

artifexnovus

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

2022 / 9



Od Redakcji / 1

Sztuka protestu czy protest w sztuce? Protest artystyczny w transdyscyplinarnej sztuce nowych mediów. Zarys problematyki / 4
Ryszard W. Kluszczyński

Obraz, który powstanie: fumistyczny ikonoklazm / 28
Jakub Woynarowski

Boso albo w przebraniu – o możliwościach wyrażania sprzeciwu w sztuce dawnej / 44
Przemysław Mrozowski

„Obraz Króla Jegomości szablami posiekił” Rytualne niszczenie wizerunków polskich królów podczas potopu szwedzkiego oraz jego europejski kontekst / 68
Jacek Żukowski

Wizerunki „Inków” w czasie świątecznych procesji w Cusco w okresie wicekrólestwa jako manifestacja tożsamości / 82
Ewa Kubiak

XIX-wieczne artefakty z masy chlebowej w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie / 98
Monika Paś

Biżuteria i pamiątki obchodów Tysiąclecia Państwa Polskiego – przyczynek do dziejów wzornictwa polskiej biżuterii / 108
Michał Myśliński

„Rzeźbiłem, żeby im przypomnieć, że jestem człowiekiem” Grzegorz Pecuch (1923–2008) – sztuka wobec opresji / 120
Katarzyna Chrudzimska-Uhera

„Tylko sztuka cię nie oszuka” / 130
Piotr Jakub Fereński

Artyści walczą. Jak wojna w Ukrainie zmieniła ukraińską kulturę / 144
Dmytro Meniok

Tworzenie milpy, czyli niezgoda na monokulturę. Rozmowa z Diego Gutierrezem Valladaresem przeprowadzona przez Pawła Drabarczyka / 154

Relacja z I Interdyscyplinarnego Kongresu Badań nad Cmentarzami / 162
Agnieszka Skrodzka

WYDARZENIA

Dyscyplina Nauk o Sztuce realizowana w IHS UKSW otrzymała kategorię A w ewaluacji Ministerstwa Edukacji i Nauki za lata 2017–2021, 1 VIII

Dr hab. Janusz Nowiński, prof. UKSW został powołany na eksperta do Zespołu Sterującego ds. Ochrony Zabytków w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego, styczeń

Koncert dedykowany pamięci ks. prof. Janusza Pasierba zorganizowany we współpracy z fundacją jego imienia, 21 V

Prof. dr hab. Jakub Pokora, emerytowany pracownik IHS UKSW, odebrał srebrny medal Zasłużony Kulturze Gloria Artis (nadany w marcu 2020 r.), 27 V

Dr hab. Anna Sylwia Czyż prof. UKSW została wybrana 14. Prezesem Stowarzyszenia Historyków Sztuki, działającego nieprzerwanie od 1934 r., 21 X

Spotkanie podsumowujące wieloletnią pracę ks. dr hab. Janusza Nowińskiego prof. UKSW w UKSW, 15 XII

WYSTAWY

Wystawa posterowa przygotowana przez Instytut Polonika *Nekropolia na Bajkowej Górze. Polskie ślady na cmentarzu w Kijowie*, autor wystawy dr Bartłomiej Gutowski, fotografie Norbert Piwowarczyk, prezentowana m.in. 13–29 V na placu Łukiskim w Wilnie; 20–21 X w UKSW

Wystawa posterowa *Pasierbowa Europa ducha* zorganizowana przy współpracy UKSW z Fundacją im. ks. Pasierba, prezentowana w maju i w grudniu w gmachu UKSW przy ul. Dewajtis i na Młocinach

Wystawa *Cmentarz prawosławny w Stanisławowie na Mazowszu w fotografii Jacka Łagowskiego*, przygotowana przez Fundację Akcja Kultura i prezentowana w Galerii przy Automacie 22 XI – 20 XII



Cmentarz prawosławny w Stanisławowie,
 fot. Jacek Łagowski

Od Redakcji

DOI: <https://doi.org/10.21697/an.12121>

Obraz jest dzisiaj jedną z najważniejszych broni jaką dysponują protestujący. Pozwala na identyfikację, wieszczy emancypację, mobilizuje do oporu, niesie nadzieję na wspólnotę, poszerza pole dyskusji i walki, przebija się do szerokiego grona odbiorców. Stanowi część ewolucji, którą przechodzi przedstawienie – od „rządu dusz”, przez informację, ku sile sprawczej protestu, ale i definiującej go. Nie pozbawia to obrazu jego dotychczasowych ról, ale określa je na nowo.

Komentując wydarzenia sprzed ponad dziesięciu już lat na kairskim placu Tahrir oraz działania ruchu Occupy, W.J.T. Mitchell pisał o pustych przestrzeniach jako pomnikach protestów. W tym czasie w różnych częściach świata rozmaite „otwarcia w gęstej tkaninie miasta” nieraz jeszcze wypełniały się tłumem. Można wręcz odnieść wrażenie, że i pod tym względem wyraźnie przyspieszyła historia, która każe nam się dziś mierzyć także z obrazami miast opustoszałych i zrównanych z ziemią.

W szóstym numerze „Artifex Novus” przyglądamy się obrazom, które mówią „NIE!” – opresyjnej władzy, przemocy, niesprawiedliwości, wojnie, a także swoim własnym instytucjonalnym i pozainstytucjonalnym uwarunkowaniom, ale też mówią „TAK!” – koniecznym zdaniem protestujących zmianom. Dotyczy to zarówno tego, co dzieje się TU i TERAZ, jak i tego, co miało miejsce dawniej.

Przyglądamy się sprawczości obrazów w ruchach protestu, a także niepokorności i krnąbrności ich twórczyń oraz twórców. Interesuje nas relacja między emocjonalnym, estetycznym i mobilizacyjnym wpływem obrazu, ale też zmiany, jakie ewokują te przedstawienia w ikonosferze; ich możliwości angażowania, ale też komercjalizacji, spowszechnienia czy też banalizacji. Tego, jak przyczyniają się do szerszego niż sam protest oddziaływania – we współczesnych rewolucjach i protestach, w których od zwycięstwa istotniejsze staje się uczynienie ich widzialnymi i idące za tym zmiany. O teoretyczny namysł nad praktykami artystyzmu – artystycznego aktywizmu – w sztuce nowych mediów poprosiliśmy Ryszarda Kluszczyńskiego, który przekonuje, że „współczesna sztuka protestu, w swych najbardziej zaawansowanych formach, przyjmuje obecnie postać nowomediowej sztuki transdyscyplinarnej”. We wnikliwej analizie łódzki badacz ukazuje fenomen sztuki tworzonej w reakcji na „świat jako wyzwanie”, ale też dzięki „światu jako metodzie”.

W bieżącym numerze ruszamy tropem dawnych i współczesnych tendencji ikonoklastycznych, strategii antycenzorskich i sposobów, w jakie sztuka doprowadza do pojawienia się „innych ram pozwalających zobaczyć inny zestaw treści” (Judith Butler). Owe „inne ramy” mogą być niekiedy zbudowane z ironii. Specyficzną formą niezgody na własności akademicki ton i patos świata sztuki miał być ikonoklazm francuskiego ruchu sztuk niezbornych, którego przedstawiciele lubili sięgać po monochromatyczne, opatrzone żartobliwymi podpisami (anty)obrazy. „*Incohérents*” godzili nie tyle w samo pojęcie formy artystycznej, co w – specyficznie wówczas pojmowaną – misję sztuki. Wielokrotnie jako artyści neofici wybierali dla swych dzieł tematy banalne lub otwarcie wulgarne, z upodobaniem desakralizując i rozprasając proces twórczy – pisze Jakub Woynarowski, wskazując na związki pomiędzy wybrykami niezbornych a traktowanym przez historię sztuki jak najbardziej serio i ikonicznie czarnym kwadratem Malewicza.

Zupełnie nieironiczny i fizyczny charakter miały natomiast akty ikonoklazmu wymierzone w portrety polskich królów, zdarzające się podczas potopu szwedzkiego, o czym pisze Jacek Żukowski, akcentując stojący u ich przyczyn teologiczno-polityczny spłot ideowy – akty te przybierały „formy zbieżne z walką z «idolami» ze względu na

ZORGANIZOWANE KONFERENCJE

Kongres *Rzeźba wszędzie?*, autorka scenariusza dr hab. Katarzyna Chrudzimska-Uhera, prof. UKSW (z Maciejem Aleksandrowiczem i Kamilą Szejnoch) i moderatorka, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, 10–13 X



Interdyscyplinarny Kongres Badań nad Cmentarzami, zorganizowany przez IHS UKSW oraz Narodowy Instytut Dziedzictwa, 20–21 X. W zespole organizacyjnym znaleźli się m.in. pracownicy IHS UKSW dr Paweł

Drabarczyk vel Grabarczyk, dr Bartłomiej Gutowski (przewodniczący), dr Agnieszka Skrodzka, dr Magdalena Tarnowska i dr Marta Wiraszka. Przewodniczącą Rady Naukowej była dr hab. Anna Sylwia Czyż, prof. UKSW



Międzynarodowa konferencja online *Annihilating Evil: Scenes of Fighting, Slaying, Trampling and Binding Bad Forces in Art*, zorganizowana przez dr Magdalenę Łaptaś w IHS UKSW, 4 XI

I Ogólnopolskie Humanistyczne Warsztaty Kazimierskie *Ptaki w kulturze Zachodu* współorganizowane przez dr Romanę Rupiewicz wraz z Wydziałem Prawa i Administracji Uniwersytetu Szczecińskiego, 28 XI w Kazimierzu Dolnym

Konferencja online *Świętych w sztuce obcowanie*, zorganizowana przez prof. dr hab. Czesławą Grajewską w IHS UKSW, 4 III

Round Table *Christian Nubia as a Bridge between Byzantium and Africa*, zorganizowany przez dr Magdalenę Łaptaś w dn. 26 VIII, podczas międzynarodowego kongresu *24th International Congress of the Byzantine Studies* w Padwie i Wenecji, 22–27 VIII

Round Table *Arts and Crafts of Medieval Nubia and Pre-Christian Sources of its Iconography*, zorganizowany przez dr Magdalenę Łaptaś w dn. 31 VIII, podczas międzynarodowej konferencji *The 15th International Nubian Conference* w Uniwersytecie Warszawskim, 29 VIII – 4 IX

specyficzne pojmowanie wizerunku Pomazańca”. Staropolskie formy sprzeciwu mogły być jednak znacznie bardziej subtelne, o czym przekonuje Przemysław Mrozowski w swej interpretacji bosych stóp Magdaleny Wielogłowskiej na jej nagrobku. Rozważając, czy był to wyraz pokory, czy sprzeciwu, autor przypomina, że wyrazem tej pierwszej może być także naruszenie społecznego tabu. Przemysław Mrozowski w tym samym artykule pisze też o polskim stroju narodowym, który w kontekście rozwijającej się ideologii sarmackiej jawi się jako wyraz kontestacji Zachodu. Orientalizującym strojem celowano w niechciany ustrój, zachodnioeuropejskie wpływy i rozwiązania polityczne, których się obawiano.

Pozostając przy szlacheckim ubiorze – okazuje się, że czasem zbyt łatwo chcielibyśmy widzieć w obrazach wehikuły oporu, jak w przypadku opisywanych przez Ewę Kubiak wizerunków elity inkaskiej. Prześledzenie kontekstów, w jakich funkcjonowały owe portrety, skłania jednak badaczkę do zajęcia bardziej znuansowanego stanowiska, w którym chodzi nie tyle o sprzeciw spadkobierców rdzennych tradycji wobec władzy Madrytu, co podkreślenie względnie uprzywilejowanej pozycji tej grupy w strukturach Korony Hiszpańskiej.

Katarzyna Chrudzimska-Uhera przybliżyła losy i sztukę Grzegorza Pecucha, dla którego rzeźbienie okazało się prywatną strategią obrony godności. Rzeźbiąc w drewnie, ten „młody Łemko wykonujący niewolniczą pracę dla okupanta” toczył swą małą, co nie znaczy że nieznaczącą, batalię o tożsamość. Podobnie, a więc doszukując się w kreatywnych działaniach dążenia do zachowania skrawka osobistej wolności w warunkach niewoli, można zapewne spojrzeć na wykonane w XIX w., w więziennych celach i na zesłaniu artefakty z chleba ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie, o których pisze Monika Paś. W sytuacji niepełnej suwerenności Polski Ludowej rozwijały się formy bizuterii i pamiątek związanych z obchodami Tysiąclecia Państwa Polskiego – ich znaczenia wydobywa, także w kontekście dwóch antagonistycznych porządków celebrowania milenium – państwowego i kościelnego, Michał Myśliński.

Tekstem Jakuba Piotra Fereńskiego żegnamy Pawła Jarodzkiego, współzałożyciela i lidera grupy Luksus, artystę, który kontestował zarówno totalitarną i siermiężną rzeczywistość PRL, jak i potransformacyjny, neoliberalny konsumpcjonizm. Alternatywy dla eksploatacyjnej, plantacyjnej logiki dominującego współczesnego systemu społeczno-ekonomicznego szuka w *milpie* – mezoamerykańskim tradycyjnym sposobie uprawy ziemi, działający we Wrocławiu kostarykański artysta Diego Gutierrez Valladares, wierzący, że fundujące zrównoważone rolnictwo idee mogą przekładać się na praktykę artystyczną, pozytywnie oddziałującą na tkankę społeczną.

W numerze poświęconym sztuce sprzeciwu nie sposób było zmiłnić wagi działań artystycznych dla broniących swego państwa Ukraińców i Ukrainek. O sztuce wymierzonej w agresora i pozwalającej przetrwać wojenny czas pisze Dmytro Meniok.

Zapraszamy do lektury

Paweł Drabarczyk vel Grabarczyk

ORCID: 0000-0002-7264-4943

Bartłomiej Gutowski

ORCID: 0000-0002-7833-7485

PUBLIKACJE PRACOWNIKÓW IHS UKSW w roku 2022

Książki



Katarzyna Chrudzimska-Uhera, *Grzegorz Pecuch. Rytm natury*, Wydawnictwo Naukowe UKSW, Warszawa-Zakopane 2022.



Beata Lewińska, Wojciech Jerzy Kieler, *Ars Longa. Przemiany sztuki, t. 2: Od Szpitala Fragonarda*, Wydawnictwo Centrum Edukacji Wydawniczej, Warszawa 2022.



Anna Sylwia Czyż, *Pałace Wilna XVII - XVIII Wilna*, Instytut Polonika, Warszawa 2021.



Aleksander Stankiewicz, *Krzysztof Bonadura starszy i cech muratorów w Poznaniu*, Wydawnictwo Societas Vistulana, Kraków 2022.



Anna Sylwia Czyż, Bartłomiej Gutowski, *Підручник з інвентаризації кладовищ і надгробків Досвід та практичні поради польських інституцій*, Instytut Polonika, Warszawa 2022.

Redakcja książek

Abakanowicz. *Konfrontacje*, red. Magdalena Białonowska, Wydawnictwo Arx Regia Zamek Królewski w Warszawie, Warszawa 2022.

Darczyńcy polskich muzeów, red. Magdalena Białonowska, Katarzyna Mączewska, Wydawnictwo Arx Regia Zamek Królewski w Warszawie, Wydawnictwo Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2021.



Jakub Lewicki, *Regeneracja i modernizacja. Architektura Lwowa okresu dwudziestolecia międzywojennego*, Instytut Polonika, Warszawa 2021.

Promocje

Promocja książki dr hab. Anny Sylwii Czyż, prof. UKSW, dr. Bartłomieja Gutowskiego, dr. Pawła Sieradzkiego, *Parafie i kościoły polskie w Michigan, Massachusetts i Minnesocie/Polish parishes and churches in Michigan, Massachusetts and Minnesota*, z fotografiami Norberta Piwowarczyka w UKSW, 9 VI

Promocja książki dr hab. Anny Sylwii Czyż, prof. UKSW *Pałace Wilna XVII-XVIII wieku* (Warszawa 2021) w Pałacu Staszica w dn. 30 VI; w Domu Spotkań z Historią 12 X

Nagrody

Dr Marta Wiraszka otrzymała nagrodę w Konkursie im. Hanny Szwanckowskiej *Varsaviana Roku* edycja 2019-2020 za książkę *Kaplice i mauzolea na cmentarzach Warszawy w XIX i pierwszej połowie XX wieku t.2*, przyznawaną przez Bibliotekę Publiczną m.st. Warszawy, Bibliotekę Główną Województwa Mazowieckiego oraz Towarzystwo Miłośników Historii, 11 V

Sztuka protestu czy protest w sztuce?

Protest artystyczny w transdyscyplinarnej sztuce nowych mediów. Zarys problematyki

DOI: <https://doi.org/10.21697/an.12122>

RYSZARD W. KLUSZCZYŃSKI
KATEDRA NOWYCH MEDIÓW I KULTURY CYFROWEJ UL
ORCID 0000-0003-1073-9805

WPROWADZENIE

Kategoria „sztuka protestu”, która, choć nieco rzadziej, przyjmuje też w języku polskim synonimiczną postać „sztuka sprzeciwu”¹, pojawia się obecnie coraz częściej w rozważaniach dotyczących współczesnych praktyk artystycznych. W szczególności dotyczy to analizy zjawisk najnowszych, ale należy też odnotować obecność tych zagadnień w badaniach odnoszących się m.in. do historycznych awangard dwudziestowiecznych. Z rozległej bibliografii dotyczącej tej złożonej problematyki przywołuję tu jedynie wybrane przykłady, które posłużą jako ramy bądź odniesienia dla moich rozważań. Te pozycje wydawnicze, mimo że stanowią jedynie skromny wybór,

¹ Ten drugi termin pojawiał się m.in. w dyskusjach wokół wystawy „Nigdy więcej. Sztuka przeciw wojnie i faszyzmowi w XX i XXI wieku” w Muzeum Sztuki Nowoczesnej (Warszawa, 30 VIII–17 XI 2019). Zob. np. P. Kosiewski, *Sztuka sprzeciwu*, „Tygodnik Powszechny” 2019, nr 41; M. Królak, *Sztuka sprzeciwu*, [publikacja 28 XII 2019], <https://czaskultury.pl/czytanki/sztuka-sprzeciwu/> [dostęp 14 VIII 2022].

prezentują niezwykle zróżnicowane pole gatunków i zakresów tematycznych. Mają charakter zarówno publikacji naukowych: monografi² i artykułów³, jak i tekstów z zakresu krytyki artystycznej⁴. Podejmują

² T.V. Reed, *The Art of Protest: Culture and Activism from the Civil Rights Movement to the Present*, Minneapolis–London 2019; O. Marchart, *Conflictual Aesthetics: Artistic Activism and the Public Sphere*, Berlin 2019; C. Møhring Reestorff, *Culture War: Affective Cultural Politics, Tepid Nationalism and Art Activism*, Bristol–Chicago 2017.

³ B. Barson, *Artivism and Decolonization: A brief Theory, History and Practice of Cultural Production as Political Activism*, „New Music USA”, Sep. 5 2019, <https://newmusicusa.org/nmbx/artivism-and-decolonization-a-brief-theory-history-and-practice-of-cultural-production-as-political-activism/> [dostęp 17 XII 2022]; B. Reid, *Troubling the Border: Poetic Trans* Dislocations*, „On Culture: The Open Journal for the Study of Culture”, nr 10, 18 XII 2020.

⁴ M. Szcześniak, *Formuły protestu, narzędzie protestu*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2017, nr 17, s. 11–19, <https://doi.org/10.36854/widok/2017.17.629> [dostęp 17 XII 2022]; A. Talstou, *Sztuka i protest*, tłum. H. Pustuła, „dwutygodnik.com”, wyd. 321, 11/2021; T. Campbell, *The Art of a Movement: Protest Art and the Artist as Activist*, „Artland Magazine”, <https://magazine.artland.com/the-art-of-a-movement-protest-art/> [dostęp 17 XII 2022]; P. Karimi, *The Many Shades of Iran's Protest Art*, „Hiperallergic”, 11 X 2022, <https://hyperallergic.com/768539/the-many-shades-of-iran-protest-art/> [dostęp 17 XII 2022].



1. Syrian Archive. Dzięki uprzejmości Syrian Archive

zagadnienia ogólnoteoretyczne i historyczne⁵, jak również bardziej szczegółowe kwestie dotyczące poszczególnych regionów geograficznych czy kulturowych⁶, procesów artystycznych, rodzajów i mediów⁷, grup artystycznych⁸, wybranych artystów⁹

bądź wreszcie samych poszczególnych dzieł¹⁰. Wszystkie razem publikacje te stanowią złożoną, dobrze ukształtowaną i uzasadnioną reakcją badawczą na stan współczesnej sztuki i określającą ją nurty i zjawiska. Bardzo liczne dzieła powstają dziś bowiem po to przede wszystkim, aby wyrazić niezgodę ich twórców na określone procesy kształtujące rzeczywistość, naznaczające dramatem losy jednostek i zbiorowości. Prace te są przejawem działalności artystycznej niemieszczącej się w jej tradycyjnych ramach, działalności określanej też

5 *Art and Visibility in Migratory Culture: Conflict, Resistance, and Agency*, ed. M. Bal, M.Á. Hernández-Navarro, New York 2011; *Culture Jamming: Activism and the Art of Cultural Resistance*, ed. M. DeLaure, M. Fink, New York 2017.

6 *Art and Social Change: Contemporary Art in Asia and the Pacific*, ed. C. Turner, Perth 2005; E.J. McCaughan, *Art and Social Movements: Cultural Politics in Mexico and Aztlán*, Durham-London 2012.

7 S. Corbett, *How to Be a Craftivist: The Art of Gentle Protest*, London 2017; *Street Art of Resistance*, ed. S.H. Awad, B. Wagoner, London 2017; Y. McKee, *Strike Art: Contemporary Art and the Post-Occupy Condition*, London-New York 2016.

8 E. Weizman, *Forensic Architecture: Violence at the Threshold of Detectability*, New York 2017; K. Maniak, *Sztuka nie ropa. Artystyczny aktywizm kolektywu Liberate Tate*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2019, nr 3 (41), s. 358–372.

9 R.W. Kluszczyński, *Dzieło sztuki jako kolekcja: przemoc, śmierć i utrata w twórczości Luz Marií Sánchez*,

„Powidoki” 2021, nr 5, s. 8–23; M. Bond, R. Frank, *Ricardo Dominguez, Artist and Electronic Civil Disobedience Pioneer*, „Gothamist”, 7 III 2008, <https://gothamist.com/arts-entertainment/ricardo-dominguez-artist-and-electronic-civil-disobedience-pioneer> [dostęp 17 XII 2022].

10 M. Zeiger, *The Eco-poetics of Survival: The Transborder Immigrant Tool and The Desert Survival Series*, „Ecozon@”, vol. 10, 2019, nr 1, s. 99–116; J. Raessens, *Virtually Present, Physically Invisible: Alejandro G. Iñárritu's Mixed Reality Installation Carne y Arena*, „Television & New Media”, vol. 20, 2019, nr 6, s. 634–648.

jako artystyczny aktywizm bądź artystyczny. Obie te kategorie, jak również, w pewnym zakresie pojęcie sztuki krytycznej, uznaję za synonimy sztuki protestu (oraz sztuki sprzeciwu) i będę ich używał w tych rozważaniach zamiennie z tytułowym pojęciem sztuki protestu.

Głębokie zaangażowanie współczesnej sztuki w praktyki protestu ma, jak sądzę, dwa, przede wszystkim, zasadnicze powody.

ŚWIAT JAKO WYZWANIE

Pierwszy wyłania się wprost z kondycji współczesnego świata. Przedstawiam tę przyczynę za pomocą formuły: świat jako wyzwanie. Mówi ona, że w efekcie postaw i podejmowanych przez ludzi działań świat przestaje być miejscem przyjaznym zarówno dla nich samych, jak i dla innych mieszkańców planety, stając się w zamian, dla nich wszystkich, coraz bardziej dramatycznym wyzwaniem, środowiskiem nieprzewidywalnym, niebezpiecznym (a zarazem też będącym w niebezpieczeństwie), coraz częściej też wrogim (choć zarazem wrogo traktowanym). Nie chcę powiedzieć, że kiedykolwiek świat był dla nas ludzi i dla innych żywych istot w pełni bezpieczny, a tym bardziej przyjazny. Jednak nigdy wcześniej jego krytyczny status nie zależał w aż tak znacznym stopniu od postaw i działań ludzkich. A przede wszystkim, nigdy dotąd możliwość totalnej katastrofy, końca świata, jaki znamy, nie była aż tak bardzo prawdopodobna i tak bliska. Rodzaj ludzki wydaje się nie radzić sobie z rozlicznymi wyzwaniami, które sam stworzył. Obecnie każdy i każda z nas bardzo łatwo może dojść do uzasadnionego przekonania, że cały świat znalazł się na krawędzi, że trapiące go problemy osiągnęły stan krytyczny. Sąd ten uzyskuje swą ogólną, dramatyczną wymowę nie tylko z powodu liczebności niepokojących zjawisk, które możemy dostrzec we własnym otoczeniu,

ale także i ze względu na rozwój i upowszechnienie globalnych środków pozyskiwania informacji, które dają nam możliwość śledzenia wydarzeń i procesów w skali planetarnej.

Nie możemy więc nie odnotować, że bardzo liczne grupy społeczne, plemiona i inne grupy etniczne, wspólnoty czy mniejszości, ale też niekiedy całe społeczeństwa czy narody zamieszkujące rozległe terytoria spotykają się dziś z różnorodnymi problemami, kłopotami i zagrożeniami. W jeszcze większym stopniu dotyczy to nie-ludzkich mieszkańców naszej planety. Niektóre z tych wyzwań mają charakter ekonomiczny, inne polityczny, jeszcze inne ekologiczny. Te ostatnie mają już dziś charakter globalny – dotyczą wszystkich mieszkańców Ziemi – co dodatkowo sprzyja globalizacji także pozostałych problemów, gdyż są one ze sobą blisko powiązane. Wiele z nich prowadzi do zaburzenia ładu społecznego i sposobów życia lub do podważenia dotychczas dominujących porządków wartości, inne przynoszą zagrożenia egzystencjalne, niekiedy na wielką skalę. Jest ich niezwykle dużo, więc aby ukonkretnić wywód i wskazać przykłady krytycznych wyzwań, przed jakimi stanęliśmy, przywołuję jedynie kilka ich odmian, szczególnie dotkliwie dziś odczuwanych. Uznaję zarazem, że należy je uporządkować w dwie grupy (nie zapominając przy tym jednak o licznych powiązaniach, które spinają je wszystkie w jedną całość).

Pierwsza grupa obejmuje wyzwania społeczno-polityczne. Mnożące się w naszym świecie reżimy totalitarne, autorytarne lub autokratyczne style rządzenia, które posługują się prymitywną retoryką oraz brutalną przemocą wobec oponentów, łącząc narzędzia władzy politycznej ze środkami rządów opartych na sile i bezpośrednim przymusie, nie tylko wywołują lokalne i międzynarodowe konflikty społeczne, przybierające niekiedy nawet postać kryzysu



2. *Be Water* by Hong Kongers. Dedykowane protestantom w Hong Kongu przez Eric Siu & Joel Kwong, 2020 r. Dzięki uprzejmości festiwalu Ars Electronica

humanitarnego bądź wręcz ludobójstwa. Sprzyjają one również rozpowszechnianiu się i społeczno-kulturowej normalizacji przemocy jako narzędzia realizacji wszelkich celów¹¹. Wynikające stąd prześladowania mniejszości wszelkiego rodzaju, rasizm, seksizm, nietolerancja, ksenofobia i wojny stają się w tej sytuacji codziennością, przybierając aż nazbyt często gwałtowną i brutalną formę.

Drugi zespół wyzwań dotyczy środowiska naturalnego. Stanowią je powiązane ze sobą liczne problemy ekologiczne: kryzys klimatyczny, globalne ocieplenie i jego konsekwencje, zanieczyszczenia gruntów, wód i atmosfery, wylesianie, masowe wymieranie gatunków, które prowadzi do zagrożenia ziemskiej bioróżnorodności. Wszystkie te zjawiska – diagnozowane i przedstawiane za sprawą badań naukowych – składają się na obraz współczesnego stanu planety, określanego coraz częściej mianem antropocenu¹². Płynące stąd zagrożenia, na-

wet kiedy wydają się wystarczająco rozpoznane, nie są jednak ciągle jeszcze traktowane z należytą uwagą i odpowiedzialnością przez klasę polityczną administrującą światem, co rodzi pogłębiające się zagrożenia dla dalszego istnienia świata, jaki znamy.

Te rozmaite wyzwania, jak już wspominałem, są powiązane ze sobą, niezależnie od ich charakteru. Na przykład rabunkowa eksploatacja zasobów naturalnych prowadzi nieuchronnie do problemów trapiących środowisko naturalne, które z kolei generują problemy natury społecznej i politycznej. Totalitarne rządy i autorytarne style sprawowania władzy aż nazbyt często prowadzą do zagrożeń ekologicznych (zanieczyszczenia środowiska naturalnego w Chinach, wyniszczanie lasów nad Amazonką), a także do równoległych prześladowań lokalnych społeczności. Wszystkie one rodzą wielorakie protesty, przybierające różne formy oraz zróżnicowaną skalę i siłę.

Artyści i artystki także włączają się w działania o charakterze społecznym i politycznym, wyrażając swój sprzeciw wobec kwestionowanych i odrzucanych aspektów rzeczywistości społecznej bądź zagrożeń środowiska naturalnego. W tej sytuacji środkiem wyrazu protestu coraz częściej staje się także i sztuka.

Angażowanie się artystów w działalność publiczną może oczywiście przyjmować różną postać, niekoniecznie bezpośrednio związaną z ich pracą twórczą. Interesują mnie w tych rozważaniach jednak wyłącznie te spośród nich, w których owo zaangażowanie przyjmuje postać praktyk artystycznych, w których brak zgody czy protest znajdują wyraz w twórczości, a artystyczne artefakty, działania bądź projekty stają się równocześnie środkiem

11 D. Taylor, *Presente! The Politics of Presence*, Durham–London 2020; L.M. Sánchez Cardona, *Intermittent Space: Sound, Violence, Ambiance and Affective Politics of Fear in Contemporary Mexico*, „Unlikely. Journal for Creative Arts” 2020, <https://unlikely.net.au/issue-06/intermittent-space> [dostęp 10 I 2023]; E. Weizman, dz. cyt.; R. Raley, *Tactical Media*, Minneapolis–London 2009.

12 Zob. np. B. Latour, *Facing Gaia: Eight Lectures on the*

New Climatic Regime, Cambridge 2017; D.J. Haraway, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham–London 2016; R. Braidotti, *Po człowieku*, tłum. J. Bednarek, A. Kowalczyk, Warszawa 2014.

3. Anna Konik, *In the Same City, under the Same Sky...*,
2011–2015, ZiF Bielefeld, widok wystawy, 2016 r.
Fot. A. Konik, dzięki uprzejmości artystki

politycznej wypowiedzi czy też narzędziem społecznej aktywności. Zajmuję się tu sztuką protestu. Dzieła tworzone z takim nastawieniem, zgodnie z zaproponowanym wcześniej obrazem wyzwań i zagrożeń, mogą podejmować zarówno problematykę dotyczącą relacji społecznych (np. przemoc, dyskryminacja, wykluczenie, migracje, wyzysk, prześladowania)¹³, jak i zagadnienia odnoszące się do środowiska naturalnego (antropocen, ekologia, posthumanizm, kryzys klimatyczny, skażenie środowiska)¹⁴. Rozpiętość tematów i sposobów ich rozpatrywania, wielość artystycznych postaw wobec nich zajmowanych oraz form procesów twórczych i ich wytworów jest niezmiernie różnorodna.

ŚWIAT JAKO METODA

W tym miejscu wprowadzam do rozważań drugą ze wspomnianych wcześniej rozpoznanych przeze mnie przyczyn dzisiejszego szerzenia się postaw oporu i sprzeciwu w praktykach artystycznych – jest nią kształtowanie się paradygmatu transdyscyplinarnego i odpowiedzi sztuki na płynące z jego strony wyzwania. Przyczynę tę określam przy użyciu formuły: świat jako metoda.

Świat zaczyna być w ramach tego podejścia postrzegany jako środowisko, w którym liczne procesy, wydarzenia czy obserwowane obiekty ujawniają swoją niezwykle złożoną, wieloskładnikową i głęboko zróżnicowaną, hybrydyczną postać; są też one bardzo rozległe czasowo i przestrzennie. Timothy Morton określa takie zjawiska mianem hiperobektów¹⁵. Wymykają się one analizom i interpretacjom, jak również próbom pracy nad nimi, podejmowanym za pomocą narzędzi i metod pojedynczych dyscyplin

badawczych czy pojedynczych rodzajów praktyk społecznych. Domagają się twórczych podejść, innowacyjnych i transdyscyplinarnych. Nieuchronnie, w tej sytuacji, aby móc sprostać płynącym z ich strony wyzwaniom, należy zmienić dotychczasowe sposoby zajmowania się nimi. Dotyczy to zarówno strategii zaangażowania badawczego, jak i wszelkich reguł postępowania zmierzającego do osiągnięcia pożądanego w tym polu celów, takich jak powstrzymanie lub odwrócenie krytycznych procesów w środowisku naturalnym czy też uzyskanie potrzebnej zmiany społecznej. Świat swą rozpoznaną, hybrydyczną formą podpowiada metody, sposoby działań, które mogą lepiej posłużyć pragnieniu radzenia sobie z coraz bardziej złożonymi zagadnieniami i problemami. I właśnie, w odpowiedzi na kompleksowość i hybrydyczność wyzwań ze strony świata, rozwijany jest paradygmat transdyscyplinarny. W jego ramach zostają zakwestionowane i porzucone rygory dyscyplinarności stanowiące, że w każdej sytuacji kategorie i metody określonej dyscypliny, której przyporządkowany jest dany obszar badań czy aktywności, funkcjonują tam jako jedyne obowiązujące zasady, a wszystkie inne koncepcje i metody, niepodporządkowane tej dyscyplinie, zostają wykluczone¹⁶. Porzucenie dyscyplinarności na rzecz interdyscyplinarności, a szczególnie transdyscyplinarności sprawia, że wiedza jest tworzona w wielu różnych miejscach pola praktyk społecznych przy użyciu wielu różnych sposobów i jest w inny niż dotąd sposób weryfikowana. Inaczej też są kształtowane sposoby realizacji społecznych celów.

Sztuka transdyscyplinarna jawi się jako artystyczna odpowiedź na tego rodzaju wyzwania. Jest nie tylko społecznie

13 Zob. np. T.V. Reed, dz. cyt.

14 Zob. np. Art, *Theory and Practice in the Anthropocene*, ed. J. Reiss, Wilmington 2019.

15 T. Morton, *The Ecological Thought*, Cambridge 2010, s. 130–135; tenże, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, Minneapolis 2013.

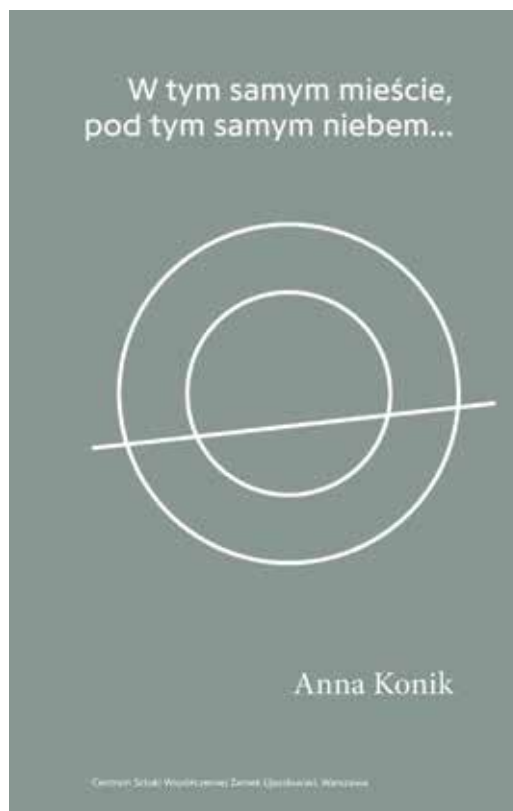
16 Zob. A. Barry, G. Born, G. Weszkalnys, *Logics of Interdisciplinarity*, „Economy and Society”, vol. 37, 2008, nr 1, s. 25.



oczywistą reakcją artystów na problemy trapiące współczesny świat (świat jako wyzwanie). Jest także motywowana przez upowszechniające się uzasadnione przekonanie, że sztuka może pomóc w ich rozwiązaniu (świat jako metoda). Taka motywacja prowadzi więc nie tylko do nowych celów, ale także do nowych metod pracy twórczej, nowych języków wypowiedzi artystycznej. Sztuka przybiera zwykle wówczas postać *artistic research*, łącząc perspektywę artystyczną z poznawczą i budując w ten sposób nową, zintegrowaną platformę praktyk twórczych. Sztuka transdyscyplinarna przybiera bardzo wiele różnych form. Pisałem o jej wielopostaciowości w innym miejscu¹⁷.

¹⁷ R.W. Kluszczyński, *Transdyscyplinarność: sztuka – nauka – humanistyka – polityka*, w: *Bez granic: przetworzone ciało – poszerzony mózg – rozproszona sprawczość*, red. tenże, Gdańsk–Łódź 2021, s. 302–327.

4. Anna Konik, *W tym samym mieście, pod tym samym niebem*, 2011–2015, okładka książki, wersja polska ▶



W ostatniej dekadzie szczególną uwagę badaczy, jak również progresywnych instytucji świata sztuki, przyciągnęły tendencje należące do formacji *SciArt*, określanej też mianem *Art&Science*. Z jednej strony widzimy tam na przykład zjawiska, w których sztuka wykorzystuje narzędzie i środki biotechnologiczne, aby tworzyć żyjące bądź półżyjące dzieła sztuki, poddając przy tym rozważaniom zarówno samą problematykę życia, jak i jego współczesne przeobrażenia i konsekwencje. Z drugiej strony, szczególnie w ostatnich latach, znaczenia nabierają artystyczne interakcje z robotyką i badaniami nad sztuczną inteligencją. Rezultaty tych ostatnich trafiły już do pierwszych kolekcji muzealnych, a nawet do domów aukcyjnych.

W przywołanym wcześniej swoim tekście na temat transdyscyplinarności sztuki odnoszę się nie tylko do związków sztuki z naukami ścisłymi: przyrodniczymi, matematycznymi czy inżynieryjno-technicznymi, ale także zwracam uwagę na jej powiązania z dziedzinami badań humanistycznych i społecznych. Przejawy sztuki protestu możemy odnaleźć po obu stronach, nie tylko w tym drugim obszarze. W kręgu nauk przyrodniczych znajduje się bowiem ekologia, z którą związane są bardzo liczne formy artystyzmu. Z kolei w środowisku społeczno-humanistycznym rozwijają się różne inne odmiany sztuki obywatelskiej czy politycznej. Co najważniejsze, te różne odmiany sztuki protestu są ze sobą w istotny sposób powiązane. Artystyczne starcia z antropoceniem, na przykład, są nie tylko zakorzenione w ekologii, geologii i naukach o klimacie, ale także czerpią z filozoficznych i teoretycznokulturowych rozważań dotyczących tożsamości, wspólnotowości i perspektyw poznawczych¹⁸.

¹⁸ Zob. np. *W stronę nieantropocentrycznej ekologii*. Victoria Vesna i sztuka w świecie antropocenu, red. tenże, Gdańsk–Łódź 2020.

Tendencje transdyscyplinarne, które rozwijają się w polu aktualnej sztuki sprawiają, że przekracza ona granice oddzielające ją dotąd od innych dyscyplin i praktyk społecznych, rezygnuje z autonomii i rodzajowej jednorodności na rzecz hybrydyczności i próbuje na nowo siebie zdefiniować – określić pojęcie i wyznaczniki sztuki działającej poniekąd poza polem sztuki. Piszę poniekąd, gdyż wolę powyższe stwierdzenie ująć inaczej i zamiast rozprawiać o sztuce poza sztuką, mówić o sztuce ustanawiającej swoje nowe miejsca w przestrzeniach należących uprzednio do innych dziedzin, takich jak nauka, polityka, aktywność społeczna (aktywizm) czy edukacja i wchodzącej w istotne relacje z napotykanymi tam lokalnymi praktykami. Zanim jednak wyjaśnię powody, dla których proponuję powyższe rozróżnienie, a które można też określić jako przeciwstawienie dwóch koncepcji: koncepcji sztuki poza sztuką i sztuki nomadycznej, co czynię w zakończeniu tych rozważań, spróbuję najpierw określić charakter protestu artystycznego, specyfikę współczesnych praktyk sztuki protestu oraz rolę odgrywaną w tym polu przez nowe media.

PROTEST I SZTUKA PROTESTU

Pora przyjrzeć się bliżej pojęciom i praktykom protestu oraz protestu artystycznego, także w ich wzajemnych powiązaniach. Jak ujmuje to L.A. Kauffman, ludzie demonstrują swój protest, gdy zawodzą standardowe kanały komunikacji, gdy instytucje pozwalają rozpleniać się niesprawiedliwości, a przemoc działa bezkarnie. Za Jamesem C. Scottem określa protesty jako „broń słabych”, używaną przez tych, którym brakuje siły, aby zrealizować swoje cele przy użyciu formalnych metod¹⁹.

Jeśli protest jest bronią słabych, oznacza to ponadto, że jest on sposobem

¹⁹ L.A. Kauffman, *How to Read a Protest. The Art of Organizing and Resistance*, Oakland 2018, s. 8.



5. Paolo Cirlio, *Capture*, 2020 r. Dzięki uprzejmości festiwalu Ars Electronica – Robert Bauernhansl

używanym w szczególności przez różne mniejszości, aby poinformować większość o swoich problemach i potrzebach. Społeczne grupy, które są pozbawiane należnych im praw obywatelskich i ludzkich, które są marginalizowane, usuwane z przestrzeni widzialności i słyszalności, odnajdują w proteście jedyną formę działania na rzecz uzyskania czy odzyskania swej podmiotowości.

Oznacza to także, że nie należy uznawać za uzasadniony protest społeczny działań, które są realizowane w imieniu czy na rzecz większości, dla dobra grup posiadających władzę czy społeczności, które w strukturze społecznej zajmują pozycje uprzywilejowane czy wręcz dominujące. Silni nie powinni bowiem rościć sobie praw do broni słabych.

Wszystkie formy obywatelskiego sprzeciwu, społeczne, polityczne, ekologiczne, w tym również protest artystyczny, są ugruntowane w przekonaniu, że w obliczu dostrzeganego konfliktu pomiędzy wyznawanymi wartościami a opresyjnymi, autorytarnymi systemami władzy, nie tylko totalitarnymi, które wyłaniają się z przewrotów politycznych czy wojskowych zamachów stanu, lecz także pochodzącymi z legalnych, demokratycznych wyborów, można, a nawet należy podjąć działania, które będą wyrazem niezgody na panujący stan rzeczy, a zarazem oddolną próbą jej zmiany. Dotyczy to również, w nieco innym sensie, sytuacji, w których skądinąd akceptowane struktury władzy nie podejmują działań postrzeganych jako konieczne lub też podejmują je w stopniu



niesatysfakcjonującym, jak to się dzieje obecnie w kwestiach związanych z kryzysem klimatycznym czy też nieludzkim (i często niezgodnym z obowiązującym prawem) traktowaniem uchodźców.

Protest w przestrzeni publicznej manifestuje się na wiele sposobów. Może przybrać, na przykład, łagodną postać debaty publicznej, listów protestacyjnych, plakatów i billboardów²⁰ albo też bardziej radykalne formy marszu protestacyjnego,

20 Plakaty czy billboardy, pełniące zwykle funkcję narzędzi umiarkowanej (choć niekiedy też i uporczywej) perswazji, mogą również przybierać postać nie całkiem łagodną, jak pokazuje artystyczny projekt Paola Cirio *Capture* (2020). Artysta, protestując przeciw brakowi prawnej regulacji procedur wykorzystywania przez władze krajów Unii Europejskiej komputerowych programów rozpoznawania twarzy, poddał analizie przy użyciu takiego programu 1000 fotografii z zamieszek w Paryżu i upublicznił w Internecie i przy użyciu plakatów właśnie 4000 fotografii policjantów uczestniczących w tłumieniu tych zamieszek, uruchamiając przy tym procedurę ich społecznej identyfikacji. <https://paolocirio.net/work/capture/> [dostęp 6 III 2022].

pikiety, blokady, akcji typu *sit-in*, jak też różne inne formy charakterystyczne dla *occupy movement*²¹. Może też przyjąć formę działań alternatywnych, w których wyraz sprzeciwu łączy się z podjęciem czynności zmierzających do naprawy sytuacji, jaka jest przyczyną protestu.

W dzisiejszym świecie, w którym nowe media, w szczególności Internet, tworzą nową platformę przestrzeni publicznej – cyberprzestrzenną agorę, wskazane formy działań sięgają po narzędzia nowomediálne, uzyskując też bardzo często również nowomediálną postać. Twitter, na przykład, staje się wówczas platformą organizacji działań protestu, a *sit-in* przybiera postać akcji blokowania oficjalnych, instytucjonalnych stron internetowych przez zalewanie ich wysyłanymi masowo wiadomościami.

Idea protestu społecznego jest ugruntowana w koncepcji i ideach społeczeństwa

21 A.W. Moore, *Occupation Culture: Art & Squatting in the City from Below*, New York 2015.

6. Luz María Sánchez, *Vis.[un]necessary force_3*, 2017-2021.

Fot. dzięki uprzejmości artystki

7. Luz María Sánchez, *DETRITUS* z serii *detritus*,

140 x 120 cm © L.M. Sánchez, 2015 r. Fot. Luz María Sánchez, dzięki uprzejmości artystki

obywatelskiego, struktury społecznej, która reprezentuje przekonanie, że wiele spraw i potrzeb społecznych może, bądź wręcz powinno być realizowanych poprzez oddolne inicjatywy i działania obywatelskie. Społeczeństwo jest w ramach tej koncepcji w znacznym stopniu samorządne i autonomiczne w swoich aktywnościach. Protest natomiast jest w tym kontekście jednym z uprawnionych sposobów wyrażania opinii przez grupy społeczne. Kiedy bowiem próby deliberacyjnego negocjowania problemów z organami władzy instytucjonalnej zawodzą, pozostaje publiczny opór i sprzeciw, jako ostateczne narzędzia realizacji pożądaných celów społecznych.

Koncepcja społeczeństwa obywatelskiego jest w organiczny sposób powiązana

z ideą aktywizmu jako praktyki działania na rzecz wspólnoty społecznej. Obok codziennej aktywności wspólnotowej, realizującej ideę DIY (*Do It Yourself*) bądź jeszcze bardziej DIT czy DIWO (*Do It Together* czy *Do It With Others*), bardzo istotną postacią aktywizmu są ruchy działające na rzecz praw ludzkich i obywatelskich, szczególnie ważne z perspektywy zagadnień tu analizowanych. Za skrajną wersję aktywizmu można natomiast uznać ideę i praktykę obywatelskiego nieposłuszeństwa. W tym wypadku mamy do czynienia z działaniem na granicach obowiązujących norm bądź wręcz z przekraczaniem reguł prawnych²².

²² Zob. R. Murphy, *Artists and Legal Ambiguity on the Internet*, <http://www.cityarts.com/paulc/SVA/legalambiguity.html> [dostęp 21 XII 2022].

O ile bowiem większość strategii protestu, nawet tych najbardziej radykalnych, mieści się w ramach społecznych uprawnień do sprzeciwu wobec nieuznawanych, narzuconych zasad, reguł czy zobowiązań, to obywatelskie nieposłuszeństwo jest świadomym łamaniem prawa w celu zwrócenia uwagi na fakt, że jest ono niesprawiedliwe²³. Termin ten utworzył Henry David Thoreau²⁴, który odmówił płacenia podatków, aby w ten sposób nie wspierać rządu, akceptującego niewolnictwo. Trafił on z tego powodu do więzienia.

Wszystkie przywołane wyżej kategorie – wspólnotowość, społeczeństwo obywatelskie, działania alternatywne, aktywizm, nieposłuszeństwo obywatelskie, *occupy movement* – wspólnie opisują złożony kompleks zjawisk, postaw i tendencji, zarówno społecznych, jak i politycznych, które wyznaczają ramy działania sztuki protestu, przyczyniają się do jej wielopostaciowości oraz współtworzą konteksty i sposoby jej tworzenia i rozumienia. Różne formy przejawiania się aktywizmu wiążą się z poszczególnymi aspektami protestu społecznego, stając się jego środkami ekspresji bądź narzędziami działania.

Do idei działań alternatywnych nawiązują na przykład różne prace z kręgu sztuki ekologicznej, jak choćby *Time Landscape: Greenwich Village, New York* (1978-) Alana Sonfista, *7000 Eichen* (1982) Josepha Beuysa, *Tree Mountain – A Living Time Capsule – 11000 Trees, 11000 People, 400 Years* (1992-1996) Agnes Denes, czy *Dotleniacz* (2007) Joanny Rajkowskiej. Licznych przykładów sztuki protestu, która realizuje z kolei formy wyłaniające się z idei nieposłuszeństwa obywatelskiego dostarcza twórczość grupy Electronic Disturbance Theater. Szczególnie poważne reperkusje

wywołała ich praca *Transborder Immigrant Tool* (2007), aplikacja mająca służyć pomocą osobom próbującym nielegalnie przedostać się do USA przez granicę meksykańską. Ricardo Dominguez, jeden z liderów grupy, był z tego powodu obiektem śledztwa policji i FBI oraz władz uczelni, której był profesorem²⁵.

Sztukę protestu należy ponadto widzieć w kontekście innych pokrewnych jej pojęć, tym razem należących do pola sztuki, oraz związanych z nimi tendencji artystycznych, takich jak sztuka polityczna, sztuka krytyczna, sztuka krytyki instytucjonalnej czy sztuka oporu. Uwidaczniają one złożoność sztuki protestu i różnorodność jej krytycznych odniesień, od instytucji artystycznych i porządków kulturowych, przez struktury polityczne, do konkretnych, jednostkowych problemów społecznych.

Protest artystyczny zajmuje w polu sztuki miejsce między dwiema ekstremalnymi pozycjami i formami jego manifestacji. Wyrażające protest dzieło może, jak *Guernica* (1937) Pabla Picassa pozostać całkowicie w świecie sztuk i jedynie z tej wewnętrznej perspektywy prezentować postawę sprzeciwu artysty wobec nieakceptowanych przez niego wydarzeń, lub też jak praca Luz Marii Sánchez Vis. *[Un]necessary force_3* (2017-2021)²⁶, stać się jednym z narzędzi działań, poprzez które protest jest realizowany w społecznej rzeczywistości.

Dzieło Sánchez, mobilna aplikacja telefoniczna, powiązana z dedykowaną aplikacją stroną internetową, służy działającej w Meksyku kobiecej (głównie) grupie Rastreadoras, która poszukuje szczątków swych porwanych i zamordowanych bliskich. Dzieło – audiowizualna forma

23 B. Grabowska, *Kilka uwag na temat obywatelskiego nieposłuszeństwa*, „Ruch Filozoficzny” 2007, nr 4, s. 616.

24 H.D. Thoreau, *Civil Disobedience and Other Essays*, New York 1993.

25 L. Nadir, *Poetry. Immigration and the FBI: The Transborder Immigrant Tool*, „Hyperallergic”, 23 VII 2012, <https://hyperallergic.com/54678/poetry-immigration-and-the-fbi-the-transborder-immigrant-tool/> [dostęp 21 XII 2022]; M. Bond, R. Frank, dz. cyt.

26 R.W. Kluszczyński, *Dzieło sztuki...*, dz. cyt.

cyberkartograficzna – jest zarazem upamiętnieniem ofiar i narzędziem, bazą danych służącą budowaniu pamięci, oralnej i audiowizualnej historii. Dane pozyskiwane w czasie wypraw poszukiwawczych są naukowo systematyzowane. Służy także upodmiotowieniu uczestniczek i wzmacnia ich poczucie wspólnotowości. *Vis. [un]necessary force_3* jest transdyscyplinarnym, opartym na współpracy dziełem sztuki, które powstaje na fundamencie prowadzonych badań, wyrażającym zarazem sprzeciw wobec istniejącej sytuacji i bierności władz państwowych.

Praca Sánchez, podobnie jak przywołane wcześniej dzieło grupy Electronic Disturbance Theater *Transborder Immigrant Tool*, to przykłady sztuki protestu realizowanej w środowisku transdyscyplinarnej sztuki nowych mediów, której poświęcę ostatnią część tych rozważań. Wcześniej jednak chcę odnieść się do istotnej dla tych rozważań kwestii statusu protestu artystycznego.

SZTUKA PROTESTU CZY PROTEST W SZTUCE?

W naszych rozważaniach dotarliśmy bowiem do miejsca, w którym należy postawić wreszcie pytanie stanowiące pierwszą część tytułu: czy pisząc o proteście artystycznym, zajmujemy się sztuką protestu czy raczej protestem w sztuce? Ujmując to inaczej, czy sztuka protestu posiada specyficzne wyznaczniki medialno-strukturalne, które czynią z niej odrębny rodzaj bądź gatunek praktyk artystycznych, czy też używa ona charakter sztuki protestu wyłącznie poprzez podejmowanie określonych tematów i jednocześnie zajmowanie postawy sprzeciwu wobec nich bądź określonych, związanych z nimi kwestii? W tym drugim wypadku sztuka protestu staje się nią wyłącznie bądź przede wszystkim ze względu na uobecnioną w dziele sztuki postawę artysty. Postawa protestu jako taka

okazuje się wówczas transhistoryczna i transrodzajowa, może zaistnieć w dowolnej epoce i w ramach dowolnego medium sztuki i jej formy.

Analiza publikacji na temat sztuki protestu i jej historii wydaje się skłaniać do przyjęcia raczej tej drugiej hipotezy, mówiącej o transrodzajowości artystyzmu, o zależności jedynie od postawy artystów i podejmowanych tematów (oraz oczywiście od formalnych i warsztatowych sposobów ich artystycznej realizacji, które są istotnym źródłem wewnętrznej różnorodności w polu sztuki protestu). Tak przynajmniej twierdzą, w sposób implicytny, autorzy tekstów, którzy usiłują wskazać, zwykle w chronologicznym porządku, istotne dzieła należące do tego pola. Znajdujemy tam m.in. wielodyscyplinarne praktyki dadaistów (Hannah Höch, Tristan Tzara, Marcel Duchamp, Francis Picabia, Kurt Schwitters), prace meksykańskich muralistów (Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros), malarstwo Jacoba Lawrence'a i Nancy Spero, fotografie Gordona Parksa i Danny'ego Lyonsa, rysunkowe animacje Williama Kentridge'a, performanse Any Mendiety i grupy Guerilla Girls²⁷, jak również różnorodną i wielomedialną twórczość takich artystów i artystek, jak Peter Saul, Carl Andre, Chris Burden, Judy Chicago, Keith Haring, Niki de Saint Phalle, Robert Mapplethorpe, Ai Weiwei, Piotr Pawlenski, Banksy, grupa Pussy Riot, Carrie Reichardt, Alex Hartley, a także anonimowy nurt graffiti z czasów arabskiej wiosny²⁸. Odnajdujemy wśród wskazywanych przykładów również

27 R. MacFarlane, *A Brief History of Protest Art*, „Format”, 8 III 2017, <https://www.format.com/magazine/features/art/brief-history-protest-art> [dostęp 19 XII 2022].

28 E. Martinique, *A History of Protest Art Through Examples – From Ai Weiwei to Banksy*, „Widewalls”, 18 V 2016, <https://www.widewalls.ch/magazine/protest-art> [dostęp 20 XII 2022].

wspomnianą już *Guernicę* Pabla Picassa²⁹. Protest uobecnia się w tej sztuce na wiele różnych sposobów, nie sposób znaleźć w przywoływanych przy tej okazji dziełach wielu wspólnych im właściwości strukturalnych, dominujących mediów czy wyborów estetycznych. Różne są też towarzyszące im źródła i obiekty protestu, co nie pomaga w znalezieniu wspólnych dla nich, poza samym protestem, płaszczyzn.

Także Claudia Mesch, autorka monografii dotyczącej historii sztuki protestu po II wojnie światowej, nie podejmuje próby definicyjnego ujednoznacznienia bądź chociaż wyraźnego określenia rodzajowych czy gatunkowych wymiarów sztuki protestu. Porządkując swój wywód, identyfikuje jego składniki, przypisując poszczególnym rozdziałom książki różne tematyczne przestrzenie protestu, takie jak postkolonialna tożsamość i ruch praw obywatelskich, antywojenny ruch dla pokoju, feminizm, tożsamość gejowska i sztuka *queer*, sztuka w obronie środowiska naturalnego czy sztuka przeciw globalizacji³⁰. W poszczególnych rozdziałach poświęconych wskazanej problematyce Mesch przywołuje twórczość licznych artystów z kręgu amerykańskiej i europejskiej neoawangardy, poszerzając ich grono o wybranych twórców z krajów postkolonialnych i diaspor. Pracując metodą *case studies*, badaczka dodaje do listy przywołanych wcześniej artystów sztuki protestu m.in. takich twórców, jak Martha Rosler, Harun Farocki, Carolee Schneemann, Joan Jonas, Barbara Kruger, Trinh T. Minh-ha, Andy Warhol, David Wojnarowicz, Joseph Beuys, Helen Mayer Harrison i Newton Harrison, Beatriz da Costa, Thomas Hirschhorn, Alfredo Jaar, Chantal Akerman i Santiago Sierra. Kolejność ich wyliczenia wynika z chronologii tendencji

artywistycznych, do których zostali/zostały przypisani/przypisane. Szkicując fundament pod swoje zasadnicze rozważania dotyczące sztuki drugiej połowy XX w. i początków XXI w., Mesch wskazuje również dziewiętnastowieczne przykłady politycznej sztuki protestu. Przywołuje takie postaci, jak Eugène Delacroix, Gustave Courbet i Édouard Manet. Także i u Mesch jedynymi kryteriami identyfikacji sztuki protestu wydają się zatem: podejmowana problematyka, zaangażowanie sztuki w oddolnie realizowane działania społeczne i wyrażana w dziele postawa sprzeciwu.

Gdyby więc przyjąć, że wskazane wyżej publikacje MacFarlane, Martinique i Mesch są reprezentatywnymi przykładami stanowisk krytycznych i historyczno-teoretycznych wobec zjawiska sztuki protestu i mogą stanowić podstawę dla rozstrzygnięcia problemu statusu protestu artystycznego, należałoby uznać, że sztuka protestu jest tendencją o ogromnym wewnętrznym zróżnicowaniu, gdzie artyści posługują się dowolnymi mediami, tradycyjnymi bądź cyfrowymi i swobodnie kształtują formę wypowiedzi. Postawa sprzeciwu wobec określonej kwestii, manifestowana w temacie i niekiedy też w estetyce dzieła, to jedyne kryterium pozwalające na przypisanie określonej pracy do obszaru sztuki protestu.

Tak przynajmniej przedstawia się obraz sztuki protestu, gdy rozpatrujemy ją w perspektywie transhistorycznej. Inaczej jednak wygląda sytuacja, gdy kierujemy uwagę wyłącznie ku najnowszym przejawom artywizmu. Odkrywamy wówczas, że współczesna postać sztuki protestu pozwala się scharakteryzować także w odmienny sposób. Stwarza ona też możliwość bardziej precyzyjnego opisu, kierującego uwagę na strukturalny porządek dzieł i ich specyficzny kulturowy status. Z tym stanem rzeczy mamy do czynienia wtedy, gdy sztuka protestu rozwija się w ramach coraz ważniejszego

29 Tamże.

30 C. Mesch, *Art and Politics: A Small History of Art for Social Change Since 1945*, London–New York 2013.

obecnie paradygmatu transdyscyplinarnego, przyjmując i wykorzystując wszystkie jego najważniejsze właściwości. W wypadku sztuki oznaczają one: ugruntowanie w badaniach artystycznych i wykorzystywanie tworzonych w nich wiedzy dla potrzeb twórczych, dekonstrukcję zastanych koncepcji porządkowania i wartościowania rzeczywistości pozaartystycznej, transgresję granic sztuki i jej koncepcji, hybrydyczność. Jednocześnie, zważywszy na wszechobecność technologii nowomediálních we współczesnej sztuce i fakt, że z tego powodu transdyscyplinarna sztuka protestu niezwykle łatwo uzyskuje też atrybuty nowomediálne i transmedialne, możemy powiedzieć, że współczesna sztuka protestu to przede wszystkim jej nowomediálna, transdyscyplinarna postać.

Istotne znaczenie nowych mediów dla współczesnego charakteru sztuki protestu dostrzega także przywoływana nieco wcześniej Claudia Mesch. Ostatnią część końcowego rozdziału swej monografii, zatytułowaną *Media/Informatics Activism; New Media Art*, poświęca w przeważającej części dziełom twórców wykorzystujących w swej pracy Internet i różne narzędzia nowomediálne – artystycznym grupom Yes Men, Radical Software Group i Raqs Media Collective. Zwraca przy tym uwagę na wykorzystywane przez nich medialne strategie zagłuszania kulturowego (*culture jamming*). W epilogu książki natomiast kieruje uwagę na możliwości oferowane przez komunikacyjne sieci komórkowe, integrujące uczestników wydarzeń organizowanych w przestrzeni publicznej oraz na wykorzystanie medium rzeczywistości poszerzonej (*Augmented Reality*) w praktykach sztuki protestu (na przykładzie prac grupy Manifest.AR oraz Tamiko Thiel).

Mesch zwraca uwagę na sztukę protestu tworzoną przy użyciu nowych mediów przede wszystkim, jak sędzę, ze względu na rolę, jaką Internet i media

cyfrowe odgrywają we współczesnym świecie. Rozbudowują one bowiem przestrzeń publiczną, będąc zarazem narzędziami, które pozwalają w tym nowym, poszerzonym publicznym środowisku skutecznie działać. Są również środkami sprzyjającymi podmiotowości i wspólnotowości. To właśnie w Internecie wykształciła się społeczność hakywistyczna i jej etos wyrastający z idei bezinteresowności i daru³¹.

Generowana przez nowe media cyberprzestrzeń jest rozszerzeniem, nowym wymiarem świata społecznego. Dzięki nim przestrzeń komunikacyjna staje się zarazem przestrzenią społeczno-politycznej aktywności. Nowe media, na co wielokrotnie zwracano uwagę³², sprzyjają i pomagają w rozwijaniu oddolnej aktywności społecznej, w tym także wyrażaniu protestu. Szczególnie obecnie, w epoce mediów społecznych³³.

Dostrzegając znaczenie nowych mediów (takich jak Virtual Reality, Augmented Reality) dla rozwoju sztuki protestu

31 Zob. np. F. Turner, *From Counterculture to Cyberculture. Steward Brand, the Whole Earth Network, and the Rise of Digital Utopianism*, Chicago 2008.

32 Zob. np. M. Margolis, D. Resnick, *Politics as Usual: The Cyberspace Revolution*, Thousand Oaks–London–New Delhi 2000; *Cyberprotest. New media, citizens and social movements*, ed. W. van de Donk, B.D. Loader, P.G. Nixon, London–New York 2004; A. Samuel, *Hacktivism and the future of political participation* [A thesis presented to the Department of Government in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the subject of Political Science, Harvard University Cambridge, Massachusetts], Cambridge 2004; L.A. Lievrouw, *Media alternatywne i zaangażowanie społeczne*, tłum. M. Klimowicz, Warszawa 2012; M.I. Franklin, *Digital Dilemmas: Power, Resistance, and the Internet*, Oxford 2013; *The Routledge Companion to Media and Activism*, ed. G. Meikle, New York 2018.

33 *Critical Perspectives on Social Media and Protest: Between Control and Emancipation*, ed. L. Dencik, O. Leistert, London–New York 2015; C. Agur, N. Frisch, *Digital Disobedience and the Limits of Persuasion: Social Media Activism in Hong Kong's 2014 Umbrella Movement*, „Social Media + Society” January–March 2019, s. 1–12.



8. Krzysztof Wodiczko, partycypacyjna i interaktywna projekcja – animacja pomnika Goethego i Schillera, KunstFest, Weimar, Teatr Plaza, 26-28 sierpnia 2016 r.

i podkreślając znaczenie ich potencjałów komunikacyjnych oraz światotwórczych, Mesch nie zwraca jednak szczególnej uwagi na ich aspekt transdyscyplinarny. Sądzę tak m.in. ze względu na sposób, w jaki odnosi się ona do przywoływanego w ostatnim rozdziale książki pracy Mela China. Pisząc w kontekście rozważań nad projektami grupy Yes Men o projekcie *In the Name of the Place* (1995–1998), zrealizowanym przez China wspólnie z kolektywem GALA Committee, umieszcza jego dzieło w polu wyznaczanym przez interakcje między kilkoma strategiami: *détournement* zapoczątkowaną przez Guy Deborda i międzynarodowych sytuacionistów jeszcze w latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku, psycho-geografią oraz medialnym *culture jamming*, traktując dwie pierwsze jako swego rodzaju preludeum do trzeciej. Tymczasem, niezależnie od istotnej wartości poznawczej wskazanych przez Mesch kategorii oraz

podjętych przez nią kwestii, różnorodnych prace China, np. *Revival Field* (1989), *KNOWMAD* (2000), *The Potential Project* (2015), rozwijają przede wszystkim idee transdyscyplinarne, które wiążą ze sobą dyskursy artystyczne, społeczne, polityczne i ekologiczne. Mesch odniosła się do jednego z tych dzieł – *Revival Field*, we wcześniejszym rozdziale o sztuce ekologicznej (*environmental art*), ale wyraźnie widzi obie analizowane prace China oddzielnie, w oderwaniu od siebie. Tymczasem istnieje coś, co je zasadniczo łączy – właśnie transdyscyplinarność – dzięki której odnajdują one swój aktywistyczny charakter. Mel Chin postrzegany jest jako artysta konceptualny, którego twórczość, nie odcinając się od korzeni sztuki pojęciowej, wyewoluowała w stronę artywizmu. Tę jakość zawdzięcza ona jednak przede wszystkim transdyscyplinarności jego postawy, która leży u podstaw obu wskazanych aspektów jego



9. Krzysztof Wodiczko, partycypacyjna i interaktywna projekcja – animacja pomnika Goethego i Schillera, KunstFest, Weimar, Teatr Plaza, 26-28 sierpnia 2016 r.

sztuki, zarówno nowomediowości, jak i ekologiczności.

PROTEST W TRANSDYSCYPLINARNEJ SZTUCE NOWYCH MEDIÓW

Tak więc uznaję transdyscyplinarność za podstawową cechę rodzajową współczesnej sztuki protestu. Do właściwości tej dołączają inne, ściśle z nią powiązane, większość z nich już przywoływałem wcześniej. Przypomnę je tutaj wszystkie, uzupełniając o dotąd nie wskazane: ugruntowanie w badaniach artystycznych (*artistic research*) i wykorzystywanie tworzonych w badaniach wiedzy dla potrzeb dzieła; odrzucenie dyscyplinarnych koncepcji porządkowania rzeczywistości, co oznacza m.in. rezygnację z koncepcji autonomii sztuki, z samoograniczenia zamykającego jej praktyki w artystycznej enklawie; przestrzeganie dzieła sztuki w kategoriach

działania w przestrzeni społecznej, co często prowadzi do jego performatywności; dekonstrukcja i transgresja granic sztuki; wielowymiarowa hybrydyczność (dyscyplinarna, strukturalna, tworzywowa, medialna); partycypacyjność i wspólnotowość. Wspólnie atrybuty te charakteryzują obecną sztukę protestu, która za ich sprawą uzyskuje charakter rodzaju czy odmiany sztuki określanej nie tylko przez sam protest, ale też przez wskazany zbiór właściwości (o charakterze teoretycznym i strukturalnym). One z kolei mają też istotny wpływ na estetyczne i formalne atrybuty tworzonych w tym polu dzieł. Wszystko to stwarza nowe ramy dla rozumienia sztuki protestu. Gdyby więc *Guernica* została namalowana w roku 2022, to mogłaby w takim kontekście nie uzyskać statusu dzieła sztuki protestu.

Wyodrębnienie transdyscyplinarności i pozostałych związanych z nią właściwości

jako określników współczesnego artywizmu wpływa też pośrednio na postrzeganie i rozumienie niegdyśszych przejawów sztuki protestu. Wszystkie te atrybuty tworzą bowiem swoistą matrycę, za pomocą której możemy interpretować i klasyfikować dzieła przypisywane do artystycznego aktywizmu. Jesteśmy w stanie wówczas dostrzeżać w wielu historycznych przejawach sztuki protestu jakości czyniące je działami poprzedzającymi współczesną jej postać, swoistymi formami artystycznej transdyscyplinarności *avant la lettre*. Inne natomiast pozostają w tym polu z powodów określonych w czasach, gdy zostały do niego przypisane, na przykład ze względu na temat, sposób jego przedstawienia czy towarzyszące dziełu metateksty i parateksty. Zgodnie bowiem z wcześniej sformułowaną diagnozą sztuka protestu, postrzegana jako fenomen transhistoryczny, nie przyjmuje postaci rodzajowej, pozostając nurtem wielopostaciowym, niedefiniowalnym strukturalnie.

Szczególnie wiele znaczących przykładów współczesnej transdyscyplinarnej sztuki protestu odnajdujemy obecnie w polu sztuki nowych mediów. To jedna z przyczyn skłaniających mnie do uznania właśnie tej ostatniej za niezwykle ważną przestrzeń aktywizmu artystycznego³⁴.

Pod pojęciem sztuki nowych mediów kryją się bardzo liczne i zróżnicowane zjawiska. Wyodrębniam w polu sztuki przez pojęcie to wyznaczonym trzy aspekty: nowomedierność, transmedialność i transdyscyplinarność. Interakcje między nimi powołały do istnienia sztukę nowych

mediów i ukształtowały jej historię. Ich koegzystencja w obrębie tych samych dzieł buduje sztukę nowych mediów³⁵.

Dwa powody czynią sztukę nowych mediów szczególnie istotnym polem koncepcji i praktyk artystycznych. Pierwszym z nich jest fakt szczególnego zadomowienia się w niej transdyscyplinarności – podstawowej właściwości rodzajowej sztuki protestu. Jest ona obecna w sztuce nowych mediów i we wszystkich jej przejawach od początku jej dziejów, stanowiąc jej bardzo ważny aspekt. Drugi, to ogromne znaczenie samych nowych mediów i paradygmatu cyberkulturowego dla współczesnych form protestu we wszystkich jego postaciach, także pozaartystycznych. Internet i inne nowe media, wraz z ich podstawowymi właściwościami, stały się obecnie, jak wspomniałem już wcześniej, przytaczając przykłady z obszernej literatury na ten temat, najważniejszymi narzędziami protestu. Nowe media, stając się niezwykle istotną platformą zarówno dla dzisiejszych form protestu, jak i praktyk transdyscyplinarnych, uczyniły sztukę nowych mediów szczególnie ważnym nurtem sztuki protestu.

Dla współczesnych strategii aktywistycznych, zgodnie z wcześniejszą analizą fenomenu sztuki protestu, spośród wskazanych aspektów twórczości nowomedierności decydującą rolę odgrywa transdyscyplinarność. Można to bardzo wyraźnie dostrzec na przykładzie twórczości Krzysztofa Wodiczki.

Wodiczko, jedna z najważniejszych postaci w światowej historii sztuki protestu, w ciągu liczącej już ponad 50 lat pracy twórczej sięgał po wiele różnych narzędzi, wiele różnych mediów, także tych należących do świata nowych mediów. W najnowszych

34 Nie oznacza to jednak, że w polu współczesnej sztuki protestu nie możemy znaleźć dzieł transdyscyplinarnych, które nie są dziełami sztuki nowych mediów. Przeciwnie, jest ich bardzo wiele. W rozważaniach tych skupiam się finalnie na nowomedierności sztuce protestu nie dlatego, że wchłania ona całe pole aktywizmu artystycznego, ale dlatego, że z przyczyn, które tu też wskazuję, proponuje bardzo wiele ważnych prac tego rodzaju.

35 Więcej na ten temat: R.W. Kluszczyński, *New Media Art*, https://www.academia.edu/72942169/New_Media_Art [dostęp 18 II 2023].

działach wykorzystuje on drony (*Loro*, Mediolan 2019; *Ustedes*, Nowy Jork 2020; *Przybysze*, Poznań 2021, *Niebo nad Krakowem – LGBT mówi*, Kraków 2021), sięga po interaktywność (*Goethe-Schiller Monument*, Weimar 2016). We wcześniejszych pracach posługiwał się projekcjami slajdów na budynki i pomniki (np.: *Astor Building / New Museum*, NYC 1984; *Duke of York Column*, Waterloo Place, Londyn 1985; *Hirshhorn Museum*, Waszyngton 1988) bądź projekcjami wideo (np.: *Bunker Hill Monument*, Charlestown, Boston 1998; *Atomic Bomb Dome*, Hiroshima 1999; *El Centro Cultural Tijuana*, 2001; *Kunstmuseum Basel*, Projection *Sans-Papiers*, Basel 2006; *The Abraham Lincoln Monument*, Projection *War Veteran Project*, NYC 2012; *MSQPark Monument*, NYC, 2020). Tworzył też dzieła – instrumenty, często bardzo wyrafinowane technicznie i medialnie (np.: *Pojazd bezdomnych*, 1988–1989; *Laska obcego*, 1992–1995; *Rzecznik obcego*, 1993–1995; *Egida*, 1998; *Rozbroja/Dis-Armor*, 1999–2000; *Pojazd weteranów wojennych*, 2009–2011; *Hełm weterana*, 2015)³⁶. Jednak to transdyscyplinarność właśnie, artystyczne badania prowadzone na użytek poszczególnych dzieł, ich transgresyjność, hybrydyczność i nastawienie na działanie w przestrzeni społecznej, jak również partycypacyjny i wspólnotowy charakter całej twórczości Krzysztofa Wodiczki, wyznaczają artystyczny status jego sztuki. Używane media umożliwiały realizacje projektów, nadając im zarazem specyficzne dla nich cechy i znacząco wspomagając w ten sposób ich różnorodność artystyczną³⁷.

36 Szczegółowa lista, opis i dokumentacje prac znajdują się na: <https://www.krzysztofwodiczko.com/about> [dostęp 18 XII 2023].

37 Warto w tym kontekście wspomnieć, że Krzysztof Wodiczko w latach 1994–1996 oraz 2004–2009 był dyrektorem The MIT Center for Advanced Visual Studies, pierwszej w świecie instytucji akademickiej programowo rozwijającej transdyscyplinarną współpracę między sztuką i nauką, utworzonej w 1967 r. Jej twórcą był György Kepes. <http://act.mit.edu/cavs/person/EHuxLEh0H8zSzv7I1wkECg> [dostęp 10 I 2023].

Aspekt transdyscyplinarny sztuki nowych mediów, inaczej niż dwa pozostałe aspekty, nie jest ufundowany w relacjach wewnątrzartystycznych, w których uczestniczą tylko media techniczne i tradycyjne rodzaje sztuki czy media artystyczne. Poszerza on zasadniczo zbiór wchodzących we wzajemne związki dyscyplin, wprowadzając inne niż jedynie artystyczne i medialne dziedziny i – przede wszystkim – podważa granice między nimi. Transdyscyplinarność wyłania się w rezultacie procesów dekonstrukcji i transgresji, które burzą nie tylko dotychczasowy porządek sztuki, ale i cały układ kulturowy. Dekonstrukcji podlegają dotychczasowe wizje porządku instytucjonalnego, separujące poszczególne pola praktyk społecznych. W ich efekcie transgresje stają się fundamentalnymi procesami budującymi nowy porządek kulturowy i nowy paradygmat artystyczny.

Sztuka, która w ramach paradygmatu transdyscyplinarnego rozwija w szczególności interakcje z nauką, wchodzi także, jak już wspomniałem, w istotne relacje z dyscyplinami humanistycznymi i naukami społecznymi. Głęboka refleksja nad współczesnymi porządkami społeczno-kulturowymi, antropoceniem i ekologią, migracjami, nacjonalizmami i totalitaryzmami, prawami człowieka, rasizmem i wykluczeniem, przemocą i obywatelską samoorganizacją, coraz częściej staje się udziałem sztuki. Artyści zajmują postawę analityczno-badawczą i krytyczną zarazem, wydobywają na powierzchnię niewidzialne procesy i struktury polityczne, podejmują w swej sztuce dekonstrukcyjne, subwersyjne, krytyczne działania, których rezultaty przynoszą wsparcie dla marginalizowanych bądź prześladowanych grup społecznych i podtrzymują nadzieję na zmianę społeczną. Dlatego właśnie dla określenia tego szczególnego pola nowomediów sztuki transdyscyplinarnej używam także kategorii sztuki krytycznej,

10. Victoria Vesna, *Noise Aquarium*,
wystawa w Deep Space 8K, Ars Electronica
Linz, 2019 r. Dzięki uprzejmości artystki

w ten sposób łącząc ją z wybranymi nurtami radykalnej sztuki – twórczości aktywistycznej. Innym określeniem, które daje się zasadnie w tym miejscu zastosować, jest nowomediálny artywizm. W tym miejscu właśnie sztuka protestu spotyka się ze sztuką nowych mediów, tworząc transdyscyplinarną sztukę aktywistyczną.

Krytyczna sztuka transdyscyplinarna swobodnie korzysta z wykształconej w kontekście sztuki nowych mediów transmedialnej tendencji mieszania mediów technicznych i tradycyjnych. Dzieła powstające w efekcie tej strategii mają bardzo zróżnicowany charakter rodzajowy. Jak w wypadku licznych dzieł z pola ArtSci, tak i w pracach z kręgu aktywistycznej nowomediальной sztuki krytycznej odnajdujemy bardzo różne strategie twórcze. Odmienności występujące między postawami artystów dotyczą tu bowiem nie tylko wykorzystywanych mediów, podejmowanych tematów, ale także metod pracy.

Podsumowując ten fragment rozważań, stwierdzam, że nowomediálne transdyscyplinarne dzieła artystyczne przyjmują bardzo zróżnicowane formy. Wyrażany w nich protest jest ugruntowany w badaniach artystycznych, a generowana w tego rodzaju dziełach wiedza jest wówczas tego protestu narzędziem. Wykorzystywane w nich często strategie partycypacyjne bądź interaktywne sprawiają, że dzieła takie nie posługują się na ogół gwałtowną, wyrazistą ekspresją, nie oddziałują bezpośrednio, a tym bardziej wyłącznie na emocje, lecz w zamian wciągają odbiorców do współpracy, zarażając ich przy tym krytycznymi ideami, poruszając i zarazem skłaniając do refleksji. Prace takie pojawiają się zarówno w przestrzeniach galeryjnych, jak i w przestrzeniach publicznych, przyjmują postać instalacji, partycypacyjnych performansów, dzieł internetowych. Wśród artystów, którzy są bądź byli szczególnie aktywni w polu transdyscyplinarnej

nowomediальной sztuki protestu chciałbym jeszcze, jedynie przykładowo, wskazać, obok przywoływanych już wcześniej Luz Maríi Sánchez, Paola Cirlio, Haruna Farockiego, Tamiko Thiel i Mela China oraz grup Electronic Disturbance Theater, Radical Software Group, Raqs Media Collective, Manifest.AR i The Yes Men (na czele z Jakiem Servinem i Igorem Vamosem), także inne jeszcze grupy, jak Critical Art Ensemble, Forensic Architecture, VNS Matrix, Institute for Applied Autonomy, jak również indywidualnie pracujące artystki i artystów³⁸: Andree Arroyo, Ginę Czarnecki, Poorvę Goel, Lynn Hershman, Shu Lea Cheang, Rafaela Lozano-Hemmera, Simona Robertshaw, Hito Steyerl, Robertinę Šebjanič, Victorię Vesnę.

ZAKOŃCZENIE

W finale tych rozważań powracam do zaproponowanego wcześniej przeciwstawienia dwóch sposobów zanurzania się sztuki w aktywności rozwijane poza tradycyjnie określanym polem sztuki, które to przeciwstawienie pozostawiłem do wyjaśnienia w zakończeniu. Zestawiłem wówczas ze sobą dwie koncepcje: sztuki poza sztuką i sztuki nomadycznej, opowiadając się przy tym za tą drugą. Pierwsza bowiem, w moim przekonaniu, respektuje w istocie dyscyplinarną odrębność obszarów przypisanych różnym rodzajom praktyk społecznych. Jest to sztuka niezmiennie autonomiczna, dyscyplinarna, która próbuje na obcym sobie terytorium realizować cele własne, nie mając wiele wspólnego z potrzebami czy zadaniami należącymi do obszaru, w którym się znalazła, bądź w najlepszym razie, jest to sztuka próbująca nawiązać relacje

³⁸ Warto jednak zaznaczyć, że za indywidualnymi pracami i projektami artystek i artystów kryje się niezwykle często także praca wspierających je zespołów.



interdyscyplinarne z innymi dziedzinami, na których polu się znalazła, jednak z zachowaniem pełnej odrębności współpracujących ze sobą dyscyplin. Druga natomiast, jest wizją sztuki ustanawiającej swoje nowe miejsca w przestrzeniach należących uprzednio do innych dziedzin czy dyscyplin. To sztuka transdyscyplinarna, która uznaje każde nowe terytorium, na którym pracuje, za własne, lecz zarazem zawsze stara się jednak cele przez siebie tam realizowane integrować z odkrywaniem zagadnieniami, problemami czy oczekiwaniami, próbując rozpoznane tam wyzwania uczynić własnymi.

Transdyscyplinarność w pewien szczególny sposób łączy się z nomadycznością. Koncepcja sztuki nomadycznej, którą

w tym miejscu proponuję, ma swoje źródło w teorii Mieke Bal, badaczki i artystki, która uważa swoją sztukę za transdyscyplinarną metodę badawczą. W opracowanej przez siebie teorii wędrujących pojęć w naukach humanistycznych Bal zwraca uwagę nie tylko na nomadyczność kategorii humanistycznych wędrujących po różnych polach (*nota bene* analizowane przez nią pojęcia pochodzą źródłowo z refleksji nad sztuką). Co ważniejsze, uważa ona, że kategorie te zmieniają swoje znaczenie, w zależności od miejsca, do którego trafiają, co oczywiście nie pozostaje też bez wpływu na możliwości ich tam wykorzystania, na metody i konsekwencje pracy badawczej. Nie tylko bowiem zmienia się wówczas sens dyskutowanych pojęć, lecz także

przeobraża się obraz pola oferowany przez docierające do niego nomadyczne pojęcie. Zmiany zachodzą w obu kierunkach³⁹.

Przenosząc koncepcję Mieke Bal do rozważań nad artywizmem, rozszerzam i przenoszę jej badawcze zainteresowanie z kategorii opisujących sztukę na samą sztukę, jak również jej rodzaje. W tym ujęciu to nie pojęcia dotyczące sztuki, lecz cała sztuka, a wraz z nią i sztuka protestu, wędruje po rozległych obszarach współczesnych procesów społecznych, wchodzi w relacje ze spotykanymi tam lokalnymi praktykami i, podejmując próby ich analizy i interpretacji, usiłuje odpowiedzieć na płynące ze strony penetrowanego terytorium wyzwania – społeczne, polityczne, ekologiczne...

³⁹ M. Bal, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych*, tłum. M. Bucholc, Warszawa 2012.

Współczesna sztuka protestu, w swych najbardziej zaawansowanych formach, przyjmuje obecnie postać nowomediów sztuki transdyscyplinarnej. Obok niej pojawiają się też jej mniej złożone formy, dzieła, od których także oczekujemy dziś jednak transdyscyplinarności i ugruntowania w badaniach artystycznych. Pozostałe właściwości, składające się na matrycę współczesnego artywizmu, mają charakter fakultatywny, pojawiają się w dziełach sztuki aktywistycznej w różnych konfiguracjach i różnym nasileniu. Wszystkie razem prace te tworzą rozległy, wielopostaciowy nurt sztuki protestu: sferę praktyk realizowanych przez artystów, dla których losy planety oraz teraźniejszość i przyszłość zamieszkujących ją istot nie są obojętne i którzy/które dają temu wyraz w swojej twórczości.

STRESZCZENIE

Podejmuję w tekście analizę sztuki protestu, ujmując ją w dwojakiej perspektywie. W pierwszej, transhistorycznej, przyglądając się jej różnym manifestacjom, uznaję, że nie posiada ona żadnych określników gatunkowych bądź medialnych, które pozwoliłyby opisać ją jako odrębny gatunek sztuki. Mamy tu raczej do czynienia z protestem wyrażanym środkami sztuki. W drugiej kieruję uwagę ku współczesnym, najnowszym jej przejawom, stwierdzając, że sztuka protestu przyjmuje postać sztuki transdyscyplinarnej a jej najbardziej wyrazistym wcieleniem jest nurt bądź odmiana sztuki nowych mediów.

SŁOWA KLUCZOWE

sztuka protestu, sztuka nowych mediów, sztuka krytyczna, transgresja, transdyscyplinarność, artywizm, artywizm

SUMMARY

I analyse protest art in the paper, taking it from a twofold perspective. First, looking at its various manifestations in the first transhistorical one, it does not have any genre or media designations that would allow us to describe it as a separate art genre. Instead, we are dealing with protest expressed through the means of art. In the second, I turn my attention to its contemporary, latest manifestations, concluding that protest art takes the form of transdisciplinary art and its most prominent form is a current or variety of new media art.

KEYWORDS

protest art, new media art, critical art, transgression, transdisciplinarity, activism, activism

BIBLIOGRAFIA

- Agur Colin, Frisch Nicholas, *Digital Disobedience and the Limits of Persuasion: Social Media Activism in Hong Kong's 2014 Umbrella Movement*, „Social Media + Society” January–March 2019, s. 1–12.
- Art and Social Change: Contemporary Art in Asia and the Pacific*, ed. Caroline Turner, Perth 2005.
- Art and Visibility in Migratory Culture: Conflict, Resistance, and Agency*, ed. Mieke Bal, Miguel A. Hernández-Navarro, Amsterdam–New York 2011.
- Art, Theory and Practice in the Anthropocene*, ed. Julie Reiss, Wilmington 2019.
- Bal Mieke, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych*, tłum. Marta Bucholc, Warszawa 2012.
- Barry Andrew, Born Georgina, Weszkalnys Gisa, *Logics of Interdisciplinarity*, „Economy and Society”, vol. 37, 2008, nr 1.
- Bond Mindy, Raphie Frank, Ricardo Dominguez, *Artist and Electronic Civil Disobedience Pioneer*, „Gothamist”, 7 III 2008, <https://gothamist.com/art-s-entertainment/ricardo-dominguez-artist-and-electronic-civil-disobedience-pioneer> [dostęp 17 XII 2022].
- Braidotti Rosi, *Po człowieku*, tłum. Joanna Bednarek, Agnieszka Kowalczyk, Warszawa 2014.
- Campbell Tori, *The Art of a Movement: Protest Art and the Artist as Activist*, „Artland Magazine”, <https://magazine.artland.com/the-art-of-a-movement-protest-art/> [dostęp 17 XII 2022].
- Corbett Sarah, *How to be a Craftivist: The art of gentle protest*, London 2017.
- Critical Perspectives on Social Media and Protest: Between Control and Emancipation*, ed. Lina Dencik, Oliver Leistert, London–New York 2015.
- Culture Jamming: Activism and the Art of Cultural Resistance*, ed. Marilyn DeLaure, Moritz Fink, New York 2017.
- Cyberprotest: New media, citizens and social movements*, ed. Wim van de Donk, Brian D. Loader, Paul G. Nixon, London–New York 2004.
- Franklin Marianne I., *Digital Dilemmas: Power, Resistance, and the Internet*, Oxford 2013.
- Haraway Donna J., *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham–London 2016.
- Kauffman L.A., *How to Read a Protest. The Art of Organizing and Resistance*, Oakland 2018.
- Karimi Pamela, *The Many Shades of Iran's Protest Art*, „Hiperallergic”, 11 X 2022, <https://hyperallergic.com/768539/the-many-shades-of-iran-protest-art/> [dostęp 17 XII 2022].
- Kluszczyński Ryszard W., *Transdyscyplinarność: sztuka – nauka – humanistyka – polityka*, w: *Bez granic: przetworzone ciało – poszerzony mózg – rozproszona sprawczość*, red. tenże, Gdańsk–Łódź 2021, s. 302–327.
- Kluszczyński Ryszard W., *Dzieło sztuki jako kolekcja: przemoc, śmierć i utrata w twórczości Luz Marii Sánchez*, „Powidoki” 2021, nr 5, s. 8–23.
- Kluszczyński Ryszard W., *New Media Art*, https://www.academia.edu/72942169/New_Media_Art [dostęp 18 II 2023].
- Kosiewski Piotr, *Sztuka sprzeciwu*, „Tygodnik Powszechny” 2019, nr 41.
- Królak Marta, *Sztuka sprzeciwu*, [28 XII 2019], <https://czaskultury.pl/czytanki/sztuka-sprzeciwu/> [dostęp 14 VIII 2022].
- Latour Bruno, *Facing Gaia: Eight Lectures on the New Climatic Regime*, Cambridge 2017.
- Lievrouw Leah A., *Media alternatywne i zaangażowanie społeczne*, tłum. Magdalena Klimowicz, Warszawa 2012.
- McCaughan Edward J., *Art and Social Movements: Cultural Politics in Mexico and Aztlán*, Durham–London 2012.

- McKee Yates, *Strike Art: Contemporary Art and the Post-Occupy Condition*, London–New York 2016.
- MacFarlane Rachel, *A Brief History of Protest Art*, „Format”, 8 III 2017, <https://www.format.com/magazine/features/art/brief-history-protest-art> [dostęp 19 XII 2022].
- Maniak Katarzyna, *Sztuka nie ropa. Artystyczny aktywizm kolektywu Liberate Tate*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2019, nr 3 (41), s. 358–372.
- Marchart Oliver, *Conflictual Aesthetics: Artistic Activism and the Public Sphere*, Berlin 2019.
- Margolis Michael, David Resnick, *Politics as Usual: The Cyberspace Revolution*, Thousand Oaks–London–New Delhi 2000.
- Martinique Elena, *A History of Protest Art Through Examples – From Ai Weiwei to Banksy*, „Widewalls”, 18 V 2016, <https://www.widewalls.ch/magazine/protest-art> [dostęp 20 XII 2022].
- Mesch Claudia, *Art and Politics: A Small History of Art for Social Change Since 1945*, London–New York 2013.
- Morton Timothy, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, Minneapolis 2013.
- Morton Timothy, *The Ecological Thought*, Cambridge 2010.
- Murphy Robbin, *Artists and Legal Ambiguity on the Internet*, <http://www.cityarts.com/paulc/SVA/legalambiguity.html> [dostęp 21 XII 2022].
- Leila Nadir, *Poetry. Immigration and the FBI: The Transborder Immigrant Tool*, „Hyperallergic”, 23 VII 2012, <https://hyperallergic.com/54678/poetry-immigration-and-the-fbi-the-transborder-immigrant-tool/> [dostęp 21 XII 2022]
- Raessens Joost, *Virtually Present, Physically Invisible: Alejandro G. Iñárritu’s Mixed Reality Installation Carne y Arena*, „Television & New Media”, vol. 20, 2019, nr 6, s. 634–648.
- Raley Rita, *Tactical Media*, Minneapolis–London 2009.
- Reed T.V., *The Art of Protest: Culture and Activism from the Civil Rights Movement to the Present*, Minneapolis–London 2019.
- Reestorff Møhring, *Culture War: Affective Cultural Politics, Tepid Nationalism and Art Activism*, Bristol–Chicago 2017.
- Samuel Alexandra, *Hacktivism and the future of political participation* [A thesis presented to the Department of Government in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the subject of Political Science, Harvard University Cambridge, Massachusetts], Cambridge 2004.
- Sánchez Cardona, Luz María, *Intermittent Space: Sound, Violence, Ambiance and Affective Politics of Fear in Contemporary Mexico*, „Unlikely. Journal for Creative Arts” 2020, <https://unlikely.net.au/issue-06/intermittent-space> [dostęp 10 I 2023].
- Street Art of Resistance*, ed. Sarah H. Awad, Brady Wagoner, London 2017.
- Szcześniak Magda, *Formuły protestu, narzędzie protestu*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2017, nr 17, s. 11–19.
- Talstou Aliaxey, *Sztuka i protest*, tłum. Hanna Pustuła, „dwutygodnik.com”, 321, 11/2021.
- Taylor Diana, *Presente! The Politics of Presence*, Durham–London 2020.
- The Routledge Companion to Media and Activism*, wyd. Graham Meikle, New York 2018.
- Thoreau Henry David, *Civil Disobedience and Other Essays*, New York 1993.
- Turner Fred, *From Counterculture to Cyberculture. Steward Brand, the*

- Whole Earth Network, and the Rise of Digital Utopianism*, Chicago 2008.
- Weizman Eyal, *Forensic Architecture: Violence at the Threshold of Detectability*, New York 2017.
- W stronę nieantropocentrycznej ekologii. Victoria Vesna i sztuka w świecie antropocenu*, red. Ryszard W. Kluszczyński, Gdańsk–Łódź 2020.
- Zeiger Melissa, *The Eco poetics of Survival: The Transborder Immigrant Tool and The Desert Survival Series*, „Ecozon@”, vol. 10, 2019, nr 1, s. 99–116.

Obraz, który powstanie: fumistyczny ikonoklazm

DOI: <https://doi.org/10.21697/an.12123>

JAKUB WOYNAROWSKI
PRACOWNIA RYSUNKU NARRACYJNEGO
ASP W KRAKOWIE
ORCID 0000-0002-5931-6718

Grafika niejednokrotnie antycypowała rozwiązania, przejęte później przez malarstwo. Jako wolna od charakterystycznych dla niego ograniczeń, rozpowszechniana szeroko i w dużej mierze niezależna od oficjalnych mecenasów pozostawała polem eksperymentów, a zarazem obszarem krzyżujących się wpływów kultury „wysokiej” i „niskiej”¹.

„Egalitarna” grafika, spośród innych mediów najżywiej reagująca na aktualne wydarzenia polityczne, bieżącą modę i obyczajowość, jest według Mieczysława Porębskiego techniką artystyczną właściwą sztuce „foralnej”, karnawałowo-ludycznej². Wielowiekowy związek szeroko pojętej groteskowej karykatury z technikami graficznymi wynikał z samej istoty tego medium, umożliwiającego wielokrotną reprodukcję obrazu za pośrednictwem wynalazku druku. Masowość sztuki miała

okazać się jednym z atrybutów nowoczesności; nieprzypadkowo rozwój groteski oraz czerpiącej z jej poetyki karykatury związany był w dużej mierze z prądami reformacyjnymi i rewolucyjnymi, zapoczątkowanymi w epoce *sacco di Roma*. W rękach ideologów nowo wynaleziona metoda powielania wizualnych komunikatów okazała się niezwykle efektywnym instrumentem propagandowym. Pierwotnie dekoracyjne groteski, *arcimboldeski* i *vexierbilde* zostały zaanektowane przez „zaangażowaną” karykaturę religijną i polityczną.

Z tradycji druków ulotnych niebawem zrodziła się opiniotwórcza prasa – narzędzie rosnącej w siłę inteligencji. Z awansem mieszczaństwa należałoby wiązać również narodziny książki masowej z ilustracjami, anonsowane przez *Orbis sensualium pictus* Jana Amosa Komeńskiego z 1657 r. W krótkim czasie masowo rozpowszechniane obrazy zyskały autonomię jako wizualne opowieści (znane z czasów Williama Hogartha), które w końcu XVIII w. przybrały w twórczości ówczesnych karykaturzystów, przede wszystkim Jamesa Gillraya, formę protokomiksowych „pasków”.

Groteskowa grafika od zawsze manifestowała swój anty-kanoniczny i antyklasyfikacyjny charakter. Nic zatem dziwnego, iż w „wieku Akademii” i mieszczańskiej stabilizacji, właśnie karykatura stała się ośrodkiem sprzeciwu wobec zastanych, uświęconych tradycją form twórczości. Co więcej, w XIX w. grafika (zwłaszcza o wydźwięku

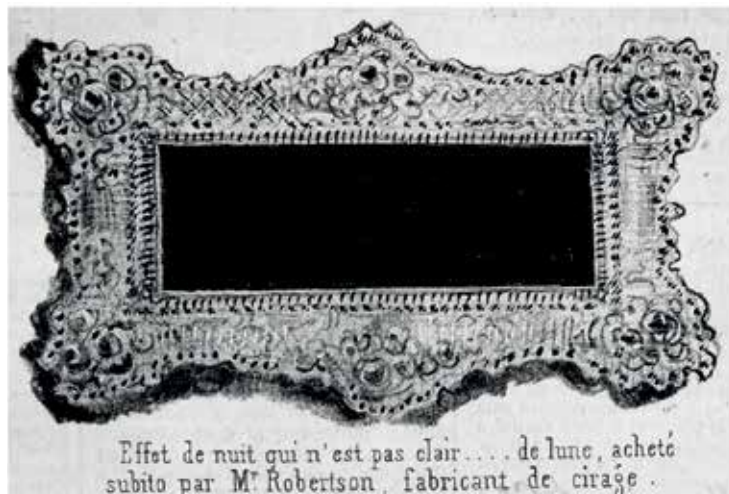
¹ Punktem wyjścia dla niniejszego artykułu stały się rozważania na temat twórczości Marcela Duchampa, zawarte we wcześniejszym esej autorstwa: J. Woynarowski, *Archeologia awangardy, czyli komparatyzm anachroniczny*, w: *Dziedzictwo i odpowiedź w sztuce współczesnej*, red. Ł. Murzyn, R. Solewski, S. Stankiewicz, B. Stano, Kraków 2018, s. 121-143.

² T. Gryglewicz, *Groteska w sztuce polskiej XX wieku*, Kraków 1984, s. 27.

satyrycznym) miała stać się, ze względu na swój „pomysłowy” charakter, jednym ze środków obrazowania „konceptualnego”, zapowiadającego osiągnięcia XX-wiecznej awangardy artystycznej.

Już od czasów Monarchii Lipcowej, w związku z prasowymi „salonami karyktur”, pojawiały się pierwsze buntownicze „antymaginacje”, które przybierały formy jednobarwnych monochromów, stopniowo zyskujących popularność jako parodystyczne komentarze do bieżących, przyjmowanych często z dezaprobatą, arbitralnych decyzji salonowego jury. Emblematycznym przykładem realizacji tego typu może być „nokturn” *Vue de La Hogue (effet de nuit)* z 1843 r. autorstwa Bertalla (Charlesa Alberta d’Arnoux), przybierający formę czarnego prostokąta. Podobne rozwiązanie zastosował również w tym samym roku Raymond Pelez, publikując w paryskim magazynie „Le Charivari” grafikę *Pierwsze wrażenie z Salonu roku 1843 (Première impression du Salon de 1843)* – mroczny monochrom, opatrzony inskrypcją: „Efekt nocy, nieoświetlonej blaskiem... księżycy, szybko zakupiony przez Pana Robertsona, producenta pasty do butów” („Effet de nuit qui n’est pas clair... de lune, acheté subito par Mr. Robertson, fabricant de cirage”)³.

Aspektem, na który warto zwrócić uwagę w tym kontekście, jest związek minimalistycznie potraktowanego obrazu z towarzyszącą mu opisową warstwą literacką. Twórcze napięcie między tymi dwiema sferami jest elementem konstytutywnym nowego medium (czy też raczej – intermedium), kształtującego się w tej epoce: jest



1. Raymond Pelez, *Première impression du Salon de 1843*, „Le Charivari”, 19 III 1843 r. gallica.bnf.fr / BnF, domena publiczna

nim komiks, początkowo przybierający formę narracyjnych pasków, publikowanych na łamach prasy.

Jedną z teorii na temat genezy komiksu jako gatunku głosi, że zrodził się on w momencie, gdy obraz towarzyszący tekstowi nie tylko przestał go ilustrować lub dopełniać, ale zaczął jawnie mu przeczyć. Komiks – jako skutek twórczego konfliktu obrazu i słowa – jest medium heterogenicznym. Jego tożsamość ulega ciągłej redefinicji w zależności od zmiennego kontekstu, w którym przyszło mu funkcjonować. Literacka ilustracja ewoluuje na drodze eksperymentu, zmierzając w kierunku autonomicznego „eseju wizualnego” (podobnego aleatorycznej partyturze).

Wewnętrzną dynamikę tej „mikstury” wyznaczają następujące opozycje: narracja liniowa (dramaturgiczna) – narracja nieliniowa (poetycka, eseistyczna, hipertekstowa); model współrzędny (równoważność wszystkich elementów jako samodzielnych całości) – model podrzędno-nadrzędny (nierównoważność elementów zdeterminowana przypisaną każdemu z nich rolą); formuła „tekstu jako obrazu” – formuła „obrazu jako tekstu”; forma „zamknięta” (komunikacja wizualna) – forma otwarta (eksperyment artystyczny); umowność przestrzeni (reprezentacji) dwuwymiarowej – fizyczna „konkretność” przestrzeni trójwymiarowej; znak – ilustracja.

³ A. Spira, *Precedents of the Unprecedented. Black Squares Before Malevich*, „Public Domain Review”, 23 VI 2022, <https://publicdomainreview.org/essay/black-squares-before-malevich> [dostęp 11 I 2023].
Zob. też: R. Rosenberg, *De la blague monochrome à la caricature de l'art abstrait, w: L'art de la caricature*, ed. S. Le Men, Nanterre 2011, s. 27–40, https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/2198/1/Rosenberg_De_la_blague_monochrome_2011.pdf [dostęp 11 I 2023].

Wiele z opisanych napięć znajduje interesującą egzemplifikację we wczesnych narracyjnych pracach Charlesa Amédée de Noé, występującego pod pseudonimem Cham. Wśród licznych eksperymentów formalnych – obejmujących m.in. czarne monochromy, które przedstawiają nocne przygody pana Lajaunisse (*Histoire de Monsieur Lajaunisse*, 1839) – szczególną uwagę zwraca krótka historia obrazkowa, opublikowana w *L’Histoire de monsieur Jobard* (1839).

Minimalistyczny komiks francuskiego rysownika stanowi ironiczny komentarz na temat nowej techniki „powielania” rzeczywistości. Pierwszy kadr w całości wypełnia enigmatyczny czarny kwadrat. Kolejny ujawnia, iż jest to w rzeczywistości niewłaściwie wywołana odbitka fotograficzna (przypomnijmy, że zgodnie z etymologią *camera obscura* to nic innego, jak właśnie „ciemna przestrzeń”). Victor Stoichita w swojej *Historii cienia* wskazywał na podobieństwo wspomnianej karykatury do słynnego obrazu Kazimierza Malewicza. W tym przypadku czarny kwadrat stanowi efektowną ilustrację percepcyjnego paradoksu; „Obraz na zdjęciu istnieje, lecz jest niewidoczny” – podsumowuje Stoichita⁴. Oba przywołane „obrazy zerowe” nie są więc „puste”, ale raczej „przepełnione” w wyniku kumulacji potencjalnych, utajonych obrazów, zbijających się w ciemną, nieprzejrzystą materię. „Tworzenie” obrazu fotograficznego jest zarazem „niszczeniem” potencjalności, jaką niesie ze sobą przestrzeń niezdefiniowana wizualnie.

Warto zaznaczyć, że po podobne rozwiązania sięgali również inni karykaturzyści tego czasu, tacy jak Nadar, który w 1848 r. opublikował *Publiczne i prywatne życie Pana Réaca* (*La Vie Publique et Privée de Mossieu Réac*). W jednym z odcinków tej dziesięcioczęściowej serii, zrealizowanej dla „La Révue

comique”, chaotyczna plątanina czarnych linii staje się sposobem na przedstawienie stanu psychicznego postaci; tym razem ciemna gęstwina reprezentuje uczucie zmieszania, będące efektem braku kompetencji tytułowego bohatera⁵.

Pomysły, które incydentalnie pojawiły się u ilustratorów pierwszej połowy XIX w. (takich jak Cham), z powodzeniem wykorzystane zostały jako elementy składowe oryginalnego języka wykreowanego przez Gustave’a Doré w *Dziejach świętej Rusi* – kompendium purnonsensownego humoru. Można zaryzykować tezę, że „postmodernistyczny” utwór Dorégo z 1854 r. jest dla sztuki komiksu tym, czym liberackie *JW. Pana życie i myśli Tristrama Shandy* Laurence’a Sterne’a dla historii literatury.

Podczas pracy nad ilustracjami do *Gargantui i Pantagruela* Doré pozwolił sobie na graficzny żart. W pierwszej chwili budził on skojarzenia z pracami jego poprzednika Rodolphe’a Töpffera, wprowadzał jednak do poetyki ówczesnych protokomiksów – obok anarchicznego poczucia humoru – zasadę kontrpunktu.

Choć słowo i obraz tworzą w książce Dorégo „jedność ikono-lingwistyczną”, to – jak zauważa Jerzy Szyłak – ilustracje „pełnią w strukturze dzieła funkcję ważniejszą, spoczywa na nich bowiem nie tylko obowiązek relacjonowania zdarzeń, ale i skorygowania tego, co na ich temat powiedziało słowo”⁶. Natomiast David Kunzle, amerykański „archeolog” komiksu, opisał zabiegi narracyjne stosowane przez autora *Dziejów świętej Rusi* w następujący sposób: „Metoda Dorégo, polegająca na splątanej, żmudnie zrealizowanej narracji, otwiera królestwo metafory zakazanej wcześniejszym artystom historyjek obrazkowych, którzy gremialnie – łącznie z Töpfferem – dbali o utrzymanie narracji na jednym poziomie świadomości. Doré

4 V. Stoichita, *Krótką historią cienia*, tłum. P. Nowakowski, Kraków 2001, s. 182–183.

5 A. Spira, dz. cyt.

6 J. Szyłak, *Komiks: świat przerysowany*, Gdańsk 1998, s. 11.



2. Alphonse Allais, *Récolte de la tomate par des cardinaux apoplectiques au bord de la Mer Rouge*, „Album primo-avrilesque”, ed. P. Ollendorff, Paris 1897. gallica.bnf.fr / BnF, domena publiczna

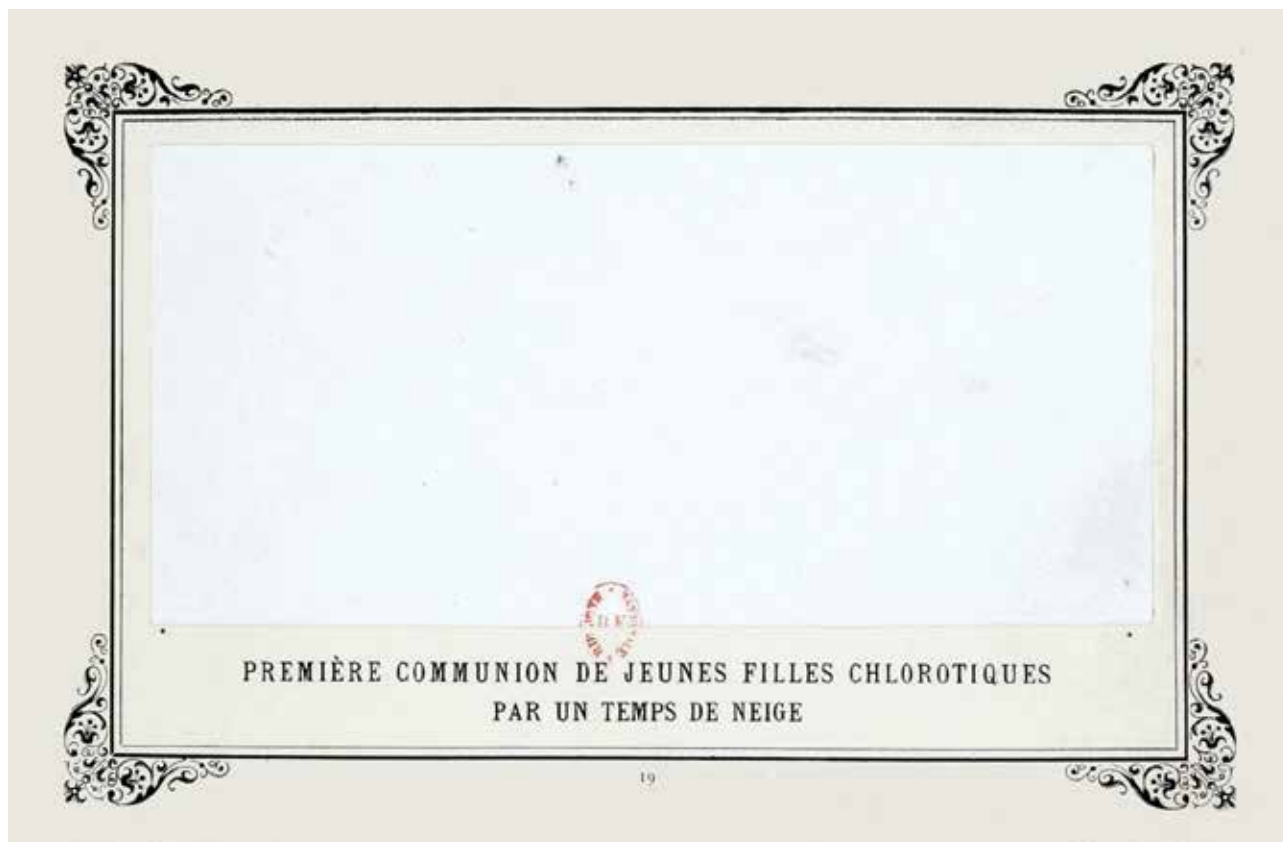
jest jednocześnie historiografem i karykaturzystą. Rozprasza on narrację za pomocą burzących obraz środków (luki, zacernione przestrzenie, plamy itp.), wizualnej realizacji straszliwych kalamburów, alegorii zapożyczonych bezpośrednio od karykatury, wreszcie rysunkowych wtrętów, które można określić jako zbliżenia sprowadzone do wypreparowanego symbolu⁷.

Co więcej, Doré tworzy utwór autotematyczny i występuje w nim jako jeden z bohaterów „historii o tworzeniu historii”. Obecność takiej autorskiej sygnatury,

⁷ D. Kunzle, *Uwagi uzupełniające na temat komiksu i języka filmowego*, „Film na Świecie” 1980, nr 7 (263), s. 106.

podobnie jak konsekwentnie stosowana metoda deziluzji, ujawnia umowność każdego komunikatu, szczególnie wizualnego. Tok wysoce skomplikowanego wywodu regularnie ulega retardacji za sprawą buntu materii, z której autor usiłuje formować opowieść. Stężeniu absurdu przeciwstawia się nawet obdarzone „własnym niebezpiecznym życiem”⁸ pióro, wymykające się

⁸ Określenie to zastosował Wolfgang Kayser m.in. w kontekście rysunkowych opowieści Wilhelma Buscha, rówieśnika Gustave’a Doré: „Do charakterystycznych motywów groteskowych należy dalej wszystko, co jako narzędzie czy sprzęt poczyna żyć własnym niebezpiecznym życiem”. W. Kayser, *Próba określenia istoty groteskowości*, tłum. R. Handke, w: *Groteska*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2003, s. 22.



3. Alphonse Allais, *Première communion de jeunes filles chlorotiques par un temps de neige*, „Album primo-avrilesque”, ed. P. Ollendorff, Paris 1897. gallica.bnf.fr / BnF, domena publiczna

i nieufnym uśmiechem radzę ci, drogi czytelniku, przyjmować wszystko to, co mogłaby ci podsuwać zbzikowana erudycja”⁹. Jako ilustrację tej tezy autor demonstruje na następnej stronie fragment „erudycyjnych” kronikarskich popisów, których zwarta typografia stopniowo ulega widowskiej dekonstrukcji – rozpada się i zamazuje, tonąc w czerni rozlanego tuszu. Dla kontrastu, kolejna strona okazuje się abstrakcyjną kompozycją całkowicie białych prostokątów – pustych kadrów, stanowiących (jak wyjaśnia narrator) intrygującą kurtynę dla „ciągu bezbarwnych wydarzeń”. Doré potęguje jeszcze oddziaływanie niekonwencjonalnego rozwiązania i kończy

⁹ G. Doré, *Dzieje Świętej Rusi*, tłum. J. Waczków, Gdańsk 2004, s. 6.

z dłoni twórcy, by znaczyć stronie eposu abstrakcyjnymi plamami i enigmatycznymi czarnymi monochromami.

Doré z powodzeniem stosuje efekt „kurtyny” – pozornej antyimaginacji, stanowiącej faktycznie metaimaginację, a więc sumę wszystkich imaginacji, wyodrębnionych z czerni atramentu jak rzeźbiarska forma z surowego bloku kamienia. Dosłowny przykład zastosowania tej metody znajdujemy już w prologu *Dziejów*. Ich początki „gubią się w mrokach”, by stopniowo konkretyzując swą formę w kolejnych rysunkach i nonsensownie akumulując zbędne detale, już na drugiej stronie ujawnić własną bezcelowość. Jako pointa ironicznej tyrady pojawia się autokarykatura rysownika, apelującego teraz bezpośrednio do odbiorcy: „z takim oto dumnym

ten szalony ciąg „minikatastrof” *mimesis* przewrotnym uzasadnieniem: „Mój wydawca wszakże, człowiek świadomy rzeczy, zachęcił mnie do pozostawienia wolnego miejsca na dowód, że zdolny historyk może wszystko ułożyć, niczego nie ukazując”¹⁰. Podobny koncept prezentuje Doré, ilustrując „panowanie Iwana Groźnego” za pomocą kadru wypełnionego ekspresyjnie rozlanym czerwonym inkaustem; „spuśćmy powieki, ażeby, poza ogólnym wrażeniem, niczego nie zapamiętać” – argumentuje¹¹.

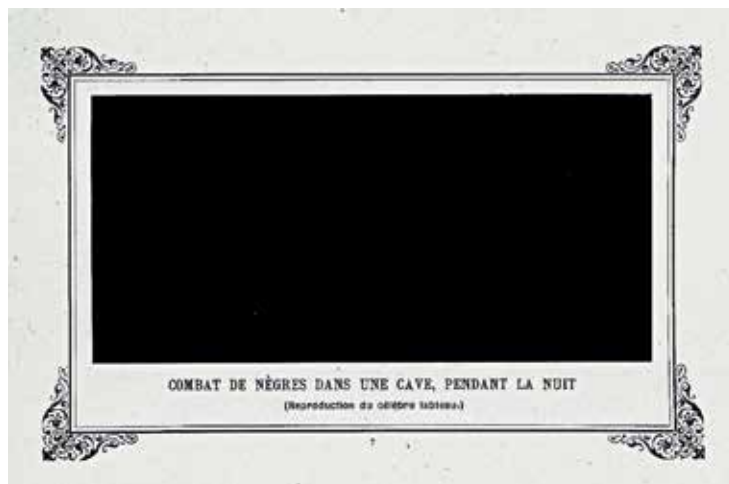
Choć przypowieść Dorégo miała w założeniu stanowić jedynie rodzaj przewrotnego paszkwilu na absolutyzm, w efekcie – z racji śmiałych eksperymentów formalnych – okazała się czymś więcej. Pomijając warstwę fabularną (od której jawnie dystansuje się sam autor), *Dzieje Świętej Rusi* potraktować można jako rodzaj wizualnego eseju o „totalitarnym” charakterze komunikacji, która intencjonalnie pomija nowe znaczenia drzemiące w (pozornie) skonwencjonalizowanych formach.

Na przykładzie dziełka Dorégo zaobserwować można przejawy swobody twórczej, na jaką uznani autorzy pozwalali sobie jedynie w tak niezobowiązujących okolicznościach. Ewokowali dzięki temu potencjalnie interesujące ich zagadnienia, które nie mogłyby zostać ujawnione z pełną mocą w ramach oficjalnego dyskursu. Taką możliwość stwarzała prasa i wyrosła z niej ilustracja, która nieraz – jak w przypadku Dorégo – przybierała formę satyrycznych protokomiksów, kiedy indziej zaś bezpośrednio godzących w artystyczny *establishment* „salonów karykatur”.

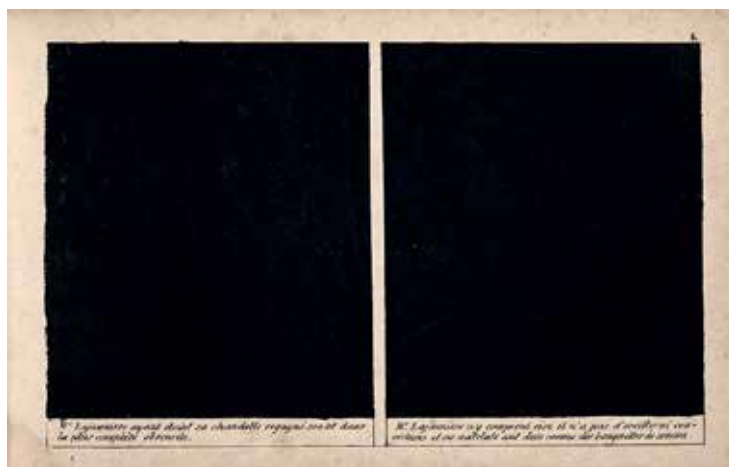
Prawdziwy rozkwit antyimaginacyjnej twórczości wiąże się z działalnością „antysalonu” Sztuk Niezbornych – Arts Incohérents (1882–1896). Twórczość Niezbornych można wpisać w szersze

¹⁰ Tamże, s. 8.

¹¹ Tamże, s. 49.



4. Alphonse Allais, *Combat de nègres dans une cave, pendant la nuit*, „Album primo-avrilesque”, ed. P. Ollendorff, Paris 1897. gallica.bnf.fr / BnF, domena publiczna



5. Charles Amédée de Noé (Cham), *Histoire de Monsieur Lajaunisse*, Aubert, Paris 1839. gallica.bnf.fr / BnF, domena publiczna



6. Alphonse Allais, *Marche funèbre composée pour les funérailles d'un grand homme sourd*, „Album primo-avrilesque”, ed. P. Ollendorff, Paris 1897. gallica.bnf.fr / BnF, domena publiczna

zjawisko, określane przez współczesnych mianem fumizmu (*fumisme*) – słowo *fumiste* stosowano w języku francuskim jako określenia kominiarza, ale również żartownisia, szaleńca lub oszusta. Zdaniem Émile’a Goudeau istotą fumizmu była pogarda dla wszystkiego, wyrażająca się w nieustannych żartach i mistyfikacjach¹². Twórcza aktywność fumistów przypadała na lata 80. i 90. XIX w. Ich trzonem byli członkowie kabaretu Czarny Kot (*Le Chat Noir*) oraz klubu Hydropatów – „koła poetów i debiutujących artystów, którzy spotykali się co tydzień w jakiejś kawiarni Lewego Brzegu, by przedstawiać publiczności kompozycje – wiersze i muzykę – swojego autorstwa”¹³. Do grona Hydropatów należeli m.in. Jules Laforgue, Alphonse Allais i Émile Cohl¹⁴, wśród nich zaś szczególnie wyróżnił się pisarz i wydawca Jules Lévy – późniejszy przywódca *Incohérents*. Inicjatywy takie jak kabaret Czarny Kot, Hydropaci, Sztuki Niezborne i *Bal des Quat’z’Arts* przyczyniły się do powstania alternatywnego obiegu artystycznego, który – w ślad za kuratorami wystawy *Counter Culture: Parisian Cabarets and the Avant-Garde, 1875–1905* w nowojorskiej Grey Art Gallery – można określić mianem XIX-wiecznej „kontrkultury”¹⁵.

Obok literatów i aktorów kabaretowych dużą grupę wśród Niezbornych stanowili ilustratorzy prasowi, co w początkach istnienia ruchu zaowocowało intensywną współpracą z magazynem „*Le Courrier français*”, ogłoszonym „oficjalnym

i nieoficjalnym organem Niezbornych”¹⁶. Porzucając ograniczenia typowe dla prasy, Niezborni stworzyli własne antymuzeum, które prezentowało ich dokonania w formie nobilitującej ekspozycji, biorąc za punkt odniesienia doroczny Salon, przechodzący wówczas instytucjonalny kryzys w związku z utratą państwowego finansowania. Zgodnie z pierwotną intencją Julesa Lévy’ego aby zaprezentować publiczności „rysunki tych, którzy nie potrafią rysować”¹⁷, kreowane przez uczestników ruchu prace miały przede wszystkim walor konceptualny.

Zjawisko to można szczególnie wyraźnie zaobserwować na przykładzie monochromów (a więc jednokolorowych obrazów, wypełnionych bielą, czerwienią, czernią, szarością, błękitem, zielenią i żółcią), zebranych w *Albumie primaaprilisowym* (1897) przez Alphonse’a Allais, który opatrzył zgeometryzowane, abstrakcyjne pola barwne rozbudowanymi opisami. Serii niefiguratywnych „scen” towarzyszy reprodukcja *Marsza żałobnego, skomponowanego na pogrzeb wielkiego głuchego człowieka* (*Marche funèbre, composée pour les funérailles d’un grand homme sourd*) – dziewiczej partytury, antycypującej słynny utwór Johna Cage’a^{4’33} z 1952 r. Warto w tym kontekście zwrócić uwagę na analogiczną publikację z 1954 r. autorstwa Yves’a Kleina, zatytułowaną *Yves Peintures*. Podobnie jak w przypadku *Albumu primaaprilisowego* składa się ona z sekwencji usytuowanych horyzontalnie jednobarwnych prostokątów, opatrzonych – tym razem oszczędnymi – podpisami, odsyłającymi do konkretnych przestrzeni geograficznych (aluzje do malarstwa pejzażowego widoczne są także w *Albumie*). Całość poprzedzona została pozbawionym słów „wstępem”, w którym powielone linie proste imitują wersy, tworzące

12 G. Kerr, *Drawing Blanks: Word and Image at the Expositions des Incohérents*, „Dix-Neuf. Journal of the Society of Dix-Neuviémistes”, 17 VI 2022, s. 6, <https://doi.org/10.1080/14787318.2022.2083924> [dostęp 1 I 2023].

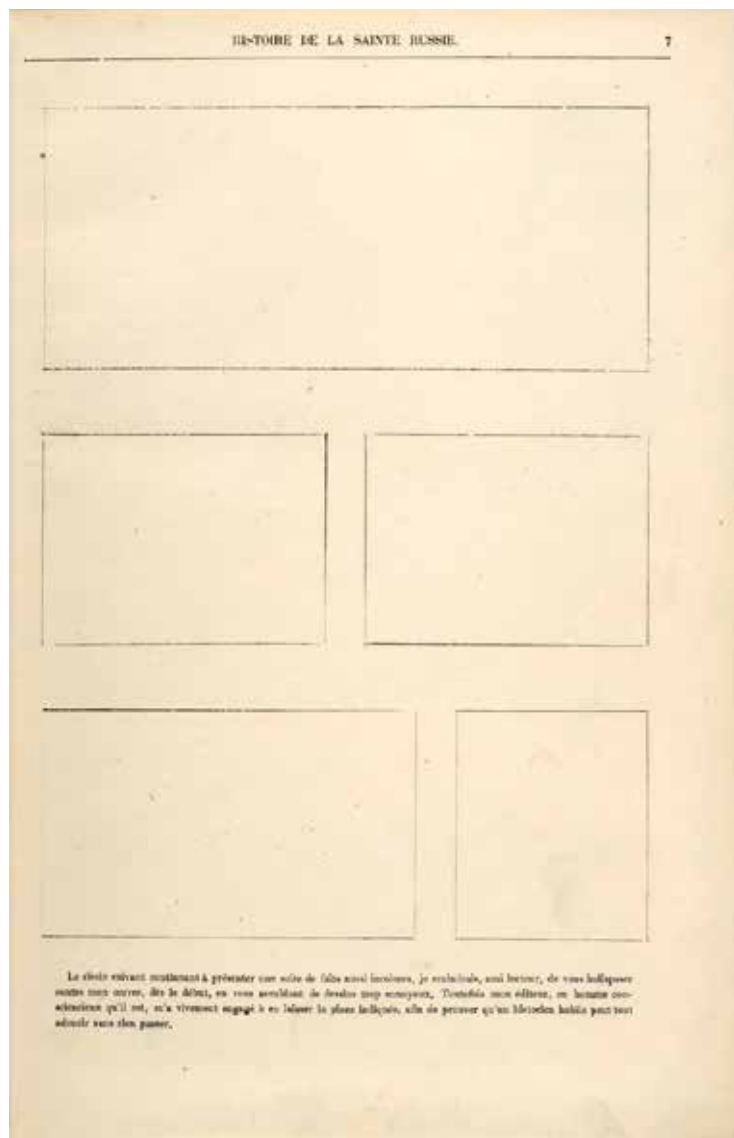
13 L. Abéles, C. Charpin, *Sztuki Niezborne czyli akademia szyderstwa*, tłum. E. Milczyńska, Gdańsk 2002, s. 72.

14 Tamże.

15 Zob. *Counter Culture: Parisian Cabarets and the Avant-Garde, 1875–1905*, Grey Art Gallery, <https://greyartgallery.nyu.edu/exhibition/counter-culture-111798-011699> [dostęp 1 I 2023].

16 L. Abéles, C. Charpin, dz. cyt., s. 61.

17 Tamże, s. 35.



8. Gustave Doré, *Histoire pittoresque, dramatique et caricaturale de la sainte Russie...*, J. Bry aîné, Paris 1854. gallica.bnf.fr / BnF, domena publiczna

blok tekstu. Uwagę zwraca zastanawiająca analogia między tym rozwiązaniem a formą notacji zastosowaną w „niezbornej” publikacji, gdzie puste pięciolinie zastępują właściwy muzyczny „tekst”. Na zbieżności pomiędzy obiema pracami zwrócił uwagę badacz monochromów Denys Riout, który sformułował wprost hipotezę o możliwym zapożyczeniu, dokonanym przez Kleina: „Na to pytanie nigdy nie udało się jednoznacznie odpowiedzieć, ale z pewnością podobieństwa między obiema pracami są

uderzające”¹⁸.

Czarny monochrom, umieszczony w książce Alphonse’a Allais pod tytułem *Walka Murzynów [sic!] w piwnicy nocną porą. (Reprodukcja sławnego obrazu) / Combat de nègres dans une cave, pendant la nuit. (Reproduction du célèbre tableau)* może jawić się w oczach współczesnych odbiorców jako abstrakcyjna wersja rasistowskiego wyobrażenia *blackface*. Praca ta stanowi zarazem bezpośrednie nawiązanie do wcześniejszej „niezbornej” realizacji Paula Bilhauda, który w swojej wersji obrazu przedstawił *Murzynów [sic!] walczących w tunelu (Combat de nègres dans un tunnel)*. Kolejnym ogniwem w tej sekwencji zapożyczeń okazał się nieoczekiwanie *Czarny kwadrat na białym tle* Kazimierza Malewicza (1915), poddany w 2015 r. drobiazgowym badaniom, które ujawniły obecność inskrypcji, opisującej czarny monochrom jako „walkę Murzynów [sic!] w piwnicy”.

Szczegółową analizę możliwych powiązań między Sztukami Niezbornymi a rosyjskimi suprematystami (w kontekście niedawnego odkrycia oryginalnego obrazu Paula Bilhauda z 1882 r.) zawiera publikacja *Arts incohérents. Discoveries and new perspectives*¹⁹.

Niezborni doprowadzili do skrajności stosowany przez spadkobierców impresjonizmu efekt „fotograficznego kadrowania”, a więc peryferyczną kompozycję, stawiającą pod znakiem zapytania ówczesną rolę kadru – ozdoby i granicy zarazem; inny charakterystyczny dla Niezbornych koncept polegał, podobnie jak w niderlandzkim

18 D. Riout, *Peinture monochrome (la): histoire et archéologie d'un genre, édition revue et augmentée*, Paris 2006, s. 32.

19 J. Naldi, P. Cate, B. Chenique, L. Labelle-Rojoux, *Arts incohérents. Discoveries and new perspectives*, Paris 2022, s. 72–76. Zob. także: A. Shatskikh, *Inscribed Vandalism: The Black Square at One Hundred*, „e-flux Journal”, Issue 85, October 2017, <https://www.e-flux.com/journal/85/155475/inscribed-vandalism-the-black-square-at-one-hundred/> [dostęp 11 2023].

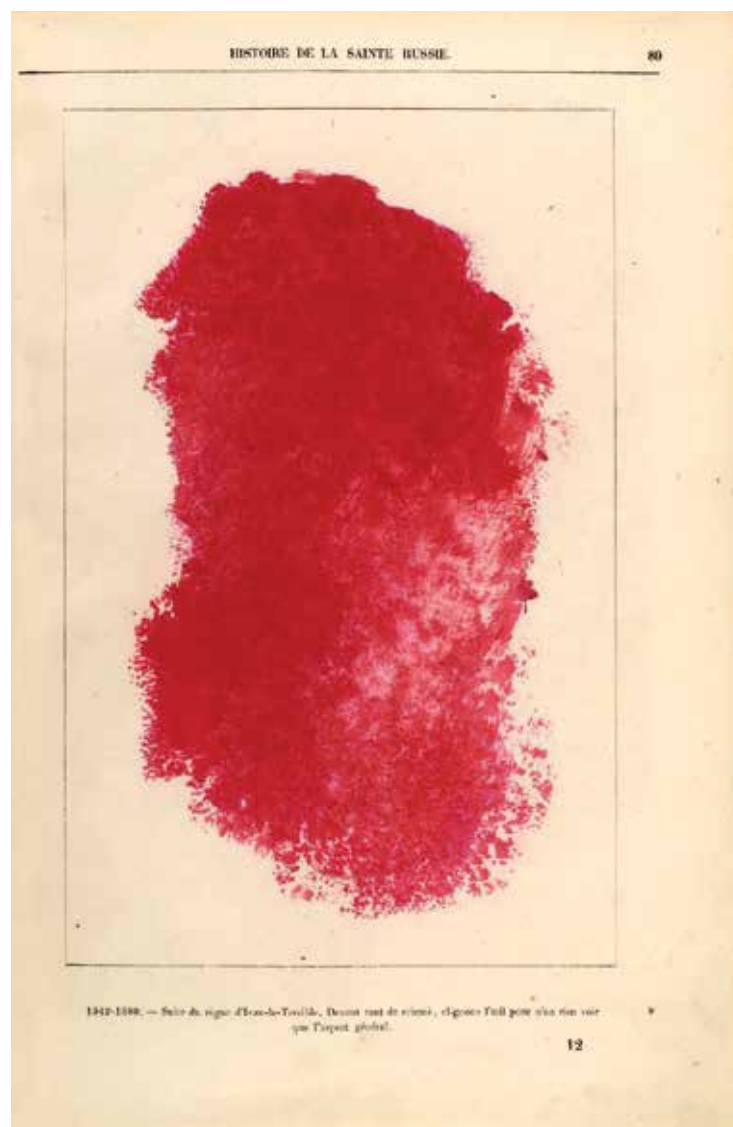
betriegertje, na potraktowaniu pierwszego planu jako „kurtyny” ukrywającej właściwy temat obrazu. Emblematycznym przykładem takiej realizacji może być pusty kadr, wyznaczony przez „samowystarczalną” ozdobną ramę, zaprezentowaną w 1883 r. przez Mey-sonniera jako *Obraz, który powstanie (Tableau d'à-venir)*²⁰. Na stronie radicalart.info, stworzonej pod szyldem Institute of Articial Art Amsterdam, praca ta została przywołana jako jeden z najwcześniejszych przykładów w „analitycznej antologii anty-sztuki i meta-sztuki”²¹. Co ciekawe, dzieło Mey-sonniera wydaje się być uproszczoną (a zarazem bardziej konceptualną) wersją obrazu, zaprezentowanego publiczności w Brukseli już kilkanaście lat wcześniej, w 1870 r. przez belgijskiego artystę Louisa Ghémara, który w ilustrowanym katalogu Musée Ghémar pod nr 87 umieścił oprawione *Białe płótno (Toile blanche)*, uzupełnione następującymi inskrypcjami: *Obraz dnia (Peinture du Jour)*, *Zamówiony przez rząd (Commande du Gouvernement)*, a także – na ozdobnej ramie – *Obraz przeszłości (Peinture de l'avenir)*²².

Celując w przekraczaniu akademickich konwenansów, *Incohérents* godzili nie tyle w samo pojęcie formy artystycznej, co w – specyficznie wówczas pojmowaną – misję sztuki. Wielokrotnie jako artyści neofici wybierali dla swych dzieł tematy banalne lub otwarcie wulgarne, z upodobaniem desakralizując i rozprasząc proces twórczy, m.in. w ramach podejmowanych przez nich kolaboracyjnych prób malarstwa „automatycznego”.

Zapewne najbardziej innowacyjną z „niezbornych” realizacji, powstałych

w środowisku paryskich kabaretów, była *Ściana (Le Mur)*. Dziesięcioletnia hybrydalna ekspozycja funkcjonowała jako *collage* rysunków, karykatur, wierszy, opowiadań, wycinków prasowych, prac plastycznych i fotografii, a nawet tworzonych grupowo literackich historii, kontynuowanych niejednokrotnie na przestrzeni wielu lat.

W tym kontekście warto zauważyć,



9. Gustave Doré, *Histoire pittoresque, dramatique et caricaturale de la sainte Russie...*, J. Bry aîné, Paris 1854. gallica.bnf.fr / BnF, domena publiczna

20 L. Abéles, C. Charpin, dz. cyt., s. 149.

21 Zob. *Empty Frames & Bare Stretchers*, Radical Art, <https://radicalart.info/nothing/space/frames> [dostęp 11 2023].

22 J. Naldi, P. Cate, B. Chenique, L. Labelle-Rojoux, dz. cyt., s. 61-63.

że twórczość Niezbornych wpisuje się w długą tradycję kolektywnego eksperymentu, obejmującą dokonania awangardy dadaistyczno-surrealistycznej (wraz z jej wynalazkami w rodzaju *cadavre exquis*), ale też program „twórczych przymusów”, realizowanych później przez ruchy OuLiPo (Warsztat Literatury Potencjalnej) i OuBaPo (Warsztat Komiksu Potencjalnego).

Zmierzając do całkowitej konceptualizacji swej sztuki, Niezborni chętnie posługiwali się obiektami znalezionymi (but, gazeta, jajko itp.), aranżując je w nonszalanckie *collages* i *assemblages*, a nawet kompozycje, które określić można mianem instalacji (takie jak np. obraz uzupełniony klatką z żywym zwierzęciem). Już podczas pierwszej wystawy w 1882 r. Niezborni objawili swe zamiłowanie do artystycznych „interwencji” – happeningów, których rekwizytami czynili *ready-mades*, zwyczajne przedmioty wyniesione do godności dzieła sztuki (celując szczególnie w dziedzinie tworzonych w ten sposób portretów). Wykonując swe „dzieła”, Niezborni jako prekursorzy *expendable art* preferowali nośniki i techniki najbardziej kuriozalne (w 1882 r. pojawiła się nawet antycypacja XX-wiecznego *body painting*); niemal programowo korzystali z surowców nietrwałych, m.in. ze składników żywnościowych.

Incohérents dokonali zuchwałego, bo pozbawionego jakiegokolwiek patosu zamachu na sztukę wysoką, symbolicznie egzorcyzmując uświęconą tradycją „relikwie” – dzieła tej rangi, co *Wenus z Milo*, „odtworzona” w 1889 r. przez G. Van Drina w postaci gipsowego odlewu, oklejonego etykietkami wód mineralnych: *Wenus z tyśiąca wód* (*Vénus de mille eaux*); w języku francuskim wyrażenie „tysiąc wód” jest homonimem „Milo”.

Protodadaistyczna, ale i surrealizująca „niezborność” wyrosła z buntu przeciw akademickiej estetyce Salonu, ale również przeciw kulturowanym w Salonach

Odrzuconych poszukiwaniom impresjonistów i postimpresjonistów, noszących w sobie zaczątki kolejnej doktryny. „Powaga ogłupia, wesołość ożywia” – proklamował Lévy w 1885 r.²³

Ruch Niezbornych skłaniał się ku permanentnej kontestacji wartości bliskich w gruncie rzeczy formalistycznie zorientowanej, artystycznej awangardzie, odsłaniając karnawałowo-ludyczny rewers „kultury wysokiej”. Szukając historycznych analogii, niektórzy proponowali ochrzcić Niezbornych mianem, jak już zostało powiedziane, protodadaistów (co ciekawe, jeden z uczestników ruchu przyjął nawet pseudonim Dada²⁴), trudno pominąć również obecne w ich twórczości zaskakujące antycypacje osiągnięć surrealistów, neodadaistycznej grupy Fluxus i konceptualnej fali lat 60. Niezwykle szeroki, wynikający m.in. z braku spójnej linii ideowej zakres ich działań utrudnia wszelkie próby jednoznacznej klasyfikacji ruchu.

Fumiści nie liczyli na artystyczny sukces, ufundowany w oparciu o kryterium pierwszeństwa. Jak w 1886 r. zauważył jeden ze współczesnych – Albert Millaud: „Niezborny, inaczej niż wagnerzysta czy impresjonista, nie rości sobie pretensji, by dokonywać odnowy w dziedzinie sztuk”²⁵. Niezborni dystansowali się nie tylko wobec akademików, ale także wobec nowych rewolucyjnych doktryn, takich jak impresjonizm, torujący drogę przyszłej awangardzie. „Niezborność” jest w tym ujęciu trzecią drogą, wymykającą się szufladkującym kategoriom i binarnym opozycjom między „starym” i „nowym”. W tym aspekcie działania Incohérents bliskie są poglądom surrealistów, ale również zjawiskom sztuki postmodernistycznej, które współistnieją w pewnej pluralistycznej symbiozie; artyści

23 L. Abéles, C. Charpin, dz. cyt., s. 157-158.

24 Tamże, s. 69.

25 G. Kerr, dz. cyt., s. 16.

reprezentujący taką postawę nie roszczą sobie prawa do wyłączności, rezygnując z ambicji, by użyć modernistycznego żargonu, „poszerzania pola sztuki”, a więc wyznaczenia jej nowych granic²⁶.

Choć aktywność działających w XIX w. Niezbornych można łatwo zbyć jako eksces, w swoim czasie była ona niewątpliwie zjawiskiem dobrze nagłośnionym medialnie. Miarą „celebryctwa” Niezbornych niech będzie opinia wyrażona w jednej z ówczesnych gazet, iż w XX w. „sztuka będzie niezborna, albo nie będzie jej wcale” („Le Voltaire”, 15 X 1883)²⁷. Proroctwo to okazało się w dużej mierze słuszne, co potwierdza jedno z wydań „Hydropaty” z 28 grudnia 1919 r., ogłaszające kubistów i futurystów „synami uległymi” Jules’a Lévy’ego: „Tekstowi temu towarzyszy rysunek okładki, na której Jules Lévy jest przedstawiony w trakcie uwalniania z puszki niezbornej Pandory sześciątów i nosa Wenus z Milo. Przeprasza on, mówiąc: «to moja wina»”²⁸.

Działalność Niezbornych, choć prowokacyjna, nie była odbierana w sposób negatywny – wręcz przeciwnie, cieszyli się oni dużym powodzeniem. Zapewne było to możliwe również dlatego, że fumiści nie chcieli uchodzić za burzycieli, a ich działania miały walor utylitarne – dochód z organizowanych przez nich imprez konsekwentnie przekazywano na cele charytatywne. Model sztuki proponowanej przez Niezbornych był też niewątpliwie bardzo inkluzywny, otwarty na interakcję z widzem i realizujący się poza instytucjami, na przykład w mieszkaniach prywatnych. Już jedna z pierwszych wystaw, zorganizowana w 1882 r. w niewielkim apartamencie, cieszyła się ogromnym zainteresowaniem, a wśród gości znaleźli się nawet Ludwik II Wittelsbach z Ryszardem Wagnerem. Artyści Niezborni

podważali również tradycyjny, galeryjny format wystawy, na przykład zapraszając gości na otwarcie nieukończonych jeszcze ekspozycji, podczas którego werniksowali swoje prace, zgodnie z etymologią słowa „wernisaż”. Z upodobaniem wkraczali także w przestrzeń publiczną, a sztandarowym przykładem może być tutaj Sapeck, jeden z pierwszych performerów, który pomalowany na niebiesko przemieszczał się po ulicach, wywołując poruszenie wśród mieszkańców Paryża.

W kontekście twórczości Niezbornych i protodadaistycznych ruchów XIX-wiecznego Montmartre’u Pieter de Nijs zwrócił uwagę na jedną, szczególnie wymowną realizację powstałą w tym kręgu. Chodzi o kolaż przedstawiający *Mona Lisę* Leonarda da Vinci z fajką w ustach. Kompozycja ta, wykonana w 1887 r. przez Eugène Bataille’a (Arthura Sapecka) została uznana przez de Nijsa za bezpośrednią zapowiedź *L.H.O.O.Q* (1919) Marcela Duchampa. W ten sposób przerzucony zostaje pomost między ludycznym światem egalitarnych kabaretów i elitarnym obszarem progresywnej „sztuki wysokiej”; Le Chat Noir spotyka się tu z Cabaret Voltaire.

Naturalnym łącznikiem między tymi pozornie odległymi obiegami kultury okazuje się młody Marcel Duchamp, stawiający pierwsze kroki jako satyryk-illustrator, uczestnik corocznych wystaw pod szyldem Salon des Artistes Humoristes oraz współpracownik związanego z Niezbornymi magazynu „Le Courrier français”. „Pamiętaj, że nie żyłem wśród malarzy, ale raczej wśród rysowników” – wspomni później ten okres w rozmowie z Pierrem Cabanem²⁹. Nawiasem mówiąc, miejscem regularnych spotkań paryskiego środowiska artystów-satyryków była Manière, kawiarnia przy rue Caulaincourt 65, na parterze budynku,

26 M. Giżycki, *Słownik kierunków, ruchów i kluczowych pojęć sztuki drugiej połowy XX wieku*, Gdańsk 2002, s. 128.

27 L. Abéles, C. Charpin, dz. cyt., s. 11.

28 Tamże, s. 220.

29 P. Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*, Boston 1979, s. 22.

w którym mieszkał Duchamp³⁰. Jego brat Jacques Villon (który także trudnił się tym rzemiosłem), pozwolił sobie na interesującą uwagę: „W owym czasie wpływ pism na sztukę był bezsprzeczny. Dzięki nim malarstwo szybciej wyzwoliło się z akademizmu”³¹.

Marcel Duchamp mówił w kontekście własnej praktyki artystycznej o „drodze wyjścia”. Wątek ten rozwinął de Nijs w eseju *Droga wyjścia. Marcel Duchamp i Jules Laforgue*. Jak dowodzi autor, artystę Duchampa łączy z pisarzem Laforguem „ambivalentna postawa”: „Duchamp jest nie tyle odrzucającym wszystko dadaistą, co raczej – podobnie jak Laforgue – kimś, kto «szuka drogi wyjścia», a więc poszukuje nowych sposobów funkcjonowania sztuki w zmieniającym się społeczeństwie. Oto, co kryje się za osadem, jaki wyraził Duchamp na temat twórczości Laforgue: «To było jak wyjście z symbolizmu». Laforgue pomógł Duchampowi znaleźć własne wyjście w jego «ironizującej afirmacji» (*ironisme d'affirmation*), w *Wielkiej Szybie* i *ready-mades*”³².

Jules Laforgue był przez wiele lat ulubionym poetą Duchampa, który na wczesnym etapie swojej kariery pozostał pod silnym wpływem literatury. Laforgue, późny symbolista, zmarł w wieku 27 lat – w roku narodzin Marcela – był uważany we Francji za drugorzędного poetę, lecz „jego nihilizm, ironia i cyniczny humor miały wielki urok dla Duchampa, podobnie jak częste używanie kalamburów, aliteracji, repetycji, dźwięków i słowotworów. [...] Wiele rysunków Duchampa dla *Le Rire* i innych pism satyrycznych to odzwierciedlenie wierszy Laforgue’a. [...]

30 C. Tomkins, *Duchamp. Biografia*, tłum. I. Chlewińska, Poznań 2001, s. 38.

31 J.-P. Crespelle, *Montmartre w czasach Picassa 1900–1910*, tłum. M. Bibrowski, Warszawa 1987, s. 134.

32 P. de Nijs, *An exit. Marcel Duchamp and Jules Laforgue*, „The Marcel Duchamp Studies Online Journal”, 2015, <http://toutfait.com/an-exit-marcel-duchamp-and-jules-laforgue/> [dostęp: 28 VI 2022].

Duchamp powiedział kiedyś, że «bardziej [go] pociągały tytuły wierszy Laforgue’a niż ich treść»³³. Ponadto – jak wskazuje biograf Duchampa Calvin Tomkins – niewielki rysunek, który artysta stworzył do wiersza *Jeszcze raz do tej gwiazdy* (*Encore à cet astre*), stał się bezpośrednią inspiracją do *Aktu schodzącego po schodach*³⁴.

Co istotne, na początku lat 80. XIX w. Jules Laforgue stanowił jeden z filarów klubu Hydropatów. Z tego samego kręgu wywodził się również „niezborny” Alphonse Allais, autor kalamburów i humoresek oraz „jeden z ulubionych autorów francuskich” Duchampa³⁵. Kolejnym ważnym twórcą współtworzącym zarówno środowisko Hydropatów, jak i Incoherents był Émile Cohl – znany rysownik i autor filmów animowanych, które Donald Crafton określił mianem Kina Niezbornego³⁶.

W filmie z 1910 r., zatytułowanym *Malarz neoimpresjonista* (*Le Peintre néo-impresioniste*) Cohl nawiązał wprost do twórczości z kręgu Sztuk Niezbornych, przedstawiając dzieła, które samoczynnie powstają na płótnie podczas wizyty kolekcjonera w pracowni artysty. Są to barwne (ręcznie pokolorowane) ilustracje surrealistycznych tytułów, przypominających literackie zabawy Alphonse’a Allais: *Murzyn [sic!] pastujący buty w tunelu nocną porą*, *Kardynał jedzący homara z pomidorami nad Morzem Czerwonym* lub *Zielony diabeł grający zielonymi jabłkami, pijąc absynt na trawniku*³⁷.

Paola Magi, autorka książki *Treasure Hunt with Marcel Duchamp*, zwraca uwagę na szereg zastanawiających zbieżności między twórczością tego artysty i Duchampa, który rozpoczął swą paryską karierę

33 C. Tomkins, dz. cyt., s. 85.

34 Tamże, s. 77.

35 Tamże, s. 410.

36 P. Sitkiewicz, *Małe wielkie kino. Film animowany od narodzin do końca okresu klasycznego*, Gdańsk 2009, s. 54.

37 Tamże.

w tym samym czasie, gdy Cohl święcił triumfy jako twórca popularnych animacji. Magi zarysowuje bezpośrednią paralełę między słynnym obiektem Duchampa, zatytułowanym *Do patrzenia na (z drugiej strony szyby) jednym okiem, z bliska, przez prawie godzinę* (1918) a wcześniejszą pracą Cohla, który w latach 80. XIX w. stworzył żartobliwy portret św. Franciszka, opatrzony wskazówką: „Spoglądaj na świętego przez dwadzieścia cztery godziny, aby zobaczyć zamknięte oczy (swoje, oczywiście)”³⁸. Obraz, o którym mowa, zaprezentowany został w ramach „antysalonu” Sztuk Niezbornych.

Co istotne, na związku Duchampa z kulturą popularną wskazywał David Robbins w swojej książce *Komedia konkretna: alternatywna historia dwudziestowiecznej komedii*, gdzie porównał artystyczne dokonania Francuza z „komicznymi obiektami” Karla Valentina, którego twórczość charakteryzuje się wyraźnie „niezbornym” poczuciem humoru³⁹. Kwestię możliwego wpływu Valentina na sztukę „wynałazcy” *ready-made* dyskutowano także przy okazji wystawy *Marcel Duchamp w Monachium 1912*, zorganizowanej w 2012 r. w monachijskim muzeum Lenbachhaus⁴⁰.

38 P. Magi, *Treasure Hunt with Marcel Duchamp*, Milano 2011, s. 144.

39 D. Robbins, *Concrete Comedy. An Alternative History of Twentieth-Century Comedy*, Kopenhaga 2011.

40 *Marcel Duchamp in Munich 1912*, Lenbachhaus, [https://](https://www.lenbachhaus.de/en/visit/exhibitions/details/marcel-duchamp-in-munich-1912)

Przyglądając się trwającej kilkanaście lat „niezbornej” eksplozji kreatywności, można odnieść wrażenie, że humor jest w pewien sposób istotnym zaczynem sztuki awangardowej, która jednak w swojej „kanonicznej” formie bywa odbierana jako śmiertelnie poważna, a nawet groźna. Warto w kontekście tej alternatywnej genealogii awangardy spojrzeć na współczesną sztukę jako na karnawał – pozorny atak fikcji w sferze realnego. Należy przypomnieć, że średniowieczny karnawał w gruncie rzeczy umożliwiał profanację świętości pod płaszczykiem zabawy, by wspomnieć choćby msze odprawiane przez zwierzęta albo (używając aktualnych pojęć) *flash mobs*, polegające na wzajemnym obrzucaniu się jedzeniem. Dostrzegalna jest tu analogia z sytuacją współczesnego artysty, funkcjonującego w „przestrzeni chronionej”, która zapewnia mu swobodę działania w zamian za ograniczenie realnej mocy sprawczej. Również artystyczne „laboratorium” funkcjonuje niczym tymczasowa, eksterytorialna enklawa, wyjęta spod jurysdykcji legalnych władz. Można jednak odwrócić tę zasadę i uznać, że to właśnie sztuka – objęta karnawałowym immunitetem – oferuje bezpośrednio doświadczenie rzeczywistości, ujawniając wirtualność zdroworozsądkowych formuł.

www.lenbachhaus.de/en/visit/exhibitions/details/marcel-duchamp-in-munich-1912 [dostęp 11 2023].

STRESZCZENIE

Artykuł poświęcony został obecności wątków ikonoklastycznych w XIX-wiecznej francuskiej kulturze wizualnej, koncentrując się przede wszystkim na przykładach grafiki narracyjnej z pogranicza komiksu i ilustracji prasowej (m.in. Charlesa Amédée de Noé i Gustave'a Doré) oraz na ich związkach z „fumizmem” – postawą dystansu do rzeczywistości, wyrażającą się w nieustannych żartach i mistyfikacjach, wymierzonych również w kształtujący się wówczas system sztuki. Artystyczna aktywność fumistów przypadła na lata 80. i 90. XIX w., znajdując swój pełny wyraz w działalności kabaretu Czarny Kot, klubu Hydropatów, a przede wszystkim w twórczości protodadaistycznego ruchu Sztuk Niezbornych (Les Arts incohérents), aktywnego w latach 1882–1896 i antycypującego takie zjawiska artystyczne, jak ready-made, happening, czy sztuka abstrakcyjna. Akcentując rolę poczucia humoru w procesie formowania się XX-wiecznej awangardy, autor tekstu wskazuje także na wczesną twórczość Marcela Duchampa jako naturalny pomost między obszarem rysunkowej satyry i sztuki galeryjnej.

SŁOWA KLUCZOWE

abstrakcja, fumizm, grafika, ikonoklazm, karykatura, komiks, sztuka awangardowa, Sztuki Niezborne, Les Arts incohérents

SUMMARY

The article is devoted to the presence of iconoclastic themes in 19th-century French visual culture, focusing primarily on the examples of narrative graphics that appear on the border between comics and press illustration (e.g. by Charles Amédée de Noé and Gustave Doré) and their connections with the so-called “fumism” – an attitude of distance from reality, expressed in incessant jokes and hoaxes, also aimed at the art system that was developing at that time. The artistic activity of fumists took place in the 1880s and 1890s, finding its full expression in the activities of the Chat Noir cabaret, the Hydropats club, and above all in the work of the proto-Dadaist movement of the The Incoherents (Les Arts incohérents), active in the years 1882–1896 and anticipating such artistic phenomena as ready-made, happening, or abstract art. By emphasizing the role of a sense of humor in the process of forming the 20th-century avant-garde, the author of the text also points to the early work of Marcel Duchamp as a natural bridge between the area of cartoon satire and gallery art.

KEYWORDS

abstraction, fumisme, graphic arts, iconoclasm, cartoon, comic strips, avant-garde art, the Incoherents, Les Arts incohérents

BIBLIOGRAFIA

- Abéles Luce, Charpin Catherine, *Sztuki Niezborne czyli akademia szyderstwa*, tłum. Elwira Milczyńska, Gdańsk 2002.
- Cabanne Pierre, *Dialogues with Marcel Duchamp*, Boston 1979.
- Crespelle Jean-Paul, *Montmartre w czasach Picassa 1900–1910*, tłum. Mieczysław Bibrowski, Warszawa 1987.
- Giżycki Marcin, *Słownik kierunków, ruchów i kluczowych pojęć sztuki drugiej połowy XX wieku*, Gdańsk 2002.
- Gryglewicz Tomasz, *Groteska w sztuce polskiej XX wieku*, Kraków 1984.
- Kerr Greg, *Drawing Blanks: Word and Image at the Expositions des Incohérents*, 2022 <https://doi.org/10.1080/14787318.2022.2083924> [dostęp 1 I 2023].
- Magi Paola, *Treasure Hunt with Marcel Duchamp*, Milano 2011.
- Naldi Johann, Cate Phillip, Chenique Bruno, Labelle-Rojoux Arnaud, *Arts incohérents. Discoveries and new perspectives*, Paris 2022.
- Nijs Pieter de, *An exit. Marcel Duchamp and Jules Laforgue*, „The Marcel Duchamp Studies Online Journal” 2015, <http://toutfait.com/an-exit-marcel-duchamp-and-jules-laforgue> [dostęp 1 I 2023].
- Riout Denys, *Peinture monochrome (la): histoire et archéologie d'un genre, édition revue et augmentée*, Paris 2006.
- Robbins David, *Concrete Comedy: An Alternative History of Twentieth-Century Comedy*, Copenhagen 2011.
- Rosenberg Raphael, *De la blague monochrome à la caricature de l'art abstrait*, w: *L'art de la caricature*, ed. S. Le Men, Nanterre 2011, s. 27–40, https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/2198/1/Rosenberg_De_la_blague_monochrome_2011.pdf [dostęp 1 I 2023].
- Sitkiewicz Paweł, *Małe wielkie kino. Film animowany od narodzin do końca okresu klasycznego*, Gdańsk 2009.
- Shatskikh Aleksandra, *Inscribed Vandalism: The Black Square at One Hundred*, „e-flux Journal”, Issue 85, October 2017, <https://www.e-flux.com/journal/85/155475/inscribed-vandalism-the-black-square-at-one-hundred> [dostęp 1 I 2023].
- Spira Andrew, *Precedents of the Unprecedented. Black Squares Before Malevich*, „Public Domain Review” 2022, <https://publicdomainreview.org/essay/black-squares-before-malevich> [dostęp 1 I 2023].
- Stoichita Victor I., *Krótką historia cienia*, tłum. Piotr Nowakowski, Kraków 2011.
- Tomkins Calvin, *Duchamp. Biografia*, tłum. Iwona Chlewińska, Poznań 2001.

Boso albo w przebraniu

– o możliwościach wyrażania sprzeciwu w sztuce dawnej

DOI: <https://doi.org/10.21697/an.12124>

PRZEMYSŁAW MROZOWSKI
 INSTYTUT HISTORII SZTUKI UKSW
 ORCID 0000-0003-4509-3362

Sztuka jako narzędzie sprzeciwu kojarzy się przede wszystkim z różnie definiowaną współczesnością. Ale od bardzo dawna w działaniach artystycznych dawało się wyrazić krytyczną ocenę zwyczajowo akceptowanej rzeczywistości. Przede wszystkim przez podjęcie tematu ewokującego bunt wobec zastanego porządku, choć także forma bywała niekiedy nośnikiem sprzeciwu. Taki charakter miały z pewnością działania podejmowane w ostatnich dekadach XIII w. przez tych malarzy włoskich, którzy dążyli do przełamania dominującej wówczas w malarstwie tradycji bizantyńskiej oraz okrzepłych w niej rygorów widzenia i przedstawiania rzeczywistości. Głównie jednak to tematy przedstawień otwierały onegdaj sztuce przestrzeń sprzeciwu. Zwłaszcza spory religijne w XVI stuleciu stwarzały w dobie upowszechniających się mediów graficznych niezliczone okazje prowadzenia gorących dyskusji i polemik z wykorzystaniem rycin, w których – często przez karykaturalną deformację – wyrażała się radykalna krytyka zastanej hierarchii wartości i doktrynalnego porządku¹.

¹ W bardzo obfitej literaturze brakuje z pewnością monograficznego ujęcia całego zjawiska; jako problemowe wprowadzenie w zagadnienie zob. R.W. Scribner, *For the Scale of Simple Folk. Popular Propaganda for the German Reformation*, Cambridge 1981.

Sprzeciw przez odrzucenie obowiązujących nakazów obyczajowych mógł wszakże wyrazić się bardziej dyskretnie. Świadczy o tym wyobrażenie Magdaleny Wielogłowskiej na jej płycie nagrobnej wmurowanej ok. 1564 r. u wejścia do prezbiterium kościoła w Czchowie, w arkadzie łuku tęczowego (il. 1). Nie jest to dzieło wybitne, ale w powściągliwej prostocie programu ideowego i rzetelnej poprawności form z pewnością udane, toteż doczekało się nawet omówienia monograficznego. Mieczysław Morka wnikliwie przestudiował strukturę nagrobka, jego ornamentykę oraz samo przedstawienie Wielogłowskiej, decydując się na przypisanie jego autorstwa warsztatowi Santi Guccio². Badacz zwrócił uwagę na sprawne opracowanie przez rzeźbiarza fałdów sukni, nie zauważył jednak uwagi, że spod gęsto plisowanej spódnicy wystają gołe palce obu stóp Magdaleny Wielogłowskiej. U wejścia do prezbiterium czchowskiego kościoła stoi ona w swym nagrobku boso!

Nagrobek ten świadczy, jak wiele jeszcze zajmujących niespodzianek czeka na tych badaczy, którzy podejmą trud bardziej systematycznych studiów nad rzeźbą nagrobną XVI stulecia w Polsce – najbardziej bodaj dojrzałej spuścizny artystycznej

² M. Morka, *Nagrobek Magdaleny Koczmerowskiej w Czchowie. Dzieło warsztatu Santi Guccio*, w: *Między Padwą a Zamościem. Studia z historii sztuki i kultury ofiarowane Profesorowi Jerzemu Kowalczykowi*, red. M. i W. Boberscy, M. Morka, H. Samsonowicz, Warszawa 1993, s. 47–53.



1. Nagrobek Magdaleny Wielogłowskiej, ok. 1564 r. kościół parafialny w Czchowie. Fot. W. Górski

Złotego Wieku³. Zarówno monumentalne pomniki nawiązujące do królewskiego wzorca – nagrobka Zygmunta I w jego kaplicy wawelskiej – jak też te skromniejsze i mocno osadzone w średniowiecznej tradycji – z wizerunkiem zmarłego na prostej płycie – skrywają wiele godnych uwagi rozwiązań, które na różne sposoby zaprzeczają stereotypowym wyobrażeniom i pozornej jednostajności sposobów upamiętniania zmarłych⁴.

Nagrobek Magdaleny Wielogłowskiej na pierwszy rzut oka trzyma się mocno rozwiązań tradycyjnych: iluzoryczną arkadę z rozetami w podłuczcu, osadzoną na ustawionych w złudnej perspektywie filarach, wypełnia płaskorzeźbiona sylwetka stojącej niewiasty. W niczym nie odbiega ona od stereotypowych wyobrażeń dojrzałej wiekiem matrony: ani strojem, ani urodą, poprawną, ale bez cienia portretowej indywidualizacji. Wielogłowska ubrana jest tak, jak zwykły były występować w XVI w. kobiety poza sferą domowej prywatności: w długą suknię z obficie marszczoną spódnicą, czepiec z podwiką i rańtuch, spływający z głowy na ramiona i okrywający całą sylwetkę. Niewiele szczegółów ubioru daje się dostrzec spod chusty, poza rękawami koszuli sfałdowanymi w drobne, poprzeczne rurki. Prawą ręką Wielogłowska przyciska do pierśsi poły rańtucha, w lewej trzyma książkę.

W górnych narożach płyty, pomiędzy arkadą a opatrzonym płonąącą wazką gzymsem wieńczącym nagrobek, rozmieszczono

dwa rollwerkowe kartusze z kaboszonowatymi polami wypełnionymi godłami herbu Gryf – ojczystym Magdaleny Wielogłowskiej pochodzącej z rodziny Kośmirzowskich⁵ – oraz niezidentyfikowanym jak dotąd w heraldyce polskiej okrzepłej w strukturach systemu rodowego⁶: trójpolowym, z górnym polem pustym, zaś dolnym dwudzielnym w słupek, z trzema poziomymi pasami w polu prawym i trzema pionowymi w lewym⁷. Na głowicy prawego filara

5 Mieczysławowi Morce nie udało się ustalić pochodzenia Magdaleny Wielogłowskiej, której nazwisko panięńskie odczytał z inskrypcji na nagrobku jej męża (zob. przypis 8). Rodziny o nazwisku Koczmerowcy lub zbliżonym pieczętującej się herbem Gryf nie odnotowali w swoich herbarzach ani Bartosz Paprocki, ani Kasper Niesiecki, ani też – najbardziej sumienny – Adam Boniecki. Tymczasem Magdalena pochodziła z rodziny Kośmirzowskich, wywodzącej się z ówczesnego Kośmirzowa niedaleko Proszowic (dziś Kocmyrzów). T. Kruszewski, *Ród Gryfów (Gryfitów), rycerscy potomkowie książąt pomorskich. Studium historyczno-prawne*, Wrocław 2019, s. 102, 122.

6 Herby w Polsce średniowiecznej funkcjonowały do połowy XIV w. głównie jako znaki indywidualizujące rycerzy – jednostkowo lub rodzinnie – na polu walki i na turniejach, a także podczas innych ceremonialnych wystąpień publicznych. Wraz z rozwojem większych struktur ponadrodzinnych – rodów rycerskich, znaki tego rodzaju porzucano na rzecz herbów rodowych. Proces ten, rozpoczęty jeszcze w XIV w., przebiegał szczególnie intensywnie do połowy stulecia następnego, ale trwał znacznie dłużej. Edycja w 1584 r. obszernego kompendium heraldyczno-genealogicznego – *Herbów rycerstwa polskiego* Bartosza Paprockiego, gdzie opublikowano przede wszystkim wielorodzinne herby rodowe, pomijając mało znane herby rodzinne, miała z pewnością wpływ na dalszy przebieg tego zjawiska i porzucanie herbów rodzinnych, do których należy zaliczyć także herb na nagrobkach Magdaleny i Kaspra Wielogłowskich, na rzecz herbów opublikowanych przez Paprockiego. Zjawisko z dawną dostrzeżone przez badaczy heraldyki (np. W. Wityg, *Nieznaną szlachta polska i jej herby*, Kraków 1908) nie doczekało się systematycznego opracowania monograficznego; pewne jego aspekty omówiono w: P. Mrozowski, *Herb w Polsce średniowiecznej: znak identyfikacji jednostki – wyraz więzi rodzinnej – świadectwo przynależności narodowej*, w: *Monarchia – społeczeństwo – tożsamość. Studia z dziejów średniowiecza. Prace ofiarowane Profesorowi Sławomirowi Gawlasowi*, red. K. Gołąbek, M.A. Janicki, M. Koczerska, Warszawa 2019, s. 462–469.

7 Herb ten, jako „nieznany” odnotował w swoim

3 Systematyczne opracowanie korpusu nagrobków XVI w. jest od lat jednym z najpoważniejszych wyzwani polskiej historii sztuki. Nie da się go zastąpić cząstkowymi monografiami, nawet najbardziej udanymi, jak np. opracowanie rzeźby XVI w. przez Helenę Kozakiewiczową (*Rzeźba XVI wieku w Polsce*, Warszawa 1984). Brak syntezy bardzo utrudnia wiarygodne oceny tej spuścizny nie tylko w zakresie ideowym, ale także, a może zwłaszcza, w kwestiach atrybucji warsztatowych, zwykle dyskusyjnych.

4 M. Zlat, *Leżące figury zmarłych w polskich nagrobkach XVI w.*, w: *Treści dzieła sztuki. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1969, s. 116–118.

ujmującego arkadę umieszczono zminiaturyzowane wyobrażenie trojga klęczących dzieci – dziewczynek w długich sukienkach, z zaczesanymi na plecy włosami. W obecnym stanie nagrobek pozbawiony jest inskrypcji. Pierwotnie mogła mieścić się ona w cokole pionowo osadzonej płyty. Datować ją trzeba na lata ok. 1564. W tym bowiem roku zmarł Kasper Wielogłowski, mąż Magdaleny, któremu wystawiła ona zachowany w Czchowie nagrobek, a fakt ten upamiętniła w jego inskrypcji⁸.

O Magdalenie Wielogłowskiej niewiele wiadomo. Nie są nawet znane daty jej życia. Pewne jest tylko, że była córką Jana Koźmirzowskiego, piszącego się też Januszem, oraz Anny z Marszowskich herbu Półkociz, blisko spokrewnionej z możnymi Ligężami. Wywodziła się zatem z rodziny dobrze osadzonej wśród możnych rodów szlacheckich południowej Małopolski, a o pozycji Koźmirzowskich świadczą koligacje: Magdalena poślubiła w 1520 r. Kaspra Wielogłowskiego, jej młodsza siostra Maryna – Adama Niewiarowskiego, kolejna, Urszula – Jana Rzeszowskiego, zaś Anna – Stanisława, a raczej Achacego Jordana, kasztelana zawichojskiego⁹.

Herbarzu rycerstwa z XVI wieku Józef Szymański (Warszawa 2001, s. 334), choć błędnie go opisał: zasłużony badacz nie zauważył górnego, pustego pola herbu, a w polach dolnych dostrzegł poziome i pionowe wręby, nie zaś ewidentne pasy. Identyczne herby, w odwróconej kolejności, umieszczone są w zwieńczeniu nagrobka Kaspra Wielogłowskiego (zob. przyp. 8), po bokach tablicy inskrypcyjnej. Odnoszą się one do Magdaleny Wielogłowskiej, bowiem Kasper pochodził z rodziny herbu Starykoń. Tego herbu nie ma obecnie na jego nagrobku, być może mieścił się pierwotnie w zwieńczeniu tablicy inskrypcyjnej.

⁸ Nagrobek Kaspra Wielogłowskiego osadzony jest również w arkadzie łuku tęczy, na wprost płyty Magdaleny Wielogłowskiej; od czasu monografii Katarzyny Sinko łączony jest – w naszym przekonaniu zasadnie – z pracownią Hieronima Canavesiego. H. Kozakiewiczowa, dz. cyt., s. 193–194. Majuskułową inskrypcję w języku polskim publikuje: M. Morka, dz. cyt., s. 53, przyp. 42.

⁹ Zdaniem Tomasza Kruszewskiego mąż Anny nosił imię

Także Wielogłowskich herbu Starykoń zaliczyć trzeba do rodzin znacznych, o ugruntowanej pozycji w regionie, choć przed końcem XVIII w. rzadko już sięgali po urzędy. Tak w 1583 r. pisał o nich Bartosz Paprocki: „Dom Wielogłowskich starodawny [...] z Wielopolskimi jednej dzielnicy [...], w których domu wielu mężów godnych i zasłużonych r(zeczy) p(ospolitej) było”¹⁰. O Kasprze, mężu Magdaleny, Paprocki nie wspominał. Garść informacji o nim, bardzo zresztą ogólnych, przynosi inskrypcja odkuta po polsku na wspomnianym nagrobku, wystawionym mu przez żonę, „która przez śmierć jego wielkiej żałości zażyła”. Z jej treści wynika, że Wielogłowski spędził młodość „na rycerskiej sprawie”, że „był sławny w obcych krajach i był zacnym dworzaniem”, a nadto „na swem się zachowywał jako szlachcic prawy”. Żadnego urzędu jednak nie sprawował, bo z pewnością nie omieszkałoby o tym wspomnieć w napisie.

Magdalena Wielogłowska prezentuje się w swym nagrobku jako stateczna matrona wysokiego rodu. Z jednym, ale bardzo istotnym wyjątkiem – występuje boso. Co chciała powiedzieć, decydując się na ten skandal i stając bez butów w swej podobiznie nagrobnej? Był to wprawdzie dyskretny, ale jednak stanowczy znak sprzeciwu i złamanie nakazu wymaganego zwłaszcza od osób wysoko postawionych społecznie, aby publicznie występować w butach, zwłaszcza – właśnie w kościele¹¹. Dlaczego

Stanisław (T. Kruszewski, dz. cyt., s. 122), tymczasem jedynym kasztelanem zawichojskim z rodziny Jordanów był Achacy Jordan, zmarły w 1546 r. *Urzednicy województwa krakowskiego XVI–XVIII wieku*. Spisy, oprac. S. Cynarski, A. Falniowska-Gradowska, Kórnik 1990, s. 228.

¹⁰ B. Paprocki, *Herby rycerstwa polskiego* [...], Kraków 1584, s. 111.

¹¹ Jeszcze w XIX, a nawet w XX w. znana była praktyka wśród uboższych mieszkańców wsi polskich przychodzenia do kościoła – dla oszczędzenia obuwia – boso i zakładania przyniesionych butów przed wejściem do świątyni; buty były ważną oznaką statusu



2. Giovanni i Pacio Bertini, nagrobek króla Roberta Mądrego d'Anjou (fragment), ok. 1343-1345, kościoł Santa Chiara w Neapolu. Fot. A. M. Tremi, stan ok. 1900 r., domena publiczna

chciała złamać tabu i zaprezentować się w wizerunku nagrobnym z gołymi stopami? Nie ulega bowiem wątpliwości, że tylko ona sama mogła podjąć decyzję o takiej formule swego przedstawienia, którym miała zapisać się w pamięci potomnych. Z całą pewnością nie mogła to być realizacja samodzielnego, czy wręcz samowolnego pomysłu rzeźbiarza. Także zleceniodawca nagrobka, którym – jeśli nie powstał on z woli Wielogłowskiej za jej życia, co zdaje się prawdopodobne – mogło być jedno z jej dzieci, o ile miała jakieś poza trzema zmarłymi w dzieciństwie dziewczynkami przedstawionymi na kapitelu obramienia¹², nie zdecydowałyby się na tego rodzaju wizerunek bez wyraźnych wskazówek z jej strony. Stawanie publicznie boso, zwłaszcza w kościele, było prowokacyjnym wręcz sprzeciwem wobec nakazów społecznych wymagających od osoby przychodzącej do kościoła noszenia butów. Taka prezentacja „poniżała” Wielogłowską, stawiając ją poza strukturami „uporządkowanej” kulturowo społeczności¹³.

społecznego. D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, tłum. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 446–447.

¹² Takie „kukielkowato” umowne, zminiaturyzowane wizerunki były na nagrobkach zwyczajowym w XVI w. sposobem przedstawiania zmarłych w dzieciństwie dzieci.

¹³ P. Kowalski, *Leksykon znaki świata. Omen, przesąd,*

Mogło to mieć, i czasami miewało, także wymiar pozytywny, bo było ostentacyjnym wyznaniem pokory. Niekiedy pod przymusem – wszak boso musiał stanąć w akcie pokuty przed papieżem Grzegorzem VII cesarz Henryk IV w Canossie w 1077 r., aby zyskać przebaczenie i zdjęcie ciężącej na nim klątwy. Nic jednak nie wiadomo o jakiejś surowej pokucie nałożonej na Wielogłowską. Przeciwnie, skąpe przekazy źródłowe pozwalają sądzić, że była doceniana za swoją szczodrość dla instytucji kościelnych¹⁴. Jej przedstawienie w nagrobku trzeba zatem uznać za odrzucenie u progu wieczności jednego z istotnych znaków statusu społecznego – za dobrowolne wyznanie pokory. Staje w swym wizerunku boso, zdejmując buty w pradawnym geście Mojżesza przed krzewem ognistym¹⁵, bo czuje swoją znikomość w obliczu świętości: zarówno w przestrzeni realnej – w swym przedstawieniu osadzone u wejścia do prezbiterium, jak też w wymiarze transcendentnym, gdyż symbolicznie staje w obliczu Wieczności.

Przedstawienie Magdaleny Wielogłowskiej jest niezwykłym, ale oczywistym wyrazem nadziei wyobrażonej na nagrobku osoby na osiągnięcie zbawienia. Nie jest ono w sztuce sepulkralnej całkiem odosobnione: z bosymi stopami przedstawiony został ok. 1343–1345 r. na swym pomniku dłuta Giovanniego i Paca Bertinich w kościele Santa Chiara w Neapolu król Obojga Sycylii – Robert Mądry d'Anjou¹⁶

znaczenie, Warszawa–Wrocław 1998, s. 336–339; M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, tłum. K. Romaniuk, Poznań 1989, s. 133–134.

¹⁴ Zapisła m.in. klaryskom sądeckim sołectwo w Kamionce. J. Sygański, *Analekta sandeckie do XVI. i XVII. wieku*, Lwów 1905, s. 85.

¹⁵ Wj 3, 5. Zob. D. Forstner, dz. cyt., s. 447.

¹⁶ K. Bauch, *Das mittelalterliche Grabbild. Figürliche Grabmäler des 11. Bis 15. Jahrhunderts in Europa*, Berlin–New York 1976, s. 183–184; S. D'Ovidio, *Osservazioni sulla struttura e l'iconografia della tomba di re Roberto d'Angio in Santa Chiara a Napoli*, „Hortus Artium Medievalium”, t. 21, 2015, s. 92–112. O indywi-

(il. 2). Gigantyczny nagrobek, zajmujący niemal całą ścianę zamykającą prezbiterium, stanowi jednocześnie monumentalną oprawę głównego ołtarza. Trudno zatem ten pomnik uznać za wyznaczenie pokory; to raczej wielowątkowy traktat wysławiający cnoty króla Roberta jako władcy, który swą mądrością zasłużył na wieczne zbawienie. Ale ostentacyjna gloryfikacja chwały pomazańca nie stoi w sprzeczności z deklaracją jego pokory: w spoczywającym na sarkofagu posągu Robert przedstawiony został z insygniami władzy królewskiej, w spiętym na ramionach płaszczu, ale w habicie franciszkańskim, spod którego wystają mu boso stopy. Pokora jest wszak królową cnót, także dla panujących.

Bardziej dyskretnie podobną postawę zademonstrował biskup Rieux-Volvestre Jean Tissendier, w pełnoplastycznym posągu z ok. 1340 r. przedstawiającym go jako donatora klęczącego z modelem kaplicy, którą ufundował w klasztorze Franciszkanów w Tuluzie, dziś przechowywanym w tamtejszym Musée des Augustins¹⁷ (il. 3). Posąg

dualizacji posągu Roberta: N. Bock, *Simone Martini Paints Robert of Anjou. Angevin Portraiture between Naples and Assisi*, w: *Meanings and Functions of the Ruler's Image in the Mediterranean World (11th–15th Centuries)*, ed. M. Bacci, M. Studer-Karlen, M. Vagnoni, Leiden 2022, s. 250–257.

¹⁷ *Les Fastes du Gothique le siècle de Charles V* [kat. wystawy w Galeries nationales du Grand Palais], ed. F. Baron, Paris 1981, nr kat. 53, s. 106–107. Warto zwrócić uwagę, że biskup był franciszkaninem. W habicie franciszkańskim zaprezentowano na nagrobku króla Roberta. Do tych przykładów trzeba dorzucić jeszcze jeden: płytę nagrobną zmarłej w 1318 r. Jadwigi, księżniczki klarysek wrocławskich, córki księcia Henryka Pobożnego, w dawnym kościele św. Klary we Wrocławiu, na której przedstawiono ją w habicie spod którego wystają boso stopy. Być może zatem były one znakiem pokory w duchu franciszkańskim, co zdaje się potwierdzać przykład bardzo zatartej płyty nagrobnej nieustalonej pary małżeńskiej z 2. połowy XV w. w północnej nawie kościoła Santa Croce we Florencji. Ale związek z duchowością franciszkańską nie musiał być decydujący: przechowywana w Museo del Bargello we Florencji okazała płyta wierzchnia nagrobka zmarłego w 1467 słynnego prawnika, Mariano'a Sozziniego – odlane



3. Biskup Jean Tissendier jako donator – figura z kaplicy jego fundacji w kościele Franciszkanów w Tuluzie, ok. 1340 r., Musée des Augustins w Tuluzie. Fot. © Mairie de Toulouse, Musée des Augustins / Daniel Martin

ustawiony był ongiś w pobliżu ołtarza, zatem biskup w swym *imago* asystował symbolicznie sprawowanej eucharystii, podtrzymując na lewym kolanie model

w brązie dzieło Lorenza di Pietro – prezentuje go paradnie w uniwersyteckiej tozde, ale boso; pochodzi ona tymczasem z nagrobka w kościele Dominikanów w Sienie.



4. Dirk Danel, figura Zygmunta Augusta ze zwieńczenia iglicy hełmu wieży ratusza Głównego Miasta w Gdańsku, 1561 r. Fot. domena publiczna

kaplicy. Występuje wprawdzie *in pontificali-bus*, ale spod obficie sfałdowanych szat wysuwa skąpo obutą w sandał stopę. W obliczu sacrum staje w pokorze nieomal boso.

Pokora – to najprostsze i najbardziej oczywiste wytłumaczenie przesłania symbolicznego, dla którego Magdalena Wielogłowska zdecydowała się wystąpić na nagrobku z gołymi stopami. Ale nie jedyne – znaczeń symbolicznych, które może ewokować czyjeś wyobrażenie w uroczystym stroju boso jest więcej. Na wieży Ratusza Głównego Miasta w Gdańsku zamontowano w 1561 r. w zwieńczeniu iglicy

5. Posąg Oktawiana Augusta z Prima Portae, ok. 14 r. wg wcześniejszego pierwowzoru, Muzea Watykańskie. Fot. domena publiczna

ponadnaturalnej wielkości figurę króla Zygmunta Augusta z wyłacanej blachy¹⁸ (il. 4). Jej twórca, Dirk Danels z Zelandii, przedstawił władcę w pełnej zbroi płytowej i płaszczu, w koronie wspartego na drzewcach chorągwi z herbem Gdańska. *Rex armatus* stoi w lekkim kontrapoście na półsferycznej podstawie wieńczącej kulę iglicy, opierając o nią mocno swoje nagie stopy.

Zygmunt August z pewnością nie jest boso dlatego, że wyniesiony *in effigie* w stronę nieba demonstruje pokorę wobec sacrum. Przeciwnie – bose stopy odzianego w zbroję króla to świadectwo jego heroizacji na miarę „boskich” cesarzy starożytnego Rzymu. Jej wyrazem bywał m.in. przydomek *divus*, używany niekiedy przez władców europejskich doby rozkwitającego humanizmu. Posługiwał się nim w Polsce także Zygmunt I^o. Zygmunt August w swej ikonografii też był heroizowany, ale na inne sposoby²⁰. Jego wizerunek na iglicy gdańskiego ratusza jest wyjątkowy – to świadectwo erudycyjnego odwołania się do tradycji antycznej i przedstawiania deifikowanych cesarzy w roli bóstw, o czym przekonywać miała ich nagość, niekiedy ograniczona do gołych nóg i samych tylko bosych stóp.

Sakralizująca moc nagości ujawniła się w starożytności najwcześniej już w końcu III w. p.n.e. w ikonografii władców hellenistycznych naśladowujących w swych podobiznach wyobrażenia nagich bóstw

18 A. Badach, *Auro fulgidor. O konieczności ponownego poźłocenia posągu Zygmunta III Wazy*, w: *Architektura znaczeń. Studia ofiarowane prof. Zbigniewowi Bani w 65. rocznicę urodzin i w 40-lecie pracy dydaktycznej*, red. A.S. Czyż, J. Nowiński, M. Wiraszka, Warszawa 2011, s. 297–298.

19 J. Kowalczyk, *Polskie portrety „all'antica” w plastyce renesansowej*, w: *Treści dzieła...*, dz. cyt., s. 122–128.

20 Szczególną uwagę zwraca tu medal autorstwa Gian Giacoma Caraglia z 1569 r. z profilem władcy i oczyma wzniesionymi „ku Olimpowi”. Tamże, s. 128–130; P. Mrozowski, *Portret w Polsce XVI wieku*, Warszawa 2020, s. 115–116.



MVNDI P. I. P. M.
AN XVIII

olimpijskich i herosów²¹. Rzymianie wzorem Greków praktykowali także ten rodzaj heroizacji, ale w czasach republiki raczej niechętnie – obyczaj ten traktowano jako obcy tradycyjnej moralności²², a choć pierwsza oficjalna deifikacja miała miejsce w 42 r. p.n.e., gdy senat uchwalił ubóstwienie Juliusza Cezara, także władcy Rzymu początkowo dość powściągliwie korzystali z przywileju okazywania nagości w wizerunkach swej boskości²³. Nic nie wiadomo o posągu całkowicie gołego Cezara. Jego sukcesor, Oktawian August, bywał bardziej śmiały, choć zdaje się także wolał unikać nazbyt ostentacyjnego demonstrowania swego wyjątkowego statusu²⁴. Z czasem jednak cesarze rzymscy bywali zdecydowanie bardziej bezpruderyjni, jak przez wieki świadczył pełnym bezwstydem swej „boskości” kolos Nerona w Rzymie²⁵.

21 J. Charbonneaux, R. M.-F. Vilard, *Grèce hellénistique (30–50 avant J.-C.)*, Paris 1970, s. 299–301.

22 Kontrowersje budzi najstarszy posąg tego rodzaju, wspomniany wyżej i znajdujący się w Palazzo Massimo alle Terme Museo Nazionale Romano (nr inw. 1049), datowany na lata 180–150 p.n.e., przez część uczonych uznawany za przedstawienie rzymskiego wodza, przez innych za wizerunek władcy hellenistycznego. P. Zanker, *August i potęga obrazów*, tłum. L. Olszewski, Poznań 1999, s. 15; polemicznie – T. Stevenson, *The 'Problem' with Nude Honorific Statuary and Portraits in Late Republican and Augustan Rome*, „Greece & Rome”, Second Series, t. 45, 1998, nr 1, s. 52–53.

23 Za najbardziej rozpowszechnioną formułę ikonograficznej deifikacji uznać wypada posągi jednoznacznie sugerujące nagość przedstawianych cesarzy, okrytych jednak częściowo szatami. Należą do nich wyobrażenie siedzącego Oktawiana Augusta jako Jowisza, znane w dwóch wersjach, w zbiorach Museo Archeologico Nazionale w Neapolu oraz w Ermitażu w Petersburgu, czy stojącego Klaudiusza, też jako Jupitera, w Muzeach Watykańskich, wreszcie Kaliguli dosiadającego swojego Incitatusa w British Museum (nr inw. 1864, 1021.2), skąpo okrytego spiętym na ramieniu krótkim *paludamentum*.

24 Pomniki stawiane Oktawianowi po zwycięstwie nad Sekstusem Pompeuszem przedstawiały go w pełnej nagości, o ile wiarygodne są w tym względzie przekazy ikonograficzne na monetach, gdyż sam August nakazał je zniszczyć. P. Zanker, dz. cyt., s. 46–52.

25 Kolos Nerona stojący w pobliżu Koloseum został

Oktawian August nie zdecydował się na oficjalną deifikację za swego życia, ale pewnych znamion „boskości” zażywał²⁶. Jego najszlachetniejszy posąg, odnaleziony w 1863 r. w willi Liwii w Prima Porta w pobliżu Rzymu, przedstawiał go w zbroi nałożonej na tunikę oraz *paludamentum* owiniętym wokół bioder, ale z gołymi nogami i boso²⁷ (il. 5). Marmurową podobizną odkućto być może już po śmierci Oktawiana, powtarza ona jednak najpewniej jego brązowy posąg z czasów „zwycięstwa” nad Partami w 20 r. p.n.e., a powstała, gdy świętowano w Rzymie zwrot znaków legionowych zdobytych na Krassusie pod Karrami w 53 r. p.n.e., który w kręgu Augusta propagowano jako jego sukces polityczny. Posąg przeznaczony był niewątpliwie dla odbiorców szczególnie bliskich cesarzowi, toteż sądzić trzeba, że on sam utożsamiał się z tą podobizną, a jej sakralizujący charakter nie budził wątpliwości, właśnie ze względu na gołe nogi i bose stopy imperatora – *pars pro toto* całkowitej „boskości”²⁸.

Taki sens mają też bose stopy Zygmunta Augusta na wieży gdańskiego ratusza – były dobitnym znakiem sakralnego wymiaru władzy królewskiej, co zresztą nie budziło w Europie średniowiecznej

zniszczony w V w. Znany jest z monet i opisów, z których wynika, że cesarza ukazano nago, ale częściowo okrytego draperią. O obecności w ikonografii imperialnej posągów utrzymanych w hellenistycznej formule „boskości” przekonuje odlane w brązie wyobrażenie stojącego Trebonianusa Galla, krótkotrwałego cesarza (251–253), zachowany w nowojorskim Metropolitan Museum of Art.

26 Bił na przykład monety ze swoim wizerunkiem jako syna boskiego Juliusza – *divi Julii filius*.

27 Zachowany w Muzeach Watykańskich. P. Zanker, dz. cyt., s. 192–196; M. Kwaśny, *Doryforos w pancerzu – czyli o wizerunku Augusta z Prima Porta słów kilka*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Archeologica”, t. 30, 2015, s. 69–81.

28 Bose stopy Augusta wskazują zdaniem niektórych badaczy, że kopia posągu była zmienioną wersją pierwowzoru przedstawiającego cesarza w generalskich butach. T. Stevenson, dz. cyt., s. 57–62.

i nowożytniej wątpliwości, choć gdzie indziej upatrywano źródeł świętości i rzadko demonstrowano je na sposób tak jednoznacznie odwołujący się do antyku. Wypada zresztą podkreślić, że bosi Oktawian August w sięgającej kolan tunice i kirysie wydaje się być w swym posągu bardziej naturalny, niżli zakuty w pełną zbroję Zygmunt z gołymi stopami. Są one mniej widoczne, ale semantycznie bardziej dosadne.

Czy także w bosych stopach Magdaleny Wielogłowskiej można dopatrywać się myślenia o życiu pośmiertnym w duchu imperialnej heroizacji *all'antica*? W perspektywie semantyki antropologicznej, gdzie system kojarzenia znaczeń symbolicznych jest zdecydowanie gęściej nasycony siecią wzajemnych powiązań, a czytanie znaków *pars pro toto* uprawnione i szeroko praktykowane²⁹, z pewnością tak: bosa stopy mogą być *signum* imperialnej nagości. Ale Wielogłowska z pewnością niewiele, albo bodaj nic o tym nie wiedziała, toteż lepiej poprzestać na bardziej powściągliwej interpretacji wizerunku i trzymać się rygorów tradycyjnej ikonografii, a jej bosa stopy rozpoznać jako przełamujące społeczne tabu wyznaczenie pokory. Otwierało ono także drogę do zbawienia. A zatem prowadziło do świętości³⁰.

29 Znakomitym przykładem tego rodzaju studium może być świetna rozprawa Arnolda Lebeufa o znaczeniu odsłoniętej stopy w sztuce europejskiej i światowej. A. Lebeuf, *Stopa bosa, stopa obuta. Semantyka motywu ikonograficznego*, tłum. A. Lebeuf, Kraków 2003.

30 Nie sposób w tym miejscu nie wspomnieć jeszcze jednego, niezwyklej dzieła sztuki sepulkralnej, które prezentuje wyobrażone osoby boso, choć w innym anturazhu kostiumologicznym, a tym samym z innym przesłaniem symbolicznym, które nie mieści się w kadrze opowieści o płycie Magdaleny Wielogłowskiej. Ufundowany przez Jana Dobrogosta Krasieńskiego podwójny nagrobek obu jego żon – Teresy z Chodkiewiczów (zm. 1672) oraz Jadwigi Teresy z Jabłonowskich (zm. 1692) – stanął ongiś przed wielkim ołtarzem, w prezbiterium kościoła parafialnego w Krasnem po śmierci drugiej żony fundatora. Pomnik wyróżnia się wśród współczesnych sobie nagrobków nie tylko w Polsce, przede wszystkim

programem ikonograficznym, ale też materiałem i techniką wykonania. Na niskiej tumbie, przykrytej dwuspadową płytą z przypominającego marmur mozańskiego wapienia, osadzono całopostaciowe wyobrażenia dwóch śpiących kobiet, nieco odwracających się od siebie z racji ich ułożenia na pochylonych dwuspadowo taflach płyty. Wizerunki obu niewiast, doskonale wymodelowane w wyłaczanej w ogniu blasze miedzianej, fundator zamówił w Gdańsku, najprawdopodobniej w pracowni Andreasa Mackense-na mł. Smukłe sylwetki obu niewiast urzekają naturalną swobodą ujęcia oraz urodą wdzięcznych twarzy, ale frapują w pierwszym rzędzie swoim roznegliżowanym ubiorem: obie przedstawione zostały w głęboko wydekoltowanych, zwiewnych koszulach, jakie wykwiłtne damy nosiły ukryte pod wierzchnią szatą. Wprawdzie częściowo okrywają je dodatkowo zgrabnie udrapowane, wzorzyste tkaniny z frędzlami, ale nie osłaniają one pokaźnych krągłości rysujących się pod delikatną tkaniną koszul. Obu damom wystaje spod szat po jednej gołej stopie – prawej. Anna Sieradzka, która pierwsza zwróciła uwagę na niezwykłość przedstawienia obu żon Krasieńskiego, rozebranych w odważnym negliżu do koszul, podkreślała jego „frywolność”, odpowiedź na pytanie o sens symboliczny zostawiając „znancom sztuki polskiej” (A. Sieradzka, *O pożytkach płynących z kostiumologii dla historyka sztuki (nowożytniej polskiej)*, w: *Artyści włoscy w Polsce XV–XVIII wiek. Prace ofiarowane Panu Profesorowi Mariuszowi Karpowiczowi*, red. J.A. Chrościcki, T. Bernatowicz, J. Pelc, M. Poprzęcka, A. Rottermund, H. Samsonowicz, R. Sulewska, M. Wardzyński, Warszawa 2004, s. 172–174). Rzeczywiście – wyobrażenie obu pań nasycone jest zmysłowością, co podkreślał także Michał Wardzyński, zwracając przy tym uwagę na utrzymaną w podobnym duchu treść inskrypcji komemoracyjnej (*Neoplatoński sen umiłowanych – nagrobek żon Jana Dobrogosta (Bonawentury) Krasieńskiego w Krasnem*, w: *Poza Warszawą. Arcydzieła sztuki dawnej XII–XVIII w świątyniach i rezydencjach Mazowsza*, t. 1, red. tenże, Warszawa 2018, s. 157–159). Samo jednak wyobrażenie śpiących dam zinterpretował jako zobrazowanie neoplatońskiego snu. Niezliczone nagrobki z XVI w. przekonują jednak, że do neoplatońskiego snu można było i nawet należało ułożyć się w ubraniu „wyjściowym”: biskupi i kapłani *in pontificalibus*, panowie i szlachta – w pełnych zbrojach, damy – tak jak wychodziły do kościoła. Skąd zatem ten odważny negliż obu dam, w niczym też nie kojarzący się ze śmiertelnym całunem? Co oznaczają ich gołe stopy, po jednej dla każdej? Jest w tym jakaś logika – nie chodzi się spać w butach, ale nie tłumaczy to sensu przedstawienia. Wśród wielu innych znaczeń Arnold Lebeuf wskazał także ich symboliczny wymiar jako znaku przejścia z życia do śmierci (A. Lebeuf, dz. cyt., s. 84). Czy jednak to właśnie przesłanie miał na myśli Jan Dobrogost Krasieński, decydując się na tak



6. Portret Piotra Krajewskiego, 1583 r., Muzeum Mazowieckie w Płocku. Fot. A. Ring, ze zbiorów autora

Inną zgoła perspektywę studiowania zjawiska sprzeciwu w sztuce ujawnia portret Piotra Krajewskiego z 1583 r. z Muzeum Mazowieckiego w Płocku³¹ (il. 6), w którym krytyka rzeczywistości wyraziła się nie przez odsłonięcie ciała lub jego części, lecz odwrotnie – przez ubranie się w szaty demonstrowujące kontestację zastanego porządku. Przedstawienie Krajewskiego jest dziełem wybitnym – to z pewnością jeden z najlepszych portretów polskich, jakie zachowały się z XVI w. Nie jest przesadnie wyrafinowany kompozycyjnie: sylwetka Krajewskiego, ujęta nieco powyżej kolan, wyłania się po prostu z mrocznego tła, gdzie rozmieszczono po obu stronach głowy herb portretowanego – Jasieńczyk, opatrzony datą 1583 – oraz napis wskazujący na jego wiek. Obraz namalowany jest bardzo sprawnie – swobodnie poprowadzonym pędzlem, bezbłędnie modelującym sylwetkę i twarz Krajewskiego. Uwagę zwraca zwłaszcza brawurową charakterystyką oblicza – Krajewski unika wprawdzie wzrokowego kontaktu i jest powściągliwy w okazywaniu emocji. Ale w wyrazie jego skupionej twarzy daje się dostrzec niewzruszoną, nieco wręcz wyzywającą pewność siebie i własnych racji.

Portret reprezentuje na tyle wysoki poziom artystyczny, że celowe jest postawienie pytania o jego twórcę. Pozostać ono musi jednak bez odpowiedzi: jedynym znanym malarzem czynnym wówczas w Polsce, w którego pracach można dostrzec podobną siłę talentu i zbliżony styl świetnie opanowanego warsztatu, był Marcin Kober³². On

wszakże w 1583 r. dopiero przybył do Krakowa i zaczynał karierę na dworze królewskim – właśnie wówczas namalował znakomity portret Stefana Batorego, ofiarowany z czasem przez królową Annę Jagiellonkę do kaplicy Mansjonarskiej na Wawelu³³. Nie musiało mu to wprawdzie zajmować bardzo długiego czasu, ale nie sposób sobie wyobrazić, żeby malarz zabiegający o zamówienia z dworu królewskiego, przyjmował jednocześnie zlecenia od przypadkowych klientów spoza wąskiego kręgu elity bywałej na monarszych pokojach.

Piotr Krajewski tymczasem do tego rodzaju elity z pewnością nie należał. Niewiele o nim wiadomo nad to, co zapisało wtórnie na odwrocie obrazu: był właścicielem wsi Mokuty i części Smoszewa leżących w pobliżu Zakroczymia, gdzie dzierżawił też żupę solną. Posiadanie całej wsi z naddatkiem to na warunki mazowieckie wcale nie było mało, ale z pewnością nie była to fortuna zapewniająca wejście w kręgi elity dworskiej. Krajewski doczekał się wprawdzie wzmianki w *Herbach rycerstwa polskiego* Bartosza Paprockiego³⁴, ale zawdzięczał ją zapewne bardziej znanemu bratu, Pawłowi, doktorowi prawa i profesorowi Akademii Krakowskiej, zmarłemu w 1578 r. Piotr wystawił mu skromne epitafium inskrypcyjne w klasztorze Augustianów na krakowskim Kazimierzu³⁵.

Sądzić wypada, że to właśnie stała obecność w Krakowie dobrze ustosunkowanego brata na stanowisku profesorskim, otworzyła przed Piotrem możliwość zyskania lepszej orientacji artystycznej i złożenia

niezwykle upamiętnienie obu swoich żon, które z pewnością darzył gorącym uczuciem? To pytanie czeka na pogłębioną odpowiedź, a nagrobek – na solidną monografię.

31 Podstawowe informacje: *Uroda portretu. Polska od Kobera do Witkacego* [kat. wystawy w Zamku Królewskim w Warszawie], red. P. Mrozowski, Warszawa 2009, nr kat. 3, s. 73–77; w szerszym kontekście: tenże, *Portret w Polsce...*, dz. cyt., s. 244–245.

32 Na związek portretu z malarstwem Kobera zwrócono uwagę już przed laty: J. Ruszczyćówna, *Portret*

renesansowy i barokowy na Mazowszu, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, t. 8, 1964, s. 171–174.

33 Obecnie w klasztorze Misjonarzy w Krakowie. *Uroda portretu...*, dz. cyt., nr kat. 1, s. 68–73.

34 B. Paprocki, dz. cyt., s. 350.

35 *Corpus Inscriptionum Poloniae*, t. 8: *Województwo krakowskie*, z. 6: *Kazimierz i Stradom*, Kraków 1989, s. 136, nr 104.

7. Fragment portretu Piotra Krajewskiego w promieniach RTG – z dokumentacji fotograficznej prac konserwatorskich przeprowadzonych przez Reginę Dmowską w Pracowni Konserwacji Zamku Królewskiego w Warszawie w 2009 r. Archiwum Pracowni Konserwacji ZKW

zamówienia na portret w warsztacie dającym rękojmię rzetelnej realizacji zamówienia. Klasa artystyczna obrazu musi budzić zdziwienie, zważywszy na stosunkowo niską pozycję Krajewskiego – niewiele znaczącego przedstawiciela prowincjonalnej szlachty z mazowieckiego partykularza. Każę to zresztą spojrzeć szerzej na całe zjawisko, bo portret wystawia mu zaskakującą wysoką ocenę: jeśli tej klasy podobizna mogła trafić w ręce zwykłego szlachcica, który do skromnej fortuny dorabiał sobie dzierzawą niewielkiej żupy solnej, to poziom możliwości artystycznych, jakie w drugiej połowie XVI w. mogły reprezentować w Polsce portrety szlacheckie, a zwłaszcza pańskie, trzeba sytuować dość wysoko. Portret Piotra Krajewskiego reprezentuje zdecydowanie europejskie standardy malarstwa, o czym w niewielkim tylko stopniu przekonują inne zachowane dzieła.

Obraz przykuwa uwagę nie tylko ze względu na swoje walory artystyczne odpowiadające europejskim standardom. Odwrotnie – jest szczególnie ważny jako jedno z pierwszych, w pełni wiarygodnych świadectw ikonograficznych kontestacji Zachodu przez radykalną zmianę orientacji kostiumologicznej szlachty polskiej i odejście od wzorców europejskich na rzecz afirmacji ubiorów naśladujących suknie krojone na sposób wschodni³⁶. Krajewski wystąpił w swej podobiznie w brunatnym żupanie z kołnierzem o podniesionej z tyłu stojce oraz w czerwonym kopieniaku ze szmuklowanymi potrzebami. Prawą rękę opiera na boku, lewą trzyma na rękojeści korda przypiętego cienkim paskiem ze srebrzystymi okuciami, opinającym w talii żupan.

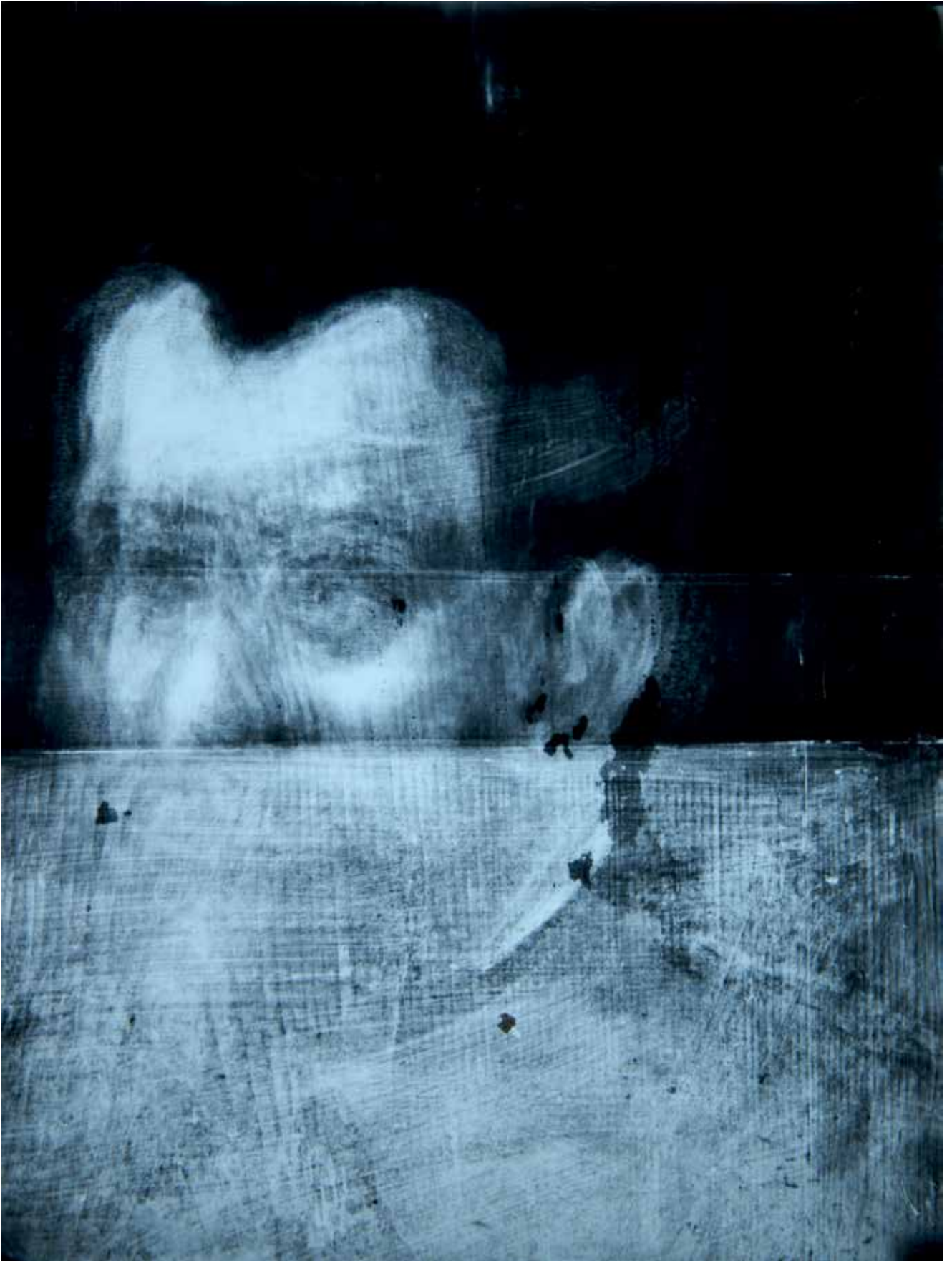
Dosadnym dopełnieniem wyglądu portretowanego jest jego charakterystyczna fryzura z włosami podciętymi na

wygolonej wysoko głowie. Uznać ją trzeba za deklarację stałego przywiązania do ubiorów krojonych wedle wzorców wschodnich, bo nie pozwalała ona na kapryśną zmienność upodobań w sposobach ubierania się, która miała charakteryzować szlacheckie obyczaje w drugiej połowie XVI stulecia. Narzekali na ten obyczaj niemal wszyscy publicyści, ale najcelniej go opisał Andrzej Frycz Modrzewski: „A toć też jest nie bez wielkiego dziwu, gdy w jednym domu jedni się ubierają po niemiecku, drudzy po włosku, trzeci po turecku; nie inaczej jedno jakby się na różnych, a od siebie bardzo dalekich częściach świata porodzili. A to jeszcze dziwniej kto chodziwszy poranu w kapie włoskiej, tenże zasie w wieczór chodzi w tureckiej falszurze, w kołpaku, w półbotkach czerwonych abo białych”³⁷. Podgolonej czupryny nie dawało się nosić do sukien krojonych na sposób zachodni. Z taką fryzurą należało trzymać się definitywnie „magierszczyzny” – żupana i delii albo kopieniaka. Zdaje się, że Krajewski dokonał tego wyboru swoich preferencji kostiumologicznych właśnie wtedy, gdy w 1583 r. stawał do swego portretu. Przeprowadzone w 2009 r. badania ujawniły w promieniach RTG pierwotny zarys jego głowy: na wczesnym etapie prac Piotr Krajewski prezentował się z typową fryzurą europejską z ok. 1580 r. – z włosami równo ostrzyżonymi na całej głowie³⁸ (il. 7).

37 A. Frycz Modrzewski, *O poprawie Rzeczypospolitej księgi czwore [...] przez Cypriana Bazylika z łacińskiego na polski przetłumaczone*, Łosk 1577, k. 51. Krytyka zmienności mody męskiej w XVI w. to stały element wczesnej publicystyki, nie tylko zresztą w Polsce; w Polsce wszakże miała ona chyba mocne podstawy w zachowaniach możnej szlachty, także ze względu na brak jej hierarchicznych struktur, co sprzyjało ekstrawagancji. Tak pisał o tym np. Andrzej Frycz Modrzewski: „Różność kształtów i barw szat a co insze pokazuje jedno obyczajów różność i nieustawiczość”. Tamże, k. 51.

38 Dokumentacja przechowywana w Dziale Konserwacji Zamku Królewskiego w Warszawie – Muzeum. Za udostępnienie fotografii autor składa podziękowanie pani Reginie Dmowskiej.

36 Szerzej o znaczeniu tego portretu jako świadectwa przemian społecznych i obyczaju: P. Mrozowski, *Portret w Polsce...*, dz. cyt., s. 244–246, 267–268.



Gdy jednak obraz był kończony, zdecydował się wystąpić jako zadeklarowany zwolennik wschodniego sposobu podgalań włosów, stosownie do charakteru noszonego przez siebie ubioru³⁹.

Zmiana orientacji kostiumologicznej, której świadectwem jest portret Piotra Krajewskiego, to wizualne świadectwo jednego z ważnych aspektów rodzącego się sarmatyzmu – przedziwnego zjawiska, które na blisko dwa stulecia oddaliło kulturowo szlachtę zamieszkującą Rzeczpospolitą od standardów obyczajowych świata Zachodu. Jest ono z pewnością w znacznej mierze rozpoznawalne właśnie po orientalnym „kostiumie”, po noszonych w Polsce ubiorach męskich, ale nie to decydowało o jego istocie. Upodobanie do wschodnich wzorców mody oraz wyrobów orientalnego rękodzieła to w daleko większym stopniu demonstracja pewnej postawy – ostentacyjnej odrębności w stosunku do wzorców zachodnich, nierzadko za cenę mało racjonalnej egzotyki. Tak też należy postrzegać orientalizujące ubiory w pierwszych dekadach ich recepcji w Polsce – jako swoisty kostium i świadectwa niechęci szlachty zamieszkującej Rzeczpospolitą do „reszty świata” – świata zachodniego chrześcijaństwa, do którego zresztą szlachta czuła się przynależna religijnie i cywilizacyjnie, ale gdzie miał jakoby panować ustrój obcy jej poczuciu wolności. Wyraziło się to w wielu aspektach obyczajowości, ale także w odczuwaniu własnej tożsamości, a w konsekwencji w duchowości i w sferze mentalnej. Najwcześniej wszakże zjawisko to uwidoczniło właśnie kostiumologicznie, początkowo tylko we wschodnim kroju ubiorów męskich, ale niebawem także w ich traktowaniu jako świadectwa

39 Szerzej: P. Mrozowski, *Wokół czupryny. Przyczynek do genezy fryzury staropolskiej*, w: *Arma virumque cano. Profesorowi Zdzisławowi Żygulskiemu w osiemdziesięciopięciolate urodzin*, red. J.A. Chrościcki, T. Grzybkowska, A. Małkiewicz, Kraków 2006, s. 393–398.

przywiązania do tradycji narodowej i tych wartości, które miały z niej wyrastać.

Tymczasem strój, nazywany w początkach XVII w. narodowym, nie był w Polsce ani narodowym, ani nawet głęboko osadzonym w tradycji, o czym zresztą dziwnie szybko zapomniano. Procesu orientalizacji ubiorów szlacheckich nie da się rozpiąć w szerokich ramach chronologicznych. Dokonał się on stosunkowo dynamicznie, a jego przebieg ujęty w trzech etapach daje się prześledzić w źródłach pisanych i ikonograficznych. W początkowym, przypadającym na lata 1540–1560, daje się odnotować pierwsze informacje o noszeniu przez szlachtę sukien wzorowanych na ubiorach wschodnich⁴⁰, różnie wtedy nazywanych: węgierskimi, tureckimi czy tatarskimi⁴¹. Takie przebieranie się na wschodnią modłę traktowano naówczas niechętnie, a nawet wrogo – jako świadectwo dziwactwa i ekstrawagancji, ulegania wpływom mody egzotycznej i całkowicie obcej. Inaczej nie miałyby najmniejszego sensu retoryka

40 Źródła wyraźnie wskazują na sukcesywne, ale zdecydowanie nasilające się narastanie wpływów wschodnich na modę męską w Polsce XVI w. P. Mrozowski, *Portret Piotra Widawskiego i problem początków stroju narodowego w Polsce*, w: *Velis quod possis. Studia ofiarowane Profesorowi Janowi Ostrowskiemu*, red. A. Betlej, K. Brzezina-Scheuerer, A. Dworzak, M. Fabiański, P. Krasny, M. Kurzej, D. Nestorow, Kraków 2016, s. 245–248. Dlatego, ze względu na znaczenie orientalizacji strojów szlacheckich dla formowania się sarmatyzmu, mało zasadne jest zamykanie tego procesu w szerokich ramach czasowych, zacierające obraz dynamiki zjawiska, od ok. 1500 do 1640 r. M. Bartkiewicz, *Polski ubiór do 1864 roku*, Wrocław 1979, s. 50–77; I. Turnau, *Ubiór narodowy w dawnej Rzeczypospolitej*, Warszawa 1991, s. 11–43.

41 Trudno orzec, czym w istocie różniły się w XVI w. stroje zwane węgierskimi od np. husarskich, tatarskich czy tureckich. O wieloznaczności dawnej terminologii świadczy materiał źródłowy zestawiony przez Łukasza Gołębiowskiego w pierwszym polskim opracowaniu kostiumologicznym. Ł. Gołębiowski, *Ubiory w Polsce od najdawniejszych czasów aż do chwil obecnych sposobem dykjonarza ułożone i opisane*, Warszawa 1830.

wytrawnego publicyisty Stanisława Orzechowskiego, który w *Turcykach* wykpiwał w 1544 r. modelowego Turka m.in. za „ubiór zniewieściały, długi aż po kostki, którym okrywa ciało wszystko swoje, by się znać która część nie okazała człowiecza”⁴². Gdyby Orzechowski chciał przekonać czytelników do swoich racji nie ośmieszałby wroga, kreśląc jego karykaturalny obraz, z którym mogłyby utożsamiać się szersze rzesze jego czytelników. Równie wielką niechęć wschodnie ubiory budziły także u Klemensa Janickiego, który w *Dialogu przeciw różnorodności i zmienności polskich strojów* najbardziej krytykował właśnie Polaków poprzebieranych po turecku i węgiersku⁴³.

W drugim etapie – gdzieś pomiędzy rokiem 1560 a 1590 – żupany i delie zdają się cieszyć coraz większym uznaniem i stopniowo upowszechniać. Ciągłe wprowadzenie pokpiwano z nich, jak robił to choćby Jan Kochanowski pytający we *Fraszkach*: „Kołnierz li to u deliej czyli delija u kołnierza na grzbiecie cnego rycerza”⁴⁴, ale też zwiększało się przyzwolenie na „magierszczyznę”. Sugestywnym świadectwem tego procesu jest przywołana w 1568 r. przez Mikołaja Reja w *Żywocie człowieka poczciwego* opowieść o fałszywym pochlebcy, który przybywając z wizytą i zaglądając do komory, „to się znowu wszystkiemu będzie dziwował, to tu na wszem będzie porządek chwalił, to będzie szaty wystawiał, dokładając «iż to husarskie szaty prawie wspańiały ku waszemu wzrostowi, już byście ty kęse niemieckie mogli rozdać, bo zaprawdę, iż się ich już dziś nie dzierżą»”⁴⁵. Wprawdzie intencją pisarza było przestrzec czytelnika

przed uleganiem pochlebcy, który „szaty kęse” chciał wyłudzić dla siebie, ale w argumentacji tej zdaje się pobrzmiwać zadomowione już przekonanie o rosnącej atrakcyjności „szat husarskich” i słabnącym przywiązaniu do „niemieckich”.

Wreszcie w etapie trzecim – po 1590 r. i w pierwszych dekadach XVII w. – szaty krojone na wschodnią modłę zyskały pełną afirmację i stały się strojem pełniącym rolę znaku przynależności stanowej, a tym samym narodowej szlachty. Wtedy też zyskał on takie miano – stroju narodowego⁴⁶. Trzeba jednak podkreślić, że jeszcze w dobie rokoshu Zebrzydowskiego powątpiewano w zależność poczucia przynależności narodowej od preferowanych wzorców mody i kroju sukien⁴⁷. Odzywały się też wtedy głosy tęsknoty za „sajanami i kamizelami”⁴⁸, a także krytyki długich ubiorów „madziarskich”, kosztownych ze względu na znacznie większe zużycie materiału⁴⁹. Nie zmieniło to

46 Dopiero gdy w Polsce ustala się dla ubiorów o genezie orientalnej nazwa „stroju narodowego”, a więc jego desygnat kojarzony jest jednoznacznie z odczuwaniem przynależności narodowej, można mówić o jego funkcji jako znaku. P. Mrozowski, *Ubiór jako wyraz świadomości narodowej szlachty polskiej w XVI-XVIII wieku*, w: *Ubiory w Polsce. Materiały III Sesji Klubu Kostiumologii i Tkaniny Artystycznej przy Oddziale Warszawskim Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. A. Sieradzka, I. Turska, Warszawa 1994, s. 19–27.

47 W humorystycznym wierszyku z ok. 1607 r. anonimowy autor zaprezentował wystąpienie szlachty w rokoshu Zebrzydowskiego jako wojnę czupryny z *pontą* – krótką hiszpańską brodą. Czupryna uskarża się tu na *Pontę*, Zygmunta III, „że strzyżę obcą tu wnosić woli”, ale *Ponta* odpowiada pytaniem: „który strój lepszy w Polsce, a kto wie?”. Odpowiedź konkludująca utwór pozostawia kwestię wyboru mody otwartą: „Trudno obojej sądzić z tej miary, bo jednak drugiej nie damy wiary”. *Pisma polityczne z czasów rokoshu Zebrzydowskiego 1606–1608*, t. 1: *Poezja rokoshowa*, wyd. J. Czubek, Kraków 1916, s. 284.

48 W początkach XVII w. Stanisław Witkowski krytykował „łby wygolone” i „wymyślne kroje”, żałując dawnych „kamizeli i sajanów”. J.S. Bystron, *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce. Wiek XVI–XVIII*, t. 2, Warszawa 1961, s. 442.

49 Na długie i „łśniące stroje” narzekał ok. 1600 r. Piotr Zbylitowski. M. Borejszo, *Staropolskie ubiory w świetle*

42 S. Orzechowski, *Mowy (Turcyki)*, wyd. K. Turowski, Sanok 1855, s. 12.

43 K. Janicki, *Dialog przeciw różnorodności i zmienności polskich strojów*, Antwerpia 1563.

44 J. Kochanowski, *Dzieła polskie*, oprac. J. Krzyżanowski, Warszawa 1980, s. 198.

45 M. Rej, *Wybór pism*, oprac. J. Ślaski, Warszawa 1979, s. 278.

szlacheckich przekonaniach o narodowym charakterze żupanów, delii i kopieniaków.

Nie sposób dociec jednoznacznych przyczyn tego niezwykłego zjawiska, za jakie uznać trzeba tak szybkie zadomowienie się w Polsce ubiorów o orientalnej genezie, a przede wszystkim ich tak rychłej afirmacji w funkcji stroju narodowego. Na pewno nie da się tego wytłumaczyć naturalnym oddziaływaniem nasilających się jakoby w Polsce XVI w. wpływów wschodnich. Fascynacja egzotyką osmańskiego Orientu nie była ówczesnej Europie obca, ale kostiumologicznie wyrażała się raczej w okazjonalnym przebieraniu się na świąteczne okazje, jak to bywało na dworach habsburskich⁵⁰. Stroje o orientalnej genezie mogły się w Europie podobać, skoro niekiedy, przy różnych okazjach i z różnych przyczyn, uwieczniano się tak w portretach, czego świetnym przykładem może być kardynał Hipolit Medyceusz występujący po węgiersku w portrecie pędzla Tycjana z 1532 r. (il. 8). Kardynał, wysłany w 1529 r. przez swego stryja, papieża Klemensa VII jako legat na Węgry, miał brać czynny udział w walkach z Turkami, stąd pewnie jego egzotyczny kostium w portrecie zachowywanym w zbiorach Galleria Pallatina we Florencji⁵¹. W tego rodzaju strojach, z czasem zwanych *alla pol-laca*, portretowano się w pracowniach renomowanych malarzy w Europie także później, aż poza połowę XVII w.⁵²

XVI-wiecznej literatury satyrycznej, w: *Ubiory...*, dz. cyt., s. 75, 79.

50 Z. Żygulski jun., *Broń w dawnej Polsce na tle uzbrojenia Europy i Bliskiego Wschodu*, Warszawa 1975, s. 176.

51 Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Carracci, [kat. wystawy w Museo di Capodimonte], a cura di M. Sapio, Napoli 2006, kat. nr 7, s. 118–119.

52 Cenniejsze przykłady: J.A. Chrościcki, *Orientalny kostium Rubensa*, w: *Orient i orientalizm w sztuce. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1986; M. Piwocka, *Polski strój Medyceusza*, „Folia Historiae Artium. Seria Nowa”, t. 4, 1998, s. 231–242.

Również w Polsce ubiory o orientalnej genezie mogły się w XVI w. po prostu podobać, skoro bywały naśladowane, początkowo jednak raczej przez panów i szlachtę szczególnie skłonnych do ekstrawagancji. Osmański Wschód nie stanowił wówczas dla Rzeczypospolitej poważnego zagrożenia, ale trzeba również podkreślić, że nie był też przyjazny. Cywilizacyjnie był zresztą zbyt obcy, aby bezkrytycznie przyjąć, że praktykowane na Wschodzie sposoby ubierania się mogły w Polsce oddziaływać naturalnie i stanowić atrakcyjne wzorce dla szlachty⁵³. Ważna w tym procesie mogła być rola Węgier, bliskich Polsce kulturowo i obyczajowo, gdzie stroje wzorowane na tureckich zadomowiły się wcześniej⁵⁴. Nazywano je zresztą w Polsce przez długi czas „madziarskimi”. Ale po klęsce pod Mohaczem w 1526 r. atrakcyjność węgierskiego modelu ustrojowego, a także kultury i obyczaju szlacheckiego znacznie osłabła i nie były one chyba czynnikiem rozstrzygającym o recepcji mody na ubiory wschodnie w Polsce. Uznać raczej trzeba, że szybka orientalizacja strojów szlacheckich ostatnich dekad XVI w. była nie tyle wyrazem afirmacji Wschodu, ile przeciwnie – kontestacją Zachodu, bo w nich manifestowała się niechęć do zachodniego obyczaju niosącego jakoby zagrożenie dla krzepnącego wówczas ustroju Rzeczypospolitej.

Jeszcze za króla Stefana, gdy suknie krojone na wschodnią modłę zyskiwały coraz większą popularność, pisano

53 Złożona problematyka wpływów wschodnich w Rzeczypospolitej i relacji z kulturą Orientu, ważnych także dla ukształtowania się sarmatyzmu, jest daleka od jasnych wniosków i wymaga wieloaspektowej dyskusji. Zob. tom artykułów pokonferencyjnych *Sarmatyzm versus Orientalizm w Europie Środkowej*, red. M. Długosz, P.O. Scholz, współpraca M. Faber, Berlin 2013.

54 Brakuje problemowego opracowania tego ważnego zjawiska w literaturze naukowej, nie tylko polskiej, ale też węgierskiej.

o wyborach wzorców mody z pełną aprobatą dla upodobań indywidualnych. Zważać należało tylko na to, by nie ulegać nadmiernej jej dyktatowi: „Krajże sobie jako raczysz” radził w *Żywocie człowieka poczciwego* Mikołaj Rej, „byłeś zachował umiar i nie przesadzał w zbytkach”⁵⁵. Rej pisał wprawdzie *Żywot* jeszcze za panowania Zygmunta Augusta, ale także za Stefana Batorego Piotra Wężyk Widawski, działacz szlachecki, pisarz i poeta, pokpiwał w swych opublikowanych w roku 1586 *Philomelach* – luźnej parafrazie *Metamorfoz* Owidiusza – z zewnętrznych znamion bogactwa, które zwykło także wyrażać się skłonnością do przesady w sposobach ubierania: jeśli ktoś szybko wzbogacony wolał nosić się po węgiersku, krojono mu szatę długą aż „do ziemi”, jeśli po włosku – wybierał „pstrą sukienkę kęsą” – przesadnie krótką i barwną. Wybór był możliwy, bo – jak podkreślał Widawski – „u nas jaki kto chce ubiór na się bierze”⁵⁶.

Dwadzieścia czy trzydzieści lat później takie alternatywne stawianie kwestii mody wschodniej i zachodniej odeszło w niepamięć. Przynależność do stanu szlacheckiego i przywiązanie do wartości ustrojowych Rzeczypospolitej wymagały manifestacji strojem, zwykle jeszcze nazywanego „madziarskim”, ale traktowanego już jako *signum* przynależności narodowej. Uznano go w początkach XVII w. za jedyny godny Polaków sposób ubierania się – wyraz przywiązanych do własnego państwa, do jego ustroju i tradycji. To już nie była kwestia wyboru, ale zdecydowane przeciwstawienie miłej sercu „swojskości” wrogiej „cudzoziemszczyźnie”. Nie było to już tylko świadectwo szlacheckich gustów, ale wyraz innej postawy wobec rzeczywistości.

55 M. Rej, dz. cyt., s. 262–264.

56 P. Mrozowski, *Portret Piotra Widawskiego...*, dz. cyt., s. 243–244. Warto zwrócić uwagę, że sam Widawski, jak świadczy jego drzeworytniczy portret pochodzący najpewniej z wydania *Philomeli*, nosił się po węgiersku.

O afirmacji strojów męskich krojonych na wschodnią modłę zdecydował cały splot uwarunkowań, zarówno społecznych i obyczajowych, jak też okoliczności politycznych, które w dobie pierwszych wolnych elekcji miały daleko idący wpływ na zachowania szlachty, na postrzeganie rzeczywistości i na światopogląd, a z czasem także na mentalność⁵⁷. Aktywne politycznie elity szlacheckie, zwłaszcza te spod znaków „republikańskich”, trzymające się przywództwa „trybuna szlacheckiego ludu” Jana Zamoyskiego, najwyraźniej potrzebowały czytelnego znaku integrującego tę zbiorowość; znaku, którym dawało się jasno i sugestywnie wyrazić poczucie wspólnoty i niechęć do obcego obyczaju oraz prawdziwych lub domniemanych zagrożeń politycznych.

Manifestowanie postaw politycznych ubiorem, traktowanym jako znak integrujący zbiorowość, nie było praktyką nową na przełomie XVI i XVII w. Ujawniało się ono także wcześniej, choćby za panowania Zygmunta Augusta wśród szlachty walczącej o egzekucję praw i dóbr: „Wielki to był y zawołany Seym y prawie iako sądny dzień: na który Król do Piotrkowa przyjechał, dwór swoy wszytek w szarzę ubrawszy barwę tę Ziemieńską nazywając”, pisał o sejmie 1562 r. Marcin Bielski⁵⁸. Wówczas jednak nie chodziło jeszcze o orientalizujący krój ubiorów – o „magierszczyznę”, lecz o ich szarą barwę. Trudno dociec, czy król ubierając swój dwór na szaro i okazując tym sposobem względny szlacheckim „egzekucjonistom”, chciał zmanifestować upodobanie

57 Warto zwrócić uwagę, że również Martin Faber osadził powstanie „ideologii sarmackiej” w tym samym czasie: pomiędzy pierwszymi bezkrólewiami (1572–1576) a „rebelią sarmacką”, jak nazwał rokosz Zebrzydowskiego. M. Faber, „Sarmatismus”. *Die politische Ideologie des polnischen Adels im 16. und 17. Jahrhunderts*, Wiesbaden 2018, s. 67–130.

58 M. Bielski, *Kronika polska Marcina Bielskiego nowo przez Joach(ima) Bielskiego syna jego wydana*, Kraków 1597, s. 612.



8. Tycjan, Portret kard. Hipolita Medyceusza w stroju węgierskim, 1532 r., Galleria Palatina we Florencji.
Fot. domena publiczna

do ubiorów skromnych, z szarego sukna, przeciwstawiając je wielkopańskim skłonnościami do tkanin barwnych i kosztownych, czy też chodziło o porzucenie dominującej wcześniej czerni, kojarzonej z żałobą po niepopularnej Barbarze Radziwiłłównie.

Sytuacja zmieniała się po śmierci Zygmunta Augusta, w dobie pierwszych wolnych elekcji, gdy na postawy szlachty w zdecydowanie większym stopniu wpływała niechęć do „obcych” z Zachodu: zarówno do Habsburgów, których panowania się obawiano, jak też do Francji Walezjuszy, przez którą szlachta w Rzeczypospolitej czuła się zlekceważona ucieczką z Krakowa króla Henryka w 1574 r. Miało to wpływ na odczuwanie tożsamości własnej i kształtowanie niechętnych postaw wobec „obcych” z zachodniego sąsiedztwa. Rodzime obyczaje zaczęto przeciwstawiać cudzoziemskim, a poczucie odrębności, której źródłem miała być wyjątkowość stroju, manifestowano także oryginalnym strojem o wschodniej proveniencji.

Orientalizujące ubiory szlachty w ostatnich dekadach XVI w. można uznać za rodzaj „kontestacyjnego” przebrania, w którym wyrażała się niechęć do zachodnich wzorców obyczajowych, a w gruncie rzeczy – rozwiązań ustrojowych. Tego rodzaju manifestacja była chyba po części także efektem swoistej manipulacji nastrojami społecznymi, wpływania na opinie szlacheckie przez wytrawnych graczy politycznych, którzy w nowym modelu ustrojowym państwa dostrzegali możliwości realizacji własnych celów. Nie może być zapewne kwestią przypadku, że czołowy przywódca szlachecki Jan Zamoyski, choć jeszcze ok. 1583 r. nosił się chętniej wedle wzorców mody zachodniej niż po węgiersku, bo w jego inwentarzu odnotowano wówczas siedem „garniturów” włoskich, a tylko pięć „usarskich”⁵⁹, na użytek pu-

bliczny, jak świadczy dowodnie jego ikonografia rozpowszechniana w różnych mediach⁶⁰, występował tylko w żupanie i delii.

W gruncie rzeczy w każdej epoce i w każdej kulturze uroczysty ubiór – a tylko w takim stawano przeciwieństwo do portretu – mógł pełnić i zazwyczaj pełnił rolę znaku: przynależności stanowej, statusu społecznego i bogactwa. Strój uwieczniony w portrecie Piotra Krajewskiego uznać trzeba jednak za znak o szczególnej doniosłości (il. 8). W czasach gdy obraz powstawał, był on przede wszystkim świadectwem narastającej niechęci wobec zachodnich wzorców obyczajowych, wyrazem sprzeciwu wobec domniemych zagrożeń mających narzucić Rzeczypospolitej obce naturze Polaków struktury ustrojowe. Jeszcze ważniejsza rola przypadła tego rodzaju ubiorom, gdy uznano je za strój „narodowy” i zaczęto traktować jako obowiązkowe dla szlachty *signum* przynależności do uprzywilejowanej politycznie wspólnoty oraz przywiązania do reprezentowanej przez nią tradycji. Stały się niewątpliwie jednym z najbardziej rozpoznawalnych znaków budujących poczucie tożsamości zbiorowej szlachty; z czasem jednak tożsamości coraz bardziej ksenofobicznej, która na blisko dwa stulecia oddaliła Polskę od Zachodu.

skiego, kanclerza i hetmana wielkiego koronnego, Lwów 1935, s. 313-314.

⁶⁰ Tylko na wczesnym medalu bitym w 1584 r. oraz wzorowanym na nim nieco późniejszym drzeworycie w *Statutach* Stanisława Sarnickiego z 1594 r., a także augsburskim miedziorycie *Dominicus Custosa* z lat 1600-1603, Jan Zamoyski występuje w zachodniej zbroi płytowej, z wykładanym kołnierzem i atrybutem w postaci regimentu. O. Kucharczyk, *Ikonografia Jana Zamoyskiego kanclerza i hetmana wielkiego koronnego (XVI-XXI wiek)*, mpis dysertacji doktorskiej napisanej pod kierunkiem prof. J. Pokory, Warszawa 2016, s. 869-873.

⁵⁹ A. Tarnawski, *Działalność gospodarcza Jana Zamoyskiego*, Warszawa 1978, s. 100-101.

Zdjęcie butów przez Magdalenę Wielogłowską, która w swym nagrobku stała boso u wejścia do prezbiterium kościoła w Czchowie (il. 1), przełamywała nakazy konwencji obyczajowej. Było jednostkowym wyrazem kontestacji kwestionującej znaczenia hierarchii społecznej w obliczu śmierci i życia wiecznego. Piotr Krajewski, stając do swej podobizny w stroju „madziarskim”, wpisywał się w zjawisko o znacznie szerszym zasięgu. Z pewnością nie był to akt jednostkowego sprzeciwu – Krajewski włączył

się w nurt znacznie szerszych przemian, których źródłem było dążenie do budowy ustroju państwa gwarantującego szlachcie subiektywne poczucie pełnej wolności i szeroki zakres przywilejów. To jednak wymagało przeorientowania tradycyjnego modelu wpływów kulturowych, odrzucenia zachodnich wzorców obyczajowych. Kontestacji, która rychło zyskała sankcję rodzimości, stając się miarą przywiązania do wartości osadzonych w tradycji, a w gruncie rzeczy, do przyjęcia postawy ksenofobicznej.

STRESZCZENIE

Sprzeciw wobec norm zwyczajowych lub narzucanych rozwiązań politycznych mógł w sztuce dawnej wyrażać na wiele sposobów. Małgorzata Wielogłowska w swym nagrobku z ok. 1564 r. w Czchowie prezentuje się w odświętnym ubiorze, w jakim damy wysokiego rodu udawały się np. do kościoła. Ale spod spódnicy wystają jej gołe stopy – występuje boso. W duchu pokory prowokacyjnie odrzuciła jeden ze obowiązujących znamion statusu społecznego.

Niewiele późniejszy portret Piotra Krajewskiego z 1583 r. można uznać za świadectwo postawy odwrotnej. W tym przypadku wyrazem kontestacji nie jest odrzucenie ubioru lub jego ważnego fragmentu, ale wystąpienie w „kostiumie” – ubiorze wzorowanym na ówczesnych, mocno orientalizujących strojach węgierskich. Takie ubiory zaczęły się pojawiać w Polsce w połowie XVI w., wówczas jednak można je uznać za wyraz ekstrawagancji. W dobie pierwszych królów elekcyjnych upowszechniły się wśród szlachty jako swoisty „mundur” – świadectwo niechęci do wpływów obyczajowych Zachodu. Niespełna 30 lat później, w początkach XVII w. ubiór taki stanie się „normą” – strojem narodowym, jedynym, jaki uznano za właściwy

SUMMARY

The opposition to customary norms or imposed political solutions could be expressed in many ways in the old art. Małgorzata Wielogłowska, on her tombstone from around 1564 in Czechów, presents herself in festive clothes, which ladies of high birth wore, for example, to the church. But her bare feet stick out from under her skirt, she is barefoot. In the spirit of humility, she provocatively rejected one of the applicable signs of the social status.

The slightly later portrait of Piotr Krajewski from 1583 can be considered a testimony of the reverse attitude. In this case, the expression of contestation is not the rejection of clothing or its important fragment, but the appearance in a „costume” – the outfit modeled on strongly orientalizing Hungarian costumes of the time. Such clothes began to appear in Poland in the mid-sixteenth century, but then they were considered an expression of extravagance. In the era of the first elective kings, they became popular among the nobility as a kind of „uniform” – a testimony to the aversion to the moral influences of the West. Less than 30 years later, at the beginning of the seventeenth century, such clothing would become the „standard” – the

dla polskiej szlachty, wyraz postawy znamiennej dla rodzącego się wówczas sarmatyzmu.

SŁOWA KLUCZOWE

łamanie obyczaju, bosa stopy, nagrobki XVI w., portret, orientalizacja ubiorów, sarmatyzm, kontestacja Zachodu

national dress, the only one that was considered appropriate for the Polish nobility, an expression of an attitude characteristic of the emerging Sarmatism.

KEYWORDS

breaking customs, bare feet, 16th-century tombstones, portrait, orientalizacion of clothing, Sarmatism, contestation of the West

BIBLIOGRAFIA

Źródła

- Bielski Marcin, *Kronika polska Marcina Bielskiego nowo przez Joach(ima) Bielskiego syna jego wydana*, Kraków 1597.
- Corpus Inscriptionum Poloniae*, t. 8: *Województwo krakowskie*, z. 6: *Kazimierz i Stradom*, Kraków 1989.
- frycz Modrzewski Andrzej, *O poprawie Rzeczypospolitej księgi czwore [...] przez Cypriana Bazylika z łacińskiego na polski przetłumaczone*, Łosk 1577.
- Janicki Klemens, *Dialogu przeciw różnorodności i zmienności polskich strojów*, Antwerpia 1563.
- Kochanowski Jan, *Dzieła polskie*, oprac. Julian Krzyżanowski, Warszawa 1980.
- Niektóre poezje Andrzeja i Piotra Zbylitowskich*, wyd. Kazimierz Józef Turowski, Kraków 1860.
- Orzechowski Stanisław, *Mowy (Turcyki)*, wyd. K. Turowski, Sanok 1855.
- Paprocki Bartosz, *Herby rycerstwa polskiego [...]*, Kraków 1584.
- Pisma polityczne z czasów rokoshu Zebrzydowskiego 1606–1608*, t. 1: *Poezja rokokowa*, wyd. Jan Czubek, Kraków 1916.
- Rej Mikołaj, *Wybór pism*, oprac. Jan Ślaski, Warszawa 1979.

Opracowania

- Badach Artur, *Auro fulgidor. O konieczności*

ponownego pozłocenia posągu Zygmunta III Wazy, w: *Architektura znaczeń. Studia ofiarowane prof. Zbigniewowi Bani w 65. rocznicę urodzin i w 40-lecie pracy dydaktycznej*, red. Anna Sylwia Czyż, Janusz Nowiński, Marta Wiraszka, Warszawa 2011, s. 288–301.

- Bartkiewicz Magdalena, *Polski ubiór do 1864 roku*, Wrocław 1979.
- Bauch Kurt, *Das mittelaterliche Grabbild. Figürliche Grabmäler des 11. Bis 15. Jahrhunderts in Europa*, Berlin–New York 1976.
- Bock Nicolas, *Simone Martini Paints Robert of Anjou. Angevin Portraiture between Naples and Assisi*, w: *Meanings and Functions of the Ruler's Image in the Mediterranean World (11th–15th Centuries)*, ed. Michele Bacci, Manuela Studer-Karlen, Mirko Vagnoni, Leiden 2022, s. 249–93.
- Borejszo Maria, *Staropolskie ubiory w świetle XVI-wiecznej literatury satyrycznej*, w: *Ubiory w Polsce. Materiały III Sesji Klubu Kostiumologii i Tkaniny Artystycznej przy Oddziale Warszawskim Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. Anna Sieradzka, Irena Turska, Warszawa 1994, s. 70–84.
- Bystroń Jan Stanisław, *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce. Wiek XVI–XVIII*, t. 2, Warszawa 1960.

- Chrościcki Juliusz A., *Orientalny kostium Rubensa*, w: *Orient i orientalizm w sztuce. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1986, s. 221–241.
- D'Ovidio Stefano, *Osservazioni sulla struttura e l'iconografia della tomba di re Roberto d'Angiò in Santa Chiara a Napoli*, „Hortus Artium Medievalium”, t. 21, 2015, s. 92–112.
- Faber Martin, „Sarmatismus”. *Die politische Ideologie des polnischen Adels im 16. und 17. Jahrhunderts*, Wiesbaden 2018.
- Forstner Dorothea, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, tłum. Wanda Zakrzewska, Paweł Pachciarek, Ryszard Turzyński, Warszawa 1990.
- Gołębiowski Łukasz, *Ubiory w Polsce od najdawniejszych czasów aż do chwil obecnych sposobem dykcjonarza ułożone i opisane*, Warszawa 1830.
- Kowalczyk Jerzy, *Polskie portrety „all'antica” w plastyce renesansowej*, w: *Treści dzieła sztuki. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1969, s. 121–151.
- Kowalski Piotr, *Leksykon znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa–Wrocław 1998.
- Kozakiewiczowa Helena, *Rzeźba XVI wieku w Polsce*, Warszawa 1984.
- Kruszewski Tomasz, *Ród Gryfów (Gryfitów), rycerscy potomkowie książąt pomorskich. Studium historyczno-prawne*, Wrocław 2019 (Prace Naukowe Wydziału Prawa, Administracji i Ekonomii Uniwersytetu Wrocławskiego, seria: e-Monografie, nr 158, dostęp: <https://bibliotekacyfrowa.pl/publication/116559>).
- Kucharczyk Olga, *Ikonomia Jana Zamoyskiego kanclerza i hetmana wielkiego koronnego (XVI – XXI wiek)*, mpis dysertacji doktorskiej napisanej pod kierunkiem prof. Jakuba Pokory, Warszawa 2016, Biblioteka IS PAN.
- Kwaśny Mariusz, *Doryforos w pancerzu – czyli o wizerunku Augusta z Prima Porta słów kilka*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Archeologica”, t. 30, 2015, s. 69–81.
- Lebeuf Arnold, *Stopa bosa, stopa obuta. Semantyka motywu ikonograficznego*, tłum. Anna Lebeuf, Kraków 2003.
- Les Fastes du Gothique le siècle de Charles V* [kat. wystawy w Galeries nationales du Grand Palais], wyd. Françoise Baron, Paris 1981.
- Lurker Manfred, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, tłum. Kazimierz Romaniuk, Poznań 1989.
- Morka Mieczysław, *Nagrobek Magdaleny Kocmerowskiej w Czchowie. Dzieło warsztatu Santi Gucciego*, w: *Między Padwą a Zamościem. Studia z historii sztuki i kultury ofiarowane Profesorowi Jerzemu Kowalczykowi*, red. Marta i Wojciech Boberscy, Mieczysław Morka, Hanna Samsonowicz, Warszawa 1993, s. 47–53.
- Mrozowski Przemysław, *Herb w Polsce średniowiecznej: znak identyfikacji jednostki – wyraz więzi rodzinnej – świadectwo przynależności narodowej*, w: *Monarchia – społeczeństwo – tożsamość. Studia z dziejów średniowiecza. Prace ofiarowane Profesorowi Sławomirowi Gawlasowi*, red. Katarzyna Gołąbek, Marek A. Janicki, Maria Koczerska, Warszawa 2019, s. 453–476.
- Mrozowski Przemysław, *Portret Piotra Widawskiego i problem początków stroju narodowego w Polsce*, w: *Velis quod possis. Studia ofiarowane Profesorowi Janowi Ostrowskiemu*, red. Andrzej Betlej, Katarzyna Brzezina-Scheuerer, Agata Dworzak, Marcin Fabiański, Piotr Krasny, Michał Kurzej, Dagny Nestorow, Kraków 2016, s. 243–250.
- Mrozowski Przemysław, *Portret w Polsce XVI wieku*, Warszawa 2020.
- Mrozowski Przemysław, *Ubiór jako wyraz*

- świadości narodowej szlachty polskiej w XVI–XVIII wieku, w: *Ubiory w Polsce. Materiały III Sesji Klubu Kostiumologii i Tkaniny Artystycznej przy Oddziale Warszawskim Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. Anna Sieradzka, Irena Turska, Warszawa 1994, s. 19–27.
- Mrozowski Przemysław, *Wokół czupryny. Przyczynek do genezy fryzury staropolskiej*, w: *Arma virumque cano. Profesorowi Zdzisławowi Żygulskiemu w osiemdziesięciopięciolate urodzin*, red. Juliusz A. Chrościcki, Teresa Grzybkowska, Adam Małkiewicz, Kraków 2006, s. 393–398.
- Piwocka Magdalena, *Polski strój Medyceusza*, „Folia Historiae Artium. Seria Nowa”, t. 4, 1998, s. 231–242.
- Ruszczykowa Janina, *Portret renesansowy i barokowy na Mazowszu*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, t. 8, 1964, s. 167–208.
- Sarmatismus versus Orientalismus im Mitteleuropa. Sarmatyzm versus orientalizm w Europie Środkowej*, red. Magdalena Długosz, Piotr O. Scholz, współpraca Martin Faber, Berlin 2013.
- Scribner Robert W., *For the Scale of Simple Folk. Popular Propaganda for the German Reformation*, Cambridge 1981.
- Sieradzka Anna, *O pożytkach płynących z kostiumologii dla historyka sztuki (nowożytnej polskiej)*, w: *Artyści włoscy w Polsce XV–XVIII wiek. Prace ofiarowane Panu Profesorowi Mariuszowi Karpowiczowi*, red. Juliusz A. Chrościcki, Tadeusz Bernatowicz, Janusz Pelc, Maria Poprzęcka, Andrzej Rottermund, Henryk Samsonowicz, Renata Sulewska, Michał Wardzyński, Warszawa 2004, s. 163–174.
- Stevenson Tom, *The „Problem” with Nude Honorific Statuary and Portraits in Late Republican and Augustan Rome*, „Greece & Rome”, Second Series, t. 45, 1998, nr 1, s. 45–69.
- Sygański Jan, *Analekta sandeckie do XVI i XVII. wieku*, Lwów 1905.
- Szymański Józef, *Herbarz rycerstwa polskiego z XVI wieku*, Warszawa 2001.
- Tarnawski Aleksander, *Działalność gospodarcza Jana Zamoyskiego, kanclerza i hetmana wielkiego koronnego*, Lwów 1935.
- Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Carracci*, [kat. wystawy w Museo di Capodimonte], a cura di Maria Sapio, Napoli 2006.
- Turnau Irena, *Ubiór narodowy w dawnej Rzeczypospolitej*, Warszawa 1991.
- Uroda portretu. Polska od Kobera do Witkacego* [kat. wystawy w Zamku Królewskim w Warszawie], red. P. Mrozowski, Warszawa 2009.
- Urzednicy województwa krakowskiego XVI–XVIII wieku. Spisy*, oprac. Stanisław Cynarski, Alicja Falniowska-Gradowska, Kórnik 1990.
- Wardzyński Michał, *Neoplatoński sen umiłowanych – nagrobek żon Jana Dobrogosta (Bonawentury) Krasińskiego w Krasnem*, w: *Poza Warszawą. Arcydzieła plastyki dawnej XII–XVIII wieku w świątyniach i rezydencjach Mazowsza*, t. 1, red. tenże, Warszawa 2018, s. 156–161.
- Wittig Wiktor, *Nieznana szlachta polska i jej herby*, Kraków 1908.
- Zanker Paul, *August i potęga obrazów*, tłum. Lechosław Olszewski, Poznań 1999.
- Zlat Mieczysław, *Leżące figury zmarłych w polskich nagrobkach XVI w.*, w: *Treści dzieła sztuki. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1969, s. 99–119.
- Żygulski jun. Zdzisław, *Broń w dawnej Polsce na tle uzbrojenia Europy i Bliskiego Wschodu*, Warszawa 1975.

„Obraz Króla Jegomości szablami posiekli”

Rytualne niszczenie wizerunków polskich królów podczas potopu szwedzkiego oraz jego europejski kontekst

DOI: <https://doi.org/10.21697/an.12125>

JACEK ŻUKOWSKI
ZAMEK KRÓLEWSKI W WARSZAWIE-MUZEUUM
ORCID 0000-0002-3931-8695

Szczęśliwie uratowany od spalenia przez hitlerowców w listopadzie 1944 r. rękopis nr 66 w zbiorach Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego *Sprawy szwedzkie za Jana Kazimierza* obejmuje rozmaite *miscellanea* z lat 1639–1666, w tym niezwykle zajmujące opisy ataków na portrety polskich monarchów, będące przedmiotem niniejszego studium. Deskrypcje wchodzą w skład relacji o grupach ludności województwa krakowskiego działających na rzecz Szwedów ok. 1657 r., zbioru, w którym znajdujemy m.in. *Opisanie consiliarzów y rebelizantów przeciw Rzeczypospolitey i Koronie Polskiej tak w Krakowie jak y na innych mieyscach, którzy z Szwedami trzymali w roku 1655, a wydane przez pewne osoby przed odebraniem Krakowa od generała Wierca w roku 1657*¹.

Szczególne akty ikonoklazmu miały miejsce podczas polskiego, a następnie polsko-cesarskiego oblężenia Krakowa w latach 1656–1657, bronionego przez wojska

szwedzkie pod dowództwem generała Paula Würtza (Pawła Wirtza, Wierca) i z czasem przez wojska siedmiogrodzkie Jana Bethlena². Po otrzymaniu wieści o rychłej odsieczy ze strony Siedmiogrodzian, mieszczanie krakowscy zorganizowali bankiety. Podczas pijatyki mieli strzelać do portretu Jana Kazimierza: „przez całe oblężenie [...] bywały Konsultii pijatyki za zdrowie szwedzkie, tak lutrzy, jako i mieszczanie pewni żarty rozmaite, a osobliwie z Króla Jegomości Kazimierza, albowiem do obrazu jego jako do celu strzelano, także i królowej Jejmości i ś[w]. pamięci króla Władysława; te obrazy były w kamienicy P. Tęczyńskiego, kędy było obrazów wiele senatorskich i innych wielkich panów, którym oczy, gęby, ręce postrzelali, szablami posiekli”³. Pod okupacją szwedzko-węgierską Krakowa (od końca marca 1657) akty wymierzone w portrety monarsze miały mieć miejsce w siedzibie Abrahama Usierta, krakowskiego kupca rodem ze Słowacji⁴. Bardziej zasobni mieszczanie krakowscy (oprócz Usierta, także Łukasz Borzycki, Raźmowski, wójt Reinkier) zapraszali na bankiety dowódców węgierskich, na których to naigrawano się

1 *Katalog rękopisów Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie*, t. 1, opr. H. Kozerska, W. Stummer, Warszawa 1963, s. 105–109. Rękopis był wykorzystany m.in. przez Tadeusza Wasilewskiego, Stefanię Ochmann, Michała Rożka, Henryka Wisnera, Andrzeja Toczewskiego, Grażynę Szczęgowską, Andrzeja Rachubę, Janusza Rećko, Joannę Partykę oraz Annę Filipczak.

2 J. Stolicki, *Oblężenie Krakowa przez Jerzego Lubomirskiego w latach 1656–1657*, „Studia i Materiały do Historii Wojskowości”, t. 40, 2003, s. 87–117.

3 BUW rkps 66, s. 120.

4 W. Kowalski, *The Great Immigration: Scots in Cracow and Little Poland, circa 1500–1660*, Leiden 2016, s. 54.

z polskiej pary królewskiej, głoszone sprośne paszkwile i rytualnie niszczone konterfekty władców: „u tego Usierta gdy pili Węgrzy postawił im Obraz Królewski, do którego sam naprzód strzelał, a potem wszyscy; potem upiwszy się wrzucił go do *locum secretum*. Także u Rożnowskiego będąc na bankiecie, Górski, Sławiński, wójt wielicki Reynekier, Lechman uczynili sobie rekreację: obrazy Króla Jegomości i Królowej Jejmości [oraz] świętej pamięci Króla Władysława porąbali i do nich strzelali na ścianie, na ostatek oddarłszy od ściany oknem na ulicę powyrzucali”⁵.

Kiedy indziej mieszczanin krakowski o nazwisku Górski (Gurski) „sprawił bankiet na komnatach swoich, kędy popiwszy się strzelali do obrazów królewskich [...] to się działo na Kazimierzu, w kamienicy Winiarskiego”⁶. Według autora raportu, w siedzibie szwedzkiego gubernatora Krakowa Pawła Wirtza, czyli w kamienicy pod Ewangelistami (Lanckorońskich, Rynek Główny 21) w rytuałach wymierzonych przeciw wizerunkom monarszym brali udział mieszkańcy Kazimierza pochodzenia żydowskiego: „Zwykli też sobie często i gęsto żydowscy rabinowie starsi bankiety u Generała odprawować [...]. Czasu jednego sprawując sobie bankiet u Daniela pisarza generalskiego, gdzie uczynili sobie rekreację z obrazów królewskich. Wyjąwszy Daniel szpadę pił do obrazu, a potem wypiwszy rzek[ł]szy, od urodzenia ciął obraz przez gębę, a Żydzi przed nim tańcowali

i witali on obraz i plwali na niego. Wziąwszy noża Żyd Aaron Sendyk onym obrazom oczy powyrzynał, także i drudzy wszyscy uszy, nosy, ręce urzynali. Na ostatek Daniel oddarł od ściany obadwa te obrazy i deptali je nogami, które wziąwszy Żyd Aaron wrzucił *in locum secretum*”⁷. *Latreia* względem fałszywych idoli skutkowałą wrzuceniem ich do latryny...

Oczywiście owe opisy trzeba percypować w szerszym kontekście rozprężenia związanego z rabunkiem Krakowa, ówczesnej stolicy Korony i szerzej, łupienia całego kraju przez najeźdźców⁸. Obok metodycznego rozboju (wbrew umowom kapitulacyjnym), stosowano zawinione (wina umyślna bądź z zamiarem ewentualnym) niszczenie tkanki cywilizacyjnej państwa, destrukcję zadekretowaną najczęściej odgórnie, choć rozmaicie motywowaną. Najważniejsza była taktyka spalonej ziemi, nihilacji infrastruktury wobec konieczności wycofywania się wojsk szwedzkich (dewastacja „na ustępowaniu”). Zaskakują zaś przy tym deklaracje najeźdźcy głoszące, że niszczone, aby „wieczną pamięć i ślad po sobie zostawić”. Rujnacja bywała następstwem zaniechań (pożary, powodzie), w tym lekkomyślności w procesie grabieży, a także rodzajem kary za popełnione wykroczenia (np. niepłacenie kontrybucji); niekiedy wynikała zaś z chęci pozyskania surowca (metal, materiału budowlanego czy np. wyrwanego z ksiąg klasztornych papieru/pergaminy pod pieczenie i ciasta...), czy z celowego zamiaru niszczenia aktów prawnych.

⁵ BUW rkps 66, s. 150. Zbliżona relacja w kopii raportu: Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu rkps 189, s. 984, za: L. Sikora, *Szwedzi i Siedmiogrodzianie w Krakowie*, Kraków 1908, s. 94–95. XIX-wieczne odpisy tych relacji (Archiwum Miasta Krakowa E34, wszyty w Teki Grabowskiego, s. 86–124 oraz Biblioteka Jagiellońska rkps 5165, odpis J. Muczkowskiego). Zob. także M. Rożek, *Straty kulturalne i artystyczne Krakowa w okresie pierwszego najazdu szwedzkiego (1655–1657)*, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. 36, 1974, nr 2, s. 146–147, przyp. 40.

⁶ BUW rkps 66, s. 152.

⁷ BUW rkps 66, s. 157.

⁸ Zob. np. D. Matelski, *Straty polskich dóbr kultury w wojnach ze Szwecją w XVII i XVIII wieku oraz próby ich restytucji*, „Archeion”, t. 106, 2003, s. 118–138; M. Nagielski, K. Kossarzecki, Ł. Przybyłek, A. Haratym, *Zniszczenia szwedzkie na terenie Korony w okresie potopu: 1655–1660*, Warszawa 2015; K. Kossarzecki, *Zniszczenia szwedzkie na ziemiach koronnych w latach „potopu”. Próba innego spojrzenia*, w: *Polskie dziedzictwo kulturowe w Szwecji. Rzeczy i historia*, red. K. Wagner, H. Kowalski, Warszawa [w druku].

1. **Chrystian Melich (przyp.), *Portret królewicza Jana Kazimierza*** (widok z fragm. baldachimu), po 1638 r., Bawarska Kolekcja Obrazów, Stara Pinakoteka w Monachium, depozyt w Staatliche Burgverwaltung Nürnberg. Fot. wg J. Żukowski, *Infantka Anna Katarzyna Konstancja i kultura artystyczno-kolekcyjerska dworu wazowskiego*, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. 89, 2017, nr 2, il. 12

Stanowiła ona oczywiście konsekwencję samych działań wojennych (palenie przedmieść, wymiana ognia), ale źródła potwierdzają np. celowe dążenie do zubożenia podbitego kraju, odwetu za znieważenie króla szwedzkiego (z zemsty zniszczono m.in. zamek w Sandomierzu, Ojcowie, Lipowcu, Rabsztynie, Wiśniczu), a także – *last but not least* – motywacje konfesyjne. Właśnie ze względu na skłonności obrazoburcze oraz tendencję do zwalczania „papistowskich przesądów” Szwedzi w kościele reformatów pw. św. Antoniego Padewskiego w Warszawie „obrazy w kościele popsowali, wielki obraz w ołtarzu odarli, drugim [figurom] gęby, ręce pucinali, krucyfix w refektarzu posiekli” – jak pisał o. Sylwester Nadolski do prowincjała Cypriana Żebrowskiego⁹. W 1656 r. cudowny obraz Matki Boskiej w Tomaszowie Lubelskim pewien szwedzki żołnierz najpierw włożył pod kulbakę, a następnie podarł i wyrzucił do śmieci¹⁰. Podczas oblężenia Krakowa Szwedzi zbezczeszili klasztor karmelitów na Piasku – jakis arianin przebił szpadą obraz „Najśw. Panny, naigrawając się z świętości i cudów”, dodając podobno: „cóż mi zrobi wasza Marya”¹¹.

W przekonaniu Andrzeja Haratyma wspomniane niszczenie (posiekanie i postrzelenie) portretów (badacz nie wspomina o wizerunkach królewskich) w dworze Tęczyńskich wynikać mogło z niechęci mieszczan krakowskich do szlachty i magnaterii „zapewne obwinianych za przyczynienie się do szwedzkiej

okupacji”¹². Zaskakuje naiwność owej konstatacji. Przy samym opisie profanacji wawelskich relikwii św. Stanisława badacz za świadkiem wydarzeń przywołuje słowa, jakie mieli wypowiedzieć w tym momencie Szwedzi: „sam siebie teraz nie uratuje, Polaków ma ratować, tylko ludzi oszukiewają ci księża”. Ten sam Würtz miał nakazać m.in. zniszczenie „obrazu cudownego Matki Najświętszej” w klasztorze dominikańskim. Badacz przyznał jednak, iż wojska szwedzkie w tym burzliwym czasie niszczyły klasztory i kościoły m.in. z przyczyn wyznaniowych, arianie zdewastowali zaś Stary Sącz w ramach odwetu na katolikach¹³. Szeroko rozumiana kolaboracja ze szwedzkimi wojskami, owocująca przedmiotowymi rytuałami (w nagrodę np. sprzedawano mieszczanom prawo do swobodnego łupiestwa), miewała m.in. wyznaniowy kontekst. Przykładowo, patrycjusz krakowski, aptekarz Jan Pernus wysługujący się Szwedom (m.in. pilnował prawomyślności kazań w krakowskich kościołach podczas okupacji) brał aktywny udział w grabieży kościołów krakowskich i skarbcza katedralnego¹⁴. On i korzennik Fołtyń Puczek pomagali plądrować zamek łobzowski (wrzesień 1656, marzec 1657). Szwedzki najeźdźca zrabował wówczas galerię, glip-totekę, a zwłaszcza tzw. pokoje górne (czyli pokoje królewskie mieszczące się na piętrze wschodniego skrzydła pałacu), zrywając z nich posadzki marmurowe (np. w pokoju piątym i pokoju szóstym apartamentu królewskiego), demontując piece kaflowe,

9 Ł. Przybyłek, *Straty i zniszczenia wojenne Warszawy, w: Zniszczenia szwedzkie...*, s. 276, 284. Autor nie domyślił się wspomnianej motywacji ikonoklastyczno-konfesyjnej, zniszczenia kładąc na karb domniemanego upojenia alkoholowego Szwedów. Niniejszy tekst stanowi propozycję wyjścia poza rodzajowe dygresje i psychopatologię w podejściu do tego typu zająć.

10 J. Kracik, *Staropolskie spory o kult obrazów*, Kraków 2012, s. 90.

11 L. Sikora, dz. cyt., s. 24, przyp. 1.

12 A. Haratym, *Kraków (z miastami Kazimierzem i Kleparzem oraz przedmieściami i najbliższą okolicą)*, w: *Zniszczenia szwedzkie...*, dz. cyt., s. 332.

13 Tamże, s. 343, 347 oraz tenże, *Małopolska*, w: tamże, dz. cyt., s. 380, 406.

14 „Pernusowi generał darował wszystkie obrazy na blachach, które było pobrano tak z kościoła, z skarbu, jako i z zakrystii, które sam odrywał od ściany, i one koszem noszone do jego domu z zamku także i inne rzeczy, kutasy i złote krzesła skarbowe, obicia i co tylko chciał, to brał”. BUW rkps 66, s. 151.



„połapy” (malowidła stropowe), a nawet wyrywając drzwi, okna, odrzwia marmurowe i obramienia kominków. Przy czym portale przejął Pernus, posadzki i kolumny zaś intencjonalnie potłuczono, następnie sprzedano rzemieślnikom jako surowiec¹⁵. Był to zatem przykład przemocy symbolicznej. Dokonano gigantycznych spustoszeń według założeń *a priori*. W zrozumieniu tego fenomenu pomaga refleksja nad istotą ikonoklazmu oraz specyficznej funkcji rytualnej portretów monarszych w publicznych i prywatno-publicznych przestrzeniach.

*

W dramatycznym czasie walki ze złowrogimi rosyjsko-białoruskimi emblematami „Z” i „V”, skupiającymi w sobie sowiecki sierp i młot oraz nazistowską swastykę, wobec tragicznych relacji o bandyckich siepaczach, a z drugiej strony w czasie przewyciężania zachowanych jeszcze w przestrzeni publicznej symboli dominacji sowieckiej, sięgamy często pamięcią do buntów społecznych obalających tyranów oraz ich wizerunki. Tzw. ikonoklazm polityczny dochodził do głosu m.in. w starożytnym Egipcie, Rzymie, Bizancjum, Chinach, w epoce Wielkiej Rewolucji Francuskiej, na terenach zaboru rosyjskiego (walka z komemoracjami polskich przewag nad Moskwą), w czasach denazyfikacji po 1945 r., w Europie Wschodniej po 1989 r., podczas II wojny w Zatoce Perskiej (2003), tzw. arabskiej wiosny 2011/2012. Przez ostatnie lata zjawisko owo przejawia się np. obaleniem pomników Kolumba, Corteza, Jeffersona, królowej Wiktorii, handlarzy niewolnikami i piewców kolonializmu. W historii Europy w tym

kontekście nic jednak nie jest w stanie prześcignąć szaleństwa Francuzów z końca XVIII w.

Samo słowo „wandalizm” ukuto nieprzypadkowo podczas korowodu zniszczeń rewolucji francuskiej, kiedy obracano w pył wszystko, co symbolizowało poddaństwo, monarchię, „barbaryzm”, ucisk, słowem: trofea zabobonu. Dewastacja w wykonaniu opryszków korzystających z anarchii, ale prawie zawsze (poza tzw. wandalizmem popędowym) pod kontrolą władzy (zasada „wywłaszczenia dawnej sztuki”), wiązała się z równoległymi zjawiskami społecznymi, takimi jak destabilizacja, dezorganizacja, atmosfera rozgardiaszu, rozluźnienie norm, eskalacja brutalności, paroksyzmy fanatyzmu, gorliwość współzawodniczących ze sobą w patriotycznej żarliwości neofitów i histeria motłochu, zaślepione sekciarstwo estetyczne, hekatomba przewrotowego szału, niewolnicze oddanie demagogicznej propagandzie w bezrozumnej gorączce. Z istic diaboliczną fantazją oszpecano i beczeszczono świątynie sprowadzone do funkcji stodół, więzień, targowisk, sali klubowych, arsenałów, fabryk saletry, czy „kamieniołomów” – starając się wykorzenić wszelkie znaki despotyzmu i „rządów obskuranckiej tyranii”, „hańbiące ślady dawnego poddaństwa”, emblematy zniewolenia, pozostałości dawnego reżimu zasługujące na starcie z powierzchni ziemi, „by mogła zajaśnieć świetlana epoka”. W gorączce totalnego zniszczenia, w ferworze walki z monarchią pozbawiano korony figury Marii; uznane za wizerunki władców Francji figury królów Judy i Izraela wyrwano z zachodniej fasady katedry Notre-Dame, zakładając im sznury na szyje, i rozbito na placu przed kościołem. Oczywiście fanatyzm antymonarchiczny oraz pragnienie radykalnego odcięcia się od historycznych korzeni sprawiały, iż szczególnym przedmiotem furii stały się historyczne wizerunki królewskie, których to obecność

¹⁵ J. Żukowski, *Królewski pałac w Łobzowie – funkcje i przekształcenia w latach 1633–1648*, „Barok: Historia i Literatura-Sztuka”, t. 24, 2017, nr 1-2, s. 15-37.

„raziła oczy dobrych obywateli”. Poddawano je zatem aktom swoistej desakralizacji, rytualnie masakrowano i poniżano, „okaleczone i zdeptane” palono (słynne *feux de joie*), wrzucano do rzek bądź „patriotycznych tygli”. Dbano także o unicestwienie modeli, matryc, klocków drzeworytniczych itd., eliminując groźbę przyszłej reprodukcji zakazanych wyobrażeń. W drodze wyjątku płaskorzeźbione wizerunki króla w scenach alegorycznych przekuwano np. na personifikacje Ludzkości. Bandy „zdrapywaczy” (powróciły one po latach m.in. w Polsce epoki Gomułki) niszczyły znienawidzone symbole („fałszywe idole”, „wstrętne brązy”, „pomniki wzniesione pysze”, „blichtry tyrańskie”, „niesławne świadectwa obalonej przeszłości”, trony, herby i inne „skandaliczne znaki feudalizmu”). Ścinano dzwonnice kościołów „tak samo jak głowy”; represyjna „maczuga narodowa” rozbijała nagrobki królewskie w Saint-Denis i tysiące innych skarbów narodowych. Organizowano przy tym maskarady złożone z parodii procesji i pastiszów pieśni religijnych, pełnych groteskowej, frenetycznej ekscytacji. Przy czym np. meble wyprzedawano na licytacjach, ale portrety królewskie (np. „Ludwika Ostatniego”) palono, jakby były zadżumione. Jak pisał François Souchal, „ogień musiał oczyścić te miazmaty”. Rzucano na nie klątwę, jak gdyby trzeba było egzorcyzmować przeszłość, jak gdyby te obrazy wciąż zachowywały „rodzaj magicznej mocy zdolnej ożywić dawny zabobon rojalistyczny”. Chodziło zatem o unicestwienie systemu znaków¹⁶, swoistą amputację przeszłości w imię nowej legitymizacji¹⁷, odwieczne *damnatio memoriae*.

16 Gromy rewolucji spowodowały nieodwracalne zniszczenia znacznej części francuskiego dziedzictwa kulturalnego, regres nie mający analogii, F. Souchal, *Wandalizm rewolucji*, tłum. P. Migasiewicz, Warszawa 2016, s. 289–294.

17 A. Gady, *Wandalizm rewolucyjny*, w: *Czarna księga rewolucji francuskiej*, red. R. Escande, tłum. K.

Zastępczy, zapośredniczony atak na osobę królewską (z założenia uderzający w jej siły życiowe) miał wyrażać odrzucenie starego, represyjnego bądź z innego względu pogardzanego porządku; poprzez symboliczne zrzucenie jarzma realizację obietnicy utopii¹⁸.

W kontekście dawnej Rzeczypospolitej uwagę badaczy częściej przykuwał ikonoklazm religijny (walka z bałwochwalstwem zazwyczaj wymierzona była przeciw Państwu Kościelnemu, zatem miała równocześnie charakter ideologiczno-polityczny), również wynikający z wiary w specyficzną moc sztuki¹⁹. Przy czym analiza źródeł pozwala na postawienie tezy, iż bunt społeczny wszelakiej maści były najczęściej prowokowane bądź do pewnego stopnia kontrolowane przez politycznych decydentów, ich spontaniczność miała dość iluzoryczny charakter. Jak pisał Sergiusz Michalski, „obrazoburstwo było też podatne na działanie o charakterze prowokatorskim. [...] Granice między prowokacją pełną, sprowokowaniem działań obrazoburczych czy też wykorzystaniem przypadkowych lub też celowych uszkodzeń obrazoburczych są oczywiście płynne”²⁰. Ikonoklazm reformacyjny wynikał nie tylko ze sporów teologicznych; był osobliwością kulturową o wieloznacznym charakterze, przykładem przewycięzania *in effigie* całego systemu starej wiary. Jego zaplecze tworzyły złożone procesy psychologiczne – zarówno w wymiarze jednostkowym (kompensacja), jak i masowym (projekcja agresywnej

Kubaszczyk, B. Biały, J. Gruszka, M. Jurek, Dębogóra 2015, s. 301.

18 D. Freedberg, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, tłum. E. Klekot, Kraków 2005, s. 392–410.

19 M.P. Kruk, *Echoes of Iconoclasm in the Modern PolishLithuanian Commonwealth*, „Studia Historica Gedanensia”, t. 13, 2022, s. 143–155.

20 S. Michalski, *Protestanci a sztuka. Spór o obrazy w Europie nowożytnej*, Warszawa 1989, s. 211, 262.

psychologii tłumów, autoafirmacja wspólnot miejskich, swoiste rytuały terapeutyczne) oraz chęć symbolicznego zerwania z przeszłością, stąd tendencja do wizualnej demonstracji przeobrażeń społecznych²¹. Doktryna kalwinistów i socynian (Szymon Budny, Jan Łasicki, Walenty Smalcus, Jonasz Schlichting, Daniel Zwicker, Stanisław Lubieniecki mł.) prowadziła nierzadko do „psowania obrazów”, wykorzeniania i wyśmiewania „bałwanów” – rozprasających, „irytujących bożków”, co było uznawane za *exemplum*, pobożny przykład do naśladowania, *praxis pietatis*. Problem sporu o obrazowanie dotyczył oczywiście także portretów osób świeckich, np. suwerenów na numizmatach. Dla protestantów cześć oddawana portretom ludzi wybitnych miała jedynie charakter *honor civilis*²². Obalenie sztuki przedstawiającej symbolizowało przewrót przeciwko staremu porządku oraz stanowiło publiczną deklarację. Był to przejaw swoistego myślenia magicznego (atak na „potęgę wizerunków”), celebrowania „świata na opak”, a jednocześnie wyraz systemu kar mutylacyjnych, tzw. odzwierciedlających. Dlatego w ramach „oczyszczania przestrzeni publicznych” obrazy łamano, wrzucano do studni i zbiorników wodnych; otaczane dotąd czcią wizerunki zamieniano w tablice strzeleckie²³.

Zwalczanie portretów polskich królów w epoce szwedzkiego potopu nie

wynikało ze „strachu przed obrazami” jako takiego, ale przybierało formy zbieżne z walką z „idolami” ze względu na specyficzne pojmowanie wizerunku Pomazańca. Niejednokrotnie leżały u podstaw owej batalii: kalwinistyczna wiara w to, że świat fizyczny plasuje się na niższym poziomie w hierarchii bytów oraz zasada dualizmu duchowo-materialnego pociągającego za sobą odrzucenie teorii obrazu i prototypu. Nie bez znaczenia był także nieukrywany, często zabarwiony ideowo kosmopolityzm wielu dysydentów („Ojczyzna jest tam, gdzie jest dobrze”).

Tego typu bunt wobec minionego porządku stanowił zamach na tabu. Nawet wizerunek suwerena na monecie podlegał przecież ochronie prawnej, tym bardziej reprezentacyjny obraz²⁴. U samej genezy instytucji portretu leżała idea reprezentacji, czyli zastępstwa. Pisarz żmudzki Jan Mikołaj Stankiewicz 9 maja 1647 r. na posiedzeniu sejmu, w odpowiedzi na informację o zniszczeniu figur Ukrzyżowanego w dobrach hetmana polnego litewskiego Janusza Radziwiłła, wypowiedział znamienne słowa odnoszące się do tej kwestii: „Kto grzeszy przeciwko obrazowi, grzeszy przeciwko rzeczy w nim wyobrażonej”²⁵.

Nadrzędną funkcją oficjalnego konterfektu króla było jego symboliczne (choć wizualne) uobecnianie – o charakterze prawnym, rytualnym, emocjonalnym. W epoce nowożytnej w nawiązaniu do tradycji starorzymskiej, ale także średniowiecznej, podobizny władcy niekiedy traktowano jako jego substytut – stąd noszono je w procesji niczym przedmiot kultu, zastępowały one osobę królewską na

21 Tenże, *Das Phänomen Bildersturm. Versuch einer Übersicht*, w: *Bilder und Bildersturm im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit*, Hrsg. B. Scribner, Wiesbaden 1990, s. 69–124; tenże, *Die Ausbreitung des reformatorischen Bildersturms 1521–1537*, w: *Bildersturm. Wahnsinn oder Gottes Wille?* [kat. wystawy w Muzeum Historycznym w Brnie oraz Muzeum Katedry Notre-Dame w Strasburgu], Hrsg. C. Dupeux, P. Jezlera, J. Wirth, Zürich 2000, s. 46–51.

22 Tenże, *Protestanci a sztuka...*, dz. cyt., s. 152–156, 168.

23 Szerzej: J. Żukowski, *Kije strugane, czyli ikonoklazm braci polskich*, „QUART. Kwartalnik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego”, t. 20, 2011, nr 2, s. 26–44; tenże, *Sąd nad arianami w Pałacu Biskupów Krakowskich w Kielcach*, Kielce 2018, s. 103–110, 364–371.

24 L. Careri, *Tractatus apellationis in criminalibus*, w: *Practica causarum criminalium Ludovici Carerii...*, Lugduni 1569, poz. 5.

25 A.S. Radziwiłł, *Pamiętnik o dziejach w Polsce*, tłum. i opr. A. Przyboś, R. Żelewski, t. 3, Warszawa 1980, s. 19, za: J.K. Ostrowski, *Portret w dawnej Polsce*, Warszawa 2019, s. 29.

bankietach, legitymizowały uroczyste sesje rad miejskich i posiedzenia miejskich sądów. W rzeczywistości ówczesnej Francji czy Hiszpanii (sztuka elementem machiny kultu) samo odwrócenie się tyłem do podobizny panującego uznawano za obrazę majestatu. Niekiedy portrety władcy stanowiły wręcz przedmiot adoracji, uwielbienia, np. w dni świąteczne, w tym rocznice koronacji. Jak zauważa Krzysztof Pomian, „nawet w dni powszednie znajdujący się w jakimś wnętrzu portret monarchy narzucał obecnym określone zachowanie, które miało okazywać należną mu cześć, świadczyć o żywionej przez nich dla niego miłości i o ich mocnej uczuciowej więzi z uosabianym przez niego państwem”²⁶. W połowie XVII w. rozpowszechnił się zwyczaj wystawienia podobizny władcy pod baldachimem, przy czym tron albo pozostawał pusty, albo miejsce na nim zajmował jeden z reprezentantów suwerena. W ostatnim przypadku konterfekt nie pełnił funkcji reprezentacyjnej, ponieważ akt prawny dokonywał się wprawdzie w obecności portretu, ale nie wobec portretu. Posłowie pierwszej klasy od drugiej połowy XVII w. mieli prawo do ustawiania w sali, w której odbywała się audiencja, tronu wraz z portretem przedstawiającym wysyłającego ich monarchę. „Krzesło majestatowe” było symbolem suwerenności i jednocześnie godności posła. Przywilej umieszczania malarskiego wizerunku suwerena uzasadniony był również zastrzeżonym jedynie dla ambasadorów jego reprezentacyjnym charakterem, który zezwalał im na stosowanie ceremoniału takiego samego, jak w obecności władcy. Podobnie było w przypadku „instalowanego portretu państwowego” w budynku ambasady. Wizerunek tego typu wykorzystywany był głównie na szczeblu międzynarodowej

26 K. Pomian, *Portret: pamięć*, w: *Rafaël i jego spadkobiercy. Portret klasyczny w sztuce nowożytnej Europy*, red. S. Dudzik, T.J. Żuchowski, Toruń 2003, s. 24.



2. Salomon Wegener (przyp.), *Portret Władysława IV*, ok. 1635 r., Muzeum Narodowe Poznaniu, fragm. Fot. A. Cieślowski

dyplomacji, ale mógł również znaleźć zastosowanie na terenie państwa danego suwerena. We Francji za czasów Ludwika XIV i w ówczesnej Hiszpanii tron umieszczony pod portretem podczas stosownej ceremonii pozostawał pusty, podczas gdy w cesarstwie zawsze miejsce pod baldachimem i pod portretem zajmował reprezentant władcy. I tak w Paryżu w 1687 r. odbyły się uroczystości z okazji powrotu do zdrowia Ludwika XIV – król był „obecny” na umieszczonym pod imponującym baldachimem portrecie państwowym. Podczas uroczystej uczyty na zaślubinach *per procura* cesarza rzymskiego Józefa I w Modenie pod baldachimem wisiał jego portret. Podczas homagiiów porozbiorowych w Poznaniu (1793) i Warszawie (1795) w zastępstwie króla pruskiego Fryderyka Wilhelma II hołdy nowych poddanych przyjmowały jego całopostaciowe portrety²⁷.

Owe „portrety reprezentacyjne” *sensu stricto* reprezentowały osobę suwerena, nie spełniając jednak funkcji insygniów dla ambasadorów. Obraz *Odzyskanie Bahii* autorstwa Juana Bautisty Maino przywoływany bywa jako dowód na reprezentacyjną

27 J.K. Ostrowski, dz. cyt., s. 28.

funkcję portretu władcy. Po prawej stronie przedstawia zwyciężonych Holendrów kłęczących przed wywieszonym pod baldachimem gobelinem z wizerunkiem Filipa IV, na głowę którego Victoria i książę Olivares wkładają wieniec laurowy. Według opisu Lope de Vega (*El Brasil restituido*) zwracano się do podobizny suwerena, ponieważ kwestia ułaskawienia podbitych wymagała zgody władcy. *Portret z Fragi* Filipa IV autorstwa Diego Velázqueza w 1644 r. został wystawiony pod baldachimem w kościele gminy katalońskiej w Madrycie. W 1791 r. rada miasta Monachium zmuszona była do złożenia przeprosin przed pustym tronem z portretem księcia Karola Teodora w sali audiencji na zamku w Maxburgu. Akt został dokonany przed „zainstalowanym portretem” i uznany za prawnie wiążący. Kodeks karny Królestwa Bawarii z 1813 r. wymagał w przypadku obrazy majestatu drugiego stopnia złożenia publicznych przeprosin przed portretem suwerena²⁸. Do początków XX w. w zamku norymberskim eksponowano pod baldachimem portret Jana Kazimierza Wazy, do niedawna uznawany za podobiznę cesarza Leopolda I²⁹, co częściowo dokumentuje archiwalna fotografia (il. 1). W przestrzeni dworskiej portret monarszy nie był wyizolowanym obiektem „skupienia indywidualnej estetyki”, ale odnosił się do szerszego kontekstu powiązań uroczystego, najczęściej związanego z ikonologią władzy otoczenia, które nadawało ton codzienności dworu, będącym autonomiczną formą życia³⁰.

28 H. Winkler, *Bildnis und Gebrauch, Zum Umgang mit dem fürstlichen Bildnis in der frühen Neuzeit: Vermählungen, Gesandtschaftswesen, Spanischer Erbfolgekrieg*, Wien 1993, s. 182–183.

29 Cesarz na łożu śmierci, chcąc pobłogosławić nieobecnego syna Karola, złożył w zastępstwie ręce na jego konterfekcie, J.K. Ostrowski, dz. cyt., s. 28.

30 W.W.E. Mai, „Le portrait du Roi”. *Staatsporträt und Kunsttheorie in der Epoche Ludwigs XIV. Zur Gestaltikonographie des spätbarocken Herrscherporträts in Frankreich*, Bonn 1975.

Ceremonialno-rytualne zadania w przestrzeni publicznej Rzeczypospolitej spełniały włączone w tryby oficjalnej propagandy wizerunki w siedzibach królewskich lub portrety wpisane w rozmaite pocztyny monarsze, w znacznym stopniu wzorowane na ufundowanej przez Władysława IV galerii z Gabinetu Marmurowego. Najczęściej prezentowano je w ratuszach (np. Warszawy, Lipnika i Knipawy w Królewcu), traktowanych jako „przestrzeń sakralna władzy”, a z czasem także w półprywatnych wnętrzach siedzib magnaterii, szlachty i patrycjatu miejskiego. Pełniły one podstawową rolę w rozpowszechnianiu i utrwalaniu władczej ikonografii. Przykładowo przed 1637 r. w Wielkiej Sali Wety, najważniejszej w sferze prawotwórczej sali reprezentacyjnej Ratusza Głównego w Gdańsku, zawieszono portret panującego króla Polski, zapewne pędzla Adolfa Boya. Obraz pełniący funkcję „uosobionego obrazu Prawa płynącego od władcy”³¹, zaadaptowany przez hermetyczny program ideowy miejscowego patrycjatu, prezentował Władysława IV w zbroi, stojącego na stopniach Cnoty z pokonanymi niewolnikami, na tle portyku kolumnowego, nad którym dwa anioły w towarzystwie Sławy głosiły wyrażone na banderoli hasło *Victoria*³². Konterfekt monarchy „w naturalnej wielkości” zawieszony nad siedziskiem jego oficjalnego przedstawiciela w mieście, czyli burgrabiego, „miał za zadanie umacniać i podnosić autorytet osoby namiestnika królewskiego oraz dobitnie ukazywać jego funkcję jako działanie *in nomine* nieobecnego władcy [...]. W tych przypadkach portret nabierał szczególnego znaczenia – stawał się symbolem wierności wobec Rzeczypospolitej”³³.

31 M. Kałamajska-Saeed, *Genealogia przez obrazy. Barokowa ikonografia rodu Sapiechów na tle staropolskich galerii portretowych*, Warszawa 2006, s. 8, 13.

32 Szerzej: J. Żukowski, *Imagines nostrae. Studia z ikonografii Władysława IV*, Warszawa [w opracowaniu].

33 T. Domagała, *Wnętrza reprezentacyjnego piętra ratusza*

Ścisłe związane z owym kontekstem ceremonialno-narracyjnym był sakralny charakter tego typu wyobrażeń. Louis Martin w swych słynnych studiach *Le Portrait du roi* wykazał strukturalne homologie pomiędzy reprezentacją sakramentalną a dworsko-absolutystyczną, które napełniały symboliczną, realną obecność króla swoją mocą oddziaływania³⁴. Kaznodzieja wazowski Fabian Birkowski głosił: „obrazy świętych i Chrystusowe nie mogą być nazwane bałwanami, albowiem są obrazami rzeczy prawdziwych, postanowione na reprezentację tego, co w nich jest prawdziwego. Jako ani obraz królewski ma być nazwany bałwanem, albowiem reprezentuje to co jest. [...] ta chwała, która się oddaje zanosí się oraz *ad prototypum rapresentatum* do konterfektu reprezentowanego”³⁵. Po części możemy tu rozpoznać refleksy idei św. Bazylego (część oddana obrazowi przechodzi na jego prototyp, prawzór), a także św. Atanazego: „W obrazie mamy ideę [*eidōs*] i formę [*morphe*] cesarza [...]. Podobizna cesarza jest w obrazie niezmienną, tak więc kto widzi obraz, widzi cesarza, a kto widzi cesarza, rozpoznaje w nim tego, który jest w obrazie. [...] Kto zatem czci obraz, czci także cesarza. Albowiem obraz jest formą cesarza i jego ideą”³⁶.

Głównego Miasta na podstawie inwentarza z końca XVII wieku, „Gdańskie Studia Muzealne”, t. 2, 1978, s. 25–47. Wspólny przekaz ideowy tworzyły zawieszane w pobliżu: wizerunki Władysława Jagiełły, Kazimierza Jagiellończyka, Zygmunta Starego, Stefana Batorego, Zygmunta III, a także obrazy: *Bitwa pod Grunwaldem* Krzysztofa Boguszewskiego, *Bitwa pod Oliwą* i *Wjazd Władysława IV do Gdańska* Bartłomieja Milwita.

34 L. Martin, *Le portrait du roi*, Paris 1981.

35 F. Birkowski, *Kazania*, opr. M. Hanczanowski, Kraków 2003, s. 62.

36 Św. Atanazy, *Oratio III contra Arianos*, *S Patrologia Graeca* 26, 1405A, za: A. Ziemia, *Dawna sztuka w służbie władzy – mechanizmy sprawowania władzy poprzez sztukę w społecznościach hierarchicznych, w: Wywyższeni. Od faraona do Lady Gagi* [zbiór esejów towarzyszący wystawie w Muzeum Narodowym w Warszawie], red. K. Pomian, Warszawa 2012, s. 63.

Ontologię obrazów cesarza wykorzystywano jako metaforę natury Boga, wizerunek stał się czymś więcej niż tylko podobizną. Przy czym samoistny nowożytny portret władcy wywodził się głównie w wizerunków wotywnych, mających pośredniczyć w łasce płynącej z obrazu świętego, podobnie jak asystencyjne konterfekty fundatora, „obrazowe zastępniki fizycznej osoby”³⁷. Nie dziwi zatem, iż fizyczny atak na publiczny wizerunek suwerena, jego swoisty legat, stanowił szczególnie kwalifikowane wykroczenie. Kазus wielkopolskiego szlachcica Łódzkiego usiłującego zrzucić ze ściany portret Zygmunta III, któremu zarzucał brak ducha walki, był dość typowy: udało mu się uniknąć kary. Aleksander Weryha-Darowski miał za porąbanie w Grodnie portretu Jana III w 1679 r. (przy czym za lżenie króla i „polityki” Moskwą) zapłacić życiem. Jednak Mikołaj Jemiołowski podaje, iż pomimo wszczęcia śledztwa *pro crimine laesae maiestatis* i skazania Weryhy-Darowskiego na śmierć, na żądanie króla karę zamieniono na czteroletnie więzienie³⁸.

Wspomniana zbrodnia „skrzywdzonego majestatu” (*crimen laesae maiestatis, la lèse-majesté, atteinte a la majesté du Roi*) stanowiła jedną z największych przewin wobec suwerena, którego dostojność była odbiciem majestatu Boga. Już w czasach Oktawiana Augusta *maiestas princepsa* stała się mniej więcej identyczna z *maiestas* państwa. W czasach Tyberiusza prawdziwa bądź rzekoma obraza wizerunków Augusta lub jego cesarskiego następcy (np. uszkodzenie posągu, naruszenie azylu panującego

37 A. Ziemia, *Sztuka Burgundii i Niderlandów 1380–1500*, t. 2: *Niderlandzkie malarstwo tablicowe 1430–1500*, Warszawa 2011, s. 209.

38 M. Jemiołowski, *Pamiętnik dzieje Polski zawierający (1648–1679)*, oprac. J. Dziegielewska, Warszawa 2000, s. 499, za: M.L. Klementowski, *Zaostrzenie kary śmierci z udziałem zwierząt w średniowiecznych i wczesnonowożytnych państwach europejskich*, „Rejent”, t. 15, 2005, nr 3(167), s. 157.

w otoczeniu rzeźby, wniesienie do latryny czy domu publicznego monety/pierścienia z cesarską podobizną) skutkowało zarzutem zbrodni obrazy majestatu. Po wiekach, zniszczenie bądź obraza wobec konterfektu Elżbiety I Tudor były zagrożone karą śmierci³⁹. Nawet hiszpański kodeks karny z 1996 r. przewidywał penalizację potraktowania wizerunku króla i członków jego rodziny „w sposób naruszający prestiż Korony”⁴⁰.

Nie tylko ze względu na rolę prawa rzymskiego, pokłosia wspomnianej konstrukcji oddziaływały na praktykę prawną epoki nowożytnej. Ukonstytuowana w średniowieczu konstrukcja ciała mistycznego (*corpus mysticum*) przewidywała *quasi*-kapłański i uświęcony charakter władzy monarszej. Jak zasugerowano, penalizacji podlegały nie tylko ataki na ciało suwerena, ale także na jego wizerunki i inne znaki władzy. O atakach na „kapłana sprawiedliwości” pisał m.in. Jean Bodin: „ten, kto znieważa swego suwerennego księcia, znieważa Boga, którego jest on obrazem na ziemi”⁴¹. Jan Stojęński głosił, iż królowie „obraz niejaki majestatu [Boga] na sobie noszą”⁴². Autorytet króla polskiego związany był przede wszystkim z jego pozycją „pierwszego stanu Rzeczypospolitej”, przy czym jego dostojęstwo nie uległo ograniczeniu z tytułu wprowadzenia wolnej elekcji⁴³. Masowe uznawanie monarchy za głowę państwa, czasem za pana Rzeczypospolitej (kierownika obrad senatu i twórcę jego postanowień) skutkowało ścisłym wiązaniem godności króla

i Rzeczypospolitej. Był on zatem „najwyższym patronem naszej wolności” (jak pisała szlachta wiska w 1640 r.), lepiszczem integralności państwa; zamach na niego percypowano jako zamach na podstawy wolności.

*

Temat spontanicznych czy kontrolowanych buntów *par force* wobec usankcjonowanych przedstawień rodzimych monarchów w burzliwej epoce szwedzkiego potopu z pewnością zasługuje na dalsze kwerendy i refleksję naukową. W świetle powyższych uwag słuszną wydaje się jednak konstatacja, iż nie były one jedynie przejawem chęci odreagowania, objawem jednostkowej czy zbiorowej frustracji, bezmyślnego wandalizmu czy środkiem zdobycia przychyłności u „nowych panów” poprzez konfrontację z ich poprzednikami *in effigie*.

Współczesne zamachy na wizerunki królewskie w Polsce mają już najczęściej „jedynie” charakter właśnie wybryku wandalii, osób zaburzonych, a przede wszystkim znudzonych męczącą wycieczką uczniów (il. 2). Publiczne happeningi, takie jak atak zbuntowanego Daniela Olbrychskiego na wystawę Piotra Ukłańskiego *Naziści* (17 XI 2000), wyraźnie zainspirowanego słynną sceną z wyreżyserowanej przez Jerzego Hoffmana ekranizacji *Potopu* Henryka Sienkiewicza, przeprowadzony przez przypominają epokę, w której sztuka musiała oscylować między obszarem *stricte* artystycznym, a polityczną rzeczywistością, narażając niekiedy samą siebie na unicestwienie. Wciąż obalane na świecie pomniki zdają się jednak potwierdzać, że ów etap dziejowy nie należy całkiem do przeszłości.

39 J.K. Ostrowski, dz. cyt., s. 29.

40 Tamże.

41 J. Bodin, *Sześć ksiąg o Rzeczypospolitej*, w: *Historia idei politycznych. Wybór tekstów*, opr. S. Filipowicz, A. Mielczarek, K. Pielniński, M. Tański, t. 1, Warszawa 1998, s. 320.

42 J. Stojęński, *Modlitwy nabożne o różne potrzeby*, Raków 1633, s. 292.

43 U. Augustyniak, *Wazowie i „królowie rodacy”*. Studium władzy królewskiej w Rzeczypospolitej XVII wieku, Warszawa 1999, s. 107–108.

ABSTRAKT

Artykuł stanowi wstępny rekonesans badawczy zagadnienia nowożytnego ikonoklazmu politycznego wymierzonego w portrety polskich monarchów. Źródła potwierdzają, iż w okresie II wojny północnej (zwłaszcza w 1657) na terenie Krakowa urządzano swoiste egzekucje wizerunków Jana Kazimierza, jego żony Ludwiki Marii Gonzagi oraz poprzednika na polskim tronie Władysława IV Wazy. Zamieniano je w strzelnice, siekano szablami i szpadami, wyrzynano oczy, deptano, w towarzystwie wyzwisk i drwin, paszkwili, tańców i plucia, a następnie wyrzucano do latryn bądź przez okna. Autor stara się dowieść, iż obok strony ludycznej („rekreacja z obrazów królewskich”) i chęci ideowego odwetu, był to przykład wymierzania kary „w zastępstwie”, rytualnego obrazoburstwa polityczno-konfesyjnego, nastawionego na unicestwienie systemu znaków, zjawiska zasługującego na dalsze badania, np. w kontekście przemocy symbolicznej oraz ceremonialnej funkcji rytualnej portretów monarchów, traktowanych jako substytuty osoby suwerena lub uważanych za „uособione obrazy Prawa płynącego od władcy”. Stąd kwalifikacja prawna tego typu czynów jako zbrodnia obrazu majestatu. Autor wskazuje przy tym analogię do wielkiej rewolucji francuskiej, kiedy to portrety królewskie poddawano aktom desakralizacji, rytualnie masakrowano i poniżano, w końcu palono, jak zadżumione („egzorcyzmowanie”, „amputacja” przeszłości), organizując przy tym maskarady i parodie procesji. Przywołane przykłady poświadczają wyjątkową moc obrazów, moc będącą przedmiotem zacieklej walki i buntu.

SŁOWA KLUCZOWE

II wojna północna, Paul Würtz, Kraków, Jan II Kazimierz, Ludwika Maria Gonzaga, Władysław IV, ikonoklazm, *crimen laesae maiestatis*

ABSTRACT

The article is an initial research reconnaissance of the issue of early modern political iconoclasm aimed at portraits of Polish monarchs. Sources confirm that during the Second Northern War (especially in 1657) in Cracow, peculiar executions of the portraits of Jan Kazimierz, queen consort Marie Louise Gonzague de Nevers and Ladislas IV Vasa were organized. These canvases were turned into shooting ranges, slashed with sabers and swords, eyes were cut out, accompanied by insults and taunts, lampoons, dances and spitting; the images were trampled on and then thrown into latrines or through windows. The author tries to prove that, apart from the ludic side (“recreation”) and the desire for ideological retaliation, it was an example of punishment “in substitution”, ritual political and confessional iconoclasm, aimed at the destruction of the system of signs, a phenomenon that deserves further research, e.g. in the context of symbolic violence and the ceremonial ritual function of the portrait of monarch, treated as substitutes for his person or considered “personified images of the law flowing from the ruler.” Hence the legal qualification of such acts as a *crimen laesae maiestatis*. The author points out an analogy to the great French Revolution, when royal portraits were subjected to acts of desacralisation, ritually massacred and humiliated, and finally burned as if they were plagued (“exorcism”, “amputation” of the past), masquerades and parodies of processions were organised. The above-mentioned examples testify to the exceptional power of the images, the power that is the subject of fierce struggle and rebellion.

KEYWORDS

Second Northern War, Paul Würtz, Kraków, John II Casimir, Louise-Marie de Gonzague, Wladyslaw IV, iconoclasm, *crimen laesae maiestatis*

BIBLIOGRAFIA**Źródła pisane**

Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego,
rkps 66.

Źródła drukowane

- Birkowski Fabian, *Kazania*, opr. Michał Hanczanowski, Kraków 2003.
- Bodin Jean, *Sześć ksiąg o Rzeczypospolitej, w: Historia idei politycznych. Wybór tekstów*, opr. Stanisław Filipowicz, Adam Mielczarek, Krzysztof Pieliński, Maciej Tański, t. 1, Warszawa 1998, s. 313–325.
- Careri Ludovici, *Tractatus apellationis in criminalibus*, w: *Practica causarum criminalium Ludovici Carerii* [...], Lugduni 1569.
- Stojeński Jan, *Modlitwy nabożne o różne potrzeby*, Raków 1633.

Opracowania

- Augustyniak Urszula, *Wazowie i „królowie rodacy”. Studium władzy królewskiej w Rzeczypospolitej XVII wieku*, Warszawa 1999.
- Domagała Tadeusz, *Wnętrza reprezentacyjnego piętra ratusza Głównego Miasta na podstawie inwentarza z końca XVII wieku*, „Gdańskie Studia Muzealne”, t. 2, 1978, s. 25–47.
- Freedberg David, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, tłum. Ewa Klekot, Kraków 2005.
- Gady Alexandre, *Wandalizm rewolucyjny*, w: *Czarna księga rewolucji francuskiej*, red. Renaud Escande, tłum. Katarzyna Kubaszczyk, Beata Biały, Jolanta Gruszka, Marek Jurek, Dębogóra 2015, s. 299–311.
- Kałamajska-Saeed Maria, *Genealogia przez obrazy. Barokowa ikonografia rodu Sapiehów na tle staropolskich galerii portretowych*, Warszawa 2006.
- Katalog rękopisów Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie*, t. 1, opr. Helena Kozerska, Wanda Stummer, Warszawa 1963.
- Klementowski Marian Lech, *Zaostrzenie kar śmierci z udziałem zwierząt w średnio-wiecznych i wczesnonowożytnych państwach europejskich*, „Rejent”, t. 15, 2005, nr 3(167), s. 149–169.
- Kowalski Waldemar, *The Great Immigration: Scots in Cracow and Little Poland, circa 1500–1660*, Leiden 2016.
- Kracik Jan, *Staropolskie spory o kult obrazów*, Kraków 2012.
- Kruk Mirosław P., *Echoes of Iconoclasm in the Modern Polish-Lithuanian Commonwealth*, „Studia Historica Gedanensia”, 12, 2022, s. 143–155.
- Mai Werner Willi Ekkehard Mai, „Le portrait du Roi”. *Staatsporträt und Kunsttheorie in der Epoche Ludwigs XIV. Zur Gestaltikonographie des spätbarocken Herrscherporträts in Frankreich*, Bonn 1975.
- Michalski Sergiusz, *Das Phänomen Bildersturm. Versuch einer Übersicht*, w: *Bilder und Bildersturm im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit*, Hrsg. Bob Scribner, Wiesbaden 1990, s. 69–124.
- Michalski Sergiusz, *Die Ausbreitung des reformatorischen Bildersturms 1521–1537*, w: *Bildersturm. Wahnsinn oder Gottes Wille?* [kat. wystawy w Muzeum Historycznym w Brnie oraz Muzeum Katedry Notre-Dame w Strasburgu], Hrsg. Cecile Dupeux, Peter Jezler, Jean Wirth, Zürich 2000, s. 46–51.
- Michalski Sergiusz, *Protestanci a sztuka. Spór o obrazy w Europie nowożytnej*, Warszawa 1989.
- Nagielski Mirosław, Kossarzecki Krzysztof, Przybyłek Łukasz, Haratym Andrzej, *Zniszczenia szwedzkie na terenie Korony w okresie potopu. 1655–1660*, Warszawa 2015, s. 325–373.
- Ostrowski Jan K., *Portret w dawnej Polsce*, Warszawa 2019.

- Pomian Krzysztof, *Portret: pamięć*, w: *Rafael i jego spadkobiercy. Portret klasyczny w sztuce nowożytnej Europy*, red. Sebastian Dudzik, Tadeusz J. Żuchowski, Toruń 2003, s. 23–29.
- Rożek Michał, *Straty kulturalne i artystyczne Krakowa w okresie pierwszego najazdu szwedzkiego (1655–1657)*, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. 36, 1974, nr 2, s. 141–157.
- Sikora Ludwik, *Szwedzi i Siedmiogrodzianie w Krakowie*, Kraków 1908.
- Souchal François, *Wandalizm rewolucji*, tłum. Paweł Migasiewicz, Warszawa 2016.
- Stolicki Jarosław, *Oblężenie Krakowa przez Jerzego Lubomirskiego w latach 1656–1657*, „Studia i Materiały do Historii Wojskowości”, t. 40, 2003, s. 87–117.
- Winkler Hubert, *Bildnis und Gebrauch, Zum Umgang mit dem fürstlichen Bildnis in der frühen Neuzeit: Vermählungen, Gesandtschaftswesen, Spanischer Erbfolgekrieg*, Wien 1993.
- Ziomba Antoni, *Dawna sztuka w służbie władzy – mechanizmy sprawowania władzy poprzez sztukę w społecznościach hierarchicznych*, w: *Wywyższeni: od faraona do Lady Gagi* [zbiór esejów towarzyszący wystawie w Muzeum Narodowym w Warszawie], red. Krzysztof Pomian, Warszawa 2012, s. 53–83.
- Ziomba Antoni, *Sztuka Burgundii i Niderlandów 1380–1500*, t. 2: *Niderlandzkie malarstwo tablicowe 1430–1500*, Warszawa 2011.
- Żukowski Jacek, *Kije strugane, czyli ikonoklazm braci polskich*, „QUART. Kwartalnik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego”, t. 20, 2011, nr 2, s. 26–44.
- Żukowski Jacek, *Królewski pałac w Łobzowie – funkcje i przekształcenia w latach 1633–1648*, „Barok: Historia–Literatura–Sztuka”, t. 24, 2017, nr 1–2, s. 15–37.
- Żukowski Jacek, *Sąd nad arianami w Pałacu Biskupów Krakowskich w Kielcach*, Kielce 2018.

Wizerunki „Inków” w czasie świątecznych procesji w Cusco w okresie wicekrólestwa jako manifestacja tożsamości

DOI: <https://doi.org/10.21697/an.12126>

EWA KUBIAK
INSTYTUT HISTORII SZTUKI UL
ORCID 0000-0002-2740-0632

Obecność wizerunków Indian oraz elementów kultury przedhiszpańskiej w Cusco w okresie wicekrólestwa, a szczególnie wiekach XVII i XVIII, przez wielu badaczy traktowana jest jako wyraz oporu, symbol protestu wobec Korony Hiszpańskiej i wiary chrześcijańskiej. Wydaje się jednak, że asymilacja elit lokalnego społeczeństwa do nowych realiów nastąpiła stosunkowo szybko, szczególnie w Cusco. Religia najeźdźców została przyjęta przez ludność miejscową i stała się bardzo ważnym elementem ich życia. Zwykle w centrum miast kolonialnych zaraz po podboju stawiano kościoły i erygowano parafie dla konkwistadorów i ich potomków. Tak też było w Cusco, ale w XVIII w. po obu stronach katedry wzniesione zostały dwie kolejne świątynie: La Sagrada Familia i El Triunfo. Jak czytamy w dokumencie z 1804 r., były to siedziby parafii „Hiszpanów” i „Indian”¹.

¹ Archivo General de Indias (dalej jako AGI), Audiencia de Cuzco, Legajo 67, *Copia de Escrito presentado el día 1.º de Febrero de 1804 instando en el pola entrega de Autos*, k. 14v: „la Parroquia de Españoles” i „Iglesia Parroquial de Indios y Castas, que está lateral, y tiene correspon-

Była to sytuacja wyjątkowa, świadcząca o bardzo silnej pozycji społeczności lokalnej, przede wszystkim potomków szlachty inkaskiej, a nie całej tubylczej ludności zamieszkującej miasto. Trzeba także pamiętać, że w zakresie religii katolickiej i związanej z nią sztuki nastąpił proces asymilacji, czy też – jak wolą badacze latynoamerykańscy – „metysażu”², którego podłożem była chęć zachowania odrębności w ramach nowych

dencia interior con la Matriz, que hace con esta un mismo cuerpo en su Fabrica”. Parafia „indiańska” została także opisana w relacji Pablo José de Orcaina: „de Indios y Morenos en la [iglesia] del Triunfo pegada a la Catedral”. Biblioteca Nacional de España (dalej jak BNE), Mss/20600, k. 25r: *Compendio breve de discursos varios sobre diferentes materias y noticias geográficas del obispado del Cuzco, que claman remedios espirituales*, 1790.

² Fenomen „metysażu kulturowego” scharakteryzowali także polscy autorzy: A. Andrzejewska, *Motywy pochodzenia europejskiego jako jeden z aspektów badań nad stylistyką mestizo w barokowej architekturze Wicekrólestwa Peru*, „Sztuka Ameryki Łacińskiej/Arte de América Latina” 2011, nr 1, s. 259–278; E. Kubiak, *Cultural Metissage – the Descriptive Concept of Hybrid Phenomena on the Peripheries of Cultures*, „Art Inquiry. Recherches sur les arts” 2014, nr 16(25), s. 147–166; P. Drabarczyk vel Grabarczyk, *Todos somos mestizos. Reseña del catálogo de la exposición „Planète Métisse” en el Musée du quai Branly-Jacques Chirac de París (marzo de 2008–julio de 2009)*, ed. S. Gruzinski [S. Gruzinski, *Planète Métisse*, Paris: Musée quai Branly, 2009, 180 pp.], „Sztuka Ameryki Łacińskiej/Arte de América Latina” 2021, nr 11, s. 153–171.

realiów kulturowych. Nie był to więc opór wobec religii chrześcijańskiej narzuconej przez rządy Korony Hiszpańskiej, a potrzeba utrzymania własnej tożsamości związanej z rodzimymi tradycjami. Rzadziej, w przypadku Cusco, sztuka bywała także wyrazem oporu wobec kolonialnego porządku politycznego.

PORTRETY POTOMKÓW SZLACHTY INKASKIEJ

Portrety członków elit indiańskich stanowią niezwykle ciekawy fenomen sztuki peruwiańskiej. Są to przedstawienia świeckie, ale odnajdujemy je także w orbicie sztuki religijnej. Należy podkreślić, że wizerunki potomków szlachty inkaskiej wyposażano w zestaw symboli i traktować je można jako manifestację tożsamości oraz dawnych tradycji. Niezwykle interesujące są zarówno oficjalne portrety władców inkaskich, jak i bardziej prywatne wyobrażenia członków rodów wywodzących się z lokalnych elit. Tradycja przedstawiania ludzi w formie obrazowej istniała w świecie Inków, ale jej intensyfikacja nastąpiła wraz z przybyciem do Peru Hiszpanów³. Przedstawiciele potomków rodów królewskich zlecali tworzenie wizerunków zgodnie z europejską konwencją portretowania, dodając jednak do nich elementy własnej kultury. Często określone części stroju portretowanego wyrażały konkretną symbolikę władzy, co należy uznać za szczególną manifestację odrębności sportretowanego i tych, którzy wizerunek zamówili.

Carolyn Dean wymienia dokumenty, które wspominają obecność portretów przodków w domach potomków szlachty inkaskiej⁴, a lektura oryginalnych tekstów pozwoliła na szerszą analizę tych przedstawień. Najstarsza wzmianka pochodzi z 1662 r. Zgodnie

z testamentem *doñi Isabeli Urpacoki Ñusta*⁵ w jej domu znajdowały się naturalnych rozmiarów wizerunki ośmiu Inków, a testatorka wyszczególniła wśród nich „portret swojego ojca w ramach”⁶.

Kolejne wzmianki pochodzą z XVIII i początków XIX w. W inwentarzu sporządzonym po śmierci *doñi Antonii Loyoli Cusi Tito Atau Yupanqui* w 1759 r. wymienione zostały „płótno z portretem Inki *alfereza* królewskiego [*alférez real*]⁷ o wysokości dwóch *varas*⁸, w nowych ramach złożonych o wartości sześciu *pesos*. [...] także podobny portret *Ñusta* o wysokości dwóch *varas*, również

5 *Ñusta* – termin określający księżniczkę inkaską, pochodzący z jęz. keczua. „Princesa virgen de los antiguos incas en el Perú”. *Diccionario de la Real Academia Española* (dalej: DRAE), 2021, <https://dle.rae.es/%C3%B1usta?m=form> [dostęp 24 VI 2022]. Określenie jest powszechnie zrozumiałe w świecie andyjskim, przeszło nawet do użycia w jęz. współczesnym, w Boliwii nazywa się w ten sposób zwyciężczynię corocznego konkursu piękności. „Mujer joven elegida como reina de un concurso anual de belleza, generalmente de carácter folclórico”. *Diccionario de americanismos*, ed. A. Herranz, Barcelona 2015 [2010], s. 1524.

6 Archivo Regional del Cusco (dalej jako ARC), Protocolos Notarial, Siglo XVII, Escribano: Lorenzo Messa Andueza, *Testamento de Doña Isabel Urpacoca Ñusta*, 1662, k. 1362r.

7 Urzędnik, który był odpowiedzialny za noszenie insygniów królewskich lub chorągwi w obecności króla, szczególnie w dniu proklamacji królewskiej. Pełnił również funkcje sędziowskie, choć nie jurysdykcyjne, wykonując królewskie wyroki na wysokich dostojnikach, którzy dopuścili się przestępstw lub nie spłacali długów. *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad*, Madrid 1726, s. 198. W Wicekrólestwie Peru była to funkcja związana z określonymi świętami religijnymi, którym *alférez* przewodniczył i o wydatkach na które decydował, a także podczas których miał przywilej niesienia sztandarów. *Diccionario de americanismos...*, dz. cyt., s. 83. Zob. także: D. Amado Gonzales, *El estandarte real y la mascapaycha. Historia de una institución inca colonial*, Lima 2017; tenże, *El alférez real de los incas: resistencia, cambio y continuidad de la identidad indígena*, w: *Incas e indios cristianos. Elites indígenas e identidades cristianas en los Andes coloniales*, ed. J.J. Decoster, Cuzco-Lima 2002, s. 73–87.

8 *Vara* jest jednostką miary i wynosi 768–912 mm. DRAE.

3 C. Dean, *Inka Nobles: Portrait and Paradox in Colonial Peru*, w: *Exploring New World Imagery*, ed. D. Pierce, Denver 2005, s. 81.

4 Tamże, s. 87, 93.



1. *Portret Marcosa Chiguan Topy*, ok. 1740–1745, Museo Inka, Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco. Fot. R. Montero



2. *Portret Alonso Chiguan Inki*, ok. 1740–1750, Museo Inka, Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco. Fot. R. Montero

w złożonych ramach wart sześć pesos”⁹. W domu Martyny Chiguan Topy, wedle jej testamentu z 1813 r., umieszczono „dwanaście portretów Inków z rodziny Chiguantupa, które znajdowały się na korytarzu, a dwa z nich w ramach, wysokości jednej vara, w pokoju, w którym mieszkała zmarła”¹⁰. Niestety, do-

9 „lienzo del Retrato del Inga de Alferes real de dos baras con su Chorchola dorada nuevo en seis pesos [...] Itt otro del mismo Retrato dela Nusta de dos baras asi mismo con su Chorchola dorada nuevo en seis pesos”. ARC, Protocolos Notariales, Siglo XVIII, Escribano: Juan de Dios Quintanilla, 1755–1762, *Testamento de Doña Antonia Loyola Cusitito Atayupangui*, 1759, k. 262r. -

10 „dose retratos de los Ingas dela familia de Chiguantupa que estuvieron en el corredor, y dos de ellos con

kumenty nie opisują szczegółowo tych wizerunków. Jednak portrety zdobiące domy potomków dostojników inkaskich możemy sobie wyobrazić dzięki płótnom zachowanym w zbiorach muzeów państwowych i prywatnych kolekcjach w Cusco, Limie czy Hanowerze.

Jednym z bardziej interesujących obiektów jest portret Marcosa Chiguan Topy, być może wymieniony we wspomnianym

chorchola de vara en la pieza sonde estaba la difunta”. ARC, Protocolos Notariales, Siglo XIX, Escribano: Mariano Melendez Paez, 1812–1813, *Inventario extrajudicial de los bienes que quedarin por fin y muestre de D.[oñ]a Martina Chihuantupa y de la Paz*, 1813, k. 529v.



3. Niezidentyfikowany *curaca* indiański, ok. 1700–1730, Museo Inka, Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco. Fot. R. Montero ▲

testamencie Martiny Chiguan Topy z 1813 r. Portret znajduje się w Museo Inka w Cusco i został namalowany ok. 1740–1745 r. (il. 1). Anonimowy malarz przedstawił Martina Chiguan Topę w stroju hiszpańskim, zgodnie z kanonem portretowym obowiązującym w tym czasie, co zbliżyło wizerunek do europejskich koncepcji obrazowania¹¹. Jednak obok sztandaru z herbami Korony Hiszpańskiej i rodzinnym nadanym przez hiszpańskie władze pojawia się także *mascapaycha* – symbol

11 L.E. Wuffarden, *La descendencia real y el "renacimiento inca" en el virreinato*, w: *Los incas, reyes del Perú*, ed. T. Cummins, Lima 2005, s. 221.

władzy inkaskiej. Jak podają Jan Szemiński i Mariusz Ziółkowski, jest to „chwość noszony na opasce na głowie, symbol władzy Zapay Inki”¹². Inaczej ukazany został kolejny członek rodziny – Alonso Chiguan Inka (il. 2). Portret powstał w podobnym czasie, pomiędzy latami 1740 i 1750. Stylistycznie nie odbiega od wspomnianego już przedstawienia, ale zdecydowanie inaczej ukazany został strój portretowanego. Alonso ubrany jest w *unku*, czyli krótką tunikę charakterystyczną dla stroju inkaskiego i ozdobioną *tocapu*, czyli pasową dekoracją składającą się z form geometrycznych, za pomocą których określano w społeczeństwie inkaskim pochodzenie, pozycję i status. Bogato zdobiona przepaska na głowie posiada czerwony chwość, tj. *mascapaychę*, opisany już symbol władzy. Dodatkowo na piersi portretowanego widnieje tarcza słoneczna, element mający konotacje w kulturze europejskiej i tradycyjnie kojarzony z najwyższym bóstwem Inków – Inti (Słońce). Kulturowo obraz „broni” dawnych tradycji, jednak symbolicznie nawiązuje także do religii katolickiej. Potomek Inków dzierży w dłoni krzyż, który w geście triumfu wznosi ku górze, a na stoliku obok umieszczono monstrancję odnoszącą się do najważniejszego misterium chrześcijaństwa, sakramentu eucharystii.

Przedstawień lokalnych elit kuzkańskich (il. 3) jest więcej, ale dwa scharakteryzowane portrety ukazują najważniejsze typy obrazowania szlachty inkaskiej, której przedstawiciele pragnęli zaznaczyć zarówno swoją pozycję w społeczności tradycyjnej, jak i w nowym uniwersum chrześcijańskim zbudowanym przez Hiszpanów. Ciekawą informację odnalazł w dokumentach David T. Garrett. W inwentarzu majątku *ñusty* Josefy Villegas Cusipaucar Loyola wśród dziesiątków innych obrazów znajdowało się przedstawienie ukazujące „zaślubiny *doñi Beatriz*”¹³,

12 J. Szemiński, M. Ziółkowski, *Mity, rytuały i polityka Inków*, Warszawa 2006, s. 344.

13 D.T. Garret, *La iglesia y el poder social de la nobleza*



4. Małżeństwo Martina de Loyoli i *Ñusty* Beatriz oraz Juana de Borja i *Ñusty* Lorenzy de Loyoli, ok. 1680 r., kościół jezuitów w Cusco.

Fot. E. Kubiak

prawdopodobnie była to kopia słynnego anonimowego obrazu zachowanego w świątyni jezuitów w Cusco (il. 4), ukazującego zaślubiny Martina de Loyoli i *ñusty* Beatriz oraz Juana de Borja i *ñusty* Lorenzy de Loyoli z ok. 1680 r. Zatem wspomniane w inwentarzu przedstawienie było dość nietypowe jak na domową przestrzeń prywatną.

OBECNOŚĆ „INKÓW” I ICH WIZERUNKÓW PODCZAS ŚWIĄT RELIGIJNYCH I ŚWIECKICH

O obecności dostojników lokalnych w czasie świąt kuzkeńskich informują zarówno źródła ikonograficzne, jak i dokumenty rękopiśmienne, a także drukowane. Historycy sztuki i historycy zdecydowanie częściej sięgali po świadectwa wizualne, a najciekawszym źródłem ukazującym udział odświętnie ubranych Inków w wydarzeniach religijnych są płótna serii malarskiej ukazującej procesję

Bożego Ciała. Jest to cykl składający się z 12 obrazów z lat 1677–1680, który stanowił dekorację kościoła Santa Ana w Cusco¹⁴. Ich autorstwo jest trudne do ustalenia, ale na podstawie analizy stylistycznej większość badaczy zgadza się, że w powstaniu tych dzieł miało udział przynajmniej dwóch malarzy lub nawet dwa warsztaty. W tym okresie najważniejszymi artystami działającymi w Cusco byli Diego Quispe Tito oraz Basilio Pacheco de Santa Cruz Pumacallao; zdania na temat dominacji wpływów któregoś z nich są podzielone¹⁵.

¹⁴ Na temat tego cyklu malarskiego jako pierwszy pisał José Uriel García. Chociaż jego tekst znajduje się w przewodniku po Cusco, możemy potraktować go jako próbę analizy zespołu malarskiego. J.U. García, *La ciudad de los Incas*, Cuzco 1922, s. 214–218.

¹⁵ Teresa Gisbert odnajduje stylistyczne odniesienia do prac Diega Quispe Tito. T. Gisbert, *Los Angeles de Calamarca*, La Paz 1983, s. 159. Natomiast Ricardo Mariátegui Oliva i Jorge Bernales Ballesteros widzą większą zależność od prac Basilio de Santa Cruz Pumacallao. R. Mariátegui Oliva, *Nuevo lienzo auténtico del Corpus cuzqueño. Un falso lienzo; más consideraciones acerca de los maravillosos cuadros del siglo XVII*, Lima 1983, s. 17, 19; J. Bernales Ballesteros,

indígena cuzqueña, siglo XVIII, w: *Incas e indios cristianos. Elites indígenas e identidades cristianas en los Andes coloniales*, ed. J.J. Decoster, Cuzco–Lima 2002, s. 214.

W kościele Santa Ana obrazy znajdowały się do 1968 r.¹⁶, następnie przeniesiono je do Museo de Arte Religioso w Cusco. Ukazano na nich grupy procesyjne kuzkieńskiej społeczności. Mamy zatem przedstawicieli parafii, bractw religijnych i zgromadzeń zakonnych. Wśród nich znajdowali się także odświętnie ubrani przedstawiciele szlachty indiańskiej. Wieloaspektową analizę tych

dzieł zaprezentowała Carolyn Dean¹⁷. Autorka skupiła się przede wszystkim na wizualnej stronie prac, ale omówiła ją na szerokim tle historycznym, obejmującym zarówno lokalną produkcję artystyczną tamtych czasów, wzory europejskie, życie religijne kuzkieńczyków, jak i strukturę społeczną miasta.

Obrazy ukazujące procesję Bożego Ciała są jednymi z najbardziej rozpoznawalnych płócien kuzkieńskich, które zainteresowanie wzbudzały już w XIX w. Z zachwytem opisywali je odwiedzający Cusco i z poczuciem dumy wspominali o nich sami mieszkańcy. W 1834 r. José María Blanco

Historia del arte hispanamericano, t. 2: Siglos XVI a XVII, Madrid 1987, s. 332.

16 Niektóre obrazy przed tą datą znalazły się w nieznanych okolicznościach w kolekcji prywatnej w Chile. Na temat tej części cyklu malarskiego: R. Mariátegui Oliva, *Pintura cuzqueña del siglo XVII en Chile. Los valiosos lienzos del Corpus cuzqueño de propiedad de D. Carlos Peña Otaequi en Santiago*, Lima 1954.

17 C. Dean, *Los cuerpos de los incas y el cuerpo de Cristo. El Corpus Christi en el Cuzco Colonial*, tłum. J. Flores Esponzoa, Lima 2002 [1999].



5. *Procesja parafii św. Krzysztofa w Cusco*, ok. 1675–1680, Museo de Arte Religioso, Cusco. Fot. E. Kubiak



6. Portret Carlota Huaynacapaca Inki,

fragm. obrazu ukazującego procesję parafii św. Krzysztofa w Cusco, ok. 1675–1680, Museo de Arte Religioso, Cusco. Fot. E. Kubiak

podróżował jako towarzysz nowego prezydenta Luisa José de Obregoso y Moncada po południowym Peru. Jednym z najważniejszych punktów podróży były odwiedziny Cusco. W swojej relacji scharakteryzował większość budynków miasta, m.in. kościół Santa Ana, stwierdzając: „największym jego skarbem są ogromne obrazy finezyjnego pędzla, które umieszczono w bogatych ramach po obu stronach wzdłuż kościoła. Przedstawiono na nich procesję Bożego Ciała, która dawniej odbywała się w Cusco i w czasie której paradowano w strojach i ozdobach używanych przez Indian i Indianki szlacheckiego pochodzenia, niosąc sztandary, a także przedstawia się tam zachowane przez nich zwyczaje i ich genealogię”¹⁸. W inwentarzu kościoła Santa Ana spisany w 1836 r. tylko niektóre obrazy zostały dookreślone tytułem. Obok serii z życia patronki świątyni wyróżnione bardziej precyzyjnym opisem zostały tylko płótna ukazujące procesję Bożego Ciała¹⁹. Niektóre postacie na obrazach można zidentyfikować dzięki inskrypcjom, dotyczy to np. Carlota Huaynacapaca Inki, królewskiego *alféresa* idącego w procesji parafii św. Krzysztofa (il. 5–6). Nie da się ustalić tożsamości innych ukazanych w procesji przedstawicieli lokalnej szlachty (il. 7–8).

Drugą grupę świadectw mówiących o obecności tubylczej szlachty ubranej w tradycyjne inkaskie stroje stanowią opisy z epoki. Są to zarówno dokumenty rękopiśmienne,

18 „Las mejores alhajas que tiene son los cuadros, que al un lado y otro del cañón del templo están enclavados en la pared en ricos marcos dorados, que son de un pincel delicado. En ellos se representa la procesión del Corpus que antiguamente se hacía en el Cuzco, en la que se manifiestan los vestidos y galas que usaban los indios e indias nobles llevando sus estandartes, y las costumbres y procedencia que guardaban”.

J.M. Blanco, *Diario del viaje del presidente Obregoso al sur del Peru*, ed. F. Denegri Luna, Lima 1974, s. 220.

19 *Diez y ocho lienzos de la procesión de Corpus con sus chorcholas doradas*. Archivo Arzobispal del Cusco (dalej: AAC), Época colonial, Fabricas e inventarios, *Inventario de la Iglesia de Santa Ana Iglesia de Santa Ana*, 1836–1874.

7. *Procesja parafii św. Jakuba w Cusco*,
ok. 1675–1680, Museo de Arte Religioso, Cusco.
Fot. E. Kubiak

jak i druki ulotne wydawane okazjonalnie. Źródła pisane zostały znacznie mniej przebadane niż wspomniane już przedstawienia ikonograficzne. Jednym z ciekawszych opracowań poświęconych świętom religijnym w XVII-wiecznym Cusco jest publikacja Davida Cahilla z 2000 r.²⁰ Autor opisał dwie procesje. Pierwsza z nich została zorganizowana w 1610 r. z okazji beatyfikacji Ignacego Loyoli, druga zaś odbyła się w 1692 r. i poświęcona została Matce Boskiej Loretańskiej. Autor opiera się na dwóch opisach z epoki, które przytacza w całości w formie aneksów²¹.

Uroczystości związane z beatyfikacją Ignacego Loyoli trwały ponad tydzień. Każda z parafii w kolejnym dniu organizowała procesję. Kilkakrotnie wspomniana została w dokumencie obecność przedstawicieli szlachty inkaskiej w tradycyjnych strojach z elementami symbolizującymi dawną władzę, czyli z *mascapaychami*. W czasie obchodów zorganizowano także inscenizacje zwycięskich bitw Inków pomiędzy Cañares i Canas z Ancocana, a także wojsk inkaskich z chilijskimi Mapuchami.

Druga z opisywanych procesji odbywała się w 1692 r., ale znamy ją z późniejszej relacji z 1786 r., która została sporządzona w celu legitymizacji królewskiego pochodzenia Benaventury Sicosy i jego rodziny. Zgodnie z nią przedstawiciele wspomnianej rodziny w czasie święta ku czci Matki Boskiej Loretańskiej mieli prawo noszenia insygniów królewskich i *mascapaychy*. Co więcej, w procesji niesiono także malowany dwustronny obraz, na którym z jednej strony znajdował się wizerunek Inki z atrybutami władzy – *mascapaychą tocapu* i tarczą

²⁰ Jest to druga część książki napisanej wspólnie z Peterem T. Bradleyem poświęconej czasom Habsburgów w Peru: D. Cahill, *The Inca and Inca Symbolism in Popular Festive Culture: The Religious Processions of Seventeenth-Century Cuzco*, w: P.T. Bradley, D. Cahill, *Habsburg Peru. Images, Imagination and Memory*, Liverpool 2000, s. 87–150.

²¹ *Relación de la fiesta, 1610*, w: tamże, s. 156–162 oraz *Procesión de Nuestra Señora de Loreto, 1692*, w: tamże, s. 161–162.



8. *Procesja parafii św. Sebastiana w Cusco*, ok. 1675–1680,
Museo de Arte Religioso, Cusco. Fot. E. Kubiak



9. *Señor de los Temblores* w czasie procesji,
2018 r. Fot. E. Kubiak



10. Współczesny instrument pututu, sklep instrumentów muzycznych w Meso Inka; Grający na *pututu*, fragm. obrazu ukazującego małżeństwo Martina de Loyoli i *ñusty* Beatriz oraz Juana de Borja i *ñusty* Lorenzy de Loyoli, ok. 1680 r., kościół jezuitów w Cusco; Uczestnik procesji grający na *pututu*, procesja *Señor de los Temblores*, 2018 r. Fot. E. Kubiak

słoneczną symbolizującą dawne imperium, a po drugiej stronie pod arkadą widniała złota korona królów hiszpańskich, również w towarzystwie emblematów władzy inkaskiej.

Przedstawiciele lokalnej społeczności w tradycyjnych strojach uczestniczyli także w świętach Korony Hiszpańskiej, takich jak egzekwie czy proklamacje²². W czasie obchodów proklamacji Filipa V, które miały miejsce w Cusco 8 stycznia 1702 r., w tłumie świętujących zwracała uwagę obecność Indian, a szczególnie 24 elektorów, którzy tworzyli charakterystyczne dla administracji andyjskiej *Cabildo de indios nobles*. Przewodniczył im wspomniany już indiański urzędnik królewski (*alférez real*) Felipe Aguasca. Ubrany był w strój „dawnych Inków, z ostentacyjnie bogatą *mascapaycha* ciasno umieszczoną na głowie, którą ozdabiały perły znacznych rozmiarów i przepiękne diamenty, insygnium, którego używali ich królowie i które do dzisiaj noszą tylko ci, którzy mogą poszczycić się pochodzeniem od nich w linii prostej”²³. Także w czasie obchodów proklamacji Ferdynanda VI, jakie odbyły się w Cusco 23 października 1747 r., w paradnym orszaku wzięło udział „97 Inków, 27 szlachciców i pozostali”²⁴. Wszyscy nosili bogate stroje. Kreolom, często na koniach, towarzyszyli niewolnicy,

określani jako *negros* albo *esclavos*²⁵. Nie zabrakło też elementów inscenizacji. Orszak uświetnili ludzie przebrani za zwierzęta „najbardziej zaciekle i dziwne”, co pozwoliło na porównanie głównego placu w Cusco z arenami starożytnego Rzymu pełnymi dzikich bestii²⁶. Podobnie jak w czasie proklamacji Filipa V, w orszaku znajdowała się też grupa Indian ubranych w stroje inkaskie, z *maskapaycha* jako symbolem władzy królewskiej. Tradycyjne stroje były przechowywane, a także przekazywane z pokolenia na pokolenie, co potwierdza informacja zawarta w teście Nicolasy Sincas, która przekazała przyszłym pokoleniom tradycyjny strój inkaski, obecny od lat w rodzinie: „Deklaruję jako moją własność kompletny strój Inki z *maskapaycha* i płaszcz obszyty srebrną taśmą; dalej *llyayto*²⁷ ozdobione koralem i niebieskimi paciorkami, i słońcem ze srebra”²⁸. Stroje inkaskie prezentowały zatem zarówno wartość nie tylko materialną, ale i sentymentalną.

RESISTENCIA, CZYLI SIŁA TRWANIA

Zarówno przedstawienia portretowe, jak i obecność szlachty indiańskiej ubranej w tradycyjne stroje miały na celu manifestację pozycji lokalnych elit i zachowanie pewnych tradycji kultury przedhiszpańskiej. Na

22 Więcej na temat proklamacji królewskich w Cusco: E. Kubiak, *Oprawa artystyczna proklamacji królów hiszpańskich Filipa V i Ferdynanda VI w Cusco (1702, 1747)*, „Roczniki Humanistyczne”, t. 58, 2020, z. 4, s. 155-174.

23 „los antiguos incas, ostentando enriquezida, y adornada de gruesas perlas y preciosos diamantes la Mascapaycha, que llevaba ceñida en la cabeza, insignia, que usaban sus Reyes y que al presente solo traen los que se precian de su sangre”. P.J. de Bermúdez, *Relación de la Cavalgata Real y Solemne Aclamación, que el día 8 de Enero de este año de 1702 hizo la muy Noble y Leal Ciudad del Cuzco, celebrando la Jura del Catholico Rey D. Felipe V, de este nombre, Nuestro Señor, Monarca de las Españas y Emperador de las Indias*, Lima 1702.

24 D. Esquivel y Navia, *Noticias cronológicas de la gran ciudad del Cuzco*, ed. F. Denegri Luna, Lima 1980 [c. 1750], s. 404-405.

25 J.A. Santander, *La lealtad satisfecha, el jubilo ensalzado, y gratos reconocimientos de la fidelidad conque expreso su sentimiento la Ciudad del Cuzco en las Exequias del S.D. Phelipe V*, Lima 1748.

26 „los mas ferozes y estraños”. Tamże.

27 *Llyayto* – „ławt’u, krajka do obwiązywania głowy”, J. Szemiński, *Słownik – indeks*, w: Inca Garcilasso de la Vega, *O Inkach uwagi prawdziwe*, tłum. i wyd. J. Szemiński, Warszawa 2017, s. 618.

28 „Item declaro por mis bienes un bestido entero de Ynga con su mascapaycha, y la capa esta guarnecida con franjas de plata = Mas un Llyayto guarnecido con corales, y quantas asules, y su sol de plata”. Za wskazanie tego dokumentu chciałabym podziękować przyjacielowi i mistrzowi dr. Donato Amado Gonzalesowi. ARC, Protocolos Notariales, Siglo XVIII, Escribano: Thomas Villavicencio, 1778-1779, *Testamento de Doña Nicolasa Sincas*, k. 439r.

zakończenie warto przywołać także kilka innych przykładów związanych z obchodami świąt, które świadczą o trwaniu dawnych zwyczajów pomimo aktywnego procesu akulturacji wdrożonego przez Hiszpanów. W pierwszym okresie po konkwiście Peru starano się wykorzenić użycie piór, gdyż traktowano je jako element wzmacniający indiańskie tradycje i pamięć dawnych wierzeń²⁹. Były one bowiem ważnymi elementami dekoracji strojów (szczególnie ceremonialnych), a ponadto składano je w ofierze³⁰. Mimo to ozdoby tego typu nadal stosowano i – jak twierdzi Ramón Mujica Pinilla – można powiedzieć, że zostały one schryścianizowane. Z jednej strony wizerunki Maryi, aniołów arkebuzerów czy figurki aniołów na ołtarzach procesyjnych można określić jako „zindianizowane” za sprawą dekoracji z piór przystrajających ich głowy, z drugiej zaś same pióra przeszły transformację znaczeniową. Z czasem trzy kolory piór pojawiające się w pióropuszcach wizerunków religijnych (niebieski, zielony i czerwony) zaczęto utożsamiać z trzema cnotami teologicznymi³¹. Pióra nadal fascynowały, ale stały się też elementem charaktery-

zującym religijną sztukę regionu andyjskiego. Dziś nadal odnajdujemy dekoracje z piór, jak choćby w *andas*³² procesyjnych *Señora de los Temblores* (il. 9), czyli figury ukrzyżowanego Chrystusa, która w Cusco otaczana jest ogromnym kultem. Procesja z udziałem cudownego wizerunku przechodzi ulicami miasta w Wielki Poniedziałek i jest jednym z najważniejszych wydarzeń religijnych w kalendarzu każdego mieszkańca. Do dzisiaj także świętom kuzkeńskim, zarówno religijnym, jak i świeckim, towarzyszy tradycyjna muzyka, a co za tym idzie, tradycyjne instrumenty wykonywane najczęściej z lokalnych materiałów. Jednym z ciekawszych przykładów jest *pututu* – instrument dęty wykonany z muszli morskiej (*Lobatus galeatus*). W tym celu wybierane były muszle znacznych rozmiarów, tak by można było wydobyć z nich donośny, niski, wibrujący dźwięk (il. 10). Przykłady użycia *pututu* odnajdujemy w czasach przedhiszpańskich, w okresie kolonialnym, a także podczas dzisiejszych obchodów świąt zarówno świeckich, jak i religijnych³³.

29 R. Mujica Pinilla, *Ángeles apócrifos en la América virreinal*, Lima 1996, s. 289.

30 J. Flores Ochoa, E. Kuon Arce, R. Samanez Argumedo, *Pintura mural en el Sur Andino*, Lima 1993, s. 243.

31 R. Mujica Pinilla, dz. cyt., s. 294.

32 *Andas* – platforma procesyjna przeznaczona do przenoszenia w przedstawień rzeźbiarskich.

33 Na temat roli świąt w przetrwaniu elementów kulturowych: K. Pacheco Medrano, *Incas, indios y fiestas. Revindicaciones y representaciones en la configuración de la identidad cusqueña*, Lima 2007.

STRESZCZENIE

W Cusco w okresie kolonialnym dawna szlachta inkaska zachowała bardzo wysoką pozycję. Członkowie przedhiszpańskich elit odnaleźli się w nowym układzie społecznym i zaakceptowali religię katolicką wprowadzoną przez Europejczyków. Jednak proces akulturacji wywołał potrzebę zachowania pewnych elementów dawnych tradycji. Ważne dla utrzymania odrębnej tożsamości było posiadanie

SUMMARY

During the colonial period, the old Inca nobility retained a very high position in Cusco. Members of the pre-Hispanic elite found themselves in the new social system and accepted the Catholic religion introduced by the Europeans. However, the acculturation process triggered the need to preserve some elements of the old traditions. An important element of maintaining a separate identity was the possession and

i wykorzystywanie w czasie wydarzeń publicznych i religijnych tradycyjnych strojów inkaskich. Pomimo akceptacji nowego porządku zarówno politycznego, jak i religijnego, potomkowie tubylczych elit odczuwali potrzebę zaznaczenia własnej odrębności i pozycji wynikających ze spuścizny historycznej. Artykuł ma na celu zaprezentowanie obecności szlachty inkaskiej podczas procesji i świąt w Cusco, a także ukazanie potrzeby manifestacji kulturowej, która odbywała się poprzez wykorzystanie w czasie wydarzeń publicznych tradycyjnych strojów czy inscenizacji odwołujących się do inkaskiej historii.

SŁOWA KLUCZOWE

sztuka kolonialna, Peru, Cusco, święta religijne, wizerunki Inków

use of traditional Inca costumes during public and religious events. Despite the acceptance of the new order, both political and religious, the descendants of the Inca nobility felt the need to emphasize their own distinctiveness and position resulting from the historical legacy. This article aims to present the presence of the Inca nobility during the processions and festivals in Cusco, as well as to show the need for a cultural manifestation that took place through the use of traditional costumes during public events or performances referring to Inca history.

KEYWORDS

colonial art, Peru, Cusco, religious festivals, Inca images

BIBLIOGRAFIA

Źródła rękopiśmienne

- Archivo Arzobispal del Cusco (AAC)
Época colonial, Fabricas e inventarios,
Inventario de la Iglesia de Santa Ana,
1836–1874.
- Archivo General de Indias (AGI)
Audiencia de Cuzco, Legajo 67, *Copia de Escrito
presentado el día 1° de Febrero de 1804
instando en el pola entrega de Autos*,
k. 1–34.
- Archivo Regional del Cusco (ARC)
Protocolos Notarial, Siglo XVII, Escribano:
Lorenzo Messa Andueza, 1662,
*Testamento de Doña Isabel Urpacoca
Ñusta*, k. 1354 r–1370 r.
- Protocolos Notariales, Siglo XVIII, Escribano:
Juan de Dios Quintanilla, 1755–1762,
*Testamento de Doña Antonia Loyola
Cusitito Atauyupangui* (1759),
k. 260r–267v.
- Protocolos Notariales, Siglo XVIII, Escribano:
Thomas Villavicencio, 1778–1779,

*Testamento de Doña Nicolasa Siancas
y Quisp*, k. 437r–440v.

- Protocolos Notariales, Siglo XIX, Escribano:
Mariano Melendez Paez, 1812–1813,
*Inventario extrajudicial de los bienes que
quedarán por fin y muestre de D.[oña]
Martina Chihuantupa y de la Paz* (1813),
k. 529r–531r.
- Biblioteca Nacional de España (BNE)
Pablo José de Orcain, *Compendio breve de discusos
varios sobre diferentes materias y
noticias geográficas del obispado del
Cuzco, que claman remedios espirituales*,
1790, Mss/20600.

Źródła drukowane

- Bermúdez Pedro José, *Relación de la Cavalgata
Real y Solemne Aclamación, que el día
8 de Enero de este año de 1702 hizo la muy
Noble y Leal Ciudad del Cuzco, celebrando
la Jura del Catholico Rey D. Felipe V, de
este nombre, Nuestro Señor, Monarca
de las Españas y Emperador de las Indias*,
Lima 1702.

- Blanco José María, *Diario del viaje del presidente Orbegoso al sur del Peru*, ed. Félix Denegri Luna, Lima 1974.
- Esquivel y Navia Diego de, *Noticias cronológicas de la gran ciudad del Cuzco*, ed. Félix Denegri Luna, Lima 1980 [c. 1750].
- Procesión de Nuestra Señora de Loreto, 1692*, w: Peter T. Bradley, David Cahill, *Habsburg Peru. Images, Imagination and Memory*, Liverpool 2000, s. 161–162.
- Relación de la fiesta, 1610*, w: Peter T. Bradley, David Cahill, *Habsburg Peru: Images, Imaginations and Memory*, Liverpool 2000, s. 156–162.
- Santander José Antonio, *La lealtad satisfecha, el jubilo ensalzado, y gratos reconocimientos de la fidelidad conque expresso su sentimiento la... Ciudad del Cuzco en las Exequias del S.D. Phelipe V*, Lima 1748.
- Opracowania**
- Andrzejewska Agata, *Motywy pochodzenia europejskiego jako jeden z aspektów badań nad stylistyką mestizo w barokowej architekturze Wicekrólestwa Peru*, „Sztuka Ameryki Łacińskiej/Arte de América Latina” 2011, nr 1, s. 259–278.
- Amado Gonzales Donato, *El estandarte real y la mascapaycha. Historia de una institución inca colonial*, Lima 2017.
- Amado Gonzales Donato, *El alférez real de los incas: resistencia, cambio y contibuidad de la identidad indígena*, w: *Incas e indios cristianos. Elites indígenas e identidades cristianas en los Andes coloniales*, ed. Jean Jacques Decoster, Cuzco–Lima 2002, s. 73–87.
- Bernales Ballesteros Jorge, *Historia del arte hispanamericano*, t. 2: *Siglos XVI a XVII*, Madrid 1987.
- Cahill David, *The Inca and Inca Symbolism in Popular Festive Culture: The Religious Processions of Seventeenth-Century Cuzco*, w: Peter T. Bradley, David Cahill, *Habsburg Peru. Images, Imagination and Memory*, Liverpool 2000, s. 87–150.
- Dean Carolyn, *Los cuerpos de los incas y el cuerpo de Cristo. El Corpus Christi en el Cuzco Colonial*, trad. Javier Flores Esponzoa, Lima 2002 [1999].
- Dean Carolyn, *Inka Nobles: Portrait and Paradox in Colonial Peru*, w: *Exploring New World Imagery*, ed. Donna Pierce, Denver 2005, s. 79–103.
- Diccionario de americanismos*, ed. Atanasio Herranz, Barcelona 2015 [2010].
- Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad*, Madrid 1726.
- Diccionario de la Real Academie Española (DRAE)* <https://dle.rae.es/>
- Drabarczyk vel Grabarczyk Paweł, *Todos somos mestizos. Reseña del catálogo de la exposición „Planète Métisse” en el Musée du quai Branly-Jacques Chirac de París (marzo de 2008–julio de 2009)*, red. Serge Gruzinski [Serge Gruzinski, *Planète Métisse*, Paris: Musée quai Branly, 2009, 180 pp.], „Sztuka Ameryki Łacińskiej/Arte de América Latina” 2021, nr 11, s. 153–171.
- Flores Ochoa Jorge, Kuon Arce Elizabeth, Samanez Argumedo Roberto, *Pintura mural en el Sur Andino*, Lima 1993.
- García José Uriel, *La ciudad de los Incas*, Cuzco 1922.
- Garret David T., *La iglesia y el poder social de la nobleza indígena cuzqueña, siglo XVIII*, w: *Incas e indios cristianos. Elites indígenas e identidades cristianas en los Andes coloniales*, ed. Jean Jacques Decoster, Cuzco–Lima 2002, s. 211–223.
- Gisbert Teresa, *Los Angeles de Calamarca*, La Paz 1983.
- Kubiak Ewa, *Cultural Metissage – the Descriptive Concept of Hybrid Phenomena on the Peripheries of Cultures*, „Art Inquiry. Recherches sur les arts” 2014, nr 16 (25), s. 147–166.
- Kubiak Ewa, *Oprawa artystyczna proklamacji królów hiszpańskich Filipa V i Ferdynanda VI w Cusco (1702, 1747)*, „Roczniki

- Humanistyczne”, t. 58, 2020, z. 4, s. 155–174.
- Mariátegui Oliva Ricardo, *Pintura cuzqueña del siglo XVII en Chile. Los valiosos lienzos del Corpus cuzqueño de propiedad de D. Carlos Peña Otaequi en Santiago*, Lima 1954
- Mariátegui Oliva Ricardo, *Nuevo lienzo auténtico del Corpus cuzqueño. Un falso lienzo; más consideraciones acerca de los maravillosos cuadros del siglo XVII*, Lima 1983.
- Mujica Pinilla Ramón, *Ángeles apócrifos en la América virreinal*, Lima 1996 [1992].
- Pacheco Medrano Karina, *Incas, indios y fiestas. Revindicaciones y representaciones en la configuración de la identidad cusqueña*, Lima 2007.
- Szemiński Jan, *Słownik – indeks*, w: Inca Garcilasso de la Vega, *O Inkach uwagi prawdziwe*, tłum. i wyd. Jan Szemiński, Warszawa 2017, s. 591–644.
- Szemiński Jan, Ziólkowski Mariusz, *Mity, rytuały i polityka Inków*, Warszawa 2006.
- Wuffarden Luis Eduardo, *La descendencia real y el “renacimiento inca” en el virreinato*, w: *Los incas, reyes del Perú*, ed. Thomas Cummins, Lima 2005, s. 175–251.
- Ziólkowski Mariusz, *La cultura visual al servicio de la propaganda imperial inca*, w: *Arte imperial inca: sus orígenes y transformaciones desde la conquista a la independencia*, ed. Ramón Mujica Pinilla, Lima 2020, s. 1–15.



Odkrywaj z nami polonika

www.baza.polonika.pl



Dziedzictwo za granicą
Baza poloników

INSTYTUCJA
NADZORUJĄCA

MKiDN

XIX-wieczne artefakty z masy chlebowej w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie

DOI: <https://doi.org/10.21697/an.12127>

MONIKA PAŚ

MUZEUM NARODOWE W KRAKOWIE

ORCID 0000-0003-4566-3863

Jak stwierdziła Grażyna Kieniewiczowa, w kategorii biżuterii patriotycznej i pamiątek historycznych na szczególną uwagę zasługują te z nich, które zostały wykonane w więziennych celach i na zesłaniu¹. Niezależnie od niekiedy znikomych wartości artystycznych wszystkie budzą emocje i przypominają o dramatycznych losach więzionych powstańców i działaczy politycznych. Do czasów obecnych zachowało się niewiele z tych zwykle amatorskich wyrobów, zazwyczaj zdobionych symbolami patriotycznymi. W kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie przechowywanych jest kilka artefaktów wykonanych z masy, której podstawowym składnikiem – zgodnie z zapisami inwentarzowymi – był chleb. Ze względu na specyfikę (kruchość) materiału i okoliczności powstania należą one do niezwykle cennych obiektów. Są to niewielkie przedmioty stanowiące pamiątki różnych wydarzeń. Wszystkie, według przekazów, zostały wykonane przez skazańców podczas pobytu w więzieniach. Namarginesie należy przypomnieć, że niezależnie od czasu, miejsca i przyczyny uwięzienia skazańcom dokuczała uciążliwa bezczynność. Czas dłużyący się w zamknięciu

1 G. Kieniewiczowa, *Pamiątki powstań narodowych w zbiorach Muzeum Historycznego m. st. Warszawy*, Warszawa 1988, s. 128.

przez niektórych odbierany był jako gorszy od tortur doświadczanych podczas przesłuchań. Stąd we wspomnieniach więźniów można znaleźć informacje, że ci, którzy mieli uzdolnienia plastyczne, wypełniali go, rysując karty do gry lub lepiąc z chleba figurki szachowe. Wiadomo, że przebywający w więzieniu Romuald Traugutt (1826–1864) przestrzegał ustalonego porządku dnia, w którym czas między czytaniem a przechadzką zajmowało mu „lepienie z chleba”².

Żytni chleb razowy lub pytlowy (tj. wypiekany z mąki żytniej) był podstawowym składnikiem wyżywienia dostarczanego więźniom³. Wśród pamiętnikarskich zapisków interesujące i warte przytoczenia są te, w których autorzy zanotowali przepisy na przygotowanie masy z chleba. Robert Nabelak (1815–1880), działacz polityczny uczestniczący w przygotowaniach do powstania w Galicji, aresztowany w listopadzie 1845 r. i skazany na karę śmierci zamienioną na 7 lat więzienia w Spielbergu, opisując swój pobyt w więzieniu wspomina poznanego tam Borzęckiego, innego więźnia politycznego, od którego nauczył się lepienia z chleba⁴. Borzęcki robił

2 M. Dubiecki, *Romuald Traugutt i jego dyktatura podczas powstania styczniowego 1863–1864*, Kijów 1911, s. 237.

3 T. Sobczak, *Wyżywienie w zakładach penitencjarnych Królestwa Polskiego przed powstaniem styczniowym, w: Z problematyki badań nad produkcją i konsumpcją żywności w Polsce*, red. Z. Kamieńska, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Lódź 1984, s. 203.

4 [R. Nabelak], *Pamiętnik więźnia stanu: w dwóch częściach*, Lwów 1875, s. 173. Zapewne chodzi tu

różne figury (m.in. Sobieskiego na koniu) i koszyki, które wysyłał do miasta, gdzie „puszczano” je na loterię, z czego miał dochód. „Cała rzecz zależy na przyrządzeniu materii z chleba, tak, ażeby się pleśń nie rzucała i wyrób zepsuciu nie ulegał. Bierze się ośrodek chleba pytlowego, ten przerabia się w rękach z wodą; w mniejszej proporcji można to robić ze śliną (co jest najlepiej), i zostawia się go na 24 godzin, ażeby przefermentował, potem powtórnie się go przerabia bez dodania wody i jest materya gotowa. Wyroby z niej gdy zaschną, stają się jak kość twarde i są trwałe. Dodawszy do chleba sadzy, otrzymuje się wyroby jakby z mozaiki zrobione”⁵. Sam Robert Nabelak zrobił figurki szachowe, a „koledzy podziwiali tę robotę, szczególnie królowe i króle podobały się”⁶.

Z kolei Longin Pantielejew (1840–1919), rewolucjonista rosyjski, więziony w wileńskim klasztorze dominikanów w 1864 r., w swych spisanych po latach wspomnieniach nieco inaczej opisał rodzaj i technologię wykonywanych przez więźniów przedmiotów: „w niektórych celach siedzieli prawdziwi artyści, którzy potrafili wnieść pewne urozmaicenie nie tylko do swego osobistego życia, ale nawet i innych zainteresować swoimi talentami. Wielu na przykład pięknie lepiło z chleba, zwłaszcza niektórym udawały się kwiaty, ale przeważnie lepiono pomniki nagrobne, krucyfiksy, Matkę Boską (i w tym mimo woli wyrażał się nastrój uwięzionych). Zachowała mi się do dziś Matka Boska, dar jednego z więźniów. Praca ta wymagała bardzo długiego przygotowywania chleba, trzeba go było nieustannie ugniatać co najmniej przez dziesięć dni, w przeciwnym bowiem razie



o Aureliana Borzęckiego, działacza politycznego, zmarłego w Krakowie w 1882 r. „Nowa Reforma” 1882, nr 10, s. 4.

5 [R. Nabelak], dz. cyt., s. 173.

6 Tamże, s. 201.

1. Różaniec wykonany przez więźnia politycznego w więzieniu urządzonym przez Rosjan w klasztorze dominikańskim w Wilnie, po 1839 r. Masa gliniano-chlebowa, odcisk w formie, cyzelowanie ręczne, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK IV-MO-226. Fot. A. Olchawska

ulepione przedmioty, gdy tylko zaczynały wysychać kruszyły się i pękały. Wielu oczywiście miało ochotę wypróbować we zdolności w lepieniu, ale tylko nielicznym starczało cierpliwości, by przygotować odpowiednio materiał⁷. Longin Pantielejew wspomina, że szczególnie uzdolniony był szlachcic Miklaszewski, który był „skończony artysta, jeżeli chodzi o lepienie figurek z chleba. Zrobił sobie z chleba flet i bardzo ładnie na nim grywał”⁸.

Z pamiętnikarskich zapisków dotyczących więziennych wyrobów z chleba warto jeszcze przywołać wspomnienia Henryka Wiercińskiego (1843–1923), uczestnika powstania styczniowego, wziętego do niewoli 27 lutego 1863 r. i osadzonego w więzieniu w Radomiu. Wspominał on, że „chleb, jaki otrzymywaliśmy, bardzo się do tego nadawał. Niby to żołnierski, ale niedopieczony, ciastowaty, urabiać się dawał na plastyczną masę, z której można było lepić delikatne listki kwiatów, choćby i róży nawet – ażeby nazajutrz połamać to wszystko i zrobić coś nowego”⁹. Ten zapis mówiący o wielokrotnym wykorzystaniu tej samej masy do tworzenia coraz to nowych przedmiotów poniekąd wskazuje, dlaczego – poza podatnym na zniszczenie mechaniczne lub biologiczne materiałem – tak niewiele z nich się zachowało.

Przystępując do prezentacji zabytków ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie w porządku chronologicznym, jako pierwszy należy przedstawić różaniec (il. 1) pochodzący z kolekcji krakowskiego Muzeum Techniczno-Przemysłowego, którego zbiory artystyczne po likwidacji tej instytucji w 1950 r. włączono do Muzeum Narodowego¹⁰. Na sznurze o długości 43,5 cm ciasno

7 L. Pantielejew, *Wspomnienia*, tłum. Z. Kossak-Zawadzka, przyp. W. Zawadzki, wstęp Z. Śliwowska, Warszawa 1964, s. 307.

8 Tamże, s. 308.

9 H. Wierciński, *Pamiętniki*, Lublin 1973, s. 205.

10 Nr inw. MNK IV-MO-226.



2. Krzyżyk różańca (awers). Masa gliniano-chlebowa, odcisk w formie, cyzelowanie ręczne, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK IV-MO-226. Fot. A. Olchawska

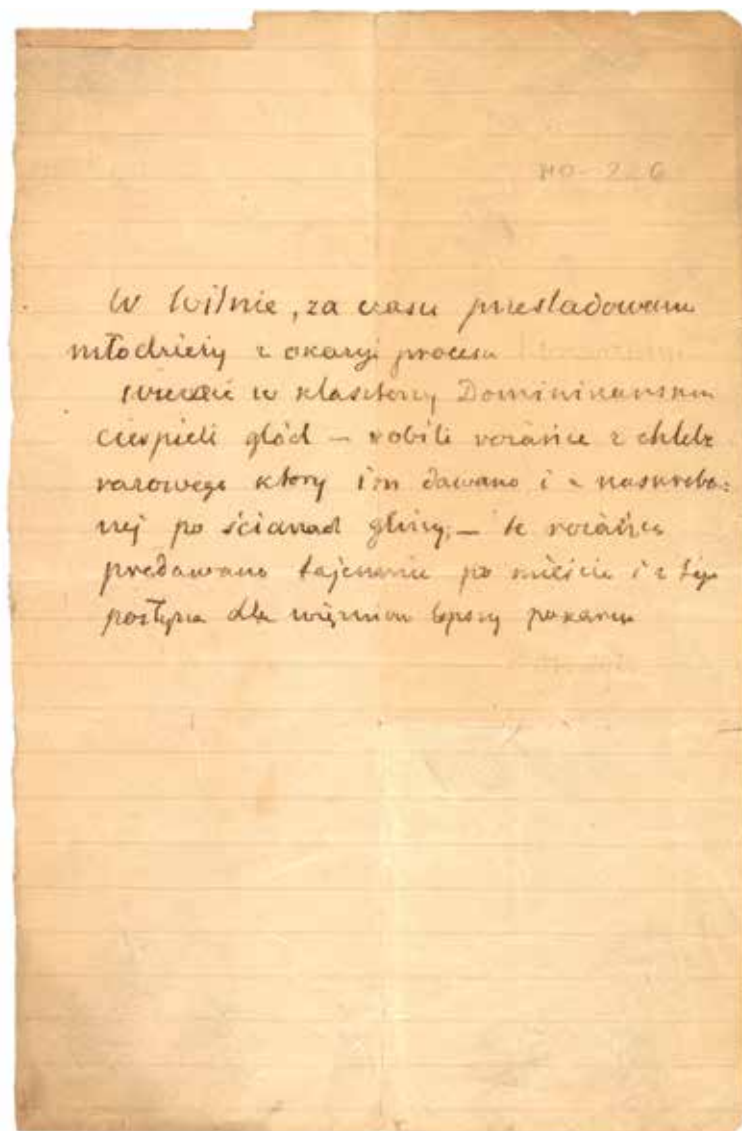


3. Krzyżyk różańca (rewers). Masa gliniano-chlebowa, odcisk w formie, cyzelowanie ręczne, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK IV-MO-226. Fot. A. Olchawska

4. Kartka „certyfikat” z opisem okoliczności powstania różańca, dołączona do zabytku, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK IV-MO-226. Fot. A. Olchawska

ułożonych 53 kulistych paciorków zawieszono krzyżyk łaciński (6 × 4 × 0,8 cm). Jego ramiona zakończono motywem trójliścia, a krawędzie z obu stron obwiedziono rzędami perełek. Na awersie drobne rozetki wpisano w belkę pionową i zakończenia ramion, a na ich przecięciu wymodelowano perełkami okrągły medalion, w którym widnieje większa rozetka (il. 2). Na rewersie w zakończeniu ramion wpisano motyw lilii heraldycznej, w ich przecięciu umieszczono czterolistną rozetę (il. 3). Paciorki o zróżnicowanej wielkości od 0,8 cm do 1,5 cm średnicy występują w dwóch typach. Jedne ozdobiono motywami czteroliści o mocno podkreślonym żyłkowaniu, a na drugich między liście wprowadzono motywy perełek. Niestety w karcie inwentarza nie odnotowano proveniencji zabytku, zatem obecnie nie ma możliwości powiązania go z konkretną postacią. Jednakże na dołączonej do różańca kartce zapisano, że „W Wilnie, za czasu prześladowania młodzieży z okazji procesu [Konarskiego] więźniowie w klasztorze Dominikańskim cierpieli głód – robili różańce z chleba razowego który im dawano i z naskrobanej po ścianach gliny; – te różańce predawano tajemnie po mieście i z tego posyłano dla więźniów lepszy pokarm [Domeyko]¹¹ (il. 4). Dzięki tej notatce można przyjąć, że różaniec został wykonany w Wilnie przez więźnia skazanego po procesie Szymona Konarskiego w 1839 r., a na masę, z której go wykonano, składa się chleb zmieszany z gliną, co tłumaczy jego brązowy kolor. Widoczny na bokach krzyżyka „szew” sugeruje, że został on odcisnięty w formie i później drobniawo wyczyszczony. Paciorki zapewne również odcisnięto w formach o kilku wielkościach. Zwraca uwagę precyzyjne, drobniawo wypracowanie detali.

¹¹ Kartka papieru w linie o wym. 20 × 13 cm, rkps atramentem. Nazwiska w nawiasach kwadratowych dopisano inną ręką (?), błędym atramentem.



Drugą pamiątką, jaka trafiła bezpośrednio do zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie, jest wykonany z masy chlebowej niewielki, okrągły medalion (średnica 4,9 cm, grubość 0,4 cm), który – jak świadczy rękopiśmienna notka na jego papierowym opakowaniu – został zrobiony przez „jednego z więźniów politycznych w Bochni w r. 1847”¹². Pośrodku medalionu przedstawiono widły oraz cep skrzyżowany z kosą zamocowaną na sztorc, ujęte z lewej

¹² Nr inw. MNK IV-V-325; publ. M. Paś, „Pamiętki zapust krwawych” w zbiorach *Działu Rzemiosła Artystycznego, Kultury Materialnej i Militariów Muzeum Narodowego w Krakowie*, „Niepodległość i Pamięć. Czasopismo humanistyczne”, r. 24, 2017, nr 4(60), s. 317–328.



5. Medalion wykonany przez więźnia politycznego w więzieniu w Bochni, 1847 r. Masa chlebowa, odcisk z formy, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK IV-V-325. Fot. K. Kowalik



6. Guzik wykonany przez więźnia politycznego w Cytadeli Warszawskiej (awers), 1863 r. Masa chlebowa, odcisk z formy, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK IV-V-428. Fot. P. Czernicki



7. Guzik wykonany przez więźnia politycznego w Cytadeli Warszawskiej (rewers), 1863 r. Masa chlebowa, odcisk z formy, rytowanie, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK IV-V-428. Fot. P. Czernicki

wyobrażeniem szabli, z prawej topora i łuku (?), a u dołu strzelby. W otoku widnieje słabo czytelny napis „SMUTNE WSPOMNIENIE BITWY POD GDOWEM D 26.II.1846” (il. 5). Pochodzenie tej pamiątki również nie zostało odnotowane, nie można zatem powiązać jej z konkretną postacią. W bitwie gdowskiej zginęło 154 powstańców, a połowa z nich została zamordowana przez chłopów wspierających oddziały Ludwika von Benedeka. Zmasakrowane ciała poległych zostały rzucone do trzech dołów na terenie pastwiska przy cmentarzu. Dopiero w 1906 r. na mogiłach usypano kopiec i włączono go w obręb cmentarza, a w 1916 r. postawiono pomnik wykonany przez Wojciecha Samka (1861–1921). Trzeba jednak zauważyć, że w literaturze kronikarskiej wspomniany jest wybity ok. 1848 r. niewielki medal upamiętniający poległych, na którym miały widnieć cepy, widły, kosy, noże itp., a dookoła napis: „Smutne wspomnienie bitwy pod Gdowem 26. lutego 1846”¹³. Choć nieco inną lekcję napisu bez daty przytacza Franciszek Jaworski¹⁴, to można ostrożnie przyjąć, że pamiątka przechowywana w krakowskim muzeum stanowi swego rodzaju *bozzetto* tego medalu lub np. próbny odcisk tłoka, którym był wybijany. W porównaniu z poprzednim zabytkiem uwagę zwraca widoczne rozmycie konturów inskrypcji i przedmiotów wyobrażonych na medalionie.

Kolejny zabytek został ofiarowany do zbiorów muzealnych przez Bujalskiego 5 lipca 1910 r. i, jak odnotowano w dzienniku podawczym, jest to „guzik wyrobiony z chleba przez więźnia w cytadeli w r. 1863”¹⁵. Jest

13 K.P. Ostaszewski-Barański, *Krwawy Rok. Opowiadanie historyczne*, Złoczów [1897], s. 283; J. Wawel-Louis, *Kronika rewolucji krakowskiej*, Kraków 1898, s. 147.

14 F. Jaworski, *Pierścienie historyczne polskie*, Lwów 1912, s. 70.

15 Archiwum MNK, Dział Inwentarzy, Dziennik Podawczy nr Dzp. 4740 (5 VII 1910); *Sprawozdania Dyrekcji Muzeum Narodowego w Krakowie za rok 1910*, Kraków 1911, s. 17.

to okrągły, nieco wypukły guzik (średnica 3,6–3,8 cm, grubość 1 cm), pośrodku zdobiony symbolami Wiary, Nadziei i Miłości wpisanymi w okrągły medalion, otoczony bordiurą z czterech rzędów „arkadek”¹⁶ (il. 6). Na odwrociu widnieją ryte, niezbyt czytelne inicjały i data „P. / 20 / 863”; oraz poniżej napis „Cytadella” (il. 7). Przytoczone skąpe zapisy archiwalne nie wyjaśniają, czy ofiarodawca złożył w muzeum pamiątkę rodzinną – przedmiot wykonany przez jego antenata lub dalszego krewnego, czy może zabytek nie był związany z rodziną Bujalskich. Warto jednak wspomnieć, że wśród osób związanych z powstaniem styczniowym i więzionych w Cytadeli Warszawskiej znalazło się dwóch szlachciców o tym nazwisku, pochodzących z powiatu siedleckiego – Jan ze wsi Bujały Mikosy i Stanisław z Borychowa¹⁷.

Następnym zabytkiem, który wypada wspomnieć, jest „pantofelek” należący do kolekcji Macieja Wentzla (zm. 1934), ofiarowanej do zbiorów muzeum przez jego spadkobierców – Annę z Wentzlów i Franciszka Laskowskich w 1935 r.¹⁸ Pantofelek (2,5 × 17 × 9 cm) wykonano z masy chlebowej (?) w kolorze brązowym. Krawędź płaskiej podeszwy, trójkątnej w partii noska i okrągłej w odcinku obcasa, ujęto motywem sznurkowym plecionym z masy, a jej wierzchnią stronę oraz cholewkę ozdobiono motywami serc, rozetek i pasów wykonanych z odcinków jasnej słomki, drobno ciętej w romby (il. 8). Do spodniej strony podeszwy przyklepiono kartkę z rękopiśmienną notatką, według której „Pantofelek ten robił Winnicki / więzień 63 r. w cytadeli w Warszawie / skazany na 4 lata” (il. 9). Zabytek zachował się z drobnymi, ale licznymi ubytkami zarówno w „substancji” jak i dekoracji

16 Nr inw. MNK IV-V-428.

17 *Katalog Powstańców Styczniowych*, w: *Genealogia Polaków. Program Odtwarzania Tożsamości Rzeczypospolitej*, <https://genealogia.okiem.pl/powstania/index.php?nazwisko=Bujalski> [dostęp 16 II 2022].

18 Nr inw. MNK Ew-IV-W-2206.



8. „Pantofelek” wykonany przez Winnickiego, więźnia w Cytadeli Warszawskiej, 1863 r. Masa chlebowa (?) formowana ręcznie, dekoracja ze słomy, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK Ew-IV-W-2206. Fot. M. Paś



9. Kartka „certyfikat” z nazwiskiem autora i miejscem wykonania zabytku, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK Ew-IV-W-2206. Fot. M. Paś

(podczas konserwacji scalono go z kilku elementów). Ciemniejsze zabarwienie masy na podeszwie w części obcasa sugeruje, że początkowo była tam (przyklepiona?) niezachowana dekoracja. Nie wiadomo, jakie było przeznaczenie tego przedmiotu i czy pierwotnie, poza czysto ornamentalnymi, ozdobiły go także motywy patriotyczne. Podobnie trudno ustalić tożsamość autora opisanego zabytku, ponieważ pośród uczestników powstania styczniowego kilku nosiło nazwisko Winnicki¹⁹.

Z tej samej kolekcji, co opisany wyżej, pochodzi kolejny zabytek. Jest to owalny medalion (3,9 × 3,4 cm, grubość 0,2 cm), wykonany z masy w kolorze czarnym. Pośrodku na awersie przedstawiono tarczę herbową

19 *Katalog Powstańców Styczniowych...*, dz. cyt.



10. Medalion pamiątkowy (awers), Słuck (?), 1863 r. Masa w kolorze czarnym (chleb z domieszką sadzy?), odcisk z formy, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK IV-V-429. Fot. P. Czernicki



11. Medalion pamiątkowy (rewers), Słuck (?), 1863 r. Masa w kolorze czarnym (chleb z domieszką sadzy?), odcisk z formy, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK IV-V-429. Fot. P. Czernicki

z Orłem Białym, trzymającym w szponach krzyż i gałąź palmy (?), którą ukazano na tle skrzyżowanych proporców i strzelb oraz ujęto liściastymi gałązkami. Ponad tarczą, przy samej krawędzi medalionu widnieje napis „Słuck” (?), poniżej data „14 Października”, a pod tarczą rok „1863” (il. 10). Na rewersie widoczne są bardzo słabo czytelne napisy: „21 kwietnia / Wład. Maszewski / Fel. Kliekowski / Mich. Bławaczyński / Mie. Milarewski / Baz. Trojanowski / Kaz. Osijewski”²⁰ (il. 11). Data widniejąca na awersie być może odnosi się do wydanego w tym dniu przez Rząd Narodowy dekretu o reorganizacji władz prowincjonalnych i zapowiedzi zwołania pospolitego ruszenia przez kierownictwo powstania. Natomiast nazwa miejscowości – Słuck – w powiązaniu z nazwiskami widniejącymi na drugiej stronie medalionu wskazuje, że może on stanowić upamiętnienie powstańców poległych w potyczce z kozakami koło wsi Ozierce w powiecie ihumeńskim. Wydarzenie to opisuje Napoleon Obuchowicz (1840–po 1913), student uniwersytetu moskiewskiego, który usłyszawszy o wybuchu powstania, powrócił w rodzinne strony i dołączył do oddziału Władysława Maszewskiego, organizowanego na polecenie Rządu

20 Nr inw. MNK IV-V-429.

Narodowego. Oddział ten, w liczbie ok. 50 źle uzbrojonych powstańców, miał się połączyć w lasach ihumeńskich z partią Święto-rzeckiego (Laskowskiego). Do połączenia jednak nie doszło i na trzeci dzień po wymarszu 1 maja 1863 r. oddział Maszewskiego starł się z wojskiem rosyjskim. Jak wspomina Napoleon Obuchowicz: „Po kilku naszych wystrzałach, Maszewski padł ugodzony kulą w serce, padł też obok stojący Milarewski, student uniwers. kijowskiego, padł szlachcic Osijewski i kilku innych”²¹. Tych, którzy przeżyli, uwięziono i osadzono w więzieniu w Słucku, a po śledztwie, jako niewyrażających skruchy za udział w powstaniu, skazano na cztery lata katorgi. W październiku więźniowie zostali przetransportowani do Bobrujska, następnie po zatwierdzeniu wyroku przez Murawjowa wiosną 1864 r. do Wilna, a stamtąd na Sybir. Ponieważ Obuchowicz wspomina trzy z sześciu nazwisk widniejących na medalionie, hipoteza, iż stanowi on pamiątkę po tej właśnie potyczce, wydaje się wielce prawdopodobna. Można przypuszczać, że medalion został zrobiony przez więźnia w Słucku lub później, przez

21 *Pamiętniki Jakuba Gieysztor z lat 1857–1865. Poprzedzone wspomnieniami osobistymi prof. Tadeusza Korzona oraz opatrzone przedmową i przypisami*, t. 2, Wilno 1913, s. 303–305.

zesłańca na Syberii. Należy jednak zaznaczyć, że jak dotąd nie ma na to jednoznacznych dowodów źródłowych. Czarny kolor masy sugeruje, iż może być ona wykonana z chleba, do którego dodano sadzy, natomiast delikatność rysunku i napisów, że najprawdopodobniej zostały odcisnięte z formy.

W zbiorach muzeum znajduje się również figurka, która zgodnie z zapisem została wykonana z chleba przez więźnia zakładu karnego u Brygidek we Lwowie przed 1874 r. (il. 12). Do zbiorów Muzeum Techniczno-Przemysłowego ofiarował ją ks. Józef Kutrzeba (1806–1877), proboszcz parafii w Niepołomicach w latach 1856–1877²². Brak informacji, czy autor tej pracy został skazany za przestępstwo kryminalne czy działalność polityczną, ale pewne detale pozwalają zaliczyć ją do dzieł „zaangażowanych”. Na płaskim, prostokątnym i nieco wysklepionym postumencie umieszczono figurkę stojącego w kontrapoście mężczyzny w prawej, opuszczonej ręce trzymającego krótki miecz (lub sztylet?), z lewą zaś opartą na biodrze. Mężczyzna z krótkimi włosami, wąsami i „hiszpańską” bródką ma na głowie rodzaj kepi bez daszku, ubrany jest w sięgający połowy uda kubrak przepasany szarfą i narzuconą na plecy pelerynę, spiętą na piersiach sznurem zakończonym chwostami. Na nogach ma wysokie do kolan buty z wywiniętą na zewnątrz górną krawędzią cholewki, wyciętą w trójkątne zęby. Obok, po prawej, na postumencie umieszczono niewysoki, cylindryczny pojemnik (urnę?), ustawiony na dwustopniowej, kwadratowej plincie. Pojemnik ten ozdobiono symbolami Wiary, Nadziei i Miłości, ujętymi gałązkami „lauru”. Symbole te pojawiły się po powstaniu styczniowym właśnie na wyrobach z chleba, wykonywanych przez zesłańców

polskich na Syberii²³. Opisaną trójwymiarową kompozycję (14,5 × 11,7 × 8,5 cm), która być może w założeniu autora miała służyć jako postument na zapałki lub wykałaczkę, naturalistycznie pomalowano farbami.

Z wyjątkiem figurki opisananej jako ostatnia, która nie upamiętnia konkretnego wydarzenia historycznego, zaprezentowane zabytki zakwalifikować można do kategorii tzw. pamiątek narodowych. W ich przypadku elementami wiążącymi je w pewną grupę są przede wszystkim materiały i miejsce wykonania, bowiem zgodnie

23 „Kamienie na szaniec...”. *Żołnierze niepodległości 1794–1918, 1920*, wyd. towarzyszące wystawie na 90. rocznicę odzyskania niepodległości, wybór tekstów i il. A. Kunert, Z. Walkowski, współopr. R.E. Stolarski, Warszawa 2008, s. 91.



12. Figurka – pojemnik na zapałki (?), wykonana przez więźnia zakładu karnego u Brygidek we Lwowie, przed 1874 r. Masa chlebowa (?), formowana ręcznie, malowana, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK IV-MO-225. Fot. A. Olchawska

22 Nr inw. MNK IV-MO-225.

z przekazami zostały zrealizowane w więzieniach. Bez wykonania specjalistycznych badań definitywne określenie materiału, z jakiego zostały one zrobione, nie jest możliwe. Niemniej wydaje się, że nie ma podstaw, by nie dawać wiary przekazom inwentarzowym, iż opisane zabytki wykonane zostały z masy chlebowej. Mimo przytoczonej wyżej opinii Roberta Nabelaka, że po wyschnięciu staje się ona jak kość twarda i trwałą, niewiele z wykonanych przez

więźniów w XIX w. przedmiotów zachowało się do czasów obecnych. Przedstawione tu zabytki można zaliczyć do dzieł „zaangażowanych”, gdyż z wyjątkiem różańca i „pantofelka” wszystkie ozdobiono symbolami patriotycznymi. Stanowią one zatem bardzo cenne pamiątki polskiej historii, pomimo dyskusyjnych nieraz wartości artystycznych oraz bardzo pośledniego materiału z jakich je wykonano.

STRESZCZENIE

W kategorii biżuterii patriotycznej i pamiątek historycznych, na szczególną uwagę zasługują te zabytki, które zostały wykonane w więziennych celach i na zesłaniu. Pomimo niekiedy znikomych wartości artystycznych wszystkie budzą emocje i przypominają o dramatycznych losach walczących o wolność powstańców i działaczy politycznych. Do czasów obecnych zachowało się niewiele z tych zazwyczaj amatorskich wyrobów, zdobionych symbolami patriotycznymi. We wspomnieniach więźniów można znaleźć informacje, że ci, którzy posiadali uzdolnienia plastyczne wypełniali dłużywszy czas rysując karty do gry lub lepiąc z chleba różne przedmioty.

W kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie znajduje się kilka artefaktów wykonanych z masy, której podstawowym składnikiem – zgodnie z zapisami inwentarzowymi – był chleb. Wszystkie, według przekazów, zostały wykonane przez skazańców podczas pobytu w więzieniach. Niemal wszystkie ozdobiono symbolami patriotycznymi, zatem można je zaliczyć do dzieł „zaangażowanych”. Ze względu na kruchość materiału i okoliczności powstania należą one do niezwykle cennych pamiątek polskiej historii w XIX w.

SŁOWA KLUCZOWE

biżuteria, artefakty robione z chleba, pamiątki narodowe

SUMMARY

In the category of patriotic jewelry and historical memorabilia, artifacts that were made in prison cells and in exile deserve special attention. Despite their sometimes negligible artistic values, they all evoke emotions and remind us of the dramatic fate of the insurgents and political activists fighting for freedom. Few of these usually amateur products, decorated with patriotic symbols, have survived to the present day. In the memoirs of prisoners, you can find information that those who had artistic talents filled the long time by drawing playing cards or making various objects out of bread. The collection of the National Museum in Krakow includes several artifacts made of pulp, the basic ingredient of which – according to the inventory records – was bread. All, according to the sources, were made by convicts while in prisons. Almost all of them were decorated with patriotic symbols, so they can be classified as „engaged” works. Due to the fragility of the material and the circumstances of their creation, they are extremely valuable mementoes of Polish history in the 19th century.

KEYWORDS

jewelry, artifacts made of bread, national mementoes

BIBLIOGRAFIA**Źródła**

- Dubiecki Marian, *Romuald Traugutt i jego dyktatura podczas powstania styczniowego 1863–1864*, Kijów 1911.
- Jaworski Franciszek, *Pierścienie historyczne polskie*, Lwów 1912.
- [Nabielak Robert], *Pamiętnik więźnia stanu: w dwóch częściach*, Lwów 1875.
- „Nowa Reforma”, 1882, nr 10 (10 XII).
- Ostaszewski-Barański Kazimierz Piotr, *Krwawy Rok. Opowiadanie historyczne*, Złoczów [1897].
- Pamiętniki Jakuba Gieysztora z lat 1857–1865. Poprzedzone wspomnieniami osobistymi prof. Tadeusza Korzona oraz opatrzone przedmową i przypisami*, t. 2, Wilno 1913.
- Pantielejew Longin, *Wspomnienia*, tłum. Zofia Kossak-Zawadzka, przypisy Wacław Zawadzki, wstęp Zofia Śliwowska, Warszawa 1964.
- Wierciński Henryk, *Pamiętniki*, Lublin 1973.

Opracowania

- „Kamienie na szaniec...”. *Żołnierze niepodległości 1794–1918*, 1920, wyd. towarzyszące wystawie na 90. rocznicę odzyskania niepodległości, wybór tekstów i il. Andrzej Kunert, Zygmunt Walkowski, współpr. Rafał E. Stolarski, Warszawa 2008.

- Katalog Powstańców Styczniowych*, w: *Genealogia Polaków. Program Odtwarzania Tożsamości Rzeczypospolitej*, <https://genealogia.okiem.pl/powstanie/index.php?nazwisko=Bujalski> [dostęp 16 II 2022].
- Kieniewiczowa Grażyna, *Pamiętki powstań narodowych w zbiorach Muzeum Historycznego m. st. Warszawy*, Warszawa 1988.
- Paś Monika, „Pamiętki zapust krwawych” w zbiorach Działu Rzemiosła Artystycznego, Kultury Materialnej i Militariów Muzeum Narodowego w Krakowie, „Niepodległość i Pamięć. Czasopismo humanistyczne”, r. 24, 2017, nr 4 (60), s. 317–328.
- Sobczak Tadeusz, *Wyżywienie w zakładach penitencjarnych Królestwa Polskiego przed powstaniem styczniowym*, w: *Z problematyki badań nad produkcją i konsumpcją żywności w Polsce*, red. Irena Rabęcka-Brykczyńska, Tadeusz Sobczak, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1984, s. 131–214.
- Sprawozdanie Dyrekcji Muzeum Narodowego w Krakowie za rok 1910*, Kraków 1911.
- Wawel-Louis Józef, *Kronika rewolucji krakowskiej*, Kraków 1898.

Bizuteria i pamiątki obchodów Tysiąclecia Państwa Polskiego

– przyczynek do dziejów wzornictwa polskiej bizuterii

DOI: <https://doi.org/10.21697/an.12128>

MICHAŁ MYŚLIŃSKI
 INSTYTUT SZTUKI PAN
 ORCID 0000-0001-5977-2142

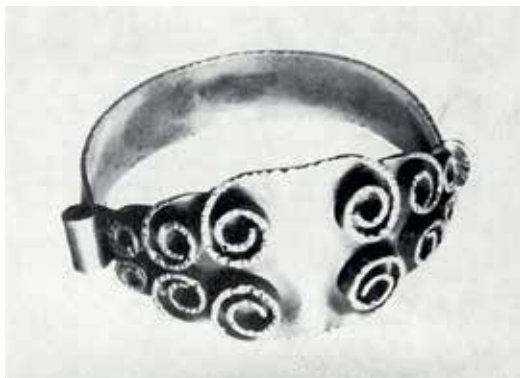
W 1966 r. uwaga niemal całego polskiego społeczeństwa skupiona była na obchodach nawiązujących do początków polskiej historii i narodowej tożsamości, wyraźnie jednak rozdzielonych wówczas na dwa, przeciwstawne nurty: świecki – propagowany przez władze Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, i religijny – propagowany przez hierarchię Kościoła rzymsko-katolickiego. Różnice w obchodach zauważalne były nawet w tak podstawowej kwestii, jak ich nazwa, władze promowały bowiem „Tysiąclecie Państwa Polskiego”, a hierarchia „Milenium Chrztu Polski”. Kanwą obu tych nurtów był skróto-wo wspomniany w kilku wczesnośrednio-wiecznych kronikach chrzest księcia Mieszka, które to wydarzenie samo w sobie było przede wszystkim aktem religijnym, ale uważane jest powszechnie za symboliczny początek polskiej państwowości¹. Tysiąc lat później dwie zdecydowanie zantagonizowane strony upatrywały

w kulminacji uroczystości planowanych na 1966 r. okazję do jak najlepszego zaprezentowania się przed społeczeństwem.

Hierarchia kościelna i wraz z nią olbrzymie rzesze wiernych zwracały się ku religijnemu i duchowemu przeżywaniu milenijnej rocznicy, przybierającemu formę szczególnie podniosłych nabożeństw, poprzedzonych tzw. Wielką Nowenną z lat 1957–1966, której zwieńczeniem stała się msza odprawiona przez prymasa Stefana Wyszyńskiego 3 maja 1966 r. na Jasnej Górze. Z kolei władze państwowe również zdecydowały się na długofalowe działania, przede wszystkim w zakresie polepszenia zaplecza powszechnej edukacji (w latach 1959–1972 wzniesiono 1423 szkoły – pomniki Tysiąclecia Państwa Polskiego), a także rozpoczęto budowę wielu dróg i innej niezbędnej infrastruktury, np. zabezpieczeń przeciwpowodziowych². Kulminacja świeckich obchodów nastąpiła 22 lipca 1966 r. podczas Defilady Tysiąclecia, której szczególnym akcentem był przelot samolotów bojowych w szykach „orzeł”, „szachownica”, „1000”

¹ W spisanim w 1. poł. XII w. *Roczniku Krakowskim Dawnym* pod rokiem 967 odnotowano „Mysco dux baptizatur”, lecz datę chrztu poprawiono na rok 966 w *Roczniku Kapituły Krakowskiej* w 1266 r.

² Wszystkie działania państwa w tej kwestii były następstwem podjętej „uchwały Sejmu Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej z dnia 25 lutego 1958 r. w sprawie obchodów Tysiąclecia Państwa Polskiego” (*Monitor Polski*, 1958, nr 16, poz. 98).



1. Srebrna bransoletka, proj. i wyk. Jerzy Zaremski, ok. 1966 r. Fot. wg I. Huml, dz. cyt., il. 1



2. Biżuteria i galanteria srebrna Jadwigi i Jerzego Zaremskich, przed 1962 r. Fot. wg I. Huml, dz. cyt., il. 2

i „jodełka” oraz przemarsz grup studentów i żołnierzy przebranych w stroje rycerskie i wojskowe z wielu epok, co miało obrazować tysiącletni rozwój oręża polskiego³. Wybór daty defilady był nieprzypadkowy – obchody Tysiąclecia połączono z 22. rocznicą ogłoszenia Manifestu PKWN w 1944 r. i ustanowienia tzw. rządu lubelskiego, co oznaczało, że Polska Rzeczpospolita Ludowa ze swoim socjalistycznym ustrojem politycznym, społecznym i gospodarczym kontynuuje dzieje i tradycje państwa polskiego, choć wyłącznie te akceptowane przez komunistyczne władze.

Nie odnosząc się zupełnie w niniejszym artykule do bardzo wielu aspektów konfliktu pomiędzy hierarchią Kościoła rzymsko-katolickiego a władzami Polskiej Rzeczpospolitej Ludowej, trwającego od zakończenia II wojny światowej przez niemal 50 lat, a którego często przywoływanym obrazowym przykładem są właśnie obchody z 1966 r., warto jednak zwrócić uwagę na kwestię wzornictwa powstającej w tym czasie biżuterii, zadając pytanie, czy w jakikolwiek sposób odwoływała się ona do świeckich obchodów Tysiąclecia. Zastrzec

jednak należy na samym początku, że analiza zachowanych dzieł jubilerskich oraz treść przekazów źródłowych, tj. przede wszystkim ksiąg wzorów, pozwala stwierdzić, iż są to raczej materialne „rudymenty”, a nie rozbudowane tematycznie lub ikonograficznie serie wielu dzieł sztuki złotniczej i jubilerskiej – znikoma ilość wyrobów każe widzieć w nich zatem krótki epizod w dziejach polskiego wzornictwa, choć mimo wszystko wart nawet skrótego przedstawienia.

Szczególnie ważna w tym nieco efemerydalnym kontekście wzornictwa polskiej biżuterii jest wystawa „Archeologia i prehistoria w plastyce” zorganizowana w warszawskim Państwowym Muzeum Archeologicznym w 1964 r., która stanowiła poniekąd zapowiedź nowej ekspozycji, przygotowywanej na obchody Tysiąclecia (wystawę organizował Michał Gradowski, pracujący w muzeum w latach 1960–1966). Do uczestnictwa w wystawie zaproszono wybraną, niewielką grupę twórców biżuterii, oczekując, że przedstawią oni prace nawiązujące do odkryć archeologicznych, dawnych artefaktów itp. Co istotne, największą zbieżność z tak przedstawionymi założeniami ekspozycji wykazały realizacje Jadwigi i Jerzego Zaremskich, charakteryzujące się m.in. tym, że były przez nich

³ Defiladę uwieczniono m.in. w Polskiej Kronice Filmowej nr 31/66 [https://www.youtube.com/watch?v=_eGNLf3KUUQ; dostęp 3 IV 2022].

3. Mamert Celmiński, wisior z tzw. Światowidem ze Zbrucza, 1971 r., Muzeum w Gliwicach. Fot. <https://www.facebook.com/photo/?fbid=126095602384336&set=pcb.223334015765263>

tworzone na bieżąco, a nie zostały przygotowane specjalnie na tę wystawę⁴ (il. 1-2). Pozwala to przyjąć, że skojarzenia ze sztuką dawną budziła w oczach organizatorów wystawy tak charakterystyczna dla wczesnej twórczości Zaremskich srebrna i miedziana biżuteria kształtowana podstawowymi, niemal „archaicznymi” technikami złotniczymi, tj. masywne bransolety, pierścienie i wisiory formowane z plecionego drutu lub wycinane z grubej, fakturowanej młotkowaniem lub puncowaniem blachy, zdobione tzw. loczkami⁵, rzadziej zaś dekorowane dużymi kaboszonami kamieni ozdobnych lub bursztynu, na końcu zaś oksydowane i polerowane. Fakt, że Zaremscy na wspomnianej wystawie eksponowali dzieła wykonane zdecydowanie wcześniej, potwierdzają m.in. zdjęcia i spisy widniejące w katalogach i folderach z ich wcześniejszych pokazów w warszawskiej Zachęcie: indywidualnego z 1962 r. (wystawiono ok. 100 pierścionków, ok. 25 bransolet, ok. 25 wisiorków i ok. 10 naszyjników)⁶ oraz grupowego z 1963 r. (Zaremscy wystawili ok. 24 dzieł; w pokazie brał udział również Olgierd Vetesco, Zbigniew Kawecki, Aleksander Kruszewski, Wacław Baron, Halina Kucharska)⁷. Warto przy tym dodać, że Zaremscy już ok. 1969 r. uznali, że formy tak tworzonej biżuterii, eksponowanej na wspomnianych wystawach, całkowicie wyczerpały możliwości nowatorskiego kształtowania wyrobów złotniczych⁸.

4 A. Kasprzak-Miler, *Srebro Jadwigi i Jerzego Zaremskich*, Warszawa 2001, s. 63.

5 M. Myśliński, *Sztuka małych form. Studia nad produkcją i wzornictwem polskiej biżuterii w latach 1945-1989*, Warszawa 2021, s. 66.

6 I. Huml, *Jadwiga Pruszkowska-Zaremska, Jerzy Zaremski. Biżuteria artystyczna*, Warszawa 1962 (pokaz odbył się w Centralnym Biurze Wystaw Artystycznych „Zachęta” w Warszawie, we wrześniu 1962).

7 *Wystawa Sztuki Użytkowej, styczeń-luty 1963*, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych w Warszawie „Zachęta”, Warszawa 1963, katalog (część II).

8 *Demokratyczna biżuteria (z Jadwigą i Jerzym Zaremski-*



Wydaje się, że w przypadku większości tak tworzonej polskiej dzieł jubilerskich i złotniczych z lat 60. XX w. dopatrywanie się w nich w pełni świadomych inspiracji sztuką „wczesnopiastowską” jest chybione, choć brak na to jednoznacznych dowodów, np. w relacjach twórców; trzeba jednak pamiętać, że taka nieco archaizująca forma biżuterii była często wynikiem dwóch uwarunkowań, tj. wciąż wówczas modnego nurtu kształtowania form podstawowymi technikami kucia i wycinania, a także bardzo prozaicznego braku dostępu do narzędzi pozwalających na wykonywanie szczególnie finezyjnych i skomplikowanych prac złotniczych⁹. Mimo to wskazać można pojedyncze

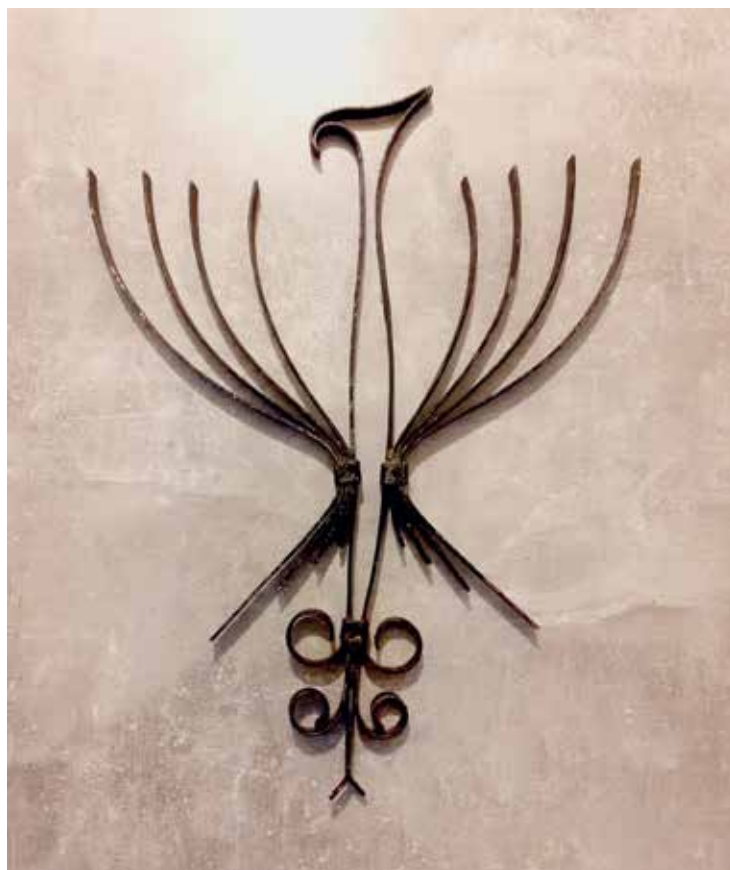
mi rozmawia Krystyna Nastulanka, „Polityka”, nr 51/52 (20-27 XII 1969), s. 8.

9 J. Rochacki, *Ewolucja technologiczna i jej wpływ na wyraz polskiego złotnictwa artystycznego po drugiej wojnie światowej*, w: *Rzemiosło artystyczne i wzornictwo w Polsce. Biżuteria w Polsce*, red. K. Kluczajd, Toruń 2001, s. 166.

4. Orzeł Biały – godło urzędowe, formowane z żelaznych płaskowników, lata 60–70. XX w., własność prywatna. Fot. M. Myśliński

realizacje nawiązujące do ikonografii pogańskiej, np. w 1971 r. Mamert Celmiński wykonał wisior z wizerunkiem tzw. Światowida ze Zbrucza, co uznać można za dalekie echo zainteresowań kulturą słowiańską, obecnych w sztuce polskiej od przełomu XIX i XX w., albo za swoiście rozumiany komentarz artysty do stawiania właśnie ok. 1966 r. w niektórych miastach kopii posągu lub kształtowania współczesnych pomników w odwołaniu do jego formy¹⁰ (il. 3). Dzieła tego rodzaju jak wisior autorstwa Celmińskiego to rzadkie realizacje z zakresu biżuterii, które z jednej strony interpretować można jako bezpośrednio odwołujące się do obchodów Tysiąclecia, a z drugiej jako efekt zainteresowania odległą przeszłością, nawet tą bardziej mityczną niż uzasadnioną badaniami naukowymi.

Konstatację, iż spółdzielnie i przedsiębiorstwa produkujące biżuterię w Polsce nie oferowały zbyt wielu modeli nawiązujących formą lub ikonografią do świeckich obchodów 1966 r., potwierdzają zachowane częściowo tzw. księgi wzorów wytwórni, w których dokładnie dokumentowano ich dorobek artystyczny. Księgi te wraz z inną dokumentacją, głównie fotografiami oraz tzw. kartami technicznymi, obecnie znajdują się przede wszystkim w rękach prywatnych, a nawet stają się obiektami handlu antykwarycznego¹¹. Dostęp do części tego rodzaju materiałów archiwalnych z lat ok. 1964–1966, wytworzonych w spółdzielniach ORNO, Imago Artis, Rytosztuka, Juwelia, Wytwórnia Wyrobów Bursztynowych



pozwała wstępnie stwierdzić, że nie powstawały w nich w znacznych ilościach dzieła, które można by wiązać ze świeckimi obchodami 1966 r. Zresztą na marginesie warto dodać, że z kolei oferowane przez takie wytwórnie jak Ars Christiana i Veritas, a nawet państwowy Warmet dzieła o charakterze konfesyjnym (krzyżyki, medaliki itp.) również trudno uznać za szczególne nawiązania do religijnych obchodów Milenium Chrztu Polski, bo tego rodzaju produkcja utrzymywana była przez wspomniane wytwórnie na bieżąco od momentu ich powstania na początku lat 50. XX w.¹²

Czy zatem znikoma liczba dzieł jubilerskich oraz brak licznych zapisów w dokumentacji produkowanych wzorów pozwala przyjąć, iż przygotowania do świeckich obchodów Tysiąclecia Państwa Polskiego nie spowodowały pojawienia się w ofercie spółdzielni i państwowych wytwórni modeli biżuterii

¹⁰ Kopia Światowida ze Zbrucza, wykonana w latach 1963–1968 przez Waldemara Wesołowskiego, ustawiona została u podnóża Wawelu, po stronie wschodniej. A. Olszewska, S. Simpson, *Czy istnieją pogańskie piksele? Współczesna ikona Światowida i wyznaczniki jej świętości*, „Państwo i Społeczeństwo”, IX/2009, nr 4, s. 115–124.

¹¹ W styczniu 2023 r. w jednej z grup tematycznych portalu społecznościowego zaoferowano i sfinalizowano sprzedaż części dokumentacji fotograficznej i opisowej pochodzącej ze spółdzielni ORNO.

¹² M. Myśliński, *Sztuka małych form. Studia nad produkcją i wzornictwem polskiej biżuterii w latach 1945–1989*, Warszawa 2021, s. 148–152.



5. Talerz miedziany z Orłem Białym, spółdzielnia Metaloplastyka w Łodzi, 1971 r. (wzór z 1966 r.), własność prywatna. Fot. M. Myśliński



6. Metka handlowa talerza miedzianego z Orłem Białym, spółdzielnia Metaloplastyka, Łódź, 1971 r. (wzór z 1966 r.), własność prywatna. Fot. M. Myśliński

nawiązujących do uroczystości 1966 r.? Odpowiedź na tak postawione pytanie wydaje się jednoznaczna – obchody nie wywarły szczególnie istotnego wpływu na ilościową ofertę wytwórców biżuterii tak w zakresie jej form, jak i ikonografii. Jak udowodniła wspomniana wystawa w Państwowym Muzeum Archeologicznym w Warszawie, eksponowane tam w 1964 r. dzieła Zaremskich, odpowiadające pewnej przyjętej idei łączności sztuki nowoczesnej z odkryciami archeologicznymi, powstały tak naprawdę już kilka lat przed wystawą i z artefaktami archeologicznymi

łączyła je wyłącznie analogia form, a nie jakiegokolwiek związku genetycznego. Z kolei inne dzieła, jak np. przywołany wisior Celmińskiego, były z pewnością wyrobami sporadycznymi i jednostkowymi.

Rodzi się zatem kolejne, istotne – jak sądzę – pytanie, czy obchody Tysiąclecia Państwa Polskiego nie spowodowały w ogóle pojawienia się niemal żadnego artefaktu z tzw. metaloplastyki, włączanej do szeroko rozumianej sztuki użytkowej? Przy tak zakreślonych ramach nawiązań uwagę zwracają wyroby z zakresu galanterii metalowej, falerystyki i numizmatyki, które łączy ich oficjalna, niemal dosłownie urzędowa funkcja. Wśród wyrobów tego rodzaju szczególnie liczne były wyobrażenia herbu Polski – Orła Białego, które stanowiły obowiązkowe wyposażenie pomieszczeń urzędowych. Były to wizerunki samodzielne (il. 4), ale także widniejące na ozdobnych talerzach służących do zawieszania na ścianach, często ujęte otokiem ze stosownym napisem, ewentualnie z herbami województw lub miast polskich (il. 5). Na użyteczność tego rodzaju przedmiotów wskazują m.in. sprzedawane w ozdobnych pudełkach miedziane talerze, wykonane w spółdzielni Metaloplastyka w Łodzi, specjalizującej się w produkcji biżuterii srebrnej o wysokiej klasie artystycznej. Masowego charakteru wspomnianego wzoru talerza dowodzi umieszczenie go w wydany w 1966 r. katalogu biżuterii i galanterii¹³, a napis w otoku „TYSIĄC LAT PAŃSTWA POLSKIEGO” jednoznacznie wskazuje kontekst jego powstania. Pewną ciekawostką jest, że dane widniejące na metce handlowej przywołanego egzemplarza talerza dowodzą, iż znajdowały się one w bieżącej produkcji i w powszechnym handlu jeszcze przynajmniej w 1971 r., a zatem 5 lat po obchodach Tysiąclecia (il. 6).

13 W. Malicki, *Wzornik wyrobów jubilerskich*, Warszawa 1966, il. nlb.



7. Medal „Tysiąclecie Państwa Polskiego 966–1944–1966”, proj. Wacław Kowalik, 1966 r., własność prywatna. Fot. M. Myśliński

W tej grupie oficjalnych pamiątek Tysiąclecia wspomnieć należy jeszcze trzy dzieła, choć należące do kategorii numizmatów i falerystyki. Pierwszym jest zaprojektowana przez Józefa Gosławskiego obiegowo-okolicznościowa moneta srebrna (próba 0,900; waga 20,0 g) o wartości nominalnej 100 zł, wybita w nakładzie 190 000 egzemplarzy i wprowadzona do obiegu właśnie 22 lipca 1966 r.¹⁴ Przedstawia ona na rewersie postacie Mieszka i Dąbrówki w stylizowanych ubiorach, ujęte napisem otokowym „TYSIĄCLECIE PAŃSTWA POLSKIEGO”, a na awersie Orła Białego ujętego napisem „POLSKA RZECZPOSPOLITA LUDOWA 1966” i herbami 17 województw. Mieszko i Dąbrówka ukazani zostali jako założyciele dynastii i państwa, choć oczywiście pominięto elementy symboliczne, które mogłyby być interpretowane jako odnoszące się do aktu chrztu księcia. Czytelnym nawiązaniem do współczesności są legendy otokowe rewersu i awersu, a także herby województw tworzących podział administracyjny kraju, obowiązujący w 1966 r. Podobny charakter ma

¹⁴ Pomijam tu wersje próbne i kolekcjonerskie monety. Zob. J. Parchimowicz, *Katalog monet polskich obiegowych i kolekcjonerskich od 1916 roku*, Szczecin 2021, s. 211. Moneta, zwana też niekiedy „milenijką”, uznawana jest przez kolekcjonerów za jedną z najpiękniejszych polskich monet.

okolicznościowy, brązowy medal autorstwa Wacława Kowalika, wybity w nakładzie 700 egzemplarzy i pełniący rolę ekskluzywnej pamiątki w ozdobnym pudełku (il. 7). Na awersie, w polu ujętym legendą otokową „TYSIĄCLECIE PAŃSTWA POLSKIEGO 966–1944–1966” ukazano klęczącego włościana, trzymającego w dłoniach rosnące drzewko dębowe, a obok niego wyobrażono księcia Mieszka z diademem na głowie, z mieczem i tarczą zdobioną Orłem Białym. Na rewersie z otokowym napisem „POLSKA RZECZPOSPOLITA LUDOWA SPADKOBIERCZYNIĄ TRADYCJI TYSIĄCLECIA” przedstawiono bloki skalne tworzące zarys czterodzielnego pomnika – na dolnym bloku ukazano skrót PKWN, na drugim półpostacie żołnierzy oraz nazwy miejsc bitew polskiego wojska w II wojnie światowej (wyłącznie z frontu wschodniego), na trzecim półpostacie robotników przy nazwach polskich miast



8. Odznaka „1000-lecie Państwa Polskiego” Ogólnopolskiego Komitetu Frontu Jedności Narodowej, 1966 r. Fot. <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=30517454>

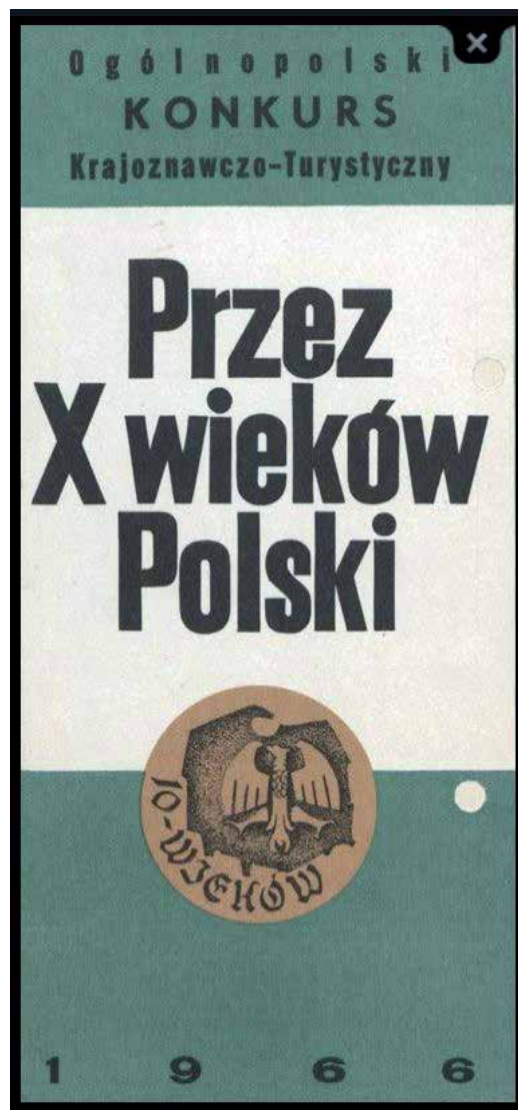


9. Odznaka turystyczna „10 - WIEKÓW” Ogólnopolskiego Konkursu Krajoznawczo-Turystycznego „Przez X wieków Polski”, 1966 r., własność prywatna. Fot. M. Myśliński

przemysłowych, a na czwartym kobietę i mężczyznę oraz herby 17 województw. Także i w tym przypadku ikonografia i treść medalu są oczywiste: przy pominięciu aktu chrztu Mieszka akcent widnieje na „założeniu” w 966 r. państwa polskiego, które odrodzone w 1944 r. już w nowej, socjalistycznej formacji społeczno-politycznej, pozwoliło swoim obywatelom świętować jubileusz jego Tysiąclecia w 1966 r.¹⁵ Do tej grupy zaliczyć można jeszcze ograniczone chronologicznie do roku 1966–1967 Odznaki Tysiąclecia, licznie przyznawane przez Ogólnopolski Komitet Frontu Jedności Narodu osobom oraz stowarzyszeniom politycznym i społecznym, zaangażowanym właśnie organizację obchodów 1966 r. (il. 8). Odznaka zwraca uwagę dość ciekawym motywem ikonograficznym, zauważalnym zresztą w innych wyrobach tego rodzaju¹⁶. Pod napisem „1000-lecie Państwa Polskiego” widnieje mapa Polski o całkowicie ahisterycznym charakterze, bowiem nie

15 O. Paszkowycz, *Medale Mennicy Państwowej 1946–2010*, Łódź 2011, nr 5/66.

16 Projekt odznaki przypisywany jest Wiesławowi Łabędzkiemu.



10. Strona tytułowa folderu z regulaminem Ogólnopolskiego Konkursu Krajoznawczo-Turystycznego „Przez X Wieków Polski”, 1966 r. Fot. za <https://www.archiwum.kalisz.pl/wystawy-on-line/jak-dobrze-nam-zdobywac-gory>

przedstawia ona hipotetycznych granic księstwa Polan w 966 r., ale prezentuje granice państwa – Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej – ustanowione *de facto* po 1958 r., tj. po tzw. korekcie na Bugu z 1951 r. oraz niesfinalizowanej do dziś wymianie terytoriów z Czechosłowacją w 1958 r. (*nota bene* Republika Czeska wciąż ma wobec Polski tzw. dług terytorialny o powierzchni ok. 368 ha, którego uregulowanie spowoduje kolejną, choć niewielką, zmianę biegu granicy). Takie przedstawienie mapy Polski



11. Odznaka turystyczna VIII Rajdu Tysiąclecia PTTK Wrocław, 1966 r., własność prywatna. Fot. M. Myśliński



12. Odznaka turystyczna XIV Centralnego Rajdu Pieszego CRZZ PTTK „Na Granicy Przyjaźni”, 1966 r. Fot. za https://ktpzg.pttk.pl/muzeum/raid_1966.php

było z pewnością zamierzone, ponieważ wskazywało jednoznacznie, że Polska Rzeczpospolita Ludowa naturalnie kontynuuje 1000-letnią historię państwa.

Osobną, zwartą genetycznie grupą wyrobów z pogranicza drobnej galanterii metalowej i pamiątkarstwa, ale wyraźnie związaną z obchodami Tysiąclecia, tworzą odznaki różnych imprez turystycznych – rajdów, obozów wędrownych, spływów kajakowych, wycieczek pieszych itp., organizowanych pod egidą Polskiego Towarzystwa Turystyczno-Krajoznawczego. Stanowią one oczywiście inną domenę materialną niż biżuteria i okolicznościowe, ekskluzywne medale i monety, ale zarówno ich ikonografia, często dobra klasa projektów, jak i pewne odwołania do form dzieł jubilerskich każą włączyć je, choćby sygnalnie, do niniejszego komunikatu.

Wśród tego rodzaju wyrobów najbardziej znanymi i masowo produkowanymi

w podległej PTTK wytwórni FOTO-PAM¹⁷ był tłoczony i oksydowany znaczek mosiężny na szpilce z wyobrażeniem mapy Polski, Orłem Białym i napisem „10 – WIEKÓW” (il. 9–10). Ustanowiono go wiosną 1966 r. jako pamiątkę z wielu imprez turystycznych, włączonych do Ogólnopolskiego Konkursu Krajoznawczo-Turystycznego *Przez X Wieków Polski*¹⁸, podczas których uczestnicy poznawali historię, geografię i kulturę zwiedzanych regionów Polski, a równocześnie – zgodnie z zamierzeniem władz – stawali się światłymi, wykształconymi obywatelami i patriotami (niekiedy

17 *Rozwój Zakładów wytwórczych FOTO-PAM*, „Biuletyn Informacyjny Zarządu Głównego PTTK”, nr 81, X 1965, s. 6.

18 „Przez X Wieków Polski” *Ogólnopolski Konkurs Krajoznawczo-Turystyczny*, „Biuletyn Informacyjny Zarządu Głównego PTTK”, nr 87–88, IV–V 1966, s. 2–3, 6; *Półmetek Wielkiego Konkursu*, „Biuletyn Informacyjny Zarządu Głównego PTTK”, nr 92, X 1966, s. 3.



13. Znaczek pamiątkowy z Kruszwicy, proj. Helena Krygier, 1953 r. Fot. wg M. Synkowski, „ORNO” – rzemieślnicza spółdzielnia metaloplastyczna, „Przemysł Ludowy i Artystyczny”, nr 1, 1956, s. 41



14. Znaczek pamiątkowy z Leśnej Podkowy, proj. Franciszka Szymanek, 1953 r. Fot. wg M. Synkowski, dz. cyt., s. 41



15. Znaczek pamiątkowy z Darłowa, proj. Zdzisław Łęcki, 1953 r. Fot. wg M. Synkowski, dz. cyt., s. 41

przybierało to formy pewnej indoktrynacji ideologicznej, zwłaszcza gdy szczególnie eksponowano dzieje lokalnego tzw. ruchu rewolucyjnego¹⁹. Konkurs był największą imprezą turystyczną w PRL do 1966 r., opartą o aktywność setek lokalnych kół PTTK, które organizowały we własnym zakresie rajdy, zloty i wycieczki²⁰. Właśnie te lokalne wydarzenia upamiętniano oprócz wspomnianego znaczka konkursowego kolejnymi drobnymi odznakami z mosiądzu lub miedzi i często z emaliowaną dekoracją, produkowanymi w miejscowych zakładach

19 Zadania PTTK w Obchodach ostatniego roku 1000-lecia Państwa Polskiego, „Biuletyn Informacyjny Zarządu Głównego PTTK”, nr 87–88, IV–V 1966, s. 1, 4; Ogólnopolski Konkurs Krajoznawczo-Turystyczny „Przez X wieków Polski”. Wiano na nowe Tysiąclecie, „Biuletyn Informacyjny Zarządu Głównego PTTK”, nr 99–101, V–VII 1967, s. 2; 1966 r. 8,5 miliona w całym ruchu turystycznym, 4 miliony w konkursie „Przez X Wieków”, milion na imprezach turystyki kwalifikowanej, 300 tysięcy członków, tamże, s. 6–10; Triumfatorzy Konkursu „Przez X wieków Polski” 36 powiatów, 13 kopalń, fabryk i hut, 17 szkół, 35 wsi, tamże, s. 11.

20 Konkurs spełnionych nadziei. Konkurs wielkich czynów, tamże, s. 2–4.

państwowych, prywatnych lub należących do struktury FOTO-PAM (il. 11-12). Pewną wspólną cechą ikonograficzną takich odznak było odwzorowywanie na nich zabytków najbardziej rozpoznawalnych dla danego regionu – wskazać tu można nawet pewną tradycję takiego projektowania wyrobów „pamiątkarskich”, bowiem w 1953 r. jednym z etapów artystycznego szkolenia pracowników warszawskiej spółdzielni ORNO, specjalizującej się w produkcji biżuterii, było zaprojektowanie znaczka pamiątkowego z wybranej miejscowości i umieszczenie na nim przedstawienia kojarzącego się z tym właśnie miejscem (il. 13-15).

Na wskazanym wyżej tle wzornictwo biżuterii nawiązującej do obchodów Tysiąclecia Państwa Polskiego w 1966 r. jawi się nadzwyczaj skromnie, a nawet przypadkowo. Zaskakuje to tym bardziej, że biżuteria nie została wykorzystana jako nośnik

określonych treści propagandowych, choć władze państwowe poświęcały obchodom ogromną uwagę, i to właśnie państwo dysponowało zdecydowaną większością środków organizacyjnych oraz możliwościami produkcyjnymi wszystkich podległych zakładów i spółdzielni, w tym także realizujących dzieła z zakresu tzw. sztuki użytkowej – ceramiki, tkanin, mebli, biżuterii, szkła itp. W efekcie za materialne pozostałości obchodów Tysiąclecia uznać należy drobne, w większości powstające anonimowo galanteryjne wyroby pamiątkarsko-turystyczne. Przywołane przykłady pamiątek z pewnością nie mogą zostać zaliczone do dzieł sztuki wysokiej klasy artystycznej – były to po prostu wyroby galanteryjne o niezbyt wyszukanych formach i treści, choć zazwyczaj dobrej klasy technologicznej. Być może zatem dalsze poszukiwania w tym obszarze kultury materialnej pozwolą na przedstawienie pogłębionych wniosków o pamiątkach obchodów Tysiąclecia Państwa Polskiego w 1966 r.

STERSZCZENIE

W 1966 r. obchodzono w Polsce 1000. rocznicę chrztu księcia Polan – Mieszka, który to akt uznawany jest za symboliczny początek polskiej państwowości. Ówczesna sytuacja polityczna sprawiła, że własne obchody religijne zorganizowała hierarchia i wierni Kościoła rzymsko-katolickiego (Tysiąclecie Chrztu Polski, Milenium Chrztu Polski), a osobne uroczystości świeckie prowadziły władze państwowe (Tysiąclecie Państwa Polskiego). Badania nad wzornictwem powstającej wówczas biżuterii, galanterii, pamiątek itp., które związane były z obchodami państwowymi, prowadzą do interesujących wniosków. Nieliczną grupę tworzy biżuteria nawiązująca bezpośrednio do wydarzeń z 966 r. lub

SUMMARY

In 1966 was celebrated in Poland the 1000th anniversary of the baptism of the Prince Mieszko. This event is commonly regarded as a symbolic beginning of Polish statehood. The political situation in Poland after World War II meant that the Roman Catholic Church organized its own religious celebrations (under the name: Millennium of the Baptism of Poland), and separate secular ceremonies were conducted by state authorities (under the name: Millennium of the Polish State). Research on the design of jewellery, haberdashery, souvenirs, etc., which were related to state celebrations, lead to interesting conclusions. Jewellery referring directly to the events of 966 or the Slavic (possibly: proto-Slavic) tradition is a small group.

tradycji słowiańskiej (ew. prasłowiańskiej). Znacznie liczniejsze były wyroby galanterijne o pewnym stałym schemacie ikonograficznym – widniały na nich wyobrażenia Orła Białego, często ujętego herbami miast i województw lub stosownym napisem. Najliczniej jednak wykonywano odznaki pamiątkowe z rajdów, obozów wędrownych, wycieczek itp., organizowanych przez Polskie Towarzystwo Turystyczno-Krajoznawcze jako akcja lepszego poznawania historii i kultury Polski.

SŁOWA KLUCZOWE

wzornictwo w Polsce, biżuteria polska po 1945, Tysiąclecie Państwa Polskiego

Haberdashery products (mainly metal plates, shields, etc.) were much more numerous – they featured images of the Polish coat of arms – the White Eagle, often marked with the coats of arms of cities and regions or with an appropriate inscription. However, the most numerous were small commemorative badges from mass tours organized by the Polish Tourist and Sightseeing Society. These trips were organized for all groups of Poles, and their aim was to learn more about the history and culture of Poland.

KEYWORDS

design in Poland, Polish jewellery after 1945, Millennium of the Polish State

BIBLIOGRAFIA

Źródła

- 1966 r. 8,5 miliona w całym ruchu turystycznym, 4 miliony w konkursie „Przez X Wieków”, milion na imprezach turystyki kwalifikowanej, 300 tysięcy członków, „Biuletyn Informacyjny Zarządu Głównego PTTK”, nr 99–101, V–VII 1967, s. 6–10.
- Demokratyczna biżuteria (z Jadwigą i Jerzym Zaremskimi rozmawia Krystyna Nastulanka)*, „Polityka”, nr 51/52, 20–27 XII 1969, s. 8.
- Konkurs spełnionych nadziei. Konkurs wielkich czynów*, „Biuletyn Informacyjny Zarządu Głównego PTTK”, nr 99–101, V–VII 1967, s. 2–4.
- Ogólnopolski Konkurs Krajoznawczo-Turystyczny „Przez X wieków Polski”. Wiano na nowe Tysiąclecie*, „Biuletyn Informacyjny Zarządu Głównego PTTK”, nr 99–101, V–VII 1967, s. 2.
- Półmetek Wielkiego Konkursu*, „Biuletyn Informacyjny Zarządu Głównego PTTK”, nr 92, X 1966, s. 3.
- „Przez X Wieków Polski”. *Ogólnopolski Konkurs Krajoznawczo-Turystyczny*, „Biuletyn Informacyjny Zarządu Głównego PTTK”, nr 87–88, IV–V 1966, s. 2–3, 6.
- Rozwój Zakładów wytwórczych FOTO-PAM*, „Biuletyn Informacyjny Zarządu Głównego PTTK”, nr 81, X 1965, s. 6–7.
- Triumfatorzy Konkursu „Przez X wieków Polski” 36 powiatów, 13 kopalń, fabryk i hut, 17 szkół, 35 wsi*, „Biuletyn Informacyjny Zarządu Głównego PTTK”, nr 99–101, V–VII 1967, s. 11.
- Uchwała Sejmu Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej z dnia 25 lutego 1958 r. w sprawie obchodów Tysiąclecia Państwa Polskiego*, „Monitor Polski”, 1958, nr 16, poz. 98.
- Zadania PTTK w Obchodach ostatniego roku 1000-lecia Państwa Polskiego*, „Biuletyn Informacyjny Zarządu Głównego PTTK”, nr 87–88, IV–V 1966, s. 1, 4.

Opracowania

Huml Irena, *Jadwiga Pruszkowska-Zaremska, Jerzy Zaremski. Biżuteria artystyczna*, Warszawa 1962.

- Kasprzak-Miler Agnieszka, *Srebra Jadwigi i Jerzego Zaremskich*, Warszawa 2001.
- Malicki Władysław, *Wzornik wyrobów jubilerskich*, Warszawa 1966.
- Myśliński Michał, *Sztuka małych form. Studia nad produkcją i wzornictwem polskiej biżuterii w latach 1945–1989*, Warszawa 2021.
- Olszewska Anna, Simpson Scott, *Czy istnieją pogańskie piksele? Współczesna ikona Światowida i wyznaczniki jej świętości*, „Państwo i Społeczeństwo”, 2009, nr 4, s. 115–124.
- Parchimowicz Janusz, *Katalog monet polskich obiegowych i kolekcjonerskich od 1916 roku*, Szczecin 2021.
- Paszkowycz Orest, *Medale Mennicy Państwowej 1946–2010*, Łódź 2011.
- Rochacki Jacek, *Ewolucja technologiczna i jej wpływ na wyraz polskiego złotnictwa artystycznego po drugiej wojnie światowej*, w: *Rzemiosło artystyczne i wzornictwo w Polsce. Biżuteria w Polsce*, red. Katarzyna Kluczwajd, Toruń 2001, s. 161–173.
- Wystawa Sztuki Użytkowej, styczeń–luty 1963*, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych w Warszawie „Zachęta”, katalog (część II), Warszawa 1963.

„Rzeźbiłem, żeby im przypomnieć, że jestem człowiekiem”

Grzegorz Pecuch (1923–2008) – sztuka wobec opresji

DOI: <https://doi.org/10.21697/an.12129>

KATARZYNA CHRUDZIMSKA-UHERA
INSTYTUT HISTORII SZTUKI UKSW
ORCID 0000-0001-6283-4682

„W rzeczy samej sztuka nie istnieje. Istnieją tylko artyści”

Ernst Gombrich

Grzegorz Pecuch przyszedł na świat 23 stycznia 1923 r. jako najstarsze z sześciorga dzieci Jana (zm. 1954) i Melanii z d. Leszko (zm. 1985). Dorastał w niewielkiej miejscowości Florynka w Beskidzie Niskim na Łemkowszczyźnie. Już jako dojrzały artysta wielokrotnie podkreślał, że rodzinna ziemia ukształtowała jego wrażliwość i szczególnie, bliski związek z naturą. Przywoływał też dramatyczne dzieje rusińsko-polsko-ukraińskiego pogranicza jako znaczące nie tylko w procesie dojrzewania i hartowania charakteru, ale także jako impuls istotny dla narodzin pasji twórczej, która niejednokrotnie pozwalała mu na przetrwanie trudnych, traumatycznych doświadczeń.

Wobec takich deklaracji rzeźbiarza uzasadnione wydaje się odniesienie jego dorobku do stanu emocjonalnego, w jakim się znajdował, i zestawianie twórczości z wydarzeniami z życia. Jednak wielu badaczy

ma wątpliwości, czy posługiwanie się biografią artysty w historii sztuki jest zasadne i do jakiego stopnia. Biografizm i psychologizm, cenione i popularne jeszcze w XIX w., straciły uznanie, oceniane wręcz jako metody zbyt naiwne i nadto dosłowne w konfrontacji z modernistyczną i awangardową sztuką współczesną. Historia sztuki drugiej połowy XX w. w centrum zainteresowania postawiła dzieło a nie twórcę, wykorzystując teksty autopoietyczne co najwyżej jako źródła faktograficzne. Tę znamiennej, „wzajemną nieufność życia i metod jego opisu” zauważyła m.in. Dorota Kudelska, kiedy określała narzędzia konstrukcji biografii Jacka Malczewskiego – wiodącego polskiego malarza epoki symbolizmu¹. Badaczka uznała wówczas, że teksty autorskie artysty (jak korespondencja prywatna, zapiski i nieupubliczniane wcześniej próby poetyckie) stanowią istotny kontekst interpretacyjny jego twórczości. Uzyskane tą metodą efekty badań okazały się jednak odkrywcze i krytycznie zweryfikowały dotychczas przyjmowane tezy. Taka perspektywa wydaje się także obiecująca w odniesieniu do dorobku Grzegorza Pecucha, który nie do czekał się jak dotąd przekonującej

1 D. Kudelska, *Dukt pędzla. Biografia intelektualna Jacka Malczewskiego*, Lublin 2008, s. 19–40.

interpretacji. Analiza tekstów publikowanych w latach 60.–80. XX w. na łamach czasopism branżowych i w katalogach wystaw dowodzi swoistego „metodologicznego impasu” rodzimych krytyków wobec twórczości tego rzeźbiarza². Stosowane przez badaczy metody oparte na analizie formy i ikonografii okazały się zawodne.

W tym kontekście obiecująca może być koncepcja estetyki antropologicznej, zaproponowana przez Magdalenę Popiel jako metoda badań z zakresu literaturoznawstwa i historii sztuki³. Jej autorka wskazuje, że kluczową przyczyną odrzucenia biografizmu i powodem zanegowania znaczenia wypowiedzi odautorskich była XX-wieczna postawa awangardowa, kontestująca przekonanie o geniuszu i wyjątkowym statusie artysty. W konsekwencji, biografia twórcy stała się nieznacząca, wręcz zbędna, a psychologizm i biografizm, podobnie jak sentymentalizm czy naśladowanie natury, uznane zostały za cechy sztuki paseistycznej i potępione (czego przejawem była m.in. wölfflinowska historia sztuki bez nazwisk). Magdalena Popiel zauważa, że w drugiej połowie XX w. (wraz z postmodernizmem) racjonalny model analizy artefaktów zaczął jednak ustępować „myśleniu określone przez estetykę”, a ponowoczesna filozofia człowieka

2 Ta sytuacja dotyczy krytyki artystycznej całego powojennego zakopiańskiego środowiska rzeźbiarskiego. Na ten temat: K. Chrudzimska-Uhera, „Barwa drewna”. O kryteriach oceny i interpretacji twórczości rzeźbiarzy zakopiańskich w polskiej krytyce artystycznej i wystawiennictwie od zakończenia II wojny światowej do wystawy Sztuka Ludowa w 30-lecie PRL, „Saeculum Christianum”, t. 28, 2021, s. 122–142; też, *Pomiędzy milczeniem a ludowością, czyli o tym, czy sztuka Rzqsy to jest sztuka Rzqsy. Wstęp do badań nad twórczością Antoniego Rzqsy*, w: *Dłutem. Piórem. Rzqsq. Antoniemu Rzqsie w stulecie urodzin*, red. M. Ciszewska-Rzqsa, M. Rzqsa, Zakopane 2020, s. 43–59.

3 M. Popiel, *Artysta awangardowy – między arcyłudzkiem a nieludzkiem. Próba estetyki antropologicznej*, „Teksty Drugie” 2011, nr 6, s. 49–73; też, „Artysta jest obecny”. *Problem tożsamości artysty nowoczesnego i ponowoczesnego*, Białystok 2018.

w centrum umieściła „mityczne wyobrażenie twórcy”⁴, co odpowiadało też modernistycznemu akcentowaniu konceptualnego namysłu i uznaniu intencji artysty za fundament dzieła.

Magdalena Popiel postuluje uprawianie estetyki antropologicznej, która jako historia historii tworzenia, traktować będzie estetykę artystów już nie tylko jako dyscyplinę pomocniczą. W myśl tej koncepcji teksty autopoietyczne stanowić powinny materiał badań podstawowych, a nie jedynie źródło faktografii. Łącząc różne perspektywy badawcze (estetykę artystów, antropologię, socjologię sztuki, historię idei), estetyka antropologiczna rzuci nowe światło na rozumienie artysty jako kategorii estetycznej, odwróci perspektywę tradycyjnej estetyki. Wysunąwszy „człowieka stwarzającego” na plan pierwszy, „opisywałyby kondycję sprawcy”⁵.

Metoda antropologiczna znajduje uzasadnienie w przypadku, kiedy przekonani jesteśmy o wielowymiarowości narracji artystów, nieograniczającej się do poziomu artefaktu, ale obejmującej działania, doznania, przeżycia i doświadczenia również wtedy, kiedy w badaniach „pociąga nas bardziej człowiek w jego twórczym wymiarze niż formalne analizy jego pracy, chociaż do człowieka przyprowadza nas zazwyczaj jego dzieło”⁶. Przywracając głos artystom, Magdalena Popiel jako podstawowy materiał badawczy wskazuje m.in. teksty autobiograficzne (dzienniki, pamiętniki, korespondencję) oraz wypowiedzi o sztuce i innych artystach, w których twórcy wchodzą w rolę krytyków artystycznych lub tworzą wizerunki o cechach autoportretowych.

4 *Taż*, *Artysta awangardowy...*, dz. cyt., s. 50–51.

5 *Tamże*, s. 52. Magdalena Popiel zwraca uwagę, że podobne podejście metodologiczne w obszarze estetyki postulował już Stefan Morawski, a przejawy takiej postawy badawczej odnajduje także w pismach Władysława Tatarkiewicza. *Tamże*, s. 52–53.

6 *Taż*, „Artysta jest obecny”..., dz. cyt., s. 26.

Opisywanie artysty poprzez historie „te opowiadane przez niego i te opowiadane o nim” obiecuje czytanie tekstów pozwalających nie tylko na poznanie artysty i jego dzieła, ale na zbliżenie się do zrozumienia procesu wytwarzania, kreowania – odpowiedzi na pytanie: jak to się dzieje?⁷

Życie i dzieło Grzegorza Pecucha czekają na osobne, monograficzne opracowanie⁸. W artykule zaprezentowano dwa wcześnie dzieła rzeźbiarza (powstałe w latach 40. XX w.) w kontekście wojennych losów mieszkańców Łemkowszczyzny. Jako materiał badawczy, obok artefaktów, wykorzystane zostały wypowiedzi udzielane przez rzeźbiarza dziennikarzom, a także fragmenty korespondencji prywatnej i wspomnień.

Wybuch II wojny światowej zastał Grzegorza Pecucha w drodze do Lwowa. Szedł pieszo z Uniowa, gdzie ukończył właśnie sześćioletnią szkołę powszechną prowadzoną w tamtejszej ławrze. Zakonnicy studyci byli zadowoleni z postępów swojego wychowanka w nauce, planowali więc posłać go do lwowskiego gimnazjum. Na przeszkodzie stała jednak historia. Jesienią 1939 r. Pecuch wrócił do Florynki. W tym czasie na Łemkowszczyźnie, podobnie jak w całym Generalnym Gubernatorstwie, ludność miejscową objął obowiązek pracy. Początkowo dotyczył on osób w wieku od 18 do 60 lat, jednak obniżony został do 14 roku życia⁹. Dlatego w marcu 1940 r. niespełna 17-letni Grzegorz Pecuch, razem z młodszym o dwa lata bratem Bazylem,

został wywieziony na przymusowe roboty do Rzeszy Niemieckiej i skierowany do gospodarstwa Heinricha Wriggersa w Bünningstedt koło Hamburga.

Pobył przyszłego rzeźbiarza w Niemczech i relacje z rodziną gospodarza można częściowo odtworzyć, sięgając do wywiadu, jakiego udzielił on redaktorowi miesięcznika „Ty i Ja”¹⁰, a także do korespondencji z Elke Petter z Archiwum Miejskiego w Ahrensburg oraz z Gertrudą Preis, córką Wriggersa¹¹. Po blisko 30 latach, jakie upłynęły od tamtych wydarzeń, Pecuch wyznał: „Miewam parszywe sny. Najczęściej jest w nich wojna. Pamięć do tego wraca. Dostałem wtedy trochę w kość. W marcu 1940 roku wywieźli mnie na roboty do Niemiec. Miałem wtedy szesnaście lat. To się nazywa – najlepsze lata młodości. Powiesili mi na szyi tabliczkę z numerem. Zostałem człowiekiem numer 316”¹². Trudno jednoznacznie ocenić, jak zmieniały się relacje młodego pracownika przymusowego z jego gospodarzem. Początkowo Pecuch mieszkał razem z gospodarskimi zwierzętami. Doglądał inwentarza, pracował w ogrodzie, na roli i przy wyrębie drzew. Podczas ofensywy alianckiej razem z innymi robotnikami budował bunkier przeciwlotniczy, pomagał też przy transporcie wycofujących się niemieckich oddziałów. Wiadomo, że niepokodzony z losem podejmował nieudane próby ucieczki, ale skuteczniejszą od nich drogą ku wolności okazała się sztuka.

7 Taż, *Artysta awangardowy...*, dz. cyt., s. 54 i n.

8 Monografia artysty, która w chwili składania artykułu do druku była opracowywana, ukazała się nakładem Wydawnictwa Naukowego UKSW. Artykuł obejmuje jej fragment, nieco zmieniony i uzupełniony. K. Chrudzimska-Uhera, *Rytm Natury. O życiu i rzeźbiarstwie Grzegorza Pecucha (1923–2008)*, Warszawa 2022 [open access: <https://wydawnictwo.uksw.edu.pl/ksiegarnia/976--e-book-rytm-natury-o-zyciu-i-rzezbiarstwie-grzegorza-pecucha-1923-2008.html>].

9 A. Wilk, *Łemkowie. Między integracją a rozproszeniem (1918–1989)*, Warszawa 2019, s. 214.

10 W. Adamiecki, *Zanim zaśpiewa drzewo*, „Ty i Ja” 1970, nr 11(127), s. 24–27.

11 Korespondencja Elke Petter z lat 2002–2003 dotyczy przygotowywanej przez stronę niemiecką wystawy na temat pracy przymusowej podczas II wojny w Ahrensburgu i okolicznych wioskach. Przy tej okazji nawiązany został (podtrzymywany w późniejszym czasie) kontakt z Gertrudą Preis, córką gospodarza Wriggersa, którą Pecuch pamiętał z czasu pobytu w Niemczech. Korespondencja zachowana w archiwum prywatnym rodziny Grzegorza Pecucha.

12 W. Adamiecki, dz. cyt., s. 26.

Pierwsze próby rzeźbiarskie Pecuch miał już wtedy za sobą. W rodzinnej wsi, pomiędzy domowymi obowiązkami, znajdował czas na manualne zajęcia; już wtedy świadomy był uroku i właściwości plastycznych drewna. Wspominał: „Przy krowach każdy robił, co mógł, żeby się nie nudziło. [...] Miałem kozik – «klapacz», kawałek drewna i starczyło. [...] Robiłem postacie, zwierzęta, główki do skrzypiec, takie struganie. [...] Wszystko potrafiłem sobie zrobić: narty, sanki. Ważny był tartak. Pamiętam, jak pachniał. Matka posyłała mnie tam po trociny. Strasznie cieszyły mnie kawałki drzewa, obrzynki. Robiłem z nich różne zabawki, mosty, domy”¹³. Zdolności plastyczne przyszły rzeźbiarz rozwijał u studytów w Uniowie. Trafił tam dzięki wsparciu ojca Iłariona, przełożonego stacji misjonarskiej zakonu we Florynce, który dostrzegł talent i potencjał intelektualny chłopca. W Uniowie, gdzie Pecuch spędził dwa lata (1937–1939), ucząc się m.in. krawiectwa, kształceni byli też twórcy ikon, a w przyszłości zamierzano również otworzyć pracownię rzeźbiarską¹⁴. Tu po raz pierwszy zmierzył się z „poważnym” rzeźbiarskim tematem, wykonał m.in. portret metropolity lwowskiego Andrzeja Szeptyckiego¹⁵.

Kiedy więc w latach 40. XX w. Pecuch pracował w Niemczech, rzeźbienie w drewnie było już znaczącą częścią jego dotychczasowej aktywności, niosło ze sobą wspomnienia czasów dzieciństwa i nauki,

¹³ Tamże, s. 25.

¹⁴ K. Czerni, *Ucieczka na pustynię. Jerzy Nowosielski (1923–2011) jako nowicjusz studyckiej Ławry św. Jana Chrzciciela we Lwowie [październik 1942–lipiec 1943]*, w: *Rola monasterów w kształtowaniu kultury ukraińskiej w wiekach XI–XX*, red. A. Gronek, A. Nowak, Kraków 2012, s. 307.

¹⁵ Г. Печух, *З мого минулого (спогади)*, „Ватра” 1993, nr 1(2), s. 10; В. Попович, *Григорій Печух. Нарис життя і творчості*, „Між Сусідями. Альманах Фондації св. Володимира Хрестителя Київської Русі / Міędzy Sąsiadami. Almanach Fundacji Świętego Włodzimierza Chrzcziciela Rusi Kijowskiej”, t. 5–6, 1995–1996, s. 75.

kojarzyło się z poczuciem bezpieczeństwa i uznania ze strony wspólnoty. Były to wartości, których brakowało w gospodarstwie Wriggersa. Nieoczekiwanie, wiosenna burza, która nawiedziła okolice Bünningstedt, wypełniła tę lukę. Nawałnica powaliła starą gruszę rosnącą w sadzie gospodarza, a ten polecił Pecuchowi uprzętnąć drewno. Kontakt z drzewem rzeźbiarz odczuł jak powrót w rodzinne strony. Wspominał po latach: „W mojej rodzinnej wsi nieraz chodziliśmy z ojcem do lasu. Tam uczył mnie od dziecka władać piłą i siekierą. A teraz patrzyłem na tę powaloną gruszę, którą bauer kazał mi pociąć równiutko na podpałkę i myślałem o beskidzkich zagajnikach, o lesie naszym pod Kiczera. Rozciąłem siekierą powalony konar. Drewno było miękkie, soczyste. Żał mi się zrobiło. [...] i schowałem parę klocków w stajni, gdzie mieszałem wraz z końmi i byłem. Wieczorem wybrałem najładniejszy kawałek, rozłupałem go siekierą na połowę. Pogłaskałem ręką gładką powierzchnię i zadumałem się nad układem sło”¹⁶.

Z gruszy *bauera* Pecuch wykonał dwie niezwykle kompozycje: *Konika* i *Lwa*. Pierwsza z nich to niewielka, polichromowana figurka jeźdźca, autoportret¹⁷. Wybór tej konwencji nie był przypadkowy. W Bünningstedt Pecuch traktował konie jak szczególnie bliskie mu istoty. Mieszkał z nimi, opiekował się, żył „w serdecznej i niebezpiecznej przyjaźni”¹⁸. Zajmował się końmi tym chętniej, że w gospodarstwie jego ojca, we Florynce, do prac polowych używano wołów. Konie we wsi były rzadkością, ich posiadanie świadczyło o wysokim statusie gospodarza. Grzegorz Pecuch pamiętał, jak zaprzęgniętą w konia bryczką jeździł z wujem na jarmark do Grybowa. Było to w życiu dziecka

¹⁶ G. Pecuch, *Wydobyłem rzeźbę z lasu*, oprac. Z. Zagłówna, Nowy Sącz 1987, s. 5–6.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Tamże, s. 6.



1. Grzegorz Pecuch, *Konik*, 1945 r., grusza polichr., własność prywatna. Fot. N. Piwowarczyk

wyjatkowe, uroczyste wydarzenie. Uważał wtedy, że ten, kto miał konia, był lepszy¹⁹. I zapewne z taką intencją – podkreślenia „bycia lepszym”, w Niemczech wyrzeźbił siebie: dumnie wyprostowanego, ubranego w dobrze skrojony garnitur i wysokie, błyszczące oficerki, odważnie dosiadającego kłusującego rumaka. *Konik* jest dziełem szczególnym. Po wojnie Pecuch zabrał go ze sobą do Florynki i traktował jak talizman w ważnych momentach, w których ważyły się jego losy i kariera.

Okoliczności powstania i wymowa symboliczna drugiej rzeźby z Bünningstedt są zagadkowe. *Lew* to również niewielka (wys. ok. 20 cm), drewniana figurka,

przedstawiająca stylizowaną sylwetkę króla zwierząt, wspiętego na tylnych łapach, a wysuwającego przednie. Jego głowę Pecuch ozdobił koroną. Stylizacja i poza zwierzęcia nawiązują do tradycji przedstawienia tzw. trzymaczy heraldycznych flankujących i podtrzymujących tarczę herbową. Również *lew* Pecucha w uniesionych łapach dzierży tarczę. Umieszczony na niej został Tryzub – symbol niepodległości Ukrainy. Lew w układzie, w jakim przedstawił go Pecuch – tyle że złoty na niebieskim polu – był godłem Zachodnioukraińskiej Republiki Ludowej (ZURL), utworzonej w listopadzie 1918 r. na terenach Galicji Wschodniej i Łemkowszczyzny. ZURL powstała jako niezależne ukraińskie państwo istniejące równoległe z Ukraińską Republiką Ludową, której symbolem był z kolei złoty Tryzub

¹⁹ Wypowiedź w filmie: *Wydobyłem rzeźbę z lasu*, reż. G. Dubowski, prod. TVP 1991.



2. Grzegorz Pecuch, *Lew*, ok. 1944 r., grusza polichr., własność prywatna. Fot. arch. rodziny G. Pecucha

na niebieskim polu. W styczniu 1919 r. oba państwa podpisały akt formalnego połączenia. Jednak niedługo potem, wiosną 1923 r., w wyniku działań zbrojnych Galicja Wschodnia włączona została do Polski²⁰.

Trudno odgadnąć, dlaczego 20 lat później, w odległym Bünningstedt, młody Łemko wykonujący niewolniczą pracę dla okupanta sięgnął po te właśnie narodowe symbole. Odpowiedź jest tym trudniejsza, że nie wiemy, kto był pomysłodawcą dzieła i jego programu ikonograficznego, nie znamy też okoliczności powstania rzeźby. Na pewno jednak *Lew* został doceniony, skoro wciąż stoi w domu Wriggersów i – jak w 2002

r. podkreślała córka gospodarza Gertruda – cały czas przypomina im młodego robotnika ze wschodu. Niewiele wyjaśniają również komentarze samego autora, który po latach wspominał, że inspiracją do stworzenia rzeźby były starożytne wizerunki zwierząt w książce podarowanej mu przez niemieckiego gospodarza. Jednak forma *Lwa* daleko odbiega od starożytnej, naturalistycznej animalistyki. Opowieść Pecucha wydaje się więc raczej próbą dezinformacji i ukrycia rzeczywistej wymowy i sensu dzieła. Prawdopodobne jest, że samodzielnie opracował formę i program ideowy tej kompozycji. Historię Ukrainy, zapewne również tę najnowszą, dobrze poznał podczas nauki w szkole powszechnej w Uniowie. Pamiętał nauczyciela Mykołę Diuka, „prawdziwego ukraińskiego patriotę”, który opowiadał

20 J. Nieścioruk, *Polityka zagraniczna Zachodnio-Ukraińskiej Republiki Ludowej w latach 1918–1923*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska”, t. 11–12, 1997–1998, s. 386 i n.

uczniom o dziejach i kulturze swojej ojczyzny, „o Tarasie Szewcencie, Iwanie France i innych narodowych ukraińskich poetach”²¹. Można przypuszczać, że Ukraina była wtedy dla Pecucha synonimem bliskiego Łemkom narodu, który upomniał się o swoją wolność, zdobył ją i potrafił bronić. Tereny Ukrainy, jej kultura i lud przynależały do obszaru pogranicza, na którym się wychował. Trzeba tu wprawdzie zaznaczyć, że w sporach o przyszłość Łemkowszczyzny mieszkańcy jej zachodniej części (gdzie leży Florynka) byli sceptycznie nastawieni do Ukrainy, skłaniając się raczej ku postawie rusofilskiej. Ale pamiętać należy, że kwestie tożsamości Łemków były komplikowane różnorodnymi wpływami w tym wielokulturowym środowisku i dla nich samych pozostawały nieoczywiste.

Bez odpowiedzi pozostaje pytanie, czy gospodarz Wriggers rozumiał wymowę prezentu, jaki dostał od Pecucha. Czy był świadomy, że tym dziełem młody robotnik demonstrował swoją niezależność i dawał upust marzeniom o wolności? A może omówili tę rzeźbę wspólnie, zastanawiając się nad jej kształtem? Lew powstał na pewno już po ataku Niemiec na Związek Radziecki (1941), kiedy ukraiński OUN wspierał działania armii agresora. Na stosunek bauera do wojny wpływ miała też śmierć jego syna na froncie. Być może ten splot wydarzeń skłonił Wriggersa do weryfikacji oceny Łemka, którego dotąd traktował jak wroga, a rzeźba stanowiła potwierdzenie tej zmiany i otwierała nowy rozdział w ich relacjach?

Na początku 1945 r. Grzegorz i Bazyl Pecuchowie wyjechali z Bünnigstedt i latem powrócili do Florynki. Przebyli długą drogę, obfitującą w wyzwania i nieprzewidziane zdarzenia. Pecuch wspominał: „ukradziono mi walizkę, zostało mi tylko drewniane pudełko, w którym niosłem tego wyrzeźbionego konia. Goły wracałem z tej

wojny, z pobitej Rzeszy [...] na dachach pociągów, piechotą, w młockarni, co stała na towarowym wagonie – dojechałem. Kompletnie podarłem jedyne spodnie. Matka się ucieszyła. Od razu powiedziała: – Ty wracasz z wojny i nic nie masz, i my też tu nic nie mamy”²². Życie zaczynać trzeba było na nowo. Rzeźba towarzyszyła w nim Pecuchowi już nieprzerwanie.

To, jakie pytania stawiamy dziełom sztuki świadczy o nas – widzach i badaczach, o tym czego w sztuce poszukujemy, jakich odpowiedzi się spodziewamy. Czy chcemy „czytać” dzieła, czy oczekujemy raczej, że to one do nas przemówią. Krytyka artystyczna i teksty historyków sztuki są świadectwem czasów, w jakich powstawały, a przyjmowane w nich paradygmaty nie odzwierciedlają wyłącznie ówczesnych tendencji w sztuce i nauce. W jakimś stopniu opowiadają o aktualnej kondycji człowieka, jego modelach tożsamościowych, strategiach opisu i rozumienia rzeczywistości. W tym kontekście, antropologiczna perspektywa badań, postulująca analizę artefaktów w świetle ich relacji do procesu twórczego i tożsamości autora, jest odbiciem współczesnych nam refleksji nad światem. Wojenne opowieści Pecucha – te rzeźbione i te spisane, mówią o twórcy, który nie zgadza się na przemocowe panowanie człowieka nad światem, a swą sprawczość wpisuje w harmonię naturalnych procesów istnienia.

W swoich wypowiedziach Grzegorz Pecuch wielokrotnie akcentował związek swojego życia z twórczością. O rzeźbie *Konik* opowiadał, że niczym amulet prowadziła go przez życie, decydując w najważniejszych momentach o dokonywanych wyborach. Inne swoje dzieła traktował z kolei jak powierników tęsknot i cierpień. Ucieleśniały

22 G. Pecuch, *Moja droga do szkoły rzeźbiarskiej w Zakopanem*, mpis, b.d., nlb, archiwum prywatne rodziny Grzegorza Pecucha.

21 В. Попович, dz. cyt., s. 76.

to, co było bolesne i dojmujące. Pecuch objaśniał też wyjątkową więź, jaką odczuwał z naturą. Rzeźbił w drzewie (a nie w drewnie!) kształty, których sam nie tworzył, a jedynie wydobywał je z lasu. Czuł się współuczestnikiem procesów stale zachodzących w zamieszkiwanym przezeń środowisku. Jako artysta – podobnie jak wiatr, woda, ziemia – był aktywny jedynie w pewnym etapie życia drzewa, w ułamku dziejów świata. Ta szczególna, pecuchowa ontologia w zaskakujący i inspirujący sposób odpowiada współczesnym intuicjom i wątpliwościom rewidującym aksjomaty oświeceniowego modelu świata, w tym przekonanie o nadrzędnej roli, jaką przyzwyczailiśmy się przypisywać człowiekowi²³.

Po latach, opowiadając o czasach pracy przymusowej w Niemczech, Pecuch wyznał: „Rzeźbiłem pewno dlatego, żeby im przypomnieć, że też jestem człowiekiem, a nie siłą roboczą”²⁴. Poprzez sztukę chciał

23 Szerzej na ten temat w: K. Chrudzimska-Uhera, *Rytm Natury...*, dz. cyt.

24 W. Adamiecki, dz. cyt., s. 26.

zamanifestować swoją godność, zachowaną pomimo opresyjnej sytuacji, z jaką przyszło mu się zmierzyć. Zdolność kreacji zaświadczała o jego podmiotowości, odróżniającej od „siły roboczej” – pod-ludzi, traktowanych przez przedstawicieli „rasy panów” przedmiotowo, jako element świata, niemalże natury, który zamierzali sobie podporządkować. W tamtym momencie kontakt z drewnem, jego obróbka, dały Pecuchowi możliwość upragnionego powrotu do Łemkowszczyzny. Pisał: „Upadające wokół mnie drzazgi przypominały mi dzieciństwo. Moją wieś Florynkę, rodziców, sąsiadów, las i góry”²⁵. Był to powrót do bezpiecznego świata, w którym życie – choć obfitujące w trudne wyzwania i ciężką pracę, toczyło się według odwiecznego rytmu, w głębokim i nierozdzielny związek ludzi, zwierząt, gór, lasów, na równych prawach współtworzących środowisko – Naturę.

25 G. Pecuch, *Wydobyłem rzeźbę...*, dz. cyt., s. 7.

STRESZCZENIE

Grzegorz Pecuch (1923–2008) należy do pierwszego pokolenia uczniów Antoniego Kenara, nauczycieli rzeźby w Państwowym Liceum Technik Plastycznych w Zakopanem (obok m.in. Władysława Hasióra i Antoniego Rząsy). Urodził się i dorastał we wsi Florynka, na Łemkowszczyźnie. Jako dojrzały artysta, wielokrotnie podkreślał, że rodzinna ziemia ukształtowała jego wrażliwość i szczególnie, bliski związek z naturą. Takie wypowiedzi artysty oraz fakty z biografii posłużyły w niniejszym artykule za istotny kontekst dla próby interpretacji wojennego okresu jego twórczości. Do analizy wybrano dwa dzieła Grzegorza Pecucha – rzeźby *Konik* i *Lew* z ok. 1944 r.,

SUMMARY

Grzegorz Pecuch (1923–2008) belongs to the first generation of Antoni Kenar's students, sculpture teachers at the State Secondary School of Art Techniques in Zakopane (along with, among others, Władysław Hasiór and Antoni Rząsa). He was born and grew up in the village of Florynka, in the Lemko Region. As a mature artist, he repeatedly emphasized that his native land shaped his sensitivity and a special, close relationship with nature. Such statements of the artist and facts from his biography served in this article as an important context for an attempt to interpret the wartime period of his work. Two works by Grzegorz Pecuch were selected for the

obiekty szczególne, stworzone przez młodego artystę podczas pobytu na przymusowych robotach w Niemczech. Po latach Pecuch wspominał, że w tamtym trudnym czasie rzeźbienie pozwalało mu na zachowanie człowieczeństwa. Kontakt z drewnem przywoływał pamięć o Łemkowszczyźnie i rodzinnym domu. Twórczość była wyrazem niezgody i oporu wobec rzeczywistości. Podejmując próbę odczytania treści wojennych dzieł Pecucha oparto się na koncepcji estetyki antropologicznej, której autorka – Magdalena Popiel, postuluje umieszczenie twórcy na pierwszym planie zainteresowań badacza, a analizę tekstów autopoietycznych traktuje jako badania podstawowe.

SŁOWA KLUCZOWE

rzeźba polska 2. poł. XX w., drewno, Zakopane, Łemkowszczyzna, estetyka antropologiczna, II wojna światowa

analysis – the sculptures *Horse* and *Lion* from around 1944, special objects created by the young artist during his stay in forced labour in Germany. Years later, Pecuch recalled that in those difficult times, sculpting allowed him to retain his humanity. Contact with wood evoked the memory of the Lemko region and family home. Creativity was an expression of disagreement and resistance to reality. When attempting to read the content of Pecuch's wartime works, the concept of anthropological aesthetics was used, whose author – Magdalena Popiel, postulates placing the artist in the foreground of the researcher's interests, and treats the analysis of autopoietic texts as basic research.

KEYWORDS

polish sculpture of the 2nd half of 20th century, wood, Zakopane, Lemko region, anthropological aesthetics, World War II

BIBLIOGRAFIA

Źródła

- Adamiecki Wojciech, *Zanim zaśpiewa drzewo*, „Ty i Ja” 1970, nr 11(127), s. 24–27.
 Пецух Григорій, *З моего минулого (спогади)*, „Варпа” 1993, nr 1(2), s. 10–11.
 Pecuch Grzegorz, *Wydobyłem rzeźbę z lasu*, oprac. Zdzisława Zegadłówna, Nowy Sącz 1987.
 Pecuch Grzegorz, *Moja droga do szkoły rzeźbiarskiej w Zakopanem*, mpis, b.d., nlb, archiwum prywatne rodziny Pecuchów.

Opracowania

- Chrudzimska-Uhera Katarzyna, „Barwa drewna”. *O kryteriach oceny i interpretacji twórczości rzeźbiarzy zakopiańskich w polskiej krytyce artystycznej*

- i wystawiennictwie od zakończenia II wojny światowej do wystawy Sztuka Ludowa w 30-leciu PRL*, „Saeculum Christianum”, t. 28, 2021, s. 122–142.
 Chrudzimska-Uhera Katarzyna, *Pomiędzy milczeniem a ludowością, czyli o tym, czy sztuka Rzęsy to jest sztuka Rzęsy. Wstęp do badań nad twórczością Antoniego Rzęsy*, w: *Dłutem. Piórem. Rzęsą. Antoniemu Rzęsie w stulecie urodzin*, red. Magda Ciszewska-Rzęsa, Marcin Rzęsa, Zakopane 2020, s. 43–59.
 Chrudzimska-Uhera Katarzyna, *Rytm Natury. O życiu i rzeźbiarstwie Grzegorza Pecucha (1923–2008)*, Warszawa 2022.
 Czerni Krystyna, *Ucieczka na pustynię. Jerzy Nowosielski (1923–2011) jako nowicjusz studyckiej Ławry św. Jana Chrzyciela we Lwowie [październik 1942–lipiec*

- 1943], w: *Rola monasterów w kształtowaniu kultury ukraińskiej w wiekach XI–XX*, red. Agnieszka Groniek, Alicja Nowak, Kraków 2012, s. 311–348.
- Kudelska Dorota, *Dukt pędzla. Biografia intelektualna Jacka Malczewskiego*, Lublin 2008.
- Nieścioruk Jarosław, *Polityka zagraniczna Zachodnio-Ukraińskiej Republiki Ludowej w latach 1918–1923*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska”, t. 11–12, 1997–1998, s. 381–409.
- Popiel Magdalena, *Artysta awangardowy – między arcyłudzkiem a nieludzkiem. Próba estetyki antropologicznej*, „Teksty Drugie” 2011, nr 6, s. 49–73.
- Popiel Magdalena, „*Artysta jest obecny*”. *Problem tożsamości artysty nowoczesnego i ponowoczesnego*, Białystok 2018.
- Попович Володимир, *Григорій Пецух. Нарис життя і творчості*, „Між Сусідами. Альманах Фондації св. Володимира Хрестителя Київської Русі / Міędzy Sąsiadami. Almanach Fundacji Świętego Włodzimierza Chrzyciela Rusi Kijowskiej”, t. 5–6, 1995–1996, s. 65–79.
- Wilk Anna, *Łemkowie. Między integracją a rozproszaniem (1918–1989)*, Warszawa 2019.

„Tylko sztuka cię nie oszuka”

DOI: <https://doi.org/10.21697/an.12130>

PIOTR JAKUB FERENSKI
INSTYTUT KULTUROZNAWSTWA UWR
ORCID 0000-0001-5314-4356

*Pamięci artysty i aktywisty
Pawła Jarodzkiego*

Ten skromny zarówno w zamiarach, jak i rozmiarem tekst poświęcony jest dwóm motywom czy wątkom przewijającym się w działalności Pawła Jarodzkiego, zmarłego jesienią 2021 r. malarza, grafika, rysownika komiksów i autora prac video-art. Był on powszechnie kojarzony przede wszystkim z grupą LUXUS, której nazwa w sposób przewrotny, ironiczny odnosiła się do realiów PRL-u lat 80. Twórczość Jarodzkiego stanowiła aluzję do niedoborów, szarzyzny i stagnacji owego schyłkowego okresu socjalizmu. Choć rok 1989 przyniósł transformację ustrojową i przejście z gospodarki planowej do rynkowej, Pawła Jarodzkiego bynajmniej nie przestała fascynować kwestia materialności, wytwórstwa, dystrybucji dóbr, oferowanych w handlu produktów i ich konsumpcji. To pierwszy wątek w spuściźnie profesora wrocławskiej ASP, który wydał mi się istotny. Jarodzki był też artystą wizualnym szczególnie zainteresowanym słowem i właśnie korespondencja słów i obrazów jest drugim elementem, na jaki chcę zwrócić uwagę czytelników. By to uczynić, ukazać muszę szerszy kontekst jego działań artystycznych. Podkreślić jednak chciałbym również fakt, iż Paweł

Jarodzki był nie tylko interesującym twórcą wizualnym, ale też aktywistą społecznym toczącym batalie o zmianę sposobu traktowania kultury przez polityków. Postulował m.in. palenie opon i rzucanie śrubami jako metody walki z urzędnikami, przez co wzbudzał niechęć w wypominających mu stale te idee przedstawicielach wrocławskiego ratusza. Inaczej niż artysta pojmowali oni relacje pomiędzy słowami, obrazami i praktykami...

Nim przejdę do związanych z kulturą protestu szablonów i innych technik wyrazu artystycznego używanych przez Jarodzkiego, najpierw dłuższy „najazd”. Otóż począwszy od ostatnich dekad XIX w., cechą bodaj najbardziej znamionującą społeczeństwa Zachodu pozostaje konsumpcjonizm. Industrializacja i koncentracja ludności w dużych ośrodkach miejskich oznaczała dynamiczny wzrost produkcji i rozrost rynków zbytu. Całkowitej zmianie uległy dotychczasowe sposoby czy style życia. Relacje międzyludzkie stały się w większym niż kiedyś stopniu zależne od zdolności nabywczych i posiadanych przez jednostki oraz grupy przedmiotów. Wytwarzanie i dystrybucja dóbr zaczęły opierać się na kreowaniu potrzeb, budowaniu wizerunków marek oraz rozwoju przestrzeni sprzedażowych. Już na początku XX w. dysponowanie określonymi typami obiektów materialnych w głównej mierze definiowało status społeczny, przynależność grupową, a nawet indywidualną



1. Paweł Jarodzki, *Miki I love you*, szablon, 1996 r., akryl na płycie pilśniowej. Fot. dzięki uprzejmości córki artysty

tożsamość. Coraz mniejszą rolę odgrywał handel uliczny czy miejskie targowiska, a coraz większą pasażerów i galerie. W sklepowych witrynach Paryża i Mediolanu przedmioty codziennego użytku zaczęły być eksponowane niczym dzieła sztuki. Producenci starali się w ten sposób kreować pozory wyjątkowości, oryginalności, ekskluzywności swych wyrobów. Niektóre znaki firmowe i towarowe poprzez odwoływanie się do owych wartości zyskiwały status ikon czy też raczej kultowych obrazów lub figur¹. Miał więc rację Karol Marks, pisząc o budującym ducha kapitalizmu fetyszyzmie towarowym. Naczelną wartością nowoczesności stało się posiadanie dóbr. Nie chodzi nawet o materialną podstawę wartości, znaczenie wymiany towarowej, zjawisko alienacji czy o pozycję społeczną i władzę, ale o sam fetysz. Przedmiot zaczął

sprawować kontrolę nad podmiotem. „Utowarowieniu” bądź „urzeczwieniu” uległy niemal wszelkie stosunki międzyludzkie.

To, co później György Lukács miał określić mianem „fałszywej świadomości”², czyli niezdolność do rozpoznawania przez przedstawicieli grup uciśnionych, podporządkowanych, wyzyskiwanych swej rzeczywistej sytuacji egzystencjalnej, Marks w dość zawiłej postaci wiązał również z rolą, jaką odgrywała religia. Tymczasem węgierskiemu filozofowi oczywiście chodziło o legitymizację podziałów i nierówności w społeczeństwie kapitalistycznym, której źródła krytyki wskazywał właśnie w pismach współautora *Manifestu*. Wedle Marksa religia stanowiła „opium dla mas”, tj. coś, co kołoból, łagodzi cierpienia, odwraca uwagę od faktycznego położenia bytowego ludu, od nierównomiernej dystrybucji dóbr,

1 Nie ma tu miejsca na szersze omówienie kwestii autentyczności ikony, należy jednak przypomnieć, że w tradycji prawosławnej zasadza się ona na sztuce reprodukcji – tj. odbicia – a nie unikalnym kunszcie artystycznym, jak w kulturze Zachodu.

2 G. Lukács, *Historia i świadomość klasowa. Studia o marksistowskiej dialektyce*, tłum. M.J. Siemek, Warszawa 1988.



2. Paweł Jarodzki, *Last photo*, lata 90. XX w., szablon, akryl na desce. Fot. dzięki uprzejmości córki artysty

wyzysku, od niemożliwości samostanowienia o własnym losie. W *Przyczynku do krytyki heglowskiej filozofii prawa* z 1843 r., wychodząc od stwierdzenia, że krytyka religii rysuje się jako podstawa dla wszystkich innych krytyk, pisał on: „nędza religijna jest jednocześnie wyrazem rzeczywistej nędzy i protestem przeciw nędzy rzeczywistej. Religia jest westchnieniem uciśnionego stworzenia, sercem nieczułego świata, jest duszą bezdusznych stosunków. Religia jest opium ludu”³. Jak tłumaczył dalej Marks,

³ K. Marks, *Przyczynek do krytyki heglowskiej filozofii prawa*, <https://www.marxists.org/polski/marks-engels/1843/krytyka-hegel-fil-prawa.htm> [dostęp 25 X 2023].

człowiek poszukiwał w niebie nadczłowieka, a znalazł jedynie odbicie samego siebie. Wyrzeczenie się religii oznaczało dla niego koniec złudów, ułud, płonnych nadziei i ukierunkowanie myśli na realne problemy państwa oraz społeczeństwa. „Prawdziwe szczęście ludu wymaga zniesienia religii jako urojonego szczęścia ludu. Wymagać od kogoś porzucenia złudzeń co do jego sytuacji to znaczy wymagać porzucenia sytuacji, która bez złudzeń obejść się nie może. Krytyka religii jest więc w zarodku krytyką tego padołu płaczu, gdyż religia jest nimbem świętości tego padołu płaczu”⁴. Postulował przeto Marks radykalną rewolucję – zerwanie kajdan i całkowitą zmianę dotychczasowego porządku świata. Emancypacja miała prowadzić do tego, iż najwyższą istotą dla całego gatunku ludzkiego nie będzie już żaden bóg czy heros, lecz sam człowiek.

Na myśl przychodzą tu od razu wywody innych obserwatorów nowoczesności, zwłaszcza Fryderyka Nietzschego, który obwieszczając śmierć Boga, w kontekście tradycji judeochrześcijańskiej, głosił, iż teraz to człowiek sam będzie decydował o swoim życiu i nadawał mu sens. Stąd wezwanie do „przewartościowania wszelkich wartości”. Autor *Niewczesnych rozważań* pojmował je oczywiście zupełnie inaczej niż twórca *Kapitału* i koncentrował się raczej na ludzkiej indywidualności niż klasach społecznych. Niemniej, choć Marks odrzucił Boga w imię człowieka, Nietzsche zaś wierzył w nadczłowieka, to ich przekonania na temat – przynajmniej – zinstytucjonalizowanej religijności, aż tak bardzo się od siebie nie różniły⁵. Obaj mniemali, że

⁴ Tamże.

⁵ Może nie tak łatwo jest rozpoznać, czy są to słowa Marksa, czy Nietzschego: „Zaiste, Luter pokonał niewolę z dewocji, gdyż zamiast niej wprowadził niewolę z przekonania. Złamał wiarę w autorytet, gdyż odbudował autorytet wiary. Przemienił klechów w ludzi świeckich, gdyż ludzi świeckich przemienił w klechów. Uwolnił człowieka od zewnętrznej religijności, gdyż



3. Paweł Jarodzki, *Miki in Moscow*, lata 90. XX w., szablon, akryl na lustrze. Fot. dzięki uprzejmości córki artysty



4. Paweł Jarodzki, bez tytułu, lata 90. XX w., szablony, akryl na desce. For. dzięki uprzejmości córki artysty



5. Paweł Jarodzki, *Tylko sztuka cię nie oszuka*, 2006 r., szablon na płótnie. Fot. dzięki uprzejmości córki artysty

redefinicja człowieczeństwa i stosunków panujących między ludźmi nastąpi wraz ze zniesieniem religii.

Niemniej, proces (mówiąc za Maxem Weberem, czyli „Marksem bourgeois”) odczarowania świata nie przyniósł robotniczego rajy na ziemi, ani nie pozwolił twórczym geniuszom pokonać ujednoliconych, niskich gustów ukierunkowanych na stale rozrastającą się produkcję materialną (triumf woli mocy). Można zaryzykować

uczynił religijność wewnętrznym światem człowieka. Wyzwolił z kajdan ciała, gdyż zakuł w kajdany serce. [...] Jeśli jednak protestantyzm nie był właściwym rozwiązaniem, to był właściwym postawieniem zagadnienia. Nie chodziło już teraz o walkę człowieka świeckiego z klechą poza nim, chodziło o walkę ze swym własnym wewnętrznym klechą, ze swą kleszą naturą”. Tamże.

twierdzenie, że wbrew nadziejom filozofów, po zerwaniu wielkiego łańcucha bytu opartego na niebiańskim dekrete nowoczesność zawężyła cały horyzont znaczeń do kwestii posiadania dóbr lub też, że najmocniejsze, co ostało się z myślenia magicznego, to fetyszyzm towarowy. Uczynienie posiadania – a z nim konsumpcji – naczelną wartością nadającą sens egzystencji człowieka oznaczało „przedmiotowienie” całości kształtu relacji międzyludzkich.

Oczywiście przed wielką industrializacją i urbanizacją dążenie do zdobywania jak największej ilości zasobów materialnych również było jednym z zasadniczych czynników sprawczych ludzkich działań, ale to dopiero masowa produkcja i sprzedaż, w połączeniu z odczarowaniem świata,

spowodowały, iż konsumpcja stała się nową religią, a galerie czy pasaż handlowe nowymi świątyniami. Metafizyczna obietnica życia wiecznego w systemie kapitalistycznym została zastąpiona przez życie tu i teraz. Jego jakość i wartość zależne są od możliwości otaczania się przedmiotami, które ostatecznie stanowią o istocie życia. Towar, znaki towarowe, marki, obrazy reklamowe, nabywanie, posiadanie, powiększanie zasobów materialnych obiektów i konsumpcja to opium dla mas – opium nie tylko legitymizujące (czy czyniące „niewidzialnymi”) społeczne nierówności, ale też przynoszące zyski. Oddala ono roszczenia mas do władzy politycznej i utrwala ekonomiczne uprzywilejowanie. Klasyk neoliberalizmu Friedrich August von Hayek w swej *Konstytucji wolności* przekonywał, iż swoboda samostanowienia i sprawiedliwość społeczna polegają na niepoddaniu jakimkolwiek regulacjom przepływie dóbr. Mniej zamożni obywatele mogą posiadać radia, lodówki czy samochody, a nawet podróżować samolotem, wyłącznie dlatego, że w przeszłości bogaci byli w stanie nabywać owe dobra, gdy te były jeszcze zbytkami. Masy zawdzięczają szczęście elitom ekonomicznym. To, o czym przedstawiciele mas nie mogą nawet marzyć i co jest eksperymentowaniem ze stylem życia, ostatecznie staje się wedle austriackiego ekonomisty i filozofa polityki udziałem wielu⁶. Suma doświadczeń dostępnych dla wszystkich „znacznie się rozszerza za sprawą nierównej dystrybucji akumulowanych dóbr, a tempo postępu wybitnie wzrasta, jeśli pierwsze kroki zostaną zrobione na długo przedtem, nim może z nich skorzystać większość. [...] Nawet najubożsi zawdzięczają [...] swój względny materialny dobrobyt skutkom dawnej nierówności”⁷. Trawestując Marksa

można zatem powiedzieć, że kult towarów jest jednocześnie wyrazem rzeczywistych pragnień i protestem przeciw rzeczywistej nierówności. Fetyszyzm towarowy okazuje się westchnieniem stworzenia uciśnionego w nieczułym społeczeństwie. Obiekty materialne są jedynym pocieszeniem na tym „padole płaczu”. Konsumowanie jest „nimbem świętości” w świecie bezdusznych stosunków. Towar i konsumpcja to opium ludu. To złudzenie wolności i emancypacji, urojone szczęście ludu. Dostępność odbiorników radiowych i telewizyjnych, lodówek, odkurzaczy i samochodów dla coraz szerszych mas tworzy i przysłania podziały i nierówności w społeczeństwie kapitalistycznym. Przedstawiciele grup uciśnionych, podporządkowanych, owładnięci kultem towarów, nie rozpoznają swej rzeczywistej sytuacji egzystencjalnej i wyzysku, jakiemu są nieustannie poddawani. Stopniowo wolność została utożsamiona ze swobodą zachowań czy wyborów konsumenckich.

Zarówno lewicowi kontynuatorzy myśli Marksa, jak też intelektualisci o bardziej konserwatywnym bądź liberalnym światopoglądzie (choćby hiszpański filozof José Ortega y Gasset), dostrzegali w nowej wierze niebezpieczeństwo polegające na odejściu od wszelkich wartości duchowych – godności, wolności, twórczej swobody, solidarności, sprawiedliwości – i sprowadzeniu całości ludzkich praktyk do zaspokajania wytwarzanych przez kapitał potrzeb materialnych. Jeśli chodzi o tych pierwszych, kwestia utowarowienia ludzkich praktyk i relacji była niewątpliwie przedmiotem fascynacji Waltera Benjamina. Przyglądał się on zatłoczonym ulicom, domom towarowym, reklamom, modzie – temu, co w głównej mierze budowało świat konsumpcji. Co ciekawe, dla autora *Pasaży* masowa produkcja i reprodukcja w obszarze sztuki mogła jednak przyczynić się również do demokratyzacji kultury i społeczeństwa – wzmagając procesy emancypacyjne.

6 F.A. Hayek, *Konstytucja wolności*, tłum. J. Stawiński, Warszawa 2006, s. 56–57.

7 Tamże, s. 57.



Niemniej, dla większości przedstawicieli szkoły frankfurckiej, przede wszystkim zaś dla Teodora Wiesengrunda Adorno, kapitalizm rozwijał kulturę materialistycznych przyjemności, zabezpieczającą system przed roszczeniami ze strony wyzyskiwanych pracowników⁸. Ich życie zredukowane zostało do pracy i rozrywki. Zachodnia demokracja różni się oczywiście od systemów totalitarnych, takich jak narodowy socjalizm czy komunizm, ale według Adorna i Horkheimera, ostatecznie ona także ma autorytarny charakter. Polityczne i ekonomiczne elity sprawują kontrolę nad masami, które w ramach swej fałszywej świadomości nabywanie towarów utożsamiają z pełnią wolności i szczęścia⁹. Rozbudowywany intensywnie od końca XIX w. przemysł kulturowy, m.in. za sprawą produkcji reklamowej, dokonuje manipulacji w zakresie ludzkich potrzeb, a zatem i świadomości. Umysł jest więc zniewolony nie tylko przez utopijne, totalitarne reżimy, ale też przez rynek, reklamę i towar. Współczesny podmiot stanowi efekt oddziaływania ideologii, od których to nie ma ucieczki – jak przekonuje w pesymistycznym tonie Adorno. Myśl krytyczna pozwala obnażyć masowe oszustwo zachodniej wolnorynkowej demokracji, ukazać podstępne techniki konstruowania błędnego oglądu rzeczywistości, nie jest jednak wybawieniem. Dla człowieka nie ma nadziei i przyszłości. Pozostaje cierpienie, dla którego – zdaniem współautora *Dialektyki oświecenia* – jedyną przestrzenią autentycznej ekspresji i wolności (przestrzenią swobodnej artykulacji) jest radykalna, nowoczesna sztuka. Tylko ona okazuje się prawdziwa, tylko ona nas nie oszukuje. I tu wracamy w sposób już bezpośredni do twórczości Pawła Jarodzkiego.

8 T.W. Adorno, *Maks Horkheimer, Dialektyka oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 1994, s. 138.

9 Podobne spostrzeżenia czynił Herbert Marcuse w *Człowieku jednowymiarowym*.

W Polsce pomiędzy rokiem 1945 a 1989 obiegiem dóbr rządziły inne niż na Zachodzie reguły ekonomiczne. Była to gospodarka planowa oraz „komplementarny” względem niej czarny rynek (tu w większej mierze obowiązywały prawa popytu i podaży). Klasa robotnicza „jadła kawior i piła szampana ustami swoich najznamienitszych przedstawicieli”. Oczywiście bywały okresy względnej prosperity, kiedy za kredyty zaciągnięte przez państwo za rządów Edwarda Gierka półki sklepowe wypełniały się towarami. Proces modernizacji i rozwoju po kilku latach zakończył się kryzysem gospodarczym. Tak jak miało to już miejsce w poprzednich dekadach, pojawienie się problemów ekonomicznych skutkowało strajkami. Kłopoty z produkcją i dostawami energii, z transportem, dystrybucją, podwyżki cen i reglamentacja towarów powodowały niezadowolenie u przedstawicieli większości grup społecznych. Gierek został odsunięty od władzy za sprawą fali strajków w lipcu i sierpniu 1980 r. Robotnicze bunty spowodowały kilkanaście miesięcy później wprowadzenie stanu wojennego. Nastąpił najbardziej szary okres w historii PRL. Czas uległ niejako zawieszeniu. Choć z pozoru nic się nie działo, w stagnacyjnej rzeczywistości pojawiały się jednak pewne – niekiedy dość zaskakujące – formy oporu. Wrocław oraz kilka innych dużych polskich miast stały się przestrzenią działań ruchu artystyczno-społecznego nazwanego Pomarańczową Alternatywą¹⁰. Także wspomniany na wstępie LUXUS uznać można za część owej kultury protestu¹¹. Była to grupa artystyczno-aktywistyczna, której

10 Działalność Pomarańczowej Alternatywy współcześnie uległa utowarowieniu przyjmując postać krasnalowego parku rozrywki, w który zmieniono wrocławski rynek i jego okolice.

11 Na temat konsumpcjonizmu w kontekście przemian sztuki po 1945 r. w Polsce: P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 2011.



przewodził Jarodzki. Jej powstanie jest datowane na rok 1983. Za sprawą bliskich kontaktów ze środowiskiem muzycznym, jakie tworzyły zespoły Miki Mausoleum, Klaus Mitffoch, Kormorany, a także z performerami i twórcami happeningów, do których należał m.in. Major Frydrych (później założyciel Pomarańczowej Alternatywy), członków LUXUS-u było można kojarzyć z nurtem anarchistycznym. Ich postawa polityczna i społeczna nie jest wszelako łatwa do określenia, co widać chociażby po zawartości wydawanego przez grupę pisma „Luxus”. Do głosu dochodziła tam fascynacja amerykańską kulturą popularną.

Oczywiście już w samej nazwie wyraźne jest odniesienie do Fluxusu i uprawianej przez jego przedstawicieli sztuki eksperymentalnej, ale obok Josepha Beuysa dla

Jarodzkiego jednym z najważniejszych twórców lat 60. i 70. XX w. był Andy Warhol. Tu pojawia się kwestia złożonego stosunku do masowej produkcji, fetyszu towarów i konsumpcji. Pop-art cechuje nie tylko nasycenie kolorystyczne, jaskrawość, wysokie kontrasty, figuratywność, estetyka komiksowa czy kreskówkowa, ale też pojawianie się ikon amerykańskiego rynku – puszek Coca-Coli czy Campbell, a także gwiazd kina i muzyki, takich jak Marilyn Monroe i Elvis Presley. Innymi słowy – chodzi o wszystko, co sprzedawało się najlepiej i stało się synonimem *American dream*, w ramach którego w XX w. marki i produkty stopniowo zastąpiły triadę wartości „wolność, równość, demokracja”, konstytuujące dotychczas – deklaratywnie – amerykańskie społeczeństwo i całość jego sposobu życia, a więc kulturę.

Choć pop-art niewątpliwie wyniósł masowy towar do rangi dzieła sztuki, intencje zachodnich twórców nie zawsze pozostawały jasne. Część z nich można jednak z pewnością wpisać w nurt krytyki kultury masowej przez kulturę popularną, część można uznać za krytykę „sztuki wysokiej”, część zaś za rodzaj ironicznego komentarza do zachowań w obrębie społeczeństwa konsumpcjonistycznego – przedstawianego m.in. z perspektywy anarchistycznej, tj. kontestującej wspólnotę opartą na własności prywatnej, hierarchiczności i wyzysku.

W Polsce i innych krajach socjalistycznych ruchy sprzeciwu raczej nie brały za cel społeczeństwa konsumpcyjnego, walczyły z opresyjnym systemem opartym na sile, propagandzie. Jeżeli LUXUS interesowała codzienność, to tylko w tym sensie, że ją kontestowali. Nie interesowały ich też żadne reguły czy wymogi formalne. Korzystali z różnych materiałów i technik bliskich temu, co dziś kojarzymy ze sztuką uliczną – tworzyli rysunki, grafiki, szablon¹². Na jednej z ulotek zapraszających na wystawę grupy zorganizowaną w roku 1985 napisano: „Tylko tu przeczytasz o ekskluzywnym przyjęciu u Franka Zappy i dowiesz się nieznanych szczegółów z życia Myszkki Miki (niepublikowane materiały z archiwum wytwórni Walta Disneya, z których niezbitnie wynika m.in., że to Miki a nie Jackie Coogan była Brzdącem u Chaplina). Tylko tu sensacyjne reportaże z Chin i porady seksualne («Uwzględniamy chamskie uwagi czytelników!»), pornofilmy i komiksy undergroundu. LUXUS nie ma zamierzać, LUXUS interesuje się wszystkim!

¹² Za całkowicie nietrafione uważa autor niniejszego tekstu próby redukcji działalności Pawła Jarodzkiego do tzw. sztuki ulicy lat 80. i 90 XX w. Niemniej warto w tym kontekście zajrzeć do takich prac jak: *Aesthetic Energy of the City*, ed. A. Gralińska-Toborek, W. Kazimierska-Jerzyk Łódź 2016, czy też A. Gralińska-Toborek, *Graffiti Street Art. Słowo. Obraz. Działanie*, Łódź 2019.

LUXUS daje ci towar najwyższej jakości, w pełnym, nieścieralnym kolorze!”¹³.

Powaga – Zappa pozostał najważniejszym dla Jarodzkiego muzykiem¹⁴ – mieszała się z żartem, ironią, sarkazmem, przekąsem. Jedno z haseł LUXUS-u brzmiało: „Nie abstrakcja, lecz atrakcja”. A atrakcjami były „obiekty” i „sytuacje”. Materialność fascynowała ich w tym sensie, iż z odpadów konstruowali atrapy, protezy, zastępniki zachodniego luksusu. Trzeba powiedzieć, że w otaczającej artystów rzeczywistości lat 80. towary z Niemiec i Stanów Zjednoczonych uchodziły w oczach obywateli PRL za równoznacznik wolności. Zbierano puszkę po napojach, opakowania po papierosach czy słodyczkach jako symbole bądź substytuty wolnego, mieniającego się kolorami i światłami, pełnego towarów wielkiego świata. Jeden z pierwszych projektów zrealizowanych w nowych realiach ekonomicznych, czyli na samym początku lat 90., nosił tytuł „Pokaz produktów cukierniczych o przedłużonej trwałości spożycia”. Stoły ustawione w Galerii Miejskiej we Wrocławiu „uginały się” pod gipsowymi tortami. Cztery lata później, tj. w 1995 r., grupa symbolicznie zakończyła swoją działalność ekspozycją zatytułowaną „Róża Mózgów”¹⁵. Luksus przyszedł do Polski. Może zdawało się, że nie ma już czego kontestować?

Paweł Jarodzki pracował jednak dalej i bynajmniej nie przestały go interesować kwestie związane z materialnością, wytwórczością, dystrybucją dóbr, produktami na

¹³ <https://culture.pl/pl/tworca/grupa-luxus> [dostęp 18 VIII 2022].

¹⁴ Wśród innych inspiracji muzycznych wymienić można takich „klasyków” jak Bob Dylan czy Patti Smith, ale też wykonawców reggae, zespoły punkowe, a nawet hiphopowców.

¹⁵ W rzeczywistości nie był to jednak koniec. W późniejszym okresie artyści uczestniczyli wspólnie w wystawach m.in. w MWW. Podczas 14 Survivalu miał miejsce ich głośny performance „Luksus podnosi Polskę”. Prowadzili też razem Galerię „Ukos” w pracowni Jerzego Kosałki przy ul. Ruskiej we Wrocławiu.

półkach sklepowych, modą oraz konsumpcjonizmem jako modusem życia. Z roku 2001 pochodzi obraz *Kto nie kupuje, ten nie je*. Choć został on wykonany techniką akrylową (niektóre źródła podają, że jest to olej na płótnie), swoją estetyką przywodzi na myśl szablony odbijane na murach miasta. Tytuł i zarazem napis o tej samej treści, zajmujący większą część dzieła, stanowi oczywiście trawestację hasła „Kto nie pracuje, ten nie je”, będącego z kolei parafrazą słów z Listu św. Pawła do Tesaloniczan: „kto nie chce pracować, niech też nie je”. Po prawej stronie kompozycji widnieją dwie dziewczyny w strojach kąpielowych. Obraz nasuwa skojarzenia z reklamą, ale zarazem też z plakatem społecznym z okresu PRL. Przypomnijmy, że przez dekadę w Polsce Ludowej obowiązywał nakaz pracy, ale nawet po jego zniesieniu w latach 60. produktywizacji wciąż starano się poddać wszystkie możliwe grupy obywateli. Osoby niepracujące ukazywano jako pasożytów żerujących na uczciwych przedstawicielach klasy robotniczej. Po upadku państwa socjalistycznego, tj. w latach 90., ten narzucony przez partię „etos” pracy, zmienił się w przykaz kupowania i konsumowania. Ludzi, których nie było stać na nabywanie towarów, postrzegano jako margines społeczny, mechanizm wykluczenia ekonomicznego działał w jeszcze większym stopniu niż w PRL. Jarodzki w proteście przeciw temu zaskakującemu mechanizmowi wykluczenia, łączącemu wartości zakorzenione w tradycji judeochrześcijańskiej, w idei proletariackiego raju i kapitalistycznej religii opartej na fetyszyzmie towarowym wykonał też serię billboardów wywieszonych w różnych miastach Polski. Na nich również widniał slogan „Kto nie kupuje, ten nie je”¹⁶. Artysta uświadamiał odbiorcom, że konsumpcjonizm definiuje ludzi w podobny sposób, jak starał się to czynić totalitarny reżim

komunistyczny. Choć na wspomnianym obrazie widać morze i odbijające się w nim słońce (nieco w tym wszystkim dalekowschodniej konwencji estetycznej – „Zbudujemy tu drugą Japonię”¹⁷?), co powinno nasuwać pozytywne odczucia, to jednak poza, jaką przyjmuje jedna z dziewczyn zdaje się mówić o wstydzie, upokorzeniu, przemocy. We wszystkim tym obecny jest wyraźnie drugi istotny element sztuki Jarodzkiego – artysty eksplorującego przestrzeń znajdującą się pomiędzy słowem a wizualnością.

Sztuki Paweł Jarodzki nigdy nie postrzegał jako czegoś związanego z akademią, sztywnego, poddanego twardym regułom, a więc i zachowawczego. Sztuka miała być zawsze „młodzieżowa” (wyraz, który artysta uwielbiał). Uważał, iż powinna być ona prosta. Interesowało go to, co robią młodzi ludzie, studenci. Starał się pozostawać na bieżąco z nowymi zjawiskami artystycznymi. Był przy tym bardzo krytyczny wobec własnych prac. Coś, co jednego dnia wydawało mu się znakomitym pomysłem, drugiego budziło już poważne zwątpienie. Był baczny obserwatorem rzeczywistości i potrafił się na jej temat precyzyjnie wypowiadać. Niekiedy jednak wykorzystywane przez niego strategie interpretacyjne i środki stylistyczne (czytaj: ekspresji) wydawały mu się niedostateczne. Tak było, gdy na polsko-białoruskiej granicy pojawili się uchodźcy. Również i jemu zaistniała sytuacja nie mieściła się w wyobraźni. Widać to wyraźnie w jego ostatnich pracach – śmierć mająca kolor skóry, śmierć polityczna znajdująca się tak blisko. Ani ironia i żart w stylu Monty Pythona, ani największa powaga nie były tu pomocne.

Paweł Jarodzki zawsze był antysystemowy. Uporczywie krytykował każdy system. „Konsekwentny w krytykowaniu” – to zdanie, które być może najlepiej go

16 Cała akcja została udokumentowana w postaci katalogu.

17 Słowa Lecha Wałęsy, byłego przewodniczącego NSZZ „Solidarność” i prezydenta Polski.

określa. Tęsknota za Zachodem, za dostępnością produktów znajdująca swe odzwierciedlenie w działalności LUXUS-u, zmieniła się w krytykę konsumpcjonizmu w systemie kapitalistycznym. Wydał też książkę *Historia wszechświata ze szczególnym uwzględnieniem Polski*. Znajdował się w niej zbiór rysunków, które łączył charakter krytyczny wobec kraju swojego urodzenia. Rozwijana przez niego kultura protestu stanowiła sprzeciw wobec ideologicznej manipulacji, nakazu, przymusu, symbolicznej i fizycznej przemocy, ale też bezmyślności, uprzedzeń, społecznych fobii itd. Posługiwał się nie tylko szablonem czy rysunkiem, tworzył też rzeźby i instalacje ze śmieci, zdezelowanych mebli, niedziałających lamp i innych pozbawionych swych pierwotnych funkcji obiektów. Potem „partyzancko” umieszczał je w przestrzeniach publicznych¹⁸. Fascynowały go przedmioty. Uwielbiał zakupy, jak twierdzą jego bliscy, stale coś kupował – z reguły „dziwne gadżety”. Niemniej w swych pracach korzystał w głównej mierze z rzeczy znalezionych. Przechowywał wiele przedmiotów z myślą, iż kiedyś mogą się przydać. Przydały się choćby do wystawy w ramach przewodu doktorskiego jego córki Anastazji Jarodzkiej. W pracy zatytułowanej *PUSZKI (Dziedzictwo)* autorka wykorzystwała metalowe opakowania po jedzeniu dla psów i żywności o długim terminie ważności (*vide* podtytuł pracy *Torty*), które jej rodzice

18 Może warto byłoby na wrocławskim Starym Mieście stworzyć, alternatywny do „parku krasnali”, „park szablonów, rzeźb i instalacji Pawła Jarodzkiego”?

zbierali przez kilkanaście lat. Puszki Anastazja Jarodzka otrzymała w charakterze „kłopotliwego” spadku. Miała stworzyć z nich coś sensownego. Praca odnosi się do kondycji współczesnego świata, który młode pokolenia odziedziczyły po starszych generacjach. Chodzi nie tylko o kryzys klimatyczny, ale też o podziały i migracje, bowiem z metalowych opakowań młoda artystka zbudowała mur. Opatrzyła też „Dziedzictwo” hasztagami m.in. #pomochumanitarna, #przetrwanie, #granica, #globalizacja, #campbellsoup.

Jarodzki miał całe notesy zapisane oryginalnymi pomysłami, a szkicowniki wypełnione rysunkami i hasłami. Zbierał to, co usłyszał na zajęciach, na ulicy, w mediach. Te hasła często przypominały slogany na murach. Można też je czytać jako odwrócone hasła reklamowe, jako nie sprzedaż, ale anti-sprzedaż. Jednak nie można jego postawy sprowadzić jedynie do rozczarowania kapitalizmem. Paweł Jarodzki był świadkiem tego, jak ważne polskie ośrodki artystyczne, zamieniały się w jarmarki. Cała myśl o sztuce została sprzedana na rzecz przemysłu rozrywkowego, skomercjalizowana, utowarowiona. To było również rozczarowanie polityką kulturalną władz państwowych i lokalnych. Stąd też może akryl z 2020 r. z napisem „Politycy nie wejdą do królestwa niebieskiego”¹⁹.

19 Wcześniej w podwórku przy ul. Ruskiej 46 Jarodzki stworzył mural z tym samym hasłem. W tej przestrzeni znajduje się również jedna z jego partyzanckich instalacji.

STRESZCZENIE

W artykule autor omawia najważniejszy motyw pojawiający się w działalności zmarłego jesienią 2021 r. polskiego malarza, grafika, rysownika komiksów i autora prac video-art Pawła Jarodzkiego. Przed rokiem 1989 jego twórczość kojarzona była przede wszystkim z ironią, satyrą, pastiszem, czyli środkami wyrazu artystycznego wykorzystywanymi przez artystę na potrzeby krytyki niewydolnego systemu ekonomicznego oraz stojącego za nim groteskowego, chociaż wyposażonego w siłę militarną, aparatu władzy. Jarodzki w sposób przewrotny ukazywał absurdy okresu niedoborów, szarżowy i stagnacji końca PRL-u. Po transformacji ustrojowej nie przestały go interesować kwestie materialności, produkcji i dystrybucji dóbr, produktów i ich konsumpcji. Wątki te pozostały silnie obecne w jego sztuce. Był nie tylko oryginalnym artystą, ale też społecznym aktywistą. Postawie kontestacji i oporu wobec systemu zarówno na gruncie sztuki, jak i zaangażowania politycznego, ale też pamięci o Pawle Jarodzkiem poświęcony jest publikowany tekst.

SŁOWA KLUCZOWE

Paweł Jarodzki, protest, LUXUS, konsumpcjonizm

SUMMARY

In the article, the author discusses the most important motifs appearing in the activities of Paweł Jarodzki, a Polish painter, graphic artist, cartoonist and author of video art, who died in autumn 2021. Before 1989, his work was associated primarily with irony, satire, pastiche, i.e. the means of artistic expression used by the artist to criticize the inefficient economic system and the grotesque, though equipped with military service, power apparatus behind it. Jarodzki perversely showed the absurdities of the period of shortages, dullness and stagnation of the end of the People's Republic of Poland. After the political transformation, he continued to be interested in the issues of materiality, production and distribution of goods, products and their consumption. These threads remained strongly present in his art. He was not only an original artist, but also a social activist. The text published is devoted not only to the attitude of contestation and resistance to the system, both in terms of art and political involvement, but also to the memory of Paweł Jarodzki.

KEYWORDS

Paweł Jarodzki, protest, LUXUS, consumerism

BIBLIOGRAFIA

- Aesthetic Energy of the City*, ed. Agnieszka Gralińska-Toborek, Wioletta Kazimierska-Jerzyk, Łódź 2016. Gralińska-Toborek Agnieszka, *Graffiti Street Art. Słowo. Obraz. Działanie*, Łódź 2019. Lukács György, *Historia i świadomość klasowa. Studia o marksistowskiej dialektyce*, tłum. Marek J. Siemek, Warszawa 1988.

- Hayek Friedrich August von, *Konstytucja wolności*, tłum. Janusz Stawiński, Warszawa 2006. Piotrowski Piotr, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 2011. Wiesengrund Adorno Theodor, Horkheimer Max, *Dialektyka oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, tłum. Małgorzata Łukasiewicz, Warszawa 1994.

Artyści walczą.

Jak wojna w Ukrainie zmieniła ukraińską kulturę

DOI: <https://doi.org/10.21697/an.12131>

**DMYTRO MENIOK
DROHOBYCZ**

24 lutego 2022 r. Rosja dokonała pełnowymiarowej inwazji na Ukrainę. Początkowo propaganda najeźdźcy głosiła, że Kijów zostanie zdobyty w trzy dni, a Ukraina nie ma żadnych szans z „drugą armią świata”. Cały kraj znalazł się pod masowym ostrzałem, bombardowaniami, a na północy, wschodzie i południu pojawiły się rosyjskie czołgi i samoloty; rosyjskie szabrownictwo, okupacja i zbrodnie. Miliony osób musiały wtedy uciekać. Zostały uchodźcami wewnętrznymi lub wyjechały za granicę. Ci, którzy nie zdążyli uciec, spędzali tygodnie w piwnicach, schronach, na stacjach metra, ponieważ na zewnątrz było zbyt niebezpiecznie bądź po prostu nie mieli już dokąd wracać.

Pomimo paniki obok wojskowych oraz osób z praktyką wojskową, którzy wstąpili lub zostali wcieleni do Sił Zbrojnych Ukrainy, tysiące ludzi bez doświadczenia zaczęły zapisywać się do jednostek obrony terytorialnej, organizować centra wolontariatu. Przeprowadzano zbiórki na rzecz armii, transportowano pomoc humanitarną, pomagano w ewakuacji mieszkańców terenów przyfrontowych lub działano lokalnie, m.in. pracując fizycznie w magazynach, przeładowując pomoc humanitarną, szyjąc nakrycia maskujące lub wyposażając apteczki na front.

Oczywiście, wśród udzielających pomocy znaleźli się również artyści. Część z nich wzięła karabin do ręki, część włączyła się w wolontariat, inni zaczęli organizować koncerty charytatywne, sprzedawać obrazy, zbierając środki na pomoc siłom zbrojnym, a jeśli ktoś stracił wenę, jako osoba publiczna walczył z dezinformacją, tworzył dyskurs wewnętrzny lub międzynarodowy.

FRONT KULTUROWY

W Ukrainie mówi się o roli, jaką odgrywa „front kulturowy”, który tworzą właśnie artyści. Wspiera on Ukraińców w chwilowym odpoczynku od wojennych wiadomości. Daje im wiarę w zwycięstwo, pomaga odreagować smutek, gniew, złość, stres czy też apatię, ale też zapewnia rozrywkę. Ponadto front kulturowy jest narzędziem przypomnienia o wojnie społeczności międzynarodowej, a jego ważność na tej arenie z każdym kolejnym miesiącem rośnie. Zwykłych ludzi za granicą z czasem zaczynają męczyć wiadomości, nużą przemówienia polityków, lecz muzyka, plakat, film, wiersz czy też chociażby wspólny występ ulubionej gwiazdy z ukraińskim artystą sprawiają, że ten temat wciąż ma oddźwięk – wsparcie dla Ukrainy jest wciąż odczuwalne.

ARTYŚCI Z FRONTU

Przykładem popularnego artysty, który wziął broń do ręki jest Andrij Chływniuk – lider ukraińskiego zespołu



1. Andrij Chływniuk – lider ukraińskiego zespołu BoomBox,
wiosna 2022 r. Fot. Хартия'97

BoomBox. Kiedy zaczęła się wojna, wracał do Kijowa z koncertu w Melitopolu – mieście w obwodzie zaporoskim, które od początku marca 2022 r. znajduje się pod rosyjską okupacją. Chływniuk już pierwszego dnia wstąpił do wojska, by bronić ojczyzny. Na co dzień walczy w oddziale jednostki specjalnej „Sofia” Narodowej Policji Ukrainy. Kilka dni po rosyjskiej inwazji Internet obieżył filmik, na którym widać Andrija z karabinem w ręku w ukraińskiej stolicy na tle Soboru Sofijskiego – przez wielu uważanego za serce Kijowa – wykonuje *a cappella* fragmenty znanej ukraińskiej pieśni *Tam na łące czerwona kalina* (Там у лузі червона калина) z początku XX w., która została hymnem Legionu Ukraińskich Strzelców Siczowych. Pieśń ta stanowi część ukraińskiego kodu kulturowego, jej słowa były przekazywane kolejnym pokoleniom. Była jedną z najczęściej śpiewanych pieśni podczas Ukraińskiej Rewolucji Godności (listopad 2013–luty 2014).

Na początku kwietnia 2022 r. znany na całym świecie rockowy zespół Pink Floyd, chociaż oficjalnie zakończył działalność

w 2014 r., wydał wspólnie z Chływniukiem utwór *Hey, Hey, Rise Up*, w którym muzycy wykorzystali fragmenty ze wspomnianego nagrania, a o Andriju dowiedział się cały świat. Utwór miał pod koniec 2022 r. ponad 11 mln wyświetleń na platformie YouTube. Pink Floyd przekazuje zyski na pomoc humanitarną dla Ukrainy.

W sierpniu 2022 r. Chływniuk ze swoim zespołem BoomBox pojechał w trasę po Europie, zbierając środki na drony dla ukraińskiego wojska. Sam Andrij nauczył się pilotować drona w warunkach wojennych i stworzył fundację Skrzydła dla Ukrainy, która zajmuje się zbieraniem środków oraz zakupem dronów Punisher.

Innym przykładem zaangażowania artysty w działania wojenne jest historia Dmytra „Oresta” Kozackiego – obrońcy Azowstalu. Jego zdjęcia pokazały całe piekło, w jakim przebywali obrońcy Mariupola walczący w kombinacie metalurgicznym Azowstal – ostatnim punkcie oporu, obleganym przez Rosjan przez ponad trzy miesiące. Zdjęcia wymownie pokazały bohaterstwo ukraińskich żołnierzy.



2. Jeden z żołnierzy pułku Azov w ruinach huty. Fot. D. „Orest” Kozacki, maj 2022 r., pułk Azov

Dmytro Kozacki to 26-letni żołnierz i rzecznik prasowy pułku „Azov” Narodowej Gwardii Ukrainy. Od początku rosyjskiej inwazji bronił Mariupola. Fotografiał interesował się od dzieciństwa. Wykonał serię zdjęć z obrony Mariupola, skupiając uwagę zwłaszcza na zaimprovizowanym w zakładzie Azowstal szpitalu. 16 maja 2022 r. Sztab Generalny Ukrainy rozkazał obrońcom opuścić Azowstal z powodu ciężkiej sytuacji zarówno żołnierzy, jak i cywili, którzy tam przebywali. Ludność cywilna została wtedy ewakuowana na tereny, kontrolowane przez Ukrainę, a obrońcy Mariupola, czyli m.in. żołnierze 36. oddzielnej brygady piechoty morskiej Sił Zbrojnych Ukrainy, pułku „Azov” Narodowej Gwardii Ukrainy, funkcjonariusze Straży Granicznej, funkcjonariusze Narodowej Policji Ukrainy trafili do rosyjskiej niewoli. 20 maja, przed opuszczeniem zakładu Azowstal, Dmytro „Orest” Kozacki napisał na Twitterze: „Swoją drogą, póki będę w niewoli,

zostawiam wam zdjęcia w najlepszej jakości, wysyłajcie je na wszystkie konkursy dziennikarskie i fotograficzne, jeśli coś wygram, to będzie mi bardzo miło po wyjściu. Dziękuję wszystkim za wsparcie. Do zobaczenia wkrótce”. Jego zdjęcia obieły wówczas cały świat, a „Orest” dostał m.in. specjalną nagrodę konkursu Grand Press Photo oraz „złoto” w kategorii „Press/War” paryskiego konkursu Prix de la Photographie (Px3).

21 września 2022 r. Dmytro Kozacki oraz 214 obrońców Mariupola zostali uwolnieni z rosyjskiej niewoli dzięki wymianie jeńców. W rosyjskich obozach przebywa wciąż wielu obrońców Azowstalu. Na zdjęciach możemy zobaczyć, jak wyglądał „Orest” po powrocie z rosyjskiej niewoli.

Serhij Żadan to znany w Polsce ukraiński poeta, pisarz, aktywista, tłumacz, członek zespołów muzycznych Żadan i Psy oraz Linia Mannerheima, laureat wielu nagród literackich m.in. Nagrody Literackiej

Europy Środkowej „Angelus” (2015), Nagrody Literackiej im. Josepha Conrada-Korzeniowskiego, przyznawanej przez Instytut Polski w Kijowie (2019) i Nagrody Pokojowej Księgarzy Niemieckich (2022). Komitet Nauk o Literaturze Polskiej Akademii Nauk zgłosił go do Literackiej Nagrody Nobla. W maju 2022 r. otrzymał tytuł Człowieka Roku „Gazety Wyborczej”. W sierpniu 2022 r. nagrał z Kazikiem Staszewskim utwór „Ukraina”.

Od 2014 r. Żadan aktywnie pomaga ukraińskiej armii i ludności cywilnej Donbasu. Po 24 lutego 2022 r. w pełni angażuje się w wolontariat, pomagając zarazem mieszkańcom Charkowa oraz wojsku. Liczni mieszkańcy na początku wojny schronili się na stacjach metra. Woził im wodę, jedzenie, ciepłe rzeczy. Dla dzieci, których wiele wówczas tam mieszkało, zabierał słodycze. Prowadzi „dziennik” w mediach społecznościowych, opisując codzienność w Charkowie oraz swoje przeżycia, od początku poświęcając dużo wpisów charkowskim dzieciom, np. post z 38. dnia wojny, 2 kwietnia, godz. 12:32: „To Cyryl i Tymoteusz, bracia. Cyryl ma 12, a Tymoteusz 9 lat. Na dwóch stacjach metra opiekują się młodszymi dziećmi, mówią na nie malcy. Pytam wczoraj Tymoteusza: co wam przywieźć? Nic, odpowiada. Potem się zastanowił. Przywieź, mówi, dywany, aby malcy nie musieli chodzić po zimnej podłodze. Właśnie przywieźliśmy. Zabraliśmy braci z lekcji na chwilkę. Nasze dzieci szybko dorastają i doskonale wszystko rozumieją. Nie trzeba im tłumaczyć, kto do nich przyszedł z wojną. *Russkij mir* nie jest im potrzebny. A ukraiński świat na pewno dla nich ocalimy”.

Natomiast wpis z 90. dnia wojny (24 maja, godz. 19:07) brzmi: „W ciągu tych trzech miesięcy wojny (TRZY MIESIĄCE WOJNY) zdarzyło mi się widzieć wiele charkowskich dzieci. Niektóre wywoziliśmy z miasta, dla innych śpiewaliśmy w metrze, jeszcze innym przywoziliśmy

jedzenie do schronów. Były różne – milczące i przestraszone, wesołe i zdecydowane, jedne po dziecięcemu dzielne, a inne w ciągłym stresie. Ale to są wciąż nasze, charkowskie dzieci. Bardzo się chce, by nadal mieszkały w tym fantastycznym, pięknym mieście (lub wróciły do niego, jeśli dorosli ich wywieźli). Bardzo się chce, żeby kochały to miasto. Żeby nie milczały. Żeby była w nich charkowska dzielność i nie miały lęku przed tym światem, który pozostawili im dorośli”.

Serhij Żadan napisał też: „Podczas tej wojny śpiewa się przede wszystkim o dzieciach. Być może dlatego, że w tym wszystkim to one najbardziej potrzebują ochrony” (85. dzień). Po 24 lutym napisał dwie piosenki o najmłodszych: *Dzieci* i *Metro*.

Żadan zbiera pieniądze na wyposażenie dla wojskowych, kupuje kamizelki kuloodporne, drony, baterie i inne niezbędne rzeczy, o które proszą go żołnierze charkowskiego batalionu. W sierpniu po raz pierwszy od 24 lutego był za granicą – w Polsce. Brał udział w spotkaniach literackich w Warszawie, Krakowie i Lublinie. Niedługo przedtem rozpoczął zbieranie funduszy na samochody dla ukraińskiego wojska, więc na wspomnianych spotkaniach również nie obeszło się bez zbiórek. Do tej pory udało mu się zakupić i przekazać ponad 50 samochodów dla charkowskich żołnierzy.

Dary zbiera przede wszystkim dla zaprzyjaźnionego batalionu Chartia. Są to ochotnicy z Charkowa, wielu z nich zna osobiście. Swoją wrześnieją trasę koncertową po całej Europie z zespołem Żadan i Psy poświęcił nie tylko publiczności, ale i zbieraniu funduszy na batalion. Publiczność, za którą tęsknił, w większości składa się z uciekinierów przed wojną, więc szczególnie potrzebowała tych występów, możliwości wspólnego śpiewania ulubionych piosenek, zjednoczenia się i choćby chwilo- wego poczucia się jak w domu. Były to

koncerty charytatywne, dzięki którym w prawie miesiąc zebrał dość poważną kwotę dla obrońców Charkowa i obwodu charkowskiego.

Po 24 lutym Serhij Żadan niejednokrotnie wypowiadał się na temat języka poezji, który, jego zdaniem, musi się zmienić, musi stać się zupełnie innym, ponieważ rzeczywistość okazała się silniejsza od niego. W 112. dniu wojny – 15 czerwca 2022 r., opublikował swój pierwszy wiersz napisany po rosyjskiej inwazji:

Może właśnie teraz warto zacząć

Jak bardzo bym sobie nie wmawiał, że jeszcze nie czas, /
że nie trzeba na oślep wypowiadać słów, /
których nie złożono w głosie, /
których w księgach przeszłego życia nie ma, /

jak bardzo bym się nie krztusił pustym i niemym /
powietrzem tej wiosny, palącym, bezgłosnym /
powietrzem lata /

wychodzi na to, że mowa silniejsza jest od lęku milczenia /
i musi wypełniać sobą kieszenie na pierśsiach życia, /
musi spowijać miejsca, gdzie zbierają się ludzie, /
gdzie potrzebują takiego o sobie mówienia, /
żeby od teraz można było już zawsze /
poznać ich po głosie. /

Wychodzi na to, że mowa, jak katar marcowy, zalega /
w naszych płucach, gniotąc je niczym ubrania wygnaińców /
brnących przez zamarzniete koryto rzeki. /

Możliwe też, że odarci z głosu, nie stajemy się /
bardziej uczciwi wobec siebie we własnym milczeniu. /

To tak, jakbyśmy odmawiali sobie prawa do śpiewu we wspólnym chórze, /
bojąc się fałszu, bojąc się pomyłki. /

I cisza stoi za nami, jak nieobsiane pole. /
I bezgłos stoi, jak zasypane kamieniami studnie. /

Może właśnie to – nasz strach, nasze zwątpienie /
tłumaczy oszalałe milknięcie i gorycz świadków, /
którzy wszystko widzieli, którzy muszą zaświadczyć, /

śpiewem wskazując morderców, /
głosem wołając o prawo. /

Dźwięk o północy musi zostać zasiany, /
powstać muszą mary śpiewu o świcie. /

Jest w tym wszystkim niepokój. Ponieważ w tym wszystkim jest waga¹. /

Wyjaśniając w wywiadzie dla PAP, co spowodowało, że jednak wrócił do pisania, Żadan powiedział: „W pewnym momencie pojawiły się słowa. I to wszystko. Przecież tak to się dzieje – jak nie ma słów, to nie ma wierszy, jak się pojawiają, to zaczynasz coś pisać. Przez pierwsze trzy miesiące w ogóle nie chciałem nawet myśleć o twórczości, o jakimś upiększeniu, literacyzacji rzeczywistości, bo wydawało mi się to po prostu nieetyczne”. Do tej pory opublikował jeszcze cztery wiersze.

UKRAIŃSKA MUZYKA UNDERGROUNDOWA SPRZECIWI SIĘ ROSYJSKIEJ INWAZJI

Przed pełnowymiarową inwazją rosyjską na ukraińskich listach przebojów dominowały utwory rosyjskojęzyczne. Było

¹ Tłum. Wiera Meniok, przejrzał Paweł Próchniak

tak z wielu powodów, przede wszystkim przez wielopokoleniowe przekonanie o „wyższości” języka rosyjskiego, marginalizowanie ukraińskojęzycznej społeczności i utożsamianie jej z „wieśniactwem” przez władze sowieckie w czasach Związku Radzieckiego oraz, już bardziej współcześnie, promowanie w pierwszej kolejności rosyjskojęzycznych gwiazd show-biznesu, przed którymi w latach dwutysięcznych rynek „postradziecki” stał otworem. Choć jedynym językiem państwowym w Ukrainie od uzyskania niepodległości w 1991 r. był język ukraiński, rosyjski był obecny w codzienności Ukraińców – w części mediów, radiu, telewizji oraz w rozmowach. Często zdarzało się nawet, że osoby z domu ukraińskojęzyczne, przeprowadzając się do innych miast i trafiając do środowiska rosyjskojęzycznego, przechodziły na język rosyjski, żeby nie kojarzyć się ze stereotypem „wieśniaka”. Poza tym popularną była wtedy teza o „bratnich” narodach Ukraińcach i Rosjanach. Po 2014 r., gdy Rosja anektowała Krym i rozpoczęła konflikt w Donbasie, sytuacja nieco się zmieniła, więcej świadomych Ukraińców, którzy wcześniej mogli być rosyjskojęzyczni – zaczęło posługiwać się językiem ukraińskim na co dzień, powstawało więcej materiałów w języku ukraińskim, ale przede wszystkim zaczęła się zwiększać społeczność odbiorców. Niestety, teksty popowych, bardziej promowanych piosenek tworzone nadal w języku rosyjskim. Z tego powodu po 24 lutego 2022 r. głównym zadaniem ukraińskich artystów było zwalczanie języka rosyjskiego w kulturze ukraińskiej. Ponieważ większość popularnych wykonawców posługiwała się głównie językiem rosyjskim i w nim tworzyła, na pole walki wyszli raczej mniej znani, undergroundowi artyści.

Jednym z nich jest Stepan Burban – 28-letni lwowski raper występujący pod pseudonimem Palindrom, wcześniej Kasłający Ed. 5 marca wraz z lwowskim

industrialno-elektronicznym wykonawcą wydali piosenkę *Śpij* (Спи). Jest to „kołysanka” dla wroga, w ciężkiej, industrialnej aranżacji – nietypowej dla Stepana. Muzyk przygotował utwór w jeden dzień, żeby odreagować rosyjską agresję. Sam artysta w wywiadzie dla ukraińskiego wydania muzycznego *LiRoom* przyznał, że nie lubi tej piosenki, nie czuje do niej sentymentu, jak do pozostałych swoich utworów, które w pierwszej kolejności tworzy dla siebie, a potem dla odbiorcy, lecz utwór ten był i jest potrzebny. Ma w sobie wystarczająco agresji – wojskowym podnosi morale i walczącość, a dla zwykłych Ukraińców jest przypomnieniem, kto jest wrogiem, pomaga organizować się i działać dla wspólnego zwycięstwa. Sam wykonawca od początku wojny zajmuje się wolontariatem. Zaczęło się od przyjmowania uchodźców we Lwowie, a obecnie jest to m.in. pomoc w logistyce, organizuje też zbiórki dla wojskowych.

Stepan długo przed pełnowymiarową inwazją krytykował w swoich tekstach pomniejszanie wartości Ukraińców i dominację rosyjskiej kultury. Ganił tych, którzy nie widzieli żadnej różnicy i uważali, że kultura jest poza polityką określając się jako apolitycznych konsumentów rosyjskich lub prorosyjskich treści. W czerwcu wyszedł utwór Stepana *Letni czas*, w którym przypomina, że „latem wojna wciąż trwa”, zwracając się do tych, którzy wrócili do normalności, będąc względnie bezpiecznymi, bądź wyjechali za granicę. Warto pamiętać, że w XX w. bardzo wielu ludzi w przelało swoją krew w obronie języka ukraińskiego. Choć minęło 30 lat od odzyskania niepodległości, w wielu nadal tkwi „smak radzieckich czasów”. Dzisiaj jednak konieczne jest „zabicie ruska w sobie”, odejście od wpływu rosyjskiej kultury.

We wrześniu ukazał się nowy album Stepana *Wymyślono w kolejce*, który składa się z utworów napisanych głównie przed wojną, lecz wciąż bliskich i aktualnych dla



3. Grafika promująca utwór *Kotka ma pazury* zespołu Hate Speech, 2022 r.

ukraińskiego społeczeństwa. Dodał do niego jedną niedawną kompozycję (*Mój Chersoń*). Jest to piosenka o wyczekiwanym powrocie do Chersonia, który znajdował się przez 256 dni pod okupacją rosyjską (Rosjanie zajmowali miasto od marca do listopada 2022r.), o tym, że Ukraina odzyska zajęte przez wroga terytoria.

Odeski zespół punkrockowy Hate Speech (Хейтспіч) rozpoczął działalność już po pełnowymiarowej inwazji rosyjskiej. Jak mówią muzycy pod koniec jednej ze swoich piosenek: „Punk rock to walka z systemem. Ukraiński punk rock to walka o wolność”. Tak, jest to walka... Pierwszy utwór – *Russkij mir*, wydali na początku kwietnia. Został napisany po rosyjsku i dotyczył początku inwazji oraz wszystkich zbrodni dokonanych przez rosyjskich żołnierzy. „Być ruskiem – znaczy być zabójcą” – głosi jedna ze zwrotek. Wylicza wszystkie rosyjskie zbrodnie i represje przeciwko Ukrainie,

zaczynając od początku XX w. Kończy się słowami: „Nienawiść – to wszystko, na co zasłużyliście”. Kolejne utwory zespołu są w języku ukraińskim. Dotyczą m.in. zainicjowania rosyjskiego krążownika Moskwa, kontrofensywy wojska ukraińskiego lub ogólnej nienawiści do Rosjan za to, co zrobili. Do tej pory zespół wydał ponad 10 utworów, miał kilka koncertów charytatywnych, podczas których zbierano pieniądze dla wojska.

Hate Speech jest przykładem nowej ukraińskiej kultury, która ukształtowała się po 24 lutego. Jest w wielu aspektach bezkompromisowy, jak na twórców punkrockowych przystało. Zespół działa bez producenta i środków na promocję, a mimo to zdobył popularność, co oznacza, że słuchacze podzielają emocje muzyków, a zapotrzebowanie na taką muzykę jest tak duże, jak nigdy. Co ciekawe, ta formacja cieszy się sporą popularnością wśród ukraińskich wojskowych.

Kolejnym wartym uwagi w tym kontekście jest Anton Sliepakow, muzyk, intelektualista i poeta z Dnipra, który jeszcze z 1997 r. był ikoną ukraińskiej sceny alternatywnej z projektem *Ja i mój przyjaciel Ciężarówka* (*Я и друг мой Грузовик*), a w 2015 r. wraz z nowym zespołem Wagonowozatyje (*Вагоновожатые*) wydał album *Wasserwaga*. Projekty Sliepakowa charakteryzują się elektronicznym brzmieniem. Artysta recytuje teksty bogate w odniesienia m.in. do klasyki kina, światowej literatury. Są one prześiąknięte industrialnym klimatem wschodnich regionów Ukrainy. Sliepakow od urodzenia jest rosyjskojęzyczny, ale w 2018 r., po przeprowadzce do Kijowa, zaczął częściej posługiwać się językiem ukraińskim, o czym mówił w wywiadzie dla karabas.live. Wówczas w albumie *Referens* znalazły się dwa pierwsze utwory w języku ukraińskim. Trzeci album Wagonowozatyjch – *Wohnepalne* (*Вогнепальне*), który pojawił się w 2020 r., jest w pełni ukraińskojęzyczny. Wtedy też

muzyk zaczął się posługiwać wyłącznie językiem ukraińskim w przestrzeni publicznej. Zadeklarował też, że nie zamierza wracać do języka rosyjskiego. W marcu 2022 r., po rosyjskiej inwazji stworzył projekt *Warniakannia* (Варнякання) – z towarzyszeniem elektronicznej muzyki Andrija Sokołowa recytuje bardzo emocjonalne teksty – wiersze o wojnie. W utworze *Dzieci pojechały* (.....) opisuje ewakuację, paniczną ucieczkę z zaatakowanego miasta. W *Stratach* (.....) ubolewa, że z czasem zniszczeń jest coraz więcej. Wyraża żal, że stracił znajomych, że ginie coraz więcej cywili i żołnierzy. Jest to smutna refleksja człowieka żyjącego w czasie wojny. Wszystkich piętnaście utworów projektu powstało pod wpływem bardzo ciężkich przeżyć osoby doświadczającej okrucieństw wojny, obserwującej na wpół opuszczone miasto, przejętej zniszczeniami i śmiercią.

Anton Sliepakow z projektem *Warniakannia* daje koncerty charytatywne w całej Ukrainie – zbiera pieniądze na pomoc Siłom Zbrojnym Ukrainy. Z projektem *Wahonowożatyje* występował za granicą, grając utwory wyłącznie w języku ukraińskim. Zebrane środki również przekazywał na wojsko.

PLAKAT – NARZĘDZIE ANTYPROPAGANDY ROSYJSKIEJ

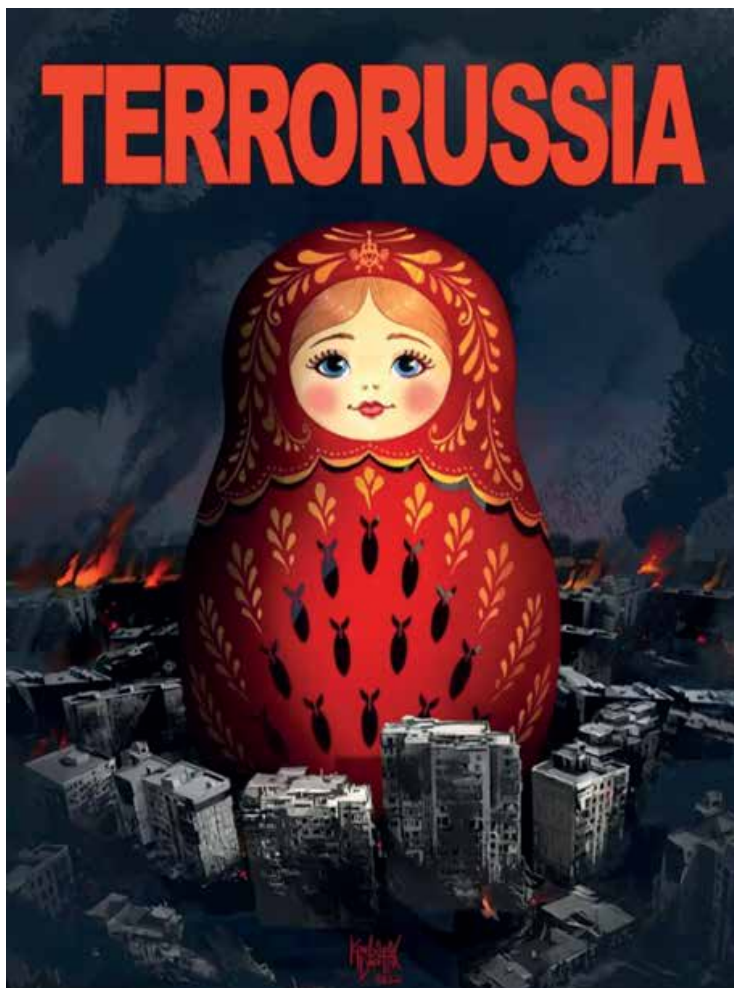
Plakat od dawna jest znany jako narzędzie agitacji. Twórcy plakatów ukraińskich po 24 lutego służą nie tylko propagandzie proukraińskiej, ale także antyrosyjskiej. Artyści oczywiście odnoszą się w swoich pracach do dzielności ukraińskiego wojska, lecz dużo częściej koncentrują się na rosyjskich zbrodniach oraz w przerysowany sposób pokazują krwiożerczość putinowskich wojsk lub wyśmiewają „drugą armię świata”.

Andrij Jermołenko, artysta, ilustrator, projektant, dyrektor artystyczny

gazety „Ukraiński Tydzień”, znany z projektowania naszywek dla uczestników Euromajdanu i żołnierzy ATO oraz serii nieoficjalnych logotypów największych miast Ukrainy – UNITED COLORS OF UKRAINE, pokazuje na plakatach przerobione na współczesną formę najważniejsze pomniki z dużych ukraińskich miast, demonstrowując ich zdolność do obrony. Zachęca w ten sposób, aby dołączyć do obrońców kraju. Plakaty artysty brały udział w



4. Andrij Jermołenko, plakat z serii *United Colors Of Ukraine*, 2022 r.



5. Dmytro Krywonos, plakat z serii *Terrorussia*, 2022 r.

wystawach w różnych miastach Europy, zwracając uwagę na rosyjską agresję.

Kijowski plakacista Dmytro Krywonos skupia się na rosyjskich zbrodniach, a jego plakaty są używane na

protestach pod rosyjskimi ambasadami oraz na innych demonstracjach i wystawach na całym świecie.

Ilustrator ukraińskiego wydawnictwa A-BA-BA-HA-ŁA-MA-HA Maksym Pałenko, z kolei wyśmiewa Putina i jego reżim. Przedstawia różne scenariusze śmierci Putina oraz otwiera dyskusję na temat „klasycznej kultury rosyjskiej”. Sylwetka Puszkina oznacza część imperialnej ideologii „ruskiego mira”.

FRONT KULTUROWY POMAGA UKRAINIE ZWYCIĘŻYĆ

Artyści działający na froncie kulturowym każdego dnia ciężko pracują, aby przybliżyć zwycięstwo Ukrainy – zarówno ci z karabinem w rękę, jak i ci z mikrofonem czy z pędzlem i przed monitorem komputera. Łączy ich wsparcie dla rodaków i wojska, niezależnie od zarobków, niezależnie od tego, jak bardzo są znani. Dla zwycięstwa pracują zarówno ci, którzy działają starają się o utrzymanie uwagi wspólnoty międzynarodowej tematem rosyjskiej inwazji, jak i ci, którzy działają wewnątrz kraju, aby wesprzeć emocjonalnie innych Ukraińców – wojskowych i cywilów. Już stworzyli i wciąż tworzą nową kulturę ukraińską – pozbawioną wpływu rosyjskiego. Tymczasem wychowują się odbiorcy tej kultury, której cała przyszłość jest w rękach artystów – artystów, którzy walczą.

STRESZCZENIE

Artyści działający na „froncie kulturowym” każdego dnia ciężko pracują, aby przybliżyć zwycięstwo Ukrainy – zarówno ci z karabinem w ręku, jak i ci z mikrofonem czy z pędzlem i przed monitorem komputera. „Front kulturowy” wspiera Ukraińców w chwilowym odpoczynku od wojennych wiadomości. Daje wiarę w zwycięstwo, pomaga odreagować smutek, gniew, złość, stres czy też apatię, ale też zapewnia rozrywkę. Ponadto jest narzędziem przypominania o wojnie społeczności międzynarodowej. Muzyka, plakat, film, wiersz czy wspólny występ ulubionej gwiazdy z ukraińskim artystą sprawiają, że ten temat wciąż ma oddźwięk – wsparcie dla Ukrainy jest wciąż odczuwalne. Tekst ukazuje rolę sztuki w życiu walczącej Ukrainy po 24 lutego 2022 r.

SŁOWA KLUCZE

Wojna w Ukrainie, artyści

ABSTRACT

Artists active on the „cultural front” work hard every day to bring Ukraine’s victory closer – both those with a rifle in their hands, as well as those with a microphone, a pen or in front of a computer monitor. The „cultural front” supports Ukrainians in a temporary break from war news. It gives faith in victory, helps to relieve sadness, anger, stress or apathy, but also provides entertainment. Moreover, it is a tool to remind the international community about the war. Music, a poster, a film, a poem or a joint performance of your favorite star with a Ukrainian artist make this topic still resonate – support for Ukraine is still felt. The text shows the role of art in the life of fighting Ukraine after February 24.

KEYWORDS

War in Ukraine, artists

BIBLIOGRAFIA

https://karabas.live/slepakov_interview/
<https://nesmontirovanniy.bandcamp.com/album/war>
<https://liroom.com.ua/interview/palindrom-about-volunteering-and-barriers-to-creativity/>
<https://chas.news/news/sogodni-mozhete-prosto-podivitis-orestu-v-ochi-foto-presofitsera-a-zovu-pislya-polonu>

<https://www.pap.pl/aktualnosci/news%2C1404972%2Cserhij-zadan-dla-pap-dzis-wszyscy-jestesmy-jednym-organizmem-jedna-maszyna>
<https://www.pap.pl/aktualnosci/news%2C1408386%2Cukrainski-gwiazdor-walczy-na-froncie-i-zbiera-pieniadze-na-drony-dzis-wraz>
<https://www.pap.pl/aktualnosci/news%2C1404320%2Cnagrani-utwor-z-pink-floyd-znany-ukrainski-zespol-zagra-w-warszawie.html>

Tworzenie milpy, czyli niezgoda na monokulturę

DOI: <https://doi.org/10.21697/an.12132>

Z Diego Gutierrezem Valladaresem, mieszkającym we Wrocławiu interdyscyplinarnym artystą, zaangażowanym w „tworzenie środowisk edukacyjnych opartych na współpracy i dzieleniu się niehegemonicznymi sposobami poznania”¹, rozmawia Paweł Drabarczyk.

Paweł Drabarczyk: W swojej praktyce artystycznej inspirujesz się wypracowanym w Mezoameryce systemem uprawy zw. *milpa*. Sięga się w nim do tradycji rdzennych mieszkańców tego regionu, odrzuca nawozy sztuczne i pestycydy, dba o równowagę między gatunkami. Niektórzy akcentują, że *milpa* to tyleż metoda produkcji rolnej, co pewna idea społeczno-środowiskowa. Na stronie Centrum Kultury Zamek, z którym współpracujesz, czytam, że koncept ten „reprezentuje zrównoważony rozwój zapewniający żywność i liczne zbiory w ciągu roku, nie degradując gleby, w przeciwieństwie do ekstraktywnych i kapitalistycznych kolonialnych form monokulturowych plantacji”. Co znajdujesz dla siebie w tym pojęciu?

Diego Gutierrez Valladares: Zanim przejdziemy do *milpy*, chciałbym podkreślić, że jedną z naszych inspiracji była książka *Rewolucja żdźbła słomy* Masanobu Fukuoki,

japońskiego myśliciela i rolnika, który zdecydował się porzucić dominujące na świecie metody upraw wielkopowierzchniowych. Zamiast tego zaproponował w działalności rolniczej postawę holistyczną, w której dochodziłyby do głosu różnorodne scenariusze relacji ze środowiskiem, pozwalające drzewom, bylinom, mikroorganizmom swobodnie się rozwijać. W tym podejściu uprawa ziemi i dążenie do jej dobrostanu nierozdzielnie się splecają. Przygoda z rolnictwem rozpoczęła się dla Fukuoki od poniżającego, ale zarazem pouczającego doświadczenia niewiedzy, zdania sobie sprawy z własnej ignorancji w dziedzinie uprawy ziemi i nieznanymi żyjącymi w niej i dzięki niej gatunków. To doświadczenie pozwoliło mu wejść na drogę odchodzenia od konwencjonalnych metod stosowanych w rolnictwie wielkopowierzchniowym. Uważnie przechadzając się przez pola, wsłuchując się i wpatrując w różne zależności, Fukuoka stał się kolejnym podmiotem w ekosystemie uprawy – jednym z powiązanych relacjami podmiotów. A jest to uprawa rozwijająca się, tak jak i *milpa*, bez sztucznych nawozów, środków odchwaszczających i owadobójczych, co więcej, dopuszczająca w określonym czasie wzrost chwastów, ponieważ ich obecność jest korzystna dla ryżu ozimego. W tej uprawie rezygnuje się z orki, a zamiast dużych ilości kompostu wykorzystuje się między innymi kaczki odchody. Fukuoka, zbliżając się do postawy nieingerencji, odchodzi od

¹ Notka biograficzna Diega Gutierrez Valladaresa: strona Centrum Kultury ZAMEK w Poznaniu <https://ckzamek.pl/artykuly/7755-diego-gutierrez-valladares> [dostęp 27 III 2023].



1. Od lewej: Diego Gutierrez Valladares, Jagna Domżańska, Gerardo Gomez Tonda.
Warsztaty z kompostowania w Centrum Kultury ZAMEK w Poznaniu.
Fot. D. Gutierrez Valladares

ekstrakcyjnych metod uprawy, które wyjawiają glebę i odbierają jej witalność. Zamiast tego skupia się na wzmacnianiu wzajemnych relacji pomiędzy różnymi organizmami, które zapewniają dobrostan ekosystemu, w tym gleby.

Tym, co cię przyciąga do niekonwencjonalnego rolnictwa jako figury myślenia o sztuce, jest sprzeciw wobec logiki „plantacyjnej”.

Milpa jako praktyka rolnicza to cały zestaw wartości, które umożliwiają jej zrównoważony rozwój i plasują ją na antypodach typowej monokulturowej plantacji. Pod pojęciem

tej ostatniej rozumiem formułę, w której umożliwia się rozwój jednemu gatunkowi lub narracji, w warunkach ujednolicenia, redukcji i w reżimie kontrolującego spojrzenia. Kolumbijsko-amerykański antropolog Arturo Escobar powiada, że jest to światopogląd wizji świata, narzuconej jako jedyna możliwość i opowieść. Naczelną zasadą *milpy* jest bioróżnorodność, to właśnie dzięki niej ta nietypowa uprawa może pozostawać w równowadze. Takie podejście wynika ze zrozumienia, że gatunki roślin, zwierząt, grzybów, organizmy większe i mniejsze nawiązują różne relacje, a co równie ważne, dzielą się dostępnymi zasobami. Terytorium



2. Uprawa typu *milpa* w Meksyku. Fot. I. Juarez, dzięki uprzejmości artysty

danego ekosystemu to scena, na której gatunki walczą i szukają sposobów na przetrwanie i rozwój. Idea różnorodności pozwala na przełamywanie ostrych podziałów, sprawia, że granice, czy to istniejące fizycznie, czy w naszym myśleniu, stają się bardziej „porowate”. Otwiera to szanse na spotkanie i nawiązanie relacji z odmiennością. O ile rozmaite formy przemocy co do zasady dzielą i tworzą odrębność, o tyle różnorodność i „porowatość” niosą potencjał pokonywania podziałów, ponownego łączenia i akumulacji tego, co pozytywne.

Plantacyjną logikę dostrzegasz także w świecie sztuki. Przy czym zakładam, że pod pojęciem „plantacji” powinienem wy-czuwać cały zespół znaczeń związanych z nowoczesnością, porządkiem racjonalności i efektywności – odpowiadającymi tu za eksploatacyjny charakter „plantacji”.

Jest to dziedzictwo umysłu zachodniego, któremu przeciwstawiasz formułę wy-wiedzioną z lokalnej wiedzy i praktyki. I tym próbujesz oddziaływać na system sztuki, który jest właśnie bardziej planta-cją niż *milpa*. Co decyduje o tak krytycznej ocenie „artworldu”?

Uważam, że świat sztuki cechuje głęboka prekaryzacja. Sposób finansowania zależy od instytucji publicznych lub prywatnych, na dobrą sprawę nie funkcjonują alternatywne formy dotacji, na przykład organizowane przez ludzi sztuki dla ludzi sztuki. Dominujący sposób finansowania tworzy system zależności. Ponadto większość świata sztuki i edukacji artystycznej jest ufundowana na idei konkurencji. Choć spędziłem wiele czasu na akademii i uniwersytecie i mam dużo szacunku do tych instytucji, czuję zarazem, że do nich nie przynależę, właśnie ze względu na ich hierarchiczność i ich ukierunkowanie na konkurencję.

Milpa, jako nasza formuła uprawiania sztuki, jest jednocześnie wyrazem niezgody na ten system i konstruktywną kontrpropozycją. Podczas tych wszystkich lat nauki nie czułem, by instytucje rozwijały we mnie kompetencje potrzebne do współpracy. Nie angażowały, nie sprzyjały zdecentralizowanemu myśleniu; liczyła się indywidualna produkcja, osiągnięcia, oceny. W pewnym sensie *milpa* jest więc taką antyuczelnia, środowiskiem edukacyjnym, ale rządzącym



3. Rysowanie oraz działania haptyczne w projekcie SPAM. Fot. D. Gutierrez Valladares



4. *Rybak*, projekt *The Language of Water*.
Fot. D. Gutierrez Valladares



5. Warsztaty z kompostowania.

Fot. D. Gutierrez Valladares

się innymi zasadami. Staramy się unikać hierarchicznej struktury, co jest niekiedy bardzo trudne, bo ludzie nawykowo oczekują przywództwa, dotyczy to w szczególności pracy administracyjnej, odpowiedzialności za kontakty z instytucjami, poza tym w pewnym momencie zawsze pojawia się potrzeba kogoś, kto inicjuje działania.

Więc postrzegasz swoją działalność jako alternatywę dla sformalizowanych, zhierarchizowanych instytucji świata sztuki, a zarazem instalujesz swoje działania niejako wewnątrz, np. wrocławskiej ASP czy Centrum Kultury Zamek w Poznaniu.

Trochę jak pasożyt.

Nie chciałem użyć tego słowa.

Oczywiście działanie z tego typu instytucjami jest dosyć problematyczne, są one dość sztywne, niemniej znajdują coś

pozytywnego w możliwości działania wewnątrz tego typu struktur. Nie da się też przemilczeć, że obecnie sytuacja *milpy* jest bardzo prekaryjna; w odróżnieniu od wspomnianych instytucji nie dysponujemy stałym budżetem czy zasobami infrastruktury, co niejako wymusza na nas to „pasożytnicze” podejście.

A może raczej symbiotyczne?

Mam nadzieję, że właśnie symbiotyczne. To idealna sytuacja obustronnych korzyści. Nie trwonimy przecież zasobów instytucji, dbamy też o pełną transparentność naszych działań. Choć jesteśmy nomadyczni, niezakotwiczeni – przynajmniej na razie – w żadnym konkretnym miejscu, staramy się tworzyć oparte na wzajemnych korzyściach więzi z instytucjami, z którymi współpracujemy. Szkoła może powstać wszędzie i tak naprawdę nie zależy od



6. Wykład Agnieszki Bandury oraz Pawła Drabarczyka o motywach śliny w historii sztuki. Z projektu *The Language of Water*. Fot. D. Gutierrez Valladares

czterech ścian. Większym wyzwaniem jest budowanie społeczności. Wymaga dużej wiedzy, jak się organizować i komunikować, brać odpowiedzialność i wchodzić w dane role. Trzeba wiedzieć, kiedy zainicjować jakiś pomysł, a kiedy zrobić krok w tył i na chwilę usiąść. Wierzę, że stworzenie nowej formuły edukacyjnej może przyczynić się do emancypacji i rozwoju zbiorowej wyobraźni.

Opowiedz, jak to działa w praktyce?

W 2021 r. w ramach *Tworzenia milpy* zainicjowałem alternatywną szkołę w przestrzeni kuchennej wewnątrz Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu. Chodziło o zainicjowanie współpracy między studium, wykładowcami, pracującymi i publicznością, zwłaszcza społecznościami niewidocznymi lub nieobecnymi w budynku i dyskursie

akademii sztuki. Wystosowaliśmy otwarte zaproszenie do dzielenia się przestrzenią kuchenną z artystami migrantami, którzy mieszkali we Wrocławiu i borykali się np. z problemami wizowymi. We współpracy z pochodzącą z Białorusi artystką Volhą Martynenką organizowaliśmy cotygodniowe warsztaty opowiadania historii i kreatywnego pisanie dla migrantów. Stworzyliśmy bezpieczną przestrzeń dla społeczności migrantkiej w mieście, aby ludzie do niej należący mogli się spotykać, gotować, jeść, dzielić historiami i pisać. W Kuchni odbyły się też np. warsztaty i wykłady na temat praktyk słuchania, prowadzone przez niedowidzącego badacza i aktywistę Thomasa Tajo, miały tam miejsce publiczne wykłady i warsztaty ludzi sztuki z Polski i zagranicy. Rozmawialiśmy na przykład o sztuce i grzybach, wytwarzaniu biomateriałów z grzybni jako alternatywnego surowca do



7. Warsztaty z opowiadania.
Fot. Diego Gutierrez Valladares

tworzenia rzeźb. Zorganizowaliśmy warsztaty dotyczące kompostowania jako praktyki artystycznej, improwizacji dźwiękowej oraz oddychania. Kuchnia oferowała możliwość poznania i nawiązania nowych relacji społecznych oraz współpracy, doświadczenia innego podejścia pedagogicznego, dzielenia się wiedzą i spędzania czasu (jako metody i praktyki) z lokalnymi i międzynarodowymi gośćmi. Regularne gotowanie i wspólne jedzenie było zarazem strategią tworzenia wspólnoty. Doświadczenie Kuchni na ASP dało mi do myślenia, jak ten projekt może stać się alternatywną szkołą, jak komponenty kolektywności, współdziałania i współpracy obecne w *milpie* mogą być przeniesione na ideę szkoły. Wreszcie pokazało ono, w jaki sposób uczelnia

artystyczna może stać się miejscem gościnnym dla migrantów, wsłuchiwać się w przyniesione w swe mury historie i dzielić zasobami.

Dużo uwagi poświęcasz ludziom w różny sposób wykorzenionym, w drodze, migrantom – tym, którzy już albo jeszcze nie są „u siebie”. Domyślam się, że wpływa na to też twoje doświadczenie Kostarykanina w Polsce.

Niewątpliwie. *Milpa* to rodzaj wiedzy lokalnej, a zatem takiej, jaką dane społeczności zgromadziły, by funkcjonować w nie zawsze sprzyjającym środowisku – ta wiedza lokalna pozwala im przetrwać. W mojej sytuacji – kogoś „nie stąd”, kto nie ma na miejscu wspierającej sieci (moja rodzina jest

w Kostaryce) – trzeba było taką sieć budować od samego początku. Niejednokrotnie czułem się jak źdźbło, które próbuje przetrwać w nieznanym wcześniej środowisku. *Milpa* jest dla mnie niewątpliwie pomocną formułą, jak oswajać te obce dla mnie warunki, jak nawiązywać relacje w nie zawsze przyjaznym świecie.

Chcesz powiedzieć, że Tworzenie *milpy* może być traktowane jako swego rodzaju namiastka rodziny?

W pewnym sensie – jeśli jednak rodzina, to bez hierarchii i centralnej figury patriarchalnej. Chodzi tu o osoby, na których można polegać i im zaufać, chodzi też o bycie ze sobą, przecież samotne życie przypomina pustynię. Budowanie takiej struktury oczywiście wymaga otwarcia się na niespodziane, przypadek, niewiadomą – czasami to działa, czasami nie, ale jest nieodmiennie ciekawe.

Pewnie istotną różnicą byłaby wspomniana przez Ciebie „porowatość” *milpy* – to przecież struktura rządząca się zasadą dobrowolności, a więc też efemeryczna.

Tak, porowatość *milpy* to także możliwość dołączenia do niej w każdym momencie, ale też wyjścia, gdy ktoś uzna to za zasadne. Dziś jesteś aktywny, jutro odejdziesz, ale może pojutrze znów zechcesz działać. Porowatość zakłada również występowanie konfliktów. Szukam obecnie narzędzi, by z nimi sobie radzić, bo przecież te będą się nieodmiennie pojawiać. To nieustanne wymyślanie, jak chcielibyśmy dzielić ze sobą czas i przestrzeń, tak by przynosiło to nam wzajemną korzyść.

Tworzenie *milpy* to także dzielenie się kreatywnością.

Dzieło sztuki jest zwykle bardzo zakorzenione w pojęciu autorstwa, mocno zindywidualizowane. W *milpie* jako praktyce artystycznej własność jest dzielona we współpracującym gronie – dzieli się zarówno czas, idee, jak i emocje, część z tych jakości jest wyjątkowo trudna do zmierzenia.

Co odpowiadasz tym, którzy pytają – a wiem, że to się zdarza – „no dobrze, ale gdzie w tym wszystkim jest sztuka”?

Używam sztuki jako platformy odpowiedzi dla moich celów i pragnień. Nie troszczę się tak bardzo o robienie sztuki, raczej o życie. Kreatywność jest wszędzie, nie tylko wśród artystów. Jako artystę interesują mnie formy życia przekładające się na sposoby działania. Sposoby, w jakie życie staje się również praktyką, która może mieć także wymiar estetyczny, poetycki. Kontekst artystyczny pozwala na transmisję idei na relacje społeczne. Rzecz jasna tworzenie *milpy* odbywa się na małą skalę, ale myślę, że może mieć wpływ na tkankę społeczną. Obecnie na przykład współdziałamy z Ośrodkiem Postaw Twórczych oraz pracownią projektowania i druku typograficznego Mutant Letterpress we Wrocławiu, aby wydawać prasę prowadzoną przez dzieci we współpracy z ludźmi sztuki. Fascynuje mnie idea prasy tworzonej przez najmłodszych, fikcyjnego tytułu z prawdziwymi wiadomościami. Liczę, że może to doprowadzić do powstania małej lokalnej społeczności.

Relacja z I Interdyscyplinarnego Kongresu Badań nad Cmentarzami

DOI: <https://doi.org/10.21697/an.12133>

AGNIESZKA SKRODZKA
 INSTYTUT HISTORII SZTUKI UKSW
 ORCID 0000-0003-4627-7454

W dniach 20–21 października 2022 r. na Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego w kampusie Młociny przy ul. Wóycickiego w Warszawie odbył się pierwszy Interdyscyplinarny Kongres Badań nad Cmentarzami zorganizowany przez Instytut Historii Sztuki UKSW oraz Narodowy Instytut Dziedzictwa. Wydarzenie było także współfinansowane ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach programu *Oznakowanie cmentarzy żydowskich na terenie Rzeczypospolitej Polskiej*. W skład rady naukowej Kongresu weszli: dr hab. Paweł Borecki (Uniwersytet Warszawski), dr hab. Anna Sylwia Czyż prof. UKSW (przewodnicząca), Dorota Janiszewska-Jakubiak (Warszawa, Instytut Polonika), dr Barbara Lewicka (Katowice, Uniwersytet Śląski), dr Sergey Kravtsov (Uniwersytet Hebrajski w Jerozolimie), prof. dr hab. Janusz Smaza (Warszawa, Akademia Sztuk Pięknych), prof. dr hab. Przemysław Urbańczyk (UKSW), dr hab. Dorota Zawieska prof. PW (Politechnika Warszawska). Komitet organizacyjny tworzyli: z ramienia UKSW – przewodniczący dr Bartłomiej Gutowski, mgr Anna Chciałowska, dr Agnieszka Skrodzka, mgr Magdalena Szubska, dr Magdalena Tarnowska, dr Marta Wiraszka, a także z innych ośrodków – dr Anna Długozima (Szkoła Główna



Gospodarstwa Wiejskiego), dr Paweł Drabarczyk vel Grabarczyk (Uniwersytet Wrocławski), dr Sebastian Różycki (Politechnika Warszawska). W kongresie wzięło udział niemal stu prelegentów z ośrodków badawczych z całego kraju, a także naukowcy z zagranicy. Kilkunastu referentów wygłosiło swoje teksty *online*.

Pierwszy dzień Kongresu został otwarty przemówieniami Rektora UKSW, ks. prof. dra hab. Ryszarda Czekalskiego, Dyrektorki Narodowego Instytutu

Fot. B. Gutowski



Dziedzictwa dr hab. Katarzyny Zalasieńskiej oraz Przewodniczącej Rady Programowej Kongresu dr hab. Anny Sylwii Czyż prof. UKSW. Następnie prof. dr hab. Igor Borkowski (Warszawa, Uniwersytet Humanistycznospołeczny SWPS) wygłosił *Wspomnienie o prof. Jacku Kolbuszewskim (1938–2022)*.

Po części powitalnej rozpoczęto obrady plenarne moderowane przez dr hab. Annę Czyż, prof. UKSW. Inaugurujące referaty wygłosili: prof. dr hab. Marian Rębkowski (Warszawa, Instytut Archeologii i Etnologii PAN), dr hab. Małgorzata Bednarek (Warszawa, profesor emerita) oraz prof. dr hab. Ewa Domańska (Poznań, Uniwersytet Adama Mickiewicza).

Po części plenarnej rozpoczęły się obrady w sześciu sekcjach, które konferowały symultanicznie. Były to sekcje: *Bellum coemeteria. Cmentarze wojenne; Uporczywość pamięci. Między antropologią kultury a językiem; Ocalić od zapomnienia. Nowe technologie; Lex et coemeteria. Prawne aspekty funkcjonowania cmentarzy* oraz *Ars sepulcralis. Szuka i architektura cmentarna*. W obradach czynny wzięli udział pracownicy IHS UKSW: dr Agnieszka Skrodzka oraz dr hab. Anna Czyż prof. UKSW jako moderatorki spotkania, a z referatem wystąpili: dr hab. Przemysław Mrozowski prof. UKSW, dr hab. Zbigniew Bania prof. UŁ (Uniwersytet Łódzki), dr Marta Wiraszka, dr hab. Katarzyna Chrudzimska-Uhera prof. UKSW oraz dr Bartłomiej Gutowski.

Po zakończonych obradach miały miejsce tego dnia dwie prezentacje: *Dokumentacja cmentarzy wojennych* Teresy Zachary (Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego) oraz komunikat na temat cmentarzy wygłoszony przez dr Magdaleny Gutowską (Instytut Polonika). Ostatnimi punktami programu był panel „Nowa Ustawa o cmentarzach i chowaniu zmarłych

– aspekty prawne i jej znaczenie dla ochrony cmentarzy”, z udziałem pełnomocnika Prezesa Rady Ministrów ds. ochrony miejsc pamięci Wojciecha Labudy, członków rady naukowej Kongresu, prelegentów i zaproszonych gości.

W drugim dniu kongresu (21 października) obradowało osiem sekcji: *Troska o trwałość pamięci. Problematyka konserwatorska i restauratorska; Ocalić od zapomnienia. Problemy i wyzwania w badaniach archeologicznych; Ocalić od zapomnienia. Cmentarze w perspektywie historycznej; Dom wieczności, dom życia. Spojrzenia na cmentarze żydowskie; Ocalić od zapomnienia. Cmentarze poza granicami Polski; Ocalić od zapomnienia. Cmentarz w krajobrazie, krajobraz cmentarzy; Ocalić od zapomnienia. Cmentarze Wielkopolski; Cmentarz w perspektywie społecznej*.

Na zakończenie kongresu odbyła się dyskusja *Jak wspólnie dbać o dziedzictwo kultury sepulkralnej*. Po owocnej wymianie poglądów naukowych obrady uroczyste zakończyła dr Magdalena Tarnowska. Obecnie w przygotowaniu jest publikacja tomu pokonferencyjnego, w którym zostanie zamieszczone gros zaprezentowanych referatów.

W ramach kongresu zorganizowano dwie wystawy. Pierwszą z nich – plenerową i przygotowaną przez Instytut Polonika – poświęcono cmentarzowi Bajkowa w Kijowie. Druga z nich zatytułowana *Cmentarz prawosławny w Stanisławowie na Mazowszu w fotografii Jacka Łagowskiego* została opracowana przez Fundację Akcja Kultura w ramach projektu *Inwentaryzacja obiektów zabytkowych na cmentarzach województwa mazowieckiego* finansowanego z programu Narodowego Instytutu Dziedzictwa – *Wspólnie dla dziedzictwa*, edycja 2022.



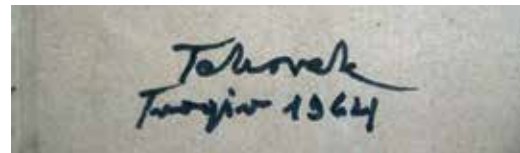
W ramach porozumienia między UKSW a Muzeum Warszawy, rozpoczęły się prace inwentaryzacyjne w warszawskiej Pracowni Karola Tchorka. Pod opieką pracowników muzealnych oraz dr hab. Katarzyny Chrudzimskiej-Uhery, prof. ucz. i dr. Bartłomieja Gutowskiego, studenci zapoznają się z metodami katalogowania dzieł sztuki.



Pracownia Karola Tchorka powstała w latach 50. XX wieku. Wraz z kolekcją dzieł rzeźbiarza została przekazana Warszawie w 2021 r. przez Katharine Bentall, spadkobierczynię artysty.



Najbardziej znanym dziełem Karola Tchorka, zmarłego w 1985 r. rzeźbiarza, jest projekt tablic upamiętniających miejsca publicznych egzekucji w Warszawie. W atelier przy Smoczej 36 zachowały się nie tylko prace artysty, modele rzeźb, dokumentacje, ale również zbierana przez niego przez ponad 20 lat kolekcja sztuki. Pracownia ma status Warszawskiej Historycznej Pracowni Artystycznej, a znajdująca się w niej kolekcja jest częściowo wpisana do rejestru zabytków. FOT. IZABELLA NIEMIRA



Uroczyste spotkanie z ks. dr hab. Januszem Nowińskim SDB, prof. UKSW



FOT. KACPER ŁĄŻEWSKI,
ALEKSANDER STANKIEWICZ

W dniu 15 grudnia 2022 r. odbyło się koleżeńskie spotkanie z ks. Januszem Nowińskim, który po wieloletniej pracy naukowej i dydaktycznej w Instytucie Historii Sztuki UKSW przeszedł na emeryturę. Na uroczystości obecni byli współpracownicy, przyjaciele oraz uczniowie Księdza Profesora. W bardzo serdecznej atmosferze zaprezentowany został jego dorobek naukowy, wspomniano także różne epizody z jego praktyki naukowej i dydaktycznej. Wspomniany został wkład Ks. Profesora



zwłaszcza w badania nad opactwem w Łądzie nad Wartą. Ksiądz Profesor otrzymał na pamiątkę od współpracowników grafikę przedstawiającą panoramę Gdańska. Mamy nadzieję, że współpraca między naszym Instytutem a Księdzem Profesorem nie zakończyła się, a wspólne rozmowy, spotkania na konferencjach naukowych, publikacje będą dalej częste i inspirujące.