

SZTUKA
JAKO INSPIRACJA DO DZIAŁAŃ



Seria

KULTUROWE I CYWILIZACYJNE POSTAWY POLAKÓW

SZTUKA
JAKO INSPIRACJA DO DZIAŁAŃ

pod redakcją
Małgorzaty Mileckiej

Wydział Ogrodnictwa i Architektury Krajobrazu
Uniwersytet Przyrodniczy w Lublinie

Lublin 2017

Recenzenci

dr hab. Bożena Denisow

Uniwersytet Przyrodniczy w Lublinie

prof. dr hab. Aleksander Piwek

Politechnika Gdańska

Redaktor naukowy

dr hab. Małgorzata Milecka

profesor Uniwersytetu Przyrodniczego w Lublinie

Projekt okładki

Ewelina Widelska

Na okładce wykorzystano akwarełę

Jana Rylke

© Copyright by Uniwersytet Przyrodniczy w Lublinie, Lublin 2017

Publikacja dofinansowana z funduszy
Wydziału Ogrodnictwa i Architektury Krajobrazu
Uniwersytetu Przyrodniczego w Lublinie

Liczba arkuszy wydawniczych – 14,5

ISBN 978-83-944071-6-2

Przygotowanie do druku
Studio KROPKA dtp – Piotr Kabaciński

Druk
TOTEM.COM.PL
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław

Przedmowa

Tematem przewodnim, a zarazem tytułem kolejnego tomu z cyklu monografii wydawanych przez Katedrę Projektowania i Konserwacji Krajobrazu Uniwersytetu Przyrodniczego w Lublinie, jest *Sztuka jako inspiracja do działań*. W zaproszeniu do wymiany myśli w tym szerokim i jakże ważnym temacie, skierowanym do środowiska naukowego, zawarliśmy myśl Umberto Eco, według którego „dzieło sztuki jest przekazem z istoty swej nieokreślonym, wielokrotnością znaczeń, które współżyją w jednym oznaczniku”¹. Jesteśmy przekonani, że sztuka może być odczytywana przez pryzmat kultury odmiennie, na wiele sposobów, często nawet kontrowersyjnych. Czyni ją to atrakcyjnym, a czasami bardzo kłopotliwym środkiem komunikacji. W czasach masowych migracji i globalizującego się świata trzeba zadać pytanie o istotę współczesnej kultury – jej wartość krystalizującą i inicjującą, znaczenie narracji, kontekst globalny i lokalny, znaczenie krajobrazu dla twórczości artystycznej oraz jego wpływ na rozwój turystyki kulturowej, a także szerzej – na rozwój przestrzenny.

Rozważania autorów dziewiętnastu rozdziałów niniejszego tomu zostały zaprezentowane w czterech blokach tematycznych. Pierwszy – *Sztuka jako czynnik tożsamości krajobrazu* – rozpoczyna prezentacja doświadczeń Waldemara Wawrzyniaka, związanych z niedawną budową pomnika Wojciecha Korfantego we Wrocławiu, którego realizacja, poza upamiętnieniem wybitnego przywódcy narodowego Górnego Śląska, miała ważne zadanie wzmocnienia poczucia tożsamości Polaków. Kolejny rozdział to rozważania Ewy Łuzynieckiej na temat sztuki w krajobrazie Stanów Zjednoczonych Ameryki i jej polskich akcentów, ilustrowany interesującymi, niekiedy monumentalnymi przykładami działań artystycznych w krajobrazie Ameryki Północnej. Stąd, na teren Azji, a konkretnie Uzbekistanu, przenosi nas Luba Smirnowa,

¹ U. Eco, *Dzieło otwarte: forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2008.

Przedmowa

prezentując zjawisko kościoła polskiego w krajobrazie miejskim Taszkientu, jego historię i współczesne znaczenie dla tamtejszej polskiej społeczności. Pierwszy blok zagadnień zamyka rozdział Natalii Kot, przypominający interesujące plany budowy wielkiego Lublina, pochodzące z okresu dwudziestolecia międzywojennego. Przegląd tak różnorodnych działań, niekiedy z odległych regionów świata, zaprezentowany w jednym bloku tematycznym daje oczywisty dowód na to, że sztuka jest istotnym czynnikiem, poprzez który lokalne społeczności starają się wysycić wątkami symbolicznymi i znaczeniowymi przynależny im krajobraz. Ma to zdecydowanie szersze znaczenie niż tylko czynienie swego otoczenia harmonijnym i funkcjonalnym. Najbardziej istotne wydają się tu kwestie społeczne i silne poczucie przynależności kulturowej, każdorazowo bardzo silnie akcentowane.

Kolejny blok tematyczny – *Sztuka i krajobraz bez granic* – rozpoczyna rozdział Jana Rylkego *Współczesne oblicze Sarmatyzmu*, w którym Autor zderza dawne tradycje ze współczesnymi zachowaniami społeczeństwa w krajobrazie. W kolejnym rozdziale *Krajobraz w sztuce, sztuka w krajobrazie. Rozważania o poszukiwaniu polskiej tożsamości krajobrazowej w dobie zaborów* Monika Bogdanowska przedstawia wzruszający obraz miłości i tęsknoty za utraconym rodzimym krajobrazem. Historyczny kontekst rozważań zmienia uniwersalny w swej wymowie rozdział Sławomira Marca – *Sztuka jako sfera pytań istotnych*. Kolejne dwa rozdziały to przemyślenia Renaty Józwik, która przybliży artystyczne aspekty działalności architektów: *Sztuka w architekturze. O współpracy architekta z artystami innych dziedzin sztuki* i *Powojenne, współczesne, polskie i zagraniczne realizacje architektoniczne powstałe w wyniku współpracy architekta z artystami innych dziedzin sztuki*.

Trzeci blok poświęcony jest związkowi sztuki z przyrodą. Pierwszy zabiera w nim głos Sławomir Łotysz, prezentując jakże interesującą historię planowanego osuszenia Polesia w II Rzeczypospolitej. W tym kontekście bardzo ciekawy jest rozdział *Przyroda i zabytki kultury materialnej Polesia Wołyńskiego* autorstwa Tadeusza Kęsika i Eweliny Widelskiej. W kolejnych dwóch rozdziałach *Ogród w klasztorze – rozważania o łączeniu sztuki i użyteczności* i *Znaczenie i uprawa roślin w średniowiecznym ogrodzie klasztornym* Małgorzata Milecka udowadnia uniwersalną wartość europejskich ogrodów klasztornych. Blok poświęcony konotacjom natury i sztuki zamyka rozdział *Polski ogród dworski, tradycja i ewolucja układu* Seweryna Malawskiego, przybliżający naszą rodzimą tradycję kształtowania ogrodów.

Ostatni, czwarty blok – *Sztuka a sport, turystyka i rekreacja* – rozpoczyna rozdział Wojciecha Lipońskiego *Angielskie wzorce w polskim malarstwie konnym XIX wieku*. Rozważania Ewy Kałamackiej i Zbigniewa Porady w rozdziale *Sport olimpijski w rzeźbie antycznej i współczesnej* ukazują nieznanie powszechnie aspekty artystycznych działań towarzyszących olimpiadom. Zaś niezwykle i bogate zbiory malarstwa możemy poznać w rozdziale *Malarstwo o tematyce sportowej w zbiorach Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie* dzięki Tomaszowi Jagodzińskiemu – dyrektorowi tej placówki.

Przedmowa

Na temat sportowej infrastruktury w Warszawie na przełomie XIX i XX wieku i jej znaczenia dla ówczesnego społeczeństwa jak zwykle interesująco pisze Jerzy Chełmecki. Przemyslenia zawarte w czwartym bloku zamyka rozdział Michała Słoniewskiego *Wybitni twórcy i artyści w Spale*, podkreślający rangę kulturową tej małej, ale jakże znanej miejscowości, w której sport, sztuka i przyroda stworzyły niezwykłą mozaikę.

Oddając do Państwa rąk niniejszy tom monografii zawierający myśli Autorów reprezentujących różne specjalności, ale wypowiadających się na wspólny temat znaczenia sztuki dla społeczeństwa i jej twórczej mocy, ufam, że wątek ten okaże się interesujący, odkrywczy i inspirujący. Widzenie przyszłości w kontekście naszej tradycji i historii, czynienia świata lepszym poprzez działania artystyczne na wielu polach, o czym niezwykle przekonująco piszą Autorzy, ukazuje jak ważna dla naszych kulturowych i cywilizacyjnych postaw jest sztuka.

Zapraszając Państwa do lektury, składam serdeczne podziękowania Autorom tego tomu, jego Wydawcom, a także wszystkim, którzy przyczynili się do powstania niniejszej publikacji.

Małgorzata Milecka

Część I
Sztuka jako czynnik
tożsamości krajobrazu

Sztuka jako inspiracja do działań
– na przykładzie realizacji
pomnika Wojciecha Korfantego we Wrocławiu
– jako wzmocnienie poczucia tożsamości Polaków

Waldemar Wawrzyniak

Musimy pielęgnować swoją kulturę, musimy pamiętać o swojej historii, musimy pamiętać o swojej tożsamości. Tożsamości ciekawej, niepowtarzalnej, na którą złożyły się nasze skomplikowane dzieje.

Lech Kaczyński
Prezydent Rzeczypospolitej Polskiej

Sztuka – w czasach globalizacji i masowej migracji – jest zagrożona – a pełni przecież istotną rolę w tożsamości poszczególnych narodów. Jest elementem kulturotwórczym i jednocześnie wyrastającym z kultury. Obecnie – w czasie zagrożenia cywilizacji europejskiej – tożsamość wyrażana w sztuce i poprzez sztukę jest istotna dla przetrwania.

Tożsamość tworzona jest przez powszechną znajomość historii. Podstawowym zadaniem jest wskrzeszenie i pielęgnowanie polskiej tożsamości – należy to czynić, sięgając do wzorców i pamięci narodowej [Wawrzyniak 2015].

Mając to na uwadze, w 1990 r. została założona Fundacja Odbudowy Demokracji im. Ignacego Paderewskiego¹, która stała się inicjatorem budowy pomnika Wojciecha Korfantego, przywódcy powstań Śląskich w latach 1919, 1929 i 1921 oraz

¹ „Do najważniejszych celów organizacji należą: popularyzowanie historii najnowszej, rozwijanie poczucia dumy z polskości, z jej bogatym dorobkiem kulturowym i cywilizacyjnym oraz propagowanie funkcjonowania instytucji demokratycznych w oparciu o wartości chrześcijańskie” (fragment Statutu).

uczestnika zwycięskiego powstania wielkopolskiego. Dla nas, mieszkańców Dolnego Śląska, ten bohater narodowy jest ważny z uwagi na Jego słowa i dokonania zmierzające do przywrócenia Polsce Jej ziem zachodnich. W 2004 r. Fundacja wystąpiła do władz miejskich Wrocławia z inicjatywą budowy pomnika Wojciecha Korfantego, którego wcześniej upamiętniały dwie tablice: w kościele garnizonowym i na Wydziale Prawa Uniwersytetu Wrocławskiego, którego absolwentem był Korfanty.

W ogłoszonym w 2007 r. konkursie na pomnik I nagrodę zdobył rzeźbiarz z Tychów – Tomasz Wenklar, i to właśnie Jego dzieło zdobi niewielki skwer przy ul. Powstańców Śląskich, ul. Orlej i ul. Sępiej we Wrocławiu.

Skwer jest położony w pobliżu Parku Południowego. Istniejąca zieleń została świetnie wykorzystana w projekcie jego zagospodarowania przez pracownię APP-Szczepaniak, który został wykonany ofiarnie i nieodpłatnie, i zdobył nagrodę w konkursie „Piękny Wrocław” w 2015 r. (il. 1)

Należy podkreślić zrozumienie i wsparcie w budowie pomnika zarówno ze strony władz miasta, jak i pozostałych donatorów: KGHM – Fundacja Polska Miedź, Bank Zachodni WBK – Grupa Santander, którego ówczesnym prezesem był Mateusz Morawiecki.

W narodowe Święto Niepodległości – 11 listopada 2014 r. uroczysto odsłonięto pomnik Wojciecha Korfantego (il. 2–4). Do organizatorów i uczestników uroczystości listy gratulacyjne skierowali: Prezydent Rzeczypospolitej Polskiej Bronisław Komorowski i Prezes Prawa i Sprawiedliwości Jarosław Kaczyński.

I tak, dziesięć lat po odsłonięciu pomnika Fryderyka Chopina w Parku Południowym Wrocławia, stolica Dolnego Śląska otrzymała pomnik Wojciecha Korfantego, symbolizujący zarówno jedność Śląska, jak i jego przynależność do Polski.

Ten fakt znakomicie wpisuje się w obchody 100-lecia odzyskania niepodległości Polski i jest oddaniem hołdu Polakom walczącym o swoją Ojczyznę, obywatelom, o których tak pięknie pisał poeta Symonides (pisząc o Termopilach!).

*Przechodniu, powiedz Sparcie; tu leżym, jej syny.
Prawom jej do ostatniej posłuszni godziny².*

[Lanckorońska 2004]

Podstawowe informacje dotyczące wzniesienia we Wrocławiu pomnika Wojciecha Korfantego zawiera broszura: „Odsłonięcie pomnika Wojciecha Korfantego we Wrocławiu – 11go listopada 2014 r. – wydana przez Fundację Odbudowy Demokracji im. Ignacego Paderewskiego.

² Odnośnie do Symonidesa i inskrypcji na pomniku poświęconym Termopilom: „Mają dzisiejsi Grecy do takiego pomnika i do takiej postawy prawo. Bili się przecież jak lwy – do ostatka. Ponoć dwa tylko narody, na dwóch końcach Europy, mają taką właściwość”.

Sztuka jako inspiracja do działań...



Il. 1. Otoczenie pomnika Wojciecha Korfantego wg projektu pracowni APP-Szczepaniak



Il. 2. Uroczystość odsłonięcia pomnika Wojciecha Korfantego



Il. 3. Uroczystość odsłonięcia pomnika Wojciecha Korfantego



Il. 4. Pomnik Wojciecha Korfantego w ujęciu wieczornym

BIBLIOGRAFIA

Wawrzyniak W., 2015, *Revitalizacja tożsamości człowieka – jako warunek revitalizacji tożsamości przestrzeni*, [w:] *Revitalizacja a kultura przestrzeni. Sytuacje i wzorce*, red. nauk. Dziewulska A., Królikowski J.T., Starzyk A., Wydawnictwo Szkoły Wyższej im. Bogdana Jańskiego, Warszawa.

Lanckorońska K., 2004, *Notatki z podróży do Grecji*, Biblioteka „Więzi”, t. 164, Warszawa.

Kilka spostrzeżeń na temat sztuki w krajobrazie Stanów Zjednoczonych Ameryki i jej polskich akcentów

Ewa Łużyńska

Sztuka w krajobrazie Stanów Zjednoczonych Ameryki odzwierciedla kulturowe, etniczne, religijne i obyczajowe zróżnicowanie tego kraju. Jest także wypadkową możliwości i aspiracji mieszkańców oraz ich wiedzy, wrażliwości i wiary. Może być utożsamiana z wszelkimi działaniami artystycznymi, za pomocą których wyrażane są „odwieczne ludzkie pragnienia i troski – dążenia do zmysłowego zaspokojenia, potrzeba samopoznania i samodoskonalenia, wzniosłe marzenia i nieokiełznane namiętności, wiara i przekonania dotyczące końca życia i środowiska otaczającego człowieka, sił nadprzyrodzonych, nadziei i lęków wobec tego co będzie potem” [Honour, Fleming 2002, s. 12].

Punktem wyjściowym opracowania jest chęć przedstawienia kilku spostrzeżeń dotyczących sztuki w krajobrazie kulturowym i naturalnym USA. Skoncentrowano się na omówieniu przykładów obrazujących rzeźbę przestrzeni miejskiej oraz połączenie rzeźby z architekturą w krajobrazie zabudowanym. Prześladowano także relacje między wybranymi dziełami sztuki a krajobrazem naturalnym, w którym powstały. Rozważaniom tym towarzyszy rezygnacja z interpretacji i wartościowania oraz pozbycie się uprzedzeń wobec sztuki mającej wyłącznie „cieszyć oko” mieszkańców. Końcowy fragment opracowania jest poświęcony wybranym polskim akcentom w sztuce amerykańskiej. Przedstawiono postać Tadeusza Kościuszki, którego pomniki zdobią wiele przestrzeni miejskich. Zasygnalizowano także problematykę związaną z wybitnymi dziełami sztuki inżynierskiej, tworzonymi przez Rudolfa Modrzejewskiego.



Il. 1. Rzeźba przestrzeni nowojorskiego Manhatanu widocznego z *Empire State*
Fot. E. Łużyniecka, 2016

RZEŻBA W PRZESTRZENI MIEJSKIEJ

Jednym z przejawów sztuki w krajobrazie USA są bez wątpienia kompozycje przestrzenne obecne w centrach wielkich miast. „Formy nie są ograniczone swymi materialnymi granicami. Formy emanują i modelują przestrzeń” [Giedion 1968, s. 16]. Doskonałym tego przykładem jest nowojorski Manhatan [Heeb 2000] widoczny z *Empire State* (il. 1). Jego dolną część stanowi szeregową zabudowę z elewacjami z piaskowca lub cegły, wzniesiona w okresie szybkiego wzrostu w latach 1870–1930. Niepowtarzalne wrażenie sprawia mnogość wieżowców – ich liczba w Nowym Jorku przekroczyła 5,5 tysiąca, a ponad 50 z nich ma wysokość minimum 200 metrów. Cechuje je różnorodność formalna, związana częściowo z czasem powstania [Plunz 1990].

Jednym z najstarszych jest Flatiron Building z 1903 r. Ten zaprojektowany przez Daniela Burnhama apartamentowiec o konstrukcji stalowej znany jest z trójkątnego rzutu, stalowej konstrukcji i klasycystycznych form. Nieco późniejszy Woolworth Building z 1913 r., wzniesiony został w duchu neogotyku z celowo przeskalowanymi detalami. Formy kolejnych wieżowców regulowały przepisy z roku 1916, uzależniające wysokość budynków od wielkości rzutu. Zabieg ten miał zagwarantować odpowiednie doświetlenie ulic Nowego Jorku [Homberger 2005, s. 34]. Zgodnie z tymi zasadami zbudowano w latach 1928–1930 Chrysler Building, uformowany w stylu *art déco*. Jest dobrze rozpoznawalny dzięki stalowej iglicy i stożkowemu zwieńczeniu, przypominającemu budowę szyszki i złożonemu ze zmniejszających się ku górze parabolicznych łuków. Na rogach 61. piętra zdobiony jest także wizerunkami orłów.

Kilka spostrzeżeń na temat sztuki w krajobrazie Stanów Zjednoczonych Ameryki...



Il. 2. Rzeźba w krajobrazie miejskim Nowego Jorku. Wyspa Wolności, New Jersey i Manhattan widoczne z rzeki Hudson

Fot. E. Łużyńska, 2016

Za przedstawiciela stylu międzynarodowego uważa się Seagram Building z 1957 r., którego fasada złożona jest z wykonanych z brązu belek w kształcie I. Reprezentantem nurtu ekologicznego jest Condé Nast Building z roku 2000. Warto także wspomnieć o grupie wieżowców mających charakter pomnikowy, upamiętniających atak terrorystyczny z 11 września 2001 r., gdy samolot linii United Airlines uderzył w południową wieżę kompleksu *World Trade Center*. Odbudowę Światowego Centrum Handlu rozpoczęto w 2007 r. według projektu ogólnego Daniela Liebeskinda, urodzonego w Łodzi. Architekt ten zaprojektował także wieżowiec 1 WTC – Wieżę Wolności – o wysokości 541 m. Kolejne drapacze chmur budowano do roku 2016, są to: 2 WTC o wysokości 411 m, według projektu Normana Foster; 3 WTC o wysokości 378 m, zaprojektowany przez Richarda Rogersa; 4 WTC o wysokości 298 m, według projektu Fumihiko Maki; 5 WTC o wysokości 226 m, projekt którego powstał w pracowni Kohn, Pedersen&Fox oraz 7 WTC o wysokości 226 m, według zamysłu Davida Childsa. Wieżowce te, zajmujące zachodnią część dolnego Manhattanu, są jednym z najbardziej rozpoznawalnych symboli Nowego Jorku, konkurując ze Statuą Wolności (il. 2).

Statua Wolności to dar Francuzów dla Amerykanów z okazji 100. rocznicy odzyskania niepodległości przez Stany Zjednoczone¹. Umieszczono ją na Wyspie Wolności

¹ Statua Wolności została wpisana na Listę Dziedzictwa Światowego UNESCO w 1984 r. wg kryteriów K I, VI – Konopka (red.) 1997, s. 71; *Skarby UNESCO* 2012, s. 355.

(*Liberty Island*), wykorzystując liczącą ponad 130 lat fortyfikację. Wykonana według projektu rzeźbiarza Auguste'a Bartholdiego i Gustave'a Eiffela w 1886 r. przedstawia postać kobiety z pochodnią wolności w prawej ręce i z tablicą z Deklaracją Niepodległości w lewej ręce; u stóp leżą zerwane kajdany tyranii, głowę zdobi korona z 7 promieni oznaczająca wolność 7 kontynentów. Forma postaci została zaczerpnięta z mitologii greckiej i nawiązuje do fresku Constantina Brumidiego z waszyngtońskiego Kapitolu, ukazującego wyobrażenie Kolumbii (Ameryki odkrytej przez Europejczyków) oraz księżniczki indiańskiej. Ta wielka rzeźba o wysokości 46 m i wadze 225 ton została odrestaurowana i zmodernizowana ze składek narodu amerykańskiego w 1986 r. [Moreno 2004]

Za działania w zakresie sztuki można uznać także wykorzystanie rzeźby terenu w kształtowaniu przestrzeni miejskiej San Francisco [Cirigliano, Fremantle 2016]. Historia tego miasta sięga roku 1776, gdy koloniści z Hiszpanii nad zatoką Oceanu Spokojnego założyli siedzibę Presidio i Mission San Francisco de Asis. W 1856 r. utworzono tu miasto-okręg, scalając osady i misje położone na wielu wzgórzach. Pofałdowana forma terenu stała się wyznacznikiem kształtowania przestrzeni miejskiej i asumptem do powstawania wielu rozwiązań technicznych. Należy do nich uważany dziś za zabytek *Cable Cars* – tramwaj linowy, zaprojektowany w 1873 r. przez Andrew Smith Halidie. Wagony tramwaju ciągnięte są przez stalową linę, której produkcję opatentował ojciec projektanta. Ukształtowanie terenu stało się także przyczyną swoistego zaplanowania ulic, z których najbardziej znana jest Lombard Street w Russian Hill – dzielnicy nazwanej tak od poszukiwaczy złota, którzy znaleźli w tym miejscu płyty pokryte cyrylicą. Ta ulica wytyczona w 1930 r. biegnie serpentyką na zboczu skarpy o wysokości 70 m, tworząc wyjątkową formę krajobrazową.

POŁĄCZENIE RZEŹB Z ARCHITEKTURĄ W KRAJOBRAZIE ZABUDOWANYM

W krajobrazie miejskim, oczywiście nie tylko USA, ważną rolę odgrywa „mała” architektura przedstawiająca często znaczącą wartość artystyczną. Spektakularnym przykładem oddziaływania dzieł sztuki na przestrzeń miejską jest zagospodarowanie Millennium Park w Chicago [Pitt 2013, s. 34, 62–65]. Pod tym utworzonym w 2004 r. placu mieszczą się garaże i stacja kolejowa (il. 3). W południowo-zachodnim narożniku parku znajduje się Wrigley Square z pomnikiem Milenijnym w kształcie wygiętej kolumnady z początku XX w. Jej klasycystyczne formy kontrastują ze stalową konstrukcją *Pritzker Pavilion* – muszli koncertowej zaprojektowanej przez architekta Franka Gehry'ego i ozdobionej eliptycznymi pretami. Najwięcej interakcji z otoczeniem dostarcza *Cloud Gate* (Brama z chmur), projekt Anisha Kapoora z 2006 r., zwany żartobliwie „Fasolą”. Został wykonany z 168 wypolerowanych stalowych elementów, które są lustrem odbijającym w zniekształceniu zabudowę otaczającą

Kilka spostrzeżeń na temat sztuki w krajobrazie Stanów Zjednoczonych Ameryki...



Il. 3. Mała architektura Millenium Park w Chicago: 1 – Wrigley Square, 2 – *Cloud Gate*, 3 – *Pritzker Pavilion*, 4 – *Crown Fountain*

Fot. E. Łużyńska, 2016

Millenium Park. Na innej zasadzie oddziałują formy *Crown Fountain* z roku 2004, ustawione w południowo-wschodnim narożniku parku. Są to dwa 15-metrowe prostopadłościanny fontann zaprojektowane przez hiszpańskiego rzeźbiarza Jaume'a Plensa. Na ich oblewanych wodą ścianach wyświetlane są twarze 960 mieszkańców miasta.

Prostopadłościenną formę ma także najważniejszy element chicagowskiego placu Exelon Plaza (il. 4). Jest to monolit o nazwie *Four Seasons* ze ścianami pokrytymi wielobarwnymi mozaikami Marca Chagala z 1974 r. Z tego samego roku pochodzi wykonana z metalu okazała rzeźba *Flamingo* Aleksandra Caldera, ustawiona na placu South Dearborn. Jej dynamiczna forma oraz intensywnie czerwona barwa skupia uwagę przechodniów i znajduje wiele wcieleń w szklanych taflach sąsiednich budynków [Stockwell 2015, s. 21–23].

Abstrakcyjne formy geometryczne o organicznych inspiracjach nie są jednak powszechne w przestrzeni miast USA². Dominują realistyczne rzeźby, najczęściej obrazujące początki kolonizacji poszczególnych stanów (il. 5). Charakterystycznym przykładem jest Dallas, trzecie pod względem wielkości miasto w Teksasie. Założone

² Informacje dotyczące historii powstawania miast USA [Zaremba 1968], [Bartnicki, Critchlow 1995], [Jenkins 2009].



Il. 4. Rzeźby Chicago. 1 – plac Exelon Plaza, 2 – mozaiki Marca Chagala, 3 – rzeźba wzorowana na malarstwie Picassa, 4 – *Flamingo* Aleksandra Caldera

Fot. E. Łużyniecka, 2016

w 1841 r., a formalnie zarejestrowane w roku 1856, kojarzone jest głównie z 22 listopada 1963 r., gdy zginął w zamachu prezydent Stanów Zjednoczonych John Kennedy. Niedaleko kubicznego pomnika upamiętniającego jego śmierć znajduje się Pionier Plaza Doner. To wydzielony ulicami pofałdowany i zadrzewiony teren z małym strumieniem, wodospadem i jeziorkiem, którego brzegi wyłożone są tablicami z nazwiskami pierwszych osadników. Ich trudne początki obrazuje instalacja złożona z kilkudziesięciu stalowych rzeźb przedstawiających stado rogatego bydła poganianego przez dosiadających koni jeźdźców. Każdy kowboj dzierży w ręku laso, ubrany jest w charakterystyczne skórzane spodnie, kapelusz z szerokim rondem, chustkę na szyi i wysokie buty z ostrogami. Zwierzęta i ludzie są przedstawieni w naturalnej wielkości, co dodatkowo potęguje wrażenie realizmu sceny z życia „Dzikiego Zachodu”.

Podobny realizm towarzyszy zagospodarowaniu miasteczka Jackson w stanie Wyoming, które nazwano na cześć Andrew Jacksona (1767–1845), bohatera bitwy pod Nowym Orleanem. Podobizna jego postaci na ujeżdżanym koniu zdobi pomnik umieszczony na środku centralnego placu. Prowadzi do niego wysoka brama zbudowana z autentycznych poroży jeleni i łośi. Odlane ze stali podobizny tych zwierząt

Kilka spostrzeżeń na temat sztuki w krajobrazie Stanów Zjednoczonych Ameryki...



Il. 5. Pomniki i rzeźby. 1, 2 – Pionier Plaza Doner w Dallas, 3 – Jackson, 4 – Kateri Tekakwitha w Santa Fé

Fot. E. Łużyńska, 2016

ustawione są przy ulicy prowadzącej do placu. Między naturalnej wielkości rzeźbami poruszają się zaprzężone w konie dylizanse, oblegane przez turystów.

Losy pierwszych osadników są głównym tematem rzeźbiarskich aranżacji miast, ale nie zapomina się także o rodowitych mieszkańcach USA. Przykładem tego jest zagospodarowanie Santa Fé, stolicy stanu Nowy Meksyk. Historia miasta jest silnie związana z kulturą Indian Pueblo, co uzewnętrznia się głównie w tradycyjnych domach wzniesionych z cegły *adobe*. Uzupełnieniem tego wizerunku są liczne rzeźby przedstawiające wojowników oraz zwierzęta. Symboliczny charakter ma polichromowana rzeźba ustawiona przed wejściem do katedry św. Franciszka, wzniesionej w latach 1869–1886. Przedstawia ona Kateri Tekakwitha, córkę wodza Mohawków, urodzoną w 1656 r. w Ossernenon (stan Nowy Jork). Była pierwszą Indianką-chrześcijką, wobec której rozpoczęto proces beatyfikacyjny w 1884 r. za pontyfikatu Leona XIII³. Jest czczona przez Kościół katolicki jako opiekunka ekologii, przyrody i środowiska naturalnego.

³ Św. Katarzynę Tekakwitha beatyfikował w 1980 r. św. Jan Paweł II, a kanonizował w 2012 r. Benedykt XVI. Jej atrybutami są: biała lilia – symbol czystości, krzyż w ręku – wyraz jej miłości do Chrystusa i żółt – symbol jej klanu. Grób świętej w rezerwacie Kahnawake w prowincji Quebec w Kanadzie stał się miejscem pielgrzymek chrześcijan Indian i francuskich kolonistów.

SZTUKA W KRAJOBRAZIE NATURALNYM

Dość specyficznym przejawem działań artystycznych w USA są wielkie pomniki rzeźbione w naturalnych skałach formacji górskich (il. 6). Najślynniejszy jest *Mount Rushmore National Memorial* wykuty w granitowych utworach gór Kevstone w Południowej Dakocie [Fite 1952]. Pomnik zajmuje ponad 5,17 km² i jest położony 1745 m nad poziomem morza, a rzeźby głów mają wysokość 18 m. U podstaw inicjatywy powstania pomnika leżała chęć promowania turystyki w regionie, a pomysłodawcą przedsięwzięcia był historyk Doane Robinson. Początkowo chciano upamiętnić kilka słynnych lokalnych postaci, takich jak: Lewis i Clark, Red Cloud lub Buffalo Bill Cody. Robinson pozyskał do współpracy Gutzona Borgluma, rzeźbiarza pochodzenia duńskiego [Borglum 1998], i to właśnie on przeforsował pomysł podniesienia rangi przedsięwzięcia przez umieszczenie podobizn czterech amerykańskich prezydentów Georga Washingtona (1732–1799), Thomasa Jeffersona (1743–1826), Teodora Roosevelta (1858–1919) i Abrahama Lincolna (1809–1865)⁴.

Budowę rozpoczęto w 1927 r., a twarze prezydentów powstały w latach 1934–1939. W pracach brało udział 400 pracowników stosujących technikę „plastra miodu”. Robotnicy wiercili otwory na dynamit blisko siebie, a po wybuchu ręcznie usuwali małe kawałki pozostałych skał [Smith 1985]. Po śmierci Gutzona Borgluma w 1941 r. budowę przejął jego syn Lincoln. W 1998 r. powstał budynek Visitor Center Studio, w którym zaaranżowano studio rzeźbiarza i wyeksponowano unikalne modele z gipsu oraz narzędzia związane z budową⁵. *Mount Rushmore* stał się charakterystycznym symbolem Stanów Zjednoczonych, często opisywanym w dziełach literatury i uwzględnianym w popularnych utworach filmowych i muzycznych.

Podobny los czeka zapewne kolejną wielką rzeźbę *Crazy Horse Memorial* – pomnik „Szalonego Konia” w Górach Czarnych także w Południowej Dakocie. Gdy zostanie ukończony, będzie największą rzeźbą na świecie. Wykonana w 1998 r. głowa ma 25 m wysokości; planowana długość całej postaci to 195 m, wysokość 172 m.

Autorem projektu pomnika był rzeźbiarz polskiego pochodzenia Korczak Ziółkowski (1908–1982). Oboje jego rodzice byli Polakami i zmarli, gdy Ziółkowski miał 2 lata. Jego pierwszą rzeźbą w marmurze było popiersie sponsorującego go bostońskiego sędziego Fredericka P. Cabota. Później Ziółkowski sprzedawał swoje

⁴ Uzyskanie funduszy federalnych było możliwe dzięki energicznemu wsparciu amerykańskiego senatora Petera Norbecka, „wielkiego patrona politycznego Mount Rushmore”. Początkowy gipsowy model przewidywał wyrzeźbienie postaci od głowy do pasa, lecz ze względu na niewystarczające środki finansowe wykonano tylko głowy [Hibge 1999].

⁵ Istotnym i trudnym przedsięwzięciem konserwatorskim było, przeprowadzone w 2005 r., oczyszczenie zabytku wodą pod ciśnieniem o temperaturze 93°C [Mount 2014, s. 44].

Kilka spostrzeżeń na temat sztuki w krajobrazie Stanów Zjednoczonych Ameryki...



Il. 6. Sztuka w krajobrazie naturalnym. *Mount Rushmore National Memorial*: 1 – widok ogólny, 2 – model pomnika eksponowany w Visitor Center Studio; *Crazy Horse Memorial*: 3 – wnętrze muzeum (fot. E. Łużyniecka, 2016), 4 – widok ogólny (Crazy 2017)

prace w Bostonie, Nowym Jorku i w Nowej Anglii. W 1939 r. jego marmurowe popiersie Paderewskiego zdobyło pierwszą nagrodę na Wystawie Światowej w Nowym Jorku. W tym samym roku Borglum powierzył mu stanowisko asystenta przy tworzeniu wspomnianego *Mount Rushmore*. Ziółkowski przyjął posadę. Podczas prac kilku wodzów plemienia Dakotów zaproponowało mu wyrzeźbienie pomnika poświęconego Indianom⁶.

Pierwowzorem postaci pomnika „Szalonego Konia” był wódz Witko Oglala-Tasunka, który zgodnie z projektem dosiada pędzącego konia i ma wyciągniętą dłoń. Ziółkowski rozpoczął prace w 1948 r., przeprowadzając wówczas pierwsze eksplozje dynamitu w obrębie 200-metrowej góry. Pracował nad rzeźbą do śmierci w 1982 r. i został pochowany u jej stóp. Działania kontynuowała jego żona Ruth Ross (i siedmioro spośród dziesięciorga dzieci), która została pochowana wraz

⁶ Wódz Dakotów Henry Standing Bear napisał do Ziółkowskiego: *My, wodzowie, chcielibyśmy by biały człowiek wiedział, że czerwony człowiek też ma swoich bohaterów* [Ziółkowska-Boehm 2007].

z mężem. Budowa pomnika trwa do dzisiaj i nigdy nie była finansowana przez państwo, w myśl indiańskiej zasady, że „Góry Czarne nie są na sprzedaż”⁷. Środki na pokrycie kosztów prac zbierane są przez fundację „Crazy Horse Memorial Foundation” prowadzoną obecnie przez dzieci i wnuki Ziółkowskiego. Jednym ze źródeł finansowania są wpływy z biletów wstępu. Oprócz tego dla zwiedzających zachowano wiele usuniętych z góry kawałków skały. Turyści mogą zachować próbki w zamian za niewielką darowiznę. Wiele przedsiębiorstw użycza sprzętu ciężkiego, za pomocą którego prowadzone są prace.

AKCENTY POLSKIE

W tematykę polską w USA⁸ wprowadził nas już wcześniejszy opis działań fundacji rodziny Ziółkowskich. Bez wątpienia najbardziej znanym Polakiem jest Tadeusz Kościuszko (1746–1817), przebywający w Ameryce w latach 1776–1784. Pewną miarą żywej pamięci o nim jest mnogość poświęconych mu pomników; więcej ma jedynie Jerzy Waszyngton (il. 7).

Tadeusz Kościuszko wsławił się kierowaniem pracami inżynieryjnymi podczas budowy fortyfikacji różnych miast i obozów wojskowych [Kajencki 1998]. Pierwszym tego typu działaniem było ufortyfikowanie fragmentu Filadelfii w 1776 r. Następnie zajmował się umocnieniami obozów Armii Kontynentalnej dowodzonej przez generała Horatio Gatesa, walczącej na północy kraju, przy granicy z Kanadą (np. Fort Ticonderoga).

Jego wkład w amerykańskie zwycięstwo w bitwie pod Saratogą został wysoko oceniony [Rawski 1953], co zaowocowało powierzeniem mu budowy twierdzy West Point nad rzeką Hudson. Decyzję tę podjął naczelny wódz armii amerykańskiej, Jerzy Waszyngton [Malski 1977]. Na mocy uchwały Kongresu w 1783 r. Kościuszko otrzymał stopień generała brygady armii amerykańskiej, specjalne podziękowanie, własność ziemską oraz znaczną sumę pieniędzy.

Ten wybitny wojskowy był także niezwykle postępowym humanistą, ponad wszystko kochającym wolność i równość obywateli wszystkich ras. Jeden z autorów deklaracji niepodległości i przyszyły (trzeci) prezydent USA, Thomas Jefferson, nazwał Polaka „najczystszyim synem wolności” [Puła 1998]. To określenie Kościuszko

⁷ Korczak wykupił górę i okoliczny teren od rządu USA w zamian za inną swoją posiadłość – zob. *Crazy* 2017.

⁸ Na temat Polaków oraz Amerykanów pochodzenia polskiego działających w USA powstało wiele opracowań. Przykładowo publikacje z lat 80. XX w. dotyczyły sytuacji politycznej i ekonomicznej Polonii w USA [Bukowczyk 1986]. Ostatnie dziesięciolecie obfituje w prace opisujące działania zawodowe [Judyccy 2006], [Łotysz 2013] oraz aspekt narodowy [Zachariasiewicz 2005; Zych 2005; Radziłowski, Stecula 2012].

Kilka spostrzeżeń na temat sztuki w krajobrazie Stanów Zjednoczonych Ameryki...



Il. 7. Upamiętnienie postaci Tadeusza Kościuszki. 1, 2 – muzeum w Filadelfii, 3 – fragment pomnika przy Białym Domu w Waszyngtonie, 4 – pomnik w Chicago nad Jeziorem Michigan

Fot. E. Łużyńska, 2016

zawdzięcza swej walce z uprzedzeniami i przywiązaniem do wolności osobistych nie tylko w Ameryce, w czasach, gdy niewolnictwo i poddaństwo było wciąż codziennością. To on stworzył pierwszy w polskiej historii oddział, w którym służyli sami Żydzi – był to Pułk Lekkokonny Starozakonny. Kiedy Kongres USA wypłacił mu zaległe pobory w 1798 r., przeznaczył je na wykupienie wolności i kształcenie Murzynów w swoim 500-akrowym majątku nad rzeką Scioto, która przepływa przez Dublin. Współpracował także z rdzennymi mieszkańcami Ameryki, co w pełni doceniali Indianie. Jeden z ich wodzów „Mały Żółt” w imię przyjaźni podarował mu tomahawk-fajkę pokoju, a Kościuszko zrewanżował się parą pistoletów.

O innych wyjątkowych cechach Polaka dowiadujemy się, zwiedzając muzeum „Thaddeus Kosciuszko National Memorial”, urządzone w filadelfijskim miejscu

jego zamieszkania. Dzięki pobytowi na stypendium w Paryżu interesował się sztuką, między innymi grywał na fortepianie i malował obrazy. Jest autorem m.in. prezentowanego w muzeum portretu Lucetty A. Pollock, przyjaciółki Kościuszki z lat 1797–1798. Był także barwną postacią towarzyską – miał spore powodzenie i nie stronił od towarzystwa mężatek oraz pań „lekkich obyczajów”. Podobno zachował się także dokument mówiący o tym, że „dzielił łóżę z mężczyznami” [Makowski 2013]. Te słowa stały się podstawą nieudanych starań grupy gejów z Chicago o nazwanie jego imieniem swojej organizacji.

Nazywany bohaterem trzech narodów doczekał się wielu przejawów uznania. W książce Juliusza Verne’a portret Kościuszki wisi w „Nautilusie” kapitana Nemo. Lord Byron pisał, że na dźwięk jego imienia drżą tyrani, Napoleon uznał go za „bohatera północy”, a Casanova w swoich pamiętnikach nazwał go nieśmiertelnym [Bratkowski 1977]. Liczne są także pomniki Kościuszki. Najbardziej rozbudowany, wraz z kaskadą wodną, przedstawiający generała na koniu, znajduje się w Filadelfii. Pomniki konne ustawione są także w Chicago nad Jeziorem Michigan, w Kosciuszko Park w Milwaukee oraz w Detroit. Pomniki ze stojącą postacią Kościuszki zdobiją Lafayette Park naprzeciwko Białego Domu w Waszyngtonie, Boston Public Garden oraz skwer akademii wojskowej West Point. Popiersie Kościuszki znajduje się także w waszyngtońskim Kapitolu i jest ustawione w hallu senatu obok popiersia generała Kazimierza Pułaskiego (1745–1779), nazywany jest „ojcem amerykańskiej kawalerii”. W 2009 r. amerykański kongres przyznał mu honorowe obywatelstwo USA.

Imieniem Kościuszki nazwano także miasto w stanie Missisipi, niewielką wioskę w Teksasie, wyspę w Archipelagu Aleksandra w południowo-wschodniej Alasce, park w miasteczku Dublin w stanie Ohio oraz hrabstwo w Indianie, którego stolicą jest Warsaw. Nasz wybitny rodak ma także swój most w Nowym Jorku, ulicę na Brooklynie, w Cleveland, Pittsburgu i Los Angeles.

Najwybitniejszym polskim konstruktorem, na stałe osiadłym w USA, był Rudolf Modrzejewski (Ralph Modjeski), urodzony w 1861 r. w Bochni i zmarły w 1940 r. w Los Angeles [Głomb 1981]. Ten pionier budowy mostów wiszących był synem Heleny Modrzejewskiej i Gustawa Zimajera. W latach 1882–1885 studiował w Ecole Nationale des Ponts et Chausees w Paryżu, po czym został asystentem George’a S. Morisona, słynnego konstruktora mostów. W 1893 r. założył własne biuro konstrukcyjne w Chicago, stając się inicjatorem budowania sprężystych stalowych pylonów zamiast stosowanych wcześniej murowanych wież. Oprócz tego w latach 1902–1905 na dużą skalę użył betonu do budowy przęsła mostu w Thebes dla Southern Illinois and Missouri Compan. Był także związany z Uniwersytetem Stanu Illinois. W 1911 r. otrzymał tytuł doktora inżyniera, a dwa lata później wydał, przez wiele lat aktualną, pracę o projektowaniu wielkich mostów. Odegrał również znaczącą rolę jako wychowawca następnych pokoleń amerykańskich konstruktorów i budowniczych mostów. Jego uczniem był m.in. Joseph B. Strauss, projektant Golden Gate w San Francisco, najsłynniejszego mostu w USA.

Kilka spostrzeżeń na temat sztuki w krajobrazie Stanów Zjednoczonych Ameryki...



Il. 8. Most San Francisco-Oakland Bay, odcinek zachodni. 1 – widok ogólny, 2 – pokład górny, 3 – demontaż kratownic mostu Modrzejewskiego

Fot. E. Łużyniecka, 2016

Modrzejewski zbudował prawie 40 mostów na największych rzekach Ameryki Północnej. Są to prawdziwe dzieła sztuki inżynierskiej, imponujące skalą i pięknem konstrukcji. Do najslawniejszych należą: Broadway Bridge w Portland o łącznej długości 531 m (1913), most w Louisville o łącznej długości 1 752 m (1929), Wissahickon Memorial Bridge w Filadelfii o łącznej długości 102 m (1932), Blue Water Bridge w Port Huron o wysokości 71 m i łącznej długości 1 883 m (1938).

Największą konstrukcją Modrzejewskiego był San Francisco-Oakland Bay Bridge, budowany w latach 1933–1936 (dziś prawie niezachowany). Był to kompleks mostów o przybliżonej długości około 6 km, rozciągających się w zatoce San Francisco, o nitowanej, dwupokładowej konstrukcji. Początkowo po pokładzie górnym jeździły samochody, a ciężarówki i pociągi po niższym. Po wyłączeniu ruchu kolejowego dolny pokład został zamieniony na trzypasowy ruch drogowy w przeciwnym kierunku. Most miał dwa odcinki. Odcinek zachodni, znany jako Willie L. Brown

Jr. Bridge⁹, łączył centrum San Francisco z wyspą Yerba Buena. Odcinek wschodni biegł od wspomnianej wyspy do Oakland.

Zachodnia część mostu była podzielona na pół masywną betonową podporą. Prawdziwym wyzwaniem inżynieryjnym było wykonanie fundamentów na głębokość 30 m, co wymagało użycia nowych technik opartych na betonie. Zachodnia część mostu złożona z konstrukcji wspornikowych i kratownicowych była wsparta na palowych fundamentach. Zastosowano je z powodu bardzo głębokiego błota na dnie zatoki. Drewniane pale były wykonane ze wszystkich starych drzew iglastych Douglas.

Po trzydziestu latach użytkowania most zaczął ulegać destrukcji, m.in. ze względu na sześciokrotnie zwiększony ruch samochodowy. Dodatkowo jego konstrukcja została naruszona w 1968 r. przez samolot szkoleniowy Marynarki Wojennej USA, który uderzył w górny pokład odcinka wschodniego. Kolejne zniszczenia nastąpiły w wyniku trzęsienia ziemi w Loma Prieta z 1989 r. Wówczas stwierdzono, że odbudowa i modernizacja starych konstrukcji jest droższa od budowy nowego mostu. Nowy odcinek wschodni powstał w latach 2002–2013, a od roku 2014 trwa wymiana odcinka zachodniego. Rozbiórka kratownic starego mostu ma być ukończona do 2018 r.

Konstrukcje Modrzejewskiego są nadal bardzo wysoko cenione [Durand 1944]. W 1903 r. prasa amerykańska uznała go za najwybitniejszego specjalistę w dziedzinie budowy mostów, w 1922 r. otrzymał medal Instytutu im. B. Franklina w Filadelfii, a w roku 1929 został laureatem „John Fritz Gold Medal”, najwyższego amerykańskiego odznaczenia w dziedzinie inżynierii.

BIBLIOGRAFIA

- Bartnicki A., Critchlow D.T., 1995, *Historia Stanów Zjednoczonych Ameryki*, Warszawa.
- Borglum C.R., 1998, *Gutzon Borglum. His Lieve and Work*, Austin.
- Bratkowski S., 1977, *Z czym do nieśmiertelności*, Katowice.
- Bukowczyk J.J., 1986, *Polish Americans and Their History: Community, Culture, and Politics*, Bloomington.
- Cirigliano R., Fremantle R., 2016, *San Francisco*, Florence.
- Durand W.F., 1944, *Biographical memoir of Ralph Modjeski*, National Academy of Science of USA.
- Fite G., 1952, *Mount Rushmore*, Pierre.

⁹ Most nieoficjalnie „poświęcono” Jamesowi B. Rolph, Jr., ale to nie było powszechnie uznawane aż do obchodów 50. rocznicy powstania mostu w 1986 r. Oficjalnie, dla wszystkich celów funkcjonalnych zawsze był „mostem San Francisco-Oakland Bay”, a przez większość miejscowych ludzi zwany jest „mostem zatoki”. Rolph, burmistrz San Francisco w latach 1912–1931, był wówczas Gubernatorem Kalifornii i prezesem Willia L. Brown Jr. Zmarł w 1934 r., dwa lata przed otwarciem mostu.

Kilka spostrzeżeń na temat sztuki w krajobrazie Stanów Zjednoczonych Ameryki...

- Giedion S., 1968, *Przestrzeń, czas i architektura. Narodziny nowej tradycji*, Warszawa.
- Głomb J., 1981, *Człowiek z pogranicza epok*, Katowice.
- Heeb C., 2000, *Nowy Jork: metropolie świata*, Warszawa.
- Hibge P., 1999, *Mount Rushmore's Hall of Records*, Pierre.
- Homberger E., 2005, *The Historical Atlas of New York City. A Visual Celebration of 400 Years of New York City's History*, Owl Books.
- Honour H., Fleming J., 2002, *Historia sztuki świata*, Warszawa.
- Jenkins P., 2009, *Historia Stanów Zjednoczonych*, Kraków.
- Judyccy A.Z., 2006, *Architekci Polscy w świecie*, Warszawa.
- Kajencki F.C., 1998, *Tadeusz Kościuszko. Military Engineer of the American Revolution*, Hedgesville.
- Konopka M. (red.), 1997, *Vademecum konserwatora zabytków. 25 lat Konwencji ochrony światowego dziedzictwa kulturalnego i naturalnego*, Warszawa.
- Łotysz S., 2013, *Wynalazczość polska w Stanach Zjednoczonych*, Warszawa.
- Makowski M.Ł., 2013, *Prandziwa twarz Tadeusza Kościuszki (The True Face of Tadeusz Kościuszko)*, „Gwiazda Polarna”, nr 10.
- Malski W., 1977, *Amerykańska wojna pułkownika Kościuszki*, Warszawa.
- Moreno B., 2004, *Images of America. The Statue of Liberty*, New York.
- Mount, 2014, *Mount Rushmore. The Story Behind the Scenery*, Wickenburg.
- Pitt C., 2013, *Chicago*, Rockport.
- Plunz R.A., 1990, *History of Housing in New York City. Dwelling Type and Change in the American Metropolis*, Columbia University Press.
- Pula J.S., 1998, *Thaddeus Kościuszko. The Purest Son of Liberty*, Hippocrene Books.
- Radzilowski T.C., Stecula D., 2012, *Polish Americans Today: A Survey of Modern Polonia Leadership*, Detroit.
- Rawski T., 1953, *Sztuka dowódcza Tadeusza Kościuszki*, Warszawa.
- Skarby UNESCO*, 2012, teksty: M. Jaskulski, K. Horecka, M. Łatka, E. Resel, A. Willmann, Warszawa.
- Smith R.A., 1985, *The Carving of Mount Rushmore*, New York.
- Stockwell D., 2015, *Chicago*, Florence.
- Zachariasiewicz W., 2005, *Etos niepodległościowy Polonii amerykańskiej*, Warszawa.
- Zaremba P., 1968, *Historia Stanów Zjednoczonych*, Gryf Publications Ltd.
- Ziółkowska-Boehm A., 2007, *Otwarta rana Ameryki*, Debit.
- Zych A.A., 2005, *The Living Situation of Elderly Americans of Polish Descent in Chicago*, Chicago.

ŹRÓDŁA INTERNETOWE

- Crazy*, 2017, *Crazy Horse Memorial Foundation*, <http://www.crazyhorsememorial.org> [dostęp: 2017.04.20].

Kościół polski w krajobrazie miejskim Taszkientu

Luba Smirnowa

WPROWADZENIE

Uzbekistan to kraj Azji Środkowej o powierzchni 447,4 tys. km² zamieszkały przez około 29 mln obywateli. Ma wspólne granice z Kazachstanem, Turkmenistanem, Tadżykistanem, Afganistanem i Kirgizją. Dominującą religię wyznają muzułmanie sunnici. Są również nieliczni przedstawiciele kościoła prawosławnego oraz katolickiego. Tereny te mają długą i bogatą historię. W III w. p.n.e. po podboju przez Aleksandra Macedońskiego powstało państwo greko-baktryjskie, a w I w. n.e. państwo Kuszan. Rozdrobnione na księstwa w V w. zostało podbite przez Arabów w wieku VIII. W kolejnych stuleciach było pod panowaniem tureckim (X w.) oraz mongolskim (XIII–XVIII w.). Kraj wszedł w skład Imperium Rosyjskiego w latach 1867–1873, a w roku 1924 został włączony do Związku Socjalistycznych Republiki Radzieckich. Po rozpadzie ZSRR ogłosił niepodległość i obecnie jest republiką wielopartyjną [Marcinek 2007]. Uzbekistan słynie z bawełny oraz z niesamowicie smacznych owoców. Historyczne miasta – Samarkanda i Buhara – były częścią jedwabnego szlaku, a obecnie są odwiedzane przez wielu turystów.

Pierwsze próby chrystianizacji Azji Środkowej sięgają prawdopodobnie pierwszych wieków naszej ery. *Historia Kościoła* biskupa Euzebiusza napisana przed 330 rokiem wymienia apostołów Bartłomieja, Mateusza, Szymona, Judę Tadeusza i Tomasza, którzy wyruszyli z działalnością misyjną m.in. do Indii, Etiopii, Palestyny i Persji [Kawa 2014]. Kilka odłamów chrześcijaństwa, uznanych za heretyckie, udały się na Wschód. W ten sposób nestorianie, melchici oraz jakobici zaczęli chrystianizować Azję Środkową. Jej ślady zachowały się w obecnie nieistniejącym mieście Merw w Turkmenistanie, gdzie w wyniku badań archeologicznych został odkryty cmentarz z ok. III–IV w., natomiast źródła wspominają o istniejącym biskupstwie w roku 334. Założono również wspólnotę klasztorną [Szczęsny 2012]. Pozostałości

chrześcijańskiej świątyni z IX–XIII w. odkryto w górach Urgut niedaleko Samarkandy [Kawa 2014]. W XIII–XIV w. chrześcijanie byli uważani za dobrych medyków i chętnie przyjmowano ich na służbę u chanów. Jednak z czasem ich liczba malała, aż do całkowitego zaniku.

Ponowne zainteresowanie chrystianizacją Azji Środkowej nastąpiło w wyniku poszukiwań bardziej bezpiecznej, niż morska, drogi do Chin. Wieki XVII i XVIII przynoszą pierwsze misje na Syberię oraz Daleki Wschód, oraz również powrót do krajów środkowo-azjatyckich. Pierwsi Polacy na tych ziemiach pojawili się wraz z wojskiem rosyjskim w latach 60. XIX w. Również tu znalazło swój dom wiele rodzin uczestników powstania styczniowego 1863–1864, często w drodze z Syberii [Medvedeva 2006]. Zamierzali tu zakładać przedsiębiorstwa albo znaleźć pracę w administracji (byli dobrze wykształceni), lecz stawiano im przeszkody lub całkowicie zabraniano prowadzenia podobnej działalności [Medvedeva 2006]. Fakt ten dobrze obrazują losy „politycznego przestępcy” Jana Kruszewskiego, któremu pozwolono w 1870 r. osiedlić się w Samarkandzie i rozpocząć pracę na poczcie. Poinformowany o tym Minister Spraw Wewnętrznych Imperium w Sankt-Petersburgu zakazał przyznania mu posady, ponieważ „zgodnie z przyjętą regułą żadna osoba polskiego pochodzenia i rzymsko-katolickiego wyznania nie może być zatrudniona na poczcie, a już zatrudniona nie może objąć wyższego stanowiska i powinna być zwolniona przy najmniejszej wątpliwości co do lojalności; wobec tego nie można uznać za możliwe zatrudnienie Kruszewskiego na poczcie nawet w charakterze wolnonajemnego pisarza, ponieważ był osądzony jako uczestnik buntu” [Medvedeva 2006]. Z dokumentów diecezjalnych w Cesarstwie Rosyjskim z roku 1896 liczba osób katolickiego wyznania w Azji Środkowej, Dalekim Wschodzie i na Syberii wynosiła 58 475 osób, a w roku 1914 – 140 643 [Majdowski 2001].

Od 1875 r. katolicy wiele razy prosili władzę o przysłanie na stałe księdza oraz rejestrację parafii rzymsko katolickiej. W 1902 r. przybył ksiądz Justinas Bonawentura Pranajtis, profesor Rzymsko-Katolickiej Akademii Teologicznej w Sankt-Petersburgu. Jednak zezwalając na przyjazd księdza, władze przypomniały, że musi on stosować się do niżej wymienionych warunków:

1. Nieodwołalnie przestrzegać najwyższego rozporządzenia z dnia 24 lutego 1868 r. o nieużywaniu języka polskiego w czasie wykonywania obrzędów dla katolików – przedstawicieli niższych rang;
2. Odprawiać wszystkie pozostałe nabożeństwa i wszystkie modlitwy wyłącznie po łacinie.
3. Zwracać się do parafian i głosić kazania wyłącznie w zrozumiałym dla wszystkich języku rosyjskim” [Medvedeva 2006].

Dla roku 1897 podaje się liczbę 20 tys. katolików przebywających na terenie Turkestańskiego kraju. Po pierwszej wojnie światowej na tym terenie znalazło się około 70 tys. uchodźców oraz jeńców wyznania katolickiego. Początkowo msze odbywały się w tymczasowych budynkach.

KRAJOBRAZ MIEJSKI TASZKIENU

Taszkient to miasto na przedgórzu Tien-szanu liczące około 2,2 mln mieszkańców. Powstało w V w. p.n.e. jako centrum rzemieślniczo-handlowe, przez lata stale się rozrastało. Przed włączeniem miasta do Cesarstwa Rosyjskiego zabudowę stanowiły przeważnie jedno- lub dwukondygnacyjne budynki, wykonane z gliny wymieszanej ze słomą. Skomplikowany układ ulic posiadał sieć małych kanałów wodnych – aryków. Po 1865 r. rozpoczęła się budowa nowej części miasta na wschód od kanału wodnego Anchor, jako główne założenie z odśrodkowo wychodzącymi centralnymi ulicami. Trzęsienie ziemi w 1966 r. zniszczyło większość zabudowy miasta, po czym zostało ono odbudowane z szerokimi zielonymi ulicami oraz wieloma parkami. Obecnie jest to największe miasto Azji Środkowej oraz duży ośrodek kulturowy, naukowy oraz przemysłowy. Główne zabytki to mauzolea Junus Chana i Howendi Tachura z XV w., medresy z XVI w. oraz wiele budynków z XIX oraz początku XX w. [Marcinek 2007]

HISTORIA POWSTANIA KOŚCIOŁA POLSKIEGO I JEGO ARCHITEKTURA

Parafia taszkiencka została założona w 1918 r. i obejmowała teren około 1800 tys. km². Wcześniej, w roku 1902, dla odprawiania mszy wynajmowano budynek, w którym mogło się zmieścić do tysiąca osób [Majdowski 2001].

Ksiądz Pranajtis w 1911 r. zakupił ziemię pod budowę kościoła w Taszkencie. Prace posuwały się w wolnym tempie. Ksiądz Downar pisze: „Kościół z płyt betonowo-piaskowych w stylu gotyckim, w kształcie krzyża łacińskiego, o trzech nawach. Budowa fasady doprowadzona do górnej kondygnacji, pod pozostałe części przygotowany fundament. Do atrium wstępuje się podwójnymi wspianiami schodami, zdobnymi na poręczach betonowych czterema z masy betonowo-piaskowej figurami Ewangelistów. Skrzydła o balustradzie ażurowej, betonowo-piaskowej, na których opiera się atrium, w niszach u dołu zdobne figurami czterech większych proroków. Fasada kościoła o trzech gotyckich arkadach, zdobnych trzema reliefami: nad główną, środkową arką – *Ecce Homo*, nad bocznymi – *Pan Jezus w Ogrójcu*, *Pan Jezus upadający pod Krzyżem*. Wstęp do dolnego kościoła stanowi wolna przestrzeń między podwójnymi schodami wiodącymi do atrium, położonym nad dolnym kościołem. Kształt dolnego kościoła – łaciński krzyż. Prowizoryczny kościół górny – szopa, wielkości nawy głównej nowo-budującego się” [Majdowski 2001]. Autor również przytacza opinię ks. Tokarzewskiego: „Planów na budowę kościoła żadnych. Ks. Pranajtis kierował budową kościoła sam”. Po śmierci ks. Pranajtisa prace



Il. 1. Stan kościoła w 1991 r.

Źródło: zdjęcie z archiwum parafii.

kontynuowano, jednak brakowało pieniędzy. Budowę wstrzymano w latach 20. Dokończono ją dopiero pod koniec XX w.

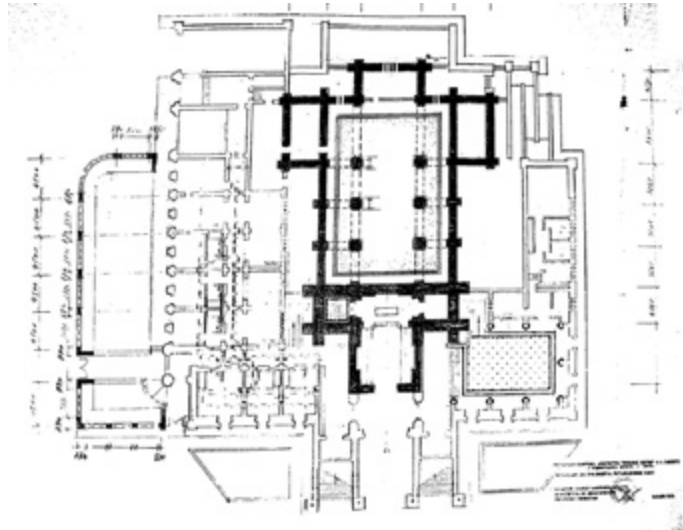
W 1925 r. nastąpiła nacjonalizacja budynku. Jednak w roku 1937 o. Józef Sowiński odprawiał w kościele msze po kryjomu, za co został rozstrzelany za „kontrrewolucyjną propagandę i agitację”. Przez lata budynek pełnił wiele funkcji: był hotelem robotniczym, biurem, magazynem techniki medycznej. Powstał projekt przebudowy obiektu na salę muzyki organowej, jednak nie został on zrealizowany [Rudzyński 2010].

Przybycie w latach 90. z misją franciszkanina o. Kszysztofa Kukułki zapoczątkowało nowy etap w dziejach budowy kościoła. W tym czasie obiekt znajdował się w stanie ruiny (il. 1). O. Kukułka czuwał nad pracami budowlanymi. Odbudowę finansowali Watykan, katolickie fundacje z Niemiec, konferencje episkopatów Anglii, Kanady, Niemiec, Polski, USA i Włoch oraz osoby prywatne [Rudzyński 2010]. W 1997 r. papież Jan Paweł II utworzył w Uzbekistanie misję *sui iuris*.

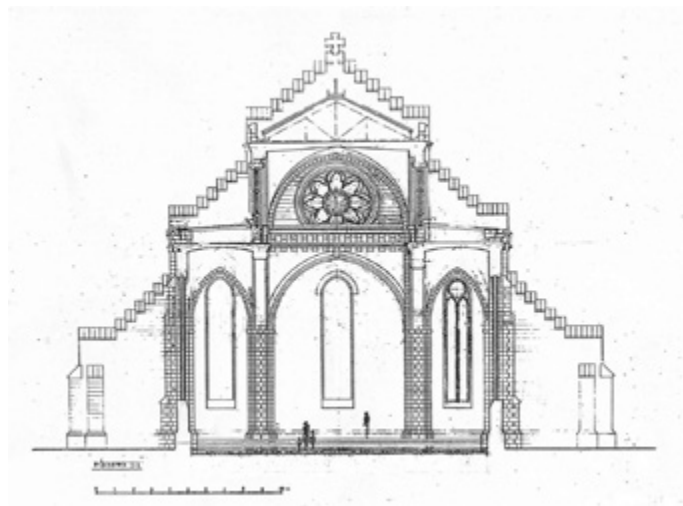
Odbudowa kościoła była prowadzona według projektu architekta Siergieja Adamowa. Obiekt został wybudowany na planie krzyża łacińskiego (il. 2–4). Trójnawowy korpus jest zakończony prostokątnym prezbiterium.

Neogotyckie rozwiązania zostały uwspółcześnione oraz dostosowane do realiów kraju: wysokie wąskie okna oraz grube mury pozwalają zachować niską temperaturę w kościele nawet w upalne letnie taszkienckie południe. Od strony głównego wejścia do kościoła prowadzą trzy schodkowe, wykonane z piaskowca portale, większy centralny oraz mniejsze boczne (il. 5). Ołtarz, znajdujący się na niewielkim wzniesieniu, wieńczy *Unoszący się Jezus* (il. 6). Na parterze znajduje się krypta, pełniąca funkcję kaplicy (il. 7). Wnętrza zostały pokryte granitowymi oraz marmurowymi płytami (il. 8).

Kościół polski w krajobrazie miejskim Taszkientu

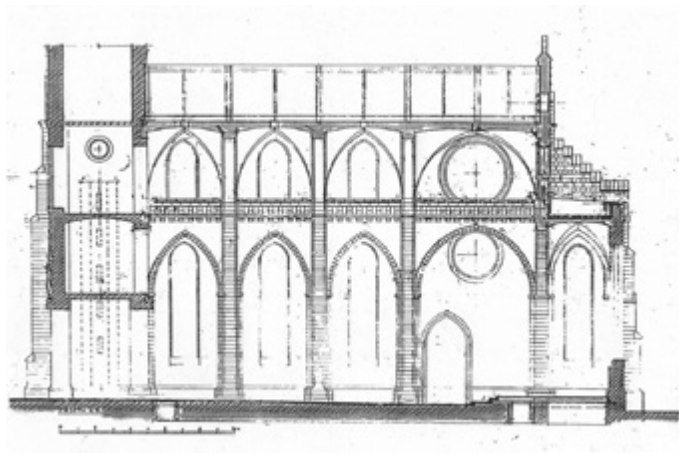


Il. 2. Rzut dolnej kondygnacji, autor projektu arch. Siergiej Adamow
Źródło: zdjęcie z archiwum parafii.



Il. 3. Przekrój poprzeczny, autor projektu arch. Siergiej Adamow
Źródło: materiał z archiwum architekta.

Luba Smirnowa



Il. 4. Przekrój podłużny, autor projektu arch. Siergiej Adamow
Źródło: materiał z archiwum architekta.



Il. 5. Widok kościoła
Fot. o. Lucjan Szymański, zdjęcie z archiwum parafii.

Kościół polski w krajobrazie miejskim Taszkientu



Il. 6. Ołtarz *Unoszący się Jezus*

Fot. o. Lucjan Szymański, zdjęcie z archiwum parafii.



Il. 7. Krypta

Fot. o. Lucjan Szymański, zdjęcie z archiwum parafii.



Il. 8. Wnętrze korpusu

Fot. o. Lucjan Szymański, zdjęcie z archiwum parafii.

Dnia 22 października 2000 r. kościół został konsekrowany, otrzymał wezwanie Najświętszego Serca Jezusa. W 2005 r. misja została podniesiona do rangi administratury apostolskiej i wraz z przybyciem biskupa Jerzego Maculewicza świątynia została katedrą [Rudzyński 2010]. W roku 1922 ks. Rutenis napisał: „Czas by już rozpocząć dalszy ciąg robót, gdyż nienakryty dach może ulec zniszczeniu. A wielka szkoda, jeżeliby on zmarniał, tym bardziej, że jest to pod względem architektonicznym wprost arcydzieło” [Majdowski 2001]. Polski kościół w Taszkencie zaczął funkcjonować w 2000 r. Jest to naprawdę arcydzieło, które dzięki niezwyklej formie oraz dającej się odczuć wewnątrz kościoła radości, pozwala poczuć *sacrum* nie tylko katolikom.

WSPÓLNOTA RELIGIJNA POLSKIEGO KOŚCIOŁA

Polacy pojawili się w Azji Środkowej w wyniku różnych wydarzeń historycznych: jako żołnierze armii rosyjskiej oraz jako zesłańcy po nieudanym powstaniu w XIX w.; jako ludność deportowana, więźniowie lub jeńcy w wyniku represji z lat 1939–1941; jako osoby poddane amnestii, dotyczącej obywateli polskich z sierpnia 1941 r., które otrzymały prawo przemieszczania się po Związku Radzieckim; jako osoby niezdolne do służby wojskowej, które na propozycję Ławrientija Berii były rozmieszczone w Uzbekistanie, a również osoby, biorące udział w tworzeniu Armii Polskiej na terenach środkowo-azjatyckich [Rosowska 2004]. Migracje ludności oraz powstające dopiero opracowania materiałów archiwalnych stwarzają trudności

Kościół polski w krajobrazie miejskim Taszkientu

w podaniu dokładnej liczby osób pochodzenia polskiego zamieszkałych w tym kraju. W związku z niepewnością losu niektóre rodziny ukrywały swoje polskie korzenie, a wiele rodzin wyjechało z Uzbekistanu w latach 90. Za początek powstania polskiej diaspory jako organizacji w Taszkencie można uważać rok 1989, kiedy Helena Jakowlewa, po spotkaniu z księdzem Józefem Świdnickim z Kazachstanu, zaczęła poszukiwać osoby polskiego pochodzenia dla założenia związku wyznaniowego. Zebrana grupa utworzyła „Świetlicę Polską” – pierwsze polskie stowarzyszenie osób polskiego pochodzenia [Jagięło 2006, s. 63]. Po przybyciu misji franciszkańskiej do Taszkientu w 1991 r. pojawiła się możliwość uczestniczenia w katolickich mszach.

Po zakończeniu budowy świątyni w roku 2000 została ona jednym z ośrodków życia Polonii miasta. Kościół, tzw. Polski, zawsze jest otwarty na obchodzenie wydarzeń związanych z życiem duchowym parafian i towarzyszy im w obchodach świąt religijnych oraz związanych z polskimi świętami. Promuje także polską kulturę poprzez organizowanie imprez polonijnych dla dorosłych, dzieci i młodzieży. Corocznie organizowane są wyjazdy na groby Polaków, którzy zginęli w wyniku ciężkich warunków bytowych w latach drugiej wojny światowej. Odbywają się koncerty muzyki organowej, na których są obecni nie tylko parafianie, ale również inni mieszkańcy miasta.

Oddanie do użytku górnej części obiektu umożliwiło odprawianie mszy w kilku językach. Dla Polaków, którzy kiedyś osiedlili się na tych terenach jest to jedna z niewielu możliwości spotkania się i porozmawiania w języku polskim. Bardzo starannie dobrane melodie psalmów oraz profesjonalni śpiewacy, asystujący podczas mszy, potęgują moc odczuć. Misyjna działalność w kraju, gdzie przez wiele lat podstawową doktryną był ateizm, jest trudna do zrealizowania. Jednak ludzie przychodzą do kościoła. Czasem jakby przyszli na wycieczkę. I zostają. Bo poczuli. Bo zrozumieli. Polski kościół pokazuje *sacrum* tym, którzy nie mieli szansy go poznać. Odbywają się zajęcia z katechizmu, również dla osób dorosłych. Prowadzone są dyskusje, spory. Towarzyszy wiara, że gdzieś daleko jest ojczyzna, którą można poczuć, przychodząc na mszę do polskiego kościoła w Taszkencie.

PODSUMOWANIE

Dzięki swej niezwykłości i oryginalności formy architektonicznej kościół Polski jest mocnym akcentem w krajobrazie miejskim Taszkientu. Ta wyjątkowość przejawia się w zwężającym się ku górze kształcie oraz w posadowieniu dolnej kondygnacji, zawierającej większość pomieszczeń służbowych, kaplicę oraz mniejsze sale dla wiernych. Oryginalność wyglądu uzyskano przez użyty materiał – piaskowiec, rzadko stosowany jako budulec w mieście. Neogotycka świątynia jest jednym z nielicznych obiektów tego typu na tle modernistycznej zabudowy miasta z blokami mieszkalnymi, punktowymi obiektami użyteczności publicznej oraz osiedlami „mahalla”.

Luba Smirnowa

Osiedla tego typu złożone są z domków jednorodzinnych w charakterystycznym dla rejonu Uzbekistanu układzie, który polega na zabudowaniu całej działki z pozostawieniem otwartego podwórka. Dominanta bryły kościoła – codzienny widok w krajach europejskich – jest niezwykle wyznacznikiem przestrzeni tego miasta.

Kościół Polski jako obiekt znacznie wyróżnia się także jako instytucja służąca kilku tysiącom ludzi w 29-milionowym państwie, w którym dominuje islam. Jest charakterystycznym obiektem nie tylko dla mniejszości katolickiej, lecz także dla innych mieszkańców miasta.

Kościół, zwany Polskim, upamiętnia także czyny Polaków oraz jest miejscem informacji o współczesnej Polsce. Mieszkańcom tego środkowo-azjatyckiego miasta przypomina o europejskim kraju, jest przykładem jego architektury, a dla osób pochodzenia polskiego jest jednym z nielicznych przykładów doświadczania życia, które prowadzili ich przodkowie.

BIBLIOGRAFIA

- Jagiełło E.A., 2006, *Polacy w Uzbekistanie. Tożsamość odległej diaspory*, Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Łódź.
- Kawa S., 2014, *Status i struktura Kościoła katolickiego w Uzbekistanie*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin.
- Majdowski A., 2001, *Kościół katolicki w Cesarstwie Rosyjskim. Syberia, Daleki Wschód, Azja Środkowa*, Wydawnictwo Nariton, Warszawa.
- Marcinek J. (red.), 2007, *Nowa Encyklopedia Powszechna A–Z*, hasła: Taszkient, Uzbekistan, wyd. 3, uaktualnione, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków.
- Rosowska E., 2004, *Losy Polaków w Uzbekistanie 1919–1952*, Naczelna Dyrekcja Archiwów Państwowych – Wydział Wydawnictw, Warszawa.
- Szczęsny A., ks., 2012, *Dzieje Kościoła w Kazachstanie i Azji Środkowej*, VIA STUDIO Radosław Karbowski, Gniezno.

ŹRÓDŁA INTERNETOWE

- Medvedeva O., 2006, *Losy Polaków w Kirgistanie. Przeszłość i teraźniejszość*, Bishkek, Kirgizstan, <http://olgamedvedeva.artspolonia.com/czlowiek.html> [dostęp: 11.09.2016].
- Rudzyński C., 2016, *Taszkent Kościół zwany polskim*, <http://www.krajoznawcy.info.pl/kosciol-zwany-polskim-7480> [dostęp: 11.09.2016].

Sztuka kształtowania miasta na przykładzie konkursu na plan wielkiego Lublina z okresu dwudziestolecia międzywojennego

Natalia Kot

*Na tym właśnie działalność artystyczna polega,
że twórca pewien swój stan wewnętrzny znakiem plasty-
cznym, lub w ogóle na zmysły działającym wyraża
i znak ten czyni trwałym. Znak ten, to dzieło sztuki.*

Witwicki 1995

WPROWADZENIE

Lublin to jedno z najstarszych miast na ziemiach polskich. Osadnictwo na tym terenie rozwijało się nieprzerwanie od VI w. Wpływały na to m.in. środowisko przyrodnicze (rzeźba terenu, urodzajność gleb, położenie u zbiegu trzech rzek: Bystrzyca i jej dopływów – Czechówki i Czerniejówki), oraz korzystne warunki dla rozwoju gospodarczego. Lokacja miasta, na prawie magdeburskim, nastąpiła w 1317 r. [Kociuba 2007b]. Okres od 2. poł. XIV w. do 1. poł. XVII w. to czas największego rozkwitu Lublina. Korzystne położenie na przecięciu ważnych szlaków handlowych, między Europą wschodnią a zachodnią oraz Królestwem Polskim a Litwą, spowodowało podniesienie rangi politycznej miasta. Między innymi w 1474 r. Lublin stał się stolicą województwa lubelskiego, a w 1569 r. podpisano tu unię Królestwa Polskiego z Wielkim Księstwem Litewskim.

Od połowy XVII w., przez prawie półtora wieku, sytuacja polityczna i idąca za tym recesja gospodarcza wywołały kryzys Rzeczypospolitej. Dopiero reformy końca XVIII w. (prawo o miastach) i kongres wiedeński w 1815 r. stały się czynnikiem sprzyjającym rozwojowi kraju, w tym i Lublina [Śliwińska 2013]. Wybuch powstania

listopadowego i styczniowego znów spowodowały zduszenie aktywności politycznej społeczeństwa i intensywną rusyfikację we wszystkich dziedzinach życia. Dopiero okres powstaniowy (1864–1918) uznać można za kolejny, ważny etap rozwoju gospodarczego miasta, co związane było z budową połączenia kolejowego z Warszawą i Kowlem, które przyspieszyło rewolucję przemysłową miasta. Lublin, „wchłaniając” najbliższe położone miejscowości, zaczął wówczas się rozrastać [Śladkowski 2007].

Po odzyskaniu przez Polskę niepodległości Lublin stał się ośrodkiem administracyjnym terenu obejmującego obszar trzech dawnych guberni (lubelskiej, kieleckiej i radomskiej) oraz stolicą dużego, położonego centralnie województwa. Niski stopień urbanizacji całego regionu, a także słabo rozbudowana sieć komunikacyjna o zasięgu ponadregionalnym zdecydowały o dalszym rozwoju miasta opartego głównie na przemyśle i usługach. Parcelacja przypadkowych i nieprzygotowanych pod budowę terenów¹ doprowadziła do rozproszenia zabudowy na bardzo znacznym obszarze. Dlatego jedną z naglących potrzeb było sporządzenie planu regulacyjnego (urbanistycznego) wyznaczającego obszary pod zabudowę, na których można by było kształtować strukturę przestrzenną miasta [Kociuba 2007b]. Prace nad planem regulacji miasta Lublina przerwał wybuch drugiej wojny światowej. Należy jednak zaznaczyć, że z idei zawartych w Planie Wielkiego Lublina wielokrotnie czerpano podczas wykonywania opracowań urbanistycznych w latach powojennych – szczególnie w zakresie strefowania przestrzennego, rozwiązań komunikacyjnych oraz kształtowania klinowego systemu zieleni miasta.

Niniejszy rozdział prezentuje poszukiwania nowego zagospodarowania Lublina w okresie międzywojennym, które były odpowiedzią na problemy związane z ówczesnym układem urbanistycznym i nowymi potrzebami mieszkańców. Prezentowaną problematykę opracowano na podstawie analizy materiałów archiwalnych i kartograficznych udostępnionych przez Archiwum Państwowe w Lublinie, Lubelską Pracownię Urbanistyczną Urzędu Miasta Lublin oraz Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN”.

HISTORIA ROZWOJU LUBLINA W OKRESIE DWUDZIESTOLECIA MIĘDZYWOJENNEGO

Architektura i urbanistyka początku XX w. stanęły przed problemem odpowiedzi na dylematy związane z użytkowaniem XIX-wiecznej architektury i stworzeniem nowych form zabudowy, odpowiednich dla właściwego funkcjonowania

¹ W 1916 r. podczas okupacji austriackiej obszar miasta Lublina powiększył się trzykrotnie (26,9 km²), a w jego granice włączono wsie: Wieniawę z rzeką Czechówką, Tatary i Majdan Tatarski, Kośminek, Bronowice oraz część Dziesiątej; obozy wojskowe (Zachodni i Południowy fragment) – za: Kociuba 2007b, a także część Rur Brygidzkowskich, Świętoduskich i Jezuickich – miejsc, przez które przebiegały rury doprowadzające wodę do miasta – za: Waciński 2016.

Sztuka kształtowania miasta na przykładzie konkursu na plan wielkiego Lublina...

miast. Z wielodyscyplinarnego problemu badawczego rodziła się powoli urbanistyka – nauka o budowie i projektowaniu miast [Przesmycka 2012].

W Polsce nowoczesna myśl urbanistyczna zaczęła rozwijać się jeszcze przed odzyskaniem niepodległości w strefie wpływów dawnego zaboru austriackiego. Przykładem tego jest Plan Wielkiego Krakowa (1909), Lwowa (1910) oraz prace prof. Ignacego Drexlera: *Odbudowanie wsi i miast na ziemi naszej* (1916), *Wielki Lwów* (1920), *Szerokość jezdni w ulicach miejskich* (1928), Romana Felińskiego – *Budowa miasta z ilustracjami i planami miast* (1916) czy Artura Kühnela – *Zagadnienia techniczne odbudowy Kraju XIX* (1921). W strefie zaboru rosyjskiego – w której znajdował się Lublin – działania planistyczne miały jedynie charakter doraźny. Dopiero po odzyskaniu niepodległości nastąpiła próba kompleksowego projektowania urbanistycznego [Przesmycka 2012].

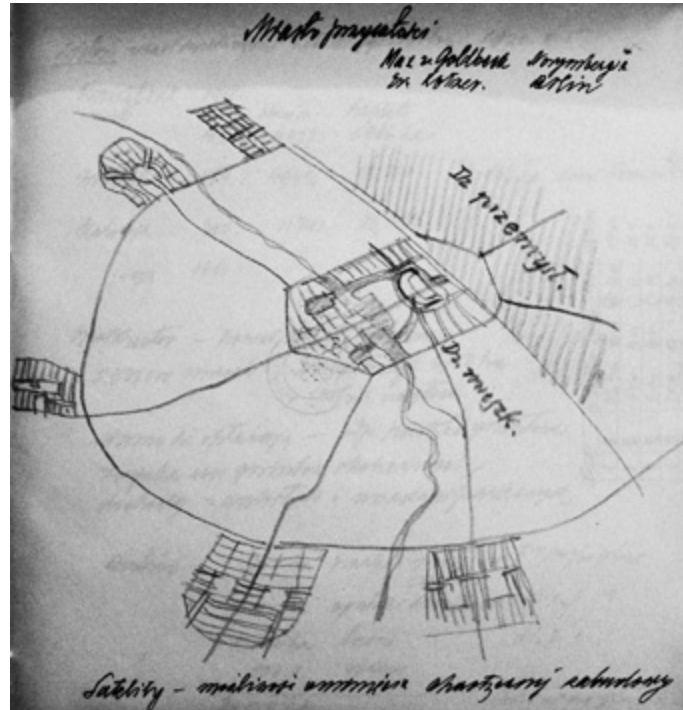
W związku z brakiem planu regulacyjnego lub dobrego podkładu pomiarowego, w 1919 r. powołano Biuro Pomiarów w Lublinie, a za rozpoczęte prace odpowiadał Roman Feliński. Uważał on, że budowa miast łączy w sobie wszystkie gałęzie techniki i sztuki. Nowoczesne miasta muszą spełniać wymagania komunikacyjne, mieszkaniowe, higieniczne i estetyczne, a do tego niezbędne są plany regulacyjne [Przesmycka 2008]. Prace miernicze szły jednak bardzo wolno, stąd w 1921 r. Kolegium Magistratu miasta Lublina uruchomiło specjalne kredyty, aby je przyspieszyć. Dopiero w 1924 r. ich zaawansowanie pozwoliło na przygotowanie warunków konkursu, a w 1925 r. Towarzystwo Urbanistów Polskich ogłosiło ogólnopolski, otwarty „Konkurs na szkic regulacyjny miasta Lublina” [Kędziński 1935]. Jego celem było uzyskanie jak najlepszych pomysłów i rozwiązań odpowiadających współczesnym wymaganiom budowy miasta, żeby następnie wykorzystać je do opracowania planu regulacji².

KONKURS NA SZKIC REGULACJI I ZABUDOWANIA MIASTA LUBLINA

Wytyczne na ogólnopolski, otwarty konkurs sformułował Ignacy Kędziński³. Należy tu podkreślić, że panujące w latach 20. XX w. poglądy na sztukę budowy

² W programie konkursu szczegółowo podane były warunki konkursu, tj. kto może stanąć do konkursu, jaki ma być sposób wykonania, a także termin składania prac (1 lipca 1925 r.) Za konkurs przewidziane były nagrody (I – 8000 zł, II – 5400 zł). W skład sądu konkursowego wchodził z ramienia magistratu Jan Turczynowicz, Czesław Szczepański oraz Ignacy Kędziński – za: *Program Konkursu nr 1 Towarzystwa Urbanistów Polskich w Warszawie na szkic regulacji i zabudowania miasta Lublina*, 1924, Drukarnia Magistratu m. Lublina.

³ Ignacy Kędziński był architektem działającym głównie w Lublinie. Jako urbanista widział ogromną potrzebę w odbudowie i funkcjonalnym rozplanowaniu miasta. 7 października 1920 r. został mianowany architektem miejskim, a następnie kierownikiem Wydziału Budowlanego Zarządu Miasta Lublin. Polepszenie warunków życia mieszkańców miasta wiązał on ze zwiększeniem ilości terenów zielonych



Il. 1. Miasto przyszłości. Szkic wykonany przez Ignacego Kędzierskiego ukazujący jak ważna była idea miasta-ogrodu w dwudziestoleciu międzywojennych podczas ogłoszonego „Konkursu na szkic regulacyjny miasta Lublina”

Źródło: Archiwum Państwowe w Lublinie. Akta miasta Lublina (APL, AmL), sygn. 19/9, fot. N. Kot, 2016

miast kreowane przez Tony Garniera czy Ebenezera Howarda znalazły swoje odbicie w planie zabudowy Lublina. W Archiwum Państwowym w Lublinie znajdują się szkice i rysunki odręczne Kędzierskiego [Spuścizna architekta Ignacego Kędzierskiego, Archiwum Państwowe w Lublinie, Akta miast Lublina, sygn. 19/9] (il. 1), które podkreślają popularność idei miasta-ogrodu czy miasta przemysłowego⁴.

Swoje poglądy (w postaci wytycznych do konkursu) Kędzierski zawarł w książeczce pt. *Konkurs na szkic regulacyjny miasta Lublina*, składający się z dwóch części zawierającej krótki opis miasta, jego charakterystykę i ówczesne zaopatrzenia, oraz

i poprawę warunków sanitarnych. Chciał także wprowadzić nowoczesne rozwiązania dróg, wodociągów, kanalizacji, elektrowni oraz transportu i połączeń komunikacyjnych. Dostrzegał konieczność renowacji, zachowania starej zabudowy i zharmonizowania jej z nowo powstałymi obiektami – za: Puczyńska, Zętar, Śliwińska 2016.

⁴ Mimo że miasta-ogrody nie były możliwe do zrealizowania w polskich warunkach, powstały jednak w Lublinie modelowe dzielnice mieszkaniowe, tj. Kośminek, Dziesiąta i Ponikwoda, które oparte były na tej idei – za: Przesmycka 2012.

potrzeby miasta, jako podstawy jego przyszłego rozwoju. Jednym z ważniejszych elementów przyszłego planu była troska o zachowanie malowniczości ośrodka, a sama koncepcja miała obowiązkowo chronić i podkreślać unikalną panoramę. W regulaminie konkursu Kędziński postulował m.in.:

- Lublin miał rozrastać się w kierunku zachodnim, dlatego należało wytyczyć drogę ku szosie warszawskiej. Wzdłuż niej, na terenach uzyskanych od wojska, miały powstać reprezentacyjne budowle rządowe, miejskie oraz wojskowe, zaś sąsiadujące z nimi tereny miały zostać wykorzystane pod budownictwo willowe;
- Stare miasto i jego okolice wymagają poprawy warunków higieniczno-sanitarnych. Teren wokół zamku należy uporządkować, gdyż powinien być terenem reprezentacyjnym (zaleca się tu usytuowanie archiwum i muzeum). Za ratuszem zaleca się likwidację nieestetycznych straganów, a także postuluje się stworzyć nową halę targową. Ulica Lubartowska wymaga gruntownej przebudowy, zaś na jej końcu sugeruje się utworzenie niewielkiego parku. Plac Litewski oraz otaczająca go pałacowa zabudowa powinny zostać wyeksponowane;
- należy ochronić ukształtowanie terenu Kalinowszczyzny i wytyczyć nowe ulice łączące je z miastem, jednak nie powinny one wpływać negatywnie na istniejące wzniesienia oraz wąwozy. Również dzielnice przemysłowe, tj. Piaski, Bronowice, Dziesiąta i Kośminek, a w przyszłości Tatary, które zamierza się włączyć w granicę administracyjną miasta, powinny otrzymać nową sieć ulic. Należy przyłączyć do miasta grunty dawnych folwarków – Bieszczyzna, Lemszczyzna i Czechów, a na terenie ostatniego wybudować szpital;
- trzy lubelskie rzeki oraz istniejące tereny zieleni powinny pełnić funkcję zdrowotną i estetyczną. Postuluje się o ich uregulowanie, wybudowanie wzdłuż nich pasów ochronnych, które mogłyby jednocześnie pełnić funkcję bulwarów, a także utworzyć kilka niewielkich kąpielisk. Tereny łąk Tatarzy (nad Bystrzycą) i łąk przy młynie Krauzego powinny stać się terenami zieleni z przeznaczeniem na sport (miejsce rozrywki i odpoczynku). Należy pozostawić wzdłuż rzek pasy zieleni (w formie ogrodów czy alei), co pozwoli na połączenie ich z łąkami Tatarzy. W ten sposób rdzeń miasta zostałby opasany z trzech stron rezerwarami powietrza, a miasto wraz z systemem kanalizacyjnym i wodociągowym zyskałoby pierwszorzędne warunki higieniczne;
- ze względu na niewielką ilość terenów przeznaczonych pod ogrody przydomowe postuluje się o przedzielenie zabudowanych dzielnic zielenią (ze względów zdrowotnych i estetycznych). Dodatkowo łąki, w znacznej części, powinny pozostać niezabudowane i przejść na własność miasta, a w dalszej części powinno się je przeznaczyć pod sady i ogrody warzywne lub parki;
- ze względu na zbyt mały procent zieleni w mieście (Ogród Saski oraz Park Bronowicki) postuluje się osuszenie łąk nad Bystrzycą i Czechówką w celu wykorzystania ich pod tereny parków [Kędziński 1935].

PRACE KONKURSOWE – GŁÓWNE ZAŁOŻENIE

W Archiwum Państwowym w Lublinie znajdują się jedynie czarno-białe fotografie zwycięskich prac⁵, zaś w Ośrodku „Bramy Grodzkiej – Teatru NN” oraz Archiwum Lubelskiej Pracowni Urbanistycznej Urzędu Miasta w Lublinie zarchiwizowane są barwne fragmenty prac Ignacego T. Drexlera i szkice Jerzego Siennickiego. Znani są jedynie autorzy trzech nagrodzonych prac: tj. architekt Edgar Norwerth⁶, oraz wspomniani wcześniej prof. Ignacy T. Drexler⁷ oraz Jerzy Siennicki⁸.

- Praca Edgara Norwerth’a (I miejsce) – autor mocno zaznaczył tu obwodowy układ komunikacji w postaci dwóch pierścieni wokół Starego Miasta i Śródmieścia, łącząc peryferyjnie dzielnice mieszkaniowe. Według Przesmyckiej [2012] układ komunikacyjny w południowo-wschodniej części miasta miał formę ortogonalną, a było to związane z lokowaniem w tej części terenów przemysłowych. Analizując plan pod względem przyrodniczym przypuszczać można, że autor zaproponował tu pasmowo-klinowy układ zieleni. Osadzony był on na naturalnych ciekach wodnych, które łączyły się w centrum miasta, a w dzielnicach mieszkaniowych zlokalizowane zostały strefy zieleni publicznej. Ukształtowane pasma zieleni wytyczane były na przemian z pasami zabudowy. Zauważyć można dzielnice oparte na trójosiowych lub prostokątnych siatkach ulic, wzdłuż których przewidziana była zieleń wysoka (il. 2).
- Praca prof. Ignacego T. Drexlera (II miejsce) – w projekcie zauważyć można linearny układ kompozycyjny. Wynikało to z ukształtowania terenu miasta i chęci wykorzystania tego potencjału. Północna część miasta zaprojektowana została jako dzielnica mieszkaniowa, która miała być wyposażona w parki [Przesmycka 2012]. Analizując plan, doczytać się można klinowego układu, na

⁵ Prawdopodobnie plansze konkursowe nie zachowały się lub nie jest znane miejsce ich przechowywania.

⁶ Edgar Norwerth (ur. 7.04.1884 – zm. 19.09.1950 r. w Warszawie) – polski architekt, urbanista i teoretyk architektury epoki modernizmu, profesor Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej – za: Łoza 1954.

⁷ Ignacy T. Drexler (ur. 09.04.1878 – zm. 14.12.1930 r.) – inżynier, architekt i urbanista, profesor nadzwyczajny Politechniki Lwowskiej, wytrawny krytyk sztuki i wykwinny esteta, znawca fotografii – za: Wiórkiewicz 2013.

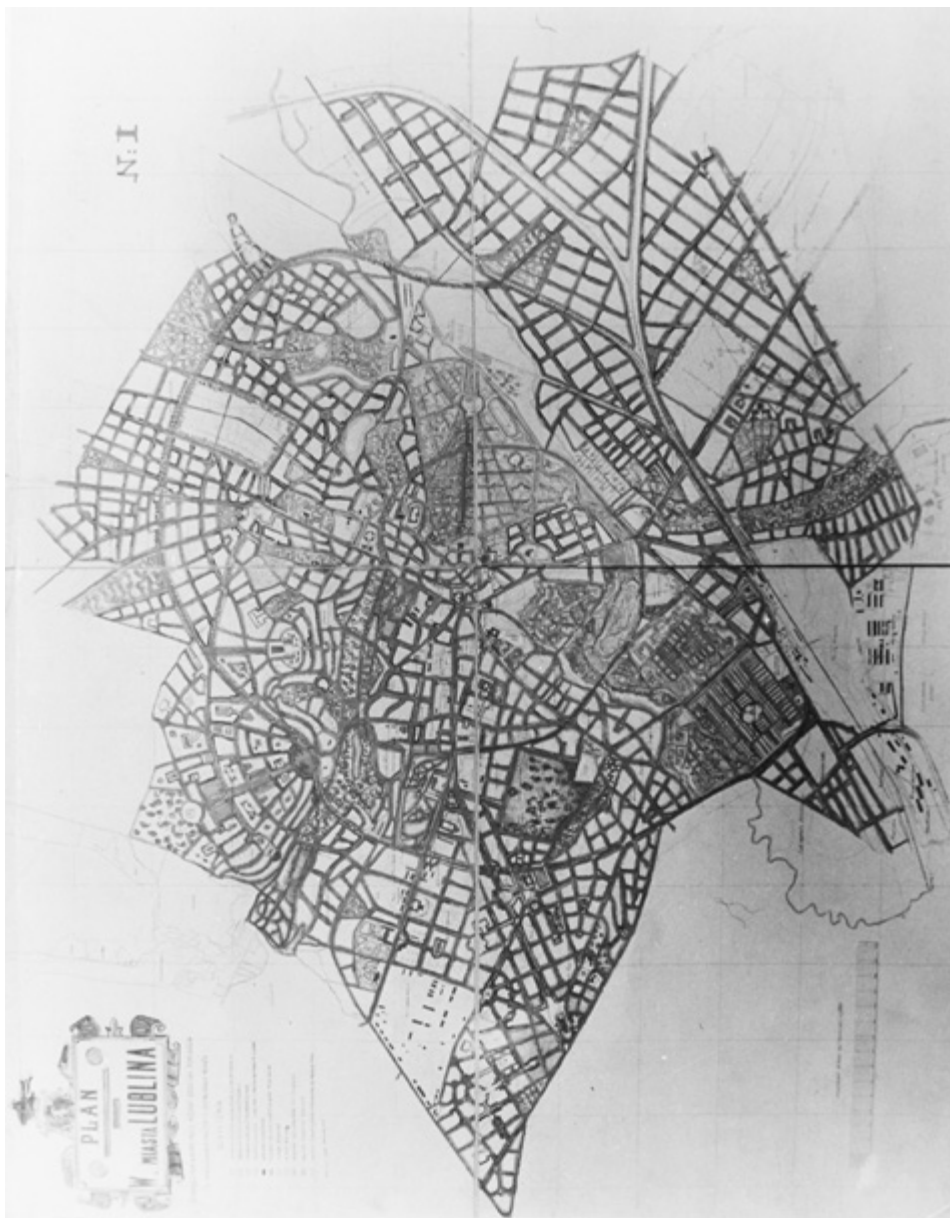
⁸ Jerzy Siennicki (ur. 1886 – zm. 1956 r.). Studiował na Wydziale Budownictwa Lądowego Tiefbau-ableitung der Technischen Hochschule w Karlsruhe i na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej. W Lublinie od marca 1919 r. do kwietnia 1930 r. pracował na stanowisku konserwatora zabytków okręgu lubelskiego – za: Jerzy Siennicki 2016. Siennicki w znacznym stopniu przyczynił się do rozwoju świadomości potrzeby opieki nad zabytkami narodowej przeszłości. Swoje poglądy najlepiej wyraził słowami: „kto kraj swój miłuje, miłuje również i jego przeszłość w postaci zabytków” – za: Puczyńska, Zętar 2016.

Sztuka kształtowania miasta na przykładzie konkursu na plan wielkiego Lublina...

który składały się doliny rzeczne z łąkami i terenami zieleni (kliny główne) oraz kliny dodatkowe, które stanowiły elementy tranzytowe pomiędzy terenami zieleni usytuowanymi w granicach miasta a strefami pozamiejskimi. Również arterie komunikacyjne miały zostać obsadzone zielenią wysoką. Tereny zieleni występujące w północnej części miasta przypominają system satelitarny, który zsynchronizowany jest z całym systemem miejskim. Domyślać się można, że celem takiego układu było napowietrzanie i oczyszczanie z zanieczyszczeń, a zatem poprawa jakości życia mieszkańców (il. 3). Na szkicu przedstawiającym fragment rzeki Bystrzycy (il. 4) widać, że autor w sposób celowy zachował łąki wzdłuż całej doliny rzecznej oraz dwóch sztucznych zbiorników. Część łąk przeznaczona była pod nowe osiedle oraz teren spacerowy, zaś część stanowiła trwałe elementy krajobrazu miejskiego, co wskazuje nadana im nomenklatura (Błonia Zamkowe i Błonia Staromiejskie). Prof. Drexler ciekawie zaprojektował również zabudowę osiedla robotniczego (il. 5) w Dzielnicy Kośminek. Zabudowę mieszkaniową usytuował obwodowo wokół parku dzielnicowego, a także w bliskim sąsiedztwie młyna i zakładów gorzelnicznych.

- Praca Jerzego Siennickiego (III miejsce) (il. 6) – koncepcja zawiera bardzo dokładne rozwiązanie sieci komunikacyjnej dopasowanej do ukształtowania terenu, a także samo rozplanowanie dzielnicy przemysłowej. Widoczne są centra oraz place w poszczególnych dzielnicach. Komunikacyjne rozplanowanie dzielnicy przemysłowej przy kolei sugeruje większą dbałość o kompozycję poszczególnych jej rejonów przy jednoczesnym zapewnieniu nowoczesnego i sprawnego powiązania komunikacyjnego. Jest on dostosowany do ukształtowania terenu, a częściowo zdominowany przez czynnik kompozycyjny – poprzez prosto kreślone arterie łączące ważne punkty i zbiegające się w gwiazdzystych węzłach komunikacyjnych [Przesmycka 2012]. Można go określić jako układ satelitarny. Analizując plan pod względem kompozycji zieleni, widać że autor zaproponował system klinowy, którego osiami są przepływające przez Lublin rzeki oraz pobliskie łąki. Kliny te są czytelne w planie. Domyślać się można, że kompleksy zieleni w dolinach rzecznych miały spełniać funkcje zdrowotne, ekologiczne i estetyczne, oraz stanowić tereny rekreacyjne i sportowe. Autor, tak jak Norwerth, oddzielił każdą pojedynczą przestrzeń zabudowy od siebie pasami zieleni. Również zieleni towarzyszyła każdej ulicy.

Opracowaniem wyników konkursu i dalszymi pracami projektowymi nad Planem Wielkiego miasta Lublina zajął się inż. Ignacy Kędzierski. W „Sprawozdaniu technicznym do ogólnego planu zabudowy miasta Lublina” [1932] uwypuklił zalety każdego z nagrodzonych projektów. Podkreślił również, że Lublin poprzez ogłoszony konkurs zyskał szansę na rozwój przestrzenny i rozwiązanie wielu problemów. Według niego Norwerth próbował w Lublinie odciążyć centrum (tworząc dzielnice z lokalnymi centrami usługowo-kulturalnymi, które miały być powiązane ze sobą obwodowo i „promieniście” arteriami komunikacyjnymi z centrum miasta). W pracy



Il. 2. Zdjęcie pracy konkursowej na Plan Wielki m. Lublina autorstwa arch. Edgara Norwertha (I miejsce)

Źródło: APL, AmL (1918–1939), sygn. 1787, fot. N. Kot, 2016



Il. 3. Zdjęcie pracy konkursowej na Plan Wielki m. Lublina autorstwa prof. Ignacego T. Drexlera (II miejsce)
Źródło: APL, AmL (1918–1939), sygn. 1787, fot. N. Kot 2016



Il. 4. Fragment pracy konkursowej na Plan Wielki m. Lublina autorstwa prof. Ignacego T. Drexlera ukazujący łąki nad rzeką Bystrzycą

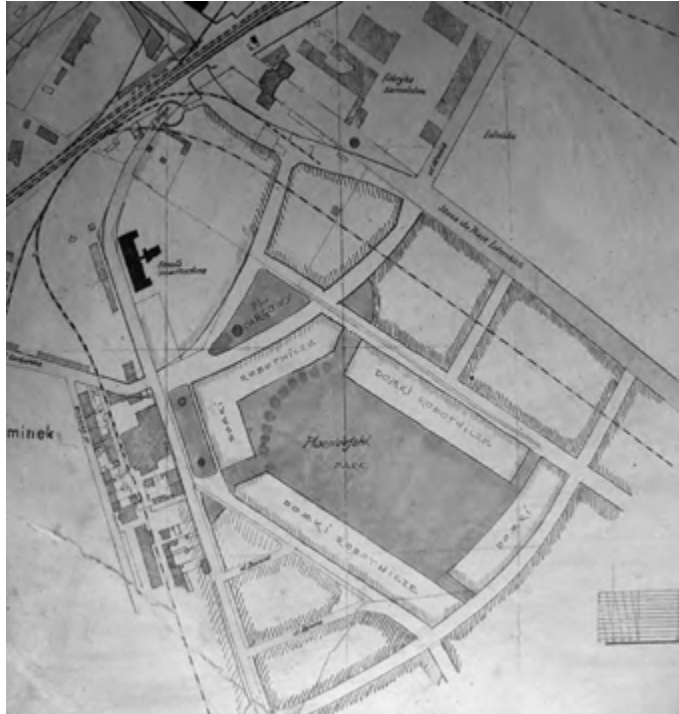
Źródło: Lubelska Pracownia Urbanistyczna. Urząd Miasta Lublin. Fragment Pracy Konkursowej, fot. N. Kot, 2016

Drexlera podkreślił właściwe podejście do zagadnienia zdrowotności miasta, rozmieszczenie zieleni i podkreślenie walorów architektonicznych zabytkowego centrum. Zaś za najlepiej „uwydatnione” przeznaczenie łąk nadbystrzyckich Kędzierski uznał rozwiązanie proponowane przez Siennickiego. Dodatkowo koncepcje Drexlera oraz Siennickiego uwzględniały wykorzystanie naturalnej rzeźby terenu, pozwalając w ten sposób na oddzielenie poszczególnych stref i dzielnic klinami zieleni.

Według Kędzierskiego w Lublinie zbyt mały procent powierzchni miasta zajmowały parki (Ogród Saski i Park Bronowice – 16,8 ha), a to właśnie one pełniły ważne funkcje prozdrowotne. Stąd uwypuklił kwestię niezabudowania łąk, które miały być przeznaczone pod parki, skwery i tereny rekreacyjne (m.in. Park Ludowy z boiskami zabawowymi i ogrodami dziecięcymi, plażą piaskową z kąpieliskiem rzeczonym, stadiony, boiska, korty tenisowe i tor wyścigowy). Zagospodarowanie doliny rzeki Bystrzycy było według niego zagadnieniem priorytetowym. Stanowiła ona bowiem naturalną „oś” dla ukształtowania systemu przyrodniczego miasta opartego na klinach, natomiast powstałe w latach 30. XX w. ogrody działkowe⁹ przyczyniły

⁹ W okresie międzywojennym rozpowszechniła się idea ogródków rodzinnych. Zapoczątkowana została ona niezależnie od siebie ok. 1860 r. przez dr Schrebera z Lipska oraz mera i notariusza Renandina w Sceaux pod Paryżem. Nosiły one na przestrzeni lat różne nazwy, tj. ogródki robotnicze, kolonie ogrodnicze, altanki (*Gartenlauben*), ogródki Schrebera, osady ogrodowe, ogrody rodzinne czy

Sztuka kształtowania miasta na przykładzie konkursu na plan wielkiego Lublina...



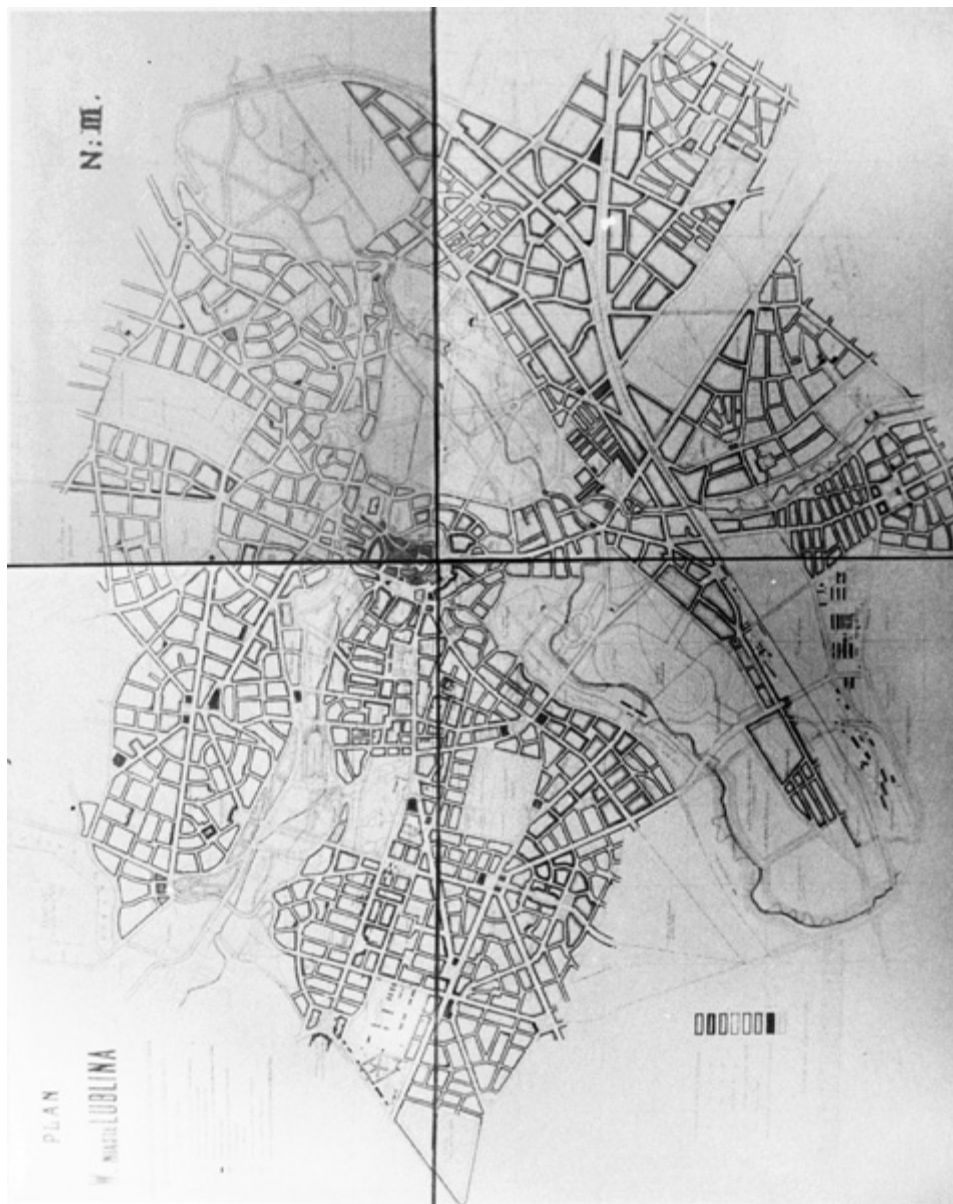
Il. 5. Fragment pracy konkursowej na Plan Wielki m. Lublina autorstwa prof. Ignacego T. Drexlera proponujący przestrzenne rozwiązanie osiedla robotniczego Dzielnicy Kośminek

Źródło: Lubelska Pracownia Urbanistyczna. Urząd Miasta Lublin. Fragment Pracy Konkursowej, fot. N. Kot, 2016

się do niezabudowania najbardziej wartościowych terenów zieleni, położonych w sąsiedztwie rzek Lublina (Bystrzyca, Czechówka, Czerniejówka)¹⁰ [Sprawa ogrodów

najbardziej popularne ogrody działkowe. Były to działki usytuowane na mało atrakcyjnych czy nawet zdegradowanych terenach, wynajmowane uboższym osobom czy rodzinom w dzierżawę. Stanowiły na początku swego rodzaju formę pomocy społecznej, gdyż umożliwiały najuboższym własną uprawę owoców i warzyw oraz spełniały funkcje wypoczynkowe i rekreacyjne – za: Jankowski 1938.

¹⁰ W Lublinie Koło Miłośników Ogrodnictwa (KMO) powstało w kwietniu 1932 r. W 1933 r. KMO podpisało umowę ze skarbem państwa na dzierżawę ok. 2 ha terenów położonych w sąsiedztwie cmentarza wojskowego (cz. Zespołu Cmentarzy przy ulicy Lipowej), gdzie obecnie znajdują się zabudowania Rozgłośni Radia Lublin. Pierwszy ogród działkowy nazwano „Nasz Plon”. W 1934 r. urządzono drugi ogród na pow. 6 ha, na terenach leżących przy rzece Bystrzycy, który ciągnął się długim pasem wzdłuż rzeki („Zdobyc nad Bystrzycą”). Jest to obecnie najstarszy istniejący ogród działkowy miasta. W 1935 r. powstał trzeci ogród na terenie Dzielnicy Dziesiątej oraz kolejny nad rzeką Czechówka – o pow. 9 ha – za: Gawarecki 1974.



Il. 6. Zdjęcie pracy konkursowej na Plan Wielki m. Lublina autorstwa Jerzego Siemnickiego (III miejsce)
Źródło: APL, AmL. (1918-1939), sygn. 1787, fot. N. Kot, 2016



Il. 7. Plan Wielkiego Miasta Lublina wykonany przez Biuro Regulacji Magistratu Miasta Lublina w 1931 r. w skali 1 : 15 000

Źródło: APL, AmL, Plany miasta Lublina, sygn. 322, fot. N. Kot, 2016



Il. 8. Ogólny Plan Zagospodarowania Przestrzennego Lublina, perspektywa w 1969 r.

Źródło: Lubelska Pracownia Urbanistyczna. Urząd Miasta Lublin, fot. N. Kot, 2016

działkowych 1937–1938, APL, AML (1918–1939), sygn. 252.J]. Dodatkowo terasy zalewowe miały stać się spacerowymi bulwarami.

Opisane powyżej prace konkursowe umożliwiły stworzenie ogólnych zasad, którymi kierowano się przy sporządzaniu projektu na rozbudowę miasta. Efektem tych rozważań był Plan Wielkiego Miasta Lublina wykonany przez Biuro Regulacji Magistratu Miasta Lublina w 1931 r. (wydrukowany w Warszawie przez firmę „B. Wierzbicki i s-ka”) w skali 1 : 15 000¹¹ (il. 7). Jest to bardzo dokładny

¹¹ Plan ma wymiar 47,5 x 57,8 cm i został wykonany techniką druku wielobarwnego na papierze. Wydawcą planu było Polskie Towarzystwo Krajoznawcze Oddziału Lubelskiego, a obecnie jest on

Sztuka kształtowania miasta na przykładzie konkursu na plan wielkiego Lublina...

szkic pomiarowy, na którym kolorami wyróżniono poszczególne funkcje terenów i obiektów. Oznaczono: tereny zabudowy, grunty orne, łąki i pastwiska, rzeki, kanały i stawy, sady, ogrody, parki i cmentarze, tereny przemysłowe, kolejowe, sportowe i obozy wojskowe, ulice istniejące i planowane, place oraz drogi polne. Ukazana została tutaj Dzielnica Dziesiąta, a także sieć ulic wytrasowanych na gruntach folwarków Bronowice, Kośminek, na terenie Koszar Obozu Zachodniego (obecnie Dzielnica Rury) i w części północnej ulicy Al. Raclawickich. Pokazano także nowe inwestycje komunalne okresu międzywojennego. Należy podkreślić, że prezentowany dokument jest ostatnim planem Lublina, który ukazuje Staw Czechowski (osuszony w 1933 r.) i przebieg trzech rzek lubelskich przed regulacją w latach 1933–1939 [Kociuba 2007a; Niedziałomska 2007].

Opisany plan nie uzyskał jednak wymaganej akceptacji Ministerstwa Spraw Wewnętrznych i został odesłany z zaleceniem dokonania poprawek¹². Powodem były przemiany polityczne i gospodarczo-ekonomiczne (m.in. powstający Centralny Okrąg Przemysłowy (COP), czy względy obrony przeciwlotniczej), które wpłynęły na konieczność jego modyfikacji [Urząd Miasta Lublin, Wydział Strategii i Rozwoju 2005].

PODSUMOWANIE

Koniec pierwszej wojny światowej, a także odzyskanie niepodległości to czas, kiedy Lublin był zubożałym i zaniedbanym miastem. Podjęte przez władze miejskie i społeczeństwo działania w latach 1918–1939 pozwoliły na stworzenie wizji nowoczesnego i zmodernizowanego miasta.

Okres dwudziestolecia międzywojennego ukazał, że plany rozbudowy miasta są elementem niezbędnym dla prawidłowego kształtowania tkanki miejskiej i jego harmonijnego rozwoju. Konkurs na szkic regulacyjny Lublina był pierwszą udaną próbą stworzenia ładu przestrzennego dla miasta. Jego efektem były opracowane koncepcje urbanistyczne, będące podstawą do sporządzenia planu tzw. „Wielkiego miasta Lublina”. Można rzec, że właśnie ów zachowany plan jest świadectwem świadomego planowania i przemyślanych rozwiązań. Za nowoczesne podejście uznać

przechowywany w Archiwum Państwowym w Lublinie – za: Akta miasta Lublina. Plany miasta Lublina, sygn. 322).

¹² W „Biuletynie Urbanistycznym” nr 2/1937 zobrazowano proces opiniowania planów zabudowania przez Komisję Urbanistyczną Związku Miast Polskich oraz jej wpływu na kształtowanie się planu Lublina. Jak podaje Autor plan zabudowania Lublina był opiniowany po raz pierwszy w 1933 r. i był odzwierciedleniem planu sporządzonego przez Zarząd Miasta w latach 1930–1932. W dalszej kolejności został on poddany opinii Komisji Urbanistycznej Związku Miast i na tej podstawie powstał tzw. drugi schemat. Trzeci schemat jest natomiast odzwierciedleniem zasad planu zabudowania Lublina po skorygowaniu go pod wpływem opinii Komisji Urbanistycznej Związku Miast – za: Reński 1937.

należy strefowanie miasta oraz wytyczenie traktów komunikacyjnych, które miały łączyć poszczególne dzielnice. Dodatkowo można stwierdzić, że zieleń miejska – pełniąc przede wszystkim funkcje zdrowotne oraz estetyczne, w postaci parków, zieleni towarzyszącej komunikacji, zieleni zlokalizowanej przy rzekach, terenów rekreacyjnych i sportowych, ogrodów działkowych – stanowiła bardzo ważny element w proponowanych ideach projektowych. Związane to było z konieczną wymianą mas powietrza (natlenieniem ciasnej tkanki miejskiej). Uważano że niedostateczny jej zasób był główną przyczyną chorób XIX-wiecznych miast.

„Regulację miasta” przerwał wybuch drugiej wojny światowej, zaś w czasach PRL-u zapomniano o niezwykle twórczych i wartościowych ideach rozwoju Lublina. Porównując dziś Plan Wielkiego m. Lublina z kolejnymi projektami powstałymi w latach 50. XX w. [Ogólny Plan Zagospodarowania Lublina 1952; Plan Kierunkowy Lublina 1959] i 60. XX w. (il. 8) [Ogólny Plan Zagospodarowania Przestrzennego Lublina – perspektywa, 1969] dopatrzeć się można, że idee dwudziestolecia międzywojennego w dużym stopniu były jednak kontynuowane.. Fakt ten jest dowodem na to, że szersze spojrzenie na problem miasta przez autorów prac konkursowych i działalność Ignacego Krasickiego, który miał duży wpływ na Plan Wielkiego Lublina, znalazły uznanie w kręgach architektów następnych pokoleń.

BIBLIOGRAFIA

- Drexler T., 1925, Praca konkursowa na Plan Wielki m. Lublina. Fragment – łąki nad rzeką Bystrzycą), Lubelska Pracownia Urbanistyczna, Urząd Miasta Lublin, fragment pracy konkursowej.
- Drexler T., 1925, Praca konkursowa na Plan Wielki m. Lublina. Fragment – osiedle robotnicze Dzielnicy Kośminek, Lubelska Pracownia Urbanistyczna, Urząd Miasta Lublin, fragment pracy konkursowej.
- Gawarecki H., 1974, *O dawnym Lublinie: szkice z przeszłości miasta*, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin.
- Kędziński I., 1932, Sprawozdanie techniczne do ogólnego planu zabudowy miasta Lublina /Prot. N. 22 p.2/, Archiwum Państwowe w Lublinie, Akta miasta Lublina (1918–1939), sygn. 1787.
- Kędziński I., 1935, *Konkurs na szkic regulacyjny miasta Lublina. A) Krótki opis miasta, jego charakterystyka i zaopatrzenie dzisiejsze. B) Potrzeby miasta, jako podstawy przyszłego rozwoju*, Wydział Budownictwa Magistratu m. Lublina, Zakłady graficzne J. Pietrzykowski, Lublin.
- Kociuba D., 2007a, *Analiza treści i okoliczności powstania planów i widoków Lublina*, [w:] *Plany i widoki Lublina, XVII–XXI wiek*, Harasimuik M., Kociuba D., Dymmel P. (red.), Polskie Towarzystwo Turystyczno-Krajoznawcze Oddział Miejski w Lublinie, Lublin.
- Kociuba D., 2007b, *Rozwój przestrzenny i funkcjonalny Lublina w świetle materiałów kartograficznych i ikonograficznych*, [w:] *Plany i widoki Lublina, XVII–XXI wiek*, Harasimuik M., Kociuba D., Dymmel P. (red.), Polskie Towarzystwo Turystyczno-Krajoznawcze Oddział Miejski w Lublinie, Lublin.
- Łoza S., 1954, *Architekci i budowniczowie w Polsce*, Warszawa.

Sztuka kształtowania miasta na przykładzie konkursu na plan wielkiego Lublina...

- Niedziałomska A., 2007, *Katalog publikowanych planów i widoków Lublina*, [w:] *Plany i widoki Lublina, XVII–XXI wiek*, Harasimuk M., Kociuba D., Dymmel P. (red.), Polskie Towarzystwo Turystyczno-Krajoznawcze Oddział Miejski w Lublinie, Lublin.
- Ogólny Plan Zagospodarowania Lublina*, 1952, Lubelska Pracownia Urbanistyczna, Urząd Miasta Lublin.
- Ogólny Plan Zagospodarowania Przestrzennego Lublina – perspektywa*, 1969, Lubelska Pracownia Urbanistyczna, Urząd Miasta Lublin.
- Plan Kierunkowy Lublina*, 1959, Lubelska Pracownia Urbanistyczna, Urząd Miasta Lublin.
- Plan Wielkiego Miasta Lublina*, 1931, Biuro Regulacji Magistratu Miasta Lublina, „B. Wierzbicki i s-ka”, Archiwum Państwowe w Lublinie (Akta miasta Lublina, Plany miasta Lublina, sygn. 322).
- Praca konkursowa na Plan Wielki m. Lublina. 1925*, Archiwum Państwowe w Lublinie, Akta miasta Lublina (1918–1939), sygn. 1787.
- Program Konkursu nr 1 Towarzystwa Urbanistów Polskich w Warszawie na szkic regulacji i zabudowania miasta Lublina*, 1924, Drukarnia Magistratu m. Lublina.
- Przesmycka N., 2008, *Modernistyczne założenia urbanistyczne w Lublinie – Dzielnica zachodnia. Idea i realizacje*, [w:] „Teka Komisji Architektury, Urbanistyki i Studiów Krajobrazowych”, t. 04b.
- Przesmycka N., 2012, *Lublin. Przeobrażenia urbanistyczne 1815–1939*, Politechnika Lubelska, Lublin.
- Reński J., 1937, „Biuletyn Urbanistyczny”, nr 2.
- Spuścizna architekta Ignacego Kędzierskiego, Archiwum Państwowe w Lublinie, Akta miasta Lublina, sygn. 19/9.
- Sprawa ogrodów działkowych 1937–1938, Archiwum Państwowe w Lublinie, Akta miasta Lublina (1918–1939), sygn. 252.
- Szkic wykonany przez Ignacego Kędzierskiego, Archiwum Państwowe w Lublinie, Akta miasta Lublina, sygn. 19/9.
- Śladkowski W., 2007, „*Miasto nieujarzmione*”. *Lublin w epoce zaborów 1795–1918*, [w:] *Plany i widoki Lublina, XVII–XXI wiek*, Harasimuk M., Kociuba D., Dymmel P. (red.), Polskie Towarzystwo Turystyczno-Krajoznawcze Oddział Miejski w Lublinie, Lublin.
- Urząd Miasta Lublin. Wydział Strategii i Rozwoju, 2005, Lubelska Pracownia Urbanistyczna 1955–2005, Centrum Poligraficzno-Handlowe „M-M”, Lublin.
- Witwicki W., 1995, *Psychologia uczuć i inne pisma*, PWN, Warszawa.

ŹRÓDŁA INTERNETOWE

- Feliński R., 1916, *Budowa miasta z ilustracjami i planami miast*, Nakład Księgarni Gubrynowicza i Syna we Lwowie, <http://docslide.pl/documents/felinski-roman-budowa-miast-z-ilustracjami-i-planami-miast-1916.html> [dostęp: 30.08.2016].
- Jankowski E., 1938, *Dzieje ogrodnictwa w Polsce w zarysie*, t. 2: *Od początku w. XIX do r. 1930*, Polska Akademia Umiejętności. Skład główny w księgarniach Gebethnera i Wolffa, Warszawa; Podlaska Biblioteka cyfrowa: <http://pbc.biaman.pl/dlibra/docmetadata?id=5544&from=publication> [dostęp: 3.09.2016].
- Jerzy Siennicki, 2016, http://tnn.pl/Jerzy_Siennicki,3566.html [dostęp: 5.09.2016].
- Kowal T., Śliwińska M. (red.), 2016, *Lublin – rozwój przestrzenny miasta na początku XX wieku*, http://teatrnn.pl/leksykon/node/3371/lublin_%E2%80%93_rozw%C3%B3j_prze-strzenny_miasta_na_pocz%C4%85tku_xx_wieku [dostęp: 26.08.2016].

Natalia Kot

- Puczyńska K., Zętar J., 2016, *Jerzy Siennicki (1886–1956)*, http://teatrnn.pl/leksykon/node/2593/jerzy_siennicki [dostęp: 5.09.2016].
- Puczyńska K., Zętar J., Śliwińska M., 2016, *Ignacy Kędzierski (1877–1968)*, http://teatrnn.pl/leksykon/node/4284/ignacy_k%C4%99dziarski_1877%E2%80%931968 [dostęp: 30.08.2016].
- Słownik języka polskiego PWN*, 2016, <http://sjp.pwn.pl/sjp/urbanistyka;2579227> [dostęp: 28.08.2016].
- Waciński M., 2016, *Wodociągi w Lublinie*, http://teatrnn.pl/leksykon/node/181/wodoci%C4%85gi_w_lublinie [dostęp: 25.08.2016].
- Wiórkiewicz H., 2013, *Pamiętki lwowskiej rodziny Drexlerów w zbiorach Muzeum Niepodległości w Warszawie: dar Jadwigi Kern-Bataty*, „Niepodległość i Pamięć” 20/3–4 (43–44), [http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Niepodleglosc_i_Pamiec/Niepodleglosc_i_Pamiec-r2013-t20-n3_4_\(43_44\)/Niepodleglosc_i_Pamiec-r2013-t20-n3_4_\(43_44\)-s305-367/Niepodleglosc_i_Pamiec-r2013-t20-n3_4_\(43_44\)-s305-367.pdf](http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Niepodleglosc_i_Pamiec/Niepodleglosc_i_Pamiec-r2013-t20-n3_4_(43_44)/Niepodleglosc_i_Pamiec-r2013-t20-n3_4_(43_44)-s305-367/Niepodleglosc_i_Pamiec-r2013-t20-n3_4_(43_44)-s305-367.pdf) [dostęp: 5.09.2016].

Część II
Sztuka i krajobraz
bez granic

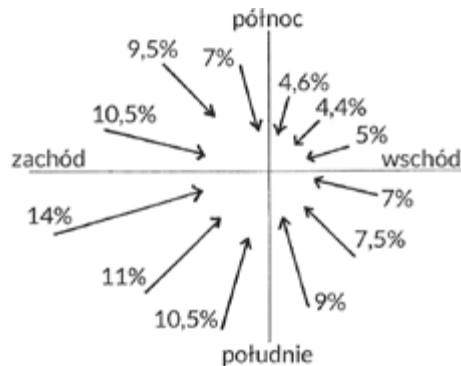
Współczesne oblicze Sarmatyzmu

Jan Rylke

Media są dzisiaj wypełnione ostrzeżeniami przed globalnym ociepleniem. Ta plaga ma też dotknąć Polskę. Zmiana klimatu dotykająca świat roślin i zwierząt jest dobrze rozpoznana. Czy może w podobny sposób dotknąć nas, którzy żyjemy w świecie ogrzonym i klimatyzowanym? W przeszłości zmiany klimatu powodowały masową migrację gatunków, które opuszczały zmienione środowisko, poszukując nowych, umożliwiających im przetrwanie miejsc. Czy populacją ludzi rządzą prawa przyrody podobne do tych kierujących innymi populacjami? Czy te prawa odnoszą się też do naszej kultury? Architekt krajobrazu, patrząc na świat, który jest efektem działań natury i kultury, na zamieszkujących ten świat ludzi powinien, w perspektywie globalnego ocieplenia, spojrzeć pod kątem ekologii populacji na problemy migracyjne ludzi, biorąc pod uwagę, że jest to populacja, dla której kultura stanowi istotny składnik [Kamieniecki 2010; Rylke 1993; Semkowicz 1999]. Ponad 20 lat temu zajmowałem się ekologią populacji ludzkiej, uwzględniając w niej czynniki kulturowe. Teraz chciałbym podobnie, czyli ekologicznie, spojrzeć pod kątem problemów migracyjnych na sytuację Polski.

Potencjalne zmiany klimatu, nazywane globalnym ociepleniem, są przedstawiane jako jedna z wiszących nad nami plag. Takie zmiany następowały już wcześniej, dotykając ekologii populacji zamieszkujących tereny podlegające zmianom. W sytuacji populacji ludzi takie klęski powinny dotyczyć nie tylko fizycznie gatunku, ale jego kultury i świadomości środowiska, które jest cechą kultury bezpośrednio związaną z potencjalną zmianą klimatu. Z czasów prehistorycznych znane są dwa przykłady takich migracji ludzkich na obszarze Europy. Pierwsza nastąpiła około 30 000 lat temu, kiedy nasi przodkowie przybyli do Europy z Azji Środkowej. Druga, której najbardziej spektakularnym dowodem jest rozpowszechnienie się języków indoeuropejskich w Europie, została zapoczątkowana, według jednych badaczy, wynalazkiem rolnictwa w Anatolii i pierwszym podziałem języków indoeuropejskich około 8000 lat temu. Według innych, ten podział nastąpił 6500 lat temu i był związany z wynalazkiem koła i udomowieniem koni na terenie zachodniej Ukrainy.

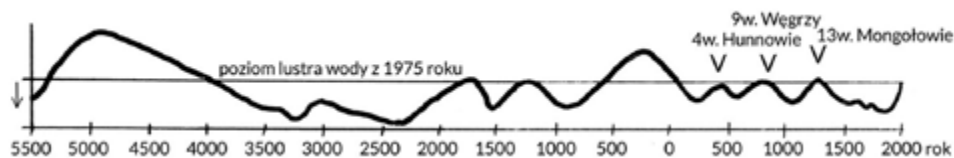
Jan Rylke



Il. 1. Przykładowy dla obszaru Polski procentowy udział wiatrów wiejących z poszczególnych kierunków

W poprzednim roku zetknęliśmy się w mediach z wiadomościami o fali uchodźców zmierzających na północ Europy. Równocześnie podobne, dotyczące Polski przemieszczenia, odbywają się w kierunku ze wschodu na zachód Europy. Polska nie jest krajem o ustabilizowanej historii. Miała epizody imperialne, ale też traciła na wiele lat podmiotowość. Tradycyjnie szukano tego przyczyn w historii i polityce, ale zajmowała się tym też geografia historyczna [Semkowicz 1999]. Przez długi okres funkcjonował pogląd, że Polska powstała w wyniku migracji na zachód Sarmatów i nadano temu pogładowi miano „Sarmatyzm”. Stąd tytuł artykułu. Współcześnie nie odwołujemy się do tego mitu jako mitu kulturowego, ale powinniśmy uwzględnić w naszych rozważaniach tak istotny czynnik w ekologii populacji, jak wpływ klimatu i jego zmienności na migrację ludzi. Oparci na mocnych granicach geograficznych na północy (morze) i na południu (góry), jesteśmy podatni na wpływ czynników przebiegających przez Polskę równoleżnikowo, wzdłuż pasma nizin europejskich. Świat żywy karmi się słońcem i wodą. Światło słońca zależy od geograficznego położenia, świat wody jest bardziej zmienny, bo zależy od bliskości lub oddalenia wielkich akwenów wody. Od wschodu oddziałuje na nas klimat kontynentalny, a od zachodu klimat atlantycki. Te wpływy mają na nas przeciwstawny charakter, stąd negatywne i pozytywne uwarunkowania położenia Polski. Elementy pozytywne są związane z wiatrami od Atlantyku, które przynoszą nam opady deszczu [Wiatr... 2015]. Wzrost prędkości wiatru związany jest najczęściej z przemieszczaniem się nad Europą układów niskiego ciśnienia znad Atlantyku zgodnie z cyrkulacją strefową: z zachodu na wschód (cyrkulacja zachodnia); z północnego zachodu na południowy wschód (cyrkulacja północno-zachodnia); z południowego zachodu na północny wschód (cyrkulacja południowo-zachodnia) [Bednarek i in. 2013]. Dotyczy to zarówno kierunku, jak i siły wiatru. W Polsce przeważają wiatry zachodnie (il. 1).

Współczesne oblicze Sarmatyizmu



Il. 2. Wahania lustra wody w Morzu Kaspijskim w okresie ostatnich 7500 lat

Za: Hermann 1979, s. 188¹

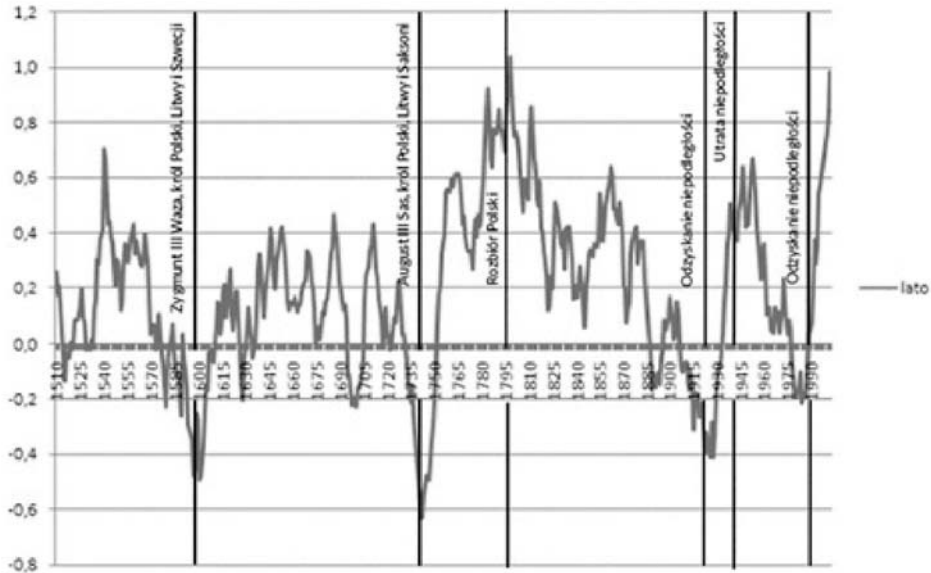
Elementem negatywnym, który oddziałuje na klimat Polski, jest powiązana z ociepleniem susza w Eurazji, która powoduje migracje zamieszkujących tam ludzi na zachód i wschód w kierunku oceanów. Zauważono zależności pomiędzy inwazjami azjatyckich koczowników w kierunku Oceanu Atlantyckiego a okresami suszy w centralnej Azji, odtworzonymi na podstawie wahań lustra wody w Morzu Kaspijskim (il. 2). W czasach historycznych ta ekspansja miała charakter destrukcyjny. Połowę pierwszego tysiąclecia nazwano okresem wędrówki ludów, chociaż wraz z ludźmi napływały do zachodniej Europy także nowe wynalazki.

Postawiłem pytanie, czy to oddziaływanie, istotne kiedyś, w sytuacji koczowników potrzebujących dla zwierząt, w zależności od panującej temperatury, mniejszej lub większej powierzchni pastwisk, straciło dzisiaj znaczenie? Czy wahania klimatu pełnią dzisiaj w ekologii człowieka podobną rolę? Ostatnio nastąpiły zmiany temperatury, również w obszarze Europy Środkowej, w tym w Polsce, które określa się, jako „globalne ocieplenie”. Czy dzisiaj, w świecie ponowoczesnym, globalnym, takie migracje występują i czy podobne są ich przyczyny? Żeby odpowiedzieć na to pytanie zająłem się wpływem zmian klimatu na ruchy migracyjne, przemiany kultury i świadomość środowiska w okresie nowożytnym w Polsce, co być może pozwoli przewidzieć, jak będzie na nas oddziaływać, wspomniane na początku, globalne ocieplenie. Zająłem się, to za dużo powiedziane, dotknąłem tylko tego problemu, ale już to dotknięcie pokazało, że taki czynnik istnieje i na nas wpływa.

DEMOGRAFIA I RUCHY MIGRACYJNE

Jak stwierdziliśmy w odniesieniu do przeszłości, napór negatywnych zjawisk wyraźnie koreluje z wyższą temperaturą, która powoduje susze i przemieszczenia ludności w kierunku zachodnim. Te wahania są niewielkie, sięgają 1,5°C, ale ich skutki są zauważalne. Jeżeli spojrzymy (il. 3), na zmiany letniej temperatury w czasach

¹ „Rekonstrukcje klimatu obejmujące okres 1500–1899, w połączeniu z danymi z pomiarów instrumentalnych z lat 1900–2010, jednoznacznie wskazują na to, iż obecnie żyjemy w najcieplejszym okresie ostatnich pięciuset lat” – cyt. za: Djaków 2010.



Il. 3. Rekonstrukcja odchyleń temperatur od normy – lato – z naniesionymi przeze mnie wydarzeniami z historii Polski

Źródło: na podstawie Xoplaki i in. 2005

nowożytnych, to cykle obniżonej temperatury obejmowały lata 1550–1750, 1910–1940 oraz lata 1960–2000, natomiast podwyższona temperatura występowała w latach: 1785–1815, 1860–1875 i 1940–1950. Obecnie osiągamy najwyższe od przełomu XVIII i XIX w. temperatury, które wpływają na kolejne przemieszczanie się mas ludności w kierunku zachodnim. Po nałożeniu na krzywą temperatury okresów przełomowych w historii Polski widzimy, że okresy obniżonej temperatury, kiedy ruchy migracyjne wygasają, to dla Polski okresy pomyślne, a okresy ocieplenia, kiedy napór migracyjny ze wschodu wzrasta, w Polsce wiążą się z kryzysami, które pociągają za sobą nawet utratę jej niepodległości.

Na podstawowe warunki egzystowania populacji, poza klimatem i cyrkulacją powietrza, zasadniczy wpływ mają warunki geograficzne. Wioletta Pacholec badając krajobraz Unii Europejskiej [Djaków 2010; Pacholec 2015] wyróżniła trzy podstawowe typy jej krajobrazu. Na północy Europy dominuje krajobraz rolniczy równinny, w centrum krajobraz rolniczy wyżynny, na południu krajobraz wyżynny morski (il. 4).

Krajobraz rolniczy równinny, w którego centrum znajduje się Polska, tworzy lej, którego przewężenie mieści się w północnych Niemczech i Danii. Krajobrazy rolnicze równinne, znajdujące się na zachód od tego przewężenia (zachodnie Niemcy, Holandia, Belgia, północna Francja, Anglia i Irlandia), a także pozostałe krajobrazy: rolniczy wyżynny i wyżynny morski, tworzą pasma równoleżnikowe. Te pasma

Współczesne oblicze Sarmatyzmu

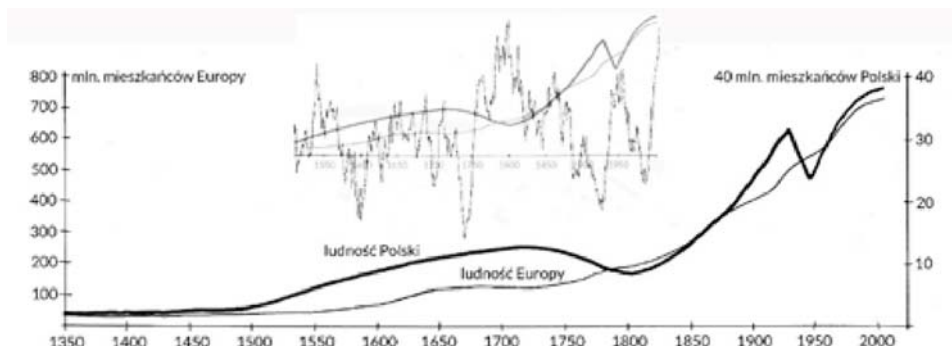


Il. 4. Typy krajobrazów Europy

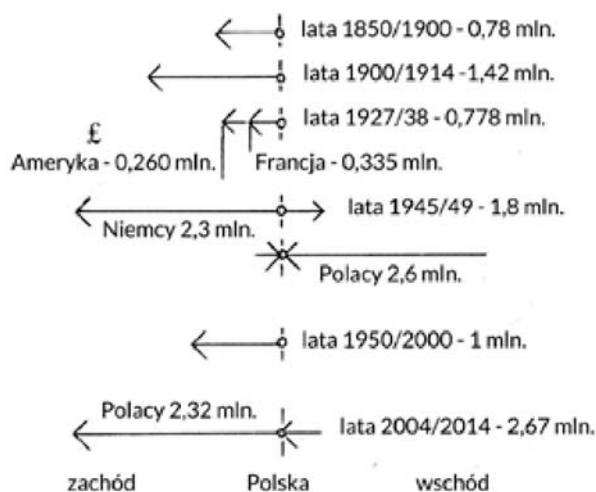
pozwalają na swobodniejsze przemieszczanie się ludzi oraz ich ekspansję drogą morską na inne kontynenty. Sytuacja Polski, naciskanej przez ruchy demograficzne wywołane przez wzrost temperatury, była trudniejsza. Przesunięcia demograficzne, wynikające z narastania klimatu kontynentalnego, w przewężeniu wspomnianego „leja” napotykały opór, panujących tam, początkowo imperium szwedzkiego a później pruskiego, które nie pozwalały na swobodne migracje. To skutkowało wahaniem demograficznymi. Polska, znajdując się w miejscu potencjalnego, wywołanego ociepleniem kryzysu, reagowała w okresie zaborów w 1. poł. XIX w. pierwszym załamaniem demograficznym i drugim krótszym, ale znacznie silniejszym załamaniem, które nastąpiło w końcu 1. poł. XX w. (il. 5)

Poza wspomnianymi demograficznymi sytuacjami kryzysowymi istniał ciągły przepływ ludności ze wschodu na zachód, ale w sytuacji, kiedy przepustowość w przewężeniu leja pozwalała na pokojowe przesunięcie ludności w ramach repatriacji i emigracji, odbywał się on w sposób pokojowy (il. 6).

Jeśli mówimy o obecnym przepływie ludzi, to według Komisji Europejskiej [Ratajczak 2015], do Polski w 2014 r., spośród 355 000 przyjezdnych, przybyło 247 000 Ukraińców (70%) i 74 000 Białorusinów (21%), a więc naszych bezpośrednich sąsiadów ze wschodu. Z Polski wyjechało [Kostrzewa 2015] od 2004 do 2014 r. 2 320 000 osób, z czego do Wielkiej Brytanii 685 000 (30%), do Niemiec 614 000 (26%). Jak widzimy, sytuacja Polski jest ściśle uzależniona od zmian klimatycznych. W okresach ocieplenia i związanych z tym demograficznych przesunięć ku



Il. 5. Liczba ludności Polski i Europy (w zmniejszeniu na tle zmian klimatu)



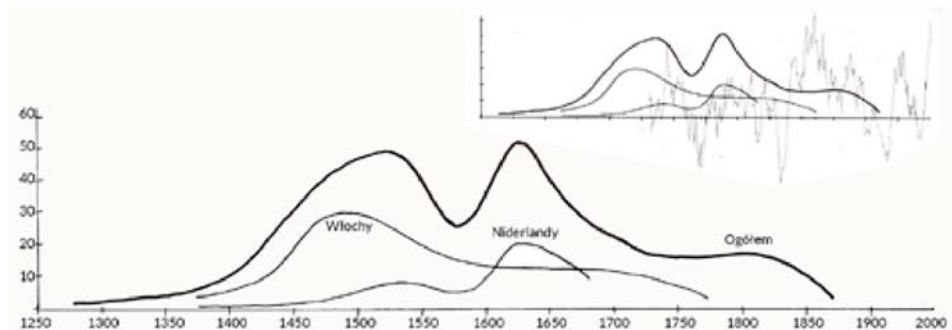
Il. 6. Przesunięcia ludności w Polsce na zachód od połowy XIX w.

zachodowi, Polska przeżywa okresy stagnacji, a w skrajnych sytuacjach także okresy utraty niepodległości i załamania demograficznego. Okresy obniżonej temperatury towarzyszą odzyskaniu podmiotowości przez Polskę. W świetle tego narastające ocieplenie może, przez wstąpienie Polski do Unii Europejskiej, nie mieć dla niej skutków tak tragicznych, jak we wcześniejszych okresach.

PROCESY KULTUROWE

Widzimy, że wpływ klimatu na procesy demograficzne i wiążące się z nimi procesy polityczne, wydaje się istotny. Znacznie więcej czynników wywołuje procesy kulturowe, toteż ten wpływ oddziałuje pośrednio i jest trudniejszy do uchwycenia.

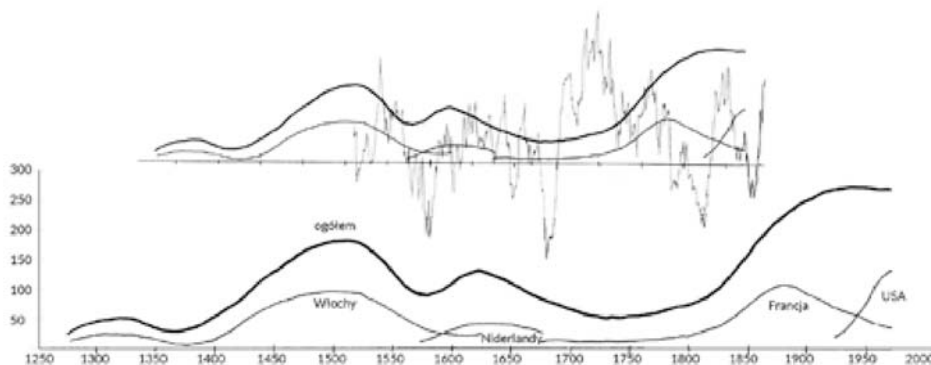
Współczesne oblicze Sarmatyzmu



Il. 7. Wytworzenie arcydzieł malarstwa europejskiego w poszczególnych okresach (w zmniejszeniu na tle zmian klimatu)

Jednak rozpatrując procesy dotyczące populacji ludzi nie możemy pominąć przemian zachodzących w tym czasie w kulturze. Oczywiście przedstawiam tutaj spojrzenie współczesne na przemiany kultury. Nie tylko współczesne, ale także potoczne, czyli jak kultura jest współcześnie powszechnie odbierana. W odniesieniu do kultury poddałem analizie recepcję sztuk pięknych, pomijając muzykę, z natury bardziej kosmopolityczną i kulturę słowa, z racji języka bardziej lokalną. Żeby stwierdzić, jak te procesy zachodzą z polskiej perspektywy w nowożytnej Europie, poddałem analizie najbardziej w Polsce popularne albumy sztuki reprezentujące malarstwo [Stukenbrock, Topper 2007] i sztuki piękne [Trzeciak i in. 1990–1996]. Opierając się na popularnych albumach operowałem wartościami ilościowymi, czyli liczbą prezentowanych dzieł, ale zawarte w nich były również wartości jakościowe, czyli wybór dzieł uznanych przez redakcje wymienionych dzieł za reprezentatywne w określonych okresach historycznych. Po usytuowaniu w przestrzeni i w czasie wybitnych dzieł sztuki europejskiej, a także dzieł sztuki polskiej, możemy stwierdzić, jak ich występowanie można powiązać ze zmianami klimatycznymi i związanymi z tymi zmianami procesami migracyjnymi. Najwyższy poziom osiągnęło malarstwo zachodnioeuropejskie w latach 1470–1550, w okresie dominacji sztuki włoskiej i w latach 1610–1660, w okresie dominacji sztuki ówczesnych Niderlandów (il. 7).

Jeżeli porównamy to z odchyleniami od normy panujących w Europie temperatur, były to okresy lokalnego ocieplenia nieuwzględniające ostatniego okresu, bo analizowany album nie obejmował dzieł sztuki współczesnej. W szerszym opracowaniu dotyczącym sztuk pięknych, który prezentował także sztukę współczesną, okresy dominacji sztuki zachodnioeuropejskiej rysują się podobnie: lata 1440–1560 z największym znaczeniem sztuki Włoch i lata 1600–1650 z dominacją sztuki Niderlandów. Wyraźnie rysuje się także okres po roku 1830 z przewagą sztuki francuskiej w latach 1860–1910 i sztuki amerykańskiej po 1950 r. Także tu widzimy związek wyższego poziomu sztuki Zachodu z okresami cieplejszymi, również w odniesieniu do sztuki współczesnej, przede wszystkim w odniesieniu do sztuki francuskiej, chociaż już nie wobec



Il. 8. Dzieła sztuki zawarte w albumie *Sztuka Świata* (w zmniejszeniu na tle zmian klimatu)

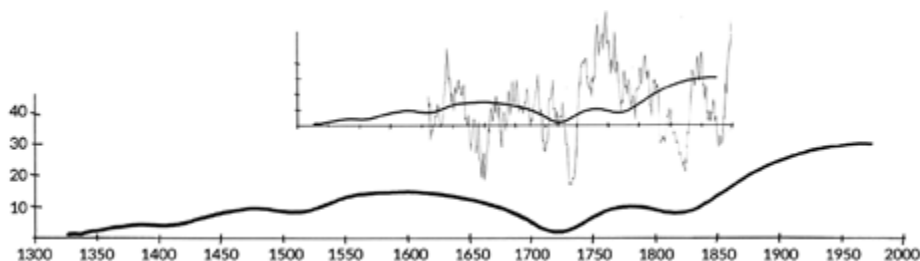
sztuki amerykańskiej, która nie znajduje się pod wpływem euroazjatyckiego klimatu. Zależności nie są bezpośrednie, ale można dostrzec, że w okresie stopniowego ocieplenia klimatu rola sztuki wzrasta, malejąc w miarę następującego ochłodzenia (il. 8).

Patrząc na polską sztukę zauważamy inne prawidłowości, chociaż nie tak wyraźne. Należy przypuszczać, że okresy ochłodzenia w Europie, które korzystnie wpływały na sytuację polityczną Polski, sprzyjały także polskiej kulturze. Okresy pomyślne dla kultury europejskiej, lata 1475–1525, 1600–1625 i po roku 1800, w Polsce wiążą się z regresem. Natomiast okresy pomyślne występują przed rokiem 1475, 1550, trwając do roku 1600 i przed rokiem 1800. Wyraźnie to widać w odniesieniu do 2. poł. XIX w., kiedy rozwój polskiej sztuki poprzedził odzyskanie niepodległości, i w odniesieniu do lat 80. XX w. Wtedy nastąpił regres sztuki francuskiej i okres burzliwego rozwoju polskiej kultury, poprzedzający moment ponownego odzyskania przez Polskę niepodległości (il. 9).

Można zauważyć, że w okresach ocieplenia, przy migracjach w kierunku zachodnim, odczytujemy wyższy (liczony liczbą wytworzonych z naszej perspektywy wybitnych dzieł sztuki) poziom kultury na Zachodzie, która mocniej wówczas oddziałuje na Polskę, w tym okresie będącej w kryzysie. Ten trend być może powoduje, że przesunięcia demograficzne idące ze wschodu ku zachodowi są równoważone przez oddziaływania kulturowe [Trzeciak i in. 1990–1996]², które przebiegają w odwrotnym kierunku utrzymując, mimo migracji, jedność kulturową istniejących w Europie organizmów narodowych. Dzisiaj sytuacja wyprowadzenia centrum kulturowego Europy poza nią, do Stanów Zjednoczonych, może zakłócić ten proces, bo wiąże się on także z kulturą. Przemieszczanie się bardziej mobilnych jednostek na Zachód, wiąże się z koncentracją młodych, aktywnych ludzi, która początkowo przebiegała w zachodniej Europie, a następnie w Stanach Zjednoczonych. Można

² To zjawisko można także tłumaczyć rolą sztuki w adaptacji społeczeństw do zmienionych warunków, w tym wypadku spowodowanych wzmocnionym napływem imigrantów.

Współczesne oblicze Sarmatyzmu

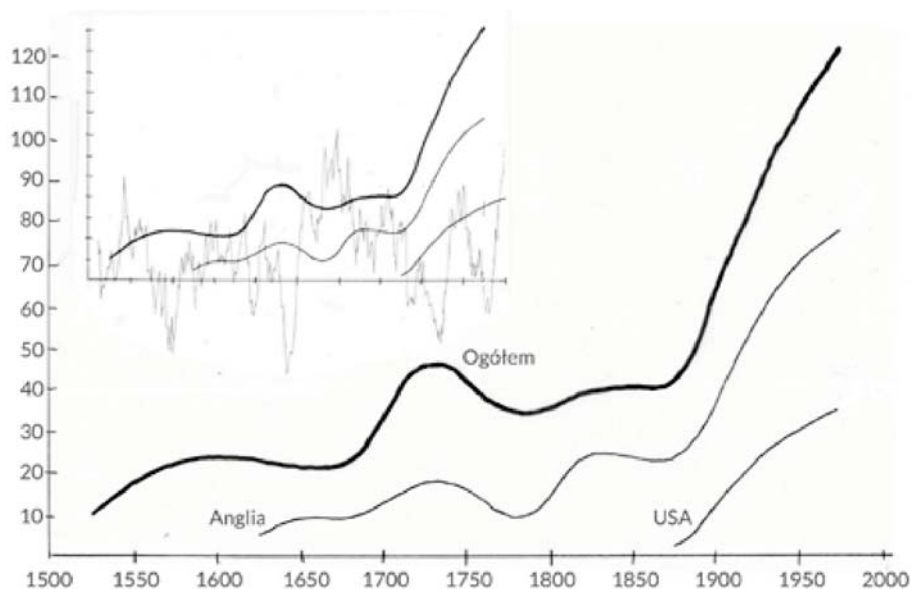


Il. 9. Polskie dzieła sztuki zawarte w albumach Sztuka Świata

powiedzieć, że w tych miejscach nastąpiła koncentracja kultury, która kolejno oddziałuje na Wschód, w kierunku, z którego ci młodzi, aktywni ludzie, przybyli. Dzisiaj masowa kultura, którą możemy mierzyć w sposób parametryczny, to niemal wyłącznie kultura amerykańska. We współczesnej Polsce dominuje przekaz filmowy i telewizyjny. W przekazy filmowym za najlepsze filmy dekady 2010–2015 uznano filmy amerykańskie [Top 20...]. Na 20 filmów, 16 (80%) wyprodukowano lub współprodukowano w Stanach Zjednoczonych. Pozostałe cztery powstały w Europie we Francji, Szwecji, Wielkiej Brytanii i Hiszpanii. Seriale, uważane w Polsce za najważniejsze, również pochodzą z USA. Z 20 seriali telewizyjnych uważanych za najlepsze, 14 (70%) pochodzi ze Stanów Zjednoczonych, 3 z Wielkiej Brytanii i 3 z Japonii (kreskówki w stylu Manga) [Ranking...; M.G. 2013]. Podobnie jest w wypadku muzyki rockowej – 15 (75%) zespołów muzycznych, nazwanych *supergrupami*, pochodzi ze Stanów Zjednoczonych, w tym dwie ze Stanów Zjednoczonych i Wielkiej Brytanii, pozostałe 5 z Wielkiej Brytanii. Podobnie wygląda sytuacja w nauce. Najlepsze uniwersytety [World Top 500...], to uniwersytety z USA. W zestawieniu 20 najlepszych uczelni, 16 (80%) pochodzi ze Stanów Zjednoczonych, 3 z Wielkiej Brytanii i jeden ze Szwajcarii. Ta koncentracja powoduje, że w tamtym rejonie kształtują się nowe wzorce kultury, które następnie są przyjmowane w Polsce. Wcześniej te wpływy pochodziły z zachodniej Europy. Trudno przewidywać, jak rozwinie się sytuacja, kiedy część krajów Europy zjednoczyła się w Unii Europejskiej, ale nie wytworzyły one jednej, wspólnej kultury o znacznej sile oddziaływania, tylko przyjmują wzorce amerykańskie. Widzimy zatem, że w procesie postępującej globalizacji kultury, przyspieszonej przez globalne ocieplenie, które w różnych regionach świata wywołuje procesy migracyjne, Europa przestaje być dla nas jedynym punktem odniesienia.

ŚWIADOMOŚĆ ŚRODOWISKA – OGRODY

Migracja wiąże się ze zmianą środowiska. Sztuka ogrodowa łączy w sobie elementy kultury i miejsca, co powinno stanowić czynnik istotny w świetle ekologii



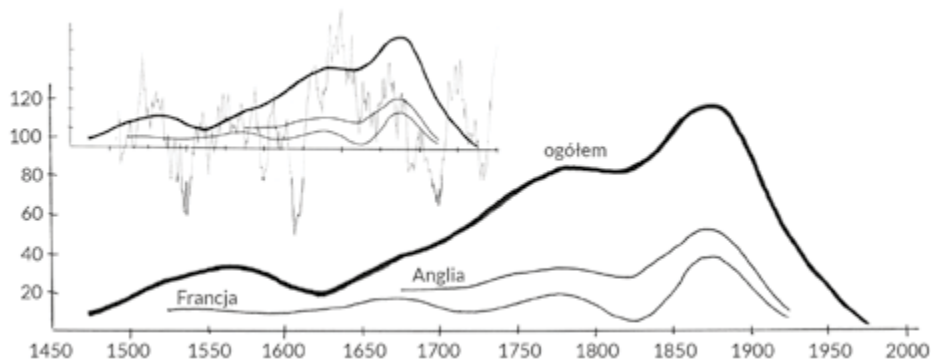
Il. 10. Ogrody opisane w *The Garden Book* [Richardson i in. 2000] (w zmniejszeniu na tle zmian klimatu)

populacji. Należy jednak przypuszczać, że dodatkowe, oddziałujące na sztukę ogrodową zmienne, ten wpływ uczynią jeszcze mniej czytelnym. Najpierw chciałbym spojrzeć na ten problem z dzisiejszej perspektywy Zachodu, analizując dzieła sztuki ogrodowej, zawarte w popularnej, również w Polsce, angielskiej książce o ogrodach [Richardson i in. 2000]. Gdy spojrzymy na wykres identyfikujący te ogrody w czasie (il. 10), widzimy że stanowią one negatyw rozwoju zachodniej sztuki. Wyraźna w tym albumie dominacja sztuki ogrodowej przypada na lata 1550–1600, 1700–1750, 1800–1850 i okres po roku 1900, kiedy na scenę, podobnie jak w innych dziedzinach sztuki, wkraczają Stany Zjednoczone. Te okresy wiążą się z postępującym ochłodzeniem klimatu, kiedy kraje Zachodu, pozbawione impulsu migracyjnego ze Wschodu, tracą impet i otaczają miejsca bytowania ogrodami. Te ogrody stają się, być może, substytutem dla zubożonego przez brak imigracji środowiska.

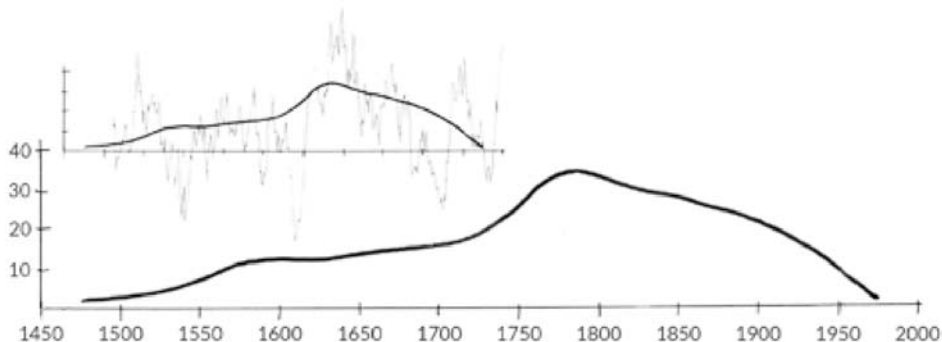
Nieco inaczej wygląda percepcja zachodniej sztuki ogrodowej w Polsce. Podstawowe do dzisiaj, polskie kompendium sztuki ogrodowej, wskazuje na dominujące znaczenie zachodnich ogrodów w tych samych okresach, kiedy wzrasta znaczenie polskiej sztuki, w latach 1525–1575, 1725–1775, 1850–1900, zatem kiedy indziej niż prezentuje to album angielski (il. 11).

Być może jest to czerpanie z zachodnich wzorów w okresach wzrastającego ochłodzenia, kiedy sytuacja Polski stabilizowała się i wzrastało poczucie świadomości miejsca. Można zauważyć, że w przypadku sztuki środowiskowej, jaką jest sztuka

Współczesne oblicze Sarmatyzmu



Il. 11. Ogrody europejskie opisane w *Historii Ogrodów* [Majdecki 1978] (w zmniejszeniu na tle zmian klimatu)



Il. 12. Ogrody polskie opisane w *Historii Ogrodów* [Majdecki 1978] (w zmniejszeniu na tle zmian klimatu)

ogrodowa, odmienne przyczyny mogą się wiązać z podobnymi skutkami. Można to też wiązać z faktem, że w przeszłości sztuka ogrodowa była związana ze środowiskiem arystokratycznym, a powszechna stała się dopiero od wieku XIX [Richardson i in. 2000; Majdecki 1978].

Jeżeli poddamy analizie polskie ogrody opisane w *Historii Ogrodów* [Majdecki 1978] i pokazane na il. 12, to obraz nie jest tak jednoznaczny. Z jednej strony widzimy tendencje wzrostowe w okresie prosperity Polski, z drugiej strony najwyższy poziom notowany jest około 1775 r., kiedy narastające ocieplenie klimatu i postępujący kryzys państwa mógł wpłynąć na tendencję otaczania się przebudowanym, estetycznym środowiskiem.

Sztuka ogrodowa, która wymaga czasu i poważnych nakładów finansowych nie wiąże się bezpośrednio z okresami kryzysowymi, ale z tendencjami narastającymi w kierunku

kryzysu. Obniżenie dobrostanu populacji, zarysowujące się wraz z ochłodzeniem na Zachodzie oraz z ociepleniem w Polsce, może skłaniać do estetycznego przebudowania środowiska, które ma załagodzić narastanie niekorzystnych zmian klimatycznych.

ŚWIADOMOŚĆ ŚRODOWISKA – KRAJOBRAZ

Kolejnym elementem, który jest powiązany z ruchem migracyjnym, to świadomość miejsca, czyli związek z otaczającym krajobrazem. W tym wypadku nie mogą posługiwać się ilościowymi zestawieniami z popularnych albumów sztuki, ponieważ główną rolę pełni tu temat wiodący obrazu, a nie liczba analizowanych dzieł. Jeżeli poddamy analizie wizerunki ogrodu i krajobrazu polskiego, to pierwsze uproszczone schematy pojawiają się w 1. poł. XV w. Ogród na wizerunku *Chrystusa w ogródku* z Muzeum Diecezjalnego w Tarnowie [Walicki 1961, tab. II], jest ograniczony do trzech elementów: wiklinowego ogrodzenia, roślin i skarpy. Ogród w przedstawieniu Mikołaja Haberschracka [Walicki 1961, ryc. 74; tab. V, ryc. 64–66] z 1468 r. (Muzeum Narodowe w Krakowie) posiada jeszcze furtę w ogrodzeniu, drzewa i tarasy. Wymienione przedstawienia mają charakter symboliczny, a nie realny. Krajobraz w schematycznym ujęciu pojawia się w 2. poł. XV w. i występuje w postaci tła na obrazach Mistrza Chórów z katedry w Krakowie i jego szkoły [Walicki 1961, ryc. 68, 70, 72] z Muzeum Narodowego w Krakowie. Elementy składające się na krajobraz, to: zamek, miasto, meandrująca rzeka z mostem, wijąca się droga z drzewem przydrożnym, gaj, grupa drzew, góra i skała. Wersja uproszczona (Franciszek z Sieradza [Walicki 1961, ryc. 90, 155] Włocławek, katedra), to z jednej strony góra ze skałą i grupą drzew, z drugiej strony góra z zamkiem, pośrodku w wąwozie miasto. Ten program ulega w 1. poł. XVI w. rozszerzeniu. Mistrz *Wniebowzięcia* z Warty (kościół parafialny w Warcie) do elementów wcześniejszych dodaje szeroki krajobraz ze sztafażem na drugim planie. W połowie XVI w. dochodzą nowe elementy: krzyż przydrożny (w obrazie nieznanego malarza z kościoła parafialnego w Koszycach [Walicki 1961, ryc. 200] oraz krajobraz antyczny (w obrazie nieznanego malarza z kościoła farnego w Bieczu [Walicki 1961, ryc. 213] z 1580 r.). Do połowy XVI w. dominuje na płótnach krajobraz schematyczny, niezależny od miejsca, w którym ogród powstał. W tym czasie, obok krajobrazu schematycznego zaczyna pojawiać się krajobraz rzeczywisty. Monografista SB [Walicki 1961, ryc. 192, 212] na obrazie z kościoła Filipinów z Gostynia (1540), przedstawia widok tego miasta, podobnie jak na obrazie nieznanego malarza (1591) z kościoła farnego w Bieczu, znajduje się wizerunek tego kościoła. Widzimy, jak wraz z postępującym ochłodzeniem klimatu i stabilizacją środowiska, pojawia się świadomość lokalnego krajobrazu. Jeżeli spojrzymy na wizerunki krajobrazu ówczesnej Europy, to krajobraz rzeczywisty (Jeziora Genewskiego) można zobaczyć na ołtarzu Konrada Witza [Pijoan 1990, s. 135] z lat 1443–1444 (Muzeum Historii i Sztuki w Genewie). W 1495 r.

Albrecht Dürer namalował akwarele z widokami Innsbrucku, Arco, Mili, Norymbergi, Heroldsberg, Kalchreut, portu w Antwerpii. Świadomość lokalnego krajobrazu wystąpiła więc na zachodzie Europy o wiek wcześniej. Do połowy XVIII w. krajobraz, chociaż bywał powiązany z miejscem poprzez charakterystyczne budowle, nie odwoływał się jeszcze do konkretnego środowiska. Rozkwit malarstwa pejzażowego w Polsce nastąpił wraz z przybyciem do Warszawy w 1767 r. Canaletta i w 1774 r. Jana Piotra Norblina. Stworzyli oni wraz z naśladowcą Canaletta, Zygmuntem Voglem, zespoły widoków, przede wszystkim Warszawy. Były one konstruowane na wzór teatralnej sceny, w której dolny pas przedstawiał mieszkańców obrazowanej scenerii, pas środkowy krajobraz, a pas górny niebo, którego wygląd świadczył o ekspresji (nastroju) przedstawianej sceny [Rylke 2003]. Te widoki przedstawiały osiągnięcia połowy XVII w. – klasycystyczną architekturę i społeczną aktywność – miasto, jako teatr życia. Wraz z upadkiem I Rzeczypospolitej ten nurt osłabł, nie wykształcono również nowych sposobów przedstawiania pejzażu. Nowe spojrzenie na krajobraz nastąpiło dopiero od połowy XIX w. Uznano wówczas, że celem malarstwa pejzażowego jest przekazanie fizjonomii kraju [Malinowski 1987, s. 32]. Pierwszym z obrazów namalowanych z natury na wzór francuskich pejzażystów z połowy XIX w. (Barbizończyków) był *Krajobraz z jeziorem* Wojciecha Gersona z 1851 r. [Malinowski 1987, s. 33]. Ten nurt rozwinął się w 2. poł. XIX w., znajdując wyraz w popularnych rysunkach *Widoków historycznych Polski* Napoleona Ordy (około tysiąca rysunków, z których 260 zostało rozpowszerechnionych w litografiach). Jerzy Malinowski [1987, s. 125] zauważył, że w okresie rozkwitu malarstwa pejzażowego zaznaczyły się dwie tendencje. Jedna, polskiego naturalistycznego pejzażu, widoczna w obrazach Maksymiliana Gierymskiego i druga, charakterystyczna dla obrazów Józefa Brandta i Józefa Chełmońskiego z pejzażem Ukrainy (jak pisał Stanisław Witkiewicz: *Ukraina była ziemią marzeń*). Był to malarski odpowiednik naturalizmu w powieściach Bolesława Prusa i romantyzmu w twórczości Henryka Sienkiewicza. W rozumieniu krajobrazu były więc, w XIX w., obecne dwie narracje: aktualnego realizmu i uwewnętrznionej nostalgii za krajobrazem opuszczonym. Ten proces wiąże się też z oddziaływaniem kultury Zachodu, w tym wypadku ośrodków monachijskiego i paryskiego. W Monachium Józef Brandt malował kresowe sceny batalistyczne [Ciciora, Krypczyk 2012, s. 145]. Jedne z najważniejszych obrazów Ukrainy powstały w Paryżu. Tam Józef Chełmoński namalował w 1881 r. *Czwórkę*, a w 1883 r. *Na jarmarku*, a Jan Stanisławski w 1895 r. *Ule na Ukrainie* [Ciciora, Krypczyk 2012, s. 144, 157, 183]. Leon Wyczółkowski paryskie osiągnięcia impresjonizmu wykorzystał do malowania sielankowych scen ukraińskich z lat 1891–1893, takich jak: *Rybak z siecią*, *Kopanie buraków*, *Orka na Ukrainie* [Ciciora, Krypczyk 2012, s. 181–182, 184]. Widzimy tu, jak wpływ kultury Zachodu odkrywa nasze widzenie lokalnego środowiska, składającego się z dwóch warstw: warstwy widzianej, odnoszonej do realnego, otaczającego krajobrazu i warstwy odczuwanej, odnoszonej do opuszczonego, w wyniku migracji, krajobrazu.

Podobną postawę stwierdziłem [Rylke 2015, s. 25–32] w Polsce współczesnej, w której semantyka prototypu odwołuje się do krajobrazu Ukrainy, natomiast powiązania aktualne do lokalnego, polskiego krajobrazu. Jak widzimy, przynajmniej od połowy XIX w., widzenie krajobrazu wiąże się z wywołanymi przez zmiany klimatu procesami migracyjnymi. Istnieją w naszej świadomości dwa obrazy krajobrazu. Jeden, nazwijmy go utajonym, odnosi się do obszarów wschodnich i drugi, realny, jest związany z naszym środowiskiem. Wydobyć tego obrazu wiąże się z kulturowym oddziaływaniem Zachodu. Jeżeli wpływ krajobrazu na migrujących powoduje zmianę ich poczucia tożsamości z miejscem należy sądzić, że dotyczy to również wpływu innych czynników kulturowych.

KONKLUZJA

Arystoteles głosił teorię trzech mieszkających w człowieku dusz. Dusza wegetatywna odpowiadała za układ wegetatywny, zwierzęca za emocje, a ludzka za umysł. Mielibyśmy więc przynajmniej dwie dusze wspólne ze światem roślin i zwierząt. Dusze, które rządzą naszymi zachowaniami populacyjnymi. Co więc możemy wywnioskować z obserwowanych trendów. Po pierwsze, wędrujemy ze wschodu na zachód Europy. Tempo naszej wędrówki nie jest stałe, ale zależne od wahań klimatu. Przy wywołanym przez ocieplenie wzmożonym tempie migracji Polska przeżywała kryzys, a Europa Zachodnia, mierzone poziomem kultury, okresy pomyślności. Wywołane ochłodzeniem zwolnione tempo migracji było dla Polski pomyślne. Jeśli spojrzymy pod kątem ekologii populacji na wpływ klimatu na sytuację Polski, to określenie „Współczesne oblicze Sarmatyzmu”, nie jest pozbawione sensu. Mówi ono o wschodnich, wynikających z wywołanej klimatem migracji, korzeniach obecnych mieszkańców Polski, przy jednoczesnym wpływie kultury Zachodu. Procesy migracyjne powodują, że zarówno nasi przodkowie, jak obecni Polacy, mają skomplikowane poczucie jedności z miejscem. W głębszej warstwie świadomości tkwi w nich poczucie wschodniego pochodzenia. Z drugiej strony, przyjmując zachodnie wzorce kultury, w efekcie, mimo procesów migracyjnych, utrzymywana jest tożsamość i związek populacji z miejscem. Chciałbym tu przytoczyć dwa przykłady: jeden z przeszłości i drugi współczesny. Przykład dawny, bo sięgający średniowiecza, to *Via Regia*, czyli główna trasa pielgrzymkowa, wiodąca z I Rzeczypospolitej do grobu św. Jakuba w Compostelli (il. 13a). Ta trasa prowadziła z Wilna, poprzez Kijów, Lwów, Kraków i kraje Europy Zachodniej. Jednoczyła obywateli wielonarodowej Rzeczypospolitej i wiązała ją z Zachodem, skąd powracający pielgrzymi przynosili najnowsze trendy z Europy. Drugi, współczesny przykład, to *Via Sacra*. Mimo religijnej nazwy ma świecki charakter produktu turystycznego. Jest to trasa prowadząca z niemieckiej Saksonii, poprzez polski Śląsk do czeskich Sudetów. Ma łączyć trzy kraje, dawniej zamieszkałe w większości przez ludność niemieckojęzyczną, a teraz

Współczesne oblicze Sarmatyzmu



Il. 13. a – Via Regia; b – Via Sacra

podzielone (il. 13b). Trasa pielgrzymkowa i trasa turystyczna wydają się zjawiskiem od migracji odrębnym, ale dość dobrze obrazują zjawiska związane z migracją i kulturą, dlatego przytoczyłem je w konkluzji.

Trudno jednak dzisiaj wnioski z odniesionych do Polski prawideł ekologii populacji ekstrapolować w przyszłość. Trendy globalizacyjne, które obecnie dotyczą wielu populacji, odnoszą się przede wszystkim do populacji ludzkiej. Wyprowadzenie centrum oddziaływań kultury poza Europę, na kontynent amerykański, może

Jan Rylke

zakłócić dotychczasowy proces stabilizowania poprzez oddziaływanie kultury dotykających Polskę problemów, które wynikają z oddziaływania klimatu na zmiany środowiska i migrację populacji ludzkiej.

BIBLIOGRAFIA

- Balter M., 2016, *Językowe spory*, „Świat Nauki”, nr 7(299), s. 64–69.
- Bednarek K. i in., 2013, *Vademécum. Niebezpieczne zjawiska meteorologiczne geneza, skutki, częstość występowania*, Instytut Meteorologii i Gospodarki Wodnej, Państwowy Instytut Badawczy, Warszawa.
- Ciciora B., Krypczyk A., 2012, *Galeria sztuki polskiej XIX wieku w Sukiennicach*, przewodnik, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków.
- Hermann J., 1979, *Spuren des Prometheus*, Urania-Verlag, Leipzig–Jena–Berlin.
- Majdecki L., 1978, *Historia ogrodów*, PWN, Warszawa
- Malinowski J., 1987, *Imitacje świata. O polskim malarstwie i krytyce artystycznej drugiej połowy 19 wieku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Pacholec W., 2015, *Krajobraz Unii Europejskiej w przestrzeni wirtualnej*, mps pracy mgr, UP Lublin.
- Pijon J., 1990, *Sztuka gotycka w Europie Środkowej*, [w:] *Sztuka świata*, t. 4, Arkady, Warszawa.
- Richardson T. i in., 2000, *The Garden Book*, Phaidon, London.
- Rylke J., 1993, *Metaekologia*, [w:] *Raj Globalny, Działania Lokalne 2*, MOP-PTP, Warszawa.
- Rylke J., 2003, *Widoki Warszawy*, [w:] *Przyroda i miasto*, t. V, Wydawnictwo SGGW, Warszawa.
- Rylke J., 2015, *Krajobraz Polski w oczach Polaków i ich sąsiadów*, [w:] *Krajobraz jako dorobek kulturowy*, Milecka M. (red.), Wyd. WOIAK UP w Lublinie, Lublin.
- Semkowicz W., 1999, *Encyklopedia nauk pomocniczych historii*, Universitas, Kraków.
- Stukenbrock Ch., Töpfer B., 2007, *Arcydziela malarstwa europejskiego*, Tandem Verlag GmbH.
- Trzeciak P. i in., 1990–1996, *Sztuka świata*, t. 4–10, Arkady, Warszawa.
- Walicki M., 1961, *Malarstwo Polskie. Gotyk, renesans, wczesny manieryzm*, Auriga, Warszawa.

ŹRÓDŁA INTERNETOWE

- Djaków P., 2010, Rekonstrukcje klimatu Europy Środkowej, Pogoda i Klimat... modelowanie numeryczne, <http://meteomodel.pl/index.php/mnu-featured/10-cat-reconstr/3-art-rekonstrukcje-klimatu> [dostęp: 2.07.2016].
- Kamieniecki K., 2010, Migracje spowodowane zmianami klimatycznymi – niedostrzegany problem. Ziemia na rozdrożu, <http://ziemianarozdrozu.pl/arttykul/1587/migracje-spowodowane-zmianami-klimatycznymi-niedostrzegany-problem> [dostęp: 15.06.2016].
- Kostrzewa Z., 2015, Informacja o rozmiarach i kierunkach czasowej emigracji z Polski w latach 2004–2014. Główny Urząd Statystyczny. Notatka informacyjna, <http://stat.gov.pl/obszary-tematyczne/ludnosc/migracje-ludnosci/informacja-o-rozmiarach-i-kierunkach-czasowej-emigracji-z-polski-w-latach-2004-2014,11,1.html> [dostęp: 20.04.2016].
- M.G., 2013, 20 najlepszych supergrup. Teraz Rock, www.terazrock.pl/galeria/album/20-najlepszych-supergrup/html [dostęp: 6.04.2016].
- Ranking seriali, 2016, Filmweb, www.filmweb.pl/ranking/serial/world# [dostęp: 20.04.2016].

Współczesne oblicze Sarmatyzmu

- Ratajczak M., 2015, Imigranci w Polsce. Pod względem ich liczby zajmujemy drugie miejsce w Europie. Jak to możliwe? Money.pl, www.money.pl/gospodarka/wiadomosci/arttykul/imigranci-w-polsce-pod-wzgle-dem-ich-liczby,244,0,1936884.html [pobrane 20.04.2016].
- Top 20 filmów tej dekady! Zobacz ranking! 2016. Planeta.fm, www.planeta.fm/Polecamy/Newsy/TOP-20-filmow-tej-dekadyi-Zobacz-ranking [dostęp: 6.04.2016].
- Wiatr i jego pomiar w energetyce wiatrowej, 2015, Green Power Development, <http://green-power.com.pl/pl/home/wiatr-i-jego-pomiar-w-energetyce-wiatrowej/> [dostęp: 8.05.2016].
- World Top 500 Universities, 2015, Academic Ranking of World Universities 2015 [online] www.shanghairanking.com/ARWU2015.html [dostęp: 20.04.2016].
- Xoplaki E., Luterbacher J., Paeth H., Dietrich D., Steiner N., Grosjean M., Wanner H., 2005, European spring and autumn temperature variability and change of extremes over the last half millennium, *Geophysical Research Letters*, Volume 32, Issue 15, Version of Record online: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1029/2005GL023424/pdf>.

Krajobraz w sztuce, sztuka w krajobrazie.
Rozważania
o poszukiwaniu polskiej tożsamości krajobrazowej
w dobie zaborów

Monika Bogdanowska

WSTĘP

„Obraz kraju” stał się jednym z najważniejszych motywów polskiej kultury dziewiętnastego wieku. Jest obecny we wszystkich dziedzinach sztuki, nie tylko w literaturze, lecz także w muzyce i w sztukach plastycznych. W XIX w. pejzaż przestaje być elementem dopełniającym kompozycję obrazu, nieruchomą scenografią, w której się pozuje, prowadzi bitwy, odgrywa sceny rodzajowe, flirtuje. W miarę upływu lat, w plastycznych przedstawieniach ludzkie sylwetki zdają się stopniowo maleć, przytłoczone ogromem nieba z pędzącymi chmurami, bezkresem odległego horyzontu, krętych dróg, zagonów pól. W końcu, wcześniejsze tło staje się samodzielnym tematem, dominantą, przy której ludzkie losy ze swą ulotnością i kruchością są już tylko epizodem. Krajobraz jest symbolem tego, co jest ponad ludzkim losem, obszarem gdzie rządzą potężne i niezmiennie siły.

Historię polskiego malarstwa krajobrazowego współtworzą artyści romantyzmu, historyzmu, impresjoniści, symboliści... Przez cały XIX wiek, aż po czasy tytanów – najwybitniejszych indywidualności doby Młodej Polski – trwają próby uchwycenia specyfiki polskiej ziemi, jej wyjątkowego charakteru, powiązania miejsca tak z indywidualnym losem, jak i z historią narodu. Z opisem „kraju tego gdzie...”, z wyznaczeniem jego rozpoznawalnych i powszechnych motywów mierzą się pisarze. Z upływem lat pewne wątki nabierają mocnego, symbolicznego przesłania, a polski krajobraz staje się kluczowym elementem narodowej identyfikacji – synonimem ojczyzny.

Obszerność materiału wobec skromności miejsca zmusza do dokonania wyboru motywów, które służyły definiowaniu polskiego krajobrazu jako istotnego elementu narodowej tożsamości w okresie rozbiorów. Pośród bogactwa krajobrazowej symboliki najsilniejsze były trzy motywy: góry, rzeka, miasto, a konkretnie: Tatry, Wisła [Suchodolski 1980, s. 349] i Kraków. Każdy z nich niósł złożone treści, wszystkie jednak utożsamiały niezmienność i trwałość historii oraz naturę, która pozostaje wolna od ludzkich słabości czy politycznych rozgrywek. Zatem najpierw góry, bo stamtąd wypływa rzeka, która spaja z sobą miasta i wsie, a więc także ludzi, rzeka, której nurt ma swój kres w morzu, otwartym i nieograniczonym, będącym „oknem na świat”. Motywy te z rozłogami pól, ciemniejącymi na horyzoncie lasami, piaszczystymi drogami, przy których pojawiają się chłopskie zagrody, drzewa, poświęcające Boską obecność krzyże, czy będące świadkami dawnych kultów kopce, łączy otwartą przestrzeń. Przestrzeń, w której toczy się codzienne życie, ale też w której rozgrywają się wielkie, narodowe dramaty.

W niniejszym eseju przedstawię wykorzystanie tych motywów w dziełach literatury, ilustrując je kilkoma przykładami polskiego malarstwa XIX stulecia.

MIASTO

Kraków jest dla Polaków tym, czym Jerozolima była dla chrześcijańskich krzyżowców. Ziemia to dla nich święta. [...] Kraków jest Palmyrą Polski. Natrafia się tam co krok na ślady wielkości i potęgi, szacowne pomniki i groby, do których zbliżamy się z czcią. Tam znajduje się kopiec Krakusa, pierwszego monarchy polskiego, na pograniczu legendy i historii, i kopiec Wandy, która skoczyła do Wisły, by uniknąć związku z Niemcem. Tam spoczywają szczątki naszych królów [...] [Tam] oglądamy okolice, które przemierzył Sobieski, idąc na odsiecz Wiednia, i miejsce, gdzie Kościuszków dobył szabli przeciw rosyjskiemu najeźdźcy. [...] A daleko śnieżne szczyty Karpat zamykają scenę.

Tak pisała o Krakowie pamiętnikarka okresu upadku Rzeczypospolitej i pierwszych dekad zaborów, Wirydianna Fiszerowa [Fiszerowa 1998, s. 420–421]. W opisie zwraca uwagę ujęcie miasta, w którym autorka wyraźnie odwołuje się właśnie do krajobrazu kulturowego. W poemacie Franciszka Wężyka z 1820 r. powracają te same motywy:

*Wisła w rocznej daninie morskiej znosi wodzie / Z doliny, którą wzgórzą wieńcem opasały /
/ Wznosi szczyty ku niebom Kraków okazały / A jak Tatry nad ziemię leżące w okolo Krakowa
/ Tak Wawel nad wież dwieście harde dźwiga czoło [Wężyk 1881].*

Z kolei w „Przyjacielu Ludu” z 1840 r. czytamy:

...biegłem sobie polami z których od dawna zebrano już obfite plony. Wiatr szumiał jesienny, a na czystem niebie przebiegały szybko poszarpane płowe chmury, jak stado olbrzymich orłów, lecące na zdobycz, a wszystkie biegły ku niebieskim Karpatom, a zdawało mi się, że siadały sobie na ich

śnieżnych szczytach. Jak tęskny obrazek dla duszy i dla oka – za mną miasto, jak wianek różnobarwny wynurza się, po prawej stronie błękitne masy karpackich gór, oddzielone tylko srebrnym pasem szerokiej Wisły, a przede mną... a przede mną samotna i zielona mogiła Wandy [Anonim 1840, s. 19].

Uderza niezwykle plastyczność powyższego opisu. Jest w nim coś więcej, niż tylko malownicza panorama. Jest smutek i niepokój, wywołany nie tylko jesienną aurą, ale też bliskością mogiły Wandy. Zatrzymajmy się na chwilę nad tym motywem, bowiem należy on do jednych z ważniejszych w słowniku polskiej tożsamości. Kopiec Wandy „co nie chciała Niemca”, nie był jedynym w panoramie miasta. Drugim, równie dominującym, był usypany na wzgórzu Lasoty kopiec Krakusa. Z przekazów historycznych wiemy, że wokół kopców znajdowały się liczne mniejsze kurhany [Cieślak 2001]. Był więc kopiec, czy mniejszy kurhan, wiązany z pochówkiem znamienitszej osoby, a w panoramie Krakowa powszechnie widomym znakiem pradawnej historii, wokół którego narastały legendy. Nie dziwi zatem pomysł, by właśnie taką formą upamiętnić przywódcę insurekcji – Tadeusza Kościuszkę (nasyp powstał w latach 1820–1823), a później także i tego, który przyczynił się do odzyskania niepodległości po latach zaborów – Józefa Piłsudskiego (usypany w latach 1934–1937). Jest to wyjątkowy przykład kontynuowania tradycji trwającej ponad tysiąc lat. Obok kopców dwa inne elementy zwracały uwagę w XIX-wiecznej panoramie Krakowa. Były to wzgórze wawelskie i wieże, w tym te najwyższe – Kościół Mariacki i Ratusz, wskazujące krakowski Rynek. To właśnie on był świadkiem przełomowych wydarzeń, nie tylko w życiu miasta, ale i państwa. Spójrzmy na to miejsce oczyma ludzi, którym było dane żyć w okresie, gdy Polska utraciła niepodległość.

Oto na obrazie Michała Stachowicza kosynierzy wtaczają na krakowski Rynek zdobyte pod Raclawicami rosyjskie działa. Tłum zamiera w przerażeniu i podziwieniu jednocześnie. Nawet dzieci zatrzymują się w gonitwie, z wypiekami patrząc na żelazne monstra. Brzęczą postawione na sztorc kosy, falują w dali chorągwie. To ludzkie zgromadzenie otaczają fasady pałaców, kołyszą się nad nim, niemal tańcząc, wieże Kościoła Mariackiego i Ratusz. Przysadzisty kościółek świętego Wojciecha zda się być żywym obserwatorem narodowej chwały. Świeci ostre, południowe słońce, wiatr rozgania ciemne chmury, odsłaniając radośnie błękitne niebo. Jest 7 kwietnia 1794 r. [M. Stachowicz, „Sprowadzenie do Krakowa w dniu 7 kwietnia 1794 roku dział i jeńców wziętych w bitwie pod Raclawicami”, 1794, zbiory Muzeum Narodowego w Krakowie]

Zaledwie dwa tygodnie wcześniej, w tym samym miejscu, Kościuszkę wygłaszał tekst swojej przysięgi. I wtedy na Rynek zbiegło się „całe miasto”. Scenę tę zilustrował Stachowicz w obrazie „Przysięga Kościuszki”.

Czy malując swe „reportażowe” dzieła świadek wielkich chwil wiedział, że staną się one „bestsellerami”? Do dziś znamy kilkanaście replik tych dwóch tematów, a z pewnością było ich więcej. Zapotrzebowanie na „rozgrzewanie serc” było wszak

ogromne. Tym samym Stachowicz uczynił z krakowskiego Rynku symbol – scenię narodowej chwały. Z przekazów wiemy, że jego obrazy wisiały na honorowych miejscach także w bardzo ubogich domach, a tym, których nie było stać na takie dzieła, pozostały pieśni, chwalcące jednego z największych narodowych przywódców oraz pierwszego, prawdziwie ludowego, bohatera: „Bartoszu, Bartoszu / Oj, nie traćwa nadziei / Bóg pobłogosławi / Ojczyznę nam zbawi [...] Oj ostre, oj ostre / Ostre kosy nasze / Wystarczą na krótkie / Moskiewskie pałasze” [Skalkowski 1837].

O ile dla mieszkańców Krakowa, bezsprzecznie odczuwających dumę ze swe go miasta, pewne widoki były czymś naturalnym, to już dla przybyszów z innych zaborów mogły być swoistym wstrząsem. Pisze o tym Adamczewski, odnosząc się do krakowskich wspomnień Stefana Żeromskiego, który odwiedził Kraków w roku 1882, a potem „zwierzał się, że głęboka jakaś pokora, skupienie duszy i ni to radość, ni smutek ale cześć głęboka zmusiły go do zdjęcia kapelusza na widok wyłaniających się z oddali wysokich wież krakowskich kościołów”. Żeromski wspomina: „Wyszedłem na miasto, no i naturalnie zabłądziłem. Gdy wreszcie odnalazłem Rynek – pasłem oczy i serce Sukiennicami i wieżą Panny Marii. Pierwszy raz widząc Rynek krakowski doznaję poczucia jakiejś dumy”. Adamczewski pisze: „Czasem jak idiota – stwierdza (Żeromski) samokrytycznie – stawał na widok białych orłów i pogoni na Ratuszu, przyglądając się im długo”. I sam Żeromski: „To wy tak wyglądacie, to wy takie? Tak – ja, patriota czerwony, człowiek mający 24 lat (!) inteligentny, marzyciel – pierwszy raz widziałem herb narodu” [Adamczewski 1980, s. 75–76].

Drugim świętym miejscem był oczywiście Wawel, górujący nad miastem, ale niedostępny – a odzyskany dla społeczeństwa dopiero w końcu XIX w. Tam spoczywali polscy królowie...

GÓRY

Karpaty, a szczególnie Tatry, pojawiają się jako motyw wielokrotnie, tak w literackich opisach, jak i w malarstwie. Choć ich szczyty są „ośnieżone” i „dzikie”, mają przecież swoich mieszkańców: „Mam wieś w karpackich górach, w cyrkule jasielskim, nazywa się Jasieniec” – pisze w jednej ze swych opowieści Henryk Rzewuski w połowie XIX stulecia:

W niej, co kilka lat, przez całkowite lato przesiaduje. Dzikość tej okolicy dla mojego serca jest wiele powabną. Karpaty, jak olbrzymy, w różnych kształtach wznoszą się nad Jasieniem. Po tych górach żyje naród do nich przywiązany, [...] chociaż niemiędzieczna ziemia, oprócz odrobiny bobu, nic im na wyżywnienie nie płodzi. [Rzewuski 2011, s. 82–83]

Dalsze spekulacje dotyczą prawdopodobnego pochodzenia tego ludu ze starożytnego Babilonu (sic!). Zostawmy je więc na boku. Na podkreślenie zasługuje

raczej przywiązanie do miejsca i twardy charakter górali. To właśnie góry w swej potędze i nieskrępowanej dzikości kształtowały tych ludzi, gwarantując im także przestrzeń całkowitej swobody. Tatry, a później Zakopane, stały się jednym z obszarów, w których definiowała się polska tożsamość, znajdując dowody swego niepokornego charakteru i umiłowania wolności. Właśnie tematyka tatrzańska dominuje w obrazach Jana Nepomucena Głowackiego, zwanego „ojcem polskiego krajobrazu”. Jego twórczość dla polskiej sztuki okazała się przełomem, gdyż to on wprowadził pejzaż jako samodzielny temat. Spójrzmy na jeden z obrazów Głowackiego, przedstawiający Morskie Oko.

Refleksy słońca oświetlają piarg po drugiej stronie spokojnej tafli jeziora. Tratwa z drobnymi sylwetkami ludzi wywołuje delikatne zmarszczki na ciemnej płaszczyźnie wody. Wokół piętrzą się potężne granitowe stoki, w cienistych jarach bieleją jeszcze płachty śniegu. Niebo jest błękitne i dzień słoneczny, ale zdaje się, że wszelkie promienie pochłania cień wielkiej doliny. Na pierwszym planie widać dach góralskiej chałupy. W wąskim kadrze nie mieszczą się jej ściany, przez co ujęcie sprawia wrażenie pewnej przypadkowości. Ale kompozycja jest dogłębnie przemyślana, a elementy na pierwszym planie, świadczące o ludzkiej obecności, potęgują odczucie głębi. Tuż obok chatki stoi krzyż. W tej monumentalnej przestrzeni, której ciszę zakłóca tylko odległy plusk wiosł, obecny jest sam Bóg [J. N. Głowacki, „Morskie Oko”, 1837, zbiory Muzeum Narodowego w Krakowie].

Z górami wiąże się także tajemnica. Stoją one na straży czegoś niezwykłego, w czym zasadza się kwintesencja polskiego trwania. Wszak nad ubożuchną góralską osadą wznosi się masyw Giewontu – postać śpiącego rycerza. To właśnie Tatry zbiorowa świadomość uczyniła miejscem snu kamiennych rycerzy. Wykorzystał ten przekaz w swoich legendach Jan Kasprówicz:

Kto ośmiela się budzić nas ze snu wiekowego? Czy nadszedł już czas? [...] Jam wojownik, który krew przelewał za ojczyznę, a potem razem z towarzyszami przyszedł w te skały na sen wiekowy, aby zbudzić się do życia, gdy [...] ludzie nabiorą takiej wiary i mądrości, że już nie będą mogli znieść jarzma [...]. Wstańcie rycerze ze snu wiekowego, wstańcie i spłyńcie w doliny pomiędzy ludźmi, którzy [...] pod panowaniem złego żadnym sposobem żyć już nie chcą dłużej! Wstańcie rycerze skrzydlaci, podobni do aniołów. [Kasprówicz 2016]

Ale czyż prawdziwą siedzibą śpiących kamiennym snem rycerzy nie były aby niezliczone, rozsiane po całym kraju świątynie, w których umieszczano rycerskie epitafia? Tam właśnie trwali w półśnie, wykuci w ozdobnych niszach, uwiecznieni w pośmiertnych portretach świadkowie chwały, do której trzeba się było odwoływać, by podtrzymać w narodzie nadzieję. Śladem ich ziemskiej obecności były fundowane po wsiach kościoły i górujące nad osadami zamki. Dzięki ich obecności w kulturowym krajobrazie pokolenia zmarłych bohaterów, świadków i współtwórców potęgi Niepodległej, istniały stale w życiu urodzonych w dobie niewoli potomnych. Stąd też płynęła wiara, że zakute w zbroje ciała gotowe są na ich zew zmartwychwstać,

by poprowadzić do zwycięskiej walki. Przypadkowe odkrycie (1869) miejsca pochówku jednego z największych władców Polski – Kazimierza Wielkiego – odebrano jako zdarzenie symboliczne. Był to wszak wyczekiwany powrót króla, śpiącego snem wiecznym na wawelskim wzgórzu, któremu naród mógł oddać należyty hołd w powtórnym pochówku.

KRAJOBRAZ

Wszystkie wspomniane motywy pojawiają się na szerszym tle, stanowią niejako krajobrazowe dominanty. Poza nimi jest przestrzeń mniej dookreślona i trudniejsza do definiowania, ale jej cechą jest to, że jednocy, jest wspólnotą. Wszystko, co w tej ziemi jest, mówi bowiem – wedle Wincentego Pola (*Pieśń o ziemi naszej*, 1843) – jednym głosem, „śpiewa jedną pieśń”:

Wyleć, wyleć, orle młody! / Ponad ziemię, ponad grody / Z myślą, z pieśnią wyleć spotem / Potocz młodą duszę kołem! / Wyleć śmiało i wysoko / I odetchnij w świat szeroko! / Oblec ziemię skrzydłem gońca / Opatrz wszystko okiem słońca! / Bo tych twoich borów szумы / I tych łąków złote kłosa / I tych ludów śpiewne dumy / I wód fale, i niebiosy / Grają jedną pieśnią zgodną / Jak Bóg wielką i swobodną! / Pieśnią, której nic nie stłumi! / Temu tylko zrozumiałą / Kto zrósł z ziemią duszą całą / Kto za kraj ten zginać umie...

W wieku XIX w prozie, w poezji, a także coraz wyraźniej w sztukach plastycznych, widać narastające poczucie przywiązania do miejsca na ziemi, bo o Polsce przecież mowy być nie mogło. Cytowany już Franciszek Wężyk daje temu wyraz:

A jeżeli w obcej ziemi piękna okolica / Czaruje wdziękiem oczy i duszę zachwyca; / Jeżeli skał lodowatych nęci obraz dziki, / Jeżeli bory posępne, wesole gaiki, / Jeżeli mają zalete źródła przezroczyście; / Dla mnie te najpiękniejsze, które są ojezyste, / O ty ziemi rodzinnej wdzięku czarowniczy! / Ileż nam z twego źródła wynika słodyczy? [Wężyk 1881]

W tym opisie dominuje tkliwość i wzruszenie.

Wiele zmieniło się od czasów Kochanowskiego, dla którego potężna, stara lipa była symbolem bezpieczeństwa, krajobrazowym znakiem domu „Siądź pod mym liściem, a odpocznij sobie”, pisał, rozkoszując się cieniem, jaki daje w letni dzień drzewo. Od niego wszak „wiedzie droga dookoła świata”, do niego zawsze się wraca, jak do domu. W XIX w. pojawia się jednak inne drzewo, które na długo zagości w zbiorowej świadomości Polaków – sosna. W przeciwieństwie do statecznej, domowej lipy, sosna, później w literaturze „rozdarta” (S. Żeromski, *Ludzie bezdomni*, 1899) stała się symbolem dramatycznym, to upostaciowienie nagłej, przejmującej tęsknoty: „Gdzie winnice, gdzie wonne pomarańcze rosną / Domowy mój prostaku, witaj moja sosno! / Od matek i siostr twoich oderwana rodu / Stoisz sierota, pośród

cudzego ogrodu / Drzewo wiernie! Nie zniesiesz wygnania tęsknoty” (S. Witwicki, *Do sosny polskiej*, 1833). Wiersz uświadamia smutną prawdę, która stała się udziałem wielu pokoleń Polaków: ojczyzna jest rajem utraconym. Wygnanie z miejsca, w którym się żyło, wychowało, rodzi najsilniejszą z tęsknot. Sosna „domowy prostak”, jest emanacją trwania wbrew wszystkiemu, to drzewo, które wiele nie potrzebuje: „Na złotych piaskach wyrosłaś. O sosno! / Gdzie rdzawe mchy tylko rosną. / Ty w niebo czoło podniosłaś. / O sosno!” (B. Ostrowska, *Sosna*, 1902).

Sosna jest charakterystycznym elementem krajobrazu Mazowsza, szerokich, piaszczystych równin. Taki właśnie krajobraz jest tłem, na którym rozgrywa się dramatyczne spotkanie:

Zdaje się, że Maksymilianowi Gierymskiemu nie wystarczyło płótna na pomieszczenie sceny z powstańczym patrolem. Porośnięta karłowatymi drzewkami równina zamknięta jest odległą, błękitną linią lasu. Po niebie płyną obłoki. Ta przestrzeń – bezkresna, byle jaka, z pylistą drogą, rozpadającym się płótem, niebem wysokim i obojętnym – jest nam dobrze znana, jest rozpoznawalna, bo takich miejsc jest w naszym kraju tysiące. Pośrodku tej kompozycji trzech konnych pyta o coś spotkanego na drodze włóczkę, czwarty cwałuje w kierunku widocznej na horyzoncie wyczekującej grupki jeźdźców. Końskie kopyta wzbijają kurz. W tej scenie, można rzec, nie dzieje się nic – bo też to „coś” dopiero się wydarzy... Wszystkie głowy zwrócone są w lewo, patrzą poza kadr, zmuszając widza również do spojrzenia w tym kierunku, lecz, że płótna nie starczyło, nic tam nie wypatrzy. Gesty wyrażają trudne do zniesienia napięcie, karabiny unoszą się, konie strzygą uszami. Są tam? Czy niedaleko? Nadchodzi? (M. Gierymski, „Patrol powstańczy”, 1872, zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie).

Tak o tej scenie napisał Jacek Kaczmarski:

*Grom stamtąd gna / Nad równinę wibry i burzowe chmury / Śmierć z sobą ma / Śmiertelniejszą
aniżeli śmierć z natury / Dziadłem wędrownym jestem / Nic wam nie doradzę / Takich jak wy
tłum jeszcze / W ziemię odprowadzę* (J. Kaczmarski, *Dziad wędrowny*, 1980).

Nie sposób na zakończenie nie wspomnieć narodowych wieszczów, którzy wielokrotnie do rodzimego krajobrazu odwoływali się w swych dziełach. W opisach dominuje z jednej strony jego swojskość, czy też „zwyczajność”, z drugiej ogromna tęsknota. Bodaj najbardziej poruszający jest hymn Juliusza Słowackiego: oto nawet najpiękniejsze zjawiska, jak zachód słońca obserwowany w innym kraju, ściskają serce. Ale nie o oszałamiające piękno tego spektaklu chodzi:

*Dla mnie na zachodzie / Rozlałeś tęczę blasków promienistą / Przede mną gasisz w lazuruwej
wodzie / Gwiazdę ognistą, / Choć mi tak niebo ty złocisz i morze / Smutno mi Boże!*

ale o to, że:

Monika Bogdanowska

Sto mil od brzegu i sto mil przed brzegiem, / Widziałem lotne w powietrzu bociany / Długim szeregiem / Żem je znał kiedyś na polskim ugorze / Smutno mi Boże! (J. Słowacki, Smutno mi Boże, 1836)

Gdzie więc szukać ukojenia? We wspomnieniach, dzięki którym można – choćby na krótko – powrócić w ten utracony świat. To dlatego w błagalnej modlitwie przed oczami Mickiewicza jawiły się widoki, a nie ludzkie postacie:

...przenoś moją duszę utęsknioną / Do tych pagórków leśnych, do tych łąk zielonych / Szeroko nad błękitnym Niemnem rozciągnionych / Do tych pól malowanych zbożem rozmaitem / Wyzłaczonych pszenicą, posrebrzanych żytem / Gdzie bursztynowy świerzop, gryka jak śnieg biała / Gdzie panińskim rumieńcem dzięcielina pała / A wszystko przepasane jakby wstęgą, miedzą / Zieloną, na niej z rzadka ciche grusze siedzą... (A. Mickiewicz, Pan Tadeusz, 1834)

Opis ten znakomicie oddaje „zwyczajność” ojczystej ziemi, którą tak doskonale rozumieją jej mieszkańcy. Za czym tęskni człowiek należący do pozbawionego państwa narodu? Z czym ma się utożsamić, jeśli nie z miejscem swych narodzin, najwcześniejszych wspomnień, dorastania? Co może silniej przemawiać i dawać mocniejsze oparcie w przetrwaniu, jeśli nie ten zapamiętany widok krainy młodości? Widok kraju. Jego obraz przed oczyma. Kraj i obraz. Krajobraz.

ZAKOŃCZENIE

Ziemia jest nie tylko miejscem życia, ale też miejscem walki i wiecznego spoczynku. Miłość do ziemi ojczystej nie zaczęła się dla Polaków z chwilą utraty niepodległości, ale też i bez tej narodowej traumy nie byłaby tak mocna, nie nasyciłaby polskiej sztuki tak wielką liczbą odniesień do Krajobrazu, do Polskiego Krajobrazu. To wokół niego gromadziła się narodowa wspólnota, w nim poszukiwano źródeł tożsamości, wspólnych korzeni. Korzeni wspólnego drzewa. W okresie utraty niepodległości kraj-obraz nie był już tylko swojską krainą, lecz stał się synonimem Ojczyzny. Pojęcia „ziemia”, „kraina”, „miejsce, w którym dzieje się ludzkie życie”, podobnie jak wymienione motywy stałe obecne w polskiej sztuce XIX w., o tyle są wyjątkowe, że łączą nas z innymi ludźmi, którzy żyli tu kiedyś i którzy żyją tu teraz, a równocześnie rozumieją ich symbolikę, dzielają płynące z nich emocje, dzięki temu odczuwamy z nimi wspólnotę, dzięki temu tworzymy Naród.

Znaczenie opisanych pojęć, przez które definiowano ojczysty krajobraz jest dla Polaków zarówno oczywiste, jak i trudne do objaśnienia. Bo jak definiować coś, czego istnienie jest aksjomatem? Po co objaśniać coś, co dla narodowej tożsamości jest zrozumiałe bez tłumaczenia? W tym być może tkwi sedno wspólnoty, pewnej zbiorowej świadomości, która nie powstała ani dziś, ani wczoraj, lecz trwa, jednakowo odczytując złożone przekazy niemal tak niezmiennie, jak te „góry wysokie” i śpiący

Krajobraz w sztuce, sztuka w krajobrazie...

w nich „kamienni rycerze”. To właśnie krajobraz jest żywym i najprawdziwszym archiwum historii narodu, jego myśli, pracy, wizji, ważnych wydarzeń. Jest jak księga, którą niezafalszowaną mogą odczytywać po swojemu kolejne pokolenia, i do której dopisują po swojemu nowe rozdziały. Wedle ludzi tworzących podwaliny polskiej szkoły architektury krajobrazu jest on: „nie mniej od esperanta językiem światowym, najdosadniej mówiącym o kulturze narodu.” [Bogdanowski et al. 1979, s. 17]. Patrząc na krajobraz widzimy żywą, namacalną historię państwa oraz wszystkie tworzące ją pokolenia. Towarzyszy nam Wisła, płynąca z gór do odległego morza przez wielkie polskie miasta i małe wioski, widok na odległe Tatry, błękitna linia Bałtyku na dalekim horyzoncie. Dla pokoleń Polaków był to najdroższy, najbardziej ukochany obszar na Ziemi. Nasycając go złożoną, a przecież powszechnie przez nich rozumianą symboliką trwali w nadziei, budując własną tożsamość. Zapewne także dzięki tej mocnej identyfikacji z krajobrazem, przetrwali jako naród.

BIBLIOGRAFIA

- Adamczewski J., 1980, *Ech, mój Krakowie*, Cracoviana. Seria 2: Ludzie i Wydarzenia, Kraków.
- Anonim, 1840, *Opis sypania mogiły Tadeuszowi Kościuszce pod Krakowem roku 1820, dnia 16 października*, „Przyjaciel Ludu”, no 13, Leszno, 26 września 1840.
- Bogdanowski J., Łuczyńska-Bruzda M., Novák Z., 1979, *Architektura Krajobrazu*, Kraków.
- Cieślak E., 2001, *Archeologia. Wielkie cmentarzysko wokół kopca*, „National Geographic” (wyd. polskie), listopad.
- Fiszterowa W., 1998, *Dzieje moje własne i osób postronnych. Wiaźanka spraw poważnych, ciekawych i błahych*, tłum. E. Raczyński, Warszawa.
- Rzewuski H., 2011, *Nie-bajki*, oprac. I. Węgrzyn, Kraków.
- Suchodolski B., 1980, *Dzieje kultury polskiej*, Warszawa.
- Wężyk F., 1881, *Franciszka Wężyka okolice Krakowa, poema*, Adam Kaczurba, Biblioteka Uniwersalna Arcydzieł Polskich i Obcych, Tarnów.

ŹRÓDŁA INTERNETOWE

- Kasprowicz J., 2016, O śpiących rycerzach w Tatrach. Fragment polskich baśni i legend, [www. http://j_uhma.republika.pl/kasprowiczb.html](http://j_uhma.republika.pl/kasprowiczb.html) [dostęp: 20.07.2016].

Sztuka jako sfera pytań istotnych

Sławomir Marzec

SZTUKA, POSTSZTUKA, UWARUNKOWANIA, ISTOTNE PYTANIA

Pojęcia „sztuka”, jak i sama „kreatywność” ewoluują w czasie i w przestrzeni. W każdej epoce, a dziś nieomal w każdym kontekście znaczyć mogą właściwie co innego. I zazwyczaj obecnie tak się dzieje. Sztuka oznaczać może skrajną redukcję lub nadmiar. Radykalną nowość lub ostantacyjny anachronizm. Prostotę lub nieogarnioną złożoność. Kojące zatrzymanie lub gejzer gwałtowności. Obecna otaczająca nas zewsząd różnorodność i zmienność powodują tak ogromną wieloznaczność, że pojęcie to prawie przestaje cokolwiek znaczyć. Może *de facto* oznaczać wszystko – zarówno natchnioną głębię i przenikliwą wirtuozerię, jak i bezczelną tępotę, która jakoby „walczy o autentyzm”.

Czy też o „wolność”. Stąd też w ostatnich latach dominuje w artystycznym obiegu tzw. negocjacyjny model sztuki, gdzie ktoś coś proponuje (i nie musi on być wcale artystą), a inni zgadzają się, lub nie, traktować to jako sztukę. Oczywiście zazwyczaj kończy się to w ten sposób, że o tym co jest aktualnie ważne i doniosłe, decydują wszelkie inne kategorie i kryteria, niż artystyczne. Na tym polegać wszak ma performatywny charakter twórczości, jak i agonalny charakter naszej kultury. Agonalnej, czyli nie tyle w stanie śmierci, co w stanie nieustannego zatargu (agonu). Panuje bowiem dość powszechnie w środowisku artystycznym pogląd, że wszelkie znaczenia i sensy zaistnieć mogą dziś jedynie poprzez spór i zatarg. I istnieją tylko w chwili trwania owego sporu. Nietrudno domyślić się, że rozstrzygająca o ważności, tudzież hierarchiach najnowszej kultury będzie niebawem wyłącznie siła perswazji, prowadzona bez żadnych zahamowań i skrupułów. Za to z akcentem na dozę bezczelności.



Póki co, spróbujmy choć trochę uporządkować ten zamęt. Używając argumentacji – przynajmniej w dostępnym mi wymiarze – racjonalnej.

Zacznijmy skromnie od tego, że samo pojęcie „sztuka” w zasadzie jest wynalazkiem... lokalnym. Znanym właściwie tylko i wyłącznie w Europie. I nie chodzi tu o fakt, że inne ludy i cywilizacje nie znały zdobnictwa, nie czyniły malowideł, lecz że celem malowania obrazu nie była sztuka lecz rytuały magii, religii lub władzy, której służyły. Czyli utwierdzanie i wciąż na nowo re/konstruowanie symboliczne lub estetyczne danej wspólnoty. Afrykanie czy Aztekowie tworzący posążki nie tworzyli rzeźb i sztuki, lecz totemy i fetysze potrzebne praktykom magicznym, modlitwie lub różnego rodzaju ceremoniom. Malowidła aborygenów nie były obrazami i sztuką, lecz mapami pomyślnych polowań generowanych w natchnieniu przez szamanów. Wyposażeni w takie mapy myśliwi wyruszali na łowy. Skoro zatem aborygeni przetrwali tyle tysięcy lat, to nieuchronnie znaczy, że jednak jakoś tam były one skutecznym narzędziem. Natomiast mistrzowie zen nie tworzyli tuszem rysunków, lecz były to ślady ich ćwiczeń duchowych. Wszak nie sama forma, nie sam obraz, lecz akt rysowania był tam ważny. Być może teza ta jest lekko przesadzona, lecz jedynie Europa wytworzyła ideę sztuki jako dziedziny autonomicznej, względnie wolnej od pragmatyki potocznej czy transcendencji rytuałów. Skazując się zresztą na balansowanie między nimi – pomiędzy byciem towarem a fetyszem. Czego też skutki wciąż nadal na każdym kroku dostrzegamy. Oczywiście wzbogacone o nowe wymogi – oglądalności, medialności, politycznej użyteczności i tak dalej...



W perspektywie sztuki europejskiej, historycznie rzecz ujmując, właściwie dopiero manieryzm ukształtował pojmowanie sztuki takie, jakie żyjemy obecnie. Zerwał z kanonem, z dosłowną symbolicznością, jak i bezpośrednim realizmem na rzecz indywidualnego stylu, maniery, ale i zamysłu, konceptu dla poszczególnego dzieła. Na rzecz wolności, kreatywności i talentu twórcy jako ostatecznej instancji sztuki. Manieryzm jest wciąż niedocenionym i dość skrzętnie pomijanym ojcem współczesności. Kiedyś w Muzeum Watykanu minęła mnie w salach poświęconych temu okresowi polska wycieczka. Pani przewodniczka skwitowała to słowami: „Och, to tylko manieryzm, idziemy dalej”. Oniemiałem. Dopiero po paru minutach doszedłem do siebie i wygłosiłem wtedy przynajmniej moim – podówczas kilkunastoletnim dzieciom – dłuższy wykład na temat fundamentalnych zasług manieryzmu. Pamiętają do dzisiaj (sprawdzam co jakiś czas).

Z faktu, że tylko Europa wytworzyła ideę sztuki jako fenomenu niezależnego, nie należy jednak czerpać wyłącznie poczucia dumy, ale też wyciągnąć pewne wnioski. A nie muszą one wcale być optymistyczne. Otóż, jeśli sztuka w naszym obecnym rozumieniu jest tworem historycznym, który pojawił się w toku dziejów, to jest on śmiertelny i równie dobrze może zaniknąć. Powtórzmy, nie chodzi tu o wrodzony nam (chyba, podobno?) kallotropizm, czyli zamiłowanie do piękna i harmonii, choć u naszych potomnych zaczyna to chyba obumierać (*vide* popularność strategii *abject*, czyli problematyzowania naszego wstępu i odrazy poprzez sztukę). Nie chodzi też o estetykę codzienności i świąt, ale o metafizykę sztuki: o autonomię jakości artystycznych.

Teza moja brzmi: na naszych oczach ona zanika. Coraz częściej wśród animatorów sztuki współczesnej, czyli kuratorów, marchandów i krytyków, którzy są nawet bardziej aktywni w poszukiwaniu „nowości” i „wydarzeń” niż artyści, pojawia się



teza o końcu sztuki, o epoce postsztuki. Oczywiście dla nich to raczej wymówka mająca zwalniać z obowiązku rozumienia wymagań stawianych przez tradycję.

O końcu sztuki mówi się już stosunkowo dość długo – głosił go już Pliniusz Starszy w I w. n.e. Ostatnio podobne wnioski wysuwali Baudrillard [Baudrillard 2006] i Kuspit [Kuspit 2006]. Zastępują je obecnie pojęcia „postsztuka” i „artywizm”, które niewyobrażalnie komplikują sytuację. Stąd też, gdy mówimy o sztuce, to nieomal każdy dziś rozumie przez to pojęcie coś innego. Nie chodzi rzecz jasna jednak o to, by wszyscy rozumieli je tak samo, bo to w dobie pluralizmu by nie uchodziło, ale aby praktykować ów pluralizm.

I tu trzeba podkreślać na każdym kroku, że pluralizm możliwy jest tylko w stanie czytelności różnic. Gdy wszystko miesza się ze wszystkim i swobodnie przemienia jedno w drugie nie mamy do czynienia z pluralizmem, lecz bardziej z zamętem, z przygodną zmiennością, która eliminuje naszą świadomość, rozumność, podmiotowość, wolność i kreatywność. Powinni pamiętać o tym aktywiści wołający o sztukę opartą na czystej spontaniczności. Bezmyślność nie jest wcale manifestacją wolności i kreatywności, lecz ich zaprzeczeniem.

Powoli mija także i postmodernistyczny karnawał radykalnego eklektyzmu. I jego sztandarowe, programowe wołania, że wszystko ujdzie. Podobnie opada jurny optymizm konstruktywizmu kulturowego, w ramach którego wszystko okazywało się tylko chwilowym przelotnym efektem gier społecznych. I każdy w dowolnej chwili mógł zacząć cały świat od nowa (choć tylko jako „projekt”). Kończy się też sztuka jako polityczne zaangażowanie i społeczna re/edukacja – tzw. masy mają dość pouczeń, estetyki zawstydzeń i prowokacji, a nade wszystko interesownej swawoli aktywistów *artworld*. W zasadzie wszystkie najnowsze odmienne strategie i wizje sztuki łączy fakt, że podstawową prawdą miała być socjotechnika – performatywne metody manipulowania innymi w dążeniu do „szczęścia powszechnego”, lub – najczęściej

– tylko swojego. Jedynym celem tej Nieograniczonej gry było niezaspokojone pragnienie pozostania w grze, pragnienie bycia wciąż na nowo aktualnym, jak też i modnym. Nie tyle więc wypadło tu tworzyć coś oryginalnego czy wybitnego (bo i któż by to potrafił dziś docenić?), lecz operować aktualnymi rekwizytami, sloganami, modnymi pojęciami, gestami i minami. W praktyce polegało to na nieustannym wzajemnym pasożytowaniu, wszystkożerstwie, reprodukowaniu gestów i haseł uznanych przez światowe centra za obowiązujące, czyli postępowe, emancypacyjne i globalne. Akt twórczy, nawet tzw. ważnych artystów, to zazwyczaj wertowanie i kompilowanie magazynów o sztuce i Internetu. Mało tego, jest to powód do dumy, bo żerując na kimś używamy modnych strategii sztuki, jak zawłaszczenia, apropriacje, remiks czy *détournement*. Wygląda niekiedy na to, że cała dzisiejsza oficjalna wykładnia sztuki ustawiona jest pod kątem interesu pasożytniczych niemot.

Niestety, nasza różnorodność jest właściwie tak samo, a może nawet bardziej, schematyczna i wąska jak dziewiętnastowieczny akademizm. Stąd też uznany za „ważny” (to dziś szalenie modne słowo, zastępujące określenie: prawdziwy, wybitny, istotny etc.) może być, jak twierdzi Paul Virilio, tylko artysta realizujący określone tematy, określone problemy i używający również optycznej poprawności – właściwe media i (anty)konwencje [Virilio 2001]. Wszyscy inni nie mieszczą się w ramach obowiązującego „pluralizmu i różnorodności”, i nie mają prawa pojawiać się w „ważnych centrach sztuki”. Tracą granty, stypendia, subwencje, zakupy prac do kolekcji, dostęp do publikatorów i oficjalnych wystaw. Obowiązuje sztywny gorset tego, co znaczy „ważna aktualna różnorodność”. Natomiast ta części oficjalnych salonowych artystów definiowana jest dodatkowo jako „niezależni i buntownicy”.

Totalna kpina z rozumu.

Z tych sprzeczności jedynym wyjściem jest wspomniany pluralizm, czyli czytelność różnic. Od lat na różnych łamach i przy różnych okazjach powtarzam, że podstawą musi być świadomość tego, że postsztuka i artywizm nie są nowymi aktualnymi formami sztuki, lecz zjawiskami oddzielnymi, opartymi na innym paradygmacie.

Zacznijmy od doprecyzowania pojęcia „**sztuka**”. Rozpięta jest ona moim zdaniem między dwa bieguny.

Po pierwsze harmonii, najprzeróżniej zresztą rozumianej – formalnie, zmysłowo, emocjonalnie, intelektualnie, religijnie etc. Jako niedefiniowalne piękno, albo inżynierska racjonalność. Albo też jako ponowoczesna plastyczność, operacyjność, poręczność, czy bricolażowa kompatybilność etc. Drugim biegunem jest (post) Kantowska niemożliwość jakiegokolwiek harmonii i wynikający stąd tragizm, czyli wzniosłość.

Tu penetrowane są obszary przedstawienia negatywnego i antypredstawienia.

Kilkanaście lat temu pojawiło się i od razu szeroko zostało rozpropagowane pojęcie tak zwanej sztuki kuratorów. To oni wespół z krytykami sztuki, marchandami i kolekcjonerami rozstrzygać zaczęli, co dziś jest sztuką ważną i aktualną. Dzieła artystów stały się raczej tylko wtórną ich wizualizacją lub tylko elementem,



fragmentem wydarzeń przezeń tworzonych i inscenizowanych. Jej przesłaniem była polityczna poprawność, oparta na czystej performatywności, mass medialna atrakcyjność, wzmocniona niekiedy kontrowersyjnością szoku, skandalu czy obsceny. Sztuka dążąc do mitycznej absolutnej wolności wyzbyła się wszelkich określoności – warsztatowych, estetycznych, intelektualnych, etycznych, symbolicznych, konwencjonalnych, została nagą manifestacją wolności. Bezradną wobec wszelkich możliwych manipulacji. I modelowana dzisiejszymi metanarracjami: komercji, mass mediów, systemu eksperckiego i polityki. Powoli zamienia to muzea sztuki, te świątynie tego, co w nas najpiękniejsze, najbardziej wzniosłe i przenikliwe, w atrakcję turystyczną. Nie przyciągają one już koneserów sztuki, lecz zwykłych i przypadkowych ciekawskich. Wracamy w ten oto sposób nieuchronnie i systematycznie do ludycznych źródeł kultury. Sztuka nie przekształciła życia poprzez swe dzieła, ale rozpuściła się w ogólnej estetyzacji, wystawienniczości i spektaklu wydarzeń.

Natomiast postsztuka zastępuje sztukę samą grą w sztukę – w trendy, wydarzenia, rankingi, prestiże, w wyścigi stajni. Postartyści nie muszą już tworzyć sztuki. Postartysta to raczej trickster poszukujący wciąż nowych rodzajów tricków i uników. Dzięki wspomnianym strategiom remiksu i apriopriacji, a nade wszystko przależnej zazwyczaj ironii, może on dowolnie żerować na cudzych dziełach czy tekstach. Liczy się natomiast umiejętność zdobywania grantów, sponsorów i wciskania się przed kamery.

Sztuka czasami zredukowana została do swoich oznak – rynkowych, mass medialnych, systemu eksperckiego i polityki. Powstaje sztuka bez sztuki. Wytwarzana na użytek rynkowej logiki nowości, byle jakiej, byle nowej. Gdzie bezczelna tępota jest lepsza od przytomności, bo jest... nowa! Logiki mass mediów – atrakcyjnej anomalii, jako wydarzenia i spektaklu. Tu dureń niedorastający do normalności jest lepszy od nawet najbardziej przeciętnej osobowości. Furiat pieniący się w ramach „słusznej

ideologii” jest tu lepszy, niż człowiek choćby trochę zrównoważony. A bezmyślnie lepiący lub gryzmołający zgodnie z obowiązującymi zaleceniami, jest ważniejszy dla aktywu ekspertów *artworld*, niż nawet skromnie samodzielnie myślący twórca. Takie są wymogi oglądalności naszych mediów. Nie mając wystarczających kompetencji, aby rozpoznawać artystyczne jakości, koncentrują się na tego typu wymaganiach.

Alternatywą wobec sztuki staje się dziś, a przynajmniej taką wole deklaruje, aktywizm społeczny, artywizm, który chce tworzyć bezpośrednie zaangażowanie społeczne i polityczne. Odrzuca on konwencjonalizm, estetyczność i symboliczność. Artywizm wyczerpuje swój sens w usprawnianiu naszej potoczności, czynieniu jej bardziej sensowną, bardziej sprawiedliwą, czy po prostu mówiąc: ludzką. Rzeczywiście wspaniale i wzniosłe jest, kiedy ludzie porzucają kariery, wygodę albo poświęcają swój czas wolny dla innych. Kiedy idą pracować za grosze w slumsach, hospicjach lub opiekować się bezradnymi. Kiedy walczą z polityczną opresją i obłudą. Jeśli jednak przed kamerą pogłaszczą przez chwilę bezdomnego, a potem miesiącami pokazują z tego zdjęcia i wideo na konferencjach, opowiadając o swojej trosce i poświęceniu, jeśli robią z tego wystawy w galeriach i sprzedają dokumentację z tego do kolekcji, to dla mnie jest to raczej zwykłe i raczej tanie cwaniactwo. Takim przykładem jest nierzadko polska wersja sztuki krytycznej, która niekiedy przybierała wręcz postać farsy. Dążyła bowiem nie tyle do krytyki elit, jak to się zwykle działo w tak zwanym „świecie”, lecz ustanowienia samego aktywu postsztuki jako nowych elit. Potępiała i prowokowała tzw. masy za to, że są biedne, kalekie i niewykształcone, prowokując je do zwymiotowania swoich resentymentów. Ostentacyjna obscena miała być bezpardonową, jak i heroiczną formą walki z tzw. ciemnotą tradycji, a zatem stanowić miała... rodzaj modernizacji.

Jednak najczęściej bywało odwrotnie: polska sztuka krytyczna jedynie betonowała panujące schematy, wzmacniała i radykalizowała resentymenty. Przede wszystkim swoje własne. I okazywała się formą kulturowej kolonizacji.

Sztuka dziś bywa różna. Bywa więc również i interesowna, głupia, cwaniacka czy nawet nikczemna. Taka jest cena totalizacji wolności twórczej. Cena oderwania jej od jakości i swoistości samej sztuki.

Stąd jej ważność przeniesiona zostaje powoli na poziom sporu o kryteria i oficjalne wykładnie. Oczywiście płynność materii sztuki tworzy, jak powiada Bourdieu, pokusę generowania zмовы [Bourdieu 2007] czy monopoli. Tworzy wizję sztuki jako narzędzia dominacji kulturowej i interesownej intrygi. W naszym kraju hierarchie sztuki najnowszej rozstrzyga grono kilkunastu osób. Mają one ściśle określone preferencje – polityczna poprawność, antytradycyjne strategie formy (sztuka jako ciąg samozaprzeczeń) etc. To doprawdy paradoks, ale pod hasłami wolności, otwartości i kreatywności przywracane są iście bizantyńskie hierarchie i rutyny. Artyści, kuratorzy i krytycy z mniejszych ośrodków i krajów muszą dostosować się do „wytucznych” ważniejszych centr, ostatecznie zaś Nowego Jorku czy Londynu. Stamtąd przecież czerpią swoją legitymizację. To dość zadziwiające, ale coraz bardziej narasta

zależność prowincji od światowych centr. Mimo powszechności Internetu, który miał przecież nobilitować to, co lokalne. Tymczasem wszyscy na całym świecie śledzą niemal na bieżąco wydarzenia i mody w Londynie czy Paryżu, ale na Kraków czy Budapeszt już nikt nie ma czasu, ani nawet i siły. Zanika zatem opóźnienie, które było oczywiście źródłem prowincjonalizmu, ale stanowiło także szansę tworzenia własnych wyjątkowości, własnego kolorytu. Przykładem, nie jestem pewien czy udanym do końca, może być tak zwany renesans lubelski. Czyli fenomen architektoniczny polegający na tym, że budowa kościołów trwała tak mozolnie długo, że rozpoczynając od gotyckich fundamentów kończono na renesansowym zwieńczeniu. Dzisiaj wydaje się, że nie ma sensu zaczynać czegokolwiek, bo niemal natychmiast zmienia się koniunktura, przekształcając nas w anachroniczne zabytki. W zasadzie aktualna pozostaje już tylko i wyłącznie sama zmienność.

Wobec narastających wszędzie jednostronnych zależności od centr światowych i ich lokalnych agend, narasta konieczność walki o pluralizm na poziomie lokalnym. Nie mogąc konkurować z opiniami i interesami globalnych graczy, możemy przynajmniej na swoim poziomie próbować neutralizować „standardy światowości” przez rozwój i zwiększanie kompetencji jednostkowych. Każdy wszak potrzebuje sztuki na swoją miarę; ma własne potrzeby, pytania egzystencjalne i wymagania jakości. Trzeba zradykalizować emancypację nie na poziomie takich czy innych mniejszości, lecz pojedynczej podmiotowości zdolnej samodzielnie praktykować jakości kulturowe. Rzeczą podstawową wobec toksycznego środowiska, w jakie zamieniła się dzisiejsza postkultura, jest uczenie odporności i samodzielności, czyli podmiotowej świadomości kulturowej, mogącej stawiać opór wobec dominujących metanarracji rynku, mass mediów, polityki i systemu eksperckiego.

De facto nie istnieje zatem sztuka, lecz wiele różnych sztuk. W każdym razie skończył się definitywnie czas, gdy coś uznane za sztukę wymuszało pokorę, brak krytyczności i bezwarunkowy aplauz. Wszystko dziś ma charakter jedynie propozycji do dyskusji i negocjacji. I trzeba z prawa negocjowania sztuki korzystać, o ile sztuka ma wciąż nadal być czymś żywym i sensowym.

Tradycja nauczyła nas rozumienia sztuki jako kanonu – tego, co najbardziej doskonałe, wzniosłe i piękne. Czas awangardy kazał nam postrzegać sztukę jako nieustający eksperyment, jako poszukiwanie wciąż innej i wciąż nowej istotności. Postmodernizm natomiast był rewoltą tego, co marginalne, banalne i pomijane. Był buntem spontaniczności przeciw ascetyzmowi kanonu i rygorom rewolucji. Sztuka zaangażowana, krytyczna to tylko kolejny okres regresu, redukcji sztuki do funkcji użytecznych – propagandy i manipulacji maskowanej hasłami re/edukacji i modernizacji. A postsztuka to ostatecznie redukcja sztuki do roli towaru, medialnego wydarzenia czy dąsów „ekspertów”.

Złożona wielowymiarowość dzisiejszej rzeczywistości raczej wyklucza jednoznaczne i ostateczne rozstrzygnięcia. Sztuka w tym kontekście staje się sferą stawiania istotnych pytań, okazuje się rodzajem de pragmatyzacji – przekraczania

zamkniętego kręgu przyczynowo-skutkowego, sferą przelotnych momentów wolności wyzwalających od codziennej pragmatyki.

Sztuka wszak ważna jest, jeśli uczestniczy w naszych egzystencjalnych pytaniach, czy może raczej w egzystencjalnych grach o sens i jakość. A tu każdy musi być ekspertem na swój własny użytek. Potrzebujemy samodzielnych samozwrotnych podmiotowości, nowych technologii siebie, które byłyby zdolne witalizować relacje między ogólnym a jednostkowym, lecz wychodząc z punktu widzenia jednostkowej podmiotowości. Sztuka dziś jest konfiguracją różnych wymiarów, stanowi istotne doświadczenie widzialności oraz namysł nad ową widzialnością. Jak również i spór o rozumienie samej istotności. Czyli tworzy dzieła inicjujące, deliberatywne, wprowadzające w złożoność doświadczeń naszej widzialności, a nie je rozstrzygające.

Jeden z moich najnowszych performance (odbył się w Galerii Domu Artysty Plastyka w Warszawie w 2016 r.) zatytułowany został dość górnolotnie „Istotne pytania”. Zacząłem od wygłoszenia tezy, że sztuka jest być może ostatnią przestrzenią naszego życia, gdzie można jeszcze zadać istotne pytania. Przez kilka minut chodziłem demonstrując możliwości – kroki do przodu, do tyłu, na boki, kręcenie się, krok taneczny, paradny etc. Łączyło je ukrywanie faktu istnienia ściany – miejsca, gdzie już nie da się iść dalej. Stałem więc przed ścianą. Poprosiłem publiczność, aby wyobraziła sobie – i w ten sposób mi oszczędziła – wbieganie w ścianę, zde-
rzanie się z nią, objęcia się o nią.

Następnie stawałem na rękach kilkakrotnie i w tej pozycji zadawałem najważniejsze Pytania, które konstituowały lub współtworzyły naszą cywilizację: Co chcesz Panie abym uczynił? (Biblia), skąd przychodzimy, dokąd zmierzamy?, jaki jest dźwięk jednej klaszczącej dłoni? (najpopularniejszy koan buddyjski), dlaczego istnieje raczej coś niż nic? (Leibniz), co mogę wiedzieć? (Kant), być czy mieć? (Fromm). Ostatnie, najdłuższe stanie na rękach odbyło się w milczeniu. Przy każdej odwrotnej pozycji wysypywały mi się z kieszeni różne drobne przedmioty codziennego użytku.

Monety, grzebień, bilet, prawo jazdy etc. Pozycja zadawania istotnego Pytania „oczyszczała” mnie. Na koniec stanąłem twarzą już nie do ściany, lecz do publiczności – innej graniczności. Powiedziałem: „Zakończę pytaniem z Szekspira”. Wszyscy spodziewali się sławnego „być czy nie być”, lecz po nieco dłuższej chwili podałem inny tytuł: „Jak wam się podoba”?

BIBLIOGRAFIA

- Baudrillard J., 2006, *Spisek sztuki*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa.
Bourdieu P., 2007, *Reguły sztuki*, Universitas, Kraków
Kuspit D., 2006, *Koniec sztuki*, Muzeum Narodowe, Gdańsk.
Virilio P., 2001, Wywiad z Bai E., „Corriera della Sera” z 20 marca 2001.

Sztuka w architekturze. O współpracy architekta z artystami innych dziedzin sztuki

Renata Józwik

WSTĘP

Dokładnie w 35. rocznicę powstania Encykliki *Laborem Exeuncens* (14 września 1981 r., Castel Gandolfo) słowa św. Jana Pawła II dotyczą istoty sensu pracy ludzkiej, w tym także pracy architekta.

[Człowiek] *poprzez pracę ma się przyczyniać do ciągłego rozwoju nauki i techniki, a zwłaszcza do nieustannego podnoszenia poziomu kulturalnego i moralnego społeczeństwa, w którym żyje jako członek braterskiej wspólnoty.* [Jan Paweł II 1981]

Niniejsze rozważania przeprowadzono w dwóch kierunkach: pierwszy obejmuje kwestie związane z wartością występowania sztuki w architekturze, drugi zaś dotyczy aspektu współpracy, a dokładniej komunikacji pomiędzy architektem a artystą. To drugie zagadnienie jest trudne do uchwycenia, zależy od postaw twórczych, osobowości, rzadko jest opisywane w literaturze, dlatego niekiedy wywód ogranicza się do prób uchwycenia wspólnego dla architektury i sztuki języka. W ten właśnie sposób najlepiej jest pokazać subtelność porozumienia pozawerbalnego pomiędzy osobami opisywanych dwóch pokrewnych dziedzin – architektury i sztuki. K. Kucza-Kuczyński pisze o trudności opisu warsztatu architekta:

...każdy, komu dane było próbować tworzyć architekturę wie, iż emocja tworzenia to niezwykle, tajemnicze i niejasne i przez to piękne zjawisko, powoduje z samej swej istoty brak obiektywizmu. [Kucza-Kuczyński 2015, s. 55]

To w wielu wypadkach warunkuje samotną pracę, a jeśli już wystąpi współpraca, to porozumienie w pracy twórczej przebiega równie „tajemniczo”.

W niniejszym rozdziale postawiono dwie tezy:

1. Dzieło sztuki i kontekst architektoniczny przypisany do tego dzieła tworzą układ nierozzerwalny.
2. Postawa architekta wymaga ciągłego rozwoju na polu różnych dziedzin – a w szczególności tych rozwijających wrażliwość twórczą – jako ukonstytuowana wysoko w systemie wartości etycznych [Kodeks Etyki 2016].

DZIEŁO SZTUKI W DZIELE ARCHITEKTURY

Związek sztuki z architekturą istnieje od bardzo dawna. Sama etymologia słowa „sztuka” (łac. *ars*, grec. *techne*) wskazuje na przenikanie się zarówno tego, co dotyczy piękna, ale także wiedzy i umiejętności wytwórczej dzieł. Takie powiązanie występuje również w samej architekturze, jednak szczególny przypadek jest wtedy, kiedy dzieło sztuki osadzone jest w konkretnym kontekście architektonicznym.

Roman Ingarden, odwołując się do Herdera i Łempickiego, określił dzieło sztuki jako pewnego rodzaju „zbiornik energii” i „źródło swoistej mocy, przypadek” [Ingarden 1957, s. 387]. Wskazuje na działania: estetyczne, propagandowe (przyp. aut.: inaczej promujące jakąś ideę, w literaturze przedwojennej słowo to miało pozytywne konotacje), przekonujące, umoralniające lub gorszące itp. Dzieło sztuki, według tegoż, łączy się z prawdziwością – często mówi się „prawdziwe dzieło sztuki”. Czymże zatem jest? Spójnością (tożsamością) idei i formy przekazu (medium).

Jeśli rozważamy rolę sztuki w architekturze, tzn. w przypadku, kiedy materialne dzieło sztuki (np. rzeźba, dzieło malarskie lub plastyczne) jest dedykowane konkretnemu miejscu (albo odwrotnie architektura dedykowana dziełu), należy wówczas podkreślić, iż ma ono wymiar podwójny: z jednej strony ma charakter uzupełniający wartość architektoniczną, ale jednocześnie jest wartością oddzielną. Dlatego do Ingardenowskiej listy warto dodać **wartość architektoniczną** dzieła sztuki. Jest to kategoria pojemniejsza od wskazanych przez Ingardena, gdyż obejmować może cały wachlarz aspektów: estetycznych, etycznych czy moralnych, ideowych, kompozycyjnych, urbanistycznych, przestrzennych itp. Trzeba jednak zastrzec, iż samo dzieło sztuki nie jest architekturą. „Nauka architekta jest ozdobiona wieloma dyscyplinami i różnymi umiejętnościami; według jej sądu oceniane są wszelkie dzieła wykonane wedle innych sztuk” [Witruwiusz 1999, I,1,1], co Niemojewski tak oto komentuje: „inne dyscypliny i wiedza z innych dziedzin »zdobiąca« architekturę nie jest architekturą” [Niemojewski 1948, s. 19].

O innym wymiarze dzieła sztuki wspomina św. Izydor z Sewilli – o ozdobie:

Sztuka w architekturze. O współpracy architekta z artystami innych dziedzin sztuki

[Sa] *trzy elementy budowli: projekt, budowa, ozdoba. Projekt jest rozplanowaniem terenu lub gruntu i fundamentów. Budowa jest wzniesieniem ścian i elewacji. Ozdobą jest wszystko, co budowlom jest dodane gwoździ ozdoby i piękna, jak wyślacane stropy, inkrustacje z cennego marmuru i barwne malowidła.* [cyt. za Tatarkiewicz 2009, s. 103]

W przypadku muzyki i literatury, czyli dzieł nieutrwalonych materialnie, przenikanie tych sztuk związane jest ściśle z formą architektoniczną. Trudno wyodrębnić tu sztukę jako indywidualne dzieło.

Postrzeganie świata, a więc także i otoczenia, środowiska naturalnego czy kulturowego, wiąże się z subiektywną oceną. Dotyczy to także architektury, która ma wartość scenograficzną. Dzieło sztuki jako ten wspomniany „ładunek energii” oddziałuje na człowieka wyjątkowo silnie. Heidegger pisze:

Tam, gdzie świat czyni się obrazem, byt w całości zakłada się jako coś, na co człowiek się nastawia i co chce zatem poznać przed siebie, mieć przed sobą i w ten sposób w zdecydowanym sensie postawić przed sobą. Światoobraz w rozumieniu istotnym nie oznacza więc obrazu świata, lecz świat pojmowany jako obraz. [Heidegger 1997, s. 77]

W tej Heideggerowskiej myśli jest potwierdzenie przekonania o koncepcji świata artystycznego – „światoobrazu” – właśnie na podobieństwo scenografii teatralnej, jednak bardziej rozbudowanej niż klasyczna scena ramowa (tzw. pudełkowa), co w architekturze jest przedmiotem badań m.in. nad narracyjnością przestrzeni – przestrzeni, która wnosi nowe treści, wartości. Jest to jednak osobny wątek badawczy.

Przedstawione w referacie związki sztuki z architekturą pokazują specyfikę zawodu architekta i to, co można nazwać w tej dziedzinie *licentia architectonica*, parafrazując występujące w literaturze i sztuce: *licentia poetica* i *licentia artistica*. Użyteczność dzieł architektonicznych nie wyklucza pierwiastka piękna, co już w I w. p.n.e. dowiódł Witruwiusz, formułując triadę Witruwiańską określającą architekturę poprzez: piękno (łac. *venustas*), trwałość (łac. *firmitas*) i użyteczność (łac. *utilitas*). Jednak samo piękno nie tworzy architektury. Według Jacobusa Johannes Pietra Ouda piękno błędnie utożsamia się z ozdobą:

Historia rozwoju architektury wskazuje, że budownictwo od razu, w chwili swego powstania, zawierało w sobie zarodki zepsucia. Bowiem dopiero wtedy, kiedy zbudowany został pierwszy szalaz, przystąpiono do przyozdobienia go – i w ten sposób zapoczątkowano niejednoznaczność w kształtowaniu rzeczy pożytecznej i rzeczy pięknej i stworzona została błędna formuła: piękno = ozdoba, co aż do naszych dni stanowi przeszkodę w powstawaniu czystej sztuki budowlanej. [„Praesens” 1930, s. 33].

PRACA TWÓRCZA, WSPÓŁPRACA

Witruwiusz opisał najwcześniej postawę architekta i jego cechy:

Renata Jóźwik

Powinien być utalentowany i chętny do nauki. Ani bowiem talent bez wiedzy, ani wiedza bez talentu nie mogą stworzyć doskonałego mistrza. Powinien opanować sztukę pisania, być dobrym rysownikiem, znać geometrię, mieć dużo wiadomości historycznych. Powinien pilnie słuchać filozofów, znać muzykę; nie powinny mu być obce medycyna i orzeczenia prawnicze; powinien znać astronomię i prawa ciał niebieskich. [Witruwiusz 1999, I,1,3]

Wszystkie te cechy pozwalają udoskonalać warsztat, rozumieć zależności występujące w przyrodzie, w kulturze i umożliwiają porozumiewanie się z innymi osobami.

Konieczność współpracy z osobami z innych branż jest kluczowa przy współczesnych realizacjach architektonicznych, jednak współpraca na polu artystycznym jest szczególnie. Kucza-Kuczyński wskazuje na odwieczny element etyczny tego zawodu, czyli odpowiedzialność [2015, s. 56]. Przy współpracy artystycznej konieczne do podzielenia się tą odpowiedzialnością autorską jest zaufanie, zrozumienie się.

Podstawy współpracy, czy też relacji, zostały sformułowane już w końcu XVI w., kiedy to powstały Akademie i nastąpiło wyraźne rozdzielanie praktyk artystycznych. Wówczas ujawnił się także problem rywalizacji związany z ambicjami, aspiracjami. W protokole posiedzenia Akademii św. Łukasza w Rzymie (13 grudnia 1593 r.) można przeczytać:

...zabrania się dyskusowania w Akademii o wyższości malarstwa, rzeźby lub architektury, bo skoro każda z nich jest córką tego samego ojca, tak szlachetnego jak disegno, mają one i powinny mieć taką samą szlachetność, i być połączone jak bardzo się kochające siostry, a przedstawiciele poszczególnych sztuk winni współzawodniczyć między sobą co do doskonałości i znakomitości i ażeby opanować i uprawiać zarówno jedną, jak drugą ze sztuk, tak jak to mówił i jak czynił wielki Michał Anioł, który głosił, że każdy malarz powinien być rzeźbiarzem i architektem, a każdy rzeźbiarz i architekt malarzem, bo jest to jedna wiedza podzielona na trzy [rodzaje] praktyki, a kto jedną z nich tylko uprawia, nie jest doskonały, a przewagę każdy uzyskać może tylko dzięki wartości własnego talentu; należałoby przeto uczynić krąg z tych trzech najszlachetniejszych specjalności, które by sobie nawzajem dawały ręce, a w ich środku siedziałyby disegno, jako ich ojciec i rodziciel. [Alberti¹ 1604]

Arystoteles w *Metafizyce* kładzie nacisk na wiedzę, którą odróżnia od doświadczenia. Według niego świadomość zasad, kanonów i filozofia (!) jest istotą twórczości – pozwala to wnioskować, iż wspólny język, oparty na zasadach logiki ułatwia także komunikację:

Dlatego też sądzimy, że architektom w każdym przypadku należy się większe uznanie jako tym, którzy więcej wiedzą i są mądrzejsi od takich na przykład rzemieślników. Znają bowiem przyczyny tego, co wykonują. Z tymi drugimi zaś jest podobnie jak z pewnymi martwymi rzeczami, które powodują coś bezwiednie, jak na przykład ogień grzeje. [Arystoteles 1996, s. 6, 8]

¹ Romano Alberti – sekretarz Akademii św. Łukasza w Rzymie.

Sztuka w architekturze. O współpracy architekta z artystami innych dziedzin sztuki

O ile kiedyś praca rzemieślnicza polegała na wyrabianiu konkretnych przedmiotów, to z czasem nastąpił pozytywny rozwój rękodzielnictwa dzięki powstającym manufakturom, lokalnym szkołom, mistrzowskim relacjom. A współcześnie praktyczne umiejętności są bardzo wysoko cenione.

WSPÓLNY JEZYK DLA ARCHITEKTURY I SZTUKI

W języku architektonicznym stale występują odniesienia do sztuk pięknych, dlatego możemy mówić o: muzyczności, scenograficzności czy tekstualności architektury. Elementy tychże sztuk wiążą obiekt z dziełem.

Muzyczność architektury może zaistnieć w wymiarze formy, jak i poprzez dźwięczność elementów architektonicznych. Wedle wskazań Witruwiusza „muzykę zaś powinien znać budowniczy dlatego, aby się orientować w prawach kanonu muzycznego i matematyki” [Witruwiusz 1999, I,1,8]. Istotne jest przypomnienie, iż pierwsze notacje muzyczne operują zapisem dźwięków przypominających brzęczenie (łac. *sonus*), które to przekładają się na rytm, budują harmonię wynikającą z proporcji długości dźwięków i ciszy (pauzy) pomiędzy nimi. Te pojęcia muzyczne przeszły także do sztuk wizualnych. Według definicji słownikowej rytm (gr. *rythmós* = miarowy przebieg) organizuje poprzez następstwo dźwięków przebieg utworu [Habela 1998, s. 166]. W architekturze spełnia podobną rolę. Rytm jest jednym ze środków wyrazu, który porządkuje przestrzeń. Niegdyś wyznaczony moduł (wielkość powtarzana czy zwielokrotniana) był częścią układającą całość. Także w sferze ekspresji wiele obiektów architektury nawiązuje do form muzycznych. Można zatem stwierdzić, iż jest swoistą koherencją pomiędzy architekturą a muzyką.

Przykładem takiego związku w architekturze, opartego na ekspresji, jest Filharmonia im. Karłowicza w Szczecinie (arch.: Estudio Barozzi Veiga, Szczecin 2014). Czysta, ekspresyjna forma budynku, która jest swoistą grą „szczytów szczecińskich kamienic”, przypomina też budowę organów. Stanowi obudowę dla wnętrza, którego istotą jest dźwięk, muzyka, akustyka. W tym sensie cały obiekt działa niczym pudło rezonansowe – architektoniczny instrument. W „słonecznej” sali symfonicznej panele akustyczne zostały obłożone przez konserwatorów zabytków szlagmetałem (powierzchnia 2500 m²), który powszechnie wykorzystywany jest do złoceń konserwatorskich. Zatem do wykonania tegoż obiektu konieczne było doświadczenie artystów-rzemieślników – konserwatorów.

Innym środkiem w kształtowaniu architektury posłużono się w Europejskim Centrum Muzyki Krzysztofa Pendereckiego w Lusławicach (arch.: DDJM, Lusławice 2012). Kluczowym elementem są podcienia, wyznaczone przez miarowo, rytmicznie ustawione słupy. Nawiązują one do włoskich renesansowych krążganków, świata humanizmu, uwielbienia dla wszechstronności, co było ideową podstawą dla

stworzenia całości centrum [Europejskie Centrum 2016]. Nie bez znaczenia był kontekst miejsca [Józwik 2016] i przeszłość, w tym krajobraz, którym inspirował się tworzący w tymże miejscu Jacek Malczewski. W przypadku tej realizacji współpraca z artystą-inwestorem, Krzysztofem Pendereckim, miała szczególnie wymiar.

W obydwu przykładach sztuka – muzyka – wnika w dzieło architektury. Podobnie jest ze sztuką scenograficzną, która pierwotnie w teatrze nie odgrywała znaczącej roli. Początkowo ważniejsze były maski i kostiumy (gr. *ópselos kósmos*), które traktowano jako oprawę sceniczną. Obecnie znaczenie jakie odgrywa w architekturze, ma wpływ na tworzenie nowych narracji przestrzennych [Józwik 2012], co czyni architekturę tekstualną – czyli taką, która operuje innymi środkami wyrazu niż słowo, ale niesie treść, tworzy znaczenia.

Przykładem bezpośredniego związku architekta i scenografa w pracy twórczej jest powstała w latach 20. XX w. koncepcja, która miała zrewolucjonizować teatr. Andrzej Pronaszko (malarz i scenograf) we współpracy z architektem Szymonem Syrkusem opracował koncepcję Teatru Symultanicznego (1927–1928). Obiekt z obrotową sceną pośrodku miał nadać dynamikę akcji, umożliwić szybką zmianę dekoracji. Było to innowacyjne rozwiązanie, które konkurowało z innymi europejskimi koncepcjami – np. z Teatrem Totalnym według Waltera Gropiusa i Erwina Piscora. W przypadku Teatru Symultanicznego współpraca była komplementarna: na polu scenografii, znajomości potrzeb teatru, dramaturgii, a jednocześnie postawionym założeniom musiały sprostać rozwiązania architektoniczne i konstrukcyjne.

Przedstawione obiekty zostały zaprojektowane z ideą nadania im właściwego znaczenia, co dowodzi, iż architektura nie jest sztuką naśladowczą tylko formalną.

ZAKOŃCZENIE

Słowa referatu pt. *Ornament i zbrodnia*² Adolfa Loosa, wygłoszone w Wiedniu w 1910 r., w symboliczny sposób stanowią wyznacznik nowego okresu, w którym architektura została „oczyszczona” z artystycznych kreacji, po to, aby wydobyć prawdziwą formę architektury. Modernizm promował czystość rozwiązań architektonicznych, materiałowych, prostotę form, minimalizm, upatrując w tym prawdę. Architektura nie była pozbawiona elementów sztuki, ale nie było w niej miejsca na zbędną ozdobę. Dodatkowo, w późniejszym okresie, nowe techniki masowej produkcji doprowadziły do zmniejszenia roli rękodzielnictwa, indywidualnego podejścia w twórczości architektonicznej. Obecnie następuje zwrot ku poszukiwaniom odrębnej tożsamości dla miejsc, miast, architektury. W tworzeniu odrębnych narracji wspiera sztuka.

² Tytuł eseju w orygl. *Ornément et crime*, „Cahiers d'aujourd'hui”, 1913, nr 5.

Sztuka w architekturze. O współpracy architekta z artystami innych dziedzin sztuki

Koncepcja scenograficznego kształtowania przestrzeni architektonicznej z natury swej zawiera pierwiastek indywidualnego naznaczania tejże przestrzeni nową tożsamością poprzez wartości, treści wyrażone w formach przestrzennych i artystycznych – królują tutaj formy wizualne. Dualizm sztuki i architektury jest przeniesieniem tegoż związku z koncepcji występujących w teatrze, filmie, fotografii na światobraz realny. Nowa architektura wzmocniona innymi środkami wyrazu (np. iluminacjami, zdobyczami technik audiowizualnych) stanowi swoistą oprawę, dekorację dla społeczeństwa spektaklu [Debord 2006]. Ruch, zmienność, wyrazistość – atrybuty kina i reklamy – przeniknęły także do architektury.

Dynamiczny rozwój kultury wizualnej zmienia sposób percepcji człowieka [Mirzoeff 2016] i być może w architekturze, która od zawsze jest sztuką reprezentacji, ponownie powróci znaczenie piękna. Dodatkowo istotne jest, aby nie było to „puste” piękno. I w tym momencie powstaje refleksja-pytanie, czy na pewno „piękno nie ma praktycznego celu”, jak twierdzi Nicholas Mirzoeff [2016, s. 237].

Uniwersalny charakter architektury jest też szansą dla zaistnienia sztuki, wszak architektura jest bardziej dostępna. Jak pisze Pieńkowski:

...można żyć długo, nie słysząc muzyki [...], nie zająrzeć do zbiorów i na wystawy malarstwa i rzeźby, i ani razu nie być w teatrze, można nie czytać i nie znać poezji, ale od wpływów architektury nikt ująć nie może. Ogromna większość narodu żyje poza strefą działania innych sztuk [...]. Ale poza strefą działania architektury można żyć tylko na pustyni [Pieńkowski 1925].

Podsumowując, architektura sama w sobie jest sztuką, ale nie wszystko, co jest sztuką, jest architekturą. Czasami jest postrzegana wyłącznie poprzez pryzmat rozwiązań inżynierskich, funkcjonalnych, a czasami większy prymat odgrywa wartość kulturowa – warstwa znaczeniowa, czy też estetyczna. Nie bez znaczenia dla ogólnej oceny jest tutaj współpraca architekta i artysty, dzięki której powstaje wiele wyjątkowych realizacji – w końcu Arystoteles powiedział „za sprawą sztuki powstają rzeczy, których forma jest w duszy” [Arystoteles 1996].

Przedstawione przypadki realizacji architektonicznych, w których występują nawiązania do języka sztuki, a także umieszczanie elementów artystycznych dowodzą kulturowej wartości architektury.

BIBLIOGRAFIA

- Alberti R., 1604, *Początek i rozwój Akademii rysunku, malarzy, rzeźbiarzy i architektów w Rzymie, gdzie zawarte są liczne i bardzo użyteczne wykłady, wygłoszone pod zarządkiem znakomitego Pana Kawalera Federica Zuccari i zebrane przez...*, [w:] *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce. 1500–1600*, wybór i opracowanie J. Białostocki, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1985.
- Arystoteles, 1996, *Metafizyka*, przekł. T. Żeleźnik, Wydawnictwo KUL, Lublin.
- Debord G.E., 2006, *Społeczeństwo spektaklu*, przekł. Mateusz Kwaterko, PIW, Warszawa.

Renata Józwik

- Habela J., 1998, *Słowniczek muzyczny*, PWN, Warszawa.
- Heidegger M., 1997, *Drogi lasu*, tł. Krzysztof Wolicki, Fundacja Aletheia, Warszawa.
- Ingarden R., 1957, *Studia z estetyki*, PWN, Warszawa.
- Jan Paweł II, 1981, *Laborem Exercens (O pracy ludzkiej): encyklika Ojca Świętego Jana Pawła II, w której zwraca się do czcigodnych braci w biskupstwie, do kapłanów, do rodzin zakonnych, do drogich synów i córek Kościoła oraz do wszystkich ludzi dobrej woli*, Libreria Editrice Vaticana, Watykan.
- Józwik R., 2012, *O narracji w centrach wielkich miast*, [w:] *Miasto – miejsca ludziom przyjazne. Odnowa Krajobrazu Miejskiego*, red. Sulimowska-Ociepka A., Wydawnictwo Politechniki Śląskiej, Gliwice, s. 71–76.
- Józwik R., 2016, *Rola przyrody w kształtowaniu współczesnej architektury polskiej – podstawa ideowa*, [w:] *Kulturowe i cywilizacyjne postawy Polaków. Przyroda w kreacjach i zachowaniach kulturowych*, t. 2. Milecka M. (red.), Wydział Ogrodnictwa i Architektury Krajobrazu, Lublin 2016, s. 145–154.
- Kucza-Kuczyński K., 2015, *Zawód-architekt. O etyce zawodowej i moralności architektury*, Oficyna Wydawnicza Politechniki Warszawskiej, Warszawa.
- Mirzoeff N., 2016, *Jak zobaczyć świat*, Wydawnictwo Karakter, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Kraków–Warszawa.
- Niemojewski L., 1948, *Uczniowie Ciesli*, Trzaska, Evert i Michalski, Warszawa.
- Pieńkowski S., 1925, *Patos i Etos w architekturze*, [w:] *Maski życia*, Warszawa 1925.
- „Praesens”, 1930, red. Stażewski H., S. Syrkus, nr 2.
- Tatarkiewicz W., 2009, *Historia Estetyki*, t. 2, PWN, Warszawa.
- Vitruvius Pollio (Witruwiusz), 1999, *O architekturze ksiąg dziesięć*, tł. K. Kumaniecki, Prószyński i S-ka, Warszawa.

ŹRÓDŁA INTERNETOWE

- Europejskie Centrum Muzyki Krzysztofa Pendereckiego, strona WWW, PDF on-line, <http://penderecki-center.pl/centrum/o-centrum> [dostęp: 10.08.2016].
- Kodeks Etyki Zawodowej Architektów, Izba Architektów Rzeczypospolitej Polskiej, PDF, http://www.izbaarchitektow.pl/pliki/zasady_etyki.pdf [dostęp: 19.08.2016].

Powojenne, współczesne, polskie i zagraniczne realizacje architektoniczne powstałe w wyniku współpracy architekta z artystami innych dziedzin sztuki

Renata Józwik

WSTĘP

Znaczenie budynków publicznych i ich reprezentacyjny charakter podkreślano niemal zawsze, nawet w okresie powojennym, kiedy wydawałoby się, że najpilniejszą potrzebą była ich materialna odbudowa, nie zaś ozdoba. Rynkowe podejście do polskich realizacji architektonicznych po 1989 r. nie sprzyjało włączaniu do obiektów architektonicznych elementów artystycznych. Takie powstawały wyłącznie jako efekt ideowej postawy architekta. Obecnie dużą barierą jest tryb zamówień publicznych, w którym liczy się ekonomika inwestycji, a nie estetyka. Jednak paradoksalnie, coraz częściej motywy kooperacji architekta i artysty mają wymiar prestiżowy, a więc i proekonomiczny. Trend ten pokazują przykłady zagraniczne – bardzo często budynki związane z biznesem mają własną oprawę artystyczną. Zatem... wartość rynkowa obiektów zaczyna zależeć od ich wartości architektonicznej, a nie tylko materialnej. W przypadku Polski łatwiej jest zrealizować dzieło komercyjne, bez obciążeń formalno-prawnych wynikających z prawa zamówień publicznych.

Trudność w porozumieniu architekta i artysty polega na „pogodzeniu” dwóch osobowości, których językiem wypowiedzi twórczej jest ekspresja wizualna przekazana przez medium, jakim jest dzieło. Zazwyczaj prace te prowadzone są jednak indywidualnie.

W niniejszym rozdziale przedstawione zostały wybrane przykłady realizacji, w których zaznacza się połączenie sztuki i architektury na dwóch poziomach relacji: dekoracyjnym i przestrzennym. W tej drugiej grupie pojawiają się przeważnie dzieła rzeźbiarskie – z istoty swej dzieła przestrzenne.

Renata Jóźwik

Stosowanie tego typu języka komunikacji przestrzennej redefiniuje architekturę. Jeśli przyjąć twierdzenie Arystotelesa, iż „za sprawą sztuki powstają rzeczy, których forma jest w duszy” [Arystoteles 1996], to w kontekście architektury celem sztuki jest nadanie jej nowego, pozafunkcjonalnego znaczenia – narracyjności.

GLÓWNY URZĄD PATENTOWY RZECZYPOSPOLITEJ POLSKIEJ W WARSZAWIE

W 1936 r. rozstrzygnięto konkurs architektoniczny na opracowanie projektu budynku Głównego Urzędu Patentowego w Warszawie. Pierwotną lokalizacją obiektu była działka przy ul. Rozbrat, w sąsiedztwie szpitala przy ul. Czerniakowskiej. Tuż przed drugą wojną światową, w ramach projektu Dzielnicy Marszałka Piłsudskiego i wytyczenia trasy N–S, gmach zaplanowano w nowym miejscu – przy al. Niepodległości. Autorem zwycięskiej pracy był Rudolf Świerczyński, który pierwotną koncepcję przeprojektował na potrzeby nowej lokalizacji. W swoim projekcie konkursowym przedstawił budynek utrzymany w stylu modernistycznym. W ocenie konkursowej podkreślono walory wynikające z: rozplanowania funkcji, prostoty architektury, rozwiązań detalu architektonicznego [Hryniewiecki 1936].

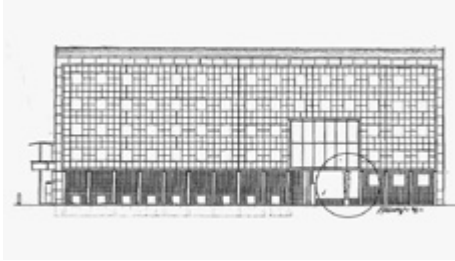
W projekcie zwrócono uwagę na nietypowy wówczas element architektoniczny – kariatydę (il. 1, 2).

Motywytem nowym w naszych warunkach jest także umieszczenie kariatydy przy wejściu. Jeśli architekt użył u nas rzeźbę traktował ją tylko jako ozdobę, urozmaicając nudną formę architektury. Sam prof. Świerczyński używał dotychczas rzeźby jako ornamentów urozmaicających fakturę okładziny kamiennej (B.G.K.)¹. Tu pierwszy raz rzeźba związała się silniej z architekturą. Tak jak cały wyraz plastyczny tego gmachu polega na przekryciu (a nie ukryciu) szkieletu konstrukcyjnego, tak samo kariatyda prof. Świerczyńskiego jest tym przykryciem słupa konstrukcyjnego. Ona nie dźwiga Sali spoczywającej nad nią, czyni to słup, kariatyda służy tylko, biorąc z utilitarnego punktu widzenia, do podtrzymania konchy świetlnej, która tym bardziej odcina strop, robiąc go wrażeniowo o wiele lżejszym. [Hryniewiecki 1936, s. 367]

Rzeźbę z brązu wykonał Franciszek Strynkiewicz w 1939 r. Jej forma kontrastuje z architekturą budynku, co powoduje pożądane zaakcentowanie i skupienie uwagi właśnie na wejściu (il. 3, 4).

Przedstawiona realizacja jest przykładem rozwijającej się w późnych latach 30. XX w. tendencji w stosowaniu rzeźby architektonicznej [Leśniakowska 2000] i symbolicznie wytycza dalszą drogę w kształtowaniu architektury powojennej, pokazując na swoistą ciągłość w tym względzie.

¹ Gmach autorstwa Rudolfa Świerczyńskiego: Bank Gospodarstwa Krajowego w Warszawie.



Il. 1. Projekt Gmachu Urzędu Patentowego RP w Warszawie wg Rudolfa Świerczyńskiego – elewacja frontowa

Źródło: Architektura i Budownictwo 11/1936



Il. 2. Projekt Gmachu Urzędu Patentowego RP w Warszawie wg Rudolfa Świerczyńskiego – model

Źródło: Architektura i Budownictwo 11/1936



Il. 3–4. Gmach Urzędu Patentowego RP w Warszawie wg projektu Rudolfa Świerczyńskiego – stan obecny

Fot. R. Józwik, 2016



PRACOWNIE SZTUK PLASTYCZNYCH
– „STRATEGICZNE DEKOROWANIE”
W OKRESIE POLSKIEJ RZECZYSPOLITEJ LUDOWEJ
(PRL)

W 1949 r. zarządzeniem Ministra Kultury i Sztuki powołano Państwowe Przedsiębiorstwo Robót Dekoracyjnych (potem funkcjonowało pod nazwą Pracownie

Sztuk Plastycznych). W zakresie jego obowiązków było: „przyjmowanie, organizowanie i wykonywanie własnymi siłami lub przez zaangażowanych artystów plastyków wszelkich zamówień, a przede wszystkim zamówień instytucji państwowych i uspołecznionych w dziedzinie wystawiennictwa, dekoracji okolicznościowych, malarstwa, rzeźby, grafiki i architektury wnętrza”².

Skutkiem tej decyzji jest ogromna spuścizna sztuki, która powstawała w okresie PRL-u, doceniana nawet obecnie, pomimo krytycznego osądu tamtego okresu i często związanych z tym rewizji postaw twórczych³. Wiele obiektów dzięki walorom i architektonicznym, i artystycznym, zostało wpisanych na listy Dóbr Kultury Współczesnej, zaś inne po prostu ciągle zachwycają i przypominają o znaczeniu sztuki plastycznej w sztuce architektonicznej.

W ramach zespołu osiedla im. Juliusza Słowackiego w Lublinie (LSM) (realizacja: 1964–1970, arch.: Zofia i Oskar Hansen), w 1976 r. zostały wykonane mozaiki dekoracyjne w prześwitach budynków (il. 5, 6). Stworzył je zespół artystów plastyków pod kierunkiem Mariana Bohusza: Zdzisław Stanek, Jerzy Budziszewski, Leszek Nadstawny, Witold Mysyrowicz, Stanisław Hochuł. Mozaiki powstały niezależnie od architektury, chociaż były przewidziane w projekcie – podobnie jak galeria rzeźb, jednakże z powodów finansowych odłożono pierwotną realizację. Oskar Hansen w ramach Lubelskich Spotkań Plastycznych w 1976 r. powiedział: „Szczęśliwie się stało, że większość autorów projektów dotyczących naszego osiedla zrozumiała idee zawarte w tej przestrzeni. Daje to wielką satysfakcję, albowiem idea ekspozycji człowieka, przechodzonych przezeń procesów, a nie dzieł własnych twórców – nie jest zbyt popularna” [Lubelskie Spotkania Plastyczne 1976, s. 15].

Motywy i kolorystyka mozaik przenoszą widza w świat bajki, odrealniony, inny od szarego, betonowego, dominującego w latach 70. XX w. Ekspresja artystyczna widoczna w dziełach plastycznych nie ujawnia wpływu przeżyć wojennych i powojennych na twórczość artystyczną [Marcinek 2009]. Przekazy dotyczące pracy nad tymi tematami dowodzą, iż była to często odskocznia od trudnej przeszłości, a przy tym „ciężka praca na rusztowaniach” [Durski 2016].

Kompleks Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej (UMCS) w Lublinie (arch. Stanisław Fijałkowski, Biuro Projektów Budownictwa Ogólnego „BUDOPOL”, 1974–1980) jest zaliczany do Dóbr Kultury Współczesnej Lublina ze względu na jego walory urbanistyczne. Ale na uwagę zasługuje także zamysł artystyczny – dekoracje na elewacjach. Przejścia pomiędzy gmachami: Rektoratu, Wydziału Prawa

² Zarządzenie Ministra Kultury i Sztuki z dn. 23 grudnia 1949 r. o utworzeniu przedsiębiorstwa państwowego pod nazwą „Państwowe Przedsiębiorstwo Robót Dekoracyjnych”.

³ W samej Warszawie zidentyfikowano ponad 300 realizacji plastycznych powstałych w latach 1945–1989. Lista P. Gieroi: http://www.sztuka.net/palio/html.run?_Instance=sztuka&_PageID=846&news-Id=161&callingPageId=843&_catId=1&_sectionId=222&_regionId=122&_cms=cms&_CheckSum=1039813107.



Il. 5. Osiedle im. Juliusza Słowackiego w Lublinie – mozaika

Fot. R. Józwik, 2016



Il. 6. Osiedle im. Juliusza Słowackiego w Lublinie – mozaika

Fot. R. Józwik, 2016

i Administracji oraz Ekonomii zdobią mozaiki autorstwa Kazimierza Gąsiorowskiego. Mają one także funkcję łączącą, czy też „prowadzącą” przechodnia, podobnie jak charakterystyczne kładki – nierozłączny element kompleksu. W kompozycji plastycznej wykorzystano ceramikę, szkło, metal (il. 7). Stanowią ozdobę części reprezentacyjnej obiektu, wnikają do wnętrza (hol budynku, księgarnia). Motywy abstrakcyjne komponują się z modernistycznym stylem obiektu.

Efekty pracy tegoż architekta i tego samego artysty plastyka można dostrzec także w innym budynku zrealizowanym w latach 1972–1990 – w Bibliotece Narodowej w Warszawie⁴ (realizacja mozaiki 1987). Mozaiki metalo-kamienno-ceramiczne w stonowanej kolorystyce umieszczone są w holu i obie przedstawiają motywy abstrakcyjne – jedna formę centryczną, druga elementy rozproszone, przypominające rozłożone książki.

Front budynku zdobi płaskorzeźba z wapienia z napisem „Biblioteka Narodowa” autorstwa Jana Kucza [Hatherley 2015], wykonana w 1982 r. Forma płaskorzeźby nawiązuje do ustawionego księgozbioru (il. 8). Innym elementem artystycznym na gmachu biblioteki jest rzeźba zawieszona na bocznej fasadzie *Pieczęć lakowa* autorstwa Stanisława Słoniny (1977–1979), nawiązująca do historii zbiorów bibliotecznych.

Podobne rozwiązanie, polegające na akcencie frontu, zastosowano przy wejściu do gmachu Inżynierii Łądowej Politechniki Warszawskiej, od strony Trasy Łazienkowskiej. Zdobí je ceramiczna mozaika kafelkowa przedstawiająca motywy z prozy Miguela Cervantesa – *Don Kichot z La Manchy* (il. 9, 10). Autorami są Kazimierz Gąsiorowski i Teresa Chroma-Gąsiorowska (1976). Treść nie ma bezpośredniego związku z charakterem budynku, można się jednak dopatrywać intencji ubarwienia studenckiej przestrzeni. Mozaika kontrastuje z modernistyczną architekturą gmachu.

⁴ Arch. Stanisław Fijałkowski, arch. Paweł Łuszcz, inż. Urszula Gronek, tech. Janina Budzyńska, tech. Hanna Kuzin, tech. Ewa Zaremba.



Il. 7. Mozaika w parterowej części elewacji gmachów UMCS w Lublinie autorstwa Kazimierza Gąsiorowskiego
Fot. R. Józwik, 2016



Il. 8. Płaskorzeźba na wejściu do Biblioteki Narodowej w Warszawie autorstwa Jana Kucza z 1982 r. (przy wejściu dla pracowników)
Fot. R. Józwik, 2016



Il. 9. Wejście do gmachy Wydziału Inżynierii Lądowej Politechniki Warszawskiej
Fot. R. Józwik, 2016



Il. 10. Ceramiczne kafle mozaiki z widoczną numeracją, pomocną w ułożeniu motywu
Fot. R. Józwik, 2016



Il. 11. Dom handlowy „Emilia” w Warszawie. Mozaika we wnętrzu autorstwa Kazimierza Gąsiorowskiego
Fot. R. Józwik, 2016



Il. 12. Stare Miasto w Warszawie. Mozaika-zegar autorstwa Kazimierza Gąsiorowskiego i Teresy Chromy-Gąsiorowskiej
Fot. R. Józwik, 2016

Powojenne, współczesne, polskie i zagraniczne realizacje architektoniczne...

Inne realizacje tychże artystów plastyków to np.: mozaika we wnętrzu dawnego domu handlowego „Emilia” w Warszawie (il. 11) i mozaika-zegar na elewacji kamienicy na Starym Mieście w Warszawie (il. 12).

Analizując przykłady powojenne⁵, widać zaznaczający się trend, polegający na akcentowaniu frontu obiektu publicznego – zazwyczaj wejścia i holu wewnątrz budynku. Elementy artystyczne zdobiące budynki to najczęściej: płaskorzeźby, rzeźby, mozaiki, polichromie. Te, powstające poza okresem rygorystycznego socrealizmu, nie miały wymiaru politycznego – są to często motywy abstrakcyjne, bądź nawiązujące do innych dzieł kultury i nauki, albo po prostu związane z funkcją konkretnego obiektu. Artyści plastycy byli angażowani do takich prac przez Związek Polskich Artystów Plastyków (ZPAP). Ułatwiało to pozyskiwanie zleceń i przede wszystkim ich finansowanie. Wskutek rynkowego podejścia (także do architektury) po 1989 r. nastąpiło ograniczenie, a nawet marginalizacja udziału artystów w realizacjach architektonicznych.

WIARA, NADZIEJA I MIŁOŚĆ – GMACH SĄDU NAJWYŻSZEGO W WARSZAWIE

Gmach Sądu Najwyższego autorstwa pracowni M. Budzyński, Z. Badowski (il. 13) powstał w wyniku realizacji pracy konkursowej na kompleks urbanistyczny obejmującej ponowną regulację placu Krasińskich (konkurs: 1991, realizacja: 1999). Kontekst miejsca determinował rozwiązania kompozycyjne: od strony zachodniej pałac Krasińskich (jako część niedokończonego założenia Tylmana z Gameren), od strony południowej Katedra Polowa (wówczas kościół garnizonowy, ul. Długa) i powstały w 1989 r. mocny w swojej formie i skali pomnik Bohaterów Powstania Warszawskiego – wynik współpracy rzeźbiarza Wincentego Kućmy i architekta Jacka Budyna. W 1937 r. dzięki szerokiej inicjatywie przebudowy Warszawy ówczesnego prezydenta Starzyńskiego dokonano spektakularnego przebicia oficyny bocznej pałacu i poprowadzono linię tramwajową. Ten fragment północnego zamknięcia placu pierzeją nie ostał się w wyniku zniszczeń wojennych, ale został w pamięci mieszkańców i na licznych fotografiach – również ze względów funkcjonalnych i inżynierskich było to doskonałe rozwiązanie, które powtórzono, acz w innej formie – w nowej realizacji Sądu.

⁵ Dokumentacja realizacji powojennych jest w zainteresowaniu badaczy z dziedziny historii sztuki od stosunkowo niedawna. Przykładem takich opracowań są publikacje: Bożeny Kostuch pt. *Kolor i blask. Ceramika architektoniczna oraz mozaiki w Krakowie i Małopolsce po 1945*, Piotra Gieronia *Mozaika warszawska. Przewodnik po plastyce w architekturze stolicy 1945–1989*. Badania te są ukierunkowane najczęściej na dzieła plastyczne, a warto dostrzec je w kontekście architektonicznym, mimo że ich realizacja zlecana była jako zadania osobne.



Il. 13. Gmach Sądu Najwyższego w Warszawie

Fot. R. Józwik, 2016



Il. 14. Kolumny Prawa

Fot. R. Józwik, 2016



Il. 15. Kariatydy uosabiające *Wiarę*, *Nadzieję* i *Miłość*

Fot. R. Józwik, 2016



Il. 16. Pomnik Bohaterów Powstania Warszawskiego w Warszawie

Fot. R. Józwik, 2016

Relacje architektura–sztuka w tymże obiekcie występują na co najmniej trzech polach: w warstwie narracyjno-symbolicznej wyrażonej poprzez wybrane sentencje łacińskie z Prawa Rzymskiego⁶, umieszczonych na Kolumnach Prawa (il. 14); w powiązaniu artystycznej kreacji postaci trzech kobiet symbolizujących *Wiarę*, *Nadzieję* i *Miłość* z funkcją sądu (il. 15) i wreszcie w relacji przestrzennej budynku sądu z pomnikiem Bohaterów Powstania Warszawskiego (il. 16).

Kolumny Prawa organizują przestrzeń placu, dzieląc go na dwie sprzężone części (część na osi pałacu Krasińskich i część z pomnikiem Bohaterów Powstania Warszawskiego) oraz wyznaczają charakter budynku, który celowo został utrzymany w porządku klasycznym, jako tym najbardziej odpowiednim, według autorów, dla budynku sądu. Sam element architektoniczny, kolumna, w tym wypadku jest połączeniem sztuki i techniki – kolumny pełnią rolę podpór i jednocześnie stanowią

⁶ W rejonie pomnika są to nazwy oddziałów powstańczych.

kanały napowietrzająco-odpowietrzające budynek, zaś ich artystyczna oprawa jest nośnikiem znaczeń – przypominają o korzeniach grecko-rzymskich naszego wymiaru sprawiedliwości i szerzej – kultury.

Wykonanie takich elementów z blachy miedzianej było w latach 90. XX w. zleceniem nietypowym. Jako wykonawcę wybrano firmę „Mostostal Zabrze”. Koncepcję architektoniczną trzeba było przełożyć na projekt techniczny, a potem dostosować linię produkcyjną do tego specyficznego zadania. Najpierw starano się wykonać modele próbne ze stali, ażeby zorganizować produkcję, wykorzystując już istniejące maszyny, ale z powodu zbyt dużych różnic materiałowych nie przyniosło to pożądanego efektu⁷. Poważnym problemem był też dostęp do miedzi. Udana próba wykonania takich elementów był skutkiem działań wielu specjalistów i zawiązaniem współpracy z innymi przedsiębiorstwami⁸. Eksperymentem zakończonym niepowodzeniem były również próby sztucznego spatynowania miedzi. Ostatecznie skuteczną pomoc uzyskano w laboratorium konserwatora zabytków, gdzie patynowano odnawiane elementy zabytków – m.in. kopuły na Wawelu. Podobne trudności stanowiło wykonanie 390 tablic z symbolem wagi, które okrywały głowice kolumny.

Na zapleczu budynku pozostawiono przejście nawiązujące do dawnego, przedwojennego przebiegu ul. Nowiniarskiej. Tam usytuowany jest Dziedziniec Kariatyd – rzeźb przedstawiających postacie kobiece, uosobienia cnót: *Wiary*, *Nadziei* i *Miłości* – autorstwa Jerzego Juczkwicza. Pierwotnie miały one zdobić front wejścia do sądu⁹. Na przejściu tylnym zaplanowane były inne rzeźby *Uniesienia* i *Smutnej Zadumy* – skrzydlate kobiety autorstwa tegoż samego artysty rzeźbiarza, ale odstąpiono od ich wykonania.

Kariatydy wykonane z patynowanego brązu pełnią rolę konstrukcyjną, stanowią obudowę podpory stropu budynku, podobnie jak w opisanym przykładzie kariatyda przed budynkiem Urzędu Patentowego. Usytuowane są na niecce z wodą, której lustro odbija otoczenie i duplikuje je.

Twórczość Marka Budzyńskiego jest wyjątkowa ze względu na odważne stosowanie rozwiązań nietypowych i trudnych. Architektura ta (także Biblioteka BUW, niezrealizowany projekt Świątyni Opatrzności Bożej czy Opera Podlaska) jest dobitnym dowodem na związek architektury z kulturą.

⁷ „Magazyn Budowlany”, 2000, nr 2.

⁸ Huta Metali Niezależnych Szopienice, Gliwickie Zakłady Urządzeń Technicznych – Odlewnia sp. z o.o., Przedsiębiorstwo Przetwórstwa Blach Bistyp, Mostostal Warszawa SA, Baumann Mostostal, PPUH Dolmar i inni.

⁹ W wyniku dyskusji społecznej i uwag ówczesnego biskupa polowego uznano za niestosowne umieszczenie postaci kobiecych (w tunikach) przed Katedrą.

Renata Józwik

POWAŻKI, SMOLEŃSK
– ARCHITEKTONICZNY WYMIAR POMNIKA

Znaczenie symboliczne i zarazem architektoniczne uzewnętrznia rzeźba pomnikowa na Cmentarzu Powązkowskim autorstwa Marka Moderau. Jest to pomnik niefiguratywny, pełny ekspresji, odwołujący się do percepcji form przestrzennych, a nie konkretnych rzeczy. Jego siłę buduje: skala, motyw złamania bloku kamiennego, uniesienie ciężaru. W perspektywie architektonicznej położony jest na przecinających się prostopadle osiach alej.

W ocenie jury zaproponowane rozwiązania okazały się:

...proste, ale jednocześnie dynamiczne, wartościowe i dobitne. [...] Trafnie zakomponowano przełamanie bryły, lekko zsunięte z osi alei Profesorskiej i otwarte na przestrzenie wzdłuż głównej alei. [...] Zdaniem oceniających, zasadniczym mankamentem pracy jest jej nadmierna „estetyczność”. [...] Wydaje się bardzo ważne, aby upamiętnienie nie odwoływało się wyłącznie do ludzkiego wymiaru tragedii, ale miało w sobie również pierwiastek duchowości, metafizyki i chrześcijańskiej nadziei. [Projekty koncepcyjne... 2010]

W projekcie konkursowym na upamiętnienie ofiar katastrofy w Smoleńsku z 2010 r. warunki konkursowe kładły nacisk na walory artystyczno-ideowe i architektoniczno-urbanistyczne (90%). Konkurs wygrał zespół w składzie: Andrzej Sołyga (rzeźbiarz), Dariusz Śmiechowski (architekt), Dariusz Komorek (grafik). Praca przedstawia czarny mur o wysokości 2 m, długości 115,5 m. W tej realizacji pojawia się motyw drogi, mur zaś „zatrzymuje”, wyznacza granicę *sacrum*. W projekcie oprócz symbolicznych odniesień można dostrzec scenograficzną wartość rozwiązania – ukierunkowanie na elementy kluczowe: istniejący głąz i krzyż, a za nimi otwarcie w postaci placu, zastosowanie ramy widokowej, którą stanowi mur z prześwitem.

W przypadku tych dzieł rzeźbiarskich sama realizacja nie jest dopełnieniem do obiektu architektonicznego, ale one same tworzą wartość architektoniczną, pomimo braku ich waloru czysto użytkowego.

„RODZINA W MIEJSCU ZAMIESZKANIA”
– RZEŻBA W ZESPOLE MIESZKANIOWYM *NEO BANKSIDE*
W LONDYNIE

Jako wartość dodaną do architektury można uznać rzeźbę walijskiego rzeźbiarza, Ivana Murraya pt. *Rodzina w miejscu zamieszkania* (oryg. *A family in Residence*) (il. 17) w centrum nowego, luksusowego osiedla *Neo Bankside* w Londynie (arch.: Rogers, Stirk, Harbour 2012). W przypadku tej realizacji dzieło powstało już po

wybudowaniu osiedla, na zlecenie dewelopera. Autor nie miał żadnych ograniczeń ze strony zleceniodawcy. Nie było w tym przypadku jednoczesnej współpracy pomiędzy architektem i rzeźbiarzem, ale rzeźba poprzez swoją formę w sposób jednoznaczny nawiązuje do otaczającej architektury. Podstawą jest 4-elementowa forma przedstawiająca rodzinę. Umieszczona jest w centrum osiedla składającego się z 4 wieżowych budynków o różnej wysokości, o których Ivan Murray wypowiada się, iż dla niego były inspiracją [Murray 2016]. Do stworzenia ostatecznej koncepcji przyczynił się także krajobraz – Tamiza jest odzwierciedlona w poziomej podstawie rzeźby, a najważniejszy obiekt w okolicy Tate Modern Gallery 2 uosabia postać ojca. W modelowaniu rzeźby, najpierw pomniejszonej, bardzo wnikliwie nawiązano do kształtów otoczenia. Sam pomysł odniesienia do rodziny był naturalny ze względu na funkcję mieszkaniową. Wykonany model w skali 1 : 1 z gliny przekazano do pracowni *Castle Fine Arts* zajmującej się odlewami z brązu, gdzie metodą wosku traconego wykonano gotowy egzemplarz.

RZEŻBA-ARCHITEKTURA JAKO JEDNOŚĆ

W 2014 r. w centralnej części Londynu, przy *Brown Hart Gardens*, powstała niecodzienna rozbudowa w ramach modernizacji obiektu zabytkowego. Przedmiotem prac była adaptacja dawnego parkingu w stylu *art déco* (1925–1926, arch. Wimpers i Sippson) na cele hotelowe. W części frontowej znany angielski rzeźbiarz Antony Gormley zaprojektował formę architektoniczną, która jest częścią hotelu i jednocześnie rzeźbą w przestrzeni publicznej (il. 18). Użył do tego charakterystycznego dla siebie materiału – stali, która z czasem będzie powlekać się patyną.

Wewnątrz znajduje się luksusowy pokój, który według koncepcji artystycznej ma być przestrzenią odseparowaną się od świata zewnętrznego. Właśnie to artysta identyfikuje jako komfort, który obecnie można nazwać nawet luksusem. Pokój jest utrzymany w minimalistycznej konwencji, mroczny, wręcz przypominający grobowiec. Wielkość pokoju to zaledwie 4 m², wysokość 10 m. Nie odstrasza to potencjalnych użytkowników, którzy gotowi są zapłacić wysokie stawki za pobyt. Zgodnie z intencją artysty przestrzeń ma sprzyjać osobistemu przeżywaniu, wewnętrznemu oczyszczeniu. Rzeźba jest częścią spójnej twórczości Gormleya, który skupia się wokół takich pojęć jak: człowiek, ludzkość.

Przy realizacji tego obiektu od początku współpracowało kilka osób: przedstawiciele dewelopera (*Grosvenor*), znani restauratorzy Chris Corbin i Jeremy King, którzy wybrali to miejsce dla swojej restauracji, architekci Reardon Smith i Antony Gormley. Każdy z nich miał inne zadanie do wykonania, ale wspólna wizja została zarysowana na samym początku. W efekcie tej współpracy powstał interesujący obiekt, stanowiący tzw. *landmark* dla tego rejonu.



Il. 17. Rzeźba pt. *A family in Residence* w zespole mieszkaniowym *Neo Bankside* w Londynie – autorstwa Ivana Murraya

Fot. R. Józwik, 2015



Il. 18. Room – rzeźba-architektura autorstwa Antony'ego Gormleya w Londynie

Fot. R. Józwik, 2015

PODSUMOWANIE

1. Występowanie związków sztuki i architektury jest niepodważalne. Jednak wskazane przykłady pokazują, iż są to zazwyczaj zadania wykonywane autonomicznie, nie będące efektem zażyłej współpracy, a jedynie skutkiem wpisania się w zastane uwarunkowania – przedstawiony projekt lub istniejący budynek. Działalność artystyczna jest ukierunkowana na indywidualizm, zaś działalność architekta zmusza do koordynacji różnych dziedzin.
2. Dzieła plastyczne związane z architekturą, szczególnie te z okresu PRL, są dosyć słabo udokumentowane (np. w porównaniu do prac brytyjskich) i ich autorstwo jest często trudne do zidentyfikowania. Stosunkowo od niedawna są przedmiotem zainteresowania badaczy z zakresu historii sztuki i architektury.
3. Powiązanie sztuki z architekturą współczesną jest powszechne w krajach Europy Zachodniej, zarówno w projektach komercyjnych jak i publicznych.

Przedstawione realizacje pokazują, jak wielką wartość może wnieść sztuka do architektury i architektura do sztuki, co było ideowym celem tego rozdziału.

BIBLIOGRAFIA

- Arystoteles, 1996, *Metafizyka*, przekł. T. Żeleźnik, Wydawnictwo KUL, Lublin.
- Gieroń P., 2014, *Mozaika warszawska. Przewodnik po plastyce w architekturze stolicy 1945–1989*, Muzeum Powstania Warszawskiego, Warszawa.
- Hatherley O., 2015, *Landscapes in Communism. A history throw buildings*, The New Press, Londyn–Nowy Jork.
- Hryniewiecki J., 1936, *Gmach Urzędu Patentowego R.P.*, „Architektura i Budownictwo”, 11, s. 373–378.

Powojenne, współczesne, polskie i zagraniczne realizacje architektoniczne...

- Kostuch B., 2015, *Kolor i blask. Ceramika architektoniczna oraz mozaiki w Krakowie i Małopolsce po 1945*, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków.
- Leśniakowska M., 2000, *Architektura w Warszawie: lata 1918–1939*, Warszawa Arkada – Pracownia Historii Sztuki, Warszawa.
- Lubelskie Spotkania Plastyczne*, 1976, red. Kowalska M., Krajowa Agencja Wydawnicza, Lublin.
- „Magazyn Budowlany”, 2000, 2.
- Marcinek J. (red.), *Zdzisław Stanek. Prace z lat 50. i 60.* (katalog wystawowy), Galeria Czas, Nautilus, Kraków 2009.
- Projekty koncepcyjne symbolicznego upamiętnienia ofiar katastrofy w Smoleńsku 2010 na Cmentarzu Wojskowym na Powązkach*, „Krajobraz warszawski”, red. Zdancewicz M., nr 111/2010, Biuro Architektury i Planowania Przestrzennego Urzędu m.st. Warszawy, Warszawa 2010.
- Zarządzenie Ministra Kultury i Sztuki z dn. 23 grudnia 1949 r. o utworzeniu przedsiębiorstwa państwowego pod nazwą „Państwowe Przedsiębiorstwo Robót Dekoracyjnych”.

ŹRÓDŁA INTERNETOWE

- Durski J., *O Zdzisławie Stanku i Zygrydziej Dudziku*, WWW, http://durski.pub.pl/htm/stanek_dudzik.htm [dostęp: 8.08.2016].
- Murray I., *A family in residence. A site specific sculpture for NEO BANKSIDE*, katalog PDF, www.ivanmurray.co.uk [dostęp: 13.08.2016].

Część III
Sztuka a przyroda

Postęp kontra natura. Na marginesie dyskusji o planowanym osuszeniu Polesia w Drugiej Rzeczypospolitej¹

Sławomir Łotysz

WSTĘP

Planowane w dwudziestoleciu międzywojennym osuszenie Polesia było jednym z najambitniejszych zamierzeń inwestycyjnych Drugiej Rzeczypospolitej. Porównano je niekiedy do budowy portu i miasta w Gdyni, i to nie tylko z powodu zbliżonej skali finansowej przedsięwzięcia (blisko pół miliarda ówczesnych złotych), ale też z racji roli jaką miał on odegrać w dalszym rozwoju kraju. Dzięki zagospodarowaniu 1,5 mln hektarów dotychczasowych nieużytków Polesie stać się miało spichlerzem Polski i naturalnym, rolniczym zapleczem dla Centralnego Okręgu Przemysłowego. Osuszenie poleskich mokradeł miało być też swoistym panaceum na wiele problemów społecznych, z którymi zmagaly się ówczesne władze. Przyjmując bowiem około milion osadników z przeludnionych regionów kraju, Polesie miało stać się realną alternatywą dla emigracji zewnętrznej. Ponadto, plan przemieszczenia na te tereny polskich chłopów z województw centralnych i zachodnich pozwalał na stworzenie na Kresach przeciwwagi dla dominującego tam żywołu białoruskiego i ukraińskiego, co odpowiadało celom polityki narodowościowej realizowanej przez ówczesny rząd. Osuszenie Polesia miało zatem być ważnym impulsem cywilizacyjnym o znaczeniu ogólnopaństwowym, daleko wykraczającym poza teren objęty konkretnymi działaniami inwestycyjnymi.

Ten cywilizacyjny przełom miał się jednak dokonać kosztem natury. Byłby to akt największego bodaj przeobrażenia przyrodniczego w Polsce; największego, bo

¹ Praca powstała w wyniku realizacji projektu badawczego nr 2015/19/B/HS3/03553 finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki.

obejmującego swym zasięgiem blisko 1/7 powierzchni kraju i, choć rozłożonego w czasie (pełna realizacja robót melioracyjnych miała trwać 30 lat), to radykalnie zmieniającego środowisko naturalne. Niemal bezludne i w dużej części dziewicze bagna miały ustąpić pastwiskom i polom uprawnym, a nieujarzmione dotąd rzeki miały być uregulowane i zamienione w arterie komunikacyjne pozwalające na dalszą eksplorację tej ziemi oraz jej zagospodarowanie.

Publiczna debata tocząca się wokół zadania osuszenia Polesia niemal przez całe dwudziestolecie międzywojenne angażowała przede wszystkim kręgi polityczne, wojskowe i gospodarcze, ale w debacie tej brali udział również przyrodnicy, inżynierowie i etnografowie. Dyskurs ten toczył się zarówno w zaciszach gabinetów ministrów, sekretarzy i prezesów różnych instytucji i organizacji, jak i na konferencjach naukowych, na łamach czasopism fachowych oraz prasy codziennej i brukowej. Ostatecznie w sporze o kształt i zakres ewentualnego przeobrażenia Polesia ostatnie słowo należało do wojskowych, dla których walor obronny mokradeł jako naturalnej bariery osłaniającej Polskę od wschodu miał znaczenie pierwszorzędne.

Niemniej, ten trwający wówczas dyskurs nie pozostał bez wpływu na kształtowanie się świadomości proekologicznej, a także na rozwój przyrodoznawstwa, turystyki i krajoznawstwa w międzywojennej Polsce.

OD „ZIEMI PRZEKŁĘTEJ” DO „ZIEMI PRZYSZŁOŚCI”

Pozycja utraconych Kresów Wschodnich w polskiej pamięci zbiorowej jest dziś dość ambiwalentna, co najcelniej ujął Bolesław Hadaczek, według którego to ziemia „zbryzgana krwią, a jednocześnie fascynująca, budząca ogromną nostalgię; promieniująca jakimś irracjonalnym urokiem i złowrogim czarem” [Hadaczek 1991]. Zrozumienie rzeczywistego znaczenia projektowanego osuszenia Polesia wymaga zatem spojrzenia znacznie szerszego niż tylko przez pryzmat arealu uzyskanej w ten sposób ziemi uprawnej czy długości przekopanych kanałów. Ujarzmienie tej ziemi, osuszenie jej i skolonizowanie, oznaczałoby bowiem jej „odczarowanie” i zdjęcie z niej odium „ziemi przeklętej”.

W warstwie symbolicznej zamierzenie to było wyzwaniem rzuconym naturze, która, zgodnie z teorią determinizmu geograficznego, zdawała się raz na zawsze definiować charakter Polesia. Zgodnie z nią, warunki środowiska naturalnego wywierają decydujący wpływ nie tylko na kształt i formy życia społecznego, ale także na kulturę duchową jednostek i całych narodów. To właśnie wszechobecne moczary, w myśl poglądu dominującego w polskiej nauce i literaturze przynajmniej od połowy XIX w., obwiniano za „ponury” charakter miejscowej ludności – Poleszuków; za ich rzekomy brak kultury i pozorną dzikość. Na przykład Antoni Bądzkiewicz, pisarz i literaturoznawca z 2. połowy XIX w., wszędzie na Polesiu dostrzegł „niedbalstwo”

Postęp kontra natura. Na marginesie dyskusji o planowanym osuszeniu Polesia...

i „osamotnienie jakieś przykre”, za które winił „przemożne panowanie natury i jej żywiołów nad inteligencją ludzką”. Właśnie dominacją natury tłumaczył autor cechy charakteru miejscowej ludności stwierdzając, że „Poleszuk jest zawsze jakiś ponury, przygnębiony, w śpiewach nawet jego nie dostrzegamy objawów żywszego uniesienia i wesołości; owszem, śpiewy te więcej niż cokolwiek bądź są objawem tego nieokreślonego smutku: są to jakieś gammy tęskne, przeciągłe, denerwujące słuchacza” [Bądzkiewicz 1878].

Już wtedy, w XIX w., ucywilizowanie Polesia postrzegano jako tożsame z jego osuszeniem. I odwrotnie. Ledwie dekadę po tym, jak carski pułkownik Józef Żyliński w ramach tzw. Ekspedycji Zachodniej rozpoczął ambitny projekt melioracji tamtejszych bagien, dało się zaobserwować ożywienie poleskiego przemysłu i handlu. Józef Karol Potocki, znany socjolog i felietonista, pisał na łamach „Prawdy”, że dzięki temu „nad tą zapadłą krainą poleską słońce cywilizacji coraz śmielej promienie swe rozpościerać będzie”. Potocki rozumiał, że ten proces cywilizowania będzie trwał latami, i dodawał, że dotychczasowe prace melioracyjne „wpłynęły znakomicie, jeżeli nie na zupełne uspołecznienie mieszkańców, to przynajmniej na oswojenie ich z myślą o postępie” [Potocki 1884].

Trwające dwadzieścia lat wysiłki Żylińskiego zmieniły Polesie, wydawało się, że już na zawsze. Ale w wyniku niewłaściwej konserwacji (a właściwie w wyniku wadliwych przepisów, które obowiązku takiej konserwacji na nikogo nie nakładały), wysiłek ten został zmarnowany. Już na początku XX w. kanały zaczęły zarastać, a wiele spośród zmeliorowanych terenów uległo ponownemu zabagnieniu. Wojna światowa i rewolucja bolszewicka tylko dokończyły dzieła zniszczenia. Polesie dziczało tym szybciej, im wolniej powracali na nie bieżący – prawosławni mieszkańcy tych ziem, przegnani przez carskie wojska w głąb Rosji jedynie po to, by nacierający Niemcy zastali na wschodzie tylko ruiny i zgliszcza.

Ale powrót Kresów do macierzy miał zapobiec temu fatum. To wtedy, w dwudziestoleciu międzywojennym, Polesie stało się „drugą po Gdyni pasją Nowej Polski”, państwa ambitnego i szybko modernizującego się, które z entuzjazmem powracało do samodzielnego bytu, obejmując część swojego dawnego dziedzictwa na Wschodzie. To nic, że po traktacie ryskim z 1921 r. w granicach Rzeczypospolitej znalazła się jedynie zachodnia część Polesia. Osuszenie i przykładowe zagospodarowanie urastało do rangi wielkiej misji cywilizacyjnej Polaków na Wschodzie. Realizacja tego zadania miała sięgać dalej i głębiej niż dotychczasowe działania na kresach Zachodniej Cywilizacji, do której Polska od zawsze należała – oto miała się dokonać transformacja samej natury tak, by uczynić tę ziemię przyjazną człowiekowi i raz na zawsze związać Polesie – tę „ziemię przyszłości” – z macierzą [Łopuski 1935]. Wizje nowego jutra wyłaniającego się – niemal dosłownie – zza mgieł, stały się elementem publicznej narracji, w której idee postępu cywilizacyjnego i dobrobytu nierozzerwalnie przeplatały się z wizją silnego narodu i państwa: „Dziś jeszcze ponad bagnami poleskimi kładą się ospałe, malaryczne mgły. Ale nadejść musi czas, kiedy na osuszonych

terenach polski pług zaorze skiby, a mgły rozwieje wiatr z zachodu. Wtedy Polesie przestanie być rubieżą, a stanie się równowartościową z innymi dzielnicą Polski”.

TURYSTA W POLESKIEJ DŻUNGLI

Dość konkretnym wyrazem powrotu Polski na te ziemie był coraz bardziej ożywiony ruch turystyczny i krajoznawczy obierający sobie za cel Kresy, w tym również województwo poleskie. Liczba odwiedzających ten region systematycznie rosła i to mimo braku podstawowej infrastruktury komunikacyjnej. Na Polesie trudno było się dostać, co zapewne przydawało poleskim wyprawom posmak egzotyki. Jak wynika z kartoteki „osobliwości turystycznych” opracowanej wspólnie przez Studium Turyzmu Uniwersytetu Jagiellońskiego i Komisję Studiów Ligi Popierania Turystyki, w sezonie 1937/1938 województwo poleskie plasowało się na ostatnim miejscu w kraju pod względem atrakcyjności. Kartoteka obejmowała m.in. zabytki przyrody i architektury, infrastrukturę turystyczną, warunki klimatyczne i specjalności gastronomiczne. W województwie poleskim osobliwości tych naliczono 323, najmniej w Polsce. W przeliczeniu na jednostkę powierzchni dawało to 0,88 osobliwości na 100 km², a zatem blisko 6-krotnie mniej niż średnia krajowa [Komunikaty 1939].

Rozwój turystyki poleskiej odbywał się przy silnym poparciu czynników państwowych, zainteresowanych ściślejszą i wielopłaszczyznową integracją tych ziem z resztą kraju. Niemniej wydaje się, że równie dużą rolę odgrywały inicjatywy oddolne. Ruch turystyczny stymulowały niewątpliwie reportaże z Polesia, a także popularne wówczas powieści utrzymane w konwencji awanturniczo-podróżniczej. Już same tytuły tych książek – by wymienić *W dżungli poleskiej* Stępowskiego [1933] czy *W polskiej dżungli* Ossendowskiego [1935] – jednoznacznie sytuowały turystykę poleską w sferze doznań dla przeciętnego Polaka egzotycznych. Drukiem ogłaszano również wiele relacji z podróży podejmowanych przez osoby prywatne, wycieczki szkolne i zakładowe, co wpisywało się w ogólny nurt fascynacji Polesiem i jeszcze bardziej podsycalo to zauroczenie.

Ale czy tego rodzaju wyprawy rzeczywiście przyczyniały się do lepszego poznania tej ziemi? Wydaje się, że wiedza czerpana z obserwacji czynionych – niekiedy dosłownie – z perspektywy turysty-wodniaka była niekiedy nader powierzchowna. „Poleszuc nienawidzi wody” – stwierdzała na przykład niejaka M. Gadomska, uczestniczka wyprawy kajakowej w górę Jasiołdy z 1933 r. Za dowód tejże „nienawiści” brała całkiem naturalne zdziwienie, jakie wyrażać mogą tylko miejscowi, gdy ktoś obcy zachwyca się zwyczajnym i banalnym (dla nich) otoczeniem. Według Gadomskiej „Poleszucy, stale widząc świat mniej więcej tak, jak wyglądał siódmego dnia po potopie, gdy wody już »nieco« opadły – nie mogli zrozumieć jaki jest cel naszych wędrówek”. Najwyraźniej koncepcja podróży dla przyjemności nie była wśród poleskich autochtonów znana. I dalej: „Wreszcie jeden, który będąc na poczcie w Telechanach

Postęp kontra natura. Na marginesie dyskusji o planowanym osuszeniu Polesia...

zauważył, że któryś z »kajakowców« odbierał pieniądze z książeczki PKO, doszedł do wniosku, iż »panowie dlatego jadą, bo im za to płacą« [Gadomska 1933].

Choć na Polesiu praktycznie wszędzie można było dotrzeć drogą wodną – co więcej, niekiedy łatwiej było do celu dopłynąć niż dojechać – to jednak zdawano sobie sprawę, że bez rozbudowy sieci drogowej o prawdziwym rozwoju ruchu turystycznego na tych terenach nie było mowy. Jak zauważał ekonomista Witold Ptaszyński na łamach „Gospodarki Narodowej”: „bagna i lasy poleskie zdobędą sobie dopiero wówczas wielbicieli w Europie, gdy będzie je można niemal z samochodu oglądać — bez narażania jadącego na wstrząs mózgu, lub maszyny – na »rozgruchotanie«” [1936].

Wątek czekającego na zagospodarowanie Polesia pojawia się również w apelu o lepsze wykorzystanie potencjału drzemiącego w Polonii zagranicznej i w jej przywiązaniu do kraju ojczystego. W 1930 r. Jerzy Śliwowski, późniejszy adwokat i wybitny teoretyk prawa karnego a wówczas jeszcze student prawa, nawoływał na łamach „Brzasku” by z Polski „stworzyć nie tylko przedmiot wycieczek zamorskich i teren pątnicznych wędrowek ze łąką w oku, lecz kraj ojczysty, gdzieby emigrant (a emigracja nasza północno-amerykańska jest zamożna) posiadał swoją część udziałów w kopalni, w towarzystwie budowy nowych kolei [lub] w wielkim towarzystwie melioracji Polesia” [Śliwowski 1930]. Argumentował przy tym, że właśnie taka wspólnota interesu, a nie „romantyzm i nostalgia” może zapobiec wynarodowieniu emigracji polskiej.

Wprawdzie inwestycje prowadzone na Polesiu po odzyskaniu niepodległości do pewnego stopnia wydobyły ten kraj z zacofania, ale powierzchowność tej przemiany nie uszła uwadze szczególnie obserwatorom z zewnątrz. Zwracał na to uwagę m.in. Jan Marlewski, inżynier geodeta z Wągrowca, pisząc: „te pary gmachów państwowych czy komunalnych o zawrotnym wprost przepychu architektonicznym, te kilkadziesiąt kilometrów nowych, dobrych dróg i te drobne przejawy dorobku kulturalnego, jakie tu i ówdzie się zauważa, nie nasuwają bynajmniej poglądu, że Polesie się cywilizuje”. Marlewski zwracał uwagę, że były to inwestycje finansowane głównie z budżetu państwa i przez ściąganych z zewnątrz ludzi, bowiem na Polesiu „fachowców niema” a „ogólny poziom duchowy i przemysłowy ludów miejscowych drzemie zaś nadal w śpiączce człowieka pierwotnego” [Marlewski 1931].

Trafnie, a zarazem dowcipnie, zacofanie cywilizacyjne tej ziemi spuentowała nieznana z nazwiska licealistka z Warszawy, która w 1931 r. odwiedziła z wycieczką słynny Jarmark Poleski w Pińsku: „Tu panuje Polesie. Cywilizacja jest elementem napływowym” [Z dni 1938].

DZIWNA KOALICJA

O melioracji Polesia, jako o jednej z odsłon trwającego wówczas sporu pomiędzy zwolennikami ochrony przyrody, a tymi, którym rozumienie takiej potrzeby było

obce, na łamach czasopisma „Architekt” wspominał jego redaktor, Henryk Jasiński. W swojej charakterystyce obu stron tego konfliktu, wskazał on „garstkę »intelektualistów«, przyrodników i »miłośników przyrody«, z natury nieliczną i pozbawioną bezpośrednich wpływów na bieg rzeczy” [Jasiński 1929]. Z drugiej strony był „zarówno ciemny (czasem zresztą także i głodny) chłop, wycinający lasy na zboczach górskich dla siania lichego owieska, jak i potentat finansowy czy techniczny, snujący zrozumiałe pewnie, ale niemniej groźne plany wyzyskania »nieużytków« i »meljoracyj« na wielką skalę (np. osuszenie Polesia)”. Zdaniem Jasińskiego, choćby nawet te przedsięwzięcia miały ekonomiczne podstawy, to „byłyby i tak kulturalną klęską, bo niszczyłyby bezcenne dla przyrodnika ostatnie resztki pierwotnej przyrody dla powiększenia obszaru »cywilizacji« wraz z »dymiącami kominami« i całą pozostałą rekwizytornią”. W obserwacji tej zastanawia obecność „potentata technicznego”, przy jednoczesnym braku polityka jako jego mocodawcy, bez którego zlecenia – co Jasiński, sam będąc przecież inżynierem powinien przecież wiedzieć – przedsięwzięcie tej miary co osuszenie Polesia nie byłoby w ogóle podjęte, ani nawet poważnie rozważane. Na poleskiej szachownicy, na której rozgrywała się ta swoista gra interesów, Jasiński mylnie sytuował jeszcze jednego gracza – na Polesiu, inaczej niż na Podhalu, ciemny chłop stał tu raczej po stronie „garstki intelektualistów” przeciwnym melioracji, ale – jak na ciemnego chłopą przystało – znajdował się tam zupełnie nieświadomie i bezwiednie.

Mimo energicznej, a niekiedy nawet dość nachalnej propagandy, której celem było zyskanie przychylności Poleszuców do koncepcji osuszenia tamtejszych bagien, byli oni raczej tym planom przeciwni. Niechęć ta wynikała z obaw o zmiany, jakie inwestycja ta mogła przynieść w ich tradycyjnym sposobie życia. Poleszucy doskonale rozumieli, że konwersja swobodnie dotąd przez nich użytkowanych błot na tereny rolne przeznaczone głównie nie dla nich, a dla osadników spoza Polesia, pozbawi ich możliwości kontynuowania tradycyjnych form gospodarowania. Tym bardziej kuriozalnie brzmią doniesienia ówczesnej prasy, że mimo wcześniejszych oporów, miejscowa ludność „wkrótce przekonała się, że łąki zamieniają się w suche tereny i sama rozpoczęła dobrowolnymi szarawarkami przykładać ręki, ułatwiając przez to w wielkiej mierze pracę inżynierom i technikom meljoracyjnym” [Alsi 1933]. W rzeczywistości miejscowi dość długo pozostawali niechętni wobec melioracji, którą uważali za „psucie” ich łąk i pastwisk, i mniej lub bardziej aktywnie utrudniali pracę wchodzącym na nie zespołom geodetów działających z ramienia powołanego w 1928 r. Biura Projektu Melioracji Polesia (BPMP). Dochodziło nawet do przypadków zasypywania rowów, niszczenia sprzętu geodezyjnego a nawet... ostrzeliwania samolotów wykonujących na zlecenie Biura aerofotometryczne zdjęcia terenu.

Z kolei przyrodnicy, ta „garstka intelektualistów”, o której wspominał Jasiński, obawiali się, że osuszenie Polesia może doprowadzić do zagłady tamtejszego unikalnego środowiska przyrodniczego. Opierając się na negatywnych skutkach prac meljoracyjnych obserwowanych w innych rejonach Polski, chociażby na pobliskiej

Postęp kontra natura. Na marginesie dyskusji o planowanym osuszeniu Polesia...

Wileńszczyźnie, przestrzegali, że na Polesiu może dojść do przesuszenia niektórych obszarów, a nawet do ich pustyńnienia.

W lutym 1933 r., prof. Mieczysław Limanowski z Uniwersytetu Stefana Bato-rego w Wilnie i przewodniczący tamtejszego komitetu Państwowej Rady Ochrony Przyrody (PROP), alarmował na przykład, że w efekcie prac melioracyjnych prowadzonych w powiecie brasławskim doszło tam do katastrofy ekologicznej. W wyniku pogłębienia rzeki Drujki znacznemu obniżeniu uległ poziom wody w niektórych z tamtejszych jezior – niekiedy nawet o 6 metrów. Najgorzej wyglądała sytuacja w samym Brasławie, leżącym niegdyś nad samym brzegiem jeziora Drywiaty. W wyniku prac jezioro odsunęło się od miasta o 2 km [Jeziora 1933]. Inwestycja ta wywołała ostre spory pomiędzy zwolennikami pozyskania nowych terenów łąkowych, a tymi zainteresowanymi utrzymaniem miejscowego rybołówstwa. Przeciwni inwestycji byli również amatorzy sportów wodnych i turystyki oraz miejscowi miłośnicy przyrody.

Limanowski należał do tych nielicznych autorytetów, które głośno wyrażały swoje obawy co do ewentualnych skutków osuszenia Polesia. Formułował je już w 1929 r., kiedy to na styczniowym posiedzeniu PROP grupa wybitnych naukowców, w tym m.in. przewodniczący Rady, prof. Władysław Szafer oraz prof. Jan Nowak, prezes Polskiego Towarzystwa Geologicznego, doprowadziła do przyjęcia uchwały nawołującej do uwzględnienia zagadnienia ochrony przyrody w pracach BPMP, kierowanego przez Józefa Pruchnika. Apel ten wywołał niezwykle ostrą reakcję czynników rządowych. Za Pruchnikiem ujął się minister Robót Publicznych, Jędrzej Moraczewski, który w otwartym liście wprost sztychował z obaw polskich przyrodników stwierdzając, że na posiedzeniu Rady „wyrażono obawy, że w miejsce osuszonych błot powstanie pustynia piaszczysta, po której nie będą już pływały kaczki dzikie, ale truchtem będą biegać wielbłądy, o ile »zrujnowanych« przez biuro projektu mieszkańców stać będzie na kupno wielbłądów” [Prawda 1929]. Za tą publikacją, powtórzoną zresztą dość skwapliwie przez kolejne gazety, poszły naciski ze strony ministerstwa. Nic więc dziwnego, że wielu uczestników prowadzonej wówczas dyskusji prędko wycofało się ze swoich poglądów, kajając się i odzegnując od samych choćby podejrzeń, by śmieli wątpić w nieomyślność kierownictwa Biura. O tym, że BPMP rzeczywiście było źle prowadzone przekonali się kilka lat później z tych samych gazet, gdy z równą skwapliwością donosiły o wyrokach za niegospodarność, jakie wobec Pruchnika zapadały w kolejnych instancjach sądowych.

W dyskusji nad przyszłością Polesia obrońców jego unikalnego charakteru i tamtejszej przyrody niemal wprost określano mianem przeciwników postępu. Też taką stawał na przykład wychodzący w Brześciu „Głos Poleski”, oficjalny organ Bezpartyjnego Bloku Współpracy z Rządem, a zatem pismo nie tylko wyrażające stanowisko rządu, ale przekładające je na język interesu lokalnego. Tygodnik wprost piętnował „nieobywatelski” charakter samej nawet fascynacji przyrodą jako postawy godzącej w interes nie tylko państwa, ale również miejscowej społeczności:

„Są, niestety, tacy, co zachwyceni urokiem wyjątkowym ziemi poleskiej, załamują ręce z rozpaczą nad tem, że się tu przeprowadza odwodnienia, że się chce bagnetom wydrzeć szmat urodzajnej ziemi, woleliby z Polesia uczynić nienaruszalny rezerwat egzotyki – pierwotnej głuszy, pierwotnego piękna i... nędzy” [Łopuski 1935].

Nietrudno zauważyć, że ta tendencja do sytuowania postępu cywilizacyjnego w opozycji wobec natury (a raczej odwrotnie – to natura, a zatem i jej zwolennicy stają się w tej narracji elementem antypostępowym) stanowiła odzwierciedlenie poglądu każącego postrzegać denaturalizację jako wyznacznik cywilizacji [Diec 2001].

PODSUMOWANIE

W Drugiej Rzeczypospolitej ostatecznie nie przeprowadzono osuszenia Polesia. Na drodze ku realizacji tego ambitnego przedsięwzięcia nie stanął jednak ani opór „ciemnego i głodnego chłopca”, ani obiekcje „garstki intelektualistów”, ale... sprzeciw pułkowników. Według ówczesnej doktryny wojennej bagna poleskie stanowiły ważny element obrony przed ewentualną agresją ze strony Związku Radzieckiego. Jak dowodziła historia zmagania wojennych na tych terenach, poczynając od kampanii napoleońskiej aż po pierwszą wojnę światową, bagna poleskie spowalniały marsz agresora i zmuszały go do rozdzielenia sił na dwa kierunki uderzenia idące północną i południową stroną mokradła.

Realizacji ambitnego planu osuszenia Polesia nie ułatwił również kryzys ekonomiczny, który spadł na Polskę niedługo po tym, jak rozpoczęto prace nad przygotowaniem ogólnego planu melioracji i kosztorysu robót. Wobec tylu obiektywnych trudności spór toczący się na niwie filozoficzno-ideowej przez tak zróżnicowanych uczestników wydawać się dziś może miażdżący i jałowy. Ale prezentacja argumentów wszystkich stron tego dyskursu pozwoli na lepsze zrozumienie roli, jaką kwestia odpowiedzialności za zastane środowisko przyrodnicze i kulturowe zajmowała w systemie wartości wyznawanych w Drugiej Rzeczypospolitej, i jaki wpływ wywierała na ówczesną politykę państwa.

BIBLIOGRAFIA

- Alsi, 1933, *O chleb dla 200 000 rodzin*, „Ilustracja Polska”, R. 6, nr 32, 13.
Bądkiewicz A., 1878, *Osuszanie błot Polesia*, „Kłosa”, t. 27, nr 683, 75.
Diec J., 2001, *Przyroda a cywilizacja*, „Kultura Współczesna. Przemysław Przyrodę”, nr 1, 26.
Gadomska M., 1933, *Na wodnych ścieżkach Jasiółdy*, „Polska Zbrojna”, R. 12, nr 268, 10.
Hadaczek B., 1991, *Metafizyka Kresów Włodzimierza Odojewskiego*, „Ruch Literacki”, z. 1–2, 33.
Jasiński H., 1929, *Ochrona przyrody*, „Architekt”, R. 22, z. 2–3, 80.
Jeziora w Polsce wysychają, 1933, „Polska Zbrojna”, R. 12, nr 45, 7.

Postęp kontra natura. Na marginesie dyskusji o planowanym osuszeniu Polesia...

- Komunikaty Studium Turyzmu Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, 1939, *II Sprawozdanie z działalności Studium Turyzmu U.J. za okres 1 X 1937–31 XII 1938*, z. 13, 16.
- Łopuski J., 1935, *Ziemia przyszłości*, „Gazeta Poleska”, R. 3, nr 26, 1.
- Marlewski J., 1931, *Polesie a cywilizacja. Resume*, „Gazeta Wągrowiecka”, R. 11, nr 203, 2.
- Ossendowski F., 1935, *W polskiej dżungli: powieść*, Warszawa.
- Potocki J. (Bohusz M. pseud.), 1884, *Na widnokręgu*, „Prawda”, R. 4, nr 2, 21.
- Prawda o melioracji Polesia*, 1929, „Epoka”, nr 82.
- Ptaszyński W., 1936, *Orientacja ekonomiczna turystyki*, „Gospodarka Narodowa”, nr 23, 339.
- Stępowski M., 1933, *W dżungli poleskiej: wrażenia z wędrówek radjokronikarza*, Lwów.
- Śliwowski J., 1930, *Emigracja i kolonizacja*, „Brzask”, nr 2–3, 14.
- Z dni Polesia*, 1938, „Brzask: Dwumiesięcznik Uczennic Gimnazjum i Liceum w Mariówce”, R. 13, nr 46, 8.

Przyroda i zabytki kultury materialnej Polesia Wołyńskiego

Tadeusz Kęsik, Ewelina Widelska

ŚRODOWISKO GEOGRAFICZNO-PRZYRODNICZE

Polesie Wołyńskie to niewielki region o powierzchni 2,1 tys. km², którego wschodnią granicę wyznacza rzeka Bug na odcinku od Horodła do Woli Uhruskiej, na północy graniczy z Równiną Łęczyńsko-Włodawską Polesia Lubelskiego, od zachodu z Wyniosłością Giełczewską stanowiącą podregion Wyzyny Lubelskiej, a od południa z Działami Grabowieckimi Wyzyny Lubelskiej i grzędą Horodelską Wyzyny Zachodnio-Wołyńskiej. W granicach Polski, w obszarze Polesia Wołyńskiego wyróżnia się trzy podregiony: Obniżenie Dorohuckie, Pagóry Chełmskie i Obniżenie Dubienki [Wójcikowski 2005].

Obniżenie Dorohuckie stanowi niewielką równinę o powierzchni około 430 km², przebiegającą wzdłuż rzeki Wieprz, od Krasnegostawu do Łęcznej. Nazwa podregionu pochodzi od miejscowości Dorohucz – wsi położonej nad starorzeczem Wieprza i jego dopływem rzeką Młynówką. Równina ta jest zbudowana z miękkich skał kredowych, na których zalegają piaski tworzące miejscami wydmy. Doliny rzeczne są zabagnione, a w wielu miejscach, na skutek procesów krasowych i powolnego wypłukiwania kredy, powstały liczne zagłębienia terenu, często wypełnione wodą, tworząc oczka wodne z piękną roślinnością nadwodną, będące malowniczym elementem krajobrazu (il. 1).

W strukturze użytkowania gruntów duży udział mają łąki o zróżnicowanej kulturze ich wykorzystania. W strukturze upraw polowych dominują zboża. Na wyniosłościach terenu, gdzie w warstwie ornej gleby występują okruchy skały kredowej, często spotyka się plantacje roślin leczniczych.

We wsi Borowica, bierze początek Kanał Wieprz–Krzna. Długość kanału głównego od Borowicy nad Wieprzem do Międzyrzecza nad Krzną wynosi 140 km.



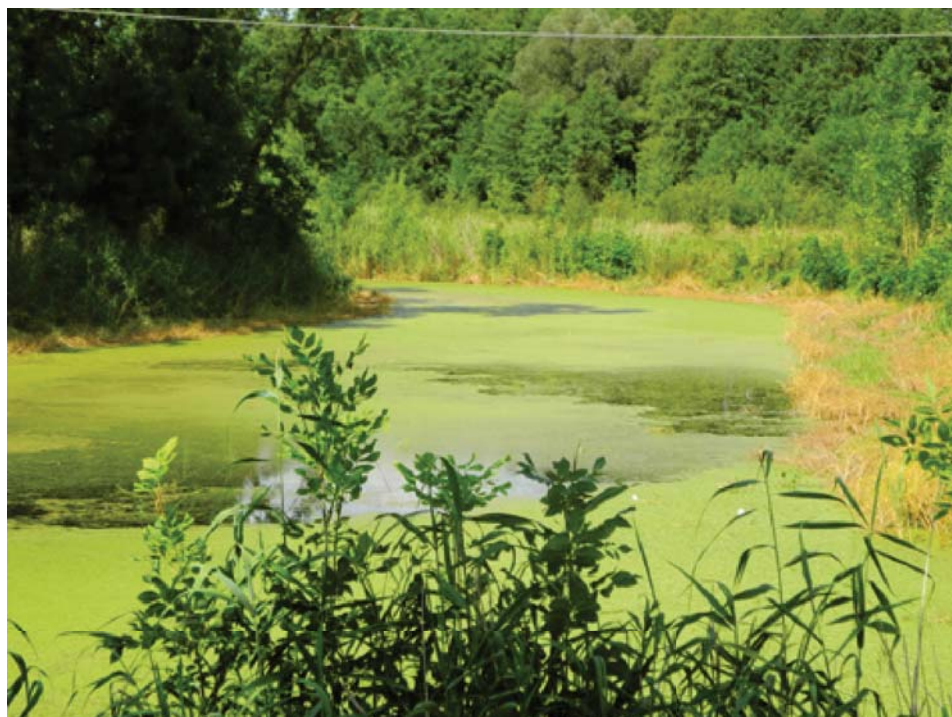
Il. 1. Urokliwe zakątki Obniżenia Dorohuckiego

Fot. T. Kęsik, 2016

W obszarze Obniżenia Dorohuckiego na znacznym odcinku kanał biegnie niemal równolegle w bliskim sąsiedztwie Wieprza. W latach 50. i 60. XX w., podczas przeprowadzania prac melioracyjnych w ramach tzw. systemu Kanału Wieprz–Krzna, we wsi Borowica zmieniono koryto Wieprza. Pozostało w ten sposób starorzecze wypełnione wodą stojącą, odznaczające się bogactwem roślinności nadwodnej (il. 2).

Obecnie rowy melioracyjne, które miały służyć nawadnianiu łąk są zarośnięte i nie spełniają swojej roli przewidzianej w planach zagospodarowania terenu. Według relacji mieszkańców krajobraz na przestrzeni lat bardzo się zmienił i przekształcił w nieużytek pokryty zaroślami wierzbowo-kruszynowymi i roślinnością bagienną.

Pagóry Chełmskie to rozległa kraina charakteryzująca się wyspowymi wzniesieniami o wysokości do 290 m n.p.m. Zbudowane są z kredowych margli, na których miejscami zalegają trzeciorzędowe piaskowce [Wójcikowski 2005]. Według opracowania Harasimiuka [1975], region ten bardzo wyraźnie dzieli się na dwie części. Część południowa w okolicy Rejowca i Chełma stanowi zasadniczy trzon Pagórów Chełmskich. Od części północnej oddzielony jest on widocznym obniżeniem na linii rzek górnej Świnki i Dolnej Uherki rozległą doliną Uherki. Na północ od tego obniżenia



Il. 2. Starorzecze Wieprza

Fot. T. Kęsik, 2016

pagóry wyspowe mają znacznie mniejsze wysokości bezwzględne. Północną granicę stanowi północny skłon Łuku Uhruskiego, który wznosi się około 50 m ponad okolicę i w stronę Bugu opada stromą krawędzią. Na wschodzie Pagóry Chełmskie graniczą z Obniżeniem Dubienki, a od zachodu z Obniżeniem Dorohuckim. Granice te wyznaczone są umownie ze względu na to, że sąsiadujące regiony wnikają w ich obręb szerokimi zatokami. Według Harasimiuka [1975] dominującą rolę w budowie geologicznej Pagórów Chełmskich odgrywają skały wieku kredowego. Seria osadów kredowych o miąższości od 500 do 800 m w całości składa się ze skał węglanowych o wysokiej zawartości węgla wapnia i zmiennych właściwościach. Wśród występujących tam utworów autor wyróżnia opoki, opoki margliste, margle, wapienie margliste, kredę piszącą, piaskowce glaukonitowe. Tutejsze margle są doskonałym surowcem do produkcji cementu, stąd w Chełmie i Rejowcu Fabrycznym funkcjonują wielkie cementownie [Wójcikowski 2005]. Wśród wzgórz wyspowych najbardziej malownicza jest Góra Zamkowa z Wysoką Górką na szczycie, stanowiąca kopiec o średnicy 45–60 m. U jej stóp, nad rzeką Uherką, położony jest Chełm, główne miasto regionu. Na obszarze miasta i okolicy zalegają skały wapienne o dużej miąższości, w tym kredy piszącej o grubości około 800 m. Kredę pod miastem



Il. 3. Łąki w obniżeniach terenu w okresie wiosennym

Fot. T. Kęsik, 2016

eksploatowano od średniowiecza, najintensywniej w wiekach XVI–XVIII. Używano jej do celów budowlanych i sprzedawano do innych dzielnic Polski i zagranicę. Inne wzgórza, wyróżniające się w okolicy, też mają swoje nazwy, np. Stawska Góra w okolicach Chełma z rezerwatem przyrody na szczycie, Dziewicza Góra (220 m n.p.m.) uwieczniona w legendach, Ariańska Góra (Arianka 287,2 m n.p.m.) we wsi Krynica i inne [Wójcikowski 2005].

Wyższe pagóry pokryte są zwykle lasami, niższe zajęte są pod uprawy polowe. Także obniżenia pomiędzy wzgórzami wypełnione przeważnie utworami piaszczystymi zagospodarowane są rolniczo. Natomiast w obniżeniach torfowiskowych dominują łąki (il. 3).

Obniżenie Dubienki jest malowniczą równiną położoną wzdłuż meandrującego Bugu, wyznaczającego jej wschodnią granicę na terenie Polski, o długości około 60 km na odcinku od Horodła do Woli Uhruskiej. Od północy na krótkim odcinku graniczy z Równiną Łęczyńsko-Włodawską Polesia Lubelskiego, od zachodu i północnego zachodu z Pagórami Chełmskimi, od południowego zachodu z Działami Grabowieckimi Wyżyny Lubelskiej, a od południa z Grzędą Horodelską Wyżyny Zachodnio-Wołyńskiej. Nazwa podregionu pochodzi od głównej

miejsowości – Dubienki – dużej wsi nadbużańskiej, oddalonej od Chełma o około 40 km. Głównymi elementami rzeźby na tym odcinku doliny Bugu są terasy nadzalewowe (plejstoceniowe) i równia zalewowa [Dąbski, Szwejgier 2005]. Na kredowym podłożu poddanym czynnikom krasowym powstały drobne formy krajobrazowe, zagłębienia, pagórki oraz rozległe równiny pokryte w dużej mierze łąkami, a także w dużym stopniu zalesione (Lasy Strzeleckie). W dolinie znajduje się dużo bagien, torfowisk i starorzeczy z obfitością bocianich gniazd. Tereny nadbużańskie są często zalewane, co w konsekwencji doprowadziło do wytworzenia się gleb napływowych – mad. Gleby te charakteryzują się wyraźnym warstwowaniem w całym profilu. Są one żyzne, bogate w składniki pokarmowe, mają z reguły obojętny odczyn. Udział substancji organicznej jest bardzo zróżnicowany, wynosi 3–5%. W przewadze zajęte są pod użytki zielone, po części pod uprawy polowe [Borowiec, Urban 1997]. W bliskim sąsiedztwie łąk nadbużańskich wyróżniającym się elementem krajobrazu są na polach uprawnych plantacje fasoli wielokwiatowej, tyczkowej („Piękny Jaś”) i fasoli wielokwiatowej biczykowej, która w odróżnieniu od tyczkowej nie wymaga podpór z wysokich tyczek. Charakteryzują się one dużymi nasionami, największymi spośród wszystkich odmian fasoli. Po obu stronach drogi 816, na odcinku od Horodła do Woli Uhruskiej, spotyka się pola zajęte tymi uprawami niemal w każdym gospodarstwie. Duży udział w strukturze zasiewów stanowią zboża.

Na Polesiu Wołyńskim, z uwagi na specyficzną budowę geologiczną i ukształtowanie terenu, wykształciły się różne rodzaje gleb. Występują tu gleby autogeniczne – bielicoziemne i brunatne, oraz na wychodniach skał kredowych gleby litogeniczne – rędziny i gleby inicjalne. W regionie występują także gleby hydrogeniczne: torfowe, murszowe, czarne ziemie, glejowe [Turski i in. 1993]. Spośród różnych rodzajów gleb występujących w tym regionie, z uwagi na swą specyfikę wyróżniają się rędziny i gleby hydrogeniczne. Na terenie Pagórów Chełmskich dość liczne i rozległe są płaty gleb wapniowcowych, tworzone przez rędziny kredowe. Ich profile cechuje mała miąższość gleby i duży udział rumoszu wapiennego (szkielet). W terenie urzeźbionym, na skutek procesów erozji wodnej, na zboczach często spotyka się płaty pozbawione warstwy próchnicznej. W okresie bez okrywy roślinnej odznaczają się w krajobrazie bielą rumoszu kredowego (il. 4).

Na tym terenie spotyka się „czyste” rędziny, tzn. wytworzone jedynie ze zwietrzeliny skał wapniowcowych (kredowych) – na terenie Pagórów Chełmskich kredy pizającej. Często spotyka się rędziny „mieszane”, w skład których obok zwietrzeliny skały wapniowcowej wchodzi domieszki materiału obcego pochodzenia, najczęściej polodowcowego lub lessowego. Ich obecność sprzyja szybszemu brunatnieniu rędzin, stąd budowa ich profilu jest zbliżona do profilu gleb brunatnych. Specyficzną cechą procesu kształtującego rędziny jest znaczna akumulacja związków próchnicznych [Turski 1998]. W krajobrazie pól uprawnych Pagórów Chełmskich dominują łąny zbóż – pszenicy, pszenżyta, jęczmienia. Uprawia się tu także rzepak ozimy, buraki cukrowe a spośród roślin motylkowatych – lucernę mieszańcową, koniczynę



Il. 4. Rędziny na północnym skłonie Łuku Uhrskiego

Fot. T. Kęsik, 2016

czerveną, esparcetę. Na występowanie rędzin w krajobrazie pól uprawnych wskazują też chwasty wapniolubne. W łąkach zbóż i rzepaku ozimego, gdzie nie stosowano herbicydów, masowo występuje mak polny (*Papaver rhoeas* L.), który kwitnie już pod koniec maja i w czerwcu, tworząc przepiękne czerwone płyty wśród zróżnicowanej zieleni łąków innych gatunków roślin użytkowych. Obecność maku polnego wskazuje w pewnym stopniu na jakość gleby o czym mówi też przysłowie ludowe: *Kto ma na polu mak, może nałożyć frak, a komu rośnie bławatek, będzie chodził bez gatek* [Krzyżanowski 1970]. Po żniwach, jeśli ścierniska po tych zasiewach nie były szybko zaorane, stają się fioletowe od kwitnącej nad nimi ostróżeczki polnej (*Consolida regalis* S.F. Gray). Lista chwastów charakterystycznych dla rędzin jest znacznie dłuższa.

We wszystkich podregionach Polesia Wołyńskiego duże powierzchnie zajmują gleby hydrogeniczne. Wyścielają one doliny rzeczne i lokalne obniżenia terenu. W ich obrębie wyróżnia się gleby mułowo-bagiennie, torfowe i murszowe. Gleby mułowo-bagiennie wykształciły się głównie w dolinach rzek. Obok osadów mineralnych obfitują one w namuły organiczne. W większości przypadków wykazują znaczne uwilgotnienie, a wykorzystywane są głównie pod pastwiska. Wśród gleb torfowych występują przeważnie torfy niskie, rzadziej wysokie i przejściowe. Gleby

murszowe wykształciły się wtórnie z gleb torfowych na skutek obniżenia poziomu wód gruntowych; proces torfotwórczy został w tych warunkach przerwany, a na jego miejsce wkroczył proces murszowy. Gleby murszowe występują głównie w strefie oddziaływania Kanału Wieprz–Krzna w Obniżeniu Dorohuckim, gdzie znaczna powierzchnia torfowisk została zmeliorowana. Dodatkową cechą tutejszych gleb bagiennych jest miejscowa obecność namulów węglanowych. W okolicach Chełma notuje się torfowiska węglanowe wykształcone na podłożu wapiennym. Występuje tam interesująca roślinność węglanowa. Na glebach hydrogenicznych (bagiennych) znajdują się przeważnie zbiorowiska łąkowe i torfowiska oraz zarośla wierzbowo-kruszynowe, a miejscami lasy olsowe, rzadziej łęgowe [Borowiec, Urban 1997].

OBIEKTY PRZYRODY PRAWNIE CHRONIONE

Na terenie Polesia Wołyńskiego, odznaczającego się sprzyjającymi warunkami naturalnymi, tradycyjną gospodarką rolniczą, a także ograniczonym rozwojem przemysłu i niewielką eksploatacją surowców mineralnych, przyroda i krajobraz zachowały swój naturalny charakter. Celem zachowania terenów najcenniejszych przyrodniczo i krajobrazowo objęto prawną ochroną wiele obszarów i obiektów, tworząc w ten sposób system ochrony przyrody. Zdaniem Puszkara [1996], bogactwo świata roślin i zwierząt Polesia Wołyńskiego było brane pod uwagę przez Międzynarodową Unię Ochrony Przyrody i jej Zasobów (IUCN) przy tworzeniu Europejskiej sieci Ekologicznej ECONET, pomyślanej jako system ochrony obszarów, których walory stanowią o dziedzictwie przyrodniczym całej Europy. Obszary te są powiązane przestrzennie i funkcjonalnie oraz objęte są różnymi formami ochrony przyrody wzajemnie się uzupełniającymi. Jest to koncepcja integrująca w jeden system przestrzenny i organizacyjny różne krajowe systemy ochrony przyrody. Tworzy on hierarchiczną strukturę opartą na europejskiej strategii ochrony przyrody, na strategiach krajowych, regionalnych i lokalnych. System ten składa się z biocentrów otoczonych strefami buforowymi połączonymi korytarzami ekologicznymi oraz z obszarów wymagających unaturalnienia.

Jedną z form są parki krajobrazowe obejmujące swoim zasięgiem obszary chronione ze względu na ich wartości przyrodnicze, historyczne i kulturowe oraz walory krajobrazowe w celu zachowania i popularyzacji tych wartości w warunkach zrównoważonego rozwoju. Na terenie Polesia Wołyńskiego funkcjonują trzy parki krajobrazowe: Chełmski Park Krajobrazowy, Strzelecki Park Krajobrazowy i południowa część Nadwieprzańskiego Parku Krajobrazowego.

Chełmski Park Krajobrazowy został utworzony w roku 1983 na pograniczu dwóch mezoregionów fizjograficznych: Pagórów Chełmskich i Obniżenia Dubienki, na powierzchni 143,50 km² i jego otuliną zajmującą powierzchnię 92,28 km². Ustanowiono go dla ochrony kompleksów leśnych z dużym udziałem siedlisk bagiennych

i wilgotnych oraz rzadkiego typu torfowisk niskich wykształconych na podłożu wapiennym, tzw. torfowisk węglanowych. Rozwinęły się one w dolinach małych rzek, w kotlinach poza dolinami oraz w bardzo licznych małych zagłębieniach krasowych. Torf wypełnia zagłębienia w skałach węglanowych, w tym przypadku kredy piszącej, zalegającej bardzo płytko pod powierzchnią terenu [Holuk 1996]. Torfowiska węglanowe w okolicach Chełma należą do najciekawszych pod względem przyrodniczym obiektów w południowo-wschodniej Polsce. Ze względu na występowanie licznych rzadkich gatunków roślin i zwierząt oraz dobrze zachowany układ przestrzenny utworzono tu rezerваты Brzeźno (1973), Rozkosz (1990) i Bagno Serebryskie (1991) [Kucharczyk 1996].

O wyjątkowej wartości przyrodniczej tego terenu decyduje w głównej mierze ogromne bogactwo roślin i zwierząt, w tym rzadkich i chronionych. Nigdzie w Polsce poza tym terenem nie występują obok siebie typowe zbiorowiska torfowiskowe i kserotermiczne. Jedynie tutaj zespół kłoci wiechowatej (*Cladietum marisci*) występuje na zwartych wieloset hektarowych powierzchniach, a rzadkie zespoły z turzycą Buxbauma (*Caricetum buxbaumii*) i marzycą rudą (*Schoenetum ferruginei*) zajmują niespotykane duże powierzchnie. Pośród nich rozrzucone są wysepki z murawami kserotermicznymi *Imletum ensiloliae* [Holuk 1996]. Chełmskie bagna węglanowe zajmują powierzchnię około 1700 ha i należą do najważniejszych ostoi ptaków o randze europejskiej. Jest to miejsce stałego gniazdowania licznych gatunków, w tym wodniczki, ale i żerowania orlików krzykliwych, a na przelotach stale zatrzymują się błotniaki zbożowe i bataliony [Puszkarski 1996].

Strzelecki Park Krajobrazowy utworzono w roku 1983 na powierzchni 111,17 km² z otuliną 113,95 km². Na krajobraz parku składają się dwa elementy: dolina Bugu wraz z zakolami i starorzeczami oraz duży kompleks Lasów Strzeleckich. Dolina Bugu jest ostoją o charakterze europejskim. Na powierzchni około 3600 ha objęta tylko ochroną w obrębie Strzeleckiego Parku Krajobrazowego, a zbiornik Husynne chroniony jest jako użytek ekologiczny. Koryto Bugu ma tu charakter naturalny, kręty, z licznymi starorzeczami z obszernymi łąkami. Jest to nie tylko miejsce gniazdowania ptaków, ale i żerowania bociana czarnego i orlika krzykliwego. Przyległe tereny należą do najbardziej zasiedlonych przez bociany białe z całego makroregionu lubelskiego. W Lasach Strzeleckich występują liczne siedliska grądowe, łągi, bory otoczone ze wszystkich stron łąkami. W ich składzie dominuje sosna, ale duży jest udział dębu. Charakterystycznym elementem szaty roślinnej parku są też gatunki południowe, ciepłolubne. W faunie na szczególną uwagę zasługują ptaki. Oprócz bociana czarnego jest to miejsce gniazdowania trzmielojada, orlika krzykliwego, jarzębka, dzięcioła średniego, strumieniówki, mucholówki białoszyjnej. Teren ten przylega do doliny Bugu, która na tym odcinku jest ostoją ptaków jako „Obszary Natura 2000 – ostoje ptasie, Dolina Środkowego Bugu” [Puszkarski 1996]. Na terenie Strzeleckiego Parku Krajobrazowego położone są dwa rezerваты

przyrody: faunistyczny „Siedliszcze”, powołany w celu ochrony orlika krzykliwego oraz rezerwat leśny „Liski”.

Nadwieprzański Park Krajobrazowy został utworzony w roku 1990 na powierzchni 44,32 km², z otuliną 130,59 km² rozciąga się wzdłuż doliny Wieprza. Południowa część parku położona jest na Polesiu Wołyńskim w terenie płaskim, przecinanym meandrującym korytem Wieprza z licznymi starorzeczami, zakolami. W jego obrębie są liczne, rozległe obszary podmokłe, wilgotne łąki, torfowiska i doły potorfowe, gdzie występują wartościowe zbiorowiska roślinności torfowiskowej, szuwarowej i wodnej, a także łągi i olsy. W krajobrazie parku dominują lasy zajmujące blisko 42% jego obszaru oraz łąki i pastwiska zajmujące 26% obszaru. Wśród roślin torfowiskowych osobliwością jest rosnąca w otulinie parku brzoza niska oraz rośliny wilgotnych łąk: rosiczka okrągłolistna, kosaciec syberyjski, storczyk szerokolistny. W runie leśnym na terenie parku spotkać można paprotkę zwyczajną, lilię złotogłów, kilka gatunków storczyków oraz pnącze kokornak powojnikowaty. W parkach podworskich spotyka się sędziwe drzewa, będące pomnikami przyrody. Świat zwierzęcy reprezentowany jest głównie przez ptaki, m.in. dziwonię, podrózniczkę, rybitwę czarną, pustułkę, rycyka. Duże obszary terenów podmokłych sprzyjają gniazdowaniu ptaków wodnych i błotnych. Do rzadkich gatunków ptaków na terenie parku należą: błotniak stawowy, bąk, derkacz, krwawodziób, zimorodek. Na terenie Nadwieprzańskiego Parku Krajobrazowego wyodrębniono „Obszary Natura 2000 – ostoje siedliskowe, Dolina Środkowego Wieprza”.

Elementami systemu ochrony przyrody są „Obszary chronionego krajobrazu” – tereny chronione ze względu na wyróżniający się krajobraz o zróżnicowanych ekosystemach, wartościowe ze względu na możliwość zaspokajania potrzeb związanych z turystyką i wypoczynkiem lub pełniące funkcję korytarzy ekologicznych. Na terenie Polesia Wołyńskiego występują 3 takie elementy: Pawłowski Obszar Chronionego Krajobrazu, Chełmski Obszar Chronionego Krajobrazu i Grabowiecko-Strzelecki Obszar Chronionego Krajobrazu.

Rezerваты przyrody to formy ochrony obszarowej, obejmujące obszary zachowane w stanie naturalnym lub zmienionym, ekosystemy, ostoje i siedliska przyrodnicze, siedliska roślin, zwierząt i grzybów, a także wyróżniające się twory i składniki przyrody nieożywionej. Na Polesiu Wołyńskim utworzono dotychczas 10 rezerwatów przyrody: „Bachus”, „Brzeźno”, „Bagno Serebryskie”, „Liski”, „Rozkosz”, „Serniawy”, „Siedliszcze”, „Stawska Góra” (il. 5), „Torfowisko Sobowice”, „Wolwinów”.

Obszary Natura 2000 to obszary specjalnej ochrony ptaków i obszary specjalnej ochrony siedlisk. Mogą one pokrywać się z innymi formami ochrony przyrody lub być chronione wyłącznie, jako obszar Natura 2000. Na Polesiu Wołyńskim utworzono 17 jednostek jako Obszary Natura 2000 ostoje siedliskowe i 3 Obszary Natura 2000 ostoje ptasie.

Pomniki przyrody to pojedyncze elementy przyrody żywej, nieożywionej lub ich skupiska o szczególnej wartości przyrodniczej, naukowej, kulturowej, historycznej



Il. 5. Zróżnicowanie gatunkowe roślin na terenie rezerwatu „Stawska Góra”

Fot. T. Kęsik, 2016

albo krajobrazowej. Na Polesiu Wołyńskim najliczniej w tej grupie występują sędziwe drzewa, oznaczone jako pomniki przyrody, spotykane w parkach podworskich, alejach, wzdłuż szlaków komunikacyjnych. Tylko w Chełmie odnotowano następujące pomniki przyrody: 3 jesiony wyniosłe, 6 modrzewi europejskich, 2 wiąz szypułkowe, iglicznę trójcierniową, alianta gruczołowatego i miłorząb dwukłapowy. Wśród pomników przyrody tego regionu najbardziej znany jest najpotężniejszy na Lubelszczyźnie dąb „Bolko” o obwodzie pnia 8,6 m i rozłożystej koronie, rosnący od 400 lat w parku podworskim w Hniszowie n. Bugiem.

ZABYTKI KULTURY MATERIALNEJ

W krajobrazie Polesia Wołyńskiego dość często spotyka się różnorodne zabytki kultury materialnej i inne pamiątki historii, będące świadectwem przenikania się i obecności różnych kultur i religii – Rusi ze wschodu, z zachodu osadników z Korony, a od XV w. także Żydów. Zatem podczas wędrowki po tych terenach towarzyszyć nam będą obiekty sakralne: kościoły, cerkwie, synagogi, kaplice cmentarne,

pomniki i kapliczki przydrożne, ale także pałace, dwory, karczmy. W przeszłości pod presją władz lub z braku wiernych świątynie przeznaczano dla innych niż pierwotne wyznań. Zamieniano więc cerkwie unickie na prawosławne lub na kościoły katolickie, a także odwrotnie. Towarzyszyły temu przebudowy i zmiany wystroju obiektów. Świadczenia takiej działalności przetrwały do naszych czasów w wielu miejscowościach. Najlepszym przykładem są tu zabytki Chełma, największego miasta w polskiej części Polesia Wołyńskiego.

Niezwykle burzliwe są dzieje bazyliki pw. Narodzenia NMP (il. 6), górującej nad miastem na Górze Zamkowej, wzniesionej w latach 1735–1756 w miejscu rozebranej cerkwi prawosławnej, pochodzącej z czasów Daniela Romanowicza. Projektantem nowej świątyni był Paweł Fontana. Służyła ona wiernym jako katedra unicka do kasaty kościoła unickiego w roku 1875, kiedy to zmieniono jej przeznaczenie na cerkiew prawosławną. Wieże otrzymały wówczas cebulaste zwieńczenia i dobudowano czterokolumnowy portyk. W latach 1915–1918 świątynia służyła wojskom austriackim za magazyn, a po uzyskaniu niepodległości w roku 1918 przekazano ją jezuitom. W latach 1935–1938 przywrócono świątyni wygląd zewnętrzny zgodnie z projektem Fontany, pozostawiając dobudowany portyk. W roku 1940 Niemcy przekazali świątynię sprzymierzonym Ukraińcom, i do roku 1944 była ona katedrą prawosławną diecezji chełmsko-podlaskiej. Od tamtej pory służy katolikom. W świątyni będącej sanktuarium Matki Bożej od najdawniejszych czasów przebywała uznawana za cudowną bizantyjska ikona Matki Bożej z Dzieciątkiem, znana i czczona zarówno przez prawosławnych, grekokatolików, jak i rzymskich katolików jako Matka Boska Chełmska. Oryginał obrazu zaginął podczas pierwszej wojny światowej, a obecnie znajduje się w muzeum w Łucku. Natomiast jego kopia, eksponowana w sanktuarium, była dwukrotnie koronowana: w roku 1946 i 1957 [Wójcikowski 2005].

Według projektu Fontany wybudowano w Chełmie też dwie inne świątynie: późnobarokowy kościół pw. Rozesłania Apostołów, pochodzący z lat 1753–1763 z iluzjonistycznymi polichromiami we wnętrzu, wykonanymi przez Józefa Mayera oraz rokokowymi ołtarzami, amboną i rzeźbami lwowskiego artysty Michała Filewicza; kościół przetrwał do naszych czasów we wspaniałej, niezmienionej formie, oraz zespół klasztoru reformatów kościoła pw. św. Andrzeja Apostoła, który po kasacie klasztoru w roku 1864 został przekształcony w cerkiew prawosławną, podczas pierwszej wojny światowej pełnił rolę świątyni ewangelickiej, a następnie zwrócony został katolikom.

W Chełmie znajdują się też inne, cenne zabytki, m.in. cerkiew unicka pw. św. Mikołaja i zespół unickiego seminarium duchownego, pochodzące z lat 1711–1730, o zmiennych losach (cerkiew prawosławną, kościół rzymskokatolicki, magazyn), przetrwały do naszych czasów, a od roku 1979 wykorzystywane są do celów muzealnych i jako sala koncertowa. W krajobrazie miasta cebulastymi hełmami i wieżą wyróżnia się cerkiew prawosławną pw. św. Apostoła Jana Teologa, wybudowana



Il. 6. Bazylika pw. Narodzenia NMP, górująca nad Chełmem na Górze Zamkowej
Fot. T. Kęsik, 2016

w latach 1848–1852. Lista zabytków Chełma jest dość długa. Zachował się tu pałac biskupów unickich (1711–1730), Brama Uściłuska, jako zamkowa z początku XVII w., a następnie przekształcona w stylu barokowym w połowie XVIII w., dawny klasztor bazylianów wzniesiony w latach 1640–1649 a następnie przebudowany, synagoga z XIX w. (obecnie siedziba NOT), prawosławna cerkiew garnizonowa z końca XIX w., obecnie kościół rzymskokatolicki pw. św. Kazimierza Królewicza. Na prawym brzegu rzeki Uherki znajdują się relikty średniowiecznego grodziska z ruinami murowanej wieży mieszkalno-strażniczej z przełomu XIII i XIV w. Unikatem zabytkiem górnictwa kredowego jest kompleks wydrążonych w kredzie sal i korytarzy utworzony w wyniku wielowiekowej eksploatacji kredy z pokładów zalegających pod miastem, obecnie wykorzystywany jako ścieżka turystyczna, udostępniona zwiedzającym na odcinku ok. 2 km [Wójcikowski 2005].

W pobliżu Chełma, we wsi Podgórze, położonej na stoku rozległego Pagóra Janowskiego, z odległych stron widoczny jest kościół pw. Chrystusa Pana Zbawiciela, zbudowany z wykorzystaniem pozostałości dawnego monasteru św. Spasa Zbawiciela. Pierwotna, najstarsza świątynia z XV w. jest zachowana w obrębie obecnego prezbiterium. Przylegający doń budynek dawnego monasteru został powiększony

i przekształcony w nawę główną. Około połowy XVII w. świątynię przebudowano. Do kasaty w 1875 r. była tu parafia grekokatolicka, potem zamieniona na prawosławną, a w 1924 r. przemianowana na kościół rzymskokatolicki. W prezbiterium znajduje się ołtarz główny – drewniany, rokokowy z końca XVIII w. z obrazem wniebowstąpienia. Obok kościoła stoi neogotycka dzwonnica z czerwonej cegły, powstała w 1912 r.

W Uhrusku nad Bugiem, u stóp podnóża malowniczego Łuku Uhruskiego, wznosił się gród, wzmiankowany już w roku 1204. Od roku 1220 była tu siedziba biskupstwa obrządku wschodniego, następnie przeniesiona przez księcia halickiego Daniela Romanowicza do Chełma. Obecnie znajduje się tu murowana cerkiew pw. Zaśnięcia Najświętszej Bogurodzicy, zbudowana w roku 1849 w stylu klasycystyczno-bizantyjskim z elementami neoromańskimi i neogotyckimi, początkowo jako unicka, a w roku 1875 zamieniona na prawosławną. Po zniszczeniach wojennych została gruntownie odnowiona. We wnętrzu znajduje się ikonostas pochodzący z końca XIX w. oraz XVII- i XVIII-wieczne ikony przeniesione ze zburzonej cerkwi ze Zbereża. Nieopodal, po drugiej stronie drogi, wznosi się murowany kościół rzymskokatolicki pw. św. Jana Chrzciciela z lat 1676–1678, po pożarze w roku 1837 przebudowany w stylu klasycystycznym. Ołtarz główny o charakterze eklektycznym zdobią późnobarokowe rzeźby z połowy XVIII w. oraz XVII- i XVIII-wieczne obrazy.

We wsi Sawin, położonej na pograniczu Pagórów Chełmskich i Obniżenia Dubienki w dolinie rzeki Lepietuchy, przy granicy Chełmskiego Parku Krajobrazowego, znajduje się późnobarokowy kościół pw. Przemienienia Pańskiego, zbudowany w latach 1731–1740. Wyposażenie świątyni jest barokowe i rokokowe. Obok świątyni stoi dzwonnica bramna wzniesiona równoległe z kościołem oraz parterowy budynek dawnego szpitala z roku 1757 pełniącego później rolę przytułku dla starców.

W Biskupicach, wsi w dolinie rzeki Gielczew, w latach 1712–1727 pobudowano późnobarokowy kościół pw. św. Stanisława Biskupa. Kilkakrotnie przebudowywany, z podwyższonymi wieżami w latach 1907–1914, posiada rokokowe wyposażenie. Obok kościoła zachowała się późnobarokowa plebania z lat 1730–1733.

We wspomnianej już wsi Dubienka n. Bugiem w roku 1865 powstał neobarokowy kościół pw. Trójcy św. Wewnątrz ma on barokowe i rokokowe wyposażenie z poprzednich świątyń, w tym ołtarz główny z połowy XVIII w. oraz rokokową ambonę, pochodzące z Radechnicy, a także trzy obrazy z XVIII w.

We wsi Dorohucz, położonej nad starorzeczem Wieprza i jego dopływem Młynówką, około roku 1790 zbudowano murowany, klasycystyczny kościół pw. św. Tadeusza. Ołtarz główny świątyni jest drewniany, klasycyzujący z XIX w., z obrazem patrona świątyni; z XVIII w. pochodzą ołtarze boczne, a z XIX w. dziewięćorgłowe organy.

W Rejowcu znajduje się dawna klasycystyczna cerkiew unicka zbudowana z końcem XVIII w., w roku 1864 zamieniona na prawosławną, a w 1919 na kościół rzymskokatolicki. W latach okupacji hitlerowskiej ponownie służyła prawosławnym.

Z końcem wojny została zdewastowana. Po renowacji pełni rolę kościoła cmentarnego. Obok niej stoi dzwonnica z 1875 r. [Wójcikowski 2005]

W Rejowcu w latach 1906–1907 zbudowano neogotycki kościół pw. św. Jozafata Kuncewicza według projektu architekta Stefana Szyllera. W neogotyckim wnętrzu znajduje się XVIII-wieczny obraz barokowy Wniebowzięcia NMP, pochodzący ze szkoły włoskiej. Według projektu tego samego autora, w Pawłowie, dużej wsi w pobliżu Rejowca, wybudowano neogotycki kościół, głównie o neogotyckim wyposażeniu, ale także z zachowanymi elementami z poprzednich świątyń. W Dorohusku nad Bugiem, na miejscu rozebranej kaplicy, w latach 1907–1909 wzniesiono kościół pw. Matki Boskiej i św. Jana Nepomucena. Wewnątrz znajduje się obraz Matki Boskiej w XVIII-wiecznej sukience. W Świerżach nad Bugiem w latach 1905–1907 postawiono neogotycki kościół pw. św. Piotra i Pawła, według projektu architekta Józefa Dziekońskiego [Wójcikowski 2005].

We wsi Borowica, gdzie bierze początek Kanał Wieprz–Krzna, znajduje się klasycystyczny drewniany kościół pw. Przemienienia Pańskiego – zrębowy, z bali modrzewiowych, na rzucie kwadratu o ściętych narożach, wzniesiony w latach 1797–1799, według projektu Jakuba Kunickiego, nadwornego architekta króla Stanisława Poniatowskiego i twórcy warszawskiego Belwederu. Kościół ten uważa się za jeden z najciekawszych w Polsce przykładów klasycystycznej architektury drewnianej. We wsi Czulczyce, w roku 1764, powstał drewniany kościół pw. Wszystkich Świętych, restaurowany w latach 1880–1983, a w roku 1945 zamieniony na cmentarną kaplicę. W ołtarzu głównym mieści się obraz Wszystkich Świętych z XVIII w. Późnobarokowy chór muzyczny na dwóch profilowanych słupkach ma dekoracje snycerskie z kartuszami herbowymi. Obok kościoła stoi drewniana dzwonnica z początku XIX w. [Wójcikowski 2005]

Przykładem budownictwa w stylu bizantyjsko-ruskim jest cerkiew prawosławna pw. św. Mikołaja, wzniesiona w Dubience na początku XX w. na miejscu dawnej świątyni unickiej. Zdobi ją 5 cebulastych wież, ściany zewnętrzne ozdobione są medalionami z wizerunkami świętych, natomiast wewnątrz znajdują się freski przedstawiające motywy z życia Chrystusa. We wspomnianej już wsi Czulczyce, położonej nad Uherką przy zachodnim krańcu Chełmskiego Parku Krajobrazowego, w roku 1531 istniała już cerkiew prawosławna, później zamieniona na unicką, a w 1875 r. na prawosławna. W roku 1905 na jej miejscu wzniesiono cerkiew prawosławna pw. św. Aleksego w stylu bizantyjsko-ruskim z wieżą na elewacji frontowej i cebulastą sygnaturką. Od roku 1918 świątynia ta – pw. św. Rocha – służy rzymskim katolikom (il. 7). Rokokowy ołtarz główny i ambona są dziełem wzmiankowanego już lwowskiego rzeźbiarza Michała Filewicza. Ołtarz główny wypełnia obraz Matki Boskiej Chełmskiej z XVII w., w późnobarokowej sukience z przełomu XVII i XVIII w. [Wójcikowski 2005]

Przemieszczając się po drogach Polesia Wołyńskiego, spotyka się w krajobrazie zabytkowe kapliczki przydrożne, przede wszystkim z postacią św. Jana Nepomucena,



Il. 7. Świątynia pod wezwaniem św. Rocha w Czulezycach w stylu bizantyjsko-ruskim
Fot. T. Kęsik, 2016

np. w Biskupicach (na końcu wsi, z ludową postacią tego świętego), w Dorohuczycach (obok kościoła, z kamienną figurą z r. 1785), w Pawłowie (naprzeciw cmentarza, z XIX w., z kamienną rzeźbą świętego), w Dorohusku (XVIII-wieczna figura świętego na postumencie, dawniej znajdująca się w kościele i otaczana kultem), w Sawinie (neogotycka kapliczka z polichromowaną figurą świętego), w Uhrusku (przy wejściu na cmentarz, drewniana, z polichromowaną figurą świętego). Wymienione elementy małej architektury sakralnej są świadectwem tożsamości miejscowej ludności i przywiązania do tradycji.

BIBLIOGRAFIA

- Borowiec J., Urban D., 1997, *Środowisko przyrodnicze Lubelszczyzny. Łąki*, cz. 2: *Kondycja geochemiczna siedlisk łąkowych Lubelszczyzny*, LTN, Lublin.
- Dąbski M., Szwałk W., 2005, *Struktury periglacialne w osadach terasy vistuliańskiej doliny Bugu w Obniżeniu Dubienki*, Annales UMCS, s. B, Vol. LX, 6.
- Harasimiuk M., 1975, *Rozwój rzeźby Pogórów Chełmskich w trzeciorzędzie i czwartorzędzie*, „Prace Geograficzne”, nr 115.

Tadeusz Kęsik, Ewelina Widelska

- Holuk J., 1996, *Próba aktywnej ochrony torfowisk węglanowych w Chełmskim Parku Krajobrazowym. Funkcjonowanie ekosystemów wodno-błotnych w obszarach chronionych Polesia*, Wydawnictwo UMCS, Lublin.
- Krzyżanowski J. (red.), 1970, *Nowa księga przysłów i wyrażen przysłowiowych polskich*, t. 2, PIW, Warszawa.
- Kucharczyk M., 1996, *Antropogeniczne przemiany flory i roślinności torfowisk węglanowych w Chełmskim Parku Krajobrazowym. Funkcjonowanie ekosystemów wodno-błotnych w obszarach chronionych Polesia*, Wydawnictwo UMCS, Lublin.
- Puszkas T., 1996, *Znaczenie terenów wodno-błotnych Pojezierza Łęczyńsko-Włodawskiego w sieci obszarów chronionych Polesia. Funkcjonowanie ekosystemów wodno-błotnych w obszarach chronionych Polesia*, Wydawnictwo UMCS, Lublin.
- Turski R. (red.), 1998, *Gleboznawstwo*, Wydawnictwo AR w Lublinie, Lublin.
- Turski R., Uziak S., Zawadzki S., 1993, *Gleby. Środowisko przyrodnicze Lubelszczyzny*, LTN, Lublin.
- Wójcikowski W., 2005, *Polesia czar: knieje i mszary, miasta i wioski*, Wydawnictwo Multico, Wydawnictwo Akademickie, Lublin.

Ogród w klasztorze – rozważania o łączeniu sztuki i utylitaryzmu

Małgorzata Milecka

WPROWADZENIE

Dzieje zakonów w Polsce w oczywisty sposób łączą się z losami kraju, który od początku naszej państwowości wiele im zawdzięcza na polu budowania duchowości narodu oraz rozwoju kulturowego i gospodarczego. To wokół klasztorów zaczęło się kompleksowe zagospodarowywanie terenów, przenoszące na nasze ziemie rozwiązania stosowane w Europie Zachodniej zarówno w tzw. krajobrazie otwartym, jak i w miastach. Na terenie Polski najstarsze ślady ogrodów związane są właśnie z założeniami klasztorными. W literaturze pojawiają się dwa poglądy na temat lokowania klasztorów w krajobrazie. Z jednej strony prezentowane są jako miejsca odosobnienia, surowe i tajemnicze, z drugiej zaś jako wyróżniające się szczególnym pięknem [Rylke 1995; Milecka 2009].

Wysokie mury klasztorne, chroniące życie konwentu, każdorazowo świadczą o jego izolacji i odrębności od otaczającego świata. Pomimo wielowiekowych zmian, życie konsekrowanych zgromadzeń zakonnych nadal skupione jest na modlitwie, wspólnocie, stabilności i swoistej separacji. Kierując się odwieczną tradycją określoną charyzmatem zakonu oraz współcześnie interpretowanymi zasadami, klasztory w bardzo różny sposób realizują swoją misję w nowoczesnym świecie. Jedną z podstawowych zasad chrześcijańskiego życia zakonnego od początków jego istnienia, a w szczególności wprowadzonej w życie reguły benedyktyńskiej, są bliskie, wręcz duchowe więzy z ogrodami i ogrodnictwem. W Biblii odnajdujemy wiele akapitów porównujących duchowy kierunek rozwoju człowieka do ogrodów, sugerujących relacje istniejące między skupieniem duchowym i modlitwą a aktywnością przy pracach ogrodniczych [Kobielus 1997; Krenz 2005]. Można zaryzykować stwierdzenie, że ogrodnictwo od początku było częścią życia zakonnego, a ogród – jako „zielona przestrzeń” – towarzyszy klasztorom do zawsze, choć jego forma i funkcja na przestrzeni wieków ulegały ogromnym zmianom.



Il. 1. Malownicze ulokowanie w krajobrazie możemy docenić w cysterskim klasztorze w Szczyrzycu

Fot. M. Milecka, 2008

Czy można zatem jednoznacznie określić szczególne cechy ogrodów klasztornych, które wyróżniałyby je spośród innych kompozycji zieleni? Z pewnością na przestrzeni wieków i zmieniających się trendów, ale także z uwagi na potrzeby wspólnot zakonnych, cechy ogrodów klasztornych ewoluowały. Na podstawie analizy ogromnego materiału źródłowego, choćby zasobów kartograficznych ukazujących dawne klasztory, można stwierdzić, że w każdym wypadku charakterystyczne będzie wspomniane już zamknięcie (separacja) ogrodu od otoczenia. Co do formy przestrzennej i kompozycji ważne będą powiązania z zabudową i jej przeznaczeniem, silnie uwarunkowane regułami zgromadzenia, ale także wymogi ideowo-stylistyczne epoki, w której powstały i przekształcały, jakim uległy [Milecka 2009]. Ogrody klasztorne, tak jak i klasztory, z którymi były powiązane, pomimo izolacji nie były bowiem „osobnymi światami”, stałymi i osadzonymi w niezmiennej tradycji, ale swoistymi zwierciadłami epok, w szczególności zaś poziomu życia oraz aspiracji (ambicji i potrzeb) zgromadzenia zakonnego.

Warto dodać, że koniec XX i początek XXI w. to czas wielkich „rewitalizacji” zespołów klasztornych, niestety w dużej mierze zmieniających zagospodarowania

ogrodów, w tym przede wszystkim ogrodów użytkowych, wymagających dużego nakładu pracy i głębokiego humanistycznego rozumienia istoty ich uprawy.

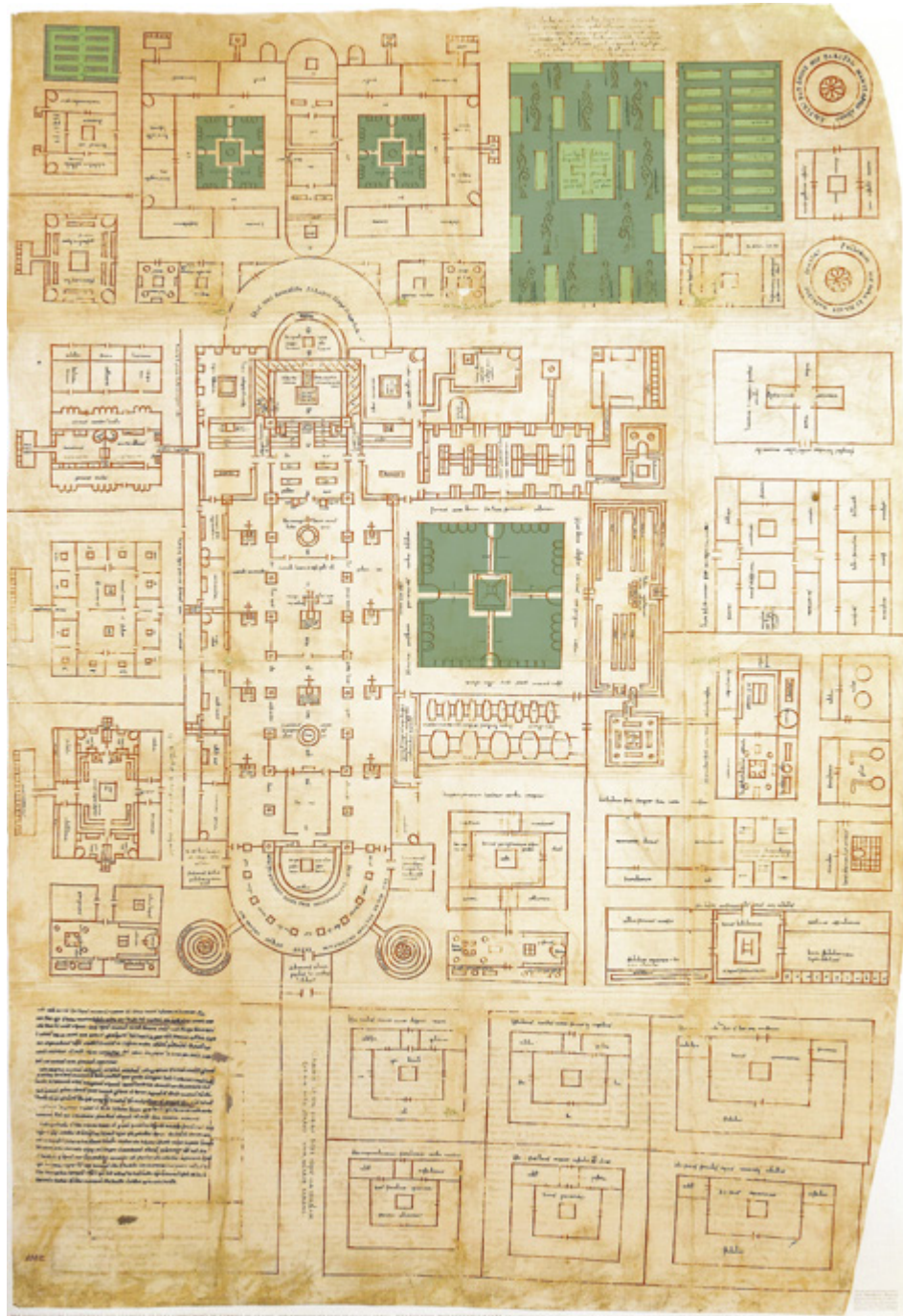
OGRÓD KLASZTORNY – FORMA I FUNKCJA

Z pewnością to, co sprawia, że ogrody klasztorne wyróżniają się spośród innych kompozycji zieleni jest fakt, że są przestrzenią modlitewną (kontemplacyjną), ale także gospodarczą, stanowiącą – w wiekach przeszłych w znacznie większym stopniu niż współcześnie – miejsce uprawy bardzo ważnych dla wspólnoty produktów na klasztorny stół i do mniszej apteki. Na pewno nie można widzieć ich jako niezmiennych, osadzonych w średniowiecznej tradycji kompozycji, przypominających modelowy układ ukazany na planie odnalezionym w bibliotece opactwa w Sankt Gallen (il. 2)¹.

Zazwyczaj w obrębie murów klasztornych, zarówno rozległych zespołów monastycznych, jak i ciasniejszych założeń żebraczych ulokowanych w strukturach miejskich, istniało kilka powiązanych ze sobą ogrodów o różnych funkcjach i kompozycjach, z charakterystycznym składem gatunkowym roślin i wyposażeniem. Właściwie do czasów współczesnych obowiązywała zasada, że wszystkie podstawowe potrzeby mnichów i mniszek powinny być zaspokojone na terenie zgromadzenia. Oczywiście potrzeby te zmieniały się na przestrzeni wieków i dziś zjawisko ogrodu kuchennego lub też ziołowego, będącego miejscem produkcji roślin leczniczych, często jest już jedynie wspomnieniem. Niezmienny i w zasadzie obowiązkowy jest natomiast wirydarz, będący w centrum klasztoru, a także, o ile pozwala na to odpowiedni obszar, sad otaczający zabudowania. W historycznych zespołach w pewnej izolacji od zabudowy pojawia się też cmentarz dla mnichów, którzy opuścili już ziemskie ciało, ale nadal są częścią wspólnoty [Harvey 1981]. Najpóźniej – wraz z modą na zdobienie kościoła kwiatami – w przestrzeni klasztorów pojawił się ogród kwiatowy [Hobhouse 2004]. Można też wspomnieć ogrody opackie, a nawet zdecydowanie najpóźniej urządzane w częściach frontowych klasztorów ogrody reprezentacyjne, choć te będą zazwyczaj związane już z użytkownikami świeckimi (stąd też nie będą poddane tu głębszej analizie).

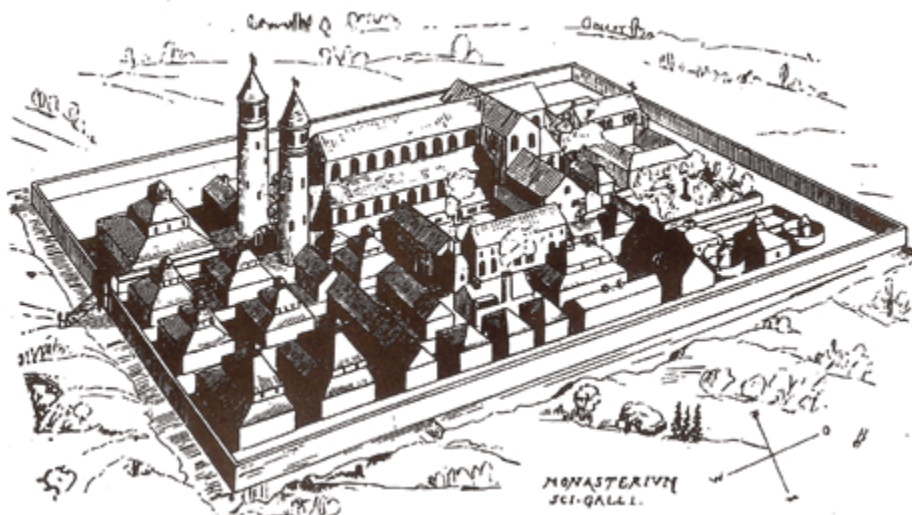
Od wieków wszystkie ogrody zagospodarowywane są zgodne z wyobrażeniami rajskiego ogrodu, obowiązującymi w danym okresie nurtami artystycznymi, ale także z potrzebami konwentu. Umiejętne łączenie sztuki i użyteczności, symboliki religijnej oraz aspektów praktycznych dało niezwykle wachlarz rozwiązań i dziś decyduje o bogactwie i różnorodności klasztornej sztuki ogrodowej.

¹ Zob. więcej w rozdziale *Znaczenie i uprawa roślin w średniowiecznym ogrodzie klasztornym*, w tym tomie.



Il. 2. Plan z Sant Gallen z oznaczonymi ogrodami klasztornymi

Źródło: M. Milecka, 2009



Il. 3. Teoretyczny model przestrzenny planu z Sankt Gallen

Źródło: M. Milecka, 2009

WIRYDARZ – ZIELONY DZIEDZINIEC O BOGATEJ SYMBOLICE

Wirydarz pierwotnie był pełnym prostoty ogrodem, o głębokiej mocy symbolicznej. Początkowo był przede wszystkim zielonym dziedzińcem, umożliwiającym mnichom wytchnienie i kontakt z naturą [Kobielus 1997; Krenz 2005; Milecka 2009]. Założenie, którego podstawę stanowi trawnik otoczony krążgankami, było znane od wieków, jako posiadające niepowtarzalną moc duchowego odrodzenia poprzez powiązania z ogrodem rajskim. Już w XII w. św. Hildegarda z Bingen (1098–1179) nadała nowe znaczenie łacińskiemu słowu *viriditas* („zieleń”), opisując tym samym uspokajającą i leczniczą siłę, jaką rozpoznała w tej barwie zwanej „zieloną mocą” i porównywała jej ożywczy wpływ do mocy tworzenia [Meyvaert 1986]. Podstawowy projekt dziedzińca, zaadaptowany przez chrześcijańskie klasztory na swój użytek, prawdopodobnie pochodzi z rzymskich domów wiejskich. Poprzez budowanie domu i budynków gospodarczych wokół centralnego podwórza Rzymianie tworzyli teren zamknięty, w którym ludzie byli chronieni od żywiołów. Łaciński wyraz *claustrum*, źródłosłów słowa „cloister” (klasztor), oznacza „zamknięty w miejscu”.

Wirydarz, otwarty jedynie na niebiosa, poprzez dostarczanie światła do centrum klasztoru, ma przypominać mnichom o Stwórcy. Otoczony jest krążgankiem, występującym w postaci przybudówki o dachu wspartym na sklepieniu, biegnącej wokół linii ogrodu, tworzącym kryte przejście ze ścianą od zewnątrz i filarami podtrzymującymi od wewnątrz. Tak zaprojektowany obwodowy korytarz łączy ochronę



Il. 4. Zrekonstruowany wirydarz pełen symboliki i spokoju w Fontenay

Fot. M. Milecka, 2008

mnichów przed niekorzystnymi czynnikami atmosferycznymi z możliwością przebywania na świeżym powietrzu, oglądania roślin i kontemplacji ciągłego ruchu słońca, które poprzez bardzo wyraźny w nim światłocień, daje poczucie upływającego czasu. Wirydarz staje się użytecznym, swoistym przestrzennym zegarem słonecznym: cienie rzucane przez kolumny działają niczym wskazówki ogromnego czasomierza, wskazując czas z dużą dokładnością każdemu, kto często widuje ten „filar światła” sięgający charakterystycznych elementów dekoracji krużganków w ciągu dnia. Przede wszystkim jednak wirydarz od wieków niezmiennie spełnia funkcję łącznika pomiędzy kościołem, refektarzem, budynkiem mieszkalnym a biblioteką [Krenz 2005].

Warto dodać, że wirydarz oglądany od wewnątrz nie ma takiego uroku, jak widziany z pozycji wędrującego krużgankami i zatopionego w modlitwie człowieka. Spacer, a właściwie wędrówka, po jego krużgankach to uczucie niezwykle: gdy wydaje się, że jest się na miejscu, trzeba spojrzeć jeszcze dalej i ta droga wciąż się otwiera na nowo, a to sprzyja modlitwie i kontemplacji. Owo doświadczenie „bycia prowadzonym” do przodu może pomóc człowiekowi zrozumieć, że najważniejsza w życiu jest ciągła wędrówka i poszukiwanie.

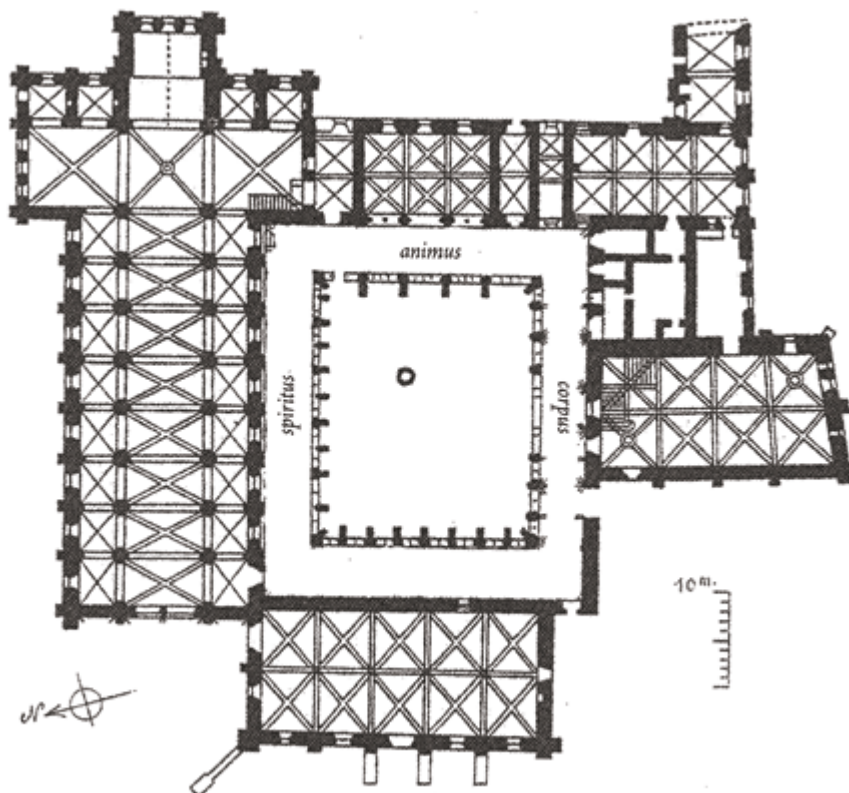


Il. 5. Zrekonstruowany wirydarz w Cluny

Fot. M. Milecka, 2008

Symbolika wirydarza jest najczęściej wyrażona czystością kompozycji i „wymową” stosowanych roślin, zwykle zielonych, charakterystycznych dla tej części klasztoru: trawnik, proste formy strzyżonego bukszpanu, ewentualnie centralnie ulokowany krzew lub drzewo – symbolizujące drzewo życia. Rozkład jest formalny, podzielony na cztery części wokół centralnego elementu ozdobnego lub wnikałego w przestrzeń wirydarza pawilonu kryjącego lavabo. Obecność elementu wodnego, zwykle w formie basenu lub fontanny, przypomina o symbolice wody w Edenie [Kobielus 1997].

Cechą wspólną klasztorów jest obecność figury Maryi Dziewicy, Chrystusa lub Świętego – patrona zakonu, umieszczonej najczęściej w narożniku krużganków. Istnieje wiele różnych możliwości roślinnego zagospodarowania wirydarza. Najbardziej pierwotne dziedzińce są porośnięte tylko trawą, ewentualnie z wprowadzonymi obwódkami żywopłotów wzdłuż krzyżowo poprowadzonych ścieżek. Współcześnie w wielu założeniach wprowadzono barwne nasadzenia, szczególnie róże i hortensje, niekiedy stosuje się rośliny iglaste. Warto pamiętać, że im bardziej „czysta” kompozycja wirydarza i bardziej powściągliwy oraz przemyślany skład gatunkowy roślin, tym jego symboliczna „wymowa” jest pełniejsza.



Il. 6. Schemat funkcjonalny krużganków

Źródło: M. Milecka, 2009

OGRÓD ZIOŁOWY – ŹRÓDŁO ZDROWIA WSPÓLNOTY ZAKONNEJ

Leki tworzone na bazie roślin, które dawniej były koniecznością w życiu zgromadzenia, dziś nie są już niezbędne wobec istniejącego rynku farmaceutycznego. Rzadko zatem we współczesnych klasztorach znajduje się ogród z roślinami leczniczymi: zielnik lub tzw. ogród lekarza. Warto jednak pamiętać o tej tradycji. W średniowieczu klasztory funkcjonowały jako miejscowe organizacje zapewniające leczenie, co oznaczało, że ogród ziołowy był niezbędną częścią założenia klasztorowego, zapewniającą zdrowie całej wspólnoty i osobom z zewnątrz potrzebującym pomocy [Dąbek 2004]. Ogród ten niestety znika ze współczesnych klasztorów, a jeśli nadal istnieje, to jako swoisty symbol i relikwiarz dawnej tradycji benedyktyńskiej. Święty Benedykt zachęcał mnichów ze swojego opactwa na Monte Cassino do studiowania nauk przyrodniczych, szczególnie medycyny i nakazywał pomoc potrzebującym [Dąbek, Turowicz 2006]. Dzięki Walafridowi Strabo – mnichowi i teologowi z Raichenau



Il. 7. Krużganek w dawnym klasztorze dominikanów w San Domenico w Taorminie, pomimo zmiany funkcji na hotelową nadal zachował swoją symboliczną wymowę

Źródło: M. Milecka, 2016

w Niemczech – mamy pewien obraz gatunków roślin powszechnie spotykanych w klasztornych ogrodach ziołowych tamtego okresu. Około roku 840 Strabo napisał piękny wiersz zatytułowany *Hortulus*, w którym z miłością przedstawił uprawę ogrodu oraz zioła, wychwalając ich dobre cechy, nie zapominając jednak o ich sporadycznych skazach. Warto także odnotować, że w średniowieczu łacińskie słowo *herba* (zioło) oznaczało większość roślin poza drzewami. Stąd też w opisach historycznych ogrodów ziołowych możemy napotkać wiele roślin, których obecnie nie zaliczylibyśmy do ziół [Moulin 1986; Voigts 2008].

Istnieją trzy opisy ogrodów klasztornych z X–XIII w., które sugerują, że powszechnie hodowano w nich dość dużo roślin. Pierwszy pochodzi z „Księgi Lekarskiej”. Układana w latach ok. 926–946 przez angielskiego mnicha o imieniu Bald i napisana przez skrybę Cild’a, zawiera przepisy na ziołowe leki, przygotowywane



Il. 8. Wirydarz w klasztorze bernardynów w Piotrkowie Trybunalskim z centralnie ulokowaną figurą Najświętszej Marii Panny

Fot. M. Milecka, 2008

przy użyciu bylicy, arnoglossusa, bukwicy, krwawnika, werben, fiołków i dziurawca. Drugi opis pochodzi z „Lacungi”, księgi „czarów” ziołowych z XI w., wymieniającej zastosowania lecznicze takich roślin, jak: arnoglossus, rumianek, pokrzywa, trybula, rzeżucha, chwastnica i jabłka. Ostatni pochodzi z „De naturis rerum”, napisanej przez opata Aleksandra z Necham w Anglii w połowie XIII w., w której znajdujemy opis ogrodu idealnego, z rosnącymi tam pietruszką, koprem włoskim, bylicą boże drzewko, kolendrą, szalwią, kapustą włoską, hyzopem, miętą, rutą, dyptamem, selemem, bertramem, sałatą, pieprzycą oraz warzywami do przyrządzania klasztornych zup: burakiem, szczyrem, łobodą, szczawiem. Opat-ogrodnik zaleca w niej także uprawę ogórecznika, mięty polnej, szafranu i tymianku z powodu ich zastosowań leczniczych [Opsomer-Halleux 1986; Stannard 1986].

Na pytanie, w jaki sposób rośliny były sadzone w ogrodzie lekarza, częściowo odpowiada modelowy (wspominany już) plan klasztoru narysowany przez (lub też na polecenie) opata Gozberta z Sant Gallen w Szwajcarii około 820 r., sześć lat po śmierci Karola Wielkiego. Choć obiekt nigdy nie powstał, plan jest doskonałą ilustracją powiązań pomiędzy życiem zakonnym a przestrzenią ogrodową, a przez to i ogrodnictwem. Wymiary budynków i ich połączenie z ogrodami są bardzo szczegółowo określone. Wokół miejsca zamieszkania lekarza zaplanowano: ogród ziołowy



Il. 9. „Ekologiczny” wirydarz z figurą św. Franciszka wśród zwierząt w klasztorze franciszkanów w Krakowie

Fot. M. Milecka, 2016

(od północy), lekarski/szpitalny (od wschodu) oraz pokój upuszczania krwi (od południa). Dom ogrodnika znajduje się na południe od rabat kwiatowych, cmentarz zaś od zachodu, zagroda dla gęsi i kur umieszczona została po stronie wschodniej, a latryny od południa (oba miejsca będące dogodnym źródłem nawozu i odchodów). Choć plan wskazywał, że sporo roślin leczniczych rosło także w warzywniku (ogrodzie kuchennym), większość umieszczono w ogrodzie szpitalnym na oddzielnych dla każdego gatunku, rabatach. Ogród miał być otoczony murami, budynkami klasztoru lub nawet drewnianym płotem [Meyvaert 1986; Landsberg 2003].

Dziś w klasztorach rzadko uprawia się zioła w odrębnym ogrodzie. Zwykle sadi się je w ogrodzie warzywnym. Warto jednak pamiętać o tej tradycji uprawy ogrodu – pięknego poprzez swoją prostotę i użyteczność, ale także symbolikę.



Il. 10. Plan urządzonych na nowo ogrodów klasztornych wraz z zielnikiem w klasztorze cysterek w Marienthal k. Gorlitz

Fot. E. Łużyńska, 2010

OGRÓD WARZYWNY – ZAPLECZE KLASZTORNEJ KUCHNI

Na początku ogrody warzywne w klasztorach podporządkowane były idei samowystarczalności każdej wspólnoty. Przykład dany przez Ojców Pustyni został poparty przez św. Benedykta, który pisał: „Ponieważ dopiero wtedy prawdziwie są mnichami, jeśli żyją z pracy rąk swoich, jak to czynili nasi Ojcowie i Apostołowie”. Ogród warzywny jest bardzo istotny, ponieważ benedyktyni przykładali wielką wagę do samowystarczalności i pracy fizycznej [Dąbek, Turowicz 2006]. Praca w ogrodzie od wieków ma specjalne znaczenie, nie tylko jako miejsce uprawy roślin użytkowych, ale istotna jest sama wartość i funkcja pracy, ponieważ idea pokory jest fundamentalną zasadą w regule. Częścią życia benedyktyńskiego jest praca z naturą oraz bycie sługami we wszystkich pracach w klasztorze, co także oznacza uprawę ziemi – a więc swoistą służbę naturze. Benedyktyni to zgromadzenie składające ślub stabilności, pozostające na wybranym przez siebie terenie przez całe klasztorne życie. Stąd wynika szczególna odpowiedzialność za ziemię i za środowisko. Nie



Il. 11. Ogród kuchenny (warzywny) w klasztorze boromeuszek w Trzebnicy

Fot. M. Milecka, 2012

można go zniszczyć i przenieść się w inne, dogodne, bardziej zasobne miejsce, trzeba o nie dbać – pielęgnować i chronić, a nade wszystko umiejętnie z niego korzystać.

Jest to nastawienie eko-edukacyjne, z którego wszyscy możemy się uczyć. Ponieważ klasztory pozostają tam, gdzie są ulokowane od wieków, a ich członkowie składali i nadal składają ślub stabilności, nie eksploatują bezmyślnie swej ziemi. Ponieważ pozostają *in situ* przez bardzo długi czas, troszczą się, by nie naruszyć równowagi natury. W konsekwencji, większość tradycyjnych zgromadzeń praktykuje organiczne ogrodnictwo, w którym mikroorganizmy uwalniają składniki odżywcze z materii organicznej do gleby, by utrzymać ją w dobrym stanie. Mnisi wierzą, że chemizacja jest szkodliwa, a po dłuższym okresie stosowania prowadzi do zniszczenia życia na Ziemi.

Niestety w 2. poł. XX w. wiele klasztorów znacznie ograniczyło, a nawet zaprzestało, własnej uprawy warzyw i kupuje lokalne produkty. Wiele z nich na terenie ogrodów warzywnych założyło trawniki lub parkingi, oddając te przestrzenie turystom. Zmieniło to bardzo krajobraz klasztorny także na poziomie znaczeniowym.

Symbolika warzyw jest bardzo ważna, ponieważ Ojcowie Pustyni ofiarowali je swym gościom jako specjalne powitanie, odmawiając sobie przyjemności tych przysmaków i ograniczając swe pożywienie do chleba jęczmiennego, suchej fasoli i fig.



Il. 12. Ogród kuchenny (warzywny) w klasztorze cystersów w Wąchocku
Fot. M. Milecka, 2012

By przekonać się, jakie warzywa sadzono w średniowieczu, można przeanalizować szczegółową listę roślin, sporządzoną przez św. Hildegardę z Bingen, która najprawdopodobniej zawiera większość roślin uprawianych w ogrodach jej klasztoru [Scully 2008]. Wiele z nich było znanych starożytnym Grekom lub Rzymianom, a były to: bób (*Vicia faba*), kapusta i kapusta ozdobna (*Brassica oleracea*), ogórek (*Cucumis sativus*), czosnek (*Allium sativum*), por (*Allium porrum*), sałata (*Lactuca sativa*), cebula (*Allium cepa*), groch (*Pisum sativum*), rzodkiew (*Raphanus sativus*), cebula szalotka (*Allium ascalonicum*) i marek (*Sium sisarum*). Święta Hildegarda wymienia takie warzywa, jak: karczoch (*Cynara scolymus*), marchew (*Daucus carota*), glistnik jaskółcze ziele (*Cbelidonium majus*), seler (*Apium graveolens*), ciecierzycza (*Cicer arietinum*), rzeżucha (*Lepidum sativum*), koper włoski (*Peucedanum graveolus*), woskownica (*Myrica gale*), ożanka (*Teucrium chamaedris*), tykwa (*Lagenaria vulgaris*), soczewica (*Lens esculenta* Moench), musztarda (*Sinapis alba*), oregano (*Origanum vulgare*), pietruszka (*Petroselinum crispum*), portulaka (*Portulaca oleracea*), wilczomlecz (*Euphorbia* spp.) i rukiew wodna (*Rorippa nasturtium*) [Bilimoff 2003]. Należy podkreślić, że wiele popularnych obecnie warzyw nie było znanych w Europie św. Hildegardy, czego przykładem są choćby ziemniaki, pomidory, kukurydza, kabaczek.



Il. 13. Ogród kwiatowy w otoczeniu kościoła przy klasztorze bernardynów w Krakowie

Fot. M. Milecka, 2016

OGRÓD KWIATOWY

Ogród dostarczający kwiaty na ołtarz w kościele lub kaplicy, o ile jest uprawiany w klasztorze, położony jest na uboczu. Pomysł ofiarowania kwiatów, jako darów dla istot duchowych był wspólny wielu społecznościom i religiom, od starożytnego Egiptu i Grecji do czasów współczesnych. Czynność cięcia kwiatów i umieszczania ich w kościele nadaje tym roślinom całkowicie nowe znaczenie. Zgodnie z tradycją kwiaty zapewniały symboliczne religijne odniesienie, które mogło być rozpoznawane i rozumiane przez zwykłych ludzi. Biblia opisuje trzy aspekty wiary właśnie przy pomocy symbolicznej charakterystyki kwiatów. Pierwszy to nowe życie lub odpuszczenie grzechów, drugi to czystość i piękno stworzenia, a trzeci to kruchość i nieśmiałość naszego życia na Ziemi. Symboliczne znaczenia mogą decydować o wyborze kwiatów do ozdobienia ołtarza.

Popularnym motywem w ogrodach klasztornych było obsadzanie geometrycznych kwater kwiatowych obwódką z bukszpanu. Uosabiał on ludzi cierpliwych i pokornych, którzy „zielenią się nieustannym wyznawaniem wiary”, reprezentował „zieloność wiary” [Kobielus 2006].



Il. 14. Sad w ogrodach klasztornych w Trzebnicy

Fot. M. Milecka, 2012

Kolejnym elementem pojawiającym się w *bortus conclusus* były kwatery z trawnikami, wysadzone stokrotkami. Symbolizować miały one łzy Matki Bożej – wszędzie tam, gdzie w czasie ucieczki do Egiptu spadały jej łzy, wyrastały stokrotki. Łączono je z cnotami Najświętszej Marii Panny – czystością, niewinnością i skromnością. Na licznych przykładach ikonograficznych można zobaczyć te kwiaty widniejące u stóp Madonny [Kobielus 2006].

POZOSTAŁE ZIELONE PRZESTRZENIE

SADY I WINNICE

Sady i winnice, jako rozszerzenie ogrodu warzywnego, były zakładane przy końcu terenu objętego klauzurą, gdzie rozróżnienie między ogrodnictwem a pracą w gospodarstwie zależało jedynie od wielkości przedsięwzięcia. Historycznie, pilność i dyscyplina braci świeckich, którzy zajmowali się uprawą roli w klasztorach, gwarantowała sukces przy produkcji owoców i winorośli. Klasztory końca epoki średniowiecza stały się pierwszymi miejscami, w których osuszano tereny podmokłe, kontrolowano przepływ wody w celu nawadniania, poruszania kół młyńskich i usuwania ścieków. To z klasztornej doświadczenia w sadzeniu drzew owocowych,



Il. 15. Sad w ogrodach klasztornych w Wąchocku

Fot. M. Milecka, 2012

hodowli owiec i wyrobie wina wyrosły później europejskie ekonomie [Moulin 1986; Milecka 2009].

CMENTARZE

Forma i lokalizacja, jaką otrzymywał cmentarz, podyktowane były regułą danego zakonu. Przy większych założeniach, regularny układ i nasadzenia pomiędzy nagrobkami nadawały temu miejscu charakter cmentarza-sadu. Dominantą, podkreślającą specyfikę miejsca, był umieszczony zazwyczaj centralnie krzyż [Majdecki 1981]. Żyjąc w świeckim świecie, nie zastanawiamy się nad miejscem pochówku. Tradycyjnie służą temu nekropolie. W klasztorze zaś to bardzo ważna kwestia. Dla mnichów, ich zmarli bracia są tak samo istotną częścią wspólnoty jak za życia, a miejsce, gdzie zostali pochowani, jest miejscem odwiedzin i refleksji o tych, którzy byli tutaj przed nimi. Rozwiązaniem jest wyznaczenie przestrzeni dostępnej dla żyjących, ale nieco wyizolowanej, wyciszonej, zazwyczaj otoczonej żywopłotem lub murem [Meyvaert 1986; Milecka 2009]. Obecnie coraz częściej zdarzają się pochówki zakonników na publicznych nekropoliach, ale nadal istnieje tradycja grzebania na terenie klasztoru. Zakonnicy spoczywają w uporządkowanym geometrycznie ogrodzie-cmentarzu. Krzyże są jednakowe, by symbolizować równość wszystkich ludzi w oczach Boga. W swej prostocie i godności miejsca te emanują trudnym do opisanego pięknem.

PODSUMOWANIE

Ogród w kulturze od wieków odgrywał doniosłą rolę. Dopiero współcześnie trochę zapominamy o przesłaniu, jakie niesie ogród jako idea mikroświata, w którym człowiek może dokonywać kreacji – porządkować, urządzać, powoływać do życia lub też życie zamykać [Kobielus 1997]. Już w średniowiecznym chrześcijaństwie ogród był ważnym symbolem – odwzorowaniem uporządkowanego przez Stwórcę świata – ponieważ ci, którzy go zakładali i zajmowali się nim, inspirowali się wierzeniami i wartościami chrześcijańskimi. W wiekach późniejszych postawa ta się utrzymała, choć stosownie do środków wyrazu właściwych dla kolejnych prądów sztuki była wyrażana poprzez coraz to inne narracje uwypuklające rangę ogrodu, jako miejsca szczególnego, stanowiącego swoiste *sacrum*. Piękno jest sposobem, w jaki chrześcijanie oddają chwałę Bogu, zatem tworzenie i utrzymanie ogrodu było uważane za akt modlitwy i akt wiary [Beswick 2007].

W takim kontekście należy widzieć ogrody klasztorne, jakie od średniowiecza powstawały i ewoluowały na terenie całej Europy – niekiedy bezpowrotnie ginęły lub też odradzały się w całkiem nowych formach. Każdy ogród jest bowiem zjawiskiem efemerycznym, może być ważnym środkiem artystycznego wyrazu i swoistym symbolem życia – nie możemy jednak zapominać, że był od zawsze miejscem uprawy roślin użytkowych, tak potrzebnych w życiu klasztornej wspólnoty. Połączenie wyżej przytoczonych idei i czysto utylitarne znaczenia ogrodu jest kluczem dla zrozumienia roli ogrodu w życiu klasztoru, co z kolei stanowi podstawę do prawidłowego prowadzenia prac rewaloryzacyjnych tej grupy obiektów.

Z przedstawionego przeglądu typu ogrodów istniejących na przestrzeni wieków przy klasztorach różnych zgromadzeń i w odmiennych warunkach terenowych wynika, że kompozycje te zawsze – obok swoich funkcji symbolicznych, dekoracyjnych, a nawet w późniejszym czasie także rekreacyjnych – pełniły bardzo ważne, często nadrzędne w stosunku do nich funkcje użytkowe. Racjonalna gospodarka ziemią i wykorzystanie każdego jej skrawka dla dobra wspólnoty były wszechobecne, a utylitarne podejście do zjawiska ogrodu klasztornego powszechne. Także i dziś powinno to być bardziej obecne w myśleniu o zjawisku przestrzennym, jakim był i jest klasztor. Widzenie ogrodu klasztornego jedynie jako przestrzeni symbolicznej i modlitewnej, bez opisywanego programu użytkowego, jest błędne i często wynika ze zbyt idealistycznego rozumienia historycznych przekazów na temat życia zakonnego. Modlitwa i praca oraz „walka” o jak najlepsze utrzymanie ekonomicznego potencjału zgromadzenia w coraz bardziej konkurencyjnym świecie były równie ważne. Współcześnie ogrody użytkowe zdecydowanie ustępują innym, nowym i dotychczas niespotykanym na terenie klasztorów formom zagospodarowania, w dużej mierze służącym turystyce i tzw. podniesieniu atrakcyjności zespołów. Zmienia to zupełnie



Il. 16. Relikt cmentarza klasztorowego możemy odnaleźć w symbolicznym miejscu przy północnej ścianie kościoła w Sulejowie – dawniej opactwa cysterskiego

Fot. M. Milecka, 2008

ich odwieczną rolę i znaczeniowość. Produkcja roślin użytkowych w ekonomice klasztoru najczęściej okazuje się nieopłacalna. Zmieniły się też potrzeby konwentów w zakresie produkcji ogrodniczej. W ślad za tym inna jest struktura funkcjonalna i kompozycja ogrodów. W całokształcie przemian skutkuje to generalnymubożeniem przede wszystkim zespołów historycznych i ich deformacją, nie tylko na poziomie kompozycyjnym, ale także zacieraniem znaczeniowości oraz dawnej logiki użytkowania krajobrazu, co w oczywisty sposób degraduje go kulturowo. Warto zatem sięgnąć do najstarszych, średniowiecznych tradycji. Może to pomóc zrozumieć ogromne znaczenie ogrodów klasztornych dla rozwoju kulturowego Europy i świata. Problematyce tej szerzej został poświęcony kolejny rozdział.

BIBLIOGRAFIA

- Beswick F., 2007, *Shoots out of Eden. Christian Monastic Gardening in the British Isles*, Arima Publishing.
- Bilimoff M., 2003, *Les plantes, les hommes et les dieux*, Editions Ouest-France, Rennes.
- Dąbek T.M., 2004, *Św. Benedykt z Nursji*, Wydawnictwo WAM, Kraków.

Małgorzata Milecka

- Dąbek T.M., Turowicz B., 2006, *Reguła mistrza. Reguła św. Benedykta*, Tyniec. Wydawnictwo Benedyktynów, Kraków.
- Harvey J., 1981, *Medieval Gardens*, B.T. Batsford Ltd, London.
- Hobhouse P., 2004, *Plants in Garden History*, Pavilion, London.
- Kobieliński S., 1997, *Człowiek i ogród rajski w kulturze religijnej średniowiecza*, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa.
- Kobieliński S., 2006, *Florarium christianum. Symbolika roślin – chrześcijańska starożytność i średniowiecze*, Tyniec. Wydawnictwo Benedyktynów, Kraków.
- Krenz M., 2005, *Średniowieczna symbolika wirydarzy klasztornych*, Zakład Wydawniczy Nomos, Kraków.
- Landsberg S., 2003, *The Medieval Garden*, University of Toronto Press, Toronto.
- Majdecki L., 1981, *Historia ogrodów. Przemiany formy i konserwacja*, PWN, Warszawa.
- Meyvaert P., 1986, *The Medieval Monastic Garden*, [w:] *Medieval Gardens*, Macdougall E.B. (red.), Dumbarton Oaks Research Library and Collection Trustees for Harvard University, Washington, s. 23–53.
- Milecka M., 2009, *Ogrody cystersów w krajobrazie małopolskich opactw filii Morimondy*, Wydawnictwo KUL, Lublin.
- Moulin L., 1986, *Życie codzienne zakonników w średniowieczu (X–XV wiek)*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Opsomer-Halleux C., 1986, *The Medieval Garden and its Role in Medicine*, [w:] *Medieval Gardens*, Macdougall E.B. (red.), Dumbarton Oaks Research Library and Collection Trustees for Harvard University, Washington, s. 93–113.
- Rylke J., 1995, *Tajemnice ogrodów*, Kanon, Warszawa.
- Scully T., 2008, *A Cook's Therapeutic Use of Garden Herbs*, [w:] *Health and Healing from the Medieval Garden*, Dendle P., Touwaide A. (red.), The Boydell Press, Woodbridge, s. 60–71.
- Stannard J., 1986, *Alimentary and Medicinal Uses of Plants*, [w:] *Medieval Gardens*, Macdougall E.B. (red.), Dumbarton Oaks Research Library and Collection Trustees for Harvard University, Washington, s. 69–91.
- Voigts L.E., 2008, *Plants and Planets: Linking the Vegetable with the Celestial in Late Medieval Texts*, [w:] *Health and Healing from the Medieval Garden*, Dendle P., Touwaide A. (red.), The Boydell Press, Woodbridge, s. 29–46.

Znaczenie i uprawa roślin w średniowiecznym ogrodzie klasztornym

Małgorzata Milecka

ŚREDNIOWIECZNA WIEDZA NA TEMAT OGRODNICTWA

Historia ogrodnictwa rozpoczęła się na Wschodzie: w Babilonii, Persji, Egipcie i Chinach, a europejskie ogrodnictwo przynajmniej początkowo pozostawało pod pośrednim lub bezpośrednim wpływem tych orientalnych źródeł. Ogrody europejskie w sensie ściśle geograficznym mają swój początek w Grecji okresu klasycznego, a szczególnie historyczne znamy dzięki przekazom rzymskich pisarzy. Imperium Rzymskie było nośnikiem, który umożliwił zachodniej Europie, aż po Brytanię, poznanie antycznego poziomu wiedzy [Hobhouse 2004]. Świat starożytny w takiej formie, w jakiej zastał go kryzys III i IV w., był spadkobiercą tych wszystkich wartości, które niegdyś – w VI–IV w. p.n.e. – stworzyli Grecy. Rzymianie podbili świat grecki, zawładnęli krajem i przyswoili sobie większość idei, składających się na kosmos kulturalny, który nazywamy starożytnością klasyczną. Ci nowi „panowie świata”, żywiący bezbrzeżny entuzjazm dla dorobku Greków, stali się kolekcjonerami, wielbicielami i naśladowcami sztuki greckiej, podobnie jak w innych dziedzinach przejęli greckie idee religijne, filozoficzne i literackie [Białostocki 1969]. Rozłam między klasycznymi i średniowiecznymi ogrodami jest porównywalny z tym, co wydarzyło się w dziedzinie architektury. Ciągła tradycja estetyczna w stylu budowania w okresie średniowiecza i w następnych kilku stuleciach była wersją stopniowo umniejszającą rzymskie porządki architektoniczne, określaną poprawnie jako romańska. Ten styl w XII stuleciu został zastąpiony przez gotyk, którego charakterystyczny ostry łuk wywodzi się z architektury Wschodu, kontrastując silnie z całą koncepcją romańską. Według Harveya [1981]¹ dziedzictwo, jakie średniowiecze wywodzi z rzymskiego

¹ Wg Harveya formy, jakie przybierały ogrody, sady i parki wczesnego średniowiecza nie były podyktowane ani lekturą dzieł klasycznych, ani nowymi traktatami encyklopedystów. Głównym źród-

ogrodnictwa nie istnieje, jeśli chodzi o kształtowanie terenów zieleni i ich projektowanie, nieznacznie zaś w sferze techniki i samej roślinności.

Spuścizna po antyku będąca punktem wyjścia do dalszego rozwoju ogrodnictwa jako nauki obejmuje cztery kompletne prace dotyczące rolnictwa i jedną pracę encyklopedyczną zawierającą księgi botaniczne o rolnictwie, ogrodnictwie i *materia medica*. Każda z czterech prac była określana *De re rustica*. W porządku chronologicznym zostały napisane przez Katona Starszego (Marek Porcjusz Katon, 234–149 p.n.e.), Varro (Marek Terencjusz Varro 116–27 p.n.e.), Columella (Lucjusz Moderatus Columella, połowa I w. n.e.), Palladiusz (Rutilius Taurus Aemilianus Palladius, IV w. n.e.), a daty ich powstania wyznaczają lata **380–95 p.n.e.** Encyklopedia autorstwa Pliniusza Starszego (Gajusz Pliniusz Drugi, 23–79 r. n.e.), określana jako *Historia Naturalia* to ogromny zbiór opierający się na 500 autorytetach, w większości greckich, który na szczęście przetrwał w wielu kompletnych manuskryptach, nic jednak nie sugeruje, że kiedykolwiek była wykorzystywana jako źródło wiadomości dotyczących ogrodnictwa. Podobnie było z dziełem Katona, które nie było zbyt powszechne, choć Varro, Columella i Palladiusz byli autorytetami [Harvey 1981].

Wątpliwe wydaje się, by średniowieczne metody uprawy znajdowały się pod silnym wpływem bezpośredniego studiowania tekstu klasycznych traktatów. Niekwestionowane pozostaje to, że flora ogrodowa Europy wzbogaciła się o gatunki roślin przywiezionych przez Rzymian z różnych części świata. Od V do X stulecia wiedza na temat życia i metod uprawy roślin w Europie Północnej jest szczątkowa i mimo odkryć archeologicznych niewiele można powiedzieć o ogrodnictwie i jego praktykowaniu w ciągu tych wieków. W okresie, gdy terenami Cesarstwa Zachodniego podzieliły się liczne królestwa barbarzyńskie, najważniejszą instytucją pozostawioną przez Cesarstwo był Kościół – papieska dyplomacja przyczyniła się do nowego układu królestw chrześcijańskich przez „chrystianizację starych przybytków” – kościół cywilizował więc i kształtował pierwszych Europejczyków [Białostocki 1969]. Indywidualni członkowie kleru: świeccy księża, mnisi, zakonnicy, mówili jednym

łem inspiracji było ogrodnictwo Bliskiego Wschodu, skąd poprzez bezpośredni kontakt pielgrzymów, uczestników krucjat krzyżowych i kupców, Zachód miał możliwość zapoznać się z ogrodnictwem już w wieku poprzedzającym rok 1050. Wyższe techniki uprawy wprowadzano wspólnie z ponownym odkryciem antycznej nauki i technologii przez uczonych muzułmańskich. Aż do 1300 r. nie istniały żadne książki na temat ogrodnictwa, które byłyby napisane w językach narodowych lub chociaż przetłumaczone na takie. Niemal w każdym kraju Europy Zachodniej istniały takie same źródła informacji, z częściowym wyjątkiem Półwyspu Iberyjskiego, gdzie był dostęp do rozległej literatury arabskiej. Między rokiem 830 i 910 powstało bardzo wiele arabskich tłumaczeń, wykonanych przez instytut badawczy założony w Bagdadzie, co wpłynęło tak na tureckie, jak i hiszpańskie ogrodnictwo na obu krańcach Europy. Dopóki to nowe źródło informacji, oparte na prawdziwie naukowych podstawach, nie uzyskało silnego oparcia na Zachodzie, większość wyżej rozwiniętych technologii bazowała na zachowanych łacińskich traktatach.

językiem – łaciną, a sztuka i nauka były o wiele bardziej zunifikowane niż w czasach późniejszych. Jest to charakterystyczne dla różnych dziedzin, ale ze szczególną siłą występuje w ogrodnictwie. Metody uprawy i projektowania w średniowieczu pozostawały pod wpływem wiedzy czerpanej z książek, a były to niemal wyłącznie pozycje łacińskie. Dzieła te bazowały na doświadczeniach krajów Południa, zarówno pod względem składu gatunkowego roślin, jak i sposobów ich uprawy. Większa część tych traktatów mogła być wykorzystywana w minimalnym stopniu dla terenów północnej Europy [Harvey 1981; Landsberg 2003]. Informacje w nich zawarte odnosiły się głównie do uprawy owoców i warzyw. Nie ma w nich wzmianek ani o estetycznych aspektach projektowania ogrodu, ani specjalistycznych uwag na temat uprawy kwiatów. Wiadomości dotyczące ogrodów i ogrodnictwa z opisywanego okresu można sklasyfikować w trzech kategoriach: ogrody i kwiaty w odniesieniu do religijnej historii Kościoła Zachodniego, prawa i zapisy prawne dotyczące roślin oraz odniesienia zawarte w poezji. Najważniejszym dziełem należącym do pierwszej kategorii jest reguła zakonna św. Izydora, biskupa Seville (ok. 560–636), określająca potrzebę istnienia ogrodu na terenie klasztoru. Jednak wiodącą dla dalszych rozważań i kształtowania ogrodów jest Reguła św. Benedykta, stanowiąca podstawę rozwoju zachodnioeuropejskiego monastycyzmu. Najważniejszym zapisem prawnym jest Salic Law Franków, przedstawiony w zmienionej formie, datowany na ok. 510 i 750 r. [Harvey 1981; Haushild 2007] Prawa te obowiązywały przed czasami Karola Wielkiego i są o tyle istotne, że tworzą legalne podstawy dla koncepcji sadu (*pomarium*) – zgodnie z nimi sad zaczyna istnieć po posadzeniu przynajmniej 12 drzew w ogrodzie [Meyvaert 1986].

Rozwój ogrodnictwa jako nauki stosowanej przynosi epoka Karola Wielkiego. Wśród ludzi Kościoła rozmiłowanych w ogrodach ciekawą postacią jest Alcuin – opat klasztoru św. Marcina, który wspierał nowego cesarza wiedzą i kulturą [Białostocki 1969]. Ten mnich-intelektualista pisał o swej celi w Tours – „Lilia cum rosulis candida mixta rubris”² [Forstner 1990; Feuillet 2006; Hobhouse 2004] oraz wysyłał rośliny lecznicze opatowi Aniane w Langwedocji, sławnemu Benedyktowi, który dla odmiany odegrał znaczącą rolę reformując klasztory za rządów Karola Wielkiego. Fisher sugeruje, że to właśnie Benedykt był twórcą znanej listy roślin *Capitulare de villis* promulgowanej około 800 r., która zapoczątkowała plany jednego z praw Karola Wielkiego, gdy wielki król Franków został koronowany przez papieża Leona III [Harvey 1981]. Jak twierdzą uczeni panowanie tego monarchy wyznacza granice między „ciemnymi wiekami” a europejskim średniowieczem. Do cesarskiej szkoły w Akwizgranie przybywali uczeni z różnych stron świata, kopiowano tam Biblię i teksty autorów antycznych, które wędrowały potem do klasztorów. Karol Wielki

² „Ozdobiona białymi liliami i małymi, czerwonymi różami” – co należy odczytywać jako przekaz symboliczny, uwzględniający symbolikę obu niezwykle ważnych dla chrześcijaństwa roślin: biała lilia – czystość, czerwona róża – cierpienie.

był miłośnikiem ogrodów. Duży nacisk kładł na uprawę w nich roślin użytkowych: ziół i drzew owocowych [Meyvaert 1986; Landsberg 2003]. Cesarz utrzymywał przyjacielskie stosunki z anglosaską Anglią, skąd przybył nie tylko Alcuin, ale i wielu innych uczonych, przyjaźnił się także z kalifem Bagdadu – Harunem Al-Rashidem, co zaowocowało nowinkami w dziedzinie ogrodnictwa przeniesionymi do Europy z kręgu kultury arabskiej [Harvey 1981].

KLASZTORY JAKO OŚRODKI ROZWOJU OGRODNICTWA

Z epoki Karola Wielkiego pochodzi kilka wartych uwagi dokumentów. Pierwszy z nich to wspomniany już *Capitulare de villis* – zarządzenia dotyczące posiadłości wiejskich wydane w roku 795 przez Ludwika Pobożnego, króla Akwitanii. Kolejne inwentarze sporządzone w 812 r. dotyczą ogrodów w Asnapium i Treola. Istotne informacje dotyczące ogrodów znajdujemy w poemacie Walafrida Strabo i w niemal współczesnym utworowi Walafrida, pisany wierszem, łacińskim kalendarzu Wandelberta – mnicha z Prüm (położonego między Aachen a Trieroku) [Harvey 1981]. Wokół list roślin Karola Wielkiego toczyły się ożywione dyskusje, dotyczące szczególnie ich dokładnego znaczenia. Ponieważ znalazły się na nich także rośliny niewspominane przez autorów dzieł klasycznych, nie ma wątpliwości, że była to nowa kompilacja lub odpis ze współczesnych źródeł. Fisher-Benzon (1894) sugerował, że kompilacja została stworzona przez mnicha benedyktyńskiego na podstawie wcześniejszych słowników oraz wspierana zapamiętanymi informacjami i doświadczeniem ogrodniczym [Majdecki 1981]. Interesującą hipotezę przedstawia Fisher (1929), który wskazuje, że Benedykt – opat z Aniane kontaktował się z opatem z Reichenau – Tatto, znał zatem ogrody opisane w sławnym *Hortulusie*. Należy tu przypomnieć, że sławny plan „idealnego opactwa” odnaleziony w bibliotece opactwa Sant Gallen najprawdopodobniej ukazuje właśnie założenie w Reichenau [Milecka 2009]. Związek obu dokumentów – planu i wiersza – jest zatem dość wyjątkowy. Autorem planu mógł być opat Haito z Reichenau, a jako że plan adresowany jest do Gozberta, opata Sant Gallen w latach 816–836, nie ma wątpliwości co do daty (czyli około pokolenia po wydaniu listy *Capitulare*) [Harvey 1981]. Plan ten jest kluczowym dokumentem ukazującym nie tylko kompozycję i strukturę funkcjonalną ogrodów, daje także pogląd na temat sadzonych w ówczesnych opactwach gatunków roślin. Analiza projektu w powiązaniu z analizą poematu Walafrida Strabo rysuje niezwykle obraz ogrodów tego okresu i podkreśla znaczenie dla ówczesnej umysłowości. Ogrody jako dopełnienie cichego i religijnego życia pojawiają się także w biografii Eadfritha – opata St. Albans (939–946), który znaczną część życia spędził jako pustelnik, opiekując się ogrodami, w których rosły zioła, warzywa i była woda [Harvey 1981; Landsberg 2003].

Dla poszukiwań źródeł klasztornej sztuki ogrodowej niezwykle ważny jest fakt istnienia nie tylko unikalnego „kompletu” danych, jakie tworzy plan z Sant Gallen i poetycki opis *Hortulus*, dotyczący prawdopodobnie tego samego założenia. Kolejne informacje uzyskujemy w wyniku analizy porównawczej planów dwóch średniowiecznych opactw benedyktyńskich – Sant Gallen i Canterbury. Ukazują one nie tylko układ zabudowań, ale także różne ogrody przenikające przestrzeń dwóch odmiennych zespołów, co daje podstawy do wysnucia hipotezy o zasadach kształtowania klasztornej zieleni. Sławny projekt klasztoru z Sant Gallen został sporządzony w IX stuleciu i uchodzi dziś za idealny wzór klasztoru benedyktyńskiego wraz z jego ogrodami [Meyvaert 1986; Haushild 2007]. Do XVII w. był on wzorem rozwiązania przestrzennego, a jego propozycja kształtowania ogrodów była wiążąca przez cały okres epoki średniowiecza. Abstrahując od głównego wnętrza ogrodowego, jakie stanowi „przysłony” do kościoła od południa wirydarz/ogród krzyżowy (w sercu klasztoru – miejsca dostępnego tylko dla mnichów), ogrody na planie są położone osiowo na wschód od kościoła, na jego prawym obrzeżu. Towarzyszą im budynki gospodarcze, oddział szpitalny i altanka. Plan rozróżnia ogród ziołowy – *herbularius*, ogród warzywny – *hortus*, jak i ogród owocowy – *pomarius*, który jednocześnie służył mnichom za cmentarz [Milecka 2009].

Ogród (z drzewami) i ogród ziołowy odnajdziemy także na drugim z wymienionych planów – w sporządzonym w roku 1150 założeniu klasztoru benedyktyńskiego Christ Church w Cunterbury. Projekt znajdujący się w sporządzonym w klasztorze Christ Church odpisie Biblijnej Księgi Psalmów obecnie przechowywany jest w College w Cambridge. Jest on o tyle interesujący, że poza rozplanowaniem przestrzeni klasztornej dostarcza informacji, jakich nie możemy odczytać z planu z Sant Gallen, a dotyczących szkicu przebiegu kanałów i systemów nawadniających według projektu przeora z Christ Church. Podobnie jak na planie z Sant Gallen można rozpoznać tu wirydarz (ogród krzyżowy), ogród ziołowy i owocowy z cmentarzem, przy czym widać, że obydwie części cmentarza wyposażone zostały we własne bramy wejściowe i zbiornik wodny. Fakt, iż cmentarz, tak jak na planie z Sant Gallen rozumiany jest jednocześnie jako ogród wynika z uwidocznionej bujnej roślinności i drzew, ale również z widocznego zbiornika na wodę pośrodku terenu, w którym trzymano ryby, a być może hodowano także lecznicze rośliny wodne. Na obydwu planach podobnie wyglądają nasadzenia roślin w ogrodzonym ogrodzie ziołowym, w pobliżu terenu szpitalnego. Z rysunków wynika, że rośliny były posadzone na wydłużonych grządkach, ustawionych w rzędach obok siebie. W odróżnieniu od planu z Sant Gallen w Christ Church nie ma ogrodu warzywnego, natomiast jest ogród przeora. Na planie z Sant Gallen nie zaznaczono domu przeora, który widoczny jest wraz z przygranicznym ogrodem z lewej strony planu Wiberta [Haushild 2007].

ZNACZENIE ROŚLIN W ŚREDNIOWIECZU

Szersza analiza źródeł upoważnia do wniosku, że istotę średniowiecznych ogrodów klasztornych stanowiły uprawiane w nich rośliny. Wyrafinowany układ kompozycyjny i bogate wyposażenie – obce tej grupie ogrodów – ustępowały bogactwu roślin użytkowych, które były swoistą dominantą ogrodu klasztornego. Wydaje się, że tak wysoka ranga roślin nie wynikała jedynie z utylitarnych walorów ogrodu, jako źródła pożywienia i surowca na leki, ale przede wszystkim miała uzasadnienie biblijne. Według interpretacji żydowskiego filozofa Filona Aleksandryjskiego, Bóg najpierw stworzył rośliny, aby człowiek uświadomił sobie, że to nie słońce jest dawcą życia i wzrostu, lecz Bóg. Patrząc na to z innej perspektywy, całkowita zależność roślin od ziemi, słońca i deszczu, także miała być symbolem całkowitej zależności od Boskiej Opatrzności [Beswick 2007; Kobielus 2006]. Na skutek Boskiej kreacji rośliny poprzedziły stworzenie człowieka, a nawet nieba. Bóg stworzył rośliny, aby były pokarmem dla zwierząt i ludzi, a więc w celu utylitarnym: „Rozkazał, aby się okryła zielenią i kłosami, aby wydała różnego rodzaju rośliny, obfitą trawę na pastwiskach i to wszystko, co miało służyć jako pasza dla zwierząt oraz pożywienie dla ludzi. Ponadto sprawił, że zaczęły rosnąć wszelkiego rodzaju drzewa. Nie zapomniał o żadnym gatunku zarówno drzew dziko rosnących, jak i tak zwanych szlachetnych. Zaraz w pierwszej chwili ich powstania obwiesił je owocami, w przeciwieństwie do obecnego sposobu ich wegetacji. Obecnie bowiem każda roślina z osobna rośnie stopniowo i w różnym czasie, a nie wszystkie razem i w jednej porze” [Kobielus 2006]. Powołane do zamieszkiwania Ziemi w trzecim dniu Wielkiego Aktu miały być nie tylko podstawowym źródłem pokarmu, ale także źródłem poznania samego Boga i ta rola była w ogrodach średniowiecznych niezwykle istotna.

Zestawienie roślin wykorzystywanych w średniowieczu zawiera rośliny jadalne, zioła lecznicze, rośliny symboliczne, rośliny używane do błogosławieństwa i ochrony oraz rośliny stosowane w przemyśle i gospodarstwie domowym. Większość z nich miała w średniowieczu wielorakie zastosowania, a sądzono, że każda roślina ma jakieś właściwości lecznicze. Wiele roślin wykorzystywanych do gotowania miało także właściwości lecznicze, a owoce i warzywa stanowiły istotny element diety [Opsomer-Halleux 1986; Scully 2008]. Rośliny lecznicze miały także zastosowanie magiczne, rośliny wydzielające aromat używano jako środki konserwujące, odstraszające insekty i wzmacniające. Kwiaty, owoce, orzechy i zioła miały znaczenie, zastosowanie i odgrywały rolę w średniowiecznych malowidłach i romansach, a także w zielnikach i książkach kucharskich [Larkin 2008; Voigts 2008].

ROŚLINY CZĘŚCIĄ ZBAWCZEGO PLANU BOŻEGO

W klasztorze wszystko jest metaforą: plan zabudowań, bryła, liturgia. Ogród zaś jest silnym symbolem w całej kulturze średniowiecza, a rośliny w nim uprawiane są prawdziwą księgą symboli religijnych. Lilia odnosi się do czystości i dziewictwa, biała róża symbolizuje Najświętszą Maryję Pannę, a czerwona róża – męczeństwo Chrystusa i męczenników, winorośl przywodzi na myśl Eucharystię, leśna poziomka o liściach mających trzy kłapy i koniczyna symbolizują Trójcę Świętą, a aron – Zmartwychwstanie. Zgodnie z tradycją kwiaty zapewniały symboliczne religijne odniesienie, które mogło być rozpoznawane i rozumiane przez zwykłych ludzi. Szczególnie ważny dla symboliki ogrodu wydaje się tekst *Pieśni nad Pieśniami*. Znajdujemy tu ważny fragment, który mnisi mogli interpretować niezwykle osobiście: „Bo oto minęła już zima, deszcz ustał i przeszedł. Na ziemi widać już kwiaty, nadszedł czas przycinania winnic, i głos synogarlicy już słychać w naszej dolinie” (2, 11-12). Sam Chrystus porównuje tu siebie bezpośrednio do kwiatów w słowach „Jam narcyz Saronu, lilia dolin”, ale także do krzewu winnego [Kobielus 1997]. Najważniejszy kolor – biel – symbolizuje radość i czystość bez skazy Jezusa: jest to kolor świąt Bożego Narodzenia, Trzech Króli i Wielkanocy. Biel to także kolor utożsamiany z aniołami oraz szatami tych świętych, którzy nie umarli śmiercią męczeńską, używana jest też na ślubach i bierzmowaniu, jest ponadto kolorem błogosławionej Dziewicy Maryi [Forstner 1990; Feuillet 2006].

Przez całe średniowiecze, gdy symbolika kwiatów była szczególnie powszechna, wiele roślin zostało połączonych z jakimś aspektem życia lub osoby Maryi. Wielka liczba takich konotacji i ich częsta niejednoznaczność dają obraz powszechności kultu Matki Bożej, która przetrwała w nazewnictwie wielu roślin, określanych jako: „Naszej Pani,” „Maryi,” czy „Dziewicy”. Piękno lilii i róży (ulubionego średniowiecznego kompletu roślin) także zostało poświęcone Maryi Dziewicy, jako symbol doskonałej czystości. Girlandy z owoców odmiany *Rosa canina*, które przesuwano w palcach odmawiając modlitwę „Zdrowaś Maryjo”, dały, jak się wydaje, początek różańcowi. Róża dała także swą nazwę rozetom, różyciom, witrażom katedr. Papieże, by wynagrodzić pobożność panów i książąt, ofiarowywali im różę ze złota. Różę, symbol miłości Bożej, odzwierciedlały także piękno stworzenia, jak pisała o tym św. Hildegarda z Bingen: „Całe stworzenie jest Ogrodem Boskim... Widzę niebo, bo widzę wszystko to, co Bóg stworzył, lilię, różę...” Symbolika róży była często wykorzystywana przez mistyków. W XI w. św. Bernard z Clairvaux pisze: „Ileż ran na ciele Zbawiciela, tyleż róż... lecz przypatrzcie się uważnie zwłaszcza ranie Jego półotwartego serca! Tutaj kolor róży jest jeszcze bardziej wyraźny” [Beswick 2007; Bilimoff 2003]. Pod koniec średniowiecza róża była także symbolem tajemnicy. Srebrna róża znajdowała się w herbie Marcina Lutra „jako znak tajemnicy”.

W Niemczech zawieszano te kwiaty nad stołem biesiadnym „na znak, że wszystko, co się tu usłyszało, biesiadnicy powinni zachować w tajemnicy”. Róże stanowiły także część symboliki alchemików, dla których rola Najświętszej Marii Panny była niezwykle doniosła. „Białe i czerwone róże odsyłały do pierwszych zasad, a liczba ich płatków do metali i planet” [Bilimoff 2003; Hobhouse 2004].

Ważnym tematem klasztornych tekstów są także owoce. Zarówno w *Capitulare* Karola Wielkiego, jak i w pismach św. Hildegardy z Bingen wspomniane są np. jabłka, gruszki, śliwki, nieszpułki, morwy, figi, pigwy, brzoskwinie i wiśnie, jednakże żaden owoc nie odgrywa tak doniosłej roli w symbolice chrześcijańskiej, jak winne grono wraz ze swoimi pędami, które je podtrzymują i winem, które z niego powstaje.

Wieczorem przed śmiercią Jezus Chrystus podał swoim uczniom chleb i wino, jako symbole swojego ciała i krwi, które nazajutrz miało zostać ukrzyżowane. Ten akt, według chrześcijan, wypełnia Boży plan związany z ludzkością: przebaczenie ludzkich grzechów. Jest to główny filar chrześcijaństwa. Chrześcijanie obchodzą pamiątkę ukrzyżowania podczas Eucharystii, sprawowanej na wzór Ostatniej Wieczerzy, którą symbolizuje spożycie chleba i wina. Rytuał Komunii Świętej jest tak stary jak chrześcijaństwo, początkowo odprawiany w domach prywatnych i salach spotkań, a następnie, po zalegalizowaniu chrześcijaństwa przez cesarza Konstantyna w 312 r. n.e., w kościołach i klasztorach. Eucharystia ma dwoiste znaczenie duchowe: sakramentalne i przedstawiające Jezusa i całą Trójcę Świętą. Komunia Święta dla chrześcijan to spożywanie ciała Chrystusa oraz zapewnienie, że miłość Boga w Chrystusie jest w nim żywa, jeśli się w Niego wierzy. Winorośl i wino, które z niej powstaje były uważane za dary Boga i wiązane z pokojem i spokojem, a zniszczenie winnicy lub nieurodzajność krzewów były uważane za omen śmierci i dewastacji. Biblia podkreśla ponadto współistnienie dobra i zła: drewno winorośli nie nadaje się do niczego poza paleniem, a wino w nadmiarze prowadzi do ruiny...

ROŚLINY PODSTAWĄ ŚREDNIOWIECZNEJ MEDYCYNY

Rozpowszechnienie się chrześcijaństwa i ostateczne przyjęcie przez Konstantyna Wielkiego jako religii oficjalnej Cesarstwa Bizantyjskiego wywarły duży wpływ na ówczesną medycynę. Szkoła w Aleksandrii zachowała klasyczną medycynę i materialistyczne podejście do zdrowia i chorób, nawet gdy skupiała swe nauczanie na komentowaniu niektórych traktatów Hipokratesa i ograniczyła całe dziedzictwo antyczne do wyboru szesnastu traktatów Galena, tworzących tak zwany *kanon aleksandryjski*. Jednocześnie Bazyli Wielki (ok. 329/330 – 381/382 n.e.), Grzegorz z Nyssy (po 335 – po 394 n.e.) i Nemezjasz z Emesy (IV–V w. n.e.) proponowali antropologię chrześcijańską. Klasyczna medycyna nie została odrzucona w całości, była wręcz uważana przez wczesnych chrześcijan za największe osiągnięcie pogańskiej

filozofii, oczywiście po dokonaniu odpowiedniej korekty, mającej na celu zachowanie składników postrzeganych jako najbardziej zgodne z nową religią. Zachowany został duch medycyny hipokratejskiej, podobnie i dioskoridejska farmakologia oraz części medycyny galeńskiej [Harvey 1981].

Głęboka reorganizacja i transformacja medycyny była konsekwencją takiego wyboru i nowego kierunku – teoretyczne wyjaśnienia przekazano teologii, a to, co zostało z medycyny *sensu stricto* miało charakter bardziej opisowy niż dociekliwy. Przemiany te spowodowały inną lokalizację miejsc praktykowania medycyny. Nie odrzucając dawnych miejsc centrów medycznych, zaistniało stopniowe przejście od świątyni Asklepiosa (święci Kosma i Damian leczyli w świątyni pogańskiego bóstwa, korzystali z tych samych metod – *incubatio* i pojawiania się rozwiązań terapeutycznych we śnie, zapisywali te same leki) do struktur nowego typu: wspólnot klasztornych i szpitali, które mogą wywodzić się z doświadczeń wczesnochrześcijańskich wspólnot pustyń egipskich. Na Zachodzie tradycja medycyny klasycznej została zachowana (częściowo poprzez tłumaczenia traktatów medycznych z greki na łacinę, między innymi w Afryce Północnej).

Wraz z rozwojem szpitali, źródło roślin medycznych było modyfikowane. Podczas gdy lekarze antyku klasycznego zaopatrywali się w składniki do lekarstw w środowisku naturalnym, na terenie, gdzie żyli ich pacjenci (co oczywiście nie wyklucza uprawy roślin wykorzystywanych do celów leczniczych), lekarze średniowiecza, a prawdopodobnie i Bizancjum, zdobywali rośliny lecznicze także z innego źródła: z ogrodu założonego specjalnie w celu ich uprawy. O jego obecności świadczy wspomniany już wielokrotnie plan klasztoru z Sant Gallen oraz opis Walafrida Strabo w jego sławnym *Hortulusie* [Meyvaert 1986; Milecka 2009]. Taka metoda produkcji roślin leczniczych wywarła znaczący wpływ na terapię leczniczą – gdy powstał ogród botaniczny, lekarze nie byli uzależnieni od sezonowej dostępności roślin, ale mogli polegać na zapasach zgromadzonych podczas odpowiedniej pory roku, które były różne dla zbioru poszczególnych, użytkowych części rośliny. Ponadto uprawa umożliwiła standaryzację, ponieważ rośliny hodowane w tych samych warunkach mają tendencję do przejawiania tych samych cech: botanicznych, chemicznych i farmaceutycznych. Te dwa parametry z konieczności zmieniły praktykę leczenia farmaceutycznego: ciągła dostępność zapasu roślin medycznych eliminowała technikę zastępowania, mającą na celu rekompensowanie braku jakiejś rośliny innym gatunkiem, który prawdopodobnie miał takie same cechy lecznicze.

W średniowieczu wierzono, że rośliny będąc tworem Boga spełniały rolę służebną dla ludzkiego ciała i duszy. Wiedza na temat działania roślin była bardzo duża i – co trzeba podkreślić – specjalizowały się w niej zakony, w szczególności benedyktyni. Pierwszym wymienianym w źródłach mnichem zajmującym się wspieraniem biblioteki swojego klasztoru w teksty medyczne był Kasjodor, którego zadaniem było zapewnienie najlepszego leczenia chorym mnichom. *Vivarium* jednak rozpadło się tuż po śmierci Kasjodora. Nieco inne spojrzenie prezentował św. Benedykt

z Nursji, a wyraźny tego wyraz dał św. Benedykt z Aniane w interpretacji reguły swego wielkiego poprzednika, poświęcając cały rozdział opiece nad chorymi braćmi (Rozdział 36, *De infirmis fratribus*). Zajął się nie tylko moralnymi aspektami leczenia, które otrzymać miał chory – „posługujcie im tak, jakby byli samym Jezusem Chrystusem” – ale także wskazał na środki terapeutyczne [Harvey 1981; Scully 2008]. Tak duża uwaga chrześcijańska skierowana na chorych zapoczątkowała proces, który przetransformował benedyktyńskie klasztory w najważniejsze centra wprowadzające postęp w naukach medycznych. Zielniki opracowywane w skryptoriach klasztornych zawierały receptury sporządzania leków oraz modelowe przykłady ogrodów klasztornych. Kolejną osobą, która wniosła duży wkład w rozwój ziołolecznictwa była benedyktynka św. Hildegarda z Bingen (1098–1179), która w „*Physica*” zawarła całą ówczesną wiedzę dotyczącą ziół (opisała ponad 1000 roślin i podała podstawowy „zestaw medyczny” składający się z 28 ziół stosowanych w ówczesnym leczeniu) [Stannard 1986; Landsberg 2003]³.

Klasztory benedyktyńskie stały się najważniejszymi centrami w Europie, w których studiowano i praktykowano medycynę. Były wyposażane w odpowiednie pomieszczenia i urządzenia przeznaczone do opieki nad chorymi, a mnisi wzbogacali swoje biblioteki w teksty przekazujące klasyczną wiedzę z zakresu medycyny, zapisywali rezultaty obserwacji oraz codziennej praktyki lekarskiej [Dąbek, Turowicz 2006]. Współczesne analizy katalogów bibliotecznych od VIII do XI w. potwierdzają decydującą rolę opactwa benedyktyńskiego z Monte Cassino w przekazywaniu różnych łacińskich farmakopei wykorzystywanych do tłumaczeń dokonywanych później w językach narodowych [Voigts 2008].

BIBLIOGRAFIA

- Beswick F., 2007, *Shoots out of Eden. Christian Monastic Gardening in the British Isles*, Arima Publishing.
- Białostocki J., 1969, *Sztuka cenniejsza niż złoto. Opowieści o sztuce europejskiej naszej ery*, t. 1, PWN, Warszawa.
- Bilimoff M., 2003, *Les plantes, les hommes et les dieux*, Editions Ouest-France, Rennes.
- Dąbek T.M., Turowicz B., 2006, *Reguła mistrza. Reguła św. Benedykta*, Tyniec. Wydawnictwo Benedyktynów, Kraków.
- Feuillet M., 2006, *Leksykon symboli chrześcijańskich*, Drukarnia i Księgarnia św. Wojciecha, Poznań.
- Forstner D., 1990, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa.
- Gousset M.T., 2003, *Jardins médiévaux en France*, Editions Ouest-France, Rennes.
- Harvey J., 1981, *Medieval Gardens*, B.T. Batsford Ltd, London.

³ Szerzej na ten temat w rozdziale *Ogród w klasztorze – rozważania o łączeniu sztuki i użyteczności* w tym tomie.

Znaczenie i uprawa roślin w średniowiecznym ogrodzie klasztornym

- Haushild S., 2007, *Das Paradies auf Erden. Die Gärten der Zisterzienser*, Thorbecke, Stuttgart.
- Hobhouse P., 2004, *Plants in Garden History*, Pavilion, London.
- Impelluso L., 2006, *Natura i jej symbole. Rośliny i zwierzęta*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa.
- Kobielus S., 1997, *Człowiek i ogród rajski w kulturze religijnej średniowiecza*, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa.
- Kobielus S., 2006, *Florarium christianum. Symbolika roślin – chrześcijańska starożytność i średniowiecze*, Tyniec. Wydawnictwo Benedyktynów, Kraków.
- Landsberg S., 2003, *The Medieval Garden*, University of Toronto Press, Toronto.
- Larkin D., 2008, *Hortus Redivivus: The Medieval Garden Recreated*, [w:] *Health and Healing from the Medieval Garden*, Dendle P., Touwaide A. (red.), Boydell Press, Woodbridge, s. 228–241.
- Majdecki L., 1981, *Historia ogrodów. Przemiany formy i konserwacja*, PWN, Warszawa.
- Meyvaert P., 1986, *The Medieval Monastic Garden*, [w:] *Medieval Gardens*, Macdougall E.B. (red.), Dumbarton Oaks Research Library and Collection Trustees for Harvard University, Washington, s. 23–53.
- Milecka M., 2009, *Ogrody cystersów w krajobrazie małopolskich opactw filii Morimondy*, Wydawnictwo KUL, Lublin.
- Opsomer-Halleux C., 1986, *The Medieval Garden and its Role in Medicine*, [w:] *Medieval Gardens*, Macdougall E.B. (red.), Dumbarton Oaks Research Library and Collection Trustees for Harvard University, Washington, s. 93–113.
- Scully T., 2008, *A Cook's Therapeutic Use of Garden Herbs*, [w:] *Health and Healing from the Medieval Garden*, Dendle P., Touwaide A. (red.), The Boydell Press, Woodbridge, s. 60–71.
- Stannard J., 1986, *Alimentary and Medicinal Uses of Plants*, [w:] *Medieval Gardens*, Macdougall E.B. (red.), Dumbarton Oaks Research Library and Collection Trustees for Harvard University, Washington, s. 69–91.
- Voigts L.E., 2008, *Plants and Planets: Linking the Vegetable with the Celestial in Late Medieval Texts*, [w:] *Health and Healing from the Medieval Garden*, Dendle P., Touwaide A. (red.), The Boydell Press, Woodbridge, s. 29–46.

Polski ogród dworski, tradycja i ewolucja układu

Seweryn Malawski

Celem artykułu jest charakterystyka genezy oraz etapów rozwoju i ewolucji formy polskich ogrodów rezydencjonalnych, wskazanie wspólnych europejskich źródeł sztuki ogrodowej oraz elementów wyróżniających, charakterystycznych dla rodzimych założeń ogrodowych. Zakres czasowy obejmuje okres funkcjonowania w polskiej sztuce ogrodowej pojęcia „ogrodu włoskiego” – czyli od XVI do początków XX w., ze szczególnym uwzględnieniem ogrodów XVII- i XVIII-wiecznych, kiedy przeżywały one swój większy rozkwit, i z którego to okresu zachowało się najwięcej materiałów źródłowych. Artykuł jest próbą syntezy wyników naukowych dociekań badaczy zjawiska „polskiego ogrodu włoskiego”, tj. m.in. J. Bogdanowskiego i M. Kseniaka, w konfrontacji z przeprowadzoną kwerendą archiwaliów.

Pojęcie „ogród polski” jako swoisty fenomen wśród ogrodów europejskich nie jest określeniem jednoznacznym. Nie przywołuje ono bowiem w powszechnym rozumieniu tak bezpośrednich skojarzeń z pewną formą typologiczną, jak np. pojęcia: „ogród włoski”, „ogród francuski” czy „ogród angielski”. Mówiąc o ogrodzie włoskim, mamy na myśli regularny, kwaterowy ogród renesansowy. Ogród francuski przywodzi na myśl skojarzenia z misternymi barokowymi parterami, natomiast przez ogród angielski zwykliśmy rozumieć kształtowany swobodnie park krajobrazowy. Pojęcie „ogród polski” można odnieść zarówno do wszystkich obiektów sztuki ogrodowej powstających w historycznych i współczesnych granicach Polski, we wszystkich epokach historycznych i w całym swoim bogactwie typologicznym, jak również do pewnego typu, czy też tendencji, w kształtowaniu ogrodowej przestrzeni. Pomimo iż w polskiej sztuce ogrodowej nie wykształcił się żaden całkowicie autonomiczny typ założeń ogrodowych, a powstające w kręgu kultury polskiej ogrody korespondują z tendencjami ogólnoeuropejskimi, rodzima sztuka ogrodowa wytworzyła równocześnie pewne formy szczegółowe wynikające z polskiego klimatu, tradycji kulturowych i polskiej obyczajowości [Siewniak, Mitkowska 1998].

Uprawa roślin na ziemiach polskich sięga czasów najdawniejszych i związana jest już z początkami osadnictwa. Prowadzone od lat badania archeologiczne dają coraz pełniejszy obraz zarówno występujących w okresie wczesnodziejowym gatunków i odmian roślin, jak i warunków ich uprawy, stanowią również poświadczenie osiadłego trybu życia naszych przodków. Oprócz pól uprawnych, siedzibom ludzkim towarzyszyły ogrody warzywne i owocowe, w których uprawiano zarówno gatunki rodzime, jak i obce [Ciołek 1978]. Na przestrzeni wieków, wraz z rozwojem osadnictwa, zarówno powierzchnia jak i struktura upraw ulegały licznym zmianom, pojawiały się nowe gatunki, jednocześnie uprawa innych została zarzucona [Badura 2011]. Rozprzestrzenianiu uprawy wielu z nich sprzyjała chrystianizacja Europy i związany z nią wkład kulturowy (w tym całe spektrum wiedzy o uprawie i wykorzystaniu roślin) wniesiony przez osadnictwo klasztorne¹. Lokowane licznie opactwa (m.in. cysterskie) w znacznym stopniu przyczyniły się do podniesienia kultury rolnej w kraju, a także zaszczepiły nowe wzorce estetyki kształtowania przestrzeni [Milecka 2009].

Pomimo iż początków istnienia założeń komponowanych należy upatrywać w czasach średniowiecza, kiedy to powstawały pierwsze ogrody klasztorne, a następnie zamkowe, to silny i trwały wpływ na powstające w Polsce ogrody rezydencjonalne wywarła dopiero epoka renesansu.

Modelowane we Włoszech idee odrodzenia kultury antycznej przenikały do Polski od połowy XV w., zyskując coraz większy wydźwięk w czasach królów Jana Olbrachta i Aleksandra. Ich pełen rozkwit przypada na panowanie Zygmunta Starego, kiedy wraz z ideami humanizmu i kultem starożytności po kraju nad Wisłą rozprzestrzeniają się sztuka toskańska i kultura włoska.

Związki z Italią zacieśniał nie tylko dwór królewski poprzez małżeństwo Zygmunta z Boną Sforzą, czy obejmując mecenatem wielu przybyłych z Włoch artystów, architektów i uczonych. Wielu młodych polskich arystokratów udaje się do Włoch, głównie by kształcić się na tamtejszych uczelniach. Uniwersytety w Bolonii i Padwie stają się *Alma Mater* dla znamienitych Polaków, m.in. hetmana Jana Zamoyskiego. W ciągu XVI w. liczba studentów z Polski przekracza 1000, czyli więcej niż na rodzimej Akademii Krakowskiej. Rozprzestrzenianiu się nowych idei sprzyja wynalezienie maszyny drukarskiej i gwałtowny rozwój wydawniczy (w ponad 100 oficynach wydawniczych w Polsce wydrukowano 4 mln książek, wiele dzieł importuje się z zagranicy)². Zygmunt Stary zleca przebudowę Wawelu, skąd nowe wzorce kopiowane są następnie przez magnatów. Arystokraci podróżują do Włoch, gdzie oglądają powstające tam pałace i ogrody. Protektorką sztuki jest także królowa Bona.

¹ W związku z potrzebami kultu chrześcijańskiego rozwinęła się m.in. uprawa winorośli (*Vitis vinifera* L.).

² *Wiek XVI. Złoty wiek*. Film dokumentalny z cyklu: *Dzieje kultury polskiej*, reż. M. Malec, pod red. R. Grupińskiego, Polska 1997–1998.

Za jej panowania następuje znaczący rozwój ogrodnictwa w Polsce. Sforza wprowadziła na wzór antycznych willi podmiejskich (wł. *villa suburbana*) model renesansowej rezydencji z zabudową folwarczną i regularnym ogrodem, nazywanym włoskim. Stał się on synonimem ogrodu ozdobnego [Rylke 2016], a rozwijane przez królową uprawy warzyw przyswoiły im nazwę „włoszczyzny”. Ponadto jednym z przejawów humanistycznego poglądu na świat jest rodzące się poczucie piękna krajobrazu, mające swoje przełożenie na wybór miejsca lokalizacji willi, pałacu czy dworu. Do najstarszych tego typu obiektów należały, otoczone ogrodami, letnie rezydencje lokowane w pobliżu ciasnych i mało komfortowych gotyckich zamków, jak np. w Tenczynie, Wiśniczu, Solcu, Łowiczu [Ciołek 1953]. Rezydencje takie powstawały też w pobliżu miast, np. wokół Krakowa (Łobzów, Niepołomice, Wola Justowska, Prądnik Biały i Czerwonny, Balice, Mogilany) pod Warszawą (Ujazdów) i Piotrkowem.

Wiek XVI to okres rozwoju i kształtowania się wielu polskich tradycji i szeroko rozumianej kultury polskiej, dlatego też zwany jest „złotym wiekiem kultury polskiej”. Przeniesione z Italii³ założenia renesansowej sztuki kształtowania przestrzeni zostały na gruncie rodzimym dopasowane do polskiego klimatu, krajobrazu i upodobań. Zwłaszcza ten pierwszy czynnik stanowił nieprzekraczalny element kształtujący polskie ogrody i warunkujący uprawę wielu roślin. Nie oznaczało to jednak całkowitej rezygnacji z południowych gatunków stanowiących właściwie kwintesencję śródziemnomorskiego ogrodu.

W okresie renesansu, na gruncie fascynacji kulturą starożytnej Grecji i Rzymu, moda na uprawę południowych roślin rozprzestrzeniła się w kierunku północnym. Na dwory europejskich władców i szlachty, jak również do ogrodów klasztornych, zaczęły docierać liczne rośliny z basenu Morza Śródziemnego: Hiszpanii, Włoch, Grecji, Turcji i krajów Lewantu.

Rozbudzane przez barwne opisy śródziemnomorskich krajobrazów i ogrodów, zawarte m.in. w poematach Pontanusa⁴ czy „Georgikach” Wergiliusza pasje kolekcjonerskie, a także chęć przeniesienia pod północne niebo choćby fragmentu śródziemnomorskiego krajobrazu⁵, powodowały, że do zachodnio- i północnoeuropejskich ogrodów wraz z antycznymi artefaktami zaczęły napływać liczne rośliny śródziemnomorskie. Ich opisy i przykłady wykorzystania opisują liczne traktaty o rolnictwie i architekturze, np.: Leon Battista Alberti w traktacie „De Re Aedificatoria” (1452) radzi sadzić wawrzyn, jałowce i rośliny cytrusowe tak, by ich gałęzie wzajemnie się

³ We Włoszech w dziedzinie sztuki ogrodowej nawiązywano do tradycji klasycznego antyku, ogrody rezydencjonalne zakładano w geometrycznym zarysie, dążono do kompozycyjnego powiązania ich z bryłą budynku, ustalono schematy dla poszczególnych typów rozwiązań, patrz: Ciołek 1953, s. 60.

⁴ Iovianus Pontanus, wł. Giovanni Pontano (1426–1503), włoski humanista i poeta, autor poematu o drzewach pomarańczowych *De Hortis Hesperidum* (ok. 1501).

⁵ W „Georgikach” Wergiliusz szczegółowo opisuje walory dekoracyjne i zastosowanie mało jeszcze wówczas znanych pomarańczy, które nazywa *Malus Medica*, por. z komentarzem Josepha Wartona do trzeciego wydania *The works of Virgil, In Latin and English, The Aeneid*, t. 1, Londyn 1778, s. 250.

przeplatały, a nasadzać radzi je „w kołach, półkołach i innych figurach geometrycznych, na wzór obrysów tych budynków, które nam się szczególnie podobają” [Szafrńska 1998]; z kolei Girolamo Fiorenzuola w nieukończonym traktacie „La grande Arte della Agricoltura” odradza stosowanie bukszpanu: „Starożytni stosowali często bukszpany i wawrzyny przy realizacji roślinnych szpalerów i żywopłotów wokół ogrodów, jako szczepy mocne i trwałe i dzisiaj jak uległa zmianom niezliczona ilość rzeczy, tak i te zmieniły się i uszlachetniły i są wykorzystywane liczne gatunki [roślin], a owe dwa wspomniane cenią się w porównaniu z innymi niewiele albo wcale, przede wszystkim bukszpan z powodu niedobrego zapachu, ale też przez węże, które w nich zimą znajdują schronienie” [Szafrńska 1998].

Począwszy od Albertiego teoretycy włoscy zmierzają do takiego kształtowania ogrodu, który w układzie osiowym i symetrycznym stanowiłby jasność z architektoniczną dominantą [Ciołek 1953].

Odkryte na nowo dzieła antycznych twórców fascynowały (nierzadko fantastycznymi) opisami nieznanymi roślin leczniczych. Szczególną popularnością cieszyła się uchodząca za najważniejszą starożytną księgę o ziołach, 5-tomowa „De Materia Medica” Dioskurydesa [Hobhouse 2007]. Zawarte w niej opisy roślin będą inspirowały europejskich kolekcjonerów, medyków, botaników i ogrodników jeszcze przez następne 200 lat.

W sztuce ogrodowej fascynacja światem antyku i klasycznymi wzorcami piękna, które widziano m.in. w matematycznym porządku i harmonii płaszczyzn, zdecydowała o przeniesieniu nacisku z użytkowej na estetyczną funkcję ogrodu. W ogrodach świeckich chrześcijańskie motywy i symbolika roślin ustępują motywom mitologicznym, istotną staje się również sensualna sfera ogrodu. W swym „Trattato d’Agricoltura” z ok. 1580 r., Giovanni Saminati przedkłada następujące spostrzeżenia: „spośród wszystkich wiejskich rozkoszy żadna nie sprawia radości większej od przyjemności oraz korzyści płynących z właściwie zaprojektowanego sadu drzew owocowych, z rozkosznego ogrodu ze świeżymi owocami oddzielnymi od urodziwych kwiatów, a to z powodu wesołości, którą w każdej chwili napawają się nasze oczy, ze względu na ujmujący widok takiej ilości listowia, kwiecica i owoców, dzięki delikatności rozmaitych woni, oraz kojąco słodkim cieniom i wdzięcznej harmonii odbieranej z błęgiego śpiewu urodziwych ptasząt, które bezustannie w nich szczebiocą...” [Szafrńska 1998].

Pod koniec wieku XVI w całej Europie obowiązywały już typowe dla włoskich ogrodów elementy stylistyczne, jak: geometryczny podział przestrzeni i symetria. W krajach położonych na północ od Alp, włoskie ideały sztuki ogrodowej musiały jednak zostać zaadoptowane nie tylko do odmiennych warunków klimatycznych, ale przede wszystkim przestrzennych. Często średniowieczne jeszcze zamki posiadały nieregularny kształt, który nie pozwalał na wprowadzenie układu osiowego i pełną integrację budynku z ogrodem. Nowo zakładane ogrody powstawały często z boku, nie tworząc ścisłych związków kompozycyjnych z bryłą budowli, ponadto tereny

położone na europejskim niżu były często płaskie i gęsto zalesione, w odróżnieniu od włoskiego krajobrazu zdominowanego przez uprawy, plantacje oliwek i tarasowe winnice [Hobhouse 2007]. W krajach północnych, w tym w Polsce, wpływ Odrodzenia na kształtowanie ogrodów ograniczał się często do wprowadzania skromnych i powierzchniowych motywów dekoracyjnych w dawne gotyckie formy i utrwalone tradycją sposoby uprawy roślin użytkowych i ozdobnych [Ciołek 1953].

Surowy klimat Północy, który stanowił główną przeszkodę w bezpośrednim kopiowaniu włoskich rozwiązań i znacząco ograniczał asortyment południowej roślinności, stał się zarazem głównym czynnikiem kształtującym renesansowe ogrody chłodniejszych regionów Europy, w tym ogrody w Polsce.

Odmienność warunków klimatycznych nie oznaczała całkowitej rezygnacji z południowej roślinności. Cyprysy (*Cupressus sempervirens* L.), drzewka laurowe (*Laurus nobilis* L.) i cytrusowe (*Citrus* L.), granatowce (*Punica grantaum* L.), figi (*Ficus carica* L.), krzewy mirtu (*Myrtus communis* L.) i rozmarynu (*Rosmarinus officinalis* L.) stanowiły ozdobę ogrodowych kwater, z tym wyjątkiem, że uprawiane były w przenośnych pojemnikach, które można było zabrać na zimę pod dach, gdzie zabezpieczone przed ujemnymi temperaturami czekały na cieplejszą porę roku.

Także forma ogrodu i jego ekspozycja względem stron świata i topografii terenu zaadoptowana została do polskich warunków świetlnych, termicznych i hydrologicznych oraz tradycji rodzimej. „Każdy bowiem naród ma sposób inakszy i osobny budowania [...]. I stosuje go wprzód do swego nieba, a potem swego zwyczajnego życia” [Opaliński (?) 1659].

Zaczerpnięte z Włoch ogrodowe formy dostosowane do lokalnych warunków „podług nieba i zwyczaju polskiego” ewoluowały ostatecznie w najbardziej typową dla polskich ogrodów postać „ogrodu sarmackiego”, zwanego też „polskim ogrodem włoskim”.

Ten ukształtowany w renesansie i utrwalony na przestrzeni wieków sposób kształtowania przestrzeni trwać będzie, przybierając własne postaci, nawet w ogrodach romantycznych i naturalistycznych, ograniczony do niewielkiego formalnego ogrodu w pobliżu siedziby. Nie jest on jednak formą „skostniałą”, ale ulega naturalnym przemianom pod wpływem pojawiających się nowych kierunków w europejskiej sztuce ogrodowej [Bogdanowski 1998].

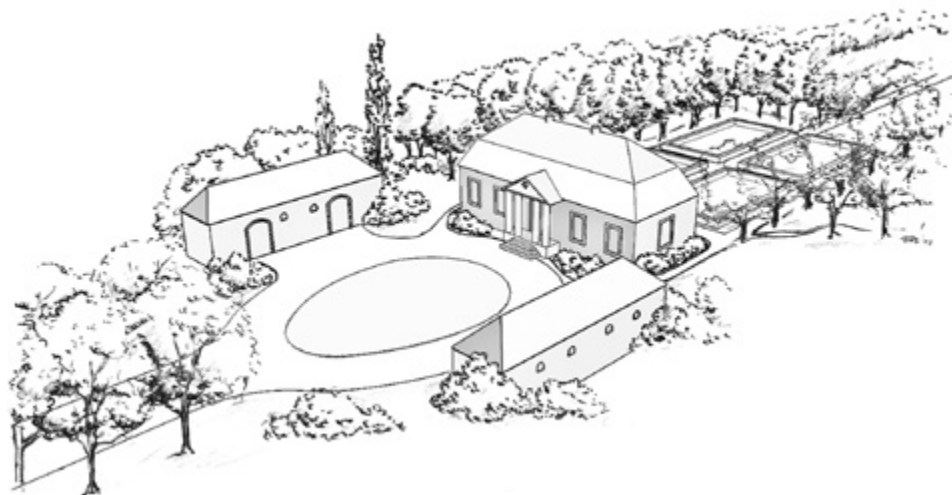
Kwaterowy, regularny, renesansowy ogród włoski o narysie prostokąta przystosowany zostaje do kierunkowej ekspozycji słonecznej zapewniającej optymalne warunki świetlne i termiczne poprzez otwarcie się w kierunku południowym. Otaczająca ogród rama w postaci szpalerów drzew czy bindaży przybiera formę kłamy otaczającej ogród od strony zachodniej, północnej i wschodniej. Tworzy specyficzny makroklimat (podobnie, jak angielski „walled garden”) dla mieszczących się wewnątrz rozmaicie formowanych kwater ogrodowych, ozdobionych strzyżonymi roślinami, bądź też rzeźbami i ogrodową architekturą.



Il. 1. Kwaterowy ogród włoski zilustrowany w tle portretu Elżbiety z Tęczyńskich Firlowej (?) (po lewej) i w powiększeniu (po prawej), autor N.N., Klasztor oo. Karmelitów Bosych w Lublinie

Fot. S. Malawski, 2016

Tak ukształtowany ogród, często też o tarasowym układzie, stwarzał dogodne warunki do rozwoju roślin, zarówno w lecie, jak i zimą. Osłonięty „zielonymi ścianami” od mroźnych i wysuszających wiatrów, ogród sprzyjał lepszemu zimowaniu wrażliwych gatunków, jak również tworzył przyjemną, kameralną przestrzeń do życia towarzyskiego, odpoczynku i kontemplacji [Bogdanowski 2001]. Ogrodowy salon, lokowany w bezpośrednim sąsiedztwie budynku mieszkalnego, zwykle na osi, stanowił kompozycyjne i programowe dopełnienie wnętrza dworu czy pałacu, który tradycyjnie zawierać powinien: wielką sień, stołową izbę, izby dla gości, sypialnię pana i pani domu i wszelkie towarzyszące izby oraz „przestronność” sprzyjające życiu dworskiemu i polskiej gościnności. Istotne było również ułożenie dworu *ad centram plagon* (do właściwej strony), ku południu lub wschodowi. Unikano wystawy zachodniej, ze względu na przeważający kierunek wiatrów i związane z nim zawilgocenie elewacji [Opaliński (?) 1659]. Usytuowanie budynku mieszkalnego



Il. 2. Na tradycyjne otoczenie polskiego dworu o układzie osiowym składają się takie elementy, jak: aleja dojazdowa zakończona owalnym podjazdem w formie gazonu, oficyny, salon ogrodowy w postaci parteru o regularnych kwaterach obramowany szpalerem drzew, z otwarciem widokowym na otaczający krajobraz na osi głównej

Oprac. S. Malawski, 2017

względem stron świata miało bezpośrednie przełożenie na dyspozycje samego ogrodu. Jakub Kazimierz Haur wzmiankuje, że w jego skład wchodzi podzielony na kwatery i ogrodzony płotem z furtkami ogród włoski, ogród jarzynowy z roślinami uprawianymi na zagonach, sady, chmielniki, łąki, pastwiska, gaje, stawy, pszczelniki, a w większych założeniach także zwierzyńce. Ten sam autor wymienia ów ogród, jako jedną z ośmiu rzeczy pożądaných przez każdego szlachcica [Haur 1675]. Idealny ogród stanowić miał przede wszystkim harmonijne połączenie walorów estetycznych i użytkowych. Nawet w końcu XVIII w. synergiczne współlistnienie obu funkcji widziano nie w ogrodach francuskich, które „wysilonemi pięknościami sprzeciwiają się naturze,” czy też „zbliżającym się do natury gęście angielskim [...], ale łącząc z pożytkiem ozdoby i przystojność, zrobiono wielką różnicę ogrodu włoskiego [...] tak, że dziś sztuka ogrodnicza podobna jest: częścią regułem pięknego gustu, częścią regułem szczególnym tyczącym się użytków...” [Sierakowski 1798].

Profesor J. Bogdanowski wyróżnia trzy zasadnicze i następujące po sobie formy polskiego ogrodu: panoramiczną, wirydarzową i głęboką.

Układ panoramiczny rozwijał się zwykle w założeniach na zboczach pagórków i teras nadzalewowych. Z uwagi na wykorzystanie specyficznych warunków termicznych i świetlnych panujących na zboczach, jak również atrakcyjne powiązania widokowe, ogród przybiera formę oszkarpowanych tarasów rozciągniętych wzdłuż zbocza lub skarpy. Poszczególne tarasy ramowane są strzyżonymi szpalerami



Il. 3. Rekonstrukcja ogrodu dworskiego przy dworze z Żyrzyna, Muzeum Wsi Lubelskiej w Lublinie

Fot. S. Malawski, 2016

grabowymi, tworząc serie wnętrz. Całość założenia osłania wysoka ściana z rzędowych nasadzeń drzew – najczęściej lip.

W typie wirydarzowym ogród przyjmuje najczęściej formę prostokąta, otoczonego z trzech stron rzędami drzew, czasem też okopem. Wnętrze układu zajmuje kwadratowa kwaterna otoczona strzyżonymi ulicami, czasem w formie grabowych bindaży. Poszczególne osie kompozycyjne i widokowe zwieńczone są ogniskującymi wzrok obiektami w postaci, altan, figur, kopców, niewielkich gabinetów i nisz, lub też otwarć widokowych na daleki krajobraz. Całość założenia tworzy układ kilkuwnętrzowy, połączony podłużnymi i poprzecznymi alejami łączącymi kwatery ozdobne z użytkowymi.

Układ głęboki rozwinął się pod wpływem wzorów francuskich. W zależności od warunków lokalnych założenia te mogły mieć formę płaską lub też opadać tarasowo. Jednak ich kompozycja ma charakter osiowy, a poszczególne elementy reprezentacyjnego ogrodu rozlokowane są wzdłuż głównej osi kompozycyjnej, przyjmując postać jednego wydłużonego wnętrza lub sekwencji wnętrz ogrodowych. Całość podobnie jak w wyżej wymienionych wariantach, ramują rzędowe nasadzenia drzew.

Pewne wyobrażenie o tychże ogrodach dają zachowane opisy zawarte w inwentarzach i spisach lustracyjnych.

Inwentarz ogrodu w podkrakowskim Białym Prądniku (obecnie dzielnica Krakowa) z 1798 r. opisuje „ogród włoski” z 11 alejami dzielącymi ogród na obsadzone bukszpanem kwatery, ozdobione 44 strzyżonymi na kształt piramid świerkami. Cały ogród przyozdobiony został ponadto: „szpalerami, altanami, chłodnikami, ziółkami i kwiatami, a osobliwie między piramidami w kwaterach czterech w rabatach cebulkami tulipanowymi, liliowemi, narcyzowemi, hiacyntowemi” [Bogdanowski 1998].

Ogród przy pałacyku „na wysokim stoku” Branickich otoczony był parkanem z „dylów”, a sam „ogród włoski” wydzielony był wierzbowymi żywopłotami. Ogrodowe kwatery wysadzono bukszpanem, zdobiły je kamienne figury na postumentach oraz drewniane „kolumny” z listewek ułożonych w kratkę i malowane na zielono, na których ustawiano zielone, złożone wazy. Ogród otaczały „arkady, trejaż w kratkę, a za nimi szpalery lipowe” oraz niskie szpalery z lipy, ałyczy i leszczyny⁶. W białostockim majątku Branickich, grabowymi i lipowymi szpalerami otoczone były też kwatery drzew owocowych⁷. W większych założeniach przy ogrodzie kwaterowym lokowano oranżerie, do uprawy i przechowywania wrażliwych egzotycznych roślin.

W XVIII w. ogrody zakładano zwykle przy pałacach i okazalszych dworach. Przeciętne siedziby szlacheckie miały skromne założenia lub nie było ich wcale. Wśród szlachty zagrodowej panowało przekonanie, że jest to zbytek zarezerwowany dla najbogatszych: „Panom tylko wielkim mieć ogrody można”. Jednocześnie uważano, że zajmują miejsce upraw, a same nie przynoszą żadnej korzyści lub niewielką [Krasicki 1824]. Jednocześnie wielu ówczesnych autorów rozpraw i traktatów ogrodniczych zachęcało do ich zakładania.

„Ogrody w gospodarstwie jako są nieuchronnie potrzebne – tak mogą być ozdobnie y pożyteczne”. Tymi słowami w początkach XIX w. nieznanemu autorowi „Kollekty różnych rytmów...”⁸ rozpoczyna opis sposobu zakładania ogrodów ozdobnych, podając iż takowe trzeba „zakładać w kwadrat albo wydłużony czworoscian podawawszy poprzeczne – albo, jak ogrodnicy mówią krzyżowe ulice”. Dalej autor zaleca sadzić różnego rodzaju kwiaty i zioła, takie jak: „tulipany, hiacynty, narcyussy, stokroś, słoneczniki, róże etc. mając baczenie w sadzeniu onych iżby co miesiąc jaki kwiat wyszedł”, kwatery i ulice radzi obsadzać „nie bukszpanem lecz szałwią, lawendą, spikanardem⁹, melissą, rutą, majeranem i innemi pożytecznemi ziołami

⁶ *Inwentarz, Opis majątku Branickich, Pałacyk na wysokim stoku*, Archiwum roskie, k. 254, AGAD, Warszawa.

⁷ *Opis ogrodu włoskiego za Pałacem*, Archiwum roskie, k. 61, AGAD, Warszawa.

⁸ *Kollekta różnych rytmów i prozy z ciekawym doświadczeniem praktyki gospodarskiej, sadzenia i szczepienia drzewek, dla wiadomości także dla rozrywki zebrane 1808*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu, rkp, syg. 5372/1.

⁹ Nazwa niejednoznaczna, w odniesieniu do polskich ogrodów prawdopodobnie odmiana lawendy lub roślina z rodziny kozłkowatych (*Valerianaceae* Batsch).



Il. 4. Ogród kuchenny – rekonstrukcja ogrodu dworskiego przy dworze z Żyrzyna, Muzeum Wsi Lubelskiej w Lublinie

Fot. S. Malawski, 2016

– co zaś na danych kwaterach być ma, to się każdego gospodarza upodobaniu zostawuje”¹⁰.

Zapoczątkowany w XVI w., a rozwinięty w dobie baroku „polski ogród włoski” stał się na przestrzeni wieków elementem trwałym w rodzimej sztuce ogrodowej, prezentując się w różnych odsłonach do początków XX w. Tworzył nieodzowną oprawę majątków ziemskich, zwłaszcza dworów wiejskich. Podczas gdy rezydencje magnackie przejmowały kosmopolityczne wzorce francuskie, „ogrody sarmackie” czerpały raczej z rozwiązań włoskich. Ten bardziej „swojski” i kameralny typ ogrodu pełnił nie tylko funkcję estetyczną i użytkową. Na przestrzeni wieków dwór i ogród stały się ostoją rodzimej kultury i tradycji, a model tzw. „ogrodu włoskiego”, „archetypem” tradycyjnego ogrodu polskiego.

Ideał dworskiego ogrodu stał się tożsamy ze spokojnym, sielskim, bliskim naturze życiem ziemian. Wynikiem tego konserwatyzmu w podejściu do kształtowania

¹⁰ Kolekta..., rkp syg. 5372/1.

ogrodów w Polsce będzie też trwałość form barokowych. Należy jednak odróżnić sięgający tradycją kwaterowego ogrodu renesansowego polski „ogród włoski” od klasycznego złożenia ogrodowego w stylu włoskim, właściwego większym rezydencjom ziemiańskim lub magnackim” [Kseniak 1981]. Pojęcie „ogród włoski” nie zawsze odnosiło się do „klamrowych” ogrodów, a na przestrzeni wieków ogrodem włoskim nazywano każdy ogród o kwaterowym układzie [Ciołek 1953], także niewielkie ogrody warzywne i owocowe. „Polski ogród włoski”, choćby ze względu na kilkunastowieczną ciągłość tradycji, jawi się jako fenomen w europejskiej sztuce ogrodowej, zachowując ciągłość tradycji do schyłku XVIII w.¹¹, by odżyć ponownie w historyzujących ogrodach XIX i początku XX w. [Kseniak 1981]

BIBLIOGRAFIA

- Alberti L., 1998, *O Architekturze*, [w:] *Ogród renesansowy*, Szafrńska M. (red.), tłum. I. Biegańska, Zamek Królewski w Warszawie, Warszawa.
- Badura M., 2011, *Rośliny użytkowe w dawnym Gdańsku. Studium archeobotaniczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk.
- Bogdanowski J., 1998, *Tradycja i przemiany kompozycyjne polskich założen pałacowo-ogrodowych XII–XIX wieku i ich współczesne problemy konserwatorskie*, [w:] *Pałac w ogrodzie*, Wierzbicka B. (red.), Towarzystwo Opieki nad Zabytkami, Warszawa, s. 167–183.
- Bogdanowski J., 2001, „Polskie kwatery”, „Parterre de broderie” i „Wielka murawa”, „Biuletyn Historii Sztuki”, z. 1–4, s. 223–238.
- Ciołek G., 1953, *Polskie ogrody renesansowe XVI wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki”, nr 3/4, s. 56–67.
- Ciołek G., 1978, *Ogrody polskie*, Arkady, Warszawa.
- Dodsley J., 1778, *The Works of Virgil, in Latin and English, The Aeneid*, t. 1, Londyn.
- Firenzuola G., 1998, *Wielka sztuka rolnictwa*, [w:] *Ogród renesansowy*, Szafrńska M. (red.), tłum. J. Mikołajewski, Zamek Królewski w Warszawie, Warszawa, s. 132–134.
- Haur J., 1675, *Oekonomika ziemiańska generalna*, Kraków.
- Hobhouse P., 2007, *Historia Ogrodów*, Arkady, Warszawa.
- Inwentarz, Opis majątku Branickich, Pałacyk na wysokim stoku*, Archiwum roskie, k. 254, AGAD, Warszawa.
- Kollekta różnych rytmów i prozy z ciekawym doświadczeniem praktyki gospodarskiej, sadzenia i szczepienia drzewek, dla wiadomości takż dla rozrywki zebrane 1808*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu, rkp, syg. 5372/1.
- Krasicki I., 1824, *Dzieła Ignacego Krasickiego. Nowe i zupełne wydanie*, t. 5, Wyd. Wilhelma Bogumiła Korna, Wrocław.

¹¹ Należy pokreślić, że poprzez trwałość tzw. polskiego „ogrodu włoskiego”, rozumie się pewną ciągłość tradycji w kształtowaniu przestrzeni, a nie niezmiennosc form konkretnych złożeń ogrodowych.

Seweryn Malawski

- Kseniak M., 1981, *Parki i ogrody dworskie w województwie lubelskim. Od Trawnika do Łęcznej wzdłuż Wieprza*, cz. 1, PTTK, Lublin.
- Milecka M., 2009, *Ogrody cystersów w krajobrazie małopolskich opactw filii Morimundu*, Wydawnictwo KUL, Lublin.
- Opaliński A. (?), 1659, *Krótką nauką budowania dworów, pałaców, zamków podług nieba i zmyślenia polskiego*, U Wdowy i Dziedziców Andrzeja Piotrkowczyka, Kraków.
- Opis ogrodu włoskiego za Pałacem*, Archiwum roskie, k. 61, AGAD, Warszawa.
- Pontano G., ok. 1500, *De hortis Hesperidum*, Neapol.
- Rylke J. (red.), 2016, *Warszawska szkoła architektury krajobrazu*, [w:] *Sztuka ogrodu, sztuka krajobrazu*, nr 1(14), Warszawa.
- Saminiati G., 1998, *Traktat o rolnictwie*, tłum. J. Mikołajewski, [w:] *Ogród renesansowy*, Szafrąńska M. (red.), Zamek Królewski w Warszawie, Warszawa.
- Sierakowski W., 1798, *Postać Ogrodów: Która Do Dwóch Zmysłów Smaku W Owocach I Powonienia W Kwiatkach Szczególniej Ściąga Sie*, cz. 1, Drukarnia Szkoły Głównej Koronnej, Kraków.
- Siewniak M., Mitkowska A., 1998, *Tezaurusz sztuki ogrodowej*, Oficyna Wydawnicza RYTM, Warszawa.
- Szafrąńska M. (red.), 1988, *Ogród renesansowy*, Zamek Królewski w Warszawie, Warszawa.
- Wiek XVI. Złoty wiek*. Film dokumentalny z cyklu: *Dzieje kultury polskiej*, reż. M. Malec, pod red. R. Grupińskiego, Polska 1997–1998

Część IV
Sztuka
a sport, turystyka i rekreacja

Angielskie wzorce w polskim malarstwie konnym XIX wieku

Wojciech Lipoński

W chwili, gdy na firmamencie malarstwa angielskiego pojawił się George Stubbs (1724–1806), tradycje malowania konia liczyły już w tym kraju co najmniej kilkadziesiąt lat. Jednak koń traktowany był przedmiotowo, jego obecność na płótnie służyła podkreśleniu heroicznego chwili, szczególnie bitew, ich epickiego charakteru. Klasyczny typ takiego malarstwa przedstawiał króla lub wodza na koniu wskazującego szpadą kierunek natarcia. Karol I z upodobaniem kazał się malować na koniu, i to co najmniej trzykrotnie, choć ani razu podczas bitwy. Wykonawcą jego zamówień był sławny malarz holenderski Anton van Dyck, pełniący od 1632 r. funkcję nadwornego malarza. Pierwszy z portretów konnych ukazuje króla pod Łukiem Triumfalnym, w pełnym uzbrojeniu, drugi również w uzbrojeniu na koniu, który rozpoczyna bieg, wreszcie trzeci jest właściwie portretem przy koniu bez zbroi, na polowaniu. Wizerunki tego typu mają charakter oficjalny. Koń jest uzupełnieniem, podkreśla cechy władcy. Dopiero George Stubbs odkrył na dobre podmiotowość konia jako obiektu malarskiego samego w sobie. Miał co prawda nie mniej niż trzech poprzedników, którzy, niezależnie od poziomu ich dzieł, odegrali ważną rolę w stopniowym kształtowaniu się malarstwa konnego. Pierwszym z nich był John Wootton (ok. 1682–1764). Jego sposób obrazowania koni wprawdzie nawiązuje, i to silnie, do tradycyjnego sposobu ukazywania tych zwierząt, malowane są one jednak z poczuciem niezwykłego piękna i w znaczącym stopniu odchodzą od dotychczasowej konwencji. Również Woottona był przebywający dłużej w Anglii Holender Peter Tillemans (ok. 1684–1734). To on połączył niderlandzką szkołę malarstwa rodzajowego, które ze swej istoty unikało nadmiernego formalizmu i czerpało bezpośrednio z obserwacji życiowych, z popularnym w Anglii sposobem ukazywania konia w akcji, zwykle typu militarnego lub myśliwskiego. To połączenie obserwować można w takich jego dziełach, jak *Three Hounds with Horsemen* (*Trzy psy i myśliwy*) czy *Horse with Groom and Hounds*

(*Koń ze stajennym i psami*). W tym ostatnim obrazie Tillemans poszedł chyba najdalej w swoistym upodmiotowieniu konia. Artysta malował go kilka lat, aż do śmierci w roku 1734, a mimo wszystko pozostawił w stanie niedokończonym, tuż przed ostatecznym wyczelowaniem. Tillemans bywał często w królewskiej stadninie w Newmarket i tu namalował serię, chyba pierwszych, angielskich obrazów o tematyce wyścigowej, m.in. *Newmarket: the Long Course* (*Długi tor w Newmarket*, 1723) czy *The Newmarket Watering Course* (*Tor przeszkód z rowem i wodą w Newmarket*). W malarstwie kolejnej generacji „malarzy konnych”, następny krok uczynił James Seymour (1702–1752). Do najlepszych jego obrazów zaliczyć należy konny portret arystokraty Thomasa Cage’a (1743). Choć Seymour miał bogatych patronów, którzy chętnie zamawiali i kupowali u niego obrazy, zwłaszcza swe portrety, m.in. na koniach, to artysta popadł wkrótce w finansową ruinę: malował bowiem z miłością przede wszystkim konie, które mu się podobały, równocześnie zaniedbując lukratywne zamówienia i tych, którzy obrazy zamawiali. W jego ujęciach konie i jeźdźcy tworzą sceny pełne wdzięku i lekkości i niewiele w nich pozostało z dawnej „heroicznej” poetyki. Ale nie ma w nich jeszcze czegoś, co wniósł do malarstwa konnego dopiero Stubbs, który w pełni opanował sztukę malowania koni, ich anatomii, specyfiki ruchu, a także życia w stadninach oraz sportu. Był samoukiem, którego natura wyposażyła w niezwykłą artystyczną intuicję. W przedstawianiu koni i scen rodzajowych a także wyścigowych osiągnął nieporównanie więcej niż jego poprzednicy. W sposób podobny do mistrzów Renesansu, którzy w swych studiach anatomicznych dokonywali sekcji ciała ludzkiego, rozpoczął badanie anatomii konia w 1758 r. Przyniosło to rezultat w jego sławnej pracy zatytułowanej *The Anatomy of the Horse* (*Anatomia Konia*), książki-albumu ilustrowanego odpowiednimi rycinami, gdzie znajdujemy szczegóły anatomiczne, a także malarskie i rysunkowe wizerunki konia w jego pełnej krasie. Dzięki studiom nad anatomią, opanował perfekcyjnie nie tylko sposób malowania jego cech zewnętrznych, ale i poszczególnych mięśni i ścięgien, pulsujących pod skórą, dzięki czemu, jak pisał jeden z krytyków sztuki, można jego dzieła wykorzystywać jako ilustracje w podręcznikach zoologii. Nie są to bynajmniej obrazy statyczne: ukazują konie jako istoty żywe, w pełnym i dynamicznym ruchu. Taki charakter ma chyba najlepsze z jego studiów anatomicznych poświęcone koniu *Whistlejacket*. „Jego sztuka wyróżnia się głębokim zrozumieniem anatomii i umiejętnością przenoszenia studiowanego obiektu z otoczenia naturalnego do wyrafinowanej wyważonej kompozycji” [Egerton 1985, s. 260].

Z kolei seria obrazów Stubbsa przedstawiająca klacze z młodymi, w tym przede wszystkim *Mares and Fools in a Landscape* (*Klaczę i źrebaki na tle krajobrazu*, 1763–1768) wykazuje szczegółową znajomość życia toczącego się w stadninach. Potwierdzają to jego płótna o charakterze rodzajowym, jak *Gimrack with a Groom, Jockey, and Stable Lad on Newmarket Heath* (*Koń Gimrack ze stajennym, dżokejem i parobkiem na tle łąk w Newmarket*, ok. 1765). W obrazie tym „wielka otwarta przestrzeń, precyzyjnie oddana architektura budynków stajennych, bezbłędne rozplanowanie postaci tworzą razem wspaniale opanowaną kompozycję” [Gaunt 1976, s. 93].

Inny angielski historyk sztuki podkreślał, że malarstwo Stubbsa „wyróżnia się głębokim zrozumieniem anatomii i umiejętnością przenoszenia studiowanego obiektu z otoczenia naturalnego do wyrafinowanej wyważonej kompozycji” [Egerton 1985, s. 260]. Można wręcz zaryzykować twierdzenie, że „Stubbs uczynił konia ważnym partnerem człowieka, niekiedy ma się wrażenie że zwierzę jest nawet istotniejszą częścią malowanej przezeń rzeczywistości niż towarzyszący mu człowiek” [Lipowski 2012, s. 370]. Choć Bolesław Leśmian żył i tworzył swoją poezję dwa wieki później, nasuwa się nieodparcie na myśl jego *Wiersz konny*, w którym stosunek człowieka do zwierzęcia przypomina malarstwo angielskiego artysty:

*Pochylony ku światu – patrzę w cień mój konny
Jak się obco przemija – skośny i postronny
Wybojem dróg
Mój cisany, któremu i głaz nie zacięży –
Zaświat w słońcu zwyższywszy – kark zagrzązany tęży
W uparty łuk
Woniejące od pola, z traw wymiane losy
Złączyły nas na wspólny bieg w tamte niebiosy
I w tamten las...
I kazały jednakim zespolić się ruchem
Na sny różne, co – jany związane łańcuchem
Śnią się raz wraz [...]
Bezmiar nozdrza nam szarpie i wre w naszym pocie,
A my z pierśią zdyszana na własnej tęsknocie
Kładziem się wzdłuż!*

*W jeden tętent dwa nasze stapiając milczenia,
Sprzępaszczamy się w zamęt bystrego istnienia
Obojgiem dusz! [...]
I nie może zrozumieć w swoim wniebowzięciu,
Czemu z wyżyn drapieżnych spadł na kark zwierzęciu
Człowieczy stwór?
I dlaczego dwie zmyry różnego obłędu
Zbiegły się, aby zdwoić czar swego rozpędu
Do innych zmór?*

[Leśmian 1970, s. 64–65].

Stubbs odbył podróż artystyczną do Włoch, co wyraźnie wzbogaciło jego malarstwo o elementy tamtejszego pejzażu, tworzące klimat typowy dla epoki sentymentalizmu. Ten typ tła, choć wyposażony w roślinność, szczególnie drzewa zaczerpnięte z krajobrazu angielskich rezydencji i sławnych parków angielskich odnajdujemy w obrazie pt. *Jockey on His Horse* (*Dżokej na koniu*, obraz niedatowany). Jeździec i jego wierzchowiec ukazani są tam tak, jakby wręcz całość miała ilustrować tomik

sentymentalnej poezji. Do jego najważniejszych dzieł należy wspomniane już płótno pod tytułem *Koń Gimrack ze stajennym, dżokejem i parobkiem na tle łąk w Newmarket*.

Dokonania Stubbsa stały się wkrótce wzorcem dla wszystkich malarzy Anglii, a nieco później Europy kontynentalnej. I tak na przykład we Francji Théodore Géricault (1791–1824), zafascynowany tak Stubbsem jak i brytyjskim stylem wyścigów konnych, przyjechał specjalnie do Anglii i namalował serię obrazów, wśród których najsławniejszy to *Wyścigi w Epsom (The Derby at Epsom, 1821, obecnie w Luwrze)*. Wkrótce po „angielskie ujęcia” konia sięgnęli i polscy artyści. Pierwszym polskim malarzem, który na przełomie XVIII i XIX w. okazjonalnie malował konie w stylu angielskim był Aleksander Orłowski (1777–1832). Był najpierw nadwornym malarzem księcia Konstantego, a następnie otrzymał etat w Sztabie Topograficznym armii rosyjskiej w Petersburgu. O ile w jego obrazach dominuje tematyka raczej wschodnioeuropejska, to w rysunkach znajdujemy bez trudu tony angielskie po 1811 r., gdy zetknął się ze stadninami rosyjskimi organizowanymi już znacznie wcześniej w stylu angielskim przez księcia Aleksieja Grigoriewicza Orłowa (1737–1808). Orłow był twórcą rosyjskiej szkoły hodowlanej konia, jemu przypisuje się wyhodowanie wierzchowców, znanych w angielskiej terminologii jako „Orlov trotters” przez skrzyżowanie koni arabskich z wierzchowcami angielskimi. Przez cały wiek XIX konie ze stadniny założonej przez Orłowa królowały w Europie i były uważane za najszybsze. Nie wiemy, czy Orłowski biorący udział w bujnym życiu towarzyskim Petersburga, adorowany przez arystokrację zdążył poznać księcia osobiście, ale stosunek do konia panujący tu za sprawą księcia, a potem i jego potomków, odegrał w jego malarstwie rolę oczywistą. W jego twórczości widać wyraźne oscylowanie między tradycją staropolską a angielską, z którą zetknął się w Rosji. To wahanie, między tym, co widział w Rosji a tęsknotą za krajem dostrzegł nie kto inny, jak Adam Mickiewicz w *Panu Tadeuszu*:

...*Nasz malarz Orłowski*
Przerwała Telimena, miał gust Soplicowski,
(Trzeba wiedzieć, że to jest Sopliców choroba,
Że im oprócz Ojczyzny nic się nie podoba).
Orłowski, który życie strawił w Petersburgu,
Stawny malarz (mam kilka jego szkiców w biurku),
Mieszkał tuż przy Cesarzu, na dworze, jak w raj:
A nie uwierzy Hrabia, jak tęsknił po Kraju!
Lubił ciągle wspominać swej młodości czasy,
Wystawiał wszystko w Polszczyźnie: ziemię, niebo, lasy...

[Mickiewicz 1929, s. 72]

Mickiewiczowski *Pan Tadeusz* jest zresztą jednym z pierwszych w literaturze polskiej świadectw wpływów angielskiej mody konnej, tu pojawia się po raz pierwszy

słowo „dżokej” czyli angielski „jockey”, a młody hrabia jest jak najwyraźniej anglo-manem noszącym się po angielsku. Oto gdy przespał początek polowania:

*Widząc myśliwców w polu, czywałem do nich pedził,
Surdut swój angielskiego kroju, biały, długi,
Połami na wiatr puścił; z tyłu konno sługi,
W kapeluszach, jak grzybki, czarnych, lśniących, małych,
W kurtkach, w butach stryflastych, w pantalonach białych;
Sługi, które pan Hrabia tym kształtem odziewie,
Nazywają się w jego pałacu «dżokeje».*

[Mickiewicz 1929, s. 32]

Do prac wykazujących oczywiste wpływy angielskie należy u Orłowskiego seria znajdująca się obecnie w archiwum Ossolineum, gdzie poszczególne rysunki wykonane tuszem przedstawiają dżokejów i angielskich dżentelmenów (*Dżokej przy osiodłanym koniu*, *Jeździec na koniu*, *Dżokej na koniu w pełnym galopie*). Młody Władysław Tatarkiewicz, późniejszy wielki polski historyk filozofii i teoretyk estetyki, wspomina we wstępie do katalogu wystawy dzieł Orłowskiego z roku 1910 akwafortę o tematyce wyścigowej przedstawiającą dżokeja na pędzącym koniu [Tatarkiewicz 1910, s. 46, pozycja 127]. Ile dokładnie jest tych prac rozproszonych w muzeach rosyjskich i prywatnych kolekcjach – nie wiadomo. Znaczna ich ilość nieprzypadkowo znalazła się w muzeach i kolekcjach w Anglii, gdzie koń traktowany był w kręgach wyższych sfer z wyjątkowym szacunkiem, jeśli nie miłością. W każdym razie, jak pisze autor jego biogramu zamieszczonego w 1901 wśród najbardziej zasłużonych Polek i Polaków, „Wiele jego utworów za pośrednictwem księgarza Ruspolli’ego i handlarza Pluchart’a nabywane są do Anglii” [Album 1901].

Wśród kilku artystów, którzy podejmowali po Orłowskim tematykę konną był Piotr Michałowski (1800–1855). Choć podróżował do Francji, gdzie mógł zetknąć się z malarstwem Gericaulta, nie uległ magii angielskich wyścigów. Jego pełne rozmachu artystycznego obrazy, cechujące się nowatorską techniką, niedocenianą za jego życia, ukazują raczej polskie tradycje konne, m.in. związane z regułami jazdy napoleońskiej. Zniszczona wojnami napoleońskimi hodowla konia w Polsce, ożywa za sprawą stadniny w Janowie Podlaskim, modelowanej na stadninach angielskich. Przybywają tam sprowadzani z Anglii liczni specjaliści i trenerzy. Jednocześnie w obyczaju polskim pojawia się snobistyczny nurt zwany anglofilizmem lub anglomanią. W roku 1839 w Poznaniu, a w 1841 w Warszawie, zapoczątkowana została tradycja regularnych wyścigów konnych w stylu angielskim, choć jeszcze przez jakiś czas odbywały się w stolicy tradycyjne polskie wyścigi zwane włościańskimi. Wszystko to miało oczywiste znaczenie i dla malarstwa konnego, gdyż od tego momentu na płótnach polskich malarzy pojawiają się jeźdźcy w charakterystycznych czerwonych kubrakach, w dżokejkach lub zachodnich cylindrach, znikają staropolskie rzędy końskie a pojawia się uproszczona uprząż typu angielskiego. January Suchodolski (1797–1875),

który poświęcał się głównie zwyczajom polskim, w tym tradycjom napoleońskiej jazdy (m.in. *Szaraża jazdy polskiej pod Somosierrą*), namalował jednak pierwsze wyścigi konne w stylu angielskim w Warszawie w 1841 r. Józef Hilary Głowacki (1789–1858) specjalizował się co prawda głównie w malowaniu dekoracji ściennych i scenografii teatralnej, ale wykonał także sztych znajdujący się na okładce muzycznej galopady skomponowanej na otwarcie warszawskich wyścigów przez Józefa Damsęgo.

Polskie malarstwo konne uwzględniające angielskie tradycje osiągnęło swój szczyt w dziełach Juliusza Kossaka (1824–1899), następnie jego syna Wojciecha (1856–1942) i wnuka Jerzego (1886–1955). W malarstwie Juliusza mamy do czynienia z kilkoma nurtami tematyki konnej. Jest to oczywiście nurt staropolski, ukazujący piękno polskiej jazdy okresu utraconej niepodległości. Pełen jest elementów orientalnych, typowych dla kultury szlacheckiej, co przejawia się w ubiorze jeźdźców, ale także w omal bizantyjskich elementach uprząży czy broni. Drugi nurt, to motywy ludowe, wiejskie, zwłaszcza barwne krakowskie wesela, współczesne Kossakowi polowania w starym stylu. Trzecim wątkiem jest jednak tematyka konna w stylu czysto angielskim, co wyraża się w stroju (czerwone kubraki – „red jackets”), uchwyconej przez artystę technice jazdy całkowicie różnej od staropolskiej, tematyce angielskich „polowań na lisa”. Co więcej, obrazy te są wyraźnie pod wpływem malarstwa angielskiego, niestety, w dużej mierze niezbyt wysokiego lotu, powstającego jednak licznie na zamówienie bogatych sponsorów. Malarstwo to najwyraźniej schlebia gustom arystokracji i bogatszego mieszczaństwa, ale cierpi na tym jakość artystyczna. Stąd obrazy Juliusza Kossaka poświęcone tradycjom polskim są z punktu widzenia wartości estetycznych wyraźnie lepsze niż „angielskie”.

Syn Juliusza, Wojciech, idący początkowo śladami ojca, dożył odrodzenia kawalerii polskiej w XX w., stąd oprócz typowych dla angielskiego nurtu „czerwonych kubraków na koniach”, pojawia się motyw współczesnego już kawalerzysty, w polskim mundurze, którego tak brakowało przez większość XIX stulecia. Wyjątkowo częstym, choć jednocześnie nad wyraz sztampowym, okazał się w jego malarstwie temat typu „Ułan i dziewczyna” w różnych ujęciach: ułan przy płocie albo u wejścia do chałupy, gdzie spotyka wiejską piękność, ułan z dziewczyną przy studni podczas pojenia konia itd. Zapoczątkował swoistą „fabrykę” replik poszczególnych obrazów, mało ambitnych, schlebiających ponadto niezbyt wyrafinowanym ale patriotycznie zorientowanym odbiorcom. Takie jednak było zapotrzebowanie społeczne, któremu artysta skutecznie wychodził na przeciw. Były to ujęcia niezbyt pionierskie, ale ich artystyczne wykonanie było na ogół bez zarzutu. I w budzeniu patriotyzmu, w swoistej kompensacji tematyki nieobecnej podczas zaborów, odegrały z pewnością pozytywną rolę. Wojciech Kossak sięgał jednak również po tematykę obcą: ni stąd, ni zowąd namalował kilka scen ukazujących amerykańskich kowbojów i zawody w rodeo. Tuż przed pierwszą wojną światową naraził się Polskim patriotom, malując na zamówienie cesarza Wilhelma II sceny batalistyczne związane z historią jazdy niemieckiej.

Malarstwo Jerzego Kossaka, barwne, ukazujące tradycje polskiej jazdy, nie zawiera zbyt wiele elementów angielskich. Jego sposób malowania trudno określić jako

odkrywczy pod jakimkolwiek względem. Kontynuował tradycje ojca, podejrzewany był o kopiowanie jego pomysłów, był autorem wielu replik cechujących się poprawnością artystyczną bez oryginalniejszych ambicji artystycznych.

Mniej więcej od około 1850 r. obserwujemy na ziemiach polskich nasilającą się krytykę wyścigów konnych i związanego z nimi proangielskiego snobizmu. „Konna anglomania” była również ośmieszana w dziełach literackich. W 1856 Konstanty Gaszyński napisał komedię *Wyścigi konne w Warszawie*, której negatywnym bohaterem był polski hrabia Marceli, który traci odziedziczony po przodkach majątek na „angielskie hece”, jak to ujmuje jego dziad Bonawentura. Ten ostatni wspomina czasy,

*Gdy nie szedł do Angielczyków z Polski okup złoty
Za klacze skaczące przez rony i płoty*

[Gaszyński 1857, s. 4].

I to dziad Bonawentura, jako przedstawiciel obozu staropolskiego, wkracza w ostatniej chwili w podejrzanе interesy konne Marcelego, chroniąc go przed bankructwem.

Tego typu utworów literackich było więcej. W *Lalce* Bolesława Prusa mamy angielskiego snoba, hrabiego Krzeszowskiego, który nawet polskie słowo „tak” wypowiada po angielsku „tek”, natomiast główny bohater powieści, Stanisław Wokulski, żeby przypochlebić się hrabinie Izabelli, którą chce pozyskać na żonę, kupuje angielską klacz i wystawia ją do wyścigów. Innym przykładem utworu uwzględniającego angielskich snobów i ich „konne breweryje” jest powieść Władysława Małyszewskiego, *Pan się bawi szlachcic płaci*. Poświęcona jest szlacheckiemu utracjuszowi, który bankrutuje z powodu swych konnych upodobań. Powieść była publikowana w odcinkach w „Tygodniku Ilustrowanym” na początku lat 60. XIX w. Rysownik Franciszek Kostrzewski stworzył dla niej serię rycin ukazujących w satyryczny sposób polskich młodzieńców uprawiających jazdę konną w stylu angielskim.

Wbrew podobnej krytyce jeździectwo w stylu angielskim odegrało ważną rolę w zachowaniu polskich tradycji konnych w okresie zaborów, gdy nie istniała polska narodowa kawaleria wojskowa. We wspomnianej wyżej komedii Gaszyńskiego, hrabia Marceli formułuje to dosadnie:

*Musim się więc zatrudniać tem, co nam nie wzbronne,
Pokochaliśmy stajnię i wyścigi konne –
I galopujem z hardym lecz smętym obliczem,
Wolelibyśmy z szabłą, a musimy z biczem.*

[Gaszyński 1857, s. 12]

Wojciech Lipoński

Natomiast wpływy konnego malarstwa angielskiego na artystów polskich z pewnością nie odegrały roli rewolucyjnej. Wywołały ciekawy, barwny, ale jednak snobistyczny i nie bardzo pasujący do polskich tradycji nurt obyczajowy. Jednak skala i zasięg tego zjawiska, co jest widoczne szczególnie w malarstwie XIX w., a najbardziej w dziełach Juliusza Kossaka, nie pozwala przejść obok jego roli w historii sztuki polskiej obojętnie. Bez względu na wartości artystyczne, nurt ten odgrywał widoczną rolę w związkach kultury angielskiej z polską.

BIBLIOGRAFIA

- Aleksander Orłowski*, [hasło w:] *Album biograficzne zasłużonych Polaków i Polek wieku XIX*, wyd. Marya Chełmońska, Warszawa 1901.
- Burke J., 1976, *English Art 1714–1800*, Oxford.
- Egerton J., 1985, *Stubbs*, [w:] *The Thames and Hudson Encyclopaedia of the British Art*, Bindman D. (red.), London.
- Egerton J., 2007, *George Stubbs – Painter*, London.
- Gaszyński K., 1857, *Wścigi konne w Warszawie*, Lwów.
- Gaunt W., 1976, *A Concise History of English Painting*, London.
- Kossak W., 1913, *Wspomnienia*, Warszawa–Lublin–Łódź–Kraków; wznowienie Warszawa 1971.
- Leśmian B., 1970, *Wiersz konny*, pełny tekst w antologii: *Zapomniani piewcy sportu*, red. Wojciech Lipoński, Warszawa, s. 64–65.
- Lipoński W., 1974, *Sport – literatura – sztuka*, Warszawa.
- Lipoński W., 2004, *Sport, History, Tradition and Nation*, [w:] *Between Two Cultures – Poland and Britain*, Leese P. (red.), British Council, London–Poznań, s. 217–232.
- Lipoński W., 2008, *British Patterns in the Development of Polish Sport in the 19th Century*, „International Journal of Eastern Sports & Physical Education”, Vol. 6, nr 1, October, s. 1–13.
- Maleszewski W., 1860, *Pan się bawi, szlachcic płaci*, „Tygodnik Ilustrowany”, nr 38–39.
- Masłowski M., 1984, *Juliusz Kossak*, Warszawa.
- Mickiewicz A., *Pan Tadeusz*, ks. III, oprac. Stanisław Pigoń, Lwów MCMXXIX (1929), s. 72.
- Olszański K., 1988, *Juliusz Kossak*, Wrocław.
- Pruski W., 1976, *Początki wścigów konnych w Polsce*, [w:] *125 lat wścigów konnych*, Warszawa.
- Pruski W., 1982, *Dzieje konkursów hippicznych w Polsce*, Warszawa.

Sport olimpijski w rzeźbie antycznej i współczesnej

Ewa Kałamacka, Zbigniew Porada

Związki sportu, a w szerszym rozumieniu aktywności ruchowej, ze sztuką istnieją zapewne od początku obu dyscyplin, co potwierdzają pozostałe po artystach rekwizyty. Jak mówi łacińska maksyma *Ars simia nature* (sztuka małpująca naturę) stanowią one cenne źródło dla ogólnego poznania dziejów ludzkości i są szczególnie przydatne w przypadku historii sportu. Przez wieki artyści wiedzeni impulsem ikonograficznym, nadając rzeźbom najwyższe znaczenie, przedstawiali wszystkie aspekty życia swoich czasów, w tym radość i piękno urody cielesnej antycznych olimpijczyków – największych bohaterów aktywności ruchowej starożytnej Hellady.

ANTYCZNE POSĄGI OLIMPIONIKÓW I ICH RZEŹBIARZE

Aktywność ruchowa starożytnych Greków to jeden z fenomenów kultury hellenickiej, będąca motorem napędowym rozwoju najważniejszych sfer ich życia, począwszy od religii, wojskowości, ekonomii, medycyny, architektury i sztuk pięknych, w tym rzeźby. Ruch (agonistyka) w starożytnej Grecji stał się istotnym źródłem dla sztuki i bodźcem inspirującym do tworzenia pięknych rzeczy, gdyż „produkuje on piękno i ożywia atletę, który jest żywą rzeźbą” [Coubertin 1994]. Rzeźba grecka rozwijała się równolegle z gimnastyką i kulturą stadionów i stanowiła kwintesencję „pięknego czynu, uwiecznionego, pieśnią wzbijającą się ku wysokiej siedzibie bogów” [Ałpatow 1976].

Prawdopodobnie w VI w. p.n.e., lub nieco wcześniej, powstała tradycja umieszczania pomników w Olimpii przedstawiających zwycięzców igrzysk – olimpijczyków. Posągi olimpijczyków wznoszono w centrum Olimpii, w świętym gaju zwanym Altis. Podróżnik i geograf Pausaniasz zwiedzający Olimpię w 2. poł. II w. n.e. opisał 187

takich posągów, podpisanych imieniem zawodnika, imieniem jego ojca oraz nazwą miasta-państwa, z którego pochodził. Jak zaznaczył „nie wszyscy zwycięzcy igrzysk olimpijskich mają tutaj (w Olimpii) swoje posągi” [Pauzaniusz 1968]. Pierwszymi rzeźbami zawodników ustawionymi w Olimpii były posągi: „Paraksydamasa z Eginy, zwycięzcy w walce na pięści w czasie 59 olimpiady (544 r. p.n.e.) oraz Reksibiosa z Opuntu, zwycięzcy pankrationu w czasie 61 olimpiady (536 r. p.n.e.). Wykonane są z drzewa. Posąg Reksibiosa z drzewa figi, natomiast Paraksydamasa z drzewa cyprysu i mniej od tamtego zniszczony” [Pauzaniusz 1968]. Pauzaniusz opisał jeszcze jeden stary posąg, mianowicie posąg Eutelidasa ze Sparty, zwycięzcy igrzysk 38 olimpiady (628 r. p.n.e.) w zapasach i pentatlonie w kategorii chłopców, lecz ten był ustawiony w Olimpii prawdopodobnie w późniejszym okresie.

Pomniki stojące w Olimpii były dziełem wielu pokoleń znanych i cenionych artystów, a także mniej znanych rzeźbiarzy (47 osób).

Pośród wybitnych twórców mających przywilej utrwalenia swych prac w Olimpii znalazł się Kalamis. Był jednym z najznakomitszych ateńskich rzeźbiarzy stylu surowego z 1. poł. V w. p.n.e. Specjalizował się w rzeźbach bogów. Wyrzeźbił postać olimpijczyka Hierona z Syrakuz.

Kalamis był wzorem dla wielu wybitnych rzeźbiarzy z 2. poł. V w. p.n.e., kiedy to kultura grecka osiągnęła stadium największej dojrzałości [Alpatow 1974]. Ten okres świetności przypada na rozkwit Aten i demokracji Peryklesa, za którego panowania dokonały się istotne zmiany w sztuce, skutkujące powstaniem rozmaitych szkół i kierunków, i co wydaje się być istotne, pojawieniem się artystycznie ukształtowanych indywidualności. Ich nazwiska otoczone były powszechnym szacunkiem, a dzieła wzbudzały ogólny podziw. Tymi mistrzami byli Kresilas, Fidiasz, Poliket i Miron. Ich indywidualny styl rozpoznawany jest w zachowanych kopiach i to ich pomniki stanęły w Olimpii, budząc zainteresowanie oraz aplauz. Jednak spośród nich tylko Myron zdaje się być tym rzeźbiarzem, w którego dziełach współcześni mu, jak i potomni, dostrzegli niespotykane dotąd zainteresowanie postacią człowieka w ruchu. Z maestrią oddawał rytm i piękno ciała ludzkiego. Jako pierwszy wyraził w sztuce greckiej ruch postaci pojedynczej i w grupie. Poeci opiewali posąg Ladosa za to, że zdawał się impulsywnie oddychać w szybkim biegu [Alpatow 1974]. W Olimpii uwiecznił następujących zawodników: Erechteusa, pięściarza Filipa z Asyne, zawodnika Chionisa ze Sparty, pankratiastę Tymantesa, dwa posągi Likinosa ze Sparty [Pauzaniusz 1968]. Jego zwycięzcy atleci wydawali się podobni bogom, utrwaleni w świątecznym rytmie swej dyscypliny. Poliket zaś ukazywał młodzieńców gotowych do czynu, którzy już za chwilę wykonają ruch (odwrócą głowę, pobiegną, zegną rękę). Ten artysta ukazywał moment tuż przed wykonaniem ruchu, a atleci „tak pięknie są zbudowani, że zwycięstwa ich w zabawach i igrzyskach wydają się oczywiste” [Alpatow 1974, s. 133].

Posągi olimpijskie niezależnie od wyrazu artystycznego rzeźbiarza miały jedną wspólną cechę – triumfu, jaki odnosi się przez zwyciężając samego siebie i ze

świadomości własnej sprawności, siły oraz z chluby wyćwiczonego ciała. Niestety do naszych czasów nie zachowała się w Olimpii żadna z rzeźb przedstawiających olimpioników. Podczas prac wykopaliskowych prowadzonych w Olimpii w XIX i XX w. archeolodzy znaleźli tylko 26 baz, na których ongiś stały ich posągi. Najwięcej o tych rzeźbach dowiadujemy się z dzieła Pauzanasza, który w pewnym sensie skatalogował je w II w. n.e. O pomnikach olimpioników z III i IV w. n.e. wiemy bardzo niewiele, pomimo iż w Olimpii nadal stawiano zwycięzcom posągi. Wiadomo, że jednemu z ostatnich znanych olimpioników – Filumenosowi z Filadelfii (zapasy, pięściarstwo lub pankration – zwycięzca 287 olimpiady w 369 r. n.e.) taki pomnik postawiono, o czym wspomina w swym opracowaniu Luigi Moretti [1957].

Plastyczne odtwarzanie ruchu za pośrednictwem rzeźb było jednym z czynników budowania mitu wokół sportu olimpijskiego, którego apokryf przeżył zagładę Olimpii i niebyt sportu i w pewnym sensie przyczynił się do odnowy idei igrzysk olimpijskich w XIX stuleciu.

OLIMPIJSKIE KONKURSY SZTUKI 1912–1948

Zbyt wiele emocji po sobie zostawiła Olimpia, aby pójść w niepamięć. Dla późniejszych pokoleń stała się inspirująca, tak pod względem wyrazu artystycznego, jak i pobudzająca do działań na rzecz aktywności ruchowej, której kulminacja nastąpiła w XIX w., między innymi za sprawą wykopalisk archeologicznych. Odkrycie ruin Olimpii przez niemieckich archeologów w XIX stuleciu rozpałiło wyobraźnię wielu umysłów. Stało się hasłem odrodzenia igrzysk olimpijskich, których inicjatorem był Pierre de Coubertin. Był on też pomysłodawcą połączenia rywalizacji sportowej oraz artystycznej, czemu dał wyraz podczas Konferencji Konsultacyjnej w sprawie Literatury, Sztuki i Sportu, która odbyła się 23 maja 1906 r. w Paryżu. Podczas swego wystąpienia przekonywał o ponownym połączeniu „legalnym związkiem małżeńskim dwu rozwiedzionych od dawna stron: mięśni i ducha”, postulując wprowadzenie do programu igrzysk olimpijskich konkursów sztuki. Wyraźnie podkreślił:

Antyczna Olimpia była miastem sportu, sztuki i modlitwy. Niekiedy niestusznie zamieniana jest kolejność tych trzech aspektów. Charakter sakralny i estetyczny Olimpii wynikał z roli, jaką odgrywała w niej kultura fizyczna. Sport gościł w tym mieście okresowo, sztuka i modlitwa panowały na stałe. Tak samo będzie w Olimpii współczesnej, podczas igrzysk olimpijskich [Coubertin 1994].

Konferencja, którą później uznano za IV Kongres Olimpijski, jest zaliczana do jednego z najdonioślejszych wydarzeń w dziejach nowożytnego ruchu olimpijskiego, a to dzięki sformułowaniu hasła o włączeniu sportu w nurt życia intelektualnego oraz artystycznego i uczynieniu zeń inspiracji twórczej dla artystów, pisarzy i architektów [Młodzikowski 1974]. Uznano wówczas, że laureatów tych konkursów powinno się nagradzać takimi samymi medalami jak sportowców.

Zgodnie z uchwałą IV Kongresu, pierwszy raz olimpijskie konkursy sztuki powinny zostać przeprowadzone podczas igrzysk olimpijskich w 1908 r. Początkowo gospodarzem tych zawodów miało być miasto Rzym, ale po niespodziewanym wybuchu wulkanu „Wezuwiusz” w 1906 r., włoski Komitet Organizacyjny Igrzysk zrezygnował z tej funkcji ze względu na powstałe problemy finansowe. Wówczas organizację igrzysk w 1908 r. MKOl powierzył Londynowi. Mimo krótkiego okresu przygotowawczego Igrzyska Olimpijskie w Londynie zakończyły się sukcesem. Organizatorzy zrezygnowali jednak z przeprowadzenia konkursów w dziedzinie sztuki, tłumacząc to zbyt krótkim czasem koniecznym do ich organizacji oraz na przesłanie prac przez artystów.

Baron Pierre de Coubertin nie zniechęcił się tym niepowodzeniem i usilnie zabiegał, aby olimpijskie konkursy sztuki znalazły się w programie następnych igrzysk w 1912 r. w Sztokholmie. Szwedzcy organizatorzy poinformowali go, że tym konkursom przeciwne jest Szwedzkie Towarzystwo Sztuk Pięknych oraz inne instytucje artystyczne i literackie, które odmówiły przyjęcia roli jurorów. Jednak de Coubertin, znalazł sojusznika w osobie szwedzkiego pułkownika Victora Balcka (członek MKOl), i pierwsze olimpijskie konkursy sztuki zostały przeprowadzone w czasie V Igrzysk Olimpijskich w Sztokholmie w 1912 r. Ich laureaci otrzymali takie same medale jak sportowcy i do nieoficjalnej klasyfikacji medalowej wliczano zarówno ich osiągnięcia, jak i sportowców.

W 1912 r. w Sztokholmie, łącznie w pięciu konkursach sztuki wzięło udział tylko 33 twórców z 12 krajów (nie uczestniczyli w nich Szwedzi), lecz nie było wśród nich żadnej kobiety. Był natomiast jeden artysta rzeźbiarz reprezentujący Polskę – Antoni Wiwulski¹. Zwycięzcą konkursu rzeźbiarskiego został Walter Winans z USA (złoty medalista w strzelectwie z 1908 r.), który w Sztokholmie wywalczył również w strzelectwie medal srebrny [Sullivan 1912].

Następne igrzyska olimpijskie odbyły się dopiero w roku 1920 w Antwerpii, w Belgii (przerwę spowodowała pierwsza wojna światowa) i w tych pierwszych powojennych igrzyskach organizatorzy z wielkim zaangażowaniem przystąpili do realizacji programu sportowego oraz do organizacji olimpijskich konkursów sztuki. Ze względu na trudności powojenne wzięło w nich udział tylko 11 twórców z 5 krajów². Kolejne nowożytnie igrzyska olimpijskie zorganizowano w 1924 r. w Paryżu. I tym razem, podobnie jak 4 lata wcześniej, przeprowadzono 5 konkursów w ramach olimpijskich konkursów sztuki, przy czym spotkały się one z wyraźnie większym zainteresowaniem twórców. W Paryżu, w konkursach w 5 działach sztuki, wzięło udział 188 twórców z 24 krajów (bez reprezentanta Polski), w tym 15 kobiet.

¹ www.sports-reference.com/olympics/summer/1912/ART/mixed-sculpturing.html

² www.sports-reference.com/olympics/summer/1920/ART/

Czwarty raz olimpijskie konkursy sztuki przeprowadzono podczas Igrzysk Letnich w Amsterdamie w 1928 r. W 13 konkursach wzięło udział 370 artystów z 19 krajów, w tym 38 kobiet. W dziale rzeźby odbyły się dwa konkursy (jeden obejmujący medale i płaskorzeźby oraz drugi statuy).

Kolejny raz olimpijskie konkursy odbyły się podczas Igrzysk Letnich w Los Angeles w 1932 r. Mimo dużej odległości od kontynentu europejskiego uczestniczyła w nich rekordowa liczba twórców, bo aż 546 (w tym 72 kobiety) z 26 krajów. O medale olimpijskie ubiegali się oni w 9 konkursach, w tym w dwóch w dziale rzeźby (jeden – medale i płaskorzeźby oraz drugi – statuy). Podczas igrzysk w Los Angeles obowiązywał warunek, że wszystkie prace zgłaszane do konkursów winny być wykonane w trakcie IX Olimpiady, tj. od 1 stycznia 1928 r. i nie mogły brać udziału we wcześniejszych konkursach [Hiroshi Yoshida 2009].

Szósty raz olimpijskie konkursy sztuki przeprowadzono podczas Igrzysk Letnich w Berlinie w 1936 r. Wzięło w nich udział 503 twórców (w tym 30 kobiet) z 24 krajów. Jurorzy przyznawali medale olimpijskie w 15 konkursach, w tym w dziedzinie rzeźby w trzech kategoriach obejmujących prace medalierskie, płaskorzeźby i statuy. Ostatni raz (siódmy) olimpijskie konkursy sztuki przeprowadzono podczas Igrzysk Letnich w Londynie w 1948 r. Były to kolejne, po berlińskich, igrzyska olimpijskie, ale odbyły się dopiero po 8 latach przerwy w ich rozgrywaniu, spowodowanej drugą wojną światową. Wzięło w nich udział 298 twórców (w tym 42 kobiety) z 27 krajów, zatem wyraźnie mniej niż w Berlinie i Los Angeles [Kramer 2004].

Tym razem przeprowadzono 14 konkursów, w tym w dziale rzeźby trzy konkursy. Obejmowały prace z zakresu medali i plaketów oraz płaskorzeźby, jak również statuy.

Konkursy sztuki towarzyszyły nowożytnym igrzyskom w latach 1912–1948, po czym decyzją Międzynarodowego Komitetu Olimpijskiego skreślono je z programu, podając jako przyczynę sprzeczny z duchem olimpijskim profesjonalizm artystów pretendujących do medali na równi ze sportowcami amatorami.

UDZIAŁ POLSKICH RZEŹBIARZY W OLIMPIJSKICH KONKURSACH SZTUKI

W 1912 r., pomimo że nie istniał jeszcze Polski Komitet Olimpijski, a Polska jako kraj była podzielona między trzech zaborców, Antoni Wiwulski (twórca pomnika grunwaldzkiego w Krakowie w 1910 r.) zgłosił swoją pracę do olimpijskich konkursów sztuki w dziale rzeźby i zadeklarował, że reprezentuje Polskę.

Nie zdobył medalu olimpijskiego, ani też nie jest znany tytuł jego konkursowej rzeźby, ale był on pierwszym w historii polskim olimpijczykiem.

Jak wiadomo Polska odzyskała niepodległość w 1918 r., a w roku następnym powstał Polski Komitet Olimpijski. W Igrzyskach Olimpijskich w 1920 r. Polacy nie

wzięli jednak udziału ze względu na toczącą się wojnę polsko-bolszewicką. Dopiero w roku 1924 polscy sportowcy, pierwszy raz pod własną flagą, wystąpili na igrzyskach olimpijskich.

Czyniono również starania, aby udział w tych igrzyskach wzięli polscy twórcy. Z inicjatywy Edwarda Wittiga, rzeźbiarza, a także członka Polskiego Komitetu Igrzysk Olimpijskich, Departament Sztuki Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego ogłosił krajowy konkurs sztuki i literatury sportowej, lecz z braku funduszy wkrótce go odwołano.

Przed igrzyskami olimpijskimi w 1928 r. w Amsterdamie dosłownie w ostatniej chwili, bo kilka tygodni przed ich rozpoczęciem, zorganizowano wystawę krajową, na której jury miało zakwalifikować prace do konkursu olimpijskiego. W dziedzinie rzeźby do olimpijskiego konkursu zgłoszono prace Władysława Gruberskiego (1873–1933) i Olgi Niewskiej (1898–1943), ale ich dzieła nie uzyskały żadnej nagrody.

Przed kolejnymi Letnimi Igrzyskami Olimpijskimi w Los Angeles w 1932 r. krajowe konkursy, będące eliminacjami do olimpijskich konkursów sztuki, zorganizowało w 1931 r. Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego wspólnie z Instytutem Propagandy Sztuki.

W dziale rzeźby w konkursie krajowym pierwszą nagrodę uzyskał Antoni Kenar (1906–1959) za pracę *Hokeista*, drugą – Alfons Karny za rzeźbę *Dziewczyzna ze skakanką*. Przyznano jeszcze 6 wyróżnień, które otrzymali: Wojciech Jastrzębowski (1884–1963), Józef Klukowski (1894–1945), Franciszek Masiak (1906–1993), Olga Niewska (1898–1943), Franciszek Strynkiewicz (1893–1962) i Karol Tchorek (1904–1985). Prace wszystkich artystów wzięły udział w olimpijskim konkursie w Los Angeles, gdzie międzynarodowe jury wysoko oceniło wartość dzieł polskich artystów nagradzając złotym medalem olimpijskim Józefa Klukowskiego za *Sportową rzeźbę I (Więczenie zawodnika)*, płaskorzeźbę wykonaną w granicie.

Przed kolejnymi Letnimi Igrzyskami polscy twórcy wykazywali spore zainteresowanie udziałem w olimpijskich konkursach sztuki tylko w dziale malarstwa oraz rzeźby. 18 kwietnia 1936 r. w Instytucie Propagandy Sztuki została otwarta wystawa *Sport w sztuce*, na której zaprezentowano wybrane prace artystów. W krajowym konkursie w dziedzinie rzeźby nagrody przyznano Franciszkowi Masiakowi i Józefowi Klukowskiemu, a do konkursu olimpijskiego zakwalifikowano jeszcze prace 4 artystów: Krystyny Dąbrowskiej (1906–1944), Olgi Niewskiej (1898–1943), Bazylego Wójtowicza (1899–1985) i Mariana Wnuka (1906–1967).

W berlińskim konkursie olimpijskim drugi raz w swej karierze, tym razem srebrny medal olimpijski, otrzymał Józef Klukowski za płaskorzeźbę zatytułowaną *Pilka*, a honorowe wyróżnienie otrzymał Franciszek Masiak za rzeźbę *Płymak*.

Przed Letnimi Igrzyskami Olimpijskimi w Londynie (1948) Polski Komitet Olimpijski wraz z Ministerstwem Kultury i Sztuki zorganizowali krajowy konkurs w dziedzinach: literatury, malarstwa, rzeźby, grafiki, muzyki i sztuki stosowanej

(plakat, medalierstwo, tkanina), stanowiący kwalifikację do olimpijskiego konkursu sztuki. Wystawa nagrodzonych i wyróżnionych prac konkursowych odbyła się w kwietniu w 1948 r., w sali Stowarzyszenia Architektów Polskich w pałacu Zamoyskiego w Warszawie. W dziale rzeźby I nagrodę otrzymał Jerzy Bandura (1915–1987), II nagrodę Franciszek Strynkiewicz (1893–1962) oraz wyróżnienie Jan Ślusarczyk (1903–1980).

W olimpijskim konkursie sztuki w Londynie polskim rzeźbiarzom przyznano dwa wyróżnienia: Jerzemu Bandurze za pracę *Crawl* oraz Franciszkowi Strynkiewiczowi za pracę *Na mecie*.

Łącznie w latach 1912–1948 polscy rzeźbiarze uczestniczyli w 5 z 18 olimpijskich konkursów sztuki.

Od Igrzysk Olimpijskich w Sydney w roku 2000 Międzynarodowy Komitet Olimpijski ponownie wprowadził konkursy sztuki, ale w innej formule niż te z lat 1912–1948. Począwszy od 2000 r. co cztery lata Narodowe Komitety Olimpijskie z pięciu kontynentów są zapraszane do wzięcia udziału w konkursie plastycznym o tematyce sportowej, w dziedzinie grafiki oraz rzeźby, organizowanej przez Komisję Kultury i Edukacji MKOl, której przewodniczy Nikolaou V. Lambis. Każdy zaproszony Narodowy Komitet Olimpijski ma prawo zgłosić po dwie prace wykonane przez artystów z danego kraju, w obu wymienionych dziedzinach sztuki, a międzynarodowe jury przyznaje, zarówno w kategorii grafiki, jak i rzeźby, po trzy główne nagrody: I nagroda – 30 000 US \$ i dyplom; II nagroda – 20 000 US \$ i dyplom; III nagroda – 10 000 US \$ i dyplom oraz po 5 wyróżnień w formie dyplomów (w 2000 r. Polak, Grzegorz Witek, został wyróżniony dyplomem za rzeźbę *Rywał*).

W tej formule twórcy nie są nagradzani medalami olimpijskimi takimi jak sportowcy, a konkursy nie znajdują się w oficjalnym programie igrzysk. Ponadto liczba konkursów została ograniczona do dwóch, z pominięciem literatury, muzyki i architektury. Ta nowa formuła konkursów nie może być uznana za prostą kontynuację Olimpijskich Konkursów Sztuki z lat 1912–1948, aczkolwiek, w jakimś sensie, w swym zamysle, nawiązuje do chlubnych tradycji antycznego sportu, jak i idei Coubertina spajającej sport i sztukę.

BIBLIOGRAFIA

- Alpatow M.W., 1976, *Historia sztuki*, t. 1: *Starożytność*, Arkady, Warszawa.
- Coubertin P., 1994, *Pierre de Coubertin. Przemówienia. Pisma różne i listy*, Warszawa.
- Hiroshi Yoshida, 2009, *The Art Competitions in the Modern Olympic Games*, „Aesthetics”, 13.
- Kramer B., 2004, *In Search of the Lost Champions of the Olympic Art Contest Journal of Olympic History*, „Journal of Olympic History”, 12(2).
- Miller S., 2006, *Starożytni olimpijczycy*, PWN, Warszawa.
- Młodzikowski G., 1974, *20 olimpiad ery nowożytnej*, „Sport i Turystyka”, 49.

Ewa Kałamacka, Zbigniew Porada

- Moretti L., 1957, *Olimpionikai i vincitori negli antichi agoni olimpici*, Mem. Scienze morali, Ser. VIII, Vol. VIII, 2.
- Pauzaniusz, 1968, *Na olimpijskiej bieżni i w boju*, Ossolineum, Wrocław, VI 18,7; VI 1,1; IX 30,1; VI 8,5; VI 13,2; VI 8,4; VI 2,2.
- Pindar, 1987, *Ody zwycięskie. Olimpijskie, Pytyjskie, Nemejskie, Istmijskie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Porada Z., 1980, *Starożytne i nowożytne igrzyska olimpijskie*, KAW, Kraków.
- Słapek D., 2010, *Sport i widowiska w świecie antycznym*, Wydawnictwo Homini SC, Kraków–Warszawa.
- Sullivan J.E., 1912, *The Olympic Games Stockholm 1912*, „American Sports Publishing Company”, 27.
- Wąs C., 2008, *Pomniki w periegezie Pauzaniusza*, „Kwartalnik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego”, nr 3/1(7).

Malarstwo o tematyce sportowej w zbiorach Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie

Tomasz Jagodziński

Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie od początku swojej działalności gromadzi dzieła sztuki związane ze sportem. Już pod koniec 1952 r. dokonano pierwszych zakupów z zamiarem utworzenia kolekcji o tematyce sportowej i turystycznej. Inicjatywa ta zapoczątkowała trwającą do dzisiaj tradycję nabywania do zbiorów, przede wszystkim, dzieł nagrodzonych na konkursach. W zasobach muzeum znajdują się także obrazy pochodzące z darów i przekazów oraz dzieła zakupione w salonach „Desy”. Współistnienie artefaktów sportowych i dzieł plastycznych tworzy ze zbioru muzealnego niezwykle ciekawą kolekcję, pokazującą magię i urodę sportu. Dzięki temu Muzeum staje się przestrzenią inspirującą, miejscem spotkań sportowców, olimpijczyków oraz artystów.

Pragnę w tym miejscu zwrócić uwagę jedynie na wybrane obiekty, z liczącej ponad 220 prac kolekcji muzealnej. Na pierwszym miejscu wymienię jedno z najcenniejszych dzieł sztuki w zbiorach Muzeum – portret **Antoniego Gąsiora**, autorstwa **Stanisława Ignacego Witkiewicza „Witkacego”** z 1927 r.¹ Obraz ten zakupiono do kolekcji w 1986 r. Antoni Gąsior, początkowo narciarz, a od 1925 r. sędzia narciarski na Podhalu, we Lwowie i w Warszawie, wieloletni działacz Sekcji Ratowniczej Polskiego Towarzystwa Tatrzańskiego, a także autor kroniki narciarstwa warszawskiego, spotykał się z Witkacym w 1927 r. w Zakopanem, m.in. u braci Zwolińskich i zapewne wówczas powstał pomysł namalowania obrazu. Portretowany został ukazany *en face*, do wysokości klatki piersiowej, w koszuli z krawatem i w marynarce. W kłapie widoczny wpięty znaczek Polskiego Związku Narciarskiego. Tło portretu

¹ Stanisław Ignacy Witkiewicz, pseudonim „Witkacy” (1885–1939), pisarz, malarz, filozof, teoretyk sztuki, dramaturg i fotografik.



Il. 1. Stanisław Ignacy Witkiewicz „Witkacy”, *Portret Antoniego Gąsiora*, 1927, papier, pastel, 63 x 48 cm, wł. Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie, nr inw. 14847/M

stanowią różnobarwne plamy, ciemniejsze i jaśniejsze, utrzymane w kolorach beżu i zieleni. Obraz jest sygnowany przez autora: „Ign Witkiewicz 1927 IX TB”.

Dwa lata wcześniej, w 1925 r., Stanisław Ignacy Witkiewicz zrezygnował zupełnie z malarstwa olejnego i ograniczył swoją twórczość malarską do jednoosobowej „Firmy portretowej S. I. Witkiewicz”, w której wykonał kilka tysięcy wizerunków. Na życzenie i według wyboru klienta malował pastelowe portrety w pięciu podstawowych typach – A, B, C, D, E, których specyfikę – i ceny – dokładnie zdefiniował w drukowanym „Regulaminie”. Zastrzegał przy tym możliwość różnych kombinacji i tworzenia typów pochodnych. Poszczególne portrety różniły się stopniem idealizacji, wierności lub deformacji portretowanego. Artysta często obok sygnatury umieszczał dodatkowe, skrótowe informacje, m.in. o wypalonych papierosach, zażytych narkotykach czy używkach. Czasem bywały to komentarze dotyczące sposobu postrzegania przez artystę portretowanej osoby, bądź jej stroju. Takich „własnych” bardzo rozmaitych skrótów artysta stosował wiele, część z nich została rozwiązana, część nadal pozostaje niezrozumiała.

Z autorskiego napisu dowiadujemy się, że Witkacy określił portret Antoniego Gąsiora jako Typ B, co według „Regulaminu Firmy” oznaczało „rodzaj bardziej charakterystyczny, jednak bez cienia karykatury. [...] Stosunek do modelu obiektywny”.



Il. 2. Wlastimil Hofman, *Wisła*, 1926–1927 olej, płótno, 210 x 488 cm, wł. Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie, nr inw. 8915/M

Kolejną ciekawą i niezwykle cenną pozycją kolekcji są dwa obrazy **Wlastimila Hofmana**², malarza portretów, pejzaży i kompozycji figuralnych z motywami symbolicznymi. Pierwszy – zatytułowany *Wisła*³ – trafił do Muzeum w 1972 r., jako dar od Gwardyjskiego Towarzystwa Sportowego „Wisła” Kraków. Obraz został namalowany w latach 1926–1927. Jest to portret zbiorowy drużyny piłki nożnej, która w 1926 r. zdobyła Puchar Polski (2 : 0 ze Spartą Lwów), a w 1927 r. tytuł Mistrza Polski w pierwszych ligowych rozgrywkach w historii polskiej piłki. Autor obrazu mieszkał w tym czasie w Krakowie i był zaprzyjaźniony z grupą sportowców, którzy

² Wlastimil Hofman (1881–1970) pochodził z mieszanej polsko-czeskiej rodziny (ojciec Czech, matka Polka). W 1889 r. wraz z rodziną przeniósł się do Krakowa. Studiował w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych u Jacka Malczewskiego i Jana Stanisławskiego. Nauki pobierał także w École des Beaux Arts w Paryżu (1899–1901). Członek wielu ugrupowań, m.in. Towarzystwa Artystów Czeskich „Mánes”, Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”, „Grupy Czterech”, Wiedeńskiej Secesji oraz Société Nationale des Beaux Arts w Paryżu. W latach 1914–1920 mieszkał w Pradze i Paryżu, po czym wrócił do Krakowa. W czasie drugiej wojny światowej przebywał m.in. w Tel Awiwie, Hajfie. W 1946 r. wrócił do Krakowa. W 1947 r. przeniósł się do Szklarskiej Poręby. W latach 1902–1939 brał udział w około stu ekspozycjach, m.in. w Paryżu, Krakowie, Pradze, Warszawie, Jerozolimie. Po wojnie wystawiał znacznie mniej.

³ Przez wiele lat obraz *Wisła* był zapomniany. Do zbiorów Muzeum trafił w ciekawy sposób. W latach 70. XX w. krakowska „Wisła” była klubem gwardyjskim (GTS „Wisła” Kraków). Kolejny oddelegowany do zarządu klubu pułkownik milicji, gdy wszedł do holu klubu w Krakowie przy ulicy Reymonta i zobaczył obraz, a na nim drużynę piłkarską pod skrzydłami opiekuńczego anioła, kazał natychmiast obraz usunąć. Na szczęście ktoś w „Wisła” wykonał telefon do Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie i dzieło zostało przekazane do jego zbiorów. Być może bez tej interwencji obiekt uległby zniszczeniu. Zaraz po przyjeździe poddano obraz konserwacji. Po jakimś czasie zaczęły się próby odzyskania go przez różne środowiska krakowskie, w tym sportowe. Obecnie obraz jest chętnie wypożyczany i prezentowany na wystawach czasowych, m.in. w 2012 r. na wystawie „Sport w sztuce” w Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie.



Il. 3. Władysław Hofman, *Portret Stefana Reymana – piłkarza „Wisły” Kraków*, 1928, olej, płótno, 69 x 54,5 cm, wł. Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie, nr inw. 19146/M

niejednokrotnie pozwali mu do obrazów. *Wisła* to dzieło malarskie dużych rozmiarów, niemalże wielkości bramki piłkarskiej (210 x 488 cm), dobrze skomponowane, o żywych kolorach. Przedstawia upozowaną drużynę piłki nożnej na tle panoramy Krakowa. Na obrazie uwiecznieni zostali: Józef Adamek, Jan Reymann, Stanisław Czulak, Stefan Wójcik, Henryk Reymann, Kazimierz Kaczor, Aleksander Pychowski, Jan Kolarczyk, Władysław Kowalski, Władysław Krupa, Witold Gieras, Mieczysław Balcer. Klęczy Jan Kätz [Cracovia-Wisła 2006]. Pośrodku drużyny stoi alegoryczna postać kobiety-anioła, symbolizująca Wisłę, która rozpościera nad drużyną swoje skrzydła.

Hofman podjął bardzo trudny temat, jeżeli wziąć pod uwagę nieatrakcyjność jednolitych kostiumów sportowych piłkarzy oraz charakter upozowanego portretu zbiorowego. Powstanie tego obrazu, jak i zdobycie przez „Wisłę” Pucharu Polski, było wówczas w środowisku krakowskim wielkim wydarzeniem kulturalnym i sportowym. Świadczy również o osobistych zainteresowaniach autora sportem, czego rezultatem było namalowanie jeszcze kilku innych obrazów, poświęconych tej tematyce⁴. Jednym z nich jest zakupiony do kolekcji muzealnej w 1995 r. **portret Stefana Reymana**, piłkarza „Wisły” w latach 1920–1932. Obraz namalowany

⁴ Władysław Hoffman kochał „Wisłę” do tego stopnia, że jeździł na mecze nawet poza Krakowem. W swojej pracowni, która stała się otwartym domem dla piłkarzy Białej Gwiazdy, sportretował w latach 20. i 30. większość zawodników. Te obrazy nie zaginęły. Kilka znajduje się w zbiorach klubu.



Il. 4. Waclaw Piotrowski, *Na płotku*, 1928, olej, płótno, 98 x 135 cm, wł. Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie, nr inw. 7748/M

w 1928 r. przedstawia sportowca w ujęciu do pasa, w koszulce w czerwono-niebieskie, poziome pasy. Twarz w ujęciu *en trois quarts*, zwrócona jest w prawo. W tle widoczny fragment stadionu z zieloną trawą i obiektami architektonicznymi.

Z tego samego okresu pochodzi obraz **Wacława Piotrowskiego** (1887–1967) zatytułowany *Na płotku*, przedstawiający Stefana Kostrzewskiego, lekkoatletę, uczestnika Igrzysk IX Olimpiady 1928 r. w Amsterdamie, w biegu przez płotki. Malarza interesował ruch i ten element jest w obrazie najważniejszy. Piotrowski przedstawił biegacza w najbardziej dynamicznym momencie, tj. w chwili pokonywania płotka. Dla spotęgowania wrażenia ruchu posłużył się spiralnymi cienkimi liniami, jakby wibrującego powietrza, otaczającego biegacza. Koloryt utrzymany w beżowo-pastelowej tonacji i jasne, neutralne tło sprawiają wrażenie lekkości i ruchu. Artysta ukończył obraz w kwietniu 1928 r. i zaprezentował go na przedolimpijskiej wystawie w Warszawie. Praca otrzymała znakomite recenzje. Podkreślano wycucie ruchu, dobrą kompozycję i interesujący koloryt. Decyzją jury zakwalifikowany został do udziału w Olimpijskim Konkursie Sztuki w Amsterdamie. Do swoich zbiorów Muzeum zakupiło go na III Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki w 1964 r.

Kolejną ważną pozycją z okresu międzywojennego w kolekcji muzealnej jest obraz **Felicjana Szczęsnego Kowarskiego** (1890–1948) pt.: *Wiosłarze*. Kowarski, artysta o wielostronnych zainteresowaniach twórczych, był malarzem sztalugowym,



Il. 5. Felicjan Szczyński, *Wioślarze*, 1931, olej, płótno, 160 x 370 cm, wł. Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie, nr inw. 7004/M

rzeźbiarzem, autorem wielu pomysłów architektonicznych i projektów polichromii kościelnych. Wykonywał również freski i mozaiki. Malował monumentalne kompozycje wielofiguralne. Obraz *Wioślarze* skomponowany został wzdłuż linii diagonalnej, zachowując rytm postaci wioślarzy, pochylonych w wielkim wyczerpaniu po zakończeniu regat. Scena zawiera duży ładunek dramatyczny. Monumentalny w założeniu obraz (160 x 370 cm), doskonale skomponowany pod względem konstrukcyjnym i kolorystycznym, został uznany za dzieło reprezentatywne dla twórczości Kowarskiego. Artysta wystawił go po raz pierwszy w 1932 r. w Salonie Instytutu Propagandy Sztuki w Warszawie, na Krajowym Olimpijskim Konkursie Sztuki i otrzymał I nagrodę. W 1967 r. został zakupiony do kolekcji Muzeum od Rozalii Luxemburg, mieszkającej w Stanach Zjednoczonych.

Kolejny obraz, który powstał prawdopodobnie jako praca konkursowa przeznaczona na Krajowy Olimpijski Konkurs Sztuki, to *Pływaczki* Wojciecha Weissza (1875–1950). Tematyka związana ze sportem występuje bardzo rzadko w jego twórczości, dlatego jest to dzieło szczególnie cenne dla profilu zbiorów Muzeum⁵. W naszej kolekcji jest to drugi obraz tego artysty, obok dzieła *Siatkarze na plaży w Jastrzębiej Górze*. Obydwa obiekty pochodzą z tego samego okresu międzywojnia – z lat 30. XX w. – kiedy pozycja artystyczna Weissza sięgnęła szczytów⁶.

⁵ Tematyka sportowa we wczesnej twórczości Weissza pojawia się tylko raz, kiedy wykonał malowidła ściennie (*al fresco*) na ścianę szczytową Towarzystwa Gimnastycznego „Sokół”, przy ulicy Piłsudskiego w Krakowie. Malowidła przedstawiały motywy zaczerpnięte z greckiej mitologii.

⁶ W roku akademickim 1918–1919 powołany został na stanowisko pierwszego w niepodległej Polsce rektora krakowskiej ASP. Funkcję tę piastował również w latach 1933–1936. Podjął on trud ponownej reorganizacji uczelni, dopuszczenia kobiet do studiowania na kierunkach artystycznych. W okresie międzywojennym wiele wystawiał i otrzymał wiele nagród za swe prace. Został m.in. nagrodzony przez jury I Ogólnopolskiego Salonu w Krakowie. Tak więc w okresie kiedy powstały



Il. 6. Walter Gebauer, *Rodzina Marusarzy*, 1933, olej, dykta, 62 x 62 cm, wł. Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie, nr inw. 17648/M

Obydwa też łączą podobne środki malarskie. Z opinii badaczy twórczości artysty wynika, że mogły one być przygotowane na Krajowy Olimpijski Konkurs Sztuki, który odbył się przed Igrzyskami XI Olimpiady w Berlinie, w roku 1936⁷. *Pływaczki* to scena olimpijska. Obraz przedstawia sportowe zawody pływackie na odkrytym basenie. Na pierwszym planie szereg pływaczek ujętych w początkowej fazie skoku. Przed nimi tafla wody. Plan drugi kompozycji tworzą trybuny wypełnione publicznością. Nad nimi obszar błękitnego nieba pokrytego jasnymi obłokami. Na jego tle sznury z kolorowymi proporczykami. Kolorystyka utrzymana w błękitach, jasnych brązach, ugrach i różach. W dziele tym dominuje nastrój radości i optymizmu jaki niesie ze sobą sport. Obraz został przepełniony słońcem i gorącą atmosferą letniego południa. Głęboki błękit wody w basenie zdaje się „ochładzać” atmosferę nie tylko skwarne go dnia, ale także entuzjazmu zgromadzonych na trybunach ludzi, którzy w napięciu oczekują na wynik. Widoczne na pierwszym planie pływaczki, doskonale uchwycone w zróżnicowanym momencie skoku, świadczą o perfekcyjnym opanowaniu przez artystę rysunku ciała w ruchu. Dzieło tchnie optymizmem i energią. W zasadzie jego głównym tematem pozostaje – adorowana przez okres całej twórczości Weissa – młodość.

Pływaczki Weiss pozostawał artystycznym autorytetem, malarzem otrzymującym prestiżowe zamówienia. Między innymi brał udział w konkursie na wykonanie plafonów do sal Wawelu (1931), wykonał dekoracje kabin pasażerskich statku m/s *Piłsudski*.

⁷ Ekspertyza dr. Łukasza Kossowskiego dołączona do dokumentacji zakupu obrazu w 2004 r.



Il. 7. Waclaw Dygmański, *Portret Władysławy Kostakówny*, 1932, 103 x 81 cm, olej, płótno, wł. Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie, nr inw. 17642/M



Il. 8. Waclaw Dygmański, *Portret Leona Śliwińskiego*, 1932, 103 x 81 cm, olej, płótno, wł. Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie, nr inw. 17643/M

Ciekawe z punktu widzenia historii sportu, w tym wypadku narciarstwa, są obrazy **Waltera Gebauera** oraz **Waclawa Dygmańskiego**. W *Rodzinie Marusarzy* z 1933 r. Gebauer sportretował popularną w okresie międzywojennym rodzinę zakopiańskich sportowców (Helenę, Stanisława i Andrzeja Marusarzy) konserwujących sprzęt narciarski, być może przygotowujących się do zawodów. Trójka zawodników została ukazana w ich „naturalnym” otoczeniu, we wnętrzu góralskiej chaty. Popularność i sukcesy sportowców z pewnością decydowały o wyborze ich postaci jako tematu dzieła sztuki.

Podobnie jest w przypadku dwóch portretów z 1932 r. autorstwa Dygmańskiego przedstawiających **Władysławę Kostakównę**⁸ i **Leona Śliwińskiego**⁹. Para ukazana w portretowym ujęciu prezentuje sprzęt i stroje narciarskie typowe dla lat 30. XX w. Warto przypomnieć, że Kostakówna była pierwszą *Miss Polonia* w 1929 r.

⁸ Przed zdobyciem tytułu *Miss Polonia* Kostakówna pracowała jako skromna urzędniczka w Miejskiej Kasie Oszczędności. Na czas trwania Konkursu przyjęła pseudonim „Limba”. Wzięła też udział w konkursie *Miss Europa* (była w finale). Po wyjściu za mąż za Leona Śliwińskiego wyjechała za granicę i nigdy już do Polski nie wróciła.

⁹ Leon Śliwiński był człowiekiem bogatym i bardzo wykształconym. Był radcą prawnym na dworze księżącym w Londynie. Przed wyjazdem z Polski posiadał własną kancelarię adwokacką. Był również oficerem marynarki w stopniu komandora. Całe swoje dojrzałe życie spędził zagranicą.



Il. 9. Jerzy Nowosielski, *Dziewczyna w kostiumie kąpielowym*, l. 50. XX w., olej, płótno, 128 x 94 cm, wł. Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie, nr inw. 9217/M

Oba portrety powstały na zamówienie jej męża – Leona Śliwińskiego – zapewne w czasie podróży poślubnej do Zakopanego. Cały okres wojny obrazy przechowywane były w śródmieściu Warszawy. Przesztrzelone w czasie Powstania Warszawskiego, a następnie nieumiejętnie zrolowane, wymagały dużej interwencji konserwatorskiej. Do zbiorów Muzeum zostały zakupione w 1991 r.

Galerię malarstwa powojennego otwierają prace **Jerzego Nowosielskiego** (1923–2011), jednego z najwybitniejszych współczesnych polskich malarzy. Jego sztukę trudno odnieść do jednego stylu czy kierunku. Zawsze wierny sobie, nigdy nie poddawał się obowiązującym modom. Stworzył własny język malarski – lapidarny, oszczędny w formie. Jednym z głównych problemów nurtujących wybitnego malarza było zagadnienie aktu. Temat sportowy stwarzał artyście w tym zakresie duże możliwości do eksperymentów. Nowosielski – koneser i piewca kobiecej urody – prawie całą swoją twórczość poświęcił uwiecznianiu pływaczek, gimnastyczek, anonimowych kobiet. Niezależnie co robią, wszystkie kuszą i uwodzą. Są wśród nich i marzycielki, i dystygnowane piękności i namiętne kusicielki, wszystkie wyniosłe i zarazem samotne w swoim mistycznym trwaniu. W sugestywnych, przesyconych poezją wizerunkach dziewcząt Nowosielski stosuje duże gładkie plamy o wysublimowanej kolorystyce, obwiedzione czarnym konturem. Taki jest pierwszy z trzech



Il. 10. Jerzy Nowosielski, *Sportsmenka*, 1956, olej, płótno, 123 x 66 cm, wł. Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie, nr inw. 10454/M

obrazów artysty, znajdujących się w kolekcji Muzeum, zatytułowany *Dziewczyna w kostiumie kąpielowym*. Należy on do znakomitego cyklu *Płynaczki*, który powstał w latach 50. XX w. Za ten cykl obrazów artysta otrzymał Srebrny „Wawrzyn Olimpijski”, przyznany mu w 1972 r., przez Polski Komitet Olimpijski¹⁰. Jest on pierwszym malarzem, który otrzymał ten zaszczytny tytuł. W latach 70. XX w. dzieło zostało zakupione do kolekcji muzealnej, a wraz z nim dwie inne prace tego artysty: *Sportsmenka* oraz *Gimnastyczka*.

¹⁰ Nawiązując do chlubnych kart historii polskiego ruchu olimpijskiego oraz pięknej tradycji umacniania więzi między ideą sportu olimpijskiego a twórczością artystyczną i intelektualną, Polski Komitet Olimpijski ustanowił w 1967 r. nagrodę pod nazwą „WAWRZYN OLIMPIJSKI”. Przyznawany jest jako wyraz uznania i szacunku dla polskich twórców kształtujących humanistyczne wartości sportu i jego wizerunek w społeczeństwie.



Il. 11. Józef Korolkiewicz, *Boksery*, 1952, olej, płótno, 90 x 110 cm, wł. Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie, nr inw. 7725/M

Kolejnym artystą, wyróżnionym na Krajowym Olimpijskim Konkursie Sztuki w 1952 r., jest **Józef Korolkiewicz** (1902–1988). Obraz zatytułowany *Boksery* – zakupiony do zbiorów Muzeum w tym samym roku – przedstawia walkę dwóch sportowców. Jeden odwrócony tyłem w czerwonych spodenkach, drugi w białych – właśnie zadaje przeciwnikowi cios w twarz. Obok sędziego śledzi walkę. Na drugim planie szkicowo potraktowane głowy widzów. Artystę tego można określić mianem „człowieka renesansu”. Był nie tylko malarzem, ale także śpiewakiem operowym i sportowcem¹¹. Studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, w pracowni

¹¹ Józef Korolkiewicz to postać niezwykła, obdarzona nie tylko wielkim talentem malarskim. Drugą pasją Korolkiewicza był sport. Artysta był znanym lekkoatletą, członkiem polskiej reprezentacji na zawodach międzynarodowych w biegu na 400 m przez płotki i 4 x 400 m, wielokrotnym rekordzistą Polski. Krótką i błyskotliwą karierę (1924–1928) przerwała kontuzja przed Olimpiadą w Amsterdamie, ale dobra kondycja fizyczna pozwoliła mu niemal do końca życia brać udział w turniejach tenisowych.

Wojciecha Kossaka, do której został przyjęty w wieku 15 lat jako najmłodszy uczeń. W okresie międzywojennym kształcił się w Paryżu i w Rzymie. W latach 1922–1923 kontynuował studia w Krakowie w pracowni Ignacego Pieńkowskiego, w 1924 r. powrócił do Warszawy do pracowni Tadeusza Pruszkowskiego. Zadebiutował jako malarz w 1927 r. w „Zachęcie”. Niestety prawie wszystkie jego dzieła powstałe przed wojną uległy zniszczeniu w czasie Powstania Warszawskiego. Po wojnie zajął się sztuką użytkową, projektując plakaty, znaczki pocztowe, medale, gobeliny, ilustracje do książek. Malarz jest szczególnie ceniony za naturalną lekkość w przedstawianiu ruchu i żywiołową kolorystykę prac. Wszystkie obrazy olejne i gwasze prezentują ogromne bogactwo świetlistej, pełnej ekspresji palety, co możemy podziwiać między innymi na wymienionym obrazie artysty.

W 1984 r. Muzeum zakupiło do swoich zbiorów obraz **Ludomira Śleńdzińskiego** (1889–1980)¹² – jednego z najważniejszych i najwybitniejszych twórców okresu międzywojennego, związanego ze środowiskiem wileńskich i petersburskich klasycystów. Obraz zatytułowany *Dziewczyzna grająca w tenisa* powstał w 1977 r., ale stylem zbliżony jest do twórczości artysty z lat 30. XX w. Przedstawia on dziewczynę w stroju tenisowym, która w prawej, uniesionej ku górze ręce, trzyma rakietę tenisową, z zamiarem odbicia nadlatującej piłki. W dolnej części przedstawienia widoczny jest fragment siatki tenisowej. W tle pola i łąki. Śleńdziński malował głównie portrety, sceny rodzajowe i pejzaże. W pracach nawiązywał do sztuki włoskiego renesansu. Dużą wagę przywiązywał do rysunku, perfekcyjnego malarskiego rzemiosła, próbując wznawiać techniki dawnych mistrzów. Obrazom nadawał reliefowe, często złocone i srebrzone wykończenie.

Wśród portretów gwiazd świata sportu na uwagę zasługują prace dwóch warszawskich artystek: **Marii Kruszewskiej-Rotwandowej** (1905–2007) oraz **Ireny Żabianki** (1917–?). Maria Kruszevska-Rotwandowa malarka, pedagog, współzałożycielka oraz wieloletnia wykładowczyni i konsultantka Warszawskiego Stowarzyszenia Plastyków, była absolwentką znanej prywatnej Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie, prowadzonej przez Blankę Mercère, do której uczęszczała w latach 1928–1934. Już w 1935 r. twórczość Marii Rotwand została doceniona wyróżnieniem Towarzystwa Sztuk Pięknych „Zachęta” w Warszawie. Po zakończeniu drugiej wojny światowej artystka została wyróżniona Medalem Zasłużonego Działacza

¹² Ludomir Śleńdziński urodził się w 1889 r. w Wilnie, zmarł w 1980 r. w Krakowie. Oprócz malarstwa sztalugowego uprawiał malarstwo ścienne i dekoracyjne oraz rzeźbę. Od 1909 r. studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu. W roku 1920 wrócił do Wilna, gdzie założył Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków. W latach 20. XX w. podróżował do Francji i Włoch, gdzie rozwijał swoje zainteresowanie sztuką antyczną i renesansową. W Wilnie znany był jako pedagog. W 1929 r. objął katedrę malarstwa monumentalnego na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie. W 1944 r. uciekł z Wilna do Krakowa. Prowadził katedrę rysunku i rzeźby na Wydziale Architektury krakowskiej Politechniki, w latach 1948–1956 był prorektorem i rektorem tej uczelni. Wystawiał w Polsce i zagranicą.

Malarstwo o tematyce sportowej w zbiorach Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie



Il. 12. Ludomir Śleńdziński, *Dziewczyna grająca w tenisa*, 1977, olej, płótno, tektura, 106 x 85 cm, wł. Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie, nr inw. 14158/M

Kultury za pracę z malarzami uprawiającymi malarstwo amatorskie. Od 1956 r. była członkiem Komitetu Organizacyjnego ogólnopolskiej Grupy Artystów Plastyków „Zachęta” – ugrupowania artystycznego założonego w Warszawie, działającego do 1969 r. Gromadziło ono artystów-plastyków o poglądach konserwatywnych. Nazwą nawiązywało do przedwojennego Towarzystwa Zachęty do Sztuk Pięknych. Członkowie grupy potępiali nie tylko ówczesną awangardę malarską, ale nawet impresjonizm. Z uznaniem wyrażali się o realizmie. W ich pracach dominowała tradycyjna tematyka: portrety, krajobrazy, akty. Maria Kruszevska-Rotwandowa była cenioną portrecistką. Jeden z jej obrazów Muzeum zakupiło do swoich zbiorów w 1955 r. Jest to portret **Feliksa Stamma**¹³, trenera reprezentacji Polski w boksie, wychowawcy wielu mistrzów olimpijskich i mistrzów Europy.

¹³ Feliks Stamm (1901–1976) jako trener siedmiokrotnie uczestniczył w Igrzyskach Olimpijskich (od 1936 do 1968). 14 razy prowadził Polskę w turniejach o mistrzostwo Europy. Wychowawca i trener kilkudziesięciu bokserów, mistrzów oraz medalistów olimpijskich, świata i Europy, m.in. Jerzego Kuleja i Mariana Kasprzyka.



Il. 13. Maria Kruszevska-Rotwandowa, *Portret Feliksa Stamma*, ok. 1955, olej, płótno, 75 x 60 cm, wł. Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie, Nr inw. 7734/M

Irena Żabianka, absolwentka Warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych (1955), sportretowała w 1977 r. inną legendę polskiego sportu – **Irenę Szewińską**. Obraz przedstawia sportsmenkę ze złotym medalem olimpijskim z Igrzysk w Montrealu w 1976 r.

W 2011 r. galeria sław świata sportu została wzbogacona obrazem *Orzeł z Wisły*, autorstwa **Eugeniusza Gerlacha** (ur. 1941)¹⁴. Dzieło przedstawia Adama Małysza oddającego skok. Praca ta jest raczej swobodną wizją artysty niż wiernym portretem wybitnego skoczka narciarskiego. Malarz stroni od jakiegokolwiek ilustracyjno-mimetycznej konwencji. Ruch, zmienność obiektu i przestrzeni, czyli sama istota

¹⁴ Eugeniusz Gerlach urodzony w 1941 r., mieszka i pracuje w Krakowie. Absolwent Wydziału Malarstwa i Grafiki krakowskiej ASP (1966). Od roku 1966 należy do Związku Polskich Artystów Plastyków. W swoim dorobku ma ponad 50 wystaw indywidualnych i udział w ponad 70 wystawach zbiorowych. W 2011 r. w Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie miała miejsce wystawa prac artysty zatytułowana: „Eugeniusz Gerlach. Sport w malarstwie”. Po wystawie jeden z obrazów – *Walka o piłkę 1* – artysta przekazał do kolekcji Muzeum, dwie inne prace – *Orzeł z Wisły* oraz *Łuczniczka* zostały zakupione.

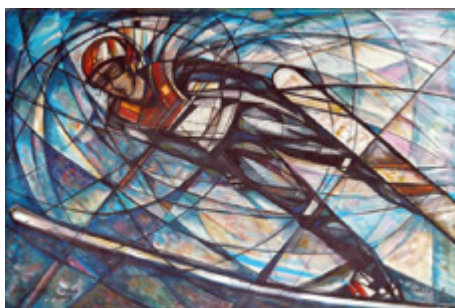


Il. 14. Irena Żabianka, *Kompozycja I – Irena Szewińska*, 1977, olej, płótno, drewno, 86 x 65 cm, wł. Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie, nr inw. 10778/M

sportu, to jeden z najważniejszych wyznaczników jego malarstwa, które cechują: precyzyjne przemyślenia kolorystyczne, ścisłe zestawienia barw, konsekwentna dyscyplina paradoksalnie rozwibrowanych „dowolnych” linii, przenikające się kształty, barwy i odcienie. Artysta wierny jest *a priori* czysto malarskim walorom, zachowując cały czas czytelność i komunikatywność przedstawienia.

Temat sportowy pojawił się również w twórczości innego krakowskiego artysty – **Jerzego Potrzebowskiego** (1921–1974)¹⁵. W twórczości formalnie i tematycznie artysta nawiązywał do realistycznego malarstwa przełomu XIX i XX w. Na przełomie lat 40. i 50. XX w. namalował obraz *Tour de Pologne*. Najprawdopodobniej dotyczy on jego ósmej edycji, rozegranej w dniach 22 VIII–4 IX 1949 r. Na pierwszym planie znajduje się grupa kolarzy w barwnych strojach, jadących na wirażu drogi,

¹⁵ Jerzy Potrzebowski urodził się 1921 r. w Sandomierzu, zmarł w czerwcu 1974 r. w Krakowie. Ukończył studia malarskie na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Podczas drugiej wojny światowej był działaczem konspiracyjnym i więźniem obozów koncentracyjnych. W swojej twórczości formalnie i tematycznie nawiązywał do realistycznego malarstwa przełomu XIX i XX w., malując nastrojowe pejzaże, portrety (w tym liczne portrety dzieci), kwiaty, sceny rodzajowe i batalistyczne. W połowie lat 60. rozpoczął współpracę ze sztokholmską galerią artystyczną Tage i Gunborg Bohmanów, dzieląc swój czas pomiędzy krótkie pobyty w Krakowie i pracę w szwedzkim atelier. Ten niezwykle udany okres twórczy zakończyła przedwczesna śmierć artysty.



Il. 15. Eugeniusz Gerlach, *Orzeł z Wisły*, 2009, olej, płótno, 100x150 cm, wł. Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie, nr inw. 25287/M

której początek widoczny jest w głębokiej perspektywie z prawej strony. W tle ściana drzew o zróżnicowanej zieleni, z której wydobyta przy pomocy ultramaryny grupa widzów ogląda wyścig. Sylwetki namalowane są skrótowo. W obrazie dobrze oddany został ruch i wysiłek kolarzy.

Cennym uzupełnieniem zbiorów Muzeum jest praca współczesnego artysty **Ireneusza Chmurzyńskiego**¹⁶ (ur. 1949), zatytułowana *Peleton III*. Obraz został подарowany do zbiorów Muzeum przez autora w 2015 r.¹⁷ Inspiracją do powstania tej pracy były rozmowy z Bogdanem Tuszyńskim, legendą dziennikarstwa sportowego i wielkim miłośnikiem kolarstwa. Artysta pokazał na płótnie wielkie emocje i barwy kolarskiego peletonu, podczas wyścigu *Tour de Pologne*. W obrazie dominuje jasna kolorystyka, z przewagą błękitów i koloru brzoskwiniowego. Na pierwszym planie, po lewej stronie, przedstawiono dwóch kolarzy jadących na rowerach, a za nimi kolejnego zawodnika. Postacie przedstawione są w sposób realistyczny, lecz nieostry. Dostrzegamy kaski, okulary, możemy domyśleć się, że są ubrani w sportowe stroje oraz określić ich barwy, lecz wszelkie szczegóły anatomii zawodników

¹⁶ Ireneusz Chmurzyński, absolwent poznańskiej Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych, obecnie Akademii Sztuk Pięknych. Oficer WP. W 1988 r. powierzono mu projekt pomnika poświęconego polskim marynarzom poległym w konwojach do Murmańska. Chmurzyński był autorem kompleksowej oprawy plastycznej obchodów 45. rocznicy bitwy o Monte Cassino oraz 50. rocznicy Kampanii Norweskiej w Narwiku. Według jego projektu i pod jego nadzorem wzniesiono w 1991 r. w Zegrzu Pomorskim największy ołtarz polowy podczas pielgrzymki papieża Jana Pawła II do Polski. Jednak najbardziej znaną dziedziną sztuki uprawianą przez Chmurzyńskiego jest twórczość graficzna. Artysta posiada w swoim dorobku tysiące zrealizowanych projektów.

¹⁷ W dniach 3–27 września 2015 r. w MSiT prezentowana była wystawa artysty pt.: „Peleton. Ireneusz Chmurzyński – rysunek, malarstwo”, na którą złożyły się zdjęcia archiwalne, grafiki węglem i wielkoformatowe obrazy akrylowe oddające klimat zmagania kolarskich.

Malarstwo o tematyce sportowej w zbiorach Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie

oraz detale sprzętu skrywa feria barw i dynamicznie, grubo kładziony dukt pędzla. Obraz przywołuje na myśl dzieła impresjonistów, przypomina nieostrą fotografię. Uwiecznia na płótnie ulotność chwili oraz zawrotną prędkość pędzących kolarzy.

Twórcy i ich dzieła, które tutaj wymieniono, dają jedynie wyobrażenie o wyjątkowej kolekcji malarstwa o tematyce sportowej. Z pewnością nie jest to rozdział zamknięty w historii naszej placówki i współczesnej sztuki. Sportowe zmagania nadal inspirują artystów, a Muzeum stara się stale uzupełniać swoje zbiory o dzieła dawne i najnowsze.

BIBLIOGRAFIA

- Artyści Plasterzy Okręgu Warszawskiego ZPAP 1945–1970. Słownik biograficzny*, Warszawa 1971.
- ArtFutbol 2012. Malarstwo Piotra Pawińskiego*, kat. wyst., Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie, 14 maja–5 sierpnia 2012, Warszawa 2012.
- Cracovia-Wisła 1906–2006. Święta wojna – święta zgoda*, kat. wyst., Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, marzec–maj 2006, Kraków 2006.
- Eugeniusz Gerlach. Sport w malarstwie*, kat. wyst., Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie, marzec–kwiecień 2011, Warszawa 2011.
- Kawalerowicz K., Bzicka E., 2006, *Józef Korolkiewicz 1902–1988*, Wydawnictwo BOSZ, Olszanica.
- Królak W., 1982, *Popularyzujemy piękno sportu*, [w:] *Polski Komitet Olimpijski*, Biuletyn, nr 5(86).
- Królak W., 1992, *Olimpijskie Konkursy Sztuki*, [w:] *Olimpiizm, polski ruch olimpijski i ich materialne świadectwa w zbiorach Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie*, „Studia i Materiały”, t. 6, Muzeum Sportu i Turystyki, Warszawa.
- Morawińska-Brzezicka M., 1975, *Sport w sztuce polskiej 1945–75*, Wydawnictwo Sport i Turystyka, Warszawa.
- Nowakowska-Sito K., 2004, *Sport w sztuce – malarstwo i rzeźba*, [w:] *Olimpijskie Konkursy Sztuki 1912–1948, Olympic Art. Competitions, Wydawnictwo z okazji wystawy w Muzeum Historycznym Miasta Stołecznego Warszawy, 17 maj–30 czerwiec 2004*, Zabłocki W. (red.), Warszawa.
- Olimpijskie Konkursy Sztuki. Wawrzyny Olimpijskie. Laureaci krajowych i międzynarodowych konkursów sztuki 1912–2012 i Wawrzynu Olimpijskiego 1969–2008*, Hądzelek K., Zuchowa K. (red.), Warszawa 2012.
- Sporty zimowe w sztuce polskiej*, kat. wyst., Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie, oprac. Zbigniew Pindor, Warszawa 2006.
- Zbiory sztuki. Malarstwo*, katalog zbiorów Muzeum Sportu i Turystyki, oprac. Wiesława Królak, Warszawa 1989.

Sportowa infrastruktura w Warszawie na przełomie XIX i XX wieku

Jerzy Chelmecki

W drugiej połowie XIX w. granice Warszawy nadal wyznaczała linia Wałów Lubomirskiego z 1770 r. W ciągu następnych lat obszar miasta uległ poszerzeniu o jedną trzecią, do 4142 ha, jednocześnie wzrosła gęstość zaludnienia z 72 osób na hektar w 1830 r. do 253 osób na hektar w roku 1914. Przestrzenny rozwój miasta został zahamowany rozbudową militarną Cytadeli Aleksandryjskiej oraz fortyfikacjami Twierdzy Warszawskiej na przedpolu umocnień. W ten sposób powstał podwójny pierścień fortów, w którym obowiązywał zakaz wszelkiej zabudowy, albo zabudowy murowanej. Poza obrębem linii fortów znalazły się: Marymont, Żoliborz, Powązki, Wola, Koło, Ochota, Szczęśliwice, całe Pole Mokotowskie, Sielce, Czerniaków, Siekierki, a na Pradze: Saska Kępa, Grochów, Targówek i Bródno, czyli większość terenów obecnej Warszawy. Inwestorzy zmuszeni zostali do maksymalnego wykorzystania dozwolonej przestrzeni, stawiając coraz wyższe budynki i wykorzystując niezabudowane tereny, jak np. ogrody i parki. Rzutowało to na możliwości pozyskiwania obszarów pod budowę obiektów sportowych – większość wolnych terenów była tylko dzierżawiona – jak i na materiały budowlane wykorzystywane do ich budowy, które najczęściej musiały być drewniane. Brak wolnej przestrzeni oddziaływał na wzrost renty gruntowej, co podnosiło gwałtownie dochody ze sprzedaży gruntów i z czynszów. A przecież obiekty sportowe, z samej swojej istoty wymagają obszernych terenów. Parcelacji miejsc budowlanych towarzyszyła spekulacja gruntami i korupcja oraz brak jednolitej koncepcji urbanistycznej. Dopiero tuż przed 1912 r. fortyfikacyjny gorset pękł. Rosjanie zmienili plany obrony imperium na zachodzie i postanowili go oprzeć nie na linii Wisły, lecz na Bugu i Narwi. Stopniowo Forty Twierdzy Warszawy rozbierano i wysadzano. Miasto wylało się poza swoje dotychczasowe granice [Żelichowski, Wespiański 2016], ale było zbyt mało czasu, aby te zmiany wpłynęły korzystnie na rozmieszczenie infrastruktury sportowej.

Urbanizacja była wynikiem koniunktury gospodarczej i migracji ze wsi do miasta. Dynamiczny rozwój Warszawy nieprzerwanie odnotowujemy od 1880 r. do wybuchu pierwszej wojny światowej. Szczególnie znaczenie dla rozwoju gospodarczego miały zmiany w rosyjskiej polityce celnej po roku 1877 i rozbudowa sieci połączeń kolejowych. Warszawa uzyskała bezpośrednie połączenia kolejowe z Sankt Petersburgiem, Moskwą, północnym wybrzeżem Bałtyku, z Berlinem, Wiedniem i Gdańskiem. Otwierало to dostęp do chłonnego rynku całej Rosji, co spowodowało, że z miasta peryferyjnego stawała się ona centrum łączącym gospodarczo imperium rosyjskie z Europą Zachodnią, oknem wystawowym cesarstwa. W Warszawie rozwijał się przemysł stalowy, poligraficzny, drewniany, włókienniczy, skórzaný, chemiczny, budowlany, cukierniczy, browarniany i wódczany, a nawet centrum szlifowania diamentów. W okresie popowstaniowym miasto wkroczyło w erę rewolucji przemysłowej, co dawało mu dominację gospodarczą i kulturalną w skali ogólnopolskiej jak i lokatę trzeciego ośrodka w cesarstwie rosyjskim (po Sankt Petersburgu i Moskwie). Był to swoisty fenomen, ponieważ odbywał się w klimacie największego ucisku politycznego ze strony rosyjskiego zaborcy po upadku powstania styczniowego.

Nastąpiły dynamiczne zmiany demograficzne. W 1914 r. Warszawa osiągnęła liczbę około miliona ludności, co czyniło ją największym miastem polskim i zmieniło strukturę społeczno-zawodową jego ludności. Uformował się proletariát wielkoprzemysłowy, umocniła się rola społeczna bogatej burżuazji – kupców, bankierów i przemysłowców, przy wciąż wysokiej pozycji społecznej arystokracji zamieszkującej Warszawę oraz znacznie zwiększyła się grupa drobnomieszczańska [Markiewicz 2015, s. 131–144; Chelmecki 2012, s. 267–278]. Miało to olbrzymi wpływ na powszechne zainteresowanie się sportem mieszkańców miasta.

Niewielki wpływ na rozwój sportu w Warszawie do 1914 r. miała jej wielokulturowość. Wprawdzie wraz z rozwojem miasta i procesami migracyjnymi uległa pewnej zmianie struktura wyznaniowa i narodowościowa, ale w sporcie miało to znaczenie dopiero w okresie międzywojennym. Pod koniec XIX w. zamożni przedstawiciele ewangelików niemieckich oraz ludność żydowska, zaliczane do bogatej finansjery i burżuazji, była już w znacznej części zasymilowana i należała do polskich stowarzyszeń sportowych. Warszawa stała się także, mimo ucisku politycznego i cenzury, największym w skali Królestwa ośrodkiem polskiej prasy i wydawnictw. Popularnością cieszyły się dzienniki: „Kurier Warszawski” i „Słowo”, na łamach których ukazywały się informacje z życia stowarzyszeń sportowych, pojawiła się także wyspecjalizowana prasa sportowa. Czasopismo „Sport” wydawane przez Michała Romiszewskiego, „Kolarz, Wioślarz i Łyżwiarz” od 1899, „Cyklista” od 1898 – to propagatorzy wioślarstwa, kolarstwa, sportów hippicznych i łyżwiarstwa [Tuszyński 1981, s. 71–73].

Dynamiczny rozwój Warszawy w wielu dziedzinach, mimo represji politycznych zaborcy i rusyfikacji, powodował wielkie zagrożenie stanu higieny ludności, aż do zagrożenia epidemiami i wzrostu śmiertelności. Największym problemem był

brak wodociągów i sieci kanalizacyjnej. Został on rozwiązany przez gen. Sokratesa Starynkiewicza, prezydenta miasta, Rosjanina, który ukierunkował prace samorządu miasta na kwestie poprawy życia codziennego mieszkańców. W latach 1883–1914 sprowadzona z Londynu firma rodziny Lindleyów skanalizowała miasto (wcześniej niż władze carskie zrobiły to w Sankt Petersburgu). Inne sprawy związane ze społeczną i codzienną higieną mieszkańców były rozwiązywane przez powstające stowarzyszenia społeczne i filantropię zamożnych mieszkańców Warszawy.

Czytając opracowania historyczne, szczególnie te opisujące początki sportu na ziemiach polskich pod zaborami, odnosi się wrażenie, że Warszawa w stosunku do Lwowa, Krakowa czy Poznania, cierpiała na poważny niedorozwój tej dziedziny życia. Celem artykułu jest ukazanie Warszawy jako dynamicznie rozwijającego się ośrodka sportu, który szczególną uwagę przywiązywał do szybkiego rozwoju nowoczesnej infrastruktury sportowej.

Podejmowane od lat 80. XIX w. inicjatywy zakładania na terenie Warszawy stowarzyszeń sportowych miały źródło w dbałości o własne zdrowie i higienę, czynne wypełnianie czasu wolnego, ekscytacji współzawodnictwem sportowym czy modzie na sport, jaka przetoczyła się w tych latach przez miasta europejskie. Powstały zręby systemu społecznej kultury fizycznej i wzorce spędzania czasu wolnego. Stowarzyszenia sportowe były jednak elitarne, poprzez bariery zamożności, balotowania – ówczesnej formy przyjmowania członków stowarzyszeń i wykluczenia z tej działalności kobiet i młodzieży do 21 lat.

Wznoszone w tamtych latach obiekty publiczne i prywatne, mające być dowodem wagi urzędów i powodzenia ich lokatorów, były budowane stabilnie z kamienia i stali. Siedziby stowarzyszeń sportowych nie mogły odbiegać od tych wzorów, stąd szczególne zaangażowanie ich członków w ich budowę, tak aby dorównać a nawet przyćmić siedziby instytucji publicznych. Obiekty sportowe, były wznoszone w stylach historycznych, imponować miały bogactwem architektury i wystroju i służyć jako dowód tradycyjnej wysokiej pozycji społecznej arystokracji rodowej czy potęgi ekonomicznej nowej klasy mieszczańskiej.

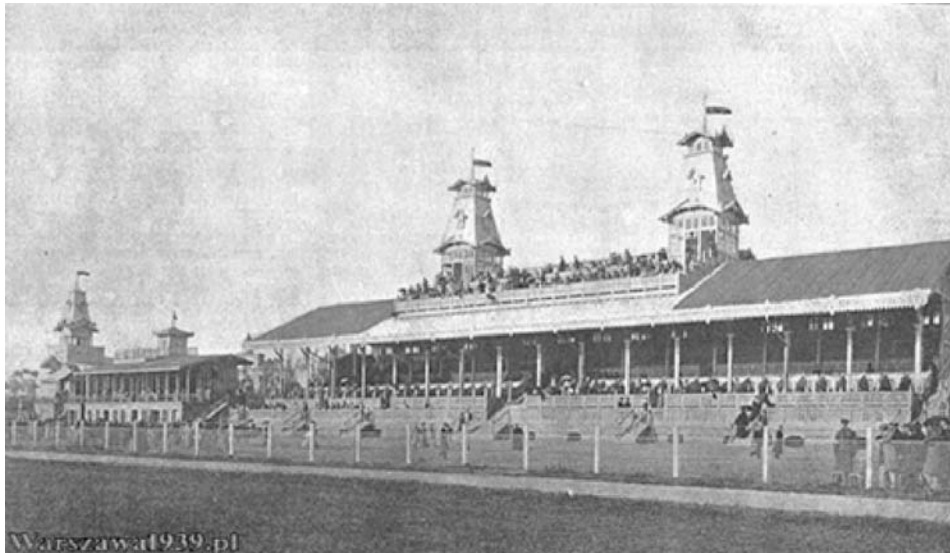
TORY WYŚCIGOWE I UJEŹDŻALNIE. KLUBY DLA ARYSTOKRACJI

To arystokracji rodowej Królestwo Polskie zawdzięcza pierwsze inicjatywy sportowe. Kontakty międzynarodowe utrzymywane z ziemiaństwem krajów o wyższej kulturze rolnej, stosujących nowoczesne formy produkcji rolnej, spowodowały zainteresowanie się sportem jeździeckim na ziemiach trzech zaborów. W Warszawie pierwsze stowarzyszenie, mające w tytule wyścigi końskie, powstało 23 marca 1841 r. Towarzystwo Wyścigów Konnych i Wystawy Zwierząt Gospodarskich powstało decyzją Rady Administracyjnej na wniosek Komisji Rządowej Spraw Wewnętrznych

i Duchowych [Gazeta Rządowa 1841]. W 1841 r. ukazało się „Pierwsze sprawozdanie o wyścigach konnych i wystawie zwierząt gospodarskich w Królestwie Polskim w 1841 r. odbytych” [Złoty wiek 1973, s. 130]. W rzeczywistości towarzystwo nosiło nazwę Cesarskie Towarzystwo Wyścigów Konnych Królestwa Polskiego Oddział w Warszawie i skupiało członków arystokracji polskiej i rosyjskiej. Było zrzeszeniem ekskluzywnym, liczącym przykładowo w 1902 r. 122 członków rzeczywistych i 99 członków zwyczajnych. Prezesem honorowym był Wielki Książę Dymitr Konstantynowicz Romanow, prezesem kolejni generał-gubernatorzy warszawscy (np. w latach 1901–1905, Michał Czertkow). Rzeczywiście towarzystwem przez wiele lat zarządzał jego wiceprezes August hrabia Potocki, syn Maurycego i Ludwiki z Jabłonny pod Warszawą. W tym samym roku na liście członków znajdziemy 16 nazwisk książąt polskich i 44 z tytułami hrabiów i baronów. Są to osoby, które później będą wybitnymi politykami i działaczami gospodarczymi i społecznymi Drugiej Rzeczypospolitej [Kronenberg 1933, s. 167]. W 1868 r. Towarzystwo przeszło pod kontrolę Zarządu Stad Państwowych w Petersburgu, zaś w 1880 r. na wyścigi oficjalne wprowadzono totalizator sportowy. Odtąd sport konny zaczął upadać, a członków towarzystwa zastępowali zawodowi dżokeje [Sprawozdanie 1902, s. 486–515].

Wyścigi konne do wybuchu pierwszej wojny światowej były największym salo-
nem Warszawy na otwartym powietrzu. W 1887 r. tor wyścigowy przeniesiono na
inne miejsce Pola Mokotowskiego. Wytyczono go wzdłuż obecnej ulicy Polnej –
pomiędzy rondem Mokotowskim (dziś pl. Unii Lubelskiej) a Nowowiejską. Główne
wejście znajdowało się w miejscu dzisiejszego Placu Politechniki. Ujmowały je dwie
drewniane wieże z blaszanymi hełmami górujące ponad wysoką środkową trybuną,
nakrytą mocno wysuniętym zadaszeniem wspartym na drewnianych słupach. Mieści-
ły się tu najdroższe miejsca dla publiczności i trybuny członków Towarzystwa
Wyścigów Konnych. Na wprost znajdowała się meta. Przed lożami część placu
była ogrodzona dla personelu stajennego i młodego pokolenia członków Towarzy-
stwa Wyścigów Konnych. Z boku stały mniejsze trybuny o podobnej konstrukcji.
Im dalej od mety, tym miejsca były tańsze. O ile w latach 40. XIX w. sezon trwał
dwa–cztery dni, to pod koniec stulecia w ciągu 37 dni rozgrywano 400 gonitw.
Na tym obiekcie od 1895 r., z przerwami m.in. na okresy wojenne – odbywa się do
dnia dzisiejszego Gonitwa Wielka Warszawska, wówczas porównywana do najsłyn-
niejszych gonitw na świecie [Tradycje 2016, s. 48–49]. Emocje związane z grą były
treścią wielu opowiadań, nowel i powieści powstających na przełomie XIX i XX w.
– dziś z reguły zapomnianych.

Elegancka publiczność przyjeżdżała własnymi powozami od strony dzisiejszego
budynku Auli Politechniki, a masy mniej zamożnej publiczności napływały na tor
od strony rogatki mokotowskiej. Dla arystokracji i bogatego mieszczaństwa wyścigi
były świąteczną zabawą, która stwarzała możliwość publicznego popisywania się
swoim bogactwem przejawiającym się wystawnymi powozami i drogimi końmi oraz
ubiorami kobiet, co stwarzało sposobność do zawiązywania wzajemnych stosunków



Il. 1. Trybuny i tor wyścigowy na Polu Mokotowskim

i kontaktów towarzyskich, również z Rosjanami na gruncie neutralnym. Towarzystwo było emanacją polityczną ruchu lojalistycznego Królestwa Polskiego i było ważnym pomostem w pozyskiwaniu caratu do uzyskania wymarzonej autonomii Królestwa Polskiego, jak i poszerzania możliwości ekspansji gospodarczej jego członków. Ze względu na rozbudowę w latach 30. XX w. Warszawy w kierunku południowym, tor wyścigów został przeniesiony do nowego obiektu na Służewcu.

Stowarzyszeniem arystokratycznym było powstałe w 1867 r. Warszawskie Towarzystwo Myśliwskie (jako oddział Cesarskiego Towarzystwa w Moskwie) – bardzo ekskluzywne, zrzeszające wysokich urzędników rosyjskich i oficerów, będących najczęściej arystokratami rosyjskimi oraz członków polskich rodów arystokratycznych. W 1894 r. Towarzystwo liczyło 166 członków. Na listach klubu widnieją nazwiska Czetwertyńskich, Potockich, Zamoyskich, Krasieńskich, Wielopolskich i wielu innych. W pierwszej dekadzie XX w. funkcję prezesa pełnił Włodzimierz książę Światopełk-Czetwertyński [Czetwertyński-Swiatopełk 1939, s. 252]. Wpisowe wynosiło 300 rubli, a roczna składka członkowska 150 rubli. Początkowo siedziba mieściła się w domu Kronenberga przy ul. Mokotowskiej, następnie w domu Epsteina przy ul. Królewskiej. Ostatecznie w latach 1897–1898, na ulicy Erywańskiej, obecnie Kredytowa 7, na posesji należącej wcześniej do Józefa Ettingera, wzniesiono za oficyną frontową, pałacyk dla Klubu Warszawskiego Towarzystwa Myśliwskiego. Budynek w stylu neorokokowym zaprojektował francuski architekt Francois Arveuf¹. Obecnie

¹ François Arveuf (1850–1860, zm. ok. 1902) – francuski architekt. Na zaproszenie braci-śpiewaków operowych Jana i Edwarda Reszke przybył w roku 1896 do Warszawy i osiadł w niej na stałe. Pro-

pałacyk jest jedyną ocalałą pracą tego projektanta w Warszawie. Klubowi zależało na dyskrecji, dlatego obiekt został ukryty za oficyną frontową przeznaczoną pierwotnie na kuchnie i pomieszczenia gospodarcze. Sale klubowe połączono z kuchnią korytarzem wspartym na prześwicie. Restauracja Klubu Myśliwskiego w dwudziestolecu międzywojennym była słynna w całej stolicy [Kasprzycki 2004]. Podobno jadał w niej obiady późniejszy prezydent Francji Charles de Gaulle.

Klub Myśliwski funkcjonował do roku 1940, kiedy został rozwiązany przez władze niemieckie. W 1944 r. pałac oraz oficyna frontowa spłonęły. Szczęśliwie zachowały się mury wraz z dekoracją elewacji. W latach 1948–1950 budynek został odbudowany według projektu Michała Ptac-Borkowskiego. Drugie piętro podwyższono, a w tympanonie znalazła się pseudorokokowa płaskorzeźba autorstwa Danuty Kolarskiej i Romana Łukijanowa. Wnętrze zyskało wystrój socrealistyczny i wiele lat było lokalem Towarzystwa Przyjaźni Polsko-Radzieckiej. Obecnie jest siedzibą Reprezentacyjnego Zespołu Artystycznego Wojska Polskiego (w generalnym remoncie).

Po obu powstaniach narodowych, w drugiej połowie XIX w., Warszawa nie była dobrym miejscem dla budowania wielkich otwartych lub krytych maneży do ujeżdżania wojskowych koni i pokazów musztry kawalerzystów. Rosyjski zaborca ujeżdżalnie usytuował w obrębie koszar rosyjskich wojsk kawaleryjskich przy ulicy Myśliwieckiej pod Belwederem. Mogły zatem powstać niewielkie, komercyjne ujeżdżalnie pod dachem, dla potrzeb rekreacyjnych zamożnych mieszkańców, zwane w Warszawie tattersalami.

Do najokazalszej ujeżdżalni wojskowych w Warszawie należał obiekt usytuowany w budynku przy ul. Królewskiej, wzniesionym w latach 1819–1823 przez Jakuba Kubickiego. Pięćdziesiąt lat później gmach przebudowany został na Giełdę. Kolejne powstały dopiero na przełomie XIX i XX w. Do najnowocześniejszych ujeżdżalni należał „Tattersal warszawski” przedsiębiorcy Konrada Wodzyńskiego, postawiony na gruncie wydzierżawionym od rodu Krasińskich, przy ul. Okólnik 9. Wnętrze sali długie na 50, szerokie na 25 i wysokie na 18 łokci zawierało osobne trybuny dla kobiet i mężczyzn. Na jego miejscu w 1913 r. wzniesiono Bibliotekę i Muzeum Ordynacji Krasińskich [Nowy 1905].

Tuż przed pierwszą wojną światową wielką popularność zdobył Tattersal przy ul. Litewskiej 3. Mieścił się on w pięciopiętrowym budynku o ogniotrwałej konstrukcji ceglanej i wczesnomodernistycznej elewacji z wysokim, łamanym dachem ceramicznym. Wybudowany w latach 1911–1912 był własnością Mariana Konopnickiego i Władysława Cybulskiego i został usadowiony na miejscu poprzednio działającego

jektował głównie rezydencje arystokratyczne w Warszawie, Mazowszu i Wołyniu. Uczestniczył też w projektowaniu hotelu „Tivoli” w Warszawie przy ul. Królewskiej. Tworzył głównie w stylach historycznych: neorenesansie i francuskim neobaroku, nawiązujących do zamków nad Loarą. Na podst.: Łoza 1958.



Il. 2. Pałacyk Warszawskiego Towarzystwa Myśliwych – Kredytowa 7. Stan obecny

padoka i wypożyczalni koni Antoniego Helda [Waydel-Dmochowska 1960]. Dolna kondygnacja, cokołowa, jest odcięta od wyższych fryzrem palmetowym i u podstawy ozdobiona końskim łbem, ujętym girlandami przewiązаныmi na końcach karbowanymi taśmami. Poniżej kompozycji znajdowała się brama z dwuskrzydłowymi drewnianymi wrotami i nad światleniem, stanowiąca niegdyś wjazd na dziedziniec tattersalu. Przejazd bramy, zlokalizowany w partii pierwszego segmentu, dzielony jest w połowie belką stropową, ozdobioną w połowie długości rozetką oraz wspartą na obu końcach na konsoli i kostce z poduszką dekorowaną kimationem japońskim. Ściany przejazdu bramy obiegał fryz z motywami rydwanów zaprzęgniętych w pary koni i powożonych przez uskrzydłone męskie postacie. Cokoły oblicowano płytkami ceramicznymi w kolorze morskim, uzupełnionymi większymi żółtymi płytkami z dekoracją figuralną postaci kobiet. Wszystkie te elementy wskazują, iż budynek wzniesiono z myślą o urządzeniu w nim ujeżdżalni. Przez bramę wjeżdżało się na obszerny dziedziniec, którego zachodni bok zamykała ślepa ściana dawnej hali ujeżdżalni. Pierwotne wnętrze hali z 1912 r. było pozbawione wszelkiego wystroju, wysypane piachem, doświetlone szeregiem wysokich półkoliście zamkniętych okien



Il. 3. Rzeźbiona końska głowa zdobiąca dolną partię wykuszu nad bramą wiodącą na podwórze tatterstalu przy ulicy Litewskiej 3

od podwórza i dostępne poprzez nieistniejącą dzisiaj bramę. Hala była podzielona stropami i posiadała balkon widowni [Zieliński 2003]. Bliskość Łazienek, w których wówczas istniały specjalne aleje do konnej jazdy, sprzyjała rozwojowi przedsiębiorstwa. Ten stan rzeczy utrzymywał się do roku 1939. Ulica Litewska w czasie okupacji znalazła się w dzielnicy policyjnej, co sprawiło, że podczas Powstania Warszawskiego większość budynków w tym rejonie ocalała. W 1948 r. przeniesiono tutaj istniejący od 1945 r. w Łodzi teatr „Syrena”. Po przebudowie halę ujeżdżalni przebudowano na teatr dla widowni mającej ponad 600 miejsc. Warszawski teatr „Syrena” działa w budynku dawnego tatterstalu do dzisiaj. Świadectwem jego dawnego przeznaczenia jest rzeźbiona końska głowa zdobiąca dolną partię wykuszu nad wiodącą na podwórze bramą. W samej bramie zachowały się jeszcze resztki niebieskiej glazury z żółtymi medalionami oraz, w górze, fryz przedstawiający rzymskich woźniców i kwadrygi.

Wydaje się, że z początkiem wieku XX, arystokratyczne stowarzyszenia sportowe przestały być miejscem upowszechniania sportu w klasycznym rozumieniu, były natomiast ważnymi placówkami integracji społecznej polskiej arystokracji rodowej z kręgami bogatych przemysłowców warszawskich, w dużym stopniu wywodzących się ze spolonizowanych imigrantów z innych kultur narodowych i miejscem gdzie

dochodziło do kontaktów z wpływowymi Rosjanami, bez wzbudzania zbyt ostrej krytyki polskiej opinii publicznej [Dziedzictwo 2010, s. 86].

SIEDZIBY WARSZAWSKICH TOWARZYSTW SPORTOWYCH

Pierwsze mieszczańskie stowarzyszenie sportowe w Warszawie powstało w 1878 r. pod nazwą Warszawskie Towarzystwo Wioślarskie (WTW). Wioślarze, a później kolarze i łyżwiarze, wywodzący się z warstw zamożnego mieszczaństwa nie ustępowali arystokracji rodowej w bogactwie architektury i wystroju swoich obiektów sportowych.

Dla umożliwienia prowadzenia życia towarzyskiego i uprawiania w zimie innych sportów – szermierki i gimnastyki WTW zbudowało w latach 1895–1897 dom przy ulicy Foksal 19. Plan budynku opracował wiceprezes WTW inż. Kazimierz Matecki, a fasadę zrealizowano według konkursowego projektu Bronisława Brochwicz-Rogóyskiego. Prezes WTW hr. Ksawery Branicki zobowiązał się wybudować siedzibę klubową własnym kosztem i na własnej działce. W 1899 r. walne zgromadzenie towarzystwa zadecydowało o odkupieniu od prezesa lokalu klubowego. Ostatecznie w 1903 r. wykupiono budynek za sumę 80 tys. 648 rubli w spłatach rocznych po 5285 rubli [Warszawskie 1978, s. 21–24].

Powstał budynek o trójtraktowym układzie, wypełniający całą, niewielką działkę, pozbawiony dziedzińca i oficyn. Był to neogotycki gmach o czterech kondygnacjach. Trójkondygnacyjna, pięcioprzęsłowa fasada wyłożona została żółtą licówką i utrzymana była w konwencji neogotyku, wyróżniała się wielkimi oknami drugiego piętra, kryjącego Salę Balową. Okna tej sali, zamknięte półkoliście, osadzono w ostrołukowych płycinach, ujęto parami niskich kolumniek i nakryto trójkątnymi szczytami, zdobionymi arkadowym fryzem i sterczynami. Pozostałe otwory okienne otrzymały zróżnicowane formy łukowych zamknięć, wśród których rozgościły się średniowieczne stwory – diabły, lwy, smoki i potwory. Od strony wschodniej fasadę flankowało przeszło z ostrołukową niszą mieszczącą rzeźbę *Alegoria Wisły* dłuta Hipolita Marczewskiego i wysoka sterczyna, a od strony zachodniej – jednoosiowy ryzalit z trójkątnym szczytem i nadwieszoną od strony wewnętrznej wieloboczną, smukłą wieżyczką zwieńczoną strzelistym iglicowym hełmem (którą zdobił wiatrowskaz w kształcie łodzi wiosłowej). Rzeźba przedstawia postać pięknej kobiety, z włosami zaczesanymi w koronie, w pozie wyrażającej dumę, odwagę i niezłomność, stojącą na łodzi w otoczeniu trzech chłopców. Jeden z nich, trzymając w ręce linę, stoi oparty o kobietę, ta zaś trzyma mu dłoń na ramieniu. Dwie nieco mniejsze postaci ukazane są na siedząco – jedna być może próbuje sterować łodzią za pomocą wiosła, druga umiła pozostałym pobyt na łodzi, grając na flecie. Ci trzej chłopcy to symbol trzech zaborów, a Wisła została przedstawiona jako matka, która jednoczy nawet najbardziej skłóconych braci.



Il. 4. Rzeźba *Alegoria Wisły* dłuta Hipolita Marczewskiego na budynku Warszawskiego Towarzystwa Wioślarskiego przy ul. Foksal

Wspomniana Sala Balowa zajęła wraz z aneksem całe górne piętro. Miała formę prostokąta ze ściętymi narożnikami, w których zlokalizowano otwory drzwiowe nakryte trójkątnymi przyczółkami. Ścianę naprzeciw okien rozczłonkowano pilastrami i ślepymi arkadami, w które wpisano niskie otwory drzwiowe lub polichromie, w tym malowidło Henryka Siemiradzkiego przedstawiające *Syrenę na tle Starego Miasta*. Był to najbardziej cenny i podziwiany element wystroju wewnętrznego. Krótsze ściany Sali od strony wschodniej osi zachodniej były podzielone triadami potężnych arkad łączących salę z pomieszczeniami aneksowymi. Strop był ozdobiony wydatną ramą sztukatorską i owalnym plafonem [Zieliński 2005, s. 138]. W suterrenach budynku były kuchnia, kręgielnia i mieszkanie portiera. Na parterze – westybul, sala gimnastyczna, sala fechtunkowa, kancelaria. Na pierwszym piętrze – sala jadalna, sala do gry w karty, sala bilardowa, bufet połączony z jadalnią i z biblioteką. Tu odbywały próby i dawał koncerty chór członków WTW o nazwie „Duda”.

Lokal Warszawskiego Towarzystwa Wioślarskiego stał się jednym z najbardziej okazałych budynków ówczesnej Warszawy. Ta wspaniała siedziba zimowa, szybko została popularnym miejscem spotkań elity stolicy. Tu odbywały się słynne bale karnawałowe, liczne koncerty najlepszych artystów scen warszawskich organizowane przez WTW i oficjalne spotkania wielu społecznych organizacji. Podczas okupacji

niemieckiej mieściła się tu filia niemieckiego klubu „Palais Bruehl”. Gmach spłonął w 1944 r. i został przez WTW odbudowany, bez wiernego odtworzenia wnętrza i z pominięciem niektórych detali wystroju fasady, w tym bez iglicowego hełmu wieżyczki. WTW w 1948 r. po zmianach w organizacjach sportowych, stracił opisany budynek, który odzyskał w 1978 r. po długim procesie sądowym.

Podobne inwestycje czyniło Warszawskie Towarzystwo Cyklistów (WTC) powstałe w 1886 r. Po zmianie kilku adresów siedzib Towarzystwa, podjęto budowę docelowej siedziby klubowej, blisko centrum miasta. Od ulicy Tamka do ul. Oboźnej, na skarpie wiślanej, pod budynkami Uniwersytetu Warszawskiego, znajdowały się w XVIII w. ogrody Pałacu księcia Karola Henryka Mikołaja Otto de Nassau-Siegen, zwane od tego nazwiska przez warszawiaków „Dynasami”. W 1892 r. tereny te odziedziczyła po swym ojcu Sewerynie Uruskim, jego córka księżna Maria, wnosząc je w posagu do małżeństwa z księciem Sewerynem Czetwertyńskim, będącym przez dwadzieścia lat sponsorem i prezesem WTC [Gontarczyk 2007, s. 94–95]. Wydzierżawiony od rodziny Czetwertyńskich teren miał około 7 ha powierzchni, leżała na stokach skarpy wiślanej, był podmokły i porośnięty krzakami. Po melioracji gruntów Towarzystwo wybudowało na „Dynasach” ziemny tor kolarski projektu Józefa Husa, wewnątrz którego znajdował się uregulowany staw, będący pozostałością zachodniego ramienia kanału pałacowego. Staw ten zimą już wcześniej służył jako lodowisko [Majewski 1999, s. 12].

Od strony skarpy wiślanej w 1892 r. postawiono pawilon WTC, zaprojektowany przez jednego z najwybitniejszych architektów przełomu stuleci Stefana Szyllera². Budynek składał się z dwóch członów: parterowego głównego korpusu mieszczącego m.in. salę gimnastyczną. Miał on półkoliste zamknięte okna i piętrowy ryzalit środkowy z dostawioną do niego ażurową konstrukcją drewnianej wieży w typie szwajcarskich altan, z tarasem na piętrze i ostrosłupowym hełmem z galerijką oraz latarnią. Od strony południowej do budynku przylegał piętrowy aneks z niskim szczytem o konstrukcji szachulcowej osłonięty przez wydatny okap dachu. Salę gimnastyczną, pełniącą zarazem rolę sali balowej, ozdobił sufit wyłożony korkiem. W lokalu był też bufet odgradzony szklaną ścianą, a w dalszej części budynku kręgielnia i remiza (wypożyczalnia) dla cyklistów. Na piętrze znajdowały się garderoba, czytelnia i sala do gry w bilard. W stylu szwajcarskim wniesiono również główną bramę wjazdową: dwuskrzydłową, zamkniętą od góry kratownicą dźwigającą dwuspadowy daszek zwieńczony szczytem z masztem na sztandary. Całość

² Stefan Szyller (1857–1933) to jeden z najznakomitszych architektów warszawskich przełomu wieków XIX i XX, którego twórczość odegrała wielką rolę w kształtowaniu tej epoki. Absolwent Politechniki Petersburskiej, reprezentant późnego historyzmu, autor ponad trzystu projektów budowli. W Warszawie pozostawił tej klasy dzieła, co gmach główny Politechniki Warszawskiej, architektoniczna oprawa Mostu Poniatowskiego, czy budynek Zachęty – na podst. Omilanowska 1995.



Il. 5. Budynek Warszawskiego Towarzystwa Cyklistów na „Dynasach” od strony stadionu kolarskiego, 1892

była eklektyczna z elementami w stylu szwajcarskim. Przed budynkiem wystawiono w późniejszych latach drewniane trybuny zwrócone w kierunku toru i stawu. Tor o wymiarach 386 m długości i 6 m szerokości, okrążał naturalny staw, na którego wysepce, pośrodku, wzniesiono drewnianą altankę dla orkiestr [Omilanowska 1995].

W 1921 r. tor ziemny zastąpiono betonowym i zlikwidowano staw. Na środku toru utworzono boisko do piłki nożnej. Siedzibę WTC rozbudowano w 1926 r. według projektu inż. Franciszka Szymczyka, znanego kolarza. Na terenie znajdował się również kort tenisowy i hala z drewnianym torem kolarskim oraz ogród projektowany przez Koprowskiego.

Warszawskie Towarzystwo Cyklistów było pierwszym stowarzyszeniem sportowym w Warszawie, w którym tak ważną rolę odgrywał sport, a nie tylko rekreacja i życie towarzyskie. Miało wzorowo zorganizowany system zawodów na torze i utrzymywało stałe kontakty z klubami zagranicznymi i władzami międzynarodowej federacji kolarstwa. Oprócz kolarstwa działały koła: gimnastyczne, strzeleckie, szermiercze, koło śpiewacze i dramatyczne (od 1892), a od roku 1904 orkiestra dęta. Organizowało koncerty, wieczornice, przedstawienia teatralne, zabawy i bale. Do tradycji Warszawy weszły bale WTC w salach Resursy Obywatelskiej, po raz pierwszy zorganizowany w roku 1890, na którym gościło ponad pięćset osób. Na przełomie XIX i XX w. WTC stało się centrum sportowym Warszawy (do czasu wybudowania Stadionu Wojska Polskiego w 1930 r. na ulicy Łazienkowskiej) [Tuszyński 1986, s. 24–26; Gryś 1882, s. 300–301]. Rodzina Czetwertyńskich w latach 30. XX w. założyła spółkę akcyjną Towarzystwa Budowlano-Parcelacyjnego „Dynasy”, której celem była parcelacja terenu na zabudowę kamienicami. Wstępem do realizacji zamierzeń było wymówienie w 1935 r. dzierżawy i rozbiórka gmachu WTC. Tor kolarski zniwelowano dopiero w 1939 r. [Marcinkowski 2013, s. 48–49; Grabowski 1957, s. 153–154; Galiński 1960, s. 215–218; Kobielski 1963, s. 20].

Na terenie miasta istniały też liczne, tzw. cyklodromy czy welodromy, miejsca upowszechniania kolarstwa wśród mniej zamożnej młodzieży, której nie było stać na

członkostwo w WTC. Zachowały się informacje o działalności cykłodromu „Grubego Janka” przy ul. Wareckiej, u zbiegu ul. Leszczyńskiej i Dobrej działał bardzo popularny cykłodrom B. Wahrena, na rogu ulic Jasnej i Sienkiewicza tor kolarski usypany przez Franciszka Krupińskiego, u zbiegu ulic Żelaznej i Leszna cykłodrom Przeworskiego, a przy Marszałkowskiej, w miejscu gdzie dzisiaj biegnie Trasa Łazienkowska popularny był wielodrom Jastrzębskiego. Podobne tory działały w miejscu postawionego w 1931 r. najwyższego budynku Warszawy „Prudentialu”, zbiegu ulicy Świętokrzyskiej i placu Wareckiego, na Pradze przy ul. Towarowej. Największy cykłodrom Wahla, tor o średnicy 1000 m, istniał przy Alejach Jerozolimskich, gdzie obecnie stoją budynki Muzeum Narodowego³.

Spośród trzech najczęściej opisywanych warszawskich stowarzyszeń sportowych najsilniej rozwiniętym życiem towarzyskim odznaczało się powstałe 1893 r. Warszawskie Towarzystwo Łyżwiarskie, zlokalizowane na terenie Doliny Szwajcarskiej, w minionych czasach bardzo popularnym zakątku miasta. Na terenie tym król Stanisław August osadził księży bazylianów. W wyniku ich niezakończonych prac budowlanych powstał ogromny dół, w którym kolejni właściciele urządzili, przy tylko co wytyczonych Alejach Ujazdowskich, ogród publiczny, na terenie którego organizowano rozmaite imprezy muzyczne, bale i korsa kwiatowe. Znajdował się tu tor wrotkarski, pierwsze korty tenisowe w Warszawie, a zimą urządzano ślizgawkę dla łyżwiarzy.

Ślizgawkę zaczęto organizować tradycyjnie każdej zimy od 1895 r., kiedy to środkową część Doliny Szwajcarskiej nabyło Warszawskie Towarzystwo Łyżwiarskie (WTŁ). Wystawiło ono obszerny i ciekawy pałacyk-siedzibę. Lokal WTŁ należał do najwytworniejszych salonów stolicy, a w okresie letnim był jej głównym salonem muzycznym i różnych rozrywek publicznych. W budynku Towarzystwa mieściły się: na dole – wielka sala balowa, bufet, restauracja, kawiarnia, kuchnia, piwnice zaopatrzone w dobre wina, sala do jazdy na wrotkach, szatnie, kręgielnia, sala gimnastyczna, sala bilardowa; na górze – pomieszczenia klubowe (bufet, sala do gry w karty, dwie sale bilardowe, szatnia i inne). Wokół klubowego budynku był duży ogród, w którym w lecie odbywały się popularne koncerty, korsa kwiatowe i pokazy gimnastyczne, a zimą wylewano lodowisko. Przed południem na ślizgawkę przychodziły dzieci oraz młodzież i dorośli trenujący jazdę figurową (po obniżonych cenach biletów), a wieczorem stali bywalcy i członkowie Towarzystwa. W zajęciach gremialnie uczestniczyły kobiety ze środowisk mieszczańskich, co w owych latach należało do rzadkości [Ferens 1957, s. 275–299; Beylin 1956, s. 155–159; Dolina

³ Cykłodromy – słowo wywodzące się z greki, czy wielodromy słowo pochodzące z francuskiego, w tamtych latach używane zamiennie, to owalne tory ziemne, drewniane lub betonowe o specjalnej konstrukcji (podłoże jest nachylone na łukach i na prostej) służący do rozgrywania wyścigów kolarskich. Omawiane wyżej miały w tamtych latach zazwyczaj konstrukcję ziemną dlatego często mówiono, że zostały usypane przez właściciela. Dysponowały wypożyczalniami rowerów i strojów kolarskich.

Jerzy Chelmecki



Il. 6. Pałac Warszawskiego Towarzystwa Łyżwiarskiego w Dolinie Szwajcarskiej

1896, s. 96]. Towarzystwo propagowało także inne dyscypliny sportu, m.in.: gimnastykę, szermierkę, tenis i jazdę na wrotkach. W latach 1894–1896 członkowie towarzystwa zostali uwiecznieni na pierwszym w historii polskim filmie zrealizowanym przez wynalazcę oraz reżysera Kazimierza Prószyńskiego, który nagrał ślizgawkę i ćwiczących na niej łyżwiarzy.

W 1944 r. mury pałacu WTŁ zostały wypalone, a w roku 1945 wszystkie ocalałe mury rozebrano. Po Dolinie pozostało tylko niewielkie zagłębienie przy ul. Chopina, na którym obecnie znajduje się nieogrodzony, dobrze utrzymany skwer miejski nazwany „Dolinką Szwajcarską” i kilka rzeźb – wspomnienie dawnej świetności.

CYRKI, PAŁACE LODOWE I STADIONY

Enfant terrible rozrywek miejskich w XIX w. był cyrk. Stawał się on bowiem konkurencją w rejonach zastrzeżonych dla teatru, odbierając mu publiczność, mecenasów i artystów. W latach 90. XIX w. przebojem stała się nowa dyscyplina cyrkowa – zapasy. Nie budowano jeszcze specjalnych hal sportowych, więc sport ten znalazł swoje miejsce na arenie cyrkowej. Widz, zwłaszcza plebejski, uwielbiał popisy siły, gdyż mógł się identyfikować z zawodnikami, wybierać faworytów, kreować własne gwiazdy, wreszcie dawać upust tłumionym przez zaborcę patriotycznym emocjom.

W latach 1882–1883 na rogu ulic Ogólnik 2 i Ordynackiej 1, na gruncie Krasieńskich, wybudowano gmach cyrku nakładem właścicielki trupy cyrkowej – Wilhelminy Ciniselli. Autorem projektu był Wincenty Rakiewicz. Był to czteropiętrowy neorenesansowy gmach o światowych standardach. Zasadniczą częścią budowli była dwupiętrowa rotunda, mieszcząca widownię i tylko w około 1/4 odsłonięta

od strony wschodniej. Tę łukową część ujmowały pod rozwartymi kątami niższe, jednopiętrowe elewacje skrzydeł bocznych (z salami recepcyjnymi), z drugą, dłuższą elewacją od strony ulicy Ordynackiej i znacznie głębsze skrzydła południowe mieszczące menażerię. Widoczna część elewacji rotundy liczyła osiem osi, z których para środkowych została obudowana bliźniaczymi, arkadowymi otworami wejściowymi, prowadzącymi bezpośrednio na widownię, ujętymi parami przyściennych kolumn jońskich i poprzedzonych schodami. Rotundę nakrywał niski dach stożkowy z równie niskim walcem latarni w zwieńczeniu. Widownia miała kształt koła z centralną, okrągłą areną i pierścieniem czterech amfiteatralnych poziomów miejsc dla publiczności. Mogła pomieścić 3 tys. widzów. Wokół widowni było obejście, a nad nim – galerie. Arena miała specjalną konstrukcję, dzięki której można ją było wypełnić wodą. Wysokość areny wynosiła 13,5 m. Pod kopułą o żelaznej konstrukcji wykonano malowidła z postaciami konnych jeźdźców, poniżej malarski fryz ze scenami polowań różnych narodów, a nad wejściami – portrety Cinisellego, założyciela trupy i jego żony. Koszt budowy wyniósł 180 tys. rubli [Zieliński 2011].

Do 1914 r. cyrk był miejscem wielkich widowisk muzyczno-inscenizacyjnych, a przede wszystkim walk wielkich polskich zawodowych zapaśników, z których słynęliśmy na całym świecie [Konkurs 1900]. W okresie międzywojennym obiekt został przejęty przez Bronisława Staniszewskiego. Nadal był największą salą widowiskową w Warszawie. W przededniu drugiej wojny światowej rejon wokół ulicy Okólnik miał charakter dzielnicy rozrywki, zarówno masowej (cyrk), jak i wysokiej (biblioteka, uczelnia muzyczna, kaplica św. Wincentego à Paulo). We wrześniu 1939 r., podczas bombardowania, spłonęła rotunda i skrzydło menażerii, a w czasie Powstania Warszawskiego drugie zachowane skrzydło. Zaraz po wojnie usunięto zniszczone ściany cyrku i wybudowano na tym miejscu gmach Konwersatorium, obecnie Uniwersytet Muzyczny imienia Fryderyka Chopina.

Palais de Glace powstał w latach 1911–1912 przy Nowym Świecie 19, na tyłach pałacu Kossakowskich [Pałac 1912]. Głównym inwestorem było przedsiębiorstwo budowlane Cynamon, Wiśniewski i Spółka, którego największym akcjonariuszem był Izydor Cymerman. Obiekt był elegancki i nieco snobistyczny. Dedykowany był całej społeczności miasta, a przedsięwzięcie miało charakter komercyjny. Aby mogło powstać sztuczne lodowisko wycięto pałacowy ogród. Właściciele weszli w spółkę z przedsiębiorcami berlińskimi, którzy na budowę i wyposażenie lodowiska wydali astronomiczną sumę miliona marek. Projekt sporządził architekt Stefan Szyller. Pałac Lodowy – usytuowany w głębi posesji i niewidoczny od strony ulicy – przerastał rozmiarami dawną siedzibę Kossakowskich. Jego główną część stanowiła ogromna sala, z płytą sztucznego lodowiska, o konstrukcji stalowej. Długa na ponad 50 metrów i nakryta cylindrycznym dachem wspartym na 16 słupach żelaznych. Z boków na parterze i piętrze urządzono galerie dla publiczności, na których można było ustawiać zarówno stoliki restauracyjne, jak i – w czasie większych widowisk – krzesła. Dla restauracji zaprojektowano zaplecze z kuchniami,



Il. 7. Stały Cyrk na Okólniku. Arena zmagania w zapasach

spizarniami i salami do przygotowywania potraw. Wnętrze Pałacu Lodowego było ogromne i gdyby przetrwało do naszych dni, uchodziłoby za jeden z najpiękniejszych w Warszawie zabytków secesji i neobaroku o ultranowoczesnej konstrukcji inżynierskiej. Zdobiał go m.in. ogromny witraż z pracowni Franciszka Białkowskiego, przedstawiający zorzę polarną ponad Oceanem Lodowym, a ściany boczne wypełniały sceny sportów zimowych autorstwa Jana Cieślewicza. W pierwszych miesiącach od otwarcia wydawało się, że przedsięwzięcie odniosło sukces. Jednak koszty eksploatacji okazały się zbyt wysokie. Latem modę na łyżwy wypierało szaleństwo jazdy na rolkach. Do tego ceny biletów były wysokie. Lodowisko po roku splątowało. Była to pierwsza w takiej skali inwestycja sportowa w Warszawie, z wielkim zaangażowaniem najlepszych architektów, artystów i inżynierów. Później w pałacu urządzono wrotkowisko (*skating-ring*), również bez powodzenia finansowego, a w okresie międzywojennym znajdowało się tu największe kino stolicy „Colosseum”. Podczas Powstania Warszawskiego budynek został kompletnie zniszczony [Potrzuski 2016, s. 7–12].

Sportem, który w Warszawie dopiero się rozwijał i zdobywał swoich zwolenników wśród młodzieży szkół średnich była piłka nożna. Uprawiana była głównie przez młodzież zrzeszoną w Sekcji Gier Ruchowych, przynależnej do Warszawskiego Koła Sportowego (WKS). Stowarzyszenie to założone w 1907 r., zrzeszało członków z kręgów arystokracji i finansjery uprawiających hippikę, strzelanie do gołębi i tenis. WKS na terenie wydzierżawionym od Towarzystwa Wyścigów Konnych przy ul. Myśliwieckiej zbudowało dla potrzeb sportu młodzieżowego pierwszy pełnowymiarowy stadion piłkarski, z okalającą go bieżnią lekkoatletyczną i niewielkimi trybunami. Stadion usytuowany był w parku Jana III Sobieskiego, zwanym też Agrikolą, założonego według projektu Waleriana Kronenberga. Stadion szybko stał się centrum, na którym rozgrywano wszystkie mecze lekkoatletyczne i piłkarskie do

lat 20. XX w., kiedy to pojawiły się następne obiekty do tych dyscyplin sportowych [Chelmecki 2015, s. 153–167].

Dynamiczny rozwój urbanizacyjny i gospodarczy Warszawy nie służył trwałości wybudowanych do pierwszej wojny światowej obiektów sportowych. Los wielu z nich dopełnił się w okresie drugiej wojny światowej. Bombardowane, ostrzeliwane i palone znikły z powierzchni ziemi i społecznej pamięci. Pozostały jedynie na fotografiach i opracowaniach z historii architektury. Jednak te, które zachowały się w całości lub tylko w częściach, dokumentują, że obiekty sportowe były ważną częścią życia społecznego i kulturalnego miasta. Były to wspaniałe budowle, wznoszone przez wybitnych architektów i artystów, ze środków społecznych mieszkańców, imponowały bogactwem form architektury i wystroju, wzbogacały nasz dorobek kultury materialnej.

BIBLIOGRAFIA

- Beylin K., 1956, *Opowieści warszawskie*, Warszawa.
- Chelmecki J., 2012, *Spoleczne i polityczne uwarunkowania rozwoju sportu w Rosji i Królestwie Polskim na przełomie XIX i XX w.*, [w:] *Kultura fizyczna i sport w zwierniadle nauk społecznych*, Cynarski W., Kosiewicz J., Obodyński K. (red.), Rzeszów.
- Chelmecki J., 2015, *Spoleczne uwarunkowania powoływania stowarzyszeń sportowych w Warszawie na przełomie XIX i XX wieku*, [w:] *Sport i turystyka w zwierniadle wartości społecznych*, Zawisło M., Kosiewicz J. (red.), Kraków, s. 153–167.
- Czetwertyński-Swiatopełk W., 1939, *Na wozie i pod wozem (1837–1917): wspomnienia z lat ubiegłych wnukom i wnuczkom opowiedziane*, Poznań.
- Dolina szwajcarska (1896)*, „Kurier Niedzielnny”, 1896, nr 6.
- Dziedzictwo Kronenbergów*, 2010, red. A. Senk, Warszawa.
- Ferens W., 1957, *Powstanie pierwszych zrzeszeń sportowych w Warszawie*, „Wychowanie Fizyczne i Sport”, s. 275–279.
- Galiński F., 1960, *Gawędy o Warszawie*, Warszawa.
- „Gazeta Rządowa Królestwa Polskiego” w 1841 r., nr 94–110.
- Gontarczyk A., 2007, *Seweryn Książę Czetwertyński. Biografia*, Radzymin Podlaski.
- Grabowski T.A., *Z lamusa warszawskiego sportu*, Warszawa.
- Grys I., 1982, *Warszawskie Towarzystwo Cyklistów*, „Wychowanie Fizyczne i Higiena Szkolna”, nr 8, s. 300–301.
- Kasprzycki J., 2004, *Korzenie miasta Warszawa – Śródmieście północne*, t. 2, Warszawa.
- Kasprzycki J., Nowak K., 1989, *Warszawa sprzed lat: 1900–1938*, Warszawa.
- Kobielski D., 1963, *Dynasy*, „Stolica”, nr 3.
- Konkurs atletów, Cyrk pod wodą*, 1900, „Kurier Warszawski”, nr 65.
- Kronenberg L.J., 1933, *Wspomnienia*, Warszawa.
- Łoza S., 1958, *Architekci i budowniczowie w Polsce. Budownictwo i Architektura*, Warszawa.
- Majewski J.S., 1999, *W kółko na bicyklu*, „Gazeta Wyborcza”, 18 listopada.
- Marcinkowski R., 2013, *Ilustrowany Atlas Dawnej Warszawy*, t. 3, Warszawa.

Jerzy Chelmecki

- Markiewicz T., 2015, *Warszawa drugiej połowy XIX w.*, „Kronika Warszawy”, nr 1.
- Nony Tattersal, 1905, „Kurier Warszawski”, nr 116.
- Omilanowska M., 1995, *Stefan Szjller (1857–1933). Warszawski architekt doby historyzmu*, t. 2, Warszawa.
- Pałac lodowy*, 1912, „Sport Powszechny”, nr 33.
- Potrzuski, 2016, „Palaise de Glase” – zapomniany pałac dawnej Warszawy, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów Uniwersytetu Jagiellońskiego”, Nauki Społeczne, nr 13(2), s. 7–28.
- Sprawozdanie Cesarskiego Towarzystwa Wyciągów Konnych w Królestwie Polskim za rok 1902 w Warszawie*, Warszawa 1902.
- Tradycje, prestiż i dobra zabawa*, 2016, „Polityka”, nr 40.
- Tuszyński B., 1981, *Prasa i sport*, Warszawa.
- Tuszyński B., 1986, *Od Dynasów do Szurkowskiego*, Warszawa.
- Warszawskie Towarzystwo Wioślarskie, wczoraj i dziś*, 1978, red. Grabowski, Warszawa, s. 21–24.
- Waydel-Dmochowska J., 1960, *Jeszcze o dawnej Warszawie*, Warszawa.
- Zieliński J., 2003, *Atlas dawnej architektury ulic i placów Warszawy. Śródmieście historyczne: Langiewicza–Łukasiewicza*, t. 9, Seria: Biblioteka Towarzystwa Opieki nad Zabytkami, Warszawa.
- Zieliński J., 2005, *Atlas dawnej architektury ulic i placów Warszawy. Śródmieście historyczne ulice Miechowska-Mysłwiecka*, t. 3: D–F, Seria: Biblioteka Towarzystwa Opieki nad Zabytkami, Warszawa.
- Zieliński J., 2011, *Atlas dawnej architektury ulic i placów Warszawy. Śródmieście historyczne: ulice Objazdowa-Ożarowska*, t. 15, Seria: Biblioteka Towarzystwa Opieki nad Zabytkami, Warszawa.
- Złoty wiek wyciągów konnych*, 1841 (1973), *Kronika sportu*, Warszawa.
- Żelichowski R., Wespiański P.E., 2016, *William Heerlein Lindley. Plan Warszawy 1912. Plan niwelacyjny miasta Warszawy*, Warszawa.

Wybitni twórcy i artyści w Spale

Michał Słoniewski

WSTĘP

Spała, mała miejscowość nad Pilicą ma stosunkowo krótką, ale interesującą i bogatą historię. Jej początkowe losy związane były z cesarską rodziną Romanowów, którzy pod koniec XIX w. postanowili wybudować tam swoją prywatną rezydencję myśliwską. Spała po pierwszej wojnie światowej uzyskała status gmachów reprezentacyjnych przeznaczonych dla głowy państwa polskiego. Kolejni gospodarze – Józef Piłsudski, Stanisław Wojciechowski i szczególnie Ignacy Mościcki – darzyli ją niezwykłym sentymentem. Do Spały przyjeżdżali, zarówno w carskim jak i prezydenckim okresie, wybitni przedstawiciele arystokracji, polityki i administracji państwowej. Wśród gości nie brakowało również wybitnych twórców i artystów. Jedni przybywali tylko w charakterze towarzyskim, ale większość wykonywała lukratywne zlecenia gospodarzy. Poniżej przedstawiono osobistości kultury i sztuki, które nie ominęły Spały w latach 1885–1939.

OKRES CARSKI

(1886–1914)

Decyzja imperatora Aleksandra III (1845–1894) o wybudowaniu w Spale rezydencji myśliwskiej spowodowała ogromne zainteresowanie tym miejscem nie tylko jego najbliższej rodziny, dworu i wysokich carskich urzędników. Do Spały w końcu XIX w. zaczęli przybywać również artyści i twórcy. Jedni z nich otrzymywali dobrze płatne zlecenia związane z powstaniem i stałym rozbudowywaniem rezydencji czy też dokumentowaniem i uatrakcyjnianiem pobytów rodziny carskiej, inni – ale już sporadycznie – znajdowali się w wybranym gronie osób towarzyszących przyjazdom



Il. 1. Portret Leona Mikuckiego autorstwa Olgi Boznańskiej

Źródło: zbiory rodziny Mikuckich, fot. Iwo Sajdak

imperatorskiej pary. Należy przy tym podkreślić, że rodzina carska starała się przyjeżdżać do Spały regularnie, ale w wąskim otoczeniu, przede wszystkim w celach wypoczynkowych, z których główne miejsce zajmowały polowania. Aleksander III plany budowy pałacu myśliwskiego wraz z budynkami rezydencjonalnymi zatwierdził we wrześniu 1884 r. podczas polowania po zakończonym spotkaniu trzech cesarzy w Skierniewicach. Zlecenie na opracowanie projektów architektonicznych oraz pokierowanie budową otrzymał wybitny krakowski inżynier Leon Mikucki (1828–1912) [Staszek 1976, s. 170], najprawdopodobniej dzięki protekcji margrabiego Zygmunta Andrzeja Wielopolskiego (1833–1902), który zarządzał Księstwem Łowickim, na terenie którego położona była Spała. Inżynier Leon Mikucki znany był wówczas głównie z dokonań w zakresie budowy konstrukcji mostów kolejowych i w tym czasie kierował też budową linii kolejowej Koluszki–Tomaszów Mazowiecki, a następnie Tomaszów–Opoczno. Leon Mikucki sprawnie wywiązał się ze swojego zadania, gdyż już w 1885 r. pałacyk myśliwski został oddany do użytku, a pierwszym gościem był brat Aleksandra III, wielki książę Włodzimierz Aleksandrowicz (1847–1909) z małżonką. Rok później w spalskim pałacyku zamieszkał podczas polowania car z najbliższą rodziną i swoją świtą. Pomimo niewielkiej powierzchni i stosunkowo skromnego wyposażenia obiekt ten spełniał w pełni oczekiwania imperatora, który wielokrotnie podkreślał dobrze zachowaną symbiozę rezydencji

z otaczającą ją przyrodą. Car był na tyle zadowolony z dokonań Leona Mikuckiego, że przed przystąpieniem do budowy pałacu w Białowieży Ministerstwo Imperatorskiego Dworu poleciło rosyjskiemu architektowi pochodzenia francuskiego Nikołajowi de Rochefortowi (1846–1905) [Архитекторы... 1995] wyjechać służbowo do Spały w celu zapoznania się na miejscu z zastosowanymi rozwiązaniami architektonicznymi. Dzięki zachowanym jego odręcznym rysunkom pomieszczeń pałacyku w Spale wiadomo m.in. jak usytuowane były i jaką posiadały powierzchnię poszczególne pokoje wewnątrz budynku¹.

Nie były to jedyne podobieństwa i związki w zakresie planowania rezydencji carskich w Białowieży i Spale. Innym przykładem były parkowe prace projektowe wykonywane dla obu tych miejsc przez Waleriana Kronenberga (1859–1934)². Ten jeden z najwybitniejszych polskich twórców założeń ogrodowych i parkowych przygotował projekt Parku Pałacowego w Białowieży już w 1890 r., a zrealizowano go w 1895 r. W Spale w miejscu rozebranych drewnianych stajni na początku XX w. założono park w stylu angielskim właśnie według projektu Waleriana Kronenberga. Podobne założenia Kronenberg przyjął dla skweru przed pałacykiem myśliwskim. Szczególnie troskliwie dobierano krzewy i drzewa, sprowadzając je nawet z Kaukazu [Słoniewski, Czestnych 2014]. O ich ostatecznym wyborze decydowała osobiście Aleksandra Fiodorowna (1872–1918), małżonka cara Mikołaja II (1868–1918).

Artystą, który najczęściej towarzyszył Aleksandrowi III i Mikołajowi II podczas polowań w Spale i Białowieży był węgierski malarz Michaly Zichy (1827–1906) [Пармузина, Тихомирова 2013]. Jego liczne rysunki, zachowane po dzień dzisiejszy, stanowią doskonałą ilustrację rodzinnego życia i polowań pary cesarskiej i dworu podczas wypoczynkowych pobytów w Spale i Białowieży.

W 1892 r. Spałę, po blisko dwumiesięcznym pobycie w Białowieży, odwiedził wybitny rosyjski malarz i grafik Iwan Szyszkin (1832–1898). Zamierzał on w Spale, podobnie jak w Białowieży, wykonać wiele szkiców do przyszłych swoich obrazów, ale plany pokrzyżowały długotrwałe ulewne deszcze. Aleksander III zamówił obraz u mistrza Szyszkina zatytułowany *Sosnowa gestwina w Spale*³. W Pałacu Aleksandrowskim w Carskim Siole, w pokoju lekcyjnym córek Mikołaja II, wisiał na ścianie inny obraz tego artysty zatytułowany *Droga w sosnowym lesie w Spale* [Зимин 2011, s. 158]. Nie wiadomo, czy obrazy te nadal znajdują się w zasobach rosyjskich muzeów, ale jest to wielce prawdopodobne. Chociaż w albumowym dziele zatytułowanym *Shishkin* wśród 202 wymienionych prac nie ma ani jednej ze Spały, ale dorobek tego wielkiego rosyjskiego malarza był znacznie bogatszy [Shishkin 1981].

¹ Odręczne rysunki architekta Nikołaja de Rocheforta przechowywane są w Rosyjskim Państwowym Historycznym Archiwum w Petersburgu, (RGIA), sygn. 515-291-803.

² http://pl.wikipedia.org/wiki/Walerian_Kronenberg, http://ogrodnictwo-dmuchawce.org/walerian_Kronenberg.php [dostęp: 29.12.2010].

³ RGIA, sygn. 544-2-127.



Il. 2. Rysunki Michala Zichy z polowań Aleksandra III w Spale w 1894 r.

Źródło: Kobalczyk, Słoniewski 2011

Oprócz malarzy, którzy poprzez swoje dzieła dokumentowali wydarzenia towarzyszące pobytom imperatorskiego dworu oraz spalską przyrodę, podobną rolę pełnili również wybitni fotografowie, w tym polscy, którzy zaliczani byli wówczas do wyróżniających się artystów tej dziedziny sztuki w Europie [Harasym 2010, s. 64–78]. Podczas pobytów cesarskiej pary w Spale dostępowali oni zaszczytu ich fotografowania. Otrzymywali za tę pracę wysokie wynagrodzenie. Przykładowo firma fotograficzna Jana Mieczkowskiego otrzymała aż 1388 rubli za fotografie do cesarskiego albumu ze Spawy [Garzdecki 1977, s. 51–64]⁴. Dla porównania roczne wynagrodzenie zarządcy Księstwa Łowickiego margrabiego Zygmunta Wielopolskiego wynosiło 5600 rubli, a średnie roczne wynagrodzenie lokalnego urzędnika wynosiło 300 rubli. Inny fotograf, Leonard Kowalski (ok. 1840–1917), za fotografie z carskiego polowania w Spale w 1894 r. otrzymał 295 rubli. Oprócz wynagrodzenia za wykonywaną pracę artyści fotograficy szczylic się ponadto tytułami oficjalnych dostawców carskiego dworu oraz wręczano im drogocenne podarki z Gabinetu Jego Imperatorskiej Wysokości [Czestnych, Słoniewski 2015, s. 157–158]. Do wąskiej elity

⁴ RGIA, sygn. 468-13-1134.

Wybitni twórcy i artyści w Spale



Il. 3. Fotograf Konrad Brandel podczas pracy w Spale

Źródło: Czestnych, Kettering, Słoniewski 2011

fotografów dokumentujących pobyty cesarskiej pary w Spale należał tu warszawski fotograf Konrad Brandel (1838–1920), który wslawił się również wynalezieniem i skonstruowaniem fotorewolweru oraz interesującym dokumentowaniem życia kulturalnego i obyczajowego Warszawy końca XIX w. [Lejko 1985, s. 31, 74]. Innym fotografem był Stefan Malczewski (1875–1907) z Tomaszowa Rawskiego, którego wielokrotne starania o uzyskanie zgody na sfotografowanie cesarskiej pary w Spale zostały uwieńczone sukcesem [Czestnych, Kettering, Słoniewski 2011, s. 46]. Należy nadmienić, że ze względu za sowite wynagrodzenia za wykonane zdjęcia wielu polskich fotografów równocześnie zabiegało w Ministerstwie Imperatorskiego Dworu o prawo do ich wykonywania. Potwierdzają to dokumenty przechowywane w Rosyjskim Państwowym Historycznym Archiwum w Petersburgu. Kolejnym wybitnym polskim artystą, który dokumentował pobyt rodziny carskiej w Królestwie Polskim był Bolesław Matuszewski (1856–1943) [Czeczot-Gawrak 1980, 1984, s. 10–18.]. Był on nie tylko fotografem i teoretykiem sztuki filmowej, ale przede wszystkim pionierem światowej i polskiej kinematografii. Po długoletnim pobycie we Francji i powrocie do Polski założył w Warszawie atelier fotograficzne pod nazwą „Paryska Fotografia Lux Sigismond et Comp.” Wśród filmów dokumentalnych nakręconych przez niego wymienić należy m.in. *Uroczystości powitania cara w Warszawie* oraz *Podróż i polowania cara w Białowieży i Spale* z 1897 r. W tym samym roku ukazał się *Album Pamiątkowy z pobytu Ich Cesarskich Mości w Królestwie Polskim*. Wydawnictwo



Il. 4. Prezes lutnistów tomaszowskich wręcza carskiej parze kwiaty w Spale w 1897 r. Rysunek Wacława Radwana
Źródło: *Album...* 1897

to, którego druga część poświęcona została w całości pobytowi w Spale, zostało bogato ilustrowane zdjęciami wykonanymi przez fotografów Jana Mieczkowskiego i Bolesława Matuszewskiego [*Album...* 1897]. Za zasługi w tym zakresie Bolesław Matuszewski został nagrodzony papierośnicą o wartości 275 rubli⁵. W wymienionej publikacji oprócz fotografii zamieszczono kilkanaście interesujących rysunków polskich malarzy: Wacława Radwana (1870–1922), znanego portrecisty i ucznia Jana Matejki oraz Henryka Piątkowskiego (1853–1932), który poza malarstwem zajmował się również grafiką, literaturą i krytyką sztuki. Ich rysunki zamieszczone w wymienionym *Albumie* doskonale uzupełniają dokumentację fotograficzną z pobytu pary cesarskiej w Spale w 1897 r.

Ostatni Romanowie interesowali się też muzyką, operą i teatrem. Skromne warunki lokalowe w Spale i brak odpowiednich pomieszczeń uniemożliwiały im organizację spektakli operowych i teatralnych. Mimo to dla pałacu w Spale zakupiono w 1901 r. koncertowy fortepian z angielskim mechanizmem o siedmiu i pół oktawach za sumę 1200 rubli. Drugi, taki sam, został nabyty do pałacu w Skierniewicach⁶, w którym odbywały się uroczyste koncerty podczas pobytów pary cesarskiej

⁵ RGIA, sygn. 468-8-153.

⁶ RGIA, sygn. 468-27-630.



Il. 5. Okładka programu występów muzycznych w Spale w 1901 r.

Źródło: Archiwum Państwowe w Łodzi

w Królestwie Polskim. Właśnie tam zapraszano wybitnych aktorów i śpiewaków operowych Warszawskich Teatrów Rządowych, m.in. Salomeę Kruszelnicką (1872–1952), braci Jana (1850–1925) i Edwarda (1855–1917) Reszków. Aktorzy, śpiewacy i pracownicy teatrów warszawskich należeli też do najczęściej nagradzanych przez Gabinet Jego Imperatorskiej Wysokości grup zawodowych.

Do Spaly zapraszano natomiast liczne towarzystwa śpiewacze, zarówno polskie, jak i niemieckie, m.in. z Łodzi, Żyrardowa i Warszawy. W repertuarze wykonywano często utwory Ryszarda Wagnera, ale również Stanisława Moniuszki. Do Spaly przyjeżdżało często Warszawskie Towarzystwo Śpiewacze „Lutnia”, pod dyrekcją Piotra Maszyńskiego (1855–1934), wykładowcy Instytutu Muzycznego w Warszawie. Przed cesarską parą występowała również Orkiestra Włościańska pod batutą Karola Namysłowskiego (1856–1925), wybitnego kompozytora, dyrygenta oraz skrzypka. Za swój występ przed carem w 1890 r. otrzymał on złoty pierścień z brylantami [„Tygodnik Ilustrowany” 1890]. W czasie posiłków rodziny carskiej w pałacyku myśliwskim przygrywały orkiestry stacjonujących tam pułków, m.in. 15. Aleksandryjskiego Pułku Dragonów i 27. Witebskiego Pułku Piechoty. Ich repertuar był bardzo urozmaicony – od marszów, poprzez walce aż do romansów. Osobny rozdział stanowiła muzyka myśliwska. Każdy wyjazd monarchy na polowanie był sygnalizowany przez trębaczy. To samo czyniono podczas jego powrotu z polowania. Podczas codziennej ceremonii pokotu przed pałacem waltorniści oddawali cześć każdemu gatunkowi



Il. 6. Utwór muzyczny *Witaj w Spale* Ignacego Malinowskiego

Źródło: <http://exposition,nlr,rn/MusicalManuscripts/>

upolowanej zwierzyny. Najbardziej jednak znaną pieśnią myśliwską związaną ze Spalą był *Marsz Spalski*, zwany również *Pobudką Spalską*. Pierwotnie pod nazwą *Chór strzelców* opublikowany w 1878 r. w „Łowcu” był grany na polowaniach w Antoninach, majątku hrabiego Józefa Potockiego (1862–1922). Stamtąd trafił w nieco zmienionej formie do Spawy. Jego autorem był Artur Śliwiński senior (1837–1912), pisarz, działacz łowiecki i ojciec Artura Śliwińskiego (1877–1953), późniejszego premiera rządu RP w 1922 r. Utwór ten był ochoczo śpiewany przez leśników i łowczych, tym bardziej, że można go było wykonywać po polsku [Kadlec 2013, s. 270–271; 2015, s. 35–38]. W 1912 r. specjalnie dla cara Mikołaja II opracowany został marsz myśliwski na rogach *Witaj w Spale*⁷. Autorem utworu był Ignacy Malinowski (1867–1920), waltornista i profesor Warszawskiego Instytutu Muzycznego. Niestety nie wiadomo jak został on przyjęty przez cara. Celem większości twórców i artystów przybywających do Spawy w okresie carskim było wykonanie odpłatnie określonych usług w postaci dzieł najczęściej związanych z architekturą, architekturą krajobrazu, malarstwem, fotografią czy utworem muzycznym. Znacznie rzadziej twórcy i artyści przybywali tu jako goście lub osoby towarzyszące członkom rodziny Romanowów.

⁷ 400-летию Дома Романовых. Музыкальные дары русским императорам, <http://exposition,nlr,ru/MusicalManuscripts/> [dostęp: 6.10.2015].

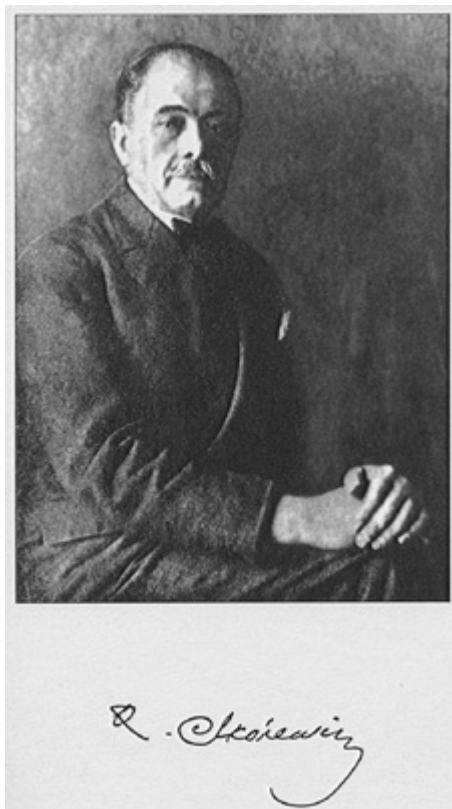
Wybitni twórcy i artyści w Spale

Taka rola była zarezerwowana wyłącznie dla przedstawicieli arystokracji rosyjskiej bądź wysokich urzędników Ministerstwa Imperatorskiego Dworu. Wśród nich rzadko można było jednak napotkać postaci z dorobkiem artystycznym czy twórczym. Do takich osób można było zaliczyć tylko księcia Espera Uchtiomskiego (1861–1921), publicystę, poetę, podróżnika i przyjaciela następcy tronu Mikołaja Aleksandrowicza oraz hrabiego Siergieja Szeremietiewa (1844–1918), wybitnego historyka i archeologa, członka Akademii Nauk i Imperatorskiej Akademii Sztuk. Wybuch pierwszej wojny światowej i dalsze wydarzenia zakończyły bezpowrotnie okres carskiego panowania również w Spale.

OKRES MIĘDZYWOJENNY (1918–1939)

Rada Ministrów Rzeczypospolitej Polskiej 19 lutego 1920 r. przyjęła uchwałę rządową *W sprawie budynków państwowych przeznaczonych na cele reprezentacyjne*. Na jej podstawie Spała, co było dla niej niezwykłą nobilitacją, obok Zamku Królewskiego w Warszawie, Łazienek Królewskich, Belwederu i Wawelu, stała się miejscem reprezentacyjnym głowy państwa polskiego i została przeznaczona do użytku naczelnika państwa. Ta decyzja umożliwiła administrowanie rezydencji spalskiej przez nowo utworzony Zarząd Gmachów Reprezentacyjnych. Na jego czele stanął wybitny polski architekt Kazimierz Skórewicz (1866–1950) [Baraniewski 2000]. Miał on już wówczas bogate doświadczenia, będąc w przeszłości m.in. głównym architektem Baku. W niepodległej Polsce jego prace w pierwszych latach koncentrowały się głównie na odpowiednim zabezpieczeniu konserwatorskim przede wszystkim Zamku Królewskiego i Belwederu. Mała Spała, przy tych obiektach nie narażała aż tak wielkich problemów, co nie oznacza, że była pomijana w działaniach Kazimierza Skórewicza. Wręcz przeciwnie, poświęcał on jej wiele uwagi, tym bardziej, że kilkakrotnie na wypoczynku zdrowotnym w Spale w latach 1921–1922 przebywał naczelnik Józef Piłsudski (1867–1935) z rodziną. Już wówczas myślano o wybudowaniu katolickiej świątyni w miejscu reprezentacyjnym głowy państwa polskiego. Podczas pierwszej pielgrzymki do Częstochowy w 1922 nowo wybranego prezydenta RP Stanisława Wojciechowskiego (1869–1953) erygowano w Spale kaplicę pod wezwaniem Matki Bożej Królowej Polski. Kamień węgielny wmurowano 9 czerwca 1923 r., a jej konsekracji dokonał 2 sierpnia 1923 r. prymas Polski Edmund Dalbor (1869–1926) [Modlińska, Modliński 2010, s. 30]. Autorem projektu kaplicy był właśnie Kazimierz Skórewicz⁸. Zbudowano ją z drewna sosnowego w stylu narodowym polskim, dostosowaną kształtem do

⁸ *Projekt Kaplicy Założonej przez Prezydenta Rzeczypospolitej w Spale*, Archiwum Akt Nowych w Warszawie, Zespół Ministra Spraw Wewnętrznych, sygn. 338.



Il. 7. Kazimierz Skórewicz
Źródło: Baraniewski 2000

charakteru i rozmiarów całego założenia i utrzymano w skali małego wiejskiego kościółka [Baraniewski 2007, s. 22]. Warto podkreślić, że Kazimierz Skórewicz, wśród innych prac, był autorem m.in. projektu gmachu Sejmu RP w Warszawie, dworku Milusin Józefa Piłsudskiego w Sulejówku oraz kilku kościołów. Po drugiej wojnie światowej pracował na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej.

Prezydent RP Stanisław Wojciechowski, który często korzystał wraz z rodziną ze swojej rezydencji w Spale był bardzo troskliwym, ale też niezwykle oszczędnym gospodarzem. Zabawnie opisał to w swoich wspomnieniach Jan Skotnicki (1876–1968), artysta malarz, uczeń Jacka Malczewskiego i Leona Wyczółkowskiego, kiedy odwiedził prezydenta w Spale [Skotnicki 1957, s. 268].

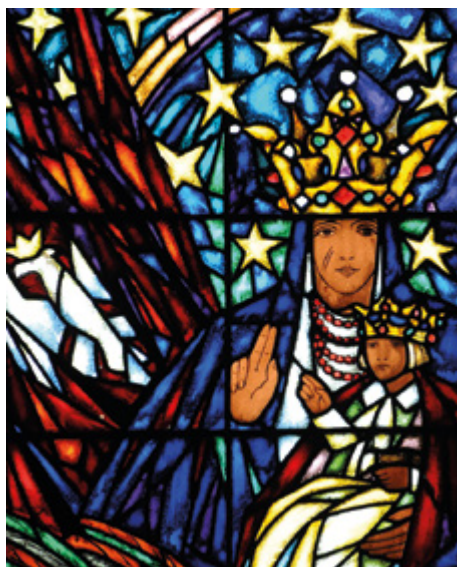
Znaczne uzdolnienia artystyczne przejawiali członkowie rodziny prezydenta Stanisława Wojciechowskiego. Jego córka Zofia Wojciechowska-Grabska (1905–1992) ukończyła Warszawską Szkołę Sztuk Pięknych pod kierunkiem Tadeusza Pruszkowskiego. Uprawiała głównie malarstwo religijne, ale także portretowe i ściennie. Jej mąż Władysław Jan Grabski (1901–1970), syn premiera Władysława Grabskiego

(1874–1938), był znanym i cenionym pisarzem, publicystą i poetą. Poznali się właśnie podczas częstych wizyt rodziny Grabskich u prezydenta RP Stanisława Wojciechowskiego i jego małżonki Marii Wojciechowskiej (1869–1959) w Spale.

Nieprzeciętnie wszechstronnie utalentowaną postacią z bliskiego otoczenia prezydenta był generał Mariusz Zaruski (1867–1941), adiutant generalny w latach 1923–1926. Oprócz błyskotliwej kariery konspiracyjno-wojskowej był pionierem polskiego żeglarstwa, a ponadto malarzem, poetą i prozaikiem. Do najważniejszych opowiadań Mariusza Zaruskiego należały: *Na bezdrożach tatrzańskich* i *Wśród wichrów i fal*. Ponadto był autorem wielu artykułów i podręczników żeglarskich. Jego bogata biografia świadczy o wyjątkowej osobowości i pełnym spełnieniu niezwykłych talentów. Niestety, los nie okazał się dla niego łaskawy, został zamordowany przez NKWD w 1941 r. w więzieniu w Chersoniu na Ukrainie.

Istotne zmiany w funkcjonowaniu rezydencji spalskiej zaszły po wyborach prezydenckich w 1926 r. Ignacy Mościcki (1867–1946), nowy prezydent RP, uznał Spalę praktycznie za swój drugi dom, po Zamku Królewskim. Natychmiast zaczęto dostosowywać panujące tam skromne warunki do nowych, rozlicznych funkcji reprezentacyjnych głowy państwa. Nadzorował je już nowy szef Zarządu Gmachów Państwowych Adolf Szyszko-Bohusz (1883–1948), wybitny krakowski architekt, konserwator i projektant, a także zażarty adwersarz swojego poprzednika Kazimierza Skórewicza. Jednocześnie doskonale rozumiał się i przyjaźnił z prezydentem Mościckim, dla którego zbudował modernistyczny Zameczek w Wiśle [Augustyn 2005, s. 41–56]. W Spale przeprowadzono natychmiast niezbędne prace modernizacyjne, adaptacyjne oraz wzbogacono wyposażenie pałacowych i hotelowych pomieszczeń. Również Kaplica Prezydencka już w 1927 r. otrzymała osiem witraży zaprojektowanych przez Jerzego Winiarza (1894–1928) [Michalska 1997], ucznia Jacka Malczewskiego i Józefa Mehoffera. Witraże zostały wykonane w słynnym Krakowskim Zakładzie Witraży S.G. Żeleńskiego. W 1933 r. Ludwik Konarzewski (1885–1954) wykonał ołtarz główny przedstawiający widzenie św. Huberta. Autor ołtarza studiował malarstwo w Warszawie u Stanisława Lentza i w Krakowie pod kierunkiem Ferdynanda Ruszczyca i Jana Stanisławskiego.

Za prezydentury Ignacego Mościckiego częstym jego gościem w Spale był Wacław Sieroszewski (1858–1945), wybitny pisarz epoki Młodej Polski, konspirator niepodległościowy, więzień Cytadeli, zesłaniec sybirski oraz etnograf. Był on też prezesem Związku Zawodowego Pisarzy Polskich i Polskiej Akademii Literatury oraz senatorem RP [Sieroszewski 2015, s. 5]. Nie ulega wątpliwości, że jego wizyty u prezydenta Mościckiego w Spale miały charakter wyłącznie przyjacielsko-towarzystki, podobnie jak wizyta Jana Kiepury (1902–1966), światowej sławy tenora. Jego nieoficjalny i krótki pobyt w Spale został odnotowany dzięki wspomnieniom Józefy Szymańskiej, pracującej w latach 30. XX w. w pałacu spalskim. Zapamiętała nie tylko jego znaną postać, ale również hojność, gdyż przy odbiorze swojego płaszcza i kapelusza wręczył jej 10 złotych [Kobalczyk 2007, s. 65]. W celach bardziej



Il. 8. Jeden z witraży w Kaplicy Prezydenckiej
w Spale autorstwa Jerzego Winiarza
Fot. Z. Żybartowicz, 2014

użytecznych przyjeżdżali inni przedstawiciele polskiego świata artystycznego. Prezydent Mościcki często był fotografowany i chętnie pozował do malarskich portretów. Pierwszym jego portrecistą przybyłym w 1927 r. do Spawy był Stanisław Niesiołowski (1874–1948). Kolejnym był Wojciech Kossak (1856–1942), jeden z najwybitniejszych polskich malarzy tematyki historyczno-batalistycznej [Olszański 1976]. Namalował on w Spale w 1933 r. portret Ignacego Mościckiego, uznany jako jeden z najbardziej udanych. Z tego powodu był on następnie reprodukowany masowo z przeznaczeniem dla szkół i urzędów administracyjnych II Rzeczypospolitej. W tym samym roku Wojciech Kossak namalował portret płk. Jana Głogowskiego (1888–1935), szefa Gabinetu Wojskowego Prezydenta RP. Ale nie jest pewne czy powstał on niejako „przy okazji” również w Spale. W 1933 r. do Spawy przyjechał też Stanisław Roman Lewandowski (1859–1940), polski rzeźbiarz, medalier, krytyk sztuki i dramatopisarz. W Archiwum Jasnogórskim zachowały się fotografie z jego pobytu, ale trudno stwierdzić główny cel jego przyjazdu. Bez trudu można go natomiast określić w przypadku Zofii Stryjeńskiej (1891–1976), wybitnej polskiej malarki i scenografki stylu *art déco*. Została ona zatrudniona przez Kancelarię Prezydenta w charakterze scenografa Dożynek odbytych we wrześniu 1933 r. [Łopuszański 2016]. Zachowały się zarówno fotografie, jak i jej barwne, piękne grafiki z tego wydarzenia. Na Stryjeńskiej praca w Spale nie wywarła większego wrażenia. Wydaje się, że stale borykająca się z problemami finansowymi, potraktowała



Il. 9. Prezydent RP Ignacy Mościcki w towarzystwie Wacława Sieroszewskiego podczas mszy polowej w Spale

Źródło: zbiory sióstr z d. Stępniewskich

ją wyłącznie merkantylnie. Potwierdzałoby to całkowite pominięcie przez nią tego epizodu w swoich wspomnieniach [Stryjeńska 1995].

Wśród znaczących postaci z kręgów wojskowych przyjeżdżających do Spały na rozmowy z prezydentem RP i polowania, a posiadających wykształcenie z zakresu sztuki, można wymienić marszałka Edwarda Śmigłego-Rydza (1886–1941), który studiował w Krakowie pod kierunkiem Leona Wyczółkowskiego i Teodora Axentowicza oraz generała Kordiana Józefa Zamorskiego (1890–1983) [Zamorski 2011], komendanta głównego Policji Państwowej, w młodości studenta krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych u Józefa Mehoffera. Obaj jednak szybko zerwali z malarstwem stając się wpływowymi politykami i wojskowymi II Rzeczypospolitej.

Wybitnymi twórcami pracującymi w Spale byli projektanci i architekci mostu na Pilicy o stalowej konstrukcji spawanej. Most został oddany do użytku w 1936 r. i należał ówczesnie do najnowocześniejszych w Polsce. Autorami projektu technicznego byli inżynierowie Stanisław Rechniewski (1863–1940) i Eugeniusz Hildebrandt (1901–1971), a architektem Antoni Jawornicki (1886–1950), który zaprojektował m.in. cokół i otoczenie Pomnika Lotnika w Warszawie. Most w Spale nosi obecnie imię tragicznie zmarłego generała broni Tadeusza Buka (1960–2010), mieszkańca Spały [Kobalczyk 2011].



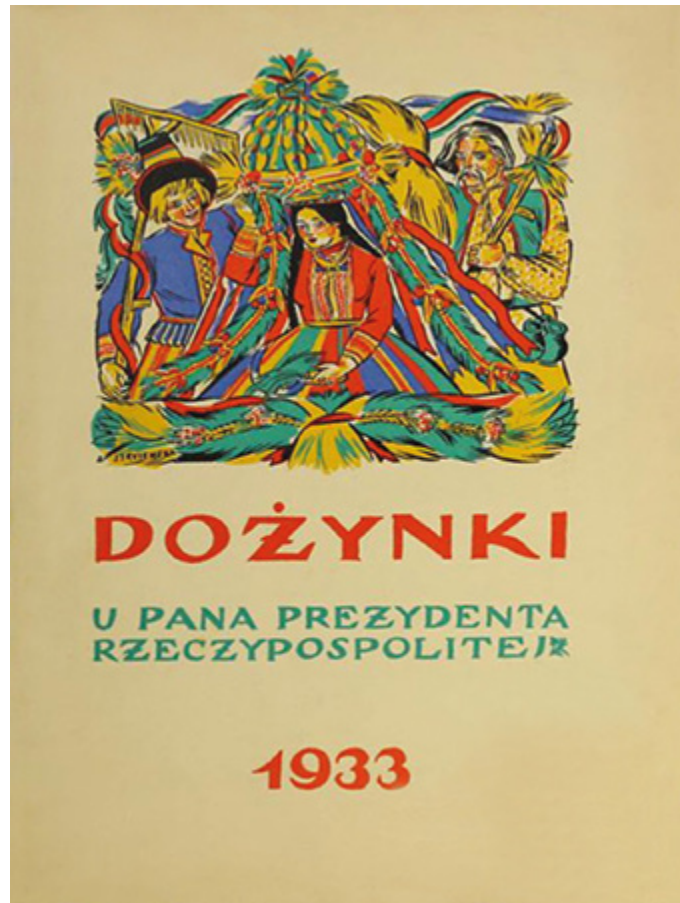
Il. 10. Portret Ignacego Mościckiego z 1933 r.
autorstwa Wojciecha Kossaka
Fot. M. Słoniewski

Ignacy Mościcki miał też swojego oficjalnego artystę fotografa. Był nim Witold Pikiel (1895–1943), który praktycznie zmonopolizował obsługę fotograficzną głowy państwa. Jego zdjęcia były zamieszczane w większości tytułów polskiej przedwojennej prasy ilustrowanej.

Wybuch drugiej wojny światowej 1 września 1939 r. zastał prezydenta Mościckiego właśnie w Spale. Jego niezwłoczny z niej wyjazd zakończył bezpowrotnie okres prezydencki tej miejscowości.

ZAKOŃCZENIE

Spała utraciła swój rezydencjalny charakter po zakończeniu drugiej wojny światowej. Bolesław Bierut (1892–1956) w 1946 r. przekazał obiekty z wyposażeniem w Spale związkom zawodowym z przeznaczeniem na organizację wypoczynku zbiorowego. W 1949 r. Spałę we władanie objął Fundusz Wczasów Pracowniczych [Słoniewski 2012, s. 200]. Wczasowy, masowy i pracowniczy charakter wypoczynku nie sprzyjał odwiedzinom tego miejsca przez wybitnych twórców i artystów. Gościły w nim głównie amatorskie zespoły zakładów pracy. Od 1956 r. systematycznie rozbudowywała się sportowa baza treningowa. Spalski ośrodek zyskał markę przygotowań olimpijskich polskich sportowców, którzy coraz częściej przyjeżdżali w to miejsce, stając się jego nieodzownym znakiem firmowym.



Il. 11. Rysunek Zofii Stryjeńskiej z programem Dożynek w Spale w 1933 r.
Źródło: zbiory autora

Słynni sportowcy: Irena Szewińska, Robert Korzeniowski, Artur Partyka, Kamila Skolimowska, Tomasz Majewski, Piotr Małachowski, światowej sławy zapaśnicy i siatkarze współcześnie, symbolicznie zastąpili w Spale Kazimierza Skórewicza, Wacława Sieroszewskiego, Jana Kiepurę, Wojciecha Kossaka i Zofię Stryjeńską. W jakimś stopniu sport wyczynowy zastąpił sztukę. Znani artyści i twórcy odwiedzają Spalę już tylko sporadycznie, najczęściej na zaproszenie miejscowych hoteli. Niestety, w Spale w ostatnich latach zorganizowano niewiele wydarzeń i powstało niewiele miejsc o wymiarze artystycznym i kulturowym. Wśród nich można wymienić Kościół Polowy Armii Krajowej z pracami rzeźbiarskimi Mieczysława Lisowskiego (1924–2007), Dom Pamięci Walki i Męczeństwa Leśników i Drzewiarzy Polskich, zrewitalizowany Park im. Prezydenta II Rzeczypospolitej, Park Pokoleń w COS-OPO, pomniki pamięci poświęcone Ignacemu Mościckiemu, Leonowi

Michał Słoniewski

Mikuckiemu i Walerianowi Kronenbergowi oraz trasa edukacyjno-historyczna. Optymizmem napawają natomiast plany zagospodarowania centralnego placu przy turbinie nad rzeką Gać. Na zdecydowanie lepsze czasy oczekuje teren FWP, szczególnie w obrębie byłego pałacyku myśliwskiego. Tylko przeprowadzenie całościowych prac na terenie centrum Spały pozwoliłoby powrócić do jej świetności z okresu rezydencjonalnego.

BIBLIOGRAFIA

ŹRÓDŁA

Archiwalia

Archiwum Akt Nowych w Warszawie (AAN), Zespół Ministra Spraw Wewnętrznych.
Państwowe Rosyjskie Historyczne Archiwum w Petersburgu (RGIA), Fond 468, Fond 515, Fond 544.

ŹRÓDŁA INTERNETOWE

400-летию Дома Романовых. Музыкальные дары русским императорам <http://exposition.nlr.ru/MusicalManuscripts/> [dostęp: 6.10.2015].
http://pl.wikipedia.org/wiki/Walerian_Kronenberg; http://ogrodnictwo-dmuchaewce.org/walerian_Kronenberg.php [dostęp: 29.12.2010].
Łopuszański P., *Blask i nędza życia Zofii Stryjeńskiej* „Podkowieński Magazyn Kulturalny” nr 44, http://www.podkowieńskimagazyn.pl/nr_44/stryjenska.htm [dostęp: 26.07.2016].

LITERATURA

Monografie, opracowania i publicystyka

Album Pamiątkowy z pobytu ich Cesarskich Mości w Królestwie Polskim, Petersburg 1897.
Архитекторы Николай и Константин де Рошфор. Новые материалы архивов Парижа и Петербурга, Петербург 1995.
Augustyn M., 2005, *Zamek Prezydenta RP w Warszawie*, [w:] *Rezydencje i gmachy reprezentacyjne Rzeczypospolitej*, Warszawa.
Baraniewski W., 2000, *Kazimierz Skórewicz, architekt, konserwator, historyk architektury 1866–1950*, Warszawa.
Baraniewski W., 2007, *Prezydencka Kaplica w Spale i jej twórca Kazimierz Skórewicz*, „Rocznik Naukowy Wyższej Szkoły Turystyki i Rekreacji im. Mieczysława Orłowicza w Warszawie”, nr 5.
Czczot-Gawrak Z., 1980, *Bolesław Matuszewski i jego pionierska myśl filmowa*, Warszawa.
Czczot-Gawrak Z., 1984, *Bolesław Matuszewski – filozof i twórca dokumentu*, „Film ze Świata”, nr 307–308.
Czestnych S., Kettering K., Słoniewski M., 2011, *Spala carska rezydencja*, Konstancin.
Czestnych S., Słoniewski M., 2015, *Prezenty Jego Imperatorskiej Wysokości. Zasady nagradzania i rodzaje podarunków wręczanych Polakom przez rosyjskich carów w XIX–XX w.*, [w:] *Kulturowe i cywilizacyjne postawy Polaków, Krajobraz jako dorobek kulturowy*, Milecka M. (red.), Lublin.

Wybitni twórcy i artyści w Spale

- Garzdecki J., 1977, *Sukces i zagrożenie. O Janie Mieczkowskim, fotografiku warszawskim*, „Kronika Warszawy” 1977, nr 2/30.
- Harasym Z., 2010, *Ze starego albumu*, Olszanica.
- Kadlec K., 2015, *Las i myślistwo w muzyce polskiej*, Gołuchów.
- Kadlec K., 2013, *Zapomniane polskie sygnały i fanfary myśliwskie*, [w:] *Europejskie tradycje łowieckie*, Żuchowski T.J. (red.), Warszawa.
- Kobalczyk A., 2007, *Drugi Belweder od kuchni. Spalska rezydencja Prezydenta Mościckiego oczami pracowników obsługi*, „Rocznik Naukowy Wyższej Szkoły Turystyki i Rekreacji im. Mieczysława Orłowicza w Warszawie”, nr 5.
- Kobalczyk A., 2011, *Most dla Generała*, „Tomaszewski Informator Tygodniowy”, nr 11.
- Lejko K., 1985, *Warszawa w obiektywie Konrada Brandla*, Warszawa.
- Michalska M., 1997, *Brat Jerzy Winiarz – artysta zapomniany*, „Ars Regia”, nr 6–1/2.
- Modlińska M., Modliński P., 2010, *Polska Dusza. Dawna kaplica prezydentów. Kościół Matki Bożej Królowej Korony Polski w Spale*, Krosno.
- Olszański K., 1976, *Wojciech Kossak*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk.
- Пармузина И.С., Тихомирова А.Б., 2013, *Императорские охоты в Беловежской Пуще в акварелях и фотографиях*, Москва.
- Shishkin*, 1981, Introductory articles by Alexei Savinov and Alexei Fiodorov-Davydov, Leningrad.
- Sieroszewski A., 2015, *Wacława Sieroszewskiego żywot niespokojny*, z rękopisu wydał, opracował i uzupełnił A.Z. Makowiecki, Warszawa.
- Skotnicki J., 1957, *Przy sztalugach i przy biurku. Wspomnienia*, Warszawa.
- Słoniewski M., 2012, *Prezydencka Spala*, Spala.
- Słoniewski M., Czestnych S., 2014, *Pałac i ludzie. Historia rezydencji myśliwskiej w Spale 1885–1945*, Spala.
- Staszal J., 1976, *Mikucki Leon Stanisław (1828-1912)*, Polska Akademia Nauk, Polski Słownik Biograficzny, t. XXI/1, z. 88, s. 170.
- Stryjeńska Z., 1995, *Chleb prawie powszedni*, redakcja naukowa M. Grońska, Warszawa.
- Zamorski Kordian Józef, *Dzienniki (1930–1938)*, opracowanie naukowe R. Litwiński, M. Sioma, Warszawa 2011.
- Ze Spaly (według Warszawskiego Dziennika)*, „Tygodnik Ilustrowany” 1890, nr 43.
- Зимин И., 2011, *Детский мир императорских резиденций. Быт монархов и их окружение, Повседневная жизнь Российского Императорского Двора*, Москва–Санкт-Петербург.

Summary

Art as an Inspiration to Act is both the main theme and the title of this work. Art can be translated through culture in a variety of ways, sometimes even controversial ones. This is what makes it an attractive and at times very troublesome means of communication. In the time of mass migrations and globalisation, thoughts regarding the essence of contemporary culture seem important – its “crystallizing” and initiating value, the meaning of narration, global and local context, the significance of landscape for artistic creation and its influence on the development of cultural tourism and, further, on spatial development.

The works of the authors of nineteen chapters are presented in four thematic parts. The first one, *Art as a Factor in Landscape Identity*, starts with a presentation of the experiences of Waldemar Wawrzyniak related to the recent erection of the Wojciech Korfanty Monument in Wrocław, which, apart from honouring this outstanding leader of Upper Silesia, played an important role in strengthening Polish identity. The next chapter contains Ewa Łużyniecka’s perspective on art in the landscape of the United States of America and its Polish aspects, illustrated with interesting, sometimes even monumental examples of artistic activities in North American landscape. From here, Luba Smirnowa takes us as far as Asia, Uzbekistan to be precise, presenting the phenomenon of Polish churches in Tashkent cityscape, their history and contemporary significance for the local Polish community. The first thematic part concludes with a chapter by Natalia Kot, which brings to light some interesting plans from the interwar period to build a great Lublin. An overview of such a variety of activities, sometimes from places far away, presented in one thematic part, provides a valuable argument that art constitutes a crucial factor used by local communities as a means to infuse their landscape with symbolic and semantic motives. It definitely exceeds simply making your landscape harmonious and functional. Social issues and strong cultural identity, stressed by each Author, seem to be the most important factors.

Summary

The second part, *Art and Landscape Without Borders*, opens with a chapter by Jan Rylke, *Contemporary Face of Sarmatism*, in which the author contrasts old traditions with contemporary activities of society in landscape. In the next chapter – *Landscape in Art, Art in Landscape. Searching for Polish Landscape Identity in the Partitions Era* – Monika Bogdanowska depicts a moving image of love and longing for the lost landscape of homeland. Historical context of addressed issues gives way to a more universal chapter by Sławomir Marzec – *Art as an Area of Vital Questions*. In the two following chapters Renata Józwick gives us an outlook on artistic aspects of an architect's activity: *Art in Architecture. On the Cooperation between the Architect and Artists from Other Fields of Art*; and *Post-war, Contemporary, Polish and Foreign Works of Architecture Created as a Result of a Cooperation between the Architect and Artists from Other Fields of Art*.

The third part is devoted to the relation between art and nature. Sławomir Łotysz is the first one to take the floor with his really interesting story of a planned reclamation of the Polesie region in the Second Republic. In this context the chapter by Tadeusz Kęsik and Ewelina Widelska, *Nature and the Material Culture Monuments of Polesie Wołyńskie*, seems very interesting. In the two chapters which follow: *Garden in a Monastery – Thoughts on Art and Utilitarianism* and *Significance and Cultivation of Plants in a Medieval Monastery Garden*, Małgorzata Milecka proves universal value of European monastic gardens. The part devoted to the relation between nature and art closes with a chapter by Seweryn Malawski *Polish Manor Garden, Tradition and Evolution of the Layout*, bringing us closer to our Polish tradition of garden development.

The fourth and last part, *Art and Sports, Tourism and Recreation* opens with Wojciech Lipoński's chapter entitled *English Standards in Polish Equestrian Painting of the 19th Century*. Ewa Kałamacka / Zbigniew Porada in the chapter *Olympic Sport in Antique and Contemporary Sculpture* offer us an outlook on widely unknown aspects of artistic activities accompanying the Olympic Games. We are also able to learn about an amazing collection of paintings in the chapter *Sport Painting in the Museum of Sport and Tourism in Warsaw* thanks to Tomasz Jagodziński, the director of the museum. The subject of sport infrastructure in Warsaw at the beginning of the 20th century and its significance for the contemporary society is covered, interestingly as usual, by Jerzy Chełmecki. The fourth chapter concludes with Michał Słoniewski's *Outstanding Artists in Spała*, a chapter which underlines the cultural significance of this small, but well known town where sport, art and nature created a unique mosaic.

Seeing future in the context of our tradition and history, making the world a better place through artistic endeavours in many fields – a topic discussed very convincingly by the Authors of all the chapters of this monograph – shows the incredible importance of art for our cultural and civilisation standpoint.

Małgorzata Milecka
(tłum. ?????)

Spis treści

Przedmowa	5
-----------------	---

Część I

Sztuka jako czynnik tożsamości krajobrazu

Waldemar Wawrzyniak

Sztuka jako inspiracja do działań – na przykładzie realizacji pomnika Wojciecha Korfantego we Wrocławiu – jako wzmocnienie poczucia tożsamości Polaków. . . .	11
---	----

Ewa Łużyniecka

Kilka spostrzeżeń na temat sztuki w krajobrazie Stanów Zjednoczonych Ameryki i jej polskich akcentów	15
--	----

Luba Smirnowa

Kościół polski w krajobrazie miejskim Taszkientu	31
--	----

Natalia Kot

Sztuka kształtowania miasta na przykładzie konkursu na Plan Wielkiego Lublina z okresu dwudziestolecia międzywojennego	41
--	----

Część II

Sztuka i krajobraz bez granic

Jan Rylke

Współczesne oblicze sarmatyzmu	61
--------------------------------------	----

Monika Bogdanowska

Krajobraz w sztuce, sztuka w krajobrazie. Rozważania o poszukiwaniu polskiej tożsamości krajobrazowej w dobie zaborów	79
---	----

Sławomir Marzec

Sztuka jako sfera pytań istotnych	89
---	----

- Renata Józwik**
Sztuka w architekturze. O współpracy architekta z artystami innych dziedzin sztuki 99
- Renata Józwik**
Powojenne, współczesne, polskie i zagraniczne realizacje architektoniczne powstałe
w wyniku współpracy architekta z artystami innych dziedzin sztuki. 107

Część III
Sztuka a przyroda

- Sławomir Łotysz**
Postęp kontra natura. Na marginesie dyskusji o planowanym osuszeniu Polesia
w Drugiej Rzeczypospolitej. 123
- Tadeusz Kęsik, Ewelina Widelska**
Przyroda i zabytki kultury materialnej Polesia Wołyńskiego. 133
- Małgorzata Milecka**
Ogród w klasztorze – rozważania o łączeniu sztuki i utylitaryzmu. 149
- Małgorzata Milecka**
Znaczenie i uprawa roślin w średniowiecznym ogrodzie klasztorным 169
- Seweryn Malawski**
Polski ogród dworski, tradycja i ewolucja układu 181

Część IV
Sztuka a sport, turystyka i rekreacja

- Wojciech Lipoński**
Angielskie wzorce w polskim malarstwie konnym XIX wieku 195
- Ewa Kałamacka, Zbigniew Porada**
Sport olimpijski w rzeźbie antycznej i współczesnej 203
- Tomasz Jagodziński**
Malarstwo o tematyce sportowej w zbiorach Muzeum Sportu i Turystyki
w Warszawie. 211
- Jerzy Chełmecki**
Sportowa infrastruktura w Warszawie na przełomie XIX i XX wieku 229
- Michał Słoniewski**
Wybitni twórcy i artyści w Spale 247
- Summary. 265

Autorzy

- Dr hab. szt. art. kons. Monika Bogdanowska – Zakład Rysunku, Malarstwa i Rzeźby A-7; Wydział Architektury, Politechnika Krakowska
- Dr Jerzy Chełmecki – Katedra Nauk Humanistycznych i Społecznych, Wydział Wychowania Fizycznego, Akademia Wychowania Fizycznego Józefa Piłsudskiego
- Mgr Tomasz Jagodziński – dyrektor Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie
- Dr inż. arch. Renata Józwik – Katedra Projektowania i Konserwacji Krajobrazu, Wydział Ogrodnictwa i Architektury Krajobrazu, Uniwersytet Przyrodniczy w Lublinie
- Dr hab. Ewa Kałamacka, prof. AWF – Zakład Nauk Społecznych, Katedra Społecznych Podstaw Rehabilitacji, Wydział Rehabilitacji Ruchowej, Akademia Wychowania Fizycznego im. Bronisława Czecha w Krakowie
- Prof. dr hab. Tadeusz Kęsik – profesor emerytowany, Katedra Uprawy i Nawożenia Roślin, Wydział Ogrodnictwa i Architektury Krajobrazu, Uniwersytet Przyrodniczy w Lublinie
- Mgr inż. Natalia Kot – doktorantka, Katedra Projektowania i Konserwacji Krajobrazu, Wydział Ogrodnictwa i Architektury Krajobrazu, Uniwersytet Przyrodniczy w Lublinie
- Prof. dr hab. Wojciech Lipoński – Wydział Filologii Angielskiej, Uniwersytet Szczeciński
- Dr hab. inż. arch. Sławomir Łotysz, prof. PAN – Instytut Historii Nauki PAN im. Ludwika i Aleksandra Birkenmajerów, Polska Akademia Nauk
- Prof. dr hab. inż. arch. Ewa Łużyńska – Zakład Konserwacji i Rewaloryzacji Architektury i Zieleni, Wydział Architektury, Politechnika Wroclawska
- Mgr inż. Seweryn Malawski – Katedra Projektowania i Konserwacji Krajobrazu, Wydział Ogrodnictwa i Architektury Krajobrazu, Uniwersytet Przyrodniczy w Lublinie

- Prof. dr hab. Sławomir Marzec – Katedra Projektowania i Konserwacji Krajobrazu, Wydział Ogrodnictwa i Architektury Krajobrazu, Uniwersytet Przyrodniczy w Lublinie
- Dr hab. inż. Małgorzata Milecka, prof. UP – Katedra Projektowania i Konserwacji Krajobrazu, Wydział Ogrodnictwa i Architektury Krajobrazu, Uniwersytet Przyrodniczy w Lublinie
- Dr hab. inż. Zbigniew Porada, prof. PK – Wydział Inżynierii Elektrycznej i Komputerowej, Politechnika Krakowska
- Prof. dr hab. Jan Rylke – Katedra Projektowania i Konserwacji Krajobrazu, Wydział Ogrodnictwa i Architektury Krajobrazu, Uniwersytet Przyrodniczy w Lublinie
- Dr Michał Słoniewski – Wydział Turystyki i Rekreacji, Szkoła Główna Turystyki i Rekreacji w Warszawie
- Mgr inż. arch. Luba Smirnowa – Wydział Architektury, Politechnika Wrocławska
- Dr hab. inż. arch. Waldemar Wawrzyniak, prof. UAP, Pracownia Projektowania Architektonicznego i Urbanistycznego, Wydział Architektury i Wzornictwa, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu
- Mgr inż. Ewelina Widelska – Katedra Projektowania i Konserwacji Krajobrazu, Wydział Ogrodnictwa i Architektury Krajobrazu, Uniwersytet Przyrodniczy w Lublinie