



**Beata Biedrońska-Słota**

### **Tradycyjne ubiory polskie na tle wzajemnych kontaktów Wschodu i Zachodu**

Geneza polskich ubiorów kontuszowych od dawna słusnie łączona jest ze Wschodem. Moda ta, wykreowana pod koniec wieku XVI i na początku XVII, rozwinęła się w oparciu o inspiracje pochodzące od ludów, z którymi prawie zawsze, niemal w sposób ciągły, Polska była w konflikcie, a o społeczeństwach wschodnich wyrażano się z odcieniem pogardy.

// s. 14

**Iwona Morawińska**

### **Tradycyjna tkanina afrykańska i jej współczesne symboliczne zastosowania w sztuce**

El Anatsui pracuje z aluminiowymi i plastikowymi odpadami, które nawiązują do śladów, jakie pozostawili po sobie kolonizatorzy europejscy w Afryce. [...] Anatsui pokazuje, że kraje afrykańskie podnoszą się i znajdują sposób na otrząśnięcie się z traumatycznych doświadczeń z czasu zachodniej kolonizacji.

// s. 86

**Adam Drozdowski, Małgorzata Francuz**

### **Ubiór jako forma sztuki zaangażowanej społecznie, na przykładzie nowej kolekcji Domu Mody Limanka**

Odbiorców wystawy zaskoczył m.in. brak mocnej krytyki niszczącego planetę *fast fashion*. Intencją kolektywu nie była jednak pochwała tego modelu biznesowego, a próba eksperymentowania z jego założeniami. Zarówno przestrzeń muzealna, jak i atmosfera galerii handlowych była czymś jaskrawie niepasującym do twórczości grupy.

// s. 102

TECHNE  
TEXNH  
SERIA NOWA  
NR 14/2024

#### Redakcja tomu

dr Adam Drozdowski  
dr Irmina Gadowska  
prof. UŁ dr hab. Aneta Pawłowska

#### Redaktor naczelny

prof. UŁ dr hab. Piotr Gryglewski

#### Kolegium redakcyjne

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

#### Sekretarze redakcji

dr Alina Barczyk  
dr Irmina Gadowska

#### Rada naukowa

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

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

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

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

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

Phd Lukáš Novotný  
(Západočeská Univerzita v Plzni)

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

#### Redakcja techniczna

dr Alina Barczyk

#### Korekta językowa

mgr Marta Kołpanowicz

#### Tłumaczenia abstraktów

dr Adam Drozdowski

#### Skład komputerowy

dr Tomasz Pietras

#### Zdjęcia na okładce

s. 1: *Le Journal des Dames et des Demoiselles – Toilettes de M-me Poataillon r. Chabanais 14 – Modes de M-me Herst r. Drouot 8 – Fleurs...* nr 932; r. 1868, Muzeum Narodowe w Krakowie MNK III-ryc-6838/91

s. 4: Anatsui, *Rising Sea*, <https://www.explore-vc.org/en/objects/el-anatsui-rising-sea.html>

#### Wydawca

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego  
Wydanie I. W.11746.25.0.C  
Ark. druk. 10,125

© Copyright by Authors, Lodz, 2024

© Copyright by University of Lodz,  
Department of History of Art, Lodz, 2024

Autorzy artykułów ponoszą pełną  
odpowiedzialność za uzyskanie praw  
autorskich do ilustracji

#### Adres Redakcji

Instytut Historii Sztuki  
Uniwersytetu Łódzkiego  
ul. G. Narutowicza 65  
90-131 Łódź  
[www.techne.uni.lodz.pl](http://www.techne.uni.lodz.pl)  
e-mail: [techne@uni.lodz.pl](mailto:techne@uni.lodz.pl)

ISSN 2084-851X

e-ISSN 2720-149X

## Spis treści

Wstęp .....	7
-------------	---

### ARTYKUŁY

<b>Beata Biedrońska-Słota</b> (Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata) Tradycyjne ubiory polskie na tle wzajemnych kontaktów Wschodu i Zachodu .....	11
<b>Monika Paś</b> (Muzeum Narodowe w Krakowie) Dziwactwa mody – o laskach spacerowych eleganckich dam w XIX wieku .....	23
<b>Agata Lipczik</b> (Polska Akademia Nauk, Instytut Sztuki) Primadonna i jej brylanty: o legendarnej biżuterii Wiktorii Kaweckiej .....	41
<b>Marta Anastazja Gielec</b> (Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi) „Schiap” wraca do mody: wielki powrót Elsy Schiaparelli (English) .....	57
<b>Michał Myśliński</b> (Polska Akademia Nauk, Instytut Sztuki) Geneza i początki działalności Spółdzielni „Metaloplastyka” w Łodzi (1950–1958) .....	71
<b>Iwona Morawińska</b> (Muzeum Warszawy) Tradycyjna tkanina afrykańska i jej współczesne symboliczne zastosowanie w sztuce .....	83
<b>Adam Drozdowski, Małgorzata Francuz</b> (Uniwersytet Łódzki, Instytut Historii Sztuki) Ubiór jako forma sztuki zaangażowanej społecznie, na przykładzie <i>Nowej Kolekcji</i> Domu Mody Limanka .....	97

### RECENZJE I SPRAWOZDANIA

<b>Alina Barczyk</b> (Uniwersytet Łódzki, Instytut Historii Sztuki; Fundacja Sztuki Krajobrazu i Architektury) Sztuka w służbie królom. Wystawa „Splendor władzy. Wettynowie na tronie Rzeczypospolitej”, Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie, 5 listopada 2021 – 27 lutego 2022 .....	113
<b>Eleonora Jedlińska</b> (Uniwersytet Łódzki, Instytut Historii Sztuki) Recenzja książki autorstwa profesora Krzysztofa Stefańskiego <i>Zmarł, jak żył, na skrzydłach. Antoni Wiwulski (1877–1919). Artysta epoki Młodej Polski</i> .....	119



<b>Dominika Łarionow</b> (Uniwersytet Łódzki, Instytut Historii Sztuki)	
Becoming Barbara Hoff .....	131
<b>Maria Rusin</b> (Uniwersytet Łódzki, Instytut Historii Sztuki)	
<i>Jeszcze nie jest pozamiatane</i> . Recenzja książki Filipa Springera <i>Szara godzina</i> . <i>Czas na nową architekturę</i> .....	135
<b>Joanna Dobkowska-Kubacka</b> (Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata)	
Jessika Zychowicz, <i>Sztuka, feminizm i rewolucje w Ukrainie XXI wieku</i> . Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie / <i>Karakter / 2024 / Seria: mówi muzeum</i> .....	141

## PRO MEMORIA

<b>Irmira Gadowska, Aneta Pawłowska</b> (Uniwersytet Łódzki, Instytut Historii Sztuki)	
Wanda Nowakowska (1929–2024) .....	147
Nasze publikacje .....	153
Recenzenci współpracujący z czasopismem .....	161

# Contents

Foreword .....	7
----------------	---

## ARTICLES

<b>Beata Biedrońska-Słota</b> (Polish Institute of World Art Studies) Traditional Polish Attire in the Context of Eastern and Western Influences .....	11
<b>Monika Paś</b> (National Museum in Krakow) Quirks of fashion – about walking canes of elegant ladies in the 19 <sup>th</sup> century .....	23
<b>Agata Lipczik</b> (Polish Academy of Sciences, Institute of Art) The Prima Donna and Her Diamonds: On the Legendary Jewellery of Wiktoria Kawecka .....	41
<b>Marta Anastazja Gielec</b> (Central Museum of Textiles in Lodz) 'Schiap' is coming back into style: the great return of Elsa Schiaparelli (English) .....	57
<b>Michał Myśliński</b> (Polish Academy of Sciences, Institute of Art) Genesis and Early Activities of the Metaloplastyka Cooperative in Lodz .....	71
<b>Iwona Morawińska</b> (Museum of Warsaw) Traditional African textiles and their contemporary symbolic uses in art .....	83
<b>Adam Drozdowski, Małgorzata Francuz</b> (University of Lodz, Institute of Art History) Clothing as a Form of Socially Engaged Art: The Case of the <i>New Collection</i> by Dom Mody Limanka .....	97

## REVIEWS AND REPORTS

<b>Alina Barczyk</b> (University of Lodz, Institute of Art History; Foundation for Landscape Art and Architecture) Art in the Service of Kings. Exhibition: "Splendour of Power. The House of Wettin on the Throne of the Polish-Lithuanian Commonwealth", The Royal Łazienki Museum in Warsaw, November 5, 2021 – February 27, 2022 .....	113
<b>Eleonora Jedlińska</b> (University of Lodz, Institute of Art History) Review of the book <i>Zmarł jak żył, na skrzydłach. Antoni Wiwulski (1877–1919). Artysta epoki Młodej Polski [He Died as He Lived, on Wings. Antoni Wiwulski (1877–1919). An Artist of the Young Poland Movement]</i> by Professor Krzysztof Stefański .....	119

**Dominika Łarionow** (University of Lodz, Institute of Art History)  
Becoming Barbara Hoff ..... 131

**Maria Rusin** (University of Lodz, Institute of Art History)  
*It's Not Swept Away Yet*. Book Review of *Szara godzina. Czas na nową architekturę*  
[*Grey Hour. Time for New Architecture*] by Filip Springer ..... 135

**Joanna Dobkowska-Kubacka** (Polish Institute of World Art Studies)  
Jessika Zychowicz, *Sztuka, feminizm i rewolucje w Ukrainie XXI wieku*  
[*Art, Feminism and Revolutions in 21st Century Ukraine*]. Museum of Modern Art  
in Warsaw / *Karakter* / 2024 / Series: *the museum speaks* ..... 141

## PRO MEMORIA

**Irmira Gadowska, Aneta Pawłowska** (University of Lodz, Institute of Art History)  
Wanda Nowakowska (1929–2024) ..... 147

Our publications ..... 153

Reviewers cooperating with the Journal ..... 161

## Wstęp

Szanowni Czytelnicy, z przyjemnością oddajemy w Państwa ręce kolejny numer czasopisma naukowego „Techne. Seria Nowa”, będący efektem pracy zarówno wybitnych teoretyków historii sztuki, jak i doświadczonych muzealników. Bieżący tom poświęcony jest zagadnieniom związanym z ubiorem, tkaniną i biżuterią na przestrzeni dziejów, wpisując się tym samym w dynamicznie rozwijające się badania nad modą i jej kulturowym znaczeniem.

W sekcji artykułów znajdują Państwo fascynujące teksty, które poruszają szeroki wachlarz tematów – od tradycyjnych polskich strojów w kontekście relacji Wschodu i Zachodu, przez kaprysy mody XIX wieku, aż po legendarne klejnoty Wiktorii Kaweckiej. Nie zabraknie również analiz współczesnych trendów, takich inspiracje twórczością Elsy Schiaparelli czy społecznie zaangażowana sztuka na przykładzie Nowej Kolekcji Domu Mody Limanka.

Autorzy niniejszego numeru to przede wszystkim eksperci w dziedzinie historii ubioru: Beata Biedrońska-Słota (Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata), Monika Paś (Muzeum Narodowe w Krakowie), Agata Lipczik (Polska Akademia Nauk, Instytut Sztuki), Marta Anastazja Gielec (Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi), Michał Myśliński (Polska Akademia Nauk, Instytut Sztuki), Iwona Morawińska (Muzeum Warszawy) oraz Adam Drozdowski i Małgorzata Francuz (Uniwersytet Łódzki, Instytut Historii Sztuki).

W sekcji recenzji i sprawozdań znajdują Państwo omówienia wydarzeń kulturalnych jak wystawa *Splendor władzy. Wettynowie na tronie Rzeczypospolitej* (Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie, 5 listopada 2021 – 27 lutego 2022), oraz recenzje książek z zakresu historii sztuki i mody. Swoimi refleksjami dzielą się badaczki związane z Instytutem Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego: Eleonora Jedlińska, Dominika Łarionow, Alina Barczyk (Fundacja Sztuki Krajobrazu i Architektury), Joanna Dobkowska-Kubacka i Maria Rusin.

Szczególnym akcentem tego numeru jest wspomnienie o Profesor Wandzie Nowakowskiej – autorstwa Anety Pawłowskiej i Irminy Gadowskiej (Uniwersytet Łódzki, Instytut Historii Sztuki).

Mamy nadzieję, że prezentowane artykuły i recenzje będą dla Państwa źródłem inspiracji oraz pogłębionej refleksji nad sztuką w jej różnorodnych przejawach. Zachęcamy do lektury i dzielenia się swoimi spostrzeżeniami.

Redakcja









Beata Biedrońska-Słota

 <https://orcid.org/0000-0003-2196-3976>

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

## Tradycyjne ubiory polskie na tle wzajemnych kontaktów Wschodu i Zachodu

Traditional Polish Attire in the Context  
of Eastern and Western Influences

**Streszczenie.** Ubiory zarówno na terenach Europy, jak i zachodniej Azji swój podstawowy kształt zawdzięczają ubiorom antycznym. Dlatego też we wczesnym rozwoju mody były one efektem różnego rodzaju interpretacji naśladujących konstrukcje tunik. Późniejsze zróżnicowanie formy ubiorów tak w Europie, jak i w zachodniej Azji stanowi rezultat wielowiekowych zmian będących wynikiem przekształcania jednej zasadniczej formy, jaką była antyczna tunika.

Geneza polskich ubiorów kontuszowych od dawna słusznie łączona jest ze Wschodem. Moda ta wykreowana pod koniec wieku XVI i na początku XVII rozwinęła się w oparciu o inspiracje pochodzące od ludów, z którymi prawie zawsze, niemal w sposób ciągły Polska była w konflikcie, a o społeczeństwach wschodnich wyrażano się z odcieniem pogardy. Jednakże ich sposób ubierania się, szczególnie warstw wyższych w wielu krajach Wschodu, gdzie wpływy mongolskiej arystokracji plemiennej łączyły się z wysoko rozwiniętą kulturą bizantyńską, różniły się w sposób zdecydowany od kanonów mody europejskiej, były oryginalne, co w Rzeczypospolitej oznaczało, że zakładając ubiór zgodny z zasadniczą linią typową dla wschodnich ubiorów, zyskiwano poczucie odrębności, niezwykłości, wspaniałości. Podkreślić należy, że ubiory na rozległych terenach Azji z czasem zaczęły składać się z dwóch zasadniczych elementów: spodniego – wyglądem zbliżonego do wykreowanego później w Rzeczypospolitej żupana, i nakładanego nań ubioru wierzchniego – podobnego do kontusza. Na Środkowym Wschodzie ważnym okresem rozwoju, także ze względu na proces formowania się ubiorów, był okres mongolski (1206–1368), który stanowił punkt zwrotny w wymianie kulturowej, politycznej i artystycznej w całej Eurazji. Przebiegająca w tym czasie dynamicznie wymiana międzynarodowa zaowocowała motywami mongolskimi licznie pojawiającymi się m.in. wśród wzorów tkanin, miniatur, wyrobów ceramicznych i metaloplastyki. Pod koniec XIII wieku elementy kultury mongolskiej dotarły do Morza Śródziemnego i zaczęły oddziaływać na sztukę i ubiór łańcisńskiego Zachodu. Rozpowszechniały się malowane przedstawienia Mongołów, tkaniny jedwabne o oryginalnych motywach, ubiory, których odmienne kształty zaczęły zasilać sztukę i kulturę chrześcijańskiego Zachodu.

Przykładem obecności tych wpływów może być znany obraz ze zbiorów Muzeum Diecezjalnego w Tarnowie *Oplakiwane z Chomranic*, datowany na około 1440 roku. Przedstawia on Józefa z Arymatei, ubranego w długi kaftan z krótkimi rękawami – zapewne z bizantyńskiego jedwabiu, o czym świadczy wzór złożony z owoców granatu zamkniętych



lancetowatymi liśćmi – i w jedwabny turban, spod którego opada na plecy długi czarny warkocz. Wyobrażona w taki sposób postać wyglądem i ubiorem kojarzy się jednoznacznie z przedstawieniami elity mongolskich władców pojawiającymi się na perskich miniaturach, szczególnie na tych, które powstały w czasach panowania w Persji dynastii Ilhanidów. W literaturze zachodniej problem ten zyskał dokładniejsze omówienie w artykułach na temat podobieństwa sceny wyobrażającej męczeństwo franciszkanów w Ceucie w roku 1277 namalowanej przez Ambrogio Lorenzetti w klasztorze Franciszkanów w Sienie w latach 1324–1327<sup>1</sup> i miniatur autorstwa Rashida al-Dina, które stanowią bezpośrednie dowody znajomości perskich miniatur przez włoskich malarzy. Warto zatem zwrócić uwagę, że wiele szczegółów opisanych w literaturze jako cechy ubiorów mongolskich odnajdujemy też znacznie później w kształcie polskich ubiorów kontuszowych.

**Słowa kluczowe:** tunika; ubiór; Mongołowie; Bizancjum; pas; jedwab; polski strój kontuszowy

**Abstract.** Clothes in both Europe and Western Asia owe their basic shape to ancient clothing. Therefore, in the early development of fashion, they were the result of various interpretations imitating the construction of tunics. Later diversified forms of clothing in both Europe and Western Asia are the result of centuries of changes resulting from the transformation of one basic form, which was the ancient tunic.

The genesis of Polish *kontusz* garments has long been rightly associated with the East. This fashion, created at the end of the 16<sup>th</sup> century and at the beginning of the 17<sup>th</sup> century, developed on the basis of inspirations from peoples with whom Poland was almost always, almost continuously, in conflict, and Eastern societies were spoken of with a tinge of contempt. However, their way of dressing, especially of the upper classes in many Eastern countries, where the influence of the Mongol tribal aristocracy was combined with the highly developed Byzantine culture, differed significantly from the canons of European fashion, they were original, which in the Commonwealth meant that by wearing clothes in accordance with the basic line typical of Eastern clothing, one gained a sense of distinctiveness, uniqueness, and magnificence. It should be emphasized that clothing in the vast areas of Asia with time began to consist of two basic elements: the bottom – similar in appearance to the *żupan* later created in the Polish-Lithuanian Commonwealth, and the outer clothing put on it – similar to the *kontusz*.

In the Middle East, an important period of development, also due to the process of forming clothing, was the Mongol period (1206–1368), which was a turning point in cultural, political and artistic exchange throughout Eurasia. The dynamic international exchange at that time resulted in Mongolian motifs appearing in large numbers among patterns of fabrics, miniatures, ceramics and metalwork. By the end of the thirteenth century, elements of Mongolian culture had reached the Mediterranean Sea and began to influence the art and clothing of the Latin West. Painted representations of Mongols, silk fabrics with original motifs, clothes whose different shapes began to feed the art and culture of the Christian West became widespread.

An example of the presence of these influences can be the well-known painting from the collection of the Diocesan Museum in Tarnów „The Lamented of Chomranice”, dated around 1440, in which Joseph of Arimathea dressed in a long caftan with short

1 PRAZNAK 2010, s. 177–217, fig. 8.

sleeves, probably made of Byzantine silk, as evidenced by a pattern consisting of pomegranate fruits closed with lanceolate leaves and a silk turban, from under which a long black braid falls on his back. The appearance and clothing depicted in this way are unequivocally associated with the representations of the elite of Mongol rulers appearing on Persian miniatures, especially those created during the reign of the Ilhanid dynasty in Persia. In Western literature, this problem has been discussed in more detail in articles on the similarity of the scene depicting the martyrdom of the Franciscans in Ceuta in 1277 painted by Ambrogio Lorenzetti in the Franciscan monastery in Siena in 1324–1327 and the miniatures by Rashid al-Din, which are direct evidence of the knowledge of Persian miniatures by Italian painters.

It is therefore worth noting that many details described in the literature as features of Mongolian clothing can also be found much later in the shape of Polish kontusz clothing.

**Keywords:** tunic; attire; Mongols; Byzantium; sash; silk; Polish *kontusz* garment

Jedną z najważniejszych cech charakteryzujących rozwój mody jest jej zmienność wyznaczana w sposób ciągły tworzeniem coraz to nowych kreacji. Proces ten od zarania dziejów w zróżnicowanym rytmie dotyczył etapów rozwoju poszczególnych społeczeństw, zmian gustów ich przedstawicieli, zapotrzebowania płynącego z ośrodków władzy. W miarę dokonujących się przemian pojawiało się coraz więcej typów ubiorów dostosowanych do potrzeb poszczególnych warstw społecznych. Formy tych ubiorów z kolei rozprzestrzeniane były, w miarę zainteresowania, między społeczeństwami na świecie, powtarzane niejednokrotnie na terenach geograficznie znacznie nawet odległych od siebie w niekoniernie równoległych okresach czasowych.

Przeglądając publikacje na temat historii mody na świecie, podsumowując zawarte w nich aktualne wyniki badań dziejów ubiorów opracowane na podstawie analizy ikonograficznej i źródłowej, warto zwrócić uwagę na fakt, że da się zauważyć między nimi wyraźny generalny podział na ubiory wschodnie i zachodnie. Dotyczy on ubiorów wykreowanych na terenach Europy i Azji, charakterystycznych dla społeczeństw, które przejęły dziedzictwo antyku i w czasach nowożytnych rozwijały modę w miarę własnych potrzeb, w oparciu o tradycję, historię, doświadczenia, potrzeby i wreszcie gust. Dzieje mody wyraźnie wskazują, że granicę tych ostatnich cech, na bazie których powstawały odrębności, stanowiły m.in. tereny Rzeczypospolitej. Zarówno bowiem na terenach Europy, jak i zachodniej Azji ubiory swój podstawowy kształt zawdzięczają ubiorom antycznym. Dlatego też we wczesnym rozwoju mody były one efektem różnego rodzaju interpretacji naśladujących konstrukcje tunik. Późniejsze zróżnicowane formy ubiorów tak w Europie, jak i w zachodniej Azji stanowią więc rezultat wielowiekowych zmian będących wynikiem przekształcania jednej zasadniczej formy, jaką była antyczna tunika.

Tunika na Zachodzie zmieniała się, przyjmując w okresie średniowiecza równie chętnie formy ubiorów przysługujących władcom, jak i ubiorów dla poszczególnych warstw społecznych, dla mężczyzn i kobiet. Kolejne przekształcenia tunik przyjmowały więc inne kształty, które określane były nowymi nazwami. Powstały więc w średniowieczu ubiory: houppelande, jopula, robe, surcot, cotte, tunika, których formy rozwijały się w oparciu o podstawowy krój tuniki, urozmaicając go i zmieniając w bardziej oryginalne koncepcje.

Podobnie też sposób ubierania się na terenach Bliskiego Wschodu, rozwijając się w oparciu o starożytne doświadczenia, wzbogacony inspiracjami pochodzącymi z terenów Azji Środkowej, ewoluował od formy tuniki, przyjmując kształty kaftanów, sukni dłuższych czy krótszych, określanych różnymi nazwami w różnych regionach, żeby znacznie później w Rzeczypospolitej wyodrębnić klasyczne formy ubioru polskiego: kontusz, żupan, szuba.

Geneza polskich ubiorów kontuszowych od dawna słusznie łączona jest ze Wschodem. Moda ta, wykreowana pod koniec wieku XVI i na początku XVII, rozwinęła się w oparciu o inspiracje pochodzące od ludów, z którymi prawie zawsze, niemal w sposób ciągły Polska była w konflikcie, a o społeczeństwach wschodnich wyrażano się z odcieniem pogardy. Jednakże ich sposób ubierania się, szczególnie warstw wyższych w wielu krajach Wschodu, gdzie wpływy mongolskiej arystokracji plemiennej łączyły się z wysoko rozwiniętą kulturą bizantyńską, różniły się w sposób zdecydowany od kanonów mody europejskiej, były oryginalne, co w Rzeczypospolitej oznaczało, że zakładając ubiór zgodny z zasadniczą linią typową dla wschodnich ubiorów, zyskiwano poczucie odrębności, niezwykłości, wspaniałości. Podkreślić należy, że ubiory na rozległych terenach Azji z czasem zaczęły składać się z dwóch zasadniczych elementów: spodniego – wyglądem zbliżonego do wykreowanego później w Rzeczypospolitej żupana i nakładanego nań ubioru wierzchniego – podobnego do kontusza. Dodać należy, że przyczyny i rozwój tego zjawiska są niewątpliwie bardzo złożone. Badają je historycy, socjologowie, historycy sztuki, literaturoznawcy.

Kształtowane w takiej strefie wpływów polskie ubiory męskie, nazwane później kontuszowymi, różniły się zdecydowanie od noszonych w innych krajach europejskich. Skomponowane były w szczególny sposób i dlatego stały się poprzez stulecia barwną i oryginalną wizytówką kraju. Nosili je królowie, nawet z obcych dynastii, szczególnie w sytuacji konieczności pozyskania elektoratu, magnaci, kiedy uważali się za godnych reprezentantów ojczyzny. Ubiór ten był jednak przede wszystkim domeną szlachty i symbolem odrębności, niezależności, wolności członków tej grupy społecznej. Pozostała męska ludność starała się dorównać sposobem ubierania warstwom wyższym. Tak stworzony obraz społeczeństwa Rzeczypospolitej trwał przez wieki, podtrzymywany przez entuzjastów i patriotów

w czasach zaborów, przetrwał do odzyskania niepodległości, kiedy stał się ubiorem wyłącznie reprezentacyjnym, wyrazem tradycji, manifestacją patriotyzmu.

Do najbardziej charakterystycznych cech polskiego ubioru kontuszowego stanowiących o jego oryginalnym wyglądzie należą: długość zawsze znacznie poniżej kolan, tył ubioru krojony z tzw. słupem, czyli nieodcinany w pasie, rękawy kontusza, zwane wylotami, rozcięte od nadgarstka prawie do pachy, rękawy żupana zakończone charakterystycznym kształtem przypominającym „psie ucho”, zakrywającym wierzch dłoni, kontusz przewiązany pasem jedwabnym, zwykle litym nićmi w oplocie złotym lub srebrnym. Te właśnie cechy polskiego ubioru męskiego już w XVIII wieku tak mocno kojarzyły się ze Wschodem, że nawet poseł turecki, Ahmed Efendi, przejeżdżający przez Polskę w 1763 roku, wziął polski strój za orientalny: „Mieszkańcy miast w Polsce odziani są w tatarskie dołamany [kontusze] i żupany, na głowach zaś noszą niewielkie barankowe kołpaki. Tak przystrojeni często mi powiadali, że z upodobania i przyjaźni ku Osmanom przybrali ubiór podobny do muzułmańskiego”<sup>2</sup>.

Wśród badaczy pochodzenia ludów tureckich zdarzają się opinie, które wskazują na Scytów i Sarmatów jako protoplastów późniejszych Osmanów<sup>3</sup>. Takie stanowisko, należące do wyjątkowych, poddawane krytyce w opracowaniach naukowych, występuje także w literaturze dotyczącej naszych dziejów. Jest bardzo popularne w naszej historiografii i często przywoływane są argumenty na rzecz łączenia pochodzenia Polaków ze starożytną Sarmacją<sup>4</sup>. Gdyby uznać taką koncepcję za prawdziwą, można by łatwo wyznaczyć genezę ubiorów zarówno polskich, jak i tureckich w Sarmacji. W tej kwestii lepiej jednak zwrócić się do faktów, nie do legendy.

Dla Bliskiego i Środkowego Wschodu, także ze względu na proces formowania się ubiorów, ważnym okresem był okres mongolski (1206–1368), który stanowił punkt zwrotny w wymianie kulturowej, politycznej i artystycznej w całej Eurazji. Przebiegająca w tym czasie dynamicznie międzynarodowa wymiana zaowocowała skutkami w postaci motywów mongolskich pojawiających się licznie m.in. wśród wzorów tkanin, miniatur, wyrobów ceramicznych i metaloplastyki. Eiren Shea przeprowadziła dokładne badania w celu ustalenia, jak grupa nowo skonfederowanych plemion ze stepu w ciągu niespełna wieku podbiła najbardziej wyrafinowane społeczeństwa. Stworzyła przy tym doskonale funkcjonujący organizm państwowy, przyczyniający się m.in. do niezwykłego rozwoju sztuki, której wpływy trwale zmieniły estetykę Chin i której echa można było odczuć w Azji Środkowej i na

2 ZAJĄCZKOWSKI 1966, s. 31.

3 GUMIŁOW 1972, s. 48; Ludy tureckie.

4 MAŃKOWSKI 1946; ULEWICZ 1949, s. 101–114; ULEWICZ 1950; SULIMIRSKI 1979; ULEWICZ 2006; BIEDROŃSKA-SŁOTA 2010.



Bliskim Wschodzie, a nawet w Europie<sup>5</sup>. Pod koniec XIII wieku elementy kultury mongolskiej dotarły do Morza Śródziemnego i zaczęły oddziaływać na sztukę i ubiór łacińskiego Zachodu. Rozpowszechniały się malowane przedstawienia Mongołów, tkaniny jedwabne o oryginalnych motywach, ubiory, których odmienne kształty zaczęły zasilać sztukę i kulturę chrześcijańskiego Zachodu<sup>6</sup>.

W sposób oczywisty dotarły też do Polski. Jako przykład można tutaj przywołać znany gotycki obraz *Oplakiwanie z Chomranic*, datowany na około 1440 roku. Przedstawia on Józefa z Arymatei, ubranego w długi kaftan z krótkimi rękawami – z zapewne bizantyńskiego jedwabiu, o czym świadczy wzór złożony z owoców granatu zamkniętych lancetowatymi liśćmi – i w jedwabny turban, spod którego opada na plecy długi czarny warkocz<sup>7</sup>.



1. Mistrz Oplakiwania, *Oplakiwanie z Chomranic*, ok. 1440.  
Muzeum Diecezjalne w Tarnowie

5 SHEA 2020.

6 Problem ten analizuje np. HOFFMAN 2001, s. 17–50.

7 GADOMSKI 1995, s. 104–106, il. 4, tabl. IV.

Wyobrażona w taki sposób postać wyglądem i ubiorem kojarzy się jednoznacznie z przedstawieniami elity mongolskich władców pojawiającymi się na perskich miniaturach, szczególnie na tych, które powstały w czasach panowania w Persji dynastii Ilhanidów<sup>8</sup>.



2. Koronacja Il-Arslana. Obraz z książki *Jami' al-Tawarikh* autorstwa Raszida ad-Dina, opublikowanej w Tebrizie, Persja, w 1307 roku

Kształty turbanów, warkocze oraz ubiory, na które składają się suknie wewnętrzne i nałożone na nie zewnętrzne, rozcięte po bokach, z krótkimi rękawami, widoczne na miniaturach autorstwa Rashida al-Dina wyobrażających sceny z *Historii świata*, są zdumiewająco podobne do tych z *Oplakiwania*<sup>9</sup>.

W literaturze zachodniej problem ten zyskał dokładniejsze omówienie w artykułach na temat podobieństwa sceny wyobrażającej męczeństwo franciszkanów w Ceucie w roku 1277 namalowanej przez Ambrogia Lorenzettiego w klasztorze Franciszkanów w Sienie w latach 1324–1327<sup>10</sup> i porównania z miniaturami autorstwa Rashida al-Dina, które stanowią bezpośrednie dowody znajomości perskich miniatur przez włoskich malarzy. Nowa polityka monarchii jagiellońskiej wynikająca z unii

8 Szczególnie podobne są wyobrażenia postaci np. na miniaturze zatytułowanej *Anioł i trzy postaci na tle krajobrazu* w albumie *Dieza* przechowywanym w Staatsbibliothek w Berlinie: Iran, pocz. XIV w., *The Legacy of Genghis Khan. Courtly Art and Culture in Western Asia, 1256–1353*, New York 2003.

9 Miniatury dokładnie omawia też BLAIR 1995, pp. 93, 112.

10 PRAZNIAK 2010, s. 177–217, fig. 8.

polsko-litewskiej, kształtująca się od drugiej połowy XIV wieku, przyczyniła się do przenikania obyczajów i praktyk artystycznych z Zachodu na Wschód. Jednak, jak podkreślono, „każdy kontakt społeczności ludzkich wywołuje transfer w obie strony”<sup>11</sup>. Postać Józefa z Arymatei w scenie Oplakiwania z Chomranic może być wyrazem takiego wzajemnego oddziaływania. Na wybór artysty mogły wpłynąć zarówno przyjazne relacje z muzułmanami w tym okresie, jak i dyplomatyczne kontakty Litwy ze Złotą Ordą. Dzięki tym interakcjom wygląd przedstawicieli świata muzułmańskiego był dobrze znany na terenach Rzeczypospolitej, co czyni inspirację takim wizerunkiem bardzo prawdopodobną. Malarz, chcąc oddać charakter członka Rady Sanhedrynu, posłużył się jedynym znanym mu orientalnym strojem, który najlepiej oddawałby znaczenie tej postaci<sup>12</sup>.

Dzięki rozwojowi badań archeologicznych na terenach Mongolii i możliwości wykorzystania tekstów źródłowych zyskujemy coraz lepiej opracowane i udostępniane fakty, coraz chętniej przytaczane także w badaniach kostiumologicznych. I tak, w połowie XIII wieku dominikanin Wiliam z Rubruck (1220–1293), który przebywał na dworze mongolskim wysłany tam przez króla Francji Ludwika IX, przekazał nam dokładny opis wyglądu ubiorów mongolskich, który w swojej szczegółowej pracy dokładnie przeanalizowała Ulrike Halbertsma-Herold. Latem Mongołowie ubierali się więc w długie tuniki z tkanin jedwabnych przetykanych złotą nicią. Tkaniny te pochodziły, jak pisze dominikanin, z Chin i innych regionów na wschodzie Azji. Według kronikarza szczególny typ szerokiej tuniki Mongołowie zaczerpnęli z perskich ubiorów<sup>13</sup>. W czasie prac wykopaliskowych znaleziono długie proste rękawy i rękawy szerokie, ale znacznie zwężające się powyżej nadgarstka. Rękawy tak krojone, zazwyczaj bardzo długie, musiały być mocno zmarszczone powyżej mankietu, a ponad nim podrzucone i na skutek tego mocno sfałdowane. Krój ten mógł mieć też praktyczne znaczenie, w zależności od warunków pogodowych dłonie można było chować w rękawach lub je odkrywać. W ubiorach mongolskich w omawianym okresie pojawiła się także szczególna konstrukcja, którą chiński ekspert Zhao Feng określa jako pochodzącą z „zachodu” (może z Persji?). Rękawy ubiorów wyposażone były w szczelinę na wysokości ramion, przez którą można było wyjmować rękawy ubioru wewnętrznego (tuniki) i zapinać je na guzik umieszczony z tyłu ubioru wierzchniego. Ten

11 KOŁODZIEJCZYK 2017, s. 24.

12 Problem nie został zauważony we wcześniejszych publikacjach, por. WYSZYŃSKA 2016, s. 65–76, 77–85. BIEDROŃSKA-SŁOTA 2022, s. 17.

13 HALBERTSMA-HEROLD 2008, s. 38. Autorka przytacza oryginalny tekst w tłumaczeniu Petera Jacksona, *The Mission of William of Rubruck. His journey to the court of the Great Khan Möngke 1253–1255*, London 1990.

opis rękawów, zarówno tych szerokich, podrzucanych powyżej nadgarstków, jak i tych ze szczelinami, przytacza cechy, które są najbardziej typowe dla polskiego ubioru kontuszowego<sup>14</sup>.

Z badań nad ubiorami mongolskimi wynika również, że niezwykle ważnym detałem ubioru mongolskich nomadów były pasy. Miały one znaczenie przede wszystkim praktyczne, wynikające z podstawowej funkcji pasa. W czasie bardzo długich i wyczerpujących przejazdów konno jeźdźcy musieli używać pasów dla amortyzacji i stabilizowania organów wewnętrznych. Stanowiły one także ochronę przed zimnem, płynącym szczególnie od dołu. Pasy używane w Mongolii opisywał Giovanni da Pian del Carpine (ok. 1182–1252) jako „jedwabne przetykane złotem”<sup>15</sup>, a także misjonarz Odoryk z Pordenone jako „złote o szerokości połowy rozpiętości”<sup>16</sup>. Bardziej precyzyjnie opisał pasy Marco Polo – jako „szkarłatne przetykane z niemi złotymi i srebrnymi, bardzo bogate i bardzo piękne o wielkiej wartości”<sup>17</sup>.

Według relacji podróżników pasy w Mongolii pełniły także bardziej utylitarne funkcje. Służyły do zawieszania różnego typu przyborów, stanowiły rodzaj torebki do podtrzymywania drobnej broni, przyborów do szycia itp.

Wiele tych szczegółów opisanych jako cechy ubiorów mongolskich odnajdujemy jako zasadnicze cechy polskich ubiorów kontuszowych: rozcięte rękawy kontusza korespondują z funkcją szczelin, dalej długie wąskie rękawy, a co najważniejsze pasy. Pasy miękkie, tkane ze złotą nicią, wiązane przez Mongołów na tunikach początkowo ze względów wyłącznie praktycznych, w polskim ubiorze kontuszowym są oznaką dostojności, godności, a także gustu. W ubiorach mongolskich i znacznie później w perskich pojawia się także charakterystyczna patka w kształcie psiego ucha, która w polskich XVII-wiecznych żupanach stanowi częste zakończenie rękawów, osłaniające wierzch dłoni. Nie sposób określić genezy poszczególnych elementów ani miejsca i czasu, w którym wystąpiły po raz pierwszy wspólnie. Niezaprzeczalny jest fakt podobieństwa cech znanych z polskich ubiorów do ubiorów mongolskich, ukształtowanych w oparciu o wpływy wielu wschodnich potęg, przede wszystkim Bizancjum i Chin. Wszystkie te cechy występują w ubiorach polskich i są efektem transferów, wzajemnych kontaktów, zapożyczeń.

---

14 BIEDROŃSKA-SŁOTA, MOLENDĄ 2023, s. 81–89.

15 Włoski podróżnik, franciszkanin, który wraz z Benedyktem Polakiem odbył poselstwo na dwór wielkiego chana Mongołów w okolicach Karakorum; por. HALBERTSMA-HEROLD 2008, s. 36.

16 *Ibidem*.

17 *Ibidem*.





3. Portret księcia, Persja XVII wiek. Teheran, The Negarestan Museum of Iranian Art; fot. Beata Biedrońska-Słota

Podsumowując, można stwierdzić, że wyłania się dość jednoznaczny obraz ubiorów używanych na rozległych terenach zachodniej i środkowej Azji. W oparciu o kształt tuniki wykreowano ubiory w Bizancjum, Mongolii, Persji, Turcji. One też stały się podstawą do formowania ubiorów polskich i węgierskich, podobnie jak tatarskich, kozackich, ruskich, mołdawskich czy rumuńskich.

Uzupełniając, dodać należy, że wspomniane wyżej cechy pojawiły się także znacznie później jako typowe dla ubiorów perskich, co można znakomicie prześledzić na podstawie XVII-wiecznych portretów zachowanych w Muzeum Sztuki w Teheranie. Przedstawiają postaci w ubiorach konstruowanych podobnie do polskich kontuszy: długich, dopasowanych w talii, przewiązanych pasem. Natomiast wśród dostępnych w muzeach Iranu ubiorów XVIII-wiecznych zwracają uwagę te, które mają charakterystyczne, podobne do ubiorów kontuszowych rozcięte rękawy.



4. Fragment ubioru, Persja, XVIII wiek. Teheran, Muzeum Sztuki Islamskiej; fot. Beata Biedrońska-Słota

## Bibliografia

- BIEDROŃSKA-SŁOTA 2010 – B. Biedrońska-Słota, *Sarmatyzm. Sen o potęgę*, Kraków 2010.
- BIEDROŃSKA-SŁOTA 2022 – B. Biedrońska-Słota, *Gust artystyczny czasów króla Jana III Sobieskiego*, „Sztuka i Krytyka” 2022, nr 3, s. 14–32.
- BIEDROŃSKA-SŁOTA, MOLENDĄ 2023 – B. Biedrońska-Słota, M. Molenda, *Kontusz. Z dziejów polskiego ubioru narodowego*, Kraków 2023.
- BLAIR 1995 – S. Blair, *A Compendium of Chronicles. Rashid al-Din's Illustrated History of the World*, (Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art., 27), Oxford 1995.
- GADOMSKI 1995 – J. Gadomski, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1420–1470*, Warszawa 1995.
- GUMIŁOW 1972 – L. Gumiłow, *Dzieje dawnych Turków*, Warszawa 1972.
- HALBERTSMA-HEROLD 2008 – U. Halbertsma-Herold, *Clothing Authority: Mongol Attire and Textiles in the Sicio-political Complex*, Master's thesis, Leiden University, 2008.
- HOFFMAN 2001 – E.R. Hoffman, *Pathways of Portability: Islamic and Christian Interchange from the tenth to the twelfth century*, „Art History”, vol. 24, no. 1, February 2001, s. 17–50.
- KOŁODZIEJCZYK 2017 – D. Kołodziejczyk, *Stosunki dawnej Rzeczypospolitej z Turcją i Tatarami: czy naprawdę byliśmy przedmurzem Europy?*, „Praktyka Teoretyczna” 2017, nr 4 (26), s. 16–36.
- Ludy tureckie – Ludy tureckie, Wikipedia, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Ludy\\_tureckie](https://pl.wikipedia.org/wiki/Ludy_tureckie) (dostęp: 11.09.2024).
- ŁANUSZKA 2016 – M. Łanuszka, *O kilku ciekawych motywach ikonograficznych w Oplakiwaniu z Chomranic*, [w:] *Imagines pictae. Studia nad malarstwem gotyckim w Polsce*, red. W. Walanus, M. Walczak, Kraków 2016, s. 65–78.
- MAŃKOWSKI 1946 – T. Mańkowski, *Genealogia sarmatyzmu*, Warszawa 1946.
- PRAZNIAK 2010 – R. Prazniak, *Siena on the Silk Roads: Ambrogio Lorenzetti and the Mongol Global Century, 1250–1350*, „Journal of World History”, Vol. 21, No. 2 (June 2010), pp. 177–217.
- SHEA 2020 – E. Shea, *Mongol Court Dress, Identity Formation, and Global Exchange Flyer*, Taylor & Francis Ltd 2020.
- SULIMIRSKI 1979 – T. Sulimirski, *Sarmaci*, Warszawa 1979.
- The Legacy of Genghis Khan* 2003 – *The Legacy of Genghis Khan. Courtly Art and Culture in Western Asia, 1256–1353, catalogue of The Metropolitan Museum of Art*, ed. L. Komaroff, S. Carboni, New York–New Haven–London 2003, fig. 133, cat. nr 21.
- ULEWICZ 1949 – T. Ulewicz, *Okolo genealogii sarmatyzmu (Spóźnione podjęcie nieprzedawnionej dyskusji)*, „Pamiętnik Słowiański”, I, 1949, s. 101–114.
- ULEWICZ 1950 – T. Ulewicz, *Sarmacja. Studium z problematyki słowiańskiej XV i XVI w.*, Kraków 1950.
- ULEWICZ 2006 – T. Ulewicz, *Sarmacja. Zagadnienie sarmatyzmu*, Kraków 2006.
- WYSZYŃSKA 2016 – A. Wyszyńska, *Nikodem zorientalizowany, czyli o potrzebie podjęcia badań kostiumologicznych nad piętnastowiecznym małopolskim malarstwem tablicowym na przykładzie Oplakiwania z Chomranic*, [w:] *Panulae pictae. Studia z dziejów malarstwa gotyckiego w Polsce*, red. M. Walczak, W. Walanus, Kraków 2016.
- ZAJĄCZKOWSKI 1966 – A. Zajączkowski, *Orientalistyka polska a Bliski Wschód*, [w:] *Szkice z dziejów polskiej orientalistyki*, red. J. Reychman, Warszawa 1966, s. 31.



Monika Paś

 <https://orcid.org/0000-0003-4566-3863>

Muzeum Narodowe w Krakowie

## Dziwactwa mody – o laskach spacerowych eleganckich dam w XIX wieku

Quirks of fashion – about walking canes of elegant ladies in the 19<sup>th</sup> century

**Streszczenie.** W historii mody laska spacerowa kilkakrotnie pojawiała się jako stylowy dodatek stroju dobrze urodzonych, zamożnych dam. Wzmianki pojawiające się w XIX-wiecznej prasie, niekiedy mocno krytyczne, pozwalają sądzić, że i w tym stuleciu co jakiś czas elegantki używały tego, zdawałoby się wyłącznie męskiego, rekwizytu. W polskich zbiorach publicznych i prywatnych zachowało się stosunkowo niewiele egzemplarzy, które można z pewnością definiować jako laski damskie. Większość zachowanych zabytków to obiekty pozbawione historycznego kontekstu, zatem można jedynie przypuszczać, iż niegdyś mogły być używane przez kobiety nie tylko jako podpora, ale przede wszystkim jako stylowy dodatek do ubioru. Należy też pamiętać, że niektóre laski używane przez mężczyzn były bardzo ozdobne i kwalifikacja oparta wyłącznie na względach estetycznych może być myląca. Dlatego trudno jednoznacznie wskazać egzemplarze ewidentnie przeznaczone dla kobiet. W artykule opisano zabytki pozyskane do zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie jako „laski damskie” oraz takie, które przypuszczalnie można uznać za takowe.

**Słowa kluczowe:** laski spacerowe; moda damska; Muzeum Narodowe w Krakowie

**Abstract.** In the history of fashion, the walking stick has appeared several times as a stylish accessory to the attire of well-born, wealthy ladies. Mentions appearing in the nineteenth-century press, sometimes strongly critical, allow us to believe that also in this century from time to time elegant ladies used this seemingly exclusively male prop. Relatively few specimens have survived in Polish public and private collections that can certainly be defined as ladies' walking sticks. Most of the surviving relics are objects devoid of historical context, so one can only assume that they may once have been used by women not only as a support, but primarily as a stylish accessory to clothing. It should also be remembered that some canes used by men were highly ornamental, and qualification based solely on aesthetic considerations may be misleading. Therefore, it is currently difficult to unequivocally identify specimens clearly intended for women. This article describes relics acquired for the collection of the National Museum in Krakow as “women's walking sticks” and those that presumably can be considered as such.

**Keywords:** walking stick; women's fashion; National Museum in Krakow



W lutowym numerze „Dziennika Mód Paryskich” z 1840 roku przy opisie strojów damskich pojawiła się taka wzmianka:

I moda ma także swoje dziwactwa. Dowodem tego były niedawno w Paryżu dwie damy, przypominające swym strojem dwór królowy Maryj Antonietty, które z cienkimi laseczkami, mającemi główki drogiemi kamieniami w złocie osadzone oraz łańcuszki z pierścieniem, na przechadzce wystąpiły. Moda ta znalazła mnóstwo czcicieli, a p. *Verdier* sławny fabrykant lasek wiele dostał obstalunków na takowe. Jednakże nowość owa tę będzie miała niedogodność, że jeżeli się w wszystkich klassach ludzi upowszechni, od lekkiej trzcinki zejdzie przy pięknościach wiejskich aż do prostego kostura<sup>1</sup>.

W polskich zbiorach publicznych i prywatnych zachowało się stosunkowo niewiele egzemplarzy, które można z pewnością definiować jako laski damskie. Należy do nich np. laska, którą księżna Daisy von Pless (1873–1943) otrzymała od maharadży Cooh Behar<sup>2</sup>. Drewniana, datowana na przełom XIX i XX wieku laska o wysokości 108,5 cm, na całej długości obita jest srebrną, złożoną i inkrustowaną turkusami blachą oraz zakończona rękojeścią w kształcie głowy lwicy o oczach z rubinów. Księżna od 1910 roku miała problemy z poruszaniem się, stąd wspieranie się na lasce było dla niej koniecznością. W przeciwieństwie do pamiątki po pszczyńskiej księżnej większość zabytków to obiekty mniej ekskluzywne i niestety pozbawione historycznego kontekstu, zatem można jedynie przypuszczać, że niegdyś mogły być noszone przez kobiety nie tylko jako podpora, ale przede wszystkim jako stylowy dodatek do ubioru. Należy też pamiętać, że niektóre z lasek używanych przez mężczyzn były bardzo ozdobne i kwalifikacja oparta wyłącznie na względach estetycznych może być myląca. Jako przykład można wskazać laskę Honoriusza Balzaka, którą pisarz obstalował w 1834 roku u paryskiego jubilera Joachima Le Cointe (1797–1849), obecnie znajdującą się w zbiorach Maison de Balzac w Paryżu. Rękojeść tej laski stanowi puzderko w kształcie odwróconego ściętego stożka wykonane ze złota i inkrustowane turkusami, zamykane płaskim wieczkiem zamocowanym na zawiasie z podwieszonym doń cienkim, złotym łańcuszkiem, który miał być sporządzony z naszyjnika młodej Ewy Hańskiej<sup>3</sup>. Wprawdzie estetyka ostentacyjnie bogatej laski Balzaka, zdobionej turkusami bardziej odpowiednimi dla młodej dziewczyny, odbiega

1 „Dziennik Mód Paryskich” 1840, s. 9.

2 DĄBROWSKA 2018, s. 54; w latach 1993–2007 depozyt Bolka von Hochberg (1936–2022) w Muzeum Zamkowym w Pszczynie, od 2024 w Zamku Książ.

3 Zob. Maison de Balzac.

od w większości wyrafinowanych, odznaczających się dyskretną elegancją lasek noszonych przez ówczesnych arbitrowców elegancji, dowodzi jednak, że w ocenie nie należy sugerować się wyłącznie względami estetycznymi.

Znany jest fakt, że podczas synodu biskupów w Orleanie w 1022 roku królowa Konstancja (ok. 986–1032), żona Roberta II Pobożnego (972–1031), laską wybiła oko swemu dawnemu spowiednikowi Stefanowi, oskarżonemu o herezję. Francuski historyk Augustin Challamel (1818–1894) przywołuje ten wypadek na dowód, że kobiety o wysokim statusie społecznym bardzo wcześnie zaczęły używać lasek nie tylko jako podpory, ale także jako akcesorium stroju<sup>4</sup>. Od tego czasu w historii mody laska kilkakrotnie pojawiała się jako stylowy dodatek w kreacjach dobrze urodzonych, zamożnych dam. Wzmianki pojawiające się w XIX-wiecznej prasie, niekiedy mocno krytyczne, pozwalają sądzić, że i w tym stuleciu co jakiś czas elegantki używały tego, zdawałoby się wyłącznie męskiego, rekwizytu.

Konstrukcja niektórych lasek przeznaczonych dla dam pozwalała na schowanie niezbędnych „kobięcych” drobiazgów, zazwyczaj toaletowych. Chyba najczęstszym, praktycznym wyposażeniem ukrytym w laskach były pojemniki na perfumy (pozwalające na zneutralizowanie nieprzyjemnych woni w miejscach publicznych) lub sole trzeźwiące (pomagające ocucić z omdlenia na skutek zbytńskiego ściśnięcia gorsetem). W marcowym numerze „Journal des Dames et de Modes” z 1804 roku można przeczytać, że w dobrym tonie wówczas było posiadać malutką laseczkę z flakonikiem perfum różanych<sup>5</sup>. Autor opracowań z zakresu historii mody, Max von Boehn (1860–1932), wspomina o damskiej lasce z kolekcji barona Karla Rolla du Rossey (1784–1862), której bursztynowa rękojeść mieściła flakoniki na dwa rodzaje perfum<sup>6</sup>. Niektóre egzemplarze wyposażone były w rozpylacze, zaś perforowane rękojeści innych umożliwiały perfumowanie trzymających je dłoni<sup>7</sup>.

Być może do tego rodzaju akcesoriów można zaliczyć rękojeść laski rzeźbioną w kości w kształcie figurki leżącego psa, pochodzącą z kolekcji Edwarda Goldsteina (1844–1920), ofiarowanej do zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie w 1909 roku<sup>8</sup> (il. 1).

Figurka o wysokości 2,5 cm i długości 12,0 cm ma od spodu płasko opracowaną powierzchnię, pośrodku której widnieje okrągły ślad z zakitowanym gipsem otworem wskazujący, że po osadzeniu trzonu rękojeść laski miała kształt litery „T”.

4 CHALLAMEL 1882, s. 33; BOEHN 1929, s. 106.

5 „Journal des Dames et de Modes” 1804, s. 286.

6 BOEHN 1928, s. 117.

7 DIKE 1982, s. 155.

8 Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK IV-MO-1459.

Po odkręceniu pyska psa odsłania się cylindryczny otwór o średnicy około 1 cm, w którym pierwotnie być może znajdował się miniaturowy pojemnik z perfumami lub innym kosmetykiem (il. 2).



1. Rękojeść laski, XIX wiek, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK IV-MO-1459; fot. Pracownia Fotograficzna MNK: Gregory Michenaud

deńskich: „Mieć laskę w ręku nie jest już teraz wyłączną prerogatywą modnisiów; również i płeć piękna postąpiła krok dalej w swej emancypacji, i teraz nosi laseczki lekkie, eleganckiej roboty, najwięcej z fiszbinu, gałki z dobranych koralu i kształtnej formy”<sup>9</sup>. Można zauważyć zatem, że nie tylko w Paryżu, ale i w innych stolicach elegantki sięgnęły po ten „męski” dodatek do stroju.



2. Rękojeść laski z odkręcaną zatyczką, XIX wiek, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK IV-MO-1459; fot. Pracownia Fotograficzna MNK: Gregory Michenaud

W latach 30. XIX wieku niektóre francuskie elegantki nosiły laski przypominające szpicruty do jazdy konnej. Moda ta wydawała się ówczesnemu żurnaliście „Petit Courier des Dames” niezgrabna i nieestosowna. Jednakże, mimo iż wahał się ją polecać, opisał, że laski te były krótkie, w preferowanym czarnym lub brązowym kolorze, zakończone małą, złotą rękojeścią<sup>9</sup>. Dekadę później, w majowym numerze „Kuriera Warszawskiego” z 1840 roku, w dziale Rozmaitości opisano modę dam wiedeńskich: „Mieć laskę w ręku nie jest już teraz wyłączną prerogatywą modnisiów; również i płeć piękna postąpiła krok dalej w swej emancypacji, i teraz nosi laseczki lekkie, eleganckiej roboty, najwięcej z fiszbinu, gałki z dobranych koralu i kształtnej formy”<sup>10</sup>. Można zauważyć zatem, że nie tylko w Paryżu, ale i w innych stolicach elegantki sięgnęły po ten „męski” dodatek do stroju.

Przykładem takiej lekkiej laski jest ta z kolekcji Feliksa Jasieńskiego (1861–1929), ofiarowana do zbiorów MNK w 1920 roku<sup>11</sup> (il. 3).

Wykonana najpewniej we Francji około połowy XIX wieku ma cienki, zwężający się ku dołowi i nieco elastyczny trzon z formowanego na gorąco rogu o barwie szaro-brązowej. Wieńczy go rękojeść rzeźbiona w koralu w motywy masek satyra, fauna

9 „Petit Courier des Dames” 1833, s. 281.

10 „Kurier Warszawski” 1840, s. 560.

11 Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK IV-MO-1056.

i lwa. Maski ukazano piramidalnie jedna nad drugą, przy czym fizjonomie satyra i lwa zwrócone są w jedną stronę, fauna zaś w drugą. Satyra i fauna przedstawiono z otwartymi ustami, a lwa z otwartą paszczą. Okucie maskujące połączenie rękojeści z trzonem w formie wąskiej opaski ze złoczonego mosiądzu, zdobionej reliefowym motywem wieńca laurowego, zaopatrzone w kółeczko do zaczepienia łańcuszka, z którego zachowało się jedno ogniwo. Dolny koniec laski o wysokości 93,0 cm zabezpieczono okuciem z blachy mosiężnej w kształcie odwróconego stożka, zakończonego odlaną z żelaza kulką o średnicy 0,6 cm.



3. Laska spacerowa, Francja (?), ok. poł. XIX wieku, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK IV-MO-1056; fot. Pracownia Fotograficzna MNK: Andrzej Chęć

Moda lansowana przez Eugenię de Montijo (1826–1920), żonę Napoleona III i cesarzową Francji w latach 1853–1871, rozpowszechniała się na całym świecie, a jej toalety były opisywane w czasopiśmie. Dzięki doniesieniom prasowym wiadomo, że gdy w 1864 roku podczas pobytu w Schwalbach spacerowała z laską w ręce, niemal natychmiast zaczęły ją naśladować wszystkie damy podążające za nowinkami mody. Jej Wysokość przybyła do uzdrowiska 8 września, a już 19 września w Wiedniu można było spotkać panie spacerujące z laskami<sup>12</sup>. Na niezbyt wyraźnej ilustracji przedstawiającej cesarzową pijącą leczniczą wodę widoczna jest prosta laska wieńczona małą, kulistą rękojeścią<sup>13</sup> (il. 4).

W prasie angielskiej z jednej strony pisano, że – w przeciwieństwie do krynoliny ponownie wprowadzonej przez Eugenię – Angielki tej mody nie podchwycą<sup>14</sup>, z drugiej zaś w magazynach dla kobiet przypuszczano, że laska zostanie przyjęta przez młode damy, podobnie jak mniej lub wierniej kopiowane toalety cesarzowej<sup>15</sup>. Dalej pisano, że laski zyskały status klejnotu. Były jasne – z kości słoniowej lub

12 „Landshuter Zeitung” 1864, s. 862; „Wiener Medizinal-Halles” 1864, s. 396.

13 „Illustrite Zeitung” 1864, s. tyt.

14 *History of crinoline...* 1864, s. 1307.

15 „The Englishwoman’s Domestic Magazine” 1864, s. 236.

rogu nosorożca, oraz jasnego drewna, lakierowane. Chińskie laski z kości słoniowej rzeźbione były w kształt pagody, w której widniały postacie mieszkańców Pekinu. Te produkowane w Dieppe odwzorowywały korę i były zaopatrzone w żółędzie z jedwabiu (ozdobne wykończenia sznureczków) w białym lub innym jasnym kolorze. Na rękojeściach grawerowano inicjały lub herby, często inkrustując je turkusami lub granatami. Rzeczywiście, w kolejnych latach w żurnalach dla kobiet niekiedy obok parasolek pojawiają się laski jako dodatek do najnowszych fasonów sukien (il. 5).



4. Cesarzowa Eugenia w Schwalbach, za: „Illustrierte Zeitung” 1864, nr 1111, s. 1

Stosunkowo wysokie, bardzo cienkie, zazwyczaj wieńczone są prostą, niewiele szerszą od trzonu rękojeścią, choć zdarzają się też takie o rękojeści w kształcie odwróconej litery „L” (il. 6).





5. *Le Journal des Dames et des Demoiselles* – *Toilettes de M-me Poataillon r. Chabanais 14*  
– *Modes de M-me Herst r. Drouot 8 – Fleurs...*, nr 932; r. 1868, MNK III-ryc-6838/91;  
fot. Pracownia Fotograficzna MNK: Anna Olchawska

Warto jednak wspomnieć, że choć zapewne moda noszenia przez panie lasek wpłynęła na ożywienie ich produkcji, to nie wszystkim się podobała, co znalazło odbicie nawet w *Encyklopedii Larousse'a*: „Kąpiące się w Trouville, turystki, damy świata lub półświatka, które przyciągają SPA lub które w sezonie kąpielowym przybywają do Vichy, przydają sobie w ten sposób męskiego pozoru, który w oczach uczciwych ludzi nigdy nie dorówna czystym manierom żony i matki”<sup>16</sup>.

16 LAROUSSE 1867, s. 267.



6. *Le Journal des Dames et des Demoiselles – Toilettes de M-me Poataillon r. Chabanais 14 – Modes de M-me Herst r. Drouot 8 – Fleurs...*, nr 932; r. 1868, MNK III-ryc-6838/114, fot. Pracownia Fotograficzna MNK: Anna Olchawska

W Muzeum Narodowym w Krakowie znajduje się datowana na XIX wiek rękojeść laski, pochodząca z kolekcji Leona Kostki (1871–1948) pozyskanej do zbiorów w 1949 roku, która być może pierwotnie stanowiła zwieńczenie laski damskiej<sup>17</sup> (il. 7).

Rękojeść o wysokości 14,4 cm złożona jest z trzech odcinków toczonej z kości – górnego, najdłuższego, w kształcie spiralnie skręconego walca, środkowego w kształcie wąskiego, profilowanego pierścienia i dolnego w kształcie gładkiego walca, w którym osadzono śrubę. Na szczycie zamontowano kulistą gałkę

17 Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK IV-MO-1498.

o średnicy 2,1 cm odlaną z mosiądzu, puklowaną, zdobioną wybijanym motywem skręconego sznura. Za tym, że opisany fragment mógł stanowić część damskiej laski, przemawia jego bardzo wąska średnica, w dolnym odcinku wynosząca 1,4 cm.



7. Rękojeść laski, XIX wiek, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK IV-MO-1498; fot. Pracownia Fotograficzna MNK: Mykyta Platonov

W 1872 roku „Stella” prowadząca kronikę mody w „Dzienniku Mód” informowała, że najmodniejszym i najwygodniejszym dopełnieniem stroju jest parasolka (fr. *ombrelle-canne*), noszona zamiast laski. Podszewka parasolki powinna być tego koloru, który dominuje w stroju. Złożoną parasolkę nosi się jak laseczkę, rączką do ziemi<sup>18</sup>. W następnym roku w tym czasopiśmie przy omówieniu modnych dodatków do stroju zamieszczono ilustracje przedstawiające parasolki z długimi rączkami, mogące służyć jako laski, oraz rysunek laski damskiej z wachlarzem „bardzo wygodnej do użycia przy wycieczkach w góry”, gdyż – według autora tekstu – rozwinięty wachlarz mógł zastępować parasolkę<sup>19</sup> (il. 8). Sądząc z rysunku, był to wachlarz płytkowy o 20 gładkich piórach połączonych wstążeczką, które po rozłożeniu tworzyły koło pod rękojeścią.

Ponieważ długi czas moda nakazywała, aby cera dam była blada, uznając opaleniznę za plebejską, model laski połączonej z wachlarzem chroniącym przed słońcem nie był nowością. Już w 1829 roku Adrien-Joseph Dupeuty, mieszkaniec Paryża, otrzymał pięcioletni patent na laskę zwaną *baguenaudine* (z fr. *baguenauder* – przechadzać, wałęsać się), która mogła służyć jako wachlarz i ekran<sup>20</sup>.

18 „Dziennik Mód” 1872, s. 11.

19 „Dziennik Mód” 1873a, s. 172, ryc. 40. Na marginesie warto dodać, że we wrześniowym numerze tego periodyku zamieszczono wzór na ozdobioną haftem podstawkę do lasek i parasoli, zob.: „Dziennik Mód” 1873b, s. 267, ryc. 20.

20 *Bulletin...* 1830, s. 67.





8. Laska z wachlarzem, za: „Dziennik Mód. Pismo dla Polek”, Kraków, R. II, 1873, nr 15

Kombinacje wachlarzy z laskami lub parasolkami otrzymywały niekiedy osobliwe nazwy, jak ta opatentowana przez Edwarda Thomasona, nazwana przez niego „rhabdoskido-phoros” (z gr. *ῥάβδος* *rabdos* – laska)<sup>21</sup>. Słusznie przypuszcza Catherine Dike, kolekcjonerka, autorka wystaw oraz książek o laskach, że mało który z użytkowników wówczas (a zapewne także obecnie) był wystarczająco wykształcony, by zrozumieć, co kryje się pod tą nazwą<sup>22</sup>.

W zbiorach MNK wprawdzie brak laski z wachlarzem, jest za to jedna, pierwotnie kryjąca w sobie inne przydatne kobiece drobiazgi, pochodząca ze zbiorów Heleny Dąbczańskiej (1863–1956), ofiarowanych przez nią w latach 1916–1922 do Muzeum Techniczno-Przemysłowego w Krakowie, które w 1950 roku włączono do MNK<sup>23</sup> (il. 9).

Laska ta ma wysokość 93,0 cm, z czego 23,0 cm stanowi rękojeść formowana z masy w kolorze brązowym imitującej róg. Rękojeść jest w górnej części kolista, o gładkiej wewnętrznej i karbowanej zewnętrznej stronie, zdobiona stylizowanymi liśćmi. W dolnej części ma kształt płaskiego, wąskiego prostopadłościanu z wpisanym weń rombem, przechodzącego niżej w cylindryczny odcinek połączony

z okrągłym w przekroju trzonem laski. Po obu stronach w prostopadłościanie wymodelowano płytkie zagłębienia zamykane na zatrzask prostokątnymi kłapkami zamocowanymi na zawiasach, z których obecnie zachowała się tylko jedna. Pod zachowaną kłapką zdobioną reliefowym motywem kwiatka pierwotnie schowany był niewielki grzebyk, z drugiej strony, pod brakującą kłapką, ukryte było romboidalne lustro, w miejscu którego obecnie widoczna jest mosiężna blaszka z wywierconymi otworkami<sup>24</sup>. Artefakt ten potwierdza nie tylko trudność

21 *Patents for inventions...* 1871, s. 3.

22 DIKE 1982, s. 156.

23 Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK XIX-4623.

24 Por. DIKE 1982, s. 158, il. 17/13.



9. Laska spacerowa, 2 poł. XIX wieku, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK XIX-4623; fot. Pracownia Fotograficzna MNK: Ewelina Słowińska

w ocenie, czy był on przeznaczony do męskiego czy damskiego użytku, ale także w datowaniu zwykle niesygnalowanych zabytków. Na karcie inwentarza Muzeum Techniczno-Przemysłowego czas powstania określono jako „epokę Biedermejera”, a Maria Gutkowska-Rychlewska (1899–1991) w swojej *Historii ubioru* opublikowała ją wśród akcesoriów męskich z lat około 1845–1850<sup>25</sup>. Rzeczywiście laska wyposażona w grzebyk i lustro mogła być przydatna dżentelmenowi do pielęgnacji zarostu, zgodnie z panującą wówczas modą rzadko golonego. Z kolei Małgorzata Możdżyńska-Nawotka datuje ją na początek XIX wieku, wykorzystując jako ilustrację zwyczaju noszenia do kapoty laski zamiast szabli<sup>26</sup>. Natomiast niemal identyczny model oraz zbliżone do niego egzemplarze z kolekcji Francisa H. Moneka publikuje Catherine Dike, w rozdziale poświęconym laskom damskim, nie wskazując przybliżonego czasu ani miejsca ich powstania<sup>27</sup>. Monek zaś jedną z nich, o rękojeści wykonanej z gutaperki, datuje na okres około 1920 roku<sup>28</sup>. Ze względu na materiał, z którego wykonano rękojeść, można przyjąć, że powstała ona nie wcześniej niż w 2. połowie XIX wieku, ponieważ wulkanizowany kauczuk – tworzywo imitujące róg lub szylkret – opatentowane w Stanach Zjednoczonych przez Charlesa Goodyeara w 1839 roku, pod nazwą ebonitu zostało wprowadzone do produkcji grzebieni, noży do papieru i lasek w 1849 roku<sup>29</sup>. Laski z ebonitu

25 GUTKOWSKA-RYCHLEWSKA 1968, s. 760, il. 835.

26 MOŻDŻYŃSKA-NAWOTKA 2005, s. 81.

27 DIKE 1982, s. 158, il. 17/13–14–15.

28 MONEK 1995, s. 183.

29 VINCENT 2023, s. 114.

produkowała np. fabryka H.C. Meyera jun. w Hamburgu i pokazywała je na międzynarodowej wystawie w Dublinie w 1865 roku<sup>30</sup>.

W latach 80. XIX wieku damy odwiedzające modne kurorty także były widywane z laskami. Reporter berlińskiego magazynu opisujący popularne uzdrowiska i miejscowości wypoczynkowe zauważył, że w najbardziej eleganckim, położonym nad Bałtykiem Heringsdorf (pol. hist. Cieszęcin, Przytulnica) nierzadko można zobaczyć panie noszące laski ze złotymi rękojeściami<sup>31</sup> (il. 10). Laska damska zakupiona w 1983 roku została wykonana z drewna bejcowanego na kolor ciemnobrązowy, pokrytego lakierem. Ma ona wysokość 90,0 cm, prosty, okrągły w przekroju, minimalnie zwężający się trzon o średnicy 1,7–1,5 cm, dołem ujęty okuciem ze srebrzonej blachy mosiężnej i sześcioboczną, lekko poszerzoną u góry rękojeść o średnicy 2,6 cm, której szczyt wymodelowano w kształcie spłaszczonego ostrosłupa. U dołu rękojeści wyprofilowany pierścień w formie spłaszczonego półwałka. Rękojeść i górną część trzonu ozdobiono inkrustacją srebrnym drutem. Na trzonie trzy poziome pasy z motywami palmetowymi wpisany w motyw siatki, na pierścieniu rodzaj spiralnego meandra, na bokach rękojeści pod rozetką u góry uproszczony motyw kampanuli (?) na stożku palmety.



10. Laska spacerowa, Bałkany (?), ok. 1880, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK IV-MO-1097; fot. Pracownia Fotograficzna MNK: Mykyta Platonov

30 *The Illustrated Record*... 1866, s. 473.

31 *RECHEIS* 1888, s. 93.

W momencie akcesji laskę datowano na około 1880 roku, a jako miejsce jej powstania wskazano Francję<sup>32</sup>. O ile datowanie wydaje się prawidłowe, o tyle miejsce powstania laski już niekoniecznie. Technika, którą wykonano dekorację, wskazuje na Bałkany, a nazywano ją tam *livanjski vez* (chorw.), *Livnoer Arbeit* (niem.), od miejscowości Livno w Bośni, gdzie od lat 80. XIX wieku działały warsztaty produkujące przedmioty nią zdobione – przeważnie broń, cygarniczki i czibuki (tj. główki fajek tureckich), choć stosowano ją też w innych ośrodkach (Skadar, Pec, Prilep, Sopje, Prizen)<sup>33</sup>.

Pod koniec XIX wieku:

[w] Londynie, Paryżu, na Rivierze, w Meranie itd. przysła moda noszenia przez panie lasek. Jak wiadomo, modę tę zaprowadziła królowa angielska, posługując się laską z konieczności. Obecnie w dziedzinie tej panować zaczyna wielki zbytek. Damy eleganckie dostosowują laski do koloru sukni. Na ładnym kijku osadzona bywa rączka i tu dopiero zaczyna się wielka rozmaitość. Tworzą ją główki kobiece srebrne, guziki emaliowane i złote, lub blaszki złote, albo srebrne w kształcie serca, listka koniczyny itp., z wyrzeźbionem nazwiskiem właścicielki. Królowa Wiktorya ma całą kolekcję lasek kosztownych. Przy odpowiedniej okoliczności otrzymuje często takie podarunki od dzieci lub kuzynów. Księżna Walii wysła również pewnego razu z laską na ulicę, co wkrótce zaczęto naśladować<sup>34</sup>.

Laski, które królowa Wiktorja otrzymywała w darze, zajmowały cały jeden pokój w jej prywatnych apartamentach. Były w wśród nich bezcenne egzemplarze ze złota i srebra, znakomicie grawerowane, będące mistrzowskimi rzeźbami i zdobione kamieniami szlachetnymi. Królowa jednak używała tylko jednej laski, którą niegdyś król Karol II otrzymał w darze od swego dworzanina. Ta dębowa laska miała złotą, okrągłą rękojeść, którą wymieniono na misternie rzeźbioną w kości słoniowej postać indyjskiego bożka, którego oczy i czoło były wysadzone kamieniami, język zaś wykonano z rubinu<sup>35</sup>. Królową Wiktorję do używania laski zmusiły dolegliwości związane z podeszłym wiekiem, w przypadku zaś Aleksandry Duńskiej (1844–1925), od 1863 roku księżnej Walii, była to konieczność wynikająca z przebytej w 1867 roku choroby, po której nie mogła się bez laski poruszać.

32 Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK IV-MO-1097.

33 GAĆIĆ 2013, s. 203–207.

34 „Słowo Polskie” 1899, s. 5.

35 *Queen Victoria's...* 1898, s. 5.

Jednak zachowane fotografie księżnej świadczą o tym, że w pewnych okolicznościach używała laski już wcześniej<sup>36</sup>.

Moda utrzymywała się na początku następnego stulecia i – jak pisał reporter „Słowa Polskiego” donoszący o nowościach z Paryża – „spacerowe laski dla dam rozpowszechniają się tak samo prędko, jak moda nakazująca urządzać salony w stylu Ludwika XVI”<sup>37</sup>. Helena Duninówna (1888–1971) wspomina, że mając lat 12, podczas pobytu w Krynicy spacerowała po deptaku w porze picia wód, nosząc „modną wówczas dla dam cieniutką laseczkę z zawiązaną na niej fantazyjnie różową kokardą”. Podczas jednego ze spacerów w towarzystwie kilkorga rówieśników ubrana była w sukienkę w pąsowym kolorze, nielubianą ze względu na zbyt dziecinny fason. Towarzystwo pozujące na dorosłych zagadnęła śpiewaczka operowa Janina Korolewiczówna (1876–1955), która na koniec rozmowy z uśmiechem zasugerowała, że do tej laseczki konieczna jest przy tej ślicznej sukience czerwona kokarda<sup>38</sup>.

Ilustrację tej opowieści może stanowić utrzymana w secesyjnej estetyce laska zakupiona do zbiorów w 1967 roku<sup>39</sup> (il. 11).



11. Laska spacerowa, ok. 1900, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK IV-MO-564; fot. Pracownia Fotograficzna MNK: Andrzej Chęć

36 Na fotografii przedstawiającej Aleksandrę, księżną Walii, wykonanej w 1863 roku, trzyma ona prostą laskę o zakrzywionej półkolistej rękojeści, zob. <https://www.rct.uk/collection/2106134/portrait-photograph-of-the-princess-of-wales-1844-1925-later-queen-alexandra> [dostęp: 17.03.2020].

37 „Słowo Polskie” 1900, s. 2.

38 DUNINÓWNA 1957, s. 56–61.

39 Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK IV-MO-564.

Nieco niższa od wcześniej opisanych, o wysokości 79,0 cm, ma bambusowy trzon górą zakończony rękojeścią z kości słoniowej w kształcie litery „L”, dołem zaś wykończeniem z rogu. Rękojeść rzeźbiona w motywy roślinne – pąku i rozwiniętego kwiatu powoju, w miejscu połączenia z trzonem ujęta jest opaską z blachy miedzianej, moletowanej we wzór drobnej kratki i „zapiętej” w formie paska trzema mosiężnymi ćwieczkami. Poniżej przez otwór w trzonie przewleczono pętlę plecioną z rzemyków, zakończoną chwostem. Laska datowana na około 1900 roku, zapewne ze względu na delikatny, kwiatowy motyw została zakwalifikowana jako damska.

Kończąc, warto jeszcze wspomnieć o powodach, dla których kobiety nosiły laski. Ulrich Klever (1922–1990), niemiecki dziennikarz i autor książki o laskach spacerowych, podaje trzy przyczyny<sup>40</sup>. W ustalonym przez niego chronologicznym porządku pierwszą z nich była emancypacja. Druga była podyktowana względami praktycznymi – laski pomagały utrzymać równowagę w czasie, gdy damy nosiły buty na wysokich obcasach. Jako trzecią zaś wskazał radość z zabawnego dodatku. Mimo przytoczonych wzmianek z XIX-wiecznej prasy wydaje się, że laski damskie nie były tak powszechne jak męskie, dlatego też są dużo rzadsze. Wśród zachowanych artefaktów, często pozbawionych kontekstu historycznego, trudno jednoznacznie wskazać egzemplarze ewidentnie przeznaczone dla kobiet. W artykule opisano zabytki pozyskane do zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie jako „laski damskie” oraz takie, które przypuszczalnie można uznać za takowe<sup>41</sup>.

## Bibliografia

- BOEHN 1928 – M. von Boehn, *Das Beiwerk der Mode. Spitzen, Fächer, Handschuhe, Stöcke, Schirme, Schmuck*, München 1928.
- BOEHN 1929 – M. von Boehn, *Modes & Manners Ornaments. Lace, fans, gloves, walking-sticks, parasols, jewelry and trinkets*, London–Toronto 1929.
- Bulletin... 1830 – *Bulletin des lois du royaume de France*, 8.<sup>e</sup> serie. Regne de Charles X. Tome onzième [...], Paris 1830.
- CHALLAMEL 1882 – M.A. Challamel, *The history of fashion in France; or, the dress of women from the galo-roman period to the present time*, New York 1882.
- DĄBROWSKA 2018 – M. Dąbrowska, *Klejnoty księżnej Daisy*, Pszczyna 2018.
- DIKE 1982 – C. Dike, *Les cannes a système. Un monde fabuleux et méconnu*, Paris–Genève 1982.
- DUNINÓWNA 1957 – H. Duninówna, *Ci, których znałam*, Warszawa 1957.

40 KLEVER 1996, s. 26.

41 PAŚ 2022 (tekst w druku).



- „Dziennik Mód” 1872 – „Dziennik Mód. Pismo dla Polek”, Kraków, R. I, 1872, nr 1 (1 października).
- „Dziennik Mód” 1873a – „Dziennik Mód. Pismo dla Polek”, Kraków, R. II, 1873, nr 15 (1 maja).
- „Dziennik Mód” 1873b – „Dziennik Mód. Pismo dla Polek, Kraków”, R. II, 1873, nr 23 (1 września).
- „Dziennik Mód Paryskich” 1840 – „Dziennik Mód Paryskich z rysunkami krojów”, R. I, nr 3, 1 lutego 1840.
- GAČIĆ 2013 – D. Gačić, *The „embroidery of Livno” on smoking accessories*, „Journal of the Academie Internationale de la pipe” 2013, vol. 6.
- GUTKOWSKA-RYCHLEWSKA 1968 – M. Gutkowska-Rychlewska, *Historia ubiorów*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1968.
- History of crinoline...* 1864 – *History of crinoline*, „The Spectator”, 1864, no 1898 (12 November).
- „Illustrite Zeitung” 1864 – „Illustrite Zeitung”, XLIII Bd, 1864, nr 1111 (15 October).
- „Journal des Dames et de Modes” 1804 – „Journal des Dames et de Modes”, 1804, nr 36, 30 Ventose (21 mars).
- KLEVER 1996 – U. Klever, *Walkingsticks. Accessory, tool and symbol*, Atglen, PA 1996.
- „Kurier Warszawski” 1840 – „Kurier Warszawski” 1840, nr 117 (3 maja).
- „Landshuter Zeitung” 1864 – „Landshuter Zeitung”, XVI Jahr, 1864, nr 216 (22 September).
- LAROUSSE 1867 – P. Larousse, *Grand dictionnaire universel du 19. siècle français, historique, géographique, mythologique, bibliographique, littéraire, artistique, scientifique, etc., etc.*, t. 3, Paris 1867.
- Maison de Balzac 2019 – Maison de Balzac, <http://www.maisondebazac.paris.fr/fr/decouvrir-le-musee/les-collections/lecrivain/la-canne-dhonoré-de-balzac-dite-la-canne-aux-turquoises> [dostęp: 22.11.2019].
- MONEK 1995 – F.H. Monek, *Canes through the ages. With value guide*, Atglen, PA 1995.
- MOŹDŻYŃSKA-NAWOTKA 2005 – M. Możdżyńska-Nawotka, *O modach i strojach*, Wrocław 2005.
- PAŚ 2022 – M. Paś, „Laski spacerowe w dwudziestoleciu międzywojennym”, referat wygłoszony podczas IX ogólnopolskiej sesji naukowej z cyklu „Polskie Art Deco pt. Moda i biżuteria”, zorganizowanej przez Muzeum Mazowieckie w Płocku w dn. 23–24 czerwca 2022 (tekst w druku).
- Patents for inventions...* 1871 – *Patents for inventions. Abridgments of specifications relating to umbrellas, parasols, and walking sticks. A.D. 1780–1866*, London 1871.
- „Petit Courrier des Dames” 1833 – „Petit Courrier des Dames. Journal des Modes”, t. XXIV, 1833, nr XXXVI (30 Juin).
- Queen Victoria’s...* 1898 – *Queen Victoria’s canes*, „West Gippsland Gazette” 1898 (4 October).
- RECHEIS 1888 – G. Recheis, *Wohin reisen wir im Sommer? Bäder- und Sommerfrischen-Plauderei eines Vielgereiften*, „Zur guten Stunde. Illustrierte Deutsche Zeitschrift”, Bd. 2, 1888.
- „Słowo Polskie” 1899 – „Słowo Polskie”, Lwów 1899, nr 80 (5 kwietnia).
- „Słowo Polskie” 1900 – „Słowo Polskie”, Lwów 1900, nr 377 (14 sierpnia).

„The Englishwoman’s Domestic Magazine” 1864 – „The Englishwoman’s Domestic Magazine. Supplemental Fashions & needlework”, vol. 10, 1864, no 45.

*The Illustrated Record...* 1886 – *The Illustrated Record and Descriptive Catalogue of the Dublin International Exhibition of 1865*, ed. H. Parkinson, P.L. Simmonds, London 1866.


VINCENT 2023 – B. Vincent, *Haydn’s Dictionary of Dates. Reprint of the original, first published in 1875*, Frankfurt 2023.

„Wiener Medizinal-Halles” 1864 – „Wiener Medizinal-Halles. Zeitschrift für praktische Aerzte”, V Jahr, 1864, nr 38 (18 September).





Agata Lipczik

 <https://orcid.org/0000-0002-7433-456X>

Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk

## Primadonna i jej brylanty: o legendarnej biżuterii Wiktorii Kaweckiej

The Prima Donna and Her Diamonds:  
On the Legendary Jewellery of Wiktoria Kawecka

**Streszczenie.** Celem artykułu jest prezentacja ustaleń dotyczących słynnej kolekcji biżuterii należącej do Wiktorii Kaweckiej (1875–1929), gwiazdy przedwojennej operetki warszawskiej. W szczytowym okresie swojej kariery, przypadającym na 1. dekadę XX wieku, śpiewaczka i aktorka miała zgromadzić zbiór klejnotów uważany za jeden z najcenniejszych w ówczesnej Polsce. Styl biżuterii noszonej przez Kawecką, z dominującymi ozdobami diamentowymi, odzwierciedlał trendy w europejskim jubilerstwie przełomu XIX i XX wieku. Z uwagi na brak zachowanych archiwaliów dotyczących legendarnego zbioru precjozów artykuł oparto na dostępnych źródłach, jakie stanowią artykuły prasowe i materiały ikonograficzne pochodzące z omawianego okresu, a także literatura wspomnieniowa.

**Słowa kluczowe:** Wiktoria Kawecka; Operetka Warszawska; biżuteria; kolekcje biżuterii; biżuteria w Polsce; jubilerstwo; biżuteria początku XX wieku; biżuteria edwardiańska

**Abstract.** This article aims to examine the renowned jewellery collection attributed to Wiktoria Kawecka, a prominent figure in Warsaw's pre-war operetta scene. During the height of her career in the early 20<sup>th</sup> century, Kawecka was reputed to have assembled a collection of exceptional jewels, regarded as among the most significant in the Polish territories of the time. The style of jewellery worn by Kawecka, with its predominant diamond adornments, reflected the jewellery trends in Europe at the turn of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries. In the absence of surviving archival records concerning this legendary collection, the analysis draws upon available resources, including contemporary press articles, iconographic materials, and memoir literature.

**Keywords:** Wiktoria Kawecka; Warsaw Operetta; jewellery; jewellery collections; jewellery in Poland; early 20<sup>th</sup>-century jewellery; Edwardian jewellery

**B** iżuteria, poza wartością artystyczną – często mowa przecież o wybitnych dziełach sztuki złotniczej – ma wiele innych, najczęściej współistniejących znaczeń. Jako nośnik informacji o właścicielce lub właścicielu służyć może do komunikacji ze światem zewnętrznym. Otrzymana w prezencie skrywa

wartość sentymentalną, traktowana jako amulet odnosi się do myślenia magicznego, a w określonym wydaniu posiada wartość monetarną. Wyroby jubilerskie powstałe z drogocennych kruszców i zdobione kamieniami szlachetnymi od wieków postrzegano jako walutę, atrakcyjną również pod względem inwestycyjnym. W konsekwencji zbiory biżuterii z biegiem lat najczęściej ulegają rozproszeniu, co utrudnia prowadzenie badań nad ich dziejami. Problem ten dotyczy w dużej mierze prywatnych kolekcji, które najczęściej pozbawione są dokumentacji. Brak dostępu do materiałów archiwalnych takich jak inwentarze czy rejestry ubezpieczeniowe wielokrotnie uniemożliwia podjęcie tematu. Jednym z takich przypadków wydaje się historia legendarnej kolekcji warszawskiej primadonny, Wiktorii Kaweckiej (1875–1929). Źródła potwierdzają, że śpiewaczka w istocie należała do największych entuzjastek wyrobów jubilerskich w przedwojennej Polsce – o jej pasji mówiono niemal równie często co o scenicznych występach.

Bogata biżuteria była niewątpliwym znakiem rozpoznawczym artystki, nie bez powodu nazywanej w Warszawie królową brylantów. Dziś jednak niewiele wiadomo o klejnotach należących do Kaweckiej. Część z nich, jak głosiły relacje prasowe, sprzedano wkrótce po jej śmierci. W tamtym okresie o biżuterii primadonny napisano bodaj najwięcej. Wspominając z nostalgią czasy Warszawy *belle époque*, przypomniano, że w posiadaniu śpiewaczki były precjoza godne skarbcia królewskiego. Z uwagi na brak innych analogii w tym czasie wydaje się, że pod względem zamiłowania do biżuterii porównać ją można właściwie tylko z Marią Teresą Oliwią Hochberg von Pless (1873–1943), czyli słynną pszczyńską księżną Daisy, o której kolekcji wiadomo jednak więcej dzięki zachowanym archiwaliom<sup>1</sup>.

Przełom XIX i XX wieku był czasem największej świetności warszawskiej operetki. Sukces teatru związany był z osobą jej długoletniego dyrektora, Ludwika Śliwińskiego<sup>2</sup>. Niestrudzony organizator nie tylko doprowadził do wybudowania Teatru Nowości, nowego gmachu dla operetki. Jego zasługą było także skompletowanie zespołu, który pokochała Warszawa. Należeli do niego m.in. Lucyna Messal, Wanda Manowska, Józef Redo, Rufin Morozowicz, czy w końcu Wiktoria Kawecka, która w 1. dekadzie XX wieku stała się jedną z największych gwiazd polskiej sceny.

Urodzona w Warszawie, była córką Wincentego Kaweckiego, aktora i pracownika Warszawskich Teatrów Rządowych. Debiutowała w 1893 roku w zespole operetkowym jako Wilma w spektaklu *Wesoła dwójka*. Kariera Kaweckiej, początkowo grającej niewielkie role, szybko nabrała tempa. W kolejnych latach zdobywała uznanie, występując w licznych przedstawieniach (m.in. *Czarodziej znad Nilu*, *Panna kadet*, *Modelka*). Doceniana z uwagi na umiejętności wokalne

1 Zob. DĄBROWSKA M. 2015.

2 *Śliwiński...* 1973, s. 726–727.

i aktorskie, szalenie lubiana przez publiczność, w końcu wieku zyskała tytuł primadonny operetki warszawskiej. Słynne stały się jej partie tytułowe w *Hrabinie Marice* Imre Kalmana i *Krysi Leśniczance* Georga Jarno. Dzięki swemu czystemu sopranowi, a także umiejętności artystycznego gwizdania, którą wykorzystała m.in. występując w spektaklu *Wesoła wdówka*, zyskała przydomek „słowika Warszawy”. Uwielbiana przez publiczność, pieszczotliwie nazywana była także „Kawcią” i „Kawunią”. Występując w operetce *Dama w czarnym szalu*, do której melodię i tekst napisał Wincenty Rapacki, spopularyzowała piosenkę pt. *Andzia*, która stała się przedwojennym szlagierem.

Dominacja artystki na warszawskiej scenie operetkowej skończyła się wraz z sukcesem odniesionym przez koleżankę z zespołu, Lucynę Messal. Słynna Messalka, uznawana za lepszą aktorkę, dzięki roli Safii w *Baronie cygańskim* zdetronomowała Kawecką, odbierając jej tytuł primadonny. W efekcie w 1910 roku Kawecka wyjechała do Rosji. W Petersburgu była gwiazdą teatru Cristal Palace, nagrywała też płyty. Występowała w największych rosyjskich miastach, a w 1913 roku także w Londynie. W niepodległej Polsce kontynuowała karierę, wyjeżdżając często na występy zagraniczne, m.in. do Nicei. W ostatnich latach życia chorowała, podobno na przewlekłe zapalenie nerek. Zmarła 22 stycznia 1929 roku w wieku zaledwie 54 lat<sup>3</sup>.

Będąc jedną z najbardziej docenianych polskich artystek, Wiktoria Kawecka pozostawiła po sobie okazały majątek. Według Ludwika Sempolińskiego „była najbogatszą z aktorek”<sup>4</sup>. Jak wskazują źródła, w czasach swoich scenicznych triumfów w istocie zarabiała spektakularne sumy. Około 1905 roku w operetce otrzymywała podobno wynagrodzenie w wysokości około 6 tysięcy rubli, najwięcej w całym zespole. Autor artykułu w czasopiśmie „Głos Narodu” zwracał uwagę, że wysoka pensja Kaweckiej wynikać miała ze specjalnych względów, jakimi cieszyła się u ówczesnego prezesa Warszawskich Teatrów Rządowych, Konstantego Herschelmana<sup>5</sup>. Jednak znaczną część swojej fortuny artystka zgromadziła podczas wyjazdów do Rosji, gdzie była regularnie zapraszana i rokrocznie realizowała swoje wakacyjne tournée. Jej występy cieszyły się podobno szczególnym powodzeniem wśród tamtejszych wojskowych, którzy tłumnie przybyli m.in. na benefis Kaweckiej zorganizowany w sierpniu 1904 roku w Petersburgu. Według relacji dziennika „Nowa Reforma” śpiewaczka zarobiła wówczas 9 tysięcy rubli<sup>6</sup>. Występując w roku 1913 w londyńskim Opera House, miesięcznie zarabiała około

3 Kawecka... 1973, s. 292–293; *Albumik Teatralny...* 1902, s. 39; *Śp. p. Wiktoria Kawecka...* 1929, s. 1; WAYDEL-DMOCHOWSKA 1959, s. 199–206, 215; SEMPOLIŃSKI 1968, s. 296–299.

4 SEMPOLIŃSKI 1968, s. 296.

5 DELTA 1905, s. 1.

6 *Aktorka Kawecka...* 1904, s. 2.

250 funtów. Kwota ta, którą szacowano wówczas na około 10 tysięcy rubli, miała przewyższać typowe tamtejsze płace artystów<sup>7</sup>.

Kawecką stać było na coroczne wyjazdy do Monte Carlo, gdzie chętnie spędzała czas, grając w ruletkę. Mimo że często przegrywała, przez Ludwika Sempolińskiego została zapamiętana jako osoba oszczędna, w przeciwieństwie do Lucyny Messal, która zazwyczaj borykała się z trudnościami finansowymi<sup>8</sup>. Wydaje się, że artystka, wspierana przez męża, Bolesława Wielogłowskiego, rozsądnie zarządzała swoimi zasobami. Należały do niej co najmniej dwie nieruchomości: kamienica przy Hożej 39 w Warszawie, wzniesiona w 1911 roku według projektu Józefa Napoleona Czerwińskiego i Wacława Heppena, a także willa Wersal w Skolimowie obok Konstancina, którą miała otrzymać w prezencie od jednego ze swoich największych wielbicieli – warszawskiego cukiernika Edmunda Gwizdalskiego. Jednym z elementów bogatego wystroju wnętrza posiadłości były gipsowe medaliony z wizerunkiem primadonny<sup>9</sup>.

Po śmierci Wiktorii Kaweckiej wiele przedmiotów z jej kolekcji trafiło na rynek antykwaryczny. Były to m.in. obrazy, meble, dywany, żyrandole, brązy, marmury, a także figurki, poduszki czy lalki<sup>10</sup>. Sprzedażą zbiorów zajmował się Pałac Sztuki (Palais d'art) – antykwariat i galeria z siedzibą w Warszawie przy Trębackiej 2, prowadzony przed Józefa i Jadwigę Smokalskich<sup>11</sup>. Warto wspomnieć, że zachowało się zdjęcie ukazujące Wiktorię Kawecką we wnętrzu jednego z jej mieszkań<sup>12</sup> (il. 1).

W bogato umeblowanym pomieszczeniu, otoczona dziełami sztuki, artystka siedzi przy fortepianie. Na ścianie za nią widać fragment XVIII-wiecznego obrazu *Aleksander Wielki i rodzina Dariusza* namalowanego przez Pompea Girolama Batoniego. W 1929 roku dzieło włoskiego mistrza zostało podarowane Muzeum Narodowemu w Warszawie jako dar pośmiertny Kaweckiej. Przekazanie obrazu instytucji, jak wskazują źródła, zamykało etap postępowania spadkowego, toczącego się w związku z faktem, że zmarła nie pozostawiła testamentu<sup>13</sup>. Według relacji prasowych większa część jej majątku stała się własnością męża, Bolesława Wielogłowskiego. Istotną częścią spadku, szacowanego na około 5 milionów

7 *Z teatru...* 1913, nr 126, s. 7; *Z teatru...* 1913, nr 147, s. 4.

8 SEMPOLIŃSKI 1968, s. 298–299.

9 *Kawecka – kamieniczniczka...* 1913, s. 3; MAJEWSKI 2024.

10 Ogłoszenie prasowe „Kurier Warszawski” 1929, nr 351, s. 6; ogłoszenie prasowe „Kurier Warszawski” 1930, nr 14 (wyd. poranne), s. 1.

11 BOŁDOK 2004, s. 332–340.

12 *Pamięci...* 1931, s. 3.

13 *Klejnoty p. Kaweckiej znikły...* 1929, s. 7; *Dary...* 1930, s. 7. Zob. Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. M.Ob.1035.

ówczesnych złotych<sup>14</sup>, miał być bogaty zbiór klejnotów, który śpiewaczka zgromadziła w czasie swojej kariery.



1. Ilustracja artykułu pt. Pamięci „Słowika Warszawy”, „Kurier Czerwony” 1931, nr 17, s. 3; fot. Biblioteka Cyfrowa Uniwersytetu Warszawskiego

Drogocenna – przede wszystkim brylantowa – biżuteria stanowiła niewątpliwą atrybut Wiktorii Kaweckiej. Śpiewaczka chętnie i świadomie wykorzystywała go do kreowania wizerunku diwy. Wydaje się, że więcej uwagi poświęcała ozdobom niż kwestii ubioru, w której – w przeciwieństwie do swojej następczyni Lucyny Messal – nie odbiegała raczej od obowiązującej mody<sup>15</sup>. Niemniej należała do najbardziej eleganckich polskich gwiazd. O uznaniu Kaweckiej jako propagatorki aktualnych trendów może świadczyć jej obecność na kartach paryskiego magazynu „Les Modes”, gdzie w 1907 roku opublikowano jej cztery fotografie. Wystąpiła jako modelka „La Maison Felix”, prezentując kapelusze pochodzące z pracowni paryskiej firmy<sup>16</sup>. W latach 20. XX wieku zapraszano Kawecką na pokazy mody, m.in. do warszawskiego domu mody Boguchwała Myszkorowskiego<sup>17</sup>. Jednak zdecydowanie to klejnoty były jej znakiem rozpoznawczym. „Legends krążące o pochodzeniu biżuterii były tak nieprawdopodobne”<sup>18</sup> – wspominał

14 W 1927 r. pensja prezydenta RP wynosiła około 160 tysięcy złotych rocznie, zob. SZWAGRZYK 1990, s. 296.

15 SIERADZKA 1991, s. 129.

16 „Les Modes” 1907, nr 82, s. 22.

17 ŚNIEGOCKA 1928.

18 SEMPOLIŃSKI 1968, s. 296.



Ludwik Sempoliński – że trudno było je nawet powtarzać, nie znając prawdy. Na podstawie dostępnych źródeł, w tym relacji prasowych, zachowanych fotografii oraz wspomnień postaci z otoczenia śpiewaczki, m.in. cytowanego wyżej Ludwika Sempolińskiego, można przypuszczać, że słynny zbiór drogocennych ozdób istniał naprawdę. Jeśli jeden z wielbicieli Kaweckiej był skłonny sprezentować jej posiadłość pod Warszawą, nie dziwiłoby historię, jakoby w dowód sympatii miała otrzymywać także różnego rodzaju precjoza. W omawianym okresie obdarowywanie artystek scenicznych klejnotami nie budziło zaskoczenia, zwłaszcza ze strony rosyjskich adoratorów<sup>19</sup>. Wspominając pasję biżuteryjną Kaweckiej, Sempoliński pisał, że „było w zwyczaju bogatych kupców, aby w koszu z różami dodawać brylant”<sup>20</sup>.

Wśród najszlachetniejszych precjozów, które miały należeć do artystki, wskazywano kolia i kolczyki wykonane z diamentów w szlifie brylantowym o imponującej wielkości. Zgodnie z doniesieniami dziennikarzy kolia składała się z dziewięciu brylantów, z których największy miał mieć masę 44 karatów, pozostałych osiem – od 20 do 28 karatów. Z kolei kolczyki Kaweckiej, podobno słynne w całej Europie, zdobione były brylantami o masie 48 karatów. Jak pisano, „tego rodzaju garniturów posiadała Kawecka kilka”<sup>21</sup>. Sempoliński wspominał: „Kiedy raz włożyła mojej żonie na szyję kolia brylantową, złożoną z 13 kamieni (wielkości prawie włoskiego orzecha), to moja żona aż się ugięła pod tym ciężarem. A wielkość kolczyków tak wyciągnęła jej uszy, że musiała je natychmiast zdjąć”<sup>22</sup>. W jego opowieści legendarny naszyjnik tworzyła większa liczba brylantów, niż pisała prasa. Warto pamiętać, że ozdoby z okazałymi kamieniami szlachetnymi pod wpływem zmieniających się mód lub sytuacji finansowej ich właścicieli były często modyfikowane. Śpiewaczka potrafiła – jak pisał Sempoliński – „szereg drobniejszych kamieni wymieniać na jeden większy. Dlatego nikt nie wiedział, skąd i od kogo otrzymała dany brylant”<sup>23</sup>. Warto dodać, że Ludwik Sempoliński utrzymywał relacje zawodowo-towarzyskie z Kawecką w latach 20. XX wieku. W tym okresie kontynuowała ona swoją karierę sceniczną – będąc uznaną artystką o przedwojennej renomie, z powodzeniem występowała w całej Polsce.

Jako właścicielka prestiżowej nieruchomości w centrum stolicy, najpewniej uzyskując wysokie profity z najmu, umacniała swoją pozycję wśród najbogatszych mieszkańców miasta. Biorąc pod uwagę umiejętności inwestycyjne artystki, można przypuszczać, że na przestrzeni lat jej zbiór biżuterii nie pozostawał niezmienny.

19 DĄBROWSKA A. 2011, s. 13.

20 SEMPOLIŃSKI 1968, s. 295.

21 *6 milionów złotych...* 1929, s. 2; *Właścicielka...* 1929, s. 3; *Kosztowności...* 1929, s. 27.

22 SEMPOLIŃSKI 1968, s. 295–296.

23 Tamże, s. 296.

Na kształt kolekcji z pewnością wpływały też czynniki zewnętrzne związane ze zmieniającą się sytuacją społeczno-polityczną. Sempoliński wspominał, że kiedy komplementowano jej ozdoby, Kawecka „odpowiadała, że to tylko część jej biżuterii, gdyż wyjeżdżając z Rosji w czasie rewolucji drugą część musiała zostawić”<sup>24</sup>.

Na podstawie źródeł można twierdzić, że artystka nosiła biżuterię zarówno prywatnie, jak i jako element kreacji scenicznych. Według relacji prasowych pojawiała się przed publicznością udekorowana w klejnoty, które zaraz po jej zejściu ze sceny zamykano w sejfie za kulisami w obawie przed kradzieżą. Z kolei, jak wspominał Sempoliński, „na ogół w teatrze używała imitacji, oryginały zakładała od wielkiego dzwonu, a wtedy za kulisami stali tajni agenci”<sup>25</sup>.

Z artykułów poświęconych biżuterijnym zbiorom śpiewaczki, szeroko publikowanych w polskiej prasie w okresie tuż po jej śmierci, dowiadujemy się, że „brosz i butonów z szafirów, szmaragdów, rubinów i innych drogich kamieni posiadała Kawecka bez liku”<sup>26</sup>. Miała być także właścicielką 56 pierścionków zdobionych perłami i kamieniami szlachetnymi, 6 „niezwykle długich sznurów pereł” oraz diamentowego łańcucha do



2. Pocztaówka z wizerunkiem Wiktorii Kaweckiej, ok. 1900, Biblioteka Narodowa, sygn. poczt. 21924; fot. Polona

24 Tamże. Jak można przeczytać w jednym z pośmiertnych wspomnień poświęconych śpiewaczce, po wybuchu rewolucji październikowej Kaweckiej zależało, by wywieźć z Rosji pozostającą tam część swoich klejnotów. W celu uzyskania pozwolenia musiała utrzymywać poprawne relacje z bolszewikami. Jednak zmuszona do uczestnictwa w raucie na Kremlu, stanowczo odmówiła śpiewania. Postanowiła wykorzystać wtedy swój inny atut, jakim była wspomniana wcześniej umiejętność gwizdania. Po występie artystka otrzymała zgodę na wyjazd wraz z należącymi do niej klejnotami, których wartość oceniano na około 200 tysięcy dolarów. Kiedy opuszczała Rosję, mimo że posiadała odpowiednie dokumenty, na granicy chciano jej odebrać biżuterię. Słynna stała się anegdota, w jaki sposób artystka odwiodła służby od tego zamiaru: przekonała pograniczników, że utrata klejnotów zmusi ją do występowania przed publicznością w imitacjach, co oznaczało oszustwo wobec proletariatu obecnego na widowni, który przyjdzie ją oglądać. Takie traktowanie ludu pracującego pogranicznicy uznali podobno za istotnie nieakceptowalne, a Kaweckiej udało się ocalić swoją biżuterię, zob. *Jak Wiktorii Kaweckiej...* s. 5.

25 SEMPOLIŃSKI 1968, s. 296.

26 *6 milionów złotych...* 1929, s. 2.



lorgnon<sup>27</sup>. Ostatnią z wymienionych ozdób, będącą najpewniej długim naszy-  
nikiem w typie *sautoir*, zapamiętał Sempoliński: „[...] widziałem sznur złożony  
z 300 sztuk jedno- i półtorakaratowych brylantów jako łańcuszek do noszenia  
*pince-nez*”<sup>28</sup>. We wspomnieniach aktora czytamy dalej: „Legendarnego motyla,  
którego brzusek był złożony z drogocennych szlachetnych kamieni, a skrzydła  
z brylantów, i który podobno lśnił ze sceny wszystkimi kolorami tęczy, już niestety  
nie widziałem, gdyż był za granicą w safesie”<sup>29</sup>. Opisywana brosza, w modnym  
wówczas kształcie motyla<sup>30</sup>, była chyba najczęściej komentowaną ozdobą należąca  
do artystki. Kawecka miała otrzymać ją w dowód sympatii od publiczności na  
przełomie 1904 i 1905 roku (26 grudnia 1904 – 8 stycznia 1905) podczas swojego  
warszawskiego benefisu połączonego z premierą operetki *Milionowa narzeczona*,  
będącej nową propozycją Teatru Nowości<sup>31</sup>:

Podczas benefisu śpiewaczka otrzymała wielkiego złotego motyla o sze-  
ściu ogromnych rubinach w tułowiu i setce brylantów w skrzydełkach.  
Gwardia przyboczna orzekła, iż za motyla wielbiciel śpiewaczki w uznanie  
jej zasług zapłacili 36 tysięcy rubli [...]. Mówiono, że motyla ofiarował  
śpiewaczce jeden tylko wielbiciel. Inni, lepiej powiadomieni, twierdzili, iż  
dla nabycia motyla założone zostało towarzystwo udziałowe – po 500 rb  
„z twarzy”. Zatem 72 wielbicieli musiałyby złożyć swoje udziały dla nabycia  
kosztownego motyla. Gdzie prawda? Zaczęto badać położenie i szperać.  
„Goniec” utrzymywał, iż motyla przeceniono, wyrządzając tym niezastu-  
żoną krzywdę śpiewaczce, bowiem rubinonośny owad miał kosztować  
tylko 35 tysięcy. [...] „Kurier Codzienny” postanowił jeszcze bliżej zbadać  
sprawę i doszedł do wniosku, że motyl wart jest najwyżej cztery tysiące.  
Inne pismo, nie zastanawiając się nad wartością motyla, radzi, by przy  
tej sposobności ubodzy coś skorzystali. Wystosowano zatem memoriał  
do śpiewaczki, by urządziła wystawę motyla. Za obejrzenie każdy gość  
miałby dać najmniej rubla dla ubogich<sup>32</sup>.

Liczba wzmianek prasowych na temat kosztownego upominku dla śpie-  
waczki pozwala twierdzić, że wiadomość w istocie budziła sporo emocji nie

27 Ibidem; *Właścicielka...* 1929, s. 3; *Kosztowności...* 1929, s. 27.

28 SEMPOLIŃSKI 1968, s. 296.

29 Ibidem.

30 HINKS 1983, s. 20–21, zob. il. II tamże. Diamentowe broszki w kształcie motyla nosiła księżna Daisy von Pless na fotografiach wykonanych w 1892 i 1901 r., zob. DĄBROWSKA M. 2015, s. 69.

31 F.K. 1905, s. 3. Oprócz motyla z okazji benefisu Kawecka miała dostać też skrzynię srebra stołowego i srebrną żardinierę.

32 *Walka...* 1905, s. 1.

tylko w Warszawie. Dyskutowano nad niestosownością daru w obliczu panującej wówczas biedy. Poddawano również w wątpliwość wartość motyla, sugerując, że jego cena mogła zostać celowo zawyżona w celach promocyjnych, aby przyciągnąć do teatru jak największą liczbę widzów. Jeśli wierzyć relacjom prasowym, rzeczywiście informacja zachęciła publiczność – wszyscy chcieli zobaczyć słynną broszkę, a Kawecka okazjonalnie pojawiała się w niej podczas operetkowych występów na początku 1905 roku<sup>33</sup>.

Informacje na temat motyla powróciły na strony gazet po śmierci artystki<sup>34</sup>. Wspominano, że należał do jej ulubionych ozdób i jeśli nie harmonizował z jej strojem, wpinała go w podwiązkę, by mieć go cały czas przy sobie<sup>35</sup>. W czerwcu 1929 roku, omawiając sprawę sprzedaży pozostawionego przez Kawecką majątku, dziennikarze donosili, że część należących do niej klejnotów, w tym „kolia brylantowa o 180 karatach” (500 tysięcy złotych) i „80-karatowy brylantowy motyl” (200 tysięcy złotych), została sprzedana za 1 milion złotych. Biżuteria miała trafić na rynek zagraniczny, gdzie następnie, za równowartość 3 milionów złotych, nabył ją jeden z afrykańskich władców<sup>36</sup>. Z kolei w grudniu tego samego roku, informując o zakończeniu procedury spadkowej dotyczącej majątku Kaweckiej, lwowska „Gazeta Poranna” odnotowała, że duża część klejnotów należących do artystki wkrótce po jej śmierci zaginęła i nie udało się jej odnaleźć<sup>37</sup>. Jeden



3. Pocztaówka z wizerunkiem Wiktorii Kaweckiej, ok. 1905, Biblioteka Narodowa, sygn. DŹS XII 8b/p.28/156; fot. Polona

33 KLEKS 1905, s. 3; *Z wieczorów...* 1905, s. 4; NIŻ. 1905, s. 1; *Z wczorajszego...* 1905, s. 3. Wśród różnych doniesień na temat motyla funkcjonowała także wersja, jakoby Kawecka miała otrzymać go podczas występów w Moskwie od „wielbiciela z kół oficerskich”. Powołując się na wiedeński dziennik „Neues Wiener Tagblatt”, redaktor „Kuriera Warszawskiego” donosił, że wiadomość o drogocennym podarunku zainteresowała podobno grupę lokalnych rzeźmieszków, którzy zagrozili artystce śmiercią, jeśli nie przekaze im 500 rubli kontrybucji. Ostatecznie szantażyści trafili do więzienia, ale śpiewaczka uciekła za granicę w obawie przed odwetem. W czasie podróży motyl miał zostać zagubiony, zob. LECTOR 1905, s. 5.

34 *6 milionów złotych...* 1929, s. 2; *Właścicielka...* 1929, s. 3; *Kosztowności...* 1929, s. 27.

35 *Jak Wiktorii Kawecka...* 1929, s. 5.

36 *Część klejnotów...* 1929, s. 3; *Klejnoty...* 1929, s. 5.

37 *Klejnoty p. Kaweckiej znikły...* 1929, s. 7.

z pierścionków trafił na pewno na rynek warszawski – można było go nabyć w salonie jubilera Antoniego Turczyńskiego, mieszczącym się przy ulicy Ossolińskich 8. Pierścionek zdobił imponujący 24-karatowy brylant o charakterystycznej brązowej barwie. Pod koniec stycznia 1931 roku, blisko dwa lata po śmierci artystki doszło do zuchwałego rabunku – młody mężczyzna zbił szybę wystawy Turczyńskiego i zabrał pierścionek. Po jakimś czasie policjanci odnaleźli brylant i aresztowali sprawców<sup>38</sup>.



4. Fotografia portretowa Wiktoria Kaweckiej, ok. 1910–1928, Narodowe Archiwum Cyfrowe, sygn. 3/1/0/11/8206; fot. NAC

Interesującym źródłem mówiącym wiele o relacji Wiktoria Kaweckiej z biżuterią są materiały ikonograficzne z epoki. Wyraźnie zwraca uwagę sposób, w jaki Kaweckia pozowała fotografom – układ jej ciała sugeruje chęć jak najlepszego wyeksponowania precjozów. Szczególnie tendencję tę widać w przypadku pierścieni: widzimy, jak artystka zbliża dłonie ku twarzy, kładzie na piersi czy też podtrzymuje suknię (il. 3).

Istotną wydaje się także liczba ozdób – na prawie każdym palcu obu rąk dostrzec można po kilka pierścieni: zarówno tych z pojedynczymi dużymi kamieniami, jak i np. w popularnym kształcie markizy. Zachowane fotograficzne portrety śpiewaczki, pozwalają wysnuć wniosek, że traktowała sesje zdjęciowe jako okazję do pokazania ulubionej biżuterii. Wydaje się rozsądne

przypuszczenie, że Kaweckia przyodziewała wtedy oryginalne, drogocenne precjoza ze swojej kolekcji. Pojawiała się w różnego rodzaju naszyjnikach, być może tożsamych z brylantowymi ozdobami, które zapamiętali jej współcześni. Niekiedy była to ciasno okalająca szyję kolia wykonana z kamieni o podobnej wielkości (il. 2), innym razem dłuższy naszyjnik z pojedynczych kamieni zestawionych gradacyjnie, których wielkość rosła w kierunku centrum dekoltu (il. 4). Śpiewaczka chętnie prezentowała się w okazałych, najpewniej brylantowych kolczykach (il. 2, 3, 5), które również możemy znać z cytowanych wcześniej opisów. Nosiła także najmodniejsze perły w postaci długiego sznura kilkakrotnie okalającego szyję

38 LIPCZIK 2021, s. 204–205; *Jestem bandytą...* 1934, s. 3.

(il. 3), zgodnie z trendem propagowanym przez największą wówczas ikonę stylu: księżną Walii, późniejszą królową brytyjskiego Imperium, Aleksandrę Duńską (1844–1925)<sup>39</sup>.

Dostępne źródła nie wspominają o pozostałych elementach biżuterii, jakie można dostrzec na zdjęciach przedstawiających Kawecką wykonanych około 1900 roku. O jej znajomości popularnych tendencji w jubilerstwie mogą świadczyć modne przybrania głowy, takie jak wpięta we włosy gwiazda (będąca najpewniej broszą wyposażoną w dodatkowy mechanizm umożliwiający jej wykorzystanie w dekoracji fryzury; (zob. il. 2)<sup>40</sup> czy delikatna tiara z promienistym, pięcioramiennym centralnym elementem, który być może funkcjonował także niezależnie jako brosza lub *aigrette*<sup>41</sup> (il. 3). W obu przypadkach, będących typowymi przykładami biżuterii edwardiańskiej, mowa o „białych” wyrobach jubilerskich, najprawdopodobniej zdobionych diamentami.

Analiza ikonografii pozwala także wysnuć wniosek, że w guście artystki były także bransolety w kształcie węża. Na fotografiach Kawecką miewa ich na sobie jednocześnie kilka: wokół nadgarstków, przedramion i ramion (il. 3). „Wężowe” bransolety, cieszące się wielką popularnością w wiktoriańskiej Anglii<sup>42</sup>, na początku XX wieku propagowała wspomniana wcześniej królowa Aleksandra,



5. Fotografia portretowa Wiktorii Kaweckiej, lata 20. XX w., Narodowe Archiwum Cyfrowe, sygn. 3/1/0/11/8207; fot. NAC

39 CHADOUR-SAMPSON/BARI 2013, s. 115–116.

40 Kawecką nosiła co najmniej dwie ozdoby w tym kształcie. Broszę-gwiazdę o nieco innej formie można dostrzec na pocztówce z kolekcji Muzeum Warszawy przedstawiającej śpiewaczkę około 1904 r., zob. Muzeum Warszawy, nr inw. AI 4139. Pocztówka prezentowana w cyfrowej kolekcji Muzeum pod adresem: <https://kolekcje.muzeumwarszawy.pl/pl/obiekty/27810/> [dostęp: 20.09.2024].

41 HINKS 1983, s. 14.

42 NEWMAN 1987, s. 282–283. Królowa Wiktoria posiadała liczne przykłady biżuterii z motywem węża, np. bransoletę wysadzaną kamieniami szlachetnymi, którą nosiła w dniu oficjalnego objęcia tronu 20 czerwca 1837 r. Złoty pierścionek o tej formie, zdobiony szmaragdem, rubinami i diamentami, Wiktoria otrzymała z okazji zaręczyn, zob. GERE/RUDOE 2010 s. 22; CHURCH 2014, s. 86. „Wężowe” ozdoby należały także do księżnej Daisy von Pless, zob. DĄBROWSKA M. 2015, s. 65, 68. W zbiorach Muzeum Okręgowego w Koninie znajdują się bransoletka i dwie broszki w kształcie węża z zawiniętym ogonem, wykonane w 3. ćwierci XIX w. z dętego

będąca starszą siostrą cesarzowej Rosji, Marii Fiodorownej Romanowej. Siostry monarchinie, przez całe życie pozostające w bliskich stosunkach, słyęły z podobnego stylu ubioru, a także zamiłowania do biżuterii<sup>43</sup>. Podczas koronacji w 1902 roku Aleksandra Duńska wystąpiła w tak imponującym pod względem liczby zestawie precjozów, że patrząc na wykonaną wówczas fotografię, trudno nawet wyodrębnić poszczególne jego elementy.

Bogactwo klejnotów, zwłaszcza zdobionych diamentami i perłami, jako nurt w biżuteryjnej modzie przenikało do rosyjskich kręgów dworskich i arystokratycznych, z którymi obcowała Kawecka, regularnie występując w Petersburgu i Moskwie w 1. dekadzie XX wieku. Na tamtejszych scenach z podobnego gustu znana była również słynna baletnica Matylda Krzesińska (1872–1971). W epoce edwardiańskiej zamożne elegantki nosiły wiele ozdób jednocześnie, około 1909 roku coraz częściej także w ciągu dnia. Jak pisał Peter Hinks, w tym okresie widok damy pijącej herbatę z bransoletami na obu nadgarstkach i co najmniej jednym pierścieniem na każdym palcu nie był dla nikogo zaskoczeniem<sup>44</sup>. Zgodnie z ustaleniami Marty Dąbrowskiej na przełomie XIX i XX wieku księżna Daisy von Pless również stroiła swoje dłonie wieloma pierścieniami na raz<sup>45</sup>.

Na jednym z późniejszych zdjęć Wiktorii Kaweckiej, wykonanym najpewniej w 2. połowie lat 20. XX wieku (il. 5), poza charakterystycznymi diamentowymi kolczykami i pierścienkami wśród ozdób artystki dostrzec można także m.in. delikatny zegarek i bransoletę, potocznie nazywaną pancerką. Szczególną uwagę zwraca jednak naszyjnik zdobiony dużym ażurowym wisiosem o cztero-listnym kształcie z masywnym kamieniem w centrum. Na podstawie fotografii trudno jednoznacznie ocenić, z czego wykonano łańcuch – jego elementy przypominają kształtem perły, ale niewykluczone, że był to zapamiętany przez Ludwika Sempolińskiego diamentowy *sautoir*, służący artystce do przypinania lorgon. Istnieje prawdopodobieństwo, że na potrzeby omawianego zdjęcia naszyjnik został zaprezentowany w sposób umożliwiający jak najlepsze wyeksponowanie

---

złota, pokryte czarną emalią i zdobione opalami i diamentami, zob. SZUMAN-GORCZYCA 2019, s. 110, poz. 255.

43 Jednym z klejnotów należących do królewskiej rodziny brytyjskiej jest tzw. *Kokoshnik Tiara* – brylantowy diadem o formie inspirowanej tradycyjnym rosyjskim nakryciem głowy noszonym przez kobiety, który Aleksandra Duńska, jeszcze jako księżna Walii, otrzymała w 1888 r. z okazji 25. rocznicy ślubu od „dam z towarzystwa”. Kształt tiary, wykonanej przez firmę jubilerską Garrard, wynikał z życzenia księżnej pozostającej pod wpływem mody rosyjskiej z związku z rodzinnymi powiązaniem z tamtejszą monarchią, zob. HINKS 1983, s. 18–19. Diadem w kształcie kokosznika zdobiony diamentami, perłami i turkusami był także własnością pszczyńskiej księżnej Daisy, zob. DĄBROWSKA M. 2015, s. 67.

44 HINKS 1983, s. 19; *Queen Alexandra's...* 2023, <https://www.thecourtjeweller.com/2023/04/queen-alexandra-coronation-jewels-1902.html> [dostęp: 20.09.2024].

45 DĄBROWSKA M. 2015, s. 67.



wisiora. Zachowały się inne fotografie ukazujące Kawecką przystrojoną w ten sam czterolistny wisior, ale na długim łańcuchu.

„Bizutersyjny repertuar” polskiej primadonny obejmował wszystkie elementy typowe dla europejskiego jubilerstwa końca XIX i początku XX wieku. Wiktoria Kawecką kierowała się aktualnymi trendami mody wyznaczanymi przez ówczesne ikony stylu, wśród których kluczowe miejsce zajmowała brytyjska królowa Aleksandra. Śpiewaczka doceniała zarówno wartość dekoracyjną biżuterii, dzięki której podkreślała swój status gwiazdy, jak i inwestycyjną, traktując klejnoty jako lokatę kapitału. Noszenie biżuterii było dla niej charakterystyczne – to właśnie w taki sposób, udekorowaną klejnotami, przedstawiono primadonnę w pomniku nagrobnym na warszawskich Powązkach<sup>46</sup>.

Precjoza Wiktorii Kaweckiej, informacje o ich pochodzeniu, wartości i późniejszych losach nieustannie pojawiały się na stronach przedwojennych polskich gazet. Dziś niewiele wiadomo o słynnej kolekcji, nie udało się zidentyfikować żadnych obiektów, które można byłoby powiązać z postacią słynnej śpiewaczki. Niemniej z uwagi na fakt, że Kawecką należała do znanych postaci przedwojennej stolicy, zachowały się źródła, które mogą potwierdzać istnienie drogiego zbioru. Zaprezentowany w tekście przegląd ustaleń dotyczących Wiktorii Kaweckiej i jej bizutersyjnej pasji – choć niewątpliwie niedoskonały i wymagający uzupełnień – może posłużyć jako punkt wyjścia do dalszych badań. Autorka żywi nadzieję, że z uwagi na problem niedostatku wiedzy o drogocennej biżuterii w przedwojennej Polsce artykuł inspirowany historią kolekcji słynnej śpiewaczki będzie wsparciem przy podejmowaniu podobnych zagadnień, a także zwróci uwagę nie tylko historyków sztuki, ale też badaczy innych dziedzin humanistyki, których zainteresowania koncentrują się wokół polskiego życia kulturalno-artystycznego w omawianym okresie.

## Bibliografia

*6 milionów złotych... 1929 – 6 milionów złotych w biżuterii. Klejnoty primadonny Śp. Wiktorii Kaweckiej nie miały równych w Polsce*, „ABC” 1929, nr 27, s. 2.

*Aktorka Kawecką... 1904 – Aktorka Kawecką w Petersburgu*, „Nowa Reforma” 1904, nr 179, s. 2.

*Albumik teatralny... 1902 – Albumik teatralny. 1902/3*, Warszawa 1902.

BOŁDOK 2004 – S. Bołdok, *Antykwarezaty artystyczne, salony i domy aukcyjne: historia warszawskiego rynku sztuki w latach 1800–1950*, Warszawa 2004.

CHADOUR-SAMPSON/BARI 2013 – B. Chadour-Sampson, Hubert Bari, *Pearls*, London 2013.

46 WALDORFF 2021, s. 42.



- CHURCH 2014 – R. Church, *Rings*, London 2014.
- Część klejnotów... 1929 – *Część klejnotów Kaweckiej sprzedana za 1 milion złotych*, „Dziennik Wileński” 1929, nr 133, s. 3.
- Dary... 1930 – *Dary dla Muzeum Narodowego*, „Polska” 1930, nr 16, s. 7.
- DĄBROWSKA A. 2011 – A. Dąbrowska, *Warszawskie elegantki. O wzorcach elegancji i ich naśladownictwie w damskiej modzie w Warszawie na przełomie XIX i XX wieku*, „Kronika Warszawy” 2011, nr 2 (146), s. 5–14.
- DĄBROWSKA M. 2015 – M. Dąbrowska, *Biżuteria księżnej Marii Teresy Oliwii Cornwallis-West Hochberg von Pless (1873–1943)*, [w:] *Od klejnotów królewskich po biżuterię ubogą. O biżuterii w Polsce*, red. K. Kluczajd, Toruń 2015, s. 65–72.
- DELTA 1905 – Delta, *Z Królestwa*, „Głos Narodu” 1905, nr 240 (wydanie poranne), s. 1.
- F.K. 1905 – F.K., *Teatr Nowości*. „Milionowa narzeczona”, „Kurier Poranny” 1905, nr 9, s. 3.
- GERE/RUDOE 2010 – Ch. Gere, J. Rudoe, *Jewellery in the age of Queen Victoria: a mirror to the world*, London 2010.
- HINKS 1983 – P. Hinks, *Twentieth Century British Jewellery 1900–1980*, Londyn–Boston 1983.
- Jak Wiktoria Kawecka... 1929 – *Jak Wiktoria Kawecka gwizdała na bolszewików*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1929, nr 30, s. 5.
- Jestem bandytą... 1934 – „Jestem bandytą – ale nie złodziejem” 3 lata więzienia za kradzież brylantu Kaweckiej, „Nowy Czas” 1934, nr 4, s. 3.
- Kawecka – kamieniczniką... 1913 – *Kawecka – kamieniczniką*, „Nowy Kurier Łódzki” 1913, nr 197, s. 3.
- Kawecka... 1973 – *Kawecka Wiktoria*, [w:] *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, red. Z. Raszewski, Warszawa 1973, s. 292–293.
- Klejnoty... 1929 – *Klejnoty Kaweckiej*, „Dziennik Poznański” 1929, nr 177, s. 5.
- Klejnoty p. Kaweckiej znikły... 1929 – *Klejnoty p. Kaweckiej znikły. Spór o spadek po słynnej artystce zostanie zakończony polubownie*, „Gazeta Poranna” 1929, nr 9076, s. 7.
- KLEKS 1905 – Kleks, *Z notatek Kleksa*, „Goniec Poranny” 1905, nr 18, s. 3.
- Kosztowności... 1929 – *Kosztowności Wiktorii Kaweckiej*, „Sztuka Złotnicza, Zegarmistrzowska, Jubilerska i Rytownicza” 1929, nr 2, s. 27.
- LECTOR 1905 – Lector, *Motyl panny Kaweckiej*, „Kurier Warszawski” 1905, nr 109, s. 5.
- Les Modes” 1907, nr 82.
- LIPCZIK 2021 – A. Lipczik, *Jubilerstwo w Warszawie: rzemiosło – ludzie – biżuteria*, Warszawa 2021.
- MAJEWSKI 2024 – J.S. Majewski, *Warszawa. Hoża 39. Kamienica primadonny*, <https://miastarytm.pl/warszawa-hoza-39-kamienica-primadonny/> [data publikacji: 22.02.2024, dostęp: 23.09.2024].
- NEWMAN 1987 – H. Newman, *An Illustrated Dictionary of Jewelry: 2,530 entries, including definitions of jewels, gemstones, materials, processes, and styles, and entries on principal designers and makers from antiquity to the present day*, New York 1987.
- NIŻ. 1905 – Niż. B., *Przekupnie biletów*, „Goniec Poranny” 1905, nr 37, s. 1.
- Pamięci... 1931 – *Pamięci „Słowika Warszawy”*, „Kurier Czerwony” 1931, nr 17, s. 3.
- Queen Alexandra’s... 2023 – *Queen Alexandra’s Coronation Jewels (1902)*, The Court Jeweller, 2023, <https://www.thecourtjeweller.com/2023/04/queen-alexandras-coronation-jewels-1902.html> [dostęp: 20.09.2024].

- SEMPOLIŃSKI 1968 – L. Sempoliński, *Wielcy artyści małych scen*, Warszawa 1968.
- SIERADZKA 1991 – A. Sieradzka, *Peleryna, tren, konfederatka. O modzie i sztuce polskiego modernizmu*, Warszawa 1991.
- Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, Warszawa 1973.
- Śliwiński... 1973 – Śliwiński Ludwik, [w:] *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, red. Z. Raszewski, Warszawa 1973, s. 726–727.
- ŚNIEGOCKA 1928 – N. Śniegocka, *Warszawa – Paryżem północy...*, „Przegląd Mody” 1928, nr 11, bp.
- Śp. p. Wiktoria Kawecka... 1929 – Śp. p. Wiktoria Kawecka. *Znakomita śpiewaczka zmarła wczoraj*, „Express Poranny” 1929, nr 23, s. 1.
- SZUMAN-GORCZYCA 2019 – M. Szuman-Gorczyca, *Katalog zbioru biżuterii Muzeum Okręgowego w Koninie*, Konin 2019.
- SZWAGRZYK 1990 – J.A. Szwagrzyk, *Pieniądz na ziemiach polskich X–XX w.*, Wrocław i in. 1990.
- WALDORFF 2021 – J. Waldorff, *Za bramą wielkiej ciszy: dwieście lat dziejów Powązek*, Warszawa 2021.
- Walka...* 1905 – *Walka o motyla*, „Kurier Poranny” 1905, nr 11, s. 1.
- WAYDEL-DMOCHOWSKA 1959 – J. Waydel-Dmochowska, *Dawna Warszawa*, Warszawa 1959.
- Właścicielka...* 1929 – *Właścicielka najpiękniejszej koliai brylantowej w Polsce. Klejnoty Śp. Wiktorii Kaweckiej*, „Rozwój” 1929, nr 33, s. 3.
- Z teatru...* 1913 – *Z teatru i muzyki*, „Kurier Warszawski” 1913, nr 126, s. 7.
- Z teatru...* 1913 – *Z teatru i muzyki*, „Kurier Warszawski” 1913, nr 147, s. 4.
- Z wczorajszego...* 1905 – *Z wczorajszego wieczoru*, „Goniec Poranny” 1905, nr 117, s. 3.
- Z wieczorów...* 1905 – *Z wieczorów w Warszawie*, „Goniec Poranny” 1905, nr 26.



Marta Anastazja Gielec

 <https://orcid.org/0009-0002-2186-7773>

Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi

## 'Schiap' is coming back into style: the great return of Elsa Schiaparelli

„Schiap” wraca do mody: wielki powrót Elsy Schiaparelli

**Abstract.** The aim of this article is to analyze the work and artistic legacy of Elsa Schiaparelli, one of the most innovative fashion designers of the 20<sup>th</sup> century. Particular emphasis is placed on her collaboration with representatives of French Surrealism and the influence of this artistic movement on her designs. The article presents Schiaparelli's biography, tracing her journey from Italian aristocracy to becoming one of the leading figures in interwar French fashion. A detailed examination of her fashion house (1927–1954) is provided, including its rise to prominence, peak success, and the reasons for its closure. Furthermore, the study explores Schiaparelli's impact on later decades of fashion, particularly on designers such as Thierry Mugler, Hussein Chalayan, Marc Jacobs, and Alexander McQueen. The article also discusses the 2012 revival of the Schiaparelli brand and its gradual return to international fashion recognition. This research is based on an analysis of existing literature and case studies of selected Schiaparelli designs, offering insight into her significance in the history of fashion and art.

**Keywords:** Elsa Schiaparelli; Surrealism; fashion history; haute couture; fashion design; Schiaparelli fashion house

**Streszczenie.** Celem artykułu jest analiza twórczości oraz artystycznego dziedzictwa Elsy Schiaparelli – jednej z najbardziej innowacyjnych projektantek mody XX wieku. W szczególności podkreślona zostaje jej współpraca z przedstawicielami francuskiego surrealizmu oraz wpływ tego nurtu na jej projekty. Artykuł przedstawia biografię Schiaparelli, ukazując jej drogę z włoskiej arystokracji do grona czołowych twórców mody międzywojennej Francji. Szczegółowo omówiony zostaje rozwój jej domu mody (1927–1954) – proces zdobywania pozycji na rynku, szczyt popularności oraz przyczyny jego zamknięcia. W dalszej części analizowany jest wpływ Schiaparelli na późniejsze dekady mody, w tym na twórczość projektantów takich jak Thierry Mugler, Hussein Chalayan, Marc Jacobs czy Alexander McQueen. Artykuł porusza również kwestię reaktywacji marki w 2012 roku oraz jej stopniowego powrotu do międzynarodowego obiegu mody. Badania opierają się na analizie literatury przedmiotu oraz studium przypadków wybranych projektów Schiaparelli, co pozwala ukazać jej znaczenie w kontekście historii mody i sztuki.

**Słowa kluczowe:** Elsa Schiaparelli; surrealizm; historia mody; haute couture; projektowanie mody; dom mody Schiaparelli

**F**orgotten for decades, constantly in the shadow of her biggest rival: Coco Chanel, Elsa Schiaparelli has recently been rediscovered, and her legacy is slowly regaining its former glory. This is evident by the return of the French version of her autobiography to bookstores after 68 years, as well as by the display of her designs in an exhibition *Shocking! Les mondes surréalistes d'Elsa Schiaparelli* at the Musée des Arts décoratifs in Paris, available to the public until January 2023. Considered by some as one of the most important fashion designers of the French interwar period, in recent years Schiaparelli has aroused the interest not only of vintage fashion enthusiasts, but also of researchers in various fields of science. To what extent, can the life of this outstanding individual serve as an inspiration for future generations of artists, and did she leave her mark in the works of later fashion designers?

## 1. The humble beginnings

Elsa Luisa Maria Schiaparelli was born on 10 September 1890 at the Palazzo Corsini in Rome. Her mother came from a wealthy aristocratic family of de Dominitis. Elsa's grandmother was a Scot, daughter of the British governor in Malta, and her grandfather, Alberto de Dominitis, was a marquis and became the Italian consul in Malta<sup>1</sup>. Her father, Celestino Schiaparelli, was an accomplished academic scholar. The rest of the paternal side of the family was no less respected and inspiring: her close relative, Celestino, was a famous Egyptologist who discovered the tomb of Nefertiti and her grandfather, Giovanni, was an astronomer who discovered the so-called Martian canals<sup>2</sup>. Elsa's early life did not indicate that she would become a major fashion personality in the future. Like many young ladies at the time, she spent her time learning languages, going to parties, making friends in the right circles. Her priority at the time was to find a wealthy husband and become a housewife, devoting her life to the well-being of her husband and children<sup>3</sup>. Her parents arranged for Elsa to marry a rich (but unattractive) Russian man. To escape a fate she didn't want, she decided to leave home in 1913, at the age of 23. She then moved to London and within the year she married Count William de Went de Kerlor<sup>4</sup>. After two years, the newly-wed couple moved to New York, where they welcomed to the world their daughter. Here Elsa met for the first time with the local representants of Dada/pre-Surrealism: Man Ray and Marcel Duchamp. Shortly after the move, the Count abandoned the family

1 SECREST 2014, p. 6.

2 THE TIME 1934, p. 55.

3 SECREST, *op. cit.*, s. 16.

4 SWEENEY-RISKO 2015, p. 310.

for the actress and dancer, Isadora Duncan<sup>5</sup>. Left penniless and estranged from her Italian family, Schiaparelli was forced to take care of her child on her own and become the only provider for the family. Wanting to start over, she moved with her little daughter to Paris<sup>6</sup>. In the beginning she took up various jobs to support her sickly child. In 1922 her life was about to change forever, when her friend Gaby Picabia (the wife of Francis Picabia) was hired by the famous fashion designer Paul Poiret to be a hostess at his private theatre on the elegant grounds of his eighteenth-century residence. Picabia, lacking funds for a new outfit, was in desperate need of a new evening gown. Her friend Elsa “came to her rescue” with yards of richly colored fabric, wonderful ideas and a mouthful of pins. Between them they pulled, draped and cut directly onto Gaby’s form. Subsequently, she greeted the public in the first Schiaparelli and her employer admired and complimented her unusual dress. This event was a milestone in Schiaparelli’s life that led her to change her career path and begin her fashion work<sup>7</sup>.

## 2. The fashion imperium in progress

After being noticed by Paul Poiret it would not be an exaggeration to say that Elsa was getting serious about designing and inventing clothing. In 1930 she opened her first boutique at 21 Place Vendôme, it became a foundation of her future dominance over the course of the 1930s<sup>8</sup>. What attracted the customers to her outfits was the universality and, paradoxically, how easy they were to copy. Shortly after the emergence of her new collection the ‘inspirations’ were easy to spot on the Champs-Élysées. From Paris new fashions travelled all the way to New York, where *millions of shop girls who had never heard of Schiaparelli were proudly wearing her models*<sup>9</sup>. Some of the knitted dresses were sold in the United States in a form of authorized knitting patterns<sup>10</sup>.

Furthermore, another feature of Schiaparelli’s fashion house that turned out to be of importance to its clients, was comfort which often went beyond what emancipation already entailed. The artist frequently set her sights on bold, innovative and, as it would later prove, revolutionary solutions. One of them, was the incorporation of zippers into her designs for the ease of removal<sup>11</sup>.

---

5 WHITE 1986, p. 38.

6 SECREST, *op. cit.*, p. 71.

7 *Ibidem*, p. 71.

8 MERLIN, year unknown, p.1.

9 THE TIMES 1934, *op. cit.*, s. 52.

10 BUSCILLA 1935, s. 19.

11 O'BRIAN 2020, p. 10.





1. Schiaparelli knitting patterns, 1930s.  
[https://i.etsystatic.com/5206364/r/il/3244e1/2418310321/il\\_570xN.2418310321\\_gjqg.jpg](https://i.etsystatic.com/5206364/r/il/3244e1/2418310321/il_570xN.2418310321_gjqg.jpg)

2. Schiaparelli knitting patterns, 1930s.  
[https://i.etsystatic.com/5474486/r/il/872foc/452664919/il\\_fullxfull.452664919\\_4vie.jpg](https://i.etsystatic.com/5474486/r/il/872foc/452664919/il_fullxfull.452664919_4vie.jpg)

Moreover, her clothes reframed the woman's body toward a more active role in the world. In the early years of her career her emphasis was on practical clothing for women such as trouser skirts, bathing suits and travel clothes<sup>12</sup>. The vision of fashion proposed by Schiaparelli reflected the changing social mood and the increasing emancipation of women in French society of the interwar period. The "Schiaparelli" woman was a woman who prioritized comfort and the practicality of dress, without sacrificing their craftsmanship and elegance at the expense. Through fashion, she showed that the woman of the 1930s was an ambitious individual who was not only professionally but also socially active<sup>13</sup>.

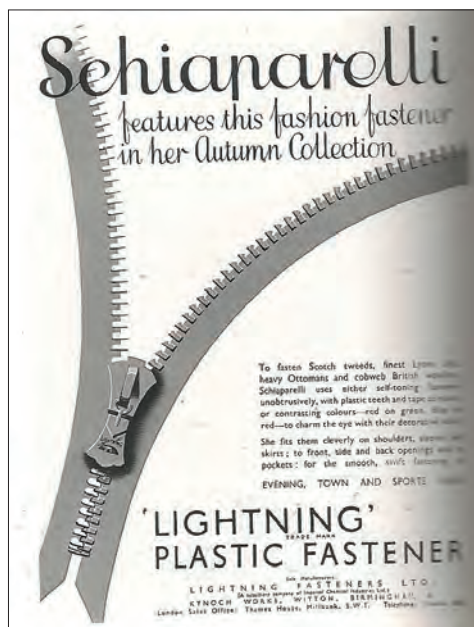
Since 1935, Schiaparelli had been presenting thematic collections at her salon, theatrically staged with dramatic lighting, backdrops and music. A fashion editor who regularly attended these events recalled that the front rows were filled with royalty, politicians, artists, film stars who pushed towards the models "as if it were rush hour"<sup>14</sup>. Despite the theatricality, the seemingly strange designs and

<sup>12</sup> SWEENEY-RISKO 2015, *op. cit.*, p. 314.

<sup>13</sup> *Ibidem.*

<sup>14</sup> PHILADELPHIA MUSEUM OF ART 2003, p.10.

the rather emancipated vision of the woman, Schiaparelli's designs enjoyed general acclaim and the interest of her contemporaries. Newspapers were spreading the word about her latest collections, her resume, her trademark shocking pink colour or the perfumes for men and women branded with her name. In less than a decade of business, she has created a reputation and a good name for herself not only among artists, but also the rest of the world. However, one day, September 1, 1939, not only changed the course of history, but also the direction of the rising tide on which the designer was on.



3. Schiaparelli 'lightning' fastener from Autumn collection, 1930s. <https://trimlab.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/01/schiaparellizipadvert.jpg>



4. Schiaparelli zippers, late 1930s. <https://trimlab.wordpress.com/2014/01/21/the-house-of-schiaparelli-and-the-zipper/>

### 3. The decline of the 'Schiap'

Despite the now legendary duel and, so to speak, “arms race” between her and her rival Coco Chanel, the Schiaparelli fashion house did very well until the late 1930s. The harbinger of the downward turn turned out to be the outbreak of World War II. Throughout the conflict, the designer tried to remain professionally active. Relatively calm “The Phoney War” in France (an eight month period during which there was only one limited military land operation on the Western Front),

she launched a Spring 1940 collection, the last that she made in pre-war France<sup>15</sup>. The main theme was military, with “trench” brown and camouflage print taffetas and even the handbags for carrying the gas masks<sup>16</sup>.

In July of 1940, Schiaparelli sailed to New York to begin a lecture tour called “Clothes and the Woman.” At the beginning of 1941, she sailed back to Europe only to return to New York in May. She lived in the city until the end of the war where she volunteered at various war-relief organizations<sup>17</sup>. In 1945, when the war ended, she returned from her refuge in New York to find out that in Paris the mood of fashion had changed. She tried to keep up with the gravely changed styles, needs and sensibilities of the post-war fashion but she couldn’t stop the ongoing downward spiral of her fashion house’s popularity. In 1954 she published her autobiography *The Shocking Life* and then lived out a comfortable retirement between her Paris apartment and her house in Tunisia. She died on 13 November 1973, at the age of 83 leaving behind a legacy that, as it turned out, was not to be forgotten.

#### 4. The posteriority and conclusion

For researchers the impact that Schiaparelli made on the fashion of the next decades is undisputed. Changing the way people think about clothing, encouraging people to push ever new creative boundaries, or theatricalizing and turning fashion shows into a spectacle are among the many subsequent fruits the designer’s work has produced. Many later designers manifested the hallmarks of Surrealist fashion in later years and which were influenced by Schiaparelli’s innovations in design. For example, Thierry Mugler notably made waves with his designs of SS97 “insects’ motif,” which featured intricate, insect-inspired elements. Hussein Chalayan also made surreal history with his FW00 “table skirt,” a piece that seamlessly transformed from a table into a wearable garment, blurring the lines between art and fashion<sup>18</sup>.

Equally, Marc Jacobs’ 2008 *Backwards* collection was designed to proceed in reverse, featuring witty accessories like hats adorned with eyes and bags that were dissected and patched together in unexpected ways, adding a playful twist to his runway show<sup>19</sup>. The topic of surrealism in fashion cannot be discussed without mentioning Alexander McQueen, whose illustrious career was characterized

---

15 *Ibidem*, p. 18.

16 *Ibidem*.

17 *Ibidem*.

18 YASSER 2023.

19 *Ibidem*.

by his dramatic and roaring aesthetic. For one of his earliest collections in 1997, McQueen's *La Poupée*, he sent models down the runway adorned with feathers, shells, birds, and butterflies, creating a mesmerizing collision of fashion and surrealism that continues to inspire future generations<sup>20</sup>.



5. Thierry Mugler ss 1997 Collection, 1997. <https://i.pinimg.com/originals/39/fa/cf/39facf3cce11f0794ecae7e1ac2f5f5f.jpg>





6. Hussein Chalayan FW 2000 table dress, 2000. [https://assets.vogue.com/photos/5a1c48b028c66f109ab5db10/master/w\\_1280%2Cc\\_limit/CHALAYAN-FALL-2000-RTW-56-NATALIA-SEMANOVA-2C897907.JPG](https://assets.vogue.com/photos/5a1c48b028c66f109ab5db10/master/w_1280%2Cc_limit/CHALAYAN-FALL-2000-RTW-56-NATALIA-SEMANOVA-2C897907.JPG)

Schiaparelli's designs from the first half of 20<sup>th</sup> century also had a strong influence on the popularization of shocking the audience through fashion. One of the crowning examples of fashion that shocks and causes disbelief is Lady Gaga's Franc Fernandez dress made of meat in which she attended to MTV Video Music Awards gala in 2010. Clad in flank steak, she managed to outdo even herself. Slashed to the thigh, and featuring a cowl neck, the dress came with matching beefy boots, hat and meat clutch<sup>21</sup>.

---

21 THORP 2023.



7. Alexander McQueen, *La Poupée*, 1997. <https://glowbalfashion.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/03/debra-shaw-for-alexander-mcqueen-ss1997-la-poup-c3a9e.jpg?w=640>



8. Marc Jacobs, *Backwards*, 2008. [https://blogger.googleusercontent.com/img/b/R29vZ2xl/AVvXsEjU3ogljGEsO84IKc8QdoSMcxDR-kcOZgFRiF12a6Y6wWF2lSm\\_M4h7bdLhqJoi8udk4wbTmoqOZ\\_1AI-CoIsFPLmAoAJaa6ZcSKgWReOPv-dONZOtwTKKT-io3VxwepwauDZolTdQ\\_MEiME/w1200-h630-p-k-no-nu/Marc+Jacobs+backwards+heels+Spring+2008.jpg](https://blogger.googleusercontent.com/img/b/R29vZ2xl/AVvXsEjU3ogljGEsO84IKc8QdoSMcxDR-kcOZgFRiF12a6Y6wWF2lSm_M4h7bdLhqJoi8udk4wbTmoqOZ_1AI-CoIsFPLmAoAJaa6ZcSKgWReOPv-dONZOtwTKKT-io3VxwepwauDZolTdQ_MEiME/w1200-h630-p-k-no-nu/Marc+Jacobs+backwards+heels+Spring+2008.jpg)





9. Franc Fernandez „The Meat Dress” designed for Lady Gaga for the 2010 MTV Video Music Awards. <https://francfernandez.blogspot.com/2010/09/lady-gaga-at-vmaw.html>

Afterwards, the brand regained their official Haute Couture label, recognized by French Couture Federation, and appointed its new artistic director, Daniel Roseberry<sup>24</sup>. Thus, it has become an A-liner again, with designs created under the brand’s name appearing at major American and foreign fashion events.

The revival of Schiaparelli was a complex process. After all, how does one rebuild a brand that has been closed for more than six decades? The first hint of this fashion “resurrection” took place in 2012 when Farida Khelfa confirmed the return of the brand and became its new ambassador<sup>22</sup>. Her efforts were extremely effective and the fashion house rose like a phoenix from the ashes. In 2014, after 60 years Schiaparelli launched at Paris Fashion Week the first haute couture runway show since 1954<sup>23</sup>.



10. Dua Lipa wearing Schiaparelli, 2023. [https://media.vogue.co.uk/photos/659b4b4ed805ef4620532770/2:3/w\\_2560%2Cc\\_limit/1908162064](https://media.vogue.co.uk/photos/659b4b4ed805ef4620532770/2:3/w_2560%2Cc_limit/1908162064)

22 *Schiaparelli set to relaunch*, *FashionUnited*, May 9<sup>th</sup> 2012, <https://fashionunited.com/v1/fashion/schiaparelli-set-to-relaunch/201205093648>, [access date: 14.07.2024].

23 *The story of the house*, *Maison Schiaparelli official website*, <https://www.schiaparelli.com/en/21-place-vendome/the-story-of-the-house/>, [access date: 14.07.2022].

24 *Ibidem*.

The Schiaparelli dresses and ensembles were worn by the world's most famous pop culture stars such as: Dua Lipa (the modern re-interpretation of the 1938 Skeleton Dress worn at the 81<sup>st</sup> Annual Golden Globe Awards in January 2024)<sup>25</sup>, Taylor Swift (the 66<sup>th</sup> Annual Grammy Awards in February 2024)<sup>26</sup>, Jennifer Lopez (MET Gala in May 2024)<sup>27</sup> and, most recently, Kylie Jenner (Paris Fashion Week in June 2024)<sup>28</sup>.



11. Kylie Jenner wearing Schiaparelli, designed by Daniel Roseberry, Haute Couture Fall/Winter 2024. <https://www.schiaparelli.com/en/news/2024-06-24-kylie-jenner-wore-schiaparelli-to-the-haute-couture-fall-winter-2024-25-schiaparelli-show>

One of the honours that went down in the history of the fashion house was in 2021 when Lady Gaga sang the national anthem at the inauguration of President-Elect Joe Biden, wearing a Schiaparelli Haute Couture gown with a gilded brass dove holding an olive branch as a symbol of harmony and peace.

25 Dua Lipa wore custom Schiaparelli Haute Couture to the 81<sup>st</sup> Annual Golden Globe Awards, January 7<sup>th</sup> 2024, Maison Schiaparelli official website, <https://www.schiaparelli.com/fr/actualites/2024-01-07-carey-mulligan-wore-custom-schiaparelli-haute-couture-to-the-81st-annual-golden-globe-awards>, [access date: 14.07.2024].

26 E.G. Coyne, *Taylor Swift Wears Custom Strapless Schiaparelli Dress on the 2024 Grammys Red Carpet*, *Women's Wearily* website, <https://wwd.com/pop-culture/celebrity-news/taylor-swift-schiaparelli-dress-2024-grammys-1236164497/>, [access date: 14.07.2024].

27 H. Salessy, *Jennifer Lopez stuns in Schiaparelli at the Met Gala 2024*, *Vogue France* website, May 7 2024, <https://www.vogue.fr/article/jennifer-lopez-schiaparelli-dress-met-gala-2024>, [access date: 14.07.2024].

28 A. Newbold, *Kylie Jenner Tries the Pink Bridal Trend at Schiaparelli Couture*, June 24 2024, *Vogue* website, <https://www.vogue.com/article/kylie-jenner-pink-bridal-trend-at-schiaparelli-couture>, [access date: 14.07.2024].



12. Lady Gaga wearing a Schiaparelli gown 2021. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gaga\\_inauguration\\_Schiaparelli\\_gown.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gaga_inauguration_Schiaparelli_gown.jpg)

The reappearing of the brand confirms that the great talent and the legacy of the surrealist fashion is timeless and can overcome all adversity. The future, therefore, paints a bright picture for the fashion house, showing that even after years of absence, Schiap's artistic spirit is still alive and her work, despite being nearly a century old, continues to inspire and delight the modern viewer.

## Bibliography

### Printed sources

- BUSCILLA 1935 – Buscilla Knitting Patterns, *Schiaparelli one piece dress n° 736*, Bucilla Knitting Patterns vol. 80, 1935.
- MERLIN (rok nieznany) – Merlin, *Elsa Schiaparelli, de l'art dans la haute-couture*, Université Paris-Sorbonne, year unknown.
- O'BRIAN 2020 – Megan O'Brian, *Fashioning The New Woman: Elsa Schiaparelli And The Illusion And Agency Of Feminine Performance*, New College of Florida, 2020.
- PHILADELPHIA MUSEUM OF ART 2003 – Philadelphia Museum of Art, *Shocking! The Art and Fashion of Elsa Schiaparelli. The Educational packet.*, Philadelphia Museum of Art, 2003.
- SECRET 2014 – Meryle Secret, *Elsa Schiaparelli. A biography.*, Pinguin Books Ltd., 2014.
- SWEENEY-RISKO 2015 – Jennifer Sweeney-Risko, *Elsa Schiaparelli, The New Woman, and Surrealist Politics*, "Interdisciplinary Literary Studies" vol. 17 (2015), n° 3, Penn State University Press, 2015.
- WHITE 1986 – Palmer White, *Schiaparelli: Empress of Paris Fashion*, Rizzoli, 1986.

### Online sources bibliography

- COYNE 2024 – Elizabeth Grace Coyne, *Taylor Swift Wears Custom Strapless Schiaparelli Dress on the 2024 Grammys Red Carpet*, *Women's Wearily website*, <https://www.com/pop-culture/celebrity-news/taylor-swift-schiaparelli-dress-2024-grammys-1236164497/>, [access date: 14.07.2024].
- FASHIONUNITED 2012, strona Fashion United, *Schiaparelli set to relaunch*, May 9<sup>th</sup> 2012, <https://fashionunited.com/v1/fashion/schiaparelli-set-to-relaunch/201205093648>, [access date: 14.07.2024].
- MAISON SCHIAPARELLI 2024 – oficjalna strona Maison Schiaparelli, *The story of the house*, <https://www.schiaparelli.com/en/21-place-vendome/the-story-of-the-house/>, [access date: 14.07.2024].
- MAISON SCHIAPARELLI 2024 – oficjalna strona Maison Schiaparelli, *Dua Lipa wore custom Schiaparelli Haute Couture to the 81<sup>st</sup> Annual Golden Globe Awards*, January 7<sup>th</sup> 2024, <https://www.schiaparelli.com/fr/actualites/2024-01-07-carey-mulligan-wore-custom-schiaparelli-haute-couture-to-the-81st-annual-golden-globe-awards>, [access date: 14.07.2024].
- NEWBOLD 2024 – Alice Newbold, *Kylie Jenner Tries the Pink Bridal Trend at Schiaparelli Couture*, June 24 2024, *Vogue website*, <https://www.vogue.com/article/kylie-jenner-pink-bridal-trend-at-schiaparelli-couture>, [access date: 14.07.2024].
- SALESSY 2024 – Héloïse Salessy, *Jennifer Lopez stuns in Schiaparelli at the Met Gala 2024*, *Vogue France website*, May 7 2024, <https://www.vogue.fr/article/jennifer-lopez-schiaparelli-dress-met-gala-2024>, [access date: 14.07.2024].
- THE TIME 1934 – Autor nieznany, *Haute Couture*, "The Time", n° 7 (18 sierpnia 1934), p. 55.

THORP 2023 – Clare Thorp, *Lady Gaga Meat Dress: The outfit that shocked a world*, BBC website, 21 September 2023, <https://www.bbc.com/culture/article/20230921-lady-gaga-meat-dress-the-outfit-that-shocked-the-world>, [access date: 14.07.2024].

YASSER 2023 – Nayera Yasser, *12 Designers and Fashion Houses Using Surrealism to Challenge Everything Conventional*, Vogue Arabia website, February 1<sup>st</sup> 2023, <https://en.vogue.me/fashion/designers-fashion-houses-surrealism-schiaparelli-iris-van-herpen-harris-reed-moschino-richard-quinn-tomo-koizumi-loewe/>, [access date: 14.07.2024].



Michał Myśliński

 <https://orcid.org/0000-0001-5977-2142>Instytut Sztuki PAN  
Pracownia Rzemiosła Artystycznego i Designu

## Geneza i początki działalności spółdzielni „Metaloplastyka” w Łodzi (1950–1958)

Genesis and Early Activities of the Metaloplastyka Cooperative in Łódź (1950–1958)

**Streszczenie.** W 1950 roku w Łodzi założono spółdzielnię Metaloplastyka, w skład której weszły warsztaty metaloplastyczne, złotnicze, pieczętkarskie i inne. Pozwoliło to na ukierunkowanie produkcji na biżuterię srebrną i metalową oraz galanterię. W pierwszych latach istnienia do spółdzielni dołączały kolejne pracownie jubilerskie i metaloplastyczne, była ona włączana do różnych struktur spółdzielczych w Polsce. Ostatecznie w 1958 roku weszła w skład Centrali Przemysłu Ludowego i Artystycznego (CPLiA), a jej wyroby z tego okresu znalazły się w katalogu biżuterii wydanym w 1957 roku.

**Słowa kluczowe:** wzornictwo; biżuteria polska po 1945; spółdzielnie po 1945; Metaloplastyka (spółdzielnia); Łódź; Cepelia

**Abstract.** In 1950 the Metaloplastyka cooperative was established in Łódź – it included metalwork, goldsmithing, stamp making and other workshops. This allowed the cooperative’s production to be directed towards silver and metal jewellery and accessories. In the first years of its existence, subsequent jewellery and metalwork workshops were added to the cooperative, and it was included in various cooperative structures in Poland. In 1958, it finally became part of the Headquarters of the Folk and Artistic Industry (Centrala Przemysłu Ludowego i Artystycznego – CPLiA), and its products from that time are included in the jewellery catalog published in 1957.

**Keywords:** Design; Polish jewellery after 1945; Cooperatives after 1945; Metaloplastyka (cooperative Metalwork); Łódź; Cepelia

**B**adania nad wzornictwem oraz produkcją biżuterii i galanterii wytwarzanej w okresie PRL ze srebra, złota oraz metali nieszlachetnych – stanowiącej obecnie zarówno obiekty kolekcjonersko-muzealne, jak i wciąż noszone wyroby jubilersko-złotnicze – wyraźnie rozwijają się dziś w kilku kierunkach. Jednym z nich jest analiza tzw. biżuterii spółdzielnianej, wykonywanej w spółdzielniach włączonych do struktur Centrali Przemysłu Ludowego i Artystycznego (dalej: CPLiA), gdzie obok form i ich przemian badane są równie istotne



wątki historyczne i ekonomiczne, pozwalające dokładniej poznać okoliczności powołania spółdzielni i rodzaje tworzących je warsztatów, co wprost rzutowało na charakter podejmowanej produkcji i jej ewolucję.

Stan badań nad historią i działalnością spółdzielni Metaloplastyka jest właściwie szczątkowy, bo wskazać można zaledwie jedno opracowanie autorstwa Romana Gmurczyka z 2014 roku poświęcone ponad 200 spółdzielniom należącym do CPLiA<sup>1</sup>. Charakter tego omówienia, którego celem było upamiętnienie wszystkich spółdzielni wchodzących w struktury Centrali, niejako wymusił znaczną skrótowość i brak krytycznej analizy podawanych informacji, a także brak całego aparatu naukowego, co było oczywistą konsekwencją tak przyjętego schematu narracji, której pobocznym efektem jest np. brak odwołań do konkretnych materiałów źródłowych, brak dokładnych dat, pomijanie imion przy nazwiskach wzmiankowanych postaci lub posługiwanie się wyłącznie ich inicjałami. Nie zmienia to jednak faktu, że opracowanie, oparte na materiałach archiwalnych wytworzonych w CPLiA i wywiadach Autora, pozostaje w zasadzie jedyną publikacją, w której zawarto lapidarne dane o początkach funkcjonowania spółdzielni – wynika z nich, że spółdzielnia założona została w 1950 roku i grupowała wówczas 7 zakładów i wytwórni zatrudniających 53 pracowników (podając za Gmurczykiem były to: zakład ślusarsko-tokarski M. Kędzierskiego; wytwórnia pieczętek Szatkowskiego, Klimczaka, Jędrzejczaka; zakład grawerski Łaszczewskiego, Daaba, Ganclerza; wytwórnia galanterii metalowej St. Bartnickiego; wytwórnia galanterii metalowej P. Abramowskiego; zakład jubilerski Józefa Szubskiego; zakład grawersko-jubilerski Tadeusza Warchulskiego), a w 1951 roku dołączono do spółdzielni kolejne 3 warsztaty (były to przejęte ze spółdzielni Rękodzieło Artystyczne: zakład jubilerski J. Górnik; wytwórnia galanterii metalowej Rozpędzkiego; zakład jubilerski przy ul. Nawrot 2)<sup>2</sup>.

W 1954 roku spółdzielnię wyłączono ze struktur CPLiA i przypisano do pionu Brązowego Związku Spółdzielni Metalowo-Drzewnych; wówczas też, w 1955 roku, włączono do niej likwidowaną spółdzielnię Argentum, a władze Metaloplastyki rozpoczęły starania o ponowne przyjęcie do struktur CPLiA, uwieńczone sukcesem w 1958 roku. Od tego czasu, tj. połowy lat 50. XX wieku, spółdzielnia w coraz bardziej zdecydowany sposób ukierunkowywała swój profil w stronę produkcji biżuterii oraz galanterii metalowej, stając się w tym zakresie jedną z wiodących spółdzielni tak w zakresie wzornictwa, jak i produkcji, obok ORNO, Imago Artis, Rytosztuki, Wytwórni WYROBÓW Bursztynowych oraz innych<sup>3</sup>.

1 GMURCZYK 2014, s. 224–226.

2 Zapis nazwisk oraz inicjały imion (lub ich brak) podaję w tym akapicie za Gmurczykiem. Imiona i poprawny zapis nazwisk (np. w rzeczywistości nazwisko „Rozpędzki” odnosi się do Zygmunta Rozpędzkiego) podaję w dalszej części tekstu.

3 Pomijam tu wytwórnie państwowe oraz spółdzielnie należące do innych struktur organizacyjnych.



1. Znak firmowy spółdzielni Metaloplastyka; przed 1957 (?); fot. arch. pryw.



2. Znak firmowy spółdzielni Metaloplastyka; przed 1963; fot. arch. pryw.

Jak wspomniano, historia początków działania spółdzielni przytoczona w opracowaniu Gmurczyka jest nader lapidarna i nie tłumaczy procesów, które spowodowały jej zwrot w stronę produkcji biżuterii oraz galanterii metalowej i srebrnej; jednak sięgnięcie do niewielkiego, ale niezwykle istotnego zasobu archiwalnego – tzw. teczki spółdzielni CPLiA<sup>4</sup> – pozwala przedstawić dokładniej ten proces, uwieńczony późniejszym sukcesem organizacyjnym, produkcyjnym i artystycznym.

Lektura i analiza zachowanego najstarszego dokumentu pozwala przyjąć, że spółdzielnia została zawiązana od razu z myślą o jej włączeniu do CPLiA, nie funkcjonowała ona bowiem wcześniej w innych strukturach spółdzielczych – być może taki właśnie proces jej powoływania i akcesji związany był z prowadzoną wówczas akcją przejmowania przez Centralę niemal wszystkich spółdzielni, których produkcja mogła zostać określona jako artystyczna, choć, jak pokazała praktyka, nie był to warunek konieczny<sup>5</sup>.

Niemniej 21 października 1950 roku w Resursie Rzemieślniczej przy ul. Kilińskiego 123 w Łodzi odbyło się Walne Zgromadzenie Założycielskie Spółdzielni Przemysłu Ludowego i Artystycznego Metaloplastyka – wzięło w nim udział 52 członków założycieli<sup>6</sup>, którzy ustalili, że nazwa spółdzielni to „Metaloplastyka Spółdzielnia Przemysłu Ludowego i Artystycznego z odpowiedzialnością udziałami w Łodzi”, jej siedzibą jest Łódź, terenem działania województwo łódzkie, a przedmiotem produkcji są: „a) wyroby artystyczne i luksusowe z metali, b) wyrób pieczętek kauczukowych i stempli metalowych, c) wszelka biżuteria, d) artystyczne wywieszki reklamowe i litery plastyczne”.

Przeprowadzono także wybór ośmioosobowej Rady Nadzorczej<sup>7</sup>, omówiono plany wyników na listopad i grudzień 1950 roku, plany finansowe, wysokość zobowiązań itp. Po tym akcie wypełniono i przesłano do CPLiA „Kwestionariusz informacyjny dla nowozakładanej Spółdzielni Przemysłu Ludowego i Artystycznego”, powtarzając w nim część ustaleń Zgromadzenia Założycielskiego i posiedzenia nowo wybranej Rady Nadzorczej, dookreślając, że statutowy przedmiot

4 Teczka przechowywana w archiwum Instytutu Sztuki PAN w Warszawie.

5 KORDUBA 2013, s. 139–141.

6 Ta liczba widnieje w protokole Zgromadzenia, choć przesłana do CPLiA lista członków spółdzielni obejmuje już 53 osoby, spośród których 17 osób miało podjąć pracę jako grawerzy, 12 jako jubilerzy, 1 jako galwanizator, 12 jako pieczętarze.

7 Osobnym dokumentem jest sporządzony tego samego dnia i w tym samym miejscu „Protokół Konstytucyjnego posiedzenia Rady Nadzorczej” (Radę utworzyli: Marian Łaszczewski, Stanisław Bartnicki, Tadeusz Warchulski, Piotr Abramowski, Jerzy Ganclerz, Jan Wilmański, Józef Szubski, Romana Tambelli). Powołano także Zarząd (Bohdan Dębowski, Ryszard Daab, Józef Kawecki), Komisję Rewizyjną (Józef Szubski, Piotr Abramowski, Jan Wilmański), Komisję Gospodarczą (Marian Łaszczewski, Romana Tambelli, Stanisław Bartnicki) i komisję techniczną (Jan Wilmański, Władysław Wiśniewski, Józef Szubski). Tymczasową siedzibą Zarządu był lokal przy ul. Piotrkowskiej 89.

działalności spółdzielni to: 1) wyroby jubilerskie, 2) wyroby grawerskie, 3) wyroby pieczętarskie, 4) transparenty, plakaty, wywieszki. Szczególnie istotne jest wskazanie inicjatorów powołania spółdzielni – byli to Józef Szubski (jubiler-grawer), Romuald Daab (grawer), Jerzy Ganclerz (pieczętarz), Tadeusz Warchulski (grawer), Stanisław Bartnicki (grawer), a w zakresie zawodowych umiejętności członków Zarządu spółdzielni wskazano, że jego przewodniczący, Bohdan Dębowski, legitymuje się świadectwem czeladniczym w zakresie jubilerstwa (powierzono mu funkcję kierownika spółdzielni, posiadał bowiem przygotowanie ze szkoły handlowej), członek Zarządu Romuald Daab posiada świadectwo mistrzowskie w zakresie grawerstwa (pełnił funkcję kierownika technicznego spółdzielni), a Józef Kawecki ma świadectwo czeladnicze w zakresie ślusarstwa; samodzielnym księgowym miał zostać „ob. Kabza” – absolwent szkoły handlowej.

Podczas spotkania określono również 4 działy wytwórcze i możliwość zatrudnienia w nich pracowników: dział grawerski (19 osób), jubilerski (12 osób), pieczętarski (11 osób), sztyldowy (2 osoby). Dodano przy tym, że w zakresie działu grawerskiego, pieczętarskiego i sztyldowego spółdzielnia spodziewa się zleceń z fabryk, biur, urzędów państwowych i spółdzielczych, do działu jubilerskiego zaś zlecenia będą zapewne płynąć z CPLiA oraz od osób prywatnych. Spółdzielnia dysponowała lokalami prywatnymi, dzierżawionymi oraz przekazanymi przez członków spółdzielni, a w zakresie urządzeń w jej dyspozycji znajdowało się 9 pras balansowych, 6 wiertarek elektrycznych, 2 pary nożyc do cięcia metalu, 3 tokarnie, 1 heblarka firmy Schepping, 1 piła elektryczna do cięcia metalu, 4 pantografy, 2 sznyciarki ręczne, 1 młot spadowy, 1 prasa hydrauliczna, 2 piece do topienia metalu<sup>8</sup>.

Zarząd CPLiA w Warszawie wydał 13 grudnia 1950 roku decyzję o uznaniu tzw. celowości spółdzielni, co było równoznaczne z przyjęciem Metaloplastyki do własnych struktur. Spółdzielnia, zatrudniająca wówczas 106 osób, prowadziła deklarowaną działalność produkcyjną i gospodarczą w branży metalowej w następujących oddziałach: grawerski nr 1 (ul. Sienkiewicza 61; od 1 listopada 1950); grawerski nr 2 (ul. Piotrkowska 89; od 1 listopada 1950); grawerski nr 3 (ul. Piotrkowska 112; od 1 listopada 1950); grawerski nr 4 (ul. Nawrot 38b; od 1 listopada 1950); pieczętarski (ul. Piotrkowska 83; od 7 listopada 1950); jubilerski (ul. Piotrkowska 158; od 1 grudnia 1950); zespół jubilerski nr 1 (ul. Piotrkowska 99; w styczniu 1950 włączony do CPLiA i od spółdzielni Rękodzieło Artystyczne przejęty przez Metaloplastykę 10 kwietnia 1951); zespół jubilerski nr 2 (ul. Nawrot 2; w styczniu 1950 zorganizowany przez spółdzielnię Rękodzieło Artystyczne i przejęty przez Metaloplastykę 10 kwietnia 1951); zespół metalowy nr 2 (ul. Nowotki 80;

<sup>8</sup> Narzędzia te był własnością członków spółdzielni, którzy oddali je do bezpłatnego użytkowania.

28 grudnia 1949 przejęty przez spółdzielnię Rękodzieło Artystyczne, następnie przejęty przez Metaloplastykę – zapewne 10 kwietnia 1951); punkt usługowy (galanteria, jubilerstwo, grawerstwo, naprawy; ul. Daszyńskiego 14; od 28 grudnia 1950).

Z pewnością jednak już w drugiej połowie 1953 roku spółdzielnia przeżywała pewne kłopoty finansowe, rzutujące na płace spółdzielców w dziale usług; poświadcza to skierowane do Zarządu CPLiA pismo z 29 grudnia 1953 roku, w którym domagano się, by uznać Metaloplastykę za spółdzielnię usług artystycznych. Podyktowane to było przede wszystkim faktem, że spółdzielnia uzależniona była od zamówień składanych przez zleceniodawców indywidualnych, co wprost przekładało się na wielkość produkcji i jej wartość, a tym samym zysk i płace pracowników. Postulowano przy tym, by zwolnić spółdzielnię od określania tzw. planów asortymentowych, odstąpić od stosowania wynagrodzeń liczonych według stawek godzinowych, a przejść na rozliczenie procentowe, zależne od wydajności pracy.

Przychyłość CPLiA wobec postulatów Metaloplastyki wdrożonych już w lutym 1954 roku nie uchroniła jednak spółdzielni przed zmianami strukturalnymi, 20 sierpnia 1954 roku bowiem włączono ją w system Związku Branżowego Spółdzielni Metalowo-Drzewnych i Wytwórczości Różnej, a stosowny protokół spisano 7 września 1954 roku. Co zastanawiające, Metaloplastyka, funkcjonująca już w nowej strukturze, ale wciąż występująca przed sądem jako Spółdzielnia Przemysłu Ludowego i Artystycznego, postanowieniem tegoż Sądu Powiatowego dla Dzielnicy Łódź-Śródmieście (Wydział III Ksiąg Publicznych, Rejestr Handlowy) przejęła 11 lipca 1955 roku Rzemieślniczą Spółdzielnię Pracy Srebrniczo-Grawerską Argentum w Łodzi. Dopiero 11 czerwca 1956 roku wspomniany Sąd Powiatowy dokonał odpowiedniego, aktualizującego wpisu w Rejestrze Handlowym, a spółdzielnia przybrała nazwę Grawersko-Jubilerska Spółdzielnia Pracy METALOPLASTYKA. Nie zmienił się natomiast charakter jej wytwórczości – wpis w sądowym rejestrze jasno głosił, że „spółdzielnia organizuje i prowadzi w ramach Narodowego Planu Gospodarczego zakłady wytwórcze i usługowe w zakresie grawerstwa, pieczętarstwa, jubilerstwa, galanterii metalowej i kowalstwa artystycznego”. Ten charakter produkcji pozwolił władzom spółdzielni starać się o ponowne włączenie w struktury CPLiA, czego dowodzi uchwała walnego zgromadzenia członków spółdzielni z 27 kwietnia 1957 roku i wniosek jej władz skierowany 20 maja 1957 roku do Zarządu i Rady Nadzorczej Krajowego Związku Spółdzielni Przemysłu Ludowego i Artystycznego CPLiA w Warszawie; podnoszono w nim, że Metaloplastyka była w strukturze CPLiA od jej założenia w listopadzie 1950 do września 1954 roku, a przekazanie spółdzielni do Łódzkiego Związku Spółdzielni Pracy było wynikiem intryg jednego z dyrektorów, który nie uwzględniał artystycznego charakteru produkcji Metaloplastyki. Argumentowano, że przynależność do



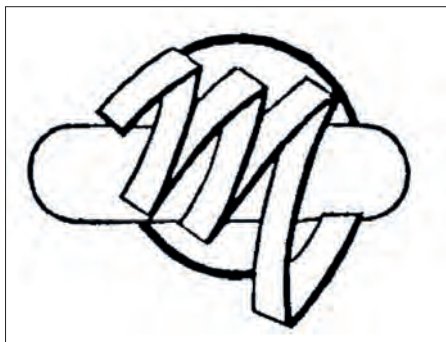
CPLiA dawała spółdzielni możliwość stałego rozwoju, podnoszono też artystyczną jakość wyrobów dzięki nadzorowi Centrali oraz stałej współpracy z plastykiem Zygmuntem Cichym; zauważono przy tym, że podobny charakter mają inne spółdzielnie należące do KZSPLiA, m.in. poznańska Rytosztuka.

W kolejnym piśmie do Zarządu KZSPLiA z 29 czerwca 1957 roku władze Metaloplastyki dookreśliły, że należy utrzymać nieprofilowany dział pieczętarski ze względu na inne zobowiązania, podkreśliły także, że istnieje możliwość uzyskania od Rytosztuki części ich zaopatrzenia w ramach wymiany wzajemnej, a poważne zlecenia wykonywane są w kooperacji ze spółdzielnią Rękodzieło Artystyczne.

Przejście Metaloplastyki do struktur KZSPLiA nie przebiegało bynajmniej łatwo, co tłumaczyć można pewną atrakcyjnością spółdzielni jako generującej zysk – ten trudny proces przejścia prowadził Zarząd KZSPLiA, pertraktując z Łódzkim Związkiem Spółdzielni Pracy, a istotnym argumentem prawnym było, że w myśl uchwał II Zjazdu Spółdzielczości każda spółdzielnia ma swobodne prawo wyboru Związku, do którego chce należeć. W efekcie Łódzki Związek Spółdzielni Pracy 2 listopada 1957 roku wyraził zgodę na powrót Metaloplastyki do KZSPLiA z dniem 1 stycznia 1958 roku – stosowny protokół przekazania podpisano 20 grudnia 1957 roku, a po dopełnieniu wszelkich formalności walne zgromadzenie członków spółdzielni uchwaliło 11 marca 1958 roku powrót do nazwy „METALOPLASTYKA Spółdzielnia Przemysłu Ludowego i Artystycznego w Łodzi”.

Kierując uwagę przede wszystkim na wyroby z zakresu biżuterii i galanterii metalowej produkowane w Metaloplastyce w tym czasie, trzeba niestety stwierdzić, że dysponujemy nikłą wiedzą o charakterze, rodzaju i ilości tego asortymentu, ponieważ nie zachowały się do obecnych czasów archiwa wówczas wytwarzane i gromadzone przez Dział Nadzoru Artystycznego spółdzielni. Kwestii tej nie ułatwia próba identyfikacji dzieł na podstawie znaku firmowego, uchodzącego za najstarszy stosowany w Metaloplastyce (dwie wersje: pisana kursywą litera „M” w polu prostokątnym oraz także litera bez pola – il. 1, 2), gdyż nie jest znana dokładna ani przybliżona data jego rejestracji, a tym samym nie można wskazać czasu, w którym znak ten wszedł w użycie. Co więcej, w przypadku biżuterii srebrnej towarzysząca znakowi cecha probiercza była stosowana w latach 1931–1963, a zatem datowanie na jej podstawie absolutnie nie prowadzi do wskazania ścisłego czasu powstania dzieła. Również niewiele mogłoby dać odwołanie się np. do znaku-logo spółdzielni, widniejącego np. na pudełkach lub metkach biżuterii, gdyż ten zgłoszony został w Urzędzie Patentowym Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej dopiero 11 października 1955, a zarejestrowano go 10 stycznia 1956 roku pod numerem 37 999 (il. 3).





3. Znak firmowy spółdzielni Metaloplastyka; za: „Wiadomości Urzędu Patentowego” 1956, nr 3, s. 205

z serii nowych znaków – „M1” – zarejestrowano w Okręgowym Urzędzie Probieczym 26 listopada 1964 roku).

Pozostaje zatem wyłącznie hipotezą, że być może początkowo biżuteria wytwarzana zarówno w ramach usług, jak i produkcji oznaczana była znakami imiennymi dawnych właścicieli warsztatów złotniczych i metaloplastycznych, które po krótkim, lecz nieokreślonym czasie zostały zastąpione wspomnianym najstarszym znakiem spółdzielni. Znak tego używano mniej więcej do połowy lat 60. XX wieku, gdy w spółdzielni zaczęto stosować nowe znaki, przedstawiające wersalikową literę „M” z dodaną cyfrą, ujętą polem prostokątnym (pierwszy



4. Broszka srebrna, spółdzielnia Metaloplastyka, przed 1963; fot. arch. pryw.; broszka srebrna; za: *Katalog wyrobów jubilerskich*, Warszawa 1957

Trudności te znacznie ograniczają, ale jednak nie uniemożliwiają wskazania kilku dzieł jubilerskich i metaloplastycznych, produkowanych w Metaloplastyce do 1958 roku. W sukurs przychodzi tu katalog biżuterii i galanterii z 1957 roku<sup>9</sup>, zawierający przedstawienia biżuterii i galanterii oferowanej wówczas w sprzedaży detalicznej w Polsce. Analiza oznaczeń seryjnych widniejących przy tych wyobrażeniach i porównanie uwidocznionych dzieł z zachowanymi artefaktami pozwala przyjąć, że w katalogu wyroby Metaloplastyki oznaczono literą „M”, a zapewne

9 *Katalog... 1957.*



5. Broszka srebrna, spółdzielnia Metaloplastyka, przed 1963; fot. arch. pryw.

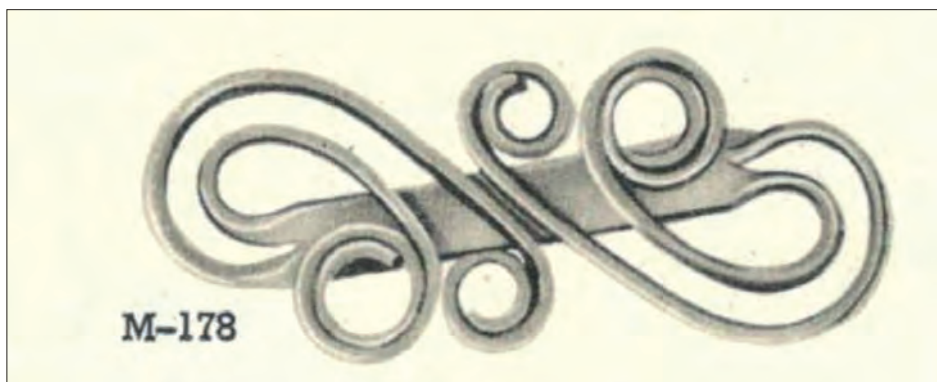
także w niektórych przypadkach literami „RP”, którym towarzyszy cyfra lub liczba i niekiedy oznaczenie „Met”<sup>10</sup> (il. 4, 5, 6, 7). Co więcej, na tej samej zasadzie można rozpoznać w katalogu dzieła z dawnej spółdzielni Argentum, wchłoniętej przez Metaloplastykę w lipcu 1955 roku; ich obecność z takim oznaczeniem w katalogu tłumaczyć można wyprzedają posiadanego zapasu magazynowego (il. 8). Niemniej zakładając, że widniejące w katalogu oznaczenia rzeczywiście odnoszą się do wyrobów Metaloplastyki, to uznać należy, że liczba oferowanych wzorów była porównywalna np. z ofertą spółdzielni Imago Artis lub Rytosztuki,

<sup>10</sup> Każdy wytwórca posługiwał się charakterystycznym dla siebie oznaczeniem literowo-cyfrowym, stosowanym w Działach Nadzoru Artystycznego, dokumentach wewnętrznych, korespondencji itp., jednak w katalogu nie są one szczególnie konsekwentne, czego dowodzi właśnie oznaczenie „RP” – tak jednolicie opisane dzieła w rzeczywistości cechowane są znakami różnych wytwórców. Tym samym bezsporna identyfikacja wszystkich wyrobów ukazanych w katalogu wciąż pozostaje w sferze pewnych domniemywań.

a dalszy ilościowy i jakościowy rozwój jej wzornictwa przyszedł wraz z ponownym wejściem spółdzielni w struktury CPLiA oraz stałym zatrudnieniem Zygmunta Cichego na stanowisku plastyka.



6. Serwetnik metalowy, spółdzielnia Metaloplastyka, przed 1957 (?); fot. arch. pryw.; serwetnik metalowy; za: *Katalog wyrobów jubilerskich*, Warszawa 1957



7. Broszka srebrna, spółdzielnia Metaloplastyka; za: *Katalog wyrobów jubilerskich*, Warszawa 1957



8. Broszka srebrna, spółdzielnia Argentum; za: *Katalog wyrobów jubilerskich*, Warszawa 1957

## Bibliografia

- GMURCZYK 2014 – R. Gmurczyk, *Organizacja cepeliowska w latach 1949–2014. Fakty i ludzie*, Warszawa 2014.
- Katalog... 1957* – *Katalog wyrobów jubilerskich 1957*, Warszawa 1957.
- KORDUBA 2013 – P. Korduba, *Ludowość na sprzedaż. Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego, Cepelia, Instytut Wzornictwa Przemysłowego*, Warszawa 2013.





Iwona Morawińska

 <https://orcid.org/0009-0004-2305-106X>

Muzeum Warszawy

## Tradycyjna tkanina afrykańska i jej współczesne symboliczne zastosowanie w sztuce

Traditional African textiles and  
their contemporary symbolic uses in art

**Streszczenie.** Tradycyjne tkaniny afrykańskie zajmują bardzo ważne miejsce we współczesnej sztuce młodych artystów pochodzenia afrykańskiego. Traktowane są jako symbol powrotu do utraconej tożsamości. Artykuł ma na celu przybliżenie twórczości kilku młodych artystów, dzięki którym możemy zrozumieć ich potrzebę powrotu do korzeni i zobaczyć próby identyfikowania się z własną kulturą z krajów afrykańskich.

**Słowa kluczowe:** tkanina; sztuka współczesna; symbol; diaspora afrykańska; ankara; sanyan

**Abstract.** Traditional African fabrics occupy a very important place in the contemporary art of young artists of African origin. They are treated as a symbol of returning to a lost identity. The article aims to introduce the figures of several young artists, thanks to whom we can understand their need to return to their roots and see their attempts to identify with their own culture of African regions.

**Keywords:** textile; contemporary art; symbol; African diaspora; ankara; sanyan

### Wstęp

**T**radycyjne tkaniny są bogatą częścią kultury państw afrykańskich sięgającą stuleci. Ręczna produkcja tekstyliów na całym kontynencie jest bardzo zróżnicowana, od technik tkackich po metody barwienia, z których każda ma szczególne znaczenie i często jest specyficzna dla danego regionu. Wzór, kolor i tkanina używane w afrykańskich projektach tekstylnych służą do komunikacji o głębokim znaczeniu, często symbolizując historię regionu, status społeczny ich posiadacza, wierzenia i wartości wspólnotowe. Noszone są podczas ceremonii i ważnych wydarzeń. Artykuł ma na celu zaprezentowanie czterech wybranych twórców, którzy wpisują się w kanon artystów współczesnych świadomie



nawiązujących w swojej twórczości do tradycyjnych tkanin afrykańskich. Powtarzający się motyw tkaniny afrykańskiej ma charakter symboliczny i jest związany z bardzo ważną kwestią przynależności i tożsamości młodych Afrykanów w kontekście historycznym, społecznym, politycznym oraz ekonomicznym współczesnej Afryki. Opisani w tym artykule artyści problem identyfikacji poruszają w dwojaki sposób. El Anatsui i Yinka Shonibare to twórcy podnoszący temat teraźniejszych skutków kolonializmu polegających na westernizacji Afryki, co osłabia autentyczność afrykańskiej sztuki tekstylnej. Rolą artystów jest kwestionowanie konwencjonalnego pojęcia tego, czym może być współczesna afrykańska sztuka tekstylna, oraz wyjaśnianie, jak działają mechanizmy wpływu zachodnich firm, konsumpcji, komercjalizacji oraz jakie są trudności życia w diasporze. Z kolei Nengi Omuku i Zohra Opoku to dwie artystki o korzeniach nigerskich i ghańskich, mocno związane z europejską szkołą artystyczną. Są one zaliczane do grupy młodych artystów subiektywnie i osobiście podchodzących do afrykańskich tkanin jako sposobu wyrażania tożsamości. Obie opowiadają o brakach, których doświadczyły, żyjąc w Europie. W sposób sentymentalny wracają do tradycji tkackich swoich przodków.

## El Anatsui

El Anatsui (urodzony w 1944 r. w Anyako w Ghanie)<sup>1</sup> jest uznanym rzeźbiarzem. Jego długoletni i bogaty dorobek artystyczny cechuje różnorodność mediów oraz konsekwencja. Przez większość swojej kariery związany jest z Nigerią, gdzie mieszka i tworzy. Artysta urodził się w epoce kolonialnej w Ghanie, ale dorastał w państwie niepodległym. Jego edukacja artystyczna natomiast opierała się na brytyjskim programie nauczania. W 1969 roku uzyskał dyplom ze sztuk wizualnych w College of Art and Built Environment (dawniej Kwame Nkrumah University of Science and Technology) w Ghanie. Na początku swojej drogi artystycznej Anatsui pracował głównie w drewnie. Na tym etapie poszukiwał kierunku swoich działań. Odczuwał braki, które uniemożliwiały mu pełny rozwój artystyczny. Zwrócił uwagę, że jego edukacja była oparta na przekazywaniu wiedzy zgodnie z zachodnim modelem praktyki i teorii sztuki. Z tego względu ani on, ani reszta uczniów nie mieli możliwości jako młodzi artyści uczyć się o twórczości swoich poprzedników w dziedzinie kultury i sztuki ghańskiej. Najistotniejsze było to, że brakowało im nie tylko wiedzy, ale też poczucia identyfikacji z własną tradycją i kulturą. W wyniku tych przemyśleń Anatsui zaczął odwiedzać różne miejsca i instytucje kultury w Ghanie i Nigerii. W taki sposób poznał *adinkra*, system znaków i symboli, którego źródłem jest kultura ludu

---

1 BINDER 2011, s. 3.

Akan z Ghany. Był to jego punkt wyjścia do rozwinięcia dalszych działań artystycznych. Z racji swojego doświadczenia skutków kolonializmu dążył do tego, by tematyka jego prac odnosiła się do obecnego stanu Afryki postkolonialnej; chciał też walczyć o odzyskanie wartości kulturowych Afryki na drodze niekonwencjonalnej praktyki artystycznej. W latach 80. był już znanym artystą poza Afryką. W 1990 roku miał jedną z pierwszych ważniejszych wystaw w Harlem Studio w Nowym Jorku. W 2007 roku wziął udział w 52. Międzynarodowym Biennale Sztuki w Wenecji<sup>2</sup>. Od tamtego czasu artysta wystawia w najważniejszych instytucjach kultury i sztuki.

El Anatsui jest znany z monumentalnych prac zrobionych z wyrzuconych i zgniecionych aluminiowych puszek, kapsli, plastikowych nakrętek od butelek znanych marek zachodnich i innych odpadów, zwykle połączonych miedzianym drucikiem. Proces łączenia drobnych elementów może trwać miesiącami w zależności od zamierzonych wielkości, a zaangażowanych w pracę może być nawet kilkudziesięciu asystentów. Efektem zszytych kawałków aluminium jest różnobarwna, metalowa, miękka „tkanina” podatna na ugniecenia i drapowanie. Jako rezultat końcowy powstają tzw. monumentalne ściany, reliefowe kobierce czy ornamentalne instalacje. Warto wspomnieć, że wykonane z barwnych odpadów prace mają walory zarówno malarskie, jak i rzeźbiarskie (il. 1).



1. El Anatsui, *Rising Sea (Wznoszące się morze)*, aluminium, miedziany drut, 800 × 1400 cm, 2019. <https://www.explore-vc.org/en/objects/el-anatsui-rising-sea.html> [dostęp: 27.11.2024]

2 *Ibidem.*

Rzeźby Anatsui, jak mówi sam autor, nie nawiązują bezpośrednio do tkanin afrykańskich, choć zawierają kilka ich cech<sup>3</sup>. Nie jest założeniem artysty dosłowne wykorzystanie tradycyjnych afrykańskich tekstyliów i skupienie się na nich. Twórca jest zorientowany na sam proces tworzenia, który jest czasochłonny i angażuje wiele osób, co jest analogiczne do procesu ręcznego wyrabiania tekstyliów, będących jednym z głównych dziedzictw Ghany i Nigerii – krajów, z którymi artysta jest związany. Warto wspomnieć, że ojciec i brat artysty zajmowali się tkactwem *kente* – ghańskiej tkaniny z pasków jedwabiu i bawełny, wyrabianej głównie przez mężczyzn. Artysta tworzy z odpadów, które mają symboliczny wymiar jako pozostałości po zachodnich kolonizatorach. Metaforycznie materiał jest „tkany” (sposobem opisanym wyżej) przy użyciu materiału zachodniej kultury konsumpcyjnej, który wyparł nie tylko kulturę tkanin, ale również inne rodzaje dziedzictwa kulturowego, które od czasów kolonialnych grabieży znajdują się w europejskich muzeach. Zatem wielkoformatowe „metalowe tkaniny”, takie jak praca z 2003 roku zatytułowana *Old Man's Cloth (Ubranie starca)*, to symbol kondycji współczesnej kultury afrykańskiej, symbol teraźniejszości i pozostałości kolonializmu<sup>4</sup>.

El Anatsui pracuje z aluminiowymi i plastikowymi odpadami, które nawiązują do śladów, jakie pozostawili po sobie kolonizatorzy europejscy w Afryce. Dowodem tego są obecne zjawiska polityczno-ekonomiczne, które mają wpływ na społeczeństwo na całym kontynencie. Rodzimą kulturę i tradycję wyparły m.in. zachodni konsumpcyjny styl życia oraz zachodni system nauczania. Anatsui pokazuje, że kraje afrykańskie podnoszą się i znajdują sposób na otrząśnięcie się z traumatycznych doświadczeń z czasu zachodniej kolonizacji. Artysta w swoich pracach nie rozpamiętuje przeszłości, ale raczej uznaje, iż przeszłość już się wydarzyła i naród może spojrzeć na nią wstecz i zdać sobie sprawę, że jego członkowie są teraz silniejsi i odmienili samych siebie<sup>5</sup>.

---

3 El Anatsui w wywiadzie dla MoMAA w 2008 r. wyjaśnia, że nie jest jego zadaniem w pracy twórczej nawiązywać do tradycyjnych tkanin afrykańskich: „Because I did not live with my father, I was not exposed to it. But most of my brothers who grew up at home are able to weave. I consider my current sculptural work to have several attributes of fabric, but I am not interested in textiles (...) textiles did not attract me at all” (tłum. własne: „Ponieważ nie mieszkalem z ojcem, nie miałem z tym styczności. Ale większość moich braci, którzy wychowali się w domu, potrafi tkąć. Uważam, że moja obecna praca rzeźbiarska ma kilka cech tkaniny, ale nie jestem zainteresowany tekstyliami (...) tekstylia w ogóle mnie nie pociągały”), <https://momaa.org/interviews/el-anatsui-interview/> [dostęp: 26.11.2024].

4 ANKORA 2022, s. 52.

5 *Ibidem*.



2. El Anatsui, *Old Man's Cloth (Ubranie Starca)*, aluminium, miedziany drut, 487,7 × 520,7 cm, 2003. <https://harn.emuseum.com/objects/10025/old-mans-cloth> [dostęp: 27.11.2024]

## Yinka Shonibare

Yinka Shonibare (urodzony w 1962 r. w Londynie<sup>6</sup>) jest brytyjskim artystą pochodzenia nigeryjskiego. Urodził się w zamożnej rodzinie, która przeniósła się z Londynu do Lagos w Nigerii, kiedy miał 3 lata. W wieku 17 lat wrócił do Londynu, gdzie uczył się w szkole ogólnokształcącej Farleigh School (kiedyś Red Rice School) w Hampshire. W wieku 19 lat młody Shonibare zachorował na tle neurologicznym, co było spowodowane poprzecznym zapaleniem rdzenia. Od tamtej pory artysta zmagają się z częściowym paraliżem ciała. Pomimo problemów z poruszaniem ukończył studia artystyczne w Central Saint Martins College of Art and Design (kiedyś Byam Shaw School of Art) w Londynie, a następnie w Goldsmiths na Uniwersytecie Londyńskim<sup>7</sup>.

6 Yinka Shonibare RA (b. 1962), Royal Academy of Arts, <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/name/yinka-shonibare-ra> [dostęp: 28.11.2024].

7 *Ibidem*.



Shonibare jest znanym artystą pochodzenia afrykańskiego, mocno osadzonym w świecie sztuki współczesnej. Początki jego aktywności artystycznej były obiecujące, w znacznym stopniu dzięki wsparciu wpływowego niegdyś kuratora pochodzenia nigeryjskiego, Okwuia Enwezora. Shonibare wykorzystuje w swojej twórczości szerokie spektrum mediów i środków ekspresji, takich jak: malarstwo, rzeźba, fotografia, instalacje, film, performance oraz teatr. Artysta ma również ugruntowaną pozycję w kanonie artystów współczesnych stosujących tradycyjne afrykańskie tkaniny w sposób symboliczny, przekazujących pewne spostrzeżenia na temat historii kolonialnej i jej konsekwencji w teraźniejszości. Wykorzystuje do tego tkaninę o wzorzystej strukturze, zwaną *ankara*, która dzisiaj jest powszechnie znana jako tradycyjna tkanina afrykańska. Jednak mało znana historia pochodzenia tej tkaniny wskazuje, że tak naprawdę jest to wyrób holenderski, tzw. holenderski druk woskowy, który nie ma nic wspólnego z afrykańską tradycją.

Historia przypisanej identyfikacji tkaniny *ankara* sięga XIX wieku i dotyczy holenderskich kolonii na wyspach Indonezji. Europejscy kolonizatorzy nauczyli się indonezyjskiej technologii drukowania wzorów na tkaninie za pomocą wosku, który był wykorzystywany w celach ochrony części tkaniny przed zabarwieniem. Próbuąc obniżyć koszty produkcji i zwiększyć jej skalę, Holendrzy zbudowali fabryki, w których fabrycznie drukowane wzory zastępowały rzemieślniczo wyrabiane batikowe tkaniny. Była to produkcja nastawiona na duży zysk, jednak na lokalnym rynku okazała się fiaskiem. Indonezyjczycy odmówili kupowania własnych tradycyjnych tkanin od obcokrajowców. Wówczas Holendrzy znaleźli inny rynek zbytu – towar zawieziono do Afryki Zachodniej, skąd zaczęto stopniowo rozprzestrzeniać na cały kontynent. Wzory zmodyfikowano i dostosowywano do wzorów afrykańskich w zależności od regionu. Współcześnie uproszczona i bardziej wydajna metoda druku przemysłowego na bawełnianej tkaninie nastawiona jest na produkcję masową. Tkanina *ankara* stała się symbolem afrykańskiej tożsamości, a w istocie jest to produkt epoki kolonialnej. Shonibare był zaintrygowany współczesnym wydzźwiękiem kolonializmu – ery dominacji i ekspansji białych.

Jedno z najbardziej znanych dzieł artysty z 2003 roku, zatytułowane *Scramble for Africa (Wyścig o Afrykę)*, ukazuje kolonialne zawłaszczanie obcej kultury. Instalacja składa się z 14 bezgłowych manekinów naturalnej wielkości, reprezentujących 14 przywódców państw europejskich, siedzących przy stole z mapą Afryki i energicznie gestykulujących. Jest to teatralne przedstawienie dramatycznej konferencji berlińskiej, wydarzenia historycznego, które miało miejsce w latach 1884–1885. Podczas spotkania w Berlinie wiodące mocarstwa europejskie, stosując bezwzględną ekspansję kolonialną, podzieliły kontynent afrykański na strefy wpływów, nie zważając na ludzi żyjących na tej ziemi. Do dziś widoczne są skutki sztucznego podziału politycznego Afryki, który nie respektował granic etnicznych

ani kulturowych. Manekiny w *Scramble for Africa* zostały ubrane w wiktoriańskie, szyte na miarę garnitury z tkaniny ankara. Dziś jest to materiał wciąż powszechnie utożsamiany z tradycją afrykańską. Shonibare nazywa to zjawisko skrzywioną percepcją estetyki afrykańskiej<sup>8</sup>. Niestety najbardziej narażone i dotknięte jest nią społeczeństwo Afrykańczyków żyjących w diasporze w świecie zachodnim. Artysta, wykorzystując w swoich pracach o kolonialnej historii tkaninę ankara, chce zobrazować, jak historia wpływa na przyszłość. Dla niego ankara jest symbolem europejskiej bezmyślności (manekiny bez głów), której nieprzemyślane konsekwencje miały wpływ na kształtowanie się tożsamości afrykańskiej. Jest to również symbol zawłaszczenia, dominacji i kolonizacji.



3. Yinka Shonibare, *Scramble for Africa* (*Wyścig o Afrykę*), instalacja, 14 manekinów z włókna szklanego naturalnej wielkości, 14 krzeseł, stół, holenderski воск drukowany na bawełnianym materiale, 2003. <https://www.thecollector.com/yinka-shonibare-african-fabrics/> [dostęp: 28.11.2024]

Dzięki pracom Shonibare'a nasuwa się konkluzja na temat kolonializmu, który jawi się dziś bardziej jako proces ciągły, a nie wydarzenie historyczne. Artysta tworzy zabawne zestawienie tradycyjnych wiktoriańskich sylwetek wykonanych

8 HEMMINGS 2007, s. 35.



z estetycznie połączonych nieafrykańskich tekstyliów. Jednocześnie przypomina, że europejska arystokracja została zbudowana na eksploatacji afrykańskich kolonii. Wiktoriański garnitur uszyty z materiału z wzorzystych motywów nawiązuje do tego, jak europejska industrializacja była zależna od skradzionych zasobów Afryki oraz siły jej mieszkańców.

## Nengi Omuku

Nengi Omuku (urodzona w 1987 r. w Warri w Nigerii) studiowała w Slade School of Fine Art w Kolegium Uniwersyteckim w Londynie<sup>9</sup>, gdzie zdobyła warsztat techniki malarskiej. Z czasem zainteresowania artystki szły w kierunku zgłębiania swojej tożsamości. Omuku zaczęła częściej podróżować do swojej ojczyzny Nigerii. Tam odkrywała historię swoich przodków oraz tradycje zakorzenione w kulturze nigeryjskiej. W ten sposób zafascynowała się sanyanem – ręcznie wyrabianym materiałem sukienniczym, popularnym wśród rdzennej społeczności nigeryjskiej Yoruba. Technika wytwórstwa ludowego, znana i stosowana obecnie, pochodzi jeszcze sprzed czasów kolonialnych. Tradycyjny materiał sanyan wykonuje się z dzikiego jedwabiu z kokonów ćmy. Z reguły gotowy materiał ma kolor beżowy lub brązowy w zależności od regionu Nigerii. Materiał charakteryzuje się wąskimi pasami – przechodzącymi w szereg białymi oraz przechodzącymi wzdłuż ażurowymi. Do tej pory jest wyrabiany i noszony na specjalne okoliczności.

Tradycyjny materiał sanyan został wykorzystany przez Omuku w technice malarstwa olejnego. Artystka zastąpiła zwykle przemysłowe płótno nigeryjskim, ręcznie robionym sanyanem, co ma znaczenie symboliczne, o czym będzie mowa dalej. Samo przygotowanie powierzchni do malowania jest również znaczącym procesem, który polega na zszyciu ze sobą nieregularnych bloków tekstyliów. Środkowa część tak przygotowanego podłoża o różnej wielkości wypełniona jest przeważnie przedstawieniem figuratywnym. Artystka obrazuje głównie uzupełnione enigmatycznymi postaciami idylliczne, niebiańskie krajobrazy. Gotowe prace montowane są na prętach i zawieszane tak, aby niezamalowane rewersy obrazów były widoczne i by widzowie mogli podziwiać również samą tkaninę sanyan. Trzeba również podkreślić, że ramami obrazów są symbolicznie niezamalowane części sanyanu oraz wystające nieregularne, dolne krawędzie.

---

9 Nengi Omuku, Kasmin Gallery, <https://www.kasmingallery.com/artists/329-nengi-omuku/> [dostęp: 25.11.2014].



4. Nengi Omuku, *Repose (Odpooczynek)*, olej na sanyaniu, 218 × 213 cm, 2022, Nengi Omuku, Houldsworth, <https://www.houldsworth.co.uk/artists/168-nengi-omuku/works/12869-nengi-omuku-repose-2022/> [dostęp: 26.11.2024]

Można powiedzieć, że nigeryjska artystka na początku swojej drogi twórczej, kiedy uczyła się w Wielkiej Brytanii i tworzyła swoje pierwsze prace, odczuwała pewne braki, które wymagały dopełniania w wymiarze duchowym. Zmieniło się to poprzez współpracę z powierzchnią – materiałem sięgającym czasów prekolonialnych. Wejście w interakcję z sanyaniem ma wymiar symboliczny – łączy zachodni warsztat malarski z zachodnioafrykańskim dziedzictwem. Twórczość Omuku pełni funkcję uzdrawiającą. Artystce, a także całemu jej pokoleniu, brakuje tożsamości życia w diasporze. Omuku nadmienia również, że jej wewnętrzne poczucie społecznego wyobcowania wzmacnia niepokój narastający w Lagos, gdzie napięcia polityczne i konflikty trwają od czasu brytyjskiej kolonizacji Nigerii w 1884 roku<sup>10</sup>.

10 *Ibidem*.

Artystka coraz częściej postrzega swoją praktykę jako rozmowę ze swoim medium. Poprzez gruntownie zbadanie historii i metody techniki sanyan odkrywa jej symboliczną funkcję, jako nieodzowny element ceremoniałów w życiu domowym jak i narodowym. Coraz częściej prezentowane w jej pracach postaci przedstawiane są we wzorzystych ubraniach. Twórczość Omuku jest swego rodzaju podróżą sentymentalną i pragnieniem, by doświadczyć swojej przedkolonialnej ojczyzny. Powracanie do przeszłości i uzdrawianie terażniejszości to proces spinający ze sobą skrawki będącego zarówno podłożem, jak i ramą sanyanu.

## Zohra Opoku

Zohra Opoku (urodzona w 1976 r. w Altdöbern w Niemczech) jest artystką, która obecnie mieszka i tworzy w Ghanie. W swojej twórczości wykorzystuje takie media jak wideo, instalacje, performance, ale najbardziej znana jest z pracy z fotografią i tkaniną. Studiowała fotografię oraz projektowanie mody i design na University of Applied Sciences w Hamburgu. Wychowywana była po części przez dziadków od strony matki Niemki, ponieważ jej ojciec Ghańczyk wcześniej zmarł. Artystka od urodzenia do wieku dojrzalego mieszkała w Niemczech. W 2011 roku wyjechała do Ghany i zamieszkała w stolicy kraju, Akrze, w rodzinnych stronach swojego ojca. Początkowo odnosiła sukcesy w zawodzie projektantki, ale uważa, że nie była to forma rozwoju kulturowego<sup>11</sup>. Z czasem zaczęła tworzyć prace metodą łączenia fotografii z materiałem. Od czasu wyjazdu do Ghany materiał stał się dla niej kluczowym medium w pracy. Jak sama mówi:

I think the textiles were coming back to me strongly when I started living in Ghana. Everything is textile for me in Ghana. It has so many meanings, histories, and backgrounds that I wouldn't really feel or be able to touch on in Germany – or understand. Even if I would want to dive into the same topics I'm touching on in Ghana, it's just not the same energy. It's like once you are in Ghana, Ghana becomes you and you become Ghana. I was also able to articulate my family heritage, my emotions within my identity, using Ghanaian symbolism and traditions<sup>12</sup>.

11 J. Grosse, *Zohra Opoku: Empowering Children of Color to Love Themselves*, Contemporary And, <https://contemporaryand.com/magazines/zohra-opoku-empowering-children-of-color-to-love-themselves/> [dostęp: 29.11.2024].

12 „Myślę, że tekstylia mocno do mnie przemawiały, odkąd zaczęłam mieszkać w Ghanie. Wszystko w Ghanie jest dla mnie tekstylne. Ma to tak wiele znaczeń, historii i tła, których w Niemczech bym nie poczuła, nie była w stanie dotknąć ani zrozumieć. Nawet gdybym chciała zagłębić się w te same tematy, których dotykam w Ghanie, to po prostu nie jest to ta sama energia. To tak, jak kiedy jesteś w Ghanie, Ghana staje się tobą, a ty stajesz się Ghaną. Mogłam

Twórczość Opoku opiera się głównie na technice drukowania fotografii bezpośrednio na oryginalnej tkaninie kente, do czego artystka wykorzystuje zdjęcia rodzinne i autoportrety. W efekcie powstają liryczne kompozycje, które łączą osobiste doświadczenia i zbiorową pamięć. Poprzez praktykę skupioną na tekstyliach i fotografii Opoku eksploruje niuanse tożsamości kulturowej, która stała się kluczowa w jej pracach, odkąd przeprowadziła się z Niemiec do Ghany. Prace artystki to symbol osobistej podróży duchowej do swoich przodków, tradycji i tożsamości.



5. Zohra Opoku, *KWAME & MAX*, nadruk sitowy na bawełnianym żakardzie, denim, nić, oryginalna tkanina ewe kente, szycie ręczne, 160 × 165 cm, 2017, Zohra Opoku, <https://www.zohraopoku.com/unraveled-threads> [dostęp: 29.11.2024]

---

też wyrazić swoje dziedzictwo rodzinne, moje emocje w ramach mojej tożsamości, używając ghańskiej symboliki i tradycji” (tłum. własne), E. Eshun, *Zohra Opoku's Evocative Reflections on Mortality and Resilience*, Aperture, <https://aperture.org/editorial/zohra-opokus-evocative-reflections-on-mortality-and-resilience/> [dostęp: 29.11.2024].

## Podsumowanie

Na przykładzie wyżej opisanej twórczości kilku artystów pochodzenia afrykańskiego można powiedzieć, że dziedzictwo afrykańskiej sztuki tekstylnej przechodzi ewolucję i jest obecnie symbolem utraconej tożsamości, co odczuwają członkowie narodów afrykańskich oraz społeczności żyjące w diasporze. Artysty tacy jak El Anatsui oraz Yinka Shonibare mierzą się z kolonializmem, którego skutki do dziś są odczuwalne w życiu społecznym, kulturowym, politycznym i gospodarczo-ekonomicznym państw Afryki. Artysty za pomocą sztuki odwracają narracje zachodnie, przywracają przeszłość po to, aby na nowo spojrzeć w terażniejszość. Działają również jako obrońcy dziedzictwa i wartości państw afrykańskich. Artystki Nengi Omuku i Zohra Opoku w sposób subiektywny i osobisty wykorzystują tradycyjne afrykańskie tekstylia, łącząc je z europejską szkołą artystyczną. Tematem jest tu brakująca tożsamość, którą artystki odczuwały, żyjąc w Europie. Tradycyjne afrykańskie tekstylia w kontekście współczesnej sztuki afrykańskiej są symbolem odzyskania tożsamości, uzdrowienia i siły. Są również formą przepracowywania traum, aby móc żyć jako wolny człowiek.

## Bibliografia

### Opracowania

- ANKORA 2022 – Mirabel Ankora, *Material Culture, African Textiles and National Identity*, Guelph 2022.
- BINDER 2011 – Lisa Binder, *El Anatsui: When I Last Wrote to You about Africa*, New York 2011.
- HEMMINGS 2007 – Jessica Hemmings, *Post-cultural hybrid: Yinka Shonibare*, „Surface Design Journal”, Gothenburg 2007.

### Źródła internetowe

- Ekow Eshun, *Zohra Opoku's Evocative Reflections on Mortality and Resilience*, *Aperture*, 21 września 2023, <https://aperture.org/editorial/zohra-opokus-evocative-reflections-on-mortality-and-resilience/> [dostęp: 29.11.2024].
- Julia Grosse, *Zohra Opoku: Empowering Children of Color to Love Themselves*, *Contemporary And*, 6 września 2024, <https://contemporaryand.com/magazines/zohra-opoku-empowering-children-of-color-to-love-themselves/> [dostęp: 28.11.2024].
- Nengi Omuku, Houldsworth, <https://www.houldsworth.co.uk/artists/168-nengi-omuku/works/12869-nengi-omuku-repose-2022/> [dostęp: 26.11.2024].

Nengi Omuku, Kasmin Gallery, <https://www.kasmingallery.com/artists/329-nengi-omuku/> [dostęp: 25.11.2024].

Objects, Explore, <https://www.explore-vc.org/en/objects/el-anatsui-rising-sea.html> [dostęp: 27.11.2024].

Yinka Shonibare RA (b. 1962), Royal Academy of Arts, <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/name/yinka-shonibare-ra> [dostęp: 28.11.2024].

Zohra Opoku, <https://www.zohraopoku.com/unraveled-threads> [dostęp: 29.11.2024].





Adam Drozdowski

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

Małgorzata Francuz

 <https://orcid.org/0009-0004-2431-7296>Uniwersytet Łódzki  
Instytut Historii Sztuki

# Ubiór jako forma sztuki zaangażowanej społecznie, na przykładzie *Nowej Kolekcji* Domu Mody Limanka

Clothing as a Form of Socially Engaged Art:  
The Case of the *New Collection* by Dom Mody Limanka

**Streszczenie.** Artykuł omawia *Nową Kolekcję* Domu Mody Limanka, stworzoną w ramach cyklu „Prototypy” w Muzeum Sztuki w Łodzi w 2019 roku. Projekt stanowił krytyczną analizę współczesnego rynku mody, z naciskiem na problematyczne aspekty *fast fashion*, takie jak wyzysk pracowników, konsumpcjonizm i degradacja środowiska. Artysty reinterpretowali dzieła awangardowe, w tym prace Władysława Strzemińskiego i Theo van Doesburga, adaptując je do estetyki codziennych ubrań w stylu sieciowych sklepów odzieżowych. Kolekcja przyciągała uwagę swoją dwoistością – z jednej strony była satyrą dotyczącą masowej produkcji, a z drugiej badała, jak artystyczne formy mogą funkcjonować w prozaicznych kontekstach użytkowych. Pomimo ironicznej formy i celowego wykorzystania tanich materiałów, projekt stawiał pytania o wartość i rolę sztuki w społeczeństwie oraz jej zdolność do inicjowania krytycznego dialogu na temat współczesnych trendów. *Nowa Kolekcja* była również eksperymentem performatywnym – odwiedzający mogli dotykać i przymierzać ubrania, co podkreślało napięcie między odbiorem dzieł sztuki a ich użytkowym charakterem. Projekt uwypuklił paradoksy współczesnego rynku mody, jednocześnie stając się polem do refleksji nad relacjami między sztuką, konsumpcją i codziennością.

**Słowa kluczowe:** moda; inspiracje sztuką w modzie; współczesne problemy rynku mody; łódzkie środowisko artystyczne; współczesne konteksty mody

**Abstract.** The article provides an analysis of the *New Collection* (*Nowa Kolekcja*) by Dom Mody Limanka, created as part of the *Prototypes* (*Prototypy*) series at the Muzeum Sztuki in Łódź in 2019. The project served as a critical examination of the contemporary fashion market, focusing on problematic aspects of fast fashion such as worker exploitation, consumerism, and environmental degradation. The artists reinterpreted avant-garde works, including those by Władysław Strzemiński and Theo van Doesburg, adapting them to the aesthetics of everyday clothing in the style

of chain store apparel. The collection stood out for its duality—on one hand, it was a satire on mass production, while on the other, it explored how artistic forms function in prosaic, utilitarian contexts. Despite its ironic form and intentional use of cheap materials, the project raised questions about the value and role of art in society and its ability to foster critical dialogue on contemporary trends. The *New Collection* was also a performative experiment—visitors were encouraged to touch and try on the garments, emphasizing the tension between the reception of artworks and their utilitarian character. The project highlighted the paradoxes of modern fashion, becoming a space for reflection on the relationships between art, consumption, and everyday life.

**Keywords:** fashion; art inspirations in fashion; contemporary problems of fashion market; Łódź artistic environment; contemporary fashion contexts

**D**om Mody Limanka (DML) to kolektyw artystyczny działający w Łodzi w latach 2017–2019, którego członkowie podejmowali działania na pograniczu sztuki współczesnej, mody i performance’u. W jego skład wchodził: Kacper Szalecki, Sasa (Katarzyna) Lubińska, Tomasz Armada i Dominika Ciemięga. Grupa zdobyła rozgłos dzięki organizacji awangardowych wydarzeń artystycznych w prywatnych przestrzeniach, co wpisywało się w długą tradycję łódzkiej sztuki zaangażowanej społecznie. Twórczość DML stanowiła krytykę zarówno współczesnego rynku sztuki, jak i problemów społecznych, takich jak konsumpcjonizm, nierówności czy wykluczenie. Kolektyw ironicznie podchodził do popkultury oraz tradycji i historii miasta, w swoich działaniach często odnosząc się do otaczającej rzeczywistości, poruszając tematy ekologii i tożsamości narodowej. Ważnym, a zarazem charakterystycznym elementem twórczości DML było wyraźne odniesienie do świata mody. Ich aktywność często przyjmowała formę performance’ów lub instalacji artystycznych, w których ubiór odgrywał kluczową rolę. Część działań grupy odnosiła się do rynku mody w sposób bardzo bezpośredni, jak chociażby Centrum Taniej Sztuki albo wystawa *Nowa Kolekcja*, której poświęcony jest poniższy artykuł.

W swojej twórczości DML często czerpał inspirację z tradycji łódzkiej awangardy, nawiązując do grupy a.r. oraz neoawangardowego ruchu Łódź Kaliska, angażując się w krytykę instytucji sztuki i ich elitarności<sup>1</sup>. Znaczenie grupy w Łodzi wynikało z roli, jaką jej członkowie odegrali w ożywieniu artystycznego krajobrazu miasta oraz promowaniu sztuki dostępnej dla szerokiego kręgu odbiorców. Ich działalność była przykładem sztuki zaangażowanej społecznie, która nie ograniczała się do wąskiego grona wyspecjalizowanych odbiorców, ale dążyła do dotarcia do „zwykłych” mieszkańców miasta<sup>2</sup>.

1 W rozmowie z Basią Czyżewską dla *Vogue’a* z dnia 20 lutego 2019 r. członkowie kolektywu opowiadają o swoich inspiracjach: CZYŻEWSKA 2019.

2 ZYDEK 2020, s. 66.

Jednym z przełomowych momentów w karierze kolektywu było nawiązanie współpracy z Muzeum Sztuki w Łodzi. Rozpoczęła ją wystawa *Peer-to-Peer. Praktyki kolektywne w nowej sztuce* odbywająca się w 2018 roku. Ukazywała ona różne formy współpracy artystów i kolektywów oraz ich świeże, często nieoczywiste, podejście do sztuki współczesnej, w tym refleksję nad rolą sztuki w społeczeństwie i instytucjach publicznych. Zamysłem kuratorskim było, by ekspozycja przypominała o grupie a.r., której działalność ustanowiła tożsamość łódzkiego muzeum, a pozyskana dla miasta kolekcja sztuki awangardowej jest kluczowym elementem jego zbiorów po dziś dzień<sup>3</sup>. Instytucja, chcąc podtrzymać idee towarzyszące swoim początkom, zaprosiła do współpracy grupy działające w duchu awangardowym.

Podobnie jak w międzywojniu obecne kolektywy artystyczne często przyciągają twórców o odważnych poglądach na sztukę. Warto zauważyć, że potrzeba indukowania zmian społecznych jest immanentną cechą młodych pokoleń twórców, niezależną od czasów, w których działają. Wydarzenie pokazywało, że strategie działania w grupie pozostają podobne od zeszłego stulecia. Podobieństwem w pracy artystów awangardowych i współczesnych jest m.in. zaangażowanie społeczne. Temat praw człowieka wciąż ewoluuje, dlatego też mimo upływu kolejnych dekad pozostaje ważnym motywem w sztuce, a współcześni twórcy odnoszą się do niego, eksplorując możliwości artystyczne związane z wykorzystaniem nowych mediów. W ramach wydarzenia grupa miała okazję zaprezentować swoje działania w instytucjonalnym kontekście, co stanowiło istotny krok w ich rozwoju artystycznym.

DML na potrzeby wystawy przełożył na łódzkie realia sztukę *Mieszkanie*<sup>4</sup> berlińskiego New Theatre. Opowiadała ona o grupie współlokatorów, którzy wspólnie prowadzili restaurację i zmagali się z trudami codziennego życia w zalewanej przez deszcz Łodzi. W przedstawieniu miasto symbolicznie cierpi z powodu przerw w dostawach prądu, co sprawia, że podstawowe udogodnienia dostępne są tylko dla najbogatszych. Konflikty bohaterów wynikające z prozaicznych problemów i frustracji stopniowo przesłaniają ich początkowe ideały wspólnotowe, stawiając pytania o wyzwania życia w kolektywie i kompromisy związane z codziennością. Spektakl wpisywał się w refleksję nad typowymi wyzwaniami młodych twórców, którzy często żyją na granicy przetrwania w niesprzyjających warunkach społecznych i ekonomicznych<sup>5</sup>.

---

3 HATOWSKA 2018.

4 Nagranie jednego z występów w MS w Łodzi, zasoby.msl.org.pl/mobjects/view/2807 [dostęp: 17.06.2024].

5 DOMAGALSKA 2018.

Związki sztuki i mody stanowiły szczególnie ważny wątek w kolejnym projekcie realizowanym przez kolektyw w Muzeum Sztuki w Łodzi. Podczas współpracy przy wystawie *Peer-to-Peer. Praktyki kolektywne w nowej sztuce* DML został poproszony o stworzenie pierwszej części z cyklu wystaw realizowanych w ramach projektu *Prototypy*. Wydarzenie trwało od 22 lutego do 21 kwietnia 2019 roku. Projekt miał być okazją do ponownego spojrzenia i wykorzystania dzieł z kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi. Reinterpretacje stworzone przez artystów były próbą modelowania współczesnej rzeczywistości przy wykorzystaniu praktyk znanych z okresu rozwoju awangardy. To działanie miało na celu ukazanie kolekcji łódzkiej instytucji jako zasobu, z którego można nieustannie czerpać inspiracje i prezentować go w kontekście aktualnych problemów społecznych oraz kulturalnych. Opisuąc założenia wydarzenia, kuratorzy informowali:

[...] w ten sposób chcemy zrównoważyć „produkcję” nowych prac w duchu ekologicznym: wykorzystując je powtórnie i budując z nich nowe konteksty. W roku 2019 z dziełami z kolekcji ms twórczo pracować będą w ramach trzech edycji projektu: Dom Mody Limanka, zespół złożony z Barbary Kingi Majewskiej, Michała Libery i Konrada Smoleńskiego oraz Carolina Caycedo. Na potrzeby wystawy powstała również nowa definicja „prototypu”: „Prototyp” – czyli idea mogąca służyć jako inspiracja dla praktycznych rozwiązań pozwalających przekształcać rzeczywistość społeczną – tworzy też ramę dla całości tegorocznego programu instytucji. Sztuka posłuży opowiadaniu o sposobach kształtowania się wspólnot, testowaniu krytycznego potencjału twórczości politycznej, ale również odkrywaniu genealogii form: zarówno w działaniach poszczególnych artystów, jak i w kreatywnej wymianie zachodzącej między różnymi twórcami, co ilustruje – wpisane w myślenie prototypowe – założenie, że relacja między różnymi pracami jest ważniejsza niż pojedyncze dzieło<sup>6</sup>.

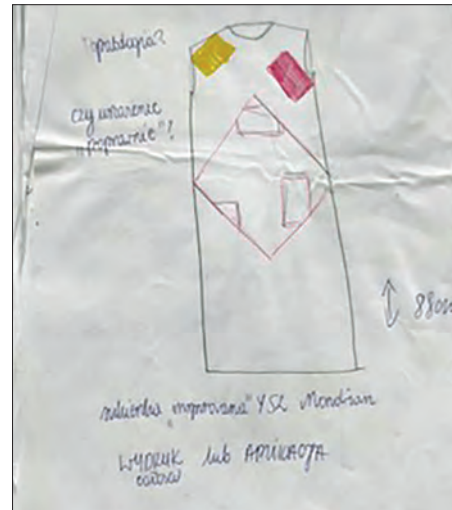
Pomimo powyższych założeń ideowych, powstałe dzieła nie miały na celu jedynie ilustrowania aktualnych tendencji społecznych i politycznych. Działania artystyczne pełniły raczej funkcję laboratorium, w którym posługując się kolekcją muzealną, tworzone są konkretne rozwiązania oraz metody radzenia sobie z aktualnymi problemami. Konfrontacja między obiektem muzealnym a jego współczesną realizacją była instytucjonalnym eksperymentem. Muzeum Sztuki, pełniące rolę mediatora między sztuką a odbiorcami, chciało w ten sposób poszerzyć zakres swoich działań i wykorzystać znane publiczności środki artystyczne.

6 Opis wydarzenia *Prototypy*, [www.facebook.com/events/256178985311156/](https://www.facebook.com/events/256178985311156/) [dostęp: 17.06.2024].

W ramach omawianego cyklu DML zdecydował się zorganizować ekspozycję, która swoim układem odnosiła się do aranżacji przestrzeni w dużych, odzieżowych sklepach sieciowych. Za zgodą Muzeum Sztuki w Łodzi kolektyw wykorzystał projekty artystów awangardowych, przełożył je na tanio i szybko wykonane elementy garderoby i stworzył całą kolekcję w duchu *fast fashion*. Odwiedzających wystawę zachęcano nie tylko do oglądania, ale też przymierzania powstałych ubrań<sup>7</sup>. W prezentacji doskonale czytelne były inspiracje zbiorami Muzeum Sztuki, mimo że zdołały one prozaiczne części codziennej garderoby oraz przełożenia ich na „sieciovkowy”<sup>8</sup> standard. Co ciekawe, artyści nie mieli okazji do odwiedzenia magazynów muzealnych w celu

znalezienia inspiracji. W związku z tym oparli się na zbiorach online łódzkiego Muzeum Sztuki oraz na prywatnych wizytach na wystawach. W przygotowanych strojach czytelne są zainteresowania twórców sztuką awangardową. Ich świadectwem jest m.in. suknia neoplastyczna, która miała być odpowiedzią na *Mondrian dress* zaprezentowaną w 1965 roku przez YSL. W odróżnieniu od projektu francuskiego domu mody grupa wykorzystała motyw z dzieł kolejnego wielkiego propagatora neoplastycyzmu, Theo van Doesburga (il. 1). Interesujący jest tutaj fakt, że twórcy, reinterpretując projekt YSL, nieświadomie odnieśli się również do sukni zaprojektowanej przez Władysława Strzebińskiego dla Katarzyny Kobro na początku lat 20. XX wieku (il. 2).

W ramach realizacji projektu kolektyw dostał pozwolenie na pełną swobodę działań w przestrzeni muzealnej. Sposób przygotowania ekspozycji był jedną z największych kontrowersji dotyczących wystawy. Dotychczasowe działania DML kojarzone były przez odbiorców i w środowisku artystycznym z tematyką mody zrównoważonej, *upcyclinu*<sup>9</sup> oraz wyrazistymi komentarzami dotyczącymi



1. DML, Projekt sukienki neoplastycznej inspirowanej pracami T. van Doesburga, 2018 [zdjęcie własne]

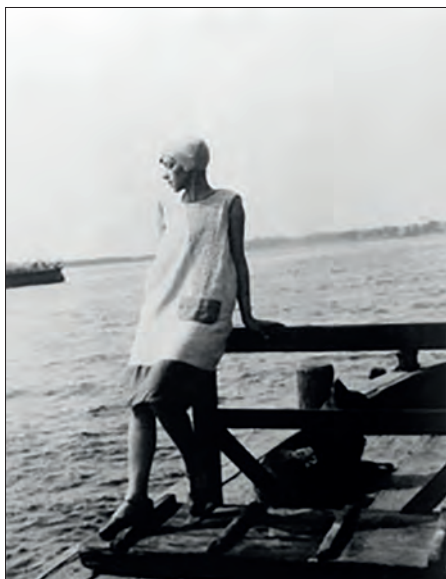
7 BAŁCZEWSKI 2019.

8 Związany z odzieżą ze sklepów jednej marki tworzących sieć sprzedażową.

9 Upcycling – forma przetwarzania wtórnego odpadów, w wyniku którego powstają wyroby o wartości wyższej, traktowane jako wartościowe surowce. Proces ten pozwala zmniejszyć zarówno ilość odpadów, jak i materiałów wykorzystywanych w produkcji pierwotnej. Por. Dictionary of Sustainable Management.



aktualnych problemów społecznych. Z tego powodu przygotowana przez grupę ekspozycja, stanowiąca ironiczny hołd dla sieciowego sklepu *fast fashion*, mogła zaskakiwać odbiorców.



2. Katarzyna Kobro nad Zatoką Ryską, fotografia, lato 1924 r. [Katarzyna Kobro: w setną rocznicę urodzin, 1898–1951, Łódź 1999, s. 12]

Do tej pory członkowie kolektywu w swojej twórczości najczęściej odnosili się do mody *vintage*, a także eksperymentowali z nią w swoim codziennym życiu. O znaczeniu, jakie idea mody cyrkularnej miała dla poszczególnych członków DML, świadczyć może fakt, że starali się oni promować ją w mediach społecznościowych. W 2014 roku Dominika Ciemiega założyła kanał w serwisie YouTube, na którym od 2017 roku publikowała treści dotyczące tzw. łupów z second handów oraz wiele porad czy stylizacji. Na przykładzie filmów, w których często występowali również jej współlokatorzy, możemy zauważyć, jak grupa traktowała znaleziska z drugiej ręki. Moda była dla nich żywym surowcem, który można zmieniać, przerabiać i bawić się nim na co dzień<sup>10</sup>.

Odbiorców wystawy zaskoczył m.in. brak mocnej krytyki niszczącego planetę *fast fashion*. Intencją kolektywu nie była jednak pochwała tego modelu biznesowego, a próba eksperymentowania z jego założeniami. Zarówno przestrzeń muzealna, jak i atmosfera galerii handlowych była czymś jaskrawie niepasującym do twórczości grupy. Praca na gruncie instytucjonalnym dała artystom możliwość postawienia przed sobą nowych wyzwań.

„Nie chcemy tego sprzedawać, bo nie chcemy, żeby ludzie to mieli i kojarzyli nas z takim złem” – powiedział Tomasz Aramada<sup>11</sup>. Po upływie kilku lat, kiedy część kolekcji możemy znaleźć na aukcjach galerii sztuki, zdanie to może wydawać się wręcz ironiczne. Stroje z *Nowej Kolekcji* aktualnie można wylicytować za kilka tysięcy złotych. Ponadto do ceny samego ubioru domy aukcyjne doliczają opłatę w wysokości około 20% wartości końcowej jako koszt operacyjny<sup>12</sup>. Fakt

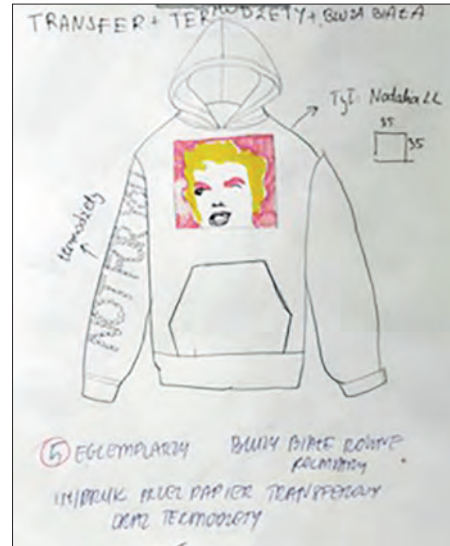
10 Patologiczny haul lumpeksowy 2019.

11 POLICHT 2019.

12 Desa Unicum.

ten jest kolejnym przykładem na to, jakie nierówności zachodzą w świecie sztuki, przeciwko którym działali członkowie grupy.

W kontrze do norm zarobkowych w świecie sztuki Andy Warhol świadomie przekształcił sztukę w produkt komercyjny. Tym samym podważył tradycyjne podejście do twórczości jako wyłącznie wyrazu artystycznego, co umożliwiło mu niezależność finansową i szerszy wpływ na kulturę masową. Biała bluza zaprezentowana przez DML była kombinacją trzech dzieł sztuki, których twórcy przedstawiali odmienne poglądy na temat konsumpcji (il. 3-4). Z przodu widnieje wydruk transferowy ikonicznej serigrafii Warhola przedstawiającej wizerunek Marilyn Monroe. Mechaniczne powielanie twarzy aktorki w dziełach artysty było symbolem produkcji masowej oraz komercji, którą żywo komentował w swojej twórczości. Warhol pracował też dla magazynów modowych, dzięki czemu nauczył się inteligentnie wykorzystywać mechanizmy warunkujące rynek.



3. DML, Projekt bluzy inspirowanej pracami A. Warhola, Natalii LL oraz M. Bonvicini, 2018 [zdjęcie własne]



4. HAWA, Scena z wernisażu, fotografia, 22.02.2019 r. [Muzeum Sztuki w Łodzi]

Nieco odmienny stosunek do tematu prezentowała Natalia LL, której ocen-  
zowana fotografia, *Sztuka konsumpcyjna* zdobyła tył bluzy. Kiedy w 1974 roku  
artystka zaprezentowała dzieło, polskie społeczeństwo odebrało je jako perwer-  
syjne, czy wręcz pornograficzne. Odbiorcy pomijali chęć artystki do rejestrowania  
codziennych czynności oraz eksplorowania medium fotograficznego w swoich  
interpretacjach. Modelkę, blondynkę o delikatnych rysach twarzy, jedzącą ba-  
nana postrzegano jedynie jako obiekt erotyczny, odbierając jej podmiotowość,  
a całości dzieła – jego krytyczny wyraz.

Warto jednak zauważyć, że stosunek do roli kobiety w dziełach Warhola i Nata-  
lii LL są całkowicie rozbieżne. Wizerunek Marilyn Monroe został po jej śmierci  
sprowadzony do ikony seksu i przedmiotu męskich fantazji. W przypadku pol-  
skiej artystki relacja między fotografką i jej modelkami oraz ich rekwizytami  
podkreśla podmiotowość kobiety w procesie twórczym. W języku zdjęć Natalii LL  
to właśnie kobieta wykonuje wszystkie czynności: fotografuje, patrzy na widza,  
je oraz warunkuje odbiór dzieła. Ponadto z perspektywy czasu łatwiej jest wpisać  
*Sztukę konsumpcyjną* w nurt sztuki krytycznej. W latach 70. w Polsce dostępność  
towarów była mocno ograniczona, a omawiana konsumpcja pozostawała w strefie  
marzeń typowych Polaków. Możliwość zakupu egzotycznych owoców, takich  
jak banany, była warunkowana przez politykę państwową lub stan społeczny.

DML w swoim projekcie połączył te dzieła, umieszczając między nimi, na  
rękawie, przedstawienie instalacji Monici Bonvicini *NOTFORYOU*, wykonane  
z błyszczących termodżetów. Oryginalnie instalacja składa się z żarówek, zapro-  
gramowanych tak, by ich światło pulsowało, odpychając wzrok odbiorcy. Męczące  
światło, połączone jest z delikatnym, ale denerwującym brzęczeniem, które kon-  
trastuje z ciepłą i przyciągającą barwą oświetlenia. Komunikat „nie dla ciebie”  
w takim wydaniu wywołuje u widza sprzeczne emocje. W ten sposób artystka  
komentuje relacje między odbiorcami sztuki a instytucjami kultury i kolekcjo-  
nerami, którzy często zawłaszczają dzieła. Wybór obiektów mówiących o kon-  
sumpcji wraz z przekazem „nie dla ciebie” był sprytnym zagranem kolektywu,  
zwłaszcza że ubiorów z *Nowej Kolekcji* nie można było kupić.

Co ciekawe, *Nowa Kolekcja* była całkowitym przeciwieństwem solowych po-  
kazów Tomasza Armady, w których projektant często wykorzystuje nieoczywiste  
symbole i eksponuje ekologiczny aspekt swojej twórczości. Krzykliwe i pełne  
detali stroje zastąpiła średniej jakości konfekcja o prostych krojach. W ramach  
ekspozycji kolektyw odnosił się do pojęć kiczu i tandety. Kolekcja miała przy-  
pominać m.in. tanie koszulki czy skarpetki z nadrukami w formie ikonicznych  
dzieł historii sztuki, które możemy kupić właśnie w sklepach sieciowych. Ar-  
tyści, obserwując wydźwięk wielkich dzieł awangardy, nie skupiali się na jego  
wzmocnieniu. Zamiast tego postanowili przenieść wysublimowane formy na

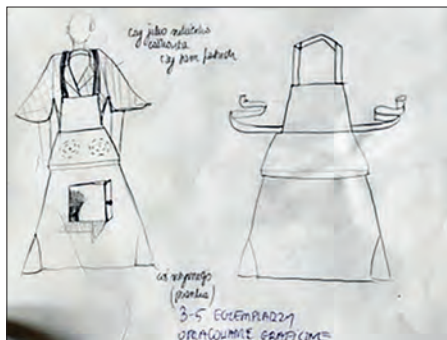
grunt codzienności i zbadać, jak będą na nim odbierane. *Nowa Kolekcja* nie stawiła także pytań na temat tego, czy lepiej ubierać się w galeriach handlowych czy w second handach itd. Kolekcja miała na celu sprawdzić, jaki przekaz będzie miało – często ikoniczne – dzieło sztuki, kiedy zostanie sprowadzone do roli czysto dekoracyjnej i użytkowej – prozaicznego „ciucha”<sup>13</sup>.

DML celowo odciął się też od koncepcji coraz częściej powstających w ostatniej dekadzie butików artystycznych. Jak twierdzą sami artyści, w takich miejscach nie liczy się sprzedawany produkt, lecz to, jak jest wyeksponowany<sup>14</sup>. Przestrzenie tego typu są zaprojektowane podobnie jak miejsca wystaw z cenami, które nierzadko można porównać do kosztów zakupu dzieła sztuki. Kolektyw nigdy nie dążył do wejścia w świat dóbr luksusowych i nie chciał też być z nim kojarzony. Idea tworzenia dla przeciętnego człowieka nadal pozostawała kluczowa dla ich działań. Można więc przypuszczać, że grupa wybrała stylistykę sklepu sieciowego jako bliższą swoim odbiorcom. Artyści wiedzieli, że typowy pracownik korporacji czy fabryki po minimum ośmiu godzinach pracy nie ma siły na szukanie perełek wśród stosów odzieży używanej. Zarobki przeciętnej osoby nie pozwalają na zakupy w domach mody czy zamawianie kreacji u projektanta. Dlatego też większość społeczeństwa wybiera ubieranie się w galeriach handlowych, w których mogą znaleźć tańsze odpowiedniki strojów z pokazów mody. W ten sposób kolektyw ponownie zwrócił uwagę na nierówności społeczne. Członkowie wdrożyli swoje pomysły w ramy wyznaczone przez założenia funkcjonowania sieci sklepów, których typowymi cechami są wycisk pracowników, kradzieże pomysłów artystycznych i poszukiwanie skrajnych oszczędności w zakresie wykonania i wykorzystanych materiałów. Członkowie kolektywu, którzy zaczęli wykonywać podobną, żmudną, wielogodzinną pracę fizyczną, mieli szanse lepiej zrozumieć zachowania osób zatrudnionych w galeriach handlowych, którzy po otrzymaniu wynagrodzenia wracają do świątyni konsumpcji, by robiąc w nich zakupy, oddać swoje pieniądze dużym korporacjom. Główną różnicą między artystami i typowymi pracownikami sklepów był fakt, że świadomie weszli oni w tę rolę, a także mieli czynny udział w procesie twórczym „oferowanych” projektów.

W swojej twórczości kolektyw wielokrotnie starał się przyglądać również problemowi praw kobiet, który dla wielu Polaków wciąż pozostaje marginalny. W okresie PRL, mimo równych praw politycznych obu płci, praca opiekuńcza kobiet oraz ich wysiłek w zakresie prowadzenia domu i organizacji życia rodzinnego nadal pozostawał niedoceniany. Rola kobiet w społeczeństwie sprowadzona była do funkcji „roboty wielofunkcyjnego”, nierzadko traktowanego przez mężczyzn z pogardą.

13 POLICHT 2019.

14 *Ibidem*.



5. DML, Projekt fartucha inspirowanego pracą B. Jürgenssen *Hausfrauen Küchenschürze*, 2018 [zdjęcie własne]

ciała i roli społecznej kobiet był szczególnie istotny dla fotografki i przejawia się w znacznej większości jej prac. Kolektyw wykorzystał pomysł Jürgenssen do stworzenia własnego projektu (il. 5). Fartuch grupy został ozdobiony nadrukiem nowoczesnego piekarnika, wewnątrz którego piecze się mózg i żeńskie



6. Anna Zagrodzka, Karolina Wojtas, DML w fartuchach inspirowanych pracą Birgit Jürgenssen *Hausfrauen - Küchenschürze*, fotografia, 2018 [Archiwum DML]

Tego typu dosłowne wręcz nawiązanie pojawiło się w odcinku Polskiej Kroniki Filmowej z 1964 roku<sup>15</sup>. Nieco ponad 10 lat od wyemitowania *Robota Ewy* powstała fotografia Birgit Jürgenssen *Hausfrauen Küchenschürze*, wykorzystująca podobny motyw. Autoportret austriackiej artystki przedstawia ją w trójwymiarowym fartuchu kuchennym połączonym z piecem chlebowym. Elementy „ubioru” rozmieszczone są tak, by wskazywać na drugo- i trzeciorzędowe żeńskie cechy płciowe. Temat

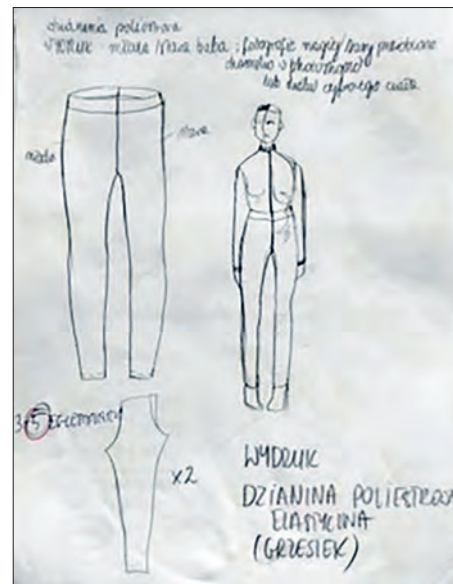
organów rozrodczych (il. 6). Przedstawienie stanowiło groteskowy komentarz do roli kobiet jako „maszyn” podporządkowanych domowym obowiązkom. Podobne refleksje związane z ciałem kobiety i jego społecznym postrzeganiem kolektyw rozwijał w stroju inspirowanym performancem Ewy Partum *Zmiana* oraz jego dokumentacją znajdującą się w zbiorach Łódzkiego Muzeum Sztuki. W swoim działaniu artystka postarzała połowę swojego ciała, prowokując dyskusję dotyczącą kultu młodości i presji, jaką patriarchalne społeczeństwo wywiera na kobiety, by wyglądały idealnie. Ponadto w swoim dziele artystka zwracała uwagę na nierówność w postrzeganiu artystów i artystek. Partum podkreślała fakt, że nawet w świecie

15 SKOCZEK 1964.



sztuki współczesnej, który pozornie kieruje się ideami równości i głosi potrzebę postępu we wszystkich dziedzinach codzienności, kobieta bardzo często oceniana jest przez pryzmat wieku i wyglądu. Przekładając ten koncept na projekt ubioru, DML podjął dialog z historią feministycznej sztuki oraz współczesnymi ideałami piękna (il. 7). W tym celu Sasa Lubińska osobiście wykonała zdjęcia swojego nagiego ciała i postarzyła jedną ze stron w programie graficznym. Ubiór składał się z przylegających do ciała bluzki oraz spodni, wykonanych z tkaniny w całości pokrytej nadrukiem przedstawiającym ciało artystki. Niestety jakość druku nie była najlepsza, w czego konsekwencji trudno było dostrzec autentyzm przedstawienia. Strój wpisał się w szersze zainteresowanie artystów krytyką konsumpcyjnej kultury ciała i rolę kobiety w społeczeństwie. W ten sposób obie prace uwypukliły zaangażowanie kolektywu podważaniem stereotypów związanych z płcią, zarazem łącząc je z refleksją nad sztuką i życiem codziennym.

Mimo wzrostu świadomości ekologicznej, w obecnych czasach szybko zmieniające się trendy nadal napędzają ludzką potrzebę posiadania nowych przedmiotów, najlepiej w znacznych ilościach. Jeszcze przed nagłośnieniem sytuacji pracowników szwalni w Chinach czy Indiach w internecie pojawiało się wiele nagrań z fabryk sklepów sieciowych<sup>16</sup>. W 2019 roku, kiedy DML tworzył *Nową Kolekcję*, potwierdzony był już fakt, że giganci rynku modowego kradną projekty małych marek i młodych projektantów, a w ich zakładach produkcyjnych dochodzi do utraty zdrowia lub nawet życia pracowników<sup>17</sup>. Odniesienie się do tych czynników sprawiało, że forma wystawy budziła kontrowersje, jednak to one były główną inspiracją dla kolektywu. W odróżnieniu od ogromnych korporacji takich jak Inditex czy H&M przygotowanie wielu projektów w mimo wszystko krótkich seriach nie przyniosło grupie wymiernych zysków finansowych.



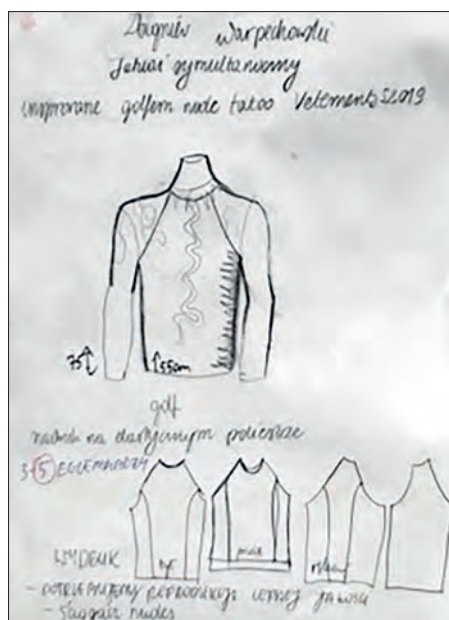
7. DML, Projekt stroju inspirowanego *Zmianą* Ewy Partum, 2018 [zdjęcie własne]

16 Więcej na temat sytuacji pracowniczej w przemyśle odzieżowym w prasie zagranicznej, por.: ROSS 2021; KELLY / AHMED 2023; RAJVANSI 2023.

17 SKINNER 2023.



Popularnym elementem garderoby, często zamawianym z Chin poprzez sklepy takie jak Shein lub Temu są prześwitujące, obcisłe bluzki. Wykonane z cienkiej, z reguły drukowanej tkaniny, dają wrażenie wytatuowanego ciała. Tego typu projekty są charakterystyczne dla stylu *street wear*, który prezentują marki takie jak Ed Hardy czy Vetements. Większość młodych osób podążających za modą uliczną nie może sobie pozwolić na zakup oryginału, dlatego też decyduje się na tańszy zamiennik. W dodatku młodzież, która bez zgody opiekuna prawnego nie może sobie zrobić tatuażu, dużo chętniej korzysta z takiego rozwiązania. Symbole wykorzystywane w sztuce tatuażu tradycyjnie były wyrazem przynależności do pewnej kultury lub grupy społecznej.



8. DML, Projekt bluzki inspirowanej pracą Tatuaz (III symultaniczny) Zbigniewa Warpechowskiego, 2018 [zdjęcie własne]

W ostatnich latach ozdabianie swojego ciała stało się szczególnie modne, w związku z czym wiele motywów sprowadzono do roli *stricte* dekoracyjnej. Tego typu bezrefleksyjne wykorzystanie znaków graficznych przedstawia *bluzka Tattoo* z kolekcji kolektywu (il. 8). Inspiracją dla projektu była praca Zbigniewa Warpechowskiego *Tatuaz II*, która pokazywała ciało jako nośnik znaczeń kulturowych. Na rysunku widzimy ludzki tors udekorowany różnorodnymi motywami – przedstawieniami zwierząt, ludzi oraz elementami nawiązującymi do popkultury i mitologii. W ten sposób autor podejmuje dialog z ideą trwałości i przemijalności sztuki, sugerując, że ciało może stać się medium ekspresji artystycznej. Tego typu przedstawienie odnosi się do poszukiwań tożsamości, miejsca jednostki w świecie i różnych

zmian społecznych. Wykorzystanie motywu tatuażu wprowadza odbiorcę w refleksję nad cielesnością i indywidualizmem, a także nad wpływem otaczającej nas kultury. Warpechowski jako artysta-performer szczególnie często tworzy wykorzystując jako obiekt artystyczny własne ciało. Używane symbole wpisują się w szerszy kontekst jego twórczości, którego pozbawiono projekt z *Nowej Kolekcji*.

Ważnym elementem koncepcji butiku zorganizowanego przez DML był fakt, że nie można było w nim kupić żadnego z ubrań. Całości wydarzenia przyświecało motto „Prosimy nie kupować!” Odwiedzający mogli jednak nadal przymierzać, oglądać i dotykać odzież. Właśnie za sprawą tego zabiegu można zauważyć, że wbrew powszechnej opinii DML zawarł swoje stanowisko względem szybkiej mody. Jak zauważyła Dominika Ciemięga: „My wręcz podkreśliłyśmy, że ta wystawa jest bardzo nieekologiczna. Na dzień otwarcia sami kupiliśmy sobie ubrania z sieciówek, by jeszcze dobić tę planetę. I uwiarygodnić wizerunek”<sup>18</sup>. Postawienie się w roli pracownika oraz użytkownika sklepów sieciowych możemy uznać za działanie performatywne. Kolektyw nie tylko stworzył kolekcję sprzeczną z ich ideami, ale też zmienił na jej potrzeby swój dotychczasowy proces twórczy. Członkowie nie spodziewali się, że koszty produkcji ubioru w Polsce są tak wysokie, co sprawiło, że nie mogli postawić się w roli zarządców dużego modowego biznesu, którzy współpracując z podwykonawcami, ograniczają swoje zaangażowanie jedynie do akceptacji projektów i podejmowania innych decyzji produkcyjnych. Zmusiło ich to do pracy w obu zakresach – nad twórczymi aspektami projektów oraz nad fizycznym procesem ich wytworzenia.

*Nowa Kolekcja* Domu Mody Limanka była satyrą dotyczącą ubioru w XXI wieku. Wykorzystanie dzieł takich jak *Relief 1* Henryka Stażewskiego, *Sztuka = Kapitał* Josepha Beuysa czy *Zmiana* Ewy Partum było jedynie inspiracją dla poszczególnych wzorów. Kolektyw wykorzystał zbiory łódzkiego Muzeum Sztuki do postawienia sobie nowych pytań nie tylko w zakresie codziennych modowych wyborów, ale szerzej w kontekście refleksji nad wartościami panującymi w dzisiejszych czasach. Inspiracje zbiorami muzealnymi dodatkowo przywodziły na myśl idee awangardowe, takie jak wspólnota, fascynacja nowymi możliwościami technologicznymi i działanie na rzecz egalitarnie traktowanego ogółu społeczeństwa<sup>19</sup>. Odwiedzający wystawę mieli okazję przemyśleć oraz zobaczyć, jakimi wartościami współczesne społeczeństwo zastąpiło utopijne idee społecznej równości i dobrobytu, rozwijające się na początku XX wieku.

---

18 POLICHT 2019.

19 KLUSZCZYŃSKI 1997, s. 55–57.

## Bibliografia

- BALCZEWSKI 2019 – M. Bałczewski, *Prototypy: Dom Mody Limanka. Nowa Kolekcja* (fotografia), plasterlodzki.pl [dostęp: 17.06.2024].
- CZYŻEWSKA 2019 – B. Czyżewska, *Nowa Kolekcja by Limanka, czyli grzechy główne branży*, www.vogue.pl [dostęp: 17.06.2024].
- Desa Unicum – Obiekty z *Nowej Kolekcji DML* na stronie domu aukcyjnego DESA Unicum, bid.desa.pl/lots?artists=15UFQ2C [dostęp: 30.06.2024].
- Dictionary of Sustainable Management – Dictionary of Sustainable Management, sustainabilitydictionary.com [dostęp: 1.07.2024].
- DOMAGALSKA 2018 – P. Domagalska, *Raz nazywamy się skłotem, a raz showroomem*, www.dwutygodnik.com [dostęp: 31.05.2024].
- HATOWSKA 2018 – A. Hatowska, *Peer-to-Peer. Praktyki kolektywne w nowej sztuce* (katalog wystawy w Muzeum Sztuki w Łodzi, 8 czerwca – 28 października 2018), Łódź 2018, s. 12–13.
- KELLY / AHMED 2023 – A. Kelly, R. Ahmed, *Workers for fast fashion brands fear starvation as they fight for higher wages*, www.theguardian.com [dostęp: 18.07.2024].
- KLUSZCZYŃSKI 1997 – R. Kluszczyński, *Awangarda: rozważania teoretyczne*, Łódź 1997.
- Nagranie jednego z występów w MS w Łodzi, zasoby.msl.org.pl/mobjects/view/2807 [dostęp: 17.06.2024].
- Opis wydarzenia *Prototypy*, www.facebook.com/events/256178985311156/ [dostęp: 17.06.2024].
- Patologiczny haul lumpeksowy 2019 – *Patologiczny haul lumpeksowy zimowy* na kanale Dominiki Ciemięgi *lajtowlajt* w serwisie Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=akjfP71urRo> [dostęp: 10.06.2024].
- POLICHT 2019 – P. Policht, *Postkryzysowy szyk: Dom Mody Limanka w Muzeum Sztuki w Łodzi*, culture.pl [dostęp: 10.06.2024].
- RAJVANSHI 2023 – A. Rajvanshi, *Shein Is the World's Most Popular Fashion Brand – at a Huge Cost to Us All*, www.time.com [dostęp: 18.07.2024].
- ROSS 2021 – E. Ross, *Fast Fashion Getting Faster: A Look at the Unethical Labor Practices Sustaining a Growing Industry*, www.studentbriefs.law.gwu.edu [dostęp: 18.07.2024].
- SKINNER 2023 – E. Benjamin Skinner, *The True Cost of a \$12 T-Shirt*, www.nytimes.com [dostęp: 18.07.2024].
- SKOCZEK 1964 – Z. Skoczek, *Polskie Kroniki Filmowe: Robot Ewa*, 1964.
- ŻYDEK 2020 – S. Żydek, *Nie latajcie samolotami*, [w:] *Project Room 2019*, red. S. Breczko, Warszawa 2020, s. 55–81.

RECENZJE  
I SPRAWOZDANIA



Alina Barczyk

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

Uniwersytet Łódzki

Instytut Historii Sztuki

Fundacja Sztuki Krajobrazu i Architektury

## Sztuka w służbie królom

Wystawa: *Splendor władzy. Wettynowie na tronie Rzeczypospolitej*,  
Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie, 5 listopada 2021 – 27 lutego 2022

Art in the Service of Kings

Exhibition: *Splendour of Power. The House of Wettin on the Throne of the Polish-Lithuanian Commonwealth*, The Royal Łazienki Museum in Warsaw, November 5, 2021 – February 27, 2022

W listopadzie 2021 roku w Łazienkach Królewskich otwarto wystawę czasową poświęconą mecenatowi Augusta II Mocnego i jego syna, Augusta III. Ekspozycja była wynikiem współpracy między warszawskim muzeum a partnerami drezdeńskimi, stanowiąc jednocześnie odpowiedź na wzrastające zainteresowanie epoką saską, datowaną na lata 1697–1763. Poprzez dzieła sztuki przybliżono kolekcjonerskie pasje Wettynów, najważniejszych twórców (m.in. architektów i jubilerów) oraz rolę oprawy wizualnej w kreowaniu i umacnianiu wizerunku władców.

Zasadniczą część zasobu zaprezentowanego na wystawie tworzyły artefakty ze Staatliche Kunstsammlungen w Dreźnie. Drugą instytucją ze stolicy Saksonii, która zgodziła się na wypożyczenie dzieł, było Sächsische Hauptstaatsarchiv. Nie zabrakło także obiektów znajdujących się na stałe w kolekcjach polskich, pozyskanych z Zamku Królewskiego w Warszawie, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, Zamku Królewskiego na Wawelu, Muzeum Wojska Polskiego, Zamku w Kórniku, Muzeów Narodowych (w Warszawie i Krakowie), klasztoru Paulinów na Jasnej Górze, a także z warszawskiej Biblioteki Uniwersyteckiej. Łącznie zwiedzający mogli podziwiać około 200 eksponatów.

Dobór dzieł pozwolił na stworzenie przeglądu rozmaitych dziedzin, technik i wątków ideowych. Jednym z artystów, którego twórczość przybliżono, był Johann Melchior Dinglinger, nadworny jubiler Augusta II Mocnego. Złotnik stworzył na zlecenie monarchy wiele wybitnych dzieł odznaczających się znaczną skalą, kunsztem wykonania, finezyjnym łączeniem kosztownych materiałów (złota, pereł, kamieni szlachetnych, emalii) oraz tematyką umacniającą pozycję elektora Saksonii i króla Rzeczypospolitej, czego najlepszym *exemplum* pozostaje „Tron Wielkiego Mongoła”, znajdujący się na stałej ekspozycji w drezdeńskim zamku. W Warszawie można było podziwiać m.in. wysadzany rubinami klejnot Orderu Złotego Runa oraz maskę z podobizną Augusta II w promieniach słonecznych, wykonaną ze złoczonej blachy miedzianej – dzieło, z którego uczyniono symbol



wystawy „Splendor władzy” (il. 1). Spod ręki Dinglingera (współpracującego w tym przypadku z Balthazerem Permoserem) wyszła też kamea z portretem cesarza Klaudiusza, osadzona na postumencie dekorowanym 106 diamentami, 77 rubinami, 58 szmaragdami i parą pereł. Na cokole przysiada grupa rzeźbiarska z kości słoniowej, z kobietą podtrzymującą kartusz z cyfrą królewską „AR”, oznaczającą *Augustus Rex* (il. 2). Równie czytelne odniesienia do władców z dynastii Wettynów można odnaleźć na portretach, co uwidacznia chociażby bransoletka namalowana na płótnie przedstawiającym Marię Józefę (il. 3). Chlubą dworu saskiego była działalność Królewskiej Manufaktury Porcelany w Miśni, której naczelnym artystą stał się Johann Joachim Kändler. Wykonywano w niej bogato zdobione zastawy stołowe, a także figurki – Augusta III na koniu, obelisk ku czci monarchy, sceny rodzajowe, naturalistyczne portrety zwierząt (il. 4).



1. J.M. Dinglinger, *Maska z podobizną Augusta II Mocnego*, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, ekspozycja: Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie; fot. A. Barczyk, 2021

Największym wyzwaniem związanym z prezentacją mecenatu Wettynów w salach wystawienniczych jest pokazanie fundacji architektonicznych. W Łazienkach Królewskich zdecydowano się m.in. na przedstawienie kilku projektów dotyczących budowy warszawskich, wykonanych przez Bauamt. Należą do nich koncepcje przekształceń Zamku Królewskiego (il. 5–6) oraz wielkoskalowego Założenia Saskiego. Architekturę okazjonalną, wznoszoną na potrzeby



2. J.M. Dinglinger, B. Permoser, *Kamea cesarska w rzeźbiarskiej oprawie – detal cokółu (medalion z cyfrą królewską „AR”)*, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, ekspozycja: Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie; fot. A. Barczyk, 2021



3. *Portret królowej Marii Józefy – detal (brylantowa bransoleta z wizerunkiem Augusta III)*, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, ekspozycja: Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie; fot. A. Barczyk, 2021



4. J.J. Kändler, *Papuga [Ara]*,  
Staatliche Kunstsammlungen  
Dresden, ekspozycja: Muzeum  
Łazienki Królewskie w Warszawie;  
fot. A. Barczyk, 2021

uroczystości (w tym paradnych wjazdów), reprezentował rysunek Joachima Daniela Jaucha przedstawiający propozycję bramy triumfalnej. Z inwestycji drezdeńskich przybliżono projekty Pałacu Japońskiego oraz Hofkirche. Dopełnieniem ekspozycji skoncentrowanej na mecenacie królewskim były dzieła związane z postaciami z najbliższego otoczenia saskich elektorów. Na wystawie można było podziwiać chociażby portrety feldmarszałka i dyrektora drezdeńskiego Urzędu Budowlanego Christopha Augusta von Wackerbartha czy ministra Heinricha von Brühla (il. 7). Drugi z wymienionych dyplomatów zamówił w manufakturze porcelany w Miśni słynny „Serwis Łabędzi” – naczynie pochodzące z tego zestawu również zaprezentowano w jednej z gablot (il. 8).

Ekspozycji towarzyszył obszerny katalog, liczący prawie 400 stron, opracowany pod redakcją Doroty Juszcak i Anny Saratowicz-Dudyńskiej. Słowa wstępne przygotowali dyrektorzy warszawskich Łazienek (prof. PK dr hab. Zbigniew Wawer) oraz Staatliche Kunstsammlungen w Dreźnie (dr Marion Ackermann). Noty poświęcone artefaktom prezentowanym na wystawie poprzedzono tekstem prof. dra Dirka Syndrama, w którym omówione zostały podstawowe informacje na temat panowania Augusta II Mocnego i Augusta III Sasa, mecenatu obu monarchów

oraz roli fundacji artystycznych w umacnianiu pozycji politycznej. Część katalogowa została podzielona na rozdziały porządkujące reproduktowane dzieła wedle kryteriów czasowych (na przykład „Pierwsze lata panowania [Augusta II]”; „Apogeum rządów”), dziedzin twórczość („Architektura”; „Mennictwo”), czy sfer życia, z którymi wiązały się dane przedmioty („Polowanie”; „Śmierć”).

Omówiona wystawa czasowa pozwoliła na przybliżenie szerszemu gronu odbiorców ważnego etapu w dziejach polskiej sztuki i kultury – a zarazem momentu, w którym następowała płynna wymiana tendencji artystycznych pomiędzy Saksonią i Koroną. Pokazano zarówno ambicje królewskie





5. Projekt przebudowy Zamku Królewskiego w Warszawie – widok od strony Wisły, Muzeum Narodowe w Warszawie, ekspozycja: Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie; fot. A. Barczyk, 2021



6. Projekt przebudowy Zamku Królewskiego w Warszawie – rzut przyziemia, Sächsische Hauptstaatsarchiv Dresden, ekspozycja: Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie; fot. A. Barczyk, 2021

(wyrażone m.in. w czytelnym nawiązaniu do cesarzy antycznych, władców dalekowschodnich i do Ludwika XIV jako monarchy sięgającego po motywy solarne), jak i wysoką klasę powstających dzieł (jakość techniczną oraz wybitny poziom artystyczny). Ekspozycja „Splendor władzy. Wettynowie na tronie Rzeczypospolitej” stanowiła tym samym niezwykle interesującą propozycję wystawienniczą.



7. *Portret, Heinrich von Brühl*, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, ekspozycja: Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie; fot. A. Barczyk, 2021



8. J.J. Kändler, J.J. Eberlein, *Teryna z Serwisu Łabędziego*, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, ekspozycja: Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie; fot. A. Barczyk, 2021

Eleonora Jedlińska

 <https://orcid.org/0000-0002-4322-5563>

Uniwersytet Łódzki  
Instytut Historii Sztuki

Recenzja książki  
autorstwa profesora  
Krzysztofa Stefańskiego  
*Zmarł, jak żył, na  
skrzydłach. Antoni  
Wiwulski (1877–1919)*  
*Artysta epoki  
Młodej Polski*

Review of the book *Zmarł jak żył, na skrzydłach. Antoni Wiwulski (1877–1919) Artysta epoki Młodej Polski* [He Died as He Lived, on Wings. Antoni Wiwulski (1877–1919). An Artist of the Young Poland Movement] by Professor Krzysztof Stefański



**W** 2024 roku warszawskie wydawnictwo POLONIKA opublikowało monumentalną, rzetelną i przenikliwą monografię poświęconą Antoniemu Wiwulskiemu (1877–1919) – artyście, którego życie i dzieło nierozzerwalnie związane było z jego głębokim poczuciem „powinności wobec sztuki”. Profesor Krzysztof Stefański dokonaniem Wiwulskiego i jego kolejom losu poświęcił ponad 30 lat swej pracy naukowej. Warto wspomnieć, że już w rozprawie doktorskiej pt. „W poszukiwaniu stylu narodowego. Polska architektura sakralna 1885–1925”, obronionej w 1989 roku na Politechnice Wrocławskiej, Stefański zwrócił uwagę na dorobek Wiwulskiego związany z jego projektami dotyczącymi budowli świątynnych. Twórczość tego artysty trudno poznać, studiując klasyczne opracowania architektury i rzeźby. Na zmarginalizowanie dzieła Wiwulskiego na kartach polskiej historii sztuki po 1945 roku niewątpliwie wpływ miała sytuacja polityczna w latach PRL. Dokonania polskiego twórcy wszak w dużej mierze związane były z budownictwem kościelnym (tworzył szereg dzieł zleconych mu przez polskich księży działających na Litwie) w czasach II Rzeczypospolitej. Wiwulski był też uczestnikiem walk przeciw bolszewikom atakującym Wilno. Dopiero zmiany polityczne i gospodarcze po



1989 roku umożliwiły podjęcie badań na Kresach. Kwerendy w bibliotekach i archiwach stolicy Litwy, spotkania z tamtejszymi badaczami i odwiedzenie miejsc związanych z artystą – to wszystko mogło nadać dziełu Krzysztofa Stefańskiego kompletny wymiar.

\* \* \*

Ważne artykuły dotyczące tego młodopolskiego wybitnego, acz obecnego niejako na obrzeżach „wielkiej historii sztuki”, rzeźbiarza, architekta i malarza Profesor opublikował już na początku lat 90. – w wydawanym w Wilnie piśmie „Krantai. Meno kulturos žurnalas” artykuł *Architekto ir skulptoriaus Antano Wiwulski kuryba lietuvoje* (1992, nr 40–42, s. 42–47) oraz w 1994 roku na łamach „Biuletynu Historii Sztuki” obszerny tekst *Antoni Wiwulski jako architekt* (1994, nr 1–2, s. 50–70). Zapoczątkowane badania poprowadziły Autora monografii ku kolejnym etapom poznawania życia i twórczości Wiwulskiego (w 2021 roku w tomie *Kaplica w Szydłowie. Miraże natury i architektury*, red. Alina Barczyk, Piotr Gryglewski, Łódź 2012, s. 483–500). Pozycji dotyczących dzieła Wiwulskiego, odzwierciedlających proces podejmowanych decyzji – by powstała pełna i krytyczna wobec opracowań już istniejących praca, obejmująca całościowy dorobek twórcy oraz jego zmagania z niedostatkiem, chorobą, niemożliwością zrealizowania swych projektów – w bibliografii Stefańskiego jest kilkanaście. Dzieło Wiwulskiego, jego biografia, miejsca, w których mieszkał i pracował, składają się na książkę fascynującą, obrazującą losy artysty całkowicie oddanego sztuce, w ogromnej mierze związanej z jego głęboką wiarą i patriotyzmem.

Niemal 600-stronnicowa monografia poświęcona Antoniemu Wiwulskiemu to całościowe opracowanie oparte na pogłębionej analizie źródeł, spośród których wiele stanowi całkowite *novum*, także dla badaczy zajmujących się dokonaniem tego artysty. Autor książki z niemal detektywistyczną pasją przeszedł wszelkie dostępne dokumenty, listy, projekty, pamiętniki, wspomnienia i zapiski, do których dotarł dzięki kwerendzie w wielu archiwach, bibliotekach, sięgając też do zasobów muzealnych. Korzystając z tekstów prasowych, not krytycznych i – co być może najważniejsze – z prywatnej korespondencji, Krzysztof Stefański zdobył szczegółowe informacje, dzięki którym zrekonstruowane zostały losy Wiwulskiego na tle epoki, w której żył. Poznajemy jego przyjaźnie, związki rodzinne, a nade wszystko osiągnięcia i porażki związane z jego działalnością jako architekta, rzeźbiarza i malarza.

Autor – zgodnie z intencją Wiwulskiego – przedstawił go jako artystę pełnego, którego założeniem było tworzenie dzieła będącego odzwierciedleniem jego religijności i zarazem przekonaniem, iż architektura stanowi jedność z rzeźbą

i malarstwem. Owo przekonanie zawarł Wiwulski w liście do bpa Edwarda von Roppa z 28 kwietnia 1906 roku, które należy odczytywać jako jego *credo* artystyczne i życiowe:

[...] architekturę stawiam na równi z rzeźbą i malarstwem t. j. przede wszystkim wymagam, żeby wyrażała jakąś ideę, nie zaś, jak niestety robi większość architektów, bawiła się w style, czyli różne kompilacje, [...] gdy zabieram się do architektonicznej kompozycji, to zabieram się do niej z całym zapałem i największym przejęciem się ideą, którą życzę, żeby odzwierciedlał budynek, staram się naturalnie, żeby odpowiadał duchowi kraju i narodu, gdzie będzie stawiany, dlatego nie tylko robię plany, ale rzeźbię całość, by mieć ogólny pogląd, którego nie może mi dać żadna perspektywa<sup>1</sup>.

\* \* \*

Antoni Wiwulski urodził się 7/19 lutego 1877 roku w Totmie, w guberni łogodzkiej, mieście leżącym w głębi Rosji, w linii prostej około 800 km na wschód od Sankt Petersburga. Jego rodzice, Antoni Michał i Adelajda z Karpuszków, wywodzili się z drobnej szlachty o polskich korzeniach, zamieszkującej Litwę. Ojciec Wiwulskiego, absolwent moskiewskiego Wydziału Leśnego Akademii Piotrowsko-Razumowskiej, przyjął stanowisko nadleśniczego w Totmie – mieście narodzin Antoniego oraz jego młodszych sióstr. Przedwczesna śmierć ojca w 1882 roku stała się przyczyną decyzji Adelajdy, by wraz z dziećmi opuścić Totmę i osiąść w Mitawie (obecnie Jełgawa) na Łotwie. W Mitawie przyszły artysta ukończył rosyjską szkołę powszechną i rozpoczął naukę w gimnazjum niemieckim.



1. Antoni Wiwulski z matką i siostrą Misią, Kowno 1896/97. Archiwum Redemptorystów w Tuchowie

1 BWSDW, Antoni Wiwulski, Koperta VI: list nr 1 do bpa Edwarda von Roppa, 28 kwietnia 1906 r.

Starcia na tle narodowościowym, jakie miały miejsce w szkole w Mitawie, spowodowały, że w 1893 roku matka postanowiła przenieść syna do gimnazjum jezuickiego w Bąkowicach w Galicji, w zaborze austriackim. „Szkoła ta – pisze Stefański – znana była z wysokiego poziomu nauczania opartego na nowoczesnych metodach pedagogicznych. Dużą wagę przykładano do wychowania plastycznego [...]. Tam młody Wiwulski poznał pierwsze tajniki rzeźby [...]”<sup>2</sup>.

Właśnie rzeźba stała się dla artysty dziedziną, której poświęcił szczególną uwagę, uznając ją za medium najgłębiej wyrażające jego pasje twórcze. Wybierając w 1898 roku studia architektoniczne w wiedeńskiej Technische Hochschule, zdecydował niejako o współrzędności swych zainteresowań, łącząc sztuki plastyczne z architekturą. Pasję rzeźbiarską Wiwulskiego potwierdził wybór dalszych studiów w École des Beaux-Arts w Paryżu (1902–1904), w klasie Antonina Mercié (1845–1916)<sup>3</sup>. Francuski rzeźbiarz akademicki – nieco staroświecki zarówno w sposobie noszenia się, wyrażania, jak i poglądach – wedle wspomnień swych studentów (u Antonina Mercié studiował m.in. Marek Szwarc, łódzki artysta od 1920 roku na stałe mieszkający w Paryżu) był niezwykle oddany pracy ze swymi uczniami. Uważnie dokonywał korekt ich szkiców, każdemu poświęcając uwagę. Mercié, wielkoduszny i jednocześnie protekcyjny w stosunku do studentów, zwykł z okazji szczególnych uroczystości zapraszać wybrane grono do swego domu, „istnego pałacu ozdobionego w stylu mauretańskim, mieszczącego się niedaleko monumentu marszałka Ney’a, autorstwa François Rude’a (1784–1855), jednej z najpiękniejszych rzeźb Paryża”<sup>4</sup>. Spotkanie Wiwulskiego z Antoninem Mercié niewątpliwie umocniło przekonanie polskiego artysty o wartości rzeźby integralnie włączonej w architekturę.

Wiwulski, podkreślający często swe polskie korzenie, postrzegany był jako artysta litewski, na co zresztą zwracają uwagę badacze litewscy, piszący o jego realizacjach powstałych w Wilnie (pomnik *Trzy Krzyże*, 1916)<sup>5</sup>. Wprawdzie Wiwulski na Litwie, głównie w Kownie, był jedynie podczas wakacyjnych pobytów,

2 STEFAŃSKI 2024, s. 559.

3 Marius Jean Antonin Mercié (1845–1916) urodził się w 1845 r. w Tuluzie w arystokratycznej rodzinie, akademicki francuski malarz i rzeźbiarz, studiował w École des Beaux-Arts w Paryżu m.in. pod kierunkiem François Jouffroy’a (1806–1882) i Aleksandra Falguière’a (1831–1900), w 1868 r. otrzymał Grand Prix de Rome. Jest autorem licznych prac zdobiących Paryż, m.in. grupy rzeźbiarskiej *David i Gloria Victis* znajdującej się na skwerze Montholon, reliefu *Geniusz sztuki* z 1877 roku znajdującego się w Tuileries. Najważniejszym, najbardziej dramatycznym jego dziełem jest rzeźba *Michał Anioł studiujący anatomię* z 1885 r. Mercié od 1880 r. był profesorem w École des Beaux-Arts w Paryżu, uczył rysunku i rzeźby. Zmarł w Paryżu w 1916 r.

4 Por. SZWARC 2010, s. 226–230.

5 Wileńskie Trzy Krzyże – podaje Stefański – w 1950 r. zostały wysadzone w powietrze przez władzę radziecką i zrekonstruowane w 1989 r., na tle ruchów niepodległościowych, gdy rozpadał się Związek Radziecki.

jednak jego najśmielsze dokonania architektoniczne (pionierskie wykorzystanie żelazobetonu) w połączeniu z rzeźbą powstały (bądź miały powstać) właśnie w Wilnie.

Pełna monografia artysty napisana została przez łódzkiego uczonego, znawcę architektury nowoczesnej, wykazując rodowód i przywiązanie Wiwulskiego do polskości. Monografia tym cenniejsza, że Autor z niezwykłym pietyzmem przypomniał także dzieła niezrealizowane, nieszczęśliwie zrekonstruowane bądź wręcz zniszczone. Niektóre projekty pozostały jedynie w sferze planów, jako modele, rozproszone, często niedostępne, pozostawiając ich twórcę w zapomnieniu. Dość wspomnieć, że nawet rodowici mieszkańcy Krakowa nie znają nazwiska autora *Pomnika Grunwaldzkiego*, usytuowanego na placu Jana Matejki.

Krzysztof Stefański, kreśląc koleje życia bohatera swej monografii (część pierwsza książki) uczynił jego biografię intrygującą opowieścią o skomplikowanych doświadczeniach człowieka, na które składają się złożona sytuacja rodzinna, uczuciowa, społeczna i polityczna. Poznajemy jego przywiązanie do polskości, patriotyzm, wierność religii chrześcijańskiej, a także zmaganie się z dręczącą go chorobą i troskami materialnymi. Tym samym czytelnik otrzymuje całkowity, barwny i niezwykle przekonujący portret Antoniego Wiwulskiego – rzeźbiarza, architekta i malarza.

Druga część książki noszącej znaczący tytuł, *Zmarł, jak żył, na skrzydłach. Antoni Wiwulski (1877–1919)*, stanowi kompetentną prezentację poszczególnych dzieł Wiwulskiego, ukazującą jej Autora jako doskonałego znawcę tematu. Autor odkrywa i opisuje realizacje i niespełnione projekty bohatera swej monografii. Odtwarza dzieje kończenia budowli już po śmierci architekta, rozbiórki i próby rekonstrukcji (*Pomnik Grunwaldzki w Krakowie*)<sup>6</sup>. Opisy poszczególnych prac,



2. Antoni Wiwulski z Marią Mickiewiczówną, Paryż 1911. Biblioteka Polska w Paryżu

<sup>6</sup> Krzysztof Stefański, korzystając z szerokiej dokumentacji, przedstawia skomplikowane losy *Pomnika Grunwaldzkiego* w Krakowie, historię jego wznoszenia. Dowiadujemy się, że – tak mocno wpisany w pejzaż Krakowa monument został zniszczony przez Niemców w 1940 r.

którym poświęcone są kolejne podrozdziały, czytamy jako wyczerpujące studia badawcze. Stefański przedstawia – na tle osobistych losów ich twórcy – dzieje powstawania założeń architektonicznych i rzeźbiarskich, zmagania artysty ze zleceniodawcami, z ograniczeniami finansowymi, z powikłanymi wydarzeniami politycznymi ówczesnej Europy, w tle których zawsze obecna jest choroba. „Wiwulski żył w niedostatku – pisze Autor – nie dysponował pieniędzmi na skuteczne leczenie i choroba coraz silniej dawała o sobie znać”<sup>7</sup>.

\* \* \*

Pierwszą pracą architektoniczną Wiwulskiego jest projekt kaplicy w Szydłowie na Żmudzi (litewskie Šiluva), wykonany w Paryżu w 1903 roku. W roku kolejnym rzeźbiarz zrealizował dla Wilna szkicowy projekt (nigdy nie wdrożony) pomnika księcia Kiejstuta – artysta przedstawił litewskiego władcę, sięgając po tradycyjne wzorce wyobrażania wodza na koniu. W 1905 roku Wiwulski otrzymał ze strony jezuitów krakowskich propozycję wzięcia udziału w konkursie na projekt nowego kościoła. Zbyt wysokie koszty budowy spowodowały odrzucenie bardzo dobrze ocenionego projektu. Porażki związane z niezrealizowanymi, niedokończonymi bądź odrzuconymi dziełami Wiwulski przeżywał dotkliwie. Za dzieło swego życia architekt uważał budowę kościoła Serca Jezusa w Wilnie na przedmieściu Pohulanka<sup>8</sup>. Istotnym aspektem tego założenia jest urzeczywistnienie koncepcji włączenia w architekturę rzeźby-figury Serca Jezusa, mającej wieńczyć neorenesansową w duchu kopułę, usytuowaną na skrzyżowaniu nawy i transeptu. Jako rzeźbiarz (przypomnijmy – rzeźba była najważniejszą dziedziną artysty) Wiwulski mógł się wykazać, opracowując ołtarze.

Znaczącą postacią obecną w życiu Wiwulskiego (i – co oczywiste – na kartach recenzowanej książki) był Ignacy Paderewski (1860–1941), światowej sławy pianista, kompozytor, działacz społeczny i filantrop, którego artysta poznał w 1908 roku w Paryżu, w salonie Władysława Mickiewicza. Szacunek i zrozumienie Paderewskiego dla twórczości młodego artysty, przyjaźń z nim trwająca do przedwczesnej śmierci Wiwulskiego zadecydowały o realizacji jednego z jego najważniejszych dokonań rzeźbiarskich, jakim była praca przy *Pomniku Grunwaldzkim* w Krakowie. Krzysztof Stefański temu okresowi w życiu bohatera swej monografii poświęcił rozdział *Pomnik Grunwaldzki, kościół Serca Jezusa i Kaplica*

---

Obecnie stojący na placu Matejki pomnik to jedynie – niezbyt udana – rekonstrukcja wykonana przez Mariana Koniecznego w latach 70. XX w.

7 STEFAŃSKI 2024, s. 561.

8 Zlecenie budowy świątyni w Wilnie Wiwulski otrzymał w 1906 r. od zaprzyjaźnionego z nim bpa Edwarda Roppa.



w Szydłowie. Czas spełnienia. Obaj – Paderewski i Wiwulski – byli wybitnymi twórcami; w czasie gdy się spotkali, różniła ich pozycja społeczna i materialna. Uznany i ceniony w świecie kompozytor zaprosił rzeźbiarza i architekta do swej rezydencji w Szwajcarii, zapewnił mu leczenie w Lozannie u znakomitego otolaryngologa (Wiwulski cierpiał na gruźlicę krtani), a także powierzył wykonanie monumentalnego dzieła, jakim był pomnik w Krakowie. *Pomnik Grunwaldzki* miał być urzeczywistnieniem młodzieńczych marzeń Paderewskiego o uczczeniu sławnej bitwy z 1410 roku. Monument miał powstać w 500. rocznicę zwycięstwa wojsk polsko-litewskich pod Grunwaldem. Pomnik ustawiony został na placu Jana Matejki – dzieło, mierzące 12,5 m wysokości wówczas „największe tego rodzaju na ziemiach polskich”<sup>9</sup>, zostało odsłonięte 15 lipca 1910 roku. Krzysztof Stefański z pasją opisuje perturbacje związane z realizacją założenia – formalne, organizacyjne (np. poszczególne postaci pomnika odlewne były z brązu we Francji, gdzie Wiwulski miał swą pracownię, wynajętą dla niego przez Paderewskiego), jak i problemy zdrowotne rzeźbiarza. Dzieło odsłonięto w stanie nieukończonym – pomnik wykonywany był w pośpiechu, niektóre figury były jeszcze nieodlane<sup>10</sup> (np. króla Władysława Jagiełły na koniu) – wymagał dalszych prac. Kolejne projektowane i zrealizowane dzieła Antoniego Wiwulskiego Autor monografii opisuje, naświetlając piętrzące się przed twórcą problemy i narzucane mu ograniczenia, w ramach których ten pragnął zrealizować dzieło dla niego najważniejsze – kościół Serca Jezusowego w Wilnie.

Gdy wybucha I wojna światowa, artysta przebywał w Wilnie, próbował pracować przy realizacji kościoła Serca Jezusa. Projektował w tym czasie ołtarze i rzeźby do wnętrza. Wiosną 1916 roku podjął się ponownego ustawienia trzech krzyży,



3. Antoni Wiwulski w trakcie pracy przy Pomniku Grunwaldzkim, 1910. Biblioteka Wyższego Seminarium Duchownego we Włocławku

9 STEFAŃSKI 2024, s. 561.

10 Tymczasowo wykonano je z gipsu i pokryto impregnatem.



stojących do lat 60. XIX wieku na górze Trzykrzyskiej. Krzyże owe upamiętniały męczeńską jakoby śmierć ojców franciszkanów w czasach Litwy pogańskiej. Pomysł polskiego rzeźbiarza i architekta, by wzniesiona została, górująca nad miastem, konstrukcja z żelazobetonu o charakterze pomnikowym, został zrealizowany już latem 1916 roku.



4. Makieta kościoła Serca Jezusa w Wilnie. Biblioteka Wyższego Seminarium Duchownego we Włocławku

W trzeciej części monografii Krzysztof Stefański czyni podsumowanie, w ramach którego sytuuje Wiwulskiego wobec tendencji artystycznych swej epoki, które – co intrygujące – zdają się nie mieć większego wpływu na twórcę. Mieszkając i tworząc w Paryżu przez 12 lat, w czasie, gdy mają miejsce wielkie przemiany w sztuce, nieczuły na najnowsze nurty modernistyczne, pozostaje wierny „ekspresyjnemu impresjonizmowi” Augusta Rodina. Nowator i wizjoner w dziedzinie architektury i konstrukcji nie „dostrzegął” kubizmu, konstruktywizmu czy rodzącej się wówczas abstrakcji. Dlaczego Wiwulski pozostaje obojętny wobec „nowoczesności”? Krzysztof Stefański nie odpowiada, umożliwiając czytelnikowi samodzielne odszukanie odpowiedzi. Poznawszy biografię Wiwulskiego, jego kontakty artystyczne, duże poczucie odpowiedzialności za losy ojczyzny, przekonanie o czytelności sztuki religijnej, wreszcie zmagania

z chorobą, wszystkie te czynniki – jak sądzę – musiały mieć wpływ na jego odłączenie się od głównych nurtów, stanowiących zapewne przedmiot dyskusji mieszkańców paryskiego „Ula” / La Ruche przy rue Dantzig. Wiwulski – student Antonina Mercié, wielbiciela Antoine’a Bourdella i Augusta Rodina – zapewne, jak czyniło to wielu rzeźbiarzy, mógł uważać, że ekspresja dzieła sztuki, tym bardziej dzieła o tematyce religijnej czy patriotycznej, winna wyrażać się przez narrację, jasny, wzbudzający emocje przekaz. „Sztuka według Wiwulskiego powinna służyć podstawowym wartościom: chrześcijańskim – głosić chwałę Boga, oraz narodowym i patriotycznym – wskrzeszać momenty chwały” – pisze Stefański<sup>11</sup>. Sądzę, że tu możemy poszukiwać odpowiedzi na pytanie, dlaczego nie znajdujemy w twórczości artysty odniesień do dominujących wówczas w Paryżu tendencji modernistycznych.

Fragmety książki, w których Autor z uwagą opisuje studia rzeźbiarskie Wiwulskiego, jego drobniejsze prace, mające formę szkicowych modeli czy bozzet, z punktu widzenia niżej podpisanej, ukazują artyzm autora *Pomnika Grunwaldzkiego* w postaci najczystszej, najintymniejszej. Te niepozorne (pozornie) studia są świadectwem absolutnej znajomości i wycucia formy, materiału, ekspresji, dynamiki, które swe źródło mają w zachwycie rzeźbą Rodina, i Wiwulski tym samym składa hołd wielkiemu mistrzowi-rewolucjoniście. Rodin pozostawił liczne szkice rysunkowe i akwarelowe, stanowiące niezależne artefakty uzmysławiające jego mozolny proces docierania do dzieła skończonego. Szkice tuszem, tworzone na kalkach, autorstwa Antoniego Wiwulskiego, reprodukowane w monografii Stefańskiego, to arcydziełka odzwierciedlające wysoki talent rysowniczy i artystyczny kunszt architekta – pewność kreski stanowiącej tu obraz rodzącego się projektu (np. s. 239: *Rysunek szkicowy kaplicy w Szydłowie i nieznanego obiektu. Ze zbiorów BESDW*; s. 240: *Rysunek szkicowy ołtarza i nieznanego obiektu. Ze zbiorów BESDW*).



5. Bozzetto grupy Ukrzyżowania do kościoła Serca Jezusa w Wilnie, ok. 1916. Litewskie Narodowe Muzeum Sztuki w Wilnie

11 STEFAŃSKI 2024, s. 564.



6. Kaplica maryjna w Szydłowie na Żmudzi, 1912–1924; fot. K. Stefański

Walorem nie do przecenienia jest zgromadzony przez Autora materiał ilustracyjny: rysunki Wiwulskiego z prywatnego archiwum, zdjęcia rodzinne, fotografie modeli, projekty architektoniczne, reprodukcje prasowe oraz współczesna fotografia. Zebrany materiał ikonograficzny to efekt wędrówek Monografisty w poszukiwaniu zachowanych miejsc i śladów pozostawionych przez bohatera książki.

Publikacja Krzysztofa Stefańskiego to nie tylko pozycja ważna naukowo, ale także ciekawie napisana historia artysty z próbą uwzględnienia jego osobowości, opatrzona intrygującymi, barwnymi opowieściami. To historia rzeźbiarza, architekta i malarza ukazana na tle jego codzienności, wpisanej w dzieje Europy,

Polski, rodziny, przyjaciół i postrzegania siebie jako twórcy odpowiedzialnego za talent, którym został obdarzony, i za dzieło.

Imponująco przedstawiający się stan badań daje czytelnikowi możliwość sięgnięcia po literaturę związaną bezpośrednio z tematem. Poznajemy zatem szeroki wachlarz przywoływanych tu pozycji historycznych, historyczno-artystycznych, archiwaliów, prasowych tekstów krytycznych, recenzji, listów, pamiętników, wspomnień, fotografii oraz ilustracji. Tak przyjęta perspektywa badacza sprawiła, że lektura tej książki (szczególnie dla tych, dla których zagadnienia architektury nie są kwestią pierwszorzędą) stała się zajęciem pobudzającym, by – podobnie jak czynił to Autor, przygotowując się do napisania monografii – odbyć podróż szlakiem życia i dzieła Antoniego Wiwulskiego.

Zadaniem recenzenta/recenzentki winno być zwrócenie uwagi na niedociągnięcia czy nieścisłości publikacji – nie znajdując ich, pozostaję przy związłym omówieniu książki, która szczerze mnie zaciękała. Owo zainteresowanie, przekonanie, że publikacja profesora Krzysztofa Stefańskiego powinna przyciągnąć uwagę nie tylko specjalistów, starałam się zatem przedstawić, uznając jednocześnie wielką pracę Autora, dzięki któremu poznajemy Antoniego Wiwulskiego – artystę, jego dzieło, epokę oraz rzeczywistość oddziałującą na niemal każdy aspekt jego życia.

Łódź, listopad 2024

## Bibliografia

- STEFAŃSKI 1992 – K. Stefański, *Architekto ir skulptoriaus Antano Wiwulski kuryba lietuvoje*, „Krantai. Meno kultūros žurnalas” 1992, nr 40–42, s. 42–47.
- STEFAŃSKI 1994 – K. Stefański, *Antoni Wiwulski jako architekt*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1994, nr 1–2, s. 50–70.
- STEFAŃSKI 2021 – K. Stefański, *Kaplica w Szydłowie. Miraże natury i architektury*, red. A. Barczyk, P. Gryglewski, Łódź 2012, s. 483–500.
- STEFAŃSKI 2024 – K. Stefański, *Zmarł, jak żył, na skrzydłach. Antoni Wiwulski (1877–1919)*, Warszawa 2024.
- SZWARC 2010 – M. Szwarz, *Mémoires entre deux mondes*, przekł. E. Jedlińska, Resouvenances, Paris 2010.
- WIWULSKI 1906 – A. Wiwulski, BWSDW, Antoni Wiwulski, Koperta VI: list nr 1 do bpa Edwarda von Roppa, 28 kwietnia 1906 r.



Dominika Łarionow

 <https://orcid.org/0000-0002-6920-6360>

Uniwersytet Łódzki  
Instytut Historii Sztuki

## Becoming Barbara Hoff

Joanna Dobkowska-Kubacka,  
Aneta Pawłowska, *Barbara Hoff*.  
*Królowa kreatywności*, Wydawnictwo  
Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2024

Joanna Dobkowska-Kubacka, Aneta Pawłowska,  
*Barbara Hoff. Queen of creativity*,  
Lodz University Press, Lodz 2024



Pisanie o historii mody w Polsce okresu II połowy XX wieku to mozół, który wymaga znajomości wielu obszarów zaczynając od politycznych uwarunkowań kraju, przez kwestie gospodarcze ustroju komunistycznego by na końcu skupić się na estetycznych tendencjach epoki. Uwikłanie codziennego ubioru mieszkańców państwa totalitarnego w system i jego niedomagania przypomina istny rollercoaster pomiędzy ciągłymi brakami w zaopatrzeniu a pomysłowością obywateli. Na tym tle postać Barbary Hoff, papieżycy mody w PRL była szczególna. Przede wszystkim była wyrazistą osobowością szczególnie wobec szarości i bezbarwności komunizmu, ponieważ żyła wedle własnych reguł, czyli wbrew otaczającej ją rzeczywistości.

Joanna Dobkowska-Kubacka i Aneta Pawłowska są autorkami książki o znaczącym tytule *Hoff. Królowa kreatywności*. Nie jest to biografia projektantki, chociaż posiada pewne elementy takiej narracji, jak chociażby opisane perypetie małżeństwa z Leopoldem Tyrmandem. Publikacja nie skupia się też wyłącznie na omówieniu historii mody polskiej tamtego okresu. Powstała opowieść o kobiecie, która mimo przeciwności losu (w znaczeniu doświadczenia systemu opresji totalitarnej) chciała osiągnąć swój cel. Hoff była obdarzona bezspornym wyczuciem estetycznym, była czuła niczym barometr na zmiany trendów, a przy tym miała zdolności menadżerskie w czasach, gdy taki zwód w ogóle nie istniał w Polsce. Autorki jednak nie zatrzymują się na czasach PRL, opowiadają nie tylko o sukcesie marki Hoffland, ale też o jej powolnej agonii, która doprowadziła do ostatecznego upadku w 2006 roku.



Życiorys Hoff powinien być doskonałym materiałem na serial dokumentalny platformy Netflix. Jest tylko jedna przeszkoda – bohaterka z pewnością nie wyrazi zgody na upublicznienie choć części swoich tajemnic. Zawsze oprócz zachwy-  
tów wzbudzała grozę wśród wszystkich osób znajdujących się w jej otoczeniu. Była apodyktyczna, nieufna i nie znosząca sprzeciwu, nie wchodząca w dialog ze swoimi rozmówcami. Te cechy charakteru zapewniły Hoff sukces w okresie rządów partii komunistycznej, bo wszyscy jednakowo jej się bali zaczynając od dyrektorów fabryk, po szwaczki i sprzedawczynie, a nawet koleżanki po fachu. Niestety dzięki takiej postawie poniosła klęskę po 1989 roku, ponieważ nie dopuściła nikogo do wdrożenia nowych metod sprzyjających rozwojowi Hofflandu, który miał wielki potencjał by stać się samodzielnym domem mody w latach 90. XX wieku. Hoff sukcesem zdobytym w PRL z nikim już w wolnej Polsce nie chciała się dzielić, tym samym zamknęła drogę dalszego rozwoju autorskiego pomysłu biznesowego w nowej rzeczywistości gospodarczo-politycznej. Projektantka w swoim Hofflandzie nadzorowała wszystko, cały proces produkcji od rysunku początkowego, przez szycie po sprzedaż – tak nauczyła się pracować w państwie komunistycznym. Ten system zarządzania marką zupełnie się nie sprawdził w gospodarce wolno rynkowej.

Hoff nie była absolwentką żadnej Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Pięknych, jakie w PRL – chociażby w Łodzi – kształciły artystów zajmujących się odzieżą. Z wykształcenia była historykiem sztuki, a modą zajęła się przez przypadek, ponieważ jako studentka na początku lat 50. XX wieku zaczęła pisać felietony dla „Przekroju” o nowych trendach i nie tylko. Pismo wydawane było w Krakowie i brawurowo redagowane do 1968 roku przez Mariana Eilego, któremu udało się wykreować tygodnik cechujący się lekką narracją, nawet prześmiewczą, przede wszystkim poza systemową. Na jego łamach przez pół wieku teksty Hoff omawiały nowe tendencje, m.in. radziły, jak się ubrać by czuć się modną, jak z niczego zrobić cokolwiek, co przypominało bluzki, sukienki, buty z Paryża, Londynu czy Mediolanu. Rubryka w „Przekroju” nie była jedyna, w innych piśmiech czy gazetach codziennych od lat 60. regularnie pojawiały się kolumny poświęcone modzie. Wymienić można kilka tytułów: „Kobieta i życie”, „Ekspress Ilustrowany”, „Filipinka”, a od połowy lat 80. do grona krzewicieli nowinek dołączył „Twój styl”. Jednakże to felietony Hoff przyciągały najwierniejsze grono czytelników, zresztą ich kunszt literacki domaga się osobnego literaturoznawczego omówienia. Autorka posługiwała się finezyjnym dowcipem, nie stroniła od ciętej ironii, a często bez większych skrupułów opisywała rzeczywistość, w której musiała pracować jako krytyk mody, a później także jako projektant. Z dzisiejszej perspektywy te teksty są unikatowym zapisem codzienności epoki. W 1985 roku w dobie największych braków i gospodarki reglamentującej

w systemie kartkowym prawie wszystkie produkty w tym odzież i obuwie, tak barwnie opisywała swoje problemy:

Myszę; zrobię zapięcia na napy – nie mogę, nie trzymają; to zapnę na zamki błyskawiczne – nie mogę, nie mają zamków; to zapnę na klamerki – nie mogę, nie ma *oczek* do dziurek; to zrobię plisowanie – nie mogę, nigdzie przemysłowo nie plisują; to zrobię zaprasowane fałdy – nie mogę nie zaprasują; to wykończę kontrastowym kolorem – nie mogę, kolory puszczają; [...] dam guziki dyskretne pod kolor – nie mogę, najpierw muszą wyszyć te, co mają w magazynie, bez względu na kolor i kształt; [...] do jasnej cholery! Niech coś szyją – kiedy nie mogą, bo nie mają nici.

(*Życie projektanta mody*, „Przekrój” 1985, nr 2096, s. 20).

Od lat 70 przy warszawskich Domach Towarowych „Centrum” zaczął działać Hoffland, który wywodząc swoją nazwę od nazwiska projektanta sprzedawał autorską odzież. Nazwa szybko stała się marką, która była synonimem niezwyklego sukcesu komercyjnego. Dobkowska-Kubacka i Pałowska opisują barwnie koleżki przed sklepem oraz tłum tratujący wręcz ekspedientki Hofflandu by zdobyć jakąkolwiek część garderoby. Było to pierwsze na taką skalę w PRL przełożenie reklamy na sprzedaż. Projektantka omawiała założenia własnej kolekcji w danym sezonie na łamach „Przekroju”, a czytelnik niejako stawał się od razu konsumentem towaru. „Ciuchy” z Hofflandu były modne, choć to nie jest wystarczające określenie – były raczej ubiorem sytuującym jego właściciela ponad stanem przeciętnej szarości, a ich noszenie wiązało się z prestiżem, określało styl. Hoffland, co ważne był tańszy niż produkcja sygnowana przez „Modę Polską” lub łódzką „Telimenę”, a także konkurencyjny względem szytej prawie na masową skalę w latach 80 tzw. odzieży unikatowej przez plastyczki, która była sprzedawana w galeriach na terenie całej Polski.

Niewątpliwy sukces komercyjny nie przełożył się w wypadku Hoff na karierę równą chociażby Karlowi Lagerfeldowi, który prawie równolegle tworzył kolekcje *prêt-à-porter* m.in. dla marki Chloé w Paryżu. Państwo komunistyczne nie dało sobie rady z fenomenem Hofflandu. Nikt tego ani nie potrafił wykorzystać, ani na tym zarobić. Pozostawiono projektantkę na stanowisku podrzędnego pracownika Domów Towarowych „Centrum”. A ona by przygotować kolekcję musiała sama przejechać całą Polskę by znaleźć tkaniny, szwalnie wykańczalnie etc. Niewątpliwie Hoff zasługiwała na inną pozycję, a system jej tego nie potrafił zapewnić. Jej historia może być opowieścią o efemerydzie w gospodarce PRL. Nikt wówczas nie rozumiał zasad funkcjonowania Hoff na rynku odzieżowym, ponieważ ona

przy pomocy jakiejś wręcz magicznej sztuczki omijała cały system gospodarki planowo rozdzielczej, na którym opierała się produkcja wszystkich ówczesnych fabryk. Jak Hoff to robiła? Odpowiedź na to pytanie nadal pozostaje tajemnicą.

Książka Hoff. *Królowa kreatywności* wpisuje się w falę zainteresowania modą polską lat PRL. Nawiązuje w treści chociażby do wystawy *Moda stanu wojennego*, która odbyła się w 2023 roku w Muzeum Narodowym we Wrocławiu oraz do *Miasto, Moda Maszyna* ekspozycji, która była w 2022 roku w Centralnym Muzeum Włókiennictwa w Łodzi. Temat nadal nie został wyczerpany i domaga się nowych omówieni i analiz. Moda w PRL była obszarem obywatelskiego oporu, sferą sprzeciwu, której poddawali się nawet ci, którzy na co dzień byli konformistami. I choć trudno byłoby sformułować hasło, że to ciuchy rozbiły system totalitarny, to jednak braki odzieży, a tym samym widocznego na ulicach kolorytu i różnorodności powodował rażący kontrast miast, miasteczek PRL z ich odpowiednikami za zachodnią granicą. Ten dysonans być może stał się jednym z czynników wzmacniających tendencje demokratyczne w społeczeństwie. Można wysnuć wniosek, który nie wydaje się przesadny, że żaden reżim a nawet ustrój demokratyczny mody nie powinien lekceważyć, tego przykładem także jest historia Hoff i jej Hofflandu.

Maria Rusin

 <https://orcid.org/0009-0007-1269-4977>

Uniwersytet Łódzki  
Instytut Historii Sztuki

*Jeszcze nie jest  
pozamiatane<sup>1</sup>*  
Recenzja książki  
Filipa Springera  
*Szara godzina. Czas  
na nową architekturę*

*It's Not Swept Away Yet*  
Book Review of *Szara godzina. Czas na nową architekturę* [*Grey Hour. Time for New Architecture*] by Filip Springer



Częścią od lat trwającej dyskusji o ekologii, kryzysie klimatycznym, czy przyszłości planety jest wątek architektury i budownictwa. Mówiąc dokładniej – to w jakim stopniu przyczyniają się do pogłębiania tych problemów. Nowe budynki, wyburzenia tych już „niepotrzebnych”, czy skala zużycia materiałów – to tylko pierwsze ze skojarzeń, które mogą pobudzić do zadawania pytań. Niestety trudno dziś o nie w publicznej dyskusji na szerszą skalę. Temat dotyczący wszystkich pozostaje sprawą omawianą przez dość nieliczne grono zaangażowanych. Tytułowa „szara godzina” – moment dnia, gdy jest już za ciemno na niektóre czynności i za jasno, by zapalić światło, stanowi czas przejścia<sup>2</sup>. Tym przejściem – przypomnieniem, że warto te pytania zadawać – ma być także książka Filipa Springera. Obietnicę spełnia, natomiast należy zastanowić się, czy robi to dobrze i względem właściwych osób.

Filip Springer – reporter i fotograf jest postacią dobrze znaną w szeroko rozumianym środowisku literackim. Jego najnowsza książka *Szara godzina. Czas na nową architekturę* została wydana pod szyldem wydawnictwa Karakter we wrześniu 2024 roku. Pozycja w miękkiej oprawie ze skrzydełkami liczy 248 stron. Jest podzielona na czternaście rozdziałów-esejów i posłowie z podziękowaniami. Tak jak wcześniejsze publikacje dotyczy architektury i przestrzeni, jednak uwidacznia się w niej kontekst zmian klimatu, który będzie elementem łączącym książkę

1 SPRINGER 2024a, s. 214. Słowa Simona De Iacobisa.

2 *Ibidem*, s. 200.

w spójną całość. Na początku należałoby także zwrócić uwagę na okładkę, która w założeniu powinna skłonić potencjalnego czytelnika do bliższego przyjrzenia się książce. O ile pomarańczowo-ceglany odcień okładki może w pewnym sensie korespondować z treścią książki i odpowiednio wyeksponowana na białym tle na zdjęciach zamieszczonych w sklepie internetowym wydawnictwa wygląda estetycznie, o tyle pojawia się wątpliwość, czy „nie zginie” ona pośród innych tytułów w salonach książkowych. Czy będą po nią sięgać ludzie nie znający Filipa Springera i nie zaznajomieni od początku z jej treścią?

Struktura książki wydaje się być bardzo przystępna. Rozdziały o zbliżonej długości mogą być czytane jako osobne krótkie formy. Tak też początkowo część z nich funkcjonowała – jako teksty publikowane pojedynczo w magazynie „Pismo”. Z tego względu dla części czytelników będących na bieżąco z twórczością Springera pozycja nie będzie stu procentową nowością (natomiast nie musi stanowić to jej wady).

Do głównej treści książki wprowadzenie stanowią dwa początkowe rozdziały pt. „Podróż w czasie” i „Pytanie”. Pierwszy z nich traktuje o doświadczaniu architektury jako procesie cielesnym, trudnym do opisania i wielozmysłowym, a także o tytułowej podróży w czasie, której możliwość daje budynek. Jakby zatrzymany w czasie, pozwala „połączyć się” z jego twórcą. Z drugiej strony autor pisze także o zobaczeniu w budynku przyszłości różnych grup zaangażowanych np. dewelopera, pracowników budowy, czy jego końcowych lokatorów. To tutaj przytoczone zostają dane dotyczące globalnej emisji śladu węglowego i faktu, że jej 40% związane jest z wznoszeniem, użytkowaniem i możliwym demontażem budynków<sup>3</sup>. Mimo wieloletnich prób zwrócenia uwagi na problem środowiska przez światowe organizacje, komisje i aktywistów, architektura i większość osób zaangażowanych w jej tworzenie zdaje się być niewzruszona problematyką degradacji środowiska (chyba, że może to wpłynąć na wycenę). W końcu pierwszego rozdziału Springer stawia wspomniane wcześniej pytania m.in. o to komu służą budynki, jaka przyszłość z nich wynika i czy w ogóle jakaś jest<sup>4</sup>. Drugi „rozdział” – jedyny tak krótki w książce (około półtorej strony) dotyczy listu, który autor otrzymał od Michała Iwanowskiego i który miał jeszcze bardziej zmotywować go do pracy nad *Szarą godziną*. Wprowadza on wątek potem dokładniej rozwijany przez autora – mianowicie niechęć do dyskusji, brak refleksji, czy oburzenie, które często prezentują szanowani i doświadczeni architekci (i architektki) w kontekście dyskusji o wpływie architektury na postępujący kryzys klimatyczny.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 19.

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 22.

Rozdział trzeci „Wspólnota” zbiera myśli Springera krążące wokół tego pojęcia. Pisze o budynkach, które są miejscem życia człowieka, pozwalającym na uniezależnienie się od warunków zewnętrznych. Co ciekawe ten wątek (jak wiele innych) powróci w dalszej części książki i zostanie poszerzony o krytyczną refleksję nad skutkami całkowitego odizolowywania się od środowiska zewnętrznego. Wydaje się to dobrym zabiegiem, raz po raz zwracającym uwagę czytelnika na drugą stronę zjawisk, które z początku wydają się pozytywnymi. Jest tu także mowa o organizowaniu przestrzeni w sposób, który pozwoli na dobre życie we wspólnocie, skontrastowane z dzisiejszym postrzeganiem architektury w kontekście inwestycji i pomnażania kapitału. Będzie to rodziło szereg złożonych konfliktów. Książka nie daje jednak na nie odpowiedzi, za co nie należy jej winić – nie taki jest jej cel.

Rozdział czwarty „Koniec budowania”, jak i następujące po nim będą z jednej strony bogatsze w konkretne przykłady działań, realizacji czy osób związanych z tematem projektowania mającego na celu poprawę (bądź nie) sytuacji środowiska, z drugiej jednak wydają się one bardzo oczywiste dla osób szczegółowo zorientowanych w temacie obecnej architektury. W tym miejscu należy ponownie przyrzeć się podstawowemu zagadnieniu, czyli kim jest modelowy odbiorca tej książki?

Pozycja daje przekrojowy, ale spójny obraz stanowisk, które występują w środowisku powiązanych z projektowaniem i budowaniem. Autor wskazuje na konkretne osoby z imienia i nazwiska, pojawiają się postaci uznane w tym gronie jak Przemysław Łukasik, który według autora prezentuje postawę dominującą wśród polskich architektów, niestety nie tę skupiającą się na ochronie ekosystemów. W wywiadzie z Błażem Ciarkowskim przyznaje, że nie wierzy w to, że po przeczytaniu tej książki tacy architekci nagle zmienią swoje stanowisko<sup>5</sup>. Stopniowo autor dokłada kolejne pytania i tezy z kategorii „trudne” m.in.: czy w dzisiejszych czasach należy jeszcze projektować, czy architekci odmawiają wykonania projektów szkodliwych lub zbędnych, czy wątek problemu domów jednorodzinnych, które nie są dobre dla środowiska. Opisuje jak po zainteresowaniu się tematem kryzysu klimatycznego, zaczął zadawać te niewygodne pytania kolejnym osobom. Zwraca uwagę na odpowiedzialność, z którą prędzej czy później będą musiały skonfrontować siebie i swoje działania.

Opowiada o przeprowadzonych w głównie niedawnej przeszłości realizacjach (także zagranicznych jak działalność francuskiej pracowni architektonicznej Lacaton&Vassal czy Charkowskiej Szkoły Architektury w Ukrainie). Wskazuje te dobre – omawiany w rozdziale szóstym Kopiec Powstania Warszawskiego i Park Akcji „Burza”; w siódmym pt. „Gęstość bytu” projekt Grow Green



z wrocławskiego Olbina, szereg wykonanych przez warszawską Centralę, czy te starsze, ale ważne w kontekście całej opowieści – jak historia Głównego Miasta w odbudowanym Gdańsku czy wtórne wykorzystanie gruzów w powojennej Warszawie. Mówi również o tych nieudanych, związanych z kolejnym nawracającym tematem jakim jest często niepotrzebne wyburzanie obiektów. W piątym rozdziale porusza historię starego szpitala w Starachowicach, a w ósmym traktuje o zagospodarowaniu terenów Stoczni Gdańskiej.

Sposób pisania Springera jest zrozumiały, często mówi wprost, a przytaczając słowa badaczy, filozofów wyjaśnia je i to jak należy je odczytać w kontekście omawianych przez niego wątków.

Kolejnym aspektem szczególnie istotnym w kontekście tej dyskusji, a tak naprawdę jej braku – w książce tylko zasygnalizowanym – jest język. W rozmowach osoby zaangażowane w konkretne projekty często kierowały uwagę autora na znaczenie języka w prowadzonych dyskusjach z mieszkańcami czy władzami miasta. Chodziło z jednej strony o przekazanie konkretnych informacji stronie zainteresowanej, a z drugiej, aby zwiększyć szanse na dojście do porozumienia należało zrobić to w odpowiedniej formie, dostosowanej do odbiorcy. Niestety jak w przypadku szpitala w Starachowicach, mimo starań gdańskiej pracowni A2P2 nie zawsze kończyło się to sukcesem.

Wątek języka staje się ciekawy także, gdy zwróci się uwagę na odbiór książki Springera choćby w opiniach zamieszczanych na stronach sklepów internetowych. Mimo, że autor szeroko objaśnia pojawiające się kolejne pojęcia, idee czy koncepcje badaczy takie jak: firmy idei i miasta idei Jerzego Hausnera; milieu historii Waldemara Affelta; architektury dialogicznej Jacka Dominiczaka; dogęszczania miast – a także zwraca uwagę, że bardzo często aby zrobić krok w stronę poprawy obecnej sytuacji środowiska – ludzie muszą przededefiniować lub spojrzeć na klasyczne pojęcia pod innym kątem (dotyczy to choćby komfortu z jedenastego rozdziału) – część odbiorców odbiera to jako atak. Oczywiście nie jest to wina książki czy autora. To bardziej powód jej powstania.

Szara godzina. Czas na nową architekturę to pozycja ważna i spójnie prowadzona. Pozwala ona na przekrojowe spojrzenie na problem architektury w kontekście zmian klimatu, dając czytelnikowi przestrzeń do dalszego zagłębienia się w wybrane wątki. Wydawać się może, że książka jest bardzo pesymistyczna, ale sam autor uważa, że mamy w tej kwestii jeszcze coś do zrobienia<sup>6</sup>. *Szara godzina* ma na nowo skłaniać do zadawania pytań. Oczywiście nie skłoni do tego wszystkich. Należy ją raczej uznać za pozycję przeznaczoną dla osób mających już pewną wiedzę i chcących bardziej zgłębić wątek ekologiczno-architektoniczny.

---

6 *Ibidem.*

Jako osoby, które interesują się architekturą i zauważą *Szara godzinę*, Springer postrzega studentów tego kierunku i twórców rozpoczynających pracę na tym polu<sup>7</sup>. Negatywny odbiór książki przez część czytelników pokazuje również jak istotne są kolejne publikacje poruszające te zagadnienia. Wskazuje on z jednej strony na braki w wiedzy i przygotowaniu do dyskusji, a z drugiej widoczna jest niechęć spojrzenia na te zjawisko szerzej – jako na problem wszystkich, który ciągle się pogłębia. Zarówno architekci, którzy projektują świat dookoła, jak i wszyscy inni muszą w końcu skonfrontować swoje poglądy i mimo że nie jest to „miłe” należy przedefiniować niektóre pojęcia, nawet jeśli wiąże się to z rezygnacją z niektórych wygód.

## Bibliografia

SPRINGER 2024a – Filip Springer, *Szara godzina. Czas na nową architekturę*, Kraków 2024, PDF version.

SPRINGER 2024b – Filip Springer, *Filip Springer. Czas na nową architekturę*, rozm. przepr. Błażej Ciarkowski, „Architektura i Biznes”, 28.11.2024, [data dostępu: 2.12.2024], [[https://www.architekturaibiznes.pl/filip-springer-szara-godzina,36946.html?srsltid=AfmBOorjUNyv7COOSDVspboGO4\\_wzYkFO\\_Pm5j6OJ9RxKr6Lb-F6as79Q](https://www.architekturaibiznes.pl/filip-springer-szara-godzina,36946.html?srsltid=AfmBOorjUNyv7COOSDVspboGO4_wzYkFO_Pm5j6OJ9RxKr6Lb-F6as79Q)].

---

7 *Ibidem.*



Joanna Dobkowska-Kubacka

 <https://orcid.org/0000-0003-0663-4357>

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

## Jessica Zychowicz, Sztuka, feminizm i rewolucje w Ukrainie XXI wieku

Muzeum Sztuki Nowoczesnej  
w Warszawie / Karakter / 2024 /  
Seria: *mówi muzeum*

Jessica Zychowicz, *Art, Feminism  
and Revolutions in 21<sup>st</sup> Century Ukraine*

Museum of Modern Art in Warsaw  
/ Karakter / 2024 / Series: *the museum speaks*



Jednym z najbardziej charakterystycznych zjawisk w obszarze współczesnej kultury jest przybierająca na sile oraz intensywności fala artystycznego aktywizmu społeczno-politycznego. Z pewnością powinien on stanowić przedmiot zainteresowania badaczy/badaczek reprezentujących rozmaite dyscypliny, w tym też historię sztuki, najlepiej wykazujących multidyscyplinarne podejście. Jessica Zychowicz korzysta zarówno z metodologii wypracowanych przez historię, antropologię, *gender studies*, krytykę sztuki i kulturoznawstwo, jak i z aparatu studiów nad kolonializmem. Tę ostatnią perspektywę badawczą warto podkreślić, gdyż studium Ukrainy jako miejsca postkolonialnego rzuca światło na wiele trudno inaczej uchwytnych aspektów. To w kontekście teorii postkolonialnej oraz w dyskursie dotyczącym praw człowieka autorka książki umieszcza zagadnienia dotyczące płci i seksualności, które stanowią rdzeń tej publikacji. W książce, co zainteresuje historyków sztuki, znajdziemy wnikliwą, rozgrywaną na kilku płaszczyznach analizę dzieł sztuki pochodzących z okresu od 2000 do 2018 roku.

Podkreślić też należy wpisanie omawianych zjawisk/ruchów/tendencji w kontekst historyczny, Zychowicz sytuuje je w swoistej tradycji, która dostarczyła pod nie grunt, m.in. w dziedzictwie awangardy lat 20. i 30. XX wieku, aktywności dysydentów z 2. połowy stulecia. Omówione zostały kreatywne formy protestu, przestudiowana ich genealogia, w tym język wypracowany na potrzeby ulicznych manifestacji. Badaczka zadbała także o kontekst regionalny, czego wyrazem są m.in. odwołania do zjawisk mających miejsce w Polsce.

Książka Zychowicz to wnikliwa analiza splotu sztuki, feminizmu i protestów w Ukrainie w ostatnim dwudziestoleciu. Autorka śledzi, jak feminizm – nie tylko ideologia (czy też zbiór ideologii), baza teoretyczna, ale też zasób narzędzi i praktyk – jest przyjmowany na ukraińskim gruncie, przetwarzany oraz wykorzystywany do konstruowania społeczeństwa obywatelskiego, przy jednoczesnym krytycznym obrachunku zarówno z radzieckimi, jak i zachodnimi reprezentacjami feminizmu z przeszłości, które współcześnie postrzegane są niejednokrotnie jako kalki trące kolonializmem bądź powiązane z ekonomiczną przemocą.

*Sztuka, feminizm i rewolucje w Ukrainie XXI wieku* to również prezentacja działalności kolektywów artystycznych, takich jak Femen, Feministyczna Ofensywa, VCRC, ChudRada i REP, oraz ich strategii (szczególnie medialnych) na rzecz przebudowy ukraińskiego społeczeństwa i walki o prawa człowieka. W centrum uwagi znajdują się feministyczne artystki z generacji, która wkroczyła na artystyczno-polityczną scenę już po rozpadzie Związku Radzieckiego i brała czynny udział w Pomarańczowej Rewolucji i Rewolucji Godności.

Zychowicz, analizując funkcjonowanie sztuki w przestrzeni publicznego protestu, dokonuje w tym celu krytycznego rozbioru wystaw, dzieł i działań performatywnych. Bada rolę oraz siłę sprawczą mediów cyfrowych i kreowanych przestrzeni wirtualnych. Dokłada wszelkich starań, by uwzględnić wielopłaszczyznowe niuansy. Bo nic nie jest wyłącznie „żółto-niebieskie”.

Dużo miejsca – pierwsze dwa rozdziały – poświęcone zostało założonej w 2008 r. grupie feministyczno-aktywistycznej Femen, kontrowersyjnej z uwagi na przyjętą stylistykę protestów. Femen, który rozpoczął swoje wystąpienia od sprzeciwu wobec seksturystyki, kojarzy się przede wszystkim z protestami topless. Jednak przez to, że obnażane ciała mieściły się w kanonie uznawanej przez patriariat kobiecej atrakcyjności – ciał nienormatywnych, „brzydkich” jakoś nikt pokazywać nie chciał – łatwo było w medialnych przekazach „utowarowić” aktywistki protestujące przeciwko „utowarowieniu” kobiet i de facto wzmocnić stereotypy, przeciwko którym Femen protestował.

Z drugiej jednak strony dużą zasługą Femenu jest utwierdzenie rangi ciała jako miejsca zarówno aktywistycznego działania, jak i protestu. Kobiece ciało bowiem tradycyjnie wykorzystywane było – i jest – do tworzenia wizerunków na potrzeby politycznej propagandy. Nic dziwnego więc, że znalazło się w centrum uwagi w czasach, gdy dochodzi do napięć na przecięciu problematyki narodowej, polityki płciowej, a także symboliki religijnej. Obserwujemy ciągłą renegocjację znaczeń, walkę z kolonializmem, nie tylko rosyjskim, ale też zachodnim, odbywającą się w sferze wizerunków, a w procesie tym wybitną rolę odgrywa właśnie feministyczny aktywizm artystyczny.

Zychowicz w swojej analizie Femenu skupia się przede wszystkim na komercyjności protestów w kontekście technologii mediów masowych, międzynarodowego odbioru i zauważa trafnie, że estetyka grupy zamieniła się w parodię jej własnego aktywizmu.

W książce mowa też o działalności grupy powstałej w ukraińskim środowisku akademickim, która przyjęła nazwę Feministycznej Ofensywy, oraz projektach jednej z jej (byłych już) członkiń, fotografki Yevgenii Belorusets. Tu na szczególną uwagę zasłużyło podejście do radzieckiego dziedzictwa, w sferze zarówno artystycznej, jak i mentalnej. Zychowicz plastycznie i wnikliwie ukazuje koegzystencję postsowieckiej nostalgii i erozji socjalistycznych ideałów, trwającą pośród nawiedzających niepodległą Ukrainę politycznych burz, nacjonalizmu, europejskich aspiracji, wyobrażeń: o nowoczesności, Zachodzie oraz sprawiedliwości.

Podsumowując: dostajemy do ręki swoisty raport opisujący, w jaki sposób wybrane ukraińskie środowiska artystyczne reagują na sytuację polityczną w kraju, próbują na nią wpływać i działać w obszarze przesuwania znaczeń. Towarzyszy temu bogata baza erudycyjna w zakresie teorii oraz zachowanie całego wymaganego od publikacji akademickiej aparatu krytycznego. Trzeba jednak pamiętać, że nie jest to chronologiczny zapis obserwowanych w badanej dziedzinie zjawisk ani też kompendium: twórczyń, kolektywów, zaangażowanych politycznie ruchów artystycznych itp. To autorski wybór aktorów oraz projektów, które najbardziej zaintrygowały badaczkę, wydały jej się najbardziej znaczące czy reprezentatywne, wzbogacone przez osobiste refleksje, obserwacje uczestniczące autorki, przeprowadzone wywiady i rozmowy, zebrany materiał fotograficzny – plon wielu lat badań i życia w Ukrainie. W ten sposób Zychowicz wprowadza do obiegu akademickiego cenne, pozyskane przez siebie źródła. Jej książka nosi wszelkie znamiona wyjątkowości, a ukazanie się tej wartościowej pozycji w polskim tłumaczeniu (Aleksandry Paszkowskiej) następuje w momencie, gdy studia nad kulturą Ukrainy są szczególnie poszukiwane i budzą zainteresowanie czytelników nie tylko z kręgów akademickich.











Irmina Gadowska

 <https://orcid.org/0000-0001-8378-942X>  
Uniwersytet Łódzki, Instytut Historii Sztuki

Aneta Pawłowska

 <https://orcid.org/0000-0003-2847-4403>  
Uniwersytet Łódzki, Instytut Historii Sztuki

## Wanda Nowakowska (1929–2024)

**29** lipca 2024 roku pożegnaliśmy Profesor Wandę Nowakowską – wybitną historyczkę sztuki, cenioną badaczkę i nauczycielkę akademicką. Jej życie i praca były nierozdzielnie związane z łódzkim środowiskiem naukowym. Przez dziesięciolecia kształciła kolejne pokolenia studentów, współtworzyła nowoczesną historię sztuki w Łodzi i aktywnie uczestniczyła w życiu akademickim oraz działalności wielu organizacji i stowarzyszeń. Profesor Nowakowska niemal do ostatnich dni pozostawała czynna naukowo, utrzymując bliskie relacje z Instytutem Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego i jego pracownikami.

Wanda Nowakowska urodziła się 29 maja 1929 roku w Łodzi. Jej matka, Janina Nowakowska, od 1935 roku pracowała w Łódzkim Muzeum Sztuki (dawniej Muzeum Historii i Sztuki im. J. i K. Bartoszewiczów), co miało znaczący wpływ na edukację i rozwój zainteresowań córki. Studia na Uniwersytecie Łódzkim rozpoczęła w 1948 roku, początkowo wybierając psychologię, jednak szybko odkryła swoją prawdziwą pasję – historię i teorię sztuki.

Obroniła pracę magisterską przygotowaną pod kierunkiem prof. Mieczysława Wallisa, poświęconą *Teorii wyrazu u Leonarda da Vinci*, a uzyskany w 1952 roku tytuł magistra estetyki stał się



1. Wanda Nowakowska, 1956, fot. Jerzy Kosiński

początkiem jej drogi naukowej i dydaktycznej. Mimo trudności, jakie napotkała po likwidacji kierunku historia sztuki na uniwersytecie, nie zrezygnowała ze swojej pasji. Pracowała w Dziale Oświatowym Muzeum Sztuki w Łodzi, a następnie w Łódzkim Towarzystwie Naukowym. Wspominając lata w Muzeum Sztuki podkreślała zaangażowanie pracowników w popularyzację twórczości artystycznej wśród mieszkańców miasta, (szczególnie młodzieży i robotników), zwracała także uwagę na doskonalenie własnych umiejętności poprzez kontakt z dziełami mistrzów.



2. Wanda Nowakowska i Mieczysław Wallis, I poł. lat. 60. XX w.; fot. Irena Popławska

[...] najciekawsze – pisała – były dla nas zajęcia szkoleniowe w magazynach muzealnych. Tam właśnie dyrektor Minich wtajemniczał nas w arkana trudnej interpretacji dzieła sztuki, co stanowiło swoistą kontynuację prowadzonych podczas studiów uniwersyteckich jego zajęć „Teoria opisu obrazu”. W pomieszczeniach magazynowych znajdowały się wówczas „perły” sztuki nowoczesnej, polskiej i europejskiej, pochodzące ze sławnej kolekcji grupy „a.r.” i wzbogacone późniejszymi zakupami i darami. [...] Dziś jeszcze, oglądając w galerii, na przykład „Moich rodziców” Adlera czy obrazy Feuerlinga, Prampoliniego, Legera, nie mówiąc już o kompozycjach Strzezińskiego czy Hillera, odczuwam dreszcz „Wielkiego Wtajemniczenia” – echo tamtych lat<sup>1</sup>.

1 W. Nowakowska, *Moje lata muzealne*, mps. подарowany Eleonorze Jedlińskiej, s. 9.

W 1959 roku rozpoczęła regularną działalność akademicką, prowadząc zajęcia na różnych wydziałach Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej i Filmowej, a później również na innych łódzkich uczelniach. Profesor Nowakowska nieustannie rozwijała swoją działalność badawczą, koncentrując się na teorii sztuki i krytyce artystycznej. Jej praca doktorska poświęcona Stanisławowi Witkiewiczowi zaowocowała książką *Stanisław Witkiewicz – teoretyk sztuki*, a rozprawa habilitacyjna, dotycząca narodowej funkcji sztuki w polskiej krytyce artystycznej XIX wieku, stała się ważnym wkładem w badania nad twórczością artystyczną tamtego okresu.



3. Wanda Nowakowska podczas uroczystej promocji doktorskiej, 24 maja 1966 r.

Jednym z jej największych osiągnięć była reaktywacja kierunku historia sztuki na Uniwersytecie Łódzkim w 1992 roku. W trakcie trwającej wiele lat kariery opublikowała liczne artykuły naukowe, była promotorką prac magisterskich i doktoratów, a także aktywną członkinią Stowarzyszenia Historyków Sztuki i Łódzkiego Towarzystwa Naukowego. Jej osiągnięcia zostały uhonorowane licznymi odznaczeniami, w tym Złotym Krzyżem Zasługi i Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski.

Profesor Wanda Nowakowska pozostawiła po sobie niezwykle dziedzictwo – nie tylko w postaci swoich badań i publikacji, ale przede wszystkim w sercach studentów, współpracowników i przyjaciół. Prywatnie była osobą ciepłą, pełną empatii i życzliwości, obdarzoną wspaniałym poczuciem humoru. Szczupła



i elegancka, z nienagannie ułożoną fryzurą i gustowną biżuterią, z równym wdziękiem potrafiła opowiadać o renesansowych mistrzach, gondolierach w Wenecji i o codziennych zwykłych sprawach.



4. Wanda Nowakowska, Łódź 1972 r.



5. Wanda Nowakowska i Tomasz Włoszczowski podczas uroczystego otwarcia I Balu Karnawałowego w siedzibie Katedry Historii Sztuki, przy al. Kościuszki 17, 1997; fot. Janusz Frenkel



6. Profesor Wanda Nowakowska w swoim gabinecie w Katedrze Historii Sztuki w Łodzi (al. Kościuszki 17); fot. Janusz Frenkel

Jej odejście to wielka strata dla środowiska akademickiego i całej społeczności. Uroczystości pogrzebowe odbyły się 19 sierpnia 2024 roku. Pani Profesor spoczęła w Alei Zasłużonych na Cmentarzu Komunalnym na Dołach w Łodzi.

Pamięć o niej pozostanie żywa wśród tych, którzy mieli zaszczyt ją znać i czerpać z jej wiedzy.



## Nasze publikacje

Our publications

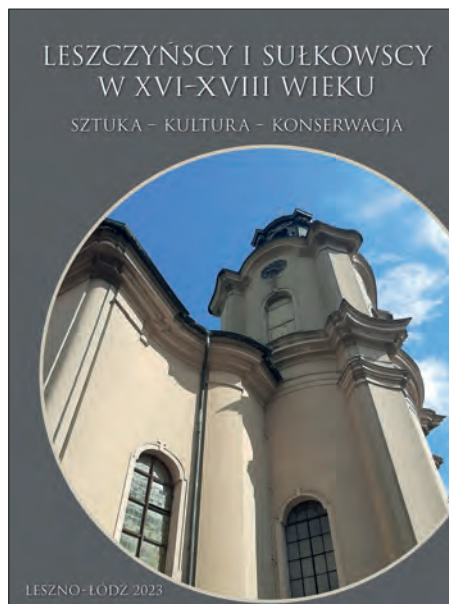
Alina Barczyk, *Warszawskie Leszno. Architektoniczne dzieje jurydyki w XVIII wieku*, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego, Fundacja Sztuki Krajobrazu i Architektury, Łódź–Warszawa 2023

Rozwój urbanistyczny Warszawy w znacznej mierze determinowało powstawanie i przekształcanie jurydyk. Jedną z nich było Leszno *vel* Nowe Leszno, założone w 1648 roku przez Bogusława Leszczyńskiego, w XVIII stuleciu znajdujące się w rękach Potockich. O randze miasteczka decydowało zatrudnianie uznanych architektów, odpowiedzialnych za projekty siedziby właścicieli, świątyń i budowli użyteczności publicznej – wśród twórców wyróżniali się Giovanni Battista Gisleni i Szymon Bogumił Zug. W XVIII w. jurydyka stała się też miejscem zamieszkania wybitnych przedstawicieli profesji budowlanych i artystycznych (nierzadko związanych z mecenatem królewskim), m.in. Johanna Sigmunda Deybla, Michelangela Palloniego, Łukasza Smuglewicza i jego synów, a także jubilerów: Johanna Georga Bandau oraz Joachima Fryderyka Jacobsona. Analizie poddane zostały wybrane reprezentatywne wątki, tworzące wyobrażenie o strukturze społecznej i najważniejszych dziełach architektury w tej części stolicy.

Monografia jest pierwszym tomem z serii: „Architektura XVII–XVIII w. Źródła rękopiśmienne i ikonograficzne”.

\* \* \*





*Leszczyńscy i Sułkowscy w XVI–XVIII wieku. Sztuka – kultura – konserwacja*, red. Alina Barczyk, Tadeusz Bernatowicz, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego, Miasto Leszno, Organizacja Turystyczna Leszno–Region, Leszno–Łódź 2023

Publikacja zawiera artykuły podejmujące tematy związane z dziedzictwem Leszna, a także z aktywnością kulturalną, inicjatywami architektonicznymi oraz dziejami obu tytułowych rodów. Teksty zostały zebrane w ramach czterech rozdziałów: Leszczyńscy w XVII wieku: między Lublinem, Warszawą a Leszmem; Król Stanisław. Polityka i sztuka; Kulturowe i architektoniczne dziedzictwo

Sułkowskich oraz Wieczne upamiętnienie Leszczyńskich: nagrobki, panegiryki, „castrum doloris”. Szerokie spektrum podejmowanych tematów i różnorodność dyscyplin naukowych reprezentowanych przez Autorów poświadczają aktualność szeroko zakrojonych badań nad Leszczyńskimi i Sułkowskimi. Wśród poruszanych zagadnień znajdują się między innymi dzieje obu rodów, inicjatywy architektoniczne i artystyczne oraz dezyderaty fundatorów, a także wątki poświęcone mecenatowi króla Stanisława.

\* \* \*



*“Enchanted We Whirl in the Dance of Youth”: The Jewish Avant-Garde in Lodz and the Artist Books of Farlag Achrid, 1921*, ed. Dariusz Dekiert, Irmina Gadowska, Krystyna Radziszewska, Harrasowitz Verlag, 2023

W pierwszych trzech dekadach XX wieku żydowscy artyści z Europy Środkowej i Wschodniej uwolnieni od dyktatu ortodoksyjnej religii, zaakceptowali wizję nowoczesnego świata, włączając się w nurt zmian, które kształtowały europejską kulturę okresu międzywojennego. W Łodzi, która obok Warszawy



była drugim co do wielkości ośrodkiem życia żydowskiego w Polsce, idee „nowej sztuki” realizowane były przez twórców związanych z poetą Mojżeszem Broderem oraz awangardową grupą Jung Idysz. Do tego kręgu należy także przypisać trzy tomy poezji, wydane w 1921 roku przez efemeryczne wydawnictwo Achrid, zawierające utwory poetów żydowskich: Chaima Krula, Dawida Zitmana i Rahel Lipstein, z oryginalnymi ręcznie kolorowanymi linorytami stworzonymi przez Idę Brauner, Ester Carp i Dinę Matus. Publikacja zawiera faksymile oryginalnych książek wydanych przez Achrid, wraz z angielskimi tłumaczeniami wierszy, poprzedzonymi artykułami o środowisku żydowskich pisarzy i malarzy w Łodzi w latach 1918–1939.

\* \* \*

Tadeusz Bernatowicz, *Pałac w Białej Podlaskiej. Architektura i program wnętrz w XVIII wieku*, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego, Fundacja Sztuki Krajobrazu i Architektury, Łódź 2024

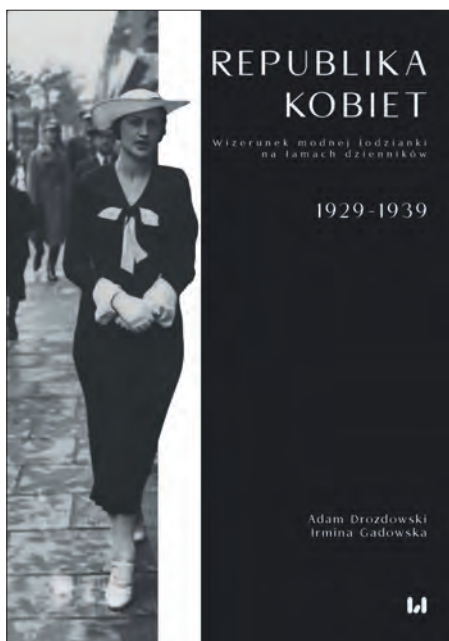
Pałac Radziwiłłów w Białej Podlaskiej (Radziwiłłowskiej) należał do najokazalszych nowożytnych rezydencji magnackich w Rzeczypospolitej. Niniejsza monografia została podzielona na trzy rozdziały, z których pierwszy przybliża historię dóbr i samego pałacu w Białej Podlaskiej. Kolejna część tekstu jest poświęcona rekonstrukcji programu funkcjonalno-ideowego rezydencji w drugiej połowie XVIII wieku, w okresie największej prosperity majątku, związanej z aktywnością mecenasowską Hieronima Floriana Radziwiłła. Forma istniejąca w czasach magnata w większości została zachowana w kolejnych dekadach, co potwierdzają źródła archiwalne. Do wyposażenia siedziby należały obszerne zbiory dzieł sztuki – przykład stanowi wykaz obrazów z 1760 roku, obejmujący 609 pozycji, nierzadko wieloelementowych. Trzeci rozdział tworzy zarys ukształtowania otoczenia głównej siedziby, czyli zabudowań i kompozycji roślinnych wpisanych w pięciobok fortyfikacji (bądź wykraczających poza narys bastionowy).





Książka została wydana w ramach serii: „Architektura XVII–XVIII w. Źródła rękopiśmienne i ikonograficzne”.

\* \* \*



Adam Drozdowski, Irmina Gadowska,  
*Republika kobiet. Wizerunek modnej  
łodzianki na łamach dzienników.*  
1929–1939, Wydawnictwo  
Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2024

Książka przenosi czytelnika do lat 30. XX wieku, prezentując wizerunek łodzianki na tle dynamicznie rozwijającego się rynku mody. Autorzy analizują wpływ zachodnioeuropejskich trendów, propagowanych przez prasę, oraz zmiany w kobiecym ubiorze jako część szerszych procesów społecznych i kulturowych, związanych z emancypacją i modernizacją stylu życia. Studium prasy codziennej ujawnia rosnącą rolę kobiet z klasy średniej jako konsumentek,

odbiorczyń reklam i czytelniczek poradników, kształtujących ich nowoczesną tożsamość. Książka przybliży także lokalne wydarzenia promujące modę, takie jak pokazy mód, oraz działalność wybranych zakładów krawieckich, kapelusznich, kuśnierskich i jubilerskich, reklamowanych w prasie, które współtworzyły modowy krajobraz międzywojennej Łodzi.

\* \* \*



*Pogawędki. Artystyczna książka Mojżesza Brodersona i Eliezera Lisickiego, red. Dariusz Dekiert, Irmína Gadowska, Krystyna Radziszewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2024*

*Pogawędki. Artystyczna książka Mojżesza Brodersona i Eliezera Lissitzkiego* to wyjątkowa publikacja, która łączy w sobie poezję, historię i sztukę. Książka zawiera przekład z jidysz na polski poetyckiego tekstu Mojżesza Brodersona, *Siches chulin. Ajne fun di geszichten*, którego premiera miała miejsce w 1917 roku w Moskwie nakładem Wydawnictwa Chawar. Oryginalną wersję tekstu wzbogacają ilustracje Eliezera Lissitzkiego, jednego z najwybitniejszych przedstawicieli awangardy, który w swojej pracy łączył tradycję z nowoczesnością.

W tej publikacji oprócz samego przekładu znajdują się także trzy krytyczne teksty autorstwa Krystyny Radziszewskiej, Piotra Rypsona i Dariusza Dekierta, które wnikliwie analizują zarówno literacką wartość utworu, jak i jego miejsce w kontekście kulturowym i artystycznym XX wieku. Ta książka to nie tylko interpretacja jidyszowskiego dziedzictwa, ale także głęboka refleksja nad znaczeniem sztuki, tradycji i tożsamości w kontekście żydowskim.

„Pogawędki” to publikacja, która pozwala czytelnikom zanurzyć się w fascynujący świat żydowskiej awangardy i docenić unikalne połączenie słowa pisanego z nowoczesnym językiem wizualnym, stworzonym przez Brodersona i Lissitzkiego.

\* \* \*

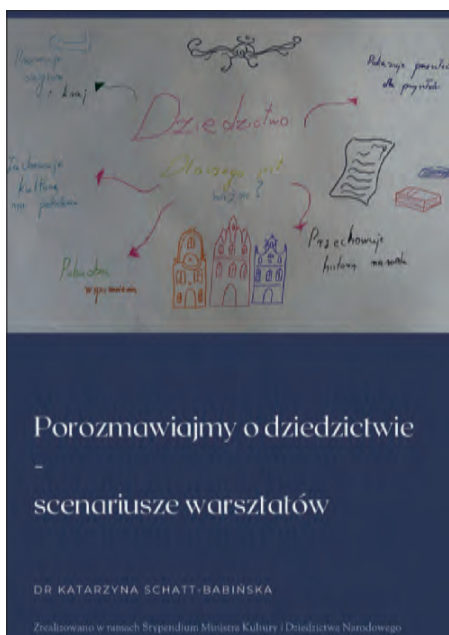


*Ars inspiratio. Studia dedykowane Profesor Eleonorze Jedlińskiej*, red. Aneta Pawłowska, Krzysztof Stefański, Magdalena Milerowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2024

Prezentowany zbiór studiów jest hołdem dla Profesor Eleonory Jedlińskiej, wybitnej historyczki sztuki, wieloletniej kierowniczk Katedry Historii Malarstwa i Rzeźby w Instytucie Historii Sztuki na Uniwersytecie Łódzkim. Książka odzwierciedlająca szerokie spektrum współczesnej humanistyki, została podzielona na trzy części: SPOJRZENIE W PRZESZŁOŚĆ, W KRĘGU SZTUKI ŻYDOWSKIEJ oraz SZTUKA NOWA,

SPOJRZENIE W PRZYSZŁOŚĆ. Zawarte w tomie zagadnienia są zgodne z badaniami Pani Profesor, które obejmują teorię i metodologię historii sztuki, sztukę żydowską oraz refleksje na temat sztuki w kontekście Zagłady.

\* \* \*



Katarzyna Schatt-Babińska, *Porozmawiajmy o dziedzictwie – scenariusze warsztatów*, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego, Fundacja Sztuki Krajobrazu i Architektury, Łódź 2024

Niniejszy e-book jest efektem projektu „Porozmawiajmy o dziedzictwie – badania pilotażowe i warsztaty”, który został zrealizowany dzięki Stypendium MKiDN. Projekt stanowi nowatorskie, twórcze i interdyscyplinarne przedsięwzięcie, które łączy w sobie metody naukowe (badań jakościowych) z metodami edukacji warsztatowej.

Głównym celem projektu była odpowiedź na pytanie: „Jak młodzież szkół średnich postrzega dziedzictwo kulturowe, jak je definiuje i co o nim wie?”. Wykorzystanymi metodami badawczymi były ankiety oraz zogniskowane wywiady grupowe – FGI. Ankieta służyła jako narzędzie przede wszystkim sprawdzające poziom wiedzy z zakresu ochrony dziedzictwa, natomiast zogniskowany wywiad grupowy (FGI) umożliwił sprawdzenie, jak młodzież postrzega dziedzictwo. Wyniki ankiety stanowiły wstęp do wywiadów FGI, które z kolei posłużyły jako fundament dla opracowywanych scenariuszy warsztatowych.

Publikacja zawiera raport z badań oraz zestaw scenariuszy lekcji i warsztatów dotyczących dziedzictwa. Do publikacji dołączony jest aneks z materiałami edukacyjnymi i kartami pracy. E-book „Porozmawiajmy o dziedzictwie – scenariusze warsztatów” stanowi uzupełnienie edukacji w szkołach średnich w Łodzi. Nauczyciele mogą wykorzystać zawarte w nim scenariusze do przeprowadzenia lekcji historii czy lekcji wychowawczej, wszak wychowanie we wrażliwości do dziedzictwa jest istotnym elementem edukacji w ogóle i edukacji o dziedzictwie w szczególności.



## Recenzenci współpracujący z czasopismem

Reviewers cooperating with the Journal

- prof. IS PAN dr hab. Aleksandra Bernatowicz / Polska Akademia Nauk
- dr Beata Biedrońska-Słota / Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata
- prof. dr Doris Bieńko de Peralta / Escuela Nacional de Antropología e Historia w mieście Meksyk
- prof. IS PAN dr hab. Grażyna Bobilewicz / Polska Akademia Nauk
- dr Justyna Bucknall-Hołyńska / Collegium da Vinci Poznań
- prof. UKSW dr hab. Katarzyna Chrudzimska-Uhera / Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
- prof. dr hab. Anna Sylwia Czyż / Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
- prof. dr hab. Waldemar Deluga / Ostravská Univerzita v Ostravě
- prof. ATH dr hab. Carlos Fernando Dimeo Álvarez / Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej
- dr Paweł Drabarczyk vel Grabarczyk / Uniwersytet Wrocławski
- prof. UJD dr hab. Małgorzata Durbas / Uniwersytet Jana Długosza w Częstochowie
- dr hab. Dorota Folga-Januszewska / Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie
- prof. UŁ dr hab. Marek Gensler / Uniwersytet Łódzki
- prof. UŁ dr hab. Witold Glinkowski / Uniwersytet Łódzki
- prof. dr hab. Albin Głowacki / Uniwersytet Łódzki
- dr Łukasz Grzejszczak / Politechnika Łódzka
- dr hab. Marek Herbiak / prof. Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi
- prof. dr hab. Julia Iwaszko / Kijowski Narodowy Instytut Budownictwa i Architektury
- dr Jowita Jagła / Muzeum Mikołaja Kopernika we Fromborku
- dr Agnieszka Jankowska-Marzec / Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie
- prof. dr hab. Jarosław Jarzewicz / Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
- prof. UŁ dr hab. Małgorzata Karkocha / Uniwersytet Łódzki
- prof. UK dr hab. Jerzy Krzysztof Kos / Uniwersytet Kaliski
- dr Ewelina Kostrzewska / Uniwersytet Łódzki
- prof. UŁ dr hab. Anna Kowalska-Pietrzak / Uniwersytet Łódzki
- prof. UAM dr hab. Jacek Kowalski / Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
- prof. ASP dr hab. Irma Kozina / Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach
- prof. dr hab. Svitlana Kravchenko / Lesya Ukrainka Eastern European National University
- prof. UMK dr hab. Katarzyna Kulpińska / Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
- dr hab. Michał Kurzej / Uniwersytet Jagielloński
- prof. dr hab. Lechosław Lameński / prof. emeryt. Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego im. Jana Pawła II
- prof. UMCS dr hab. Ewa Letkiewicz / Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie



- dr Joanna Maj / Uniwersytet Łódzki
- prof. UG dr hab. Rafał Makała / Uniwersytet Gdański
- prof. UAM dr hab. Bernadetta Manyś / Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
- prof. UMK dr hab. Ryszard Mączyński / Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
- dr Marta Miaskowska / Politechnika Łódzka
- dr Małgorzata Moźdzysłowska-Nawotka / Muzeum Narodowe we Wrocławiu
- dr Konrad Niemira / Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie
- prof. UKSW dr hab. Janusz Nowiński / Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
- dr Anna Oleńska / Polska Akademia Nauk
- prof. dr hab. Małgorzata Omilanowska-Kiljańczyk / Uniwersytet Gdański
- dr Joanna Orzeł / Uniwersytet Łódzki
- prof. IS PAN Hanna Osiecka-Samsonowicz / Polska Akademia Nauk
- prof. UŁ dr hab. Janusz Pietrzak / Uniwersytet Łódzki
- dr Jarosław Pietrzak / Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie
- prof. ASP dr hab. Olga Podfilipska-Krysińska / Akademia Sztuk Pięknych w Łodzi
- prof. ASP dr hab. Michał Pszczołkowski / Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku
- prof. UŁ dr hab. Agnieszka Rejniak-Majewska / Uniwersytet Łódzki
- dr Piotr Robak / Uniwersytet Łódzki
- prof. KUL dr hab. Irena Rolska / Katolicki Uniwersytet Lubelski
- dr hab. Marta Sikorska-Kowalska / Uniwersytet Łódzki
- dr Adam Sitarek / Uniwersytet Łódzki
- dr Piotr Słodkowski / Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie
- dr Maciej Sobczyk / Uniwersytet Warszawski
- dr Renata Stachańczyk / Narodowy Instytut Dziedzictwa
- dr Karolina Stanilewicz / Akademia Sztuk Pięknych w Łodzi
- prof. UPJPII dr hab. Ryszard Szmydki / Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie
- dr Katarzyna Szoblik / Uniwersytet Warszawski
- prof. dr hab. Tomasz Torbus / Uniwersytet Gdański
- dr Olga Tuszyńska-Szczepaniak / Park Kulturowy Miasto Tkaczy w Zgierzu
- prof. UW r dr hab. Cezary Wąs / Uniwersytet Wrocławski
- dr Anna Wendorff / Uniwersytet Łódzki
- ks. prof. dr hab. Andrzej Witko / Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie
- prof. dr hab. Agnieszka Zabłocka-Kos / Uniwersytet Wrocławski



**WYDAWNICTWO  
UNIwersYTETU  
ŁÓDZKIEGO**

 [wydawnictwo.uni.lodz.pl](http://wydawnictwo.uni.lodz.pl)  
 [ksiegarnia@uni.lodz.pl](mailto:ksiegarnia@uni.lodz.pl)  
 (42) 635 55 77

