

Artium Quaestiones



XXVI

UNIwersytet IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU
Instytut Historii Sztuki

Artium Quaestiones XXVI



POZNAŃ 2015

RADA REDAKCYJNA | EDITORIAL BOARD

Redaktor | Editor in Chief

TADEUSZ J. ŻUCHOWSKI (UAM | AMU)

Rada redakcyjna | Editorial Board

IVAN GERÁT, Bratislava (Slovenska akadémia vied | Slovak Academy of Sciences)

JAROSŁAW JARZEWICZ, Poznań (UAM | AMU)

LEONHARD HELTEN, Halle-Wittenberg (Martin Luther Universität | Martin Luther University)

Sekretarz redakcji | Editorial Assistant

PIOTR JUSZKIEWICZ (UAM | AMU)

„Artium Quaestiones”

wydawane przez | edited by

Instytut Historii Sztuki UAM | Department of Art History AMU

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu (UAM) | Adam Mickiewicz

University of Poznań (AMU)

© Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Wydawnictwo Naukowe UAM,
Poznań 2015

Reprodukcje fotografii (jeśli nie zaznaczono inaczej pod ilustracjami)

RYSZARD RAU

Okładkę projektował

PIOTR SIKORSKI

Redaktor

HALINA OSZMIAŃSKA

Redaktor techniczny

DOROTA BOROWIAK

Łamanie komputerowe

KRYSTYNA JASIŃSKA

ISBN 978-83-232-2911-7

ISSN 0239-202X

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIwersYTETU IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU

61-701 POZNAŃ, UL. FREDRY 10

www.press.amu.edu.pl

Sekretariat: tel. 61 829 46 46, faks 61 829 46 47, e-mail: wydnauk@amu.edu.pl

Dział sprzedaży: tel. 61 829 46 40, e-mail: press@amu.edu.pl

Wydanie I. Ark. wyd. 20,00. Ark. druk. 15,375

DRUK I OPRAWA: UNI-DRUK, LUBOŃ, UL. PRZEMYSŁOWA 13

SPIS TREŚCI

Agata Jakubowska, <i>Piotr Piotrowski. Portret praktyka krytycznej historii sztuki</i>	5
<i>Bibliografia publikacji Profesora dr. hab. Piotra Piotrowskiego</i>	15

ROZPRAWY

Albert Boesten-Stengel, <i>Danzig am Mittelmeer. Die Bronzeskulptur des Neptunbrunnens – Ikonographie, Bilderfindung und Bedeutung</i>	35
Tadeusz J. Żuchowski, <i>Wo manchmal die Gebeine bleichen</i>	63
Mateusz Salwa, <i>Estetyka, etyka i logika ogrodu. Filozofia Rosaria Assunta</i>	79
Barbara Arciszewska, Makary Górczyński, <i>Urban Narratives in the Age of Revolutions: Early 20th century Ideas to Modernize Warsaw</i>	101
Piotr Juskiewicz, <i>Biuro, natura, wyobraźnia, wiejska chata, fabryczna hala. Wizerunki artystycznej pracowni w dokumentalnym filmie o sztuce czasów PRL-u</i>	149

MISCELLANEA

Grażyna Ryba, <i>Interpretacja jako inspiracja? Dekoracja drzwi do kruchty katedry poznańskiej</i>	171
--	-----

PRZEKŁAD

Michael Fried, „Zdobyc” Gustava Courbeta (z ekskursem na temat „Śmierci jelenia”) (Przełożył Mariusz Bryl)	195
--	-----

RECENZJE I OMÓWIENIA

Wojciech Delikta, <i>O życiu ekscentrycznego pojęcia. Postminimalizm Roberta Pincusa-Wittena</i>	219
<i>Abstrakty i informacje o autorach</i>	243

CONTENTS

Agata Jakubowska, <i>Piotr Piotrowski. A Practitioner of Critical Art History</i>	5
<i>Bibliography of the Publications of Professor Piotr Piotrowski</i>	15

ARTICLES

Albert Boesten-Stengel, <i>Gdańsk on the Mediterranean, The bronze sculpture of the Fountain of Neptune – iconography, artistic invention and meaning</i>	35
Tadeusz J. Żuchowski, <i>Where Human Bones Can Still Be Found</i>	63
Mateusz Salwa, <i>The Aesthetics, Ethics, and Logic of the Garden. Rosario Assunto's Philosophy</i>	79
Barbara Arciszewska, Makary Górczyński, <i>Urban Narratives in the Age of Revolutions: Early 20th century Ideas to Modernize Warsaw</i>	101
Piotr Juskiewicz, <i>Office, Nature, Imagination, Hut, Engine Room. Representations of Artist's Studio in the Documentary Film on Art in Communist Poland</i>	149

MISCELLANEA

Grażyna Ryba, <i>Interpretation as Inspiration? Decoration of the Porch of the Poznań Cathedral</i>	171
---	-----

TRANSLATIONS

Michael Fried, <i>Real Allegories, Allegories of Realism: The Wheat Sifters, The Painter's Studio and The Quarry, with an Excursus on The Death of the Stag</i> (Translated by Mariusz Bryl)	195
--	-----

REVIEW

Wojciech Delikta, <i>On life of an Eccentric Term. Robert Pincus-Witten's "Postminimalism"</i>	219
<i>Abstracts and Information about Authors' Affiliation</i>	243

AGATA JAKUBOWSKA

PIOTR PIOTROWSKI. PORTRET PRAKTYKA KRYTYCZNEJ HISTORII SZTUKI

Dorobek badawczy Piotra Piotrowskiego jest znany na świecie. On sam był aktywnym członkiem międzynarodowego środowiska naukowego. Przez całe życie, jednak, pozostał silnie związany z Instytutem Historii Sztuki na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza i z Poznaniem.

W Instytucie Historii Sztuki UAM studiował w latach 1971–1976 i pracował od 1980¹. Edukacja w poznańskiej jednostce w dużym stopniu ukształtowała jego postawę badawczą i podejście do sztuki. W wywiadach i prywatnych rozmowach wskazywał na dwie osoby, starszych kolegów, którzy w tamtym czasie odegrali kluczową rolę – Andrzeja Turowskiego i Jarosława Kozłowskiego.



Prof. zw. dr hab. Piotr Piotrowski 1952–2015

¹ W latach 1976–78 pracował w Instytucie Kulturoznawstwa na UAM, a w latach 1978–1980 na zlecenie konserwatorów województw zielonogórskiego i leszczyńskiego wykonywał dokumentacje zabytkowych cmentarzy.

Andrzej Turowski, pracujący jako asystent w IHS UAM, wyrastał wtedy na jedną z najważniejszych osób kształtujących oblicze poznańskiej historii sztuki. Jedną z cech tej ostatniej był duży nacisk kładziony na refleksję metodologiczną ściśle powiązaną z badaniami historycznymi. Ważne w tym środowisku stały się koncepcje semiotyczne, które za atrakcyjne uważał też Piotrowski. Najistotniejsze, jak widać z perspektywy czasu, okazały się jednak wyrastające z marksistowskich teorii refleksje na temat ideologii i władzy, a także analizy społecznych warunków funkcjonowania sztuki. Zainteresowanie nimi we wczesnej działalności badawczej Piotrowskiego znalazło wyraz w pracy magisterskiej poświęconej Firmie Portretowej „S.I. Witkiewicz”, której fragmenty zostały opublikowane jako *Portrety i społeczeństwo. O Firmie Portretowej „S.I. Witkiewicz”*². Witkiewiczowi poświęcił Piotrowski też swoją pracę doktorską zatytułowaną „Teoria Czystej Formy malarstwa Witkacego w kontekście współczesnych mu postaw artystycznych”, obronioną w 1982 roku i opublikowaną trzy lata później w Wydawnictwie Naukowym UAM³.

Choć konkretne postulaty badawcze Piotrowskiego przez lata ulegały zmianom, to u ich podstawy leżało ukształtowane w latach 70. i wzmocnione na początku lat 80. przekonanie o powiązaniu procesów artystycznych ze społecznymi, a także o konieczności analizy relacji sztuki z ideologią i władzą. Niebagatelną rolę w ugruntowaniu tego stanowiska odegrały wydarzenia polityczne. Piotrowski zaangażował się w 1984 roku w nielegalną działalność Solidarności, stając się wtedy członkiem redakcji, a także jednym z autorów podziemnego pisma „Obserwator Wielkopolski”. Środowisko z nim związane pełniło wtedy znaczącą rolę opinio-twórczą. Piotrowski w bibliografii swoich publikacji wymienił jedną z „Obserwatora Wielkopolskiego”, wspominając inne „krótkie artykuły publikowane pod różnymi pseudonimami”⁴ – przeprowadzony w 1989 roku wywiad ze Stanisławem Barańczakiem zatytułowany *Spychamy kulturę na szary koniec*⁵. Dotykał on dylematu ważnego w tamtych latach dla wielu działaczy opozycji związanych z kulturą – na ile należy poświęcić się polityce, na ile kulturze. W wyniku opowiedzenia się za tą ostatnią, ale nie wbrew polityce, powstało w poznańskim środowisku w 1985

² Opublikowane w: *Problemy interpretacji dzieła sztuki i jego funkcji społecznych*, red. K. Kalinowski, Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, 1980, s. 154-168.

³ *Metafizyka obrazu. O teorii sztuki i postawie artystycznej Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, 1985, s. 130.

⁴ www.amu.edu.pl/~piotrpio

⁵ *Spychamy kulturę na szary koniec. Rozmowa ze Stanisławem Barańczakiem*, „Obserwator Wielkopolski”, nr 135, Poznań 1989, s. 4-5.

roku czasopismo „Czas Kultury”. Na początku lat 90. Piotrowski opublikował tam dwa teksty, a w wydającej je oficynie ukazały się jego dwie książki eseistyczne: *Dekada* (1991) i *W cieniu Duchampa. Notatki nowojorskie* (1996).

Wtedy, kiedy współpracował z „Obserwatorem Wielkopolskim”, pisał Piotrowski rozprawę habilitacyjną poświęconą awangardzie rosyjskiej. Skupił się w niej na problemie uwikłania artystów w ideologię, na stopniowym odsuwaniu się ich od rzeczywistości, fałszowaniu obrazu rewolucji i angażowaniu w pracę na rzecz reakcyjnej polityki. Ukazała się jako książka zatytułowana *Artysta między rewolucją i reakcją. Studium z zakresu etycznej historii sztuki awangardy rosyjskiej* w 1993 roku (Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM).

Aktywność historyka sztuki spletała się w tamtym okresie nie tylko z działalnością polityczną i publicystyczną, ale też krytyczną. Dla jej prześledzenia konieczny jest powrót do czasów studiów Piotrowskiego i znajomości z Jarosławem Kozłowskim. Ten poznański artysta w 1971 roku podjął się na krótki czas uczenia studentów Instytutu Historii Sztuki UAM technologii malarskich. Opowiadał im nie tylko o nich, ale też o sztuce współczesnej i aktualnym życiu artystycznym, co zaowocowało wspólną inicjatywą – utworzeniem galerii Akumulatory. Piotrowski aktywnie uczestniczył w działalności galerii, a zorganizowana tam wystawa Henri Chopina była tematem jego pierwszego tekstu krytycznego opublikowanego w 1975 roku w czasopiśmie „Nurt”⁶. Kozłowski, który wraz z Andrzejem Kostołowskim od 1971 roku realizował projekt mail-artowy NET, nawiązał rozbudowane kontakty międzynarodowe. Dzięki temu współpracujący z nim studenci mieli okazję poznać wielu twórców z Europy Wschodniej, ale też, choć oczywiście w mniejszym stopniu, Ameryki Południowej. Piotrowski powracał potem do tego doświadczenia wielokrotnie przy różnych okazjach. W 1993 roku zorganizował w Muzeum Narodowym w Poznaniu wystawę „Galeria odNOWA, 1964–1969” poświęconą inicjatywie, na doświadczeniu której wyrastała działalność Akumulatorów, a w 1997 przygotował ekspozycję monograficzną Jarosława Kozłowskiego. Swoją ostatni projekt badawczy poświęcony budowaniu porównawczej globalnej historii sztuki rozpoczął od zestawienia działalności NETu z aktywnością wybranych artystów z Ameryki Południowej⁷.

⁶ *Henri Chopin w Galerii Akumulatory 2*, w: „Nurt”, 1975, 8, s. 34-35.

⁷ *Globalny NETwork. W stronę porównawczej historii sztuki*, „Artium Quaestiones”, 2014, XXV, s. 139-175. *The Global NETwork: An Approach to Comperative Art History*, w: “Circulations in the Global History of Art”, Thomas DaCosta Kaufmann, Catherine Dossin, Béatrice Joyeux-Prunel (eds.), Ashgate, 2015, s. 149-165.

Wyrazem zaangażowania w działalność środowiska artystycznego i potrzeby jego komentowania była książka *Dekada: o syndromie lat siedemdziesiątych, kulturze artystycznej, krytyce, sztuce – wybiórczo i subiektywnie* publikowana w 1991 roku. Piotrowski z niezwykłą pasją poddał w niej bezpardonowej krytyce szereg bezwartościowych według niego zjawisk artystycznych. Niewielka książeczka wywołała w środowisku niezwykle ferment i przez wiele lat wzbudzała żywe emocje. Sam autor miał do niej dystans. Tłumaczył w jednym z wywiadów: „Nie chcę się rzecz jasna wycofać z przedstawionych tam opinii. Z dzisiejszej perspektywy wydają się jednak dość przerysowane, część z nich znacznie zweryfikowałem. Ale była to prawdziwie szczerą wypowiedź, wynikająca z pewnego rozdrażnienia tamtym czasem, rozmyciem dyskusji, przyzwoleniem na niemal wszystko w sztuce. To mnie drażniło”⁸. Ta książka jest wyjątkiem w dorobku Piotrowskiego, w tym sensie, że w innych publikacjach nie znajdziemy tak negatywnych opinii na temat poszczególnych artystów i ich dzieł. Krytyczną pasję kierował od tamtej pory w stronę mechanizmów czy przepisów uniemożliwiających swobodną, krytyczną działalność. W odniesieniu do artystów skupił się na krytyce pozytywnej przejawiającej się we wspieraniu tych twórców, których postawy były mu bliskie.

Pracując przez kilka lat w Muzeum Narodowym w Poznaniu na stanowisku kierownika działu sztuki współczesnej (1992–1997), miał możliwość zaprezentowania twórczości bliskich sobie artystów w medium wystawy. Obok wspomnianych już ekspozycji, przygotował pokazy indywidualne Jerzego Beresia (1995) i Zofii Kulik (1999). Okres jego zatrudnienia w historii poznańskiego Muzeum Narodowego w Poznaniu był wyjątkowy, bo jedyny, kiedy sztuka współczesna zajmowała w jego programie znaczącą rolę. Nie trwał on zbyt długo, gdyż po tym jak wystawę Kulik ocenzurował ówczesny dyrektor Muzeum, Konstanty Kalinowski, Piotrowski zrezygnował z pracy. Nie zakończyło to bynajmniej współpracy między nim a bliskimi mu twórcami, należałoby do nich jeszcze dodać przynajmniej Krzysztofa Wodiczkę i Zbigniewa Libereę, do katalogów których regularnie pisał teksty⁹,

Istotna zmiana w działalności naukowej Piotrowskiego nastąpiła na przełomie lat 80. i 90. Wiązała się w dużej mierze z podróżami badaw-

⁸ *Miłość do emancypacji. O warsztacie i zaangażowaniu badacza-humanisty z Piotrem Piotrowskim rozmawiają Luiza Nader, Katarzyna Bojarska i Adam Mazur*, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej”, 3, 2013, www.widok.ibl.waw.pl.

⁹ Po śmierci Piotrowskiego niektórzy z tych twórców, związani z Fundacją Profile, przygotowali wystawę dedykowaną jego pamięci – *Sztuka według polityki*, Fundacja Profile, Warszawa, 31.07–19.09.2015.

czymi, spotkanymi w czasie ich trwania ludźmi i nowymi lekturami. Kluczowe znaczenie odegrały wyjazdy na stypendia do Stanów Zjednoczonych, kolejno: The Kościuszko Foundation Research Grant na pobyt studyjny w Nowym Jorku (1989), Ailsa Mellon Bruce Senior Fellow w Center for Advanced Study in the Visual Arts w National Gallery of Art w Waszyngtonie (1989/90), J.P. Getty Fellow na Columbia University w Nowym Jorku (1994). Jednym z owoców tych wyjazdów była książka *W cieniu Duchampa. Notatki nowojorskie* (Obserwator 1996). Recepcja tego, co się wówczas działo w amerykańskiej sztuce i jej teorii znacznie wyraźniejsza była jednak w dydaktyce i pracy badawczej. Piotrowskiego szczególnie pociągały refleksje rozwijane w środowisku związanym z czasopismem „October”, przez takie osoby jak Rosalind E. Krauss, Douglas Crimp, czy Hal Foster. Skupiali się oni na sztuce nowoczesnej i aktualnej oraz teorii, głównie tekstach francuskich filozofów, socjologów i psychoanalityków adoptowanych do analizy zjawisk z obszaru współczesnej kultury. Było to środowisko intelektualnie stymulujące, politycznie zaangażowane, lewicowe¹⁰. Taki profil bardzo odpowiadał Piotrowskiemu, który włożył dużo wysiłku w prezentowanie tej postawy badawczej i prac naukowych jej reprezentantów w Polsce, przywołując ich w swoich tekstach i na zajęciach, organizując wykłady i drukując przekłady artykułów. Miał znaczący wpływ na wybór tłumaczeń ukazujących się w roczniku Instytutu Historii Sztuki UAM „Artium Quaestiones”, przede wszystkim w latach 1997–2009, kiedy był jego współredaktorem¹¹. Za jego sprawą ukazały się też w Polsce przekłady książek brytyjskich badaczy o podobnej orientacji: *Sposoby widzenia* Johna Bergera (Rebis, 1997, tłum. Mariusz Bryl) i *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność* Lyndy Nead (Rebis 1998, tłum. Ewa Franus). Za sprawa tych między innymi działań w drugiej połowie lat 90. poznańska historia sztuki raz jeszcze stała się miejscem, gdzie najnowsze nurty metodologiczne były dyskutowane i adaptowane w pracach badawczych. W tamtym też okresie studiowali w IHS ci, których dziś wymienia się jako uczniów Piotrowskiego i jego kontynuatorów, m.in. Izabella Kowalczyk, Paweł Leszkowicz, Piotr Bernatowicz, Magdalena Radomska, Jakub Dąbrowski i pisząca te słowa.

¹⁰ Używam czasu przeszłego, by podkreślić szczególną rolę tego środowiska właśnie w latach 80. i 90. XX wieku. Czasopismo nadal istnieje, ale dziś nie wydaje się już odgrywać kluczowej roli.

¹¹ W 2009 roku ukazał się z jego inicjatywy zbiór tych przekładów: *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Artium Quaestiones”*, red. M. Bryl, P. Juskiewicz, P. Piotrowski, W. Suchocki, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM. Stanowił on, co wyraźnie widać z perspektywy czasu zamknięcie okresu intensywnej pracy Piotrowskiego na rzecz Instytutu Historii Sztuki UAM, w tym „Artium Quaestiones”.

Zainteresowanie amerykańską historią sztuki wcale nie oznaczało wybrania prac tamtejszych artystów na temat swoich badań. Piotrowski pisał wtedy książkę o polskiej sztuce czasu PRL-u, która ukazała się w 1999 roku jako *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*. Raz jeszcze – jak w latach 70. – inspirujące okazały się dla niego z jednej strony dyskusje metodologiczne, z drugiej to, co działo się na polskiej scenie artystycznej. To był szczególny czas – okres narodzin i rozwoju tego, co później okrzyknięto „sztuką krytyczną”. Piotrowski stał się jednym z adwokatów twórców reagujących, często w formie wywołującej kontrowersje, na społeczno-ekonomiczno-polityczne zmiany mające miejsce w czasie transformacji ustrojowej. Podobną miarą mierzył ich i tych, którzy tworzyli w czasie PRL-u. Była to miara „krytyczności” – stopnia i sposobu, w jaki twórca swoją sztuką kontestował władzę, w różny sposób rozumianą.

Polska sztuka okresu PRL-u stała się punktem wyjścia do interpretacji twórczości powstającej w całym tzw. bloku wschodnim. Początek aktywności Piotrowskiego na tym polu datuje się na drugą połowę lat 90., kiedy realizował grant Komitetu Badań Naukowych przyznany na projekt „Modernizm i totalitaryzm. Sztuka Europy Środkowo-Wschodniej, 1953–1989” (1997–2000). Uczestniczył też wtedy w pracach międzynarodowych zespołów przygotowujących wystawy poświęcone dwudziestowiecznej sztuce Europy Środkowej i Wschodniej, jednej zorganizowanej w Bonn („Europa, Europa”, kuratorzy: Ryszard Stanisławski i Andrzej Turowski 1994), drugiej w Sztokholmie i Berlinie („After the Wall. Art and Culture in Post-Communist Europe”, kuratorka: Bojana Pejić, 1999–2000). Od tego czasu był członkiem, i jak podkreślają jego współpracownicy, siłą napędową wielu projektów badawczych związanych z tym obszarem tematycznym.

Jego autorskie interpretacje twórczości powstającej w komunistycznej Europie przedstawione zostały w najważniejszej książce Piotrowskiego – *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka i awangarda w Europie Środkowo-Wschodniej. 1945–1989* wydanej w 2005 roku (Poznań: Rebis). Olbrzymie znaczenie tej publikacji polega przede wszystkim na tym, że po raz pierwszy jakiś badacz zaproponował bardzo szerokie spojrzenie na sztukę czasów komunizmu w Europie Środkowej i Wschodniej, w którym, z jednej strony, pokazuje się specyfikę tego regionu, z drugiej zaś, akcentuje różnice między jego poszczególnymi częściami. Podstawą metodologiczną do zawartych w tej książce analiz jest opracowana przez Piotrowskiego koncepcja „horyzontalnej historii sztuki”. To perspektywa krytyczna wobec hierarchicznej, uniwersalizującej narracji historyczno-artystycznej uprzywilejowującej centrum i jego system wartości. Nie podważa ona nie-

zwykle ważnej roli, jaką pełnią pewne ośrodki, ale redefiniuje relacje między nimi a tymi, które mają status prowincji. Istotne staje się tworzenie wielu równorzędnych narracji, w których kluczową rolę odgrywa lokalna perspektywa. Usytuowanie na marginesie – w jego wypadku: w Poznaniu – stało się w tej koncepcji nie wadą, a ważną cechą pozycji badawczej.

Piotrowski należał do tych naukowców, których można określić mianem wizjonerów. Odwiedzał kraje, o których pisał, rozmawiał z artystami i krytykami, zbierał materiały, ale praca nad ich drobiazgowym opracowaniem nie była jego żywiołem. Zapytany o to w jednym z wywiadów, odpowiedział trochę żartem: „Jestem uczulony na kurz i w archiwach nie czuję się najlepiej”¹². Ważniejsze dla niego było wykreślenie wyrazistego obrazu, który pokazuje mechanizmy funkcjonowania opisywanych zjawisk. Uwypuklenie tego, co pozostawało niezauważone, a zwłaszcza przemilczane. Stawianie mocnych tez. Można to odnaleźć w *Awangardzie w cieniu Jalty*, która została doceniona zarówno w kraju, jak i za granicą. W 2006 roku Piotrowski dostał Nagrodę Jana Długosza, rok później Premiera Rady Ministrów, a w 2010 Igor Zabel Award for Culture and Theory. W uzasadnieniu przyznania tej ostatniej pisano między innymi, że: „He is active in setting up a network, as well as disseminating the specific art practices and ideas that originate in the region [Central Eastern Europe – A.J.], outside of the centres. By doing so, Piotr Piotrowski acts as a sort of cultural ambassador”¹³. Rzeczywiście, dzięki przetłumaczonej na język angielski *Awangardzie w cieniu Jalty*, ale także bardzo dużej aktywności pisarskiej¹⁴ i wykładowej, Piotrowski stał się rozpoznawanym i uznanym na świecie badaczem sztuki Europy Środkowo-Wschodniej. Przy okazji promującym poznański ośrodek badawczy. Można by zaryzykować stwierdzenie, że gdziekolwiek jest pisana historia sztuki Europy Środkowo-Wschodniej XX wieku, zwłaszcza jego drugiej połowy, powstaje w dialogu z tekstami Piotrowskiego.

Trudno dzisiaj ocenić, czy taką samą siłę będzie miała opracowana przez niego koncepcja „muzeum krytycznego”. Kiedy zaproponowano mu stanowisko dyrektora Muzeum Narodowego w Warszawie, które zajmował w 2009 i 2010 roku, przygotował program jego działania opierający się na przekonaniu, że muzeum powinno podejmować problemy, jakimi żyje społeczeństwo i brać udział w debacie społecznej. Piotrowski próbo-

¹² *Miłość do emancypacji...*, op. cit.

¹³ <http://www.igorzabel.org/en/award/award-2010>

¹⁴ Między innymi *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*, Poznań: Rebis, 2010, s. 300; wydanie angielskie: *Art and Democracy in Post-Communist Europe*, London: Reaktion Books, 2012, s. 312.

wał zastosować koncepcje dotyczące instytucji muzealnej wypracowywane w muzeach sztuki nowoczesnej i współczesnej w muzeum mającym status narodowego. Flagową dla jego programu wystawą była ekspozycja poświęcona wątkom homoerotycznym w sztuce dawnej i współczesnej *Ars Homo Erotica*¹⁵, do której przygotowania zaprosił swojego byłego doktoranta, pracownika IHS UAM, dr. Pawła Leszkowicza. Wielu muzealników odniosło się krytycznie do działań Piotrowskiego, albo krytykując koncepcję, albo wyrażając wątpliwości co do możliwości i sposobów jej realizacji. Ten, po utracie poparcia przez Radę Muzeum, zrezygnował z pracy w Muzeum, ale nie z wypracowanej przez siebie koncepcji. Opublikował książkę *Muzeum krytyczne* (Poznań: Rebis, 2011), która przybliżyła ideę i opisywała próbę jej wprowadzenia w Muzeum Narodowym w Warszawie. W 2015 roku wyszła też monografia zbiorowa, zredagowana wspólnie z Katarzyną Murawską-Muthesius, współpracującą z Piotrowskim jako wicedyrektor Muzeum Narodowego w Warszawie, zatytułowana *From Museum Critique to the Critical Museum* (Ashgate 2015). Grono międzynarodowych praktyków i badaczy muzeów ustosunkowało się do koncepcji Piotrowskiego, prezentując swoje sposoby na to, by uczynić muzeum instytucją krytyczną.

Piotrowski pracował ostatnio nad projektem zatytułowanym *Globalizowanie sztuki Europy Wschodniej po 1945 roku*. Jego celem było spojrzenie na poszczególne zjawiska artystyczne rozwijające się w tym obszarze przez pryzmat podobnych, mających miejsce w innych regionach świata. Nie miał ambicji napisania monografii, która objęłaby wszystko. Włączał się w dyskusje nad możliwością pisania nieimperialnej światowej historii sztuki z propozycją narracji konstruowanej z konkretnego miejsca, w jego wypadku Europy Środkowo-Wschodniej, a konkretniej – Poznania. Konsekwentnie realizował tym samym postulat usytuowanej wiedzy, rozszerzając stopniowo obszar, którego dotyczyły jego studia. Tym razem badania, o komparatystycznym charakterze, miały obejmować Polskę, Argentynę, Indie, Kubę, Kenię i RPA. Nie wszędzie zdążył dotrzeć. Jednak, między innymi dzięki dobrze opracowanemu i konsekwentnie realizowanemu planowi badawczemu, Piotrowski na bieżąco interpretował pozyskane materiały. Rodzina podjęła decyzję o publikacji tekstu w takiej postaci, w jakiej był on w momencie śmierci Autora. Ukaże się nakładem wydawnictwa Rebis, z którym od wielu lat współpracował. Ukaże się też redagowany przez niego tom z materiałami z międzynarodowej konferencji „Sztuka Europy Wschodniej widziana z globalnych per-

¹⁵ *Ars Homo Erotica*, 11.06.–05.09.2010, kurator wystawy: Paweł Leszkowicz, Muzeum Narodowe w Warszawie.

spektyw: przeszłość i terażniejszość”, którą zorganizował w Galerii Labirynt w Lublinie w październiku 2014 roku¹⁶.

Objęcie stanowiska dyrektora Muzeum Narodowego w Warszawie w 2009 roku wiązało się z osłabieniem aktywności Piotrowskiego na rzecz poznańskiego Instytutu Historii Sztuki. Już rok wcześniej przestał pełnić funkcję dyrektora tej jednostki¹⁷, w 2009 roku zrezygnował także z kierowania Zakładem Historii Sztuki Nowoczesnej. Cały czas prowadził jednak zajęcia, głównie cieszące się popularnością wykłady monograficzne, seminaria ogólne i magisterskie. W ostatnich latach zaangażował się też w dyskusję o kształcie uniwersytetu. Jak wiele innych osób, także jego niepokoiły zmiany zachodzące w szkolnictwie wyższym, przede wszystkim technicyzacja, korporyzacja i komercjalizacja systemu akademickiego¹⁸. Przyczyniały się one, według niego, do niemożliwości realizowania głównego zadania uniwersytetu, jakim jest nauka krytycznego myślenia. Piotrowski nie poprzestawał na utyskiwaniu. Zachęcał do aktywnego oporu, który sam realizował, odmawiając przygotowania sylabusów w formie wymaganej przez władze UAM i publicznie na łamach „Życia Uniwersyteckiego” podejmując polemikę z jego autorkami¹⁹. Podobnie było w 2007 roku, kiedy nie tylko krytykował tzw. ustawę lustracyjną, ale i odmówił podpisania oświadczenia lustracyjnego.

Piotrowski uważał, że nieodłącznym elementem bycia humanistą jest uczestniczenie w debacie publicznej. Był przekonany o powiązaniu sztuki, jej instytucji, ale także jej badaczy, a więc też uniwersytetu, z przestrzenią publiczną. Podkreślał wielokrotnie, że demokracja nie jest nam dana raz na zawsze i trzeba cały czas działać na rzecz jej utrzymania i ulepszenia. Jednym z najważniejszych sposobów działania jest krytyczne myślenie i oparte na nim działanie, praktykowanie postawy krytycznej. To stanowiło dla niego główne kryterium oceny różnych zjawisk. Przede wszystkim cenił sobie jednak spór i w możliwości jego prowadzenia widział wartość demokracji. Nigdy nie przestał zajmować wyraźnej pozycji, ale też szanować osób, które były odmiennego zdania. Głośno protestował, kiedy oceny dorobku naukowego ulegały wpływom konfliktów światopoglądowych. Bronił też wolności słowa, przekonując, że w interesie obywateli jest uznanie prawa do błuźnierstwa, „które nie zawsze jest ele-

¹⁶ Materiały ukażą się pod redakcją Katarzyny Murawskiej-Muthesius, Bojany Pejić i Beate Hock.

¹⁷ W latach 1996–1999 były wicedyrektorem, w latach 1999–2009 dyrektorem Instytutu Historii Sztuki UAM.

¹⁸ *Róbmy strajk, profesorowie*, „Gazeta Wyborcza”, 14–15.06.2014, s. 25.

¹⁹ P. Piotrowski, *Sylabus – tak, „sylabus” – nie*, „Życie Uniwersyteckie”, luty 2014, s. 20.

ganckie, ale jego obecność jest nieporównanie bardziej bezpieczna niż ograniczenia w tej materii”²⁰.

Ostatnim większym wydarzeniem naukowym, w którym miałam okazję uczestniczyć z Piotrem Piotrowskim, było sympozjum „Art in Transfer. Curatorial Practices and Transnational Strategies in the Era of Pop” zorganizowane na Södertörn University w Sztokholmie w listopadzie 2014 roku. Piotr wygłosił tam wykład plenarny. Uczynił to, mimo że już po przyjeździe do Sztokholmu nabawił się zapalenia oskrzeli. „Nie mogę ich przecież zawieść” – powiedział mi, tłumacząc dlaczego pojawił na obradach. Nie wytrzymał na nich zbyt długo. Kiedy toczyły się one bez niego, można było w kuluarach usłyszeć głosy wyrażające żal, że Piotra nie ma, bo on zawsze wprowadza ożywienie, zarówno w dyskusję naukową, jak i spotkania towarzyskie. Tak go postrzegano, i takim zostanie zapamiętany, jako człowiek o niespożytej energii, nietuzinkowy intelektualista i świetny kompan. Redaktorzy tomu z materiałami po tej konferencji postanowili poświęcić go Jego pamięci.

Wrzesień 2015

²⁰ P. Piotrowski, *Agorafilia...*, s. 272.

BIBLIOGRAFIA PUBLIKACJI PROFESORA DR. HAB. PIOTRA PIOTROWSKIEGO

Na stronie internetowej Piotra Piotrowskiego (www.amu.edu.pl/~piotrpio) zamieszczona była starannie przez niego opracowana i regularnie uaktualniana bibliografia. Data ostatniej aktualizacji to 31 grudnia 2014 roku. Przedrukujemy ją, zredagowaną, uzupełnioną o brakujące informacje i najnowsze publikacje, które już się ukazały, bądź są opracowywane.

KSIĄŻKI AUTORSKIE

Metafizyka obrazu. O teorii sztuki i postawie artystycznej Stanisława Ignacego Witkiewicza, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 1985, ss. 130.

Stanisław Ignacy Witkiewicz, Warszawa: Krajowa Agencja Wydawnicza, 1989, ss. 167.

Dekada: o syndromie lat siedemdziesiątych, kulturze artystycznej, krytyce, sztuce – wybiórczo i subiektywnie, Poznań: Obserwator, 1991, ss. 87.

Artysta między rewolucją i reakcją. Studium z zakresu etycznej historii sztuki awangardy rosyjskiej, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 1993, ss. 170.

W cieniu Duchampa. Notatki nowojorskie, Poznań: Obserwator, 1996, ss. 163.

Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku, Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 1999, ss. 289 (drugie wydanie: 2011).

Awangarda w cieniu Jalty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej, 1945–1989, Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 2005, ss. 502. Wydanie angielskie: *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989*, London: Reaktion Books, 2009, ss. 489; wydanie chorwackie: *Avangarda u sjeni Jalte. Umjetnost Srednjoistočne Europe*

u razdoblju 1945–1989, Zagreb: Institut za Povijest Umjetnosti, 2011, ss. 487.

Sztuka według polityki. Od Melancholii do Pasji, Kraków: Universitas, 2007, ss. 259.

Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie, Poznań: Rebis, 2010, ss. 300; wydanie angielskie: *Art and Democracy in Post-Communist Europe*, London: Reaktion Books, 2012, ss. 312.

Muzeum krytyczne, Poznań: Rebis, 2011, ss. 167; wydanie serbskie: *Kritički Muzej*, Beograd: Evropa Nostra/ Centar za muzeologiju i heritologiju Univerziteta u Beogradu, 2013, ss. 147.

KSIĄŻKI I CZASOPISMA REDAGOWANE, KATALOGI WYSTAW

Galeria odNOWA, 1964–1969, Poznań: Muzeum Narodowe, 1993, ss. 99 [kat. wystawy; red. i współautorstwo]

Odwilż. Sztuka ok. 1956, Poznań: Muzeum Narodowe, 1996, ss. 316 [kat. wystawy; red. i współautorstwo]

Jarosław Kozłowski: Przestrzenie czasu / Spaces of Time, Poznań: Muzeum Narodowe, 1997, ss. 92 [kat. wystawy; red. i współautorstwo].

„Artium Quaestiones”, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, [współredakcja z Wojciechem Suchockim (pocz. także z Konstantym Kalinowskim) oraz bardzo często współautorstwo]: VIII (1997) ss. 198, IX (1998) ss. 237, X (2000) ss. 307, XI (2000) ss. 350, XII (2001) ss. 469, XIII (2002) ss. 371, XIV (2003) ss. 392, XV (2004) ss. 288, XVI (2005) ss. 314, XVII (2006), ss. 429, XVIII, ss. 328, XIX, ss. 353, XX, ss. 256.

Zofia Kulik: Od Syberii do Cyberii / From Siberia to Cyberia, Poznań: Muzeum Narodowe, 1999, ss. 147 [kat. wystawy; red. i współautorstwo].

Grenzen überwunden. Festschrift für Adam S. Labuda zum 60. Geburtstag, [red. z Katją Bernhardt, współautorstwo], Berlin: Lukas Verlag, 2006, ss. 262.

Centropa, [*Nationalism and Democracy*, red. gościnny, współautor], Vol. 8, No. 1, January 2008.

Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Artium Quaestiones”, [współredakcja z: M. Bryl, P. Juskiewicz, W. Suchocki], Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2009, ss. 1088.

From Museum Critique to the Critical Museum, [red. z Katarzyną Murawską-Muthesius, współautor], „Ashgate”, 2015, ss. 272.

„Czas Kultury”, 3 (186)/2015, numer specjalny „Kryzys uniwersytetu” [redaktor gościnny].

ARTYKUŁY

Przeciwko instytucjom, „Sztuka”, Warszawa, 1976, nr 6, ss. 52-56.

Witkacy jako Portrecista, „Sztuka”, Warszawa, 1978, nr 2, ss. 28-30.

Portrety i społeczeństwo. O firmie portretowej S.I. Witkiewicz, (w:) *Problemy interpretacji dzieła sztuki i jego funkcji społecznych*, red. K. Kalinowski, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 1980, ss. 154-168.

Dialektyka kryzysu, „Miesięcznik Literacki”, Warszawa, 1981, nr 1, ss. 65-70.

Witkacy i paradygmat awangardy, (w:) *Sztuka dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa: PWN, 1982, ss. 113-125.

Sztuka a okres miniony, „Miesięcznik Literacki”, Warszawa, 1982, No 9, ss. 50-56; por: *Bez zgody*, „Tygodnik Powszechny”, 1982, nr 48, s. 4.

Retoryka banknotu, „Artium Quaestiones”, II, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 1983, ss. 131-143.

Kosmos i forma, „Biuletyn Historii Sztuki”, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1985, nr 3-4, ss. 319-325; angielskojęzyczna wersja: *Cosmos and Form*, Polish Art Studies, Instytut Sztuki PAN, vol. IX, Wrocław 1988, ss. 211-222.

Autonomia, symbol, utopia, „Artium Quaestiones”, III, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 1986, ss. 109-129.

Filozofia gestu, (w:) *Sztuka Polska po 1945*, Warszawa: PWN, 1987, ss. 243-253.

Oblicze artystycznego Poznania, „Kronika Miasta Poznania”, LV, Poznań 1987, nr 1, ss. 19-30.

On the Ethos of the Polish Artist, „Art Monthly”, No 103, London, February 1987, ss. 11-15.

Autokomentarz destrukcyjny, (w:) *Autokomentarz artysty*, „Zeszyty Naukowe Akademii Sztuk Pięknych”, nr 2/20, Warszawa 1987, ss. 114-128; tekst drukowany też częściowo w: „Res Publica”, Warszawa 1988, nr 10, ss. 53-58, oraz we Francji jako: *L'Autocommentaire destructeur*, „Ligeia”, No 3-4, Paris 1989, ss. 129-134.

Kryzys awangardy czy kryzys sztuki, (w:) *Kryzysy w sztuce*, Warszawa: PWN, 1988, ss. 167-176; wcześniej artykuł publikowany w: „Przegląd Powszechny”, Warszawa 1987, nr 5, ss. 196-210.

La conception plastique du theatre chez Witkiewicz, „Ligeia”, No 2, Paris 1988, ss. 60-71.

Art in the Crucible of History, „The Polish Review”, vol. XXXIII, New York 1988, No 2, pp. 123-142.

Awangarda uwikłana, „Szkice”, nr 9, Warszawa 1989, ss. 19-26.

The Dialectics of Destiny, „Artium Quaestiones”, V, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 1991, ss. 85-98; w języku polskim jako: *Dialektyka przeznaczenia*, „Skrypt”, UAM, nr 5, 1992, ss. 14-26.

Wielkie kwestie i martwa natura. Sztuka lat trzydziestych, Warszawa: Stowarzyszenie Historyków Sztuki, 1991, ss. 5-16.

Awangarda i historia. Sztuka i Historia, Warszawa: PWN, 1992, ss. 325-334; wcześniej tekst opublikowany w: Sprawozdania Komisji Historii Sztuki Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, vol. 106, Poznań 1989, ss. 50-59; w jęz. francuskim: *Avant-garde et histoire*, „Ligeia”, No 11-12, Paris, Decembre 1992, ss. 5-11.

Moralność Inc., „Czas Kultury”, nr 3 (marzec-kwiecień) 1992, ss. 34-39; por. list do redakcji: *Moralność Inc., Drodzy Koledzy*, „Czas Kultury”, nr 4 (maj-czerwiec) 1992, ss. 78-79.

W poszukiwaniu alternatywy; odpowiadając Beuysowi, „Obieg”, 1992, nr 4-5, ss. 9-14; wersja skrócona oraz w języku angielskim jako: *In Search of an Alternative*, The Wealth of Nations, ed. C. Lauf, Gent, Im-schoot uigevers, 1993, ss. 55-64; wersja rozszerzona: *In Search of an Alternative*, Actes del III Congreso „Cultura Europea”, Universidad de Navarra, Aranzadi Editorial: Pamplona 1966, ss. 371-376; przedruk: *W poszukiwaniu alternatywy – odpowiadając Beuysowi/ In Search for an Alternative – a Response to Beuys*, Aneta Szylak, Jan Sowa (red.) *Na okrągło: 1989–2009/ Over and Over Again: 1989–2009*, Wrocław: Korporacja Ha!art/ BWA – Galeria Sztuki Współczesnej, 2009, ss. 131-144.

Przedmiot jako kultura. Duchamp i Ameryka śladami Baudrillarda, „Format”, Wrocław 1993, nr 8-9, ss. 3-5, 112.

Art and Independence: Polish Art in the 1920s, „Artium Quaestiones”, VI, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 1993, ss. 31-37.

Ameryka-Europa, „Kresy”, nr 16, Lublin, jesień 1993, ss. 232-238.

Z bluźnierczej historii sztuki, (w:) *Andres Serano. Prace z lat 1986–1992*, Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej, 1994, ss. 7-18; wersja

angielskojęzyczna: *From the Blasphemous History of Art*, (w:) *Andres Serrano. Works from 1986–1992*, Warsaw, Center for Contemporary Art, 1994, pp. 7-18; także: *Iz bogokletne zgodovine umetnosti/ From the Blasphemous History of Art*, (w:) *Andres Serrano*, Ljubljana: Moderna Galerija, 1994.

Listy z Nowego Jorku, cz.: I, II, III, IV, „Nowy Nurt”, 1994, nr 9 (s. 12), 10 (ss. 13-14), 12 (s. 12), 13 (ss. 13-14).

Post-modernism and Post-totalitarianism. The Poland Case of the 1970s, ARS, No 2-3, 1993, Bratislava: Slovak Academic Press, 1994, ss. 231-242; wersja szersza: *Postmodernizm i posttotalitaryzm*, „Magazyn Sztuki”, nr 4, 1994, ss. 56-73 oraz w wydaniach magazynu z wersją angielskojęzyczną *Post-Modernism and Post-Totalitarianism*, ss. 213-222.

Kunst und Geschichte: über die Grenzen der Polnischen Gegenwartskunst, (w:) *Der Riss im Raum. Positionen der Kunst seit 1945 in Deutschland, Polen, der Slowakei und Tschechien*, Guardini Stiftung, Verlag der Kunst, Berlin 1994, ss. 58-64; wersja polskojęzyczna: *Artysta i historia. W stronę granicy współczesnej sztuki polskiej*, (w:) *Rysa w przestrzeni. Sztuka po 1945 roku w Czechach, Niemczech, Polsce i Słowacji*, Warszawa: Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, 1995, ss. 27-32.

Awangarda między estetyką i polityką. Konstrukttywizm w opinii publicznej, 1921–1934, (w:) *Władysław Strzemiński, 1893–1952. Materiały z Sesji (1993)*, Biblioteka Muzeum Sztuki, Łódź 1994, ss. 108-124; wersja angielskojęzyczna jako: *The Avant-Garde between Aesthetic and Politics. Constructivism as Seen by Public, 1921–1934*, (w:) *Władysław Strzemiński, 1893–1952. Materials of the Conference*, Łódź: Muzeum Sztuki, 1995, ss. 108-122.

Ciało artysty, (w:) *Jerzy Beres: Zwidy, Wyrocznie, Oltarze, Wyzwania*, Poznań: Muzeum Narodowe, 1995, ss. 33-39; wersja angielskojęzyczna: *The Artist's Body*, ss. 40-46; oraz (w:) *Art and National Identity in Poland and England. Papers delivered at the University of London History of Art Conference*, ed. A. Kwilecka, F. Ames-Lewis, London: Dept. of History of Art, Birkbeck College, 1996, ss. 135-148; nieco zmieniona wersja w języku słowackim: *Telo umelca. Jerzy Beres*, (w:) *Rezonancie '98*, red. Z. Bartoňova, Bratislava: AICA, Slovenska Sekcia, 2001, ss. 87-100.

Henryk Stażewski – modernista?, „Odra”, 1995, nr 5, ss. 62-68.

Ambivalenses Kunster/ Man among Ambivalences, Terskel/Threshold, No. 15, September 1995, Museet for Samtidskunst, Oslo 1995, ss. 7-23; polskie wydanie: *Człowiek wśród ambiwalencji/ Man among Ambivalences*, „Magazyn Sztuki”, nr 6-7, 1995, ss. 134-151; wydanie węg-

gierskie: *Ember az ambivalenciák között. Jarosław Kozłowski*, Budapest: Balkon, 1997, No. 1-2, ss. 42-44.

The Old Attitude and the New Faith, (w:) *Beyond Belief: Contemporary Art from East Central Europe*, Museum of Contemporary Art, Chicago 1995, ss. 34-45; rozszerzona wersja: *Poza starą i nową wiarą / Beyond the Old and New Belief*, „Magazyn Sztuki”, nr 10, 1996, ss. 144-176.

Rosja i Ameryka; awangarda i modernizm, „Artium Quaestiones”, VII, Poznań 1995, ss. 153-170.

Die Kunst im Spiegel der Geschichte, (w:) *Der Riss im Raum. Dokumentation*, Gaurdini Stiftung, Berlin 1995, ss. 25-37; wersja angielskojęzyczna: *Art on the Mirror Stage*, (w:) *Crossroads in Central Europe / Carrefours en Europe centrale: Ideas, Themen, Methods and Problems of Contemporary Art and Art Criticism / Des idées, des méthodes et des problèmes de l'art et du critique d'art contemporains*, Budapest: Association of Hungarian Creative Artists/Association Nationale des Artistes Créatifs Hongrois, 1996, ss. 62-71.

Modernismus und sozialistische Kultur im Polen der späten 50 Jahre, (w:) *Die Depots der Kunst, Dokumentationszentrum Kunst der DDR*, Beeskow [1997] ss. 40-46.

Art versus History; History versus Art, (w:) *Art from Poland, 1945-1996*, Warsaw: Zachęta, 1997, ss. 209-257.

Post-War Central Europe: Art, History, and Geography, „Krasnogruda”, No. 8, Sejny (Poland) – Stockholm 1998, ss. 27-34; mniejsza wersja: *Iskustwo w kontekst*, „Kultura”, [Sofia], No. 32, 1998, ss. 9, 12.

W stronę nowej geografii artystycznej / Towards a New Geography of Art, „Magazyn Sztuki”, nr 19 (3/98), 1998, ss. 76-99; mniejsza wersja: *Framing Central Europe*, Moscow „Art Magazine”, No. 22, 1998, ss. 55-66, oraz: *‘Rámováni’ středni Evropy*, „Umélec”, Praha, 1999, No. 4, ss. 34-35.

Moňko umetnikovo telo. Nacionalna identiteta proti politiki identitete / Male Artist's Body. National Identity vs. Identity Politics, w: „M'ArS”, Ljubjana: Moderne Galerije, No. 1-2, 1998, ss. 14-30; wersja internetowa: *Male Artist's Body: National Identity vs. Identity Politics*, (w:) *Art Margins. Contemporary Central and Eastern European Visual Culture*, www.gss.ucsb.edu/artmargins [5 December, 1999]; przedruk: *Primary Documents. A Sourcebook for Eastern and Central European Art since 1950s*, eds L. Hoptman & T. Pospiszyl, New York/ Cambridge MA: MOMA/ The MIT Press, 2002, ss. 225-234 oraz *Mail Artist's Body: National Identity vs. Identity Politics*, Bojana Pejić (ed.) *Gender Check:*

A Reader. Art and Theory on Eastern Europe, Köln: Walther König, 2010, ss. 127-137; szersza wersja w języku polskim: *Sztuka męskiego ciała: tożsamość narodowa i polityka tożsamości*, „Format”, nr 31-32, 1999, s. 15-20.

Między koloryzmem a modernizmem. W stronę estetyki recepcji malarstwa Piotra Potworowskiego [Between Colorism and Modernism. Towards the Reception Aesthetics of Piotr Potworowski Painting], (w:) *Piotr Potworowski, 1898–1962*, Warszawa: Galeria Sztuki Współczesnej „Zachęta”, 1998, ss. 45-54.

Between History and Geography: in Search for the Identity of Central Europe, (w:) *Culture of the Time of Transformation. II International Congress: The Cultural Identity of the Central-Eastern Europe*, Poznań: WiS Publishers, 1999, ss. 39-45.

The Grey Zone of Europe, (w:) *After the Wall. Art and Culture in Post-Communist Europe*, Stockholm: Moderna Museet, 1999, ss. 35-41; Przedruk: *The Grey Zone of Europe*, red. Phoebe Adler, Duncan McCordale *Contemporary Art in Eastern Europe*, London: Black Dog Publishing, 2010, ss. 199-206. Krótsza wersja w języku polskim: *Szara strefa Europy*, „Format”, nr 33/34, Wrocław 2000, ss. 54-60; wersja w języku ukraińskim: *Cira zona Efrogu*, *Sućasnost*, Kijiv, No. 1/ 2002, 140-149.

Obraz po wielkiej wojnie, (w:) *Sztuka w okresie PRL-u*, red. T. Gryglewicz, A. Szczerski, Kraków: Instytut Historii Sztuki UJ, 1999, s. 13-25.

Sztuka w czasie końca utopii, „Biuletyn Historii Sztuki”, nr 3-4, 1999, s. 267-282.

Sztuka według polityki / Art after Politics, (w:) *Negocjatorzy sztuki wobec rzeczywistości / Negotiators of Art facing Reality*, Gdańsk: Centrum Sztuki „Łaźnia”, 2000, ss. 20-34, 139-147; skrócona wersja ukraińska: *Mistiectvo zgidno z politikoj*, „Kritika”, No. 11 (37), Kijiv listopad 2000, s. 16-22.

L'autre Europe, (w:) *L'autre moitié de l'Europe*, red. D. Abadie, Paris: Galerie National du Jeu de Paume/ Réunion des Musées Nationaux, 2000, s. 19-32.

Totalitarianism and Modernism: The 'Thaw' and Informel Painting in Central Europe, 1955–1965, „Artium Quaestiones”, Vol. X, Poznań 2000, s. 119-174; wersja znacznie skrócona: *Modernism in Central Europe in the late 1950s*, *Art Margins. Contemporary Central and Eastern European Visual Culture*, www.artmargins.com.

Modernism and Socialist Culture: Polish Art in the late 1950s, (w:) *Style and Socialism. Modernity and Material Culture in Post-War*

Eastern Europe, red. S.E. Reid, D. Crowley, Oxford & New York: Berg Publishers, 2000, s. 133-147.

Modernism and Totalitarianism II. Myths of Geometry: Neo-Constructivism in Central Europe, 1948–1970, „Artium Quaestiones”, XI, Poznań 2000, s. 101-154.

The Geography of Central / East European Art”, Borders in Art. Revisiting Kunstgeographie, ed. K. Murawska-Muthesius, University of East Anglia, Norwich/ Institute of Art, Warsaw 2000, s. 43-50; *The Geography of Central and East European Art, On Cultural Influence*. Collected Papers from Apexart International Conferences, eds Steven Rand, Heather Kouris, New York: Apexart, 2006, ss. 97-105.

Między totalitaryzmem i demokracją. Pomnik ‘Poznańskiego Czerwca 1956’, „Kronika Miasta Poznania”, *Pomniki*, Poznań 2001, nr 2, 195-210; tekst w języku niemieckim: *Zwischen Totalitarismus und Demokratie: Das Denkmal zum Posener Juni 1956*, (w:) *Denkmäler in Kiel und Posen. Parallelen und Kontraste*, Kiel: Verlag Ludvig, 2002, s. 250-264.

Surrealistyczne interregnum, Mistrzowi, red. T. Gryglewicz, Kraków: Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Jagielloński, 2001, s. 297-326.

Krytyka obrazu. W stronę neoawangardy Europy Środkowej lat sześćdziesiątych, „Artium Quaestiones”, XII, 2001, s. 161-238.

„*Framing of the Central Europe*”, 2000+ Art East Collection. *The Art of Eastern Europe. A Selection of Works for the International and National Collection of Moderna Galerija*, Ljubljana, Innsbruck: Orangerie Congress/ Wien-Bozen: Folio Verlag, 2001, 15-22; w Rumunii: *Framing of the Central Europe*, La Biennale di Venezia. 51 Esposizione Internazionale d'Arte. Romanian Pavilion/ Pavilionul Romaniei, 2005, ss. 514-550. Skrócona wersja po czesku: *Rámování Střední Evropy*, Jiří Něvčik et. al. *České umění, 1980–2010. Texty a dokumenty*, Praha: AVU, 2011, ss. 321-325.

Obraza uczuć. Odbiór sztuki krytycznej w Polsce, „Res Publica Nowa”, Warszawa, nr 3/2002, s. 40-44.

Modernity and Nationalism. Avant-Garde and Polish Independence, 1912–1922, (w:) *Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation, 1910–1930*, Los Angeles/ Cambridge MA: Los Angeles County Museum of Art/ The MIT Press, 2002, ss. 312-326.

[wybór i komentarze części poświęconej polskiej sztuce] *Between Worlds. A Sourcebook of Central European Avant-Gardes, 1910–1930*, ed. T.O. Benson & E. Forgacs, Los Angeles CA./ Cambridge MA.: Los Angeles County Museum of Art/ The MIT Press, 2002.

[współautorstwo] *East Art Map: a (Re)construction of the History of Art in Eastern Europe*, „New Moment”, No. 20, Ljubljana 2002; przedruk: *Poland, East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*, IRWIN (ed.), London: Afterall Book, 2006, pp. 245-251.

O „sztuce dziś”, a więc „tu i teraz”, *Sztuka dzisiaj. Materiały z sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki (Warszawa, listopad 2001)*, red. M. Poprzęcka, Warszawa: Stowarzyszenie Historyków Sztuki, 2002, ss. 17-26.

Nad mapą neoawangardy Europy Środkowej lat siedemdziesiątych XX wieku, „Artium Quaestiones”, XIII, Poznań 2002, ss. 125-228.

Ein neue Kunst – ein neuer Staat, Der neue Staat. Polinische Kunst, 1918–1939, zwischen Experiment und Repräsentation, eds R. Schuler & G. Gawlik, Wien: Leopold Museum/Hatje Cantz Verlag, 2003, ss. 51-68.

The Avant-Garde Institutionalised? The 1932 City of Łódź Art Prize Awarded to Władysław Strzemiński, „Umění/ Art. Časopis Ústavu dějin umění Akademie věd České republiky/Journal of the Institute for Art History of the Academy of Sciences of the Czech Republic”, 2003, No. 3, ss. 211-218.

Agorafobia po komunizmie/ Postkommunistische Agoraphobia, Publiczna przestrzeń dla sztuki?! Öffentlicher Raum für Kunst?, red. M.A. Potocka, Kraków/ Wien: Bunkier Sztuki, Inter Esse/ Triton Verlag, 2003, ss. 179-237. W języku angielskim z czeskim streszczeniem: *Agoraphobia after Communism*, „Umění/ Art. Časopis Ústavu dějin umění Akademie věd České republiky/ Journal of the Institute for Art History of the Academy of Sciences of the Czech Republic”, 2004, No. 1, ss. 52-60; wersja szersza: *Visual Art Policy in Poland: Democracy, Populism and Censorship, Populism. The Reader*, New York/ Frankfurt am Main: Lukac & Sternberg/ Frankfurter Kunstverein, 2005, ss. 187-193; w Rumunii: *Cenzura crucificarii: arta, politica si democratie in Polonia/ To Censor the Crucifixion, and Democracy in Poland*, „Idea. Arta+Societate/ Art+Society”, No. 20, 2005, ss. 148-155. Po ukraińsku: *Aforabia pislia komunizmu*, Kijewska rys, Kiew, No. 7-8, 2009, ss. 181-199.

Ciało i tożsamość. Sztuka ciała w Europie Środkowej, „Artium Quaestiones”, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2003, ss. 201-256.

Central Europe in the Face of Unification, Who if not we should at least try to imagine the future of all this, red. Maria Hlavajova and Jill Winder, Amsterdam: Artimo, 2004, ss. 271-281 oraz www.artmargins.com.

Auschwitz versus Auschwitz, „Pro Memoria”, No. 20, (styczeń 2004), ss. 15-23. W języku angielskim: *Auschwitz vs. Auschwitz, Zerstörer des Schweigens. Formen künstlerischer Erinnerung an die nationalsozialisti-*

sche Rassen- und Vernichtungspolitik in Osteuropa, Frank Grüner, Urs Heftrich, Hans-Dietrich Löwe (hrsg.), Köln: Böhlau, 2006, ss. 515-530.

Geography of Changes – Changes of Geography?, Anxiety of Influence. Bachelors, Brides, and a Family Romance, red. Adam Budak, Bern: Stadtgalerie, 2004, ss. 84-97.

Od nacjonalizacji do socjalizacji polskiego modernizmu, 1913–1950, „Artium Quaestiones”, XV, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2004, ss. 97-138.

Polska sztuka między totalitaryzmem a demokracją, Warszawa–Moskwa, Moskwa–Warszawa, 1900–2000, red. Maria Poprzęcka, Warszawa: Narodowa Galeria Sztuki „Zachęta”, 2004, ss. 87-98; wersja rosyjska: *Polskoje iskustwo miezdu totalitarizmom i diemokraczej*, Moskwa–Warszawa Warszawa–Moskwa, 1900–2000, Moskwa: Gosudarstviennaja Trietiakovskaja Galerija, 2005, ss. 98-106; przedruk: *Polish Art between Totalitarianism and Democracy/ Umetnost u Poljskoj – između totalitarizma i demokratije/ Polska sztuka między totalitaryzmem i demokracją*, (w:) Piotr Nowicki (red.), *Behind the Iron Curtain. Official and Independent Art in the Soviet Union and Poland, 1945–1989/ Iza Gvozdene. Zvanična i nezavisna umetnost u Sovjetskom Savezu i Poljkos, 1945–1989/ Za želazną kurtyną. Sztuka oficjalna i niezależna w Związku Radzieckim i Polsce, 1945–1989*, Warsaw: Polish Modern Art Foundation, 2010 [Beograd], ss. 63-76 (English), ss. 60-75 (jęz. serbski), ss. 64-78 (jęz. polski).

Between Place and Time: a Critical Geography of ‘New’ Central Europe, (w:) *Time and Place. The Geohistory of Art*, red. Thomas DaCosta Kaufmann and Elizabeth Pilliod, Hants: Ashgate, 2005, ss. 153-171.

Nagroda Rembrandta, (w:) *Tadeusz Kantor. Interior imaginacji*, red. Jarosław Suchan i Marek Świca, Warszawa/ Kraków: Narodowa Galeria Sztuki Zachęta/ Ośrodek dokumentacji sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, 2005, ss. 33-45; wersja angielska: *The Rembrandt Prize, Tadeusz Kantor. Interior of Imagination*, red. Jarosław Suchan and Marek Świca, Warszawa/ Kraków: National Gallery of Art Zachęta/ Center of the Documentation of the Art of Tadeusz Kantor Cricoteka, 2005, ss. 33-45.

O końcu Europy Środkowej i praktykach kuratorskich, (w:) *Mowa i moc obrazów. Prace dedykowane Marii Poprzęckiej*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2005, ss. 398-404.

Art Criticism in Defence of Regionalisation in post-1989 Eastern Europe, (w:) *The Regionalisation of Art Criticism: Its Possibility and Interventions in Space*, Taiwan: AICA, 2005, ss. 13-21.

Von der Neoavantgarde zur kritishes Kunst – vom weichen Socialismus zur unvollkommenen Democratie/ From Neo-Avant-Garde to Criti-

cal Art – From Soft Socialism to Imperfect Democracy, Kontakt... aus der Sammlung der Erste Bank-Gruppe/ Kontakt... works from the collection of Erste Bank Group, Wien: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 2006, ss. 62-73.

Bridging the Past and Present, red. Katrin Klingan & Ines Kappert, Leap into the City, Cologne: DuMont Literatur und Kunst Verlag, 2006, ss. 358-371.

Mapping the Legacy of the Political Change of 1956 in East European Art, „Third Text”, London: Routledge, Vol. 20, Issue, 2, March, 2006, ss. 211-221.

Drang nach Westen. The Visual Rhetoric of Polish „Western Politics”, in the 1930s, (w:) *Visuelle Erinnerungskulturen und Geschichtskonstruktionen in Deutschland und Polen 1800 bis 1939*, Robert Born, Adam S. Labuda, Beate Störckuhl (hrsg), Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2006, pp. 465-480.

On Two Voices of Art History, (w:) *Grenzen überwindend*. Festschrift für Adam S. Labuda zum 60. Geburtstag (współred. z Katją Bernhardt), Berlin: Lukas Verlag, 2006, ss. 42-56, także: w: *Modernism and Central- and East-European Art & Culture*, Osaka: Osaka University, 2007, ss. 319-337; W języku polskim: *O dwóch głosach historii sztuki*, „Artium Quaestiones”, XVII, 2006, ss. 195-214.

„Pazurami i dziobem” w obronie demokracji, www.obieg.pl/artmix/artmix15_01.php

Biopolityka i demokracja, (w:) *Krzysztof Wodiczko. Doktor honoris causa Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu*, Poznań: ASP, 2007, ss. 13-26. Przedruk: *Biopolityka i demokracja*, „Czas Kultury”, nr 4-5, 2007, ss. 189-201.

Nova Demokracja – nova cenzura, (w:) *Vizualniat Obraz*, Sofia: New Bulgarian University, 2007, ss. 13-25.

From the Politics of Autonomy to the Autonomy of Politics, Meno istorija ir kritika, „Art History & Criticism” [Art and Politics: Case-Studies from Eastern Europe], No. 3, Vytautas Magnus University, Kaunas 2007, pp. 18-24; znacznie zmieniona wersja w jęz. polskim: *Śladami Louisa Althusera. O polityce autonomii i autonomii polityki w sztuce Europy Wschodniej*, www.obieg.pl/artmix/artmix13_01.php.

Beyond Democracy, „Centropa, Nationalism and Democracy”, Vol. 8, No. 1, January 2008, ss. 5-15.

Czy (wciąż) istnieje Europa Środkowa i czy (jeszcze) ma coś do powiedzenia / Does Central Europe (still) Exist, and Does it (still) Have Someth-

ing Important to Say?, Mediations Biennale, Poznań: Centrum Kultury „Zamek”, 2008, ss. 28-55.

Jeneseits der Demokratie. Zum Verhältnis von Kunst, Staat und Kirche in Polen, „Springerin. Hefte für Gegenwartskunst”, [My Religion], Vol. XIV, 2008, 4, ss. 42-47.

On the Spatial Turn, or Horizontal Art History, „Umeni/ Art”, No. 5, 2008, ss. 378-383. Krótsze wersje: *Towards Horizontal Art History*, (w:) *Crossing Cultures. Conflict. Migration, and Convergence*, Jaynie Anderson (ed.) Melbourne: The Miegunyah Press, 2009, ss. 82-85.

Towards a Horizontal History of the European Avant-Garde, (w:) *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*, Sascha Bru et al. (eds.), Berlin: De Gruyter, 2009, ss. 49-58. Polska pełna wersja: *O horyzontalnej historii sztuki*, „Artium Quaestiones”, XX, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2009, ss. 59-73. Wersja krótsza: *On the Spatial Turn*, Christine Macel et al., *Promises of the Past. A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe*, Paris: Centre Pompidou, 2010, ss. 212-215 [także w edycji francuskojęzycznej]. Inne wersja francuskojęzyczna: *Du tournant spatial ou une histoire horizontale de l'art*, Kantuta Quirós, Aliocha Imhoff (dir.) „Géo-esthétique”, Dijon: Édition B42, 2014, ss. 123-131.

How to Write a History of Central-East European Art?, „Third Text”, (London: Routledge) Vol. 23, No. 96, January 2009, ss. 5-14.

Artysta w Auschwitz. O (nie)banalności sztuki, (w:) *Zagłada: współczesne problemy rozumienia i przedstawiania*, Przemysław Czapliński, Ewa Domańska (red.), Poznań: Poznańskie Studia Polonistyczne, 2009, ss. 291-307.

Modernism after the end of Modern Art/ Modernism parast moods kunsti loopu, (w:) *Different Modernisms, Different Avant-Gardes. Problems in Central and Eastern European Art after World War II/ Erinevad Modernismid, Erinevad Avangardid. KeskJa Ida-Euroopa Kunstiprobleemid Parast Teist Maailmosoda*, Sirje Helme (red.), Tallinn: Eesti Kunstimuuseum KUMU, 2009, ss. 208-233.

Zbigniew Libera: anarchia i krytyka, (w:) *Zbigniew Libera. Prace z lat 1982–2008*, Dorota Monkiewicz (red.), Warszawa: Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, ss. 8-18. Wersja angielskojęzyczna: *Zbigniew Libera: Anarchy and Criticism*, (w:) *Zbigniew Libera. Works from 1982–2008*, Dorota Monkiewicz (ed.), Warsaw: Zachęta – National Gallery of Art, pp. 8-18.

Gender after the Wall, (w:) *Gender Check. Feminity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*, Bojana Pejić (ed.), Wien/ Cologne: Museum

Moderner Kunst Stiftung Ludwig/Verlag der Buchhandlung Walter König, 2009, ss. 236-240. Wersja w języku polskim: *Gender po murze, (w:) Płeć? Sprawdzam! Kobiecość i męskość w sztuce Europy Wschodniej*, Warszawa: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2010, ss. 75-79.

New Museums in East-Central Europe. Between Traumaphobia and Traumaphilia/ Traumatofilia i traumatofobia. Nowe Muzea w Nowej Europie, (w:) 1968/1989: *Political Upheaval and Artistic Change/ Momenty zwrotne w polityce I sztuce*, Clair Bishop, Marta Dziewanska red., Warszawa: Muzeum Sztuki Nowoczesnej, 2009, ss. 148-166, 418-437. Krótsza wersja: *New Museums/ New Europe*, Maria Oriňková (ed.), *Curating „Eastern Europe” and Beyond. Art Histories trough the Exhibition*, Frankfurt am Main/ Bratislava: Peter Lang/ Veda – Slovak Academy of Science, 2013, ss. 91-99.

Art after Politics (w języku chińskim) *Fudan Wenshi Jiangtang*, Shanghai: Fudan University, 2010, ss. 195-212.

„Francuskie teorie”, amerykańska mediacja, polska redakcja. *Pro domo sua i/lub humanistyka po dekonstrukcji, French Theory w Polsce*, Ewa Domańska, Mirosław Loba (red.), Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2010, ss. 105-116.

O dymisji znaczonego, (w:) Bożena Czubak (red.) *Cudzysłowy. Jarosław Kozłowski*, Warszawa: Profile, ss. 281-289. W języku angielskim: *On the Dismissal of the Signified*, Bożena Czubak (red.), *Quotation Marks. Jarosław Kozłowski*, Warszawa: Profile, 2010, pp. 281-289.

Historyk sztuki między akademią i muzeum, (w:) *Historia sztuki dzisiaj. Materiały LVIII Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Janusz Pazder et al. (red.), Warszawa: Stowarzyszenie Historyków Sztuki, 2010, ss. 213-221.

A General and Universal Concept of Resistance, (in:) *Performing History, Romanian Pavilion at the 54th International Art Exhibition*, La Biennale di Venezia 2011, ss. 90-93.

Museum: From the Critique of Institution to a Critical Institution, Tone Hansen (ed.), *(Re)Staging the Art Museum*, Høvikodden: Henie Onstad Art Center, 2011, ss. 77-90.

On (former) Eastern Europe: Discussing the Post-Communist Condition in Art, (in:) Iwona Szmelter (ed.), *Innovative Approaches to the Complex Care of Contemporary Art*, Warsaw/ London: Academy of Fine Arts/ Archetype Publications Ltd., 2012, ss. 74-82.

From Communist to Post-Communist Condition, (in:) Ieva Astahovska (red.), *Recuperating the Invisible Past*, Riga: The Latvian Center for Contemporary Art, 2012, ss. 16-27.

From the International to the Cosmopolitan, (in:) Christian Höller (ed.), *L'Internationale. Post-War Avant-Gardes between 1957–1986*, Zürich: JRP | Ringier, 2012, ss. 302-310.

Writing on Art after 1989, (in:) Hans Belting, Andrea Buddensieg, Peter Weibel (eds.), *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, Karlsruhe/ Cambridge MA: ZKM | Center for Art and Media/ The MIT Press, 2013, ss. 202-207; wersja internetowa: http://www.globalartmuseum.de/site/guest_author; w języku niemieckim: *Schreiben über Kunst nach 1989*, Kunstforum International, Bd. 220, März-April 2013, ss. 70-85.

Od globalnej do alterglobalistycznej historii sztuki, „Teksty Drugie”, IBL-PAN, Warszawa, nr 1-2, 2013, ss. 269-291; drugie wydanie w: Maria Poprzęcka (red.), *Historia sztuki wobec globalizacji*, Warszawa: Stowarzyszenie Historyków Sztuki, 2013, ss. 7-30.

Critical Objects. The De-Musealization of Art?, (in:) G. Ulrich Grossmann, Petra Krutisch (eds.), *The Challenge of the Object*, Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum, 2013, Part 1, ss. 406-410.

Avant-Garde in Post-Communist Central Europe, (in:) Per Bäckström and Benedikt Hjartarson (eds.), *Decentering the Avant-Garde*, Amsterdam/ New York: Rodopi, 2014, ss. 117-141.

East European Art Peripheries Facing Post-Colonial Theory <http://non-site.org/article/east-european-art-peripheries-facing-post-colonial-theory>, No. 12, 2014. W języku słowackim: *Východoeurópske umelecké periférie zoči-voči postkoloniálnym teóriám*, Jazdek. Print Nástenky o Sučasnom Výtvarnom Diani, Bratislava, 2014, No. 1, ss. 1, 8-12. Wersja rozszerzona w języku polskim: *Wschodnioeuropejskie peryferia artystyczne w obliczu teorii postkolonialnej*, „Konteksty”, 2014/ LXVIII, No. 2 (305), ss. 262-272.

Muzeum naukowe, „Muzealnictwo”, 2014, nr 55, ss. 14-18.

Globalny NETwork. W stronę porównawczej historii sztuki, „Artium Quaestiones”, XXV, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2014, ss. 139-175.

Peryferie wszystkich części świata łączcie się, „Rocznik Sztuki Śląskiej”, 2014, nr XXIII, ss. 277-285.

Krzysztof Wodiczko i światowa politeja, (w:) Krzysztof Wodiczko and the Global Politeia, Bożena Czubak (red.), *Krzysztof Wodiczko. Na rzecz domeny publicznej/ On Behalf of the Public Domain*, kat. wyst., Muzeum Sztuki w Łodzi, 2015, s. 49-61.

The Global NETwork: An Approach to Comperative Art History, (w:) *Circulations in the Global History of Art*, Thomas DaCosta Kaufmann, Catherine Dossin, Béatrice Joyeux-Prunel (eds.), Ashgate, 2015, s. 149-165.

Making the National Museum Critical, (w:) *From Museum Critique to the Critical Museum*, red. Katarzyna Murawska-Muthesius, Piotr Piotrowski, „Ashgate” 2015, s. 137-146.

Pop Art and Gread Art. The Eastern Europe viewpoint, Baltic Worlds, „October” 2015, Vol. VIII: 3-4, ss. 10.

Andrzej Matuszewski i Galeria odNOWA jeszcze raz, (w:) *Andrzej Matuszewski*, książka wyd. przez Fundację 9/11 Art Space, Poznań 2015.

Why have there no been great Pop Art curatorial projects in Eastern Europe in the 1960s?, Öhrner, Annika (ed.), *Art in Transfer in the Era of Pop*, Södertörn Studies in Art History and Aesthetics [w przygotowaniu] (2016).

Gender Un-balanced: KwieKulik and the Others, Arnoux, Mathilde (ed.), *OwnReality-series*, on www.own-reality.org [w przygotowaniu].

RECENZJE, KOMUNIKATY, DYSKUSJE ETC.

Henri Chopin w Galerii Akumulatory 2, „Nurt”, Poznań 1975, nr 8, ss. 34-35.

Sztuka elitarna, (w:) *Konfrontacje Studentów Szkół artystycznych*, Szczawno Zdrój, Warszawa 1977, ss. 47-55.

Prywatna czy publiczna?, „Kultura”, Warszawa 1977, nr 39.

Akumulatory 2, „Literatura”, Warszawa 1978, nr 20, s. 13.

Potrzebna czy nie?, „Kurier Festiwalowy”, Warszawa 1978, nr 4, ss. 1-2.

Foksal: wahania awangardy, „Kultura”, Warszawa 1979, nr 31.

O książce A. Turowskiego „W kręgu konstruktywizmu” [głos w dyskusji], „Sztuka”, Warszawa 1980, nr 4, ss. 1-10.

Demoniczny fotograf, „Teksty”, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa, 1980, nr 2, ss. 171-178.

Utopie rewolucji, „Miesięcznik Literacki”, Warszawa, 1980, nr 9, ss. 138-141; angielskojęzyczna wersja: *Utopias of the Revolution*, (w:) *Polish Art Studies*, Instytut Sztuki PAN, vol. III, Wrocław 1982, ss. 275-279.

La Firme de Portaits, (w:) *Presences polonaises*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1983, ss. 74-81.

Documenta 8, „Szkice”, nr 8, Warszawa 1988, ss. 47-52.

[krótkie artykuły publikowane pod różnymi pseudonimami w:] „Obserwator Wielkopolski”, Poznań 1983–1989, w tym wywiad przeprowadzony imiennie: *Spychamy kulturę na szary koniec; rozmowa ze Stanisławem Barańczakiem*, „Obserwator Wielkopolski”, nr 135, Poznań 1989, ss. 4-5.

Tablice Zofii Lipeckiej, „Zeszyty Literackie”, R. VIII, nr 29, Paryż 1990, ss. 134-135.

Poza startem i metą, „Res Publica”, 1990, nr 11, s. 158.

The Poverty of the Avant-Garde, (w:) *Center 10. Research Reports and Record of Activity*, National Gallery of Art, Center for Advanced Studies in the Visual Arts, Washington D.C. 1990, ss. 67-68.

[wstęp do kat.] *Popiak*, Biuro Wystaw Artystycznych, Poznań 1991.

Dlaczego Poznań jest nudny [ankieta], „Gazeta Wyborcza”/„Gazeta Wielkopolska”, nr 239/108, 1991.

Rób Graffiti, „Gazeta Wyborcza”/„Gazeta Wielkopolska”, nr 251/119, 1991.

Fantastyczne lata pięćdziesiąte, „Gazeta Wyborcza”/„Gazeta Wielkopolska”, nr 256/124, 1991.

Notatki Profesora, „Gazeta Wyborcza”/„Gazeta Wielkopolska”, nr 273/141, 1991.

W kręgu dyskusji postmodernistycznych, „Artium Quaestiones”, V, Wydawnictwo Naukowe UAM, 1991, ss. 156-165.

Jakiej galerii poznaniacy potrzebują, „Arkusze” [literacki miesięczny dodatek do: „Głos Wielkopolski”], nr 3, Poznań [23 styczeń] 1992.

Natura zawoskowana, „Arkusze”/„Głos Wielkopolski”, nr 5, Poznań [19 marzec] 1992.

[udział w dyskusji] *Pojawi się nowe malarstwo*, „Arkusze”/„Głos Wielkopolski”, nr 7, Poznań [21 maj] 1992.

Lyon w Łodzi, Łódź w Lyonie, „Odra”, Wrocław 1992, nr 10, ss. 86-88.

Mężczyzna idący do nieba, „Czas Kultury”, Poznań 1992, nr 6, ss. 4-9.

Włodzimierz Borowski; rewizja historii sztuki, „Odra”, Wrocław 1992, nr 12, ss. 93-94 „Galeria odNOWA”, Exit, Warszawa 1993, nr 2, ss. 594-595.

[udział w dyskusji] *Uświadamianie stereotypu*, „Czas Kultury”, Poznań 1993, nr 2, ss. 66-69.

Czy Nowy Jork ukradł ideę wolności?, „Krytyka”, nr 41-42, Warszawa 1993, ss. 281-285.

[wywiad] *O „Dekadzie” i nie tylko*, „Format”, nr 3-4 (12-13), 1993, ss. 111-113 [wywiad] *Instalacje... w magazynie*, „Dziennik Poznański”, Poznań 27.07.1994, s. 10 *Zrozumieć Europę*, „Nowy Nurt”, nr 17, 1994, ss. 13-14.

Jarmark z Reichstagiem, „Nowy Nurt”, nr 17, 1995, s. 16.

[o „Magazynie Sztuki”] w: *Unter einen Dach. Polnische Galerien zu Gast im „Podewil”*, Podewil, Berlin 1995, ss. 58-59.

Oś transeuropejska, „Nowy Nurt”, nr 1, 1996, ss. 14, 16.

Awangarda [hasło], (w:) *Słownik terminologiczny sztuk pięknych* (wydanie nowe), Warszawa 1996, ss. 27-28.

On the Road (wywiad), *Balkon* (Budapest), nr 6, 1996, ss. 32-35.

O powołaniach artysty i biskupa (wywiad), „Kresy”, nr 27, 1996, ss. 160-167.

Historyczny wymiar odwilży/ The Historical Dimension of the Thaw (wywiad), „Magazyn Sztuki”, nr 11, 1996, ss. 36-58.

(Statement) (w:) *Zur Problematik des Transformationsprozesses im künstlerischen Bereich*.

Ein Vergleich zwischen den Erfahrungen von Kulturschaffenden und Kulturinstitutionen der DDR und Polen. Tagungsdokumentation, Weimar 1997, ss. 48-50.

(dyskusja) w: *W cieniu krzesła. Malarstwo i sztuka przedmiotu Tadeusza Kantora*, red. T. Gryglewicz, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1997, ss. 159, 164, 165-166.

Czy marginalizacja sztuki współczesnej? (dyskusja), „Format”, nr 26/27 (1-2), 1998, ss. 2-7.

Wytrącić z automatyzmu myślenia (wywiad), „Znak”, nr 12, 1998, ss. 60-68.

Zofia Kulik: sztuka krytyczna, „Pokaz”, 1999 (III kwartał), s. 41-42.

Sestavljanje zgodovine/ sestavljanje sodobnosti – Constructing a history/ constructing a contemporaneity, (w:) *2000+ ArtEast Collection. The Art of Eastern Europe in Dialogue with the West from the 1960 to the Present*, Ljubljana: Moderne Galerija/ Museum of Modern Art, 2000, s. 22-29.

Co to jest Łódź Kaliska, „Gazeta Malarzy i Poetów”, 2000, nr 2 (34), s. 29-31.

Punkty widzenia. Spór o Zachętę. List, „Znak”, nr 4 (551), kwiecień 2001, 81-85.

- Krzywe lustra*, „Gazeta Wyborcza”, 5.07.2001, 12.
- Osobné spisy Jaroslava Kozłowského*, „Revue Svetovej Literatúry”, (Bratislava) No. 4, 2001, s. 169-171.
- Nie przenieście nam historii na Morasko*, „Gazeta Wyborcza”, Poznań, 1.03.2002, s. 18.
- Irreligia i wyzwania wolności* [dyskusja], „Gazeta Malarzy i Poetów”, Poznań, nr 1/2002, s. 5-9.
- Są rzeczy od awangardy ciekawsze* [wywiad], „Pro Arte”, nr 16, 2002, s. 30-36.
- Prowokuję, więc jestem*, „Wprost”, 2003, nr 36, ss. 98-100; por. też: „Wprost”, 2003, nr 38, s. 9.
- O wystawie „Poznań nowoczesny. Sztuka lat 1956–1964”* [dyskusja], „Gazeta Malarzy i Poetów”, 2003, nr 5 (50), ss. 5-9.
- Zofia Kulik, *Rezonancie 2001*, red. Zuzana Bartoňová, Bratislava: AICA, 2003, ss. 68-72.
- Wolność oka* (wywiad), „Głos Wielkopolski”, 16.04.2004, s. VI.
- Czy w Polsce toczy się wojna kulturowa. Dyskusja o cenzurze i wolności sztuki*, „Zeszyty Artystyczne”, Akademia Sztuk Pięknych, Poznań, nr 12 (czerwiec) 2004, ss. 7-26.
- Round Table Discussion: How will the EU Expansion Affect Contemporary Art in the Central European Region*, “Praesens. Central European Contemporary Art Review”, Budapest, No. 2, 2004, ss. 27-44.
- Dwie pokusy* [wywiad], „Głos Wielkopolski”, 27.05.2005, s. C 11.
- Les „cultural studies” en Pologne aujourd’hui*, „Le Journal des Laboratoires”, Aubervilliers, Juin-Dec, 2005, ss. 28-31.
- Grać władzy na nosie* [wywiad], „Gazeta Wyborcza”, Poznań, 25.08.2005, s. 6.
- Say what?*, Interview, Vilnius: „Contemporary Art Center”, 2005, No. 2.
- Art History in Plural* (wywiad), „Kontakt Magazine”, Wien, Issue 12, May 2006, <http://kontakt.erstebankgruppe.net/magazine/issue12>.
- Krytycy potrzebni od zaraz*, „Tygodnik Powszechny”, nr 37, Kraków, 16 września 2007, s. 21.
- Iskustvo: V kwasidemokratichna sistema* (wywiad), „Kultura” (Sofia, Bulgaria), 15 Juni 2007, s. 9.
- Artysta między Leninem a Nińkiem* (wywiad), „Przegląd Anarchistyczny”, nr 6, 2007/ 2008, ss. 62-70.
- Ślady/Traces*, Boltanski (*Chiński Portret/Chinese Portrait/ Le Portrait Chinois*), red. M. Ślizińska, Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej „Zamek Ujazdowski” (2008) s. nienumerowane.

- Chiny. Uwagi osobiste*, „Arteon”, nr 10, 2008, ss. 26-28.
- A kep kritikaja*, EX. Symposion, Budapest 2008, ss. 31-36.
- Muzeum jako podmiot kultury demokratycznej* (wywiad) „Obieg”, 11.03.2009, www.obieg.pl/rozmowy/9006
- Spółczeństwo oswoiło się ze sztuką współczesną* (wywiad), „Kresy”, nr (80) 4, 2009, ss. 183-187.
- [Dorota Jarecka] *Muzeum ma mieć siłę metropolii* [rozmowa z prof. Piotrem Piotrowskim], „Gazeta Wyborcza”, 24.07.2009, s. 20.
- [Krzysztof Lubczyński] *Instytucja kultury krytycznej* [wywiad z prof. dr. hab. Piotrem Piotrowskim, dyrektorem Muzeum Narodowego w Warszawie], „Trybuna”, nr 275 (6000), 24.11.2009, s. 8.
- [Piotr Sarzyński] *Ściągnę Delacroix do Warszawy* [wywiad z prof. Piotrem Piotrowskim, dyrektorem Muzeum Narodowego w Warszawie], „Polityka”, nr 4 (2740), 23.01.2010, ss. 58-59.
- [Dorota Jarecka] *Konflikt w Narodowym* [rozmowa z prof. Piotrem Piotrowskim], „Gazeta Wyborcza”, 7.07.2010, s. 10.
- [Adam Mazur] *Kryzys muzeów według Piotra Piotrowskiego* [„0+2-1=1” & „Insurance Policy”], wywiady, <http://www.obieg.pl/19756> (13.12.2010).
- [Magdalena Radomska] *Chcieliśmy otworzyć muzeum* [wywiad], „Czas Kultury”, nr 5, 2010, ss. 90-99.
- An Art Historian between the University and Museum. Towards the Idea of the Critical Museum*, Index, Barcelona: MACBA, No. 0, 2010, ss. 12-15.
- <http://www.artmargins.com/index.php/podcast/119-interviews/619-piotr-piotrowski-resignation-polish-national-museum>
- Nationalisierte Avantgarden. Osteuropäische Modernismen und der Mangel an Internationalität*, Springerin, Winter 2011, ss. 27-29.
- [Magdalena Ziółkowska] *Muzeum krytyczne to nie dyskursywny ornament* (rozmowa z Piotrem Piotrowskim) Dwutygodnik. Strona kultury, <http://www.dwutygodnik.com.pl/arttykul/2290-muzeum-krytyczne-to-nie-dyskursywny-ornament.html>
- Sztuka: czy Europa Środkowa istnieje! Art: Does Central Europe exist*, [moderator: K. Jagodzińska], Herito, Kraków, nr 4 (2011), ss. 78-93.
- L'acritica del museo* [interview – Pascal Dubourg-Glatigny], „Il Manifesto”, nr 230, 28 Settembre 2011, ss. 10-11.
- Edukacja muzealna może wyglądać lepiej...* [wywiad – Beata Niklewicz], „Polonistyka”, nr 11, grudzień 2011, ss. 58-61.

Pokazujemy sztukę, która porusza [wywiad – Jacek Tamczuk], „Przekrój”, nr 42, 2011, s. 26.

Polityka w muzeum [wywiad – Jacek Maj], „Znak”, nr 4, 2012, ss. 96-99.

Provincializálni a Nyugatot, (wywiad – Edit Andras), Műértő, Budapest, Junius 2012, ss. 10-11. W języku angielskim: <http://www.artmargins.com/index.php/5-interviews/691-provincializing-the-west>.

[komentarz w sprawie Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie] Herito, nr 8, 2012, ss. 154-156.

Czy sztuka może nas uratować? O przedstawieniach Holocaustu, sztuce krytycznej i współczesnej humanistyce (z Ewą Domańską i Piotrem Piotrowskim rozmawia Jacek Leociak), „Zagłada Żydów”, nr 8, 2012, ss. 505-521.

Pojďme mluvit o kriticke narodni identite. Roshovor s Piotrem Piotrowskim (wywiad), Česka narodni identita v současnem umeni, Vysoka škola umeleckoprumyslova, Praha, 2012, ss. 72-76.

Conceptual Art and Central Europe (Zdenka Badovinac, Eda Čufer, Cristina Freire, Boris Groys, Charles Harrison, Vit Havranek, Piotr Piotrowski, Branca Stipančić), Part I, e-flux, Journal # 40, 12/ 2012; Part II, e-flux Journal # 41, 1/2013 <http://www.e-flux.com/journal/conceptual-art-and-eastern-europe-part-i/> <http://www.e-flux.com/journal/conceptual-art-and-eastern-europe-part-ii/>.

Miłość do emancypacji [wywiad], „Widok”, Warszawa: IBL-PAN, nr 3, 2013 <http://widok.ibl.waw.pl/index.php/one/article/view/87/115>.

East European Art from a Global Perspective (wywiad), Jahresbericht 2012/2013: – *Neue Impulse für Area Studies*, Regensburg: Graduiertenschule für Ost- und Südosteuropastudien, 2014, ss. 56-61.

Róbmý strajk, profesorowie, „Gazeta Wyborcza”, 14-15.06.2014, s. 25.

A Way to Follow. Interview with Piotr Piotrowski, Richard Kosinsky, Jan Elantkowski, Barbara Dudás, ARTMargins, 29.01.2015, <http://www.artmargins.com/index.php/5-interviews/758-a-way-to-follow-interview-with-piotr-piotrowski>, wersja w języku polskim: *Droga, którą warto podążać. Rozmowa z Piotrem Piotrowskim*. Richard Kosinsky, Jan Elantkowski, Barbara Dudás, tłum. Karolina Kolenda, „Obieg”, 30.03. 2015, <http://www.obieg.pl/teksty/35105>.

ROZPRAWY

ALBERT BOESTEN-STENGEL

DANZIG AM MITTELMEER. DIE BRONZESKULPTUR DES NEPTUNBRUNNENS – IKONOGRAPHIE, BILDERFINDUNG UND BEDEUTUNG*

Bei aller Ungewißheit, wer der unmittelbare Schöpfer¹ (Abb. 1) des Danziger *Bronze-Neptun* gewesen sei, fehlt doch in keiner neueren Untersuchung der Name des in Florenz wirkenden Flamen Giambologna (Jean Boulogne, 1529–1608). Diese künstlerische Provenienz schien sich auch mit der Überlieferung zu vertragen, daß die Danziger in Augsburg um künstlerische und technische Unterstützung für ihr Projekt nachsuchten². Eben dort waren um 1600 gleich mehrere Schüler Giambolog-

* Editorische Anmerkung des Verfassers: Der vorliegende Text ist die Druckfassung des auf der Konferenz „Rzeźba w Prusach Królewskich. – Die Skulptur in Königlich-Preußen. III sesja naukowa z cyklu Sztuka i kultura w Prusach Królewskich” (Gdańsk, Muzeum Narodowe 18.-19.09.2009) gehaltenen Vortrags. Er hat, wie ich meine, seine Aktualität behalten. Erst nach meinem Vortrag erschien das Buch von Marcin Kaleciński, *Mity Gdańska. Antyk w publicznej sztuce protestanckiej res publiki*, Gdańsk 2011, auf dessen Kapitel 9.1 hier für eine zukünftige Diskussion hingewiesen sein soll.

¹ H. Carl, *Der Neptunsbrunnen auf dem Langen Markte zu Danzig. Seine Entstehung und Geschichte*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 6, 1937, S. 163–165, ermittelte im Staatsarchiv Danzig aus den städtischen Rechnungsbüchern der Rechtsstadt, daß ein gewisser Peter Husen (Hussen) als „Bossierer” 1612–1615 den Guß vorbereitet, überwacht und nachbearbeitet haben sollte. Carl hielt ihn auch für den Urheber des Gußmodells. Bekannt ist von Peter Husen ferner die Bronzegruppe *Löwe, der ein Pferd gerissen hat* (nach dem Fragment einer Antike in Rom, Palazzo dei Conservatori), modelliert 1617 und gegossen 1624 für die Neugründung Glückstadt (dänisch: Lykstad) an der Unterelbe, seit 1647 im königlichen Garten in Kopenhagen. Daß Husen ein „Schüler” des aus Oberschwaben gebürtigen Hans Reichel gewesen sei, wie Carl aus dem Stilvergleich folgert, entbehrt bislang jeder Faktizität. Die Frage nach der Herkunft des Figurenmodells ist weiter offen. Zu Peter Husen in Kopenhagen vgl. L.O. Larsson, *Bemerkungen zur Bildhauerkunst am dänischen Hofe im 16. und 17. Jahrhundert*, (in:) *Wege nach Süden, Wege nach Norden*, Kiel 1998, S. 130–131.

² Der im Original verschollene Brief des Augsburger Gießers Neidhart an den Danziger Stadtbaumeister Abraham van den Blocke, der nur in der Publikation durch Hirsch 1852 und dort mit dem Datum „30. Januar 1620” bekannt ist, bezeugt eine Reise des Abraham nach Augsburg, wo er einen geeigneten Bildhauer und Gießer gewinnen wollte. Neidhart empfahl demnach Adrian de Vries, nannte aber auch Hans Reichel. Für Krieg-

nas tätig: Hubert Gerhard, Adriaen de Vries und Hans Reichel (Reichle). Giambologna erhielt seine wesentliche Formation und leistete seinen wichtigsten Beitrag in Florenz.



Abb. 1. Neptun, Danzig, Neptunbrunnen

baum war das ein weiteres Indiz eines Aufenthalts Reichels in Danzig um oder nach 1620. Carl bezweifelte, daß das Datum des Briefs richtig wiedergegeben sei, hielt den Vorgang selbst aber um 1610 für möglich, vgl. T. Hirsch, *Zur Kunstgeschichte Danzigs. Der Springbrunnen auf dem Langen Markte*, „Neue Preußische Provinzialblätter“, N.F., 2, 1852, S. 161; C. Buchwald, *Adriaen de Vries*, Leipzig 1899, S. 80–83; F. Kriegbaum, *Hans Reichle*, „Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien“, N.F., 5 (41), 1931, S. 201; H. Carl, *op. cit.*, S. 153; T. Grzybkowska, *Bildhauerei des 17. und 18. Jahrhunderts*, (in:) *Danziger Kunst vom 15. bis 18. Jahrhundert* (Deutsche Ausgabe: *Aurea Porta Rzeczypospolitej. Sztuka Gdańska od połowy XV do końca XVIII wieku. Eseje*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Gdańsku, red. T. Grzybkowska, Gdańsk 1997), red. T. Grzybkowska, Gdańsk 1997, S. 145, versteht die bisherige Chronologie der Dokumente dahin, daß Husens Skulptur „die Ratsherren (...) nicht überzeugt“ habe und sie deswegen um einen neuen Künstler in Augsburg nachsuchten.



Abb. 2. Giambologna, *Neptun*, Bologna, Neptunbrunnen

Hier interessiert vor allem die Serie der großen Neptun-Brunnen, die in Florenz und von Florenz ausgehend an anderen Orten Italiens entstanden. Nach dem Tod des zunächst beauftragten Baccio Bandinelli erhielt 1560 Bartolomeo Ammanati im Wettberwerb den Zuschlag für den ersten öffentlichen Monumentalbrunnen der Stadt auf der *Piazza della Signoria* gleich neben dem Palazzo Vecchio. Anders als die besonders in Gärten und Innenhöfen beliebten Schalenbrunnen, erlaubte das ebenerdige Becken mit zentraler Brunnenstehle eine bis dahin unbekannte Figurengröße. Kurz davor und zugleich entstanden zwei weitere Brunnen dieses neuen Typs: der des Michelangelo-Schülers Giovan Angelo Montorsoli (1557) in Messina (*Neptun stehend zwischen Skylla und Charybdis*) und Giambolognas Neptunbrunnen in Bologna (vollendet 1565). Sein Bronzeneptun (Abb. 2) machte ihn in ganz Europa berühmt.

Seine Werkstatt in Florenz zog Mitarbeiter aus vielen Ländern an, die wiederum dazu beitrugen, seine Kunst mittelbar zu verbreiten.

Der Brauch, öffentliche Brunnenanlagen mit antikisierenden Figuren und besonders mit Bronzegüssen zu schmücken, ist schon auf die italienischen Kommunen des Mittelalters zurückzuführen. In Perugia bekrönt den von Nicola und Giovanni Pisani entworfenen, gegen 1278 fertiggestellten Brunnen vor dem Palazzo dei Priori die Gruppe dreier, zu einer Stele verdichteter weiblicher Figuren³. Bronzeuß galt den Zeitgenossen als eine eminent antike Technik⁴. Die einheitliche Kleidung der drei weiblichen Figuren, der Peplos, ihre Gestaltung als Karyatiden und das Gefäß, der Kantharos, den sie auf ihren Köpfen tragen, ließen die Gruppe als ein antikes Werk erscheinen. Eine dreigesichtige Statuette, vielleicht eine Darstellung der Hekate, könnte als Vorlage gedient haben. Der mit Reliefbildern und Skulpturen reich verzierte Brunnen memoriert Szenen und Figuren aus der biblischen und der römischen Geschichte, aus dem wirtschaftlichen, politischen und religiösen Leben der Kommune bis hin zu den Porträts der aktuellen Inhaber ihrer beiden höchsten Ämter. Die fingierte antike Bronzegruppe repräsentierte die vorchristliche, etruskische Gründung der Stadt.

Der Bildhauer Lorenzo Ghiberti erzählt in seinen *Commentari* (um 1450), wie in der Stadt Siena im 14. Jahrhundert bei Fundamentierungsarbeiten eine antike Statue gefunden wurde, auf deren Basis der Name ihres berühmten Meisters, Lysipp, geschrieben stand. Kennern sei die außerordentliche künstlerische Qualität des Werks aufgefallen, und, um es zu würdigen, stellten die Sienesen es auf einen öffentlichen Brunnen – bis sie im Krieg mit den Florentinern große Verluste erlitten. Da sei denselben Sienesen der Gedanke gekommen, ihre gotteslästerliche Idolatrie könne Ursache des Unglücks der Stadt sein, beschlossen, die Statue zu zertrümmern und die Fragmente im Gebiet der Florentiner zu vergraben. Dem Florentiner Ghiberti bietet die Anekdote eine Gelegenheit, Aberglauben und Ignoranz der Sienesen zu verspotten. Seine Beschreibung der Figur – nach einer Zeichnung, die ihm vorliege – ist denkbar knapp, doch handelte es sich wohl um einen Neptun, wie schon Konrad Lange 1879 erkannte: Auf dem Bein, auf das sich die männliche Figur stützte, hielt sie einen Delphin⁵.

³ Das Original befindet sich heute in der dortigen Regionalgalerie: Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.

⁴ Vgl. N. Gramaccini, *Mirabilia. Das Nachleben antiker Statuen vor der Renaissance*, Mainz 1996.

⁵ L. Ghiberti, *I commentari*, Hg. O. Morisani, Napoli 1947, S. 56, „ed aveva in sulla gamba in sulla quale ella si posava un alfino“.

Als die Bürger von Augsburg um 1537, das Jahr des großen Bildersturms, die Statue des hl. Ulrich, des Nothelfers gegen Wassernot, von dem öffentlichen Brunnen in der Nähe des Rathauses entfernten und durch einen in Bronze gegossenen Neptun ersetzten, war wiederum der Idolatrie-Vorwurf im Spiel, nun aber in anderer Stoßrichtung. Die Heiligenfigur war zwischen beiden konfessionellen Parteien umstritten. Der mythologische Neptun dagegen stellte einen neutralen Ersatz dar – mit dem Vorzug, zugleich an die römische Gründung der Stadt zu erinnern, deren lateinischer Name *Augusta Vindelicorum* ihre geographische Lage nach den für sie in vielfacher Hinsicht lebenswichtigen Gewässern *vinda* und *licus* (Wertach und Lech) bestimmte⁶. Mit diesen beiden Episoden kommen wir wahrscheinlich den Auffassungen und Absichten nahe, die auch im Fall des Danziger Brunnens zur Wahl des Themas führten: Antikenfiktion und konfessionelle Neutralität.

Handelt es sich nun bei dem Danziger Bronzeneptun lediglich um eine Nachahmung von Artefakten italienischer Herkunft, oder war der Meister enger mit der Weise vertraut, in der diese selbst hervorgebracht wurden? Die Frage nach dem bislang anonymen Urheber der Statue soll im folgenden von der Seite der Bilderfindung her angegangen werden. Dabei wird es nicht genügen, ikonographische Quellen und typengeschichtliche Exempla zu ermitteln. Vielmehr geht es darum, wie der Künstler sich zu den sprachlichen und bildlichen Vorlagen verhielt und eine gegebene Situation, die existierende Platzanlage mit ihren repräsentativen Gebäuden, figürlich ausdeutete. Florentiner Künstler der Renaissance demonstrierten dabei im wesentlichen zwei Haltungen: Gelehrsamkeit im Studium nach der Antike und eigene Beobachtung der phänomenalen Natur. Sie vergewisserten sich der Autorität schriftlicher und visueller Quellen, an welchen Merkmalen ein Thema zu erkennen sei. Sie kompilierten Gestaltelemente aus unterschiedlichen Vorlagen, ergänzten die fragmentarischen oder aus ihrem originären Zusammenhang gelösten Antiken nach ihrer mutmaßlichen Bedeutung. Mehr aber noch kam es den Künstlern der Renaissance darauf an, ein jeweiliges Thema in visueller Evidenz vor Augen zu führen. Nicht sofort mußte sich dem Betrachter die ganze Bedeutung eines Werks in der Anschauung erschließen. Doch verfehlte es sein Ziel, wenn nur ein komplizierter Kommentar es überhaupt zum Sprechen brachte.

⁶ Vgl. B. Bushart, *Die Augsburger Brunnen und Denkmale um 1600*, (in:) *Welt im Umbruch. Augsburg zwischen Renaissance und Barock*, Ausstellung Katalog, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Augsburg 1981, S. 82, 85. Zu dem Hans Daucher zugeschriebenen Bronze-Neptun vgl. *ibidem*, Bd. 2, S. 153–155, Kat. 502.

Bildende Kunst ist die Darstellung sichtbarer Gegenstände mit sichtbaren Mitteln. Ihr wichtigster Gegenstand aber, wie Leon Battista Alberti (*De pictura*, 1435) in Anlehnung an antike Autoren betonte, ist der menschliche Leib, sofern dieser immer schon ein darstellender Leib ist. In Haltung und Handlung manifestiert der lebendige Leib Ethos und Pathos. *Mimesis*, wie sie die Griechen verstanden, hieß zunächst, die sinnlich wahrnehmbare Natur aller belebten und unbelebten Dinge durch Ausdrucksbewegungen des menschlichen Leibes, Stimme und Gebärde, darzustellen. Die Ausdrucksbewegung demonstrierte, wie sich ein Ding verhalte. Anders als das Schauspiel, ist die bildende Kunst auf die für sich genommen unbewegte Figur beschränkt. Dabei aber entfaltet sie ihre ganze Illusionskraft, eine prägnante Haltung zu erfinden, die ganz unvermittelt als Äquivalent einer Bewegung und Handlung empfunden wird.

Am Anfang der Florentiner Neptun-Reihe steht Leonardos Beschäftigung mit dem Thema, die wohl in die Zeit seines zweiten Florentiner Aufenthalts nach 1500 fällt. Vasari rühmt in der *Vita* Leonardos die detailliert ausgearbeitete Zeichnung eines Neptun, welche der Künstler seinem engen Freund Antonio Segni überließ⁷. Auf dem Blatt sei das aufgewühlte Meer und Neptuns Wagen, gezogen von phantastischen Meerwesen, zu sehen gewesen. Vasari zitiert ein dieser Zeichnung gewidmetes Epigramm: Leonardo habe mit seinem Neptun sogar die Schilderungen Vergils und Homers übertroffen. Der Verbleib des Blattes ist nicht bekannt. Die Nachricht Vasaris genügte, in der Kunst des 16. Jahrhunderts nach sichtbaren Erinnerungen der damals berühmten Neptun-Komposition zu suchen, etwa in der anonymen Zeichnung⁸ der Accademia Carrara in Bergamo oder in Marcantonio Raimondis Titelpuffer⁹ (Abb. 3) für eine (dann nicht realisierte) Ausgabe von Vergils *Aeneis*. Solange wir Leonardos Blatt nicht zu sehen bekommen, bleibt das Verhältnis dieser Beispiele zur vermuteten Vorlage unbestimmt¹⁰.

⁷ G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori* (1568), Hg. G. Milanesi, Bd. 4, Firenze 1906, S. 25; vgl. C. Gould, *Leonardo's „Neptune Drawing“*, „Burlington Magazine“ 94, 1952, S. 289–294; M. Kemp, *Leonardo da Vinci. The marvellous works of nature and man*, Oxford 2006, S. 209–210, 266, 319.

⁸ *Neptun und Seepferde*, Rötrel auf gelblich grundiertem Papier, 44,5 × 51,6 cm; vgl. F. Rossi, *I grandi disegni italiani dell'Accademia Carrara in Bergamo*, Milano 1985, Abb. 56; C. Gould, *op. cit.*; L. Nees, *Le „Quos Ego“ de Marc-Antoine Raimondi*, „Nouvelles de l'estampe“, 1978, 40–41, S. 18–29.

⁹ Vgl. K. Oberhuber, *The Works of Marcantonio Raimondi and his School*, New York 1978 (Illustrated Bartsch, 27), Nr. 352–I.

¹⁰ Es ist demnach nicht zulässig, die Zeichnung in Bergamo wie bei Rossi (wie Anm. 7) als „Kopie“ nach Leonardo einzuordnen.



Abb. 3. Marcantonio Raimondi, Titelblatt für Vergils *Aeneis*, Kupferstich

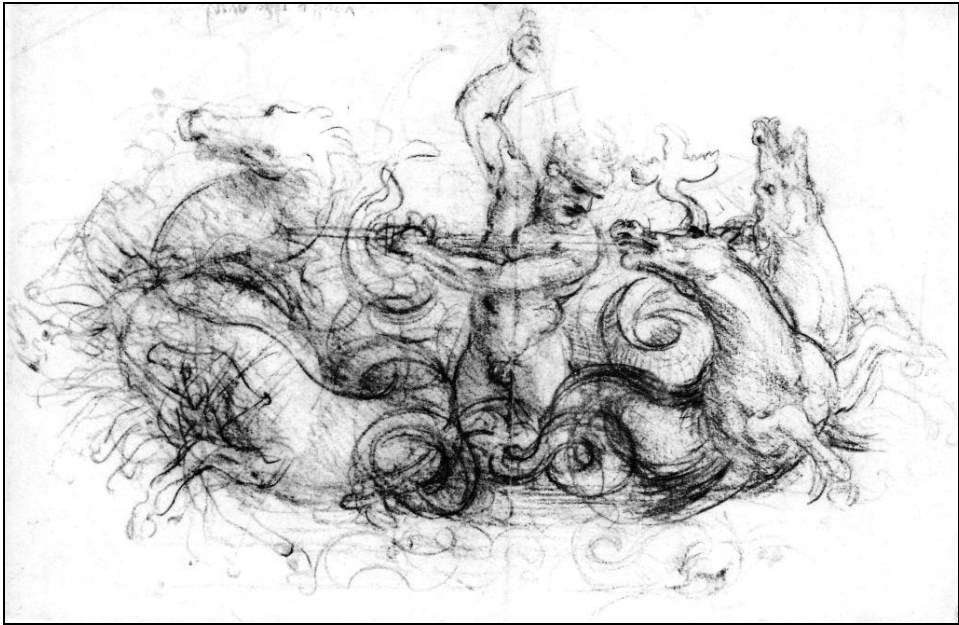


Abb. 4. Leonardo da Vinci, *Neptun und Seepferde*, Windsor Castle, Royal Library, Inv. 12570

Halten wir uns an eine erhaltene Skizze¹¹ (Abb. 4) Leonardos, die stets mit dessen Geschenk an Antonio Segni in Verbindung gebracht wurde. Neptun taucht soeben aus den Fluten auf, den Dreizack schwingend und mit der anderen Hand die sich aufbäumenden Seepferde zügelnd. Wie er fast frontal gesehen ist und die Tiere seiner Quadriga paarweise rechts und links von ihm erscheinen, knüpft der Zeichner vielleicht an den hellenistischen Meerwesensarkophag an, der damals auf den Stufen nach S. Maria in Aracoeli in Rom zu sehen war und von Künstlern studiert wurde¹². Leonardo löste die Neptun-Gruppe aus der dichten, additiven Bildszene und gewann damit jenen Spielraum eines gleichsam rahmenlosen Bildes, um das Drama von Kraft und Bewegung, von Entfesselung und Zügelung zu entfalten. Betrachten wir die Linea-

¹¹ Windsor Castle, Royal Library, Inv. 12570, *Neptun und Seepferde*, schwarze Kreide, 25,2 × 38,9 cm; vgl. *Leonardo da Vinci Master Draftsman*, Hg. C.C. Bambach, New Haven 2003, S. 512–515, Nr. 93; F. Zöllner, *Leonardo da Vinci (1452–1519). Dzieła wszystkie*, Köln 2006, Abb. 399.

¹² Roma, Musei Vaticani. Zum *Meerwesensarkophag* und seiner Rezeption durch Künstler der Renaissance vgl. P. Pray Bober, R. Rubinstein, *Renaissance and Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, Oxford 1986, S. 131; L. Freedman, *Neptune in Classical and Renaissance Visual Art*, „International Journal of the Classical Tradition“, 2, 1995, 2, S. 225.

turen seiner Zeichnung, wie sie aus der Bewegung der zeichnenden Hand heraus, aus Schwüngen und Gegenschwüngen, entwickelt sind, sehen wir die Rosse als Verkörperungen der Wogen und Strudel des bewegten Meeres. Der Kunsthistoriker Cecil Gould bemerkte, daß es Leonardo gefiel, auf wenigstens einem seiner turbulenten Blätter zerstörerischer Orkane und Sintfluten veritable Zephyre in den Wolkenmassen figurieren zu lassen¹³. Leonardo insistiert, nicht nur die Kunst, sondern auch die mythologischen Figuren auf Naturerfahrung zurückzuführen. Die verschlungenen Kurvaturen der Seepferde, die Richtungskontraste der Neptunfigur sind Mimesis der Meeresnatur, wie in den Orkan- und Sintflutbildern die aus den kreisenden Bewegungen der zeichnenden Hand entwickelten Spiralförmigkeiten die Dynamik des Geschehens und indirekt die darin wirkenden Kräfte und Gegenkräfte illustrieren. Die Kunst will schließlich alles, was auf bloßer Memorierung des schon Gewußten, der Mythologie oder der Dichtung basiert, hinter sich lassen. Dem Betrachter soll nicht nur die Bezeichnung „Neptun“ einfallen, er soll vielmehr an den visuellen Qualitäten des Bildes erkennen, wie Neptun sich seiner Natur nach verhalte.

Anders als Leonardos Neptun-Skizze, ist Marcantonio Raimondis Titelkupfer (Abb. 3) zu einer beabsichtigten Ausgabe der *Aeneis* eindeutig auf Vergils *Quos Ego*-Episode gemünzt. Juno entfesselte gegen die Flotte der seegeborenen Trojaner einen Sturm. Neptun erscheint machtvoll auf seinem Wagen, entscheidet mit einem knappen *Quos ego*¹⁴ („Ich werd’ euch ...“), gerichtet gegen die feindlichen Windgötter, die Situation zugunsten der Trojaner. Die nicht zuende gesprochene Proposition ist das sprachliche Äquivalent einer machtvollen Drohgebärde, die Raimondis Kupferstich visualisiert, indem sein Neptun, den Sturmwolken zugewandt, den Dreizack schwingt. In Leonardos Skizze dagegen richtet der Gott den Dreizack nach unten (wie es auch an dem Danziger Neptun auffällt), als wolle er mit einem kräftigen Stoß das Meer aufwühlen, dessen Toben ohnehin die Seepferde in ihrem Ungestüm veranschaulichen¹⁵.

¹³ Windsor Castle, Royal Library, Inv. 12376r, Feder über schwarzer Kreide, auf hell grundiertem Papier, 27 × 40,8 cm; vgl. F. Zöllner, op. cit., S. 534, Abb. 463. Zu den in der Leonardo-Literatur oft als „Visionen“ apostrophierten Texten und Zeichnungen der Orkane und Flutkatastrophen siehe J. Gantner, *Leonardos Visionen von der Sintflut und vom Untergang der Welt. Geschichte einer künstlerischen Idee*, Bern 1958; A. Marinoni, (in:) *Leonardo da Vinci. Scritti letterari*, Hg. A. Marinoni, Milano 1987, S. 29–31, 176–183; M. Kemp, op. cit., S. 315–319.

¹⁴ Vergil, *Aeneis* I, 133 ff.

¹⁵ M.J. Marek, *Ekphrasis und Herrscherallegorie. Antike Bildbeschreibungen im Werk Tizians und Leonardos*, Worms 1985, S. 75–104, besonders S. 78, sieht Leonardos verschollene Bilderfindung durch das bei Vasari zitierte Epigramm auf Vergils *Quos ego*

Die mythologisch-ikonographischen Handbücher der Renaissance, Lilio Gregorio Giraldis *De Deis gentium varia et multiplex historia* (erschienen in Basel 1548)¹⁶ und nachfolgend Vincenzo Cartaris *Le imagini con la spositione de i dei de gli antichi* (Venezia 1556 et passim), betonen das wechselnde Erscheinungsbild Neptuns. Er sei von den Alten mal friedlich und ruhig, mal stürmisch bewegt dargestellt worden, wie zuerst bei Homer und dann bei Vergil, dabei unbekleidet, mit dem Dreizack und der Muschel. Cartari fügt hinzu, Neptun zeige sich derart wechselnd, denn gerade so verhalte sich das Meer je nach Wetterlage¹⁷. Der mimetischen Kunstauffassung korrespondiert eine mimetische Auffassung von den Göttern und ihrer Macht. Das unberechenbar Wechselhafte der Gottheit spiegelt sich in Rosso Fiorentinos *Neptun*, der uns durch den Stich Caraglios¹⁸ überliefert ist, und noch in Gianlorenzo Berninis Neptun-Gruppe¹⁹ (um 1621). Neptun, mit grimmigem Ausdruck, führt den Dreizack, das Ziel seiner Attacke ist nicht zu sehen. Bei Bernini ist dem kämpferischen Habitus ein Triton beigesellt, der in das Muschelhorn bläst. Nicht auf Vergil, sondern Ovid scheint hier angespielt, auf die Episode von Deukalion und Pyrrha²⁰. Dort ist es Neptun, der auf Geheiß Jupiters die Sintflut entfesselt, indem er mit seinem Dreizack auf die Erde stößt, so daß ihr die Wasser entströmen, der aber die Sintflut schließlich auch beendet, indem er Triton anweist, in das Muschelhorn zu stoßen und so den Fluten das Signal zum Rückzug zu geben²¹. Neptun ist hier Gebieter des Wassers, nicht nur des Meeres, sondern auch der Quellen. Seine Zuständigkeit für Brunnen und Fontänen ist daraus abzuleiten.

Schon in der hellenistischen Allegorese und ebenso unter dem Vorzeichen des christlichen Weltbildes sind die Götter nur mehr Verkörperungen der Naturkräfte und zugleich der Tugenden, sie zu unterwerfen. Dies macht die Ambivalenz oder Zwiespältigkeit der Götter aus, daß sie Leidenschaft und Ratio zugleich manifestieren. Sie teilen bestimmte Züge mit eben derjenigen Naturgewalt oder dem Element, das zu beherrschen ihnen aufgegeben ist.

bezogen, andererseits findet sie in der erhaltenen Skizze „keine enge Anlehnung an Vergils Text“; M. Kemp, op. cit., S. 319, sowie Leonardo da Vinci..., S. 512, assoziieren bei Leonardos Skizze hingegen Ovid, *Metamorphoses* I, 283–284, wo Neptun die von Jupiter beschlossene Sintflut entfacht.

¹⁶ L.G. Giraldi, *De Deis gentium varia et multiplex historia*, Basel 1548, S. 216.

¹⁷ V. Cartari, *Imagini delli dei de gl'antichi* (Venezia 1647), Hg. A. Grossato, Milano 2004, S. 129, „tale si mostra parimente il mare secondo la varietà de' tempi“.

¹⁸ S. Boorsch, J. Spike, *Italian Masters of the Sixteenth Century*, New York 1978 (Illustrated Bartsch 31), Nr. 28–B; L. Freedman, op. cit., S. 233 ff.

¹⁹ London, Victoria and Albert Museum.

²⁰ C. Avery, *Bernini. Genius of the Baroque*, London 1997, S. 180–181.

²¹ Ovid, *Metamorphoses* I, 283–284, 330–342.

Vergil nimmt die *Quos ego*- Episode zum Anlaß, an die Eloquenz eines idealen Herrschers zu erinnern, der die Gemüter der Aufgebrachten alleine schon durch seine Worte befriedet: „ille regit dictis animos et pectora mulcet“²². In humanistischer Deutung verkörperte Neptun Eloquenz und Vernunft²³. Entsprechend kommentierte Giorgio Vasari in dem ersten seiner *Ragionamenti* von 1557, einem fiktiven Dialog von Fürst und Maler, daß sein Gemälde des Neptun im Palazzo Vecchio als Allegorie des Fürsten zu verstehen sei²⁴. Es ist Vergils Vision der idealen Herrscherfigur, der sich der Rhetorengestus bei Montorsolis Neptun in Messina und seine fast lässige Variante bei dem Bologneser Giganten verdanken (Abb. 2). Gegenüber der antiken Ikonographie stellt der Rhetorengestus in der Darstellung dieser Gottheit wohl eine Innovation dar, doch kannte bereits die Antike Neptunfiguren als Herrschaftssymbol. Erst die Renaissance scheint sich darauf verlegt zu haben, den Gestus des Dreizackschwingens nicht als beständige, charakteristische Aktionsart der Gottheit, sondern als Illustration einer bestimmten literarischen Episode zu verstehen. Betrachten wir die Situation des Dichters Vergil, drängt sich eine umgekehrte Perspektive auf: Wenn der Gott durch den Gestus charakterisiert ist, konnte der Dichter sich herausgefordert sehen, eine dem durch die Bildwerke verbürgten Charakter gemäße Episode mit Worten auszumalen.

Unter den bildlichen Neptun- oder Poseidon-Exemplaren der Antike ist die eine, alle Aspekte der Danziger Figur vereinende Vorlage nicht nachzuweisen. Wir stoßen vielmehr auf zwei deutlich getrennte Prototypen: Der eine zeigt den Gott in Ruhe, der andere in Bewegung. Dabei ist die Relativität von Ruhe und Bewegung im Medium der bildenden Kunst zu bedenken. Das für sich genommen unbewegte, zeitlich fixierte Bildwerk unterhält eine spezifisch semiotische Beziehung zu zeitlichen Abläufen und narrativen Ordnungen. Wie ist die vorgestellte Dynamik mit der tatsächlichen Statik des Bildwerks vermittelt?

²² Vergil, *Aeneis* I, 153.

²³ Vgl. R. Preimesberger, *Visual Ideas of Papal Authority: The Case of Bologna*, (in:) *Iconography, propaganda, and legitimation*, Hg. A. Ellenius, Oxford 1998, S. 183–186.

²⁴ G. Vasari, op. cit., Bd. 8, S. 28, „Tutto questo intessuto dell'elemento dell'Acqua, Signor principe mio, è accaduto al duca signore nostro, il quale venuto in aspettamento dal cielo in questo mare del governo delle torbide onde, e fatte tranquille e quiete, per la difficoltà di fermare gli animi di questi populi tanto volubili e varj per i venti delle passioni degli animi loro, i quali sono dalli interessi proprj oppressi (...)“ Die *ragionamenti*, für den Druck vorbereitet bereits 1567, erschienen erstmals 1588 bei Filippo Giunti in Florenz. Sie wurden 1619 erneut aufgelegt als *Trattato della Pittura*.

1. DAS RUHEMOTIV: DER HOCHKONTRAPOST – DER FUSS AUF DEM MEERWESEN

In der antiken Skulptur gibt es drei elementare Darstellungsweisen: erstens die handlungslose, stehende oder thronende Einzelfigur, die, durch Physiognomie, Haltung und Attribute gekennzeichnet, auf die Möglichkeit solcher Handlungen verweist, die eben die dargestellte Gottheit auszeichnen, wie hier im antiken Münzbild einer Sesterze des Agrippa²⁵ (Abb. 5) und wieder in der oben genannten Augsburger Brunnenfigur.²⁶ Es gibt zweitens vielfigurige, szenische Darstellungen, die die Gottheit in einer bestimmten Episode und Handlung repräsentieren,

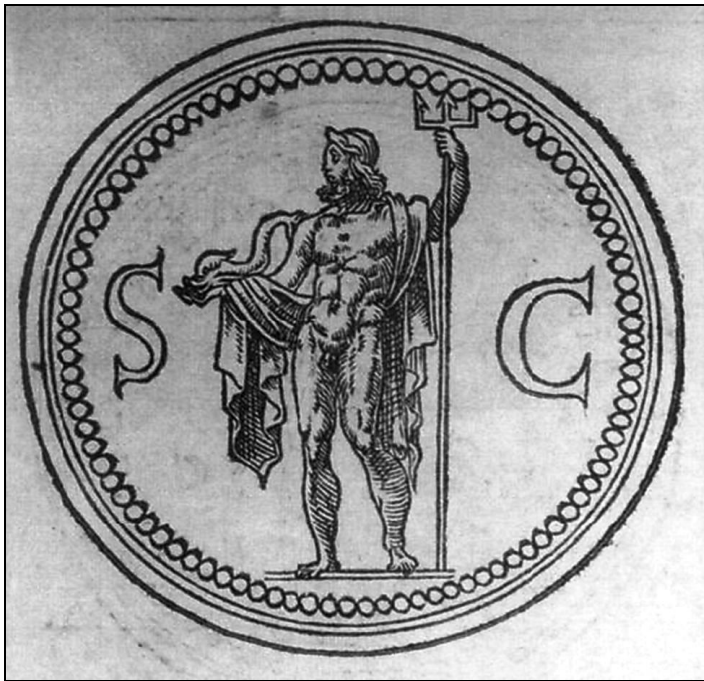


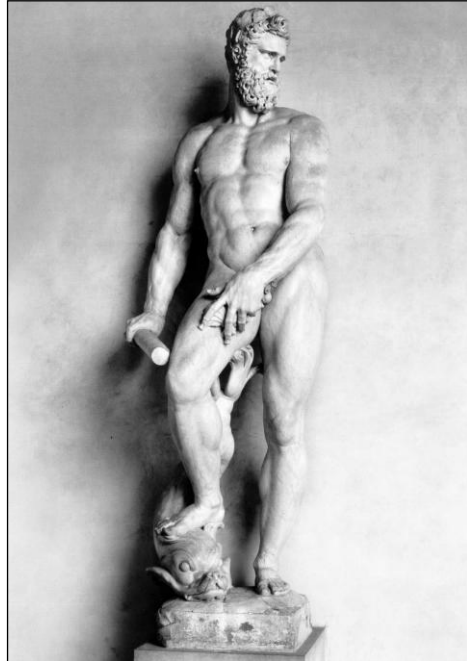
Abb. 5. *Neptun*, Sesterze des Agrippa, (in:) Guillaume Du Choul, *Discorso della Religione antica de Romani* (Lyon 1559)

²⁵ L. Freedman, op. cit., S. 221, Abb. nach Guillaume Du Choul, *Discorso della Religione antica de Romani*, ins Italienische übertragen von G. Symeoni, Lyon 1559, S. 88.

²⁶ Dem antiken Münzbild scheint auch der Entwurf Baccio Bandinellis für eine Bronzestatue, die in Genua Andrea Doria als Neptun darstellen sollte, zu folgen. Siehe die Zeichnung in London, British Museum, *Andrea Doria als Neptun*; abgebildet (in:) J. Poeschke, *Die Skulptur der Renaissance in Italien. Michelangelo und seine Zeit*, München 1992, S. 167. Der Auftrag wurde dann in den für eine Marmorstatue umgewandelt, die begonnen, aber nicht vollendet wurde.

und drittens einen Darstellungsmodus zwischen beiden, die isolierte Einzelfigur, die aber in einer bestimmten Aktion begriffen zu sein scheint. Attribute sind dingliche Stellvertreter charakteristischer Handlungen. Dieser dritte Modus „aktiviert“ die Attribute²⁷. Er zeigt sie in Gebrauch, verkürzt aber die Handlung, die gemeint sein könnte, auf einen bloßen Gestus, was wiederum der stillgestellten Beschaffenheit des Bildmediums entgegkommt.

Abb. 6. Giambologna, *Neptun*, Florenz, Museo Nazionale del Bargello



Betrachten wir den Delphin in der Rolle des „aktivierten“ Attributs bei Giambologna. Zunächst dessen Bronze-Neptun in Bologna (Abb. 2). Der Delphin, der das nach hinten ausgestellte Spielbein unterstützt, scheint viel zu klein, um ernsthaft das Gewicht des Giganten zu tragen, und doch ist es es, als steige die soeben eingetroffene Gottheit von ihm herab auf den festen Grund der Plinte²⁸. Das andere Beispiel ist Giambolognas marmorner *Oceanus-Neptun* (Abb. 6). Er bekrönte seit 1574 in der vom Palazzo Pitti, der herzoglichen Residenz, ausgehenden Sichtachse der Boboli-Gärten den seinerzeit wohl

²⁷ Zum Begriff des „aktivierten“ Attributs vgl. M. Campbell, *Giambologna's Oceanus Fountain. Identifications and Interpretations*, (in:) *Boboli '90*, Atti del Convegno internazionale di studi per la salvaguardia e la valorizzazione del giardino (Firenze, 9–11 marzo 1989), Hg. C. Acidini Luchinat, E. Garbero Zorzi, Bd. 1, Firenze 1991, S. 98.

²⁸ B. Laschke, *Un ritratto di Giovanni Bologna e la Fontana di Oceano nel Giardino di Boboli*, (in:) *Giambologna tra Firenze e l'Europa*, Firenze 2000, S. 69, bezieht die Stellung der Beine der Neptun-Figur auf die *Quos-Ego*-Episode: Der Gott steige von dem Delphin, seinem mythologischen Reittier, und mache Anstalten, die aufgeregten Wogen des Meeres zu beruhigen.

größten Schalenbrunnen Europas²⁹. Dieser wurde 1618 in die Anlage des sogenannten *Isolotto* im neu gestalteten westlichen Teil des Gartens transferiert. Der rechte Fuß der Gottheit ruht auf dem Delphin.

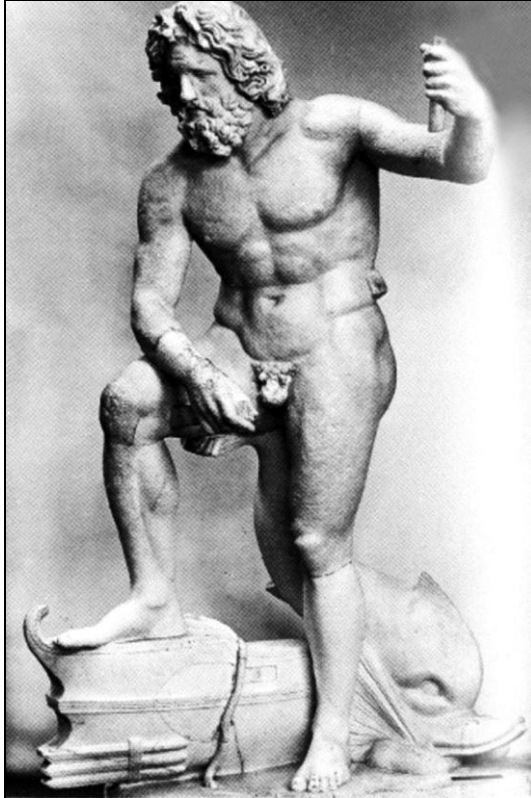


Abb. 7. *Neptun*, Rom, Vatikan, Museo Gregoriano Profano

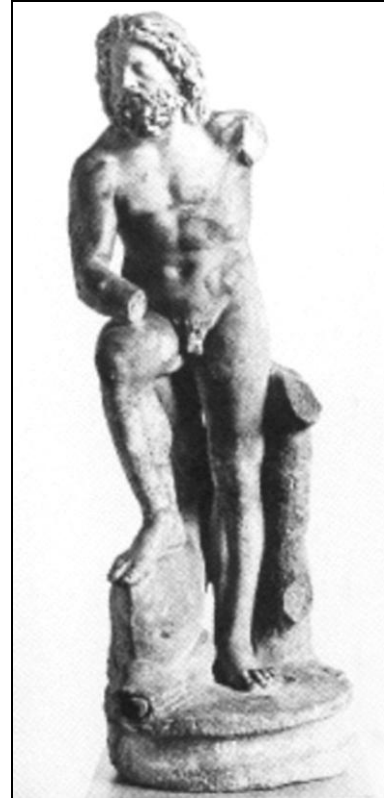


Abb. 8. *Neptun*, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Skulpturensammlung

Der Hochkontrapost, das angezogene, erhöht aufgestellte Bein, gilt als Erkennungszeichen besonders der reifen und späten Werke Giambolognas³⁰. Leicht wird dabei übersehen, dass beide Neptun-Figuren Giambolognas, soweit der Delphin in der Rolle der Fußstütze auftritt, auf antike, ikonographisch relevante Vorbilder rekurrieren. Der aufgestützte Fuß ist zunächst ein Ruhemotiv. Und in dieser Akzentuierung begegnet es auch in der antiken Poseidon-Neptun-Ikonographie als Lateran-Ty-

²⁹ Vgl. M. Campbell, op. cit., S. 92 ff. Durchmesser der monolithischen Granitschale: 7,58 m. Neptun/Oceanus ist umgeben von den drei Personifikationen der Flüsse Nil, Ganges und Euphrat.

³⁰ So bei F. Kriegbaum, op. cit., S. 242.

pus, benannt nach einer in der frühen Neuzeit beim Lateranspalast in Rom aufgestellten Kopie der antoninischen Zeit (Abb. 7), heute in den vatikanischen Museen, nach einem hellenistischen Original aus dem Umkreis des Lysipp³¹. Der stehende Poseidon setzt den (in der Regel rechten) Fuß erhöht auf, lehnt den Arm derselben Seite auf den Oberschenkel und stützt die andere (in der Regel linke) Hand auf den Dreizack. In Varianten des Typus begegnet an Stelle des Schiffsmodells ein mehr oder weniger verkleinerter Delphin – so bei einer Bronze-statuetten³² in Venedig oder einer hellenistischen Marmorstatue³³ in Dresden (Abb. 8).

Der Archäologe Konrad Lange – in einer Publikation von 1879 – rekonstruierte aus den Varianten dieses Typus das originäre Aussehen einer verlorenen Bronzestatue des Lysipp, die an prominentem Ort, im Poseidon-Tempel von Isthmia bei Korinth, als Kultbild gedient habe³⁴. Anders als bei den hier gezeigten Beispielen habe dieser Poseidon seinen Fuß auf einen Felsen gesetzt und in der rechten, auf das Knie gelehnten Hand den Delphin gehalten. Der Archäologe dachte sich die Darstellung durchaus unter einem narrativen Aspekt, nämlich als Ruhe „nach vollendeter Arbeit“³⁵, analog zum Herkules desselben Lysipp, dessen Typus vor allem durch den *Herkules Farnese* berühmt wurde. Ein „schlüpfriger Delphin als Unterlage des aufgestützten Fußes“ schien dagegen zu der entschiedenen Ruhepose der Poseidon-Figur nicht zu passen, zu der auch gehörte, den Dreizack in die Linke zu geben (den aktivierten Dreizack bewegt Poseidon stets mit der rechten Hand). Eine „so unverständige Verwendung des Delphins“, den Fuß der Gottheit zu stützen, wollte Konrad Lange einem griechischen Künstler der Klassik nicht zutrauen³⁶. Immerhin aber scheint es eben dieses Motiv dann bereits in hellenistischen Skulpturen zu geben.

Was Konrad Lange paradox erschien, verrät seinen Sinn, wenn wir uns die notorische Instabilität des Elements vergegenwärtigen, welches Poseidon repräsentiert und beherrscht. Der Fuß auf dem Delphin deutet die Epiphanie der Gottheit an, als sei sie soeben in Begleitung und mit Hilfe des Delphins erschienen und regelrecht aus den Fluten aufgetaucht. Allgemein gehören Fußtrittsmotive in zwei verwandte Kontexte.

³¹ Roma, Museo Gregoriano Profano, Inv. 10315; vgl. E. Simon, *Poseidon*, (in:) *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, Bd. 7, 1, Zürich 1994, S. 452 ff., 486.

³² Venezia, Museo Archeologico; vgl. E. Simon, *Poseidon...*, S. 486.

³³ Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, H. 157 cm; E. Simon, *Poseidon...*, S. 452 ff.

³⁴ K. Lange, *Das Motiv des aufgestützten Fußes in der antiken Kunst und dessen statuarische Verwendung durch Lysippos*, Leipzig 1879, S. 31–52.

³⁵ *Ibidem*, S. 51.

³⁶ *Ibidem*, S. 35.

In Zweiergruppen zeigen sie den Triumph über einen unterlegenen Gegner an. Sie können aber auch das Verhältnis von Herrschen und Dienen veranschaulichen. Der Delphin ist hier nicht Gegner, sondern Diener der Gottheit.

Pausanias in seiner Beschreibung Griechenlands erwähnt auf der *Agorà* in Korinth einen Brunnen, bekrönt von der Bronzestatue des Poseidon mit einem wasserspeienden Delphin unter den Füßen³⁷. Bei einer hellenistischen, aus Rom importierten Marmorstatue in Dresden, wiederum des Lateran-Typus, ist der Delphin mit einer Röhre ausgestattet, so daß Wasser aus seiner Schnauze entspringen konnte. Ganz in diesem Sinn wurde noch Baccio Bandinellis Ehrenstatue für Andrea Doria als Neptun, bestellt von der Republik Genua, entstanden zwischen 1534 und 1538 und wegen Streitigkeiten mit den Genuesen unvollendet geblieben, schließlich als Brunnenfigur auf der *Piazza del Duomo* in Carrara installiert³⁸.

Wenn es stimmen sollte, daß der Hochkontrapost des Poseidon-Neptun in der Antike originär zu einem Ruhemotiv gehört, dann knüpfte Giambologna doch an solche hellenistische Varianten an, die ihn bereits mit einem „aktivierten“ Attribut verbinden. Der Dreizack seines Bologneser Kolosses, wenn auch mit der Rechten, d.h. der üblichen Aktionshand, gehalten, bleibt dennoch wie bei dem Lateran-Typus, in Ruhe. Der lässige, mit dem linken Arm ausgeführte Rhetorengestus unterstreicht die durch nichts zu beunruhigende Souveränität der Gottheit.

2. DAS BEWEGUNGSMOTIV: DIE ATTACKE MIT DEM DREIZACK

Wiederum gilt es, antike Prototypen und ihre Anverwandlung durch die Künstler der Renaissance in Betracht zu ziehen. Eine hellenistische Bronzestatuetten³⁹ (Abb. 9) zeigt offenbar Poseidon, wie er den (verlorenen) Dreizack mit der Rechten einsetzt, während in seiner Linken wahrscheinlich ein Delphin lag. Entweder gehörte die Statuette zu einer Gruppe, die neben der Gottheit einen Giganten umfaßte, dem der Angriff galt, oder die Gottheit stieß mit dem Dreizack gegen einen Felsen, um eine Quelle entspringen zu lassen⁴⁰. Poseidon konnte aber auch losgelöst

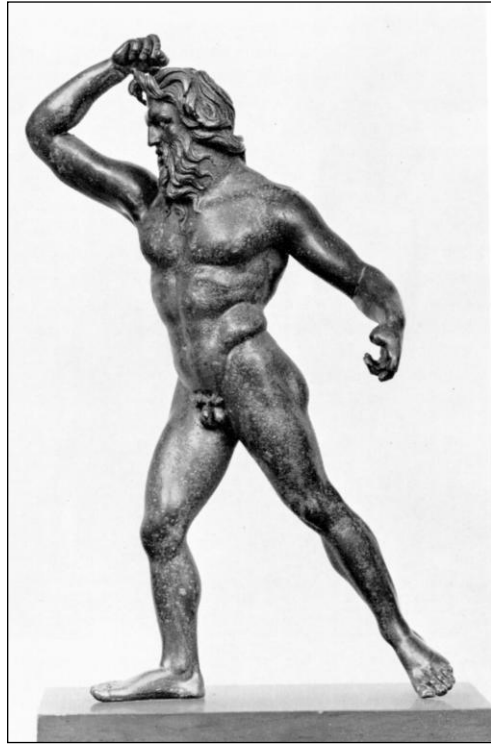
³⁷ Pausanias, *Graeciae descriptio* 2, 2, 8.

³⁸ Zu Bandinellis unvollendeter Statue als Brunnenfigur vgl. B. Laschke, op. cit., S. 79, Abb. 14.

³⁹ Paris, Louvre; vgl. E. Simon, *Poseidon...*, S. 452, Nr. 29.

⁴⁰ W. Fuchs, *Die Skulptur der Griechen*, München 1993, S. 135, versteht den Gestus so, daß Poseidon den Dreizack in einen Felsen stoße „um eine Quelle zu schaffen. In seiner

Abb. 9. *Neptun / Poseidon*, Paris, Musée du Louvre



von einem bestimmten narrativen Kontext in dieser Aktion fixiert werden, die für ihn so charakteristisch war wie für Zeus das Schleudern der Blitze, Athena Promachos das Schwingen der Lanze oder Apollo das Verschießen der Pfeile⁴¹. Eben so reduziert ist der Meeresherr und Erderschütterer seit archaischer Zeit auf den Münzen (Abb. 10) seiner Stadt Poseidonia (Paestum) dargestellt⁴². Die Handlung konnte in vierteilige szenische Bilder übernommen werden. Poseidon-Neptun erscheint stehend und den Dreizack schwingend inmitten seines Seepferdegespanns auf dem genannten Meerwesensarkophag. In Leonardos da Vinci Skizze (Abb. 4), die sich vielleicht an diesem oder einem unbekanntem gleichartigen Vorbild orientierte, ist ebenfalls kein bestimmtes Ziel der Attacke des Gottes zu erkennen.

Die *Vita* Giambolognas weiß zu berichten, daß auch er sich an dem Florentiner Wettbewerb von 1560 für den Neptun-Brunnen auf der Piazza della Signoria beteiligte. Sofern sein Bologneser Bronzeneptun rasch darauf folgte, hält sich in der aktuellen Diskussion die Vermutung, daß er sein zurückgewiesenes Projekt wenigstens teilweise für den Brunnen in Bologna verwendete⁴³. Alleine schon durch die Chronologie wurde er

Linken lag wohl ein Delphin“. Dagegen E. Simon, *Poseidon...*, S. 452, Nr. 29, die Gottheit steche mit dem Dreizack vielleicht auf einen Giganten (bei Poseidon meist Polybotes).

⁴¹ E. Simon, *Die Götter der Griechen*, München 1998, S. 58.

⁴² *Ibidem*, S. 79; E. Simon, *Poseidon...*, Bd. 7, 2, S. 454, Taf. 357, Nr. 61–63.

⁴³ *Giambologna. Sculptor to the Medici (1529–1608)*, Ausstellung Katalog, Royal Scottish Museum Edinburgh, Victoria and Albert Museum London, Kunsthistorisches Museum Wien, Hg. C. Avery, A. Radcliffe, Edinburgh 1978, S. 291; R. Preimesberger, op. cit., S. 183.



Abb. 10. *Poseidon*, Münze der Stadt Poseidonia (Paestum)

zu einer Konkurrenz für die größere und langsamer entstehende Florentiner Anlage. Eine Skizze⁴⁴ (Abb. 11) Bartolomeo Ammanatis für das Florentiner Vorhaben kommt dem näher, was auch Giambologna bei seinem raumgreifenden Bronzeneptun beschäftigte. Wie bei Giambologna steht Neptun auf einem hohen, architektonisch gestalteten Sockel. Wenn sich Ammanatis Figur mit dem linken Knie auf zwei verschlungene Delphine stützt, erinnert dies an Michelangelos unvollendete *Allegorie des Sieges*, die erst 1565 im *Salone dei Cinquecento* im Palazzo Vecchio aufgestellt wurde⁴⁵. An der Stelle des unterlegenen Gegners in Michelangelos allegorischer Gruppe erscheinen in der Skizze die Meerestiere, die die Gottheit herbeitragen. Sie sind – wie bei Giambologna – aktiviert. Mehr noch aktiviert der Zeichner den Dreizack. Sofern dieser Neptun den Kopf seitwärts wendet, als blicke er auf ein entferntes Ziel, könnten wir die Szene als Drohgebärde in Analogie zur Sprachgebärde des *Quos ego* verstehen. Ammanati realisierte auf der *Piazza della Signoria* schließlich eine niedriger aufgestellte und beruhigte Standfigur mit blockhaft ge-

⁴⁴ London, Privatsammlung; vgl. J. Poeschke, op. cit., S. 204.

⁴⁵ *Ibidem*, S. 102–104.

schlossener Silhouette, wodurch er offenbar Risiken der Marmorbearbeitung umging und den schon durch Baccio Bandinelli vorbereiteten Block respektierte⁴⁶.



Abb. 11. Bartolomeo Ammanati, *Neptunbrunnen*, London, Privatsammlung

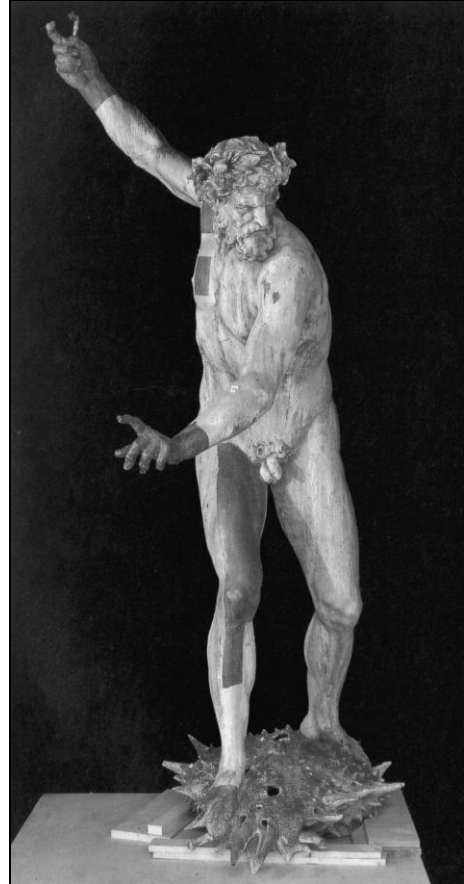


Abb. 12. Stoldo Lorenzi, *Neptun*, Florenz, Boboli-Gärten

Nicht die bloße Drohgebärde, sondern die – ganz im Sinn antiker Vorbilder – objektlose Handlung stellte wenige Jahre später ein anderer

⁴⁶ Ammanati realisierte für den Brunnen der Piazza della Signoria schließlich eine niedriger aufgestellte und größer bemessene beruhigte Standfigur in geschlossenerer Silhouette, die eher einem anderen Vorbild Michelangelos, dessen Marmordavid, folgt. Raffaele Borghini (*Il riposo*, Firenze 1584) verteidigte den Künstler, daß der schon in seinen Maßen fertigte Block, den Baccio Bandinelli hinterließ, für Ammanatis ursprünglichen Plan, eine Figur mit angehobenen, vom Körper gelösten Armen zu schaffen, keine Substanz geboten habe, vgl. J. Poeschke, op. cit., S. 206.

Florentiner Neptunbrunnen dar. Im Jahr 1566, aus Anlaß der Vermählung von Prinz Francesco de' Medici und Johanna von Österreich, wurde in Florenz ein Maskenumzug veranstaltet, der die Genealogie der antiken Götter zum Thema hatte. Einer der Festwagen zeigte den *Triumph Neptuns*, der Herzog Cosimo I. so sehr gefiel, daß er, wie Vasari berichtet⁴⁷, den Bildhauer Stoldo Lorenzi da Settignano (1534–1583) mit den Figuren beauftragte, die seit 1574 einen weiteren großen Schalenbrunnen in der Sichtachse der Boboli-Gärten schmückten⁴⁸. Dieser Brunnen stand bei dem großen Fischteich, „vivaio grande“. Um 1595–1597 wurde er an die Nordseite des Palastes transloziert. Zwischen 1633 und 1636 kehrten die Figuren an ihren ersten Ort zurück, wobei die Brunnenschale durch einen künstlichen Felsen inmitten eines runden Bassins abgelöst wurde. Daß dieser Neptun von Anfang an mit der linken Hand zusätzlich den Schaft des Dreizacks führte (Abb. 12), wie er wenigstens seit der Neuaufrichtung im 17. Jahrhundert montiert war, scheint mir nicht plausibel. Der nach links quer vor der Brust gestreckte Arm veranschaulichte vielmehr, daß er wie ein Diskobolos Schwung zu nehmen hat für die folgende Bewegung, bei der sich der Leib auch um die eigene Achse drehen würde. Wenn er nach unten zielt, wo wir uns das Fischbecken denken müssen, erinnert er an die originäre Funktion des Dreizacks als eine Harpune mit Widerhaken, wie sie beim Fischfang verwendet wurde⁴⁹.

In dem Danziger Neptun finden wir eine ähnliche Ausgangslage und einen ebenso vorgestellten Bewegungsablauf. Wiederum kommt es auf den Blick über die vorgezogene Schulter an, der die Richtung des nachfolgenden Dreizackstoßes anzeigt. Wiederum ist das rechte Bein das Standbein. Anders jedoch als bei Lorenzis Figur zielt Neptun (für den Betrachter) nach links. Die bevorstehende Drehung des Rumpfes erfordert, das linke Bein anders zu plazieren, es nämlich nach vorne zu stellen und seitlich aufzustützen, so daß es den Belastungswechsel auffangen könnte. Dem genügt das vorliegende Fußtrittmotiv, das zugleich an den antiken Typus des hochgestellten Fußes anknüpft. Die Figur wirkt keineswegs so „verkrampft“, wie Helmut Carl meinte⁵⁰. Sie ist vielmehr in der Anspannung, die sie veranschaulicht, und in der Aktion, die aus ihr zu folgen scheint, plausibel. Die von dem Hochkontrapost

⁴⁷ G. Vasari, op. cit., Bd. 7, S. 637.

⁴⁸ Zur Gestalt und Geschichte dieses Brunnens vgl. C. Acidini Luchinat, *La fontana del Nettuno, viaggi e metamorfosi*, (in:) *Boboli '90...*, S. 31–45; M. Chiavacci, (in:) L.M. Medri, *Il giardino di Boboli*, Milano 2003, S. 190.

⁴⁹ E. Simon, *Die Götter...*, S. 69.

⁵⁰ H. Carl, op. cit., S. 163–165.

ausgehende Drehung um die Körperachse und die Gegendrehung des Oberkörpers entsprechen dem Konzept, das die moderne Stilkritik in Anlehnung an das Vokabular des *Cinquecento* als *figura serpentinata*⁵¹ bezeichnet. Sie scheint den Betrachter selbst in Bewegung versetzen zu wollen, so daß er, den Richtungsvektoren der Figur folgend, sie umschreite. Zugleich erlaubt sie, die vertikale Dimension als Bewegungsraum mitzuerleben.

Was Giambologna betrifft, ist seine Verwendung des Hochkontraposts bereits an der Personifikation der *Florentia* zu erkennen, deren Guß der junge Giambologna laut Vasari nach einem Terracotta-Modell anfertigte, das der Bildhauer Niccolò Tribolo 1550 bei seinem Tod hinterlassen hatte⁵². Die Figur bekrönte einen zunächst für die Villa Medici in Castello geschaffenen, dann nach der Villa Petraia transferierten Kandelaber-Brunnen. Ihr nächstes Modell hat diese Pose in Skulpturen des Hochhellenismus. Am Torso der Terrakotta-Statuette⁵³ einer Aphrodite in Berlin ist abzulesen, daß das linke Bein hoch aufgestützt war. Auf die so eingeleitete Drehung der Hüfte antwortet die Gegendrehung des Oberkörpers⁵⁴.

Das Original des *Oceanus-Neptun* Giambolognas ist heute in Florenz im Museo del Bargello zu sehen. Im selben Museum befindet sich Michelangelos unvollendeter *Marmor-Apollo* (1525–1530), der wiederum eine Figurenerfindung⁵⁵ Michelangelos aus dem frühen, nicht realisierten

⁵¹ Zur Herkunft des Terminus bei Lomazzo und seiner Verwendung in der Kunstkritik vgl. David Summers, *Maniera and Movement: the Figura Serpentinata*, „Art Quarterly“ 35, 1972, S. 269-301; ferner Michael Cole, *The Figura Sforzata: modelling, power and the Mannerist body*, „Art History“, 24, 2001, 4, S. 520-551.

⁵² Vgl. C. Avery, *Florentine Renaissance Sculpture*, London 1970, S. 213.

⁵³ Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung; vgl. W. Fuchs, op. cit., S. 233, Abb. 252.

⁵⁴ Die von Niccolò Tribolo entworfene *Florentia* ist, nach ihrem antiken Typus, eine *Venus-Aphrodite Anadyomene*. Bemerkenswert ist, daß diese bewegte Pose in der Antike zuerst bei weiblichen Figuren auftaucht, die ihre leibliche Schönheit zur Schau stellen. Aphrodite, die den Schild des Ares hält, um sich darin zu spiegeln, ist vor allem bekannt durch die Marmorkopie aus Capua nach einem spätklassischen Bronzeoriginal, das vielleicht als Kultbild des Aphrodite-Tempels von Korinth diente. Der linke Fuß ruht erhöht auf dem Helm des Ares, daran erinnernd, daß Aphrodite mit den Waffen ihrer Schönheit den Kriegsgott entwaffnete. Der Hochkontrapost der Aphrodite aus Capua und die Richtungskontraste der Berliner Aphrodite liegen offenbar weiteren Figurenerfindungen des italienischen 16. Jahrhunderts zugrunde – von der berühmten *Galatea* Raffaels in der Villa Chigi bis hin zu der *Ceres* Hubert Gerhards 1584–1587 am Wittelsbacherbrunnen in München.

⁵⁵ Vgl. die Skizze für die Figur eines David auf dem Blatt in Paris, Louvre, Inv. 714r., Feder in Braun, 26,2 × 18,5 cm; C. De Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, Bd. 1, Novara 1975, Kat. 19.

Auftrag um 1501 eines *Bronze-David* aufgreift⁵⁶. *Apollo* setzt den rechten Fuß auf den Sonnenball (Abb. 13), und wir erkennen daran die Sphäre, deren Herrscher er ist. Die Gottheit ist im Begriff, mit der Linken einen Pfeil aus dem Köcher zu ziehen. Über die vorgezogene Schulter blickt sie herab, das Ziel zu erspähen. Das hochgestellte Bein bereitet zwanglos die Drehung des Rumpfes vor, auf die eine Wendung des Kopfes in entgegengesetzte Richtung antwortet. Ganz unmittelbar stellt sich der Betrachter diesen *Apollo* an einem sehr erhöhten Ort und das imaginäre,



Abb. 13. Michelangelo Buonarroti, *Apollo*, Florenz, Museo Nazionale del Bargello



Abb. 14. Hubert Gerhard, *Neptun*, München, Bayerisches Nationalmuseum

⁵⁶ Dort war der Hochkontrapost mit dem Fußtrittmotiv verbunden, das den Sieg über Goliath veranschaulicht: David setzt den Fuß auf das am Boden liegende, abgetrennte Haupt des Philisters.

unsichtbare Opfer des sicher tödlichen Schusses tief unten vor⁵⁷. Ähnlich blickt der Danziger *Neptun* über die vorgezogene rechte Schulter auf ein unsichtbares Ziel, das sich in erreichbarer Nähe unten zu seinen Füßen befinden müßte. Dargestellt ist, wie in der antiken Plastik, die Epiphanie der Gottheit. Sie ist soeben aus den Fluten aufgestiegen, erkennbar auch an dem naturalistischen Detail der gekräuselten bronzenen Oberfläche der Seepferde, als sähen wir hier das Wasser gerade von ihren Leibern rinnen.

Der Danziger *Neptun* manifestiert eine so genaue Kenntnis des Florentiner Entwurfsverfahrens und ihres Antikenbezugs, daß wir den Urheber der Gußvorlage in der Reihe der dort ausgebildeten Künstler suchen müssen⁵⁸. Isaak van den Blockes zentrales Ovalgemälde von 1608 der Decke des Roten Saales⁵⁹ im Rathaus der Danziger Rechtsstadt zeigt auf dem Platz vor dem Artushof einen Brunnen, dessen Gestalt der später realisierten weitgehend entspricht⁶⁰. Nur die bekrönende Figur des Neptun ist deutlich verschieden – und doch so charakterisiert, daß wir das oben beschriebene Feld antiker und nachantiker Hochkontrapostfiguren nicht verlassen. Im Gemälde stützt sich Neptun mit der seitwärts in die Höhe gestreckten Linken auf den aufgestellten Schaft des Dreizacks. Neben dem erhöht aufgesetzten rechten Fuß ist der Kopf eines Fisches (Delphins?) zu erkennen, der als Wasserspeier fungiert. Unklar scheint lediglich, welcher Gegenstand auf dem rechten Unterarm liegen soll (ein kleiner Delphin, ein Muschelhorn?).

⁵⁷ Der Florentiner Francesco Salviati (1510–1563) zeichnete nach Michelangelos unvollendeter Figur einen *Apollo*, der nun allerdings auf dem von Pfeilen durchbohrten, also bereits getöteten Drachen Python steht: Wien. Albertina, Inv. 487 SR 579 R 233, schwarze Kreide, 44,3 × 25,7 cm; vgl. L. Mortari, *Francesco Salviati*, Rom 1992, S. 277, Nr. 557.

⁵⁸ Die Kleinbronze im Victoria and Albert Museum (London), Inv. A.99-100, des über ein Seepferd hinwegschreitenden *Neptun*, der, seitwärts über die rechte Schulter blickend, in Gegendrehung mit dem rechten Arm ausholt, den (fehlenden) Dreizack in Blickrichtung zu stoßen, ähnelt sicher sehr dem oberen Teil der Pose des Danziger Neptuns. Aus der modernen und nicht unbestrittenen Zuschreibung der Londoner Bronze an den in Venedig tätigen Alessandro Vittoria (1525–1608) eine venezianische Herkunft der Figurenerfindung auch der Danziger Figur abzuleiten, wie zuletzt bei M. Karpowicz vorgeschlagen, halte ich jedoch für voreilig. Die Schrittstellung des Londoner *Neptun* bringt uns vielmehr wieder zu Stoldo Lorenzis Version des Themas für den Brunnen in den Boboli-Gärten. Es wundert mich nicht, die Londoner Bronze alternativ dem in Florenz tätigen Vincenzo Danti (1530–1576) zugeschrieben zu finden. Vgl. M. Karpowicz, *Fontanna Neptuna i inspiracje weneckie w sztuce Gdańska*, (in:) *Ludzie, kontakty, kultura XVI-XVIII w.*, red. J. Kawecki, J. Tazbir, Warszawa 1997.

⁵⁹ Vgl. T. Grzybkowska, *Między sztuką a polityką. Sala Czerwona Ratusza Głównego Miasta w Gdańsku*, Warszawa 2003, S. 116, Abb.

⁶⁰ H. Carl, op. cit., S. 149 (Abb. 2), S. 155.

Ein derart antikisierende Wahl zu treffen, der die Figurenerfindung ikonographisch und stilistisch zu genügen hatte, setzt voraus, daß diese Kenntnisse und ihre Wertschätzung am Ort vorhanden waren. Daß sich seit 1591 der italienische Humanist und Protestant Giovanni Bernardino Bonifacio Marchese d’Oria (1517–1597) in Danzig aufhielt und 1596 durch Vermächtnis seiner Bücher die erste öffentliche Bibliothek begründete, in der mit Blick auf unser Thema Vergils *Aeneis*⁶¹, Ovids *Metamorphosen*⁶² und wahrscheinlich auch ein Exemplar von Giraldis *Mythographie*⁶³ vertreten waren, könnte sich, bei weiterem Studium, als wichtiges Datum erweisen. Dem Maler des Deckengemäldes aber muß ein konkreter Entwurf vorgelegen haben. Bei dem hochgestreckten Arm, den dieser Neptun aufweist, darf man an ein Beispiel des Niederländers Hubert Gerhard⁶⁴ (s’Hertogenbosch 1550 – München 1620) denken. Er lernte und arbeitete bis 1581 unter Giambologna in Florenz. Von den Fuggern nach Augsburg gerufen, schuf er als ausgewiesener Spezialist für große Bronzen die ersten Monumentalbrunnen des neuen Florentiner Typs im Norden. In seinen Münchner Hauptwerken wiederholte er Giambolognas Hochkontrapost entweder als klassischen Triumphgestus – so bei seinem *Perseus* (um 1590) im Grottenhof der Residenz und bei dem *Erzengel* (1588) an der Fassade von St. Michael – oder in Verbindung mit einem Attribut, das als Fußstütze dient, wie zum Beispiel dem Delphin bei dem *Neptun*⁶⁵ (Abb. 14) des Wittelsbacherbrunnens (um 1584–1587). Hoch oben umfaßt er den aufgestellten Dreizack. In der anderen Hand hält er das Muschelhorn, ein Attribut, das sich auch bei dem Danziger Neptun findet. Wenn es indessen um dessen spezifische Bewegungsgestalt geht, wird man ein anderes Beispiel Gerhards konsultieren, den schräg nach unten geführten Lanzenstoß seines *Erzengels* (1588) an St. Michael in München (Abb. 15), den wir, um zu dem Danziger Resultat zu gelangen, nur in der Bewegungsrichtung des Oberkörpers verändern müßten⁶⁶, während wir die Stellung seiner Beine beibehielten. Sicher

⁶¹ Biblioteka Gdańska Polskiej Akademii Nauk [dalej: BG PAN], Cd. 16663, Cd. 16667; vgl. M. Welti, *Die Bibliothek des Giovanni Bernardino Bonifacio, Marchese d’Oria, 1517–1597. Der Grundstock der Bibliothek Danzig der Polnischen Akademie der Wissenschaften*, Bern 1985, S. 376, 413, Nr. 704 u. CBB. 809.

⁶² BG PAN, Cd. 9560; vgl. M. Welti, op. cit., S. 373, Nr. CBB 702.

⁶³ BG PAN, Cd. Gb. 4728; vgl. M. Welti, op. cit., Nr. CBB 745.

⁶⁴ D. Diemer, *Hubert Gerhard und Carlo di Cesare del Palagio, Bronzeplastiker der Spätrenaissance*, Berlin 2004.

⁶⁵ Das Original befindet sich im Bayerischen Nationalmuseum, München.

⁶⁶ Michael führte die Lanze mit seiner Rechten von links oben nach rechts unten, der Danziger Neptun dagegen den Dreizack von rechts oben nach links unten, eine Drehbewegung des Rumpfes inbegriffen.

kannte Gerhard, vermittelt über den Kupferstich des Beatrizet⁶⁷, Raffaels berühmte Komposition, die Papst Leo X. 1518 an König François I. gesandt hatte und in Frankreich zum Emblem des ritterlichen Michaelsordens geworden war⁶⁸. Gerhard wandelte Raffaels tänzerische Pose ab zu einem Hochkontrapost, bei dem der Engel, ganz nach Florentiner Bewegungsauffassung, das Spielbein bereits abspreizt, um den mit dem Lanzenstoß verbundenen Schwung aufzufangen. Das Muster hierfür können wir in Giambolognas Bronze-Engel⁶⁹ (Abb. 16) im Skulpturenprogramm (ca. 1581–1587) der Salviati-Kapelle in San Marco (Florenz) erkennen, deren Planungsanfänge Gerhard noch in Florenz bei Giambologna wahrgenommen haben dürfte.



Abb. 15. Hubert Gerhard, *Erzengel Michael bezwingt den Dämon*, München, St. Michael



Abb. 16. Giambologna, *Engel*, Florenz, S. Marco, Cappella Salviati

⁶⁷ Zu dem Kupferstich siehe: *Raphaël et l'art français*, Ausstellung Katalog, Grand Palais, Paris 1983, S. 191 (Nr. 251), S. 191; S. Boorsch, *Italian Masters of the Sixteenth Century*, New York 1982 (Illustrated Bartsch 29), S. 274, Nr. 30.

⁶⁸ Zu Raffaels Gemälde vgl. *Raphaël dans les collections françaises*, Ausstellung Katalog, Paris 1983, S. 91–92 (Nr. 9).

⁶⁹ C. Avery, *Giambologna. The complete sculpture*, Oxford 1987, S. 200.

Spätestens 1588 erhielt Hubert Gerhard in Augsburg den Auftrag für den Augustus-Brunnen und leitete damit die Serie bedeutender öffentlicher Bronzewarderke ein, deren Ruhm die Danziger bewogen haben mag, Unterstützung für ihr Vorhaben dort zu suchen. Zeichnungen des Augsburger Stadtbaumeisters Simon Zwitzel aus dem Jahre 1585 bis 1589 zeugen von der Absicht, den dortigen Fischmarkt-Brunnen – unter Verwendung der genannten Neptunfigur – neu zu gestalten⁷⁰. Er wurde 1593, offenbar aufgrund des geringen Abstands zum neuen und repräsentativen Augustusbrunnen, abgebaut und an einem anderen Standort, jedoch wohl in seiner bisherigen Gestalt, wieder errichtet⁷¹. Gerhards Kunst könnte die Augsburger Ratsherren davon überzeugt haben, Zwitzels biedere Entwürfe nicht umzusetzen. Daß Gerhard selbst sich mit einer Neugestaltung des Augsburger Neptun-Brunnens befaßte, ist nicht dokumentiert. Doch ist seine Alternative vielleicht in Form des Danziger Neptun erhalten. Er scheint sich stilistisch eben in die Reihe der Werke Gerhards der 1580er Jahre zu fügen.

GDAŃSK ON THE MEDITERRANEAN, THE BRONZE SCULPTURE
OF THE FOUNTAIN OF NEPTUNE – ICONOGRAPHY, ARTISTIC INVENTION
AND MEANING

Summary

The bronze statue of Neptune (around 1615–20) in the Long Market (Długi Targ) in Gdańsk unifies two opposed antique prototypes, a *contrapposto* figure which shows the god Neptune peacefully resting, and a dynamic figure applying the trident, his weapon, in combat. The new combination represents mimetically the changeable nature of the god's liquid sphere, the sea. In its artistic invention the statue manifests such an exact knowledge and familiarity with the study of antiquity and the artistic methods from Michelangelo Buonarroti until to Giambologna (Jean Boulogne, 1529–1608), that we have to look for the artist among those trained in sixteenth Century Florence. Among the works of the Dutch Hubert Gerhard (1550–1620), trained until to 1581 in Florence in the circle of Giambologna and later active in Augsburg and Munich as a leading Northern Mannerist artist, the Archangel Vanquishing Lucifer (1588) at the facade of St Michael's Church (Munich) comes most close to the movement expressed in the Gdańsk Neptune.

⁷⁰ B. Bushart, *op. cit.*, S. 84 ff., Abb. 1–3.

⁷¹ Der Brunnen wurde 1593 auf dem Fischmarkt abgebaut und wohl in weitgehend bisheriger Gestalt in der Weißmalergasse aufgestellt, seit 1745 wieder auf dem Fischmarkt, seit 1888 auf dem Jakobsplatz.

ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1: Łukasz Golowanow.
Abb. 2: Marcok – it.wikipedia.org.
Abb. 3: Freedman (wie Anm. 12), S. 226.
Abb. 4: Bambach (wie Anm. 11), S. 513.
Abb. 5: Freedman (wie Anm. 12), S. 222.
Abb. 6: Archiv des Verfassers.
Abb. 7: Simon (wie Anm. 31), Bd. 7,2 (Neptun 14).
Abb. 8: Simon (wie Anm. 31), Bd. 7,2 (Poseidon 34b).
Abb. 9: Fuchs (wie Anm. 40), S. 134.
Abb. 10: Simon (wie Anm. 31), Bd. 7,2, Taf. 357.
Abb. 11: Poeschke (wie Anm. 26), S. 204.
Abb. 12: Medri (wie Anm. 48), S. 190.
Abb. 13: Poeschke (wie Anm. 26), fig. 92.
Abb. 14: Rufus46.
Abb. 15: Janiwan.
Abb. 16: Avery (wie Anm. 69), S. 200.

TADEUSZ J. ŻUCHOWSKI

WO MANCHMAL DIE GEBEINE BLEICHEN

„Auf Friedhof muß Schluß sein mit Politik.“

Günter Grass, *Unkenrufe*¹

Seit Jahrhunderten existieren in vielen Kulturen ideale Verbindungen zwischen Garten und Begräbnis. Gräber entstanden oft in Hainen, Erinnerungssteine wurden in Parkanlagen aufgestellt, die Friedhöfe ähnelten entweder Gartenanlagen oder wilden Heidelandschaften. Das Phänomen ist zu verstehen als Deutung der Verbindung zwischen dem Leben des Menschen und dem natürlichen Zyklus der Natur. Die menschliche Existenz schreibt sich ein in den großen Kreislauf der Natur. Der Tod ist eine der Erscheinungen im kosmischen Werk. Gleichzeitig ist mit dem Begräbnis das Gedächtnis der Verstorbenen verbunden. Die Friedhöfe mit ihren Grabmälern erscheinen als Reservoir von Namen und genealogischen Verbindungen, die uns auf die Vergangenheit verweisen. Deswegen bilden Grabmäler und Friedhöfe für die europäische Tradition einen wichtigen Bestandteil der Erinnerung. Ihre Öffentlichkeit – die Friedhöfe sind zugänglich, ihr deskriptiver Charakter – die Grabmäler sind beschriftet sowie ihre manifeste Form – nicht selten enthalten sie bedeutende Bau- und Bildwerke, verleihen Friedhöfen eine parallele geschichtliche Erinnerungsstruktur. Der Reichtum an Namen, Berufen, Nationalitäten, Konfessionen, aber auch die intimen Aussagen bezeugen die Wichtigkeit des Phänomens Friedhof. Eben aus den Grabmalinschriften können die Forscher oft Informationen ablesen, die in Archiven kaum beziehungsweise überhaupt nicht zugänglich sind. Friedhöfe zeichnen Gedächtniswege. Sie sind einzigartige Beweise der Identität. Nehmen wir zum Beispiel den winzigen deutschen Friedhof Campo Santo Teutonico in Rom, den seit Jahrhunderten die Geschichte durchfließt, oder den synthetisch geschaffenen Friedhof auf der Insel des Heiligen Michael in Venedig, der seit zwei Jahrhunderten die Geschichte der Lagunenstadt widerspiegelt.

¹ G. Grass, *Unkenrufe*, München 1999 (Deutscher Taschenbuch Verlag), S. 45.

Die Funktion des Friedhofs als aktives Reservoir der Erinnerung, das heißt, als Impuls, der unser Gedächtnis belebt, findet jedoch nicht immer ideologische Akzeptanz. Je stärker das Bewusstsein von der Rolle der Friedhöfe für die Bildung ideologischer Konstruktionen war, desto intensiver versuchte man, diese Rolle der Friedhöfe entsprechend zu mindern beziehungsweise zu verstärken. Als Beispiel wäre hier der Rosa-Friedhof in Wilna zu nennen, der mit einer Straße zerschnitten wurde. Jenes Reservoir an Namen, genealogischen Verbindungen, Nationalitäten und Konfessionen galt als Nachlass, der nicht immer erwünschte Assoziationen weckte. Dennoch ist der Friedhof beziehungsweise das konkrete Grabmal der wesentliche Platz für Manifestationen.

Der Friedhof mit seinen Grabmälern bleibt immer ein Beweis, eine Bestätigung der Vergangenheit. Es ist die Frage, ob wir diese Vergangenheit akzeptieren oder nicht. Die Friedhöfe sind Orte, an denen die Vergangenheit sich verdichtet und universalen Charakter annimmt. Die Sprache der Grabmalinschriften und die konfessionelle und nationale Zugehörigkeit der Verstorbenen bilden ein System von Verbindungen, das die Geschichte mit der Gegenwart verknüpft. Die Friedhöfe wirken wie standhafte Beweise der Vergangenheit, sie zeugen von den Menschen, die einst gelebt haben. Sie gehörten bestimmten Gesellschaften, Nationen, Religionen beziehungsweise Konfessionen an. Die Geschichte verneinen, bedeutet oft, die Friedhöfe zerstören. Die Wurzeln unserer Geschichten haben sehr oft ihren Anfang auf den Friedhöfen. Ich spreche hier über eine durchaus symbolische Struktur. Auf den Friedhöfen suchen wir nach Namen, die polnisch, deutsch, litauisch oder ukrainisch, und so weiter klingen, wir suchen die Spuren konfessioneller Kontinuität. Wir suchen unseren Anfang, wir suchen die Quelle, oder im Gegenteil – wir beseitigen die Inschriften mit „unrichtigen“ wir Namen, beseitigen Grabdenkmäler oder ganze Friedhöfe, die bestimmten Ideologien nicht entsprechen. Wir glauben, dass es auf diese Weise möglich sei, das Gedächtnis der Vergangenheit zu korrigieren.

In der Novelle „Unkenrufe“ von Günter Grass bildet Friedhofssymbolik den Dreh- und Angelpunkt der ganzen Erzählung. Der dort beschriebene Park-Friedhof ist als Symbol der polnisch-deutschen Verhältnisse gedacht. In dem von Robert Gliński nach der Novelle gedrehten Film treffen Professor Alexander Reschke und die Restauratorin Alexandra Piatkowska in dem besagten Park eine alte Danzigerin, die auf einem verfallenen fast unsichtbaren Grab ein Grablicht anzündet. Der Park ist ein ehemaliger Friedhof, auf dem die Familie der alten Danzigerin begraben worden ist.²

² B. Rabhandl, *Unterm Rock: Die „Unkenrufe“ im Kino*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung“, Nr. 223, 24. September 2005, 37), S. 37.

Günter Grass fokussiert unseren Blick auf die Vernichtung der Danziger Friedhöfe von Polen nach dem Zweiten Weltkrieg. In der Darstellung seiner Geschichte verstärkt er in naiv matrizenhafter Aussage die starke Zäsur zwischen der Behandlung der Friedhöfe vor 1945 und danach. Dieses Bild ist allgemein akzeptabel, es gibt viele Beispiele, die eine solche Behandlung der Friedhöfe bestätigen können: in Deutsch Eylau (Iława) wurde ein alter Friedhof in den 1960er Jahren in einen Park umgewandelt.³ Die Grabmäler verschwanden, die Knochen wurden beseitigt. Das Gleiche passiert in Swinemünde (Swinoujście), Frankfurt an der Oder (Abb. 1-2) und vielen anderen Städten.⁴

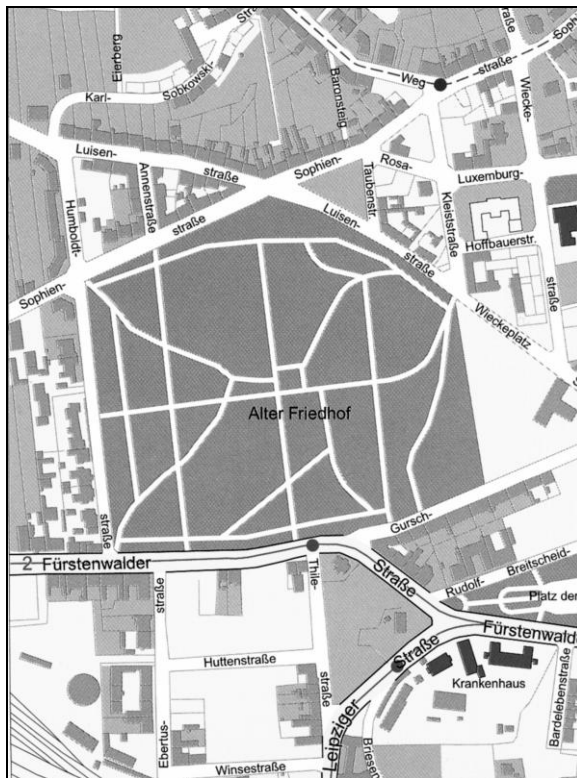


Abb. 1. Frankfurt (Oder). Ein Ausschnitt des Stadtplans mit Altem Friedhof (Situation 1950). Nach Blochplan 2003

³ R. Nadolny, *Problemy urbanistyczne miasta po 1945 [Stadtebauliche Probleme der Stadt nach 1945]*, (in:) T.J. Zuchowski (Hg.), *Iława 1305–1995. Dzieje przemian w urbanistyce i architekturze miasta [Dt. Eylau 1305–1995. Die Wandelgeschichte in der Urbanistik und Stadtarchitektur]*, Iława 1995. 64-96, hier 73.

⁴ Zu Frankfurt (Oder) siehe: BLOCH, Dirk (bearb.), *Frankfurt (Oder). Stadtgeschichte im Kartenbild 1700–2003*, Berlin 2003), Nr. 2, 5, 7, 8.

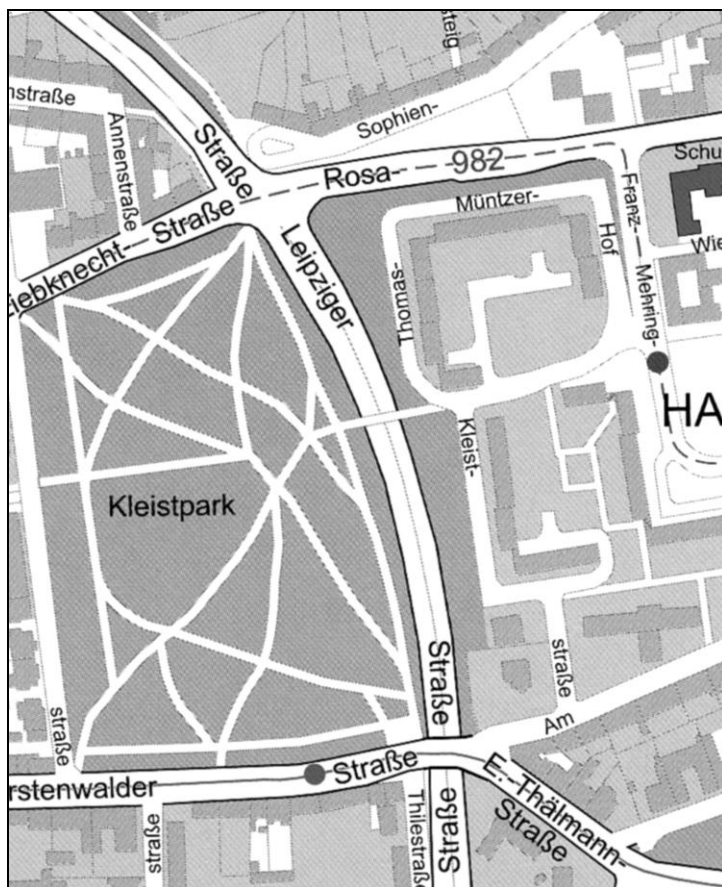


Abb. 2. Frankfurt (Oder). Ein Ausschnitt des Stadtplans mit dem Kleist-Park Friedhof (Situation 2003). Nach Blochplan 2003.

Die Idee selbst entstand jedoch nicht mit dem Ende des Krieges. Seit dem 19. Jahrhundert gab es Diskussionen über die Zukunft alter Friedhöfe, besonders in den Großstädten. Dies war verbunden mit urbanistischen Tendenzen. Erst mit der Zeit des Dritten Reiches kam der ideologisch-nationale Charakter dazu. Am Beispiel der Stadt Posen (Posen) möchte ich das näher erläutern (Abb. 3).

Anfang des 19. Jahrhunderts befanden sich die katholischen Friedhöfe in Posen bei den Kirchen.⁵ Nur die Stadtpfarrkirche hatte einen Friedhof an der Stadtgrenze. Ähnlich war es mit dem evangelischen und

⁵ Den einzigen Text zum Thema der Posener Friedhöfe veröffentlichte H. Hałas, *Ochrona cmentarzy poznańskich [Der Schutz der Posener Friedhöfe]*, „Kronika Miasta Poznania”, 2005, No 2 (Band: Piękno odzyskane), SS. 284-305.

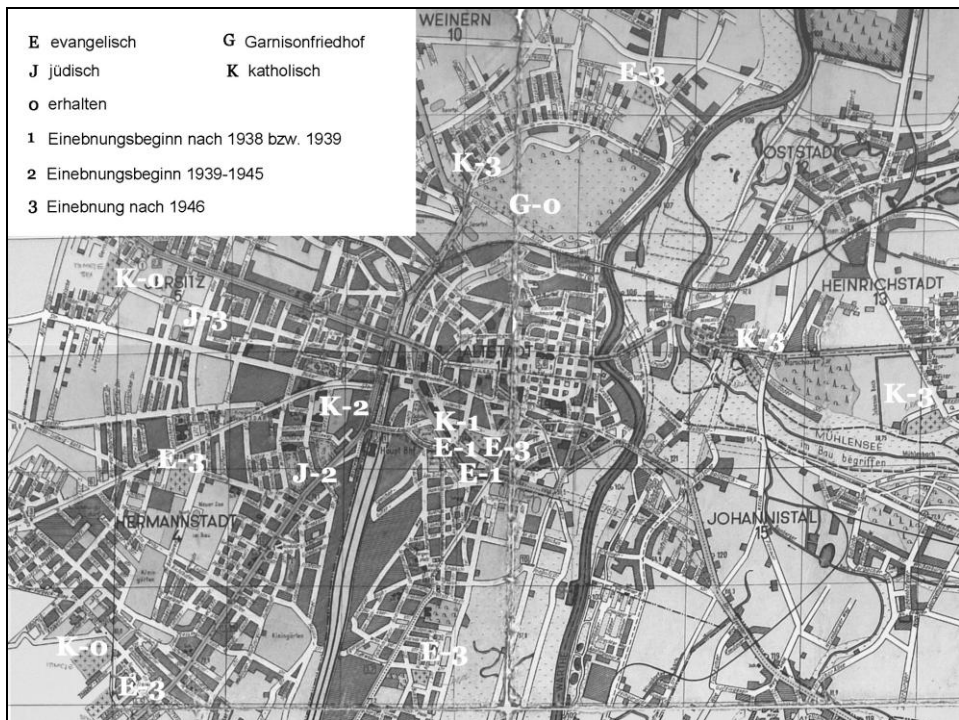


Abb. 3. Posen (Poznań). Die Verwandlungen der Friedhöfe im historischen Stadtgebiet seit 1930. Aufgetragen auf dem Stadtplan von 1943, bearb. von Autor

dem jüdischen Begräbnisplatz. Die letztere entstanden kurz vor dem Ende des 16. Jahrhunderts. Um 1803 verschwand der jüdische Friedhof vom Mäuseberg (Mysza Góra). Er wurde in die Glogauerstraße (ul. Głogowska) verlegt. Der neue Friedhof existierte bis zum Zweiten Weltkrieg. Nach ungefähr dreißig Jahren (1831) schlossen die Deutschen im Zuge des Festungsbaus den alten evangelischen Friedhof. Der neue ist zwischen der Garten- und der Ritterstraße angelegt worden. Er diente sowohl der Kreuzkirchen- als auch der Petrigemeinde, außerdem den Altlutheranern. Hier wurde unter anderen Landrat Beneckendorf von Hindenburg (ein Onkel des späteren Großmarschalls) begraben. Mit dem Entstehen neuer Gemeinden verlegte man die neuen Friedhöfe an die Stadtgrenze, vor allem im Festungsgebiet, oder später noch weiter außerhalb der Stadtgrenze. Das Grundprinzip jedoch, dass Friedhöfe entsprechenden Kirchengemeinden zugeordnet sind, ist erhalten geblieben. Die Katholiken, Protestanten, Orthodoxen und Juden besaßen eigene Friedhöfe. Erst nach 1900 entstand am Zitadellenhügel ein Friedhof der fünf Kriege und sieben Nationen, ein erstes überkonfessionelles Gebilde im System der Posener Friedhöfe.

Die Idee zentraler Friedhöfe blieb in Posen bis in die 1820er Jahre fremd. Am Ende des 19. Jahrhunderts jedoch begann ein Prozess, der die alten Friedhöfe in Parkanlagen verwandelte. 1898 entstand die Verwaltung der Stadtgärten. Die Friedhöfe im Stadtkern wurden aufgelöst und nach einigen Jahrzehnten in öffentliche Grünanlagen verwandelt. So wurden die Friedhöfe im Festungsring, die zu den Gemeinden Sankt Martin (katholisch) und zur Kreuzkirche sowie zu St. Pauli (beide evangelisch) gehörten, in den Jahren 1904–1906 geschlossen. Sie sollten in Zukunft eine Erweiterung des Schillerparks (poln. Park Marcinkowskiego) bilden.⁶ Ferner ist zu erwähnen, dass die Reste des alten evangelischen Friedhofs, der dem Festungsbau 1831 zum Opfer fiel, in einen kleinen Park umgestaltet wurden. Von seiner ursprünglichen Funktion zeugte das nicht mehr existierende Grabdenkmal der 1823 gestorbenen Freifrau von Reibnitz.

Die Pläne, die alten Friedhöfe im Stadtzentrum schrittweise in Grünanlagen umzugestalten, entstanden nach 1919, also schon zu Zeiten der Zweiten Polnischen Republik. Eine intensive Diskussion zum Thema der Friedhöfe im Stadtkern löste die Veröffentlichung eines Konzepts der Stadterweiterung im Jahre 1928 aus. Damals entstand die Idee, dass kommunale Zentralfriedhöfe die bisherigen, nach Konfessionen beziehungsweise Religionen getrennten Friedhöfe ersetzen sollten. In seinen Bemerkungen zu diesem Plan bewertete Nikodem Pajzderski das Konzept negativ. Er schrieb: „Die Frage des Zentralfriedhofes in Junikowo ist nicht ganz glücklich gelöst (...). Nach ungünstigen Erfahrungen mit großen Friedhöfen verzichteten die Großstädte Europas auf ihre weitere Gründung und Erweiterung (...), um zu (...) kleineren lokalen Friedhöfen zurückzukehren. Der Hamburger Senat lehnte die Erweiterung des Friedhofes Ohlsdorf ab.“ Seiner Meinung nach spielen die kleinen Friedhöfe als eventuelle Grünanlagen im urbanistischen System eine wesentliche Rolle. „Wenn nach Ablauf einiger Jahrzehnte die Friedhöfe belegt sein werden, schließt man sie, um sie in Parks umzugestalten. Es ist absehbar, dass die Stadt bis zu diesem Zeitpunkt gewachsen sein wird, und dass diese Friedhöfe sich nah an Wohnungen befinden werden. Dann werden am weiteren Rande der Stadt im Gebiet eines neuen Grüngürtels neue Friedhöfe entstehen. Dieses System, gegenwärtig im Westen angewandt, wird die Stadt um Grünanlagen bereichern.“ [Kwestia cmentarza centralnego na Junikowie nie jest zupełnie szczęśliwie rozwiązana (...). Wielkie miasta Europy, po niekorzystnych doświadczeniach z dużymi

⁶ Der St. Pauli-Friedhof wurde 1869 zwischen der Ritter- und der Schwabenstraße angelegt; vgl. Dümke, [?]: Ein Blatt in Archiwum Państwowe w Poznaniu (Staatsarchiv Posen, weiter als APP), Akta Miasta Poznania (Akten der Stadt Posen, weiter als AMP), Nr. 1625, f. 48.

cmentarzami centralnemi, zaniechały ich dalszego zakładania i powiększenia, powracając (...) do (...) mniejszych cmentarzy lokalnych. W Hamburgu senat odrzucił powiększenie cmentarza Ohlsdorf (...). Gdy po upływie kilkudziesięciu lat cmentarze się zapełnią, zamyka się je z przeznaczeniem na parki. Można przewidzieć, że do tego czasu miasto tak się daleko rozbuduje, że cmentarze te znów będą blisko mieszkań. Utworzy się wtenczas na dalszych krańcach miasta nowe cmentarze w obrębie nowego pierścienia zieleni. System ten, stosowany obecnie na Zachodzie, wzbogacać będzie miasto w zieleni⁷.

Es ist hier zu betonen, dass die Vorschläge, die Pajzderski formulierte, alle Friedhöfe im historischem Zentrum Posens betrafen. Nach seinen Vorstellungen sollten auch die historischen Nekropolen der Katholiken am Sankt Adalbert-Hügel (Wzgórze Św. Wojciecha) und der Protestanten an der Gartenstraße (ul. Ogrodowa) in Parks umgestaltet werden.⁸ Eine ähnliche Idee stellte die Direktion der Stadtgärten (Dyrekcja Ogrodów Miejskich) vor, wobei Stanisław Cybichowski und Józef Marciniec hier die führende Rolle spielten. Am 1. Dezember 1930 schrieb die Direktion in einem Brief an den Präsidenten Cyryl Ratajski unter anderem:

„Die Direktion der Stadtgärten (...) leitete vor einigen Jahren Bemühungen in die Wege, den evangelischen Friedhof der Kreuzkirche zu übernehmen, um ihn in einen Stadtpark umzuwandeln. Wegen der Unnachgiebigkeit des Konsistoriums blieben diese Bemühungen erfolglos (...). Gegenwärtig wiederholen wir die Bemühungen, um sowohl diesen Friedhof als auch den alten Friedhof des Heiligen Adalbert beim Poniatowski-Wall (= Ks. Józefa-Str., bzw. Nordstr.) zum Zwecke ihrer Umgestaltung in Parkanlagen zu erwerben.“ [Dyrekcja Ogrodów Miejskich uczyniła przed kilku laty starania o przejęcie w swój zarząd starego ewangelickiego cmentarza Św. Krzyża przy ulicy Półwiejskiej w celu przeistoczenia go na park miejski. Z powodu nieustępliwości konsystorza starania te jednak nie odniosły skutku (...). Obecnie ponowimy starania o uzyskanie tego cmentarza, jak i również starego cmentarza św. Wojciecha przy Wałach Poniatowskiego na cele parkowe]⁹.

⁷ N. Pajzderski, *Uwagi o rozmieszczaniu parków i ogrodów, projekt z 1928* (Bemerkungen über Placierung der Parken und Gärten, Das Entwurf von 1928), APP, AMP, Wydział ogrodów (Gärtenabteilung), Nr. 268/ 7196 (einst: XII-B-4 T.I) Akta dotyczące rozbudowy zieleni miejskiej, od 1930 (Die Akten den Ausbau der städtischen Grünanlagen betreffend, seit 1930), f. 2-5, hier f. 4-5.

⁸ N. Pajzderski, *Brief an Cyryl Ratajski, den Präsidenten von Posen*, 23. Okt. 1930, APP, AMP, Wydział ogrodów (Gärtenabteilung), Nr. 268/ 7196 (einst: XII-B-4 T.I) Akta dotyczące rozbudowy zieleni miejskiej, od 1930 (Die Akten den Ausbau der städtischen Grünanlagen betreffend, seit 1930), f. 35.

⁹ Die Direktion der Stadtgärten (Dyrekcja Ogrodów Miejskich) an den Präsidenten von Posen, Cyryl Ratajski, 1. Dez. 1930, APP, AMP, Wydział ogrodów (Gärtenabteilung),

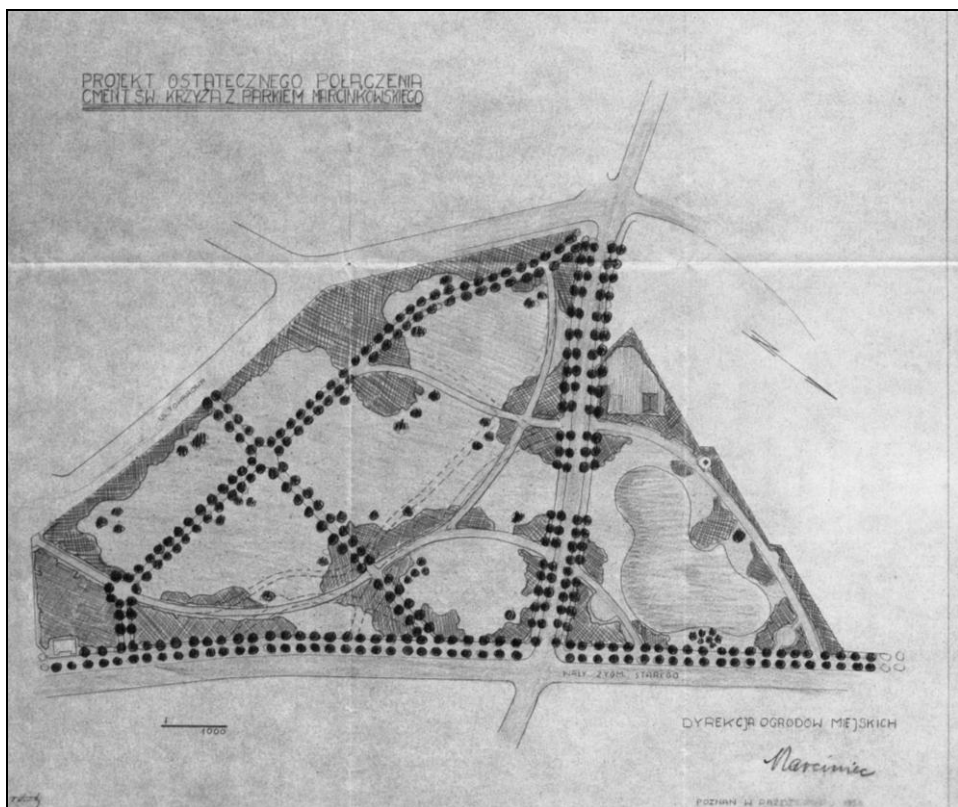


Abb. 4. Endgültige Verbindung des Kreuzfriedhofs mit Marcinkowski-[dt. Schiller] Park, 1938, Posen, Staatsarchiv (Archiwum Państwowe)

Die Verhandlungen mit den Kirchengemeinden wegen einer Übernahme der Friedhöfe dauerten noch fast zehn Jahre. Die oben erwähnten Nekropolen der Protestanten und Katholiken blieben unantastbar. Dafür erwarb die Direktion der Stadtgärten von den Gemeinden Sankt Martin (katholisch), Kreuzkirche (evangelisch) und St. Pauli (evangelisch) die 1904–1906 geschlossenen Friedhöfe im Ringgebiet. Die 1938–1939 unterschriebenen notariellen Verträge bezüglich der drei Friedhöfe waren ähnlich verfasst. Die Friedhöfe behielten ihren Charakter, aber sie wurden in das Parksystem eingegliedert (Abb. 4). Die wertvollen Grabmäler sollten bis 1954 beziehungsweise 1956 erhalten und gepflegt werden, also noch fünfzig Jahre nach dem letzten Begräbnis (Abb. 5). Die Rechte

Nr. 268/ 7196 (einst: XII-B-4 T.I) Akta dotyczące rozbudowy zieleni miejskiej, od 1930 (Die Akten den Ausbau der städtischen Grünanlagen betreffend, seit 1930), f. 37.

W Y K A Z

g r o b ó w na cmentarzu ewangelickiej gminy kościelnej
św. K r z y ż a przy ulicy Towarowej, które mają być
utzymane. 43

Liczba bież. według zał. planu sytuacyj- nego	Oznaczenie grobów	Ilość grobów
1	Klau	4
2	Wagner	1
3	Schröpfer	1
4	Schmidt	3
5	Bongscho - Reiss	2
6	Griebel	6
7	Kulski	1
8	Berndt	1 /podwójny /
9	Hensel	2
10	Niklaus	1
11	nieznany	1
12	Graff	3
13	Witte	1
14	Arndt	1 /podwójny /
15	Dittebrand	2
16	Dahlmann	2
17	Lehder	1
18	Schob	1
19	nieznany	1
20	Vogt	7 / między nimi 2 groby podwójne/
21	Frenzel	1
22	Nitsche	3
23	Boehm	1 /podwójny /
24	Pfeiffer	1 /podwójny /
25	König	1
26	Kudera	1
27	Braun	1
28	Roesler	1
29	Baumgart	1 / podwójny /
30	Hoepner	3
31	Schulz	2
32	Röhr	4
33	Schulz	3
34	Boehm	3
35	Beimo	1
36	Giese	1
37	Hampel	3
38	Schulz	2
39	Hampel	2
40	Dittrich - Zickro	2
41	Lichtwald	1 / podwójny /
42	Reiche	2
43	Hoffmann	1
44	Mau	2

Abb. 5. Verzeichnis der Wertvollen Grabmäle auf dem Kreuzfriedhof zu Posen (Poznań) in Artilleriestr., 1938, Posen, Staatsarchiv (Archiwum Państwowe)

der einzelnen Gemeindemitglieder wurden garantiert. Vor allem: der Friedhof sollte durch die Einrichtung eines öffentlichen Parks nicht seinen Charakter verlieren, und den Gemeindemitgliedern, so hieß es, sei

der Zutritt auf den Friedhof jederzeit ohne Einschränkungen gestattet.¹⁰ Die katholische Gemeinde versuchte, die Termine der Abtretung der Friedhofsgelände zu verschieben.¹¹

Bis zum Ausbruch des Krieges waren die Arbeiten an den neuen Parks noch nicht beendet. Im September übernahm D. Horst im Namen des Dritten Reiches die Verwaltung der Gärten und Friedhöfe. Władysław Marciniak führte jedoch noch einige Wochen lang den Schriftverkehr der Stadtgartenverwaltung, schon in deutscher Sprache.¹² In Kürze wurde die Stadtgartenverwaltung in ein Garten- und Friedhofsamt umgewandelt, was ihren Kompetenzbereich wesentlich veränderte. Vor allem wurde die bisherige Gemeindestruktur aufgehoben. Es entstanden Friedhöfe für die Deutschen und für die Polen. Es wurde auch ein neuer, parkartiger Zentralfriedhof für die Gauhauptstadt angelegt, der eine gesonderte Zone für die Deutschen und eine andere für die Polen hatte. Die Gemeinden und die konfessionelle Struktur konnten die Okkupanten nicht akzeptieren, doch fürs erste „mussten [Deutsche] ihre Angehörigen in der polnischen Umgebung bestatten“.¹³

Als alle von Polen ermordeten Volksdeutschen 1941 auf dem Lukas-Gemeinde-Friedhof bestattet worden waren, entstand die Idee, einen „deutschen Ehrenfriedhof“ ohne konfessionelle Begrenzungen zu bilden. So wurden die Friedhöfe der Pauli- und der Lukas-Gemeinde „zu einem deutschen Friedhof vereinigt“.¹⁴

Inzwischen (seit dem 11. Juni 1941) wurden alle polnisch-katholischen Friedhöfe in „die Verwaltung der Gauhauptstadt Posen überführt“. Der Prozess der Unterordnung der Friedhöfe unter die municipale Regierung endete mit dem 3. Oktober 1941, als „durch Erlass des Reichsstatthalters (...) sämtliche konfessionelle Friedhöfe im Gau Wartheland Eigentum der Gemeinde“ wurden.¹⁵ Die Übernahme der Friedhöfe von

¹⁰ APP, AMP, Wydział ogrodów (Gärtenabteilung), Nr. 7399 (St. Pauli) 7400 und (St. Martin und Kreuzkirche).

¹¹ „Die Kirchengemeinde [St. Martin] dagegen wissend, dass die Stadtverwaltung zur Realisierung der [Artillerie]Str. Auf dem eignen Gebiet nicht herantretet, eilt sich nicht das Friedhofsgebiet zurückzutreten“ (Gmina kościelna [św. Marcina] widząc bowiem, że Zarząd Miejski nie przystępuje do realizacji ulicy [Artyleryjskiej] na własnym terenie, nie spieszy się z oddaniem terenu cmentarnego.) Brief von Władysław Czarnecki an die Direktion der Stadtgärten, 10. Okt. 1938, APP, AMP, Wydział ogrodów (Gärtenabteilung), Nr. 7400 f. 16.

¹² APP, AMP, Wydział ogrodów (Gärtenabteilung), Nr. 7399, f. 30; 7400, f. 68, 70.

¹³ Dümke (APP., AMP, 1625, f. 48).

¹⁴ Dümke (APP., AMP, 1625, f. 48).

¹⁵ [?] Römer, Das Friedhofswesen der Gauhauptstadt Posen, APP, AMP, 1625, f. 51-52. Römer war Pressereferent im Posener Gärten- und Friedhofsamt. In der Mappe befinden sich einige Kopien und einige Versionen des Textes.

der Stadt begann 1943 und wurde 1944 abgeschlossen. Nur mit den jüdischen Friedhöfen gab es Schwierigkeiten, weil wegen der Ermordung beziehungsweise der Deportation der Posener Juden von den Deutschen niemand mehr da war, der von jüdischer Seite die entsprechenden Dokumente hätte unterschreiben können.

Es ist noch zu erwähnen, dass die Deutschen den alten jüdischen Friedhof fast völlig zerstörten und die Grabsteine zur Befestigung des Posener Baches Bogdanka benutzten.¹⁶

Im Grunde genommen beendeten die Deutschen während des Krieges vor allem die Pläne, die vor 1939 entstanden waren. Sie bereiteten auch einige Friedhöfe zur zukünftigen Umwandlung in Grünanlagen vor. Es handelte sich unter anderem um den Komplex der Friedhöfe der katholischen Gemeinden St. Maria Magdalena und St. Martin in der Nachbarschaft des Messegeländes. In der Okkupationszeit entstand eine ganz neue Eigentumsituation bezüglich der Posener Friedhöfe, was für die Nachkriegsjahre eine wesentliche Rolle spielen sollte. Vor allem sind die evangelischen und jüdischen Friedhöfe der Stadt Posen enteignet worden. Ignacy Kaczmarek, ein Vertreter des Präsidiums des Städtischen Nationalrates behauptete, dass dieser Prozess schon vor dem Krieg begonnen und sogar beendet worden sei, die entsprechenden Dokumente in den Kriegswirren jedoch vernichtet worden beziehungsweise verschollen seien.¹⁷ In einer anderen Schrift, die an das Ministerium der Öffentlichen Administration gerichtet wurde, berief er sich auf die Verordnung des Warthegauleiters vom 3. Oktober 1941, die er als nach wie vor gültiges Gesetz anerkannte.¹⁸ Die Enteignung sollte den Bedarf der Stadt Posen an öffentlichen Parkanlagen befriedigen (Abb. 6). Und so begannen in einigen Jahren auf den Friedhöfen, die während des Krieges als deutsche Friedhöfe fungiert hatten, Parkanlagen mit viel sagenden Namen zu entstehen. Das Konzept, das noch vor dem Krieg entstanden war und eine schrittweise Verwandlung der Friedhöfe in Parkanlagen vorgesehen hatte, wurde aufgehoben. Die Grabmäler begann man abzubrechen. Dies war auch mit der so genannten Aktion des „Entdeuschens“ verbunden.

¹⁶ Hałas, op. cit., S. 296.

¹⁷ APP, Prezydium Rady Narodowej miasta Poznania (Präsidium des Nationalen Rates der Stadt Posen, weiter als PRNP), Spis cmentarzy ewangelickich i żydowskich przejętych przez Gminę m. Poznań (Verzeichnis der evangelischen und jüdischen Friedhöfe, die von der Gemeinde der S.[tadt] Posen übernommen worden sind), 1226, Nr. 62, f. 4.

¹⁸ APP, PRNP, Spis cmentarzy ewangelickich i żydowskich przejętych przez Gminę m. Poznań (Verzeichnis der evangelischen und jüdischen Friedhöfe, die von der Gemeinde der S.[tadt] Posen übernommen worden sind), 1226, Nr. 62, f. 13.

1946 und 1947 entstanden lokale Verordnungen, die vorgaben, alle deutschen Inschriften an öffentlichen Orten zu beseitigen. Opfer dieser Verordnungen wurden auch Grabmäler mit deutschen Inschriften.

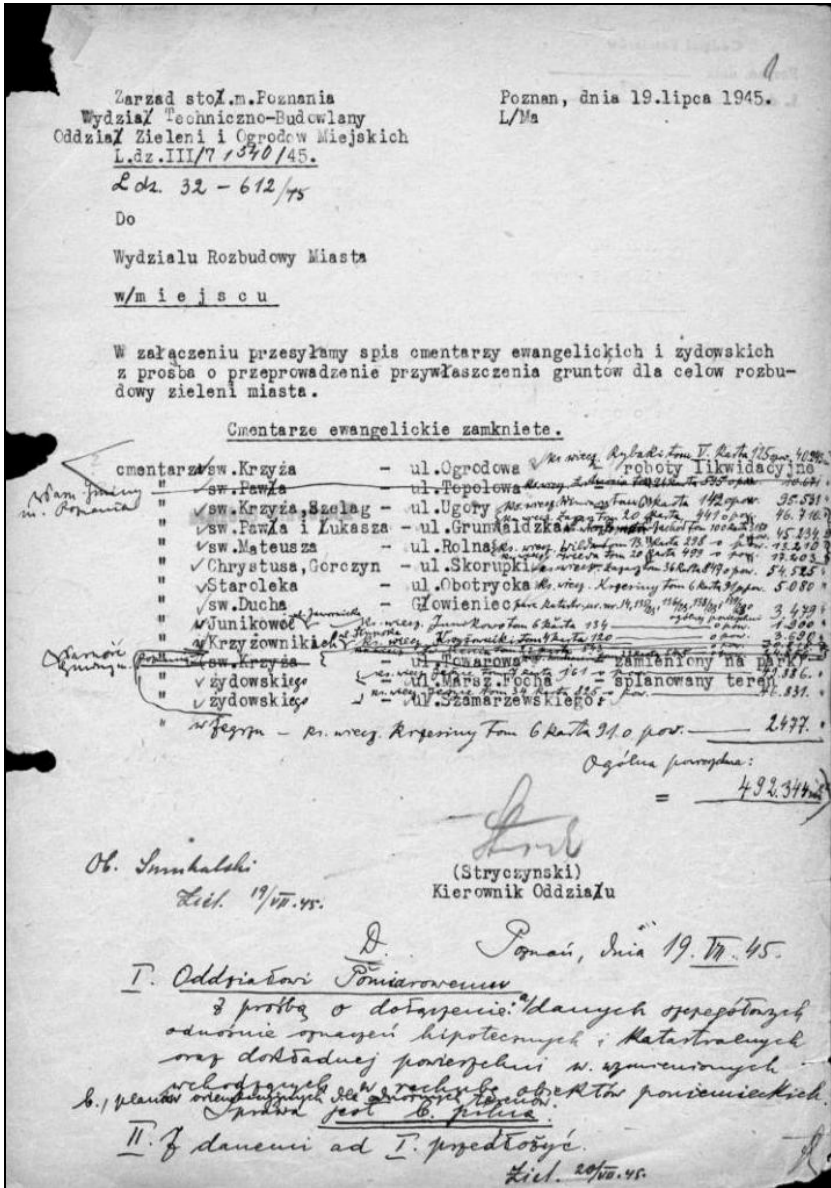


Abb. 6. Verzeichnis der evangelischen und jüdischen Friedhöfe in Posen (Poznań) zur Enteignung von der Stadt vorgesehen, 1945, Posen, Staatsarchiv (Archiwum Państwowe)

Bis 1951 wurden folgende Parkanlagen geschaffen: zum „Siegespark“ wurde der erste deutsche Friedhof in der Tannenbergsstraße (Grunwaldzka)¹⁹, der alte Kreuzkirchen-Friedhof an der Gartenstraße wurde zum „Befreiungspark“ (Park Wyzwolenia), der St. Matthäi-Friedhof zum „Park der Partisanen“ (Park Partyzantów), und der Friedhof der Kreuzgemeinde an der Brachland-Str. (Ugory) bekam den Namen „Park der Sensenträger“ (Park Kosynierów). Der Friedhof der Christusgemeinde in Gurtschin (Górczyn) ist zum Górczyński-Park geworden.

Nur noch kurz bestanden die jüdischen Friedhöfe nach dem Krieg. Der alte jüdische Friedhof verschwand schrittweise aus dem Stadtbild, und der neue in der Szamarzewski-Straße (dt. Eichendorffstraße) wurde nach 1951 in die Schrebergartenanlage „Morgenröte“ (Jutrzenka) umgewandelt.²⁰

Vor dem Krieg schrieb Marciniec in einem Projekt für Grünanlagen im Wilda-Viertel über den Friedhof an der Gartenstraße: Er „ist reich an schönem und gesundem Baubestand. Um den Ernst des ehemaligen Friedhofsparks zu bewahren (...), empfiehlt es sich, den Erholungspark auf dem ehemaligen [benachbarten] Militärgelände anzulegen (...). Dieser Friedhof ist schon seit vielen Jahren geschlossen, und größere Erdarbeiten werden hier nicht vonnöten sein.“ [jest on „bogaty w piękny i zdrowy drzewostan, projektuje się ze względu na konieczność zachowania powagi w parku pocmentarnym urządzenie (...) dziedzina na [pobliskim] terenie powojkowym (...). Cmentarz ten jest już od lat zamknięty i nie będą tutaj konieczne duże roboty ziemne]²¹. Die Nachkriegswirklichkeit sah anders aus. Die Reste der alten Grabmäler, die nicht zu Bauzwecken oder für neue Grabmäler benutzt wurden, sind die einzigen Spuren der Vergangenheit in den Parkanlagen der Freiheit.²² Diese einzigen Beweise versteckte man unter der Erde. Die Beschreibung des ehemaligen Danziger Friedhofs bei Grass gibt es treffend wieder: „Mehr oder weniger brüchige Parkbänke, darauf Männer mit Bierflaschen befaßt oder Mütter mit Kleinkindern. Hier und da Zeitungsleser, dort ein Paar und dort ein

¹⁹ Seit 2002 Gustav-Muntius-Park.

²⁰ Hałas, op. cit., S. 296-297.

²¹ W. Marciniec, *Komentarz do projektu zieleni dzielnicy Wildeckiej (Ein Kommentar das Entwurf der Grünanlage des Wildaer Stadtviertels betreffend)*, APP, AMP, 7196 Wydział ogrodów (Gärtenabteilung), Nr. 268/ 7196 (einst: XII-B-4 T.I) Akta dotyczące rozbudowy zieleni miejskiej, od 1930 (Die Akten den Ausbau der städtischen Grünanlagen betreffend, seit 1930), f. 108.

²² Der Entwurf stammte von Bernard Lisiak, der Park entstand 1948–1950. Vgl. Hałas, op. cit., S. 294.

vereinzelter Student, der, behauptet Reschke, halblaut Gedichte, französische, gelesen habe.”²³

Nach den evangelischen und jüdischen Friedhöfen kam die Reihe an die katholischen. Als erstes wurden die Friedhöfe in der Nachbarschaft des Messegeländes in einen Ausstellungspark verwandelt. Die Umwandlung, noch von den Deutschen begonnen, wurde von den Polen nach 1950 beendet. Bis 1962 existierte ein kleiner Friedhof im nördlichen Teil des Parks. Lange Zeit existierte auch noch der Friedhof an der Winogrady-Straße. An der Wende der 1960er zu den 1970er Jahren wurde er eingeebnet und in einen Park verwandelt. So entstand 1974–1977 der Volkspark mit einer Sporthalle. Zwischen 1946 und 1975 schluckte der nach und nach sich ausbreitende Park im Komandoria-Bereich den Johannes-Friedhof und andere Friedhöfe auf diesem Gelände.²⁴ Für die in der Nähe lebenden Kinder waren die Erdarbeiten, ohne Rücksicht auf die sterblichen Überreste, eine faszinierende Erfahrung. Sie sammelten die Knochen und legten sie vor die Türen ungeliebter Nachbarn.

Die Geschichte schüttete den Staub des Vergessens über die alten Friedhöfe, auf denen manchmal noch Gebeine zu sehen sind. Niemand mehr spricht heute vom ehemaligen Kreuzfriedhof, dem späteren Freiheitspark, heute Dąbrowski-Park, auch als Kulczykpark bekannt. Es gibt keine Tafel, die über die Geschichte des Ortes informieren würde. Von zwanzig alten Friedhöfen im historischen Gebiet von Posen sind nur vier erhalten geblieben. Im vorigen Jahr ist ein Pars pro toto des jüdischen Friedhofs in der Glogauerstraße dem Gedächtnis zurückgegeben worden.²⁵ Die heutigen Friedhöfe erzählen jedoch eine ganz andere Geschichte von den Menschen, die in dieser Stadt lebten.

In den „Unkenrufen“ von Grass und im Film von Gliński wird das Paar der Hamptelnde auf einem Friedhof in Italien begraben. Dort erzählen die Gräber andere Geschichten, auch über die Polen und Deutschen. Auf den Friedhöfen ist kein Platz für die Politik. „Ich kenne den Namen des Dorfes nicht, auf dessen Friedhof sie knapp vor der Mauer liegen. Soweit ich mir sicher sein kann, bin ich sicher: Dort liegen Alexander und Alexandra namenlos (...). Ich will nicht, daß sie umgebettet werden. Sie waren gegen Umbettung (...) Sie liegen gut da. Laßt sie da liegen.”²⁶

²³ Grass, op. cit., S. 57.

²⁴ Hałas, op. cit., S. 297.

²⁵ Es wurde das Grab Akiba Egers, des Rabbiners von Großpolen (gest. 1837) wiederhergestellt. Siehe Hałas, op. cit., S. 293.

²⁶ Grass, op. cit., S. 245.

WHERE HUMAN BONES CAN STILL BE FOUND

Summary

The status of cemeteries in European culture is unique. Tombs with inscriptions informing about the names of the buried are peculiar examples of historical documents which persuasively illustrate the history of a given region by revealing the truth about the nationality, religious beliefs, and social status of the buried. Thus, cemeteries become unique reservoirs of memory, sometimes turning into objects of ideologically biased interest and even destruction. That was the case of the Protestant cemeteries in Poland which suffered as a result of historical ideologization affecting the regions formerly populated by Germans. A metaphorical account of that process can be found in *The Call of the Toad*, a novel by Günter Grass.

However, the problem is much more complicated. Since the 19th century changes in urban planning of European cities resulted in transforming cemeteries into parks. Various developments of this kind can be observed in Poznań, where till 1939 cemeteries were connected to particular confessions, and, with an exception of the garrison cemetery, there were no burying grounds open to all. The cemeteries which belonged to parishes and communities were taken over by the city and gradually transformed into parks, except the historic ones (the Roman Catholic cemetery on Wzgórze Św. Wojciecha, the Protestant Holy Cross cemetery on Ogrodowa St., and the Jewish cemetery on Głogowska St.). Such changes required a proper waiting period from the moment of the burying ground's closing to its final disappearance. Fifty years after the last burial a cemetery could be officially taken over by the city. Transformations which began at the beginning of the 20th century were continued in the 1930s, to be completed in the 1950s.

Under the Nazi occupation, the decrees of the administrator of the *Warthegau* made it possible for the city to take over the confessional cemeteries (Roman Catholic, Jewish, and Protestant). Those regulations remained valid after World War II. The City Council took over Protestant and Jewish cemeteries, and removed some Roman Catholic ones. Some of them have been transformed into parks. Consequently, all the Protestant and Jewish cemeteries, and some Roman Catholic ones, disappeared from the city map in 1945–1973. Most of them have been changed into parks and squares. The Protestant cemeteries were considered German and the parks located on such areas received significant names, e.g., Victory Park, Partisans' Park, etc. Cemeteries were often being closed in a hurry and until today on some construction sites contractors can find human bones.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 2: Dirk BLOCH;

Abb. 3: Archiv des Verfassers;

Abb. 4, 5, 6: Posen (Poznań), Staatsarchiv (Archiwum Państwowe).

MATEUSZ SALWA

ESTETYKA, ETYKA I LOGIKA OGRODU. FILOZOFIA ROSARIA ASSUNTA

W ostatnich dekadach badania nad ogrodami rozwijają się intensywnie i w wielu kierunkach¹. I choć, być może, należy się zgodzić z J. Elkinsem², że badaniom tym brakuje ustalonych pojęciowych podstaw takich, jakimi dysponuje np. historia sztuki, co powoduje, że mają one bardziej płynny charakter, to zarazem nie można mieć wątpliwości, że *garden studies* stały się odrębną dziedziną badawczą, której obszar obejmuje z jednej strony zagadnienia związane z analizą i interpretacją projektów oraz zrealizowanych historycznych ogrodów, ich recepcją, a co za tym idzie z kulturowymi praktykami związanymi z ogrodami, z drugiej zaś – obejmuje także kwestie restauracji i konserwacji ogrodów, współczesnego ich funkcjonowania oraz ich wartości ekologicznej³.

W taki czy inny sposób *garden studies* są zatem zorientowane przede wszystkim historycznie i mimo że nie sposób im odmówić teoretycznej świadomości, to wiąże się ona przede wszystkim ze stosowanymi narzędziami. Refleksja teoretyczna, nazwijmy ją filozoficzną, związana z podstawowym pojęciem, którym w tym wypadku jest ogród, sytuuje się na marginesie badań ogrodowych. Jeśli jednak ogrody są analizowane z filozoficznego punktu widzenia, to przeważnie są traktowane jako wyraz bądź ilustracja określonej filozofii wyznawanej przez ich twórcę bądź

¹ Por. J.D. Hunt, *On the formation and conduct of garden history*, „Rocznik Historii Sztuki”, t. XXXIV, 2009, s. 5-11. W niniejszym artykule wykorzystuję materiały zebrane dzięki grantowi NCN (2011-2014) nr 2011/01/D/HS1/01661.

² J. Elkins, *On the conceptual analysis of garden*, „Journal of Garden History”, vol. 13, 1993, nr 4, s. 189.

³ Por. *The History of Garden Design. The Western Tradition from the Renaissance to the Present Day*, ed. M. Mosser, G. Teyssot, London 1991; *A Cultural History of Gardens*, 6 voll., Bloomsbury, London 2013; numer tematyczny „Die Gartenkunst”, Bd. 9, 1997, H. 7; polski dorobek (J. Bogdanowicz, G. Ciołek, L. Majdecki) w tej materii jest też znaczny, przy czym kładzie się w nim nacisk na analizy projektów i ich realizacji.

środowisko, w którym powstały⁴. Rzadko kiedy ogród jest ujmowany jako problem filozoficzny *tout court*, niemniej i w tej kwestii koniec XX w. przyniósł zmiany – ogrodem jako rodzajem dzieła sztuki na powrót bowiem zainteresowała się po niemal 200-letniej przerwie estetyka. Z jednej strony estetycy anglosascy próbowali odpowiedzieć na pytania w rodzaju „czym jest ogród?” bądź „w jaki sposób ogród może coś znaczyć?”, z drugiej zaś badacze na Starym Kontynencie analizowali ogród jako „miejsce filozoficzne”, przyjmując przy tym historyczny punkt widzenia⁵.

Na tym tle pozycję szczególną zajmuje włoski filozof Rosario Assunto, który z ogrodu uczynił jeden z filarów swej refleksji, znacznie wyprzedzając wyżej wspomniane tendencje⁶. Od lat 70. Assunto uchodził przede wszystkim we włoskim środowisku, choć nie tylko, za filozofa, który dostarcza filozoficznego kontekstu dla zagadnień związanych z ogrodami, zwłaszcza dla kwestii restauracji i konserwacji ogrodów⁷. Ponadto, był

⁴ Por. Zachód. *Ogrody – zwierciadła kultury*, t. 2, red. L. Sosnowski, A.I. Wójcik, Kraków 2008; *Przestrzeń ogrodu, przestrzeń kultury*, red. G. Gazda, M. Gołąb, Kraków 2008.

⁵ Zob. M. Miller, *The Garden as an Art*, New York 1998 (po polsku dostępny m.in. M. Miller, *Ogród jako dzieło sztuki*, przeł. A. Burzyńska, (w:) *Eidos sztuki*, red. M. Gołaszewska, Kraków 1988); S. Ross, *What Gardens Mean*, Chicago–London 1998; D.A. Cooper, *A Philosophy of Gardens*, Oxford 2006; *Gardening. Philosophy for Everyone*, ed. D. O'Brien, Oxford 2010; M.V. Ferriolo, *Nel grembo della vita. Le origini dell'idea di giardino*, Milano, 1991; Ph. Nys, *Le jardin exploré. Une herméneutique du lieu*, vol. 1, Besançon 1999; J.-P. Dantec, *Poétique des jardins*, Arles, 2011.

⁶ Rosario Assunto (Caltanissetta, 1915 – Rzym, 1994), w latach 1956–1981 wykładał filozofię na Uniwersytecie w Urbino, później z kolei objął katedrę historii filozofii włoskiej na Uniwersytecie La Sapienza w Rzymie; był członkiem korespondentem wielu włoskich akademii naukowych. Jest autorem kilkudziesięciu książek i kilkuset artykułów, w których zajmuje się różnymi problemami estetycznymi ujmowanymi tak historycznie, jak i teoretycznie. W swych pracach sięga w równym stopniu do estetyki starożytnej, średniowiecznej, nowożytnej, jak i nowoczesnej. Najwięcej jednak uwagi poświęcił estetyce XVIII-wiecznej (m.in. wydał włoskie przekłady pism I. Kanta). Assunto napisał też rozliczne hasła do encyklopedii, z których na szczególną uwagę zasługuje *Enciclopedia Universale dell'Arte* (1958; wyd. ang. *Encyclopaedia of World Art*[1959]). Zasiadał w licznych komitetach naukowych, m.in. Centro Internazionale di Studi sull'architettura „Andrea Palladio” w Vicenzy (któremu to centrum przekazał swoją bibliotekę). Był też członkiem komisji i komitetów przy włoskim Ministerstwie Dóbr Kultury i Środowiska zajmujących się ochroną historycznych ogrodów. Ponadto, regularnie pisywał do dzienników i tygodników, stając w obronie wartości ogrodów historycznych i krajobrazów, za co otrzymał nagrodę im. C. Scarpy przyznawaną przez Fundację Benettona.

⁷ Zob. wydaną przez Komisję Europejską pozycję *Historic Gardens. Safeguarding a European Heritage* (Bruxelles, 1996), w której znajduje się tekst Assunto (s. 7-18) pt. *Philosophy*, dający filozoficzne uzasadnienie dla ochrony ogrodów; także R. Assunto, *Téléologie des jardins* (1987), (w:) *Jardins et sites historiques*, ICOMOS, Madrid 1993, s. 241-244; zob. także M. Beneš, *Recent Developments and Perspectives in the Historiography of Italian Gardens*, (w:) *Perspective on Garden Histories*, ed. M. Conan, Washington D.C. 1999, s. 53.

on – również jako publicysta – niezmiernym szermierzem idei ochrony krajobrazu, której teoretyczne podstawy również formułował, co pozwala nań spojrzeć jako na wczesnego przedstawiciela tzw. estetyki ekologicznej⁸.

Jego poglądy zebrane w dwóch książkach, *Ontologia i teleologia ogrodu* oraz *Krajobraz i estetyka*⁹, należy uznać za najbardziej systematyczną próbę uprawiania „filozofii ogrodu”, tzn. próbę wykazania, że ogród ma znaczenie filozoficzne, a ogrodnictwo to działanie filozoficzne¹⁰. Ponieważ koncepcje Assunta klarowały się przede wszystkim w latach 70. XX w., przez co odzwierciedlają określony sposób myślenia o kulturze (np. masowej), oraz stanowią reakcję na swoistą sytuację kulturalną Włoch z okresu *boomu* gospodarczego (skutkującego m.in. budową autostrad i gwałtowną urbanizacją), mogłoby się wydawać, że po półwieczu nieuchronnie musiały stracić na aktualności. Tak jednak nie jest. Wynika to nie tylko z samej koncepcji Assunta, ale także z trafnie postawionej przez niego diagnozy, która sprawdza się również dzisiaj, mimo że zdano sobie sprawę z błędów popełnionych w okresie, do którego się odnosił. Walory jego koncepcji wychodzą również na jaw, gdy zestawia się ją ze współczesnymi filozoficznymi ujęciami problematyki ogrodów. Posługując się odmiennym idiomem, a na dodatek dysponując o wiele większą wrażliwością historyczną, Assunto dochodzi do podobnych wniosków co autorzy współcześni, czy to wtedy, gdy próbują oni określić, czym jest ogród, czy to gdy odnoszą sztukę ogrodową do innych sztuk, czy to wówczas, gdy

⁸ P. d'Angelo, *Per una critica dell'estetica ecologica*, (w:) *La natura tra Oriente e Occidente. Atti del Convegno Nazionale dell'Associazione Italiana Studi di Estetica (A.I.S.E.)*, a cura di R. Troncon, L. Editrice, Milano 1996, s. 119-127.

⁹ *Ontologia e teleologia del giardino*, Milano (I wyd.: 1988; II wyd.: 1994; wznowienie: 2009); *Il paesaggio e l'estetica*, Napoli 1973 (Palermo (I wyd.: 1994, II wyd.: 2005)); omówienie jego poglądów można znaleźć m.in. w: R. Milani, *L'arte del paesaggio*, il Mulino, Bologna, 2001; M.V. Ferriolo, *Transformare in giardino il mondo: Rosario Assunto e l'etica della contemplazione*, (w:) *Luoghi. Forma e vita di giardini e di paesaggi (Premio Internazionale Carlo Scarpa per il Giardino, 1990-1999)*, a cura di D. Luciani, *Fondazione Benetton Studi Ricerche/Canova*, Treviso 2001, s. 58-69; R. Assunto, *Retour au jardin. Essais pour une philosophie de la nature, 1976-1987*, textes reunis, traduits de l'italien et présentés par H. Brunon, Besançon 2003; myśli Assunta poświęcono także kilka konferencji naukowych, zob.: *Rosario Assunto e le estetiche del Novecento. Atti del Convegno nazionale di studi*, 24-25 gennaio 2003, a cura di F. Mercadante, P. Zanetov, Palermo (2007); *Il giardino: mito estetico di Rosario Assunto, a cura di Marisa Sedita Migliore*, Caltanissetta 2000; *A Rosario Assunto. In memoriam*, Palermo 1995; koncepcją Assunta zajmalem się także w: *Ogród – przestrzeń między filozofią i naturą*, (w:) *Przestrzenie późnej nowoczesności*, red. I. Lorenc, M. Salwa, Łódź 2011, s. 265-275.

¹⁰ R. Assunto, *Il giardinaggio come operazione filosofica*, (w:) *Paradisi ritrovati. Esperienze e proposte per il governo del paesaggio e del giardino*, a cura di M. Cunico, D. Luciani, Treviso-Milano 1991, s. 7-12.

uznają, że ogród to miejsce epifanii ludzkiej egzystencji w naturze, albo wreszcie wtedy, gdy koncentrują się na ekologicznych aspektach ogrodów. Co więcej – i w tym przede wszystkim należy upatrywać znaczenia jego koncepcji – sposób, w jaki Assunto ujmuje zagadnienie powszechnie uznane za konstytutywne dla ogrodu, mianowicie fakt, że w ogrodzie dochodzi do swoistego splotu sztuki i kultury, pod wieloma względami jest najpełniejszy, a zarazem najbardziej otwarty na rozmaite interpretacje.

Trzeba przy tym od razu zaznaczyć, że jego filozofia jest celowo anachroniczna (Assunto niemal nie odwołuje się do panteonu filozofów 2. połowy XX wieku; najchętniej korzysta z dorobku np. M. Horkheimera czy J. Ortegi y Gasset), czego wyrazem jest jej swoisty esencjalizm czy też język spod znaku niemieckiej filozofii idealistycznej, do której bezustannie się odwołuje (I. Kant, G.W.F. Hegel, G.W. Fichte, F.W.J. Schelling, F. Schiller, A. W. Schlegel). Notabene, zainteresowanie estetyką XVIII wieku, zwłaszcza niemiecką, wypływa u niego również z faktu, że – jak sam zauważa – to nie kto inny, tylko Kant i filozofowie niemieccy nadali ogrodowi wymiar filozoficzny, tzn. uczynili zeń filozoficzny problem, próbując osadzić ogrody w dziedzinie sztuki, a przez to traktując je jako miejsce sprzyjające filozoficznej refleksji nad relacją człowiek / natura¹¹.

Ponadto, filozofia ta naznaczona jest romantyczną wizją natury, zaczerpniętą również od niemieckich poetów (F. Hölderlin, R. M. Rilke) i włoskich (G. Leopardi), a przy tym wszystkim stanowi mieszaninę utopijnej wizji świata z praktycznym nastawieniem (Assunto nie stroni od dawania praktycznych rad, w czym zresztą objawia się jego publicystyczne zacięcie). Wyżej wymienione cechy – do których należałoby dodać jeszcze wrażliwość na historyczną materię (Assunto doskonale zna historyczne ogrody i literaturę na ich temat, od traktatów po poezję) – powodują, że dla jego koncepcji trudno znaleźć jakikolwiek odpowiednik, i czynią z niej zjawisko osobne. Z tego względu trudno wskazać inne źródła jego refleksji niż filozofia XVIII i XIX w., zaś jeśli chodzi o myśl wieku XX, to – z nielicznymi wyjątkami – można wskazywać właściwie wyłącznie na paralele.

Mimo walorów proponowanej „filozofii ogrodu” poza granicami Włoch myśl Assunto pozostaje mało znana¹². Tym bardziej zasługuje więc na to,

¹¹ Kwestia ta została szczegółowo opracowana: M.G. Lee, *The German „Mittelweg”: garden theory and philosophy in the time of Kant*, New York 2007.

¹² Obok wspomnianej (zob. przyp. 9) antologii francuskiej i artykułów w języku angielskim francuskim (zob. przyp. 7), istnieją także przekłady na język rumuński; jeden z tekstów Assunta ukazał się w „Studiach Estetycznych”: *Le paysage comme objet esthétique et le rapport de l’homme avec la nature*, t. 4, 1967, s. 337-349; ostatnio także ukazał się: R. Assunto, *Natura jako krajobraz i wolność człowieka*, przeł. M. Salwa, (w:) *Krajobra-*

by przynajmniej skrótowo zaprezentować jego dorobek polskiemu czytelnikowi. Ponadto, w literaturze polskiej brak też filozoficznych ujęć problematyki ogrodu i nawet jeśli opracowania dotyczą zagadnień teoretycznych albo też „poezji” ogrodów (D. Lichaczow), to kwestie te są osadzone albo w kontekście historycznym, albo w kontekście architektury krajobrazu, bardzo rzadko zaś – estetyki jako takiej¹³.

OGRÓD JAKO IDEA

Swoją filozofię Assunto nazywał estetyzmem spekulatywnym. Miała to być filozofia, która uprawia teorię dla teorii, a nie ze względów praktycznych, ponieważ – zdaniem Assunta – to życie jest ufundowane na myśli, a nie odwrotnie. Dokładniej zaś rzecz ujmując, Assunto badał idee piękna, widząc w niej ideę nadającą sens rzeczywistości¹⁴. Idea estetyzmu spekulatywnego wypływa z wyżej wymienionych inspiracji filozoficznych, co z kolei tłumaczy predylekcję jej autora do ujmowania relacji sztuka / natura w kategoriach dialektyki, *Aufhebung* i zapośredniczenia, do opisywania ogrodu jako obiektywizującej się myśli, a zarazem jako zsubiektywizowanej rzeczywistości czy też jako miejsca, w którym Podmiot się uzewnętrznia, a Przedmiot – interioryzuje. Zrozumiała też staje się kantowska w charakterze koncepcja piękna: piękne jest to, co podoba się bezinteresownie i co jest traktowane jako cel sam w sobie. Estetyzm spekulatywny zasadza się także na przekonaniu, że piękno (estetyka) łączy się z prawdą (logiką) i dobrem (etyką), które to przekonanie Assunto przejął z kolei z *Najstarszego programu systemu idealizmu niemieckiego*. Na czym więc polega ów estetyzm spekulatywny w odniesieniu do ogrodu?

Spekulować filozoficznie na temat ogrodu – pisze Assunto – to szukać odpowiedzi na pytanie „czym jest ogród?": nie ten czy tamten ogród, ale ogród w swej istocie, ogród pod względem tego, co powoduje, że ogrodem jest każdy ogród, w którym zdarza się nam bywać; może to być ogród malowniczy albo krajobrazowy; ogród zachodni albo ogród wschodni; ogród gotycki, renesansowy bądź barokowy;

zy. *Antologia tekstów*, red. i oprac. B. Frydryczak, D. Angutek, Poznań 2014, s. 205-213; w przygotowaniu jest także polska antologia jego tekstów (wybór M. Salwa).

¹³ Por. M. Gołaszewska, *Estetyczne przeżycie ogrodu*, (w:) eadem, *Estetyka możliwości. Eseje filozoficzne*, Kraków 2005, s. 195-215.

¹⁴ R. Assunto, *Ipotesi per un estetismo speculativo* (fragm. niepublikowany), cyt. za: M. Pontesilli, *Metafisica ed estetica nel pensiero di Rosario Assunto* (niepublikowana praca magisterska, 1997/98; promotor: prof. Gennaro Sasso, Università degli Studi di Roma „La Sapienza”), s. 273.

ogród, w którym rośliny rosną swobodnie bądź ogród, którego wygląd został nadany nożycami posłusznymi *ars topiaria*¹⁵.

Definiując zaś ogród, Assunto przyjmuje perspektywę platońską:

Naszym zamiarem jest (...) zaproponowanie ontologii ogrodu. I by pozostać mu wiernym powinniśmy teraz skrótowo zarysować jedną, ogólną ideę Ogrodu, winniśmy naszkicować Teorię Ogrodu, na chwilę abstrahując od praktyki, w której się ona realizuje i ucieleśnia¹⁶.

Jednym słowem, tym, co interesuje Assunta, jest pojęcie ogrodu, które urzeczywistnia się w ogrodach nie tylko realnych, ale także tych obecnych jedynie na kartach literatury. Szeroko pojęta literatura, którą Assunto zna świetnie – od starożytności po współczesność, od traktatów technicznych po poezję – pozwala, jego zdaniem, zrozumieć istotę ogrodu. Albowiem choć świadectwa literackie odnoszą się często do konkretnych miejsc, chwil i są zapisem jednorazowych doświadczeń określonych osób, to jednak niezmiennie odnoszą się do jednej i tej samej idei ogrodu. Podobnie też jedną i tę samą ideę realizują wszystkie ogrody. Z tego też względu filozof wypowiada się np. przeciwko radykalnemu przeciwstawianiu ogrodów tzw. francuskich ogrodom tzw. angielskim – choć różnią się one stylistycznie i są wyrazem rozmaitych wizji przyrody, świata, interesów itd., to zarazem odnoszą się do jednej i tej samej idei¹⁷.

Idea ogrodu, o której tu mowa, musi – zdaniem Assunta – przyświecać zarówno twórcom ogrodów, ich użytkownikom, jak również ludziom doglądającym ich. W innym razie, jak podkreśla, dane miejsce nie jest traktowane jako ogród, ale np. jako „przestrzeń zielona”. Innymi słowy, Assunta interesuje to, co można by nazwać warunkami „bycia ogrodem” zarówno od strony „bytowej”, jak i „poznawczej”.

Taka platonizująca koncepcja, siłą rzeczy, ma charakter esencjalistyczny. Choć idea ogrodu (będąca dla Assunta swego rodzaju kulturowym powszechnikiem, tzn. mająca charakter transhistoryczny i transkulturowy) jest po platońsku niezmienna, to zarazem uzyskuje rozmaite historyczne wcielenia, ponieważ każda epoka wypracowuje własną poetykę:

Owe poetyki zaś to schematyzacje – ośmieliłbym się nawet nazwać je transcendentnymi – w ramach których idea ogrodu, teoria, dopasowuje się do różnych

¹⁵ R. Assunto, *Filosofia del giardino e filosofia nel giardino*, (w:) idem, *Filosofia del giardino e filosofia nel giardino*, Roma 1981, s. 14; wszystkie fragmenty podaję w tłumaczeniu własnym – M. S.

¹⁶ Idem, *Ontologia e teleologia del giardino*, Milano 1994, s. 28.

¹⁷ *Notabene*, dostarcza także ściśle historycznych argumentów przeciwko takiemu przeciwstawieniu.

okoliczności historyczno-kulturowych; te zaś w ramach owych poetyk ogrodów dopasowują się do idei urzeczywistnionych w tych poetykach¹⁸.

Poetyki ogrodów to zatem schematy pośredniczące między ideą ogrodu a rzeczywistymi ogrodami, to ogólne ramy – wyznaczone tyleż gustem, co ideą natury – określające, czym ma być ogród, tzn. jak ma wyglądać i jak należy go doświadczać i interpretować:

Możemy więc – pisze – uznać poetyki za pośredników między bytem a egzystencją, ideą a rzeczywistością – między Ogrodem w samym sobie i dla siebie samego a, powiedzmy, ogrodem Boboli, ogrodem w Casercie albo w Blenheim, stanowiącymi praktyczne jego realizacje, w których Idea urzeczywistnia się dopasowując się do realiów czasów, miejsc i kultur za pośrednictwem poetyki – odpowiednio – ogrodu manierystycznego, barokowego i angielskiego¹⁹.

W podobny też sposób Assunto pojmuje krajobraz, którego wcieleniem jest, jego zdaniem, właśnie ogród. To bowiem, co go interesuje w *Krajobrazie i estetyce*, to nie tyle konkretne krajobrazy – choć to ich dobro leży mu na sercu – lecz „krajobraz, który – nieco na wyrost – można nazwać *transcendentalnym*; chodzi tu o ideę krajobrazu leżącą u podstaw wszelkiego możliwego doświadczenia rzeczywistego krajobrazu”²⁰.

Swoistości ogrodu, wyznaczającej zarazem jego istotę, upatruje on w fakcie, że w jego granicach zawiązuje się szczególna relacja między człowiekiem i naturą. Owa relacja ma w pierwszym rzędzie charakter estetyczny, w drugiej kolejności (choć o kolejności można tu mówić jedynie w sensie logicznym) relacja ta ma charakter etyczny. Relację tę Assunto opisuje zaś językiem zaczerpniętym od (neo)platoników i Kanta: w ogrodzie człowiek bezinteresownie kontempluje naturę i traktuje ją jak cel sam w sobie; w podobny też sposób odnosi się tam do innych ludzi. Ogród zatem to miejsce, w którym dochodzi do pojednania z naturą, do ustanowienia „szczęśliwego związku” z nią, a mówiąc inaczej, do odzyskania raj u utraconego. To jedynie w ogrodzie człowiek odzyskuje swoją pełnię i może urzeczywistnić swoje człowieczeństwo zarówno względem innych, jak i względem siebie samego i przyrody. Rzecz jasna, zgodnie z tym, co zostało zaznaczone wyżej, owa estetyczno-etyczna relacja człowiek / natura przybiera rozmaite historyczne wcielenia. Niemniej, jej istota pozostaje niezmienna.

Można w tym miejscu uczynić dwie uwagi. Po pierwsze, Assunto wydobywa na jaw i próbuje uporać się z założeniem, które milcząco przyjmują badacze ogrodów. Uprawianie historii ogrodów jest bowiem możliwe

¹⁸ Assunto, *Ontologia e teleologia...*, s. 27.

¹⁹ Loc. cit.

²⁰ Idem, *Il paesaggio e l'estetica*, Palermo 2005, s. 20.

tylko wtedy, gdy założy się, że kolejne ogrody i teorie ogrodnictwa można ze sobą jakoś powiązać, ponieważ łączy je coś więcej aniżeli tylko nomenklatura odnosząca się do kolejnych realizacji. Ów wspólny element, ów – by tak rzec – wspólny mianownik (czyli to, co Assunto nazywa „idea Ogrodu”) znajduje wyraz w rozmaitych przyjmowanych definicjach ogrodów, które – podobnie jak ujęcie włoskiego filozofa – mają być na tyle wąskie, by pozwolić wyodrębnić pewne miejsca *qua* ogrody, a z drugiej – na tyle szerokie, by uwzględniać ich różnorodność. Innymi słowy, to właśnie fakt, że różnorodna historyczna treść – tak różnaita, że skłania niektórych do twierdzenia, że ogrodu nie da się zdefiniować, tzn. nie da się uchwycić jego istotny, i że co najwyżej można mówić o Wittgensteinowskim podobieństwie łączącym poszczególne realizacje – jest zawsze ujmowana w te same ramy, pozwala mówić o historii ogrodów, co dla Assunta oznacza: historii realizacji pojęcia ogrodu. Po drugie, myśl Assunta, że do istoty ogrodu należy szczególny splot sztuki i natury, owocujący „rajskim” otoczeniem, nie odbiega od powszechnie podzielanego przekonania, ugruntowanego przeważnie w historycznych tekstach i ikonografii, tyle że zostaje ona wyrażona językiem filozofii platońsko-kantowskiej.

LOGIKA OGRODU

Wprost nawiązując do tradycji filozofii idealistycznej, autor *Ontologii i teleologii ogrodu* stwierdza:

Prawdą zawartą w pięknie ogrodu jest to, że jest on obrazem, który jest zarazem naturą i myślą: naturą jako obrazem myśli i myślą jako obrazem natury. W tej identyczności natury i myśli, jaką jest ogród, życie, rozkoszujące się ogrodem jako naturą ukształtowaną przez sztukę (kolorami, światłami, zapachami, śpiewem ptaków, melodyjnym pluskiem fontann i potężnym hukiem kaskad) utożsamia się z myślą, przez sztukę wytworzoną jako obraz, w swym wiecznym trwaniu nietknięty nieodwracalnym upływem dni i lat. Jest to trwały obraz, w którym nabierają nieskończonego wymiaru kształty natury, uwolnione od przemijalności, która jest konstytutywna dla ich zmysłowej materialności²¹.

Ogród jest zatem miejscem, w którym to, co idealne, utożsamia się z tym, co realne (subiektywność się obiektywizuje, obiektywność się subiektywizuje). Jest to bowiem dzieło, u którego podstawy leży określona idea natury (rzeczywistości), która to idea zostaje zrealizowana w rzeczywistości (naturze). Ogrody zatem stanowią urzeczywistnienie idealnej natury:

²¹ Idem, *Filosofia del giardino...*, s. 29.

Przez ogrodnictwo możemy i winniśmy rozumieć wyłącznie sztukę sztucznego tworzenia krajobrazu naturalnego, w którym zbiegają się wszystkie uroki natury, takie, jakimi widzi je dana kultura czy cywilizacja²².

Idea, myśl jest niezmienna i nieprzemijalna, natomiast rzeczywistość – natura, która jest kształtowana tak, by jej odpowiadała – jest zmienna i przemijalna. W ogrodzie dochodzi zatem do napięcia między trwaniem (zagwarantowanym koncepcją ogrodu, tj. zamysłem, projektem) i przemijaniem, między nieskończonością i skończonością (wynikającą z nietrwałej biologicznej materii). Oto jeden z głównych motywów myśli Assunta, który, istotnie, pozwala w nim widzieć filozofa ujmującego w teoretyczne ramy jeden z głównych problemów związanych z zagadnieniami restauracji i konserwacji ogrodów: jak restaurować dzieła, których trwałym „elementem” jest jedynie projekt?²³ Kształt owej relacji między trwaniem i zmiennością jest także czynnikiem, który wyznacza dwie odmienne poetyki ogrodów:

Ogród – pisze – wytwarza jedność istnienia i następstwa zgodnie z dwiema odmiennymi poetykami. Jedna to poetyka naturalistyczna (malownicza, krajobrazowa) – następowanie po sobie co i raz powracających pór roku wraz ze zmianami, które owo następowanie za sobą pociąga w wyglądach natury, to następstwo jako obraz istnienia; druga poetyka to poetyka ogrodu architektonicznego (plastycznego): zimozielone rośliny, partery, cisowe żywopłoty przedstawiają z kolei następstwo w istnieniu, które wiecznie pozostaje takie samo; one same nie zmieniają się, zmienia się jedynie światło, które wraz z upływem miesięcy, raz ożywia a raz tłumi ich odcienie i barwy²⁴.

Ogrody krajobrazowe ukazują zatem naturę jako zmienną, lecz w swej zmienności niezmienną, tymczasem ogrody architektoniczne ukazują na-

²² Idem, *Il paesaggio come oggetto estetico e la relazione dell'uomo con la natura*, (w:) *La natura tra Oriente e Occidente*, s. 18-19.

²³ We Włoszech wywiązała się duża debata związana z uchwaleniem Karty Florencyj (1981); sprzeciw włoskich historyków i konserwatorów wzbudziło m.in. niedocenienie roli natury w ogrodzie przez specjalistów francuskich i koncepcja autentyczności ogrodu, pomijająca aspekt trwania ogrodu w czasie; na ten temat zob.: *Tutela dei giardini storici. Bilanci e prospettive*, a cura di V. Cazzato, (Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Ufficio Studi), Roma 1989 (wprowadzenie: R. Assunto); *Giardini storici. A 25 anni dalle Carte di Firenze: esperienze e prospettive*, a cura di L.S. Pelisetti, L. Scazzosi, Milano 2009; notabene jest to problematyka niemal nieporuszana w polskiej literaturze przedmiotu (np. L. Majdecki, *Ochrona i konserwacja zabytkowych założen ogrodowych*, Warszawa 1993; D. Sikora, *Konserwacja ogrodów regularnych XVII i XVIII w.*, Warszawa SGGW, 2011); zajmuje się nią za to M. Szafrńska, *O związkach teorii konserwacji ogrodów z pewnymi myślami naszych czasów*, (w:) *Hortus vitae. Księga pamiątkowa dedykowana Andrzejowi Michałowskiemu*, red. M. Arszynski et al., Warszawa 2001, s. 263-266 (notabene Szafrńska przywołuje Assunta).

²⁴ Assunto, *Filosofia del giardino*, s. 31.

turę jako niezmienną mimo zachodzących w niej zmian. Te dwie poetyki ogrodowe wyrażają zatem dwie odmienne filozofie natury, zarazem jednak stanowią wyraz dwóch odmiennych filozofii sztuki:

Jest to sztuka, która raz jest interpretowana i wychwalana jako wolność *w naturze*, wolność nakładająca prawa *na naturę* (ogród francuski, architektoniczny), a raz jest utożsamiana z ideałem piękna jako wolności *natury*, z *obrazem* naturalnej spontaniczności, nawet jeśli obraz ten otrzymuje się dzięki sztuce²⁵.

Ogród to zatem – jak stwierdza Assunto – filozofia natury-jako-sztuki i filozofia sztuki-jako-natury. Z jednej strony, mamy do czynienia z filozofią sztuki, wydobywającą niezmiennność, ponadczasowość natury, z drugiej – z filozofią sztuki, która wydobywa dynamiczność życia natury.

Tym samym, dochodzimy do fundamentalnej definicji ogrodu proponowanej przez Assunta: ogród to sztuka jako natura i natura jako sztuka (*natura come arte e arte come natura*). Definicja ta odnosi się w takim samym stopniu do ogrodów architektonicznych, co krajobrazowych – każdy ogród jest wytworem sztuki i każdy zawiera naturę. W każdym też dochodzi do napięcia między trwaniem, nieskończoną obecnością a przemianami, chwilowością, tj. obecnością skończoną. W każdym też właśnie wskutek napięcia między trwaniem a efemerycznością nieskończoność wnika w skończoność, przez co nadaje skończoności nieskończony wymiar, co z kolei każe myśleć o ogrodach jako metaprzestrzeniach.

ESTETYKA OGRODU

Dla Assunta ogród „to przestrzeń absolutnie *inna* od przestrzeni, które nasza codzienność konsumuje, konsumując w nich sama siebie”²⁶. Owa odmienność powoduje, że ogród – podobnie jak krajobraz – Assunto wiąże z ideą metaprzestrzeni. Chodzi zatem tu o przestrzeń, której przysługuje pewien naddatek wynikający z faktu, że nie jest ona wyłącznie czystą rozciągłością, którą można zmierzyć i wyrazić ilościowo, lecz jest także uposażona jakościowo²⁷. Ów jakościowy wymiar Assunto wiąże przede wszystkim z faktem, że w ogrodach objawia się nieskończoność pod po-

²⁵ Idem, *La natura esteticamente dialettizzata*, (w:) idem, *Il parterre e i ghiacciai*, Palermo 1984, s. 78.

²⁶ Assunto, *Ontologia e teleologia...*, s. 23; można zauważyć tu pewne podobieństwo do koncepcji heterotopii Michela Foucaulta (H. Brunon, *Avant-propos*, (w:) *Retour au jardin...*, s. 24).

²⁷ Można się zastanowić, czy w takim układzie koncepcja metaprzestrzeni nie odpowiada koncepcji miejsca, rozmaicie formułowanej na gruncie fenomenologii czy geografii humanistycznej.

stacją (nie)zmienną natury. W tym sensie ogrody są dla niego rezerwami nieskończoności, zaś ich niszczenie – którego był świadkiem i któremu tak gorąco się przeciwstawiał – stanowi ostateczny wyraz współczesnej tragedii kultury, która wraz z industrializacją całkowicie pogrzyżyła się w czysto ilościowej skończoności. Świat przemysłowy nie jest też zdolny tworzyć ogrodów, co najwyżej jest w stanie wyznaczać „zielone przestrzenie”²⁸. Dla Assunta, mimo pozornego podobieństwa do ogrodów zielone przestrzenie jako ze swej istoty sprowadzone wyłącznie do wymiaru utylitarne nie mają jednak charakteru jakościowego. Można to dobrze zaobserwować na przykładzie zieleni (natury) obecnej tak w ogrodach, jak i przestrzeniach zielonych:

W słowie *wirydarz* odniesienie do koloru i do całego jego bagażu symbolicznych znaczeń (...) nie było przymiotnikowym określeniem, nad którym by dominowała mierzalność, a zatem ilościowość właściwa rzeczownikowi (przestrzeni), lecz należało do samego rzeczownika, wskutek czego tym, co się liczyło, była zieloność, a nie geometryczne pojęcie przestrzeni. Kiedy mowa o przestrzeni zielonej, przeciwnie, jakość (zieleni) jest atrybutem powierzchni ilościowo policzalnej, tj. przestrzeni. Wskutek potraktowania jakości jako atrybutu tego, co ilościowe, podkreśla się utylitarystyczny wymiar natury i jej stosunku do człowieka²⁹.

Zarazem jednak, jak zauważa Assunto, ogrody mają wszystkie cechy przestrzeni zielonych – jako metaprzestrzenie są przestrzeniami – tzn. mogą np. służyć zdrowiu i ekologii, ale zarazem zawierają w sobie coś więcej, coś, co wynosi je na wyższy poziom. Owym naddatkiem jest, rzecz jasna, piękno (dodajmy: piękno rozmaicie pojmowane i krystalizujące się w formach renesansowych, barokowych, romantycznych itd.). Piękno ogrodów, stanowiące dla Assunto ich immanentny składnik, powoduje z kolei, że właściwą postawą względem nich jest postawa kontemplacyjna:

(...) o ile ogrodem rozkoszujemy się jako dziełem sztuki, tzn. rozkoszujemy się nim pograżeni w żyjącej kontemplacji, która może mieć jednak charakter działania, o tyle powinniśmy go osądzać wedle kategorii piękna, tj. jako coś, co jest celem samym w sobie, a nie osądzać go wedle norm zinstrumentalizowanej użyteczności. Z tą ostatnią zaś chciałaby wiązać ogrody terminologia urbanistów i zarządców miast, którzy w ostatnich dziesięcioleciach sprowadzili ogrody do rangi *punktów zieleni, obszarów zielonych czy zielonych przestrzeni*. Miejsca te nie są przeznaczone do kontemplacji, lecz do tzw. *spędzania wolnego czasu*. Bywa też, że ich istnienie uzasadnione jest jedynie pobudkami higieniczno-ekologicznymi³⁰.

²⁸ Assunto nie jest odosobniony w takim pojmowanie terenów zielonych, por. D. le Dantec, J.-P. le Dantec, *Le roman des jardins de France. Leur histoire*, Paris 1998.

²⁹ Assunto, *Ontologia e teleologia...*, s. 109.

³⁰ Idem, *Il giardino come filosofia della natura e della storia, (w:) Il giardino come labirinto della storia*, Palermo 1984, s. 11.

Choć Assunto w tradycyjny sposób łączy piękno i bezinteresowną kontemplację, to zarazem związaną z nimi estetyczność ogrodów opisuje w taki sposób, że wychodzi z XVIII-wiecznego cienia.

(...) ogród – pisze bowiem – który jest miejscem absolutnie *innym*, odmiennym od otaczających go przestrzeni, jest miejscem, gdzie kontemplowanie faktu, że żyje się w nim i *przeżywa go*, wynosi nas ponad przygodną i prozaiczną codzienność³¹.

O jakości ogrodów (metaprzestrzeni) będących tym w stosunku do przestrzeni, czym poezja jest wobec prozy, stanowi więc ich – zapożyczając termin od Jana Mukařovskiego – funkcja estetyczna³². Mówiąc inaczej, w ogrodzie zmienia się stosunek człowieka do przyrody. Nie chodzi jednak o to, że z praktycznego staje się on teoretyczny, jakby mógł sugerować używany przez Assunta termin kontemplacja, ale o to, że do wymiaru praktycznego (użytecznego), który nazywa on też po prostu funkcją, dochodzi wymiar estetyczny (reprezentacyjność, według terminologii Assunta), tzn. estetycznej przyjemności zaczyna dostarczać to, z czego w ogrodzie się korzysta³³. Notabene, zdaniem Assunta (w czym pozostaje wierny nowożytnym teoretykom), ogrodnictwo stanowi kulminację rozmaitych technik rolnych (i architektonicznych), w ramach której zmieniają one charakter w tym znaczeniu, że zyskują walor estetyczny. W tym sensie ogród jest przedłużeniem rolnictwa, a zarazem jest czymś innym, chciałoby się powiedzieć, że jest metarolnictwem, co – jak zobaczymy – nie pozostaje bez związku z przeświadczeniem Assunta o ekologicznym wymiarze ogrodów. W ogrodzie zatem na pierwszy plan wychodzi piękno natury, nie tylko natury dzikiej (jak w ogrodach krajobrazowych), ale także natury uprawianej na tradycyjnej wsi, w której funkcja nie zdominowała jeszcze przyrody, przez co ta zachowała swoją estetyczność (ekspresyjność). W krajobrazie rolniczym estetyczność (obecna *in potentia*) nie ma charakteru niezależnego, jaki uzyskuje dzięki ogrodnictwu, wyrastającemu właśnie z rolnictwa. W ogrodzie widoczna staje się więc zwykle „przezroczyta” estetyczność rzeczywistości³⁴. Zarazem jednak,

³¹ Assunto, *Filosofia del giardino...*, s. 27.

³² J. Mukařovsky, *Estetyczna funkcja, norma i wartość jako fakty społeczne*, przeł. J. Baluch, (w:) idem, *Wśród znaków i struktur. Wybór szkiców*, wybór, redakcja i słowo wstępne J. Sławiński, Warszawa 1970, s. 59-60.

³³ Jest to interesujący rys myśli Assunta, pokazujący, w jaki sposób przekracza on tradycję kantowską, co go odróżnia np. od Joachima Rittera, którego tekst *Krajobraz. O postawie estetycznej w społeczeństwie nowoczesnym* Assunto analizuje w książce *Krajobraz i estetyka* (zob. przyp. 9).

³⁴ Gdyby szukać współczesnych paraleli dla tej koncepcji, można by wskazać estetykę codzienności (aesthetics of everyday) (np. Y. Saito, *Everyday aesthetics*, Oxford–New York 2007).

w ogrodach funkcja estetyczna dominuje, tzn. względy praktyczne schodzą na dalszy plan. Pod tym względem architektura krajobrazu różni się od „zwykłej” architektury, w której wymiar estetyczny jedynie towarzyszy funkcji. Zatem, nawet jeśli rośliny w ogrodzie mogą być i są użyteczne, to ich wartość wypływa nie z ich użyteczności, lecz z ich piękna. Jeśli więc rośliny w ogrodzie mogą np. dawać owoce, a przez to mogą pełnić taką samą funkcję, jaką pełnią poza ogrodem, to zarazem uprawia się je ze względu na ich piękno (reprezentacyjność), a nie na produkcję i konsumpcję (funkcję). W tym znaczeniu piękno w ogrodzie wchłania użyteczność, czy też – jak pisze Assunto – znosi ją w sensie heglowskiego *Aufhebung*.

Ogród jest więc miejscem „żyjącej kontemplacji”, w którym natura zostaje przemieniona w przedmiot kontemplacji, tzn. w naturę będącą celem samym w sobie. Ponadto, człowiek kontemplując naturę zarazem kontempluje samego siebie w akcie kontemplacji. W tym sensie przemianie ulega również człowiek, który z podmiotu wykorzystującego przedmiot niezależny od niego, a przez to przedmiot, w stosunku do którego nie ma żadnych zobowiązań, przeistacza się w podmiot rozpoznający się w naturze, tzn. w podmiot, który rozpoznaje w sobie naturę jako cel sam w sobie, a przez to rozpoznaje siebie w zewnętrznej wobec siebie naturze, dzięki czemu zaczyna odczuwać z nią więź.

Kontemplacji, o której pisze Assunto, nie należy jednak rozumieć w wąskim sensie, ponieważ – jak zaznacza – może mieć ona charakter działania. Tak więc kontemplowanie ogrodu to nie tylko oglądanie go z dystansu, lecz wszelkie działanie, od spacerowania po uprawę roślin (Assunto kładzie bardzo silny nacisk na polisensoryczność oraz na to, że przebywanie w ogrodzie to życie w ogrodzie, czyli inaczej mówiąc, bycie zanurzonym w nim). Ludzkie działanie w ogrodzie nie różni się zatem co do swej istoty od działań podejmowanych przez człowieka poza nim. Różnica między nimi ma charakter jakościowy, gdyż w ogrodzie działanie nabiera charakteru estetycznego i wywołuje poczucie „zadowolenia z istnienia”³⁵.

ETYKA OGRODU

Zmiana postawy człowieka względem otaczającej go natury, natury w sobie i w innych ludziach, o której dotąd była mowa w kontekście estetyki, wpisuje również ogrody w obszar etyki. Dla Assunto etyka ogrodu

³⁵ Assunto, *Ontologia e teleologia...*, s. 127; nie sposób nie dostrzec tu podobieństwa do propozycji estetyki „zaangażowania” Arnolda Berleanta, który doświadczenie estetyczne pojmuje jako osiągnięcie swoistej pełni i zaspokojenia, zob. A. Berleant, *Aesthetic Function*, (w:) *Phenomenology and Natural Existence*, ed. D.M. Riepe, New York 1973, s. 183–93.

zasadza się na jego jednostkowości – każdy ogród jest niepowtarzalny, ponieważ znajduje się w niepowtarzalnym krajobrazie i składa się z niepowtarzalnych „jednostek”. Inspiracją dla rozważań o niepowtarzalności, indywidualności, jednostkowości ogrodów jest dla Assunto wydarzenie, które miało miejsce w ogrodzie i którego głównym bohaterem był Gottfried Wilhelm Leibniz:

Pewnego sierpniowego dnia 1695 r. w alejach niewiele wcześniej ukończonego ogrodu zamkowego w Herrenhausen, rezydencji elektorów hanowerskich (ogród był dziełem francuskiego ogrodnika Charbonniera, ucznia Le Nôtre'a) alejami ogrodowymi przechadzała się elektorowa Zofia Charlotta, której towarzyszyli radca dworu Alvensleben oraz Gottfried Wilhelm Leibniz. Filozof wykladał pewne zagadnienie obecne w jego filozofii, które z czasem miał podjąć romantyzm (a wcześniej Kant), polemizując z matematyzującym racjonalizmem. Chodziło o nieredukowalną wielość jednostkowych bytów, z których żaden nie jest taki sam jak inne, tak jak na żadnej roślinie nie rosną dwa liście, które byłyby pod każdym względem identyczne (w tej kwestii Leibniz rzucił wyzwanie Alvenslebenowi, który – po tym, jak sprawdził, że tak właśnie jest – musiał uznać swoją porażkę)³⁶.

Każdy ogród jest zatem niepowtarzalną monadą złożoną z innych niepowtarzalnych monad, różniących się od siebie jakościowo. W rezultacie, nie ma mowy o traktowaniu ich jak jednostek wchodzących w skład niezróżnicowanej masy, tak jak – zdaniem Assunta – traktuje się przestrzenie zielone i to, z czego się one składają. Owa jednostkowość ogrodów i ich elementów powoduje też, że cechują się one indywidualną wolnością – każda jest celem samym w sobie. Oto na jakiej zasadzie za sprawą człowieka natura, nieprzystająca być naturą, tzn. wciąż podlegająca prawom przyczynowym, zostaje wyniesiona do sfery wolności. Nie oznacza to bynajmniej anarchii, wręcz przeciwnie:

(...) z etycznego punktu ogród jawi się jako miejsce wolności. Jest tak dlatego, że w ogrodzie złożoność i różnorodność drzew, roślin, kwiatów, elementów rzeźbiarskich, hydraulicznych, architektonicznych zostaje dowartościowana przez nadawanie im formy, czyli działanie, które nie pomniejszając szczególności żadnej z tych złożonych całości, a wręcz przeciwnie – podkreślając ją, harmonizuje ze sobą w jedności totalnej formy wiele odmiennych od siebie jednostek składających się na ową całość [ogród]³⁷.

Tak więc, zakładanie i uprawianie ogrodów, a także właściwe życie w ogrodzie ma, dla włoskiego filozofa, wymiar etyczny, wynikający z samej idei ogrodu (co skądinąd także odpowiada długiej tradycji myślenia

³⁶ Assunto, *Natura esteticamente dialettizzata*, s. 63.

³⁷ Idem, *Filosofia del giardino...*, s. 22.

o ogrodach, idącej w parze z toposem ogrodu jako raju). Ogród jako taki stanowi zatem miejsce, w którym realizuje się projekt bez mała polityczny:

Za sprawą kontemplacyjnej rozkoszy, jaką daje [to] miejsce, dzięki poczuciu jego piękna, wolność, do której wychowuje ogród, to wolność każdego człowieka pojęta jako warunek i granica wolności wszystkich ludzi. Z tej racji ogród promuje prawdziwą demokrację, demokrację jednostek zasadzającą się na kantowskim imperatywie, nakazującym traktowanie człowieczeństwa w nas samych i w innych jako cel, a nie jako środek i postępowanie według takiej zasady, która powinna stać się powszechnym prawem natury³⁸.

Ogród zatem oferuje model szczególnej wolności – wolności jednostkowej, dla której w umasowionym świecie nie ma miejsca. Widać to, zdaniem Assunta, na przykładzie kultury masowej i jej rozrywek, ale także na przykładzie masowej hodowli zwierząt, które pozbawione są swej indywidualności, przez co są denaturalizowane i zamieniane w maszyny produkujące substancje potrzebne konsumentom. Ogród, sytuujący się na antypodach konsumpcji, stanowi miejsce, w którym człowiek masowy może odebrać estetyczne wychowanie, dzięki czemu „pogłębi swoją kulturę, udoskonalili odczuwanie, myślenie, powściągliwość”:

(...) ogród to cel i środek zarazem tego, co Schiller (który był m.in. teoretykiem ogrodnictwa jako sztuki) nazwał estetycznym wychowaniem, które *daje wolność za pomocą wolności*. Rzecz jasna, nie jest to wolność *wyzwalająca*, o jakiej myślał ci, którzy uważają, że ludzie odwiedzający ogrody mogą zachowywać się, jak im się żywnie podoba, nie mając względów dla innych³⁹.

Oto kolejna różnica dzieląca ogrody od przestrzeni zielonych.

OGRÓD I EKOLOGIA

Bezinteresowna postawa i traktowanie natury jako celu samego w sobie, wyznaczające etyczny stosunek do natury, to nic innego, jak tylko pozostawanie w zgodzie z naturą. W ogrodzie zatem człowiek ani nie podlega przyrodzie (człowiek jest istotą wolną, żyje w świecie celów, nieograniczony do świata przyrodniczej konieczności), ani nad nią nie dominuje, arbitralnie podporządkowując ją swym celom. Assunto niejednokrotnie przy tym zaznacza, że stawką w ogrodzie jest wolność człowieka – pod każdym względem jego filozofia ogrodu ma charakter antropocentryczny – ale nie jest to wolność *od* natury, lecz wolność *w* naturze, której

³⁸ Idem, *Ontologia e teleologia...*, s. 38.

³⁹ Loc. cit.

również gwarantuje się wolność w tym sensie, że pozwala jej się funkcjonować zgodnie z jej własnymi prawami. To właśnie do tego rodzaju wolności należy dążyć wszędzie, próbując przekształcić świat w ogród, przewyciężając stechniczowaną wizję świata wcielającą ideał wolności *od* natury. Warto przy tym zauważyć, że – biorąc pod uwagę etyczny wymiar ogrodu – owa przemiana miałaby również charakter polityczny. Tymczasem jednak, jak pisze:

Dramat niszczenia ogrodów to dramat naszej kondycji, czyli kondycji ludzi bez nadziei (pomyślmy o zniszczonych lasach tropikalnych), skazanych na życie w świecie, w którym nie będzie już ani łąk ani lasów, w świecie pełnym fetoru, ogłuszającym i najeżonym fabrykami i rafineriami⁴⁰.

Mamy zatem do czynienia z tym, co wypada nazwać ekologiczną katastrofą⁴¹. Rzeczywistość człowieka przypomina Dantejskie piekło (jak zauważa Assunto, u Dantego piekło ma kolorystykę zdegradowanego środowiska), jednak człowiek może – niczym narrator w *Boskiej komedii* – powrócić do rajskiego ogrodu, tj. „odzyskać naturę jako ontologiczny horyzont, w którym życie staje się żyjącą myślą, a myśl – myślącym życiem”⁴².

Z tej racji ogrody – w tym również ogrody historyczne – jako miejsca, w których człowiek bezinteresownie podchodzi do przyrody, wynosząc ją do sfery wolności, w której jest ona celem samym w sobie (choć zarazem – jak pamiętamy – nie przestaje być sobą, ponieważ wciąż podlega mechanicznym, przyrodniczym koniecznościom, a przez to może praktycznie służyć człowiekowi), okazują się wzorcowe dla ekologicznego myślenia o rzeczywistości. W ostatecznym rozrachunku, jeśli pominiemy kwestie historyczne, z dzisiejszej perspektywy ogrody jawią się w oczach Assunto jako wcielenia ekologicznego ideału natury, który ma korzenie romantyczne, ale poza tym jest na wskroś nowoczesny. Pod tym względem, koncepcja Assunto zbliżona jest do koncepcji Gernota Böhme’a, który – co prawda jedynie w odniesieniu do ogrodów angielskich – pisze (za Ernstem Blochem) o ogrodnictwie jako technice przymierza między człowiekiem i naturą⁴³.

⁴⁰ R. Assunto, *Il restauro dell'idea di giardino e l'armonia dell'uomo e della natura*, (w:) *Restauració de jardins històrics*: 1r Seminari Internacional: Barcelona 24-28 d'abril de 1989, Barcelona 1989, s. 30; tego samego zdania jest np. M. Charageat, *Sztuka ogrodów*, przeł. A. Morawińska, H. Pawlikowska, Warszawa 1978, s. 5-6.

⁴¹ *Notabene* John D. Hunt wiąże rozwój badań nad ogrodami z zainteresowaniem kwestiami ekologicznymi i rozwijającą się „turystyką ogrodową”, dla której przyrodnicze aspekty ogrodów są niezmiernie ważne (Hunt, op. cit., s. 5).

⁴² Assunto, *Il restauro dell'idea di giardino...*, s. 32.

⁴³ G. Böhme, *Znaczenie ogrodu angielskiego i jego teorii dla rozwoju ekologicznej estetyki przyrody*, (w:) idem, *Filozofia i estetyka przyrody w dobie kryzysu środowiska naturalnego*, przeł. J. Merecki, Warszawa 2002, s. 66-80; na ogrody – tyle że wschodnie – jako na

Logika, estetyka i etyka ogrodu to zatem trzy działy filozofii ogrodu, ta zaś łącząc w sobie zarówno filozofię natury, jak i filozofię sztuki (techniki), w ostatecznym rozrachunku okazuje się filozofią ekologii, przez co należy rozumieć filozofię będącą namysłem nad miejscem człowieka w jego środowisku.

Filozofia ta – podobnie jak kontemplacja natury – nie ma przy tym charakteru jedynie refleksji, ponieważ ma także, a wręcz przede wszystkim wymiar czynny. Ogrodnictwo jest działaniem filozoficznym w tym sensie, że „uprawia” ono filozofię natury (jako sztuki) i filozofię sztuki (jako natury)⁴⁴. W tym sensie, każdy, kto „żyje” w ogrodzie, czyli przebywa w nim, uprawia filozofię ogrodu czy też – jak przed chwilą zaznaczyliśmy – filozofię ekologii. Powracamy tym samym do kwestii esencji ogrodu.

Sposób, bowiem, w jaki uprawia się ogród, a zarazem w jaki, na przykład, się go zwiedza, nie jest dobrowolny – jest podyktowany istotą ogrodu, tzn. jego idea. Nie do pomyślenia, dla Assunto, jest więc uprawianie ogrodu niczym przemysłowej plantacji i podobnie nie do pomyślenia jest, by jedyną przyjemnością płynącą z przebywania w ogrodzie była przyjemność np. fizyczna, związana z korzystnym oddziaływaniem natury na człowieka. Tak więc ogrodnictwo to:

[praktyki], których wymiar filozoficzny właśnie dostrzeżliśmy (...). To bowiem, co właśnie z grubsza opisaliśmy, to zespół działań (mających swój początek w rolnictwie i murarstwie), których celem jest opieka nad pięknem ziemi i natury, sprzyjanie mu i ochranianie go na wszelkie sposoby, a co za tym idzie umacnianie szczęśliwego związku człowieka z ziemią, której jest synem i która go żywi, a także związku człowieka z naturą, do której należy jako istota żyjąca, tak jak należą do niej – jako istoty żyjące – biedronka siedmiokropka, biegacz złocisty, ropucha czy gekon. Kiedy mówię *szczęśliwy związek*, mam na myśli związek, który rodzi się razem z pełną zadziwienia kontemplacją (...)⁴⁵.

Warto podkreślić, że w teorii Assunta to estetyka prowadzi do ekologii, a nie odwrotnie⁴⁶. Assunto krytycznie bowiem odnosi się do ruchów zielonych przekonujących do przyjmowania nastawienia ekologicznego za pomocą argumentów mówiących o pożyteczności natury dla człowieka. Tego

przykłady harmonijnego współżycia z naturą patrzą także estetycy, np. A. Berleant, *Nature and habitation in a Chinese Garden*, (w:) idem, *Aesthetics beyond the arts. New and recent essays*, Farnham 2012, s. 131-145.

⁴⁴ Assunto, *Il giardinaggio come operazione filosofica*, s. 7-12.

⁴⁵ Ibidem, s. 10; na zadziwienie jako jeden z elementów estetycznego doświadczania natury wskazuje także R.H. Hepburn, *Wonder*, (w:) idem, *Wonder and Other Essays: Eight Studies in Aesthetics and Neighbouring Fields*, Edinborough 1984), s. 9-35.

⁴⁶ Zob. przyp. 8.

rodzaju argumenty, jego zdaniem, będą zawsze słabsze niż argumenty dowodzące pożytków płynących z dominacji nad naturą. Z tej racji wszelka obrona ekologii musi sytuować się na płaszczyźnie estetyki. Naturę można przy tym chronić i naturą można się opiekować zarówno w skali lokalnej – tj. w skali ogrodu albo krajobrazu – jak i globalnej, jedynie wtedy, gdy będzie się miało na uwadze jej piękno, wtedy, gdy się to piękno na nowo odkryje i doceni.

W estetycznej przyjemności – pisze – jaką daje ogród (która na zasadzie dialektycznej zawiera w sobie korzyści dziś nazywane *ekologicznymi* oraz przyjemność odtwarzania życia) zaiste zdajemy sobie sprawę z faktu, że my i drzewa, my i trawy, kwiaty, ptaki oraz wszystkie zwierzątka mieszkające w ogrodzie jesteście z sobą tożsami⁴⁷.

W tym znaczeniu ekologia polega na traktowaniu świata właśnie jako ogrodu. Nie oznacza to, rzecz jasna, niewykorzystywania dóbr natury – piękno samo w sobie jest bowiem użyteczne, a ponadto zawiera w sobie użyteczność.

Filozofia ogrodu zarysowuje więc wizję ekologii opartej na samoograniczającym się wykorzystywaniu natury i „estetyce opieki”, słowem na idei estetyki zrównoważonego rozwoju⁴⁸:

(...) ogrodnictwo (...) uczy rolnictwo (w epoce uprzemysłowienia wystawione na pokusę uprawiania gospodarki drapieżnej i opartej na wycisku), by szanowało ono integralność przyrody i by nie wykorzystywało jej ani nie niszczyło (chcąc wytwarzać produkty nadliczbowe i nie pasujące do pory roku)⁴⁹.

Filozofia ogrodu ma, koniec końców, cel jednak o wiele szerszy, zawarty w idei samego estetyzmu spekulatywnego. Jej wyrazem jest między innymi tak istotna, zdaniem Assunta, w czasach współczesnych, restauracja dawnych ogrodów. Restaurowanie ogrodów samo w sobie jest więc działaniem filozoficznym, ponieważ restaurując je, restaurujemy ideę ogrodu:

(...) restauracja natury, z jej najważniejszym aspektem – restauracją ogrodów, to nie tylko restauracja estetyczna: estetyka to bowiem wyraz logiki etyki. Estetyczna restauracja ogrodów jako restauracja sztuki jako natury, natury jako sztuki, pragnie wyrażać restaurację dokonywaną na gruncie teorii, tj. chce wyrażać przywrócenie prymatu Logosu nad utylitaryzmem, na gruncie filozofii zaś –

⁴⁷ Assunto, *Il giardino come filosofia della natura e della storia...*, s. 14.

⁴⁸ J.I. Nassauer, *Messy Ecosystems, Orderly Frames*, „Landscape Journals”, 14 (2), 1995: 161-170; eadem, *Cultural sustainability. Aligning Aesthetics and Ecology*, (w:) *Nature, Aesthetics and Environmentalism: from Beauty to Duty*, ed. A. Carlson, S. Lintott, New York 2008, s. 363-379.

⁴⁹ Assunto, *Il giardinaggio come operazione filosofica*, s. 11.

przywrócenie metafizyki wbrew scjentyzmowi i utylitaryzmowi. Etyczna restauracja to z kolei przywrócenie kontemplacji jako fundamentu i ostatecznego kresu *praxis*⁵⁰.

Dla Assunto zatem uzasadnienie konieczności troski o zachowane ogrody i restauracji ogrodów z przeszłości ma charakter metafizyczny, a nie historyczny czy społeczny. Tym bowiem, czego doświadcza człowiek w ogrodzie, są nie tylko wytwory określonych poetyk ogrodowych, ale także i przede wszystkim idea Ogrodu, w której zbiegają się estetyka (piękno), etyka (dobro) i logika (prawda), ustanawiając szczęśliwy związek ze światem.

FILOZOFIA OGRODU – FILOZOFIA W OGRODZIE

Zaproponowaną przez Assunta filozofię ogrodu można krytykować z rozmaitych stron, zwłaszcza mając w pamięci dorobek humanistyki spod znaku poststrukturalizmu czy dekonstrukcji. Można jej zarzucać utopijność i towarzyszącą jej klasowość – ogrody przeważnie są własnością uprzywilejowanych (którym *notabene*, państwo, zdaniem Assunto, powinno pomagać w ich utrzymaniu), a przekonanie, że również doświadczenie ogrodu spoza bramy czy spoza muru ma swoją wartość, uznawać za naiwne⁵¹. I podobnie za naiwne można uznać przywoływanie renesansowych *leges horti* regulujących zachowania w ogrodzie, tj. praw, dzięki którym wszyscy stawali się równi sobie i siebie nawzajem szanowali. Można też wskazywać na to, że Assunto ulega dobrze znanym mitom, np. mitowi radosnego, spokojnego, życia wiejskiego w zgodzie z naturą, który to mit może świadczyć o jego tradycjonalizmie: „dobra” wieś to wieś tradycyjna, zdaje się on bowiem powiadać. Również jego jednoznacznie negatywny stosunek do społeczeństwa masowego może być uznawany za przestarzały⁵². Wreszcie można by zarzucać, że czyni on określone metafizyczne założenia dotyczące kondycji współczesnego człowieka, który wyalienował się od natury, co nieuchronnie musi prowadzić do katastrofy tak kulturalnej, jak i ekologicznej. Przy okazji z kolei przyjmuje on romantyczne w duchu supozycje dotyczące natury, sztuki i relacji między

⁵⁰ Idem, *Il restauro dell'idea di giardino...*, s. 32.

⁵¹ Takie jednak było np. założenie władz Londynu, które twierdziły, że choć do niektórych ogrodów wstęp mogą mieć jedynie właściciele, to jednak emanującą z nich aurą spokoju mogą cieszyć się wszyscy (D. Lowenthal, *The English Landscape*, „Geographical Review”, vol. 54, 1964, nr 3, s. 331).

⁵² Wypada jednak zaznaczyć, że w latach 50. Assunto z dużą dozą optymizmu odnosił się do przemian społecznych i rozwoju gospodarczego we Włoszech (D. Luciani, *Suivre le cheminement d'une pensée: les étapes d'un combat intellectuel*, (w:) *Retour au jardin*, s. 172-185).

nimi (istotnie, wzoruje się w tym m.in. na *Kalliasie* F. Schillera). Na domiar wszystkiego, nawet tam, gdzie pisze o etycznym podejściu do natury, o poczuciu wspólnoty z bytami nie-ludzkimi, Assunto ani na chwilę nie porzuca perspektywy antropocentrycznej.

Z tego wszystkiego Assunto zdawał sobie sprawę, będąc – jak wspomniano – świadom anachroniczności swej koncepcji. Z tego względu jego filozofia może się podobać, ale i drażnić. Nie może jednak ulegać wątpliwości, że jest ona dziełem osoby o głębokiej humanistycznej kulturze, która nie tylko interesowała się ogrodami z czysto intelektualnego punktu widzenia, ale także była estetycznie wrażliwa na ich uroki. Assunto nie był jednak wyłącznie filozofem ogrodów, estetykiem zajmującym się krajobrazami. Był także historykiem, dobrze znającym zarówno historyczne ogrody, jak również literaturę z nimi związaną. W pewnym sensie był nawet przede wszystkim historykiem, ponieważ to dzięki lekturze tekstów i znajomości konkretnych realizacji mógł odpowiedzieć na pytanie „czym jest ogród?”. Tak więc, jeśli kogoś nie przekonuje proponowana przez niego filozofia, to i tak lektura jego tekstów dostarcza ogromnej dawki historycznych wiadomości o tym, jak na przestrzeni wieków myślano o ogrodach i jak je doświadczano (a przynajmniej o tym, jak opisywano tego rodzaju doświadczenie). To zaś zbliża jego myśl do kulturowej historii ogrodów. Co więcej, Assunto – uwzględniając perspektywę historyczną – opisuje (w opinii piszącego te słowa w sposób przekonujący) kwestię relacji między sztuką i naturą, tę drugą traktując – odmiennie niż wspomniane badania kulturowe, ale także większość historyków – jako coś więcej aniżeli „medium” sztuki ogrodowej, w którym kultura od-ciska swoje znaczenia. Tym samym, analizuje on to, co stanowi nie tylko sedno ogrodnictwa, ale także to, co powoduje, że ogrody – jak zauważa J.D. Hunt – są tak wyjątkowe wśród sztuk: najpełniej bowiem odzwierciedlają one kondycję człowieka, łączącego w sobie kulturę i naturę⁵³.

Jak wspomniano we wstępie, filozofia ogrodu Assunta to zjawisko osobne. Na uwagę przy tym zasługuje to, jak wiele wątków, podejmowanych przez innych badaczy, poruszył Assunto niezależnie od nich. Co więcej, jego koncepcja filozoficzna wytrzymuje próbę przełożenia jej na inne języki i osadzenia w innych, nierzadko bardziej współczesnych ujęciach. To zaś oznacza, że w ujęciu włoskiego filozofa aparat pojęciowy sprzed 200 lat nie stracił na aktualności (co z kolei oznacza, że współczesna refleksja nie wykroczyła poza ówczesny horyzont, przynajmniej dotychczas).

⁵³ J.D. Hunt, *Gardens: historical overview*, (w:) *Encyclopedia of Aesthetics*, vol. 2, ed. M. Kelly, Oxford 1998, s. 271-274.

O aktualności filozofii Rosaria Assunta świadczy również fakt, że łączy się ją z takimi dokumentami jak wspomniana już Karta Florencka, będąca całkowicie współczesnym i praktycznym wyrazem teoretycznego ujęcia Assunta i w której czytamy:

Ogród historyczny (...) posiada wartość ogólnospołeczną. (...) jest kompozycją architektoniczną, której materiał podstawowy stanowi roślinność, a więc materiał żywy podlegający zniszczeniu i odrodzeniu. Jego wygląd jest wynikiem stałej równowagi pomiędzy rozwojem i zanikaniem natury zgodnie z rytmem przemijania pór roku, a wolą artysty i umiejętnym działaniem mającym na celu jego utrwalenie. (...) Jako wyraz ścisłego związku pomiędzy cywilizacją i naturą, przeznaczony do rozmyślań i marzeń, ogród jest kosmicznym obrazem świata, „rajem” w etymologicznym znaczeniu tego słowa, lecz równocześnie stanowi on znanie danej kultury, danego stylu, danej epoki, czasem oryginalności jego twórcy⁵⁴.

THE AESTHETICS, ETHICS, AND LOGIC OF THE GARDEN. ROSARIO ASSUNTO'S PHILOSOPHY

Summary

The essay offers a philosophical interpretation of the concept of the garden according to the contemporary Italian aesthetician Rosario Assunto (1915–1994). Assunto systematically developed a philosophical theory focused on the question of the identity of the garden. He was interested in the “idea of the Garden” which, in his opinion, determined historical gardens both at the ontological and epistemological level. He defined the garden in terms of a happy connection of man and nature, based on the aesthetic contemplation of beauty, characteristic of all the gardens regardless of historical differences among them. According to Assunto, gardens are places which combine together aesthetics, ethics, and logic. This combination determines the unique identity of the garden which takes various forms, depending on the individual poetics of their makers, socio-historical realities, taste, and the correspondent ideas of nature. Assunto's starting points are thus historical versions of the garden, descriptive literature, and German philosophy of the turn of the 19th century. For the Italian philosopher, gardens have not only historical and artistic, but also ecological aspects, so that they should be protected and restored. Assunto's theory is a unique proposal which anticipates today's reflection on the topic of gardens, but seems much more satisfactory than many contemporary approaches (A. Berleant, M. Miller, S. Ross).

⁵⁴ IFLA-ICOMOS, *Karta florencka* (1981), za: www.nid.pl [dostęp: 25.06.2015].

BARBARA ARCISZEWSKA, MAKARY GÓRZYŃSKI

URBAN NARRATIVES IN THE AGE OF REVOLUTIONS: EARLY 20th CENTURY IDEAS TO MODERNIZE WARSAW*

INTRODUCTION

At the turn of the twentieth century, Warsaw was the third largest town of the Russian Empire and became a metropolitan city, with approximately 700 000 inhabitants in 1900¹. As Stefan Muthesius has recently demonstrated, it was a moment when broad public concern for architecture and urban planning begun to shape debates about how to take advantage of this rapid development and modernize Warsaw². “Like an adolescent, Warsaw is growing and developing, but we can notice some almost invisible deviations, an unhealthy humpback, morbidly underdeveloped limbs, anemia hidden behind a fleeting blush, and as a consequence we see deficiencies and moral flaws” – this is how Adolf Suligowski (1849–1932), a celebrated Polish lawyer and social activist,

* The preliminary draft of this text was prepared by Makary Górzyński for the tutorial of Prof. Agnieszka Zabłocka-Kos (Institute of Art History, University of Wrocław) in the Collegium Invisibile (academic year 2013/2014). The current version is a result of collaboration between mgr Górzyński and Prof. Barbara Arciszewska in the academic year 2014–2015 (Institute of Art History, University of Warsaw). M. Górzyński wants to thank his co-Author, Prof. Arciszewska and Prof. Zabłocka-Kos for their support during the work on this article. Lange’s ideas have been also presented by Prof. Zabłocka-Kos (*Politische Stadträume in West- und Ostmitteleuropa im langen 19. Jahrhundert im Vergleich*, “Workshop: Politische Architektur in Mitteleuropa im langen 19. Jahrhundert”, 11-12th December 2014, Polnische Akademie der Wissenschaften – Wissenschaftliches Zentrum in Wien,) and M. Górzyński (*Urban Narrative of Political Revolution: Antoni Lange and his 1906 “The Warsaw Dreams” Project*, “The Creative City”, 6th Annual International Conference of PHD Candidates”, 13th May 2015, Department of Art History and Cultural Heritage, Faculty of Arts, University of Ostrava; *Trzecia stolica Imperium. Warszawa przyszłości zimą 1906 roku*, Zjazd wiosenny Collegium Invisibile, 13th June 2015, Warsaw).

¹ S. Kieniewicz, *Warszawa 1795–1918*, Warszawa 1976 (Dzieje Warszawy, 3), p. 185.

² S. Muthesius, *Warsaw’s Poniatowski Viaduct: The World’s First Elevated Urban Expressway*, “Journal Society of Architectural Historians”, 72, 2013, no. 2 (June 2013), pp. 205-220.

described the problems of Warsaw's urban growth³. Suligowski's statement "...today we are facing a great number of unresolved issues" – from the 1903 book "Warsaw and its municipal corporations"⁴ (*Warszawa i jej przedsiębiorstwa miejskie*) – topped a long list of infrastructural needs of the former Polish capital identified by the author, including public schools, hospitals, modern railway stations, libraries, or museums⁵. The potential metropolitan character of Warsaw was problematic⁶.

"I will describe here a non-existent Warsaw, not the present one – but the ideal Warsaw, a possible city, the future Warsaw" – declared Antoni Lange (1861–1929)⁷, a Polish poet, literary critic and social activist at the beginning of his essay "The Warsaw Dreams" ("Marzenia warszawskie"), published in the early 1906 edition of "Świat", a Warsaw weekly illustrated magazine⁸. Lange's ideas will be discussed here as a project of the urban renewal that could have been a remedy for the problems diagnosed by intellectuals like Suligowski. Rooted in contemporary reflection on the urban needs of Warsaw, instead of the present, sickly city, "The Warsaw Dreams" proposed a "Greater Warsaw" (this English term was used explicitly by Lange), a flourishing metropolis and a political centre of the future. In this paper we would like to present his proposal, a vision yet unexplored by architectural historians. Lange's essay was accompanied by nine woodcuts made by the painter Andrzej Zarzycki (1874–1922)⁹. These offered sketchy visualizations of some of the architectural ideas behind "The Warsaw Dreams". We suggest that these essays used architecture and urban space to address several political and social problems relevant to the contemporary inhabitants of Warsaw. We will trace the connections between urban planning initiatives, public in-

³ A. Suligowski, *Warszawa i jej przedsiębiorstwa miejskie*, Warszawa 1903, p. 98.

⁴ Loc. cit.

⁵ Ibidem, p. 97.

⁶ See: P. Martyn, *Enigmatyczna wielkomiejskość Warszawy pocz. XX w. na tle ówczesnego rozkwitu cywilizacji zwanej „metropolitalną” i jej nadchodzącego zaniku*, (in:) *Kultura artystyczna Warszawy XVII–XXI w.*, ed. Z. Michalczyk, A. Pieńkos, M. Wardzyński, Warszawa 2010, pp. 295–311.

⁷ See: biographic entry by M. Podraza-Kwiatkowska, A. Lange, in: *Polski słownik biograficzny*, vol. 16, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971; A. Kasica, *Antoni Lange. Listy zebrane*, Kraków 2013. Among Lange's publications were: *Analfabetyzm i walka z ciemnotą w Królestwie Polskiem*, Warszawa 1906; *O sprzecznościach sprawy żydowskiej*, Warszawa 1911; and science-fiction novels: *W czwartym wymiarze*, *Opowiadania fantastyczne*, (first ed. 1912), Kraków 2003.

⁸ A. Lange, *Marzenia Warszawskie*, „Świat”, 1, part 1: no. 2 (12 Jan. 1906), pp. 40–41; part 2: no. 3 (20 Jan. 1906), pp. 12–14.

⁹ Concerning Andrzej Zarzycki see: J.[?], *Nasi artyści. Andrzej Zarzycki*, „Świat”, 4, no 13 (27. March 1909), p. 8.

vestment in Warsaw and the complicated Russian governance issues hindering the abilities to work out a compromise between the multiethnic population of Polish cities and Imperial officials. In his articles, Suligowski, among many other professionals and intellectuals of Russian ruled Poland, analysed the relationship between the dysfunctional urbanization of Warsaw and issues of municipal governance in this part of the Empire. Discussing Lange's ideas in terms of the emerging urban reform discourse in Warsaw at the turn of the 20th century, we also want to follow Suligowski's lead and consider the problems of urbanization from the perspective of a contemporary political campaign to introduce elective municipal reform in Russian Poland.

In this article, we will use the historical term Polish Kingdom or Russian Poland to name the ten Polish provinces largely located in the basin of the Vistula river, a small part of the historical Polish-Lithuanian Commonwealth in its late 18th – century shape. After partitions by Prussia, Austria and Russia between 1772–1795, they fell under the Russian rule, a status confirmed in 1815¹⁰. Following the unsuccessful Polish insurrections against Russia in 1830–1831 and 1863–1864, the actions of the Russian administration in this relatively new part of the Empire became increasingly oppressive. From the 1870s the Polish Kingdom was known officially as the Vistula region (*Privislinskii krai*) and it was treated as a conquered land, subject to military occupation. It was tied together by enforced russification of its political, administrative and also legal and educational systems¹¹. The focus of this paper will be on the situation after the 1867–70 Russian reforms, when most of the autonomous Polish institutions were abolished. At the same time, a comprehensive liberal municipal reform of 1870, granting Russian towns elective councils and more autonomous powers¹² was not introduced in the Polish provinces. Stefan Kieniewicz, commenting on the realities of Warsaw between 1865–1918, claimed that “almost everything that was done in Warsaw during those fifty years in terms of urban development, improvement of life conditions, political and cultural stimulation of the population – was achieved only through a struggle with officials”¹³. We would like to consider in more detail the results of this political situation

¹⁰ When this semi-dependent state was established during the Vienna Congress of 1815 it was called the “Congress Kingdom Poland”.

¹¹ For detailed historical background see Norman Davies, *God's Playground. A History of Poland*, vol. 2: *1795 to the Present*, New York 2005; *The History of Poland since 1863*, ed. R.F. Leslie, Cambridge 1980; or a popular handbook in Polish: A. Chwalba, *Historia Polski 1795–1918*, Kraków 2001.

¹² L.T. Hutton, *The Reform of City Government in Russia, 1860–1870*, Urbana-Champaign 1972.

¹³ Kieniewicz, op. cit., p. 179.

for urbanization and changes in public architecture and infrastructure. The article discusses connections between problems of 19th – century urban growth and politics of Imperial Russia, which consciously neglected modern urban planning and the needs of the towns in the Polish Kingdom. Our approach considers contemporary urban space as a landscape of modernity and modernization, seen here as the nexus of diverse concerns such as nationalism, industrialization and commercialization of time and space combined with political narratives in the partitioned Poland under foreign rule¹⁴.

The following argument concerns the turbulent years of 1905–1907 Revolution in the Russian Empire. Those outbreaks of violence against the Tsarist regime were also crucial for the society of the Polish Kingdom, where the emergence of mass politics due to the development of political parties and growing social and ethnic tensions stimulated social unrest. Radical changes in Polish nation-building discourses, and the development of politically-backed antisemitism were to follow¹⁵. Although the October Manifesto of Tsar Nicolas II (October 30th 1905) – announcing political liberties and introducing the elective parliamentary system in Russia – was only partially implemented, the revolution set off an avalanche of demands and calls for reforms, which dramatically changed the Warsaw public sphere¹⁶. Focusing on Lange's vision (formulated in 1906)

¹⁴ For the informative discussion on Modernity as a useful concept see: M. Ogborn, *Spaces of Modernity. London's Geographies 1680–1780*, New York 1998, pp. 1-38; B. Arciszewska, *Classicism and Modernity. Architectural Thought in Eighteenth-Century Britain*, Warsaw 2010, pp. 10-32; A. Giddens, Ch. Pierson, *Conversations with Anthony Giddens: Making Sense of Modernity*, Stanford 1998. For discussions on Polish realities at the time compare Tomasz Kizwalter, „Nowatorstwo i rutyna”. *Spółczesność Królestwa Polskiego wobec procesów modernizacji (1840–1863)*, Warszawa 1992; *idem*, *O nowoczesności narodu. Przypadek polski*, Warszawa 1999; A. Walicki, *Poland between East and West. The controversies over self-definition and modernization in partitioned Poland*, Cambridge 1994; J. Jedlicki, *Jakiej cywilizacji Polacy potrzebują. Studia z dziejów idei i wyobraźni XIX wieku*, Warszawa 2002.

¹⁵ Compare: R. Blobaum, *Rewolucja: Russian Poland, 1904–1907*, Ithaca NY 1995. For the recent discussion on those social changes see K. Piskała, W. Marc, *Rewolucja 1905. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2013; M. Rolf, *A Continuum of Crisis? The Kingdom of Poland in the Shadow of Revolution (1905–1915)*, in: *The Russian Revolution of 1905 in Transcultural Perspective. Identities, Peripheries, and the Flow of Ideas*, ed. F. Fischer v. Weikersthal, F. Grüner, S. Hohler, F. Schedewie, R. Utz, Bloomington 2013, pp. 159-174; A. Szwarc, *Rewolucja 1905 roku na ziemiach polskich. Refleksje o historiografii i postawach inteligentnych elit*, „*Artes Liberales. Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Humanistycznej im. Aleksandra Gieysztor*”, 1, 2006, no 1, pp. 25-36.

¹⁶ K. Śmiechowski, *Searching for the better city: urban discourse during the Revolution of 1905 in the Kingdom of Poland*, „*Praktyka Teoretyczna*”, no 3 (13), 2014, DOI 10.14746/pt.2014.3.4 (accessed 14th July, 2015); also Th.N. Weeks, *From assimilation to antisemitism. The „Jewish question” in Poland, 1850–1914*, DeKalb: Northern Illinois University Press, 2006, pp. 129-148.

we examine his wide-ranging proposal of urban reform as a political narrative, a response to the revolutionary days that followed the 1905 strikes and growing turmoil across the Empire. What kind of a political-fiction scenario was offered by Lange in his dreamy narrative about the modernization of Warsaw? What was the role of architecture and urban-scapes in Lange's plan? And how does it address the fears of social unrest and revolt that were traditionally associated with dysfunctional urban space and the lack of moral order it allegedly engendered? By probing these issues, the article discusses the perceptions of urban needs, expressed by the middle class intellectuals and activists of the Polish Kingdom who campaigned to modernize Polish towns according to western-European models¹⁷. Suligowski or Lange were members of a specific social group, the intelligentsia, aiming to play a leading role in politics and culture of the Russian Poland society¹⁸. Before exploring "The Warsaw Dreams", one needs to take account of the historical situation that influenced Lange's point of view: the Warsaw urban-scapes at the turn of 20th century and the complicated issues of municipal government in Russian Poland.

WARSAW AT THE TURN OF THE 20TH CENTURY

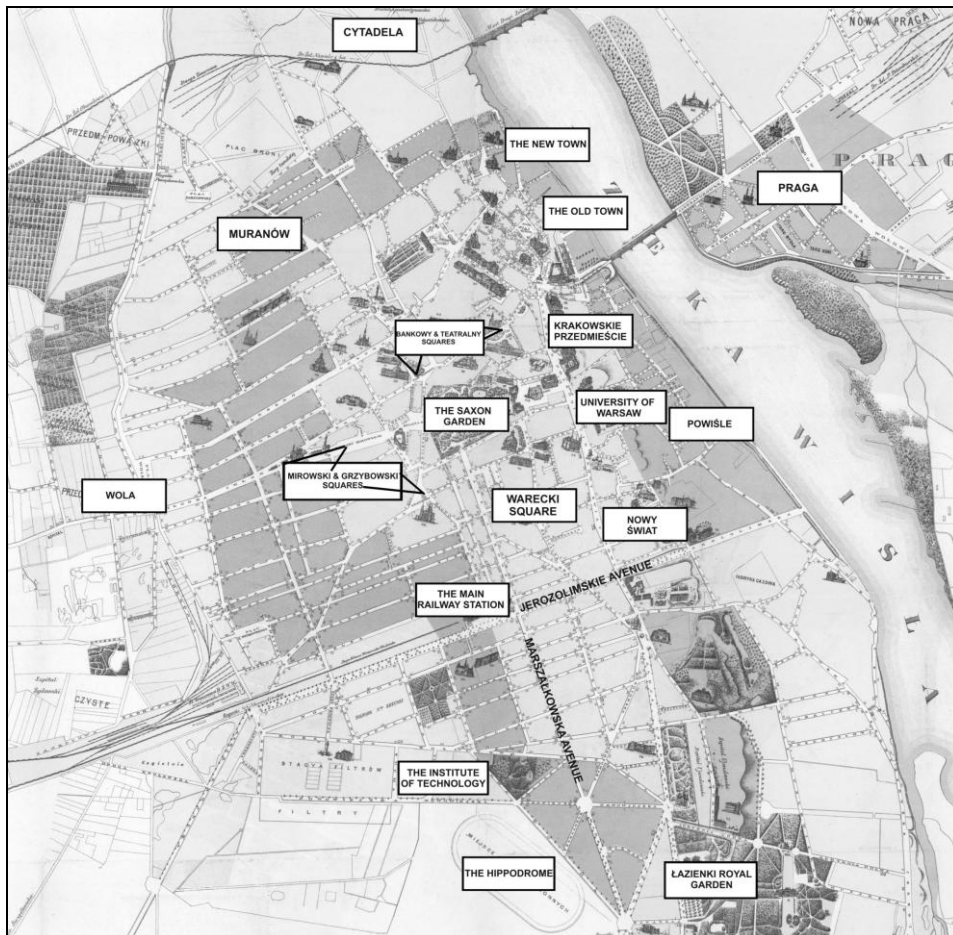
In the 19th century Warsaw, the former capital of the Polish-Lithuanian Commonwealth, remained the most important and largest Polish city, which in the wake of the industrial revolution changed into an expanding multiethnic metropolis of the Polish, Jewish and Russian communities¹⁹. In 1875 Warsaw had more than 300,000 inhabitants; in 1892

¹⁷ We refer here to the intellectuals, politicians or professionals mentioned in the text, like Adolf Suligowski, Stanisław Koszutski or Józef Polak who discussed several issues in public sphere and acted in associations to modernize municipal governance system in Polish Kingdom. This broad issue, including reception of emerging ideas like Garden City Movement, urban reform and renewal ideas from Germany or elsewhere – needs further study; see for example: *Trzewia Lewiatana. Miasta ogrody i narodziny przedmieścia kulturalnego / Miasta ogrody przyszłości (Ebenezer Howard)*, ed. A. Czyżewski, tłum. P. Boroman, Warszawa 2009; A. Szczerski, *Recepcja sztuki brytyjskiej w Europie Środkowej około roku 1900*, Kraków 2002.

¹⁸ About Eastern European phenomenon of Intelligentsia see: D.A. Sdvižkov, *Zeitalter der Intelligenz: zur vergleichenden Geschichte der Gebildeten in Europa bis zum Ersten Weltkrieg*, Göttingen 2006; see also A. Gella, *The Life and Death of the Old Polish Intelligentsia*, "Slavic Review", 30, 1971, 1 (Mar.), pp. 1-27.

¹⁹ For informative introduction to the multiethnic Warsaw landscape at the time see: S.D. Corrsin, *Warsaw before the First World War. Poles and Jews in the third City of the Russian Empire 1880–1914*, New York 1989, Th.R. Weeks, *A City of Three Nations: Fin-De-Siècle Warsaw*, "The Polish Review", 49, 2004, no. 2, pp. 747-766.

– about 500,000, and in 1900 – c. 800,000²⁰. During the early 20th century, more than a half of Warsaw’s inhabitants were Roman-Catholics, 35% Jewish, and about 3% Orthodox²¹.



1. Map of Warsaw at the turn of 20th century (1896), with miniatures of architectural landmarks, section with Author’s marks. Courtesy Biblioteka Narodowa, Warsaw

The following description of Warsaw as an urban organism is based on an essay about the city, prepared by renowned traveller Alexander Janowski (1866–1944) for the 1905 edition of a popular album entitled “The Polish Kingdom”²².

²⁰ Kieniewicz, op. cit., p. 182.

²¹ Not counting the population of the military garrison. Ibidem; p. 255, 259.

²² *Królestwo Polskie*, ed. Z. Gloger, Warszawa 1905, pp. 127-131.



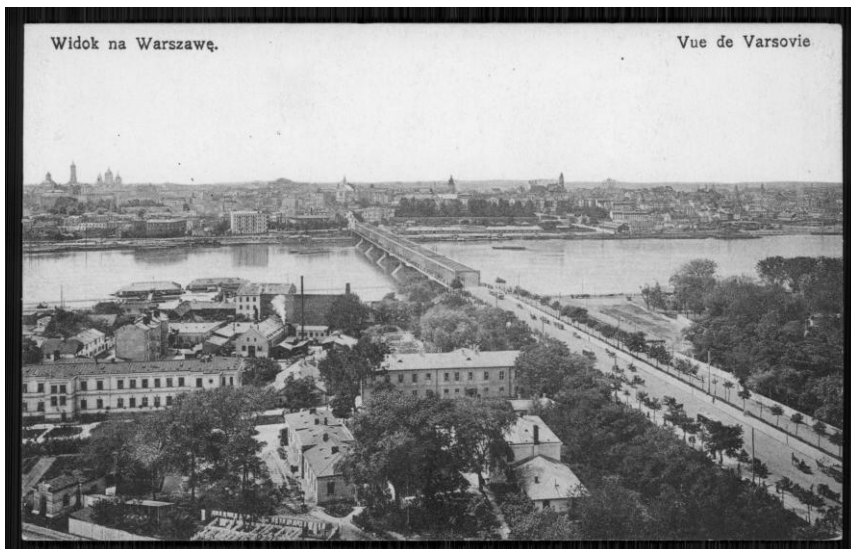
2. Zamkowy Square with Royal Castle, the photochrom print, ca. 1890-1900. Courtesy United States Library of Congress, Prints and Photographs Division, Photochrom Prints Collection, reproduction number LC-DIG-ppmsc-03927

Warsaw was located on the left bank of the Vistula, mostly on the upper terrace of the 10 to 20 metres high river escarpment. The boundary of municipal area (counting 4142 hectares) was marked by Russian military bases and fortresses, that separated the “inner” town from its suburbs (Fig. 1)²³. The oldest part of town was formed by rundown medieval districts of Old and New Towns, with two market squares, historic churches and the former Royal Castle (Fig. 2). To the south of the Old Town was *Krakowskie Przedmieście*, an early modern district developed between the 16th and 18th century, located along the road leading to the suburban residences of the royalty and nobility, called the Royal Route. In the early 1900s *Krakowskie Przedmieście*, together with its southern extensions *Nowy Świat* and *Ujazdowskie Avenues* were the most affluent among the downtown areas, boasting several historical monuments, numerous aristocratic seats and luxury townhouses, as well as the campus

²³ Ibidem, p. 182.



3. Teatralny Square with the Warsaw town hall building (the former Jabłonowski's palace), a photochrome print, ca. 1890–1900. Courtesy United States Library of Congress, Prints and Photographs Division, Photochrome Prints Collection, reproduction number LC-DIG-ppmsc-03909



4. A panoramic view of Warsaw from Praga. See chaotic urban pattern of Praga (in the foreground) and Powiśle (in the background). A postcard from circa 1900. Courtesy Biblioteka Narodowa, Warsaw

of University of Warsaw. Along the *Ujazdowskie* boulevard the former Royal Residence of *Łazienki* was located; its spacious gardens among the largest of Warsaw's urban parks. To the West of *Krakowskie Przedmieście*, near *Saski*, *Bankowy*, and *Teatralny* squares the majority of new public buildings were erected, including the Warsaw General Governorate, the town hall, or the Opera House, most dating back to the early 1820s (Fig. 3). Janowski considered this district, with its elegant Saxon Garden, to be also an upper class area. The main railway terminal, The Vienna Station (built 1844-5), was located near two busy streets of commerce and offices – *Marszałkowska* and *Jerozolimskie* Avenues. Blocks defined by these axes, with several adjacent streets were urbanized in the second half of the 19th century. According to Janowski, this district was populated by the middle class, civil servants and intelligentsia. The so called *city* of Warsaw (intended as the main business district) was developed in this area during the early 1900s. It was located on the grounds of the former Child Jesus Hospital, near *Warecki* square²⁴. Many new banks, elegant department stores and the Warsaw Philharmonic Hall were built in this area. To the south of *Jerozolimskie* Avenue, on the edge of the urbanized territory, next to the Russian military garrison and the hippodrome, the main campus of the Tsar Nicolas II Institute of Technology was built. The western and northern districts of Warsaw were populated by craftsmen, merchants and petty-bourgeoisie. Here, between *Grzybowski* and *Żelaznej Bramy* square was the centre of Warsaw's small-scale commerce and trade. These northern and western areas, dominated by densely populated tenements, were also the heart of Warsaw's Jewish community. On the outskirts of these suburbs, especially in the western industrial district of *Wola*, proletarian neighbourhoods dominated. An enclave of poverty was also *Powisłe* – an inner-city proletarian slum district located close to the river, on the escarpment below the “upper city” (Fig. 4). Lower classes also populated the right-bank suburb of *Praga*, where several railway hubs, warehouses and military magazines dominated the urban landscape.

In the second half of the 19th century, Warsaw developed as an utilitarian urban grid, new districts dominated by blocks of densely populated tenements. “Almost alone among major European cities, the city authorities of Warsaw showed no interest in the creation of new major thoroughfares, of ensembles of new public buildings or inner urban parks...”, noted Muthesius, adding that these shortcomings were largely

²⁴ Compare: J.S. Majewski, *Warszawa nieodbudowana. Metropolia Belle Époque*, Warszawa 2003, pp. 18-20; M. Rolf, *Imperial Herrschaft im Weichselland. Das Königreich Polen im Russischen Imperium (1864–1915)*, Oldenbourg 2014, pp. 183-324.

caused by the fact that Poland did not exist as an independent state²⁵. He has not mentioned, however, that Russian Poland society did not possess even the most basic municipal autonomy to run its cities. Hence, the issue of municipal governance of Warsaw has to be addressed as a separate problem.

GOVERNING WARSAW: THE PROBLEM OF MUNICIPAL ADMINISTRATION IN POLISH KINGDOM

As indicated above, the cities of Russian Poland entirely lacked elective government representation. The January uprising of 1863 terminated any attempts to reform the organization of city administration in this part of the Empire. As a part of the post-1863 political repressions, the 1867–1870 laws on territorial governance were introduced to forcibly unify the Polish provinces with the Russian Empire. From then, the municipal authorities were directly subordinated to the Russian governors, who represented the Emperor in every province and headed the local administration. Municipalities were thus treated as lower administrative units of the Russian bureaucracy; their members nominated by governors²⁶. In consequence, the town councils and presidents remained non-elective, as first decreed by the 1816 and 1818 acts and sustained by the 1866 and 1868 regulations. The competences of municipal officials were mostly bureaucratic, like tax collection and maintenance of municipal property, or organizing support for Russian military garrisons and police²⁷. They were also obliged to care for the streets, the basic infrastructure, and public spaces. Local schools and hospitals, however, were not under their direct supervision, not to mention other important urban institutions and services. The scope of responsibilities of municipal administration were also limited by financial regulations and spending limits

²⁵ Muthesius, op. cit., p. 205. Concerning urban conditions and residential building patterns of Warsaw see Peter J. Martyn, *Przedwojenny układ zabudowy śródmieścia Warszawy w świetle rezultatów spisu nieruchomości i mieszkań z 1919 roku*, Warszawa 1999.

²⁶ For legal regulations see: A. Okolski, *Wykład prawa administracyjnego i prawa administracyjnego obowiązującego w Królestwie Polskiem*, vol. 2, Warszawa 1882.

²⁷ For a comprehensive study on incomes and expenditures of towns in Russian Poland and in other Polish partitions, including expenditures on armed forces, see: E. Strasburger, *Gospodarka naszych wielkich miast. Warszawa, Łódź, Kraków, Lwów, Poznań na podstawie budżetu na rok 1911 w porównaniu z latami poprzednimi*, Kraków 1913; B. Markowski, *Finanse miast Królestwa Polskiego*, Kielce 1913. Also see D.R. Brower, *The Russian City between Tradition and Modernity, 1850–1900*, Berkeley–Los Angeles–Oxford 1990, p. 131.

imposed by the upper levels of government. In effect, practically every municipal investment had to be approved by the governors or central administration in Saint Petersburg. After 1870, Warsaw was not an exception in this system. Its administration was supervised by the general-governor (located in Warsaw) and by Ministry of Internal Affairs in Saint Petersburg. But even here, the key instruments of modern urban planning – like an office of building inspection – were not the direct responsibilities of municipal administration. What is more, the fortifications around the city were an important part of the Russian fortress system in the western provinces of the Empire, with several restrictions and limitations on construction and investments in the military belt around the urbanized core²⁸.

Many Polish intellectuals, lawyers and social activists stressed the dysfunctionality of the non-elective municipal governance, especially during the period of rapid industrialization and urban growth. The population of the Polish Kingdom grew from 6 515 000 in the last decades of the 19th century to reach 11 935 000 inhabitants in 1909²⁹. According to the economist Edward Grabowski (1880–1961), in 1909 c. 30% of the entire population lived in towns and industrial settlements. Yet this modest Polish urbanization was (according to its critics) marred by urban chaos of “streets added after streets”³⁰ dominated by factories surrounded by a dense grid of tenements raised amidst ruined infrastructure. Several writers related this situation to the anachronistic legal regulations and pathological lack of initiative among the administration³¹. In 1899 a the renowned lawyer Bronisław Bouffał (1867–1949) claimed that out-dated municipal government in Russian Poland was an eccentricity, especially after 1870, when liberal town statutes were introduced in Russia³². In his opinion, limited responsibilities of the municipalities, deprived of any influence in the area of education, public health, culture and urban planning, together with a lack of public investments and central government urban initiatives, had disastrous consequences for Poland’s industrial

²⁸ Warsaw served as a part of Russian fortifications system between 1882–1911. On the impact of military zones and fortifications on the development of Warsaw see: L. Królikowski, M. Ostrowski, *Rozwój przestrzenny Warszawy*, Warszawa 2009; L. Królikowski, *Twierdza Warszawa*, Warszawa 2002.

²⁹ E. Grabowski, *Skupienia miejskie w Królestwie Polskim*, Warszawa 1914, pp. 15, 24.

³⁰ Muthesius, op. cit., p. 205.

³¹ Similar sentiments could be observed in Russia, where Municipal Reform was introduced in 1870; see: D.R. Brower, *The Russian City between Tradition and Modernity, 1850–1900*, Berkeley 1990, pp. 96-97.

³² B. Bouffał, *Organizacja miast w Królestwie Polskim*, in: *W naszych sprawach. Szkice w kwestyach ekonomiczno-społecznych*, vol. 1, ed. W. Grabski, Warszawa 1899, p. 180.

towns. Before the outbreak of the World War in 1914, for instance, only a few major cities in the Polish Kingdom (Warsaw, Lublin, Plock, Żyrardów and Łomża) were able to construct modern waterworks or sewers, not to mention a proper communication infrastructure or public institutions devoted to education or culture³³.

Under these circumstances, how was the development of Warsaw perceived at the time? Thanks to the energy and initiatives of general Sokrat Ivanovič Starynkievič (1820–1902), the president of Warsaw municipality between 1875–1892, the city was able to build modern sewers, waterworks and start modernization of its public services³⁴. It was his leadership that guided the municipal administration through the Imperial agendas, navigating between their sometimes blurred competences and ambiguous attitudes towards modernization of cities in Russia³⁵. Suligowski praised Starynkievič for his ability to introduce some regulations exceeding the boundaries of the legal system established after 1870. But he also stressed that Warsaw's public investments, when compared with other European cities, with Polish towns under the Prussian and Austrian rule or even with communities in Russia, were inadequate; probably because the actions of municipal bureaucrats lacked vitality³⁶. In 1906 the Journalist and historian Stefan Gorski (1882–1941) published a report entitled "The financial economy of Warsaw" (*Gospodarka finansowa Warszawy*)³⁷. According to his study, in 1874 Warsaw spent 18 times more money on police than on public schools³⁸. The municipal budget, controlled by the Russian authorities, was clearly impaired by the excessive maintenance of state police and military units, while other essential services suffered. In 1903 the Russian Ministry of Internal Affairs permitted Warsaw municipality to take a 33-million ruble loan in Credit Lyonnais and Deutsche Bank. It ought to have been an investment fund to finance a new central slaughterhouse, electric cable cars, three new market halls, two buildings for elementary schools and the third

³³ Chwalba, op. cit., p. 40.

³⁴ A. Słoniowa, *Sokrates Starynkiewicz*, Warszawa 1981; „Pełniący obowiązki...” – *Sokrates Starynkiewicz w Warszawie*, ed. A. Sołtan, Warszawa 2011.

³⁵ See: M. Rolf, *Imperiale Herrschaft im städtischen Raum. Zarische Beamte und urbane Öffentlichkeit in Warschau (1870–1914)*, in: *Russlands imperiale Macht. Integrationsstrategien und ihre Reichweite in transnationaler Perspektive*, ed. B. Pietrow-Ennker, Köln 2012, pp. 123–153.

³⁶ J. Holewiński, *Przyszły rozwój Warszawy*, Warszawa 1911; Martyn, op. cit., p. 46 compares population density in Warsaw and other European capitals, stressing neglect of Warsaw suburbs, lacking proper infrastructure and sanitation.

³⁷ S. Gorski, *Gospodarka finansowa miasta Warszawy*, Warszawa–Kraków 1906.

³⁸ *Ibidem*, p. 19.

bridge across the Vistula. But, as Gorski summarized in 1906, the town administration was unable to complete most of these investments³⁹. The ambitious projects for the new schools or central slaughterhouse were delayed or stuck in bureaucratic commissions, slowed by lobbyists' machinations and inter-ministry consultations. Gorski criticized Warsaw's municipal administration as a group of inactive conformists who led the city to collapse. He even claimed that the municipal economy was conducive to robbery and exploitation, mentioning that Warsaw subsidized Russian military operations in the Far East during the Russian-Japanese war⁴⁰. Gorski related the precarious situation of the former Polish capital to the ambiguous attitudes of Russia's central administration towards the Polish Kingdom, treated with distrust and to some extent with semi-colonial disdain⁴¹. In light of Gorski's publication, it is evident that urban planning policies after 1870 were limited in Russian Poland by fiscal constraints and the absence of initiative among municipal or governorate administration. Still, Warsaw as the largest city and the centre of Russian administration, managed to carry out successfully several important investments, like the first elevated urban expressway in the world, that linked the new bridge on the Vistula with the upper town⁴². Malte Rolf has rightly stressed, however, that the new market halls, *Ujazdowski* public gardens or several luxury townhouses remained isolated new islands of modern urban culture in the rather dreary landscape of Warsaw⁴³. All the factors mentioned above, combined with a lack of professional architectural education in Russian Poland before 1898⁴⁴, made urban development more difficult here than in other parts of contemporary Europe.

³⁹ Ibidem, p. 39.

⁴⁰ Ibidem, p. 40.

⁴¹ For a discussion of post-colonial methods in Polish historiography see: J. Kieniewicz, *Ekspansja, kolonializm, cywilizacja*, Warszawa 2008; idem, *Inteligencja, imperium i cywilizacje w XIX i XX wieku* Warszawa 2008; *Postkolonialne badania nad kulturą i cywilizacją polską*, ed. K. Stępnik, D. Trzeźniowski, Lublin 2010; M. Dąsał, "Dekolonizacja umysłów". *Zarys postkolonialnej perspektywy poznawczej z uwzględnieniem Polski i jej regionów*, in: *Perspektywy poznawcze w kulturze europejskiej. Studium porównawcze*, ed. B. Płonka-Syroka, E.I. Rudolf, Wrocław 2012, pp. 169-193. See also the entire issue of „Historyka” entitled „Postcolonial Galicia: Prospects and Possibilities”, vol. XLII, 2012, <http://historyka.edu.pl/en/article/art/historica-2012-29/> (accessed March, 2015).

⁴² Muthesius, op. cit.

⁴³ Rolf, op. cit., p. 153.

⁴⁴ When Tsar Nicolas II Institute of Technology was established in Warsaw in 1898, the faculty of engineering and architecture was one of its mainstays, see: *Fragmety stuletniej historii 1899–1999. Ludzie Fakty Wydarzenia. W stulecie organizacji warszawskich architektów*, ed. T. Barucki, Warszawa 2001.

To address these increasingly urgent urban needs, several projects of municipal reform aimed specifically at the Polish Kingdom were proposed by the local, Warsaw-backed Russian administration and Polish intellectuals⁴⁵. Suligowski, Bouffał and Grabowski (among others) analysed fiscal policies of municipal authorities in anticipation of these changes. The conclusions of these studies were disturbing. Most provincial towns were forced to keep their capital in the Russian National Bank at low interest rates, thus neglecting to accumulate money essential for communal investments⁴⁶. According to a study by Stanisław Koszutski (1872–1930), between 1867 and 1915 none of the municipalities examined (excluding Warsaw) founded any buildings for elementary schools⁴⁷. In 1908 Józef Polak (1857–1928), chair of the Warsaw Society of Hygiene, another member of this “nebula” of professionals⁴⁸, published “A lecture on hygiene in towns, including sanitary conditions and requirements of Polish towns”⁴⁹. The text can be perceived as a striking accusation of the entire municipal economy in Russian Poland, resulting in unhealthy, corrupted urban space, deprived of proper infrastructure that even Russian cities were able to maintain⁵⁰. The local administration is shown as highly disorganized and led by officials vastly underestimating the scale of urban problems⁵¹. In 1905, when revolutionary unrests shook the Imperial government, Suligowski became the head of a special commission established to draft a project of municipal reform that was to be submitted to the Russian authorities. While focusing on the immediate

⁴⁵ For a fuller discussion of history of municipal reform projects in Russian Poland, see Th.R. Weeks, *Nation and State in Late Imperial Russia. Nationalism and Russification on the Western Frontier 1863–1914*, Northern Illinois University Press, 1996, pp. 152–172. and cf. A. Suligowski, *Projekty ustaw samorządu miejskiego w Królestwie Polskim*, Warszawa 1906; idem, *Potrzeba samorządu*, Warszawa 1915; J. Burza, *Starania o samorząd miejski w Królestwie Polskim na przełomie XIX i XX wieku* (MA thesis, University of Warsaw 1988). On municipal administration in Warsaw see: M. Nietyksza, *Miasto pod zaborami. Władze Warszawy w XIX wieku, próba syntezy*, „Rocznik Warszawski”, 36, 2008, pp. 247–260.

⁴⁶ Bouffał, op. cit., pp. 149–215, esp. 184–185.

⁴⁷ S. Koszutski, *Nasze miasta a samorząd. Życie miast w Królestwie Polskiem i reforma samorządowa*, Warszawa–Lwów 1915, p. 32.

⁴⁸ Regarding the term see M.R. Levin, *Dynamic Triad: City, Exposition, and Museum in Industrial Society*, in: *Urban Modernity. Cultural Innovation in the Second Industrial Revolution*, ed. M.R. Levin, S. Forgan, M. Hessler, R.H. Kargon, M. Low, Cambridge (Mass.)–London 2010, p. 9.

⁴⁹ J. Polak, *Wykład Hygjeny miast z uwzględnieniem stanu zdrowotnego i potrzeb miast polskich*, Warszawa 1908, M. Demel, *W służbie Hygei i Syreny. Życie i dzieło dr. Józefa Polaka*, Warszawa 1970.

⁵⁰ Polak, op. cit., pp. 55–78.

⁵¹ Koszutski, op. cit., pp. 35–6.

urban needs, its members also tried to negotiate through municipal reform a measure of political autonomy for the Polish Kingdom. By proposing that town councils should become elective bodies with broader competences – the committee attempted to establish a new balance of power between the Russian administration and local elites⁵². This was the moment when Lange published his “Warsaw Dreams”.

“THE WARSAW DREAMS” (I) – POLITICAL VISION OF URBAN CHANGE

The first part of the essay (published on January 12th 1906) was devoted to the general introduction, and to a project for political and national centre of Warsaw near the Old Town and the Vistula boulevards. Presenting the background for his proposal, Lange stated that contemporary Warsaw is a metropolis marred by ill-paved streets, ugly and densely packed tenements, its civic core lacking public gardens and noteworthy buildings. Invoking some common stereotypes, according to which Warsaw aspired to be a “small Paris”⁵³, Lange claims that recently it was transformed instead into a “Łódź-like” city. Łódź, the industrial metropolis of the Polish Kingdom, was at the time the epitome of social and architectural contrasts, as well as a poorly constructed and managed urban environment⁵⁴. Lange’s evaluation was not unique; many journalists, including Janowski, criticized contemporary Warsaw as only a “better copy of Łódź”⁵⁵. “Paris is gone, dissolved in the ugliness of the new Warsaw” – concluded Lange⁵⁶.

He then outlined the history of Warsaw’s urban development. Lange mentioned the medieval Old Town, the early modern noble and royal residences like The Saxon Palace and Garden or The *Łazienki* Palace, and the early 19th century squares with public buildings erected in the boom years of the Polish Congress Kingdom (1815–1830). The year 1830

⁵² See footnote no. 45.

⁵³ See: B. Brzostek, *Paryże Innej Europy. Warszawa i Bukareszt, XIX i XX wiek*, Warszawa 2015.

⁵⁴ Concerning the public images of Łódź and Warsaw, see: K. Kołodziej, *Między „ziemią obiecana” a „złym miastem” – cała (?) prawda o Łodzi w publicystyce i prasie warszawskiej*, „Acta Universitatis Lodziesis. Folia Litteraria Polonica”, 10, 2008, pp. 253–272 (part 1); 13, 2010, pp. 177–188 (part 2). See also: K. Frejdlich, *Uśmiech Ariadny. Antologia reportażu łódzkiego od Oskara Flatta do Andrzeja Makowieckiego*, Łódź 1973; L. Stolarzewicz, *Literatura Łodzi w ciągu jej istnienia. Szkic literacki i antologia*, Łódź 1935.

⁵⁵ *Królestwo Polskie*, op. cit., p. 127.

⁵⁶ Lange, op. cit., part 1, p. 40.

(marking the failed November uprising against Russia) closed for him the period of good architecture and planning in Warsaw. Then "...the style in architecture disappears, the city is developing without a plan, without a thought..."⁵⁷. During the subsequent 75 years, Warsaw was transformed into a metropolis, but its development was, for Lange, chaotic and arbitrary. It was an overcrowded city, built-up too densely and lacking parks. There was also no noteworthy modern architecture "in a great European fashion"⁵⁸. This fundamental comparison – between historic districts and modern industrial sprawl – reflects the early 1900s criticism of 19th – century architecture as "corrupted" and "devoid of style"⁵⁹. But the choice of 1830 – the date ending the existence of the constitutional, and semi-independent Polish Kingdom – as a turning point in Warsaw's architecture, was not coincidental⁶⁰. The political repressions that followed the November and January uprisings against Russia affected Warsaw urban growth negatively. As mentioned above, the former Polish capital was reduced to the state of a provincial governorate and garrison town. Hence, in Lange's view, Warsaw's urban history was directly tied to the oppressive political situation in contemporary Russian Poland.

The Revolution of 1905, however, awoke hopes for change and political liberalization. "Today, when all fields of our life are to be regulated, and the balance of profit and loss needs to be made – one ought to raise the urban development issues"⁶¹ – stated Lange in the next paragraph, referring to contemporary turmoil. He then produced an example of Budapest after the 1848 revolts: a city with a definitive master plan that Warsaw also urgently needed. By mentioning Budapest – at the time the second capital city of the Austro-Hungarian Empire and a booming metropolis⁶² – Lange also suggested that Warsaw could perform a similar role in the Russian Empire. Hence his essay was to offer a vision of "...a *greater Warsaw*, a richly adorned city, a charming mermaid [mermaid was and remains one of the Warsaw heraldic symbols, BA, MG],

⁵⁷ Loc. cit.

⁵⁸ Loc. cit.

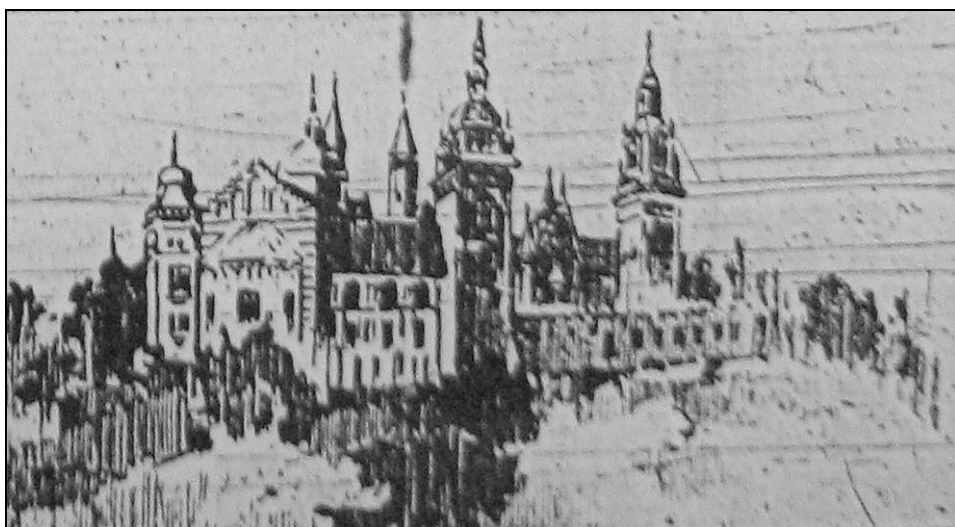
⁵⁹ For general introduction compare: B. Bergdoll, *European Architecture 1750–1890*, Oxford–New York 2000.

⁶⁰ Classicism of the period between 1815–1830 was perceived as a continuation of the earlier "style of Stanisław August" and was exploited during the postwar reconstruction of Warsaw, see: M. Popiółek, *Powojenna odbudowa ulicy Nowy Świat w Warszawie*, Warszawa 2012. See also A. Lauterbach, *Styl Stanisława Augusta. Klasycyzm warszawski wieku XVIII*, Warszawa 1918; S. Lorentz, *Klasycyzm w Polsce*, Warszawa 1990.

⁶¹ Lange, op. cit., part 1, p. 40.

⁶² *Budapest and New York: studies in metropolitan transformation 1870–1930*, ed. Th. Bender, C.E. Schorske, New York 1994.

that would combine the miracles and charms of Paris, Venice, Rome, Florence, Vienna, Munich, Budapest, Cracow, Gdansk, Prague, Vilnius and Kiev...”⁶³. Lange’s aim was to show that Warsaw could be “the most beautiful city in northern Europe” and that a coherent plan is needed to achieve this goal. The metropolis proposed by Lange would have been no longer a provincial, Russian governorate city, the “former capital of Poland”. He proposed to incorporate several suburban districts into the new metropolis. Consequently, the “greater Warsaw” would have been in terms of territory parallel to the present shape of Warsaw Metropolitan area.



5. Andrzej Zarzycki, woodcut print showing the enlarged copy of Wawel for Warsaw, sketch, published in Antoni Lange’s “Marzenia Warszawskie” (“The Warsaw Dreams”). Courtesy Biblioteka Narodowa, Warsaw

“The Warsaw Dreams” proposed further revolutionary changes within this urban space. Firstly, Lange planned to demolish the *Cytadela*, a fortress erected by the Russian authorities after 1830 in the north stretches of the Old Town. “On its spot an edifice dominating the whole Warsaw skyline should be built (...) in the manner of Cracow’s Wawel; simply a stylized copy of Wawel...”⁶⁴ – proposed Lange. This new, enormous complex of buildings, located on a citadel mound, would have been twice as large as the original *Wawel* Royal Castle and cathedral associated with the earlier capital of Poland, and epitomizing the past

⁶³ Lange, op. cit., part 1, p. 40.

⁶⁴ Loc. cit.

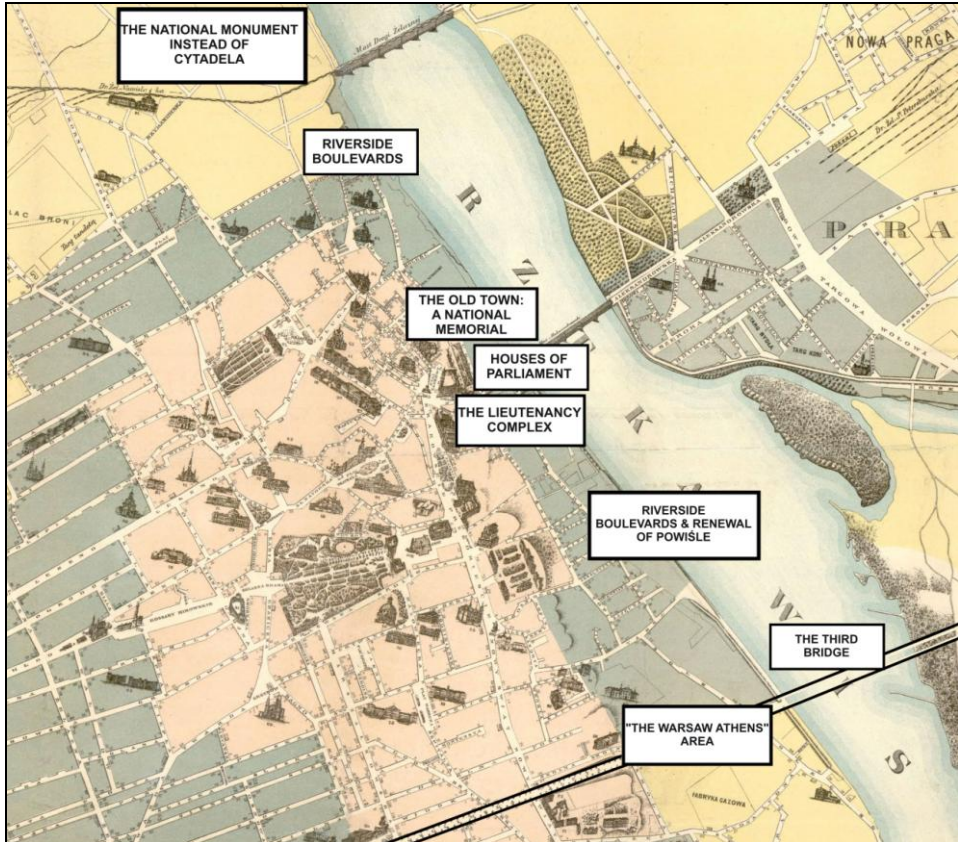
greatness of the Commonwealth. Lange's vague description was accompanied by a single woodcut by Zarzycki, executed with an equal lack of precision. It was rather an impression, not a detailed architectural idea (Fig. 5). The "Wawel" proposed by Lange for Warsaw would have been surrounded by Gardens dedicated to the pagan Slavic Gods, associated with the medieval beginnings of the Polish state. The grounds would have been populated by figures of deities (such as *Światowid* – the Slavic counterpart of Zeus) as well as heroes of the early Polish history (such as *Piast*, the legendary founder of the first Polish dynasty). Although Lange did not describe in detail the function of the buildings on the mound, it seems most likely that it was a proposal for a Polish national monument. His choice of *Wawel*, one of the most important historical monuments of Polish culture and history, was certainly not accidental. Just a year before Lange's publication, in 1905, the Austrian army which had long used the Royal Castle as its barracks, left Wawel hill. During the early 1900s, the Castle became a site of intensive restoration campaigns led by famous Polish architects, like Zygmunt Hendel (1862–1929)⁶⁵. Between 1904–1907 the celebrated artist Stanisław Wyspiański (1869–1907) and architect Władysław Ekielski (1855–1927) prepared a project entitled "The Acropolis", intended for *Wawel*. They proposed to transform the mound into the centre of Polish political and cultural life, with numerous buildings designed to house the proposed Polish National Parliament, National Museum or state institutions dedicated to science. These public edifices were to replace the former military structures on the Wawel mound and dominate the Cracow urbanscape seen from the Vistula river. A theatre and sport's stadium, modelled after the ancient Greek and Roman edifices, would also have been built on the slopes of the hill. Ekielski published "The Acropolis" project in 1908, a few months after Wyspiański's death⁶⁶. Despite the fact that "The Warsaw Dreams" were published in 1906, Lange might have been in contact with the Cracow-based intellectuals who debated the project⁶⁷. His idea to replace the Warsaw *Cytdela* – a symbol of the post-1830 Russian military oppression – was thus an explicit political act, a manifestation of the possible urban revolution that would have followed the political liberalization of the Russian go-

⁶⁵ See: P. Dettloff, *Zamek Królewski na Wawelu: sto lat odnowy (1905–2005)*, Kraków 2005; *Wokół Wawelu. Antologia tekstów z lat 1901–1909*, ed. J. Krawczyk, Warszawa–Kraków 2007.

⁶⁶ W. Ekielski, S. Wyspiański, *Akropolis. Pomysł zabudowania Wawelu*, „Architekt”, 9, 1908, 5-6 (May–June), pp. 49-57.

⁶⁷ We would like to thank prof. Agnieszka Zabłocka-Kos for this suggestion. See also: A. Makowiecki, *Warszawskie kawiarnie literackie*, Warszawa 2013.

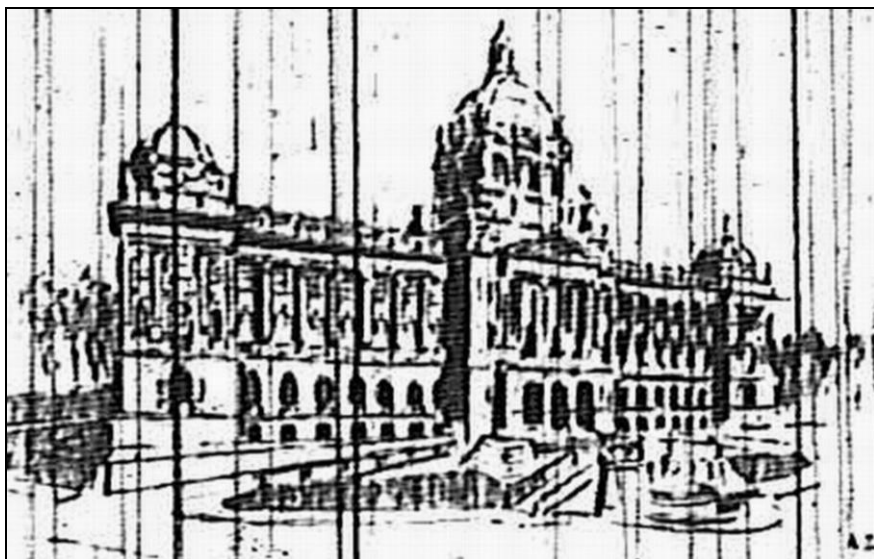
vernance in the Polish Kingdom. It is also possible that his idea was inspired by some 19th – century National Monuments like the German Walhalla memorial, or the Altar of the Fatherland in Rome⁶⁸.



6. A section of map of Warsaw presented in the Fig. 1, with Author's marks of locations mentioned in Antoni Lange's "Marzenia Warszawskie" ("The Warsaw Dreams"). Courtesy Biblioteka Narodowa, Warsaw

Below the "Warsaw-Wawel" complex Lange planned impressive riverside boulevards. Those were to link the national shrine with the Old Town. Sloping gardens on the banks of the Vistula were to replace unplanned housing tenements and military barracks typical of this part of *Powisłe*. Next to the river and below the historic core of Warsaw, Lange proposed a new government district (Fig. 6). It would have consisted of

⁶⁸ H.A. Pohlsander, *National Monuments and Nationalism in 19th Century Germany*, Bern 2008.



7. Andrzej Zarzycki, woodcut print showing the sketch of Houses of Parliament for Warsaw, published in Antoni Lange's "Marzenia Warszawskie" ("The Warsaw Dreams"). Courtesy Biblioteka Narodowa, Warsaw (on the top). The Museum of Bohemian Kingdom in Prague, a photochrome print, ca. 1890–1900. Courtesy United States Library of Congress, Prints and Photographs Division, Photochrome Prints Collection, reproduction number LC-DIG-ppmsc-09301, <http://www.loc.gov/pictures/collection/pgz/item/2002708488/> (on the bottom)

two parts, located to the north and south of the *Pancer* Viaduct, a thoroughfare overpass that linked left-bank Warsaw with *Praga*. Below the former Royal Castle, which in Lange's times was the seat of the Russian Warsaw-General-Governor, the seat of *Sejm* (a House of Commons) of the Polish Kingdom would have been built. Lange described it as a building in a dignified Grecian Style, topped with statues of past statesmen, politicians and thinkers. Lange chose outstanding figures of the Polish republican and reformist tradition: the magnate, politician and intellectual Jan Zamojski (1542–1605), political writers Jan Ostroróg (1436–1501), Andrzej Frycz Modrzewski (1503–1572), or the Enlightenment intellectuals and political reformers Hugo Kołłątaj (1750–1812) and Stanisław Staszic (1755–1826). It is significant that he planned the Houses of Parliament to be located next to the Royal Castle, the seat of the Polish-Lithuanian Parliament during the 17th and 18th centuries⁶⁹. Zarzycki illustrated this paragraph with another single woodcut. It shows a monumental public building with a dome, designed in a grand manner, popularized in the *École des Beaux-Arts* Renaissance-revival idiom, but no caption was given (Fig. 7). The enigmatic sketch evidently depicts the seat of The Museum of Bohemian Kingdom in Prague, erected between 1885–1891 according to the designs by Josef Schulze⁷⁰. The Prague museum and its grand building, decorated with scenes of Bohemian national history, was one of the symbols of Bohemian autonomy in the Habsburg Monarchy. For the middle-class Polish readers of *Świat* this landmark and its significance were probably easily recognizable. Political implications were just as clear: the future Warsaw would have been the capital of the renewed Polish nation in the federalized Russia, but most likely not the capital of an independent state. The reference to Prague suggests an implied parallel between the situation of Poles in Russia and the Czechs' position within the Austro-Hungarian empire, that of cultural independence, but not full political autonomy⁷¹.

The presence of the Russian empire in the imaginary spaces of Lange's Warsaw would have become visible in the second division of the government district, which would have been located in *Mariensztat* (Fig. 8). It was a poor area next to the river, characterized by a chaotic

⁶⁹ Regarding the Warsaw castle as a political centre of Polish-Lithuanian Commonwealth, see: J. Lilejko, *Zamek Warszawski rezydencja królewska i siedziba władz Rzeczypospolitej 1569–1763*, Wrocław 1984.

⁷⁰ M. Marek, *Kunst und Identitätspolitik: Architektur und Bildkünste im Prozess der tschechischen Nationsbildung*, Köln 2004, pp. 321–380.

⁷¹ For helpful comments on this issue M. Górzyński would like to thank dr Daniela Rywíková from the University of Ostrava.



8. Nowy Zjazd Street and Mariensztat in Warsaw, a photochrome print, ca. 1890–1900. In “The Warsaw Dreams” Lange proposed to build new political centre of Polish Kingdom in this area, with the Houses of Parliament below the Royal Castle (in the background right) and the Lieutenantcy complex (on the foreground left, near the Mariensztat market). Courtesy United States Library of Congress, Prints and Photographs Division, Photochrome Prints Collection, reproduction number: LC-DIG-ppmsc-03926, <http://www.loc.gov/pictures/collection/pgz/item/2001697534/>

urban pattern and cluttered vernacular architecture. Lange proposed to replace it with another copy of a famous European landmark: the Venice’s St Mark’s Square. Here, the space taking up the former *Mariensztat* market square would have been framed by two huge buildings – the seat of the Lieutenantcy. Lange did not explain the character of the contemporary Lieutenantcy office. According to the Polish Congress Kingdom Constitution of 1815, the Lieutenant represented the Tsar (who acted as the Polish King) and was responsible for the civic administration, acting as the Imperial deputy in Poland. After 1867 the role of Russian Lieutenant was played by the Warsaw-general-governor, who resided in the former Royal Castle and was a commander-in-chief of the Russian Warsaw military district. Lange advocated restoration of the 1815 competences of the Lieutenantcy, and consequently saw the Imperial Deputy in Russian Poland as the head of the civil service. As such he

would have resided in the main block of future Lieutenancy building, called by Lange *Palazzo Ducale*. His offices would have been accommodated in the colonnaded edifices around the square, which Lange compared to Venice's *Procuratie* buildings. Extending this parallel, Lange also mentioned two columns on the Lieutenancy square, topped with figures of saint Stanislaus of Szczepanowo (the patron saint of Poland) and Saint Ladislaus of Gielniow (the patron of Warsaw), clearly recalling the St Mark's and St Theodore's columns standing on Venice's Piazzetta. The whole complex of the Lieutenancy would have been opened to the riverside boulevards, which would have been lined by graceful private buildings, compared by Lange to those on the Vienna Ringstrasse. It appears, then, that Lange selected as his models Wawel, Prague, or Venetian monuments to suggest to his readers a political system that would have characterized the future Polish Kingdom, possibly based on the Venetian republican ideals, or on federalist patterns developed in the Austro-Hungarian Empire. The enigmatic Lieutenancy is the only sign, that future Warsaw would have remained the capital of a state probably still dependent on the Russian Empire. The Lieutenancy buildings would have been located next to the Polish *Sejm*, although a solution which suggests a balance of political power between the local (Polish) and the Imperial (Russian) authorities. Despite the fact that Lange's description is vague, we believe that the Venetian model used by him can reveal something about the political governance that would have been adopted in the Polish state of the future. If the seat of the Imperial Deputy in Warsaw was cast by Lange as a *Palazzo Ducale* (the traditional residence of the doges, elected heads of the Venetian Republic), the Lieutenancy would therefore have been an elective post. By implication, the officials of Russia's main representative in the Polish Kingdom would have been like the "Procurators of San Marco"; an interpretation which is likely to start a broader discussion about Lange's political metaphor.

Submitting a proposal for the new political centre of Warsaw and Polish Kingdom Lange did not forget to restore the historical value of the Old Town, an area that had only recently been rediscovered by Polish preservationists and historians⁷². Its main market square would have had as its focal point a new district administration building, recalling

⁷² Concerning the rediscovery of the Warsaw Old Town by preservationists, historians and architects see: A. Janowski, *Stara Warszawa*, Warszawa 1919; A. Oppman, *The Old Town and the Royal Castle in Warsaw*, transl. by J. A. Baldyga, Warsaw 1988; *Stulecie Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości. 1906–2006*, ed. B. Wierzbička, E. Siurawska, Warszawa 2006. For presence of the Warsaw Old Town in the popular discourses of Polish heritage preservation, see for example: W. Marrené-Morzowska, *Wakacje w Warszawie. Pogadanki o architekturze*, Warszawa 1903.

a non-existing, historical town hall that once stood there. Consistently selecting architectural landmarks from Cracow to be copied in Warsaw, Lange proposed to build a cloth hall in the Old Town market square, stylized to resemble the famous cloth hall in the historical capital of Poland. The restored Old Town market square would have also been an important public space, exhibiting statues intended to present a coherent national program. Here Lange mentioned two monuments, giving only their short descriptions. The first one would have been dedicated to the “politically aware Polish burghers”, represented by Jan Dekert (1730–1790), the late 18th-century Mayor of Warsaw and an important politician during the last years of the independent Polish state. The second one would have been devoted to the “politically aware Polish people”, folk heroes of the Kościuszko Insurrection of 1794 against Russia and Prussia: a shoemaker and leader of the 1794 uprising Jan Kiliński (1760–1819), a peasant and uprising hero Bartosz Głowacki (1758–1794) as well as a merchant Berek Joselewicz (1764–1809), who organized the Jewish regiment during the insurrection. The choice of national heroes suggested by Lange was driven by events related to the Constitution of May 3, 1791, a political act that the Polish-Lithuanian Commonwealth Parliament (*The Great Sejm*) adopted in order to reform the deteriorating state in line with Enlightenment ideas⁷³. Its ratification led to the War in Defence of the Constitution (1792) between the Polish reformers and the conservatives aided by Russia that held protectorate over Poland at the time. According to “The Warsaw Dreams”, the Old Town district would have been a national shrine to the unfinished state reforms that the Constitution represented. The statues of Kiliński, Głowacki or Joselewicz would have been commemorating the heroes of the 1792–1795 wars to defend Polish independence. Remarkably, these were the “middling-sort”, ordinary people, the representatives of the “third estate” (including the Jewish minority) receiving the type of glorification traditionally reserved for the elites – perhaps an indication of a shift in political responsibility for the state in Lange’s times away from the aristocracy and towards the new bourgeoisie. Lange finished the first instalment of his essay with an idea to commemorate the Constitution itself. The memorial dedicated to it would have been placed in the Warsaw Botanical Gardens, where the cornerstone for the planned Temple of Divine Providence honouring the Constitution was laid in the last years of the Polish-Lithuanian Commonwealth, though the project was never executed⁷⁴.

⁷³ S. Fiszman, *Constitution and reform in eighteenth-century Poland: The constitution of 3 May 1791*, Bloomington 1997.

⁷⁴ For general overview, see: M. Jankowska, *Świątynia Opatrzności ku czci Konstytucji 3 Maja*, Warszawa 1991.

In the first part of “The Warsaw Dreams”, Lange revealed not only his intentions to turn the future Warsaw into one of the leading European cities, but also introduced most of his political ideas, though not explicitly. By bringing together the historic sites and monuments of the Polish history, but also different European landmarks, Lange suggested that Warsaw would have been the metropolis fitting the ambitions of the Polish nation and the capital of the Polish Kingdom conceived as a semi-independent state within Russia. Symbols of political oppression would have been replaced by historical memorials devoted to the legendary, medieval and modern history of the Polish nation. The historic districts of the Old Warsaw would have been restored, furnished with the imposing buildings crowned by statues of statesmen, heroes and other nation-building figures appropriate for the modern political centre of this more autonomous Poland.

“THE WARSAW DREAMS” (II) –THE METROPOLIS OF THE POLISH WELFARE STATE

The second instalment of Lange’s work (published on January 20th, 1906) focused on the renewal of the *Powisłe* district and on a broad programme of new public buildings for the entire city of Warsaw (Fig. 9). It was a continuation of the previous essay, but it also suggested several important communal investments to make Warsaw a well-functioning modern metropolis. National emancipation suggested in the earlier article was translated here into a new/possible arrangement of municipal governance: elective, prosperous and autonomous from the Russian Empire. Lange’s “greater Warsaw” would have been divided into 12 districts, subordinated to elective municipal authorities. Each district would have been controlled by the local council and legislature and equipped with a civic centre: a single public building combining administration offices, local courthouse, department responsible for sanitation, charitable institutions and libraries. “It is desirable (as it is practiced in Paris) to build all of these administration buildings according to a similar scheme”, added Lange⁷⁵.

He then came back to the riverside districts. Previously neglected neighbourhoods like *Powisłe* would have been transformed into a luxury area with boulevards, lined with public buildings and apartment blocks. Here Lange meets the expectations of Warsaw’s elites to turn *Powisłe*

⁷⁵ Lange, op. cit., part 2, p. 12.

Przedewszystkiem ulicę tę można wspaniale zornamentować szeregiem wiszących ogrodów mniejszego rozmiaru w tym samym rodzaju, jak to mamy na Zamku i pod całym Starem Miastem.

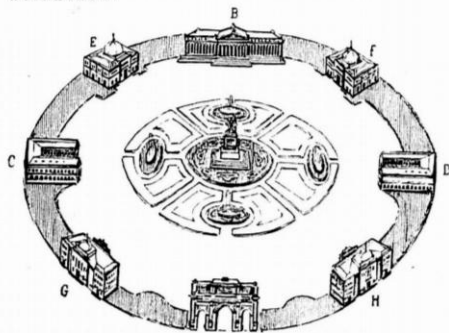
Dalej nad rzeką pomiędzy pierwszym a trzecim mostem rozwiną się bulwary w dalszym ciągu, a nadto możnaby tu w sąsiedztwie trzeciego mostu wyodrębnić obszerną przestrzeń — w formie koła lub oktagonu — dla postawienia całego kompleksu wielkich i pięknych gmachów. Gmachy te stanowiąc będą osobną dzielnicę — jak to widać na rysunku 1-szym.

Koło to (lub oktagon) — podzielone na ośm luków — otwierałoby się bramą (A) ornamentacyjną, jak np. Porta del Popolo w Rzymie, zwróconą ku miastu, w stronę Alei Jerozolimskiej. Wprost bramy — na górnej stronie koła (B) — mieści się budynek w stylu greckiego Akropolu, o pięknych szerokich schodach, wielkie Athaeneum, Biblioteka publiczna, odrębna od uniwersyteckiej, księżnica w wielkim stylu.

W punktach C i D stać będą dwa muzea, których styl niechaj będzie w typie florenckich Uffizi. Z jednej strony mieścić się będzie muzeum sztuk pięknych, z drugiej — muzeum historyczne XIX wieku.

W punktach E i F znów staną dwa symetryczne gmachy o wielkich kopułach renesansowych, na wzór dawnego gmachu Staszycza, akademia nauk i literatury, oraz instytucja typu Urania wraz z muzeum nauk przyrodniczych i centralną salą odczytów publicznych.

Nakoniec w punktach G i H — w sąsiedztwie bramy mieścić się będą naprzód wielkie Athletikon — gmach zjednoczonych towarzystw sportowych i sokolskich; z drugiej strony dom mieszkalny wszystkich osób, zatrudnionych w powyższych instytucjach. Wolne luki wielkiego koła zostaną zadrzewione i wytworzą cieniste planty. — Również zazielenioną zostanie środkowa przestrzeń koła, podzielona na cztery gazony, a na każdym gazonie piękny wolotrysk. W samym centrum koła stanie wielki monument — mianowicie trójpostać — pomnik trzech wieszczów.



WARSZAWSKIE ATENY.

Na całej tej przestrzeni nie powinno być żadnych sklepów. Mimoходом tu zaznaczyć, że w Warszawie nie ma ani jednej dzielnicy, gdzieby nie było sklepów, a przynajmniej małych sklepików z wiktuałami. Taką dzielnicę bezhandlową należy stworzyć w przyszłej Warszawie.

Wielkie to koło, stanowiące niby Ateny w Warszawie — będzie niewątpliwie jednym z jej najpiękniejszych



RATUSZ.



DOM LUDOWY

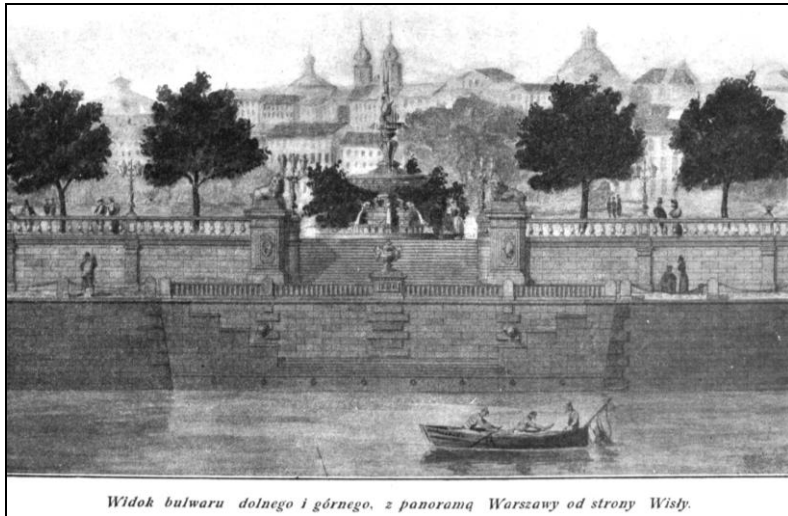


PALAC ELEKTRYCZNOŚCI.

punktów. Pozatem Warszawa powinna mieć rozmaite piękne gmachy publiczne, jako to: Centralny Dworzec kolei żelaznych, którego projekt już istnieje; Centralny gmach Poezty i Telegrafu, w szlachetnym gotyku, zdobny np. w symboliczne posągi pięciu części świata; wielki Ratusz miejski właściwy miastu samorządemu; centralny gmach Elektryczności, w kształcie fantastycznego pałacu np. na wzór Trocadero, dalej teatry i tym podobne.

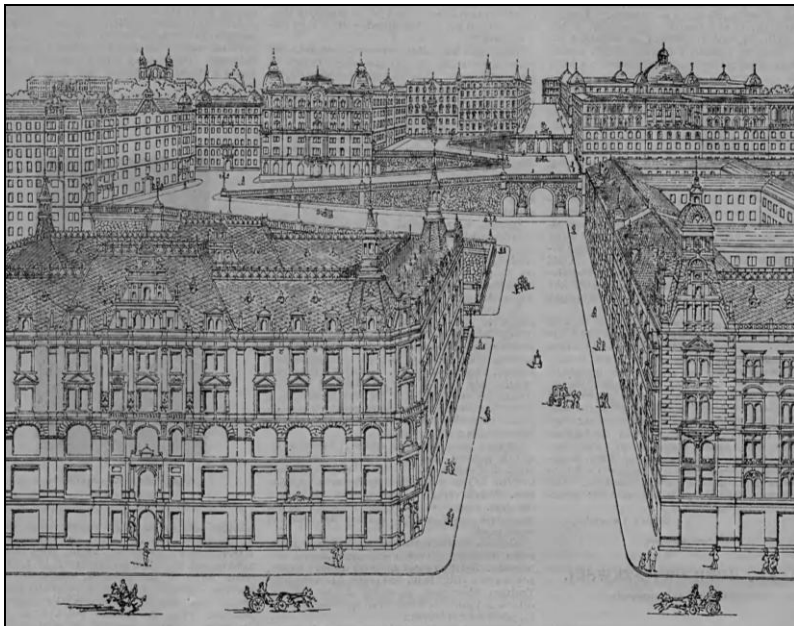
W każdej dzielnicy powinny być halle targowe, podług jednego ogólnego typu budowane; takie bazyry np. są wskazane między innymi na placu Św. Aleksandra, na Lesznie naprzeciw Solnej i t. d.

W każdej dzielnicy powinny być zarządy cyrkulowe, o których wspominaliśmy; dalej Domy Ludowe, jak się to projektuje, t. j. zakłady przeznaczone dla rozrywki szerokich warstw, gdzie będą sale ku zaba-



Widok bulwaru dolnego i górnego, z panoramą Warszawy od strony Wisły.

10. View of the upper and lower boulevards proposed for Warsaw, with panoramic view of the Warsaw's Old Town, rendering. Sketch from 1896, published in Władysław Koleżak "Powiśle Warszawy" (Warszawa 1901). Courtesy Biblioteka Narodowa, Warsaw



11. Władysław Kozłowski, Rudnicki, architects; rendering of the Karowa street as proposed by municipal architects in 1895, linking the upper (*Krakowskie Przedmieście*) and lower (*Powiśle*) districts of Warsaw, with terrace-street and boulevards. Published in "Tygodnik Ilustrowany", no. 50 (14 Dec. 1895), 438. Courtesy Biblioteka Narodowa, Warsaw

into a modern urban district. It is important to stress that this proletarian enclave, often flooded and generally derelict, was located next to the smart “upper city” on the escarpment. *Powisłe* contrasted with the opulence of the main Warsaw boulevards – *Krakowskie Przedmieście* and *Nowy Świat* – and from the 1870s it was one of the most often mentioned examples of Warsaw urban decay⁷⁶. Suligowski in his 1903 book described several late 19th century projects aimed to develop *Vistula* boulevards and regulate the whole riverside area of Warsaw⁷⁷ (Fig. 10). Among many plans proposed for its renewal was the scheme designed by municipal architects Władysław Kozłowski and Rudnicki, published in 1895⁷⁸ (Fig. 11). There were several institutions willing to cooperate with municipal administration in this development of the lower city – like major banks and private entrepreneurs – but the ambitious architectural plan was never executed. As it turned out, regulation of the Vistula River had to be conducted under the supervision of central administration in Saint Petersburg, and the whole investment needed comprehensive cooperation of several institutions in Warsaw and in the Russian capital. The Warsaw municipal offices proved unable to act as an efficient agent in contact with investors, ministries or military authorities interested in this very complex, large-scale project. Finally, before 1914, a partial redevelopment of *Powisłe* was accomplished⁷⁹. Between 1903–1905 Warsaw municipality regulated *Karowa* street and constructed a viaduct that connected its upper section with the part located in *Powisłe*. The initiative to build a new thoroughfare (The Tsar Nicolas II bridge) between Warsaw and *Praga* district was finally achieved in material terms between 1905–1914⁸⁰.

Lange invoked the construction of *Karowa* viaduct and the third bridge as a corroboration of impending changes and modernization. He then proposed to create a picturesque street vista, to connect central Warsaw with the natural landscape of *Vistula*. The boulevard would have linked the Old Town, the government district and the third bridge. The *Jerozolimskie* Avenues, the Warsaw main east-west thoroughfare,

⁷⁶ For description of the most important projects connected with *Powisłe* and the riverside boulevards, see: A. Suligowski, *Warszawa i jej przedsiębiorstwa miejskie*, pp. 67-86; W. Koleżak, *Powisłe Warszawy. Przeszłość, teraźniejszość i przyszłość Powisła*, Warszawa 1901; for recent discussion of issues of modernization of *Powisłe* and class-differences implications of those projects see: Muthesius, op. cit., pp. 215-217 esp.

⁷⁷ Suligowski, *Warszawa i jej przedsiębiorstwa miejskie*, passim.

⁷⁸ See T. [?], *Ulica Karowa*, „Tygodnik Ilustrowany”, 36, 1895, no 50 (14 Dec.), p. 438. M. Górzyński thanks Małgorzata Dembowska for sharing this material.

⁷⁹ Loc. cit.

⁸⁰ About the third bridge see: Muthesius, op. cit.

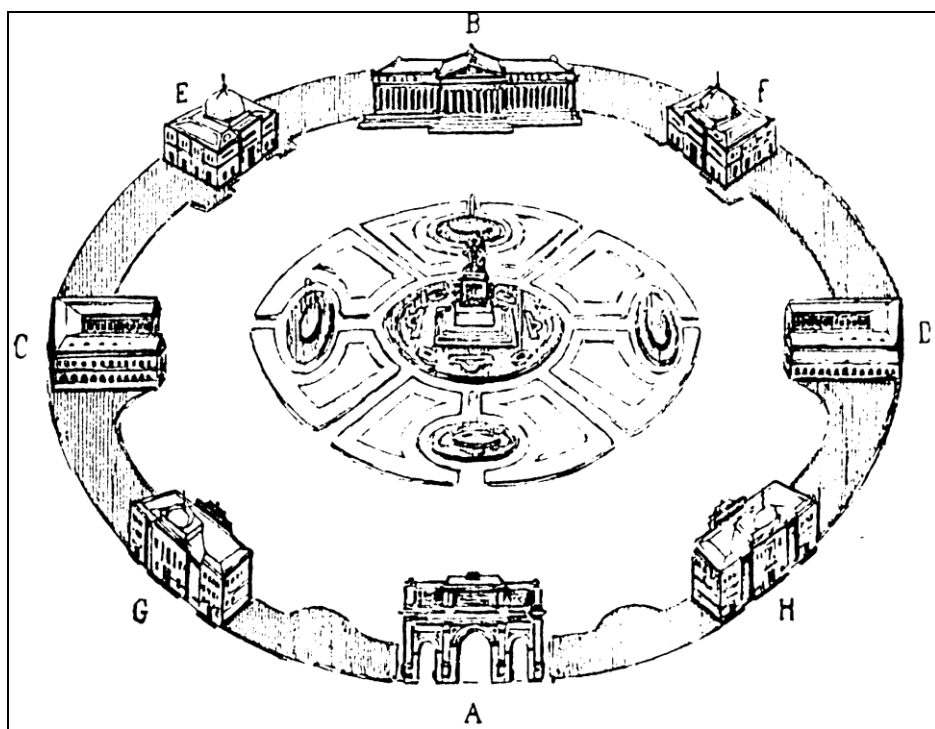
would have been extended eastwards and connected with the new bridge. Taking advantage of the riverside escarpment, Lange enriched this area with a very sketchy idea of “hanging gardens”. He then proposed to erect a mound in *Grochów* suburb, located on the right bank of the river, where an obelisk would have been raised, topped by a statue of Freedom. To construct this memorial Lange planned to move the controversial iron obelisk commemorating the pro-Russian Polish generals killed in Warsaw during the first night of the November Uprising of 1830 (29-30th November). When the revolt was suppressed, Russian authorities commemorated loyal Polish officers with a monument, erected in 1841. Its removal from central Warsaw and conversion into the statue of Freedom is significant. It once again demonstrates that the “Greater Warsaw” would have been the capital of the culturally free Polish state, able to conduct its own historical policies, though perhaps without achieving full political sovereignty.

But Lange’s *Powisłe* would have been first and foremost an area devoted to the liberal arts. He mentioned that near the new bridge he would have located “The Warsaw Athens” complex. As described by Lange and depicted by Zarzycki (Fig. 12), it would have comprised of seven monumental buildings and an entrance gate alluding to *Porta del Popolo* in Rome (“A” on the diagram), all arranged around a round piazza. After passing the triumphal gate, the visitor would have seen the “Athenaeum” – a huge public library building – according to Lange modelled after the architecture of Greek Acropolis. The “C” and “D” buildings, perpendicular to the main axis of the complex, would have been dedicated to a museum of fine arts and a museum of history of the 19th century. Those two edifices would have been designed to resemble “the Florentine Uffizi”⁸¹. The next two domed buildings “E” and “F”, adjacent to the “Athenaeum”, were to imitate the architectural idiom of the so-called “Staszic Palace” on *Krakowskie Przedmieście*, erected between 1820–1823, according to the plans prepared by the renowned architect Antonio Corazzi (1792–1877). The “Staszic Palace” housed the Royal Society of Friends of the Sciences, one of the first modern Polish scientific organizations. But this institution was dissolved in 1832, after the failure of the November uprising. In the late 19th century its elegant classical headquarters was converted to a Russian gymnasium combined with an Orthodox chapel and rebuilt in the Neo-Byzantine-style⁸². Lange and Zarzycki returned in their scheme to its original shape, with one of the buildings inspired by

⁸¹ Lange, op. cit., part 2, p. 13.

⁸² P. Paszkiewicz, *Pod berłem Romanowów: sztuka rosyjska w Warszawie 1815–1915*, Warszawa 1991.

Staszic Palace intended to house the Polish Academy of Sciences and Literature, with the other serving as Astronomy and Natural Science Museum with a convention hall for public lectures. The last two edifices (“G” and “H”) would have been devoted to “Athletikon” – institution to shelter sports and military organizations as well as provide accommodation for all those who would be employed in “The Warsaw Athens”. In the centre of the new district would have been a monument dedicated to the most famous Polish poets of the 19th century, considered to be the “national bards” – Adam Mickiewicz (1798–1855), Zygmunt Krasiński (1812–1859) and Juliusz Słowacki (1809–1849)⁸³.



12. Andrzej Zarzycki, woodcut print labelled as “The Warsaw Athens” sketch, published in Antoni Lange’s “Marzenia Warszawskie” (“The Warsaw Dreams”). Courtesy Biblioteka Narodowa, Warsaw

In the second part of “The Warsaw Dreams”, Lange also proposed an imposing list of new universities and centres for higher education to be established and built in the capital. He mentioned Academy of Arts,

⁸³ On the „three Polish bards” see: C. Niewiadomska, *Trzech wieszczów naszych. O życiu i dziełach Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego*, Warszawa 1913.

School of Crafts, universities of technology and a school of free thought modelled after *College de France*. Lange also stressed that every district of Warsaw would possess a primary and secondary education center with kindergartens, elementary and high school buildings, all combined together. Hence, Lange depicted the future Warsaw as one of the leading centres of science, technology, arts and higher education in Europe. It is important to stress that contemporary Warsaw lacked not only compulsory a primary education system, but also buildings suitable to serve as public schools. Although the Imperial University of Warsaw (former Main School, *Szkoła Główna*), the Emperor Nicolas II Institute of Technology and several state or private high schools operated in the city – public education was certainly not a strong point of the metropolis. Since 1864 all matters of education in Russian Poland were the responsibility of the Russian Education Management, with a bureau in every province. Funding for education was limited, and municipalities were obliged to maintain elementary schools, despite the fact that these were subordinated directly to the state and central government. In the same post-1864 period, Russian became the official language of education in Polish Kingdom. The quality of state schools was considered by the Polish elites to be very low, also because education was primarily used as a tool of russification⁸⁴. As a consequence, many families from the middle and upper classes chose private schools or tutors, while public schools became the domain of the poor. Rapid urbanization caused serious crisis in the area of primary education in Russian Poland. The number of public schools providing instruction to the lowest classes was clearly insufficient. As pointed out by Suligowski in his 1905 essay “The city of the illiterate”, Warsaw distinguished itself from other contemporary cities by its catastrophic level of illiteracy. The 1882 census showed level of illiteracy at 48% among its male population, and more than 50% among females; the 1897 census revealed almost the same percentage of illiterate citizens⁸⁵. According to Gorski’s sources from his 1906 report on Warsaw municipal economy, in 1897 every inhabitant of Warsaw paid annually 1.15 rubles per capita for the maintenance of the Russian gendarmerie and police forces, while for elementary schools this was only 0.23 rubles⁸⁶. In the early 1900s, funds for education accounted for only 5.5%

⁸⁴ E. Staszyński, *Polityka oświatowa caratu w Królestwie Polskim: od powstania styczniowego do I wojny światowej*, Warszawa 1968; *Z dziejów oświaty na ziemiach polskich w XIX i XX wieku. Studia i szkice*, ed. M. Pękowska, Kielce 2007.

⁸⁵ A. Suligowski, *Miasto analfabetów czyli Warszawa i jej szkolnictwo początkowe*, Kraków 1905, pp. 99-100.

⁸⁶ Gorski, op. cit., p. 31.

of the entire budget of Warsaw municipality, while most Russian towns assigned circa 8.25% of their budgets on these costs⁸⁷. For Gorski, the lack of the elective municipal councils and ignorance of Warsaw's administration ruined the educational system, causing illiteracy and the "moral decline of the poor"⁸⁸. In his essay Suligowski described various unsuccessful attempts by Warsaw municipality to create new public schools. In the 1890s Russian Education Management together with journalists, reformers or activists like Gorski, Suligowski or Polak appealed to the Warsaw municipality to invest more in elementary education and create a plan to construct a number of modern school buildings. Public schools at the time were often located in unhealthy buildings, with no proper ventilation, sanitation or insulation⁸⁹. In 1899 Polak proposed to build 5 municipal elementary schools in Warsaw, each intended for 2000 students⁹⁰. In 1902 the municipal administration decided to finance construction of only two buildings (each for 1500 students), despite the fact that this solution could not meet the needs of the metropolis⁹¹. Between 1903–1907 both buildings were constructed. The first school was located in *Praga* (in Namiestnikowska street) and the second one in *Powisłe* (in DREWNIANA street)⁹². In 1907 the architect Henryk Gay (1875–1936) described the problems that occurred during few months of functioning of the first of these schools⁹³. The municipality financed construction of the building and was its owner, but it was the state Education Management that provided primary education within its walls. According to Gay, the central government did not maintain any control over the building, which was soon devastated because of the lack of proper supervision. Finally, it was the municipality that was forced to finance janitors and school staff. Gay concluded that without the elected, autonomous municipal government Warsaw was not able to finance and build any more modern elementary schools⁹⁴. Indeed, as shown by Suligowski in his 1905 essay, the ambitious plan presented by Polak was only partially executed by the Warsaw municipality. Apparently, the maintenance of primary education was considered by Warsaw authorities a burden, a kind of additional financial tribute to the state that was, in fact, legally responsible for main-

⁸⁷ Ibidem, p. 32.

⁸⁸ Ibidem, p. 34-35.

⁸⁹ Polak, op. cit., p. 532-535.

⁹⁰ Suligowski, *Warszawa i jej przedsiębiorstwa miejskie*, p. 92.

⁹¹ Idem, *Miasto analfabetów czyli Warszawa i jej szkolnictwo początkowe*, p. 26.

⁹² Polak, op. cit., pp. 535-542.

⁹³ H. Gay, *Pierwszy gmach szkół początkowych m. Warszawy*, „Przegląd Techniczny”, 33, 1907, no 13 (28 March), pp. 165-166.

⁹⁴ Ibidem, 166.

tenance of public education in Russian Poland⁹⁵. It might also have been, however, the negative role of elementary schools – used as instruments of russification – that moderated the approach of Polish reformers and municipal administration to public school investment. Regardless of these doubts, the municipal reform was seen as a tool to liberalize the Russian governance in the Polish Kingdom and to give Polish elites more room for their own culture, language and nation-building activities.

However, the main argument of Suligowski's 1905 essay on Warsaw as metropolis of illiteracy was focused on the lack of an efficient public education system for the lower classes. He noted that the low professional standards and meagre infrastructure of primary schools as well as paralysis of the administration agendas impaired the poor, whose children populated "dirty alleys" and "muddy yards" in the industrial suburbs. In Suligowski's view, terror and uncertainty of urban life during the 1905 Revolution – not only caused by daily military oppression but also because of bombs exploding in the streets and growing crime rates – were a natural consequence of those reckless policies of bureaucracy neglecting elementary education⁹⁶. He predicted that growing class struggle, stimulated by a lack of proper civic services in towns, inferior education and inadequate state assistance to the lower classes – would cause social unrest and hit the very core of the government in Russian Poland⁹⁷. Growing crime rates, violence and terrorist attacks on government officials in Warsaw⁹⁸ provided mounting evidence of the accuracy of Suligowski's diagnosis. Campaigning for the municipal government reform, he presented contemporary Warsaw as a city of the illiterate, dangerous mob; adding a dramatic voice to the ongoing debate about the elementary schools problem. Lange also took part in these discussions. In 1905 he published a series of articles about illiteracy and proposed his own ideas to reform primary education through self-help institutions and cooperatives, without the intervention of the state⁹⁹. In 1906 he offered even more: a vision of Warsaw as a flourishing centre of Polish education and science. From the classical triumphal arch and lofty edifices of ancient Athens, through the Florentine Uffizi, to the 19th century classical building of The Royal Academy of Science: in his sources of inspiration Lange tried to negotiate between the universal European patterns and local,

⁹⁵ Suligowski, *Miasto analfabetów czyli Warszawa i jej szkolnictwo początkowe*, pp. 91-188.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 127.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 126.

⁹⁸ *Ibidem*, pp. 126-127; Piskała, Marc, *op. cit.*, pp. 211-325.

⁹⁹ A. Lange, *Analfabetyzm i walka z ciemnotą w Królestwie Polskim*, Warszawa 1906.

Polish sources. The renewal of Warsaw as the Polish capital depicted in the first instalment of his essay was combined in the second part with the vision of cultural and scientific apogee for which the emancipated metropolis was to provide a perfect stage. It seems evident that the first idea, of a sovereign Polish Kingdom (though the character of this renewed Polish state remained somewhat ambiguous), was the condition for the development described in the second part of “The Warsaw Dreams”.

The next paragraphs of Lange’s essay listed all necessary public buildings that would have been constructed in the future metropolis. He mentioned the Central Railway Station, Central Post and Telegraph building “...in the noble Gothic style, decorated... by symbolic statues of the five [sic, BA, MG]¹⁰⁰ directions of the world”¹⁰¹, and the great Town Hall building “...appropriate for the autonomous town...”¹⁰². He then proposed some new theatres to be built, but also, rather enigmatically, a “central edifice of Electricity”, giving Paris *Trocadero* as an architectural example¹⁰³. All of these public edifices were only listed, without specific locations or detailed descriptions. Lange’s choice of modern institutions of transport and communication can be clearly associated with a need to provide Warsaw with better connections to the industrialized world; in the way defined by Anthony’s Giddens as “time-space distanciation” – a distinctive process of modernity that unifies regions and cultures through technologies¹⁰⁴. Three woodcuts accompanied this paragraph, two of them were titled “The town hall” (Fig. 13) and “The Palace of Electricity”. This time Zarzycki based his images on the photographs, published in 1901 in the popular Warsaw periodical “The Illustrated Weekly” (*Tygodnik Ilustrowany*)¹⁰⁵. The “Town Hall” was a version of the late 19th century Main Building of the University of Glasgow at Gilmorehill by Sir George Gilbert Scott, while the print with “The Palace of Electricity” evidently copied a scene from the Glasgow International Exhibition of 1901, with the Concert Hall pavilion visible in the foreground. However, there was no detailed description of the function of “The Palace of Electricity”.

¹⁰⁰ Probably a misprint.

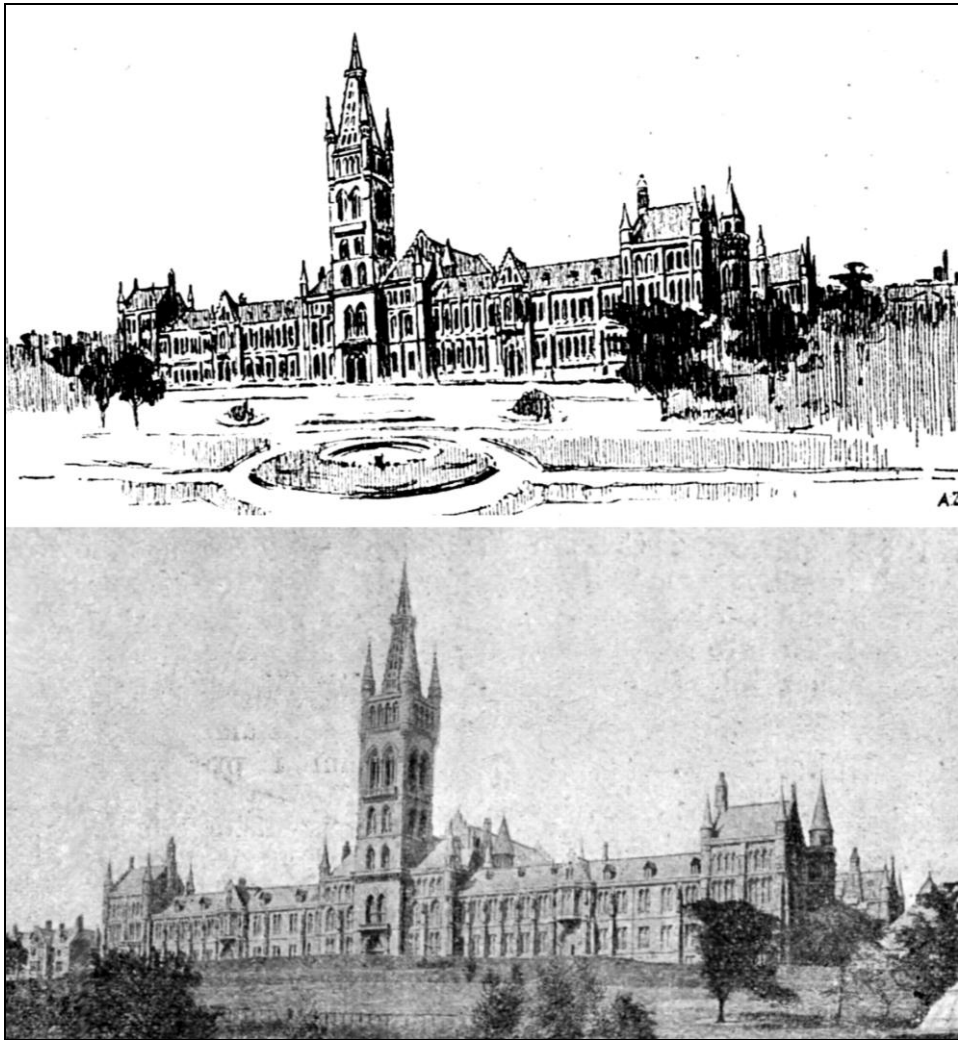
¹⁰¹ Lange, *Marzenia Warszawskie*, part 2, p. 13.

¹⁰² Loc. cit.

¹⁰³ Loc. cit.

¹⁰⁴ A. Giddens, *Time-Space Distanciation and the Generation of Power*, in: idem, *A Contemporary Critique of Historical Materialism: Power, Property and the State*, London 1981, pp. 90-108.

¹⁰⁵ Compare photographs published in: „Tygodnik Ilustrowany”, 41, 1901, no. 34, p. 673 & no. 36, p. 704.



13. On the top: Andrzej Zarzycki, woodcut print labelled as a new town hall building for Warsaw, published in Antoni Lange's "Marzenia Warszawskie" ("The Warsaw Dreams"). Courtesy Biblioteka Narodowa, Warsaw; on the bottom: University of Glasgow main building, a photograph of unknown author, published in "The Illustrated Weekly" magazine in Warsaw, 1901, no. 34

Maybe it should be associated with the need to supply the future Warsaw with the proper infrastructure for international fairs, at the time, the main vehicles of disseminating modernity and key signs of the commercial successes of imperial powers. Lange's and Zarzycki's wish to emulate "grand architecture" was a clear sign for the readers that the public architecture of the future Warsaw would have been imposing in

scale, with suitably monumental buildings to meet aspirations of the restored nation. It is worth noting, finally, that the illustrations presented as points of architectural reference only the landmarks of Polish or Western European provenance, clearly showing that the future Warsaw was to be a western-oriented metropolis, discarding its cultural ties to Russia and the East.

In the closing paragraphs Lange presented in a rather rough form his social and economic ideas for the improvement of public institutions in Warsaw as the emerging industrial metropolis. In addition to the political, cultural and educational foundations of the reborn Polish state discussed in the essay, the would have also been supplied with amenities such as district market halls, new modern hospitals and sport facilities, including swimming pools. He also proposed something called “People’s Houses”, which would have been constructed in every district. In his own words, they were “...institutions intended for various classes, where rooms for entertainment, performances, lectures, rallies would be located (...)”¹⁰⁶. Although this concept might have been distantly related to the polite “Assembly Rooms” of the Age of Enlightenment, it had undergone a process of significant transformation and democratization in the following century, as it was fused with social reform programs (taking on a distinctly popular dimension) and spread outside of Western Europe¹⁰⁷. In late Imperial Russia, the idea of the “Narodny Dom” was connected with urban institutions that offered entertainment, leisure and education for the middle and low classes, from intelligentsia to workers. Similar “People’s Houses”, intended as sites of social exchange and cultural improvement among the less privileged groups, were built by labour unions or parties as civic and political centers for proletarian communities across Europe¹⁰⁸. Not surprisingly, ideas to establish similar institutions for factory workers of major industrial towns in Russian Poland were broadly discussed in the early 1900s¹⁰⁹. Although Lange’s description of “People’s Houses” was very short, Zarzycki illustrated it with another

¹⁰⁶ Lange, *Marzenia Warszawskie*, part 2, 13-14.

¹⁰⁷ P. Borsay, *The English Urban Renaissance: Culture and Society in the Provincial Town*, Oxford 1991, p. 150-159; cf. idem ed., *The Eighteenth-century Town 1688-1820: A Reader in English Urban History*, Milton Park 1990, p. 161-162; and B. Arciszewska, *Classicism and Modernity. Architectural Thought in Eighteenth-century Britain*, Warszawa 2011, p. 382-388.

¹⁰⁸ Э.А. Анненкова, *Народный дом императора Николая II в Санкт-Петербурге*, digital essay, <http://www.tonchu.org/m/almanakh/almanakh-na-pamyat-buduschemu-2014/narodnyy-dom-imperatora/>, accessed June, 2015.

¹⁰⁹ See Z. Daszyńska-Golińska, *Domy ludowe*, in: *Praca oświatowa, jej zadania, metody, organizacja*, Warszawa-Krakow 1913.



14. Andrzej Zarzycki, woodcut print labelled as the “House of the People” for Warsaw, published in Antoni Lange’s “Marzenia Warszawskie” (“The Warsaw Dreams”); Courtesy Biblioteka Narodowa, Warsaw



15. Warsaw; the Tsar Nicolas II Institute of Technology main building (constructed 1899–1902, Stefan Szyller, chief architect), courtesy Biblioteka Narodowa, Warsaw



16. The Warsaw Circle of Technicians building (constructed 1903–1905), the rendering by Jan Fijałkowski, architect; Courtesy Biblioteka Narodowa, Warsaw

woodcut, presenting an imposing edifice, rendered in the Renaissance revival fashion (Fig. 14-16). This time, contemporary Warsaw buildings acted as models, with Zarzycki combining elite and middle class architecture: from recently constructed the main building of the Emperor Nicolas II Institute of Technology (1899–1900, chief designer Stefan Szyller) to the Warsaw Society of Technicians club (1903–1905, designed by Jan Fijałkowski). These buildings, with their rich *École des Beaux-Arts* architecture and modern technical solutions, housed leading Warsaw institutions promoting science and technology. The Warsaw Society of Tech-

nicians, established in 1898, gathered more than 1500 engineers, technicians and architects. It acted consistently to promote recent scientific inventions, modernize industry in the Polish Kingdom and provide high quality expertise and evaluation of public investments in Warsaw, like the Tsar Nicolas II bridge¹¹⁰. Its own headquarters was not only a luxury club for members, but also a centre for the dissemination of knowledge, with public lectures and scientific debates. The Emperor Nicolas II Institute of Technology had been founded in 1898 by the Tsar, after long political negotiations between major representatives of Russian Poland industrial elites and state authorities¹¹¹. It was the first modern polytechnic in this country, and its erection was considered to be one of the liberal concessions of the Russian regime to Polish society¹¹². The Institute acquired its imposing *École des Beaux-Arts* campus, designed by the leading Polish architects Stefan Szyller (1857–1933) and Bronisław Brochwicz-Rogóyski (1861–1921), between 1899–1902¹¹³. The choice of such models for the architectural designs of the People's House in "The Warsaw Dreams" seems to demonstrate Lange's belief that modern Polish nation-state should be revived not only on the foundations of tradition, history and culture, but also on the basis of modern science and technology. The future Warsaw would be able to solve the problem of mass education and popularization of scientific developments among the members of society. Luxury and monumental architecture of the People's House building proposed by Zarzycki suggested not only the scale of this effort, but also revealed the upper-class agenda of the authors – the need to educate and thus control the urban masses.

In the last paragraphs of his essay Lange offered his readers some economic ideas. He opted for unions of traders that would have been es-

¹¹⁰ See: J. Piłatowicz, *Ruch stowarzyszeniowy inżynierów i techników polskich do 1939 r.*, vol. 2, *Słownik polskich stowarzyszeń technicznych i naukowo-technicznych do 1939 r.*, Warszawa 2005, pp. 289-302.

¹¹¹ F. Kucharzewski, *Początek i rozwój wyższych szkół technicznych: politechnika w Warszawie*, Warszawa 1898; *Historia nauki polskiej*, ed. B. Suchodolski, vol. 4, Wrocław 1987. On architecture of the Institute's campus see: A.A. Wagner, *Architektura Politechniki Warszawskiej*, Warszawa 2001.

¹¹² J. Sobczak, *Polskie fascynacje młodym cesarzem Mikołajem II – geneza jego wizyty warszawskiej we wrześniu 1897 roku i próba polsko-rosyjskiej „ugody”*, „Mazowieckie Studia Humanistyczne”, 2, 1996, no 1, pp. 5-39.

¹¹³ M. Omilanowska, *Architekt Stefan Szyller 1857–1933*, Warszawa 2008, pp. 263-267; A. Zabłocka-Kos, *Zwischen Kunst und Politik – Hochschulbauten in Mitteleuropa im 19. Jahrhundert*, paper delivered during „Das Vorrücken des Staats in die Fläche im langen 19. Jahrhundert“, Tagung des Verbandes der Osteuropahistorikerinnen und -historiker (VOH) und des Herder-Instituts am 21./22. Februar 2013 im Herder-Institut, Marburg, Germany.

tablished in every district of Warsaw, able to erect large storehouses for diverse goods and commodities, from groceries to textiles. In a parallel solution, guilds and associations of craftsmen would also build their own department stores and society offices. Promoting ideas of cooperatives, Lange finished his plan with a recommendation to establish mass nourishment institutions. Those cooperatives would offer factory workers and their families cheap and nourishing meals under the huge roofs of communal “dining halls” in every district. Lange advocated this as a tool to lower the costs of daily maintenance of factory workers families and claimed that those “dining halls” would have also become important centres of social life.

BETWEEN “THE WARSAW DREAMS” AND “THE FUTURE WARSAW”: SEARCHING FOR RECEPTION

Lange went further than Suligowski and many others who in 1906 tried to negotiate autonomy for Russian Poland through diverse attempts at municipal reform. Linking political emancipation with the potential metropolitan development of Warsaw, Lange and Zarzycki not only suggested that Russian regime should have been blamed for Warsaw’s decline into a “better copy of Łódź”. By bringing up architectural models taken from Cracow, Prague or Budapest they also pointed to well-known examples of better collaboration between the metropolitan authorities and central (imperial) governments, thus highlighting the need for a reform of Russia’s internal governance. It is possible that Lange obliquely suggested federalization of the Russian Empire, modelled on its Austro-Hungarian counterpart. The initial disclaimer: “it is only a dream, a fairy tale of the future” cannot blur the political intentions of Lange and Zarzycki, their publisher, or – possibly – an unknown political champion among Polish elites. The ideas discussed in “The Warsaw Dreams” were quite revolutionary and absolutely unacceptable for Russia-backed authorities. It is telling that Lange’s articles were published when Russian censorship in Warsaw was temporarily suspended due to revolutionary turmoil¹¹⁴. Probably this is the only reason why such a contentious political idea of urban change could be published at the time. The Russian administration in early 1906 barely commenced a military campaign of brutal restoration of its rule in the Polish Kingdom after a year of strikes and civil unrest¹¹⁵.

¹¹⁴ Regarding censorship during the revolution see: Kmiecik, op. cit.

¹¹⁵ Rolf, op. cit., 325-374.

Was this literary vision a feasible one? Did it stir any discussions, or lead to any tangible changes? Lange's ideas, though appearing at the time of mass political awakening in the Polish Kingdom, probably remained largely unnoticed in the Polish public sphere at the moment of publication¹¹⁶. But six months after Lange's publication, "The Illustrated Weekly" printed an essay prepared by the right-wing journalist and writer Gustaw Olechowski (1874–1959), a supporter of the *Endecja*, the Polish National Democratic Party. It was entitled "The future Warsaw. A dream" (*Przyszła Warszawa. Marzenia senne*)¹¹⁷. The similarity of Olechowski's essay – a fantasy about the urbanscape of the future Warsaw – to Lange's article, is striking. Olechowski also commenced his paper with a disclaimer ("Please do not laugh, it will be a very serious thing"), apparently a tongue-in-cheek riposte to Lange's earnest opening lines.¹¹⁸ Olechowski then described his dream of Warsaw of 1931, a metropolis that 25 years earlier had been granted municipal autonomy. The first part of his vision of "the future Warsaw" presented the restored Old Town district, with a triumphal column on the market square, dedicated to Kiliński, and the renovated Royal Castle, where the Imperial Deputy would reside. The main streets would be modernized and freed from chaotic advertisements, with asphalt pavements and electric cable cars. On the Theatre Square, monuments dedicated to the Polish playwrights and poets – Słowacki and Alexander Fredro (1793–1876) – would have been located. Following Lange, Olechowski presented a short description of the future governmental district. It would have been located on the Saxon Square: he mentioned "a palace of the Parliament", a military headquarters in the former Saxon Palace and monuments of the Polish politicians and heroes like Kołłątaj, Staszic, or Kościuszko. In the vicinity, the giant assembly hall for "rallies" and the "Palace of the Arts" (based on the existing building of the Polish Society of Arts Encouragement, *Zachęta*) would be constructed. Olechowski then moves to *Warecki* Square. In his dream the new Central Post Office building, the Polish Opera House and the National Library would have been located here. He also listed new public buildings: modern railway stations, the National Museum, new schools, parks and sports facilities, including public baths. People's Houses for factory workers were also included and presented as a place of entertainment and education. The second part of this essay

¹¹⁶ No responses to Lange's "Warsaw Dreams" in contemporary Warsaw newspapers and magazines, have been found thus far, although a more detailed study is required.

¹¹⁷ G. Olechowski, *Przyszła Warszawa. Marzenia senne*, „Tygodnik Ilustrowany”, 47, 1906; p. 1, no 30 (28. July), p. 588, p. 2, no 31 (4. August), p. 606.

¹¹⁸ *Ibidem*, 1, p. 588.

was also a collection of various ideas, to some extent similar to Lange's wishes. The riverside boulevards would have been complemented by the Vistula harbour. The Project of new tenement houses (also recommended by Olechowski) was to be supervised by the artistic committee of the town-council. Another board would have been watching over hygiene and sanitation issues in the metropolis. Warsaw would also be linked to its garden suburbs by electric trains. Overall living standards and security would also be improved thanks to the reformed police, consisting of only the "honest, solid and righteous" recruits. In the last paragraph, Olechowski suggested that the future, autonomous Warsaw authorities would also change the names of the streets, choosing national heroes, facts from the Polish history or references to abstract ideas instead of older names that Olechowski considered rather inane, like those derived from "birds", or "animals"¹¹⁹.

Significantly, the author of "The future Warsaw" did not want to mention ethnic and class issues – like the growing antisemitism of the National Democracy political rhetorics, or the emergence of proletarian unrests and strikes across the Polish Kingdom¹²⁰ – as problems afflicting the future capital directly. His essay was more nebulous and not as comprehensive as "The Warsaw Dreams", but it undoubtedly recycled some of Lange and Zarzycki's ideas. The text was accompanied by a few woodcuts, giving a rather vague impression of the future urban landscape of Warsaw. It was, then, hardly a response to Lange's stimulating vision of transformed Warsaw, but rather a case of journalistic plagiarism, picking up a few attractive ideas for an entertaining and mildly political essay. Olechowski followed Lange's line of argument, depicting monumental buildings devoted to the national Polish politics and cultural institutions, but within a reductive intellectual framework. Regarding the facilities for the lower classes, Olechowski mentioned People's Houses as proletarian community centres. But his overall approach was more pragmatic, lacking elaborate suggestions about the future political governance of Polish Kingdom that Lange had presented. It seems that Olechowski's main objective was rather to support the likes of Suligowski and his peers in their efforts to pass some project of municipal reform for Polish

¹¹⁹ Ibidem, 2, p. 606. Probably Gorski recalled streets like Ptasia, Orla, or Wronia, located in the Jewish districts of Warsaw. Hence, such a comment can be interpreted as a call to conduct the symbolic polonization of Jewish Warsaw's space.

¹²⁰ S. Ury, *Barricades and Banners. The Revolution of 1905 and the Transformation of Warsaw Jewry*, Stanford 2012; Th.R. Weeks, *From Assimilation to Antisemitism: The "Jewish Question" in Poland, 1850–1914*, Northern Illinois University Press, 2006; A. Cała, *Asymilacja Żydów w Królestwie Polskim (1864–1897). Postawy, konflikty, stereotypy*, Warszawa 1989; L. Mrocza, *Powstanie czerwcowe 1905 roku w Łodzi*, Łódź 1985.

Kingdom through the obstacles mounted by Russian administration. In July of 1906, however, the Tsar terminated the Russian Parliament, *Duma*, where negotiations about the project were conducted, putting the entire process (and Polish hopes and aspirations for Warsaw) on hold.

CONCLUSIONS

Olechowski presented his vision of Warsaw in 1931 as that of a city with an autonomous municipal government, claiming that at least 25 years of sovereignty would be necessary to modernize the dysfunctional metropolis. It was obvious for him, and for Lange, that there was no time to waste; and that urgent reforms were required and expected by the society of the Russian Poland and the citizens of its once proud capital – Warsaw. The point of historical reference used by Lange in the initial part of his article – the period when the Polish Kingdom was a constitutional, semi-independent state (1815–1830) – was juxtaposed with the 1906 revolutionary hopes for political change to come to Warsaw from St Petersburg. The revolution that spread through Russia and Polish Kingdom in 1905 awoke hopes for liberalization of Imperial governance. For activists like Suligowski, it was a perfect moment to negotiate reforms, including those that would turn the disorganized Warsaw into a city with autonomous, elected administration, capable of responding to the needs of a rapidly developing industrial city. It was the time to move beyond the diagnoses presented by numerous reformers, showing Warsaw, the former capital of partitioned Poland as a dysfunctional metropolis, its many ills associated with Russian political oppression and inefficient local administration. It was the time to present the way for the future, and Lange rose to this challenge.

“The Warsaw Dreams” offers a very complex set of ideas aiming to revive or create diverse public institutions and their monumental headquarters in Warsaw as the capital city, from the railway stations to universities¹²¹. Still, the dominant narrative appears to have been the politics of Polish nationality, with the idea of Russian Polish Kingdom reborn in its semi-independent shape, remembered from the days before the 1830–1831 war. It remains a matter of discussion, what kind of poli-

¹²¹ The „ideal” of urban development and appropriate „moral order” as perceived by the Polish middle-class were inspired by German *Reformarchitektur* or The City Beautiful Movement; see for example B. Ladd, *Urban Planning and Civic Order in Germany, 1860–1914*, Cambridge (Mass.)–London 1990; J. Gilbert, *Perfect Cities. Chicago’s Utopias of 1893*, Chicago 1991; W. Sonne, *Urbanität und Dichte im Städtebau des 20. Jahrhunderts*, Dom Publishers 2014, pp. 50–183.

tical system was proposed by Lange as a remedy for Warsaw's crisis. Did he finally opt for a modern democracy, with Parliamentary rule and broad political autonomy, given also to the cities, governed by their own municipal authorities? His text does not offer a clear political manifesto or a project of reform. Instead, the author of "Warsaw Dreams" (and his imitator) used architecture and urban space to address social issues or suggest their political intentions. Lange's essays, while dealing with the important issues of urban reform and Polish national revival, primarily addressed Warsaw as a metropolitan space crucial for the entire Polish nation. The future city presented by Lange would have been able to compete with the capitals of historic Polish provinces such as Galician Cracow with its ambitious urban and cultural growth at the time¹²², or Poznań, located in Greater Poland (then in the German Empire), where the beginning of the 20th century was marked by a comprehensive urban redevelopment initiated by the state, deploying the "Ringstrasse" scheme.¹²³ Moreover, Lange expressed beliefs that autonomous Poland would be able to reshape its capital to make Warsaw one of the leading modern European cities, comparable to Prague, Berlin or Budapest. Blatant references to landmarks from European cities to be copied in Warsaw, certainly reveal deep insecurities of the Polish elites in shaping the image of Warsaw as a "modern" city. As Błażej Brzostek has recently demonstrated in his comparison between 19th and 20th-century descriptions of Warsaw and Bucharest, the relationship between the modern, "Western" and the archaic "oriental" visions of urbanity was crucial for ideas concerning national identity and municipal self-esteem generated by Central European elites¹²⁴. Portraying the future Warsaw as a metropolis dominated by architectural idioms associated with the West, Lange attempted to stress that a place for modern Poland should be among the highly developed industrial, "Western" countries. Yet this proposal (intended to stimulate public investments, provide comprehensive urban planning and tackle historic preservation) was an effort to make Warsaw not only a modern metropolis (in the Western sense), but also a "Polish" city again, to break with the decades of Russian domination. Commenting on the contemporary surge in patriotic feelings and its translation

¹²² See: J. Purchla, *Jak powstał nowoczesny Kraków*, Kraków 1990; *Art around 1900 in Central Europe. Art centres and provinces. International Conference 20–24 October 1994*, ed. P. Krakowski, J. Purchla, Kraków 1999.

¹²³ Z. Pałat, *Architektura a polityka. Gloryfikacja Prus i niemieckiej misji cywilizacyjnej w Poznaniu na początku XX wieku*, Poznań 2011; A. Zabłocka-Kos, *Breslau und Posen im 19. Jahrhundert: zwei Regierungsstädte-zwei Welten*, in: *Preussen, Deutschland und Europa 1701–2001*, ed. J. Luh, V. Czech, V. Becker, Groningen 2003, pp. 313–337.

¹²⁴ Brzostek, op. cit.

into the domain of municipal politics, Muthesius claimed that “A notion of Polish culture rapidly gained strength. By 1910 the term *stolica* (capital city) was increasingly used, envisaging Warsaw as heading the new, greater Poland. Clearly, the new locally generated planning activity could be taken as a sign of the desired self-rule (...)”¹²⁵.

“The Warsaw Dreams” did not fail to address the urgent social needs and alluded to the class conflicts among the urban population of the Polish Kingdom. Lange never mentioned, however, ethnic or class issues directly. As a Jew himself, acculturated in the Polish intelligentsia¹²⁶, he was probably very well aware of ethnic tensions and clashes within society in Russian Poland. Indeed, the 1905–1907 revolution prompted significant growth of political awareness, not only in Polish, but also in Jewish communities, as Scott Ury has shown recently¹²⁷. In Lange’s vision, the future Warsaw seems to be a homogenous entity in ethnic terms, dominated by Polish national history and politics. However, while describing his ideas for the Old Town, Lange included a Jew, Berek Joselewicz, in the Polish Pantheon of national heroes. Joselewicz was an outstanding military leader of the Polish uprisings and wars of the late 18th century, but at the time of the essay’s publication he remained a controversial figure for many right-wing Polish politicians¹²⁸. It appears that by paying tribute to the commander of the first Jewish military formation in modern history, famed for its brave defence of Praga, the right-bank district of Warsaw, Lange tried to define the future Warsaw as a capital of the unified and tolerant Polish nation, offering hope for a better future to all its citizens, regardless of ethnicity.

The subsequent years proved that autonomy for Russian Poland remained elusive. Presenting yet another reform proposal in 1911, Suligowski continued to stress the catastrophic conditions of cities in the 10 governorates of Russian Poland, emphasizing again the lack of infrastructure, public buildings and services. The inefficient municipal administration led, in his opinion, to the deterioration and pauperization of the entire population¹²⁹. But there was no compromise to be found. According to Theodore Weeks, the ethnic issue (alluded to by Lange in an apparent hope of a peaceful resolution) might have been at the root of this failure: “Government distrust of both Poles and Jews was compounded by increasing tension between the Polish and Jewish communities (...). It was

¹²⁵ Muthesius, op. cit., pp. 206-207.

¹²⁶ Compare endnote no. 16.

¹²⁷ S. Ury, op. cit.

¹²⁸ M. Janion, *The Jewish colonel: a romantic and non-romantic biography*, trans. R.S. Czarny, Kraków 2008.

¹²⁹ A. Suligowski, *Projekt przyszłego samorządu miejskiego*, Warszawa 1911, pp. 31-32.

not the Russian government but Polish anti-Semitism and the intransigent Russian reaction in the State Council that prevented the introduction of elective city government in Russian Poland”¹³⁰. Under these circumstances, Warsaw continued its precarious existence as a provincial city within the Russian Empire; “The Warsaw Dreams” not to be fulfilled any time soon¹³¹. For Lange and Zarzycki their 1906 essay seems to have been only an episode; there is no evidence that they ever came back to these ideas. “The Warsaw Dreams”, however, remained a testimony to the complexity and, alas, the futility of the contemporary debate about the future of the city that attempted to negotiate its modern identity against the obsolete policies of the imperial domination¹³².

URBAN NARRATIVES IN THE AGE OF REVOLUTIONS: EARLY TWENTIETH-CENTURY IDEAS TO MODERNIZE WARSAW

Summary

In January 1906, in the turbulent period of 1905–1907, the poet, artist, and social activist Antoni Lange published in the Warsaw weekly *Świat* an essay called “Marzenia warszawskie” (“The Warsaw Dreams”). A several page text, illustrated with woodcuts by the painter Andrzej Zarzycki, included a spectacular vision of metropolitan Warsaw of the future: a capital city with many public buildings and modern infrastructure, a genuine center of Polish national and cultural life. The present essay analyzes unexamined ideas of Lange in terms of the history of architecture, and in a double political and social context. “The Warsaw Dreams” was deeply rooted in the political reality of the former Kingdom of Poland, addressing the issue of liberalization of the Russian rule during the 1905 revolution. Using the vocabulary of urban planning and making a list of changes in the city’s architecture, Lange articulated a vision of the future space of Warsaw as a Polish metropolis of modernity, administered independently of Russia. In his essays he proposed to extend the city limits and remove its fortifications as well as introduce local government with significant prerogatives as an instrument of Warsaw’s great transformation – its aestheticization

¹³⁰ Th.R. Weeks, *Nation and State in Late Imperial Russia*, p. 152.

¹³¹ After 1945 Polish communist propaganda recycled “The Warsaw Dreams”. In 1953, Lange’s articles were reprinted in the popular weekly “Stolica” (“The Capital”) magazine largely dedicated to the post-1945 reconstruction of Warsaw. Editors claimed that Lange’s social ideas were implemented in their own times. See: E. Sułkowski, *Gdy marzenia stają się rzeczywistością*, „Stolica – Tygodniowa Kronika Budowy Warszawy”, 8, 1953, no 49 (8 Dec.), p. 12.

¹³² For recent studies on urban, social and cultural ideas for Warsaw (many unexecuted), see: P. Dunin-Wąsowicz, *Warszawa fantastyczna*, Warszawa 2010; J. Trybuś, *Warszawa niezaistniała. Niezrealizowane projekty urbanistyczne i architektoniczne Warszawy dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 2012.

and construction of public buildings, such as national government edifices, schools, and cultural centers. The authors argue that by describing public architecture of the future Warsaw as a “dream” full of copies of well-known European architectural monuments from Venice, Prague, and Cracow, Lange created a comprehensive political project of autonomy of the Kingdom of Poland in the Russian empire. “The Warsaw Dreams” originally combined together architecture and politics, urban space and the problems of Polish modernization, and the discourses of nationalism and socialism. Lange’s visionary proposal from 1906 is of the most imaginative responses to the challenges of the development of Warsaw at the turn of the 20th century in the context of Polish political and social problems of those times.

PIOTR JUSZKIEWICZ

BIURO, NATURA, WYOBRAŻNIA, WIEJSKA CHAŁUPA,
FABRYCZNA HALA.
WIZERUNKI ARTYSTYCZNEJ PRACOWNI
W DOKUMENTALNYM FILMIE O SZTUCE CZASÓW PRL-U¹

Zmuzealizowane pracownie artystów są zawsze szczególnym rodzajem reprezentacji przeszłości, obrazami przestrzennymi, w które wpisana jest wizja sztuki, wizja artysty i projekt widzenia jego dzieł, a nawet projekt sposobu bycia widza w tej reprezentacji, czyli realizowanej w trakcie zwiedzania swoistej roli: gościa, admiratora, wtajemniczonego, insidera, outsidera czy pielgrzyma. Naukowe zainteresowanie przestrzenią tworzenia jest zatem wieloaspektowym spojrzeniem na artystyczny obszar, które brać musi pod uwagę przenikanie się przestrzeni fizycznej z przestrzenią dyskursywną. Badanie zaś ich współistnienia przynosi wiedzę na temat twórczych procedur, warunków artystycznego życia, ale zarazem o sposobach splatania sztuki z szerszymi aspektami konstrukcji duchowego świata, widzianych w historycznej perspektywie. Z tego też powodu interesujące dla badawczego spojrzenia są zwłaszcza pracownie szeroko rozumianych artystów nowoczesnych, w przypadku których idzie nie tyle o dom artysty, ale jak pisze Andrzej Pieńkos, odwołując się do sformułowania Philippe'a Jounoda, o pracownię rozumianą jako portret twórcy, a więc jako wyraz jego indywidualności². Problem wydaje się wszakże jeszcze szerszy. Szczególne znaczenie ma tu, jak pisze Pieńkos, przełom romantyczny, w wyniku którego pracownia przestaje być jedynie

¹ Niniejszy tekst powstał w ramach programu badawczego: „Polskie dokumentalne filmy o sztuce” finansowanego w ramach NPRH przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego. Jego skrócona anglojęzyczna wersja została zaprezentowana w ramach międzynarodowej sesji naukowej „The space of creation-topicality of the problem in art an art history”, Warszawa 2014.

² A. Pieńkos, *Dom sztuki. Siedziby artystów w nowoczesnej kulturze europejskiej*, Warszawa 2005, s. 65. Odwołanie do Ph. Jounoda dotyczy artykułu pt.: *L'atelier comme auto-portrait*, (w:) *Künstlerbilder/ Images de l'artiste, Colloque international à Lausanne*, Bern 1988, s. 87.

elementem mieszkania artysty, ale staje się rodzajem manifestacji jego pozycji i funkcji (od ulokowanego na strychu zapomnianego i odrzuconego geniusza, po książętom równej wybitnej i zamożnej jednostki), jego niezależności, czy wyrazem artystycznego programu (niekiedy stającego się głównym tematem artystycznej kreacji – jak w przypadku Courbета, czy Malczewskiego), a także odzwierciedleniem bogactwa i gorączki pracy wyobraźni: jako skarbiec wiedzy, motywów, tematów i wyjątkowej zdolności do ich ekspozycji³. Dodajmy, że ambicje nowoczesnego artysty związane z zamiarem przekształcania świata przez sztukę powodowały również przekroczenie progu pracowni. Miało ono, rzecz jasna, różny zasięg i różną skalę – od rozszerzenia artystycznego działania na przylegający do domu ogród po aktywność, której przedmiotem stawał się ogół społeczeństwa, a nawet kosmiczny bezkres.

Artysta nowoczesny, działając zgodnie z kluczowym dla modernizmu mitem regeneracji, poszukując zasobów regeneracyjnej energii trafiał także do chłopskiej chaty⁴. Jedno z zasadniczych zagadnień nowoczesnej artystycznej kultury, czyli pozornie paradoksalne jej związki z (rozmaicie rozumianym) prymitywizmem, znalazły swoje odzwierciedlenie także w sposobach kształtowania twórczej przestrzeni – chłopska chata, proste domostwo na skraju egzotycznego świata, to również stały motyw nowoczesnych artystycznych wyborów dotyczących charakteru pracowni⁵.

Idzie więc, jak sygnalizowałem wcześniej, nie tylko o realne przestrzenie twórczej aktywności, konkretne domy artystów, studia, pracownie, ale także o pracownie rozumiane jako tekst, niosący w sobie topos szczególnego miejsca narodzin i obecności sztuki. Oczywiście, takie mityczne wyobrażenia wcielane były w życie – o wielu takich zrodzonych na bazie mitu kreacjach pracownianych pisze Andrzej Pieńkos: wskazując na przeradzanie się w XIX wieku artystycznej pracowni w spektakl oglądany przez szeroką publiczność i animujący turystyczny ruch⁶, czy zwracając uwagę na przypadek Brancusiego, który rytualizował zwiedzanie jego pracowni⁷. Siłę oddziaływania mitu pracowni ujawnia też dla przykładu przypadek Cecila Beatona, który w 1931 roku pragnąc przeprowadzić wywiad z Picassem, odwiedził malarza w jego mieszkaniu na rue La Boetie. Ku swojemu zdziwieniu, które wyraził w komentarzu do wywiadu Beaton, zastał on Picassa rezydującego w luksusowym, ale całkowicie w burżuazyjnym duchu urządzonego mieszkaniu, w którym artysta przy-

³ A. Pieńkos, op. cit., s. 74-75.

⁴ Kwestia regeneracyjnego mitu została rozwinięta w: P. Juszkiewicz, *Cień modernizmu*, Poznań 2013.

⁵ A. Pieńkos, op. cit., s. 239-265.

⁶ Ibidem, s. 119 i n.

⁷ Ibidem, s. 83-84.

jął dziennikarza w nienagannym, eleganckim garniturze, podejmując gościa filiżanką herbaty przy zasłanym koronkowym obrusem stole⁸. Zaskoczenie Beatona wynikało oczywiście z braku tego, czego oczekiwał: artystycznego furroru, śladów gwałtownej malarskiej pracy w głębokim natchnieniu, we wnętrzu, które podporządkowane, jak się spodziewał, powinno być malarskim działaniom twórcy *Panien z Awinionu*.

Udostępnianie widoku pracowni poprzez filmowy pokaz jeszcze intensywniej ujawnia jej status – jako reprezentacji, ze względu na właściwości filmowego medium. Filmowa reprezentacja pracowni bowiem to efekt sekwencji następujących po sobie obrazów, kierujących uwagę widza na określone punkty, obszary czy aspekty twórczej przestrzeni i prowadzących go w ten sposób po trajektorii znaczenia. Co więcej, owa sekwencja nie musi ograniczać się do ujęć pokazujących jedynie wnętrze samej pracowni, bo montaż filmowy pozwala ją dowolnie poszerzać, poprzez wprowadzanie ujęć ją historyzujących i kontekstualizujących. Wreszcie filmowa technika pozwala nam obcować z postacią artysty w jego twórczej przestrzeni, czy to poprzez formułę wywiadu, demonstracji twórczych procedur, czy też poprzez kreację aktora, odgrywającego na potrzeby spektaklu filmowego rolę artysty.

Zanim omówione nieco szczegółowiej zostaną wybrane przykłady, dwie kwestie jednakże domagają się zasygnalizowania: najbardziej generalny kontekst historyczny oraz metodologiczny.

Kontekst historyczny związany jest z nadziejami formułowanymi przez państwa totalitarne na znaczącą rolę kultury masowej, a zwłaszcza filmu, w zarządzaniu stanem świadomości mas⁹. Chociaż oczywiste jest, że zagadnienie to miało inny wymiar ideologiczny i praktyczny w kolejnych dziesięcioleciach XX wieku i różnie przebiegało w różnych krajach, to jednak miało ono wspólną podstawę. Najcelniej może opisuje ją benjaminowskie przekonanie, że nowoczesne z ducha pragnienie regeneracji świata wymaga zniszczenia auratycznej sztuki i celowego oddziaływania na masy innym rodzajem artystycznej twórczości, która byłaby zdolna je organizować¹⁰. Benjamin taką szansę dostrzegał w filmie, który jest, jego zdaniem, jednocześnie techniczny i masowy, i możliwy do postrzegania przez masy w swoistym stanie rozproszonej uwagi, niezauważalnie

⁸ M.C. Fitzgerald, *Making Modernism. Picasso and the Creation of the Market for 20th Art*, New York 1996, s. 4.

⁹ Por. P. Kenez, *The Birth of the Propaganda State. Soviet Methods of Mass Mobilization 1917–1929*, Cambridge 1985; idem, *Cinema & Soviet Society 1917–1953*, Cambridge 1992; S. Buck-Morss, *Dream World and Catastrophe. The Passing of Mass Utopia in East and West*, Cambridge Mass., 2002.

¹⁰ W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie mechanicznej reprodukcji*, w: idem, *Twórca jako wytwórca*, przeł. H. Orłowski, J. Sikorski, Poznań 1975.

kształtującym nawyki myślowe i wyobraźniowe, a przez to polityczne nastawienie¹¹.

Zmierzam do tego, żeby powiedzieć, że filmowe reprezentacje pracowni widzieć trzeba w generalnym kontekście roli przypisywanej filmowi w PRL, choć trzeba mieć także świadomość całego zróżnicowania postaw poszczególnych twórców i zmian aktywności aparatu cenzury. Niemniej jednak badania nakierowane na określenie reprezentacji artysty, jego pracowni i wizji sztuki, wydobywać będą na szerszą skalę ich obraz odgórnie zaakceptowany i przeznaczony do transmitowania w publiczną przestrzeń. Z drugiej jednak strony trzeba pamiętać, że z kolei w obrębie wyraźnie zakreślonych politycznych granic polscy twórcy filmów dokumentalnych (i nie tylko) mogli abstrahować od komercyjnych zobowiązań i odwoływać się do funkcjonującego w oficjalnym obiegu akcentowania ważnej roli sztuki wysokiej, próbując w rozmaity sposób eksperymentować z relacją pomiędzy medium filmowym a sztukami wizualnymi.

Kontekst metodologiczny dotyczy zaś kwestii statusu filmu dokumentalnego, a raczej statusu prezentowanej w nim rzeczywistości. To oczywiście temat szeroki i wymagający obszerniejszego omówienia, ale niezbędne jest w tym miejscu przynajmniej zarysowanie perspektywy, z której fenomen filmu dokumentalnego jest w tym tekście postrzegany. Podstawową kwestią jest tu wskazanie na jedną z trzech modalności (istotowej, funkcjonalnej i dyskursywnej), przyjmowanych w praktyce definicyjnej filmu dokumentalnego. Pierwsza z nich związana jest z przekonaniem, że charakterystyka specyfiki dokumentu filmowego możliwa jest do przeprowadzenia poprzez enumerację zasadniczych jego cech, co prowadzić może do sformułowania jego poetyki¹². Przekonanie o możliwości sformułowania zespołu reguł określających gatunkowy format filmu dokumentalnego zakłada jego „istotowy” sposób istnienia, czyli aprioryczny niejako zespół cech dających się wyodrębnić, który może potem funkcjonować jako narzędzie rozpoznawcze nakierowane na domenę filmu jako takiego. Z tego punktu widzenia możliwe jest rozgraniczenie filmu dokumentalnego i fabularnego jako zjawisk o różnych regułach organizacji filmowego materiału, choćby to rozgraniczenie zostało uznane za wymagające precyzji w przeprowadzeniu. Wysiłek badawczy idzie wówczas w stronę rozwijania sformułowań definicyjnych tak, by objęły i rozstrzygnęły kolejne, wylaniające się przy każdym kroku definicyjnym naprzód komplikacje. Przykładem niech będzie wstępna część książki Mirosława Przyłipiaka: *Poetyka kina dokumentalnego*, w której autor wyciąga wnio-

¹¹ Obszerniej tę kwestię omawiam w: P. Juszkiewicz, op. cit., s. 177 i n.

¹² Np. M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Gdańsk 2000.

ski z dostrzeżonej przez siebie różnorodności podstaw zaproponowanych dotychczas definicji filmu dokumentalnego i co więcej, z obecności wątpliwych elementów wspomnianych podstaw. Badacz słusznie zwraca uwagę, że pojęcie rzeczywistości jako zasadniczego przedmiotu, na którym skupiony jest film dokumentalny, nie może być przyjmowane w swym potocznym znaczeniu, już choćby dlatego, że w klasycznej definicji dokumentu Johna Griersona (*creative treatment of actuality*) „rzeczywistość” jest rozumiana jako złożona z fragmentów „aktualności” twórcza konstrukcja, wyrażająca zrozumienie otaczającego świata w jego ogólności i konkretnej historycznej oraz geograficznej konfiguracji¹³. Zakres, charakter i funkcja społeczna takiej konfiguracji rozstrzygały o tym, zauważa Przyłipiak, że (zwłaszcza w kinie brytyjskim pierwszej połowy XX wieku) film dokumentalny był definiowany przez pryzmat użyteczności publicznej. A zatem w tym przypadku mamy do czynienia z koniecznością zwrócenia uwagi w definicyjnym procesie na kwestie funkcjonalne i historyczne. Spośród innych typów definicji filmu dokumentalnego wymienia Przyłipiak jeszcze te, których bazą jest albo katalog cech tekstualnych (kręcony w miejscu zdarzeń, z rzeczywistymi uczestnikami, bez scenografii, kostiumów, kontrolowanie tylko pewnych elementów procesu powstawania filmu, itd.), albo mechanika instytucjonalna (logika przemysłu filmowego, instytucjonalne indeksowanie)¹⁴. Jako efekt przeprowadzonych obserwacji proponuje jednak ostatecznie Przyłipiak definicję istotową, a więc przyjmuje założenie o obiektywnym sposobie istnienia zjawiska, które uchwycone i dookreślone być może przez kolejne porządkujące rozróżnienia dotyczące jego rozmaitych aspektów, a więc na przykład uwidocznienia zakresu ingerencji filmowej ekipy w zastaną rzeczywistość, stopnia inscenizacji filmowanej sytuacji, proporcji pomiędzy wskazywaniem na autoteliczny aspekt filmu a jego aspektem przedmiotowym. Podstawowe, przyjęte przez Przyłipiaka rozróżnienie: film niefikcyjny *versus* fikcyjny determinuje charakter rozstrzygnięć powyższych zestawień, rzecz jednak w tym, że ich podstawa musi się odwoływać do kolejnych, także pojmowanych istotowo fundamentów. A więc na przykład do: „prawdy zachowań osób filmowanych”¹⁵ (która nie powinna być zaburzona w dokumencie), czy do „właściwego człowiekowi sposobu porządkowania rzeczywistości” (kiedy mowa jest o konieczności wyróżniającego film dokumentalny dystansu wobec jakiejś ekscentrycznej formy montażu)¹⁶. Uwzględnienie wskazanych momentów pozwala,

¹³ Ibidem, s. 12.

¹⁴ Ibidem, s. 35.

¹⁵ Ibidem, s. 31.

¹⁶ Ibidem, s. 38.

zdaniem autora, definicję filmu dokumentalnego uznać, na obecnym etapie rozwoju gatunku, za kompletną, a więc jest wyrażeniem przekonania o sprawności narzędzia pozwalającego na identyfikację materiału, który powinien być przedmiotem uwagi badacza filmowego dokumentu. Dodajmy, że na podobnie – istotowo – pomyślanych przesłankach opiera się skonstruowana w dalszym ciągu wywodu typologia modeli dokumentalizmu. Tym razem, charakteryzując model retoryczny, Przylipiak dodaje, że film dokumentalny od fabularnego różniłby się tym, że jego kompozycja zbudowana byłaby nie wokół fabuły, lecz wokół idei, czyli przesłania autorskiego¹⁷. Badacz kreśli w ten sposób domniemaną różnicę w procesach twórczych, a zarazem zakłada ich dość rygorystyczną konsekwencję, w ramach której punktem wyjścia do zakomponowania fabularnego filmu nie mogłaby być jakaś idea czy pogląd, lecz jedynie fabularny zamysł. Twórca zaś dokumentu z kolei raczej nie może sobie pozwolić na rozwijanie jakiejś historii, a tak ją powinien prezentować, by film ujawnił przyjętą tezę. Przy czym, by dokument filmowy zmieścił się w domenie mu wyznaczonej i właściwej, ujawnienie owej tezy nie może, przywołajmy jeszcze raz wymienione przez Przylipiaka wyróżniki: zniekształcić prawdy zachowań osób filmowanych, zdenaturalizować montażem obecnego w filmie projektu widzenia i zintensyfikować funkcji autotelicznej. Ale jeśli tak, to owa istotowo pojmowana specyfika i poetyka filmu dokumentalnego okazuje się w rezultacie kwestią stopnia przekroczenia czy odejścia od standardu wyznaczonego słowami: „prawda (niefikcja)” i „weryzm (widzenia i przedstawienia)”.

Choć w tytule tekstu Michaela Renova: *Toward a Poetics of Documentary* pada również słowo „poetyka”, to termin ten jest rozumiany jako kształtująca się współcześnie praktyka analityczna, pozwalająca opisać dany artefakt nie jako statyczny obiekt, ale jako element, przedmiot i pole aktywnego działania¹⁸. Poetyka znaczy tu tyle, co uchwycenie zasad konstrukcji, funkcjonowania i oddziaływania, specyficznych dla niefikcyjnego filmu i video. Ten sposób modyfikacji poetyki jako analitycznej praktyki wychodzi, twierdzi Renov, poza trzy historyczne etapy zachodniej poetyki: logiczny (Arystoteles), morfologiczny (model romantyczny/organiczny) i semiotyczny (od szkoły praskiej do Barthes’a i Todorova), ku etapowi poststrukturalistycznemu. Ten ostatni zaś otwiera poetykę, rzecz nieco upraszczając, na politykę w szerokim sensie tego słowa. Pozwala to poszerzyć, zdaniem autora, dyskusję na polu poetyki o historyczny kontekst filmu dokumentalnego, traktowanego jako jedna spośród

¹⁷ Ibidem, s. 87.

¹⁸ M. Renov, *Toward a Poetics of documentary*, (w:) *Theorizing Documentary*, red. M. Renov, New York 2012, s. 12-36.

kulturalnych praktyk, wynikających z przeszłej *episteme*, żeby posłużyć się pojęciem Foucaulta, ale też wychylona w przyszłość, żeby kształtować nową. W ten sposób poetyka, nie tylko eksploruje przeszłość, w której funkcjonowały zasady określające specyfikę filmowego dokumentu, ale włącza jego zagadnienie w bieżącą dyskusję dotyczącą jego statusu i możliwości do spełnienia roli. Najogólniej zatem można by powiedzieć, że Renov, odmiennie niż Przyłipiak, nie poszukuje istotowo rozumianej specyfiki dokumentalnego filmu zakotwiczonej w jego morfologii, określającej charakter obecnej w filmie reprezentacji, a wskazuje na funkcje spełniane w konkretnych okolicznościach przez film dokumentalny „w działaniu”. W działaniu, w którym film dokumentalny: rejestruje, odkrywa, zachowuje (*preserve*) utrwała; perswaduje lub promuje; analizuje lub bada oraz wyraża¹⁹. Oznacza to sytuowanie filmu dokumentalnego w pewnym zespole parametrów, negocjowanych w konkretnej sytuacji historycznej i w związku z tym, kierowanie uwagi w stronę jakiejś redakcji „filmu dokumentalnego”, w obrębie której różnie były/są/być powinny rozstrzygane na przykład: intensywność wskazywania fakt mediowania przez film relacji pomiędzy kinematycznym znakiem (tym, co na ekranie) a jego referentem (tym, co istnieje w świecie); zakresy perswazji w stosunku do promocji, czy wreszcie wzajemna relacja intelektualnego dociekania i estetycznej wartości.

Konstatacje Philipa Rosena pozwalają, w moim przekonaniu, sprawnie uchwycić szczególny status przedmiotu, jakim jest film dokumentalny²⁰. Nie wszakże na drodze zarysowywania jego wyróżników morfologicznych, czy wskazywania na splot spełnianych funkcji, ale poprzez zrozumienie procesu pojawiania się i kształtowania gatunkowych granic. Przy czym proces ten ukazany jest w jego splocie z konkretnymi historycznymi przemianami, w które włączany był film i które sam animował. W swojej charakterystyce zatem sięga Rosen zarówno do natury medialnej filmu, do konsekwencji, które dla produkowania przez filmowy dokument znaczeń z tej natury wynikają, jak i do sposobu społecznego funkcjonowania dokumentalnego filmu – jako elementu rozrywkowego przemysłu i jako czynnika współkształtującego społeczeństwo masowe. Z tego punktu widzenia film dokumentalny potraktowany jako medium indeksalnych śladów, w odróżnieniu od mediów zdolnych do symultaniczności czasowej pomiędzy rzeczywistością, kodowaniem i transmisją (np. telewizja) reprezentuje przeszłość, a co za tym idzie, musi ją organizować w sensowne sekwencje. Nie tyle zatem sięga Rosen do Griersonow-

¹⁹ Ibidem, s. 23-60.

²⁰ Ph. Rosen, *Document and Documentary: on Persistence of Historical Concepts*, (w:) *Theorizing Documentary*, op. cit., s. 58-89.

skiego przekonania, że surowy materiał, jakim jest zapis rzeczywistości (aktualności) – na przykład – w postaci kroniki filmowej, musi zostać przemieniony w mającą walor dydaktyczny syntezę, co do tych teoretyków historiografii, którzy, jak Hayden White, wskazują na konieczność pojawienia się narracyjnego porządku oraz moralnego impulsu, aby surowemu materiałowi kronikarskiego zapisu nadać postać historycznego wywodu²¹. W tym sensie film dokumentalny wracałby do przypomnia- nego przez Rosena podwójnego źródłosłowu. Słowo dokument bowiem w swoim łacińskim korzeniu konotuje zarówno kwestię świadectwa i do- wodzenia, jak także ostrzegania i nauczania. Giersonowskie przeczcucie zatem, że nie ma filmu dokumentalnego bez organizacji zapisu rzeczywi- stości w sensowną całość, niekoniecznie jest jedynie przejściem w stronę ideologicznie motywowanej, dydaktycznej pasji, ale swoistą, dodajmy no- woczesną, w głębokim tego słowa znaczeniu) redakcją wysiłku konstruo- wania przez człowieka sensu, wykraczającego poza jednostkowe przejawy rzeczywistości.

Ta generalna konstatacja została przez Rosena osadzona w kon- tekście tego etapu historii filmu, w którym nie istniała granica pomiędzy rozrywką a filmem niefikcyjnym, który w formie *visual newspapers* funkcjonował, właśnie jako atrakcja związana ze spędzaniem wolnego czasu, mniej więcej do roku 1908. Fakt, że normy filmu jako takiego i sztuki filmowej wyznaczył film fabularny, jako wiodący produkt filmo- wego przemysłu, oznaczał, że również dla dokumentalistów nieodzowny stał się nacisk na nadawanie filmowemu obrazowi elementarnej struktury, która wyraźnie odróżniałaby filmy zasługujące na to miano, od filmo- wych ujęć rzeczywistości poprzez zdecentralizowane, dryfujące widzenie, typowe dla wcześniejszej, „prymitywnej” fazy, wspomnianych „wizual- nych gazet”.

Fabularny film hollywoodzki, stając się strukturalnym paradygma- tem oraz wiodącym modelem ekonomicznego i popkulturowego sukcesu, stał się jednak równocześnie rodzajem antywzorca w bataliach filmow- ców, operujących pojęciami dokumentowania, naturalności, wiarygod- ności oraz w procesie waloryzowania produkcji niskobudżetowych jako alternatywy biznesowej, a jednocześnie etycznej. Nie jest więc przypad- kiem, że jak twierdzi Rosen, idea dokumentalnego filmu związana była z politycznym zaangażowaniem. Z jednej strony pojawiała się tu kwestia oczekiwania państwowych funduszy, które byłyby kierowane w stronę twórców filmów dokumentalnych, z drugiej wspólna politycznej władzy

²¹ H. White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyński, Kra- ków 2000.

i nowoczesnym twórcom idea kształtowania świadomości masowego widza. Niezależnie zatem od tego czy filmowcom dokumentalistom (jak Griersonowi) szło o dostarczenie wiedzy członkom masowego społeczeństwa, by jako świadome podmioty współtworzyły i podtrzymywały demokrację, czy o rewolucję polityczną w imię milenarystycznych przekonań (jak Benjaminowi czy Wiertowowi), film dokumentalny w swej charakterystyce wiązany był z kwestią dostępności i masowości, które splatały się w etycznie nacechowaną całość z indeksalną naturą filmu, jako gwarantem prawdy. Dodajmy przy tym, że ów splot, w którym znów odzywa się źródłowe znaczenie słowa „dokument” (świadectwo oraz uczenie i ostrzeżenie) swoją społeczną użyteczność osiągał w przekonaniu entuzjastów dokumentalnego filmu z pierwszych dziesięcioleci XX wieku jedynie wtedy, gdy posłużyła się nim wykształcona elita, poszukująca społecznego dobra. Niewątpliwie ten faustyczny i prometejski rys, jaki niosła w sobie kształtująca się w zasygnalizowanej tu charakterystyce dyskursywnego i społecznego układu koncepcja filmowca dokumentalisty, pozwala zobaczyć ją jako przejaw nowoczesności, która sztukę podporządkowywała zadaniu naprawy świata. Film dokumentalny widziany w zaproponowanej przez Rosena perspektywie może być zatem rozumiany nie jako efekt rozróżniania pomiędzy inscenizacją a jej brakiem, artystycznością a powinnością, rzeczywistością i fikcją, ale jako powstały w długim procesie sposób wizualizacji tego, co uważa się za udokumentowane i społecznie użyteczne, gwarantem czego byłby mniej lub bardziej wyraźny, ale przyjmowany po obu stronach filmowej interakcji elitaryzm, z wpisaną misją oświecania.

W tym sensie nie tyle w analizowanych niżej filmach istotne będą pytania o autentyczność filmowych charakterystyk artystycznych pracowni i zachowań pracujących w nich twórców, ale niesiona przez owe filmy wizja pracowni, sztuki i procesu twórczego²².

PRACOWNIA – BIURO

Eugeniusz Eibisch, który pokazany został w dokumentalnym filmie z 1970 roku – należy do tego grona artystów, którzy już przed 1939 rokiem związani byli z szeroko rozumianym koloryzmem, nurtem postimpresjonistycznym, któremu z kolei patronowali Cézanne i Bonnard²³.

²² Problematykę statusu niesionej przez film zwizualizowanej historii omówiłem w: *Historiofotia i historiofobia*, (w:) *Cień modernizmu*, op. cit., s. 183-188.

²³ *Eugeniusz Eibisch*, reż. K. Gordon, 1970.

W dziejach malarstwa polskiego, koloryzm – ujmując rzecz syntetycznie, jest znakiem wysokiej kultury malarskiej oraz intensywnych związków personalnych i ideowych sztuki polskiej ze sztuką paryską, czy bardziej generalnie – zachodnią. Przypomnijmy też, że w związku z tym kolorysty i ich malarstwo postrzegani byli i traktowani w powojennej Polsce w sposób ambiwalentny. Z jednej strony byli przedmiotem ataku ze strony socrealistów, a także lewicowo nastrojonej i zachęcanej przez polityczne władze studenckiej młodzieży w końcu lat 40. i w latach 50., z drugiej z racji swej pozycji artystycznej wielu z kolorystów piastowało wysokie stanowiska uczelniane – np. Eugeniusz Eibisch był rektorem krakowskiej ASP. Dodajmy też, że wśród kolorystów było niemało wysokiej klasy malarzy, przy czym szczyt docenienia ich twórczości przypada na późne lata 50. i początek lat 60. Stają się oni wówczas pod pewnym względem także ucieleśnieniem pożądanego wówczas w Polsce typu artystycznej kariery – charakterystycznego z powodu praktycznej nieobecności artystycznego rynku. W wyniku upaństwowienia po 1945 roku wszelkich artystycznych instytucji i w obliczu generalnego wykluczenia swobodnego obrotu gospodarczego w powojennej Polsce do późnych lat 70. do wyjątkowych przypadków należały kariery artystyczne o rynkowym charakterze – to znaczy, że zupełnymi wyjątkami byli artyści utrzymujący się wyłącznie ze sprzedaży własnych prac. Nie wchodząc w komplikacje specyficznego, hybrydycznego systemu artystycznego, który został wykreowany w Polsce po 1945 roku, powiedzmy, że pozycja profesora artystycznej akademii, zapewniająca regularne dochody, zasilane w bardzo poważnym procencie poprzez muzealne zakupy, sytuowała danego artystę na czubku artystycznej hierarchii, a w porównaniu z życiem przeciętnego Polaka oznaczała niedostępny większości komfort.

Eibisch pojawia się w filmie przed oczyma widza po raz pierwszy w ujęciu, które pokazuje go siedzącego w głębokim fotelu, zasłoniętego gazetą, popijającego poranną kawę, przy stole zastawionym śniadaniowym serwisem, w szacownym, mieszczańskim wnętrzu, wypełnionym starymi meblami. Pierwszy plan filmowego kadru ustawiono przy tym jak martwą naturę – po prawej wazon z kwiatami, po lewej ozdobny talerz, a w głębi pomiędzy nimi pęk kluczy. To po nie, zażywszy wcześniej podane przez żonę lekarstwo, sięga po chwili ubrany w garnitur i płaszcz główny bohater filmu, wychodząc do pracy. Okazuje się wówczas, że to szacowne wnętrze mieści się w nowoczesnym bloku, a podobne mu budynki stanowią architektoniczne tło trasy malarza ku staremu miastu, gdzie na strychu kamienicy mieści się jego pracownia. W ten sposób przestrzeń codziennej podróży charakteryzuje nierozzerwalny związek nowoczesności i tradycji, charakterystyczny dla twórczości Eibischa i kolory-

stów w ogólności. Oto malarstwo, jak widz filmu przekona się w jego dalszej partii, abstrahujące od wizualnego weryzmu i kładące nacisk na autonomiczną grę form, ale jednak niezrywające związku z naturą i wysiłkiem figuracji, który jawi się tutaj jako efekt imperatywu przekroczenia przez malarstwo prostej funkcji odwzorowania rzeczywistości. Nowoczesność jawi się zatem jako kontynuacja tradycji, a „trudne” malarstwo daje się oswoić poprzez postawienie znaku równości pomiędzy brakiem drobiazgowego naśladowania, a dążeniem do czegoś „więcej”, „dalej” i „głębiej”, czemu zostaje przypisana dodatnia wartość, związana także z pojęciem ruchu naprzód, postępu i rozwoju. Dodajmy też, że widz jest również świadkiem manualnych umiejętności malarza, zwłaszcza w początkowej fazie twórczego procesu, kiedy Eibisch kilkoma pociągnięciami pędzla zarysowuje na płótnie zasadnicze kontury kompozycji. Oto jeszcze jedna legitymacja oswojonej nowoczesności – za deformacją kryje się umiejętność i niedostępny większości z nas artystyczny talent i warsztat.

We wnętrzu pokazywanej przez kamerę pracowni panuje kontrolowany furor – w tym sensie, że dotyczy on tylko nieopanowanego chaosu farb – to znaczy natłoku w ustawionych na parapecie pudełkach wyciśniętych tubek oraz grudek zaschniętych farb na paletach, sztalugach i fragmentach podłogi, tworzących swoistą fakturę, tak charakterystyczną dla wielu kolorystycznych obrazów i dla twórczości Eibischa. Poza tym jest to uporządkowane, choć skromne wnętrze, do którego przybywa również żona Eibischa. Zdołała się uporać z domowymi obowiązkami i teraz z troskliwej opiekunki zmienia się w modelkę artysty. Przy czym ujęcie jej wejścia do pracowni, w ramach którego kobiecą postać dostrzegamy poprzez przezrocze będącej częścią rozstawionych sztalug ramy, zapowiada kolejną przemianę. Sylwetka żony widoczna jest bowiem tak jak i usytuowana na pierwszym planie sztaluga, w pełnej ostrości, ale zarazem poprzez skrót optyczny, wynikający z długiej ogniskowej, mieści się całkowicie w obrębie wspomnianej ramy. Ta zaś jest pokryta gęsto kropkami zastygłej farby, śladami intensywnej, a zarazem skupionej pracy malarza. Wspomniana przemiana to antycypacja przemiany natury, motywu (tu modelki) w obraz w procesie artystycznej transformacji. Po pierwsze kompozycyjnej – tutaj wizualnie sygnalizowanej rygorystycznym wewnętrznym pionowym i poziomym podziałem ramy (górną krawędź wizualnie aż naciska na głowę modelki, wtłaczając ją w obręb ramy) i jej mocno przyciągających wzrok poprzez jej usytuowanie w centrum kadru, konturów. Po drugie zaś substancjalnej, w efekcie przyszłego pochłonięcia motywu przez żywioł farby.

Ukazywany przez kamerę artysta pracuje systematycznie, choć z pasją, nieustannie konfrontując wzrokiem wyłaniający się wizerunek mo-

delki na płótnie i realny widok, a widz ma szansę śledzić proces narastania obrazu, aż do momentu, w którym kamera pokazuje poprzedzoną wahaniami decyzję uznania pracy za zakończoną. Finał dopowiada zbliżenie na czyszczone przez artystę pędzle i pojawiający się w kącie pracowni, nowy, czysty blejtram. Widz ma więc szansę bycia świadkiem twórczego aktu, w sposób zapewniający bezpośredni, a zarazem nieingerujący dostęp do wnętrza pracowni. Reżyser jednak sygnalizuje swój dystans wobec mitologii wyrażanej skrótem *a fly on the wall*, czyli filmu jako przejrzystego medium, które stwarza niezapośredniczone odbicie rzeczywistości. W jednym z ujęć reżyser pokazuje stojącą w atelier kamerę, a w innym odbicie w jednym z obiektów kamery wizerunku pracującego artysty. Przestrzeń pracowni, do której wkroczyła kamera jest więc już inna, jest naznaczona i przekształcona przez samą obecność rejestrującego aparatu. Ujawnienie inności nie ma wszakże w tym filmie charakteru krytyki, jest może zastrzeżeniem, ale nie podważa obecnej w tym filmie ambicji wyjaśnienia, dydaktycznego w swym charakterze sposobu traktowania widza i aprecjacji filmu jako medium, które daje więcej niż bezpośredni ogląd, które przybliży do zrozumienia artystycznego fenomenu bardziej, niż obcowanie z obrazami w muzealnej przestrzeni. Na wysnucie takiego wniosku pozwala kontrast pomiędzy ujęciami pracującego w ciszy i milczeniu artysty a sfilmowanymi wypowiedziami Heleny Blumówny i Juliusza Starzyńskiego na temat malarstwa Eibischa. Przy czym Blumówna charakteryzuje tę twórczość, oprowadzając po muzealnych salach grupę studentów, zaś Starzyński występuje we wnętrzu swego gabinetu. Nie chce jednak przez to powiedzieć, że wspomniany kontrast ma charakter krytyczny. Przeciwnie. Obie postaci swym autorytetem wspierają sugerowaną przez pracowniane ujęcia wagę twórczości Eibischa, a w tym dydaktycznym wysiłku przestrzeń muzeum i gabinetu naukowca – specjalisty staje się swoistym uzupełnieniem czy dopełnieniem przestrzeni pracowni.

Proces powstawania portretu żony, którego to procesu świadkami mogą być widzowie filmu, nie ogranicza się do jednego posiedzenia. Artysta powraca do domu i znów, kolejnego dnia, wędruje do pracowni, by tam, ponownie w obecności modelki kontynuować pracę. Jeśli weźmiemy pod uwagę repetycję ujęć pokazujących Eibischa w drodze do i z pracowni, powrót do czynności przygotowawczych i podejmowanie kolejnego etapu malarskiego procesu, to moglibyśmy powiedzieć, iż we wspomnianym filmie pracownia artysty jawi się nieomal jako biuro – miejsce systematycznej, uregulowanej, oderwanej od mieszkania pracy. Miejsce może nie nazbyt fascynujące, ale bezpieczne i zapewniające powtarzalność powstających w nim efektów artystycznego wysiłku, harmonijnie łączących nowoczesność i rutynę tradycji.

PRACOWNIA – NATURA

Powstały w 1965 roku film Jarosława Brzozowskiego: *Interpretacje* – to swoisty artystyczny i filmowy eksperyment²⁴. Reżyser filmu skłonił trzech malarzy o ustalonej wówczas na artystycznej scenie reputacji: Ludwika Maciąga, Tadeusza Brzozowskiego i Jerzego Nowosielskiego, żeby zechcieli w plenerze, w obliczu tego samego, wybranego wspólnie motywu namalować obraz i żeby w trakcie tego procesu twórczego przebiegającego w przestrzeni natury i wobec natury towarzyszyła im filmowa kamera.

Romantyczny topos natury – jako miejsca wydarzania się epifanicznej prawdy, a przez to właściwej przestrzeni twórczej, jest na tyle złożony, ale jednocześnie na tyle powszechnie znany, że pominę w tym miejscu próbę jego choćby najogólniejszej charakterystyki. Niemniej jego długi żywot pozwala nam odczytywać założenia filmowego eksperymentu jako skoncentrowane wokół idei natury rozumianej zarazem jako przedmiot artystycznego przetworzenia oraz punkt odniesienia – swoisty weryfikator dzieła.

Najwyraźniej zostało to uwidocznione w tych partiach filmu, które dotyczą obrazu Maciąga. Widzimy malarza na wysokiej skarpie nad jeziorem, z której obserwuje on wybrany jako wspólny dla wszystkich artystów motyw: brzeg jeziora o świcie z przycumowaną łódką i stojącą na niej modelką, i nieustannie przenosi spojrzenie pomiędzy motywem a płótnem. Tę akcję artystycznego widzenia powtarza kamera ujawniając widzowi na przemian widoki natury i zbliżenia detali powstającego obrazu. Praca kamery wydobywa przy tym aspekt autonomiczny obrazu, który nie jest jedynie mimetycznym przepisaniem motywu, ale uwidacznianym efektem pracy pędzla i charakteru materii wyciskanych z tub i mieszanych na palcu farb, pokazywanych w dużym zbliżeniu. Obraz, który powstaje w tak zaprezentowanym procesie jawi się jako wynik relacji pomiędzy naturą, okiem i umysłem malarza, jego ręką i obrazową materią – to jest płótnem i kształtowaną w twórczym akcie substancją farby. Pewnego rodzaju wizualnym skrótem koncepcji tak rozumianego obrazu stają się te ujęcia, które w obrębie kadrowej ramy prezentują płaszczyznowy układ (płaszczyznowość podkreślona jest tu filmowaniem pod słońce) złożony z widocznego po lewej stronie, zawieszzonego na sztalugach blejtramu, zajmującego prawą stronę pola kadru fragmentu widzianej w popiersiu sylwetki artysty, który kieruje wzrok na płótno, ukazując widzowi profil twarzy i znajdującej się pomiędzy blejtrmem a twarzą artysty niewielkiej rozmiarami sylwetki modelki stojącej na łód-

²⁴ *Interpretacje*, reż. J. Brzozowski, 1965.

ce. Mechaniczne widzenie obiektywu, spłaszczające przestrzenną głębię i sprowadzające wymienione elementy w wyniku świetlnego kontrastu do płaskich figur, ma tutaj walor uogólniający, przenosi bowiem konkretną sytuację w obszar proponowanej widzowi koncepcji malarstwa. Malarstwa, które jest wynikiem, powtórzmy, wysiłku zanotowania ulotnego wrażenia natury poprzez pracę oka, wyobraźni i ręki, które muszą uporać się także z fizycznością przekształcanej na potrzeby sztuki materii. Do tak zarysowanej w skrócie koncepcji obrazu dodajmy jeszcze jeden czynnik, który pojawił się również w przypadku fragmentów ukazujących obrazy Eibischa, a mianowicie odbiorcę. W przypadku Eibischa co prawda odbiorcy jego sztuki również pojawiali się na ekranie, ale byli neutralizowani poprzez pośrednictwo instytucjonalne (muzeum) i społeczną hierarchię (autorytet komentatorów). Tymczasem odbiorcy w przypadku Maciąga zagląдают mu przez ramię, w trakcie jego pracy. Co charakterystyczne, są to młodzi chłopcy oraz starszy mężczyzna, chłopci wracający z pastwiska z bydłem. Sposób, w jaki wypełniając ich wizerunkami cały kadr pokazuje ich kamera: w zbliżeniu z żabiej perspektywy (starszy mężczyzna) lub w konfrontacji z płótnem, ale z twarzami zwróconymi ku filmowemu widzowi, czyni ich, przynależących przecież do natury, weryfikatorami malarskiej pracy, będącej właśnie usiłowaniem pochwylenia natury. Weryfikacja sztuki przez „prostego człowieka” ma także w sposób oczywisty w kontekście PRL-u swój sens ideologiczny. Kwestia trafiania ze sztuką do masowego odbiorcy była przecież istotna dla wszystkich zwolenników nowoczesności, niezależnie od tego czy przejściowo zaangażowali się w socrealizm, czy też od takiego zaangażowania się dystansowali. Sztuka dla mas, jej funkcja dydaktyczna (choć rozmaicie rozumiana), edukacja masowego widza do sztuki, swoisty sojusz chłopsko-proletariacko-artystyczny, to jedno z marzeń nowoczesnych artystów i jednocześnie ideologiczny postulat oficjalnego dyskursu o sztuce w czasach PRL-u. Twierdzenia o nieprzypadkowej roli wspomnianych widzów-świadków w wpisanej w film koncepcji sztuki, dowodzi fakt, że kwestię odbiorców rozszerzył reżyser także w odniesieniu do pozostałych malarzy będących bohaterami filmu. Ostatnie jego sekwencje ukazują bowiem wykonane w trakcie filmowego eksperymentu obrazy, ustawione na centralnym placu małego miasteczka, leżącego w pobliżu miejsca tego swoistego, zaaranżowanego przez reżysera pleneru. Przygląda się im tłum (choć niezbyt wielki) mieszkańców, a im z kolei przyglądają się malarze, widoczni dla filmowego widza w ramach (każdy z osobna) okien samochodu, który zapewne z tej eksperymentalnej sytuacji ich wywiezie. Ów obieg spojrzeń dla widza filmu staje się sygnałem szczególnej roli wi-

dza masowego, stykającego się ze sztuką okazjonalnie, we własnej przestrzeni i pozagaleryjnych warunkach. Jego reakcja, choć film już jej nie pokazuje, uwidaczniając raczej lekką niepewność w twarzach artystów, miałyby być zapewne swoistą weryfikacją nowoczesnego malarstwa – a zwłaszcza jego ekspresyjnej potencji.

To zagadnienie wydaje się szczególnie istotne w odniesieniu do tych sekwencji filmu, które poświęcone zostały działaniom Tadeusza Brzozowskiego, ponieważ artysta ten, co prawda malował, podobnie jak zaangażowani w filmowy eksperyment koledzy, w naturze, ale jednocześnie zupełnie obok niej. Rozstrzygała o tym głównie stosowana przez niego technika malarska, w której główną rolę odgrywał kontrolowany przypadek. Film pokazuje Brzozowskiego, który rozlewa farby i rozpuszczalniki na płótno, posługując się czymś w rodzaju pollockowskiego drippingu. Filmowy widz ma w tym przypadku dostęp do całości płótna, które samo z kolei jest elementem większej całości: leży płasko, na piachu, który wizualnie kontynuuje fakturę obrazu. W ten sposób obraz jeśli odnosi się do natury, to raczej przez tę wizualną przynależność, a nie stosunek naśladowania. Dzieje się tak tym bardziej, że przed obiektywem kamery obraz narasta właściwie samodzielnie, jako efekt automatycznego procesu, a artysta, którego stopy, czy ręce tylko od czasu do czasu pojawiają się w kadrze, jawi się w tej filmowanej od góry malarskiej akcji jedynie jako czynnik wprawiający materię w ruch. Łączność z naturą w żadnym razie nie oznacza tu jakiegokolwiek relacji mimetycznej pomiędzy obrazem a motywem. Dobitnie podkreśla to kolejny moment filmu, w którym artysta obrócony plecami do pejzażu ogląda uważnie efekty swojej pracy. Nie znaczy to jednak, że w omawianym tu filmowym wywodzie na temat różnych poetyk malarskich zerwana zostaje więź pomiędzy abstrakcyjnym obrazem Brzozowskiego a naturą. Wiąż tę podtrzymuje tytuł obrazu: *Morgenstern* nadany mu przez Brzozowskiego i komentarz artysty, w którym pojawiają się rozmaite skojarzenia ze słowem świt i woda. W tej perspektywie relacja pomiędzy naturą a obrazem nawiązuje się i utrzymuje na planie wewnętrznych odczuć artysty wobec natury. Obraz zaś staje się wehikułem ekspresji, przenoszącym owe odczucia i skojarzenia za pomocą abstrakcyjnych elementów stanowiących rodzaj osobistego kodu. Ta formuła obrazowa przywołuje wspomniane pojęcie ekspresji, ale także uogólnionej emocji, sięgającej poza nasuwający się oczom bieg zdarzeń, ku syntezie na poziomie uczuciowym i wspartej na nim refleksji nad rzeczywistością. Ten rodzaj związku malarstwa i natury obraz filmowy w przypadku Brzozowskiego wizualizuje najsilniej, kiedy za plecami artysty odwróconego tyłem do jeziora widoczna jest dla filmowego widza przesuwająca się zagłówek czy przelatujące ptaki. Dla nieświadomego jej

artysty z kolei taka powierzchowna i incydentalna zmiana nie ma żadnego znaczenia, a jedynie pozwala filmowi podkreślać kontrast pomiędzy mediami i sposobami pojmowania zadania pochwycenia rzeczywistości.

Podobnie zwrócony „tyłem do natury” maluje swój obraz Jerzy Nowosielski. Już jedno z pierwszych ujęć charakteryzuje właściwy jego koncepcji twórczej rodzaj dystansu do bezpośredniej notacji natury. Nowosielski ukazany zostaje bowiem na tle drewnianego budynku, w którym z kolei uwidocznione zostają wyraźnie jego konstrukcyjne pionowe i poziome podziały. Sylwetka artysty zostaje zatem wpasowana w rodzaj obrazowej ramy jako element kompozycji, co sygnalizuje ponownie pewnego rodzaju stałość – tym razem kompozycyjnych, czy właściwych medium malarstwu reguł, przez które pozbawione przypadkowego elementu zjawiska natury przefiltrowane zostaną w obraz. Proces sublimacji sugeruje także filmowy wizerunek procesu twórczego. Nowosielski pokazywany jest w ujęciu z góry lub z kamery usytuowanej za plecami artysty, kiedy siedzi pochylony nad ułożonym poziomo obrazem. Kamera śledzi też precyzyjną pracę pędzla, który starannie i dokładnie wypełnia kolorem poszczególne pola, kojarząc w ten sposób aktywność Nowosielskiego raczej z pisaniem niż malowaniem. W tym przypadku zatem kontakt z naturą również odbywa się na poziomie esencji, co skutkuje skondensowaną, wzorowaną na malarstwie ikon, hieratyczną wizją malarską, w której uproszczenie i deformacja są sposobem malarskiej transliteracji szyfru transcendencji.

Dodajmy, że w dialog pomiędzy naturą a jej obrazem film *Interpretacja* wchodzi w jeszcze jeden poza omówionymi sposób. Filmowe obrazy natury – wtedy, gdy przedmiotem prezentacji jest nie malarska praca, ale motyw, który był elementem eksperymentu – idą bez wątpienia śladem malarskich schematów pejzażowych – np. Friedricha (*Skaly Rugii*) czy Chełmońskiego (*Żurawie o poranku*). Film w tym kontekście wypełnia puste miejsce „pięknego obrazu”, opuszczone przez nowoczesne malarstwo.

PRACOWNIA – WYOBRAŹNIA

Toposowi natury jako źródła sztuki i właściwej przestrzeni tworzenia przeciwstawiano niemal zawsze w dziejach europejskiej kultury topos wyobraźni. Próba zwizualizowania jej przestrzeni jako miejsca właściwych narodzin sztuki i miejsca kreacji stała się przedmiotem innego filmowego eksperymentu z lat 70. Tym razem pod tytułem *Bykowi chwala*, a poświęconego twórczości intensywnie wówczas promowanego artysty – Franciszka Starowiejskiego.

Zasadniczy sposób organizacji filmowych obrazów ma tutaj również malarską proveniencję. Przywołajmy choćby *Melancholię* Jacka Malczewskiego, w której właśnie z wyobraźni siedzącego przed sztalugą artysty wysnuwa się cały korowód postaci, formujących symboliczny pochod historii. Tym razem jednak mamy do czynienia z inną koncepcją sztuki. W zakreślonej dzięki postprodukcyjnym zabiegom w przestrzeni wyobraźni artysty przepływają, nakładając się na siebie i przenikając wzajemnie, obrazy starych barometrów, zegarów, zagadkowych mechanizmów i wykresów. Siedzący zaś w nieokreślonej przestrzeni przy biurku artysta, ubrany w stylizowaną na XVIII-wieczną modę koszulę, przegląda grube foliały i anatomiczne atlasy, w czym towarzyszy mu muza. W ten sposób pojawiła się swoista redakcja forsowanej w końcówce lat 50. w oficjalnym dyskursie koncepcji sztuki jako dziedziny pokrewnej nauce – o tyle może zaskakująca, że związana wówczas z abstrakcyjnym malarstwem w typie informel i malarstwem materii. W przypadku Starowiejskiego nie szło jednak o to, by jak niegdyś wizualny idiom nowoczesnej sztuki umieścić w obrębie socrealistycznego paradygmatu, a o atrakcyjność historycznej tradycji, funkcjonującej jako powierzchowna moda na historię zarówno w obszarze wizualnej sztuki, *dizajnu*, kultury masowej, architektury, a nawet w zakresie swoistej mody na rekonstrukcję rodzinnych genealogii. Związane było to oczywiście ze zmianą strategii propagandowej za czasów Edwarda Gierka (lata 70.), kiedy politycznie eksploatowano, zakazany w trakcie rządów poprzednich ekip, sentyment do przeszłości, a zwłaszcza do okresu międzywojennego.

Dodajmy, że w swojej uwznioślającej szarzy reżyser zdecydował się wprowadzić do charakterystyki statusu twórczej przestrzeni i samego artysty motyw chrystologiczny, filmując Starowiejskiego umieszczonego na potrzeby filmu i odzianego jedynie w perizonium na czymś w rodzaju sekcyjnego stołu.

Konkurencyjna w tym filmie przestrzeń obecności sztuki jest także w pewnym sensie tradycyjna. Oto naprzeciwko biurka artysty pojawia się biurko muzealnika z działu inwentarzy. Przepływające przed oczyma widza obrazy – rysunki i grafiki Starowiejskiego – są tym razem konfrontowane ze schematycznym językiem katalogowego opisu, procedurami rejestracji i przybijania muzealnych pieczętek. Tradycja, jaką mam tu na myśli, to wielokrotne wskazywanie w oficjalnym dyskursie na biurokrację jako czynnik odpowiedzialny za kolejne kryzysy w dziejach powojennej polskiej kultury. Innymi słowy, to biurokracja obciążana była winą na przykład za bezmyślne wypaczenie słusznego w intencjach socrealizmu, czy stwarzanie instytucjonalnych ograniczeń krępujących artystyczne ambicje i możliwości.

PRACOWNIA – WIEJSKA CHAŁUPA

Niemalý procent polskich dokumentalnych filmów o sztuce stanowią realizacje poświęcone sztuce ludowej i ludowym artystom (np. *Ceramika Ilżecka* 1951; *Kantyczka z drewna* 1958; *Rytmy spiskie* 1966; *Frasobliwy* 1968; *Łęczyckie świątki i demony* 1973; *Z tradycji rzemiosł i sztuki ludowej: W garncarskim rodzie* 1976; *Kowal z Gutanowa* 1971; *Kto garnki lepi* 1983; *Ceramika malowana z Łysej Góry* 1984; *Kapliczki* 1985). Fakt ten związany jest z podwójnym ideologicznym węzłem, w którym jeden z kluczowych aspektów nowoczesności splatał się z oficjalnym dyskursem ideologicznym komunistycznego państwa. Słowo „lud”, choć niezbyt ortodoksyjne z marksistowskiego punktu widzenia, było nieustannie obecne w ideologicznym języku, określając socjalistyczny charakter państwa, instytucji i domniemane źródło władzy. W tym kontekście naturalne było eksponowanie wagi sztuki ludowej, często prezentowanej jako przeciwieństwo elementów obcej, zachodniej, często niezrozumiałej kultury. Z drugiej zaś strony owa waga podnoszona była przez wyrosłe jeszcze z tradycji XIX w. środowiska inteligenckie, w których żywa była idea „opieki nad ludem”, wspierana rozwijającą się nauką etnografią²⁵. Nie mniej istotny był wszakże fakt, że jednym ze źródłowych aspektów nowoczesności, w terminach której myślały wspomniane środowiska, było przekonanie o konieczności regeneracji świata, możliwej do przeprowadzenia z wykorzystaniem tego wszystkiego, co naturalne, pierwotne, a zapomniane i porzucone przez współczesną cywilizację.

W tym kontekście twórców ludowych pokazywano we wnętrzach wiejskich chałup, w których ich prace pojawiały się obok domowych sprzętów, czasem i domowych zwierząt, sygnalizując integralny związek sztuki i życia w wiejskim świecie, o którego równowadze decyduje harmonijna koegzystencja z jego żywiołami – ziemią, ogniem, wodą, które obłaskawione służą człowiekowi. Często także prezentowano, zapewne na potrzeby filmów, ludowych twórców na zewnątrz budynków, rzeźbiących czy malujących na tle chałup, czy kwiatów w ogrodzie – otwierając zatem specyficzną przestrzeń twórczą, jakimi były wiejskie domy, na naturę. Ludowy twórca był zatem artystą ulokowanym w przenikającej się przestrzeni własnego domu i przestrzeni natury, u podstaw niejako wzajemnej relacji bazowych żywiołów i równie bazowych impulsów pierwotnej kultury. Nierzadko jednak ten harmonijny świat konfrontowany był z nowoczesnym otoczeniem – nowymi budynkami szkół czy fabryk, siecią asfaltowych dróg, czy elektrycznych kabli – jako ten fragment rzeczywistości, który odchodzi w przeszłość.

²⁵ P. Korduba, *Ludowość na sprzedaż. Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego, Cepelia, Instytut Wzornictwa Przemysłowego*, Warszawa 2013.

PRACOWNIA – HALA FABRYCZNA

Kontrastowo różną reprezentację przestrzeni tworzenia prezentuje natomiast film *Żelazne kwiaty* z 1965 roku, w reżyserii Jerzego Afanasjewa²⁶. Jest to rodzaj reportażu nagranych w trakcie głośnego w Polsce w latach 60. wydarzenia artystycznego, a mianowicie I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu. U podstaw tej inicjatywy legło przekonanie, że jedną z powinności nowoczesnej sztuki powinna być wizualna organizacja przestrzeni miejskiej za pomocą abstrakcyjnych metalowych form przestrzennych. Tak pojęta inicjatywa, będąca swoistą redakcją awangardowej idei przekształcania życia przez sztukę, zakładała zarówno ze względów ideologicznych, jak i praktycznych, współdziałanie artystów i robotników z wielkiego zakładu przemysłowego (ZAMECH), który ponosił przy tym znaczącą część kosztów przedsięwzięcia.

Przestrzenią artystycznej aktywności, pokazywaną w filmie, jest zatem przede wszystkim przestrzeń fabrycznych hal wypełnionych maszynami produkcyjnymi, pokazywana w panoramicznych ujęciach i wielokrotnych najazdach kamery na pozostające w ruchu najczęściej detale tych maszyn. Przy czym spokrewnienie pracowni i fabrycznej hali ma tu znaczenie podwójne. Po pierwsze, film wydobywa wizualne analogie pomiędzy kształtami urządzeń fabrycznych, czy produkowanych przez nie technicznych detali, i prezentowanych filmowemu widzowi (często na tle nowoczesnej architektury) dzieł zaproszonych na biennale artystów. W ten sposób pojawia się wykładnia wizualności prac – tworzonych, jak przemysłowe produkty z metalu, w tym samym otoczeniu przestrzennym, wypełnionych podobnym sensem determinowanym funkcjonowaniem artystów w tym samym otoczeniu cywilizacyjnym co robotnicy, inżynierowie, naukowcy. Niekiedy owe analogie są wzmagane poprzez ruchy kamery, która w ten sposób wprawia z kolei w ruch, pozorny oczywiście, wspomniane prace. Po drugie, jedną z sekwencji ujęć otwiera scena pokazująca tłum wchodzących do fabryki robotników, którzy wypełnią przestrzeń hal. W ten sposób wskazany zostaje właściwy adresat artystycznych wysiłków – zwykły człowiek, który potrzebuje korekty spojrzenia na otaczającą rzeczywistość. Przy czym jest on nie tylko odbiorcą sztuki, ale i niezbędnym partnerem artysty w procesie twórczym. W przestrzeni pracowni-fabrycznej hali przed oczyma widza pojawiają się bowiem nieustannie artyści w towarzystwie mechaników czy spawaczy, z którymi naradzają się oni nad technicznymi aspektami kompozycji lub współdziałają z nimi przy ich wykonywaniu. Niewiele się różnią wówczas od robotników pod względem wizualnym – ubrani w kombinezony, kitle, rękawice

²⁶ *Żelazne kwiaty*, reż. J. Afanasjew, 1965.

czy okulary ochronne, co dodatkowo akcentuje realizację wymarzonego przez artystów nowoczesnych i zarazem słusznego ideologicznie w czasach PRL sojuszu robotniczo-artystycznego.

Zarysowany tu krótki katalog sposobów wizualizacji różnorodnych przestrzeni tworzenia nie wyczerpuje, rzecz jasna, całego repertuaru rozmaitych wcieleń artystycznych pracowni pokazanych w polskich filmach dokumentalnych. Wskazuje jedynie na rodzaj i kierunek interpretacyjnych wysiłków nakierowanych na powiązanie wizualnych impulsów niosących pożądaną wizję pracowni, artysty i jego sztuki z rozwijanym na ich temat dyskursem, a dokładniej rzecz biorąc, na rekonstrukcję swoistej wizualnej *episteme* skupionej na kwestii miejsca, sensu i procedur tworzenia.

OFFICE, NATURE, IMAGINATION, HUT, ENGINE ROOM. REPRESENTATIONS OF ARTIST'S STUDIO IN THE DOCUMENTARY FILM ON ART IN COMMUNIST POLAND

Summary

Artists' studios turned into museums are always specific representations of the past – spatial images reflecting some idea of art and the artist, as well as his or her works, and even the position of the spectator imagined as a visitor, admirer, insider, outsider or pilgrim.

When a studio is shown through a film, its status of representation comes to the foreground very distinctly just because of the properties of the medium. A filmic representation of the studio is a result of combining images into a sequence, while individual images attract the spectator's attention to particular places, areas or aspects of the space of creation, thus making him or her follow a certain trajectory of meaning. What is more, such a sequence does not have to be limited to the studio's interior since the cinematic montage allows the director to expand it freely by adding some historicizing or contextualizing frames. Finally, film allows one to meet the artist in his or her space through an interview, representation of the creative process or an actor-impersonator.

In the first I discuss briefly three issues: the general idea of the present paper and its historical and theoretical contexts.

First, my objective is to provide information on my research on Polish documentary film on art in 1948–1989, which was financially supported by the Ministry of Science and Higher Education. I was doing this research with help of a small team of young scholars – phd students and a younger colleague from Institute of Art History at Adam Mickiewicz University in Poznań. In this article I will not address general problems related to the filmic representation of artists' studios, but discuss several individual cases.

Second, the historical context is connected with the hopes of totalitarian states to use mass culture, and particularly film, to manipulate the masses. Even though in particular decades of the 20th century, and in different countries, those hopes were put into practice in different ways, their ideological and practical implementation had a common basis. That basis can perhaps be best described by Walter Benjamin's idea that a modern wish to regenerate the world requires the destruction of the auratic art and influencing the masses with some other kind of artistic creation that could organize them according to a fixed political purpose. Benjamin believed that the most useful in that respect would be film, which in his opinion was both technical and mass-oriented. The masses could receive film with little effort so that it would imperceptibly form their mental and imaginative habits, and therefore also a political bias.

My point is that the filmic representations of artists' studios must be approached in the general context of the role assigned to film in the communist Poland, even though one should also remember that artists had various attitudes and censors kept changing their criteria of appropriateness. Still, the research focused on the representation of the artist, his or her studio, and the ideas of art will reveal an officially accepted picture to be transmitted into the public space. On the other hand, one should remember that within precisely defined political limits Polish documentary (and other) filmmakers could ignore commercial aspects and refer to the acknowledged high position of art, experimenting in different ways with a relationship between film and the visual arts.

Third, my theoretical context is related to the status of the documentary or, that of reality represented in documentary films. In my view, shared also by a number of scholars, documentaries have an element of creation and their reality is always processed in one way or another. My examples will include studio as office, nature, space of imagination, village hut or cottage, and engine room.

MISCELLANEA

GRAŻYNA RYBA

INTERPRETACJA JAKO INSPIRACJA? DEKORACJA DRZWI DO KRUCHTY KATEDRY POZNAŃSKIEJ

Zwiedzający katedrę św. św. Piotra i Pawła w Poznaniu, przesuając się wzdłuż nawy południowej, mijają obojętnie wciśnięte w ciasną wnękę i ukryte w cieniu bogato dekorowane metalowe drzwi prowadzące do kruchty. Także ci nieliczni, którzy pomijając główny portal w elewacji zachodniej decydują się wkroczyć do świątyni bocznym wejściem, szybko przechodzą przez pomieszczenie przedsionka, pospiesznie mijając metalowe drzwi wahadłowe wykonane przez Ireneusza Daczkę i Bogdana Fijałkowskiego w 1972 roku (il. 1). Nie poświęcają im większej uwagi i najczęściej nie podnoszą wzroku, aby dostrzec płaskorzeźbę usytuowaną powyżej, związaną z dekoracją drzwi zarówno pod względem formy, jak i treści, a stworzoną równoległe przez tych samych artystów.

Tymczasem obie realizacje zasługują na uwagę. Wewnętrzne drzwi wahadłowe zazwyczaj w polskich kościołach bywały skromne, najczęściej sporządzone z drewna i pozbawione dekoracji figuralnej, toteż koncepcję ich szczególnie bogatego opracowania należy uznać za zjawisko wyjątkowe i godne odnotowania¹.

Po zniszczeniach doznanych w czasie II wojny światowej katedra poznańska została odbudowana w latach 1946–1956 według projektu Franciszka Morawskiego w formie gotyckiej z przełomu XIV i XV w.² W 1950 roku, w ostatniej fazie odbudowy zrekonstruowano także kruchtę południową pochodzącą z XIV w. i później wielokrotnie przebudowywaną. Nadano jej formę nawiązującą, odmiennie niż całość budowli, do stanu z początków XIX wieku³.

¹ Autorka artykułu pragnie podziękować prof. Tadeuszowi Żuchowskiemu za cenne sugestie i uwagi związane z redakcją niniejszego tekstu.

² Katedra poznańska to budowla gotycka wzniesiona na miejscu świątyni przedromańskiej i romańskiej, przebudowana w okresie baroku (Sz. Skibiński, *Katedra poznańska*, Poznań 2001).

³ Pomieszczenie zniszczone i odbudowane po 1790 r., ponownie zniszczone w 1945 r. i odbudowane po 1950 r. w stylu nawiązującym do jego ostatniej przebudowy z przełomu



1a, 1b. Ireneusz Daczka, Bogdan Fijałkowski, wewnętrzne drzwi wahadłowe w kruchcie południowej katedry poznańskiej, 1972, trawiona płyta mosiężna patynowana na brąz. Fot. M. Piera

Finalizując odbudowę katedry poznańskiej w 1970 roku dla uczczenia milenium Chrztu Polski kapituła katedralna podjęła decyzję o wykonaniu odlanych w brązie wrót przeznaczonych do portalu w elewacji frontowej (zachodniej) odbudowanej świątyni jako swoistego dopełnienia Drzwi Gnieźnieńskich⁴.

XVIII i XIX w. We wnętrzu kruchty nie zdecydowano się odtworzyć jej pierwotnej gotyckiej formy (Katalog zabytków sztuki. Seria nowa, t. VII *Miasto Poznań, cz. 1 Ostrów Tumski i Śródka z Komandorią*, red. E. Linette, Z. Kurzawa, Warszawa 1983).

⁴ Ibidem, s. 11; Ks. W. Lipa, *Współczesne drzwi brązowe w katedrach polskich*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Jana Wiktora Sienkiewicza w Katedrze Kultury Artystycznej KUL, Lublin 2006, s. 50-54; informacja o nawiązaniu do śred-

Prace przygotowawcze trwały długo w związku z dyskusjami między członkami Komisji Archidiecezjalnej ds. Sztuki Kościelnej, Kapitułą Katedralną i artystą nad treścią i formą przedstawień, ale przede wszystkim z powodu problemów ze zdobyciem materiału i znalezieniem odlewnika, gdyż państwowe firmy odmawiały przyjęcia zamówienia, a właściciele nielicznych zakładów prywatnych nie dysponowali odpowiednimi warunkami⁵. Wobec piętrzących się trudności i groźby niemożności zrealizowania pierwotnego zamysłu, w 1972 roku wyrażono zgodę na propozycję ks. Stefana Tomaszewicza⁶, kierującego pracami budowlanymi na terenie katedry, aby wykonać przynajmniej drzwi do kruchty, a wobec mniejszej wagi przedsięwzięcia pozostawiono mu wolną rękę w doborze przedstawień.

Ks. Tomaszewicz zwrócił się z prośbą o współpracę do ks. Bolesława Dzierwy⁷, działającego w Komisji ds. Sztuki Kościelnej w diecezji

niowiecznej tradycji reprezentowanej przez Drzwi Gnieźnieńskie w liście ks. Mariana Lewandowskiego, ówczesnego dyrektora Muzeum Diecezjalnego w Poznaniu do ks. Wojciecha Lippy, Poznań, 4 listopada 2005 r. l. dz. 1-728/05 (Archiwum prywatne ks. W Lippy).

⁵ Ostatecznie po 1975 roku kapituła urządziła w jednym z poznańskich fortów własną odlewnię katedralną, w której zatrudniono odlewnika M. Ławniczaka. Autorem drzwi był Kazimierz Bienkowski, a udało się je ukończyć i zamontować dopiero w 1980 roku (*Kazimierz Bienkowski. Rzeźba, projekty i szkice*. Katalog wystawy. Muzeum Archidiecezji Warszawskiej, 24 lutego–25 marca 1997, wstęp T. Dziubecki, Warszawa 1997).

⁶ Ks. Stefan Tomaszewicz (1917–1992), administrator kościoła św. Marcina z Tours w Donaborowie (1954–1959), proboszcz parafii św. Florianach w Wirach (1959–1964), a następnie *magister fabricae ecclesiae* przy katedrze poznańskiej i kustosz Muzeum Archidiecezjalnego w Poznaniu. Kierował konserwacją licznych dzieł sztuki sakralnej; od 1979 r. członek komisji czuwającej nad konserwacją obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej na Jasnej Górze, autor kilku publikacji z zakresu konserwacji zabytków, twórca projektów polichromii (m.in. w 1969 r. zaprojektował polichromię do kościoła Matki Boskiej Częstochowskiej w Latowicach), wystroju wnętrz sakralnych, a nawet sztandarów kościelnych (na podstawie danych udostępnionych w Muzeum Archidiecezjalnym w Poznaniu; <http://www.parafialatowice.pl/index.php/historia/historia-kocioa-po-1945> z 9 XII 2013; <http://www.opiekun.kalisz.pl/index.php?dzial=artykuly&kat=swiatyniediecezji&id=64> z 9 XII 2013).

⁷ Ks. Bolesław Dzierwa (1926–2003), wikariusz (1969), a następnie proboszcz (1980) parafii św. Andrzeja Boboli w Szubinie, Przez pewien czas pełnił również funkcję prokuratora (ekonoma) i wykładowcy w Prymasowskim Wyższym Seminarium Duchownym w Gnieźnie. Jako konserwator zabytków w katedrze gnieźnieńskiej (od 1963) kierował pracami konserwatorskim prowadzonymi w świątyni przywracając jej gotycki wystrój. Był członkiem diecezjalnej Komisji Konserwacji i Budowy Kościołów, odpowiedzialnym za opiekę nad zabytkami należącymi do diecezji gnieźnieńskiej. Jako kustosz katedralnych zbiorów sztuki (1989) zorganizował Muzeum Archidiecezji Gnieźnieńskiej i do 2002 r. pełnił funkcję jego dyrektora (Ks. J. Kasprówic, *Biogramy znamienitych kapłanów. Ks. Bolesław Dzierwa*, Parafia św. Jakuba Apostoła w Mogilnie. <http://www.faramogilno.pl/>

gnieźnińskiej. Ks. Dzierwa był już wtedy jedną z osób najbardziej zaangażowanych we wszystkie prace prowadzone w katedrze gnieźnińskiej i chętnie dzielił się zdobytym doświadczeniem z innymi kapłanami, także czuwającymi nad odbudową katedry poznańskiej. Podobnie jak ks. Stefan Tomasziewicz studiował na Wydziale Konserwacji i Zabytków (obecnie Sztuk Pięknych) Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Po studiach, które obaj duchowni ukończyli mniej więcej w tym samym czasie, ks. Dzierwa (1963) wrócił do Gniezna, gdzie kierował pracami konserwatorskim prowadzonymi w katedrze, przywracając jej gotycki wystrój.

Należy podkreślić, że ze szczególną pieczołowitością traktował wszystkie przedsięwzięcia związane z postacią św. Wojciecha i, zapewne przez analogię do Porta Regia z Gniezna, był też inspiratorem powstania drzwi z przedstawieniami figuralnymi w kościołach związanych z tym świętym⁸. Natomiast ks. Tomasziewicz, który uzyskał dyplom w rok później (1964) został skierowany do katedry poznańskiej i delegowany przez Kapitułę Katedralną jako *magister fabricae ecclesiae* nadzorowania wszelkich prac konserwatorskich i inwestycji podejmowanych na terenie katedry. Obaj księża współpracowali ze sobą i konsultowali się, podejmując kolejne przedsięwzięcia dotyczące odbudowy obu katedr i ich wystrój, a o ich bliskich kontaktach może świadczyć zachowana korespondencja oraz relacje osób, które pamiętają tamte czasy⁹. Obaj duchowni śledzili rozwiązania stosowane w powojennej odbudowie obiektów sakralnych nie tylko w Polsce, a na łamach specjalistycznych czasopism naukowych publikowali artykuły będące plonem prac podejmowanych przez nich samych¹⁰.

/ksbdzierwa.htm z 10 V 2012; B. Gozdowska, *Pogrzeb śp. Ks. kan. Bolesława Dzierwy*, http://www.archidiecezja.pl/aktualnosci/archiwum/2003/luty/pogrzeb_sp_ks_kan_b_dzierwy.html z 12 V 2012).

⁸ Ks. Dzierwa zainicjował powstanie drzwi z przedstawieniami figuralnymi w kościele św. Wojciecha w Wieleniu (ze względu na patrocinium bohatera Drzwi Gnieźnińskich) i św. Mikołaja w Inowrocławiu (w tym kościele podczas wojny były przechowywane relikwie św. Wojciecha). Ks. Dzierwa miał duży wpływ na treść tych przedstawień oraz polecił ich wykonawców Daczkę i Fijałkowskiego. Duchowny ten dwukrotnie czuwał nad restauracją relikwiarza Św. Wojciecha: po 1945 r. i w 1987 r., gdy uległ zniszczeniu w czasie rabunku w 1987. Z jego inicjatywy wzbogacono relikwiarz o postaci czterech stanów i konfesję. (<http://www.inofara.pl/?historia,19> z 28 06 2010).

⁹ Rozmowa z ks. Marianem Lewandowskim (24 VI 2010) i Ireneuszem Daczką (12 VI 2010); Archiwum Archidiecezjalne w Poznaniu, 0143 SOP 177/7, *Tomasziewicz Stefan, ks. kan., różne, dotyczy spraw architektury*; 0143 SOP 177/8 *Tomasziewicz Stefan, ks. kan., korespondencja*, 0143 SOP 177/14, *Tomasziewicz Stefan, ks. kan., Różne notatki*, 0143 SOP 177/15, *Tomasziewicz Stefan, ks. kan., Różne notatki*.

¹⁰ Ks. S. Tomasziewicz, *Wspomnienia konserwatora o odkryciach w malarstwie i rzeźbie Wielkopolski*, „Ars sacra et restauratio”, konferencja zorganizowana przez Stowa-

Ks. Dzierwa nie tylko zaproponował zastosowanie w drzwiach do kruchty poznańskiej techniki trawienia w metalu, łatwiejszej do zrealizowania w ówczesnych warunkach niż odlew w brązie, ale też uczestniczył w ustaleniu programu ikonograficznego przedstawień. W wyniku współpracy obu duchownych powstała oryginalna koncepcja ikonograficzna dekoracji kruchty oparta na symbolice angelistycznej, chrystologicznej i mariologicznej, w której obok przedstawień wykorzystano teksty w językach: polskim, łacińskim i greckim.

Projekt i realizację drzwi, płaskorzeźby i pozostałych elementów wystroju kruchty powierzono Ireneuszowi Daczce¹¹ (poleconemu już wcześniej przez ks. Dzierwę), który od pewnego czasu wykonywał drobne prace dla Muzeum Archidiecezjalnego i katedry poznańskiej. Koncepcję formalnego rozwiązania całości artysta przygotował wraz z Bogdanem Fijałkowskim¹², kolegą ze studiów, z którym współpracował też przy innych realizacjach. Projekt został zatwierdzony przez ks. Lucjana

rzyшение Konserwatorów Zabytków, Komisję Episkopatu ds. Sztuki Sakralnej i Klasztor OO. Paulinów na Jasnej Górze 5–7 grudnia 1991 r. Oprac. tekstu: E. Kowalczyk, s. 94n.; Ks. S. Tomaszewicz, *Podstawowe wiadomości z konserwacji wymagane od kierownika muzeum kościelnego i rektora kościoła*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne” 1987, LIV, s. 78-81; Ks. S. Tomaszewicz, *Muzeum Archidiecezjalne w Poznaniu*, op. cit., s. 119-121.

¹¹ Ireneusz Daczka (ur. 1942 r.) wykonał drzwi do kruchty katedralnej w Poznaniu we wczesnym okresie twórczości, niedługo po ukończeniu studiów w PWSSP w Poznaniu (obecnie Uniwersytet Artystyczny), w pracowni rzeźby prof. Bazylego Wojtowicza w 1970 r. (dyplom z wyróżnieniem, z rzeźby architektonicznej). Niecodzienna i rzadko stosowana technika trawienia w metalu zastosowana w drzwiach do Poznania wpisuje się w specyfikę twórczości artysty, który często eksperymentował z nowymi materiałami rzeźbiarskimi i rzadko stosowanymi, nietypowymi technikami. Równolegle Daczka wykonywał w podobnej technice drzwi do kościoła św. Mikołaja w Inowrocławiu oraz, niedługo potem – drzwi do kruchty w kościele św. Wojciecha w Wieleniu Zaobrzańskim (A. Przewoźny, *Niezwykła twórczość Ireneusza Daczki*, <http://www.leszno.interbit.pl/daczka.htm> z dnia 10.09.2010, Ireneusz Daczka, Wielkopolski Związek Artystów Rzeźbiarzy <http://www.wzar.pl/artysci/ireneusz-daczka>, z 10.09.2010).

¹² Bogdan Fijałkowski, współpracujący z Daczką przy wykonaniu drzwi do kruchty katedry poznańskiej oraz do kościoła w Inowrocławiu to absolwent poznańskiej PWSSP; w 1980 r. wyemigrował do Australii. W swojej twórczości malarskiej reprezentował kierunek koloryzmu polskiego. Jego samodzielne prace są w Polsce mało znane. (Bogdan Fijałkowski, „Puls Polonii”, www.zrobtosam.com/PulsPol/Puls3/index.php?sekcja=1&arty_id=7864, z 10.08.2012). Biorąc pod uwagę typowo malarski charakter kompozycji na drzwiach w poznańskiej kruchcie, można by mniemać, że jego wkład w powstanie ostatecznego kształtu przedstawień był znaczny, gdyby nie to, że rzeźby wykonane samodzielnie przez Daczkę mają również niespokojną, żywiołową i malarską formę bliską przedstawieniom na drzwiach. Należy przypuszczać, że wspólne studia i praca oraz podobieństwo temperamentu artystycznego pozwoliło obu twórcom uzyskać jedność stylu nie do odróżnienia bez dogłębnych badań i analiz.

Haendsche¹³, kanclerza Kurii Metropolitarnej w Poznaniu, kierującego Komisją ds. Sztuki Kościelnej przy Poznańskiej Kurii Archidiecezjalnej i wykonany w ciągu kilku miesięcy tego samego 1972 roku w pracowni artysty w Rydzynie. Drzwi i tablicę zamontowano w kruchcie południowej, finalizując aranżację wystroju tego skromnego, niewielkiego pomieszczenia.

Należy jednak odnotować, że drzwi te nie zachowały się w całości w stanie z 1972 roku. Pierwotnie bowiem przewidywano, że ich skrzydła będą miały formę ram metalowych wypełnionych taflami szkła z przedstawieniami trawionymi. Zastosowanie takiej techniki zasugerował ks. Stefan Tomasziewicz, opowiadając Ireneuszowi Daczce o przedstawieniach w trawionym białym szkłe w katedrze w Coventry¹⁴, wzniesionej obok szczątków świątyni zniszczonej w czasie wojny. Biali aniołowie mieli unosić się na tle wnętrza katedry jak w Coventry: tam symbolicznie pozostawionej w ruinie, w Poznaniu – odbudowanej. Jednak duże szyby w drzwiach wahadłowych okazały się niepraktyczne, po kilku latach uległy zniszczeniu i zostały zastąpione płytami z metalu, z wytrawionymi identycznymi przedstawieniami¹⁵. Ponieważ ciężar drzwi się zwiększył, dodano nowe zawiasy, zupełnie niepasujące do całości i stwarzające wrażenie przypadkowości.

Ks. Tomasziewicz dostarczył Daczce teksty inskrypcji i monogramów, które miały być umieszczone na bordiurze oraz treść napisu i sugere-

¹³ Ks. infułat Lucjan Haendsche był zwolennikiem wprowadzania nowoczesnych śmiałych rozwiązań plastycznych do historycznych wnętrz kościelnych (m.in. ołtarz, polichromia i witraże Wacława Taranczewskiego w kościele NMP w Poznaniu). O współpracy Haendschego z Taranczewskim w: P. Taranczewski, *Ojciec i ja. Czy jedno jesteśmy? O Wacławie – Ojcu wspomnienie*, „Dekada Literacka” 1998, 6-7 (142-143)

¹⁴ Na podstawie rozmowy z artystą przeprowadzonej 25.04.2010 r. w Coventry „Szkłana ściana” ma 70 m wysokości i 45 m szerokości i została ujęta w ramy z brązu. Na niej przedstawiono postaci aniołów i świętych, którzy przyczynili się do chrystianizacji i utwierdzenia chrześcijaństwa w Wielkiej Brytanii. Katedra w Coventry została zbombardowana przez Niemców w 1940 r. Szklany ekran łączy część pozostawioną jako pomnik wojny z nową świątynią (K. Wright, *Coventry – Cathedral of Peace: Healing the Wounds of History in International Reconciliation*, Bloomington 2012, s. 36-37, 39-62; L. Campbell, *Coventry Cathedral: Art and Architecture in Post-War Britain*, Oxford 1996).

¹⁵ Autorce artykułu nie udało się dotrzeć do zdjęć ukazujących pierwotną wersję drzwi. Obecnie o pierwotnym wyglądzie wizerunków dużych postaci aniołów na drzwiach mogą dać pewne wyobrażenie tylko tak zwane „białe witraże” z postaciami świętobliwych kanoników, zachowane w przeszkleniach czterech okien obejścia katedry i wykonane przez Daczkę również w 1972 roku z wykorzystaniem tej samej techniki [il. 2]. Białe witraże w oknach obejścia katedry poznańskiej i w pierwotnych drzwiach do kruchty południowej to wynik bezpośredniej inspiracji techniką i formą słynnego ekranu z postaciami świętych w Coventry.

stię zarysu płaskorzeźbionej kompozycji nad drzwiami. Inspiracje do ornamentów roślinnych i wkomponowanych w nie motywów symbolicznych artysta czerpał też z ilustracji w księgozbiorze ks. Dobromira Ziemowita Ziarniaka (1906–1985), proboszcza parafii św. Mikołaja w Inowrocławiu,



2. Ireneusz Daczka, *Kanonicy I*, projekt białego witraża do katedry poznańskiej, 1972, tempera na tekturze, własność artysty. Fot. I. Daczka

dla którego wykonywał w tym samym czasie trawione w metalu przedstawienia zdobiące drzwi do kościoła¹⁶. Ponieważ teksty towarzyszące

¹⁶ Artysta nie jest w stanie zidentyfikować publikacji, z których korzystał. Przyznaje, że jako młodego twórcę interesowały go przede wszystkim kwestie formalne i dopiero w późniejszym okresie życia zaczął przywiązywać większą wagę do symboliki wykonywanych przez siebie przedstawień (rozmowa telefoniczna 2 kwietnia 2015 r.). Koncentracja

ilustracjom były przeważnie w języku niemieckim, nieznanym artyście, symbole do dekoracji bordiury drzwi poznańskiej kruchty wykorzystywał bez głębszego poznania ich treści, korzystając tylko z oszczędnych komentarzy właściciela księgozbioru. Wszystkie wprowadzane przez Daczkę motywy były następnie w miarę tworzenia bordiury uzgadniane z ks. Tomaszkiem i ks. Dzierwą tak, aby odpowiadały ich koncepcji całości.

Właściwe wejście z kruchty do katedry ma otwór prostokątny. Od strony kruchty ujęte zostało w pilastry zwieńczone trójkątnym przyczółkiem; od strony nawy natomiast znajduje się ono w pseudogotyckiej wnęce licowanej cegłą i zamkniętej łukiem ostrym. Otwór wejściowy wypełniają wykonane w pracowni Daczki dwuskrzydłowe drzwi wahadłowe o wymiarach każdego ze skrzydeł: 262 cm x 82 cm (il. 1). Zasadniczym elementem skrzydeł są mosiężne płyty – filungi, których zewnętrzne powierzchnie – awersowa i rewersowa – zostały spatynowane na brąz¹⁷. Ich powierzchnię pokrywają przedstawienia figuralne wykonane techniką trawienia. Gdziekolwiek widoczne są ślady ryłca, który wykorzystano między innymi do szrafowania tła. Płyty osadzone zostały wertykalnie w mosiężnych ramach, których listwy w dolnej części drzwi są znacznie szersze od pozostałych. Ościeżnice wykonano z tego samego materiału. Zarówno ramy drzwi, jak i ościeżnice zdobi dekoracja ornamentalna, wykonana w podobnej technice.

Uchwyty zrobione z brązowych prętów, dekoracyjnie wygiętych, tworzą ażurową strukturę przenikających się linearnych zgeometryzowanych form, analogicznie na obu skrzydłach, zarówno na awersie, jak też na rewersie.

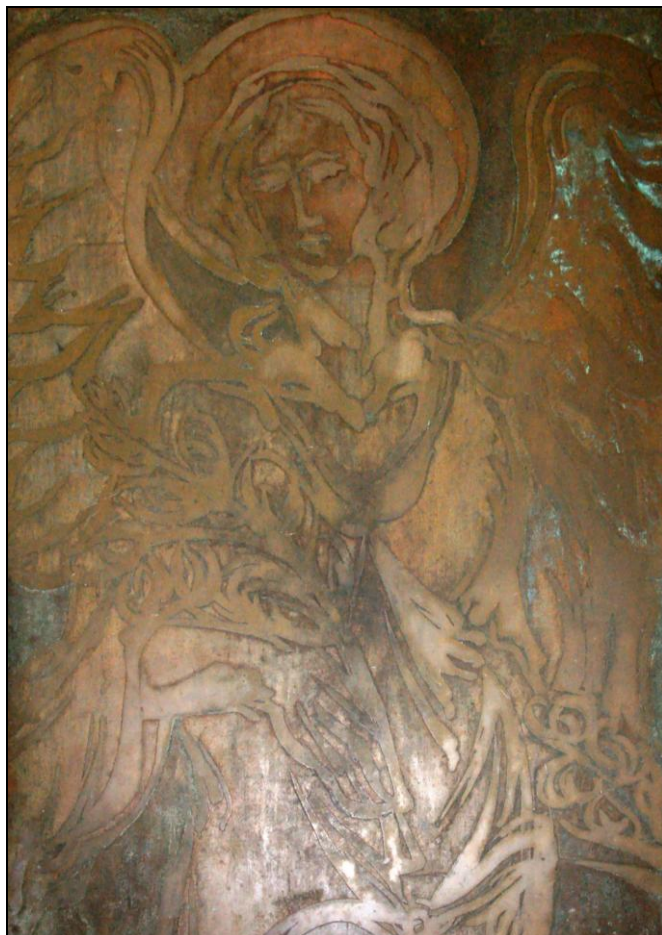
Prostokątna tablica nad drzwiami, zawierająca płaskorzeźbioną kompozycję, została odlana w brązie. Niektóre jej detale położyono (il. 8).

Pole filungu z każdej strony wypełnia jedna postać. Pola z przedstawieniami figuralnymi przypominają matryce akwatinty, a sylwetki sprawiają wrażenie malowanych szerokimi pociągnięciami pędzla, żywiołowo i dynamicznie. Tło nieco cofnięte, poprzez swoją matową powierzchnię pokrytą grubszą warstwą patyny odróżnia się nieco od połyskliwych zarysów postaci. Jej warstwa rozproszona nierówno, w różnych częściach płyty nieco odmiennie ulegała procesom patynizacji, wprowadzając do całości dodatkowe efekty kolorystyczne różnych odcieni brązu: od czerwonawych po zielonkawe, a także tonów czerni i jasnego grynspanu, zacierając jednocześnie przejrzystość rysunku. Przedstawienia figuralne

na sprawach formy zapewne była przyczyną braku należytej uwagi prowadzącej do błędów w zapisie niektórych inskrypcji.

¹⁷ Według informacji autora drzwi Ireneusza Daczki (Archiwum cyfrowe CDWSzS WS UR w Rzeszowie, Ireneusz Daczka, Ankieta twórcy).

kontrastują z dekoracją bordiur i ościeżnicy wypełnionych drobnym, ale precyzyjnie zarysowanym ornamentem. Powstał on w wyniku trawienia tła, ale ostateczny kontur poprawiono za pomocą ryłca.



3. Ireneusz Daczka, Bogdan Fijałkowski, *Archanioł Michał*, 1972, fragment przedstawienia na drzwiach do kruchty południowej, trawiona płyta mosiężna (?) patynowana na brąz, kościół katedralny pw. św. św. Piotra i Pawła w Poznaniu, drzwi do kruchty od strony nawy. Fot. G. Ryba

Przedstawienia na awersie i rewersie drzwi są niemal identyczne, w nawiązaniu do pierwotnej wersji, w której płyciny były wykonane z trawionego szkła. Na skrzydle lewym (od strony kruchty) ukazano: Archanioła Michała z wagą i mieczem o płomienistej główce (il. 3); natomiast na prawym – Archanioła Gabriela z lilią (il. 4). Otaczającą oba wi-

zerunki bordiurę wypełnia ornament roślinny z wkomponowanymi weń inskrypcjami oraz przedstawieniami symbolicznymi. Bordiura od strony wnętrza kościoła, choć na pierwszy rzut oka taka sama jak od strony kruchty, różni się od niej w niektórych szczegółach kompozycji.



4. Ireneusz Daczka, Bogdan Fijałkowski, *Archanioł Gabriel*, 1972, fragment przedstawienia na drzwiach do kruchty południowej, trawiona płyta mosiężna patynowana na brąz, kościół katedralny pw. św. św. Piotra i Pawła w Poznaniu, drzwi do kruchty od strony nawy. Fot. G. Ryba

Sylwetka Michała Archanioła została przedstawiona w kontrapoście, zwrócona nieco w prawo, z głową skierowaną w przeciwną stronę. Jego szaty spływają do ziemi w obfitych malowniczych fałdach, zasłaniając stopy. W prawej ręce, spuszczonej wzdłuż ciała, trzyma miecz tak, że jego

płomienista głownia uniesiona jest pionowo w górę; natomiast w dłoni ugiętej lewej ręki archanioła widnieje waga. Twarz i włosy zostały zaznaczone szkicowo, a wokół głowy zarysowano krąg aureoli. Skrzydła anielskie mieszczą się tylko częściowo w kadrze filungu. Napis **KTÓŻ JAK BÓG** został umieszczony na wysokości kolan św. Michała przy prawej (wewnętrznej) listwie tuż nad uchwytem. Na listwie górnej bordiury okalającej postać archanioła, patrząc od lewej do prawej, przedstawiono: pelikana karmiącego trzy pisklęta, kiść winogron, sylwetkę jelenia wśród splotów fantastycznych roślin, przechodzących w fale wody otaczające ryby, a następnie – jakby dwie łodzie na morzu. Na szerokiej ramie dolnej wśród ornamentów znajduje się łacińska wersja tekstu towarzyszącego postaci anioła na filungu: **QUIS UT DEUS**, a obok – otoczony wicią roślinną miecz – atrybut św. Michała, trzymany przez niego w przedstawieniu na płycinie (il. 5).



5. Ireneusz Daczka, Bogdan Fijałkowski, Drzwi do kruchty południowej katedry poznańskiej, fragment bordiury z mieczem i napisem *QUIS UT DEUS*, 1972, trawiona płyta mosiężna, patynowana. Fot. G. Ryba



6. Ireneusz Daczka, Bogdan Fijałkowski, Drzwi do kruchty południowej katedry poznańskiej, fragment bordiury z chrystogramem, 1972, trawiona płyta mosiężna, patynowana. Fot. G. Ryba

Symbole na listwach pionowych przy przedstawieniu tego archanioła należy odczytywać w kierunku wznoszącym od dołu do góry, zgodnie z układem zamieszczonych tam inskrypcji. Listwa zewnętrzna (lewa) ozdobiona została greckim napisem otoczonym ornamentem: ΙΗΣΟΥΣ ΧΡΙΣΤΟΣ (napis zaczyna się powyżej prętów uchwytu i kończy na wysokości rękojeści miecza); wyżej umieszczono: kiść winogron, monogram powtarzający litery ΑΩ + Αω + αω, zwieńczone krzyżami, chrystogram IHS opisany na krzyżu równoramiennym (il. 6), greckie monogramy połączone z formą takiegoż krzyża (mało czytelne) oraz inne – z liter ΧΡΕ i Χ, wkomponowane w ornament roślinny, potem (na wysokości głowy Michała) ponownie pojawiają się dwa chrystogramy opisane na krzyżu. Wewnętrzna pionową listwę (prawą) ozdabia ornament roślinny, z którego wyłaniają się postaci aniołów umieszczone jedne nad drugimi. Wyżej znajduje się napis ΚΤΟΪ ΖΑΚ ΒΟΓ (il. 7) odpowiadający przedstawieniu wagi trzymanej przez anioła ukazanego na filungu. Nad napisem widnieją kolejne cztery sylwetki anielskie i kolejny napis umieszczony na wysokości twarzy postaci wyobrażonej wewnątrz obramowania: ΜΙ-ΚΑ-ΕΛ, ponad nim umieszczono ponownie przedstawienie wagi i ornament roślinny.



7. Ireneusz Daczka, Bogdan Fijałkowski, Drzwi do kruchty południowej katedry poznańskiej, fragmenty ościeżnic z inskrypcjami, 1972, trawiona płyta mosiężna, patynowana. Fot. M. Piera

Sylwetka Archanioła Gabriela na filungu sąsiedniego skrzydła została ukazana w ujęciu frontalnym w pofałdowanych rozwianych szatach z lekko ugiętą nogą sugerującą ruch. Archanioł w prawej ręce trzyma li-

lię, natomiast druga ginie w fałdach szat. Podobnie jak w przedstawieniu Michała jego twarz została potraktowana szkicowo, głowę otacza aureola, skrzydła tylko częściowo mieszczą się w obrębie płyciny, a stopy kryje draperia¹⁸. Na listwie poziomej nad głową Gabriela umieszczono wśród ornamentów fitomorficznych przedstawienia jelenia oraz ryb, natomiast na dole szeroki pas bordiury wypełniają wyłącznie dekoracyjne wici roślinne. Układ symboli na listwach pionowych przy przedstawieniu tego archanioła należy odczytywać w porządku zstępującym, od góry do dołu, zgodnie z układem inskrypcji.

Na listwie wewnętrznej (lewej) pod monogramem: IHS na wysokości ramion archanioła i pąków na szczycie łodygi lilii znajduje się: grecki napis ΙΗΣΟΥΣ ΧΡΙΣΤΟΣ, monogramy chrystologiczne: dwa krzyże, pod nimi: ΙΣ ΧΣ¹⁹; między ramionami krzyża równoramiennego ponownie: ΙΣ ΧΣ NIKA oznaczający *Chrystusa Zwycięzcę*; między ramionami krzyża wspartego na kotwicy – litery częściowo zatarte oraz inskrypcja ΚΕΧΑΠΙΤΩΜΕΝΗ ΠΑΡΘΕΝ ΘΕΟΚΑΣ (sic!)²⁰ (il. 7), przechodząca w wić roślinną. Napis ten zaczyna się w połowie bordiury i odpowiada zakończeniu łodygi lilii trzymanej przez Gabriela na filungu.



8. Ireneusz Daczka, Bogdan Fijałkowski, Drzwi do kruchty południowej katedry poznańskiej, fragment bordiury z przedstawieniem anioła i wagi, 1972, trawiona płyta mosiężna, patynowana. Fot. G. Ryba

¹⁸ Postaci w płycinach, a w szczególności sylwetka Gabriela przypominają kompozycyjne ujęcie aniołów z obrazów Dolabelli w kaplicy św. Jacka w kościele dominikanów w Krakowie.

¹⁹ Monogram zapisany w formie wczesnochrześcijańskiej z wykorzystaniem Σ (sigma) zastąpionej w średniowieczu przez C.

²⁰ Powinno być ΚΕΧΑΠΙΤΩΜΕΝΗ ΠΑΡΘΕΝΕ ΘΕΟΤΟΚΟΣ – Maria łaski pełna Boża Dziewica.

Zewnętrzny (prawy) pas bordiury zdobi inskrypcja: LEKARSTWO BOŻE. Poniżej umieszczono trzy ryby oraz sylwetkę anioła z rozwiniętymi skrzydłami i złożonymi w dole dłońmi. Jeszcze niżej w zwoje ornamentu zostały wkomponowane kolejne postaci anielskie.

Na bordiurze drzwi od strony wnętrza kościoła (na rewersie) na obramieniu płyciny z postacią św. Michała powtórzono motywy dekoracyjne zdobiące ją od strony kruchty (na awersie), ale ograniczono ilość inskrypcji i monogramów na rzecz motywów ornamentalnych (il. 8). Natomiast wokół płyciny z Archaniołem Gabrielem na rewersie w dekoracji listwy górnej wprowadzono krzyże, kiście winogron, kosz z chlebem i ryby, na dolnej zamieszczono duże przedstawienie ryby, a w pasie bordiury listwy prawej (wewnętrznej) zamiast greckiego napisu maryjnego na awersie wśród splotów roślinnych zamieszczono różnorodne formy krzyża (franciszkański, laskowany, jerozolimski, monogram gwiazdzisty, krzyż monogramatyczny).

Natomiast ościeżnice drzwi pokrywa motyw roślinny, nawiązujący do typowego greckiego ornamentu palmetowego. Jego regularna rytmiczna forma odbiega od stylistyki dekoracji zdobiącej skrzydła drzwi (il. 6).

Przedstawienia na bordiurze są dekoracyjnie stylizowane, a największe zagęszczenie inskrypcji i motywów symbolicznych znajduje się na listwach pionowych, na linii wzroku patrzącego. Zestawienie różnorodnych form krzyża przypomina ilustrację odpowiedniego hasła w słowniku symboli religijnych, na który zapewne natknął się młody artysta w księgozbiorze ks. Ziarniaka.

Archaniołowie ukazani na drzwiach w kruchcie katedry poznańskiej symbolizują początek i koniec dziejów zbawienia²¹. Gabriel stoi u jego początków jako zwiastujący Marii narodziny Jezusa, a Michał ma być obecny przy Sądzie Ostatecznym na końcu świata. Ich wizerunki bywały umieszczane przy wejściu do świątyni jako strzegące przed siłami zła²².

Michał to archanioł Bożej sprawiedliwości, sądu, łaski i zlitowania²³. Twórca drzwi do kruchty katedry poznańskiej wybrał typ przedstawienia z mieczem – symbolem zwycięstwa nad szatanem i sprawiedliwości oraz z

²¹ Autorzy programu ikonograficznego nie wybrali patronów świątyni, gdyż ci byli przewidywani w przedstawieniach dekoracji wejścia głównego.

²² Obaj stoją także przy tronie Chrystusa lub Marii; bywają ukazywani jako strażnicy Raju lub Świętego Świętych. R. Knapiński, *Titulus ecclesiae. Ikonografia wezwań współczesnych kościołów katedralnych w Polsce*, Warszawa 1999, s. 340; D. Estivill, *Aniołowie*, (w:) *Nowy leksykon sztuki chrześcijańskiej*, Kielce 2012, s. 56-63 (tam szersza bibliografia).

²³ G. Duchet-Suchaut, M. Pastoureau, *La Bible et les saints. Guide iconographique*, Paris 1990, s. 231-232; Ks. Z. Ziółkowski, *Michał Archanioł w Piśmie Świętym i życiu Kościoła*, Warszawa 2011; Knapiński, op. cit., s. 332-344; M. Bussagli, *Aniołowie: pochodzenie, historia, ikonografia istot niebieskich*, tłum. A. Gogut, Warszawa 2011, s. 748-752.

wagę, na której archanioł odmierza ciężar dobrych i złych uczynków zmarłego jako towarzysz umierających, wskazujący ich duszom drogę ku niebu. Imię Michał oznacza: *Któż jak Bóg*. Wezwanie to zostało kilkakrotnie powtórzone w różnych językach na obramieniu drzwi do kruchty. Umieszczone obok postaci archanioła słowa są trawestacją tego wezwania, a na bordiurze znajduje się zapis jego imienia we właściwym brzmieniu (Michael). Okrzyk *Któż jak Bóg* oznacza, że nie ma nikogo ponad Boga i zawiera potrzebę uwielbienia Stwórcy za dar stworzenia. Michał to obrońca przed złem. Według tradycji Kościoła, zwyciężył zbuntowanego szatana (Jud 9) i stoczy z nim ostateczną walkę u kresu czasów (Ap 12.7). W doczesności Michał jest wzywany na pomoc przeciw zasadzkom sił zła. Waga i miecz to także atrybuty, które zamieszczono na bordiurze obok płyty z postacią tego archanioła. Miecz i liczne sylwetki anielskie wkomponowane w sploty bordiury mają zapewne przypominać walkę Michała na czele zastępów niebieskich ze zbuntowanymi aniołami. Miecz i waga symbolizują również sprawiedliwy sąd.

Gabriel to „Mąż Boży”²⁴, który oznajmia ludziom przesłanie od Boga. Jest on zwiastunem potężnego działania Boga w sytuacjach według ludzkiej miary niemożliwych bądź przekraczających zdolność pełnego zrozumienia, do których należy tajemnica Bożego wcielenia. Na drzwiach kruchty poznańskiej został przedstawiony z lilią tak, jak w ikonografii chrześcijańskiej bywa ukazywany w scenie Zwiastowania. Gabrielowi odpowiada na bordiurze napis grecki stanowiący fragment słów wypowiedzianych przez niego podczas spotkania z Maryją (Łk 1. 28) i wchodzących w skład modlitwy *Pozdrowienia Anielskiego*. Lilia oznacza czystość i dziewictwo Madonny, wyrażone słowami w drugiej części poświęconej Jej inskrypcji na bordiurze. Napis ten znajduje się tylko na awersie skrzydła (od strony kruchty). Wchodzący do świątyni poznaje więc Gabriela przede wszystkim jako zwiastuna nowiny o Bożym wcieleniu, natomiast człowiekowi wychodzącemu na zewnątrz jawi się on (na rewersie) raczej jako współopiekun miejsca²⁵ otoczony emblematami chrystologicznymi.

Na bordiurze (listwa pionowa prawa awersu i odpowiednio – lewa rewersu) obok płyty z przedstawieniem Gabriela znajduje się napis *Lekarstwo Boże*. To znaczenie imienia archanioła Rafała²⁶, który został przedstawiony na listwie z rybami jako atrybutem. Archanioł ten przynosi zdrowie duszy, uzdrowia chorych i czuwa na ścieżkach ludzkiego życia (Tb). Wprowadzenie do programu bordiury archanioła Rafała, poprzez

²⁴ Duchet-Suchaut, op. cit., s. 153-154; Bussagli, op. cit., s. 560-614.

²⁵ Por. przyp. 22.

²⁶ Duchet-Suchaut, op. cit., s. 291-292; Bussagli, op. cit., s. 270-278, 298-306.

przywołanie jego imienia wzbogaca wymowę teologiczną całości przedstawień na drzwiach do kruchty, gdyż Gabriel, Michał i Rafał to trzy Imiona Opieki Bożej, które przypominają, że Bóg nie tylko stworzył świat, ale Jego Opatrzność czuwa nad nim i prowadzi go ku ostatecznej doskonałości²⁷.

Pozostałe motywy symboliczne podkreślają wymowę dominujących przedstawień, ale nie tworzą ciągów narracyjnych układających się w sceny alegoryczne. Aby zbudować złożony przekaz ideowy, autor koncepcji ikonograficznej posiłkował się przede wszystkim wprowadzeniem inskrypcji²⁸.

Powtórzone na bordiurze (awers i rewers) przy obu postaciach napis grecki, zawierający pełne imię *Jezus* i powszechnie łączony z nim tytuł *Chrystus* oraz liczne greckie i łacińskie monogramy chrystologiczne mają przypominać istotę Słowa wcielonego, nadającego sens całości przedstawień. Pelikan, winna latorośl, ryby i kosz chleba to symbole Chrystusa i Eucharystii. Jeleń i ryby pływające w wodzie łączone bywały z symboliką chrztu, a statek na morzu oznacza bieg życia chrześcijanina. Trzykrotnie powtórzona inskrypcja $\Lambda\Omega$ to wywodzący się przede wszystkim z Nowego Testamentu symbol początku i końca dziejów zbawienia, a także samego Boga (J 1,8; Ap 21,6; Ap 22,13)²⁹.

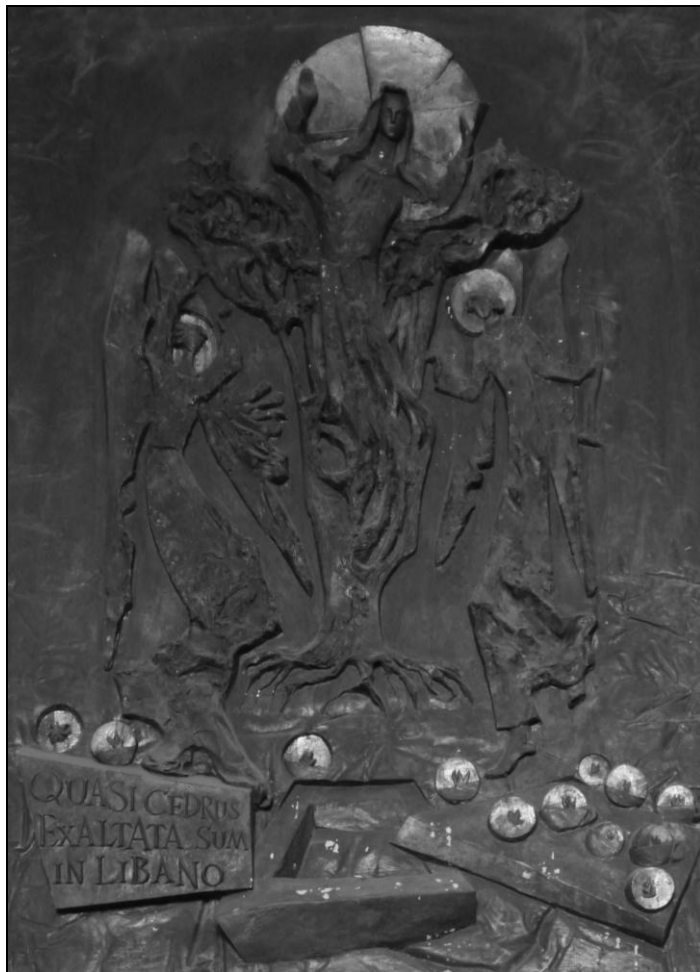
Odlana w brązie płaskorzeźba umieszczona nad drzwiami przedstawia Wniebowzięcie Matki Bożej, wpisane w drzewo Libanu (il. 9, 10). Po obu stronach drzewa i wznoszącej się nad nim postaci Madonny ukazano dwie sylwetki adorujących Ją aniołów; z przodu poniżej widoczny jest otwarty grób i dwanaście zniczy symbolizujących apostołów, którzy towarzyszyli Wniebowzięciu. Głowę Madonny otacza krąg złotej aureoli; w podobne, nieco mniejsze złote koła wpisują się znicze. Złoczone koliste formy kontrastują z ciemną powierzchnią brązu płaskorzeźby. Poszczególne elementy przedstawienia są modelowane za pomocą ostrych niespokojnych linii, dynamizujących kompozycję. Ukazanie Madonny jako „wpisa-

²⁷ To trzech aniołowie kanoniczni jako jedyni znani z imienia występują na kartach Biblii. W 1570 r. zatwierdzono formularz mszy św. ku ich czci. Początkowo Gabriela wspomniano 24 marca (w wigilię uroczystości Zwiastowania), Rafała – 24 października, zaś Michała – 29 września. Ta ostatnia data została później przyjęta jako wspólne święto wszystkich archaniołów. W 1969 roku poświęcono wszystkim trzem archaniołom jeden dzień w kalendarzu liturgicznym (vide Estivill, op. cit., s. 60).

²⁸ Jak zauważył prof. T. Żuchowski po wstępnej lekturze niniejszego tekstu: „Symbolika omawianych drzwi jest mało wyrafinowana, a na dodatek wspomagana obficie przez inskrypcje”. Dopiero w połączeniu z symboliką zawartą w przedstawieniu na tablicy zamieszczonej powyżej powstaje bardziej złożony przekaz.

²⁹ D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 1990, s. 28-30, 180, 246, 264.

nej w drzewo Libanu³⁰ oraz przedstawienie apostołów jako świateł zni-
czy należy uznać za ciekawy i raczej niespotykany motyw w ikonografii
Wniebowzięcia.



9. Ireneusz Daczka, *Wniebowzięcie*, płaskorzeźba nad drzwiami do
kruchty południowej katedry poznańskiej, 1972, odlew w brązie.
Fot. M. Piera

Na jednej z odsuniętych płyt nagrobnych napisano: „Quasi cedrus ex-
altata sum in Libano (*Wyniesiona jestem w górę, jak drzewo cedrowe na
Libanie*)” (Syrach 24,17) Są to słowa Mądrości, łączone z osobą Matki Bo-

³⁰ Tak dosłownie miał się wyrazić ks. Tomaszek w rozmowie z artystą (na podst.
wywiadu z I. Daczką z 2 IV 2015).

żej i wchodzące w skład tekstu odmawianej w południe seksty *Godzinek o Niepokalanym Poczęciu Najświętszej Marii Panny*. Postaci archaniołów na drzwiach i symbolika bordiury pozwalają także na odniesienia do różnych fragmentów *Liturgii Godzin* brewiarza. Odpowiednie wersy biblijnego tekstu w czytaniu seksty przypominają, że archanioł Gabriel ukazał się Danielowi jako istota niebiańska o wyglądzie mężczyzny (Dn 8,15). Natomiast zwycięstwo Michała archanioła nad szatanem jest wspomiane w czasie jutrzni.



10. Ireneusz Daczka, *Wniebowzięcie Matki Boskiej*, projekt płaskorzeźby z brązu, 1972, tempera na tekturze, własność artysty. Fot. I. Daczka

Zwieńczenie drzwi, których ikonografia została zdominowana przez tematykę angelistyczną, płaskorzeźbą ze sceną Wniebowzięcia wskazuje na Maryję jako Królową Aniołów, tytułowaną tak między innymi w wezwaniach *Litanii Loretańskiej*. Tam też znajduje się odniesienie do Matki Bożej jako „Bramy niebieskiej”. Podobna metafora powtarza się też w każdej części wspomnianych już *Godzinek o Niepokalanym Poczęciu Najświętszej Marii Panny*: „Tyś jest świętych drzwiami (...), Tyś nad aniołami” (pryma), „Tyś brama rajska” (tercja), „Brama na wschód wystawiona” (seksta) i ponownie „Brama rajska” (nona).

Drzwi i tablica nad nimi stanowiły najważniejszy element aranżacji wnętrza kruchty, którego dopełnieniem były inne prace: dwie kropielnice z brązu, gabłota na ogłoszenia parafialne, wykonana ze szkła i mosiądzu oraz tablica prezentująca dzieje katedry (obecnie nieistniejąca)³¹.

Zapewne niecodzienną dbałość o wystrój pomieszczenie kruchty południowej w katedrze poznańskiej zawdzięcza temu, iż przez nie prowadziła droga z pałacu arcybiskupiego do wnętrza świątyni³². Przedstawienia te miały więc służyć nie kontemplacji przeciętnego odbiorcy przekraczającego mury katedry, tylko uczonym biskupom poznańskim i osobom z ich otoczenia rozumiejącym łacinę i grekę, a także biegłym w teologii, tym bardziej że zawierały odniesienia do brewiarza, odmawianego wtedy jeszcze w języku Wulgaty³³. Natomiast dla gości i turystów przeznaczona była tablica obrazująca dzieje świątyni. Całość przekazu ujętego w dekoracji drzwi i towarzyszących im elementów wystroju kruchty miała prowadzić do głębszej refleksji, a także ukazywać obraz Opieki Bożej roztaczanej nad tym miejscem mimo przeciwności losu³⁴. Zapewne nie bez znaczenia dla szczególnie wyszukanej formy przekazu ideowego drzwi do kruchty w katedrze poznańskiej, dziś zapomnianych, ma fakt, że umiejscowienie ich w planie budowli jest analogiczne do słynnej gnieźnieńskiej Porta Regia, przez którą również prowadziła droga z pałacu biskupiego do wnętrza katedry.

³¹ Pozostałe prace wykonano także w warsztacie Daczki w Rydzynie.

³² Informacja uzyskana w 2010 r. od ks. Mariana Lewandowskiego, ówczesnego dyrektora Muzeum Archidiecezjalnego w Poznaniu.

³³ Sobór Watykański II wprowadził nowe oficjum konstytucją apostolską „*Laudis canticum*” z 1 XI 1970. Tekst został wydany dopiero w latach 1970-1971 z zaleceniem tłumaczenia na języki narodowe. Polski przekład został zatwierdzony przez Kongregację ds. Kultu Bożego 15 II 1977 r. i ogłoszony dekretem Prymasa Stefana Wyszyńskiego 2 II 1978 r. (W. Głowa, *Liturgia Godzin*, (w:) *Encyklopedia Katolicka*, t. X, Lublin 2004, s. 1207).

³⁴ Po uruchomieniu w następnych latach innego wejścia do katedry od strony pałacu biskupiego, znaczenie kruchty zmalało, jej wystrój stopniowo został zdekompletowany, a obecnie wnętrze to sprawia wrażenie nieco zaniedbanego i zapomnianego (pozostały tylko drzwi i płaskorzeźba nad nimi).

W świetle zachowanych fragmentarycznych informacji, można przypuszczać, że dekoracja tych właśnie drzwi stanowi także pewien materialny ślad, drobny refleks asocjacji wywołanych formą Drzwi Gnieźnieńskich i publikacją wyników badań nad tym arcydziełem sztuki średniowiecznej, prowadzonych szczególnie intensywnie w pierwszych latach po wojnie i zebranych w monumentalnym opracowaniu wydanym pod redakcją Michała Walickiego w latach 1956–1959³⁵.

W tym kontekście trudno nie zwrócić uwagi na podobieństwa wojennych dziejów kościołów katedralnych w Poznaniu i Gnieźnie. Do marca 1946 roku arcybiskupstwa gnieźnieńskie i poznańskie związane były unią personalną. Obie budowle zostały zniszczone i spalone w 1945 roku³⁶. W obu po wojnie prowadzono na szeroką skalę prace wykopaliskowe w związku z badaniami nad początkami państwa polskiego i obie zostały zregotycyzowane według zbliżonego zamysłu. Nic dziwnego, że duchowieństwo obu diecezji, postawione wobec podobnych problemów, ściśle współpracowało ze sobą, dzieląc się wzajemnie doświadczeniami z placu robót, a jednocześnie ze sobą rywalizowało³⁷. Księża kierowano na studia z zakresu historii sztuki i konserwacji zabytków, aby mogli profesjonalnie kierować pracami przy renowacji zniszczonych obiektów. Finansowana przez państwo odbudowa była skorelowana z badaniami naukowymi, w których nacisk kładziony był na dzieje wczesnopiastowskie. O randze przedsięwzięcia świadczy fakt, że były one prowadzone – zarówno w Poznaniu, jak i w Gnieźnie – pod auspicjami Polskiej Akademii Nauk.

Od 1954 roku Stacją Zakładu Archeologii Polski Poznań–Katedra kierował Zdzisław Kępiński, profesor Uniwersytetu Poznańskiego³⁸. Jednocześnie w kręgu jego zainteresowań badawczych pozostawały wtedy zagadnienia związane z ikonografią Drzwi Gnieźnieńskich, których efek-

³⁵ *Drzwi Gnieźnieńskie*, red. M. Walicki, t. I, Wrocław 1956, t. II-III Zakład, Wrocław 1959.

³⁶ Katedra poznańska została spalona w czasie działań wojennych, a dzieła zniszczenia dokonała armia radziecka już po wyzwoleniu (B. Korzeniowski, *Slawa i infamia*, Warszawa 1988, s. 118). Katedra gnieźnieńska została spalona przez Sowieców w kilka dni po zajęciu miasta (W. Śmielecki, B. Bielecki i M. Szczepaniak, *Spalenie katedry gnieźnieńskiej*, Gniezno 2015).

³⁷ Na podst. informacji prof. T. Żuchowskiego. Między ks. Tomaszkiem i ks. Dzierwą z pewnością nie było jednak rywalizacji; jak twierdzą wiarygodni świadkowie, łączyła ich autentyczna przyjaźń.

³⁸ Zdzisław Kępiński (1911–1978) w latach 1949–1951 był zastępcą dyrektora Narodowej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków przy Ministerstwie Kultury i Sztuki w Warszawie i należał do Kierownictwa Badań nad Początkami Państwa Polskiego, koordynującego ogólnopolskie milenijne prace badawcze (A. Łosińska, *Poznańska archeologia „PAN-owska”*, Instytut Archeologii i Etnologii PAN, http://www.iaepan.poznan.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=2&Itemid=23 z 9 XII 2013).

tem miała być publikacja wydana kilka lat później we wspomnianej już zbiorowej monografii³⁹. W artykule *Symbolika Drzwi Gnieźnieńskich* Kępiński jako pierwszy z badaczy wskazuje na szczególne znaczenie bordiury i związek zdobiących ją przedstawień w zestawieniu z odpowiednimi – sąsiednimi kwaterami figuralnymi. Kępiński zwraca uwagę, że w dziele twórców średniowiecznych „sceny głównej narracji i rama bordiury zróżnicowane są także w ten sposób, że na polach (...) dominują monumentalne figury ludzkie (...), podczas gdy w bordiurze dominantę wzrokową stanowi dekoracyjna wić roślinna”, w którą wpleciono rozmaite wyobrażenia. Następnie w erudycyjnym wywodzie poddaje analizie każde z przedstawień wpisanych w ornament bordiury, aby dojść ostatecznie do wniosku, że zawiera ona „refleksyjny komentarz” do głównych scen ukazanych na drzwiach⁴⁰. „Propozycja Kępińskiego, przypominająca w niektórych momentach koncepcję ikonologiczną Erwina Panofsky’ego, uwzględniała zależności kompozycyjne, formalne. Należy też pamiętać, że pod koniec lat 50. ikonologia jako metodologia historii sztuki była stosunkowo słabo znana, a badacze polscy, jak m.in. Lech Kalinowski byli pierwszymi, którzy ją stosowali”.

„W środowisku poznańskim profesor Kępiński był postacią wyjątkową, a jego prace – ze względu na retoryczną skuteczność – dobrze znane i dyskutowane”⁴¹. Ks. Dzierwa jako erudyta, zafascynowany historią i dziełami sztuki związanymi ze św. Wojciechem, przede wszystkim Drzwiami Gnieźnieńskimi, z pewnością znał artykuł Kępińskiego, podobnie jak ks. Tomaszewicz, członek poznańskiego oddziału Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Niewątpliwie więc w tworzeniu programu ikonograficznego drzwi do kruchty katedry poznańskiej zainspirowali się także artykułem profesora. Inspiracja tym tekstem polegała nie na naśladowaniu techniki przedstawień występujących na drzwiach, jak w przypadku białych witraży w Coventry, ale na tym, iż nadano bordiurze znaczenie wykraczające poza zazwyczaj stosowane dekoracyjne opracowanie obramienia głównej sceny. Program emblematyczno-słowny na poszczególnych listwach zawiera nie tylko komentarz nawiązujący do symboliki przedstawionych na płycinach archaniołów, ale przede wszystkim zawiera przekaz rozbudowujący wymowę głównej sceny. Można przypuszczać, że nieprzypadkowo w ślad za interpretacją Kępińskiego autorzy programu ikonografii drzwi do kruchty poznańskiej właściwie skoncentrowali się przede wszystkim na metalowej ramie, tam zamieszczając wyczer-

³⁹ Z. Kępiński, *Symbolika Drzwi Gnieźnieńskich*, op. cit., s. 161-290.

⁴⁰ Ibidem, s. 162, 283.

⁴¹ Komentarz profesora T. Żuchowskiego w korespondencji z autorką niniejszego artykułu z 17 marca 2015 r.

pujący komentarz do statycznych dostojnych postaci anielskich wprowadzających widza do wnętrza świątyni.

Wobec narzucającej się analogii trudno nie pokusić się też o porównanie sposobu myślenia symbolicznego twórcy średniowiecznego i współczesnego, zachowując świadomość różnic w znaczeniu i randze zamówienia. Autor programu ikonograficznego drzwi średniowiecznych reprezentował typową dla swoich czasów postawę, według której *omnis natura Deum loquitur*, i wyrażał ją za pomocą przedstawień figuralnych, kryjących całe bogactwo związków i znaczeń. Natomiast współcześni twórcy drzwi poznańskich preferują znaki w postaci liter, anagramów i słów, dopełnionych obrazami zakorzenionymi w tradycji i unikają złożonych narracji. Erudycyjną wiedzę czerpaną zapewne z ksiąg zgromadzonych w benedyktyńskiej bibliotece zakonnej zastąpiła nauka i sposób myślenia symbolicznego oparty na informacjach wyniesionych z zajęć paleografii, prowadzonych na XX-wiecznym uniwersytecie. Kontynuując analogię można też stwierdzić, że twórca przedstawień bordiury gnieźnieńskiej opracowywał je z pieczołowitą powagą i kunsztem, zaś młody artysta współczesny raczej bawił się formą, kierując się inwencją i nastrojem chwili.

W ostatnim półwieczu powstało wiele rzeźbionych drzwi kościelnych, najczęściej odlewanych w brązie, czasem repusowanych w blasze miedzianej, rzadziej – trawionych. Ujęte na nich przedstawienia zawierają często bogate wielowątkowe treści, ale w żadnych bordiura nie odgrywa tak wielkiego znaczenia jak na niepozornych drzwiach do kruchty południowej katedry poznańskiej. Wymienione powyżej przesłanki pozwalają przypuszczać, że bogactwo zawartych w niej treści to owoc inspiracji tekstem naukowej interpretacji dekoracji arcydzieła sztuki średniowiecznej.

INTERPRETATION AS INSPIRATION? DECORATION OF THE PORCH OF THE POZNAŃ CATHEDRAL

Summary

In the southern porch of the Poznań cathedral there is a swinging door etched in bronze and brass, made in 1972. Together with a bronze bas-relief placed above, it was the most important element of the decoration of the passage from the residence of Poznań archbishops to the cathedral. Both artworks were made by Ireneusz Daczko and Bogdan Fijałkowski – graduates of the Poznań Academy of Fine Arts. Their project was inspired by Rev. Stefan Tomaszkiwicz, who supervised construction work in the cathedral, and Rev. Bolesław Dzierwa, involved in the restoration of the cathedral in Gniezno. Both priests developed an original iconographic program of

the porch decoration, based upon angelistic, christological, and mariological symbolism and texts in Polish, Latin, and Greek.

The figures of archangels Gabriel and Michael in the door panels have a border with inscriptions, monograms, angels, and zoomorphic motifs, and objects intertwined with climbing plants. The decoration of the door and the bas relief showing the Assumption of Mary includes many references to the liturgy of the breviary, and points to the clergy as the recipients of the ideas represented in the porch iconography.

The main argument of the paper is that the iconography of the Poznań door derives from the texts by Lech Kalinowski and, above all, Zdzisław Kępiński, who in his article, "The Symbolism of the Gniezno Door," was the first to emphasize the significance of the border and the connection of its decoration with the correspondent figural panels of the bronze Gniezno door.

PRZEKŁAD

MICHAEL FRIED

ZDOBYCZ GUSTAVA COURBETA (Z EKSKURSEM NA TEMAT ŚMIERCI JELENIA)¹

Trzeci „alegoryczny” obraz, który zamierzam poddać analizie w niniejszym rozdziale i który funkcjonuje w języku angielskim jako *The Quarry* (il. 1) [pol. *Zdobycz*], został namalowany w latach 1856-57 i wystawiony na Salonie 1857 roku, gdzie nosił tytuł *La Curée, chase au chevreuil dans les forêts du Grand Jura*². *Zdobycz* jest pierwszą kompletną sceną myśliwską w *oeuvre* Courbета i zarazem jednym z dwóch ambitnych malowideł (drugim są *Dziewczęta nad brzegiem Sekwany*), które powstały bezpośrednio po *Pracowni artysty*. To również kolejny z rozbudowanych autoportretów Courbета: myśliwy w centrum kompozycji, w wysokich butach i kapeluszu z rondem, oparty o drzewo i palący fajkę – jest bez wątpienia wizerunkiem artysty³. Ponieważ scena implikuje narrację sugerującą, że to właśnie myśliwy zabił kozła sarny (*chevreuil*) wiszącego na gałęzi po jego prawej stronie (naszej lewej), konieczne będzie przeanalizowanie związków między tematem polowania i aktem autoprzedstawiania w twórczości Courbета, a także między nimi oboma i realizmem Courbета. W punkcie wyjścia należy też wspomnieć o innej właściwości *Zdobyczy*, o tym mianowicie, że była komponowana etapami, w procesie dodawania do siebie kolejnych fragmentów płótna.

¹ Przekład na podstawie: M. Fried, *Courbet's Realism*, Chicago–Londyn 1990, s. 171-188 (przyp. s. 326-331); jest to końcowy fragment rozdziału piątego pt. *Real Allegories, Allegories of Realism: The Wheat Sifters, The Painter's Studio and The Quarry, with an Excursus on The Death of the Stag* [przyp. tłum.].

² Zob. niedawną dyskusję na temat *Zdobyczy* i powiązanych z nią dzieł: B. MacDonald, „*The Quarry*” by *Gustave Courbet*, „Bulletin: Museum of Fine Arts, Boston 67”, nr 348 (1969), s. 52-71; H. Toussaint i in. (red.), *Gustave Courbet (1819–1877)*, kat. wyst., Paryż–Londyn 1978, s. 144-146; P.-K. Schuster, *Courbet Gemälde*, (w:) W. Hofmann, P.-K. Schuster i in. (red.), *Courbet und Deutschland*, kat. wyst., Hamburg–Frankfurt am Main 1978/79, s. 246-248.

³ Zob. M.-Th. de Forges i in. (red.), *Autoportraits de Courbet*, Les Dossiers du département des peintures 6, Muzeum Luwr, Paryż 1973, s. 43.



1. Gustave Courbet, *Zdobycz*, 1856–57, Museum of Fine Arts, Boston

Największy segment, bez wątpienia namalowany jako pierwszy, zawiera kozła i myśliwego; do tego segmentu Courbet dodał następny, na którym namalował młodzieńca w jasnoczerwonej kamizelce dmącego w róg myśliwski oraz dwa psy na pierwszym planie po prawej; jako ostatnie dołączone zostały dwa pasma płótna: przy lewym brzegu pola obrazowego oraz wzdłuż górnej partii obrazu⁴. *Zdobycz* nie jest wyjątkiem w *oeuvre* Courbeta pod względem takiego właśnie sposobu konstruowania, stanowi jednak wyjątkowo dobitny przykład tej metody i – jak się przekonamy – oferuje szczególnie wgląd w siły działające w jego sztuce.

Lekturę rozpocznę od centralnej postaci: wydaje się oczywiste, że myśliwy ma nas uderzyć swoim pochłonięciem, zatopieniem w zamyśleniu lub refleksji. Jego spojrzenie skierowane jest w dół, a wyraz twarzy – to, co możemy o nim powiedzieć – sugeruje przedłużający się stan wewnętrzny wycofania po emocjach polowania. Znamy już ten nastrój: wyraz twarzy modela w *Mężczyźnie ze skórzanym paskiem* sygnalizuje podobny stan ducha; także w innych autoportretach, szczególnie w *Mężczyźnie z fajką*, samopochłonięcie modela jest wręcz jeszcze bardziej ewidentne. Jednocześnie, porównanie z *Mężczyzną ze skórzanym paskiem* lub z bliższym czasowo obrazem, malarzem siedzącym w swojej *Pracowni*, pomaga w wydobyciu najbardziej charakterystycznej cechy autoportretu w *Zdobyczy* – pasywności malarza-myśliwego. Postać myśliwego nie tylko nie jest zaangażowana w jakąkolwiek akcję (chyba że za akcję uznamy – co, być może, powinniśmy zrobić – palenie fajki); jego dłonie, głęboko ukryte pod rękoma, zostały usunięte z pola widzenia, podczas gdy lekko wklęsłe linie nóg i napór całym ciężarem ciała na drzewo podkreślają wycofanie z tego, co dzieje się wokół niego. Ponadto, nastrój wycofania znajduje wyraz w opracowaniu postaci – w jej zacienieniu, braku plastyczności, w skrócie: w jej idealności (dziwnie brzmiący termin w odniesieniu do Courbeta, ale w tym kontekście adekwatny). Szczególnie wyraźnie odczuwamy to wtedy, gdy porównamy myśliwego – a wcześniej czy później będziemy musieli to zrobić – z młodzieńcem po jego lewej stronie (naszej prawej): tradycyjnie określany jako *piqueur* – pełniący rolę opiekuna psów gończych na polowaniu – wydaje się całe swoje jestestwo wkładać w dęcie w róg; i w rzeczy samej, namalowany został z malarskim wigorem, kolorystycznym blaskiem i plastyczną mocą adekwatnymi w stosunku do wykonywanej przez niego czynności.

Powyższe obserwacje prowadzą do następującej sugestii – którą chciałbym wyrazić w nawiązaniu do moich odczytań wcześniejszych obrazów (*Mężczyzna ze skórzanym paskiem*, *Kamieniarze*, *Przesiewaczki zboża*

⁴ MacDonald, op. cit., s. 69. Artykuł zawiera szczegółowe omówienie malarskich i fizycznych rozbieżności między poszczególnymi segmentami.

i oczywiście *Pracownia*) – a mianowicie, że *piqueur* w *Zdobyczy* może być postrzegany jako kolejna z przemieszczonych i metaforycznych, Courbetowskich reprezentacji działania, umysłowego i fizycznego wysiłku: malowania. Można przyjąć, że osobliwa, półsiedząca poza młodzieńca (pod którym nie ma nic oprócz zwiniętej kurtki!) ewokuje rzeczywistą postawę malarza-widza siedzącego przed płótnem. Róg myśliwski, który trzyma w lewej ręce, łączy aspekty pędzla malarskiego (mam na myśli wąską rurkową szyjkę rogu) i palety (chodzi o paletę o kształcie zaokrąglonym, jakkolwiek paleta używana w *Pracowni* jest prostokątna)⁵, nie przypominając w sposób ścisły żadnego z nich; no i oczywiście – róg, w którego się dmie, jest tradycyjnym obrazem sławy, do której zdobycia Courbet aspirował dzięki swojej sztuce. W sposób równie znaczący, czara głosowa rogu skierowana jest do wewnątrz malowidła – odpowiada zatem orientacji prawej ręki malarza-widza naciskającej na płaszczyznę malowidła; dodatkowo, prawy nadgarstek *piqueura* został odwrócony ku przestrzeni obrazu: motyw, który, jak widzieliśmy, odgrywa kluczową rolę w *Mężczyźnie ze skórzanym paskiem*. W końcu, jasnoczerwona kamizelka *piqueura*, kolorystycznie najbardziej żywy element obrazu, kojarzy tę postać z kolorem niemal zawsze używanym przez Courbeta (i użytym także tutaj) do sygnowania swoich płócien, a także z jednym z głównych w jego twórczości oznaczników zarówno cielesnej obecności, jak i pigmentu jako takiego (por. obraz *Zraniony mężczyzna*).

Wszystko to nie oznacza, że postać myśliwego jest jedynie nominalnie lub trywialnie autoportretem, a postać *piqueura* prawdziwie lub istotowo reprezentuje malarza-widza podczas pracy nad malowidłem. Po pierwsze, implikowany nacisk drzewa na plecy myśliwego (by odwrócić kategorie, w jakich ujmowałem to wcześniej) może być traktowany jako zarejestrowanie nacisku krzesła malarza-widza na *jego* plecy i pośladki – jak podkreślałem od początku, Courbet zwykle siedział podczas malowania – tak że nawet pod względem pozycji ciała różnica między myśliwym i *piqueurem* jest mniejsza, aniżeli zrazu się wydawało. (Brak siedziska pod *piqueurem* skłania nas do poszukiwania brakującej podpory gdzie indziej – aż do drzewa za myśliwym.) Równie ważne jest to, że pozorny kontrast między myśliwym i *piqueurem* stanowi jedynie – bardziej zdecydowaną – wersję wirtualnej rozłączności, z jaką mieliśmy do czynienia *wewnątrz* postaci w *Mężczyźnie ze skórzanym paskiem* (można by przytoczyć także inne przykłady) pomiędzy odwróconą, rozmarzoną głową modela i jego mocnymi, aktywnymi dłońmi; rozłączności, której nie można traktować

⁵ Jednak pierwotnie była ona okrągła (zob. Faillant-Dumas, *Etude au laboratoire de recherches des Musées de France*, (w:) Toussaint, op. cit., s. 276). Decyzję Courbeta, by zmienić kształt palety w toku pracy nad *Pracownią*, można postrzegać jako chęć wywołania skojarzeń zarówno z malowidłem na sztalugach, jak i z książką Baudelaire'a.

na zasadzie opozycji nominalnego i istotowego sposobu autoprezentowania. Istnieje także silna analogia między diadą *piqueur*/myśliwy a siedzącym malarzem i stojącym modelem w centralnej grupie *Pracowni*; a także, być może, między tą diadą a kłęczącą i siedzącą przesiewaczką w *Przesiewaczkach zboża* – jakkolwiek w obliczu faktu, że siedząca przesiewaczka ukazana została przy pracy, lepszym porównaniem mogłoby być porównanie między obiema przesiewaczkami traktowanymi jako jedna całość a chłopcem zagląającym w *tarare* (inna, rzucająca się w oczy ciemna figura, podobna do myśliwego). W końcowej części analizy zamierzam zaproponować pełniejsze i bardziej zniuansowane ujęcie relacji między myśliwym i *piqueurem*, zwłaszcza ich związku jako reprezentacji malarza-widza; wcześniej jednak konieczne jest rozważenie znaczenia innych elementów *Zdobyczy*, poczynając od martwego kozła.

W sposób oczywisty, wyeksponowanie w lewej partii *Zdobyczy* martwego kozła zwisającego niezdarnie z gałęzi drzewa, o którą został zaczepiony prawą nogą, identyfikuje myśliwego-malarza jako sprawcę bólu i śmierci, a przedsięwzięcie malarskie jako rodzaj zabijania. Należy jednak podkreślić, że *Zdobycz* nie zawiera żadnych oznak takiej identyfikacji, tłumiąc w istocie potencjalnie bolesne lub brutalne aspekty tematu. Poza wyobrażeniem myśliwego jako spokojnego i wycofanego, przedstawia kozła jako martwego, ale nie zakrwawionego; nigdzie nie widać broni, która go zabiła; i choć francuski tytuł odnosi się do krwawej procedury, polegającej na karmieniu psów wnętrznościami zabitej zwierzyny⁶ – to nie tylko nie została ona zobrazowana, ale można wręcz twierdzić, że obecność nadbiegających psów po prawej stronie na skraju pierwszego planu odciąga uwagę od martwego kozła i tym samym wzmacnia kontemplacyjny nastrój sceny jako całości.

Zarazem jednak to, co *Zdobycz* pomija, znajduje sobie inne, mniej bezpośrednie środki wyrażania. Na przykład krew, która spłynęła na ziemię po prawej stronie kozła; przednie łapy brązowo-białego psa, znajdującego się bliżej kozła, ujmują wyjątkowo jasną plamę krwi (charakterystyczne pociągnięcia czerwieni wokół jego pyska wskazują na to, że ją chleptał, natomiast jego postawa sugeruje, że odpędza drugiego psa od swojego znaleziska); cynobrowa kamizelka *piqueura* rozbłyskuje kolorem posoki kozła; zamiast brakującego muszkietu widzimy róg myśliwski *piqueura*, który, zgodnie z wcześniejszą sugestią, symbolizuje narzędzia malarza (i dlatego wiąże je z nieobecną bronią); i jakkolwiek nie widzimy wypatroszenia, uderza – w każdym razie mnie uderza – przemoc impli-

⁶ Zob. É. Littré (red.), *Le Dictionnaire de la langue française*, Paryż 1889, t. 1, s. 935. Littré zauważa także, że *sonner la curée* oznacza trąbienie w róg myśliwski w celu przywołania psów na karmienie.

kowana przez wyeksponowanie spodniej części ciała martwego kozła, łącznie z jego genitaliami, w stosunku do pozycji (by nie użyć terminu punktu widzenia) zajmowanej przez myśliwego.

Wydawać się może, że ta ostatnia obserwacja idzie za daleko. Przede wszystkim, że przypisuję zbyt duże znaczenie zarówno tej stronie kozła, której nie możemy widzieć, jak i cielesnemu organowi, który nie został przedstawiony. Tymczasem myśliwy nie patrzy na kozła, ale spogląda w innym kierunku. W odpowiedzi na powyższą polemikę, wskazałbym jednak na to, że wystawienie na nasz widok anusa kozła, owej metonimii reszty organów, prowadzi do tego, byśmy wyobrażali sobie jego genitalia, a w każdym razie, byśmy uświadamiali sobie ich istnienie. Argumentowałbym również, że strategiczne umiejscowienie anusa, przez co rozumieć jego widzialność (wyeksponowanie) *zarówno* dla postaci myśliwego wewnątrz malowidła, *jak i* dla widza (malarza-widza) przed malowidłem, implikuje równoważność lub transponowalność obu pozycji. Sugerowałbym następnie, że właśnie dlatego, że anus kozła reprezentuje tak wiele z tego, czego nie możemy widzieć – nie chodzi po prostu o genitalia kozła i zranioną, spodnią partię jego tułowia, ale o całą wirtualną twarz malowidła – taki efekt równoważności bądź transponowalności można traktować jako wskazówkę, że pierwsza wyobrażeniowa pozycja jest dokładnie tak samo ważna, jak ta druga, „rzeczywista”. Wszystko to wychodzi daleko poza – osłabioną wprawdzie kompromisem, jednak podobną – strategię, z którą spotkaliśmy się w *Kąpiących się*, obrazie pod wieloma względami antycypującym *Zdobycz*.

Niewątpliwie znaczący jest w związku z tym fakt, że naszą uwagę do anusa kozła przyciąga okalające go białe futro, jasna plama, która wyróżnia się na tle ciemnego pnia drzewa powyżej. Skłania nas to do refleksji nad wagą, jaką w *Zdobyczy* ma to, co w pewnym sensie nam się pokazuje, ale czego nie możemy widzieć – poprzez jasne przedstawienie tego, czego nie możemy *słyszeć*: dźwięk trąbienia wytwarzany przez *piqueura* za pomocą rogu myśliwskiego, instrumentu, który, podobnie jak spodnia partia tułowia kozła, jest od nas odwrócony w kierunku wyobrażonej głębi. Co więcej, precyzyjnie wykreślona krzywa rogu oraz jego orientacja zostały powtórzone w ogonie psa po prawej, którego czarne plamy sugerują związek z odzianym na ciemno myśliwym i który spogląda wzdłuż najbliższego skraju pierwszego planu w kierunku martwego kozła⁷. Dzięki temu łączy on *piqueura* i myśliwego, wręcz przekierowuje – uruchamia

⁷ Ewidentne *pentimenti* wskazują, że pierwotnie ogon czarno-białego psa, znajdujące się bardziej na prawo, był mniej więcej równoległy do ogona drugiego psa; zakrzywiony ogon pojawia się w swojej obecnej pozycji na litografii wykonanej przez Célestina Nanteuila na podstawie *Zdobyczy*, opublikowanej w „L'Artiste” 18 lipca 1858 roku (reprodukowanej w: MacDonald, op. cit., s. 60).

i przekazuje – skryte, wiarołomne spojrzenie myśliwego ku martwemu zwierzęciu⁸.

Wynika z tego, że postać myśliwego, którego nazwałem także myśliwym-malarzem, można odczytywać jako reprezentującą – jeśli nie po prostu widza, to w każdym razie pewien teoretyczny byt: nie widza *tout court*, ale raczej widza-„w”-malarzu-widzu – pozornie pasywną połowę złożonej tożsamości malarza-widza; a to z kolei oznacza, że *piqueur* reprezentuje drugą, manifestacyjnie aktywną połowę owej tożsamości; oraz, że *Zdobycz* jako całość obrazuje rozszczepienie malarza-widza na oddzielne składniki, co – jak stwierdziłem w czwartym rozdziale w kontekście *Pogrzebu w Ornans* – było tam implikowane przez lekkie odchylenie zachodzące między koncentracją malarza-widza na postaci Buchona a spojrzeniem mężczyzny trzymającego krucyfiks, które skierowane jest na malarza-widza. Następnie odkryłem podobne rozszczepienie w relacji między postaciami artysty i modela w centralnej grupie w *Pracowni*, obrazie, którego głębokie powinowactwo ze *Zdobyczą* staje się obecnie oczywiste. *Zdobycz* różni się jednak od centralnej grupy malarza-widza w *Pracowni* przemieszczeniem składnika malarza z centrum obrazu, które zajęła teraz – rozpoznawalna jako portret samego Courbета – postać reprezentująca składnik widza. Pełne implikacje tego przesunięcia akcentów mogą zostać wydobyte poprzez namysł nad pierwotnym lub rdzennym obrazem *Zdobyczy* (il. 2), który zestawia ze sobą myśliwego i kozła – na płótnie w formie pionowego prostokąta o wymiarach ledwo wystarczających, by pomieścić ich obu.

Na pierwszy rzut oka, relacje między oboma elementami rdzennego obrazu mogą jawić się jako kontrastowe, nawet antytetyczne. Na przykład, nie może nie uderzać opozycja między skrajną podatnością ciała martwego kozła na zadanie mu gwałtu, a zamkniętością w sobie postaci myśliwego, graniczącą z jego całkowitą niedostępnością. Istnieje też kontrast między pozostawianiem w cieniu i wycofaniem myśliwego a wyrazistością i zmysłową bliskością kozła; kontrast, który w skończonym malo-

⁸ Moja sugestia, że *Zdobycz* przyciąga uwagę do nieprzedstawionych genitaliów kozła i do wystawienia ich na widok myśliwego (lub przynajmniej na widok z pozycji zajmowanej przez myśliwego) zachęca do dyskusji w kategoriach Freudowskiej problematyki kastracji. Potraktowanie przez obraz tych motywów (jeśli mogą je tak określić) charakteryzuje głównie nieobecność jakichkolwiek oznak silnego afektu, w szczególności lęku, co może wskazywać na to, że dla malarza-widza implikowane zagrożenie dla genitaliów kozła było po prostu obiektywną groźbą, a nie wyrazem pierwotnej niepewności. Z drugiej strony, nieobecność afektu powinno się być może postrzegać jako kolejny wyraz rozszczepienia malarza-widza na pasywnego myśliwego i aktywnego *piqueura*: może ona stanowić indeks pasywności myśliwego-malarza, którą zaś samą w sobie można z kolei uznać za rodzaj kastracji. W każdym razie, zagrożenie dla genitaliów kozła, jedynie zasugerowane w *Zdobyczy*, wysunęło się na pierwszy plan w późniejszym obrazie polowania, *Śmierci jelenia*, który omówimy w zakończeniu niniejszego rozdziału.

widle uległ zmniejszeniu dzięki jeszcze większej wyrazistości *piqueura* i psów. No i oczywiście, w ewidentny sposób zróżnicowano ukierunkowanie ciał myśliwego i kozła: w górę w przypadku pierwszego i zdecydowanie w dół w przypadku drugiego – jego tylna ćwierćtusza zwisa w powietrzu, a jego łeb wraz z przednią spoczywają na ziemi.



2. Gustave Courbet, *Zdobycz*, fragment

Jednak, im dłużej zastanawiamy się nad tymi opozycjami, tym bardziej tracą one swoją oczywistość. Rozpocznijmy od tego, że stopniowo zaczynamy odczuwać pewien rodzaj analogii między kondycją myśliwego i kondycją kozła. Polega ona na tym, że tak jak pogrążenie w zadumie

czyni myśliwego jak gdyby umarłym dla świata, tak też, pozbawione życia spojrzenie kozła stanowi jak gdyby typowy przejaw stłumionej świadomości zewnętrznego świata, która cechuje stany intensywnego pochłonięcia. Idąc dalej, zauważamy również podobieństwo w pozycjach ciała myśliwego i kozła, polegające na tym, że żaden z nich nie stoi swobodnie na własnych nogach (jest tak również w przypadku *piqueura*). Wcześniej sugerowałem, że postawa myśliwego – opieranie się plecami o drzewo – powinna być rozumiana jako bliższa raczej postawie siedzącej, aniżeli stojącej – i odnosiłem tę postawę do fizycznej sytuacji malarza-widza siedzącego przed swoim płótnem. Jakkolwiek w żadnym razie nie chcę sugerować, że kozioł także może być postrzegany w tych kategoriach, to chciałbym zaproponować perspektywę, w której relację między myśliwym i kozłem odnośnie ich sytuacji cechuje nie tyle antytetyczność, ile komplementarność. Jeśli zatem wyobrazimy sobie malarza-widza jako siedzącego przed rdzennym obrazem *Zdobyczy*, to pozycja martwego kozła może być postrzegana jako implikująca quasi-materialny ruch z wewnątrz obrazu na zewnątrz ku jego twórcy – podobnie jak w centralnej grupie w *Pracowni*, szereg reprezentacji wodnopodobnych, mających swoje źródło wewnątrz pejzażu rzecznoego na sztalugach, spływa ku i wokół siedzącej postaci malarza. Wśród tych reprezentacji, baraszkujący przy stopach malarza biały kot, z wysoko uniesionym zadem i zakrzywionym ogonem, może być traktowany jako przodek martwego kozła albo przynajmniej jako wyrażający porównywalne ukierunkowanie, oparte na wzajemności wobec quasi-cielesnego pochłonięcia malarza-widza w i przez obraz znajdujący się przed nim⁹.

Analogia z centralną grupą w *Pracowni* kończy się jednak wtedy, gdy zwrócimy uwagę na brak w rdzennym obrazie *Zdobyczy* tematykacji aktu malowania przez postać myśliwego, którego niewyraźne pojawienie się obok martwego kozła ma w sobie coś z operacji magicznej, wyniku czysto psychologicznej projekcji raczej, aniżeli operacji autoprezentowania, z jaką dotąd mieliśmy do czynienia w dziełach artysty. Sugestywny w związku z tym wydaje się fakt dopełniania powyżej opisanej przeze mnie struktury przez inną, która jawi się jako równie magiczna; struktury, w której przeciwstawne ukierunkowanie myśliwego i kozła – głowa w górę *versus* głowa w dół – przywołuje opozycyjną orientację obiektu (którym tutaj jest „podmiot”) i jego *odbicia w wodzie*: motyw, niejednokrotnie występujący w *oeuvre* Courbeta, często – jak w *Źródle* – w połączeniu z motywem pochłonięcia. Ograniczając się wciąż do rdzennego ob-

⁹ Inne obrazy zwierząt Courbeta, które implikują podobny ruch w kierunku powierzchni obrazu to: *Martwy kozioł* (1855) w Hadze, dzieło, które było podstawą dla kozła w *Zdobyczy*; *Lis w śniegu* (1860) w Dallas; i *Martwy lis wiszący na drzewie w śniegu* (1860–65?) w Sztokholmie.

razu: to, co można określić jako relację odbicia między myśliwym i kozłem wydaje się implikować, że pierwotne pojawienie się postaci myśliwego spowodowało natychmiast – jakby w sposób naturalny czy automatyczny – pojawienie się wizerunku martwego zwierzęcia. Jeśli tę metaforyczną lekturę potraktować dosłownie, tajemnicza okaże się *natura medium* owego implikowanego procesu, procesu podwojonego czy dopełniającego samoprzedstawiania. To znaczy, wobec braku wody lub innych zwierciadlanych powierzchni dla „podparcia” takiego odbicia, efekt podwojenia, gdy w końcu zostaje dostrzeżony, będzie się jawić jako *nienaturalny*; tym bardziej jeśli uwzględnimy zgodność stanów myśliwego i kozła, do której wcześniej nawiązywałem. I w rzeczy samej, większa żywotność kozła sugeruje, że to *on* może być oryginałem, a myśliwy odbiciem: możliwość, która sprawia, że medium ich wzajemnej relacji staje się jeszcze bardziej niezgłębione¹⁰.

Możliwe zatem, że odkryliśmy w rdzennym obrazie *Zdobyczy* „ontologiczny” brak lub niestabilność, domagające się dodania trzeciej głównej kategorii – dmącego w róg *piqueura* – jako środka uwzględnienia aktywności samoprzedstawiania, w wyniku której powstał na początku rdzenny obraz. Relacja odbicia zachodząca między myśliwym i kozłem, towarzysząc tej zmianie, uległa przemieszczeniu, przesunięciu w przestrzeni i obróceniu o około dziewięćdziesiąt stopni – w parę nie całkiem identycznych psów myśliwskich. Ta ostatnia transformacja skutkuje dwójako: sprawia, że podobieństwo między tymi dwoma kategoriami staje się niemal kompletne, ale zarazem naturalizuje je do granicy niemal totalnej niezauważalności. Również pod innymi względami, tajemnicza, niestabilna relacja między myśliwym i kozłem, która panowała w rdzennym obrazie, uległa fundamentalnej zmianie przez dodanie *piqueura* i psów myśliwskich oraz powiększenie malowidła do jego ostatecznych rozmiarów. A zatem, tylko dzięki przyjętemu przez nas postępowaniu, polegającemu na cofnięciu się do obrazu rdzennego, możliwe stało się wydobywanie wewnętrznej presji prowadzącej do jego zastąpienia.

Właśnie opisałem tę presję jako wymagającą uwzględnienia aktywności samoprzedstawiania poprzez dodanie postaci *piqueura*; istnieje jed-

¹⁰ MacDonald sugeruje, że kozioł mógł poprzedzać postać myśliwego i że myśliwy mógł nie być częścią początkowej koncepcji Courbeta odnośnie obrazu rdzennego („*Zdobycz*”, op. cit., s. 64). Jeśli jest to prawda (mało prawdopodobne, że kiedykolwiek będziemy mieli pewność co do takiego czy odwrotnego następstwa), możemy wyobrazić sobie: albo że malarz-widz postanowił dokonać projekcji samego siebie w obrazie rdzennym w odpowiedzi na skierowany na zewnątrz ruch martwego kozła, albo że najpierw zaistniała relacja lustrzanego odbicia między malarzem-widzem i rdzennym segmentem jako takim, powiedzmy pustym płótnem, na którym potem namalowany został zarówno kozioł, jak i myśliwy.

nak także wrażenie, zgodnie z którym malarz-widz wydaje się pozostawać pod porównywalną presją, by zadeklarował swoją tożsamość *jako widz* (tzn. jako widz-„w”-malarzu-widzu); tożsamość, która na mocy kontrastu między pasywnym myśliwym i aktywnym *piqueurem* staje się czytelna w tym właśnie momencie i faktycznie, dopiero od tej pory zaczyna zajmować centrum kompozycji. Rozpatrywany pod tym kątem wzrok myśliwego, odwrócony od wyeksponowanego brzucha martwego kozła, może być traktowany jako potwierdzenie antyteatralnej postawy wobec malowidła jako całości, jakkolwiek, jak zauważyliśmy, metaforyczna i analogiczna struktura kompozycji przekierowuje spojrzenie myśliwego z powrotem ku martwemu zwierzęciu. W sumie, *Zdobycz* zarówno neguje, jak i afirmuje tożsamość malarza-widza jako pierwszego widza *Zdobyczy* lub – by ująć to inaczej – konstruuje rodzaj mechanizmu opóźniającego, dzięki któremu początkowy, wyraźnie widoczny akt dezawuacji (odmowa ze strony myśliwego, by patrzeć na kozła) sam ulega następnie dezawuacji dzięki swoim implikacjom w większej strukturze relacji zawierającej kozła, *piqueura* i czarno-białego psa. Szczególna atrakcyjność wyobrażenia sobie takiego mechanizmu opóźniającego polega na uświadomieniu sobie, że *piqueur*, dmący w swój róg, może być postrzegany jako przyzywający widownię, a zatem, nie tylko jako wyrażający fizyczny wysiłek malowania, ale także jako zapowiadający nieuchronną teatralizację samej *Zdobyczy*. Ale ponieważ „moment” przedstawiony w *Zdobyczy* został tym samym określony jako moment przed przybyciem widowni, skłaniamy się do rozumienia go jako antyteatralnego, lub, lepiej, jako *preteatralnego*; co oznacza, że odmowa widzenia osiągnięta została za pomocą strategii temporalnej, która przyznaje się do niemożności bezterminowego utrzymywania owej odmowy – w obliczu tego, co wcześniej nazwałem pierwotną konwencją, polegającą na tym, że obrazy są tworzone po to, by być oglądane. Strategia ta pozostaje w zgodzie z konsekwentnym wystrzeganiem się przez Courbeta momentalności na rzecz efektów trwania, akcji przebiegających wolno, powtarzalnych lub cechujących się ciągłością, percepcję których widz odczuwa jako zachodzącą w czasie. W istocie, jak zauważyliśmy wyżej, kategorie te charakteryzują temporalną modalność całego zachodniego malarstwa, którego istotową cechą jest pochłonięcie: od Caravaggia i Rembrandta do Chardina, Milleta, Courbeta i Eakinsa¹¹. Courbetowska wersja tej modalności wyróżnia się silniej-

¹¹ Zob. uwagi o Chardinie w: M. Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, University of California Press, Berkeley 1980; wyd. II: University of Chicago Press, Chicago 1988, s. 49-51; oraz: idem, *Realism, Writing, Disfiguration: On Thomas Eakins and Stephen Crane*, University of Chicago Press, Chicago 1987, s. 42-45.

szym, aniżeli w przypadku innych malarzy tego nurtu, zintegrowaniem efektów trwania (aż do granicy nieodróżnialności) z *efektami lektury*, które obejmują radykalną transformację tego, co – jako pozornie ewidentne – dane jest w obrazie do oglądu. Okazuje się więc, że istotowe przesłanie *Zdobyczy* polega na przyznaniu, że ogląd, a zatem i teatralność, są nieuniknione.

Być może to prawda, ale tylko w tej mierze, w jakiej akcentowane są różnice między myśliwym, kozłem i *piqueurem* – kosztem występujących między nimi podobieństw. I tak na przykład, myśliwy i kozioł pojawili się jako odniesieni do siebie poprzez metaforykę odbicia; istnieje także pewna paralela między pasywnością i wycofaniem tego pierwszego a martwością i stanem implikowanej kastracji (w każdym razie wypatroszenia) drugiego. Podobnie, szkarłatną kamizelkę *piqueura* połączyłem z krwią kozła, a przestrzenną orientację rogu myśliwskiego z orientacją brzucha zwierzęcia – skojarzenia, które ograniczają ewidencję opozycji między jednym i drugim. Dodatkowo, moje wcześniejsze twierdzenie, że implikowany nacisk drzewa na plecy myśliwego-malarza rejestruje nacisk drewnianego oparcia na plecy malarza-widza na krześle, na którym siedział podczas malowania *Zdobyczy*, stępia ostrość rozróżnienia między aktywnym *piqueurem* i pasywnym myśliwym, które z kolei odczytywałem jako kontrast między funkcjami: malowania i oglądu. Jeśli o to chodzi, czy nie ma czegoś zamierzonego, a zatem aktywnego w geście myśliwego, sytuującym dłońe poza polem widzenia, jakby w zapewnieniu o większej pasywności, aniżeli tej, jaką rzeczywiście odczuwa? Nawet psy myśliwskie uczestniczą w procesie równoczesnego powtarzania i przeciwdziałania tematyzacji różnicy: można wykazać, że każdy z nich ucieleśnia podstawowe cechy co najmniej dwóch, a może wszystkich trzech głównych aktorów; i co więcej, że robi to w taki sposób, który pomaga w projektowaniu tych cech wszereż i wzdłuż pola obrazowego.

Wszystko to sugeruje, że pełniejsza interpretacja *Zdobyczy* musi dążyć do wyjaśnienia nie tylko zróżnicowania „podmiotu” obrazu na trzy główne składniki, czym zajmowałem się dotąd; ale także, co jest w końcu ważniejsze, do wyjaśnienia podwójnego procesu *wytwarzania i anulowania* tego zróżnicowania, który moja lektura również próbowała prześledzić i który zasadniczo nie dał się jej pochwycić.

Wcześniej twierdziłem, że widzę analogię między określonymi stanami myśliwego i kozła, jak gdyby pogrążenie w zadumie pierwszego i pozbawione życia spojrzenie drugiego mogły być w równym stopniu scharakteryzowane jako obrazy pochłonięcia. Do tego chciałbym dodać, że również *piqueur* jawi się jako głęboko pochłonięty tym, co robi – to właś-

nie implikowałem, opisując go jako wkładającego całe swoje jestestwo w wykonywane zadanie – i że, podobnie jak w przypadku myśliwego, zacinienie jego rysów nie tylko potwierdza nasze odczucie jego pochłonięcia, a więc zapomnienia o otoczeniu, ale sugeruje zatapianie się w tym otoczeniu lub wręcz zlewanie się z nim; otoczeniu, które z tego względu, podobnie jak innych, może być zapewne rozpatrywane jako pochłonięte samo w sobie. (Jasne światło słoneczne pada na policzek i ucho młodzieńca, ale jego profil, odsunięty od widza, jest stosunkowo zaciemniony. Jedną z właściwości otoczenia, której wydaje się nie zauważać, jest brak siedziska pod nim, a dyskretność tego braku świadczy o integracji postaci i scenerii, która nie ma nic wspólnego z tradycyjnymi normami jedności stylistycznej lub dramatycznej *mise-en-scène*)¹².

Tak jak w innych realistycznych dziełach Courbета, wynik tej subtelnej, ale wszechobecnej zgody panującej pomiędzy głównymi aktorami *Zdobyczy* oraz między nimi i ich środowiskiem, jest ewokacją pochłoniętego kontinuum, pojedynczego, psychofizycznego, rozciągającego się na całym obrazie nastroju lub stanu, który wydaje się niemal materializować, znajdować konkretny wyraz – w postaciach myśliwego, kozła i *piqueura*. Wyjątkowość *Zdobyczy* polega jednak na tym, że w sposób bardziej klarowny, aniżeli w którymkolwiek z wcześniejszych obrazów, owo kontinuum *obejmuje dwa ekstrema*, wydobywającego dźwięk młodzieńca i martwe zwierzę, wraz z trzecią kategorią, nieobecnym myśliwym – jednocześnie oddzielając owe ekstrema i łącząc je ze sobą. W stopniu, w jakim pierwsze ekstremum wymaga odczytywania jako reprezentujące wysiłek tworzenia *Zdobyczy*, rzeczywistego obrazu, drugie ekstremum musi być rozumiane jako reprezentujące coś „zmarciałego” [„deathly”], co niemniej jednak wykazuje ciągłość z owym wysiłkiem, coś co mu towarzyszy, zaciemnia go lub czym on nasiąka, a może nawet – co stanowi warunek jego możliwości. A *tym czymś*, jak sądzę, może być tylko specyficzny zespół przyzwyczajień i automatyzmów (czy – by użyć najbar-

¹² Niezwracanie uwagi przez *piqueura* na otoczenie i osobliwe podobieństwo pod tym względem do myśliwego zostały zaobserwowane przez Armanda Bartleta w jego komentarzu do *Zdobyczy* z okazji jej wystawienia w Besançon w 1862 roku: „Postaci [w *Zdobyczy*] sprawiają mi kłopot: jeden, oparty o jodłę i palący swą fajkę, zarazem odwracający się od sceny, która powinna go interesować, pogrążony w łagodnym śnie, obojętny, czego nie mogę zrozumieć w godzinie zagorzałego *cureé*; drugi, swój policzek wyduł w pretensji do niemożliwej fanfary, śpi, jak jego mistrz, od którego teraz on się z kolei odwraca (cyt. w: *Les Amis de Gustave Courbet*, „Bulletin”, nr 30 [1962], s. 15). [*Ses personnages me gênent: l'un, arcbouté contre un sapin, et fumant sa pipe en tournant le dos à la scène qui doit l'intéresser, s'endort doucement dans un indifférence que je ne comprends guère à l'heure d'une cureé chaude; l'autre, la joue enflée par des prétentions à une fanfare impossible, s'endort, comme son maître, auquel il tourne le dos à son tour.*]

dziej „zmartwiałego” określenia – mechanizmów), takich jakie implikowane są we *wszystkich* czynnościach i funkcjach żywych istot, od najbardziej prymitywnych, instynktownych i nieświadomych do najbardziej rozwiniętych, intencjonalnych, autorefleksyjnych.

Widziana w takim świetle, pozorna pasywność myśliwego i *a fortiori* jego powiązania z martwym kozłem wyrażają fakt pozostawiania owych automatyzmów poza kontrolą malarza-widza; z drugiej strony, różnorakie powinowactwa między myśliwym i *piqueurem* zaświadczą równie ważny fakt, że te automatyzmy zostały uruchomione głównie w trakcie i poprzez wysiłek malowania *Zdobyczy*, wysiłek, który nie mógłby się powieść – który nie mógłby się rozpocząć – bez wprowadzenia do gry automatyzmu. Przywołując nasze krótkie rozważania na temat Milleta w rozdziale czwartym: różnica między zabiegiem pochłonięcia u Milleta i Courbeta wiąże się nie tylko ze sposobem inscenizacji, niezależnie od tego jak kluczowy, zgodnie z tym, co twierdziłem, byłby to problem. Uznając *Zdobycz* za – pod tym względem – typowe realistyczne płótno Courbeta, równie kluczowa różnica (a właściwie jest to inny aspekt tej samej różnicy) polega na tym, że u Courbeta (ale nie u Milleta): *tematyka pochłonięcia, która obejmuje różne stany – od (relatywnie) aktywnych do (relatywnie) pasywnych – jest zakorzeniona w energicznym, ale zarazem automatycznym zaangażowaniu malarza-widza w długotrwały akt malarzkiego przedstawiania, który zostaje przedstawiony przez samo malowidło, potencjalnie w każdym jego elemencie*. Tak więc, na przykład, w *Po obiedzie w Ornans* postać Promayeta grającego na skrzypcach znajduje się na przeciwległym krańcu stołu w stosunku do ospałej, osuwającej się postaci ojca Courbeta; w *Przesiewaczkach zboża*, kłęcząca przesiewaczka w centrum na pierwszym planie podejmuje daleko bardziej energiczny wysiłek, jakkolwiek zapewne nie mniej mechaniczny, aniżeli siedząca przesiewaczka po lewej, która, zatopiona w myślach, oddziela plewy od ziarna; w *Pracowni* istnieje ewidentne rozróżnienie między siedzącym, pracującym nad swym płótnem Courbetem i przytłumionym zachowaniem większości innych postaci kompozycji, z których kilka, w porównaniu z artystą, jawi się niemal w stanie ośpienia. (Odnotujmy także śpiącego psa w *Po obiedzie* i śpiącego kota w *Przesiewaczkach zboża*.) *Zdobycz* od jej poprzedników odróżnia zobrazowanie szerszego zakresu stanów pochłonięcia; a zwłaszcza – bliskie zestawienie ze sobą wydobywającego dźwięk *piqueura* i martwego kozła, które, wraz z mniej więcej kolistą organizacją całościowej grupy: postaci-plus-zwierzęta, nasuwa pytanie – bardziej uporczywie, aniżeli cokolwiek we wcześniejszych obrazach – o znaczenie owej ciągłości między oboma ekstremami.

Fascynujący tekst Félix'a Ravaissona, francuskiego filozofa, nieco tylko starszego od Courbeta, *De l'Habitude* (1838), dostarcza nieoczeki-

wanej glossy do tych operacji¹³. W skrócie, Ravaisson utrzymuje, że pierwotna zdolność przyzwyczajień do zapośredniczania, tworząca całą grę czynności od najwyższych i najbardziej świadomych do najniższych i najbardziej instynktownych, ilustruje lub (jego termin) „upostaciowuje” istotową jedność świata¹⁴. Tak więc, według Ravaissona, między wolą i światem istnieją znikomo małe przejścia, tak że można mówić o istotowej ciągłości między nimi; wola i świat są scharakteryzowane jako dwie wielkości, wyrażające jedną, niedowodliwą, ale fundamentalną zasadę, do której kluczem jest koncepcja przyzwyczajenia lub automatyzmu. Jak formułuje to Ravaisson:

... przyzwyczajenie jest wspólną granicą czy też kategorią pośrednią między wolą i naturą; jest ruchomą *kategorią pośrednią*, granicą, która nieprzerwanie się przemieszcza, przesuwając się – poprzez nieskończenie małe, niemierzalne gradacje – od jednego do drugiego ekstremum.

Przyzwyczajenie jest, by tak rzec, nieskończenie małym *zróznicowaniem* czy też dynamicznym *przepływem* między Wolą i Naturą. Natura jest *granicą* ruchu osłabiania przyzwyczajania.

W rezultacie, przyzwyczajenie może być traktowane jako metoda, jako jedyna realna metoda przybliżenia się – poprzez nieskończenie *konwergujący szereg* – do relacji między Naturą i Wolą; relacji samej w sobie realnej, jednak wymykającej się naukowemu pomiarowi¹⁵.

¹³ F. Ravaisson, *De l'Habitude* (1838; reprint: Librairie Philosophique J. Vrin, Paryż 1984), z krótką *Présentation* autorstwa Jean-François Courtine'a. Ravaisson (1813-1900), chociaż był uczniem Victora Cousina, nie podzielał jego poglądów i być może z tego powodu nigdy nie próbował zrobić kariery uniwersyteckiej. Intelktualnie najbliższej spowinowacony był z Maine de Biranem, jeśli chodzi o tradycję francuską, a jeśli chodzi o niemiecką – z Friedrichem Schellingiem (jakkolwiek największy wpływ na jego myśl wywarł bez wątpienia Arystoteles). Studiował malarstwo u Broca (ucznia Davida), pracował w rządowej komisji, która zreformowała nauczanie rysunku, a w 1870 roku został mianowany na stanowisko Konserwatora Starożytności i Rzeźby Nowoczesnej w Luwrze. Oprócz *De l'Habitude*, dysertacji doktorskiej, opublikował m.in. *Essai sur la métaphysique d'Aristote*, t. I-II (1837, 1846) oraz szeroko oddziałującą *La Philosophie en France au XIX ème siècle* (1868), a także wiele artykułów o sztukach wizualnych. George Boas w krótkiej biografii podkreśla znaczenie Ravaissona dla Bergsona i szerzej – jego miejsce w spirytualistycznej tradycji filozofii francuskiej wywodzącej się od Birana (w: *The Encyclopedia of Philosophy*, P. Edwards (red.), t. 1-7, Macmillan, Nowy Jork 1967 (t. 7, s. 75-76)). Zob. również: H. Bergson, *The Life and Work of Ravaisson*, (w:) idem, *The Creative Mind: An Introduction to Metaphysics*, tłum. Mabelle L. Andison, Philosophical Library, Nowy Jork 1946, s. 220-252.

¹⁴ Ravaisson, *De l'Habitude*, op. cit., s. 27.

¹⁵ Ibidem, s. 22-23. „...l'habitude est la commune limite, ou le terme moyen entre la volonté et la nature; et c'est un *moyen terme* mobile, une limite qui se déplace sans cesse, et qui avance par un progrès insensible d'une extrémité à l'autre. L'Habitude est donc pour ainsi dire la *différentielle* infinitésimale, ou, encore, la *fluxion* dynamique de la Volonté à la Nature. La Nature est la *limite* du mouvement de décroissance de l'habitude. Par

W rzeczy samej, Ravaisson dowodzi, że wola jest czymś innym, aniżeli prostym źródłem świadomego działania; raczej, właśnie dlatego, że uświadamiamy sobie jej operacje tylko dzięki wysiłkowi przewyciężającemu opór, wolę poprzedza – i w rezultacie determinuje – niezamierzony (a więc quasi-nawykowy, quasi-automatyczny) impuls, który Ravaisson nazywa pragnieniem i zrównuje z samą naturą (co oznacza, że naturę pojmuje jako ostateczne źródło spontanicznej aktywności)¹⁶. A to z kolei oznacza, że analogia przyzwyczajenia ma zdolność do „przeniknięcia tajemnicy [natury] i ujawnienia [jej] znaczenia”¹⁷, do rozświetlania takich otchłani życia organicznego, które – z racji swego prymitywizmu – wydają się niedostępne nawet dla samego przyzwyczajenia¹⁸.

Przyzwyczajenie – bardziej, aniżeli cokolwiek innego – jest dla Ravaissona zarówno zasadą, jak i znakiem fundamentalnej *ciągłości* istot i natury:

conséquent, l'habitude peut être considérée comme une méthode, comme la seule méthode réelle, par une *suite convergente* infinie, pour l'approximation du rapport, réel en soi, mais incommensurable dans l'entendement, de la Nature et de la Volonté”. Ravaisson kontynuuje, jednak w sposób nie dający się przetłumaczyć: „En descendant par degrés des plus claires régions de la conscience, l'habitude en porte avec elle la lumière dans les profondeurs et dans la sombre nuit de la nature. C'est une nature acquise, une *seconde nature*, qui a sa raison dernière dans la nature primitive, mais qui seule l'explique à l'entendement. C'est enfin une nature *naturée* oeuvre et révélation successive de la nature *naturante*” (s. 23).

¹⁶ Ibidem, s. 23-24. Kluczowy passus brzmi: „L'effort veut donc nécessairement une tendance antécédente sans effort, qui dans son développement rencontre la résistance; et c'est alors que la volonté se trouve, dans la réflexion de l'activité sur elle-même, et qu'elle s'éveille dans l'effort. La volonté, en général, suppose un penchant antérieur, involontaire, où le sujet qu'il entraîne ne se distingue pas encore de son objet. Le mouvement volontaire n'a donc pas seulement sa matière, sa substance, mais son origine et sa source dans le désir. Le désir est un instinct primordial, dans lequel le but de l'acte est confondu avec l'acte, l'idée avec la réalisation, la pensée avec l'élan de la spontanéité; c'est l'état de nature, c'est la *nature* même” (s. 24). Nieco dalej Ravaisson dodaje: „Le dernier degré de l'habitude répond à la nature même”. Dominique Janicaud nawiązuje zatem do „la découverte authentiquement ravaissonienne du fond de la nature comme autocausion immédiate” (*Une Généalogie du spiritualisme français. Aux sources du bergsonisme: Ravaisson et la métaphysique*, Martinus Nijhoff, Haga 1969], s. 48). Książka Janicaud pomogła mi zrozumieć wywody Ravaissona, a zwłaszcza odróżnić poglądy Ravaissona od poglądów Bergsona, który podziwiał Ravaissona i był pod wpływem jego myśli, którego jednak omówienie *De l'Habitude* w *An Introduction to Metaphysics* jest mylące (zob. Janicaud, ibidem, s. 39-50 i *passim*).

¹⁷ Ravaisson, *De l'Habitude*, op. cit., s. 28. (La forme la plus élémentaire de l'existence, avec l'organisation la plus parfaite, c'est comme le dernier moment de l'habitude, réalisé et substantifié dans l'espace sous une figure sensible. L'analogie de l'habitude en pénètre le secret et nous en livre le sens.)

¹⁸ Ibidem, s. 26. Słowami Janicaud: „La spontanéité ne cesse pas d'un coup; ses limites sont celles de la nature, ou plutôt celles de notre imagination et de notre entendement essayant de se représenter et de comprendre la nature” (*Une Généalogie*, op. cit., s. 47).

Cały szereg istot jest przeto tylko nieprzerwanym rozwojem następujących po sobie sił realizujących jedną jedyną zasadę, która sytuuje je wszystkie w hierarchii form życia, które [z kolei] prowadzą – w ruchu odwrotnym – do rozwoju przyzwyczajenia. Dolną granicą jest konieczność – Przeznaczenie, jeśli ktoś woli – ale w spontanicy Natury; górną granicą – Wolność wiedzy. Przyzwyczajenie porusza się od jednej do drugiej; łączy ze sobą te przeciwieństwa i – łącząc je – ujawnia ich wewnętrzną istotę i konieczny związek¹⁹.

A w niezwykłym fragmencie na temat radykalnej nieprzedstawialności absolutnej ciągłości natury Ravaisson wyjaśnia, że istnienie określonych form w przestrzeni – przedmiotów wszelkiego rodzaju – wydaje się implikować nieciągłość i ograniczenie: „dlatego też nic nie jest w stanie zademonstrować absolutnej ciągłości między granicami [tych form], ani, za pomocą takiej demonstracji, poruszając się od jednego ekstremum progresji do drugiego – jedności tej jedynej zasady. Ciągłość natury jest tylko możliwością, idealnością, niedemonstrowalną przez samą naturę. Ale ta idealność ma swój archetyp w rzeczywistości rozwoju przyzwyczajenia; tu znajduje dowód na swe istnienie, poprzez najpotężniejszą z analogii”²⁰.

Przywołałem w tym momencie traktat Ravaissona nie po to, by twierdzić, że Courbet znał jego filozofię; ani nawet nie dlatego, bym dostrzegał jakąś doskonałą korespondencję między ideami Ravaissona i obrazami Courbeta. Chciałbym natomiast zasugerować, że wiele wspólnego z poglądami Ravaissona ma zarówno predylekcja Courbeta do takich malarskich struktur, które ewokują wewnętrzną ciągłość między stanami i nastrojami pochłonięcia, jak i – w większym nawet stopniu – jego tendencja do tematyzowania wzajemnej interpenetracji akcji i pasywności, woli i automatyzmu. (Według Francis Wey, Courbet na krytykę zgaszzonej

¹⁹ Ravaisson, *De l'Habitude*, op. cit., s. 28-29. „Toute la suite des êtres n'est donc que la progression continue des puissances successives d'un seul et même principe, qui s'enveloppent les unes les autres dans la hiérarchie des formes de la vie, qui se développent en sens inverse dans le progrès de l'habitude. La limite inférieure est la nécessité, le Destin si l'on veut, mais dans la spontanéité de la Nature; la limite supérieure, la Liberté de l'entendement. L'habitude descend de l'une à l'autre; elle rapproche ces contraires, et en les rapprochant elle en dévoile l'essence intime et la nécessaire connexion”.

²⁰ Ibidem, s. 27. Cały passus brzmi: „Ainsi, dans son progrès au sein de la vie intérieure de la conscience, l'habitude figure sous une forme successive l'universalité des termes qui marquent dans le monde extérieur, sous la forme objective et immobile de l'espace, le développement progressif des puissances de la nature. Or, dans l'espace, la distinction des formes implique la limitation; il n'y a que des différences déterminées, finies; rien, donc, ne peut démontrer entre les limites une absolue continuité, et, par conséquent, d'une extrémité à l'autre de la progression, l'unité d'un même principe. La continuité de la nature n'est qu'une possibilité, une idéalité indémontrable par la nature même. Mais cette idéalité a son type dans la réalité du progrès de l'habitude; elle en tire sa preuve, par la plus puissante des analogies”.

tonacji w obrazie *Po obiedzie* odpowiedział, że tak właśnie zobaczył tę scenę. „Jeśli większe oświetlenie jest konieczne”, kontynuował, „pomyślę o tym, jednak kiedy coś widzę, to rzecz ta zostaje wykonana *bez mojej woli*” [podkreślenie dodane]²¹. A Buchon, w swojej słynnej wypowiedzi, porównał tworzenie obrazów przez Courbeta do drzewa wytwarzającego jabłka, by następnie uzupełnić to stwierdzenie, mówiąc: „Tak jak gwałtownie Courbet maluje, tak też szczerze śpi” – równoważność, która sugeruje zmieszanie woli i automatyzmu tam, gdzie mogłoby się wydawać, że istnieje tylko ten ostatni)²². W rzeczy samej, chciałbym pójść dalej, proponując – jako całkiem użyteczne – rozumienie Realizmu Courbeta w relacji do tego, co Ravaisson nazywał „spirytualistycznym realizmem lub pozytywizmem”²³, a w opozycji do zwykłego pojmowania jego sztuki jako po prostu pozytywistycznej lub materialistycznej, które dotąd dominowało. („Ja sprawiam, że nawet kamienie myślą”, przechwalał się Courbet Silvestre’owi)²⁴. Ostatecznie, moja analiza pozwoliła wykryć po-

²¹ Wey, *Notre maître peintre, Gustave Courbet*, (w:) P. Courthion (red.), *Courbet raconté par lui-même et par ses amis*, t. I-II, P. Cailler, Genewa 1948 i 1950, (t. II, s. 188). (S’il faut un éclairage plus vif, j’y penserai et quand je le verrai, la chose sera faite sans que je le veuille.) Por. stwierdzenie Flauberta w liście do Louise Colet z 25 czerwca 1853 roku, że chciałby tworzyć książki, które wymagałyby tylko pisania zdań: „tak, jak po to, by żyć, wystarczy oddychać powietrzem” (G. Flaubert, *Correspondance*, red. J. Bruneau, t. I-II, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paryż 1973, 1980 (t. II, s. 362)). (Je voudrais faire des livres où il n’y eût qu’à écrire des phrases [sil’on peut dire cela], comme pour vivre il n’y a qu’à respirer de l’air.) W uwadze Flauberta uderza najbardziej nie akcent, jaki położył na czynności pisania, ale nieoczekiwana analogia między czynnością pozornie *wolicjonalną*, pisaniem zdań, i czynnością *mimowolną*, oddychaniem. Więcej o analogiach między realizmami Courbeta i Flauberta zob. w rozdziale siódmym.

²² Cytowane w: Ch. Léger, *Courbet*, G. Crès et Cie, Paryż 1929, s. 66. (A voir Courbet un instant à l’ouvrage, on dirait qu’il produit ses oeuvres ... tout aussi simplement qu’un pommier produit des pommes. Pour mon compte, je n’ai jamais compris qu’il fût possible de déployer plus de puissance et de rapidité dans le travail. Sous ce rapport au moins, Courbet doit être le premier peintre du monde ... Aussi rapidement Courbet travaille, aussi plantureusement il dort.)

²³ Ravaisson, *La Philosophie en France au XIX^{ème} siècle* (Collection Recueil de Rapports sur les Progrès des Lettres et des Sciences en France), Imprimerie Impériale, Paryż 1868, s. 258. „A bien der signes”, pisze Ravaisson, „il est donc permis de prévoir comme peu éloignée une époque philosophique don’t le caractère général serait la prédominance de ce qu’on pourrait appeler un réalisme ou positivisme spiritualiste, ayant pour principe générateur la conscience que l’esprit prend en lui-même d’une existence don’t il reconnaît que toute autre existence dérive et dépend, et qui n’est autre que son action”.

²⁴ Silvestre, *Courbet d’après nature*, (w:) Courthion, op. cit., t. 1, s. 31. ([J]e reconnais à tout être sa fonction naturelle; je lui donne une signification juste dans mes tableaux; je fais même penser les pierres.) Porównajmy wypowiedź Ravaissona o kamieniach: „Si les pierres de la fable obéissent à une mélodie qui les appelle, c’est qu’en ces pierres il y a quelque chose qui est mélodie aussi, quoique sourde et secrète, et que, prononcée,

krewnieństwo między spekulacjami Ravaissona na temat nieprzedstawialności ciągłości natury i tym, co objawiło się – najbardziej wyraźnie w *Zdobyczy* – jako zdecydowanie Courbета, by przedstawiać tę ciągłość jedynymi środkami, za pomocą których *może* być przedstawiona: w figurach pozornej indywidualności, które ostatecznie domagają się takiej lektury, jaką przeprowadziłem na tych stronach. Tak, jakby niedemonstrowalna idealność, o której pisał Ravaisson, znalazła swój kolejny archetyp w realistycznych obrazach Courbета; a zatem, jeśli ich metafizyczne znaczenie ma być zrozumiane, interpretator powinien dysponować zdolnością dostrzegania potężnych analogii²⁵.



3. Gustave Courbet, *Śmierć jelenia*, 1866-67, Musée d'Orsay, Paryż

exprimée, elle fait passer de la puissance à l'acte" (*La Philosophie en France*, s. 244; cyt. w: Janicaud, *Une Généalogie*, op. cit., s. 106). Lub, by przytoczyć wyrywkową uwagę: „Tout est mécanisme à la surface, au fond *Musique*, on *Persuasion*” (J. Dopp, *Félix Ravaisson, la Formation de sa pensée d'après des documents inédits*, Editions de l'Institut Supérieure de Philosophie, Louvain 1933], s. 374; cyt. w: Janicaud, *Une Généalogie*, op. cit., s. 85).

²⁵ Na temat metody analogii Ravaissona, która, jak uważam, dostarcza współczesnej Courbetowi paraleli w stosunku do mojego ujęcia obrazów artysty, zob. Janicaud, *Une Généalogie*, op. cit., s. 90-102.

Problem ten oświetlają z nowej perspektywy późniejsze obrazy polowań, w których wzrasta dosłowność w obrazowaniu bólu i przemocy, co skutkuje zakłóceniem w sztuce Courbета. Szczególnie wyraźnie widać to w przypadku najbardziej ambitnego z tych obrazów, wielkoformatowej *Śmierci jelenia* (1866-67)²⁶. W zimowym pejzażu, pod zachmurzonym niebem, wielki jeleni leży rozłożony na śniegu, otoczony przez więcej niż tuzin psów. Jego głowa ze wspانياłym porożem, ujęta z profilu na tle szarych wzgórz, wygina się do tyłu w agonii, podczas gdy jeden z psów zagłębia kły w jego piersi, a drugi atakuje prawą tylną nogę. Na prawo od jelenia, niemal dokładnie na wprost przed nim, brodaty myśliwy (znajomy Courbета o nazwisku Jules Cuisinier) strzela z bata, usiłując odgonić psy od ich ofiary, zarazem fizycznie powstrzymując innego psa, który również próbuje rzucić się na jelenia. Jeszcze dalej na prawo i nieco bliżej nas aniżeli pierwszy myśliwy i jeleni – drugi myśliwy, tym razem bez brody (inny znajomy, Félix Gaudy) w skórzanej kurtce i czapce, ujęty w przeważającej mierze od tyłu, siedzi na koniu stającym dęba. I na koniec, w dolnym lewym rogu płótna, dokładnie nad inicjałami artysty, ranny pies, leżąc na grzbiecie, tarza się z bólu w śniegu.

Kontrast między *Śmiercią jelenia* i *Zdobyczą* nie mógłby być bardziej jaskrawy. Przede wszystkim, żaden z dwóch myśliwych w późniejszym dziele nie zaprasza do odczytywania go jako surogatu malarza-widza, czy to bezpośrednio – żaden z nich nie jest autoportretem – czy to pośrednio – nasza uwaga nie zostaje natychmiast nakierowana na postrzeganie jednego lub drugiego jako ucieleśniającego akt malowania. (Pojęcie pochłonięcia wydaje się niemożliwe do zastosowania w stosunku do żadnego z nich.) Następnie, nastrój wyciszzonej duchowości *Zdobyczy*, który niemię trąbienie rogu myśliwskiego *piqueura* wydaje się tylko potwierdzać, ustąpił miejsca w *Śmierci jelenia* niemal halucynacyjnemu efektowi audiowizualnej kakofonii: zarówno tematycznej, na co składają się wizerunki ryczącego jelenia, ujadających psów, stającego dęba i zapewne rżącego konia oraz bata, mającego właśnie strzelić; jak i formalnej, przez zbyt silną sylwetowość nieregularnych, niezgrabnie rozmieszczonych, pod każdym względem nieharmonijnych, ciemnych form (a w przypadku psów i konia form ciemnych i jasnych) na tle niebieskawo białego tła. A dokładniej, w przypadku *Śmierci jelenia* dominują: po pierwsze, skrajny patos, skupiony na agonii jelenia, i po drugie, nieopanowane podniecenie, stan, związany z intensywnością pościgu, który zabarwia obraz jako całość, znajdując eksplicytnie seksualny wyraz w zobrazowaniu penisów

²⁶ Pełny tytuł w języku francuskim brzmi: *Hallali du cerf, épisode de chasse à courre sur un terrain de neige*. *Hallali* to nazwa nadana brzmieniu rogu, sygnalizującemu, że zbliża się śmierć upolowanej zwierzyny (Littré, *Le Dictionnaire*, op. cit., t. 2, s. 1975).

w stanie erekcji trzech z bardziej rzucających się w oczy psów oraz w całkowicie wyeksponowanych i narażonych na zranienie genitaliów rozłożonego na ziemi jelenia. Do tych cech powinniśmy dodać zapewne jeszcze trzecią: mrozącą krew w żyłach beznamiętność obu myśliwych. Jednak kluczowa różnica między *Śmiercią jelenia* i *Zdobyczą*, różnica, która zdecydowanie zbliża do wyjaśnienia całej reszty, dotyczy problemu samoprzedstawiania.

Zauważyłem wyżej, że żaden z myśliwych w *Śmierci jelenia* nie zaprasza do odczytywania go jako upostaciowania malarza-widza. Jeśli jednak przesuniemy naszą uwagę z ludzkich aktorów na umierające zwierzę, wówczas stanie się oczywiste – w każdym razie ja twierdzę, że tak się stanie – że Courbet utożsamiał się niezwykle silnie i bez reszty z tym ostatnim: z jego walką, wyczerpaniem, agonią, z jego bliską śmiercią. Ta ostatnia konstatacja oznacza, że treść *Śmierci jelenia* jest zasadniczo masochistyczna, wyraża empatię wobec cierpiącego zwierzęcia, opierając się na kontraście między czystą intensywnością bólu jelenia i alienującą obojętnością myśliwych – kontraście, który po prostu ignoruje destruktywne dla obrazu konsekwencje tak silnej i niezniuansowanej opozycji rejestrów emocjonalnych. Stąd tylko krok dzieli nas od konkluzji, że decydującą różnicą między *Śmiercią jelenia* i *Zdobyczą* jest różnica między wyłączością i stałością utożsamienia się przez Courbeta z umierającym jeleniem i – we wcześniejszych płótnach – wieloznacznością i mobilnością pluralistycznych i częściowych aktów samoprzedstawiania przez malarza-widza. A to wymaga jedynie kolejnego, niewiele większego kroku, by zasugerować, że istota, lub właściwa istota Realizmu Courbeta – nie tylko w *Zdobyczy*, ale także w innych analizowanych przez nas obrazach powstałych po 1848 roku – polega na oferowanym przez nie *oporze* wobec wszelkiej silnej, stałej i paralizującej Ja identyfikacji z pojedynczym protagonistą, nawet wtedy, lub zwłaszcza wtedy, gdy – jak w *Pracowni* i w *Zdobyczy* – obrazy te zawierają portret samego artysty. A ponieważ taki opór implikuje odmowę udzielenia obrazowi i malarzowi-widzowi zezwolenia na ich prostą wzajemną konfrontację – dobrze służy on antyteatralnym celom Courbeta.

Faktycznie, jakaś oszalała seksualność, która bije po oczach ze *Śmierci jelenia*, może mieć swoje źródło właśnie w introjencji przez artystę – podczas malowania obrazu – swojego własnego przedstawienia jelenia w agonii. Nawiązuję tutaj do psychicznego scenariusza, zaproponowanego najpierw przez Zygmunta Freuda w *Instynktach i ich zmiennych kolejach*, a ostatnio przeformułowanego przez Jeana Laplanche'a i Leo Bersaniego, zgodnie z którym akt pierwotnej lub nieseksualnej agresji, jeśli zostaje odwrócony przeciw *ja* poprzez introjencję przedstawienia

efektów tej agresji, daje początek seksualnemu masochizmowi i – jak dodałby Bersani – seksualności jako takiej²⁷. Zinterpretowane w ten sposób, seksualne podniecenie psów odzwierciedla podniecenie mające miejsce *wewnątrz* malarza-widza – co jest zapewne sygnalizowane przez zestawienie wijącego się z bólu psa z inicjałami Courbeta²⁸. Uzasadniona

²⁷ Z. Freud, *Instincts and Their Vicissitudes* (1915), (w:) J. Strachey (red.), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Hogarth, Londyn 1953–1966, t. 1-24 (t. 14, s. 109-140); J. Laplanche, *Life and Death in Psychoanalysis*, tłum. J. Mehlman, J. Hopkins University Press, Baltimore, 1976, s. 85-102; L. Bersani, *The Freudian Body: Psychoanalysis and Art*, Columbia University Press, Nowy Jork 1986, s. 29-50 i *passim*. W tej ostatniej pracy, Bersani w następujący sposób podsumowuje swoje i Laplanche'a refleksje na temat scenariusza Freudowskiego: „W celu wyjaśnienia zagadki seksualności sadystycznej (czyli mechanizmu seksualnego podniecania się cierpieniem innych – w odróżnieniu od prostszego pytania o to, dlaczego pragniemy egzekwować władzę nad innymi), Freud sugeruje, że spektakl bólu u innych stymuluje mimetyczną reprezentację, która wtrąca podmiot w podniecenie seksualne. Sadyzm jest definiowany w *Instynktach i ich zmiennych kolejach* jako masochistyczna identyfikacja z cierpiącym obiektem. W schemacie Freudowskim, przyjemność seksualna pojawia się – według Laplanche'a – ‘w obrębie pozycji cierpiącego’; sugeruje on, że fantazmatyczna reprezentacja sama w sobie jest *ébranlement* i dlatego ‘w swoich początkach blisko wiąże się z pojawieniem się masochistycznego popędu seksualnego’. Sadomasochistyczna seksualność stanowiłaby zatem rodzaj melodramatycznej wersji konstytuowania się samej seksualności, a marginalność sadomasochizmu byłaby pochodną niczego innego, jak tylko izolowania – a nawet uwidaczniania – przez niego ontologicznych podstaw seksualnego [*the sexual*]” (s. 41). Lub, jak zauważa Laplanche odnośnie do powiązanego eseju Freuda *Dziecko jest bite* (1919): „Proces odwracania [przez podmiot agresji na samego siebie] nie powinien być pojmowany jako zachodzący wyłącznie na poziomie treści fantazji, ale w *samym ruchu fantazmatyzacji*. Przesunięcie ku refleksyjnemu [tzn. ruch od początkowej formuły „Dziecko jest bite” do konstrukcji „Ja jestem bity przez mojego ojca”] nie oznacza li tylko lub nawet w sposób konieczny nadania refleksyjnej treści ‘zdaniu’ fantazji; przesunięcie to ma także i nade wszystko zreflektować tę akcję, zinternalizować ją, spowodować, by wkroczyła do czyjegoś wnętrza jako fantazja. Fantazjować agresję oznacza odwrócić ją na samego siebie, dokonać agresji na samego siebie: taki właśnie jest moment autoerotyzmu, w którym potwierdzona zostaje nierozzerwalna więź między fantazją jako taką, seksualnością i nieświadomością” (s. 102). Zob. też: L. Bersani, *Representation and Its Discontents*, (w:) *Allegory and Representation: Selected Papers from the English Institute, 1979–80*, S.J. Greenblatt (red.), John Hopkins University Press, Baltimore 1981, s. 145-162; a także rozdział zatytułowany *Desire and Death*, w: L. Bersani, *Baudelaire and Freud*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles 1977, s. 67-89.

²⁸ Należy zauważyć, że przedstawienia psów z penisami w stanie erekcji występują często w siedemnastowiecznych scenach polowań, np. w *Polowaniu na jelenia* Paula de Vosa (Bruksela, Musée Royaux des Beaux-Arts) i w *Polowaniu na dzika* Jana Fyta (Monachium, Stara Pinakoteka). Courbet niewątpliwie znał tego rodzaju wcześniejsze przedstawienia. Jednak tematyka seksualna *Śmierci jelenia*, a szczególnie analogia między wyeksponowanymi genitaliami psa w dolnym lewym rogu i umierającym jeleniem, nie może być wyjaśniona wyłącznie w tych kategoriach. Na obrazy de Vosa i Fyta zwróciła moją uwagę Seanna Wray, za co chciałbym jej w tym miejscu podziękować.



4. Courbet malujący *Śmierć jelenia* (fot. Etienne Carjat)

byłaby nawet sugestia, że moment odwrócenia – autoagresji – nie został w *Śmierci jelenia* li tylko odzwierciedlony, ale uobecniony: w każdym razie, przedstawienie jeźdźca na wierzchowcu głównie od tyłu może być traktowane jako powiązanie tej postaci z typowymi przedstawieniami malarza-widza w twórczości Courbeta; podobnie jak stylizowana linia zarysowana na tle nieba przez bat brodatego myśliwego sugeruje, że czynność strzelania z bata może być kolejną metaforyzacją czynności malowania. W tej mierze dwaj myśliwi mogą być znów figuracjami malarza-widza. Jednak ich status jako taki pozostaje wątpliwy i nie przykuwa uwagi, jest sprawą bardziej ideaacji, aniżeli identyfikacji (i z pewnością nie quasi-fizycznej fuzji): jak gdyby impuls do proklamowania ich związku z malarzem-widzem nie wystarczył do przewyciężenia prymarnej, silnej identyfikacji z jeleniem w agonii. (Zdumiewająca fotografia Etienne Carjat ukazuje Courbeta przy pracy nad *Śmiercią jelenia* (il. 3). Siedzi w pozycji jeźdźca okrakiem na odwróconym krześle, które dla zapewnienia niezbędnej wysokości umieszczone zostało na drewnianej skrzyni, podczas gdy nieukończony płótno przed nim zawiera *jedynie wizerunek jelenia* na poza tym pustym polu obrazowym. Nic nie mogłoby bardziej wspierać koncepcji, że tym, co dało początek – poprzez właśnie streszczony

scenariusz – reszcie kompozycji była introjekcja przez Courbera owego wizerunku)²⁹.

I na koniec: metaforyzacji, mobilizacji i rozpowszechnieniu w każdej części *Zdobyczy* podlega nie tylko czynność autoprezentowania. Na mocy mojej wcześniejszej argumentacji, szczególnie mojego ujęcia tego, co przez analogię z Ravaissonem może być nazwane metafizyką Courbeta, chciałbym zasugerować, że temat polowania, który pojawia się po raz pierwszy w *Zdobyczy*, stanowi wyraz tego, że malarz-widz był w stanie rozpocząć pracę przedstawiania ciągłości między sobą i naturą jedynie przez przedstawienie *rozbicia* tej ciągłości – przez wprowadzenie takich właśnie pozornych przerw w niej, które w toku mojej lektury *Zdobyczy* zostały w większości przewyciężone. Lub może powinienem powiedzieć – mając na uwadze tłuczenie kamieni w *Kamieniarzach*, kopanie grobu i ceremonię pogrzebową w *Pogrzebie w Ornanas*, a nawet oddzielanie ziarna od plew w *Przesiewaczkach zboża* – że odrębność *Zdobyczy* pod tym względem polega na tematyzowaniu owego rozbicia ciągłości jako aktu agresji, by nie powiedzieć zabójstwa. Ale, jak widzieliśmy, *Zdobycz* zarazem pomija, przemieszcza i rozprasza oczywistość tego aktu; i co więcej, zadaje sobie wiele trudu, by zaznaczyć pasywność (tj. niewinność) myśliwego-malarza, tym samym uniemożliwiając zarówno jakąkolwiek precyzyjną rekonstrukcję samego aktu, jak i wszelką ustaloną, zmotywowaną, początkowo masochistyczną identyfikację z martwym kozłem. W *Śmierci jelenia*, przeciwnie, narratywizacja agresji wspiera teatralizację bólu i cierpienia, których nie tłumaczy nic w biografii Courbeta w tym okresie. W *Śmierci jelenia* jesteśmy świadkami załamania metafizyki, immanentnej w najbardziej charakterystycznych malowidłach Courbeta; a także tego – co sugeruje scenariusz Freudowski – że przedstawianie owej metafizyki w i poprzez temat polowania dawało pewność takiego załamania, wcześniej lub później.

Przełożył Mariusz Bryl

²⁹ Jednak, w istotnym sensie, cały scenariusz należy rozumieć jako konstytuujący pojedynczy psychiczny „moment”. Jak zauważa Bersani na temat podobnego scenariusza: „chronologia jest tutaj błędem z uwagi na intersubiektywną naturę całego procesu fantazji (...) Różne etapy procesu muszą być zrealizowane już w momencie ‘rozpoczęcia’ procesu; różne reprezentacje w toku fantazji są jedynie zapisem intencjonalności wystarczająco gęstej, by inspirować artykulację dramatu fantazji” (*Baudelaire and Freud*, op. cit., s. 87, przyp. 17). A jednak – obstając przy tym stwierdzeniu – chciałbym również podkreślić (ponownie) stopień, w którym obrazy Courbeta zapraszają nas, by je czytać w kategoriach scenariuszy, które rozwijają się, kontynuują lub powtarzają wraz z upływem czasu.

RECENZJE I OMÓWIENIA

WOJCIECH DELIKTA

O ŻYCIU EKSCENTRYCZNEGO POJĘCIA. POSTMINIMALIZM ROBERTA PINCUSA-WITTENA

„Często, aby odświeżyć znaczenie jakiegoś słowa, którym się mamy posługiwać lub którym posługujemy się stale tak, jak każą prawa zwyczajowe, bezwiednie przyjmowane i akceptowane, zastanówmy się, co mówi nam ono samo przez się, co mogło znaczyć, zanim tradycja nawarstwiła na nim sensy bezpośrednio przez to słowo niewyznaczone”.

Wiesław Juszczak¹

U progu nowej dekady, w 1969 roku Clement Greenberg stwierdzał: „Według dość rozpowszechnionego przekonania, dzisiejsza sztuka znajduje się w stanie zamętu. Malarstwo i rzeźba zdają się zmieniać i przekształcać szybciej niż kiedykolwiek wcześniej. Nowatorskie rozwiązania pojawiają się z coraz większą prędkością, a ponieważ nie znikają równie szybko jak się pojawiają, to zaczynają nakładać się na siebie w ekscentrycznym galimatiasie stylów, trendów, tendencji i szkół”². Źródło zamętu, w jakim znalazła się sztuka czasu przełomu, stanowiły różnorodne zjawiska artystyczne lat sześćdziesiątych (z pop-artem i minimalizmem na czele), którym amerykański krytyk przyglądał się z nieskrywaną podejrzliwością. Praktyka działających wówczas twórców podała bowiem w wątpliwość myślenie o sztuce jako o autonomicznej, odizolowanej od zewnętrznych uwarunkowań sferze, skoncentrowanej na specyfice danego medium, a tym samym – przyczyniła się do rozmycia granic między poszczególnymi jej dyscyplinami. „Tradycyjne media eksplodują: malarstwo zmienia się w rzeźbę, rzeźba w architekturę, inżynierię, teatr, środowisko, «partycypację»”³. Z kolei, mnożące się pojęcia-etykiety (ów „ekscentryczny galimatias”), podejmujące próbę nazwania i zdefiniowania artystycznych postaw i realizacji, torowały drogę stopniowej dewaluacji wypracowanego przez Greenberga języka oraz aksjologii krytyki formalistycznej.

¹ W. Juszczak, *Postimpresjoniści*, Warszawa 2005, s. 9.

² C. Greenberg, *Awangardowe postawy: nowa sztuka w latach sześćdziesiątych*, (w:) idem, *Obrona modernizmu. Wybór esejów*, red. G. Dziamski, tłum. G. Dziamski, M. Śpik-Dziamska, Kraków 2006, s. 19.

³ *Ibidem*.

Wraz z nadejściem nowej sztuki w końcu lat sześćdziesiątych i na początku siedemdziesiątych wzrosła także (co symptomatyczne w momentach przełomowych) konieczność wynalezienia nowego, odpowiadającego jej sposobu pisania, gdyż hegemoniczny model formalizmu tracił na sile i zdawał się już nieadekwatny. Naprzeciw tej potrzebie jako jeden z pierwszych wystąpił Robert Pincus-Witten⁴. Nowojorski krytyk, związany od 1965 roku z prestiżowym czasopismem „Artforum”, dał się poznać jako wnikliwy i zaangażowany obserwator amerykańskiej sceny artystycznej oraz promotor dopiero wchodzących na nią twórców. Przede wszystkim to autor pojęcia „postminimalizm”, o którym chcę tutaj mówić; pojęcia usiłującego scharakteryzować zarówno szereg rozmaitych, nierzadko prekursorskich działań artystycznych tego czasu, jak również nowy język krytyki. Potencjał ukutego przez Pincusa-Wittena terminu przygasł jednak w chwili, gdy dyskusje nad sztuką zdominował głos środowiska magazynu „October”, zasilonego myślą strukturalizmu, poststrukturalizmu i psychoanalizy. Wart odnotowania jest fakt, iż o ile określenie „postminimalizm” nie zdążyło trwale zakorzenić się w dziedzinie historii sztuki, a tym samym umocnić w niej swojej pozycji, o tyle we właściwy sobie sposób przyjęło się na gruncie teorii muzyki⁵. Niemniej, pojęcie Pincusa-Wittena, ze względu na retoryczną poręczność, nie zostało całkowicie odrzucone przez historyków i krytyków sztuki, którzy posługiwali się nim (i czynią to nadal) nieco machinalnie, z pewną swobodą, nadając mu wymowę zgoła inną niż pierwotna. Dowodów na proliferację odczytań „postminimalizmu” dostarczają w głównej mierze liczne ekspozycje organizowane na przestrzeni ostatniej ćwierci ubiegłego stulecia oraz towarzyszące im teksty. Za manifestację żywotności terminu, któremu postmoderniści wróżyli rychły upadek, uznać można natomiast wystawy zorganizowane w ciągu minionych kilkunastu lat XXI wieku. Prezentacje te świadczą bowiem o współczesnym zainteresowaniu sztuką, którą Pincus-Witten określał mianem postminimalistycznej, a także – co należy podkreślić – o jej dialogu z wystąpieniami artystów młodszego pokolenia.

W świetle dość niejasnego statusu postminimalizmu, sytuującego się gdzieś między byciem a niebyciem w dyskursie historyczno-artystycznym, powstają pytania o to, jak Robert Pincus-Witten rozumiał wykreowane przezeń pojęcie oraz z jakimi przejawami sztuki wizualnej je wiązał. Konieczna jest zatem analiza pism amerykańskiego krytyka poczynwszy od jego przedmowy do wydanej w 1977 roku w Nowym Jorku antologii tekstów zatytułowanej „Postminimalism” oraz – wybranych monograficznych esejów⁶. Z kolei, wiedzy o późniejszych sposobach

⁴ D. Carrier, „Artwriting” Revisited, „Leonardo”, Vol. 25, No. 2, 1992, s. 199.

⁵ O muzyce postminimalistycznej na przykładzie kompozycji m.in. Johna Adamsa, Meredith Monk, Michaela Torke i Davida Langa pisał K. Robert Schwarz *vide* K. R. Schwarz, *Minimalists*, Phaidon Press, Londyn 1996, s. 169-192. Temat ten podjął również w swoim artykule Hiroki Shinoda, powołując się na teksty Roberta Pincusa-Wittena *vide* H. Shinoda, *Steve Reich's „Musical Process”: A Linkage with Postminimal Art*, „Aesthetics”, No. 16, 2012.

⁶ W artykule posiłkować się będą przedrukami tekstów z publikacji *Postminimalism* z roku 1977, zawartymi w zredagowanym przez Donalda B. Kuspita zbiorze z roku 1987 *vide* R. Pincus-Witten, *Postminimalism into Maximalism. American Art, 1966–1986*, Ann Arbor 1987. Przytaczane cytowania, jeśli nie zostało podane inaczej, w tłumaczeniu własnym.

funkcjonowania pojęcia i zmianach jego recepcji dostarczy lektura ekspozycji podejmujących trop sztuki postminimalistycznej.

W 1969 roku, kiedy Clement Greenberg dokonał diagnozy sztuki lat sześćdziesiątych, Pincus-Witten opublikował na łamach „Artforum” artykuł przybliżający sylwetkę i *oeuvre* dwudziestoosmioletniego wówczas artysty, Keitha Sonniera. Oprócz wydarzeń z życia, warunkujących kształt kariery młodego twórcy (m.in. nauka na Rutgers University czy udział w wystawie „Eccentric Abstraction”), uwagę krytyka przykuły materialne właściwości jego dzieł, powstałych między rokiem 1967 a 1969⁷.

Porzuciwszy dość wcześnie malarstwo, Sonnier zwrócił się ku rzeźbiarskim – choć dla rzeźby niekonwencjonalnym – miękkim i plastycznym tworzywom takim, jak: guma, lateks, filc, gaza czy satyna. Zmiana medium, wedle Pincusa-Wittena, była „znacznie bardziej radykalna niż zmiana w metaforyce, która pozostała seksualna na płaszczyźnie konotacji”⁸. Przestrzenne realizacje odznaczają się sugestywną naturą, pewnym ewokacyjnym potencjałem. Spoczywający na posadzce graniastosłup przykryty półprzezroczystą zwiewną tkaniną („Untitled”, 1967) lub odrywana dwoma sznurkami od płaszczyzny ściany płachta brązowego lateksu („Mustee”, 1968) sprawiają wrażenie subtelnych, a zarazem surowych; odsłaniają, a jednocześnie kryją coś przed wzrokiem. W swoich pracach artysta sięgał także po typowe dla praktyki minimalistów prefabrykowane surowce (metal, szklane tafle, lampy neonowe), nadając im jednak formy i jakości kontrastujące z obiektywnością i niewzruszonością stereometrii sztuki minimalnej. W przypadku działań Sonniera, wyprodukowana fabrycznie materia nie wyklucza wcale aktu kreacji, gesturalnej interwencji. Wręcz przeciwnie, artysta pozbawia prefabrykaty ich industrialnego charakteru, tworząc bliżej nieokreśloną osobliwość. Metalowe elementy zdają się wiotczeć, a szkło tracić swą bezbarwność wskutek kolorowego światła powyginanych lamp. „Neon – zauważa krytyk – przyjmuje rolę linii i gestu w odróżnieniu od postrzępionego lateksu i obszarpanych tkanin, które można utożsamiać z transparentnymi płaszczyznami, lawowaniem czy połączeniami koloru”⁹. Podobnych paraleli między pracami trójwymiarowymi a domeną malarstwa odnaleźć można w artykule więcej. Punkt odniesienia stanowi abstrakcyjny ekspresjonizm oraz abstrakcja pomalarska.

Pincus-Witten wskazał na pewien aspekt sztuki amerykańskiego artysty, mający jego zdaniem szczególne znaczenie. Pisał: „To, co interesuje mnie najbardziej, to fakt, że twórczość Sonniera znajduje się w centrum powszechnej zmiany wrażliwości (*broad shift in sensibility*), która znamionowała okres lat 1967–1969 i która stała się na tyle wyraźna, by móc być rozpoznaną praktycznie jako odręb-

⁷ W tekście Robert Pincus-Witten nie operuje prawie wcale tytułami dzieł Keitha Sonniera (część z nich pozbawiona została nazwy przez artystę), jednakże wskazuje na konkretne realizacje, podając ich deskryptywne cechy.

⁸ R. Pincus-Witten, *Keith Sonnier: Materials and Pictorialism*, (w:) idem, *Postminimalism into Maximalism...*, op. cit., s. 36.

⁹ *Ibidem*, s. 39.

ny, nowy styl – jednakże tak zasadniczo odmienny, iż opiera się opatrzeniu jedynym przydomkiem jak pop-art czy minimalizm¹⁰. Wedle krytyka, ta nowa wrażliwość – dostrzeżona przez pryzmat praktyki Keitha Sonnierera – jawiła się jako zaprzeczenie sztuki formalistycznej, która to z racji zakorzenienia w geometrii „bardziej podkreślała wartości «formalne» niż «treściowe»”, podczas gdy w sztuce nowej wrażliwości „nastawienie antygeometryczne stało się widoczne i endemiczne”¹¹. Innymi słowy, kontrastująca z minimal artem działalność twórców z końca lat sześćdziesiątych (poza Sonnierem wymienieni zostali m.in. Bill Bollinger, Eva Hesse, Alan Saret), wyłamywała się spod rygoru formalistycznych kategorii opisu i wartościowania.

Wprawdzie w eseju z 1969 roku Pincus-Witten nie potrafił jeszcze precyzyjnie nazwać zaobserwowanego przez siebie „nowego zakresu wrażliwości i sugestywności”¹², wyrażał jednak przekonanie, iż domaga się on pogłębionej analizy. Asumpt ku dalszym indagacjom dała sztuka młodej Żydówki.

Artykuł „Eva Hesse: Post-Minimalism into Sublime” z 1971 roku, zamieszczony w listopadowym wydaniu „Artforum”, był hołdem złożonym zmarłej w wieku zaledwie trzydziestu czterech lat artystce¹³. Tekst to szczególnie także ze względu na figurujący w nim po raz pierwszy termin „post-minimalizm” (zapisywany wówczas z dywizem). Pincus-Witten, niejako wzbraniający się dotąd przed proponowaniem jakiegokolwiek nomenklatury dla sztuki końca lat sześćdziesiątych (co potwierdza studium poświęcone Sonnierowi, postminimaliście *avant la lettre*), odnalazł u Hesse konstytutywne wyróżniki nowej wrażliwości, pozwalające mu tym samym zuniformizować je właśnie pod postacią postminimalistycznego idiomu.

W kommemoratywnym eseju punkt ciężkości spoczywa na biografii niemiecko-amerykańskiej artystki. Krytyk przytacza obszerne fragmenty jej notatek i dzienników oraz powołuje się na wypowiedzi z wywiadu, jakiego udzieliła na krótko przed śmiercią¹⁴. Za kluczowe dla rozważań nad twórczością uznał te, w których wspominała bolesne epizody z 1966 roku: separację z mężem – rzeźbiarzem Tomem Doyle’em oraz śmierć ojca. Były to wydarzenia, bez których „sztuka Evy Hesse mogłaby pozostać sprawą wtórną (*derivative affair*)”, a które zamiast „wzmacniać początkowe stadium szaleństwa, dały początek blaskowi oryginalnej kreacji”¹⁵. Sprzężenie życia prywatnego i praktyki artystycznej stało się

¹⁰ *Ibidem*, s. 36.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*, s. 37.

¹³ Artykuł, po korekcie krytyka, ukazał się w katalogu do pośmiertnej retrospektywy „Eva Hesse: A Memorial” w The Solomon R. Guggenheim Museum w Nowym Jorku (1972–1973) pod zmienionym tytułem *Eva Hesse: More Light on the Transition from Post-Minimalism to the Sublime*, a następnie został przedrukowany w zbiorze pism Pincusa-Wittena z 1987 roku *vide* R. Pincus-Witten, *Eva Hesse: More Light on the Transition from Post-Minimalism to the Sublime*, (w:) idem, *Postminimalism into Maximalism...*, op. cit., s. 45-59.

¹⁴ C. Nemser, *An Interview with Eva Hesse*, „Artforum”, May 1970, s. 59-63.

¹⁵ R. Pincus-Witten, *Eva Hesse: Post-Minimalism into Sublime*, „Artforum”, November 1971, s. 34.

dla Pincusa-Wittena kluczowe. Krytyk tłumaczy seryjne powtarzanie modułów (np. sześcienną bryłę w cyklu „Accession”, 1967–1968) nieustannie towarzyszącym artystce przeświadczeniem o absurdalnej naturze otaczającej ją rzeczywistości – podobnie, jak o świecie pełnym paradoksów myśleli Marcel Duchamp, Jasper Johns czy Carl Andre. Z kolei, formy innych prac z lat 1967–1968, które odczytuje jako zbliżone do kształtów szpitalnej aparatury, wiąże z okresem hospitalizacji Hesse, zabiegami chirurgicznymi i obezwładniającą jej ciało chorobą. Taki rodzaj lektury dzieł – osadzony w biograficznym kontekście, wsparty słowami artystki – w niczym nie przypomina strategii interpretacyjnych, wypracowanych na gruncie sztuki minimalistycznej. Wynika to oczywiście z samego charakteru minimal artu, jego programowego dystansu wobec biografii twórcy, radykalnej puryfikacji ekspresyjnego gestu i indywidualnego dotyku oraz dyskredytacji cielesności. O ile surowa geometria eliminuje jakiegokolwiek wątki osobiste, o tyle formy organiczne (ku jakim zwraca się sztuka Evy Hesse) sugerują swoisty antropomorfizm. W analizach prac artystki (m.in. *Ishtar* i *Ingeminate* – obie z 1965 roku) Pincus-Witten podkreśla ważkość biomorficznych form, sugestywnych barw oraz „emocjonalnie nasyconych” tworzyw, funkcjonujących jako transpozycyjne nośniki intymnych doświadczeń. Co więcej, substancjalne jakości wykorzystywanych materiałów dają podstawę dla ukonstytuowania się relacji między obiektem a ludzkim ciałem. Lateks, włókno szklane, guma czy żywica poliestrowa mogą wszak nasuwać skojarzenia z tym, co naskórkowe i trzewne, sensualne i erotyczne.

Praktyka artystyczna Evy Hesse – jak twierdził Pincus-Witten – wykazywała pokrewieństwo z działaniami wąskiego, acz poszerzającego się w końcu lat sześćdziesiątych kręgu artystów, określanych przezeń mianem postminimalistów. Ich prace „opierały się zarówno architektoniczno-rzeźbiarskim inklinacjom minimalizmu, jak również monochromatyzmowi i dwuwymiarowości Wysokiej Abstrakcji”¹⁶. Opór ten stanowił jednocześnie ruch w stronę pogłębiania się sugestywności i aluzyjności nowej sztuki, przyjęcia autoironicznej i „beztroskiej” postawy, a także otwarcia na egzystencjalne, personalistyczne interpretacje.

Wyeksponowanie znaczenia biografii i osadzenie w jej kontekście twórczości plastycznej po tym, jak minimalizm wyparł z pola zainteresowania postać artysty wraz z całym bagażem jego doświadczeń, zdawało się być czymś prawdziwie ożywym (zwłaszcza z punktu widzenia feministycznej krytyki artystycznej). Warto w tym miejscu odnotować uczestnictwo Roberta Pincusa-Wittena jako panelisty w sympozjum pod wymowną nazwą „Art Criticism ’72: Biography is In; Formalism is Out”, które odbyło się w lutym 1972 roku w nowojorskiej Art Students League¹⁷. W tym samym czasie, idąc niejako za ciosem, Pincus-Witten opublikował w „Artforum” tekst mający charakter epitafium „Eva Hesse: Last Words”, na który złożyły się ostatnie wpisy z dziennika artystki, zanim choroba

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ C. Nemser, *Art Criticism ’72: Biography is In, Formalism is Out*, „Feminist Art Journal”, No. 1(1), 1972, s. 5.

odebrała jej resztki sił witalnych¹⁸. Artykuł ten, wedle słów Lindy Norden, „otworzył puszkę Pandory”¹⁹. Amerykańskiemu krytykowi zarzucono bowiem nadużycie prywatnych wypowiedzi Evy Hesse, nieetyczne wyjawianie dyskretnej treści, wtargnięcie w sferę najbardziej intymnych myśli. Wprawdzie niesmak utrzymywał się długo, to jednak nie zdołał nadwerężyć statusu tekstu z 1971 roku, „oferującego kilka bezprecedensowych spostrzeżeń”²⁰.

Dokładnie trzydzieści lat po ukazaniu się *Eva Hesse: Post-Minimalism into Sublime* redaktor „Artforum”, Eric C. Banks stwierdził, iż esej ten odsłonił przestrzeń dla krytyki artystycznej znacząco różniącej się od deskryptywnego języka formalizmu, który to był dla czasopisma cechą równie rozpoznawalną (swoistym znakiem firmowym), jak jego kwadratowy format²¹. Ponadto, powołał się na wypowiedź samego Pincusa-Wittena, który wspomina ów tekst jako „wyzwolenie dla magazynu”. Rolę ciemniejszy odgrywał, rzecz jasna, formalizm.

Szczere zaangażowanie Roberta Pincusa-Wittena w próbę rozpoznania nowatorskich postaw artystycznych, tytułowanych jako postminimalistyczne, zaowocowało szeregiem esejów napisanych przezeń między rokiem 1969 a 1977. Za ich pośrednictwem krytyk przyczynił się do wypromowania nowych, właśnie ujawniających się twórców, spośród których – poza wspomnianymi tu Keithem Sonnierem i Evą Hesse – znaleźli się także: Vito Acconci, Lynda Benglis, Mel Bochner, Gary Kuehn, Barry Le Va, Bruce Nauman, Richard Serra czy Richard Tuttle. W obszar zainteresowań wpisały się ponadto aktualne działania artystów, cieszących się już ugruntowaną pozycją w świecie sztuki (jak choćby Sol LeWitt), o których traktował z wcale niewielką skrupulatnością. Monograficzne artykuły, swoiste *case studies*, służyły w gruncie rzeczy wskazaniu przyczyn powstania oraz nakreśleniu kształtu szerszego zjawiska, jakim miał być postminimalizm. Na holistyczne, bardziej definicyjne ujęcie Pincus-Witten zdobył się jednak dopiero w kwietniu 1977 roku, przy okazji publikacji zbioru pism jego autorstwa.

Otwierająca książkę *Postminimalism* przedmowa – od której wydaje się należałoby rozpocząć niniejszą refleksję – stanowiła *de facto* rekapitulację dotychczasowych rozważań nad sztuką, poczynionych przez Pincusa-Wittena na kartach „Artforum”. Krytyk wyjaśnia w niej, iż jego dociekania dotyczyły „historii zmieniającego się nastroju w ocenie formalnych wartości w Ameryce” w latach 1966–1976²². Wniosek lub raczej przypuszczenie wypływające z tych słów wskazywałoby na ogólną tendencję przemian, jaka zaistniała w owym czasie zarówno na polu sztuki oraz krytyki artystycznej, jak i w samych Stanach Zjednoczonych.

¹⁸ R. Pincus-Witten, *Eva Hesse: Last Words*, „Artforum”, November 1972, s. 74-76.

¹⁹ L. Norden, *Getting to „Ick”: To Know What One Is Not*, (w:) *Eva Hesse: A Retrospective*, red. H. A. Cooper, kat. wys., New Haven 1992, s. 56.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ E. C. Banks, *10, 20, 30 Years Ago in Artforum. November 1971*, „Artforum”, November 2001, artykuł dostępny w Internecie: <https://artforum.com/inprint/issue=200109&id=1775> [dostęp: 8.01.2015].

²² R. Pincus-Witten, *Introduction to Postminimalism*, (w:) idem, *Postminimalism into Maximalism...*, op. cit., s. 9.

Do tej pory, a więc w pierwszej połowie lat sześćdziesiątych język krytyki (zauważalny zwłaszcza w „Artforum”) odznaczał się wyniosłym, zorientowanym akademicko stylem. Ten – jak pisał Pincus-Witten – „mandaryński ton”, nierzadko rozdęty do granic pompatozności, współbrzmiał z zamkniętym formalistycznym aparatem wydawania sądów, z którego wyrugowano odwołania osobiste i biograficzne²³. Co istotne, winą za taki stan rzeczy Pincus-Witten obarczał nie tyle Clementa Greenberga, co jego harwardzkich wychowanków z Michaeliem Friedem na czele. Po latach wyznawał: „Dzieciaki z Harvard Yardu [Michael Fried, Rosalind Krauss – przyp. W.D.] prześcignęły w polemicznym zapale Clementa Greenberga. W przeciwieństwie do mentora, pisały w sposób nieprzenikniony”²⁴. Dodawał jednak od razu: „Mój szacunek dla Iwa «Partisian Review» był zawsze wątpliwy”²⁵. Nie językowa poetyka formalistów budziła największy sprzeciw Pincusa-Wittena, lecz ich inspirowana Wölfflinem aksjologia i rozłożenie w niej akcentów, wykluczające to, co personalne. Odpowiedzią stał się postminimalizm – „styl odrzucający wysoce formalistyczny kult bezosobowości”²⁶.

Wobec „zmieniającego się nastroju”, niosącego ze sobą nowy zasób wartości formalnych i moralnych, dotychczasowy model pisania o sztuce stracił na aktualności. Nie przystawał bowiem do realiów w Stanach Zjednoczonych, gdzie powszechną uwagę absorbowały wydarzenia wojny w Wietnamie, krwawo tłumione demonstracje studentów, narodziny kontrkultury, walki o równouprawnienie czarnych Amerykanów, emancypacyjne wystąpienia ruchu kobiecego i mniejszości seksualnych czy afera Watergate. Sztuka formalistyczna nie licowała z czasem rewolt i intensywnych przemian. Stanowiła raczej „dekorację pasującą do stalowo-szkłanych korporacyjnych kompleksów, które wzbogaciły się na wojnie”²⁷.

Na tym tle postminimalizm – rozumiany zarówno jako nowy język krytyki, jak i opisywana nim sztuka – zdawał się być zgoła odmienną propozycją. Po pierwsze dlatego, iż dowartościowywał i wysuwał na pierwszy plan to, co formalizm odrzucał, z gruntu uznawał za irrelevantne: ekscentryczne procesy, substancje, koloryty. Podkreślał istotność wątków autobiograficznych oraz rolę świadomości bycia artystą, a także związanego z nią psychicznego wymiaru, obnażając go „warstwa po warstwie”²⁸. Unikatowość osobowości twórcy wyrażała się już nie przez fakturę dzieł czy naznaczenie ich indywidualnym dotykiem, lecz poprzez pozbawione wyrzutów sumienia osobiste wyznania i najbardziej intymne fantazje, obok których krytyka nie mogła przejść obojętnie²⁹.

Po drugie, tym, co odróżniało postminimalizm od formalizmu był fakt, iż nie izolował się od świata, nie przyjmował wsobnej, autarkicznej postawy. Jak do-

²³ *Ibidem*.

²⁴ R. Pincus-Witten, *The Page Was My Party*, „Arforum”, September 1993, s. 195.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ R. Pincus-Witten, *Introduction to Postminimalism*, op. cit., s. 9.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*, s. 9-10.

wodził Pincus-Witten: „Wszystko – wojna, walki o prawa człowieka, zamachy, strzelaniny na kampusach – znajduje się tam [w sztuce postminimalistycznej – przyp. W.D.] za sprawą ekscentrycznych postaci, jakie się wówczas pojawiły. Eva Hesse, młody Richard Serra, młody Keith Sonnier, Mel Bochner, Lynda Benglis, Scott Burton – odzwierciedlali politykę bez konieczności wywieszania afisza głoszącego «Tworzymy sztukę polityczną»³⁰.

Postminimalizm miał zatem aspiracje odnowienia krytyki artystycznej, pozabawienia jej żargonowej mętności i impersonalnego hermetyzmu. Zamiast nich, opowiadał się za bardziej przystępnym czytelnikowi stylem, bliższym publicystyce. Na takim właśnie modelu pisania o sztuce zależało nie tylko samemu Pincusowi-Wittenowi, lecz także – jak twierdził – artystom zmęczonym bezosobowością formalizmu³¹.

Lata 1966–1970 wyznaczają moment przełomu w „zmieniającym się nastroju” sztuki amerykańskiej, zamykając tym samym okres supremacji minimalizmu. To, co nastąpiło bezpośrednio po minimalizmie – pojmowanym przez Pincusa-Wittena jako ojcowski, rodzicielski styl (*parent style*) – musiało w większym bądź mniejszym stopniu do niego się ustosunkować. Droga wyjścia z minimalistycznego źródła mogła bieć dwutorowo. Z jednej strony, nowi artyści opowiadali się za podtrzymywaniem niewzruszonej, zredukowanej geometrii; z drugiej zaś – pozornie odsuwali się od minimalistycznej macierzy.

Napięcie między wiernością a odstępstwem, istniejące w ramach jednego zjawiska, jakim był postminimalizm, amerykański krytyk wyjaśnia przez analogię z postimpresjonizmem. Sztukę ostatniego dwudziestolecia XIX wieku, pomimo nadanej jej *ex post* ujednolicającej nazwy, charakteryzowało wewnętrzne zróżnicowanie. Rozwarstwienie to warunkowały rozmaite tendencje malarskie (dywizjonizm Seurata, protokubizm Cézanne’a, symbolizm Gauguina czy ekspresjonizm van Gogha), które – choć nastąpiły po impresjonizmie i w nim były zakorzenione – stanowiły w istocie próbę przewyciężenia, wyjścia z impresjonistycznego podglebia. Odcięcie się od rodzicielskiego stylu (przy jednoczesnym się doń odwoływaniu) skutkowało uzyskaniem przez postimpresjonizm pewnej samodzielności.

Wedle Roberta Pincusa-Wittena, pojęcie postminimalizmu wykazywało więc cechy wspólne z postimpresjonizmem jako określeniem zbiorczym dla wielości i niejednorodności rozwiązań artystycznych, zbliżonych do siebie podobną genezą. Zaobserwowany między rokiem 1966 a 1976 pluralizm metod, podejmowanych problemów oraz poetyk w nowej sztuce po minimalizmie, skłonił amerykańskiego krytyka do wprowadzenia stosownej systematyki.

Pierwsza faza postminimalizmu, obejmująca lata 1968–1970, to „ekspresjonistyczny powrót kwestii malarskich, będący reakcją na milczącą nieekspresyw-

³⁰ Niedatowana wypowiedź Roberta Pincusa-Wittena, zarejestrowana przez Amy Newman podczas jednego z wywiadów, udzielonych między rokiem 1993 a 1999 *vide* A. Newman, *Challenging Art: Artforum 1962–1974*, Nowy Jork 2000, s. 400.

³¹ R. Pincus-Witten, *Introduction to Postminimalism*, *op. cit.*, s. 10.

ność i brak barwnego powabu minimalizmu³². Przywrócenie malarskości (pojmowanej w kategoriach gesturalnych strategii ekspresjonizmu abstrakcyjnego) nie ograniczało się jednak wyłącznie do obrazów, lecz – co znamienne – ujawniało się także w dziedzinie rzeźby. Po blisko dwóch dekadach wyparcia, dziedzictwo szkoły nowojorskiej ponownie znalazło się w polu uwagi, choć nie w swym pierwotnym kształcie. Oprócz ekspresyjnej malarskości, sztuka postminimalizmu ogniskowała się na problemie wyeksponowania osobowości, dowartościowała koloryzm oraz ekscentryzm zdematerializowanej lub otwartej formy³³. Przykładów na to dostarczają choćby realizacje Evy Hesse, Lyndy Benglis, Barry'ego Le Va i Keitha Sonniera. Niestandardowe tworzywa, jakimi się posługiwali, umożliwiając ustalenie tożsamości autorów dzieł, gdyż upodobanie artystów do danej materii czyni z niej rodzaj „substancji-podpisu” (*signature substance*)³⁴. Zgodnie z tym Richard Serra kojarzony jest ze stosowanym przezeń ołowiem, Sonnier z neonami, Benglis z syntetyczną pianą, a Le Va z filcem.

Początkową fazę postminimalizmu, której Pincus-Witten nadał miano „malarsko-rzeźbiarskiej” (*pictorial/sculptural*)³⁵, opatrzeć można ponadto dwoma dopełniającymi się określeniami. Chodzi tu mianowicie o uznanie postminimalizmu za sztukę idiosynkratyczną i ekscentryczną. Idiosynkrazja – rozumiana jako szczególny nawyk, zindywidualizowana cecha warunkująca pewną osobliwość – objawia się chociażby w wykorzystywaniu przez artystów, obok tradycyjnych materiałów, tworzyw dla rzeźby nieortodoksyjnych. Gaza, guma, lateks, smoła, włókno szklane czy żywica poliestrowa cechują się wyjątkową plastycznością i podatnością na szereg przekształceń. Akcentują właściwą im barwność, nietrwałość oraz niejednoznaczny stan skupienia, zawieszony pomiędzy płynnością a stałością. Za wyborem takich właśnie substancji przemawia dążenie twórców do podkreślania własnej odmienności. Idiosynkrazją postminimalizmu nazwać można również jego fetyszystyczną wręcz skłonność do pewnych form przy jednoczesnym wstręcie do innych. Wyjaśniałoby to współistnienie w postminimalistycznym obiekcie surowej, zdepersonalizowanej geometrii minimal artu oraz antropomorficznej organiczności abstrakcyjnego ekspresjonizmu – dotąd niemożliwych do pogodzenia. Rozstrzygnięcie kwestii, który z tych antytenicznych elementów podlega wykluczeniu, a który jest faworyzowany, wymaga osobnej refleksji, zawsze bazującej na konkretnych przedsięwzięciach artystycznych.

Interesujące studium idiosynkrazji w kontekście sztuk wizualnych stworzył Donald B. Kuspit. Według krytyka, idiosynkratycznym (w najprostszym sensie) określa się to, co indywidualne i integralne. Idiosynkratyczna sztuka uwidacznia czyjeś „zszargane zmysły oraz przeciążoną świadomość”, ponieważ nie potrafi podporządkować się panującym normom i ideałom, choć jednocześnie je absor-

³² *Ibidem*, s. 10-11.

³³ *Ibidem*, s. 11.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

buje³⁶. Z kolei idiosynkratyczny artysta nie jest twórcą marginalnym, lecz kimś, kto „korzysta z mistrzowskiego opanowania własnego stylu w celu udoskonalenia samego siebie oraz, w procesie, odkrywa, iż nie jest tym, za kogo się dotąd uważał. Dlatego też bezwiednie zostaje samotnikiem-indywidualistą”³⁷. Sztuka może przetrwać w niestabilnym, zmieniającym się i konformistycznym świecie tylko wtedy, gdy pozostanie idiosynkratyczna. Z takiej, nieco eskapistycznej postawy płynie rozgoryczenie byciem w głównym nurcie; nurcie obejmującym wszystko (*all-encompassing mainstream*). „Idiosynkrazja to droga do stania się właściwym sobie; to sposób zademonstrowania, iż jest się samorealizującym, autotransformacyjnym”³⁸.

Postminimalizm – manifestując swoją oryginalność (czy raczej dziwność), a także prowadząc wizualną grę inkluzji i ekskluzji (tak na płaszczyźnie medium, jak form) – pozwala widzieć w nim rodzaj ekscentryczności. Psycholog David Weeks umiejscawia ekscentryzm w kontinuum, rozciągającym się między skrajnym konformizmem a „całkowicie dziwnym nonkonformizmem” (*utterly bizarre nonconformity*)³⁹. Wedle badacza, postawa ekscentryczna sytuuje się w pobliżu drugiego z biegunów. Opiera się bowiem powszechnie akceptowanym normom lub pozostaje wobec nich nieufna. W świetle tego, artyści tworzący w latach 1968-1970, przyjmując osobliwość i ekscentryzm za narzędzie w walce z obowiązującymi na polu amerykańskiej sztuki konwencjami, torowali drogę właściwym im tylko, idiosynkratycznym poetykom, będącym gwarantem ich autonomii.

Wyróżnikiem wczesnej fazy postminimalizmu, na jaki (oprócz malarsko-rzeźbiarskich inklinacji) zwrócił uwagę Pincus-Witten, stał się proces tworzenia „tak silnie uwydatniany, iż zdaje się być zasadniczą treścią dzieła sztuki”⁴⁰. Istotny przedmiot artystycznych indagacji na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych stanowiły bowiem procedury i metody postępowania z twórczym; badanie właściwości materiału, umożliwiających zachowanie się wobec niego. Przeniesienie punktu ciężkości z wytwarzania obiektu na wytwarzanie samo w sobie skutkowało zepchnięciem na dalszy plan dzieła, ujmowanego w sensie przedmiotowym. Pincus-Witten jako przykład takiej strategii uprawiania sztuki podaje akt rozlewania stopionego ołowiu przez Richarda Serrę oraz projekt „The Drawings That Make Themselves” Dorothei Rockburne⁴¹. Wprawdzie amerykański krytyk wskazał tylko dwa przypadki, świadom był jednak powszechności charakteryzowanej tu tendencji, do eksponentów której należeli również Robert Morris, Alan Saret czy Barry Le Va. Nurt ten, funkcjonujący w obiegu teoretyczno-krytycznym pod nazwą sztuki procesualnej (*process art*), Pincus-Witten włą-

³⁶ D. B. Kuspit, *Idiosyncratic Identities: Artists at the End of the Avant-Garde*, Cambridge 1996, s. 3.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*, s. 4.

³⁹ D. Weeks, J. James, *Eccentrics: A Study of Sanity and Strangeness*, New York 1995, s. 11.

⁴⁰ R. Pincus-Witten, *Introduction to Postminimalism*, op. cit., s. 11.

⁴¹ *Ibidem*.

cza w obszar postminimalizmu, czyniąc z procesualności jedną z jego deskryptywnych cech. U podstaw sztuki procesu stało pytanie, jak stworzyć rzeźbę bez konieczności tworzenia obiektu. Pociągało to za sobą potrzebę wynalezienia takich formuł interakcji z materią rzeźbiarską, by implikowała ona ciąg podejmowanych przez artystę czynności, manipulacji. Rozpoznanie tychże zabiegów leży z kolei w gestii widza. Innymi słowy, musi dokonać on „intelektualnego odtworzenia” artystycznych działań, koniecznych do realizacji dzieła⁴².

Zasygnalizowany przez sztukę procesualną zwrot ku intelektualnym, koncepcyjnym aspektom tworzenia – źródło których wpływało z minimalistycznego kształtowania *a priori*, bazowania na strukturach poprzedzających ich wykonanie (*pre-executive*)⁴³ – wyznacza cezurę dla drugiej fazy postminimalizmu, zapoczątkowanej około roku 1970. Nazwana przez Pincusa-Wittena „epistemologiczną”, dotyczyła sztuki abstrakcyjnej, której kształt warunkowała podstawa lingwistyczna, matematyczna bądź filozoficzna. Praktyka wizualna, zorientowana na funkcję informacyjną, aplikowała uniwersalne systemy liczbowe i językowe, sięgała po wzory rekurencyjne oraz prymarne sekwencje kolorystyczne. Wyeliminowane zostały zatem wszelkie elementy świadczące o działaniu przypadku, celowej deformacji oraz emocjonalnym wymiarze, a miejsce kolorów poddyktowanych wrażliwością zajęła triada barw podstawowych. W przeciwieństwie do postminimalizmu pierwszej fazy, nowy model zakładał wyrugowanie subiektywności (osobliwego ekscentryzmu, osobistych skłonności) na rzecz obiektywnych i wspólnych wszystkim reguł i form. Wśród twórców, kierujących się takimi właśnie pryncypiami amerykański krytyk wyróżnia Sola LeWitta, Mela Bochnera i Dorotheę Rockburn⁴⁴. Nie ulega wątpliwości, iż tam, gdzie Robert Pincus-Witten widział jeszcze epistemologiczną odsłonę postminimalizmu, inni krytycy (ale i sami artyści) upatrywali już zaczątków zgoła odrębnego kierunku – sztuki koncepcyjnej, pojęciowej.

W „ontologicznej”, ostatniej z trzech faz postminimalizmu, wiodącą rolę odgrywała „tymczasowość oraz teatralny kult manierystycznej osobowości, w którym to artyści stawali się plastycznym, surowym tworzywem ich sztuki”⁴⁵. Uobecnienie ciała, czasowego wymiaru i związanego z nimi performatywnego charakteru aktu kreacji było następstwem wzmożonego od 1968 roku zainteresowania postawami na nowo odkrytego nowojorskiego dadaizmu spod znaku Duchampa, Picabii i Man Raya. Wpływ dokonań z około 1915 roku przejawiał się w artystycznych działaniach Lyndy Benglis, Chrisa Burdena, Dennisa Oppenheima czy Vito Acconciego. Taki kształt postminimalizmu nie ograniczał się li tylko do wymienionych tu twórców, lecz obejmował zasięgiem zbiór pokrewnych sobie zjawisk, jak body art, działania performerów z kręgu Fluxusu czy dokonania eksperymentalnego teatru tańca.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 12.

Zaproponowana przez Pincusa-Wittena w 1977 roku definicja postminimalizmu (rozumianego jako formuła języka krytyki i zarazem opisywanej nim sztuki), a także jego trójfazowa systematyka stanowią niewątpliwie interesującą próbę scharakteryzowania najróżniejszych wystąpień artystycznych, do jakich doszło w „gorącym” okresie końca lat sześćdziesiątych i kolejnej dekadzie. Spośród wyodrębnionych trzech odsłon postminimalizmu, w toczących się współcześnie dyskusjach nad tym, czym rzeczywiście jest sztuka postminimalistyczna, bodaj najsilniej wybrzmiewa ta pierwsza – „malarstwo-rzeźbiarskie”, procesualna, usankcjonowana twórczością Evy Hesse, Gary’ego Kuehna, Barry’ego Le Va, Keitha Sonniera czy Richarda Serry. Taki stan rzeczy tłumaczyć można czasem ich działań (bezpośrednio po minimal arcie), podejmowaniem i kwestionowaniem zarazem problemów minimalizmu (ale i abstrakcyjnego ekspresjonizmu), jak i odpornością na nadawane później etykiety: konceptualizm, body art, performance (ma to miejsce w przypadku fazy drugiej i trzeciej).

Pincus-Witten pewien był stosowności ukutego przezeń pojęcia „postminimalizm”, a poczucie tej adekwatności wynikało prawdopodobnie z gwarancji, jaką daje czas obserwacji i zdystansowana analiza nowych zjawisk, ujawniających się gorączkowo. W 1987 roku krytyk stwierdzał: „Przedziwne, jak termin wzięty z głowy okazał się chwytliwy. To właśnie stało się z pojęciem «postminimalizm», stworzonym po to, aby wskazać na zwrot we wrażliwości od zamarzniętego i hierarchicznego akademizmu amerykańskiego malarstwa abstrakcyjnego lat sześćdziesiątych oraz by scharakteryzować radykalną naturę nowych dokonań”⁴⁶. Odpowiedzi na pytanie, czy faktycznie termin ten cieszył się popularnością (a więc jest to pytanie o jego recepcję), dostarczają pisma innych krytyków oraz teksty towarzyszące wystawom.

Refleksję rozpocząć należy od recenzji Donalda B. Kuspita z 1979 roku, w której poddaje wnikliwej analizie książkę Pincusa-Wittena *Postminimalism*. Dodać trzeba od razu, iż jest to pierwsza tak obszerna i skrupulatna ocena tej pracy. Opublikowane eseje Kuspita nazywa pionierskimi, zaś ich autorowi przypisuje zasługę ugruntowania nowego okresu w dziejach amerykańskiej historii sztuki. Szczególną wartość widzi w natychmiastowej reakcji Pincusa-Wittena na prekursorskie manifestacje artystyczne, a objęcie ich wspólnym mianem postminimalizmu uznaje za słuszne, bystre i niezaprzeczalne. „Błyskotliwość jego krytyki polega na tym, że potrafi on rozpoznać i scharakteryzować nowe tendencje równie szybko, jak się pojawiają”⁴⁷. Niemniej jednak, Kuspit wskazuje na ryzyko płynące z zajmowania się sztuką najnowszą, a mianowicie – swoistą niepewność, czy stare metody postępowania okażą się dla niej nadal użyteczne. Parafrazuje jednocześnie słowa Clementa Greenberga, wedle którego najlepszy moment zbliżenia się do nowej sztuki to taki, w którym „zdjęty został z niej już błysk zasko-

⁴⁶ R. Pincus-Witten, *Introduction: Postminimalism into Maximalism*, (w:) idem, *Postminimalism into Maximalism...*, op. cit., s. 1.

⁴⁷ D.B. Kuspit, *Postminimalism by Robert Pincus-Witten*, „Art Journal”, Vol. 38, No. 4 (Summer, 1979), s. 298.

czenia, ale nie osunęła się jeszcze w historię – gdy nie jest ani fenomenem, ani reliktem⁴⁸. Autor zbioru *Postminimalism* pozostaje niewzruszony wobec zaskakującego charakteru nowych wystąpień artystycznych, a to za sprawą wypracowanych wcześniej narzędzi metodologicznych, służących mu do ich opisanie. Pincus-Witten uwikłany jest bowiem we własną modernistyczną przeszłość. „Wbrew sobie, rozpatruje sztukę przy użyciu terminów modernistycznych zamiast «postmodernistycznych» – terminów, które znamionują materialną prezentację sztuki miast intencję leżącą u podstaw tej prezentacji”⁴⁹. Choć dążył do odślonienia i dowartościowania biografii, nowej subiektywności, powstrzymywał go przed tym obiektywizujący aparat pojęciowy modernizmu. Potwierdza to choćby (doceniona wprawdzie przez Kuspita) koncepcja „substancji-podpisu”, która dla Pincusa-Wittena świadczyła o personalnym związku artysty z tworzonym dziełem. Krytyk nie wytłumaczył jednak dokładnie, na czym polegać miałyby relacja między daną materią a tym, co osobiste, zasadzające się na autobiografii, mówiące o poczucie siebie w świecie. Przeciwnie, „bada niuanse w użyciu tworzywa w najlepszy modernistyczny sposób”⁵⁰.

Próba zerwania z modernistycznym dziedzictwem i unieważnienia „mandaryńskiego tonu” krytyki lat sześćdziesiątych zakończyła się dla Pincusa-Wittena niepowodzeniem. Kuspit wyjaśnia to, odwołując się do tuzów modernizmu: Clementa Greenberga i Michaela Frieda. Rozbicie praktyki postminimalistycznej na fazę epistemologiczną i ontologiczną powieliła (choć w innym stroju językowym) podział Frieda na sztukę i teatr. W demonstracji biografizmu, postulowanej w postminimalizmie, pobrzmiwa z kolei echo „Greenbergowskiej koncepcji mocy sztuki do transformacji emocjonalnego napięcia w abstrakcyjny zamysł”⁵¹.

Kuspit zwraca uwagę na analogię między postminimalizmem a postimpresjonizmem, w której dostrzega negatywne implikacje dla tego pierwszego, gdyż podaje ona w wątpliwość istotność postminimalizmu oraz jego zdolność do funkcjonowania samodzielnie. W myśl tego, waga sztuki przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX stulecia zależałaby od doniosłości sztuki końca wieku XIX. Co istotniejsze, wskazana przez Pincusa-Wittena paralela dokonuje swego rodzaju konwersji teraźniejszości w przeszłość. Zamiast akcentować znaczenie postminimalizmu dla współczesności i przyszłości, przyczynia się do jego uhistorycznienia. „Wartość postminimalistycznej sztuki stanowi wciąż przedmiot poważnych dyskusji. Zgodne stanowisko w jej sprawie nie jest jednak tak oczywiste, jak w przypadku bezpiecznie «historycznego» postimpresjonizmu”⁵².

Pomimo zasadniczych problemów natury metodologicznej, praca *Postminimalism* – zdaniem Kuspita – jawi się jako cenne, szczegółowe, bogate w faktografię i „empirycznie ostre” opracowanie sztuki najnowszej. Podobnie jak dla Jasper-

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 300.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ibidem*, s. 299.

sa celem uprawiania filozofii jest rzucanie światła na to, co od początku spowijał cień, tak cel uprawiania krytyki przez Pincusa-Wittena stanowi oświecenie wchodzących na arenę artystyczną nowych twórców i ich eksperymentów⁵³.

Punktowana przez Donalda B. Kuspita aporia krytyki Pincusa-Wittena (dążącego do przewyższenia modernizmu, lecz nieświadomie zaprzęgającego metody wyrosłe na gruncie modernistycznym) okazała się tym samym przedmiotem surowej oceny ze strony innych krytyków. Mowa tu mianowicie o środowisku związanym z funkcjonującym od 1976 roku magazynem „October”, propagującym w rozważaniach nad sztuką w głównej mierze francuską myśl teoretyczną, między innymi Rolanda Barthes’a, Jacques’a Derridy, Michela Foucaulta czy Jacques’a Lacana. Implementacja strukturalizmu, poststrukturalizmu oraz psychoanalizy na polu krytyki artystycznej stanowiła odpowiedź na zachodzące w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych radykalne zmiany w sztuce (amerykańskiej, ale i europejskiej). Za obiekt badań przyjmowano zatem także te zjawiska, których obserwacji podjął się Robert Pincus-Witten. Amerykański krytyk, opowiadający się – jak zostało już powiedziane – za przejrzystym, publicystycznym językiem krytyki, nie mógł przystać na proponowany przez strukturalistów model pisania o sztuce, w którym staje się ona rodzajem pełnego wieloznaczności tekstu. Różnica podejścia do badanej materii między kręgiem „October” a orędownikiem postminimalizmu jest jednak większa, bardziej znacząca i nie ogranicza się do kwestii języka. Potwierdzenie tego odnaleźć można we wpływowym tekście założycielki i bodaj najbardziej prominentnej postaci nowojorskiego czasopisma, Rosalind E. Krauss – *Sculpture in the Expanded Field* z 1979 roku. Badaczka koncentruje się na ówczesnej różnorodnej i wielopostaciowej, posiłkującej się przestrzenią praktyce wizualnej oraz wynikającym z niej problemie nazewnictwa. Rzecz dotyczy bowiem kategorii rzeźby, która w obliczu nowych wystąpień (między innymi: Irwina, LeWitta, Morrisa, Serry) uległa plastycznemu poszerzeniu. Winą za patologiczny zabieg rozciągania pojęcia, manipulowania nim, Krauss obarcza powojenną krytykę amerykańską, przywiązaną do kontynuowania tradycji stylowej, nakreślania ciągłości form i „konstruowania ojcostwa” (*construct a paternity*)⁵⁴. Budowany na zasadzie wynajdywania formalnych precedensów historyzm umniejsza rangę i zaciera konstytutywne *differentia specifica* nowych przedsięwzięć. To, co wyróżnia je na tle wcześniejszych praktyk, nie może być rozpatrywane tylko przez pryzmat dialektyki form i cech deskryptywnych, gdyż nie ogranicza się wyłącznie do nich. Wymyka się uhistoryczniającemu językowi formalizmu i – co ważniejsze – wytycza inne miejsca kształtowania się znaczeń. Niepodobna wobec tego mówić już o modernizmie i jego przedłużeniu. Bardziej odpowiednim terminem wydaje się być dla Krauss postmodernizm⁵⁵.

Badaczka w swoim tekście jednoznacznie rozprawia się z dotychczasowymi próbami opisu i uprawomocnienia nowej sztuki, albowiem nie dostrzegały wyż-

⁵³ *Ibidem*, s. 300.

⁵⁴ R.E. Krauss, *Sculpture in the Expanded Field*, „October”, Vol. 8 (Spring 1979), s. 30 i 32.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 41.

szej, paradygmatycznej zmiany, manifestowanej przez innowacyjne działania artystyczne. W konsekwencji, Krauss kwestionuje, choć nie *ad personam*, logikę myślenia Roberta Pincusa-Wittena, w miejsce terminu „postminimalizm” osadzając bardziej pojemny „postmodernizm”.

Metody teoretyczne i interpretacyjne postmodernistów (obok Krauss wspomnieć należy Yve-Alaina Bois, Benjaminą H.D. Buchloha, Douglasa Crimpa czy Hala Fostera), mimo sprzeciwów zatwardziały modernistów, dość szybko zdobyły uznanie w środowisku krytyki artystycznej, przyczyniając się tym samym do wykluczenia z dyskursu tudzież zepchnięcia na margines innych propozycji, w tym postminimalizmu.

O losach terminu ukutego przez Pincusa-Wittena lepiej bodaj niż teksty polemiczne informują wystawy, skupiające twórczość artystów, wokół których zorientowana była uwaga amerykańskiego krytyka. Zanim jednak przyjdzie rozpatrzeć ekspozycje bezpośrednio odwołujące się do pojęcia postminimalizmu, warto przypomnieć te, które w mniejszym bądź większym stopniu uwarunkowały jego kształt. Chodzi tu w gruncie rzeczy o prezentacje popołnione w Nowym Jorku między rokiem 1966 a 1969.

Otwarty we wrześniu 1966 roku w Fischbach Gallery pokaz „Eccentric Abstraction”, którego kuratorką była Lucy R. Lippard, stanowił kamień milowy w praktyce wielu twórców, a także w refleksji nad sztuką Pincusa-Wittena. Wśród artystów, których dzieła formowały „abstrakcję ekscentryczną”, znaleźli się między innymi: Alice Adams, Louise Bourgeois, Eva Hesse, Gary Kuehn, Bruce Nauman, Don Potts, Keith Sonnier, Frank Lincoln Viner⁵⁶. Kilkoro z nich partycypowało w zorganizowanej kilka miesięcy wcześniej w Graham Gallery wystawie „Abstract Inflationism and Stuffed Expressionism”, szyderczej odpowiedzi na dokonania ekspresjonizmu abstrakcyjnego. Z jednej strony, w zgrupowanych przez Lippard pracach podjęto rygorystyczną poetykę sztuki minimalnej (industrialne tworzywa, surowa geometria, serializm); z drugiej zaś, przeciwstawiono jej miękką organiczność, mającą konotować wrażenia taktylne i haptyczne. Poziom ewokowania doznań zmysłowych osiągnięty został za sprawą użytych materiałów takich, jak skóra, guma, żywica poliestrowa, polietylen czy włókno szklane. Kolorystyka, oddziałująca z tą samą intensywnością, co substancje, łączyła barwy nijakie, neutralne i nieatrakcyjne z drażniącymi i jaskrawymi, niezrządkiem o emotywnym charakterze⁵⁷. Na zasadzie gry kontrastów funkcjonowały również formy, oscylujące między zharmonizowaniem a chaotycznością; pożądaniem a repulsją. „Twórcy tego, co nazywam z semantycznej wygody abstrakcją ekscentryczną – pisze Lippard – odmawiają zrzeknięcia się wyobraźni i rozszerzenia doświadczenia sensualnego, odrzucając jednocześnie poświęcenie solidnej podstawy formalnej, pożądanej w sztuce bezprzedmiotowej”⁵⁸.

⁵⁶ L.R. Lippard, *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972...*, Berkeley, Los Angeles, London 1997, s. 17.

⁵⁷ S. Irving, *American Art of the 1960s*, New York 1988, s. 304.

⁵⁸ L.R. Lippard, *Eccentric Abstraction*, (w:) R. Armstrong, R. Marshall, *The New Sculpture 1965–75: Between Geometry and Gesture*, New York 1990, s. 54.

Według kuratorki, zmiana optyki w twórczości wyróżnionych przez nią artystów polegała na znaczącym wzbogaceniu założeń minimal artu o „w pełni zmysłowy, życiodajny pierwiastek” (*a wholly sensuous, life-giving element*)⁵⁹. Abstrakcja ekscentryczna wydobywa i eksploruje sensualne uposażenie widza, jego cielesną wrażliwość; daje możliwość identyfikacji z określoną formą na płaszczyźnie fizjologii. Sztuka ta sprawia, że przestrzeń ciała staje się przestrzenią zachodzenia w czasie – postrzeżeniowej interakcji z jakościami dzieła. „To niezapośredniczone rozumem (*mindless*), niemal trzewne utożsamienie się z formą, do którego psychologiczne pojęcie «body ego» wydaje się doskonale pasować, jest charakterystyczne dla abstrakcji ekscentrycznej” – twierdzi Lippard⁶⁰.

Jako dystynktywną cechę podaje również nierzadko podszyty erotyką humor, absurdalność, ironię, które charakteryzowana tu sztuka dzieliła z nadrealizmem. „Niedorzeczność (*incongruity*) leżąca u podstaw surrealizmu jest fundamentalnym czynnikiem w abstrakcji ekscentrycznej (...) Surrealizm bazował na «pojednaniu odległych rzeczywistości», tymczasem abstrakcja ekscentryczna stanowi ugodę pomiędzy różnorodnymi formami i efektami formalnymi, a także unieważnienie formalno-treściowej dychotomii”⁶¹. Kontrasty, jakimi operowali nadrealiści, przez amerykańskich artystów traktowane były jako elementy komplementarne, a nie stojące w opozycji.

Wystawa „Eccentric Abstraction” oraz wtórujący jej tekst Lippard pod tym samym tytułem odcisnęły wyraźne piętno na sposobie myślenia Pincusa-Wittena, który przecież tak chętnie posługuje się przymiotnikiem „ekscentryczny” wobec sztuki końca lat sześćdziesiątych. W artykule poświęconym Keithowi Sonnierowi krytyk stwierdza: „Wczesny esej Lucy Lippard dotyczył wielu istotnych cech młodych artystów, którzy interesowali się już nowym zakresem wrażliwości – związanym z ideą procedowania («sztuka procesualna») oraz ideacją («sztuka konceptualna»)”⁶². Zaznacza, że tego typu zagadnienia, z perspektywy żywego jeszcze minimalizmu, wydawały się kuriozalne czy wręcz śmieszne. Szczególny wkład Lippard w rozważania nad nową sztuką, zdaniem Pincusa-Wittena, polega na zauważeniu przez nią „nierzeźbiarskości” (*nonsculptural*) eksponowanych prac. Owa „nierzeźbiarskość” wynika z kolei z malarskiej przeszłości twórców biorących udział w wystawie, których dzieła poszukują punktów odniesienia nie w poprzedzającej je rzeźbie, lecz właśnie w malarstwie.

Nie sposób zignorować korespondencji między pojęciowymi kategoriami Lippard i Pincusa-Wittena. Traktują wszakże o tych samych przedsięwzięciach artystycznych, jednak wyprowadzają z nich często odmiennie ukierunkowane wnioski. „Abstrakcja ekscentryczna” i „postminimalizm”, wprawdzie pozornie bliźniacze, uniemożliwiają posługiwanie się nimi na zasadzie ekwiwalencji. Stosowaniu obu pojęć towarzyszyć musi świadomość ich komplementarności (nie zaś utożsamości).

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 55.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² R. Pincus-Witten, *Keith Sonnier: Materials and Pictorialism*, op. cit., s. 36.

Postacią o niebagatelnym znaczeniu zarówno dla Lippard, jak i Pincusa Witena był Robert Morris. Wpływowy artysta, którego rola w formowaniu minimal artu pozostaje nie do przecenienia, przyczynił się do uutorowania drogi wyjścia z minimalistycznego impasu. Z jego tekstów wypływa obraz nie tylko twórcy-praktyka, lecz przede wszystkim twórcy-myśliciela, świadomego schyłku nowoczesnych awangard. Czując intuicyjnie, że wraz z końcem lat sześćdziesiątych sztuka znajduje się w ślepej uliczce, Morris podjął próbę zdiagnozowania i rozwiązania patowej sytuacji tego czasu. W popelnionym w 1968 roku artykule „Anti Form” (tytuł nadany przez redakcję „Artforum”) wykazał, iż najnowsza rzeźba stanowi zarówno poszerzenie, jak i negację podstawowych struktur minimalizmu. Zauważył, że narzucenie przez sztukę minimalną surowej geometryzacji i serializmu, wymusiło rozgraniczenie materii i idei. Zaproponował więc rzeźbę czysto materialną, a z procesu tworzenia uczynił jej główny cel. Powstałe wówczas prace odzęgnywały się od ujednoczonych jednostek, symetrycznych podziałów i układu kraty minimal artu. Industrialne tworzywa ustąpiły miejsca elastycznym materiałom (filc, guma, przędza, plastik, ziemia), uniezależniającym się – za sprawą substancjalnych właściwości – od form, które można zaprojektować z wyprzedzeniem. Przypadek, kontrolowany brak kontroli i nieprzewidywalność materii co do kształtu, jaki przyjmie, zyskały na znaczeniu, którego odmawiał im minimalizm. Miękkie, niestabilne tworzywa pociągały za sobą konieczność znalezienia nowych metod działania. Zasugerowane przez Morrisa procedury (układanie w sterty, wieszanie, rzucanie na stos) przedkładają materię nad formę. Dzieła-antyformy nie muszą osiągać stadium ukończenia, co prowadzi do przesunięcia punktu ciężkości ze statycznego obiektu na proces.

Proces „wytwarzania jako takiego” (jak nazywał go Morris), pojmowany jako część końcowej formy dzieła, uchował się jedynie w praktyce Jacksona Pollocka i Morrisa Louisa, a przez to wymusił niejako przemyślenie roli tworzywa oraz narzędzi. Minimalizm natomiast skupiał się na „konceptualizacji”, nie bacząc na proces. Morris pisze:

W sztuce typu przedmiotowego proces nie jest widoczny. Materiały często są widoczne, a wtedy jawny staje się zwykle ich zasadny wymiar. Sztynne tworzywa przemysłowe łączą się ze sobą z ogromną łatwością za pomocą kątów prostych. Ale tym, co decyduje o wyborze materiałów jest uprzednia ocena sposobu konstrukcji. Dobrze zbudowana forma przedmiotowa poprzedzała jakikolwiek namysł nad środkami. (...) Ostatnio zaczęto używać materiałów innych, niż sztywne tworzywa przemysłowe. Jednym z pierwszych, który posłużył się takimi materiałami był Claes Oldenburg, a obecnie trwa bezpośrednie badanie ich własności. Pociąga ono za sobą ponowne rozważenie sposobu wykorzystania narzędzi w odniesieniu do materiału. W niektórych wypadkach badania te przenoszą się z wytworzenia rzeczy na wytworzenie samego materiału. Czasami manipulacja dokonuje się bezpośrednio na samym materiale, bez wykorzystania jakiegokolwiek narzędzia. W tych wypadkach rozważania dotyczące siły grawitacji stały się równie ważne, co te dotyczące przestrzeni⁶³.

⁶³ R. Morris, *Antyforma*, (w:) idem, *Uwagi o rzeźbie. Teksty*, tłum. P. Polit, Łódź 2010, s. 36.

W krótkim artykule, opublikowanym na łamach „Artforum”, Robert Morris dał podwaliny pod to, co określa się mianem sztuki procesualnej, a którą to sztukę Pincus-Witten – jak zostało już powiedziane – włączył w obręb postminimalizmu (dokładnie – jego pierwszej, malarsko-rzeźbiarskiej fazy). Sam krytyk mówił o tekście *Anti Form*, iż jest on niebywale ważny i umacnia pozycję Morrisa jako „najszybszego rewolweru na wschodzie” (*Fastest Gun in the East*) tak, „jakby każda najnowsza idea manifestowała się w jego pracy”⁶⁴.

Rozważania nad znaczeniem procesu tworzenia (zapoczątkowane w *Anti Form*) kontynuował Morris w roku 1970, czego owocem stał się tekst *Some Notes on Phenomenology of Making: The Search for the Motivated*, również wydrukowany na kartach „Artforum”. Artysta zauważa w nim:

Mniej więcej na początku lat 60. problem dotyczył znalezienia alternatyw dla sposobu aranżowania proponowanego przez ekspresjonizm abstrakcyjny. Sztuka minimalistyczna prezentowała mocne rozwiązanie: konstruować zamiast aranżować. Podobnie jak rozwiązanie to może być ujęte w ramy opozycji (aranżować/budować), bieżąca przemiana może być ujęta dialektycznie: nie budować..., ale co? Rzucić, wieszać, opierać – krótko mówiąc, działać. (...) w niektórych najnowszych pracach stało się jasne, że materiały nie są tak bardzo kojarzone ze statycznymi i apriorycznymi formami, i że materiał jest badany pod względem własności umożliwiających artyście zachowanie się wobec niego⁶⁵.

Teoretyczna baza Morrisa znalazła zastosowanie w jego własnej praktyce (tzw. „rozrzucone prace” – *scatter pieces*), ale i w realizacjach innych artystów (choćby Serry i Le Va). Świadectwem tego stały się wystawy organizowane w 1968 roku⁶⁶. Jedna z nich – „Anti-Form” – odbyła się w John Gibson Gallery. Zaprezentowano na niej dzieła Evy Hesse, Panamarenki, Roberta Rymana, Richarda Serry, Keitha Sonniera i Richarda Tuttle’a. W ekspozycji o tak znamienym tytule, o ironio, nie uwzględniono samego Roberta Morrisa. Brak szczegółowej dokumentacji uniemożliwia zrekonstruowanie i analizę założeń wystawy, jednakże dobór artystów w dużej mierze pokrywa się z kręgiem twórców, których Pincus-Witten nazywał postminimalistami.

Pojęcie „antyformy”, sformułowane przez Morrisa i wdrożone w obszar krytyczno-wystawienniczy, obejmowało zjawiska artystyczne wyrosłe z minimal artu, a jednocześnie przeciwstawiające się mu. To także zjawiska, które dowartościowują dorobek malarstwa spod znaku abstrakcyjnego ekspresjonizmu, skupiają się na roli materii, procesu i powiązanej z nimi cielesności i spektrum zachowania.

⁶⁴ A. Newman, op. cit., s. 236.

⁶⁵ R. Morris, *Kilka uwag o fenomenologii wytwarzania: poszukiwanie tego, co umotywowane*, tłum. P. Polit, (w:) idem, op. cit., s. 55-56.

⁶⁶ Przykładem ekspozycji odwołującej się do „Antyformy” Morrisa jest kuratorowany przez niego pokaz „9 at Leo Castelli” w nowojorskim Castelli Warehouse w grudniu 1968 roku. Artysta zaprosił do współdziałania Giovanniego Anselmo, Josepha Beuysa, Williama Bollingera, Rafaela Ferrera, Evę Hesse, Stephana Kaltenbacha, Bruce’a Naumana, Alana Sareta, Richarda Serre, Keitha Sonniera i Gilberta Zorio *vide* G. Müller, *Robert Morris Presents Anti-Form: The Castelli Warehouse Show*, (w:) R. Armstrong, R. Marshall, op. cit., s. 109.

wań. Zawarty w terminie przedrostek „anty” mierzył nie tylko w sztywność form minimalizmu, lecz także (i może przede wszystkim) w formalizm z całym jego aparatem narzędzi wartościowania. Pod różnymi względami „antyforma” Morrisa wykazuje więc wiele cech wspólnych z pojęciem postminimalizmu.

Poczesne miejsce w historii terminu Roberta Pincusa-Wittena zajmuje wystawa „Anti-Illusion: Procedures/Materials”, otwarta w 1969 roku w Whitney Museum of American Art. Udział w niej wzięło 22. twórców, pośród których byli artyści wizualni (m.in. Carl Andre, Lynda Benglis, Eva Hesse, Barry Le Va, Robert Morris, Richard Serra, Keith Sonnier) oraz kompozytorzy (Philip Glass, Steve Reich). Interdyscyplinarny charakter pokazu dowodził pokrewności problemów, rozwiązywanych tak na płaszczyźnie sztuk plastycznych, jak muzyki. „Radykalna natura wielu dzieł na tej wystawie wynika nie tyle z użycia nowych materiałów, co z aktów stwarzania i umiejscawiania, biorących górę nad przedmiotowym wymiarem prac” – pisze w katalogu James Monte⁶⁷. Wykorzystywanie filcu, kredy, lodu, lateksu (tworzyw obcych sztuce awangardowej) było punktem wyjścia dla plastycznych zachowań – dla procesu. „Na wystawie nie ma iluzjonizmu, tak ważnego dla tradycyjnej sztuki. Prezentujemy podejście niesymboliczne i nieuporządkowane, którego zrozumienie nie zależy od konceptualnej ramy – oznajmia Marcia Tucker – Dzieło jest realistyczne w pełnym tego słowa znaczeniu, gdyż nie opiera się na deskryptywnych, poetyckich i psychologicznych odniesieniach”⁶⁸. Rdzeń wystawy, której kształt nadały prace tworzone przede wszystkim *in situ*, stanowiło uprawomocnienie procesu kreacji jako prymarnej wartości nowej sztuki. „Anti-Illusion” uznało i uwydatniło więc takie z gruntu nieawangardowe elementy jak procesualność, substancjalna materialność czy działanie w rzeczywistym czasie i przestrzeni (*site-specificity*).

Przyznanie tej ekspozycji wysokiej rangi (w kontekście recepcji pojęcia Pincusa-Wittena) wiąże się z pewnym paradoksem. Otóż, ukuty przez krytyka termin nie został użyty ani w eseju Monte, ani Tucker (bowiem jeszcze wtedy nie istniał), niemniej jednak sam jego autor stwierdził w 1971 roku (na marginesie wspomnianego już artykułu o Evie Hesse), iż wystawa w Whitney Museum „na dała postminimalizmowi muzeologiczny i historyczny prestiż po jego bytności w studyjnych galeriach sztuki”⁶⁹. Innymi słowy, Pincus-Witten widział w „Anti-Illusion” najjaskrawszą demonstrację zjawiska postminimalizmu, dającą sposobność legitymizacji pojęcia, które dotychczas słyszane było głównie w „gawędzeniu w studio”⁷⁰.

Witalność „postminimalizmu” (którego kształtowanie przebiegało w obliczu innych propozycji terminologicznych: „abstrakcja ekscentryczna”, „antyforma”)

⁶⁷ J. Monte, *Anti-Illusion: Procedures/Materials*, (w:) *Anti-Illusion: Procedures/Materials*, red. J. Monte, M. Tucker, kat. wys., New York 1969, s. 4.

⁶⁸ M. Tucker, *Anti-Illusion: Procedures/Materials*, (w:) *Anti-Illusion: Procedures/Materials*, op. cit., s. 33.

⁶⁹ R. Pincus-Witten, *Eva Hesse: Post-Minimalism into Sublime*, op. cit., s. 43 (przypis 10).

⁷⁰ R. Pincus-Witten, *Introduction: Postminimalism into Maximalism*, op. cit., s. 3.

zgasła – co zostało już powiedziane – wraz z upowszechnieniem się postmodernistycznej krytyki artystycznej. Pojęcie Pincusa-Wittena przestało funkcjonować w obiegu teoretycznym i wystawienniczym. Większym powodzeniem cieszyły się natomiast określenia zasugerowane przez Lucy R. Lippard oraz Roberta Morrisa, czemu wyraz dały chociażby takie ekspozycje, jak: „Art in Process IV” (Finch College Museum of Art, 1969), „New Materials: Procedures in Sculpture” (Austin Arts Center, Trinity College, 1970) czy „American Eccentric Abstraction 1965–72” (Blum-Helman Gallery, 1985).

Momentem zwrotnym w funkcjonowaniu terminu „postminimalizm”, a ściślej rzecz ujmując – powtórnego umiejscowienia go w ramach dyskursu, okazał się rok 1990. Wtedy to zorganizowano dwie wystawy, przywracające pamięć o wystąpieniach artystycznych z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych.

W katalogu do ekspozycji „The New Sculpture 1965–1975: Between Geometry and Gesture”, otwartej w styczniu w Whitney Museum, przedrukowano teksty teoretyczne, recenzje i wypowiedzi artystów z tytułowego okresu. Wśród dokumentów znalazły się: „Eccentric Abstraction” Lippard, „Anti Form” Morrisa, a także sześć wczesnych artykułów Roberta Pincusa-Wittena, traktujących o sztuce Benglis, Le Va, Serry, Sonniera i Tuttle’a. Na wystawie, biorącej za wzór pokaz „Anti-Illusion”, ukazano prace tych samych – co ponad dwie dekady wcześniej – artystów (miejsce Glassa i Reicha zajęli nieobecni wcześniej Alan Saret i Robert Smithson). Główna różnica między toczącymi dialog prezentacjami zasadzała się przede wszystkim na podbudowie teoretycznej. O ile w 1969 roku odpowiadali za nią głównie sami artyści (z subtelnym wkładem Monte i Tucker), posiłkując się realizacjami *site specific* lub przedstawiając pisemne oświadczenia (jak „Music as a Gradual Process” Reicha), o tyle w 1990 roku tworzyły ją w pierwszej kolejności artykuły krytyków, szczególnie aktywnych w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Nieznany organizatorom „Anti-Illusion” Pincus-Witten został wyróżniony przez kuratorów „The New Sculpture 1965–1975” – Richarda Armstronga i Richarda Marshalla, którzy w katalogu poświęcili jego tekstom najwięcej miejsca⁷¹.

Druga wystawa – która sprawiła, iż ponownie zaczęto mówić o Pincusie-Wittenie i jego koncepcji postminimalizmu – powstała dzięki wspólnie podjętym staraniom akademików i studentów Dartmouth College. Prezentowana między październikiem a grudniem w Hood Museum of Art, nosiła wymowną nazwę: „Minimalism and Post-Minimalism: Drawing Distinction”. Zmyślny tytuł ekspozycji wydaje się istotny z dwóch powodów. Pierwszy to oczywiście obecność terminu „postminimalizm”. Drugim jest dwuznaczność podtytułu, który odnosi się

⁷¹ Publikacja zawierała następujące teksty Pincusa-Wittena: *Richard Serra: Slow Information* (1969), *Keith Sonnier: Materials and Pictorialism* (1969), *The Art of Richard Tuttle* (1970), *New York: Keith Sonnier, Castelli* (1970), *Lynda Benglis: The Frozen Gesture* (1974), *Barry Le Va: The Invisibility of Content* (1975), a także esej następujący po introdukcjach kuratorów – „Postminimalism: An Argentine Glance” *vide: The New Sculpture 1965–1975: Between Geometry and Gesture*, red. R. Armstrong, R. Marshall, R. Pincus-Witten, kat. wys., New York 1990.

do wystawionych prac graficznych (rysunków), a jednocześnie sygnalizuje kluczowy problem – nakreślenie różnicy między minimalizmem a postminimalizmem. W katalogu James Cuno streszcza przedmowę książki *Postminimalism* Pincusa-Wittena, zwracając uwagę na zaproponowaną trójfazową systematykę zjawiska. Tłumaczy, że amerykański krytyk powołał do życia nowe pojęcie, „aby dokonać rozróżnienia między sztuką połowy lat sześćdziesiątych, którą uważał za mniej lub bardziej monolityczną a różnaitą, osobistą i ekscentryczną twórczością późnych lat sześćdziesiątych i wczesnych siedemdziesiątych”⁷². Ponadto, Cuno akcentuje fakt, iż wprowadzony przez Pincusa-Wittena termin zasilił już dość szczerlnie wypełnioną i przeciążoną pulę określeń (w różnym stopniu precyzyjnych), jak sztuka procesualna, konceptualna, pojęciowa, body art, earth art, Arte Povera oraz abstrakcja ekscentryczna. Tym samym, „postminimalizm” stał się dobitnym przykładem predylekcji dwudziestowiecznych krytyków i historyków sztuki do konstruowania etykiet, „-izmów”, niemal tak, jak postulował swego czasu Alfred H. Barr, wedle którego historia żąda wynajdowania nazw.

Z rozważań nad problematyką terminologii wyprowadzony został kształt wystawy w Hood Museum of Art, którą podzielono na dwie części. Pierwszą grupę stanowiły rysunki między innymi Carla Andre, Evy Hesse, Sola LeWitta, Agnes Martin, Dorothei Rockburne i Roberta Smithsona – artystów kojarzonych z minimalizmem lub postminimalizmem. Na drugą składały się natomiast prace przedstawiciele następnego pokolenia, „zdradzające wpływ poprzedników oraz obrazujące śmiałe przemyślenie dokonań antenatów”⁷³. Spuścizna twórców aktywnych w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, do której odwołują się późniejsi artyści jawi się – według Cuno – jako obszar „przyciągający coraz większą uwagę pośród krytyków, naukowców i muzealników dokładnie w tym momencie, kiedy przygotowywaliśmy ekspozycję”⁷⁴. Bazą dla niej stała się więc łączność generacyjna – podejmowanie dialogu młodszych ze starszymi, która w efekcie daje świadectwo swoistej ciągłości tradycji. W dziełach kształtujących drugą grupę wysuwały się na pierwszy plan inspiracje podstawowymi zagadnieniami minimalizmu, dlatego też organizatorzy wystawy określili te prace mianem „post-minimalistycznych” (zapis zaproponowany przez Cuno). Na postawiony w tytule problem, dotyczący nakreślenia „linii demarkacyjnej” między sztuką minimalną a postminimalistyczną, nie odnajdują jednak rozwiązania. „Ta granica, naszym zdaniem, jest linią zbyt cienką do narysowania”⁷⁵.

Powtórne zainteresowanie sztuką minimalistyczną i postminimalistyczną, zasygnalizowane w przywołanych tu wystawach, a także próba nadania tym zjawiskom pewnej ponadpokoleniowej trwałości, uwidoczniło się nie tylko w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia (warto wspomnieć jeszcze o zorganizowa-

⁷² J. Cuno, *Minimalism and Post-Minimalism: Drawing Distinction*, (w:) *Minimalism and Post-Minimalism: Drawing Distinction*, praca zbiorowa, kat. wys., Hanover 1990, s. 10.

⁷³ *Ibidem*, s. 9.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ *Ibidem*, s. 14.

nej w 1994 roku „*Evolution in Expression. Minimalism and Post-Minimalism from the Permanent Collection of the Whitney Museum of American Art*”⁷⁶), lecz także w czasach nam współczesnych.

Począwszy od pierwszych lat XXI wieku dała się zauważyć chęć ponownego poznania dorobku sztuki minimalnej i postminimalistycznej, a także rozpatrzenia relacji między tymi zjawiskami a aktualnymi wystąpieniami artystycznymi. Dowodem stały się prezentacje, stosujące strategię programowego konfrontowania sztuki lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych z realizacjami artystów działających współcześnie⁷⁷.

Ekspozycją, która przyjęła taką właśnie strategię, a jednocześnie wprowadziła nową jakość w obszar rozważań nad funkcjonowaniem dzisiaj pojęcia „postminimalizm”, była wystawa „*Post/Postminimal. The Rolf Ricke Collection in Dialogue with Contemporary Artists*”, otwarta w lutym 2014 roku w Kunstmuseum St. Gallen. W tytule pokazu uderza zdwojony prefiks „post”, przemawiający niejako za próbą ukonstytuowania nowego kierunku, następującego po postminimalizmie. Termin Roberta Pincusa-Wittena stanowił jeden z trzech punktów odniesienia, leżących u podstaw ekspozycji. Jej kurator, Konrad Bitterli, wyjaśnia pojęcie amerykańskiego krytyka jako charakteryzujące „sztukę, która przewyciężyła sztywną postawę minimal artu oraz przełamała tradycyjne rozumienie dzieła jako artefaktu na korzyść przedsięwzięć zorientowanych na proces”, a także poszerzyła kanon plastycznych materiałów o neon, lateks, poliester i inne⁷⁸. Drugim punktem odniesienia stały się dwie wiekopomne wystawy, zorganizowane w 1969 roku. Chodzi tu mianowicie o „*Op Losse Schroeven: Situaties en Cryptostructuren*” w amsterdamskim Stedelijk Museum oraz „*Live in Your Head: When Attitudes Become Form*” w Kunsthalle Bern. Przywołanie ich w kontekście postminimalizmu wskazuje na istotny aspekt (często pomijany w amerykańskiej krytyce) – pokrewieństwo sposobu myślenia oraz praktyk artystycznych w Stanach Zjednoczonych i Europie na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Nadanie postminimalizmowi wymiaru transamerykańskiego, europejskiego, pociąga za sobą wzmocnienie pozycji zjawisk charakteryzowanych przez Pincusa-Wittena. Do wprowadzenia nowojorskiej sztuki postminimalistycznej na grunt Starego Kontynentu przyczynił się niemiecki kolekcjoner,

⁷⁶ Wystawa skupiała prace Jennifer Bartlett, Larry’ego Bella, Mela Bochnera, Brice’a Mardena, Roberta Morrisa, Elizabeth Murray, Susan Rothenberg, Joela Shapiro, Franka Stelli, Richarda Tuttle’a i Jackie Winsor. Kuratorka, Cynthia Roznoy, w przedmowie do katalogu charakteryzuje postminimalizm tak, jak definiował go Robert Pincus-Witten *vide* Cynthia Roznoy, *Introduction*, (w:) *Evolution in Expression. Minimalism and Post-Minimalism from the Permanent Collectio of the Whitney Museum of American Art*, kat. wys., New York 1994, s. 3.

⁷⁷ Wśród ekspozycji tego rodzaju wyróżnić można choćby: „*Singular Forms [Sometimes Repeated]: Art from 1951 to the Present*” (Solomon R. Guggenheim Museum, 2004), „*Less is More: Minimal and Post-Minimal Art in Australia*” (Heide Museum of Art, 2012), „*Minimal Baroque: Post-Minimalism and Contemporary Art*” (Rønnebaksholm, 2014).

⁷⁸ Wystawie „*Post/Postminimal. The Rolf Ricke Collection in Dialogue with Contemporary Artists*” nie towarzyszyła żadna publikacja. Wszelkie informacje oraz cytowania pochodzą z materiałów prasowych, udostępnionych przez Kunstmuseum St. Gallen.

Rolf Ricke. To właśnie jego zbiory stanowią rdzeń ekspozycji, a zarazem trzeci punkt odniesienia. Od połowy lat sześćdziesiątych Ricke współpracował z amerykańskimi artystami (Richard Artschwager, Bill Bollinger, Gary Kuehn, Barry Le Va, Richard Serra, Keith Sonnier), których prace prezentował najpierw w prywatnej galerii w Kassel, a później w Kolonii. Twórcy ci nierzadko wykonywali swoje realizacje na miejscu, specjalnie na potrzeby galerii. Patronat Rickego nad artystami, których to Robert Pincus-Witten obdarzał szczególną atencją, stanowi ważny element w europejskiej transpozycji postminimalizmu.

„W duchu galerzysty Rolfa Rickego wystawa «Post/Postminimal» zarysowuje szerszą perspektywę i koncentruje się na teraźniejszości oraz przyszłości” – oznajmia Bitterli. Ekspozycjom ze zbiorów niemieckiego kolekcjonera, pośród których znalazły się dzieła Artschwagera, Bollingera, Kuehna, Le Va, Serry i Sonniera, wtórowały realizacje artystów młodego pokolenia, urodzonych po wspomnianych wystawach z roku 1969, którzy jednak „podejmują rzeźbiarskie możliwości późnych lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych oraz redefiniują je dla dnia dzisiejszego”. Dokonują tego w różnoraki sposób. Jedni, jak Raphael Hefti czy Kilian Rùthemann, skupiają swoje wysiłki na podkreśleniu procesualnego wymiaru ich działań. Inni (Katinka Bock, Thea Djordjaze, Magali Reus) eksplorują innowacyjne tworzywa i techniki, nierzadko nadając im liryczny charakter. Z kolei, formacja FAMED – kreująca z neonowych lamp świetlne napisy – bada relacje między materiałem, gestem a językiem, wypuklając w nich niejednoznaczność, wewnętrzną ambiwalencję i absurdalność. „«Post/Postminimal» otwiera więc wielopokoleniową i wielostronną dyskusję nad odkryciem na nowo rzeźby we współczesnej sztuce” – stwierdza kurator. Godny odnotowania jest fakt, iż do redefinicji, owego „odkrycia na nowo” rzeźby, zadzierzgnięto tradycję praktyki postminimalistycznej, która ponad pół wieku temu miała ambicje uczynić to samo.

Wydaje się zatem, że tytuł wystawy nie usurpuje sobie prawa do określenia nowego kierunku w sztuce. Nie neguje ani nie deformuje terminu Pincusa-Wittena, lecz uwspółcześnia, wzbogaca i rozszerza jego pole zasięgu. Wprawdzie przez założenia ekspozycji prześwieca świadomość historyczności zjawiska postminimalizmu, to jednak nadana mu została rola nie tyle pierwotnego źródła (nieco już wyschłego), co przede wszystkim równorzędnego interlokutora w debacie o bieżącej sztuce.

Reasumując poczynione dotąd rozważania nad ukutym przez Roberta Pincusa-Wittena pojęciem, a także sztuką, której dotyczyło, warto raz jeszcze odnieść się do zaakcentowanych wcześniej koncepcji idiosynkrazji oraz ekscentryczności. Przedstawione jako wzajemnie się uzupełniające elementy – znamionujące indywidualność, a także uwydatniające właściwą jednostce osobliwość i immanentną niezgodę na powszechnie uznawane schematy – zdają się być odpowiednimi zarówno dla terminu „postminimalizm”, jak i jego autora. Amerykański krytyk, chcąc rozwiązać ciasny i nieprzystający do aktualnych realiów gorset formalistycznego języka, paradoksalnie opanował jego narzędzia, by z niezwykłą finezją i wyczuciem rozprawiać o nowych zjawiskach artystycznych. Na znak sprzeciwu

podjął próbę wynalezienia alternatywy, nienaśladowczego stylu pisania oraz nietradycyjnego systemu wartościowania. I choć świadom był wieszczonego mu niepowodzenia, z uporem dążył do wirtuozerii. Podobnie jak opisany przez Kuspita idiosynkratyczny artysta, Pincus-Witten „korzysta z mistrzowskiego opanowania własnego stylu w celu udoskonalenia samego siebie”, niemniej jednak bezwiednie staje się „samotnikiem-indywidualistą”. Taką jawi się także twórczość postminimalistyczna, wyabstrahowana z głównego nurtu zainteresowania historii sztuki, polegająca na samej sobie i budująca własne, bogate wizualne uniwersum. Jej bazujący na kontrastach ekscentryzm objawiał się w podejmowaniu i podważaniu zarazem wartości kultywowanych w minimal arcie, w poszukiwaniach niekonwencjonalnych, oryginalnych formuł ekspresji, które prowadziły ku wybujałym, przerafinowanym formom lub skrajnej dematerializacji, w końcu – w kształtowanej gęstej sieci aluzji i metaforycznych powiązań, poprzez które zabiegała o pełnię wolności dla siebie.

ABSTRAKTY I INFORMACJE O AUTORACH

ABSTRACT. Agata Jakubowska, *Piotr Piotrowski. Portret praktyka krytycznej historii sztuki* [Piotr Piotrowski. A Practitioner of Critical Art History]. „Artium Quaestiones” XXVI, Poznań 2015, Adam Mickiewicz University Press, pp. 5-14, ISBN 978-83-232-2911-7. ISSN 0239-202X.

Agata Jakubowska, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Instytut Historii Sztuki, al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań

ROZPRAWY

ABSTRACT. Albert Boesten-Stengel, *Danzig am Mittelmeer. Die Bronze-skulptur des Neptunbrunnens – Ikonographie, Bilderfindung und Bedeutung* [Gdańsk on the Mediterranean. The bronze sculpture of the Fountain of Neptune – iconography, artistic invention and meaning]. „Artium Quaestiones” XXVI, Poznań 2015, Adam Mickiewicz University Press, pp. 35-61, ISBN 978-83-232-2911-7. ISSN 0239-202X.

The bronze statue of Neptune (around 1615–20) in the Long Market (Długi Targ) in Gdańsk unifies two opposed antique prototypes, a contrapposto figure which shows the god Neptune peacefully resting, and a dynamic figure applying the trident, his weapon, in combat. The new combination represents mimetically the changeable nature of the god's liquid sphere, the sea. In its artistic invention the statue manifests such an exact knowledge and familiarity with the study of antiquity and the artistic methods from Michelangelo Buonarroti until to Giambologna (Jean Boulogne, 1529–1608), that we have to look for the artist among those trained in sixteenth Century Florence. Among the works of the Dutch Hubert Gerhard (1550–1620), trained until to 1581 in Florence in the circle of Giambologna and later active in Augsburg and Munich as a leading Northern Mannerist artist, the Archangel Vanquishing Lucifer (1588) at the facade of St Michael's Church (Munich) comes most close to the movement expressed in the Gdańsk Neptune.

Albert Boesten-Stengel, Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Katedra Historii Sztuki i Kultury, Wydział Nauk Historycznych, Collegium Humanisticum, ul. W. Bojarskiego 1, 87-100 Toruń

ABSTRACT. Tadeusz J. Żuchowski, *Wo manchmal die Gebeine bleichen* [Where Human Bones Can Still Be Found]. „Artium Quaestiones” XXVI, Poznań 2015, Adam Mickiewicz University Press, pp. 63-77, ISBN 978-83-232-2911-7. ISSN 0239-202X.

The paper focuses on the transformation of the Poznań city cemeteries into parks after World War II. An intellectual inspiration has been *The Call of the Toad*, a novel by Günter Grass.

Tadeusz J. Żuchowski, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Instytut Historii Sztuki, al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań

Mateusz Salwa, *Estetyka, etyka i logika ogrodu. Filozofia Rosaria Assunta* [The Aesthetics, Ethics, and Logic of the Garden. Rosario Assunto's Philosophy]. „Artium Quaestiones” XXVI, Poznań 2015, Adam Mickiewicz University Press, pp. 79-99, ISBN 978-83-232-2911-7. ISSN 0239-202X.

The essay examines a philosophical interpretation of the idea of the garden by the contemporary Italian aesthetician Rosario Assunto (1915–1994). From the 1970s Assunto worked on a philosophical theory that was supposed to answer the question, “What is the garden?” He was interested in the “idea of the Garden” which ontologically and epistemologically defines real, historical gardens. It is an idea of harmony between man and nature, based upon the aesthetic experience of the latter and realized in different ways across history, according to different “garden poetics” which depended on historical circumstances. For Assunto, gardens are places where aesthetics, ethics, and logic are combined together. His goal was to analyze various forms of such combination, and to achieve it he referred to real gardens, garden literature, as well as classic German philosophy of Kant, Hegel, Schelling, and Schiller.

Mateusz Salwa, Uniwersytet Warszawski, Instytut Filozofii, ul. Krakowskie Przedmieście 3, 00-047 Warszawa

ABSTRACT. Barbara Arciszewska, Makary Górczyński, *Urban Narratives in the Age of Revolutions: Early 20th century Ideas to Modernize Warsaw*. „Artium Quaestiones” XXVI, Poznań 2015, Adam Mickiewicz University Press, pp. 101-147, ISBN 978-83-232-2911-7. ISSN 0239-202X.

The essay analyzes the article “Marzenia warszawskie” (“The Warsaw Dreams”), published by the poet and social activist Antoni Lange (1861–

1929) in 1906, in the turbulent period of the 1905–1907 revolution. The paper examines Lange's visionary ideas of for the future Warsaw as one of the most creative and complex Polish responses to the rapid urbanization of the 19th century and emergence of urban, social, and political conflict of Russianruled Poland. The analysis focuses on the moment when broad public concern for architecture and urban planning started affecting debates about how to modernize Warsaw, the third largest city of the Russian empire.

Barbara Arciszewska, Uniwersytet Warszawski, Instytut Historii Sztuki, ul. Krakowskie Przedmieście 26/28, 00-927 Warszawa

Makary Górzyński, Uniwersytet Warszawski, Instytut Historii Sztuki, ul. Krakowskie Przedmieście 26/28, 00-927 Warszawa

ABSTRACT. Piotr Juskiewicz, *Biuro, natura, wyobraźnia, wiejska chałupa, fabryczna hala. Wizerunki artystycznej pracowni w dokumentalnym filmie o sztuce czasów PRL-u* [Office, Nature, Imagination, Hut, Engine Room. Representations of Artist's Studio in the Documentary Film on Art in Communist Poland]. „Artium Quaestiones” XXVI, Poznań 2015, Adam Mickiewicz University Press, pp. 149-169, ISBN 978-83-232-2911-7. ISSN 0239-202X.

The present paper is an attempt at an analysis of representations of artist's studio in the documentary film on art in Poland from 1945 till 1989. When a studio is shown through a film, its status of representation comes to the foreground very distinctly just because of the properties of the medium. The filmic image of a studio does not have to be limited to the studio's interior since the cinematic montage allows the director to expand it freely by adding some historicizing or contextualizing frames.

Piotr Juskiewicz, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Instytut Historii Sztuki, al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań

MISCELLANEA

ABSTRACT. Grażyna Ryba, *Interpretacja jako inspiracja? Dekoracja drzwi do kruchty katedry poznańskiej* [Interpretation as Inspiration? Decoration of the Porch of the Poznań Cathedral]. „Artium Quaestiones” XXVI, Poznań 2015, Adam Mickiewicz University Press, pp. 171-193, ISBN 978-83-232-2911-7. ISSN 0239-202X.

In the southern porch of the Poznań cathedral there is a swinging door etched in bronze and brass, made in 1972. The main argument of the paper is that the iconography of the Poznań door derives from the texts by Lech Kalinowski and, above all, Zdzisław Kępiński, who in his article, "The Symbolism of the Gniezno Door," was the first to emphasize the significance of the border and the connection of its decoration with the correspondent figural panels of the bronze Gniezno door.

Grażyna Ryba, Uniwersytet Rzeszowski, Wydział Sztuki, Al. mjr. W. Kopysto 2a, 35-959 Rzeszów

PRZEKŁAD

Mariusz Bryl, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Instytut Historii Sztuki, al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań

RECENZJE I OMÓWIENIA

Wojciech Delikta, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Instytut Historii Sztuki, Al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań

ISBN 978-83-232-2911-7

ISSN 0239-202X



9 788323 229117