

# artifexnovus

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

2 / 2018





Od redakcji / **1**  
Wątki masońskie w sztuce na dworze Stanisława Augusta / **2**  
**Agnieszka Skrodzka**

*Hic manus ob patriam pugnando vulnera passi*, czyli o kontynuacji programu ideowego Sali Rycerskiej Zamku Królewskiego w litografii Franciszka Kosteckiego / **20**

**Tomasz Jakubowski**  
Kaunas of 1919–1939: a temporary capital built by its citizens / **38**  
**Vaidas Petrusis**

Alegorie Polski w gmachach publicznych i kościołach województwa śląskiego na wybranych przykładach (1922–1939) / **58**  
**Jerzy Gorzelik**

Historia koszar kawaleryjskich przy Łazienkach Warszawskich w latach 1918–1945 / **72**

**Weronika Chróśny**  
Pomniki uczestników walk narodowowyzwoleńczych na południowo-wschodnim obszarze dawnego województwa tarnopolskiego / **86**

**Anna Sylwia Czyż**  
Design w kontekście zrównoważonego rozwoju i ergonomii – projekty Simo Heikkilä / **102**

**Anna Wiśnicka**  
Dydaktyka historii sztuki na UKSW – refleksje praktyka dotyczące metodyki kształcenia / **124**

**Beata Lewińska**  
Relacja z sesji naukowej *Sztuka w służbie Wazów* / **136**  
**Magdalena M. Olszewska**

Sprawozdanie z konferencji naukowej ku czci ks. prof. Janusza St. Pasierba i uroczystości wręczenia nagrody Jego imienia / **140**  
**Agnieszka Skrodzka**



PUBLIKACJE KSIĄŻKOWE PRACOWNIKÓW  
IHS UKSW 2017-2018

Magdalena Białonowska, Andrzej Ciecchanowiecki – kolekcjoner i darczyńca [katalog wystawy], Warszawa 2017

Anna Sylwia Czyż, Bartłomiej Gutowski, *Cmentarz na Rossie w Wilnie. Niezachowane pomniki na podstawie kartotek Wacława Wejtki, Lucjana Uziębły i Aleksandra Śnieżki / Rasu kapines. Neislike antkapiiai is Vaclovo Veitkos, Lucjano Uzemblos ir Aleksandro Śnieżko kartoteki*, Warszawa 2017

Jakub Lewicki, Piotr Lorens, *Młode Miasto Gdańsk. Zasady kształtowania przestrzeni Młodego Miasta w kontekście wartości zabytkowej i wytycznych konserwatorskich dla zespołu dawnej Stoczni gdańskiej*, Warszawa 2018

Beata Lewińska, *Kształcenie artystyczne w szkołach plastycznych w Polsce w latach 1944–2018*, Wydawnictwo Naukowe UKSW, Warszawa 2018

Marek Maksymczak, *Bunt przeciw władzy i formalizmowi. Próba interpretacji twórczości grupy Wprost*, Warszawa 2017

Romana Rupiewicz, *Sąd nad Jezusem. Studium ikonografii oraz źródeł od chrześcijańskiego antyku do nowożytności*, Warszawa 2018

Agnieszka Skrodzka, *Udręki majestatu. Polscy „królowie nieszczęśliwi” w ikonografii nowożytnej*, Warszawa 2018

Marta Wiraszka, *Kaplice i mauzolea na cmentarzach Warszawy w XIX i pierwszej połowie XX wieku*, t. 1: Dzieła i ich twórcy, Warszawa 2017

*Cmentarze dawnego powiatu buczackiego*, red. A.S. Czyż, B. Gutowski, Warszawa 2017

*Cmentarze dawnego powiatu tarnopolskiego. Kaplice, grobowce i nagrobki z inskrypcjami zapisanymi w alfabecie łacińskim (1800–1945)*, red. A.S. Czyż, B. Gutowski, Warszawa 2017

*Domenico Tintoretto. Obrazy z Tarnobrodu* [katalog wystawy], red. A. Badach, Warszawa 2017

*Dziedzictwo książąt mazowieckich. Stan badań i postulaty badawcze*, red. J. Grabowski, R. Mroczek, P. Mrozowski, Warszawa 2017

*Migracje. Materiały LXV Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki* Warszawa, 24–25 listopada 2016 r., red. K. Chrudzimska-Uhera, A.S. Czyż, Warszawa 2017

*Pachoras. Faras. The wall paintings from the Cathedrals of Aetios, Paulos and Petros*, red. S. Jakobielski, M. Łaptaś, Warszawa 2017

*Początki murowanych zamków w Polsce do połowy XIV w.*, red. A. Bocheńska, P. Mrozowski, Warszawa 2017

*Polskie kolekcjonerstwo rzemiosła artystycznego – historia i współczesność*, red. M. Białonowska, M. Bryl, A. Frąckowska, Warszawa 2018

*Spółczesność, historia, sztuka. Księga na 30-lecie Wydziału Nauk Historycznych i Społecznych UKSW w Warszawie*, red. A.S. Czyż, Warszawa 2017

*Sto zabytków na stulecie odzyskania niepodległości przez Polskę*, red. J. Lewicki, Warszawa 2018

*Wędrowanie sztuki*, red. A. Badach, K. Chrudzimska-Uhera, Warszawa 2018



Redakcja Artifex Novus  
ul. Wóycickiego 1/3 bud. 23  
01-938 Warszawa  
artifex.uksw.edu.pl  
ISSN 2544-5014

Artifex Novus  
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:  
Jan Raszka, *Alegoria województwa śląskiego* (fragment), 1928 r., płaskorzeźba w westybulu gmachu Sejmu Śląskiego w Katowicach (niezachowana). Fot. Archiwum Regionalnego Instytutu Kultury w Katowicach, Zespół Śląskiego Centrum Dziedzictwa Kulturowego w Katowicach, sygn. 20/2

Redakcja:  
dr hab. Zbigniew Bania, prof. UŁ (redaktor naukowy numeru)  
dr hab. Katarzyna Chrudzimska-Uhera, prof. UKSW (redaktor naczelna)  
dr hab. Anna Sylwia Czyż, prof. UKSW  
dr Paweł Drabarczyk vel Grabarczyk dr Bartłomiej Gutowski (z-ca redaktor naczelnej)  
dr Agnieszka Skrodzka (sekretarz redakcji)  
dr Marta Wiraszka

Redakcja językowa i korekta:  
dr Małgorzata Jesiotr

Recenzenci numeru:  
dr hab. Zbigniew Bania, prof. UŁ  
dr hab. Konrad Bobiatyński UW  
prof. dr hab. Waldemar Deluga Ostravská univerzita  
dr hab. Piotr Gryglewski, prof. UŁ  
dr Jarosław Janowski UMCS  
dr Anna Kostrzyńska-Miłosz IS PAN  
prof. dr hab. Lechosław Lameński KUL  
prof. dr hab. Wiesława Limont UMK  
dr hab. Piotr Majewski, prof. UKSW  
ks. dr hab. Janusz Nowiński, prof. UKSW  
prof. dr hab. Joanna Sosnowska IS PAN  
prof. dr hab. Wiesław Wysocki UKSW

Koncepcja graficzna:  
Sławomir Krajewski

Opracowanie graficzne:  
Piotr Górski

## Od redakcji

Tekstami zamieszczonymi w niniejszym numerze rocznika Instytutu Historii Sztuki UKSW „Artifex Novus” pragniemy zaznaczyć swą obecność w działaniach upamiętniających rocznicę stulecia odzyskania niepodległości przez Polskę w 1918 r. Są to artykuły traktujące raczej o tych wydarzeniach, przedsięwzięciach, które mogły czy powinny zaistnieć dzięki temu faktowi. Poprzedzają je dwa teksty odnoszące się do czasów sprzed katastrofy końca XVIII w. oraz do wydarzeń, które były jej skutkiem. Pierwszy z nich, autorstwa Agnieszki Skrodzkiej, podważa wyrażane w niektórych opracowaniach przekonanie o aktywnym udziale króla Stanisława Augusta w działaniach łóż masońskich, które było pożywką dla dociekań o ukrytych masońskich wątkach treściowych w poszczególnych królewskich przedsięwzięciach artystycznych. Tomasz Jakubowski z kolei jest autorem wnikliwej analizy ikonograficznej i ikonologicznej powstałej przed 1831 r. litografii Franciszka Kosteckiego, ukazującej trzech bohaterskich wodzów: Tadeusza Kościuszkę, Henryka Dąbrowskiego i księcia Józefa Poniatowskiego, których wyobrażenia kontynuują główne treści programu ideowego Sali Rycerskiej Zamku Warszawskiego; treści przekazywane przez cały XIX w. w graficznych portretach tych bohaterów.

Teksty poruszające problematykę artystyczną po roku 1918 rozpoczyna artykuł Vaidasa Petrusisa o intrygującej, szybkiej przemianie urbanistyczno-architektonicznej Kowna – stolicy odrodzonej niezależnej państwowości Litwy. Miasto to uzyskało własną, trwającą do dziś, architektoniczną tożsamość. Dzięki wzmoczonemu ruchowi budowlanemu pojawiły się zespoły budynków, charakteryzujących się unikalnym połączeniem rozmaitych wpływów i interpretacji modernizmu oraz narodowego romantyzmu. Z kolei Anna Czyż omawia sposób upamiętnienia bohaterów walk o zachowanie niepodległości na terenach południowo-wschodnich II Rzeczypospolitej. W artykule wykorzystano materiały gromadzone podczas prowadzonej przez pracowników i studentów Instytutu Historii Sztuki UKSW akcji inwentaryzacyjnej cmentarzy dawnego województwa tarnopolskiego. Zaprezentowano rodzaje nagrobków, kompozycji bardziej złożonych i wzbogaconych pomnikami nagrobnymi, a także obiekty o charakterze kaplicowym i większe zespoły, jak nekropolie wojenne. Warszawy dotyczy tekst Weroniki Chróśny, przypominający nam dzieje funkcjonowania i zabudowy koszar kawaleryjskich przy Łazienkach Warszawskich w okresie międzywojennym, gdy swe miejsce zakwaterowania znalazły tam 1 Pułk Szwoleżerów Józefa Piłsudskiego oraz 1 Dywizjon Artylerii Konnej. Utrwalaniu więzi narodowych zarówno w dekoracji plastycznej gmachów państwowych, jak i we wnętrzach kościelnych na terenach Górnego Śląska pozyskanych w wyniku akcji plebiscytowej poświęcony jest tekst Jerzego Gorzelika. Szczegółowo omówiono personifikacje Polski w gmachach publicznych Katowic oraz wizerunki Maryi Królowej Korony Polskiej w kościołach diecezji katowickiej.

Dwa ostatnie teksty związane są już z naszymi czasami. O praktycznej i ekologicznej metodzie wykorzystywania naturalnych materiałów w projektach i wyrobach fińskiego designera Simo Heikkilä pisze Anna Wiśnicka. Jego tzw. zrównoważone wzornictwo wynikało z uwzględnienia uwarunkowań ergonomicznych, regionalnych, funkcjonalnych. Od wielu lat w Instytucie Historii Sztuki UKSW prowadzone jest kształcenie przyszłych nauczycieli zajęć z zakresu historii sztuki i wychowania plastycznego, którego wyjątkowo fachowym twórcą i organizatorem jest Beata Lewińska. Swe refleksje o kształceniu przyszłych nauczycieli tych przedmiotów w szkołach zamieściła ona w kończącym serię studiów artykule.

Numer zamykają sprawozdania z dwu wydarzeń naukowych: o uroczystej sesji poświęconej 25 rocznicy śmierci Ks. Prof. Janusza Pasierba, zorganizowanej na UKSW w dniu 6 grudnia 2018 r. pisze Agnieszka Skrodzka, Magdalena Olszewska zaś o sesji *Sztuka w służbie Wazów*, która odbyła się 4 marca 2019 r. na Zamku Królewskim w Warszawie.

Zbigniew Bania



# Wątki masońskie w sztuce na dworze Stanisława Augusta

AGNIESZKA SKRODZKA  
INSTYTUT HISTORII SZTUKI UKSW

W wieku XVIII, kiedy w Europie rozkwitło zainteresowanie masonerią, do łóż wstąpiło wielu przedstawicieli ówczesnych elit, w tym wybitnych mężów stanu, ludzi pióra, artystów i filozofów oraz członków niższych warstw społecznych. Urokiem „sztuki królewskiej” nie oparli się także władcy. Wiadomo, że masonem był np. Fryderyk II Wielki (1712–1786), król Prus, czy prezydent Stanów Zjednoczonych Jerzy Waszyngton (1732–1799). Wolnomularzem był najprawdopodobniej także polski monarcha, Stanisław August (1732–1798)<sup>1</sup>. Ta ostatnia informacja cały czas pobudza wyobraźnię zwłaszcza niektórych historyków sztuki, którzy na poparcie tej tezy wskazują dzieła wykonywane na zamówienie tego władcy zawierające rzekomo masońskie przesłanie<sup>2</sup>.

1 L. Hass, *Sekta farmazonii warszawskiej. Pierwsze stulecie wolnomularstwa w Warszawie (1721–1821)*, Warszawa 1980, s. 132, 133, przyp. 133; o przystąpieniu Stanisława Augusta do masonerii też s. 104, przyp. 1.

2 Np. K. Załęski, *Alegoryczny portret Stanisława Augusta z „klepsydrą”*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1977, nr 21, s. 237–249; A. Ryszkiewicz, *Portrety Stanisława Augusta*, „Wiek Oświecenia” 1979, nr 2, s. 96; K. Załęski, *Polski portret wolnomularski*, w: *Portret. Funkcja – forma – symbol. Materiały z sesji*

Twierdzenia o wolnomularskich dziełach sztuki z kręgu Stanisława Augusta, jakkolwiek bardzo interesujące, nie zostały do tej pory przekonująco uargumentowane. Niniejszy artykuł ma na celu przedstawienie grupy tych obiektów i próbę zakwestionowania masońskiej interpretacji ich programu ideowego.

Na temat związków Stanisława Augusta z wolnomularstwem wiemy dziś bardzo niewiele. Król milczy o tym w swoich pamiętnikach<sup>3</sup>. Jeśli chodzi o inne relacje

*Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. A. Marczak-Krupa, Warszawa 1990, s. 213–214; K. Załęski, *Stanisław August mit Sanduhr*, w: *Polens letzter König und seine Maler. Kunst am Hofe Stanislaus August Poniatowskis reg. 1764–1795*, red. E. Charazińska, München 1995, [bns.], nr kat. 11; J. Polaczek, *Upadek I Rzeczypospolitej w malarstwie i grafice europejskiej przełomu XVIII i XIX wieku*, „Res Historica. Od rozbiorów Rzeczypospolitej do niepodległych państw narodowych” 1999, nr 9, red. J. Lewandowski, M. Mądziuk, s. 71–82; K.Z. [K. Załęski], *Portret Stanisława Augusta z klepsydrą, 1793*, w: *Stanisław August, ostatni król Polski. Polityk, mecenas, reformator, 1764–1795* [katalog wystawy], red. A. Sołtys, Warszawa 2011, s. 468–469.

3 Zob. Stanislas Auguste, *Mémoires du roi Stanislas-Auguste Poniatowski*, wyd. S.M. Goriaïnov, t. 1, St.-Petersbourg 1914; t. 2, Leningrad 1924; wydanie krytyczne pamiętników ukazało się kilka lat temu: Stanislas Auguste, *Mémoires*, wyd. A. Grześkowiak-Krwawicz, D. Triaire, Paris 2012 (Collection historique de l'Institut d'études slaves. – LXVIII); w języku polskim pamiętniki króla wydano rok później, jednak w obszernych



1. Jakub Kubicki, *Projekt kościoła Najwyższej Opatrzności*. Elewacja frontowa budowli na planie koła z kopułą na bębnie i z sześciokolumnowym portykiem, 1785–1786. W tympanonie symbol Opatrzności – hebrajski tetragram w promieniejącym trójkącie. Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, nr inw. Inw.zb.d. 8623. Fot. Pracownia Reprograficzna BUW

z epoki, warto w pierwszej kolejności zwrócić uwagę na fragment wspomnień barona Karla von Heykinga, dyplomaty i pułkownika, wysoko postawionego członka masonerii, przebywającego w Warszawie przez cały okres panowania Stanisława Augusta (z przerwami)<sup>4</sup>. Heyking zajmował się przyjmowaniem adeptów do stołecznej loży i wtajemniczaniem ich do kolejnych stopni. W 1777 r. pisał on, że kręgi warszawskiej

fragmentach: *Pamiętniki króla Stanisława Augusta. Antologia*, wybór tekstu D. Triaire, tłum. W. Brzozowski, wstęp A. Grześkowiak-Krwawicz, red. M. Dębowski, Warszawa 2013.

4 W. Zawadzki, *Wstęp*, w: *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*, t. 1, oprac. i wstęp W. Zawadzki, Warszawa 1963 (Biblioteka Pamiętników Polskich i Obcych, red. W. Zawadzki), s. 43.

farmazonii rozrosły się tak bardzo, iż wzbudziło to zazdrość polskiego króla, który od dawna bezskutecznie zabiegał o uznanie społeczeństwa<sup>5</sup>. Za zgodą monarchy wstąpił wówczas do loży sekretarz Stanisława Augusta, Maurycy Glaire. Jego ukrytym celem było przyjrzenie się na polecenie króla działalności w kręgach wolnomularskich Ignacego Potockiego, wówczas pisarza wielkiego litewskiego, podejrzewanego o chęć utworzenia wśród „braci” tajnego stronnictwa, nieprzychylnego monarche<sup>6</sup>. Niewykluczone zatem, że to przede

5 K.H. Heyking, *Wspomnienia z ostatnich lat Polski i Kurlandii 1752–1796*, tłum. W. Zawadzki, w: *Polska stanisławowska...*, dz. cyt., s. 136.

6 Tamże, s. 137.



2. Feliks Kruszewski, *Projekt kościoła Najwyższej Opatrzności*. Elewacja frontowa, 1791–1792. Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, nr inw. Inw.zb.d. 8532. Fot. Pracownia Reprograficzna BUW

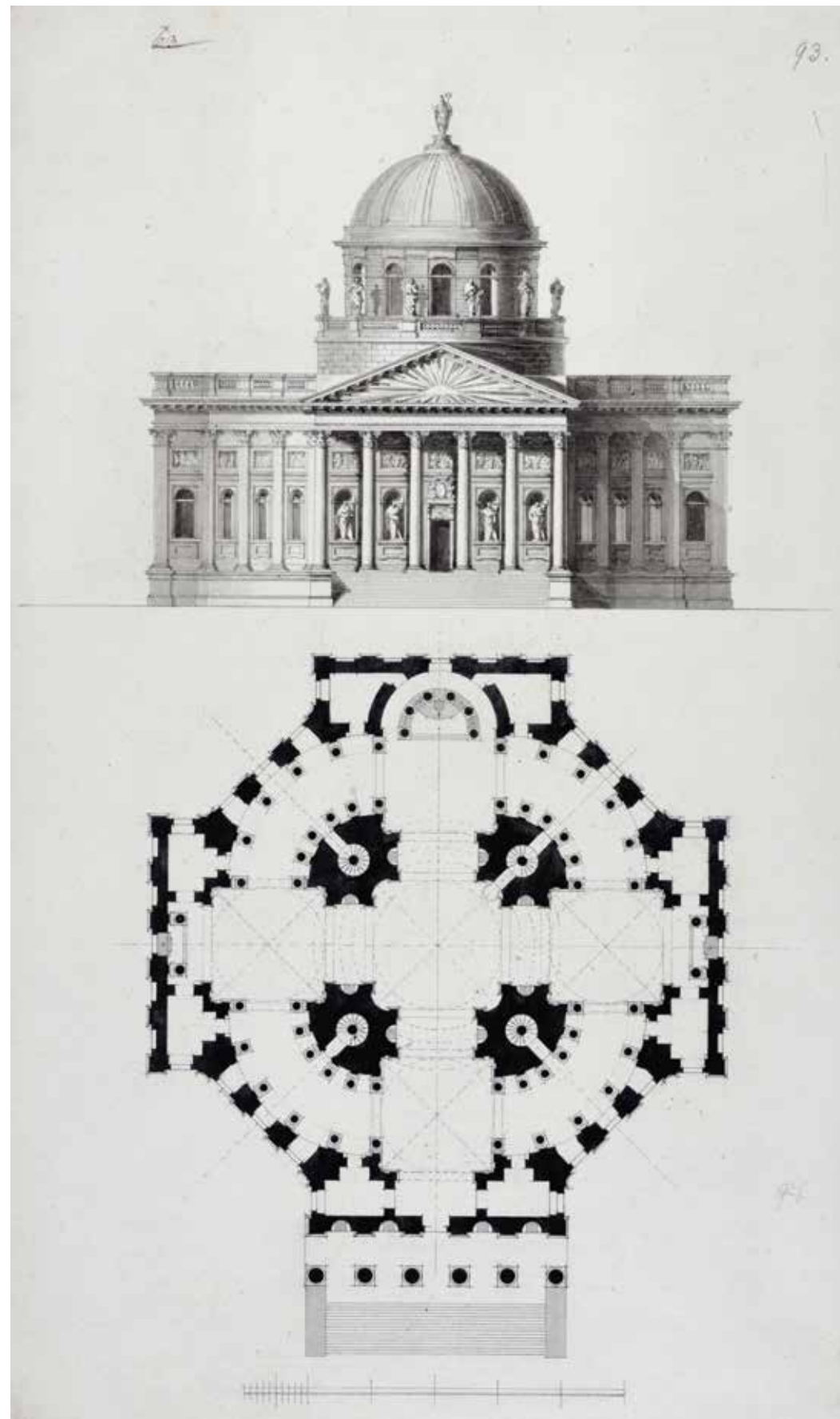
wszystkim właśnie rosnąca popularność warszawskiej organizacji wolnomularskiej przyczyniła się do decyzji monarchy, żeby włączyć się w kręgi jej sympatyków. Być może władca sądził, że jego członkostwo zapobiegnie powstawaniu tam frakcji mu przeciwnych, lub przynajmniej ograniczy tę tendencję, i przysporzy mu zwolenników. Nie dowiemy się jednak z relacji Heykinga niczego na temat przynależności Stanisława Augusta do masonerii, choć baron z pewnością był jedną z najlepiej zorientowanych wówczas osób.

Nieco więcej informacji o tej sprawie zawierają XIX-wieczne opracowania historyograficzne. Walerian Kalinka wspominał, że król wstąpił w 1777 r. do loży niemieckiej *Rose Croix* [Różokrzyż] oraz złożył przysięgę „warunkową wprawdzie co do wypełniania obowiązków lecz bezwarunkową co

do zachowania tajemnicy”<sup>7</sup>. Nie wiadomo jednak, czego owa tajemnica miała dotyczyć, jeśli bowiem chodzi o przynależność, niektórzy członkowie oficjalnie się do niej przyznawali. Świadczy o tym przywołany przez Jędrzeja Kitowicza przykład wojewody mazowieckiego Andrzeja Mokronowskiego, jednego z pierwszych warszawskich farmazonów, założyciela loży Trzech Braci<sup>8</sup>.

7 W. Kalinka, *Ostatnie lata panowania Stanisława Augusta*, Poznań 1868, s. LXI, przyp. 1.

8 Zob. rozdział *O wiarach jakie były w Polsce za Augusta III*, pominięty w wielu XIX-wiecznych wydaniach *Opisu obyczajów za panowania Augusta III* J. Kitowicza, a wydrukowany w: „Pamiętniku Literackim” 1930, r. 27, s. 130. Kitowicz wspomina, że masoni „przymioty osób, jak też powinności konfraterni chowają pod wielkim sekretem” (s. 130). O Andrzeju Mokronowskim jako wolnomularzu: S. Małachowski-Lempicki, *Wykaz polskich łóż wolnomularskich oraz ich członków w latach 1738–1821 poprzedzony zarysem historii wolnomularstwa polskiego i ustroju Wielkiego Wschodu Narodowego Polskiego*, Kraków 1929, s. 36.



3. Jan Griesmayer (?), Domenico Merlini (?), *Projekt kościoła Najwyższej Opatrzności*.

Rzut i elewacja frontowa z jednym z trzech proponowanych wariantów kopuły, 1791–1792. W tympanonie symbol Boskiego Oka w trójkącie w promienistej glorii. Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, nr inw. Inw.zb.d. 8121. Fot. Pracownia Reprograficzna BUW



Król, wstępując do Rose Croix, przyjął imię masońskie *Salsinatus*. Ten anagram łacińskiego *Stanislaus* oznacza „urodzony z posolonego”<sup>9</sup>, sól zaś – według symboliki biblijnej – to mądrość<sup>10</sup>. Jest ona również ważnym elementem alegorii związanych z masonerią (więcej na ten temat niżej)<sup>11</sup>, a jej sens częściowo pokrywa się z biblijnym. Oznacza m.in. wiedzę oraz nauczanie, które są celem łóż wolnomularskich<sup>12</sup>. Imię

9 Choć fakt utworzenia masońskiego imienia króla z łacińskiego *Stanislaus* znany jest w literaturze i często przywoływany, to tłumaczenie anagramu *Salsinatus* pojawia się w niniejszym artykule po raz pierwszy. Za pomoc w przekładzie dziękuję dr Małgorzacie Jesiotr.

10 Biblijna interpretacja soli jako mądrości należy do najbardziej rozpowszechnionych dzięki skierowanym do apostołów słowom Chrystusa zawartym w ewangelii Mateusza, Marka i Łukasza (Mt 5, 13; Mk 9, 50; Łk 14, 34–35). Najbardziej znany jest fragment z Mateusza: „Wy jesteście solą ziemi. Lecz jeśli sól utraci swój smak, czymże ją posolić?” (Mt 5, 13). Sól w Piśmie Świętym ma także inne znaczenia. Jest symbolem kary, przymierza z Bogiem, oczyszczenia i trwałości. XLD [X. Leon-Dufour], *Sól*, s.v., w: *Słownik teologii biblijnej*, red. tenże, tłum. i oprac. K. Romaniuk, Poznań 1984, s. 896–897. Rozwinięty komentarz na temat symboliki soli w Biblii, a także u autorów starożytnych i w kulturze ludowej zamieściła D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej. Leksykon*, tłum. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, koment. do ilustracji M. Wrześniak, Warszawa 2001, s. 131–133. Wiele rozmaitych znaczeń soli, rozpowszechnionych w literaturze antycznej i pismach Ojców Kościoła, przedstawił Philippo Picinelli. Wśród nich są następujące: człowiek niecierpliwy, niewdzięcznik, fałszywy przyjaciel, prałat, pilność, umiarkowana łagodność, umiarkowana gorliwość, roztropność, rada, libido: Ph. Picinelli, *Mundus symbolicus, in emblematum universitate formatus, explicatus, et tam sacris, quam profanis eruditionibus ac sententiis illustratus: subministrans oratoribus, praedicatoribus, academicis, poetis &c. innumera conceptuum argumenta*, t. 1, Coloniae Agrippinae 1687, s. 710–712.

11 P. Naudon, *Histoire générale de la Franc-Maçonnerie*, [Italie] 1987, s. 46, il. 37, gdzie zamieszczona została rycina angielska z alegorycznym przedstawieniem masonów przy pracy, za którymi znajduje się kolumna z symbolami alchemicznymi: ognia, powietrza, wody i soli.

12 G. Oliver, *A dictionary of symbolical masonry including The Royal Arch Degree; according to the system prescribed by the Grand Lodge and Supreme Grand Chapter of England. Compiled, from the best masonic*

*Salsinatus* doskonale zatem odpowiadało nie tylko duchowi epoki, ale także aspiracjom oświeconego króla. Wpisywało się również w szerokie spektrum alegorii i symboli masońskich.

Kalinka twierdził, że znany jest mu list monarchy z 1780 r., w którym władca pisze w języku niemieckim o płaconych przez siebie składkach na cele wolnomularstwa. Historyk zaznaczył jednak, że nie są mu znane żadne inne, późniejsze dokumenty dotyczące uczestnictwa króla w tym ruchu<sup>13</sup>. Warto zwrócić uwagę na to stwierdzenie. Kalinka, który specjalizował się w czasach stanisławowskich<sup>14</sup>, nie natknął się na źródła z okresu po 1780 r. świadczące o działalności władcy w masonerii. Wydaje się, że nie powinniśmy tego faktu ignorować, szukając interpretacji wolnomularskich w dziełach sztuki powstałych na zamówienie Stanisława Augusta.

Kilka lat temu Tadeusz Cegielski podał, że Walerian Kalinka oparł się w powyższych ustaleniach na informacjach Hipolita Skimborowicza, kustosa Muzeum Starożytności Uniwersytetu Warszawskiego i twórcy „słynnej kolekcji warszawskich masoników”<sup>15</sup>. Nie wiadomo jednak, skąd Cegielski czerpał tę wiedzę, skoro Kalinka nie zamieścił w swojej pracy odnośnego przypisu ani nie zawarł w niej bibliografii. Natomiast źródło, z którego korzystał Skimborowicz, nie dotrwało do naszych czasów, jak pisze Cegielski<sup>16</sup>.

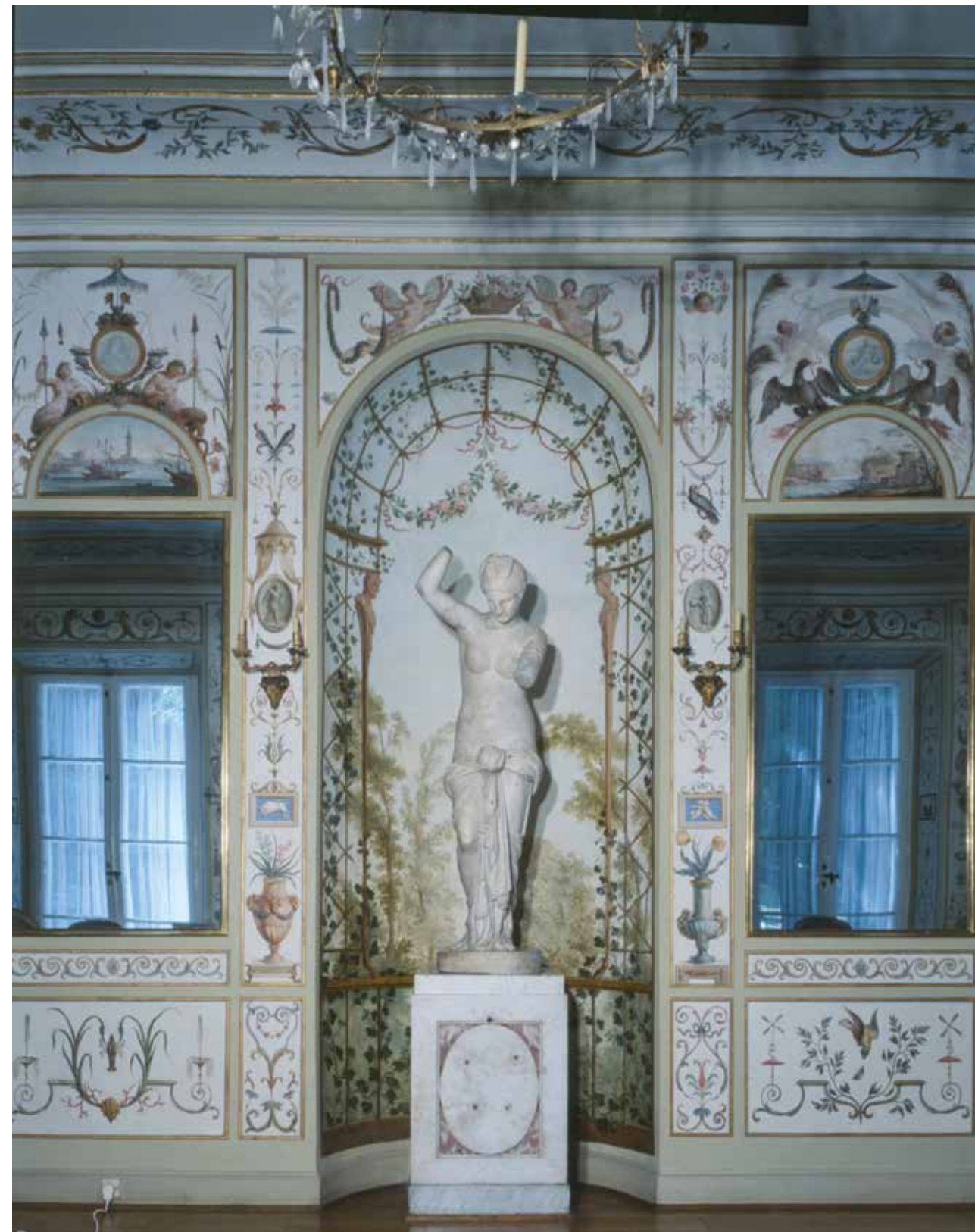
*authorities*, London 1853, s. 318–319. Inne przytoczone tu znaczenia to: gościnność, przyjaźń, wierność, ciągłość, trwałość.

13 W. Kalinka, dz. cyt., s. LXI, przyp. 1.

14 Oprócz cytowanego tu dzieła tego autora *Ostatnie lata panowania Stanisława Augusta*, warto przywołać jego *Sejm czteroletni*, t. 1–3, Kraków 1895–1896, czy pracę *Konstytucja trzeciego maja*, Kraków 1896.

15 T. Cegielski, *Domek Biały i hermetyczno-alchemiczne zainteresowania Stanisława Augusta*, w: *Łazienki Królewskie. Nowe świadectwa – nowe znaczenia*, red. D. Majewska, Warszawa 2013, s. 64, przyp. 10.

16 Tamże, s. 64, przyp. 10.



4. Sala Stołowa Białego Domu ze statuą *Wenus Anadyomene* w niszy. Malowidła ścienne: Jan Bogumił Piersch, ok. 1777 r. Posąg *Wenus*: rzymska replika typu hellenistycznego posągu *Afrodyty Anadyomene*, pocz. II w., uzupełnienia: André Le Brun, przed 1777 r. Biały Dom: proj. Domenico Merlini, 1774–1776. Fot. P. Jamski



5. Marcello Bacciarelli, *Portret Stanisława Augusta z klepsydrą*, pocz. 1793 r., Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. MP 312 MNW. Fot. MNW

Z kolei Kazimierz Marian Morawski odnotował, że Stanisław August miał zetknąć się z wolnomularstwem jeszcze jako młodzieniec, przed wstąpieniem na tron, w 1753 lub 1754 r., w czasie swojej drugiej podróży po Europie<sup>17</sup>. Według Morawskiego monarcha w 1779 r. został przyjęty za pośrednictwem Maurycyego Glaire'a jako „kawaler różano-złocistego krzyża” do loży Karol pod Trzema Hełmami, mieszczącej się w domu gminy ewangelickiej przy ulicy Królewskiej w Warszawie<sup>18</sup>. Monarcha miał złożyć przysięgę „z zastrzeżeniem swych obowiązków obywatelskich i królewskich”, zaś jego imię masońskie brzmiało *Salsinatus Magnus*. Morawski, powołując się na niewskazaną w przypisach pracę Szymona Askenazego, podkreślał dwukrotnie, że „król »w zakonie« czuł się niedobrze”<sup>19</sup>. Także ten badacz nie podał żadnych dowodów na zaangażowanie się władcy w prace masonerii sugerując, że udział monarchy ograniczył się jedynie do „figurowania na liście członków czcigodnego bractwa Różo-Krzyża”<sup>20</sup>.

Kolejny autor, historyk i wybitny polski znawca masonerii Ludwik Hass, w monografii *Sekta farmazonii warszawskiej* przywołał wspomniane przez Kalinkę fakty wstąpienia Stanisława Augusta do organizacji i uiszczania opłat. Według Hassa król podobno przyjął w loży imię *Salsinatus eques a corona vindicata*<sup>21</sup>, co można tłumaczyć jako „Urodzony z posolonego kawaler korony chronionej”<sup>22</sup>. Imię to, jak sądzę, nawiązywało do wiary Stanisława Augusta

w sprawowaną nad nim szczególną opiekę Opatrzności. *Notabene*, imię *Eques a corona vindicata* nosił także w kręgach masońskich inny „nieszczęśliwy” monarcha<sup>23</sup>, szwedzki władca Gustaw III, zamordowany na balu maskowym w 1792 r.<sup>24</sup>

Najnowsze badania nie poszerzają stanu wiedzy na dyskutowany tu temat. Historyk Tadeusz Cegielski podkreślił ostatnio, że nie dysponujemy obecnie żadnym dowodem źródłowym na członkostwo Stanisława Augusta w masonerii<sup>25</sup>. Profesor Cegielski, w latach 2000–2003 wielki mistrz Wielkiej Loży Narodowej Polski<sup>26</sup>, niedawno napisał: „Jeśli Salsinatus [...] zaistniał w rzeczywistości, to bardziej jako byt papierowy, literacki niż materialny, choć nie ulega wątpliwości, że realne musiały być pieniądze, kwota siedemdziesiąt sześć i pół dukata [...], którą król musiał zapłacić za swoją inicjację. W zachowanej w Bibliotece Czartoryskich masońsko-hermetycznej korespondencji Augusta Moszyńskiego z królem brak jakiegokolwiek śladu wskazującego na przynależność Stanisława Augusta do wolnomularstwa”<sup>27</sup>.

Zatem informacje o członkostwie króla, które pojawiały się w opracowaniach historycznych, obecnie trudno zweryfikować. Te źródła, z którymi badacze mieli do czynienia, były nieliczne i lakoniczne oraz dotyczyły tylko lat 1777–1780. A przede wszystkim nie wskazywały na zainteresowanie króla kwestiami wolnomularstwa.

Jednymi z obiektów wiązanych ze sprawami masońskimi są projekty

17 K.M. Morawski, *Źródło rozbioru Polski. Studia i szkice z ery Sasów i Stanisławów*, Warszawa 1935, s. 236.

18 Tamże, s. 236.

19 Tamże, s. 240–241.

20 Por. tamże, s. 241.

21 L. Hass, dz. cyt., s. 104, 107, 115, 130.

22 Słowo *vindicata* można jednak tłumaczyć wielorako: „oswobodzona”, „odzyskana”, „pomszczona”, „do której ktoś rości sobie prawa”. Za pomoc w tłumaczeniu dziękuję dr Małgorzacie Jesiotr.

23 Na temat „królów nieszczęśliwych” zob. A. Skrodzka, *Udręki majestatu. Polscy „królowie nieszczęśliwi” w ikonografii nowożytnej*, Warszawa 2018.

24 *Verzeichniss sämmtlicher innern Ordensbrüder der strikten Observanz*, druk. B. Berndt, Leipzig 1847, s. 78, 105, 163.

25 T. Cegielski, dz. cyt., s. 64–65.

26 Zob. Tadeusz Jan Cegielski [https://pl.wikipedia.org/wiki/Tadeusz\\_Cegielski](https://pl.wikipedia.org/wiki/Tadeusz_Cegielski) [dostęp 28 II 2019].

27 T. Cegielski, dz. cyt., s. 65.





6. Plafon Sali Salomona w pałacu Na Wodzie, stan z 1922 r. z obrazami Marcella Bacciarellego: w owalu *Sen króla Salomona*, pod nim w fasetach: *Narada z królem Hiramem* i obok *Sąd Salomona* (obecnie zaginione), 1788–1793. Fot. J. Jaworski, ze zbiorów Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości, obecny nr inw. IS\_PAN\_BR000006883

świętyni Opatrzności, które pojawiły się już w 1775 r., a które rysowano także w latach 1781–82 i 1784–86 i później<sup>28</sup> (il. 1–3). Uchwalenie Konstytucji 3 maja zakończyło poszukiwanie formy idealnej dla tego ważnego sanktuarium. Wybrano projekt Jakuba Kubickiego powstały w 1792 r. Zapropozował on monumentalną, pełną rozmachu centralną budowlę na planie ośmioboku składającego się z krzyża greckiego i wpisanego weń koła<sup>29</sup>. Świątynia miała stanowić przede wszystkim pamiątkę przyjęcia Konstytucji i jednocześnie stanowić *ex voto* za jej uchwalenie. Zdecydowano, że kościół zostanie poświęcony Najwyższej Opatrzności, „na podziękowanie **Bogu** [podkr. A.S.] za zdarzoną chwilę pomyślną wydobycia Polski spod przemoc obcej i nieładu domowego, za przywrócenie rządu, który najskuteczniej wolność naszą prawdziwą i całość Polski zabezpieczyć może, za postawienie tym sposobem ojczyzny naszej na stopniu mogąym prawdziwą w oczach Europy zyskać jej konsyderację [tj. szacunek]”<sup>30</sup>.

Jak wiadomo, sanktuarium nigdy nie zostało wzniesione w kształcie zaaprobowa-



nym przez Stanisława Augusta. 3 maja 1792 r., w trakcie obchodów rocznicy uchwalenia Konstytucji<sup>31</sup>, miała jednak miejsce uroczystość wmurowania kamienia węgielnego z udziałem króla, prymasa Michała Poniatowskiego i licznych poddanych. Dokładna relacja z tego wydarzenia znana jest z „Korrespondenta

Warszawskiego”<sup>32</sup>. Uroczystość odbyła się według wskazówek zawartych w *Rituale Romanum*<sup>33</sup>. Po solennej mszy w kościele pw. Świętego Krzyża, połączonej z sesją parla-

mentu, władca udał się procesyjnie na plac Ujazdowski. Tam prymas poświęcił (egzorcyzmował) sól i wodę. Chociaż „Korrespondent” o tym nie wspomina, celebans zapewne połączył te dwa składniki zgodnie z nakazem rytu, na wzór proroka Elizeusza, który oczyścił źródło, wrzuciwszy do niego sól. Następnie prymas pokropił posoloną wodą miejsce na ołtarz, gdzie położył kamień, i wypowiedział modlitwę z nałożeniem na kamień ręki oraz poświęcił go wodą. Potem, poczawszy od króla, rzucano wapno oraz

28 K. Karaskiewicz, *Stanisław Kostka Potocki – pomysłodawca i kontynuator marzenia królewskiego? Czyli krótka historia budowy pewnego kościoła*, „Studia Wilanowskie” 2010, nr 17, s. 104. Zob. o projektach: P. Wątroba, *Warszawskie obchody pierwszej rocznicy uchwalenia Konstytucji 3 maja i kościół Najwyższej Opatrzności w Ujazdowie*, w: *Stanisław August, ostatni...*, dz. cyt., s. 444–449 oraz: tenże [jako P.W.], *Rzut sytuacyjny kościoła Najwyższej Opatrzności, 1792*, w: tamże, s. 457–458, nr 240.

29 M. Kwiatkowski, *Stanisław August. Król – Architekt*, Wrocław 1983, s. 229–230; P. Wątroba, *Rzut...*, dz. cyt., s. 457–459. Ostatnio: J. Kowalczyk, *Architektura*, w: Z. Bania, A.J. Baranowski, A. Bender, A. Bernatowicz, J. Kowalczyk, E. Łomnicka-Zakowska, Z. Michalczyk, J. Sito, *Sztuka polska. Późny barok, rokoko, klasycyzm (XVIII wiek)*, Warszawa 2016, s. 89.

30 *Deklaracja stanów zgromadzonych (CCLXXVIII)*, w: *Volumina Legum*, t. IX, druk Wł.L. Anczyz i Spółka, Kraków 1889, s. 225.

31 D. Nawrot, *Obchody pierwszej rocznicy Konstytucji 3 Maja w Warszawie*, „Niepodległość i Pamięć” 2000, nr 16, s. 67–75.

32 [B.a.], *Wstęp do Opisanja Dnia 3. Maia*, „Korrespondent Warszawski Donoszący Wiadomości Kraiowe i Zagraniczne” 1792, nr 2, 5 maja, s. 9–14.

33 *Ritus benedicendi et imponendi primarium lapidem pro Ecclesia aedificanda servandus a Sacerdote facultatem habente ab episcopo*, w: *Rituale Romanum Pauli V pontificis maximi iussu editum*, Roma MDCXVII, s. 266.



wzniesiono nad kamieniem oktagon, a następnie sześcian zwieńczony krzyżem<sup>34</sup>.

Zwolennikom wolnomularskich interpretacji stanisławowskich dzieł sztuki już sam fakt budowania sanktuarium kojarzył się z masońskim rytmem wznoszenia świątyni Salomona i związaną z tym symboliką dotyczącą duchowej budowy salomonowego gmachu przez „braci”<sup>35</sup>. Biblijny władca Izraela oraz budowniczy świątyni jerozolimskiej Hiram Abif to wszak kluczowe postaci w mitologii i rytualistyce wolnomularskiej. Poza tym poświęcenie kamienia węgielnego mogło nasuwać myśl o masońskim zwyczaju posypywania solą fundamentów nowo wznoszonej łoży. Sól ewokowała wówczas przyjaźń i wierność<sup>36</sup>, nawiązując zapewne do Księgi Kapłańskiej (Kpł 2,13), gdzie opisano użycie soli w trakcie zawierania przymierza z Bogiem. Skojarzenia te wydają się jednak niewystarczające do uzasadnienia wolnomularskich interpretacji związanych z sanktuarium Opatrzności. Nie przekonuje także twierdzenie Katarzyny Karaskiewicz, że kościół ujazdowski to pomnik bezosobowej Sophii (Mądrości Przedwiecznej). Dowodzić tego ma brak w *Ustawie Rządowej* z 1791 r. zapisu, że kościół Najwyższej Opatrzności ma być kościołem katolickim, a także fakt, że jego budowniczymi byli masonami<sup>37</sup>. Zdanie to podzielał Paweł Borecki, zresztą również na łamach wolnomularskiego czasopisma „Ars Regia”<sup>38</sup>. Hipotezy te

należy odrzucić w świetle badań przeprowadzonych przez Urszulę Grochowską. Dokonała ona gruntownej analizy projektów architektury sakralnej Jakuba Kubickiego, nie odnajdując żadnego śladu masońskich asocjacji w projektach sanktuarium ujazdowskiego<sup>39</sup>.

Badacze doszukują się wolnomularskich znaczeń również w przypadku dekoracji Sali Stołowej Białego Domu w Łazienkach (il. 4). Biały Dom, popularnie zwany obecnie Białym Domkiem, a w źródłach określany jako *La Maison Blanche*, został wybudowany w latach 1774–1776 według projektu Domenica Merliniego. Pomyślano go jako willę typu *maison de plaisance*. We wnętrzu tej budowli, w Sali Stołowej (Jadalnej) znajdują się oryginalne ściennie dekoracje groteskowe namalowane przez Jana Bogumiła Plerscha ok. 1777 r. Centralnym miejscem w pokoju jest nisza, w którą wstawiono statuę zwaną w źródłach *Venus*, *Venus de Medicis* lub *Wenera*, faktycznie należąca do grupy rzymskich replik, powtarzających typ hellenistycznego posągu Afrodyty Anadyomene, czyli „wychodzącej z wody”. Wenus z Białego Domu to rzeźba z początku II w., zakupiona dla Stanisława Augusta w Rzymie przez królewskiego rzeźbiarza André Le Bruna, uzupełniona przez niego i ustawiona w niszy Jadalni w 1777 r., na tle malowidła ściennego wyobrażającego ogrodową altanę<sup>40</sup>. Witold Dobrowolski podał ostatnio, że za czasów Stanisława Augusta Sala Stołowa była miejscem spotkań wolnomularzy,

34 [B.a.], *Wstęp...*, dz. cyt., s. 12–13.

35 Sugestie te pojawiły się chociażby w katalogu wystawy: *Masoneria. Pro publico bono*, kurator T. Cegielski, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2014, s. 85.

36 C.F.W. Dyer, *Symbolism in Craft Freemasonry*, London 1986, s. 59.

37 K. Karaskiewicz, *Budowniczymi pierwszego kościoła Najwyższej Opatrzności – wolnomularze*, „Ars Regia. Czasopismo poświęcone myśli i historii wolnomularstwa” 2010, nr 12/19, s. 52.

38 P. Borecki, *Historia pewnej świątyni – historią pewnych idei*, „Ars Regia. Czasopismo poświęcone

myśli i historii wolnomularstwa” 2010, nr 12/19, s. 39–49.

39 U. Grochowska, *Architektura sakralna Jakuba Kubickiego*, Warszawa 1989, praca magisterska napisana na Wydziale Kościelnych Nauk Historycznych i Społecznych w Akademii Teologii Katolickiej pod kierunkiem dra hab. Zbigniewa Bani, ss. 79.

40 K. Mikocka-Rachubowa, *André Le Brun, „pierwszy rzeźbiarz” króla Stanisława Augusta*, t. 2, Warszawa 2010, s. 51.



7. Kopia wg Elisabeth Louise Vigée-Lebrun, *Portret Stanisława Augusta w stroju à la Henryk IV*, po 1797 r., w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, nr inw. MNK XII-a-155. Fot. Pracownia Fotograficzna MNK



posąg zaś był rzekomo wówczas uznawany za Izis – egipską boginię natury, pełniącą ważną rolę w rytach masońskich. Według Dobrowolskiego posąg ów jest zatem „Wenus-Izydą”<sup>41</sup>.

Trudno się zgodzić z taką interpretacją. Przede wszystkim słowniki masońskie nie potwierdzają utożsamiania przez wolnomularzy Wenus z Izydą. Brakuje w tych kompendiach jakichkolwiek wskazówek, które pozwalałyby wnioskować, że w rytach masońskich nie tylko w drugiej połowie XVIII w., ale w ogóle kiedykolwiek Izida mogła być postrzegana jako Wenus<sup>42</sup>. Co więcej, leksykony wolnomularskie wyraźnie odróżniają obie boginie, uznając je za greckim historykiem Diodorem Sycylijskim za dwie siostry, córki Jupitera i Junony. Przy czym Izida jest konsekwentnie uznawana za patronkę natury, Wenus zaś – miłości<sup>43</sup>. Zestawienia Wenus z Izis nie potwierdza także choćby odnośne hasło w *Wielkiej Encyklopedii Francuskiej* Diderota<sup>44</sup>. Poza tym znane dziś źródła dotyczące Białego Domu, które wspominają posąg „wychodzącej z wody”, nigdy nie mówią o niej jako o Izis<sup>45</sup>.



8. Jacob Andreas Fridrich Młodszy, *Alegoria zamachu na Stanisława Augusta*, 1772 r. Fot. ze zbiorów autorki

Dodatkowo należy podkreślić, że ustawienie rzeźby w niszy stylizowanej na ogrodową altanę wiąże się ściśle z faktem, iż Wenus, italskie wcielenie Afrodyty, była uznawana za boginię ogrodów<sup>46</sup>. Posąg Wenus otaczają w Sali Stołowej malowidła ukazujące pod postacią grotesek symboliczny obraz uniwersum i istniejącego w nim porządku. Widzimy tu m.in.: alegorie Czterech Kontynentów, Czterech Żywiołów, Czterech Pór Dnia, Znaki Zodiaku. W treści programu obecne są

z 1795 r., inwentarz spuścizny po Stanisławie Augustie z 1799 r. i inne. Zob. K. Mikocka-Rachubowa, dz. cyt., s. 51–53.

<sup>46</sup> Afrodyta, s.v., w: P. Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, tłum. M. Bronarska, B. Górka, A. Nikli-borc, J. Sachse, O. Szarska, Wrocław – Warszawa – Kraków 2008, wyd. III, dodruk, s. 8.

także odwołania do Złotego Wieku – idealnego czasu, który miał zapanować pod rządami Stanisława Augusta<sup>47</sup>. Posąg Wenus może być zatem, moim zdaniem, interpretowany wyłącznie jako posąg bogini patronującej miłości, która rządzi przedstawionymi wokół światem i naturą.

Niektórzy historycy sztuki wiązali również z masonerią słynny wizerunek króla z klepsydrą, namalowany przez Marcella Bacciarellego na początku 1793 r., zwany także portretem alegorycznym Stanisława Augusta<sup>48</sup> (il. 5). Jest to prywatny konterfekt władcy, ukazujący go w osobistym apartamencie, ubranego w szlafrok i siedzącego przy stoliku, na którym leży korona z wstawioną w nią klepsydrą. Monarcha zwraca się ku oknu, za którym słońce przebija się przez ciemne chmury. W tle przedstawiono globus przysłonięty purpurową kotarą.

Badacze kilkakrotnie uznawali, że otaczające króla na tym portrecie atrybuty to symbole masońskie, wizerunek zaś miał ilustrować wolnomularską ideę *Lux ex tenebris* – rozpraszania ciemności obskurantyzmu i wstecznicztwa<sup>49</sup>. Owe treści miał przywoływać widok za oknem. Na tej podstawie uważano, że symbolika masońska stała się bardzo ważna dla Stanisława Augusta pod koniec jego życia. Nie udało się jednak odnaleźć źródeł, które potwierdziłyby podobne supozycje. Z moich ustaleń

<sup>47</sup> A. Bernatowicz, *Niepodobne do rzeczywistości. Malowana groteska w rezydencjach Warszawy i Mazowsza 1777–1820*, Warszawa 2006, s. 93, 100–108.

<sup>48</sup> A. Skrodzka, *Wizerunek króla nieszczęśliwego – portret Stanisława Augusta z klepsydrą*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2007, r. 69, nr 3–4, s. 203–247 (tam wcześniejsza literatura); K.Z. [K. Załęski], *Portret Stanisława Augusta z klepsydrą, 1793*, w: *Stanisław August, ostatni...*, dz. cyt., s. 468–469; A. Skrodzka, *Udręki...*, dz. cyt., s. 321–329.

<sup>49</sup> Zob. przyp. 2 niniejszego artykułu. W katalogu z wystawy *Masoneria. Pro publico bono* T. Cegielski przywołuje ów obraz, ale bez uwzględnienia najnowszych ustaleń. T. Cegielski, *Masoneria...*, dz. cyt., s. 97.

wynika, że namalowany po fiasku reform zapoczątkowanych przez Konstytucję 3 maja wizerunek, jest portretem człowieka pogrążonego w rozpacz, szukającego ratunku w boskiej interwencji<sup>50</sup>. Jest to także obraz zapowiadający abdykację króla, na co wskazuje leżąca na stole korona<sup>51</sup>. Atrybuty uznawane za masońskie mają inne przesłanie ideowe. Korona o specyficznym kształcie, o ostrych, trójkątnych porcjach nawiązuje najpewniej do cierniowego wieńca Chrystusa, co potwierdzają wypowiedzi króla wielokrotnie przyrównującego swoje panowanie do pełnej cierni drogi, a swą koronę do cierniowej<sup>52</sup>. Te dwie splecione ze sobą korony pojawiają się w wielu księgach emblematów i odnoszą się do trudów, które musi znosić panujący władca. Wstawiona w koronę klepsydra z przesypanym do połowy piaskiem oznacza najprawdopodobniej czas panowania Stanisława Augusta, stanowiący na początku 1793 r. niemal połowę życia polskiego monarchy<sup>53</sup>.

Koronę o podobnym kształcie nosił król Salomon na obrazach Bacciarellego, składających się niegdyś na wystrój tzw. Sali Salomona w pałacu Łazienkowskim. Dzieła te, powstałe w latach 1788–1793, mają obecnie status zaginionych. Cykl składał się z sześciu scen: *Poświęcenie świątyni jerozolimskiej*, *Ofiara Salomona*, *Sen Salomona*, *Narada z królem Hiramem*, *Sąd Salomona* i *Odwiedziny królowej Saby* (il. 6). Za panowania Stanisława Augusta Sala pełniła reprezentacyjne funkcje salonu, w którym przyjmowano gości. Jej program ideowy do dziś nie doczekał się przekonującej interpretacji. Wydaje się, że każde z malowideł mogło mieć alegoryczne znaczenie, a cały cykl układał się w konkretny przekaz związany z bieżącymi wydarzeniami politycznymi

<sup>50</sup> A. Skrodzka, *Wizerunek...*, dz. cyt., s. 236–237.

<sup>51</sup> Tamże, s. 226–228.

<sup>52</sup> Tamże, s. 228–232.

<sup>53</sup> Tamże, s. 230–231, 234.

<sup>41</sup> W. Dobrowolski, *Treści masońskie w dekoracji Sali Jadalnej w Białym Domu w Łazienkach*, w: *Łazienki Królewskie...*, dz. cyt., s. 53.

<sup>42</sup> *Isis*, s.v., w: A.G. Mackey, *An encyclopaedia of freemasonry and its kindred sciences: comprising the whole range of arts, sciences and literature as connected with the institution*, Philadelphia 1884, s. 371, gdzie Isis jest nazwana „wielką boginią natury”. W cytowanym wyżej słowniku Olivera brakuje hasła poświęconego Izydzie. Zob. G. Oliver, dz. cyt.

<sup>43</sup> R. Macoy, *General history, cyclopaedia and dictionary of freemasonry, containing an elaborate account of the rise and progress of freemasonry and its kindred associations – ancient and modern, also definitions of the technical terms used by the fraternity*, New York 1870, s. 175.

<sup>44</sup> Zob. *Isis*, s.v., w: D. Diderot, J. Le Rond D’Alembert, *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. 8, Paris 1766, s. 913–915.

<sup>45</sup> Źródła, z wypisami w oryginale, podaje Katarzyna Mikocka-Rachubowa. Są wśród nich *Rapport général des Fabriques* z 1777 r.; inwentarz z 1783 r., także z 1788 r., katalog rzeźb króla Stanisława Augusta



i rolę w nich Stanisława Augusta (Sejm Wielki i uchwalenie Konstytucji)<sup>54</sup>. Wiadomo bowiem, że główny bohater tych obrazów, biblijny król Izraela, miał na nich rysy polskiego króla. Pojawienie się w tych scenach Salomona sprawiło, że cykl połączono z symboliką masońską<sup>55</sup>.

Sądzę, że wybór Salomona na głównego bohatera tych malowideł wynikał zapewne w pierwszym rzędzie z przypisywanej mu mądrości, której skutkiem były rządy sprawiedliwe i pokojowe. Imię Salomon, po hebrajsku *Szlomo* (Shlomoh), pochodzi zresztą od słowa *shalom* (*shalom*) czyli „pokój”, „pomyślność”, „szczęście”. W religiach żydowskiej i chrześcijańskiej jest to jedno ze świętych imion Mesjasza, zwanego Księciem Pokoju (Iz 9, 5). A, jak wcześniej wspomniano, Stanisław August – jako pomazaniec Boży – często i chętnie z Chrystusem się porównywał. Salomon był *notabene* starotestamentalnym typem Zbawiciela<sup>56</sup>. Ów wybór był także podyktowany porównaniem, na jakie chciał w tym czasie zasłużyć każdy władca europejski, dla którego liczyły się ideały wieku Rozumu – wieku Mądrości. Stanisław August już od początku swego panowania był porównywany do Salomona, nazywano

go również królem-filozofem. Z tego też względu, jak słusznie zauważył Jakub Pokora, w przypadku dzieł związanych ze Stanisławem Augustem trudno przekonująco wskazać w nich treści masońskie, nie myląc ich z racjonalistyczną myślą oświeceniową<sup>57</sup>.

Jeszcze jednym „masońskim” dziełem jest przedostatni portret króla namalowany *ad vivum* przez Elisabeth Vigée-Lebrun w 1797 r. w Petersburgu, przedstawiający monarchę w stroju à la Henryk IV, z zawieszonym na szyi medalem na łańcuchu (il. 7)<sup>58</sup>. Numizmat ten jest ozdobiony trójkątem na tle promieni z hebrajskim tetragramem יהוה oznaczającym święte Imię Boże (*JHVH* czyli *Jehovah*). Przebranie króla miało stanowić przede wszystkim świadectwo estymy, jaką Stanisław August darzył Henryka IV Burbona zwanego Wielkim, uznawanego za wzór władcy oświeceniowego<sup>59</sup>. Medal, który Stanisław August ma na szyi, faktycznie przypomina niektóre rzeczywiste odznaki łóż<sup>60</sup>. Wyobrażenie to jest także identyczne z tarczą wieńczącą wykonany przez Jana Griesmayera sylwetkowy portret Teresy Tyszkiewiczowej w otoczeniu symboli farmazońskich<sup>61</sup>. Z tego względu zwolennicy masońskich interpretacji stanisławowskich dzieł sztuki z upodobaniem przywoływali rzeczony obraz na potwierdzenie swoich racji. Zauważmy jednak, że konterfekt Vigée-Lebrun powstał

na wygnaniu, w oddaleniu Stanisława Augusta od ojczyzny, w sytuacji zależności finansowej i politycznej króla od carów rosyjskich. W takich warunkach z pewnością propagowanie treści farmazońskich nie było kluczowe dla polskiego monarchy. Najistotniejsze wydaje się tutaj wyeksponowanie medalionu z boskim Imieniem w trójkącie, który to znak w sztuce stanowi symbol Opatrzności<sup>62</sup>. Jego przedstawienie znajdziemy w XVIII-wiecznych wydaniach podręczników ikonologicznych, na czele z dziełem Cesarego Ripy, gdzie promieniejące słońce z wpisanym weń trójkątem z tetragramem יהוה oznacza Boskość. W moim przekonaniu, monarcha na portrecie Vigée-Lebrun podkreślał rolę Opatrzności we własnym życiu. Wiszący na jego piersi medalion być może nawiązuje do atrybutu personifikacji Mądrości i jako taki jest symbolem mędrca oświeconego Bożym światłem. Potwierdza to tradycja ikonograficzna. W XVIII-wiecznym wydaniu podręcznika Ripy widzimy alegorię *Sapientiae* pod postacią kobiety depczącej regalia, zwróconej ku silnemu snopowi światła padającego z nieba zasnutego ciemnymi chmurami. Na piersi niewiasty widnieje medalion solarny<sup>63</sup>.

Odrzucając masońskie interpretacje wymienionych dzieł sztuki, należy przedstawić jeszcze następujące argumenty. Przywołane artefakty wykorzystują wprawdzie symbole używane w mitologii i rytualistycie masońskiej, ale nie należy zapominać, że owe znaki zostały przejęte przez ikonosferę wolnomularską z ikonografii chrześcijańskiej oraz świeckiej. W sztuce stanisławowskiej symbol Bożej Opatrzności pojawia się często, ponieważ,

jak wspomniano wyżej, król uważał, że *Providentia Divina* opiekowała się nim przez całe jego panowanie<sup>64</sup>. Wątek Opatrzności obecny jest w ikonografii królewskiej już na medalach i żetonach koronacyjnych z lemmą HANC IUSSIT FORTUNA MERERI [Przeznaczenie kazało na nią [koronę] zasłużyć]. Wierzo powszechnie, że to za sprawą Przeznaczenia, utożsamianego z chrześcijańską Bożą Opatrznością, Stanisławowi Antoniemu Poniatowskiemu przypadł w udziale tron polski<sup>65</sup>. Opatrzność zaś dla króla była Bogiem osobowym, w rozumieniu przyjętym w religii rzymskokatolickiej<sup>66</sup>. Był On dla niego Stwórcą, który prowadzi losy tak ludzkości, jak i jednostek, sprawując opiekę nad swymi wybrańcami<sup>67</sup>. Z zachowanych relacji wiadomo, że kontakt Stanisława Augusta z Absolutem nie ograniczał się jedynie do zewnętrznej religijności. Monarcha posiadał głębsze pragnienia duchowe wyrażane w potrzebie modlitwy<sup>68</sup>. Kierował do Boga prośby, żalił się na swój los i dziękował Mu za pomoc<sup>69</sup>.

Wątek providencjalistyczny jeszcze kilkakrotnie pojawił się w ikonografii stanisławowskiej<sup>70</sup>. Obecny był zwłaszcza w dziełach sztuki związanych z porwaniem i „cudownym” uratowaniem króla feralnej

54 Ostrożną próbę odczytania niektórych z wymienionych przedstawień podjąłem w artykule: *Virtutis invidia comes, czyli o Rotundzie w Łazienkach Królewskich*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2009, r. 71, nr 1-2, s. 103, przyp. 46.

55 S. Dunin-Karwicki, *Pałac Łazienkowski w Warszawie*, Lwów 1930, s. 46-48; A. Chyczewska, *Marcello Bacciarelli 1731-1818*, Wrocław 97-98; P. Witt, *Króla, dzieła wieloznaczne*, „Sztuka” 1975, nr 6, s. 44-47; J. Polaczek, *Nowy Salomon, nowa „Świątynia”*. *Wątki wolnomularskie w sztuce polskiej epoki Stanisława Augusta*, „Nowa Okolica Poetów” 1999, nr 2, s. 171-172; M. Kwiatkowski, *Wielka księga Łazienek*, Warszawa 2000, s. 110-111; R.M. Kunkel, *Program polityczny i hermetyczny pałacu łazienkowskiego*, w: *Arx Felicitatis. Księga ku czci prof. Andrzeja Rottermunda w 60. rocznicę urodzin od przyjaciół, kolegów i współpracowników*, red. J. Chrościcki, Warszawa 2001, s. 357; T. Cegielski, *Domek Biały...*, dz. cyt., s. 73.

56 J.L. McKenzie, *Dictionary of the Bible*, London 1985, s. 827.

57 J. Pokora, *Stanisławowi Augustowi panegiryk intarsjowy (drzwi w toruńskim ratuszu)*, „Rocznik Historii Sztuki” 1992, t. 19, s. 200.

58 A. Skrodzka, *Wizerunek...*, dz. cyt., s. 237; też, *Udręki...*, dz. cyt., s. 344-348. O tym portrecie ostatnio (bez uwag dotyczących Opatrzności): D. Juszcak, *Ikonografia Stanisława Augusta. Portrety*, w: *Stanisław August, ostatni...*, dz. cyt., s. 149-151.

59 J. Pokora, *Obraz Najjaśniejszego Pana Stanisława Augusta (1764-1770). Studium z ikonografii władzy*, Warszawa 1993, s. 39.

60 P. Witt, dz. cyt., s. 41, 44; K. Załęski, *Polski...*, dz. cyt., s. 216, 217.

61 P. Witt, dz. cyt., s. 41, 44; K. Załęski, *Polski...*, dz. cyt., s. 216, 217.

62 C. Moisan-Jablonski, *Symbolika obrazu „Alegorii Bożej Opatrzności” z klasztoru siostr wizytek w Krakowie*, „Saeculum Christianum” 2015, t. 22, s. 172-183.

63 C. Ripa, *Baroque and Rococo Pictorial Imagery. The 1758-60 Hertel Edition of Ripa's Iconologia with 200 Engraved Illustrations*, red. E.A. Maser, New York 1971, nr 136.

64 A. Zamoyski, *Ostatni król Polski*, tłum. E. Horodyska, oprac. A. Zgorzelska, Warszawa 1994, s. 192.

65 J. Pokora, *Obraz...*, dz. cyt., s. 44-45.

66 O Opatrzności zob. Z. Krzyszowski, P. Moskal, Z. Pałubska, S. Brzozecki, *Opatrzność Boża*, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 14, red. S. Wilk, Lublin 2010, s. 616-628.

67 Nie ma zatem chyba racji Adam Zamoyski twierdząc, że „Stanisław August był w większym stopniu deistą niż katolikiem”. A. Zamoyski, dz. cyt., s. 137.

68 J. Michalski, *Stanisław August Poniatowski*, Warszawa 2009, s. 101.

69 A. Zamoyski, dz. cyt., s. 184-185.

70 A. Skrodzka, *Stanisław August – rex infelix. Ikonografia z okresu panowania*, w: *Stanisław August i jego Rzeczpospolita. Dramat państwa, odrodzenie narodu. Materiały z wykładów*, red. A. Sołtys, Z. Zielińska, Warszawa 2013 (Zamek Królewski w Warszawie. Studia i materiały II), s. 433-438.



nocy z 3 na 4 listopada 1771 r. Stanisław August i jego otoczenie byli przekonani, że to właśnie *Providentia* w niezwykły sposób ocaliła go wówczas z opresji. Świadectwem tego przekonania są choćby następujące dzieła sztuki: rycina Franza Rolffsena upamiętniająca ustanowienie święta ku czci Bożej Opatrzności, sztych Jacoba Fridricha Młodsze *Alegoria zamachu na Stanisława Augusta* (il. 8), zaginiony medalion André Le Bruna *Alegoria opieki nad Stanisławem Augustem*, medal Johanna Leonharda Oexleina *Nolite tangere christos meos*, czy obraz *Posłuchanie młynarza* Marcella Bacciarellego, wszystkie datowane po 1771 r.<sup>71</sup> Do grupy obiektów związanych z wiarą króla w to, że jego życiem kieruje Boża Opatrzność, należy zatem zaliczyć także, moim zdaniem, projekty kościoła ujazdowskiego oraz wspomniany portret króla pędzla Vigée-Lebrun.

Wobec powyższych ustaleń musimy stwierdzić, że nie mamy dziś żadnych dowodów, które w sposób przekonujący pozwalałyby na dopatrywanie się w omówionych dziełach sztuki treści masonskich. Argument o przynależności Stanisława Augusta do „konfraterni” jest niewystarczającym, w mojej ocenie, aby widzieć w tych obiektach przekaz wolnomularski. Co do obecności Stanisława Augusta w kręgach wolnomularskich za najbardziej przekonujące uważam opublikowane dziesięć lat temu ustalenia historyka Jerzego Michalskiego, wybitnego znawcy epoki stanisławowskiej<sup>72</sup>. Z przeprowadzonych przez profesora badań wynika, że król masonerię traktował z dystansem i nie podchodził poważnie do związanych z nią wierzeń i obrzędów. Michalski przyznaje, że rzeczywiście, Stanisław August wstąpił do farmazonii, ale wyłącznie po to, by mieć wpływ na jej członków. W ten sposób chciał

kontrolować to, co się działo w warszawskiej gałęzi ruchu. Monarsze udało się dzięki temu przeszkodzić w opanowaniu polskiego wolnomularstwa przez swoich przeciwników. Mógł on też skutecznie wpłynąć przez bliskich współpracowników na reorganizację łóż<sup>73</sup>. Innym celem władcy było zapewne zdobycie sympatyków wśród „braci”. Na podstawie wniosków Michalskiego uczestnictwo Stanisława Augusta w działalności tejże organizacji jawi się jako pasywne i wolno przypuszczać, że dla króla nie było na tyle atrakcyjne, by zaistnieć w zamawianych przez niego dziełach. Z tego względu dopatrywanie się treści masonskich w sztuce zamawianej przez Stanisława Augusta na tę chwilę jawi się jako nadinterpretacja.

#### MASONIC TOPICS IN THE ART AT THE COURT OF STANISLAUS AUGUSTUS

AGNIESZKA SKRODZKA

During the reign of Stanislaus Augustus many Polish luminaries of art and culture, and numerous politicians and statesmen belonged to the freemasonry order. In 18th century Europe this organisation was gaining more and more members, including individuals from royalty. It has been presumed that King Stanislaus Augustus was also a member. Art historians have tried to uncover hidden messages in the artwork commissioned by the king in the search for masonic motives. This article is an attempt to refute such interpretations. The author finds no proof in sources researched that would confirm the validity of such interpretations.

71 A. Skrodzka, *Udręki...*, dz. cyt., s. 284–310.

72 J. Michalski, dz. cyt., s. 101.

73 Tamże, s. 101.



9. J.P. Holzhaeusser, *Medal Fortunae donum virtutis incitamentum*, awers i rewers, 1766, Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum. Fot. A. Ring, L. Sandzewicz



# Hic manus ob patriam pugnando vulnera passi, czyli o kontynuacji programu ideowego Sali Rycerskiej Zamku Królewskiego w litografii Franciszka Kosteckiego

TOMASZ JAKUBOWSKI  
ZAMEK KRÓLEWSKI W WARSZAWIE

Król Stanisław August, zmieniając wygląd Zamku Warszawskiego zgodnie ze swym gustem i potrzebą stosownej reprezentacji, ale też chęcią wyrażenia poprzez sztukę treści o charakterze historyczno-politycznym i moralizatorskim, dużą uwagę poświęcił Sali Rycerskiej<sup>1</sup>. Jej program ideowy został ułożony przez samego monarchę, a zrealizował go w latach 1781–1786 sprawdzony zespół artystów: Marcello Bacciarelli, André Le Brun i Giacomo Monaldi. Zgodnie z zamierzeniem króla Sala miała stanowić narodowy panteon, przypominając tych, którzy ofiarnie służyli Ojczyźnie na polu Marsa i Pallady. Ponadto w Sali Rycerskiej zamierzano zilustrować najważniejsze momenty z historii Polski, które mogłyby stać się zachętą do podejmowania działań na rzecz reform Rzeczypospolitej<sup>2</sup>. Motto dla tak pomyślanej

1 W literaturze przedmiotu pomieszczenie określane także jako Sala Narodowa czy też Przedpokój Senatorski. Przyjmowano w niej najważniejszych gości króla, w tym ambasadorów.

2 A. Rottermund, *Zamek Warszawski w epoce Oświecenia. Rezydencja monarsza, funkcje i treści*, Warszawa 1989, s. 123–1244; W. Dobrowolski, *Antyk w Przedpokoju*

dekoracji król zaczerpnął z *Eneidy* (księga VI), a wersy Wergiliusza zapisano złotymi literami we fryzie obiegającym pomieszczenie: „Hic manus ob patriam pugnando vulnera passi.

Quique sacerdotes casti, dum vita manebat, Quique pii vates, et Phoebos digna locuti, Inventas aut qui vitam excoluere per artes, Quique sui memores alios fecere merendo.”<sup>3</sup>

Zgodnie z nimi w Sali Rycerskiej trzynaście dwa portrety malarskie i rzeźbiarskie ukazują zasłużonych dla Ojczyzny:

*Senatorskim Zamku Królewskiego w Warszawie. Próba uściślenia koneksji*, „Kronika Zamkowa” 1995, nr 1, t. 31, s. 5–26.

3 „Tu są ci, co ponieśli za Ojczyznę rany. / Tu z przykładnego życia szanowne Kapłany. / Pobożni Wieszcz, co ród cieszyli człowieczy, / Śpiewając pokoleniom godne Feba rzeczy. / Ci co żywym zjednali słodycz lub obronę, / Wprowadzając w społeczność kunsztu znalezione. / Których pamięć wśród wdzięcznych hojny wieczni łaska”. *Wergilego Marona Eneida czyli wiersz bohaterski ku czci Enejasza z Troi przekładania Jacka Przybylskiego...*, t. 1, Kraków 1811, s. 223. W tłumaczeniu Aleksandra Gieysztor fragment ten brzmi następująco: „Ci którzy cierpieli rany dla ojczyzy / I ci, którzy pędzili życie kapłańskie / I ci bogobojni poeci, których pieśni godne były Feba, / A także ci, którzy tworząc sztuki upiększali życie, / I ci, którzy dzięki zasługom utrwaliли się w ludzkiej pamięci”. Cyt. za: A. Rottermund, dz. cyt., s. 125.



1. Franciszek Kostecki, *Hic manus ob patriam pugnando vulnera passi*, litografia, 1819–1831, Biblioteka Narodowa w Warszawie. Fot. ZZI BN



2. Anonim, *Portret Tadeusza Kościuszki*, olej na płótnie, po 1831 r., Muzeum Narodowe w Warszawie. Fot. MNW

hetmanów i kanclerzy, świątłych hierarchów Kościoła oraz uczonych i artystów<sup>4</sup>. Tłem dla wizerunków są płótna Marcella Bacciarellego przedstawiające sceny ważne dla historii Rzeczypospolitej w kontekście reform podejmowanych przez dwór Stanisława Augusta: *Kazimierz Wielki słuchający próśb chłopów*, *Nadanie przywilejów Akademii Krakowskiej*, *Hołd pruski*, *Unia*

4 Jest to dziesięć wizerunków: Mikołaj Kopernik (1473–1543), Stanisław Hozjusz (1504–1579), Stanisław „Rewera” Potocki (1579–1667), Krzysztof Mikołaj Radziwiłł (1547–1603), Andrzej Olszowski (1600–1677), Marcin Kromer (1512–1589), Marcin Kątski (zm. 1571), Jan Tarnowski (1488–1561), Roman Sanguszko (zm. 1710) i Jan Karol Chodkiewicz (1560–1621); 4 duże rzeźby w popiersiu: Paweł Sapieha (1600–1667), Stanisław Jabłonowski (1634–1702), Jan Zamoyski (1542–1605) i Stefan Czarniecki (1599–1665); 18 małych biustów brązowych: Paweł Działyński (ok. 1588–1643), Jan Heweliusz (1611–1687), Stanisław Konarski (1700–1773), Piotr Kochanowski (1566–1620), Andrzej Lipski (1572–1631), Stanisław Łubieński (1573–1649), Stanisław Małachowski (ok. 1659–1699), Jerzy Mniszech (ok. 1548–1613), Jan Andrzej Morsztyn (1613–1698), Adam Naruszewicz (1733–1796), Jerzy Ossoliński (1595–1650), Michał Kazimierz Pac (zm. 1682), Marcin Poczebub (1728–1810), Maciej Kazimierz Sarbiewski (1595–1640), Jan Szembek (zm. 1731), Jan Wielopolski (zm. 1688), Jeremi Wiśniowiecki (1612–1651), Andrzej Chryzostom Załuski (1650–1711). A. Rottermund, dz. cyt., s. 125–127, 134.

*lubelska*, *Pokój chocimski* i *Odsiecz Wiednia*. We wnętrzu przedstawiono także figury: Chronosa-Saturna dźwigającego sklepienie niebieskie oraz Sławy-Wieczności dmącej w trąbę i trzymającej w ręku gwiazdny wieńiec (il. 6–7). Przypominają one o chwale tych wszystkich, którzy na różne sposoby służyli Ojczyźnie, ale także wskazują, że pod rządami aktualnie panującego monarchy powstanie nowe pokolenie oddanych sprawie Rzeczypospolitej.

Analizując wystrój Sali Rycerskiej, Andrzej Rottermund skonstatował, że „z jej ideowego programu czerpać będzie literatura, historiografia i sztuka całego XIX wieku”<sup>5</sup>. Przykładem tego jest litografia Franciszka Kosteckiego (czynny 1819–1831), która nie doczekała się do tej pory szerszego omówienia w literaturze przedmiotu. Wymieniono ją jedynie w katalogu portretów Biblioteki Narodowej i w katalogu wystawy dedykowanej generałowi Janowi Henrykowi Dąbrowskiemu<sup>6</sup>.

5 Tamże, s. 144.

6 Egzemplarze ryciny znajdują się w Bibliotece



### LITOGRAFIA FRANCISZKA KOSTECKIEGO

Nieprecyzyjnie w literaturze przedmiotu datowana rycina (papier, 46,4 x 34,8 cm, kompozycja 32 x 33,5 cm), z lat 1819–1831, przedstawia apoteozę Jana Henryka Dąbrowskiego, Tadeusza Kościuszki i księcia Józefa Poniatowskiego (il. 1). Narodowych bohaterów ukazano w popiersiach wyłaniających się z obłoków, zwróconych w lewą stronę. Dwaj z nich, skrajni (Dąbrowski i Poniatowski, umieszczeni nieco niżej od Kościuszki), patrzą na widza. Ponad głowę każdego z nich znajduje się pięcioramienna gwiazda. U dołu z obłoku wyłania się fragment globu, a poniżej widać napis: „Hic manus ob patriam pugnando vulnera passi. Virgilius En. / DĄBROWSKI. KOSCIUSZKO. PONIATOWSKI.”, który z kolei ujmuje sygnatura: „rysował i litografował Franc. Kostecki” oraz adres wydawniczy: „w Warszawie w Instyt: Litogr: Szkol: w pałacu Uniwers.”

Każda z postaci zapisała się złotymi zgłoskami w historii Polski, choć ich losy były różne. Naczelnik insurekcji 1794 r. Tadeusz Kościuszko (1747–1817), ciężko ranny pod Maciejowicami, więziony, zmarł na wygnaniu. Książę Józef Poniatowski (1763–1813), Polak z wyboru, uczestnik insurekcji, zwycięskiej wojny z Austrią 1809 r. i kampanii Napoleona w Moskwie, zginął tragicznie w bitwie pod Lipskiem. Generał Jan Henryk Dąbrowski (1755–1818), uczestnik zrywu z 1794 r. i inicjator powstania wielkopolskiego w 1806 r., był twórcą Legionów Polskich we Włoszech.

Narodowej i w Muzeum Czartoryskich. *Katalog portretów osobistości polskich i obcych w Polsce działających*, oprac. H. Widacka, A. Żendara, A. Karwowska-Bajdor, t. 1, red. H. Widacka, Warszawa 1990, poz. 924 (nr inw. G.3032/III); *Marsz, marsz Dąbrowski... W 250. rocznicę urodzin Jana Henryka Dąbrowskiego* [katalog wystawy], red. T. Jeziorowski, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 5 XI 2005 – 22 I 2006, Poznań 2005, s. 64, poz. 25.

Wszyscy trzej już za życia otaczani byli powszechnym szacunkiem, a po śmierci szczególną czcią, bliską niemal tej, jaką otacza się świętych. Ich czyny podtrzymywały świadomość narodową, wzmacniały kolejne pokolenia i budowały grunt pod kolejne zrywy niepodległościowe. Wpisano ich także do dziewiętnastowiecznego narodowego panteonu, a wizerunki bohaterskiej trójki zdominowały ówczesną graficzną ikonografię portretową<sup>7</sup>. Oprócz licznych pojedynczych przedstawień zestawiano ich w różnych konfiguracjach, ale też we wszelkiego rodzaju drukach okolicznościowych, przedmiotach rzemiosła artystycznego<sup>8</sup>, a także pamiątkowych tablicach<sup>9</sup>.

W nurt ten wpisuje się grafika bliżej nieznanego pracownika Instytutu Litograficzno-Szkolnego w Warszawie Franciszka Kosteckiego<sup>10</sup>. Zakład czynny

<sup>7</sup> Ikonografii trzech bohaterów poświęcono wiele publikacji, oto najważniejsze z nich: M. Gumowski, *Portrety Kościuszki*, Lwów 1917; H. Widacka, *Ikonografia księcia Józefa Poniatowskiego w zbiorach grafiki Biblioteki Narodowej „Rocznik Biblioteki Narodowej”* 1979, t. 12–13, s. 271–302; *Księża Józefa konterfekt wspaniały...* [katalog wystawy], komisarz i aut. tekstu H. Widacka, red. A. Ozimek, Biblioteka Narodowa w Warszawie, październik – listopad 1993, Warszawa 1993; J. Polaczek, *Sztuka i polityka w Księstwie Warszawskim*, Rzeszów 2005; *Marsz...*, dz. cyt.

<sup>8</sup> Np. J. Ostrowski, *Napoleon – Wielka Armia – Polacy. 1812–2012* [katalog wystawy], Zamek Królewski na Wawelu, Kraków 2012, s. 18, poz. 22 (zegarek kieszonkowy z miniaturami emaliowanymi przedstawiającymi: *Śmierć ks. Józefa Poniatowskiego* – awers, oraz *Kosyniera ze sztandarem* – rewers, w główce kluczyka miniaturowe przezrocze z portretem Tadeusza Kościuszki).

<sup>9</sup> We wnętrzu Pałacu pod Błachą eksponowane są dwa oddzielnie oprawione, ale tak, aby stanowiły parę, wizerunki Kościuszki i Poniatowskiego z pamiątkami po bohaterach. Wizerunek Kościuszki z listem i notą biograficzną (Zamek Królewski w Warszawie, dalej jako ZKW, nr inw. ks. pom. 928), a Poniatowskiego z notą biograficzną i Dystynktorium Kapituły Radomskiej (ZKW nr inw. ks. pom. 929).

<sup>10</sup> Litograf wykonał kilka niewyróżniających się portretów, a także stworzył grafiki do pisma „Skarbiec dla dzieci”. *Kostecki Franciszek*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed*



3. Józef Grassi, *Portret księcia Józefa Poniatowskiego*, olej na płótnie, 1813–1814, Zamek Królewski w Warszawie. Fot. ZKW



4. François Séraphin Delpech według Henriego Grévedona,  
*Portret księcia Józefa Poniatowskiego*, litografia, 1824 r.,  
 Zamek Królewski w Warszawie. Fot. ZKW

w latach 1819–1831 pozostawał w gestii Komisji Rządowej Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, a drukowano w nim przede wszystkim podręczniki szkolne. W latach 1824–1826 Instytutem kierował Karol Fryderyk Minter, który w roku 1826 opublikował *Zbiór portretów ludzi sławnych za panowania Stanisława Augusta*. Wydawnictwo to nie wyróżniało się formalnie, prezentując wizerunki najczęściej w formie popiersia bez tła, z podpisem zawierającym jedynie nazwisko danej osoby. Po Minterze zakład przejął Seweryn Oleszczyński, znany m.in. z licznych portretów (datowane na lata ok. 1825–1850). Na jego kompozycjach, podobnie jak na rycinie Franciszka Kosteckiego, postacie ukazane są w swobodnie układających się płaszczach, na schematycznie zarysowanym tle, z obszerniejszym w stosunku do prac Mintera podpisem. Może to sugerować, że omawiana litografia powstała, kiedy kierownikiem warszawskiego Instytutu Litograficzno-Szkolnego był Seweryn Oleszczyński, czyli w latach 1827–1831.

#### PORTRETY Z LITOGRAFII

Na rycinie Franciszka Kosteckiego Tadeusz Kościuszko przedstawiony został z odkrytą głową, w popiersiu, zwrócony lekko w prawo, w mundurze generalskim z bandolierem przez prawe ramię, z halsztykiem, z krzyżem Orderu Virtuti Militari pod szyją (nadany 1792), a poniżej z odznaką Orderu Cyncynata (nadany 1784). Jego ramiona okrywa płaszcz.

Trudno dla takiego ujęcia odnaleźć pierwowzór. Znane wizerunki Tadeusza Kościuszki sugerują, że ich poszczególne elementy mogły stanowić dla artysty inspiracje. Wizerunek zawiera również

rozwiązania niewystępujące na innych rycinach, jak owijający portretowanego płaszcz, który ma tu niespotykany układ i pofałdowanie. Jedynym portretem powtarzającym wiernie wizerunek z ryciny jest obraz z Muzeum Narodowego w Warszawie datowany w inwentarzu dość enigmatycznie na wiek XIX, co oczywiście można dookreślić na czas po 1831 r.<sup>11</sup> (il. 2).

Na omawianej rycinie Kosteckiego książe Józef Poniatowski również został ukazany w popiersiu, z głową odkrytą, zwrócony trzy czwarte w prawo, w mundurze generała dywizji Księstwa Warszawskiego. Na piersi ma gwiazdę Orderu Wojskowego Księstwa Warszawskiego (Virtuti Militari, nadany 1809), poniżej gwiazdę Wielkiego Orła Legii Honorowej (nadany 1809), a obok krzyż Legii Honorowej. Odznaczenia przysłaniają guziki od munduru. Na prawym ramieniu księcia znajduje się ponadto futrzana burka spięta klamrą z głową lwa.

Prawzorem dla portretu jest najbardziej znany wizerunek księcia datowany na lata 1813–1814 i przypisywany Józefowi Grassiemu, wielokrotnie później powielany także w grafice<sup>12</sup>. Franciszek Kostecki nie widział zapewne wspomnianego obrazu, ponieważ kolejność gwiazd orderowych na rycinie została ukazana nieprawidłowo: odwrócone góra – dół w stosunku do oryginału. Taki układ występuje na portrecie powtórzonym za Grassim, znajdującym się obecnie w zbiorach Zamku Królewskiego w Warszawie<sup>13</sup> (il. 3). Albo więc ten

11 Muzeum Narodowe w Warszawie (dalej jako MNW) nr inw. Mp 2726.

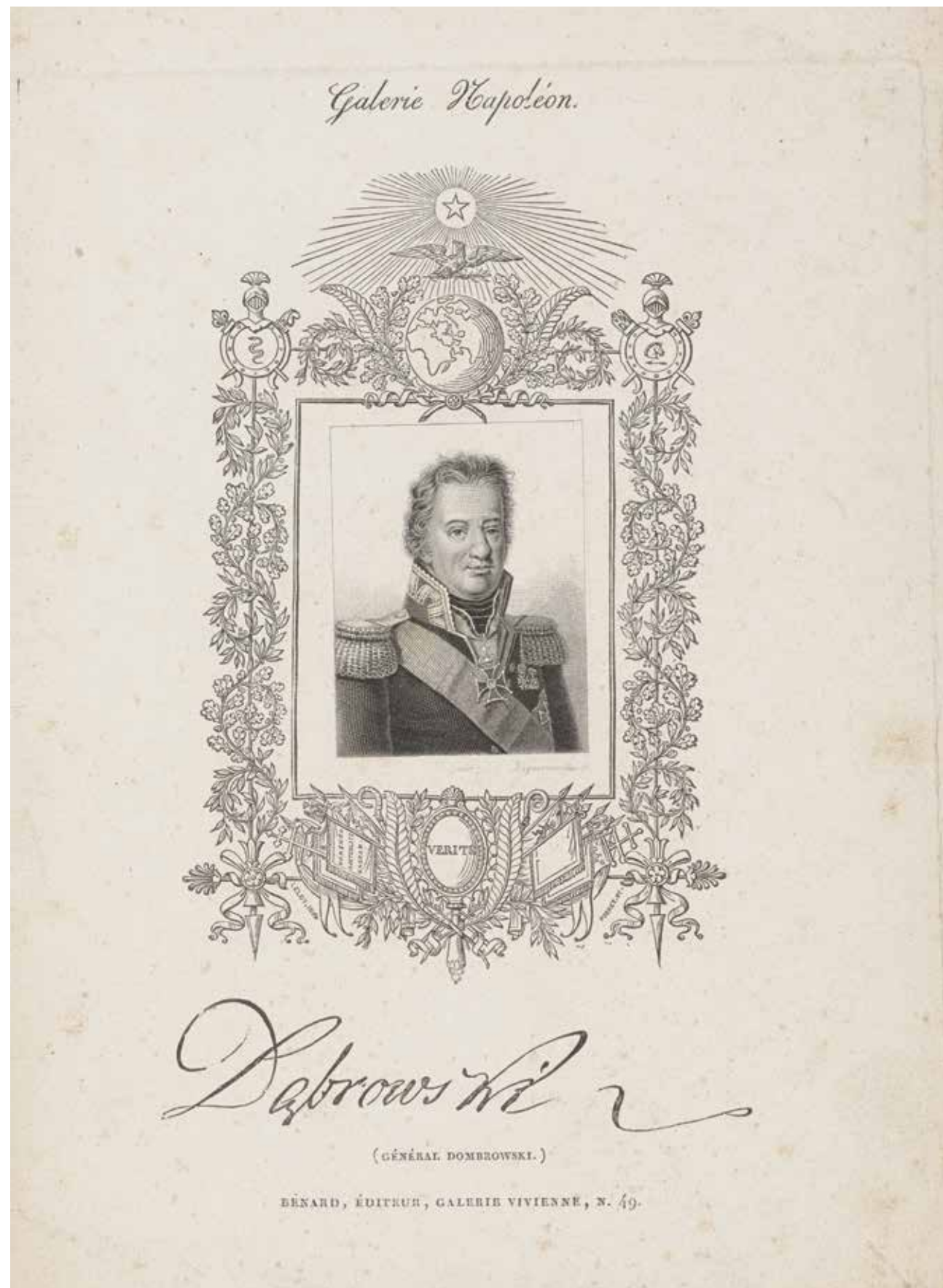
12 D. Juszczak, H. Małachowicz, *Zamek Królewski w Warszawie: malarstwo do 1900. Katalog zbiorów*, t. 1, Warszawa 2007, s. 243–246, poz. 145 (nr inw. ZKW/3904). Tutaj bibliografia oraz wymienione liczne powtórzenia. W nocie katalogowej autorka – Hanna Małachowicz, przedstawia też stanowisko badaczy dotyczące przypisania obrazu Marcellemu Bacciarellemu.

13 Tamże, s. 246, poz. 146 (nr inw. ZKW/1731).



1966 r.): *malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 4, red. I. Bałowa, J. Białostocka, J. Derwojed, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Lódź 1986, s. 158.





5. François Jacques Dequevauviller, *Portret generała Józefa Henryka Dąbrowskiego*, staloryt, ok. 1830 r., Zamek Królewski w Warszawie. Fot. ZKW

późniejszy obraz lub inny o podobnym błędzie<sup>14</sup> stanowił wzorzec dla Franciszka Kosteckiego, albo też grafik skorzystał z jednej z wielu dostępnych wówczas rycin, z których większość powieli odwrócenie gwiazd orderowych. W tym kontekście szczególnie ciekawa jest popularna rycina François Séraphina Delpecha według Henriego Grévedona z 1824 r.<sup>15</sup> (il. 4). Wydaje się, że to właśnie ta litografia mogła być wzorem dla Franciszka Kosteckiego, bowiem prócz kostiumologii i charakterystycznego błędu orderowego pojawia się

na niej uczesanie księcia, które nie występuje na innych rycinach<sup>16</sup>.

Ostatni portret na omawianej litografii przedstawia popiersie generała Henryka Dąbrowskiego. Postać jest zwrócona trzy czwarte w prawo, ukazano ją w popiersiu, z odkrytą głową, w mundurze generała broni Królestwa Polskiego. Na

<sup>16</sup> Wszystkie trzy postacie ukazano też w niezwykle popularnym dziele Jarry'ego de Mancy *Iconographie instructive, ou Collection de portraits des personnages les plus célèbres de l'histoire moderne, accompagnés et entourés de notices chronologiques, biographiques et bibliographiques...*, które wydano w Paryżu w latach 1827–1834. Zamieszczone tam portrety Dąbrowskiego i Poniatowskiego powtarzają popiersia z ryciny Kosteckiego i, być może, mogły posłużyć jako pierwowzór. *Portrety grawerowane i litograficzne z kolekcji F.F. Wigła (Polska) ze zbiorów Biblioteki Naukowej Moskiewskiego Uniwersytetu Państwowego imienia M. W. Łomonosowa*, Warszawa 2008, il. s. 81; zestawienie trzech portretów Dąbrowskiego, Poniatowskiego i Kościuszki: s. 127–128, poz. 19 (16), 19.1, il. 26; 135, poz. 35 (25), 35.1, il. 28; s. 145–146, poz. 53 (44), 53.1, il. 27.

<sup>14</sup> Bardzo zbliżony do kopii według Grassiego, a co za tym idzie do portretu z ryciny, jest wizerunek wykonany przez Jana Nepomucena Bizańskiego z 1825 r., który znajduje się w zbiorach Zamku na Wawelu (nr inw. 1420). *Napoleon...*, dz. cyt., s. 16, poz. 19.

<sup>15</sup> Grafika znajduje się m.in. w zbiorach Zamku Królewskiego w Warszawie (nr inw. ZKW/4206). T. Jakubowski, *Grafika. Portrety. Katalog zbiorów. Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum, Fundacja Zbiorów im. Ciechanowieckich*, Warszawa 2017, s. 410, poz. 379.



6. Giacomo Monaldi, *Posąg Chronosa-Saturna*, Sala Rycerska Zamku Królewskiego w Warszawie, 1786 r. Fot. T. Jakubowski



7. André Le Brun, *Posąg Sławy-Wieczności*, Sala Rycerska Zamku Królewskiego w Warszawie, 1782–1786. Fot. T. Jakubowski



piersi Dąbrowskiego widnieją: gwiazda Orderu Orła Białego (nadana 1815), krzyż Legii Honorowej (nadany 1804) i odznaka Orderu Korony Żelaznej (nadany 1806). Na szyi znajduje się Krzyż Komandorski Orderu Virtuti Militari (nadany 1807).

W okresie powstania ryciny generał był wielokrotnie przedstawiany w takim ujęciu i z tymi samymi odznaczeniami. Natomiast wcześniej najczęściej był zwrócony w lewo. Portret autorstwa Franciszka Kosteckiego mógł być więc wzorowany na pojawiających się wówczas wizerunkach graficznych generała. Różnica polegała tylko na tym, że warszawski litograf zrezygnował ze wstęgi Orderu Orła Białego. W tym przypadku powtarza on wiele wychodzących wówczas rycin szczególnie według francuskich wzorów. Najbliższe analogie to staloryty François Jacques'a Dequevauvillera z ok. 1830 r.<sup>17</sup> (il. 5) oraz Jamesa Hopwooda według Michała Stachowicza zamieszczone w dziele Leonarda Chodźki *La Pologne historique, littéraire, monumentale et illustrée...* wydanym w Paryżu w latach 1839–1841<sup>18</sup>. Na obu rycinach portretowany przepasany jest jednak wstęgą orderową, która nie występuje na kompozycji Kosteckiego.

Analiza wszystkich trzech wizerunków świadczy o pomysłowości artysty i znajomości ówczesnej ikonografii portretowanych. Całość wykonano ciekawie, w sposób udany kompilując i grupując postaci. Jedynie przy opracowaniu lewego ramienia Jana Henryka Dąbrowskiego widoczne są

17 ZKW nr inw. ZKW/1548. *Marsz...*, dz. cyt., s. 60–62, poz. 18–22; T. Jakubowski, dz. cyt., s. 106, poz. 90.

18 ZKW nr inw. ZKW/3564. *Marsz...*, dz. cyt., s. 64, poz. 26; T. Jakubowski, dz. cyt., s. 107, poz. 91. Nie znam obrazu Stachowicza stanowiącego pierwowzór kompozycji. W najnowszej monografii artysty autorstwa Zbigniewa Michalczyka podano, że obraz znajdował się ok. połowy XIX w. w zbiorach Leonarda Chodźki. Z. Michalczyk, *Michał Stachowicz (1768–1825): krakowski malarz między barokiem a romantyzmem*, t. 2, Warszawa 2011, s. 239, poz. D 137.

nieporadne skróty, mające na celu zmieszczenie w kompozycji epoletów i ramienia. Być może wierne przeniesienie zasłoniłoby zbyt Tadeusza Kościuszkę, spłaszczyło perspektywę i zburzyło lekkość, z jaką portretowani unoszą się na obłokach.

### ZWIĄZKI GRAFIKI Z DEKORACJĄ SALI RYCERSKIEJ

Warszawski litograf umieścił bohaterów wśród obłoków, a więc jako osoby przebywające w niebie, co podkreślają umieszczone ponad ich głowami pięcioramiennie gwiazdy. Poniżej widoczny jest fragment globu, a dodany cytat z *Eneidy* „Hic manus ob patriam pugnando vulnera passi” prowadzi nas nie tylko do świata antycznego, ale i do Sali Rycerskiej oraz idei przyświecającej Stanisławowi Augustowi podczas tworzenia jej programu.

Stanowi ona połączenie paradnej sali pałacu Latinusa, do której trafia Eneasza podczas wędrówki przez krainę Saturna – Lacjum, ze światem umarłych – Elizeum, gdzie najbardziej zasłużeni zmarli toczą dysputę o losach świata. W tak zaplanowanym świecie ustawiono figurę Saturna – symbol stale odradzającego się życia i powtarzalności, ale też poprzez obecność gwiazdnego globu wskazującego na koniec życia i przejście do świata duchowego (il. 6). Z postacią Saturna współbrzmi posąg Sławy-Wieczności, ogłaszającej wieczną chwałę ukazanych w sali Polaków. Obie figury podkreślają, że wielkie czyny bohaterów odrodzą się w kolejnym pokoleniu<sup>19</sup> (il. 7).

Na rycinie Franciszka Kosteckiego Saturn-Chronos jest reprezentowany jedynie przez swój atrybut – glob, a Sława-Wieczność poprzez gwiazdy (il. 1). Szczególnie ważny w tym kontekście wydaje się ten ostatni element. Gwiazda nie oznaczała tylko wiecznej sławy<sup>20</sup>, ale mogła być również odczytywana

19 A. Rottermund, dz. cyt., s. 124–139; W. Dobrowolski, dz. cyt., s. 7.

20 J. Pokora, *Portret wedle zasad rebusu: Elisabeth*



8. Karol d'Auigny, *Zbiór znacniejszych imion co krajowi swój byt poświęcili*, litografia, ok. 1821 r., Muzeum Narodowe w Warszawie. Fot. MNW

według popularnego traktatu Cesarego Ripy jako atrybut personifikacji *Duszy rozumnej i szczęśliwej*. Ukazywano ją z gwiazdą nad głową, co miało symbolizować jej nieśmiertelność<sup>21</sup>. Z kolei *Fortuna* według Ripy ma moc czynną, ale ukrytą w gwiazdach, które kierują skłonnościami rozumu<sup>22</sup>. Natomiast w przedstawieniu personifikacji *Szarości przedświt*, a więc nadchodzącego świtu i jutrenki, gwiazda pojawia się ponad głową chłopca: „Wielka błyszcząca gwiazda, ponad

Vigée-Lebrun, *Henryk Lubomirski (jako tak zwany Geniusz Sławy)*, 1789 w: tenże, *Nie tylko podobizna. Szkice o portrecie*, Warszawa 2013, s. 95; K. Miłkocka-Rachubowa, *André Le Brun, „pierwszy rzeźbiarz” króla Stanisława Augusta*, t. 1, Warszawa 2010, s. 143; t. 2, s. 113–117, kat. 56.

21 C. Ripa, *Ikologia*, tłum. I. Kania, Kraków 1998, s. 31.

22 Tamże, s. 34.

jego głową wie się »Lucyfer«, to jest Przynosząca Światło. U Petrarce w »Triumfie Sławy« napisane jest: Tak jak z nastaniem dnia gwiazda miłości pojawia się zwykle ze wschodu, przed Słońcem»<sup>23</sup>. Gwiazda niesie więc światło nadchodzącego dnia. Gwiazda pięcioramienna odpowiada też planecie Wenus, bowiem widoczna jest ona na niebie jedynie przed wschodem lub tuż po zachodzie słońca, a więc jak u Cesarego Ripy w personifikacji *Szarości przedświt*. Dodatkowo można ją zatem odczytać analogicznie do Sali Rycerskiej: czyny trzech bohaterów są zapowiedzią nowego pokolenia i nowej ery, prowadzącej do odzyskania niepodległości. Jest to o tyle znamienne, że w przedstawieniach Poniatowskiego, Kościuszki i Dąbrowskiego

23 Tamże, s. 178.



motyw gwiazdy pojawia się niezwykle rzadko.

Przykładem może być paryska rycina Karola Michała Grölla z 1794 r.<sup>24</sup>, gdzie Tadeusz Kościuszko został ukazany „na ciemnym tle rozjaśnionym licznymi punktami sugerującymi gwiazdy na niebie”<sup>25</sup>. Gwiazda pojawia się również na litografii Ludwika Horwarta wydanej w Zakładzie Litograficznym Teodora Viviera w Warszawie ok. 1831 r. Przedstawia ona portret Kościuszki według wykonanego na dwa miesiące przed jego śmiercią rysunku Ksawerego Zeltnera<sup>26</sup>. Kościuszko ukazany został z profilu na obłoku, a ponad jego głowę widnieje promienista gwiazda<sup>27</sup>.

Gwiazda wieńcząca wizerunki postaci związanych z Napoleonem stanowi element kompozycyjny ramek projektowanych przez Henriego Désirégo Poretta według Leloya<sup>28</sup>. W takiej ramce, z gwiazdą ponad

głową przedstawiony został generał Jan Henryk Dąbrowski<sup>29</sup>. Motyw gwiazdy pojawia się tu jednak w funkcji dekoracyjnej. Z kolei w ikonografii księcia Poniatowskiego motyw ten nie pojawia się w ogóle. Znano natomiast i używano w przedstawieniach Napoleona i stamtąd pomysł ten mógł zaczerpnąć Franciszek Kostek<sup>30</sup>.

Kolejnym elementem grafiki jest niebo, a właściwie obłoki. W momencie powstawania ryciny wszyscy portretowani już nie żyli, ale ich czyny zapewniły im miejsce w niebie, zgodnie ze strofami Jana Kochanowskiego (*Pieśń 12*):

„A jeśli komu droga otwarta do nieba,  
Tym, co służą ojczyźnie. Wątpić nie  
potrzeba,  
Że co im zazdrość ujmie, Bóg nagradzać  
będzie,  
A cnota kiedykolwiek miejsce swe  
osiędzie”.

Pisał też o tym Cesare Ripa, powołując się na *Teogonię* Hezjoda:

„Najsampierw spłodziła Ziemia  
Niebo strojne gwiazdami,  
Ażeby okryło ją zewsząd  
I by zawsze dla dusz szczęśliwych  
Było bezpieczną ostoją”<sup>31</sup>.

Sławę i chwałę Poniatowskiego, Kościuszki i Dąbrowskiego wychwalano w poezji, literaturze okolicznościowej, w tym w mowach pogrzebowych, jak we

24 MNW nr inw. 170988; MNW nr inw. Gr.Pol.13145.

25 H. Widacka, *Portrety Tadeusza Kościuszki w grafice XVIII wieku*, Warszawa 1994, s. 8, il. 9. *Katalog wystawy historycznej Tadeusz Kościuszko 1746–1946. Obrazy. Pamiątki. Dokumenty* [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1946, s. 21, poz. 81; *Powstanie kościuszkowskie* [katalog wystawy], red. J. Gutkowski, E. Węgiełek-Biernacka, E. Skóra, Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie i Zamek Królewski w Warszawie, kwiecień – maj 1994, Warszawa 1994, s. 86, poz. 255.

26 Rysunek Zeltnera znajdował się w Rapperswilu. M. Gumowski, dz. cyt., s. 55.

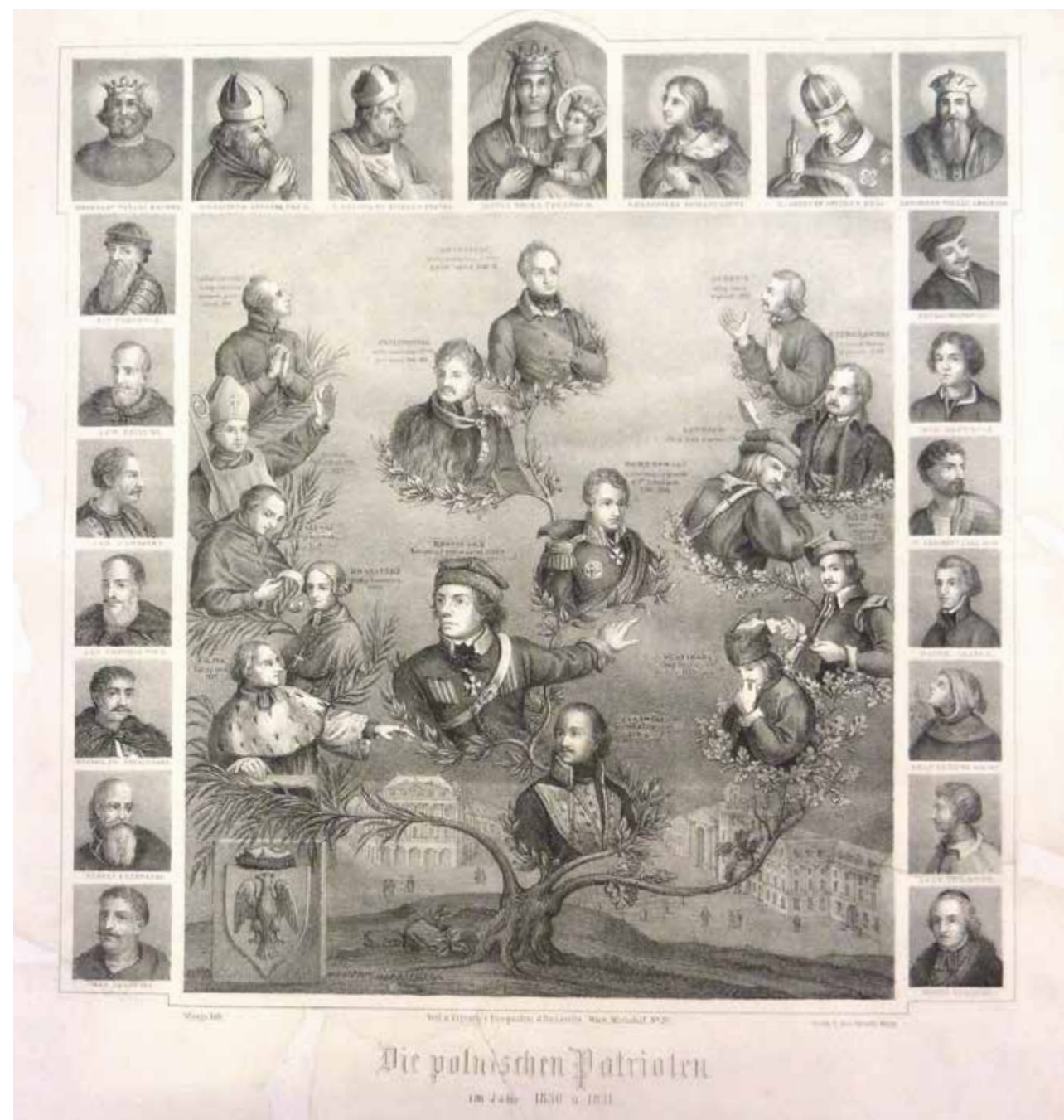
27 Zakład Zbiorów Ikonograficznych BN (dalej jako ZZI BN, nr inw. 10037/II Kolekcja Czetwertyńskich); *Katalog...*, dz. cyt., t. 2, Warszawa 1992, s. 325, poz. 2538; t. 6, Warszawa 1997, s. 291, poz. 2.2538; H. Widacka, *Ikonografia...*, dz. cyt., s. 326; B. Oleksowicz, *Legenda Kościuszki. Narodziny*, Gdańsk 2000, s. 73. Ten sam portret według powyższej litografii, ukazujący Tadeusza Kościuszkę w lustrzanym odbiciu z promienistą gwiazdą nad głową, litografował w 1833 r. R. Orkisz (czynny ok. 1833). Portret ten funkcjonował także w innych kompilacjach. ZZI BN (nr inw. 5860/II Kolekcja Wilanowska); Muzeum Narodowe w Krakowie (dalej jako MNKr) nr inw. Czapski NI 6427. *Katalog...*, dz. cyt., t. 2, s. 330, poz. 2560; t. 6, s. 294, poz. 2.2560.

28 ZKW nr inw. ZKW/1548. T. Jakubowski, dz. cyt., s. 106, poz. 90.

29 *Marsz...*, dz. cyt., s. 60–61, poz. 18–19. Wydawnictwo *Galerie Napoléon* wydane przez Benarda obejmowało 100 portretów przedstawiających Napoleona, jego rodzinę i osoby z nim związane, zebranych w dwudziestu pięciu zeszytach (po cztery portrety w każdym). Ryciny ukazywały się zapewne już od 1829 r. *Le Mercure de France au dix-neuvième siècle*, t. 25, Paris 1829, s. 565. <http://books.google.pl/books?id=BgwwAAAAYAAJ&pg=PA565&dq=galerie+Napoleon,+Benard+editeur&hl=pl&sa=X&ei=DyplUaPbL4WB4gST2oGwDA&ved=0CDoQ6AEwAg#v=onepage&q=galerie%20Napoleon%2C%20%20Benard%20editeur&f=false> [dostęp 25 IV 2018].

30 J. Polaczek, dz. cyt., il. 203.

31 C. Ripa, dz. cyt., s. 107–108 (przy opisie personifikacji *Nieba*).



9. Christopher Waage, *Die polnischen Patrioten im Jahre 1830 u. 1831*, litografia, ok. 1833 r., Biblioteka Narodowa w Warszawie. Fot. ZZI BN

fragmencie wiersza napisanego po hebrajsku i przytoczonego w *Opisie żałobnego nabożeństwa po zgonie śp. Tadeusza Kościuszki odprawionego w Wilnie dnia 10 grudnia*, który w tłumaczeniu podaje Andrzej Kijowski: „Tak Tadeusz Kościuszko wstąpił na wyżynę i opuścił dom ojców swoich, I mieszka u Sądu tronu (Bożego) w niebie-

skiego miasta wysokościach, A uwielbieniem jego jest sława imienia i świetna chwała.

Wzbudź duszę twą i podnieś twe stopy, A nakrycie piasku odrzuć od siebie, Okryj się sławy obłokami, a przyleć do kraju twych ojców.



10. Józef Swoboda, *Galerya wodzów Polskich*,  
litografia, 1863 r., Biblioteka Narodowa  
w Warszawie. Fot. ZZI BN

Wznies twoje oczy, a przypatrz się wielkości sławy swojej<sup>32</sup>.

Wbrew pozorom motyw bohatera – żołnierza unoszącego się na obłoku – występuje w ikonografii XIX w. bardzo rzadko. Tadeusz Kościuszko pojawia się na obłoku jedynie na wspomnianych dwóch litografiach z gwiazdą wykonanych według rysunku Zeltnera<sup>33</sup>. Podobnie Józef Poniatowski. Wymienić należy tu przede wszystkim mającą wiele powtórzeń kompozycję ukazującą apoteozę księcia, na której przedstawiony został w popiersiu wyłaniającym się z obłoku. Unosi się nad pomnikiem, przy którym ułan polski i grenadier francuski podają sobie ręce. Pomnik z napisem „PONIATOWSKI” w zwieńczeniu ozdobiono siedmioma gwiazdami<sup>34</sup>. Po raz kolejny wizerunek księcia Józefa Poniatowskiego znalazł się na litografii Carla Friedricha Patzschkego wykonanej po 1837 r., a zatytułowanej *Der Geist Poniatowsky's* [Duch Poniatowskiego], gdzie zaakcentowano motyw wędrówki po śmierci, z trzymanym przez księcia obolem dla Charona. Poniatowski unosi się w chmurach, z ręką na temblaku i wiszącą u boku szablą<sup>35</sup>. W takiej konwencji Henryk

32 A. Kijowski, *O dobrym Naczelniku i niezłomnym Rycerzu*, Kraków 1984, s. 186–187.

33 *Portret Tadeusza Kościuszki*, Ludwik Horwart, ok. 1831 r., litografia, ZZI BN nr inw. G.10037/II, zwrócony w lewo, *Portret Kościuszki w ostatnich dniach życia*, R. Orkisz według L. Horwarta, litografia, po 1833, ZZI BN, nr inw. G.5860/II, zwrócony w prawo.

34 Pierwsza znana litografia z tą kompozycją została wykonana we Francji przez Greniera, C. de Lasta i Jacoba w 1813 r. (Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie, nr inw. 32714, dane dotyczące litografów zatarte, przy Jacobie daje się odczytać jedynie imię). Rycina ta jest unikatem, dotychczas odnotowano ją w zbiorach polskich jedynie we wspomnianym muzeum. Kompozycja ta została użyta także w grafice Józefa Sontaga wydanej w litografii Ludwika Letronne'a w Warszawie przed 1829 r., a następnie w Poznaniu przez Karola Antoniego Simona. *Katalog...*, dz. cyt., t. 4, Warszawa 1994, s. 68, poz. 4061, s. 69, poz. 4062, s. 72, poz. 4076.

35 Stadtgeschichtliches Museum Leipzig (nr inw. VS 140,





Dąbrowski pojawia się jedynie raz na podmalowanej farbami olejnymi litografii Karola Antoniego Simona z ok. 1830 r.<sup>36</sup>

Opisany motyw unoszenia się na obłokach jest natomiast bardzo częsty w ikonografii świętych i z całą pewnością został zaczerpnięty właśnie stamtąd, bowiem Dąbrowskiego, Poniatowskiego i Kościuszkę postrzegano jako męczenników za narodową sprawę. Na rycinie Franciszka Kosteckiego trzej bohaterowie zostali sportretowani razem w niebie, gdzie „spotkali się” po śmierci, nie tylko w nagrodę, ale też by zespolić swoje wysiłki w obronie ojczyzny.

#### INNE GRAFIKI ODWOŁUJĄCE SIĘ DO IDEI SALI RYCERSKIEJ I PREZENTUJĄCE TRZECH BOHATERÓW

Postacie Dąbrowskiego, Kościuszki i Poniatowskiego odnajdujemy też na kilku dziewiętnastowiecznych rycinach, których kompozycje lub też strona ideowa zdają się nawiązywać do treści prezentowanych w Sali Rycerskiej<sup>37</sup>. Kult bohaterów

krzewiły okazałe ryciny, które wymieniały imiona i nazwiska poległych bohaterów bądź przedstawiały ich wizerunki. Ciekawy przykład tego pierwszego typu stanowi litografia wydana przez Louisa Letronne'a według rysunku Karola d'Auvigny'ego z ok. 1821 r., zatytułowana *Zbiór znaczniejszych imion co krajowi swój byt poświęcili*<sup>38</sup> (il. 8). W trzeciej edycji wyraźnie rozbudowano spis narodowych bohaterów, sięgając do postaci z okresu przed rozbiorem. Już sam tytuł rycin nawiązuje do cytatu z Wergiliusza, będąc jego swobodną transpozycją, ale wskazującą na topos życia oddanego na usługi Ojczyzny.

W centralnej części kompozycji wyeksponowano grobowiec z napisem: „PAMIĘĆ WALECZNYM”. Otaczają go wykorzystywane powszechnie w sztuce sepulkralnej elementy symbolizujące chwałę

Trzech Monarchów z portretami Aleksandra I, Franciszka II i Fryderyka Wilhelma III i odniesieniami do traktatu wiedeńskiego, sala Warszawska z obrazami według Canaletta, Pokój Zielony z obrazami o tematyce religijnej oraz Gabinet Krzeszowski ukazujący uzdrowisko i jego okolice. W kontekście grafiki Franciszka Kosteckiego szczególnie ciekawy jest Gabinet Historyczny, gdzie w dekoracji ściany północnej znalazły się sceny związane z Tadeuszem Kościuszką: *Bitwa pod Racławicami*, *Bitwa pod Maciejowicami* i *Rozwiązanie powstańców pod Radoszycami*, nad którymi znajdował się obraz *Zaprzysiężenie Aktu Powstania Krakowskiego w roku 1774*. Po przeciwnej stronie znalazły się sceny związane z Poniatowskim: *Bitwa pod Raszynem*, *Śmierć księcia Józefa Poniatowskiego pod Lipskiem*, *Powrót Szeregów Polskich do Warszawy w 1814*, *Odzyskanie Krakowa przez Wojska Księstwa Warszawskiego*. Ściana ta rozdzielona została piecem w formie ułamanego obelisku z napisem: „Pomnik Legionom Polskim” i wymienionymi bitwami oddziałów Dąbrowskiego. Pozostała część dekoracji Gabinetu Historycznego odnosi się do królów polskich, a postaci oraz sceny nawiązują przede wszystkim do obrazów Marcella Bacciarellego z Sali Rycerskiej Zamku Królewskiego w Warszawie. Umieszczono tu także analogiczny cytat z Wergiliusza. J.A. Nowobilski, *Mecenat artystyczny biskupa Jana Pawła Woronicza w Krakowie*, Kraków 2002, s. 218–220.

38 MNW nr inw. Gr.Pol.10013; trzecia edycja MNW nr inw. Gr.Pol.1525.

i życie wieczne, ale też wielkie czyny zbrojne i bohaterską śmierć (obelisk, kolumna z płonącym ogniem, ołtarz ofiarny z płonącym stosem, urna, uskrzydłona klepsydra, uroboros, uskrzydłony geniusz zapisujący czyny na tablicy życia, panoplia). W tle znajduje się krajobraz z wodospadem oraz piramidy, które nie tylko mają symbolikę sepulkralną, ale mogą nawiązywać do egipskiej kampanii Napoleona. U dołu kompozycji, u stóp pomnika, pośród traw zostały rozmieszczone imiona królów i najznamienitszych wodzów polskich i mężów stanu sprzed rozbiorów. Na obelisku zaś umieszczono nazwiska polskich uczonych i pisarzy. Kompozycję ujęto bordiurą z 35 medalionami z wypisanymi nazwiskami bohaterów z lat 1788–1813, podając przy każdym miejscowość z nim związaną oraz pięcioramienną gwiazdę. Medaliony oddzielono wieńcami laurowymi, gałązkami palmowymi i zgaszonymi pochodniami. W centralnej części u góry znajduje się wieńiec z nazwiskiem Kościuszki, ujęty z lewej wieńcem Poniatowskiego, a z prawej – Dąbrowskiego<sup>39</sup>.

Ta niezwykle rozbudowana formalnie i symbolicznie kompozycja jest interesująca z dwóch względów: umieszczenia w centrum, a więc w najbardziej eksponowanym miejscu bordiury, trzech nazwisk bohaterów grafiki Franciszka Kosteckiego oraz zwieńczenia wszystkich występujących tam nazwisk pięcioramiennymi gwiazdami.

Podział na grupy osób zasłużonych dla kraju, powtórzony za schematem Sali Rycerskiej, jest jeszcze bardziej widoczny na anonimowej rycinie z 1833 r. zatytułowanej *Modlitwa*<sup>40</sup> lub *Wielcy Polacy i święci*<sup>41</sup>

39 *Marsz...*, dz. cyt., s. 154–155, poz. 163.

40 I. Tessaro-Kosimowa, *Katalog zbiorów Ludwika Gocla. Powstanie listopadowe i Wielka Emigracja*, t. 2, Warszawa 1987, s. 212, poz. 821, il. nr 120.

41 MNKr (kolekcja Muzeum Czartoryskich) nr inw. MNK XV-R.7303; ZZI BN nr inw. G.7270/III. *Historia i Polonia*

(il. 9). W jej centralnej części ukazano u dołu rozrastające się drzewo z trzema gałęziami: palmową, laurową i dębową, a na każdej z nich znalazły się wizerunki zasłużonych Polaków. Na środkowej, laurowej gałęzi symbolizującej chwałę, ale też zwycięstwo, wyeksponowano bohaterów wojskowych, kolejno: Kazimierza Pułaskiego, Tadeusza Kościuszkę, Jana Henryka Dąbrowskiego, księcia Józefa Poniatowskiego i Jana Zygmunta Skrzyneckiego. Na gałęzi laurowej o tej samej symbolice umieszczono wizerunki biskupów: Kajetana Sołtyka, Adama Stanisława Krasieńskiego, Józefa Andrzeja Załuskiego, Jana Pawła Woronicza, Karola Wincentego Sariusza Skórkowskiego. Na ostatniej gałęzi dębowej, wskazującej na męstwo i siłę, znalazły się portrety: Wernyhory, Jana Kilińskiego, Wojciecha Bartosza (Głowackiego), Józefa Sierakowskiego i Gedryma.

W ten sposób powstało specyficzne drzewo genealogiczne, niezwiązane z pokrewieństwem rodzinnym, ale z pokrewieństwem idei ducha, niejako wyrastającej z dwóch miejsc. U dołu z lewej artysta przedstawił fragment placu Zamkowego z charakterystyczną dla tego miejsca kamienicą Johna (zwaną też kamienicą Ignacego Nowickiego), a z prawej z kościołem pijarów na placu Krasieńskich, przy

[katalog wystawy], red. E. Zapała, M. Żarnowska-Maciągowska, Pałac Biskupów Krakowskich w Kielcach, 29 IX 2009 – 3 I 2010, Kielce 2009, s. 229, poz. kat. II/123 (autor noty B. König, tu tytuł *Wielcy Polacy i święci polscy*); *Katalog...*, dz. cyt., t. 8, Warszawa 1997, poz. 19, s. 26, il. s. 155. W wersji niemieckiej, wydanej w Wiedniu i litografowanej przez C. Waage ma ona tytuł: *Die polnischen Patrioten im Jahre 1830 u. 1831*. Litografia ta różni się kilkoma elementami kompozycji, przeniesionymi w inne miejsce niż na drugiej, omawianej tutaj, wersji ryciny. *Modlitwa* ujęta z lewej orłem na tarczy zwieńczonej rogatywką oraz z prawej mapą Polski zastąpiona została tytułem w języku niemieckim. Postacie hetmanów, poetów, uczonych po bokach i u góry kompozycji, zwieńczonej wizerunkiem Matki Boskiej, ukazano nie na filarach i w medalionach, ale w kwadratowych i prostokątnych polach ujętych wspólną cienką liniową ramką.



którym urządzono Collegium Regium i Collegium Nobilium, kierując się dewizą Jana Zamoyskiego: *Takie będą Rzeczypospolite, jakie ich młodzieży chowanie*. Były więc to ośrodki, z których wyrastał patriotyczny duch. Po bokach na filarach ukazano w medalionach zasłużonych Polaków hetmanów, poetów, naukowców. U góry w zwieńczeniu znalazł się wizerunek Matki Boskiej Częstochowskiej, ujęty przedstawieniami świętych patronów Polski oraz królów: Bolesława Chrobrego i Kazimierza Wielkiego.

Warto zwrócić uwagę, że centralnie wyeksponowaną postacią na grafice jest Tadeusz Kościuszko w konfederatce, sukmanie, z ładownicą oraz z orderem Virtuti Militari pod szyją, kolejnymi zaś Jan Henryk Dąbrowski i książę Józef Poniatowski. Ponownie więc pojawiają się bohaterowie z ryciny Franciszka Kosteckiego, ale tym razem cytata z Wergiliusza zastępuje modlitwa o odzyskanie niepodległości.

Kolejny przykład stanowi rycina Józefa Swobody wydana w litografii Kornela Pillera we Lwowie w 1863 r. *Galerya wodzów Polskich*<sup>42</sup> (il. 10). Kompozycja przedstawia

42 ZZI BN nr inw. G.65977; Muzeum Narodowe w Poznaniu nr inw. G.26112. *Chwała i sława Jana III w sztuce i literaturze XVII-XX w. Katalog wystawy jubileuszowej z okazji trzechsetcia odsieczy wiedeńskiej wrzesień – grudzień 1983/ Muzeum w Wilanowie*, red. W. Fijałkowski, J. Mieleśko, Warszawa 1983, s. 198 poz. 150, il. 148; *Katalog...*, oprac. H. Widacka, Warszawa 1997, t. 8, s. 56, poz. 97, il. s. 234. Grafika ta stanowi rozwinięcie tematu i kompozycji litografii *Poczet książąt i królów polskich* Józefa Swobody, którą wykonano według kompozycji Adolfa Nigroniego z 1862 r. Na pierwszym planie ukazano stojące w dwóch rzędach postacie królów polskich. Z przodu znaleźli się królowie z dynastii Jagiellonów i władcy elekcyjni, z tyłu Piastowie. Za nimi znajdują się filary gotyckiej budowli z rzeźbami przedstawiającymi legendarnych monarchów Rzeczypospolitej. W tle pomiędzy rozpościerają się trzy widoki: Zamku Królewskiego w Warszawie, Wawelu i katedry w Wilnie. Obramowanie stanowią herby województw, u góry znalazł się symbol Orła Białego. W lewym dolnym rogu

trzydzieści pięć całopostaciowych wizerunków ułożonych w jednym rzędzie, z umieszczoną u dołu legendą opisującą każdą postać. W tle umieszczono trzy arkady, w których ukazano najważniejsze bitwy z historii Polski: pod Grunwaldem, wiedeńską i pod Maciejowicami. U góry kompozycję wieńczy uskrzydłona Sława, trzymająca w prawej ręce trąbę, a w lewej wieniec laurowy. Całość obwiedziono dekoracyjną ramą ułożoną z liści laurowych i bluszczu z panopliami.

Na rycinie Józefa Swobody „nasi” trzej bohaterowie zamykają kompozycję z prawej strony. Nie są oni tak bardzo słoczeni jak pozostali hetmani, kanclerze i inni dostojnicy Rzeczypospolitej. Tadeusz Kościuszko nieco wysunięty do przodu stoi pomiędzy znajdującymi się za jego plecami księciem Józefem Poniatowskim i Janem Henrykiem Dąbrowskim. Ukazano go z lewą ręką wspartą na szabli, prawą podwiązaną i włożoną za poły sukmany, z odkrytą głową zwróconą w prawo. Poza Kościuszki została powtórzona za litografią Antoine’a Maurina, wykonaną według rysunku Antoniego Ziemięckiego z wydawnictwa Franciszka Dazziara z 1856 r. *Wizerunki ludzi sławnych w Polsce*<sup>43</sup>. Również postaci księcia Józefa Poniatowskiego i generała Jana Henryka Dąbrowskiego zostały skopiowane z tego wydawnictwa<sup>44</sup>.

Tych kilka przykładów, ukazujących trzech bohaterów razem, uświadamia, jak

umieszczono widok biblioteki Raczyńskich w Poznaniu, a w prawym Ossolineum we Lwowie.

43 *Katalog...*, dz. cyt., t. 2, poz. 2554 s. 328; t. 6, poz. 2.2554 s. 293. Z kompozycji Maurina wyjęto jedynie postać Kościuszki, którego ukazano bez nakrycia głowy.

44 *Marsz...*, dz. cyt., s. 72, poz. 40, 41. Co do postaci Poniatowskiego – w lustrzanym odbiciu przeniesiono nogi i głowę księcia, pozostawiając korpus zwrócony w tę samą stronę. Artysta swobodnie przełożył też twarz, jak i zmienił położenie ręki księcia, co umożliwiło odsłonięcie znajdujących się po lewej stronie postaci wodzów. Postać księcia pozbawiona skały, o którą opiera się na oryginalnej kompozycji, jest nieco wygięta i jest ewidentne, że brakuje jej „podparcia”.

wielki był ich kult, skoro są oni często, tak jak u Józefa Swobody, jedynymi reprezentantami dziewiętnastowiecznych postaci. Jednocześnie bogata kompozycja z ukazanymi w tle bitwami, nawiązuje do koncepcji Sali Rycerskiej, w którą wpisują się także wizerunki bohaterów.

### PIŁSUDSKI NOWYM GENERAŁEM DĄBROWSKIM?

W ramach zakończenia wspomnijmy o obrazie Jerzego Kossaka *Na progu wieczności* z 1935 r., który powstał w kilka dni po śmierci Józefa Piłsudskiego (zm. 12 V 1935 w Warszawie) pod wpływem przeżyć artysty związanych z tym wydarzeniem. Płótno wyobraża Piłsudskiego wstępującego do katedry wawelskiej i witających go na schodach księcia Józefa Poniatowskiego i Tadeusza Kościuszkę.

Jak wiadomo, Jerzy Kossak po 1934 r. dość często odwoływał się do stylistyki i alegorii legionowej, chętnie zestawiając postaci legionistów z bohaterami i przywódcami powstań. Był to efekt szerszej tendencji związanej z utożsamianiem legionistów z „rycerzami ojczyzny”, samego zaś Józefa Piłsudskiego nazywano „mężem opatrności”<sup>45</sup>. W przywoływanym obrazie twórcę Legionów Polskich we Włoszech, generała Jana Henryka Dąbrowskiego, artysta zastąpił twórcą Legionów z 1914 r., a Józef Piłsudski wprowadzany jest do panteonu bohaterów przez Kościuszkę i Poniatowskiego, których ciała złożono w katedrze na Wawelu. W ten sposób i Marszałek znalazł się wśród najwybitniejszych polskich osobistości.

45 K. Olszański, *Jerzy Kossak*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1992, s. 27, il. 163. Obraz był wielokrotnie pokazywany, powstało kilka jego replik z nieco zmienioną kompozycją. Na jednej z nich Kossak umieścił postacie Kościuszki i Poniatowskiego, wprowadzające Marszałka nie do katedry, ale wprost schodami do nieba (obraz na aukcji antykwarium Connaissance w Krakowie 21 V 2017 r.).

Wielkich wodzów i mężów stanu, świątłych duchownych, artystów i naukowców upamiętniał Stanisław August w Sali Rycerskiej Zamku Królewskiego w Warszawie. Nie można było formuły tego pomieszczenia rozszerzać w sensie formalnym, ale ideowo dokonał tego w swoim dziele Franciszek Kostecki, podkreślając zasługi Tadeusza Kościuszki, księcia Józefa Poniatowskiego i generała Jana Henryka Dąbrowskiego. W owym panteonie znalazł się także Józef Piłsudski.

### HIC MANUS OB PATRIAM PUGNANDO VULNERA PASSI, OR THE CONTINUATION OF THE IDEOLOGICAL PROGRAMME OF THE KNIGHT'S HALL FROM THE ROYAL CASTLE IN WARSAW IN LITHOGRAPHS BY FRANCISZEK KOSTECKI

TOMASZ JAKUBOWSKI

The article refers to the ways in which the iconographic programme of the Knight's Hall from the Royal Castle in Warsaw was portrayed in 19th-century graphics. The ideas devised by King Stanisław August in the spirit of the Enlightenment were extended by Franciszek Kostecki in lithography from 1819-1831. It depicts the apotheosis of Jan Henryk Dąbrowski, Tadeusz Kościuszko and Prince Józef Poniatowski, and was complemented with a quotation from Virgil's *Aeneid*. The subsequent graphics were mainly executed in the workshops of Louis Letronne (c. 1821) and Józef Swoboda (published in Lviv in 1863). The last echo of extending the ideas of heroic leaders and the pantheon of national heroes is the painting by Jerzy Kossak 'On the threshold of eternity' from 1935 which depicts Józef Piłsudski entering Wawel Cathedral, and Józef Poniatowski and Tadeusz Kościuszko welcoming him there on the stairs.



# Kaunas of 1919–1939: a temporary capital built by its citizens

VAIDAS PETRULIS  
INSTITUTE OF ARCHITECTURE AND CONSTRUCTION  
OF KAUNAS UNIVERSITY OF TECHNOLOGY

## INTRODUCTION

Upon embarking on exploration of Lithuanian modernism, it is important to take a short glimpse at the political environment. Just after the end of World War I, Lithuania, along with the other Baltic

countries, became independent. However, soon after this, in 1919, the historical capital, Vilnius was lost, and the government of the Republic of Lithuania had to move to Kaunas – the second largest city in the country. This previously military town of Tsarist Russia became the temporary capital of the country until 1939. During a short but very intense period, Kaunas lived through one of the most important phases

in its historical development. Its status as a capital city provoked a huge construction boom, aiming to create the entire necessary infrastructure: government institutions, museums, educational institutions (a university, academies and schools), business offices, hotels, industrial facilities, housing, and general infrastructure of the city (pipelines, sewerage, a new transportation system, roads and parks). During a few decades of independence, Kaunas produced an entire architectural layer and experienced a large-scale modernization of the city.

Unique spirit of that period has largely contributed to sustaining the aura of freedom and strong identity during the Soviet period. As a consequence, the process of acceptance of this

	Residential houses			Public houses		
	Brick	Wood	Overall	Brick	Brick	Overall
1918						
1919						
1920						
1921	8	46	54	4	9	13
1922	67	113	180	29	74	103
1923	88	108	196	37	60	97
1924	78	216	294	35	127	162
1925	83	224	307	22	166	188
1926	102	165	267	13	103	116
1927	88	198	286	38	117	155
1928	119	310	429	33	119	152
1929	131	305	436	42	168	210
1930	159	289	448	39	177	216
1931	215	659	874	104	479	583
1932	121	461	582	148	418	566
1933	88	311	399	89	298	387
1934	75	216	291	109	225	334
1935	85	220	305	128	239	367
1936	86	301	387	161	324	485
1937	86	243	329	128	123	251
1938	172	255	427	164	185	349
1939	297	253	550	135	132	267
1940						
			7041			5001

1. Table. Construction statistics for Kaunas, 1918–1939. Compiled in 2017 by V. Petrulius based on archival material and publications



2. City development plan prepared for Kaunas by the Danish architect Peter Marius Frandsen and Lithuanian architect Antanas Jokimas. 1923. Partly implemented. LCVA

legacy as a cultural heritage has a surprisingly long history. Some of the buildings were recognised as architectural monuments of local significance as early as in 1972 and thus are examples of one of the earliest inscriptions of modern architecture into a cultural heritage list.

Recent decade continues to appreciate this layer of the city as an important aspect of the city's identity and representation. On 15 April 2015, Brussels conferred the European Heritage Label on "1919–1940 Kaunas" as a testament to the importance of the temporary Lithuanian's capital's phenomenon. That same year Kaunas was awarded the title of UNESCO Creative City of Design, with the inter-war heritage acknowledged as a principal criterion for the designation. The architectural legacy was also mentioned in Kaunas' successful bid to

be named the European Capital of Culture for 2022. The cultural agenda for that year will include a programme entitled "Modernism for the Future", interpreting the inter-war heritage within a broader artistic, social and cultural context. In 2017, Kaunas' modernist architecture was included in the tentative list of UNESCO world heritage sites.

## TRANSFORMATION PROCESS AND THE CHARACTER OF THE CITY

Perhaps the most important thing about Kaunas architecture between World War I and World War II is the extent and pace of the transformation process. During the interwar period in less than 20 years more than 12,000 buildings have been prepared (fig. 1) and more than 6,000 have been built. They are still standing in today's





3. Tartar Mosque, architects Vaclovas Michnevičius and Adolfas Netyksa, 1933. Archive of KTU Institute of Architecture and Construction

4. Residential building (demolished) owned by Jonas Vailokaitis, architect Arnas Funkas, built in 1930. From Juozas Stanišauskas album, Municipal Public Library of Kaunas District

Kaunas. In 1938, Kaunas attracted 68% of all Lithuanian investment in the construction of towns and cities. The area of the city expanded more than seven times (from 557 hectares in 1919 to 3,940 hectares in 1939). Such growth and modernization of the city was explicitly recognised by contemporaries who would boast that “no other capital in the Baltic states is so ‘capitally’ prominent like Kaunas [...]”. The Lithuanians longing for the old Vilnius haven’t even noticed yet that they have already built a new Vilnius<sup>1</sup>. However the process of city transformation had its own ups and downs.

<sup>1</sup> Estų žurnalista apie Kauną [Estonian journalist on Kaunas], “Rytas” 7 February 1935.



5. A residential building owned by Juozas Daugirdas, architect Vladimiras Dubeneckis, built in 1930. From Juozas Stanišauskas album, Municipal Public Library of Kaunas District



6. House built by Chaimsunai family, architect Vytautas Landsbergis-Žemkalnis, built in 1931. Photo by G. Česonis, 2016

The first years of independence were difficult for Kaunas and the country as a whole. One municipal activist, Jonas Kriaučiūnas, noted the lack of public order in post-World War I Kaunas: “Abandoned government-owned wooden shacks were ransacked and dismantled by hungry and cold inhabitants. Doors and windows were broken and ripped out, stoves were dismantled and flooring was torn up<sup>2</sup>”. The construction sector also languished. An uptick in construction activity only became evident in 1922. Between the years 1918 and 1921, only eight brick and forty-six wooden homes were constructed in Kaunas, but in 1922, sixty-seven permits were issued for brick construction and one hundred thirteen for wooden structures.

<sup>2</sup> J. Kriaučiūnas, *Kai įsikūrė Kauno miesto savivaldybė* [When the municipality of Kaunas was established], “Lietuvos aidas” 28 January 1929.

In 1923 Danish architect Peter Marius Fandsen and Lithuanian architect Antanas Jokimas (fig. 2), prepared a city development plan. However, actual development of the city was rather different from the ideas of Frandsen. Most of the construction was carried out not in separate, newly-designed quarters, but based on the existing grid. The new buildings were embedded in the already existing urban structure. However, it should be noted that even in the late 1930s only a small part of the plan – the living area of Žaliakalnis – was implemented. Meanwhile, the city continued to evolve by extending the existing urban framework. Because of severe lack of premises, many offices and residents had to remain in Tsarist-era buildings, which were renovated and expanded, and which gradually increased in height.





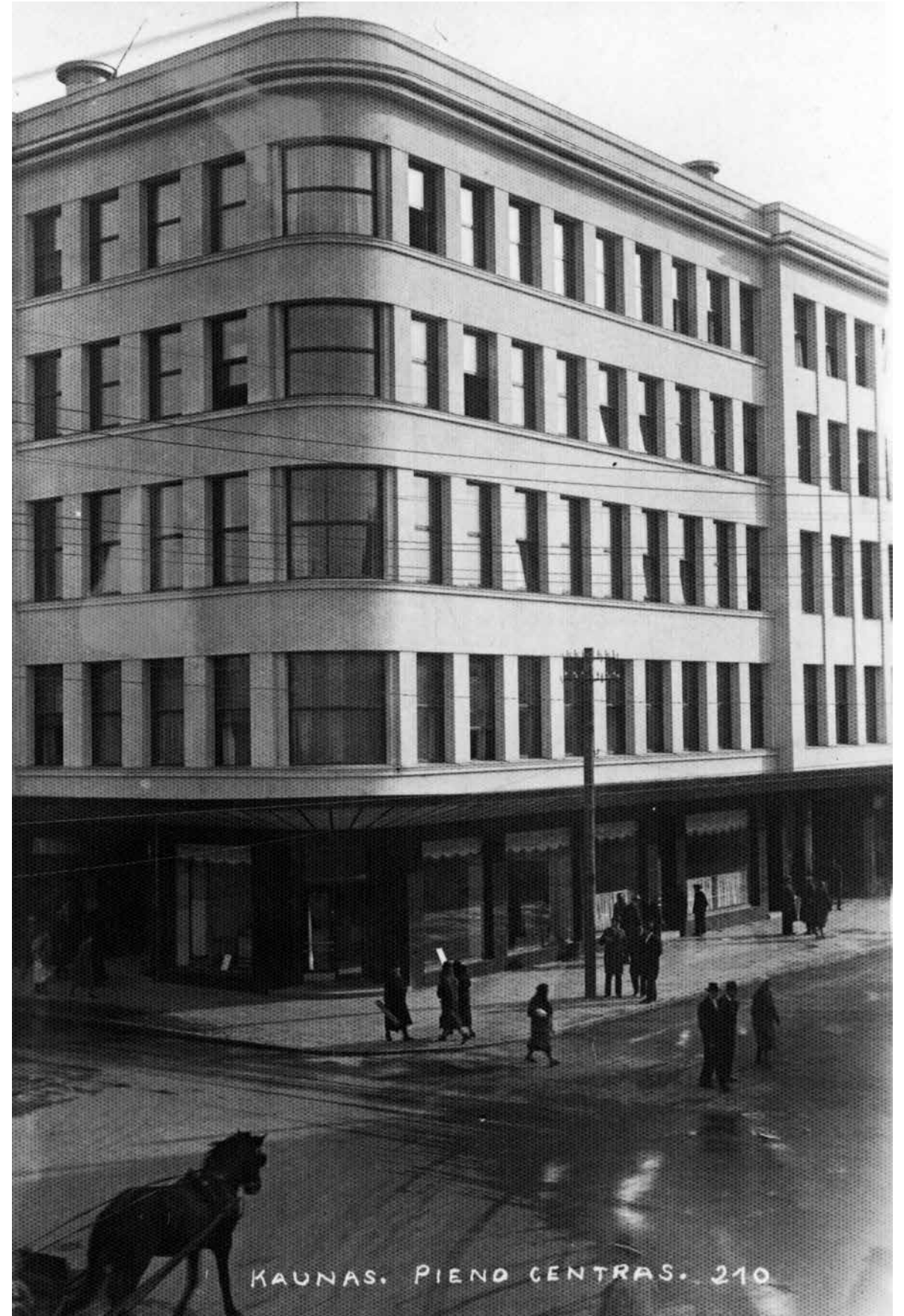


7. House for Baronai and Visockiai families, architect Bronius Elsbergas, built in 1933. M. K. Čiurlionis National Art Museum Archives



8. House for Iljinai family, architect Arnas Funkas, built in 1934. Photo by V. Petrulis, 2017

9. Office building of "Pienocentras" company, built in 1932, architect Vytautas Landsbergis-Žemkalnis. LCVA, photodocuments department







▲ 10. Kaunas County office and Lithuanian State Security Department, architect Vytautas Landsbergis-Žemkalnis, built in 1933. LCVA, photodocuments department



▲ 12. Vytautas the Great War Museum, architects Vladimiras Dubeneckis, Karolis Reisonas and Kazimieras Kriščiukaitis, built in 1936. From personal collection of Antanas Burkus



▲ 11. Palace of Physical Culture, architect Vytautas Landsbergis-Žemkalnis, built in 1934, LCVA, photodocuments department

▶ 13. Chamber of Commerce, Industry and Crafts, architect Vytautas Landsbergis-Žemkalnis, built in 1938, M. K. Čiurlionis National Art Museum Archives

The shortage of living space was particularly evident on the rental market. A situation was only made worse by the appropriation of existing residential buildings for use of the military and government institutions. According to eye witnesses from the period, many people dreamed of simply having a small apartment or room in Kaunas. This early period, popularly known as the “apartment crisis”, became a true golden era for architects and contractors: buildings constructed in the city centre brought profits of up to twenty-five per cent. Such returns on investment and high demand from prospective tenants helped spur further construction development.

However, the construction boom had







14. Interior of Chamber of Labour, architects Adolfas Lukošaitis and Antanas Novickis, built in 1939. LCVA, photodocuments department

15. Vytautas Magnus University Clinics, architects Urbain Cassan, Elie Ouchanoff and Feliksas Bilinskis, part of the complex has been opened in 1939. Archive of KTU Institute of Architecture and Construction, album of Stanislovas Lukošius

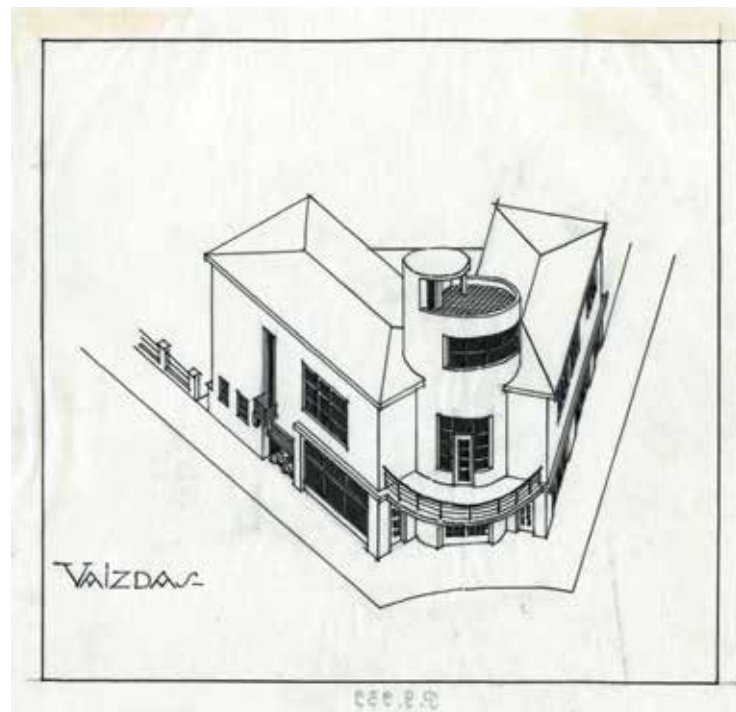


16. Bank of Lithuania, architect Mykolas Songaila, built in 1929. LCVA, photodocuments department



17. Tulpė Cooperative apartment building, architect Antanas Maciejauskas, built in 1926, M. K. Čiurlionis National Art Museum Archives





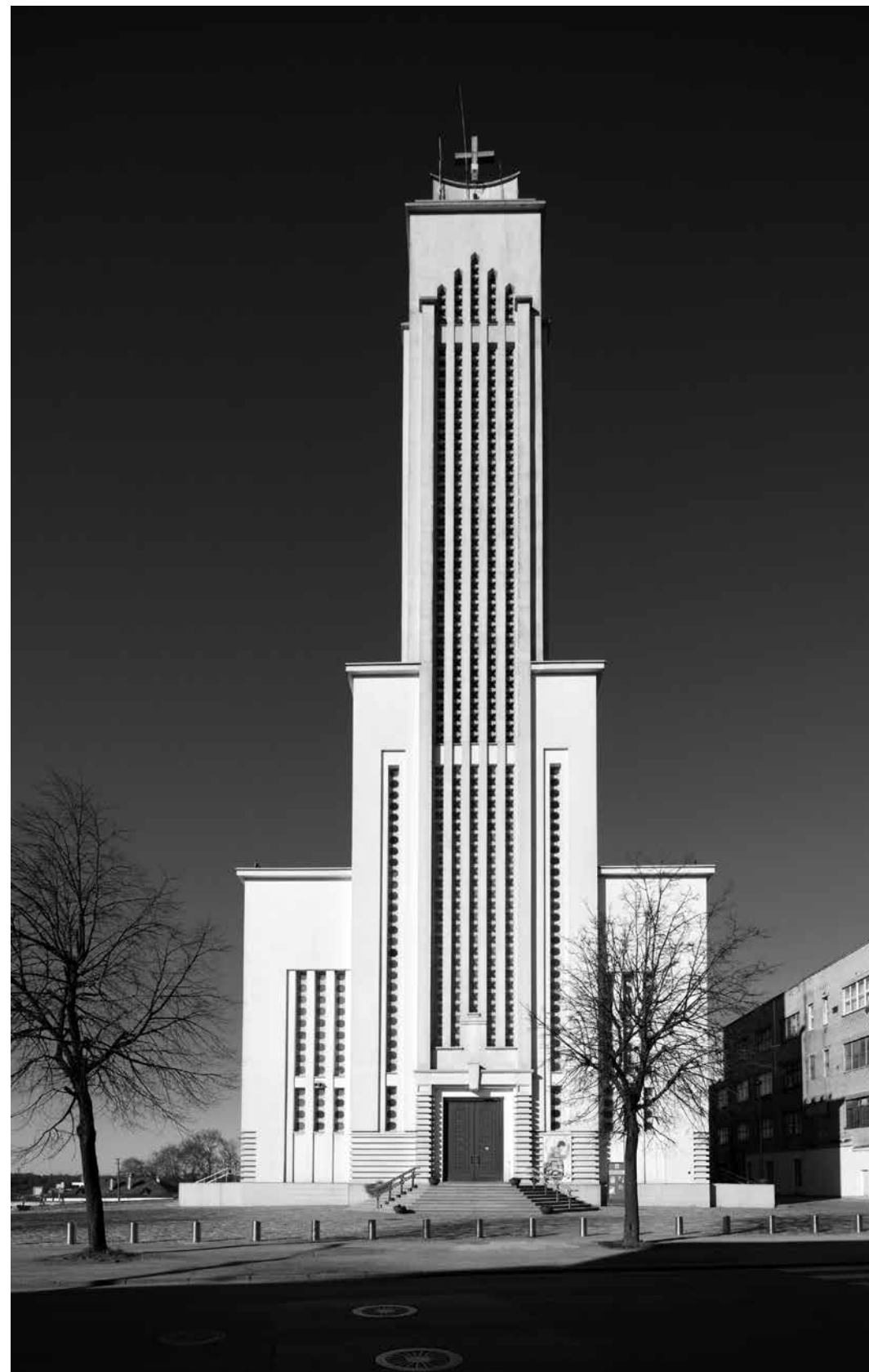
18. A design proposal for the home of Adelė ir Paulius Galaunės (never implemented), architect Vladimiras Dubeneckis, 1930. M. K. Čiurlionis National Art Museum Archives

its darker side as well. A residential market distorted by the shortage of housing led to hasty construction and a disregard for quality. Many buildings were completed without permits or approved plans. As noted in 1933 by Kaunas' leading municipal engineer, Karolis Reisonas, as many as ninety percent of homes constructed in this period deviated from their proposed designs<sup>3</sup>. There was also a shortage of experienced construction specialists, contractors and craftsmen. Nevertheless, the situation stabilized within a few years. New keywords such as spacious, clean, bright, and efficient took hold in the Lithuanian public and architectural community, corresponding to the

<sup>3</sup> *Kauno statybai trūksta saiko sako K. Reisonas* [Kaunas construction is missing a moderation says K. Reisonas], "Dienos naujienos" 9 January 1933.



19. Interior of Kaunas central post office, architect Feliksas Vizbaras, built in 1931. From personal collection of Antanas Burkus



20. Christ's Resurrection Church, architect Karolis Reisonas, built from 1931. Photo by G. Česonis, 2018



prevailing international understanding of modernism and helping to define the quality standards expected from new buildings.

Architectural processes of early years reflect another important aspect of Kaunas at that time – ethnic diversity. First census of population showed that in 1923 Kaunas had 92446 inhabitants with 59 % Lithuanian, 27 % Jewish, 4,5 % Polish, 3,5 % German and 3 % Russian population<sup>4</sup>. Therefore the architectural landscape of multicultural Kaunas was enriched by the buildings of various ethnic communities, such as religious buildings, banks and

<sup>4</sup> P. Janauskas, *Kauno miesto gyventojų tautinį sudėtis XX a. trečioje dešimtmecio pirmoje pusėje* [The Ethnic Composition of Kaunas inhabitants at the beginning of the 1920's], in: *Kauno istorijos metraštis*, Kaunas 2015, p. 209–218, 211.

schools, with distinctive forms of expression (fig. 3). In the multicultural plane of Kaunas it is also important to note the role of engineers, architects, construction technicians and contractors, who have left a distinct mark on the architecture of the city. The first organization which was in charge of architectural developments – Lithuanian Reconstruction Commissariat [*Lietuvos atstatymo komisariatas*] was very diverse in terms of nationalities. In 1921 there were 13 Lithuanians, 5 Jews, 4 Poles, 3 Swedes, 2 Germans and 1 Latvians employed in the Commissariat<sup>5</sup>. Later a number of architects and engineers of Jewish,

<sup>5</sup> *Lietuvos atstatymo komisariate ir komisariato žinioje esančių tarnautojų sąrašas* [List of servicemen in the Lithuanian Reconstruction Commissariat], 1921 m. Lietuvos Centrinis Valstybės Archyvas (LCVA) f. 377, ap. 7, b. 259, l. 240.



21. Home of Glemžai family, architect Jokūbas Peras, built in 1936.  
M. K. Čiurlionis National Art Museum Archives



22. House for cooperative Butas [the Apartment], architect Jonas Kriščiukaitis, built in 1932.  
Archive of KTU Institute of Architecture and Construction, album of Stanislovas Lukošius





23. Ceiling in State Savings Bank (now Kaunas City Municipality), architect Arnas Funkas, built in 1940. Photo by V. Petrulis, 2012

Russian, German and other origins enriched the overall context of the interwar modernist architecture in Kaunas.

First important steps towards modernization of the city included introduction of a centralized water supply and sanitation system in Kaunas, the construction of which first begun in 1929. Connecting homes to a city-wide communications system was not only technologically significant, but also symbolized Kaunas becoming a modern and clean city, meeting the standards of civilized European countries. These expectations were embodied, first and foremost, by public buildings and luxurious multi-storey residential houses that altered the city's urban landscape: the six-storey residence of industrialist and financier Jonas Vailokaitis (completed in 1929, fig. 4), the residential building of Juozas Daugirdas, director of the Drobė corporation (completed in 1930, fig. 5), the seven-storey home of businessmen Mozė and Malka Chaimsonas (completed in 1931, fig. 6) or the cooperative *Butas* [the Apartment], a multi-unit building completed in 1932. All of these structures set a benchmark for modern construction in Kaunas – a standard that prevailed until the outbreak of World War II.

The global economic crisis reached Lithuania in 1932, considerably impacting building development. Within three years, the scope of construction in Kaunas had fallen almost three times below pre-crisis levels. In 1931, for example, plans called for the construction of 874 buildings. By 1934, however, construction had declined to just 291 buildings. On the other hand, the housing shortage was no longer as acute, and after a salary cut for state employees was implemented, rented flats were no longer as profitable as in earlier years. For example, a flat rented in 1931 for 700 Lithuanian litas was available one year later for 450 litas<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> *Surankiotos pastabos* [Collected notes], "Lietuvos aidas" 23 July 1932.



Municipal authorities even considered imposing a special fee on flats left vacant for an excessive period of time.

The decline in overall construction has also contributed to a rise in competition that helped solidify expectations for higher construction quality and new aesthetic standards. Indeed, the economic crisis period saw the completion of such model examples of modernism as the home of Elena Baronienė and Petras Vysockis (finished in 1933, fig. 7), the multi-unit building in which Kazimieras Škėma resided (also 1933), the residential building of Aleksandra Iljinienė (finished in 1934, fig. 8), and others. Some notable public buildings were also built up during the heat of the economic crisis: office of “Pienocentras” company (finished in 1932, fig. 9), Kaunas County office and Lithuanian State Security Department (finished in 1933, fig. 10), Palace of Physical Culture (finished in 1934, fig. 11) and others.

By 1937, Lithuania had already begun recovering from the economic downturn. Historical archives contain a rather amusing account of the period, written by a participant of a Baltic road conference held in Kaunas in that same year: “Visitors from Latvia and Estonia were extremely surprised by the amount of construction they saw when they toured the city and its environs. They admitted that no such level of construction was underway in Latvia or Estonia this year. To them, it seemed as if Lithuania was rebuilding after some horrible catastrophe – a war or an earthquake. Our engineers showing them around joked that yes, indeed, all of what they were seeing was being done after a terrible misfortune – an economic crisis that Lithuania now felt it had overcome”<sup>7</sup>.

The recovery in construction was evidenced by both a rise in the number of

building projects and the rapid transformation of the urban landscape. Vytautas the Great Museum opened its doors in 1936 (fig. 12). Chamber of Commerce, Industry and Crafts was finished in 1938 (fig. 13), Chamber of Labour – in 1939 (fig. 14), State Savings Bank – in 1940, etc. Finally the Vytautas Magnus University Clinics – one of the biggest architectural complexes of that time, started to operate in 1939 (fig. 15). Rapid modernization was particularly evident in the central part of the city, where old wooden homes were forced to yield to modern, multi-storey buildings. Though interior courtyards in new city neighbourhoods were still full of ramshackle sheds and aging wooden homes, wooden houses along the streets were demolished without a second thought. The intense pace of construction was only slightly held back by a shortage of construction materials and instability of the country’s political situation.

#### DIVERSITY OF INFLUENCES AND STYLISTIC APPROACHES

Despite the fact that Lithuania’s independence lasted only two decades, this short period marked a very rapid change not only in the development of the city, but also in transformations of the aesthetic preferences in architecture. The first decade of independence was dominated by various interpretations of historicism. Neo-baroque was treated as a local style due to symbolic references to the Baroque of Vilnius. Representative character of the Bank of Lithuania (fig. 16) or Ministry of Justice was achieved thanks to the use of classical language of architecture. Meanwhile, the search for new architectural ideas was shaped by a combination of two main motifs: modernization and national identity.

Political situation of the country had an impact not only on the status of the city,

but also on the aesthetic preferences for architectural environment. Among the distinctive ideological motivations there was a search for a national identity expressed as so-called “national style”. The idea was obviously interconnected with the political goals of the state – to strengthen its role in the cultural field in such a way as to construct a strong national state. Architecture had a special mission – to create a distinctive urban environment and to demonstrate an architectural expression which was dissimilar to that of the tsarist Russian legacy. Such an objective for the “national style” can be described in words of Karolis Reisonas, one of the most famous Lithuanian architects of that time, who stated: “we, Lithuanians, have to show high creativity, and to make our architecture interesting in a global scale; to prove that we live not in vain, not in vain occupy the part of the globe”<sup>8</sup>.

The dispute between conservative nationalism and modern architecture was often complemented by rhetorics resembling folk traditions. The decisive role in this discussion was played by folk art researchers and supporters, who had no doubt that the most excellent basis for a “national style” of architecture should stem from folk art in its broad sense. Texts emphasizing a special Lithuanian “art feeling” and an inclination toward ornamentation were the main foci of this point of view. As the famous Lithuanian artist Adomas Varnas claimed: “the decorative wooden cross, as it was used in our folk art, is an entirely Lithuanian phenomenon. It is a kind of pyramid of our own”<sup>9</sup>. As a result, most of the examples of a “national style” in professional architecture were treated as a kind of historicism in which traditional

stylistic elements were replaced by decorative motifs of folk art (fig. 17).

In some cases, architectural aspirations could be placed somewhere close to those similar to an early phase for **critical regionalism**. In this context the local architectural traditions of Lithuanian regions played an important role, indicating possible sources for national architectural identity. “Why do we have to seek examples somewhere abroad? Isn’t it better to explore the Samogitian [north-western region of Lithuania – V. P.] farmsteads instead, and to adapt them to new progressive and hygienic requirements, while preserving their style?”<sup>10</sup> – asks “Savivaldybė”, one of the most important journals on urban and architectural issues. Probably the best example of this approach is a combination of clear surfaces and geometric volumes of modernism with a tradition of pitched roofs (fig. 7, 18).

Although the attempts to search for the Lithuanian spirit in professional masonry construction are not a common phenomenon, various decorations (not only in the national-style) that can now be **linked to Art Déco**, remain an important piece of Kaunas’ architecture during the entire period of independence. Even in the late 1930s, a new generation architect, Feliksas Bielinskis, was convinced that “the ornament must, in its form, interpret the meaning and designation of the entire building”<sup>11</sup>. Kaunas central post office could be a good illustration of such aspiration to integrate modernity and local character expressed in ornamentation. Window frames imitating wooden carving, floor tiling designed to resemble ornaments on traditional textiles and interior ornament based on folk art (fig. 19) were combined with such expressive

<sup>7</sup> Radio laidų medžiaga. Paskaita apie Kauno statybas [Radio wiring material. Lecture on the construction of Kaunas], 1937 m. LCVA f. 964, ap. 2, b. 538, l. 1.

<sup>8</sup> K. Reisonas, *Naujos idėjos architektūroje* [New ideas in architecture], “Savivaldybė” 1933, no 9, p. 35.

<sup>9</sup> A. Varnas, *Lietuvių kryžiai* [Lithuanian crosses], “Baras” 1925, no 5, p. 81.

<sup>10</sup> *Kaimų ir miestelių pagražinimas* [The embellishment of villages and townships], “Savivaldybė” 1938, no 4, p. 98.

<sup>11</sup> F. Bielinskis, *Architektūros esmė* [On Essence of Architecture], “Savivaldybė” 1937, no 2, p. 61–62.



signs of modernism as wide strip windows and flat roof.

Some early political aspirations of the new state of Lithuania to build as many “cheap, accurate, hygienic and fireproof dwellings”<sup>12</sup> as possible reflect tendencies of Modern Movement. However, **keywords of modernism** in Lithuanian architectural theory and practice became dominant in the 1930s, when the **younger generation of Lithuanian architects began to return** from their studies at European universities (Rome, Prague, Berlin, etc.) and brought with them new ideas of how contemporary capital should look. Newspapers and journals began to explain the aesthetics of modernism, and local officials, after their visits to Germany, England, and Sweden, brought back descriptions of construction of schools, social housing and other civic infrastructure. Vladas Švipas, a student of the Bauhaus in 1927, is one of the first people to write: “our cities have many historical documents that do not touch our minds anymore because they are past their time. Therefore, architects who still design using historical styles, have to take responsibility for their preference. These houses are mummies, corpses which will stand publicly for centuries”<sup>13</sup>.

Such theoretical assumptions of the 1930s were transformed into **world-renowned modernist aesthetics**: the consonance of ribbon windows, flat roofs, geometric volumes and planes. The representative office of “Pienocentras” (a manufacturer of milk products, one of the richest companies in Lithuania at that time) – could be a good example of the emergence of modernist ideas in all areas. At the 1937 Paris International Exposition, which was dedicated to Art and Technology in modern life, the building won

12 Lietuvos atstatymo komisariato aplinkraštis [Circular of the Lithuanian Reconstruction Commissariat], 1923 m. LCVA f. 377, ap. 8, b. 4, p. 64.

13 V. Švipas, Architektūros reikalai [On matters of architecture], “Kultūra” 1927, no. 7–8, p. 334.

a prize for its architectural design, and became one of the symbols of modern ideas in Lithuanian architecture of the time (fig. 9). Another symbolical illustration is the Resurrection Church (fig. 20). After a long process of public discussions Karolis Reisonas began to develop his grandiloquent building. It was completed and started to serve as a church in 2004. Rising above the slope horizon surrounding the city the church brings to mind the concept of *Stadtkrone* – the City Crown – formulated by a renowned German architect, Bruno Taut.

**Private houses** are probably the most numerous examples of the Kaunas school of **modernism**. Many important examples by such architects as Arnas Funkas (fig. 8), Bronius Elsbergas (fig. 7) Jokūbas Peras (fig. 21), Jonas Kriščiukaitis (fig. 22) and others stand out with original and expressive forms, which, without a doubt, represent the best achievements of Lithuanian interwar modernism. A new concept for housing was first presented in the Lithuanian press by Vladas Švipas, who received education at the Bauhaus school. His series of articles, which he begun to write in 1927<sup>14</sup>, evolved into a separate publication based on the principles of the Bauhaus. It was published in 1933 and entitled *Miesto gyvenamieji namai* (Urban Residential Homes)<sup>15</sup>.

The modernization of the housing environment was accompanied by a considerably broad theoretical discourse, with the principles of modern housing being widely discussed both in print and by general population, with an emphasis on efficiency and rationalism. Modern buildings “must set an example for the economization of space, labour and money. A home’s floor space must

14 Ibidem, p. 329–334; V. Švipas, *Butas egzistencijos minimumui* [Apartment for existence minimum], “Naujas žodis” 1929, no. 20–21, p. 10–11 and others.

15 V. Švipas, *Miesto gyvenamieji namai* [Urban Residential Homes], Kaunas 1933.

be used as efficiently as the one on a ship”<sup>16</sup>, an anonymous commentator wrote in a publication for construction specialists. The aesthetic aspect was discussed as well, citing authoritative examples and practices seen in the great cities of Europe, most often Berlin. One reader and enthusiast of modernism, writing under Viator (Traveller) pen name, wrote: “The construction style alone is captivating. Straight lines create an extraordinary beauty with their simplicity”<sup>17</sup>.

However, when trying to define the characteristics of Kaunas modernism, one has to deal with a phenomenon much more diverse than simplicity of Modern Movement. Despite some interesting examples of architecture based on innovative technologies, such as reinforced concrete or glass (fig. 23), the modernist principles of existential minimalism and standardisation were not adopted in full scale in Kaunas.

**Aspirations for modernisation have been, in many cases, overwhelmed by the conservative thoughts.** For example, Landsbergis-Žemkalnis, who used rather innovative technological solutions in the Palace of Physical Education (fig. 11), explains that from aesthetical point of view he sought “to combine two things and two forms into one building: the classics, the first great pioneer of physical culture (Greece), with our times”<sup>18</sup>. Such a monumental classical rhythm of modern forms describes many buildings of Kaunas built in the 1930s (fig. 13).

## CONCLUSIONS

To sum up, architecture of the interwar period in Lithuania, and especially

16 Tikslus išnaudojimas vietos gyvenamuose namuose [Exact use of space in our homes], „Mūsų meisteris“ 1932, no. 2–3, p. 12.

17 Viator, *Pasivaikščiojimas po Naująjį Berlyną* [Walking around New Berlin], “Bangos” 1932, no. 45, p. 1183–1184.

18 V. Landsbergis, *Fiziško auklėjimo rūmai* [House of physical Education], “Fiziškas auklėjimas” 1931, no. 2, p. 109–115.

in Kaunas is an interesting mixture of the Modern Movement, interpretations of so-called “national style”, and of local architectural taste. Although Kaunas was built with a hope of restoring the historic capital of Vilnius, the optimistic residents created a contemporary, modern and stylistically diverse city with high-quality, durable buildings. One of the most important goals of the interwar architecture – to create an original formula of Lithuanian architecture, was completely implemented through modernisation of the city instead of naive folk art imitations in professional architecture. Over twenty years Kaunas has become an excellent example of *petit modernisme*: the city maintains a scale that is not overpowering people, has buildings of distinctive architectural quality, and the established *genius loci* of the central part is still preserved.

## KAUNAS OF 1919-1939: A TEMPORARY CAPITAL BUILT BY ITS CITIZENS

VAIDAS PETRULIS

W latach 1919-1939, wskutek sytuacji politycznej, Kowno zyskało status tymczasowej stolicy Litwy. Te dwie dekady, w czasie których miasto było centrum wielu ważkich wydarzeń politycznych, ekonomicznych i kulturalnych, znacznie przyczyniły się do stworzenia tożsamości Kowna. W tym okresie miał miejsce boom architektoniczny, który zaowocował pojawieniem się wyjątkowej grupy budynków, charakteryzujących się unikalnym połączeniem rozmaitych wpływów i interpretacji modernizmu oraz narodowego romantyzmu. Niniejszy artykuł przedstawia historyczny przegląd kulturalnych i ekonomicznych okoliczności, które wpłynęły na rozwój budownictwa w Kownie w okresie dwudziestolecia międzywojennego.



# Alegorie Polski

## w gmachach publicznych i kościołach województwa śląskiego na wybranych przykładach (1922–1939)

JERZY GORZELIK  
ZAKŁAD HISTORII SZTUKI  
UNIwersYTET ŚLĄSKI

### WSTĘP

Kiedy w czerwcu roku 1922 Rzeczpospolita objęła przyznaną jej część obszaru plebiscytowego, ukonstytuowało się ostatecznie województwo śląskie. Złożone z części górnośląskich terytoriów pozostających do 1918 r. w granicach Cesarstwa Niemieckiego i Austro-Węgier, wyposażone zostało, jako jedyne w nowo powstałym polskim państwie narodowym, w ustawodawczy parlament regionalny oraz własny skarb. Zagwarantowana w okresie kampanii plebiscytowej autonomia dawała władzom wojewódzkim instrumenty prowadzenia własnej polityki pamięci, podporządkowanej – zwłaszcza po roku 1926, kiedy to w konsekwencji zamachu majowego urząd wojewody objął Michał Grażyński – imaginacyjnemu włączeniu Górnoślązaków do narodu polskiego<sup>1</sup>. Cel ten stanowił prawdziwe wyzwanie w obliczu popularności konkurencyjnych ofert tożsamościowych – znaczącą rolę w życiu województwa odgrywała mniejszość niemiecka, dysponująca poważnym zapleczem finansowym i organizacyjnym, której prawa gwarantowała

<sup>1</sup> Szerzej na ten temat J. Haubold-Stolle, *Mythos Oberschlesien. Der Kampf um die Erinnerung in Deutschland und in Polen 1919–1956*, Osnabrück 2008.

konwencja genewska, bogate były również tradycje budowy wspólnoty na fundamencie konfesyjnym i regionalnym, sprzyjające postawom narodowego indyferentyzmu<sup>2</sup>.

Ciężar prowadzenia polskiego dyskursu nacjonalistycznego w regionie spoczywał na barkach dwóch grup – części rodzimego duchowieństwa rzymskokatolickiego oraz w większości napływowej kadry urzędniczej i inteligencji<sup>3</sup>. Obie reprezentowały różne ideologie narodowe i negocjowały swą pozycję w ramach radykalnie zreorganizowanego po zmianie państwowej przynależności systemu władzy, co skutkowało odmiennymi narracjami wspólnototwórczymi, prowadzonymi m.in. przy użyciu medium sztuki. Gmachy publiczne, kościoły, place i ulice, stały się przestrzeniami nacjonalizacji, w których obraz i rytuał wykorzystywano w celu manifestowania trwałości polskich rządów i unarodowienia Górnoślązaków. W owej inscenizacji władzy znacząca rola przypadła alegorycznym wizualizacjom państwa i narodu, zakorzenionym w polskiej tradycji ikonograficznej,

<sup>2</sup> J.E. Bjork, *Neither German nor Pole: Catholicism and national indifference in a Central European borderland*, Ann Arbor 2008.

<sup>3</sup> H. Olszar, *Duchowieństwo katolickie diecezji śląskiej (katowickiej) w Drugiej Rzeczypospolitej*, Katowice 2000; M. Wanatowicz, *Inteligencja na Śląsku w okresie międzywojennym*, Katowice 1986.



1. Jan Raszka, *Alegoria województwa śląskiego*, 1928 r., płaskorzeźba w westybulu gmachu Sejmu Śląskiego w Katowicach (niezachowana). Fot. Archiwum Regionalnego Instytutu Kultury w Katowicach, Zespół Śląskiego Centrum Dziedzictwa Kulturowego w Katowicach, sygn. 20/2

konsekwentnie przeszczepianej na grunt województwa śląskiego.

W polskiej sztuce początków XX w., obok rozpowszechnionych i różnorodnych przedstawień *Polski cierpiącej*, pojawiał się typ *Polonia Triumphans*, sięgający swymi korzeniami trzeciej ćwierci szesnastego stulecia<sup>4</sup>. Personifikację, wyposażoną w insygnia władzy, ukazywano najczęściej na tronie w otoczeniu narodowych symboli. Popularność owego typu wyraźnie wzrosła w latach bezpośrednio poprzedzających wybuch Wielkiej Wojny oraz podczas jej trwania, utrzymywała się również

<sup>4</sup> Za najstarszy przykład uchodzi drzeworyt zdobyczny wydane w 1564 r. dzieło Stanisława Orzechowskiego *Quincunx to jest wzór Korony Polskiej na cynku wystawiony [...] y za kołędę postom koronnym do Warszawy na nowe lato roku pańskiego 1564 podany*. M. Górka, *Polonia – Respublica – Patria. Personifikacja Polski w sztuce XVI–XVIII stulecia*, Wrocław 2005, s. 185–193.

w okresie międzywojennym<sup>5</sup>. Postać Polonii nierzadko zyskiwała przy tym cechy Marii Królowej Korony Polskiej – impulsem do stopienia obu niewiast w jednym wizerunku miały być śluby lwowskie Jana Kazimierza w 1656 r., inspirujące już w siedemnastym stuleciu przedstawienia Madonny jako patronki Rzeczypospolitej<sup>6</sup>. Przykładem owej kontaminacji w malarstwie pierwszych dekad XX w. jest fresk lwowskiego artysty Leonarda

<sup>5</sup> A. Myślińska, *Temat alegorii Polski. Pocz. XX w. – pocz. XXI w.*, w: *Historia i Polonia* [katalog wystawy], red. A. Myślińska, Pałac Biskupów Krakowskich w Kielcach, 29 IX 2009 – 3 I 2010, Kielce 2009, s. 53–54.

<sup>6</sup> A. i W. Sieradzcy, *Polonia Triumphans jako motyw ikonograficzny w sztuce polskiej 1. połowy XX w. na przykładzie kolekcji prywatnej*, w: *Polska i Europa w dobie nowożytnej. Prace naukowe dedykowane Profesorowi Juliuszowi A. Chrościckiemu*, red. T. Bernatowicz, W. Fałkowski, P. Migasiewicz i in., Warszawa 2009, s. 503.





2. Jan Raszka, *Alegoria powstań śląskich*, 1928 r., płaskorzeźba w westybulu gmachu Sejmu Śląskiego w Katowicach (niezachowana). Fot. Archiwum Regionalnego Instytutu Kultury w Katowicach, Zespół Śląskiego Centrum Dziedzictwa Kulturowego w Katowicach, sygn. 20/3

Winterowskiego *Hołd Królowej Korony Polskiej* z 1912 r. w kościele farnym w Jarosławiu. Malarz ukazał Madonnę-Polonię na wysokim tronie o zaplecku zdobionym motywem białego orła na czerwonym polu, pośród oddających jej cześć postaci historycznych i przedstawicieli różnych stanów<sup>7</sup>. Reprodukacja malowidła spopularyzowana została dzięki wydanej w roku 1918 pocztówce<sup>8</sup>.

Obok spokrewnionych wizerunków *Polonii Triumphans* i *Marii Królowej Korony Polskiej* pojawiały się również alegorie o odmiennym charakterze – Polonia jako Nike, stosunkowo popularna w latach Wielkiej Wojny, oraz *Polonia Rediviva*, rozpowszechniona zwłaszcza w latach powojennej euforii<sup>9</sup>. Wykorzystanie owego narodowego *imaginarium*, przeszczepionego na obszar

7 Tamże, s. 504–505.

8 A. Myślińska, dz. cyt., s. 51, przyp. 6.

9 Tamże, s. 51–53.

wschodniego Górnego Śląska, który nie partycypował ani w tradycjach Polski przedrozbiorowej, ani też w romantycznym polskim nacjonalizmie XIX w., stanowi przedmiot niniejszego studium.

#### PERSONIFIKACJE POLSKI W GMACHACH PUBLICZNYCH KATOWIC

Nowy status administracyjny Katowic – siedziby władz autonomicznego województwa – implikował konieczność zapewnienia reprezentacyjnych siedzib najważniejszych instytucji. Wiosną 1929 r. oddano do użytku okazały gmach Sejmu Śląskiego i Śląskiego Urzędu Wojewódzkiego<sup>10</sup>. Przy pracach nad dekoracją jego elewacji zatrudniono Jana Raszkę,

10 H. Surowiak, *Gmach Urzędu Wojewódzkiego i Sejmu Śląskiego w Katowicach oraz jego program ideowy*, „Rocznik Katowicki” 1983, t. 11, s. 160–170; W. Odrowski, *Architektura Katowic w latach międzywojennych 1922–1939*, Katowice 2013, s. 58–80.

artystę pochodzącego ze Śląska Cieszyńskiego, związanego z Krakowem, gdzie kierował Państwową Szkołą Przemysłu Artystycznego. W roku 1927 w trybie konkursowym powierzono mu również wykonanie płaskorzeźb ścian tarczowych reprezentacyjnej klatki schodowej, poprzedzającej sejmową część budynku, zniszczonych w czasie II wojny światowej<sup>11</sup>. Regulamin konkursu nie precyzował ikonografii reliefów, domagając się jedynie uwzględnienia górniczo-hutniczego charakteru regionu i zastosowania strojów ludowych<sup>12</sup>. Z wymogów tych Raszka wywiązał się, projektując alegoryczne przedstawienia przemysłu i rolnictwa z postaciami św. Barbary, górnika, hutnika i chłopów oraz elementami industrialnego i agrarnego krajobrazu. W kontekście niniejszych wywodów bardziej interesujące są dwie pozostałe płaskorzeźby. Na osi pierwszej, określanej jako *Alegoria województwa śląskiego*, umieszczono wizerunek frontalnie ujętej Polonii, zasiadającej na tronie zdobionym motywami orłów oraz prawoskrętnej swastyki (il. 1). Niewiasta trzyma w prawicy berło, w lewej dłoni zwój, na jej skroniach zaś spoczywa wieloboczna korona. Po bokach tronu towarzyszą jej postaci górnika w galowym mundurze i hutnika w roboczym fartuchu, dzierżących narzędzia pracy i podtrzymujących tarcze z heraldycznymi orłami Polski i województwa śląskiego. W skrajnych partiach pola obrazowego umieszczono motywy płonących zniczy.

Ujęcie personifikacji Polski – wyraźnie archaizowane przez nawiązanie do

11 H. Surowiak-Kusidłowa, *Wnętrza reprezentacyjne gmachu Urzędu Wojewódzkiego i Sejmu Śląskiego w Katowicach. Wybrane zagadnienia*, w: *Sztuka Górnego Śląska na przecięciu dróg europejskich i regionalnych. Materiały V Seminarium Sztuki Górnośląskiej odbytego w dniach 14–15 listopada 1997 roku w Katowicach*, red. E. Chojcka, Katowice 1999, s. 231; A. Gałęcka-Paduch, *Rzeźbiarz śląski Jan Raszka 1871–1945*, Katowice 1997, s. 7, il. na s. 35.

12 Archiwum Państwowe Katowice, UWŚl. KB-3013.

średniowiecznych miniatur i monarszych wizerunków na pieczęciach – zawiera aluzyjne odwołania do wczesnopiastowskiego „złotego wieku”. Jej strój i stylizacja tronu – z motywami swastyki stanowiącymi symbol boga ognia Swarocyca – wpisują się w nurt romantycznej interpretacji dawnej Słowiańszczyzny. Zwój w dłoni Polonii to zapewne – zgodnie z interpretacją Heleny Surowiak-Kusidłowej<sup>13</sup> – statut organiczny, stanowiący podstawę autonomicznego statusu województwa. Postaci robotników, występujące w charakterze rycerskiej asysty, reprezentują lud górnośląski, do którego polskości – przyjmowanej jako aksjomat – odwoływał się polski dyskurs nacjonalistyczny w regionie<sup>14</sup>. Wobec przegranego plebiscytu to jego woła, wyrażona zgodnie z oficjalną wykładnią w powstaniach, miała legitymizować polskie roszczenia do władania krainą. Górnośląski robotnik w dziele Raszki stylizowany jest na kresowego rycerza. Pisał o nim w propagandowym wydawnictwie z 1934 r. Gustaw Morcinek, że „przyrzekł sobie stać opornie na swej ziemi, zamieniając ją jakoby w warowny bastion polskości, o który załamuje się napór niemiecki i czeski”<sup>15</sup>.

Manifestowany za pomocą heraldycznych motywów ścisły związek Śląska z Polską prezentowany jest, przez odwołania do wczesnośredniowiecznej przeszłości, jako przywrócenie naturalnego stanu rzeczy, wpisując się w retorykę „powrotu do Macierzy”. Polonia – trzymająca w dłoni zwój ze statutem organicznym – jawi się

13 H. Surowiak-Kusidłowa, dz. cyt., s. 232.

14 Przykładem takiej narracji jest propagandowy tekst wojewody Grażyńskiego: M. Grażyński, *Województwo Śląskie*, w: *Województwo Śląskie 1918–1928. Rozwój administracji samorządowej Województwa Śląskiego w zarysie. Informator i przewodnik po wystawie Województwa Śląskiego na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu*, red. L. Ręgorowicz, M. Dworzeński, M. Tułacz, Katowice 1929, s. 8.

15 G. Morcinek, *Śląsk*, Poznań 1934, s. 182.





3. Felicjan Szczęsny Kowarski, *Polonia*, ok. 1930 r., malowidło w dawnym budynku Starostwa Powiatowego w Katowicach. Fot. A. Aderek



4. Felicjan Szczęsny Kowarski, *Heros śląski*, ok. 1930 r., malowidło w dawnym budynku Starostwa Powiatowego w Katowicach. Fot. A. Aderek



5. Felicjan Szczęsny Kowarski, *Heros śląski*, ok. 1930 r., malowidło w dawnym budynku Starostwa Powiatowego w Katowicach. Fot. A. Aderek

przy tym jako źródło i gwarantka śląskich praw samorządowych, wykonywanych w sejmowym gmachu. Płonące znicze – przez skojarzenie z domowym ogniskiem i świętym ogniem Westy – nadają upaństwowionej ojczyźnie personifikowanej przez tronuącą postać wymiar zarazem swojski, jak i sakralny.

Temat kolejnej z płaskorzeźb określany jest jako *Alegoria powstań śląskich*<sup>16</sup> (il. 2). Pośrodku kompozycji kroczy kobieta z mieczem w prawej dłoni i sztandarem z orłem w lewej. U jej boków ukazano nacierających żołnierza z karabinem oraz robotnika w fartuchu, biorącego potężny zamach młotem. W niewieście, odzianej podobnie do tronuącej Polonii, widzieć należy również personifikację Polski, która nabiera dodatkowych znaczeń przez analogie do powszechnie znanych przedstawień jak *Wolność prowadząca lud na barykady* Delacroix i *Marsylianka* Rude'a<sup>17</sup>. Zabieg ten

nadaje walce o włączenie do nowo powstałego państwa spornych, zróżnicowanych pod względem narodowościowym terenów, rys wolnościowych zrywów. Zrywów – należy dodać – zwycięskich, bowiem skrzydła orła na sztandarze zdają się wyrastać z ramion Polonii, przez co zyskuje ona postać Nike<sup>18</sup>. Nie chodzi przy tym jedynie o polskie powstania na pruskim Górnym Śląsku, lecz również o zmagania z Czechosłowacją o Śląsk Cieszyński. Pierwsze uobecnienia alegoryczna figura hutnika – który uosabia spontaniczny i ludowy charakter insurekcji – drugie zaś postać żołnierza. Związek z tradycją polskich powstań narodowych ustanowiony zostaje przed upodobnieniem hutnika do jednej z figur w *Kuciu kos* Artura Grottera<sup>19</sup>.

Raszka w wystroju monumentalnej klatki schodowej, który uzupełniały herby

18 I. Luba, *Duch romantyzmu i modernizacja. Sztuka oficjalna Drugiej Rzeczypospolitej*, Warszawa 2012, s. 178.

19 H. Surowiak-Kusidłowa, dz. cyt., s. 233.

16 H. Surowiak-Kusidłowa, dz. cyt., s. 233.

17 Tamże.



miast województwa, wykorzystał popularne motywy polskiego narodowego *imaginarium*. Polska pojawiła się w płaskorzeźbach zarówno jako *Polonia Triumphans* jak i *Polonia-Nike*. Ostatni z motywów w latach Wielkiej Wojny podejmował Jacek Malczewski – autor dwóch obrazów ukazujących Polskę jako boginię zwycięstwa, zatytułowanych *Nike legionów*. Koncepcji Raszki bliższe jest dzieło z 1915 r., gdzie bogini wskazuje nacierającym legionistom cel ataku<sup>20</sup>. Klimat tych prac musiał być bliski rzeźbiarzowi, który sam służył w legionach i był twórcą licznych dzieł nawiązujących do ich militarnego wysiłku<sup>21</sup>.

Około roku 1930 powstał malarski cykl w sali plenarnej katowickiego Starostwa Powiatowego autorstwa uznanego już wówczas Felicjana Szczęsnego Kowarskiego<sup>22</sup>. Ponieważ powiat znajdował się pod zarządem komisarycznym, co znacząco obniżało prestiż jego władz, przypuszczać można, że obrazy, wykonane na sklejce i osadzone w płycinach tworzących fryz w górnej partii ścian, pierwotnie przeznaczone były do jednej z reprezentacyjnych przestrzeni gmachu Śląskiego Urzędu Wojewódzkiego i Sejmu Śląskiego, a zmiana lokalizacji dokonana została w związku z jawnie rewizjonistyczną wymową programu ikonograficznego.

Pośrodku jednej z dłuższych ścian umieszczono najważniejsze przedstawienie cyklu – Polonię ukazaną jako monumentalną postać w tunice i wieńcu na głowie, siedzącą na kamiennym podium, w prawicy

dzierżącą miecz, którym wskazuje na podtrzymywaną drugą dłonią tarczę herbową z białym orłem na czerwonym polu (il. 3). Tło postaci stanowi czerwona draperia, a po jej bokach przedstawiono – po lewej – snopy i drzewo, a ponad nimi słońce, po przeciwnej stronie natomiast kominy i budynki fabryk pod rozgwieżdżonym niebem. Kowarski swej *Polonia Triumphans* nadał antyczną stylizację, osłabiającą podobieństwo do prawdopodobnego pierwowzoru – *Germanii* Philippa Veita, stanowiącej element trójczłonowej kompozycji z lat 1832–1836<sup>23</sup>. Podobnie jak w przypadku dzieła niemieckiego malarza, elementy tła uzyskały symboliczne znaczenie – w dziele Kowarskiego przywołują agrarną tradycję i industrialną nowoczesność, do których odnoszą się dalsze alegorie ukazane w sali starostwa: *Rolnictwo, Przemysł, Nauka i Sztuka, Żegluga*. Wizerunek Polonii flankują związane z nią kompozycyjnie i treściowo wyobrażenia *Herosów śląskich* (il. 4-5), podobnie jak ona poddanych antycznej stylizacji. Postać po jej prawicy klęczy przed tarczą z inskrypcją „Boże coś Polskę”, poniżej której wsparte są dwa miecze – czytelna aluzja do grunwaldzkiej wiktorii. Po drugiej stronie klęczący wojownik wskazuje mieczem ku postępującym za nim pod czerwonymi sztandarami kolumnom żołnierzy – zapewne oddziałom sowieckim. Towarzyszy mu zwieńczona hełmem hoplity stella z napisem „Nie damy ziemi skąd nasz ród”.

*Polonia Triumphans* w interpretacji Kowarskiego poddana została militaryzacji – miecz w jej rękach nie jest już symbolem sprawiedliwości, jak w obrazie Veita, lecz gotowości do zbrojnej walki przeciw odwiecznym wrogom ze wschodu i zachodu. Treści te korespondują z pozostałymi elementami cyklu, w których wyrażono – przez przywołanie piastowskiego „złotego

wieku”, uosabianego w wizerunkach Bolesława Chrobrego i Kazimierza Wielkiego – mocarstwowe aspiracje i terytorialne roszczenia. Rozmach tych ostatnich ilustrują flankujące postać pierwszego króla Polski przedstawienia uzbrojonych we włócznie geniuszy, podtrzymujących tarcze z nazwami Wrocławia i Szczecina, jednak bez herbów, które obecne są natomiast w przypadku miast, znajdujących się w granicach II Rzeczypospolitej: Warszawy i Poznania. Prezentujący je geniusze dmą w rogi chwały. Ten specyficzny program heraldyczny wskazuje nie tylko na problem deficytu narodowego terytorium, ale również na perspektywę jego, bynajmniej nie dyplomatycznego, rozwiązania. Radykalizm przekazu, odpowiadający wprawdzie politycznym zapatrywaniom wojewody Michała Grażyńskiego, ale być może zbyt oczywisty w oczach jego warszawskich mocodawców<sup>24</sup>, mógł – jak już sugerowano – zadecydować o „ukryciu” cyklu w stosunkowo mało znaczącej przestrzeni gmachu starostwa<sup>25</sup>. Inaczej niż w przypadku swej odpowiedniczki, *Alegorii powstań śląskich* Raszki, *Polonia* Kowarskiego nie tylko patronuje niedawnym militarnym zmaganiom, lecz również mobilizuje do kolejnych wyzwań, przypomina, że obleczenie narodu w geo-ciało „świętej ziemi ojczystej” jest wciąż niedokończonym zadaniem.

### WIZERUNKI MARII KRÓLOWEJ KORONY POLSKIEJ W KOŚCIOŁACH DIECEZJI KATOWICKIEJ

Utworzenie Administracji Apostolskiej dla Śląska Polskiego, a następnie diecezji katowickiej, zdominowanej przez dotąd wyraźnie mniejszościową, propolsko zorientowaną część górnośląskiego duchowieństwa, stworzyło możliwość wykorzystania przestrzeni sakralnych jako miejsca nacjonalizacji wiernych. Jednym z jej mediów stała się sztuka – niektórzy z proboszczów decydowali się na wprowadzenie do wnętrza kościołów programów obrazowych o narodowej wymowie, korzystając przy tym z bogatych doświadczeń łączenia wątków religijnych i narodowych w sztuce polskiej przełomu XIX i XX w. Wiązało się to z zatrudnianiem artystów z Małopolski, zaznajomionych ze stosowanym w tym celu repertuarem ikonograficznym. Miejscem, w którym zakorzenione w tradycji polskiej sztuki specyficzne motywy zaistniały na Górnym Śląsku bodajże po raz pierwszy, był kościół Niepokalanego Poczęcia NMP w Katowicach. Parafia obejmowała swym zasięgiem większą część miasta, w którym plebiscyt w 1921 r. z miażdżącą przewagą wygrały Niemcy, jednak stanowisko proboszcza dwa lata wcześniej powierzono zaangażowanemu w polski ruch narodowy ks. Teodorowi Kubinie. Już po podziale obszaru plebiscytowego, w roku 1923 duchowny zlecił wykonanie malarskiego wystroju świątyni Michałowi Kowalowi z Zakopanego<sup>26</sup>. Większość malowideł prezentowała patronkę kościoła – jedno z nich jako Królową Korony Polskiej w asyście świętych Kazimierza i Stanisława biskupa. Polichromie Kowala nie spełniały estetycznych oczekiwań kolejnego proboszcza – ks. Emila Szramka, kapłana o szerokich

20 W. Milewska, M. Zientara, *Sztuka Legionów Polskich i jej twórcy 1914–1918*, Kraków 1999, s. 400.

21 Tamże, *passim*.

22 J. Bogucki, *Kowarski*, Warszawa 1956, s. 15; B. Szczypka-Gwiazda, *Architektura i sztuka dwudziestolecia międzywojennego na Górnym Śląsku wobec tradycji piastowskiej*, w: *Historia u Piastów, Piastowie w historii. Z okazji trzechsetlecia śmierci ostatniej z rodu, księżnej Karoliny*, red. B. Czechowicz, Brzeg 2008, s. 271–278.

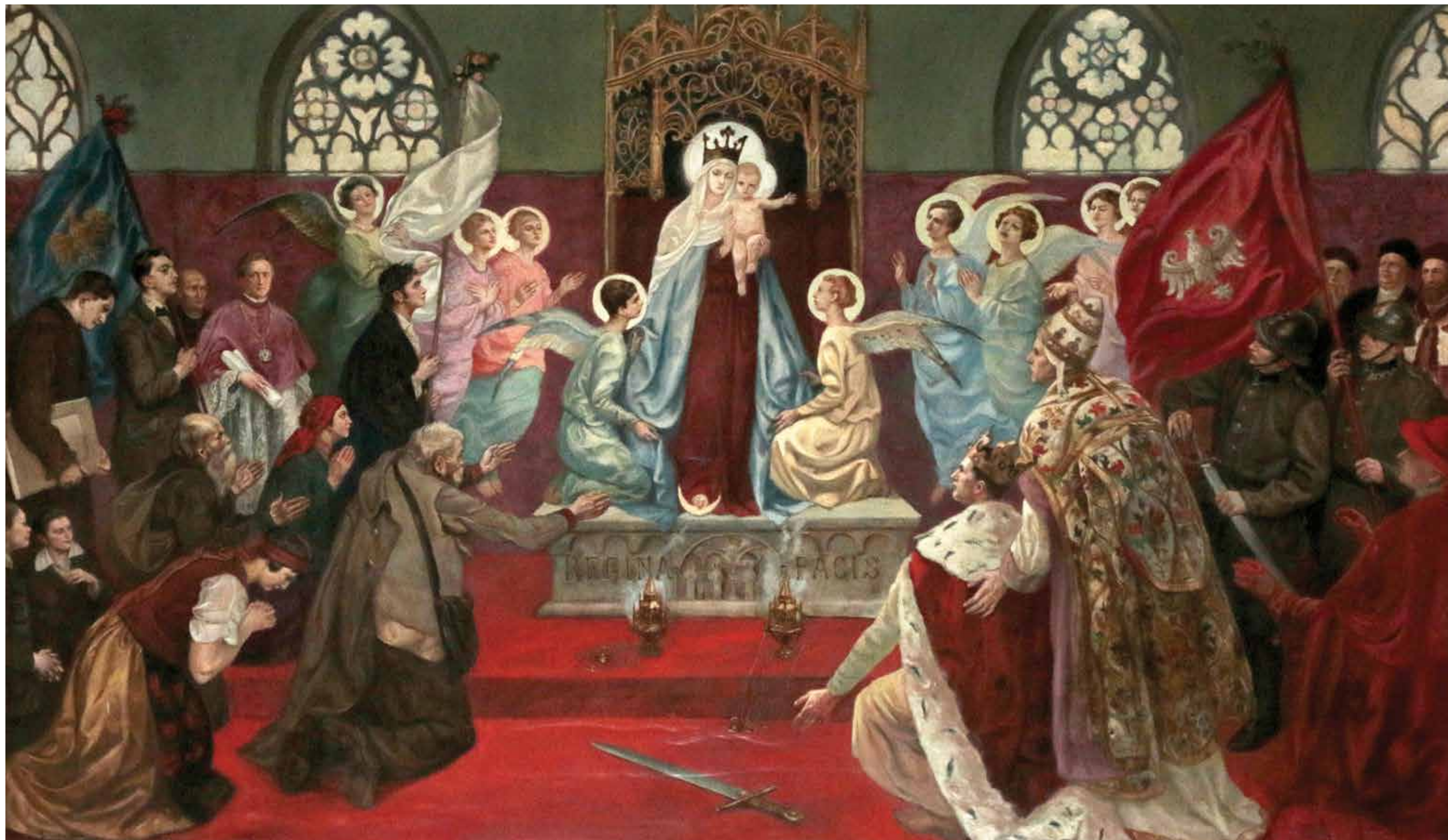
23 J. Żuchowski, *Patriotyczne mity i toposy. Malarstwo niemieckie lat 1800–1848*, Poznań 1991, s. 74–75.

24 O konfliktach na tle antyniemieckiego radykalizmu patrz J. Łączewski, *Michał Grażyński jako reprezentant „idei zachodniej” w obozie piłsudczykowski*, „Studia Śląskie” 1983, t. 42, s. 287.

25 W monografii malarza pojawia się wzmianka, że malowidła wykonano dla urzędu wojewódzkiego. J. Bogucki, dz. cyt., s. 15.

26 [B.a.], *Kościół Najśw. Marji Panny w Katowicach*, „Gość Niedzielny” 1923, nr 13, s. 6–7.





6. Józef Unierzyski, *Regina Pacis*, 1928 r., obraz w kościele pw. Niepokalanego Poczęcia NMP w Katowicach. Fot. P. Sobański



horyzontach, naukowca i konesera sztuki<sup>27</sup>. Postanowił zastąpić je wielkoformatowymi obrazami sztalugowymi autorstwa zięcia Jana Matejki, Józefa Unierzyskiego<sup>28</sup>. Z sześciu obrazów trzy stanowią świadectwo polskiego „marianizmu”<sup>29</sup>, łączącego wymiar religijny z narodowym. Pośrodku nawy głównej po stronie lekcji umieszczono zamówiony jako pierwszy zatytułowany *Regina Pacis* z 1928 r. (il. 6), jednak w części prasowych notatek określany jako *Maria Królowa Korony Polskiej*<sup>30</sup>. Trzy lata później dodano płótna *Hołd Górnego Śląska* i *Panna Można*.

W pierwszym z obrazów *Maria z Dzieciątkiem* stoi na murowanym podium pod snycerskim baldachimem w gotyckim wnętrzu, wyposażona w atrybuty królowej i Niewiasty Apokaliptycznej. W prawej części kompozycji skupiły się postaci pod sztandarem z polskim orłem: prezentowany przez papieża król, który złożył swój miecz, kardynał, żołnierze we współczesnych mundurach polskiej armii, z których jeden chowa do pochwy szablę, rektor i profesorowie uniwersytetu. Po przeciwnej stronie przy Marii zebrał się reprezentanci Górnego Śląska, identyfikowani przez błękitny sztandar ze złotym orłem. Na pierwszym planie klęczą postaci z ludu, za nimi natomiast stoją przedstawiciele młodej,

górnos Śląskiej inteligencji: dziennikarz, poeta i sam ks. Emil Szramek z dyplomem doktorskim w dłoni.

*Hołd Górnego Śląska* ukazuje grupę duchownych i świeckich skupionych przed tronem Marii z Dzieciątkiem, kojarzonej w wydanej przez parafię broszurze z Matką Boską Piekarską<sup>31</sup>, na tle pejzażu przemysłowego miasta. U stóp tronu stoi katowicki biskup Arkadiusz Lisiecki, prezentując model katedry, a za nim między innymi biskup częstochowski, były proboszcz katowickiej parafii ks. Teodor Kubina oraz sam ks. Emil Szramek. Szczególnie wyeksponowano postaci kobiet w strojach ludowych, wśród wiernych pojawiają się również sanacyjny prezydent miasta, chadecki radny – fundator obrazu, górniczy w strojach roboczych i galowych. Nad zgromadzonymi powiewają sztandary Polski i Górnego Śląska oraz chorągwie kościelne. Płótno *Panna Można* prezentuje Madonnę zstępującą w anielskiej asyście z szanów Jasnej Góry ku przerażonej grupie wrogów Kościoła i Polski: Turka, Tatara, Szweda i bolszewika.

Obrazy Unierzyskiego stanowią próbę wizualizacji idei, wyrażanych przez ks. Szramka w jego licznych tekstach, z których najważniejszy – *Śląsk jako problem socjologiczny* – ukazał się już po ich powstaniu<sup>32</sup>. Podkreślanie związków Górnego Śląska z Polską przez odwołania do wspólnych im wartości – katolicyzmu i szczególnej czci dla Marii – postrzegać można jako element strategii „odzyskiwania jednostek zniemczonych”, o którym pisał katowicki proboszcz<sup>33</sup>. Szczególna zażyłość z Matką Boską, określająca polską misję dziejową jako *antemurale christianitas*, miałyby, w świetle zamówionych

przezeń płócien, należeć do samej, niezmiennej istoty narodu, identyfikowanego w malarskim cyklu z prastarą, na wskroś katolicką tradycją. Górnos Ślązacy właśnie stanęli przed szansą włączenia się w ten potężny nurt historii, jako ożywczy prąd pobudzany ciężką pracą i nieskostniałą religijnością.

Tworząc centralny obraz opisanej sekwencji, Unierzyski sięgnął po wzory wypróbowane w malarstwie Galicji – jak się wydaje przede wszystkim do wspomnianej kompozycji Winterowskiego w kolegiacie w Jarosławiu. Poddał je jednak adaptacji do zasadniczo odmiennych, lokalnych warunków, zapewne zgodnie ze wskazówkami zleciodawcy, który w sposób przemyślany wykorzystywał medium sztuki w celu prowadzenia wspólnototwórczego dyskursu.

Bogactwa wątków, charakteryzującego cykl Unierzyskiego, brak było malowidłom Juliana Makarewicza wykonanym w starochorzowskim kościele pw. św. Marii Magdaleny w 1930 r.<sup>34</sup> W Chorzowie Starym z niewielką przewagą plebiscyt wygrały Niemcy, jednak stanowisko proboszcza objął zaangażowany w polski ruch narodowy ks. Stefan Sz wajnoch, po podziale regionu aktywista chrześcijańskiej demokracji Wojciecha Korfantego<sup>35</sup>. Wykonanie nowego wystroju malarskiego świątyni powierzył doświadczonemu twórcy polichromii i profesorowi krakowskiej ASP. Malowidła nie zachowały się, znane są z archiwalnych fotografii i opisów. W jednej ze scen artysta ukazał tronuującą *Marię Królową Korony Polskiej*, u której stóp zgromadzili się w procesji pod polskim sztandarem przedstawiciele duchowieństwa, robotnicy, rolnicy i młodzież. Inaczej niż

w katowickim kościele mariackim, w Chorzowie dokonano jedynie powierzchownej adaptacji popularnego w Polsce typu ikonograficznego do regionalnej specyfiki, zamiast chłopów w krakowskich strojach wprowadzając postaci górników i hutników.

## PODSUMOWANIE

Zaprezentowane powyżej przykłady alegorycznych przedstawień Polski w międzywojennym województwie śląskim wykorzystują repertuar motywów zakorzenionych w polskiej tradycji. Próżno szukać na polskim Górnym Śląsku tego czasu znaczących ikonograficznych innowacji, które pojawiały się w czołowych środowiskach twórczych II Rzeczypospolitej jako przejaw dążenia do odświeżenia artystycznego języka. Ów tradycjonalizm wynikać mógł z roli przypisanej środkom wizualnej agitacji w ramach polskiego dyskursu nacjonalistycznego w specyficznych warunkach regionu, stanowiącego pole ścierania się różnych ofert tożsamościowych. Sztukę wykorzystywano w celu kreowania możliwie czytelnego, pożądanego obrazu Polski, Górnego Śląska i ich wzajemnych relacji oraz nadania konstruowanym przy zastosowaniu różnych mediów wyobrażeniom metahistorycznego wymiaru.

Piastowsko-słowiańska gwarantka górnos Śląskich praw samorządowych, zwycięska bojownicza wolności, groźna heroína, opiekuńcza matka i rozjemczyni, pogromczyni wrogów Kościoła – każdy z przywołanych obrazów Polski emanuje mocą, wyraża stabilność i pewność polskich rządów w kresowym województwie, którego ziemie, jak wynika z dekoracji w dwóch przywołanych publicznych gmachach, siłą wydarto sąsiadom. Czyn zbrojny stanowił rdzeń sanacyjnego mitu polskiego Górnego Śląska – to przelana krew, a nie głosy oddane w plebiscycie, miały trwale wiązać region z Polską. Narracja, której

27 H. Pyka, *Mecenat artystyczny ks. Emila Szramka w parafii mariackiej w Katowicach*, „Śląskie Studia Historyczno-Teologiczne” 1992–1993, t. 25–26, s. 307.

28 J. Gorzeliak, *Obraz wspólnoty. Dzieła malarstwa wykonane dla kościoła Niepokalanego Poczęcia NMP w Katowicach z inicjatywy ks. Emila Szramka*, „Studia Śląskie” 2016, t. 79, s. 57–74.

29 *Marianism* to określenie używane w literaturze obcojęzycznej na oznaczenie specyficznej polskiej pobożności maryjnej, m.in. w B. Porter-Szűcs, *Faith and Fatherland. Catholicism, Modernity and Poland*, Oxford 2011.

30 [B.a.], *Obraz „Królowa Pokoju” (Regina Pacis)*, „Polonia” 1928, nr 191, s. 6; [B.a.], *Obraz „Regina Pacis” w kościele Mariackim w Katowicach*, „Gość Niedzielny” 1928, nr 31, s. 6.

31 E. Szramek, *Cykl obrazów w kościele Najśw. Marji Panny w Katowicach*, Katowice 1935, s. 10–11.

32 Tenże, *Śląsk jako problem socjologiczny*, „Roczniki Towarzystwa Przyjaciół Nauk na Śląsku” 1934, t. 4, s. 22–95.

33 Tamże, s. 34.

34 [B. a.], *Nowy ołtarz i nowa polichromia w Chorzowie na Śląsku*, „Gość Niedzielny” 1933, nr 3, s. 34.

35 *Słownik biograficzny duchowieństwa (archi)diecezji katowickiej 1922–2008*, red. J. Myszor, Katowice 2009, s. 400–401.



nośnikiem były przytoczone przykłady sztuki sakralnej, prezentuje inną perspektywę – spoiwem nie jest tu ofiara powstańców, spadkobierców tradycji zrywów narodowych, co sugeruje nawiązanie do dzieła Grottgera w płaskorzeźbie Raszki, lecz wiara wyrażająca się w szczególnej czci do Matki Chrystusa, i określająca esencję wspólnotowego bytu Górnoślązaków i Polaków. To heroiczne trwanie przy wierze przodków stanowić ma fundament łączności regionu z polską „Macierzą”. W obu tych opowieściach, którym przyporządkować możemy ikonograficzne typy *Polonia Triumphans* i *Marii Królowej Korony Polskiej*, Górny Śląsk, czy to walczący, czy to rozmodlony, pozostaje ludowy. Górnik i hutnik wcielają się w rolę współczesnych rycerzy lub, wraz z noszącymi się po chłopsku Ślązaczkami, pobożnych pielgrzymów, za każdym razem jednak to oni są „solą ziemi”, a młoda inteligencja i duchowieństwo, ukazane w *Hołdzie Górnej Śląska* Unierzyskiego, czerpią swą siłę i legitymizację z bliskości ludu.

Allegoryczne wizualizacje Polski w sztuce województwa śląskiego są przykładem utrwalania dyskursów, które służyć miały nie tylko imaginacyjnemu włączeniu Górnoślązaków do polskiej wspólnoty narodowej, ale również – pożądanemu z punktu widzenia różnych grup – kształtowaniu nowych hierarchii. Powstańczy etos obozu Grażyńskiego – uczestnika walk 1921 r. – uosabiają postaci herosów towarzyszące Polonii Kowarskiego czy hutnika-powstańca z młotem, podążającego u boku Polonii-Nike. Eksponowane miejsce u stóp Matki Boskiej w *Hołdzie Górnej Śląska* zajmują natomiast duchowni, reprezentujący

propolsko zorientowaną część kleru, która doznała awansu w konsekwencji zmiany podległości państwowej.

Konkurujące o rząd dusz grupy – polsko-śląscy duchowni oraz świecka inteligencja – dysponowali zróżnicowanymi kompetencjami społecznymi, co znalazło swój wyraz w prezentowanych dziełach. Kapłani odwoływali się do katolicyzmu, jako czynnika w sposób oczywisty określającego gramsciański „zdrowy rozsądek” adresatów programów ikonograficznych realizowanych w kościołach, rysując prototyp Górnoślązaka-katolika korespondujący z niezmienną istotą narodu polskiego i wroga, o którego obcości decydował stosunek do religii i Kościoła, splecionych z Polską w odwiecznej symbiozie. W narracji tej zauważyć można z jednej strony ostrożność, dyktowaną poszanowaniem praw niemieckich wiernych, z drugiej nacjonalizacyjną presję wywieraną na jednostki narodowo indyferentne. W wystrojach realizowanych na zlecenie sanacyjnych władz adaptacja do górnośląskiej specyfiki jest powierzchowna – przywoływane tu mit piastowskiego „złotego wieku” i romantyczna tradycja powstańcza były kapitałem symbolicznym o niewielkiej wartości dla Górnoślązaków. Dychotomie Górnoślązak-Polak kontra Niemiec, Ślązak Cieszyński-Polak kontra Czech, akcentowane przez Raszkę czy Kowarskiego, pozostawały w sprzeczności z potocznym doświadczeniem wielu autochtonicznych mieszkańców regionu, funkcjonujących na co dzień w znacznie bardziej skomplikowanym systemie tożsamościowych odniesień niż dwubiegunowy, sugerowany przez państwową propagandę.

### ALLEGORIES OF POLAND IN THE PUBLIC BUILDINGS AND THE CHURCHES OF THE SILESIA VOIVODESHIP ON THE BASIS OF CHOSEN EXAMPLES (1922–1939)

JERZY GORZELIK

The creation of the autonomous Silesian voivodeship within the borders of the Polish nation state and of the Roman Catholic Diocese of Katowice meant a profound change in the distribution of power, the groups of Polish-Silesian clergy and Polish bureaucrats, as well as secular intelligentsia gaining increasingly in importance. Their rivalry and common effort to polonize Upper Silesians inspired two different, although interrelated discourses, visual means being involved in both of them. Among the motives, implemented in the propaganda, allegorical depictions of Poland – rooted in the traditions of the Polish art of the turn of the twentieth century – played a significant role. In the decorations of the edifices of Silesian Sejm and Silesian Voivodeship Office and of the county authorities they were shaped as the personification of *Polonia Triumphans*. In the former case the sculptor Jan Raszka represented the allegory as an early medieval figure, reminding of a „golden age” of the Piast dynasty, seated on the throne and accompanied by a coal miner and

a foundry-worker, stylized as borderland knights. In another bas-relief *Polonia* was depicted as Victory and Liberty leading into battle a Polish-Silesian insurgent, rendered as a foundry-worker with a hammer in his hands, and a soldier, fighting against Czechs for Teschen Silesia. The strand of military fighting over disputed territories occurs also in the paintings by Felicjan Szczęsny Kowarski in the Katowice County Hall, where *Polonia*, depicted as a Greek heroine with a sword and a shield, is accompanied by *Silesian heroes* and the meaning of the decoration is manifestly revisionist, advocating moving Polish border westwards.

A conspicuously wider range of contents is reflected in a series of three paintings by Józef Unierzyski, ordered for St. Mary's Church in Katowice. Their central figure is Mary the „Queen of the Polish Crown”, assuming the features of *Polonia Triumphans*. The connection between Upper Silesia and Poland is founded here on the common catholic faith. At the feet of Madonna Upper Silesian folk, led by clergy, that remains faithful to its popular roots, and bringing its vivid religiosity and diligence, joins the stream of the Polish history, determined by the historical mission of *antemurale christianitatis*. Commissioned by the parson Emil Szramek, the painter represented the growing together of Upper Silesia and Poland as a natural and mutually profitable process.



# Historia koszar kawaleryjskich przy Łazienkach Warszawskich w latach 1918–1945

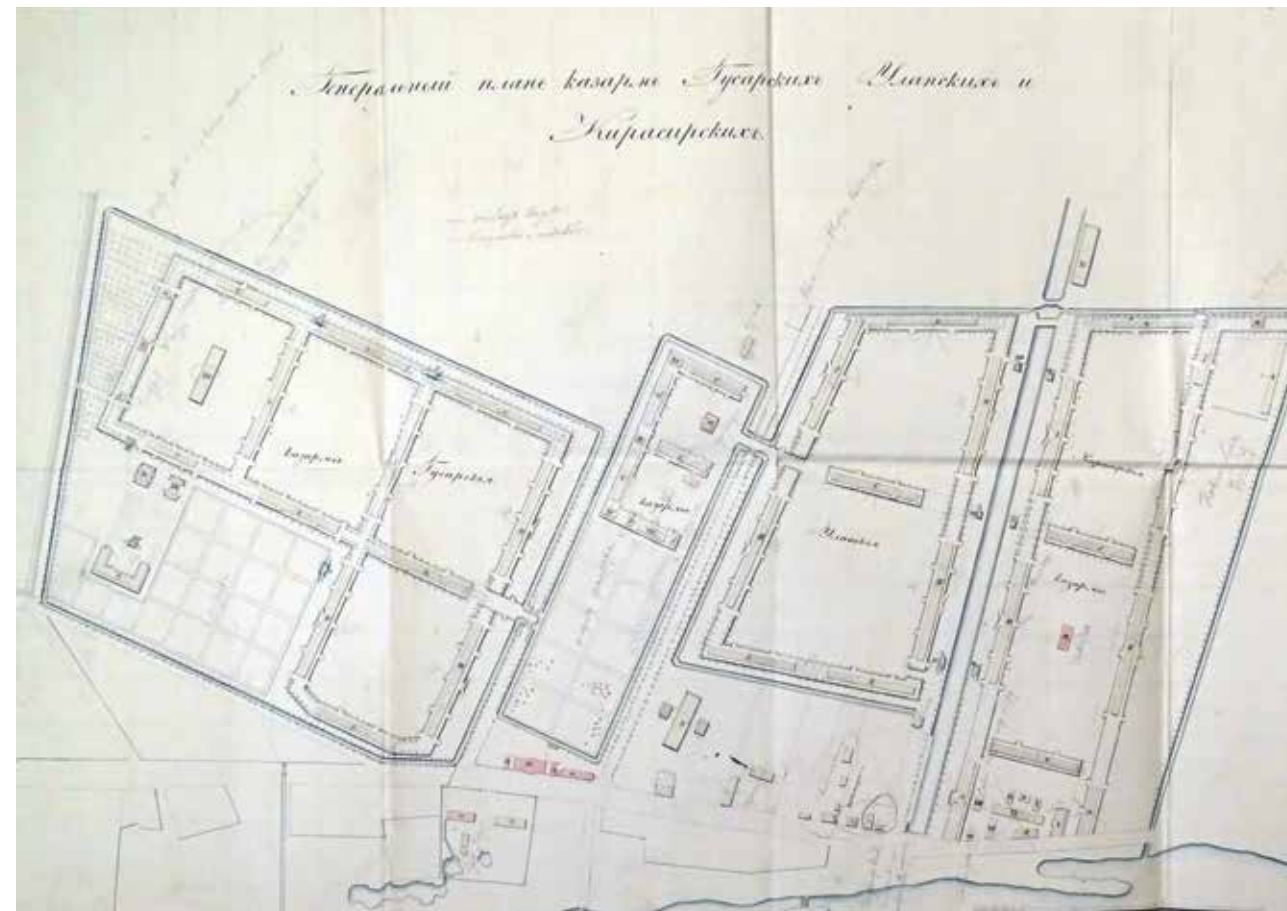
WERONIKA CHRÓSŃY  
WOJEWÓDZKI URZĄD OCHRONY ZABYTKÓW  
W WARSZAWIE

W warszawskim garnizonie w ciągu prawie 300-letniej historii mieściło się wiele obiektów wojskowych, w tym ponad dwadzieścia różnego rodzaju skupisk koszar, które służyły kwaterunkowi oddziałów stacjonujących w stolicy. Jednym z takich zespołów były trzy założenia koszar kawaleryjskich, wybudowanych w okolicy Łazienek Warszawskich najprawdopodobniej z rozkazu wielkiego księcia Konstantego, który zamieszkiwał w pobliskim Belwederze. Książę chciał mieć w pobliżu wierne sobie jednostki kawalerii. Pierwsze z koszar – kirasjerskie – wybudowano i oddano do użytku ok. 1820 r. Prace przy kolejnym założeniu – koszarach ułańskich – trwały od ok. 1821 do 1825 r. Ostatnie – koszary huzarskie – wybudowano i wykończono jeszcze przed wybuchem Powstania Listopadowego w roku 1830 (il. 1). Architektem odpowiedzialnym za rozplanowanie oraz szatę architektoniczną był Wilhelm Henryk Minter<sup>1</sup>. Większość z zabudowań była drewniana, a wystawiono tylko dwa muryne pawilony służące za magazyny,

<sup>1</sup> S.T. Jaroszewski, A. Rottermund, *Jakub Hempel, Fryderyk Albert Lessel, Henryk Ittar, Wilhelm Minter. Architekci polskiego klasycyzmu*, Warszawa 1974, s. 185.

a także okazały dom i stajnię dla dowódcy Lejbgwardii Ułanów. Do roku 1914 w koszarach stacjonowały carskie pułki kawalerii. Sukcesywnie wymieniano też dawną zabudowę na nowe, murowane koszary. W czasie I wojny światowej na swoje potrzeby budynki przejęło wojsko niemieckie, prowadząc zarazem inwentaryzację istniejących budowli. W roku 1918 koszary przejęło Wojsko Polskie.

W czasie kwerendy archiwalnej nie zostały odnalezione dokumenty, które by pokazywały, w jakim stanie znajdowały się koszary kawaleryjskie przy Łazienkach po I wojnie światowej. Ogólny stan zachowania większości wojskowej bazy kwaterunkowej na terenie Rzeczypospolitej był bardzo zły. Wskutek walk duża część budynków była mniej lub bardziej zniszczona, a brak funduszy i remontów przez cztery wojenne lata pogarszał sytuację zabudowań. Dodatkowo należy zauważyć ważny fakt, że młode państwo polskie, uwikłane w obronę granic na wschodzie, nie mogło wydatkować odpowiedniej ilości funduszy na potrzebne prace remontowe, a rotacje oddziałów stacjonujących w koszarach, tj. brak jednego, odpowiedzialnego gospodarza, nie pozwalały na utrzymywanie budynków w należytym stanie. Pomiędzy rokiem 1918 a 1921 prace budowlane w koszarach były nakierowane na doraźne zaspokojenie potrzeb kwaterujących



1. Plan pierwszego założenia koszar kawaleryjskich.  
Centralne Archiwum Wojskowe, sygn. I.371.1.411

oddziałów w najbardziej niezbędnym zakresie i tylko tam, gdzie pozwalały na to działania wojenne. Ponadto rozpoczęto pierwsze prace inwentaryzacyjne budowli wojskowych<sup>2</sup>. Intensyfikacja remontów i budów nastąpiła dopiero po 1921 r., kiedy to w Polsce ustabilizowała się sytuacja wojenno-polityczna, a w garnizonach zaczęły na stałe kwaterować poszczególne oddziały. Zważywszy na powyższą sytuację, można przyjąć, że podobny los spotkał koszary kawalerii przy Łazienkach – najpewniej nie prowadzono w nich żadnych konkretnych prac, a do zachowanych archiwaliów z tego najwcześniejszego okresu istnienia II Rzeczypospolitej można zaliczyć jedynie rzut inwentaryzacyjny budynku

<sup>2</sup> A. Król, *Budownictwo Wojskowe 1918–1935*, t. 1, Warszawa 1936, s. 147.

kinematografu<sup>3</sup>, rzut i przekroje drewnianego budynku mieszkalnego nr 71<sup>4</sup> oraz budynku nr 60, mieszczącego kuźnię<sup>5</sup>, wszystkie znajdujące się na terenie koszar huzarskich, a także inwentaryzację przykoszarowych placów ćwiczeń<sup>6</sup>. Ponadto wszystkie budynki na terenie całego kompleksu koszar zyskały nową numerację. Wspomniane dokumenty wskazują nam jedynie, jakie jednostki stacjonowały w koszarach w tym okresie, a były to:

<sup>3</sup> Centralne Archiwum Wojskowe (dalej cyt. CAW), sygn. I.371.1.342, *Byłe koszary Huzarskie. Kinematograf. Bud. nr 59*.

<sup>4</sup> CAW, sygn. I.371.1.342, *Budynek drewniany nr 71 w b. koszarach Huzarskich w Łazienkach*.

<sup>5</sup> CAW, sygn. I.371.1.342, *Koszary Łazienkowskie w Warszawie. Budynek nr 60 (kuźnia)*.

<sup>6</sup> CAW, sygn. I.371.1.410, *Szkic z pomiarem placu ćwiczeń i zbiórek dla 1 Dyonu Art. Kon. Łazienki; Plan placu Ćwiczeń w I Szwadronie Zapasowego Taboru; Szkic koszar Ułańskich. Szwadron zapas. 1 p. szwoleżerów*.



1 Dywizjon Artylerii Konnej, szwadron zapasowy 1 Pułku Szwoleżerów oraz 1 Szwadron Zapasowy Taborów, przy czym należy zauważyć, że były to jednostki tyłowe, które miały przede wszystkim za zadanie szkolenie nowych rekrutów i wysyłanie uzupełnień do swoich macierzystych oddziałów walczących na froncie. W tym miejscu warto również odnotować, że pod względem ewidencyjnym i wyszkoleniowym do Szwadronu Zapasowego 1 Pułku Szwoleżerów był przypisany Szwadron Przyboczny Naczelnego Wodza i Naczelnika Państwa, czyli oddział, którego zadaniem była ochrona naczelnika państwa, a później prezydenta, oraz pełnienie funkcji reprezentacyjnych. Szwadron Przyboczny stacjonował w koszarach huzarskich aż do 1926 r., kiedy to został wcielony w strukturę 1 Pułku Szwoleżerów jako 2 Szwadron<sup>7</sup> (il. 2).

Po zakończeniu działań wojennych, w maju 1921 r. do Warszawy przybył na stałe 1 Pułk Szwoleżerów Józefa Piłsudskiego. Pierwszym pokojowym garnizonem pułku był Chełm, a poszczególne szwadrony formowane były również we Włodawie i Hrubieszowie<sup>8</sup>. Zważywszy na to, że kadra pułku była ściśle związana z Piłsudskim, a i sam Marszałek był szefem honorowym pułku, zakwaterowanie szwoleżerów w stolicy było swoistym wyróżnieniem, ale mogło mieć również przyczynki polityczne, gdyż jak pokazała historia pięć lat później, w czasie przewrotu majowego pułk wiernie stanął po stronie swojego szefa.

Szwadrony pułku zajęły cały kompleks koszar ułańskich po obydwu stronach Agrykoli, przemianowanej później na ul. Szwoleżerów. W tym samym roku

7 *Wielka Księga Kawalerii Polskiej*, t. 46: *Szwadrony Przyboczne 1919-1926*, red. K. Mijakowski, P. Rożdżestwieński, Warszawa 2012, s. 20-23.

8 *Wielka Księga Kawalerii Polskiej*, t. 1: *1 Pułk Szwoleżerów*, red. K. Mijakowski, P. Rożdżestwieński, Warszawa 2012, s. 45.

rozpoczęły się pierwsze prace budowlane w kompleksie tutejszych koszar. Dawny budynek oficcerski nr 49 stojący na terenie koszar huzarskich zyskał nowy numer – 50. Został on również przejęty na rzecz Szkoły Głównej Sztabu Generalnego, w związku z czym planowano remont i powiększenie instalacji oświetleniowej<sup>9</sup>. W tym samym czasie planowano kolejny remont oświetlenia w budynku nr 59, tj. dawnym kinematografie, który według zachowanego projektu pełnił również funkcję laboratorium chemicznego<sup>10</sup>.

W roku 1923 do garnizonu warszawskiego przybyła na stałe kolejna wielka jednostka – 1 Dywizjon Artylerii Konnej, który został zakwaterowany w koszarach huzarskich. Wcześniej dywizjon stacjonował w Górze Kalwarii, w dawnych koszarach artylerii<sup>11</sup>.

W rok po przybyciu do stolicy konnych artylerzystów w koszarach huzarskich dokonano remontu głównego budynku koszarowego nr 123, w którym kwaterował Szwadron Przyboczny Prezydenta Rzeczypospolitej (il. 3). Autorem przebudowy był wybitny architekt Kazimierz Tołłoczko, a sam remont miał na celu nie tylko poprawę warunków, ale również znaczącą zmianę szaty architektonicznej – eklektyczną surowość czerwonych, ceglanych elewacji zastąpiono modernistyczną prostotą poprzez rezygnację z detalu architektonicznego oraz jasność bijącą ze ścian, a sam architekt pisał o tym w ten sposób: „W miejsce szablonowej architektury ceglanej, rażącej niemile oko, powstają

9 CAW, sygn. I.371.1.342, *Projekt remontu i powiększenia urzędnia oświetlenia elektrycznego w bud. nr 50 w koszarach huzarskich w Łazienkach, zajętych przez Szkołę Sztabu Generalnego dla oficerów*.

10 CAW, sygn. I.371.1.342, *Koszary Łazienkowskie w Warszawie. Budynek nr 59. Projekt urzędnia oświetlenia elektrycznego i przetwornicy w Laboratorium Chemicznym*.

11 P. Zarzycki, *Zarys historii wojennej pułków Polski w Kampanii Wrześniowej. 1 Dywizjon Artylerii Konnej*, Pruszków 1999, s. 4.



2. Wyprowadzenie sztandaru Oddziału Przybocznego Prezydenta Rzeczypospolitej z budynku zajmowanego przez oddział, 7 VII 1926. Na odnowionej elewacji widać ślady kul – pozostałość po zakończonym przewrocie majowym i walkach z sąsiadującym 1 Pułkiem Szwoleżerów. Narodowe Archiwum Cyfrowe, sygn. 107-116-1





3. Przebudowany według projektu architekta Tołęczki budynek nr 50 w koszarach huzarskich. Narodowe Archiwum Cyfrowe, sygn. 107-956-1

budynki o wyrazie bardzo pogodnym, pociągającym dla żołnierza, który w służbie wojskowej nie powinien widzieć ciężkiej, koniecznej do przebycia pańszczyzny, lecz szkołę przygotowania do ewentualnej obrony kraju<sup>12</sup>. Również w pierwszej połowie lat 20. XX w. w budynkach nr 6 i 36 na terenie koszar huzarskich prowadzono prace związane ze wstawianiem nowych okien i parapetów. Prace prowadziło Przedsiębiorstwo Remontowo-Budowlane Bolesław Mierzejewski<sup>13</sup>.

W roku 1926 okolice parku Łazienkowskiego, Belwederu i koszar kawalerii były niemymi świadkami walk przewrotu majowego. Koszary szwoleżerów,

czyli oddziału wiernego Marszałkowi, były swoistą „wyspą” w południowej części miasta, która opanowana była przez wojska rządowe. W związku z tym podjęto działania, które miały skutkować zdobyciem koszar<sup>14</sup>. Jak pisał w swoich wspomnieniach ppor. Józef Wilczyński, oficer Szwadronu Przybocznego Prezydenta Rzeczypospolitej, 13 maja otrzymał telefoniczny rozkaz obrony koszar huzarskich, w których kwaterowały oddziały wierne rządowi. Podporucznik zablokował wszystkie bramy wjazdowe, partery budynków obsadził swoimi ludźmi uzbrojonymi w granaty oraz karabinki, a na piętrach umieścił ręczne karabiny maszynowe oraz dwa ciężkie karabiny maszynowe. Po południu jego stanowiska zaczęła ostrzeliwać mieszana grupka złożona z wojskowych i cywilów, do których dołączyły się ckm-y rozmieszczone na terenie koszar

12 K. Tołęczko, *Domy profesorów Uniwersytetu przy ulicy Brzozowej i koszary Oddziału Przybocznego Prezydenta Rzeczypospolitej przy ulicy Huzarskiej*, „Architektura i Budownictwo” 1925, z. 3, s. 20.

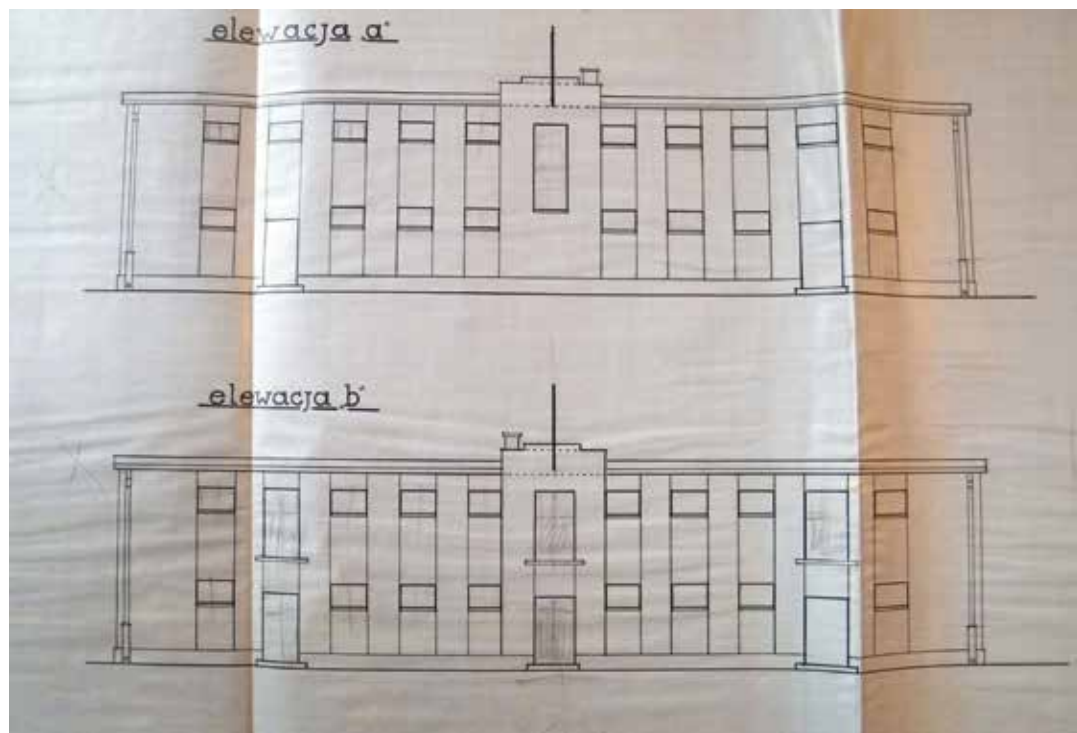
13 CAW, sygn. I.371.1.323, *Rysunki wykonawcze robót w I d.a.k. Bud. 6, 50, 36, 39, 26*.

14 A. Czubiński, *Przewrót majowy 1926*, Warszawa 1989, s. 178-183.

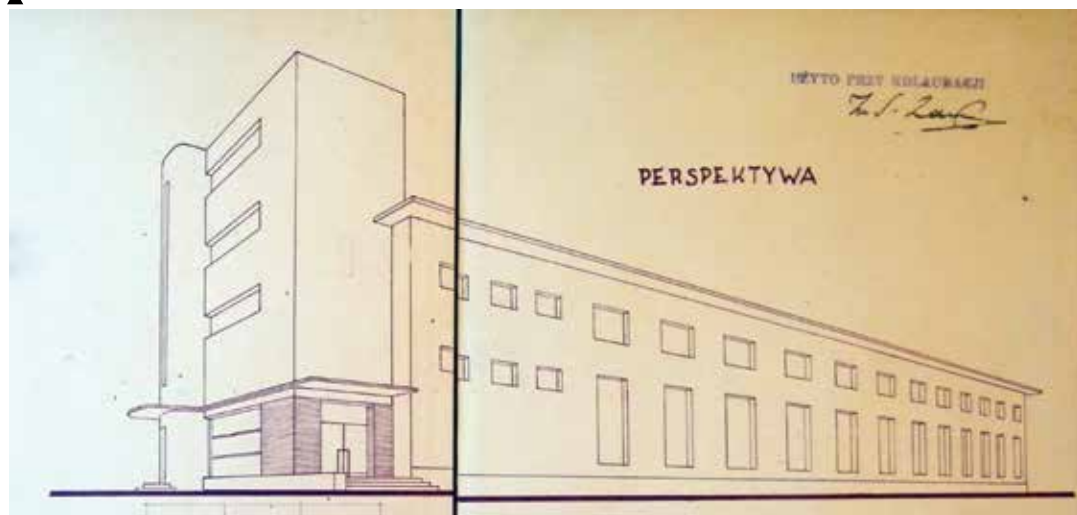


4. Warta honorowa 1 Dywizjonu Artylerii Konnej przed pomnikiem gen. Bema przy ul. Huzarskiej, 1928 r. Narodowe Archiwum Cyfrowe, sygn. 107-172-7





5. Rysunki elewacji na projekcie magazynu MOB dla 1 Pułku Szwoleżerów. Centralne Archiwum Wojskowe, sygn. I.371.1.341



6. Rysunek dawnej kuchni żołnierskiej nr 80 w koszarach łańskich, przebudowanej na szpital i świetlicę żołnierską. Centralne Archiwum Wojskowe, sygn. I.371.1.342

szwoleżerskich. Noc przebiegła spokojnie, ale rankiem 14 maja lotnictwo zbombardowało zabudowania koszar łańskich. Jedna z bomb trafiła w kasyno podoficerskie, niszcząc meble i sprzęt kuchenny. Około piątej po południu rządowe oddziały pozostające w koszarach huzarskich przypuściły szturm na swoich sąsiadów, którego skutkiem było zdobycie koszar szwoleżerskich, które pozostały w rękach wojsk rządowych

do następnego ranka, kiedy to zostały opuszczone, ze względu na konieczność bezpośredniej obrony Belwederu<sup>15</sup>.

Jednym ze skutków przewrotu majowego było usunięcie wspomnianego już Szwadronu Przybocznego Prezydenta Rzeczypospolitej, który został wcielony

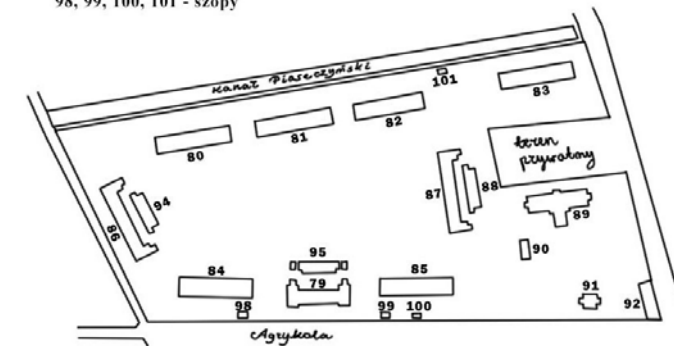
<sup>15</sup> Przewrót majowy 1926, red. A. Adamczyk, Londyn-Piotrków Trybunalski 2003, s. 177-181.

w szeregach 1 Pułku Szwoleżerów jako drugi szwadron. Wobec powyższego faktu, 1 Dywizjon Artylerii Konnej przejął budynki nr 27, 28, 34, 35, 123, wartownię oraz połowę stajni nr 40 w koszarach huzarskich, które to wcześniej były miejscem zakwaterowania Szwadronu Przybocznego. Jednocześnie Dywizjon zdał do dyspozycji Ministerstwa Spraw Wojskowych budynki nr 29, 32, 37, 68 i 70. We wspomnianych budynkach zakwaterował się m.in. szwadron pionierów 2 Dywizji Kawalerii. Pomieszczenia zajmowane przez 1 i 2 baterię dywizjonu oraz stajnie i kuchnie były oceniane pod względem komfortu jako bardzo dobre. Gorsze warunki w postaci małych pomieszczeń, piętrowych łóżek i bliskości mieszkań podoficerskich posiadała 3 bateria i łączność. W tym samym roku 1 Dywizjon Artylerii Konnej oficjalnie uzyskał swojego patrona – generała Józefa Bema. Z tej okazji przy ul. Huzarskiej przed budynkiem nr 123 na podwójnym cokole ustawiono popiersie generała (il. 4). Autorem rzeźby był oficer dywizjonu – porucznik Bohdan Świącicki<sup>16</sup>. W roku 1926 dokonano także rozbiórki drewnianego pawilonu znajdującego się na terenie koszar kirasjerskich. Do rzutu i przekrojów rozbieranego pawilonu dołączono również mapkę, z której wynika, że w tamtym czasie Kanał Piaseczyński był nieuregulowany<sup>17</sup> – rozlewał się w płytki, zabagniony stawik o nierównym brzegu, o czym wspominał Adam Królikiewicz, wybitny polski jeździec oraz oficer 1 Pułku Szwoleżerów. To właśnie przez zimną kąpiel w kanale padł ukochany koń Królikowicza, Jasiiek. Wierzchowiec puszczany luzem po koszarach, w pewien grudniowy wieczór udał się na swoją ulubioną kąpiel, ale był już na tyle stary, że nie mógł wydostać się z zabagnionej wody. Rankiem został odnaleziony przez służbę stajenną, a pomimo najlepszej

<sup>16</sup> P. Zarzycki, dz. cyt., s. 8-9.

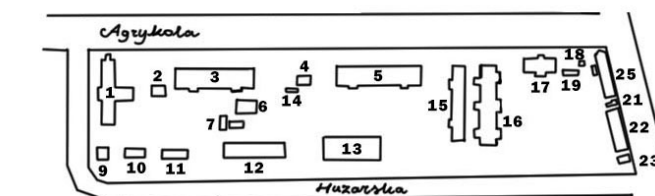
<sup>17</sup> CAW, sygn. I.371.1.342, *Budynek 102a w Koszarach Kirasjerskich*.

Legenda:  
80, 81, 82, 83, 84, 85, 92 - stajnie  
79, 86, 87 - budynki koszarowe  
94, 95 - kuchnie ze stolówkami  
88 - budynek szpitala i świetlica żołnierska  
89 - ujeżdżalnia  
90 - areszt  
91 - kościół pułkowy  
98, 99, 100, 101 - szopy

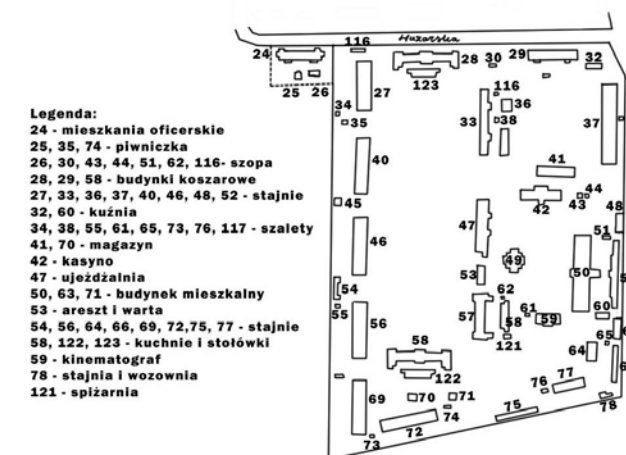


7. Plan Dużych Łańskich Koszar w drugiej połowie lat 30 XX w. Oprac. W. Chrósny

Legenda:  
1 - lazaret koński  
2 - magazyn  
3, 5 - koszary  
4, 22, 23 - budynki mieszkalne  
6, 10, 12, 13 - stajnie  
7 - piwniczka  
9, 14, 19 - szopy  
11 - kuźnia  
15 - stajnia i wozownia  
16 - mieszkania oficerskie  
17 - kasyno  
18 - lodownia  
21 - kuchnia



8. Plan Małych Łańskich Koszar w drugiej połowie lat 30 XX w. Oprac. W. Chrósny



Legenda:  
24 - mieszkania oficerskie  
25, 35, 74 - piwniczka  
26, 30, 43, 44, 51, 62, 116 - szopa  
28, 29, 58 - budynki koszarowe  
27, 33, 36, 37, 40, 46, 48, 52 - stajnie  
32, 60 - kuźnia  
34, 38, 55, 61, 65, 73, 76, 117 - szaloty  
41, 70 - magazyn  
42 - kasyno  
47 - ujeżdżalnia  
50, 63, 71 - budynek mieszkalny  
53 - areszt i warta  
54, 56, 64, 66, 69, 72, 75, 77 - stajnie  
58, 122, 123 - kuchnie i stolówki  
59 - kinematograf  
78 - stajnia i wozownia  
121 - szpiarnia

9. Plan koszar huzarskich w drugiej połowie lat 30 XX w. Oprac. W. Chrósny



opieki weterynaryjnej, zachorował na zapalenie płuc i padł 9 grudnia 1933 r.<sup>18</sup>

W roku 1927 pomiędzy dowództwem Referatu Zarządzania Nieruchomościami D.O.K. I a Marią Kozenas, właścicielką nieruchomości o numerze hipotecznym 3009, wcinającej się we wschodnią pierzeję zabudowań koszar ułańskich, trwały rozmowy o zamianie wspomnianego gruntu, który stanowił dość problematyczne sąsiedztwo. Najprawdopodobniej nie doszło do żadnego kompromisu, gdyż nieruchomość nr 3009 widnieje na zdjęciach lotniczych oraz mapach z drugiej połowy lat 30. jako wydzielona posiadłość<sup>19</sup>. W tym samym roku rozkazem Ministerstwa Spraw Wojskowych nr 8 z dnia 3 marca 1927 r., koszary huzarskie zyskały nazwę Koszar im. Gen. Józefa Bema, co było swoistym ukłonem w stronę stacjonującego tam 1 Dywizjonu Artylerii Konnej.

Rok 1928 przyniósł nowe prace w koszarach ułańskich. Przede wszystkim wybudowano nowe, żelbetowe ogrodzenie koszar od ul. Ułańskiej (Agrykoli), ciągnące się od wartowni w stronę ulicy Czerniakowskiej<sup>20</sup>. Poza tym powzięto prace remontowe w budynku nr 95 (kuchni z łaźnią), mające na celu położenie instalacji elektrycznej oraz instalacji wodociągowej, wyburzenia niektórych ścian, wybudowanie nowych oraz budowę szybów kominowych<sup>21</sup>.

18 A. Królikiewicz, *Olimpijska szarża*, Kraków 1992, s. 55.

19 CAW, sygn. I.371.1.341, *Plan sytuacyjny nieruchomości o nr hip. 3009*.

20 CAW, sygn. I.371.1.342, *Projekt parkanu żel.-betowego, ulc. Ułańska, skala 1:10*.

21 CAW, sygn. I.371.1.341, *Projekt przebudowy budynku nr 95 – 1 Pułku Szwoleżerów im. J.P.*

10. Artylerzysta konny skacze przez przeszkodę na terenie koszar huzarskich. W tle dawny murowany pawilon z pierwszej połowy XIX w., rozebrany po 1945 r. Fot. N. Witczak-Witaczyński, Narodowe Archiwum Cyfrowe, sygn. 107-156-3





W 1930 r. dawny teren koszar kirasjerskich definitywnie stracił swoje kwaterunkowe funkcje, a na jego miejscu otwarto nowo wybudowany stadion należący do WKS Legia Warszawa. Tylko we wschodniej części dawnych koszar zachowało się kilka budynków użytkowanych przez 1 Pułk Szwoleżerów. Pomysły na zagospodarowanie terenu dawnych koszar kirasjerskich pojawiały się już na początku lat 20. XX w., a w 1924 r. Ministerstwo Spraw Wojskowych przekazało na rzecz klubu WKS Legia subwencję w wysokości 70 000 złotych, która miała być przeznaczona na budowę nowego obiektu sportowego. Pomimo dofinansowania w roku 1925 i 1926 nie przeprowadzono żadnych prac, co poskutkowało odebraniem praw Legii do administrowania terenem i groźbą zastąpienia przez konkurencyjną Lechię Warszawa. Taki obrót spraw zmusił klub do podjęcia inicjatywy, do odzyskania praw, a przede wszystkim wymusił postępy w procesie projektowania stadionu. W roku 1927 Legia przedstawiła projekt architektoniczny oraz rozpoczęła budowę kompleksu sportowego, w skład którego wchodził stadion z boiskiem i trybunami na 6000 widzów, tor kolarski, bieżnia oraz basen. Budowa obiektów opóźniła się przez szalejący kryzys gospodarczy, ale ostatecznie w czerwcu 1930 r. otwarto basen, a w sierpniu tego samego roku stadion<sup>22</sup>.

W dostępnych archiwaliach zachowało się bardzo mało dokumentów świadczących o remontach lub nowych budowlach z początku lat 30. Wiadomo, że ok. 1932 r. na terenie Małych Koszar Ułańskich wybudowano magazyn mobilizacyjny dla 1 Pułku Szwoleżerów<sup>23</sup>. Taki sam magazyn

22 *Otwarcie nowego stadionu Legii Warszawa*, <http://muzhp.pl/pl/e/1696/otwarcie-nowego-stadionu-legii-warszawa> [dostęp 8 V 2018].

23 CAW, sygn. I.371.1.343, *Rysunki wykonawcze magazynu „mob” dla 1 p. szwoleżerów*.

wystawiono w południowej części koszar huzarskich<sup>24</sup> (il. 5).

Z dokumentacji pokontrolnej w 1 Dywizjonie Artylerii Konnej na rok 1933 możemy dowiedzieć się, że koszary huzarskie były utrzymane czysto i schludnie, pomimo nie najlepszego stanu zachowania. W złym stanie była m.in. sieć wodociągowa, a pęknięcia rur i wyciek wody spowodowały duże koszty naprawy. Dodatkowo dywizjon nie posiadał swojej własnej łaźni, w związku z czym kąpiele szeregowych odbywały się w łaźni 1 Pułku Szwoleżerów. Również możliwości magazynowe były niewystarczające i tylko spiętrzanie półek pozwalało na umieszczenie potrzebnych rzeczy. We wspomnianym okresie kwatermistrzostwo dywizjonu prowadziło szereg robót, takich jak: brukowanie dróg w obrębie koszar, budowę studni, budowę garażu i szopy na wozy oraz prace budowlane w kuchni żołnierskiej i prace wodno-kanalizacyjne w budynku mieszczącym dowództwo i 3 baterię. Ponadto zakupiono drzewka, krzewy i nasiona do ogrodu. Duże kontrowersje w czasie kontroli wywołała sprawa budowy nowej wartowni, do której to dowódca ppłk. dypl. Brzeszczyński ściągnął górali-budowniczych oraz materiał z Zakopanego. Budowa wartowni była przedmiotem rozmów pomiędzy ppłk. Brzeszczyńskim, a dowódcą Okręgu Korpusu nr I, gen. Wróblewskim, który niestety nie posiadał środków na sfinansowanie przedsięwzięcia, w związku z czym dowódca dywizjonu postanowił rozwiązać sprawę we własnym zakresie. Wybudowanie wartowni – „wizyterki” było konieczne ze względu na wprowadzenie instrukcji o ochronie tajemnicy wojskowej, gdyż w koszarach huzarskich stacjonowały trzy różne oddziały, rodziny oficerskie i podoficerskie, a liczba interesantów i odwiedzających była na tyle duża, że wartownicy nie byli w stanie wszystkich kontrolować. Okazja do budowy nadarzyła się, gdy

24 CAW, sygn. I.371.1.343, *Rysunki wykonawcze magazynu „mob” dla 1 d.a.k.*

1 Dywizjon Artylerii Konnej (dalej d.a.k.) powracał ze szkoły ognia w Czarnym Dunajcu. Budulec, robocizna, transport oraz strawne dla budowniczych-górali kalkulowało się połowę taniej, niż gdyby roboty wykonywała firma warszawska, w związku z czym do stolicy wraz z dywizjonem powracającym transportem kolejowym, na lorach pomiędzy armatami i wozami przyjechał materiał, a osobnym pociągiem pracownicy, którzy zbudowali wartownię<sup>25</sup>.

Na terenie koszar huzarskich w roku 1933 odbyła się ważna uroczystość – piętnasta rocznica utworzenia artylerii konnej, w związku z czym postawiono tam pomnik Marszałka Józefa Piłsudskiego w formie dwóch cokołów połączonych poziomą belką, pod którą stała armatka artyleryjska. Na bokach cokołów były wmontowane tablice z nazwami pól bitewnych, na których walczyli konni artylerzyści<sup>26</sup>.

W roku 1932 lub 1933 powzięto prace budowlane przy budynku nr 87 (koszarowiec) oraz 88 (kuchnia) na terenie Dużych Koszar Ułańskich. W koszarowcu prowadzono ogólne prace, takie jak wydzielenie nowych pomieszczeń, zamurowanie niepotrzebnych otworów drzwiowych, wymiana tynku oraz podłogi<sup>27</sup>. W zbiorach CAW zachował się jeden projekt bez daty, zakładający otynkowanie i obrukowanie budynku. Być może powyższe prace przeprowadzono także przy okazji remontu wewnątrz budowl<sup>28</sup>. Dawna kuchnia przeszła kapitalny remont, przy którym nadbudowano ją z przeznaczeniem na szpital i świetlicę dla pułku. Budynek zyskał nową, modernistyczną szatę architektoniczną. Prace przy przebudowie skończyły się w roku 1934,

25 CAW, I.300.16.505. *Korpus Kontrolerów, Kontrola w 1. Dywizjonie Artylerii Konnej*.

26 P. Zarzycki, dz. cyt., s. 10.

27 CAW, I.371.1.343, *Plan I-piętra bud. 87 w Koszarach 1 p. szwoleżerów w Warszawie*.

28 CAW, I.371.1.343, *Budynek nr 87 w 1 p. Szwoleżerów, Agrikola nr 4. Plan otynkowania bud. i obrukowania*.

a zostały wykonane przez Firmę Budowlaną inż. Podlecki Cz. Słobodziński W. i Ska<sup>29</sup> (il. 6).

W 1936 r. przeprowadzono remont budynku nr 105, leżącego we wschodniej części dawnych koszar kirasjerskich. Na początku lat 20. w budynku znajdowała się kuźnia i kołodziejnia. Niestety nie wiadomo, czy wspomniany remont miał tylko poprawić warunki w budynku, czy miał za zadanie przystosowanie budowli do innych funkcji<sup>30</sup>.

W związku z reorganizacją ilości dywizjonów artylerii konnej i rozwiązaniem 12 d.a.k. do 1 d.a.k. w 1937 r. trafiła jedna z baterii rozwiązywanego dywizjonu. Wobec powyższego faktu na terenie koszar wybudowano nową działownię oraz wyremontowano jedną ze stajni<sup>31</sup>.

Pod koniec lat 30. ostatnie prace budowlane poświadczane przez zachowane dokumenty prowadzono w koszarach huzarskich w budynkach nr 29, 57, 68, 50, przystosowanych wcześniej dla Batalionu „Stołecznego”. Wiązały się one m.in. z rozszerzeniem sieci wodociągowej<sup>32</sup>. Przed wybuchem wojny wyregulowano także pobliski Kanał Piaseczyński, wzmacniając brzegi oraz tworząc geometryczny zbiornik wodny na zachodnim krańcu, tuż pod skarpą z Zamkiem Ujazdowskim<sup>33</sup>. Plany koszar w drugiej połowie lat 30. przedstawione są na il. 7, 8 i 9.

29 CAW, I.371.1.343, *Projekt szpitala i świetlicy 1 p. szwoleżerów w Warszawie*.

30 CAW, sygn. I.371.1.343, *Budynek nr 105 na terenie 1 p. szwoleżerów*.

31 P. Zarzycki, dz. cyt., s. 8.

32 CAW, sygn. I.371.1.323, *Rysunki wykonawcze robót wykonanych przez firmę W. Kruszyński i Ska na terenie 1 d.a.k., w budynkach przystosowanych dla baonu stołecznego*.

33 W zbiorach CAW zachował się projekt regulacji kanału (sygn. I.371.1.412), prawdopodobnie datowany na 2 poł. lat 30. Regulacja w zakresie przedstawionym na planie nie została wykonana, ale fakt prac prowadzonych przy kanale potwierdzają przedwojenne zdjęcia lotnicze.



W sierpniu 1939 r. zarówno 1 d.a.k. jak i 1 p.szw. odbywały ćwiczenia na letnich manewrach w rejonie Łochowa. Pod koniec sierpnia obie jednostki zostały odwołane do Warszawy, aby przeprowadzić mobilizację. Działania mobilizacyjne przeszły bez większych przeszkód i kawalerzyści oraz konni artylerzyści wymaszerowali w rejon koncentracji całej Mazowieckiej Brygady Kawalerii, która jednoczyła również 7 Pułk Ułanów Lubelskich, 11 Pułk Ułanów Legionowych oraz 4 Pułk Strzelców Konnych Ziemi Łęczyckiej. Warszawskie koszary nie zostały zupełnie opuszczone, albowiem wszystkie pułki zostawiały pewną liczbę żołnierzy z zadaniem formowania np. szwadronów marszowych, które teoretycznie miały dołączać do głównych sił w trakcie walk. Ponadto w Koszarach Huzarskich ciągle stacjonował Batalion „Stołeczny”, który później obsadzał stanowiska obronne na północy Warszawy<sup>34</sup>. Niestety brakuje relacji, co dokładnie działo się na terenie koszar w dniach 1–19 września, i informacji, czy zabudowania zostały uszkodzone w czasie walk. Koszary kawaleryjskie odegrały istotną rolę po 19 września. Tego dnia do Warszawy szarżą kawaleryjską przebił się 14 Pułk Ułanów Jazłowieckich, będący w składzie Grupy Operacyjnej Kawalerii gen. Romana Abrahama. Szarża Jazłowieckich Ułanów sparaliżowała planowane uderzenie niemieckie na główne siły Grupy Kawalerii gen. Abrahama, przez co w nocy z 19 na 20 września pozostałe pułki wchodzące w skład Grupy weszły do Stolicy i po dwudniowym popasie na terenie Centralnego Instytutu Wychowania Fizycznego cała kawaleria została skierowana w rejon Łazienek, gdzie dokonano reorganizacji pułków. Zarówno konie, jak i żołnierze znaleźli schronienie w zabudowaniach koszar

34 M. Porwit, *Obrona Warszawy. Wrzesień 1939*, Warszawa 1959, s. 43.

kawalerii i artylerii konnej, a rannych przeniesiono do pobliskiego Szpitala Ujazdowskiego<sup>35</sup>. Po ogłoszeniu kapitulacji kawalerzyści rozpoczęli niszczenie i ukrywanie broni, której nie chcieli zdać Niemcom. Duże ilości różnego rodzaju uzbrojenia zakopywano na terenie parku Łazienkowskiego, a w gęste krzaki wprowadzano armatki przeciwpancerne, o czym wspominał Stanisław Grzebiuk<sup>36</sup>. Pod koniec września polskie pułki opuściły koszary, udając się do niewoli. Dowództwo Armii Niemieckiej przeznaczyło dawne koszary polskich kawalerzystów i artylerzystów konnych na kwatery dla 10 Pułku Artylerii<sup>37</sup>.

W roku 1944, w obliczu wybuchu Powstania Warszawskiego dowództwo Armii Krajowej planowało uderzyć na koszary szwoleżerów zajęte przez Niemców. 1 sierpnia o godzinie „W” atak przypuścił szwadron por. Aleksandra Tyszkiewicza ps. „Góral”. Natarcie wyszło z rejonu Stadionu Wojska Polskiego, ale wobec przeciwności sił niemieckich, było całkowicie nieudane. „Góral” wycofał się ze swoimi ludźmi w stronę Wilanowa z zamiarem przebicia się do Lasów Kabackich. Niestety oddział został zepchnięty na Sadybę, stracił jeden pluton i ostatecznie wrócił na Mokotów<sup>38</sup>. W drugiej połowie sierpnia koszary szwoleżerów były zajęte przez baon piechoty i baon Mongołów w służbie niemieckiej<sup>39</sup>. Wobec coraz bardziej skomplikowanej sytuacji i odcięcia Mokotowa

35 P. Rożdżestwieński, *Ułani Jazłowieccy 1939*, Warszawa 2007, s. 108.

36 S. Grzebiuk, *Boso, ale w ostrogach*, Warszawa 2018, s. 363.

37 „Wieczór Warszawski”, 4 XI 1939, nr 271, rok 12, s. 1, <https://polona.pl/item/wieczor-warszawski-r-12-nr-271-5-pazdziernika-1939,OTeWnZA0/0/> [dostęp 8 V 2018].

38 *Powstanie na Mokotowie: relacje dowódców*, red. J. Kłoczowski, Warszawa 2009, s. 63.

39 Tamże, s. 120.

powstańcze dowództwo planowało kolejny atak na koszary. Głównym efektem ataku miało być przełamanie pozycji nieprzyjaciela i połączenie Mokotowa ze Śródmieściem. Natarcie wyszło w nocy z 27 na 28 sierpnia. Głównymi celami były pobliski klasztor nazaretanek, Stacja Pomp oraz koszary. Atak na dwa pierwsze obiekty doszedł do skutku, ale został wyhamowany poprzez silny ogień niemiecki z rejonu koszar. Powstańcy, którzy doszli pod mury zabudowań koszar huzarskich, również zostali zatrzymani przez zmasowany ogień nieprzyjacielski. Wobec braku powodzenia i dużych strat ppłk Leon Faleński ps. „Gryf”<sup>40</sup> nakazał wycofanie się całości sił polskich na Górny Mokotów i zaprzestanie akcji zaczepnej<sup>41</sup>. Ataków nie ponawiano, natomiast Niemcy rozpoczęli bombardowanie Mokotowa, które spowodowało wielkie zniszczenia w zabudowaniach. Zarówno walki w czasie Powstania, jak i późniejsze w trakcie ofensywy Armii Czerwonej doprowadziły do znacznego zniszczenia koszar kawaleryjskich. Analizując zdjęcia lotnicze z roku 1945, można zobaczyć, że na terenie koszar ułańskich zostały doszczętnie zniszczone cztery stajnie, najstarsza stajnia z początku XIX w., ujeżdżalnia, jeden budynek koszarowy, lazaret weterynaryjny oraz kasyno oficerskie. Pozostałe budynki zostały mocno ostrzelane, a wskutek pożarów wypalona została więźba i połączenie dachowe. W dobrym stanie zachowały się jedynie: magazyn mobilizacyjny, dawny szpital i świetlica szwoleżerska, kościół oraz budynek Funduszu Kwaterunku Wojskowego znajdujący się na terenie Małych Koszar Ułańskich. Więcej szczęścia miały koszary huzarskie – tutaj doszczętnie zniszczony został zaledwie jeden budynek koszarowy<sup>42</sup>. Reszta zabudowań wyszła

40 L. Bartelski, *Mokotów 1944*, Warszawa 1986, s. 608.

41 *Powstanie na Mokotowie...*, dz. cyt., s. 85–87.

42 Zdjęcia lotnicze z 1945 r., <http://www.mapa.>

z wojennej zawieruchy w dobrym stanie, przez co zostały zajęte przez Ludowe Wojsko Polskie. Koszary ułańskie były systematycznie rozbierane – do ponownego użytku odbudowano zaledwie jeden budynek mieszkalny oraz zaadaptowano zachowane budowle. Niepowetowaną stratą było rozebranie najstarszych pawilonów magazynowych z lat 20. XIX w. (il.10), zachowanych w obydwu założeniach.

#### THE HISTORY OF CAVALRY BARRACKS NEAR THE ŁAZIENKI PARK IN WARSAW IN THE YEARS 1918–1945

WERONIKA CHRÓSŃNY

The article describes the history of cavalry barracks, located near the Royal Garden „Łazienki Warszawskie” in Warsaw in the years 1918–1939. The methodology used in the text, was based on an archival query, a library query, analysis of cartographic materials and aerial photographs. The author showed the history of cavalry barracks in Warsaw in which 1 Cavalry Regiment and 1 Squadron of Horse Artillery were stationed, emphasizing all spatial transformations that took place in the barracks before World War II. The article is the first to describe in greater detail the history of these military buildings.

[um.warszawa.pl/mapaApp1/mapa?service=mapa\\_historyczna](http://um.warszawa.pl/mapaApp1/mapa?service=mapa_historyczna) [dostęp 4 VII 2018].



# Pomniki uczestników walk narodowowyzwoleńczych na południowo-wschodnim obszarze dawnego województwa tarnopolskiego

ANNA SYLWIA CZYŻ  
INSTYTUT HISTORII SZTUKI UKSW

Południowo-wschodni obszar utworzonego w 1920 r. województwa tarnopolskiego stanowił wysunięty cypel II Rzeczypospolitej graniczący z Rumunią i Rosją sowiecką. Malowniczy teren z dominującym osadnictwem wiejskim, różnorodny pod względem narodowościowym i wyznaniowym, zamieszkiwało, według danych ze spisu powszechnego w 1931 r., 713 523 osób, z czego Polacy stanowili 49% populacji skupionej przede wszystkim w powiatach tarnopolskim i trembowelskim<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Wyliczenia obejmują powiaty: borszczowski, buczacki, czortkowski, kopczyński, tarnopolski, trembowelski i zaleszczycki, których cmentarne pomniki staną się przedmiotem poniższych refleksji. Zob. G. Hryciuk, *Przemiany narodowościowe i ludnościowe w Galicji Wschodniej i na Wołyniu w latach 1931–1948*, Toruń 2005, s. 79.

Na tak zakreślonej mapie zachodniego Podola Instytut Historii Sztuki UKSW od 1999 r. podejmuje inwentaryzację, której przedmiotem są cmentarze i nagrobki z inskrypcją w alfabecie łacińskim, powstałe przed 1945 r.<sup>2</sup> Podczas prac nierzadko odnotowywane są ciekawe realizacje sepulkralne, w tym wiodących klasycystów lwowskich<sup>3</sup>, ale także pochówki osób ważnych

<sup>2</sup> Więcej na temat metodologii prowadzonych prac zob. A.S. Czyż, B. Gutowski, *Prace inwentaryzacyjne na cmentarzach Kresów Wschodnich – założenia metodologiczne*, „Ochrona Zabytków” 2008, nr 1, s. 21–30.

<sup>3</sup> Zob. artykuły autorki: *Nagrobek Konstancji 1<sup>o</sup> voto Bielskiej 2<sup>o</sup> voto Rogalińskiej na cmentarzu w Bielawicach – domniemane dzieło lwowskiego rzeźbiarza Hartmana Witwera*, w: *Patriae commodis serviens... Być Ojczyźnie pożytecznym... Księga pamiątkowa dedykowana prezydentowi RP Ryszardowi Kaczorowskiemu*, red. W.J. Wysocki, Warszawa 2008, s. 140–152; *Klasycyzm na cmentarzach Tarnopolszczyzny*, w: *Sztuka cmentarzy XIX i XX wieku*, red. A.S. Czyż, B. Gutowski, Warszawa 2010, s. 84–86, 92; *Klasycystyczne nagrobki na cmentarzach dawnego powiatu trembowelskiego*,



1. Henryk Karol Perier, nagrobek Ludwika Leliwy Ostrowskiego (1840–1906), cmentarz w Zaleszczykach. Fot. A.S. Czyż



2. W. Moskaliuk, nagrobek Mariana Ostoi Ładuńskiego (1843–1913), cmentarz w Zaleszczykach. Fot. A.S. Czyż

dla lokalnej społeczności<sup>4</sup>. Wśród nich zdarzają się nagrobki uczestników powstań, kampanii napoleońskich oraz wojen polsko-ukraińskiej i polsko-bolszewickiej, a także pomniki poległych wystawione ok. 1930 r. Przy okazji obchodzonej w 2018 r. setnej rocznicy odzyskania przez Rzeczpospolitą niepodległości pochowanym na lokalnych cmentarzach bohaterom i upamiętniającym ich pomnikom należy się przypomnienie i krótkie omówienie<sup>5</sup>.

### NAGROBKI

We wszystkich odnotowanych przypadkach uczestników walk narodowowyzwoleńczych upamiętniono realizacjami, które w pejzażu sepulkralnych rozwiązań zachodniego Podola nie wyróżniają się ani swoją formą, ani materiałem. O udziale w zbrojnych akcjach świadczy jedynie informacja podana w inskrypcji. Fakt ten był na tyle znaczący, że można uznać, że wymieniano go zawsze, kiedy podawano dane indywidualizujące zmarłego, ważne z punktu widzenia rodziny, najczęstszego fundatora pomników<sup>6</sup>. Zdarzało się, wcale

nierzadko, że nawet potomkowie uczestników walk powoływali się na swoich bohaterskich przodków<sup>7</sup>.

Najwcześniejszy nagrobek upamiętniający uczestnika walk narodowowyzwoleńczych odnaleziono w Zaleszczykach. Upamiętnia on Ignacego Ślepowron Kuczyńskiego (1779–1816) „kapitana wojska polskiego, kawalera orderów francuskiego i polskiego legii honorowej”<sup>8</sup>. Pomnikowi nadano obiegową formę obelisku na dwustopniowym cokole, wpisując go w klasycystyczne realizacje reprezentowane różnorodnie i ciekawie na zaleszczyckiej

narodowowyzwoleńczych nie informowano. Dane te można wówczas pozyskać jedynie ze źródeł archiwalnych lub też opracowań historycznych i dotyczą one przede wszystkim szlachty i ziemian. Zob. niżej.

<sup>7</sup> Uczynili tak fundatorzy zaleszczyckiego nagrobka (żeliwny krzyż na cokole, lata 20.–30. XX w.) Rozalii Rokiewicz, córki Stanisława Melbachowskiego, uczestnika powstania listopadowego, dowódcy 2. pułku jazdy krakusów, nakazując kamieniarzowi wykonanie inskrypcji: Tu / spoczywa s. p. / Rozalia / Rokiewicz / córka majora / wojsk polskich / Stanisława / Melbachowskie / go prosi o pozdro- / wienie Anielskie // . Z kolei na buczackim pomniku Marii Górskiej (koniec XIX w.) zapisano: MARYA / GÓRSKA / ŻONA WETERANA / WOJSK POLSKICH / PRZEŻYWSZY LAT 73 / PROSI / O ZDROWAŚ MARYO // . Podobny charakter ma napis na nagrobku z cmentarza Mikulinickiego w Tarnopolu: TU SPOCZYWA S. P. / EMILIA WIDACKA / W DOWODZIE PO POWSTAŃCU Z 1863 r. / + DN. 5 v. 1918 r. PRZEŻYWSZY LAT 69 / CZEŚĆ JEJ PAMIĘCI // . A.S. Czyż, B. Gutowski, *Cmentarz miejski w Buczaczu*, Warszawa 2009, s. 66; A.S. Czyż, A. Zdzieborska, *Zaleszczyki, w: Cmentarze dawnego powiatu zaleszczyckiego. Kaplice, grobowce i nagrobki z inskrypcjami zapisanymi w alfabecie łacińskim (1790–1945)*, red. A.S. Czyż, B. Gutowski, Warszawa 2016, s. 293; <http://cmentarzetaarnopolskie.uksw.edu.pl/obiekty.php?id=16412> [dostęp 28 III 2018 r.].

<sup>8</sup> Nagrobek wykonano z piaskowca i opatrzone dwiema inskrypcjami: TU / LEŻĄ ZWŁOKI / S. P. / JGNACEGO / KUCZYŃSKIEGO / Kapitana wojska / polskiego Kawa / lera Orderów / francuskiego / y polskiego legii / honorowej licząc / wieku Swego / lat 37 umarł / Dnia 9. junii / 1816 w Zaleszczy. //.; KAROLINA / Z JODYNÓW / KUCZYŃSKA / wierna żona / kochanemu Mał / żąkowski położyła / na wiecno / pamiontkie / Dnia 23 July / 1816 Roku / Prosi o 3 Cdro / was Maria / za dusze yegą // . A.S. Czyż, A. Zdzieborska, dz. cyt., s. 345–346.

w: *Velis quod possis. Studia z historii sztuki ofiarowane profesorowi Janowi Ostrowskiemu*, red. A. Betlej, K. Brzezina-Scheuerer, A. Dworzak, M. Fabiański, P. Krasny, M. Kurzej, D. Nestorow, Kraków 2016, s. 423–424, 786; *Klasykistyczne nagrobki na cmentarzach dawnego powiatu tarnopolskiego*, w: *Cmentarze dawnego powiatu tarnopolskiego. Kaplice, grobowce i nagrobki z inskrypcjami zapisanymi w alfabecie łacińskim (1800–1945)*, t. 1, red. A.S. Czyż, B. Gutowski, Warszawa 2017, s. 108–111.

<sup>4</sup> A.S. Czyż, B. Gutowski, *Cmentarze Podola – źródło do badań nad sztuką i historią*, w: *Stan badań nad wielokulturowym dziedzictwem dawnej Rzeczypospolitej*, t. 1, red. W. Walczak, K. Łopatecki, Białystok 2010, s. 167–188.

<sup>5</sup> Na marginesie dodajmy, że opracowania naukowe, dotyczące grobów powstańców na interesującym nas obszarze, datują się od czasów międzywojnia: np. J. Białynia Chołodecki, *Cmentarzyska i groby naszych bohaterów z lat 1794–1864 na terenie Wschodniej Małopolski*, Lwów 1928; M. Weber, *Opieka nad grobami bohaterów w Wschodniej Małopolsce*, Lwów 1929.

<sup>6</sup> Nie można jednocześnie wykluczyć, że zdarzały się sytuacje, gdy o udziale w konspiracji i zrywach





3. Nagrobek Franciszka Ksawerego Jordan  
Rozwadowskiego (1770–1860), cmentarz  
w Jagielnicy. Fot. A.S. Czyż

nekropolii, którą można by nazwać małym Łyczakowem<sup>9</sup>. Nagrobek wyróżnia się bowiem dekoracją obelisku, na którą składa się nie tylko wypukłorzeźbiony herb, ale także panoplia oraz podwieszane na wstęgach odznaczenia krzyża Virtuti Militari i gwiazdy Legii Honorowej, które stanowią wprost wizualizację inskrypcji<sup>10</sup>. Jest to o tyle wyjątkowe, że choć innego uczestnika powstania kościuszkowskiego – Antoniego Kobylańskiego (1773–1841), pochowanego na cmentarzu w Buczaczu, upamiętnia ten sam typ nagrobka, to o jego zaangażowaniu w walkę świadczy jedynie treść inskrypcji<sup>11</sup>.

Obelisk jako sposób uczczenia bohaterów zrywów narodowyzwoleńczych nie był wyborem przypadkowym. Wpływ na to miała przede wszystkim jego symbolika, wyrastająca z wierzeń egipskich, włączona z czasem w chrześcijańskie alegorie funeralne i kommemoratywne, opowiadające o wiecznym życiu i nieprzemijającej sławie<sup>12</sup>. Była to też forma chętnie

wybijana przez przedstawicieli szlachty i ziemian, a ci nierzadko walczyli w powstaniach. Przykładów dostarczają pomniki uczestników zrywów listopadowego i styczniowego, m.in. Józefa Żurakowskiego (1804–1874) z Hłuboczka Wielkiego<sup>13</sup>, Kazimierza Szelig Szeliskiego (1807–1885) z Chodaczka Wielkiego<sup>14</sup>, Karola Wróblewskiego (1808–1890) z Czortkowa<sup>15</sup>, Juliana Motrycza (1844–1905) z Monasterzysk<sup>16</sup> oraz tarnopolskie Adama

*Świat symboliki chrześcijańskiej*, tłum. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, il. i komentarz T. Łozińska, Warszawa 1990, s. 381–382; L. Zinkow, *Imhotep i pawie pióra. Z dziejów inspiracji egipskich w architekturze polskiej*, Kraków 2009, s. 29–51, 57, 143–145.

<sup>13</sup> Na nagrobku prócz napisu upamiętniającego powstańca z 1831 r. (JÓZEF ŻURAKOWSKI / Major b. wojsk polskich / ozdobiony Krzyżem „Virtuti militarij” / ur. 1804. zm. 1874. //.), znajdują się inne inskrypcje: WIKTORJA / Z GARAPICHÓW / ŻURAKOWSKA / ur. 1813. zm. 1857. //.; MIKOŁAJ MEREY de / KAPOSMERE / c. k. Jenerał – major / Szambelan J.C.K.A.M. / ur. 1817. zm. 1896. //.; WAND[A] Z ŻURAKOWSKICH / MEREY de [K]APOSMERE. / ur. 183[5?] zm. 1898. // <http://cmentarzarnopolskie.uksw.edu.pl/obiekty.php?id=15928> [dostęp 28 III 2018 r.].

<sup>14</sup> Na obelisku znajduje się inskrypcja: KAZIMIERZ [z] SZELIG / SZELISKI / WŁASCICIEL DOBR ZIEMSKICH / OFICER BYŁYCH WOJSK POLSKICH / Z ROKU 1831. POSEŁ DO RADY PANSTWA / [...]MU. / URO[DZONY] [M]ARCA 1807. / + 19 [...] 1885 / CZESC JEGO PAMIECI // <http://cmentarzarnopolskie.uksw.edu.pl/obiekty.php?id=15864> [dostęp 28 III 2018 r.].

<sup>15</sup> Nagrobek upamiętnia także Paulinę z Niedźwiedzkich Korczyńską (zm. 1887) oraz Julię z Korczyńskich (1813–1887). B. Gutowski, Czortków, w: A.S. Czyż, B. Gutowski, A. Skrodzka, K. Vyšata, A. Zdzieborska, *Cmentarze dawnego powiatu czortkowskiego*, Warszawa 2007, s. 162.

<sup>16</sup> Nagrobek wykonano z betonu, rozbudowując nieco jego formę przez dodanie płyty nagrobnej, na której posadowiono obelisk na trójstopniowym cokole. Ozdobiono go przy tym płaskorzeźbionym krzyżem i obiegowym motywem wieńca laurowego. Inskrypcja głosi: JULIAN MOTRYCZ / APTEKARZ i OBYWATEL / m. Monasterzysk / żołnierz z 1863 r / + 25 maja 1905 r. przeżywszy lat 61. / POKÓJ JEGO POPIOŁOM // U. Dragońska, *Monasterzyska*, w: *Cmentarze dawnego powiatu buczackiego*, red. A.S. Czyż, B. Gutowski, Warszawa 2017, s. 446.

<sup>9</sup> Więcej na ten temat zob. A.S. Czyż, *Nagrobek „Dobrych Pani Sąsiadki i najlepszej Matki” ze wsi Torskie (pow. zaleszczycki)*, w: *Homo creator et receptor artium. Księga pamiątkowa księdzu profesorowi Stanisławowi Kobielusowi ofiarowana*, red. M. Wrześniak, Warszawa 2010, s. 313–324; A. Czyż, *Klasycyzm...*, dz. cyt., s. 86–87, 91; A.S. Czyż, A. Zdzieborska, dz. cyt., s. 282–284.

<sup>10</sup> Formę obelisku miał także klasycystyczny nagrobek Leonarda Starzeńskiego, żołnierza legionów Dąbrowskiego, zmarłego od ran w Tarnopolu 29 VIII 1809 r., którego pochowano na tamtejszym, nieistniejącym już, pierwszym cmentarzu zamiejskim. Obelisk był przy tym ozdobiony nie tylko herbem Lis i medalionem z monogramem IHS, ale także panopliami, w tym szablą, strzelbą i pistoletami, co zbliża go do realizacji z Zaleszczyk. B. Gutowski, *Historia cmentarzy na terenie dawnego powiatu tarnopolskiego w świetle dotychczasowych prac inwentaryzacyjnych*, w: *Cmentarze dawnego powiatu tarnopolskiego...*, dz. cyt., s. 60, 63.

<sup>11</sup> Nagrobek wykonano z piaskowca i opatrzono inskrypcją: ANTONI / KOBYLAŃSKI / UŁAN WOJSK POLSK[ICH] / T. KOŚCIUSZKI / [\*] 1773. + 21/1 1841 // A.S. Czyż, B. Gutowski, *Cmentarz...*, dz. cyt., s. 90.

<sup>12</sup> W.S. Heckscher, *Bernini's elephant and obelisk*, „The Art Bulletin” 1947, nr 3, t. 29, s. 155–182; D. Forstner,





4. Kwatera poległych w wojnie  
polsko-bolszewickiej na cmentarzu  
w Monasterzyskach, lata 30. XX w.  
Fot. A.S. Czyż

Ciążkowskiego (1840–1882)<sup>17</sup>, Jana Wierzby Wendorfa (1820–1902)<sup>18</sup>, Antoniego Giedroycia (1841–1909)<sup>19</sup>, których jednak nie wyróżniono dekoracją panopliową.

Schemat ten był stosowany przez całą pierwszą połowę XX w., o czym świadczą pomniki na cmentarzu Mikulinieckim w Tarnopolu. Jeden z nich postawiono na grobie kierownictwa kopalń naftowych w Borysławiu (daw. pow. drohobycki): oficera legionów Stanisława Dunaja (ur. 1887), Franciszka Chłopika (ur. 1872) i Władysława Białego (ur. 1893), którzy zmarli pod koniec marca 1919 r. podczas internowania ich przez Ukraińców<sup>20</sup>. Drugi z nagrobków upamiętnia lekarza i majora wojsk polskich Mariana Zachariewicza (1902–1945)<sup>21</sup>.

17 Na nagrobku znajduje się inskrypcja: DOM / WIECZNEGO SPOCZYNKU / FAMILII / CIĄŻKOWSKICH / - / Tu leży / ADAM CIĄŻKOWSKI / OBYWATEL MIASTA TARNOPOŁA / URDZ. W R. 1840 / 10 GRUDNIA / ZMARŁ W R. 1882[2] 21 CZERWCA / żołnierz r. 1863 więzień wygnaniec / i tułacz po powrocie do kraju oddany / pracy po trudzie życia legł w ziemi / którą kochał z wiarą i ufnością w Bogu / Pozostała żona z sierotami błaga / Boga o spokój Jego Duszy // <http://cmentarzetarnopolskie.uksw.edu.pl/obiekty.php?id=14692> [dostęp 28 III 2018 r.].

18 Na cokole zapisano: Tu spoczywa / JAN WIERZBA / WENDORFF / Uczestnik powstania 1863 / \* 1820 + 1902. // <http://cmentarzetarnopolskie.uksw.edu.pl/obiekty.php?id=16584> [dostęp 28 III 2018 r.].

19 Na nagrobku umieszczono inskrypcję: z Malinarch Helena / GIEDROYĆ / ur 1852 + 2/12 1900. / ANTONI GIEDROYĆ / kapitan wojsk polskich / 1863. ur. na Litwie / 1841. + 12/2 1909. / Boże bądź miłosiernym / dla nich // <http://cmentarzetarnopolskie.uksw.edu.pl/obiekty.php?id=14953> [dostęp 28 III 2018 r.].

20 Napis znajduje się na metalowej tablicy w cokole: + / Tu spoczywają / STANISŁAW DUNAJ / OFICER LEGIONÓW POLSK. KIEROWNIK KOPALŃ NAFTOWYCH / W BORYSŁAWIU. \* 1887 + 25/3 1919 / FRANCISZEK CHŁOPIK / KIEROWNIK WARSZTATÓW W BORYSŁAWIU. \* 1872 + 26/3 1919 / WŁADYSŁAW BIAŁY / ASYSTENT TECHN. KOPALŃ NAFT. W BORYSŁAWIU. \* 1893 + 27/3 1919 / INTERNOWANI PRZEZ UKRAIŃCÓW MARLI KOLEJNO ZA WOLNOŚĆ TEJ ZIEMI // <http://cmentarzetarnopolskie.uksw.edu.pl/obiekty.php?id=15430> [dostęp 28 III 2018 r.].

21 Na cokole umieszczono napis: Tu spoczywa / DR MED MARIAN ZACHARIEWICZ / Major Wojsk Polskich / \* 1902 + 29. III. 1945 r. / PROSI O POZDROWIENIE

Z reguły pomniki wykonywały lokalne warsztaty kamieniarskie z miejscowego piaskowca lub betonu, choć zdarzały się też wyjątki. Pomnik Ludwika Leliwy Ostrowskiego (1840–1906) z Zaleszczyk sprowadzono z lwowskiego warsztatu Henryka Karola Periera<sup>22</sup> (il. 1). Nagrobek wyróżnia nie tylko herb, czy też sam fakt importu, ale także materiał – gąbry, skała rzadko odnotowywana na cmentarzach zachodniego Podola i niemal zawsze związana z lwowskim warsztatem. Importem z innego ośrodka artystycznego jest z kolei pomnik z czarnego granitu upamiętniający Mariana Ostoję Ładuńskiego (1843–1913) z tej samej zaleszczyckiej nekropolii, wykonany, jak poświadcza sygnatura, przez W. Moskaliuka z Czerniowiec<sup>23</sup> (il. 2). Na obelisku od frontu wryto krzyż w glorii oraz herb, pomiędzy którymi pierwotnie znajdowała się fotografia zmarłego<sup>24</sup>.

ANIELSKIE / Z TWOICH DARÓW PANIE / OFIARĘ CI SKŁADAMY // <http://cmentarzetarnopolskie.uksw.edu.pl/obiekty.php?id=15446> [dostęp 28 III 2018 r.].

22 Element pionowy sprowadzony ze Lwowa posadowiono na płycie nagrobnej wykonanej z lokalnego piaskowca. Pomnik opatrzone sygnaturą: H. PERIER / LWÓW // oraz inskrypcją: STANISŁAW OSTROWSKI / zmarł 17. maja 1919 r. przeżywszy lat 50. / CZEŚĆ JEGO PAMIĘCI! //; LUDWIK / LEIWA / OSTROWSKI / UCZESTNIK POWSTANIA Z ROKU 1863 / urodzony w roku 1840, zmarł dnia 6. stycznia 1906 / CZEŚĆ JEGO PAMIĘCI // A.S. Czyż, A. Zdzieborska, dz. cyt., s. 320. Na temat warsztatu Periera zob. J. Biriulow, *Rzeźba lwowska od połowy XVIII wieku do 1939 roku. Od zapowiedzi klasycyzmu do awangardy*, Warszawa 2007, s. 175–178; a także A.S. Czyż, B. Gutowski, P. Janowczyk, *Cmentarze dawnego powiatu borszczowskiego*, Warszawa 2004, s. 24, 249–250; A.S. Czyż, B. Gutowski, *Cmentarz...*, dz. cyt., s. 38, 58; A.S. Czyż, B. Gutowski, *Wstęp...*, dz. cyt., s. 26; *Cmentarze dawnego powiatu buczackiego...*, dz. cyt., s. 20, 333–334, 341–342, 712, 446; B. Gutowski, *Historia...*, dz. cyt., s. 77–78, 88.

23 Na temat realizacji Moskaliuka i innych warsztatów z Czerniowiec na Bukowinie zob. A.S. Czyż, B. Gutowski, P. Janowczyk, dz. cyt., s. 24, 183–184; A.S. Czyż, B. Gutowski, *Cmentarz...*, dz. cyt., s. 38, 44; A.S. Czyż, B. Gutowski, *Wstęp...*, dz. cyt., s. 25–26.

24 Na nagrobku umieszczono napis: Maryan Ostoja / Ładuński / były właściciel dóbr / i uczestnik powstania z r. 1863 / urodz. dnia 21 stycznia 1843 r. /



Obelisk ustawiono też na cmentarzu w Horodyszczu, na grobowcu ziemnym, w którym złożono zwłoki Ignacego Ślepowron Bajewskiego<sup>25</sup>. Monument wykonany z szarego granitu powstał, jak głosi sygnatura, we lwowskim warsztacie Henryka Karola Periera.

Oczywiście zdarzały się także inne formy pomników, w tym filar zwieńczony krzyżem, czego przykładem nagrobek dzierżawcy Jagielnicy, a wcześniej uczestnika powstania kościuszkowskiego i wojny

zmarł dnia 7 listopada 1913 r. / „Cześć Jego pamięci”. // A.S. Czyż, A. Zdzieborska, dz. cyt., s. 324.

25 Na obelisku umieszczono inskrypcję: + / IGNACY / ŚLEPOWRON / BAJEWSKI / ŻOŁNIERZ z 1863 r. / WŁAŚCICIEL DÓBR / \* 12. II. 1844, + 20. II. 1913. / AVE MARIA! // Na cokole znajduje się natomiast napis: Nieodżałowanemu mężowi / niepokieszona żona // Na podstawie obelisku umieszczono sygnaturę: H. Perier / Lwów // <http://cmentarzetarnopolskie.uksw.edu.pl/obiekty.php?id=16602> [dostęp 28 III 2018 r.].



5. Pomnik poległych, cmentarz  
w Trembowli, koniec lat 30. XX w.  
Fot. A.S. Czyż

polsko-austriackiej (1809 r.) Franciszka Ksawerego Jordan Rozwadowskiego (1770–1860). W cokole nagrobka umieszczono płytę z wypukłorzeźbioną urną przypominającą kantharos, która dopełnia klasycystyczny program realizacji<sup>26</sup> (il. 3).

Najpopularniejszą formą upamiętnienia był jednak krzyż na cokole w różnorodnych typach i odmianach, czego przykładem skromna realizacja z lat 20.–30. XX w. z Kułakowiec. Pomnik wystawiono dla Michała Statkiewicza i jego niewymienionego z imienia syna, o którym zapisano: „zabity na wojnie 1917 r.”, co może sugerować, że zwłoki 30-letniego mężczyzny nie spoczęły na kułakowieckim cmentarzu<sup>27</sup>. Warto podkreślić, że taką formę nadawano także wcześniejszym realizacjom, co udowadnia skromny pomnik Mikołaja Dunin Wąsowicza (1788–1849), kapitana odznaczonego krzyżem Legii Honorowej, na cmentarzu Mikulinieckim w Tarnopolu<sup>28</sup>. Krzyżami wieńczono także grobowce ziemne, jak np. Stanisława Sas Hoszowskiego (1841–1918) na cmentarzu w Myszkowicach<sup>29</sup>.

26 Upamiętnia go inskrypcja: FRANCISZEK JORDAN / ROZWADOWSKI / KAPITAN BYŁYCH WOJSK / POLSKICH PRZEŻYWSZY LAT / 90. UMARŁ DNIA 22= MA / JA 1860. ROKU. SYNOWIE NA PAMIATKĘ / NIEWYGASŁEGO ŻALU TEN / NAGROBEK POSTAWILI- / PROSZĄ KAŻDEGO O / PACIERZ ZA DUSZĘ / JEGO // . A.S. Czyż, *Jagielnica*, w: A.S. Czyż, B. Gutowski, A. Skrodzka, K. Vyšata, A. Zdzieborska, *Cmentarze dawnego powiatu czortowskiego...*, dz. cyt., s. 215, 225.

27 Inskrypcja na betonowym nagrobku głosi: TU / SPOCZYWA / ŚP Michał / Statkiewicz / żył lat 65 umarł / 1916 R I JEGO SYN ZABI / ty NA WOJNIE 1917 R. / żył lat 30 // . K. Trojanek, *Kułakowce*, w: *Cmentarze dawnego powiatu zaleszczyckiego...*, dz. cyt., s. 109.

28 Na nagrobku umieszczono inskrypcję: MIKOŁAJ DUNIN / WĄSOWICZ / KAPITAN WOYSKA POL- / SKIEGO KAWALER KRZY- / ŻA LEGI HONOROWEY / URODZIŁ SIĘ 12 SIER- / PNIA 1788 ROKU UMARŁ / 11 MARCA 1849. / CZEŚĆ PAMIĘĆ I WIECZ- / NY SPOCZYNEK / ZWŁOKOM TYM. // . http://cmentarzetarnopolskie.uksw.edu.pl/obiekty.php?id=14602 [dostęp 28 III 2018 r.].

29 Tablicę z inskrypcją umieszczono na płycie nakrywającej grobowiec: D. O. M. / + STANISŁAW. SAS. / HOSZOWSKI. / PRZEŻYŁ 77. LAT / POWSTANIEC.

Typowym rozwiązaniem dla plastyki sepulkralnej Europy Środkowo-Wschodniej, przynajmniej początkowo związanym z prądami romantyzmu, był także krzyż stylizowany na pień drzewa na cokole w formie skałek. Nagrobek o takim kształcie upamiętnia porucznika Eugeniusza Mariana Woronę (1890–1920) na cmentarzu w Monasterzyskach<sup>30</sup>. Warto przywołać też inny pomnik w tym typie z nekropolii w Buczaczu, który dedykowano Adamowi Ślepowron Piernikarskiemu (1843–1920), powstańcowi roku 1863. Do wyjątkowych należy zachowana dekoracja tego nagrobka. Powyżej tablicy inskrypcyjnej znajduje się orzeł w koronie, który przetrwał czasy sowieckie, mimo że pomnik znajduje się przy jednej z głównych alei cmentarza<sup>31</sup>.

Odmianą omawianego typu nagrobka jest cokół w formie skałek, który upamiętnia Leonarda Kościeszę Mężynskiego (1847–1922), uczestnika powstania styczniowego zesłanego na Sybir, pochowanego na

1863 R. / ZMARŁ 11/8. 1918. / + / BRONISŁAW SAS. / HOSZOWSKI. / PRZEŻYŁ. 56 LAT. / ZMARŁ. 15/1. 1924. R. // . http://cmentarzetarnopolskie.uksw.edu.pl/obiekty.php?id=16239 [dostęp 28 III 2018].

30 Na tablicy w formie otwartej książki znajduje się inskrypcja: + / Eugeniusz / Maryjan / WORONA / Porucznik W. P. / przeż. lat 30 / zm. d 7 VII 1920 / Cześć / jego / popiołom! // . U. Dragońska, dz. cyt., s. 466. Wspomnijmy także pomnik w tym samym typie z cmentarza w Sokołowie, opatrzony inskrypcją: + / Kazimierz Konrad / Bilek / \* 26/11 1892 / + 6/12 1912 / Pokój Jego popiołom / Bo dla świętej sprawy Polsce służył jak swojej / Dobry, wierny, prawy // . Niestety nie określono dokładnie, jakie były dokonania zmarłego. M.M. Olszewska, *Sokołów*, w: *Cmentarze dawnego powiatu buczackiego...*, dz. cyt., s. 700–701.

31 Inskrypcja umieszczona w uszakowej ramie głosi: TU SPOCZYWA / S. P. ADAM / ŚLEPOWRON / PIERNIKARSKI / WETERAN z 1863/64 / \* 17. XI. 1843 + 7. III. 1920 R. / PROSI O MODLITWY // . A.S. Czyż, B. Gutowski, *Cmentarz...*, dz. cyt., s. 158–159. Wspomnieć warto także nagrobek leśniczego Aleksandra Rajkiewicza (1907–1935) z Trembowli ozdobiony ryngrafem z wizerunkiem Matki Boskiej Częstochowskiej, opartej o uskrzydłonego orła i ujętego panopliami. Być może Aleksander Rajkiewicz także brał udział w zrywach narodowowyzwoleńczych.



nekropolii tarnopolskiej<sup>32</sup>. Z kolei na cmentarzu w Mikulińcach, w nagrobku Józefa Sadowskiego (1895–1933) krzyż stylizowany na pień drzewa posadowiono na prostopadłościennym cokole, ozdobionym medalionem z wyobrażeniem Matki Boskiej<sup>33</sup>. Zmarłego określono jako obrońcę Lwowa, co wskazuje, że brał on udział w wojnie polsko-ukraińskiej (1918–1919).

32 Na jednym z bloków skałek znajduje się inskrypcja: HELENA / Z LISOWSKICH / MĘŻYŃSKA / \* 1852 r. + 1892 r. / - / LEONARD KOŚCIESZA / MĘŻYŃSKI / BUDOWNICZY / ŻOŁNIERZ W. P. / I SYBIRAK z r. 1863=4 / 1847 r. + 1922 r. / Proszą o Pozdrowienie / Anielskie! // . http://cmentarzetarnopolskie.uksw.edu.pl/obiekty.php?id=14920 [dostęp 28 III 2018 r.].

33 Na nagrobku znajdują się dwie inskrypcje: Z TOBĄ CHCIAŁAM PRZEŻYĆ / TĄ ŻYCIA DROGĘ / A BÓG CIĘ ZABRAŁ / TAK WCZEŚNIE / ZA TOBĄ ŻALU / UKOIĆ NIE MOGĘ / SZCZĘŚCIE ME ZNIKŁO / JAK WE ŚNIE // ; Józef SADOWSKI / starszy przodownik P. P. P / komendant miejscowego poster. / obrońca Lwowa z kresów wsch. / \* 27/7 1895 + 2/5 1933 / Cześć Jego zacnej Duszy // . http://cmentarzetarnopolskie.uksw.edu.pl/obiekty.php?id=15703 [dostęp 28 III 2018 r.].

Zdarzało się, że kamienne pomniki wzbogacano elementami metalowymi, najczęściej żeliwnymi, czego przykładem nagrobek Bernarda Władysława (1840–1908), powstańca 1863 r., i majora Ksawerego Mieczysława (1870–1926) Lubicz Potockiego z cmentarza w Rukomyszu. Na posadowionym na cokole w formie stosu kamieni krzyżu umieszczono żeliwną figurę Chrystusa i tytuł<sup>34</sup>. Częściej zamawiano jednak żelazny krzyż, osadzając go na betonowym cokole, tak jak w przypadku pomnika innego obrońcy Lwowa Aleksandra de Działosz

34 Na nagrobku znajdują się inskrypcje: BERNARD WŁADYSŁAW / LUBICZ POTOCKI / WŁAŚCICIEL DÓBR RUKOMYSZ / ŻOŁNIERZ POWSTANIA R. 1863 / ur. 20 sierpnia 1840 r. / zm. 27 paźdź. 1908 r. / PROSI O POBOŻNE WESTCHNIENIE // ; + XAWERY MIECZYŚLAW / LUBICZ POTOCKI / WŁAŚCICIEL DÓBR RUKOMYSZ / MAJOR WOJSK POLSKICH / UR. 1 MARCA 1870 / ZM. 11 MARCA 1926 / PROSI / o POBOŻNE WESTCHNIENIE // . E. Nowak, *Rukomysz*, w: *Cmentarze dawnego powiatu buczackiego...*, dz. cyt., s. 670–671.



Kolankowskiego (1866–1932) z Borszczowa<sup>35</sup>. Wieńczący nagrobek krzyż ujęto listwami i spiralami, które stanowią o jego większej ozdobności przy schematycznie potraktowanym dwustopniowym cokole<sup>36</sup>.

Innym, dość częstym, szczególnie w latach 20.–30. XX w. monumentem na cmentarzach dawnego województwa tarnopolskiego była stela. W ten sposób upamiętniono pułkownika Józefa Władykę (1853–1938) pochowanego na cmentarzu w Korościatyniu<sup>37</sup> oraz Adama Mazura, Stanisława Zwarycza i Stanisława Wasylkoskiego na cmentarzu w Jagielnicy, którzy „polegli za ojczyznę”, a więc byli uczestnikami wojny polsko-ukraińskiej lub polsko-bolszewickiej<sup>38</sup>. Uczestniczył w tych walkach także Stanisław Pihut (1892–1936) upamiętniony stelą na cmentarzu Mikulinieckim w Tarnopolu<sup>39</sup>.

Podobna uwaga co do popularności rozwiązań sepulkralnych dotyczy płyty nagrobnej. Przykładem takiej realizacji jest upamiętnienie nauczyciela gimnazjum i kapitana Lesława Juliusza Chlebka (1883–1928) na nekropolii w Buczaczu<sup>40</sup> oraz Mateusza Mazija (1838–1895)<sup>41</sup> i studenta Politechniki Lwowskiej, odznaczonego orderem Virtuti Militari Piotra Muraszki (zm. 1920)<sup>42</sup> z Tarnopola.

Oryginalnie na zaprezentowanym tle, ale przewidywalnie w kontekście innych realizacji sepulkralnych, prezentuje się pomnik policjanta Wojciecha Zawiaślaka (1900–1935), odznaczonego Krzyżem Niepodległości i Krzyżem Walecznych. Pochowanego na cmentarzu w Różanówce byłego legionistę upamiętnia nagrobek w formie wykonanej z piaskowca figury

STANISŁAW / PIHUT / B. LEGIONISTA, PEOWIAK / I ST. SIERŻANT W. P. / KAWALER / KRZYŻA NIEPODLEGŁOŚCI / \* 13. XII 1892 + 4. VII 1936. / NIECHAJ MU ZIEMIA KTÓRĄ / UKOCHAŁ I ZA KTÓRĄ / WALCZYŁ LEKKĄ BĘDZIE. / Żona i Brat! // . <http://cmentarzetarnopolskie.uksw.edu.pl/obiekty.php?id=15334> [dostęp 28 III 2018 r.]; B. Gutowski, *Historia...*, dz. cyt., s. 74.

40 Na dwustopniowej, ukośnej płycie nagrobnej znajduje się inskrypcja: JÓZEF CHLEBEK / C.K. PROF. GIMN. \* 1844. + 1907. R. / IN CORRUPTA FIDES NUDA QUE VERITAS / QUANDO ULLUM TIBI INVENIE PAREM //.; LESŁAW JULIUSZ CHLEBEK / KAPITAN. W. P. PROFESOR GIMNAZJALNY / \* 1883 + 1928 // . A.S. Czyż, B. Gutowski, *Cmentarz...*, dz. cyt., s. 44.

41 Na płycie umieszczono inskrypcję: Tu spoczywa / MATEUSZ MAZIJ / ur 1838 zm 1895 / Uczestnik powstania 1863 r. / - - / MAGDALENA MAZIJ / ur. 1845 zm. 1920 / PROSZA OZDROWAŚ MARIA / Staraniem dzieci Rodzicom 1931 // . <http://cmentarzetarnopolskie.uksw.edu.pl/obiekty.php?id=15265> [dostęp 28 III 2018 r.].

42 Płyta nagrobna ma analogiczny kształt co wyżej wymieniona. Znajduje się na niej inskrypcja: Tu spoczywają zwłoki Studenta Politechniki Lwowskiej / IV. Semestru kawalera orderu Virtuti Militari / Kapitana / PIOTRA MURASZKI / Dowódcy 3/12 kompanji Saperów kresowych / który zginął bohaterską śmiercią przy / zdobyciu Barii w dniu [...] kwietnia 1920 roku. / W imieniu Ojczyzny składamy Ci hołd kolego / oficerowie i żołnierze 12 Baonu Saperów. / Pomnik ten [stawia] D-ca Baonu Sap. KPT WITKOWSKI. // . <http://cmentarzetarnopolskie.uksw.edu.pl/obiekty.php?id=15141> [dostęp 28 III 2018 r.].

Chrystusa niosącego krzyż<sup>43</sup>. W tej samej konwencji zrealizowano nagrobek Jana Kropielnickiego (zm. 1920) na cmentarzu w Myszkowicach, tyle że na cokole umieszczono figurę św. Jana Ewangelisty<sup>44</sup>.

Zupełnie wyjątkowo prezentuje się natomiast modernistyczny monument o charakterze wybitnie pomnikowym i patriotycznym z nekropolii Mikulinieckiej w Tarnopolu, który upamiętnia Jerzego Dmytrowa (ur. 1892) i Rudolfa Popiela (ur. 1894), poległych 6 maja 1919 r. w walkach z wojskami ukraińskimi<sup>45</sup>. Nagrobek przyjął formę urny na wysokim cokole ozdobionym stylizowanym orłem piastowskim, a na tablicy umieszczono cytą z utworu Juliusza Słowackiego *Testament mój*, który stał się mottem walki o wolność Ojczyzny kolejnych pokoleń Polaków. Całość ujmując zmonumentalizowana laurowa girlanda.

43 Na pomniku umieszczono inskrypcję: + / TU SPOCZYWA / WOJCIECH ZAWIAŚLAK / B. LEGIONISTA I P. P. OD - / ZNACZONY KRZYŻEM NIE - / PODLEGŁOŚCI I KRZYŻEM / WALECZNYCH UR. 21 IV 1900 ZM. 14 XII 1935 // . K. Trojane, *Różanówka*, w: *Cmentarze dawnego powiatu zaleszczyckiego...*, dz. cyt., s. 177. Wspomnijmy także pomnik o analogicznym kształcie innego policjanta – Antoniego Świdzińskiego (1870–1935) z Jagielnicy. Upamiętnia go inskrypcja: Ś. + P. / ANTONI ŚWIDZIŃSKI / Komisarz P. P. / wójt / miasta Jagielnicy / \* 27/X. 1870. + 29/XI. 1935. / *prosi o / Zdrowaś Marja!* // . W lewym górnym rogu tablicy inskrypcyjnej umieszczono fotografię na porcelanie, przedstawiającą mężczyznę o gładko zaczesanych włosach, z wąsami. Ujęta niemal do kolan postać ubrana jest w mundur z licznymi odznaczeniami. W lewej, swobodnie opuszczonej wzdłuż ciała dłoni trzyma czapkę. Do boku przytwierdzono oficerską szablę. A.S. Czyż, *Jagielnica...*, dz. cyt., s. 217, 245.

44 S + P / JAN KROPIELNICKI ŻOŁNIERZ WOJSK / POLSKICH / \* 18[...] + 1920 // . <http://cmentarzetarnopolskie.uksw.edu.pl/obiekty.php?id=16451> [dostęp 28 III 2018 r.].

45 Umieszczono na nim inskrypcję: Jerzy Dmytrów / I. X. 1892 / Rudolf Popiel / 16. VI. 1894 / Członkowie Polskiej Organizacji Wojskowej / + 6. V. 1919 / w Tarnopolu. / R. I. P. / „...lecz zaklinam, niech żywi nie traca nadziei...” / <Słowacki> / KOMITET OBYWATELSKI / Z ramienia Powiatowej Organizacji Narodowej / w Tarnopolu / Ten pomnik ufundował / Wystawił dnia 1. XI 1925 // . B. Gutowski, *Historia...*, dz. cyt., s. 74–75.

Charakter nagrobka ufundowanego w 1925 r. przez komitet działający z ramienia Powiatowej Organizacji Narodowej nie jest przypadkowy. Odbywały się przy nim różnorodne uroczystości patriotyczne, nie rzadko połączone z obchodami świąt państwowych.

### GROBOWCE I KAPLICE

Na omawianym obszarze kaplice i grobowce kubaturowe występują stosunkowo rzadko, ze względu przede wszystkim na koszty, które należało ponieść przy tego typu inwestycjach. Większość budowli była związana z organizacją miejsca pochówku dla całej rodziny. W interesującym nas kontekście upamiętnienia uczestników walk narodowyzwoleńczych należy przywołać kaplice na cmentarzach w Dźwiniacze i w Kołędzianach, które łączyły się ideowo z istniejącymi w tych miejscowościach rezydencjami Kęszyckich i Albinowskich<sup>46</sup>.

Obie kaplice powstały mniej więcej w tym samym czasie, tj. w latach 1826–1830, a następnie były w latach 70. XIX w. odnawiane, stanowiąc połączenie tendencji klasycystycznych (opracowanie elewacji) z elementami neogotyku (wykroje płycin, fryzy), ugruntowanych w architekturze wschodniej flanki monarchii habsburskiej w drugiej ćwierci XIX w. Moda na neogotyckie mauzolea rodowe pojawiła się w krajach niemieckich ok. 1800 r. pod wpływem rozwiązań angielskich, wpisując się w romantyczną wizję przyrody i cmentarzy, a z czasem kojarząc się także ze stylem chrześcijańskim, szczególnie rzymsko-katolickim<sup>47</sup>.

46 R. Aftanazy, *Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej*, t. 9, *Województwo Podolskie*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1996, s. 157–160 (kaplica w Kołędzianach oraz pałac w Dźwiniacze nieodnotowane).

47 *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, cz. 1, *Kościół*

35 Na cokole znajduje się owalna cynowa tablica z malowanym napisem: Ś. + p. / Aleksander de Działosz Kolankowski / emeryt. P. K. P. obrońca m. Lwowa / Zasnął w Panu dnia 20. X. 1932 r. / Przeżywszy Lat 66. // . A.S. Czyż, B. Gutowski, P. Janowczyk, dz. cyt., s. 32, 35. Na marginesie wspomnijmy ekspozycję parafii w Porchowej ks. Jana Dziugiewicza, który został zabity przez wycofujące się oddziały ukraińskie 16 VI 1919 r. Uznano go za męczennika za wiarę i Ojczyznę, a miejsce jego pochówku na miejscowym cmentarzu oznaczono stelą z medalionem z wypukłorzeźbionym obliczem Chrystusa w koronie cierniowej. E. Nowak, *Porchowa*, w: *Cmentarze dawnego powiatu buczackiego...*, dz. cyt., s. 584.

36 Więcej na temat metalowej dekoracji nagrobków na omawianym obszarze zob. B. Gutowski, *Nagrobki żeliwne na Podolu – wybrane przykłady i tendencje*, w: *Dawne i nowsze odlewnictwo w Polsce – wyroby żeliwne i inne*, red. K. Kluczwajd, Toruń 2011, s. 75–82.

37 Nagrobek wykonano z czerwonego piaskowca, a umieszczono na nim inskrypcję: Ś. + P. / JÓZEF / WŁADYKA / PUŁKOWNIK / \* 1853 + 1938. / CZEŚĆ JEGO PAMIĘCI // . Tenże, *Korościatyn*, w: *Cmentarze dawnego powiatu buczackiego...*, dz. cyt., s. 324.

38 W szczycie steli biegnąca po łuku inskrypcja głosi: POLEGLI ZA OJCZYZNĘ // . Napis jest kontynuowany na żeliwnej tablicy poniżej: TU. SPOCZYWAJĄ / S. P. / STANISŁAW. ZWARYCZ. / ADAM. MAZUR. / STANISŁAW. WASYLKOSKI. / PROSZĄ O WSPOMIENIE / DO BOGA. – // . A.S. Czyż, *Jagielnica...*, dz. cyt., s. 217, 234–235.

39 Na steli znajduje się inskrypcja: TU SPOCZYWA / Ś. P.



6. Pomnik poległych podczas wojny polsko-ukraińskiej, cmentarz w Strusowie, lata 30. XX w. Fot. A.S. Czyż

Skromna kaplica w Dźwiniacze upamiętnia przedstawicieli rodziny Kęszyckich herbu Nałęcz, którym ufundowano niewyróżniające się, kamienne epitafia inskrypcyjne. Wymieniono w nich: Marcina (1877–1826) kawalera orderu św. Stanisława i uczestnika powstania kościuszkowskiego, Teodora (1798–1869) walczącego u boku Napoleona, Pawła (1802–1854) oraz Józefa (1810–1871) oficerów Wojska Polskiego, odznaczonych orderem Virtuti Militari<sup>48</sup>. W kaplicy w Dźwiniacze spoczął być może także Dominik Magnuszewski (1810–1845), żonaty z Karoliną z Kęszyckich, znany i ceniony dramaturg, poeta i prozaik, a także uczestnik powstania listopadowego, którego upamiętniono epitafium<sup>49</sup>.

Znacznie bardziej wystawna jest kaplica w Kołędzianach, którą, jak głosi napis na tablicy u wejścia do krypty, ufundował w 1830 r. Franciszek Albinowski. W 1877 r. odnowił ją kolejny właściciel dóbr Kornel Horodyski, ujmując dodatkowo grobowcami w formie bramy z arkadą. Motyw ten

<sup>48</sup> i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego, t. 10, Kraków 2002, s. 110–111; W. Bałus, *Gotyk bez Boga? W kręgu znaczeń symbolicznych architektury sakralnej XIX wieku*, Toruń 2011, s. 116, 118–120, 123, 127–129.

<sup>49</sup> W kaplicy znajduje się w sumie dziewięć epitafiów, w tym z następującymi inskrypcjami: MARCIN NAŁĘCZ / KĘSZYCKI / Porucznik chorągwi pan / cernej Pułkownik wojsk / pol. kawaler ord S. Stanisła / wa i Kościuszki pierścienia w[a] / leczności. ur 1770. zm 182[6] //; [TE]ODO[R] NAŁĘCZ / KĘSZYCKI / Porucznik gwardyi Sa / skiej Napoleona I. Ce / sarza Francyi urodz. / 1798. umarł 1869. //; PAWEŁ NAŁĘCZ / KĘSZYCKI / Rotmistrz gwardyi sza / szerów królestwa pols. / kawaler orderu virtuti / militari / urod. 1802 / zmarł. 1854 //; Józef Nałęcz / KĘSZYCKI / Porucznik adiutant / gwardij Ułanów wojsk / polskich Kawaler Or / deru Virtuti Militari / ur 1810 1/[7] zm 1871 1/12 // . Pod kaplicą znajduje się krypta wsparta na filarzach, gdzie zachowały się pozostałości trumien drewnianych i cynowych. A.S. Czyż, B. Gutowski, P. Janowczyk, dz. cyt., s. 56–60.

<sup>49</sup> Głosi ono: DOMI[NIK] / MAG[NUS]ZEWSKI / [P] orucz[nik] gwardyi g[re] / [nadierów] wojsk pol[skich] / kawaler orderu virtuti / militari autor [...] / urodzony 1810. [zm 1845] // . Tamże, s. 57–58, 61.

odwołuje się do popularnego motywu sepulkralnego związanego z ideą przejścia z życia do śmierci. Jeden z takich grobowców kryje zwłoki zmarłych z rodziny Poraj Garnyszów, w tym Piotra (1804–1881) odznaczonego orderem Virtuti Militari, oficera powstania 1831 r., emigranta a następnie spiskowca z 1848 r., i jego żonę Amelię z Radziszewskich (ok. 1815–1884), która współpracowała z narodowym ruchem galicyjskim oraz konspiracyjnym Towarzystwem Sióstr. W grobowcu złożono także zwłoki Józefa Poraj Garnysza (1800–1871), brata Piotra, żołnierza wojsk francuskich i działacza ruchu narodowo-wyzwoleńczego, udanego poetę i tłumacza socjalistów utopijnych<sup>50</sup>. Co ciekawe, jedynie w przypadku Piotra Poraj Garnysza wspomniano w inskrypcji o chwalebnej karcie powstańczej. O dokonaniach pozostałych osób dowiadujemy się z wydawnictw biograficznych.

W tym miejscu należy także przywołać kamienne epitafia w kościele w Chomiakówce, który za sprawą właściciela dóbr Waleriana Podleńskiego (1809–1885) pełnił też funkcję mauzoleum rodu, a także upamiętniał przyjaciół rodziny<sup>51</sup>. Jedno z nich poświęcono jego przodkom oraz braciom: Aleksandrowi (zm. 1869), Sewerynowi (zm. 1853) i Mikołajowi (zm.

<sup>50</sup> Na frontowym licu grobowca znajduje się inskrypcja: + / ANNA / Z PRZYBYSŁAWSKICH RADZISZEWSKA / \* 1790. + <sup>11</sup>/<sub>2</sub> 1877. / PIOTR PORAJ GARNYSZ / kapitan 3 pułku Ułanów / b. w. polskich Od 1822–1831. / Ozdobiony krzyżem / Virtuti Militari / \* 1804. + 1881. / AMELIA Z RADZISZEWSKICH / GARNYSZOWA / \* <sup>17</sup>/<sub>12</sub> 1817. + <sup>10</sup>/<sub>12</sub> 1884. / JÓZEF PORAJ GARNYSZ / \* 1800. + <sup>29</sup>/<sub>12</sub> 1871. / GOTFRYD PORAJ GARNYSZ / \* 1825. + <sup>4</sup>/<sub>10</sub> 1891. / LUDWIKA Z GARNYSZÓW / GARNYSZOWA / \* 15/7 1842. + <sup>2</sup>/<sub>7</sub> 1887. // . A. Skrodzka, *Kołędziany*, w: A.S. Czyż, B. Gutowski, A. Skrodzka, K. Vyšata, A. Zdzieborska, dz. cyt., s. 260–263.

<sup>51</sup> R. Aftanazy, dz. cyt., t. 7, *Województwo Ruskie, Ziemia Halicka i Lwowska*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1995, s. 38–39; *Materiały do dziejów sztuki sakralnej...*, dz. cyt., t. 17, Kraków 2009, 54, 64–66.



1852), którzy podobnie jak on sam walczyli w powstaniu listopadowym. Fundator nie zapomniał też o innych towarzyszach broni, bowiem kolejną tablicę poświęcił „Przyjaciołom w [...] młodości i towarzyszą w roku 1831 Józefowi Borkowskiemu, Mieczysławowi Gołuchowskiemu zmarłym w roku 1844”. Inną dedykował przyjaciołom, w tym Wincentemu Brutusowi Jordan Rozwadowskiemu (1806–1849) i Edmundowi Dzieduszyckiemu (1811–1851), którzy brali udział w powstaniu listopadowym<sup>52</sup>.

Dokładnie takie same zasady – fundacji dla całej rodziny – obowiązywały w przypadku grobowców. Do skromnych realizacji należy grobowiec rodziny

<sup>52</sup> Treść długich inskrypcji, w których przywołano innych członków rodziny i przyjaciół zob. A.S. Czyż, *Chomiakówka*, w: A.S. Czyż, B. Gutowski, A. Skrodzka, K. Vyšata, A. Zdzieborska, dz. cyt., s. 102–105.

Kulińskich na cmentarzu Mikulinieckim w Tarnopolu z 1880 r., w którym złożono zwłoki Wincentego (zm. 1898), przemysłowca i uczestnika powstania w 1863 r.<sup>53</sup> Na

<sup>53</sup> Na grobowcu znajdują się następujące inskrypcje: NIECH / ODPOCZYWAJĄ / W POKOJU // . ANTONI KULIŃSKI / b. radny miasta / Tarnopola / -- // . Jeżeli będziesz / baczył nieprawości / PANIE: PANIE / któż się ustoi? / (Ps. 129) //; JAM JEST / zmartwychwstanie / [i] żywo[łt] / kto wierzy we mnie / choćby umarł / żyć będzie / [wiecznie] //; GROBOWIEC KUKLIŃSKICH [de] POKORA // . -- / Tu spoczywa / EMILIA KULIŃSKA / zmarła w ósmej wiosnie życia / w sobotę wielkanocną roku 1874 / Przeniesiona do grobowca za / staraniem brata Antoniego / w r. 1880 / -- //; Tu spoczywa / WINCENTY KULIŃSKI / Przemysłowiec obywatel m. Tarnopola / i uczestnik powstania z r. 1863 / Doczesne pielgrzymowanie zakończył / 11go lipca 18[9?]8 roku / mając lat 63. / -- / Tu spoczywa / ANTONI SCHENKIRZYK / c. k. urzędnik sądowy / zmarł 22go Czerwca 1893 / Przeżywszy lat 55. / -- / -- //; POD OPIEKĄ BOGA I DOBRYCH LUDZI // . <http://cmentarzarnopolskie.uksw.edu.pl/obiekty.php?id=15405> [dostęp 28 III 2018 r.]



wspomnianej nekropolii ciekawie prezentuje się secesyjny grobowiec Sas Topolnickich, w którym spoczął Józef (1835–1908) – powstaniec styczniowy<sup>54</sup>. Budowli, wyróżniającej się w pejzażu sepulkralnym zachodniego Podola, nadano formę geometryzującą, bliską secesji wiedeńskiej<sup>55</sup>. Inny grobowiec, z cmentarza w Czortkowie, skromny i sztamkowy, upamiętnia zmarłych z rodziny Stettnerów, Kulijów, Opackich, a dedykowane im inskrypcje zapisano w języku polskim, ukraińskim i angielskim. Jedną z nich upamiętnia Jana Stettnera (1845–1931), powstańca z 1863 r.<sup>56</sup>

#### POMNIKI I KWATERY POLEGŁYCH

Cmentarze, postrzegane nie tylko jako miejsce pochówków, ale również jako przestrzeń publiczna, były miejscem, gdzie oficjalnie upamiętniano poległych w walkach związanych z odzyskaniem niepodległości, w tym tzw. nieznanymi żołnierzami wojen polsko-ukraińskiej i polsko-bolszewickiej. Są to więc z jednej strony cmentarze wojskowe powiązane z pomnikiem lub też sam pomnik, a z drugiej strony kwatery poległych. Zapewne takich cmentarzy czy też kwater wojennych było niegdyś więcej, ale obecnie czytelne są ich pozostałości jedynie w Czortkowie, Monasterzyskach (il. 4) i w Tarnopolu.

54 Na budowli umieszczono trzy tablice z napisami: GROBOWIEC / TOPOLNICKICH //.; + / JAN SAS TOPOLNICKI / starszy rewident P. K. P. / \* 18. IX. 1870 + 12. IV. 1923 r. / Wieczny odpoczynek / racz mu dać Panie. //.; + / MARYLA z TOPOLNICKICH / FECHTEROWA / żona dyrektora szpitala / \* 15. VIII. 1877. + 16. XII. 1909. / Jako senne marzenie przeszła przez życie / pozostawiając w nieutulonym żalu / męża i dziecięć //.; JÓZEF SAS TOPOLNICKI / b. oficer wojsk polskich 1863 r. / Starszy Inspektor / i właściciel dóbr ziemskich / \* 19. III. 1835. + 10. VIII. 1908. / Wieczny odpoczynek / racz mu dać Panie. // <http://cmentarzetarnopolskie.uksw.edu.pl/obiekty.php?id=15318> [dostęp 28 III 2018 r.].

55 Na temat cmentarnej secesji zob. B. Gutowski, *Secesja na cmentarzach*, w: *Sztuka...*, dz. cyt., s. 99–118.

56 Tenże, *Czortków...*, dz. cyt., s. 166–167.

W Czortkowie cmentarz wojenny był usytuowany w północnej części dzisiejszego obszaru nekropolii, jednak nagrobki poległych w wojnach polsko-ukraińskiej i polsko-bolszewickiej nie zachowały się. Częścią tego założenia był modernistyczny, wysoki cokół zdobiony płaskorzeźbionym orłem i krzyżem legionów, który, choć zniszczony, do dziś stanowi dominantę w tej części nekropolii<sup>57</sup>. W Monasterzyskach wydzielony teren północnego obszaru stanowi cmentarz wojskowy z okresu I wojny światowej, gdzie znajdowały się też zbiorowa mogiła z krzyżem upamiętniająca powstańców z 1863 r. oraz kwatera kilkudziesięciu żołnierzy poległych w wojnie polsko-bolszewickiej. Tych ostatnich uwieczniają proste, betonowe krzyże z metalowymi tabliczkami o ściętych krawędziach, na których napisy uległy niestety zatarciu<sup>58</sup> (il. 4). Analogiczne krzyże pojawiają się na cmentarzu Mikulinieckim w Tarnopolu i upamiętniają one nie tylko poległych, ale także zmarłych w późniejszym czasie uczestników wojen. Na części z nich zachowały się inskrypcje<sup>59</sup>.

Dość często monumenty łączono z kwaterą poległych, tak jak w Czortkowie, ale zdarzało się, że funkcjonowały one niezależnie, czego przykładem jest pomnik na

57 Całość założenia o powierzchni 30 x 25 m ujmowało ogrodzenie składające się z cokołów i żeliwnych łańcuchów. Na cokole pomnika umieszczono napis: BOJOWNIKOM / NIEPODLEGŁOŚCI / POLEGŁYM / w OBRONIE / OJCZYZNY // *Mocno dziś zniszczony cokół mógł być zwieńczony pełnoplastycznym wyobrażeniem herbu Rzeczypospolitej. Na cmentarzu w Czortkowie znajduje się także zachowany fragmentarycznie pomnik w formie krzyża na cokole ze słabo czytelną inskrypcją: [...] / [...]ALIN[...] / [ŻOŁNIE]RZ WOJSK [...] / [...]L OFIAR[A] / [...]GO Z[A][...] O[...] / [...] W 97 ROK[U] // Tamże, s. 130, 135, 200–201.*

58 U. Dragońska, dz. cyt., s. 399.

59 W kwaterze (sektor 12a) znajduje się w sumie pięć krzyży. Na jednym z nich zachowała się blaszana tabliczka z napisem: ś. + p. / Ignacy Ozdowski / major i dowódca 1/12 p. a. ł. / zmarł dn. 27/X 1934 / Cześć Jego pamięci // <http://cmentarzetarnopolskie.uksw.edu.pl/obiekty.php?id=15009> [dostęp 28 III 2018 r.].

nekropolii zaleszczyckiej<sup>60</sup>. Z kolei w Trembowli (il. 5) i w Kopyczyńcach pomnikom nadano niemal tę samą, choć obiegową formę żeliwnego i ażurowego krzyża na cokole<sup>61</sup>, sytuując je pośród nagrobków z pierwszej połowy XX w. Elementem wyróżniającym jest jedynie monumentalna skala obu realizacji.

Zupełnie innym przykładem rozwiązań jest pomnik w Strusowie upamiętniający poległych podczas wojny polsko-ukraińskiej (il. 6). Nie tylko dominuje on wielkością nad nagrobkami, ale został włączony kompozycyjnie w bramę cmentarną. Monument wieńczy figura potężnego orła na skałach<sup>62</sup>, co nadaje realizacji wybitnie patriotyczny charakter z jednoznacznym odwołaniem do czytelnego symbolu państwa polskiego. Wyróżniający się na tle cmentarza w Strusowie pomnik został zapewne zrealizowany przez miejscowe, bardzo sprawne warsztaty kamieniarskie<sup>63</sup>.

\* \* \*

Omówione pomniki, choć upamiętniają osoby wstawione walką o niepodległość Polski, stanowią typowe rozwiązania sepulkralne: krzyż na cokole, obelisk, płyta

60 Pomnik w Zaleszczykach (krzyż na cokole) opatrzono następującą inskrypcją: DULCE ET DECORUM / EST PRO PATRIA MORI / POLEGŁYM W LATACH / 1914 – 1920 / RODACY //.; MŁODZIEŻ / SEM. NAUCZ. / W r. 1922 // *A.S. Czyż, A. Zdzieborska, dz. cyt., s. 283.*

61 W cokole monumentu z Kopyczyńca umieszczono tablicę z napisem: NIEZNAEMU ŻOŁNIERZOWI / POLEGLEMU ZA OJCZYZNĘ / RODACY // *oraz ozdobiono ją płaskorzeźbioną szablą i liśćmi dębu. Pomnik z Trembowli ma wymienioną tablicę i upamiętnia obecnie bojowników o niepodległość Ukrainy.*

62 W cokole pomnika wykonanego z miejscowego piaskowca umieszczono tablicę z napisem: OFIAROM / WALK / ROKU 1918–1919 // *Figura orła pozbawiona jest obecnie głowy.*

63 *A.S. Czyż, Klasycystyczne nagrobki na cmentarzach dawnego powiatu trembowelskiego...*, dz. cyt., s. 419–420.

nagrobna, stela, figura. Są to przy tym realizacji w większości prowincjonalne, a do rzadkości należą te wykonane przez uznanych twórców. Podobne uwagi można odnieść do przywołanych epitafiów z kaplic i kościołów rodowych. Jednak nie forma czy też kosztowny materiał i maestria wykonania decydują o wadze omówionychabytków, a fakt że przypominają o tych, którzy swe życie i zdrowie złożyli na ołtarzu Ojczyzny.

#### MONUMENTS TO THE PARTICIPANTS IN NATIONAL LIBERATION STRUGGLES ON THE SOUTHERN-EASTERN TERRITORY OF THE FORMER TERNOPIL VOIVODESHIP

ANNA SYLWIA CZYŻ

The article covers the analysis of tombstones in the Ternopil voivodeship (Ukraine) which mark the burial places of participants in Polish independence battles and wars in the 20th century. Their identification was possible thanks to inventory work carried out by the Institute of Art History of Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw. Despite their typical form, the significance of the monuments discussed lies in their connections with the history of Poland.



# Design w kontekście zrównoważonego rozwoju i ergonomii – projekty Simo Heikkilä

ANNA WIŚNICKA  
INSTYTUT NAUK O KULTURZE  
I RELIGII WNH UKSW

Współczesność na arenie designu przypomina nieustające pole eksperymentów, możliwych dzięki zmieniającym się technologiom, materiałom oraz metodom produkcji. Tendencjom tym przeciwstawia się filozofia nordyckiego wzornictwa, gdzie egalitaryzm, przywiązanie do rzemiosła oraz naturalnych materiałów do dziś stanowią *design status quo*. Poczesne miejsce na mapie współczesnego designu zajmuje Finlandia, która nieprzerwanie od lat 30. XX w. zachwyca świat projektami spod znaku minimalizmu, prostoty i surowej elegancji, łączącymi dokonania modernizmu z lokalnymi tradycjami. Jednym z reprezentantów owego fińskiego podejścia do wzornictwa jest profesor Simo Heikkilä<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Prof. Simo Heikkilä ur. 1943 r. w Helsinkach, absolwent Uniwersytetu Alvara Aalto, specjalizujący się w architekturze wnętrz komercyjnych i muzealnych oraz projektach mebli i oświetlenia. W 1971 r. założył studio projektowe Periferia Design. Tworzył wnętrza dla gigantów fińskiej sceny designu, takich jak Nokia i Marimekko. Jego artystyczne kolaboracje na polu wzornictwa obejmowały współpracę z Yrjö Wihreimo, Yrjö Kukkapuro czy Karim Vritanenem. Meble według projektów Heikkilä produkowane były przez firmy takie jak: Nikari, Pentik, Klaesson, Materia AB, Lensvelt. Simo Heikkilä to również emerytowany wykładowca akademicki oraz laureat wielu prestiżowych nagród m.in. Medalu Pro Finlandia, Nagrody Kaja

W swoich pracach łączy idee zrównoważonego wzornictwa, ekologii i regionalizmu z funkcjonalizmem i ergonomią, czego efektem są projekty głęboko zakorzenione w fińskiej kulturze i tradycji, acz niepozbawione dużej dozy innowacyjności. By jak najlepiej zrozumieć artystyczne wizje projektanta na wspomnianych wyżej polach oraz podejmowane przez niego działania artystyczne, przywołane zostaną kluczowe pojęcia, wokół których toczy się dyskurs na temat prac Heikkilä. Na ich tle ukazane zostaną poszukiwania formalne designera w oparciu o zrealizowane projekty.

Przyglądając się dokonaniom i ambicjom współczesnego fińskiego designu można już na wstępie wysnuć kilka bardzo ogólnych refleksji. Po pierwsze, Finowie, szczególnie jako naród o tak krótkiej historii nowoczesnej państwowości, są bardzo silnie związani z wypracowanymi w pierwszych dekadach XX w. tradycjami, z których czerpią po dziś dzień. Droga inspiracji przebiega dwutorowo. Odwołuje się zarówno do modernizmu doby Alvara Aalto, który niejako ukształtował nowoczesne oblicze Finlandii, jak również do rzemiosła rdzennych mieszkańców ziem Północy – Saamów, którzy dzięki swej odrębności etnicznej oraz względnej izolacji wytworzyli charakterystyczny model

Francka, Nagrody Bruno Mathssona.



1. Ława Isku-Asko, wystawa *Down-to-Earth*, 2009 r. Fot. Periferia Design



kultury materialnej. Pod drugie, Finlandia była i jest krajem pielęgnującym swoją odrębność, wynikającą zarówno z charakterystyki języka, jak również swoistego postrzegania świata przez jej mieszkańców, co według socjolingwistyki jest ściśle ze sobą powiązane. Jak słusznie zauważyli Simo Heikkilä i Yrjö Wiherheimo w wywiadzie z Barbro Kulvik, fińscy projektanci „żyjąc z dala od światowych centrów mody mają czas i cierpliwość by przetrwać i przeanalizować zawartość -izmów. Nie chcą się angażować w efemeryczne projekty podążające za trendami”<sup>2</sup>. Po trzecie, mieszkańcy Finlandii, jednego z najrzadziej zaludnionych państw Europy<sup>3</sup>, żyją w bliskości z naturą, która stała się niejako synonimem *fińskości* oraz niekończącym się źródłem inspiracji. Świadomość zasobów naturalnych i lokalnie występujących surowców była i jest podstawą wzornictwa przemysłowego. Wszystkie wymienione we wstępie refleksje, choć brzmiąc mogą trywialnie, stanowią dla Finów swoisty punkt odniesienia, pojawiający się zarówno w sferze artystycznej, jak również we współczesnym dyskursie o istocie oraz roli fińskiej wytwórczości<sup>4</sup>. Na przestrzeni lat stały się one kwintesencją fińskiej egzystencji, elementem scalającym ludzi, wspólnym dobrem, które istniało, zanim jeszcze oficjalnie powołano do życia niepodległe państwo w 1917 r. Charakterystyczna mieszanka inspiracji oraz swoista izolacja zaowocowały powstaniem projektów silnie osadzonych

w kontekście natury oraz czerpiących z najlepszych osiągnięć modernizmu, które stały się ważnym elementem rodzącej się tożsamości narodowej.

Projekty Simo Heikkilä ściśle łączą się z tym, co najogólniej nazwać można *fińskością*. Świadczy o tym głębokie zrozumienie oraz poszanowanie historii i kultury ziem, na których się wychował, po wielokroć przywoływane w jego projektach, by wspomnieć kolekcję prezentowaną w ramach wystawy *Le Affinità Elettive* na Triennale di Milano w 1989 r.<sup>5</sup>, inspirowaną bukolicznym pejzażem wiejskim w okresie żniw. Dzięki ścisłej współpracy z wykwalifikowanymi stolarzami oraz prowadzeniu katedry pracy w drewnie na Uniwersytecie Alvara Aalto, Heikkilä dostrzegał ukryty potencjał tego surowca oraz był w stanie wykorzystać go w sposób twórczy, o czym świadczą serie mebli z drewnianych odpadów poprodukcyjnych. Bezpośredni kontakt z surowym materiałem uwrażliwił go estetycznie, otwierając na nowe możliwości, co zaowocowało eksperymentami z różnymi gatunkami drewna. Projekty Heikkilä doskonale uosabiają filozofię zrównoważonego rozwoju, co przejawia się w podejściu do naturalnych materiałów oraz surowców z odzysku, które zajmują poczesne miejsce w jego pracach. Współpraca z Yrjö Kukkapuro – profesorem na Uniwersytecie Alvara Aalto i pionierem ergonomicznych rozwiązań na gruncie fińskim, oraz fascynacja dokonaniem Marcela Breuera przyczyniły się do zainteresowania kwestiami ergonomii i funkcjonalizmu. Nabyte umiejętności Heikkilä rozwinął, projektując serie mebli biurowych, szeslongów oraz krzeseł o znacznie obniżonym poziomie siedziska. Inspiracje

2 B. Kulvik, *Prime movers of the year in design. A jump from one “-ism” to another is not possible*, “Form Function Finland” 1989, nr 1, s. 31. Wszystkie tłumaczenia w artykule A. Wiśnicka.

3 Dane z 2015 r., 18 osób na km<sup>2</sup>. World Bank Open Data, zob. data.worldbank.org [dostęp 2 IX 2016].

4 Por. L. Diaz, *Seeking the multicultural in the arts in Finland*, w: *Scandinavian Museums and Cultural Diversity*, red. K. J. Goodnow, H. Akman, Bergen 2008, s. 103–105.

5 C. Guenzi, *Le affinità elettive: ventuno progettisti ricercano le proprie affinità* [katalog wystawy], Diciassettesima Triennale di Milano, Ente comunale del mobile di Lissone, Milano, Palazzo dell'Arte, febbraio-marzo 1985, Milano 1985, s. 75.



2. Fotel ogrodowy z desek starej drewnianej boi, 1996. Fot. Periferia Design

w pracach Heikkilä można podzielić na wspomniane wyżej kategorie: zrównoważony rozwój, regionalizm, funkcjonalizm oraz ergonomia, które stanowią ramę dla rozważań na temat jego projektów.

Wzornictwo zrównoważonego rozwoju łączy w sobie wiele obszarów, a jego głównym założeniem jest odpowiedzialne działanie na polu projektowania, które chroni globalnie rozumiany koncept środowiska. Z definicji „zrównoważony rozwój dąży do maksymalizacji jakości budowanej przez człowieka przestrzeni, przy jednoczesnej minimalizacji lub eliminacji negatywnego wpływu na środowisko naturalne”<sup>6</sup>. Jak za-

znacza Alastair Fuad-Luke, zrównoważony rozwój ma długi rodowód, sięgający daleko wstecz, na długo przed czasami Rewolucji Przemysłowej i był normą dla wielu kultur. Podstawą tego nurtu, zanim jeszcze został zdefiniowany, były towary wykonywane przez rzemieślników z łatwo dostępnych źródeł lokalnych<sup>7</sup>.

Pierwsi zwolennicy zrównoważonego rozwoju w XX w. łączą się z teoretycznymi podwalinami architektury postmodernizmu. Z manifestów osiemnastu architektów zebranych w dziele Charlesa

*The Future of Architecture*, Kansas City 2004, s. 4.

7 A. Fuad-Luke, *Eco Design. The Sourcebook. Third Edition fully revised*, San Francisco 2005, s. 8–9.

6 J.F. McLennan, *The Philosophy of Sustainable Design*:



Jencksa i Karla Krompfa (byli to m.in. James Wines, Kenneth Yeang, Ian McHarg) jasno wynika, że tendencje ku bardziej odpowiedzialnym relacjom z naturą zaczęły rosnąć w siłę. Jak we wszystkich odrodzonych kierunkach, tak i tu pojawiały się na przestrzeni lat różne poziomy zaangażowania od „biocentrycznej do humanistycznej perspektywy; niektórym udawało się połączyć obie perspektywy tak, by odnowić symboliczny związek człowieka z naturą”<sup>8</sup>. Najsłynniejszym propagatorem tych postulatów był amerykański architekt i teoretyk Richard Buckminster Fuller. Był jednym z pierwszych, którzy dostrzegli limity dostępnych dla człowieka zasobów naturalnych oraz konieczność zmiany ich

8 Tenże, *Design Activism. Beautiful Strangeness for a Sustainable World*, London 2009, s. 42.

postrzegania przez współczesnych architektów i projektantów. Zapisał się również jako twórca utopijnej teorii efemeralizacji (*ephemeralisation*), która zakładała zużycie coraz mniejszej ilości surowców przy jednoczesnej intensyfikacji procesów technologicznych<sup>9</sup>.

W latach 80. idee odpowiedzialności za środowisko zyskały na znaczeniu, stając się punktem wyjścia dla pracy wielu projektantów. Oficjalnie termin *zrównoważone wzornictwo (sustainable design)* pojawił się po raz pierwszy w 1984 r. na łamach żurnalu naukowego „Innovation” wydawanego przez Amerykańskie Stowarzyszenie Projektantów Przemysłowych (*Industrial Designers Society of America*), w tekście

9 R. Buckminster Fuller, *Nine Chains to the Moon*, New York 1973, s. 252-258.



3. Ławy z drewnianych odpadów produkcyjnych, 1999 r. Fot. Periferia Design



4. Fotel Tupa, 2009 r.  
Fot. Periferia Design

Klause Krippendorfa oraz Reinharta Buttera<sup>10</sup>. Koncept semantyczny stawał się coraz bardziej popularny wraz z przywoływaniem go na konferencjach i sympozjach naukowych, m.in. w 1990 r. w Helsinkach. Obecnie definicja zrównoważonego rozwoju stała się bardzo pojemna, łącząc rozmaite koncepcje dotyczące ekologii, regionalizmu oraz designu przyjaznego środowisku.

Simo Heikkilä od początku swojej kariery artystycznej opowiadał się intuicyjnie za rozwiązaniami ekologicznymi, atrakcyjnymi dzięki swej autentyczności. Z czasem jego projekty, mające korzenie w filozofii ekologicznej, zaczęły przyjmować formę swoistej zabawy z odbiorcą.

10 K. Krippendorf, *The Semantic Turn: A New Foundation for Design*, Boca Raton 2005, s. 1-4.

Przekaz, który ze sobą niesły, był nieco humorystyczny, niepozbawiony lekkiej nuty ironii. Heikkilä uważa bowiem, że na polu designu niekomercyjnego rolą projektanta jest edukowanie odbiorcy. Edukacja ta pozbawiona jest jednak pompacyjnego tonu doktryn artystycznych, a nastawiona jest raczej na przyjazny dialog. Stąd tak wiele z projektów Heikkilä wykorzystuje znane na gruncie fińskim motywy, łącząc je w zabawny, nieoczywisty sposób. Przykładem takiego rozwiązania jest ława Isku-Asko (il. 1) – jeden z mebli eksperymentalnych, zaprezentowanych w ramach wystawy *Down-to-Earth*, której sponsorem była Fundacja Asko<sup>11</sup>. Ława została wykonana ze

11 Fundacja Asko (Askon Säätiö) została założona w 1967 r., by wspomagać rozwój fińskiego designu, wzornictwa



zrecyklingowanych fragmentów mebli dwóch konkurujących ze sobą firm – Isku i Asko<sup>12</sup>. Heikkilä połączył dwa modele krzeseł, tworząc integralną całość – dwuosobowe siedzisko, którego pomarańczowe nogi to fragmenty krzesła Isku, czarne oparcia były niegdyś częścią krzesła Asko. Oba elementy zostały scalone za sprawą eliptycznego siedziska w kolorze białym, wykonanego z drewna. W tym projekcie bardzo wyraźnie pobrzmiewają echa ekologicznego designu, skupionego na idei recyklingu i twórczego wykorzystania istniejących już elementów. Jednocześnie warto zwrócić uwagę na humorystyczny aspekt dzieła, polegający na zintegrowaniu dwóch konkurencyjnych modeli mebli, co zupełnie zmieniło ich pierwotny charakter. Ten rodzaj artystycznej kreacji, niezwykle bliski filozofii Heikkilä, był sposobem na dotarcie z przekazem do szerszej publiczności. Kwestie dotyczące ekologii i regionalizmu inspirowały go do podejmowania eksperymentów artystycznych, które miały zwrócić uwagę na globalny problem ochrony środowiska<sup>13</sup>.

W pracach Simo Heikkilä już sam

ekologicznego oraz zrównoważonego rozwoju. Jej głównym zadaniem jest podniesienie jakości lokalnych wyrobów poprzez zwrócenie uwagi na lokalnie występujące surowce i materiały przez organizowanie wydarzeń oświatowych, wystaw, konkursów oraz sponsorowanie stypendiów dla projektantów. Więcej informacji: Askon Säätiö, [www.askonsaatio.fi/index.php](http://www.askonsaatio.fi/index.php) [dostęp 17 IV 2015].

12 Rywalizacja między dwoma firmami z Lahti była szczególnie widoczna w latach 50. XX w. Zob. H. Eskelinen, I. Hannibalsson, A. Malmberg, P. Maskell, E. Vatne, *Competitiveness, Localised Learning and Regional Development: Specialization and prosperity in small open economies*, London – New York 1998, s. 115–117.

13 Jednym z projektów, łączących przekaz ekologiczny z poczuciem humoru Heikkilä, były białe rajstopy, malowane partiami czarną farbą bezpośrednio na modelce, które finalnie wyglądały jak pień brzozy. Miały przypominać o lasach brzozowych – naturalnych zasobach Finlandii i ich roli we współczesnym przemyśle.



5. Noże Leukku, 2005 r.  
Fot. Periferia Design

wstępny wybór materiałów ma ogromne znaczenie, potwierdza bowiem podejście projektanta do kwestii zrównoważonego rozwoju. Designer korzysta jedynie z lokalnie występujących gatunków drewna. Fakt ten nie powinien dziwić, jeśli weźmiemy pod uwagę międzynarodową renomę Finlandii jako giganta przemysłu drzewnego. Jak wyjaśnia Juhani Pallasmaa, bezpośrednio w czasach powojennej odbudowy Styl Międzynarodowy stał się typowo fińskim symbolem poprzez wykorzystanie jedynie lokalnych materiałów – drewna oraz cegieł. Ogromny program odbudowy kraju opierał się głównie na drewnie<sup>14</sup>. Najważniejszym przedstawicielem tego ruchu był Alvar Aalto, „który przetransponował modernistyczne zasady budowy mebli ze stalowych rurek na język drewna, by uniknąć chłodu, gładkości oraz twardości

14 J. Pallasmaa, *Language of Wood*, „Form Function Finland” 1987, nr 3, s. 9.



6. Seria City Kuksa, 2003 r.  
Fot. Periferia Design

metal”<sup>15</sup>. Dla Simo Heikkilä drewno stanowiło synonim *fińskości* oraz lokalności – dwóch najważniejszych zasad przyświecających przez lata jego poczynaniom artystycznym. Jak sam stwierdza, z drewna można stworzyć praktycznie wszystko, las daje nieograniczone możliwości. Surowy materiał nadaje się do wielu projektów, a dotyk drewna jest wartością samą w sobie. Ponadto drewno nabiera patyny będąc w codziennym użytku. To czyni je materiałem „wyjątkowo osobistym, zmieniającym się w zależności od użytkownika”<sup>16</sup>. Ukazuje to niezwykle oddanie projektanta wobec naturalnych materiałów, których używano przez stulecia.

Godną uwagi kwestią, bezpośrednio powiązaną ze zrównoważonym rozwojem, jest znacząca rola patyny w projektach Heikkilä. Według zamierzeń projektanta,

15 Tamże, s. 10.

16 Simo Heikkilä 2011. *Kaj Frank Design Prize*, red. A. Veinola, Helsinki 2011, s. 23.

przedmioty dzięki wysokiej jakości materiałów mają za zadanie służyć użytkownikom przez jak najdłuższy czas, często nawet być przekazywane z pokolenia na pokolenie. Kontekst, przedstawiony przez Heikkilä w dobie konsumeryzmu oraz szybkiej wymiany dóbr, radykalnie zmienia percepcję drewna. Staje się ono materiałem przyjaznym środowisku, które odpowiedzialnie użytkowane nie stanowi zagrożenia dla ekosystemu, a w przyszłości łatwo poddaje się recyklingowi. Właśnie recykling stał się tematem przewodnim prac Heikkilä, w których sięgnął po wyrzuczone na brzeg morza kawałki drewna bądź odpady poprodukcyjne. Najwcześniejszym przykładem owej ekspresji artystycznej był fotel ogrodowy z 1996 r., którego prototyp wykonano z resztek starej drewnianej boi, wyrzuconej na brzeg (il. 2). Piękno drewna nadgryzionego zębem czasu zostało zaakcentowane poprzez prostą konstrukcję mebla wykonanego z desek. Harmonijne połączenie oszczędnej formy



7. Krzesło Adam, produkcja Materia, 1997 r.  
Fot. Materia

z drewnem z recyklingu ukazało potencjał tkwiący w materiałach z odzysku. Kolejnym przykładem nietypowego rozwiązania projektowego były ławy z 1999 r. (il. 3). Wykonano je ze ścinków drewnianych, które zostały sklezione a potem opracowane pod kątem formalnym. Przezroczysty klej zabarwiono na kilka kolorów (czerwień, błękit, żółć), dzięki czemu po obróbce widoczne były kolorowe paski w miejscu łączenia elementów. Był to sposób projektanta na zaakcentowanie wtórnego użycia surowców przemysłowych i nadanie drugiego życia materiałom, które w normalnych warunkach nie byłyby wykorzystane do produkcji mebli. Długie prostokątne siedziska osadzono na czterech prostych, metalowych nogach, tak by nie odwracało uwagi od głównego materiału. W 2009 r. temat recyklingu powrócił w jednym z najciekawszych projektów Heikkilä, ukazującym potencjał pełnego wykorzystania drewna. Fotel Tupa (il. 4) stanowił przykład designu konceptualnego. Mebel zaprezentowano podczas wystawy Eco Design w Helsinkach, która odbyła się pod patronatem targów Habitatre. Główną ideą artystycznego spotkania designerów było „przyjrzenie się problemom zrównoważonego rozwoju przez pryzmat metod możliwych do zastosowania przez projektantów, producentów i klientów. Jak podkreślali organizatorzy, projektant odgrywa kluczową rolę w procesie wprowadzania nowych pomysłów na rynek, a podejście ekologiczne, które jest źródłem nowych wyzwań, przynosi również szereg nowych możliwości”<sup>17</sup>. Fotel Heikkilä nawiązujący do klasycznych foteli klubowych wykonany został w całości z surowego drewna topoli, które nie zostało poddane żadnym procesom konserwacji powierzchni, takim jak malowanie czy

olejowanie. Metalowe elementy łączące zastąpiono drewnianymi sztyftami, co dodatkowo ułatwiało samodzielny montaż mebla<sup>18</sup>. Najbardziej pomysłową częścią projektu było zaakcentowanie roli drewna jako surowca *totalnego* – poduszka siedziska ustąpiła miejsca poprodukcyjnym wiórom drewnianym. Prototyp, będący swoistą zabawą konwencjami, ukazał kreatywne wykorzystanie odpadów przemysłowych oraz zaprezentował możliwości nowatorskiego, ale wciąż osadzonego w tradycji designu.

Aspektem działalności Simo Heikkilä na arenie zrównoważonego wzornictwa, wartym szczególnej uwagi, jest umiłowanie lokalnych tradycji, które postrzegane może być jako forma regionalizmu w designie. Regionalizm stanowił ważny element sztuki oraz rzemiosła ostatnich sześćdziesięciu lat, pomimo iż nie doczekał się artystycznego manifestu. Idea skupienia się na artystycznym dziedzictwie swojego regionu i czerpanie z rodzimych, a więc dobrze znanych tradycji, wydaje się naturalna i intuicyjna, jednak bardzo często bywała marginalizowana przez artystów zafascynowanych fenomenem globalizacji. W 1928 r. Lewis Mumford dobitnie stwierdził, iż regionalizm może być lekarstwem na wiele współczesnych chorób. Dzięki skoncentrowaniu się na regionie i „wyostrzeniu zmysłów, każda z aktywności – kulturalna, praktyczna czy niewdzięczna stanie się niezbędna bądź znamienna”<sup>19</sup>. Pomimo tych zacnych pochwał regionalizm potrzebował czasu, by świadomie wrócić do łask współczesnego designu. Obecnie podejście to jest powszechnie rozpoznawalne i wyznacza nowe kierunki w projektowaniu. Według definicji Vincenta Canizaro regionalizm jest teorią, która „wspiera opór względem rozmaitych form hegemonii,

18 *Ecodesign 2009*, red. J. Pirhonen, Helsinki 2009, s. 91.

19 L. Mumford, *The Theory and Practice of Regionalism*, „Sociological Review” 1928, nr 20, s. 140.



17 Zob. [www.ecodesign.fi/2009-ecological-seat](http://www.ecodesign.fi/2009-ecological-seat) [dostęp 21 III 2017].



uniwersalizmu oraz standaryzacji struktur, które mogłyby pomniejszyć lokalną różnorodność”<sup>20</sup>.

Kwestie regionalizmu zajmują poczesne miejsce w filozofii designu Simo Heikkilä. Od zawsze silnie związany z duchem *fińskości* projektant, wyrażał szczególny podziw i szacunek dla lokalnych rzemieślników i wytwórców. Wieloletnie próby przywrócenia przez Simo Heikkilä wielowiekowych tradycji w nowoczesnym designie były często podkreślane przez krytyków. Laura Housley, badając współczesne ambicje fińskiego wzornictwa, zauważyła, iż lokalna produkcja stała się integralną częścią wielu projektów Heikkilä<sup>21</sup>. Poza regionalnie występującymi materiałami, z których najpopularniejszym było drewno, Heikkilä w sposób szczególnie upodobał sobie techniki rzemiosła charakterystyczne dla całego obszaru Fennoskandii. Efektem tego była ścisła współpraca z ludźmi będącymi ostatnim ogniwem, łączącym ginące techniki ze współczesnością.

Jednym z przykładów działań Simo Heikkilä na tym polu były warsztaty *Leukku* – Noże Saamów, stawiające sobie za cel przybliżenie zapomnianych technik rzemieślniczych szerokiemu gronu odbiorców (il. 5). Znając potencjał rzemiosła Laponii, Heikkilä zorganizował Międzynarodowe Warsztaty *Leukku*<sup>22</sup> w 2005 r. w Muzeum Saamów w Sida w Finlandii (*The Sámi Museum in Siida*)<sup>23</sup>. Ekspertami byli profesorowie Simo Heikkilä i Hannu Kähönen, rzemieślnik Ilmari Laiti oraz projektant

wnętrz Sami Wirkkala. Do udziału zaproszono kilkunastu znamienitych projektantów z całego świata<sup>24</sup>, a patronami wydarzenia zostały dwie wiodące instytucje specjalizujące się w kwestiach związanych z designem – National Council of Design<sup>25</sup> oraz Finnish National Foundation<sup>26</sup>. Pod koniec warsztatów zaprezentowano tradycyjne noże *leukku*, których rękojeści wykonano z poroży reniferów, a pochwy ze skór. Ponadto uczestnicy-designerzy zaproponowali swoje własne interpretacje tematu. Efekty można było podziwiać na Saint-Étienne Design Biennale we Francji, gdzie zaprezentowano zarówno gotowe obiekty, jak ich szkice i prototypy<sup>27</sup>.

Próbą przybliżenia lokalnych tradycji jest także seria drewnianych naczyń zwanych *City Kuksa*, czerpiących bezpośrednio inspirację z tradycji rzemiosła Saamów (il. 6). Miseczki z toczonego drewna lokalnych gatunków zaprezentowane zostały w nowej formie – uproszczonej i minimalistycznej. Prostota ta korespondowała z surowym stylem artysty, skupiając jednocześnie uwagę odbiorców na wielowiekowej

24 Gijs Bakker (Holandia), Erwan i Ronan Bouroullec (Francja), Louise Campbell (Dania), Björn Dahlström (Szwecja), Naoto Fukasawa (Japonia), Konstantin Grcic (Niemcy), Pentti Hakala (Finlandia), Alfredo Häberli (Szwajcaria), James Irvine (Wielka Brytania), Motomi Kawakami (Japonia), Toshiyuki Kita (Japonia), Harri Koskinen (Finlandia), Nathalie Lahdenmäki (Finlandia), Petteri Laiti (Laponia), Stefan Lindfors (Finlandia), Cecilie Manz (Dania), Jasper Morrison (Wielka Brytania), Samuli Naamanka (Finlandia), Timo Salli (Finlandia), Finn Sködt (Dania), Shigeru Uchida (Japonia), Anna von Schewen (Szwecja).

25 Zob. [www.taike.fi/en/web/muotoilu/design](http://www.taike.fi/en/web/muotoilu/design) [dostęp 22 III 2016].

26 Zob. [www.finlandiafoundation.org](http://www.finlandiafoundation.org) [dostęp 22 III 2016]. Fundacja została założona w 1953 r. a jej głównym celem jest promocja fińskiej kultury i designu za granicą.

27 Projekty i zdjęcia obiektów opublikowano m.in. na łamach *The New York Times*. Zob. A. Rawsthorn, *The Blade Runner*, *tmagazine.blogs.nytimes.com/2010/09/06/blade-runners/?\_php=true&\_type=blogs&r=0* [dostęp 29 VII 2015].

tradycji rzemieślniczej Północy. Warto nadmienić, że historycznie *kuksa* stanowiły stały komponent dobytku lapońskich nomadów, z założenia służący im przez całe życie. Drewno, uszczelniające się w kontakcie z płynami, zyskiwało na praktyczności, a elementem dodanym była szlachetna patyna, istotna również dla designera. W przypadku obu projektów Heikkilä ściśle współpracował z lokalnymi rzemieślnikami, którzy rozumieją istotę tradycyjnych wyrobów. Aspekt regionalizmu jest tym bardziej istotny, gdy weźmie się pod uwagę podejście projektanta do kwestii wysokiej jakości materiałów i kunsztu wykonania. Jak sam stwierdził: „podstawowym warunkiem sukcesu projektanta jest ustanowienie sieci kontaktów z rzemieślnikami. Dogłębne zrozumienie rzemiosła i roli artysty w dzisiejszym świecie bardzo ułatwia pracę. Często wiąże się to z długoletnią współpracą, której nie można zatracić. Osobiście udało mi się zgromadzić ekspertów w niemal wszystkich dziedzinach rzemiosła”<sup>28</sup>. Postawa artysty niezłomie dowodzi, że regionalizm oraz ekologiczne wzornictwo są dla niego kwestiami nadrzędnymi, mającymi kluczowe znaczenie dla całego rozwoju kariery projektowej.

Kolejnym nurtem artystycznym, który ukształtował styl Simo Heikkilä, jest funkcjonalizm. Prąd ten, szczególnie w sferze architektury XX w., definiuje nadrzędność funkcji w stosunku do finalnej formy obiektu. Trzeba jednak zaznaczyć, iż termin pełen jest wieloznaczności wynikających z użycia go zarówno przez sztukę, architekturę jak i wzornictwo. Głównym założeniem funkcjonalizmu, wspólnym dla wszystkich wspomnianych obszarów działań twórczych, jest wiodąca rola funkcji, której podporządkowane są wszystkie inne czynniki warunkujące powstanie dzieła, takie jak estetyka, technika wykonania czy

materiał. W perspektywie historycznej pierwszym krokiem ku nowej teorii architektonicznej były dzieła amerykańskiego architekta Louisa H. Sullivana. W publikacji z 1896 r. pt. *Kindergarten Chats and Other Writings* padło dobitne stwierdzenie, iż „prawem jest, by forma zawsze podążała za funkcją”<sup>29</sup>. Pomimo iż Sullivan nie był najwierniejszym realizatorem własnego postulatów, niewątpliwie sformułował pierwszą tak jasną i klarowną definicję nowego stylu w projektowaniu. Na początku XX w. funkcjonalizm był ściśle łączony z tak zwaną pierwszą generacją Racjonalistów – architektów skupionych wokół Bauhausu oraz Le Corbusiera. Ich pierwotnym założeniem było odrzucenie dotychczasowego porządku przeszłości i skupienie się na wykreowaniu perfekcyjnej wizji nowego życia, której ucieleśnieniem stać się miały architektura oraz design. Owe założenie zostało zrewidowane przez drugą generację Racjonalistów, do której zaliczyć można Eero Saarinena<sup>30</sup>, Jørna Oberga Utzona<sup>31</sup> oraz Arne Jacobsena<sup>32</sup>. To właśnie Jacobsen zaszczylił ideę funkcjonalizmu w Danii, co przyczyniło się do jej upowszechnienia w kraju w latach 60. Ruch ten w historii designu znany jest dziś jako Danish Modern<sup>33</sup>.

29 L. Sullivan, *Kindergarten Chats and Other Writings*, New York 1979 [reprint wydania z 1918 r.], s. 208.

30 Realizacją, która najlepiej oddawała teoretyczne postulaty, jest terminal TWA na Lotnisku Kennedy’ego, zob. A. Roman, *Eero Saarinen: An Architecture of Multiplicity*, Princeton 2003.

31 Architekt, który zaprojektował m.in. gmach opery w Sydney (1973). H.S. Moller, V. Udsen, *Jørn Utzon Houses*, London 2006, s. 34–74.

32 Najśłynniejszą realizacją jest ratusz w Århus (1939–1942. F. Solaguren-Beascoa de Corral, *Arne Jacobsen: Public Buildings (International Architecture Review, No 4)*, New York 1998.

33 J.T. Lang, W. Moleski, *Functionalism Revisited: Architectural Theory and Practice and the Behavioural Sciences*, Farnham 2010, s. 4–12.

28 Simo..., dz. cyt., s. 22.





8. Szezlong Divaani, 1995–2011.  
Fot. Lensvelt

Kwestie dotyczące funkcjonalizmu były zarówno gloryfikowane, jak i krytykowane przez parę amerykańskich architektów – Roberta Venturiego i Denise Scott Brown<sup>34</sup>. Bez wątpienia byli oni przywiązani do podstaw teorii funkcjonalizmu, podkreślając to w licznych pracach teoretycznych<sup>35</sup>. Dzięki czynnej obecności zarówno na architektonicznej jak i uniwersyteckiej scenie w Stanach Zjednoczonych, Venturi

i Scott Brown przywrócili do łask unowocześnione pryncypia funkcjonalizmu oraz skupili na nich uwagę całego środowiska naukowo-intelektualnego. Jak pisze Denise Constanzo: „postrzegali się w kategoriach spadkobierców i uczestników tradycji funkcjonalistycznych, pomimo krytycznych porównań i stwierdzeń. Faktem jest, iż preferowany przez nich dekoracyjny model designu został pomyślany jako powrót do pełniejszego zrozumienia funkcji architektonicznej zawartej w triadzie Witruwiusza”<sup>36</sup>. Choć profesjonalne decyzje i wybory Venturiego i Scott Brown nie zawsze odzwierciedlały ich teoretyczne

34 Rozszerzona bibliografia dzieł Venturiego i Scott Brown oraz publikacje na temat ich artystycznej działalności: [www.venturiscottbrown.org/bibliography](http://www.venturiscottbrown.org/bibliography) [dostęp 12 III 2016].

35 „Bob i ja jesteśmy posępnymi funkcjonalistami. Wiara Modern Movement w funkcjonalizm jest jedną z jego największych chlub. Podczas gdy Postmoderniści i Neomoderniści odwrócili się od nowoczesnych doktryn funkcjonalizmu, my pozostaliśmy funkcjonalistami zarówno z powodów moralnych jak i estetycznych”. D. Scott Brown, *The Redefinition of Functionalism*, w: *Architecture as Signs and Systems for a Mannerist Time*, red. R. Venturi, D. Scott Brown, Cambridge 2004, s. 142–174.

36 D.R. Costanzo, *Venturi and Scott Brown as Functionalists: Venustas and the Decorated Shed*, „Cloud Cuckoo-Land: International Journal of Architectural Theory” 2012, nr 17 t. 1, [wydanie specjalne „Function – Purpose – Use in Architecture and Urbanism”], s. 9–25, online [www.tu-cottbus.de/theoriederarchitektur/Wolke/wolke\\_neu/inhalt/en/issue/aktuell.php](http://www.tu-cottbus.de/theoriederarchitektur/Wolke/wolke_neu/inhalt/en/issue/aktuell.php) [dostęp 12 III 2014].

rozważania, zredefiniowali oni podstawowe założenia funkcjonalizmu w architekturze, będące inspiracją dla innych dziedzin twórczości takich jak design. Wzrost zainteresowania teoretycznymi podstawami nurtu sprowokował istotne pytania o relację pomiędzy estetyką a funkcją. Zakładano, iż symbiotyczne współistnienie tych dwóch wartości jest wysoce nieprawdopodobne. Jednakże badania naukowe niezbitnie dowodzą, iż ów dualizm zakłada wpływ funkcji na walor estetyczny dzieła. Co więcej, ewaluacja przedmiotów pod kątem wizualnym, który odnosi się do funkcji, wpływa pozytywnie na finalną ocenę<sup>37</sup>. Obecnie kwestia współistnienia formy i funkcji jest wciąż żywa, szczególnie na gruncie designu krajów nordyckich, gdzie prostota i utylitaryzm stanowią podstawę koncepcji wzorniczej.

Pogląd podzielany przez Heikkilä, iż każda rzecz winna być funkcjonalna, wywodzi się jeszcze z czasów studenckich, kiedy jako młody adept designu poszukiwał własnej drogi ekspresji twórczej. Świadczy o tym chociażby jego praca dyplomowa, która oscylowała wokół zagadnień funkcjonalistycznych z kręgu niemieckiego Bauhausu. Problemem badawczym była technologia giętych stalowych rurek, która zastosowana została w projektach krzesła Marcela Breuera i Ludwiga Miesa van der Rohe. W szerszej perspektywie, o czym wspominał Heikkilä<sup>38</sup>, poznanie i zrozumienie filozofii modernizmu było lekcją otwierającą przed nim ideę formy, funkcji, ergonomii oraz tego, jak można je wszystkie połączyć w sposób spójny i artystycznie satysfakcjonujący. Pierwszym prototypem Heikkilä, stanowiącym jego pracę

37 S.O. Hansson, *Aesthetic Functionalism*, „Contemporary Aesthetics” 2005, nr 2, online [quod.lib.umich.edu/c/ca/7523862.0003.008?view=text;rgn=main](http://quod.lib.umich.edu/c/ca/7523862.0003.008?view=text;rgn=main) [dostęp 13 III 2016].

38 W rozmowie z autorką niniejszego artykułu w maju 2012 r., Fiskars, Finlandia.

dyplomową, był fotel zaprojektowany tak, by nadawał się do samodzielnego montażu. Składał się ze stalowej konstrukcji z giętych rurek oraz prostego tapicerowanego siedziska i oparcia. W swej formie stanowił reminiscencję mebli z początku XX w., które były inspiracją dla wielu młodych projektantów, łączyły bowiem aspekty praktyczne z uwolnieniem się spod jarzma dominacji wielkich stylów historycznych. Warto również wspomnieć, iż wczesne zainteresowanie kwestiami związanymi z funkcją obiektów otworzyło Heikkilä (dyplomowanemu architektowi wewnątrz) drogę do kariery na polu projektowania mebli i przedmiotów użytkowych, w której to dziedzinie funkcjonalizm i ergonomia mają niepoślednie znaczenie.

Wśród mebli skonstruowanych zgodnie z założeniami funkcjonalizmu można przywołać przykłady zarówno indywidualnych projektów, jak i powstałych we współpracy z innymi designerami. Do pierwszej grupy zaliczają się krzesło Tikka (1992) oraz krzesło ETC (1991) produkowane przez Isku, do drugiej grupy natomiast krzesło Adam zaprojektowane z Yrjö Wiherrheimo, produkowane przez firmę Materia (1997). Krzesło Tikka wykonano z drewna, a jego geometryczne oparcie i siedzisko mają formę prostokątów. Proste nogi łączą się u góry, tworząc podstawę podłokietników. Mebel przypomina model stolarski, który zazwyczaj jest jedynie fazą w budowie prototypu. Tu jednak prosta forma, całkowicie podporządkowana funkcji, stała się również ozdobą. Drugie krzesło – ETC, wykonane było z najpopularniejszego od czasów Aalto fińskiego surowca – giętej brzozonej sklejkki pomalowanej na biały kolor. Prosta konstrukcja o czterech nogach i wygiętym oparciu przywołała na myśl projekty modernistów, które dostosowano do znanych już wymogów wygody użytkownika. Delikatnie zaokrąglone krawędzie optycznie łagodziły formę mebla. Typowo



biurowym projektem była seria Adam, w skład której wchodziły krzesła i stoły (il. 7). Oparcie i siedzisko stanowiły jedną całość, wykonaną z giętej sklejki o kształcie inspirowanym naturalnym wygięciem pleców, ramę mebla tworzyły krzyżujące się metalowe nogi. Przemysłana konstrukcja umożliwiała składowanie pionowe krzeseł oraz zapewniała komfort pracy. Sam Simo Heikkilä wypowiedział się na temat funkcjonalizmu podczas konferencji Forma i Wizja w Helsinkach: „mój sposób myślenia jest funkcjonalistyczny, z naciskiem na ergonomię [...]. Preferuję proste formy i proste konstrukcje. Zawsze lepiej jest pokazać konstrukcję, ponieważ ludzie widząc, jak produkt działa, są zdecydowanie bardziej skłonni mu zaufać”<sup>39</sup>.

Inną kwestią, równie silnie zakorzenioną w filozofii projektowej Heikkilä, była ergonomia, często kojarzona z czynnikiem ludzkim, humanizacją i higieną pracy. Według Chartered Institute of Ergonomics and Human Factors<sup>40</sup> ergonomia we współczesnym rozumieniu jest zbiorem zasad i pojęć dotyczących designu, „które uzupełniają ludzki potencjał i możliwości, a także minimalizują efekty ich ograniczeń, nie próbując adaptować ich siłą do nowych warunków. By to osiągnąć i przełożyć wyniki na język wzornictwa, niezbędne jest zrozumienie różnicowania i odmienności populacji ludzkiej w obrębie wieku, rozmiaru, wytrzymałości, zdolności poznawczej, doświadczenia, oczekiwań kulturowych oraz celów”<sup>41</sup>. Sam termin pochodzi od greckich słów *ergos* – praca oraz *nomos* – prawo naturalne. Choć początki ergonomii, rozumianej

jako próba dostosowania otoczenia i występujących w nim przedmiotów do potrzeb i warunków fizycznych człowieka, są widoczne bardzo wcześnie, jako dyscyplina badawcza pojawiła się ona w Stanach Zjednoczonych po II wojnie światowej. Wówczas głównym celem, mającym podnieść podupadłą powojenną gospodarkę, było stworzenie optymalnych warunków pracy nowego społeczeństwa dla osiągnięcia jak najlepszych rezultatów ekonomicznych. Obecnie badania nad ergonomią są szeroko rozpowszechnione w Europie, a za liderów w tej dziedzinie uważa się Anglię, Francję, Niemcy oraz kraje nordyckie.

Oficjalne początki ergonomii jako pełnoprawnej dziedziny nauki sięgają 1949 r. i są ściśle związane z działaniami fizjologów i psychologów Brytyjskiej Admiralicji. Podczas spotkania, które miało miejsce 17 września 1949 r. w Londynie, zainicjowano Stowarzyszenie Ergonomii (The Society of Ergonomics), którego pierwszymi członkami byli wybitni eksperci w dziedzinie psychologii eksperymentalnej – Donald Eric Broadbent, William Edmund Hide oraz Sir Frederic Charles Bartlett<sup>42</sup>. W 1957 r. stowarzyszenie rozpoczęło publikację żurnalu naukowego pod tytułem *The Ergonomics*. W latach 50. XX w. ergonomia stała się oddzielną dyscypliną naukową, skupioną na dostarczeniu rozwiązań problemu ograniczeń ciała ludzkiego<sup>43</sup>. Jedyną kwestią czasu okazało się zaadaptowanie interdyscyplinarnych rezultatów badań z dziedziny ergonomii przez inne dyscypliny, m.in. design. W sferze wzornictwa pryncypia ergonomii wykorzystywane są przede wszystkim przy projektowaniu przestrzeni i rozwiązań biurowych. Zarówno meble, jak i architektura wnętrza mogą bowiem radykalnie wpłynąć

na jakość pracy, a tym samym na produktywność pracowników. W przypadku wzornictwa przemysłowego najpopularniejszym podejściem do ergonomii jest tak zwany *human-centred design* – design skupiony na potrzebach użytkownika dzięki odpowiedniemu systemowi zasad<sup>44</sup>.

Stopniowo ergonomia stała się integralną częścią działań skupionych wokół zagadnień związanych z projektowaniem mebli<sup>45</sup>. Wiele firm o światowej renomie, by wspomnieć Hermana Millera, Vitre czy Ergonomic Office Design, pracuje nad poprawą warunków biurowych, wykorzystując proponowane przez ergonomistów rozwiązania<sup>46</sup>. Najważniejszym czynnikiem pojawiającym się w większości projektów spod znaku ergonomii jest możliwość dostosowania ich do indywidualnych potrzeb. Firma Herman Miller opracowała szereg standardów stosowanych do dziś w miejscach pracy dla podniesienia poziomu komfortu oraz produktywności. Zasady te uwzględniają odpowiednią pozycję źródeł światła, rozwiązania *sit-to-stand* minimalizujące ryzyko urazów, a nawet odpowiednią postawę ciała<sup>47</sup>.

44 M.R. Lehto, S. J. Landry, *Introduction to Human Factors and Ergonomics for Engineers, Second Edition*, Boca Raton 2013, s. 9.

45 K.H.E. Kroemer, A.D. Kroemer, *Office Ergonomics*, London 2001.

46 Firmą, która jest koronnym przykładem takiego podejścia do tematu ergonomii jest Herman Miller. Opracowała ona i rozwinęła standardy ergonomii dla rozwiązań biurowych. Kompleksowe podejście do kwestii takich jak wymiary mebli pozwoliło stworzyć normy, z których korzystają projektanci. Jak wiele czynników musi zostać wziętych pod uwagę, widać na przykładzie wytycznych projektowania krzeseł – ich wysokość, szerokość, głębokość, położenie podłokietników, kształt oparcia czy podparcie dla odcinka lędźwiowego. W przypadku stołów opracowano różne typy odpowiednio do różnych zadań – stoły do pracy na siedząco i na stojąco, przenośne biurka oraz stacje medyczne. J.R. Berry, *Herman Miller: The Purpose of Design*, New York 2004.

47 Zob. [www.hermanmiller.com/research/topics/ergonomics.html](http://www.hermanmiller.com/research/topics/ergonomics.html) [dostęp 20 I 2016].



9. Fotel Visio, 1978–1980.  
Fot. Periferia Design

Dzięki szeroko zakrojonym, interdyscyplinarnym badaniom można było rozbudować standardy projektowania mebli, które w znaczący sposób poprawiły warunki pracy, mając ponadto wpływ na stan zdrowia pracowników, co wcześniej było marginalizowane na rzecz walorów estetycznych. Jedyną przeszkodą na drodze ergonomicznego designu do stania się powszechnie obowiązującym standardem jest cena. Projekty te są bowiem wykonywane z wysokiej jakości materiałów, często przy użyciu najnowszych technologii, co nie pozostaje bez wpływu na finalny próg cenowy. Według Ergonomic Office Design nowoczesne ergonomiczne projekty charakteryzuje innowacyjne podejście i doskonały design – pięknie zaprojektowane meble mają czyste, nowoczesne linie, nie tylko są atrakcyjne wizualne, ale również mogą być dostosowane do indywidualnych potrzeb użytkowników, a także do wymogów przestrzeni biurowych, by jak najlepiej wykorzystać wolną przestrzeń. Dzięki temu meble mają realną szansę przetrwać próbę czasu, w przeciwieństwie do tańszych odpowiedników wykonanych z plastiku<sup>48</sup>. Z tego powodu ergonomiczne

48 Zob. [www.ergonomicofficedesigns.com](http://www.ergonomicofficedesigns.com) [dostęp 20 I 2014].

39 S. Heikkilä, *A designer's method in teaching*, w: *Form and Vision. Articles and Writings from the International UIAH'87 Conference at the University of Industrial Arts in Helsinki 6-9.01.1987*, [b. a.] Helsinki 1987, s. 224.

40 Dawniej The Ergonomics Society, Chartered Institute of Ergonomics and Human Factors zob. [www.ergonomics.org.uk](http://www.ergonomics.org.uk) [dostęp 22 II 2016].

41 Zob. [www.ergonomics.org.uk/learning/what-ergonomics](http://www.ergonomics.org.uk/learning/what-ergonomics) [dostęp 22 II 2016].

42 Zob. [www.ergonomics.org.uk/learning/iehf/a-brief-history](http://www.ergonomics.org.uk/learning/iehf/a-brief-history) [dostęp 22 II 2016].

43 M. Helander, *A Guide to Human Factors and Ergonomics, Second Edition*, London 2011, s. 3–4.



rozwiązania w designie zyskują coraz większą popularność nie tylko w kręgu projektantów przestrzeni biurowych, ale również wśród indywidualnych klientów.

Rozpatrując kwestię funkcji i ergonomii, zasadnym wydaje się wspomnieć, że według Heikkilä każdy designer powinien zwracać uwagę na to, aby projekt spełniał wszystkie oczekiwania użytkownika oraz by był spójny z otoczeniem, zarówno funkcjonalnie, jak i estetycznie. Jest to według niego sposób na stworzenie projektu ponadczasowego, z którym łatwo można się identyfikować dzięki zastosowaniu intuicyjnych dla odbiorcy rozwiązań. Owa intuicyjność projektów jest jeszcze jednym czynnikiem łączącym Heikkilä z ideami funkcjonalizmu i ergonomii. Jak pisał Richard Buchanan, „projektowanie obiektów materialnych łączy tradycyjną dbałość o formę i wygląd zewnętrzny przedmiotów codziennego użytku – ubrań, przedmiotów gospodarstwa domowego, narzędzi, instrumentów, maszyn i pojazdów, jednakże poszerzoną o głębszą i bardziej zróżnicowaną interpretację fizycznych, psychologicznych i społecznych związków między produktem a jego odbiorcą”. Autor zaznacza również, iż „obszar działań powiększa się o dogłębną eksplorację problemów konstrukcyjnych, w przypadku których forma i wygląd zewnętrzny muszą nieść za sobą głębsze i bardziej złożone rozumowanie, łączące aspekty sztuki, inżynierii, nauk przyrodniczych oraz humanistycznych”<sup>49</sup>. Ten model spojrzenia na design znalazł zastosowanie w filozofii twórczej Simo Heikkilä, dla którego czynnik ludzki oraz umieszczenie konkretnego produktu w szerszym kontekście kulturowym odgrywały znaczącą rolę. Za każdym z jego pomysłów stała klarowna wizja, dzięki której jednoznacznie można było określić,

do jakiego grona odbiorców adresowany będzie produkt końcowy.

Z ergonomicznego punktu widzenia najwięcej do rozważań o poszukiwaniach twórczych Simo Heikkilä wnosi seria o nazwie Divaani (il. 8). Projektant przeprowadził w latach 1996–2011 szereg eksperymentów, dotyczących alternatywnych metod siedzenia i relaksu. Ideą, która przyświecała mu od samego początku, było szczegółowe oddanie kształtu ludzkiego ciała i przetransponowanie go na język designu. Projekt Divaani stał się swoistym laboratorium, w którym Heikkilä testował materiały i techniki, by stworzyć nowoczesną wersję szezlongu. Pierwsza wersja, która trafiła do produkcji, wykonana była z rattanu przez belgijską firmę l'Appart. W 2014 r. prawa do produkcji wykupiła holenderska firma Lensvelt<sup>50</sup>. Rattanowy szezlong okazał się największym sukcesem komercyjnym, głównie ze względu na możliwości masowej produkcji oraz walory estetyczne, które jednoznacznie pozwalały identyfikować mebel jako wygodną leżankę przeznaczoną do wnętrz i ogrodów. Wydłużona forma siedziska wsparta została na dwóch parach metalowych nóg, które występowały w kolorach zielonym i czerwonym. Organiczna forma dostosowana była do kształtu ciała ludzkiego tak, by zapewnić jak najwyższy poziom komfortu. Kształt mebla przywodził skojarzenia z ludzkim ciałem – rozciągniętym i zrelaksowanym, podpartym na łokciach. Konstrukcja pozwoliła projektantowi połączyć walory estetyczne z ergonomicznymi, a jednocześnie ukazała kunszt wzorniczy poprzez swój rzeźbiarski kształt. Słynny niderlandzki projektant form przemysłowych Maarten van Severen, będąc pod wrażeniem mebla, skonkludował, „iż połączenie materiałów – rattanu z industrialną stalą – składa się

na unikatową i elegancką kompozycję. Pomimo upływu czasu to jeden z najładniejszych szezlongów, jakie znam”<sup>51</sup>.

W 2009 r. Heikkilä wznowił serię eksperymentów z szezlongiem Divaani, próbując wyznaczyć granice możliwości stylistycznych i technicznych projektu. (il. 10) Wykorzystał do tego celu ten sam kształt przypominający ludzkie ciało, zmieniając jednak materiał, z którego został wykonany mebel, tym samym zmieniając całkowicie wizualny efekt końcowy. W miejscu jasnego i ciepłego rattanu pojawiła się ciemna i zimna stal. Uformowano ją jednak na kształt delikatnej siatki, kontrastując ze sobą chłód materiału i subtelność detalu. W 2010 r. Simo Heikkilä zaprezentował jeszcze jedną wersję Divaani. Tym razem był to swoisty hołd złożony ulubionemu z materiałów – drewnu, które odgrywało tak ważną rolę w długiej tradycji fińskiego rzemiosła i wzornictwa. Główną część projektu – siedzisko, wykonano z czterech kawałków płyty brzozonej. Pomimo geometrii drewnianych elementów, zastosowano kąt nachylenia, który odwołuje się do organicznego kształtu ciała ludzkiego. W tej wersji metalowe nogi zastąpiły drewniane, pomalowane na czarno. Ostatnia wersja wykonana w 2011 r. posiadała metalowy stelaż, na którym rozpięto cztery kawałki jasnofioletowej tkaniny. Choć tylko wersja rattanowa szezlongu została wprowadzona do masowej produkcji, seria eksperymentów niezbicie dowodzi, jak wielki jest potencjał ergonomicznego designu i jak wielkie daje możliwości zarówno formalne, jak i stylowe.

Niebagatelne znaczenie dla artystycznej drogi Heikkilä w kontekście zrozumienia ergonomii miała współpraca z profesorem Yrjö Kukkapuro. Choć ich indywidualny styl był rozbieżny, wpływ

profesora na młodego ucznia dał się zauważyć w projektach ergonomicznych Simo. Profesor Wiherheimo, również były uczeń Kukkapuro, wspominał, iż najlepszym sposobem uczenia się od mistrza było przebywanie w jego otoczeniu. Wymuszał on niejako kreatywność na swoich uczniach, „zawsze był blisko i niewątpliwie nauczylibyśmy się jeszcze więcej, gdybyśmy wiedzieli, o co zapytać”<sup>52</sup>. Efektem współpracy między Heikkilä i Kukkapuro był projekt ławek dla helsińskiego metra, które otwarte zostało 2 sierpnia 1982 r., jednakże wszystkie projekty były zatwierdzone przez Radę Miasta przed 1969 r. Praca zespołowa nad ławkami, które miały stanąć na każdej stacji metra, była zadaniem wymagającym, łączyła bowiem znajomość prawideł ergonomii z wymogami stawianymi przez zleceniodawcę. Zespół projektowy składał się z dwóch głównych projektantów – Yrjö Kukkapuro i Simo Heikkilä, oraz dwóch asystentów – Kaarle Holmberga i Jouko Järvisalo. Początkowo plany zakładały wykonanie ławek z włókna szklanego, jednak badania terenowe wykazały, że w okresie zimowym byłyby zbyt zimne i nie spełniałyby głównej funkcji. Zdecydowano więc o zastąpieniu włókna ciepłym i ogólnodostępnym, a jednocześnie rdzennie fińskim drewnem<sup>53</sup>. Ergonomia zwyciężyła, pokazując bardzo istotną rolę czynnika ludzkiego w fińskim designie<sup>54</sup>.

Ławki, które stały na wszystkich stacjach metra, wykonano z wygiętych drewnianych desek, dopasowanych do naturalnej krzywizny ciała ludzkiego.

52 Simo Heikkilä and Yrjö Wiherheimo – Askö-Avonius Prize 2006, red. M. Relander, Helsinki 2006, s. 40.

53 F. Hai, Yrjö Kukkapuro: Furniture Designer, Nanjing 2001, s. 100–103.

54 Zob. katalog Haimi dla celów komercyjnych z lat 60. XX w. [brak wydawcy oraz daty]. Inne eksperymenty na tym polu zob. N. Jing, H. Fang, *Laminated Bamboo and the Design Applications*, „Advanced Materials Research” 2012, nr 569, s. 99–102.

49 R. Buchanan, *Wicked Problems in Design Thinking*, „Design Issues” 1992, nr 2, t. 8 (spring), s. 9.

50 Zob. [www.lensvelt.nl](http://www.lensvelt.nl) [dostęp 21 III 2015].

51 Zob. oficjalne informacje prasowe firmy [www.lensvelt.com](http://www.lensvelt.com) [dostęp 22 V 2016].



Drewniane elementy były oszlifowane i pomalowane bezbarwnym lakierem, który zarówno zabezpieczał przez warunkami zewnętrznymi, jak też ukazywał piękno naturalnego surowca. Każda z ławek składała się z czterech siedzeń zbudowanych z siedmiu drewnianych elementów. Ergonomiczny wymiar projektu był w tym przypadku priorytetem zgodnym z ówczesnymi badaniami Kukkapuro oraz jego własnymi projektami wdrażanymi w firmie Avarte<sup>55</sup>.

Kontynuując idee funkcjonalizmu i ergonomii, Heikkilä nawiązał współpracę ze wspomnianym już Yrjö Wiherheimo – założycielem firmy Vivero<sup>56</sup>, która trwała od 1978 do 1980 r. Projektanci, bez ograniczeń stawianych przez komercyjne korporacje projektowe, rozpoczęli prace nad fotelami, który w pełni oddawały ich poszukiwania estetyczno-formalne na polu funkcjonalizmu i ergonomii. Dzięki specyfice małej firmy, nieobarczonej presją czasu i restrykcjami finansowymi, możliwe było wypracowanie ciekawych rozwiązań, charakterystycznych raczej dla prototypów i mebli eksperymentalnych, niż modeli przeznaczonych do masowej produkcji<sup>57</sup>. Filozofia firmy ściśle korespondowała z gustem projektantów nastawionych na tworzenie pojedynczych egzemplarzy, które na etapie projektu nie musiałyby poddawać się presji kompromisu ekonomicznego. Nie znaczy to jednak, że kwestie możliwej produkcji dłuższych serii nie były brane pod

55 Zob. *Union of Ergonomics and Art*, oficjalne materiały prasowe firmy Artek, Targi Meblowe w Sztokholmie, 28 I 2014.

56 Firmę Vivero założył Yrjö Wiherheimo wraz z Mattim Uusitalo i Rikku Lappalainenem. Od samego początku zamierzeniem była produkcja prostych, funkcjonalnych mebli dla biur i przestrzeni mieszkalnych. Firma ma swoją siedzibę w Arabii – dzielnicy Helsinek znanej jako *zagłębnie designu* (Hämeentie 157). Zob. [www.vivero.fi/about-vivero](http://www.vivero.fi/about-vivero) [dostęp 21 III 2016].

57 B. Kulvik, dz. cyt., s. 31.

uwagę, wręcz przeciwnie – pojedyncze elementy zaprojektowano tak, by finalnie fotel mógł być spakowany do płaskiego pudełka i samodzielnie zmontowany. Owe deklaracje projektantów przedstawione zostały w materiałach prasowych – „celem projektu było stworzenie fotela zgodnego z prawidłami ergonomii, który mógłby być wyprodukowany przy niskim zużyciu materiałów, w sposób ekonomiczny [...]. Wierzymy, że każdy projekt powinien być oparty na klarownej i jasnej wizji”<sup>58</sup>. Designerzy, stawiający na pierwszym miejscu potrzeby użytkownika, mieli na celu zbudowanie mebla, który spełniałby wszystkie wymagania ergonomii. Na kanwie tych założeń powstał fotel Visio (il. 9). Wykonany został ze stali, a konstrukcja ramy z giętych rurek łączyła modernistyczną estetykę, w której po-brzmiewały echa Bauhausu, z założeniami ergonomii. Jako iż był to mebel w zamiśle biurowy, nogi Visio zakończono kółkami. Siedzisko i oparcie wykonano z tapicerowanych płyt brzożowych, które przytwierdzono do ramy za pomocą sprężyn. Pozwoliło to na samoczynne dopasowanie odpowiedniego kąta nachylenia do wagi i postawy użytkownika, zwiększając tym samym komfort siedzenia. Elementy łączące nie zostały zakamuflowane, stając się swoistą ozdobą dla prostej formy mebla. Do głosu doszło funkcjonalistyczne przekonanie, że jedyna słuszna forma to ta, która zrodziła się wprost z nadrzędnej funkcji produktu. *Klarowna wizja*, o której wspominali projektanci, pozwoliła na skonstruowanie mebla, którego mechanizm stał się podstawą wartości estetycznej. Innowacyjność i prostota projektu zostały docenione przez krytyków Salone del Mobile w Mediolanie<sup>59</sup>, którzy zakwalifikowali meble do grupy

58 Oficjalne materiały prasowe firmy Vivero Philosophy, [b. d.].

59 [b. a.], *Salone del Mobile 1980 – High-Tech*, „Mobilia” 1980, nr 296, vol. 97, s. 4–7.

współczesnego high-tech. Modernistyczne inspiracje, połączenie metalu i drewna z silnie antropocentryczną perspektywą projektową sprawiają, że Visio stał się jednym z najbardziej dystynktywnych przykładów fińskiego designu powojennego, trafiając do kolekcji muzeów designu i sztuki dekoracyjnej, by wspomnieć tylko Victoria and Albert Museum w Londynie<sup>60</sup>, Museum für Kunst und Gewerbe w Hamburgu<sup>61</sup>, czy Kunstindustrimuseet w Oslo<sup>62</sup>.

Charakteryzując projekty Simo Heikkilä i Yrjö Wiherheimo, Eeva Siltavuori zauważyła, że „obaj projektanci chcą tworzyć przedmioty, które są użyteczne, a jednocześnie mają zdefiniowaną strukturę i formę estetyczną. Nie są zainteresowani tworzeniem dekoracyjnego kiczu”. Każdy z przedmiotów jest przemyślany tak, by służyć konkretnym celom – „stół może być użyty jako wielofunkcyjny mebel w domu rodzinnym, jako miejsce do prac manualnych lub jako element przestrzeni biurowej; posiada również wariant odpowiedni do pracy na komputerze z odpowiednią dostawką, wysokość wszystkich modeli może być zmieniona zgodnie z zamówieniem”<sup>63</sup>. Podejście projektantów dowodzi, jak istotne jest myślenie o funkcji przedmiotu na każdym etapie projektu.

Konkludując, projekty Simo Heikkilä, często omawiane w kontekście rzetelności, lokalności, ergonomii oraz wspomnianej już *fińskości*, są przykładem przenikania się w designie rozmaitych filozofii i trendów, na których zbudowana jest koncepcja tego, co zwykle nazywać się designem nordyckim. Aspekt lokalności

60 Zob. [www.collections.vam.ac.uk/item/O144058/verde-700-armchair-heikkila-simo](http://www.collections.vam.ac.uk/item/O144058/verde-700-armchair-heikkila-simo) [dostęp 21 III 2016].

61 Zob. [www.mkg-hamburg.de/en/home.html](http://www.mkg-hamburg.de/en/home.html) [dostęp 21 III 2016].

62 Zob. [www.nkim.no](http://www.nkim.no) [dostęp 21 III 2016].

63 E. Siltavuori, *Experimental Furniture Design*, „Form Function Finland” 1983, nr 3, s. 45.

i tradycji stał się fundamentalny w przypadku filozofii designu reprezentowanej przez Heikkilä. To właśnie czerpanie z kultury północnych rubieży oraz rzemiosła tam uprawianego było inspiracją do budowania nowoczesnych projektów, które dalekie są jednak od masowych wytworów spod znaku estetycznej globalizacji. Poza kwestiami szczególnie ważnymi w kontekście nordyckim, takimi jak względ na ekologię, Heikkilä przywraca przedmiotom ich korzenie, sytuuje je w szerszym kontekście, zachowując kwintesencję narodowej spuścizny, czyli naturalne materiały, pracę ludzkich rąk oraz echa modernizmu. Przywołane w tekście projekty, m.in. fotel Tupa oraz idea warsztatów Leukku, są wynikiem namysłu nad kwestią harmonii pomiędzy użytkownikiem, przedmiotem oraz środowiskiem. Symbiotyczne połączenie długiej tradycji z wypracowanymi przez ergonomistów postulatami pozwoliły Simo Heikkilä na podjęcie ciekawych eksperymentów formalnych, czego przykładami są omówione projekty Visio oraz Divaani. Poprzez dogłębne zrozumienie, w jaki sposób przedmioty służą użytkownikom, Heikkilä wypracował styl będący przykładem szczerego i bezpretensjonalnego podejścia do formy i funkcji. Zarówno realizacje indywidualne, jak również współpraca z innymi designerami realizowały główne założenia funkcjonalizmu i ergonomii, zawsze oscylując jednak w kontekście lokalnych materiałów. Analizując prace Simo Heikkilä, można bez wątplenia wysnuć wnioski, iż to, co zbudowało fiński design w latach 30. XX w., jest wciąż uniwersalną podwaliną, na której wyrasta nowa generacja projektantów, która eksplorując pokłady nowoczesności zawsze patrzy wstecz.



### SIMO HEIKKILÄ'S PROJECTS IN THE CONTEXT OF SUSTAINABLE DESIGN AND ERGONOMICS

ANNA WIŚNICKA

The article aims to focus on Simo Heikkilä's projects in the context of sustainable design, functionalism and ergonomics – namely the three main fields of global research which determined his artistic activities. At the beginning the text provides a concise historical conditions and basic rules of questions regarding sustainable design, regionalism and ecological design, functionalism and ergonomics to serve as a background for any further deliberations on the matter. The very first question touched upon is sustainable design together with regional and ecologic approach. The strong bonds with nature, in Simo Heikkilä's case, were present in his praise for wood as well as for patina, manifested in various projects. Pieces such as Tupa or wood waste benches present the beauty of raw materials and wood's endless possibilities. The idea was to design pieces which would recall the utilitarian concept of high quality in a simple form, suitable for mass production, which would serve for generations to come. Following comes the matter of ergonomics. Being a student of Yrjö Kukkapuro, Heikkilä had a chance to see how the principles of ergonomics were put into practice. The simplicity of form, suitable for the office environment, was linked with carefully designed backrests and armrests which provided the user with a comfortable work position. The most vivid

example of the search for the ergonomic solution in Heikkilä's works were all the versions of the Divaani chaise longue. It was the quintessence of ergonomic design, as it had derived straight from the shape of the human body, underlining the connotation with an anthropomorphic shape. His experiments with various components resulted in different effects, from very organic ones, which combined natural materials such as wood or rattan with the shape or contrasting the form with such a cold material as steel. Regardless the final effect, the basic concept inspired by the shape of the human body made the project deeply rooted in nature, which was typical of many Heikkilä's projects. Simo Heikkilä's style in terms of furniture design is a very distinctive one, however, it had been influenced by his origins, provenance, education, and both national and world-wide achievements. He intuitively combined local materials and evanescent techniques of local craftsmen, which were part of his earliest art-related memories with innovative ideas introduced by modernism. Hence, in his projects materials such as wood, plywood and steel, often combined with each other for a strong stylistic effect, can be seen. The forms he used were simple, underlining the basic construction ideas, as it can also be considered a part of the design. All of the factors, in combination with Simo Heikkilä's design rules regarding ecology, recycling and regionalism, make his projects unique on the scene of contemporary industrial design.



10. Szeźlong Divaani, 1995–2011.  
Fot. Periferia Design



# Dydaktyka historii sztuki na UKSW

## – refleksje praktyka dotyczące metodyki kształcenia

BEATA LEWIŃSKA  
INSTYTUT HISTORII SZTUKI UKSW

### WSTĘP

Dydaktyka historii sztuki w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego nie jest przedmiotem teoretycznych rozważań, lecz kształcenia od 2001 r. Potrzebę wprowadzenia zajęć tego typu zdeterminowała chęć włączenia w program studiów z historii sztuki elementów praktycznych, które będą przed studentami otwierały nowe możliwości na rynku pracy.

Historia sztuki od początku istnienia szkół artystycznych w Polsce, a pierwsze z nich powstawały już w 1945 r., była przedmiotem nauczania w szkołach plastycznych. Stopniowo też została wprowadzona, jako element innowacji pedagogicznej i eksperymentu, do niektórych szkół ogólnokształcących, także podstawowych, a później gimnazjów. Mimo że pierwotnie wiązała się z kształceniem elitarnym, w wyniku reformy szkolnictwa i wprowadzenia egzaminów zewnętrznych stała się od 2005 r. przedmiotem zdawanym na egzaminie maturalnym<sup>1</sup>. Od 2012 r. jest też

<sup>1</sup> Podstawą prawną pierwszego egzaminu maturalnego z historii sztuki była Ustawa o systemie oświaty z 1991 r., Dziennik Ustaw z 1991 r., nr 95 poz. 425 oraz dwa rozporządzenia: *Rozporządzenie Ministra Edukacji Narodowej z dnia 19 kwietnia 1999 r. w sprawie zasad*

nauczana w liceach ogólnokształcących jako przedmiot na poziomie rozszerzonym, do wyboru przez uczniów, w liczbie ośmiu godzin w cyklu kształcenia. Dlatego bardzo ważne jest, aby przyszli nauczyciele historii sztuki mieli odpowiednie kwalifikacje, których standardy wyznaczają rozporządzenia Ministra Edukacji Narodowej oraz Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Zgodnie z rozporządzeniem MEN kwalifikacje do nauczania w liceach ogólnokształcących mają osoby, które ukończyły studia drugiego stopnia lub jednolite studia magisterskie na kierunku (specjalności) zgodnej z nauczaniem przedmiotem lub rodzajem prowadzonych zajęć oraz posiadają przygotowanie pedagogiczne<sup>2</sup>. Przez przygotowanie pedagogiczne, w ujęciu MEN, rozumie się nabycie wiedzy i umiejętności z zakresu pedagogiki, psychologii i dydaktyki szczegółowej, nauczanych w liczbie nie mniejszej niż 270 godzin w powiązaniu z kierunkiem kształcenia oraz odbytą praktykę

*oceniania, klasyfikowania i promowania uczniów i słuchaczy oraz przeprowadzania egzaminów i sprawdzianów w szkołach publicznych oraz Rozporządzenie Ministra Edukacji Narodowej z dnia 21 lutego 2000 r. w sprawie standardów wymagań będących podstawą przeprowadzania sprawdzianów i egzaminów, Dziennik Ustaw z 2000 r. nr 17, poz. 215.*

<sup>2</sup> *Rozporządzenie Ministra Edukacji Narodowej z dnia 1 sierpnia 2017 r. w sprawie szczegółowych kwalifikacji, wymaganych od nauczycieli, Dziennik Ustaw Rzeczypospolitej Polskiej z 2017 r., poz. 1575, §3, ust. 1., pkt. 1.*

pedagogiczną w wymiarze nie mniejszym niż 150 godzin<sup>3</sup>.

Z kolei Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego formułuje wymagania, aby w szkołach plastycznych przedmiotów artystycznych (a historia sztuki w rzeczonych szkołach jest przedmiotem artystycznym) nauczały osoby, które ukończyły studia magisterskie w uczelni artystycznej lub w uczelni innej niż artystyczna na kierunku lub specjalności zgodnym z nauczaniem przedmiotem lub rodzajem prowadzonych zajęć i posiadają kwalifikacje pedagogiczne<sup>4</sup>. Co do kwalifikacji pedagogicznych w stosunku do nauczycieli MKiDN formułuje takie same wymagania jak MEN<sup>5</sup>.

Zatem historii sztuki uczyć może tylko historyk sztuki, mający kwalifikacje pedagogiczne, na które m.in. składa się ukończenie kursu dydaktyki historii sztuki. Tymczasem na żadnej uczelni w Polsce – do 2001 r. – nie prowadzono dydaktyki tego przedmiotu. Szkoły artystyczne zatem przyjmowały kandydatów na nauczycieli po kursie organizowanym najpierw przez ASP w Poznaniu, później przez Centrum Edukacji Nauczycieli Szkół Artystycznych, a obecnie przez Centrum Edukacji Artystycznej, w którego programie znajdowała się m.in. dydaktyka tego przedmiotu. Dla nauczycieli szkół ogólnokształcących nie było propozycji.

Stworzenie na UKSW możliwości uzyskania kwalifikacji pedagogicznych dla studentów historii sztuki sprawiło, że w wielu szkołach plastycznych i ogólnokształcących w całej Polsce historii sztuki

<sup>3</sup> Tamże, § 2, punkt 2.

<sup>4</sup> *Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 20 maja 2014 r., w sprawie szczegółowych kwalifikacji wymaganych od nauczycieli szkół artystycznych, placówek kształcenia artystycznego i placówek doskonalenia nauczycieli, Dziennik Ustaw z 2014 r., poz. 784, § 4. Ust. 1.*

<sup>5</sup> Tamże, § 2. pkt. 2.

uczają absolwenci Instytutu Historii Sztuki UKSW.

### ORGANIZACJA KURSU KWALIFIKACYJNEGO PEDAGOGICZNEGO DLA STUDENTÓW HISTORII SZTUKI UKSW

Historia sztuki nie jest jedynym kierunkiem, w którego programie kształcenia uwzględniono zdobywanie kwalifikacji pedagogicznych. Dlatego stworzona została odrębna jednostka – Studium Pedagogizacji<sup>6</sup>, która zajmuje się organizacją i koordynacją zdobywania kwalifikacji pedagogicznych przez studentów różnych kierunków. Studenci, uczący się na kierunkach, które mają dydaktyki szczegółowe lub metodyki przedmiotu wpisane w program kształcenia (jako element przygotowania zawodowego), zdobywają kwalifikacje pedagogiczne bezpłatnie. Tak właśnie jest w przypadku historii sztuki. Zatem studenci tego kierunku składają wnioski do Studium Pedagogizacji o przyjęcie na kurs kwalifikacyjny. Poprzez Studium Pedagogizacji realizują też przedmioty pedagogiczne i psychologiczne (niektóre bezpośrednio w Studium, inne na różnych wydziałach uczelni). Pozostałe przedmioty (dydaktyka ogólna, dydaktyki lub metodyki szczegółowe) organizowane są bezpośrednio na macierzystych wydziałach.

W zajęciach dydaktyki ogólnej uczestniczą na Wydziale Nauk Historycznych UKSW studenci kilku kierunków, wśród których dominują studenci historii i historii sztuki (w obydwóch przypadkach przedmiot ten wpisany jest do programu kształcenia). W program kształcenia historii sztuki na studiach pierwszego stopnia jest też wpisana metodyka nauczania historii sztuki, która przygotowuje do

<sup>6</sup> <https://uksw.edu.pl/pl/informacje-biezace> [dostęp 16 II 2019].



1. Studenci III roku historii sztuki UKSW w trakcie kursu pedagogicznego prowadzonego przez dr Beatę Lewińską, marzec 2019 r. Na pierwszym planie Jagoda Florczykiewicz. Fot. T. Watanabe

nauczania na II etapie kształcenia szkolnego, czyli w klasach IV–VIII szkoły podstawowej. Aby jednak zdobyć pełne kwalifikacje pedagogiczne, uprawniające do nauczania także w liceach, technikach i szkołach plastycznych, należy odbyć zajęcia z dydaktyki ogólnej i metodyk szczegółowych nauczania historii sztuki na studiach drugiego stopnia.

#### PROGRAM KSZTAŁCENIA DYDAKTYKI OGÓLNEJ I METODYK NAUCZANIA HISTORII SZTUKI

Na zajęciach dydaktyki ogólnej realizowane są następujące zagadnienia: analiza aktów prawnych regulujących pracę placówek edukacyjnych, funkcjonowanie przedmiotów: historia sztuki, historia, wiedza o społeczeństwie oraz historia i społeczeństwo w świetle przepisów prawa oświatowego, analiza i klasyfikacja metod i technik kształcenia ze szczególnym naciskiem na metody aktywizujące w nauczaniu.

Omawia się również najbardziej skuteczne metody wprowadzania nowego materiału w nauczaniu historii sztuki i historii, w tym: wykład, wykład z prezentacją multimedialną, rozmowa nauczająca (dialog sokratejski), dyskusja, praca z tekstem źródłowym, praca z podręcznikiem, nauczanie z wykorzystaniem technik multimedialnych, drama. Na zajęciach dydaktyki ogólnej omawiane jest też znaczenie w nauczaniu filmów i projektów edukacyjnych oraz gier i zabaw dydaktycznych, zwłaszcza w pracy z uczniem młodszym. Kilka godzin zajęć poświęca się również ocenianiu zewnętrznemu (egzamin na zakończenie szkoły podstawowej oraz egzamin maturalny), procedurom organizowania egzaminów zewnętrznych, metodom kontroli i oceny oraz ocenianiu kształtującemu.

Zajęcia z metodyki nauczania historii sztuki na studiach pierwszego stopnia mają przede wszystkim przygotować studentów do nauczania w szkołach podstawowych.

Historia sztuki w szkołach podstawowych nauczana jest tylko jako innowacja pedagogiczna (dotyczy to zazwyczaj szkół niepublicznych, które starają się poszerzyć ofertę edukacyjną). Natomiast powszechnie realizowany jest przedmiot plastyka, który zawiera treści teoretyczne z zakresu języka formy dzieła sztuki w powiązaniu z historią sztuki. Na ćwiczeniach tych analizowane są zatem podstawa programowa przedmiotu plastyka pod kątem treści kształcenia, a także treści dopuszczonych do użytku szkolnego podręczników oraz przykładowych programów kształcenia. Studenci w oparciu o poznane metody kształcenia uczą się przygotowywać scenariusze zajęć oraz pomoce dydaktyczne (w tym prezentacje multimedialne), a następnie przeprowadzają według jednego z napisanych przez siebie scenariuszy lekcję. Poznają też zasady formułowania wymagań edukacyjnych i przygotowują wymagania na wybrany rok nauki.

Zajęcia z metodyki nauczania historii sztuki realizowane na studiach drugiego stopnia przygotowują do podjęcia pracy w liceach, technikach i szkołach plastycznych. W pierwszym roku nauki studenci wykonują zgodne z wymaganiami podstawy programowej ćwiczenia z zakresu opisu i analizy dzieła architektury i sztuk plastycznych, opracowują wymagania edukacyjne na III etap kształcenia, przygotowują scenariusze lekcji historii sztuki dla szkół ponadpodstawowych, opracowują pomoce dydaktyczne, w tym prezentacje multimedialne i przeprowadzają przykładowe zajęcia.

W drugim roku nauki studiów drugiego stopnia studenci poznają zasady pomiaru dydaktycznego, uczą się formułować przedmiotowy system oceniania z historii sztuki w powiązaniu z wewnątrzszkolnymi zasadami oceniania, wykonują ćwiczenia z praktycznego sprawdzania testów, uczą się budować kryteria dłuższej wypowiedzi



pisemnej, formułując kryteria oceny analizy dzieła sztuki. W toku nauczania poznają też różne taksonomie celów kształcenia i uczą się konstruować testy pomiarowe oraz inne formy oceny poziomu osiągnięć (plan testu, kartoteka efektów kształcenia, test, model odpowiedzi i kryteria oceny). Ostatni semestr poświęcony jest konstrukcji i ewaluacji programu kształcenia przedmiotu historia sztuki. Ćwiczenia poświęcone są zatem analizie wybranych programów oraz konstrukcji programu autorskiego ze szczególnym uwzględnieniem wyboru kanonu dzieł z historii sztuki, formułowaniu celów kształcenia, dostosowywaniu programu do indywidualnych potrzeb i możliwości uczniów, formułowaniu treści kształcenia.

#### METODY PROWADZENIA ZAJĘĆ Z DYDAKTYKI OGÓLNEJ

Jak już wspomniano, jednym z najważniejszych modułów dydaktyki historii sztuki jest metodyka nauczania, czyli

analiza metod kształcenia i wybór najbardziej skutecznych z nich w nauczaniu przedmiotu. Nie można jednak przygotować studenta do efektywnego nauczania, jeżeli metody, które dobiera prowadzący, nie są atrakcyjne i skuteczne. Jest to szczególnie istotne w przypadku dydaktyki i metodyki nauczania historii sztuki, gdyż w przedmiotach tych łączy się teorię z praktyką. Dla przekazania treści z zakresu teorii nauczania należało zatem znaleźć taką formę, która uzmysłowi słuchaczom, jak ważny jest dobór odpowiednich metod, aby osiągnąć jak najlepsze efekty kształcenia.

Na wszystkich poziomach kształcenia wykładowcy, zwłaszcza początkujący, zazwyczaj skupiają się na treści przekazu, powtarzając modele, zgodnie z którymi sami byli kształceni. Dwie formy kształcenia dominujące na kierunkach humanistycznych to wykład i ćwiczenia. Wykład jest nie tylko formą kształcenia, ale



2. Studenci III roku historii sztuki UKSW w trakcie kursu pedagogicznego prowadzonego przez dr Beatę Lewińską, marzec 2019. Przy komputerze Kacper Abramczyk, w tle pod oknem dr Beata Lewińska. Fot. B. Kowalczyk

również metodą czy też modelem. Jako metoda cechuje się jedną podstawową zaletą, której nie ma żadna inna z metod: w krótkim czasie można przekazać relatywnie dużo informacji. Jest to jednak metoda bierna z punktu widzenia słuchaczy. Na żadnym etapie wykładu nie można ocenić, na ile jest on skuteczny, ponieważ jedyną informacją zwrotną jest poziom skupienia słuchaczy. Jest to zatem metoda bardzo trudna, gdyż wymaga nie tylko rzetelnego przygotowania treści, ale także nadania im atrakcyjnej formy i wzięcia na siebie niemal całej odpowiedzialności za efekty. Jeśli wykład nie spełni swojego zadania, to znaczy, że popełniony został błąd w realizacji. Wykład ma przy tym dużo ograniczeń. Jest metodą, która odbiera studium samodzielności. Krzysztof Kruszewski w swojej publikacji *Kształcenie w szkole wyższej*, powołując się na badania Włodzimierza Szewczuka podaje, że po zakończeniu wykładu 64% studentów recypuje jedynie od 1–33% wykładu, 27% studentów 34–67% wykładu, a tylko 9% studentów – więcej niż 67%.<sup>7</sup> Badania te prowadzone były w pierwszych latach po wojnie. W ostatnim czasie nastąpiło jednak ponowne zainteresowanie efektami kształcenia akademickiego, czego przykładem jest publikacja Kazimierza Denka *Uniwersytet w perspektywie społeczeństwa wiedzy. Dydaktyka akademicka i jej efekty*.<sup>8</sup>

Istnieją jednak pewne możliwości uatrakcyjnienia formy przekazu, jeśli wykładowca dąży do ukierunkowania na treści wykładu percepcji studentów i udaje mu się utrzymać ten kierunek procesu postrzegania przez cały czas trwania wykładu. Musi przy tym w taki sposób manipulować zakresem bodźców, aby uniknąć znużenia



słuchaczy. To zagadnienie jest przedmiotem indywidualnych praktyk wykładowców, wspartych rozważaniami teoretycznymi. Rzadziej jest to opisywane w poradnikach dla wykładowców uniwersyteckich, ale często i w dużym zakresie w poradnikach dla szkoleniowców i nauczycieli. Warto tutaj powołać się chociażby na podręcznik Geoffa Petty'ego *Nowoczesne nauczanie*<sup>9</sup>, czy też Richarda Arendsa *Uczymy się nauczać*.<sup>10</sup> Przygotowując treści wykładu i zastanawiając się nad ich formą, należy wziąć pod uwagę fakt, że we współczesnym świecie zmieniły się mechanizmy percepcji.

7 G. Petty, *Nowoczesne nauczanie. Praktyczne wskazówki i techniki dla nauczycieli, wykładowców i szkoleniowców*, tłum. J. Bartosik, Sopot 2013.

10 R. Arends, *Uczymy się nauczać*, tłum. K. Kruszewski, Warszawa 2000.

W pokoleniu obecnych pięćdziesięciolatek dominują ludzie obdarzeni pamięcią słuchową. Łatwo ich poznać, ponieważ charakteryzuje ich to, że w znacznie mniejszym stopniu potrzebują szczegółowych notatek od ludzi, których cechuje pamięć wzrokowa. Studenci „słuchowcy” uczą się poprzez powtarzanie na głos. Lubią uczyć się w gronie kolegów, bowiem poprzez werbalizację problemu następuje proces restrukturyzacji wiedzy. Kultura współczesnego świata to przede wszystkim „kultura obrazkowa”, co jest powszechnie wiadome. Dlatego pokolenie obecnych studentów, epatowane obrazami, wykształca przede wszystkim pamięć wzrokową, a „wzrokowcy” potrzebują bodźców wizualnych. W odróżnieniu od studentów obdarzonych pamięcią słuchową konstruuja

znacznie bardziej szczegółowe notatki, a kiedy się uczą, wystarczy im czasami spojrzenie na stronę zapisanych notatek, żeby przypomnieć sobie ich treść. Niestety, prowadząc szczegółowe notatki koncentrują się często nadmiernie na analizowaniu treści wykładu, w związku z tym nie zawsze potrafią swoje notatki odpowiednio ukształtować i wychwycić rzeczy nadrzędne nad treściami ilustrującymi problem.

Ponadto trzeba zauważyć, że zmienił się i stale się zmienia profil studenta. Niż demograficzny, powszechność kształcenia wyższego i zmiana polityki państwa w tym zakresie wpłynęły na fakt, że na uczelniach wyższych pojawili się także studenci, którzy nie reprezentują ani szczególnego wykształcenia, ani wysokiego ilorazu inteligencji. Nie zmienia to faktu, że nauczanie

8 K. Denek, *Uniwersytet w perspektywie społeczeństwa wiedzy. Dydaktyka akademicka i jej efekty*, Poznań 2011.



musi wiązać się z jakością. Dlatego bardzo ważne jest, żeby dobrać i dostosować odpowiednie metody do każdego ze słuchaczy. Ponieważ wśród studentów (zwłaszcza historii sztuki) przeważają osoby o dominacji pamięci wzrokowej, trzeba wykład tak prowadzić, aby wyjść naprzeciw ich oczekiwaniom i możliwościom percepcyjnym.

Na zajęciach dydaktyki ogólnej, prowadzonych w formie wykładu, uwzględniono zatem następujące czynniki. Wszystkie najważniejsze treści wykładu ujęte zostały w syntetyczny konspekt, który jest zwizualizowany w trakcie zajęć. Jeżeli wykład wymagał ilustracji, łączono tekst z obrazem. Doświadczenie pokazało, że osiąga się znacznie wyższy poziom skupienia słuchaczy, jeśli prezentowany obraz ma opisaną metryczkę. Studenci zamiast rozpraszać się, poszukując w cudzych notatkach lub w mediach sposobu zapisu (np. nazwiska autora lub pojęcia o obcej genezie), przepisywali go poprawnie z prezentowanego tekstu.

Ponadto zajęci notowaniem szczegółów studenci nie potrafią uchwycić logicznego i merytorycznego porządku wykładu. Wizualizacja jest zatem bardzo istotną sprawą, ponieważ odwołuje się bezpośrednio do pamięci wzrokowej studentów. Przeprowadzana corocznie ewaluacja zajęć z dydaktyki i metodyki nauczania historii sztuki w postaci wywiadów typu *focus* pokazała, że taka forma prowadzenia bardzo odpowiada słuchaczom. Z drugiej strony nie można jednak preferować osób z przewagą pamięci wzrokowej nad słuchową. Dlatego do każdego pokazywanego obrazu należało zrobić długi wywód w postaci komentarza, korzystając z zaleceń, jakie sformułowane są w poradnikach dla szkoleniowców, aby nie powtarzać treści pokazanych na slajdzie, lecz uzupełniać i poszerzać je, bądź tylko parafrazować zapis.

Kolejnym sposobem na uatrakcyjnienie wykładu była zmiana jego formuły

z konwencjonalnej, informacyjnej na wykład konwersatoryjny. Wykład taki połączony był z aktywnością samych słuchaczy, skierowaną na rozwiązywanie problemów teoretycznych i praktycznych. Prowadząc wykład z dydaktyki można było odwoływać się nie tyle do wiedzy słuchaczy, ile przede wszystkim do ich doświadczenia. Oczywiście sprzyja temu tematyka, która dotyczy metod kształcenia w szkole. Bardzo ważny był też stosunek emocjonalny słuchacza do treści wykładu, bowiem w ten sposób polepszała się jego recepcja. Odwołanie do własnych doświadczeń sprawiło, że zmienił się model kształcenia w kierunku modelu waloryzacyjnego, czyli angażującego nie tylko myśli, ale także uczucia. Przy czym, jak zauważył Arends, w wielokrotnie wznawianej publikacji *Uczymy się nauczać*<sup>11</sup> (w Stanach Zjednoczonych doczekała się ona sześciu wydań, a w Polsce jednego – w tłumaczeniu Krzysztofa Kruszewskiego), bardzo duże znaczenie dla atrakcyjności wykładu ma stopień entuzjazmu prowadzącego. Charakteryzują go określone zachowania: modulowana dykcja, harmonia ruchu, zróżnicowane i wyrażające emocje sposoby poruszania się, częste formułowanie pytań. Duże znaczenie ma wartkie tempo, ale znacznie większe – wplatanie w tok wykładu dygresje, które nieco odchodzą od zasadniczych treści, ale interesują słuchaczy. Dygresje podczas wykładu z zakresu metod kształcenia wiązały się z tematyką w istotny sposób, gdyż można się było odwołać do doświadczeń pedagogicznych.

Recepcja wykładu jest znacznie wyższa, jeżeli wykładowca nawiązuje kontakt wzrokowy ze studentami, a nie jest to możliwe, jeżeli kontroluje tok wpatrując się w notatki. Dlatego zrezygnowano z notatek lub zminimalizowano potrzebę posługiwania się nimi. Do rozwinięcia wystarczył

<sup>11</sup> Tamże, s. 270–271.

wizualizowany konspekt (który widzą równocześnie studenci). Wykładowca mógł wówczas kontrolować uwagę słuchaczy, a ci mieli szansę na stworzenie dobrych, odpowiednio ustrukturyzowanych notatek, które wspomagają rozwój myślenia syntetycznego.

Z badań wynika, że recepcja wykładu nie jest wartością stałą. Uwaga słuchaczy rośnie i spada w poszczególnych sekwencjach, które zobrazować można na podobieństwo sinusoidy<sup>12</sup>. Zazwyczaj uwaga słuchaczy rośnie i spada w około 20-minutowych sekwencjach. Ważne jest zatem, żeby wykorzystywać nasiloną uwagę na przekazanie treści trudniejszych, które wymagają zrozumienia i zapamiętania. W okresie spadku uwagi wplatanie zatem są dygresje lub parafrazując powtarza się treści trudniejsze. Wykład musi być stymulujący, powinien dopingować studentów do własnych przemyśleń, stwarzać okazję do formułowania własnego zdania na temat niektórych problemów. Kiedy w trakcie wykładu pojawiały się opinie studentów na temat problemu, poświęcano czas na rozwinięcie tematu. Tok myślenia studentów był śledzony, a treści modyfikowane do ich potrzeb. Taka forma przekazu okazała się najbardziej atrakcyjna dla studentów.

#### **ĆWICZENIA Z METODYKI NAUCZANIA HISTORII SZTUKI**

Druga z podstawowych form prowadzenia zajęć na uczelni to ćwiczenia. Z zakresu metodyki nauczania historii sztuki jest to 90 godzin na studiach pierwszego stopnia i 120 godzin na studiach drugiego stopnia. W modelu kształcenia akademickiego, nie tylko z zakresu historii sztuki, ale w ogóle kierunków humanistycznych, dominują formy realizacji ćwiczeń w postaci referatów studenckich. W praktyce oznacza to, że dla większości słuchaczy jest to

<sup>12</sup> K. Kruszewski, dz. cyt., s. 18.

też wykład, ale prowadzony przez osobę mniej doświadczoną i słabiej przygotowaną merytorycznie. To sprawia, że uwaga pozostałych słuchaczy drastycznie spada, zwłaszcza jeśli jakość referatu zmusza prowadzącego do korygowania treści w trakcie czytania. Słuchacze w takich przypadkach tracą zaufanie do rzetelności przekazu i nie są zainteresowani sporządzaniem notatek. W przypadku dydaktyki historii sztuki referaty były bardzo słabym modelem, gdyż doświadczenie studentów w tym zakresie jest tak niewielkie, a publikacje tak różnorodne, że nie sprzyjało to osiągnięciu właściwych efektów kształcenia.

Alternatywnym sposobem, który został wypracowany w wyniku refleksji nad prowadzonymi zajęciami i w wyniku obserwacji wspomnianych efektów kształcenia, stało się prowadzenie ćwiczeń zadaniowo. W przypadku metodyki nauczania historii sztuki zdecydowanie sprzyja takiemu podejściu fakt, że studenci przede wszystkim muszą wykształcić umiejętności prawidłowego konstruowania narzędzi dydaktycznych niezbędnych w szkole: scenariuszy zajęć, wymagań edukacyjnych, programów kształcenia, które wspomniano powyżej.

Model kształcenia zadaniowego połączony został zatem z metodą stolików eksperckich (nazwa ta funkcjonuje powszechnie w kształceniu akademickim, natomiast podobna metoda stosowana w kształceniu uczniów szkół średnich funkcjonuje pod nazwą „uczenie się we współpracy”). Ten model kształcenia jest szczególnie pożądanym, bowiem nie tylko wyposaża studentów w niezbędną wiedzę i umiejętności, ale przede wszystkim wychowuje do współpracy, co jest nawykiem bardzo istotnym na rynku pracy. Pożądanym na rynku kandydatem nie jest dziś osoba nastawiona na sukcesy indywidualne, lecz zdolna do pracy zespołowej, która jest obecnie najczęstszą formą



wykonywania zadań. Ważne jest w związku z tym takie kształcenie, które uwzględni również określone kompetencje społeczne. Uczenie się w tym modelu polega na aranżowaniu sytuacji umożliwiających studentom osiągnięcie celów (nauczenie) z jednoczesnym ograniczeniem rywalizacji. Bardziej jest to zatem idea niż metoda. Sprawia też, że inne zastosowane przez wykładowcę metody przynoszą lepsze efekty. Nie można bowiem zapominać, że uczenie się jest procesem społecznym, zachodzącym dzięki relacjom z innymi ludźmi. Istnieje ogromna potrzeba stosowania metod kształcenia, wymagających od studentów werbalizowania myśli i komunikowania się. Tego rodzaju sytuacje uczą demokracji, a zwłaszcza dzielenia się opiniami, słuchania innych, pełnienia ról, podejmowania decyzji, rozwiązywania konfliktów, ustalania norm grupowych, efektywnej pracy nad zadaniem, podziału zadań, a wreszcie odpowiedzialności za realizację. Studenci wybitni zyskują możliwość doskonalenia wiedzy, ponieważ najczęściej w pracy zespołowej przejmują w naturalny sposób rolę liderów grupy, a uczenie innych wymaga dokładnego zrozumienia zagadnienia, przemyślenia, zilustrowania przykładami, uproszczenia i przekształcenia.

Z uwagi na zmieniający się coraz bardziej profil studenta, o czym już było powyżej, nie można też zapominać, że mamy tutaj wartość dodaną w postaci faktu, że studenci przeciętni i o słabszym potencjale intelektualnym w tym modelu kształcenia zyskują środowisko dające im poczucie bezpieczeństwa i motywujące do wysiłku (czego nie doświadczają, kiedy realizują ćwiczenia w postaci indywidualnych referatów). Zajęcia realizowane w takim modelu w znaczący sposób podnoszą ich samoocenę.

Studentom bardzo odpowiada taki sposób kształcenia, w którym pracują nad zadaniem w grupach. Na ćwiczeniach

z dydaktyki historii sztuki są to grupy niewielkie – zazwyczaj dwu- lub trzyosobowe. Przy czym tworzą się bardzo pozytywne relacje w grupie, wpływające na efektywność pracy. Ponieważ pracują nad zadaniami, które mają swoje uwarunkowania proceduralne bądź strukturalne, rolę nauczyciela jest nieustannie korygowanie uzyskanych efektów i naprowadzanie na właściwe rozwiązania. Decydując się na wspomniany model kształcenia ma więcej czasu na obserwację pracy studentów, a studenci zmieniają treść rozmów w czasie zajęć w kierunku pożądanym. Są różne formy modelu uczenia się we współpracy, które wyróżnia Arends w swoim poradniku<sup>13</sup>. Jedną z nich to metoda badań zespołowych (praca grupy nad wspólnym zadaniem, w którym okazję do współpracy stwarza fakt, iż studenci mają się wymienić doświadczeniami i udzielać wyjaśnień). Metoda wymaga wyrafinowanych struktur dydaktycznych. Studenci wybierają zakres, organizują się sami w zespoły zadaniowe, wspólnie planują cele, zadania i procedury, realizują je, dokonują analizy i syntezy pracy, a wreszcie przedstawiają opracowanie końcowe. Drugim ze sposobów jest metoda tzw. składanki. W każdym zespole macierzystym funkcjonują studenci odpowiedzialni za swoją część zadania. W ten sposób stają się oni ekspertami tej części i wspólnie z ekspertami z innych grup mogą ustalać rozwiązania i uzgadniać swoje stanowisko w poszukiwaniu właściwych rozwiązań. Tworzą zatem podgrupy, zwane „eksperckimi”. Na koniec powracają do swoich zespołów macierzystych, a wszystkie części ich pracy połączone razem składają się na „produkt” końcowy całej grupy).

Obydwa opisane przypadki były praktykowane na zajęciach metodyki nauczania historii sztuki i okazały się

<sup>13</sup> R. Arends, dz. cyt., s. 346–350.

najsukuteczniejszą metodą praktycznego przygotowania do pracy nauczyciela. Oczywiście część zadań wykonywana była też przez studentów indywidualnie.

W roku akademickim 2013/14 po raz pierwszy w tok ćwiczeń z metodyki nauczania historii sztuki włączona została metoda e-learningu, ale w taki sposób, żeby nie zastępowała ona tradycyjnych spotkań, lecz uzupełniała je. Niektóre etapy pracy nad zadaniem studenci mogą bowiem wykonywać samodzielnie pod warunkiem, że przygotowane zostaną dla nich odpowiednie wzorce, przykłady i narzędzia. Spotkania służą z jednej strony weryfikacji ich dotychczasowej pracy, a z drugiej są przygotowaniem do następnych etapów. Ta metoda również sprawdziła się w toku zajęć.

#### OPIS I ANALIZA DZIEŁA SZTUKI

Osobnym problemem w przygotowaniu do nauczania historii sztuki jest kształcenie umiejętności opisu i analizy dzieła sztuki w takim zakresie, jak jest to wymagane w podstawach programowych przedmiotu, zarówno tych, które obowiązują obecnie, jak i tych, które realizowane będą od 1 września 2019 r.<sup>14</sup> Wymaganie to

<sup>14</sup> Obecnie realizowane są dwie podstawy programowe przedmiotu historia sztuki: w liceach ogólnokształcących podstawa opublikowana w *Rozporządzeniu Ministra Edukacji Narodowej z dnia 23 grudnia 2008 r. w sprawie podstawy programowej wychowania przedszkolnego oraz kształcenia ogólnego w poszczególnych typach szkół*, Dziennik Ustaw z 2009 r., nr 4, poz. 17 z późniejszymi zmianami w *Rozporządzeniu Ministra Edukacji Narodowej z dnia 27 sierpnia 2012 r.*, Dziennik Ustaw z 2012 r., poz. 977, natomiast



3. Studenci III roku historii sztuki UKSW w trakcie kursu pedagogicznego prowadzonego przez dr Beatę Lewińską, marzec 2019 r. Na pierwszym planie Beata Kowalczyk. Fot. T. Watanabe



jest sprawdzane na egzaminie maturalnym.

Wiedza z historii sztuki jest tylko częścią wymagań zawartych w podstawach programowych. Tworzenie wypowiedzi na temat sztuki oraz analiza i interpretacja dzieł sztuki i tekstów kultury są umiejętnościami kluczowymi w nauczaniu historii sztuki. Uczeń musi porównywać style i kierunki i ich wzajemne oddziaływanie, uwzględniać źródła inspiracji, brać pod uwagę różne konteksty powstawania dzieła, jak wpływ mecenatu artystycznego, wydarzeń historycznych i kulturalnych, religii i estetyki na cechy tych stylów. Ponadto powinien formułować samodzielne wypowiedzi na temat sztuki, poddawać krytycznej ocenie artystycznej dzieła i zjawiska w sztuce, a ponadto dokonywać opisu i analizy porównawczej dzieł, uwzględniając ich cechy formalne. Powinien także analizować teksty pisarzy, filozofów i artystów, interpretując je i wskazując wpływ tych wypowiedzi na charakter stylów, epok i tendencji w sztuce oraz na kształt dzieła, a w publikacjach z zakresu historii sztuki oddzielać faktografię od autorskiej interpretacji i analizy. Osiąganie tych efektów

w ogólnokształcących szkołach sztuk pięknych i liceach plastycznych podstawa opublikowana w *Rozporządzeniu Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z 15 grudnia 2016 r. w sprawie podstaw programowych kształcenia w zawodach szkolnictwa artystycznego w publicznych szkołach artystycznych*, Dziennik Ustaw z 2016 r., poz. 2248. W klasach pierwszych liceum i technikum, które rozpoczną naukę od 1 IX 2019 r., obowiązywać będzie podstawa opublikowana w *Rozporządzeniu Ministra Edukacji Narodowej z dnia 30 stycznia 2018 r. w sprawie podstawy programowej kształcenia ogólnego dla liceum ogólnokształcącego, technikum oraz branżowej szkoły II stopnia*, Dziennik Ustaw z 2018 r., poz. 467, natomiast w klasach pierwszych liceów sztuk plastycznych obowiązywać będzie podstawa opublikowana w *Rozporządzeniu Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z 6 września 2017 r. w sprawie podstaw programowych kształcenia w zawodach szkolnictwa artystycznego w publicznych szkołach artystycznych*, Dziennik Ustaw z 2017 r., poz. 1793.

wymaga od nauczyciela mądrej i świadomej metodyki pracy z uczniem, zatem w tym kierunku powinni też być kształceni przyszli nauczyciele historii sztuki.

Kształtowanie umiejętności opisu i analizy dzieła w zakresie wspomnianych wymagań podstaw programowych również najpełniej sprawdza się w pracy grupowej. Studenci sami muszą ćwiczyć opisy i analizy, a znacznie łatwiej im przychodzi to we współpracy, ponieważ uzupełniają się nawzajem i korygują swoje spostrzeżenia w przyjaznej i bezpiecznej atmosferze, uruchamiając model kształcenia powszechnie znany jako „burza mózgów”. O skuteczności kształcenia przesądza tutaj wstępna całkowita swoboda wysuwania hipotez rozwiązywanego problemu. Dopiero na kolejnym etapie następuje ich weryfikacja z udziałem wszystkich studentów i prowadzącego. Ogromne znaczenie ma tutaj także efekt oceny koleżeńskiej wypracowanych rozwiązań i samooceny (krytyczne podejście samego studenta w kontekście osiągnięć innych członków grupy).

Jak zatem wynika z przedstawionych przykładów, najbardziej skutecznym sposobem prowadzenia ćwiczeń z metodyki nauczania historii sztuki jest model uczenia się we współpracy. Ze względu na fakt, że celem tych ćwiczeń jest wypracowanie i przygotowanie konkretnych narzędzi, łączy się to z modelem zwanym „metodą projektu”, czyli realizacją przez studenta lub grupę studentów dużego zadania praktycznego. Zadaniem prowadzącego jest początkowo inspirowanie do tworzenia, a następnie kontrolowanie jego przebiegu i ocena jego jakości. Taka praca, zwłaszcza nad formułowaniem programu nauczania ma charakter wieloetapowy.

#### KONKLUZJE

Wypracowane w praktyce wykładowcy dydaktyki historii sztuki metody i modele kształcenia nie są tak naprawdę

niczym nowym w kształceniu akademickim, choć często zapomnianym. Sprawdzają się jednak w praktyce. Narzędzia dydaktyczne, które tworzą studenci pracując w grupach, mają wysoką jakość (większość w pełni nadaje się do publikacji w pismach branżowych dla nauczycieli). W związku z tym skuteczność przygotowania ich do pracy zawodowej jest osiągnięta. Szczególną wartość stanowią pisane przez studentów programy nauczania historii sztuki. Zauważyć trzeba, że napisanie programu jest rzeczą trudną nawet dla nauczyciela. Niebagatelną rzeczą w osiągnięciu celów jest też motywacja płynąca stąd, że studenci historii sztuki są uświadomiani, iż w przeciwieństwie do nauczycieli innych przedmiotów ogólnokształcących nie będą mogli liczyć na gotowe narzędzia i pomoce zaproponowane przez wydawnictwa wraz z podręcznikami. Rynek odbiorców jest zbyt mały, żeby zainteresować firmy nastawione na osiąganie zysków przygotowaniem materiałów dydaktycznych z zakresu historii sztuki.

Ponieważ treści dydaktyki ogólnej i metodyki nauczania historii sztuki, zwłaszcza przekazywane i praktykowane podczas ćwiczeń, wiążą się z koniecznością podejmowania dyskusji na temat modeli i metod kształcenia, niewątpliwą wartością dodaną są refleksje studentów na temat metodyki i formułowane przez nich opinie. Tak było w przypadku oceny wartości prezentowanych na zajęciach ilustracji. Możliwości percepcyjne studentów są ograniczone, co zauważyli empirycznie. Prezentowanie bardzo dużej liczby slajdów z ilustracjami dzieł sztuki sprawia, że studenci, dążąc do zapamiętania, zwracają uwagę na czynniki niemerytoryczne. Poszukując dobrych modeli kształcenia, słuchacze biorący udział w zajęciach dydaktyki i metodyki historii sztuki sformułowali wniosek, dotyczący zasad kształcenia licealistów uczących się historii sztuki. Najważniejszą zasadą jest wskazanie

ilustracji, które są niezbędne do zapamiętania (np. oznaczenie ich odmiennym kolorem opisu), od ilustracji, które poszerzają zakres, egzemplifikują problem lub stanowią dowód postawionej tezy. Studenci, konstruując własne narzędzia dydaktyczne dla uczniów i zainteresowanych historią sztuki słuchaczy, tak właśnie czynią w swoich prezentacjach.

#### TEACHING HISTORY OF ART AT THE CARDINAL STEFAN WYSZYŃSKI UNIVERSITY IN WARSAW – PRACTICE REFLECTIONS CONCERNING THE METHODOLOGY OF EDUCATION

BEATA LEWIŃSKA

Didactics of art history at the Institute of Art History at the University of Cardinal Stefan Wyszyński has been the subject of education since 2001. The need to introduce this type of classes was determined by the desire to include practical elements in the study program in the history of art, which will open up new opportunities for the students in the labor market. The history of art has been taught in art schools since the Second World War, and since 2005 it has been the subject of the secondary school certificate examination. In 2008, Ministry of Education introduced the history of art to secondary schools as an additional subject. Cardinal Stefan Wyszyński University was the first university in Poland where didactics and methodology for teaching art history was introduced. Thanks to the implementation of these classes along with pedagogical and psychological subjects, students of art history obtain pedagogical qualifications and take up work in schools. This article also introduces the teaching programs and methods of their conduct.



# Relacja z sesji naukowej

## Sztuka w służbie Wazów

MAGDALENA M. OLSZEWSKA  
MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE

4 marca 2019 r. w Sali Koncertowej Zamku Królewskiego w Warszawie – Muzeum odbyła się sesja naukowa *Sztuka w służbie Wazów* towarzysząca obchodom Roku Wazowskiego 2019. Sesję rozpoczął oficjalnym powitaniem dyrektor instytucji prof. dr hab. Wojciech Fałkowski. Obrady prowadził komisarz konferencji dr Artur Badach (Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum, Instytut Historii Sztuki UKSW). We wstępnym wystąpieniu prof. dr hab. Juliusz A. Chrościcki (Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie) naświetlił różnego rodzaju kwestie propagandy władzy, ich formę i znaczenie w czasie panowania polskich Wazów.

Następnie Jerzy Żmudziński (Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum) przeanalizował dekoracje malarskie Zamku Królewskiego na Wawelu, powstałe za czasów Zygmunta III Wazy. Prelegent odniósł się do cyklu prac *Amor i Psyche* Iacopo Palmy Młodszeo i prac Tomasza Dolabelli oraz jego związków z malarstwem weneckim, a także działalnością w Rzeczypospolitej.

Po przerwie obrady przeniesiono do Sali Kinowej. Dr hab. Hubert Kowalski (Instytut Archeologii Uniwersytetu Warszawskiego, Muzeum Uniwersytetu Warszawskiego), na podstawie rozproszonych w różnych archiwach dokumentów, wspomniął o jednym z transportów włoskich marmurów, które miały dotrzeć na dwór Zygmunta III. Prześledził drogę lądowo-morską ładunku, a także omówił schemat kontroli i wzajemnych powiadomień pomiędzy wysyłającym, pośrednikiem i odbiorcą. Prof. dr hab. Jakub Pokora (Warszawa) zaprezentował analizę ryciny Matthaeusa Greutera z 1605 r. dowodząc, że obiekt stanowi pamiątkę dziesiątych urodzin królewicza Władysława Zygmunta. Stwierdził, że skomplikowany program ikonograficzny omawianego dzieła sztuki dodatkowo może świadczyć o próbach przygotowujących do przeprowadzenia elekcji *vivente rege* królewicza. Dr Katarzyna Krzyżagórska-Pisarek (Londyn) wraz z dr. Jackiem Żukowskim (Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum) zrelacjonowali próbę odnalezienia dzieł sztuki należących dawniej do zbiorów polskich Wazów. Badacze na podstawie m.in. spisu z wyprzedaży majątku po Janie



1. Prof. Juliusz Chrościcki i dr Artur Badach. Sesja naukowa *Sztuka w służbie Wazów*, Zamek Królewski w Warszawie, 4 marca 2019 r. Fot. R. Rupiewicz

Kazimierzu w 1673 r., z detektywistycznym zacięciem starają się odnaleźć miejsca i kolekcje, w których wspomniane dzieła znajdują się obecnie. To trudne zadanie przynosi efekty i przyczynia się często do zidentyfikowania przedmiotów rozproszonych zarówno w muzeach na całym świecie, jak i w kolekcjach prywatnych. Dodatkowo pozwala odkryć inne podobne obiekty bądź repliki czy kopie poszukiwanych dzieł. Punktem wyjścia do badań był obraz Etienne'a de la Hyre'a z 1626 r., ze zbiorów Zamku Królewskiego w Warszawie

– Muzeum, przedstawiający *Kunstkamerę* królewicza Władysława Zygmunta. Krzysztof J. Czyżewski (Zamek Królewski na Wawelu – Państwowe Zbiory Sztuki) przedstawił tradycję polskich królowych, otaczających wielkim kultem średnio-wieczny krucyfiks, zwany Czarnym Krucyfiksem z katedry krakowskiej. Dokonał analizy porównawczej z krucyfiksem z hiszpańskiego Burgos oraz zaprezentował kwestię transparentnego czarnego *velum*, funkcjonującego przez wieki (niestety kilka lat temu usunięto *velum* co





2. Prof. Jakub Pokora. Sesja naukowa *Sztuka w służbie Wazów*, Zamek Królewski w Warszawie, 4 marca 2019 r. Fot. A. Skrodzka

doprowadziło do zatarcia pierwotnego znaczenia i wyglądu rzeźby) i ukazanego na obrazie *Krucyfiks królowej Jadwigi* pędzla Leona Wyczółkowskiego. Na koniec Dariusz Nowacki (Zamek Królewski na Wawelu – Państwowe Zbiory Sztuki) zaprezentował przedmioty augsburskie należące do Zygmunta III.

Uczestnicy konferencji mogli także obejrzeć wystawę, na której zaprezentowano niespełna szesnastometrowej długości (pierwotnie prawdopodobnie ok. 30 m) i szerokości 27–28 cm *Rolkę sztokholmską* (*Rolka wazowska*, *Rolka polska*) ze Zbiorów Zamku Królewskiego w Warszawie. Ten cenny, niezwykle atrakcyjny obiekt, pokazano publicznie dopiero trzeci raz (wcześniej w 1976

i 1996 r. na Wawelu). *Rolka* do Polski trafiła w 1974 r. jako dar rządu szwedzkiego dla Zamku Warszawskiego (została wywieziona jako łup wojenny w XVII w. do Szwecji). Dzieło wykonane na papierze czerpanym, akwarelę, gwaszem, ze złoceniami, przedstawia uroczysty wjazd króla Zygmunta III Wazy i przyszłej królowej, arcyksiężniczki Konstancji Austriaczki do Krakowa w grudniu 1605 r. Dostrzegamy tam poza królem przyszłą żonę w otwartym pojeździe i królewicza Władysława Zygmunta na koniu. Orszak był złożony z wojsk, milicji miejskiej, dostojników Rzeczypospolitej i zagranicznych gości oraz innych osób – w sumie ok. 600 postaci. Malowidło jest bardzo szczegółowe, jego nieznany dziś z imienia

autor zadbał o zachowanie indywidualnych rysów twarzy znanych osób. Można dostrzec liczne herby, chorągwie, a także drobniactwo w przedstawionych strojach i broni. Pierwotnie do długiego pasa papieru przytwierdzone były drewniane wałki, dzięki którym można było swobodnie przewijać (rolować) dzieło.

Zarówno konferencja, jak i wystawa cieszyły się dużym zainteresowaniem. Pośród słuchaczy sesji można było spotkać doświadczonych badaczy oraz studentów Historii Sztuki i Ochrony Dóbr Kultury i Środowiska z Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie.



## *Sztuka w służbie Wazów*

PONIEDZIAŁEK, 4 III 2019 R., GODZ. 10.30  
ZAMEK KRÓLEWSKI W WARSZAWIE - MUZEUM  
SALA KONCERTOWA



# Sprawozdanie z konferencji naukowej

## ku czci ks. prof. Janusza St. Pasierba i uroczystości wręczenia nagrody Jego imienia

AGNIESZKA SKRODZKA  
INSTYTUT HISTORII SZTUKI UKSW

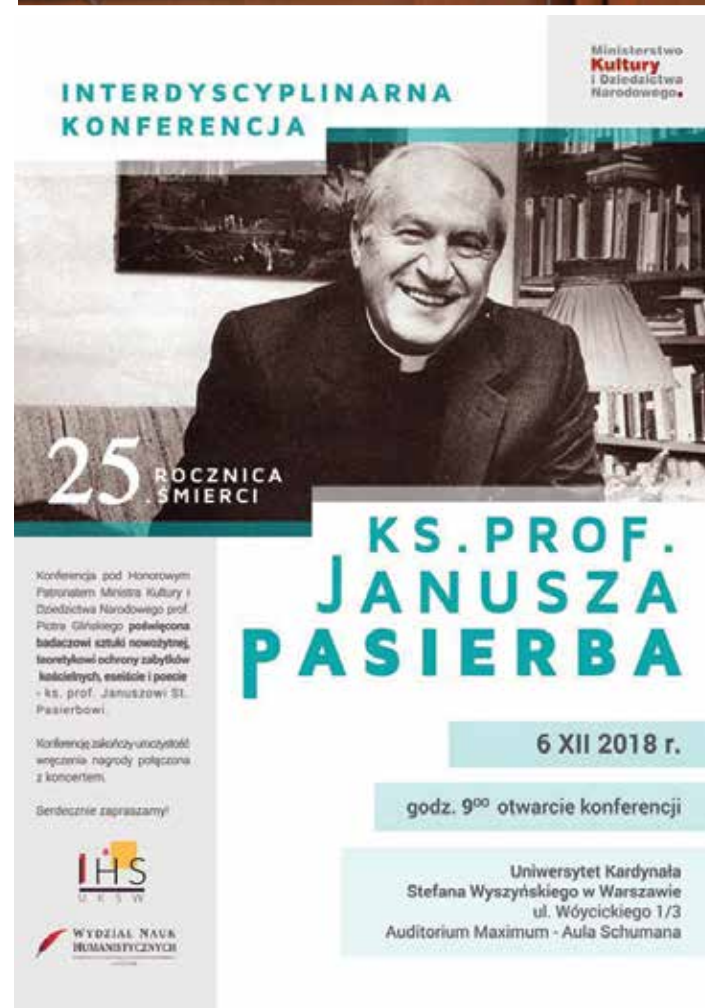
W dniu 6 grudnia 2018 r. na Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego odbyła się konferencja interdyscyplinarna poświęcona pamięci ks. prof. Janusza St. Pasierba, badacza sztuki nowożytnej, teoretyka ochrony zabytków kościelnych, eseisty i poety oraz „ojca założyciela” kierunku Historia Sztuki na Akademii Teologii Katolickiej, dzisiejszym UKSW. Była to kolejna, druga już konferencja ku czci ks. Profesora. Tym razem obrady upamiętniły 25. rocznicę jego śmierci.

Spotkanie zorganizował Instytut Historii Sztuki UKSW wspólnie z Katedrą Literatury Współczesnej Wydziału Nauk Humanistycznych tegoż Uniwersytetu. Była to sesja inspirowana dorobkiem naukowym i literackim ks. prof. Janusza St. Pasierba. Z tego względu ogłoszone referaty dotyczyły w dużej mierze sztuki i ikonografii nowożytnej, szczególnie religijnej, konserwatorstwa sztuki kościelnej oraz

były związane z poetyckimi i eseistycznymi dokonaniem ks. Profesora.

Konferencja odbyła się pod honorowym patronatem Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego prof. Piotra Glińskiego. Komitet naukowy spotkania tworzyli: bp dr hab. Michał Janocha, prof. UW, były wykładowca Instytutu Historii Sztuki i uczeń księdza Profesora Pasierba, kolega Profesora z czasów ATK dr hab. Zbigniew Bania, prof. UŁ, ks. dr hab. Janusz Nowiński, prof. UKSW, również uczeń ks. Profesora, a także dr hab. Anna Sylwia Czyż, prof. UKSW. Miejscem obrad sesji była Aula im. Roberta Schumana Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w kampusie przy ul. Wóycickiego. Wygłoszono w sumie 19 referatów, w tym 7 poświęconych twórczości literackiej ks. Pasierba.

Sesję uroczystą otworzyła dr hab. Anna Sylwia Czyż, prof. UKSW, która powitała zebranych. Następnie prof. Czyż przybliżyła słuchaczom sylwetkę ks. Profesora. W części inauguracyjnej wygłoszono także





dwa referaty przewodnie niniejszej konferencji, poświęcone historyczno-artystycznym zainteresowaniom ks. Profesora oraz jego dokonaniom literackim. Część tę prowadziła dr hab. Chrudzimska-Uhera, prof. UKSW. Jako pierwsza głos zabrała prof. dr hab. Urszula Mazurczak (KUL) z erudycyjnym tekstem *Czas i przestrzeń w doświadczeniu człowieka i kategoriach estetycznych sztuki na podstawie wybranych studiów księdza profesora Janusza St. Pasierba*. Po tym wystąpieniu literaturoznawca, prof. dr hab. Zbigniew Chojnowski (UWM), przedstawił referat *Doświadczenie miejsca w poezji i eseistyce ks. Janusza St. Pasierba*. Obie prelekcje zainspirowały słuchaczy do dyskusji, a także zarysowały interesujący kontekst dla następnych, bardziej szczegółowych rozważań z obu dziedzin podejmowanych przez ks. Profesora.

Program dalszej części sesji został podzielony na dwa bloki: pierwszy skupiał wystąpienia z zakresu historii sztuki, drugi zaś był *stricte* polonistyczny. Obrady prowadzono równolegle w odnośnych sekcjach. Blok poświęcony sztukom wizualnym moderował w pierwszej kolejności ks. dr hab. Janusz Nowiński, prof. UKSW. Rozpoczął prof. dr hab. Czesław Grajewski (UKSW), prezentując rozważania na temat przedstawień w sztuce dwóch instrumentów: portatywu i pozytywu. Słuchacze mieli także możliwość obejrzenia krótkich filmów ilustrujących użycie tych instrumentów. Następnie dr Joanna Tomicka (MNW) wygłosiła referat *Nadzwyczajna zwyczajność. Rembrandt – rytownik. Nowatorstwo wobec tradycji*. Prelegentka przybliżyła twórczość graficzną wybitnego artysty, prezentując podejmowane przez niego rzadkie tematy religijne oraz nietypowe ujęcia popularnych scen biblijnych. W dalszej kolejności dr Ewa Skotniczna (UPJPII) omówiła rzymską Fototekę Lanckorońskiego w wystąpieniu zatytułowanym *Zbiór fotografii Karola Lanckorońskiego jako źródło do badań nad sztuką religijną renesansu włoskiego*. Autorka

podkreśliła wagę oraz wysokie walory artystyczne i dokumentacyjne tego jednego z pierwszych i największych zbiorów zdjęć sztuki sakralnej na świecie. Następnie Agnieszka Woźniak-Wieczorek (MPKJIII) przedstawiła losy kolekcji Czartoryskich w Pełkiniach, gdzie w pałacu zdeponowano w czasie wojny Leonardowską *Damę z gronostajem*. Ostatni referat w tej części dotyczył konserwacji obiektów sakralnych. Piotr Owczarek (ASP, Warszawa) omówił interesujący temat: *Prace konserwatorskie przy kamiennej rzeźbie Matki Boskiej autorstwa Andrzeja Pruszyńskiego (1836-1895) z elewacji kościoła pw. Matki Bożej Pocieszenia w Żyrdowie – wybrane zagadnienia historyczne i technologiczne*. Prelegent zaprezentował etapy konserwacji figury Madonny oraz hipotezy dotyczące uszkodzeń i innych przekształceń, w tym kolorystyki.

Po przerwie obrady prowadził dr hab. Zbigniew Bania, prof. UŁ. Jako pierwszy w tej części wystąpił dr Artur Badach (ZKW/UKSW), który podjął rozważania zatytułowane *Pejzaż w obrazach tarnogrodzkich Domenica Tintoretta*. Badania dotyczyły dwóch płócien z wizerunkami śś. Janów – Chrzciciela i Ewangelisty, znajdujących się obecnie w kościele kolegiackim w Tarnogrodzie. Następnie Aleksander Stankiewicz (UJ) w referacie *Kilka uwag na temat twórczości Krzysztofa Boguszewskiego* przedstawił sylwetkę tegoż malarza, weryfikując i uzupełniając dotychczasowe ustalenia na temat jego twórczości. Autor w przekonujący sposób obalił mity dotyczące identyfikacji osób ukazanych w scenie *Wjazd św. Marcina do Amiens*. Z kolei ks. dr Szymon Tracz (UPJPII) w wystąpieniu zatytułowanym *Obraz Matki Boskiej Częstochowskiej z daru króla Jana Kazimierza w Rajczy* opowiedział o ikonie otrzymanej przez króla od paulinów, a przekazanej po abdykacji do kościoła we wspomnianej śląskiej miejscowości. Po tych rozważaniach dr hab. Anna Sylwia Czyż prof. UKSW w referacie *Ostatnia pierwsza, czyli*

*o ambonie łodziowej z kościoła śś. Piotra i Pawła na Antokolu w Wilnie*, udowodniła, że kazalnica z tejże świątyni była uprzednią w stosunku do znajdującej się w krakowskim kościele pw. Bożego Ciała, datując wileńską ambonę na lata 20. XVIII w. Badaczka odrzuciła tym samym dotychczasowe ustalenia w tej kwestii. Następnie ks. Arkadiusz Gontarek (Warszawa) zaprezentował temat *Treści ideowe nowożytnych konfesjonatów jako wyraz potrydenckiego nauczania Kościoła – postulatory badawcze*. Prelegent podkreślił, że wygląd pokutnego mebla był ściśle określony w *Rituale romanum*. Tego typu sprzęt miał posiadać dekorację służącą przede wszystkim wzbudzeniu żalu za grzechy. W ostatnim wystąpieniu pt. *Fundacje sakralne Seweryna Józefa Rzewuskiego* prof. dr hab. Irena Rolska (KUL) przedstawiła koligacje rodzinne familii chlubiącej się ze swego pokrewieństwa z Sobieskimi. Autorka wskazała liczne elementy wyposażenia kościołów i klasztorów m.in. w Łęcznej, w Łuszczowie czy w Olesku, pochodzące z darów Rzewuskiego.

Materiały pokonferencyjne zostaną opublikowane w specjalnym numerze pisma naukowego IHS UKSW *Artifex Novus* z adedykowanego ks. prof. Pasierbowi.

W sekcji polonistycznej wygłoszono następujące referaty: *Twórczość liryczna J. St. Pasierba na tle polskiej poezji współczesnej* (prof. dr hab. Bernardetta Chachulska, UKSW), *Literackość kazań ks. Janusza St. Pasierba* (ks. dr hab. Jerzy Sikora, prof. UKSW), *„Jest też i takie niemożliwe piękno”*. *Doświadczenie sztuki w cyklu Chiostro J. St. Pasierba* (dr hab. Tomasz Tomasik, prof. AP), *Człowiek i czas w twórczości Janusza St. Pasierba* (dr Elżbieta Grzybowska, Płock), *Rilkeańskie konteksty w twórczości Janusza Stanisława Pasierba* (prof. dr hab. Zofia Zarębianka, UJ), *Amor i Agape w twórczości Janusza St. Pasierba* (prof. dr hab. Wojciech Kudyba, UKSW).

Po obradach nastąpił kolejny, równie istotny punkt programu, jakim była

uroczystość wręczenia nagrody przyznawanej od 1999 r. przez Fundację im. ks. Janusza St. Pasierba. Fundacja przyznaje dwie nagrody. Pierwszą za wybitne prace badawcze o sztuce, drugą za badania nad literaturą piękną i poezją ks. Pasierba<sup>1</sup>. W roku 2018 nagrodę z zakresu historii sztuki przyznano dr Romanie Rupiewicz z Instytutu Historii Sztuki UKSW za książkę *Sąd nad Jezusem. Studium ikonografii oraz źródeł od chrześcijańskiego antyku do nowożytności* (UKSW i Neriton 2018). Dr Romana Rupiewicz pracuje jako adiunkt w Katedrze Sztuki Średniowiecznej IHS UKSW. W swoich poszukiwaniach i zainteresowaniach naukowych łączy studia z zakresu historii sztuki oraz historii i patrystyki. Jest także zaangażowana w ochronę zabytkowego krajobrazu Kazimierza nad Wisłą.

Laudację i uzasadnienie przyznania nagrody dr Rupiewicz wygłosiła członkini Kapituły dr hab. Anna Sylwia Czyż, prof. UKSW. Prof. Czyż powiedziała, że Kapituła doceniła rzetelne kwerendy dr Rupiewicz prowadzone nad tekstami źródłowymi i dziełami sztuki w wielu archiwach, bibliotekach, muzeach i kościołach nie tylko na terenie Polski, ale i w Europie. Prof. Czyż podkreśliła, że dr Rupiewicz w swojej pracy wykorzystwała trzy metody badania dzieł sztuki, jakimi są analiza źródła historycznego, analiza ikonograficzna i ikonologiczna oraz komparatystyka pośrednia. Dzięki połączeniu tych metod dr Rupiewicz otrzymała narzędzie, którym dokonała interesującej syntezy bogatej w nowe ustalenia. Co więcej, przygotowała studium interdyscyplinarne, opracowane na szerokim tle dawnej kultury i przemian społecznych, ukazujące przekonujący kontekst dla rozważań

<sup>1</sup> Wykaz laureatów nagrody do 2013 r. zamieszcza: M. Wilczek, *Książd Janusz St. Pasierb wskazujący na piękno, w: Pióro na wodzie. Eseje o ks. Januszu St. Pasierbie i studia z ikonografii dedykowane Jego pamięci*, red. A.S. Czyż, K. Moisan-Jabłońska, Warszawa 2015, s. 51, przyp. 15 i 16.



stricte historyczno-artystycznych. Kapituła stwierdziła, że autorka publikacji *Sąd nad Jezusem* stała się w ten sposób ambitną kontynuatorką i spadkobierczynią prac nad ikonografią kościelną w Polsce, rozpoczętych przez ks. prof. Janusza St. Pasierba na przełomie lat 70. i 80. XX w., i z tego względu zasługuje na uhonorowanie nagrodą Jego imienia.

Dr Romana Rupiewicz jest drugim pracownikiem IHS UKSW, który otrzymał nagrodę im. ks. Janusza St. Pasierba. Pierwszym był obecny biskup dr hab. Michał Janocha, prof. UW, zatrudniony do 2011 r. w Instytucie Historii Sztuki UKSW. W 1999 r. bp Janocha, wówczas adiunkt w Katedrze Historii Sztuki Nowożytnej, został uhonorowany nagrodą za trzy publikacje z zakresu historii sztuki. Były to: kontynuacja i redakcja książki *Polonica artystyczne w zbiorach watykańskich*, zainicjowanej i prowadzonej przez ks. Janusza St. Pasierba aż do jego śmierci, książka *Missa in arte polona*, a także artykuł *Ars longa – ars aeterna. O dwóch koncepcjach czasu w kulturze i sztuce europejskiej Zachodu i Wschodu*, opublikowany w wydawnictwie *Ars longa. Prace dedykowane pamięci profesora Jana Białostockiego* pod redakcją Marii Poprzęckiej.

Fundacja przyznała także w 2018 roku nagrodę dr Elżbiecie Ewie Grzybowskiej, autorce książki *Kairos – Kyrios. Człowiek i jego czas w eseistyce Janusza Stanisława Pasierba*. W mowie, poświęconej autorce i jej książce, prof. dr hab. Wojciech Kudyba (UKSW) powiedział, że książka dr Grzybowskiej trafia „w samo centrum myśli” ks. prof. Pasierba, pisarza i teologa.

Uroczystości zakończył koncert, w trakcie którego zebrani mogli wysłuchać utworów muzycznych wykonanych na violi da gamba przez Justynę Rekę-Raubo, a także wierszy ks. Pasierba w interpretacji Mai Komorowskiej.

\*\*\*

Fundację im. ks. Janusza Pasierba założyło w 1998 r. grono przyjaciół ks. Profesora. Jej prezesem jest Maria Wilczek. Cel Fundacji to promowanie młodych, utalentowanych historyków sztuki, poetów i literatów, których twórczość jest świadectwem chrześcijańskiej inspiracji. Jedną z form promocji jest przyznawanie nagród i wyróżnień, a także stypendiów studentom i młodym pracownikom historii sztuki sakralnej, organizowanie spotkań autorskich i dyskusyjnych, ogłaszanie konkursów oraz promowanie twórczości ks. Pasierba<sup>2</sup>. Warto również wspomnieć, że od 1995 r. Stowarzyszenie Konserwatorów Zabytków przyznaje nagrodę im. ks. Janusza Stanisława Pasierba *Conservator Ecclesiae*, a od 1996 r. Klub Inteligencji Katolickiej w Grudziądzu przyznaje Ogólnopolską Nagrodę im. ks. Janusza St. Pasierba.

Należy w tym miejscu przypomnieć, że pierwsza sesja naukowa *in memoriam* ks. Pasierba odbyła się 6 grudnia 2014 r. w Stowarzyszeniu Historyków Sztuki w Warszawie. Jej współorganizatorem był również Instytut Historii Sztuki UKSW. Pokłosiem tej konferencji jest publikacja *Pióro na wodzie* pod redakcją prof. dr hab. Krystyny Moisan-Jabłońskiej oraz dr hab. Anny Sylwii Czyż, prof. UKSW, wydana w 2015 r. Zawarte są w niej eseje o ks. Pasierbie napisane przez jego przyjaciół i uczniów, a także studia z ikonografii dedykowane Jego pamięci. Miejmy nadzieję, że także następny jubileusz ku czci ks. Profesora stanie się okazją do wymiany doświadczeń i do nawiązania kontaktów naukowo-towarzyskich przez historyków sztuki i literaturoznawców złączonych osobą wybitnego humanisty, ks. Janusza Pasierba.

Fot. B. Kowalczyk, T. Watanabe







W roku 2018 zrealizowany został drugi etap projektu dokumentacji parafii i kościołów polskich w Stanach Zjednoczonych, który realizowany jest wspólnie przez pracowników KUL oraz UKSW, a finansowany z programu Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. W roku 2018 wykonana została dokumentacja w Bay City, Buffalo, Cleveland, Detroit, Grand Rapids i Pittsburgu. Na zdjęciu Polskie Wzgórze (Polish Hill) w Pittsburgu z charakterystyczną sylwetką kościoła Niepokalanego Serca Maryi. Fot. N. Piwowarczyk