

TECHNE
TEXNH
SERIA NOWA
NR 2 / 2018

Redakcja tomu:

- prof. UŁ dr hab. Tadeusz Bernatowicz
- prof. UŁ dr hab. Piotr Gryglewski

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:

- mgr Alina Barczyk
- dr Irmina Gadowska

Rada naukowa:

- prof. dr hab. Juliusz A. Chrościcki
(Uniwersytet Papieski Jana Pawła II
w Krakowie)
- dr 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)
- dr hab. Jakub Sito
(Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk)
- dr. Beate Störtkuhl
(Bundesinstitut für Kultur und Geschichte
der Deutschen in östlichen Europa)
- Phd Lukáš Novotný
(Západočeská Univerzita v Plzni)
- Prof. Juan Manuel Monterroso Montero
(University of Santiago de Compostela)

Redakcja techniczna:

- mgr Alina Barczyk

Korekta językowa:

- mgr Aleksandra Sitkiewicz

Tłumaczenia abstraktów:

- mgr Konrad Brzozowski

Skład komputerowy:

- dr Tomasz Pietras

Wydawca:

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
Wydanie I.
Ark. druk. X

© Copyright by Authors, Łódź 2018

© Copyright by University of Lodz,
Department of History of Art, Łódź 2019

Autorzy artykułów ponoszą pełną odpowiedzialność
ze uzyskanie praw autorskich do ilustracji

Adres Redakcji:

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

ISSN 2084-851X

Spis treści

I. Wstęp 5

II. Artykuły

Jacek Kowalski (Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu)
Po drugiej stronie lustra. Nieziemski ołtarz w „Obleżeniu Jasnej Góry Częstochowskiej” ... 9

Jakub Sito (Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk)
Johanna Georga Plerscha nieznanymi projekt ołtarza głównego w kościele dominikanów w Lublinie 23

Janina Dzik (Kraków)
Obraz czy figura? Uwagi o ołtarzu św. Stanisława Kostki w rzymskim kościele Sant' Andrea al Quirinale 45

Ewa Kubiak (Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Łódzki)
Ołtarze okazjonalne wznoszone w czasie procesji Bożego Ciała w kolonialnym Cusco 61

Ewa Letkiewicz (Instytut Sztuk Pięknych, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie)
Polityczne konteksty sztuki. Klejnoty w imperium Napoleona 109

Grażyna Bobilewicz (Instytut Sławiści, Polska Akademia Nauk)
Twórczość białoruskiego artysty ulicznego Andrieja Busła 129

III. Recenzje i sprawozdania

Krzysztof Stefański (Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Łódzki)
Wrocławskie wille. Agnieszka Tomaszewicz, „Wrocławskie wille i osiedla willowe doby historycznej”, Oficyna Wydawnicza Politechniki Wrocławskiej, Wrocław 2019 (recenzja) 151

Krzysztof Stefański (Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Łódzki)
O dziedzictwie przemysłowym w Łodzi i na świecie. 25. Konferencja Grupy Roboczej Polskich i Niemieckich Historyków Sztuki i Konserwatorów „Miasto postindustrialne i jego dziedzictwo w XXI wieku. Ochrona – konserwacja – rewitalizacja”. Łódź, 11–14 października 2017 roku 159

Alina Barczyk (Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Łódzki)

„Johann Lucas von Hildebrandt” – konferencja naukowa, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wiedeń, 21–23 listopada 2018 roku 166

Eleonora Jedlińska (Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Łódzki)

„Oczy warszawskiego getta”. Wystawa multimedialna Zofii Lipeckiej „Ci guardano” w Rende, luty 2018 roku. Ekspozycja zaproponowana przez ministra kultury Rende, Martę Petrusiewicz; kurator wystawy: Roberto Sottile [Museo del Presente / Muzeum Sztuki Współczesnej] / „Les regards du ghetto de Varsovie”. Ci guardano – l'exposition multimédia de Zofia Lipecka au Museo del Presente, Rende, Italie, 22 février – 10 mars 2018; proposée par la professeure Marta Petrusiewicz, adjointe au maire, chargée de la culture; commissaire: le critique d'art Roberto Sottile 172

Spis recenzentów 175

Wstęp

<http://dx.doi.org/10.18778/2084-851X.06.01>

Oddajemy w ręce Czytelników drugi numer nowej serii pisma *TECHNE*. W znacznej mierze jego zawartość dopełnia cykl wystąpień opublikowanych w naszym pierwszym numerze. Zamieszczone poniżej cztery artykuły wpisują się w szeroko pojmowane badania nad dawnymi ołtarzami. Cykl ten otwiera cenny tekst Jacka Kowalskiego *Po drugiej stronie lustra. Nieziemski ołtarz w „Obłożeniu Jasnej Góry Częstochowskiej”*. Opracowanie pióra Jakuba Sito w istotny sposób poszerza naszą wiedzę o twórczości Johanna Georga Plerscha. Dwa kolejne teksty dotyczą obiektów funkcjonujących poza granicami Rzeczypospolitej. Pierwszy z nich, autorstwa Janiny Dzik formułuje szereg interesujących spostrzeżeń dotyczących ołtarza św. Stanisława Kostki w rzymskim kościele Sant’ Andrea al Quirinale. Bardziej odległe obszary uwzględnia artykuł Ewy Kubiak, która dzieli się z czytelnikami informacjami na temat okazjonalnych ołtarzy związanych ze świętami Bożego Ciała, jakie realizowano w kolonialnym Cusco. Cykl poświęcony dawnym ołtarzom w naszym numerze uzupełniają dwa odmienne tematycznie i chronologicznie artykuły. W pierwszym z nich Ewa Letkiewicz omawia klejnoty funkcjonujące w ramach państwa Napoleona, analizując ich formy w szerokim kontekście historyczno-politycznym. Natomiast w artykule Grażyny Bobilewicz została omówiona twórczość białoruskiego artysty ulicznego Andrieja Busła.

Nasz numer zamyka część zawierająca recenzje i komunikaty. Wśród tych pierwszych znalazło się omówienie książki Agnieszki Tomaszewicz poświęconej założeniom willowym Wrocławia z okresu historyzmu. Ocena tej niezwykle ważnej publikacji została sformułowana przez Krzysztofa Stefańskiego. Ten sam autor w swoim komunikacie przybliżył konferencję *Miasto postindustrialne i jego dziedzictwo w XXI wieku. Ochrona – konserwacja – rewitalizacja*, (Łódź 11–14 X 2017), która została zorganizowana w ramach 25. Konferencji Grupy Roboczej Polskich i Niemieckich Historyków Sztuki i Konserwatorów. Alina Barczyk omówiła inne, ważne spotkanie naukowe poświęcone Johannowi Lucasowi von Hildebrand (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wiedeń, 21–23 XI 2018). Nasz tom zamyka relacja Eleonory Jedlińskiej z wystawy multimedialnej Zofii Lipeckiej „Ci guardano”, która odbyła się w Museo del Presente we włoskim Rende (22 II–10 III 2018).

Oddając w Państwa ręce kolejny tom pragnę serdecznie podziękować wszystkim naszym Autorom. Wierzę, że zaprezentowane w tym numerze artykuły prezentujące kierunki badań różnych ośrodków naukowych będą cennym dopełnieniem współczesnego obrazu polskiej historii sztuki.

Piotr Gryglewski
Redaktor naczelny półrocznika *TECHNE. Seria nowa*

Artykuły

Jacek Kowalski

Instytut Historii Sztuki UAM

<http://dx.doi.org/10.18778/2084-851X.06.02>

Po drugiej stronie lustra Nieziemski ołtarz w *Obleżeniu* *Jasnej Gory Częstochowskiej*

Anonimowy poemat *Obleżenia Jasnej Gory Częstochowskiej pieśni dwanaście*, należący do najwybitniejszych epepei polskich XVII wieku, zawiera plastyczną wizję świątyni chrześcijańskiej, w tym jej głównego ołtarza. Tekst ów, dobrze znany historykom literatury, był już kilkakrotnie poddawany interpretacjom. Aż dotąd uszedł jednak, o ile mi wiadomo, uwadze badaczy sztuki nowożytnej¹. Jego wyjątkowość nie oznacza oczywiście odosobnienia. Poezja staropolska wydała wiele tekstów poetyckich, czy to o charakterze historycznym, czy panegirycznym, zawierających liczne opisy dzieł sztuki i architektury – *ekphraseis*. Twórców tej epoki zajmował również obraz zaświatów, którym poświęcili szereg utworów, zwykle badanych jako należące do odrębnego gatunku. Opis, o którym mowa, choć jest fragmentem epepei, także do nich należy.

W owym czasie epepeją wzorcową dla poetów staropolskich pozostawała *Jerozolima Wyzwolona* Torkwata Tassa w przekładzie Piotra Kochanowskiego, wydana drukiem w 1618 roku. Wykreowany przez Tassa i zaszczerpiony w polszczyźnie świat poetycki wywodził się pośrednio z Wergiliuszowej *Eneidy*, której bohaterowie, wedle tradycji jeszcze homeryckiej, podczas swojej ziemskiej wędrówki winni byli odwiedzić także podziemia Hadesu. Tasso zastąpił Hades zaczarowanym ogrodem wróżki Armidy. Oprócz *Jerozolimy wyzwolonej* Piotr Kochanowski spolszczył (acz, niestety, pozostawił w rękopisie) *Orlanda Szalonego* Ariosta, w którym niejaki Astolf nawiedza z kolei Raj Ziemski. W *Obleżeniu* wizycie tej odpowiada wędrówka Lioby, jednej z głównych bohaterek, po zaświatach. Prowadzi ją św. Paweł Pustelnik, należący do licznej gromady literackich przewodników (by wspomnieć Wergiliusza i Beatrycze z *Boskiej komedii* Dantego).

Jacek Sokolski sugerował w swoim czasie, że opis z *Obleżenia* zbliża się „do wzorca stworzonego w *Orlandzie szalonym* przez Ariosta”, zarazem zaś, w porównaniu do innych tego rodzaju tekstów staropolskich, zachowuje „chyba najwięcej

¹ Temuż opisowi autor artykułu poświęcił ostatnio rozdział w książce popularnonaukowej (KOWALSKI 2019, s. 65–83), wcześniej zaś wykorzystał go incydentalnie, omawiając symbolikę barokowego ołtarza (KOWALSKI 2007, s. 242).

swobody”². Nie ulega przy tym wątpliwości, że autor poematu miał w pamięci średniowieczne relacje z peregrynacji po „tamnym świecie”, które dopiero w jego czasach przyswojono kulturze polskiej. Przede wszystkim jednak – sądząc choćby po stosowanym przezeń słownictwie – znać musiał dzieła Samuela ze Skrzypny Twardowskiego, zwanego wtedy polskim Maronem, czyli Wergiliuszem. Twardowski opublikował szereg poematów epickich i panegirycznych łączących inspirację epopeją Tassa-Kochanowskiego z gatunkiem rymowanej kroniki. Najważniejsze z nich to *Przeważna legacja*, *Władysław IV* i *Wojna domowa z Kozaki i Tatary*. Wydał też drukiem rymowane romanse: *Dafnis drzewem bobkowym* i *Nadobną Paskwalinę*. W większości z nich znajdziemy ekfrazy mówiące o dziełach architektury. Wprawdzie świat staropolskich ekfraz był znacznie szerszy, ale utwory Twardowskiego stanowią osiągnięcia najwybitniejsze, w dodatku wskutek drukowanych edycji powszechnie dostępne.

Autor *Obleżenia*, chronologicznie ostatniej spośród wielkich epepei staropolskich, zapewne również zamierzał opublikować swoje dzieło. Jego rękopis był, jak się przeważnie sądzi, przeznaczony i przygotowany do druku, do którego ostatecznie nie doszło. Poeta – dysponujący, prócz erudycji, prawdziwym talentem rymotwórczym – postawił sobie ambitny cel: przenieść w materię epepei dramatyczne wydarzenia „potopu”, które sam musiał mieć żywo w pamięci, tworzył bowiem mniej więcej dekadę po zawarciu pokoju oliwskiego. Być może autorem owym – jak przekonująco dowodziła Renarda Ociecek – był ks. Stefan Damalewicz (zm. 1673), wybitny kanonik laterański, znany wprawdzie bardziej jako historiograf niż poeta. Kimkolwiek wszakże był autor, zamierzył trzymać się prawdy historycznej, czyniąc podstawą dla swej opowieści *Nową Gigantomachię* ojca Augustyna Kordeckiego. Na kartach *Obleżenia* spotkamy więc bohaterów znanych nam także z Sienkiewiczowskiej *Trylogii*. Będzie to wspomniany już przeor Jasnej Góry i dzielny Piotr Czarniecki, będą szwedzki generał Miller i jego oficerowie: Horn, Kaliński, Wrzeszczowicz, Kuklinowski. Autor poematu, stosując się do schematów znanych z dzieł Wergiliusza i Tassa, prowadzi opowieść na dwóch planach: doczesnym i niebieskim. Ziemską walkę o Jasną Górę odpowiada zmaganiom, które toczą się w zaświatach. Szwedzki „Lucyfer” najeżdża Polskę, której broni Matka Boska, osobiście stając na wałach Jasnej Góry i czyniąc cuda, które autor znał niewątpliwie właśnie z *Nowej Gigantomachii* – i stąd uznawał je za niezbitą fakty. Świadomie też użył romansowej fikcji, przed którą uczciwie ostrzegł czytelnika we wstępie. W tym przypadku podążał tropem Tassa. Dwie pary fikcyjnych bohaterów – narzeczeńska i małżeńska, których losy splótł z dziejami oblężenia częstochowskiej twierdzy – noszą wyzywająco literackie imiona: Lioba i Ludgierd, Lidora i Amir.

Zajmująca nas wizja znalazła się w przedostatniej, XI pieśni. Jak to nieraz bywało w badaniach nad dziejami polskiego baroku, zarówno całość *Obleżenia*, jak i Pieśń XI oceniano bardzo różnie. Roman Pollak doceniał *Obleżenie*, ale wizję

² SOKOLSKI 1991, s. 236.

Lioby określał jako „zbędny balast”³; Claude Backvis przeciwnie, uważał ją za „klucz dzieła”, resztę mając jednak za „drugorzędny przykład barokowej epopei”⁴. Dopiero przed 35 laty Renarda Ocieczek w swoim obszernym studium przekonała, jak wolno przypuszczać, większość badaczy, że „treści «Pieśni XI» nie są przypadkowe, nie pojawiają się mimo woli, przeciwnie – stają się ilustracją i mocnym dopełnieniem myśli sformułowanych wcześniej”⁵. Badaczka poświęciła wizji Lioby osobny rozdział. Mimo to obraz świątyni stojącej w zaświatach nie przykuł szczególnie jej uwagi; zanalizowali go później inni badacze, jednak nie stał się przedmiotem szczególnych studiów.

Otóż Lioba, przebywająca w jasnogórskim klasztorze, dowiaduje się, że jej ukochany Ludgierd nie żyje – i omdlewa. „I tak leżała, jak niepamiętliwa | Rowna umarłej i mało co żywa” (8, 5–6)⁶. Jako martwą złożono ją na katafalku. Wtenczas nagle „jasny promień, przez obłoki święte | Przebijając się, w powieki zamknięte | Sięga jej blaskiem” (9, 1–3). W zachwyceniu ujrzała świętego Pawła Pustelnika, założyciela paulinów, który jako „siwy | I w długiej szacie (...) świątobliwy | Starzec” (9, 3–5), nagle „Wywiodł z niej duszę i poszedł przez ściany | W gmachy niebieskie” (13, 5–6). I oto Lioba wstąpiwszy w te „gmachy” – „w nieśmiertelnym wiecznej wiosny czasie | Serce i oczy świętą chwałą pasie” (15, 5–6):

Żadne widzenie w figurach, wrytych
Od ziemskiej ręki, mistrzów znakomitych,
Nie jest tak piękne, jak to, co dla siebie
Bog w swych planetach wyraził na niebie (...) (17, 1–4).

Tym samym dowiadujemy się, że wizja Lioby dotyczy całego wszechświata – skoro mowa o wszystkich ciałach niebieskich. Postępując dalej za swoim przewodnikiem, bohaterka słyszy „głosy nadziemskie” (18, 4) dwóch anielskich chórów, które śpiewają na przemiany (zatem zupełnie jak w chórze zakonnym) pieśń do Matki Bożej:

Zdrowaś, zaranna jasna gwiazdo morska,
Matko bez zmayı w porodzeniu Boska,
Po porodzeniu Panno wiekuista,
Wybranych Pańskich bramo rajska czysta! (19, 4–6)

Jest to parafraza średniowiecznego hymnu *Ave maris stella*, którego początkowe słowa przywoływano wtedy przeważnie w polskiej wersji: *Zdrowaś, gwiazdo*

³ POLLAK 1912.

⁴ BACKVIS 1975, s. 299.

⁵ OCIECZEK 1992, s. 49.

⁶ Tu i dalej cytuję fragmenty Pieśni XI *Obleżenia* za jednym istniejącym jak dotąd wydaniem opracowanym przez Jana Czubka (OBLEŻENIE 1930), podając w nawiasie numer sekstyny i, po przecinku, numery wersów w sekstynie.

morska (w odróżnieniu do popularnego dziś: *Witaj gwiazdo morza*)⁷. Nie bez znaczenia zdaje się wspomniana w hymnie „brama rajska”. Jest nią przecież sama Matka Boża, przez którą – jeśli nie dosłownie, to domyślnie – bohaterka wstępuje w zaświaty. Tam już wkrótce św. Paweł Pustelnik – w „onej dobie | Kościół wspaniały da widzieć Liobie” (20, 5–6):

Kościół wysoki ani dościgniony,
Okiem ni żadną ręką urobiony,
Ale z natury jedno własne ciało
Alabastrowe w nim się wydawało,
A nad frambugą, gdzie szczyt ma swe czoło,
Słońce pałało, dach okrywszy w koło (21, 1–6).

Autor opisuje niebiański kościół poprzez hiperbole, które podkreślają jego nadnaturalne rozmiary i kosztowność lśniącego budulca:

Gzemy wysoko świecą promieniami,
Sklep osadzono wewnątrz szafirami,
Wyżej w szafirach wydrożono tropy,
W które wprawiono ogniste piropy [czyli ognie – przyp. JK];
Miejscami perły z gęstemi się suły,
Wielki wydając płomień, karbunkuły.

Tam hjacynt świeci, tu się zda, że zbliska
Dyament ogniem między oczy ciska,
I tak się widzi, że niebo w piękności
I przy swej gwiazdy blakują jasności
Od podniebienia pałacu takiego,
Który na plecach leży nieba swego (22,1 – 23,6).

Wstąpiwszy do wnętrza niezwykłego kościoła, Lioba dostrzega, że „Na ścianach wszędzie dokoła wynika | Z różnych kamieni droga mozaika” (24, 1–2). Nie wdając się w szczegóły, można orzec, że wyobrażenia wykonane „w mozaiku” składają się na pełen cykl siedmiu boleści Marii (czego jak dotąd bodaj nie zauważano), a zatem: prorocstwo Symeona, ucieczkę do Egiptu, zagubienie małego Jezusa w świątyni, spotkanie Matki Bożej z synem na Drodze Krzyżowej, ukrzyżowanie i śmierć Jezusa, zdjęcie z krzyża, złożenie do grobu. Autor nie wymienił wprawdzie *expressis verbis* wszystkich siedmiu boleści, niektóre z nich przywołując jedynie pośrednio,

⁷ Taką samą wersję przyjęło już polskie tłumaczenie XV-wieczne (zob. MACIEJOWSKI 1852, s. 142), podobne czytamy też w innych – np. w XVII-wiecznym śpiewniku Serafina Jagodyńskiego hymn ten zaczyna się tak: „Witaj Gwiazdo morska, | Wierna Matko Boska, | Panno wiekuista, | Bramo Rayska czysta” (cyt. za: JAGODYŃSKI 1695, s. 108). O dawnych przekładach hymnu *Ave maris stella* zob. MAZURKIEWICZ 2002, s. 76.

jednakże jego zamiar jest oczywisty, tym bardziej że na marginesie umieścił kilkakrotnie wskazanie dla czytelnika: „Rozmyślaj boleść Matki Bożej”⁸. Wszystkie sceny zostały odmalowane słowem plastycznym, giętkim, eleganckim i dynamicznym – jawią się one w akcji, zaprawionej światłocieniem i barwą. W konkluzji czytamy:

Te dzieje widać było z różnych cieni
Z farbistych kruszców, z złota i z promieni;
Już z nich i koral i rubin gorący,
Już i alabastr i smaragd śmiejący
Patrzył, a ten cud nadto bił w powieki,
Że nie znać misterstw w tym subtelnej ręki (29,1–6).

Nagle autor przechodzi od opisu wyobrażeń i struktury architektonicznej do liturgicznego serca niebiańskiej świątyni:

Tu, kędy ołtarz, wszytkiej ściany ciało
Tylko wierciadło jedno przyodziło,
A co dziwniejsza, kiedy w nie patrzali,
Wielkie w nim sprawy boskie przegłądali;
Znać z Empireum święta to czyniła
Reperkusya, która na nie biła.

Wszystko tak [w] czystym śkle, jako na jawi,
Widać, jaki świat i czym się lud bawi;
Tam z wszytkich krajów świata przestronnego
Głośno grzmią chory ołtarza Pańskiego,
Tam głos z Azyjej, tam i z Ameryki,
Tam z Europy idzie i z Afryki (30,1 – 31,6).

Co ciekawe, po drugiej stronie owego gigantycznego „wierciadła”, to znaczy lustra, objawia się Liobie współczesna jej rzeczywistość. Tak się przynajmniej wydaje. Autor (czy właściwiej: narrator) przemawia głównie w czasie teraźniejszym: to, co jego bohaterka widzi, dzieje się niejako na jej oczach, w chwili, w której patrzy w głąb poetyckiego retabulum. Tam zaś dzieje się, można rzec, święta część współczesnej historii. Widać zatem, jak na całej ziemi „biskupi (...) | I zakonnicy i świeccy kapłani | Święte ofiary niebu posyłają” (32, 3–5), jak „niektórzy ludzie klasztory fundują” (33, 1), podczas gdy inni ozdabiają kościoły „w bogate marmury” (33, 4) albo „jałmużny szczodre rozsyłają”, „nawiedzają chorych” czy „z niewoli więźniów wykupują” (34; 1, 4, 6). Owe szlachetne czyny Bóg „Aniołom (...) | Dyamentowym piorem

⁸ Dopiski marginesowe, zapewne odautorskie: „– Rozmyślaj Boleść Matki Bożej w poznaniu Syna jej, Boga naszego. – Rozmyślaj boleść Bolesnej Matki pod krzyżem Syna Ukrzyżowanego. – Rozmyślaj boleść Matki nad Synem w grób włożonym” (cyt. za: OCIECZEK 2002, s. 151).

pisać każe” (35; 2,4). Liobie objawia się również bitwa na morzu, zwycięska dzięki orężdownictwu Matki Bożej, a nieodparcie przywodząca na pamięć triumf floty chrześcijańskiej pod Lepanto. Mamy też na koniec sąd nad grzesznikami, łagodzony przez wstawiającą się za nimi Maryję.

Kiedy już wszystkie te obrazy, niezwykle, ale przecież ściśle związane z rzeczywistością, przesunęły się przed oczami Lioby – nagle do wnętrza świątyni, która przecież znajduje się „w niebie”, weszli gromadą zwyczajni „ludzie”, Sarmaci różnych stanów, którzy „jako na świecie, napełnili ławy” (44, 5–6). Autor świadom jest tej sprzeczności, której daje wyraz wykrzyknieniem: „jakie dziwne sprawy!”. Ci, którzy wstąpili do świątyni, nie są święci, w każdym razie nie zbawieni, na pewno też nie wszyscy są świętobliwi. Niebieska wizja ma za przedmiot złe zachowanie większości z nich. Jedni wiercą się w ławach i ze śmiechem rozprawiają „znacnie o Bogu” (46, 3), inni uprawiają światowe zaloty. Niedługo trzeba było czekać boskiej interwencji. Zjawia się dzierżący miecz „bohater skrzydlaty”, czyli niewątpliwie św. Michał Archanioł, który „zawołał surowie: | «Dom to tu Boży, nie giełda, łotrowie!»” (54; 1, 3–4), czyli że świątynia to nie karczma i:

To rzekszy, mieczem z gory się zamierzył
I tak potężnie w pawiment uderzył,
Że aż kwadaty z jaspisu gładzone,
W których świeciły złote przyrodzone
Żyły, nie wiedzieć, gdzie się rozskoczyły
I dno, jak jaką przepaść, otworzyły.

A z ludzi owych trudno doźrzeć było,
Jako ich siła w momencie ubyło;
Tych zaś, co jeszcze w kościele zostali,
Gdy dno zapadło, anieli trzymali
Dotąd, aż znowu pawiment przystąpił
I każdy kwadrat na swe miejsce wstąpił (55,1 – 56,6).

Wędrowka Lioby trwać będzie dalej; bohaterka, wzorem Eneasa, pozna przyszłość i dowie się między innymi, że tron polski przypadnie Michałowi Wiśniowieckiemu. Płyńże stąd prosty wniosek, że poemat powstał – a w każdym razie został ukończony – za krótkiego panowania tego monarchy, czyli w latach 1669–1673. Wreszcie Lioba ocknie się na marach pośród zdumionego tłumu wiernych, aby przekazać im wieści z zaświatów.

Nie powinno dziwić, że autor określa świątynię stojącą w zaświatach jako *ciało*, skoro św. Paweł Apostoł uznał Kościół Boży – wspólnotę wierzących – za ciało Chrystusa (1 Kor 12,27). Nadto sam Jezus w Ewangelii św. Jana mówił o świątyni Jerozolimskiej jako o „świątyni Ciała swojego” (J 2,21)⁹. W parę stuleci później każda

⁹ Tu i dalej cytuję Pismo Święte według wydania WUJEK 1962.

z chrześcijańskich świątyń poczęto uznawać za figurę Kościoła-Eklezji, zarazem zaś – za obraz Ciała Chrystusowego. Dla katolickich teologów XVII-wiecznej Europy „budynek kościelny był” – śladem popularnych pism Roberta Bellarmina – „przede wszystkim obrazem Kościoła-instytucji jako mistycznego ciała Chrystusa”¹⁰. Autor *Obleżenia*, zapewne (jak sądzą badacze) kapłan i biegły teolog, musiał mieć tę symbolikę we krwi. W tym kontekście trzeba widzieć *passus* „z natury jedno własne ciało | Alabastrowe w nim [Kościele – przyp. JK] się wydawało” (21, 3–4). Sformułowanie to współbrzmi też dobrze z architekturą epoki, w której panowała – by poprzestać tu na ogólnym określeniu – idea jedności wnętrza, mimo że „całościowe” projekty świątyń, traktujące architekturę i jej wyposażenie jako nierozdzielną całość, stały się prawdziwą regułą dopiero w stuleciu XVIII. Nadto do architektonicznego konkretności odsyła czytelnika szereg drobnych, ale znaczących napomknien, jak owo zdanie o „gzemsach” czy marmurowym pawimencie złożonym z „kwadratów”. Z kolei postać świętego Michała Archanioła z mieczem w dłoni przywołuje myśl jego figury jakże często wieńczące nowożytną retabulę¹¹. Przepych fantastycznej architektury oddaje (tak szokujący dziś dla przeciętnego miłośnika zabytków) ówczesny ideał wielobarwności. Wszystko to składa się na powszechnie pożądaną „wspaniałość” (*magnitudo, magnificenza*).

Czy sens tego literackiego opisu można odczytać bardziej precyzyjnie? Przed laty Jacek Sokolski uznał, że dotyczy on niebios, a „wobec faktu, iż w Apokalipsie św. Jana wymienione zostały również liczne klejnoty, z których wzniesione są mury Nowej Jerozolimy, tego rodzaju przedstawienia w dawnej literaturze są czymś naturalnym i nie wymagają komentarza”¹². Ta konkluzja nie wydaje się słuszna. Wprawdzie każda świątynia chrześcijańska jest w sposób oczywisty obrazem Niebiańskiej Jerozolimy (co podkreśla hymn wykonywany niegdyś podczas konsekracji: *Urbs beata Ierusalem*). Jednak Objawienie św. Jana podaje dokładną, zakorzoną w biblijnej tradycji listę szlachetnych kamieni, tworzących fundament Niebieskiej Jeruzalem. Szeregu z nich nie znajdujemy w *Obleżeniu*, nie brak w nim za to mitycznych, rzekomo samoświecących karbunkułów. Zresztą „litanie” drogocennych kruszców i kamieni, w literaturze dawnej spotykane dość często, nie pojawiają się wyłącznie w opisach budowli nierealnych czy Jerozolimy Niebieskiej. Przeciwnie: spotykamy je także w przesadzonych opisach architektury rzeczywistej, wreszcie w romansach. A oprócz karbunkułów trzeba jeszcze zauważyć *mozaik*, technikę, w której miały zostać wyobrażone sceny Siedmiu Boleści Marii. Jak podejrzewam, autor *Obleżenia* musiał natknąć się na ów termin w dziełach Samuela ze Skrzywny Twardowskiego. Twardowski opisuje na przykład wykonane „w kuprze [czyli miedzi – przyp. JK] i mozaiku”¹³ bizantyjskie dzieła, oglądane przez siebie w kościele Hagia Sophia w Konstantynopolu,

¹⁰ KRASNY 2007, s. 58.

¹¹ Renarda Ociecek identyfikuje postać Archanioła Michała opisaną w *Obleżeniu* z jego wyobrażeniami z malowideł Sądu Ostatecznego (zob. OCIECZEK 1992, s. 36–37). Wydaje się, że jest to analogia odleglejsza niżli zaproponowana powyżej.

¹² SOKOLSKI 1991, s. 226.

¹³ Cyt. za: TWARDOWSKI 2000, s. 147 (*Przeważna legacja*, pkt IV, w. 279).

ale i wizerunki przodków rodu Leszczyńskich wyrobione „w miedzi i w starożytnym (...) mozaiku”¹⁴ jak czytamy w jego alegorycznym poemacie *Pałac Leszczyński*. O „mozaiku” wspomniał też, opisując romansowy pałac Wenery w *Nadobnej Paskwalinie*¹⁵. Słowo to niewątpliwie wskazuje na „starożytność” i świetność dzieła, podkreślając jednocześnie jego blask i lśnienie. Literackie mozaiki zwykle „jaśnieją”¹⁶, co poeta oddaje różnymi czasownikami. Ponadto dzieło wykonane *mosaico opere* oznaczało podówczas także dzieło marmoryzowane¹⁷. Z tych analogii zdaje się wynikać, że *Obleżenie* wiele zawdzięcza rymom Samuela ze Skrzypny, a za ich pośrednictwem jest też spadkobiercą długiej poetyckiej tradycji ekfrazy¹⁸.

Idąc dalej, przypomnijmy, że Nowa Jerozolima z Objawienia św. Jana to miejsce przygotowane zbawionym; świątyni w nim już nie będzie, ponieważ pojawi się w nim Syn Boży – Baranek, którego zbawieni ujrzą twarzą w twarz (Ap 21,22). Autor *Obleżenia* Apokalipsę ma z pewnością w pamięci, ale pisze wyraźnie o świątyni – czyli kościele zbudowanym na sklepieniu niebios. Otóż w jego ujęciu nie jest to miejsce przebywania zbawionych (swoją drogą usiane szafirami sklepienia tyleż mogą odsyłać do szafirowego nieba, co do rzeczywistych świątynnych sklepień, zawsze przecież oznaczających niebios). Kościół podziwiany przez Liobę jest bowiem miejscem zgromadzenia najwykleszych grzesznych Sarmatów, których Archanioł Michał strąca do Otchłani. Wydaje się więc, że mamy do czynienia z hiperbolą budowlę oznaczającej wspólnotę Kościoła Walczącego, Kościoła pielgrzymującego w doczesności. Janusz K. Goliński nazwał go ongi „prefiguracją częstochowskiego klasztoru”; jego zdaniem „kościół wysoki ani dościgniony to «niebieska» Jasna Góra, ta zaś z kolei – to «ziemska» Jerozolima”¹⁹.

Takie odczytanie grzeszy, jak sądzę, zbyt dużą konkretnością, której unika nawet przewodnik Lioby, św. Paweł Pustelnik, duchowy ojciec gospodarzy Jasnej Góry. Skądinąd jednak każdy ziemski kościół nawiedzają szeregowi grzeszni chrześcijanie, którzy tutaj stanowią również część rzeczywistości nadziemskiej. Wszak aniołowie są obecni podczas sprawowania Najświętszego Sakramentu; wszak każda świątynia chrześcijańska to prefiguracja Niebiańskiej Jerozolimy. Stąd wniosek, że opis zawarty w *Obleżeniu* należy czytać na innym poziomie – jako tekst o znaczeniu ogólnym,

¹⁴ Cyt. za: tenże 2002, s. 21 (*Pałac Leszczyński*, w. 91).

¹⁵ Cyt. za: tenże 1983, s. 109–110 (*Nadobna Paskwalina*, Punkt III, w. 842–871).

¹⁶ Cyt. za: tenże 2002, s. 23 (*Pałac Leszczyński*, w. 146).

¹⁷ Władysław Żóltowski, polski prowincjał jezuitów, w roku 1735 tak właśnie sprecyzował sposób wykończenia fundowanych przez siebie retabulów świętych Ignacego Loyoli i Stanisława Kostki w kościele poznańskim: „*ex solido muro aedificandis mosaico opere*”. Cyt. za: ORAŃSKA 1948, s. 75.

¹⁸ O ekfrazach w utworach Samuela ze Skrzypny Twardowskiego zob. PFEIFFER 2002, KOWALSKI 2002.

¹⁹ Goliński uważał, że „paralelizm światów: ziemskiego i doczesnego, niebieskiego i wiecznego (wzmocniony ich hierarchicznym i symetrycznym «uporządkowaniem»), sprawia, że kościół z widzenia Liobe staje się prefiguracją częstochowskiego klasztoru. Innymi słowy: opisana w wizji świątynia – to «niebieska» Jasna Góra, ta zaś – to «ziemska» Jerozolima”; GOLIŃSKI 2000, s. 72.

bodaj obraz wspólnoty Kościoła Powszechnego na tej ziemi, acz odnoszony szczególnie do sarmackiej wspólnoty

Dochodzimy jednak na koniec do opisu niezwykłego ołtarza. Tu sprawa tyleż się komplikuje, co i wyjaśnia. Wiadomo, że w epoce baroku „teatralizacja czyniła z kościelnego wnętrza rodzaj «*theatrum mundi*», obrazu kosmicznego porządku wszechświata, ze sferą niebiańską i ziemską oraz Kościołem Triumfującym i Walczącym”²⁰. W ołtarzowym „wierciadle” Lioba ogląda właśnie to, co można by nazwać *theatrum mundi*. Jest tam różnorodność ludzkich dramatów, dziejących się na czterech kontynentach, znanych podówczas Europejczykom: „tam głos z Azji, tam i z Ameryki, | Tam z Europy idzie i z Afryki” (31, 5–6). Z kolei „z Empireum święta (...) | Reperkusa” (30, 5–6) to blask wydawany przez „wyżej wszystkich poruszających się niebios znajdujące się niebo nieporuszone, szlachetniejsze od pozostałych, będące najjaśniejszą i najpiękniejszą siedzibą zbawionych, zwane Empireum”²¹. Ten cytat z teologicznego dzieła Francisca Suáreza dotyczy rzeczy podówczas dość oczywistej. Empireum pojawiało się często na obrazach i freskach jako swego rodzaju świetlisty krąg, kolistą łuną w centralnej partii niebios. To zatem, co autor *Obleżenia* nazywa „reperkusyją” bijącą z „Empireum”, trzeba by nazwać odbłaskiem, odbiciem Majestatu Boga.

Trudno o jednoznaczną interpretację całego opisu, nasuwają się wszakże jako kontekst jakże częste przypadki świetlnych efektów, które architektura baroku świadomie wykorzystywała. Okna włączane w retabulum, figury ołtarzowe celowo ustawiane i oglądane pod światło czy też na odwrót – snop słonecznych promieni, który w określonych porach roku wydobywa z cienia wybrane elementy architektury, rzeźb, retabulów – jak to zaplanował ksiądz Sebastian Piskorski w kościele św. Anny w Krakowie²².

Jednak najbardziej fascynującą poetycką inwencją wydaje się połączenie tych wszystkich efektów z „wierciadłem”, które, szerokie na „całej ścianie ciała”, a znajdujące się „tu, kędy ołtarz” (30; 2, 1) – nie może być czym innym jak właśnie głównym ołtarzem. Wobec – co warto zauważyć – zupełnego braku wzmianki o jakichkolwiek ołtarzach bocznych. Najwyraźniej w mistycznej świątyni ołtarz powinien być jeden, jedyny.

Poszukując genezy tego pomysłu, trzeba znów powrócić do twórczości Samuela ze Skrzypny Twardowskiego. Jego architektoniczne fantazje kończą się często opisem miejsca, które jako cel wędrówki bohatera (czy tylko przedmiot uwagi narratora) zapewnia szeroki, panoramiczny widok na całą okolicę. Stąd też owo miejsce bywa przeszklone albo po prostu przeźroczyste (warto zaznaczyć, że w staropolszczyźnie „przeźroczysty” mogło znaczyć także, w zależności od kontekstu i poetyckiej licencji: „jasny”, „łśniący”, „wypolerowany” ale i „przestronny” – np. w odniesieniu krajobrazu). We *Władysławie IV* polski król nawiedza rezydencję

²⁰ BAŁUS 2011, s. 60.

²¹ SUÁREZ 1856, s. 22.

²² Zob. KURZEJ 2015, s. 124, 127.

elektora w Bacharach. Przeszedłszy przez pałac, trafia do położonej wysoko komnaty, określonej jako „przeźrocyste siedzenie”²³. Z kolei w Wiedniu jest to „przeźroczyta altana”, w której można podziwiać „kosztowne obrazy (...) przeszłych (...) cesarzów”²⁴.

Takie „przeźrocyste” pomieszczenia należą do motywów obecnych w literaturze od stuleci²⁵. W poezji staropolskiej znajdziemy je również poza *oeuvre* Twardowskiego. I tak Wespazjan Kochowski, w znanym wierszu *Dwór Helikoński* z tomu *Niepróżnujące próżnowanie* (1674), opisuje znajdującą się w zaświatach portretową „galeryję” poetów polskich; u jej krańca „gabinet jest wedle | Tak przeźroczysty, jako we zwierciadle”²⁶; tam autor umieścił wizerunki twórców sobie współczesnych.

Jednakże w *Obleżeniu* mamy do czynienia nie tyle z przeszklonym pomieszczeniem, co z lustrem, które ukazuje wspaniałe obrazy, tworząc je z odbicia blasku płynącego z empireum. Nie ma potrzeby dociekać, jak poeta wyobrażał sobie to zjawisko pod względem fizycznym. Literatura starożytna i średniowieczna знаły motyw lustra, z którego pomocą objawia się odległa rzeczywistość – przeszła, przyszła lub tylko oddalona w przestrzeni. Zwierciadła pozwalały dostrzec odbicie ukochanej osoby, zbliżającej się wrogiej armii czy przyszłe losy królestwa²⁷. Jednocześnie lustro opisane w *Obleżeniu*, stojące pionowo, zajmujące całą ścianę, możemy odruchowo odebrać jako „okno” w retabulum, które nie tyle odbija rzeczywistość, co otwiera się na nią. Takie obrazy zdają się po prostu objawiać w „oknie” wychodzącym na jakąś rzeczywistość. Idea obrazu jako „okna”, znana w starożytności, zyskała w epoce nowożytnej zarówno wsparcie teoretyczne – poprzez traktat Leona Battisty Albertiego – jak i praktyczny wymiar w rozwoju malarstwa, które coraz szerzej odkrywało przestrzeń jawiącą się „poza” powierzchnią pola obrazowego.

Powróćmy jednak do faktu, że autor *Obleżenia* konsekwentnie pisze o lustrze, „wierciadle”. Czyż nie należałoby w tym widzieć odwołania do literackiego gatunku *speculum*, czyli „zwierciadła” podającego czytelnikiem wzory cnót, zachowań, stan wiedzy (jak *Speculum maius* Wincentego z Beauvais)? Na polu literatury polskiej gatunek ten reprezentują choćby *Dworzanin Polski* Górnickiego, *Żywot człowieka pościwego* Reja, *Obraz szlachcica polskiego* Wacława Kunickiego. Zwierciadło ukazane w *Obleżeniu* jest jednak szczególne. Objawia „sprawy boskie” (30, 4), zajmując miejsce ołtarza głównego (albo tylko towarzysząc mu jako swoiste retabulum – ta kwestia nie jest w tekście przedstawiona jednoznacznie). Czy jednak chodzi o jakieś pełne objawienie, odzwierciedlenie? Autor miał zapewne w pamięci słowa świętego Pawła Apostoła: w życiu doczesnym sprawy wiekuiste

²³ Cyt. za: TWARDOWSKI 2012, s. 175 (*Władysław IV*, pkt III, w. 452).

²⁴ Cyt. za: tamże, s. 170 (*Władysław IV*, pkt III, w. 223, 225–226).

²⁵ O literackiej tradycji „przeszkłonej komnaty”, sięgającej średniowiecza, zob. KOWALSKI 2002, zwłaszcza s. 395–399.

²⁶ Cyt. za: KOCHOWSKI 1991, s. 197 (*Poetowie polscy świeższy i dawniejszy we dworze helikońskim odmalowani*).

²⁷ Zob. KOWALSKI 2001, podrozdział *Lustro*, s. 117–118, nadto np. FRAPPIER 1959.

poznajemy jedynie „przez zwierciadło, przez podobieństwo” (1 Kor 13,12). Tak też jest w *Obleżeniu*. „Wierciadło” nie wyjawia spraw nadprzyrodzonych, a jedynie doczesną rzeczywistość, postrzeganą w Bożym świetle spływającym z empireum.

Wskutek tego zabiegu ukazany w rymach „kościół wysoki” jawi się jakby podzielony w pół. „Wierciadło” oddziela dwie rzeczywistości jednej wspólnoty – tę świętszą i tę bardziej grzeszną. Mowa już tylko o skojarzeniu, które prowadzi ku licznym klasztorным świątyniom, w których zakonny chór oddzielony został od nawy dwustronnym ołtarzem, niekiedy – w późniejszych wprawdzie latach – mającym postać pustych ram, czyli właśnie „okna”.

Podsumowując: alabastrowe ciało kościoła, które anonimowy poeta opisał w *Obleżeniu Jasnej Gory Częstochowskiej*, jest tożsame z Ciałem Kościoła – Wspólnoty i Ciałem Chrystusowym. Znajduje się w zaświatach, wydaje się też paralelne wobec Nowego Jeruzalem, ale nie tożsame z nim. Tworzy za to obraz Kościoła Walczącego tu i teraz, w doczesności. Kościół ten podzielony jest przez gigantyczne lustro – „wierciadło” na dwie części. W nawie przed ołtarzem tkwią głównie ci, których usidlił grzech; po drugiej stronie lustra dzieją się dzieła pobożnych. Niezależnie od tego literacka wizja niebiańskiej świątyni, wzniesionej z drogocennych materii i przepelnionej blaskiem, dobrze współbrzmi z ideami, które przyświecały architekturze współczesnej autorowi. Sugestywnie wybrzmiewa zwłaszcza opis głównego (a w *Obleżeniu* – podobnie jak w teoretycznych pismach z epoki – jedyne-go) ołtarza, czy raczej samego retabulum, stanowiącego okno otwarte na „lepszy świat”. Nie jest to świat nadprzyrodzony, ale ukazuje się oczom bohaterki za sprawą nadprzyrodzonego światła, które płynie z empireum.

Bibliografia

Opracowania

- BACKVIS 1975 – Claude Backvis, *Szkice o kulturze staropolskiej*, oprac. Andrzej Biernacki, Warszawa 1975.
- BAŁUS 2011 – Wojciech Bałus, *Gotyk bez Boga? W kręgu znaczeń symbolicznych architektury sakralnej XIX wieku*, Toruń 2011.
- FRAPPIER 1959 – Jean Frappier, *Variations sur le thème du miroir, de Bernard de Ventadour à Maurice Scève*, „Cahiers de l'Association internationale des études françaises”, t. 11 (1959), s. 134–158.
- GODYŃ 2002 – Jan Godyń, *Czy znamy już autora „Obleżenia Jasnej Góry Częstochowskiej”?*, [w:] *Dzieło literackie i książka w kulturze. Studia i szkice ofiarowane Profesor Renardzie Ociecek w czterdziestolecie pracy naukowej i dydaktycznej*, red. Ireneusz Opacki, Bożena Mazurkova, Katowice 2002, s. 148–155.

- GOLIŃSKI 2000 – Janusz K. Goliński, *W poszukiwaniu polskiego „heroicum”*. „Obleżenie Jasnej Góry Częstochowskiej”, [w:] *Czasy potopu szwedzkiego w literaturze polskiej*, red. Renarda Ociecek, Bożena Mazurkowska, Katowice 2000, s. 58–73.
- JAGODYŃSKI 1695 – [Stanisław Serafin Jagodyński], *Pieśni katolickie z polskich na łacińskie, a z łacińskich na polskie przełożone, niektóre też nowo złożone*, Kraków 1695.
- KOCHOWSKI 1991 – Wespazjan Kochowski, *Utwory poetyckie. Wybór*, oprac. Maria Eustachiewicz, Wrocław 1991.
- KOWALSKI 2001 – Jacek Kowalski, *Rymowane zamki. Tematy architektoniczne w literaturze starofrancuskiej drugiej połowy XII wieku*, Warszawa 2001.
- KOWALSKI 2002 – Jacek Kowalski, „Gdańska laterna” i „żarliwe łuny”. *Rymowana architektura Mistrza Twardowskiego na tle tradycji europejskiej*, [w:] *Wielkopolski Maro. Samuel ze Skrzypny Twardowski i jego dzieło w wielkiej i małej ojczyźnie*. Praca zbiorowa pod redakcją Katarzyny Meller i Jacka Kowalskiego, Poznań 2012 („Studia Polonistyczne”, t. 34), s. 388–407.
- KOWALSKI 2007 – Jacek Kowalski, *Kolegiata kórnicka. Od prywatnej świątyni do romantycznego sejmu Rzeczypospolitej. Monografia artystyczna*, Kórnik 2007.
- KOWALSKI 2019 – Jacek Kowalski, *«Missa est». Msza Święta panów Pasków*, Poznań 2019.
- KRASNY 2005 – Piotr Krasny, *Lwowskie środowisko artystyczne wobec idei symbiozy sztuk w wystroju i wyposażeniu wnętrz sakralnych (1730–1780)*, „Rocznik Historii Sztuki”, t. 30 (2005), s. 147–189.
- KRASNY 2006 – Piotr Krasny, „Epistola pastoralis” biskupa Bernarda Maciejowskiego z roku 1601. *Zapomniany dokument recepcji po trydenckich zasad kształtowania sztuki sakralnej w Polsce*, „Modus”, t. 7 (2006), s. 120–132.
- KRASNY 2007 – Piotr Krasny, „Res quibus superna Hierusalem ab Ecclesia in terris peregrinante colitur”. *Nauka św. Roberta Belarmina o roli dzieł sztuki w życiu Kościoła*, „Folia Historiae Artium”, Seria Nowa, t. 11 (2007), s. 43–63.
- KRASNY 2010 – Piotr Krasny, „Visibilia signa ad pietatem excitantes”. *Teoria sztuki sakralnej pisarzy kościelnych epoki nowożytnej*, Kraków 2010.
- KRASNY 2017 – Piotr Krasny, *Księgi zapieczętowane, znaki Bożej obecności, środki na przypomnienie o Bożych dobrodziejstwach. O problemach Karola Boromeusza z określeniem miejsca obrazów w życiu Kościoła*, „Folia Historiae Artium”, Seria Nowa, t. 14 (2016), s. 46–58.
- KURZEJ 2015 – Michał Kurzej, *Świątynia Mądrości. Program treściowy wystroju kościoła św. Anny w Krakowie*, „Folia Historiae Artium”, Seria Nowa, t. 13 (2015), s. 119–152.
- MACIEJOWSKI 1852 – Wacław Aleksander Maciejowski, *Piśmiennictwo polskie*, t. 3: *Dodatki*, Warszawa 1852.
- MAZURKIEWICZ 2011 – Roman Mazurkiewicz, *Z dawnej literatury maryjnej. Zarysy i zbliżenia*, Kraków 2011.
- OBLEŻENIE 1930 – X. Walenty Odymalski, *Obleżenia Jasnej Góry Częstochowskiej: pieśni dwanaście. Z rękopisu wydał Jan Czubek*, Kraków 1930 („Biblioteka Pisarzy Polskich”, nr 83).
- OCIECZEK 1992 – Renarda Ociecek, „Obleżenie Jasnej Góry Częstochowskiej”. *Dzieło i autor*, Kraków 1993.
- OCIECZEK 2002 – Renarda Ociecek, *Piśmiennicza obudowa poematu „Obleżenie Jasnej Góry Częstochowskiej”*, [w:] *też*, *Studia o dawnej książce*, Katowice 2002, s. 140–156.
- ORAŃSKA 1948 – Józefa Orańska, *Józef Czechowicz 1689–1775*, Poznań 1948.
- PFEIFFER 2002 – Bogusław Pfeiffer, *Alegoryczne pałace, komnaty i galerie. Ekfrazy w utworach Samuela Twardowskiego*, [w:] *Wielkopolski Maro. Samuel ze Skrzypny Twardowski i jego dzieło w wielkiej i małej ojczyźnie*. Praca zbiorowa pod redakcją Katarzyny Meller i Jacka Kowalskiego, Poznań 2012 („Studia Polonistyczne”, t. 34), s. 363–380.

- POLLAK 1912 – Roman Pollak, *Nieznany poemat polski z XVII wieku*, „Biblioteka Warszawska”, t. 1 (1912), s. 492–539.
- SOKOLSKI 1991 – Jacek Sokolski, *Staropolskie zaświaty*, Wrocław 1991.
- SUÁREZ 1856 – Francisco Suárez, *De opere sex dierum*, [w:] tegoż, *Opera omnia*, t. 3, wyd. Ludovicus Vivès, Paris 1856.
- TWARDOWSKI 1983 – Samuel Twardowski, *Nadobna Paskwalina z hiszpańskiego świeżo w polski przemieniona ubiór*, wyd. Jan Ślaski, Warszawa 1983.
- TWARDOWSKI 2000 – Samuel Twardowski, *Przeważna legacja*, wyd. Roman Krzywy, Warszawa 2000.
- TWARDOWSKI 2002 – Samuel Twardowski, *Pałac Leszczyński*, wyd. Roman Krzywy, Warszawa 2002.
- TWARDOWSKI 2012 – Samuel Twardowski, *Władysław IV, król polski i szwedzki*, wyd. Roman Krzywy, Warszawa 2012.
- WUJEK 1962 – *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie polskim W.O. Jakuba Wujka SJ. Tekst poprawili oraz wstępami i krótkim komentarzem opatrzyli ks. Stanisław Styś SJ., ks. Władysław Lohn SJ. Wydanie trzecie poprawione*, Kraków 1962.

On the other side of the mirror An unearthly altar in the *Siege of Jasna Góra*

The poem *Siege of Jasna Góra*, probably written in the years 1669–1673, is one of the most outstanding Polish baroque epics. The author modeled on Torquat Tass's *Jerusalem Delivered*, but he described contemporary events – the defense of the Pauline monastery at Jasna Góra (the national sanctuary of Our Lady of Czestochowa) before the invasion of the Protestant Swedes (1655). In *Canto XI* there is a description of a journey to the afterlife – a typical element of many ancient and modern epics. The main character, Lioba, is guided around the heaven by Saint Paul the Hermit, founder of the Pauline order. She is watching in the sky an unusual, glittering, huge church with *one alabaster body*. The church is decorated with mosaics made of precious stones, representing the Seven Sorrows of Mary. The place of the main altar occupies a huge mirror; it is like a window and a picture. The light emanating from Empireum evokes in this mirror most images of pious and heroic deeds performed by Catholics on four continents. Sinful Poles gather in the church. Archangel Michael strikes with the sword at the pavement, which collapses, and the sinners fall into the abyss.

The author of the description uses the patterns of ekphrasis contained, among others poems written earlier by Samuel of Skrzypna Twardowski (ca 1595/1600 – 1661). The original idea is a description of the altar, which is also a mirror and a window open to holy history. Probably it is a reference to the known species *speculum*, describing patterns of virtues and behaviors. The article argues – contrary to earlier studies – that the church described is not a picture of the Heavenly Jerusalem, but a parable of church fighting, pilgrim on the earth. The author of the poem refers to the concept of *Ecclesia militans*, as the Mystical Body of Christ; at the same time, sinners and saints are included in this church. The literary vision refers to the tradition of ekphrasis, but at the same time agrees with the then ideals of baroque architecture: the unity, *magnitudo* and *magnificenza*.

Jakub Sito

Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk
<http://dx.doi.org/10.18778/2084-851X.06.03>

Johanna Georga Plerscha nieznany projekt ołtarza głównego w kościele dominikanów w Lublinie

W Muzeum Narodowym w Warszawie, w dziale Rysunek Polski, w teście z pracami Szymona Czechowicza znajduje się nie datowany, pozbawiony skali liniowy rysunkowy projekt nieokreślonego ołtarza wielkiego¹ (ilustr. 1). W dolnym prawym rogu widnieje pod nim ewidentnie wtórny (XIX- lub XX-wieczny) podpis „Szymon Czechowicz”. Dodajmy od razu, że w rzeczywistości rysunek nie ma nic wspólnego z Czechowiczem, który nie jest znany z żadnych projektów małej architektury, a jego rysunki nie wykazują najmniejszego podobieństwa do omawianej pracy. Do kwestii atrybucji dzieła przyjdzie powrócić poniżej.

Omawiany rysunek, ostatnio konserwowany, jest nadniszczony i nosi ślady dość poważnych uszkodzeń – szereg miejsc jest wydartych. Obok kilku mniejszych dwie największe białe plamy po środku i po lewej stronie czynią nieczytelnymi dość ważne partie przedstawionego ołtarza: zwieńczenie cyborium i górną część lewej figury.

Rzeczony rysunek niewątpliwie przedstawia ołtarz główny; o tym, że nie jest to na przykład ołtarz boczny, świadczy stopień komplikacji jego architektury, ażurowy kształt, skala oraz obecność w polu głównym tabernakulum i tronu wystawienia/cyborium. Jego struktura przestrzenna to wyraźnie ażurowa konstrukcja, otwierająca się w partii pola głównego i zwieńczenia na głębię, na nieokreślony drugi plan. Brak tu typowego obrazu ołtarzowego, a zamiast niego w przeźroczu środkowym znajduje się wielkich rozmiarów cyborium. Architektura ołtarza wspiera się na wysokim, dwustrefowym cokole i złożona jest z dwóch wiązek kompozytowych kolumn na tle filarów czy pilastrów, ustawionych nieznacznie ukośnie w stosunku do osi głównej. Z kolei na linii przeciw-ukośnej do owych podpór ustawiona została para bocznych bramek oraz wysuniętych silnie przed ich lico dodatkowych piedestałów, stanowiących optyczną kontynuację cokołu części środkowej. Bramki i piedestały zdobią rozbudowane grupy figuralne. Partia kolumnowa ołtarza otrzymała masywne belkowanie, nakryte charakterystyczną, zwężającą się trapezoidalnie

¹ MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE, Dział rysunku polskiego, sygn. Rys. Pol. 1181 122N/1104/15.



1. Johann Georg Plersch, projekt ołtarza głównego kościoła dominikanów w Lublinie, ok. 1747–1759, rysunek w: Warszawa, Muzeum Narodowe, Rys. Pol. 1181 122N/1104/15, fot. J. Sito



2. Johann Georg Plersch, projekt ołtarza głównego kościoła dominikanów w Lublinie (grupa aniołów z krzyżem), ok. 1747–1759, rysunek w: Warszawa, Muzeum Narodowe, Rys. Pol. 1181 122N/1104/15, fot. J. Sito

attyką o wklęsłych ściankach. Ażurowi pola głównego odpowiada mniejszy, owalny ażur zwieńczenia, utworzony przez ozdobnie wygięte kabłąki w typie perspektywicznie ujętych wolut, wspierających następne przeciwstawnie do nich ustawione woluty, przechodzące z kolei w rodzaj otwartej korony. Całe zwieńczenie uzyskało równie bogatą dekorację figuralną: rzeźby aniołów i aniołków z atrybutami niemal obsiadły tę partię architektury, stanowiąc optyczne przedłużenie pionów kolumn i cyborium.

Omawiany projekt jest wysokiej klasy. Architektura ma charakter proporcjonalny i harmonijny, dynamiczny, a zarazem „strukturalny”. Nacechowana jest wyjątkową elegancją, jest lekka, ażurowa, zarazem ma w sobie rys klasyczny przez zastosowanie kompozytowych kolumn, jak i fantazyjny, poprzez zastosowanie ukosów w rzucie, ażurów czy niezwyklej detali, jak kabłąki czy trapezoidalna attyka. Bogactwo rzeźby nie przesłania pierwszoplanowej roli struktury architektonicznej. To ważna uwaga, gdyż pozwala wskazać dość jednoznacznie na środowisko powstania dzieła, jakim była XVIII-wieczna Warszawa. Tu w projektach małej architektury zawsze uwidaczniała się przewaga struktury architektonicznej nad rzeźbą czy ornamentem, tu też najważniejsze koncepcje tego rodzaju wychodziły najczęściej od architektów, a jedynie realizowane były przez rzeźbiarzy, którym z kolei towarzyszyli stolarze, kamieniarze, sztukatorzy etc.²

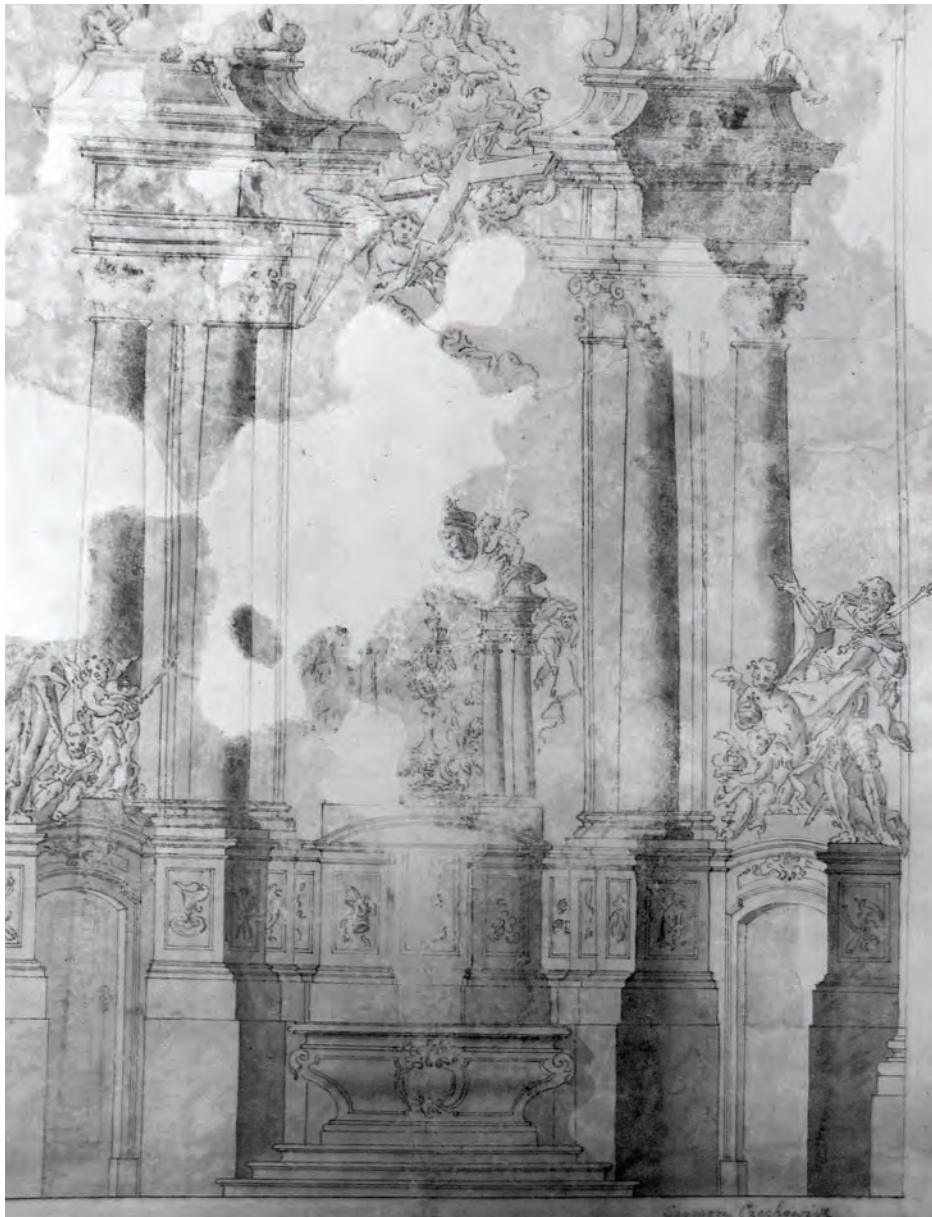
Analizę ikonograficzną projektu zaczniemy od zwieńczenia, ponieważ to najlepiej zachowana partia rysunku a wszystkie przedstawienia są dość dobrze widoczne. W górnym przeźroczu anioły ulatujące wśród obłoków dźwigają wielki krzyż (ilustr. 2), wyraźnie prezentując go, ostentacyjnie okazując wiernemu, inne – ulatujące nieco niżej – czynią to z chustą św. Weroniki. Na odcinkach attyki kolejne anioły prezentują kolumnę ubiczowania oraz *flagellum*, a także drabinę, włócznię i gąbkę. Para puttów, wieńcząca stworzoną z wolut koronę ołtarza, okazuje gwoździe. Program skoncentrowany jest zatem na gloryfikacji Krzyża, a wraz z nim i innych *arma passionis*. Na tych samych treściach skupia się i dolna część ołtarza – filunki cokołów zdobią kolejne narzędzia Męki, tym razem płaskorzeźbione, wśród nich czytelne są: szabla Piotrowa, dzban z tacą, srebrniki Judasza, młotek i obcęgi.

Wobec powyższego nietrudno zgadnąć, kogo przedstawiają figury asystencyjne, także ta uszkodzona – to, rzecz jasna, para cesarskich propagatorów kultu Krzyża Świętego – na ich monarszy status wskazują regalia trzymane przez towarzyszące im putta. Po lewej stronie stoi cesarz Konstantyn (ilustr. 3) w nowożytnej (sic!) zbroi i płaszczu, wskazujący ręką na krzyż dźwigany przez anioły, zdając się obrazować swe zawołanie *In Hoc Signo Vincet*. Z kolei postać kobieca po lewej stronie to św. Helena, znalazczyni *Verum Lignum Crucis* i wielka czcicielka relikwii Krzyża. Zatem to właśnie relikwie Krzyża Świętego skrywa umieszczony centralnie relikwiarz, wstawiony w cyborium niczym monstrancja z Hostią w tronie wystawienia.

Rysunek nasz nie tylko nie posiada sygnatury (z wyjątkiem wtórnego, bałamutnego podpisu) ani skali liniowej – nie zostało także określone miejsce przeznaczenia projektowanego ołtarza. Są jednak w ołtarzu obecne elementy umożliwiające jego niemal pewną lokalizację. Uwagę zwraca przede wszystkim przeanalizowana powyżej, wyszukana, skoncentrowana całkowicie na kulcie Krzyża ikonografia. Wskazywałaby ona na jeden z ośrodków szczególnego kultu relikwii Drzewa Krzyża. W Polsce istniało kilka takich ośrodków; obok klasztoru na Świętym Krzyżu, do najważniejszych należała świątynia dominikanów w Lublinie³. Skradziona w roku

² SITO 2013, passim.

³ ZIELIŃSKI 1887; DĘBIŃSKI 1895, s. 451; WADOWSKI 1907, s. 239, 240, 262–264, 271; KAPEĆ [bd.], s. 15, 16, 23; WOJCIECHOWSKI 1995; KŁOCZOWSKI 2006, s. 25; WOJCIECHOWSKI 2006, s. 140; ROLSKA-BORUCH 2010; ROLSKA-BORUCH 2012, s. 599.



3. Johann Georg Plersch, projekt ołtarza głównego kościoła dominikanów w Lublinie (cyborium z relikwiarzem i cesarz Konstantyn), ok. 1747–1759, rysunek w: Warszawa, Muzeum Narodowe, Rys. Pol. 1181 122N/1104/15, fot. J. Sito

1991 i do dziś nieodnaleziona relikwia Drzewa Krzyża Świętego przez wieki skupiała na sobie niezwykle kult wiernych. Według zapisu Jana Długosza w *Liber beneficiorum* przywieźć ją miał do Lublina i przekazać pod opiekę Zakonu Kaznodziejskiego książę ruski Grzegorz za czasów panowania Kazimierza Wielkiego⁴.

⁴ DŁUGOSZ 1860, s. 460–461.



4. Lublin, kościół dominikanów, widok z prezbiterium na kaplicę Św. Krzyża (Tyszkiewiczów),
fot. M. Wardzyński

Od czasu przywiezienia partykuły Krzyża stopniowo postępował rozwój lubelskiego klasztoru jako sanktuarium Drzewa Krzyża Świętego, a dominikańska świątynia stała się miejscem pielgrzymek mieszkańców miasta i okolic. Po pewnej sta-

gnacji, związanej z reformacją i towarzyszącą jej ostrą krytyką nauczania i praktyk Kościoła katolickiego w zakresie kultu relikwii, w końcu XVI wieku rozpoczęło się odrodzenie zarówno kultu, jak i znaczenia samego konwentu⁵. Największy jego rozwój trwał od początku drugiej dekady do lat 70. XVII wieku. W dziejach świętej partykuły znalazły odzwierciedlenie wszystkie kolejne zagrożenia bytu miasta i Rzeczypospolitej: powstanie Chmielnickiego, potop szwedzki i najazd rosyjski⁶. W roku 1648 właśnie relikwia Krzyża Świętego miała uchronić miasto przed atakiem wojsk Chmielnickiego. Wiara w jej opiekuńcze oddziaływanie utrwaliła się w następnych latach, przy czym traktowano ją wówczas jako palladium Królestwa⁷.

Dla zapewnienia świętej relikwii godnej oprawy architektonicznej gotycki kościół dominikański przeszedł w końcu wieku XVI i w kolejnym stuleciu gruntowne przekształcenie, najpierw w 1591 roku według projektu Pawła Negroniego, potem zaś w połowie XVII wieku, kiedy to powstało kilka towarzyszących świątyni kaplic. Jedną z nich jest – mieszcząca przez lata relikwie Krzyża Świętego – okazała kaplica Tyszkiewiczów, stanowiąca jednocześnie chór zakonny, a zbudowana na osi prezbiterium w latach 1645–1654 przez cechmistrza muratorów lubelskich Jana Cangerle’a, z fundacji Janusza Tyszkiewicza, wojewody kijowskiego⁸ (ilustr. 4). Olbrzymia, rozświetlona rzędem okien kaplica na planie wieloboku została nakryta wielką kopułą i uzyskała wspaniałą wystrój i wyposażenie wnętrza, obok stiuków Giovanniego Battisty Falconiego⁹, fresk w kopule i serię sztalugowych obrazów naściennych autorstwa Tomasza Muszyńskiego¹⁰. Zarówno dekoracja plastyczna, jak i malowidła gloryfikowały Mękę Pańską. Ośrodkiem tej dekoracji był umieszczony dokładnie na osi prezbiterium obraz Ukrzyżowania¹¹. Od prezbiterium rzezoną kaplicę oddzielała wielka półkolista arkada opięta po bokach pilastrami.

Zarówno sytuacja, w jakiej umiejscowiony został ołtarz z omawianego rysunku (ażurowość i otwarcie ołtarza na głębię przestrzenną), jak i otaczająca go, wrysowana na projekcie zastana architektura są bardzo zbliżone do realiów wnętrza kościoła lubelskich dominikanów. Otwarcie perspektywiczne pola głównego sugeruje istnienie drugiego planu; można przyjąć, że był nim chór zakonny czy właśnie sprzężona osiowo z prezbiterium kaplica. Poświęcona kultowi Krzyża ikonografia ołtarza byłaby zatem w pełni zgodna z kontekstem Tyszkiewiczowskiej kaplicy Świętego

⁵ RUSZEL 1655, s. nlb.

⁶ W 1655 roku Lublin został zajęty przez wojska moskiewskie, a relikwie Krzyża Świętego przewiezione do Moskwy i umieszczone w soborze Uspeńskim, zwrócone dopiero po pokoju andruszowskim w 1667 roku (KOSSOWSKI 1958, s. 234, 249; ROLSKA-BORUCH 2010, s. 108).

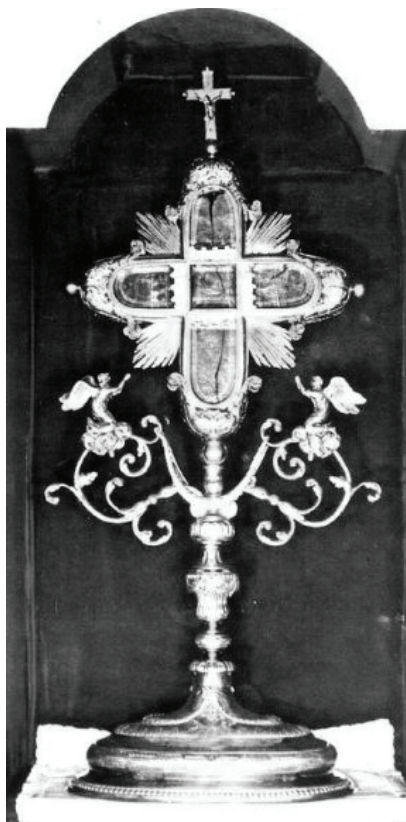
⁷ WOJCIECHOWSKI 2006, s. 138–146.

⁸ WADOWSKI 1907, s. 218, 223–224, 242–244; MIŁOBĘDZKI 1980, s. 309–310; ROLSKA-BORUCH 2010, s. 104–109 (na s. 108 informacja, że budowę po śmierci Tyszkiewicza wsparła jego siostra Krystyna Jelec, a później Stanisław Witowski); SZEWCZYK-PROKURAT 2012, s. 24–26.

⁹ KOWALCZYK 1962, *passim*.

¹⁰ EUSTACHIEWICZ 1956–1957, s. 227–240; KOWALCZYK 1962, s. 30.

¹¹ BOHDZIEWICZ 1954, s. 288; EUSTACHIEWICZ 1956–1957, s. 228; GAWARECKI 1959, s. 67–68; KOWALCZYK 1962, s. 30, 35; ROLSKA-BORUCH 2010, s. 106.



5. Adam Goworkowicz i mistrz Hanus, relikwiarz Drzewa Krzyża Św. z kościoła dominikanów w Lublinie, 1640–1645, (zaginiony), (wg <http://www.lublin.dominikanie.pl/?s=2&id=34>, dostęp X 2018)



6. Johann Georg Plersch, projekt ołtarza bocznego w kaplicy Pałacu Saskiego w Warszawie, ok. 1744, rysunek w: Drezno, Sächsisches Hauptstaatsarchiv, S. VII, F. 89, Nr. 5z

Krzyża¹², zaś drugi plan dla arkadowego przeźrocza stanowiłby wspomniany obraz Ukrzyżowania pędzla Tomasza Muszyńskiego. Jednak kluczowym dowodem na przeznaczenie naszego projektu ołtarza właśnie do Lublina jest obecność na rysunku – w cyborium ponad tabernakulum – relikwiarza Drzewa Krzyża Świętego o identycznym kształcie jak zachowany do czasu ostatniej kradzieży XVII-wieczny relikwiarz o wydłużonych zakończonych półkoliście ramionach i bogatej puklowanej stopie¹³ (ilustr. 5).

Omawiany rysunkowy projekt z warszawskiego Muzeum Narodowego wykazuje wszelkie cechy stylu rysunkowego Johanna Georga Plerscha (ok. 1700–1774)¹⁴, najwybitniejszego rzeźbiarza warszawskiego doby późnego baroku, parającego się

¹² KOWALCZYK 1962, s. 35; ROLSKA-BORUCH 2010, s. 106–109.

¹³ WZOREK 1971, s. 68–69; ROLSKA-BORUCH 2010, s. 102–104.

¹⁴ SITO 2013, s. 151–303 (rozdział *Wielki warsztat nadworny Johanna Georga Plerscha*), tamże wcześniejsza literatura, spośród której wyróżnia się biogram: MIKOŁKA-RACHUBOWA 2003.



7. Johann Georg Plersch, projekt rzeźb Flory, Sylena i Fauna do Ogrodu Saskiego w Warszawie, ok. 1740
rysunek w: Drezno, Sächsisches Hauptstaatsarchiv, S. VII, F. 89, Nr. 5z

także projektowaniem małej architektury¹⁵. Porównanie z jego kilkoma zachowanymi rysunkami, jak ołtarze kaplicy Pałacu Saskiego (ilustr. 6), figury mitologiczne z Ogrodu Saskiego (ilustr. 7), pomnik św. Jana Nepomucena przy Placu Trzech Krzyży w Warszawie czy figura św. Józefa z parku królewskiego pałacu w Piasecznie¹⁶, czyni ową atrybucję niemal pewną. Plersch jako rysownik odznaczał się szczególnym upodobaniem do charakterystycznej, nerwowej kreski, do głęboko, po rzeźbiarsku wydobywanego malowniczego modelunku i jakby szkicowego charakteru projektowanych figur, co w pełni widoczne jest na prezentowanym rysunku. Szczególna właśnie dla Plerscha jest, obecna tu, charakterystyczna odmiana ornamentu rocaille, kompozycja figur i ich fizjonomia, a także owiewająca postaci ludzkie specyficzna aura. Niektóre partie architektoniczne, na przykład cokoły, bliższe są innym projektom ołtarzowym Plerscha (kaplica Pałacu Saskiego).

Rysunek lubelskiego ołtarza można ostrożnie datować na dekady około połowy XVIII wieku. Wskazuje na to choćby typ dojrzałego ornamentu rocaille, który na dobre rozgościł się w dekoracji stosowanej w środowisku warszawskim od początku

¹⁵ Na ten mało znany i rzadko poruszany temat: SITO 2013, s. 187–188, 263–264, 295–301, a także: SITO 2019 (artykuł złożony do druku w „Biuletynie Historii Sztuki”).

¹⁶ SITO 2013, s. 187–188, 263–264, 295–301.

lat 40. XVIII wieku¹⁷. Z kolei wskazywane jako analogiczne projekty bocznych ołtarzy w kaplicy Pałacu Saskiego pochodzą na przykład z 1744 roku. Wyprzedzając dalsze rozważania niniejszego studium, czas powstania projektu naszego można doprecyzować: musiał on powstać po roku 1747, a przed 1760.

Projekt Plerscha ma w sobie niewątpliwie wiele z architektury rzymskiej. Z tej tradycji wywodzi się silnie strukturalny, a przy tym dynamiczny jego kształt ogólny, zasadniczo rzymskie jest użycie zmasowanych kolumn, z rzymską tradycją można wiązać jego swoistą „mięsistość”, monumentalizm i scenograficzny charakter architektury oraz teatralność sztafażu figuralnego. Bliższa analiza pozwala jednak wskazać także na silne zależności omawianego projektu od sztuki nowożytnej Francji. Szczególnie mocno w tradycji francuskiej zakorzenione jest baldachimowe rozwiązanie zwieńczenia, z jakiego szczególnym wariantem mamy do czynienia na rysunku Plerscha. Inspirowane zasadniczo baldachimem Berniniego, nad Sekwaną tego rodzaju rozwiązania pojawiały się już w połowie wieku XVII. Należały do nich wzornikowe propozycje Jeane’a Le Pautre’a¹⁸ czy słynne ołtarze z Val-de-Grâce i kaplicy królewskiej w kompleksie Les Invalides. Wczesnymi przykładami XVIII-wiecznymi różnych wariantów baldachimów są projekty Roberta de Cotte’a dla katedry Notre Dame w Paryżu, ołtarz główny kościoła Saint-Germain-des-Prés czy projekt Jean-François Blondela na ołtarz w kościele Saint-Jean-en-Grève z 1720 roku¹⁹.

W pierwszej połowie XVIII wieku we Francji zaczęły się licznie pojawiać tworzone z rozmachem ołtarze baldachimowe na dynamicznych planach wycinka koła, wycinka lub połowy elipsy, stanowiące wariacje tych wcześniejszych. Do najlepszych należą projekty opublikowane w 1747 r. przez Jeana-François de Neufforge’a w kompendium *Nouveaux Livres de plusieurs Projets d’Autels et Baldaquins*²⁰. Młody Neufforge – znany przede wszystkim z późniejszych, inspirowanych także Polaków prac neoklasycystycznych – objawia się w zupełnie innym wcieleniu, jako architekt francuskiego rokoka, zabarwionego wprawdzie sztuką rzymską, ale w gruncie rzeczy zdecydowanie samodzielnie formalnie. Koncepcje Neufforge’a (ilustr. 8–9) ukazują lekkie, przesycone światłem i powietrzem projekty wolnostojących ołtarzy z użyciem wiązek kolumn i giętych elegancko kabłąkowych „napowietrznych” baldachimów, tworzących ażury w miejsce tradycyjnych masywnych zwieńczeń. Analogie do projektu Plerscha wydają się tu silne. Dodatkowo wzmacnia je użycie zwężającej się ku górze attyki o wklęsłych ściankach.

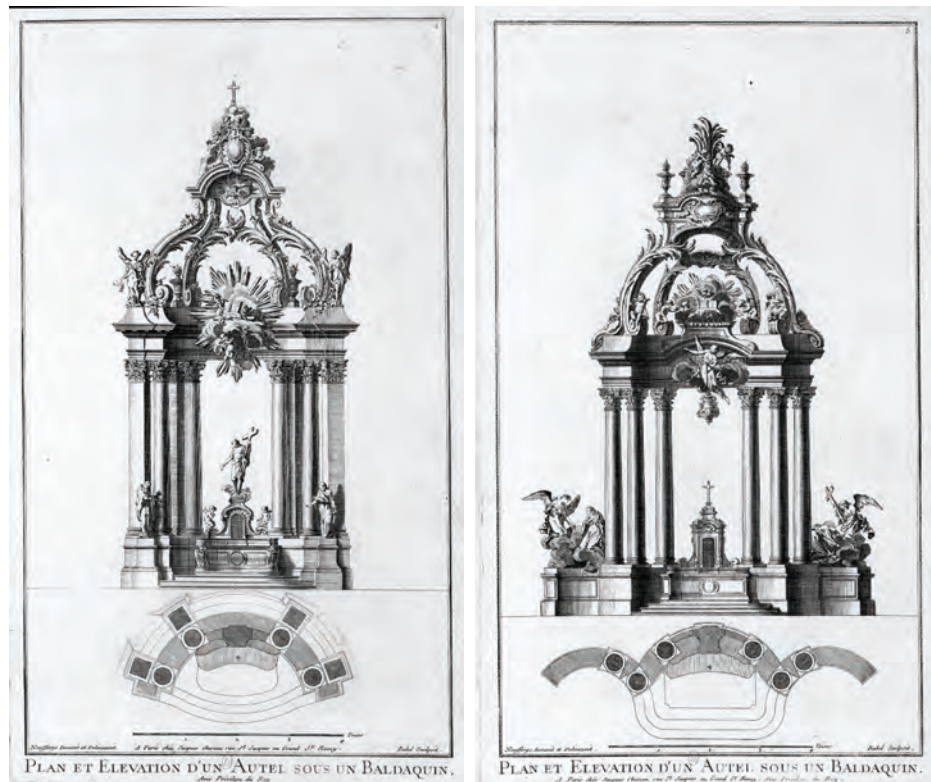
Ów typ Neufforge’owskiego ołtarza wolnostojącego Plersch z jednej strony wiernie podjął, z drugiej jednak przetransponował, adaptując do warunków miejscowych. Projektant zdecydował się bowiem nie tyle na ołtarz wolnostojący, izolowany w dookolnej przestrzeni, lecz na nieco odmienny w charakterze ołtarz

¹⁷ Na ten temat: SITO 2013, s. 251–253.

¹⁸ PRÉAUD 1999, s. 312–320.

¹⁹ PÉROUSE 1995, s. 327–377

²⁰ NEUFFORGE 1747.



8. Jean-François de Neufforge, *Nouveaux Livres de plusieurs Projets d'Autels et Baldaquins*, Paris 1747, tabl. 1

9. Jean-François de Neufforge, *Nouveaux Livres de plusieurs Projets d'Autels et Baldaquins*, Paris 1747, tabl. 6

„przegrodowy”²¹, pomyślany jako rodzaj potężnej kulisy odgradzającej prezbiterium od przestrzeni kaplicy mieszczącej chór zakonny. Zarzucił więc pierwotny plan eliptyczny czy też oparty na kombinacji wycinków elips – taka komplikacja przestrzenna nie była bowiem w Lublinie potrzebna – a wzór francuski potraktował nade wszystko w kategoriach elewacji.

Pod względem swobodnego posługiwania się wzorami francuskimi, a zarazem stapiania ich w jedno z rzymską tradycją architektury, Plersch – domniemany projektant naszego ołtarza – pozostaje nieodrodnym uczniem i wychowankiem Jakuba Fontany²², swego szwagra i partnera w przedsięwzięciach artystyczno-budowlanych, bywalca paryskich *ateliers* w czasie swych kilkukrotnych pobytów w państwie Ludwika XV (co najmniej w latach 1731–1732 i w 1747 roku)²³. Bardzo bliski

²¹ Niemieckie pojęcie „Scheidewandnaltar” zostało omówione w: SITO 1999 (tamże literatura).

²² BARTCZAKOWA 1970; SITO 2013, s. 265–301 (rozdział: *Jakub Fontana i Johann Georg Plersch – spółka architektoniczno-rzeźbiarska*); WYSZOMIRSKA 2016, s. 131–137.

²³ GAJEWSKI 2012, s. 58–91; SITO 2013, s. 267–269. Na powtórny pobyt w Paryżu Jakuba Fontany w 1747 r. w charakterze towarzysza podróży dyplomatycznej marszałka wielkiego koronnego Franciszka Bielińskiego wskazano w: WYSZOMIRSKA 2016, s. 132.



10. Jakub Fontana (projekt), Johann Georg Plersch (wykonanie), ołtarz główny kościoła karmelitów bosych w Warszawie, 1749, fot. J. Sito

projektowo omawianemu rysunkowi jest choćby ołtarz główny kościoła karmelitów bosych w Warszawie z 1749 roku (projektu Jakuba Fontany), którego Plersch był wykonawcą (ilustr. 10). Czerpał on inspiracje z dzieł graficznych nadwornego architekta księcia Filipa Burbona-Orleańskiego, Gilles-Marie Oppenorda²⁴. Lekkość, ażurowość, przesylenie powietrzem i światłem, punktowa koncentracja dekoracji

²⁴ *OEUVRES* 1749–1751 [jako serie rycin publikowane przed 1723]; SITO 2013, s. 274–276.



11. Gilles-Marie Oppenord, projekt nagrobka-portalu kaplicy, [w:] *Oeuvres de [...] Ecuier Directeur General des Batiments et jardins de son Altesse Royale Monseigneur Le Duc d'Orleans Regent de Royaume [...]*, Paris 1749–1751 lub w serii rycin publikowanych przed 1723, tabl. CXV

rzeźbiarskiej, ponadto użycie wybitnie francuskiego motywu serliany zbliża kompozycje warszawską i lubelską do pomysłów francuskich (ilustr. 11).

Jako architekt Plersch nie wychodził w zasadzie poza lekcję odebraną od Jakuba Fontany²⁵. Czy to w projektach ołtarzy do kaplicy Pałacu Saskiego, czy w przypadku

²⁵ SITO 2019, s. 265–301.

omawianego rysunku do Lublina zajmujący się projektowaniem rzeźbiarz trzyma się ściśle Fontanowskiego idiomu. Dynamiczny, wolutowy piedestał, system proporcji cokołów czy zamknięte ćwierćkolistie bramki, pałacowe w typie, wywodzą się przecież z języka projektów Fontany. Można być zatem niemal pewnym, że i w przypadku Neufforge'a odpowiedź co do inspiracji popłynęła od obeznanego z nowinkami francuskimi warszawskiego architekta. Inna sprawa to chłonność, jaką wobec wszelkich nowinek wykazywał się Plersch – wychowany przecież zasadniczo na wzorach zupełnie od francuskich odmiennych, bo rzymskich i środkowoeuropejskich – i to jak znakomicie, m.in. dzięki użyciu tak wyszukanego wzoru, jak projekty Neufforge'a, poradził sobie z trudnym wyzwaniem przestrzennym lubelskiej świątyni.

Omawiany rysunek przedstawia zatem projekt ołtarza głównego dla świątyni dominikanów w Lublinie. Jak ma się jednak owa konstatacja do wiedzy przekazanej przez literaturę, pozostającej z nią w całkowitej sprzeczności? Przypomnijmy bowiem, co na temat lubelskiego dzieła, jego projektu i realizacji pisali Ambroży Wadowski²⁶, Józef Lepiarczyk²⁷, Władysław Tatarkiewicz²⁸ i Jerzy Kowalczyk²⁹, dwaj pierwsi w oparciu o źródła archiwalne. Trzeba tu jasno stwierdzić, że archiwalia – wbrew powyższym rozważaniom – nie wspominają ani o Plerschu jako autorze projektu czy wykonania, ani o Warszawie jako o miejscu złożenia zamówienia. W ich świetle projektantem lubelskiego ołtarza miałby być krakowski architekt Francesco Placidi, zaś miejscem realizacji kamiennej (!) struktury – podkrakowski Dębnik.

Posłużmy się bezpośrednimi cytatami źródłowymi. Jeszcze w 1742 roku wybitny krakowski architekt Francesco Placidi w liście do biskupa krakowskiego i kanclerza wielkiego koronnego Andrzeja Stanisława Kostki Załuskiego pisał:

a Lublino, ove sono stato questi giorni a dietro un altare maggiore alli patri domenicani dedicato all S. Legno della Croce isolato nel mezzo del Coro, di marmi dell paese che costera in circa 50 mille florinij

w Lublinie (...) byłem w tych dniach w sprawie ołtarza wielkiego dla ojców dominikanów, dedykowanego Drzewu Krzyża Świętego, ustawionego pośrodku chóru, [wykonanego] z marmurów krajowych, który będzie kosztować około 50 tysięcy złotych³⁰.

²⁶ WADOWSKI 1907, s. 349–352.

²⁷ LEPIARCZYK 1965, s. 72–73, 81–82.

²⁸ TATARKIEWICZ 1952, s. 150.

²⁹ KOWALCZYK 1992, s. 109.

³⁰ BIBLIOTEKA NARODOWA W WARSZAWIE, *Korespondencja Andrzeja Stanisława Załuskiego z roku 1742*, t. 2 [L–Z], rkps 3223 III, k. 102–103 (list Francesca Placidiego do bpa Andrzeja Stanisława Kostki Załuskiego), wg: LEPIARCZYK 1965, s. 72–73, 81–82.

Sprawa wykonawstwa ołtarza dominikańskiego miała się znacznie przeciągnąć w czasie. Dopiero po 18 latach, w lutym 1760 roku, zawarty został, bardzo ciekawy w swym brzmieniu, kontrakt „między O. Józefem od św. Eliasza, karmelitą, przeorem OO. Karmelitów w Czerny i Tomaszem Góreckim, góry marmurowej Czernej magistrem [kamieniarzem], a klasztorem lubelskim” o wykonanie robót marmurowych: „balustrady, mensy z cyborium i portierami [oraz] wielkiego ołtarza przy ścianie chórowej” i dostawienie ich do Wisły za 26 tys. złotych polskich oraz ustalenie ich na miejscu za odrębną zapłatą z zastrzeżeniem

iż ta wszystka robota marmurowa powinna być według planty i abrysu kształtnie, ozdobnie i fundamentalnie od Pana magistra wystawiona, na co modelusze na wszystkie gzemsy, filunki, kroksztyny, bazy i inne mają być providedowane od Imć Pana architekta Placydego, a przytem za lat dwa ma być wykonana robota, wypłacenie zaś należności ma nastąpić w siedmiu ratach w tym przeciągu czasu, ostatnia przy wykończeniu robót³¹.

Treść kontraktu wskazuje, że z Francesco Placidi, przywoływany tu jako projektant, mając do dyspozycji zastaną, nader specyficzną przestrzeń kościoła w Lublinie, z prezbiterium zakończonym kaplicą Świętego Krzyża, pełniącą rolę chóru zakonnego, planował zupełnie inne rozwiązanie ołtarza niż przedstawiony wyżej projekt Plerscha. Rozwiązanie owo, głęboko przestrzenne, pozostawało w ścisłym związku z XVII-wieczną jeszcze tradycją karmelitańską – znaną choćby z Czernej, z kościoła na Wesołej w Krakowie (ilustr. 12), ze Lwowa czy Przemyśla – zgodnie z którą ku przodowi wysunięte było cyborium z bramkami po bokach (tu nazwanymi „portierami”), stanowiąc niejako pierwszy plan, zaś samo retabulum ołtarzowe miało być umieszczone głębiej, widniejąc na drugim planie. To ostatnie zazwyczaj umieszczano przy ścianie szczytowej prezbiterium, w Lublinie miało być ono ustawione w kaplicy Tyszkiewiczów, przy ścianie.

Różnica między rozwiązaniem zastosowanym przez Placidiego i tym z rysunku Plerscha jest oczywista, mimo że oba projekty pozostają silnie przestrzenne. Dwuplanowa koncepcja Plerscha odbiega od tradycyjnego, w istocie wczesnobarokowego rozwiązania karmelitańskiego z niskim pierwszym i wysokim drugim planem i nawiązuje do nowatorskich, perspektywicznych (kulisowych) ołtarzy warszawskich w silnie teatralizującym duchu Andrei Pozza, w rodzaju ołtarza w kościele bernardynów św. Anny z ok. 1730 (ilustr. 13) czy karmelitów bosych z 1749 roku³².

Na początku 1761 roku prace nad lubelskim ołtarzem projektu Placidiego były już w wielkiej części ukończone przez kamieniarza Tomasza Góreckiego, o czym

³¹ Kontrakt ów, pochodzący z dawnego klasztoru dominikanów w Lublinie, w początku XX w. znajdujący się w rękach prywatnych, dziś najpewniej zaginiony, odpisał w większych fragmentach Ambroży Wadowski (WADOWSKI 1907, s. 350–351)

³² SITO 1999, s. 245, 250–255.



12. Michał Poman i Jakub Bielawski (wykonawcy), ołtarz główny kościoła karmelitów p.w. św. Łazarza w Krakowie na Wesołej, 1683-1688, fot. J. Sito

świadczą pokwitowania z odebranych pieniędzy dokonane zarówno kamieniarzy (sic!), jak i przez samego Placidiego, a także przez przedsiębiorcę, mieszczanina z podkrakowskiego Kazimierza, niejakiego Jędrzeja Ziernickiego. Ten ostatni spławił fragmenty marmurowe Wisłą spod Krakowa do Kazimierza Dolnego, a dalej przewiózł podwodami do Lublina³³. Dominikanie – jak pisze Wadowski

³³ WADOWSKI 1907, s. 351, przypis 1.



13. Carlo Antonio Bay (projekt), ołtarz główny kościoła bernardynów
p.w. św. Anny w Warszawie, ok. 1730, fot. J. Sito

– zapłacili Tomaszowi Góreckiemu za wykonane elementy marmurowe w ratach: przy kontrakcie 4000 złotych polskich, dalej 8647 i 500, tak że razem dało to kwotę 13 146 złotych³⁴.

Wadowski miał w swych rękach włoskie pokwitowanie Placidiego wydane w Krakowie 20 czerwca 1760 roku opiewające na 20 dukatów, jakie architekt miał

³⁴ Tamże, s. 351, przyp. 1.

odebrać od dominikanina o. Przewoskiego³⁵. Czego dotyczył ów (dziś zaginiony?) dokument, nie wiemy; nie mogło chodzić raczej o projekt, który z reguły w ówczesnej Polsce kosztował mniej, a musiałby powstać przecież najpóźniej na początku roku 1760, o ile wręcz nie w roku 1742, być może chodziło zatem o nadzór nad pracą kamieniarza, odbiory prac tego ostatniego etc.

Inny dominikanin, o. Józef Zakrzewski, był oddelegowany dla przyjmowania marmurów w Kazimierzu Dolnym i ich wysyłki podwodami do Lublina. W jednym z listów wspominał, że odebrał na ołtarz „marmuru sztuk 101”³⁶, a zatem rzeczywiście sprowadzano je do Lublina. Tymczasem, jak pisał A. Wadowski:

[choć] marmury z Kazimierza Dolnego sprowadzono do Lublina, [choć] już magistry mularscy byli sprowadzeni do wzmocnienia podstawy pod balustradę, stawiania mensy z portierami i wielkiego ołtarza, to z końcem 1763 i z początkiem 1764 roboty przerwano i nigdy nie były już ponowione³⁷.

Póki co bez odpowiedzi pozostaje pytanie, dlaczego tak się stało. Ostatecznie, po kolejnych 30 latach, bo dopiero w 1794 roku, stanął w kościele zupełnie już inny, klasycystyczny ołtarz główny, stanowiący jakby echo retabulum Placidiuskiego, bowiem zaprojektowany został jako niska przegroda między prezbiterium a chórem zakonnym mieszczącym się w kaplicy Tyszkiewiczów, tym razem jednak już drewniany i znacznie prostszy³⁸.

Jak zatem do powyższych, ustalonych archiwalnie dziejów zagospodarowania w XVIII wieku prezbiterium świątyni lubelskiej ma się nasz rysunkowy projekt ołtarza związany tu z Johannem Georgiem Plerschem? Czy rysunek ów powstał przed nawiązaniem kontaktów przez lubelskich dominikanów z Placidim i ostatecznym zatrudnieniem krakowskiego architekta? Przypomnijmy, iż pierwsza wzmianka na ten temat pochodzi już z 1742 roku. Warto też przypomnieć, że Placidi miał już wówczas bardzo konkretne wyobrażenie na temat kształtu ołtarza, który „miał być ustawiony pośrodku chóru” i wykonany „z marmurów krajowych”³⁹. Jako że już w tym czasie był określony jego koszt, opiewający na ok. 50 tys. złotych, można mniemać, iż istniał już projekt tego dzieła lub choćby jego mniej lub bardziej ogólna koncepcja. Dlaczego do sprawy powrócono dopiero po 17 latach, tego nie wiadomo, być może zaważyły względy finansowe. Niemniej ciekawe jest pytanie, dlaczego ostatecznie powrócono właśnie do osoby Placidiego, choć swoje usługi na terenie Lublina i okolic oferowało w tym czasie co najmniej kilka prężnych ośrodków artystycznych. Poza Krakowem i najbliższymi ośrodkami magnackimi, jak Puławy czy Zamość, były to Lwów i przede wszystkim Warszawa.

³⁵ Tamże.

³⁶ Tamże.

³⁷ Tamże, s. 351.

³⁸ SZEWCZYK-PROKURAT 2012, s. 33–39.

³⁹ Por. przypis 29.

Ta ostatnia pojawiła się (jak starałem się wykazać) na jakiś czas w orbicie zainteresowań lubelskich dominikanów. Tym razem to nie architekt, a rzeźbiarz zaofiarował swoje usługi. Plersch, artysta równie wybitny jak Placidi, miał tę przewagę, że mógł zapewnić kompleksowo potraktowaną usługę – od projektu do wykonania. Można też ostrożnie domniemywać, że całe przedsięwzięcie w jego rękach miało być tańsze – warszawskie ołtarze tego czasu, zwłaszcza te projektowane przez rzeźbiarzy, były bowiem wykonywane raczej z drewna (czasem murowane i kryte stiukiem) niż z marmuru. Absurdalnego kosztu 50 tys. złotych dzieło to żadną miarą nie osiągnęłoby, nawet u niezwykle ceniącego się królewskiego rzeźbiarza, jakim był Plersch. A jednak po latach powrócono do pierwotnego zamysłu budowy drogiego ołtarza marmurowego. Choć ostatecznie wydane nań pieniądze stanowiły kwotę znacznie mniejszą od „księżycowej” sumy 50 tys. (odnotowane wydatki opiewały, jak wskazywaliśmy, na sumę 13 146 zł⁴⁰), to przedsięwzięcie i tak poniosło fiasko, i to mimo sprowadzenia już obrobionego budulca na miejsce.

Kiedy zatem pojawiła się konkurencyjna propozycja Plerscha? Mogło się to wydarzyć jedynie w przedziale 13 lat między pierwszym pojawieniem się Placidiego w konwencie lubelskim a jego finalnym zaangażowaniem. *Terminus ante quem* to rok 1760, kiedy ostatecznie podpisano kontrakt z Tomaszem Góreckim na podstawie (nowego?) projektu Placidiego. Za *terminus post quem* należy uznać z kolei datę edycji Neufforge'owskich *Nouveaux Livres des Autels et Baldaquins* – rok 1747. Na pytanie natomiast, dlaczego konkurencyjna warszawska alternatywa nie okazała się dość atrakcyjna, w chwili obecnej – wobec niedostatku źródeł – nie sposób jednoznacznie odpowiedzieć.

Bibliografia

Źródła rękopiśmienne

BIBLIOTEKA NARODOWA W WARSZAWIE – *Korespondencja Andrzeja Stanisława Załuskiego z roku 1742*, t. 2 [L–Z], rkps 3223 III.

Źródła drukowane i opracowania

BARTCZAKOWA 1970 – Aldona Bartczakowa, *Jakub Fontana. Architekt warszawski XVIII wieku*, Warszawa 1970.

BOHDZIEWICZ 1954 – Piotr Bohdziewicz, *Tomasz Dolabella a obrazy kaplicy Tyszkiewiczów w kościele oo. dominikanów w Lublinie*, „Ochrona Zabytków”, t. 7, z. 4 (1954), s. 288–291.

⁴⁰ Por. przypis 33.

- DĘBIŃSKI 1895 – Karol Dębiński, *Drzewo Krzyża Świętego w kościele świętego Stanisława B. M.*, „Przegląd Katolicki”, t. 33 (1895), s. 449–452, 515–519.
- DŁUGOSZ 1860 – Jan Długosz, *Liber beneficiorum Dioecesis Cracoviensis*, Kraków 1860.
- EUSTACHIEWICZ 1956–1957 – Janina Eustachiewicz, *Fresk w kaplicy Św. Krzyża przy kościele oo. dominikanów w Lublinie*, „Roczniki Humanistyczne”, t. 6, z. 4 (1956–1957), „Prace z Historii Sztuki”, s. 227–244.
- GAJEWSKI 2012 – Jacek Gajewski, *Nagrobek Jana Tarły w Warszawie i zagadnienia jego rekonstrukcji (mała architektura w twórczości Jakuba Fontany; Plersch i warsztat)*, „Arteria. Rocznik Wydziału Sztuki Politechniki Radomskiej”, nr 10 (2012), s. 58–91.
- GAWARECKI 1959 – Henryk Gawarecki, *Lublin – przewodnik*, Lublin 1959.
- KAPEĆ [bd.] – Waldemar Kapeć, *Kościół i klasztor dominikanów w Lublinie*, Lublin [bd.].
- KŁOCZOWSKI 2006 – Jerzy Kłoczowski, *Klasztor dominikański w Lublinie w pierwszych wiekach swego istnienia w ramach prowincji polskiej (stulecia XII–XVI)*, [w:] *Dominikanie w Lublinie. Studia z dziejów i kultury*, red. Henryk Gapski, Lublin 2006, s. 23–58.
- KOSSOWSKI 1958 – Aleksander Kossowski, *Lublin w latach „Potopu”*, „Roczniki Humanistyczne”, t. 6, z. 5 (1958), s. 223–257.
- KOWALCZYK 1962 – Jerzy Kowalczyk, *Architektoniczno-rzeźbiarskie dzieło Falconiego w Lublinie (kaplica Św. Krzyża przy kościele dominikanów)*, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. 24, z. 1 (1962), s. 27–43.
- KOWALCZYK 1992 – Jerzy Kowalczyk, *Architektura sakralna między Wisłą a Bugiem w okresie późnego baroku*, [w:] *Dzieje Lubelszczyzny*, t. 6: *Między Wschodem a Zachodem*, cz. 3: *Kultura artystyczna*, red. Tadeusz Chrzanowski, Lublin 1992, s. 37–118.
- LEPIARCZYK 1965 – Józef Lepiarczyk, *Architekt Franciszek Placidi, ok. 1710–1782*, „Rocznik Kra-kowski”, t. 37 (1965), s. 63–126.
- MIKOCKA-RACHUBOWA 2003 – Katarzyna Mikocka-Rachubowa, *Plersch Johann Georg*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 8, Warszawa 2003, s. 276–283.
- MIŁOBĘDZKI 1980 – Adam Miłobędzki, *Architektura polska XVII wieku*, Warszawa 1980.
- NEUFFORGE 1747 – Jean-François de Neufforge, *Nouveaux Livres de plusieurs Projets d’Autels et Baldaquins*, Paris 1747.
- OEUVRES 1749–1751 – *Oeuvres de Gilles-Marie Oppenord Ecuier Directeur General des Batiments et jardins de son Altesse Royale Monseigneur Le Duc d’Orleans Regent de Royaume (...)*, Paris 1749–1751.
- PÉROUSE 1995 – Jean-Marie Pérouse de Montclos, *Histoire de l’architecture française*, t. 2: *De la Renaissance à la Révolution*, Paris 1995.
- PRÉAUD 1999 – Maxime Préaud, *Inventaire du fonds français. Graveurs du XVIIe siècle*, t. 12: *Jean Lepautre*, Paris 1999.
- ROLSKA-BORUCH 2010 – Irena Rolska-Boruch, *Dzieje Krzyża Chrystusowego i legenda rodowa Tyszkiewiczów*, [w:] *Studia nad sztuką renesansu i baroku*, t. 10, red. Irena Rolska-Boruch, Lublin 2010, s. 93–122.
- ROLSKA-BORUCH 2012 – Irena Rolska-Boruch, *Monstrancja krzyżowa z kościoła OO. Dominikanów w Lublinie*, [w:] *Ex voto. Studia dedykowane Ojcu Janowi Golonce OSPPE w 75. rocznicę urodzin i w 50. rocznicę święceń kapłańskich*, red. Przemysław Mrozowski, Jerzy Żmudziński, Częstochowa 2012, s. 599–602.
- RUSZEL 1655 – Paweł Ruszel, *Skarb nigdy nie przebrany Kościoła Świętego Katolickiego Krzyż Pański (...)*, Lublin 1655.
- SITO 1999 – Jakub Sito, *Plastik und Ausstattung in Spätbarockraumkonzeptionen. Bemerkungen zu einer Gruppe der barocken Perspektivaltäre*, [w:] *Gartenskulptur, Plastik im Kontext der Architektur*, red. Konstanty Kalinowski, Poznań 1999, s. 231–256.

- SITO 2013 – Jakub Sito, *Wielkie warsztaty rzeźbiarskie Warszawy doby saskiej. Modele kariery – formacja artystyczna – organizacja produkcji*, Warszawa 2013.
- SITO 2019 – Jakub Sito, *Warszawscy rzeźbiarze czasów saskich w roli projektantów*, artykuł złożony do druku w „Biuletynie Historii Sztuki”.
- SZEWczyk-PROKURAT 2012 – Danuta Szewczyk-Prokurat, *Klasztor w sercu miasta. Dzieje i skarby lubelskich dominikanów*, Lublin 2012.
- TATARKIEWICZ 1952 – Władysław Tatarkiewicz, *Czarny marmur w Krakowie*, „Prace Komisji Historii Sztuki”, t. 10 (1952), s. 79–152.
- WADOWSKI 1907 – Jan Ambroży Wadowski, *Kościół lubelskie. Na podstawie źródeł archiwalnych*, Kraków 1907.
- WOJCIECHOWSKI 1995 – Leszek Wojciechowski, *Sanktuarium Św. Krzyża w Lublinie. Problem genezy*, [w:] *Peregrinationes. Pielgrzymki w kulturze dawnej Europy*, red. Hanna Manikowska, Hanna Zaremska, Warszawa 1995, s. 288–296.
- WOJCIECHOWSKI 2006 – Leszek Wojciechowski, *Dominikańskie sanktuarium Krzyża Św. w Lublinie do połowy XVII wieku*, [w:] *Dominikanie w Lublinie. Studia z dziejów i kultury*, red. Henryk Gapski, Lublin 2006, s. 111–146.
- WYSZOMIRSKA 2016 – Monika Wyszomirska, *Fontana (Fontanna, Fontani) Jakub (Giacomo)*, [w:] *Słownik architektów i budowniczych środowiska warszawskiego XV–XVIII wieku*, red. Paweł Migasiewicz, Hanna Osiecka-Samsonowicz, Jakub Sito, Warszawa 2016, s. 131–137.
- WZOREK 1971 – Józef Wzorek, *Oprawy relikwii Drzewa Krzyża Świętego w kościele OO. Dominikanów w Lublinie*, „Roczniki Humanistyczne”, t. 19, z. 5 (1971), s. 63–77.
- ZIELIŃSKI 1887 – Władysław Zieliński, *Monografia Lublina. Kościół i klasztor OO. Dominikanów przy ul. Złotej i Dominikańskiej*, Warszawa 1887.

Johann Georg Plersch's Previously Unknown Design of the High Altar in the Dominican Church in Lublin

The article is devoted to the design drawing for the monumental rococo high altar, recently discovered in the collection of the National Museum in Warsaw. A profound analysis of the drawing leads to a series of conclusions. Firstly, its formal features: composition, forms, drawing technique (the brush-stroke marks, the wash) indicate beyond any doubt that the drawing was made by Johann Georg Plersch (approx. 1700–1774) – a Warsaw-based sculptor at the courts of August II and August III, and one of the most prominent Warsavian artists of the epoch. Secondly, the drawing is the design for the high altar in the Dominican Church in Lublin, as evidenced by its proportions, the pieces of the existing architecture and the extremely distinctive iconography of symbolic and figural representations. The altar was devoted to the glorification of the Cross of Christ, whose glorious image is carried by angels and which is also paid homage to by the grand figures of Constantine the Great and Saint Helena, and above all else, the relics of the Holy Cross, stored in the peculiarly shaped 17th century reliquary (well known to researchers of the Lublin temple) placed in the open arcade within the main body of the church. They are the main point of reference for the whole design, both in terms of ideology and composition. The subject matter of the paper is the drawing itself, with its interesting Warsavian, Roman and Parisian archetypes. The shrouded history of the commission placed for the construction of the stone altar, initially given to Cracovian masters (more precisely, to Francesco Placidi) and then assigned to Warsaw-based artists adds to the mystery, with the work never being installed in the intended location, i.e., in the presbytery of the Lublin church, at the exit of the Chapel of the Holy Cross (also known as the Tyszkiewicz chapel). Its stone elements were crafted and rafted along the Vistula River to Puławy, where it disappeared without a trace.

Obraz czy figura? Uwagi o ołtarzu św. Stanisława Kostki w rzymskim kościele Sant'Andrea al Quirinale

Rzymski ołtarz memorialny Stanisława Kostki (1550–1568), polskiego świętego o międzynarodowym znaczeniu, stanowił szczególnie w czasach kontrynacji przykład formowania się nowożytnej nastawy. Usytuowany w jezuickim nowicjackim kościele Sant'Andrea al Quirinale, tworzy część nietypowego zespołu kultu Kostki koncentrującego się w dwóch odrębnych całościach – w kaplicy kościoła nowicjackiego oraz w tzw. celi w klasztorze. Stanisław Kostka, zmarły po krótkim pobycie w Rzymie (w Collegio Romano i nowicjacie na Monte Cavallo) i pochowany w kaplicy zakonnej, był pierwszym przedstawicielem nowicjatu zmarłym *in odore sanctitatis*, a jezuici starali się wykorzystać zaistniałą sytuację dla wykreowania świętego, idealnego patrona niższej formacji zakonnej¹. Dlatego już w 1602 roku jako pierwszy w Towarzystwie Jezusowym wyróżniony został tytułem błogosławionego, wcześniej niż założyciel zakonu Ignacy Loyola (1609)². Od tego czasu aż do kanonizacji trwały starania o inscenizację świętego miejsca, w którym szczególnie byłby on uobecniany i uhonorowany. Czy można zatem w świetle źródeł archiwalnych i przekazów ikonograficznych pozwolić sobie na ustalenie roli ołtarza jako najważniejszego obiektu kultowego i liturgicznego stanowiącego ekspozycję wizerunku Kostki?

Pierwsza nastawa na podobieństwo ołtarza nad grobem błogosławionego w kościele nowicjackim Sant'Andrea na Monte Cavallo, przebudowanym przez jezuitę Giovanni Tristano, opisana została przez jezuitę Louise Richeôme (*La peinture spirituelle*, 1611). Była to podobna edykule struktura, wykonana z alabastru, zdobiona pilastrami, z gzymsami, architrawami i fryzami, złożona i pokryta reliefem, z motywem aniołów i girland³. Jej istnienie potwierdzał już wcześniej papież Paweł V w brewe *vivae vocis oraculo* z 20 sierpnia 1605 roku, podkreślając tym samym

¹ Święty Stanisław Kostka 1928, k. V–XIV; TERHALLE 2011, s. 102.

² KOSZUTSKI 1882, t. 2, s. 91; WARSZAWSKI 1968, szp. 1369–1373; TERHALLE 2011, s. 112.

³ BAILEY 2003, s. 58; RICHEÔME 1611, s. 47–48 (*Voicy son Tableau, appendu en son sepulchre. Je ne veux pas parler de la structure du sepulchre, ny de l'estoffe d'iceluy, passant la blancheur de l'alabastru, ou encore de la neige, ny parcourir les façons de ces pilastres, architraues, frizes, & coronnements*



1. Wizerunek Stanisława Kostki („Komunia anielska”), malarz nieznaný, ol. pł. przed rokiem 1600, Rzym, Sant'Andrea al Quirinale, fot. ze zbiorów autorki

znaczenie edikuli jako oprawy dla umieszczonego nad grobem obrazu Stanisława Kostki, oświetlonego, ozdobionego darami wotywnymi oraz kwiatami⁴. Ów obraz namalowany po śmierci młodzieńca, zapewne przed 1600 rokiem, odegrał kluczową rolę w początkach kultu jezuitę (ilustr. 1). Jego zawieszenie przez polską delegację nad grobem Kostki w kaplicy nowicjatu jezuickiego 14 sierpnia 1605 roku przyjęto za początek oficjalnego kultu Polaka⁵. Obraz uznawany był przez współczesnych za *vera effigies* Stanisława Kostki, a pierwsi biografowie jezuitę Francesco Sacchini oraz Piotr Skarga podkreślali, że „obraz jego w Rzymie, przy grobie jego postawiony,

embellis, & enrichis de fin or, ny les ornements de ces festons, Anges, & autres figures trauaillees de tres-riche matiere, &e plus exquis artifice: votre oeil apperçoit tout cela sans l'oreille) oraz ARSI FG 1033, s. 37.

⁴ UBALDINI, t. 15, 1816, s. 293; MAJKOWSKI 1965, s. 25; TERHALLE 2011, s. 101, przyp. 380.

⁵ KOSZUTSKI 1882, t. 2, s. 86–88; BAILEY 2003, s. 41.

mało co twarzy jego własnej chyba”⁶. Istotnym elementem dzieła, określanego też jako „Komunia anielska”, była wizja św. Barbary otoczonej z aniołami, którą przeżył młody szlachcic w domu luteranina Kimberkera w Wiedniu, kiedy przyjął sakrament eucharystii. Widoczny fragment pejzażu pozwalał – według L. Richeôme’a – na wyobrażenie miejsca *compositio loci* w myśl rozważań ignacjańskich⁷.

Zmarłemu na malarię i pospiesznie pochowanemu osiemnastoletniemu nowicjuszowi, wyróżniającemu się religijnym charyzmatem i gorliwością, nie wykonano maski pośmiertnej. Jednak niemal wszyscy biografowie podkreślali wyraz jego twarzy „o kształcie raczej okrągłym”, charakteryzującej się „cerą prawie śnieżno-białą, z lekko widocznym na policzkach rumieńcem”, otoczonej „włosami czarnymi, nieco płowiejącymi”. Najbardziej wymowne były jednak oczy „błyszczące, (...) wilgotne niekiedy i napełnione łzami”⁸; na twarzy „znacznie wewnętrzne jego nabożeństwo znać było” z „oczami wesołych, ale z nabożeństwa płaczących”⁹. W tym wyidealizowanym portrecie, oddającym intymność przeżycia religijnego, wspomniany Richeôme dopatrywał się nawet anielskości oblicza młodzieńca, stwierdzając: „Myślałbyś portret anioła w ludzkim ciele”¹⁰. Struktura, której centrum stanowił obraz, określana jako *sepulchrum*, powielona została również w graficznych reprodukcjach: w pierwszej połowie XVII wieku (ilustr. 2), a później przez Jana Aleksandra Gorczyzna w 1666 roku (ilustr. 3)¹¹. Nastawa w formie edikuli, jak można się przekonać ze źródeł ikonograficznych, ozdobiona była precjozami i otoczona tabliczkami wotywnymi będącymi wyrazem kultu.

Z przekazów archiwalnych wiadomo, że do grobu swego błogosławionego brata stryjecznego księżna Anna z Kostków Ostrogska przesyłała „bogate noszenia i wotywy”¹², srebrną lampę ofiarował biskup krakowski Bernard Maciejowski (1548–1608)¹³, kosztowne tkaniny kardynał protektor Polski Alessandro Peretti de Montalto¹⁴. Wota dziękczynne darowali biskup przemyski Maciej Pstrokoński (1533–1609), dziekan kapituły poznańskiej Fabian Konopacki (zm. 1619), Katarzyna z Kostków

⁶ SKARGA 1936, s. 613; MAJKOWSKI 1965, s. 25.

⁷ BAILEY 2003, s. 58.

⁸ SACCHINI 1611, s. 52, 58; MAJKOWSKI 1965, s. 25.

⁹ MAJKOWSKI 1965, s. 26 (wg: J. Zuchowski, *Nowy Patron Polski, Błogosławiony Stanisław Kostka Polak pismami...ks Piotra Skargi Societatis Iesu y inszych poważnych Pisarzów dostatecznie wykonterfektowany*, Kraków 1611).

¹⁰ RICHEOME 1611, s. 49; BAILEY 2003, s. 58.

¹¹ *Święty Stanisław Kostka* 1928, k. LXXIV; wg napisu: SEPVLCHRVM BEATI STANISLAI KOSTKA SOC. IESV A NATIONE POLONA/ ROMAE IN TEMPLO S. ANDREA ERECTVM ANNO MDCV POST EXPOSITAM IN EO PUBLICE EJUSDEM BEATI IMAGINEM CV(M) VOTIVIS TABELIS ET LAMPADES PAVLI V PONT. MAX. AVTHORITATE.

¹² Oborski 1630, s. 60–61; DURYEWSKI 1702, s. 74; JAROSZEWICZ 1850, s. 99–103; KOSZUTSKI 1882, t. 2, s. 146; TERHALLE 2011, s. 102.

¹³ KOSZUTSKI 1882, t. 2, s. 33.

¹⁴ ARSI Rom. 162, II, s. 263; BAILEY 2003, s. 57–58.



2–3. *Sepulchrum Stanisława Kostki* (dwie wersje), z pocz. XVII w. i wg ryciny J. A. Gorczyzna (1666)
fot. wg. *Święty Stanisław Kostka*, 1928, k. LXXIV

wraz z mężem Janem Stanisławem Wapowskim oraz królewicz Władysław Waza¹⁵. Darów było tak dużo, że jezuita, dbając o estetykę miejsca, przenieśli je do zakrystii¹⁶.

Problematiczne pozostaje autorstwo omawianej struktury wykonanej ok. 1605 roku, o pewnych podobieństwach ze współczesnymi realizacjami ołtarzowymi projektu Carlo Maderno¹⁷. Trudno jest równocześnie dokładnie sprecyzować, od kiedy grób Kostki uzyskał charakter ołtarza obdarzonego benedykcją. Jednak roczne sprawozdanie nowicjatu z 1650 roku wymienia obok trzech ołtarzy również czwarty:

I jest tam także jeszcze inny ołtarz, który bogato zdobiony jest pozłaczanymi sztukateriami oraz wizerunkiem (obrazem) bł. Stanisława Kostki, pod którym znajduje się jego ciało w ołowianej skrzynce zamkniętej elementami z pozłacanego żelaza oraz wiele srebrnych wot i podziękowań do ołtarza jest dodana, przed którym stale płoną srebrne świeczniki¹⁸.

Status grobu-ołtarza uległ zmianie po wzniesieniu nowego kościoła. Już w pierwszym projekcie kościoła Sant'Andrea, autorstwa Giovanniego Lorenzo Berniniego, planowany był ołtarz dedykowany Stanisławowi Kostce w jednym z naroży

¹⁵ KOSZUTSKI 1882, t. 2, s. 33, 80–81, 84.

¹⁶ Tamże, s. 84, 88.

¹⁷ TERHALLE 2011, s. 26; wskazać należy ołtarz projektu Carlo Maderno w kaplicy Aldobrandini przy kościele Santa Maria sopra Minerva (1605) oraz ołtarz główny w kościele Santa Maria della Pace (1611–1614) o charakterystycznej płaskości i linearności schematu.

¹⁸ TERHALLE 2011, s. 117, przyp. 453; BAV Vat. lat. 11886, fol. 533v. (1669).



4. Ołtarz św. Stanisława Kostki, przed 1670, Rzym, Sant'Andrea al Quirinale (stan ok. 1928), fot. wg. *Święty Stanisław Kostka*, 1928, k. V.



5. Projekt sarkofagu Stanisława Kostki, Carlo Maratta, szkic, Royal Collection Trust Buckingham Palace, fot. www.royalcollection.org.uk Her Majesty Queen Elizabeth II

pentagonalnej budowli, równorzędny z ołtarzami Ignacego Loyoli i Franciszka Ksawerego¹⁹. W owalnej przestrzeni nowego kościoła nowicjackiego, projektu Berniniego (1658–1661), Kostce poświęcono kaplicę boczną w grubości muru centralnej elipsy, obok wielkiego ołtarza w diagonalnej osi kościoła (ilustr. 4). W niej umieszczony został monumentalny, aczkolwiek skromny ołtarz, jednoosiowy, w kształcie edykuli ujętej kompozytowymi kolumnami²⁰.

Znacznie większym problemem stało się wykonanie stosownego obrazu ołtarzowego z wizerunkiem błogosławionego nowicjusza w związku z kolejnymi etapami upubliczniania jego kultu. Dzięki zachowanej dokumentacji w archiwum zakonnym posiadamy wiadomości o problemach z obrazem podczas pierwszej mszy i oficjum bł. Stanisława, ustalonym przez Klemensa X w 1670 roku²¹, który określił też *dies festus* błogosławionego. W dokumentach jezuickich w 1669 roku jest mowa nie o „ołtarzu” ozdobionym portretem przedstawiającym „Komunię anielską” świętego, lecz o innym obrazie wskazującym na cud zaczerpnięty z jego *vitae* – objawienie się Matki Boskiej²².

¹⁹ MARDER 1998, s. 197.

²⁰ CHRZANOWSKI/KORNECKI 1994, s. 48.

²¹ SOMMERVOGEL 1932, s. 1475; TERHALLE 2011, s. 110.

²² TERHALLE 2011, s. 116, przyp. 450. (...*ha un quadretto con la sua Imagine con l'apparizione della Beatis[s]ima Vergine*).



6. *Wizja św. Stanisława Kostki*, C. Maratta, ol. pł., ok. 1679–1687, obraz w ołtarzu kaplicy Stanisława Kostki, Rzym, Sant'Andrea al Quirinale, fot. ze zbiorów autorki

Wieczorem 11 listopada 1670 roku, jak informują źródła archiwalne, jezuici przenieśli *sacre osse* ze starego do nowego kościoła, a następnego dnia nastąpiła translokacja jego „grobu/ołtarza/obrazu”, który został wystawiony w nieukończonym jeszcze wnętrzu nowej kaplicy²³. Dzień później odprawiono pierwsze oficjum, wcześniej zastępując dotychczasowy obraz nowym, nieukończonym (!) jeszcze

²³ TERHALLE 2011, s. 117, przyp. 451; ARSI, FG 1017, s. 83 [1670]. (*Adi detto* [11 november 1670] si e trasportato il corpo del n[ost]ro B[eato] Stanislao Kostka dalla Chiesa vecchia di S. Andrea alla nuova, e si riposto sotto l'altar della p[ri]ma Capella a man dritta dell'Altar maggiore. La translatione fu fatta ad un ora di notte, fu portata la cassa di legna, in cui riposano queste sacre osse...).

dziełem Carluccia, to jest Carla Maratty, który go właśnie wykonywał na polecenie kardynała Antonio Barberiniego²⁴. W tej bezprecedensowej sytuacji nieukończony, lecz „poprawny” obraz sławnego malarza tworzył *decorum* świątecznego dnia bardziej stosownie niż wystawiony już wcześniej obraz Kostki o zapewne o tożsamej ikonografii. Po uroczystości, wieczorem kolejnego dnia, wymagający ukończenia obraz jezuita oddali malarzowi i ponownie wprawili poprzedni²⁵.

Jaki wizerunek sankcjonujący kult Kostki był zatem pożądanym dla nowo wzniesionego ołtarza? Interesujące pozostają zachowane świadectwa ikonograficzne, potwierdzające dążenie do kształtowania się nowej, właściwej dla ołtarza ikonografii jezuickiego nowicjusza. Przechowywany w Allen Memorial Art Museum – Oberlin College (Ohio, USA) dużych rozmiarów przygotowawczy szkic (47,3 × 33,1 cm) *Mistyczna komunia bł. Stanisława*, datowany na ok. 1679 rok (ilustr. 7), określony przez Williama Hooda jako rodzaj *pensiero*, przypisany został Ciro Ferriemu (1633–1689), współpracownikowi Pietro da Cortony, zaangażowanemu do dekoracji kościoła del Gesu przez Pietro Paolo Olivę SJ²⁶. Nerwowy wirtuozowski rysunek wydobywa ekspresję centralnie usytuowanej grupy postaci i mistyczne doznania młodzieńca osuwającego się w ekstatycznym omdleniu, podtrzymywanego przez anioły wobec hostii w promienistej monstrancji. Jak przyjęto w literaturze, przedstawia również epizod upamiętniający wizję młodzieńca w Wiedniu, nieobecna jest jednak św. Barbara, która występowała w najstarszych graficznych wizerunkach Kostki z początku wieku XVII²⁷. Wydaje się jednak, że kompozycja Ferriego odbiega od wątku biograficznego na rzecz uniwersalnej ikonografii wizji eucharystycznej i przypomina bardziej *Ekstazę św. Katarzyny Sieneńskiej Sodomy* z bazyliki w Sienie. Szkic przygotowawczy Ferriego, podkreślający pobożność eucharystyczną, tożsamy znaczeniowo ze starszym wizerunkiem Kostki zawierającym w górnym rogu „komunię anielską”, został prawdopodobnie odrzucony, choć wydawałoby się, że była to najlepsza tematycznie opcja, odpowiednia dla ołtarza – miejsca sprawowania eucharystii. Czy kryterium aksjologii wartości obrazu stanowił zatem przykład pasywnej, a nie aktywnej strony pobożności Kostki? Jak zauważył W. Hood, wybór ten nastąpił pomimo powszechnej znajomości ryciny Schelte’a a Bolswerta ukazującej bł. Stanisława aktywnie uczestniczącego w liturgii adoracji Najświętszego Sakramentu²⁸.

Na eksperymentowanie z tematem wizji maryjnej jezuickiego nowicjusza wskazują liczne studia tego tematu autorstwa Carla Maratty. Potwierdza to nieopublikowany dotychczas obraz *Principe dell'Accademia* (lub jego kopia) przechowywany

²⁴ TERHALLE 2011, s. 117, przyp. 452; ARSI FG 1017 [1670], s. 85–86 (*Nella Capella del B[eato] ai primi vespri si e posto il quadro del B[eato] che stava nella Chiesa vecchia; La sera ci si pose il quadro che ne fa Carluccio [Carlo Maratta] del S[ign]or Card[ina]l Ant[oni]o [Barberini] benche non ancora finito, e ei si tenne tutt' il giorno segnente, e la sera ci si ripose l'altro nostro*).

²⁵ TERHALLE 2011, s. 117.

²⁶ HOOD 1979/80, s. 26–49; DE ANGELIS 2003, s. 113.

²⁷ HOOD 1979/80, s. 26–49.

²⁸ *Święty Stanisław Kostka* 1928, k. LXXIV. O aspektach ikonografii św. Stanisława Kostki, zob. KÖNIG-NORDHOFF 1982, s. 96–100, 233, 259.



7. Mistyczna komunia bł. Stanisława Kostki, Ciriaco Ferri, szkic, ok. 1679, Allen Memorial Art Museum, Oberlin, fot. wg Hood 1979/1980, s. 27

prawdopodobnie najstarszym samodzielnym przedstawieniem tego tematu – ryciną projektu Antonio Circignaniego, zwanego Pomarancio, wykonaną w warsztacie Johanna Friedricha Greutera w 1619 roku, dedykowaną generałowi zakonu Muzio Vitelleschiemu (ilustr. 10)³². Malarz ostatecznie nie ukazał indywidualnego odczucia religijnego znanego w teologii jako *incendium amoris*³³, lecz skoncentrował się na drugiej wizji z domu Kimberkera, tj. objawieniu się Matki Boskiej, będącej przyczyną wyzdrowienia Kostki i podjęcia życiowego powołania. Dzięki łasce Marii powierzającej młodzieńcowi Jezusa i jej poleceniu wstąpił on do zakonu jezuitów. Maratta w ostatecznej wersji obrazu (nota bene nawiązującej do *Wizji św. Franciszka Ksawerego* Gerarda Seghersa dla kościoła Jezuitów w Antwerpii, znanego z ryciny Paula Pontiusa, 1629), datowanej na lata 1679–1687, w diagonalnej kompozycji zachowuje jedynie istotę zdarzenia, odchodząc tym od charakteru rodzajowego, nieodpowiadającego wymaganiom ołtarzowego obrazu. Tzw. wizja wiedeńska przemienia się w glorię Stanisława Kostki, moment duchowego poznania, nasuwając obserwatorowi

w Royal Collection Trust Buckingham Palace w Londynie, przedstawiający wizję św. Stanisława Kostki, przypisywany rzymskiemu malarzowi, datowany na ok. 1680 rok (ilustr. 8)²⁹. Obraz w formie leżącego prostokąta ukazuje przeciwległe usytuowane sylwetki młodzieńca trzymającego Dzieciątka i unoszącą się na obłokach Marię podtrzymywaną przez anioły. Dla powstania tej kompozycji nie bez znaczenia był zapewne jeden z epizodów w rycinie *Icones et miracula sanctorum Poloniae* Petera Overadta (1605) ukazujący Marię podającą Dzieciątka choremu Kostce³⁰. O wizji jako przedmiocie studiów Carlo Maratty świadczy szkic w Royal Collection Trust Buckingham Palace, wskazany przez już Hooda³¹ (ilustr. 9). W rozbudowanym przedstawieniu *Wizji św. Stanisława Kostki* rzymski eklektyk zainspirował się

²⁹ Zob. ROYALL COLLECTION; obraz włączony został do kolekcji królewskiej przez Fryderyka, księcia Walii, w 1750 roku.

³⁰ KNAPIŃSKI 1999, s. 547, ilustr. 719.

³¹ Zob. ROYAL COLLECTION; HOOD 1979/80, s. 40, ilustr. 10.

³² *Święty Stanisław Kostka* 1928, k. LXXIX; BELL 2009, s. 500–502.

³³ CERERI 1994, s. 54.



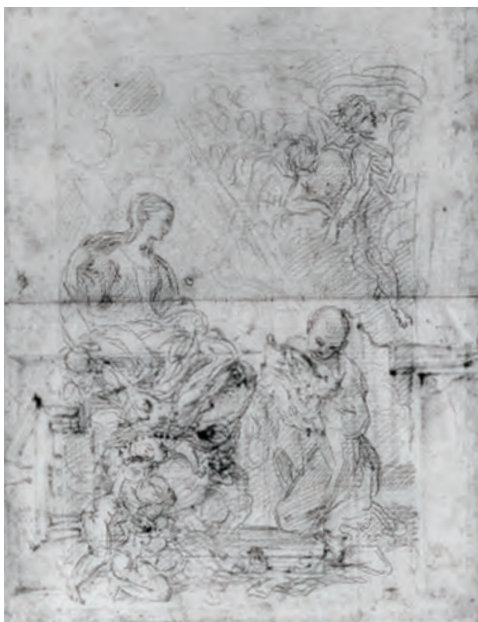
8. *Wizja św. Stanisława Kostki*, C. Maratta (kopia?), ol. pł., ok. 1680, Royal Collection Trust Buckingham Palace, fot. www.royalcollection.org.uk Her Majesty Queen Elizabeth II

myśl, że rzecz dzieje się raczej w niebie niż na ziemi³⁴. Tym samym podnosi rolę konkretnego wymiaru powołania, wskazanego jako wzór dla nowicjuszy (ilustr. 6).

Kolejna modyfikacja ołtarza stała się przedmiotem ważnej dyskusji pomiędzy rzeźbiarzem, francuskim ekspatriantem Pierre'em Legrosem, a grupą wysokich rangą przedstawicieli Towarzystwa Jezusowego (Tirso Gonzales), zapewne w związku z planowaną kanonizacją jezuitę. Jej przedmiotem stała się statua Stanisława Kostki autorstwa Legrosa ukończona w 1703 roku i przeznaczona dla tzw. celi (*capellette*), pomieszczenia w budynku nowicjatu, w którym prawdopodobnie Kostka zakończył życie³⁵. Umieszczenie statuy przyczyniło się do utworzenia drugiej odrębnej przestrzeni poświęconej kultowi Kostki, ukierunkowanej na celebrację jego konania. Celowi temu służyć miała idealizująca rzeźba umierającego młodzieńca z wizerunkiem Madonny w ręku wykonana z różnobarwnych marmurów, nawiązująca do berniniowskiego *ars moriendi* egzaltowanej mistyczki Ludoviki Albertoni. Rzeźba o teatralnej, melodramatycznej ekspresji przeznaczona była dla stosunkowo wąskiego, elitarnego grona odbiorców, którzy mieli dostęp do objętej klauzurą przestrzeni, gdzie zmarł młodociany zakonnik. W zachowanej korespondencji z 1713 roku pojawił się projekt przeniesienia figury z prywatnych pomieszczeń na ołtarz relikwiarzowy

³⁴ PAGACZEWSKI 1927, s. 42–45; TERHALLE 2011, s. 429, 446, ilustr. 127.

³⁵ PAGACZEWSKI 1927, s. 7–12; CONFORTI 1977, s. 558–559; ENGASS 1976, s. 138–139; LEVY 1997, s. 88.



9. Wizja św. Stanisława Kostki, C. Maratta, szkic, ok. 1670, Royal Collection Trust Buckingham Palace. www.royalcollection.org.uk fot. wg Hood 1979/1980, s. 40

śława Kostki wyróżniony mógł zostać, jak podkreślał artysta, na podobieństwo innych rzymskich ołtarzy grobowych, na przykład bł. Ludoviki Albertoni Berniniego (1671–1674) w kościele San Francesco a Ripa³⁷. Zamiar poważnych ingerencji w strukturę ołtarza, celem lepszej ekspozycji figury i większego upublicznienia kultu poprzez bliższy kontakt z sensualną statua młodzieńca, spotkał się z negatywnym stanowiskiem zakonu, który pomimo kilkakrotnych propozycji artysty nie przychylił się do jego wizji. Przeważały, jak przypuszcza Levy, preferowane przez jezuitów względy estetyczne, spowodowane trudnościami z umieszczeniem naturalnej wielkości rzeźby młodzieńca w ołtarzu, a przede wszystkim zachowanie zamierzonej przez Berniniego jednolitości i harmonii wnętrza. Cztery kaplice zawierały ołtarze z identycznego marmuru oraz malowane obrazy, dlatego każda ingerencja zakłóciłaby pierwotny plan artysty³⁸. Wszak już wcześniej, trzy lata po śmierci projektanta,

w kaplicy Kostki, tak aby była ona dostępna dla szerszego grona widzów. Legros proponował wykonanie polichromowanej stiukowej repliki statuy, która wypełniłaby wolne miejsce na ołtarzu. Z dokumentu wynika, że artysta sugerował, żeby wykonać niszę w miejscu, gdzie znajduje się obraz ołtarzowy, by następnie przenieść tam rzeźbę, aby mogła być przesłaniana obrazem tegoż błogosławionego, który można podnosić i opuszczać. W ten sposób kaplica Kostki uzyskiwałaby prestiż porównywany z kaplicą św. Ignacego Loyoli w kościele Il Gesù (1699), przy której wcześniej zatrudniony przez jezuitów Legros wykonał ponadnaturalnej wielkości statua patriarchy Towarzystwa Jezusowego³⁶.

W tej koncepcji ołtarz Stani-

³⁶ LEVY 1997, s. 90, 108–109. ARSI FG. 865, fasc. 19 (*Con tal' occasione Monsù Legros propose un suo pensiero, cioè: che N[o]stra Capella del Beato L.[?] facesse una nicchia, dove stà il quadro dell' Altare, per poi trasportarvi in essa la statua, che stà alle capellette: sopra di che sua Paternità il determine altro se il che d. Monsù esponessa q. to suo pensiero sopra un modello, che il med.o Monsù si esiti di fare à tutte sue spese; in maniera tale però, che possa l'altare star coperto p[er] ordinario con il quadro dell'istesso Beato dà alzarsi, e calarsi, come si fà nella Capella di S. Ignazio al Giesù, affinché abbia l'uniformità con l'altre capelle; che piu sopra tal modello si sarebbe considerate meglio, se un tal pensiero sia dà abbracciarsi, ò no).*

³⁷ LEVY 1997, s. 96, 99, przyp. 33.

³⁸ Tamże, s. 88, 91, 107 oraz MĄCZYŃSKI 2003, s. 14, 29; HASKELL 1955, s. 287, GONZALES-PALACIOS 2007, s. 48.

tj. ok. 1683 roku, pojawił się plan „nobiltacji” kaplicy poprzez pokrycie jej kosztownymi marmurami, aby – jako relikwiarzowa – wyróżniała się spośród pozostałych³⁹. Być może z tego czasu pochodzi nieznany dotychczas projekt Carlo Maratty sarkofagu ozdobionego medalionem z popiersiem podtrzymywany przez dwie figury (Royal Collection Trust Buckingham Palace) (ilustr. 5)⁴⁰.

Jakie znaczenie miał więc poddawany modyfikacjom ołtarz Stanisława Kostki w rzymskim środowisku Towarzystwa Jezusowego? W wymianie poglądów dotyczących jego ostatecznego wyglądu kluczowe pozostaje stanowisko jezuitów w sprawie ekspozycji dzieła wzbudzającego pobożność lub „dewocyjnie nieefektywnego”. Umieszczona w kościele statua Legrosa pozbawiona patosu i silniejszych akcentów dramatycznych – jak utrzymywali jezuiti – „wzbudzać miała mniej nabożnych uczuć na ołtarzu, gdzie jego szczątki są złożone”⁴¹. Nieznane są opinie zakonu w sprawie obrazu ołtarzowego w nowym berniniowskim kościele, jednakże liczne projekty i zmiany koncepcji płócien wskazują na dość długi proces formowania się ostatecznej wersji. Odnotowane jest natomiast stanowisko jezuitów w przypadku ołtarza w kaplicy św. Ignacego kościoła Il Gesù, kiedy miała miejsce wymiana podglądów odnośnie do wyboru statuy lub obrazu. Preferowane było jednak malarstwo, które zdecydowanie bardziej odpowiadało kontemplacyjnemu nastawieniu jezuitów, ponieważ ma „charakter narracyjny, i o wiele więcej, niż rzeźba zdolne jest wzbudzać religijne emocje”⁴². Był to element swoistego *paragone* w postrzeganiu sztuki.

Prezentacja najstarszego wizerunku Kostki w bogatej oprawie architektoniczno-rzeźbiarskiej odpowiadała w zasadzie formalno-estetycznej inscenizacji obrazów kultowych w Rzymie ok. 1600 roku⁴³. Wydaje się, że nie bez znaczenia był szerzący się kult założyciela oratorianów Filipa Neri (1515–1595) i jego wizerunek, który wkrótce po jego śmierci, w 1596 roku, jak informował Francesco Zazzara⁴⁴, umieszczony został w ołtarzu. Był to obraz Niccolò Circignaniego, zwanego Pomarancio, ojca wspomnianego Antonio, upamiętniający wizję maryjną Filipa z 1594 roku, otoczony dekoracją w postaci aniołów wykonanych z połączanego stiuku. Preferencja wizji maryjnej utrzymana została w kolejnym kultowym wizerunku św. Filipa Neri w Rzymie przeznaczonym do ołtarza zawierającego relikwie w Santa Maria in Vallicella (Chiesa Nuova) wykonanym przez Guido Reniego w 1614 roku z okazji beatyfikacji założyciela oratorianów⁴⁵. Celem obrazu ołtarzowego Kostki stawało się podkreślenie kultu maryjnego mającego priorytetowy charakter w jezuickiej

³⁹ LEVY 1997, s. 91.

⁴⁰ ROYAL COLLECTION. Nabyty przez Jerzego III w roku 1762 jako część kolekcji kardynała Alessandro Albaniego; pierwszy raz odnotowany w inwentarzu Royal Collection inventory of c. 1810 (Inv. A, p. 107: ‚V:M: & a young Jesuit Saint. St. Stanislaus, szkic dwustronny, piórko, atrament).

⁴¹ LEVY 1997, s. 99.

⁴² Tamże; KERBER 1971, s. 140–141.

⁴³ GERKEN 2015, s. 92, 93.

⁴⁴ Tamże, s. 93; ZAZZARA 1962, s. 1–28.

⁴⁵ GERKEN 2015, s. 168, ilustr. 110.



10. Wizja św. Stanisława Kostki, J.F. Greuter wg A. Circignari zw. Pomarancio, miedzioryt, 1619 fot. wg. *Święty Stanisław Kostka*, 1928, k. LXXIX

pobożności oraz intymnej emocji, której nie gwarantował ustalony w ikonografii przez P.P. Rubensa wizerunek Ignacego Loyoli jako triumfatora wiary i cudotwórcy oraz obrońcy Kościoła przed herezją (na obrazach z kościołach jezuickich w Antwerpii [1618–1619] oraz Genui [1619–1620])⁴⁶. Wizerunki Kostki wiązały się z ekspozycją uczuć młodzieńca zapewne w związku ze wzmożoną potrzebą afektywnej pobożności w zakonie jezuickim. Niewątpliwie istotne było odwołanie się do uświęconych tradycją wzorów Rubensa, „malarza ludzkich afektów”⁴⁷,

⁴⁶ Tamże, s. 169–170, ilustr. 114 i 115.

⁴⁷ SAUERLÄNDER 2011, s. 10.



11. Figura św. Stanisława Kostki (bozzetto), warsztat P. Legros'a, 1703, Baseln Museum of Antiquities and Ludvig Collection, fot. [www. http://baseljournal.ch/](http://baseljournal.ch/)

i jego koncepcji wizji Marii przekazującej Dzieciątko św. Franciszkowi (kościół kapucynów w Antwerpii, 1614; kościół kapucynów w Lille, ok. 1617) w nawiązaniu do *Liber conformitatum* Bartolomea z Pizy⁴⁸. Maria interpretowana być mogła zarówno jako Matka, jak i *Virgo sacerdos*, podająca, podobnie jak kapłan, mistyczne Ciało Chrystusa podczas mszy⁴⁹.

W przedstawieniach Kostki najbardziej wymowną była jego pobożność, stanowiąca wzorcowy przykład głębokiego przeżycia emocjonalnego. Kardynał Robert Bellarmin pisał o nim, że „wylewał potoki łez gdy zostawał na modlitwie”, która była „nieprzerwanym ćwiczeniem miłości bardzo tkliwej”⁵⁰, a św. Franciszek Salezy w *Traite de l'amour de Dieu* dostrzegał duszę opanowaną miłością Boga, „iż z niej padał i mdlał”⁵¹. Był to aspekt zrozumiały dla jak największej liczby widzów, bliski ignacjańskiej metodzie medytacji. Ludzie bowiem, jak zaznaczał Federico Borromeo, „ze swej natury i poprzez naturalny instynkt” odbierają precyzyjnie emocje obserwowanych przez siebie osób i ulegają ich nastrojom⁵². W intencji jezuitów ołtarz – w zależności od jego artystycznego wymiaru – był przede wszystkim obliczony na medialną dewocyjną skuteczność.

⁴⁸ Tamże, s. 129–131, ilustr. 44 i 45.

⁴⁹ Tamże, s. 129–131.

⁵⁰ BARTOLI 1670, s. 112; KOSZUTSKI 1882, t. 1, s. 193.

⁵¹ KOSZUTSKI 1882, t. 1, s. 194.

⁵² KRASNY 2010, s. 161; BORROMEO 1994, s. 34 (przyt. 7).

Bibliografia

Źródła rękopiśmienne

ARSI – Archivum Romanum Societatis Iesu.

BAV – Biblioteca Apostolica Vaticana.

BJ – Biblioteka Jagiellońska.

Źródła drukowane i opracowania

BAILEY 2003 – Gauvin A. Bailey, *Between Renaissance and Barock, Jesuit Art in Rom 1565–1610*, Toronto 2003.

BARTOLI 1670 – Daniel Bartoli, *Della vita e miracoli del Beato Stanislao Kostka*, Roma 1670.

BELL 2009 – Peter J. Bell, *Greuter Johann Friedrich (Giovanni Federico), 1590–1662*, [w:] *Saur Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, t. 61, München–Leipzig 2009.

BORREMEO 1994 – Federico Borromeo, *Della pittura sacra libri due*, opr. B. Agosti, „Quaderni del Seminario di Storia della Critica d'Arte”, 4 (1994).

CERERI 1994 – Giovanni Cereri, *Bernini, Flight of Love, the Art of Devotion*, Chicago 1994.

CHRZANOWSKI/KORNECKI 1994 – Tadeusz Chrzanowski, Marian Kornecki, *Polskie pomniki w świątyniach Rzymu*, Warszawa 1994.

CONFORTI 1977 – Michael Conforti, *Pierre Legros and the Rôle of Sculptors as Designers in late Baroque Rome*, „The Burlington Magazine”, t. 119 (1977).

DE ANGELIS 2003 – Maria Antonietta De Angelis, *Ferri Ciro*, [w:] *Saur Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, t. 39, München–Leipzig 2003.

DURYEWSKI 1702 – Andrzej Duryewski, *Pamiętka niezszła już zeszłego domu jaśnie wielmożnych panów na Rostkowie i Sztembergu Kostkow, albo o niektórych z tej familiej płci oboiej*, Kraków 1702.

ENGASS 1976 – Robert Engass, *Early Eighteenth Century sculpture in Rome*, University Park 1976.

GERKEN 2015 – Claudia Gerken, *Entstehung und Funktion von Heiligenbildern im nachtridentinischen Italien (1588–1622)*, Petersberg 2015.

GONZALES-PALACIOS 2007 – Alvar Gonzales-Palacios, *Il beato Stanislao Kostka e Pierre Legros*, „Antologia di belle arti”, t. 67/70 (2007).

HASKELL 1955 – Francis Haskell, *Pierre Legros and a statue of the Blessed Stanislaw Kostka*, „The Burlington Magazine”, t. 97 (1955), nr 9.

HOOD 1979/80 – William Hood, *Ciro Ferri's Pensiero for the Altarpiece of the Blessed Stanislaus Kostka in Sant' Andrea al Quirinale*, „Allen Memorial Art Museum Bulletin”, t. 37 (1979–80).

JAROSZEWICZ 1850 – Florian Jaroszewicz, *Matka świętych Polska albo żywoty Świętych, Błogosławionych, Wielebnych, Świątobliwych, pobożnych Polaków i Polek*, Piekary Śląskie 1850.

KERBER 1971 – Bernhard Kerber, *Andrea Pozzo*, Berlin 1971.

KNAPIŃSKI 1999 – Ryszard Knapieński, *Titulus ecclesiae. Ikonografia wezwań współczesnych kościołów katedralnych w Polsce*, Warszawa 1999.

KÖNIG-NORDHOFF 1982 – Ursula König-Nordhoff, *Ignatius von Loyola, Studien zur Entwicklung einer Heiligen-Ikonographie im Rahmen einer Kanonisationskampagne um 1600*, Berlin 1982.

- KOSZUTSKI 1882 – Hilary Koszutski, *Święty Stanisław Kostka, patron Królestwa Polskiego i jego wiek*, t. 1 i 2, Poznań 1882.
- KRASNY 2010 – Piotr Krasny, *Visibilia signa ad pietatem excitantes. Teoria sztuki sakralnej w pismach pisarzy kościelnych epoki nowożytnej*, Kraków 2010.
- LEPS 2015 – Sabrina Leps, *Maratti (Maratta) Carlo*, [w:] *De Greyter Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, t. 87, Berlin–Boston 2015.
- LEVY 1997 – Evonne Levy, *Reproduction in the “Cultic Era” of Art; Pierre Legros Statue of Stanislas Kostka*, „Representations”, t. 58 (1997).
- MAJKOWSKI 1965 – Józef Majkowski, *Święty Stanisław Kostka. Studium z dziedziny hagiografii psychologicznej*, Rzym 1965.
- MARDER 1998 – Tod A. Marder, *Bernini and the Art of Architecture*, New York–London–Paris 1998.
- MĄCZYŃSKI 2003 – Ryszard Mączyński, *Nowożytne konfesje polskie. Artystyczne formy gloryfikacji grobów świętych i błogosławionych w dawnej Rzeczypospolitej*, Toruń 2003.
- OBORSKI 1630 – Mikołaj S. Oborski, *Relacya Abo Krótkie opisanie Cudów niektórych y dobrodzieystw przednieyszych, B. Stanisława Kostki Soc. Iesv: Ktoremi, na wzywanie pomocy iego, Pan Bog ludzi stanów wszelakich, cudownie w Królestwie tym pocieszyć raczył: Z Processow w Archidiecezyey Gnieźnieńskiej y Lwowskiej (...)*, Kraków 1630.
- PAGACZEWSKI 1927 – Julian Pagaczewski, *Ze studiów nad ikonografią św. Stanisława Kostki*, Kraków 1927.
- RICHEOME 1611 – Louis Richeome, *La peinture spirituelle ou l’art d’admirer aimer et louer Dieu*, Lyon 1611.
- ROYAL COLLECTION – dostęp online: www.royalcollection.org.uk [dostęp 1.01.2019].
- SACCHINI 1611 – Francesco Sacchini, *Vita B. Stanislai Kostkae Poloni e Societate Jesu...*, Ingolstadt 1611.
- SAUERLÄNDER 2011 – Willibald Sauerländer, *Der katholische Rubens: Heilige und Märtyrer*, München 2011.
- SKARGA 1936 – Piotr Skarga, *Żywoty świętych Starego i Nowego Zakonu na każdy dzień przez cały rok...*, t. 4, Kraków 1936.
- Święty Stanisław Kostka 1928 – *Święty Stanisław Kostka*, opr. A. Ziemiński, S. Bednarski, Warszawa 1928.
- SOMMERVOGEL 1932 – Carlos Sommervogel SJ, *Bibliothèque de la Compagnie de Jesus*, t. 11, Brüssel–Paris 1932.
- TERHALLE 2011 – Johannes Terhalle, *S. Andrea al. Quirinale von Gian Lorenzo Bernini in Rom. Von den Anfängen bis zur Grundsteinlegung*, Weimar 2011.
- UBALDINI 1892 – Urbano Ubaldini, *Vita et miracula S. Stanislai Kostka*, [w:] *Analecta Bollandiana*, t. 11 (1892).
- WARSZAWSKI 1968 – Józef Warszawski, *Stanislao Kostka*, w: *Bibliotheca Sanctorum*, t. 11, Roma 1968, szp. 1369–1373.
- ZAZZARA 1962 – Francesco Zazzara, *Diario delle onoranze a San Filippo dalla morte alla canonizzazione*, opr. Giovanni Incisa della Rocchetta, „Quaderni dell’ Oratorio”, 6 (1962).

A Painting or a Figure? Remarks on the Altar of Saint Stanislaus Kostka in the Church of Sant'Andrea al Quirinale in Rome

The Roman memorial altar devoted to Stanislaus Kostka (1550–1568), a Polish saint of international importance, was an exceptional example of how a modern reredos was constructed in the era of the counterreformation. Located in the Jesuit novitiate, the Church of Sant'Andrea al Quirinale is part of an unusual facility for the veneration of Kostka, which focuses on two separate entities – the chapel of the novitiate church and the monastic cell. The paper attempts to determine the role of the altar (which has undergone modifications and exhibits Kostka's effigy) as the most significant object of worship and liturgy. Three phases can be distinguished:

1) the first reredos, resembling an altar over the saint's grave, was constructed in about 1605 within the novitiate church of Sant'Andrea in Monte Cavallo, and rebuilt by the Jesuit Giovanni Tristano as a setting for Kostka's image,

2) a monumental altar in the oval space of the new novitiate church, designed by Gian Lorenzo Bernini (1658–1661), who wished to have a new and suitable altar painting, as evidenced by *Ciro Ferri's* design and several variants prepared by *Carlo Maratta*,

3) the modification of the altar related to the planned canonization – and following the rejection of the 1713 conception by the sculptor *Legros* – involved placing a figure of the dying Kostka and providing it with the backdrop of an altar painting.

As we learn from archival sources, a prerequisite for an artwork to be accepted and exhibited was that it should inspire piety and eschew 'devotionally ineffective' elements. This was because a painting was believed to play an important mediatory role, since it was more effective than a sculpture in arousing religious emotions. Kostka's charismatic piety and his mystical sensations, regularly emphasised in the iconography, were a perfect example of deep emotional experience. According to *Federico Borromeo*, 'by nature and instinct', people can precisely sense the emotions of those they observe and can tune into their feelings. It was the Jesuits' intention for the altar to fulfil its medial devotional efficiency, through its artistic power.

Ołtarze okazjonalne wznoszone w czasie procesji Bożego Ciała w kolonialnym Cusco

Celebrowanie częstych świąt i organizowanie procesji o charakterze religijnym to zjawiska typowe dla całego świata katolickiego, a w Peru, podążającym za hiszpańskimi tradycjami, liczba dni świątecznych była i jest jeszcze bardziej znacząca. W 1819 roku Martín de Mugica, hiszpański urzędnik przebywający w Cusco, stwierdził, że w mieście więcej wypada w roku dni świątecznych niż pracujących; zgodnie z jego kalkulacją z tych pierwszych złożyć można około siedem miesięcy¹. Podobnie jak w Europie, uroczystościom, zarówno religijnym, jak i świeckim, towarzyszyła architektura okazjonalna, ulice miast dekorowano tkaninami i obrazami, wznoszono łuki triumfalne i ołtarze. To, w jaki sposób w czasie procesji i świąt prezentowały się ulice Hiszpanii i miast kolonialnych, możemy dziś spróbować odtworzyć na podstawie obrazów, druków okolicznościowych, ale też zachowanych relacji i kontraktów. Przykładem może być tu drzeworyt ukazujący architekturę okazjonalną wzniesioną w Sewilli w czasie obchodów święta Matki Boskiej Niepokalanie Poczętej w 1761 roku. Ilustracji towarzyszą opisy, które ułatwiają interpretację² (ilustr. 1).

Dodatkowo należy pamiętać, że wszelkie święta religijne w kolonialnym Cusco stanowiły mieszankę kulturową będącą efektem spotkania katolickich zwyczajów, zaimportowanych za sprawą Hiszpanów z Europy, z rodzimymi indiańskimi tradycjami³. Święta obchodzone w XVII i XVIII wieku możemy podzielić na jednostkowe oraz te, które obchodzono cyklicznie⁴. Do tych pierwszych należały beatyfikacje

¹ CAHILL 2000, s. 117.

² SANZ SERRANO 2007, s. 264–265; patrz także: SANZ SERRANO 2008. Na ilustracji na uwagę zasługuje ołtarz znajdujący się po prawej stronie, dedykowany właśnie Inmaculacie. Wizerunek został umieszczony ponad stosem chlebów, a w opisie czytamy: *Altar de la Purísima Concepción donde se repartió el pan* („Ołtarz Niepokalanie Poczętej, gdzie rozdzielano chleb”).

³ MÍNGUEZ CORNELLES 2003, s. 50–51 i nn.

⁴ Jest to tylko jeden z podziałów proponowanych przez autorkę, opisuje święta barokowe w regionie Burgos; ZAPARAÍN YÁÑEZ 2010, s. 347–356; patrz także: LABRAGA GARCÍA 2005, s. 843–846.

i kanonizacje, a także ingresy, proklamacje i egzekwie. Jednymi z najlepiej udokumentowanych świąt tego rodzaju celebrowanych w Cusco były obchody beatyfikacji św. Ignacego Loyoli⁵, a także egzekwie po śmierci Filipa V⁶. Powtarzające się święta związane były z kalendarzem liturgicznym i konkretnymi wezwaniami maryjnymi oraz chrystologicznymi, a także dedykowane świętym, niekiedy o bardzo lokalnym charakterze. Kilka z nich także doczekało się relacji i opisów, jak na przykład procesja ku czci Matki Boskiej Loretańskiej z 1692 roku⁷, znamy ponadto krótkie wzmianki traktujące o procesji dedykowanej Nuestra Señora de Purificación z 1608 roku⁸. Wszystkim świętom celebrowanym w Cusco towarzyszyła stosowna oprawa muzyczna⁹, tańce¹⁰, okazjonalnie przygotowywane widowiska¹¹, jak również sztuczne ognie¹². Jedną z najważniejszych uroczystości obchodzonych w mieście (i w całym regionie andyjskim) w wiekach XVII i XVIII była procesja Bożego Ciała (*Corpus Christi*).

⁵ *Relación de la Fiesta 1610* 1923 s. 447–454; *Relación de la fiesta 1610* 2000, s. 156–161.

⁶ SANTANDER 1748; KUBIAK 2019.

⁷ *Procesión 1692* 2000, s. 161–162.

⁸ AMADO GONZALES 2017, s. 58; AAC, Parroquia de los Naturales, *Libro de Cabildo (1602–1626)*, f. 15.

⁹ W wydatkach poszczególnych parafii stałym elementem są kwoty płacone muzykom, jak na przykład w parafii Belén, gdzie w spisie wydatków z 1790 roku (*Libro de fabrica*) odnajdujemy punkt: *Iten pagué a los músicos quarto p.º para la fiesta del Corpus* („Także zapłaciłem muzykom cztery peso na święto Bożego Ciała”), AAC, Cuenta de Belén (1788–1800), f. 2 r., czy też wydatkowane przez bractwo Nuestra Señora de Belén w tej samej parafii w 1792 roku, także w związku z obchodami Bożego Ciała: *Ytt. p.º quarto p.º quarto rr.º que pague a los músicos Itt* („Po cztery peso i reale zapłaciłem muzykom”), AAC, Cuentas de Cofradía (1788–1800), f. 4 v.

¹⁰ W 1608 roku w czasie procesji Nuestra Señora de Purificación wykonywano liczne lokalne tańce: tańce z Tomibamby czy też te nazywane *taqui*; patrz także: BAKER 2008, s. 61–64. W 1773 roku Alonso Carrió de la Vandra pisał o tańcach indiańskich w dniu Bożego Ciała: „tańce indiańskie, w których współzawodniczą [tancerze] ze wszystkich parafii i najbliższych okolic, są solennie przygotowywane” (*las danzas de los indios, que concurren de todas las parroquias y privincias inmediatas, son muy serias en la substancia*); CARRÍO DE LA VANDERA 1985 [1775], s. 190. Natomiast 1834 roku José María Blanco bardziej szczegółowo pisze, że: „najpopularniejszymi tańcami Indian w czasie ich świąt, a przede wszystkim w dzień Bożego Ciała, są te, które są wykonywane przez tancerzy, *chunchos, ñustas*” (*los bailes más comunes de los indios en sus festividades, y principalmente en el día del Corpus del Cuzco son el de los danzantes, chunchos, ñustas*); BLANCO 1974 [1834], s. 289.

¹¹ BAKER 2008, s. 60–63, 78–80.

¹² Ignacio de Castro cały rozdział poświęcił sztucznym ogniom. Opisuje historię ich powstania, a następnie koncentruje się na opisie sztucznych ogni w Cusco; CASTRO 1978 [1787], s. 98–108. Musiały być niezwykle popularną rozrywką, skoro w 1785 roku wydano zakaz ich używania w pobliżu dawnego kolegium jezuitów, w którym urządzono magazyn prochu. W związku z tym, że kolegium znajduje się przy głównym placu miasta, zakaz obejmował także przestrzeń połowy placu przylegającego do zabudowań, również w czasie świąt; ARC, Intendencia, Real Hacienda, Legajo 171.

Stan badań i źródła

Architektura okazjonalna¹³ w Cusco nie była dotąd poddawana oddzielnej analizie. Graciela María Viñuales w swojej książce poświęconej przestrzeni miejskiej kolonialnego miasta jeden z krótkich podrozdziałów zatytułowała *La arquitectura efímera*¹⁴, ale jest to jedynie pięciostronicowy przegląd konstrukcji, które powstawały z okazji świąt celebrowanych w mieście, zarówno tych o charakterze świeckim, jak i religijnym¹⁵. Przy okazji analizy obchodów najważniejszych uroczystości religijnych w Cusco, takich jak święta Bożego Ciała (*Corpus Christi*) czy procesja Chrystusa od Trzęsień Ziemi (*Señor de los Temblores*), wielu autorów poświęca częściowo swoje rozważania sztuce efemerycznej towarzyszącej procesjom. Na uwagę zasługują książki Carolyn Dean¹⁶ i Jorge'a Bernalesa Ballesterosa¹⁷ dotyczące różnych aspektów obchodów Bożego Ciała, a także zbiorowe opracowanie autorstwa Jorge'a Floresa Ochoy, Elizabeth Kuon Arce, Roberta Samaneza Argumedo¹⁸ i publikacja Ángeli Brachetti¹⁹ poświęcone kuzkańskim fiestom.

Najważniejszymi źródłami, które pozwalają na badanie architektury okazjonalnej w Cusco, są dzieła malarskie z epoki, zachowane dokumenty archiwalne oraz kroniki. Wśród obrazów najbardziej pomocna jest słynna seria malarska ukazująca procesję Bożego Ciała. (ilustr. 2–3) Jest to cykl namalowany, jak się przyjmuje, w ostatniej ćwierci XVII wieku, za czym przemawia analiza przedstawionych postaci oraz wzmianki w dokumentach archiwalnych²⁰. Autorstwo obrazów trudne jest do

¹³ W kręgu badań hiszpańskojęzycznych konstrukcje architektoniczne wznoszone w czasie świąt, ze względu na krótki czas ich istnienia, określane są mianem „architektury efemerycznej” (*arquitectura efímera*). Jak się przyjmuje, pojęcie to zostało wprowadzone przez Yvesa Bottineau'a w 1968 roku; BOTTINEAU 1968, s. 23–30. Rafael Ramos zaznacza, że obok wymienionego terminu używa się także innych: *fábricas provisionales*, *arquitectura decorativa* czy – tak jak w języku polskim – *arquitectura ocasional*; RAMOS SOSA 1992, s. 21. Do najbardziej znanych publikacji, w których autorzy podejmują ogólne zagadnienia związane z problematyką świąt i dzieł sztuki o charakterze efemerycznym w Hiszpanii i jej koloniach w okresie baroku, należą książki i artykuły Antonia Boneta Correi (BONET CORREA 1990, 1993) i Fernanda Moreny Cuadry (MORENA CUADRO 1985, 1989). W artykule stosowane są wymiennie określenia charakterystyczne dla Hiszpanii i Hispanoameryki (architektura efemeryczna, sztuka efemeryczna) oraz typowe dla polskiej literatury przedmiotu (architektura okazjonalna).

¹⁴ VIÑUALES 2004, s. 49–55.

¹⁵ Zagadnienie obchodów pogrzebowych i związanych z nimi dekoracji o charakterze artystycznym podejmują Carmen Ruiz Pardo, José R. Jouve Martín, Ewa Kubiak; RUIZ PARDO 2008, s. 67–68; JOUVE MARTÍN 2014, s. 229–232; KUBIAK 2019.

¹⁶ DEAN 2002 [1999].

¹⁷ BERNALES BALLESTEROS 1996.

¹⁸ FLORES OCHOA, KUON ARCE, SAMANEZ ARGUMEDO 2009.

¹⁹ Książka ukazała się dwukrotnie: w roku 2005 oraz poszerzona wersja w roku 2014. Jednak zagadnienia związane z okresem kolonialnym zostały powtórzone prawie bez zmian w obu publikacjach; BRACHETTI 2005, BRACHETTI-TSCHOHL 2014.

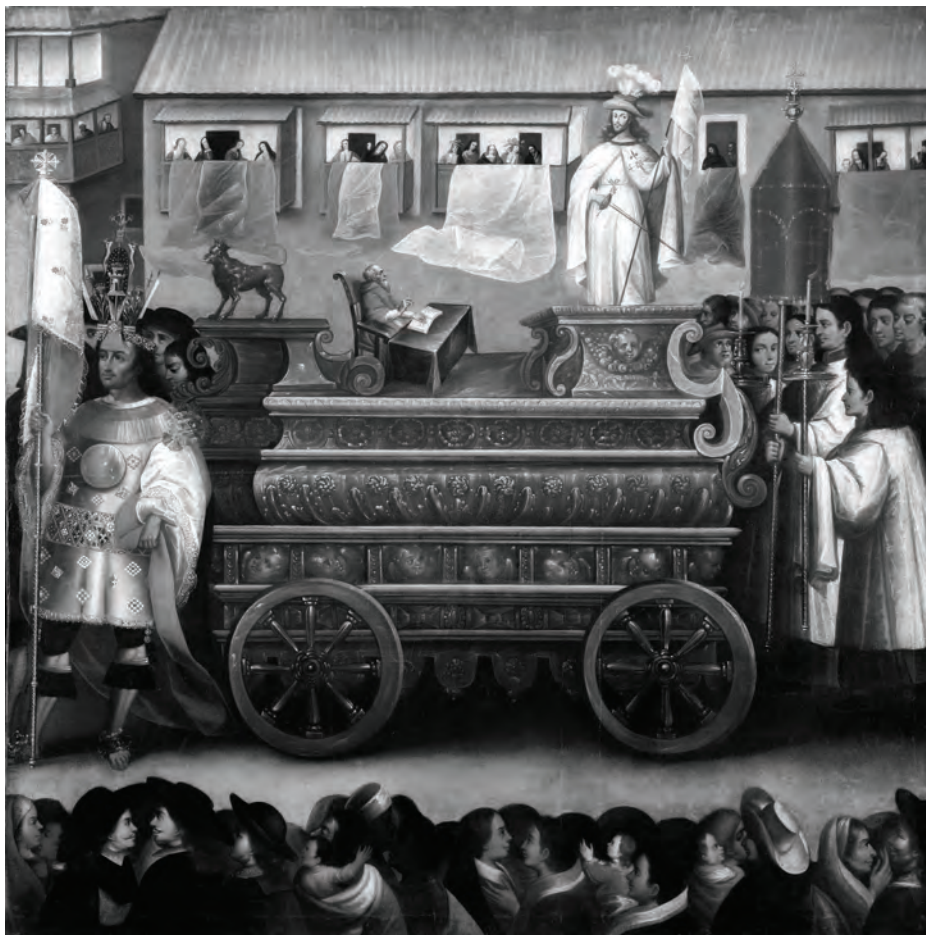
²⁰ MARIÁTEGUI OLIVA 1951, s. 21–23; MESA, GISBERT 1982, s. 160–180; DEAN 2002 [1999], s. 61–63, 86.



1. Architektura okazjonalna w czasie święta Niepokalanie Poczętej z 1761 r., grafika z publikacji Jacinto Núñez, *Astronomía Mariana, con la que la siempre ilustre, y venerable Hermandad de Jesús Nazareno, y Santísima Cruz de Jerusalén, la Real Casa Hospital de San Antonio Abad de esta ciudad de Sevilla* [...] en los días 27, 28 y 29 de junio de este año de 1761, Sevilla [bez roku wydania]; SANZ SERRANO 2007, s. 265



2. Wyjście procesji Bożego Ciała, albo Biskup Manuel de Mollinedo y Angulo opuszczający katedrę, cykl malarski *Corpus Christi*, ok. 1675–1680, olej na płótnie, Museo de Arte Religioso, Cusco, Peru, fot. E. Kubiak



3. Parafia św. Jakuba (Santiago), cykl malarski *Corpus Christi*, ok. 1675–1680, olej na płótnie, Museo de Arte Religioso, Cusco, Peru, fot. E. Kubiak

jednoznacznego określenia i na podstawie analizy stylistycznej większość badaczy jest zgodnych co do istnienia przynajmniej dwóch artystów malarzy lub nawet warsztatów, w orbicie których powstały opisywane dzieła. W tym okresie najważniejszymi artystami działającymi w Cusco byli Diego Quispe Tito oraz Basilio Pacheco de Santa Cruz Pumacallao; zdania co do dominacji wpływów któregoś z nich są wśród autorów podzielone²¹. Cykl malarski stanowił dekorację kościoła Santa Ana w Cusco²²

²¹ Teresa Gisbert odnajduje stylistyczne odniesienia do prac Diego Quispe Tito, GISBERT 1983, s. 159. Natomiast Ricardo Mariátegui Oliva i Jorge Bernales Ballesteros widzą większą zależność od prac Basilio de Santa Cruz Pumacallao; MARIATEGUI OLIVA 1983, s. 17, 19; BERNALES BALLESTEROS 1987, s. 332; DEAN 2002 [1999], s. 63.

²² Na temat cyklu malarskiego jako pierwszy pisał José Uriel García i chociaż tekst znajduje się w przewodniku po Cusco, możemy potraktować go jako pierwszą próbę analizy zespołu malarskiego; GARCÍA 1922, s. 214–218.

i znajdował się tam do 1968 roku²³, a następnie przeniesiono go do Muzeum Sztuki Religijnej (Museo de Arte Religioso) w Cusco²⁴. Obrazy zawsze wzbudzały zainteresowanie odwiedzających Cusco²⁵ i poczucie dumy jego mieszkańców²⁶.

Większość kontraktów zawieranych pomiędzy fundatorami i wykonawcami dotyczących wykonania sztuki kolonialnej w Cusco i regionie znamy dzięki poszukiwaniom Jorge'a Cornejo Bouroncle'a, który był pierwszym dyrektorem powstałego w 1949 roku archiwum historycznego w Cusco (Archivo Histórico del Cuzco)²⁷, dzieląc prace nad organizacją tej instytucji z badaniami naukowymi i analizowaniem zawartości zbiorów. Jednym z efektów tych działań, bardzo ważnym dla historyków sztuki, była seria sześciu artykułów wydanych w lokalnym czasopiśmie „Revista del Archivo Historico del Cuzco” w latach 1951–1958, gdzie Bouroncle spisał odnalezione kontrakty dotyczące wszelkich obiektów artystycznych okresu kolonialnego, między innymi te odnoszące się do architektury okazjonalnej²⁸ (ilustr. 4). Następnie publikacja ta ukazała się w 1960 roku w formie książki pt. *Derroteros de arte cuzqueño*²⁹, która została wykorzystana w niniejszym opracowaniu. Pomocne okazały się także zachowane w archiwum arcybiskupim inwentarze kościołów, księgi budowy świątyń (*libros de fabrica*) oraz dokumenty dotyczące bractw religijnych działających przy kościołach w Cusco.

Pierwszą kroniką, która daje nam wyobrażenie życia, zwyczajów oraz religijności w początkowym okresie kolonii, jest praca Inki Garcilaso de la Vega. W niej znalazły się również opisy świąt, na przykład pierwsze obchody Bożego Ciała

²³ Część obrazów przed tą datą znalazło się w nieznanymi okolicznościach w kolekcji prywatnej w Chile. Na temat tej części cyklu malarskiego patrz: MARIATEGUI OLIVA 1954.

²⁴ W muzeum w Cusco znajduje się 12 płócien.

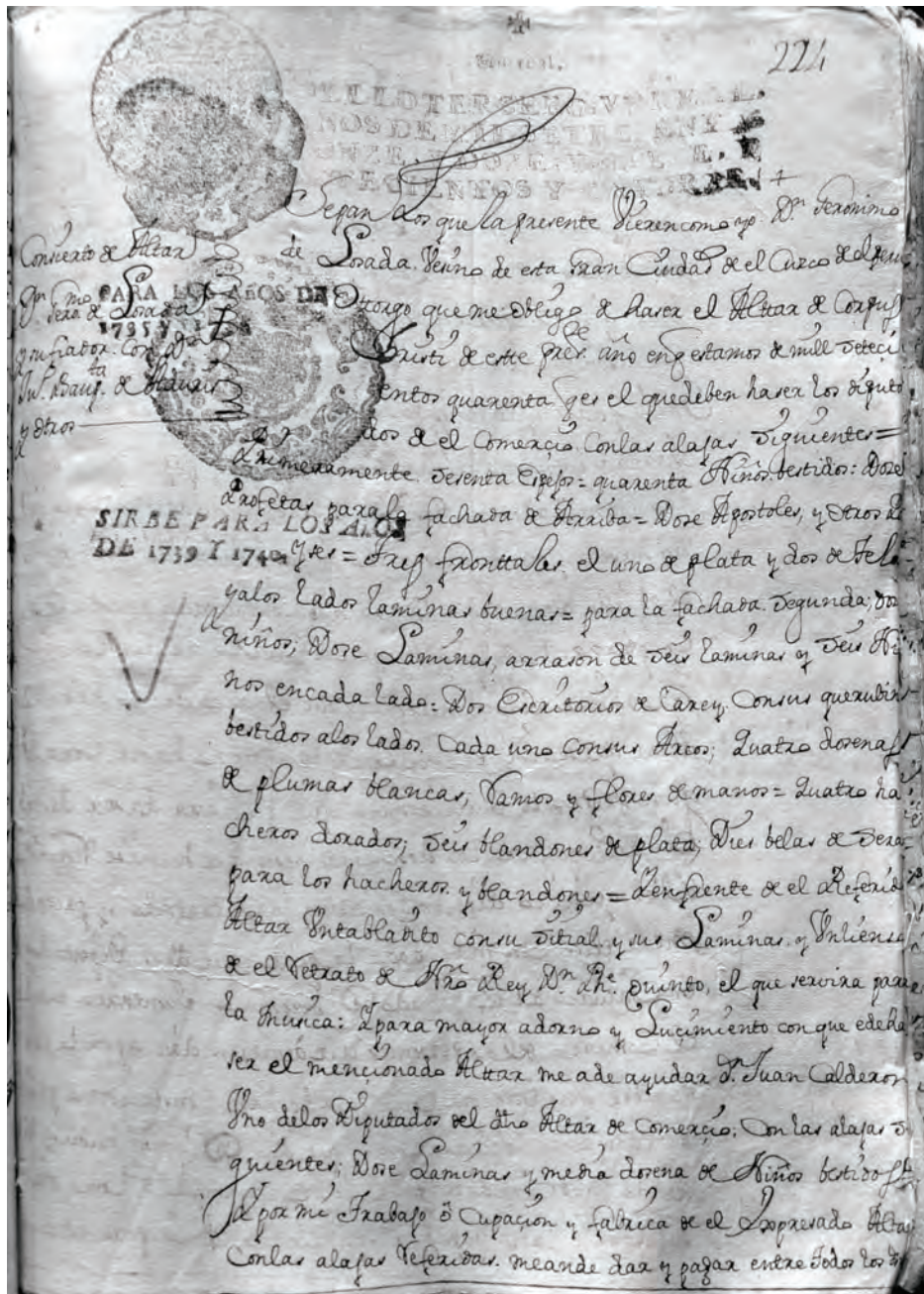
²⁵ W 1834 roku José María Blanco podróżował jako towarzysz nowego prezydenta Luisa José de Obregoso y Moncada po południowym Peru. Jednym z najważniejszych punktów podróży były odwiedziny Cuzco. W swojej relacji opisał większość budynków miasta, między innymi także znajdujący się tam kościół św. Anny i stwierdził, że: „największą jego drogocенnością są ogromne obrazy delikatnego pędzla, które po obu stronach wzdłuż kościoła umieszczono w bogatych ramach. Na nich przedstawia się procesję Bożego Ciała, która dawniej odbywała się w Cusco i w czasie której paradowano w strojach używanych przez Indian i Indianki szlacheckiego pochodzenia, niosąc swoje sztandary, a także przedstawia się tam zachowane przez nich zwyczaje i pochodzenie” (*Las mejores alhajas que tiene son los cuadros, que al un lado y otro del cañón del templo están enclavados en la pared en ricos marcos dorados, que son de un pincel delicado. En ellos se representa la procesión del Corpus que antiguamente se hacía en el Cuzco, en la que se manifiestan los vestidos y galas que usaban los indios e indias nobles llevando sus estandartes, y las costumbres y procedencia que guardaban*); BLANCO 1974 [1834], s. 220.

²⁶ W XIX-wiecznym inwentarzu kościoła św. Anny (1836) tylko niektóre obrazy zostały dookreślone wezwaniem. Obok serii z życia patronki kościoła (*en el cuerpo de iglesia diez y seis lienzos de la vida de mis Sr̄a St̄a Ana con sus marquezias y coronación dorado*) wyróżniona bardziej precyzyjną wzmianką została tylko seria ukazująca procesję Bożego Ciała (*Diez y ocho lienzos dela proces. de Corpus con sus chorchololas doradas*); AAC, Fabrica e inventario, Iglesia de Santa Ana, 1836–1874.

²⁷ Obecnie archiwum nosi nazwę Archivo Regional del Cusco.

²⁸ Niestety nie wszystkie dokumenty odnotowane przez Cornejo Bouroncle'a można dziś odnaleźć w archiwum. Z większością można się jednak zapoznać bezpośrednio.

²⁹ CORNEJO BOURONCLE 1960.



4. Pierwsza strona umowy z 1740 roku pomiędzy Gerónimem de Lozadą i przedstawicielami cechu handlowego na wykonanie ołtarza na procesje Bożego Ciała; ARC, Sección Notarial, Ambrosio Aria de Lira, (25), f. 224 r

z 1555 roku³⁰. Kolejną – a w moim przekonaniu najważniejszą – kroniką dla badacza okresu kolonii, która pozwala na poznanie życia kuzkeńczyków, jest relacja spisana w połowie XVIII wieku przez Diego de Esquivela y Navię³¹. Pozostałe kroniki (na przykład autorstwa Alonsa Carrió de la Vendery, Ignacia de Castro czy José Marii Blanco)³², a także opisy i listy mają charakter uzupełniający. Wreszcie jako materiał porównawczy posłużyć mogła XVII-wieczna kronika opisująca dzieje innego andyjskiego miasta Peru: Potosi. Jest to słynna *Historia de la Villa Imperial de Potosí* pióra Bartoloméa Arzánsa Orsúi y Veli³³.

Corpus Christi. Obchody Bożego Ciała w kolonialnym Cusco

Ustanowienie święta Bożego Ciała wynikało z potrzeby otaczania kultem realnie obecnego w Eucharystii ciała Chrystusa. Było efektem formowania się kalendarza liturgicznego i ostatecznie zostało zatwierdzone przez Urbana IV w bulli *Transiturus de hoc mundo* 11 sierpnia 1264 roku³⁴. Następnie, na początku XIV wieku, Klemens V nakazał celebrowanie święta w całym kościele katolickim, wpisując je w poczet świąt o najwyższej randze i od tego momentu datuje się obchody Bożego Ciała w formie procesji³⁵, jednak dopiero jego następcą Jan XXII w 1317 roku potwierdził oficjalnie procesjonalną formę obchodów Bożego Ciała, nakazując celebrowanie go w każdej parafii³⁶. Pierwsza hiszpańska relacja dotycząca procesji Bożego Ciała pochodzi z początków XIV wieku. W 1317 roku w Pampelunie bractwo Najświętszego Sakramentu celebrowało święto na ulicach miasta, a w czasie procesji odnotowano obecność wozów procesyjnych (*carros triunfales*). Kolejne udokumentowane procesje odbyły się w Calahorze i León (1318), Geronie (1319), Barcelonie (1322), Ricli (1328), Vich (1330), Leridzie (1344) i w Walencji (1355)³⁷. Pierwsze wzmianki na temat obchodów procesji Bożego Ciała w Sewilli datuje się na lata 1426 i 1430, jednak bardziej szczegółowa relacja pochodzi 1454 roku³⁸.

W Ameryce Łacińskiej na ukształtowanie się form kultu religii chrześcijańskiej ogromny wpływ miały niewątpliwie zwyczaje praktykowane na terenie Hiszpanii, a szczególnie Andaluzji. Procesje stały się w Ameryce jednymi z ważniejszych sposobów celebrowania obchodów religijnych, w niektórych parafiach kultywowano

³⁰ GARCILASO DE VEGA 1944 [1617], s. 184–186.

³¹ ESQUIVEL Y NAVIA 1980 [c. 1749].

³² CARRIÓ DE LA VENDERA 1985 [1775]; CASTRO 1978 [1787]; BLANCO 1874 [1834].

³³ ARZNÁS ORSÚA Y VELA 2012 [1965], vol. 1–3. José de Mesa i Teresa Gisbert jako pierwsi krótko omówili opisy dzieł sztuki i relacje związane z zbytkami i świętami w kronice potosińskiej; MESA, GISBERT 2012 [1965], s. 439–460.

³⁴ LLEO CAÑAL 1975, s. 3; VIZUETE MENDOZA 2002, s. 19.

³⁵ Jedną z pierwszych udokumentowanych procesji Bożego Ciała odbyła się w Awinionie w 1314 roku, na podobny czas datuje się pierwsze procesje w Katalonii; VIZUETE MENDOZA 2002, s. 32–33.

³⁶ LLEO CAÑAL 1975, s. 4; VIZUETE MENDOZA 2002, s. 33.

³⁷ VIZUETE MENDOZA 2002, s. 33.

³⁸ LLEO CAÑAL 1975, s. 4.

je w każdą niedzielę, ale najbardziej okazałe miały miejsce w czasie Wielkiego Tygodnia i święta *Corpus Christi*³⁹. Od początku ewangelizacji rozbudowany kult sprawowany podczas dnia Bożego Ciała zyskał w Ameryce bardzo dużą popularność. Pierwsza udokumentowana procesja w Nowym Świecie odbyła się w mieście Meksyku w 1526 roku⁴⁰.

Także w Cusco Boże Ciało było i nadal jest jednym z najważniejszych świąt w roku liturgicznym. Po raz pierwszy, zgodnie z relacją Inki Garcilaso de la Vega, było celebrowane w 1555 roku⁴¹. W opisie zatytułowanym *Jak celebrowali Indianie i Hiszpanie święto Najświętszego Sakramentu w Cuzco (Cómo celebraban los indios y españoles la fiesta de Santísimo Sacramento en el Cuzco)* można znaleźć kilka wzmianek dotyczących dekoracji miasta i obiektów artystycznych towarzyszących procesji, całość opisu dotyczy jednak w znacznym stopniu tego, jak zostały przekształcone zwyczaje Indian w nowej rzeczywistości, w której znaleźli się rdzenni mieszkańcy Andów poddani procesowi ewangelizacji po hiszpańskim podboju.

Bardzo ważnym momentem było uwzględnienie święta Bożego Ciała w *Ordynacjach wicekróla Toledo*⁴² dla miasta Cuzco (*Ordenanzas del virrey Toledo para la ciudad del Cuzco*) z 1572 roku⁴³. Zapisano tam, że *Corpus Christi* jest najważniejszym świętem w roku liturgicznym. Dzień świąteczny miała poprzedzać wieczorna msza. Na trasie procesji przykazano ozdobić ulice. Wszystkie bractwa i cechy zostały zobowiązane do odpowiedniego przygotowania się i zaprezentowania jednego tańca. Ponad monstrancją niesioną w czasie procesji powinno znajdować się palium. Pochód miał rozpoczynać *corregidor*⁴⁴ niosący sztandar z Najświętszym Sakramentem, a za nim podążali podtrzymujący baldachim *alcalde* (burmistrz) i radni, następnie pozostali urzędnicy, sędzia Indian, główny prokurator i pisarz miejski⁴⁵. Także przedstawiciele wszystkich parafii indiańskich mieli swoje powinności, będąc zobowiązanymi do zaprezentowania dwóch lub trzech tańców⁴⁶, odpowiedniego

³⁹ LABARGA GARCÍA 2005, s. 801.

⁴⁰ Tamże, s. 840; opisy pierwszych procesji pozostawili Fray Toribio de Benavante oraz Juan de Torquemada; BUELNA SERRANO 2002, s. 285–287.

⁴¹ GARCILASO DE LA VEGA 1944 [1617], s. 184–186.

⁴² Francisco de Toledo był wicekrólem Peru w latach 1569–1581. Za jego rządów przeprowadzono reformy zarówno ekonomiczne, jak i społeczne, które można potraktować jako kluczowy moment w procesie kształtowania się systemu kolonialnego; KUBIAK 2015, s. 82–83; PIETRASZCZYK-SĘKOWSKA 2015, s. 53; HIDALGO NUCHERA 2012, s. 460–463; ROEL PINEDA 1999, s. 97–98.

⁴³ TOLEDO 1924.

⁴⁴ *Corregidor* jest funkcją urzędniczą, charakterystyczną dla Hiszpanii i jej kolonii, która w Peru wprowadzona została w 1560 roku. Człowiek nominowany na to stanowisko sprawował w imieniu króla władzę administracyjną i sędziowską w mieście lub całym regionie, a w realiach kolonialnych miał też za zadanie czuwać nad złagodzeniem wyzysku wobec ludności tubylczej; PIETRASZCZYK-SĘKOWSKA 2015, s. 45; HIDALGO NUCHERA 2012, s. 454–456; ROEL PINEDA 1999, s. 89–94.

⁴⁵ TOLEDO 1924, s. 87–90.

⁴⁶ W czasie Bożego Ciała każda z parafii kuzkańskich otrzymywała pozwolenie na wykonanie dwóch lub trzech tańców; AMADO GONZALES 2017, s. 58–60.

przystrojenia ulic na trasie przemarszu oraz przygotowania *andas*⁴⁷ dla świętego wizerunku reprezentującego parafię w czasie procesji⁴⁸. W stosownym udekorowaniu miasta mieli ponadto pomagać Indianie *cañares* i *chachapoyas*, którzy pełnili służbę porządkową i pomocniczą w czasie wszystkich świąt⁴⁹.

Tradycja wystawnego celebrowania procesji Bożego Ciała w Cusco zakorzeniła się w społeczności miasta. Obchody przybierały niezwykle barwną, rozbudowaną formę, co oczywiście odzwierciedlało się także w uświetniających procesję obiektach architektury efemerycznej.

Altares efimeras. Architektura okazjonalna w czasie procesji Bożego Ciała

Siedemnastowieczne ołtarze wznoszone z okazji obchodów Bożego Ciała w Cusco znamy przede wszystkim ze wspomnianego cyklu obrazów prezentujących procesję, czyli można uznać, że ilustrują dekoracje powstające w ostatniej ćwierci XVII wieku. Niektóre płótna ukazują tylko figury procesyjne umieszczone na wozach, inne jednak przedstawiają rzeźby świętych ustawione na *andas* i niesione przez *cargadores*, w głębi zaś widać ołtarze oraz łuki triumfalne, które uświetniały religijny pochód. Główne przedstawienia ołtarzy odwołują się do znanych kompozycji malarskich i motywów, popularnych w kręgu sztuki kuzkańskiej. Są to Matka Boska Niepokalanie Poczęta, adoracja Eucharystii i Ostatnia Wieczerza, Ukrzyżowanie, Eucharystia, obrona Eucharystii, scena Przemienienia Pańskiego oraz wizerunek Dzieciątka Jezus. Dominujący wątek ikonograficzny zaprezentowany na ołtarzach jest związany z ustanowieniem, kultem i triumfem Najświętszego Sakramentu. Carolyn Dean widzi w tym cyklu malarskim manifestację polityki ewangelizacyjnej biskupa Manuela de Mollinedo y Angulo⁵⁰.

Ołtarz Matki Boskiej Niepokalanie Poczętej (ilustr. 5) został zadedykowany najprawdopodobniej miejscowemu wizerunkowi. Na szczycie ołtarza umieszczono figurę Matki Boskiej. Jorge Bernales Ballesteros zastanawia się, czy jest to postać Asunty, patronki katedry, czy też wizerunek określany jako *La Linda* (Piękna)⁵¹, czyli figura maryjna otaczana do dziś kultem w katedrze kuzkańskiej (ilustr. 6); Ricardo

⁴⁷ *Andas* – tym terminem w Cusco określa się podstawę procesyjnego feretronu przeznaczoną do ustawienia figury w celu transportu w czasie procesji. *Tablero que, sostenido por dos varas paralelas y horizontales, sirve para conducir efigies, personas o cosas* lub *Féretro o caja con varas, en que se llevan a enterrar los muertos*, (DRAE, hasło: *andas*). W Andaluzji używa się określenia *paso*.

⁴⁸ TOLEDO 1924, s. 201.

⁴⁹ Tamże, s. 193.

⁵⁰ DEAN 2002 [1999], s. 88–97; Manuel de Mollinedo y Angulo przed objęciem biskupstwa w Cusco sprawował funkcję proboszcza parafii Nuestra Señora de Almudena w Madrycie. Po nominacji na stanowisko przybył do Cusco w 1673 roku i sprawował funkcję biskupa do śmierci w 1699 roku. Z jego osobą łączy się intensyfikację działań artystycznych i dopełnienie wystroju wnętrza kościołów odbudowywanych w drugiej połowie XVII wieku po rujnującym miasto trzęsieniu ziemi z 1650 roku; CHACÓN PUMACAHUA 2015, s. 50–55.

⁵¹ BERNALES BALLESTEROS 1996, s. 22.



5. Ołtarz Matki Boskiej Niepokalanie Poczętej na obrazie z przedstawieniem bractw Św. Juana Chrzyciela i św. Piotra, cykl malarski Corpus Christi, ok. 1675–1680, olej na płótnie, Museo de Arte Religioso, Cusco, Peru, fot. E. Kubiak



6. *La Linda*, Matka Boska Niepokalanie Poczęta, rzeźba anonimowa, pierwsza połowa XVII wieku, w czasie procesji Bożego Ciała w 2013 roku, Cusco, Peru, fot. E. Kubiak

Mariátegui Oliva przychyła się do tej drugiej koncepcji⁵². Ołtarz ma formę piramidy. Trzy dolne platformy pokryte zostały pasteloworóżową tkaniną, stoją na nich trzy pary aniołów: czterej ze świecami i palmami w dłoniach, dwaj tylko z palmami. Poza tym ołtarz zdobi dziesięć większych świeczników i siedem mniejszych oraz pięć wazoników z bukietami z piór. Figura Matki Boskiej umieszczona została na drewnianym postumencie ozdobionym trzema arkadkami z dekoracyjnymi medalionami. Figura wydaje się wyrastać z kępy stylizowanych liści. W tle znajduje się czerwona tkanina. Po bokach rzeźby stoją dwa wazony z bukietami białych piór. Postać Matki Boskiej wraz ze strojem zamyka się trójkącie ograniczonym na dole półksiężycem. Maria ubrana jest w białą sukienkę i okryta białym płaszczem ozdobionym czerwonymi kwiatami, pomiędzy dolnymi zawieszono girlandy koralu. Ma złożone w modlitwie dłonie, a jej głowę zdobi korona. Ponad figurą umieszczony został czerwony baldachim zwieńczony trzema wiązkami białych piór i ozdobiony półprzezroczystą białą tkaniną. Po bokach głowy Marii znajdują się cztery postacie świętych. Jeden z nich odziany jest w jezuicką sutannę, obok widać klęczącego nagiego pustelnika; Jorge Bernales Ballesteros interpretuje te postacie jako św. Ignacego Loyolę i św. Hieronima⁵³. Po drugiej stronie umieszczony został inny pustelnik, którego ciało okrywają włosy, zapewne św. Onufry, oraz starszy, siwy brodaty mężczyzna pogrążony w modlitwie, być może św. Piotr.

Ołtarz ukazujący Ostatnią Wieczerzę i scenę adoracji Eucharystii jest największy ze wszystkich znajdujących się na obrazach (ilustr. 7). Jorge Bernales Ballesteros uważa, że być może rozpoczynał całą serię jako moment ukonstytuowania się sakramentu Eucharystii, który jest tematem dominującym kuzkańskich ołtarzy⁵⁴. Jak większość, jest on trzykondygnacyjny, ale bardzo szeroki, a dodatkowo towarzyszą mu dekoracje malarskie zawieszane na ścianie budynku, przed którym został wzniesiony. Umieszczony został na barwnym dywanie, wokół postawiono pięć stoliczków, na których znajdują się doniczki z bogatymi kompozycjami kwiatowymi (można rozpoznać lilie i róże) oraz cztery dekoracyjne poduszki. Postument ma plastyczną formę złożoną z dwóch prostych ścianek na skraju i czterech wygiętych elementów wysuwających się do przodu w części środkowej, jego ścianki przyozdobiono tkaniną lub płytami pokrytymi ornamentem, na skraju dodatkowo umieszczono po jednym kwadratowym lustrze w bogatych ramach. Na wyższej kondygnacji znajduje się główna scena Ostatniej Wieczerzy. Ricardo Mariátegui Oliva uważa, że jest to rzeczywista grupa rzeźbiarska, która w tym czasie znajdowała się w klasztorze augustianów, a wykonał ją Lorenzo Machucama dla jednego z bractw religijnych funkcjonującego przy kościele San Agustín⁵⁵. Zebranych wokół Chrystusa apostołom towarzyszą dwaj aniołowie. Po bokach umieszczono dodatkowo dwa łuki ozdobione piórami, a pod nimi, na ażurowych postumentach, postacie aniołów

⁵² MARIÁTEGUI OLIVA 1951, s. 30.

⁵³ BERNALES BALLESTEROS 1996, s. 22.

⁵⁴ Tamże.

⁵⁵ MARIÁTEGUI OLIVA 1951, s. 21; VARGAS UGARTE 1947, s. 194.



7. Ołtarz Ostatniej Wieczery, cykl malarski Corpus Christi, ok. 1675–1680, olej na płótnie, Museo de Arte Religioso, Cusco, Peru, fot. E. Kubiak

grających na trąbach. W tle Ostatniej Wieczery znajduje się dwukondygnacyjna konstrukcja pokryta srebrnymi płytami ozdobionymi dekoracją ornamentalną. Po bokach na każdym poziomie umieszczono po dwa świeczniki. Ponad postacią Chrystusa, zajmującą centrum kompozycji, znajduje się baldachim ozdobiony piórami. Całość ołtarza zwieńczona jest malarskim przedstawieniem adoracji Eucharystii. Monstrancja z Ciałem Chrystusa umieszczona jest na ołtarzu pomiędzy świecami, przed nim klęczą dwie postacie. Ponad obrazem znajduje się kolejny baldachim, także ozdobiony piórami. Ołtarz umieszczono na tle czerwonej ozdobnej tkaniny, zaś w górnej części zaobserwować można rząd obrazów z wizerunkami świętych, wśród których da się rozpoznać święte: Barbarę, Urszulę i Otylię.

Pierwszy z dwóch ołtarzy Ukrzyżowania znajduje się na obrazie ukazującym procesję z idącym w niej corregidorem Cusco Alonsem Pérezem de Gúzmanem (ilustr. 8) w grupie kleryków. Ukazany w tle ołtarz ma rozbudowaną wertykalną strukturę. Na dość solidnej podstawie o kształcie zbliżonym do kwadratu i obłożonej tkaniną z ornamentem (lub też metalowymi albo srebrnymi płytami) znajduje się trzykondygnacyjna piramidalna konstrukcja pokryta lustrami. Tuż nad

podstawą umieszczono wizerunek Matki Boskiej Bolesnej w czerwonej sukni i niebieskim płaszczu z fragmentem tkaniny narzuconej na głowę. Po bokach konstrukcji znalazło się miejsce dla dziesięciu postaci anielskich, ośmiu świeczników, sześciu wazonów z kwiatami oraz dwóch z bukietami piór. Ołtarz zwieńczony jest rzeźbionym krucyfiksem umieszczonym na dekoracyjnej podstawie. Figura znajduje się na czerwonym tle rozwieszanej tkaniny, nakryto ją baldachimem w tym samym kolorze, ozdobionym trzema bukietami białych piór. Po obu stronach Ukrzyżowania są wizerunki archaniołów – św. Michała i Gabriela, dalej poziome kompozycje krajo-
brazowe oraz kolejne dwa wizerunki anielskie z atrybutami, po lewej umieszczono anioła z kolumną biczowania, a po prawej z płomieniem. Całość konstrukcji ołtarzowej znajduje się na tle czerwonej tkaniny zawieszanej na ścianie budynku.

Drugi ołtarz Ukrzyżowania towarzyszy procesji franciszkanów⁵⁶ (ilustr. 9). Scena ukazana na obrazie rozgrywa się pomiędzy głównym placem miejskim (Plaza de Armas) a placem handlowym (Plaza de Regocijo). Arkady przyziemi przysłonięte zostały czerwonymi tkaninami; ponad nimi, na wysokości krucyfiksu, zawieszono obrazy przedstawiające aniołów i świętych. Najbliżej Ukrzyżowanego znajdują się Archanioł Michał i Archanioł Gabriel, następnie św. Urszula i św. Helena, dalej kolejne dwa wizerunki aniołów (jeden pozbawiony atrybutów, a drugi z sercem w dłoni) oraz kolejne dwa przedstawienia trudnych do zidentyfikowania świętych. Na skraju umieszczono – jeden nad drugim – pejzaże. Sam ołtarz składa się z czterech piramidalnie ustawionych cokołów ozdobionych najprawdopodobniej srebrnymi blachami ze stylizowanym ornamentem roślinnym oraz owalnymi kartuszami ujętymi rolwerkami. Na każdym z poziomów konstrukcji znajdują się postacie anielskie, łącznie pięć par. Pomiędzy nimi umieszczono niewielkie wazony z kwiatami bądź piórami, a na najniższej kondygnacji także lustra i sześć świeczników. Najwyższa kondygnacja zwieńczona została niewielką niszą umieszczoną na postumencie, nakrytą kopułką i flankowaną po bokach fantazyjnie wygiętymi kolumnami salomonowymi. W niszy znajduje się krucyfiks wykonany – zdaniem Ricarda Mariátegui Olivy – z kości słoniowej⁵⁷.

Ołtarz z przedstawieniem obrony Eucharystii (ilustr. 10) znajduje się na obrazie ukazującym członków dwóch bractw niosących figury będące pod opieką konfraterni: św. Róży z Limy oraz Matki Boskiej zwanej *La Linda* (Piękna). Konstrukcja ołtarza jest trójkondygnacyjna, dolny poziom tworzy rodzaj rozczłonkowanego cokołu obłożonego płytami pokrytymi ornamentem, a na nim ustawiono kolejną, nieco mniejszą platformę ozdobioną obrazami. Na dwóch skrajnych widać wizerunki świętych, na dwóch środkowych umieszczono sceny Chrztu Chrystusa w Jordanie oraz przyjęcia sakramentu Eucharystii, a wokół umieszczone zostały cztery figury ubranych z przepychem aniołów oraz świeczniki i wazony z piórami. Kondygnację zamyka dekoracja z wielobarwnych sztucznych kamieni. Ołtarz wieńczy scena

⁵⁶ Jest to jeden z tych obrazów, które znajdują się w prywatnej kolekcji w Chile.

⁵⁷ W moim przekonaniu określanie materiału wykonania rzeźby na podstawie obrazu wydaje się dość ryzykowne; MARIÁTEGUI OLIVA 1954, s. 17.

obrony Eucharystii. W centrum kompozycji umieszczona została na podwyższeniu (globie i kolumnie) monstrancja z Najświętszym Sakramentem. Po jednej stronie widać postać króla hiszpańskiego ze szpadą wzniesioną do obrony Eucharystii przed niewiernym (Turkiem czy też muzułmaninem przedstawionym w orientalnych szatach z turbanem na głowie), który próbuje ściągnąć monstrancję z piedestału. W tym wypadku jest to wizerunek panującego wówczas Karola II, u którego stóp przedstawiono lwa, symbol Hiszpanii. Niewiernemu towarzyszy demon⁵⁸. Scena została umieszczona na podwyższeniu ozdobionym lustrami. Tło przedstawienia stanowi jasna tkanina zwieńczona szczytem o łuku odcinkowym ozdobionym wielobarwnymi piórami. Po bokach obrony Eucharystii widnieją postacie dwóch uskrzydłych, nagich geniuszy, na długich trąbach obwieszających triumf Najświętszego Sakramentu. Towarzyszą im świeczniki oraz wazony z kwiatami i piórami.

Ołtarz Najświętszego Sakramentu znajduje się na obrazie ukazującym procesję zakonu augustianów⁵⁹ (ilustr. 11). Konstrukcja złożona jest z pięciokondygnacyjnej, piramidalnie skomponowanej podstawy oraz wieńczącego całość niewielkiego tabernakulum z niszą, flankowanego kolumnami salomonowymi i nakrytego kopułką, z monstrancją i Najświętszym Sakramentem. Lica poszczególnych poziomów ołtarza w większości dekorowane są lustrami, jedynie na najniższej kondygnacji znajdują się przedstawienia Marii z Dzieciątkiem i św. Józefa z Dzieciątkiem oraz kompozycje krajobrazowe. Każdy z poziomów flankowany jest postaciami anielskimi stojącymi na skraju konstrukcji, a dodatkową ozdobę stanowią wazoniki z piórami oraz świeczniki. Ołtarz umieszczono na tle czerwonej tkaniny, natomiast po bokach Najświętszego Sakramentu znajdują się wizerunki królów i proroków starotestamentowych⁶⁰, wśród których możemy bez wątpliwości rozpoznać postacie Mojżesza z rogami oraz Dawida z harfą, a na podstawie porównań ikonograficznych hipotetycznie określić także pozostałych – są to: Izajasz, Salomon (ilustr. 12), Jeremiasz i Eliasz⁶¹. Po prawej stronie ołtarza, w pewnym oddaleniu, znajduje się umieszczony pod niewielkim baldachimem portret Karola II, króla Hiszpanii, ostatniego panującego z dynastii Habsburgów. Zarówno Mariátegui Oliva, jak i Bernales Ballesteros⁶² słusznie zauważają zależność kompozycji wizerunku królewskiego od obrazów Juana Carreña de Mirandy⁶³.

⁵⁸ DEAN 2002 [1999], s. 93.

⁵⁹ Jest to drugi z trzech obrazów znajdujących się w prywatnej kolekcji w Chile.

⁶⁰ Ricardo Mariátegui Oliva rozpoznaje postacie jako „świętych i męczenników kościoła” (*santos y mártires de la Iglesia*); MARIÁTEGUI OLIVA 1954, s. 18. Jorge Bernales Ballesteros również widzi w tych postaciach świętych, między innymi królów: Ludwika Świętego i Świętego Fernanda; BERNALES BALLESTEROS 1996, s. 28.

⁶¹ Jako materiał porównawczy posłużyły prace Agustiny Rodríguez Romero (2001, 2012).

⁶² MARIÁTEGUI OLIVA 1954, s. 18; BERNALES BALLESTEROS 1996, s. 28.

⁶³ W 1669 roku był mianowany „malarzem królewskim” przez sprawującą rządy w imieniu nieletniego króla Mariannę Habsburską. Zasłynął przede wszystkim jako portrecista na dworze Karola II i malarz portretów dziecięcych władcy; PÉREZ SÁNCHEZ 2005 [1992], s. 28, 292.



8. Ołtarz Ukrzyżowania, obraz procesji z przedstawieniem *corregidora* Alonsa Péreza de Gúzmana, cykl malarski *Corpus Christi*, ok. 1675–1680, olej na płótnie, Museo de Arte Religioso, Cusco, Peru
fot. E. Kubiak



9. Ołtarz Ukrzyżowania, obraz procesji z zakonem franciszkanów, cykl malarski *Corpus Christi*, ok. 1675–1680, olej na płótnie, kolekcja prywatna, Chile, fot. Patricio Pueyrredón



10. Ołtarz ze sceną Obrony Eucharystii na obrazie z przedstawieniem bractw św. Róży z Limy i Matki Boskiej Niepokalanie Poczętej (*La Linda*), cykl malarski *Corpus Christi*, ok. 1675–1680, olej na płótnie, Museo de Arte Religioso, Cusco, fot. E. Kubiak



11. Ołtarz Najświętszego Sakramentu, obraz procesji z zakonem augustianów, cykl malarski *Corpus Christi*, ok. 1675–1680, olej na płótnie, kolekcja prywatna, Chile, fot. Patricio Pueyrredón

Kolejny ołtarz, który możemy podziwiać na jednym z obrazów cyklu malarzkiego z Cusco, poświęcony został Przemienieniu Pańskiemu (ilustr. 13) i uświetnia przedstawienie ukazujące procesję członków zakonu mercedariuszy⁶⁴. Jest on znacznie skromniejszy od opisanych już ołtarzy, choć dość wysoki; składa się z trzech piramidalnie ustawionych, kolejno zmniejszających się elementów, obłożony został czerwoną, pokrytą ornamentem tkaniną łączoną koronkami, a na szczycie umieszczono obraz ze sceną Przemienienia Pańskiego. Ponad przedstawieniem malarskim znajduje się czerwony baldachim zwieńczony trzema wiązkami białych piór. Po bokach konstrukcji na pierwszym i drugim poziomie siedzą cztery postacie Ojców Kościoła. Dekoracji dopełniają świeczniki oraz wazony z piórami.

Ostatni z ołtarzy, które odnaleźć można na obrazach serii kuzkeńskiej, jest poświęcony Dzieciątku Jezus (*Niño Jesús*)⁶⁵ (ilustr. 14). Składa się z trzech kolejno zmniejszających się platform, których lica okrywa złożona blacha ozdobiona stylizowanym ornamentem roślinnym oraz owalnymi medalionami, zamkniętymi od góry i od dołu rolwerkami. Na szczycie kompozycji znajduje się ażurowy, cztero-kondygnacyjny cokolik dekorowany wolutami i ornamentem roślinnym, na którym ustawiono figurkę Dzieciątka Jezus. Za plecami postaci rozwieszono zieloną tkaninę, a ponad głowę umieszczono baldachim ozdobiony trzema pękami piór. Chrystus odziany został w czerwoną tunikę oraz płaszcz z dekoracyjnym kołnierzem i mankietami wykonanymi z koronki. Na głowie Jezusa spoczywa korona, jedną rękę unosi w geście błogosławieństwa, w drugiej trzyma glob ziemski. Na ołtarzu znajduje się także siedem postaci anielskich, każda z palmą męczeństwa w dłoni, z czego cztery aniołowie trzymają też bukiety kwiatów, a dwaj inni świece. Uwagę zwraca ozdoba głów anielskich, ponieważ każda z nich zwieńczona jest pióropuszem, przy czym pióropusze postaci towarzyszących Jezusowi są ogromnych rozmiarów i stanowią jedną trzecią wysokości każdej figury. Dekoracji dopełniają bukiety kwiatów i piór ustawione w wazonikach, a także świeczniki przeznaczone na pojedyncze świece. Ołtarz ustawiono przed kościołem jezuitów, przy portalu znajduje się grupa zakonników, a w ich kierunku zmierza *anda* z figurami dwóch świętych. Początkowo byli oni interpretowani jako święci jezuitcy Ignacy Loyola i Franciszek Ksawery⁶⁶, jednak zgodnie z ustaleniami Eduarda Wuffardena możemy przyjąć, że najprawdo-

⁶⁴ Orden Real y Militar de Nuestra Señora de la Merced y la Redención de los Cautivos, albo krótsza, znacznie popularniejsza nazwa: Orden de la Merced. Zakon założony w 1218 roku przez św. Piotra Nolasco jako zakon hiszpański rozpowszechnił się przede wszystkim na samym Półwyspie Iberyjskim oraz w Ameryce Łacińskiej. Istnieje informacja o fundacji klasztoru mercedariuszy w Cusco w 1537 roku; VIÑUALES 2004, s. 94.

⁶⁵ W taki sposób postać ta jest zinterpretowana także przez Carolyn Dean oraz Ricarda Mariátegui Olivę (DEAN 2002 [1999], s. 91; MARIÁTEGUI OLIVA 1951, s. 30). Natomiast Jorge Bernales Ballesteros błędnie opisuje figurę wieńczącą ołtarz jako przedstawienie maryjne (*Virgen*) (BERNALES BALLESTEROS 1996, s. 27).

⁶⁶ Tak interpretuje postacie Ricardo Mariátegui Oliva (1951, s. 31). Jorge Bernales Ballesteros natomiast uważa, że świętemu Ignacemu towarzyszy kanonizowany w 1671 roku Franciszek Borgiasz (BERNALES BALLESTEROS 1996, s. 27).



12. Izajasz, XVII wiek, San Miguel, Tomave, Boliwia, fot. Marcela Corvera [archiwum PESCA]; Izajasz i Salomon na obrazie z przedstawieniem procesji augustianów, cykl malarski *Corpus Christi*, ok. 1675–1680, olej na płótnie, kolekcja prywatna, Chile, [fot. Patricio Pueyrredón]; Salomon XVII wiek, San Miguel, Tomave, Boliwia, fot. Marcela Corvera [archiwum PESCA]



13. Ołtarz Przemienienia Pańskiego, obraz procesji z zakonem mercedariuszy, cykl malarski *Corpus Christi*, ok. 1675–1680, olej na płótnie, Museo de Arte Religioso, Cusco, Peru, fot. E. Kubiak



14. Ołtarz Dzieciątka Jezus (*Niño Jesús*), obraz z przedstawieniem zakonu jezuitów, cykl malarski Corpus Christi, ok. 1675–1680, olej na płótnie, Museo de Arte Religioso, Cusco, Peru, fot. E. Kubiak

podobniej zostali tu przedstawieni święci Kosma i Damian, patroni bractwa chirurgów i fryzjerów, które funkcjonowało przy kościele jezuitów⁶⁷.

Jak pisze Carolyn Dean, ołtarz prezentowany na obrazie bez wątpienia został wzniesiony przez Bractwo Dzieciątka Jezus (*Cofradía de Niño Jesús*), które w tym czasie funkcjonowało przy kościele jezuitów i zrzeszało ludność tubylczą⁶⁸. Znamy zresztą kontrakt dotyczący ozdobienia ołtarza Dzieciątka Jezus z 1667 roku dla kościoła jezuitów zawarty pomiędzy artystą pochodzącym z Acopii, Diego Huallpą, a przełożonymi bractwa Antoniem Huamanem Vilką, Pasqualem Quispem i Domingo Ramosem, gdzie zobowiązywano artystę do wykonania złoceń elementów konstrukcyjnych: szafek i piedestału (*alacenas, peaña*) oraz rzeźb ośmiorga dzieci⁶⁹ (czyli aniołów)⁷⁰. Nie wiemy, czy jest to umowa dotycząca ołtarza na stałe znajdującego się w kościele jezuitów, czy też konstrukcji procesyjnej wykorzystywanej w czasie świąt. Dziś ołtarza o takim wezwaniu nie ma, wymieniają go natomiast inwentarze z czasów wygnania jezuitów (1767), znajdował się on wówczas w kaplicy Matki Boskiej Loretańskiej (*Nuestra Señora de Loreto*)⁷¹.

Jak już zostało wspomniane, ołtarze XVIII-wieczne znamy tylko z opisów zawartych w aktach notarialnych dokumentujących ich powstanie lub wykończenie. Nie wszystkie z tych opisów są jednakowo szczegółowe, a większość ich można uznać za raczej zdawkowe, czasem pojawia się jednak odwołanie do projektu-rysunku, który nie zachował się do dziś. Najwcześniejsza znana umowa pochodzi z 1712 roku – kontrakt na wzniesienie ołtarza na procesję Bożego Ciała zawarty został pomiędzy „mistrzem ołtarzowym” (*maestro altarero*) Salvadorem Sanchezem i mistrzem kowalskim (*maestro herrador*) Francisco Muñozem z jednej strony a przedstawicielem cechu kowalskiego jako fundatorem. W opisie zaznaczono, że ołtarz ma być ozdobiony „trzydziestoma przystrojonymi dziećmi, i więcej, dwudziestoma płytami”, a całość ma budzić zachwyty⁷².

Najbardziej bogata w informacje dotyczące wyglądu i programu ikonograficznego ołtarza jest umowa pomiędzy Gerónimem de Lozadą i przedstawicielami gildii handlowej (*diputados del comercio*)⁷³, w której zawarto ustalenia dotyczące

⁶⁷ WUFFARDEN 1996, s. 94.

⁶⁸ DEAN 2002 [1999], s. 91; DONATO AMADO 2017, s. 58.

⁶⁹ Pod tym określeniem rozumiano najprawdopodobniej dziecięce postacie anielskie, które zostały potraktowane w tym artykule jako stały element dekoracji architektury efemerycznej i ich charakterystyka znajduje się w części poświęconej formie ołtarzy.

⁷⁰ CORNEJO BOURONCLE 1960, s. 69.

⁷¹ *Iten al lado derecho esta otro altar del Niño Jesús con su vestido de Brocate Carmesí y cinco laminas que adornan* („Iten po prawej stronie znajduje się inny ołtarz Dzieciątka Jezus ubranego w strój z karmazynowego brokatu i pięć płyt, które go ozdabiają”), AGNP, Fondo: Temp. (Inventarios), Caja 1 Legajo 13 (1767), f. 56 v. Także: ANCh, Fondo Jesuitas, sygn. 347, f. 263 v.

⁷² CORNEJO BOURONCLE 1960: 266–267; *con treinta niños vestidos y mas veinte laminas*; ARC, Sección Notarial, Gregorio Serrano Basquez (62), f. 92v.–93r.

⁷³ Kontrakt został opisany po raz pierwszy w pracy Jorge’a Cornejo Bouroncle’a (CORNEJO BOURONCLE 1960, s. 298); autor notuje datę kontraktu – 29 marca 1739 roku. Ten sam rok powstania

zbudowania ołtarza na czas procesji Bożego Ciała w 1740 roku. Mensę miały osłaniać trzy antependia, jedno wykonane ze srebra i dwa pozostałe z tkaniny, a po bokach dodatkowo planowano umieścić płyty, najprawdopodobniej z metalu. Jako ozdobę kolejnej kondygnacji przewidziano wizerunki 12 proroków, 12 apostołów oraz kilka przedstawień nienazwanych z imienia świętych, a dodatkowo miało być tam umieszczonych „czterdzieścioro wystrojonych dzieci” (*cuarenta niños vestidos*). Najwyższa kondygnacja liczyła mniej postaci, ale według opisu była bardziej skomplikowana kompozycyjnie. Miało ją ozdabiać 12 dzieci oraz 12 płyt, uporządkowanych po sześć z każdej strony. Wydaje się, że jako centrum kompozycji przewidziane zostały wizerunki dwóch cherubinów umieszczonych na płytach z szylkretu i zamkniętych w arkadach. Każdy z aniołów miał posiadać odpowiedni strój, bukiet i kwiaty w dłoniach, a ozdabiać je miały „cztery tuziny białych piór” (*cuatro docenas de plumas blancas*). Całość dopełniały dwa rodzaje świeczników przeznaczone na świece dużych rozmiarów (*hacheros* i *blandones*) oraz 60 luster. Przed ołtarzem przewidziano umieszczenie wizerunku władcy Hiszpanii – „płótna z portretem króla Filipa V” (*un lienzo del retrato del rey don Phelipe Quinto*)⁷⁴.

Pozostałe zachowane umowy dotyczące budowy ołtarzy nie zawierają tak wielu informacji na temat formy powstających obiektów. W kontrakcie podpisanym rok wcześniej przez tego samego artystę, Gerónimo de Lozadę, z przedstawicielami kupców (*mercaderes*) Podro Lanillją, Ascenciónem Floresem i Roque'em Aspilcueta, czytamy jedynie, że ołtarz ma być wykonany „przyzwoicie i z całą starannością”⁷⁵.

W kontrakcie z 1773 roku, podpisanym przez „mistrza ołtarzowego” Bernarda Dávalosa i przedstawiciela cechu pisarzy Hermenegilda Gamboę, zawarto zobowiązanie dostarczenia przez zamawiających odpowiednich materiałów i elementów dekoracji – tak, aby ołtarz prezentował się z „odpowiednią świetnością” (*el lucimiento necesario*)⁷⁶.

Na koniec warto jeszcze krótko scharakteryzować artystów zaangażowanych w powstawanie ołtarzy procesyjnych. Większość z nich określano mianem „mistrza ołtarzowego” (*maestro altarero*) lub też „mistrza od łuków” (*maestro arcero*)⁷⁷ – często ci sami wykonawcy wznosili ołtarze i procesyjne łuki triumfalne oraz inne rodzaje architektury efemerycznej. Na przykład w kontrakcie z 1702 roku Joseph de Ochoa, określony jako *altarero*, został zatrudniony do wzniesienia łuku triumfalnego⁷⁸. Większość twórców pozostaje anonimowych, w księgach rachunkowych bractw religijnych wymieniana jest zwykle kwota przeznaczona dla

dokumentu powtarza w swojej książce Graciela Viñuales (VIÑUALES 2004, s. 53). W rzeczywistości umowa została podpisana później – 24 marca 1740 roku.

⁷⁴ ARC, Sección Notarial, Ambrosio Arias de Lira (25), f. 224 r.

⁷⁵ CORNEJO BOURONCLE 1960: 297–298; *de hacer dho Altar desente y contodo aseo*; ARC, Sección Notarial, Ambrosio Arias de Lira (25), f. 36 v.

⁷⁶ CORNEJO BOURONCLE 1960, s. 307–308.

⁷⁷ Patrz także: VIÑUALES 2004, s. 53.

⁷⁸ ARC, Sección Notarial, Francisco Maldonado (207), f. 176 r.–176 v.

alterero, często określono zakres jego prac, ale jego nazwisko pozostawało nieznanne. Wiemy na przykład, że Cofradia de Santa Cruz w kościele San Jerónimo zapłaciła w 1746 roku „dwanaście pesos mistrzowi ołtarzowemu za udekorowanie kościoła i przygotowanie platformy procesyjnej”⁷⁹ w związku z przygotowaniem do obchodów w dzień Krzyża Świętego. Bractwo świętego Hieronima w tym samym kościele opłaciło mistrza ołtarzowego i dekorację kościoła w dzień patrona (1753)⁸⁰, ale znów nie wiemy, komu zlecono prace. Nazwiska artystów znamy niemal wyłącznie z wyżej opisanych kontraktów. Trzeba zaznaczyć, że kilka nazwisk powtarza się, co możemy potraktować jako świadectwo popularności niektórych twórców. Cieszył się nią z pewnością Gerónimo Lozada, który w kolejnych latach – 1739 i 1740 – podpisał kontrakty na wykonanie ołtarzy na procesję Bożego Ciała⁸¹. Także Juan de Becerra został najęty do wykonania konstrukcji ołtarzy procesyjnych w latach 1718 i 1723⁸², ale był on również twórcą monumentu wzniesionego w wielki czwartek wewnątrz kuzkeńskiego kościoła klarysek⁸³. Czasami też wzywani byli do pomocy mistrzowie innych profesji. W kontrakcie z 1712 roku czytamy, że mistrz kowalski Francisco Muñoz został zobowiązany do współpracy przy wznoszeniu ołtarza i miał wykonać postacie dzieci „pięknie ubrane” oraz płyty, a także wznieść drewniane rusztowanie (*armazón de madera*), na którym wsparty będzie ołtarz⁸⁴.

Struktura, elementy dekoracji i wykorzystywane materiały

Wydaje się, że w drugiej połowie XVII wieku oraz w XVIII stuleciu struktura ołtarzy procesyjnych wznoszonych w Cusco podczas Bożego Ciała była podobna. Zwykle miały one formę piramidalną, przy czym podstawę stanowiła mensa ołtarzowa, wyróżniająca się dekoracją i obowiązkowo zakrywana antependium (*frontal*). Liczba poziomów była różna, każdy ołtarz liczył co najmniej dwa, ale – jak się wydaje, patrząc na obrazy kuzkeńskiego cyklu malarskiego – zdarzały się także monumentalne konstrukcje osiągające sześć lub siedem kondygnacji. Wydaje się, że taka forma ołtarzy procesyjnych była typowa dla regionu andyjskiego. W Potosi w czasie procesji Bożego Ciała w 1720 roku zakon mercedariuszy wznosił ołtarz „zwieńczony schodami zmniejszającymi się jak piramida”⁸⁵, który znajdował się na placu cementarnym przed kościołem zakonu; o szczegółach jego formy poinformował nas XVIII-wieczny kronikarz z Potosi Bartolomé Arzáns Orsúa y Vela.

⁷⁹ *Dose p.^s al Altarero por el adorno de la Yglesia y la Compostura de la Anda*; AAC, Colonia, Cofradías, 1653–1768, Stma. Vera Cruz, f. 69 v.

⁸⁰ *Ytt. en el altarero y Adorno de la Yglesia*, AAC, Colonia, Cofradías, 1661–1768, S. Jerónimo, f. 55 v.

⁸¹ ADC, Sección Notarial, Ambrosio Arias de Lira (25), f. 36 v.–37 r. i f. 224 r.–225 v.

⁸² Tamże, Sección Notarial, Mathias Ortega Ximenez (313), f. 121 r.–121 v.; tamże, Mathias Ortega Ximenez, (318), f. 90 v.–f. 91 r.

⁸³ Tamże, Sección Notarial, Agustín de Aguila Morillas (18), f. 207 r.–f. 207 v.

⁸⁴ Tamże, Sección Notarial, Gregorio Serrano Basquez (62), f. 93 r.

⁸⁵ *En los remates de las gradas, que fenecían como pirámides*; ARZÁNS ORSÚA Y VELA 2012, s. 103.

Ważnymi składowymi struktury ołtarzowej były też elementy architektoniczne, jak kolumny, łuki czy kopułki; wszystkie widoczne są na ołtarzach prezentowanych na obrazach, a niektóre także wymieniane w kontraktach. Znow jako porównanie dla realizacji kuzkeńskich może służyć ten sam ołtarz z 1720 roku z Potosi. Konstrukcję wzniesioną przez mercedariuszy kronikarz opisuje jako „trójkątny ołtarz w porządku toskańskim z trzema łukami y takimiż trzema fasadami”⁸⁶, ozdobiony główną kopułą oraz kopułkami bocznymi.

Niemal wszystkie ołtarze kuzkeńskie wznoszone w czasie procesji dekorowane były postaciami dziecięcymi, czyli wizerunkami anielskimi. Widać to doskonale na obrazach, ale jest to też stały element spisywanych umów. Postacie anielskie pojawiają się także w ołtarzach innych rejonów andyjskich. I znow dla porównania w 1720 roku w Potosi ołtarz wzniesiony przez mercedariuszy ozdobiony był „dziećmi ubranymi w złote i srebrne szaty, z efektownymi z pióropuszami na głowach, przepasanym bluszczem i dzikim wawrzynem, z donicami i kwiatami w dłoniach”⁸⁷. Termin *niños* w tym kontekście pojawia się nie tylko w przypadku ołtarzy ustawianych w czasie procesji, ale również przy opisach tych, które znajdowały się w kościołach. W umowie z 1660 roku zawartej pomiędzy Juanem Calderonem, mistrzem złotniczym, a Bartoloméem de la Guerra, dotyczącej pozłocenia ołtarza Nuestra Señora de la Soledad w kościele mercedariuszy w Cusco, czytamy, że pozłoczone mają być zarówno retabulum, jak i „dzieci, które musi mieć wspomniany ołtarz”⁸⁸. W zleceniu z 1663 roku czytamy, że w tym samym kościele mistrz złotniczy Martín de Loaiza ma pozłocić ołtarz w kaplicy San Pedro de Nolasco, a także „czworo dzieci i umieścić dwie cnoty w górze ołtarza”⁸⁹.

Do konstrukcji ołtarzy wykorzystywano drewniany stelaż (*armazón de madera*), następnie dekorowano go, używając droższych i bardziej szlachetnych materiałów. Bardzo często antependium wykonywane było ze srebra, co potwierdzają zarówno źródła ikonograficzne, jak i informacje zawarte w dokumentach archiwalnych (umowa z 1740 roku). Przypominały one podobne elementy używane w architekturze wnętrz kościelnych. Najbardziej znaczącymi obiektami złotniczymi wykonywanymi w Cusco były monstrancje (w tym kustodie procesyjne), *andas* i właśnie antependia, które wykonywano często z arkuszy srebra i zdobiono w technice repusowania ornamentami bazującymi na grafikach pochodzących z europejskich wzorników. Często motywy dekoracyjne wzbogacano lokalnymi formami, pojawiają się zatem elementy ukazujące miejscową florę i faunę. Jako przykład może służyć antependium ołtarza głównego w katedrze kuzkeńskiej, które powstało pod koniec XVIII wieku⁹⁰ (ilustr. 15).

⁸⁶ (...) *el altar triangular de orden Toscana*; tamże, s. 102.

⁸⁷ (...) *niños vestidos de áurea y argentería, y las cabezas con plumas vistosas ceñidas con hiedra y laurel a lo salvaje, macetas y flores de mano*; tamże.

⁸⁸ (...) *y Niños que hay de tener dicho retablo*; CORNEJO BOURONCLE 1960, s. 60.

⁸⁹ (...) *cuatro niños y poner dos virtudes en los alto del retablo*; tamże, s. 63–64.

⁹⁰ SAMANEZ ARGUMEDO 2013, s. 100–102.



15. Antependium ołtarza głównego w katedrze kuzkeńskiej, koniec XVIII wieku, Cusco, Peru
fot. E. Kubiak

Srebro wykorzystywano także do dekoracji łuków będących częścią składową ołtarzy oraz do wykonywania świeczników. Po raz kolejny możemy odnaleźć podobne elementy w ołtarzu procesyjnym z 1720 roku z Potosi, który posiadał „antependia (...) i świeczniki, wszystko ze znakomitego srebra”⁹¹. W kuzkeńskich ołtarzach procesyjnych srebro pojawiało się ponadto jako dekoracja lica kolejnych kondygnacji, jednak, jak się wydaje, w wyższych kondygnacjach częściej wykorzystywano płyty metalowe oraz tkaniny. Trzeba zaznaczyć, że w dekoracji ołtarzy element tekstylny był również niezwykle istotny. Jednobarwne tkaniny rozwieszano na ścianach budynków i wykorzystywano jako tła dla konstruowanych monumentów oraz dekorację ulic, którymi przemierzała się procesja⁹².

Do konstrukcji i dekoracji ołtarzy procesyjnych w Cusco wykorzystywano także *maguey*. W kontrakcie z 1773 roku podpisanym przez „mistrza ołtarzowego” Bernarda Dávalosa i przedstawiciela cechu pisarzy Hermenegilda Gamboę zawarto zobowiązanie dostarczenia przez zamawiających odpowiednich materiałów i elementów dekoracji (*lechugillas, maguey*) – tak, aby ołtarz prezentował się z „odpowiednią świetnością”. *Lechugillas* to nazwa określająca roślinę bądź charakterystyczne wielowarstwowe kołnierze i mankiety hiszpańskie na terenie Półwyspu Iberyjskiego, typowe dla mody czasów Filipa II i Filipa III⁹³, a w hiszpańskich koloniach zamorskich z pewnością dłużej. *Maguey* natomiast jest materiałem pochodzącym ze zdrewniałej centralnej części agawy, który wykorzystywany był w rzeźbiarstwie w okresie kolonialnym już od XVI wieku⁹⁴. *Maguey* daje się łatwo formować,

⁹¹ (...) *los frontales, (...) y blandones, todo de finisima plata*. W opisie wymienione są także: „trzy łuki z pierwszorzędnego srebra” (*tres arcos de plata primorosa*); ARZÁNS ORSÚA Y VELA 2012, s. 103.

⁹² Rzadko znany gatunki tkanin, ale w opisie łuku triumfalnego wzniesionego w 1691 roku w Cusco wśród materiałów wymieniona jest tafta; CONRNEJO BOURONCLE 1960, s. 85. Także w relacji Arzansa Orsuy y Veli pojawia się informacja, że ołtarz mercedariuszy w Potosi z 1720 roku był dekorowany między innymi jedwabiem; ARZÁNS ORSÚA Y VELA 2012, s. 102.

⁹³ DRAE, hasło: *lechuguilla*.

⁹⁴ Według Jorge Floresa Ochoa, Elizabeth Kuon Arce oraz Roberta Samaneza Argumedo oba określenia, *lechugillas* i *maguey*, dotyczą dekoracji roślinnej, która także mogła pojawiać się jako

ale nie pozwala na precyzyjne wykończenie⁹⁵, dlatego często wykorzystywano go do wykonywania większych fragmentów rzeźby, jak w przypadku figury św. Franciszka dla klasztoru franciszkanów w Cusco. Zgodnie z umową z 1712 roku rzeźba miała być wykonana z dwóch materiałów – z drewna cedrowego dłonie i głowa (czyli widoczne fragmenty ciała, wysunięte spod szaty), zaś *maguey* miał posłużyć do wyrzeźbienia pozostałych części tułowia⁹⁶.

Bardzo ważnym elementem dekoracyjnym ołtarzy procesyjnych były lustra. Widać je na obrazach ukazujących dekoracje w czasie procesji Bożego Ciała, ale mamy także potwierdzenie użycia tego materiału w źródłach archiwalnych. Do ozdoby ołtarza wznoszonego przez Gerónima de Lozadę (1740) miało być wykorzystanych 60 luster⁹⁷, w przypadku kontraktu z 1718 roku czytamy tylko o konieczności dostarczenia dziewięciu luster⁹⁸, natomiast w 1723 roku kontrakt mówi jedynie o lustrach jako dekoracji, bez szczegółowej specyfikacji⁹⁹.

W Cusco także wiele ołtarzy znajdujących się na stałe we wnętrzach świątyń otrzymało dekorację wykonaną z luster. Najśłynniejsze obiekty znajdują się w kościele klarysek, gdzie lustra są zdecydowanie elementami dominującymi w kompozycji, ale możemy je odnaleźć również w innych ołtarzach, jak w *retablo de Virgen Dolorosa* czy *Señor de la Caída* w kuzkańskim kościele *la Sagrada Familia*¹⁰⁰ (ilustr. 16) albo w ołtarzu św. Antoniego w kaplicy seminarium pod tym samym wezwaniem.

Tradycja wykorzystania luster jako dekoracji nieobca była też Europie, a szczególnie można jej obecność odnotować w Hiszpanii; jako przykład lustrzanych ornamentów może posłużyć ołtarz Matki Boskiej Różańcowej w kościele El Sagrario w Sewilli¹⁰¹ (ilustr. 17). Po raz kolejny warto ponadto wspomnieć, że tradycja dekoracyjna ołtarzy procesyjnych była wspólna dla całego regionu andyjskiego. W relacji z procesji Bożego Ciała z 1720 roku w Potosi odnajdujemy informację o niezwykłym nagromadzeniu luster w dwóch ołtarzach. W ołtarzu mercedariuszy „wieńcząca kopuła pokryta była pięknymi lustrami w złożonych ramach”, a „po obu stronach

element ozdobny architektury efemerycznej. Jako przykład takiej dekoracji autorzy podają relację Inki Garcilaso de la Vega dotyczącą wjazdu w 1544 roku wicekróla Blasco Núñeza de Veli do Limy. Kronikarz wspomina łuki triumfalne, które „Indianie wnoszą i [dekorują] wielkim bogactwem kwiatów”; FLORES OCHOA, KUON ARCE, SAMANEZ ARGUMEDO 2009, s. 156. W moim przekonaniu, wysnutym na podstawie analizy wielu kontraktów (nie tylko związanych z powstawaniem architektury efemerycznej), szczególnie w przypadku określenia *maguey* mowa jest zdecydowanie o materiale, a nie dekoracji roślinnej skomponowanej ze świeżych roślin.

⁹⁵ BRUQUETAS 2017, s. 92.

⁹⁶ CORNEJO BOURONCLE 1960, s. 266.

⁹⁷ ARC, Sección Notarial, Ambrosio Arias de Lira (25), f. 224 r.

⁹⁸ Tamże, Sección Notarial, Mathias Ortega Ximenez (313), f. 121 r.

⁹⁹ Tamże, Sección Notarial, Mathias Ortega Ximenez (318), f. 90 v.

¹⁰⁰ Ołtarze prezentują ogromne nagromadzenie luster. W każdym z nich znajduje się ponad 250 sztuk.

¹⁰¹ Całość ołtarza powstała pod koniec XVII wieku, jednak prezentowana na ilustracji część centralna, arkada z figurą Marki Boskiej Różańcowej, pochodzi z drugiej połowy XVIII wieku; GÓMEZ PIÑOL, GÓMEZ GONZÁLEZ 2004, s. 49.



16. Ołtarz *Señor de la Caída* i ołtarz *Virgen Dolorosa*, kościół *la Sagrada Familia*, kompleks katedralny, XVIII wiek, Cusco, Peru, fot. E. Kubiak



17. Ołtarz San Antonio Abad w kaplicy San Antonio Abad, XVIII w., Cusco, Peru [fot. E. Kubiak 2018], ołtarz Matki Boskiej Różańcowej, kościół *El Sagrario*, Sewilla, Hiszpania, fot. E. Kubiak

[znalazło się] wiele lusterek, których w całym ołtarzu będzie ponad 320 sztuki, dużych, średnich i małych¹⁰²”, zaś w ołtarzu wzniesionym przez członków zakonu betlemi-
tów¹⁰³ „wszystkie gzymsy, kapitele i postumenty [wykonane zostały] z lusterek”¹⁰⁴.

Materiałem bardzo popularnym, a jednocześnie wyróżniającym barokową architekturę efemeryczną Ameryki Łacińskiej były pióra. Można je zobaczyć na każdym z namalowanych ołtarzy, wymieniane są także w wielu kontraktach¹⁰⁵. W tym przypadku możemy powiedzieć o wyjątkowym oddziaływaniu dekoracji architektury okazjonalnej na sztukę sakralną. Dekoracje z piór nie mogły oczywiście znaleźć się jako stały element wystroju kościołów, ale zostały dodane jako ornament w malarstwie ściennym, a wiele wykonanych w tej technice portali i ołtarzy utrwalano zwyczaj umieszczania wielobarwnych piór jako nakrycia belkowania czy zwieńczenia w formie bukietów. W samym Cusco bogata dekoracja z piór widoczna jest w malowanym obramowaniu (z motywami architektonicznymi) rzeźbionej postaci tronuującego św. Piotra w kaplicy Santo Roma w klasztorze Santa Clara. Pióra wieńczą kapitele kolumn salomonowych flankujących niszę z wizerunkiem, „wyrastają” ze zwornika łuku umieszczonego ponad postacią świętego, a także z malowanych konsolek, na które opada sklepienie kaplicy¹⁰⁶. W dekoracyjnym fryzie w kaplicy hacjendy Buena Vista (San Jerónimo) powtarzają się motywy dzbanków z kwiatami oraz bukietów wykonanych z piór¹⁰⁷. Również w okolicach Cusco, w kościołach prowincji, odnajdujemy w dekoracji malarskiej motywy z piór. W malowanym portalu prowadzącym do kaplicy pełniącej funkcję baptysterium w kościele w Checucupe (ilustr. 18) pióra pokrywają cały fryz, a także tworzą kompozycje w miejscach kapiteli kolumn. W pierwszym okresie po konkwiście Peru starano się wykorzystać użycie piór, które traktowano jako element wzmacniający indiańskie tradycje i pamięć dawnych wierzeń¹⁰⁸, mimo to jednak materiał ten nadal stosowano, i – jak

¹⁰² *La cúpula superior se cubrió con hermosos espejos con marcos dorados, a los lados muchos espejos, que éstos en todo el altar fueron sobre 320 entre grandes, medianos y pequeños.* Także dalej wymieniane są elementy lustrzane („krystaliczne lustra” / *crystalinos espejos*), jak i całe konstrukcje ozdobione lustrami („trzy stopnie złożone bardzo obszerne, ośmiokątne, które pokryte zostały lustrami ze złożonymi ramami” / *tres gradas doradas muy espaciosas, ochavadas, que se cubrieron con espejos de marcos dorados*); ARZÁNS ORSÚA Y VELA 2012, s. 102–103.

¹⁰³ La Orden de los Hermanos Betlemitas lub la Orden de los Hermanos de Nuestra Señora de Belén. Jest to zakon założony w 1656 roku w Gwatemali przez hiszpańskiego misjonarza Pedra de San José de Betancura jako pierwszy na ziemiach Ameryki. W Limie pierwszy klasztor został założony w 1672 roku, a do Cusco zakonników sprowadził biskup Manuel de Mollinedo y Angulo w 1698 roku; VIÑUALES 2004, s. 164.

¹⁰⁴ (...) *todas las cornisas, capiteles y bancos con espejos*; ARZÁNS ORSÚA Y VELA 2012, s. 103.

¹⁰⁵ W kontraktach na ołtarze procesyjne z lat: 1723, 1740; ARC, Sección Notarial, Mathias Ortega Ximenez (318), f. 90 v.; tamże, Sección Notarial, Ambrosio Arias de Lira (25), f. 224 r.

¹⁰⁶ FLORES OCHOA, KUON ARCE, SAMANEZ ARGUMEDO 1993, s. 245.

¹⁰⁷ Tamże, s. 207.

¹⁰⁸ MUJICA PINILLA 1996 [1992], s. 289; pióra były ważnymi elementami dekoracji strojów (szczególnie ceremonialnych), a także obiektami składanymi w ofierze; FLORES OCHOA, KUON ARCE, SAMANEZ ARGUMEDO 1993, s. 243.



18. Malowany portal, wejście do baptysterium w kościele w Checacupe, malarz nieznanym, pierwsza tercja XVII wieku, Checacupe, Peru, fot. E. Kubiak

twierdzi Ramón Mujica Pinilla – można powiedzieć, że został schryistianizowany. Z jednej strony wizerunki Marii, aniołów arkebuzerów czy figurki aniołków na ołtarzach procesyjnych można określić jako „zindianizowane” dzięki dekoracjom z piór przystrajającym ich głowy, z drugiej zaś strony same pióra przeszły transformację znaczeniową. Z czasem trzy kolory piór pojawiające się w pióropuszkach wizerunków religijnych (niebieski, zielony i czerwony) były utożsamiane z trzema cnotami teologicznymi (wiara, nadzieja i miłość)¹⁰⁹. Pióra nadal fascynowały, ale stały się jednocześnie elementem charakteryzującym religijną sztukę regionu andyjskiego.

W kontraktach XVIII-wiecznych wymieniano także inne, bardziej szlachetne materiały, choć nie są one już tak powszechne. Z jednej strony należy to wiązać z ograniczonym użyciem bardziej kosztownych dekoracji, z drugiej zaś z lapidarną formą opisu wielu ołtarzy w umowach zlecających ich wykonanie. Wśród elementów wymienianych w ołtarzu z 1740 roku pojawiają się płyty szylkretowe¹¹⁰, natomiast w kontrakcie na wykonanie łuku triumfalnego z 1691 masa perłowa¹¹¹. Użycie droższych materiałów zależne było oczywiście od możliwości finansowych fundatorów. W najbogatszym mieście regionu andyjskiego, Potosi, w opisie ołtarza wzniesionego w czasie procesji Bożego Ciała przez mercedariuszy w 1720 roku wymieniane są nie tylko szylkret czy heban, ale także kość słoniowa¹¹².

Programy ikonograficzne ołtarzy

Programy ideowe ołtarzy procesyjnych łatwiejsze są do odtworzenia na podstawie materiału ikonograficznego niż w oparciu o zachowane kontrakty, gdzie najczęściej brak szczegółowych opisów. Na przedstawieniach ilustrujących kuzkęską procesję

¹⁰⁹ MUJICA PINILLA 1996 [1992], s. 294.

¹¹⁰ ARC, Sección Notarial, Ambrosio Arias de Lira, (25), f. 224 r.

¹¹¹ CORNEJO BOURONCLE 1960, s. 85.

¹¹² ARZÁNS ORSÚA Y VELA 2012, s. 103.

Bożego Ciała w głównych scenach ołtarzowych dominują przedstawienia religijne, co jest oczywiste. Najważniejszym wątkiem ikonograficznym jest Eucharystia, jej ustanowienie podczas Ostatniej Wieczerzy, a następnie adoracja i obrona (*defensa*). Zdaniem Carolyn Dean program ideowy cyklu malarskiego ukazujący procesję Bożego Ciała należy wiązać z osobą ówczesnego biskupa Manuela de Mollinedo y Angulo. Autorka pisze, że program wszystkich ołtarzy, a także pozostałe wątki ikonograficzne są spójne na wszystkich płótnach i mają ukazywać triumf religii katolickiej w andyjskim mieście charakteryzującym się silnymi tradycjami inkaskimi oraz osobisty udział w tych dokonaniach samego biskupa. Elementem triumfalnym, odnoszącym się zarówno do religii, jak i autora programu ideowego przedstawień, są – zdaniem Dean – wozy procesyjne obecne na niektórych obrazach cyklu (ilustr. 3). Jest to element fikcyjny w realiach kuzkańskich, konstrukcje takie nie pojawiały się w czasie procesji. Wiadomo natomiast, że wozy procesyjne z pewnością znane były biskupowi Mollinedo y Angulo, który przybył z Madrytu, gdzie w czasie procesji Bożego Ciała, ale także i innych obchodów religijnych czy świeckich były bardzo popularne. Z drugiej zaś strony obrazy cyklu kuzkańskiego charakteryzują się sporym realizmem, sportretowane zostały na nich wszystkie grupy społeczne, zilustrowano tam też elementy tradycji inkaskich przejawiające się przede wszystkim w strojach. Maszerujący w katolickiej procesji Inkowie mieli być, zdaniem Dean, świadectwem dokonania biskupa w zakresie ewangelizacji¹¹³.

Autorka zwraca także uwagę na przedstawienie Dzieciątka Jezus (*Niño Jesús*) na ołtarzu usytuowanym przed kościołem jezuitów (ilustr. 14). Strój małego Chrystusa jest typowy dla wyobrażeń europejskich, wiadomo jednak, że prezentowany na obrazie wizerunek łączyć należy z bractwem funkcjonującym w owym czasie w kościele jezuitów i zrzeszającym ludność indiańską. Według relacji opisującej święto beatyfikacji Ignacego Loyoli (1610) rzeźba Chrystusa należąca do tego bractwa została określona jako „Dzieciątko Jezus w stroju Inki”¹¹⁴. Wiadomo, że Manuel de Mollinedo y Angulo wprowadzał restrykcje w kwestii używania inkaskich insygniów władzy, a także wykorzystywania ich przy dekoracji wizerunków religijnych. Biskup zarządził zdjęcie z głowy dziecięcych wizerunków Chrystusa *mascapachy*¹¹⁵, a niekiedy również emblematów słonecznych¹¹⁶. W Cusco zalecenie to

¹¹³ DEAN 2002 [1999], s. 90–91; Carolyn Dean zgadza się z hipotezą Teresy Gisbert (1985, s. 243), że najprawdopodobniej za sprawą biskupa Manuela de Mollinedo y Angulo w Cusco pojawiła się publikacja opisująca Święto Matki Boskiej Niepokalanie Poczętej odbywające się w Walencji. Jest ona autorstwa Juana Bautisty Valdy z 1663 roku i zawiera grafiki ukazujące wozy procesyjne. To one bez wątplenia posłużyły jako wzory naśladowane na obrazach serii kuzkańskiej.

¹¹⁴ DEAN 2002 [1999], s. 91; (...) *niño Jesus en habito de Inga*; pełny opis święta: *Relación de la Fiesta 1610* 1923, s. 446–454; *Relación de la fiesta 1610* 2000, s. 156–161.

¹¹⁵ „*Mazkha paycha* – chwast noszony na opasce na głowie, symbol władzy Zapay Inki”, SZEMIŃSKI, ZIÓŁKOWSKI 2006, s. 344.

¹¹⁶ Słońce, czyli Inti, pełniło rolę najważniejszego bóstwa w panteonie Inków, a jego symbolem była tarcza słoneczna. Głównymi świętami w roku ceremonialnym Inków były *Intip Raymi* (wyznaczone przez przesilenie czerwcowe), *Qhapaq Raymi* (przesilenie grudniowe) oraz

dotyczyło wizerunku w świątyni parafialnej San Jerónimo oraz figurek znajdujących się w kościołach regionu kuzkeńskiego w Andahuaylillas i Caycay¹¹⁷.

Kult samego Dzieciątka Jezus wywodzi się z Europy, na południu Hiszpanii był bardzo rozwinięty, zachowało się tam wiele wizerunków dziecięcego Chrystusa zarówno wykonanych techniką rzeźbiarską¹¹⁸ (ilustr. 19), jak i malowanych. Jednak w andyjskich wizerunkach *Niños Inkas* można dostrzec element synkretyzmu religijnego, który był charakterystyczny dla silnie zindianizowanych regionów wyżynnych. Pomimo inicjatyw biskupa Mollinedo y Angulo tradycja przedstawień Dzieciątka Jezus jako króla inkaskiego pozostała. Świadczą o tym zachowane XVIII-wieczne obrazy ukazujące dziecięcą postać Chrystusa, który w jednej ręce trzyma krzyż lub glob ziemski, a drugą ma uniesioną w geście błogosławieństwa (co akurat zgodne jest z ikonografią europejską), przykuwa jednak uwagę nakrycie głowy i mascapaicha opadająca na czoło. Przedstawienie takie określane jest jako *Niño Jesús de Huancaca*¹¹⁹ (ilustr. 20). Obecność tradycji tworzenia i funkcjonowania takich przedstawień potwierdzają również informacje zawarte w dokumentach archiwalnych. Co prawda biskup Mollinedo y Angulo nakazał zdjęcie mascapaichy i emblematu słonecznego z figurki Jezusa w kościele San Jerónimo, jednak w inwentarzu powstałym pomiędzy rokiem 1734 a 1740 czytamy, że wśród innych wizerunków nadal znajduje się „dwoje Dzieciątek, które nazywa się Inkami”¹²⁰.

Przedstawienia takie jak Ostatnia Wieczerza, powtarzające się sceny adoracji Eucharystii, Ukrzyżowania czy też wizerunki samej monstrencji są typowe dla całego świata chrześcijańskiego. Wśród motywów ukazanych w ołtarzach wzniesionych z okazji obchodów Bożego Ciała w moim przekonaniu na uwagę zasługuje kompozycja obronę Eucharystii (ilustr. 21), która jest odmienna od przedstawień

święto oczyszczenia (*Zitwa*) dedykowane Księżycowi, przypadające w miesiącu *Quya Raymi*; SZEMIŃSKI, ZIÓŁKOWSKI 2006, s. 211.

¹¹⁷ CAHILL 2000, s. 118; oryginał dokumentu znajduje się w Archivo General de Indias (Sewilla, Hiszpania) (AGI, Audiencia de Lima, Leg. 306). Dokument został niedawno wydany w całości; *Vissita Eclesiástica 1687* 2008, s. 137–185. *Andahuaylillas (...) al Niño Jesús que está en un altar de la iglesia se le quite la mascapaycha y se le pongan o rayos o corona imperial* (*Vissita Eclesiástica 1687* 2008, s. 146); Caycay: (...) *Que se quite la mascapaycha al Niño Jesús que está en la iglesia y se le pongan o rayos o corona imperial* (*Vissita Eclesiástica 1687* 2008, s. 150); San Jerónimo: (...) *Que se quite al Niño Jesús que está en un altar del cuerpo de la iglesia la mascapaycha y el sol que tiene en el pecho y se le dexten los rayos solamente que están en la cabeza* (*Vissita Eclesiástica 1687* 2008, s. 142). Instrukcje dla kościoła San Jerónimo z 1687 roku zostały również zanotowane w *Libro de Fabrica*, dotyczyły także usunięcia z wizerunku Dzieciątka mascapaichy i symbolu słonecznego; (AAC, Fabrica e inventario, Iglesia de San Jerónimo, 1672–1814, f. 26 v.). Na temat kultu Dzieciątka Jezus jako króla Inki w kościele jezuitów w Cusco i w Limie patrz także: MUJICA PINILLA 2016, s. 61–85.

¹¹⁸ Między innymi słynny andaluzyjski artysta Pedro de Mena rzeźbił postacie *Niño Jesús triunfante*, a także dziecięce wizerunki Jana Chrzyciela; GILA MEDINA 2018, s. 117–120. Autorem dziecięcych postaci Chrystusa był ponadto Juan Martínez Montañés, ROMERO TORRES 2009, s. 124–131; BARTOLOMÉ GARCÍA 2014, s. 27–35. Na temat artystów andaluzyjskich działających w hiszpańskich koloniach Ameryki Łacińskiej patrz: ESPINOSA SPÍNOLA 2018.

¹¹⁹ ESTENSSORO FUCHS 2005, s. 137–141.

¹²⁰ *Yt.n dos Niños q[ue] llaman el Ynga*, AAC, Colonia, Iglesia de San Jerónimo, sygn. II, 5, 93, f. 1 v.



19. Juan Martínez Montañés, *Niño Jesús Triunfante*, rzeźba drewniana polichromowana, 1606, *El Sagrario*, Sewilla; Pedro de Mena, *Niño Jesús Triunfante*, Casa Ajsaris, Granada, ostatnia tercja XVII wieku; *Niño Jesús Triunfante*, anonim, XVII wiek, kolekcja katedralna w Sewilli; Hiszpania, fot. E. Kubiak



20. *Niño Jesús* z ołtarza Dzieciątka Jezus, obraz z przedstawieniem zakonu jezuitów, cykl malarski Corpus Christi, ok. 1675–1680, olej na płótnie, Museo de Arte Religioso, Cusco, Peru, fot. E. Kubiak; *Niño Jesús de Huanca w stroju inkaskim*, XVIII wiek, kolekcja prywatna Buenos Aires, Argentyna, fot. Héctor Schenone; *Niño Jesús de Huanca w stroju inkaskim* XVIII wiek, kolekcja prywatna Lima



21. *Obrona Eucharystii*, obraz z przedstawieniem bractw św. Róży z Limy i Matki Boskiej Niepokalanie Poczętej (La Linda), cykl malarski Corpus Christi, ok. 1675–1680, olej na płótnie, Museo de Arte Religioso, Cusco, fot. E. Kubiak 2018; *Obrona Eucharystii*, obraz anonimowy, XVIII wiek, Centro Cultural Museo San Francisco, La Paz, Boliwia, fot. E. Kubiak

europijskich i charakterystyczna dla sztuki kolonialnej Peru. W kuzkańskiej scenie z ołtarza procesyjnego zachowane zostały najważniejsze elementy kompozycji tego typu. Zwykle artyści przedstawiający temat obrony Eucharystii odwoływali się do tego samego schematu ikonograficznego – w centrum umieszczano Najświętszy Sakrament, obok broniącego go króla Hiszpanii, a po drugiej stronie niewiernego w orientalizującym stroju próbującego obalić monstrancję. Taki właśnie schemat zastosowano w Cusco. Przedstawienie na kuzkańskim ołtarzu procesyjnym znów nie było jednostkowe. W 1720 roku podczas procesji Bożego Ciała w Potosi zakon mercedariuszy wznosił ołtarz z podobnym przedstawieniem¹²¹, z centralną sceną obrony Eucharystii umieszczoną pod główną kopułą:

(...) a tam monstrancja Pańska, po prawej stronie wizerunek władcy Filipa V, niech Bóg [Go] zachowa (w bogatym stroju i ozdobami z bardzo kosztownymi kamieniami, ze szpadą w prawej ręce i rezerwuarum monstrancji w lewej jako broniącego wiary), po prawej, po przeciwnej stronie Turek (także w ozdobach i z drogimi kamieniami, które w wizerunkach tych dwóch książąt wyglądają na [wartość] większą niż 100,000 pesos za precjoza)¹²².

¹²¹ MUJICA PINILLA 2000, s. 282.

¹²² (...) *y allí la custodia del Señor, al lado derecho una imagen del señor Felipe V, que Dios guarde (con rico vestido y joyas de pedrería muy preciosa, con espada en la mano derecha y con la siniestra tomando el viril como defendiendo la fe), al lado izquierdo el turco como opuesto (también arreado de joyas y piedras preciosas, que en las imágenes de estos dos príncipes se veían más de 100,000 pesos de joyas)*; ARZÁNS ORSÚA Y VELA 2012, s. 103.

Zdaniem Ramóna Mujiki Pinilli kluczowe dla stworzenia takiego schematu ikonograficznego były fragmenty kazania o cechach panegiryku wychwalającego przymioty króla, wygłoszonego przez Juana de Espinose Medrano w czasie egzekwii Filipa IV odprawianych w katedrze w Cusco¹²³. Duchowny wielokrotnie określał władcę Hiszpanii mianem lwa (*león austriaco, el austriaco león de España* itp.), jednocześnie podkreślając jego zasługi w kwestii propagowania kultu Eucharystii i umocnienia go dla potomnych, a także zapewniania obrony w razie niebezpieczeństwa. Czytamy:

Krótko mówiąc, austriacki lew, w którego ostatnich rykach słyszano tylko polecenie, by sprawowanie kultu Eucharystii kontynuowali jego potomkowie; wszystko było nakazem oddawania czci najwielebniejszemu Sakramentowi (...). Wielkim księciem był Filip Czwarty, bez wątpienia¹²⁴.

Dalej autor opisuje też postać króla, który w zbroi, ze szpadą, jest obrońcą religii i Eucharystii. Kończy ten fragment słowami: „Lew jest tym, który z rapierem będzie bronił ołtarza i boskiego stołu”¹²⁵ – czyli miejsca sprawowania Eucharystii. Oczywiście nie ma pewności, że kazanie to było inspiracją dla kompozycji malarzskich prezentujących obronę Eucharystii rozpowszechnionych w andyjskim Peru, faktem jest jednak, że przedstawienia takie powstawały na początku w kręgu sztuki kuzkańskiej, z czasem zyskując coraz większy zasięg¹²⁶. Na stworzenie nowej ikonografii miały także wpływ grafiki z alegorycznymi wizerunkami Filipa IV, który z uniesioną szpadą broni symbolicznie przedstawionej Eucharystii (monstrancji lub kielicha z Najświętszym Sakramentem). Ilustracja taka znajduje się między innymi w publikacji Martín de Very *Instrucción de eclesiásticos*, wydanej w Madrycie w 1630 roku¹²⁷ (ilustr. 22). Postać królewska obecna na peruwiańskich obrazach ukazujących obronę Eucharystii koresponduje z epoką powstania przedstawienia. Według José de Mese i Teresy Gisbert pierwszym władcą broniącym Eucharystii na andyjskich płótnach był Filip IV, a ostatnim Karol IV¹²⁸. Wiele z tych obrazów ma cechy zindywidualizowane, pojawia się w nich ikonografia szczególnie związana z miejscem powstania kompozycji. Obraz, który przywołany został w celu porównania z ołtarzową obroną Eucharystii i stanowi przykład ilustrujący andyjską ikonografię, znajduje się w El Centro Cultural Museo San Francisco w La Paz w Boliwii. Ponad głowami głównych bohaterów widać na niebie Boga Ojca i gołębicę Ducha

¹²³ MUJICA PINILLA 2000, s. 282.

¹²⁴ *León austriaco, en fin, en cuyos últimos rugidos no se oyó más que encargar el culto de la Eucaristía a su descendencia; todo fue recomendar la veneración del angostísimo Sacramento (...). Príncipe grande fue Filipo Cuarto, no hay que dudarlo*; ESPINOZA MEDRANO 2011 [1695], s. 283.

¹²⁵ (...) *el León es el que con el estoque defenderá ese altar y esa divina mesa*, tamże, s. 285.

¹²⁶ MUJICA PINILLA 2009, s. 1142–1152.

¹²⁷ Tamże, s. 1145–147; grafika znajduje się w początkowej części książki, strony nienumerowane: VERA 1630.

¹²⁸ MESA, GISBERT 1982, s. 308.

Świętego (tworzących wraz z znajdującym się poniżej Najświętszym Sakramentem, czyli ciałem Chrystusa, Trójcę Świętą), a także unoszące się na obłokach wizerunki Ojców Kościoła. Najciekawsze jest jednak przedstawienie globu ziemskiego, na którym wsparta została kolumna z umieszczonym w monstrancji Najświętszym Sakramentem. Kulę ziemską ozdobiono widokiem Cerro Rico, wzgórza górującego nad Potosi, które dzięki znajdującym się tam złożom srebra było źródłem bogactwa Hiszpanów¹²⁹ i symbolem górnego Peru (*Audiencia de Charcas*).

Także portrety władców Hiszpanii były stałym elementem pojawiającym się w dekoracji ulic w czasie świąt i procesji. Oczywiście najbardziej eksponowane były w czasie celebracji związanych z konkretnymi postaciami domu królewskiego, czyli w czasie świąt upamiętniających narodziny i proklamacje, a także podczas egzekwii, jednak również w czasie procesji religijnych istotną była symboliczna obecność króla, bo takie znaczenie możemy przypisywać eksponowaniu portretów królewskich¹³⁰.

Ostatnim typem ikonograficznym, który wydaje się interesujący w dekoracjach okazjonalnych miasta podczas procesji Bożego Ciała, są kompozycje pejzażowe. Choć są to przedstawienia świeckie, umieszczano je zarówno na ołtarzach, wśród obrazów stanowiących tło dla okazjonalnych konstrukcji ołtarzowych, jak i na łukach triumfalnych wznoszonych w czasie świąt religijnych (ilustr. 23). Zwykle były to widoki, krajobraz z dominantą w postaci drzewa na pierwszym planie, nisko umieszczonym horyzontem, wzgórzami i ruinami, z wykorzystaniem perspektywy powietrznej, w których dalszy plan i znaczną odległość zaznaczono niebieską barwą. Jest to o tyle ciekawe, że w malarstwie kuzkeńskim zdecydowanie dominują tematy o charakterze religijnym, a obrazów o tematyce świeckiej pozostało niewiele, wśród nich zdecydowanie prym wiodą portrety. Znamy nieliczne przykłady pejzaży i kompozycji mitologicznych, kilka z nich się zachowało, zaś o istnieniu kilku kolejnych dowiadujemy się ze wzmianek w dokumentach archiwalnych. Informacje te

¹²⁹ Inne przedstawienia patrz także: MUJICA PINILLA 2002, s. 281–283; oraz na temat przedstawień eucharystycznych w malarstwie kolonialnego Peru: KUBIAK 2011, s. 213–242; oraz związki ikonografii eucharystycznej z ikonografią monarchii hiszpańskiej: MUJICA PINILLA 2009, s. 1098–1167.

¹³⁰ W tym miejscu możemy przypomnieć koncepcję „podwójnego ciała króla” opisaną przez Ernsta Kantorowicza (1957). Autor odnosi się w swoim tekście do ogólnie przyjętej anglosaskiej tradycji powstałej w średniowieczu. Zgodnie z tą tradycją król posiada dwa ciała. Pierwsze jest ciałem naturalnym (*body natural*), które jest materialne i śmiertelne, jak każdego człowieka. Drugie ciało możemy nazwać ciałem politycznym (*body politic*), którego nie można ani zobaczyć, ani dotknąć, i ma charakter symboliczny, składa się z polityki i rządów, jest przeznaczone do sprawowania władzy nad ludem i charakteryzuje się ponadczasowym idealnym stanem (KANTOROWICZ 2012, s. 41–43). Drugie ciało, dzięki swojemu symbolicznemu charakterowi, może zostać zmultiplikowane i jego obecność może być manifestowana w różnych miejscach jednocześnie poprzez portrety albo pomniki komemoratywne (KUBIAK 2014, s. 90; patrz także: MÍNGUEZ CORNELLES 2016, s. 68–91). Tradycja ta, tak rozbudowana w średniowieczu, ma swoje korzenie w zwyczajach czasów starożytnych okresu Imperium Rzymskiego, kiedy to wizerunki cesarza (portrety, figury, popiersia) rozsyłano do wszystkich prowincji, wszystkich miast całego imperium, gdzie otaczano je kultem podobnym do kultu władcy (KOLB 2008, s. 41). Tradycja średniowieczna znalazła także echo w sposobie pojmowania symbolicznej obecności władcy w okresie renesansu i baroku.



Filipe III Rey delas Españas ydelas Indias
Propugnaculo dela Catholica Fe, amparo dela Christiana pie-
dad, ydefensa dela verdadera religion. J. de Noort. P.

22. Juan de Noort d. Matriti, *Portret Filipa IV jako obrońcy religii katolickiej i Najświętszego Sakramentu*, Vera 1631, fot. E. Kubiak



23. Pejzaże, fragmenty dekoracji łuku triumfalnego na obrazie procesji z zakonem mercedariuszy, cykl malarski *Corpus Christi*, ok. 1675–1680, olej na płótnie, Museo de Arte Religioso, Cusco, Peru
fot. E. Kubiak

pochodzą z kontraktów lub testamentów, do których niekiedy dołączano inwentarze dóbr zmarłego. Ramón Gutiérrez, charakteryzując dekoracje wnętrz kuzkańskich domów kolonialnych, pisze o istnieniu obrazów o świeckiej tematyce i powołuje się między innymi na umowę zawartą pomiędzy Franciso de Suazo y Carabajal i malarzem Carlosem Sánchezem de Medina i dotyczącą przygotowania obrazów o tematyce mitologicznej. W kontrakcie wymienione zostały tytuły kompozycji: *Zniszczenie Troi, Świątynia Diany, Uczta Bogów*¹³¹. Gutiérrez wspomina też, że Antonio de Ochoa Iturmendo deklaruje jako swoją własność sześć „tapiserii do powieszenia z historią Herkulesa”¹³².

Warto też wspomnieć, że również w innych miastach andyjskich kompozycje pejzażowe czy mitologiczne pojawiały się jako tematy przedstawień towarzyszących świętom kościelnym. W Potosi na ołtarzu wzniesionym przez mercedariuszy

¹³¹ GUTIÉRREZ 1981, s. 52.

¹³² (...) *tapices de colgar de la Historia de Hércules*; ARC, Sección Notarial, Lorenzo Messa Andueza, 1679, cyt. za: GUTIÉRREZ 1981, s. 52.



24. Melchor Pérez Holguín, Wjazd Wicekróla Morcillo do Potosi w 1718 roku, 1721, fragment ukazujący dekorację okazjonalną – obrazy z przedstawieniem Erosa i Anterosa oraz Ikara i Dedala, Museo de América, Madryt, Hiszpania, fot. E. Kubiak

w 1720 roku w czasie procesji Bożego Ciała obok wizerunków Chrystusa, Matki Boskiej i świętych znajdowały się także „liczne historie pędzla niderlandzkiego i rzymskiego”¹³³, być może część z nich miała charakter świecki. Wiemy natomiast, że przedstawienia mitologiczne uświetniały wjazd do Potosi wicekróla Diego Morcillo Rubio de Auñón de Robledo. Uroczystość odbyła się 25 kwietnia 1716 roku i została uwieczniona na obrazie przez Melchora Péreza Holguína w 1718 roku, gdzie widać okazjonalne dekoracje, które odmieniły miasto. Obok bramy triumfalnej¹³⁴, bogatych tkanin i chorągwi, którymi przyozdobiono mury domów i kościołów, można dostrzec obrazy o tematyce mitologicznej i alegorycznej (ilustr. 24). Program został omówiony przez Lucię Querejazu Escobari, która wśród przedstawień wymienia Ikara i Dedala, Erosa i Anterosa, Merkurego i Argosa, sen Endymiona, Eneasza i Anchizesa oraz Kolosa Rodyjskiego¹³⁵. Niestety tym razem kronikarz Arzáns Orsúa y Vela nie opisał szczegółowo tematyki przedstawień, wspomina tylko, że wśród zawieszonych dekoracji były „obrazy znakomitego pędzla, pejzaże i portrety”¹³⁶.

¹³³ ARZÁNS ORSÚA Y VELA 2012, vol. 3, s. 103.

¹³⁴ Bartolomé Arzáns Orsúa y Vela wspomina, że w czasie ingresu ustawiono 2 duże łuki triumfalne oraz 120 małych wykonanych ze srebra; tamże, s. 47–48.

¹³⁵ QUEREJAZU ESCOBARI 2007, s. 152–154.

¹³⁶ (...) *cuadros de primorosos pinceles, países y retratos*; ARZÁNS ORSÚA Y VELA 2012, vol. 3, s. 49.

Podsumowanie

Z powodu braku zachowanych źródeł trudno rozstrzygnąć, jak prezentowały się dekoracje okazjonalne z XVI i pierwszej połowy XVII wieku, ale na podstawie późniejszych, dostępnych przekazów można stwierdzić, że ołtarze wznoszone w Cusco w czasie procesji Bożego Ciała miały ustaloną formę. Przeważały kompozycje piramidalne, dekoracje charakteryzowały się przepychem, mając za zadanie uświetnić obchody religijne, ale także stanowiąc element manifestacji bogactwa i przekonań religijnych zarówno pomysłodawców, jak i fundatorów, a być może i samych artystów. Warto zaznaczyć, że obok ołtarzy procesyjnych w czasie Bożego Ciała wznoszono nieustępujące im bogactwem łuki triumfalne (*arcos triunfales*); jako przykład może posłużyć opis łuku, który miał być wzniesiony na Boże Ciało w 1702 roku. Cech bawełniarzy, jedwabników i pasamoników zlecił wybudowanie łuku „według rysunku, który ma kolumny salomonowe skręcone na czterech podstawach”¹³⁷. Te, które widać na obrazach kuzkeńskiego cyklu malarskiego *Corpus Christi*, także prezentują się niezwykle okazale. W czasie procesji Bożego Ciała bardzo istotnym elementem były również *andas*, o które dbały konfraternie opiekujące się konkretnymi wizerunkami. Bractwa religijne przynależne do parafii i kościołów zakonnych zlecały ich wykonanie lub odnowienie i powtórna dekorację¹³⁸.

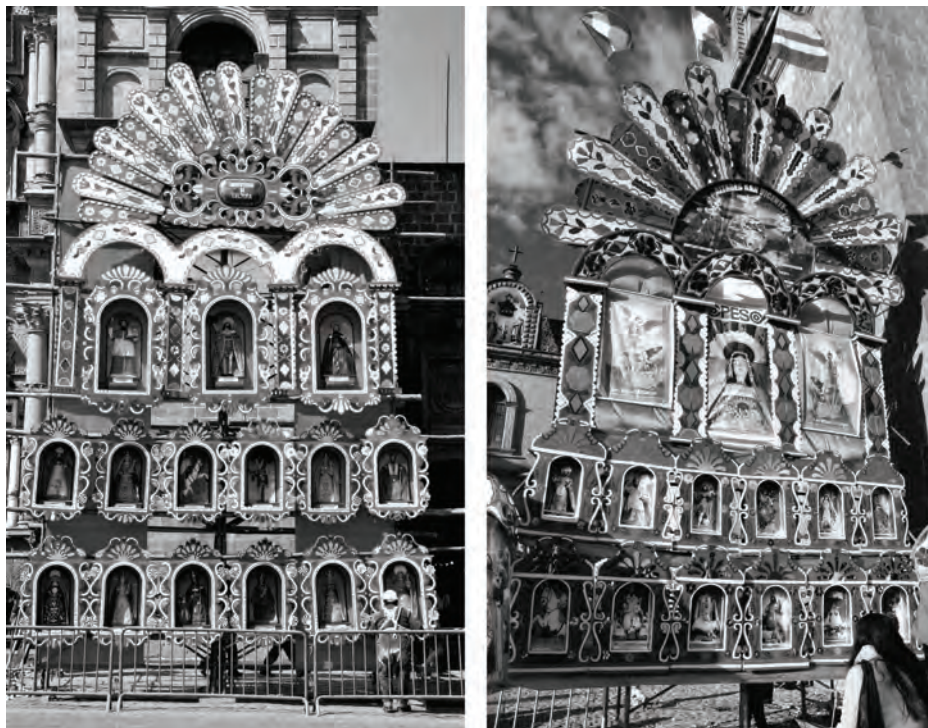
Ignacio de Castro pozostawił opis święta celebrowanego w 1787 roku, starając się jak najwierniej oddać jego przepych:

To co można obejrzeć w Cusco w czasie Bożego Ciała, nie ma swojego odpowiednika w Ameryce. Wznosi się na ulicach i placach wystawne Ołtarze, o wyjątkowej konstrukcji, harmonijnej strukturze i dekoracjach manifestujących bogactwo [które się przejawia] w szlachetnych metalach, klejnotach o znacznej wartości, rzadkich drogocennieściach. Można zobaczyć czasem chodniki wyłożone prętami ze srebra (...); i rywalizują ci, którzy wnoszą te Ołtarze, by się prześcignąć. Wnoszą też Łuki triumfalne tak samo kosztowne jak Ołtarze; ozdabiają przepięknie ulice, drzwi, balkony, okna i portyki. Wszystkie parafie konkurują Wizerunkami swoich Świętych Patronów niesionych na *andas*, już to wykonanych z prawdziwego srebra albo po mistrzowsku rzeźbionych i złożonych, dekorowanych sztucznymi kwiatami ze złota, srebra i jedwabiu¹³⁹.

¹³⁷ CORNEJO BOURONCLE 1960: 257; (...) *conforme el dibujo que tiene con las columnas salomónicas torcidas de cuatro pies*, ARC, Sección Notarial, Francisco Maldonado (207), f. 176 r.

¹³⁸ I tak kontrakty na prace artystyczno-rzemieślnicze przy *andas* zawarły: Cofradía de Nuestra Señora de Gracia założona w klasztorze San Agustín (CORNEJO BOURONCLE 1960, s. 83); Cofradía de Nuestra Señora de las Nieves założona w klasztorze La Merced (tamże, s. 230); Cofradía de Nuestra Señora del Rosario założona w klasztorze Santo Domingo (tamże, s. 256); Cofradía de Santo Cristo (tamże, s. 265).

¹³⁹ *La que se ve en la Fiesta de Corpus no tiene consonante en la America. Se erigen en calles y plazas suntuosísimos Altares, de extraordinaria elevación, de harmoniosa estructura, de ornato en que se ostenta la riqueza en metales preciosas, joyas de mucho precio, alhajas raras. Se ha visto algu-*



25. Ołtarze procesyjne wzniesione podczas procesji Bożego Ciała w 2013 roku, Cusco, Peru
 fot. E. Kubiak

Do dziś w czasie procesji Bożego Ciała wznoszone są ołtarze (ilustr. 25). Wyglądają one inaczej, choć formę niektórych elementów można zestawić z dawnymi kompozycjami ołtarzowymi znanymi z kolonialnego Cusco. Zmienili się także fundatorzy. Prezentowane tutaj ołtarze pochodzą z procesji z 2013 roku, zostały wzniesione przez „bractwa”, ale już o charakterze publicznym. Pierwszy, usytuowany przed kościołem jezuitów, ufundowało Ministerio de Cultura, drugi zaś, ustawiony w sąsiedztwie fasady katedry, powstał w ramach projektu COPESCO – CUSCO (Proyecto Especial Regional Plan COPESCO) podległego Rządowi Regionalnemu w Cusco (Gobierno Regional Cusco).

nas veces enlozado en pavimento de barras de plata (...); y compiten los que fabrican estos Altares; se entapizan con hermosura las calles, puertas, balcones, ventanas, porticos. Todas las Parroquias concurren con las Imágenes de sus Santos Titulares en Andas ya de plata de realze, ya de delicada talladura y dorado, amenizadas con flores artificiales de oro, plata y seda; CASTRO 1978 [1787], s. 57.

Bibliografía

Źródła rękopiśmienne

- AAC, Cuenta de Belén (1788–1800) – Archivo Arzobispal del Cusco, *Cuenta de razón de entradas y salidas de fábrica de la Iglesia parroquial de Belén, hecha por el fabriquero Isidro Laguna, correspondiente a los años 1788 hasta 1800*, sygn. LVI, 3b, 60.
- AAC, Cuentas de Cofradía (1788–1800) – Archivo Arzobispal del Cusco, *Cuentas de la Cofradía de Nuestra Señora correspondientes a los años 1788–1800*, sygn. LVI, 3b, 62.
- AAC, Parroquia de los Naturales, *Libro de Cabildo (1602–1626)* – Archivo Arzobispal del Cusco, *Libro de Cabildo y Ayuntamiento de la Parroquia de la Purificación de Hospital de Naturales*, 1602–1626.
- AAC, Fabrica e inventario, Iglesia de Santa Ana, 1836–1874 – Archivo Arzobispal del Cusco, *Fabrica e inventario, Iglesia de Santa Ana, 1836–1874*.
- AAC, Fabrica e inventario, Iglesia de San Jerónimo, 1672–1814 – Archivo Arzobispal del Cusco, *Fabrica e inventario, Libro de de la Fabrica de la yglesia de la Parroquia de San Jerónimo, 1672–1814*.
- AAC, Colonia, Iglesia de San Jerónimo, sygn. II, 5, 93 – Archivo Arzobispal del Cusco, *Memoria y Razon dela Yg[lesi].a deesta Prroquia de S[a].n Gero[ni].mo que hizo el Ill[ustrisi].mo Senor D[octo].r D[o].n Juan de Sarricolea, y Olea deprisiono Obispol dela Gran Ciudad del Cuzco = en esta visita que hisa reconocio la Yg[lesi].a de d[ic]ha parroquia y hallo lo Referido*.
- AAC, Colonia, Cofradías, 1653–1768, Stma. Vera Cruz – Archivo Arzobispal del Cusco, *Colonia, Cofradías, Libro de Cofradía de Santa Cruz en la parroquia San Jerónimo, 1653–1768*.
- AAC, Colonia, Cofradías, 1661–1768, S. Jerónimo – Archivo Arzobispal del Cusco, *Colonia, Cofradías, Libro de Cofradía de San Jerónimo en la parroquia San Jerónimo, 1661–1768*.
- AGNP, Fondo: Temp. (Inventarios), Caja 1, Legajo 13 (1767) – Archivo General de la Nación (Perú), Lima, Temp. (Inventarios), Caja 1, Legajo 13 (1767), *Testimonio de los autos y diligencia que se siguieron para ocupar el colegio de la Transfiguración de que los PP de la Compañía de Jesús, e inventarios que entonces hicieron de los muebles y enseres del dicho Colegio altares y ornamentos de su Iglesia*, 68 ff.
- AGI, Audiencia de Lima, Leg. 306 – Archivo General de Indias, Audiencia de Lima, Legajo 306, *Resumen de la vissita eclesiástica que hiso de los beneficios curados que hay en las provincias de Quispicancha, Paucartambo, Calca y Lares, marquesado de Oropesa y parte de la de Abancay, pertenecientes al obispado del Cuzco. Año de 1687*.
- ANCh, Fondo Jesuitas, sygn. 347 – Archivo Nacional de Chile (Santiago de Chile), Fondo Jesuitas, sygn. 347, *Inventario de la capilla y cofradía de Nuestra Señora de Loreto, y otras*, ff. 263 r.–273 v.
- ARC, Intendencia, Real Hacienda, Legajo 171 – Archivo Regional del Cusco, Intendencia, Real Hacienda, Legajo 171, *Expediente Relativo a que no se disparen fuegos artificiales quarto quadras en contorno de donde existen los almacenes de Polbora, y los que hubiese de haber en otras Partes hayan de ser precisamente presidida diligencia de este Gobierno (1785)*.
- ARC, Sección Notarial, Gregorio Serrano Basquez (62) – Archivo Regional del Cusco, Sección Notarial, Escribano Gregorio Serrano Basquez, Protocolo núm. 62, *El contrato entre Salvador Sanchez con Francisco Muñoz (1.03.1712)*, f. 92 v.–93 r.
- ARC, Sección Notarial, Amrosio Arias de Lira (25) – Archivo Regional del Cusco, Sección Notarial, Escribano Amrosio Arias de Lira, Protocolo núm. 25, *El concierto entre Gerónimo de Lozada con P. Lanilla, A. Flores, R. Aspilcueta (16.03.1739)*, f. 36 v.–f. 37 r.; *El concierto entre Gerónimo de Lozada con diputados del comercio (20.03.1740)*, f. 224 r.–225 v.

- ARC, Sección Notarial, Francisco Maldonado (207) – Archivo Regional del Cusco, Sección Notarial, Escribano Francisco Maldonado, Protocolo núm. 207, *Con.º entre Joseph de Ochoa con Pedro de Vidauere y otros (18.05.1702)*, f. 176 r.–176 v.
- ARC, Sección Notarial, Mathias Ortega Ximenez (313) – Archivo Regional del Cusco, Sección Notarial, Escribano Mathias Ortega Ximenez, Protocolo núm. 313, *El concierto entre gremios y Juan de Becerra (30.04.1718)*, f. 121 r.–121 v.
- ARC, Sección Notarial, Mathias Ortega Ximenez (318) – Archivo Regional del Cusco, Sección Notarial, Escribano Mathias Ortega Ximenez, Protocolo núm. 318, *El concierto entre Juan de Becerra con Manuel Sanchez Jurado, Matias Palomino, Francisco Tamaran y Juan Flores (06.04.1723)*, f. 90 v.–f. 91 r.
- ARC, Sección Notarial, Agustin de Aguila Morillas, (18) – Archivo Regional del Cusco, Sección Notarial, Escribano Agustin de Aguila Morillas, Protocolo núm. 18, *El concierto entre Juan de Becerra con bachillero Nicolas y Solis presbítero (28.01.1721)*, f. 207 r.–f. 207 v.

Źródła drukowane i słowniki

- ARZÁNS ORSÚA Y VELA 2012 [1965] – Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela, *Historia de La Villa Imperial de Potosí*, wyd. Lewis Hankey, Gunnar Mendoza, vol. 1–3, Rhode Island 2012 [1965].
- BLANCO 1974 [1834] – José María Blanco, *Diario del viaje del presidente Orbegoso al sur del Peru*, wyd. Félix Denegri Luna, Lima 1974.
- CARRÍO DE LA VENDERA 1985 [1775] – Alonso Carrió de la Vendera, *El Lazarillo de ciegos caminantes*, wyd. Antonio Lorente Medina, Barcelona 1985.
- CASTRO 1978 [1787] – Ignacio de Castro, *Relación del Cuzco*, wyd. Carlos Danie, Valcárcel, Lima 1978.
- DRAE 2018 – *Diccionario de la lengua española* (Real Academia Española), Edición del Tricentenario, dostęp online: <https://dle.rae.es/?w=diccionario> [data dostępu: 24.01.2019].
- ESPINOZA MEDRANO 2011 [1695] – Juan Espinoza Medrano, *Sermón a las exequias de Don Felipe Cuarto, Rey de las Españas, nuestro señor. Año 1666*, [w:] Juan de Espinosa Medrano, *La Novena Maravilla*, wyd. Luis Jaime Cisneros, José A. Rodríguez Garrido, Lima 2011, s. 281–287.
- ESQUIVEL Y NAVIA 1980 [c. 1749] – Diego de Esquivel y Navia, *Noticias cronológicas de la gran ciudad del Cuzco*, wyd. Félix Denegri Luna, Lima 1980.
- GARCILASO DE LA VEGA 1944 [1617] – Inca Garcilaso de la Vega, *Historia General del Perú*, vol. 3, Buenos Aires 1944.
- Procesión 1692*, 2000 – *Procesión de Nuestra Señora de Loreto, 1692*, [w:] Peter T. Bradley, David Cahill, *Habsburg Peru. Images, Imagination and Memory*, Liverpool 2000, s. 161–162.
- Relación de la Fiesta 1610*, 1923 – *Relación de la Fiesta, 1610*, [w:] *Festividades del tiempo heroico del Cuzco*, wyd. Carlos A. Romero, „Inca”, vol. 1, nr 2 (1923), s. 447–454.
- Relación de la fiesta 1610*, 2000 – *Relación de la Fiesta, 1610*, [w:] Peter T. Bradley, David Cahill, *Habsburg Peru. Images, Imagination and Memory*, Liverpool 2000, s. 156–161.
- SANTANDER 1748 – José Antonio Santander, *La lealtad satisfecha, el jubilo ensalzado, y gratos reconocimientos de la fidelidad conque expreso su sentimiento la... Ciudad del Cuzco en las Exequias del S.D. Phelipe V*, Lima: en la Imprenta que está en la Plazuela del pie del Cerro, 1748.
- TOLEDO 1924 – Francisco de Toledo, Libro de visita general del virrey don Francisco de Toledo, 1570–1575, wyd. Carlos A. Romero, „Revista Histórica”, 7(2) (1924), s. 113–216.
- Vissita Eclesiástica 1687*, 2008 – *Resumen de la vissita eclesiástica que hizo de los beneficios curados que hay en las provincias de Quispicancha, Paucartambo, Calca y Lares, marquesado de Oropesa y parte de la de Abancay, pertenecientes al obispado del Cuzco. Año de 1687*, [w:] Pedro Guibovich Prez, Luis Eduardo Wuffarden, Sociedad y gobierno episcopal: las visitas del obispo Manuel Mollinedo y Angulo (Cuzco 1674–1694), Lima 2008, s. 137–184.

VERA 1630 – Martín de la Vera, *Instrucion de Ecclesiasticos preuia i necessaria. Al buen uso y practica de las Çeremonias mui util y prouechosa a Ecclesiasticos y seglares para saber como ande orar j adorar a Dios en lo diuino j onrrar a los ombres en lo politico. Dedicala j consagrara con todo acatamiento a la piedad del no menos pio qye Catolico Monarca D. Filipe IIII N. S.^r Rei de las Españas y de las Indias*, Madrid 1630.

Opracowania

- AMADO GONZALES 2017 – Donato Amado Gonzales, *El estandarte real y la masacaypacha. Historia de una institución inca colonial*, Lima 2017.
- BAKER 2008 – Geoffrey Baker, *Imposing Harmony. Music and Society in colonial Cuzco*, Durham–London 2008.
- BARTOLOMÉ GARCÍA 2014 – Fernando R. Bartolomé García, *Un niño Jesús del círculo de Martínez Montañés en Vitoria*, „BIBLID”, 4 (2014), s. 27–35.
- BERNALES BALLESTEROS 1987 – Jorge Bernales Ballesteros, *Historia del arte hispanamericano*, vol. 2: *Siglos XVI a XVII*, Madrid 1987.
- BERNALES BALLESTEROS 1996 – Jorge Bernales Ballesteros, *El Corpus Christi: fiesta barroca en Cuzco*, Sevilla 1996.
- BONET CORREA 1990 – Antonio Bonet Correa, *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al barroco español*, Madrid 1990.
- BONET CORREA 1993 – Antonio Bonet Correa, *La arquitectura efímera del barroco en España*, „Norba: revista de arte”, 13 (1993), s. 23–70.
- BOTTINEAU 1968 – Yves Bottinaeu, *Architecture Ephémère et Baroque Espagnol*, „Gazette des Beaux-Arts”, LXXI (1), s. 213–230.
- BRACHETTI 2005 – Ángela Brachetti, *El año en fiestas. La convivencia con los dioses en los Andes del Perú*, Madrid 2005.
- BRACHETTI-TSCHOHL 2014 – Ángela Brachetti-Tschol, *Pachamama, los apus y los „dioses de los blancos”. Un ciclo anual festivo de los Andes del Perú*, Madrid 2014.
- BRUQUETAS 2017 – Rocío Bruquetas, *Un conjunto de esculturas de magüey de la iglesia de San Miguel de Mamara en el Apurímac andino*, [w:] *Escultura ligera*, wyd. Rosa M^a Román Garrido, Valencia 2017, s. 85–98.
- BUELNA SERRANO 2002 – María Elvira, *Corpus Christi en México*, [w:] *La fiesta del Corpus Christi*, wyd. Gerardo Fernández Juárez, Fernando Martínez Gil, Cuenca 2002, s. 285–298.
- CAHILL 2000 – David Cahill, *The Inca and Inca Symbolism in Popular Festive Culture: The Religious Processions of Seventeenth-Century Cuzco*, [w:] Peter T. Bradley, David Cahill, *Habsburg Peru. Images, Imagination and Memory*, Liverpool 2000, s. 87–150.
- CHACÓN PUMACAHUA 2015 – Jennifer Chacón Pumacahua, *Tesoro del Templo de Nuestra Señora de Belén – Cusco*, Cusco 2015.
- CORNEJO BOURONCLE 1960 – Jorge Cornejo Bouroncle, *Derroteros de arte cuzqueño*, Cuzco 1960.
- DEAN 2002 [1999] – Carolyn Dean, *Los cuerpos de los incas y el cuerpo de Cristo. El Corpus Christi en el Cuzco Colonial*, Lima 2002 [1999].
- ESPINOSA SPÍNOLA 2018 – Gloria Espinosa Spínola, *Artistas andaluces en Hispanoamérica. Siglos XVI–XVIII*, Granada 2018.
- ESTENSSORO FUCHS 2005 – Juan Carlos Estenssoro Fuchs, *Construyendo la memoria: la figura del inca y el reino del Perú, de la conquista a Túpac Amaru II*, [w:] *Los incas, reyes del Perú*, wyd. Thomas Cummins, Lima 2005, s. 93–173.
- FLORES OCHOA/KUON ARCE/SAMANEZ ARGUMEDO 2009 – Jorge Flores Ochoa, Elizabeth Kuon Arce, Roberto Samanez Argumedo, *Cuzco el lenguaje de la fiesta*, Lima 2009.

- FLORES OCHOA/KUON ARCE/SAMANEZ ARGUMEDO 1993 – Jorge Flores Ochoa, Elizabeth Kuon Arce, Roberto Samanez Argumedo, *Pintura mural en el Sur Andino*, Lima 1993.
- GARCÍA 1922 – José Uriel García, *La ciudad de los Incas*, Cuzco 1922.
- GILA MEDINA 2018 – Lázaro Gil Medina, *Pedro de Mena: precisiones y novedades*, [w:] *El triunfo del barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*, wyd. Lázaro Gila Medina, Francisco J. Herrera García, Granada 2018, s. 71–134.
- GISBERT 1983 – Teresa Gisbert, *Los Angeles de Calamarca*, La Paz 1985.
- GÓMEZ PIÑOL/GÓMEZ GONZÁLEZ 2004 – Emilio Gómez Piñol, M^a Isabel Gómez González, *El Sagrario de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla*, Sevilla 2004.
- GUTIÉRREZ 1981 – *La casa cusqueña*, wyd. R. Ramón, 1981, Resistencia: Departamento de Historia de la Arquitectura, Universidad Nacional del Nordeste.
- HIDALGO NUCHERA 2012 – Patricio Hidalgo Nuchera, *La economía colonial*, [w:] *Historia de América*, wyd. Juan B. Amores Carredano, Barcelona 2012, s. 451–528.
- JOUVE MARTÍN 2014 – José R. Jouve Martín, *The City of the Pheonix: Earthquakes, Royal Obsequies, end Urban Rivalries in Mid-Eighteenth Centuries*, [w:] *The Transatlantic Hispanic Baroque. Complex Identities in the Atlantic World*, wyd. Herald E. Braun, Jesús Prez-Magallón, Farnham 2014, s. 219–235.
- KANTOROWICZ 2012 – Ernst Kantorowicz, *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*, tłum. Susana Aikini Araluce, Madrid 2012.
- KOLB 2008 – Frank Kolb, *Ideal późnoantycznego władcy*, tłum. Anna Gierlińska, Poznań 2001.
- KUBIAK 2011 – Ewa Kubiak, *Alegoria Eucharystii – wspólne wzory graficzne w malarstwie XVII i XVIII w. w Polsce i w Peru*, „Arte de America Latina”, 1 (2011), s. 213–242.
- KUBIAK 2014 – Ewa Kubiak, *La pintura de batalla en el Virreinato del Perú: Victorias de Carlos V en el Museo de la Casa de Moneda en Potosí (Bolivia)*, „Itinerarios. Revista de estudios lingüísticos, literarios históricos y antropológicos”, vol. 19 (2014), s. 75–94.
- KUBIAK 2015 – Ewa Kubiak, *Reinterpretacje. Percepcja i recepcja dzieł architektury na przykładzie świątyń jezuickich Ameryki Południowej okresu kolonialnego*, Łódź 2015.
- KUBIAK 2019 – Ewa Kubiak, *Las exequias reales de Felipe V en Cusco (1747) y el arte*, „Revista del Museo Nacional”, Tomo 52, N°1 (2019), Museo Nacional de la Cultura Peruana, Lima (w druku).
- LABARGA GARCÍA 2005 – Fermín Labarga García, *La piedad popular en América hasya finales del siglo XVIII*, [w:] *Teología en América Latina*, Vol. 2/1: *Escolastica barroca. Ilustración y preparación de la Independencia (1665–1810)*, wyd. Josep-Ignasi Saranyana, Carmén-José Alejos Grau, Madrid-Frankfurt am Main 2005, s. 787–865.
- LLEO CAÑAL 1975 – Vicente Lleo Cañal, *Arte y espectáculo: la fiesta del Corpus Christi en la Sevilla de los siglos XVI y XVII*, Sevilla 1975.
- MARIÁTEGUI OLIVA 1951 – Ricardo Mariátegui Oliva, *Pintura cuzqueña del siglo XVII. Los maravillosos lienzos del Corpus existentes en la iglesia de Santa Ana del Cuzco*, Lima 1951.
- MARIÁTEGUI OLIVA 1954 – Ricardo Mariátegui Oliva, *Pintura cuzqueña del siglo XVII en Chile. Los valiosos lienzos del Corpus cuzqueño de propiedad de D. Carlos Peña Otaequi en Santiago*, Lima 1954.
- MARIÁTEGUI OLIVA 1983 – Ricardo Mariátegui Oliva, *Nuevo lienzo auténtico del Corpus cuzqueño. Un falso lienzo; más consideraciones acerca de los maravillosos cuadros del siglo XVII*, Lima 1983.
- MESA/GISBERT 1982 – José de Mesa, Teresa Gisbert, *Historia de la pintura cuzqueña*, Lima 1982.
- MESA/GISBERT 2012 [1965] – José de Mesa, Teresa Gisbert, *Noticias de arte en la obra de Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela*, [w:] Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela, *Historia de La Villa Imperial de Potosí*, wyd. Lewis Hankey, Gunnar Mendoza, vol. 3, Rhode Island 2012 [1965], s. 439–460.
- MÍNGUEZ CORNELLES 2003 – Víctor Mínguez Cornelles, *Efímero mestizo*, [w:] *Iberoamérica mestiza. Encuentro de pueblos y culturas*, wyd. Miguel León-Portilla, Madrid-México 2003, s. 49–65.

- MÍNGUEZ CORNELLES 2016 – Víctor Mínguez Cornelles, *Los dos cuerpos de Carlos II*, „Libros de la Corte.es.Monográfico” 4, año 8, s. 68–91.
- MORENO CUADRO 1985 – Fernando Moreno Cuadro, *Artistas y mentores de barroco efímero*, Córdoba 1985.
- MORENO CUADRO 1989 – Fernando Moreno Cuadro, *Arquitectura efímera del siglo XVII español*, Córdoba 1989.
- MUJICA PINILLA 1996 [1992] – Ramón Mujica Pinilla, *Ángeles apócrifos en la América virreinal*, Lima 1996.
- MUJICA PINILLA 2002 – Ramón Mujica Pinilla, *El arte y los sermones*, [w:] *El Barraco Peruano*, Lima 2002, s. 219–313.
- MUJICA PINILLA 2009 – Ramón Mujica Pinilla, *España eucarística y sus reinos. El Santísimo Sacramento como celto y tópico iconográfico de la monarquía*, [w:] *Pintura de los reinos. Identidades compartidas. Territorio del Mundo Hispánico, siglos XVI–XVIII*, wyd. J. Gutiérrez Haces, vol. IV, Mexico 2009, s. 1098–1167.
- MUJICA PINILLA 2016 – Ramón Mujica Pinilla, *El „Niño Jesús Inca” y los jesuitas en el Cusco Virreinal*, [w:] Ramón Mujica Pinilla, *La imagen transgredida. Ensayos de iconografía Peruana y sus políticas de representación simbólica*, Lima 2016, s. 61–85.
- QUEREJAZU ESCOBARI 2007 – Lucía Querejazu Escobari, *El programa emblemático alegórico en la entrada del Virrey Morcillo a Potosí en 1716*, [w:] *La Fiesta. Memoria del IV Encuentro Internacional sobre Barroco*, wyd. Norma Campos Vera, La Paz 2007, s. 149–154.
- PÉREZ SÁNCHEZ 2005 [1992] – Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura barroca en España 1600–1750*, Madrid 2005.
- PIETRASZCZYK-SĘKOWSKA 2015 – Joanna Pietraszczyk-Sękowska, *Tradycje oporu w Andach. Mobilizacje indiańskochłopskie w Peru od XVI do XX wieku*, Łódź 2015.
- RAMOS SOSA 1992 – Rafael Ramos Sosa, *Arte festivo en Lima virreinal (siglos XVI – XVIII)*, Juanta de Andalucía 1992.
- RODRÍGUEZ ROMERO 2001 – Agustina Rodríguez Romero, *Presencia del grabado francés en el Virreinato del Perú. Aportes Iconográficos de Claude Vignon*, [w:] *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano*, Sevilla 2001, s. 371–380.
- RODRÍGUEZ ROMERO 2012 – Agustina Rodríguez Romero, *Vaticinios al óleo. Imágenes de profetas en el Virreinato del Perú*, Prohal Monográfico, „Revista del Programa de Historia de América Latina”, vol. 3, primera sección, „Vitril Monográfico”, nr 3 (2012), s. 5–35.
- ROEL PINEDA 1999 – Virgilio Roel Pineda, *Historia social y económica de la colonia*, Lima.
- ROMERO TORRES 2009 – José Luis Romero Torres, *Juan Martínez Montañés. 11. The Infant Christ*, [w:] *The Mystery of Faith. An eye on spanish sculpture, 1550–1750*, London 2009, s. 124–131.
- RUIZ PARDO 2008 – Carmen Ruiz Pardo, *La muerte privilegiada. Reales exequias en Lima y Cuzco. Época borbónica*, [w:] *Arte, poder e identidad en Iberoamérica. De los virreinos a la construcción nacional*, wyd. Inmaculada Rodríguez Moya, Castelló de la Plana 2008, s. 53–70.
- SAMANEZ ARGUMEDO 2013 – Roberto Samanez Argumedo, *Pintura, escultura y platería*, [w:] *Tesoros de la Catedral del Cusco*, wyd. Teresa Marcos Juez, Carlo Trivelli Ávila, Cusco 2013, s. 79–102.
- SANZ SERRANO 2007 – María Jesús Sanz Serrano, *Jacinto Núñez. Arquitectura efímera para la fiesta de la Inmaculada (1761)*, [w:] *Fiesta y Simulacro*, wyd. Rosario Camacho Martínez, Reyes Escalera Pérez, Sevilla 2007, s. 264–265.
- SANZ SERRANO 2008 – María Jesús Sanz Serrano, *Fiestas sevillanas de la Inmaculada Concepción en el siglo XVII: el sentido de la celebración y su repercusión exterior*, Sevilla 2008.
- SZEMIŃSKI/ZIÓŁKOWSKI 2006 – Jan Szemiński, Mariusz Ziółkowski, *Mity, rytuały i polityka Inków*, Warszawa 2006.
- VARGAS UGARTE 1947 – Ruben Vargas Ugarte, *Ensayo de un diccionario de artífices coloniales de la América Meridional*, Buenos Aires 1947.

- VIÑUALES 2004 – Graciela María Viñuales, *El espacio Urbano en el Cusco Colonial: uso y organización de las estructuras simbólicas*, Lima 2004.
- VIZUETE MENDOZA 2002 – J. Carlos Vizúete Mendoza, *Teología, liturgia y derecho en el origen de la fiesta del Corpus Christi*, [w:] *La fiesta del Corpus Christi*, wyd. Gerardo Fernández Juárez, Fernando Martínez Gil, Cuenca 2002, s. 17–42.
- WUFFARDEN 1996 – Eduardo Wuffarden, *La serie del Corpus: historia, pintura y ficción en el Cuzco del siglo XVIII. Notas de los cuadros*, [w:] *La procesión del Corpus en el Cuzco* [katalog wystawy], Sevilla 1996, s. 26–96.
- ZAPARAÍN YÁÑEZ 2010 – María Jozé Zaparaín Yáñez, *Realidad e imagen. Celebraciones festivas en el territorio burgalés*, [w:] *El arte barroco en el territorio burgalés*, wyd. Emilio Jesús Rodríguez Pajares, María Isabel Bringa López, Burgos 2010, s. 329–379.

Ceremonial Altars Constructed for Corpus Christi processions in the colonial city of Cusco

During the colonial period, the celebration of secular and religious feasts became a crucial element of socio-religious life in Latin America. Such festivals were one of the tools that facilitated evangelisation. Additionally, it should be remembered that any religious holiday in colonial Peru and Mexico, especially in the areas dominated by the indigenous peoples, constituted a cultural blend of Catholic customs (brought from Europe by the Spanish) and the traditions of native Indian tribes. The feasts celebrated in the 17th and 18th centuries can be divided into one-time and cyclic. The former included beatifications and canonisations, enthronements, proclamations, and exequies, while the recurring celebrations were connected with the liturgical year and particular Marian and Christological devotions, or related to individual saints, thus having a rather local character. This paper focuses on the architecture of procession altars erected in Cusco for the celebrations of Corpus Christi in the colonial period, the first celebration of which, according to Inca Garcilaso de la Vega, took place in 1555. Its procession intended to celebrate the triumph of the new religion brought from Spain, while still observing local traditions. This festival was and still remains one of the most important events of the liturgical year.

Another important event was the incorporation of Corpus Christi into the 1572 *Ordinances of Viceroy Toledo for the City of Cuzco* (*Ordenanzas del virrey Toledo para la ciudad del Cuzco*). The most significant source materials facilitating the research on Cusco's ceremonial architecture include paintings of the time, and the preserved archival documentation and chronicles. Among the former, the most useful is the famous series of works portraying a Corpus Christi procession, which are believed to have been painted in the final quarter of the 17th century, at the request of Bishop Manuel de Mollinedo y Angulo. Even though some paintings only show procession figures carried on carts, others present sculptures of saints mounted on *andas* and carried by *cargadores*, with altars and triumphal arches in the background.

The most important source documentation includes agreements concluded between benefactors and contractors stored in Archivo Reginal del Cusco. Other helpful materials are the church inventories preserved in the archbishop's archives, church construction logbooks (*libros de fabrica*) and documents related to confraternities operating at various churches in Cusco, which can be accessed in Archivo Arzobispal del Cusco. Based on these materials, it was possible to conduct an

analysis of the ceremonial architecture in Cusco, taking into account the following three aspects: the form and the building materials of the researched objects, and their iconography.

The altars erected in Cusco for the purposes of Corpus Christi processions had a predetermined form. The vast majority were pyramidal compositions with lavish ornamentations, whose aim was not only to add splendour to religious celebrations, but also to manifest the wealth and religious piety of the originators, benefactors, and also the artists themselves. Most materials used to construct and decorate procession altars were already known in Europe, including miscellaneous types of fabrics, textiles and expensive silver and tortoiseshell, but occasionally also such typically Andean materials as *maguey* (ligneous parts of the agave used in sculpting figures) and feathers. The dominating iconographic motif presented in the altars is related to the establishment, worship and triumph of the Blessed Sacrament, with the major representations including the Eucharistic Adoration and the Last Supper, the Crucifixion, the Eucharist, the Defence of the Eucharist, scenes from the Transfiguration of Jesus, and images of the Christ Child. These and other altar representations are based on famous painting compositions popular among the representatives of the Cusco School.

Ewa Letkiewicz

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie
<http://dx.doi.org/10.18778/2084-851X.06.06>

Polityczne konteksty sztuki Klejnoty w imperium Napoleona*

Lata 1799–1814 to czas niepodzielnych rządów Napoleona Bonaparte we Francji, najpierw jako Pierwszego Konsula Republiki Francuskiej, a od 1804 roku jako cesarza Francuzów. Napoleon – syn skromnego korsykańskiego adwokata, doceniał potęgę złota i w ciągu piętnastu lat swoich rządów uczynił z klejnotów potężne narzędzie władzy. Zatrudnieni na usługach imperatora najświetniejsi jubilerzy tamtych czasów, stworzyli styl empire, odznaczający się ostentacyjnym bogactwem materiałów, kunsztem wykonania i symboliką kojarzoną z bogactwem, potęgą i władzą. Styl, jak się okazało, nieprzemijający. Wiele z wypracowanych wówczas wzorów, weszło na stałe do klasyki światowego *haute joaillerie*.

W momencie przejścia władzy przez Napoleona w listopadzie 1799 roku, sytuacja jubilerstwa we Francji była bardzo trudna. Przywódcy Dyrektoriatu usiłowali przywrócić normalność po czasach terroru, kiedy to towary luksusowe, w tym biżuteria, uznane zostały za zbędne, podobnie jak ich wytwórcy¹. Dawna biżuteria w dużej części uległa zniszczeniu ponieważ obywatele zachęcano do przekazywania jej na cele rewolucji, a publiczne obnoszenie się z kosztownościami groziło gilotyną. Po okresie wrzenia, biżuteria została podporządkowana rewolucyjnej propagandzie. Powstawały ascetyczne wzory pierścieni z wizerunkami bohaterów rewolucji, pierścienie żelazne z fragmentami kamieni Bastylli lub kawałków łańcuchów, którymi przykuci byli więźniowie, pierścienie z wybitymi hasłami rewolucji, także z symbolami rewolucji, takimi jak czapki frygijskie, (symbolizowały wolność, gdyż w starożytnym Rzymie niewolnicy otrzymywali je w momencie wyzwolenia), różgi liktorskie (przejęte z Rzymu, symbolizujące władzę karną i urzędową)². Ogromną popularnością cieszyła się biżuteria wykonywana ze złoconego srebra przedstawiająca maszynę do zabijania – gilotynę³. Projekty były proste, dwuwymiarowe, zazwyczaj miały

* W tekście wykorzystane zostały materiały wykładu z dnia 2 grudnia 2015 roku, wygłoszonego na Zamku Królewskim w Warszawie w związku z wystawą „Napoleon i sztuka”, zorganizowaną przez Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum we współpracy z Musée national du Palais de Compiegne i Réunion des musées nationaux – Grand Palais, w dniach 12 września – 13 grudnia 2015 roku.

¹ DION-TENENBAUM 2015, s. 42.

² HINKS 1975, s. 18; PHILLIPS 1996, s. 123–124.

³ POINTON 2009, s. 165, il. 188.

płaskie, geometryczne formy takie jak: romb, ośmiokąt, tarcza, koło. Rzemieślnicy ograniczani przez ogólny niedobór pieniędzy i materiałów, wykonywali też biżuterię z delikatnych drucików, na które zużywali niewielkie ilości metalu. Inspirację w tym przypadku stanowiła tradycyjna biżuteria chłopów francuskich, wykonywana z filigranu, pereł-ziaren, skromnych kamieni. Biżuteria ta, znana jako *cannetille*⁴, cieszyła się dużą popularnością do około roku 1830. Jej cechą charakterystyczną były dyski ułożone ze spiralnie skręcających się drucików, rozetki, wić, dyski. Czasami wzór wzbogacały niedrogie (w porównaniu do diamentów) kamienie: różowe topazy, ametysty, granaty, a także drobne perły. Ornament ze skręconych drucików był przylutowywany do metalowego stelaża lub do metalowej płytki⁵. Biżuteria ta, zużywająca niewielkie ilości złota w porównaniu do egzemplarzy odlewanych, zaliczana jest do biżuterii taniej. Jej popularność wiązała się z niedostatkiem złota na początku XIX wieku, spowodowanym kampaniami Napoleona⁶.

Modne były długie, zwieszające się kolczyki znane jako *poissardes*. Określenie pochodzi od noszących je handlarek rybami na rynku paryskim, które odegrały ważną rolę podczas rewolucji francuskiej, inicjując marsz kobiet. Kolczyki używane od około 1790 do 1810, charakteryzowały się wydłużonym kształtem, geometrycznym rysunkiem, składały się z dwóch lub trzech podwieszonych elementów, czasami dodatkowo dekorowanych kamieniem. Druty kolczyka wyginano w charakterystyczne „S”, przypominające haczyk do łowienia ryb, przebiegające od tylnej ścianki kolczyka do frontowej, co zapobiegało przekręcaniu się kolczyka i utrzymywało go we frontalnej pozycji⁷.

Noszono kolczyki typu *creole*, znane w salonach paryskich już w latach 80. XVIII wieku. Przywędrowały do Europy z francuskich kolonii na Antylach, gdzie proste obrączki służyły do piętnowania i znakowania niewolników. Dla rokokowych dam były romantycznym symbolem uległości, niewolnictwa, poddaństwa. Élisabeth Vigée-Lebrun malowała rokokowe damy w kolczykach typu *creole* ozdobionych perłami⁸. W czasach rewolucji i dyktatoratu nadal je noszono ale stały się na powrót mniej efektowne, bez dodatkowych zdobień kamieniami czy perłami.

Sądzi się, że moda na kolczyki *creole* utrzymywała się dzięki najświetniejszej Kreolce – Józefinie de Beauharnais, wdowie po Aleksandrze Beauharnais, matce dwojga dzieci (Eugeniusza i Hotrensji), żonie Napoleona Bonaparte, którą ten poślubił w 1796 roku. Była od niego sześć lat starsza. Urodziła się na plantacji na Martynice. Jej mąż Aleksander został zgilotynowany podczas dyktatury Robespierre'a. Ona sama cudem uratowała się od śmierci. Łączyła w sobie uderzającą urodę, niezwykle wdzięk oraz wykwintną elegancję. W zgodnej opinii współczesnych była

⁴ NEWMAN 1996, s. 55.

⁵ JOANNIS 1992, s. 108 i nn.

⁶ REDINGTON DAWES/COLLINGS 2010, s. 24.

⁷ PHILLIPS 1996, s. 124.

⁸ GOETZ/JOANNIS 2008, s. 57; LETKIEWICZ 2011, s. 309–312.

niezwykle zgrabna. Po śmierci męża znalazła opiekuna w osobie potężnego, bardzo bogatego, Paula, wicehrabiego Barrasa, jednego z pięciu członków Dyrektoriatu. Ustosunkowana w kołach rządowych, otoczona luksusem, przyciągała do swego salonu w Paryżu ówczesną elitę. Napoleon od pierwszego spotkania był nią oczarowany. Jego oświadczyzny zostały jednak odrzucone. Józefina obawiała się związku z niezbyt atrakcyjnym, małym, wychudłym, źle ubranym parweniusem, jakim w jej oczach jawił się Napoleon, ze swoimi prowincjonalnymi manierami, korsykańskim akcentem i skromną żołnierską pensją. Nie chciała dla niego porzucić dóbr, którymi była otoczona i arystokratycznego środowiska. Do małżeństwa popychał ją jednak hrabia Barras, widząc w Napoleonie człowieka będącego w stanie rozprawić się z wojskami austriackimi we Włoszech, co stanowiło ogromny problem dla zwaśnionego Dyrektoriatu. Barras miał też powód osobisty, by życzyć sobie tego związku. Znudzony był już Józefiną i chciał się jej pozbyć. Ostatecznie, powtórne oświadczyzny Józefina przyjęła. Barras obsypał Napoleona zaszczytami, mianował go w 1796 roku dowódcą Armii Włoch. W kampanii włoskiej Napoleon odnosił spektakularne zwycięstwa. Opromieniony sławą zwycięskiego wodza powrócił do Francji i Józefiny, dysponując milionowymi sumami pieniędzy i zagrabionymi skarbami: klejnotami, dziełami sztuki (zrabował ze zbiorów włoskich m.in. dzieła Michała Anioła, Rafaela, Leonarda da Vinci, Correggia; w Luwrze zgromadzono wówczas około pięciu tysięcy dzieł przywiezionych z podbitych ziem)⁹.

Wraz z oświadczynami Józefina przyjęła skromny, zaręczynowy pierścień (fot. 1). Dodajmy, że skromny dla Józefiny. Można się domyślać, że Napoleona kosztował on fortunę. Jego generalska pensja roczna wynosiła wówczas 15 tysięcy franków i była mniejsza niż roczne wydatki Józefiny na same tylko kosmetyki. Józefina w opinii jej współczesnych, jak i w świetle badań historyków, była osobą bardzo rozrzutną. Gdy Napoleon wrócił z Italii, miał do zapłacenia dług Józefiny – 300 tysięcy franków. Z jej inwentarzy wiadomo, że w ciągu jednego tylko roku potrafiła zamówić 520 par butów¹⁰. Napoleon jednak po wyprawie włoskiej był już człowiekiem zamożnym. Spłacił długi, zaczął kupować pałace i posiadłości ziemskie.

Zaręczynowy pierścień z diamentem i szafirem został sprzedany na aukcji Osenat w Fontainebleau w marcu 2013 roku za sumę 949 000 dolarów amerykańskich. Aukcja zbiegła się z 250 rocznicą urodzin Józefiny. Pierścień ma udokumentowaną historię. Józefina przekazała go córce – Hortensji, królowej Holandii, małżonce Ludwika Bonaparte brata Napoleona. Drogą spadku pierścień przeszedł w posiadanie ich syna i synowej – cesarza Napoleona III i cesarzowej Eugonii. Jest to pierścień typu *toi et moi*, o dwóch identycznych szlifach ale wykonanych w dwu odmiennych kamieniach: w szafirze i diamencie¹¹.

⁹ *Luwr – skarbiec artystów świata – Mekka turystów*, <https://www.polskieradio.pl/39/246/Artykul/956251,Luwr-skarbiec-arcydziel-swiata-Mekka-artystow> [dostęp 20.10.2018].

¹⁰ CHEVALLIER 2015, s. 88.

¹¹ *Empress Josephine's engagement ring*, <http://www.thecourtjeweller.com/2016/11/the-sunday-ring-empress-josephines.html> [dostęp 23.10.2018].



1. Pierścień zaręczynowy подарowany Józefinie przez Napoleona w 1796 roku,
fot. archiwum autorki

Rządy konsula w 1799 roku, rozpoczął Napoleon odbudowując sławne, paryskie jubilerstwo, niemal doszczętnie zniszczone przez Wielką Rewolucję Francuską. W działaniach tych przyświecały mu dwa cele: ekonomiczny i polityczny. W trosce o finanse Francji chciał przywrócić Paryżowi jego dawną pozycję centrum mody i luksusu, odbudować zniszczone handel i rzemiosło. Cel polityczny to zyskanie autorytetu i władzy. Napoleon pochodzący ze skromnej korsykańskiej rodziny, nie posiadał dynastycznego zaplecza, tradycji, symboli, jakimi mogli się poszczycić jego królewscy poprzednicy, Burbonowie. Nie mając symboli własnych sięgnął do cudzych. Wódz zwycięskich kampanii, odnoszący sukcesy militarne, czuł się spadkobiercą wielkich poprzedników: Aleksandra Wielkiego, Hannibala, Karola Wielkiego. Czerpał ze sprawdzonych, najszczytniejszych wzorów i rozpoczął prace nad budowaniem swojego wizerunku, wykorzystując w tym celu klejnoty¹². Wierzył, podobnie jak twórca Wersalu podziwiany przez niego Ludwik XIV¹³, że autorytet i władzę zapewni mu olśniewający blask klejnotów. Portret Ludwika XIV inspirowanego do tych działań, był główną ozdobą gabinetu Konsula. Dzięki energicznym działaniom Napoleona, po roku 1800 powrócił do Paryża luksus. Wzrósł budżet Francji, uzyskiwany z kontrybucji wojennych i danin składanych przez podbite kraje. Wielką rolę w odbudowie jubilerstwa francuskiego, jak i przy-

¹² Według danych prefekta policji z 1807 roku, w złotnictwie, jubilerstwie i przy wyrobie plate-rów zatrudnione były w Paryżu 3073 osoby. Inne dane – ankieta dostarczona prefektowi policji, mówią o jeszcze większej liczbie osób zatrudnionych przy obróbce metali szlachejnych, których było wówczas 6250 osób, DION-TENENBAUM 2015, s. 47.

¹³ STARCKY 2015, s. 18.



2. François-Regnault Nitot, Diadem cesarzowej Marii Luizy (1810), https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marie_Louise_Diadem.jpg?uselang=pl [dostęp 24.10.2018]

wrócenia świetności towarom luksusowym odegrała Józefina, miłośniczka i kolekcjonerka wspaniałych klejnotów, które dla niej kupował Napoleon¹⁴.

Dla Napoleona pracowali najznakomitsi jubilerzy epoki: Marie-Étienne Nitot (1750–1809) i jego syn François-Regnault Nitot (1779–1853) (fot. 2¹⁵, 3¹⁶). Marie-Étienne Nitot karierę jubilera zaczynał na dworze Ludwika XVI. Był założycielem słynnego domu jubilerskiego w Paryżu – Nitot et Fils, istniejącego do dziś, od 1780 roku znanego jako Chaumet, z ekskluzywną biżuterią i zegarkami, cieszącego się arystokratyczną klientelą. Nitot szczęśliwie przeżył represje rewolucji i w nowej rzeczywistości został jubilerem Napoleona. To głównie on, z pomocą syna François-Regnault'a Nitot'a, stworzył biżuterię symbolizującą przepych i potęgę¹⁷. Inny z jubilerów, Robert-Joseph August zatrudniał 50–60 osób. Nie miał już tak utalentowanych pracowników jak w czasach Ludwika XVI, kiedy zaczynał karierę. Ostatecznie zbankrutował, sprzedając na publicznej aukcji swoje modele i narzędzia¹⁸. Dla Napoleona pracował też Jean-Baptiste Odier (1763–1850), potomek dynastii złotników, rozkwit

¹⁴ PHILLIPS 1996, s. 126; CHEVALLIER 2015, s. 88.

¹⁵ Od roku 1971 diadem znajduje się w Smithsonian Institution w Waszyngtonie, *Marie Louise Diadem*, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marie_Louise_Diadem.jpg?uselang=pl [dostęp 27.10.2018].

¹⁶ Również ten klejnot przechowywany jest w Smithsonian Institution w Waszyngtonie, [online], *Napoleon Diamond Necklace*, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Napoleon_Diamond_Necklace.jpg [dostęp 27.10.2018].

¹⁷ SCARISBRICK 2008, s. 67; VEVER 2001, s. 65–75; 90 i nn.

¹⁸ DION-TENENBAUM 2015, s. 42–43.



3. François-Regnault Nitot, Diamentowy naszyjnik podarowany przez Napoleona Marii Luizie (ok. 1810), https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Napoleon_Diamond_Necklace.jpg [dostęp 19.10.2018]

jego działalności nastąpił w okresie konsulatu i cesarstwa¹⁹. Inni jubilerzy cesarza Francuzów to: rodzina Bapts²⁰, Jacques-Ambroise Oliveras²¹, Étienne-Hyppolite Coudray (1761–1823)²², Louis Wieland (1754–1811)²³ i Alexandre Minie (ok. 1748–1808)²⁴, który zatrudniał osiemdziesięciu pracowników. Nadwornym złotnikiem został Martin Guillaume Biennais (1765–1843), zatrudniający sześćdziesięciu pracowników²⁵.

¹⁹ VEVEER 2001, s. 60–63; 99–102; Dion-Tenenbaum 2015, s. 43–47.

²⁰ *Maison Bapst Jewelry Maker's Mark*, https://www.langantiques.com/university/Bapst_Maison_Jewelry_Maker's_Mark [dostęp 20.10.2018]. Dom jubilerski Bapst połączył się w 1880 roku z inną słynną firmą jubilerską Luciena Falize, tworząc firmę Bapts et Falize.

²¹ DION-TENENBAUM 2015, s. 46.

²² DION-TENENBAUM 2015, s. 46

²³ DION-TENENBAUM 2015, s. 46.

²⁴ DION-TENENBAUM 2015, s. 47.

²⁵ VEVEER 2001, s. 62–64.



4. Nicolo Morelli, Kameo-portret Napoleona (1804–1805),
fot. archiwum autorki

Stworzyli oni nowy styl, który wyrażał charakter rządów Napoleona – potęgę i splendor. Klejnoty tego stylu – stylu empire – cechuje klasyczny umiar, prostota linii i kształtów, wprowadzenie charakterystycznych motywów takich jak: cesarskie orły w wieńcach laurowych lub dębowych, pszczoły, monogramy „N”, girlandy z kwiatów i owoców, laurowych liści, taśmy o greckich motywach aranżowanych z geometryczną precyzją, wazy, medaliony, rogi obfitości²⁶. Flagowym klejnotem Napoleona stały się gemmy, zarówno oryginalne antyczne, jak i nowo wytwarzane. Gemmy wykonywano z kości słoniowej, a także koralu, bursztynu i innych kamieni. Przedstawiano na nich bogów i boginie antyczne oraz symbole egipskie: sfinksy, oko Ra, skarabeusze. Wystawne klejnoty wytwarzane z najkosztowniejszych materiałów, najchętniej z diamentów, służyły do dekoracji orderów, odznaczeń, biżuterii rozdawanej jako prezenty, które wykorzystywano do podtrzymywania więzi politycznych i dyplomatycznych, do zjednywania wrogów, wręczano je również jako nagrody za zasługi.

²⁶ DION-TENENBAUM 2015, s. 42–47.



5. Jacques Louis David, Koronacja Napoleona (1806–1807), https://pl.wikipedia.org/wiki/Koronacja_Napoleona [dostęp 25.10.2018]

Niektóre z klejnotów okresu empire pełniły specyficzne polityczne funkcje. Najważniejsze były kameo-portrety Napoleona grawerowane przez najlepszych artystów Rzymu – Nicola Morelliego (fot. 4)²⁷ i Giuseppe’a Giromettiego – podkreślające rolę Bonapartego w historii, jako spadkobiercy cesarza starożytnego Rzymu. Dekorowano je dodatkowo rozetowymi szlifami diamentów, laurowymi wieńcami i draperiami. Te kameo-portrety i miniatury cesarza, cesarzowej Józefiny, a także drugiej żony Napoleona, cesarzowej Marii Luizy Austriackiej oraz ich syna, króla Rzymu, osadzano w medalionach, pierścieniach, miały wprawione litery N[apoleon], J[oséphine], M[arie] L[ouise], także symbole gwiazd, pszczół, piorunów. Pieniądze potrzebne na te kosztowne zamówienia cesarz czerpał z kontrybucji wojennych i danin nakładanych na podbite kraje.

Styl lansowany przez Napoleona i Józefinę w pełni zajaśniał w 1804 roku, podczas koronacji Bonapartego na cesarza Francuzów w katedrze Notre Dame w Paryżu (fot. 5)²⁸. Scenę tę precyzyjnie przedstawił nadworny malarz Jacques-Louis David²⁹. Koronacja została szczegółowo zaprojektowana przez Napoleona, podobnie jak wszystkie jego publiczne widowiska. Zawsze powtarzał swoim podwładnym, by niczego nie zostawiać przypadkowi. Sam reżyserował z dbałością o najdrobniejsze

²⁷ Onyksowa kamea cesarza, osadzona w lapis lazuli, w złotej ramce, dekorowana diamentami, obecnie przechowywana jest w zbiorach Albion Art Collection w Tokio, SCARISBRICK/VACHAUDEZ/WALGRAWE 2008, s. 209.

²⁸ Obraz przechowywany w kolekcji malarstwa w Luwrze, *Koronacja Napoleona*, https://pl.wikipedia.org/wiki/Koronacja_Napoleona [dostęp 27.10.2018].

²⁹ GOETZ/JOANNIS 2008, s. 54, 55.



6. Martin-Guillaume Biennais, Korona cesarska Napoleona (1804), https://pl.wikipedia.org/wiki/Korona_cesarska_Napoleona_I [dostęp 25.10.2018]

szczegóły. Wielokrotnie odgrywał próby ceremonii koronacyjnej z wykonanymi na tę okazję, odpowiednio ubranymi lalkami. Ingerował w najdrobniejsze detale stroju uczestników ceremonii.

W wystroju wnętrza katedry, jak i w strojach zgromadzonych osób przewijał się motyw Legii Honorowej, napoleońskie orły i pszczoły. Orzeł był nawiązaniem do czasów rzymskich, a pszczoły do okresu Merowingów. Legitymizacji władzy Napoleona służyć miały podczas koronacji tzw. „karolińskie regalia”. Oryginalne klejnoty koronacyjne jednak nie istniały, uległy zniszczeniu podczas rewolucji i na koronację zostały wykonane nowe przez złotnika Martina-Guillaume’a Biennais’a (1764–1843). Nikt z ówczesnych jednak nie wątpił, iż należały one do władcy Franków (fot. 6)³⁰. Dla dodania im wiarygodności, złotnik umieścił w nich oryginalne starożytne kamee. Gemmy niezmiennie popularne we wczesnych latach XIX wieku³¹, reprezentowały

³⁰ Koronę można oglądać w Galerii Apolla w Luwrze, *Korona cesarska Napoleona I*, https://pl.wikipedia.org/wiki/Korona_cesarska_Napoleona_I [dostęp 28.10.2018].

³¹ W *Journal des Dames* z 1805 roku stwierdzono, że gemmy, zarówno te oryginalne z twardych kamieni, jak i współcześnie wykonane z muszli, zawsze będą modne. Zalecano, by kobiety nosiły kamee jako dekorację pasków, naszyjników, bransolet i diademów, PHILLIPS London 2003, s. 70.

namacalną łączność z antyczną Grecją i Imperium rzymskim. Napoleon kochał gemmy. Jego fascynację tymi dziełami pogłębiła kampania włoska, podczas której miał okazję spenetrować skarbcze włoskie i wiele gemm przywłaszczyć. Gemmami płacono kontrybucje wojenne. W testamencie Napoleona wymieniona jest „antyczna kamea, którą Pius VI dał mi”³². Centrum ówczesnej produkcji kamei stanowił Rzym ale Napoleon wspierał też od tej pory francuskie pracownie gemm. Założył szkołę cięcia gemm pod kierownictwem Romain’a Vincenta Jeuffroy’a (1749–1826), tego samego, który podczas rewolucji opuścił Francję i przebywał m.in. na dworze naszego króla Stanisława Augusta Poniatowskiego (wykonując dlań misterne gemmy)³³. Napoleon dysponował osiemdziesięcioma dwiema gemmami Ludwika XV. Oryginalne gemmy były bardzo rzadkie, stąd też, by sprostać ogromnym potrzebom cesarza i jego rodziny (fot. 7), wykonywano ich kopie z twardych kamieni albo z muszli i koralu importowanego z Italii, wykonywano też imitacje ze szkła. Gemmy nasuwały skojarzenia z odległą, antyczną przeszłością, wielkością, potęgą. Inspiracją dla nowożytnych egzemplarzy stały się oryginalne dzieła, odnajdywane między innymi podczas odkryć archeologicznych. Napoleonowi zależało na wywarciu silnego wrażenia nie tylko na swych poddanych, ale także na opinii międzynarodowej. Dlatego praktycznie nie liczył się z kosztami, gdy chodziło o kształtowanie swojego wizerunku. Na przykład, wydatki związane z koronacją i przybyciem z tej okazji papieża do Paryża, osiągnęły astronomiczną sumę 20 milionów franków.

Biennais był także twórcą wspianiałej korony, przypominającej antyczne wieńce rzymskich cesarów. Na obrazie Jacquesa-Louisa Davida widzimy, że Napoleon ma na głowie oszalałmający „złoty” wieniec laurowy, starożytny symbol zwycięstwa. To hołd dla waleczności Napoleona, każdy bowiem z liści reprezentował jedno ze zwycięstw Bonapartego.

Smutny los spotkał cesarskie regalia wykonane przez Biennais’a. W 1819 roku zostały przetopione w paryskiej mennicy na jedną złotą sztabę. Ze wspianiałego złotego wieńca, który zdobił głowę Napoleona, zachował się tylko jeden, szczerozłoty liść (fot. 8), przypadkiem oddzielony od całości. W 1805 roku przed podróżą na planowaną koronację do Włoch, Jean-Baptiste Isabey, nadworny malarz Józefiny i Napoleona, pomagał Napoleonowi przymierzyć strój koronacyjny. Podczas wkładania wieńca, jeden z liści odpadł. Napoleon podarował go malarzowi, który oprawił liść w tabakierkę przechowywaną dziś w zbiorach muzeum w pałacu Fontainebleau.

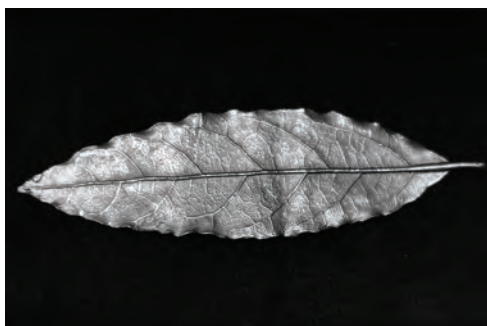
Napoleon, oprócz wykorzystania dziedzictwa karolińskiego dla własnych politycznych celów, użył symboliki jeszcze starszej, merowińskiej. Sięgnął po merowińskie pszczoły, które odkryte w 1653 roku w Tournai w grobie panującego w V wieku króla Franków Childeryka I z dynastii Merowingów, spoczywały w liczbie trzystu złotych egzemplarzy w Bbliothèque nationale de France w Paryżu (dzisiaj mówi się raczej, że są to cykady, starożytny symbol nieśmiertelności). Pierwotnie owady były naszyte na królewskim płaszczu Childeryka I (fot. 9). Napoleon poszukując

³² HINKS 1975, s. 19.

³³ LETKIEWICZ 2011, s. 84; 273–274.



7. Robert Lefevre, Portret Pauliny Borghèse, (1807), https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/bf/Robert_Lefevre_04.jpeg/413px-Robert_Lefevre_04.jpeg [dostęp 21.10.2018]



8. Martin-Guillame Biennais, Złoty liść ze złotego wienca Napoleona (1804), <https://biznes.interia.pl/galerie/ludzie-i-pieniadze/zloty-lisc-napoleona-bonaparte/zdjecie/duze,1802401,2,500> [dostęp 21.10.2018]



9. Złote pszczoły z grobu Childeryka I (ok. 481), https://en.wikipedia.org/wiki/Childeric_I#/media/File:Abeilles_de_Child%C3%A9ric_I.jpg [dostęp 21.10.2018]



10. Diadem cesarzowej Józefiny, fragment fotografii nr 5, https://pl.wikipedia.org/wiki/Koronacja_Napoleona [dostęp 25.10.2018]

adekwatnych dla siebie symboli, zainteresował się pszczołami i wybrał właśnie je, spośród innych proponowanych. Uczynił z pszczoł jeden z najpopularniejszych symboli cesarstwa i heraldyki napoleońskiej³⁴.

Podczas koronacji Napoleon i Józefina ubrani byli w płaszcze *à la romaine*. Józefina i towarzyszące jej kobiety miały na sobie okazałe klejnoty o wzorach klasycznych. Józefina nosiła diamentowy diadem (fot. 10), który został stworzony specjalnie na koronację w 1804 roku i sprzedany w 1887 roku przez Republikę Francuską. Diadem zakupiła firma jubilerska Van Cleef & Arpels w Nowym Jorku i w jej posiadaniu pozostaje do dziś. Gdy jednak porównamy malarską wersję korony z diademem V C & A, widzimy wyraźne różnice. Nie jest możliwe, aby David, pedantycznie dbający o wierność najdrobniejszych szczegółów, mający do dyspozycji stroje

³⁴ Piotr Paweł Bajer, *Stylizacja heraldyczna czasów napoleońskich*, http://web.archive.org/web/20090619103646/http://www.szlachta.org/Bajer_Napoleon.htm [dostęp 20.10.2018].

koronacyjne, nie zadbał o wierność diademu pierwszoplanowej osoby na obrazie. Wiadomo, że do tego obrazu przygotował się szczególnie starannie. Zachowało się wiele listów Davida do postaci, które wzięły udział w ceremonii, z prośbą o wypożyczenie strojów lub mundurów, w których wystąpili podczas ceremonii. Pisał m.in. do ówczesnego ambasadora Habsburgów – Klemensa Metternicha z prośbą o przysłanie portretu i stroju wraz z orderami, w jakich wystąpił podczas koronacji Napoleona. Podobne listy wysłał do kilku innych osób. Sprawa diadem z koronacji Józefiny w zbiorach Van Cleef & Arples jest więc zagadkowa³⁵.

Cesarzowa miała wpięty we włosy grzebień, uszy zdobiły kolczyki, a nadgarstki dłoni dwie bransolety z gemmami portretowymi. Zachował się jej złoty pierścień koronacyjny z ogromnym rubinem otoczonym brylantami³⁶. Podczas koronacji miała też zawieszony na szyi talizman Karola Wielkiego, wydobyty z jego grobu w 1166 roku przez Ottona III i przechowywany w katedrze w Akwizgranie³⁷.

Każda z głów dam z orszaku Józefiny jaśniała wspaniałymi diademami dekorowanymi gemmami. Niektóre z diademów miały kształt diamentowych obręczy z liśćmi, inne otoku z kameami. Miłośniczką kamei, podobnie jak Napoleon, była jego siostra Eliza Bacciochi (1777–1820), wielka księżna Toskanii, właścicielka gemm wykonanych przez słynnego Benedetta Pistruciego (1784–1855). Wielbiicielką gemm była też Paulina Borghese (1780–1825) oraz najmłodsza z sióstr Karolina (1782–1839), królowa Neapolu, poślubiona generałowi Joachimowi Muratowi, jednemu z najbardziej znanych generałów armii Napoleona. Karolina posiadała piękny diadem z antycznymi gemmami i perłami³⁸.

Po koronacji ogromną popularność zyskał diadem, który stał się niezwykle pożądanym elementem modnego stroju zrywającego ze stylem epoki poprzedniej. Został z entuzjazmem przyjęty przez kobiety z wyższych sfer jako jedna z najpiękniejszych ozdób kobiecej głowy, jaka kiedykolwiek istniała³⁹. Józefina, dysponująca nieograniczonymi sumami pieniędzy, stała się wyznacznikiem smaku, mody, główną patronką wytwórni jubilerskich (w momencie śmierci w 1814 roku zbiory Józefiny warte były blisko 2 miliony franków).

³⁵ Louis Miguel Howard, *The French Crown Jewels, part 2 The Deluge and After*, <https://www.luismiguelhoward.com/blog/2017/9/6/the-french-crown-jewels-part-2-the-deluge-and-after> [dostęp 20.10.2018].

³⁶ Pierścień koronacyjny cesarzowej przechowywany jest w Musée national des châteaux de Malmaison et de Bois-Préau, wraz z oryginalną, rzeźbioną w drewnie skrzyneczką z inskrypcją wyjaśniającą, że jest to pierścień koronacyjny Napoleona i Józefiny, pobłogosławiony przez papieża Piusa VII w dniu 2 grudnia 1804 roku, SCARISBRICK/VACHAUDEZ/WALGRAWE 2008, s. 210.

³⁷ W 1804 roku kapituła katedry w Akwizgranie podarowała klejnot cesarzowej Józefinie. Następnie odziedziczyła go jej córka, Hortensja de Beauharnais, a po niej, syn Hortensji, Napoleon III. Kolejną właścicielką była żona Napoleona III – cesarzowa Eugenia, która nie rozstała się z nim prawie do końca życia. Przed śmiercią podarowała go katedrze w Reims, gdzie klejnot znajduje się do dzisiaj, TERRIER ALIFERIS 2004, s. 7–29; GÜBELIN/ERNI 2001, s. 206.

³⁸ VEVEK 2001, s. 72–82.

³⁹ MUNN 2002, s. 19.

Na znanym portrecie w stroju koronacyjnym⁴⁰ Józefina ubrana jest jedynie w suknię i płaszcz, jakie nosiła podczas koronacji, natomiast klejnoty są jej klejnotami prywatnymi⁴¹. Część z nich przetrwała do dzisiaj w rodzinie, podarowana dzieciom lub nabyta w drodze spadku po śmierci Józefiny.

Do Józefiny należał diadem wykonany ze złota, dekorowany kameami wyciętymi w muszli, macicy perłowej, dekorowany perłami i barwnymi kamieniami jubilerskimi. Dostała go od szwagra, Joachima Murata, być może w podziękowaniu za pomoc w pozyskaniu ręki Karoliny, najmłodszej siostry Napoleona, niechętnemu jej małżeństwu z oficerem zbyt niskiego pochodzenia.

W posiadaniu szwedzkiej rodziny królewskiej znajduje się jeden z najpiękniejszych diademów Józefiny, pochodzący z 1811 roku, ozdobiony kameami oprawionymi w złoto i perłami (fot. 11, 11a). W 1823 roku trafił do jej wnuczki, również Józefiny, córki Eugeniusza Beauharnais i Augusty Amalii Wittelsbach. Józefina-wnuczka poślubiając Oskara I została królową Szwecji i Danii. Współcześni władcy Szwecji (król Karol XVI Gustaw) są więc potomkami Józefiny Bonaparte. Obecnie diadem używany jest podczas szwedzkich ślubów królewskich.

Złotnicy cesarza celowali w kreowaniu parur (z francuskiego *parures*) – kompletów biżuterii składających się z: grzebienia, diademu, kolczyków, naszyjnika, kłamy do paska i pary bransolet. Podkreślali przy tym jakość diamentów, pereł i barwnych kamieni, które były okazałe ale nigdy nie ciężkie (fot. 12). Parury miały imponujące wzory. Celem parur było demonstrowanie pozycji społecznej właścicielki. Diadem i grzebień zdobiące głowę, dodawały wysokości, dostojności oraz autorytetu noszącej go osobie. Parury często w całości robiono z diamentów ale bardziej charakterystyczne były te wykonywane z dużych, pojedynczych, kolorowych kamieni, otoczonych wianuszkami małych diamentów⁴².

Kolczyki zwykle były długimi, zwieszającymi się girlandami w formie trójłezki lub – w uproszczonej wersji – z jedną łezką diamentową.

Większość naszyjników komponowano z elementów podwieszonych do diamentowych koliai. Były one noszone z dopasowanymi do nich bransoletkami, zakładanymi w nadgarstku, i z paskami podkreślającymi wysoki stan.

Przedmiot pożądania stanowiły też naszyjniki w formie łuku utworzonego z łańcuszków o zmniejszającym się obwodzie, łączące kamee lub skupiska kamieni.

W 1810 roku Napoleon ponownie się ożenił. Józefina zatrzymała wszystkie klejnoty oprócz klejnotów koronacyjnych, a druga żona, Maria Luiza, otrzymała nowe parury: diamentowo-perłowo-szmaragdowe, diamentowo-rubinowo-szafirowe i opalowo-diamantowe. Nową koronę dla cesarzowej wykonał Nitot⁴³.

⁴⁰ Chodzi o obraz pędzla François'a Gérarda, *Józefina w stroju koronacyjnym* (1807–1808), znajdujący się w Musée national du Château de Fontainebleau.

⁴¹ MUNN 2002, s. 39; MABILLE 2001.

⁴² NEWMAN 1996, s. 227; MASON/PACKER 1973, s. 274.

⁴³ SALLOIS 2015, s. 150–151.



11. Nitot et Fills, Diadem cesarzowej Józefiny z kameami z muszli, znajdujący się obecnie w zbiorach szwedzkiej rodziny królewskiej (ok. 1811), https://en.wikipedia.org/wiki/Marie-%C3%89tienne_Nitot#/media/File:Royal_Wedding_Stockholm_2010-Slottsbacken [dostęp 25.10.2018]



12. Nitot et Fills (?), Szafirowa parura królowej Marii Amalii Francuskiej, https://en.wikipedia.org/wiki/Parure#/media/File:Parure_della_regina_maria_amelia,_parigi,_1800-15_poi_1850-75_ca.jpg [dostęp 21.10.2018]

Klejnoty te znakomicie prezentowały się na białych sukniach, jakie weszły wówczas w modę. Diametralnie różne od ciężkich barokowych szat z wzorzystych, brokatów, powściągliwe w kolorystyce, proste w formie, ściśle przylegały do ciała. Zapewniały idealne tło dla barwnych kamieni⁴⁴.

Napoleon, jak wielu władców przed nim od czasów starożytności, wierzył w moc propagowanego wizerunku. Kształtował go przy użyciu środków unikalnych, trudnych do zdobycia, takich, które najsilniej działały na ludzką wyobraźnię. Tymi cechami właśnie odznaczały się między innymi klejnoty, pozostające na usługach władców od najdawniejszych czasów. Napoleonowi, poprzez odwołania do czasów starożytnych, Merowingów i Karolingów, miały zapewnić prestiż i władzę. Wprawdzie przy władzy nie pozostał długo ale styl empire, kształtowany przez silną osobowość Bonapartego, wpłynął na bieg sztuki. Propagowały go hojne prezenty od

⁴⁴ HINKS 1975, s. 18.

cesarza i obu cesarzowych, oraz moda, popularyzowana m.in. przez magazyny donoszące o wydarzeniach na francuskim dworze. Mecenat, jakim Napoleon otoczył jubilerstwo paryskie sprawił, że z jego imieniem wiąże się utrwalenie supremacji jubilerów francuskich i prestiż Paryża, jako miejsca zakupów elit.

Bibliografia

Opracowania

- CHEVALLIER 2015 – Bernard Chevallier, *Para pantofli należących zapewne do cesarzowej Józefiny, Spódnica z trenem cesarzowej Józefiny*, noty, [w:] *Napoleon i sztuka. Katalog wystawy Zamku Królewskiego Warszawie we współpracy z Musée national du Palais Compiègne i Réunion des musées nationaux – Grand Palais, w dniach 11 września – 13 grudnia 2015 roku*, red. Przemysław Mrozowski, Maciej Choynowski, Marta Zdańkowska, Warszawa 2015, s. 88.
- DAWES/COLLINGS 2010 – Ginny Redington Dawes, Olivia Collings, *Georgian Jewellery 1714–1830*, Woodbridge 2010.
- DION-TENENBAUM 2015 – Anna Dion-Tenenbaum, *Złotnictwo paryskie z początków XIX wieku – zmiana i ciągłość*, [w:] *Napoleon i sztuka. Katalog wystawy Zamku Królewskiego Warszawie we współpracy z Musée national du Palais Compiègne i Réunion des musées nationaux – Grand Palais, w dniach 11 września – 13 grudnia 2015 roku*, Warszawa 2015, s. 42–47.
- GOETZ/JOANNIS 2008 – Adrien Goetz, Claudette Joannis, *Jewels in the Louvre*, Paris 2008.
- GÜBELIN/ERNI 2001 – Eduard Gübelin, Franz-Xaver Erni, *Kamienie szlachetne. Symbole piękna i władzy*, Warszawa 2001.
- HINKS 1975 – Peter Hinks, *Nineteenth Century Jewellery*, London 1975.
- JOANNIS 1992 – Claudette Joannis, *Bijou des régions de France*, Paris 1992.
- LETKIEWICZ 2011 – Ewa Letkiewicz, *Klejnoty w osiemnastowiecznej Polsce*, Lublin 2011.
- MABILLE 2001 – Gérard Mabile, *Les Diamants de la Couronne*, Paris 2001.
- MASON/PACKER 1973 – Anita Mason, Diane Packer, *An Illustrated Dictionary of Jewellery*, Hampshire 1973.
- MUNN 2002 – Geoffrey Munn, *Tiaras. Past and Present*, London 2002.
- NEWMAN 1996 – Harold Newman, *An Illustrated Dictionary of Jewelry*, London 1996.
- PHILLIPS 1996 – Clare Phillips, *Jewelry. From Antiquity to the Present*, London 1996.
- PHILLIPS 2003 – Clare Phillips, *Jewels and Jewellery*, London 2003.
- POINTON 2009 – Marcia Pointon, *Brilliant Effects. A Cultural History of Gem Stones and Jewellery*, Yale University Press New Haven and London 2009, s. 165, il. 188.
- SALLOIS 2015 – Mélanie Sallois, *Diadem w kształcie pęku kłosów zboża*, nota, [w:] *Napoleon i sztuka. Katalog wystawy Zamku Królewskiego Warszawie we współpracy z Musée national du Palais Compiègne i Réunion des musées nationaux – Grand Palais, w dniach 11 września – 13 grudnia 2015 roku*, Warszawa 2015, s. 150–151.
- SCARISBRICK 2008 – Diana Scarisbrick, *Le grand frisson. Bijou de sentiment de la Renaissance à nos jours*, Paris 2008.

- SCARISBRICK/VACHAUDEZ/WALGRAWE 2008 – Diana Scarisbrick, Christopher Vachaudez, Jan Walgrawe, *Royal Jewels. From Charlemagne to the Romanovs*, New York, 2008.
- STARCKY 2015 – Emmanuel Starcky, *Orzeł zadziwiony albo zdumiewający styl cesarstwa*, [w:] *Napoleon i sztuka. Katalog wystawy Zamku Królewskiego Warszawie we współpracy z Musée national du Palais Compiègne i Réunion des musées nationaux – Grand Palais, w dniach 11 września – 13 grudnia 2015 roku*, Warszawa 2015, s. 18.
- TERRIER ALIFERIS 2004 – Laurence TerrierAliferis, *Se souvenir de Charlemagne au XIIIe siècle*, „Thesis: Cahier d’histoire des collections collections et de muséologie”, t. 5–6 (2004), s. 7–29.
- VEVER 2001 – Henri Vever, *French Jewelry of the Ninetheenth Century*, London 2001.
- Empress Josephine’s engagement ring*, <http://www.thecourtjeweller.com/2016/11/the-sunday-ring-empress-josephines.html> [dostęp 23.10.2018].
- Korona cesarska Napoleona I*, https://pl.wikipedia.org/wiki/Korona_cesarska_Napoleona_I [dostęp 28.10.2018].
- Koronacja Napoleona*, https://pl.wikipedia.org/wiki/Koronacja_Napoleona [dostęp 27.10.2018].
- Louis Miguel Howard, *The French Crown Jewels, part 2, The Deluge and After*, <https://www.luismiguelhoward.com/blog/2017/9/6/the-french-crown-jewels-part-2-the-deluge-and-after> [dostęp 20.10.2018].
- Luwr – skarbiec artystów świata – Mekka turystów*, <https://www.polskieradio.pl/39/246/Artykul/956251,Luwr-skarbiec-arcydziel-swiata-Mekka-artystow> [dostęp 20.10.2018].
- Maison Bapst Jewelry Maker’s Mark*, https://www.langantiques.com/university/Bapst_Maison_Jewelry_Maker’s_Mark [dostęp 20.10.2018].
- Marie Louise Diadem*, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marie_Louise_Diadem.jpg?uselang=pl [dostęp 27.10.2018].
- Napoleon_Diamond_Necklace*, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Napoleon_Diamond_Necklace.jpg [dostęp 27.10.2018].
- Piotr Paweł Bajer, *Stylizacja heraldyczna czasów napoleońskich*, http://web.archive.org/web/20090619103646/http://www.szlachta.org/Bajer_Napoleon.htm [dostęp 20.10.2018].

Political contexts of art. Gems of Napoléon's empire

The period between 1799 and 1814 was the time of Napoléon Bonaparte's sole reign over France, initially as First Consul of the Republic, and from 1804 as Emperor of the French. Son of a modest Corsican advocate, Napoléon recognised the power of gold, and turned gems and jewels into a potent tool of power during his 15-year rule. He hired the most prominent jewellers of the time, who created the empire style, characterised by an ostentatious abundance of materials, masterly artwork, and imagery associated with wealth, might and power.

Empire-style gems are famous for their proportion, simplicity of lines and forms, and the introduction of such typical motifs as imperial eagles placed within laurel or oak wreaths, bees, 'N' monograms, garlands made of flowers, fruit and laurel leaves, Greek-themed bands aligned with geometrical precision, tureens, medallions, and cornucopias⁴⁵. Napoléon's flagship jewels, however, were engraved gems, both ancient and newly made, which were manufactured from ivory, coral, amber, and other stones. They presented ancient gods and goddesses, and such Egyptian symbols as sphinxes, the Eye of Ra, and scarab beetles. Lavish gems, produced from expensive raw materials, and most preferably diamonds, were used to stud orders, decorations, and gift jewellery used to maintain political and diplomatic ties, to endear enemies, and to reward merits and achievements.

The empire style has turned out to be timeless and enduring, as numerous patterns developed during the period have become the classics of *haute joaillerie* today.

⁴⁵ DION-TENENBAUM, 2015, pp. 42–47.

Twórczość białoruskiego artysty ulicznego Andrieja Busła

Sztuka ulicy zarówno w kontekście społeczno-kulturowym, artystycznym, jak i aksjologicznym, jest zjawiskiem złożonym i niejednoznacznym. Z jednej strony, jest ona akceptowana i cieszy się zainteresowaniem badaczy wielu dyscyplin, mediów, samych artystów, jak i odbiorców, z drugiej – prace i działania twórców ulicznych wciąż są niedoceniane. Na rynku wydawniczym pojawia się coraz więcej pozycji na temat *graffiti* i *street artu* wśród których dominują wydania albumowe z autokomentarzem i wypowiedziami najważniejszych artystów¹ lub tekstami o genezie i historii *street artu* w danym kraju, np. w Polsce². Autorzy badający ten światowy fenomen sztuki współczesnej koncentrują uwagę na zagadnieniach natury teoretycznej popartej badaniami jakościowymi³, opisują wybrane problemy *street artu* i *graffiti* w aspekcie związków słowa z obrazem i działaniem⁴, czy też proponują uznanie *street artu* jako „kategorii komunikacyjnej, aktualizowanej w konkretnych praktykach”⁵. Niewiele natomiast pisze się o twórcach *graffiti* i *street artu* działających w przestrzeni społeczno-kulturowej współczesnych miast Litwy, Łotwy, Białorusi, Ukrainy, Rosji, chociaż pojawiają się pozycje omawiające *graffiti* i *street art* na poziomie relacji obraz – słowo⁶.

Artykuł jest poświęcony niezbadanym dotychczas reprezentacjom i różnorodnym konkretyzacjom zróżnicowanej działalności artystycznej białoruskiego artysty ulicznego Andrieja Busła (pseudonim Hutkasmachna). Analiza wybranego materiału egzemplifikacyjnego, pochodzącego ze źródeł internetowych, została oparta na problemowych wyznacznikach interpretacyjnych, koncentrujących się wokół form aktywności twórczej artysty:

Wieczne w przemijającym. Dzieła mistrzów sztuki europejskiej w przestrzeni publicznej Mińska, Z ulicy do galerii. Wokół zagadnień odbioru sztuki ulicznej, Zawłaszczanie miejskiej przestrzeni: obiekty, instalacje, interwencje.

¹ GANZA, 2008.

² DYMNA, RUTKIEWICZ 2012.

³ GRALIŃSKA-TOBOREK, KAZIMIERSKA-JERZYK 2014.

⁴ GRALIŃSKA-TOBOREK 2019.

⁵ BISKUPSKI 2017.

⁶ MOCH 2016; BOBILEWICZ 2016, s. 27–41; BOBILEWICZ 2016, s. 29–52; BOBILEWICZ 2017, s. 276–286.

Wieczne w przemijającym. Dzieła mistrzów sztuki europejskiej w przestrzeni publicznej Mińska

Od wielu lat białoruski artysta uliczny i architekt Andriej Busieł (pseudonim Hutka-smachna)⁷ umieszcza postaci i fragmenty z dzieł mistrzów sztuki europejskiej na zewnętrznych lub wewnętrznych ścianach porzuconych, zdewastowanych budynków, brudnych obiektów, ruin, w zaniedbanych miejscach Mińska. Interesuje go szczególnie epoka Odrodzenia, którą uważa za „unikalny logotyp sztuki w świadomości człowieka”. Działania streetartowe Busyła potwierdzają tezę Ernesta H. Gombricha, że sztuka rodzi się ze sztuki, a artysta fascynuje się tym, co jest mu znane, przekształca schematy i czerpie z doświadczeń swoich poprzedników. Busieł odwołuje się do mało znanych dzieł o tematyce mitologicznej, sakralnej i świeckiej. Głównie cytuje i interpretuje fragmenty zaginionych obrazów, które zachowają się dzięki szkicom do nich lub kopiom. Inspiruje się także freskami, malarstwem ołtarzowym i tablicowym, grafiką, ilustracjami, starymi grawiurami, sztychami i mapami itp. Opierając się na założeniu, iż ulice białoruskich miast, głównie Mińska, mają unikalny kontekst wewnętrzny i nie ma na nich odpowiednich płaszczyzn, żeby realizować graffiti, Busieł starannie opracowuje lokalizację swoich prac. Bada kulturową matrycę zastanego miejsca, uwzględnia jego aspekty historyczne, architektoniczne, topograficzne, historię krajobrazu kulturowego, wykorzystuje charakter odnalezionego miejsca, uwypukla jego dostrzegalne, bądź odkrywa ukryte walory wizualne i znaczeniowe, przetwarza i prezentuje. Jego prace, które można zaliczyć do gatunku *site-specific*, są przemyślane, wizualnie atrakcyjne, ale wykonane w miejscach niewidocznych, opuszczonych mają mniejszą siłę oddziaływania na odbiorców. Z drugiej strony, ich obecność w częściach miasta, które pozostają zwykle na marginesie, sprawia, iż dla przypadkowego przechodnia stają się głównym elementem odczytu. Wkomponowywanie przedstawień dawnych mistrzów w obszary miasta okryte złą sławą rodzi pytania – czy piękno potrzebuje brzydoty? czy jest to sztuka czy też próba estetyzacji (żeby było ładnie), czy streetartowe opracowania mają zacierać różnicę między sztuką a rzeczywistością, czy wręcz przeciwnie – różnicę tę wyostrzyć.

Busieł wykorzystuje przestrzeń miejską jako medium-nośnik dla autoekspresji i jako materiał artystyczny. Ściany traktuje jak płótno, płaszczyznę umożliwiającą wypowiedź artystyczną. Sztukę uliczną utożsamia z działaniem, które jest źródłem przyjemności dla artysty i odbiorcy. Streetartową rzeczywistość projektuje podobnie jak futuryści – jako zabawę i efekt niespodzianki. Jego prace przeznaczone są zarówno dla odbiorcy wrażliwego na piękno sztuki, jak i obeznanego ze sztuką; mają działać jednocześnie na zmysły (jako przekaz estetyczny) i na wyobraźnię, budzić skojarzenia lub skłaniać do refleksji. Wzorując się na renesansowych twórcach, Busieł dąży, by jego prace zbliżyły się do rzeczywistości, wtopiły się w trójwymia-

⁷ „Hutka-smachna” (szybko, smacznie) – działające na białoruskich ulicach kioski z jedzeniem, które zostały zamknięte ze względu na nieodpowiedni standard zbiorowego żywienia. W Mińsku działa dziś tylko kilka nowoczesnych pawilonów.

rowy świat; tworzy iluzje, by widz poczuł, że w nich uczestniczy. Nie są one wierną kopią oryginałów klasyków, lecz kopiami autorskimi. Przetwarzając cytaty z dzieł dawnych mistrzów, białoruski twórca posługuje się techniką mieszaną i wieloma instrumentami. Stosuje *cut-out*, aerografię, printy (niektóre wstępnie opracowuje na komputerze), postery, rzeźbę z papieru, różnego rodzaju farby, pędzle, nożyce, klej, duże połacie papieru. Wycina, maluje, spaja elementy, po czym otrzymaną całość nakleja na wybraną ścianę i dopracowuje: dokleja z papieru udrapowania ubiorów, podmalowuje, koryguje rysunek, podkreśla, dorysowuje szczegóły, zmienia kolorystykę. Dzięki tym zabiegom uzyskuje trójwymiarowy ogląd postaci (jak w rzeźbie), tworzy iluzję wychodzenia jej z płaszczyzny ściany do pomieszczenia, na schody, na ulicę. Zastosowanie różnych rodzajów farb pozwala mu połączyć ścianę i pomieszczenie, a nadrywanie papieru „postarzyć” print. Obrazy nawarstwiane na cienką, kruchą konstrukcję materiału wyjściowego ujawniają się poprzez czas i przestrzeń jak renesansowe iluzje lub freski.

Na brudnych elewacjach budynków, w zdewastowanych pomieszczeniach, na murach ruin pojawiają się postaci kobiece z mitologii greckiej, jak Leda – królowa Sparty uwiedziona przez Zeusa pod postacią łabędzia, biblijne (Madonny z Dzieciątkiem, Maria, św. Elżbieta, Batszeba/Betsabe – żona króla Dawida, Salome), osoby świeckie (mleczarka, kobieta ważąca perły, Giovanna Cenani – żona kupca włoskiego z Lukki Giovanniego Arnolfini) itd. Busieł przedstawia je w różnych ujęciach (stoją, siedzą, w pół leżą, nachylają się w różnych kierunkach, schodzą po schodach, tańczą) lub skupia się na wizerunkach głowy, wyrazie twarzy, gestach itp.

Sztuka renesansu szczególnie upodoba sobie motyw *Ledy z łabędziem*. Busieł odwoła się do dwóch już nie istniejących jego ujęć. Na ściany niezamieszkanego budynku na kilku ulicach Mińska przeniesie *Studium głowy Ledy* (1505) (il. 1) Leonarda da Vinci do zaginionego w XVII wieku obrazu *Leda z łabędziem*, a na mocno odrapanej, pomazanej graffiti ścianie umieści fragment obrazu Michała Anioła z 1530 roku, na którym włoski artysta prawie dosłownie przedstawia pozę kochanków. Na ruinach, znajdujących się w Łoszyckim zespole dworsko-parkowym, Busieł namaluje inne zaginione dzieło da Vinci – *Bitwę pod Anghiari* (1503–1506). Ta pełna ekspresji i dramatyzmu scena batalistyczna zachowa się tylko na kopiach wykonanych przez różnych malarzy (m.in. Petera Paula Rubensa) na podstawie kartonu przygotowanego przez da Vinci do niedokończonego fresku w Palazzo Vecchio we Florencji⁸. Smutną, zamyśloną twarz Madonny z obrazu Sandra Botticellego *Madonna z książką* (1480–1483), której malarz nadaje rysy ideału piękna włoskiego quattrocenta, artysta uliczny wykona na podwójnym tle – jasnym, imitującym płótno, które nałoży na jasnyniebieski kolor ściany z oknem (il. 2). Nawiąże w ten sposób do kompozycji oryginału, na którym Madonna z Dzieciątkiem ukazana jest na tle okna (od czasu renesansu symbolizuje ono przejście z przestrzeni zamkniętej do otwartej) z widocznym za nim błękitnym niebem i pejzażem. Postać Marii Panny w błękitnym szacie z obrazu *Zwiastowanie* (1434–1436, Narodowa Galeria Sztuki, Waszyngton)

⁸ ZÖLLNER 2005, s. 76.



1. Andriej Busieł, Głowa Ledy według *Studium głowy Ledy* (1505) Leonarda da Vinci,
<http://paschenko.com/design/andreibusel/>



2. Andriej Busieł, Głowa Madonny (fragment) według obrazu *Madonna z książką* (1480–1483) Sandra Botticelliego, <https://www.flickr.com/photos/26715280@N03/5265646849/in/photostream/>

Jana van Eycka (1390–1441) – przedstawiciela realizmu niderlandzkiego, dobrze wkomponowuje się w pomalowane na białą, niszczące pomieszczenie i jego dekoracyjne elementy architektoniczne. W zamierzeniu artysty uliczne przestrzenność pomieszczenia oraz usytuowanie Madonny mają tworzyć iluzję „ucieczki w głąb”, co w pewien sposób nawiązuje do perspektywy i architektonicznych detali oryginału – gotyckich ostrołuków w arkadach i oknach na dole świątyni, w której Dziewica Maria odpowiada na pozdrowienie anielskie. Busieł zinterpretuje także *Portret małżonków Arnolfini* (1434, olej na płótnie, National Gallery, Londyn) van Eycka – pierwszy podwójny całopostaciowy portret i pierwszy portret postaci umieszczonych w półmroku wnętrza komnaty, oświetlonej przez okno⁹. Artysta koncentruje uwagę na, jakby bliższej widzowi, żonie kupca, spokojnej i skupionej, której poza i udrapowana zielona suknia wskazują na zaawansowaną ciążę. Zgodnie z dewizą *Als ick kann* („Tak, jak potrafię”), którą flamandzki mistrz sygnował swoje dzieła, Busieł stara się zbliżyć do walorów malarskiego pierwowzoru (dobrze operuje światłocieniem), z drugiej strony – poprzez dekompozycję portretu oraz przeniesienie kobiety z przeszłości do obcej współczesności, wpłynie na jej odbiór. W tonącym w półmroku pokoju Giovanna Cenani stoi w przestrzeni miejscami całkiem ciemnej i widz z trudnością może ją rozpoznać. Światło, wpadające przez otwór na drzwi, oświetla poniewierające się, zniszczone meble (kanapę, fotel), zużyte opony i inne detale zdewastowanego, już nieistniejącego mieszkania. W tym otoczeniu żona kupca nie uosabia ogniska domowego, jak na obrazie, lecz jest samotna i opuszczona jak miejsce, w którym się znajduje.

Busieł szczególnie ceni twórczość Albrechta Dürera (1471–1528) – przedstawiciela niemieckiego malarstwa renesansowego, grafika i rysownika. Spośród wielu jego wizerunków Marii z Dzieciątkiem wybiera mało znaną grawiurę *Matka Boska z Dzieciątkiem na trawiastej ławce*/*The Virgin and Child on a Grassy Bench* (1503, Narodowa Galeria Sztuki, Waszyngton), która wpisuje się w przedstawienia religijne Maryi na tle „ogrodu zamkniętego” (*hortus conclusus*)¹⁰. Całkowite zespolenie z przyrodą, rezygnacja z reprezentacyjności nadają tu postaci Marii skromną prostotę i naturalność, przybliżają ją widzowi. Busieł dąży do wywołania podobnego wrażenia, ale przekracza granice gatunku, wprowadzając postać w szarą, przygnębiającą rzeczywistość współczesnego miasta. Postać z grawiury Dürera zamknięta w przestrzeni ciemnego, ponurego pomieszczenia, w którym jedynym źródłem światła jest okno, nie jest ani Madonną, ani świętą, lecz zwykłą mieszkanką Mińska, troskliwą matką, która musi znosić trudy codziennej egzystencji. Artystę białoruskiego fascynują także pełne ekspresji i przenikliwości, obiektywne studia starości Dürera. Rysunek, przedstawiający matkę malarza na dwa miesiące przed śmiercią (*Portret matki*, 1514, Staatliche Museen, Berlin-Dahlem), artysta uliczny umieści na suro-

⁹ VÉGH 1983, s. 50–51.

¹⁰ *Virgin and Child on a Grassy Bench* by Albrecht Dürer and five copies after it in the collection of the Polish Academy of Arts and Sciences in Cracow, <http://arthistory.us/display.php?eid=50> [dostęp 14.10.2018].



3. Andriej Busieł, Portret, według rysunku Albrechta Dürera *Portret matki* (1514), <https://www.flickr.com/photos/26715280@N03/3480475072/> il. 3

wym podłożu z czerwonej cegły, które wyostrza chudą twarz staruszki z zapadłymi policzkami, ostrym wąskim, długim nosem, zaciśniętymi ustami, bruzdami zmarszczek na czole, zawieszonymi w przestrzeni oczami o martwym spojrzeniu, pomarszczoną, żyłastą szyję (il. 3). Głowa dziewięćdziesięcioletniego starca z długą, siwą brodą, z zsuniętym do tyłu nakryciem, odsłaniającym pokryte zmarszczkami czoło (studium do namalowanego w 1521 roku malowidła na desce *Święty Hieronim*), koresponduje z osmoloną ścianą wybitego arkadowego otworu w zachowanych fragmentach ceglanych ruin. Skopiowane na zrujnowanych obiektach portrety starości ilustrują temat przemijalności czasu w sztuce i w życiu, kruchości wytworów rąk ludzkich, ulotności i nietrwałości ludzkiej egzystencji. Busieł odwoła się także do świata mody czasów Dürera, do mało znanej grawiury, przedstawiającej kobiety z Norymbergii w strojach, jakie się wówczas nosi¹¹. Jedną z postaci, jak w wielu swoich pracach, wykona w technice *cut-out* i realistycznie ukaże elegancję i dostojność ruchów kobiety, schodzącej po stopniach zapuszczonej, brudnej klatki schodowej. To wrażenie spotęguje doklejjąc do sukni, ścielący się po schodach, bardzo długi tren z papieru. Twórcę ulicznego zainspiruje także początkowo mało znany rysunek tuszem – *Dłonie apostoła* (lub „Modlące się ręce”, 1508) – jeden z osiemnastu

¹¹ Женский костюм в творчестве Альбрехта Дюрера, <https://www.livemaster.ru/topic/402549-zhenskij-kostyum-v-tvorchestve-albrehta-dyurera> [dostęp 10.10.2018].



4. Andriej Busieł, *Modlące się ręce* według rysunku tuszem Albrechta Dürera *Dłonie apostoła* lub *Modlące się ręce* (1508), <https://www.flickr.com/photos/26715280@N03/3940860290/in/photostream/>

szkiców Dürera do obrazu ukazującego koronację Maryi, który zamówi kościół we Frankfurcie nad Menem. Motyw „modlących się rąk”, który od lat 50. XX wieku stanie się sławny na całym świecie jako element dekoracyjny domów oraz sakralnych i świeckich przedmiotów¹², Busieł, zgodnie z założeniami ideowymi swojej sztuki, naniesie na zdewastowaną ścianę wewnątrz budynku, filar mostu i tyły trzech starych barakowozów. Ich podwójny obraz („modlące się dłonie” skierowane są ku sobie), który wykona na ścianie szczelnie pokrytej różnymi formami prymitywnego graffiti (il. 4), można odczytać jako wizualny apel streetartowca skierowany do graficiarzy, by nie niszczyli miejsc publicznych lub prośbę o wzajemną tolerancję.

W Węgierskiej Galerii Narodowej, pośród wizerunków pięknych Madonn i licznych scen biblijnych, wzrok widza przykuwa wyjątkowo piękny obraz *Nawiedzenie św. Elżbiety* (1506), który jest ilustracją fragmentu *Nowego Testamentu* i przedstawia Marię odwiedzającą św. Elżbietę, po tym jak dowiaduje się, że urodzi Syna i że krewna także spodziewa się dziecka. Niezidentyfikowany twórca obrazu o inicjałach M. S. przedstawia dwie piękne, brzemiennie kobiety jak spacerują i rozmawiają pośród żywej zieleni, na tle górskiego krajobrazu z widocznym

¹² 500-lecie „Modlących się rąk” Albrechta Dürera, <https://www.dw.com/pl/500-lecie-modlących-się-rąk-albrechta-dürera/a-3852041> [dostęp 30.10.2018].



5. Andriej Busieł, Spotkanie Maryi Panny i świętej Elżbiety (fragment) według obrazu Mistrza M.S. *Nawiedzenie św. Elżbiety* (1506), <http://paschenko.com/design/andreibusel/>

w oddali fragmentem miasta. Wiatr rozwiewa ich szaty, porywa biały szal jednej z nich¹³. U ich stóp rosną szczególnie namalowane kwiaty o symbolicznym znaczeniu. Aby oddać atmosferę obrazu, nawiązać do jego walorów wizualnych (gry mocnych, nasyconych kolorów i światła), Busieł jako podłoże dla artystycznych działań wybiera ruiny w przestrzeni naturalnego krajobrazu. Na oświetlony promieniami zachodzącego słońca mur z cegły, z uciekającymi w głąb prześwitami zamkniętymi łukiem, z rosnącą wokół trawą i chwastami, artysta naniesie pełne wdzięku, czułości, subtelnie okazywanej radości i szczęścia postaci obu kobiet – uosobienie młodzieńczej i dojrzałej kobiecości (il. 5). Dobrze odczytując zamysł Mistrza M. S., ukaże spotkanie biblijnych postaci jako świecką scenkę, osiągając podobny efekt niespodzianki. Widz, który przypadkowo trafi na tę pracę zachwyci się podobnie jak ten, który niespodziewanie ujrzy obraz w przestrzeni węgierskiej galerii.

Walory krajobrazu kulturowego Busieł wykorzysta także dla zaprezentowania krewnej Marii – Salome. Za podłoże posłuży mu nadgryziony zębem czasu, podziurawiony mur z poczerńiałych cegieł, co znaczeniowo nie jest obojętne w odniesieniu do kobiety ucieleśniającej zmysłowe piękno i zło. Na ten mało estetyczny obiekt artysta uliczny przeniesie postać tańczącej Salome z fresków renesansowego włoskiego malarza doby quattrocenta Fra Filippo Lippiego (1406–1469), które zdobią katedrę św. Szczepana w Prato. Malowidło przedstawia epizody z życia Jana Chrzciciela. W scenie *Uczta u Heroda* (ok. 1452–1465) delikatna, lekka jak piórko, zjawiskowo

¹³ *Беременность в искусстве: „Взыграл младенец во чреве еѣ...”*, <https://www.liveinternet.ru/users/3596969/post157304501/> [dostęp 15.10.2018].



6. Andriej Busieł, SALOME (fragment) według Fra Filippo Lippiego *Uczta u Heroda* (ok. 1452–1465), <http://paschenko.com/design/andreibusel/>

piękna córka Herodiady tańczy w białej, zwiewnej sukni i czerwonych pantofelkach na kolorowej marmurowej posadzce w przestronnej komnacie, w której ucztuje Herod i jego goście¹⁴. Artyzm Lippiego przejawia się w tym, iż współczesnemu odbiorcy wydaje się, że biblijny epizod rozgrywa się „tu i teraz” i że w nim uczestniczy. Praca twórcy ulicznego wywiera inne wrażenie. „Wpasowanie” postaci Salome w przygnębiające otoczenie sprawia, że jej uroda jakby przybladła, na twarzy maluje się jakiś nieokreślony smutek, a biała suknia (częściowo wykonana z doklejonego papieru) jest postrzępiona i dziurawa jak mur na którym tańczy. Dynamikę sylwetki poddanej rytmowi tańca zastępuje tu pewna statyczność. Ruchy są pełne wdzięku i gracji, ale nie ma w nich zmysłowości. Salome jakby zatrzymuje się w pół kroku, bojąc się zejść na rozspany na ziemi gruz (il. 6). Całość skłania do refleksji na temat nieuchronnego upływu czasu i następujących wraz z nim niekorzystnych zmian.

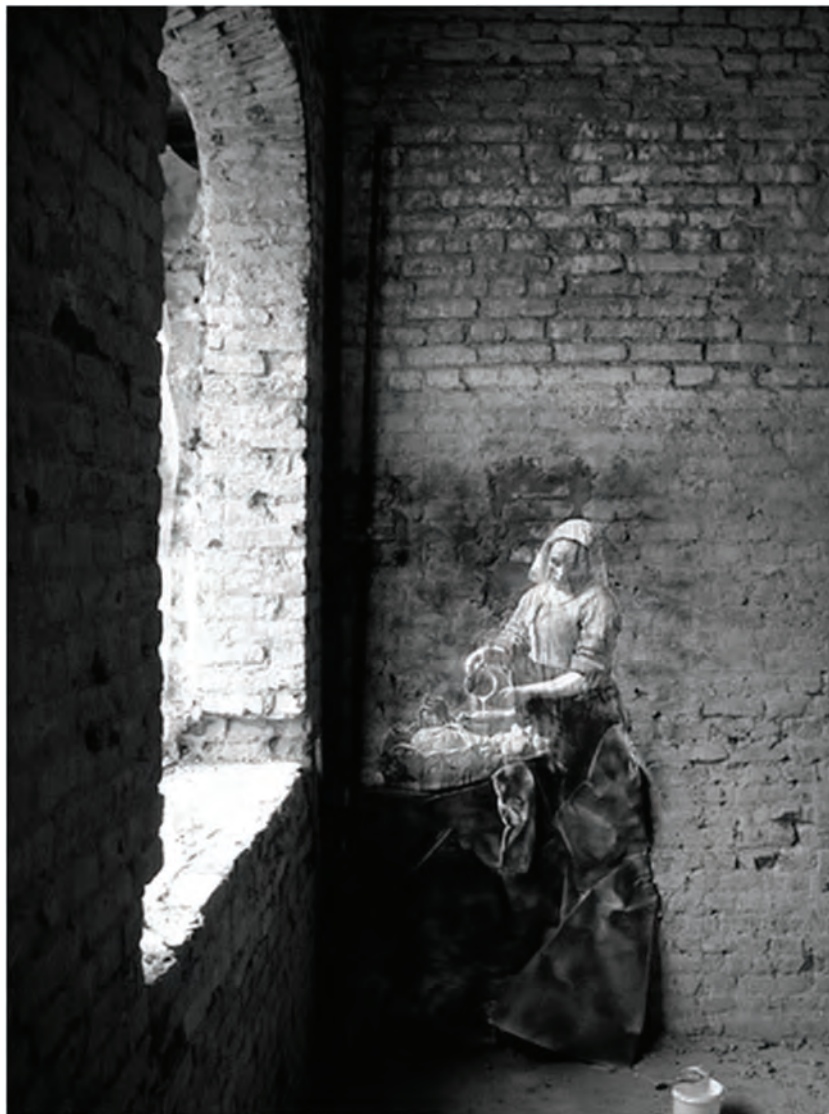
¹⁴ GOŁAWSKA, LINDENBERG 2006.

W malarstwie europejskim znaczącą rolę jako temat i motyw odegra biblijna kusicielka Batszeba, przyczyna grzechu króla Dawida. Białoruskiego artystę zainspiruje jedno z jej licznych wyobrażeń – *Batszeba wychodząca z kąpeli* lub: *Król Dawid podglądający Batszebę w kąpeli* (ok. 1485–1490, Staatsgalerie, Stuttgart) malarza niderlandzkiego niemieckiego pochodzenia Hansa Memlinga. Jest to jedna z dwóch części zaginionego dzieła. Malarz na wąskiej przestrzeni obrazu, na planie prostokąta pionowego, przedstawia nagą kobietę, wychodzącą z kąpeli, której służąca podaje nieskazitelnie białą, mocno pofałdowaną, obszerną koszulę. Jedna część tej szaty stanowi niemal dominantę kompozycji, druga jest niewidoczna¹⁵. Busieł zmieni format obrazu na długą powierzchnię bardzo zabrudzonej ściany na którą skopiuje postaci kobiet, doklejając do białej koszuli Batszeby brakującą jej część. Wykona ją z dużej ilości poplamionego papieru. Brudna koszula, która może wskazywać na współudział Batszeby w grzechu cudzołóstwa, ściele się po ścianie i spływa na zaśmieconą podłogę, łącząc w zamyśle artysty przeszłość z terażniejszością. Inne emocje u widza wywołują przeniesione do współczesności dwie postaci kobiet z ołtarzowej tablicy *Zdjęcie z krzyża* (1435–1440) malarza niderlandzkiego XV wieku Rogiera van der Weydena (1399–1464). Na monumentalnym, kolorowym obrazie postaci mają niemal naturalne rozmiary. Wizerunki są przestrzenne, trójwymiarowe, realistyczne. Omdlałą Maryję podtrzymuje jedna z trzech niewiast spod krzyża. Aby spotęgować realizm i tragizm przeżyć Matki Boskiej Bolesnej i kobiety uczestniczącej w jej dramacie, Busieł zastosuje inne środki wyrazu: umieści niewiasty w wyjątkowo zapuszczonym otoczeniu, przedstawi w szarych barwach i przy pomocy techniki *cut-out* unieruchomi w pozie bólu i cierpienia. U widza, który przypadkowo trafi w to miejsce, obraz niewiast ma wywołać reakcję współcierpienia.

Do ciekawych interpretacji, które w pewien sposób korespondują z zastaną miejską przestrzenią, należą postaci kobiet z obrazów mistrza magii codzienności, holenderskiego malarza okresu baroku Jana Vermeera van Delft (1632–1675). Wrażenie wywiera służąca z obrazu *Mleczarka* albo *Nalewająca mleko* (1658–1660), którą Busieł zamiast w kuchni, jak na oryginale, umieści w rogu pomieszczenia z surowej czerwonej cegły, między ścianą a arkadowym oknem przez które wpada światło (tak jak na obrazie nasycy ono postać wewnętrznym spokojem) (il. 7). Służąca jest skoncentrowana i skupiona, ostrożnie i z powagą wlewa mleko do glinianego garnka, co ma uosabiać typowo holenderską cnotę panowania nad sobą. Puste, surowe pomieszczenie, które wykorzysta Busieł, dobrze komponuje się z prostą czynnością, jaką wykonuje mleczarka, a odtworzona przez niego martwa natura na stole (wierne odbicie rzeczywistości czasów malarza)¹⁶ podkreśla codzienność sytuacji. Z kolei postać skupionej, pogrążonej w myślach młodej kobiety z obrazu Vermeera *Kobieta trzymająca wagę* (*Kobieta ważąca perły* lub *Kobieta ważąca złoto*, ok. 1662–1664) łączy i różnicuje dzieło sztuki malarskiej i ulicznej, zarówno na poziomie

¹⁵ TRZECIAK 1976, s. 19.

¹⁶ SCHNEIDER 2005, s. 61, 65.



7. Andriej Busieł Mleczarka (fragment) według Jana Vermeera van Delft *Mleczarka* albo *Nalewająca mleko* (1658–1660), <https://img2.mokum.place/system/images/stage1/000/010/541-e39ab302-1a22-4803-84ef-3b787bdc3053.jpg>; <http://paschenko.com/design/andreibusel/>

wizualnym, jak i znaczeniowym. Busieł przenieś postać z tonącego w półmroku pokoju w mieszczańskim domu do jasnego, ale mocno zdewastowanego pokoju szpitalnego (il. 8). Usunie też wszystkie detale, które na obrazie wiążą się z ziemskimi dobrami (perły, złoto), pozostawiając stolik o który lewą ręką opiera się kobieta, żeby się lepiej skoncentrować. U Vermeera smuga bladego światła, wpadająca przez górne okno, umiarkowanie rozjaśnia pomieszczenie, akcentując biel obszycia stroju i chustki kobiety. Busieł osiąga ten efekt sytuując postać przy oknie rozświetlonym słonecznym światłem, na tle ściany z białych kafelków i dużych arkuszy udrapo-



8. Andriej Busieł, *Kobieta z wagą* (fragment) według Jana Vermeera van Delft *Kobieta trzymająca wagę* (*Kobieta ważąca perły* lub *Kobieta ważąca złoto*, ok. 1662–1664), <http://paschenko.com/design/andreibusel/> il. 8

wanego białego papieru na parapecie. Doklejona szata z dużych połaci ciemnego papieru, która ścieli się po pełnej gruzu podłodze, sprawia, że postać nabiera cech trójwymiarowości. U Vermeera czynność ważenia nie jest jednoznaczna, może posiadać psychologiczny lub etyczny wymiar, w interpretacji artysty ulicznego, jak się zdaje, wyrównywanie wagi uosabia stan równowagi fizycznej i psychicznej, do którego dąży kobieta lub w jakim się znajduje.

W twórczości białoruskiego artysty dialog dzieł dawnej sztuki ze zrujnowaną przestrzenią współczesnego Mińska pełni różne funkcje. Prace streetartowe poprzez zmianę kontekstu i swoistą interpretację nadają nowe znaczenia dziełom klasyków i równocześnie tworzą alternatywne postrzeganie miasta, nie rewitalizują jego zaniedbane miejsca, ale na pewno zmieniają ich charakter. Widzowi, który na

nie trafi nie pozwalają przejść obojętnie. Przeszłość współwystępuje tu z terażniejszością, realność obrazu nakłada się na czas i zastaną rzeczywistość, przemieszaniu ulega *sacrum* i *profanum*, świętość i niezwykłość nakładają się na siermiężną codzienność Mińska. Z drugiej strony – „nieestetyczna” lokalizacja „uwolnionych” z obrazów postaci, motywów i detali wyraża i uwypukla kontrast między tym, co wieczne (sztuka wysoka) i efemeryczne (sztuka uliczna), trwałe w sztuce i szybko przemijające w życiu, między stworzonymi przez artystę obrazami a przygnębiającymi realiami współczesnego miasta. Z jednej strony, piękno jest wieczne, z drugiej – ulotne. Sztuka *street artu* według Busła nie musi być wieczna, czego dowodem są cytowane prace klasyków, które się nie zachowują.

Z ulicy do galerii. Wokół zagadnień odbioru sztuki ulicznej

Przenoszenie streetartowych prac do galerii i muzeów (w postaci foto- i wideodokumentacji lub bezpośrednio malowanych na galeryjnych ścianach) praktykowane jest na całym świecie, ale nie na Białorusi, szczególnie w Mińsku, gdzie sztuka uliczna to niezbyt aktywny kierunek subkultury, do niedawna słabo rozpoznawalny na scenie artystycznej i jak dotąd dość zamknięty. Artyści związani ze *street artem* uważają, iż lepiej nie ingerować za bardzo w przestrzeń miasta i światopogląd mieszkańców. Ich prace są przeważnie eksponowane daleko od miejsc publicznych i śródmiejskich ulic i niedługo funkcjonują w Internecie. Andriej Busieł jako pierwszy białoruski twórca uliczny przenieś część swojej twórczości z przestrzeni miasta do galerii. W centrum sztuki współczesnej w Mińsku – Galeria „Ÿ”, w 2011 roku zaprezentuje projekt *Aeternus et momentum*, który okaże się ważnym wydarzeniem kulturalnym¹⁷. Kuratorzy wystawy i sam artysta deklarują, iż prezentacja prac, odwołujących się do sztuki europejskiej jest próbą zainteresowania szerokiego audytorium sztuką uliczną, zmiany jej stereotypowego postrzegania wyłącznie jako graffiti i wielkoformatowych murali usankcjonowanych przez władze, pokazania odbiorcy jak niewiele dzieli sztukę tzw. wysoką od zepchniętego na margines i nie do końca rozumianego *urban artu*, przybliżenia jego inspiracji, conceptów. To także próba legitymizacji artystów ulicznych z Mińska, zintegrowania środowiska białoruskich streetartowców, włączenia ich twórczości do obiegu rodzimego rynku artystycznego oraz wpisanie w najnowsze światowe trendy sztuki wystawienniczej. Dla Busła ekspozycja prac w przestrzeni galerii staje się okazją do przyjrzenia się własnej twórczości z innej perspektywy, ujawnienia tego, co na co dzień jest niewidoczne. Prace zainspirowane sztuką europejską artysta wystawi w postaci wielkoformatowych fotografii naniesionych na płótna naciągnięte na blejtramy. Rozmieści je w dwóch salach pomalowanych na biały i ciemnoszary kolor. W pierwszej wykorzysta górne oświetlenie, w drugiej – punktowe podświetlenie każdej pracy, dzięki czemu widz może „przenieść się” w miejsca, gdzie prace powstają: do suteryn, porzuconych, zniszczonych budynków z zagrzybionymi ścianami i obsypującym

¹⁷ Андрей Бусел: *Aeternus et Momentum*. Интервью, <http://artaktivist.org/andrej-busel-aeternus-et-momentum-2> [dostęp 15.10.2018].

się tynkiem, zaniedbanych klatek schodowych, brudnych przejść między domami itp., m.in. na ulicę Smoleńską, Łoszycką, Rewolucyjną, Pietrusia Browki, do Łoszyckiego parku itd. Ekspozycja ilustruje dość złożony proces twórczy mińskiego artysty, który medium sztuk plastycznych najpierw poddaje swoistej rekonstrukcji w przestrzeni rzeczywistej, potem utrwała je przy pomocy fotografii, by w końcu na płótno je przywrócić.

Na otwarcie wystawy przybędą stali bywalcy galerii, przedstawiciele i miłośnicy *street art* kultury oraz władz. W dyskusji, którą zorganizowano przy okrągłym stole, aktywny udział wezmą przede wszystkim streetartowcy, którzy poruszają szereg zagadnień związanych ze sztuką uliczną na Białorusi. Próbuje ją na nowo zdefiniować, określić założenia, komu i czemu ma służyć, czy ewoluuje, gdzie jest jej miejsce – w przestrzeni miasta czy w galerii. Zastanawiają się nad tym, jaki wpływ na artystyczną tożsamość twórcy ulicznego oraz charakter jego sztuki ma muzealizacja *street artu* i czy jest słuszna, nad relacjami artysta – odbiorca, efektem niespodzianki, który zwykle towarzyszy oglądowi streetartowych prac w przestrzeni publicznej, a zatraca się w przestrzeni galerii, nad zachowaniem autentyczności autora i jego prac w warunkach wystawienniczych oraz ich wejściem na rynek artystyczny. Wystawa *Aeternus et momentum* spotka się z przychylnym przyjęciem, ale pojawiają się także głosy krytyki. Wielość, odmienność, wizualna atrakcyjność zaprezentowanych prac Busła, chociaż wykonanych w miejscach niewidocznych, dowodzi, iż sztuka uliczna w Mińsku istnieje. Jednak, jeśli można ją oglądać tylko na fotografiach, to znaczy, że jest to sztuka martwa, że jej nie ma. *Street art* powinien być tylko na ulicach, tu i teraz i odbiorcy mają go oglądać na żywo. Sztuka uliczna ma wywoływać emocje, czasem też kontrowersje, ale nie ma ulegać instytucjonalizacji, festiwalizacji i komercjalizacji. Pokazane w Galerii „Ź” prace Busła nie uwikłane w przeintelektualizowane spory na temat kondycji sztuki białoruskiej, ale też nie odzęgające się od tradycji i instytucji, to dzieła skupione przede wszystkim na tworzeniu i oddane sztuce.

Zawłaszczanie przestrzeni miejskiej: obiekty, instalacje, interwencje

Busiel pod wpływem estetyki hip-hopu i kultury punk, początkowo tworzy w stylu klasycznego graffiti¹⁸, zawłaszczając przestrzeń miejską przy pomocy pojemników farby w sprayu i wlepek (vleпки). W 2012 roku zwróci się ku sztuce *land art*. Artefakty, które umieszcza na łonie przyrody wpisują się w temat opozycji i koniunktury

¹⁸ W historii białoruskiego graffiti można wyróżnić trzy fazy. Pierwsza – lata 1998–2002. Działa wówczas wiele grup związanych z graffiti kulturą, których członkowie malują wszędzie i wszystko. Część tych prac opublikuje pierwsze białoruskie czasopismo o hip-hopie „True stilo”, 2001. Jednak nie wszystkim wystarcza tagowanie. Niektórzy chcą się wyróżnić i sięgają po coraz to nowe formy wyrazu. Tak powstają pierwsze prace *street artu*. W 2011 roku w ramach niekomercyjnego projektu „Signal Project” ukazuje się czasopismo Olega Łariczewa „Signal”. Twórcy wspierają białoruską sztukę uliczną proponując różne formy aktywności artystycznej (wykłady, wystawy, akcje, okrągłe stoły, mural-projekty „Must Act – Must Art”). Druga faza – to połowa lat 2000. Odbывают się wów-



9. Andriej Busieł, Most (2012), <http://artaktivist.org/toposy-i-mify-v-proekte-mixaila-gulina-duorcoujy-kompleks/>

natury i kultury w ujęciu Jeana Jacka Rousseau. Uporządkowana struktura ornamentu roślinnego, którym artysta pokryje most w parku (il. 9), symbolizuje logocentryczną, zachodnioeuropejską kulturę – odsyła do sztuki dekoracyjnej modernizmu, wzorów tkanin Williama Morrisa, tapet angielskich manufaktur. Kwiaty dzikiej róży, ostrokrzewu, idealnie zaokrąglone łodygi, symetria, rytm, surowo uporządkowane formy, lakoniczne tło funkcjonują jako obraz ukulturalnionej, „oswojonej”, skryzalizowanej natury przeciwstawiając się otaczającej przyrodzie. Udekorowany sitowiem mały mostek między Łoszyckim parkiem a dzielnicą Sieriebrianka, przekształcony w obiekt artystyczny, oraz fotel z szyszek, postawiony na trawniku pod świerkiem, łączą sztukę i naturę. W 2016 roku Busieł wraz z Tarasem Paszczenką i Siergiejem Krawczenką zakłada art-grupę „Hutkasmachna studio”. Artyści ingerują w przestrzeń publiczną Mińska różnymi nielegalnymi artystycznymi

czas festiwalu *street artu*, takie jak: „Urban Myths” (2016) oraz „Vulica Brasil” (2014–2018) zorganizowany przez ambasadę Brazylii we współpracy z Ministerstwem Kultury Białorusi i Urzędem Miasta Mińska. W 2014 roku brazylijscy i białoruscy artyści uliczni zademonstrują swoje prace na ścianach Centrum Sztuki Współczesnej oraz przylegającej do niego miejskiej przestrzeni. Od tego czasu zapanuje na Białorusi moda na usankcjonowany przez władzę *street art* w postaci murali. Pionierem uzgodnionego z władzami Mińska *street-artu* jest projekt (2015) artysty Miti Pislaka, który, inspirowany się monumentalnymi mozaikami okresu radzieckiego (do dziś dekorują miasto), wykonał reprodukcję obrazu *Portret żony z kwiatami i owocami* Jana/Iwana Chruckiego – malarza, którego dorobek traktowany jest jako część kultury polskiej, białoruskiej i rosyjskiej. W Mińsku pojawiają się także instalacje.

działaniami i obiektami, które z założenia mają odmienić codzienny, rutynowy ogłąd miasta, przybliżyć mieszkańcom sztukę *street artu*, zachęcić ich do współdziałania, bawić lub pobudzać do myślenia. Inicjatorem i pomysłodawcą większości poczynań jest Busieł. W działaniach grupy ważną rolę odgrywa recycling. Artyści wykorzystują i przetwarzają materiały, które pozostają Busłowi z komercyjnych zamówień lub kupują to, co jest im potrzebne. Przy ich pomocy w środowisku miejskim „odcinają niepotrzebne i dodają brakujące”. Rzadko jednakże odnoszą się do lokalnych problemów i stawiają przed odbiorcami minimalne wyzwania. W kontekst społeczny wpisują się działania Busła i Krawczenki związane z problemem ludzi bezdomnych. Temat ten zainteresuje ich z powodu bezpośredniego związku z ulicą, miastem, społeczeństwem i jego regułami. W ramach społecznego projektu „Imiona”, w którym los bezdomnych w jakimś sensie stanowi paralelę do sytuacji artystów ulicznych na Białorusi oraz przykrych doświadczeń *public art*, Busieł zaprezentuje instalację *Sanctuary* (azyl, schronienie, świątynia). Czasami grupa „Hutkasmachna studio” robi coś kontrowersyjnego, pobudzającego do myślenia i dyskusji, ryzykuje jednak, że wszystko szybko zostanie zniszczone. Barwny akcent w szary pejzaż Mińska wnosi instalacja oparta na koncepcie „bezużyteczne powinno leżeć pięknie”. Są to czerwone parasolki połączone rozpostartymi częściami, porozwieszane na krzewach wzdłuż rzeki Świsłoczy, w której się odbijają. We wszystkich działaniach streetartowcy podkreślają swoją niezależność. Dla oficjalnego projektu „Minsk Design Week” Busieł wykona, opadające na dno i wypływające na środku rzeki słowo *Design*. Nieco później artyści zamienią je na niejednoznaczne słowo *Resign* (ustąpić, zrezygnować) – swoistą formę apelu wzywającego do wprowadzenia zmian. Za ten spontaniczny gest zostaną ukarani grzywną. Ciekawą instalację, która cieszy się dużym zainteresowaniem mieszkańców Mińska, streetartowcy zatytułują *Internacjonalny barok*. Są to lustra oprawione w rzeźbione, drewniane ramy, własnoręcznie wykonane, porozwieszane na zniszczonych miejskich obiektach, ogrodzeniach z falistej blachy itp. (il. 10). Według zamysłu autorów, mają one pomóc mieszkańcom Mińska „odnaleźć siebie” i zmienić estetykę otoczenia. Ostatnia wspólna praca art-grupy – to fornirowy stos ustawiony przed przeznaczonym do rozbiórki budynkiem BiełEkspo (Narodowe Centrum Wystawiennicze w Mińsku). Wszystkie instalacje i obiekty grupy „Hutkasmachna” zostaną zniszczone przez służby komunalne i służby zieleni miejskiej („Zielenstroj”)¹⁹.

Zamiast podsumowania. Suprematyzm po białorusku

W ostatnich latach na Białorusi, szczególnie w Mińsku, w nurcie *graffiti* i *street artu* aktywnie rozwija się nowy rodzaj monumentalnej sztuki miejskiej – tzw. „fundamentalny suprematyzm” – „фундаментальны супрэматызм” (w skrócie „fuprematyzm”/ „fu-prematyzm” – „фупрэматызм”/ „фу-прэматызм”)²⁰. Jak wiadomo,

¹⁹ Materiał został opracowany na podstawie wielu źródeł pochodzących z Internetu.

²⁰ Ольга и Денис Архиповы, «Фупрематизм», <http://artaktivist.org/fuprematyzm> [dostęp 17.10.2019]. W języku białoruskim artykuł ukaże się w czasopiśmie „pARTizan” 2011.



10. Andriej Busieł, Internacjonalny barok (2016), <http://paschenko.com/publicart/mirrors.jpg>

suprematyzm, zgodnie z założeniami jego twórcy Kazimierza Malewicza, zakłada oderwanie sztuki od rzeczywistości, dążenie do maksymalnego uproszczenia form, zerwania z narracją i przedmiotowością w sztuce. Określenie „fundamentalny” wskazuje na masowy, narodowy charakter nowej sztuki i dużą liczbę uczestników zdarzeń. Neologizm „fuprematyzm” powstanie spontanicznie w środowisku profesjonalnych grafików, którzy na podstawie formalnych oznak i skali zjawiska tak określają, pretendującą do miana sztuki niezależnej, twórczość anonimowych, nieprofesjonalnych „artystów”, tj. pracowników służb miejskich, którzy z poczucia obowiązku zamalowują twórczość wandalów, opozycyjnych aktywistów, piłkarskich fanatyków, grafików i streetartowców. Na fasadach domów, budynków instytucji pojawia się niezliczona ilość kompozycji, składających się z asymetrycznych, prostokątnych i kwadratowych płaszczyzn. Kolorystyczne rozwiązania tych malowideł są rozmaite. Jest to szerokie spektrum odcieni barw, które z reguły nieco różnią się od podstawowego koloru ściany. Najlepsze wzory „fuprematycznych” kompozycji – nakładające się jedna na drugą proste formy geometryczne, powstają w bramach i przejściach. Z estetycznego punktu widzenia zjawisko to funkcjonuje na granicy różnych kategorii: tego co brzydkie, prymitywne, fundamentalne, masowe, nieprofesjonalne, narodowe, komiczne, oficjalne i niezrozumiałe. W publicznej przestrzeni Mińska „fuprematyzm” to nieodłączny element codzienności, powszechnie dostępna sztuka sankcjonowana przez społeczeństwo i państwo. „Fuprematyzm” jako „społecznie znaczące zjawisko” jest najprostszą formą, w której odzwierciedla

się współczesna sytuacja na Białorusi – wszechobecna cenzura. „Fuprematyczne” malowidła – to milczący świadkowie „demokracji i wolności słowa” oraz działań artystów ulicznych w tym kraju. Sztuka ta może trwać wiecznie, gdyż spotyka się z interakcją graficiarzy, którzy na kolektywne dzieła pracowników służb komunalnych niemal natychmiast nakładają swoją indywidualną twórczość.

Bibliografia

Opracowania

- BISKUPSKI 2017 – Łukasz Biskupski, *Prosto z ulicy. Sztuki wizualne w dobie mediów społecznościowych i kultury uczestnictwa*, Warszawa 2017.
- BOBILEWICZ 2016 – Grażyna Bobilewicz, *Есенин и его поэзия в стиле стрит-арт и паблик-арт*, „Современное есениноведение”, Рязань 2016, № 2 (37), s. 27–41.
- BOBILEWICZ 2016 – Grażyna Bobilewicz, *Уличные игры с Владимиром Маяковским*, [w:] *Пятнами красок, звоном лозунгов...* Книжно-плакатное творчество В.В. Маяковского. Составитель, ответственный редактор В.Н. Тарехина. Редакция: В.Н. Дядичев, А.П. Зименков, Н.В. Михаленко, В.Н. Тарехина (сост., отв. ред.), А.М. Ушаков, Москва, Санкт-Петербург 2016, s. 276–286.
- BOBILEWICZ 2017 – Grażyna Bobilewicz, *Поэт в уличной галерее. Портреты Сергея Есенина и Владимира Маяковского*, Русская филология. Ученые записки (журнал) кафедры литературы и журналистики Смоленского государственного университета. Ред. М.Л. Рогоцкина, Е.Л. Котова, А.А. Азаренков, Т. 17, Смоленск 2017, s. 29–52.
- DYMNА/RUTKIEWICZ 2012 – Elżbieta Dymna, Marcin Rutkiewicz, *Polski street art. Wydanie nowe*, Warszawa 2012.
- GANZ 2008 – Nicholas Ganz, *Świat graffiti: sztuka ulicy z pięciu kontynentów*. Pod red. Tristana Manco (tłum. Piotr Amsterdamski), Warszawa 2008.
- GOŁAWSKA/LINDENBERG 2006 – Anna Maria Goławska, Grzegorz Lindenberg, *Toskania, Umbria i okolice. Przewodnik subiektywny*, Warszawa 2006.
- GRALIŃSKA-TOBOREK/KAZIMIERSKA-JERZYK – Agnieszka Gralińska-Toborek, Wioletta Kazimierska-Jerzyk, *Doświadczenie sztuki w przestrzeni miejskiej. Galeria Urban Forms 2011–2013. Experience of Art in Urban Space Urban Forms Gallery 2011–2013*, tłum. Marta Koniarek, Biblioteka/Urban Forms Foundation, Łódź 2014, s. 11–23.
- GRALIŃSKA-TOBOREK – Agnieszka Gralińska-Toborek, *Graffiti i street art. Słowo – obraz – działanie*, Łódź 2019.
- MOCH 2016 – Włodzimierz Moch, *Street art i graffiti. Litery, słowa i obrazy w przestrzeni miasta*, Bydgoszcz 2016.
- SCHNEIDER 2005 – Norbert Schneider, *Vermeer. 1632–1675. Ukryte emocje*, Warszawa 2005.
- TRZECIAK 1976 – Przemysław Trzeciak, *Hans Memling*, Warszawa 1976.
- VÉGH 1983 – János Vég, *Van Eyck*, Warszawa 1983.

Virgin and Child on a Grassy Bench by Albrecht Dürer and five copies after it in the collection of the Polish Academy of Arts and Sciences in Cracow, <http://arthistory.us/display.php?eid=50> [dostęp 14.10.2018].

ZÖLLNER 2005 – Frank Zöllner, *Leonardo da Vinci 1452–1519*, Warszawa 2005.

500-lecie „Modlących się rąk” Albrechta Dürera, <https://www.dw.com/pl/500-lecie-modlacych-się-rąk-albrechta-dürera/a-3852041> [dostęp 29.10.2018].

Ольга и Денис Архиповы, «Фупремати́зм», <http://artaktivist.org/fuprematyzm> [dostęp 17.10.2019].

Андрей Бусел: Aeternus et Momentum. Интервью, <http://artaktivist.org/andrej-busel-aeternus-et-momentum-2> [dostęp 15.10.2018].

Женский костюм в творчестве Альбрехта Дюрера, <https://www.livemaster.ru/topic/402549-zhenskij-kostyum-v-tvorchestve-albrehta-dyurera> [dostęp 10.10.2018].

Беременность в искусстве: „Взыграл младенец во чреве её...”, <https://www.liveinternet.ru/users/3596969/post157304501/> [dostęp 15.10.2018].

The works of Andrei Busel, a Belarusian street artist

The study focuses on unexamined representations and miscellaneous instances of the diverse creativity of the Belarusian street artist, Andrei Busel (also known as Hutkasmachna). The study was based on interpretative works analysing Busel's artistic forms of expression: *Eternal in Passing*, *Artwork of European Masters in the Public Space of Minsk*, *From Streets to Art Gallery*, *On Reception of Street Art*, and *Appropriation of Urban Space: Objects, Installations, Interventions*. On the basis of selected examples, an analysis of interpretations of relatively obscure works by European masters was performed, as they were placed by Busel in dilapidated and rundown parts of Minsk. These were works by such artists as Leonardo da Vinci, Michelangelo, Sandro Botticelli, Jan van Eyck, Albrecht Dürer, Hans Memling, Jan Vermeer van Delft. When processing the fragments from their works, he applied a mixture of techniques and tools (*cut-out*, airbrush, prints, posters, paper sculptures, various types of paints, brushes, scissors, glue, and massive sheets of paper). Busel is the first Belarusian artist to move some of his works from the urban space into a gallery (project: *Aeternus et momentum*, 2011, 'Ź' Gallery in Mińsk), where they were in the form of large-format photographs mounted on stretcher bars. The exposition illustrated his artistic creative process: firstly, he reconstructed the European masterpieces in a real space before photographing them, and eventually, using the photographs to redisplay them on canvas. The article also presents other forms of Busel's illegal appropriation of urban space, such as street-art objects, installations and interventions, e.g., *Bridge* (2012), or *International Baroque*. Another issue discussed in the final section of the article is a brand new street-art trend developing in Belarus – the so-called fundamental suprematism (abbreviated to 'fuprematism'), i.e., the visual interaction of municipal services with the output of Minsk-based street artists.

Recenzje i sprawozdania

Krzysztof Stefański

Instytut Historii Sztuki

Uniwersytet Łódzki

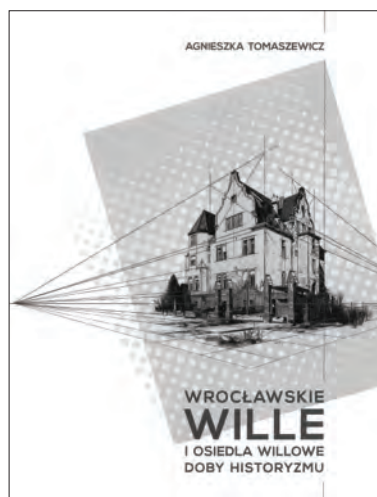
<http://dx.doi.org/10.18778/2084-851X.06.08>

Wrocławskie wille.

Agnieszka Tomaszewicz, *Wrocławskie wille i osiedla willowe doby historyzmu*, Oficyna Wydawnicza Politechniki Wrocławskiej, Wrocław 2019.

Willa to z pewnością typ architektoniczny budzący dzięki swojej długiej historii i atrakcyjnej formie stałe zainteresowanie. Kolejnym tego dowodem jest wydana przez Oficynę Wydawniczą Politechniki Wrocławskiej w bieżącym roku obszerna publikacja omawiająca wille wrocławskie. Jej autorką jest Agnieszka Tomaszewicz, adiunkt w Katedrze Historii Architektury, Sztuki i Techniki na Wydziale Architektury Politechniki Wrocławskiej. Omawiana pozycja powstała jako jej rozprawa habilitacyjna. Warto to podkreślić, bowiem fakt ten wysoko ustawia poprzeczkę przy omawianiu publikacji mającą charakter rozprawy *stricte* naukowej i będącej owocem wieloletnich badań.

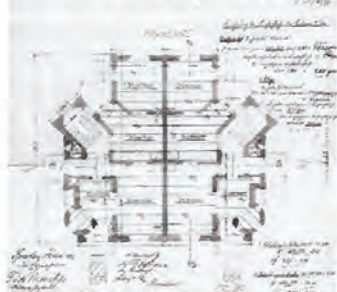
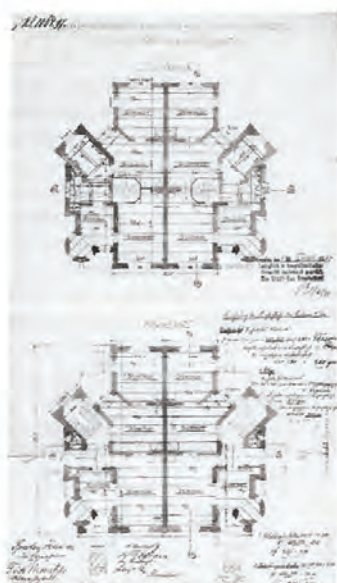
Dodać należy, że książka o willach wrocławskich to kolejne tego typu omówienie, po opracowaniach dotyczących willi katowickich i łódzkich¹, a także po publikacjach związanych z architekturą Warszawy, Krakowa i Lwowa, gdzie również zagadnienie budownictwa willowego zostało zaprezentowane². Temat willi wrocławskich ma przy tym swoją specyfikę. Poprzednio wymienione ośrodki to historycznie miasta polskie – poza Katowicami, które rozwinęły się w okresie władzy pruskiej, ale było to miasto stosunkowo małe, jednocześnie o jednostronnym, przemysłowym charakterze, co rzutowało na kwestie architektoniczne. Wrocław natomiast rozwijał



1. Okładka książki, proj. Joanna Majczyk

¹ Katarzyna ŁAKOMY, *Wille miejskie Katowic*, Muzeum Śląskie w Katowicach. Katowice 2011; Krzysztof STEFAŃSKI, *Łódzkie wille fabrykanckie*, Łódzkie Towarzystwo Naukowe, Łódź 2013.

² Jadwiga ROGUSKA, *Architektura i budownictwo mieszkaniowe w Warszawie w drugiej połowie XIX i na początku XX wieku. Architektura willowa*, Prace Naukowe. Politechnika Warszawska, Budownictwo z. 92, Architektura, Warszawa 1986; Jacek PURCHLA, *Jak powstał nowoczesny Kraków*, Kraków 1990 (wyd. 2, przejrzone i uzupełnione); Jakub LEWICKI, *Między tradycją a nowoczesnością. Architektura Lwowa lat 1893–1918*, Towarzystwo Opieki nad Zabytkami, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2005.



Il. 92. Wrocław, ul. A. Mickiewicza 34, 34a, a) widok willi od strony frontowej (fot. S. Klimek); projekt willi, 1897: b) rzuty parteru i piętra (MA/ABMW, t. 30, sygn. MAT-AB-51464), c) przekrój, elewacja frontowa (MA/ABMW, t. 30, sygn. MAT-AB-51468), d) przekrój, elewacja boczna (MA/ABMW, t. 30, sygn. MAT-AB-51469).

Źródła:
MA/ABMW, t. 30.

Bibliografia:
Grajewski G., *Willi, ul. Adama Mickiewicza 34*, [w:] LaW, s. 816 (hasło 923).

się w okresie rozkwitu budownictwa willowego w ramach państwa niemieckiego, jako duży ośrodek pełniący zróżnicowane funkcje. Dlatego też podlegał tendencjom znamionym dla innych dużych miast niemieckich. Jednym z przejawów tego było powstawanie dzielnic willowych – których w wymienionych wcześniej miastach polskich brakowało (jeżeli się pojawiały, to jedynie w ograniczonym wymiarze). Dlatego w tytule książki Agnieszki Tomaszewicz pojawia się sformułowanie o „dzielnicach willowych”. Ta specyfika Wrocławia sprawia, że również książka zyskuje dodatkowy, atrakcyjny dla czytelnika wymiar, bowiem otrzymuje on wyjątkową możliwość dokładniejszego poznania procesu tworzenia tego typu osiedli.

Książka to obszerna pozycja, licząca 512 stron dużego formatu, w które wkomponowano dużą liczbę ilustracji. Ma czytelną i logiczną strukturę, aczkolwiek niepozbawioną momentów budzących wątpliwości. Podzielona została na dwie części: tekstową oraz katalogową, obejmującą 127 obiektów, ułożonych według kolejności alfabetycznej ulic. We „Wstępie” określono zakres terytorialny i chronologiczny pracy. O ile pierwszy jest oczywisty, to Wrocław w granicach sprzed pierwszej wojny światowej, o tyle w przypadku drugiego Autorka przyjęła kryteria niezbyt precyzyjne: (...) *trwanie tytułowego historyzmu, którego początek przypadał na ostatnie latach XVIII wieku, a symboliczny koniec wyznaczył w odniesieniu do niemieckiej architektury willowej 1905 rok, kiedy opublikowano ostatnią część trzypiętowego dzieła Hermanna Muthesiusa (...)* (s. 8/9). Wydaje się, że początek historyzmu trzeba zdecydowanie przesunąć na początek XIX wieku, na lata 1820–1830, na pewno na okres po zakończeniu wojen napoleońskich. Z kolei końcowa data wydaje się być określona zbyt arbitralnie – doceniając znaczenie pism Muthesiusa trzeba uwzględnić, że musiało minąć kilka lat nim jego idee upowszechniły się, a jednocześnie motywy historyczne straciły na aktualności. Bezpieczniej byłoby przyjąć mniej precyzyjne datowanie: lata 1905–1910, co zresztą potwierdzają niektóre z przykładów zamieszczonych w katalogu, choćby wille z pozycji katalogowych 2, 11, 15, ukształtowane ostatecznie po 1905, wyraźnie odchodzące już od konwencji historyzmu.

W pierwszej części książki znajdujemy próbę zdefiniowania pojęcia willi, określenia jej cech znamionnych. W naturalny sposób Autorka wychodzi od rzymskich willi antycznych, by poprzez epokę nowożytną przejść do charakterystyki dziewiętnastowiecznego typu willi. Przytacza przy tym szereg definicji willi czerpanych z dziewiętnastowiecznych opracowań i leksykonów, głównie niemieckich. Brakuje jednak wyraźnego podkreślenia, że w tradycji nowożytnej – ukształtowanej we Włoszech – *villa* to przede wszystkim założenie parkowe, z budynkiem mieszkalno-rezydencjonalnym zwanym *casa* lub *casino* i taki obszar znaczeniowy tego terminu pozostaje nadal aktualny. Autorka wydaje się tego nie dostrzegać. Na określenie budowli typu willa – w rozumieniu stosowanym w XIX i XX wieku w innych krajach europejskich – Włosi stosują pojęcie *villino*, odzielając je zdecydowanie od terminu *villa*.

Pojmowanie willi jako rezydencjonalnego budynku mieszkalnego otoczonego ogrodem upowszechniło się w krajach europejskich na północ od Alp dopiero w XIX wieku. Nastąpiła więc znacząca zmiana semantyczna terminu. Zamykając tę



3. Willa Georga Haasego, arch. Otto March, 1898. Fot. K. Stefański

część książki Autorka stwierdza: *Na potrzeby niniejszej pracy przyjęto bardzo ogólną definicję dziewiętnastowiecznej willi – rozumianej jako dom jednorodzinny lub dwurodzinny, otoczony co najmniej z trzech stron ogrodem* (s. 18). Słusznie przyjęła więc definicję bardzo ogólną i przez to pojemną.

Ważnym elementem rozważań Autorki jest też próba określenia wzajemnego stosunku pojęć: willa i *Landhaus* – drugie z tych określeń, oznaczające dom wiejski lub podmiejski, rozpowszechnione w kręgu niemieckojęzycznym już pod koniec XIX wieku, pełną nobilitację zyskało dzięki publikacjom Hermanna Muthesiusa, pozostającym pod wpływem architektury angielskiej.

Trzon pracy tworzy podzielony na kilka części tekst omawiający historię kształtowania się zabudowy willowej Wrocławia, rozwoju enklaw i osiedli willowych miasta w ciągu XIX wieku, do początku następnego stulecia. Rozdział II: „Osiedla willowe Wrocławia – powstanie i rozwój” Autorka dość niespodziewanie rozpoczyna od prezentacji zabudowy willowej Wrocławia prawobrzeżnego. Nie jest to właściwe biorąc pod uwagę, że ważne wczesne dziewiętnastowieczne wille powstawały na obszarze głównej, lewobrzeżnej części miasta. Teren prawobrzeżny, Szczytniki, to owszem ważne miejsce rekreacyjne, ale z założeniami ogrodowymi (Ogród Książęcy, *Villa Nova*) niezwiązanymi z typowymi willami dziewiętnastowiecznymi, które są tematem opracowania. Także willa Hayna, usytuowana na tym obszarze, miała charakter rezydencji położonej z dala od miasta, na terenie wówczas wiejskim i nie można jej łączyć z późniejszą zabudową willową dzielnicy. W dalszym ciągu tekstu Autorka sygnalizuje kwestię pojawienia się budowli typu *Landhaus* (s. 46). Zaskakuje w tym miejscu brak przypisów z odpowiednimi odniesieniami do publikacji na ten temat autorstwa Ernesta Niemczyka i Beaty Störckuhl.



4. Willa Georga Haasego – wnętrza, arch. Otto March, 1898. Fot. Ewa Grochowska

W kolejnej części publikacji omówiono budownictwo willowe Wrocławia lewo-brzeżnego, któremu – jak już powyżej zaznaczono – należałoby się pierwszeństwo. Zaprezentowana zostaje zabudowa południowych przedmieść miasta, zagospodarowywanych po zniesieniu obwarowań miejskich, w trakcie i po wojnach napoleońskich, a następnie przedmieść zachodnich. Słusznie wiele uwagi poświęcono powstaniu i zabudowie pierwszego w mieście osiedla willowego, Borek. Historię wrocławskich osiedli willowych zrekonstruowano wykorzystując zarówno różnorodne materiały archiwalne, jak i w dużej mierze miejscową prasę, co z pewnością pozwoliło na wielowymiarową prezentację zagadnienia.

Kolejny, krótki podrozdział poświęcono omówieniu przepisów budowlanych regulujących budownictwo mieszkaniowe we Wrocławiu. Słusznie podkreślono ich znaczenie, stwierdzając, że myślą się ci, którzy uważają, że forma architektoniczna willi jest wyłącznie „wytworem wyobraźni architekta” – jak określił to w swoim znanym opracowaniu James S. Ackermann (s. 87). Był on bowiem w wielu kwestiach skrzepowany obowiązującymi rozporządzeniami.

Następnie Autorka przechodzi do analizy charakterystycznych form architektury willowej, jak i szerzej budownictwa mieszkaniowego, rozpoczynając od kwestii planów i układu funkcjonalnego wnętrza. Sięga tu do opracowań i publikacji w periodykach z XIX wieku wskazujących na typowe rozwiązania rozpowszechnione w tym stuleciu, jakie będą się również pojawić w budownictwie wrocławskim. Następny podrozdział omawia problem zewnętrznej szaty architektonicznej – ukształtowanie elewacji i dobór form stylowych. I tu odniesiono się do wskazówek teoretyków, w tym m.in. Jean-Nicolas-Louisa Duranda, Heinricha Hübscha i Gottfrieda Sempera. Wydaje się, że wątek ten rozwinięty został przez Autorkę nieco ponad miarę. Czy rzeczywiście w tym miejscu powinny się znaleźć obszernie rozważania na temat działalności Inigo Jonesa i angielskiego palladianizmu? (s. 112–119). Wydaje się, że właściwsze dla nich miejsce byłoby w pierwszym, wstępnym rozdziale. Podobnie ma się rzecz z rozbudowaną częścią poświęconą klasycystycznej twórczości Davida Gilly'ego i Karla Friedricha Schinkla, czy też poglądom Heinricha Hübscha, zawartym w jego znanym opracowaniu: *In welchem Style sollen wir bauen?* (s. 100–102), które mają ograniczony związek z głównym tematem pracy. Podrozdział ten powinien być poświęcony przede wszystkim analizie form stylowych występujących w budownictwie willowym Wrocławia, co rzeczywiście ma miejsce, ale w drugiej jego części. Kolejny podrozdział omawianej publikacji porusza kwestię wzajemnej relacji między willą, jako budynkiem mieszkalnym, a ogrodem. Autorka podkreśla w nim, że kompozycja ogrodów była pochodną sposobu kształtowania willi, związaną z usytuowaniem partii frontowej. Wciąż wszakże nie zauważa, że *villa* w tradycji włoskiej, żywej w okresie nowożytnym także i w innych krajach europejskich, to właśnie ogród.

W zakończeniu tekstowej części książki Agnieszka Tomaszewicz podsumowuje swoje rozważania. Odnosi się w tym momencie do czterech „cech kardynalnych”, jakie winny charakteryzować założenia willowe według pism Pliniusza Młodszeo: 1. widzieć i być widzianym 2. przestrzeń do odpoczynku 3. otwartość i ruch/obieg 4. dom i ogród. Zauważa, że zachowały one w większości swoje znaczenie i w wieku XIX, choć w wielu wypadkach znacznie zredukowane – choćby w odniesieniu do cechy „otwartości” (s. 187–189). Wymienia też w tej partii tekstu architektów projektujących wrocławskie wille. Wydaje się, że wątek ten zasługiwał na rozwinięcie i autorom projektów wrocławskich willi powinno się poświęcić osobny podrozdział.

Część tekstową książki uzupełnia wspomniany wcześniej katalog wrocławskich willi, podany jako „Katalog budynków”. Odbiega on od standartowych katalogów, bowiem zawiera również dużą liczbę obiektów nieistniejących. Powinno to być wyraźniej zaakcentowane już w tytule tej części, być może podane w nawiasie. Poszczególne budynki opracowane są według schematu wytłumaczonego na wstępie – zawierają pozycje: inwestor, projekt, czas powstania projektu, przebudowy. Nie wszystkie sformułowania wydają się być właściwie dobrane. W pierwszej rubryczce może właściwsze byłoby określenie: Pierwotny właściciel. Inwestor nie zawsze buduje dla siebie, niekiedy na sprzedaż lub wynajęcie. W drugiej pozycji może przydałoby

się dopełnienie: Autor projektu. Informacje w rubryczkach uzupełnia opis budynku, zawierający charakterystykę usytuowania, opis planów i elewacji. Uderza zminimalizowanie dwóch ważnych przeciw elementów związanych z każdym budynkiem. Chodzi przede wszystkim o historię – choć podane są ważniejsze przebudowy, to nie zawsze musi się to pokrywać z ewentualnymi zmianami właścicieli, czy też funkcji budynku. W przypadku obiektów, które zniknęły, często brak informacji na temat okoliczności ich zniszczenia, dotyczy to np. pozycji nr 3 – przyczyną nie zawsze wszak była druga wojna światowa, o czym świadczą chociażby dzieje kolejnego obiektu, nr 5. Z kolei w przypadku budowli istniejących brak informacji o ich losach powojennych, a jeżeli się pojawiają są bardzo skąpe. Uderza to zwłaszcza przy tak ważnym dla Wrocławia obiekcie, jakim był willa Hansa Poelziga (nr 17). Przydałaby się dokładniejsza informacja o okolicznościach rozebrania budynku w 1971 r. – co było z pewnością faktem skandalicznym. Pojawia się w tym wypadku określenie: Dom jednorodzinny (*Landhaus*), co Autorka tłumaczy nawiązaniem do „form sudeckiego domu wiejskiego”. Zasadniczo jednak Autorka unika określeń stylowych dotyczących architektury poszczególnych willi. Zrozumiałe jest, że nie zawsze możliwe jest zakwalifikowanie formy budynku do konkretnej konwencji stylowej, jednak w większości przypadków byłoby to wskazane.

Uderza też brak informacji o wystroju wnętrz budowli zachowanych – poza kilkoma przypadkami, w przypadku których autorka dysponowała opisami z wcześniejszych źródeł (m.in. pozycja nr 6 i 92). Wiadomo, że wnętrza zdecydowanej większości istniejących wrocławskich willi uległy daleko idącym zniszczeniom i przekształceniom w wyniku strat wojennych oraz przemian własnościowych po wojnie. Z pewnością usprawiedliwieniem dla Autorki mogą być też problemy z dostaniem się do wnętrz obiektów będących w rękach prywatnych. Tym bardziej dziwi jednak brak fotografii efektownych i zachowanych wnętrz dawnej willi Georga Haasego, obecnej siedziby Konsulatu Republiki Federalnej Niemiec, który z pewnością nie odmówiłby zgody na wykonanie fotografii. Byłyby one ważnym wzbogaceniem publikacji. Pozostaje poczucie niedosytu, gdy pamięta się, że bogaty wystrój wnętrz był jedną z immanentnych cech architektury willowej.

Prezentacje istniejących budynków, wymienionych w katalogu, zilustrowane są barwnymi fotografiami współczesnymi (niemal wszystkie autorstwa znanego wrocławskiego fotografa Stanisława Klimka) oraz reprodukcjami projektów. Autorka była w tej szczęśliwej sytuacji, że dysponowała odpowiednimi materiałami ikonograficznymi, zachowanymi we wrocławskim archiwum budowlanym. Niekiedy mały format reprodukcji sprawia, że nie są one zbyt czytelne; także w przypadku kilku fotografii współczesnych wskazany byłby większy format.

Jeżeli chodzi o dobór znajdujących się w katalogu budowli wątpliwości budzi zamieszczenie w nim willi Hayna na Szczytnikach, datowanej na około 1815 rok. (projekt) – pozycja katalogu nr 88. Jest to obiekt zdecydowanie klasycystyczny, w typie palladiańskim, przypisywany Carlowi Ferdinandowi Langhansowi i – biorąc pod uwagę tytuł rozprawy, mówiący o historyzmie – budowla ta nie powinna być

chyba uwzględniana, a omówiona we wstępnej części książki. Bibliografia zamieszczona w pracy jest obszerna i wydaje się być wyczerpująca.

Książka Agnieszki Tomaszewicz jest pozycją ważną dla pełnego poznania dziejów architektury Wrocławia XIX i XX wieku oraz znaczącym wydarzeniem dla znacznego grona specjalistów w dziedzinie budownictwa willowego. Tekst oparto o wnikliwą kwerendę archiwalną i bibliograficzną, co pozwoliło Autorce odnaleźć wiele cennych materiałów i stworzyć obszerny, wielowątkowy obraz budownictwa willowego miasta, zarówno w odniesieniu do form architektonicznych, jaki rozwiązań przestrzennych. Zaletą książki jest też dobra szata ilustracyjna – choć mankamentem są wypomniane już powyżej zbyt małe w niektórych wypadkach reprodukcje planów, a i miękka okładka nie gwarantuje trwałości przy intensywnym wykorzystywaniu publikacji.

Opracowanie Agnieszki Tomaszewicz, mimo pewnych wad, wymienionych w powyższym tekście, jest cennym wypełnieniem istotnej luki badawczej w odniesieniu do architektury nadodrzańskiej metropolii z epoki historyzmu. Dobrze ukazuje jej walory i specyfikę, odróżniającą Wrocław – miasto w tym czasie niemieckie – od ośrodków polskich rozwijających się w XIX i na początku XX wieku w trudnych warunkach epoki rozbiorów, co szczególnie uwidaczniało się na terenie zaboru rosyjskiego. Książka uświadamia nam, poprzez sferę urbanistyki i architektury, doświadczane przez miasta polskie (położone w granicach historycznych) zapóźnienia cywilizacyjne, których spuścizna widoczna jest do dnia dzisiejszego i które z tak dużym trudem obecnie nadrabiamy.

Krzysztof Stefański

Instytut Historii Sztuki

Uniwersytet Łódzki

<http://dx.doi.org/10.18778/2084-851X.06.09>

O dziedzictwie poprzemysłowym w Łodzi i na świecie.

25. Konferencja Grupy Roboczej Polskich i Niemieckich Historyków Sztuki i Konserwatorów *Miasto postindustrialne i jego dziedzictwo w XXI wieku. Ochrona – konserwacja – rewitalizacja. Łódź, 11–14 października 2017 roku.*

Wkońcówce lat 80. XX wieku, w trakcie rozmów między grupą polskich i niemieckich historyków sztuki i konserwatorów dzieł sztuki, narodziła się idea stworzenia forum wymiany wiedzy i doświadczeń. Główną rolę w tej inicjatywie odegrali Andrzej Tomaszewski (1934–2010) i Dethard von Winterfeld. W ten sposób powstała Grupa Robocza Polskich i Niemieckich Historyków Sztuki i Konserwatorów.

Podstawową formą spotkań między Polakami i Niemcami stały się konferencje naukowe poruszające kwestie interesujące badaczy po obu stronach Odry i Nysy Łużyckiej. Przyjęto formułę organizowania takich konferencji naprzemiennie, raz w Polsce, raz w Niemczech. Obrady odbywały się w językach niemieckim i polskim, choć akceptowano również angielski. Ich owocem były pokonferencyjne polsko-niemieckie tomy.

Dotychczas spotkania miały miejsce w większości znaczących ośrodków naukowych w Polsce: w Warszawie, Krakowie, Poznaniu, Gdańsku, Lublinie czy Katowicach. Do zeszłego roku Grupa Robocza nie gościła w Łodzi. Może to dziwić, jeśli weźmiemy pod uwagę bogate tradycje współistnienia Polaków i Niemców w tym mieście oraz znaczący wpływ kultury i sztuki niemieckiej w okresie intensywnego rozwoju Łodzi przemysłowej. Stąd od dłuższego czasu podejmowano starania, by ten stan zmienić. Rozmowy prowadził autor niniejszego tekstu, reprezentujący Katedrę Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego, z dr hab. Beate Störtkuhl z Oldenburga i z prof. Tadeuszem J. Żuchowskim z Poznania. Zakończyły się one sukcesem. Zdecydowała o tym deklaracja dyrektor Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, Anety Dalbiak, o podjęciu się organizacji konferencji we współpracy z Katedrą Historii Sztuki UŁ oraz Oddziałem Łódzkim Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Ważne było również finansowe wsparcie tej inicjatywy przez Urząd Miasta Łodzi. Partnerem ze strony niemieckiej był Uniwersytet Europejski Viadrina we Frankfurcie nad Odrą, a finansowy wkład strony niemieckiej zapewniła dotacja Pełnomocnika Rządu Federalnego Niemiec ds. Kultury i Mediów.

Rezultatem tych działań było zorganizowanie w Łodzi w dniach 11–14 października 2017 roku 25. Konferencji Grupy Roboczej Polskich i Niemieckich Historyków Sztuki i Konserwatorów. Patronat honorowy nad wydarzeniem sprawowali



1. Dawna fabryka Ludwika Geyera, obecnie siedziba Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi
 Fot. K. Stefański

Prezydent Miasta Łodzi, Ambasador Republiki Federalnej Niemiec w Polsce, Narodowy Instytut Dziedzictwa oraz Rektor Uniwersytetu Łódzkiego. Obrady odbywały się w Centralnym Muzeum Włókiennictwa w Łodzi – dawnej fabryce Ludwika Geyera, zwanej „Białą fabryką” – w odrestaurowanych niedawno wnętrzach o industrialnym charakterze. Fakt, że Łódź gościła jubileuszową, 25. konferencję, miał dodatkową wymowę i skłaniał do nadania jej uroczystej oprawy.

Powierzenie Łodzi organizacji konferencji wiązało się z wyborem tematu konferencji – przyjęta formuła spotkań zakłada uwzględnienie specyfiki miejsca i jego tradycji. W toku dyskusji prowadzonych w gronie łódzkich historyków sztuki, m.in. z prof. Piotrem Gryglewskim, prof. Tadeuszem Bernatowiczem, drem Łukaszem Sadowskim, dr Karoliną Stanilewicz i Małgorzatą Markiewicz Wróblewską, zdecydowano, że najbardziej nośną i aktualną dla miasta kwestią jest problem rewitalizacji dziedzictwa poprzemysłowego, mający także szerszy międzynarodowy wymiar. Przyjęto ostatecznie formułę „Miasto postindustrialne i jego dziedzictwo w XXI wieku. Ochrona – konserwacja – rewitalizacja”, która została w pełni zaakceptowana przez naszych niemieckich partnerów.

Temat był w przypadku Łodzi szczególnie aktualny, nie tylko ze względu na olbrzymią wagę problemów związanych z zachowaniem i rewitalizacją poprzemysłowego dziedzictwa miasta. Przypomnieć trzeba bowiem, że w 2017 roku Łódź starała się o organizację wystawy International Expo 2022 (tzw. Małe Expo) właśnie pod hasłem rewitalizacji: „City Re:Invented”. Wprawdzie kilka tygodni później jako



2. Dawna fabryka Ludwika Geyera, obecnie siedziba Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi
– wnętrze skrzydła wschodniego, miejsce obrad konferencji. Fot. K. Stefański

przyszłego organizatora Expo wybrano argentyńskie Buenos Aires, ale zaproponowana przez Łódź tematyka spotkała się z dużym zainteresowaniem.

Problematyka łódzkiej konferencji spotkała się szerokim odzewem ze strony badaczy z wielu krajów. Nadeszło około 30 zgłoszeń. Ograniczony czas obrad sprawił, że część z nich nie mogła zostać przyjęta. Ostatecznie w trakcie dwóch dni obrad wygłoszono 17 referatów i 6 komunikatów zaprezentowanych przez gości z Polski, Niemiec, Szwajcarii i Estonii. Wszystkie referaty wygłaszane w ciągu dwóch dni ujęto w pięć sesji tematycznych, a krótsze, dziesięciominutowe komunikaty w dwa bloki. Pierwszą z sekcji – „Miasto przemysłowe jako kulturowe dziedzictwo – kwestie teoretyczne” – poprowadził prof. Tomasz Torbus, a wypełniły ją wystąpienia dra Waldemara J. Affelta, zespołu kierowanego przez prof. Bogusława Szmygina oraz dra Piotra Gerbera, tworzące teoretyczne wprowadzenie do tematyki konferencji. Kolejną sekcję: „Wyzwania wielkich okręgów przemysłowych”, moderowała dr hab. Beate Störtkuhl. W jej trakcie wygłoszone zostały referaty dr hab. Army Koziny, dra Thomasa Parenta czy dra Matthiasa Baxmanna, obejmujące szersze aspekty związane z kwestią cywilizacji przemysłowej.

Tematykę kolejnego panelu określa dobitnie jego tytuł: „Doświadczenia niemieckie. Pośrednictwo – waloryzacja postindustrialnego dziedzictwa przemysłowego: koncepcje i strategie”, a poprowadził go prof. Tadeusz J. Żuchowski. Dopelnieniem tego dnia był uroczysty wykład wieczorny (*Abendvortrag*) jednej z założycielek Grupy Roboczej Polskich i Niemieckich Historyków Sztuki i Konserwatorów,



**MIASTO POSTINDUSTRIALNE
I JEGO DZIEDZICTWO W XXI WIEKU.
OCHRONA – KONSERWACJA –
REWITALIZACJA**

**DIE POSTINDUSTRIELLE STADT
UND IHR ERBE IM 21. JAHRHUNDERT.
SCHUTZ – ERHALTUNG – REVITALISIERUNG**

25. Konferencja Grupy Roboczej Polskich i Niemieckich
Historyków Sztuki i Konserwatorów

25. Konferenz des Arbeitskreises deutscher und polnischer
Kunsthistoriker und Denkmalpfleger

11–14.10.2017 | Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi
Łódź, ul. Piotrkowska 282 | Piotrkowska-Straße 282, Łódź

3. Zaproszenie z winietą konferencji. Opracowanie – Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi

prof. Ewy Chojeckiej z Katowic/Bielska Białej, pt. *Obraz „Wielkiej Industrii” – przedmiot rozważań historyka sztuki (Thomas Voßbeck i Michael Baxandall)*. Następnie prof. Wojciech Bałus z Krakowa i dr Dietmar Popp z Marburga zaprezentowali nowo wydany drugi tom serii *Dehio – Handbuch der Kunstdenkmäler in Polen* pod tytułem *Zabytki sztuki w Polsce. Małopolska*, będący dużym osiągnięciem naukowym i świadectwem owocnej współpracy polskich i niemieckich historyków sztuki.

W drugim dniu konferencji, w trakcie panelu „Wyzwania wobec zachowania i rewitalizacji dziedzictwa postindustrialnego”, moderowanego przez prof. Tadeusza Bernatowicza, krąg zagadnień rozszerzył się znacznie i objął tak „egzotyczne” kwestie, jak rewitalizacja dzielnicy portowej w Buenos Aires, problemy z zachowaniem postsowieckiego przemysłowego dziedzictwa w Estonii czy problematyka rewitalizacji dzielnicy portowej Szczecina (prof. Piotr Fiuk) oraz funkcjonowanie starych elektrowni we Wrocławiu (prof. Marzanna Jagiełło, dr Bogusław Wórnica). Następnie pojawiła się tematyka znacznie bliższa – był to blok „Doświadczenia łódzkie. Architektura, urbanistyka i sztuka w procesie przemian” poprowadzony przez dr Katię Bernhardt. Zaprezentowano przy tym bardzo różne doświadczenia: zarówno związane z budowlami przemysłowymi, jak i rezydencjami fabrykanckimi, ale też dotyczące tego, co było esencją łódzkiego przemysłu, czyli tkanin produkowanych w fabrykach włókienniczych. Wiele interesującego materiału, dotyczącego choćby wykorzystania technik komputerowych w kwestii rewitalizacji, przyniósł blok komunikatów, poprowadzony przez prof. Małgorzatę Omilanowską.

Dodać trzeba, że obradom towarzyszyły dyskusje, często pełne emocji, zaś szczególnie interesującym momentem była debata końcowa, która skupiła się na relacjach między służbami konserwatorskimi a kapitałem prywatnym. Każdy z biorących udział w wymianie zdań przywoływał przykłady ze znanego sobie obszaru geograficznego i odnoszące się do własnych zainteresowań badawczych bądź praktyki zawodowej. Nie zabrakło również refleksji ogólniejszych. Obrady naukowej części konferencji podsumował piszący niniejsze słowa, a dyrektor Centralnego Muzeum



4. Wystąpienie powitalne dyrektor Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi – Anety Dalbiak
Fot. ze zbiorów Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi

Włókiennictwa Aneta Dalbiak oficjalnie pożegnała zgromadzonych. W imieniu Grupy Roboczej Polskich i Niemieckich Historyków Sztuki i Konserwatorów głos zabrała dr hab. Beate Störtkuuhl. Na tym zakończono merytoryczną część konferencji.

Ciekawym uzupełnieniem obrad było oprowadzenie gości po zabytkowym gmachu Centralnego Muzeum Włókiennictwa oraz prezentacja jego zbiorów i dorobku naukowego. Wieczór zaś wypełniło spotkanie towarzyskie w lokalu urządzonym w jednym z dawnych gmachów fabrycznych, które pozwoliło na lepsze poznanie się polskich i niemieckich uczestników konferencji.

Ostatni dzień, sobotę, przeznaczono na prezentację najciekawszych łódzkich osiągnięć w zakresie rewitalizacji i renowacji obiektów z epoki przemysłowego rozwoju miasta. Na trasie objazdu znalazł się kompleks Politechniki Łódzkiej, z poddanymi adaptacji gmachami fabryki Wilhelma Schweikerta (oprowadzanie: Aleksandra Sztuka z biura Miejskiego Konserwatora Zabytków), Księży Młyn, jeden z największych w Europie kompleksów przemysłu włókienniczego (po którym oprowadził Arkadiusz Bogusławski, pełnomocnik Urzędu Miasta Łodzi ds. Rewitalizacji zespołu Księżego Młyna), a następnie poddany adaptacji zespół dawnej łódzkiej elektrociepłowni. Zwieńczeniem było zwiedzanie Muzeum Miasta Łodzi, mieszczącego się w dawnym pałacu Izraela Poznańskiego, a następnie centrum handlowo-rozrywkowego Manufaktura, powstałego w wyniku przebudowy dawnych zakładów włókienniczych tegoż fabrykanta. Objazd był ważnym dopełnieniem wysłuchanych podczas dwudniowej sesji referatów, szczególnie tych dotyczących tematyki lokalnej. Końcowym akcentem międzynarodowego spotkania był obiad w restauracji mieszczącej się w zabytkowym gmachu dawnej fabryki Poznańskiego.



5. Wystąpienie prof. Ewy Chojeckiej, profesor emerytowanej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, obok dyrektorki Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi Anety Dalbiak
 Fot. ze zbiorów Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi

Wśród uczestników łódzkiej konferencji znaleźli się przedstawiciele najważniejszych ośrodków naukowych z Niemiec i Polski, ale również ze Szwajcarii i Estonii. Byli to zarówno uznani badacze o bogatym dorobku, jak i młodzi naukowcy u progu swojej kariery. Z wystąpieniami wykładowców akademickich sąsiadowały referaty przygotowane przez urzędników i muzealników, dzięki czemu ujęcie tematyki obrad odznaczało się daleko idącą interdyscyplinarnością i szeroką perspektywą porównawczą.

Obrady konferencji „Miasto postindustrialne i jego dziedzictwo w XXI wieku. Ochrona – konserwacja – rewitalizacja” dzięki różnorodności ujęć i dobranych przykładów w obrębie zakreślonego obszaru tematycznego pozwoliły uczestnikom na poszerzenie horyzontów, zapoznanie się z nowymi rozwiązaniami i tendencjami. Stworzyły, podobnie jak to było podczas poprzednich spotkań firmowanych przez Grupę Roboczą, platformę współpracy między specjalistami z Polski i Niemiec. Swoją satysfakcję z przyjazdu do Łodzi i udziału w konferencji podkreślało w prywatnych rozmowach wielu jej uczestników. Niezależnie od rezultatów merytorycznych, była to znakomita promocja Łodzi jako miasta, które podjęło wielkie wyzwanie, jakim jest rewitalizacja dziedzictwa przemysłowego i gdzie realizowanych jest wiele nieszablonowych projektów.



6. Uczestnicy konferencji podczas obrad. Fot. ze zbiorów Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi

Na sukces 25. Konferencji Grupy Roboczej Polskich i Niemieckich Historyków Sztuki i Konserwatorów złożył się wysiłek wielu osób, przede wszystkim związanych z Centralnym Muzeum Włókiennictwa w Łodzi. Oprócz dyrektora Anety Dalbiak trzeba wymienić w tym miejscu Jerzego Głowackiego, Beatę Bocian, Olę Tuszyńską-Szczepaniak, Michała Sierbę, Katarzynę Witas. Przygotowanie merytorycznego programu pozostawało głównie w gestii pracowników Katedry Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego (prof. Krzysztof Stefański, prof. Piotr Gryglewski, mgr Alina Barczyk) oraz członków Oddziału Łódzkiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki (dr Łukasz Sadowski, dr Karolina Stanilewicz). Obecnie trwają prace nad przygotowaniem publikacji pokonferencyjnej¹.

¹ W tekście wykorzystano *Sprawozdanie z 25. Konferencji Grupy Roboczej Polskich i Niemieckich Historyków Sztuki i Konserwatorów „Miasto postindustrialne i jego dziedzictwo w XXI wieku. Ochrona – konserwacja – rewitalizacja”* autorstwa mgra Jerzego Głowackiego z Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi.

Alina Barczyk

Instytut Historii Sztuki

Uniwersytet Łódzki

<http://dx.doi.org/10.18778/2084-851X.06.10>

Johann Lucas von Hildebrandt.

**Konferencja naukowa, Österreichische Akademie der Wissenschaften,
Wiedeń, 21–23 listopada 2018 roku**

W 2018 roku minęło 350 lat od urodzin jednego z najwybitniejszych barokowych architektów Europy Środkowo-Wschodniej, Johanna Lucasa von Hildebrandta. Austriacka Akademia Nauk upamiętniła rocznicę dzięki międzynarodowej konferencji, zorganizowanej w Wiedniu 21–23 listopada. Do udziału w obradach zaproszono badaczy architektury między innymi z Niemiec, Czech, Włoch oraz Polski. Problematyka podejmowana w poszczególnych wystąpieniach dotyczyła zarówno projektów Hildebrandta, jak i jego edukacji, źródeł inspiracji dla rozwiązań formalnych czy relacji z innymi twórcami. Równie ważna była prezentacja oddziaływania architekta na sztukę kolejnych dekad, a nawet stuleci.

Sesję zainaugurowały dwa wykłady wprowadzające. Jako pierwszy głos zabrał inicjator organizacji konferencji i wybitny znawca dzieł tytułowego architekta, Peter Heinrich Jahn (Technische Universität Dresden, Institut für Kunst- und Musikwissenschaft). W wystąpieniu *Zum Stand der (jüngeren) Hildebrandt-Forschung: Erfolge, Nachträge und Desiderate* badacz przybliżył dzieje studiów nad twórczością architekta, zwracając szczególną uwagę na najnowsze ustalenia i postulując kierunki rozwoju dalszych analiz. Do obszarów wymagających dokładnego omówienia należą dekoracje architektoniczne (wśród nich sztukaterie i balustrady) oraz oddziaływanie na budownictwo XVIII wieku na terenie dzisiejszych Węgier i Śląska. Następnie głos zabrał Werner Telesko (ÖAW, IKM), który w pracy *„Schwebende barocke Leichtigkeit“ – das Werk Johann Lucas von Hildebrandts im Spiegel der österreichischen Barockforschung des 20. Jahrhunderts* omówił kwestie metodologiczne i charakter XX-wiecznych badań naukowych nad spuścizną architekta prowadzonych przez środowisko austriackie.

Popołudniowy panel poświęcono relacjom architekta ze środowiskiem twórczym oraz z mecenasami. Pobyt Hildebrandta w Rzymie między 1682 a 1693 rokiem oraz nawiązywane wówczas kontakty artystyczne przybliżył słuchaczom Giuseppe Bonaccorso (Università degli studi di Camerino sede Ascoli Piceno, Scuola di Ateneo di Architettura e Design „Eduardo Vittoria”) w referacie *Johann Lucas von Hildebrandt and his Roman apprenticeship with Carlo Fontana: Teachers, Colleagues and Acquaintances*. Interesującym wątkiem stało się także scharakteryzowanie znanych Hildebrandtowi projektów, które w tym okresie opracowywał Carlo Fontana. Następnie głos zabrała Ulrike Seeger (Universität Stuttgart, Institut



1. Wiederer, Kościół św. Piotra, fot. A. Barczyk

für Kunstgeschichte). W wystąpieniu *Hildebrandts Auftraggeber der frühen Jahre. Sein Aufstieg vom Militäringenieur zum Zivilarchitekt im kaiserlichen Wien* zostały omówione prace wykonywane przez architekta dla Maximiliana Ludwiga Breunera – najwcześniejszego z wiedeńskich klientów – oraz dla księcia Eugeniusza Sabaudzkiego, dowódcy armii cesarskiej. Zasób Austriackich Archiwów Państwowych został z kolei przybliżony przez Dorę Skamperls (Wien). Badaczka poddała analizie dokumenty dotyczące rodziny Harrachów, zawierające informacje o osobie Hildebrandta i podejmowanych przez niego zleceniach. Jednym z przedsięwzięć wykonywanych na zlecenie powyższego rodu była budowa niezachowanego, wiedeńskiego pałacu przy ul. Ungargasse. O uwiecznionej w źródłach osobowości architekta świadczy cytat zawarty w tytule wystąpienia: „*Er ist warhafftich ein wunderlicher man, mit welchem nicht allzu leicht aus zu kommen*” – *Johann Lucas von Hildebrandt und die Grafen Harrach*.

Zwieńczenie pierwszego dnia obrad stanowił wieczorny wykład Wenera Oechslina (ETH Zürich, Institut für Geschichte und Theorie der Architektur) *Hildebrandt und Fischer von Erlach: kunstgeschichtliche Antagonismen und die architektonische Wirklichkeit*. Profesor – wybitny teoretyk architektury wieków XV–XX i znawca problematyki rysunku architektonicznego – dokonał analizy porównawczej dorobku przywołanych w tytule wystąpienia postaci. Spojrzenie na obu architektów pozwoliło na weryfikację dotychczasowego sposobu przeciwstawiania ich twórczości. Równie cennym wątkiem były rozważania poświęcone terminowi „niemiecki barok”.



2. Wiedeń, Kościół św. Piotra, fot. A. Barczyk

Drugi dzień konferencji rozpoczęto panelem dotyczącym architektury sakralnej. W pracy Ulricha Fürsta (Ludwig-Maximilians-Universität München, Institut für Kunstgeschichte) *Die Kuppelkirchen Hildebrandts als Initialbauten der systematisch kurvierten Architektur im Königreich Böhmen – eine folgenreiche Rezeption und was man daraus lernen kann* ukazany został wpływ nowatorskich dzieł Hildebrandta na rozwój budownictwa kościelnego na terenie Czech. Kopuły oraz sposób wprowadzania artykulacji stały się źródłem inspiracji dla kolejnych twórców, dążących jednak nie do powielania, lecz adaptowania i rozwoju koncepcji. Jarl Kremer (Berlin) w referacie *Hofkirchen und Hauskapellen im Werk des Johann Lucas von Hildebrandt* dokonał dokładnego omówienia koncepcji zarówno zrealizowanych – wśród nich kościołów dworskich w Salzburgu (1721), Wiedniu (1724) i Würzburgu (1730/1734) – jak i niewykonanych. Projekty architektoniczne rezydencji w Würzburgu nie uzyskały akceptacji i zakres prac inżyniera ograniczono do dekoracji wnętrza.

Małej architekturze została z kolei poświęcona prezentacja Herberta Karnera (ÖAW, IKM) *Der Altarbau in Hildebrandts Kirchen*. Badacz zauważył, że ołtarze były z reguły wkomponowywane w przestrzeń świątyń i współgrały z artykulacją wnętrza, nie stawały się natomiast w pełni autonomicznymi strukturami. Ponadto w monumentalnych realizacjach, takich jak wiedeński kościół św. Piotra, wznoszono nastawy wedle szkiców innych twórców. Powyższe spostrzeżenia doprowadziły badacza do wniosku, że ta dziedzina twórczości była mniej znacząca dla Hildebrandta, koncentrującego się w pierwszej kolejności na projekcie architektonicznym.



3. S. Kleiner, *Palais Harach in the Ungargasse in Vienna*, Steinmetzmuseum Kaisersteinbruch Bildarchiv

Równie ważną dziedziną twórczości Johanna Lucasa von Hildebrandta były budowle świeckie, a zwłaszcza założenia rezydencjonalne. Temu zagadnieniu poświęcono popołudniowy panel. Referat Petra Fidlera (University of Pardubice, Faculty of Restoration, Department of Humanities) *In der Art von Hildebrandt* dotyczył roli tytułowego architekta w wytyczeniu kierunku rozwoju form architektonicznych dzisiejszej stolicy Austrii. Zaproponowane rozwiązania przestrzenne znalazły odzwierciedlenie w pałacach wznoszonych po 1700 roku, kształtujących unikatowy w charakter miasta. Rezydencji wiedeńskich dotyczyły także wystąpienia Petera Stephana (Fachhochschule Potsdam, Fachbereich Stadt | Bau | Kultur) oraz Anny Mader-Kratky (ÖAW, IKM). Pierwszy z badaczy w pracy *Zwischen Anspruch und Zurückhaltung: das Belvedere in Wien als eine „imperatorische“ Architektur* zaprezentował koncepcję przestrzenną Belwederu, którego lokalizacja pozwoliła na znakomitą ekspozycję monumentalnych form architektury. Przywołane zostały także materiały ikonograficzne, w których uchwycono najważniejsze cechy pałacowej elewacji.

Drugi z wymienionych odczytów, opatrzony tytułem *Konkurrenz im kaiserlichen Hofbauamt. Planungen für die Wiener Hofburg von Hildebrandt und Fischer von Erlach*, ukazał okoliczności przebudowy pałacu, którego geneza sięga XIII stulecia. Najstarszy zachowany plan modyfikacji Hofburga autorstwa Hildebrandta pochodzi z lat 1724–25. Ważną postacią w dziejach inwestycji stał się również Joseph Emanuel Fischer von Erlach, który po powrocie z Francji do Wiednia kontynuował część prac rozpoczętych przez ojca, Johanna Bernharda (zm. 1723). Jako syn dworskiego

architekta pozyskał od cesarza Karola VI między innymi zlecenie budowy Zimowej Szkoły Jazdy, znajdującej się w obrębie kompleksu pałacowego.

Wiedeń jest miastem najsilniej kojarzonym z osobą Johanna Lucasa von Hildebrandta. Na konferencji nie mogło jednak zabraknąć sekcji skoncentrowanej na dziełach powstałych w innych ośrodkach, jak i na próbie wskazania jego roli w rozwoju architektury różnych państw i regionów. Panel poświęcony Czechom oraz Śląskowi otworzyło wystąpienie Martina Krummholza (Tschechische Akademie der Wissenschaften Prag, Institut für Kunstgeschichte) *Die Schlossarchitektur Hildebrandts. Typologie und Rezeption*. Badacz scharakteryzował kompleksy pałacowe wznoszone przez tytułowego architekta, zestawiając ich formę i układ funkcjonalny z założeniami czeskimi, w których szczególnie mocno zaznaczył się wpływ jego koncepcji. Do najważniejszych atutów projektów Hildebrandta należało to, że były adekwatne w stosunku do indywidualnych oczekiwań oraz potrzeb mecenasów. Petr Mandážíev (Jílové u Děčína) w referacie *Johann Lucas von Hildebrandts Entwürfe für Sakralbauten in Böhmen* podjął próbę nowej interpretacji genezy świątyń dwuosioowych. Jako przykłady rozwiązań należących do tej grupy typologicznej zostały omówione praskie kościoły św. Urszuli (Nowe Miasto) oraz św. Klemensa (Stare Miasto – Clementinum). Wpływy Hildebrandta silnie zaznaczyły się także na Śląsku, który od 1526 do 1741 roku podlegał monarchii habsburskiej. Budownictwo tego regionu przybliżyła prezentacja *Works of Johann Lucas von Hildebrandt in Silesia – Works confirmed and attributed* Małgorzaty Wyrzykowskiej (Uniwersytet Wrocławski, Instytut Historii Sztuki). Pokazane zostały zarówno przykłady recepcji form, jak i realizacje, w których wiedeński inżynier brał bezpośredni udział – wśród nich pałac Heinricha Gottfrieda von Spätgen we Wrocławiu, przebudowany około 1720 roku (zmodyfikowany następnie przez Carla Langhansa w połowie XVIII stulecia).

Na nowatorskich rozwiązaniach i ich oddziaływaniu skoncentrowała się trójka kolejnych referentów. Interesującą problematykę poruszyło wystąpienie „*Dise magnifique glaashaus*” – *Die Orangeriebauten Johann Lucas von Hildebrandts* Thomasa Baumgartnera (Wien), w którym zawarte zostały najnowsze ustalenia na temat kilkunastu oranżerii oraz siedmiu szklarni. Powyższe obiekty dopełniły program funkcjonalno-ideowy rezydencji wznoszonych przez tytułowego inżyniera.

W architekturze tego okresu niezwykle istotnym dopełnieniem form architektonicznych bywała dekoracja sztukatorska. O charakterze stosowanych motywów oraz o roli zdobień, które wykonywał urodzony w Bissone w 1664 roku Santino Bussi, opowiedział Martin Pozsgai (Technische Universität Darmstadt, Fachbereich Architektur) w referacie *Stuck von Santino Bussi in Hildebrandt-Bauten. Ornamentale Innovationen im europäischen Kontext*. O kunszcie sztukatora świadczyć mogą najbardziej prestiżowe realizacje – wystrój wiedeńskiego Belwederu z lat 1722–1723 oraz Pałac Zimowy księcia Eugeniusza Sabaudzkiego. Drugi dzień obrad zamknął Richard Kurdiovsky (ÖAW, IKM). Wystąpienie *Hildebrandt-Rezeption in deutschsprachigen Architekturzeitschriften des 19. und frühen 20. Jahrhunderts* zaznajomiło słuchaczy z nawiązaniem do form stosowanych przez Hildebrandta w budowlach

neobarokowych. Równie cenna była analiza sposobu pisania o wiedeńskim architekcie w periodykach architektonicznych w XIX i XX stuleciu.

W trzecim dniu uczestnicy konferencji mogli usłyszeć cztery odczyty dotyczące Würzburga. Dwa początkowe zaprezentowali Stefan Kummer (Universität Würzburg, Institut für Kunstgeschichte) – *Johann Lucas von Hildebrandt und die Würzburger Residenz* – oraz Meinrad von Engelberg (Technische Universität Darmstadt, Fachbereich Architektur), który wygłosił referat pod tytułem *Neumann und Hildebrandt – Konkurrenz oder Synergie?* Pierwszy z naukowców przybliżył stan badań nad rezydencją, odnosząc się do prowadzonej przez lata dyskusji nad udziałem i zakresem prac wykonanych przez tak znamienitych architektów, jak Balthasar Neumann, Robert de Cotte, Germain Boffrand, Johann Maximilian von Welsch czy wreszcie sam Hildebrandt. Dalszych informacji o pałacu biskupim dostarczyła druga z powyższych prezentacji. Jej celem było ukazanie konieczności współpracy między Neumannem i Hildebrandtem, wyłamującej się ze schematu rywalizacji mistrzów ukazywanego często w literaturze naukowej (do najbardziej oczywistych egzemplifikacji konkurencji należą postacie Brunelleschiego i Ghibertiego czy Berniniego i Borrominiego). O relacjach między architektami pracującymi w Würzburgu traktował również referat Ericha Schneidera (Museum für Franken, Festung Marienberg) *Joseph Raphael Tatz – Ingenieurleutnant im Spannungsfeld zwischen Johann Lucas von Hildebrandt und Balthasar Neumann*.

Jako ostatnia głos zabrała Verena Friedrich (Universität Würzburg, Institut für Kunstgeschichte). Wystąpieniem „...daß dergleichen schloss undt arbeith in Wien nicht zu finden seyn sollen...” – *Der Kunstschlosser Johann Georg Oegg in Konkurrenz zu Johann Lucas von Hildebrandt* badaczka dopełniła spojrzenie na würzburską siedzibę. Analizie poddane zostały zagadnienia mecenatu księcia biskupa Friedricha Karla von Schönborna oraz wpływu inwencji twórczej wykonawców na ewentualne zmiany w projektach architekta, obejmujące na przykład elementy ślusarskie.

Na wybitny poziom konferencji zorganizowanej przez Austriacką Akademię Nauk złożyło się co najmniej kilka czynników. Upamiętnienie urodzin tak znaczącego twórcy, a zarazem wybór stale aktualnego tematu uwarunkowało udział znakomitych europejskich znawców architektury. Bez wątpienia przyczynił się do tego organizator sesji, któremu należy się uznanie – Peter Heinrich Jahn, autor monumentalnej monografii poświęconej sakralnym realizacjom Hildebrandta. Na szczególne podkreślenie zasługuje nie tylko niekwestionowana wartość prezentowanych wystąpień, lecz także obecność ożywionych dyskusji, znacznie wykraczających poza odniesienie się do usłyszanych treści – debat nad nowymi ustaleniami badawczymi, możliwościami dalszych studiów nad oddziaływaniem koncepcji Hildebrandta oraz dziejami architektury Europy Środkowo-Wschodniej. Pozostaje mieć nadzieję, że teksty z konferencji zostaną opublikowane.

Eleonora Jedlińska

Instytut Historii Sztuki

Uniwersytet Łódzki

<http://dx.doi.org/10.18778/2084-851X.06.11>

Oczy warszawskiego getta.

Wystawa multimedialna Zofii Lipeckiej *Ci guardano* w Rende, luty 2018 roku. Ekspozycja zaproponowana przez ministra kultury Rende, Martę Petrusiewicz; kurator wystawy: Roberto Sotille [Museo del Presente / Muzeum Sztuki Współczesnej].

W uniwersyteckim mieście Rende w Calabрії 22 lutego 2018 roku otwarto wystawę prac Zofii Lipeckiej, polsko-francuskiej artystki od lat zajmującej się problemem trwałości obrazu Zagłady w sztuce. Wystawa nosi tytuł „Ci Guardano / Patrzą na nas”. Dwadzieścia cztery czarno-białe rysunki węglem i jeden pastel wypełniają ascetyczną przestrzeń Museo del Presente. Na białych ścianach muzeum, zawieszane na wysokości oczu widzów, wyznaczające rytm ich kroków, „fotograficzne” rysunki Lipeckiej przykuwają uwagę siłą spojrzenia przedstawionych postaci. Wszechobecna figura człowieka intensywnie wpatrującego się w widza to odwołanie do fotografii dokumentalnych wykonywanych przez żołnierzy niemieckich na terenie getta warszawskiego oraz tych powstałych na rozkaz Jurgena Stroopa, zbrodniarza hitlerowskiego, odpowiedzialnego za krwawe stłumienie powstania w getcie warszawskim w 1943 roku. Zofia Lipecka z dokumentalnego kadru fotograficznego, powiększając go do klasycznego formatu portretu (65 × 50 cm), wydobyła wizerunki żydowskich dzieci, młodych kobiet i mężczyzn, których wzrok, decyzją artystki, skierowany został w stronę patrzącego. Świadome związanie oczu widza z oczyma postaci z rysunków nakazuje konieczność zmierzenia się z przeszłością i aktualnością, których łącznikiem jest barwny rysunek przedstawiający kurdyjską dziewczynkę ludu Jazydów z Iraku. Jazydzi od lat okrutnie prześladowani są przez członków tzw. Państwa Islamskiego. Intensywność spojrzenia narysowanych postaci, patrzących w oczy widzów, czyni nas świadkami wydarzeń ostatecznych, zmuszając do pamiętania o nich i Zagładzie.

Wystawę rysunków zamyka video pt. *Warszawa – Małkinia* z 2010 r., film metaforycznie i dosłownie przedstawiający ostatnią drogę warszawskich Żydów do obozu zagłady w Treblince. Stacja Małkinia jest ostatnią istniejącą dziś na trasie Warszawa–Treblinka. Kolorowym obrazom przedstawiającym współczesną podróż pociągiem do Małkini towarzyszy czytany przez włoskiego aktora Olka Mincerę tekst, będący pierwszym świadectwem przekazany Żydowskiej Organizacji Bojowej przez Jankiela Wiernika, współorganizatora buntu więźniów w Treblince w sierpniu 1943 roku.



W odpowiedzi na ekspozycję w Rende miejscowa prasa („Il Quotidiano del Sud”, 24 lutego 2018) zwróciła uwagę na odradzającą się w Europie (m.in. w Polsce i we Włoszech) ksenofobię, na przyzwolenie rządów na organizowanie manifestacji faszystowskich. W tym kontekście wystawa prac Lipeckiej podnosi fundamentalne problemy: trwałości pamięci Zagłady w sztuce i nieuprawnionej zgody na szerzące się przejawy nietolerancji. Sztuka tej miary zmusza do refleksji nad kondycją człowieka dziś i stawia pytanie o zakres zrozumienia dramatycznych doświadczeń przeszłości i postawę etyczną.

Eleonora Jedlińska, Rende, 24 lutego 2018 roku



Les regards du ghetto de Varsovie.

Ci guardano – l'exposition multimédia de Zofia Lipecka au Museo del Presente, Rende, Italie, 22 février – 10 mars 2018; proposée par la professeure Marta Petrusiewicz, adjointe au maire, chargée de la culture; commissaire: le critique d'art Roberto Sottile.

Dans la ville universitaire de Rende, en Calabre, fut inaugurée le 22 février 2018 l'exposition de Zofia Lipecka, une artiste franco – polonaise, qui depuis des années interroge dans son travail la pérennité de l'image de la Shoah. L'exposition s'intitule *Ci guardano / Ils nous regardent*. Vingt quatre dessins au fusain et un pastel occupent le sobre espace du Museo del Presente. Sur les murs blancs, accrochés au niveau des yeux, rythmant les pas du spectateur, les dessins photo réalistes de Lipecka attirent l'attention par la force du regard des personnes représentées. Omniprésents, ces visages, qui scrutent le spectateur, renvoient aux photographies documentaires prises par les soldats allemands dans le ghetto de Varsovie, notamment celles réalisées sur l'ordre de Jürgen Stroop, le criminel nazi, responsable de l'écrasement sanglant de l'insurrection du ghetto en 1943. En recadrant et en agrandissant ces photographies au format classique du portrait (65 × 50 cm) Zofia Lipecka révèle les visages d'enfants, de jeunes hommes et de jeunes femmes juifs, dont les regards sont intentionnellement dirigés vers le spectateur. Ce contact visuel, créé par l'artiste, impose une confrontation avec le passé, mais aussi avec l'actualité, représentée par le portrait en couleur d'une enfant Yézidi – peuple persécuté en Irak par Daech. Sous ces regards nous devenons témoins, obligés de garder en mémoire les événements ultimes de la Shoah.

Le parcours de l'exposition se termine par la projection de la vidéo intitulée *Varsovie – Malkinia*. Elle montre au sens propre et figuré le dernier voyage des Juifs de Varsovie vers le camp d'extermination de Treblinka. Malkinia est la dernière station existant aujourd'hui sur la ligne de chemins de fer vers Treblinka. Les images en couleurs, montrant un voyage contemporain vers Malkinia, accompagne un texte lu par l'acteur italien Olek Mincer. C'est le premier témoignage transmis à l'Organisation Juive de Combat par Jankiel Wiernik, qui fut l'un des organisateurs de la révolte au camp de Treblinka en août 1943.

La presse calabraise, dans les articles consacrés à l'exposition («IL Quotidiano del Sud» 24.02.2018), a pointé le retour en Europe de la xénophobie, notamment en Pologne et en Italie, ainsi que l'autorisation par les gouvernements de manifestations fascistes. Dans ce contexte l'exposition de Zofia Lipecka soulève le problème majeur de la pérennité de la mémoire de la Shoah et de l'acceptation induite de l'intolérance. Un tel art oblige à réfléchir sur la condition humaine aujourd'hui et mesure le degré de compréhension des événements dramatiques du passé et de ce qu'est une attitude éthique.

Recenzenci współpracujący z czasopismem

- prof. dr hab. Waldemar Deluga (Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie)
- prof. UŁ dr hab. Marek Gensler (Uniwersytet Łódzki)
- prof. UŁ dr hab. Witold Glinkowski (Uniwersytet Łódzki)
- prof. UAM dr hab. Jarosław Jarzewicz (Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu)
- prof. UAM dr hab. Jacek Kowalski (Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu)
- dr hab. Michał Kurzej (Uniwersytet Jagielloński)
- prof. UMCS dr hab. Ewa Letkiewicz (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie)
- prof. UMK dr hab. Ryszard Mączyński (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu)
- prof. UKSW dr hab. Janusz Nowiński (Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie)
- prof. IS PAN Hanna Osiecka-Samsonowicz (Polska Akademia Nauk)
- prof. UŁ dr hab. Janusz Pietrzak (Uniwersytet Łódzki)
- prof. UPJPII dr hab. Ryszard Szmydki (Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie)
- prof. UG dr hab. Tomasz Torbus (Uniwersytet Gdański)
- ks. prof. dr hab. Andrzej Witko (Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie)
- dr hab. Katarzyna Chrudzimska-Uhera (Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie)

