

# artifexnovus

PISMO INSTYTUTU HISTORII SZTUKI UNIWERSYTETU KARDYNAŁA STEFANA WYSZYŃSKIEGO W WARSZAWIE  
ISSN 2544-5014

1 / 2017



Od redakcji

Plany rozbudowy dawnej warszawskiej rezydencji króla Zygmunta Augusta około roku 1600 / 2

**Zbigniew Bania**

Belweder Krzysztofa Zygmunta Paca i jego żony Klary Izabelli / 8

**Anna Sylwia Czyż**

Przedstawienia Świętej Rodziny wzorowane na kompozycjach Carla Maratty / 26

**Katarzyna Ponińska**

Widowiska „bitew morskich” wystawione dla Stanisława Augusta Poniatowskiego / 34

**Magdalena M. Olszewska**

Wzorniki Normanda i Quaglia. Wykorzystanie publikacji francuskich przy realizacji nagrobków na cmentarzach Warszawy w latach 1840-1860 / 44

**Marta Wiraszka**

Cztery wczesne wizerunki *Chrystusa Miłosiernego*: rysunek S. Kreduszyńskiego, fresk Felicjana Szczęsnego Kowarskiego w Hołudli, obrazy Henryka Uziembły w Łądzie i Jana Wałacha w Czerwińsku / 60

**Janusz Nowiński SDB**

Kaplice grobowe a współczesna kultura wizualna / 78

**Bartłomiej Gutowski**

Świątynia pw. Zesłania Ducha Świętego w Otwocku - jej wystrój, symbolika i treści teologiczne dekoracji / 96

**Stanisław Kobiela**

Kłopotliwa klasyka / 128

**Katarzyna Chrudzimska-Uhera**

Laudacja wygłoszona 11 grudnia 2015 roku podczas uroczystości Jubileuszu Pana Profesora Jakuba Pokory przez prof. Christine Moisan-Jablonski / 136

Konferencja *Wędrówki kultu relikwii w pierwszym tysiącleciu* / 142

**Magdalena Łaptaś**

Grójec w akwrelach / 144

**Andrzej K. Olszewski**

PUBLIKACJE KSIĄŻKOWE

PRACOWNIKÓW IHS UKSW 2016-2017



Anna Sylwia Czyż, *Fundacje artystyczne rodziny Paców: Stefana, Krzysztofa Zygmunta i Mikołaja Stefana Paców. „Lilium bonae spei ab antiquitate consecratum”*, Warszawa 2016.



Katarzyna Ponińska, *Miraculosa Trinitas Terrestra. Cudowne wizerunki „Trójcy Ziemskiej” w nowożytnej Rzeczypospolitej*, Warszawa 2017.



A. Gieysztor, *Władza. Symbole i rytuały*, red. Przemysław Mrozowski, Paweł Tyszcza, Piotr Węcowski, Warszawa 2016.



Acta Artis. Studia ofiarowane Profesor Wandzie Nowakowskiej, red. Zbigniew Bania, Piotr Gryglewski, Eleonora Jedlińska, Łódź 2016.



Brązy warszawskie. Dzieła, twórcy, kolekcjonerzy i badacze, red. Artur Badach, Monika Bryl, Warszawa 2016.



Cmentarze dawnego powiatu zaleszczyckiego. Kaplice, grobowce i nagrobki z inskrypcjami zapisanymi w alfabecie łacińskim (1790-1945), red. Anna Sylwia Czyż, Bartłomiej Gutowski, Warszawa 2016.



Cyfryzacja w naukach o przeszłości i ochronie zabytków - analiza potencjału i zagrożeń na wybranych przykładach, red. Rafał Zapłata, Warszawa 2016.



Cyfryzacja w naukach o przeszłości i ochronie zabytków - digitalizacja i nieinwazyjne badanie dziedzictwa kulturowego in situ, red. Rafał Zapłata, Warszawa 2016.



artifex.uksw.edu.pl

Pismo Instytutu Historii Sztuki  
Uniwersytetu Kardynała  
Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

Odpowiedzialność za przestrzeganie  
praw autorskich reprodukcji ponoszą  
autorzy artykułów

Numer wydany dzięki  
dofinansowaniu przez Uniwersytet  
Kardynała Stefana Wyszyńskiego  
w Warszawie

Na okładce:  
Maria Kiesner, *Ośrodek*, 2007,  
olej na płótnie (wł. Magda  
Kochanowska)

Redakcja naukowa numeru:  
Katarzyna Chrudzimska-Uhera  
(red. naczelna)  
Anna Sylwia Czyż  
Bartłomiej Gutowski  
(z-ca red. naczelnej)  
Agnieszka Skrodzka (sekretarz  
redakcji)

Recenzenci numeru:  
dr Artur Badach  
dr hab. Zbigniew Bania, prof. UKSW  
dr Filip Burno  
dr Barbara Ciciora-Czwornóg  
dr hab. Piotr Gryglewski  
prof. dr hab. Lechosław Lameński  
prof. dr hab. Urszula Mazurczak  
dr Rafał Nestorow  
dr hab. Kazimierz Oźóg  
dr Renata Piątkowska  
dr Dorota Piramidowicz  
prof. dr hab. Jakub Pokora  
prof. dr hab. Andrzej Rottermund  
dr Justyna Sprutta  
dr Karolina Stanilewicz

Koncepcja graficzna:  
Sławomir Krajewski

Opracowanie graficzne:  
Daniel Nowakowski

## Od redakcji

Oddajemy do rąk czytelników pierwszy numer rocznika „Artifex Novus” – czasopisma naukowego Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie.

Początki naszego Instytutu wiążą się z Katedrą Historii Sztuki Sakralnej powołaną w 1954 r. na Wydziale Teologicznym Akademii Teologii Katolickiej w Warszawie. Wieloletnim kierownikiem katedry był wybitny historyk sztuki ks. prof. dr hab. Janusz Stanisław Pasierb. W latach 60. XX w. katedrę przekształcono najpierw w specjalizację: Historia Sztuki Sakralnej, następnie w kierunek: Historia Sztuki Sakralnej na Wydziale Kościelnych Nauk Historycznych i Społecznych ATK. W roku 1999 Akademia Teologii Katolickiej podniesiona została do rangi uniwersytetu. Od tej pory jej działalność kontynuuje Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie. Instytut Historii Sztuki, jako samodzielna jednostka naukowo-dydaktyczna, został powołany w 2002 r. Obecnie oferta dydaktyczna Instytutu obejmuje dwa kierunki: Historia Sztuki oraz Ochrona Dóbr Kultury i Środowiska, prowadzone w systemie studiów licencjackich i magisterskich.

Pierwszy numer czasopisma „Artifex Novus” zawiera artykuły dotyczące badań nad historią kultury Mazowsza, obszaru geograficznie nam najbliższego, a zarazem jednej z najstarszych prowincji historycznych Polski. Publikowane materiały – w formie artykułów, komunikatów, sprawozdań i recenzji – dotyczą bogatego dziedzictwa przeszłości Mazowsza, a także jego współczesnej kultury.

Rozpoczynamy tekstem Zbigniewa Bani, dotyczącym nowożytniej historii Zamku Królewskiego w Warszawie. Autor prezentuje nowe hipotezy interpretacyjne oparte na odkrytych przez Adama Miłobędzkiego rysunkach z Archiwum Tyłmanowskiego, identyfikowanych jako wstępne projekty rozbudowy XVI-wiecznego gmachu zamku warszawskiego. Zdaniem badacza odczytanie tych dokumentów jako planów zamierzonej budowli pałacowej weryfikuje przekonania dotyczące XVII-wiecznego przełomu w dziejach rezydencji królewskiej i jej przebudowy z pałacowej na zamkową. Warszawskiej XVII-wiecznej architektury rezydencjonalnej dotyczy również tekst Anny Sylwii Czyż, prezentujący historię Belwederu – zapomnianej drewnianej, siedemnastowiecznej siedziby oraz rozległych dóbr należących do kanclerza litewskiego Krzysztofa Zygmunta Paca. Położone w Ujazdowie, w sąsiedztwie letniej rezydencji królewskiej, stanowiły ważny element kulturalnej i politycznej aktywności magnata. Mimo że drewniana willa przetrwała niecałe 80 lat, swe miano przekazała kolejnym, powstającym w tym miejscu murowanym pałacom. Zagadnienia ikonograficzne podejmuje w swoim tekście Katarzyna Ponińska, prezentująca wyniki badań uściślających atrybucję dwu nowożytnych przedstawień Świętej Rodziny – z kościołów w Pęcicach i Kurdwanowie. Autorka, powołując się na wskazany już przez nią we wcześniejszych badaniach pierwowzór – rycinę Pietera Schencka, wskazuje pierwotnego twórcę sceny oraz prezentuje prawdopodobne drogi rozpowszechniania się tworzone przez niego wzorów.

Ikonograficzną oprawą okolicznościowych dekoracji związanych z uroczystościami państwowymi za panowania Stanisława Augusta Poniatowskiego zajęła się Magdalena M. Olszewska. Powołując się na świadectwa w relacjach archiwalnych, Autorka omawia fenomen widowiska „bitew morskich”, jednej z atrakcji przygotowywanych dla przyjemności i rozrywki króla. Kolejny badacz, ks. Janusz Nowiński, sięgnął do XX-wiecznej ikonografii przedstawienia Jezusa Miłosiernego, punktem wyjścia rozważań czyniąc nieznaną szerzej rycinę, jak ustalił Autor – wzorowaną na akwareli Aleksandra Maja, ukazującą Jezusa Miłosiernego w kontekście narodowowyzwoleńczej walki Polaków w 1944 r.

W kręgu badań ikonograficznych znajduje się również tekst ks. Stanisława Kobielusza, prezentujący wystrój, symbolikę i treści teologiczne dekoracji świątyni pod wezwaniem Zesłania Ducha Świętego w Otwocku. Snując rozważania, Autor odwołuje się do własnych pogłębionych badań nad ikonografią chrześcijańską i symboliką w dawnej sztuce sakralnej. Problematyki rozpowszechniania wzorców architektury i rzeźby nagrobnej w Europie XIX stulecia dotyczy artykuł Marty Wiraszki, w którym Autorka analizuje nagrobki na warszawskich cmentarzach z okresu 1840-1860, wykazując ich zależność od wzorników Louisa Marie Normanda i Ferdinanda Quaglia. Zbliżonej problematyki dotyczy również tekst Bartłomieja Gutowskiego. Autor analizuje formy współczesnej architektury i plastyki funeralnej, kwalifikując cmentarze jako przestrzenie mieszczące się w szeroko pojętym obszarze kultury wizualnej.

Pierwszy numer czasopisma zamyka dział recenzji, komunikatów i sprawozdań. Katarzyna Chrudzimska-Uhera, omawiając ekspozycję rzeźb Jana Szczepkowskiego w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku (2014), przypomina o potrzebie zarówno badań podstawowych, jak i reinterpretacji historii rzeźbiarstwa okresu międzywojennego, a Andrzej K. Olszewski w impresyjnym szkicu prezentuje mazowiecki epizod w twórczości Leonarda Pękalskiego. Dzielimy się z Czytelnikami wspomnieniem z Jubileuszu p. prof. dra hab. Jakuba Pokory, przywołując tekst laudacji wygłoszonej przez p. prof. dr hab. Christine Moisan-Jabloski.

# Plany rozbudowy dawnej warszawskiej rezydencji króla Zygmunta Augusta około roku 1600

**Wyjątkowa szczupłość materiałów archiwalnych odnoszących się do XVII-wiecznego przełomu w dziejach rezydencji królewskiej w Warszawie pozwala zwrócić baczną uwagę na każde opracowanie poświęcone tej tematyce. Książka Marka Wrede *Rozbudowa Zamku Królewskiego w Warszawie przez Zygmunta III* jest właśnie tą cenną pozycją, dzielącą się wynikami żmudnych poszukiwań archiwalnych, jak i refleksjami na temat początków wielkiej przemiany architektonicznej zamku warszawskiego, dokonanej przez Zygmunta III Wazę.**

ZBIGNIEW BANIA

Książka Marka Wrede przytacza ważne argumenty dotyczące kilku spraw. Pierwszy rozdział zawiera szczegółową faktografię funkcjonowania dworu królewskiego od roku 1596, a więc roku pożaru niektórych wnętrz Zamku na Wawelu. Uwzględniając okoliczności wynikające z sytuacji politycznej i napięć w stosunkach polsko-szwedzkich oraz królewski obowiązek uczestniczenia w obradach sejmu Rzeczypospolitej autor przekonująco

wykazuje, że decyzja o rozbudowie zamku warszawskiego, odziedziczonego po Zigmuncie Auguście, musiała nastąpić dopiero po 1609 r.<sup>2</sup>, a prace najpewniej rozpoczęto w 1611<sup>3</sup>. Mam nadzieję, że te ustalenia na trwałe wejdą do wszelkich opracowań dziejów Warszawy i królewskiej rezydencji, bowiem w starszych, ale i nie tak dawnych publikacjach, data 1596 nadal dominuje, włącznie z wielką wystawą zorganizowaną właśnie na zamku warszawskim w 1996 r. zatytułowaną „Narodziny stolicy. Warszawa w latach 1596-1668”<sup>4</sup>. Zamieszczone w katalogu wystawy studia uświadamiają nam, że w oficjalnej tytulaturze Warszawa określana bywała jako miasto sejmowe Rzeczypospolitej oraz „Rezydencjonalne Króla Jegomości”. Do końca I Rzeczypospolitej to Wilno i Kraków traktowane były jako stolice państwa polsko-litewskiego. Te oficjalne tytułatury nie powinny przesłaniać innego problemu, mianowicie takiego, że Warszawa pełniła od 1572 r. funkcję ośrodka stołecznego, jako najważniejszego centrum

2 Tamże, s. 39. Jak czytamy w tekście Marka Wrede, w tym roku dwór królewski opuścił Kraków już na stałe.

3 Tamże.

4 *Narodziny stolicy. Warszawa w latach 1596-1668. 9 września-31 grudnia 1996, Zamek Królewski w Warszawie*, Warszawa 1996.

1 M. Wrede, *Rozbudowa Zamku Królewskiego w Warszawie przez Zygmunta III*, Warszawa 2013.





1. Plan Warszawy i zabudowy terenu rezydencji z około 1600 r. Repr. wg J. Chrościcki, A. Rottermund, *Atlas architektury Warszawy*, Warszawa 1977, il. na s. 12

politycznego, a z czasem gospodarczego i kulturalnego państwa.

Drugie studium książki Marka Wrede poświęcone jest dziejom interpretacji i ostatecznemu podsumowaniu wagi i znaczenia odkrytych przez Adama Miłobędzkiego rysunków z Archiwum Tylmanowskiego, zidentyfikowanych jako wstępne projekty rozbudowy istniejącego, XVI-wiecznego gmachu zamku warszawskiego<sup>5</sup> (il. 2). Według Miłobędzkiego, drugie projektowane skrzydło stanowi część większej całości założenia, które zostało zrealizowane. Widoczne na rysunku plany

budowli dotyczyłyby zachodniego skrzydła rezydencji, zaś krótkie człony na krańcach tego skrzydła to początkowe fragmenty skrzydeł południowego i północnego. Zakrzywiony zespół dwu budynków miałyby stanowić gmachy gwardii, sięgające aż do ukazanego na planie znacznego wjazdu bramnego określonego jako Brama Krakowska. Proste linie dopełniające kartę papieru to zarysy zabudowy Starego Miasta, z uwidocznionymi ulicami Piwną i św. Jana. Sam Miłobędzki zaznacza, że widoczne są duże rozbieżności między tym, co wzniesiono, a projektowaną rozbudową. Taką interpretację rysunków przyjęli w swych opracowaniach badacze dziejów zamku, a Marek Wrede skrupulatnie ją skonfrontował z wynikami badań archeologicznych skrzydła zachodniego

<sup>5</sup> Wrede, dz. cyt., s. 49-77. A. Miłobędzki opublikował rysunki w artykule *Projekty zamków Zygmunta III w Archiwum Tylmana z Gameren*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1960, t. XXII, nr 4, s. 365-369, il. 2.

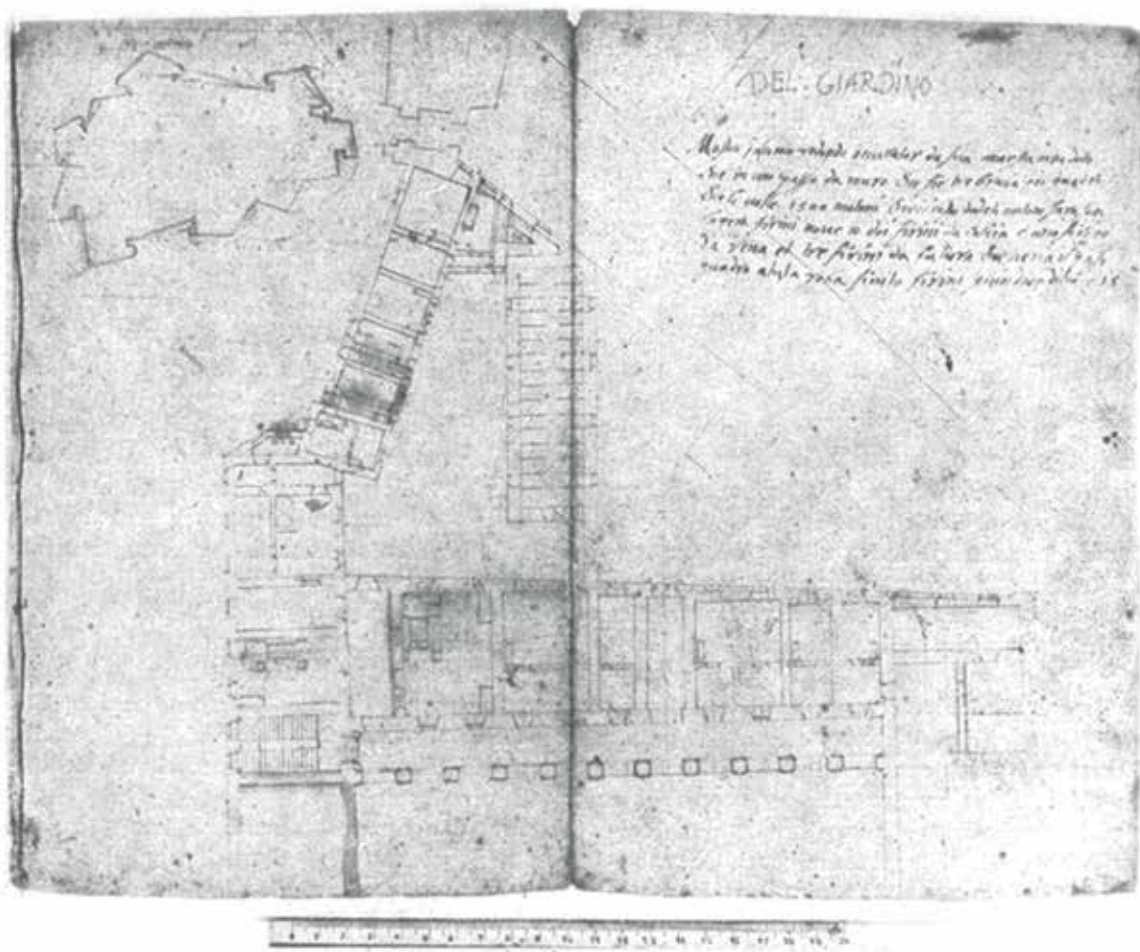
przeprowadzonych przed odbudową Zamku po 1970 r.

To co inspiruje do odmiennej interpretacji zachowanego rysunku to kolejna uwaga Miłobędzkiego, związana z rozważaniami na temat autorstwa i przypisania rysunku Jakubowi Rotondowi. Jak pisze Miłobędzki: „Rotondo przebywał w Warszawie w latach 1601-1613, a między 1601-1603 wznosił zaczęte za Zygmunta Augusta północne skrzydło nowego zamku”<sup>6</sup>. Podział wewnętrzny tego skrzydła zgodny jest z wynikami badań archeologicznych, jak podkreślił to Miłobędzki w przypisie.

6 Tamże, s. 369.

Interesujący nas rysunek znajduje się na zagiętej w połowie dosyć dużej karcie, liczącej 41,5 cm długości i 31,8 cm szerokości<sup>7</sup>. Lewą część zajmuje narys zestawionych pod kątem rozwartym dwu podłużnych budynków: wzdłuż dolnej krawędzi usytuowano kolejny, największy człon założenia, a dopełnia je czwarta budowla, wyodrębniająca po lewej stronie nieregularny, zbliżony do trójkąta dziedziniec. Zagadkowość tej strony potęguje dosyć precyzyjny rysunek fortyfikacji pilasto-bastionowych, stanowiących pomiar, a może propozycję ufortyfikowania

7 Tamże, s. 365.



2. Projekt budowli pałacowej, rysunek zachowany w Archiwum Tylmana van Gameren.  
Repr. wg A. Miłobędzki, dz. cyt., il. 2

większego terenu, na którym, być może, miał się znajdować wyrysowany fragment zabudowy. Kolejną zagadkę stanowi tekst odnoszący się do muru otaczającego założenie ogrodowe. Czy wszystkie te elementy związane są z jednym zespołem architektonicznym, czy każdy z nich odnosi się do zupełnie odrębnych propozycji zamierzeń inwestycyjnych?

Przyjrzyjmy się rysunkowi bez przypisywania mu konkretnej lokalizacji. Abstrahując od zarysu fortyfikacji bastionowo-kleszczowych wyrysowanych wokół trudnego do identyfikacji terenu, znaczną część obu kart zajmuje narys założenia pałacowego o dosyć skomplikowanym kształcie. Po lewej stronie można wyróżnić dwa budynki, ustawione wobec siebie ukośnie, przy czym oba budynki odznaczają się mniej więcej tą samą długością. Jednak dolny jest wyraźnie szerszy. Trzeci człon założenia stanowi długie skrzydło dostawione pod kątem prostym do dolnego, ukazanego po lewej stronie karty. To najdłuższe skrzydło tak dostawiono do obu załamujących się, że uzyskano kompozycję wydłużonej budowli ujętej na krańcach obszernymi kwadratowymi w planie ryzalitami, między którymi umiejscowiono jedenastoosiową loggię filarową. Po przeciwnej stronie tego skrzydła, na osi czwartego i piątego prześwitu loggi wstawiono, również prostopadłe, długi budynek stajni – jak można się zorientować po jego dyspozycji, ciągnący się niemal aż do naroża ukośnie usytuowanego węższego budynku wyrysowanego po lewej stronie karty. Tu znajduje się przejazd bramny, o szeroko rozglifionych bokach od strony wyjazdu, węższy i płytszy z przeciwnej strony, przewężony dwoma uskokami bocznymi na zamontowanie skrzydeł zamknięcia. Dalej zarysowano trudny do zidentyfikowania kształt kolejnej budowli.

Punktem wyjścia proponowanej interpretacji rysunku jest uznanie załamane skrzydła projektowanej budowli, na rysunku ukazanego po lewej stronie, za niezbyt precyzyjny pomiar stanowiący dokumentację istniejącej już zabudowy

zespołu zamkowego, zapoczątkowanej przez Zygmunta Augusta i ukończonej w początkach panowania Zygmunta III (il. 2). Nieznacznie szersza dolna część załamanej budowli, bez ryzalitu na kwadratowym planie, to zapewne pałac Zygmunta Augusta, dostawiony pod kątem rozwartym do skrzydła średniowiecznego, nieznacznie węższego. Dyspozycja wewnątrz tej właśnie części ogólnie zgadza się z partią Zamku zaczęta przez Zygmunta Augusta. Nowy podział zapewne przewidywano dla starszego członu pierwotnego gmachu. W szerszym przewidywano trójboczne zakończenia, a raczej dopasowanie i zniewelowanie załamania, umieszczając w tak uzyskanej przestrzeni ustępy. Zatem do istniejącej i dopiero co ukończonej partii wschodniej projektowano jej wydłużenie w kierunku północnym, dostawienie do niej długiego skrzydła północnego, ale w taki sposób, by powstał obszerny ryzalit, który powtórzono przy krańcu zachodnim tego długiego skrzydła (il. 3). Umieszczona między ryzalitami loggia określa funkcję fasady tej budowli, jej zwrócenie się ku północy, ku placowi ograniczonemu linią zabudowy kanonii, ponad którą rysowała się bryła kolegiaty św. Jana. Zwrócenie fasady skrzydła ku północy umożliwiło również wpisanie go w układ ulic biegnących od niego: ryzalit kierował się ku ulicy św. Jana, zachodni – ku Grodzkiej. Nowe skrzydło północne wkomponowano by zatem w zastaną sieć komunikacyjną miasta, a ściany frontowe ryzalitów zamykałyby perspektywy obu ulic.

Przejazd bramny, widoczny w górnej części planu, przy krańcach węższego załamane skrzydła i budynku stajni umieszczono by w dolnej kondygnacji Wieży Grodzkiej. Za nim, w kierunku zachodnim, ciągnęłaby się nieokreślona bliżej zabudowa, mur obronny, dochodzący do nieumieszczonej na rysunku Bramy Krakowskiej. Wjazd przez nią do miasta kierowałby ku ulicom św. Jana lub Grodzkiej, umożliwiając podziwianie fasady nowej budowli, której efektownym elementem architektonicznym byłaby

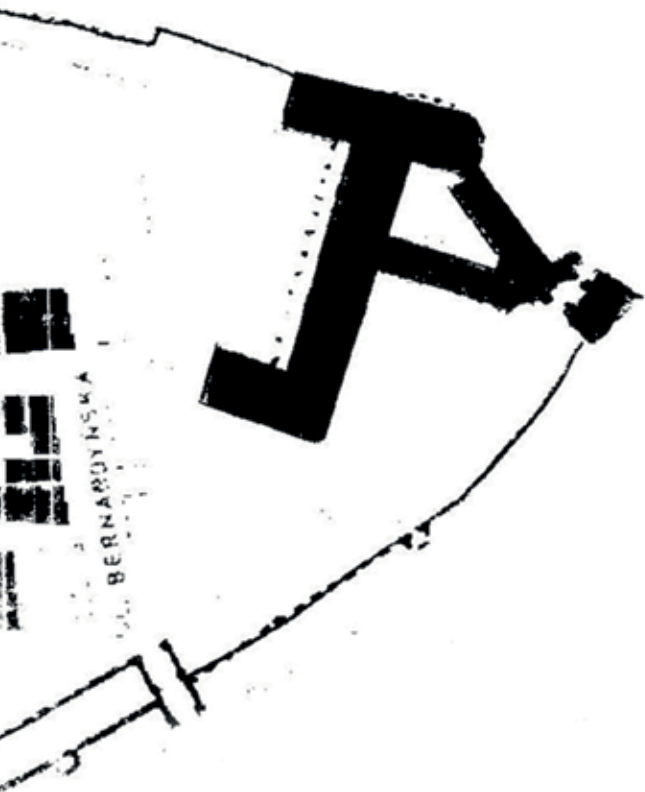


znajdująca się na parterze jedenastoosiowa filarowa loggia arkadowa. Długość tej arkady skutecznie niweluje zsunięcie ze ścisłej osi głównego wejścia do pałacu.

Zaproponowana interpretacja rysunku, określająca zamierzoną budowlę jako pałacową, z fasadą skierowaną na północ ku kolegiacie i miastu, oraz elewacją tylną – ku dziedzińcowi gospodarczemu ze stajniami i kuchniami, wydaje się o tyle interesująca, że nadaje sens loggi arkadowej. W proponowanym rozumieniu

projektowanej rozbudowy ukryto niewygodne załamanie skrzydła od strony Wisły, przesłaniając starszy, południowy jego człon długim budynkiem królewskich stajni. Od strony wjazdu w Wieży Grodzkiej zespół prezentował się jako dwuskrzydłowy, z krótszym pałacowym od północy i długim skrzydłem od wschodu, zestawionymi ze sobą pod kątem prostym. Ten kierunek prowadzący do wejścia w pobliżu gmachu stajni można określić jako nieoficjalny, prywatny. Wjazd Bramą





3. Plan Warszawy i zabudowy terenu rezydencji po 1600 r. Na podstawie J. Chrościcki, A. Rottermund, dz. cyt., il. s. 12 opr. autor

Krakowską prowadził ulicą Bernardyńską ku fasadzie pałacu, osiągał wyloty dwu ulic kierujących się na rynek miasta – ta droga mogła pełnić funkcje ceremonialne.

Kiedy dwór królewski ostatecznie decydował się na stały pobyt w Warszawie, rozbudowa budowli pozostawionej przez Zygmunta Augusta stawała się bezwzględnie konieczna. Około 1611 r. kończyła się gruntowna rozbudowa zachodniej części praskiego Hradu, przekształcanego w monumentalną rezydencję

cesarską Rudolfa II, a później Macieja. Ostatecznie powstała budowla, której trzy skrzydła ujmowały obszerny dziedziniec; skrzydło południowe zawierało zespół pomieszczeń Apartamentu Letniego, północne – salę recepcyjną i galerię, zaś oba te człony łączyło wąskie, długie wschodnie skrzydło galeryjne, którego bryłę urozmaicała wzniesiona bliżej naroża północnego Wieża Matematyczna. Dziedziniec od zachodu zamykał mur z monumentalną bramą, której powstanie tradycyjnie wiązano z cesarzem Maciejem<sup>8</sup>. W Warszawie znacznie uproszczono układ trójskrzydłowy, sprowadzając go do dostawienia do załamane go skrzydła wschodniego wydłużonego północnego bloku, ujętego na krańcach wyraźnie wysuniętymi ryzalitami.

Jeśli przedstawione wyżej przypuszczenia byłyby słuszne, to decyzja o powiększeniu rezydencji królewskiej w Warszawie – przekształceniu jej z pałacowej na zamkową – musiała nastąpić stosunkowo szybko. Ważnym względem musiał być znacznie szerszy program funkcjonalny rezydencji zamkowej, w odróżnieniu od tego jaki możliwy był w założeniu pałacowym. Przyjęto koncepcję budowli zamkowej, ze skrzydłem zachodnim jako frontowym, zaakcentowanym triadą wieżową, ukryciem w głębi wieloskrzydłowego założenia załamane go skrzydła wschodniego. Dziedziniec frontowy otoczono murem separującym teren rezydencji od komunikacji prowadzącej od Bramy Krakowskiej ku ulicom miasta. Przybyszom budowla królewska ukazywała dwie wyższe kondygnacje, w miarę regularnie dzielone osiami okien, oraz wieże, z których środkowa wpisywała się w ulicę Grodzką, zaś niższa południowa w perspektywę ulicy Pivnej<sup>9</sup>. Zamierzony Pałac Królewski zastąpił Zamek Królewski.

8 M. Brykowska, *The Architecture of the Prague Castle in Light of the Plan in the Uffizi*, w: *Rudolf II. Prague and the World. Papers from the International Conference Prague, 2-4 September*, Prague 1997, ed. L. Konečný, B. Bukovinská, I. Muchka, s. 222-224.

9 M. Karpowicz, *Matteo Castello – architekt wczesnego baroku*, Warszawa 1994, s. 23.

# Belweder

## Krzysztofa Zygmunta Paca i jego żony Klary Izabelli

**Każdy liczący się aktor politycznej sceny Rzeczypospolitej wraz z sukcesywnie rosnącą od 1569 r. rolą Warszawy – miasta sejmów i elekcji, siedziby monarchy i głównych urzędów państwowych – musiał mieć w niej rezydencję odpowiednią dla sprawowanej funkcji i własnych ambicji<sup>1</sup>. Pałace czy choćby skromne dwory w nieformalnej stolicy państwa budowali także Litwini, a fakt ten szlachta i magnateria Korony życzliwie akceptowała, postrzegając jako element unifikujący oba społeczeństwa<sup>2</sup>.**

ANNA SYLWIA CZYŻ

W siedemnastym stuleciu w Wielkim Księstwie Litewskim kluczową rolę odgrywali Pacowie, których ród, choć senatorski, długo pozostawał w cieniu znaczących Radziwiłłów, Sapiechów czy też Chodkiewiczów<sup>3</sup>. Po realny awans społeczny Pacowie sięgnęli na krótko

w drugiej połowie XVII w., kiedy oni sami i ich krewni Wołłowiczowie i Gosiewscy trzymali w zasadzie wszystkie litewskie wyższe urzędy państwowe i kościelne. Głową rodu, który skupił w swych rękach rzeczywistą władzę, kreując wydarzenia na politycznej scenie Rzeczypospolitej, był wówczas Krzysztof Zygmunt Pac (1621-1684), od 1657 r. (il. 1) kanclerz wielki litewski<sup>4</sup>. Przebywając stale przy królu, rezydował wraz z żoną, wcześniej panną z fraucymeru Ludwiki Marii, Klarą Izabellą de Mailly Lascaris (1632-1685) w zamku (il. 2), gdzie z czasem ulokował także prywatny skarbiec i archiwum<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Artykuł jest rozszerzeniem fragmentu książki:

A. S. Czyż, *Fundacje artystyczne rodziny Paców: Stefana, Krzysztofa Zygmunta i Mikołaja Stefana. „Lilium bonae spei ab antiquitate consecratum”*, Warszawa 2016, s. 237-258.

<sup>2</sup> J. Putkowska, *Architektura Warszawy XVII wieku*, Warszawa 1991, s. 9-11, 106-108; K. Mikocka-Rachubowa, *Rezydencje magnackie w Wielkim Księstwie Litewskim w XVII wieku*, „Przegląd Wschodni. Historia i Współczesność Polaków na Wschodzie” 1997, z. 3, t. 4, s. 526.

<sup>3</sup> Na temat Paców zob. J. Wolff, *Pacowie. Materijały historyczno-genealogiczne*, Petersburg 1885; *Polski Słownik Biograficzny*, t. 24, red. E. Rostworowski, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1979, s. 691-749, 774-775; K. Bobiatyński, *Michał Kazimierz Pac – wojewoda wileński, hetman wielki litewski. Działalność polityczno-wojskowa*, Warszawa 2008.

<sup>4</sup> A. Rachuba, *Pacowa z domu de Mailly Lascaris Klara Izabella Eugenia*, w: *Polski...*, dz. cyt., s. 774-775; T. Wasilewski, *Pac Krzysztof Zygmunt*, w: tamże, s. 710-717.

<sup>5</sup> *Testament Krzysztofa Zygmunta Paca*, Wilno 10 II 1665 r., suplement Warszawa 20 XI 1678 r., kopia XVIII w. Biblioteka Narodowa B.O.Z. 1302, s. 49. Testament po śmierci kanclerza został wpisany do ksiąg trybunału litewskiego (Lietuvos valstybės istorijos archyvas SA 26, dalej jako LVIA). Próc przywołanej kopii z Biblioteki



1. Kopia warsztatowa portretu Krzysztofa Zygmunta  
Paca Daniela Schultza, lata 70. XVII w. Nacionalinis  
M. K. Čiurlionio dailės muziejus w Kownie





2. Kopia warsztatowa portretu Klary Izabelli de Mailly  
Lascaris Daniela Schultz, lata 70. XVII w. Nacionalinis  
M. K. Čiurlionio dailės muziejus w Kownie



Jednak potrzeba stosownego miejsca do wypoczynku, a także ugruntowana w czasach Wazów tradycja siedziby połączonej z ogrodem stanowiącym tło politycznej i kulturalnej aktywności, wraz z koniecznością ciągłej obecności przy boku monarchy, wymusiły na nim zakup w 1659 r. terenu położonego w Ujazdowie, w bezpośrednim sąsiedztwie letniej rezydencji królewskiej<sup>6</sup>. Organizując wystawną, choć drewnianą, podmiejską siedzibę o charakterze willi, nazwał ją Belweder<sup>7</sup>. Mimo że przetrwała ona niecałe 80 lat, swe miano przekazała kolejnym powstającym w tym miejscu murowanym pałacom.

### STAN BADAŃ

Dzieje Belwederu od końca lat trzydziestych XVIII w., kiedy to willę Krzysztofa Zygmunta Paca rozebrano, by na jej miejscu jego krewny Józef Franciszek z młodszej linii tzw. hetmańskiej mógł wznieść murowany pałac, są dość dobrze rozpoznane. O siedemnastowiecznej siedzibie kanclerza litewskiego wiadomo niewiele, a pojawiające się w literaturze przedmiotu opinie są najczęściej ze sobą sprzeczne.

Krótko o siedzibie Krzysztofa Zygmunta Paca wspomniął monografista pałacu Belweder Marek Kwiatkowski. Według niego rezydencja wzniesiona przez kanclerza litewskiego w latach 1659-1663

---

Narodowej zachował się osiemnastowieczny egzemplarz testamentu w Vilniaus Universiteto Biblioteka (f. 68-4, dalej jako VUB). Wszystkie wersje zostały porównane przez autorkę niniejszego artykułu. Na tej podstawie stwierdzono ich zgodność.

6 Sprzedającym był Bartłomiej Pękiel, kapelmistrz królewski, który teren uzyskał od Władysława IV. *Oblata intronizacji Krzysztofa Zygmunta Paca na dobra Ujazdów*, Warszawa 21 X 1659 r. Archiwum Główne Akt Dawnych Metryka Koronna (dalej jako AGAD MK) 201, k. 287v-283.

7 Krzysztof Zygmunt Pac i Klara Izabella de Mailly Lascaris określali siedzibę w Ujazdowie mianem „pałacu” (zob. niżej). Miała ona program typowy dla willi włoskiej i dlatego w niniejszym artykule termin willa będzie używany na przemian z innymi: siedziba i rezydencja.

była budowlą drewnianą, stosunkowo niewielką, ale odznaczającą się bogatym wystrojem i wyposażeniem wnętrza<sup>8</sup>. W późniejszych publikacjach badacz doszedł do wniosku, że willa kanclerza litewskiego była jednak murowana. Stwierdził także, że wieńczyła ją niewielka struktura wieżowa – „belwederek”, której relikty ukryte są pod dachem dzisiejszego pałacu. Marek Kwiatkowski wskazał również źródło ikonograficzne potwierdzające częściowo wygląd Belwederu z czasów Krzysztofa Zygmunta Paca, czyli widok Warszawy Pierre’a de Tirregaille’a z 1762 r. Według badacza, Józef Franciszek Pac na przełomie lat trzydziestych i czterdziestych XVIII w. jedynie przebudował wcześniejszą siedzibę krewnego. Marek Kwiatkowski doszedł także do wniosku, że willę kanclerz litewski wykorzystywał okazynie<sup>9</sup>.

Spostrzeżenia Marka Kwiatkowskiego uzupełniła Jolanta Putkowska uznając Belweder Krzysztofa Zygmunta Paca za najwcześniejszy przykład budowli o willowym charakterze w okolicach Warszawy. Badaczka na podstawie pomiaru gruntów Ujazdowa z lat 1720-1733 określiła wielkość całego majątku na 1 łan (ok. 20 ha), a także opisała schemat

---

8 M. Kwiatkowski, *Belweder*, Warszawa 1976, s. 7-11.

9 Tenże, *Wielka księga Łazienek*, Warszawa 2000, s. 17. Stanisław Mossakowski powołując się na najnowsze publikacje Marka Kwiatkowskiego przychylił się do opinii, że siedziba Krzysztofa Zygmunta Paca była murowana. S. Mossakowski, *Projekty Belwederu w Warszawie autorstwa Enrico Zuccalliego*, w: tenże, *Orbis Polonus. Studia z historii sztuki XVII-XVIII wieku*, Warszawa 2002, s. 298. Na marginesie przypomnijmy przyjętą jedynie przez Marka Kwiatkowskiego tezę Teresy Zarębskiej o murowanej willi wzniesionej dla Bony przez Jana Baptistę Quadra, która miała stać się podstawą Belwederu Krzysztofa Zygmunta Paca. Według badacza, potwierdzeniem tezy Teresy Zarębskiej są mapy Ujazdowa z lat 1720-1733 oraz fakt, że w budynku dzisiejszego pałacu Belweder znajdują się relikty murów z cegły gotyckiej (M. Kwiatkowski, *Wielka księga...*, dz. cyt., s. 9-10). T. Zarębska, *Gdzie mieszkała na Ujazdowie królowa Bona*, w: *In artium honores. Studia i szkice z dziejów sztuki, konserwacji zabytków i muzealnictwa. Wojciechowi Fijałkowskiemu w siedemdziesiąt rocznicę urodzin*, red. B. Wierzbicka, Warszawa 1997, s. 99-108.



3. Portret Klary Izabelli de Mailly Lascaris, autor nieokreślony, 1677 r. Klasztor w Pożajściu. Fot. Norbert Piwowarczyk

O ile należy zgodzić się z datacją pałacu Krzysztofa Zygmunta Paca na lata 1659-1663, na co wskazuje czas zakupu terenu oraz przekazanie majątku Belweder Klarze Izabelli de Mailly Lascaris, o tyle raz jeszcze należałoby zastanowić się nad kształtem i materiałem, z którego wzniesiono siedzibę kanclerza litewskiego. Przy tym dotychczasowi badacze nie analizowali przyczyn podjęcia przez niego fundacji. Warto byłoby ponownie zapytać, czy willa była wykorzystywana przez Krzysztofa Zygmunta Paca okazjnie, czy też stanowiła realne zaplecze mieszkalno-gospodarcze i reprezentacyjne. Przywołane poniżej źródła archiwalne i ikonograficzne pozwolą nie tylko odpowiedzieć na te pytania, ale staną się podstawą pierwszej w literaturze przedmiotu rekonstrukcji dyspozycji wnętrza willi i jej wyposażenia.

nieruchomości wskazując, że była urządzona w sposób typowy dla rezydencji podmiejskich w drugiej połowie XVII w. Dodała także, że siedziba Krzysztofa Zygmunta Paca była skromna i w późniejszym czasie modernizowana przez jego żonę Klarę Izabellę, która w 1690 r. (!) powiększyła teren ogrodu przeprojektowany przez Tylmana z Gameren<sup>10</sup>.

W ostatnich latach dokonano również dwóch różnych atrybucji siedziby Krzysztofa Zygmunta Paca. Stanisław Mossakowski powiązał trzy prace znajdujące się w zbiorach rysunkowych projektów i szkiców Tylmana z Gameren z Enrico Zuccallim. Byłyby to projekty przebudowy murowanego pałacu Belweder, który Holender wznosił dla Krzysztofa Zygmunta Paca<sup>11</sup>. Z kolei Mindaugas Paknys na marginesie rozważań o kościele w Pożajściu przypisał Belweder Isidorowi Affaittacie st.<sup>12</sup>

Rozproszony materiał źródłowy do Belwederu z czasów Krzysztofa Zygmunta Paca znajduje się m.in. w Warszawie (Archiwum Akt Dawnych, Biblioteka Narodowa), Krakowie (Archiwum Narodowe oddz. Wawel, Biblioteka XX Czartoryskich), Wilnie (Lietuvos valstybės istorijos archyvas) oraz w Rzymie (Biblioteka Watykańska) i w Dreźnie (Sächsisches Hauptstaatsarchiv, Sächsisches Landesamt für Denkmalpflege Archiv). Większość z nich w kontekście siedziby kanclerza litewskiego zostanie przywołana tu po raz pierwszy, co, miejmy nadzieję, przyczyni się do wzbogacenia wiedzy na temat jednego z najbardziej rozpoznawalnych zabytków Warszawy.

### POWODY PODJĘCIA INWESTYCJI

Miejsce wybrane przez kanclerza litewskiego na podwarszawską siedzibę nie było przypadkowe i opierało się nie tylko na prestiżowym sąsiedztwie, ale i cennej tradycji. Pałac Wazów w Ujazdowie (Jazdowie) wznoszony był od 1624 r. na

10 J. Putkowska, dz. cyt., s. 168.

11 S. Mossakowski, *Projekty Belwederu...*, dz. cyt., s. 279-303.

12 M. Paknys, *Pažaislio vienuolyno statybos ir dekoravimo istorija*, Vilnius 2013, s. 78.

skarpie lewego brzegu Wisły pośród rozległych ogrodów założonych jeszcze przez Bonę, na terenie trzymanym wcześniej przez księżną mazowiecką Annę z Radziwiłłów. Królowa miała tam podmiejską, być może murowaną, willę, którą najpewniej zaprojektował któryś z Włochów czynnych w Rzeczypospolitej. Obok siedziby Bony ok. 1575 r. drewniany dwór dla Anny Jagiellonki zbudował Matys Wąszik, a następnie w latach 1589-1593 wznosił za wsią kościół pw. Najświętszej Maryi Panny oraz śś. Anny i Małgorzaty<sup>13</sup>.

Belweder był jedyną siedzibą Krzysztofa Zygmunta Paca, którego formalną właścicielką już za swego życia uczynił Klarę Izabellę de Mailly Lascaris<sup>14</sup>. Przekazanie prawa do rezydencji ujazdowskiej 17 kwietnia 1663 r. nie było wyłącznie podyktowane chęcią obdarowania ukochanej żony<sup>15</sup>. Miejsce związane z tradycją królewską, a przede wszystkim z żonami i córkami monarchów, świetnie nadawało się na podkreślenie i uhonorowanie niezwyklego pochodzenia Francuzki. Była ona nie tylko krewną Ludwiki Marii (5 pokolenie od strony ojca), ale wywodziła się wprost z „imperatorum serenissimus sanguis”<sup>16</sup>.

13 J. Kowalczyk, *Wille w Polsce w XVI i pierwszej połowie XVII stulecia*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 1976, nr 4, t. 21, s. 294-295; M. Kwiatkowski, *Belweder...*, dz. cyt., s. 6-7; J. Putkowska, dz. cyt., s. 47-51.

14 Pozostałe majątki przekazał jej w testamencie w dożywotnie użytkowanie. *Testament Krzysztofa Zygmunta Paca...*, dz. cyt., s. 20, 50.

15 *Przekazanie dóbr Belweder Klarze Izabelli de Mailly Lascaris*, 17 IV 1663 r. AGAD MK 203, k. 208v-209v.

16 Cytat pochodzi z płyty nagrobnej z 1690 r., jaka upamiętnia Klarę Izabellę i Krzysztofa Zygmunta Paców w kościele w Pożajściu, gdzie w inskrypcji dokładnie przedstawiono genealogię Francuzki. Napisowi towarzyszą wyrzeźbione herby małżonków ujęte liśćmi palmowymi (il. 5). Zob. H. Kairiūkštys-Jaciniene, *Pažaislis, baroko vienuolynas lietuvoje*, Vilnius 2001, s. 136-137 (tu tekst inskrypcji); M. Paknys, dz. cyt., s. 268-269 (tu tekst inskrypcji); A. S. Czyż, *O pochówkach serc Michała Korybuta Wiśniowieckiego i Klary Izabelli de Mailly Lascaris Pacowej oraz o nekropoli Paców w Pożajściu*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2013, nr 4, t. 75, s. 689.

Jej genealogię pierwszy raz wyeksponowano w epitafium upamiętniającym zmarłego w grudniu 1661 r. syna Paców, które znajdowało się w ufundowanym przez nich w 1667 r. kościele Kamedułów w Pożajściu: „Clara Genovefa Isabella Lascaris de Malli filia illustrissimorum dominorum Antonii comitis de Malli, et Clarae Genovefae marchionissae de Urffe, ducissae Doanae de Orovy in florentissimo Galliarum regno et alibi per varias christianissimae domus Franciae, imperatoriae Palaeologicae, Mantuanae, Sabaudiae, Saxoniae cognationes vere clara”<sup>17</sup>. O jej pochodzeniu przypomnieli królewski kaznodzieja Chryzostom Gołębiowski w epicedium małżonków, dowodząc, że kanclerzyna litewska wywodziła się „z książąt Burgońskich i Sauzy [...]. Złączona jest ta prześwietna familia z Jaśnie Oświeconymi książętami Kondeuszami Subaudiej, Saroniej, Aquitaniej, Mantui. Krwią się tyka Cantecusenów i Lascarów orientalnych cesarzów, a na ostatek i prześliczne królów francuskich lilie z domu Burbonów wynikające od herbownych Młotów de Mailly swoje brały ozdoby”<sup>18</sup>. I na płycie nagrobnej małżonków (il. 5) z kościoła w Pożajściu i w ich epicedium (il. 4) umieszczono wyobrażenia herbu złożonego Francuzki prezentując pochodzenie kanclerzyny litewskiej.

Tak też przedstawiono ją na niezachowanym portrecie *en pied* autorstwa Daniela Schultza z 1670 r., którego repliki występują albo w wersji półpostać w malowanej owalnej ramie (Nacionalinis

17 J. B. Mittarelli, A. Costadoni, *Annales Camaldulenses Ordinis Sancti Benedicti...*, Wenecja 1764, t. 8, s. 381.

18 Ch. Gołębiowski, *Pojedynek śmierci z życiem na pogrzebie [...] Krzysztofa Zygmunta Paca [...] i [...] Klary Izabelli Eugeniej Pacowej...*, Warszawa 1685, k. 14v. Taka właśnie genealogia, ale z wymienionym dodatkowo domem Burgundzkim, znalazła się w inskrypcji na wspomnianej płycie nagrobnej w Pożajściu.









4. Herby złożone Krzysztofa Zygmunta Paca i Klary Izabelli de Mailly Lascaris w epicedium autorstwa Chryzostoma Gołębiewskiego, 1685 r. Biblioteka Narodowa

M. K. Čiurlionio dailės muziejus w Kownie, lata 70. XVII w., il. 2<sup>19</sup>) albo też w redakcji do kolan z opracowanym tłem w formie kolumny i kotary (klasztor w Pożajściu, 1677 r., il. 3<sup>20</sup>). Klarę Izabellę de Mailly Lascaris ukazano w wytwornej, czarnej, aksamitnej sukni suto zdobionej naszytymi sznurami pereł, a uzupełnieniem ubioru Francuzki jest bogata biżuteria. Konstytutywnym elementem reprezentacyjnego portretu są przy tym trzy elementy: perła o gruszkowym kształcie z prostą złotą zawieszka dekorowaną czarną, cienką i aksamitową wstążką zawiązaną na kokardę trzymana w prawej dłoni modelki

19 Obraz (nr inw. Mt - 1358, płótno, 89 x 70 cm) pierwotnie znajdował się w zakrystii kościoła Kamedułów w Pożajściu. Jest to wysokiej klasy kopia warsztatowa, której osiemnastowieczna replika znajduje się w Lietuvos dailės muziejus w Wilnie (80 x 68, nr inw. T 837). Repliką obrazu z muzeum w Kownie lub w Wilnie jest portret znajdujący się wraz z innymi wizerunkami Paców, w smoleńskim Muzeum Sztuki (nr inw. COM 7302), który pochodzi zapewne z galerii rodowej w Dowspudzie. Obraz ten powstał w 2. poł. XVIII w. B. Steinborn, *Malarz Daniel Schultz. Gdańszczanin w służbie królów polskich*, Warszawa 2004, s. 140 (datowanie obrazu na ok. 1670 r., odnotowana jedynie kopia z Wilna); N. Mizerniuk, *Z dziejów galerii rodowej Ludwika Paca w pałacu w Dowspudzie*, w: *Władza i prestiż. Magnateria Rzeczypospolitej w XVI-XVIII wieku*, red. J. Urwanowicz, Białystok 2003, s. 662, 668 (portret ze Smoleńska datowany jest na ok. poł. XVIII w., autorka nie zauważyła związku z obrazami znajdującymi się w muzeum wileńskim i kowieńskim); M. Matušakaitė, *Portretas Lietuvos Didžiojoje Kunigaikštystėje*, Vilnius 2010, s. 309 (proponycja datowania portretu z muzeum w Kownie na rok 1670). Za pomoc w dotarciu do fotografii ze Smoleńska serdecznie dziękuję dr Natalii Mizerniuk.

20 Marija Matušakaitė przypisuje portret (145 x 119) Michałowi Aniołowi Palloniemu. Podkreślając fakt, że wyjątkowo pochlebny opinię o portrecie wyraził wizytator klasztoru w Pożajściu w 1797 r. (*Akta wizytacji kościoła i klasztoru w Pożajściu*. Lietuvos mokslų akademijos Vrublevskių biblioteka f. 43-9919, s. 47), należy zauważyć, że wizerunek ten musiał zostać w XIX lub w XX w. mocno przemalowany, szczególnie w partii twarzy, tak że dziś modelka nie przypomina postaci znanej z innych jej wizerunków. M. Matušakaitė, dz. cyt., s. 309. Nie można wykluczyć, że obraz z klasztoru w Pożajściu o rozbudowanym programie najpełniej odpowiada wizerunkowi *en pied* namalowanemu przez Daniela Schultza.

– insygnium jej urody i cnoty<sup>21</sup>; order Damy Krzyża Gwiazdzistego na jej piersi, który otrzymała od królowej Eleonory – świadectwo miejsca zajmowanego w hierarchii fraucymeru nowej królowej<sup>22</sup>; medalion ze słońcem na lewym ramieniu – emblemem Lascarisów i dowód uprzywilejowanego pochodzenia kanclerzyny litewskiej<sup>23</sup>.

Z genealogii żony dumny był Krzysztof Zygmunt Pac, który z zadowoleniem pisał w testamencie „z tychże macierzyńskich rąk [tj. Ludwika Marii, A. S. Czyż] i ostatnią jaką ją świat zowie beatitudinem przez wzięcie in sociam [...] ze krwi królowej Jej M[oi]ści idącą małżonkę moją a za tym wszedłem z najpierwszemi w królestwie francuskim domami spowinowacenie”<sup>24</sup>. Stąd zapewne wziętą się pomysł, aby nie tylko zorganizować siedzibę obok rezydencji króla, ale podkreślić prawo do własności miejsca przez pochodzenie żony<sup>25</sup>.

Jednak Krzysztof Zygmunt Pac nie zapomniał o własnej legendzie rodowej, bez sprzeciwu przyjmowanej nie tylko w polsko-litewskim, ale i w europejskim

piśmiennictwie XVI i XVII w. Według niej Pacowie pochodzili od starożytnych Rzymian, którzy pod wodzą Palemona przybyli na teren Litwy kolonizując pusty i dziki kraj. Pacowie, odnajdując własne miejsce w etnogenezie litewskiej, potwierdzenia legendy rodowej szukali w zbliżonym nazwisku włoskich patrycjusza de’Pazzich oraz herbie Florencji, gdzie ich rzekomi krewni mieszkali<sup>26</sup>.

Starożytna genealogia rodu Krzysztofa Zygmunta Paca, a także parentele jego żony sięgające cesarzy bizantyjskich z dynastii Laskarysów i Kantakuzenów, mogły być ważne w kontekście antycznej tradycji interpretacji podmiejskiej siedziby – willi<sup>27</sup>.

21 Mariusz Karpowicz nazwał przedmiot klejnotem perłowym, a Bożena Steinborn błędnie określiła atrybut jako kwiat. Przy tym można podejrzewać, że badaczka kowieńskich obrazów nigdy nie widziała. M. Karpowicz, *Dwa kowieńskie portrety Paców. M. A. Palloni czy Daniel Szulc?*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1963, nr 3, t. 25, s. 214; B. Steinborn, dz. cyt., s. 140. Zob. także A. S. Czyż, *O pochówkach serc...*, dz. cyt., s. 677-678.

22 Fakt obecności Orderu Damy Krzyża Gwiazdzistego wyznacza terminus post quem powstania portretu *en pied*.

23 Na portrecie z muzeum w Kownie znalazł się malowany herb Mailly ujęty literami C. I. d M. L. P. K. W. W. X. L. odnoszącymi się do modelki: Clara Isabella de Mailly Lascaris Pacowa Kanclerzyna Wielkiego Księstwa Litewskiego. Mariusz Karpowicz błędnie rozpoznał herb jako znak Lascarisów, tymczasem pieczętują się oni dwugłowym, czarnym orłem z tarczą słońca na piersi. M. Karpowicz, dz. cyt., s. 214.

24 *Testament Krzysztofa Zygmunta Paca...*, k. 5.

25 Mogło to mieć miejsce w kontekście pretensji zgłaszanych przez warszawskich augustianów, którym część terenu w Ujazdowie podarowali jeszcze w 1494 r. książęta mazowieccy. Został on powiększony o nowe nadania w 1526 r. M. Kwiatkowski, *Wielka księga...*, dz. cyt., s. 9.

26 A. Baniulytė, *Pacai ar Pazzi? Nauja Paleomono legendos versija LDK raštijoje*, „Senoji lietuovos literatūra” 2004, t. 18, s. 140-166; A. S. Czyż, *Włosi w kręgu rodziny Paców*, w: *Stan badań nad wielokulturowym dziedzictwem dawnej Rzeczypospolitej*, t. 4, red. W. Walczak, K. Łopatecki, Białystok 2013, s. 175-180, 182-183.

27 Genealogia Klary Izabelli de Mailly Lascaris, spokrewnionej z cesarzami bizantyjskimi, stała się ważna w kontekście usynowionego przez małżonków Kazimierza Michała Paca, który od 1677 r. przebywał na Malcie stając się wkrótce członkiem zakonu joannitów. W tym samym czasie w panegirykach pacowskich pojawiły się informacje jakoby przodkowie Paców brali udział w krucjatach („roku 1099 [...] dwaj Pacowie Godefridowi karolowi pierwszemu Jerozolimskiemu pomogli wojny świętej przeciw Turkom i Saracenom, pomogli odebrania Grobu Pańskiego, Ziemię Ś[wię]tą Jerozolimy, z ręką pogańskich”. B. Dankwart, *Lilia z ciernia śmierci tryumfująca albo kazanie na exequiach [...] Michała Kazimierza Paca [...] miane w Warszawie roku 1682...*, Wilno 1715, s. 4). Motyw ten szczególnie odnoszono do hetmana litewskiego Michała Kazimierza Paca, uzdolnionego dowódcy, pogromcy wojsk moskiewskich, w którym panegiryci widzieli spełniający się ideał *miles christianus*. Udział w krucjacie był także obecny w genealogii rodu de’Pazzich wpływając na wygląd ich herbu (krzyże). A. Baniulytė, *Itališkieji Pacų ryšiai XVII a. antroje pusėje ir LDK miestų dailė*, „Dailės istorijos studijos. Kultūros, filosofijos ir meno institutas” 2006, t. 2, s. 95-98 (badaczka odnotowując motyw krucjaty w genealogii pacowskiej nie powiązała go z Klarą Izabellą i jej przybranym synem); A. S. Czyż, *Kościół świętych Piotra i Pawła na Antokolu w Wilnie*, Wrocław-Warszawa-Kraków 2008, s. 210-220 (Michał Kazimierz Pac jako



5. Herb złożony  
Klary Izabelli  
de Mailly Lascaris  
na płycie nagrobnej  
z Pożajścia, 1691 r.  
Fot. Janusz Nowiński



W Rzeczypospolitej takie jej rozumienie pojawiło się w XVI w. m.in. dzięki słownikowym tłumaczeniom łacińskiego hasła *villa urbana* („domy pysznie w ogrodziech na wesołych miejscach starzy [tj. starożytni, A. S. Czyż] wystawiali a zwłaszcza we Włoszech”) oraz *praetorium* („kosztowne a znamienite budowanie przed miastem, jakoby folwark, które Rzymianie [...] kosztownie zwykli wystawiać”)<sup>28</sup>, co udowodnił wiele lat temu Jerzy Kowalczyk<sup>29</sup>.

W państwie polsko-litewskim znano ponadto literackie opisy willi Scypiona w Linternum, Cyclerona w Tusculum, a przede wszystkim Pliniusza mł. w Laurentum, którą wielu próbowało w dobie renesansu i baroku rekonstruować. Interesowano się także rezydencjami wznoszonymi współcześnie, w tym rzymskimi, czego przykładów dostarczają liczne wzmianki w dzienniku pisanym przez ojca kanclerza litewskiego Stefana Paca, kiedy

towarzyszył królewiczowi Władysławowi podczas jego podróży po Europie w latach 1624-1625<sup>30</sup>.

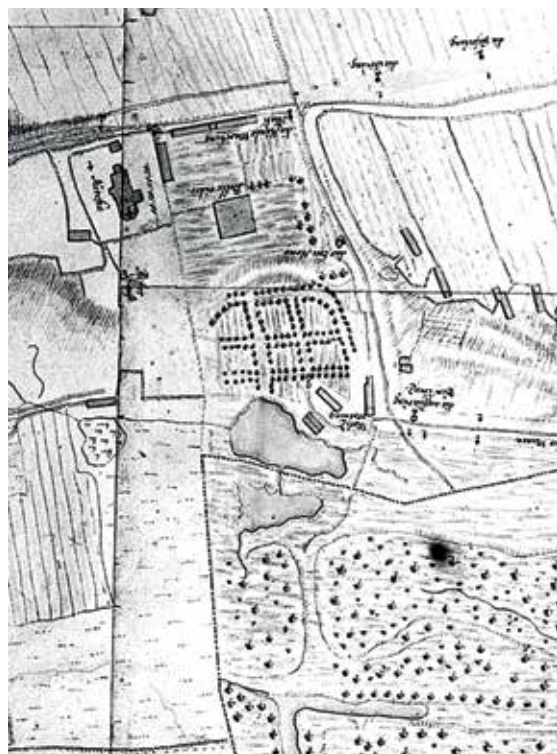
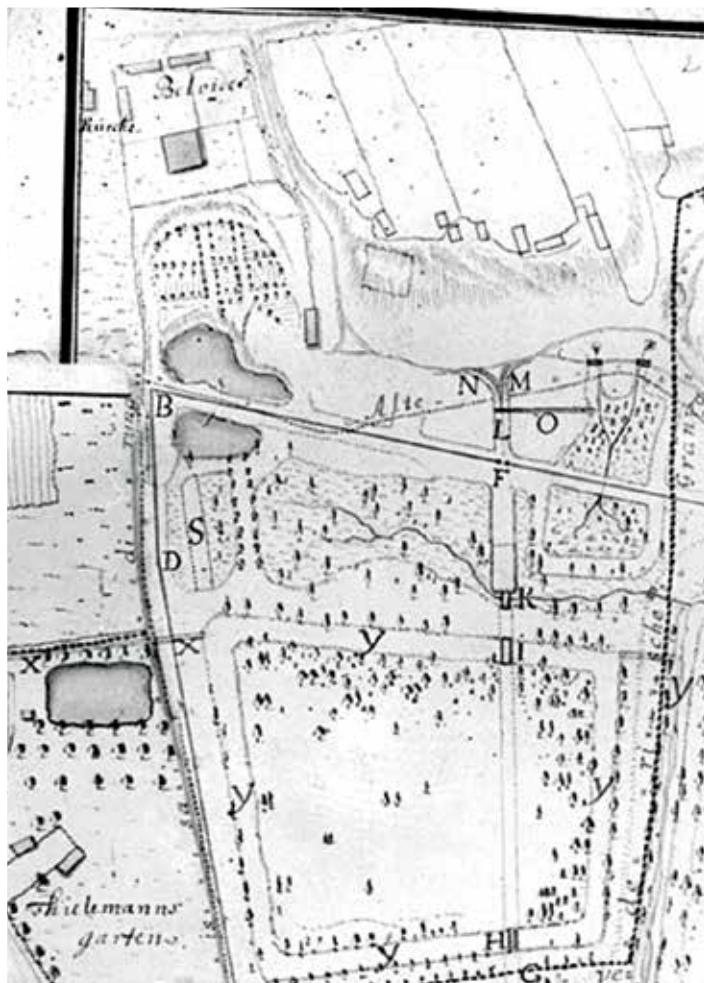
30 Diariusz Stefana Paca znajduje się wśród poloników Pruskiej Biblioteki Państwowej w Berlinie, której zbiory po 1945 r. stały się częścią kolekcji Biblioteki Jagiellońskiej (Ms. Slav. Fol. 16). Błędne informacje na temat dziennika Stefana Paca: M. Wrześniak, *Roma Santa, Fiorenza Bella. Dzieła sztuki w pamiętnikach polskich podróżników do Włoch w XVI i XVII stuleciu*, Warszawa 2010, s. 33, 79-88; też, *Florencja – muzeum. Miasto i jego sztuka w oczach polskich podróżników*, Kraków 2013, s. 18-19, 53, 55-56. Autorka nie oparła się na oryginale zawierając dziewiętnastowiecznej redakcji tekstu uwspółcześionej przez Andrzeja Przybosa (*Obraz dworów europejskich na początku XVII wieku przedstawiony w dzienniku podróży królewicza Władysława [...] skreślony przez Stefana Paca...*, wyd. J. K. Plebański, Wrocław 1854; *Podróż królewicza Władysława Wazy do krajów Europy Zachodniej w latach 1624-1625 w świetle ówczesnych relacji*, oprac. A. Przyboś, Warszawa 1977). W obu wymienionych publikacjach Małgorzaty Wrześniak zabrakło próby interpretacji diariusza w kontekście teorii literatury autobiograficznej. Z zupełnie niezrozumiałych powodów autorka nazwała Stefana Paca sekretarzem wyprawy. Błędnie scharakteryzowała jego diarystykę jako pozbawioną cech indywidualnych i niewnoszącą niczego szczególnego w zakresie estetycznych rozważań przedstawicieli państwa polsko-litewskiego. Niewłaściwie określiła także cel jego podróży, czyli „poznanie obcych krajów, odwiedziny na europejskich dworach” (M. Wrześniak, *Roma sancta...*, dz. cyt., s. 32).

*miles christianus*).

28 J. Mączyński, *Lexicon latino-polonicum...*, Borussia 1564, k. 319v, 496v.

29 J. Kowalczyk, dz. cyt., s. 281-282, 284.

6. Joachim Daniel Jauch,  
Plan sytuacyjny dóbr Belweder  
w Ujazdowie, 1731 r.  
Fot. Instytut Sztuki PAN



7. Plan sytuacyjny dóbr Belweder  
w Ujazdowie, 1720-1733.  
Fot. Instytut Sztuki PAN

Podmiejską siedzibę postrzegano także jako ważny element działalności męża stanu, „gdzieby postronne ludzi a wielkich królów posły czcić mógł. Abowiem mając on na sobie wielkie sprawy, dla których w jego domu u wszystkich gmachów drzwi zawsze otworem stały, snadniej mógł na stronie, niż w mieście uczynić temu dosyć”<sup>31</sup>. Taką też funkcję, nie tylko mieszkalno-rekreacyjną, spełniał Belweder

pośród siedzib Krzysztofa Zygmunta Paca<sup>32</sup>.

Usytuowanie podmiejskiej siedziby w Ujazdowie wiąże się także z rozpoczętym jeszcze w XVI stuleciu rozwojem Warszawy wzdłuż traktu krakowskiego, kiedy to najważniejsze postaci sceny

31 W ten sposób Łukasz Górnicki opisał Prądnik, wiejską siedzibę biskupa i kanclerza koronnego Samuela Maciejewskiego wzniesioną „włoskim kształtem”. Ł. Górnicki, *Dworzanin polski*, oprac. S. Łempicki, Warszawa 1925, s. 14. Zob. także J. Kowalczyk, dz. cyt., s. 281-282, 284, 286-287, 293.

32 19 VI 1666 r. po przeglądzie wojsk litewskich przybyłych na sejm Krzysztof Zygmunt Pac urządził w Belwederze przyjęcie. Dwa lata później Pacowie gościli hrabiego Gasparda de Chavagnac, posła cesarza podczas elekcji. W 1677 r. przyjmowali posłów kurlandzkich, którzy przybyli aby złożyć hołd nowemu królowi Janowi III Sobieskiemu. *Wyjątek z pamiętników hrabiego de Chavagnac, legata do Polski [...] r. 1668*, w: *Zbiór pamiętników historycznych o dawnej Polsce*, oprac. J. U. Niemcewicz, t. 4, Warszawa 1822, s. 300; M. Kwiatkowski, *Belweder...*, dz. cyt., s. 10; J. Lileyko, *Życie codzienne w Warszawie za Wazów*, Warszawa 1984, s. 207.



politycznej chętnie wznosiły podmiejskie rezydencje na malowniczej skarpie wiślanej. Tendencję tę wzmocnił pałac wybudowany przez Władysława IV w latach 1634-1641 (przebudowany 1657-1660) przy Krakowskim Przedmieściu, na miejscu skromnego dworu Anny Wazówny, który stał się później ulubioną siedzibą Jana Kazimierza. Niebagatelny był także zwyczaj sięgający końca XVI stulecia, by rozpocząć w Ujazdowie ceremonialne wjazdy do Warszawy od strony traktu krakowskiego<sup>33</sup>.

Jednak Ujazdów w czasach Wazów pozostawał poza magnacką zabudową rezydencjonalną, co w kontekście pałacu Krzysztofa Zygmunta Paca podkreśla ekskluzywizm podjętej przez niego inwestycji, do tej pory niezauważonej przez badaczy. Dopiero po abdykacji Jana Kazimierza i przekazaniu w 1668 r. Ujazdowa podkomorzemu koronnemu Teodorowi Denhoffowi rozpoczął się nowy rozdział w dziejach tej podwarszawskiej miejscowości. Szczególnego znaczenia nadał jej Stanisław Herakliusz Lubomirski, który w 1674 r. stał się właścicielem zamku Ujazdowskiego, a dwa lata później także dóbr Ujazdów rozpoczynając w nich szereg inwestycji. Znamienne, że kierunek ten utrzymał Jan III Sobieski przystępując w 1677 r. do budowy prywatnej rezydencji w Wilanowie<sup>34</sup>.

Ze względu na atrakcyjne ukształtowanie terenu i walory widokowe Krzysztof Zygmunt Pac nazwał siedzibę „pałac [...] Belweder”<sup>35</sup>, podkreślając nie tylko jej

funkcję i charakter, ale także jej genezę odwołując się i do tradycji starożytnego *otium* (belweder willi Hadriana w Tivoli) i dziedzictwa renesansu (Villa Belvedere Innocentego VIII, 1484-1487).

### KSZTAŁT MAJĄTKU BELWEDER

Pomiędzy 1659 r. a 1663 r., kiedy Krzysztof Zygmunt Pac zakupił dobra, a następnie przekazał prawa do nich żonie, wzniesiono i zorganizowano podmiejską siedzibę kanclerstwa litewskiego<sup>36</sup>. Dzięki zachowanym w drezdeńskich instytucjach planom Ujazdowa, sporządzonym w latach 1720-1733<sup>37</sup>, a także dotychczas nieznanemu inwentarzowi dóbr Belweder z 1720 r.<sup>38</sup>, można określić kształt i ich zabudowę z czasów Krzysztofa Zygmunta Paca.

Majątek zajmował niewielki w sumie obszar ok. 20 ha pomiędzy wsią ujazdowską a kościołem<sup>39</sup>, obejmując krawędź skarpy, jak i część poniżej, sięgającą do dwóch nieregularnie ukształtowanych stawów (il. 6-7). Parcela na skarpie miała kształt zbliżony do kwadratu, tu też na jej brzegu

<sup>36</sup> Przekazanie dóbr Belweder..., k. 208v-209.

<sup>37</sup> Sächsisches Hauptstaatsarchiv (VII 89 nr 3, Blat i; VII 90 nr 35 b-d); Sächsisches Landesamt für Denkmalpflege Archiv (M. 69 X Bl. 13). *Varsaviana w zbiorach drezdeńskich. Katalog planów i widoków Warszawy oraz rysunków architektonicznych budowli warszawskich okresu saskiego*, Warszawa 1965, s. 77-79, 85-86 (fotokopie planów znajdują się w Instytucie Sztuki PAN).

<sup>38</sup> Chodzi o najstarszy zachowany inwentarz majątku Belweder, który pochodzi co prawda z 18 V 1720 r., ale opisuje układ założenia z czasów Krzysztofa Zygmunta Paca. Dokument ten, sporządzony podczas obmowy majątku przez Jakuba Dunina, znajduje się w Archiwum Narodowym w Krakowie oddz. Wawel dalej jako ANK ASang teka 443/24, s. 23. Zob. Aneks.

<sup>39</sup> Według Mindaugasa Paknysa ważny dla Krzysztofa Zygmunta Paca był fakt, że kościół w Ujazdowie nosił wezwanie św. Anny i Małgorzaty, co przypominało o patronce jego matki. Takie też patrocinium (św. Anna) miała świątynia wybudowana obok eremu Kamedułów w Pożajściu. Nie umniejszając skojarzeniom, jakie miał Pac, wydaje się, że był to najmniej ważny powód zakupu gruntów obok rezydencji królewskiej. M. Paknys, dz. cyt., s. 49.

<sup>33</sup> J. Kowalczyk, dz. cyt., s. 294-297, 308.

<sup>34</sup> M. Kwiatkowski, *Belweder...*, dz. cyt., s. 9; J. Putkowska, dz. cyt., s. 57-75.

<sup>35</sup> *Testament Klary Izabelli de Mailly Lascaris*, 11 III 1685 r. LVIA Metryka Litewska sv. 138 (mf 389 Rossijskiej Centralnyj Gosudarstwennyj Archiw Driewnich Aktow w Moskwie) dalej jako LVIA ML mf 389, k. 619. Testament Francuzki wpisano także do Metryki Koronnej (AGAD MK 215). Obie wersje zostały przez autorkę artykułu porównane. Na tej podstawie stwierdzono ich zbieżność.

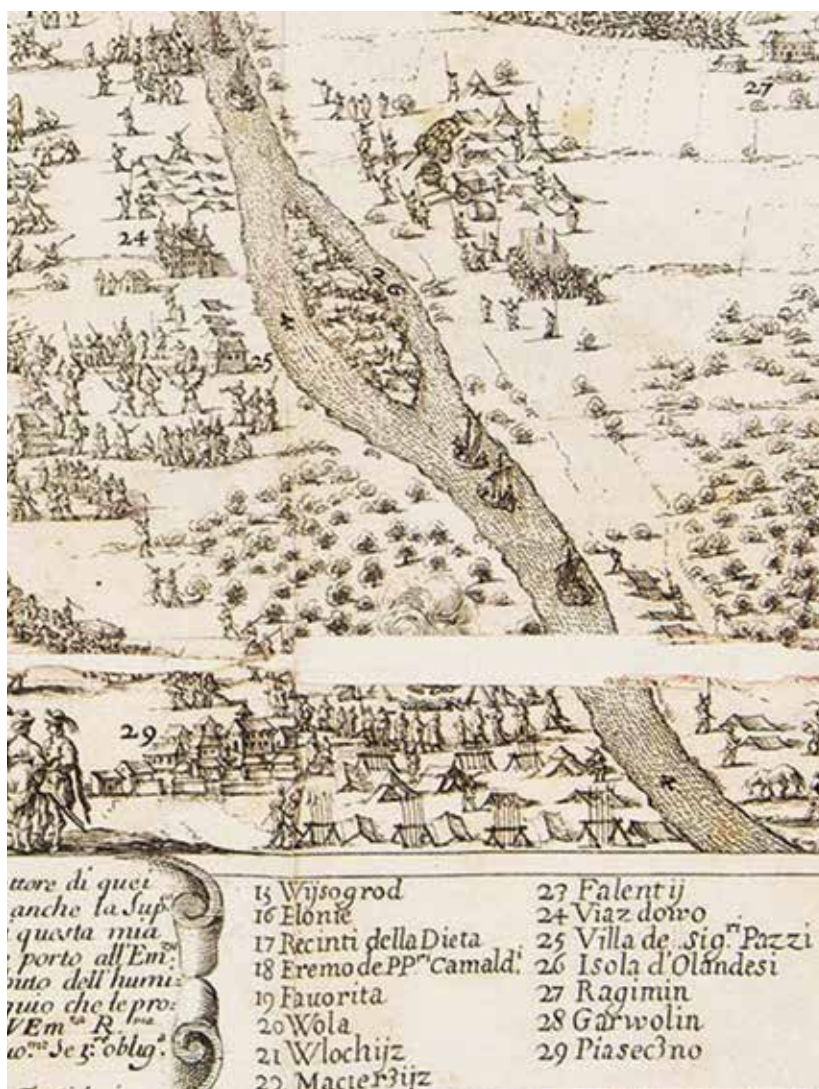


8. François Collignon wg  
Giovanniego Battisty  
Gisleniego, Mapa panoramiczna  
Warszawy, 1674 r. Biblioteka  
XX Czarortoryskich

9. François Collignon wg  
Giovanniego Battisty  
Gisleniego, fragment mapy panoramicznej  
Warszawy, 1674 r. Biblioteka  
XX Czarortoryskich

usytuowana była drewniana willa. Budynek ujmował zamknięty od drogi dziedziniec i teren poniżej skarpy z „ogrodem włoskim”<sup>40</sup>.

Wjazd na dziedziniec akcentowała brama umieszczona na osi kompozycyjnej założenia<sup>41</sup>. Zabudowania gospodarcze przy dziedzińcu wzniesione na planie prostokąta rozmieszczone były wzdłuż drogi i na jego południowej granicy, gdzie stała podpiwniczona kuchnia<sup>42</sup>. Skarpa „na wierzchu za dworem” była wysadzana 37 lipami „koło płotów”, tam też znajdowały się dwie grusze „rodzajne” oraz grusza „szczepiona mała”<sup>43</sup>. Tak więc ogrodzenie, układ zadrzewienia



40 Testament Klary Izabelli de Maily Lascaris..., k. 619.

41 Według wspomnianego inwentarza z 1720 r. brama miała być na „zawiasach sześciu żelaznych i z furtką.” *Inwentarz dóbr Belweder...*, s. 23.

42 Budynek z bramą miał izbę i dwie komory (po prawej stronie) oraz izbę z kominkiem i piecem (po lewej stronie). Kuchnia była dwuizbowa z sienią. Od bramy podwórze było ujęte z jednej strony parkanem, a z drugiej płotem. *Inwentarz dóbr Belweder...*, s. 24.

43 Tamże, s. 24.

oraz zabudowania gospodarcze w tradycyjny sposób zamykały obszar podwórza.

Ogród założony poniżej skarpy był kwaterowy, o półkolistym obrysie od strony stoku, niby antyczny amfiteatr z symetrycznymi, półkolistymi zejściami. Znajdował się w nim domek ogrodnika (jednoizbowy z sienią), piwnica (ziemianka) i murowana figarnia<sup>44</sup>. Ogród zamykały dwa nieregularne stawy oraz „kanał w zwieńczeniu”<sup>45</sup>. Daleki widok na łąki i pola sięgał obu brzegów Wisły<sup>46</sup>, co ilustruje grafika z 1669 r. François Collignona (il. 8) wykonana według rysunku Giovanniego Battisty Gisleniego, która w kontekście Belwederu nie była dotychczas przywoływana<sup>47</sup>.

44 W 1720 r. pisano: „kwater w tym ogrodzie sied[ę]m porzeczkami i agrestem circum circa obsadzone i wazrywem zasiane. [...] Przy ogrodzie jest sklep i figarnia murowana spustoszone”. Tamże, s. 25.

45 Tamże.

46 Na terenie dolnego ogrodu znajdował się także sad, a w nim: grusze, jabłonie i wiśnie. Część roślin była umieszczona w glinianych lub drewnianych donicach, a wśród nich także te ciepłolubne: „goździki olenderskie”, drzewka pomarańczowe i granatu, a także figowe i laurowe. Jako, że niektóre z nich opisano jako stare można śmiało uznać, że pochodziły z czasów Krzysztofa Zygmunta Paca. Tamże, s. 25. Klara Izabella de Maily Lascaris przekazując w testamencie Kazimierzowi Michałowi Pacowi majątek Belweder precyzowała: „pałac mój [...] za Ujazdowem leżący z folwarkiem, poddanymi, gruntami, ogrodem włoskim, zasiewkami i ze wszystkiemi przynależnościami”. *Testament Klary Izabelli de Maily Lascaris...*, k. 619. Zob. także *Testament Krzysztofa Zygmunta Paca...*, s. 18; M. Kwiatkowski, *Belweder...*, dz. cyt., s. 9-10; J. Putkowska, dz. cyt., s. 168.

47 Rycinę (akwaforta z miedziorytem) opublikowano w Rzymie wraz z opisem elekcji Michała Korybuta Wiśniowieckiego pióra Giovanniego Battisty Gisleniego (egzemplarz znajduje się w Bibliotece Watykańskiej, sygn. Barb.X.1.80.fol.52). Ta sama rycina została wykorzystana pięć lat później w druku *Raggavagio dell'elezione del Serenissimo Re di Polonia Giovanni III* (Rzym 1674). Ten z kolei egzemplarz jest przechowywany w Bibliotece XX. Czartoryskich (sygn. II 6413). Schemat kompozycji łączy w sobie mapę i widok z lotu ptaka, a przedstawione kształty budowli są schematyczne. Tak też przedstawiono pałac Krzysztofa Zygmunta Paca, w którym nie zgadza się plan budowy potwierdzony przez przywołane tu źródła archiwalno-ikonograficzne. Zob. St. Pasierb, M. Janocha,

Drewnianą i niewielką w sumie siedzibę kanclerza litewskiego wzniesiono na planie kwadratu (ok. 40 x 40 łokci, czyli niecałe 600 m<sup>2</sup>) nadając jej charakter podmiejskiej, włoskiej willi otoczonej przez ogród<sup>48</sup>. Potwierdzają to przywołane wyżej plany Ujazdowa z lat 1720-1733 (il. 6-7), na których oznaczono Belweder jako budowlę drewnianą, a nie murowaną, co ostatnio próbował udowodnić Marek Kwiatkowski. Poświadcza to także inwentarz z 1720 r. Na tej podstawie oraz dzięki krótkim wzmiankom w testamencie Krzysztofa Zygmunta Paca można także stwierdzić, że siedziba kanclerza litewskiego była parterowa i czterotraktowa (il. 10). Od frontu, po obu stronach obszernej sieni znajdowały się pokoje (w tym „alkowa”<sup>49</sup>), za którymi usytuowano pomieszczenia określane jako „gabinety”. Wykorzystując walory krajobrazowe od strony skarpy zorganizowano reprezentacyjną salę nazywając ją galerią<sup>50</sup>. Miała ona kształt podłużny, zajmowała całą szerokość budynku i otwierała się na ogród szeregiem okien (il. 9).

Biorąc pod uwagę fakt, że z okien od frontu willi można było obserwować uroczyste wjazdy do Warszawy, budowlę przydano wysoki cokół<sup>51</sup>. Dzięki temu

*Polonica artystyczne w zbiorach watykańskich*, Warszawa 2002, s. 108-109.

48 Sielskości Belwederu nie przeszkadzał fakt, że Krzysztof Zygmunt Pac miał tam „parę dział żelaznych od [...] biskupa krakowskiego darowanych”. *Testament Krzysztofa Zygmunta Paca...*, s. 21. Zob. także J. Kowalczyk, dz. cyt., s. 308-309.

49 *Testament Krzysztofa Zygmunta Paca...*, s. 52-53. Zob. także *Inwentarz dóbr Belweder...*, s. 24.

50 W 1720 r. określono ją jako „sala wielka”. Tamże, s. 24. Zob. także uwagi Stanisława Mossakowskiego na temat terminu „galeria” i obecności tego typu pomieszczeń w architekturze pałacowej. S. Mossakowski, *Galeria przy Villa Regia w Warszawie*, w: tenże, *Orbis Polonus...*, dz. cyt., s. 145, 147-149, 156-157.

51 Gaspar de Chavagnac pisał: „dano znać, że ciągnie orszak poselstwa, pobiegliśmy wszyscy do okien”. *Wyjątek z pamiętników...*, dz. cyt., s. 225.



uzyskano lepszą ekspozycję pałacu oraz powiązano go z krajobrazem. Potwierdza to widok Belwederu na wspomnianym wyżej sztychu przedstawiającym Warszawę i okolice, jaki na podstawie rysunku Giovanniego Battisty Gisleniego wykonał François Collignon (il. 8).

Wbrew temu, co sądził Marek Kwiatkowski, pośrodku dachu willi nie wznosił się taras widokowy<sup>52</sup>. Poprzez proste, ewentualnie skrzyżowane linie, na wspomnianych osiemnastowiecznych mapach Ujazdowa albo nieporadnie zaznaczono dyspozycję wnętrza, albo czterospadowy dach, który zgodnie z przekazami archiwalnymi był kryty gontem, oraz posiadał „zegar na wierzchu [...] ze dwiema dzwonkami”<sup>53</sup>. Powstałe po 1740 r. widoki i pomiary Warszawy i okolic ukazują Belweder murowany, a więc już po rozebraniu budowli wzniesionej przez Krzysztofa Zygmunta Paca.

## WYSTRÓJ I WYPOSAŻENIE WILLI BELWEDER

Program architektoniczny willi w Ujazdowie uzupełniało słynące z przepychu wyposażenie. Świadczą o tym wzmianki w pamiętnikach posłów i ambasadorów podejmowanych przez Paców, testamenty małżonków, a także fakt, że już po śmierci kanclerza i jego żony Belweder był wielokrotnie wykorzystywany przez dwór Jana III Sobieskiego<sup>54</sup>.

52 M. Kwiatkowski, dz. cyt., s. 9.

53 *Inwentarz dóbr Belweder...*, s. 23-24.

54 W Belwederze odbyło się m.in. spotkanie księżniczki bawarsko-neuburskiej Jadwigi Elżbiety z parą królewską i jej przyszłym mężem Jakubem Sobieskim w roku 1691. Były to czasy, kiedy siedziba znajdowała się w rękach Kazimierza Michała Paca, spadkobiercy kanclerstwa. Rok wcześniej powiększył on ogród Belwederski o teren ujazdowski należący do Stanisława Herakliusza Lubomirskiego. To dla niego, a nie, jak twierdziła Jolanta Putkowska, dla Klary Izabelli de Mailly Lascaris, prace

Jeden z gości Paców hrabia Gaspar de Chavagnac, poseł cesarza na elekcji 1668 r., wspominał, że na jego cześć w domu „z ogrodem i galerią [...] zastawiono pięknie bardzo śniadanie na stole, ciągiem całej galerii”<sup>55</sup>. Zgodnie z ówczesnym zwyczajem prezentowano w niej dzieła sztuki, których w rezydencjach Krzysztofa Zygmunta Paca nie brakowało, a ponadto „zwierciadło wielkie w hebanie [...] w galerii w Belwederze zawsze wisiało”<sup>56</sup>. Było tam też „drugie zwierciadło w hebanowych wielkich ramach”<sup>57</sup>. Wiadomo ponadto, że ściany budynku dekorowano tkaninami<sup>58</sup>, wśród których Krzysztof Zygmunt Pac wymienił m.in. „obicie kitajkowe w prążki zielone, żółte, czerwone co na lato w pokoju moim w Belwederze bywało

---

wykonywał Tylman z Gameren. Kawaler maltański sprzedał rezydencję 4 V 1697 r. pod czaszynie trockiej Katarzynie Michałowskiej. *Dokumenty dotyczące Belwederu, 1697-1714*. ANKr ASang teka 365/4, k. 139-140; *Kontrakt Kazimierza Michała Paca z Katarzyną Michałowską, 4 V 1697 r.* ANKr ASang teka 550/1; M. Kwiatkowski, *Belweder...*, dz. cyt., s. 10; J. Lileyko, dz. cyt., s. 180; S. Mossakowski, *Projekty Belwederu...*, dz. cyt., s. 299.

55 *Wyjątek z pamiętników...*, dz. cyt., s. 300-302.

56 *Testament Krzysztofa Zygmunta Paca...*, s. 24.

57 Tamże, s. 52. W zachowanym we fragmencie spisie przedmiotów Belwederu z 1699 r. (*Dokumenty dotyczące Belwederu...*, s. 142) wymieniono wiele cennych sprzętów, określając niektóre z nich jako pochodzące z warsztatów augsburskich. Niemniej nie da się wskazać, które z nich sprawił Krzysztof Zygmunt Pac, a które jego spadkobierca Kazimierz Michał. Kawaler maltański, podobnie jak jego wuj znany był z doskonałego gustu i luksusowych przedmiotów, którymi lubił się otaczać. Szczęśliwie w Sakralinis muziejus Pažaislio vienuolyno ansamblyje zachowała się cenna puszka na komunikanty wykonana na jego zamówienie w Gdańskim warsztacie rodziny Jöde w latach 1689-1699. *Lietuvos sakralinė dailė XI-XX a. pradžia. Lietuvos tūkstantmečio programos ir Jubilejinii 2000 metų parodos krikščionybė Lietuvos mene katalogas*, t. 4 cz. 1, Vilnius 2007, s. 109. Zob. także *Testament Kazimierza Michała Paca, 19 IX 1719 r.* VUB f 4 A 759 nr 6.

58 *Testament Krzysztofa Zygmunta Paca...*, s. 18.

z portiera<sup>59</sup>. Podłogi willi były drewniane, a „piece [...] białe”<sup>60</sup>.

Rezydencja kanclerza litewskiego szybko stała się symbolem przepychu, co z kolei zainspirowało trybuna szlacheckiego Wacława Potockiego do ułożenia wiersza piętnującego jej wystawność:

„Pytam, co to za pałac, mijając Warszawę.

Powiedzą mi: Belweder. [...]

Który jeżeli go kto po polsku tłumaczy,

Wdzięczne, piękne wejście

z francuskiego znaczy<sup>61</sup>.

Pięknie patrzeć na lasy i odległe góry,  
Pięknie na krętej Wisły rozliczne figury, [...]

Lecz któż wypisze, czym przy delikackim  
wczynie

Wszystkie zmysły Belweder, nie rzkąc oko,  
pasie.

We drzwiach dziardyn, drugi raj; mają  
wdzięczne gusty

Owoce, zioła zapach; nie masz tu kapusty,

Rzepy i, której nasze ogrody przywykły,

Boćwiny po litewsku, po naszymu ćwikły,

Same tylko fijozy, sałaty, karczochy.

Nie ma nic Kampanija, nic nie mają Włochy.

[...]

Nic go we dnie, nic w nocy ze snu nie ocuci,

Nie gędzie wrzaskliwa gęś, nie pieją koguci;

Bydła nie masz żadnego: precz gnój, precz

folwarki!

Melodyjne słowiki, cukrowe kanarki

(Nie zawsze się wijola albo skrzypce godzą)

Wszelkie zabawy i sen południowy słodzą.

Niechże zdrów taki mieszka w Belwederze,

komu

Wiozą do uciesznego co potrzeba domu,

Co nań sto wsi, a tysiąc pługów, nie Podgorze,

Czarną tłustą zawiską rzędzinę gdzieś orze.

Mnie wesoły Belweder, śliczna perspektywa,

Kiedy równa ulega pod pszenicą niwa; [...]

59 *Testament Krzysztofa Zygmunta Paca...*, s. 53.

60 *Inwentarz dóbr Belweder...*, s. 23.

61 Oczywiście nazwa nie pochodzi z języka francuskiego, a z włoskiego.

Niechajże zdrów pan siedzi w swoim  
Belwederze<sup>62</sup>.

### AUTOR PROJEKTU

Układ Belwederu z czasów Krzysztofa Zygmunta Paca przypomina parter pałacu Jerzego Ossolińskiego w Warszawie (trójtraktowy) z reprezentacyjną salą usytuowaną od ogrodu w szerokości bryły (do 1641 r.), czy też jeden ze wstępnych projektów parteru pałacu w Puławach z salonem na planie prostokąta, węższym co prawda od bryły budowli i z owalną wnęką od strony westybulu (ok. 1670 r.). Przede wszystkim bliższy jest trójtraktowemu parterowi pałacu Kotowskich, w którym Tylman z Gameren planował wzniesić salę reprezentacyjną o szerokości całego budynku i szeroką sień (1682-1688). Jego pomysłu był także pawilon Arkadia (po 1678 r.) w Ujazdowie Stanisława Herakliusza Lubomirskiego wzniesiony na planie kwadratu, nakryty dachem namiotowym. Tylman zaprojektował także piętrowy pawilon na planie kwadratu w Marymoncie (1691-1696).

W kontekście tych analogii warto przywołać intuicyjną wypowiedź Stanisława Mossakowskiego, który nie znając przywołanych wyżej źródeł archiwalnych, zajmując się projektami Enrica Zuccalliego z 1694 r. dla Sobieskich postawił tezę, że być może autorem willi Paców w Ujazdowie był Tylman z Gameren<sup>63</sup>.

62 W. Potocki, *Dzieła*, oprac. L. Kukulski, wstęp B. Otwinowska, t. 1, Warszawa 1987, s. 333-334. Wiersz *Belweder* powstał po 1673 r. Zamieszczono go w zbiorze *Fraszki albo sprawy, powieści, przygody i trefunki*. Zob. także J. Kowalczyk, dz. cyt., s. 300. Oddając sprawiedliwość kanclerzowi litewskiemu należy podkreślić, że Belweder obejmował również folwark. Zob. wyżej.

63 S. Mossakowski, *Projekty Belwederu...*, dz. cyt., s. 302. Odosobniona pozostaje propozycja Mindaugasa Paknysa, aby Belweder związać z Isidorem Affaitatą st. Litewski badacz błędnie założył, że pałac powstał po 1668 r., kiedy to po abdykacji Jana Kazimierza architekt szukał nowych zleceń. Warto podkreślić, że

Wydaje się ona możliwa do przyjęcia również ze względu na bliskie, przyjacielskie związki Stanisława Herakliusza Lubomirskiego i Krzysztofa Zygmunta Paca, które w 1674 r. zaowocowały ujazdowskim sąsiedztwem<sup>64</sup>.

Holender musiał zaprojektować Belweder w latach 1659-1660. Stało się to podczas nieobecności Giovanniego Battisty Gisleniego, który w latach 1657-1662 stale przebywał w Rzymie. Przywołanie włoskiego twórcy w tym właśnie miejscu nie jest przypadkowe. Na wspomnianej już grafice, wykonanej według jego projektu, ze wszystkich rezydencji znajdujących się w okolicach Warszawy jedynie pałac kanclerza litewskiego został oznaczony imiennie, jako „Villa de Sigri Pazzi” (il. 9), co uszło uwadze dotychczasowych badaczy zajmujących się twórczością rzymianina. W ten sposób Giovanni Battista Gisleni nie tylko podkreślił znajomość z Krzysztofem Zygmuntem Pacem, dla którego, jak się wydaje, wykonał szereg prac<sup>65</sup>, ale także wyeksponował wagę podwarszawskiej siedziby jednego z kluczowych aktorów politycznej sceny w Rzeczypospolitej. Kanclerz litewski był bowiem osobą znaną wśród wpływowych postaci Europy, do których wydawnictwo Gisleniego było skierowane. Był wśród nich Virginio Orsini, od 1650 r. kardynał-protektor Polski, któremu dedykowano grafikę, a który utrzymywał kontakt z rodziną

Paców, w tym z samym kanclerzem litewskim<sup>66</sup>.

Pałac Belweder w Ujazdowie stanowił ważny punkt na mapie siedzib Krzysztofa Zygmunta Paca. Kanclerz litewski postrzegał go nie tylko w kontekście funkcji reprezentacyjnej. Willa powiązana z folwarkiem stanowiła właściwe zaplecze mieszkalno-gospodarcze dla Krzysztofa Zygmunta Paca i jego żony, tak ważne w przypadku stołecznej roli Warszawy. W Belwederze kanclerz litewski przebywał nie tylko chętnie, ale i często, bez względu na porę roku, o czym świadczy zachowana korespondencja. Tu także zmarł 10 stycznia 1684 r. Klara Izabella de Mailly Lascaris zmarła w Belwederze rok później 11 marca.

## ANEKS

### *Inwentarz dóbr Belweder<sup>67</sup>*

„[s. 23] Actum in Curia Regia Varsaviensi Feria Secunda post Dominicam Festi Santcissimae] et Individua[e] Trinitatis proxima Anno Domini Millesimo Septingentesimo Vigesimo.

[...] Inwentarz in fundo Bonorum Belweder spisany przy oddaniu in possessionem Jaśnie Wielmożnemu Jegomości Panu Jakubowi Duninowi regentowi kancelaryi Wielkiej Koronnej braclawskiemu staroście [...] die Decima Octava Maia Roku Tysiącznego Sied[el]msetnego Dwudziestego.

66 A. S. Czyż, *Włosi w kręgu...*, dz. cyt., s. 187-188.

67 Podstawą aneksu jest wypis inwentarza z akt kancelarii królewskiej. Został on zestawiony z drugą kopią tego samego dokumentu (ANK ASang teka 443/24, s. 1-2). Niewielkie różnice pomiędzy tekstami zaznaczono poprzez nawias kwadratowy, o ile są ważne dla treści dokumentu. W ten sam sposób zaznaczono także rozwinięcia skrótów i wszelkie wtrącenia. W aneksie pominięto elementy nieistotne z punktu widzenia tematu artykułu, czyli spisy poddanych oraz zasiewów. W redakcji tekstu posłużono się zasadami edycji źródeł historycznych dla XVI-poł. XIX w. oraz transkrypcji źródeł literackich do poł. XVIII w. typ B.

potwierdzone kontakty Affaitaty st. z Krzysztofem Zygmuntem Pacem opierały się zawsze na pośrednictwie w zatrudnieniu wykonawców i organizacji pracy. Jedyny znany projekt ołtarza do kościoła w Pożajściu autorstwa Włocha nie przypadł do gustu kanclerzowi litewskiemu. M. Paknys, dz. cyt., s. 78.

64 Stanisław Herakliusz Lubomirski był jednym z testatorów kanclerza litewskiego. *Testament Krzysztofa Zygmunta Paca...*, s. 31, 36, 60.

65 Więcej na ten temat w: A. S. Czyż *Fundacje...*, dz. cyt., s. 280-281, 345-346.



10. Propozycja rekonstrukcji rzutu  
willi Belweder. Oprac. A. S. Czyż

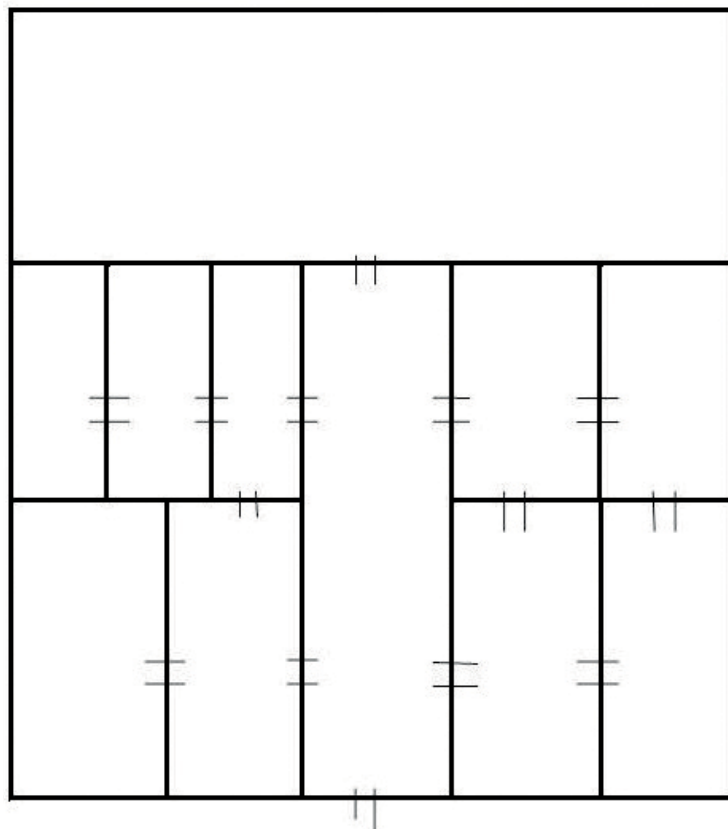
Dwór do którego wjeżdżając brama, w której wrota na zawiasach sześciu żelaznych i z furtą. Dwór, w którym po prawej stronie pokojów dwa, na podłogach piec dwa białe, okien nie masz. Gabinetów dwa na podłogach [i] piec biały jeden. Drzwi w tych pokojach sześcioro [s. 24] na zawiasach żelaznych bez zamków. Sień wielka ex opposito po lewej stronie pokojów dwa, na podłodze kominów dwa [i] piec dwa białe. Gabinetów trzy, na podłogach piec jeden. U tych wszystkich okien nie masz. Sala wielka na tym dworze nadrujnowana i cale spustoszona. Okien nie masz, pułapy i sufity wszystkie pogniły. Ten dwór pod gontami bardzo już [z]gniłem[i].

[Item budynek alias kuchnia spustoszony, w którym] izby dwie bez pieców i okien. Sień jedna przykrycie gontami złe. Item budynek gospodarski przy bramie, w którym izba i dwie komory po prawej stronie, po lewej zaś [stronie] także izba z kominkiem i piecem złym. Drzwi w tym budynku ośmioro złych, nakrycie bardzo złe. Podwórze z jednej strony od bramy parkanem, z drugiej strony płotem ogrodzone. Zegar na wierzchu dworu zły, ze dwiema dzwonekami.

W tym zaś dworze te [się] znajdują rzeczy. Stołów dwa kamiennych w piwnicy murowanej pod budynkiem, gdzie kuchnia. Stół sosnowy mały, prętów żelaznych do pałacu sied[e]m.

Inwentarz naczyńia dworskiego. Płużyc starych przez żelaza cztery, radło jedno, bron żelaznych dwie, sani dwoje, osi okowane dwie od woza, kłód do sypania zboża cztery, skrzyń starych złych dwie, szuflad ze dworu sześć, lada z kosą.

Ogród, w którym na wierzchu za dworem lip sadzonych koło płotów trzydzieści i sied[e]m. Gruszek rodzajnych dwie, gruszka szczepiona mała. W ogrodzie dolnym szczepek sto, gruszek [s. 25] rodzajnych i jabłonek dziewięć. Wisien rodzajnych starych dwadzieścia i trzy.



Z[i]elnin prostych w garkach glinianych dwadzieścia i jeden. Goździków olenderskich z naczyniami glinianymi trzydzieści i pięć. Próżnych garnków glinianych os[ie]m. Wina krzaków szesnaście w ziemi sadzonych. Vulnera Christi jedno. Pomagrama trzy, drzewa dwoje w naczyniach drewnianych, jedno w ziemi. Genestrowego drzewa w naczyniach drewnianych sześcioro. Starego figowego drzewa dwoje skrzynki, bobkowe drzewko jedno. Genestrowego drzewka młodego w skrzynce dziewięć. Pomaranowego drzewa w skrzynkach troje.

W tym ogrodzie izba, gdzie ogrodnik mieszka z sienią. W ogrodzie na dole sadzawek dwie, kanał w zwierzeńcu i sadzawka. Kwater w tym ogrodzie siedem porzeczkami i agrestem circum circa obsadzone i warzywem zasiane. Item po górkach kliników sześć, ziela różne na nich sadzone. Przy ogrodzie jest sklep i figarnia murowana, spustoszone.

Inwentarz poddanych i powinności onych [...] [s. 26] [...] Inwentarz zboża zasianego [...]”.

# Przedstawienia Świętej Rodziny wzorowane na kompozycjach Carla Maratty

**W mazowieckich kościołach w Pęcicach i Kurdwanowie można spotkać obrazy o zbliżonej do siebie kompozycji, ukazujące Świętą Rodzinę, która najprawdopodobniej odpoczywa podczas ucieczki do Egiptu. Malowidła te stały się już wcześniej przedmiotem zainteresowania piszącej te słowa<sup>1</sup>. Została wówczas wskazana rycina Pietera Schencka, wykazująca znaczne podobieństwo do obu płócien, jednak budziło wątpliwości, czy to ona stała się bezpośrednią inspiracją dla polskich przedstawień. Poza tym można było przypuszczać, że sam sztych powtarzał kompozycję stworzoną przez innego artystę w wersji malarskiej.**

KATARZYNA PONIŃSKA

Dziś można odpowiedzieć na postawione wówczas pytania, że pierwotnym twórcą omawianej sceny był Carlo Maratta. Największe podobieństwo grafika Schencka wykazuje w stosunku do miedziorytu, który jest jej lustrzanym odbiciem. Znajduje się on w zbiorach Rijksmuseum w Amsterdamie, a jego twórcą jest Gérard Edelinck, który miał się opierać na malowidle wspomnianego włoskiego artysty. Czas powstania sztychu został określony na lata 1666-1696<sup>2</sup>.

1 K. Ponińska, *Związek grafiki Pietera Schencka z obrazami w kościołach parafialnych w Pęcicach i Kurdwanowie*, w: *W kręgu sztuki polskiej i grafiki europejskiej*, red. K. Moisan-Jabłońska, Warszawa 2011, s. 181-189. Tam reprodukowane są opisywane przedstawienia.

2 Rycina zakupiona do zbiorów w roku 1816 (nr inwentarza: RP-P-BI-7463X), została wykonana na papierze o wymiarach: 42 x 31,3 cm. Środkowa inskrypcja to: „Dilectus meus descendit in hortum suum, ad areolam / Aromatum, vt pascatur in hortis, et lilia colligat. Cant. 6.” Poniżej drobnym drukiem podano adres wydawniczy: „N. de Poilly excudit cum Priuil. Regis rue S<sup>t</sup>. Jacques a la belle Image”. Ponadto powyżej napisów centralnych w prawym górnym rogu marginesu widnieje: „Carlouche Pinx.”, zaś po przeciwnej stronie: „G. Edelinque sculp.” Wskazują one na Gérarda Edelincka jako rytownika, a na Nicolasa de Poilly (I) jako na wydawcę. Gérard Edelinck był miedziorytnikiem i wydawcą (ochrzczony w Antwerpii 20 X 1640 – zm. 2 IV 1707 w Paryżu), który od 1666 pracował w stolicy Francji, a w 1675 otrzymał tamtejsze obywatelstwo. Specjalizował się w tematyce portretowej, która stanowi dwie trzecie jego twórczości. Nicolas de Poilly (ochrzczony w Abbeville 24 II 1627 – zm. 1 III 1696 w Paryżu) pochodził z francuskiej rodziny

Na dolnym marginesie poniżej przedstawienia posiada ona łaciński napis zaczerpnięty z Pieśni nad Pieśniami (6,1), która w polskim tłumaczeniu brzmi: „Miły mój stąpił do ogroda swego, do grządki wonnych ziół, aby się paść w ogrodziech, a lilie zbierał”<sup>3</sup>. Dlatego na pole płaszczu podawanego Jezusowi wyraźnie widać kwiaty, wśród których przeważają róże. Poza różnicą w odwróceniu kompozycji w stosunku do ryciny Schencka, widzimy tu bardzo wiele podobieństw: w tle została ukazana palma, św. Józef ma łokieć zasłonięty płaszczem i nie posiada kija, który występuje na obrazie w Pęcicach. Maryja w prawej dłoni trzyma zamkniętą książkę, a Dzieciątko nie opiera swojej na jej stopie.

Palma, choć nachylona w przeciwnym kierunku niż u Schencka, występuje również na płótnie namalowanym przez samego Carla Marattę, przechowywanym obecnie w Palazzo

rytowników. Od ok. roku 1645, wraz z Pierrem Mariette, rozpoczął działalność wydawniczą, która ograniczyła jego aktywność jako rytownika. Gérard Edelinck był uczniem jego starszego brata Francois (ur. 1623), który od 31.XII.1669 pełnił funkcję stałego grafika króla Ludwika XIV. M. Préaud, *Edelinck, Gérard*, w: *The Dictionary of Art*, t. 9, London 1996, s. 718. J. Lothe, *Poilly, de.*, tamże t. 25, s. 77-78. <https://www.rijksmuseum.nl/en/search> [dostęp 28 VIII 2015].

3 Wszystkie fragmenty Pisma Świętego cytowane są w tłumaczeniu ks. Jakuba Wujka za: *Biblia łacińsko-polska, czyli Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Podług tekstu łacińskiego Wulgaty, i przekładu polskiego X. Jakóba Wujka T.J. z komentarzem Menochiusza T.J., przełożonym na język polski*, t. IV, Wilno 1862-1896.

Rosso należącym do Musei di Strada Nuova w Genui<sup>4</sup>. Obraz posiada znacznie bardziej rozbudowaną kompozycję od omawianych dotychczas przedstawień. Niezmienna jest poza Maryi. Trzyma ona w ręce założoną palcem książkę, ale św. Józef prezentuje się już odmiennie. Przede wszystkim znajduje się w większej odległości od nich, tak że Jezus nie dosięga wyciągniętą dłonią do darów niesionych przez niego na pole płaszcz. Poza tym jego sylwetka została ukazana w ruchu, ponieważ wyraźnie zbliża się krocząc w kierunku Matki z Synem, podczas gdy na wcześniejszych wyobrażeniach już przy nich stoi. Głównym bohaterem sceny towarzyszy wielu aniołów o dziecięcych postaciach. Jeden z nich klęczy na pierwszym planie przed Zbawicielem, trzymając w dłoniach naczynie w kształcie dzbana. Reszta putt igra wśród zarosli i gałęzi palmy, być może pomagając zbierać jej owoce dla swojego Pana. Poza najbliższymi planami, w tle widać anioły o rozmiarach dorosłych ludzi, które pasą osła. Widoczne są także zabudowania w odległym pejzażu. Dzieciątka nie opiera swojej stopy na stopie Maryi, a za jego plecami widać coś w rodzaju podróznego tobołka. W stosunku do przedstawień z Pęcic i Kurdwanowa, kompozycja ta jest ich lustrzanym odbiciem.

Dość dokładną kopię malarską obrazu z Genui stanowi płótno o owalnym kształcie, namalowane w latach około 1721-1724 dla kościoła Santa Maria in Via Lata w Rzymie przez Agostina Masucciego, który był uczniem Maratty<sup>5</sup>. Stosunkowo wiernie oddaje ono

4 Obraz (nr inwentarza: PR 108) namalowany farbami olejnymi na płótnie (120,5 x 95 cm) podarowała do zbiorów księżna Galliera w roku 1874. Jest eksponowany w sali 12 na pierwszym piętrze. <http://www.museidigenova.it/spip.php?article39>; obraz: <http://www.museidigenova.it/zoom/maratta.jpg> [dostęp 28.VIII.2015].

5 Reprodukuję go na swych stronach Fondazione Federico Zeri przy uniwersytecie w Bolonii (nr dostępu: 61378). Agostino Masucci (ur. w 1690 w Rzymie – zm. 19 X 1768) był malarzem i rysownikiem terminującym w Rzymie, najpierw u Andrei Procacciniego, a później u Carla

pierwowzór, choć została zmniejszona liczba postaci. Zatem w gałęziach palmy jest już tylko jedno putto. Poza tym kopista zrezygnował z aniołów z osłem w tle sceny. Układ pozostałych osób został niezmienny.

Na innej wersji malarskiej omawianej kompozycji, która mogła być kopią warsztatową z pracowni Maratty, pojawia się palma. Obraz niewielkich rozmiarów, w roku 2013 został zlicytowany przez Dom Aukcyjny Christies w Londynie<sup>6</sup>. W tym wypadku mamy do czynienia z mniej rozbudowanym przedstawianiem, zbliżonym do ryciny Schencka, czy polskich przykładów. Św. Józef też jest w ruchu, ale pochyla się na tyle blisko Jezusa, że może on dotknąć podawanego mu krańca płaszcz z zawartością. Postacie aniołków zostały tu ograniczone do czterech uskrzydłych główek ukazanych na tle drzew, a przyglądających się z góry scenie. Natomiast za postacią Dzieciątka pojawia się bagaż podróży, a poniżej jego zgiętej nogi widać głowę osła, który zniża ją do ziemi, żeby ugasić pragnienie.

Kolejne płótno, choć o większych rozmiarach niż poprzednie, znajduje się na kontynencie północnoamerykańskim. Obraz olejny datowany na przełom XVII i XVIII w. przechowywany jest w Art Gallery of Greater

---

Maratty, którego był jednym z ostatnich uczniów, a w latach 30. XVIII w. stał się oficjalnym spadkobiercą jego szkoły. Prace artysty charakteryzuje klasycyzm wywodzący się od Guido Reniego i ostatecznie od Rafaela. Do Akademii św. Łukasza został przyjęty w roku 1724, gdzie w latach 1737-1738 pełnił funkcję *principe*. Cieszył się prestiżowymi zleceniami dworów w Turynie, Hiszpanii i Portugalii. Był ulubionym malarzem portugalskiego króla Jana V. A. M. Rybko, *Masucci, Agostino*, w: *The Dictionary...*, dz. cyt., t. 20, s. 805-806. <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it> [dostęp 28.VIII.2015].

6 Aukcja (nr 8941). Obraz olejny na płótnie (49,2 x 39 cm) został wyceniony na 1500-2500 £, zaś sprzedany (jako 458 obiekt) za 1625 £. Pochodził on z zamku Herbertshire w Szkocji. W opisie został określony jako „Odpoczynek podczas ucieczki do Egiptu”, powstały w kręgu Carla Maratty. <http://www.christies.com/> [dostęp 28.VIII.2015].



Victoria w mieście Victoria w Kanadzie<sup>7</sup>. Kompozycja stanowi tu lustrzane odbicie w stosunku do poprzednio omówionych wersji malarskich. Za Dzieciątkiem, które przysiadło na kamieniu, kłębią się różnokolorowe tkaniny na kształt podróżnych tobołków. Św. Józef podtrzymuje prawą ręką prosty kij, dłuższy niż na obrazie w Pęcicach. Opiekun Jezusa znajduje się blisko niego, ale ma odmienną postawę niż na dwóch poprzednich obrazach – sprawia wrażenie jakby przykucał. Tutaj nie występuje już palma, a pejzaż z liściastym drzewem na drugim planie przypomina w zupełności europejski. Na jego tle pojawiają się dwa aniołki, ale w przeciwieństwie do poprzednio omówionych nie przejawiają większego zainteresowania sceną. Jeden z nich w ogóle zwrócony jest w przeciwną stronę. Na żadnym z planów nie występuje tu również osioł.

Oprócz obrazów olejnych istnieje też sporych rozmiarów, choć niedokończony, rysunek wykonany sangwiną, przechowywany w zbiorach muzeum w Luwrze. Został on określony jako Święta Rodzina na tle krajobrazu, autorstwa artysty będącego przedstawicielem szkoły rzymskiej bądź umbryjskiej<sup>8</sup>. Spośród omówionych przedstawień

7 Odnotowano, że obraz (nr inwentarza: 1990.028.003) pochodził z kolekcji, której właścicielami byli: dr Gustav i Marie Schilder. Jego wymiary to: 71 x 52,9 cm. Zapewne chodzi o ten sam obraz (nr dostępu: 49977), który na stronie Fondazione Federico Zeri przy uniwersytecie w Bolonii, datowany jest na lata 1675-1750, bo ma zbliżone rozmiary (70 x 50 cm). W roku 1961 był on odnotowany w kolekcji prywatnej w stanie Maryland w Stanach Zjednoczonych, a miał pochodzić również z kolekcji prywatnej w Vancouver w Kanadzie (tam był odnotowany w 1955 r.). <http://aggv.ca/collection/artwork/holy-family-maratti-carlo-cavaliere>; por. <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it> [dostęp 28 VIII 2015].

8 Format arkusza jest dość duży, bo wynosi 66,6 x 47,5 cm (aktualny nr inwentarza: INV 3429, Recto, zaś dawny: NIII31530). Z opisu dzieła wynika, że praca trafiła do zbiorów muzeum w 1793 r. z kolekcji hrabiego Orsay Marie Pierre Gaspard Grimod. Poza obrazem Maratty z Genui, jako zbliżona kompozycja wskazane jest inne dzieło tego artysty przechowywane w Petersburgu. <http://www.louvre.fr/recherche-globale> [dostęp 28 VIII 2015].

dzieło to najbardziej przypomina płótno sprzedane na aukcji w Londynie. Wskazują na to cztery główki anielskie rozmieszczone w podobnym układzie, poza identyczną grupą Jezusa z Maryją i św. Józefem. Palma została tu jednak zastąpiona drzewem liściastym. Inne elementy, jak chociażby głowa osła, nie występują, ale trzeba wziąć pod uwagę, że rysunek nie został dokończony. Warto zauważyć, że gdyby wzorem dla tego rysunku był porównywany do niego obraz, to praca wykonana sangwiną byłby od niego większa, chyba że oba dzieła naśladują jeszcze inną kompozycję Maratty lub stworzoną na jego podstawie.

Nie tylko Pieter Schenck, czy Gérard Edelinck stworzyli wersje graficzne omawianej sceny. Do grona artystów, którzy po nią sięgnęli należy zaliczyć Johanna Jakoba Frey'a Starszego<sup>9</sup>. Wykonany przez niego sztych, którego czas powstania określono na lata 1710-1740, przechowywany jest między innymi w zbiorach The Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku<sup>10</sup>. Posiada on

9 Johann Jakob Frey Starszy był rysownikiem i sztycharzem tworzącym we Włoszech. Urodził się jako syn snycerza Hansa Heinricha Frey'a w Lucernie 17 II 1681 r., zaś zmarł 11 I 1752 r. w Rzymie, gdzie się udał w roku 1702, żeby tam prowadzić działalność artystyczną. Do Lucerny wrócił na krótko w roku 1726. Warto odnotować, że pobierał nauki również u Carla Maratty, którego wpływ na ucznia był decydujący, ponieważ zwrócił jego uwagę na cechy malarskie technik trawionych w grafice. Odtąd Frey w większości swoich prac łączył rytowanie z trawieniem. Jego najważniejszymi dziełami są bardzo precyzyjne reprodukcje dzieł mistrzów XVII i XVIII w. Najbardziej kompletną kolekcję grafik artysty posiada Zentralbibliothek w Lucernie. Należy go odróżnić od szwajcarskiego malarza pejzażysty Johanna Jakoba Frey'a (ur. 27 I 1813 r. w Bazylei – zm. 30 IX 1865 r. we Frascati, koło Rzymu), który również działał w Rzymie, będącego synem malarza i litografa – Samuela Frey'a (1785-1836). J.-M. Horat-Weber, *Frey, Johann Jakob*, I, w: *The Dictionary*, t. 11, s. 770. Por. Ch. Steinhoff, *Frey, Johannes Jakob*, tamże, dz. cyt., t. 11, s. 769-770.

10 Omawiana rycina (odbitka na papierze: 42,7 x 29,5 cm) to miedzioryt połączony z akwafortą przytwierdzony do arkusza (o wymiarach: 73,5 x 52 cm) wraz z rysunkiem wykonanym sangwiną przez angielskiego artystę Williama Kenta (ur. w Bridlington w hrabstwie Yorkshire

inny cytat z Pisma Świętego niż poprzedni. W tym wypadku sięgnięto po łaciński fragment pochodzący z Księgi Ekklezjastyka, który w tłumaczeniu brzmi: „kwiatki moje owocem czci i uczciwości”. Podawana przez św. Józefa roślina przypomina gałązkę laurową, którym wieńczono skronie zwycięzców. Wskazuje ona na Zbawiciela. Jak na obrazie z Kanady, święty o lewe przedramię ma oparty kij, który jednak jest tu krótszy, podobnie jak w Pęcicach. Z płótnem sprzedanym w Londynie łączy go wizerunek głowy osła gaszącego pragnienie wodą ukazaną u podstawy przedstawienia. Pejzaż w tle jest europejski, nie pojawia się na nim palma. Nowym elementem, nie występującym dotychczas na żadnym z omawianych przedstawień, jest dzbanek leżący obok zwiniętej draperii, ukazanej za zgiętą nogą Jezusa.

Najbardziej uproszczoną wersję tematu prezentuje grafika datowana na rok 1760, znajdująca się w kolekcji The British Museum w Londynie, autorstwa Francesca Bartolozziego<sup>11</sup>. Łaciński napis umieszczony

---

ok. 1685 – zm. w 1748 w Londynie) ukazującego Galateję i Akisa, również wzorowanym na kompozycji Carla Maratty. Obiekt [nr inwentarza: 25.62.44r(a,b)] pochodzi z kolekcji Aedes Walpolianae, stąd pod każdą z prac można znaleźć własnoręczne podpisy Horacego Walpole'a wykonane atramentem sepiowym. Interesująca nas grafika posiada inskrypcje. Centralna brzmi: „Flores mei fructus honoris et honestatis. Eccli. 24. 23”. Poniżej tego znajduje się drugi wers umieszczony centralnie „Sanctissimo Patri, et Domino D. CLEMENTI Papae XI” zawierający dedykację dla Klemensa XI. Powyżej środkowego napisu, w lewym dolnym rogu ryciny widać napis: „Eques Carolus Maratti pinx.” oraz sygnaturę analogicznie po prawej stronie: „Jacob. Frey del. et Sc. Rō.”. Najprawdopodobniej taką samą grafikę (nr inwentarza: RP-P-OB-74.946), opisaną jako miedzioryt z akwafortą na papierze, datowaną na lata 1691-1752, posiada Rijksmuseum w Amsterdamie (brak zdjęcia uniemożliwia konfrontację). <http://www.metmuseum.org/>; <https://www.rijksmuseum.nl/en/search> [dostęp 28 VIII 2015].

<sup>11</sup> Francesco Bartolozzi (ur. w 1727 we Florencji – zm. 7.III.1815 w Lizbonie) to grafik, rysownik i malarz wywodzący się z artystycznej rodziny. Jego ojciec Gaetano był złotnikiem, u którego pobierał pierwsze

pod przedstawieniem: „Ex aegypto vocavi filium meum”, który Jakub Wujek tłumaczy: „Z Egiptu wezwałem syna mojego”, nawiązuje bezpośrednio do jego treści. Są to słowa proroka Ozeasza (Oz 11,1) zacytowane w Ewangelii św. Mateusza (Mt 2,15). Mogą one sugerować, że co prawda scena rozgrywa się jeszcze w Egipcie, ale niedługo przed jego opuszczeniem przez Świętą Rodzinę, ponieważ cytowany wers poprzedza informacją, że Egipt był schronieniem „aż do śmierci Herodowej”. Może na to wskazywać również wiek Jezusa, który nie jest już niemowlęciem, jakim był w chwili ucieczki.

---

nauki przed dostaniem się na Akademię Sztuk Pięknych we Florencji. W 1745 r. przeniósł się do Wenecji, gdzie podjął współpracę z wydawcą Josephem Wagnerem (1706-1780). Jego styl opierał się na tak zwanym sposobie kredkowym, ponieważ rozwinął umiejętność naśladowania subtelności rysunku kredą i wyspecjalizował się w technice miedziorytu punktowanego uzyskiwanego przy użyciu trawienia i różnego rodzaju punc do retuszu. W roku 1764 wyjechał do Wielkiej Brytanii, na zaproszenie Johna Daltona – bibliotekarza króla Jerzego III. O pozycji jaką zdobył w Londynie świadczy fakt, że został jednym z założycieli Królewskiej Akademii, dla której w roku 1768 rytował dyplomy. Tam nabył duży dom, a w r. 1784 założył pracownię graficzną zatrudniającą do 50 uczniów i pracowników, wśród których był jego syn – Gaetano, inni Włosi, Niemcy i Francuzi. Wytwarzał dużą ilość sztychów, ale rzadko sam sprzedawał swoje prace, co oznaczało, że był zależny od wydawców, którzy preferowali kopie wielkich włoskich mistrzów. Wykonywał również ryciny portretowe według angielskich malarzy oraz sceny z historii starożytnej i nowożytnej. W roku 1802 opuścił Anglię i wyjechał do Lizbony, gdzie objął stanowisko dyrektora tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych i tam zmarł. Jednak jego prace z tego okresu nadal były publikowane w Londynie. (1) Francesco Bartolozzi, w: *The Dictionary...*, dz. cyt., t. 3, s. 307-309. Wagner, Joseph, tamże, t. 32, s. 759. M. Bóbr, *Mistrzowie grafiki europejskiej od XV do XVIII wieku*, Warszawa 2000, s. 275. Grafika (nr inw. V,10.22) została wykonana w technice miedziorytu i akwaforty na papierze (48,6 x 34 cm). Zakupiona do muzeum przed rokiem 1837. Została wydana w Wenecji, na mocy tamtejszego przywileju, przez Wagnera. Powyżej centralnej inskrypcji posiada adres wydawniczy. W lewym dolnym rogu: „Carolus Maratta Pinxit”, zaś w prawym: „F. Bartolozzi del. et Sc. Appo Wagner Vena. C.P.E.S.”. [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/search.aspx](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx) [dostęp 28.V III.2015].

Z dużym prawdopodobieństwem można przypuszczać, że właśnie ta rycina posłużyła rodzimym artystom do namalowania polskich wersji kompozycji Maratty. Wskazuje na to, między innymi, ten sam kierunek przedstawienia. Św. Józef, który stoi po prawicy Maryi ma odsłonięte prawe przedramię z opartym o niego krótkim kijkiem, jak na obrazie w Pęcicach. Jedynie na tym przedstawieniu Dzieciątko wyraźnie opiera swoją stopę na stopie Matki Bożej. Można to zaobserwować na obu płótnach z mazowieckich świątyń. Nie pojawią się tu anioły, ani osioł, ani palma. Kompozycja została zredukowana do najważniejszych elementów, tak jak porównywane do niej obrazy. Co prawda na rycinie z Nowego Jorku św. Józef też ma podwinięty do łokcia rękaw, a Maryja zamiast trzymać książkę, podtrzymuje połą swojego płaszcza, ale odwrócenie stronami i występowanie na grafice Freya dodatkowych elementów nie uwzględnionych w polskich wersjach malarskich, pozwala domniemywać wykorzystanie właśnie tej ryciny, albo innej, ale bardzo do niej podobnej. Gdyby ta hipoteza okazała się słuszna, nasze obrazy można by datować najwcześniej na drugą połowę XVIII stulecia.

Okazuje się, że nie są to jedyne na Mazowszu wizerunki Jezusa z Maryją i św. Józefem inspirowane kompozycją stworzoną przez Carla Marattę. Popularnością cieszyło się płótno tego artysty o podobnej tematyce, namalowane około roku 1675, a znajdujące się obecnie w zbiorach Muzeum na Kapitolu w Rzymie<sup>12</sup>. Ukazuje ono Świętą Rodzinę, która najprawdopodobniej

12 Jest to obraz malowany olejno o wymiarach 57,5 x 46 cm, który znajduje się w części ekspozycji przekazanej w 1881 r. przez hrabiego Francesca Ciniego, na drugim piętrze Palazzo dei Conservatori. <http://www.abcroma.com/GalleriaFotografica.asp?tipo=U&RicM=21&Foto=MuseiCapitolini-D7.jpg>; lepszej jakości zdjęcie można zobaczyć na: <http://iviaggidiraffaella.blogspot.com/2014/10/roma-i-musei-capitolini-pinacoteca.html> [dostęp 28 VIII 2015.

odpoczywa podczas ucieczki do Egiptu. Wskazuje na to sylwetka św. Józefa, który trwożliwie zwraca głowę za siebie, jakby sprządał, czy nie dogania ich pościg herodowych siepaczy. Zupełnie inną postawę prezentuje Matka Boża z Jezusem, który, w porównaniu do poprzedniej kompozycji włoskiego malarza, jest wyraźnie młodszy. Maryja spokojnym wzrokiem patrzy na widza, podtrzymując obiema rękami Dzieciątka, a lewą ręką, w charakterystyczny sposób naciągając pieluszkę, w którą jest owinięty jego tułów. W tle znowu widać liściaste drzewa, a w oddali majaczy pasmo gór.

Kompozycję tę naśladuje obraz przechowywany w klasztorze siostr Sakramentek w Warszawie. Jego czas powstania został określony na około 1828 r.<sup>13</sup> Wykazuje on bardzo duże podobieństwo do wskazanego wzoru, choć można dostrzec pewne nieznaczne różnice. Sprawia wrażenie jakby przedstawiona przestrzeń obejmowała większą powierzchnię tła. Stąd przy prawym boku Maryi dostrzegamy zawiniątko, na które nie ma miejsca u Maratty. Poza tym szczegółem można zauważyć, że oddalone od kępy drzewo w tle jest złamane, podczas gdy na włoskim wzorze jego pień sięga poza ukazany kadr.

Te drobne zmiany mogą wynikać z posługiwania się przez malarza innym, pośrednim wzorem reprodukującym kompozycję Maratty. Tak jak poprzedni, ten obraz również został powielony w technice graficznej. Sztych opublikowano w roku 1797

13 I. M. Walicka, *Kościół i klasztor sakramentek w Warszawie pomnik zwycięstwa pod Wiedniem*, Warszawa 1988, s. 77, il. 187, podaje, że płótno (o wymiarach: 80 x 64 cm) namalowano według C. Maratty w roku 1828. Natomiast *Katalog zabytków sztuki w Polsce. Seria Nowa* (dalej jako KZSwP.), t. XI, *Miasto Warszawa*, red. M. Kałamajska-Saeed, cz. 2, *Nowe Miasto*, opr. Z. Barnowska, M. Kałamajska-Saeed, M. I. Kwiatkowska, R. Mącznyński, D. Piramidowicz, J. Sito, Warszawa 2001, s. 73, fig. 155, czas powstania obrazu określa przed rokiem 1828. Obraz jest reprodukowany w obu wymienionych pozycjach. W posiadaniu zdjęć jest również Fototeka Instytutu Sztuki PAN: neg. 48226F i 48227F.



w Londynie, a jego wykonawcą był wcześniej już wspomniany Francesco Bartolozzi<sup>14</sup>. Jedna z trzech odbitek, które znajdują się w zbiorach The British Museum, posiada napis w języku angielskim informujący, że scena ukazuje Ucieczkę do Egiptu. Na tej rycinie dostrzegamy elementy występujące na warszawskim obrazie, czyli złamane drzewo i zwiniętą draperię, których nie ma naoryginał. Trzeba zwrócić uwagę na fakt, że sztych nie jest odwrócony stronami w stosunku do płótna włoskiego mistrza. Może to świadczyć, że powstał na podstawie innej reprodukcji go grafiki. Stąd może wynikać, że zarówno rycina jak i malowidło przechowywane u Sakramentek, dla którego była przypuszczalnie wzorem, nie są lustrzanymi odbiciami oryginału.

Warto dodać, że druga z kompozycji Maratty ma swoje odzwierciedlenie w obrazach przechowywanych również poza terenem Mazowsza. Jeden z nich znajduje się w ziemi dobrzyńskiej, drugi na Kujawach, zaś dwa pozostałe na Lubelszczyźnie. Pierwszy ze wspomnianych, datowany na koniec XVIII lub połowę XIX w., stanowi wyposażenie

14 The British Museum posiada trzy odbitki tej grafiki wykonanej w technice akwaforty i punktowania, w której wyspecjalizował się Bartolozzi. Wszystkie mają wymiary: 50,7 x 38,3 cm i wydał je w 1797 r. w Londynie Anthony Molteno (1784-1845). Nie różnią się między sobą w części przedstawieniowej, jedynie napisami umieszczonymi pod nią. Pierwsza z nich (nr inw. V,10.23) na dolnym marginesie pod wizerunkiem posiada następujące inskrypcje: w lewym górnym rogu – „Carlo Maratta pinxt.” w środku – „P. Violet Del.” i w prawym górnym rogu – „F. Bartolozzi Engraver to His Majesty Sculpt”. W kolekcji znajduje się od 1799 r. Druga (nr inw. 1868,0808.2679) została nabyta przez muzeum w 1868 r. Poza wspomnianą wyżej sygnaturą, ma w centrum dolnego marginesu napis: „FLIGHT INTO EGYPT”, zaś poniżej niego adres wydawniczy: „London, Published as the Act directs June 15th 1797 by Anth. Molteno. Printseller to Her Royal Highness the Dutchess of York No. 76 St. James's Street”. Trzecia (nr inw. 1917,1208.980) z podobnymi inskrypcjami jak druga, ale bez napisu majuskułą w centrum, została zakupiona do zbiorów w 1917 r. [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/search.aspx](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx) [dostęp 28 VIII 2015].

kościół parafialnego pw. Świętego Krzyża w Grochowsku<sup>15</sup>. Widać tu te same szczegóły, które upodabniają obraz do wspomnianej wersji graficznej włoskiego mistrza bardziej niż do oryginału.

Grochowalsk leży za Wisłą, około 16 km na północny-wschód od Włocławka, gdzie w Seminarium Duchownym przechowywane jest drugie z malowideł<sup>16</sup>. W przypadku tego obrazu interesujący jest fakt, że jest ono lustrzanym odbiciem dotychczas wymienionych kompozycji. Może to wskazywać, że wzorem dla niego była inna kompozycja niż grafika Bartolozziego. Kolejną różnicą to bardziej osłonięte ciało Dzieciątka trzymaną przez nie pieluszką. Na wcześniej wymienionych przedstawieniach było widać brzuch z zaznaczonym pępkiem. Tutaj jest on zakryty wraz z górną częścią ud.

15 Karta Inwentaryzacyjna Narodowego Instytutu Dziedzictwa (NID) (KUJ 000 000 004 943), I kartę opr. H. Jaskulska, 1973; II kartę opr. D. Wiśniewska, 1984, która odnotowała nie najlepszy stan zachowania, podaje, że obraz został namalowany olejno na płótnie (trzeba zauważyć rozbieżności w wymiarach, które mogą wynikać z uwzględnienia bądź nie, ramy obrazu: I karta: 88 x 81 cm; II karta: 90 x 95 cm). Kościół w czasach nowożytnych podlegał dekanatowi w Dobrzyniu, w diecezji płockiej. S. Litak, *Atlas Kościoła łacińskiego w Rzeczypospolitej Obojga Narodów w XVIII wieku*, Lublin 2006, s. 272, 130 f6. Autor uzupełnia wezwanie o Znalezienie i Podwyższenie Krzyża Świętego. Obecna drewniana świątynia powstała w roku 1784 z fundacji Szymona Grochowalskiego i według tradycji w roku 1875 została przesunięta na obecne miejsce. Wówczas skrócono ją od nawy zachodniej. KZSwP, t. XI, *Województwo bydgoskie*, red. T. Chrzanowski, M. Kornecki, z. 9, *Powiat lipnowski*, inwentaryzację przeprowadzili R. Brykowski, I. Galicka, H. Sygietyńska, Warszawa 1969, s. 16-17 określa przedstawienie jako przemalowaną Ucieczkę do Egiptu, datując około połowy XIX w.

16 Karta Inwentaryzacyjna NID (KUJ 000 000 019 214), opr. G. Budnik, 1992 informuje, że obraz wówczas wisiał w pokoju rektorskim. Został namalowany na płótnie o wymiarach: 74 x 51 cm. Jest on reprodukcją w: KZSwP, t. XI, *Dawne woj. bydgoskie*, red. T. Chrzanowski, M. Kornecki, z. 18, *Włocławek i okolice*, opr. W. Puget, M. Paździor, T. Chrzanowski, M. Kornecki, Warszawa 1988, s. 65, fig. 189. Oba opracowania datują go na początek XVII w., co należy wykluczyć, znając czas powstania oryginału.

Z większą swobodą do wzoru podszedł uczeń Marcella Bacciarellego – Kazimierz Wojniakowski malując w końcu XVIII w., na zamówienie Adama i Izabeli z Flemingów Czartoryskich obraz do ołtarza głównego w kościele parafialnym pw. św. Józefa we Włostowicach, które obecnie stanowią dzielnicę Puław<sup>17</sup>. Choć płótno jest zgodne stronami w stosunku do ryciny, również widać na nim w tle złamany pień drzewa, to jednak przedstawienie nabiera trochę innego znaczenia, ponieważ Dzieciątko nie naciąga lewą dłonią pieluszki, ale trzyma w niej – w geście prezentacji – mały krzyżyk, zapowiadający przyszłą jego mękę. Inaczej jest również ukazany św. Józef. Stoi on bardziej z boku, ale nie ogląda się za siebie, tylko jego twarz, ukazana z profilu, skierowana jest w stronę Maryi i Jezusa, na których patrzy. W lewej dłoni trzyma

kwitnącą różdżkę, atrybut uprawniający go do małżeństwa z Bogurodzicą. Najbliższa wzoru jest Matka Boża, choć maforium na Jej włosach nie oplata szczelnie głowy, tylko swobodnie opada na prawe ramię.

Podobnie jak w przypadku Włocławka, tu również w bliskim sąsiedztwie, bo około 17 kilometrów na wschód od Puław, w pobliskim kościele parafialnym pw. Narodzenia Najświętszej Maryi Panny i św. Michała Archanioła w Kurowie, można zobaczyć datowaną także na koniec XVIII stulecia kopię obrazu z Włostowic<sup>18</sup>. Tym razem został on umieszczony w prawym ołtarzu bocznym. Można znaleźć informację, że obraz namalował ten sam malarz. Jednak porównanie obu płócien wypada na niekorzyść obrazu z Kurowa. Nie ma on tej subtelnosci w oddaniu modelunku fałd szat, czy chmur na niebie. Ponadto proporcje ciała Dzieciątka, które ma za małą głowę, pozostawiają wiele do życzenia.

Omówione kompozycje Carla Maratty i powstałe na ich wzór rodzime obrazy są świadectwem przemian duchowości. W czasach nowożytnych coraz bardziej była podkreślana rola św. Józefa. Dobrze jest znane znaczenie zakonu karmelitów w szerzeniu czci dla tego świętego, w czym doniosłą rolę odegrała św. Teresa z Avila. Jego kult nie ograniczał się jednak wyłącznie do środowisk kontemplacyjnych. Nie ma tu miejsca na omówienie całego zjawiska, odnotować

17 *Karta Inwentaryzacyjna NID* (LBL 000 000 016 836), opr. C. Kocot, 1975 odnotowuje również rozmiary płótna (161 x 104 cm). Obecny murowany kościół został ufundowany przez Elżbietę Sieniawską w latach 1725-1728. Izabela Czartoryska odnowiła go w roku 1801 według projektu Franciszka Magiera. M. Nasiadka, *Małopolski przełom Wisły. Od Sandomierza do Kazimierza, Puław i Dębina. Przewodnik*, Pruszków 2010, s. 97; J. Żabicki, *Leksykon zabytków architektury Lubelszczyzny i Podkarpacia*, Warszawa 2013, s. 163. Kazimierz Wojniakowski (ur. 1772 w Krakowie – zm. 20 I 1812 w Warszawie) do pracowni Bacciarellego w Warszawie trafił około roku 1790 dzięki protekcji kanonika krakowskiego, jezuitę Sebastiana Sierakowskiego. Po upadku insurekcji kościuszkowskiej, w której brał udział, przebywał około dwa lata u Czartoryskich w Puławach jako nadworny malarz. W latach 1797-1798 mieszkał na Wołynie, a potem w Warszawie. Przez ostatnie lata swojego życia pracował dla polskiego malarza Józefa Kosińskiego (1753-1821). Wojniakowski poza obrazami religijnymi i scenami rodzajowymi malował wydarzenia polityczne związane z życiem Warszawy w stylu wczesnego neoklasycyzmu oraz z wpływami tradycji rokokowych. Specjalizował się w malarstwie portretowym, w którym wykazał się wielką umiejętnością oddania rysów oraz cech psychologicznych modeli, jednak nigdy nie osiągnął statusu finansowego i społecznego odpowiadającego jego talentowi i umarł w biedzie. Największa kolekcja obrazów artysty znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie. J. K. Ostrowski, *Wojniakowski Kazimierz*, w: *The Dictionary...*, dz. cyt., t. 33, s. 290.

18 *Karta Inwentaryzacyjna NID* (LBL 000 000 008 765), opr. C. Kocot, 1974 informuje, że malowany olejno obraz ma wymiary 182 x 117 cm, a zatem jest większy od puławskiego. Na karcie dopisany został też Wojniakowski jako jego autor. W XVIII w. oba kościoły podlegały dekanatowi w Kazimierzu Dolnym w diecezji krakowskiej. Litak, dz. cyt., s. 131 g9, 255. W latach 1559-1620, gdy właścicielami Kurowa byli Zbąscy, świątynia funkcjonowała jako zbór kalwiński. Oni też wzniesli w poł. XVI w. prezbiterium obecnego kościoła. Nawa główna pochodzi z około 1660, zaś boczne z XVIII w. W 2 poł. XVIII w. Kurów należał do Ignacego Potockiego, a proboszczem był ks. Grzegorz Piramowicz, aktywny członek Komisji Edukacji Narodowej. J. Żabicki, dz. cyt., s. 98-99.

Przedstawienie Świętej Rodziny, Pęcice,  
fot. Katarzyna Ponińska

jednak trzeba powszechne rozbudzenie zainteresowania osobą opiekuna Jezusa i Maryi w sztuce. Jeśli nawet nadal pełni on rolę służebną, jak na opisanych obrazach, podając owoce, czy kwiaty na pole swojego płaszcza lub troszcząc się o bezpieczeństwo powierzonych mu osób, to jednak wychodzi z cienia w tle, pojawiając na tym samym planie przedstawienia i stając się niemalże równoprawnym uczestnikiem rozgrywających się wydarzeń. Ważność jego roli podkreśla kompozycja samych obrazów, w których usunięcie św. Józefa zburzyło by cały zamysł estetyczny.

Podsumowując, należy stwierdzić, że tylko dokładna analiza znanych reprodukcji popularnych kompozycji, do których niewątpliwie należą przedstawienia stworzone przez Carla Marattę, pozwala doszukiwać się dróg, jakimi dochodziło do ich rozpowszechniania. W przypadku Pęcice i Kurdwanowa najbliższym im wzorem okazuje się rycina Francesca Bartolozziego, którego druga z omówionych grafik przyczyniła się najprawdopodobniej również do rozpragowania innego z dzieł włoskiego mistrza. Na pewno mniejszy zasięg będą miały kopie rysunkowe, czy malarskie, których nie tworzono w dużej ilości egzemplarzy, ale na ich podstawie z kolei mogły powstawać zmienione wersje tych przedstawień. Trzeba jednak pamiętać, że najwyższe statystycznie prawdopodobieństwo nie daje nam pewności. Na przykładzie opisanych wizerunków Świętej Rodziny autorstwa Carla Maratty widać, że zadanie dotarcia do oryginalnego dzieła i pośredniczących w rozprzestrzenieniu go prac nie należy do prostych. Niemniej jednak zestawienie ze sobą takich przykładów i chęć, choć w niewielkim stopniu, odkrycia rąbka tej tajemnicy, jaką jest próba odtworzenia dróg, którymi mogły być popularyzowane różne dzieła, może pogłębić naszą wiedzę na temat różnorodności sposobów docierania do Polski zachodnioeuropejskich kompozycji.



Przedstawienie Świętej Rodziny, Kurdwanów,  
fot. Katarzyna Ponińska





# Widowiska „bitem morskich” wystawione dla Stanisława Augusta Poniatowskiego



1. Zamek w Nieświeżu, stan z 2012 r.  
Fot. M. M. Olszewska



**Od najdawniejszych czasów świętowano ważne uroczystości związane z państwem: urodziny i imieniny władcy, narodziny kolejnych potomków, chrzciny, śluby, elekcje, koronacje, wjazdy do miast, zwycięstwa wojenne czy inne wydarzenia polityczno-historyczne. Oprócz oficjalnych obchodów, które odbywały się pod patronatem państwa, miały miejsce i te, organizowane przez zamożne osoby.**

MAGDALENA M. OLSZEWSKA

## 2. Zamek i staw w Nieświeżu, stan z 2015 r.

Fot. M. M. Olszewska

Prześcigano się w wystawianiu wspaniałych łuków triumfalnych, rozświetlonych iluminacji czy efektownych fajerwerków, którym często towarzyszyła oprawa muzyczna i teatralna (nad ich powstaniem pracowało wielu artystów, architektów, pirotechników, robotników itp.). Taką formę obchodów przygotowywano również dla Stanisława Augusta (1764-1795), ostatniego króla Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Czczono tzw. Dni Galowe – datę jego urodzin i imienin, rocznicę elekcji i koronacji; rocznicę porwania, bitwy pod Wiedniem, Konstytucji 3 Maja. Upamiętniano w szczególności sposób wizyty władcy w odwiedzanym miejscowościach. Tworzenie specjalnych dekoracji okolicznościowych z różnych okazji było bardzo popularne. Zjawisko to występowało nie tylko na terenie Rzeczypospolitej<sup>1</sup>.

Jedną z wielu atrakcji zorganizowanych dla Stanisława Augusta były widowiska „bitew morskich”. Udało się odnaleźć relacje o pięciu takich realizacjach. Niestety, o niektórych z nich nie mamy bliższych informacji. Znane źródła nie opisują ich dokładnie. Przygotowywane uroczystości miały charakter czysto rozrywkowy, ale nie zostały pozbawione także elementów propagandowych.

Najwcześniejsza z odnotowanych „bitew”, zorganizowana została przez stolnika koronnego Augusta Moszyńskiego (1731-1786) i odbyła się w podwarszawskim Zwierzyńcu na Młocinach 27 sierpnia 1765 r., w pierwszą rocznicę rozpoczęcia sejmiku elekcyjnego.

<sup>1</sup> Szerzej temat dekoracji okolicznościowych omawiam w swojej pracy doktorskiej *Oprawa uroczystości państwowych za panowania Stanisława Augusta Poniatowskiego (1764-1795)*, napisanej pod kierunkiem prof. dr. hab. Jakuba Pokory, obronionej 30 III 2015 r., na Wydziale Nauk Historycznych i Społecznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie. Tam też przykłady popularnych polskich i zagranicznych uroczystości w XVIII w. i wcześniej oraz literatura przedmiotu.







Tego dnia w atmosferze ogólnej radości, przy muzyce, wydano obiad. Wystawiono także komedię francuską *Rose et Colas* (libretto Jean Michel Sedaine, muzyka Pierre Alexandre Monsigny)<sup>2</sup>. O godzinie 18 Stanisław August udał się na przejażdżkę do Tarchomina, a już o 19 pływał statkiem po Wiśle. W czasie tej wizyty jego oczom ukazała się zaaranżowana bitwa, podczas której „widział na różnych statkach ubrane Narody atakujące wyspę jedną, której bronili dzicy ludzie; Tym [!] panowały Bóstwa: Młodość, Kupidyn i wdzięki, które jednak po żwawej tamtym Narodom obronie, jak tylko Król wysiadł na ich brzeg, kazały dzikim swoim Poddanym broń złożyć, i spotkawszy Króla zaprowadziły Go do Theatrum”<sup>3</sup>. Tam wystawiono operę („3-głosowa kantata alegoryczna *La musica al trono*, tekst Michele del Zanca, muzyka?; balet towarzyszący kantacie, choreografia Bartolomeo Cambi, muzyka Heinrich Megelin”<sup>4</sup>), w której wystąpili włoscy śpiewacy, a później przygotowano iluminację. Następnie władca przepłynął na kolejną wyspę, gdzie przygotowano kolację w namiocie. Wieczór dopełniły czterdziestopięciominutowe fajerwerki, które rozpoczęto o północy. O godzinie drugiej król powrócił do swojej rezydencji w Warszawie<sup>5</sup>.

Od 20 do 25 lipca 1783 r. Stanisław August przebywał u Aleksandry Ogińskiej (1730-1798) w Siedlcach, gdzie czekały na niego liczne atrakcje, głównie o charakterze sielankowym. Król zwiedzał w Aleksandrowie (obecnie przylegający do pałacu Park Miejski Aleksandria) zaaranżowane wiejskie chaty i kramy

z towarami, przysłuchiwał się koncertom, oglądał przedstawienia teatralne itp. 22 lipca wieczorem zachwyił go „widok na wodzie i na lądzie z ognia artyficyjnego [sztucznego, nienaturalnego – M.M.O.] różne sztuki; już bat [z franc. *bateau* – statek – M.M.O.] niby w attaku gorzał, już bomby w wodzie zatopione, szelestem z wody unoszone na powietrzu pękaniem, i prześliczne gwiazdy z siebie wypuszczaniem, rozweseliły oczy patrzących. Nakoniec najdystyngowańsze Osoby wsiadłszy na bat przy pogodnej nocy, na wodzie od lamp oświeconej, pływały, przy wesołej na drugim brzegu muzyce, i nieustannym ponadbrzegiem stojącego ludu okrzykiem: Niech żyje KRÓL”<sup>6</sup>.

Podczas podróży na sejm do Grodna w 1784 r. władca odwiedził 8 września Łopatyn koło Pińska, należący do Mateusza Butrymowicza (1745-1814), gdzie obserwował „bitwę morską”<sup>7</sup>. Jedno z najbardziej okazałych widowisk odbyło się w Nieświeżu, w dobrach Karola Radziwiłła „Panie Kochanku” (1734-1790) (il. 1-2)<sup>8</sup>. Ten kilkudniowy pobyt (16-22 września) przygotowano z wielkim rozmachem: król podziwiał pobliski majątek Radziwiłłów – Albę, w którym były wiejskie domki, kanały rzeczne oraz altany. W głównej siedzibie zwiedzał skarbiec, archiwum, bibliotekę gospodarza, kościół pojezuicki

6 F. W. [Chrystian Wilhelm Friese?], *Przyjęcie Najjaśniejszego Pana Stanisława Augusta Króla Polskiego Wielkiego Xiążęcia Litewskiego [...] Pana Naszego Miłościwego w Siedlcach Roku 1783*, Warszawa [1783], s. 28-29 (22 VII 1783).

7 [A. Naruszewicz], *Diariusz podróży Najjaśniejszego Stanisława Augusta Króla Polskiego na Sejm Grodzieński. Zaczawszy od dnia wyjazdu z Warszawy to jest: 26. Miesiąca Sierpnia Roku 1784 aż do przybycia do Grodna*, Warszawa MDCCCLXXXIV, s. 55 (8 IX 1784).

8 Szerzej o Radziwiłłach w Nieświeżu zob. np. T. Bernatowicz, *Mitra i buława. Królewskie ambicje książąt w sztuce Rzeczypospolitej szlacheckiej (1697-1763)*, Warszawa 2011, s. 283-293; tenże, *Alba. Od renesansowej willi do kompozycji krajobrazowej. Z badań źródłowych nad architekturą ogrodów na Kresach*, Warszawa 2009.

2 A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze i w teatrze Stanisława Augusta*, [Warszawa 1995], s. 314.

3 „Wiadomości Warszawskie” 1765, 31 VIII, nr 67; (27 VIII 1765). W nawiasach podano daty dzienne, do których odnosi się omawiane wydarzenie.

4 A. Żórawska-Witkowska, dz. cyt., s. 314. Autorka wymienia nazwiska śpiewaków.

5 Tamże. Zob. przypis 3.

z grobami przodków Radziwiłłów, kościół Benedyktynek, obóz dla dwóch tysięcy żołnierzy. Oglądał namioty zdobyte przez Jana III, a w okolicy polował. Wieczorami uczestniczył w spotkaniach uświetnionych koncertami, operami, baletami oraz balami. 19 września 1784 r. wieczorem, z pokoju zamkowego (1733-1796), śledził dwugodzinne widowisko połączone z iluminacją – „bitwę morską”, w której udział brało 30 okrętów<sup>9</sup>. Zaprezentowano obronę Gibraltaru, nawiązując do historycznej bitwy, która rozegrała się 13 września 1782 r.<sup>10</sup>

Naruszewicz relacjonuje szczegółowo jej przebieg przedstawiony u Radziwiłłów: „Tym czasem zaś gdy Monarcha odwiedzał Kościół [w Nieświeżu, M.M.O.], około iluminacji fortecy Gibraltaru, i armowania tak tej twierdzy imaginacyjnej jako okrętów skombinowanych do jej ataku Pracowano. Forteca była zrobiona z drzewa i płócien malowanych, niedaleko kościoła Ex-Jezuickiego na brzegu Jeziora, które zamek cały Xiążęcia oblewa złączony groblą z Miastem, na przeciwko fortecy na tymże jeziorze było około 30. Statków z masztami i żaglami mających atakować. Na boku zaś

fortecy było kilka baterii pływających, tak grobla jako i Gibraltar były oświetlone, niezmiernym światłem. Na każdym zaś statku, baterii i w samej fortecy były działa liczne z Żołnierzstwem zbrojnym w muszkiety. Począł się atak około 8. a trwał aż po 10. Przy tak potężnym świetle puszczane racy na kształt bomb, z obu stron straszny ogień i nieustający, wysadzanie prochów naśladowanie przez wyrzuty Rac tysiącznych gwiazdami i petardami sprawowało piękny i razem straszny widok, mianowicie gdy nieprzyjaciel podstępował pod zamek, i czynił rejteradę baterie popalone pływały po Jeziorze a statki przepłoszone cofnęły się do swojego brzegu”<sup>11</sup>. Na końcu nastąpiła iluminacja niepokonanej przez „Hiszpanów” twierdzy.

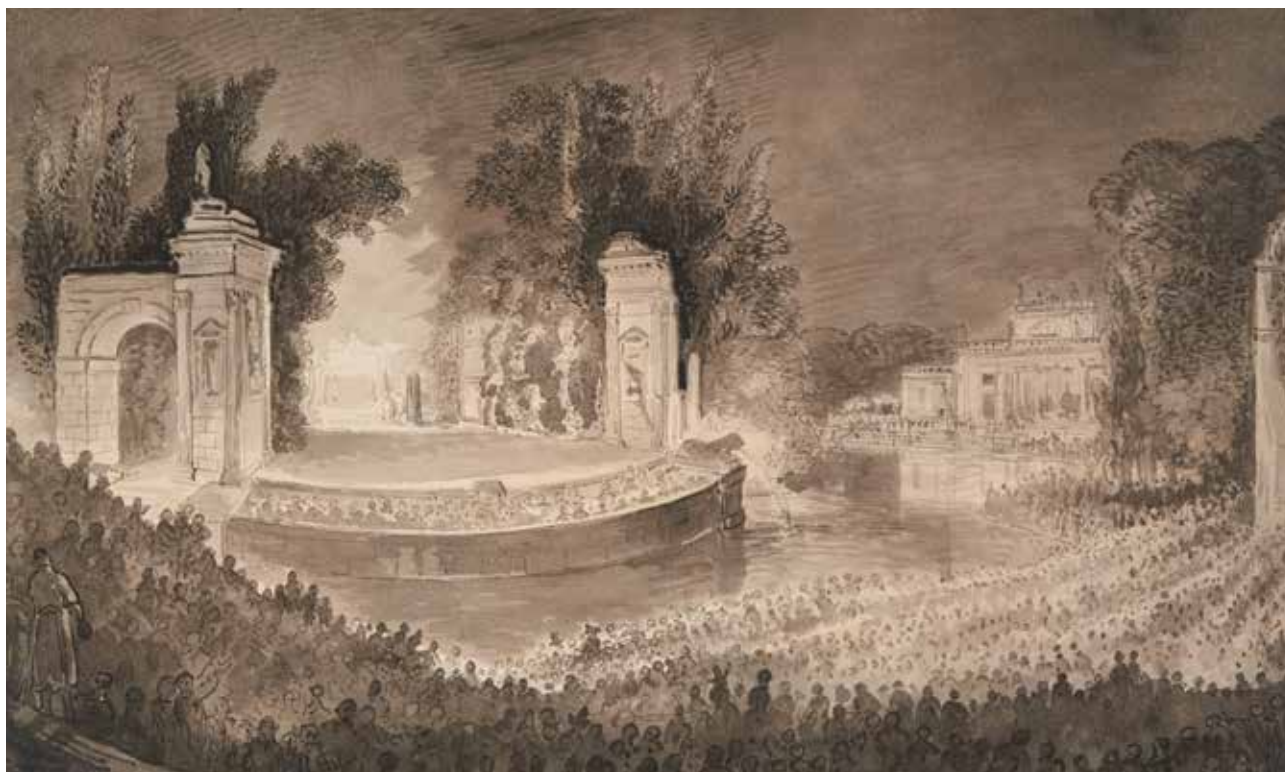
7 września 1791 r. w rocznicę elekcji, po zwyczajowym nabożeństwie w kolegiacie warszawskiej św. Jana i odśpiewaniu *Te Deum laudamus* przy wystrzałach z armat, wieczorem, nastąpiło otwarcie, znanego nam w obecnym kształcie, Teatru na Wyspie w Łazienkach, projektu Jana Chrystiana Kamsetzera (1753-1795). Wystawiono tu balet *Kleopatra*, według

9 [A. Naruszewicz], *Diariusz podróży Najjaśniejszego Stanisława Augusta Króla Polskiego na Sejm Grodzieński [...] (Dalsza Podróż J. K. Mci)*, Warszawa MDCCLXXXIV, s. 3-5 (19 IX 1784).

10 Zob. „Gazeta Warszawska” [dalej jako: GW] 1782, 21 XII, nr 102; GW 1782, 21 XII, Suplement do nr 102; J. Kito-wicz, *Pamiętniki, czyli Historia polska*, oprac. i wstęp P. Matuszewska; komentarz Z. Lewinówna, [Warszawa 2005], s. 363-364; A. T. Mahan, *The Influence of Sea Power upon History, 1660-1783*, New York 2010 [reprint], s. 403-412. Oblężenie gibraltarskiej twierdzy trwało od 1779 r. Decydująca bitwa pomiędzy wojskami Anglii a Hiszpanii i Francji miała miejsce 13.IX.1782 r. Wiosną 1783 r. wojska hiszpańsko-francuskie wycofały się ostatecznie. Gibraltar od 1704 r. był w posiadaniu Anglików. O wcześniejszych walkach o Gibraltar zob. E. Kosiarz, *Bitwy morskie*, Warszawa 1994, s. 106-110; P. P. Wiczorkiewicz, *Historia wojen morskich. Wieki żagla*, t. 1, Londyn 1995, s. 376-379; Z. Ryniewicz, *Bitwy morskie. Leksykon wydarzeń militarnych na morzach i oceanach świata*, Warszawa 1998, s. 136, poz. 141.

11 [A. Naruszewicz], *Diariusz podróży*, s. 3-5 (19 IX 1784). Natomiast w „Gazecie Warszawskiej” czytamy: „Okolo godz: 8. wieczornej, reprezentowano na jeziorze pod Zamkiem Attak Gibraltaru przez Flotę Hiszpańską; któremu N Pan przypatrywał się przez dwie godziny z Apartamentu J. X. Naruszewicza Biskupa Koad: Smol: gdyż z tego miejsca najlepiej był widziany. Forteca Gibraltarska wystawiona była na brzegu jeziora przy Kościele Po-Jezuickim; atakujących statków z zbrojnemi żołnierzami, z masztami i z żaglami, było około 30. do atakowania Fortecy; było także kilka Baterii Pływających. Dla udania Bomb, miotano wielkie racy z obu stron, tak od Floty, jak i z Fortecy do Floty. Wysadzenie prochów, naśladowano wypuszczeniem razem tysiącznych rac z gwiazdami i petardami. Naostatek, Flota przepłoszona, ku brzegom swym cofnęła się, a Bateriae Pływające popalone, po jeziorze całe w ogniu błąkały się. Ta Forteca, przy Kościele niegdy Jezuickim stojąca, a potęgą Hiszpańską nie zwyciężona, dziwnie piękny widok sprawowała, gdy na znak zwycięstwa swego nad Hiszpania, cała illuminowana była”. GW 1784, 20 X, nr 84; (19 IX 1784).





3. Jean-Pierre Norblin de la Gourdain, *Wystawienie baletu Kleopatra w Łazienkach – Publiczność oczekująca na występ, w tle scena Teatru i Pałac na Wyspie, 1791 r.*, akwarela, gwasz, Zamek Królewski w Warszawie - Muzeum, nr inw. ZKW-dep.FC/608/ab. Fot. Andrzej Ring, Lech Sandzewicz



4. Jean-Pierre Norblin de la Gourdain, *Wystawienie baletu Kleopatra w Łazienkach – Łodzie przepływające przed sceną Teatru na Wyspie, 1791 r.*, akwarela, gwasz, Zamek Królewski w Warszawie - Muzeum, nr inw. ZKW-dep.FC/609/ab. Fot. Andrzej Ring, Lech Sandzewicz



5. Jean-Pierre Norblin de la Gourdain, *Wystawienie baletu Kleopatra w Łazienkach – Widok zza kulis sceny Teatru na Wyspie, 1791 r.*, akwarela, gwasz, Zamek Królewski w Warszawie - Muzeum, nr inw. ZKW-dep.FC/610/ab. Fot. Andrzej Ring, Lech Sandzewicz



6. Jean-Pierre Norblin de la Gourdain, *Wystawienie baletu Kleopatra w Łazienkach – Widok na grupę widzów na tle stawu z amfiteatrem w głębi, 1791 r.*, akwarela, gwasz, Zamek Królewski w Warszawie - Muzeum, nr inw. ZKW-dep.FC/611/ab. Fot. Andrzej Ring, Lech Sandzewicz

libretta księdza Renauda, z choreografią Daniela Curza (ur. 1753), do muzyki Giovanniego Paisiello (1740-1816)<sup>12</sup>. W roku uchwalenia Konstytucji 3 Maja szczególnie eksponowano chwilę niezależności Rzeczypospolitej oraz działania dążące do wzmocnienia państwa<sup>13</sup>. Starano się także podkreślić potęgę kraju, który byłby w stanie nieść ewentualną pomoc Rosji w walce na morzu. W tym bowiem czasie Katarzyna II prowadziła wojnę z Turcją i Szwecją<sup>14</sup>.

W letniej rezydencji królewskiej zebrało się kilka tysięcy ludzi. Podziwiano iluminację batów i kanału. Występowała między innymi znana śpiewaczka Luiza Todi<sup>15</sup>. Przedstawienie zakończyło się „wyobrażeniem śmierci Antoniusza po Zwycięstwie Augusta, pokazała się Skała z napisem takowym: – Z Domowych Rosterków, wyniknął Despotyzm u Rzymian. Niech zgoda w Polsce ubezpiecza Wolność. – Obok tego Napisu sens tychże słów dał się widzieć po Francusku”<sup>16</sup>. Później, przy wystrzałach z armat, miał miejsce fajerwerk, „który się kończył okazaniem Korony wspartej na czterech Kolumnach; z których pierwsza miała na sobie Emblema

Religii w Tablicach Przykazania Bożego; druga Męstwo Szlachty, Orężem in trophaeo zebrany; trzecia Industrją handlujących Mieszczan i Rękodziel wyrażała in Caduceo; czwarta Rolniczej pracy w snopku; a te Kolumny opasał napis: Felici foedera juncta (Szczęśliwym Przymierzem złączone) z datami 7. Września 1764. i 3. Maja 1791. Roków”<sup>17</sup>. Koszt przedstawienia wyniósł ponad 3 000 dukatów nie licząc prezentów dla artystów<sup>18</sup>.

W kolekcji Fundacji Zbiorów im. Ciechanowieckich w Zamku Królewskim w Warszawie zachowały się cztery rysunki Jean’a-Pierre’a Norblina de la Gourdaina’a (1745-1830)<sup>19</sup> przedstawiające widowisko, które należy wiązać z 1791 r. i wrześniową rocznicą elekcji. Ostatnio Anna Kuśmidrowicz-Król zadatowała dzieła Norblina bardzo szeroko od 1789 do 1791 r.<sup>20</sup> Autorka zauważa: „Malowana z rozmachem, mająca walor bezpośredniej relacji seria rysunków ukazujących wystawienie baletu *Kleopatra* może dotyczyć premiery z 1789, inscenizacji z 1791 wzmiankowanej w prasie lub któregoś ze spektakli mających miejsce pomiędzy tymi datami. Data umieszczona na *passé-partout*, wskazująca termin przed oficjalną premierą spektaklu, wydaje się błędna”<sup>21</sup>. Data podana na *passé-partout* to 17 września 1788 r. Natomiast 14 września 1788 r. miało miejsce odsłonięcie pomnika Jana III Sobieskiego (we wspomnianym haśle katalogowym, do obu rysunków podano

12 Premiera miała miejsce 28 VI 1789 r. A. K. K. [A. Kuśmidrowicz-Król], *Wystawienie Baletu „Kleopatra” w Łazienkach*, w: *Stanisław August, ostatni król Polski. Polityk, mecenas, reformator 1764-1795*, katalog wystawy, red. naukowa A. Sołtys, Warszawa 2011, s. 376.

13 Np. *Konstytucja 3 Maja w tradycji i kulturze polskiej*, red. A. Barszczewska-Krupa, [Łódź 1991]; *Konstytucja 3 maja 1791, wprowadzenie naukowe* J. Bardach, Warszawa 2001.

14 W 1788 r., podczas odsłonięcia pomnika Jana III Sobieskiego, król nawiązywał do historii Rzeczypospolitej, jej walk z Turcją, eksponując swoją gotowość do pomocy wojskom rosyjskim. W tym roku sejm uchwalił ustawę o zwiększeniu wojska do 100 tys. Stanisław August miał nadzieję, że w zamian za to Katarzyna II pozwoli Polsce na bardziej niezależną politykę. W 1789 r. liczbę wojska zmniejszono jednak do 65 tys.

15 A. Żórawska-Witkowska, dz. cyt., s. 127-129.

16 GW 1791, 10 IX, Supplement do nr 73 (7 IX 1791).

17 Tamże.

18 A. Kruczyński, *Mecenas teatralny króla Stanisława*, w: *Stanisław August, ostatni...*, dz. cyt., s. 373; A. Kuśmidrowicz-Król, dz. cyt., s. 376-377.

19 A. Bernatowicz, *Norblin de la Gourdain Jan Piotr*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.)*, red. K. Mikocka-Rachubowa, M. Biernacka, t. VI, Warszawa 1998, s. 116.

20 A. Kuśmidrowicz-Król, dz. cyt., s. 376-377, nr kat. 197-198.

21 Tamże, s. 377.



jedynie: „[...] le Sept. 1788 [!]”<sup>22</sup>, bez określenia daty dziennej). Być może ktoś nadając późniejszy podpis połączył błędnie te dwa wydarzenia.

Na przedstawieniach Norblina widzimy Pałac na Wyspie, scenę i widownię Teatru na Wyspie (z lożą królewską, il. 5), aktorów, publiczność oraz płynące kanałem statki. Sceny mają charakter reportażowy, ukazują wieczorne przedstawienie oraz iluminowany obelisk (il. 3-6). Z „Gazety Warszawskiej” wiemy, że całe widowisko było iluminowane i zakończył je fajerwerk<sup>23</sup>. Pamiętając, że teatr otwarto 7 września 1791 r., niemożliwe wydaje się to, żeby rysunki przedstawiały wydarzenia z wcześniejszych lat. W Łazienkach przed 1791 r. funkcjonował już Teatr Mały (Trou-Madame), Teatr Stanisławowski, otwarty 6 września 1788 r. oraz drewniano-ziemny amfiteatr, w miejscu późniejszego kamienego, który dopiero w 1790 r. Kamsetzer zaczął przebudowywać<sup>24</sup>. W zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu znajduje się rysunek Norblina z 1789 r. przedstawiający jeszcze wcześniejszy amfiteatr (ten drewniano-ziemny), nakryty namiotowym dachem, w którym odbywały się spektakle<sup>25</sup>.

W wieku XVIII prowadzono wiele wojen, w których rozgrywano bitwy morskie. Były to: północna (1700-1721), o sukcesję hiszpańską (1701-1714), siedmioletnia (1756-1763), rosyjsko-turecka (1768-1774, 1787-1792), rosyjsko-szwedzka

(1791-1792) oraz o niepodległość Stanów Zjednoczonych (1775-1783)<sup>26</sup>. W każdej z nich pojawiła się próba uzyskania hegemonii na morzu, kontroli nad strategicznym miejscem, które zapewniać miało przewagę nad innymi krajami. Rozwój handlu drogą morską jest jedną z najważniejszych gałęzi gospodarki zapewniającej dobrobyt państwa. Nic więc dziwnego, że od starożytności zabiegano o dominację na morzu.

Przedstawienia „bitew morskich” miały przede wszystkim charakter rozrywkowy. Dodatkowo widowiska takie, jak to z 1791 r., poza fascynacją antykiem, wskazywało na treści propagandowe przypominające o dążeniach Stanisława Augusta mających na celu wzmocnienie państwa. Działania króla dotyczące odbudowy polityki morskiej przejawiały się między innymi w zabiegach mających na celu realizację Kanału Pińskiego (Kanału Ogińskiego) oraz Kanału Muchawieckiego (Kanału Królewskiego, Kanału Dniepr-Bug), dzięki którym miał powstać szlak morski łączący Bałtyk z Morzem Czarnym<sup>27</sup>. Dzięki późniejszym staraniom władca otrzymał od Katarzyny II zapewnienie o zwolnieniu z ceł rosyjskich polskiego handlu czarnomorskiego, pozostawiając niedużą opłatę tranzytową<sup>28</sup>. Niestety, ze względów politycznych nie wszystkie zamiary Stanisława Augusta zostały do końca zrealizowane.

22 Tamże, 376.

23 GW, 1791, 10 IX, nr 73; (7 IX 1791); GW, 1791, 10 IX, Suplement do nr 73 (7 IX 1791); „Gazety Wileńskie”, 1791, 17 IX, nr XXXVIII (7 IX 1791).

24 M. Kwiatkowski, *Wielka Księga Łazienek*, Warszawa 2000, s. 72-73, 95-96, 123-124. Kwiatkowski wspomina o wystawieniu *Kleopatry* jako o wydarzeniu inauguracyjnym. Tamże, s. 124.

25 A. Kępińska, *Jan Piotr Norblin*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1978, s. 49, il. 91; M. Kwiatkowski, dz. cyt., s. 95.

26 Zob. np. E. Kosiarz, *Wojny na Bałtyku X-XIX w.*, Gdańsk 1978, s. 235-371; tenże, *Bitwy morskie...*, dz. cyt., s. 61-153; P. Wieczorkiewicz, dz. cyt., s. 224-425.

27 Np. [A. Naruszewicz], *Diariusz podróży...* (8 IX 1784).

28 Od 1783 r. działała Kompania Handlowa Polska, która zajmowała się organizacją handlu w rejonie Morza Czarnego. Zob. GW, 1787, 13 I, Suplement do nr 4.

# Wzorniki Normanda i Quaglia.

## Wykorzystanie publikacji francuskich przy realizacji nagrobków na cmentarzach Warszawy w latach 1840-1860

W XIX w. posługiwanie się wydawnictwami wzornikowymi przy projektowaniu pomników nagrobnych było szeroko rozpowszechnioną praktyką stosowaną na cmentarzach europejskich<sup>1</sup>

MARTA WIRASZKA



1. Empirowe mauzoleum rodziny Petyskusów na cmentarzu ewangelicko-augsburskim (al. 9, gr. 25) oraz karty wzornika Normanda (pl. 26)

Lokowanie nowych cmentarzy na terenach podmiejskich otworzyło nowe możliwości upamiętniania zmarłych. Ograniczeniem przestał być brak miejsca. Odtąd gust estetyczny i zasobność portfela, w połączeniu z umiejętnościami rzemieślniczymi, decydowały o końcowym efekcie dzieła. Wzrost zainteresowania trwałą formą upamiętniania zmarłych wpłynął z kolei na zwiększenie liczby firm kamieniarskich i zakładów rzeźbiarskich. Szczególnie te pierwsze stały się głównym źródłem rozpowszechniania

form ze wzorników, które ułatwiały klientowi sprecyzowanie swoich oczekiwań za określoną cenę.

Zawarte we wzornikach przykłady wykorzystywano na dwa sposoby. Mogły one stanowić albo kopię mniej lub bardziej wierną oryginałowi, albo służyć za źródło popularyzacji detali architektonicznych (np. zwieńczeń, ornamentów itp.) oraz typów nagrobków (np. cippusy, stele itp.). Częste powtarzanie tych samych pojedynczych elementów utrudnia, a niekiedy wręcz uniemożliwia wskazanie właściwego wzorca.

1 Tezę powyższą dokumentują nagrobki znajdujące się na cmentarzach europejskich. Przykłady, dla celów niniejszego artykułu, zostały ograniczone do krajów niemieckojęzycznych i dwóch wzorników francuskich, będących tematem opracowania. Pierwsze dwa pomniki pochodzą z Niemiec: jeden z cmentarza w Karlsruhe (kolumna zwieńczona rzymskim hełmem), drugi z Bazylei (stela ze zwieńczeniem inspirowanym belkowaniem i pokrywą sarkofagu Scypiona). Zwrócił na nie uwagę Wiesław Procyk, analizując sposoby i zakres wykorzystania niemieckiego albumu nagrobków na cmentarzu Powązkowskim. W oparciu o wskazane przez niego wzory, które opublikowano w formie zeszytów w latach 1859-1868, mogły powstać na Starych Powązkach pomniki: płk. Teodora Rudnickiego (zm. 1813, kw. 16, rz. 2 - wg wzoru z Karlsruhe) oraz prezesa Najwyższej Izby Obrachunkowej Ignacego Zielińskiego (zm. 1835, kw. 33, rz. 3 - wg wzoru z Bazylei) i inż. Juliusza Wężyka (zm. 1862, kw. 179, rz. 2 - wg wzoru z Bazylei). Ponieważ autor nie określił precyzyjnie czasu ich powstania w Niemczech ani w Polsce, a przykłady warszawskie - co podkreślił - nie są wiernym odwzorowaniem pierwowzorów niemieckich, stąd nie można ich uznać za pewne inspiracje dla odpowiedników znajdujących się na Powązkach. Szczególnie w odniesieniu do nagrobka z Bazylei istnieją uzasadnione wątpliwości (zob. niżej). Z kolei analiza porównawcza plansz nagrobków z Karlsruhe i Bazylei z przykładami zamieszczonymi w albumach francuskich dowodzi, że pomniki niemieckie są nieznacznie zmodyfikowaną wersją wzorów zamieszczonych przez Normanda w 1832 r. Na planszy 14 znajduje się kolumna zwieńczona hełmem upamiętniająca gen. Jeana-Pierre'a Jacqueta (1779-1829, Père-Lachaise - kw. 28, rz. 3, proj. arch. Debret, wyk. Schwind) przypominająca rozwiązanie z cmentarza w Karlsruhe. Na planszy 66. został natomiast umieszczony pomnik mogący być inspiracją dla nagrobka w Bazylei, który wzniesiono na cmentarzu Père-Lachaise dla François André Picota (proj. arch. Destouche, ob. nieistniejący). Trzeci nagrobek znajduje się na cmentarzu Centralnym w Wiedniu (Gruppe 32A, nr 20). Pomnik postawiła po śmierci Carola Comiti O'Sullivan de Grassa (zm. 1888) żona Carlotta Wolter (1834-1897), aktorka wiedeńskiego Burgtheater. Nagrobek otrzymał formę steli zwieńczonej parą wolut. Front pomnika zdobi płaskorzeźba z marmuru karraryjskiego wykonana przez Viktora Oskara Tilgnera (1844-1896), który wcześniej

wymodelował popiersie aktorki przeznaczone dla Burgtheater w Wiedniu (1873). Na płaskorzeźbie została ukazana Carlotta Wolter w stroju antycznym, z wiązką róż na kolanach, siedząca z pochyloną głową przed umieszczonym na wysokim postumencie popiersiem zmarłego małżonka. Forma pomnika wiedeńskiego wskazuje na to, że był on wzorowany na nagrobku Edmonda de Bourcke (zm. 1821), tajnego doradcy króla duńskiego i ministra na dworze francuskim, który znajduje się na cmentarzu Père-Lachaise (kw. 39, rz. 7). Główną jego ozdobą jest płaskorzeźba (190 cm x 160 cm) z białego marmuru, sygnowana: P.-J. David, 1826 (David d'Angers), która przedstawia siedzącą hrabinę Marię Assuntę Leonidę Butini de Bourcke (zm. 1845) jako antyczną matronę, z wiązką cyprysów na kolanach i wzrokiem utkwionym w portret męża, który w formie biustu znajduje się na wysokim słupie. Projekt pomnika, zamówionego przez hrabinę, przygotował architekt Louis Visconti. Monument został „zauważony” i zamieszczony we wzornikach autorstwa Normanda (pl. 12) i Quaglia (pl. 16). Na wybór wzorca dla nagrobka wiedeńskiego wpływ miało ustawienie go w sektorze Sławnych Osobistości, w którym znajdowały się powstałe w 1888 r. pomniki Beethovena i Schuberta, inspirowane formami antyczno-empirowymi z początku XIX stulecia. Do tej tradycji nawiązywał również ukończony w 1895 r. przez architekta Georga Niemanna i rzeźbiarza Karla Kundmanna nagrobek architekta Theophila von Hansena (zm. 1891), wzorowany na monumencie Franza Schuberta. L. M. Normand, *Monuments funéraires choisis dans les cimetières de Paris et des principales villes de France*, Paris 1832, pl. 12, 14 i 66; F. Quaglia, *Le Père Lachaise ou Recueil de dessins au trait et dans leurs justes proportions des principaux monuments de ce cimetière*, Paris 1832, pl. 16; H. Jouin, *La sculpture dans les cimetières de Paris*, w: *Nouvelles Archives de l'Art Français*, t. 13, Paris 1897, s. 130-131; *Das Grabdenkmal Theophil Hansens auf dem Centralfriedhofe*, „Der Architekt” 1895, t. 1, s. 39; H. Pemmer, *Der Wiener Zentralfriedhof. Seine Geschichte und seine Denkmäler*, Wien 1924, s. 42; W. Procyk, *XIX-wieczny wzornik pomników nagrobnych. Próba określenia sposobów i zakresu wykorzystania wzorów na cmentarzu powązkowskim*, w: *Cemetery Art - Sztuka cmentarna - L'art de cimetière. Dokumenty sympozjum naukowego, 28-30 października 1993 r.*, red. O. Czerner, I. Juszkiewicz, Wrocław 1995, s. 281-282, il. przykłady 5 i 6.



Dużo łatwiej jest ustalić pierwowzór, kiedy mamy do czynienia z formą bardziej złożoną. Z tego względu, rozbudowane pod względem architektonicznym i rzeźbiarskim pomniki nagrobne, powstające jako naśladownictwa pojedynczych dzieł albo będące kompilacją dwu lub więcej przykładów, będą podstawowym tematem rozważań niniejszego artykułu – pierwszego z dwóch planowanych artykułów<sup>2</sup>.

Zagadnienie sposobu i zakresu wykorzystania dziewiętnastowiecznych wzorników w plastyce sepulkralnej Warszawy było dotąd jedynie sygnalizowane w opracowaniach poświęconych cmentarzom stołecznym. Wyjątek stanowi praca dyplomowa Wiesława Procyka<sup>3</sup>. Autor odnalazł w bibliotece Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej jedno z niemieckich wydawnictw wzornikowych zatytułowane *Der Friedhof Allgemeines Musterbuchausgeführter Grab – Denkmäler und Monumente*. Całość licząca 600 kolorowanych litografii pomników nagrobnych, z których do dziś zachowało się 441 plansz, była wydawana w Karlsruhe w formie zeszytów zebranych w pięciu tomach w latach 1859-1868. Autor wykazał, że kilka z nich zostało wykorzystanych przy realizacji nagrobków na cmentarzu Powązkowskim. Później dwanaście najciekawszych przykładów zostało opublikowanych w osobnym artykule<sup>4</sup>. Wśród nich, aż siedem powstało z inspiracji obiektami znajdującymi się na cmentarzu Père-Lachaise. Może to nieco dziwić, jeśli weźmie się pod uwagę całkowitą liczbę nagrobków

pochodzących z tego cmentarza – 46 obiektów, która stanowi zaledwie 10% wszystkich zachowanych przykładów. W celu wyjaśnienia tego fenomenu zostały przeprowadzone w 2014 r. przez piszącą te słowa badania na cmentarzach paryskich, które potwierdziły, iż znaczna liczba pomników, znajdujących się na Père-Lachaise i Montmartre, posiada swój odpowiednik na cmentarzach Warszawy.

Na początku XIX w. zostały założone poza rogatkami miasta cztery główne cmentarze Paryża: po stronie wschodniej – Père-Lachaise (1804), na północy – Montmartre (1825), na południu – Montparnasse (1824) i od zachodu – Passy (1802). Najsłynniejszym i największym z nich był Père-Lachaise, zaprojektowany przez architekta Alexandre'a Théodore'a Brongniarta (1839-1813). Od roku 1817, kiedy zostały tu przeniesione trumny najsłynniejszej średniowiecznej pary kochanków, Abelarda i Heloizy, paryżanie upodobali sobie ten cmentarz<sup>5</sup>. Zamożni obywatele miasta masowo wykupywali koncesje na budowę grobowców i kaplic rodzinnych, których wykonanie powierzali najwybitniejszym architektom i rzeźbiarzom francuskim tego okresu. Ich artystyczny wkład w upiększanie cmentarza dokumentowały ilustrowane albumy i wydawnictwa o charakterze przewodnikowym, poświęcone historii Père-Lachaise i pomnikom pochowanych na nim osób.

Jednym z pierwszych wydań tego rodzaju było opracowanie *Plans du palais de la Bourse de Paris, et du Cimetière Mont-Louis...* z 1814 r., które wzbogacono sześcioma planszami autorstwa Alexandre'a Brongniarta<sup>6</sup>. Następną publikacją zatytułowaną *Les mau-*

2 W pierwszym zostanie przedstawione wykorzystanie wzorników Louisa Marie Normanda i Ferdinanda Quaglia przy realizacji nagrobków na cmentarzach Warszawy. W drugim będą omówione przykłady pochodzące z albumu Josepha Marty.

3 W. Procyk, *Niemiecki album nagrobków z XIX wieku a cmentarz powązkowski w Warszawie. Określenie sposobów i zakresu wykorzystania wzorów*, Wydział Konserwacji Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 1986 [niepublikowana praca magisterska].

4 Tenże, *XIX-wieczny...*, dz. cyt., s. 277-286.

5 C. Jöckle, *Cmentarze. Słynne nekropolie Europy*, Warszawa 2000, s. 84.

6 *Plans du palais de la Bourse de Paris, et du Cimetière Mont-Louis en six planches par Alexandre-Théodore Brongniart*, Paris 1814.

*solées français : recueil des tombeaux les plus remarquables par leur structure, leurs épitaphes ou les cendres qu'ils contiennent, érigés dans les nouveaux cimetières de Paris* ukazała się siedem lat później. Jej autorem, zarówno tekstu, jak zamieszczonych w niej litografii, był francuski grafik i historyk sztuki Théodore de Jolimont (1787-1854)<sup>7</sup>. W 1817 r. wyszedł pierwszy tom dzieła przygotowany przez architekta C. P. Arnauda, *Recueil de Tombeaux Des Quatre Cimetières de Paris*<sup>8</sup>. Drugi tom ukazał się w roku 1825. Do obu części dołączono kolorowe litografie nagrobków. Żadna jednak z wymienionych pozycji nie odcisnęła takiego piętna na sztuce sepulkralnej Warszawy, jak trzy następne dzieła, które ukazały się w Paryżu w latach 30. XIX w.

Autorem pierwszego, zatytułowanego *Le Père Lachaise ou Recueil de dessins au trait et dans leurs justes proportions des principaux monuments de ce cimetière*, był miniaturzysta i litograf pochodzenia włoskiego Ferdinando Quaglia (1780-1853)<sup>9</sup>, drugiego: *Monuments funéraires choisis dans les cimetières de Paris et des principales villes de France* francuski architekt i grafik Louis Marie Normand (1788-1874)<sup>10</sup>. Oba dzieła ukazały się w 1832 r. W pierwszym zostało zamieszczonych 25 plansz z litografiami kaplic i nagrobków, grupowanych po kilka na jednej stronie. W drugiej liczba plansz była trzykrotnie większa, składały się na nią 72 karty, na których rozmieszczono po kilka przykładów. Litografie Normanda uzupełniała dodatkowo podziałka i krótki tekst objaśniający, odnoszący się do zmarłej osoby oraz pomnika, który ją upamiętniał.

7 Th. de Jolimont, *Les mausolées français: recueil des tombeaux les plus remarquables par leur structure, leurs épitaphes ou les cendres qu'ils contiennent, érigés dans les nouveaux cimetières de Paris*, Paris 1821.

8 C. P. Arnaud, *Recueil de Tombeaux Des Quatre Cimetières de Paris*, t. 1-2, Paris 1817-1825.

9 F. Quaglia, dz. cyt.

10 L. M. Normand, dz. cyt.

Trzecia z publikacji ukazała się drukiem w roku 1839. W przeciwieństwie do poprzednich wydawnictw *Les principaux monuments funéraires du Père-Lachaise, de Montmartre, du Mont-Parnasse et autres cimetières de Paris* było dziełem trzech autorów<sup>11</sup>. Joseph Marty przygotował krótki opis każdego pomnika, obiekty wybrał i pomierzył architekt Rousseau, a kolorowe litografie wykonał Émile Lassalle (1813-1871). Każda z 86 plansz mieściła jeden obiekt opatrzony podziałką. Dodatkowym walorem było tło roślinne, tworzące nastrojową oprawę każdego pomnika.

Nagrobki i kaplice zawarte w tych albumach dokumentują istniejące ówczesnie obiekty na cmentarzach Paryża. Pod względem stylistycznym jest to grupa bardzo jednorodna, prezentująca formy klasycystyczno-empiryczne inspirowane sztuką grecką, rzymską i egipską. Najwięcej przykładów zebrano z cmentarza Père-Lachaise.

Litografie odgrywają pierwszoplanową rolę, dominując nad tekstem, który został sprowadzony do roli dodatku. Istotnym elementem opisu pomnika staje się krótkie omówienie formy z podaniem, o ile było to możliwe, nazwisk artystów, którzy przyczynili się do jego powstania. Różnicę w podejściu do tematu widać wyraźniej, gdy porównamy francuskie wydawnictwa z pierwszym dziełem polskim o podobnym charakterze, wydanym w latach 1855-1858, autorstwa Kazimierza Władysława Wóycickiego (1807-1879), które poświęcono cmentarzowi Powązkowskiemu i innym nekropoliom warszawskim<sup>12</sup>. Zamieszczone tam ilustracje funkcjonują na zasadzie uzupełnienia życiorysów zasłużonych osób, albo jako efektowny ozdobnik, niemający odniesienia do tekstu. Opisy pomników

11 J. Marty, *Les principaux monuments funéraires du Père-Lachaise, de Montmartre, du Mont-Parnasse et autres cimetières de Paris*, Paris 1839.

12 K. W. Wóycicki, *Cmentarz Powązkowski pod Warszawą*, t. 1-3, Warszawa 1855-1858.

trudno nawet nazwać lakonicznymi, ponieważ ograniczają się najczęściej do informacji o istnieniu nad grobem trwałego upamiętnienia, bez podania szczegółów. Nazwiska wykonawców pojawiają się bardzo rzadko.

Warszawa na początku XIX stulecia, podobnie jak Paryż, posiadała cztery cmentarze: dwa katolickie – Świętokrzyski (1781, ob. nieistniejący) i Powązkowski (1790) oraz dwa ewangelickie – luterański (1792) i kalwiński (1792). Dopiero we wrześniu 1841 r. oficjalnie otwarto cmentarz prawosławny. Cztery z nich zostały założone blisko siebie, na Woli. Z tego trzy – Powązkowski, luterański i kalwiński – szczęśliwie bez poważniejszych strat dotrwały do naszych czasów. Najstarsze nagrobki pochodzą z przełomu XVIII i XIX stulecia i zachowały się na cmentarzu ewangelicko-augsburskim. Są to jednak pojedyncze przykłady<sup>13</sup>. Licniejszą grupę stanowią dopiero obiekty powstałe w latach 30. i 40. XIX w.

Najwcześniejszym przykładem, który powstał w oparciu o wydawnictwo wzornikowe Normanda, jest empirowe mauzoleum rodziny Petyskusów na cmentarzu ewangelicko-augsburskim (al. 19, gr. 25). Grobowiec tworzą dwie prostokątne w przekroju, zestawione ze sobą dłuższym bokiem części<sup>14</sup> (il. 1). Dla dalszych rozważań istotny będzie prostopadłościan znajdujący się od strony zachodniej, węższy i wyższy – z inicjałami „AP”, zwieńczony urną z kirem. Został on wystawiony, na co wskazują inicjały umieszczone pośrodku wieńca laurowego, dla zmarłego w wieku lat 24 Adolfa Petyskusa, który był jedynym synem Krzysztofa Hermana

Petyskusa (zm. 1822) i Marianny z Szulców (zm. 1838). Po śmierci Krzysztofa, znanego warszawskiego finansisty i dzierżawcy loterii, on i jego siostra Emilia odziedziczyli jedną z najokazalszych kamienic czynszowych w Warszawie, którą dla ich ojca zbudował Chrystian Piotr Aigner w latach 1818-1821<sup>15</sup>.

Pomnik zmarłemu synowi wystawiła zapewne matka pomiędzy 1836 a 1838 r. Po jej śmierci córka rozbudowała grobowiec, dodając do już istniejącego czworokąta niższy – mieszczący wejście zamykane metalowymi drzwiami i zwieńczony krzyżem, pod którym został umieszczony napis: „GRÓB RODZINY / PETYSKUSÓW”. Przebudowa miała miejsce najpóźniej około połowy XIX w., ponieważ opis wyglądu mauzoleum zamieszczony w 1858 r. przez Wóycickiego uwzględnia zarówno urnę, jak i krzyż ze znajdującą się pod nim inskrypcją<sup>16</sup>.

Część grobowca upamiętniająca Adolfa Petyskusa zawiera elementy, będące wiernym powtórzeniem mauzoleum rodziny Frochotów (il. 1), które zostało wzniesione dla Nicolasa Frochota (1761-1828), prefekta departamentu Sekwany i Paryża na cmentarzu Père-Lachaise (kw. 37, rz. 1). Projekt przygotował w 1828 r. architekt Étienne Hippolyte Godde (1781-1869). Rok później powstały dwie marmurowe płaskorzeźby (180 x 100 cm), wykonane przez Nicolasa Bernarda Raggiiego (1790-1862) i sygnowane: „Raggi 1829”. Pozostałe dekoracje zostały odkute w kamieniu przez rzeźbiarza Jeana Baptiste'a Louisa Plantara (ok. 1790-1879)<sup>17</sup>. Do elementów zaczerpniętych z francuskiego mauzoleum zaliczyć należy ogólną koncepcję z podziałem na cokół i zwieńczenie w formie niskiego trójkątnego naczółka z uskrzydloną

13 Za przykłady mogą posłużyć nagrobki Elizabeth Eckelt (1777-1798) i Anny Reginy Kilemann (1760-1793). Pierwszy znajduje się w al. 2, gr. 24, drugi w al. 1, gr. 19. A. Cereniewicz, *Cmentarze ewangelickie w Warszawie. Przewodnik praktyczny*, Warszawa 2011, s. 38, 74.

14 O różnym czasie powstania obu tych części świadczą poprowadzone na innym poziomie, różniące się od siebie, profile gzymsu cokołowego i koronującego oraz widoczne pęknięcia w miejscach styku dwóch członów grobowca.

15 E. Szulc, *Cmentarz ewangelicko-augsburski w Warszawie. Zmarli i ich rodziny*, Warszawa 1989, s. 429; J. S. Majewski, *Warszawa nieodbudowana. Królestwo Polskie w latach 1815-1840*, Warszawa 2009, s. 231-234.

16 K. W. Wóycicki, dz. cyt., t. 3, s. 250.

17 L. M. Normand, dz. cyt., pl. 26.





klepsydrą w tympanonie i akroteriami ozdobionymi stylizowanymi palmetami. Dokładnym odwzorowaniem paryskiego pierwowzoru są też elewacje boczne z reliefem płynących trójnogów oraz wieńcząca grobowiec urna okryta całunem. Jedynie girlanda kwiatowa podwiązana wstążkami do odwróconych pochodni, ujmująca umieszczony pośrodku wieniec laurowy z inicjałami „AP.”, pochodzi z innego pomnika, który podobnie jak mauzoleum Frochotów znalazł się we wzorniku Normanda. Z opisu zamieszczonego powyżej litografii wynika, że oryginalna stela z literami *HR*, została wystawiona na cmentarzu północnym (cmentarz Montmartre) dla córki pisarza, pani Roger<sup>18</sup> (il. 1).

<sup>18</sup> Tamże, pl. 5. Normand nie podaje daty śmierci panny Roger, która najprawdopodobniej była córką Barthelemy Rogera.

Projekt mauzoleum rodziny Frochotów został raz jeszcze wykorzystany na Powązkach (kw. 14, rz. 6), przy realizacji pomnika Sokołowskich (il. 2), kupieckiej rodziny pochodzenia szlacheckiego<sup>19</sup>. Czas powstania nagrobka określa data „1846” wyryta na poziomej płycie zamykającej dostęp do murowanej piwnicy grobu, nad którym wznosi się kamienny pomnik na dwustopniowym podwyższeniu i sześciennym cokole. Cokół ten stanowi podstawę dla wysokiego prostopadłościanu, którego górną część ozdabia palmetowy fryz z gzymsem dekorowany liśćmi

<sup>19</sup> Nagrobek został wystawiony dla upamiętnienia: zgasłej w roku 1837 w wieku lat 13 Emilii Sokołowskiej i zmarłego osiem lat później Aleksandra Sokołowskiego, który w chwili śmierci miał 18 lat. Pomnik wystawili dzieciom rodzice, Andrzej Sokołowski (zm. 1861) – kupiec i sędzia trybunału handlowego i Fryderyka z Sukiertów (zm. 1873). Zob. inskrypcje na nagrobku.

■ 2. Karta ze wzornika Normanda (pl. 26) i fragment nagrobka Sokołowskich

akantu oraz krzyż. Front pomnika wypełnia płaskorzeźba, która przedstawia siedzącego bokiem młodzieńca, z głową przyozdobioną wawrzynem i rękoma złożonymi na lewym kolanie, który wpatrzony jest w urnę stojącą przed nim na postumencie. Zwrócenie młodzieńca prawym profilem do oglądającego wskazuje, że w tym przypadku skorzystano z wzornika Quaglia<sup>20</sup> (il. 2). W dziele autorstwa Normanda postać żałobnika znajduje się bowiem po lewej stronie wejścia i jest w związku z tym zwrócona do widza lewym bokiem. Urnę na litografii jego autorstwa oplata na brzuścu uroboros, czyli detal, którego brak u Quaglia i na nagrobku Sokołowskich.

Pomniki rodziny Petyskusów i Sokołowskich stanowią przykłady selektywnych zapożyczeń detali, na tyle jednak dosłownych w formie, że nie pozostawiających wątpliwości co do wskazanego wzorca<sup>21</sup>. Dwa następne nagrobki powstały również w oparciu o jeden pierwowzór, który – w przeciwieństwie do omówionych przykładów – został skopiowany w całości. Obiekty te różni od siebie jedynie inny stopień dokładności odwzorowania oryginału.

Pierwszy z nich został wzniesiony na cmentarzu ewangelicko-reformowanym (kw. K, rz. 2) dla prezydenta m. Warszawy Karola Fryderyka Woydy (1771-1846)<sup>22</sup>, drugi poświęcony został pamięci generała-adiutanta Michała Włodka (1780-1849) na Powązkach (kw. 14, rz. 5). Oba wzorowane były na

pomniku marszałka Francji André Massény (1758-1817), który stanął na cmentarzu Père-Lachaise (kw. 28, rz. 1), a nie, jak omyłkowo podała w 1851 r. „Kurier Warszawski”, w Zurychu w Szwajcarii<sup>23</sup>. Przekłamanie, zapoczątkowane przez gazetę, było później powtarzane przez kolejnych badaczy<sup>24</sup>.

Litograficzna odbitka nagrobka Massény została zamieszczona we wszystkich trzech publikacjach francuskich z lat 30. XIX w.<sup>25</sup> Po porównaniu ich z pracami na terenie Warszawy można wskazać z dużym prawdopodobieństwem, iż oba wzorowane były na litografii Normanda (il. 3). Normand, jako jedyny, zamieścił detale z niewidocznych, w ujęciu frontalnym, boków pomnika. Chodzi o dekoracyjne wypełnienie płaszczyszyn cokołu: frontowej – u Woydy i lewej u Włodka, na których widnieje herb z girlandą i para mieczy, które w oryginalnym projekcie ozdabiają tylną elewację postumentu<sup>26</sup>.

Twórcą pomnika Massény był Ambroise Méry Vincent (1776-1863)<sup>27</sup>. Architekt wykorzystał tradycyjną formę egipskich pomników solarnych, które od III tysiąclecia p.n.e. wykorzystywane były do dekorowania kompleksów grobowych, a w europejskiej ikonografii sepulkralnej na stałe zagościły od początku XVI w., symbolizując wieczną chwałę i nieśmiertelność<sup>28</sup>.

20 F. Quaglia, dz. cyt., pl. 11.

21 Pomniki Petyskusów i Sokołowskich nie są jedynymi przykładami naśladownictwa paryskiego mauzoleum rodziny Frochotów. Architektoniczne powtórzenie formy mauzoleum powstało w Starej Rawie dla Prandotów Trzczańskich herbu Rawicz. Więcej na ten temat w artykule: *Mauzoleum Prandotów Trzczańskich w Starej Rawie – pierwowzór i potencjalni twórcy*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2015, nr 3, t. 77, s. 1-22.

22 Życiorys Karola F. Woydy został zamieszczony w: „Przyjaciół Ludu” 1847, nr 49, s. 387-389 (tamże portret prezydenta); K. W. Wóycicki, dz. cyt., t. 3, s. 257-258; J. i E. Szulcowie, *Cmentarz ewangelicko-reformowany w Warszawie*, Warszawa 1989, s. 280-281.

23 „Kurier Warszawski” 1851, nr 138, s. 718.

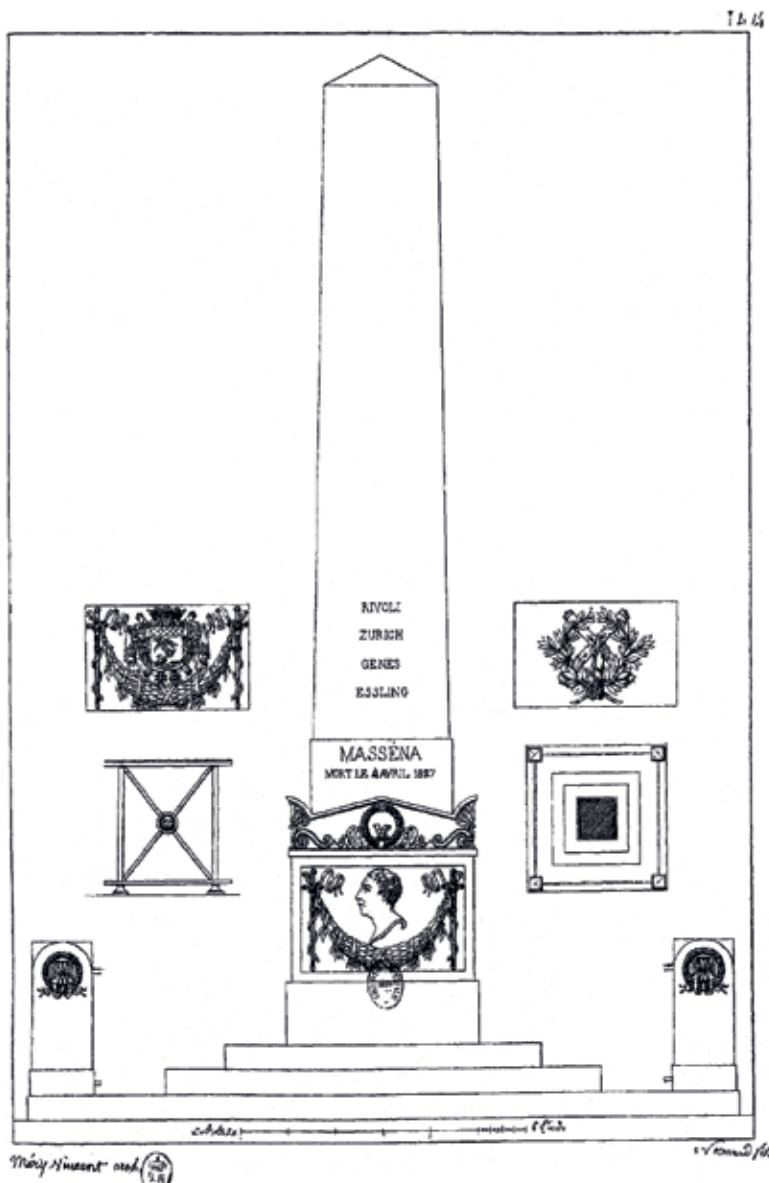
24 S. Szenic, *Cmentarz powązkowski 1790-1850. Zmarli i ich rodziny*, Warszawa 1979, s. 408; M. I. Kwiatkowska, *Rzeźbiarze warszawscy XIX wieku*, Warszawa 1995, s. 34.

25 Pomnik Massény, najwcześniej – pomijając wydania Quaglia (pl. 17), Normanda (pl. 14) i Martyego (pl. 56), reprodukowany był w dziele Th. de Jolimonta w 1821 r.

26 L. M. Normand, dz. cyt., pl. 14.

27 Tamże.

28 Najstarszy zachowany obelisk z czasów nowożytnych znajduje się w kościele Santa Maria del Popolo w Rzymie, w kaplicy grobowej rodziny Chigich, zaprojektowanej razem z wyposażeniem przez Rafała w latach 1513-1516 (realizowana do 1554 r.). Zob. A. Tyszkiewicz, *Motywy obelisku w sztuce na-*



3. Nagrobki Karola Fryderyka Woydy i Michała Włodka oraz karta ze wzornika Normanda (pl. 14)

Według projektu Vincenta został wykuty z marmuru karraryjskiego sześciometrowej wysokości obelisk na sześciennym cokole. Jego podstawę z czterech stron wieńczy niskie, trójkątne naczółki wypełnione wianuszkami z nieśmiertelników i ozdobione akroteriami w formie stylizowanych palmet. Pomnik stanął pośrodku kwadratowej kwatery, której naroża wyznaczyły kamienne słupki połączone metalową balustradą.

Ornamentacje zdobiące cokół wykonał rzeźbiarz Jacques<sup>29</sup>. Od frontu oraz w elewacji tylnej są to girlandy laurowo-dębowe powieszane wstążkami do rękojeści dwóch nagich mieczy; w bocznych zaś skrzyżowane tuby z nadaniami tytułów honorowych otoczone gałązkami laurowymi. Dekoracji cokołu dopełnia wspomniany herb marszałka z wysokimi oznaczeniami państwowymi oraz znajdujące się z przodu pomnika popiersie ujęte z profilu. Jego twórcą był François Joseph Bosio (1768-1845)<sup>30</sup>,

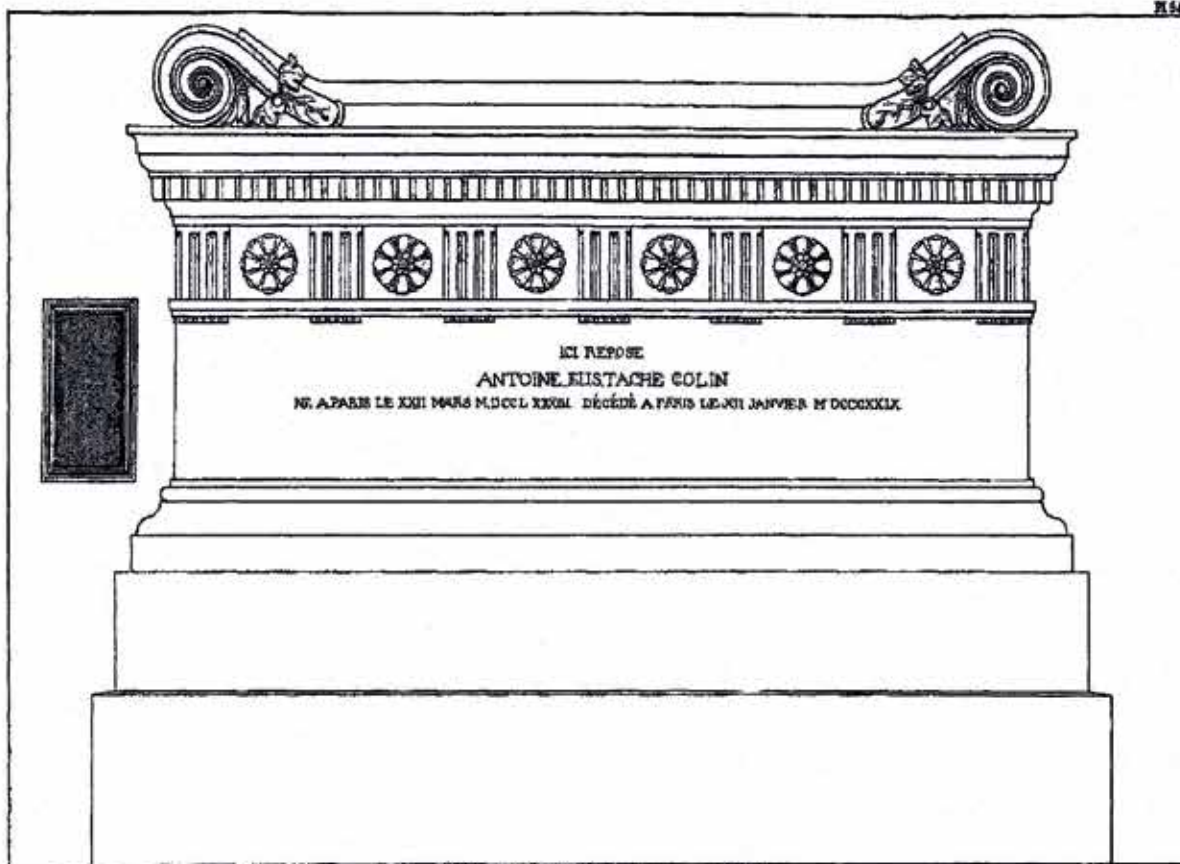
*grobnej Warszawy jako element europejskiej tradycji sepulkralnej*, „Meander” 2005, nr 3, s. 356-376.

29 L. M. Normand, dz. cyt., pl. 14.

30 Tamże.



4. Karta ze wzornika Normanda (pl. 54) i nagrobek Ignacego Zielińskiego



popularny francuski rzeźbiarz, uczeń Canovy, autor między innymi reliefów na kolumnie na placu Vendôme i kwadrygi na łuku triumfalnym na Place du Carrousel w Paryżu.

Wykonawca jednego z pomników warszawskich także nie jest osobą anonimową. Dzięki informacji Wóycickiego wiadomo, że popiersie Michała Włodka wymodelował rzeźbiarz warszawski, uczeń Thorvaldsena – Jakub Tatarkiewicz (1798-1854)<sup>31</sup>. Część badaczy na tej podstawie przypisała artyście autorstwo całości. Stoi to jednak w sprzeczności z przekazem „Kuriera Warszawskiego”, który informował, że: „Pomnik ten wyrobiony [został, M. Wiraszka] z kamienia ciosowego w fabryce jednego z tutejszych kamieniarzy”<sup>32</sup>. Określenia tego nie użyto by w odniesieniu do takiego artysty, jakim był Tatarkiewicz. Niestety nazwisko właściciela zakładu kamieniarskiego zostało przemilczane.

Analiza formalna nagrobków Woydy i Włodka wskazuje, że oba mogły wyjść z jednej pracowni (il. 3). Podobieństwa zauważalne są w opracowaniu herbów oraz wykonaniu i rozmieszczeniu girland. Na obu obeliskach festony z liści dębowych umieszczono od frontu, a z laurowych na pozostałych bokach. Wianuszki z makówek występujące w dekoracji trójkątnych naczółków zwieńczenia cokołu pomnika Woydy, pojawiają się również na Powązkach w tympanonie elewacji tylnej. Zbliżony czas powstania obelisków sprzyja dodatkowo uwiarygodnieniu postawionej tezy. Jako pierwszy powstał, może jeszcze przed końcem roku 1846, obelisk na cmentarzu kalwińskim upamiętniający Karola Wojdę (zm. 21 II 1846). Pomnik Michała Włodka stanął na Powązkach pięć lat później. 24 maja 1851 r. zwłoki generała i jego siostry Konstancji Włodek zostały przeniesione z katakumb do grobu rodzinnego.

Wówczas też nastąpiło uroczyste poświęcenie nagrobka<sup>33</sup>.

Wybór obelisku Massény jako pierwowzoru, szczególnie dla pomnika Włodka, miał uzasadnienie w wymiarze ideowo-symbolicznym. Obaj byli wysokimi rangą wojskowymi, z dużym doświadczeniem na polach bitewnych. Za swoje zasługi otrzymali wysokie odznaczenia państwowe i tytuły honorowe. Masséna odznaczony był Wielkim Krzyżem Legii Honorowej i Komandorskim Orderem Królewskim św. Ludwika. Po bitwach pod Iławą (1807) i pod Essling (1809) został mianowany księciem Rivoli i księciem Essling, a 20 grudnia 1814 r. otrzymał od Ludwika XVIII zaszczytny tytuł para Francji<sup>34</sup>. Młodszy od niego Michał Włodek służył wojskową rozpoczął w 1800 r. Ćwierć wieku później w dowód uznania został mianowany generałem-adiutantem Jego Cesarsko-Królewskiej Mości (1826), otrzymał też majątek w guberni wileńskiej w dzierżawę na lat 12 (1823) i 70 tys. rubli asygnowanych w nagrodę za kampanię polską (1830-1831). Po zakończeniu kariery wojskowej zajmował wysokie stanowiska w administracji państwowej, będąc członkiem Rady Administracyjnej Królestwa Polskiego i prezesem Heroldii. „Oprócz orderów Cesarsko-Rosyjskich Ś. Aleksandra Newskiego, Orła Białego, Ś. Anny 1 klasy z koroną, 2 klasy z brylantami i IV klasy, Ś. Jerzego IV, Ś. Włodzimierza 2, 3 i 4 z kokardą: medali srebrnych za rok 1812 i za wzięcie Paryża w roku 1814 – które sumiennie wylicza Wóycicki – był kawalerem orderów zagranicznych: Leopolda Austriackiego Komandorski, Pruskiego orła czerwonego kl. I, Francuskiego Ś. Ludwika, oraz wojskowych Bawarskiego i Wirtemberskiego, oraz krzyża wojskowego Polskiego kl. II”<sup>35</sup>.

33 Tamże.

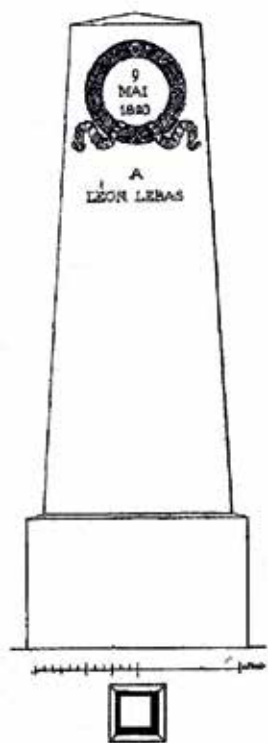
34 J. Marty, dz. cyt., s. 231-133.

35 K. W. Wóycicki, dz. cyt., t. 3, s. 167-168. Zob. również: „Kurier Warszawski” 1849, nr 149, s. 737-738; S. Szenic, dz. cyt., s. 408.

31 K. W. Wóycicki, dz. cyt., t. 1, s. 233.

32 „Kurier Warszawski” 1851, dz. cyt., s. 718.





Normand, pl. 42

5. Rycina ze wzornika Normanda (pl. 42) i nagrobek Teodora Tripplina



Podobne życiorysy i kariery zawodowe obu dowódców zaważyły na wyborze określonego wzoru pomnika dla Michała Włodka. Fundatorzy zdecydowali o powtórzeniu „według wszelkich rozmiarów i formy” francuskiego pierwowzoru<sup>36</sup>. Zleceniodawcom zależało szczególnie na podkreśleniu aspektów gloryfikacyjnych, a w mniejszym stopniu wanitatywnych. Te ostatnie, w postaci wieńca z makówek i uskrzydłonej klepsydry, umieszczone zostały na tylnej, trudno

dostępnej elewacji. Aspekt gloryfikacyjny został wzmocniony siłą cnot jednego z najbar-dziej utalentowanych i utytułowanych marszałków Napoleona. Męstwo i honor, które przysporzyły Massénie sławy i podziwu opinii publicznej, zostały również wyeksponowane na pomnikach w Warszawie, w postaci liści dębu i nagich mieczy.

Czynnik gloryfikacyjny, tak istotny w nagrobku Włodka, w przypadku Woydy został ograniczony do przedniej elewacji. Pozostałe zostały zdominowane przez elementy wanitatywne – odwrócone

<sup>36</sup> „Kurier Warszawski” 1851, dz. cyt., s. 718.



pochodnie połączone laurowymi girlandami i wianuszki splecione z makówek. Różnice widoczne w elementach wystroju i proporcjach (obelisk Woydy jest bardziej przysadzisty, jego podstawa jest niemal równa nadbudowie), należy tłumaczyć innym podejściem do oryginału. Pomnik Włodka pod względem formalno-ikonograficznym był wierną kopią obelisku Massény, podczas gdy nagrobek Woydy powstał jako inspirowany pierwowzorem francuskim.

Na Powązkach znajdują się co najmniej jeszcze dwa obeliski, które wprawdzie są pozbawione większości elementów dekoracyjnych, ale w kształcie i proporcjach przypominają realizację pomnika Woydy. Należy do nich nagrobek Jana Stummera (zm. 1845), radcy stanu i naczelnego lekarza wojskowego (kw. 13, rz. 4)<sup>37</sup> oraz znacznie od niego późniejszy, pochodzący z przełomu XIX i XX w. – rodziny Pniewskich i Wyganowskich (kw. 33, rz. 2)<sup>38</sup>.

We wzorniku Normanda, na planszy 54. został umieszczony nagrobek (il. 4), który zwrócił uwagę architekta z powodu pięknego wykonania<sup>39</sup>. Sarkofag – bo taką nagrobek otrzymał formę – powstał dla uczczenia pamięci Antoine’a Eustache’a Colina, pochowanego 12 stycznia 1829 r. na cmentarzu Père-Lachaise (kw. 32)<sup>40</sup>. Pomnik ten został wykonany na wzór grobowca Scypiona Barbatusa z II w. p.n.e., który odkryto

w Rzymie na początku 1782 r. w mauzoleum Scypionów przy Via Appia. Odkryciu towarzyszyło duże zainteresowanie sfer naukowych. Do końca XVIII w. wyszły co najmniej trzy opracowania w językach włoskim i francuskim, w których znalazły się obszernie omówienia z dołączonymi reprodukcjami sarkofagu<sup>41</sup>. Nagrobek Colina powstał najpewniej na podstawie ryciny zamieszczonej w dziele *Histoire de l'art chez les anciens par Winckelmann* (t. 2, pl. 26), wydanym w Paryżu w 1794 r., który był przedrukiem wcześniejszego wydania włoskiego. Paryski sarkofag był pierwszym z wielu następnych, jakie pojawiły się do końca XIX w. na cmentarzu Père-Lachaise. Najbardziej znanym przykładem tej grupy, ze względu na osobę zmarłego, jest pomnik malarza Eugène’a Delacroix (1798-1863) – dzieło architekta Denisa Darcy (1823-1904) z roku 1865, wykonany z czarnej skały wulkanicznej (kw. 49, rz. 1)<sup>42</sup>.

Wspominam o tym, ponieważ w Warszawie na cmentarzu Powązkowskim znajduje się kilka podobnych obiektów. Najwcześniejszy został wzniesiony nad grobem prezesa Najwyższej Izby Obrachunkowej Ignacego Zielińskiego (1781-1835) przez żonę Marię Teresę z Nosarzewskich (kw. 33, rz. 3)<sup>43</sup>. Drugi zaprojektował i wystawił synowi Juliuszowi (1836-1862), zmarłemu przy budowie mostu w Kownie – ojciec, Franciszek Wężyk Rudzki (kw. 179, rz. 2)<sup>44</sup>. Kolejne powstały w pierwszej

37 Nagrobek wystawiła żona, poświęcając go pamięci męża i zmarłych przed nim dzieci. Krótki opis pomnika zamieścił Wóycicki. K. W. Wóycicki, dz. cyt., t. 2, s. 33-34.

38 Pochowani z rodziny Pniewskich: Marian Bernard (zm. 1899), Klementyna (zm. 1911), Klemens (zm. 1938). Pochowani z rodziny Wyganowskich: Jan Nepomucen (zm. 1903), Emilia (zm. 1909), Henryk (zm. 1927), Zofia (zm. 1932), Janusz (zm. 1947). Zob. inskrypcje na nagrobkach.

39 L. M. Normand, dz. cyt., pl. 54.

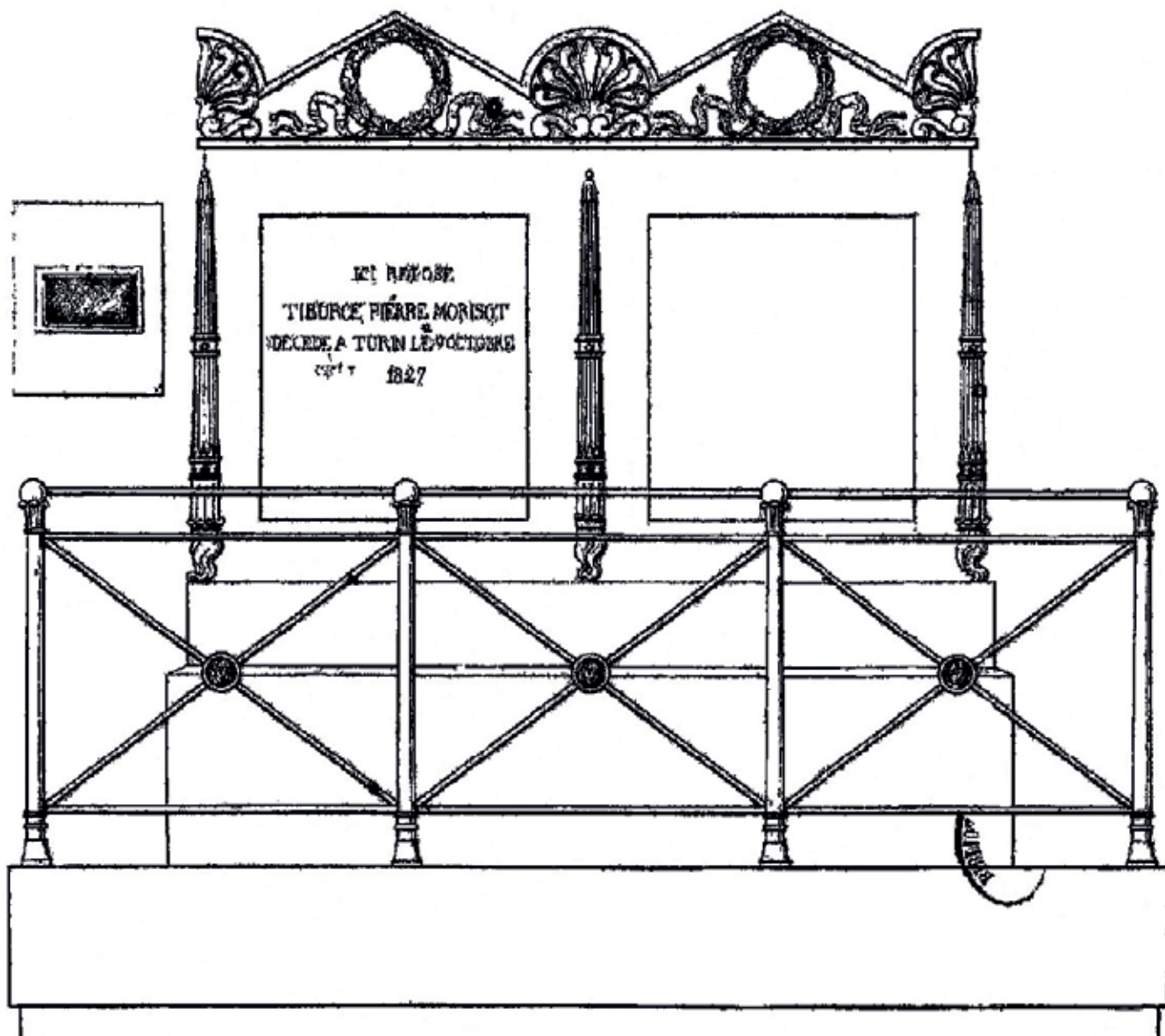
40 Tamże. Sarkofag Colina jest wierną kopią rzymskiego oryginału. W nagrobku powtórzone dokładnie wymiary oraz detal – m.in. pięć typów rozet w sześciu metopach belkowania.

41 Zob. S. Lorentz, *Sarkofag Scypiona w Polsce*, „Meander” 1946, nr 1, s. 34.

42 Inne przykłady sarkofagów na Père-Lachaise: Victora Cousina (zm. 1867) – kw. 4, rz. 1, Charlesa Ernesta Beulé (zm. 1874) – kw. 4, rz. 1, rodziny Barthélemy-Saint-Hilaire – kw. 4, rz. 1, Antoine’a Vollona (zm. 1900) – kw. 6, rz. 5.

43 Inskrypcja na nagrobku oraz nekrolog zamieszczone w „Kurierze Warszawskim”. „Kurier Warszawski” 1835, nr 224, s. 1157.

44 W. Noskowski, *Jan Wężyk Rudzki. (Wspomnienie pośmiertne)*, „Tygodnik Ilustrowany” 1874, nr 342, s. 38; S. Łoza, *Architekci i budowniczowie w Polsce*, Warszawa 1954, s. 264.



połowie XX w.: w 1907 r. sarkofag Adaminy z Potockich Chołoniewskiej (1839-1902) z rzeźbą Anioła Zmartwychwstania dłuta Piusa Welońskiego<sup>45</sup> i w latach 20. – Stanisława Norblina (1860-1920)<sup>46</sup> oraz Aleksandra Zawadzkiego (1870-1928)<sup>47</sup>. Ostatnie dwa pomniki sygnował zakład kamieniarski Jana Rudnickiego<sup>48</sup>.

45 Kw. 162, rz. 1.

46 Kw. F/G, rz. 5.

47 Kw. 32 na wprost, rz. 4.

48 Zakład kamieniarski i mechaniczna polerownia granitu, własność Jana Rudnickiego, został założony w 1897 r. przy ul. Dzikiej 69. *Księga adresowa przemysłu fabrycznego w Królestwie Polskim na rok 1906*, Warszawa 1905, ogłoszenie nr 1184.

Kształt sarkofagów mógł być inspirowany wzornikiem Normanda. Zwłaszcza pomnik Zielińskiego (il. 4), w którym powtórzono z oryginału oprofilowanie partii cokołowej (wyjątek stanowi najniżej położony element, który na litografii Normanda jest wysokim stopniem, a na Powązkach szeroką płytą) oraz występujące w metopach belkowania dwa rodzaje rozet naprzemiennie rozmieszczone<sup>49</sup>. Przedstawiona argumentacja, mimo iż prawdopodobna,

49 L. M. Normand niezbyt dokładnie odwzorował sarkofag Colina. Zamiast pięciu typów rozet rozmieszczonych w sześciu metopach belkowania, we wzorniku są tylko dwa rodzaje naprzemiennie umieszczone.

6. Rycina nagrobka Morisota ze wzornika Normanda (pl. 48)

nie wyklucza innych źródeł inspiracji. Zwłaszcza, że na terenie Polski pierwsze pomniki wzorowane na sarkofagu Francesca Scypiona pojawiły się zanim ukazała się w Paryżu publikacja Normanda<sup>50</sup>. W parku w Puławach, pomiędzy rokiem 1800 a 1801, został ustawiony na zlecenie księżnej Izabeli z Flemingów Czartoryskiej pomnik z białego marmuru w typie sarkofagu, wykonany w Rzymie przez Massimiliana Labourea, poświęcony pamięci rodziców jej męża, Augusta i Zofii z Sieniawskich, małżonków Czartoryskich. Z nazwiskiem Potockich wiązał się z kolei drugi obiekt, wzniesiony w roku 1824 w Gucinie koło Wilanowa (ob. w parku wilanowskim) przez Aleksandrę z Lubomirskich dla jej męża Stanisława Kostki Potockiego. Ostatni przykład, który powstał przed wykonaniem na Powązkach pomnika Zielińskiego, znajduje się w Warszawie, w kaplicy Królewskiej przy kościele Kapucynów. Sarkofag ukończony w 1830 r. z okazji dwóchsetnej rocznicy urodzin Jana III Sobieskiego, wykonał Ludwik Kaufmann, według projektu przygotowanego przez Henryka Marconiego. Zbieg okoliczności sprawił, że pięć lat później w tym samym kościele odbyła się msza żałobna, po której trumna ze zwłokami ś.p. Ignacego Zielińskiego została przeniesiona na cmentarz Powązkowski<sup>51</sup>.

Względy formalne uniemożliwiają wskazanie ostatecznego źródła inspiracji, pozwalają natomiast zauważyć, że moda na stawianie pomników – kopii sarkofagu Scypiona na cmentarzach, została zapoczątkowana w Europie na paryskim cmentarzu Père-Lachaise. Zasygnalizowane oddziaływanie wzorników francuskich na formę warszawskich pomników grobowych, widoczne w Polsce począwszy od 2. połowy lat 30. XIX w., potwierdza, że modzie tej uległo również społeczeństwo Warszawy. Sarkofag

Ignacego Zielińskiego jest pierwszym przykładem z terenów Królestwa Polskiego, który stanął na cmentarzu i dał początek kolejnym realizacjom na warszawskich Powązkach.

Jedną z ostatnich prac ilustrujących wykorzystanie wzornika Normanda jest pomnik Teodora Triplina (1812-1881), lekarza, literata i podróżnika, pochodzącego ze zniemczonej rodziny hugenockiej, na cmentarzu ewangelicko-reformowanym (kw. S, rz. 1)<sup>52</sup>. Triplin jako lekarz zasłynął z tego, że pierwszy w Polsce zastosował chloroform podczas operacji; był krytykowany za „posługiwanie się w praktyce lekarskiej metodami wskazującymi na brak głębokiej wiedzy fachowej, a także kompilacyjny charakter większości jego utworów literackich”<sup>53</sup>. Nagrobek, który został mu po śmierci wystawiony, ma formę niskiego obelisku z wyodrębnionym cokołem. Jedyną jego ozdobą jest wieniec laurowy z trzema różami, przewiązany wstążką u dołu i umieszczony w zwieńczeniu elewacji frontowej. Za wzór posłużył mu pomnik Leona Lebaso (zm. 1820) na cmentarzu Montmartre, który we wzorniku Normanda znajduje się na planszy 42<sup>54</sup> (il. 5).

Z tego okresu pochodzi jeszcze jeden pomnik wart odnotowania, który mimo iż powstał poza Warszawą, jest mocno z nią związany. Nagrobek stanął na cmentarzu rzymskokatolickim w Radomiu przy ulicy Bolesława Limanowskiego dla upamiętnienia Anny Krystyny z Lessłów Brandt (1811-1878, kw. 5a). W grobowcu spoczywa także słynny malarz scen batalistycznych i historyczno-rodzajowych Józef Brandt (1841-1915)<sup>55</sup>. Malarz, podróżujący dotychczas między Monachium i Warszawą, po poślubieniu

52 J. i E. Szulcowie, dz. cyt., s. 252-254.

53 Tamże, s. 253.

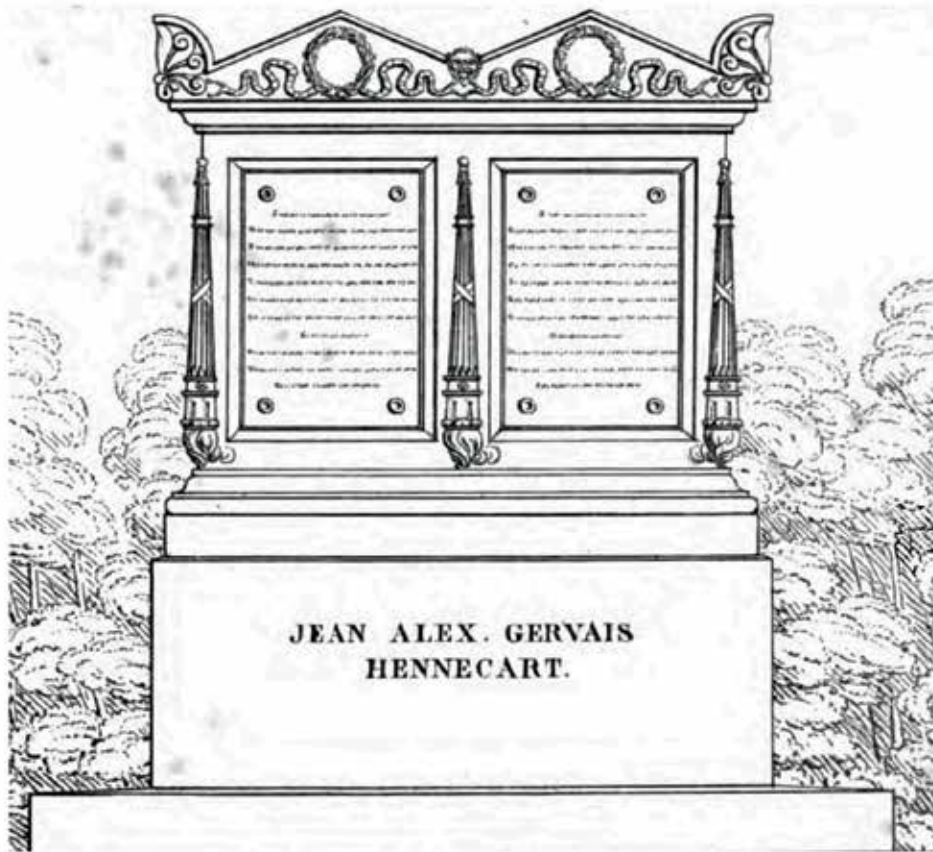
54 L. M. Normand, dz. cyt., pl. 42.

55 *Cmentarz rzymskokatolicki w Radomiu przy dawnym Trakcie Starokrakowskim obecnie ul. B. Limanowskiego*, red. R. Brykowski, cz. 1, Radom 1997, s. 37, 77.

50 Zob. S. Lorentz, dz. cyt., s. 34-39.

51 „Kurier Warszawski” 1835, nr 228, s. 1178.





## 7. Rycina ze wzornika Quaglia (pl. 4)

i nagrobek Brandtów z Radomia

w 1877 r. Heleny z Woyciechowskich 1. voto Pruszkowej, zaczął spędzać więcej czasu w Orońsku. Z tego powodu matkę, z którą emocjonalnie był bardzo związany<sup>56</sup>, pochował nie w Warszawie, gdzie leżał jego ojciec i dziadkowie<sup>57</sup>, ale na cmentarzu położonym w sąsiedztwie majątku żony.

Wykonany z piaskowca, znacznych rozmiarów prostopadłościan, składa się z dwóch części niemal równych sobie wysokością: górnej – mieszczącej dwie prostokątne płyciny z inskrypcjami, rozdzielone gasnącymi pochodniami i zwieńczone, każda z osobna, trójkątnym frontonikiem z wieńcem laurowym i palmetowymi akroteriami, oraz dolnej – w formie dwustopniowego cokołu, ustawionego na szerokiej czworokątnej podstawie (il. 6). Pierwotnie pomnik zwieńczony był kamiennym krzyżem, na podobieństwo tego, który zachował się nad bliźniaczo podobnym grobowcem rodziny Pinków, datowanym przez badacza nekropolii radomskiej, Romualda K. Bochyńskiego, na koniec XIX w. (kw. 16a)<sup>58</sup>.

Na identyczny do radomskiego pomnik natrafiamy we wzornikach Normanda (pl. 48) i Quaglia (pl. 4). Są to dwa podobne, ale nieidentyczne nagrobki<sup>59</sup>, wykonane dla dwóch różnych osób. Pierwszy został poświęcony Tiburce'owi Pierre'owi Morisotowi (zm. 1827)<sup>60</sup>, drugi był wystawiony dla Jeana

Alexandre'a Gervaisa Hennecarta<sup>61</sup> (il. 6). Oba znajdowały się na Père-Lachaise. Do dziś nie zachował się ani jeden. Dokładność szczegółów odwzorowania (profile zwieńczenia cokołu, dekoracja trzonu pochodni, układ wstęgi przewijającej od dołu wieniec laurowy) nie pozostawia żadnych wątpliwości, iż pierwowzorem dla pomnika Brandtów była litografia z wzornika Ferdinanda Quaglia. Od pierwowzoru odróżnia go brak pełnoplastycznej głowy lwa, która powinna znajdować się w zwieńczeniu, w miejscu styku dwóch naczółków.

Projekt został zamówiony przez Józefa Brandta w Warszawie, będącej miejscem częstych jego odwiedzin oraz, na co wskazują dotychczasowe badania, pozostającej głównym na obszarze Królestwa Polskiego ośrodkiem rozpowszechniania tego rodzaju upamiętnień. Pomniki tam wykonywane spełniały nie tylko cmentarze warszawskie, ale zdobiły również prowincjonalne cmentarzyki<sup>62</sup>.

Tezę tę potwierdza i dokumentuje kolejna, znacznie liczniejsza od przedstawionej, grupa obiektów, powstała w oparciu o wzory zamieszczone w 1839 r. we wzorniku Josepha Marty. Jej rozwinięcie będzie tematem drugiej części artykułu *Wykorzystanie publikacji francuskich przy realizacji nagrobków na cmentarzach Warszawy w latach 1840–1860. Wzornik Josepha Marty*. Tam też zostaną zamieszczone wnioski końcowe.

56 Wychowywała go sama, ponieważ ojciec Alfons Józef Brandt zmarł w 1846 r.

57 S. Szenic, dz. cyt., s. 281-282.

58 Pomnik upamiętnia Hipolita Kasjana Pinko (1839-1901), portreciście oraz malarza obrazów religijnych i pejzażowych, który od 1884 r. pracował w gimnazjum w Radomiu jako wykładowca rysunku, malarstwa i kaligrafii. Pod względem artystycznym prezentuje dużo niższy poziom niż nagrobek Brandtów. *Cmentarz rzymskokatolicki...*, dz. cyt., s. 37, 117.

59 Wymienione pomniki różnią drobne detale, np. u Morisota w miejscu styku dwu naczółków występuje palmeta, podczas gdy u Hennecarta jest to głowa lwa. Widać je również w innym opracowaniu profilu zwieńczenia cokołu i dekoracji trzonu pochodni.

60 L. M. Normand, dz. cyt., pl. 48.

61 F. Quaglia, dz. cyt., pl. 4.

62 Większość nagrobków na radomskim cmentarzu reprezentuje stosunkowo niski poziom artystyczny, ponieważ realizowany głównie przez miejscowych kamieniarzy. Do wyjątków należą pomniki sygnowane przez warszawskich artystów, m.in.: Mieczysława Ciechanowskiego (1891, kw. 4B) – z rzeźbą Chrystusa dźwigającego krzyż, dłuta Bolesława Syrewicza, rodziny Sędzikowskich (kon. XIX, kw. 2B) – z figurą Chrystusa, autorstwa Jana Sikorskiego z Warszawy i Konstantego Mireckiego (po 1906, przed dzwonnica, na osi głównej alei cmentarza) – z rzeźbą Anioła Ciszego, którą wymodelował Bolesław Jeziorański. *Cmentarz rzymskokatolicki...*, dz. cyt., s. 42, 47-48, 51.

# Cztery wczesne wizerunki *Chrystusa Miłosiernego*: rysunek S. Kreduszyńskiego, fresk Felicjana Szczęsnego Kowarskiego w Hołubli, obrazy Henryka Uziembły w Łądzie i Jana Wałacha w Czerwińsku

JANUSZ NOWIŃSKI SDB

Wizerunek *Chrystusa Miłosiernego* – jedno z najpopularniejszych przedstawień we współczesnej ikonografii chrześcijańskiej, jest dzisiaj znany i propagowany w dwóch wersjach malarskich. Pierwsza, to obraz namalowany w Wilnie w 1934 r. przez Eugeniusza Kazimirowskiego na zlecenie ks. Michała Sopoćki – spowiednika s. Faustyny Kowalskiej, która udzielała malarzowi szczegółowych wskazówek odnośnie do wyglądu powstającego wizerunku Chrystusa. Od 2005 r. obraz jest eksponowany w wileńskim kościele pw. Świętej Trójcy przekształconym w Sanktuarium Bożego Miłosierdzia. Druga, bardziej znana wersja, to obraz *Jezusa Miłosiernego* Adolfa Hyły, namalowany w 1944 r. do kaplicy Zgromadzenia Matki Bożej Miłosierdzia w Krakowie-Łagiewnikach, skorygowany przez malarza w 1952 r. pod wpływem uwag ks. Sopoćki<sup>1</sup>. Obrazy te stanowią

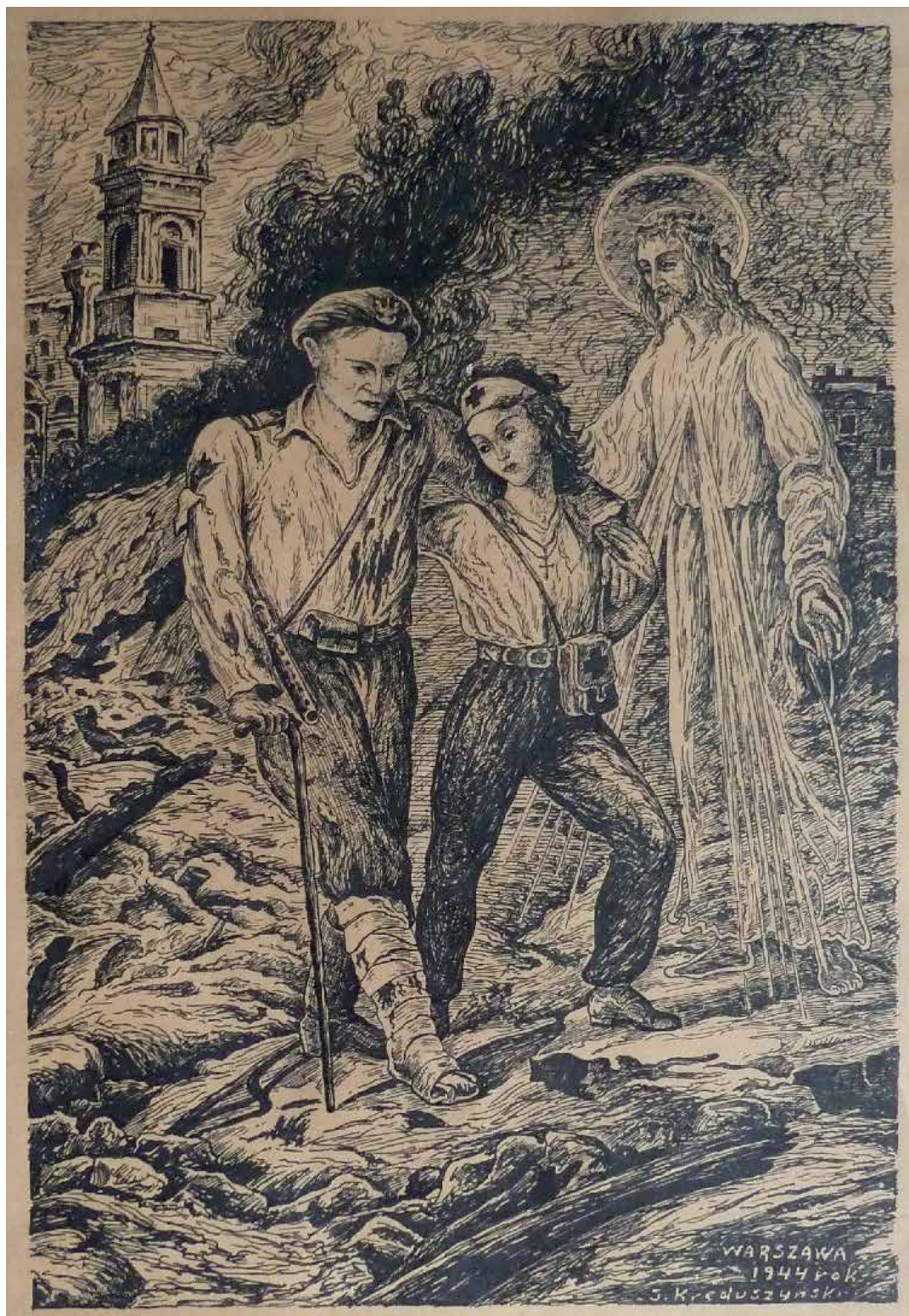
dziś dwie kanoniczne wersje wizerunku *Chrystusa Miłosiernego*, należy jednak pamiętać, że procesowi kształtowania się kultu Miłosierdzia Bożego, zwłaszcza w jego początkach podczas drugiej wojny światowej i bezpośrednio po niej, towarzyszyło wiele przedstawień *Chrystusa Miłosiernego*. Przedstawienia te bardzo często odbiegały od wzorcowego wizerunku opisanego przez św. siostrę Faustynę Kowalską i obrazu namalowanego według jej wskazówek przez Eugeniusza Kazimirowskiego. W tym opracowaniu pragnę zaprezentować cztery wczesne przykłady ilustracji wizerunku *Chrystusa Miłosiernego*, związane z rodzajem kultem Miłosierdzia Bożego i dokumentujące proces kształtowania się ikonografii tematu.

## **RYSunEK S. KREDUSZYŃSKIEGO**

W 1984 r. na strychu dawnego klasztoru cystersów w Łądzie, obecnie siedzibie Wyższego Seminarium Duchownego Towarzystwa Salezjańskiego, odnalazłem rysunek wykonany czarnym tuszem na kartonie o wymiarach 36,7 x 28 cm, wymiary motywu 27 x 18 cm, sygnowany w dolnym prawym rogu:

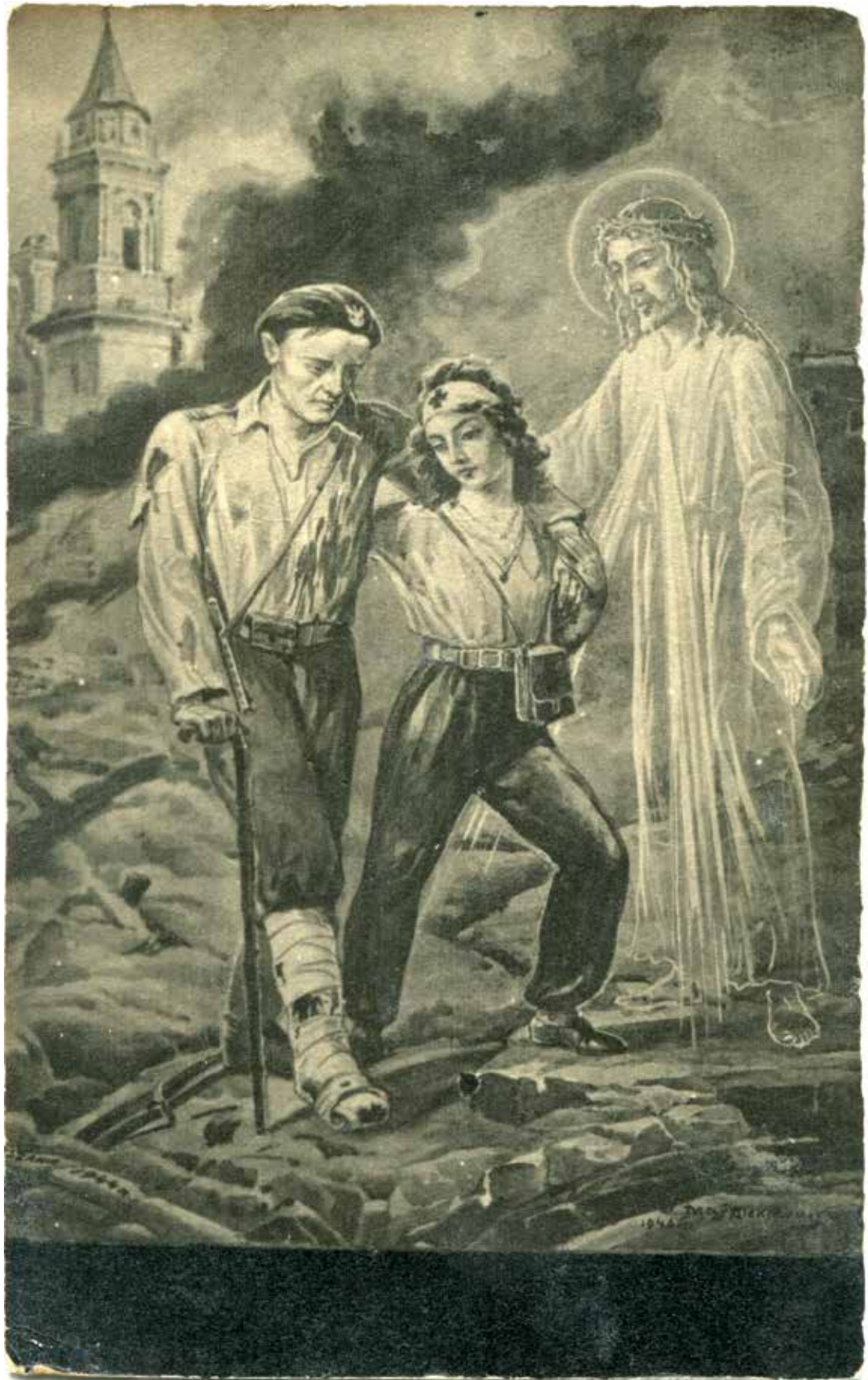
<sup>1</sup> Historię powstania obu wizerunków wyczerpująco omawia monografia P. Szweda i A. Witko, *Obraz Miłosierdzia Bożego i jego tajemnica*, Kraków 2012; zob. również: P. Szweda, *Adolf Hyła - malarz z Łagiewnik*, Kraków 2014; J. Zabielski, *Obraz Najmiłosierniejszego Zbawiciela a kult Miłosierdzia Bożego*, „Homo Dei” 1990, nr 3-4, s. 180-190.





1. S. Kreduszyński,  
Warszawa 1944 rok  
– Chrystus Miłosierny  
i powstańcy. Rys.  
piórkiem na kartonie.  
Fot. autor





2. Aleksander Maj, Warszawa 1944, reprodukcja akwareli z 1946 r. na karcie pocztowej. Fot. Muzeum Powstania Warszawskiego

„Warszawa / 1944 rok / S. Kreduszyński”<sup>2</sup> (il. 1). Prostokątny kadr oraz charakter kreski rysunku wyraźnie nawiązują do formy miedziorytniczej odbitki. Ujęta w prostokąt kompozycja prezentuje płonące zgliszcza zrujnowanego miasta, nad którymi w tle góruje wieża kościoła<sup>3</sup>. Na pierwszym planie, na tle zgliszcz, ukazana jest para powstańców – mężczyzna i kobieta. Mężczyzna, odziany w spodnie spięte pasem z ładownicą, w poszarpanej koszuli z wojskowymi pagonami, w berecie z orzełkiem i pistoletem maszynowym zawieszonym na pasku, jest ranny w prawą nogę spowitą bandażami i podpira się prawą ręką na lasce. Lewa ręka mężczyzny spoczywa na ramieniu wspierającej go młodej sanitariuszki ubranej w spodnie spięte pasem i koszulę. Kobieta ma włosy opięte białą opaską z krzyżem, taki sam krzyż widnieje na apteczce przewieszanej na pasku, na piersiach ma krzyżyk zawieszony na łańcuszku. Z prawej strony obojga ukazana jest świetlista postać Chrystusa Miłosiernego z charakterystycznymi promieniami biegnącymi od serca. Otoczona kolistym nimbem głowa Chrystusa jest w koronie cierniowej. Rozłożone ramiona wyraźnie otaczają opiekuńczo parę powstańców. Trudno oprzeć się wrażeniu, że to właśnie Miłosierny Chrystus ocalił oboje z wojennej pożogi.

    Dzięki uprzejmej pomocy pani Hanny Zarembie z Muzeum Powstania

2 Jaką drogą rysunek trafił do Łądu, nie byłam w stanie ustalić. Można jedynie przypuszczać, że należał do jednego z salezjanów pracujących wcześniej w Warszawie a następnie przeniesionych do Łądu, gdzie od 1946 r. Towarzystwo Salezjańskie kontynuowało, rozpoczętą przed wojną, działalność Niższego Seminarium Duchownego. Na temat działalności salezjanów w Łądzie zob. *Salezianie w Łądzie 1921-2011*, red. J. Nowiński, Warszawa-Łąd 2011.

3 Wieża, zwłaszcza w górnej partii, przypomina swoim kształtem wieżę kościoła pw. św. Augustyna przy ul. Nowolipki.

Warszawskiego mogłem ustalić pierwowzór rysunku S. Kreduszyńskiego. W zbiorach Muzeum Powstania Warszawskiego przechowywana jest karta pocztowa z czarno-białą reprodukcją akwarelowej kompozycji Aleksandra Maja (1883-1952)<sup>4</sup>, warszawskiego malarza i grafika<sup>5</sup> (il. 2). Akwarela Maja, którą z dużą dokładnością – zapewne z reprodukcji na karcie pocztowej – odwzorował w swoim rysunku Kreduszyński, jest sygnowana u dołu po lewej stronie: „Maj Aleksander / 1946 r.”, po stronie przeciwnej: „Warszawa 1944”. Akwarela jest zapewne jednym ze studiów do wykonanego przez malarza po wojnie cyklu sztalugowych obrazów *Barykada Powstańcza*<sup>6</sup>. Rok później artysta wykonał na podstawie tej akwareli obraz olejny, w którym ograniczył kompozycję do pary powstańców idących pośród płonących ruin, bez przedstawienia Chrystusa Miłosiernego i wieży kościoła w tle<sup>7</sup>. S. Kreduszyński, którego osoby nie udało mi się bliżej zidentyfikować, powtórzył kompozycję akwareli Aleksandra Maja, jednak nie podał jej autora, sygnując rysunek jedynie swoim nazwiskiem. W innym ze znanych mi jego rysunków, (*Lisowczyk na pikiecie*), Kreduszyński, sygnując swoją pracę, podał także jej pierwowzór – obraz Władysława Szernera<sup>8</sup>. Datowanie akwareli

4 H. Kubaszewska, *Maj Aleksander*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. 5, red. J. Derwojed, Warszawa 1993, s. 232.

5 Wymiary karty pocztowej: 13,8 x 8,1 cm, Muzeum Powstania Warszawskiego nr inw. MPW p/2605. Pani Hannie Zarembie składam podziękowanie za pomoc w uzyskaniu fotografii karty pocztowej.

6 H. Kubaszewska, dz. cyt., s. 232.

7 Obraz, o wymiarach 60,5 x 40,5 cm, jest sygnowany w prawym dolnym rogu: „z 1944 / POWS WARSZAWSKIE 194 ...”; na rewersie, na dolnej listwie krosna, inskrypcja ołówkiem: „W 1947 komponowałem / fragment z powst. 1944 Maj Al.”, Muzeum Powstania Warszawskiego nr inw. MPW M/1990.

8 Wspomniany rysunek piórkiem Kreduszyńskiego pojawił się w 2012 w handlu antykwarycznym, jest sygnowany: „Lisowczyk / na pikiecie / rys. S. Kreduszyński / z obr. W. Szernera”, 30 x 23 cm, datowany hipotetycznie na lata 20. XX w.



3. Obrazek Chrystus-Król Miłosierdzia wyniesiony z Powstania Warszawskiego, reprodukcja kopii wileńskiego obrazu Chrystusa Miłosiernego autorstwa Łucji Bażukiewicz wydana w 1937 r. w krakowskiej oficynie Cybulskiego, własność Marii z Fidlerów Bebłowskiej. Fot. autor

Aleksandra Maja na rok 1946 pozwala przyjąć, że rysunek Kreduszyńskiego mógł być wykonany około 1947 r.

Akwarela Aleksandra Maja, i wzorowany na niej rysunek S. Kreduszyńskiego, nie dokumentują konkretnej sytuacji z historii Powstania Warszawskiego. Obie prace są jednak cennym świadectwem popularności podczas drugiej wojny światowej, i bezpośrednio po jej zakończeniu, obrazu Chrystusa Miłosiernego oraz kultu i nabożeństw do Miłosierdzia Bożego, które dynamicznie rozwijały się od samego początku wojny. Wierni, najczęściej nie znając historii obrazu i objawień s. Faustyny Kowalskiej, otaczali czcią wizerunek Chrystusa Miłosiernego z ufnością w Jego opiekę i ratunek podczas nieszczęścia wojny. Fotograficzne reprodukcje wileńskiego obrazu Eugeniusza Kazimirowskiego masowo rozprowadzono w całym okupowanym kraju<sup>9</sup>. Zawieszano je na drzwiach i na ścianach mieszkań. Reprodukcje obrazu, a także jego miniaturowe fotografie (ok. 2 x 1 cm), żołnierze i partyzanci mieli zaszyte w ubraniu lub nosili jako szkaplerz<sup>10</sup>. Świadectwem

takiej praktyki jest relacja gen. Janusza Brochwicz-Lewińskiego, żołnierza batalionu AK „Parasol”: „Od śmierci wielokrotnie ochronił mnie obrazek z Jezusem Miłosiernym z napisem «Jezu ufam Tobie». Otrzymałem go od mojej matki gdy szedłem na wojnę. Powiedziała, żebym go wziął, bo jest poświęcony i będzie mnie chronił”<sup>11</sup>.

Należy jednak podkreślić, że wizerunek Chrystusa Miłosiernego z wileńskiego obrazu ks. Michał Sopoćko rozpropagował jeszcze przed wybuchem wojny. W 1937 r., w krakowskim wydawnictwie Cybulskiego, ukazała się broszurka z modlitwami do Miłosierdzia Bożego z barwną reprodukcją na okładce kopii wileńskiego obrazu Eugeniusza Kazimirowskiego autorstwa Łucji Bażukiewicz<sup>12</sup>. Razem z broszurą wydrukowano wówczas barwne obrazki w formacie 12 x 7 cm z tą samą reprodukcją podpisaną: „Jezu ufam Tobie / Chrystus – Król Miłosierdzia”, na rewersie zamieszczony był tekst koronki do Miłosierdzia Bożego. Między innymi ten obrazek, i koronka do Miłosierdzia Bożego, towarzyszyły ludności Warszawy podczas powstania, czego jednym ze świadectw jest egzemplarz obrazka wyniesiony w 1944 r. z płonącej kamienicy przy ulicy Wawelskiej przez Marię z Fidlerów Bebłowską<sup>13</sup> (il. 3).

9 Na prośbę ks. Michała Sopoćki wileński fotograf Michał Nowicki, w latach 1940-1945, wykonał ok. 150 tysięcy podkolorowanych (promienie i nimb) odbitek wileńskiego obrazu Jezusa Miłosiernego. B. Cichońska, *Obraz Jezusa Miłosiernego*, w: <http://www.sopocko.pl/historia-obrazu.php> [dostęp 7 VII 2014].

10 Por. Z. Skwarnicka, *Wizerunek Miłosiernego*, „Tygodnik Powszechny” 1985, nr 15, s. 3; P. Szweđa, A. Witko, dz. cyt., s. 51. Owe miniaturowe fotografie J. Zabielski wiąże z formą agnusków: „Ukazały się też fotografie obrazu w postaci agnusków, jakie nazywano na ubranie w przeświadczeniu, że one będą chronić ludzi od różnych nieszczęść”. Tenże, dz. cyt. s. 182. Przypuszczam, że autor skojarzył miniaturową formę obrazków, oraz praktykę noszenia ich przy sobie w celach apotropaicznych, z popularnymi obrazkami-pakiecikami zawierającymi partykułę woskowego medalionu *Agnus Dei* poświęconego przez papieża (znany w Polsce jako *Agnusek*), które wierni nosili przy sobie z intencją pozyskania łaski i ochrony jakie zapewniał papieski *Agnusek*. Nie jest mi znany przypadek, aby miniaturowe reprodukcje obrazu *Chrystusa Miłosiernego* były łączone z partykułą *Agnus Dei*. Szerzej na ten temat: J. Nowiński, *Agnusków zapomniana moc, sława i piękno – rzecz o papieskim*

*Agnus Dei*, „Seminare” 2011, t. 30, s. 258.

11 *Dałem Niemcom straszego łupnia*, wywiad z gen. J. Brochwicz-Lewińskim, „Nasz Dziennik” 2014, nr 177, 1 sierpnia, s. 19.

12 M. Sopoćko, *Jezu ufam Tobie. Chrystus – Król Miłosierdzia*, Kraków 1937. Por. P. Szweđa, A. Witko, dz. cyt., s. 83-84.

13 Maria z Fidlerów Bebłowska mieszkała z rodzicami w kamienicy przy ul. Wawelskiej. Gdy wybuchło Powstanie Warszawskie kamienice przy ulicy stały się twierdzą, o którą toczyły się zaciekle walki. Liczni ranni przebywali w budynku w prowizorycznym, polowym szpitalu. Rannymi opiekował się m. in. ks. Salamucha. Ludność cywilna stłoczona była w piwnicach. Maria Fidler zapamiętała, że zgromadzeni w korytarzach piwnic mieszkańcy wspólnie odmalowali Koronkę do Bożego Miłosierdzia. Wspominając moment wyjścia z piwnic pamięta, że trzymała kurczowo w ręce obrazek Chrystusa Miłosiernego,



4. Felicjan Szczęsny Kowarski, Chrystus Miłosierny, 1943 r., fresk na ścianie prezbiterium kościoła w Hołubli. Fot. autor

Trudno ustalić z jakiej reprodukcji obrazu *Chrystusa Miłosiernego* korzystał w swojej kompozycji Aleksander Maj. Przedstawiona przez niego postać Chrystusa jest mocno zmodyfikowana i różni się od wileńskiego pierwowzoru usytuowaniem, układem rąk oraz obecnością korony cierniowej. Jedynie charakterystyczne dwa promienie wypływające z centrum piersi jednoznacznie identyfikują to przedstawienie z obrazem *Chrystusa Miłosiernego* z Wilna. Oryginalnością kompozycji Maja jest zjawiskowy charakter wizerunku Chrystusa, który ukazany jest w taki sposób, że robi wrażenie przeźroczystej, świetlistej, niematerialnej postaci unoszącej się nad ruinami i zgliszczami, niewidocznej dla obojga powstańców. Trudno o doskonalsze zilustrowanie mistycznej obecności i duchowej opieki, a zatem tych wartości, które stanowiły istotną treść nabożeństwa do Miłosierdzia Bożego podczas drugiej wojny światowej, czego zaprezentowany rysunek i jego pierwowzór pozostają cennym świadectwem<sup>14</sup>.

#### FRESK FELICJANA SZCZĘSNEGO KOWARSKIEGO

Południową ścianę prezbiterium kościoła parafialnego pw. Narodzenia Najświętszej Maryi Panny w Hołubli na Podlasiu wypełnia monumentalny fresk (9 x 4,8 m) z niezwykle oryginalnym przedstawieniem Chrystusa Miłosiernego (il. 4). Rozbudowana kompozycja malowidła prezentuje w dolnej części świat ogarnięty pożogą drugiej wojny światowej. Pierwszy plan wypełniają dwie grupy osób, które klęcząc w błagalnych gestach zwracają się

ku niebu. Grupę z lewej strony, dla której tło stanowi przedstawienie bazyliki św. Piotra na Watykanie, tworzą duchowni, na czele z papieżem Piusem XII, ukazanym w tiarze i stroju pontyfikalnym, i kard. Augustem Hlondem. W grupie osób z prawej strony ukazani są ludzie świeccy różnych stanów i zawodów oraz żołnierze, a także biskup siedlecki Czesław Sokołowski w szatach pontyfikalnych. W głębi widać zrujnowane i płonące miasto, nad którym unoszą się wysoko kłęby dymu. Za krzywaśnią pastorału biskupa namalowana jest bryła katedry w Siedlcach. Błagalne gesty zgromadzonych w dole kompozycji osób zwracają się ku postaci Chrystusa Miłosiernego, ukazanego ponad nimi w monumentalnej oprawie obłoków, które pod jego stopami ułożone są na podobieństwo piętrzących się z ziemi ku niebu schodów (il. 5). Chrystus stoi, odziany w purpurową suknię i purpurowy rozwiany płaszcz. Za głową ma kolisty nimb przecięty promieniami w kształcie krzyża. Prawe ramię wznosi wysoko, lewa dłoń dotyka piersi, skąd wychodzą ku ziemi dwa promienie – czerwony i biały. Z lewej strony kompozycji, na tle obłoków, ukazana jest tęcza.

Kościół w Hołubli został wzniesiony podczas drugiej wojny światowej w latach 1940-1942 *ku czci Matki Boskiej jako votum z prośbą o odwrócenie klęski od Ojczyzny i opiekę nad narodem*<sup>15</sup>. Jest to chyba jedyna

który zachowała w swoim domu. – Za przekazaną relację, i możliwość reprodukcji obrazka *Chrystusa – Króla Miłosierdzia*, składam podziękowanie pani Marii z Fidlerów Bebłowskiej oraz jej córce Agnieszce Bebłowskiej.

<sup>14</sup> Po opracowaniu tego artykułu rysunek S. Kreduszyńskiego został przekazany przez autora do Muzeum Powstania Warszawskiego.

<sup>15</sup> Budowę świątyni oraz intencję jej wzniesienia dokumentuje rzeźbiona w drewnie pamiątkowa tablica za ołtarzem głównym. Prezentuje ona kościół w Hołubli z pracującymi przy nim robotnikami i rzeźbiarzami oraz proboszcza ks. Stanisława Pielasę z biskupem siedleckim ks. Czesławem Sokołowskim. Nad świątynią ukazany jest wizerunek czczonego w Hołubli obrazu Matki Boskiej, a nad nim, wśród obłoków, Chrystus Miłosierny w półpostaci. U dołu tablicy zamieszczona jest inskrypcja: „W LATACH WIELKIEJ WOJNY 1940-1942 WZNIESIONO / TĘ ŚWIĄTYNIĘ KU CZCI MATKI BOSKIEJ JAKO VO / TUM Z PROŚBĄ O ODWRÓCENIE KLĘSKI OD OJCZY / ZNY I OPIEKĘ NAD NARODEM BUDOWA POWSTAŁA / Z OFIAR DOBROWOLNYCH I PŁYNĄCYCH Z SERC KTÓ / RE KOCHAJĄ NAJŚWIĘTSZĄ PANNĘ MARIĘ”.









5. Felicjan Szczęsny Kowarski,  
Chrystus Miłosierny, fragment fresku,  
1943 r. Fot. autor

świątynia w Polsce zbudowana w okresie niemieckiej okupacji. Projektantem architektury kościoła był Jan Pawlikowski, natomiast wystrój i wyposażenie jej wnętrza, utrzymane w stylistyce art déco, zaprojektował, i nadzorował realizację, salezjanin-koadiutor Jan Kajzer (1892-1976)<sup>16</sup>. To dzięki niemu dekoracja malarska kościoła została powierzona Felicjanowi Szczęsnemu Kowarskiemu (1890-1948), przedwojennemu profesorowi warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych<sup>17</sup>, który zrealizował ją w 1943 r. wraz ze swoimi studentami – Zofią Iwicką i Teofilem Kuźmowiczem<sup>18</sup>. Autorem programu ma-

lowidła, podobnie jak i reszty polichromii, był ówczesny proboszcz i budowniczy kościoła ks. Stanisław Pielasa, a także Jan Kajzer – projektant wystroju i wyposażenia wnętrza świątyni. W liście z Hołubli, z dnia 7 maja 1943 r., Jan Kajzer tak opisywał polichromie w prezbiterium: „Na jednej ścianie prezbiterium wymalowany jest obraz 9 m wysokości i 4,8 szeroki – Królowa w otoczeniu Świętych naszych obok kościoła i nad kościołem, a poniżej do kościoła wchodzą procesje. (...) Na przeciwległej ścianie w prezbiterium będzie obraz tej samej wielkości – Miłosierdzie Boże u góry w otoczeniu z dala aniołów z jednej strony obrazu, a po drugiej moce ciemne. Poniżej, na tle bazyliki Św. Piotra, Ojciec Św. w tiarze modli się, a poniżej kardynał z fotografii sokołowskiej [kard. August Hlond, konsekратор kościoła pw. św. Jana Bosko w Sokołowie Podlaskim w 1939 r., współprojektantem kościoła był J. Kajzer – J.N.]. Pod tem duchowieństwo i zakony, dalej wszystkie stany”<sup>19</sup>. Fresk Kowarskiego, zrealizowany we właściwym malarzowi monumentalnym stylu, jest cenną ilustracją i dokumentem nabożeństwa do Chrystusa Miłosiernego podczas drugiej wojny światowej związanego z nadzieją na Jego opiekę i ratunek. Przedstawiona na malowidle scena ma proroczy charakter. Błagalna modlitwa wiernych, bezradnych wobec tragedii wojny, zostaje wysłuchana – Chrystus-Władca, odziany w purpurę, ukazuje się w niebiańskim majestacie, pełen mocy, ponad zdruzgotanym wojną światem, aby położyć jej kres łaską swego Miłosierdzia. Pokój dla świata, który ma nastąpić skutkiem błogosławieństwa Chrystusa Miłosiernego, symbolizuje łuk tęczy rozpięty na niebie ponad ziemią.

16 Działalność artystyczna Jana Kajzera, architekta wnętrza i asystenta prof. Wojciecha Jastrzębowskiego w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, nie została jeszcze opracowana. Pierwszą publikacją na ten temat jest artykuł: A. Kostrzyńska-Miłosz, *Koadiutor Jan Kajzer współtwórcą polskiego stylu art deco*, „Seminare” 2014, t. 35, nr 1, s. 171-179.

17 W swoich wspomnieniach z okresu drugiej wojny światowej Jan Kajzer podaje: „Do malowania kościoła zaprosiłem wybitnego profesora malarstwa Felicjana Kowarskiego, który wraz z grupą studentów przybył do Hołubli i na sklepieniu kościoła wykonał ornamentację z gipsu, fragmenty tajemnic Różańca św. Na ścianach kościoła umieścił obrazy przedstawiające ludzi z tamtejszych procesji, zaś w bocznej kaplicy umieścił fragmenty prześladowania Unitów na Podlasiu, które dotknęły bardzo wioskę Hołublę”; *Jan Kajzer – moje przeżycia od 1 września 1939 roku*, mps, w: *Teczka Jan Kajzer*, Archiwum Salezjańskiej Inspektorii Krakowskiej.

18 Oprócz fresku z Chrytusem Miłosiernym Kowarski wykonał również na przeciwległej ścianie prezbiterium monumentalny fresk ilustrujący opiekę Matki Bożej i polskich świętych na Kościołem i wiernymi Hołubli. Na ścianach prezbiterium nad ołtarzem głównym namalował postaci muzykujących aniołów na tle symbolicznych budowli z *Litanii Loretańskiej* – Domu Złotego i Domu z Kości Słoniowej. W bocznej kaplicy kościoła zrealizował dwa monumentalne freski ukazujące historyczną scenę prześladowania unitów w Hołubli oraz martyrologię polskiego narodu podczas drugiej wojny światowej. Na szczytowych, zachodnich ścianach naw bocznych przedstawił wizję zmartwychwstania zmarłych na końcu świata. Iwicka i Kuźmowicz zrealizowali według projektu Kowarskiego dekorację sklepienną kościoła w polichromowanym stiuku, co potwierdza sygnatura zamieszczona na sklepieniu nad chórem muzycznym: „PROJEKT F. KOWARSKI / WYKONALI / ZOFIA IWICKA / 1943 TEOFIL KUŹMOWICZ”.

19 List do ks. insp. Jana Ślósarczyka, Hołubla 7.V.1943 r., rkpis, w: *Teczka Jan Kajzer*, Archiwum Salezjańskiej Inspektorii Krakowskiej.



6. Henryk Uziembło, *Chrystus Miłosierny*,  
1942 r., olej na płótnie, kościół parafialny  
w Łądzie. Fot. autor

Wizerunek Chrystusa Miłosiernego w Hołubli różni się od wileńskiego obrazu Eugeniusza Kazimirowskiego ilustrującego wizję s. Faustyny Kowalskiej. Kowarski zmienił nie tylko kolorystykę szaty i formę nimbu, ale przede wszystkim koncepcję prezentowania postaci Chrystusa Miłosiernego. W miejsce wizerunku ukazanego w intymnym klimacie mistycznej wizji zaproponował przedstawienie Chrystusa Miłosiernego w majestacie nieba, przepełnionego boską mocą, prawdziwego Pantokratora władającego czasem i historią. Monumentalny patos tej kompozycji, a także gest prawego ramienia Chrystusa, przywołują skojarzenie z postacią Chrystusa-Sędziego na fresku *Sąd Ostateczny* Michała Anioła w Kaplicy Sykstyńskiej. Wizerunek Chrystusa Miłosiernego w Hołubli jest jednym z bardzo wczesnych, i niezwykle oryginalnych, przedstawień tego tematu w sztuce. Jest także – bez wątpienia – jego pierwszą realizacją w malarstwie monumentalnym.

#### OBRAZ HENRYKA UZIEMBŁY

W kościele parafialnym w Łądzie nad Wartą, na mense bocznego ołtarza św. Antoniego, eksponowany jest obraz *Chrystusa Miłosiernego* autorstwa krakowskiego artysty Henryka Uziembły (1879-1949)<sup>20</sup>. Obraz, wykonany techniką olejną na płótnie o wymiarach 100 x 64 cm, jest sygnowany w lewym dolnym rogu: „H. UZIEMBŁO A. D. 1942” (il. 6). Pierwszy plan kompozycji wypełnia Chrystus kroczący boso żwirową drogą biegnącą pośród łąk, które ścielą się symetrycznie po jej bokach, aż po nisko położony horyzont, zaznaczony w dali ciemnym konturem koron drzew i zarośli rysującym się na

żółto-pomarańczowym pasie wieczornej zorzy. Chrystus odziany jest w długą białą-kremową szatę z szerokimi rękawami, przewiazaną w pasie podwójnym sznurem. Cienie w załamaniach i fałdach szaty położone są błękitem i brązem. Prawa dłoń jest wzniesiona na wysokości ramienia w geście błogosławieństwa, lewa odchyła szatę na piersi, skąd wychodzą złociste promienie oraz dwa linearnie zakomponowane strumienie, sięgające ziemi przed stopami Chrystusa: czerwony z lewej i biało-błękitny z prawej strony patrzącego. Na dłoniach widać rany po gwoździach. Pociągłą twarz Chrystusa, który spogląda na patrzącego szeroko otwartymi oczami, okalają długie jasne włosy oraz broda i wąsy. Głowę otacza złocisty kolista krzyżowy. Postać kroczącego Chrystusa promieniuje światłością, która, wraz z rozświetlonymi nią obłokami, tworzy wokół niego wibrującą kolorami aureolę, dla której tłem jest ciemno-granatowe wieczorne niebo. Efekt wibrujących, pulsujących barw dodatkowo podkreśla gruba, impastowa faktura malarska obrazu. Na rewersie, na dolnej listwie krosna, umieszczona jest inskrypcja: „Księdzu Józefowi Strusowi Ks. Zygmunt Przyjemski 1957 r.”.

Przywołany w dedykacyjnej inskrypcji ks. kan. Zygmunt Przyjemski (1884-1965) – mariolog, kolekcjoner dzieł sztuki o tematyce maryjnej, był zaprzyjaźniony z salezjanami w Łądzie i Wyższym Seminarium Duchownym, któremu przekazał swoje zbiory i bogaty księgozbiór. Wśród ofiarowanych przez niego obrazów znajduje się inne dzieło Henryka Uziembły – olejny pejzaż *Krajobraz z kapliczką (Figura Matki Boskiej)*<sup>21</sup>. Obraz posiada na rewersie

20 Obraz, oprawiony we współczesną ramę, na przełomie lat 80. i 90. XX w. został osadzony na podstawie XIX-wiecznego feretronu, która umożliwia jego obecną ekspozycję. W 2014 r. konserwację obrazu przeprowadziła Dorota Zemła z Warszawy.

21 Reprodukacja obrazu dostępna jest na stronie: <http://www.lad.pl/galeria-portretu-kopia.html>. W Domu Aukcyjnym DESA Dzieła Sztuki i Antyki Sp. z o. o. w Krakowie pojawił się rysunek kredką Henryka Uziembły zatytułowany „Lipy nad Wisłą” 63x46 cm, z naklejką na rewersie: „Salon Dzieł sztuki K. Wojcie-



7. Adolf Hyła, *Jezus Miłosierny*, 1943 r., olej na płótnie, pierwsza wersja obrazu dla kaplicy Zgromadzenia Matki Bożej Miłosierdzia w Krakowie-Łagiewnikach, obecnie w kaplicy Zgromadzenia Matki Bożej Miłosierdzia we Wrocławiu. Fot. wg. P. Szweđa, A. Witko, *Obraz Miłosierdzia Bożego i jego tajemnica*, Kraków 2012

etykietę Towarzystwa Sztuk Pięknych w Krakowie z datą 1950, a zatem trafił do zbiorów Towarzystwa już po śmierci Henryka Uziembły (1949)<sup>22</sup>. Wszystko wskazuje na to, że ks. Zygmunt Przyjemski zakupił obrazy Henryka Uziembły w galerii Towarzystwa Sztuk Pięknych na początku lat 50. XX w.<sup>23</sup> W 1957 r., jak informuje inskrypcja dedykacyjna, obraz Chrystusa Miłosiernego ks. Przyjemski ofiarował ks. Józefowi Strusowi SDB (1905-1973), ówczesnemu rektorowi Wyższego Seminarium Duchownego Towarzystwa Salezjańskiego w Łądzie, który przekazał obraz do łądzkiego kościoła.

Wczesny, bo wykonany w 1942 r., wizerunek Chrystusa Miłosiernego Henryka Uziembły prezentuje jego własną, oryginalną interpretację wileńskiego pierwowzoru i należy do grupy tych wizerunków, które – podobnie jak kompozycje Feliksa Szczęsnego Kowarskiego i Aleksandra Maja – powstały bez bezpośredniego związku z objawieniami s. Faustyny Kowalskiej, dokumentując rozwijający się w czasie drugiej wojny światowej kult Chrystusa Miłosiernego (nie przypuszczam, aby autorzy tych wizerunków znali relację na temat obrazu z *Dzienniczka* s. Faustyny). Można przypuszczać, że malarz posłużył się reprodukcją kopii wileńskiego obrazu autorstwa Łucji Bałzukiewicz, powieloną w 1937 r. przez ks. Sopoćkę na barwnych obrazkach w krakowskiej oficynie Cybulskiego (il. 3).

chowskiego w Krakowie z 1943 r.,” będący rysunkowym szkicem do przechowywanego w Łądzie obrazu; reprodukcja dostępna na stronie: <http://www.desa.art.pl/?pozycja=6010> [dostęp 14 VII 2014].

22 Od stycznia do marca 2014 r., w Muzeum w Chrzanowie (Oddział Wystaw Czasowych „Dom Urbańczyka”), prezentowana była pierwsza monograficzna wystawa artysty: *Ze szkicownikami przez życie. Twórczość Henryka Uziembły*.

23 Wśród zakupionych wówczas prac Henryka Uziembły był również rysunek kredką jednego z maskaronów na attyce krakowskich Sukiennic, rysunek ten został skradziony z kolekcji w Łądzie.

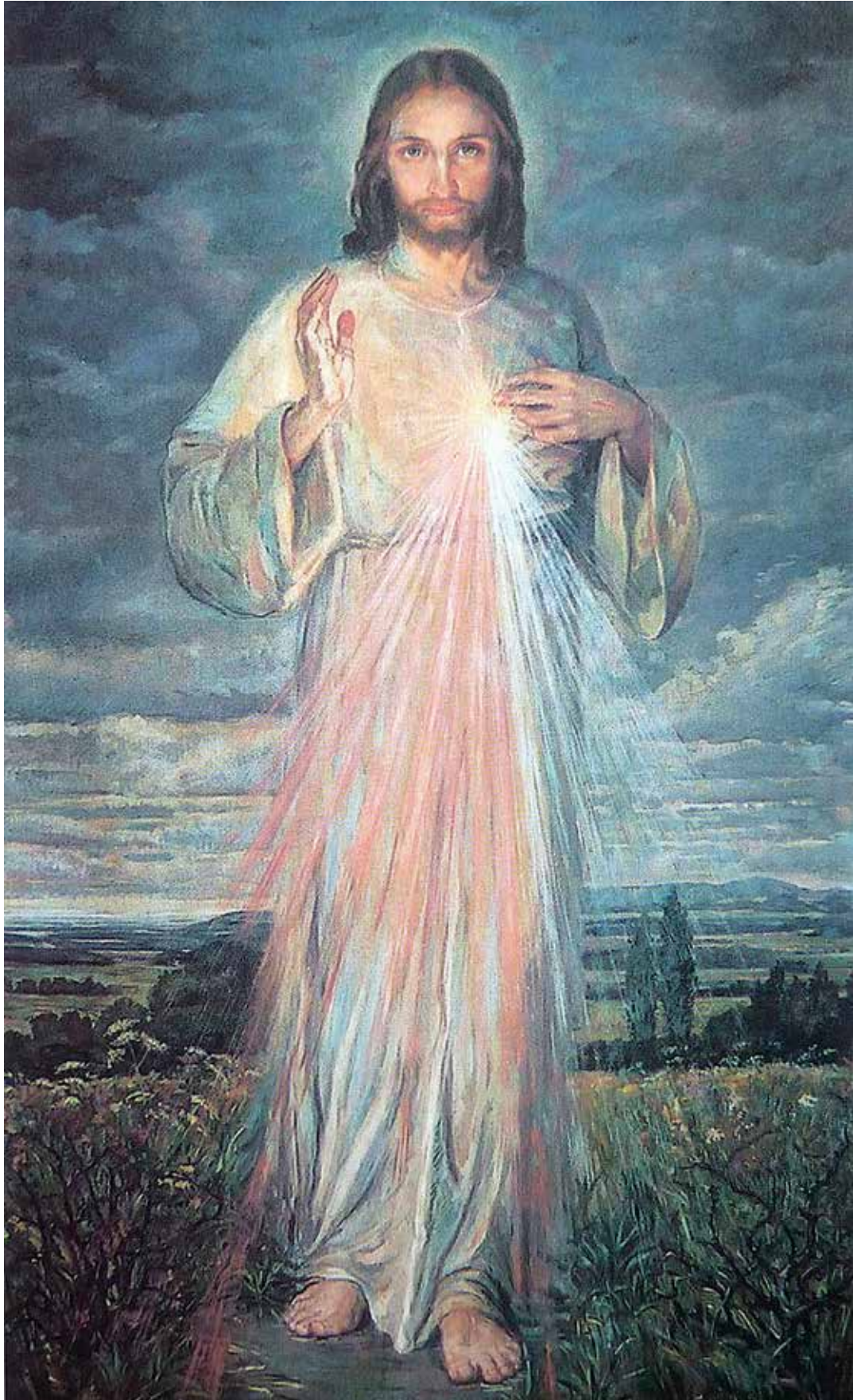
Przemawia za tym między innymi motyw otwartych i spoglądających na widza oczu Chrystusa oraz kolisty, świetlisty nimb wokół Jego głowy, a także sposób przedstawienia złocistych promieni wychodzących z rozchylonej szaty.

O tym, że obrazki wydane przez ks. Michała Sopoćkę były znane w Krakowie podczas wojny świadczyć może fakt, że taki obrazek, jako wzór dla planowanego przez siebie jako wotum obrazu, otrzymał w listopadzie 1942 r. Adolf Hyła, i na jego podstawie w 1943 r. namalował pierwszą wersję *Jezusa Miłosiernego* dla kaplicy Zgromadzenia Matki Bożej Miłosierdzia w Krakowie Łagiewnikach<sup>24</sup> (200 x 140 cm, il. 7). Malarz przedstawił Chrystusa krocącego ścieżką na łagodnym stoku kwietnej łąki, zakończonej w głębi ciemnym pasmem koron drzew, za którymi otwiera się daleka perspektywa podbeskidzkiego krajobrazu z horyzontem zarysowanym w 1/3 wysokości obrazu. Resztę kompozycji tła wypełnia zasnucone pasmami obłoków niebo. Całość utrzymana jest w zielono-sinej kolorystyce. Obraz ten, jak wiadomo, nie spotkał uznania siostr: „Postać P. Jezusa p. Hyła namalował wg własnego polotu, na tle krajobrazu, zachowując tylko zasadnicze cechy obrazu wg wizji s. Faustyny (układ rąk i promienie)”<sup>25</sup>. Kształtem i wymiarami nie pasował też do wykroju ramy w ołtarzu, gdzie miał być umieszczony. Z tych racji, w kwietniu 1944 r., artysta przekazał siostrom na Łagiewnikach nowy obraz, różniący się od poprzedniego kształtem i rozmiarami, nie zmieniony jednak ikonograficznie, dodał

24 Od 1946 r. obraz znajduje się w kaplicy Zgromadzenia Matki Bożej Miłosierdzia we Wrocławiu. Zob. P. Szweđa A. Witko, dz. cyt., s. 83-86, il. III.

25 H. Grombicka, *Historia dwóch pierwszych obrazów P. Jezusa Miłosiernego, namalowanych wg wizji Sł. Bożej s. Faustyny Kowalskiej przez art. mal. Adolfa Hyłę w r. 1943-1944 w Krakowie*, Kraków 1972, s. 1, mps, cyt. za: P. Szweđa A. Witko, dz. cyt., s. 84.





jedynie u dołu wstęgę z napisem: *Jezu ufam Tobie*. Obraz ten został umieszczony w ołtarzu kaplicy, gdzie pozostaje do dziś. Trzeba jednak dodać, że w 1952 r., na skutek krytyki ze strony ks. Sopoćki, Adolf Hyła dokonał korekty obrazu tak, aby odpowiadał on wizji s. Faustyny Kowalskiej – zamalował pejzażowe tło, a zamiast ścieżki ukazał pod stopami Chrystusa posadzkę z płyty<sup>26</sup>.

Chrystusa Miłosiernego ukazanego na tle krajobrazu o. Józef Andrasz SJ – krakowski spowiednik s. Faustyny Kowalskiej, u którego Adolf Hyła konsultował swoją pracę nad obrazem – zinterpretował jako *Boskiego lekarza* idącego przez świat by leczyć zbolełą ludzkość i obdarzać ją miłosierdziem<sup>27</sup>. Opisuując kompozycję pierwotnej wersji obrazu Adolfa Hyły ks. Piotr Szweda i ks. Andrzej Witko są zdania, że właśnie z tego powodu tłem dla postaci Chrystusa Miłosiernego stał się podbeskidzki pejzaż, a nie jednolita, ciemna płaszczyzna, jak w wileńskim obrazie Kazimirowskiego<sup>28</sup>.

Nietrudno zauważyć uderzające podobieństwo kompozycji obrazów *Chrystusa Miłosiernego* Henryka Uziembły i Adolfa Hyły, które, moim zdaniem, nie jest przypadkowe. Malując w 1942 r. wizerunek *Chrystusa Miłosiernego* Henryk Uziembło jako pierwszy przedstawił Chrystusa kroczącego drogą na tle pejzażu z dominującą partią nieba w tle. W malarstwie Uziembły, artysty wszechstronnego, znanego i cenionego w środowisku krakowskim, motyw pejzażu stanowi zjawisko charakterystyczne. Artysta, uważany za promotora

i twórcę tzw. stylu swojskiego w polskim zdobnictwie, programowo sięgał w swojej twórczości do wzorów rodzimych, czego przykładem jest między innymi pejzaż, obecny chociażby w tle malowanych przez niego często typów postaci ludowych<sup>29</sup>. Przedstawienie Chrystusa Miłosiernego na tle krajobrazu rozległych łąk, z dominującą partią nieba ponad nisko posadowionym horyzontem, wynika z tendencji charakteryzujących twórczość krakowskiego malarza. Oryginalną cechą tego obrazu jest jego kolorystyka, wyraźnie nawiązująca do postimpresjonistycznej palety kapistów, gdzie kolor, kształtujący formę dzieła, decyduje o jego nastroju.

Adolf Hyła, planując namalowanie obrazu *Chrystusa Miłosiernego*, otrzymał od o. Józefa Andrasza nie tylko obrazek z wizerunkiem kopii wileńskiego pierwotnego, ale także fragment z *Dzienniczka* s. Faustyny Kowalskiej z opisem wizji objawienia Pana Jezusa<sup>30</sup>. Odpowiedzią na pytanie: dlaczego przedstawił wizerunek Chrystusa Miłosiernego w sposób tak istotnie obiegający od malarskiego pierwotnego i opisu wizji s. Faustyny Kowalskiej, jest – moim zdaniem – nowatorstwo ujęcia wcześniejszej kompozycji Henryka Uziembły. Jestem przekonany, że Adolf Hyła poznał obraz *Chrystusa Miłosiernego* pędzla Uziembły – swojego starszego kolegi i artysty o uznanej pozycji w środowisku krakowskim, i zainspirowany oryginalnością jego kompozycji powtórzył ją w swoim wotywnym dziele. Jestem przekonany, że tylko w ten sposób można wytłumaczyć wyraźne podobieństwo obu obrazów.

26 Artysta tylko w tym przypadku dokonał zmiany tła wizerunku. W innych obrazach Chrystusa Miłosiernego swojego autorstwa, a wykonał ich ponad dwieście (!), Hyła prezentował Chrystusa niezmiennie na tle pejzażu. Wykaz obrazów Miłosierdzia Bożego A. Hyły prezentuje monografia P. Szweda i A. Witko, dz. cyt. s. 167-184.

27 J. Andrasz, *Miłosierdzie Boże, ufamy Tobie*, Kraków 1948, s. 33-36.

28 P. Szweda, A. Witko, dz. cyt. s. 89.

29 Wśród wielu tego typu kompozycji dobrym przykładem jest akwarelowy *Portret dziewczyny w stroju ludowym* z 1942 r. (50 x 35 cm), obecnie w zbiorach prywatnych, reprodukcja dostępna na stronie: <http://artyzm.com/obraz.php?id=8213> [dostęp 11 VII 2014].

30 P. Szweda, A. Witko, dz. cyt. s. 84.

## OBRAZ JANA WAŁACHA

W salezjańskim domu w Czerwińsku nad Wisłą, gdzie przez dziesiątki lat mieścił się Nowicjat Towarzystwa Salezjańskiego, zachował się bardzo ciekawy olejny obraz *Chrystusa Miłosiernego*. Jego autorem jest Jan Wałach (1884-1979), malarz, rzeźbiarz, rysownik i grafik z Istebnej<sup>31</sup>. Obraz *Chrystusa Miłosiernego* z Czerwińska, o wymiarach 64 x 54 cm, powstał w lutym 1952 r., o czym informuje sygnatura malarza w lewym dolnym rogu: 19 II 52., po stronie przeciwnej: „Jan Wałach” (il. 8). Kompozycja prezentuje świetlistą postać Chrystusa Miłosiernego unoszącego się na obłokach ponad ziemią, ukazaną w dalekiej perspektywie pagórkowatego pejzażu z wijącą się wstęgą rzeki i nisko osadzonym horyzontem, na tle ciemnego, poprzecinanego poziomymi obłokami nieba, zakończonego żółto-różowym, wąskim pasem wieczornej zorzy. Chrystus przedstawiony jest w długiej białej szacie przewiązanej w pasie sznurem. Prawe ramię jest uniesione w geście błogosławieństwa na wysokości głowy, lewa dłoń odchyła szatę na piersiach, skąd emanuje promienisty blask i wychodzą dwie potraktowane linearnie wiązki promieni – czerwona i biała; promienie spływają od serca Jezusa na ziemię. Głowę Chrystusa, który spogląda na patrzącego, otacza kolisty, promienisty nimb z zaznaczonym motywem krzyża. U dołu kompozycji, w jej centrum, widnieje majuskułowy napis: *JEZU UFAM TOBIE*.

Wieloletnia współpraca Jana Wałacha z salezjanami rozpoczęła się pod koniec drugiej wojny światowej za sprawą ks. Stanisława Rokity SDB (1900-1984), który bardzo dobrze znał się z artystą. W 1944 r. ks. Rokita zamówił u Jana

Wałacha projekt witraża z przedstawieniem św. Jana Bosko wśród wychowanków do Zakładu Salezjańskiego św. Jana Bosko w Oświęcimiu (niezrealizowany)<sup>32</sup>. W 1950 r. na beatyfikację Dominika Savio artysta wykonał drzeworyt z jego podobizną. W 1955 r., dla Inspektoratu Towarzystwa Salezjańskiego w Łodzi, wyrzeźbił w drewnie figurę św. Dominika Savio. W domach salezjańskich w Łodzi, Łądzie (datowany 1958) i Czerwińsku znajdują się obrazy Jana Wałacha z wizerunkiem św. Franciszka Salezego. W Czerwińsku znajduje się także obraz *Chrystusa z gorejącym sercem* (1954) jego autorstwa. Wszystkie te obrazy, jak wynika z dokumentacji zachowanej w Muzeum Jana Wałacha w Istebnej, zamówił u artysty ks. Stanisław Rokita, który w latach 1947-1959 pełnił funkcję prowincjała Salezjańskiej Inspektorii pw. św. Stanisława Kostki<sup>33</sup>. On również był promotorem powstania w 1952 r. obrazu *Chrystusa Miłosiernego* dla Salezjańskiego Nowicjatu w Czerwińsku.

Wizerunek Chrystusa Miłosiernego zrealizowany przez Jana Wałacha na zlecenie ks. Stanisława Rokity jest kolejnym przykładem oryginalnej ilustracji tego tematu we wczesnym okresie jego popularności. Obraz w istotny sposób odbiega od opisanej przez s. Faustynę Kowalską wizji Chrystusa z Płocka, i jej ilustracji w wileńskim obrazie Eugeniusza Kazimirowskiego. Intrygującym jest zatem pytanie o genezę tak nietypowego, a zarazem niezwykle

31 Na temat twórczości Jana Wałacha zob. H. Pyka, *Jan Wałach 1884-1979*, katalog wystawy w Muzeum Archidiecezjalnym w Katowicach, Katowice 1999, a także: M. Kawulok, *Twórczość Jana Wałacha*, w: [http://www.janwalach.pl/index.php?option=com\\_content&view=article&id=50&Itemid=63](http://www.janwalach.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=50&Itemid=63) [dostęp 12 VII 2014].

32 Projekty witraża zachowane są w Muzeum Biograficznym Jana Wałacha w Istebnej-Andziółówce.

33 Za informacje na temat współpracy Jana Wałacha z salezjanami pragnę podziękować panu Michałowi Kawulokowi, który zebrał je na podstawie dokumentów znajdujących się w Muzeum Biograficznym Jana Wałacha w Istebnej - Andziółówce: 1. korespondencji ks. S. Rokity do J. Wałacha, 2. wspomnień J. Wałacha z różnych lat, 3. korespondencji ks. J. Chrystofa do J. Wałacha.





8. Jan Wałach, *Chrystus Miłosierny*, 1952 r., olej na płótnie, kaplica domu salezjańskiego w Czerwińsku. Fot. autor

wymownego w swoim przesłaniu przedstawienia, gdzie Miłosierny Chrystus unosi się ponad ziemią, na którą spływają z Jego serca promienie. Niezwykłość tej kompozycji dodatkowo podkreśla fakt, że odpowiada ona wizji Chrystusa jaką s. Faustyna Kowalska otrzymała 28 kwietnia 1935 r. w czasie pierwszego publicznego wystawienia obrazu *Chrystusa Miłosiernego* w Ostrej Bramie podczas uroczystego zakończenia obchodów Jubileuszu 1900-lecia Odkupienia Świata: „Kiedy kończyło się nabożeństwo i kapłan wziął Przenajświętszy Sakrament, aby udzielić błogosławieństwa, ujrzałam Pana Jezusa w takiej postaci, jako jest na tym obrazie. Udzielił Pan błogosławieństwa, a promienie te rozeszły się na cały świat”<sup>34</sup>. Wcześniej s. Faustyna ujrzała Chrystusa unoszącego się w wizerunku z obrazu nad miastem<sup>35</sup>. Ta niezwykła zbieżność obu przedstawień, wizyjnego i malarskiego, tym bardziej frapującym czyni pytanie: czy kompozycja obrazu z Czerwińska jest własną inwencją malarza, czy też została mu przedstawiona przez zleceniodawcę?

W latach 1932-1936 ks. Stanisław Rokita studiował filologię klasyczną na Uniwersytecie Stefana Batorego w Wilnie<sup>36</sup>. Jest rzeczą oczywistą, że wraz z innymi wileńskimi kapłanami uczestniczył w uroczystych obchodach zakończenia Roku Jubileuszowego, a zatem widział eksponowany w szczytowym oknie klatki schodowej Ostrej Bramy obraz *Chrystusa Miłosiernego*, pędzla Eugeniusza Kazimirowskiego. Kwestią niewyjaśnioną pozostaje pytanie czy ks. Stanisław Rokita znał wyżej przywołaną wizję s. Faustyny Kowalskiej opisaną przez nią w *Dzienniczku*? Pierwsze ofi-

cialne wydanie *Dzienniczka* ukazało się w roku 1983, wcześniej jego fragmenty były publikowane w broszurach propagujących kult Miłosierdzia Bożego, a także powielane w maszynopisach. Nie ulega wątpliwości, że ks. Stanisław Rokita, zamawiając w 1952 r. u Jana Wałacha obraz *Chrystusa Miłosiernego*, chciał promować kult Miłosierdzia Bożego w Nowicjacie Towarzystwa Salezjańskiego w Czerwińsku. Ponieważ do innych obrazów, zamawianych przez ks. Rokitę, Jan Wałach otrzymywał ikonograficzne sugestie, jestem skłonny twierdzić, że i w tym przypadku zamawiający przedstawił malarzowi swoje propozycje odnośnie do wyglądu przyszłego obrazu. O tym, że oryginalna kompozycja obrazu z Czerwińska nie jest inwencją artysty, lecz została mu zaproponowana przez zleceniodawcę, świadczyć może również fakt, że podejmując w 1960 r. raz jeszcze temat *Chrystusa Miłosiernego*, tym razem w wersji drzeworytniczej, Jan Wałach nie nawiązał do obrazu z 1952 r. Rycina prezentuje Chrystusa Miłosiernego z gorejącym sercem na piersi kroczącego – podobnie jak w kompozycjach *Uziębły* i *Hyły* – drogą pośród łąk na tle zasnutego obłokami nieba<sup>37</sup>.

Obraz Jana Wałacha w Czerwińsku, wykonany na zlecenie i według koncepcji ks. Stanisława Rokity, pozostaje oryginalnym przykładem ilustracji wizerunku *Chrystusa Miłosiernego* we wczesnym okresie jego popularności. Jest też cennym przykładem rosnącej popularności obrazu Miłosierdzia Bożego, mimo braku wówczas jego oficjalnej akceptacji ze strony Kościoła.

34 S. M. Faustyna Kowalska, *Dzienniczek*, s. 420.

35 Tamże, s. 416.

36 A. Świada, *Synowie chwalać ojca. Inspektorzy polskich prowincji salezjańskich*, cz. 3, Warszawa 1990, s. 23.

37 Drzeworyt o wymiarach 37 x 24 cm, zatytułowany inskrypcją: *Jezu ufam Tobie*. Odbitka ryciny znajduje się m.in. w zbiorach Muzeum Historycznego w Bielsku, Sygn. MBB/S/2924, reprodukcja dostępna na stronie: [http://www.muzeum.bielsko.pl/www/strona.php?strona=&eksponat=6\\_11622&jezyk=pl&tre-sc=str\\_musweb\\_eksponat&dzial=&autor=&ogolny=\[dostęp 12 VII 2014\]](http://www.muzeum.bielsko.pl/www/strona.php?strona=&eksponat=6_11622&jezyk=pl&tre-sc=str_musweb_eksponat&dzial=&autor=&ogolny=[dostęp 12 VII 2014])





# Kaplice grobowe a współczesna kultura wizualna

**We współczesnej kulturze, opartej o różnego rodzaju formy zapośredniczenia, odczytanie obrazu formułowane jest przez medium.**

BARTŁOMIEJ GUTOWSKI

---



1. Tomba Galli – cmentarz  
Sant'Ilario, Genua, 1978

Szczególna rola przypada przedstawieniom o charakterze dynamicznym (telewizja, strony internetowe, portale społecznościowe, kino, ale także plakaty widziane z pozycji przemieszczającego się kierowcy czy pasażera, biliony cyfrowych fotografii). Wymuszają one coraz większą prędkość kodowania i dekodowania informacji, co zmienia percepcję zjawisk. Być może – jak chciałby Paul Virilio, nieuchronnie prowadząc do katastrofy<sup>1</sup>, przede wszystkim jednak będąc kluczowym motorem przemian cywilizacyjnych. Wydaje się, że owa prędkość przejmuje kontrolę nad obrazami, które nie są w stanie obronić swojej podmiotowości<sup>2</sup>. Dotyczy to także postrzegania śmierci, które na przestrzeni ostatnich stu lat uległo gwałtownej kulturowej zmianie<sup>3</sup>.

Dla większości mieszkańców Europy żyjących pod koniec XX w. i w pierwszych dziesięcioleciach XXI, śmierć stała się bardziej wydarzeniem medialnym niż realnym doświadczeniem. Tak więc jak pisał Ernst Becker<sup>3</sup> mamy wypieraną realność fizycznej śmierci i zmedializowany oraz odrealniony obraz symboliczny. Odnosi się to przede wszystkim do zjawiska śmierci i jego obecność w przestrzeni społecznej. Z jednej strony jest w kulturze wszechobecna, a z drugiej z niej rugowana. Pojawia się właściwie wszędzie: w filmie, na fotografii, w opisach, na dokumentacji czy nawet

w reklamie. Istnieje w przestrzeni zapośredniczenia na ekranie stając się baudillardowskim *simulacrum* (wyraźne staje się to np. w przypadku śmierci celebrytów, która odbywa się w przestrzeni zapośredniczonej). Bywa też pokazywana w wymiarze estetycznym (np. sceny wypadków, programy i kampanie społeczne), wywołując wstrząs, wręcz obrzydzenie, a niekiedy odczucie wzniosłości czy swoistego piękna śmierci. Szczególną rolę odgrywa tutaj przedstawienie śmierci w sztuce. Z jednej strony jest to temat obecny w różnych formach u większości artystów, z drugiej zagadnienie, które stosunkowo rzadko podejmowane jest w refleksji nad sztuką najnowszą<sup>4</sup>.

Wizualność operuje najbardziej nośnymi dla współczesnej kultury formami estetycznego doświadczenia. Dotyczy to przede wszystkim obrazów, ale także tekstu, który również podlega percepcji wzrokowej „dostosowując” doń swoją opisową strukturę. Staje się przez to bądź komentarzem czy uzupełnieniem obrazu, bądź słownym jego tworzeniem. Ostatecznie trudno sądzić abyśmy, nawet w obliczu śmierci, także osób bliskich, a nawet własnej, mogli całkowicie odciąć się od medialności przeżywania wydarzenia<sup>5</sup>. Nie można jednak zapominać, że śmierć (podobnie jak i inne zjawiska społeczne) zawsze podlegała rytualizacji. W wymiarze doświadczenia śmierci nie zachodzi zatem, być może, aż tak kluczowa zmiana. Dokonuje się ona przede wszystkim w wymiarze samego mitu i rytuału. A ten dostosowuje się

<sup>1</sup> Rozumiejąc ją w sposób *quasi* organiczny jak przedstawia to W. J. T. Mitchell, *Czego chcę obrazy?*, tłum. Łukasz Zaremba, Warszawa 2013.

<sup>2</sup> Problematyka ta ma we współczesnej myśli bardzo szeroką literaturę. Wśród pozycji, które miały największy wpływ na postrzeganie, przez autora, problematyki śmierci we współczesnej kulturze należy książka Ernsta Beckera, w której podejmując kwestię dualizmu śmierci we współczesnej kulturze (nieuniknionność fizycznej i wiara w „wiecznie trwający” obraz symboliczny) wykazał, że chociaż śmierć jest jedną z najrzadziej przez nas poruszanych tematów, to jednocześnie jest jednym z głównych problemów, o których myśli współczesny człowiek zob. E. Becker, *The Denial of Death*, New York 1973.

<sup>3</sup> Tamże, s. 20 i n.

<sup>4</sup> Więcej na ten temat pisałem w: *Śmierć w sztuce polskiej lat dziewięćdziesiątych*, w: *Problemy współczesnej tanatologii. Medycyna - antropologia kultury - humanistyka*, red. J. Kolbuszewski, t. 6, Wrocław 2002, s. 420.

<sup>5</sup> Na temat abstrakcyjności doświadczenia śmierci we współczesnej kulturze por. K. F. Durkin, *Death, Dying, and the Dead in Popular Culture, Handbook of death and dying thousand owks - London 2003*, s. 43-50, oraz M. C. Kearn, *Death in Popular Culture*, w: *Death. Current Perspective*, red. Edwin S. Schneidman, Palo Alto 1994, s. 23 i n.

do formułujących go mediów. Śmierć nie tyle „stara się ukryć” w świecie widzialnym, co staje się częścią procesów kultury wizualnej.

Jednym z obszarów, w których możemy obserwować ową medialność śmierci są cmentarze, stanowią bowiem element struktury systemu funkcjonowania obrazów. Powstające na nich formy upamiętnienia mają bardzo specyficzną społeczną konstrukcję. Stanowią mieszkankę intymnej potrzeby zachowania pamięci, a jednocześnie są osadzone w przestrzeni społecznej.

Są zarówno kreowanym obrazem zmarłego jak i miejscem intymnej z nim relacji. Ich szczególny charakter wynika z tego, że dotyczą jednego z najważniejszych i najtrudniejszych doświadczeń, łącząc go z kulturą rytualizacją.

Niniejszy tekst ma za zadanie prześledzić, jak w wyniku zachodzących zmian percepcji zjawiska śmierci oraz zmieniających się tendencji w architekturze, kształtowane są formy prywatnej architektury cmentarnej. Masowość produkcji cmentarnej, obecna już w wieku XIX, obecnie



▲ 2. Armazenar Ideias, kaplica w Póvoa de Varzim, Portugalia, 2011-2013

jeszcze bardziej zintensyfikowana prowadzi do nowych form anonimowości wobec śmierci. Na nagrobku zapisane zostaje nazwisko zmarłego, jednak jego forma rzadko kiedy przyjmuje bardziej indywidualny charakter. Jednocześnie i trwałość miejsca pochówku, które w zrytualizowanej śmierci ma zapewniać trwałość pamięci, jest iluzoryczna. Nieopłacane miejsca pochówku są likwidowane. Z przeszłości zachowywane są przede wszystkim nagrobki o wyjątkowym potencjale artystycznym lub historycznym, o ile wykonane zostały dostatecznie solidnie. Ponadto nagrobki upamiętniające osoby szczególnie zasłużone – tutaj jednak nośnikiem jest pamięć o zmarłych, a nagrobek (czasem stawiany współcześnie na nowo, jak nagrobki zasłużonych profesorów i polityków na wileńskiej Rossie<sup>6</sup>). Czy w tej masowości śmierci jest także współcześnie miejsce na indywidualność – wyrażającą się nie tylko imieniem i nazwiskiem, fotografią czy modnym w ostatnim czasie umieszczeniem na nagrobku rzeczy osobistych identyfikujących zmarłego (np. dość liczne nagrobki na londyńskim Kensal Green Cemetery).

Wybranim polem badawczym uczynione zostaną kaplice grobowe. Aby osiągnąć postawione zadanie tekst zostanie podzielony na cztery części. W pierwszej ukazane zostaną uwarunkowania historyczne związane z usamodzielnianiem się

cmentarzy od wieku XVIII. Tematyka ta jest dość szeroko podejmowana w literaturze przedmiotu, tak więc autor wskaże jedynie na zasadnicze, jego zdaniem, zagadnienia związane z zależnością między przekształcaniem się medium a formułowaniem rytuału. Następnie przedstawiona zostanie krótka synteza architektury kaplic cmentarnych po drugiej wojnie światowej, będzie ona stanowić punkt odniesienia do wskazania, w trzeciej części, nowych form kaplic. Zdaniem autora zestawienie to pozwoli mu na zarysowanie kluczowych, wynikających z powyższego, zmian kulturowych jakie wynikają ze zmieniającego się charakteru medium. Pokazany zostanie kontekst kulturowy i artystyczny, w którym można odczytywać owe nowe prądy.

W tym miejscu wskazać trzeba, że podczas pisania tekstu autor napotkał problemy związane z terminologią – rozróżnieniem między formą kaplicy cmentarnej, grobowcem i pomnikiem nagrobnym, a także mauzoleum. Problematyka ta jest przez autora szerzej poruszona w przygotowywanym do druku artykule, a w sposób bardziej syntetyczny ujęta w formie skryptu przygotowanego wspólnie z Anną Sylwią Czyż na potrzeby prac inwentaryzacyjnych<sup>7</sup>. W tym miejscu podkreślić należy, że przy wszystkich próbach zarysowania rozróżnienia między kaplicą grobową a grobowcem (zwłaszcza kubaturowym) najważniejsza pozostaje, trudna do zdefiniowania, skala obiektu.

## NIEZALEŻNOŚĆ CMEN TARZY

Pod koniec wieku XVIII w miastach europejskich nastąpiła radykalna zmiana w relacji miasto-cmentarz. Pozornie czysto formalna – cmentarze zaczęto przenosić z obszaru miasta, najczęściej terenów

6 Np. aleja profesorska na wileńskiej Rossie. Na nowo wykonano nagrobki takich osób jak: Stefan Wołoszewicz; Cezary Feliks Traczewski (Cezary Szczęsny Traczewski); Kazimierz Jantzen; Wacław Dziewulski; Helena Dulęba (Helena Dulebo); Adam Piłsudski; Bronisław Wróblewski; Stefan Bruski, Jan Gut, Leon Zarychta, Kazimierz Zniszczyński; Zygmunt Słuszko-Ciapiński; Apolonia Sarokulska; Władysław Buchner. Cmentarz na Rossie w Wilnie. Badania inwentaryzacyjne, badanych, red. A. Czyż, B. Gutowski - [http://cmentarzarossie.info/?osoba\\_pochowana=&sektor=2&autor=&czas\\_powstania\\_od=1989&czas\\_powstania\\_do=2015&in-scription=&search\\_obiekt=1&search\\_obiekt\\_old=1](http://cmentarzarossie.info/?osoba_pochowana=&sektor=2&autor=&czas_powstania_od=1989&czas_powstania_do=2015&in-scription=&search_obiekt=1&search_obiekt_old=1) [dostęp 10 X 2015].

7 A. Czyż, B. Gutowski, *Materiały do inwentaryzacji cmentarzy dawnych Kresów Wschodnich Rzeczypospolitej*, w druku.



przykościelnych, na obrzeża<sup>8</sup>. Owa zmiana lokalizacji nie była jednak tylko przeprowadzką w nowe miejsce. Oznaczała wypracowanie nowego podejścia do kultury sepulkralnej. Pociągnęło to za sobą istotne zmiany – nowa skala nekropolii, trwałość form upamiętniania i jej masowość produkcji oraz kompozycja przestrzenna założenia.

Tak więc pierwszą z nich było znaczące poszerzenie się obszaru cmentarza, który teraz łatwiej można było, w miarę potrzeby, rozbudowywać. Stosunkowo prosto można było też założyć nowy cmentarz. Doprowadziło to do znacznie większej trwałości miejsc pochówku. W przeludnionych miastach na stosunkowo niewielkich cmentarzach rotacja nagrobków była koniecznością. Bardzo często więc nie umieszczano na miejscach pochówku trwałych form, przyjętą praktykę było także składanie wielu ciał do jednego grobu<sup>9</sup>. Upamiętnienie zmarłego w sposób bardziej trwały wiązało się ze znacznie większymi nakładami środków – było to zazwyczaj epitaflum, za którym notabene nie kryło się miejsce pochówku, oraz płyta nagrobna. Umieszczane były zazwyczaj we wnętrzu kościoła lub na jego murach, rzadziej na murze cmentarnym. Taka lokalizacja dawała możliwość fizycznego zachowania pamięci. Innym rozwiązaniem były kaplice wolnostojące lub wpisane w strukturę kościoła. Ich wystawienie, zwłaszcza w obrębie miasta, było jednak jeszcze bardziej kosztowne. Tym bardziej więc mogli sobie na nie pozwolić jedynie nieliczni<sup>10</sup>.

8 K. Worpole, *Last Landscape. The Architecture of the Cemetery in the West*, London 2003, s. 83.

9 Problematyka pochówków, a przede wszystkim trwałych form ich upamiętniania poruszana jest przede wszystkim w wielu tekstach szczegółowych, podejmowane są również próby bardziej syntetycznego jej ujęcia, wydaje się ona jednak wciąż stanowić otwarte pole badawcze, nad którym podjęcie studiów utrudnia stosunkowo źle zachowany materiał badawczy – przynajmniej w porównaniu z realizacjami XIX i XX-wiecznymi. Powyższe, a także różnorodność stosowanych rozwiązań, utrudnia próby ujęć syntetycznych.

10 H. Kozaczewska-Golasz, *Mauzolea i kaplice grobowe*

Upamiętnienie zmarłego formą trwałą – a więc kamiennego nagrobka – często w formie steli lub płyty, było rozwiązaniem stosunkowo rzadkim, chociaż pojawiającym się (na powrót) już od wieku XIII. Częstszym zresztą na cmentarzach żydowskich niż chrześcijańskich.

Nowy sposób lokacji cmentarzy sprawił, że miejsce pochówku zaczęło mieć charakter bardziej indywidualizowany. Niemniej najczęściej operowano stypizowanymi formami, powtarzającymi w niezliczonej ilości wariantów. Obok formy plastycznej, szczególnie do pierwszej połowy wieku XVIII, nierzadko istotną rolę odgrywał umieszczony napis. Nie tylko opisujący daną osobę, ale również odnoszący się do jej zasług, charakteru, wyrażający smutek po zmarłym. Napisy te również często wzorowano na literackich tekstach, niemniej wiele osób decydowało się na bardziej osobiste wspomnienie o zmarłym. Do tego dochodzą jeszcze indywidualne, artystyczne realizacje plastyczne. Następujący w lawinowym tempie rozwój cmentarzy doprowadził do ukształtowania się licznych zakładów rzemieślniczych nastawionych na produkcję nagrobków według wypracowanych schematów. Niewątpliwie pogłębiło to drugi aspekt związany z nowym typem miejsc pochówku – a więc ich masowością. W efekcie mamy do czynienia z sytuacją, w której pojawia się umasowienie indywidualnych form pochówku. Cmentarze zaś ze stosunkowo niewielkich przykościelnych założeń urastają w wieku XIX do olbrzymich nekropolii. Zmienia się jednak rodzaj ich obecności. Wpisuje się to w szersze zjawisko wykluczania obecności śmierci z życia codziennego. Przenoszone na przedmieścia, z czasem otaczane potężnymi murami, stały się przestrzenią odrębną. Do jakiegoś stopnia wykluczoną z przestrzeni miasta, a przede wszystkim przestrzeni życia.

*we od XVI do pocz. XX wieku w dawnym woj. legnickim*, Wrocław 2001, s. 28.



### **NAJWAŻNIEJSZE TENDENCJE DO DRUGIEJ WOJNY ŚWIATOWEJ**

Podobnie jak w przypadku innych cmentarnych konstrukcji, obecność kaplic grobowych, jest silnie uwarunkowana regionalnie. Na ich popularność, a także charakter i formy w danym środowisku, składa się wiele czynników. Począwszy od ekonomicznych, przez uwarunkowania historyczne, naturalne, demograficzne, geograficzne, a skończywszy na modach i trendach. Bardziej szczegółowe wskazanie owych elementów, jak również analiza form historycznych, a także interpretacja rozmieszczenia geograficznego, wykracza poza charakter tego artykułu<sup>11</sup>. Niemniej nie można, pytając o nowe

formy kaplic, całkowicie pominąć owych historycznych uwarunkowań. Kaplice cmentarne z rozbudowaną kondygnacją naziemną są szczególnie popularne na cmentarzach południa Europy – przede wszystkim włoskich, hiszpańskich i portugalskich. Dość często spotkać je można również na cmentarzach angielskich, między innymi słynnym londyńskim Highgate Cemetery, oraz francuskich. Na tych ostatnich dominuje jednak forma grobowca z kondygnacją naziemną. Znacznie rzadziej pojawiają się natomiast na północy Europy. Na największych cmentarzach niemieckich czy austriackich, takich jak np. wiedeński Zentralfriedhof, czy cmentarz w Monachium, a także np. liczne niewielkie berlińskie cmentarze, są to jedynie pojedyncze obiekty. Częściej kaplice grobowe spotkać możemy na cmentarzach

<sup>11</sup> Obecnie złożony do druku jest tekst autora poświęcony tym zagadnieniom.



prowinjonalnych, czego dobrym przykładem są chociażby tereny Rzeczypospolitej<sup>12</sup>. Na tym tle dość wyjątkowo wypadają warszawskie Powązki<sup>13</sup>.

Wystawiane kaplice zazwyczaj nawiązywały do klasycyzmu, przyjmowały formy eklektyczne oraz neogotyckie, rzadziej zaś neobarokowe czy neorenesansowe. Pojawiają się też realizacje bardziej indywidualne inspirowane romantycznymi postawami. Dominuje jednak architektura akcentująca trwałość i ostateczność. Znacznie rzadziej ma ona na celu

pobudzenie indywidualnych emocji rodziny zmarłego, czy ich uzewnętrzniania. Temu ostatniemu posłużyć może raczej treść inskrypcji. Kaplica zachowuje powagę śmierci, ale też podkreśla znaczenie i pozycję jej fundatorów. Dotyka bardziej sytuacji doczesnej zmarłych i ich rodziny, niż daje przestrzeń dla indywidualnych przeżyć. Są to w znacznym stopniu budynki dążące do dominacji nad otoczeniem. Z innej strony w większości realizacji wyraźna jest tendencja do odtwórczego powtarzania form. Chyba najlepszym przykładem tego jest paryski Cimetière du Père-Lachaise, na którym znajdziemy kilka tysięcy niemal identycznych grobowców pochodzących w większości z tych samych warsztatów. Różnią się jedynie skalą, rozmieszczeniem i wyborem motywów dekoracyjnych czerpanych z form stylów historycznych, rozpowszechnionych i skonwencjonalizowanych za pomocą wzorników. Analogicznie na cmentarzach włoskich dominuje bardzo

12 Nota bene zdarzają się sytuacje, gdy to właśnie kaplica grobowa wystawiona poza obrębem wsi czy miasteczka staje się punktem, wokół którego wyrasta cmentarz. Tak było prawdopodobnie np. w Czerwonogrodzie/Nyrkowie por. *Cmentarze dawnego powiatu zaleszczyckiego. Kaplice, grobowce i nagrobki z inskrypcjami zapisanymi w alfabecie łacińskim (1790-1945)*, red. Czyż Anna, Gutowski Bartłomiej, Warszawa 2016, s. 145.

13 T. M. Rudkowski, *Cmentarz powązkowski w Warszawie*, Warszawa 2006, s. 335.



#### 4. Pedro Dias, Arquitecto, kaplica grobowa, 2006-2009

podobny typ kaplicy zbudowanej na planie kwadratu ewentualnie prostokąta zbliżonego do kwadratu. Oba rozwiązania utrzymane są w tym samym kanonie stylistycznym. Formy wypracowane w latach 70. wieku XIX powtarzane są z dużym powodzeniem do dzisiaj. W Paryżu istnieją zakłady kamieniarskie, które po dziś dzień wznoszą niemal identyczne obiekty.

Podobnie sytuacja miała się właściwie wszędzie tam, gdzie budowano większą ilość kaplic. Jednocześnie, szczególnie w drugiej połowie wieku XIX, możemy zauważyć w niektórych realizacjach próbę odejścia od form historycznych i kreowanie bardziej indywidualnej ekspresji. Architekci sięgają do bardziej „egzotycznej” dekoracji architektonicznej. W tym do swobodnych wariacji w stylu egipskim i wielu innych, twórczo przekształcają historyzujący kostium.

Tendencje te wyraźnie nasiliły się od lat 80. wieku XIX. Niemniej moda na architekturę secesyjną, a przede wszystkim secesyjną ornamentykę, jaka wybuchła na początku wieku XX, w stosunkowo niewielkim stopniu znalazła odzwierciedlenie w architekturze cmentarnej. Chociaż już w roku 1895 Antonio Gaudí zaprojektował kaplicę dla rodziny Güell w Montserrat<sup>14</sup>. Niestety nie została ona zrealizowana. Wpływy secesyjne pojawią się natomiast w niewielkiej grupie realizacji takich jak np. kaplica Chądzyńskich na wileńskiej Rossie utrzymana w kostiumie secesyjnym. Formy *Art Nouveau* pojawiają się zresztą nie tylko na europejskich cmentarzach. W stylu tym mamy na przykład grobowce w Buenos Aires. Jednym z mniej znanych obiektów, w których również możemy widzieć formułę poszukiwania nowoczesnych rozwiązań cmentarnych, jest kaplica w Mycowie. Może ustępuje ona – zwłaszcza przez historyczne

osadzenie swojej formy, najlepszym realizacjom secesyjnym, niemniej stanowi dzieło oryginalne i warte bliższego przyjrzenia się. Dla nas zaś niech będzie przykładem takiej właśnie oryginalnej, jednostkowej formy secesyjnej z elementami modernizmu i młodopolskiej dekoracji ludowej<sup>15</sup>. Na początku wieku XX coraz częściej spotkać możemy zatem formy wczesnomodernistyczne. Lokujące się zazwyczaj na granicy *Art Nouveau* i protomodernizmu. Ich twórcy nie sięgają do najbardziej radykalnych, awangardowych rozwiązań. Wybierają bezpieczniejsze, wszak nowy język form został już społecznie zaakceptowany. Nie stronią one często jeszcze od kształtów eklektycznych, jak w przypadku monumentalnej kaplicy Gino Coppedè zaprojektowanej dla rodziny Puccio (Genua) i wystawionej w 1907 r.<sup>16</sup> Pojawiają się zatem eleganckie plastyczne wzory z modernistycznymi rozwiązaniami rzeźbiarskimi.

Działający w Genui Edoardo De Albertis, którego prace rzeźbiarskie i architektoniczne oscylowały początkowo między modernistyczno-secesyjnymi formami, by później zbliżyć się do Novecento, zaprojektował grobowiec rodziny Volpe (1913)<sup>17</sup>. Zastosował w nim miękkie linie, wyraźne ograniczenie dekoracji i nieco wydłużone płaskorzeźbione postaci flankujące wejście i otwór okienny znajdujący się na jego osi (jest to dość rzadki przykład dwukondygnacyjnego grobowca), które zdają się organicznie wpisane w strukturę kamienia. Przed drugą wojną światową pojawiają się

15 B. Gutowski, *Secesja na cmentarzach*, w: *Sztuka cmentarzy XIX i XX wieku*, red. A. S. Czyż, B. Gutowski, Warszawa 2010, s. 104.

16 *Il Cimitero di Staglieno. La storia - approfondimento*, strona internetowa Staglieno Cimiterio Monumentale, <http://www.staglieno.comune.genova.it/en/node/113> [dostęp 7 VII 2015].

17 Hasło w: *Enciclopedia Britannica*, [http://www.treccani.it/enciclopedia/edoardo-de-albertis\\_\(EnciclopediaItaliana\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/edoardo-de-albertis_(EnciclopediaItaliana)) [dostęp 15 VII 2015].

14 G. Fahr-Becker, *Antoni Gaudí: Architecture in Barcelona*, New York 1985, s. 176

przede wszystkim realizacje utrzymane w duchu klasycyzującego modernizmu, rzadziej zachowawczego art déco. Coraz odważniejsze wykorzystanie osiągnięć modernizmu zaczyna być bardziej zauważalne. Jednak wyraża się raczej uproszczeniem i skubizowaniem formy oraz rezygnacją lub ograniczeniem ornamentyki, która charakteryzowała pierwsze modernizujące kaplice, niż realizacjami zgodnymi z ideami racjonalizmu spod szyldu Neue Sachlichkeit. Przede wszystkim zaś w latach 30. i 40. zaczynają powstawać budowle będące świadomym powrotem do tradycyjnych materiałów i form. Jest to szczególnie widoczne w faszystowskich Włoszech. Inni architekci jak np. Edoardo Collamarini (1863-1928) w Cappella Talon z 1929 r. (Certosa di Bologna, Campo Carducci) sięgnął do zredukowanego i zmodernizowanego repertuaru klasycznych form.

Okres bezpośrednio po wojnie – ze względów ekonomicznych, ale także społecznych, psychologicznych a nawet estetycznych nie sprzyjał rozwojowi indywidualnej architektury cmentarnej. Powstają wówczas nieliczne realizacje, nie przynoszące bardziej ciekawych rozwiązań. Stabilizująca się sytuacja polityczna, oraz poprawa warunków ekonomicznych przyniesie jednak, szczególnie na południu Europy, ponowny wzrost zainteresowania tymi formami. Dokonany podział polityczny nakładający się na wcześniejsze tradycje ugruntowuje zainteresowanie wznoszeniem kaplic grobowych przede wszystkim na południu. Pojawia się akcentowanie elementów rzeźbiarskich i rzeźbiarstwa struktury architektonicznej. W nowej części Certosa di Bologna, cmentarza powstałego na początku wieku XIX przez zaadaptowanie pomieszczeń klasztornych, znajduje się pochodząca jeszcze z roku 1940 kaplica grobowa rodziny miejscowych przemysłowców Goldonich, zaprojektowana przez inż. Giuseppe Bolognese Vaccaro (1896-1970)

uczni Muggia<sup>18</sup>. Jej bryła utrzymana jest w prostocie modernistycznej formy i nie pozbawiona wpływów klasycznych. Oblicowana płytami białego marmuru, których odmienność rytmów w partii dolnej i górnej nadaje całości zdecydowanie rzeźbiarski, dynamiczny charakter, dodatkowo podkreślony przez miękką linię wygięcia dachu. Jednak smaczkim wyznaczającym charakter budowli jest monumentalna płaskorzeźba na fasadzie. Zrealizowana została przez pochodzącego z Węgier rzeźbiarza i malarza Amerigo Tota (1909-1984). Jest to przedstawienie Sądu Ostatecznego zbudowane z setek malutkich postaci splecionych w trudnej do uchwycenia gmatwaninie. Wydobywają się z nich ciche krzyki i jęki bólu ludzi, potępionych z boskiego wyroku.

Od lat 50. XX w. możemy obserwować trzy główne tendencje rozwoju architektury kaplic i grobowców. Z przyczyn politycznych i ekonomicznych, ale też i historycznych uwarunkowań na terenie Europy śródowo-wschodniej należą one do rzadkości i raczej pojawiają się dopiero od lat 70. Taką jest np. niewielka kaplica grobowa ks. Arłamowicza na cmentarzu parafialnym w podwarszawskiej Zielonce. Są to zazwyczaj proste modernistyczne konstrukcje, lub też budowle stanowiące redukcję form klasycyzujących.

Na tym tle, przykładem jednych z ciekawszych realizacji są prace Carlo Scarpy, takie jak Kaplica Galli z 1978 r. (cmentarz Sant'Ilario w Genui) czy kompleks pogrzebowy w Brion, San Vito di Altivole (1969-1975), w skład którego weszła także kaplica cmentarna<sup>19</sup>. Jego projekty charakteryzuje przede wszystkim rzeźbiar-

18 S. Benuzzi, *Cappella Goldoni*, strona internetowa *Storia e memoria di Bologna*, <http://memoriadibologna.comune.bologna.it/cappella-goldoni-988-opera> [dostęp 7 VII 2015].

19 V. Zanchettin, C. Scarpa. *Il complesso monumentale Brion*, Marsilio 2005; G. Guidi, *Carlo Scarpa's Tomba Brion*, ed. A. Frongia, Ostfildern 2011.

skość struktury przy jednoczesnym poszanowaniu i inspirowaniu się lokalną kulturą, otwartość na walory światłocieniowe, a także wpisanie w krajobraz. To ostatnie może być efektem jego fascynacji architekturą Japonii. W tym samym czasie na południu Europy mamy do czynienia wręcz z modą na wznoszenie kaplic cmentarnych. Dominująca jest ciągłość form. Programy dekoracji kaplic są redukowane, a ich formy zblokowane. Charakterystyczne jest ograniczenie dekoracji. Owo zblokowanie sprawdza budowlę zazwyczaj do podstawowej kubicznej bryły, wznoszonej na planie prostokąta, rzadziej kwadratu. Bogactwo dekoracji zastępuje surowość formy i gramiennych lub ceglanych okładzin niekiedy tylko przełamanych dekoracyjnym fryzem, portykiem kolumnowym, triforium, pilastrami lub lizenami. Kaplice te zwracają uwagę solidnością wykonania i monumentalnością. Odnieść można wrażenie, że zmienił się ich kostium, ale nie wyniosły charakter. Jednak pomiędzy nimi doszukiwać się można również obiektów zdecydowanie bardziej zindywidualizowanych. Architektonicznie większość z nich nie wprowadza jednak nowych rozwiązań przestrzennych. Odróżniają się raczej zindywidualizowaną, niekiedy abstrakcyjną, dekoracją rzeźbiarską. W niektórych realizacjach zbanalizowane przez powtarzalność kubiczne struktury zaczynają ulegać skomplikowaniu – jak ma to miejsce chociażby w przypadku wspomnianej kaplicy Galli z cmentarza Sant’Ilario w Genui. Uformowana jest ona z kamiennych bloków pokrytych rustyką z interesująco rozwiązaniem prześwietem w formie litery T, umieszczonym na osi fasady. Jej surowy, monumentalny wygląd zdecydowanie wyróżnia się na tle pozostałych budowli. Jej odwrotnością jest transparentna fasada kaplicy dwojga tragicznie zmarłych dzieci rodziny Pappalardi, projektu Mascellaro & Mastrodonato Associati zrealizowana

w Portuaglii w Gravina in Puglia. Celem zespołu projektowego, zgodnie z wolą rodziny, było stworzenie przeszklonego „skarbczyka” prezentującego zmarłe dzieci<sup>20</sup>, dostępnego dla wszystkich, którzy chcą się połączyć w bólu. Jest to rozwiązanie o tyle nietypowe, że architekci zazwyczaj dążą do oddzielenia wnętrza i zewnątrz kaplic grobowych, zachowując i pilnie strzegąc granicy między obydwoma światami. Chociaż tak daleko posunięta transparentność należy do rzadkości, niemniej obecność światła, a także relacji między światem zewnętrznym i wewnętrznym możemy obserwować w wielu projektach. Prosta forma kaplicy Mascellaro & Mastrodonato Associati pozwala na wydobycie światłocieniowych walorów przestrzeni wewnętrznej uwypuklonych przez specjalnie umieszczone przeświety w dachu<sup>21</sup>. Interesująco pod tym względem przedstawia się również kaplica w Rimini, z czterema przeszklonymi zamkniętymi ostrołukowo elewacjami. Przy czym lekko przyciemnione szyby wyraźnie zachowują granice między światem zewnętrznym i wewnętrznym. Centralny budynek to surowa zamknięta w formie sześcianu budowla o surowej, podporządkowanej geometrycznej precyzji, bryle.

### NOWE TENDENCJE

Istotne zmiany w architekturze kaplic grobowych pojawiają się dopiero od lat 80. wieku XX. Ich symbolicznym początkiem jest postmodernistyczny projekt San Cataldo Cemetery czyli koncepcji miasta umarłych autorstwa Aldo Rossiego (realizacja 1971-1984, we współpracy z Gianni Braghier)<sup>22</sup>. W założeniu tym nie pojawiają się, indywidualne kaplice.

20 <http://divisare.com/projects/184448-mascellaro-mastrodonato-associati-cappella-funeraria-fratellini-pappalardi-ciccio-e-tore-gravina-in-puglia-ba> [dostęp 7 VII 2015].

21 Tamże.

22 K. Worpole, dz. cyt., s. 94.



Jest to jednak monumentalna, niezwykle konsekwentna i wewnętrznie spójna koncepcja architektonicznej aranżacji przestrzeni cmentarza. Przyjętą przez twórców neotradycjonalistyczną formułę, niewątpliwie możemy widzieć w perspektywie architektury postmodernistycznej, chociaż Aldo Rossi, jak większość artystów z nim wiązanych, odżegnywał się od tych związków – „nie mogę być postmodernistą, skoro nigdy nie byłem modernistą”<sup>23</sup>. Początkowa koncepcja została, w wyniku osobistych doświadczeń architekta, przeformułowana w roku 1978<sup>24</sup>. Tym co wydaje się kluczowe w projekcie, jest próba stworzenia struktury architektonicznej, która kształtuje przestrzeń indywidualnej kontemplacji. Założenie powstało na planie prostokąta. Całość ujęta jest w klasycznej, poświeceniowej strukturze włoskiego cmentarza, otoczona monumentalnym murem, który pełni jednocześnie funkcję kolumbarium. Na osi założenia znajduje się prześwit bramny, potężny budynek niemal pozbawiony jednoznacznych odniesień religijnych oraz symbolicznych. Autor dość swobodnie operuje tradycyjnymi formami architektury sepulkralnej, sięga do klasycznej struktury, jednocześnie ją przekraczając. Sięga również po wyrazistą, silną kolorystykę i akcentowanie poszczególnych form przez pustkę przestrzeni „po-między”. Kluczowa jest integracja przestrzeni, w której miejsce kodu symboli zajmują odczucia uczestników. Rossi wykorzystuje tradycyjne elementy, ale poddaje je nowemu odczytaniu, w którym pojawia się prymat recepcji przestrzeni nad budowanym symbolem systemem wartości. Nie chodzi o ich rugowanie z przestrzeni cmentarza, ale inny sposób ich ujawniania.

Interesująco przedstawia się przełamujący minimalistyczną strukturę

projekt portugalskiego studia Armazenar Ideias zrealizowany w Póvoa de Varzim (Portugalia)<sup>25</sup>. Kaplica w formie sześcianu założona została na planie kwadratu. Elewacje boczne i tylne składają się z czterech rzędów kwadratowych płyt umieszczonych w taki sposób, że część z nich została cofnięta, a część wysunięta do przodu, dynamizując bryłę budowli. Owa jasna elewacja skonfrontowana została z fasadą przeszkoloną ciemnym szkłem. Jej lustrzany charakter wyraźnie odgradza wnętrze od otoczenia. Ściany pozbawione są ornamentów i elementów symbolicznych. Ogólny wyraz budowli kreowany jest zderzeniem prostej formy i zdynamizowaniem jej poszczególnych partii. Ważny jest również kontrast bieli marmurów i odblaskowej, ciemnej fasady odcinającej i zaciemniającej wnętrze, jednocześnie ukazując nam nasze własne odbicie – staje się swoim, współczesnym *memento mori*. Na tym samym cmentarzu odnaleźć możemy jeszcze jeden interesujący obiekt – zrealizowany w roku 2009 przez architektów Hugo Paiva i Nuno Marinho grobowiec rodziny Moreira. Tutaj również punktem wyjścia jest klasyczna i minimalistyczna, w swojej podstawowej strukturze, bryła kaplicy usytuowana na rzucie zbliżonym do kwadratu. Przez środkową jej oś przebiega przecięcie, które połączone z analogicznym poprzecznym, sprawia, że w strukturę budowli zostaje wpisany znak krzyża. To sama kaplica staje się krzyżem. Wyraźnie widoczne jest to w tylnej elewacji. Jednak szczególnym rozwiązaniem jest fasada – zdecydowanie odbiegająca od otoczenia, nie kolidująca z nim jednak. Zrealizowana została nie z betonu, ale z niepomalowanej stali, która rdzewiejąc doskonale podkreśla kommemoracyjny charakter kaplicy. Zakomponowana została w formie półkola, co dodatkowo dynamizuje bryłę<sup>26</sup>.

23 Por. *AD Classics: San Cataldo Cemetery / Aldo Rossi* strona portalu „Archdaily” <http://www.archdaily.com/95400/ad-classics-san-cataldo-cemetery-aldo-rossi> [dostęp 7.VII.2015].

24 Tamże.

25 Realizacja, 2011-2013.

26 Portal Hugopavia <https://hugopaiva.carbonmade.com/projects/2529245#1> [dostęp 7 VII 2015].

Również w Portugalii, tym razem w Arganil, Pedro Dias zaprojektował niewielką rodzinną kaplicę grobową. Założona jest na planie prostokąta oblicowanego ciemnoszarym granitem. Jej wnętrze jest od frontu całkowicie otwarte, z tyłu zaś znajduje się prostokątny prześwit. Ściany wnętrza wyłożone są panelami ze stali nierdzewnej, na osi znajduje się katafalk o formie prostokątnego cokołu. Całość utrzymana jest w wyraznie minimalistycznej formie, zaś prześwit otwiera wnętrze na znajdujące się w tle wzgórze, zacierając jednoznaczność granicy życia i śmierci.

Architektom udało się uzyskać częściowo wyizolowaną, intymną przestrzeń kaplicy, doskonale nadającą się na czas ceremonii dla członków rodziny, a jednocześnie pozwalającą, niejako z zewnątrz, uczestniczyć w niej pozostałym żałobnikom<sup>27</sup>. Owo otwarcie przestrzeni na otaczający krajobraz oraz znajdujący się tam katafalk sprawiają, że pojawia się specyficzne doświadczenie pustki. W tym projekcie

<sup>27</sup> Pedro Dias, Arquitecto, kaplica grobowa, 2006-2009. *Family Tomb by Pedro Dias*, „Dezeen Magazine”, <http://www.dezeen.com/2011/01/12/family-tomb-by-pedro-dias/> [dostęp 7 VII 2015].



▲ 5. Panteón Nube, Clavel Arquitectos, kaplica grobowa w Murcji, 2010

najważniejsza jest nie bryła czy dekoracja, ale przestrzeń „po-między”, pozornie bez znaczenia, ale formułująca całościową percepcję miejsca. Powstaje tu przestrzeń skierowana ku kontemplacji w spokojnej atmosferze niewielkiego cmentarza, pozwalającego na osiągnięcie ponadczasowego spokoju. Kaplica zbudowana jest z prefabrykowanych elementów utworzonych ze stalowych rur i prętów. Na miejscu wykonano jedynie betonowe wylewki i kamienną okładzinę<sup>28</sup>.

Natomiast w roku 2008 zrealizowany został w San Giorgio Canavese projekt Raimondo Guidacci dla rodziny L'episcopo. Znowu mamy tutaj do czynienia z prostą, surową bryłą, która nie jest pozbawiona symbolicznego kontekstu. Podobnie jak w przypadku wcześniejszych projektów, istotne jest jej wpisanie w zastaną przestrzeń, tym bardziej, że wystawiona została w miejscu wcześniejszej budowli. W tym wypadku prawdziwym wyzwaniem jest różnorodność form sąsiadujących kaplic. Architekt próbował połączyć ciąg fasad w spójną sekwencję, wydobywając rytmikę brył. Kaplica założona została na planie kwadratu, fasada z podwójnymi szklanymi drzwiami na osi i trójkątnym naczółkiem oblicowana jest płytami, tworząc kompozycję elementarnych geometrycznych form. Spójność, a jednocześnie rozbicie monotonii bryły kaplicy, daje krzyż wykonany z kątowników wpisany w jej przestrzeń w taki sposób, że pozioma belka oddziela szczyt, a pionowa wyznacza oś symetrii budynku. Jest to rozwiązanie korespondujące z tym, które możemy zobaczyć w projekcie kaplicy rodziny Moreira<sup>29</sup>. We wszystkich tych

kaplicach wyraźne jest dążenie do wpisania w strukturę budynku jego symbolicznego wyrazu przez wykorzystanie w przestrzeni znaku krzyża.

Jednym z ciekawszych przykładów nowych poszukiwań jest kaplica grobowa w Murcji w Hiszpanii zaprojektowana przez studio Clavel Arquitectos. Pojawia się w tym projekcie idea podwójnego kodowania wnętrza i zewnątrz. Budowla może przypominać nieco origami, tym samym zbliżając się do takich projektów jak: *Max Reinhardts Haus* Petera Eisenmana czy muzeum sztuki współczesnej w Tel Avivie projektu studia Preston Scott Cohen, a także realizację biura Zahy Hadid – szczególnie projekt dla Hoxton Square w Londynie z 2006 r. Istotnym elementem tego założenia jest miejsce jakie zajmuje ono w przestrzeni cmentarza. Jego forma zewnętrzna niewątpliwie wyróżnia się, a jednocześnie – wprowadzona w rząd kaplic – nie zakłóca istotnie jego rytmu. Złożona struktura ma za zadanie kształtowanie prywatnej strefy o charakterze kontemplacyjnym, która zostaje wyjęta z otaczającej przestrzeni. Jednocześnie zachowany zostaje rodzaj transmisji między światem zewnętrznym i wewnętrznym. Kaplica jest asymetryczną konstrukcją, strukturą o jasnych ścianach bocznych i ciemnej fasadzie. Ukryta została w niej specjalna struktura drzwi. Jest tylko jeden sposób ich otwarcia, który zna wyłącznie zleceniodawca. W ten sposób hiszpańscy architekci, nie tylko chronią wnętrze, ale akcentują symboliczną granicę przestrzeni życia i śmierci. Po wejściu do środka ujawnia się fantastyczna nieregularna struktura wnętrza uformowana z kryształowych, ostrych form. Jej charakter architekci porównali do chmury, która ma nasuwać kulturowe skojarzenia z duchową stroną naszej natury. Przebija przez nią słońce – blask

<sup>28</sup> Tamże.

<sup>29</sup> Projekt został opisany przez architekta Raimondo Guidacci, *Trasformare una cappella funeraria di famiglia*, - portal The Plan, <http://www.theplan.it/webzine/architettura-italiana/trasformare-una-cappella-funeraria-di-famiglia#sthash.xJkg9kdz.dpuf> [dostęp 7 VII 2015].



boskości<sup>30</sup>. Jest to dostępne jednak jedynie dla tych, którzy przekroczą symboliczny labirynt bramy.

Materiałem, po który coraz częściej sięgają twórcy kaplic, są stopy metali. Technika komputerowego projektowania i elektronicznie sterowanego procesu produkcji dała możliwości, które chętnie wykorzystuje część współczesnych architektów, tworząc unikatowe projekty. Trend ten na razie nie jest bardzo widoczny w architekturze europejskich cmentarzy. Niemniej, pojawiają się pierwsze obiekty, w projektach których wykorzystano te możliwości. Jest nim, obok wcześniej przedstawionych realizacji, także kaplica w Murcji autorstwa hiszpańskich architektów Amparo i Andres Martinez Vidal, będąca połączeniem betonowych powierzchni i delikatnej giętej stali<sup>31</sup>. W ich podejściu: „religia kształtuje skomplikowane sytuacje, polaryzując i wprowadzając przeciwieństwa – piekło i niebo, dwa przeciwstawne bieguny” twierdził Amparo Martinez Vidal<sup>32</sup>. Jednocześnie podkreślając, że celem było skomplikowanie tego, co było proste, w taki sposób, aby wypracować coś innowacyjnego<sup>33</sup>. Na zewnątrz, konstrukcja jest optycznie rozdzielona na dwie części. Pierwszą jest prostoliniowy korpus betonowy, podzielony otworami niewielkich poziomych plastrów, natomiast drugim jest lakierowana stal, która

zasłania wejście<sup>34</sup>. Przy czym żaden z tych elementów nie stanowi struktury nośnej – funkcja ta jest pełniona przez podtytkowo umieszczoną armaturę. Beton w tym projekcie stanowi przeciwwagę dla stalowego szkieletu, który jest w rzeczywistości elementem konstrukcyjnym<sup>35</sup>. Elewacja jest rozcięta przez dwa, niezbyt szerokie, poziome pasy. Przebiegają one po obwodzie konstrukcji, dzięki czemu światło dzienne przenika do jej wnętrza. Łączą się z one motywem drzewa, które wpisane jest w jedną ściankę, a także powtórzone są w kształcie okna, usytuowanego nad wejściem. To, co jest fizyczne i to, co jest tektoniczne, reprezentowane jest przez zbrojony beton. Tym, co łączy wewnętrzną zewnętrzną stronę konstrukcji – są owe dwie poziome linie okien<sup>36</sup>. Elementem dominującym we wnętrzu jest żelazna, a mimo tego zdająca się unosić w powietrzu, rzeźba Chrystusa. Martínez Vidal tak powiedział o tej koncepcji: „Malarstwo iluzjonistyczne jest techniką, która z definicji próbuje oszukać nasz wzrok za pomocą perspektywy, cieniowania i innych złudzeń optycznych, tworząc zintensyfikowaną rzeczywistość lub przedstawienie rzeczywistości”<sup>37</sup>. Właśnie owa intensyfikacja rzeczywistości wydaje się być główną ideą tego projektu.

Podczas światowych targów funeralnych, które odbywają się w Bolonii, w roku 2010 projektanci Stefania Albertini i Giampiero Moioli pokazali studyjny model kaplicy grobowej. Jego głównym punktem symbolicznym, a jednocześnie dominującym elementem kompozycyjnym są schody. Zbudowane zostały z nakładanych na

30 Kaplica grobowa w Murcji, Panteón Nube, Manuel Clavel Rojo, Clavel Arquitectos. „Newer story Older story”. *Panteón Nube by Clavel Arquitectos*, „Dezeen Magazine”, <http://www.dezeen.com/2011/06/22/panteon-nube-by-clavel-arquitectos/> [dostęp 7.VII.2015].

31 L. Costanza, *Around the Globe in High-Design Architecture of Death*, portal „Curbed.com”. [dostęp 7.VII.2015].

32 *Concrete and steel mausoleum for an engineer completed at Spanish cemetery*, „Dezeen Magazine”, <http://www.dezeen.com/2014/05/08/concrete-steel-mausoleum-murcia-martinez-vidal/> [dostęp 7.VII.2015].

33 Tamże.

34 L. Costanza, dz. cyt.

35 *Concrete and steel mausoleum for an engineer completed at Spanish cemetery*, „Dezeen Magazine”, <http://www.dezeen.com/2014/05/08/concrete-steel-mausoleum-murcia-martinez-vidal/> [dostęp 7 VII 2015].

36 Tamże.

37 Tamże.



siebie modułów w taki sposób, że stojąc we wnętrzu mielibyśmy wrażenie otwierania się przestrzeni. Wprowadza to podwójne kodowanie – zewnętrzne i wewnętrzne. To drugie ukierunkowane jest na pozamaterialną, transcendentną rzeczywistość poprzez dążenie do uzyskania wrażenia dematerializacji<sup>38</sup>.

38 Ida Chicca, *TANEXPO 2010 -- Tombstones and funerary chapels*, strona Targów Funeralnych w Bolonii, [www.tanexpo.com](http://www.tanexpo.com) [dostęp 7 VII 2015].

Przedstawione projekty to oczywiście tylko wycinek dość licznej nowej produkcji kaplic. Reprezentują one trzy dominujące trendy. Pierwszy, o charakterze zachowawczym będący kontynuacją zastanych form, gdzie pojawia się jedynie ich powolna modyfikacja. Drugi – świadomie sięgający do neomodernistycznych tendencji, przede wszystkim w duchu konceptualnego postminimalizmu. Wreszcie trzeci, w którym pojawia się myślenie oparte na ideach dekonstrukcji formy oraz podwójne kodowanie formułujące relację wnętrza do zewnątrz.

6. Amparo i Andres Martínez Vidal,  
Panteón para un Ingeniero, Murcia,  
Hiszpania, 2013. Fot. za David Frutos

### KONTEKST KULTUROWY

Kaplice grobowe ulokowane na cmentarzach mają liczne uwarunkowania, które niewątpliwie decydują o ich formach. W pierwszej kolejności jest to specyfika miejsca silnie zdeterminowanego przez kontekst religijno-duchowy. Do tego dochodzą zależności kulturowe, a nierzadko także historyczne. Wszystkie one znajdują swój wyraz także w prawnych umocowaniach zdecydowanie ograniczających nadmierny indywidualizm wznoszonych projektów. Kolejnym punktem są ograniczenia społeczne, oczekiwania i możliwości ekonomiczne rodziny, a także trwałość i odporność na warunki atmosferyczne, a często także potencjalne akty wandalizmu. To oczywiście tylko niektóre z uwarunkowań. Sprawiają one jednak, że bardziej odważne wizje architektoniczne w przestrzeni cmentarza realizowane są zazwyczaj w innych typach budowli – kaplicach cmentarnych, kolumbariach, krematoriach itp.<sup>39</sup> W większości wypadków dominują tendencje, które można widzieć jako bliskie neomodernizmowi. Jest to jednak raczej kontynuacja języka wypracowanego w drugiej połowie XX w. niż przekraczanie postmodernistycznych (w rozumieniu postmodernizmu lat 80./90.) tendencji.

Obecność tych ostatnich w przestrzeni cmentarza jest sprawą wielce złożoną. Jednak architektura postmodernistyczna w stylistyce lat 80/90. pojawia się rzadko, a szczególnie nie jest przyjęta dla cmentarnych kaplic. Przedstawione realizacje skłaniają się przede wszystkim ku neomodernistycznej recepcji postmodernizmu, przy założeniu, że postmodernizm opiera się na zasadzie, że komponowanie i kompilowanie zastępuje kreację, zaś znalezienie jednej

uniwersalnej idei jest niemożliwe. Ów neomodernizm w wypadku realizacji cmentarnych często wprost wpisuje się w tendencje postminimalistyczne, niekiedy zaś operuje bardziej złożoną formą. Surowość projektów zostaje, do jakiegoś stopnia, przełamana w trzech ostatnich zaprezentowanych koncepcjach. Ich złożona struktura zdaje się przekraczać neomodernistyczne myślenie w kierunku dekonstrukcyjnych poszukiwań.

Jednocześnie ważne dla współczesnej architektury aspekty high-tech, eksperymentowanie z materiałem, a także tendencje ekologiczne, zdają się nie mieć szerszego wpływu na architekturę kaplic grobowych. Podobnie eksperymenty z materiałem jedynie w bardzo niewielkim stopniu wpływają na charakter budowli. Ważna jest natomiast tendencja do indywidualizmu i odwoływania się do podświadomych reakcji. Nawet jeżeli ów emocjonalny stosunek budowany jest intuicyjnie, to jego korzeni winniśmy szukać nie tyle na poziomie psychoanalitycznym, co kognitywistycznym i estetyki neuronalnej. Chodzi przede wszystkim o oddziaływanie na emocje. Projekty kaplic nie skupiają się na klasycznej dla tego typu obiektów funkcji ochronnej – wydzielenia miejsca wiecznego spoczynku z przestrzeni życia. Akcentowana jest przede wszystkim treść symboliczna. Chociaż wyrastają z historycznego kanonu, nie sięgają doń przez proste ikonograficzne wzorce. Charakterystyczne jest raczej poszukiwanie takiej gry przestrzeni, światła, materiału i odbić, której ukształtowanie i symbolika sprzyjać będą indywidualnej kontemplacji. Rozwiązania takie nie mogą dziwić, zgodne są bowiem z aktualnymi tendencjami architektonicznymi. Wyraźne jest dążenie do dematerializacji i podwójnego kodowania. Z jednej strony zewnętrzna materialna bryła, z drugiej jej nakierowane na doświadczenie transcendencji wnętrze.

<sup>39</sup> Np. krematorium Asplund Woodland Cemetery oraz na Litwie w Kiejdanach, kaplica cmentarna w Zgornji Tuhin, rozbudowa cmentarza w Gubbio, kaplica cmentarna w Ingelheim Frei-Weinhei



7. Stefania Albertini i Giampiero Moioli,  
koncepcja kaplicy grobowej, 2010

Bryła otwarta na czysto sensoryczne bodźce, które wzmacniają poczucie doświadczenia „innego”. W tym kontekście większość z nich w mniejszym stopniu skupia się na osobie zmarłego, bardziej na odczuciach i doświadczeniach jego najbliższych. To przede wszystkim im oraz ich pamięci zaczyna służyć kaplica grobowa. Owa „pogłębiona duchowość” wykracza poza charakter obrzędowy i formułuje indywidualistyczne podejście (gdzie od rytuału ważniejsza jest relacja). Tym samym zdaje się dobrze wpisywać w świat zapośredniczony, gdzie znaczenie wydarzenia jest wtórne wobec doświadczenia medium. Z jednej strony budzi niepokój, co właściwie jest naszym doświadczeniem – do jakiego stopnia jest ono zapośredniczone wobec miejsca. Estetyczna atrakcyjność skrywa jego medialną strukturę, wobec której stajemy się bezbronni.

Z dokonanego przeglądu wybranych obiektów wydaje się, że pomimo posuniętej typizacji form cmentarnych, nadal istnieje miejsce na trwałe indywidualne miejsca upamiętnienia. Podobny proces możemy zresztą obserwować w przypadku pomników nagrobnych. Niemniej realizacje takie należą do rzadkości. Cechuje je oryginalność formy oraz, do pewnego stopnia, różnorodność materiałów. O ile jednak same rozwiązania formalne są znacząco różne – co też jest cechą charakterystyczną, to obserwować możemy przede wszystkim dążenie do tworzenia form pozwalających na indywidualizację doświadczenia śmierci. Wpisane jest to w – charakterystyczne dla naszej kultury – zmaganie się obrazu indywidualnego z masowym.

W powyższym kontekście trudno nie postawić pytania o to, czy religijne doświadczenie wobec śmierci, w jego dotychczasowej formie, jest w ogóle jeszcze możliwe do obronienia? Nagrobek i cmentarz zajmują miejsce szczególne w kulturze wizualnej. Tylko pozornie stanowią



materialne i wizualne świadectwo istnienia, usilnie poszukiwanej we współczesnym świecie autentyczności. Prawdą jest, że realność cmentarza nie zostaje zastąpiona (przynajmniej na razie) przez przestrzeń wirtualną. Nie oznacza to jednak uniezależnienia się od dyktatu obrazu generowanego przez technologię. Powstają obiekty o pozornie symbolicznej strukturze. W istocie są efektem formułowanych elektronicznie wizualizacji, stanowiących odpowiedź i kontynuację obrazów zastanych. Projektant zostaje sprowadzony do



roli pośrednika, który nie tyle wytwarza struktury, co pośredniczy w ich generowaniu. Sama w sobie interesująca gra formą, wyczerpuje wszelką treść i wszelkie doświadczenie. Ono zaś zostaje narzucone przez recepcję medium, Wykreowanego tylko po to, aby formułować następny i kolejny obraz. Nie podlega on człowiekowi, ale wynika z samo generującego się kodu wizualnego. Swoistej struktury, w której ukryte jest wszelkie znaczenie, a jednocześnie absolutna pustka notacji kodu, który skierowany zostaje na samego siebie,

wykorzystując nasze wizualne przyzwyczajenia. Technologia przejmuje dominację nad naszą recepcją, sprowadzając nas do roli pośredników, którzy zatracają kontakt z rzeczywistością na rzecz jej interpretacji wynikającej z recepcji narzuconej przez medium.

Fotografie autor oraz Pedro Alexandre Dias (za: [www.divisare.com](http://www.divisare.com)), David Frutos (BISimages), Armazenar Ideias (za: [www.armazenarideias.com](http://www.armazenarideias.com)), Václav Sedy (Genova Photo).  
Wizualizacja za portalem [www.tanexpo.com](http://www.tanexpo.com)

# Świątynia pw. Zesłania Ducha Świętego w Otwocku - jej wystrój, symbolika i treści teologiczne dekoracji

STANISŁAW KOBIELUS<sup>1</sup>

W powstaniu struktury architektonicznej budowli świątyni Zesłania Ducha Świętego w Otwocku miał udział zespół architektów, wśród nich architekt konstruktor Janusz Żurawski i architekt Zbigniew Pawelski. 14 lutego 1987 r. Zarząd Prowincjalny zatwierdził program dekoracji kościoła. Udział w dyskusji nad programem dekoracji wzięli: ks. Stanisław Kobielus, ks. Henryk Herkt, artysta Andrzej Zaborowski. Na ścianie ołtarzowej postanowiono przedstawić scenę Zesłania Ducha Świętego, ponieważ parafia i świątynia noszą takie wezwanie. Autorem koncepcji i wykonania sceny Zesłania Ducha Świętego na ścianie ołtarzowej był artysta plastyk Michał Zaborowski - absolwent warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Zastosowana technika to kolorowy mokry tynk nałożony na mokre podłoże. Ponadto w dekoracji zdecydowano uwzględnić tematykę Niebiańskiej Jerozolimy. Budowę świątyni ukończono w 1987 r. zaś konsekracji dokonał 7 maja 1988 r. ks. biskup Marian Duś.

Fragment z Księgi Rodzaju charakteryzuje miejsce świątyni w życiu człowieka: „A gdy Jakub zbudził się ze snu, pomyślał: «Prawdziwie Pan jest na tym miejscu, a ja nie wiedziałem». I zdjęty trwogą rzekł: «O, jakże miejsce to przejmuje grozą. Prawdziwie jest to dom Boga i brama do nieba»” (Rdz 28,16).

<sup>1</sup> Ks. prof. dr hab. Stanisław Kobielus jest współautorem koncepcji świątyni. Niniejszy artykuł stanowi autorski komentarz.

Są pewne rzeczy w świątyni, o których każdy chrześcijanin winien mieć przynajmniej podstawową wiedzę. Inaczej jego samopoczucie we wnętrzu sakralnym nie będzie dobre. Niedosyt, jaki często odczuwamy przebywając we wnętrzu świątyni, wynika między innymi z braku wiedzy o bogactwie symboliki i z niezajomości podstawowych reguł obowiązujących w kształtowaniu przestrzeni przeznaczonej na akcję liturgiczną.

Organizacja przestrzeni sakralnej współczesnego kościoła, jego widzialnej, materialnej formy, uzależniona jest od odpowiedzi na pytanie, czym ma być kościół i jakie ma pełnić zadania. Architektura świątyni bowiem jest przestrzenią kształtowaną przez człowieka w ściśle określonym celu. Zatem sposób rozumienia przeznaczenia kościoła jako budowli wycisnie swoje piętno najpierw na formie samej bryły architektonicznej osadzonej w kontekście miasta, osiedla czy wioski, a następnie na jej wewnętrznym uporządkowaniu funkcjonalnym stosownie do celów, których kluczem powinna stać się liturgia. Spośród wielu poglądów można wyodrębnić przekonanie, że kościół ma być domem Boga na ziemi, bramą do nieba, sanktuarium Bóstwa, pomnikiem wiary, a przede wszystkim miejscem zgromadzenia wspólnoty będącej w drodze do swego ostatecznego, eschatologicznego celu.

Przestrzeń liturgiczna, mimo swej współczesności i uniwersalności, musi tkwić w najlepszych tradycjach symboliki Kościoła. Nawiązuje do tego prefacja na *Rocznicę poświęcenia kościoła*: „Nasze ziemskie świątynie są obrazem Kościoła, Oblubienicy Chrystusa”. Budowla sakralna nie ma





1. Rzut ogólny kościoła



▲ 2. Widok ogólny kościoła

wyłącznie charakteru utylitarneho. Nie jest tylko ludzką, zewnętrzną strukturą materialną. Dlatego organizacja przestrzeni liturgicznej nie może brać pod uwagę wyłącznie jej aspektu funkcjonalnego. Rozwiązania muszą dopuszczać pewien klimat tajemnicy niewidzialnej, lecz doświadczanej. Niewidzialne winno być dostrzegane poprzez cielesne, zgodnie z tradycyjną zasadą: *Per visibilia ad invisibilia* – przez widzialne do niewidzialnego.

Bardzo ważną funkcję pełni w tej dziedzinie symbolika. *Katechizm Kościoła Katolickiego* podaje: „Znaki i symbole zajmują ważne miejsce

w życiu ludzkim. Człowiek, jako istota zarówno cielesna jak duchowa, wyraża i rozumie rzeczywistości duchowe za pośrednictwem znaków i symboli materialnych. Jako istota społeczna człowiek potrzebuje znaków i symboli, by kontaktować się z innymi za pośrednictwem języka, gestów i czynności. To samo odnosi się do jego relacji z Bogiem” (p. 1146).

## 1. STRUKTURA ARCHITEKTONICZNA ŚWIĄTYNI

Informację o strukturze architektonicznej kościoła pw. Zesłania Ducha Świętego w Otwocku należy zacząć od rzutu jego przyziemia (il. 1, 2). Stanowi go kwadrat, którego ściana ołtarzowa skierowana jest ku wschodowi. Wsparte na czterech formach filarów-ścian sklepienie ma strukturę kasetonową, zamkniętą w górze kwadratem z przeszklonymi oknami (il. 3).

### A. SYMBOLIKA KWADRATU

Figura kwadratu była drugą, po kole, co do częstotliwości zastosowania w ilustrowaniu przestrzeni rajskiej. Kwadrat, jako figura ograniczona czterema liniami, przez św. Augustyna uważany był za doskonałszy od figury zamkniętej trzema liniami,



### 3. Sklepienie kościoła

to jest trójkąta<sup>2</sup>. Ten sam Autor twierdził, że kwadrat, będąc figurą doskonałą i piękniejszą od innych ze względu na zawartą w sobie dużą ilość równych elementów, jest metaforą sprawiedliwości<sup>3</sup>, symbolem uporządkowania w chaosie, rozpoznania właściwych kierunków w przestrzeni. Lecz w sensie uniwersalnym kwadrat mógł być także symbolem całego kosmosu, to znaczy rzeczy stworzonych, jako przeciwieństwo do osoby Stwórcy. Słynne sformułowanie „kwadratura koła”, nie było jedynie czczą chęcią przekroczenia niemożliwości, lecz wyrażało pragnienie pogodzenia dwu przeciwstawnych sobie elementów egzystujących w ludzkiej naturze, tego co ziemskie z tym co niebiańskie, bowiem koło symbolizowało niebiosa, zaś kwadrat ziemię.

Kwadrat wiązano ściśle ze znakiem krzyża. Krzyż, zarówno leżący jak i stojący, dzieli przestrzeń na cztery części. Zjawisko dzielenia przestrzeni widoczne jest już w Księdze Rodzaju, a zwłaszcza w rozdziale 13, w. 14-15, kiedy Bóg oddał Abrahamowi w posiadanie ziemię: „Podnieś oczy twoje

i spojrzysz z miejsca, na którym jesteś teraz, na północ i na południe, na wschód i na zachód. [...] Wstań a schodź ziemię wzdłuż i wszerz, bo ją tobie dam”.

W Nowym Testamencie rozpięte na krzyżu ramiona Chrystusa wytyczyły granice świata. Cały świat to były jego cztery strony, które św. Augustyn łączył z imieniem pierwszego człowieka, ADAM: „Ponieważ i sam Adam (kiedyś już o tym mówiłem) oznacza w języku greckim okrąg ziemi. Są bowiem cztery litery A, D, A i M. Jak mówią Grecy cztery strony świata na początku mają te litery, «Anatolen», co oznacza wschód, «Dysin», czyli zachód, «Arkton», to jest północ i wreszcie «Mesembrion», to jest południe. Te cztery litery tworzą imię Adam”<sup>4</sup>. Benedyktyński opat, Beda Czcigodny, twierdził za św. Augustynem<sup>5</sup>, że kwadrat jest symbolem stabilności, jako że na którymkolwiek boku się go położy, zawsze będzie stał pewnie<sup>6</sup>.

<sup>2</sup> Św. Augustyn, *O wielkości duszy*, w: *Dialogi filozoficzne*, tłum. D. Turkowska, Kraków 1999, s. 352

<sup>3</sup> Tamże, s. 353.

<sup>4</sup> Św. Augustyn, *Objaśnienia Psalmów*, tłum. J. Sulowski, t. XL, Warszawa 1986, s. 277-278.

<sup>5</sup> „Wszak kamień ociosany w kwadrat stoi, na którąkolwiek stronę go obrócisz”. Tamże, s. 114.

<sup>6</sup> „Qui bene lapides primo quadrari ac sic in fundamento poni iubentur. Quadratum namque omne quodcumque vertitur fixum stare consuevit. Cui nimirum figurae

Stąd w średniowieczu przy wznoszeniu architektury świątyń często obowiązywała zasada budowy *ad quadratum*, czyli w oparciu o figurę kwadratu. Z kolei dla benedyktyna, Piotra Berchoriusza, kwadrat był symbolem czterech cnót kardynalnych: roztropności, sprawiedliwości, męstwa i wstrzemięźliwości. Ponadto był symbolem stabilności zarówno w dobrym jak w złym<sup>7</sup>.

W dobie średniowiecza próbowano określić istotę Boga nie tylko przy pomocy koła. Do tego celu użyto także figury geometrycznej kwadratu. Teodoryk z Chartres sądził, że przy pomocy kwadratu można odkryć, albo przynajmniej zilustrować, tajemnicze relacje zachodzące między Bogiem Ojcem i Synem Bożym. Bóg będąc Najwyższą Jednością zrodził Syna – Jedność. Tak jest z kwadratem, który powstaje z pomnożenia określonej jedności przez nią samą. Ponadto figura ta jest doskonalsza od pozostałych ze względu na to, że ma wszystkie boki równe. Stąd też Teodoryk nazwał Syna Bożego Pierwszym Kwadratem<sup>8</sup> – *Primus tetragonus*<sup>9</sup>. Nie była to zresztą jedyna próba skreślenia geometrycznego obrazu Boga.

Na planie kwadratu wznoszone były miejsca, w których Bóg najbardziej

intensywnie zaznaczał swą obecność. Takim było miejsce Święte Świętych w świątyni Salomona (3 Krl 6, 20) oraz w świątyni z wizji proroka Ezechiela (Ez 41, 4). Niebiańska Jerozolima z Apokalipsy św. Jana Apostoła, symboliczny obraz miejsca nienaruszalnego szczęścia wiecznego, została wzniesiona na planie kwadratu. Także w innych kulturach religijnych przestrzenie sakralne organizowane były w oparciu o tę figurę. Starożytny Babilon, zwany „Miastem niebieskim”, zbudowany był na rzucie czworoboku. Agory starożytnych miast greckich najczęściej formowano w kwadrat. Rzymskie obozy wojskowe wytyczano w kwadrat, sam zaś antyczny Rzym zwano *Urbs quadrata*<sup>10</sup> – Miasto czworoboczne. W religii islamu znana jest opinia, że zwyczajni ludzie mają serca kwadratowe, wrażliwe na czteroraką inspirację: boską, anielską, ludzką i szatańską<sup>11</sup>.

Ponieważ kult dokonywał się w przestrzeni, dlatego w jego praktykowaniu nie bez znaczenia były kierunki. Dla chrześcijanina narzędziem wyznaczającym główne kierunki świata było drzewo krzyża. W architekturze świątyń chrześcijańskich szczególnie mocno zaznaczył się wschód, w stronę którego skierowane było wejście do Przybytku Mojżesza i do Świątyni Salomona. A według papieża Innocentego III oznaczało to, że w Starym Testamencie wchodzący do świątyni od wschodu w stronę zachodu to są ci, którzy przed męką Chrystusa podążali po śmierci na zachód, czyli podążali do piekła<sup>12</sup>.

---

corda assimilantur electorum quae ita in fide firmitate consistere didicerunt ut nulla occurrentium verum adversitate nec ipsa etiam morte a sui rectitudine status inclinari”. Beda, *De templo Salomone*, Patrologia Latina [dalej: jako PL] 91, szp. 744.

7 „Signat enim in bona a quadraturam virtutum, et maxime virtutum cardinalium. Quadratura signat stabilitatem in bono vel in malo”. P. Berchorius, *Dictionarium seu repertorium moralis*, pars I-III, Venetiis 1574, pars III, s. 178.

8 Teodoryk z Chartres, *Librum hunc*, „Breslauer Studien zur historischen Theologie”, 1926, t. II s. 13.

9 „Et sciendum est has similitudines valere ad exponendum illud Apostoli: Figura et splendor. Quod enim dixit figura, retulit ad hoc quod Filius dicitur unitatis aequalitas, id est, primus tetragonus. Est namque semel unum primus tetragonus, qui rationibus praedictis Filio Dei attribuitur.” J. Smithius, *Auctores varii, Annotationes in operibus Bedae*, PL 95, szp. 397.

---

10 W. Müller, *Die heilige Stadt. Roma quadrata, himmlisches Jerusalem und die Mythe vom Weltnabel*, Stuttgart 1961, s. 23-24.

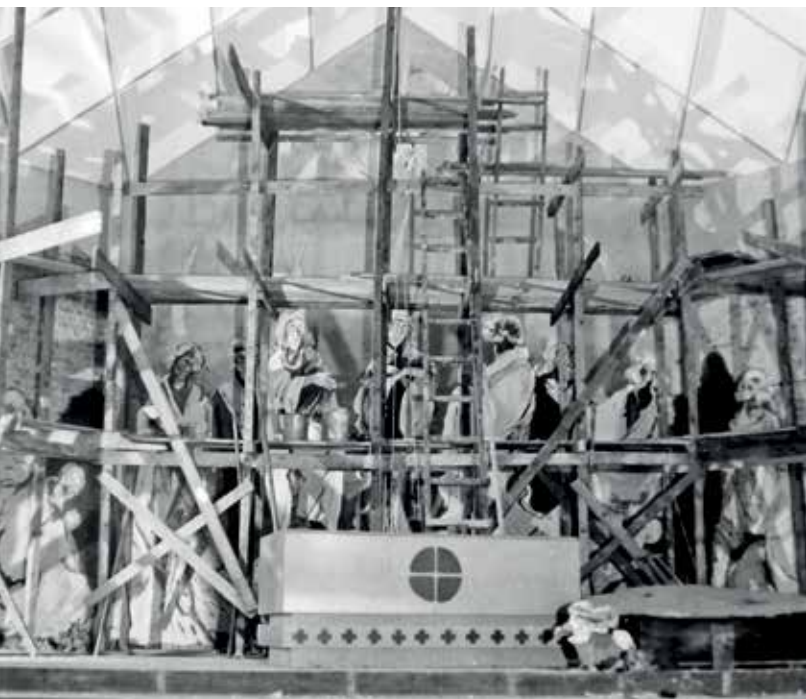
11 J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, t. 1, Paris 1973, s. 269.

12 „Nam et templum Salomonis (III Reg. VI) et tabernaculum Moysi legitur (Exod. XXVI) ad orientem ostium habuisse. Quia autem sub Veteri Testamento ingressus templi erat ab oriente in occidentem, ad significandum, quia omnes ante Christi passionem tendebant ad occasum, id est ad infernum post mortem”. Innocentius III, *Mysteria evangelicae legis et*



Zachód z zasady był uważany za krainę ciemności, mroku, starości, zachodzącego słońca. Dla chrześcijan w tej stronie znajduje się królestwo Antychrysta. Poświadczają to wczesnochrześcijańskie teksty liturgiczne. Pisze o tym Pseudo-Dionizy Areopagita (V/VI w.): „A kiedy całe zgromadzenie kończy wraz z nim ją recytować [modlitwę], rozwiązuje mu opaskę i każe diakonom zdjąć z niego wierzchnią odzież. Potem obraca go twarzą ku zachodowi z rękami wyciągniętymi w tym samym kierunku, w geście odrazy. Trzy razy każe mu «wydmuchnąć» przeciw Szatanowi i wyrzec się go w słowach odpowiednich formuł. Po trzykrotnym wypowiedzeniu tych wyrzeczeń przez biskupa i również trzykrotnym powtórzeniu ich przez katechumena biskup zwraca go ku wschodowi, każe mu podnieść ramiona ku niebu i zawrzeć przymierze z Chrystusem, a także podporządkować się wszystkim świętym naukom objawionym przez Boga”<sup>13</sup>.

▼ 4. Fresk ołtarzowy, szkic wstępny



## B. OŁTARZ I JEGO TREŚCI TEOLOGICZNE

Ołtarz otwockiej świątyni ma kształt prostokąta wykonanego z marmuru, „białej marianny”, o barwie biało-różowej, pochodzącego z kamieniołomów dolnośląskich. Prostokąt u nasady bryły opasany jest kilkucentymetrowym funkcjonalnym gzymsem (il. 4, 5).

Zgodnie z poleceniem *Katechizmu Kościoła Katolickiego* ołtarz ma stanowić centrum „na którym pod sakramentalnymi znakami uobecnia się ofiara krzyża” (KKK, p. 1182). Jest miejscem ofiary i uczty paschalnej dla wspólnoty wierzących, i dlatego jest najistotniejszym obiektem w przestrzeni liturgicznej. I przede wszystkim z tych właśnie racji ołtarz winien być jeden i optycznie przyporządkowywać sobie całe wnętrze kościoła w myśl powiedzenia „Jeden Chrystus, jedna ofiara, jeden stół ofiarny”. W dokumencie Komisji ds. Kultu Bożego i Dyscypliny Sakramentów Episkopatu Polski zaleca się ponadto: „W nowych kościołach należy zbudować tylko jeden ołtarz, aby na wspólnym zgromadzeniu wiernych jedyny ołtarz oznaczał jednego Zbawiciela naszego, Jezusa Chrystusa, oraz jedną Eucharystię Kościoła”<sup>14</sup>.

Ołtarz tkwi w centrum akcji sprawowania Eucharystii. Słowo Eucharystia, wywodzące się z języka greckiego, oznacza dziękczynienie. Ołtarz, którego kamieniem jest Chrystus, z którego wnętrza wypłynęły krew i woda, staje się źródłem sakramentalnych łask, znakiem Chrystusa, miejscem zjednoczenia z Nim wiernych, źródłem jedności wspólnoty Kościoła.

Z tego względu, że ołtarz jest znakiem obecności Boga, ma on moc uświęcającą. Świadczy o tym całowanie ołtarza przez

<sup>14</sup> *Ogólne wprowadzenie do Mszału rzymskiego*, Rzym 2002, s. 303.



celebransa na początku i na końcu liturgii Eucharystii. A czyni to w tym celu, aby zaczerpnąć zeń mocy Chrystusa, którego ołtarz symbolizuje. Myśl tę potwierdza prefacja ze Mszy Świętej na poświęcenie ołtarza: „Tutaj wierni czerpią Twojego Ducha ze zdrojów wypływających z Chrystusa jako duchowej skały, przez co sami stają się ofiarą świętą i żywym ołtarzem”<sup>15</sup>. Ołtarz jest więc znakiem, dzięki któremu można wejść w intymny kontakt z Bogiem.

Zapowiadane w Starym Testamencie miejsca składania ofiar (ołtarz Noego: Rdz 8, 20, Abrahama: Rdz 22, 9, Mojżesza: Wj 27, 1-8, ołtarze świątyni Salomona: 1 Krl 7, 48 i Ezechiela Ez 43, 13-17) otrzymały swoje spełnienie w ołtarzu krzyża na Golgocie, którego odpowiednikiem stał się ołtarz chrześcijański.

Sam Chrystus odwołał się do symboliki ołtarza, gdy powiedział: „Jeśli więc przyniesiesz dar swój przed ołtarz i tam wspomnisz, że brat twój ma coś przeciw tobie, zostaw tam dar swój przed ołtarzem, a najpierw idź i pojednaj się z bratem swoim! Potem przyjdź i dar swój ofiaruj” (Mt 5,

23-24). Przynieść dar przed ołtarz to przynieść go przed Boga, to stanąć w Jego obecności. A więc ołtarz jest miejscem teofanii, miejscem gdzie objawia się Bóg, ewentualnie zastępuje obecność Boga.

Ewangelista Mateusz wspomina o wadze przysięgi składanej z powołaniem się na ołtarz: „Kto by przysiągł na ołtarz, to nic nie znaczy; lecz kto by przysiągł na ofiarę, która jest na nim, ten jest związany przysięgą. Ślepi! Cóż bowiem jest ważniejsze, ofiara czy ołtarz, który uświęca ofiarę? Kto więc przysięga na ołtarz, przysięga na niego i na wszystko, co na nim leży” (Mt 23, 18-20). Z pewnością w Nowym Testamencie w hierarchii ważności na pierwszym miejscu należy postawić Ofiarę – Chrystusa, a nie miejsce. Dlatego w konstrukcji ołtarza należy zachować szczególną roztropność, aby zbyt rozbudowaną formą i dekoracją nie przesłonić wartości znaku jakim jest sama bryła ołtarza, a przede wszystkim Ofiara jaka na nim się dokonuje.

Ostatnim akcentem linii rozwojowej ołtarza Starego i Nowego Przymierza jest ołtarz z Apokalipsy św. Jana (8, 3-5). W Niebiańskiej Jerozolimie, symbolu miejsca ostatecznego szczęścia, znajduje się

<sup>15</sup> Prefacja na poświęcenie ołtarza, w: *Mszał rzymski dla diecezji polskich*, Poznań 1986, s. 101 (nr 84).



## 6. Tabernakulum ►



przed tronem Baranka złoty ołtarz, nad którym unosi się dym kadzideł oznaczający modlitwy zbawionych. Ponieważ zbawieni oglądają już Boga twarzą w twarz, niepotrzebnym stało się już kapłaństwo, świątynia, pośrednictwo. Pozostała chwala Boga, w którą włączeni zostali zbawieni, i której znakiem jest apokaliptyczny ołtarz Baranka.

## 2. MIEJSCE PRZECHOWYWANIA NAJŚWIĘTSZEGO SAKRAMENTU –TABERNAKULUM

Kolejnym istotnym elementem w świątyni otwockiej jest tabernakulum – miejsce przechowywania Najświętszego Sakramentu (il. 6). Słowo *tabernaculum* pochodzi z języka łacińskiego i oznacza namiot, chatę, mieszkanie, dom, przybytek, świątynię. W Kościele Katolickim jest to rodzaj szafki służącej do przechowywania Najświętszego Sakramentu. W Kościele pierwotnym tabernakulum służyło do przechowywania Eucharystii dla chorych. W ciągu wieków tabernakulum przybierało różne formy. Najpierw było to ruchome naczynie, które później zaczęto zawieszać

nad ołtarzem nierzadko nadając mu kształt gołębicy. W średniowieczu były to najpierw szafki w bocznej ścianie prezbiterium, a następnie rodzaj rozbudowanego filara o charakterze ozdobnego domku. Od Soboru Trydenckiego (1545-1563), pod wpływem sporów o sakrament Eucharystii zaczęto łączyć tabernakulum z nastawą ołtarzową, która, rozbudowana w okresie baroku, stała się dla niego na długi czas przesadną oprawą. Zatracony został przez to właściwy charakter ołtarza jako miejsca ofiary, zaś tabernakulum i element adoracji wysunęły się na pierwsze miejsce.

Również dekoracja tabernakulum otwockiego nawiązuje do tematyki Niebiańskiej Jerozolimy. Miasto Boże ukazane zostało w kształcie kwadratu z dwunastoma bramami ozdobionymi masą perłową, których strzegą aniołowie, z Barankiem pośrodku umieszczonym w kole otoczonym symbolami czterech Ewangelistów. Ozdobione jest także dwunastoma kamieniami ceramicznymi, które symbolizują dwunastu Apostołów. Mur nawiązujący do kwadratu wykonany jest z ceramicznych cegiełek. Ponad tabernakulum



umieszczono wieczną lampkę nawiązującą swą formą do siedmiu lamp palących się przed tronem Boga Najwyższego opisanego w Apokalipsie (Ap 4, 5).

Jak wspomniano, centrum dekoracji tabernakulum jest postać Baranka apokaliptycznego z kolistym nimbem wokół głowy i z proporczykiem – symbolem Zmartwychwstania. Z jego lewego boku wypływa struga krwi. Przechowywany w tabernakulum Najświętszy Sakrament jest odpowiedzią na fragment z Apokalipsy św. Jana Apostoła: „Błogosławieni, którzy są wezwani na ucztę Godów Baranka” (Ap 19, 9). Już w średniowieczu wyobrażano Chrystusa-Baranka, któremu z przebitego boku tryskała krew. Wskazywał on wtedy alegorycznie na sakrament Eucharystii.

Najbardziej jednak rozwiniętą symbolikę typologiczną otrzymał baranek paschalny zapowiadający osobę i ofiarę Chrystusa. Podobnie jak krew baranka zabitego podczas żydowskiej Wieczery Paschalnej w Egipcie ocalała naród izraelski od zagłady (Wj 12, 1-24), tak Chrystus, jako Baranek zabity na krzyżu, obmył swoją krwią grzechy całej ludzkości. Ponadto Apokaliptyczny Baranek jest symbolem Chrystusa zmartwychwstałego i uwielbionego.

Instrukcja *Eucharisticum Mysterium* z 1967 r. zaleca „żeby tabernakulum, w miarę możliwości, ustawiono w kaplicy oddzielonej od środkowej nawy kościoła, zwłaszcza w tych kościołach gdzie często odbywają się śluby i pogrzeby oraz w miejscach nawiedzanych przez wielu ze względu na zabytki sztuki i historii”<sup>16</sup>. Podobne treści znaleźć można w p. 276 *Ogólnego Wprowadzenia do Mszału rzymskiego*: „Bardzo się zaleca, aby miejsce przecho-

wywania Najświętszego Sakramentu znajdowało się w kaplicy odpowiedniej do prywatnej adoracji i modlitwy wiernych. Jeśli jest to niemożliwe, biorąc pod uwagę układ przestrzenny kościoła i zgodne z prawem zwyczaj miejscowe, Najświętszy Sakrament należy przechowywać albo na jakimś ołtarzu, albo poza ołtarzem w odpowiednio godnej i przyozdobionej części kościoła”. Punkt 21 części IV *Trzeciego Synodu Archidiecezji Warszawskiej* zaleca: „Dotychczasowe miejsce tabernakulum w prezbiterium lub w osobnej kaplicy należy zachować”. Z kolei obowiązujący w Kościele od 1983 r. *Kodeks Prawa Kanonicznego*, kan. 938, 2 w sprawie lokalizacji tabernakulum w kościele podaje, że „winno być umieszczone w odznaczającej się, widocznej, stosownie przyozdobionej i odpowiedniej dla modlitwy części kościoła lub kaplicy”.

Ważny jest tutaj fakt, że przepis nie zobowiązuje do łączenia tabernakulum z ołtarzem. „Z uwagi na znak jest bardziej słuszne, aby na ołtarzu, przy którym sprawuje się Mszę świętą, nie było tabernakulum z Najświętszą Eucharystią”<sup>17</sup>.

Odłączenie tabernakulum od ołtarza wskazuje na to, że Kościół pragnie obecnie zwrócić większą uwagę na funkcję ołtarza jako miejsca dla składania ofiary Chrystusa, a nie miejsca dla przechowywania czy adoracji Eucharystii. Podkreślana jest także prawda, aby wierni podczas sprawowania Eucharystii „ofiarując niepokalaną hostię nie tylko przez ręce kapłana, lecz także razem z nim uczyli się samych siebie składać w ofierze” (*Konstytucja o liturgii*, p. 48). Biorąc pod uwagę wspomniane wyżej opinie jasnym staje się fakt, że Ofiara Eucharystyczna nie jest czasem odpowiednim do adoracji Najświętszego Sakramentu – co dawniej sugerowała lokalizacja tabernakulum na ołtarzu – lecz

<sup>16</sup> *Instrukcja Eucharisticum Mysterium*, AAS 59 (1967), nr 53; *Instrukcja „Inaestimabile donum” w sprawie niektórych norm dotyczących kultu tajemnicy eucharystycznej*, Watykan 1980, nr 24.

<sup>17</sup> *Ogólne wprowadzenie...*, dz. cyt., s. 315.

momentem ofiary. Nie wyklucza się oczywiście przez to aktów prywatnej czy wspólnotowej adoracji, lecz przenosi się je poza czas Ofiary Eucharystycznej i w miejsce najlepiej nadające się do tego, to znaczy do specjalnie przygotowanej kaplicy Najświętszego Sakramentu. Winna ona być łatwo dostępna, otwarta na kościół lub z niego wydzielona, odznaczająca się intymnością wnętrza. Głównym celem przechowywania Chleba Eucharystycznego jest umożliwienie udzielania w każdej chwili Komunii Świętej chorym oraz adoracja Chrystusa Jezusa obecnego pod postaciami Eucharystycznymi.

Tabernakulum, zgodnie z przepisami kan. 938, 1 *Kodeksu Prawa Kanonicznego*, musi spełniać określone warunki. Winno „być nieusuwalne, wykonane z materiału trwałego, nieprzezroczystego i tak zamknięte, aby możliwie całkowicie wykluczyć niebezpieczeństwo profanacji”<sup>18</sup>. W zaleceniach brak jest informacji na temat dekoracji tabernakulum. Sugeruje ją jednak realna i prawdziwa obecność Chrystusa pod postacią chleba przechowywanego w tabernakulum<sup>19</sup>.

### 3. AMBONA I PULPIT – MIEJSCA GŁOSZENIA SŁOWA BOŻEGO

Na szczególne podkreślenie zasługuje miejsce głoszenia Słowa, które winno być ściśle związane z ołtarzem, aby w ten sposób zaznaczyć w kościele obecność dwóch stołów: stołu Chleba i stołu słowa Bożego, o których wspomina *Konstytucja o liturgii*: „Dwie części, z których w pewnym stopniu składa się Msza święta, mianowicie liturgia słowa i liturgia eucharystyczna, tak ściśle wiążą się ze sobą, że stanowią jeden akt kultu” (p. 56)<sup>20</sup>. W Otwocku ambona i pulpit

do czytania zostały wykonane z marmuru „biała marianna”, podobnie jak bryła ołtarza (il. 7, 8).

*Ogólne Wprowadzenie do Mszału Rzymskiego* podaje: „Godność słowa Bożego wymaga, by w kościele było ono głoszone z miejsca, na którym w czasie Liturgii słowa spontanicznie skupia się uwaga wiernych. Z zasady winna to być stała ambona, a nie zwykły, przenośny pulpit. Ambona odpowiednio wkomponowana we wnętrze kościoła powinna być tak umieszczona, by czytający i mówiący byli dobrze widziani i słyszani przez wiernych”<sup>21</sup>. Ponadto „Ambona podkreśla obecność Chrystusa nauczającego, nie jest więc elementem drugorzędny, ale koniecznym dla podkreślenia znaku Chrystusa obecnego w przepowiadaniu”<sup>22</sup>. W modlitwie błogosławieństwa nowej ambony celebrans mówi: „Dziękujemy Ci, Boże, który wezwałeś ludzi z ciemności do swojego przedziwnego światła. Ty zaspokajasz nasz głód pożywny pokarmem swego słowa i gdy gromadzimy się w tym kościele, ciągle nam przypominasz tajemnice swojego objawienia. Prosimy Cię, Boże, niech głos Twego Syna rozbrzmiewa w naszych uszach, abyśmy posłuszni natchnieniu Ducha Świętego, byli nie tylko słuchaczami słowa, lecz także gorliwymi jego wykonawcami. Niech głosiciele Twojego słowa ukazują nam drogi życia, abyśmy krocząc nimi, naśladowali Chrystusa Pana i osiągnęli życie wieczne. Przez Chrystusa, Pana naszego. Amen”<sup>23</sup>.

### 4. MIEJSCA UDZIELANIA SAKRAMENTU CHRZTU ŚWIĘTEGO – CHRZCIELNICA

Chrzcielnica (il. 9), po ołtarzu i tabernakulum, stanowi istotny element

18 *Kodeks Prawa Kanonicznego*, Warszawa 1984, kan. 938.

19 *Obrzędy błogosławieństw dostosowane do zwyczajów diecezji polskich*, Katowice 1994, s. 916.

20 *Sobór Watykański II. Konstytucje. Dekrety. Deklaracje*,

Poznań 1968, s. 56.

21 *Ogólne wprowadzenie...*, dz. cyt., s. 309.

22 Tamże, s. 28.

23 *Obrzędy błogosławieństw...*, dz. cyt., s. 916.



w świątyni. W symbolice chrześcijańskiej jest grobem a zarazem łonem Kościoła, z którego chrzczone wychodzi na nowo narodzone. Pseudo-Dionizy Areopagita nazywa chrzcielnicę „matką przybranego synostwa”<sup>24</sup>.

W otwockiej świątyni, chrzcielnica, wykonana z marmuru „biała marianna”, zlokalizowana jest w północnej strefie przestrzeni liturgicznej (il. 10, 11). Umieszczona w pobliżu witraża z Barankiem i św. Janem Chrzcicielem, nawiązuje do jego słów, które wypowiedział podczas chrztu Chrystusa w Jordanie: „Oto Baranek Boży, który gładzi grzech świata” (J 1, 29). Ma podstawę kwadratową, co symbolizuje stałość w wierze. Misa chrzcielna wsparta na czterech

kolumnkach wskazuje na cztery cnoty kardynalne: Roztropność, Sprawiedliwość, Męstwo i Wstrzemięźliwość. Cnoty te stanowią podstawę doskonałości chrześcijanina.

*Katechizm Kościoła Katolickiego* podaje, że „Roztropność – *prudentia* – jest cnotą, która uzdalnia rozum praktyczny do rozeznawania w każdej okoliczności naszego prawdziwego dobra i do wyboru właściwych środków do jego pełnienia [...] Dzięki tej cnotcie bezbłędnie stosujemy zasady moralne do poszczególnych przypadków i przewyższamy wątpliwości odnośnie do dobra, które należy czynić, i zła, którego należy unikać” (s. 1806)<sup>25</sup>. Z reguły cnota ta ukazywana jest

7. Ambona

8. Pulpit

<sup>24</sup> Pseudo-Dionizy Areopagita, dz. cyt., s. 127.

<sup>25</sup> *Katechizm Kościoła Katolickiego*, Warszawa 1994, s. 1806.





## ◀ 9. Chrzcielnica

uczciwości” (s. 1809). Atrybutem może być miara, cyrkiel, klepsydra, owinięty miecz, naczynie do mieszania wody z winem.

W *Ogólnym wprowadzeniu do Obrzędów Chrztu* znajduje się i następująca informacja: „Chrzcielnica, z której wypływa woda chrztu, albo w której się ją przechowuje, niech będzie przeznaczona wyłącznie do sakramentu chrztu i w pełni godna tego, aby tam chrześcijanie odradzali się z wody i z Ducha Świętego. Bez względu na to czy mieści się ona w jakiejś kaplicy wewnątrz lub obok kościoła, czy też jakiejś części kościoła na widoku wiernych, tak ją należy urządzić, by w obrzędach chrztu mogło uczestniczyć wiele osób. Po zakończeniu okresu wielkanocnego w miejscu udzielania chrztu wypada ze czcią przechowywać paschał i zapalać go podczas udzielania chrztu, aby od niego łatwo było zapalać świecę ochrzczonych” (nr 25).

Chrzcielnica powinna być stała, pozostawać w optycznej więzi z wiernymi. Ochrzczony staje się ogniwem zbiorowości, której częścią najważniejszą jest Jezus Chrystus. Wchodząc w społeczność Kościoła ochrzczony nie traci nic ze swej osobowości, nigdzie też człowiek nie jest tak wydobyty z masy ludzkiej, podniesiony do bezpośredniego związku ze Stwórcą, a jednocześnie nigdzie bardziej włączony w ludzkość, jak właśnie w sakramencie chrztu<sup>26</sup>.

Modlitwa przy błogosławieństwie chrzcielnicy: „Boże, Stwórczo świata i Ojczy wszystkich ludzi, dziękujemy Ci, że pozwalasz nam uroczycie pobłogosławić to źródło, z którego płynie zbawienie Twojego Kościoła. Jak po grzechu zamknęła się przed ludźmi brama raju, tak tutaj otwiera się dla nich brama duchowego życia Kościoła. Ci, którzy przychodzą na świat skażeni brudem grzechu pierworodnego, przez obmycie w tej kąpielii stają się czysti i nieskalani. Strumienie tej wody oczyszczają

jako kobieta o dwu lub trzech twarzach. Jej atrybutem w sztuce jest wąż, w myśl zalecenia Chrystusa: „Bądźcie więc roztropni jak węże” (Mt 10, 16). A ponadto zwierciadło jako znak samopoznania oraz księga, lub trzy księgi oznaczające przeszłość, terażniejszość i przyszłość. Kolejna cnota kardynalna to „Sprawiedliwość – *iustitia* – jest cnotą moralną, która polega na stałej i trwałej woli oddawania Bogu i bliźniemu tego, co im się należy” (s. 1807). Atrybutem Sprawiedliwości jest waga i miecz oraz przepaska na oczach, aby kierowała się bezstronnością. „Męstwo – *fortitudo* jest cnotą moralną, która zapewnia wytrwałość w trudnościach i stałość w dążeniu do dobra” (s. 1808). Atrybutem Męstwa jest lew, zbroja, miecz i tarcza, niekiedy kolumna. I wreszcie „Umiarkowanie – *temperantia* jest cnotą moralną, która pozwala opanować dążenie do przyjemności i zapewnia równowagę w używaniu dóbr stworzonych. Zapewnia panowanie woli nad popędami i utrzymuje pragnienia w granicach

26 Zob. <http://www.tyniec.benedyktyni.pl/ps-po/symbole-liturgiczne-chrzcielnica> (dostęp 9 IX 2015).





▲ 10. Witraż z przedstawieniem Jana Chrzciciela



▲ 11. Witraż z przedstawieniem Baranka Bożego





◀ 12. Anioł muzykujący

ich z grzechów i bogactwem cnót użyźniają ich dusze. Stąd tryska woda, która wypływa z przebitego boku Chrystusa, zaspokaja wszelkie pragnienie i daje życie wieczne. Tutaj zapala się pochodnia wiary, której święty płomień rozprasza ciemności umysłu i odsłania odrodzonym niebieskie tajemnice. Wierzący, zanurzeni w tej wodzie, jednoczą się z Chrystusem w Jego śmierci i razem z Nim powstają do nowego życia. Prosimy Cię, Boże, ześlij na tę wodę płodną moc Ducha Świętego. Jak On osłonił Maryję Dziewicę, aby zrodziła Pierworodnego Syna, tak niech zapłodni łono Kościoła Oblubienicy, aby jako matka zrodziła dla Ciebie, Ojczy, wiele dzieci i mieszkańców nieba. Spraw, Panie, niech ci, którzy odrodzą się z tego źródła, czynami potwierdzają to, co przyrzekać będą przez wiarę; niech życiem okazują godność, którą otrzymają mocą Twojej łaski. Chociaż pochodzić będą z różnych narodów i stron świata, niech po obmyciu w tym życiodajnym źródle staną się braćmi żyjącymi w miłości i wzajemnej zgodzie. Niech jako dzieci naśladowują dobroć Boga Ojca, jako uczniowie wiernie strzegą słów Chrystusa Nauczyciela, niech głos Ducha Świętego rozbrzmiewa w nich jak w świątyni. Niech będą świadkami Ewangelii i wykonawcami sprawiedliwości. Niech mocy Chrystusowego Ducha poddadzą doczesną wspólnotę ludzi, a kiedyś staną się mieszkańcami wiecznego Jeruzalem. Przez Chrystusa, Pana naszego. Amen<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> Obrzędy błogosławieństw..., dz. cyt., s. 869.

W otwockiej chrzcielnicy czara chrzcielna napełniona wodą ma kształt ośmioboku, który symbolizuje odrodzenie, zmartwychwstanie i nieśmiertelność. To właśnie w wodach chrzcielnych dokonuje się nowe narodzenie człowieka. Dlatego ważna jest symbolika ośmioboku.

### A. SYMBOLIKA OŚMIOBOKU

Symbolikę ośmioboku wiązano ściśle z Chrystusem nazywanym duchową Ósemką, gdyż zmartwychwstał ósmego dnia, czyli w dzień po szabacie, który według kalendarza żydowskiego był siódmym dniem tygodnia. Chrystus ogłosił na Górze Błogosławieństw chrześcijański kodeks zbawienia składający się z ośmiu zaleceń, których spełnienie gwarantuje osiągnięcie życia wiecznego. Dlatego liczba osiem uważana była za liczbę zbawienia, liczbę Nowego Testamentu. Wiadomo, że poszczególne litery alfabetu greckiego przypisywano odpowiedni ekwiwalent liczbowy. W oparciu o tę tradycję liczby imienia Jezus – *Ihsouj* – dawały sumę 888<sup>28</sup>. Nawiązywano



▲ 13. Anioł muzykujący

<sup>28</sup> J. Michell, *The Dimensions of Paradise. The Proportions and Symbolic numbers of ancient cosmology*, London 1988, s. 61.



14. Maria  
Magdalena - *noli  
me tangere*

przy tym do potopu i arki Noego, „w której niewielu, to jest osiem dusz zostało uratowanych przez wodę”<sup>29</sup>. Duży wpływ wywarł tutaj tekst przypisywany św. Ambrożemu (zm. 397), w którym stwierdzał, że chrzcielnica, aby mogła odpowiednio spełniać swoje zadania, winna mieć kształt ośmioboku, a to ze względu na godność liczby osiem, dzięki której człowiek uzyskuje zbawienie. Najprawdopodobniej pomysł zastosowania ośmioboku w baptysterium przejął Ambroży z cesarskich grobowców rzymskich dostrzegając w tym kształcie nie tylko grób „starego człowieka”, lecz także symbol zmartwychwstania do życia nowego. Zdjęcie szat i zanurzenie się katechumena w wodzie przypominało śmierć i pogrzebanie Chrystusa, zaś wyjście z wody zmartwychwstanie i zespolenie z Chrystusem. Ochrzczony umierał dla grzechu i rozpoczynał życie łaski. Liczba osiem była więc symbolem szczęścia eschatologicznego, życia wiecznego, odrodzenia, nieśmiertelności i zmartwychwstania<sup>30</sup>.

Na planie ośmioboku, jak wspomniano wyżej, wznoszone były kaplice grobowe i mauzolea. Chciano w ten sposób podkreślić prawdę, że budowle te są miejscem oczekiwania na zmartwychwstanie, na przemianę ciała obumarłego w ciało chwalebne. Ośmioboczna forma baptysteriów, chrzcielnic oraz grobowców nie była więc kaprysem architektów i kamieniarzy, lecz ich struktura miała za sobą poparcie głębokich treści symbolicznych.

### CHÓR MUZYCZNY

Podest pod elektroniczne organy przylega do ściany południowej świątyni otwockiej. Nad nim wyobrażono, techniką wypukłego kolorowego tynku, dwóch



aniołów z instrumentami muzycznymi (il. 12, 13). Nawiązują one w ten sposób do miejsca poświęconego śpiewakom.

Po przeciwnej stronie chóru muzycznego znajduje się scena z Ewangelii zwana po łacinie *Noli me tangere* – nie dotykaj mnie. Jest to moment ukazania się zmartwychwstałego Chrystusa Marii Magdalenie w ogrodzie (il. 14). W tym miejscu urządza się Grób w Wielkim Tygodniu i rozpoczyna procesję rezurekcyjną w Niedzielę Zmartwychwstania.

*Katechizm Kościoła Katolickiego* tłumaczy zadanie i sens śpiewu i muzyki sakralnej: „Tradycja muzyczna całego Kościoła stanowi skarbiec nieocenionej wartości, wybijający się ponad inne sztuki, przede wszystkim przez to, że śpiew kościelny związany ze słowami jest nieodzowną oraz integralną częścią uroczystej liturgii”. Kompozycja i śpiew natchnionych psalmów, często z towarzyszeniem instrumentów muzycznych, były ściśle związane już z obrzędami liturgicznymi Starego Przymierza. Kościół kontynuuje

29 IP 3, 20.

30 Kwestii tej został poświęcony artykuł: A. Quacquarelli, *L'ogdoade patristica e suoi riflessi nella liturgia e nei monumenti*, „Rivista di archeologia cristiana” 1973, t. XLIX, s. 211-269.



▲ 15. Matka Boska Jasnogórska



▲ 16. Obraz Chrystusa Miłosiernego

i rozwija tę tradycję: Przemawiajcie „do siebie wzajemnie w psalmach i hymnach, i pieśniach pełnych ducha, śpiewając i wysławiając Pana w waszych sercach” (Ef 5, 19). „Kto śpiewa, ten się dwa razy modli” (s. 1156).

Podobną funkcję przekazu sakralnych treści pełnią w Kościele katolickim obrazy. *Katechizm Kościoła Katolickiego* tak o nich pisze: „Ikonografia chrześcijańska za pośrednictwem obrazu wyraża orędzie ewangeliczne, które Pismo święte opisuje za pośrednictwem słów. Obraz i słowo wyjaśniają się wzajemnie” (s. 1160).

Obrazy Matki Bożej Częstochowskiej oraz Bożego Miłosierdzia wiszące na ścianie wschodniej stanowią w świątyni otwockiej nie tylko dekorację, lecz sakralne znaki mobilizujące do modlitwy (il. 15, 16). Bowiem

„Wszystkie znaki celebracji liturgicznej odnoszą się do Chrystusa; dotyczy to także świętych obrazów Matki Bożej i świętych” (s. 1161).

#### **KOLISTY ŻYRANDOL, KORONA ŚWIATŁA – CORONA LUCIS**

Jedną z najbardziej zauważalnych form w otwockiej świątyni jest wielki, kolista, zwisający ze stropu kościoła, żyrandol (il. 17). *Corona lucis* – tak była ta forma żyrandola określana w średniowieczu. Dekoracja wielkiego żyrandola w świątyni otwockiej wykonanego w 1995 r. również nawiązuje do Niebiańskiej Jerozolimy (Ap 21, 10-14): „I uniósł mnie w zachwyceniu na górę wielką i wyniosłą, i ukazał mi Miasto Święte – Jeruzalem, zstępujące z nieba od Boga, mające chwałę Boga. Źródło jego światła podobne





do kamienia drogiego, jakby do jaspisu o przejrzystości kryształu: Miało ono mur wielki a wysoki, miało dwanaście bram, a na bramach – dwunastu aniołów i wypisane imiona, które są imionami dwunastu pokoleń synów Izraela. Od wschodu trzy bramy i od północy trzy bramy, i od południa trzy bramy, i od zachodu trzy bramy. A mur Miasta ma dwanaście warstw fundamentu, a na nich dwanaście imion dwunastu Apostołów Baranka”. Odległym wzorem dla struktury otwockiej realizacji żyrandolu jest *Corona lucis* z kaplicy pałacowej Karola Wielkiego w Akwizgranie<sup>31</sup>.

Niebiańska Jerozolima do dziś jest w Kościele alegorycznym miejscem ostatecznego szczęścia człowieka po śmierci. Św. Jan opisał je jako wspaniałe Miasto Boże. Oczywiście w tej koronie światła nie wykorzystano całej symboliki, o której wspomina św. Jan. Miasto powinno mieć formę kwadratu, w tego rodzaju koronach światła stosowano tradycyjnie koło. Miasto otoczone jest murem z dwunastoma dwuwieżowymi bramami, na których wypisano imiona dwunastu apostołów, które odpowiadają dwunastu pokoleniom Izraela ze Starego Testamentu<sup>32</sup>. Wieże

mają symbolicznie informować o bezpiecznym posiadaniu szczęścia przez zbawionych. Kolorowe szyby pomiędzy wieżami wskazują na drogie kamienie fundamentu Miasta Bożego. Symboliczna jest także liczba świec i żarówek.

O tym, że Niebiańska Jerozolima jest alegorycznym miejscem ostatecznego szczęścia człowieka po śmierci, informuje napis umieszczony wokół żyrandola wykonany w języku łacińskim (zob. il. 17):

HAEC \* CORONA \* LUCIS \*  
CIVITATEM \* SANCTAM \* HIERUSALEM  
\* COELESTEM \* IN \* SYMBOLIS \*  
REPRAESENTAT \* EDEN \* REDIVIVUS \*  
SIGNUM \* LOCI \* GLORIAE \* AETERNAE  
\* OMNIBUS \* IN \* CHRISTO \* REDEMPPTIS  
\* HOMINIBUS \* OTWOCK \* MDCCCCXCV.  
[TA KORONA ŚWIATŁA / MIASTO  
ŚWIĘTE JERUZALEM NIEBIAŃSKIE  
/ W SYMBOLACH UKAZUJE. / RAJ  
ODZYSKANY SYMBOL MIEJSCA  
CHWAŁY WIECZNEJ / DLA WSZYSTKICH  
W CHRYSZTUSIE / ODKUPIONYCH LUDZI.  
OTWOCK MDCCCCXV]<sup>33</sup>.

#### Struktura żyrandola:

Miasto Święte Jeruzalem z Apokalipsy  
św. Jana Apostoła ma 12 fundamentów

31 Zob. S. Kobielius, *Niebiańska Jerozolima. Od sacrum miejsca do sacrum modelu*, Ząbki 2004, s. 177 n.

32 W. Hübner, *Zodiacus Christianus. Jüdisch-christliche Adaptation der Tierkreises von der Antike bis zur Gegenwart. Beiträge zur Klassischen Philologie*, H. 144, Königstein 1983, s. 17, 25, 37.

33 Wykonawcy: A. Zaborowski – *delineavit*, J. Jankowski *fecit*, S. Kobielius *consultavit*, J. Gwozdowski – *parochus*, K. Romaniuk *ep. benedixit* 22 I 1995.



z drogich kamieni opatrzonych imionami 12 Apostołów i 12 wież bramnych; przypominają je barwne szkła:

- Brama I. św. Piotr
- Kamień i kolor: jaspis, jasne zielenie; baran
- Brama II. św. Andrzej
- Kamień i kolor: szafir, błękity; byk
- Brama III. św. Jakub Starszy
- Kamień i kolor: chalcedon, czerwobrunatne, głębokie czerwienie; bliźniaki
- Brama IV. św. Jan
- Kamień i kolor: szmaragd, głębokie zielenie; rak
- Brama V. św. Filip
- Kamień i kolor: sardoniks, zestaw: czerni-biel-wokół czerwieni (prążkowany); lew
- Brama VI. św. Bartłomiej
- Kamień i kolor: krwawnik, jasno rubinowe; panna
- Brama VII. św. Mateusz
- Kamień i kolor: chryzolit, złoto; waga
- Brama VIII. św. Tomasz
- Kamień i kolor: beryl, odcienie jasnych żółci; skorpion
- Brama IX. św. Jakub Młodszy
- Kamień i kolor: topaz, złocistoczerwone odcienie; strzelec
- Brama X. św. Tadeusz
- Kamień i kolor: chryzopraz, zielonozłote odcienie; kozioł
- Brama XI. św. Szymon
- Kamień i kolor: hiacynt, żółtoczerwone odcienie; wodnik
- Brama XII. św. Maciej
- Kamień i kolor: ametyst, odcienie fioletu; ryby

Kryształ górski w centrum korony dedykowany jest Najświętszej Maryi Pannie – jest symbolem Jej czystości i dziewictwa.

### A. SYMBOLIKA KOŁA

Koło, którego kształt nosi *corona lucis*, uznawane było od dawna za tak uniwersalną figurę, że niemal wszystkie cywilizacje podkładały pod nią wiele warstw znaczeniowych. Już Platon uznał ją na tyle doskonałą, że była godna, aby według niej bóg wykreślił Kosmos.

W *Timaiosie* pisał: „Zaczem wytoczył bóg świat na okrągło, w postaci kuli, on się w każdym kierunku ciągnie równie daleko od środka aż do krańców. To kształt najdoskonalszy ze wszystkich, najzupełniej wszędzie do siebie podobny”<sup>34</sup>. Bardzo często przedstawiano Boga Stwórcę jak Geometrę, którego atrybutem był cyrkiel. Widzenie Boga jako Geometri skłoniło Alana z Lille do sformułowania Jego geometrycznej definicji. W traktacie *Regulae Alani de sacra theologia* podał następujące określenie Boga: „Deus est sphaera intelligibilis, cujus centrum ubique, circumferentia nusqua”<sup>35</sup> – Bóg jest intelektualnie poznawalną sferą, której środek znajduje się wszędzie, obwód zaś nigdzie. Definicja powyższa opierała się na prawdzie, że Bóg istotowo jest wszędzie obecny, lecz nigdzie nie umiejscowiony.

W znaczeniu najbardziej ogólnym koło mogło symbolizować samego Boga, doskonałość, nieskończoność, wieczność, chwałę, jedność, niebo jako kosmos i niebo jako mieszkanie Boga. Świadczą o tym koliste mury miast, świątyń, grobowców, pierścieni, bransolet, królewskiej korony.

Mimo, że ziemia symbolizowana była przez kwadrat – w przeciwieństwie do nieba, które oznaczano kołem – to jednak wyobrażana była jako kolista. Przytaczano za tym argument doskonałości figury koła użytego przy stworzeniu świata przez samego Boga<sup>36</sup>. Z kolei według opinii średniowiecznego moralisty, benedyktyna, Piotra Berchoriusza (zm. po 1361), którą podaje on za Izydorem z Sewilli, koło, na podobieństwo liczby dziesięć, zamykającej w sobie wszystkie numery,

34 Platon, *Timaios*, tłum. W. Witwicki, Warszawa 1951, s. 31.

35 *Regulae Alani de sacra theologia*, PL 210, szp. 627.

36 „Od tej to właśnie boskiej – by tak rzec – sprawczej mocy, która sama nie powstaje, lecz powstawanie powoduje, słońce i niebo przy powstaniu świata otrzymały swój okrągły kształt. Od tejże boskiej i sprawczej mocy, która sama nie powstaje, lecz powstawanie powoduje, wzięło okrągły kształt oko i jabłko.” Augustyn, *O państwie Bożym*, tł. W. Kornatowski, t. 2, Warszawa 1977, s. 82.

zawiera w sobie wszystkie figury. Z tego też powodu symbolizuje: doskonałość Boga, miarę życia, zdolność ruchu, posiadanie nieba, siłę poskromienia mocy. Wykład symboliki kończy stwierdzeniem: „Kształt okrągły bowiem jest najdoskonalszy, najpojemniejszy i najbardziej przystosowany do ruchu. Nie ma bowiem figura ta ani początku ani końca. Takim z pewnością jest Bóg. [...] Bóg zatem podobny jest okręgowi niebios”<sup>37</sup>. Koło było symbolem udziału w chwale, czego obrazowym znakiem było używanie kolistych lub zbliżonych do koła nimbów i mandorli stosowanych przede wszystkim dla osób świętych, lub stojących bardzo wysoko w hierarchii społecznej. Koło było symbolem niebiańskiej mocy i partycypacji w tej mocy cesarza, króla, którzy prezentowani byli najczęściej z globem w dłoni<sup>38</sup>. Wznoszenie świątyń na planie koła miało zatem wielorakie uzasadnienie ideowe i funkcjonalne. Najpierw były one obrazem prezentowanego przez koło nieba<sup>39</sup>, na którym jawiła się kolistą tarczą słońca, obraz Chrystusa określanego jako *Sol Salutis* – Słońce Zbawienia i *Sol Iustitiae* – Słońce Sprawiedliwości.

Kolejną racją stosowania figury koła w sensie architektonicznym była jego funkcjonalność, co w sposób wyraźny uzasadniali przedstawiciele renesansu. Przykładem może być Leone Battista Alberti (zm. 1472), który w traktacie *Ksiąg dziesięć o sztuce budowania* pisał, że „natura upodobała sobie kształt okrągły, albowiem te rzeczy, które od niej pocho-

dzą, z niej się rodzą lub przez nią są stworzone – są okrągłe”<sup>40</sup>.

Inny architekt renesansu, Andrea Palladio (zm. 1580), radził, aby dla świątyń wybierać formę najdoskonalszą i najświetniejszą, „jest nią forma okrągła, gdyż jest ze wszystkich najprostszą, najbardziej jednolitą, pozbawioną kantów, silna i najbardziej pojemna” i kształt ten najlepiej służy do „uzmysłowienia jedności, nieskończoności istoty i sprawiedliwości Boga”<sup>41</sup>.

W dobie renesansu pojawiają się portrety malarzy z cyrkiem jako atrybutem. Augustin Hirschvogel przedstawił się w portrecie z 1548 r., w którym ukazany jest cyrkiel oparty o glob ziemski, zaś obok cyrkiela widnieje napis: *circulus mensurat omnia*<sup>42</sup> – cyrkiel odmierza wszystko. Jednak już dla św. Karola Boromeusza (zm. 1584), gorliwego rzecznika reform soboru Trydenckiego, forma koła w architekturze sakralnej tchnęła pogaństwem.

Innego uzasadnienia obecności koła szukano dla architektury funebralnej – pogrzebowej, mającej wzbudzać nadzieję na udział zmarłego w szczęściu uczy eschatologicznej. Idee te miały przypominać kształty apsydy i kopuły oraz plan koła stosowany w mauzoleach, grobowcach czy kaplicach grobowych. Koło, okrągły dysk, sfera lub semisfera symbolizowały niebo, które takiej formie najczęściej prezentowane było w ikonografii, niezależnie od tego czy w swym wyrazie kształt ten opierał się na aktualnej wiedzy o Universum, czy na wyobraźni. Zasada ta dotyczyła na ogół tak nieba w sensie kosmicznym<sup>43</sup> jak i nieba rozumianego jako

37 „Figura enim circularis est perfectissima, capacissima, et ad motum aptissima. Ista enim caret principio atque fine. Talis pro certo est Deus. [...] Ideo est similis circulo coeli”. W tym miejscu Berchoriusz powtarza definicję geometryczną Boga za Alanem z Lille. I kontynuuje: „Circulus enim in seipsum redit et revertitur, et est circulus clausura a qua nullus potest modo exire”. P. Berchorius, *Dictionarium seu repertorium moralis*, pars I-III, Venetiis 1574, s. 304.

38 L. Hauteceur, *Mystique et architecture. Symbolisme du cercle et de la coupole*, Paris 1954, s. 199.

39 Tamże, s. 77.

40 L. B. Alberti, *Ksiąg dziesięć o sztuce budowania*, tłum. I. Biegańska, Warszawa 1960, s. 83.

41 A. Palladio, *Cztery księgi o architekturze*, tłum. M. Rzepińska, Warszawa 1955, s. 205.

42 S. Mossakowski, *Pitagorejska teoria piękna i jej rola w teoriach artystycznych i naukowych doby renesansu*, „Rocznik Historii Sztuki” 1974, t. X, s. 38.

43 Por. schemat firmamentu złożonego z koncentrycznych, idealnych kół z krążącymi po

siedzibę Boga. Ta druga wersja pojawiła się mniej więcej od V w. i utrzymała się przez całe niemal średniowiecze w całej ikonografii chrześcijańskiej<sup>44</sup>. Niebo wyobrażane poprzez baldachim funebralny, przez kopuły baptysteriów wczesnochrześcijańskich i apsydy świątyni, mogło więc być jednocześnie sferą niebieską w sensie kosmicznym oraz w sensie mieszkania Boga i aniołów, do którego chwały mieli zostać przyjęci zbawieni<sup>45</sup>.

Raj, jako miejsce doskonałe, prezentowany był w ikonografii najczęściej w kształcie kolistym. W encyklopedycznym dziele z 1121 r. *Liber Floridus* z opactwa św. Bawona w Gandawie znajduje się ilustracja ukazująca kolisty raj otoczony murem z bramami i wieżami, z drzewem życia pośrodku i inskrypcją u góry „PARADYSUS”<sup>46</sup>.

## B. ZNAKI ZODIAKU

Na prętach, rozpiętych w obręczy

nich gwiazdami w *Manuskrypcie Beatusa* z Biblioteki Watykańskiej (Vatican Pal. Lat. 1370). A. Grabar, *L'Iconographie du Ciel dans art chrétien de l'Antiquité et du haut Moyen Age*, „Cahiers Archeologiques” 1982, 30, il. 13.

44 Tamże.

45 L. Hauteceur, dz. cyt., s. 218.

46 L.-I. Ringbom, *Graltempel und Paradies. Beziehungen zwischen Iran und Europa im Mittelalter*, Stockholm 1951, il. 120, s. 421.

żyrandola, wyobrażono dwanaście znaków Zodiaku. Uzupełniają one symbolikę tego wiszącego źródła światła (il. 18). Dziwić może obecność znaków zodiaku, o których tekst św. Jana nie wspomina. Wskazują mianowicie na czas, na Rok Liturgiczny w jakim żyjemy i czcimy Boga w liturgii, która odbywa się w kościele. Jak podaje *Katechizm Kościoła Katolickiego* „Ekonomia zbawienia działa w ramach czasu, ale od chwili jej wypełnienia w Misterium Paschalnym Jezusa i w wylaniu Ducha Świętego jest uprzedzany koniec historii jako „przedsmak” – Królestwo Boże wchodzi w nasz czas” (s. 1168).

Rok liturgiczny rozpoczyna okres Adwentu i poprzez okres Bożego Narodzenia, Objawienia – Trzech Króli, czas Wielkiego Postu, Męki Pańskiej, Zmartwychwstania – Paschy, Zesłania Ducha Świętego i Jego działalności w Kościele – Ludzie Bożym, ponownie dochodzi do Adwentu, zamykając Koło Czasu Tajemnicy Wcielenia i Odkupienia.

Znaki Zodiaku weszły od dawna do dziedzictwa symboliki wykorzystywanej w Kościele. Zodiak jest przykładem przenikania doktryny chrześcijańskiej w pogańską astronomię i astrologię. Biskup Werony z IV w., Zenon, w *Kazaniu o chrzcie* pierwszy szerzej omówił Zodiak w sensie chrześcijańskim opierając się na tradycji pogańskiej. Później, dopiero w IX w., nastąpiło większe zainteresowanie

18. Znaki zodiaku, fragment żyrandola





się Zodiakiem i rozwinęła się jego łacińska chrystianizacja. Oprócz tego, że znaki Zodiaku łączą się z postaciami Dwunastu Apostołów, ich obecność ma przypominać o czasie, w którym spełnia się liturgia ziemską, poprzez którą wierzący zmierzają do ostatecznej liturgii w miejscu szczęścia eschatologicznego, jakim jest Niebiańska Jerozolima.

Czas kosmiczny ze swej natury jest cykliczny. W tym czasie mieszczą się cykle naturalne, np. pory roku. Stąd częste ukazywanie prac miesięcznych człowieka, znaków zodiaku w kole czasu, aby podkreślić rytmiczność następstwa. Mimo to istniało przekonanie, że tak czas kosmiczny jak historyczny skazane są na swój koniec, na wypełnienie, w myśl tego co podaje Pismo Święte.: „Niebo i ziemia przeminą, ale moja słowa nie przeminą” (Łk 21, 33). Niebo oznacza tutaj czas kosmiczny, ziemia zaś czas historyczny, czas człowieka. Rok jest nie tylko symbolem wieczności, lecz także krótkości życia ludzkiego, może również oznaczać samego Boga. Poszczególne miesiące mogły być wyobrażane przez znaki zodiaku lub przez świętych związanych szczególnie z danym miesiącem. Miały one także swoje odpowiedniki w ciele człowieka, tworząc obraz tzw. człowieka zodiakalnego<sup>47</sup>.

W symbolice zodiakalnej *Virga* wskazywała na narodzenie Chrystusa z Dziewicy Maryi, Wodnik na Jego Chrzczenie w Jordanie, Lew na Jego Zmartwychwstanie, zaś Baran na Chrystusa jako Baranka Paschalnego. Bliźnięta mogły sugerować Adama i Ewę a także dwa Testamenty: Stary i Nowy. Według średniowiecznego uczonego, opata Absalona (zm. 1201) z opactwa św. Wiktora pod Paryżem, Chrystus zwany był również Sklepieniem Niebios, a gwiazdy na niebie to wszyscy święci, którzy Mu zaufali. Gwiazda Morza to Maryja, Gwiazda Poranna – również Chrystus, zaś Księżyc wskazywał na Kościół.

<sup>47</sup> Człowiek zodiakalny, *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*, Muzeum Kondeuszy w Chantilly, fol. 14v, ok. 1410 r.

## 7. PRZEDSIONEK KOŚCIOŁA

Do wnętrza świątyni otwockiej wchodzi się przez przedsionek (il. 19), który symbolizuje Stary Testament, poprzedzający epokę Nowego Testamentu. Ilustrują to witraże z figurami Mojżesza z tablicami Dziesięciu Przykazań (il. 20) oraz Czterech Proroków Większych: Izajasza, Ezechiela, Jeremiasza i Daniela (il. 21, 22, 23, 24). Oddana tutaj została prawda o zależności i wypełnieniu się Starego Testamentu w Nowym Testamencie, czyli idea *Concordia Novi et Veteris Testamenti*.

Obietnica i spełnienie, zapowiedź i realizacja, cień i rzeczywistość – to kolejne terminy zestawiane w celu oddania obecności Boga w całej historii człowieka. Nie można zrozumieć Nowego Testamentu bez Starego i odwrotnie. Tę nienaruszalną zależność ujął już św. Piotr w Pierwszym Liście (1, 10-12): „O tym zbawieniu wywiadywali się i dociekali prorocy, mówiący o przyszłej dla was łasce, dociekający, który, albo jaki czas, wskazywał w nich Duch Chrystusa, gdy zapowiadał cierpienia Chrystusowe i następujące po nich uwielbienia. Objawiono im, że nie samym sobie, ale wam przez to posługiwali, co teraz wam oznajmili ci, którzy wam ewangelię opowiadali przez Ducha Świętego zesłanego z nieba, na którego pragną patrzeć aniołowie”.

Ten sam Bóg w Trójcy jest w obu Przymierzach, Ojciec i Syn w Duchu Świętym. Bóg w Trójcy zapowiada i spełnia, obiecuje i wykonuje, na Jego Słowie i autorytecie buduje się *concordia*. Zatem *concordia* jest to łączenie na zasadzie przeciwstawienia wydarzeń, osób, rzeczy ze Starego i Nowego Testamentu, będących w stosunku do siebie typologicznymi zapowiedziami i ich realizacjami. Drugą przesłankę zgodności stanowi wiara. Ona jest jedna w Starym i Nowym Testamencie.

Należy jeszcze dodać, że motyw ognia z ewangelicznej sceny Zesłania Ducha Świętego w Wieczerniku, został powtórzony na kratkach zamykających dwa pomieszczenia obok głównych drzwi przy wejściu do kościoła.



19. Przedsionek ▲



20. Witraż  
przedsiionka.  
Mojżesz ▶

21. Witraż  
przedsiionka.  
Izajasz

24. Witraż  
przedsiionka.  
Jeremiasz

22. Witraż  
przedsiionka.  
Ezechiel





23. Witraż  
przedsionka.  
Daniel



#### A. WITRAŻE WYOBRAŻAJĄCE OSOBY EWANGELISTÓW

Czterej Ewangelisci w witrażach we wnętrzu struktury kościoła: Marek, Łukasz, Jan oraz Mateusz, odpowiadają czterem Prorokom Większym z Przedsionka Kościoła. Każdy z Ewangelistów wyobrażony został ze swoim znakiem rozpoznawczym czyli atrybutem. Marka ukazano ze lwem, ponieważ na początku Ewangelii pisze o Janie Chrzcicielu jako o głosie wołającym na pustyni. Zaś lew jest zwierzęciem pustyni i słycać tam jego ryk (il. 25). Łukasza połączono z wołem, ponieważ wół jako częste zwierzę ofiarne

Starego Testamentu, odpowiada kapłanowi Zachariaszowi, od którego ofiary w świątyni rozpoczyna się Ewangelia według św. Łukasza (il. 26). Jana z orłem, ponieważ w tekście Ewangelii i w swoich Listach Jan Apostoł wznosi wierzących, szczególnie w pierwszym rozdziale Ewangelii, do Boga Światłości, jak orzeł unoszący się ku słońcu. W wielu cywilizacjach był symbolem słońca, ognia, światła, oświecenia i wysokości (il. 27). Mateusza z człowiekiem, gdyż rozpoczyna on Ewangelię od genealogii ludzkiej Chrystusa (il. 28).

Na ścianie północnej widnieje witraż Matki Bożej z Apokalipsy św. Jana Apostoła 12, 1, zgodnie z jego tekstem: „Niewiasta





25. Witraż. Marek Ewangelista

26. Witraż. Łukasz Ewangelista

27. Witraż. Jan Ewangelista

obleczona w słońce i księżyc pod jej stopami, a na jej głowie wieniec z gwiazd dwunastu” (il. 29). Jana Chrzciciela wyobrażono z siekierą przyłożoną do pnia drzewa, według słów Ewangelisty Mateusza 3, 10 „Już siekiera do korzenia drzew jest przyłożona (zob. il. 10). Każde więc drzewo, które nie wydaje dobrego owocu, będzie wycięte i w ogień wrzucone”. W oknie prezbiterium znajdują się symbole Eucharystii: kłosa i winne grona (il. 30).

Okno wschodnie, naprzeciw chrzcielnicy, wyobraża Baranka, zgodnie ze słowami Jana Chrzciciela odnoszonymi do Chrystusa: „Oto Baranek Boży, który gładzi grzech świata” (J 1, 29, zob. il. 11). Kartony dla witraży wykonał artysta malarz Andrzej Zaborowski, szkła wprawił witrażysta z Kwidzyna. Cztery witraże zostały założone w czasie od 4 marca 1988 r. do 20 kwietnia 1988 r. zaś 13 czerwca 1988 r. umieszczono kolejne 4 witraże. W świątyni wisi czternaście stacji Dogi Krzyżowej, wykonanych na desce, których autorem był Andrzej Zaborowski (il. 31). Drugą część struktury kościoła stanowi tzw. kościół dolny, dostosowany do dodatkowych funkcji duszpasterskich (il. 32-34). Jego sklepienie stanowi strop kościoła górnego.

## B. KRZYŻ

Warto także wspomnieć o krzyżu wieńczącym budowlę każdej świątyni chrześcijańskiej, który jest widoczny również nad kościołem pw. Zesłania Ducha Świętego w Otwocku (il. 35). Kula wieńcząca wieżę z zatkniętym w niej krzyżem symbolizuje wiarę w swej doskonałości i integralności.

Skoro krzyż może być znakiem, symbolem lub figurą, to należy określić podstawową zawartość treściową tych pojęć. Najogólniej znak jest elementem graficznym lub gestem mającym na celu przekazanie określonych informacji o czymś przez wywołanie konkretnych skojarzeń. Natomiast symbol jest elementem











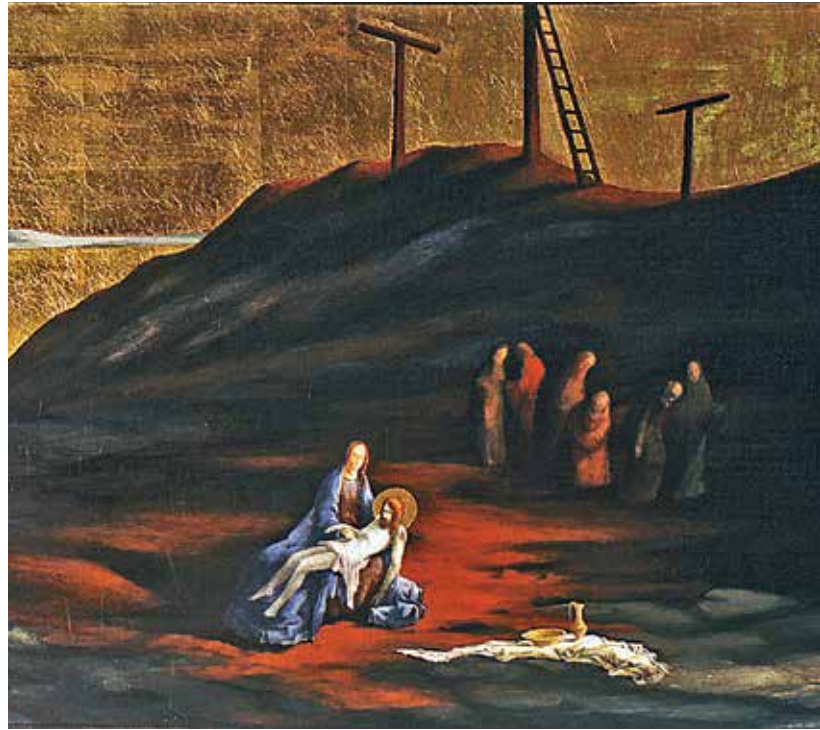




28. Witraż. Mateusz Ewangelista

29. Witraż. Matka Boska Apokaliptyczna

30. Witraż. Kłosa i winne grona



▲ 31. Droga Krzyżowa. Pieta

umownym posługującym się przedstawieniem jakiegoś przedmiotu jako ekwiwalentu określonej treści pojęciowej.

Krzyż, na którym umarł Chrystus, dla jednych może być wyłącznie elementem dekoracyjnym, dla innych znakiem haniebnej śmierci, dla wielu zaś figurą lub symbolem zbawienia, dla jeszcze innych przypomnieniem rzeczywistości zbawczej, która nieustannie się realizuje w historii ludzkości.

Znak krzyża, z którym wierzący w Chrystusa spotyka się najczęściej, to jest przeżegnanie się. Początkowo czyniono mały znak krzyża palcem, przede wszystkim na czole, później dodano uszy, nos, piersi, oczy i wreszcie usta. Monofizyci, aby podkreślić jedną naturę Chrystusa, czynili znak krzyża jednym palcem. Natomiast zwalczający monofizytów ortodoksi czynili to dwoma lub trzema palcami. Aż do IX w. celebrans, rozpoczynając Eucharystię, robił znak krzyża tylko na czole. Dopiero od XII w. przyjął się zwyczaj znaczenia czoła, ust i piersi. Trudno ustalić, kiedy pojawił się tzw. wielki znak krzyża, jaki praktykowany jest obecnie. Na pewno nie był powszechnie





▲ 32. Kościół dolny



■ 33. Krata w dolnym kościele

■ 34. Krata w dolnym kościele



35. Krzyż  
wieńczący  
świątynię

stosowany przed VIII w. Pod koniec IX w. był częsty na Wschodzie. Podczas jego czynienia trzema palcami prawej dłoni dotykano czoła i piersi, a następnie kierowano je od prawego do lewego ramienia. Od IX w., a szczególnie do wielkiej schizmy wschodniej, w odróżnieniu od Greków, u Łacinników przyjął się zwyczaj żegnania od lewego ku prawemu ramieniu.

**8. NIEBIAŃSKA JEROZOLIMA  
– IDEA PRZEWODNIA CAŁEJ  
DEKORACJI ŚWIĄTYNI OTWOCKIEJ**

Niebieskie Jeruzalem, Nowa Jeruzolima, Miasto Święte, Miasto Boże. Ta różnorodna terminologia dotyczy jednej rzeczywistości, raj u odzyskanego, miejsca eschatologicznego szczęścia zbawionych, i jednocześnie punktu kulminacyjnego historii dzieła zbawienia.

Wątek Niebiańskiej Jeruzolimy związany był przede wszystkim z losem człowieka sprawiedliwego po jego śmierci. Prezentacja tych losów zawsze pociągała artystów i była, tak od strony formalnej jak i treściowej, częstym tematem w różnych dziedzinach sztuki. Granice, jakie zakreślała mu teologia, nie były zbyt ciasne, jak to wynika z treści średniowiecznych traktatów teologicznych. Literackie obrazy nieba świadczą o stosunkowo szerokim marginesie zostawionym przez Kościół ludzkiej wyobraźni. W wypełnianiu tego marginesu celowała najpierw apokaliptyka, a następnie literatura apokryficzna. Ukazywano w niej niebo poprzez wątek Niebiańskiej Jeruzolimy. Realia nieba formułowano w oparciu o realia materii ziemskiej. W ten sposób „ziemskie” dostępowo nobiletacji i nabierało charakteru niebiańskiego. Niebiańska Jeruzolima ukazywana była nie tylko jako miejsce, gdzie miał się dokonać akt nagrodzenia „wieńcem chwały”, lecz także jako miejsce wiecznego zjednoczenia zbawionych ze źródłem szczęścia, Bogiem.



Niebieskie Jeruzalem, termin zaczerpnięty z Apokalipsy, miało swoje zapowiedzi, typy i figury w Starym Testamencie. Należało do nich przede wszystkim miasto ziemskie – Jeruzolima historyczna, Miasto Dawida z Syjonem i świątynią (2 Krn 3, 1) oraz Jeruzolima mesjańska z zapowiedzi proroków (Tb 13, 17-18; Iz 54, 11-13; 62, 3). W okresie niewoli babilońskiej, opuszczone ziemskie sacrum Jeruzolimy nobiletowane zostało do rangi symbolu, który przerodził się w ideę niebiańskiego, Nowego Jeruzalem. Zrodziła się ona z pragnienia odzyskania i odbudowania utraconej stolicy, której pełne odrodzenie i niepodważalną świetność prorocy przynosili w czasy mesjańskie. Doskonałość Jeruzolimy mesjańskiej podjęli chrześcijanie transponując jej rzeczywistość w czasy eschatologiczne. Dla chrześcijan Jeruzolima ziemską była Miastem Świętym, w którym cierpiał i umarł Chrystus.

Gatunkiem literackim, który odegrał bardzo istotną rolę w procesie ewolucji wątku Niebiańskiej Jeruzolimy, była apokaliptyka. Ona to, a w niej szczególnie





Apokalipsa św. Jana Apostoła, uformowała sacrum modelu, czyli wzorca miejsca szczęścia dla zbawionych. W ostatnich rozdziałach Apokalipsy św. Jan skreślił obraz idealnego Miasta zstępującego z nieba od Boga. Jego fundamenty wznosił z drogocennych kamieni na planie kwadratu nawiązując w tym do tradycji biblijnej oraz do antycznych założeń urbanistycznych. Mimo, że jej obraz skonstruował w oparciu o skończone i ziemskie wzorce to jednak zlokalizował ją w wymiarze nieskończoności, w obszarze nieba rozumianego jako „mieszkanie Boga”. Przełamane zostały w tym przypadku granice między niebem i ziemią, skończonością i nieskończonością. Fakt „zstąpienia z nieba” (Ap 21, 2) miał nie tylko poinformować o boskiej proveniencji Niebiańskiej Jerozolimy, lecz miał ją przybliżyć człowiekowi i dokładniej poinformować o jej wyglądzie, a przede wszystkim o jej przeznaczeniu.

W wyobraźni chrześcijan obraz Miasta Świętego z Palestyny ewokował Niebiańską Jerozolimę, której wygląd starano się ukazać w różnych dziedzinach sztuki po to, aby w sposób plastyczny uzmysłowić miejsce eschatologicznego szczęścia. We wczesnym chrześcijaństwie

idea Niebiańskiej Jerozolimy jawi się przede wszystkim w strukturze architektonicznej bazylik, a także w ich dekoracji (np. mozaika w Bazylice Matki Bożej Większej w Rawennie, V w.)

Okres wypraw krzyżowych oraz duże nasilenie pielgrzymek w średniowieczu zaowocowały u wiernych tej epoki uświadomieniem sobie faktu, że Jerozolima ziemską rozumiana jako *umbilicus mundi* – pępek świata, stanowi dla chrześcijan, jak niegdyś dla Żydów, najważniejszy obszar sacrum na ziemi, i że jest zapowiedzią Niebiańskiej Jerozolimy, do której pielgrzymuje cała społeczność Kościoła. Gdy dostęp do Miasta Świętego został utrudniony, a podróże zbyt kosztowne i niebezpieczne, powstały w wielu miejscach Europy Zachodniej Jerozolimy zastępcze. Były nimi tzw. kalwarie o różnicowanej zabudowie architektonicznej i przestrzennej. W nich największym podobieństwem do jerozolimskich budowli wyróżniał się Grób Pański.

Do niedoścignionego modelu Niebiańskiej Jerozolimy nawiązywały koncepcje idealnego państwa cesarzy Karola Wielkiego, Ottona III, którzy czynili wszystko, aby, jeśli nie cały świat, to przynajmniej *Imperium Romanum* – Imperium Rzymskie

## 36. Wnętrze świątyni.

## Widok ogólny

przekształciło się w *Imperium Christianum* – Imperium Chrześcijańskie. Z tego powodu do wielkich stolic religijnych i państwowych jakimi w chrześcijaństwie były Jerozolima, Konstantynopol i Rzym dołączył Akwizgran z pełną symbolicznymi znaczeniami cesarską, oktagonálną – ośmioboczną kaplicą pałacową. Te cztery miasta przez jakiś czas wyznaczały zakresy władzy duchownych i świeckich, papieży i królów. W stolicach tych królowie pragnęli być kapłanami, a papieże królami.

Równoległe z zamierzeniami cesarzy i papieży dojrzała idea państwa Bożego, wzorowanego na Niebiańskiej Jerozolimie, w kręgach zakonnych. Powstały kompleksy budowli klasztornych zwanych *civitates* – miasta, w których sprawowano wprawdzie liturgię ziemską, lecz imitowała ona, a zarazem zapowiadała, liturgię Niebiańskiej Jerozolimy. Na zamieszkujące *civitates monachorum* – społeczności zakonne, wywarły duży wpływ raz po raz odradzające się ideologie millenarystyczne, wśród których wyróżniała się szczególnie popularnością historiozofia cystersa Joachima z Fiore.

W zabudowie średniowiecznego, a nawet renesansowego miasta sięgano do urbanistycznego modelu niebiańskiej i ziemskiej Jerozolimy. Odbiciem tego, co działo się w dziedzinie urbanistyki były wyobrażenia Jerozolimy ziemskiej w malarstwie. Traktowane były przede wszystkim jako tło do scen między innymi Ukrzyżowania, Zdjęcia z krzyża, Zmartwychwstania czy Kamienowania św. Szczepana.

Od pierwszych wieków chrześcijaństwa architektura kościołów nawiązywała nie tylko do starotestamentalnej świątyni Salomona, lecz przede wszystkim do Niebiańskiej Jerozolimy z Apokalipsy św. Jana. Podkreślano ten wątek w kazaniach, eksponowano w opisach. Prócz tego na wielowarstwową symbolikę kościołów romańskich i gotyckich wywarły duży wpływ liturgiczne teksty ceremoniału konsekracji świątyni oraz modlitwy brewiarza. W hymnach

i antyfonach nieustannie przewijały się alegoryczne porównania odnoszone do wiecznej i duchowej świątyni, za jaką uważana była Niebiańska Jerozolima.

Do spopularyzowania idei Niebiańskiej Jerozolimy przyczyniły się ilustrowane komentarze do Apokalipsy św. Jana. W malarstwie rękopisów, a następnie w pierwszych drukach, da się zauważyć pewne prawidłowości w konstruowaniu plastycznego obrazu Niebiańskiej Jerozolimy. Na pierwszy plan wysuwa się obronny charakter Miasta Świętego wznieszonego na rzucie koła, kwadratu lub wieloboku. Forteczne mury, wieże i zamknięte lub otwarte bramy wieńczone były krzyżami względnie perłami, strzegli ich aniołowie. Z fundamentem i murami miasta ściśle powiązane były wyobrażenia apostołów lub ich symboli. Centrum zajmował z reguły Baranek lub postać Siedzącego, którym towarzyszyły zwierzęta apokaliptyczne – symbole Ewangelistów, dwudziestu czterech starców, zbawieni i aniołowie. Obecność aniołów w obliczu Boga nie wynikała już z funkcji pośredniczenia między ludźmi i transcendentnym Bogiem, jak miało to miejsce w teologii judaistycznej, bowiem aniołowie w Niebiańskiej Jerozolimie tworzyli integralną część uchwalonej społeczności niebiańskiej, dla której Bóg był „Bogiem z nimi” i nie potrzeba było żadnego pośrednictwa.

Często w wyobrażeniach Niebiańskiej Jerozolimy wczesnego średniowiecza, zwłaszcza w manuskryptach, unikano form, które dawałyby wrażenie przestrzeni związanej z czasem. Był to raczej rodzaj płaszczyzny, na której odrzucano wszelkie relacje między poszczególnymi elementami, na której brak było rozróżnienia na górę czy dół, prawą czy lewą stronę, pierwszy lub drugi plan. O ile w okresie karolińskim wyobrażenia Niebiańskiej Jerozolimy, przede wszystkim w manuskryptach, cechował pewien optymizm i pogoda, o tyle w czasach późniejszych, a szczególnie

w okresie odrodzenia się ruchów millenarystycznych, charakteryzowały się one katastrofizmem i sporą dozą fantastyki.

Źródłem światła fizycznego, które od wewnątrz rozjaśniało ziemskie świątynie średniowiecza, były zwisające ze sklepienia nierzadko potężne w rozmiarach, jakby „z nieba zastępujące”, korony świetlne. Ich zadaniem było nie tylko oświetlić i ozdobić wnętrze, lecz prezentować rzeczy niewidzialne, obraz Miasta Bożego. Przykładem tego są żyrandole między innym z Hildesheimu, Grosskomburgu, Akwizgranu. Motyw Niebiańskiej Jerozolimy wykorzystany został także w zamkowych kaplicach. Znakomitym przykładem tego są czeskie czternastowieczne kaplice: św. Wacława w katedrze św. Wita w Pradze oraz świętego Krzyża, św. Katarzyny i Najświętszej Maryi Panny w zamku Karlstein. Niebiańska Jerozolima w sztuce sepulkralnej na płytach nagrobnych miała symbolizować przejście przez „drzwi śmierci” i wkroczenie zmarłego w rzeczywistość eschatologiczną. Wiele elementów z wyposażenia kościoła, a przede wszystkim naczynia liturgiczne, były kolejną formą manifestacji wątków eschatologicznych. Relikwiarze nie były jedynie rodzajem ziemskiego jeszcze mieszkania dla doczesnych szczątków osób świętych. Ich kształt i materiał, z którego były wykonane, oznajmiały przyszłą i już niezakłóconą niczym chwałę zgotowaną dla ciała i duszy w niebie obrazowanym przez alegoryczne formy Niebiańskiej Jerozolimy.

Jeśli niebo miało być nagrodą dla sprawiedliwych to najlepiej do symbolicznej ilustracji tej prawdy nadawała się korona. Wprawdzie korony cesarskie czy królewskie były najpierw „wieńcami chwały” za życia, to jednak ich kolisty kształt oraz materiał, z którego były wykonane, miał także wskazywać na chwałę o wymiarze eschatologicznym. Cesarz czy król, wasal Boga, oczekiwał wiekuistego lenna – miejsca w Niebiańskiej Jerozolimie, której symbol zdobił jego głowę. Doskonałym tego przykładem jest korona

Świętego Cesarstwa Rzymskiego z przełomu X i XI w. w wiedeńskiej Schatzkammer.

Podobne idee implikowały liturgiczne trybularze nawiązujące w swej konstrukcji do wizji św. Jana w Apokalipsie, które symbolizowały niebiańską chwałę zbawionych w Mieście Boga. Przykładem jest srebrna kandelabryka z Trzebnicy, której struktura formalna i jej dekoracja nawiązują do Niebiańskiego Jeruzalem. Pokrewne treści można dostrzec w dekoracji wielu średniowiecznych opraw manuskryptów, kielichów, krzyży, monstrancji, a nawet ambon. Rozpatrując wyobrażenia Niebiańskiej Jerozolimy na płaszczyźnie estetyki średniowiecza, starano się w nich uwzględnić obowiązujące wtedy zasady piękna. Skoro kosmos zbudowany był według zasad matematycznych i geometrycznych, to także konstruktorzy artystycznych form Niebiańskiej Jerozolimy nie mogli wyłamywać ich z kosmicznego porządku. Organizowali więc obrazy Miasta Bożego zgodnie z zasadami sztuki średniowiecznej, która oprócz doświadczenia warsztatowego i wyobraźni opierała się na wiedzy, w której geometria zajmowała istotne miejsce. Kształt i proporcje Miasta Bożego konstruowano w oparciu o znajomość geometrii, przy pomocy której można było zakreślić granice nieba.

We wszystkich wyobrażeniach Niebiańskiej Jerozolimy można jednoznacznie stwierdzić obecność kolejnej kategorii piękna, jaką była *claritas* – blask. Źródłem światła i blasku był przede wszystkim Bóg. Ziemskim jednak i fizycznym światłem, lecz nobilitowanym przez metaforę do rangi metafizycznego i nadprzyrodzonego blasku, błyszczał materiał, z którego konstruowano symbole Niebiańskiej Jerozolimy. Kolor, złoto, srebro, miedź, brąz, drogocenne kamienie, perły, kość słoniowa, szkło wprowadzały widza w rejony mistycznego niemal doświadczenia Boga zgodnie z tym, co pisał Pseudo-Dionizy Areopagita: „Wszystkie zatem rzeczy następują powód do najwyższych kontemplacji”. Inną, niezwykle istotną zasadą piękna w średniowieczu,





było symboliczne znaczenie rzeczy. Być może, opierano się w tym na sformułowaniu wspomnianego już wyżej Pseudo-Dionizego, że „dozwolonym jest przedstawiać świat czysto duchowy pod pokryciem, tak przecież nie stosownym, świata materialnego”<sup>48</sup>. Nie było zatem w strukturze Niebiańskiej Jerozolimy elementu, który byłby pozbawiony jakiegoś wyższego znaczenia. Barwa, kształt, liczba, części zabudowy, mury, bramy, wieże, wyposażenie i wystrój Miasta Bożego przekazywały określone, lecz ukryte treści. Pojęcia wiary przekładano na język wizji. To, co niewidzialne było ważniejsze od widzialnego. Wobec głoszonych nie tylko w średniowieczu idei millenarystycznych, które wśród rzesz wiernych budziły nierzadko strach i przerażenie, wizja Niebiańskiej Jerozolimy, jako miejsca szczęścia i niczym już niezagrożonego pokoju była

wyjątkowo pozytywnym i budującym elementem dla ludzkiego ducha.

Również epoka nowożytna i jeszcze okresy późniejsze także uległy imaginacyjnym regułom wyobrażania Niebieskiego Jeruzalem. Zwłaszcza celował w tym barok. Potężne, pełne światła sklepienia barokowych świątyń stały się miejscem prezentacji miejsca eschatologicznego szczęścia zbawionych. Podzielone na grupy rzesze zbawionych nawiązywały do podziałów chórów anielskich według reguł podanych przez Pseudo-Dionizego Areopagite. Niebiańska Jerozolima, przy użyciu struktury architektury iluzjonistycznej, przekształciła się w ogromne przestrzenie zamieszkałe przez ludzi i aniołów, gdzie Bóg był „Bogiem z nimi”. Niebiański Jeruzalem to był Kościół Triumfujący – Oblubienica Chrystusa Baranka.

<sup>48</sup> O hierarchii niebiańskiej, w: *Dzieła Świętego Dionizjusza Areopagity*, tłum. E. Bułhak, Kraków 1932, s. 129.

# Kłopotliwa klasyka

**Pretekstem do napisania niniejszego tekstu stała się wystawa zorganizowana w pięćdziesiątą rocznicę śmierci wybitnego rzeźbiarza<sup>1</sup>. Tekst, który rozpoczął się jako zapis wrażeń recenzenta, szybko zrodził potrzebę głębszego namysłu nad stanem badań polskiej rzeźby okresu międzywojennego. Ranga ośrodka, w którym ekspozycja miała miejsce, jak i klasa rzeźbiarza, pozwalają wykorzystać to wydarzenie jako impuls do pytania o konieczne perspektywy badań i przewartościowania dotychczasowych ocen. Strategia kuratorska posłużyła jako trafna diagnoza trudności, jakie sprawia powrót do klasyki.**

KATARZYNA CHRUDZIMSKA-UHERA

Jan Szczepkowski (1878-1964) należy do grona nielicznych rzeźbiarzy, którzy jeszcze za życia doczekali się krytycznego podsumowania dorobku. W 1957 r. Joanna Szczepińska opublikowała niewielki zarys monograficzny działalności mistrza, uzupełniony trzydziestoma ilustracjami<sup>2</sup>. Opracowanie to, w znacznej mierze oparte na wspomnieniach i wartościujących opiniach samego artysty, prezentowało Szczepkowskiego przede wszystkim jako twórcę stylu narodowego, konstruując model (nie wolny od mitów i przemilczeń) na długo określający pozycję rzeźbiarza w historii polskiej rzeźby. Szczepińska wpisała kanoniczny zestaw dzieł Szczepkowskiego (do dziś obowiązujący) do narodowej skarbnicy kultury. Wagę tej publikacji wzmacnia fakt, że pierwsze monograficzne opracowanie poświęcone artyście ukazało się dopiero pięćdziesiąt lat później<sup>3</sup>. Obecnie ugruntowaniu i popularyzacji wiedzy o rzeźbiarzu sprzyjają badania nad kulturą okresu międzywojennego, prowadzone przez historyków sztuki szczególnie intensywnie i owocnie

w ostatnich dwu dekadach. Badania te zostały zapoczątkowane jeszcze w ubiegłym stuleciu przez tak zasłużonych badaczy jak Irena Huml i Andrzej K. Olszewski – którzy włączyli dzieło Jana Szczepkowskiego w kanon kultury okresu międzywojennego, a Anna Sieradzka umieściła twórcę *Kapliczki Bożego Narodzenia* w ścisłym gronie rzeźbiarzy polskiej art déco. Stan wiedzy na temat rzeźbiarza wzmaga powszechne dziś zainteresowanie miłośników sztuki i kolekcjonerów wytworami kultury lat 20. i 30. XX w.

Nie miał natomiast Szczepkowski szczęścia do indywidualnych prezentacji swego dorobku. Ostatnią bardziej znaczącą ekspozycją – mającą miejsce jeszcze za życia twórcy, był pokaz zespołu jego szesnastu rzeźb podczas XXI Biennale w Wenecji w 1938 r.<sup>4</sup> W kolejnych latach nieliczne dzieła artysty pojawiały się jedynie na zbiorowych wystawach przeglądowych. W setną rocznicę urodzin rzeźbiarza, latem 1978 r., oficjalną działalność rozpoczęło jego muzeum, urządzone i prowadzone przez córkę artysty w rodzinnej willi w Milanówku<sup>5</sup>.

1 Jan Szczepkowski (1878-1964) *Wystawa jubileuszowa z okazji 50. rocznicy śmierci artysty*. Muzeum Rzeźby Współczesnej, Orońsko, 28 czerwca – 21 września 2014, kurator: M. Bartoszek.

2 J. Szczepińska, *Jan Szczepkowski*, Warszawa 1957.

3 K. Chrudzimska-Uhera, *Jan Szczepkowski. Życie i twórczość*, Milanówek 2008.

4 XXI *Esposizione Biennale Internazionale d'Arte – 1938*. *Catalogo*, s. 255, 256, il. 74.

5 Na kolekcję muzeum składały się głównie gipsowe projekty rzeźb (portretów, dekoracji architektonicznej, medali) oraz drewniany Ołtarz Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny (obecnie jako depozyt w Muzeum Tatrzańskim w Zakopanem).

Obecnie obiekt ten, wraz z pracownią rzeźbiarską oraz spuścizną artystyczną, jest własnością Miasta Milanówek, jednak publiczna dostępność kolekcji pozostaje ograniczona. Tym cenniejsze są działania przypominające sylwetkę Jana Szczepkowskiego i dorobek tego znaczącego i wybitnego rzeźbiarza. Pierwszą tego typu inicjatywą była wystawa zorganizowana dopiero czterdzieści pięć lat po śmierci artysty – w 2009 r., w Muzeum Niepodległości w Warszawie<sup>6</sup>. Ekspozycji tej, ze względu na jej skalę, nie wypada nazwać retrospektywną, niemniej prezentowała wszystkie znaczące etapy życia i twórczości rzeźbiarza. Szczególnie wyeksponowane zostały dwa czynniki, najbardziej wyraziście budujące indywidualność artystyczną Szczepkowskiego: styl narodowy i jego manifestacja w Paryżu w 1925 r., oraz rola mecenatu państwowego – którego efektem był imponujący dorobek oraz aktywność artysty w okresie międzywojennym i po roku 1945. Ważnym zadaniem wystawy było przywołanie w miarę pełnego obrazu działalności zawodowej Szczepkowskiego, przy jednoczesnym umieszczeniu go w kontekście realiów historycznych, z którymi twórczość rzeźbiarza była sprzęgnięta.

Kiedy Muzeum Rzeźby Współczesnej w Orońsku postanowiło wykorzystać pięćdziesiątą rocznicę śmierci Jana Szczepkowskiego, by zorganizować wystawę o charakterze retrospektywnym (28 VI–21 IX 2014), prestiż instytucji, jak również atrakcyjna przestrzeń ekspozycyjna – zapowiadały wydarzenie o doniosłym znaczeniu i rozmachu aranżacyjnym. W Muzeum Rzeźby Współczesnej zgromadzono – po raz pierwszy – większość znaczących dzieł artysty. Przestrzeń Muzeum pozwoliła na ich wyeksponowanie w korzystnej perspektywie. Część dzieł wydobyto na tę okazję z muzealnych magazynów, niektóre pokazane zostały po raz pierwszy po gruntownych

pracach konserwatorskich<sup>7</sup>. Jubileusz skłaniał do oczekiwania wystawy monograficznej, ugruntowującej pozycję Szczepkowskiego i pogłębiającej wiedzę o dorobku mistrza. Bogaty, dobrze zachowany i skatalogowany dorobek rzeźbiarza, opracowane dzieje jego artystycznego i prywatnego życia stawiały kuratorkę w komfortowej sytuacji pracy na rozpoznanym materiale w oparciu o dostępny stan badań. Dawały możliwość formułowania nowych pytań, krytycznego spojrzenia na – znany już przecież – dorobek artysty. Dawały nadzieję na ujrzenie wybitnych, klasycznych obiektów w perspektywie współczesności.

Wobec przywołanego powyżej stanu badań tym bardziej zaskakujące są intencje przyświecające organizatorom wystawy. Monika Bartoszek w tekście podsumowującym wydarzenie oświadcza: „Obecnie, nawet w gronie fachowców, mało kto pamięta o jego [Szczepkowskiego] międzynarodowych sukcesach, mało kto kojarzy konkretne dzieła, mało kto zdaje sobie sprawę z rozległych zainteresowań i całego wachlarza technik jakie były jego udziałem”<sup>8</sup>. O ile zdanie takie było prawdziwe jeszcze dekadę temu, dziś może budzić jedynie zdziwienie. Trudno zrozumieć, dlaczego celem wystawy, jak i towarzyszącej jej publikacji albumowej, nie uczyniono krytycznego, kontekstualnego spojrzenia na dorobek mistrza, w zamian proponując upomnienie się o miejsce w historii kultury dla rzeźbiarza, który posiada stabilną pozycję w panteonie twórców pierwszej połowy XX stulecia. Widzom zaproponowano znany już kanon dzieł, a zaletę wystawy można upatrywać głównie w fakcie, że w jednym miejscu po raz pierwszy zgromadzono wysokiej klasy obiekty rozproszone po zbiorach i magazynach muzealnych. I właśnie owa kompletność eksponowanego materiału mogła stać się

<sup>6</sup> Jan Szczepkowski (1878–1964). *W służbie sztuce, w służbie ojczyźnie*, Muzeum Niepodległości w Warszawie, 11.XI.2009 – 21.II.2010.

<sup>7</sup> Obiekty ze zbiorów Miasta Milanówek.

<sup>8</sup> M. Bartoszek, *Sposób na klasyka. O jubileuszowej wystawie Jana Szczepkowskiego*, „Orońsko. Kwartalnik rzeźby” 2014, nr 4(97), s. 4.



mocną stroną wystawy. Niestety, kuratorka zrezygnowała również z retrospektywnego charakteru prezentacji. Jak argumentowała, wprawdzie „projekt aranżacji uwzględniał różne okresy twórczości Szczepkowskiego; miał także dawać świadectwo niezwykłości i wszechstronności jego talentu”, jednakże „nie wszystko dało się [...] pokazać”<sup>9</sup>. Ta oczywista konstatacja zamyka dyskusję, niemniej prowokuje namysł nad tym, dlaczego pokazano właśnie taki zestaw dzieł? Czy zadecydowała dostępność obiektów i możliwości ekspozycyjne ośrodka? A także: czego i z jakich powodów postanowiono w Orońsku nie eksponować?

Układ ekspozycji podporządkowany został chronologii. Ponieważ nie znamy zachowanych dzieł artysty z czasu jego nauki (w c.k. Szkole Zawodowej Przemysłu Drzewnego w Zakopanem, w Szkole i Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie) okres ten nie mógł znaleźć swojej wizualizacji na wystawie w postaci obiektów. Narrację rozpoczynał więc okres młodopolski, zilustrowany ekspresyjną figurą *Nad przepaścią* (ok. 1900). Nieopodal ustawione zostały dwie wersje (odlew gipsowy i brązowy) urzekającej kompozycji symbolicznej *Macierzyństwo* (ok. 1905 – z niezrozumiałych powodów określonej przez kuratorkę „na poły ludową wizją”<sup>10</sup>). Dalej widz odnajdywał studia typów wiejskich dziewcząt, ze znakomitą, unikalną w twórczości artysty, grupą *Dziewki* (1903-1904) – wciąż przekonującą siłą psychologicznej charakterystyki modelek. To jedna z bardziej interesujących rzeźb, której oryginał można było zobaczyć dzięki wystawie. Wypożyczona z muzealnych magazynów, niegdyś zdobiła ekspozycję stałą Muzeum Narodowego w Krakowie. Te cztery podkrakowskie Gracje są przykładem konsekwencji wyciągniętych przez Szczepkowskiego z lekcji Rodina, ale i inwencji młodego adepta sztuki, próbującego ująć

w tym zadaniu rzeźbiarskim różne punkty widzenia kobiecej postaci. Uzupełnienie okresu młodopolskiego stanowiła ekspozycja ceramiki wytwórni Józefa Niedźwieckiego w Dębnikach, w której Szczepkowski przez krótki czas (1902-1907) pełnił funkcję kierownika artystycznego. Po raz pierwszy obiekty te zostały pokazane w takiej liczbie<sup>11</sup>, co było słuszną decyzją kuratorki. Atrakcyjnie ekspozycjonowane, poprzez swoją barwną odmienność działały jako ciekawy kontrpunkt tej części wystawy. Niemniej, dowodzą wyraźnej niekonsekwencji w kuratorskiej strategii, zakładającej ograniczenie ekspozycji do obszarów stanowiących zasadniczą formę wypowiedzi artysty. W taki właśnie sposób uzasadniono pominięcie na ekspozycji twórczości z okresu pierwszej i drugiej wojny światowej<sup>12</sup>, ale z nieznanym powodów uwzględniono wspomniane obiekty ceramiczne, jak również unikatowe w dorobku rzeźbiarza projekty wyposażenia wnętrz: mosiężną lampę (1913) i komplet mebli do jadalni willi własnej w Milanówku (lata 30. XX w.).

Istotną merytorycznie część orońskiej wystawy stanowiły obiekty z okresu międzywojennego, określone przez kuratorkę jako „to, co najważniejsze” w ocenianym z dzisiejszej perspektywy dorobku rzeźbiarza<sup>13</sup>. Rzeczywiście, lata 20. i 30. XX w. były czasem największego uznania Jana Szczepkowskiego w środowisku zawodowym i artystycznym, ale dodać trzeba, że o uznaniu tym zdecydowało wpisanie przez rzeźbiarza własnej twórczości w dyskurs narodowy. Natomiast pod względem formalnym dzieła z okresu międzywojennego prezentują jakość, techniczną biegłość i artystyczną wartość, które rzeźbiarz osiągnął już przed 1918 r. Kuratorka dostrzegła ten związek pomiędzy kolejnymi etapami twór-

11 Część obiektów ze zbiorów Muzeum Mazowieckiego w Płocku znalazła się wcześniej na wystawie w Muzeum Niepodległości w Warszawie (2009).

12 M. Bartoszek, dz. cyt., s. 5.

13 Tamże, s. 7.

9 Tamże, s. 5.

10 Tamże, s. 6.

czości rzeźbiarza, stawiając u genezy dzieł art déco projekty z lat 1917-1918 (dekorację domu Towarzystwa Rolniczego w Krakowie, rzeźby w ołtarzu św. Antoniego w Krzeszowicach<sup>14</sup>, epitafium matki). Oceniała realizację w Krzeszowicach za początek zwrotu w twórczości Szczepkowskiego – mimo że figury aniołów wieńczą raczej młodopolsko-symboliczny okres pracy artysty. Przywołując – jak go określa – rewolucyjny projekt nagrobka hr. A. Potockiego, wskazała moment, w którym Szczepkowski miał – jej zdaniem – odrzucić realizm i opowiedzieć się po stronie sztuki awangardowej<sup>15</sup>. Twórczość Szczepkowskiego z nurtem realizmu, a tym bardziej awangardyzmem, nie miała wiele wspólnego. Dlatego można przypuszczać, że kuratorka „awangardowość” rozumie jako „nowoczesność” i „postępowość” w dziedzinie środków artystycznej wypowiedzi. Przypuszczenie takie zdaje się potwierdzać również koncepcja prezentacji dorobku Szczepkowskiego w porządku chronologicznym, który narzuca myślenie o ewolucyjnym rozwoju jego twórczości. Jak można dalej zgadywać, postępowość uznana została za synonim wartościowości. Kuratorka usiłuje więc wpisać Szczepkowskiego do kanonu artystów modernizatorów. Jednak tak definiowana nowoczesność – w rozumieniu awangardowości i postępu – nie może być adekwatną miarą dla dorobku tego rzeźbiarza. Szczepkowski nie jest rewolucjonistą formy, wręcz przeciwnie – odwołuje się do tradycyjnej poetyki i wzorców przeszłości. Idee, z jakich wyraza jego sztuka, dalekie są od lewicujących postaw artystów awangardowych. Można przypuszczać, że kuratorka dała się zwieść potocznemu odczuciu, iż klasyfikacja twórcy poza kręgiem modernizatorów otwartych na impulsy kultury zachodnioeuropejskiej i amerykańskiej, oznacza uznanie jego twórczości

za paseistyczną i szablonową. Tego typu sądy uznać trzeba za fałszywe uogólnienia, a przyjęte przekonanie, że w polskiej kulturze od ponad dwu stuleci trwa „wojna nowoczesności z tradycją”<sup>16</sup> doczekało się już krytycznej dekonstrukcji, dobitnie sformułowanej przez Andrzeja Szczerskiego<sup>17</sup>. Szczerski dowodzi, że tradycjonalizm nie stanowił i nie stanowi przeszkody na drodze modernizacji, które wzorce nie muszą być zewnętrzne wobec polskości. Przywołując przykłady między innymi twórczości Stanisława Witkiewicza (1851-1915), Powszechnej Wystawy Krajowej w Poznaniu (1929) i modernistycznej architektury międzywojennej, udowadnia, że nowoczesność mogła być konstruowana przy wykorzystaniu i w poszanowaniu dorobku rodzimej kultury minionych epok<sup>18</sup>. Stawia tym samym postulat reinterpretacji historii (sztuki i kultury), by ukazać związki polskiej tożsamości z nowoczesnością w nowej perspektywie, łączącej „afirmację polskości ze współpracą ze światem zewnętrznym”<sup>19</sup>.

Postulaty Szczerskiego są konsekwencją kilkunastoletnich badań historyków sztuki, pracujących nad nową i bardziej adekwatną perspektywą postrzegania sztuki II Rzeczypospolitej. Badania te pozwoliły na krytyczną refleksję nad dotychczasowym stanem badań. Ogniskowały się między innymi wokół ważnych międzynarodowych ekspozycji<sup>20</sup>, wystaw światowych – postrzeganych przez badaczy jako wydarzenia *par excellence* nowoczesne, a jednocześnie silnie osadzone

16 Opinia Jerzego Jedlickiego (*Jakiej cywilizacji Polacy potrzebują. Studia z dziejów idei i wyobraźni XIX wieku*, Warszawa 2002, s. 68) cyt. za: A. Szczerski, *Cztery nowoczesności. Teksty o sztuce i architekturze polskiej XX wieku*, Kraków 2015, s. 8.

17 Tamże.

18 Tamże, s. 19-78.

19 Tamże, s. 9.

20 Materiały z sesji naukowych Instytutu Sztuki PAN w Warszawie, publikowane pod redakcją naukową J. Sosnowskiej: *Wystawa paryska 1925*, Warszawa 2007; *Wystawa paryska 1937*, Warszawa 2009; *Wystawa nowojorska 1939*, Warszawa 2012.

14 Błędnie określone jako „wystrój prezbiterium”. Tamże, s. 7.

15 Tamże, s. 7. Stwierdzenie dotyczące „awangardowej lekcji stylu Art Déco” pojawia się również na s. 8.

w tradycji. Ukazały wystawy jako przestrzeń społeczną, w której współistnieją dwustronne relacje z publicznością. Odsłonięta została złożona struktura ideologiczna ekspozycji, wskazująca na ich protomodernistyczny charakter, a jednocześnie ujawniająca dowody myślenia imperialnego, kolonialnego. W perspektywie współczesności dostrzeżono zapowiedź procesów globalizacji i redystrybucji kultury<sup>21</sup>. Podkreślono, że wystawy światowe funkcjonowały w określonym kontekście historyczno-politycznym, budującym klimat, w jakim dojrzewały artystyczne projekty<sup>22</sup>. Powyższa perspektywa szczególnie adekwatna jest w kontekście dzieł Jana Szczepkowskiego. Rzeźbiarz największe uznanie zdobył wówczas, kiedy tworzył jako artysta „państwowo-twórczy”, aktywnie uczestniczący w realizacji projektu nowej kultury odrodzonego państwa. Brał udział w trzech wielkich wystawach międzywojennych: paryskich 1925 i 1937 r. oraz nowojorskiej 1939 r. W latach 20. współtworzył styl narodowy wywodzący się z młodopolskich poszukiwań odrębności kulturowej, z europejskiego odrodzenia wernakularnego i witkiewiczowskiego stylu zakopiańskiego. Klasyczny dla tej narracji był projekt *Kapliczki Bożego Narodzenia*, który stał się synonimem sukcesu Polski na Międzynarodowej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych i Nowoczesnego Przemysłu w Paryżu w 1925 r., a jednocześnie dziełem życia swego autora. Rzeźbiarz wpisał się również w oficjalną sztukę dekady następnej, w której akcentowano rolę i znaczenie państwa inicjującego nowoczesny rozwój kraju. Realizowane wtedy projekty, zarówno w sferze gospodarczo-przemysłowej (Gdynia, COP) jak i propagandowo-artystycznej, charakteryzowały się rozmachem i znaczną skalą. Kultura akcentować miała wielkość

narodu i aspiracje państwa<sup>23</sup>. Przypomnijmy, że Szczepkowski uczestniczył w licznych propagandowych ekspozycjach zagranicznych pod egidą TOSSPO, a w 1938 r. otrzymał indywidualny pokaz w ramach pawilonu polskiego na XXI Biennale Weneckim.

Na wystawie orońskiej ten okres reprezentowały między innymi autorskie repliki fragmentów *Kapliczki Bożego Narodzenia* i płaskorzeźb na sali obrad Sejmu. Trudno bezkrytycznie zgodzić się na ich pozostawienie w interpretacyjnej próżni. Zatrzymajmy się choćby przy *Kapliczce Bożego Narodzenia*. Widz został pozostawiony w jej obliczu z propozycją podziwiania wirtuozerii, z jaką rzeźbiarz przemyślał budowanie formy głębokim światłocieniem i po mistrzowsku komponowanym układem słoików drewna. Za zbędną uznano informację na temat formuły stylu narodowego, jaką dzieło konstruowało – formuły charakterystycznej dla tej właśnie dekady, nieaktualnej już w latach późniejszych. Oglądający wystawę nie otrzymał również możliwości poznania – jakże symptomatycznej i pouczającej – historii losów *Kapliczki* po jej paryskim sukcesie. Dzieje utraty i odzyskania przez obiekt tożsamości, a następnie uratowania go jako cennego dzieła dziedzictwa narodowego – mogły posłużyć za pouczającą lekcję historii i patriotyzmu<sup>24</sup>. Kuratorka nie widziała jednak sensu by „budować piramidy znaczeń, tam gdzie mamy do czynienia z kunsztem w czystej postaci”. Jak uzasadniała: „opracowania twórczości artysty [...] pozwalają na rezygnację z poszukiwania dru-

21 Por. tamże.

22 By przywołać choćby: dwie wojny światowe – otwierające i wieńczące okres dwudziestolecia, rodzące się i dojrzewające w tym czasie nacjonalizmy, światowy kryzys gospodarczy.

23 Na ten temat: *Estetyka dyskursu nacjonalistycznego w Polsce 1926-1939*, red. U. Schmid, Warszawa 2014.

24 Tomasz Merta, Podsekretarz Stanu w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego, 20 IX 2009 r. dokonał odsłonięcia odrestaurowanego przez polskich konserwatorów ołtarza – Kapliczki Bożego Narodzenia, autorstwa Jana Szczepkowskiego, w kościele parafialnym św. Stanisława w Dourges (region Nord-Pas-de-Calais) we Francji. [http://mkidn.gov.pl/pages/posts/zakonczenie\\_prac\\_konserwatorskich\\_ol-tarza\\_jana\\_szczepkowskiego\\_w\\_dourges\\_we\\_fran-cji-407.php](http://mkidn.gov.pl/pages/posts/zakonczenie_prac_konserwatorskich_ol-tarza_jana_szczepkowskiego_w_dourges_we_fran-cji-407.php) [dostęp 18 IX 2015].



giego dna na rzecz delektowania się sztuką samą w sobie”<sup>25</sup>. Dlaczego więc, po pierwsze: wobec dostępności obszernych publikacji, wystawie towarzyszyła kolejna, *de facto* nie wzbogacająca stanu badań<sup>26</sup>? I po drugie: czy współczesnego widza miała szansę zainteresować propozycja wyłącznie estetycznej kontemplacji formalnej strony dzieł?

W projektach Szczepkowskiego z okresu międzywojennego zapisane zostały wartości patriotyczne, poczucie wspólnoty, potrzeba budowania tożsamości narodowej. O tym, że są one nadal aktualne, przypomniła zorganizowana przed trzema laty w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie wystawa pt. *Nowa Sztuka Narodowa*. Prezentowała „szczególny nurt, funkcjonujący w polskiej kulturze poza oficjalnym obiegiem sztuki, rozwijający się w opozycji do lewicowej tradycji awangardowej”<sup>27</sup>. Kuratorzy warszawskiej ekspozycji wyeksponowali dwa zasadnicze aspekty tego, nazwanego przez nich „realizmu narodowo-patriotycznego”. Pierwszy dotyczył relacji między tradycją a nowoczesnością, drugi dotyczył kwestii statusu Muzeum jako narodowej instytucji sztuki, której zadaniem powinno być przełamywanie we współczesnej kulturze podziału na „dwie Polski”<sup>28</sup>. Retrospektywna wystawa Jana Szczepkowskiego miała szansę wpisać się w ten interesujący namysł nad potrzebą,

kondycją i formą polskiej sztuki narodowej. Tym bardziej, że zorganizowana została w ośrodku, w którym miejsce miała wystawa dokumentująca międzynarodowy konkurs na Pomnik Smoleński<sup>29</sup>. Otwarta formuła tego konkursu pozwoliła na zapis wyjątkowej, społecznej dyskusji. Dała obraz oczekiwani związanych z formą upamiętnienia narodowych doświadczeń współczesnych Polaków. Warto było tę wiedzę wykorzystać.

Jako kolejne, na wystawie w Orońsku, zaprezentowane zostały projekty Szczepkowskiego z okresu po drugiej wojnie światowej, które kuratorka oceniła jako nie odbiegające stylistycznie od rzeźb przedwojennych, ale reprezentujące znacznie od nich niższy poziom artystyczny<sup>30</sup>. Tym samym podkreśliła ciągłość pomiędzy twórczością artysty w tych dwu tak odmiennych epokach, różniących się pozycją twórców, zakresem ich wolności oraz powinności. O ile artystów zaangażowanych w propagandę II RP, zdaniem Ulricha Schmida, postrzegać można nie tylko jako uczestników, ale aktywnych współtwórców sytuacji społeczno-politycznej kraju<sup>31</sup>, o tyle socrealizm w tym względzie przyniósł radykalną odmianę, narzucając odgórnie jedynie słuszną, obowiązującą stylistykę. Twórca nie był już reprezentantem własnych wartości i poglądów, a sztuka przestała być wyrazem jego patriotycznej postawy. Artyści cieszący się uznaniem przed wojną (rzeźbiarze formatu Szczepkowskiego i Dunikowskiego) byli chętnie wykorzystywani przez władzę ludową jako legitymizacja ustroju nowego państwa. Ich rozpoznawalny i ceniony styl miał służyć zupełnie nowym treściom. W historii współczesnej polskiej sztuki podkreślana jest jednak

25 M. Bartoszek, dz. cyt., s. 9.

26 M. Bartoszek, *Jan Szczepkowski (1878-1964)*, Orońsko 2014. Albumowa publikacja przytacza znane już fakty z życia artysty, nie wzbogaca katalogu jego dzieł, nie rewiduje dotychczas obowiązujących interpretacji twórczości. W publikacji pojawia się jeden nowy obiekt – kolejny przykład typowej dla rzeźbiarza formuły portretu rzeźbiarskiego (poz. kat. 24), odnotować też można 5 oryginalnych, niepublikowanych wcześniej, prywatnych fotografii archiwalnych.

27 *Nowa Sztuka Narodowa. Realizm narodowo-patriotyczny w Polsce XXI wieku*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie 02 VI – 19 VIII 2012, <http://artmuseum.pl/pl/wystawy/nowa-sztuka-narodowa> [dostęp 14 X 2015].

28 <http://artmuseum.pl/pl/wystawy/nowa-sztuka-narodowa> [dostęp 14 X 2015].

29 Międzynarodowy konkurs na opracowanie koncepcji pomnika upamiętniającego ofiary katastrofy lotniczej, która miała miejsce pod Smoleńskiem 10.IV.2010 r. Patrz: *Pomnik Smoleński*, Orońsko 2012.

30 M. Bartoszek, *Sposób na klasyka...*, dz. cyt., s. 9.

31 *Estetyka dyskursu nacjonalistycznego w Polsce...*, dz. cyt., s. 380-394.

relacja między sztuką II RP i PRL<sup>32</sup>. Poza ciągłością pokoleniową twórców, istnienie takiego związku uzasadnia chęć postrzegania udziału artystów w socrealizmie jako wyniku ich utopijnej wiary w historyczną moc sprawczą sztuki. Wiara ta wyrastać miała między innymi ze spuścizny międzywojennych doświadczeń. W takim świetle udział artystów w tworzeniu sztuki przepojonej socjalistyczną ideologią postrzegany być może jako dramatyczny kompromis twórców pragnących zachować wierność sztuce zaangażowanej. Odbicie takiej strategii odnaleźć mogliśmy na wystawie *Figury retoryczne*<sup>33</sup>, prezentującej przykłady warszawskiej rzeźby architektonicznej 1918-1970, sugerującej spójność ideowego zaangażowania i języka formalnego realizacji przed- i powojennych. W ekspozycji tej uwzględniono również dzieła Jana Szczepkowskiego, potwierdzając konieczność pogłębionej refleksji nad relacjami sztuki oficjalnej II RP i PRL.

\*\*\*

„Czy minimalizm może być strategią kuratorską?” – pyta Monika Bartoszek w podsumowaniu swojego tekstu na temat orońskiej wystawy Jana Szczepkowskiego. Zdaniem tym jakby starała się usprawiedliwić ostrożność w stawianiu pytań i eksponowaniu kontrowersyjnych aspektów twórczości „klasyka” – ostrożność, która nie dotyczy jedynie tej, przywołanej przez nas wystawy, ale świadczą może o szerszej strategii kuratorskiej CRP Orońsko. Przypomnijmy zorganizowaną przed

kilkoma laty w tym samym ośrodku wystawę Xawerego Dunikowskiego<sup>34</sup>. Zarówno ekspozycja, jak i towarzyszący jej album-katalog, wzbudziły wątpliwości zbliżone charakterem do przedstawionych powyżej<sup>35</sup>. Lechosław Lameński zwracał uwagę między innymi na nieuzasadniony merytorycznie wybór eksponatów, brak krytycznego podejścia do dorobku rzeźbiarza, pomijanie kontrowersyjnych epizodów życia i twórczości mistrza. Podobne zastrzeżenia Lameński zgłaszał pod adresem towarzyszącej wystawie publikacji, która – jego zdaniem – nie miała „drażnić ani denerwować zbyt śmiałymi spostrzeżeniami i uwagami”<sup>36</sup>. Można więc potraktować pozostawianie przez kuratorki CRP dorobku klasyków rzeźby poza interpretacyjnym kontekstem jako symptom świadczący o potrzebie określenia narzędzi klasyfikacji rzeźby międzywojennej. Zadanie stworzenia metodologii leży oczywiście po stronie krytyków i historyków sztuki, ale żałować należy, że wspomniane ekspozycje nie stały się okazją do wspólnego namysłu nad tą problematyką. Dyskusja taka powinna była objąć przywołane powyżej aspekty: powiązań rzeźby z nacjonalistycznym dyskursem, sztuki jako oficjalnej reprezentacji państwa, współczesnego wymiaru stylu narodowego, pytania o dzisiejszy wyraz patriotyzmu. Również zagadnienia bardziej szczegółowe miałyby szansę w takiej konfrontacji się pojawić, jak np. wspomniana już refleksja nad związkami artystów międzywojennych z socrealizmem. Kolejną interesującą kwestię mogło stanowić szeroko pojmowane zagadnienie ikonografii rzeźby dwudziestolecia, tego szczególnego okresu,

32 Por. m.in.: E. Grabska, *Lata 1914-18 i 1939-49. Z problemów periodyzacji okresu zwanego dwudziestolecieciem, Sztuka dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 1982, s. 25-45; W. Włodarczyk, *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950-1954*, Kraków 1991, s. 53-61. Z kolei socrealizm jako wyjście z kryzysu wiary w sztukę poprzez powrót do konwencji przedstawia P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999, s. 23.

33 *Figury retoryczne. Warszawska rzeźba architektoniczna 1918-1970*, Królikarnia oddz. Muzeum Narodowego w Warszawie, 14 VI. – 11 X 2015.

34 *Niepokorny. Xawery Dunikowski*. Muzeum Rzeźby Współczesnej, CRP Orońsko 9 VII-18 IX 2011, kurator: Joanna Torchała; *Niepokorny. Xawery Dunikowski*, Orońsko 2011.

35 L. Lameński, *Wielki zapomniany? „Niepokorny. Xawery Dunikowski”*, „Quart. Kwartalnik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego” 2012, nr 1(23), s. 101-105.

36 Tamże, s. 105.

w którym – po długim czasie – sztuka uwolniona została od obowiązku odwoływania się do cierpienia, ofiary i martyrologii. Zastanowić się warto, w jakim stopniu oznaczało to realne wyzwolenie twórców, a w jakim kultura polska – jak sugeruje Ulrich Schmid – nadal pełniła charakter kompensacyjny<sup>37</sup>. Na temat nowych tematów i ich ujęć w dwudziestolecie powstały już pewne opracowania, między innymi mający charakter ogólny i syntetyzujący – zarys autorstwa Aleksandry Melbechowskiej-Luty<sup>38</sup>. Wątek słowiańskiej mitologii w nacjonalistycznym dyskursie Stanisława Szukalskiego przeanalizował Lechosław Lameński<sup>39</sup>. Joanna Sosnowska podjęła interesujący temat ikonografii wodza, analizowany w oparciu o przedstawienia upamiętniające Marszałka Piłsudskiego<sup>40</sup>. To ujęcie jest szczególnie ciekawe w kontekście dorobku Jana Szczepkowskiego, daje nową perspektywę oceny projektów pomnika Marszałka, a zwłaszcza sarkofagu – obiektu szczególnie w dorobku mistrza. Sarkofag ten otoczony jest do dziś ogromną estymą Polaków, jego zmitologizowanie nie pozwala jak dotąd obiektywnie oddzielić i ocenić rangi artystycznej od aspektów emocjonalnych, politycznych i ideologicznych, jakie w obiekcie tym zostały na trwałe zapisane.

37 Zdaniem U. Schmidta, w dekadzie lat 20. kultura akcentowała „narodową wielkość” Polski – odpowiadając w ten sposób na trudną sytuację państwa doświadczonego skutkami Pierwszej wojny i światowego kryzysu. W dekadzie kolejnej łagodzić miała brak konstytucyjnej legitymizacji władzy. *Estetyka dyskursu nacjonalistycznego w Polsce...*, dz. cyt., s. 383-384, 393-394.

38 A. Melbechowska-Luty, *Posęgi i ludzie. Rzeźba polska dwudziestolecia międzywojennego (1918-1939)*, Warszawa 2005, s. 258-297.

39 L. Lameński, *Stach z Warty Szukalski i Szczep Rogate Serce*, Lublin 2007.

40 J. Sosnowska, *Smutny rycerz – o polskiej rzeźbie pomnikowej*, w: *Estetyka dyskursu nacjonalistycznego w Polsce...*, dz. cyt., s. 306-323. Tematykę tę podejmuje i rozwija: I. Luba, *Duch romantyzmu i modernizacja. Sztuka oficjalna Drugiej Rzeczypospolitej*, Warszawa 2012.

Obie zorganizowane w Orońsku wystawy mistrzów – Dunikowskiego i Szczepkowskiego – dowiodły, że dzieła rzeźbiarskie mogą zostać zaprezentowane widzowi w sposób atrakcyjny i sugestywny. W tym zakresie kuratorzy zdały egzamin celująco. Poprzez wyeksponowanie wartości estetycznych, odpowiednie oświetlenie i aranżację przestrzeni wystawowej dowiodły, że rzeźba ma potencjał, by w muzealnych przestrzeniach wyzwolić się spod dominacji medium malarskiego. W tym miejscu przywołać należy ważną krakowską wystawę *Na drogach duszy*, prezentującą twórczość polskich rzeźbiarzy przełomu wieków XIX i XX w kontekście dorobku Gustava Vigelanda<sup>41</sup>. Jej niezwykła wizualna atrakcyjność uzyskana została poprzez szczególną aranżację przestrzeni oraz efektowne oświetlenie obiektów. O wadze merytorycznej ekspozycji zdecydowało natomiast skonfrontowanie młodopolskich dzieł z głośnymi, skandalizującymi rzeźbami Norwega oraz wyeksponowanie nurtującego ówczesnych artystów zagadnienia cielesności i związanych z nim emocji. Wystawie towarzyszył katalog zawierający krytyczne teksty polskich i norweskich badaczy. Należy mieć nadzieję, że te trzy duże projekty ekspozycyjne staną się zachętą do oddania rzeźbie miejsca w galerijno-muzealnych salach i objęcia jej krytyczno-naukowym namysłem. Pozwoliłoby to na skonstruowanie obrazu rzeźbiarstwa polskiego pierwszej połowy XX stulecia, który ukazałby złożoność i atrakcyjność tego okresu łączącego tendencje uniwersalne, dotyczące egzystencjalnych treści ze specyficznym polskim dyskursem narodowym; nawiązania do nowoczesnych, awangardowych trendów – z zachowawczymi tendencjami historyzującymi, odwołującymi się do tradycji; sztukę zaangażowaną z rzeźbą dekoracyjną i estetyzującą. To byłaby ciekawa wystawa.

41 *Na drogach duszy. Gustav Vigeland a rzeźba polska około 1900*, Muzeum Narodowe w Krakowie, 6 X – 26 XII 2010.



# Laudacja

wyłoszona 11 grudnia  
2015 r. podczas  
uroczystości Jubileuszu  
Pana Profesora  
Jakuba Pokory  
przez prof. Christine  
Moisan-Jablonski



**Dostojny Jubilate i wy, liczni goście, rodzino, przyjaciele, znajomi, uczniowie, czcigodni uczestnicy naszej uroczystości, pozwólcie, że słów kilka do was wszystkich skieruję. Profesorze nasz, całe życie przeróżne szarady, rebusy nieprzypadkowo łamigłówkami zwane, oraz wszelakie zagadki ikonograficzne rozwiązujący. A skoro est *modus in rebus* to miarę uszanowania zachowując, zacznijmy od rebusu nazwiska naszego Jubilata.**

Pierwszy rebus – P · OKO · RA – ukryty porządek świata wyraża. Π – grecką literę przywoździ. O nie nie, nie chodzi tu o .. Π razy oko, jak niektórzy żartownisie sądzą. .. Π to tajemnicza liczba 3,14...itd ...itd ...itd ...itp, którą jeśli już, to kwadraturą koła zwać trzeba, bo stosunek długości obwodu koła do długości jego średnicy wyraża. Liczba ta, niewymierna i przestępna, której ciąg cyfr na podobieństwo ogona komety się ciągnie, tutaj stanowi *symbolum* mądrości kosmosu. Oko – *symbolum* Bożej Opatrzności, ale i najszlachetniejszego

organu ciała ze zmysłem wzroku złączonego – a przecie zmysł wzroku, jest też znakiem sztuk pięknych, jakże bliskich sercu naszego Jubilata, których wytwory (jako to obrazy, rzeźby czy ryciny) za pomocą wzroku poznajemy, i które jako malarstwo – za zwierciadło świata służyć mogą. Ra – toż to nazwa egipskiego boga słońca, stwórcy świata i pana ładu na głowie okrąg słońeczny mającego.

Można by i inszy rebus z nazwiska dzisiejszego Jubilata ułożyć: P · OK · ORA. Π – pierwszej litery znaczenie już znane.

Skrót OK – *All correct*, czyli wszystko w porządku oznacza. ORA – w języku starożytnych Rzymian wiele pojęć określa: brzeg, skraj, granicę lecz i krainę, linię, uzdę i cugle. Ja jednak mniemam, że o inne znaczenie tu chodzi: *ora et labora*, jak mawiał św. Benedykt – módl się i pracuj. Samo to słowo *ora* wskazuje w domyśle na pracę – którą porządnie (OK – *all correct*) całe życie nasz Jubilat wykonywał, w pełni jej oddany.

Urodzony w Warszawie, z ojca Henryka i matki Czesławy z Żółtowskich dnia 2 stycznia 1944 r. Zróbmy prosty numerologiczny rachunek:  $2 + 1 + 1 + 9 + 4 + 4 = 21$  Liczba 21 składa się z dwóch cyfr. Gdy dodamy ich wartości otrzymamy liczbę 3 (21 czyli  $2 + 1 = 3$ ). Trójka liczbą naszego Jubilata. Liczba to doskonała, która samego Boga wyraża, a w geometrii do najszlachetniejszej figury trójkąta się stosuje. Nie dziwota, że skoro pod liczbą trzy urodzony, stąd trzy Gracje, ale też i trzy cnoty teologalne: *Fides* czyli Wiara, *Spes* znaczy Nadzieja i *Caritas* – która w sobie zarówno Miłość jak i Miłosierdzie zawiera – wyznaczyły szlak ziemskiej drogi naszego Jubilata.

O Gracjach powiedzmy najpierw. Od dnia narodzin poprzez liczbę 3 były one z Nim związane i, zgodnie ze swą etymologią, życzliwością, przychylnością i łaską Go obdarzały. Im to zawdzięczamy, że dzisiejszy Jubilat, po trzech latach nauki, porzucił szatę żaka Politechniki Warszawskiej (a było to Roku Pańskiego 1964), gdzie na Wydziale Mechanicznym, Energetyki i Lotnictwa (tak zwanym MELu) nauki pobierał. Opuszczając mury stołecznej świątyni nauk ścisłych, Polibudą przez brać studencką zwaną, powierzył się opiece trzech Gracji. Bo one to Gracje, w Helladzie Charytami zwane, *Gratae*, rzymskie boginie Piękna, patronki wszelkiego umysłowego trudu i opiekunki dzieł sztuki, natchnęły młodego Jakuba by odtąd serce swe w niewolę sztuk pięknych oddał, tajniki kunsztownych dzieł zgłębiając.

Aliści w swym dalszym życiu, a szczególnie w pracy naukowo-dydaktycznej również trzem cnotom teologalnym hołdował. Gdy w roku 1965 na historię sztuki zdawał, wiara nim kierowała, że na studia się dostanie i szczęśliwie je ukończy. Gdy roku Pańskiego 1970 dyplom magistra historii sztuki na Uniwersytecie Wrocławskim odbierał, z nadzieją wchodził w nowy, dojrzały etap życia. A jak mówi Pismo Święte, ustami Apostoła Pogan Pawła świętego „nadzieja zawieść nie może



1. Prof. Jakub Pokora, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego, grudzień 2015. Fot. B. Gutowski



ponieważ miłość Boża rozlana jest w sercach naszych”. I nadzieja go nie zawiodła, gdy w roku 1971 do szczęśliwego doprowadziła ożenku z tu obecną małżonką Ewą. Ta sama cnota *Spes* w Polsce nadzieją zwana przywiodła go z powrotem do rodzinnej Warszawy, a po kilku latach przyczyniła się do fortunnego zatrudnienia w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Zakładzie Inwentaryzacji Zabytków Sztuki w Polsce, w którym przez ćwierć wieku nasz Jubilat pracował (od 1975 do roku 2000).

Z wiarą przystępował do każdego nowego zadania, opracowania katalogu, napisania artykułu, czy książki. Gdy pierwsza linijka tekstu powstawała, nadzieja Jego piórem kierowała, że pracę, którą rozpoczął, ukończy. Natomiast *Caritas*, najszlachetniejsza z cnót była przy Nim zawsze gdy studencką młodzież nauczał,

a w szczególności, gdy wiedzę sprawdzał i oceny do indeksów wstawiał.

Można by, Czcigodny Pedagogu, przyrównać twą działalność dydaktyczną do owocu granatu. Jeden owoc granatu – *symbolum* rzeczy wielkich i wzniosłych – z licznych drobnych ziarenek się składa. Każda najmniejsza pestka oznacza jednego wypromowanego licencjata, magistra lub doktora. Ten owoc twój pracy nauczycielskiej ponad dwudziestu magistrów zawiera wypromowanych na naszej Alma Mater od lat dziewięćdziesiątych do 2014 r. Kolejne małe owoce to ponad 120 osób z dyplomem magistra wypromowanych na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki przezacnej Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, gdzie od roku Pańskiego 1982, przez ponad 30 lat wiedzy swej młodzi udzielałeś. Cztery największe ziarenka



2. Jubileusz prof. Jakuba Pokory. Od lewej: dr Anna Sylwia Czyż, dr hab. Zbigniew Bania prof. UKSW, dr Marcin Zgliński, dr Katarzyna Kolendo-Korczak, bp Michał Janocha, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego, grudzień 2015. Fot. B. Gutowski

to doktorzy: trzy przewody miały miejsce w Instytucie Sztuki PAN, jeden na naszym Uniwersytecie. Najmniejsze pestki prace licencjackie imaginują, aż 51 powstało pod Twoim kierunkiem w Wyższej Szkole Turystyki i Hotelarstwa w Warszawie, w której nauczałeś w latach 1994-1999. A nie zliczę tłumu studentów, którzy przez ten czas wszytek, przeróżnych wykładów słuchali i z ust Twoich mądrość czerpali.

Imię Twoje postać i dzieje biblijnego patriarchy na myśl przywodzi. Twe liczne artykuły oraz książek rozdziały szczeble drabiny Jakubowej przypominają, po których się wspinałeś do empireum sciencyji, pełnego zaszczytów najwyższych. Pozwól, że jedno niektóre z nich wymienię. Pierwszy znamienitszy gradus stanowi artykuł *Śląskie płyty nagrobne z metalowymi aplikacjami z XIV wieku*, na kartach „Roczników Sztuki Śląskiej” w 1973 r. drukowany, na Twej pracy magisterskiej oparty. Dysertację doktorską w 1982 r., cztery lata

po szczęśliwej promocji wydałeś w postaci książki: *Sztuka w służbie Reformacji. Śląskie ambony 1550-1650*. Kolejnym stopniem tych niebieskich schodów, który drogę Ci do habilitacyjnej promocji w roku Pańskim 1994 otworzył, było dzieło *Obraz Najjaśniejszego Pana Stanisława Augusta. Studium z ikonografii władzy (1764-1770)*. W roku 2006 książkę *Psy, błazny, dzieci, królowie... Studia nad sztuką XV-XVIII wieku* wydałeś, a trzy lata później godnością tytułu profesora nauk humanistycznych zostałeś nagrodzony. I ostatni opus wspomnieć należy: *Nie tylko podobizna. Szkice o portrecie*, które w 2012 r. światło ujrzały.

A gdybym jeszcze chciała wymienić wszystkie miejscowości z *Katalogów zabytków sztuki w Polsce*, które opracowywałeś i nad którymi redakcją niezliczone godziny się trudziłeś, pewnie by zabrakło papieru i atramentu, by je spisać. Po Śląsku i Mazowszu sumiennie peregrynowałeś. Zna cię Oleśnica

3. Jubileusz prof. Jakuba Pokory, grudzień 2015. Od lewej: dr Magdalena M. Olszewska, dr Romana Rupiewicz, dr Agnieszka Skrodzka, prof. Christine Moisan-Jablonski, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego, grudzień 2015. Fot. B. Gutowski





4. Jubileusz prof. Jakuba Pokory, od lewej: dr Romana Rupiewicz, prof. Christine Moisan-Jablonski, dr Katarzyna Kolendo-Korczak, dr Marcin Zgliński, dr hab. Joanna Czernichowska prof. ASP, dr Urszula Makowska, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego, grudzień 2015. Fot. B. Gutowski

i Bierutów, Sobótka i Kąty Wrocławskie, Milicz, Żmigród i Twardogóra, Strześliń i mazowiecki Pułtusk, dumny Poznań i krakowski Kleparz.

W księdze Liczb (Lb 24, 17) stoi: „wschodzi gwiazda z Jakuba, a z Izraela podnosi się berło”. Jakaż to gwiazda? Gwiazdą ową mądrość sama, Sapientią zwana, bo czyż w odmiennym miejscu Pisma inny pisarz natchniony, Daniel prorok nie stwierdza: „Mądrzy będą świecić jak blask sklepienia, a ci którzy nauczyli wielu sprawiedliwości, jak gwiazdy przez wieki i na zawsze”. A i symbolum berła może stać się figurą naszego przeznaczonego Jubilata. Co to za berło, jak wygląda *sceptrum* Pokory? To nasze Jakubowe berło składa się z trzonu, którym jest cnota *Humilitas* i gałki, którą jest sama *Sapientia*, gdyż, jako mawiali

starożytni, Pokora początkiem Mądrości. A Ty sam przez lata o różnych berłach i inszych insygniach władzy w swych książkach pisałeś: o berłach królewskich i regimentach, laskach marszałkowskich, kanclerskich pieczęciach, hetmańskich buławach, buzdyganach i piernaczach, prostych błazeńskich cepach czy inszych berłach wesołych trefinisiów z francuskiego *la marotte* zwanych, znaczenie owych wykładając rozumnym słowem i krotochwilą cukrując.

Jako w kołczanie różne znajdują się strzały, długością, grotem czy lotką się różniące, tak i różgi w jeden pęk związane nie zawsze są tej samej grubości. W harfie czy lirze jedna struna od drugiej insza, tak i Ty różne obszary tematyczne i zagadnienia badałeś, jednym sprawdzonym tropem się nie



5. Dr Romana Rupiewicz wręcza profesorowi Jakubowi Pokorze książkę jubileuszową, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego, grudzień 2015. Fot. B. Gutowski

Lecz dziś, wszyscy w tej sali zebrani, przyjaciele, znajomi, koledzy, uczniowie wraz z Twoją małżonką Ewą, córką Marią, synem Pawłem i jego małżonką Moniką oraz wnuczętami: młodszą Janeczką i starszym Franciszkiem oraz dalszą rodziną Vivat Dostojny Jubilacie! Vivat! Vivat! Vivat! wołamy i *Plurimos annos* zaśpiewamy:

*Plurimos annos, plurimos*

*Plurimos annos, plurimos*

*Annos, annos*

*Plurimos.*

A iż mniemamy, że nie spocznieś na laurach, które Ci przychylna Fortuna dała, z niecierpliwością na kolejne Twe artykuły i książki czekać będziemy.

kontentując. Od *sacrum* innowierczych kazalnicy śląskich do *profanum* konterfektów Najjaśniejszego Pana Stanisława Augusta, a i wcześniej w Rzeczypospolitej panujących Zygmunta III, Władysława IV oraz wielu innych Jaśnie Oświeconych, choć koroną nie obdarzonych to jednak godne tytuły i urzędy piastujących, biegle i zręcznie się przemieszczałeś, ukryte symbole i znaczenia owych portretów tłumacząc. Nie pogardziłeś ludźmi pośledniejszego stanu i kondycyi, błaznami i dziećmi. Pies nawet – najwierniejszy przyjaciel człowieka – uwagę Twą zatrzymał.

Traktaty chirologiczne, tajemne znaczenie gestów i mimiki zgłębiałeś, choć z nich wszystkich jeno jeden gest należało by wybrać, który do Twego piarstwa się odnosi, gest EXQUIS, którym Francuzi jeszcze dziś doskonałość wyrażają. Lecz Ty znając prawdziwą kondycję ludzkiego stanu i marność mądrości, o której pisał Kohelet, czytelnikowi swej najnowszej książki, na ostatek rozdział o bańce mydlanej i domku z kart zachowałeś, by pamiętać, w duchu pokory, że *vanitas vanitatum et omnia vanitas* co pewien sarmacki wierszokleta tak wyraził:

*Czyliż nie wiemy iż wiatr goniemy,  
gdy chcemy świata*

*Lecz zawsze bitwy, toczy gonitwy,  
nocna poświata*

*Czystość prostota, pokory cnota, ta nie zaginie;  
Z niej po żywocie, nędzy, kłopotcie,  
ochłoda płynie.*



6. Prof. Jakub Pokora z otrzymanym prezentem, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego, grudzień 2015. Fot. B. Gutowski



# Konferencja

## *Wędrowki kultu relikwii*

**Konferencja poświęcona kultowi relikwii odbyła się na Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego, w dniu 28 listopada 2014 r. Pomysł zorganizowania konferencji zrodził się rok wcześniej, kiedy pisząca te słowa przygotowała, we współpracy z Centrum Dialogu Międzykulturowego i Międzyreligijnego UKSW, warsztat naukowy poświęcony problematyce translacji relikwii w świecie późnego antyku. Warsztat, dzięki wsparciu ks. prof. Henryka Skorowskiego, odbył się w siedzibie Centrum Dialogu Międzykulturowego i Międzyreligijnego UKSW na Bielanach. Wzięli w nim udział: Ewa Wipszycka, Elżbieta Jastrzębowska, Bożena Wronikowska, ks. Józef Naumowicz, Waldemar Deluga, Robert Wiśniewski, Mirosława Bławdziewicz oraz Magdalena Łaptaś.**

MAGDALENA ŁAPTAŚ

Wprowadzając zebranych w tematykę warsztatu, Magdalena Łaptaś zwróciła uwagę na to, że wędrowki relikwii to temat niezwykle interesujący i ciekawy, ale również trudny. Mimo sporego zainteresowania badaczy wiele problemów związanych z tym tematem wymaga głębszego zrozumienia. Dlatego też zorganizowanie konferencji okazało się dobrą okazją do dyskusji i spotkania badaczy zajmujących się tą problematyką. W toku rozmów ustalono, iż tematem konferencji będą nie tylko translacje relikwii, ale także „wędrowki” ich kultu. Zdarzało się bowiem, że kult rozprzestrzeniał się niezależnie od występowania relikwii na danym obszarze. Wiara w obecność relikwii często wyprzedzała ich faktyczną translację. Aby nieco ograniczyć zakres czasowy

omawianego tematu, uczestnicy warsztatu przyjęli, iż konferencja będzie dotyczyła pierwszego tysiąclecia. Równocześnie ustalili, że celem konferencji będzie nie tylko przedstawienie wyników badań poszczególnych uczestników, lecz przede wszystkim polemika. Dlatego też na referaty przewidziano po 20 min., pozostawiając sporo czasu na dyskusję. W styczniu 2015 r. Magdalena Łaptaś sformułowała list, skierowany do badaczy różnych ośrodków naukowych w Polsce, w którym zawarła główne zagadnienia do dyskusji:

1. Jak często szczątki świętych były dzielone (w jakim stopniu)?
2. Jak często przenoszono je i jakie były formy translacji?
3. Gdzie i z jakich powodów rodził się ich kult (czy potrzeba krzewienia kultu poprzedzała przeniesienie relikwii)?
4. Jakie funkcje religijne, społeczne i polityczne pełniły?

<sup>1</sup> Pragnę podziękować Ewie Wipszyckiej i Robertowi Wiśniewskiemu za pomoc i merytoryczne wsparcie w przygotowaniu warsztatu i konferencji.

# w I tysiącleciu<sup>1</sup>

5. Gdzie znajdowały się prawdziwe i domniemane miejsca przechowywania relikwii w pierwszym tysiącleciu?

6. Jak przedstawiano translacje relikwii w sztuce?

7. Jak wyglądały relikwiarze?

8. *Translationes* jako źródło informacji o relikwiach.

Na zaproszenie odpowiedziało kilkunastu badaczy z kilku ośrodków badawczych w kraju, takich jak: Uniwersytet Warszawski, Uniwersytet Łódzki, Uniwersytet Papieski Jana Pawła II i Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie. Wprowadzenia w tematykę konferencji dokonała Ewa Wipszycka. W dalszej kolejności prezentowali swoje referaty: ks. Leszek Misiarczyk (*Początki kultu relikwii w Martyrium Polykarpia*), Paweł Nowakowski (*Tekstualizacja relikwii w przestrzeni sakralnej w Azji Mniejszej i na Bliskim Wschodzie IV–VI w.*), ks. Józef Naumowicz (*Początki kultu relikwii krzyża*), Magdalena Łaptaś (*Translacje relikwii Apostołów a kult Dwunastu w Nubii*), Anna Stróż (*Domniemane wczesne memoriae martyrum nad Renem*), Teresa Wolińska (*Relikwie w myśli religijnej i w polityce papieża Grzegorza Wielkiego*), Piotr Grotowski (*Tożsamość świętego. O znaczeniu inskrypcji w identyfikacji osób w sztuce bizantyńskiej*), Piotr Otto Scholz (*Od signum fides do relikwii – uwagi i refleksje*), Aleksandra Sulikowska (*Nienaruszalność i podział – kult świętych relikwii w Bizancjum*

*i na Słowiańszczyźnie*), Zofia Brzozowska (*Geneza i rozwój kultu relikwii Krzyża Świętego w Nowogrodzie Wielkim*). Na konferencję nie dojechało dwóch prelegentów: Justyna Spruta (*Translacje relikwii świętych wojowników – pogromców węża-smoka*) i Roman Szlązak (*Translacje relikwii św. Demetriusza z Sirmum do Salonik i związanych z nim miejsc kultu*).

Dyskusje, które toczyły się po wykładach, pozwoliły prelegentom i słuchaczom zorientować się w różnorodności omawianego materiału, który jest niezwykle obszerny. Uczestnictwo historyków, patrologów, historyków sztuki i archeologów pozwoliło na polemikę i omówienie różnych aspektów translacji kultu relikwii. Dyskusje przebiegały w życzliwej atmosferze. Warto także podkreślić udział i zaangażowanie studentów Instytutu Historii Sztuki UKSW, którzy aktywnie włączyli się w przygotowanie materiałów konferencyjnych i prace organizacyjne. Wśród dużej grupy studentów szczególne zaangażowanie wykazali: Zuzanna Potocka, Daniel Miedzianowski i Blanka Burnat. Studenci uczestniczyli w konferencji mając możliwość zadawania pytań. Duże wrażenie wywarły na nich dyskusje, mające niekiedy burzliwy przebieg, a równocześnie uczące ich pluralizmu myślenia.

Profesor Waldemar Deluga w podsumowaniu konferencji zaproponował, by materiały z niej zostały opublikowane w *Series Byzantina*, w języku angielskim. Obecnie trwa przygotowywanie tekstów do druku.

# Grójec w akwarelach

**Urodzony 25 października 1896 r. w Grójcu i zamordowany w masowej egzekucji na Sadybie Czerniakowskiej 2 września 1944 r., Leonard Pękalski należał do czołowych malarzy lat 20. i 30.XX w.**

ANDRZEJ K. OLSZEWSKI

Związany z Felicjanem Szczęsnym Kowarskim i grupą „Pryzmat” uprawiał malarstwo olejne i akwarelowe, polichromię. Główne tematy jego prac to pejzaż, martwa natura (złoty medal na wystawie światowej w Paryżu w 1937 r.), portret, sceny rodzajowe i historyczne. Po okresie formistycznym Pękalski komponował obrazy nasyconym kolorem w tradycji klasycznej dyscypliny Chardina i Cézanne’a. Jego najbardziej znane prace z zakresu malarstwa monumentalnego to freski w kilku salach na Wawelu, nieistniejące dekoracje na rynku Starego Miasta i na budynku Arsenалу w Warszawie.

Grójec, w którym urodził się Pękalski, jest jednym z głównych miast Mazowsza na szlaku Warszawa-Radom-Kraków. Ongiś zwany Grodziec, od XI wieku był kasztelanią, zaś prawa miejskie otrzymał w 1419 r. Rodzinne miasto ks. Piotra Skargi słynęło na przełomie XVI i XVII w. z wyrobu strun do lutni oraz piwa. W 1867 r. Grójec stał się siedzibą powiatu. Duże znaczenie dla rozwoju miasta miało uruchomienie w 1914 r. kolei wąskotorowej do Warszawy. W połowie lat 30., za burmistrza Juliusza Tadeusza Olszewskiego, miasto zostało zelektryfikowane. Liczyło wówczas 10 tysięcy mieszkańców, w tym kilka tysięcy Żydów. Czołowym obiektem zabytkowym miasta jest gotycki kościół z XVI w.,





# Leonarda Pękalskiego

1. Leonard Pękalski,  
Widok na kościół,  
akwarela, własność  
rodziny. Fot. Witalis  
Wolny





■ ■ ■ ■  
2. Leonard Pękalski,  
Ojciec malarza,  
Aleksander na spacerze,  
akwarela, własność  
rodziny. Fot. Witalis  
Wolny

■ ■ ■ ■  
3. Leonard Pękalski  
Pasące się krowy,  
akwarela, własność  
rodziny.  
Fot. Witalis Wolny

■ ■ ■ ■  
4. Leonard Pękalski,  
Postacie kobiet na tle  
miasta, akwarela,  
własność rodziny.  
Fot. Witalis Wolny







pod wezwaniem św. Mikołaja biskupa. Góruje on na niewielkim wzniesieniu ponad miastem. W zabudowie zachowały się klasycystyczne: ratusz, poczta i szpital, oraz duży drewniany dom rodziny Pękalskich, gdzie ojciec Leonarda Aleksander miał warsztat szewski.

W malarskim dorobku Pękalskiego Grójec występuje w kilku szkicach olejnych, oraz głównie w akwarelach. Przedstawiają one różne fragmenty miasta, najczęściej z kościołem pw. św. Mikołaja na pierwszym planie. Na ujęciu od strony głównej drogi Warszawa-Radom widać, już dziś nieistniejący, budynek ośmiobocznej drewnianej stodoły prawdopodobnie z XVIII w. Na innej akwareli widać ojca artysty na przechadzce wśród snopów. W głębi ukazany jest kościół pw. św. Mikołaja, podobnie jak i na akwareli

z postaciami dwóch kobiet na pierwszym planie. We wszystkich kompozycjach przedstawionych jest bardzo dużo drzew tworzących tła barwnych plam. W całości są to malarskie notatki, osobiste impresje, wzbogacające ikonografię rodzinnego miasta malarza<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Literatura: *Leonard Pękalski 1896-1944. Wystawa pamiątkowa*, oprac. katalogu E. Burke, I. Grzesiuk, A. K. Olszewski, ZPAP Okręg Warszawski, marzec-kwiecień 1969.; I. Bal, *Leonard Pękalski*, w: *Słownik artystów polskich*, t. VII, Warszawa 2003, s. 68-72.; J. Bazan, *Źródła informacji dotyczącej życia i twórczości artystycznej Leonarda Pękalskiego*, praca magisterska. Instytut Informacji Naukowej i Studiów Bibliologicznych, UW, promotor dr hab. Amma Kamler, 2016.; R. Matyjas, *Tradycja Mazowska, powiat Grójceki. Przewodnik subiektywny*, Warszawa 2014.; Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. X *Województwo warszawskie*, z. 5, *Powiat grójceki*, oprac. I. Galicka, H. Sygietyńska, D. Kaczmarzyk, Warszawa 1971.; H. Świdorski, *Kościół świętego Mikołaja w Grójcu*, Warszawa 2007.



# SUMMARY

## Plans for the expansion of the former Warsaw residence of king Zygmunt August around 1600

Zbigniew Bania



Preserved project in the collection of architectural designs in Archiv of Tillmann Gameren (Warsaw University, Cabinet of Designs) A. Miłobędzki interpreted it as a project of west wing of Warsaw Castle made in beginning of 17<sup>th</sup> century. I suppose that this project show us a north wing of Warsaw Castle, with cornerpavillons and vaste pillar collonade looking at collegiate church St. John and Old Town of Warsaw.

## The Belvedere Palace of Krzysztof Zygmunt Pac and Klara Isabelle de Mailly

Anna Sylwia Czyż

The article deals with the little-known, first stage of the history of the Belvedere residence in Warsaw when it was constructed and arranged (1659–1663) by Krzysztof Zygmunt Pac, Chancellor of the Grand Duchy of Lithuania. Referring to a tradition, established in the times of the Vasa dynasty, of seats surrounded by gardens and of an antique otium and Italian villa, Pac created an exclusive seat, albeit made of wood, situated on a picturesque escarpment of the River Vistula, on the ceremonial route leading to Warsaw. He gave it to his wife, Klara Isabella de Mailly Lascari, a relative of Queen Marie Louise and a descendant of the most eminent French families, who at the same time was related to the Byzantine emperors. In this way Krzysztof Zygmunt Pac drew upon the tradition of the place, as Ujazdów had been connected with Anna, Princess of Mazovia as well as Anna Jagiellon. Thanks to iconographic and archival sources as yet not analysed, it was possible to reconstruct the outline of the building and at least partially map its furnishings. The villa was constructed on a square plan, erected on a high plinth as a ground-floor building with four sections, with a representative gallery opened wide onto the Vistula side. It appears from this that the palace was designed by Tylman van Gameren.

## Depictions of the Holy Family Modelled on Carlo Maratta's Compositions

Katarzyna Ponińska

The starting point for this article were two paintings of a very similar composition. They are to be found in two Mazovian churches, one in Pęcice and the other in Kurdwanów. The iconographic origins of both depictions are to be found in Carlo Maratta's works. The rendering of the subject turned out to be so popular that it bore fruit in numerous versions. It appears as a drawn version (Louvre), and as a graphical version (for example: Pieter Schenck, Gérard Edelinck, Francesco Bartolozzi, and Johann Jakob Frey I). Examples of paintings that repeat these or similar renderings of this subject can be seen in Genoa (a painting by Carlo Maratta himself), Rome (a painting by Agostino Masucci – Maratta's pupil), and in Canada (Victoria).



A similar subject, but of a different compositional arrangement, was undertaken by the same artist, and his original work is housed in the Capitoline Museums, Rome. This second rendering by Carlo Maratta has also been repeated in graphical versions (Francesco Bartolozzi). Examples of his painted copies can also be seen in Poland (Włocławek and Grochowski), and at a convent attached to St. Casimir Church in Warsaw. Two other versions, with a different profile of St. Joseph, are to be found in the Lublin Voivodeship. One is at the main altar of a church in Włostowice, a suburb of Puławy, which was painted by Kazimierz Wojniakowski. On account of its location it should be associated with the Prince Czartoryski court, one of the most outstanding artistic centers in Poland of the end of the 18<sup>th</sup> century. The other copy, of less artistic value, is to be found in the parish church of Kurów.

### **Spectacles of The “Sea Battles” Put on for Stanisław August Poniatowski**

Magdalena M. Olszewska

The article presents one of many attractions – the spectacles “sea battles” that were specifically organized for Stanisław August. Here five of them are presented widely. The earliest took place on 27<sup>th</sup> August 1765. It was held on the first anniversary of the beginning of the electoral parliament in August Moszyński’s (1731–1786) estate Zwierzyniec of Młociny (near Warsaw). Another one on 22<sup>th</sup> July 1783, at Aleksandra Ogińska’s (1730–1798) domain in Siedlce and on 8<sup>th</sup> September 1784 in Łopatyń near Pińsk, belonging to Mateusz Butrymowicz (1745–1814). One of the most magnificent show took place in Nieśwież, in Karol Radziwiłł “Panie Kochanku” (1734–1790) estate. In the evening, on 19<sup>th</sup> September 1784, the king spent a two-hour spectacle combined with illumination – a “sea battle” with participation of 30 ships. It showed the defense of Gibraltar referring to the historic battle which took place on 13<sup>th</sup> September 1782. In the evening, 7<sup>th</sup> September 1791 on the anniversary of the election, the Theatre on the Island (Teatr na Wyspie) in Łazienki was open, designed by Jan Chrystian Kamsetzer (1753–1795). One of many attractions prepared for that day was the illumination of the bateau and the canal. The



event was pictured on four drawings by Jean-Pierre Norblin de la Gourdain (1745–1830) (collection of the Ciechanowiecki Foundation at the Royal Castle in Warsaw).

The performances of “sea battles” were primarily of an entertaining nature. In addition, such shows as in 1791, apart from the fascination with antiques, pointed to the propaganda content of the actions of Stanisław August who aimed at strengthening the state also in the background of maritime policy.

### **The Use of French Templates During the Execution of Tombstones for the Cemeteries Of Warsaw from 1840 to 1860. Normand and Quaglia Templates**

Marta Wiraszka (trans. Monika Kolena)

In the XIX<sup>th</sup> century it was a common practice to use templates while executing tombstones for European cemeteries. The cemeteries of Warsaw are no exception to the policy. The eldest preserved tombstones date back up to the turn of the XVIII<sup>th</sup> and the XIX<sup>th</sup> centuries. A more numerous group consists of objects constructed no earlier than in the 30’s and the 40’s, at Powązki Cemetery as well as at two Evangelical Cemeteries: Lutheran and Calvin. They are tombstones either sticking to Neo-gothic style or to Classicist- Empire with visible influence of Greek, Roman and Egyptian art. The latter was, in its vast majority, inspired by French templates. Studies by Louis Marie Normand and Ferdinando Quaglia from 1832 as well as the masterpiece by Joseph Marty from 1839 have been sources of several emulations.

In the first part of the article examples from



Normand and Quaglia editions were given. Among other tombstones mentioned the following were given a more meticulous analysis: The Petyskus Mausoleum at Evangelical-Augsburg Cemetery (Ave. 11, n° 25) as well as the following tombstones: of the Sokołowscy at Powązki Cemetery (q. 14, r. 6), of Karol Fryderyk Woyda at Evangelical-Reformed Cemetery (q. K, r. 2), of Michał Włodek (q. 14, r. 5) and of Ignacy Zieliński (q. 33, r. 3) at Powązki Cemetery, the one of Teodor Tripplin at Evangelical-Reformed Cemetery (q. S, r. 1) as well as The Brandt family at Roman Catholic Cemetery in Radom (q. 5a).

In the second part of the article examples from Joseph Mary templates are analyzed. It is also were key findings and conclusions are specified.

**Four Early Effigies of Merciful Jesus: drawing by S. Kreduszyński, fresco by Felicjan Szczęsny Kowarski in Hołubla, painting by Henryk Uziembło in Łąd, and that by Jan Wałach in Czerwińsk**

Janusz Nowiński

The effigy of Merciful Jesus, epitomizing Divine Mercy, is today known and promoted in two painterly versions. The first was that executed in Vilnius in 1934 by Eugeniusz Kazimirowski under the guidance

of St Faustina Kowalska, who gave the painter detailed information on the appearance of the effigy while it was being created. The second, a more popular version, is the painting of Merciful Jesus by Adolf Hyła executed in 1944 for the chapel of the Congregation of the Sisters of Our Lady of Mercy at Cracow-Łagiewniki.

The process of the formation of the cult of Divine Mercy, particularly at its early stage, during WW II and immediately afterwards, was accompanied by numerous effigies of Merciful Jesus, some of them often distanced from the model described by St Sister Faustina Kowalska and the work painted under her guidance by Kazimirowski. The study presents four early examples of the effigy of Merciful Jesus related to the emerging cult of Divine Mercy and documenting the process of the topic's iconography formation.

Kreduszyński's drawing (Fig.1) and Maj's water-colour (Fig. 2) are records of the cult of Divine Mercy during WW II, and particularly during the Warsaw Uprising. The popularity of the effigy of Merciful Jesus during the war is testified by Felicjan Szczęsny-Kowarski's 1943 fresco in the Parish Church at Hołubla (Figs. 4,5). The 1942 work of the Cracow painter Henryk Uziembło, currently in the Łąd Parish Church (Fig. 6), is the first effigy of Merciful Jesus against





landscape, clearly distant from the vision of Sister Faustina illustrated in Kazimirowski's painting. It was Uziembło's work that served as the model for Adolf Hyła who executed the effigy for the Cracow-Łagiewniki Sisters in 1944 (Fig. 7). Painting over the landscaped background, the artist corrected his work in 1952. In turn, Jan Wałach's 1952 painting for the Salesian novitiate chapel in Czerwińsk shows Merciful Jesus rising above the world (Fig. 8). In this form, it echoes the vision St Sister Faustina had in 1935 during the Mass at the Vilnius Gate of Dawn when the effigy of Merciful Jesus was first presented to the public.

### **Tomb-Chapel and Contemporary Visual Culture** Bartłomiej Gutowski



Undoubtedly, there are numerous factors determining the forms of located at cemeteries tombs built in the second half of the 20th century. Firstly, it is the specificity of the place strongly affected by the religious and spiritual context but also by atheistic concepts. Secondly, we encounter cultural - and quite often - historical conditions. In the case of tombs, the dominant tendencies are close to neomodernism. What is characteristic is the search for the interplay of space, lighting, materials and reflections - the interplay fostering individual contemplation with its shape and symbolics. The striving for dematerialization and double-coding is very clear. On the one hand, an external, physical block; on the other hand - its interior directed towards the transcendent

experience. Open to purely sensory stimuli which strengthen the feeling of experiencing "the other". The mentioned examples are characterized by originality of the form and - to some extent - diversity of materials. Insofar as, however, the formal solutions considerably differ from each other, we principally observe the pursuit of creating forms that help individualize the experience of death.

### **The Pentecost church in Otwock** **Symbolism and theological meaning of its decoration**

Stanisław Kobieliński

A group of architects worked on the form of the building of the Pentecost church in Otwock. Rev. Stanisław Kobieliński, Rev. Henryk Herkt and artist Andrzej Zaborowski discussed the decoration and detailing. The building was finished in 1987 and it was consecrated on the 7<sup>th</sup> May, 1988 by Bishop Marian Duś. The complex ideological decoration of the church is related to the symbolism of geometric figures and refers back to the Scriptures, the writings of the Fathers of the Church and the Catechism of the Catholic Church. The altar centrepiece presents the Pentecost scene referring to the invocation of the church and its parish. However, the main theme in the decoration of the church is the representation of the New Jerusalem which until today is considered by the Church as an allegorical place of eternal happiness after death.





## Jubileusz

Wydziału Nauk Historycznych  
i Społecznych  
Uniwersytetu Kardynała  
Stefana Wyszyńskiego  
w Warszawie

23 listopada 2017 r.  
Auditorium Maximum UKSW  
(Aula R. Schumana),  
ul. K. Wóycickiego 1/3,  
Warszawa  
godz. 10.00

szczególne informacje: [www.wnhis.uksw.edu.pl](http://www.wnhis.uksw.edu.pl)







Fotografie z archiwum Komisji Kultury Zarządu Samorządu Studentów UKSW (autorzy zdjęć: Aleksandra Lewandowska, Aleksandra Łyczak, Zuzanna Królikiewicz, Agnieszka Rutkowska)





W roku 2017 rozpoczął się projekt dokumentacji polskich kościołów i parafii w USA. Prace podjęte zostały przez zespół pod kierunkiem dr. hab. Jacka Gołębiowskiego, prof. KUL. Personel stanowią pracownicy i współpracownicy KUL i UKSW, z ramienia naszej uczelni w pracach biorą udział: dr hab. Zbigniew Bania, prof. UKSW dr hab. Katarzyna Chrudzimska-Uhera, dr hab. Anna Sylwia Czyż i dr Bartłomiej Gutowski). W pierwszej kolejności przedmiotem badań są tzw. Polish Cathedrals. W roku 2017 przeprowadzone zostały prace dokumentacyjne w 21 parafiach na terenie Chicago i okolic. Badania dofinansowane są przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach programu „Ochrona dziedzictwa kulturowego za granicą”.