

14 | 2013

ZARZĄDZANIE W

KULTURZE



WYBÓR TEKSTÓW

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

ISSN 1896-8201

ZARZĄDZANIE W KULTURZE




14 | 2013



CULTURE M ANAGEMENT



SELECTION OF ARTICLES



Edited by
Ewa Kocój
Emil Orzechowski
Joanna Szulborska-Łukaszewicz

Jagiellonian University Press

14 | 2013

ZARZĄDZANIE W

KULTURZE

WYBÓR TEKSTÓW

Pod redakcją
Ewy Kocój
Emila Orzechowskiego
Joanny Szulborskiej-Łukaszewicz

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Spis treści

Wstęp	VII
-------------	-----

Zeszyt 2

DZIEDZICTWO KULTUROWE, WIELOKULTUROWOŚĆ, REGIONALIZM

Małgorzata Kurlito, <i>Zarządzanie Parkiem Narodowym Uluru-Kata Tjuta w Australii</i> – przyczynek do badań nad kulturą aborygeńską	99
Gabija Surdokaitė, <i>O znaczeniu pewnego wizerunku w życiu religijnym i sztuce: Chrystus</i> <i>Frasobliwy – jego funkcja i miejsce</i>	115
Ołeh Rudenko, <i>Wokół myśli o sztuce cerkiewnej hrabiego Wojciecha Dzieduszyckiego</i>	133
Franciszek Ziejka, <i>Kolo Artystyczno-Literackie w Krakowie (1881–1907)</i>	151

ZARZĄDZANIE MEDIAMI, NOWE MEDIA

Rafał Maciąg, <i>Kultura w Internecie z perspektywy zarządzania humanistycznego</i>	167
Veronika Héda, <i>Specyfika zarządzanie kulturą na Węgrzech</i>	183



Wstęp

Zarządzanie w sferze kultury to bardzo żywy temat w dobie XXI wieku. Od instytucji kultury wymaga się dziś wymiernej efektywności, przedkładając niejednokrotnie twarde wskaźniki liczbowe ponad realne oddziaływanie na estetykę i rozwój kompetencji kulturowych odbiorcy-uczestnika. Trwa debata wokół organizacji pozarządowych, których projekty kulturalne zdobywają coraz mocniejszą pozycję w budżetach wielu samorządów – stają się one coraz istotniejszym aktorem życia publicznego. Wobec kryzysu finansów publicznych rozwój sektora kultury jest naznaczony myślą o ekonomice, choć z drugiej strony jednak wciąż na nowo stawiane są pytania o wartości, o misję instytucji kultury w XXI wieku, o sens działania jednych i drugich (instytucji kultury i organizacji pozarządowych) w dobie kreatywności i partycypacji społecznej.

W naszym czasopiśmie staramy się podejmować aktualne problemy zarówno z zakresu specyfiki zarządzania publicznymi instytucjami kultury jak i szeroko pojętego kulturoznawstwa. W oddawanym w Państwa ręce numerze w części pierwszej umieściliśmy artykuły związane z problematyką zarządzania w kulturze. Otwiera je tekst Rafała Maciąga podejmujący zagadnienia specyfiki zarządzania humanistycznego. Joanna Szulborska-Lukaszewicz analizuje kwestie zarządzania instytucją kultury w kontekście wpływu organizatora na realizację misji instytucji oraz wzajemnych relacji pomiędzy organizatorem a powołaną przez niego instytucją kultury, stawiając pytanie o możliwość pogodzenia efektywnej realizacji zadań statutowych z zasadami ekonomiki w warunkach gospodarki rynkowej. Z kolei Jerzy Łysiński analizuje kwestię partycypacji pracowników w zarządzaniu orkiestrą, charakteryzuje rolę dyrygenta w orkiestrze i relacje pomiędzy muzykami a dyrygentem, opisując także zróżnicowane modele kierownictwa artystycznego i krytykując autorytarny styl zarządzania w instytucjach artystycznych.

Część druga czasopisma zawiera artykuły dotyczące specyfiki zarządzania kulturą na Węgrzech (Veronika Heda), kulturą aborygeńską w Australii (Małgorzata Kurletto) oraz artykuły dotyczące dziedzictwa kulturowego w Europie Środkowo-Wschodniej, w tym sztuki katolickiej i wizerunku Chrystusa Frasośliwego na Litwie (Gabija Surdokaite), sztuki cerkiewnej na Ukrainie (Ołeh Rudenko) i życia literacko-artystycznego w Krakowie (Franciszek Ziejka).

W części trzeciej podjęliśmy problematykę dziedzictwa kulturowego, pamięci kulturowej i pamięci zbiorowej, tak ważnych we współczesnych badaniach humanistycznych. Rozważania te otwiera artykuł Jarosława Klasia, przypominający źródła tego

dyskursu i specyfikę współczesnych muzeów historycznych oraz ich rolę w kształtowaniu zbiorowej pamięci. Iwona Sowińska opowiada o eksplozji pamięci o nazistowskim ludobójstwie w kulturze współczesnej oraz o reakcjach kina na tę problematykę na przykładzie filmów poruszających kwestie pamięci o zagładzie Romów.

Kolejne artykuły dotyczą dziedzictwa kulturowego Rumunii i w większości są dziełem naszych gości przebywających w Instytucie Kultury z wizytami badawczymi i wykładami. Kazimierz Jurczak podejmuje w swoim artykule kwestie wpływu Orientu na kulturę rumuńską, odwołując się do dyskusji nad tym, jak sami Rumuni rozumieli i rozumieją współcześnie swój status „bycia pomiędzy”: pomiędzy Wschodem i Zachodem, romańskością i słowiańskością, Bałkanami i Europą Środkową. Alina Felea pisze o specyfice małżeństw mołdawsko-cygańskich w świetle prawa państwowego i zwyczajowego występującego na terenach rumuńskich. Gabriela Codruța Antonesei pokazuje dylematy związane z rumuńską tożsamością i stanowiska dotyczące ukształtowania porządku politycznego w rejonie łuku karpackiego i Siedmiogrodu, obszaru dzisiejszego państwa rumuńskiego od okresu rumuńskiego odrodzenia narodowego do czasów współczesnych. Z kolei tekst Ewy Kocój jest poświęcony ludowym nazwom miesięcy w kulturze rumuńskiej, funkcjonującym wciąż w kulturze popularnej obok oficjalnie istniejących w języku rumuńskim, odsyłającym czytelnika w stronę dziedzictwa wielu kultur i tradycji.

Warto także wspomnieć, że czasopismo nasze przechodzi od kilku lat dogłębne zmiany merytoryczne i formalne, związane z nowymi wymaganiami MNiSW. Na poziomie naszego czasopisma uwidacznia się to przede wszystkim w przekształceniu go w kwartalnik, którego wersją referencyjną jest wersja internetowa (elektroniczna), otwarciu na publikacje autorów zagranicznych i publikację w językach obcych, a także w indeksacji w krajowych i zagranicznych bazach naukowych (m.in. CEEOL, CEJSH, Index Copernicus, Proques) oraz przypisaniu każdemu artykułowi numeru DOI, co umożliwia jego elektroniczną identyfikację. Czasopismo jest umieszczone na najważniejszych światowych platformach rozpowszechniających czasopisma i książki naukowe online na całym świecie oraz na portalach Google Books i Google Scholar. Wartością naszego czasopisma jest także i to, że raz w roku publikujemy wybór teksów ukazujących się w danym roku elektronicznie – w wersji papierowej.

W tym miejscu chcielibyśmy również podziękować naszym autorom – za współpracę i rzetelność w nadsyłaniu tekstów oraz naszym recenzentom – za sumiennosc i rzetelne tropienie wszelkich słabości zamieszczanych przez nas artykułów.

Dziękujemy również tym, bez których sfinansowanie tegorocznej publikacji nie byłoby możliwe: Gminie Miejskiej Kraków – Wydziałowi Kultury i Dziedzictwa Narodowego Urzędu Miasta Krakowa, władzom Wydziału Zarządzania i Komunikacji Społecznej UJ oraz Instytutu Kultury UJ.

*Ewa Kocój
Emil Orzechowski
Joanna Szulborska-Łukaszewicz*



Małgorzata Kurleto

ZARZĄDZANIE PARKIEM NARODOWYM ULURU-KATA TJUTA W AUSTRALII – PRZYSZYNEK DO BADAŃ NAD KULTURĄ ABORYGEŃSKĄ

SŁOWA KLUCZE: Aborygeni, kultura rdzennej ludności, zarządzanie Parkiem Narodowym *Uluru-Kata Tjuta*

KEY WORDS: Aboriginals, indigenous culture, the management of the Uluru-Kata Tjuta National Park

Abstract

MANAGEMENT OF THE ULURU-KATA TJUTA NATIONAL PARK IN AUSTRALIA – A CONTRIBUTION TO THE RESEARCH ON ABORIGINAL CULTURE

This article focuses on management in the culture of a unique community, that is, the indigenous people of Australia. On the example of the Uluru-Kata Tjuta National Park some problems of maintaining the unique cultural heritage of Australian Aborigines were shown. The paper discusses the principles of management of the Uluru-Kata Tjuta National Park by the representatives of the Aboriginal community and by the federal government. The aim of the analysis is also to draw attention to the threat to the indigenous culture coming from the mass tourism impact and shows ways to reduce mass tourism.

1. Wprowadzenie

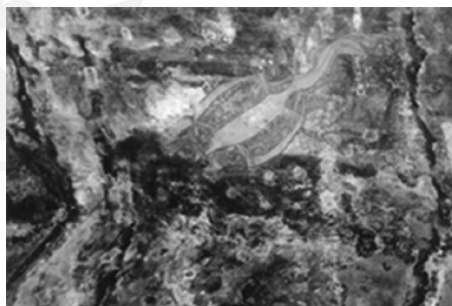
Zarządzanie kulturą, zwłaszcza kulturą rdzennych ludów, zagrożoną wyginięciem, stanowi niewątpliwie jeden z najbardziej ważnych, a zarazem złożonych i drażliwych problemów współczesnej cywilizacji. Jednym z zagrożonych pierwotnych ludów są Aborygeni australijscy.

Aborygeni wykształcili swoją własną oryginalną kulturę. Przekazywali ją z pokolenia na pokolenie w postaci legend, pieśni i tradycji. Ich kultura przetrwała dzięki *corroborres*, ceremoniom towarzyszącym zgromadzeniom plemiennym, podczas

których pieśniami, muzyką i tańcem odtwarza się pradawne opowieści o przeszłości plemion australijskich.

Kultura materialna Aborygenów jest całkowicie zintegrowana z codziennym życiem plemienia, czyli jest tworzona z potrzeby chwili. W przeszłości Aborygeni nie przywiązywali większej wagi do trwałych dóbr materialnych, z wyjątkiem przedmiotów rytualnych. Jedynymi zachowanymi do dzisiaj zabytkami sztuki aborygeńskiej są malowidła naskalne¹.

Mające, według historyków, około 20 tys. lat malowidła i rysunki naskalne to obrazy nie tylko naturalistyczne, lecz także i abstrakcyjne. Malowidła te zazwyczaj opisują codzienne życie społeczności aborygeńskiej. Ukazują one postacie ludzi, roślin, zwierząt, a ponadto przedstawiają rytualne tańce, sceny z polowań czy krzesania ognia za pomocą patyków. Większość malowideł naskalnych przedstawia fragmenty z okresu „Czasu Snu”².



Rys. 1. Aborygeńskie malowidła naskalne

Fot. M. Kurleto

Według aborygeńskiej mitologii, to praprzodkowie stworzyli świat wraz z życiem zwierzęcym i roślinnym podczas „Czasu Snu”. Wierzenia przodków przenikały wszystkie dziedziny ich życia, od polowania do sposobu wyznawania miłości³.

Skąpe pozostałości australijskiej kultury i wymierające plemiona Aborygenów są następstwem wielu zdarzeń trwających od roku 1700 aż do połowy XX wieku. Wkrótce po zakończeniu procesu kolonizacji (1788–1809) rdzenna ludność Australii została wyparta przez białych emigrantów z ich obszarów bytowania położonych na południowych terenach kontynentu.

W okresie międzywojennym zapoczątkowany został proces na rzecz przyznania Aborygenom australijskiego obywatelstwa i prawa do ziemi. Kryzys gospodarczy zaostrzył politykę rządu federalnego wobec społecznego ruchu na rzecz praw rdzen-

¹ J. Richard, *Australia – historia kultury*, przeł. W. Weinert, Wrocław–Warszawa–Kraków 1994, s. 18–19.

² F. Douglas, *Primitive Art*, New York 1962, s. 123–126.

³ Por. A. Szyjewski, *Religie świata*, Kraków 1998, s. 9.

nych mieszkańców. Po II wojnie światowej wznowiony został proces zmian społecznych zmierzających do zrównania praw Aborygenów z prawami osadników. W maju 1967 roku w referendum konstytucyjnym Australijczycy opowiedzieli się za przyznaniem rdzennej ludności praw wyborczych. W grudniu 1967 roku powołano Radę do spraw Aborygenów i utworzono w ramach rządu federalnego odrębny urząd: *Office of Aboriginal Affaris*. Wykreślono Aborygenów z *Australian Flora&Fauna Books*, tym samym uznając ich za ludzi, którym należą się prawa człowieka, w tym prawo do ziemi⁴. Z konstytucji wykreślono również zapis wyłączający Aborygenów spod kompetencji parlamentu federalnego oraz zakaz uwzględniania ich w spisach powszechnych. Po tych zmianach legislacyjnych Aborygeni stali się pełnoprawnymi obywatelami Związku Australijskiego. Mimo jednak uznania Aborygenów za pełnoprawnych obywateli Związku Australijskiego ich prawa nie były w pełni respektowane, zwłaszcza prawo do ziemi, którą w przeszłości biali osadnicy traktowali jako *terra nullius* („ziemię niczyją”).

Przy okazji dyskusji nad ustawą *The Northern Territory Emergency Response Bill* powróciła sprawa związana z tzw. skradzionym pokoleniem (*Stolen Generation*). Dopiero 13 lutego 2008 roku premier Kevin Rudda ostatecznie przeprosił społeczność aborygeńską za lata dyskryminacji i przymusowej asymilacji⁵, a zwłaszcza za politykę wobec aborygeńskich rodzin, którym siłą zabierano dzieci i oddawano je rodzinom białych osadników.

Kontrowersyjna ustawa *The Northern Territory Emergency Response Bill* ostatecznie została zastąpiona ustawą *Stronger Futures in the Northern Territory (Consequential and Transitional Provisions) Act 2012*, której zapisy, jak zapewniał premier John Howard, nie naruszają ustawy dotyczącej dyskryminacji rasowej (*Racial Discrimination Act*)⁶.

W ostatnim dziesięcioleciu XXI wieku rząd australijski poczynił wiele pozytywnych kroków w kierunku nie tylko polepszenia życia Aborygenów, lecz także zagwarantowania im udziału w szeroko pojętym „tworzeniu” Australii⁷.

Obecnie codzienne życie Aborygenów można obserwować w specjalnie wydzielonych tzw. obszarach aborygeńskich – rezerwatach, do których można wejść tylko za specjalnym zezwoleniem.

Mimo pozytywnych zmian wobec społeczności aborygeńskiej, jej ekonomiczna i społeczna sytuacja nie jest najlepsza. O prawdziwym losie rdzennej ludności Australii, której prawa do ziemi są większe aniżeli innych osadników, informują organizacje pozarządowe, jak na przykład *Reconciliation Australia*, który już nie jest tak optymistyczny, jak przedstawiają to rządy stanowe i federalne.

⁴ M. Kurleto, *Ginące kultury Australii, Nowej Zelandii i Kanady a zarządzanie turystyką zrównoważoną*, Warszawa 2011, s. 56–57.

⁵ *Kevin Rudd's sorry speech*, „The Sydney Morning Herald” z 13 lutego 2008 r.

⁶ „The Australia” z 12 października 2007 r.

⁷ Tamże.



Rys. 2. Aborygeni podczas zajęć w rezerwacie

Fot. M. Kurlęto

2. Kultura aborygeńska a *Uluru-Kata Tjuta*

W kulturze aborygeńskiej wyjątkowym, świętym miejscem, swoistym „sanktuarium” jest skalny monolit *Uluru*.

Według wierzeń *Uluru* to punkt orientacyjny na szlaku „Sennej Drogi”, którą wytyczyli osobiście praprzodkowie. Każde zagłębienie, każda szczelina ma jakieś znaczenie – są powiązane z mitami. I tak, na przykład, w wielu jaskiniach i kaniach u podnóża monolitu *Uluru* występują liczne ślady pozostawione przez plemię Zajęczego Kangura.

Monolit *Uluru* to masyw skalny o wysokości ponad 350 m, którego obwód⁸ wynosi 9 km, położony w centralnej części Australii, w stanie Terytorium Północne. *Uluru* wraz z masywem *Kata Tjuta* tworzą od roku 1977 Park Narodowy o powierzchni 1325 km². W roku 1987 monolit *Uluru* został wpisany na listę światowego dziedzictwa kultury UNESCO⁹.

Przez wiele lat *Uluru* był uznawany za największy monolit świata. Przeprowadzone pomiary monolitów występujących w Australii wykazały jednak, że monolit *Mount Augustus* położony w stanie Zachodnia Australia, na północ od Perth i na wschód od Carnarvon, jest ponad dwukrotnie większy¹⁰. Ponadto współczesne badania geologiczne wykazały, że *Uluru* nie jest monolitem, lecz częścią większej formacji skalnej, do której należą również *Kata Tjuta* i *Mount Connor*¹¹.

Uluru po raz pierwszy został opisany przez podróżnika Ernesta Gilesa w 1872 roku jako „zadziwiający kamyk” (ang. *the remarkable pebble*). Zbudowany z prekambryjskich piaskowców, zawierający różne minerały, *Uluru* wydaje się zmieniać

⁸ H. Finley i in., *Australia*, Lonely Planet – Hawthorn Victoria Australia 1994, s. 364.

⁹ World Heritage List, www.environment.gov.au/parks/uluru/wheritage.html [odczyt: 15.10.2010].

¹⁰ „Mount Augustus Travel Australia”, 8.02.2004 r. www.smh.com.au/news/Western-Australia/Mount-Augustus/2005/02/17/1108500208314.html [odczyt: 15.10.2010].

¹¹ Uluru.pl.wikipedia.org/wiki/Uluru [odczyt: 15.10.2010].

kolory w zależności od padającego światła. Czerwony (rdzawy) kolor skały powoduje tlenek żelaza (hematyt), występujący na jej powierzchni, co jest naturalne w wypadku skał zawierających w swoim składzie tlenki żelaza (hematyt, limonit), jednak w tym przypadku zjawisko to uwarunkowane jest oświetleniem i gładką powierzchnią skały¹².



Rys. 3. Położenie Parku Narodowego *Uluru-Kata Tjuta* na terytorium stanu Terytorium Północne, źródło: Ayers Rock Map – Uluru Map, www.outback-australia-travel-secrets.com

Inna nazwa *Uluru* – *Ayers Rock* – została nadana przez europejskich osadników na cześć premiera Australii Południowej, Henryka Ayersa. Tradycyjną, aborygeńską nazwą jest *Uluru*, a od lat osiemdziesiątych XX wieku jest oficjalną nazwą tej skały, chociaż używa się nadal nazwy *Ayers Rock*¹³.

Terytorium *Uluru-Kata Tjuta* jest zamieszkałe w dużej części przez ludność autochtoniczną, której przedstawiciele i delegaci australijskiego rządu federalnego wspólnie zarządzają Parkiem Narodowy, wykonując zarówno narodowe, jak i międzynarodowe zobowiązania¹⁴.

W roku 1985 rząd Australii oddał prawo własności *Uluru* miejscowym Aborygenom z plemienia: *Yankunytjatjara* i *Pitjantjatjara*, zwanym *Anangu*¹⁵. Plemiona

¹² P. Hinze (red.), *Australia*, przeł. R. Goledowski, Warszawa 1993, s. 365.

¹³ R. Wilson, *Discover Australia*, New South Wales 1990, s. 146.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ S. Muecke, A. Shoemaker, *Aboriginal Australians*, London 2004, s. 40.

Anangu utworzyły fundusz powierniczy: *The Uluru-Kata Tjuta Aboriginal Trust*, który oddał odzyskane ziemie rządowi australijskiemu w 99-letnią dzierżawę¹⁶.



Rys. 4. U podnóża monolitu

Fot. M. Kurlęto

Park ten jest corocznie odwiedzany przez wiele tysięcy gości. Dla pragnących wejść na szczyt monolitu zainstalowano poręcz z grubej liny, ale samo podejście jest bardzo strome i wiele osób podczas wspinaczki rezygnuje z wejścia na jego wierzchołek. Prawie każdego roku na *Uluru* umiera kilka osób w trakcie wspinaczki, najczęściej na skutek upadku lub ataku serca. W okresie trwania australijskiego lata, w godzinach od 10.00 do 16.00, ze względu na wysokie temperatury wchodzenie na skałę jest zabronione¹⁷.



Rys. 5. Wejście na szczyt monolitu *Uluru*

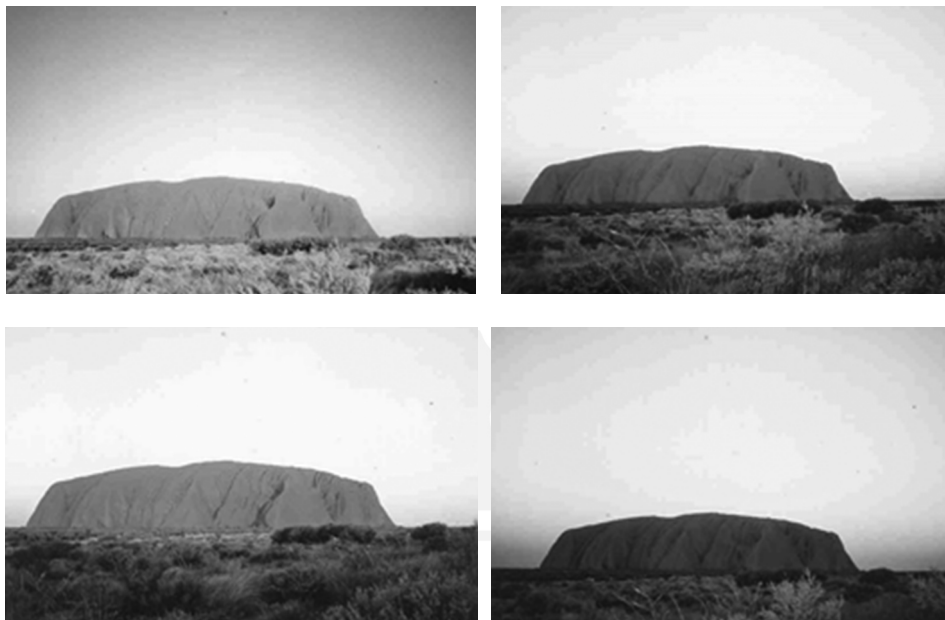
Fot. M. Kurlęto

W pobliżu *Uluru* znajduje się kompleks hoteli i kempingów oraz restauracji. Największą atrakcją dla turystów stanowi obserwowanie skały *Uluru* o zachodzie lub

¹⁶ *Section II Periodic Report on the State of conservation of Uluru*, whc.unesco.org/archive/periodicreporting/apa/cycle01/section2/447.pdf [odczyt: 15.10.2010]; S. Singh, D. Andrew, A. Bryan, *Aboriginal Australia & the Torres Strait Islands: Guide to Indigenous Australia*, Melbourne 2001, s. 249.

¹⁷ H. Finley i in., *Australia*, s. 366.

o wschodzie słońca, kiedy to z minuty na minutę zmienia ona swój kolor w zależności od kąta padania promieni świetlnych na skalny monolit.



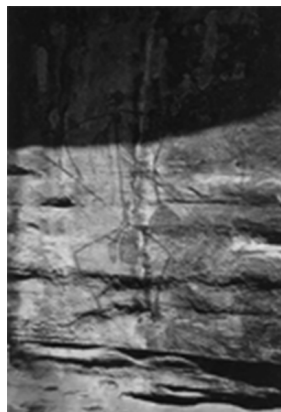
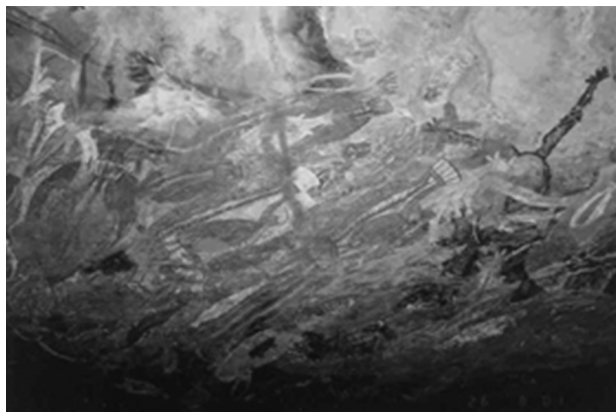
Rys. 6. Monolit *Uluru* o różnych porach dnia

Fot. M. Kurleto

Aborygeni, z uwagi na sakralny charakter monolitu *Uluru*, woleliby, aby turyści nie wchodzili na górę. Według obserwacji autorki (w czasie wyprawy do Australii w roku 2001), chociaż nie istnieje oficjalny zakaz, to jednak przebywający pod górą Aborygeni często starają się przekonywać turystów, aby respektowali ich zwyczaje i wierzenia. Aborygeni proszą też turystów, aby nie zabierali kamieni, a na dowód, jakie nieszczęścia mogą spotkać osoby nierespektujące ich próśb, lokalni przewodnicy kierują turystów do swoistej izby pamięci w Centrum Aborygeńskim, w której są zgromadzone wszystkie kamienie zabrane przez odwiedzających *Uluru*, a następnie odesłane z powrotem z odpowiednim, pełnym skruchy komentarzem. Zamiast wspinania się Aborygeni zachęcają do wycieczek dookoła góry, w czasie których możliwe jest zobaczenie aborygeńskich rysunków i malowideł naskalnych, a także miejsc obrzędów religijnych¹⁸. W kilku miejscach u podnóża *Uluru* widnieje duża grupa malowideł w specjalnych wnękach skalnych, wykorzystywanych w czasie obrzędów przejścia i inicjacji. Dlatego też pewnych fragmentów malowideł naskalnych nie można fotografować¹⁹.

¹⁸ Tamże, s. 364.

¹⁹ *Odkryj Australię*, Uluru, www.emonety.pl/page/odkryj-australie-uluru [odczyt: 21.12.2010].



Rys. 7. Malowidła naskalne w jaskiniach monolitu *Uluru*

Fot. M. Kurleto

W odległości około 30 km od *Uluru* znajduje się zespół skalny *Kata Tjuta*, którego wygląd z oddali przypomina leżącą kobietę. Dla plemienia *Anangu Kata Tjuta* (lub *Olgas*) miejsce to jest święte. Tu odbywają się ceremonie inicjacji młodych Aborygenów. Wspinanie się po skałach *Kata Tjuta* jest zabronione. W zamian Aborygeni proponują turystom piękny widokowo 2,5-godzinny spacer przez tak zwaną *Dolinę Wiatrów*²⁰.



Rys. 8. Zespół skalny *Kata Tjuta*

Fot. M. Kurleto

²⁰ S. Singh i in., *Aboriginal Australia...*, s. 253.

W zarządzaniu kompleksem *Uluru-Kata Tjuta* współpracują rząd federalny i autochtoni. Rząd federalny przeznaczają określone fundusze na rozwój gospodarczo-turystyczny tego obszaru. Przy okazji nadmienić należy, że rdzenni mieszkańcy Australii, którzy stanowią mniej więcej 2% całej ludności, aktualnie kontrolują około 15% obszaru Australii²¹.

3. Wspólny zarząd Parkiem Narodowym *Uluru-Kata Tjuta*

Obecnie Park Narodowy *Uluru-Kata Tjuta* jest zarządzany wspólnie przez przedstawicieli rządu federalnego i społeczności aborygeńskiej²². Tytuł prawny do tego najsłynniejszego w centralnej Australii Parku Narodowego mają Aborygeni, którzy w zamian za dzierżawę tego obszaru otrzymują czynsz od rządu.

W umowie dzierżawy pomiędzy rządem federalnym a Aborygenami strona rządowa zobowiązuje się do promowania autochtonicznych mieszkańców i do kontroli Parku Narodowego. Dotyczy to przede wszystkim spraw związanych z zabezpieczeniem ujęć systemów wodnych oraz ochroną przeciwpożarową, za którą odpowiedzialny jest Dyrektor Parku Narodowego.

Dyrektor ma do pomocy Radę Zarządu Parku Narodowego, w którego skład wchodzi przedstawiciele autochtonów z plemienia *Ananga*²³.

Zarząd Parku Narodowego *Uluru-Kata Tjuta* wchodzi w skład Departamentu Środowiska i Dziedzictwa Narodowego z siedzibą w Canberra, a władzę swoją wykonuje poprzez Dyrektora Parku Narodowego, którego siedziba mieści się w Yulara, czyli miejscowości wybudowanej dla turystów w rejonie *Uluru*.

Umowa dzierżawy tradycyjnie ujmuje też zabezpieczenie możliwości tradycyjnych polowań przez ludność autochtoniczną i zobowiązanie rządu australijskiego do priorytetowego zatrudniania Aborygenów. Ogólnie umowa zobowiązuje rząd do podejmowania działań zmierzających do ekonomicznego rozwoju określonego terenu Parku Narodowego.

Rozpatrując to interesujące wspólne rządowo-autochtoniczne zarządzanie kulturą aborygeńską, należy podkreślić, że wpisanie *Uluru* na listę światowego dziedzictwa i na listę Parków Narodowych stawia przed zarządem Parku Narodowego *Uluru-Kata Tjuta* konieczność uwzględnienia zobowiązań wynikających z prawa międzynarodowego, a przy tym respektowanie wszelkich praw i kontroli wynikających z prawa australijskiego.

Międzynarodowe zobowiązania nakładają na zarząd wymóg przestrzegania Programu Człowieka i Biosfery UNESCO, którego celem jest chronienie głównych

²¹ Tamże, s. 49.

²² Opracowano na podstawie periodycznego raportu UNESCO z 2002 r. – *Uluru Kata Tjuta National Park; Section II Periodic Report on the State of conservation of Uluru*, whc.unesco.org/archive/periodicreporting/apa/cycle01/section2/447.pdf [odczyt: 15.10.2010].

²³ Tamże.

typów światowych ekosystemów. *Uluru-Kata Tjuta* stanowi typowy sucho-lądowy ekosystem²⁴.

Prawne ramy zarządzania Parkiem Narodowym *Uluru-Kata Tjuta* zawarte są w *Environment Protection and Biodiversity Conservation Act 1999 (EPBC)* i w ustawie z 1976 roku „Prawo do ziemi aborygeńskiej”²⁵.

Ustawa *EPBC* obejmuje ochronę obiektów światowego dziedzictwa oraz nakłada obowiązek przygotowania planu zarządzania Parkiem Narodowym. Głównym założeniem tego planu jest wspólne rządowo-autochtoniczne zarządzanie parkiem oraz utrzymanie aborygeńskiej większości mieszkańców w rejonach *Uluru-Kata Tjuta*. Plan ten ma uwzględniać respektowanie zarówno prawa australijskiego, jak i aborygeńskiego – *Tjurpukta*, a także poszanowanie historii, wiedzy, religii i moralności opartej na wartościach uznawanych przez plemiona *Anangu*, w celu ochrony życia rdzennych Aborygenów i opieki nad ich ziemią (krajem)²⁶.

Uregulowania prawne uwzględniające powyższe problemy wspólnego zarządu Parkiem Narodowym *Uluru-Kata Tjuta* można znaleźć między innymi w:

- *Native Title Act 1993*,
- *Aboriginal Land Rights (Northern Territory) Act 1976*,
- *Australian Heritage Commission Act 1974*,
- *Environment Protection and Biodiversity Conservation Act 1999*.

Najważniejsza część wyżej wymienionych regulacji prawnych stanu Terytorium Północnego ma przepisy uwzględniające wszelką nielegalną działalność, przepisy związane ze świętymi dla Aborygenów miejscami, przepisy dotyczące ruchu turystycznego i ruchu drogowego, a także przepisy w zakresie bezpieczeństwa i higieny pracy (również przepisy dotyczące zapewnienia innych najważniejszych świadczeń socjalnych, zwłaszcza służby zdrowia).

Najważniejsze akty prawne regulujące wymienione problemy to:

- *Heritage Conservation Act 1991*,
- *Northern Territory Aboriginal Sacred Sites Act 1989*,
- *Territory Parks and Wildlife Conservation Act 1995*,
- *Aboriginal and Torres Strait Islander Heritage Protection Act 1984*.

Wspólne zarządzanie strony rządowej i reprezentantów ludności autochtonicznej oparte jest na zasadach równej wspólnej pracy, negocjacji, poszanowania dla prawa, wiedzy, tradycji i religii aborygeńskiej, a także duchowości znamiennej dla tej kultury.

Zobowiązania i polityka strony rządowej oraz reprezentantów plemienia *Anangu* odnośnie do dalszych wspólnych działań dotyczących Parku Narodowego *Uluru-Kata Tjuta* zawarte są w aktualnym planie zarządzania.

²⁴ Por. www.unesco.org/mab/ [odczyt: 15.10.2010].

²⁵ *Section II Periodic Report on the State of conservation of Uluru*, s. 11, whc.unesco.org/archive/periodicreporting/apa/cycle01/section2/447.pdf [odczyt: 15.10.2010].

²⁶ Tamże, s. 10; por. też <http://www.ea.gov.au/epbc/assessapprov/nes/worldheritage.html> [odczyt: 15.10.2010].

Plan ten – dla zachowania praw i tradycji Aborygenów – obejmuje następujące działania:

- troskę o szerzenie wiedzy ogólnej i mądrości wynikających z tradycji rdzennych mieszkańców wśród młodzieży aborygeńskiej;
- nauczenie codziennej zaradności przetrwania w tzw. warunkach ekstremalnie trudnych, w szczególności umiejętności umożliwiających znalezienie wody, jedzenia i naturalnych lekarstw w buszu;
- zwiedzanie świętych miejsc w poszanowaniu dla historii i tradycji;
- zapewnienie bezpieczeństwa turystom i właściwe oddzielenie mężczyzn od miejsc, w których znajdują się siedziby kobiet;
- uczenie turystów i służb parku respektu dla prawa i tradycji aborygeńskich;
- dbanie o utrzymywanie tradycyjnych ceremonii, pieśni i innych wyrazów szacunku dla tradycji;
- utrzymywanie dróg i urządzeń Parku Narodowego w sprawności oraz zabezpieczenie ochrony stałej świętych miejsc;
- dbanie o bezpieczeństwo Parku Narodowego, ze szczególnym uwzględnieniem zabezpieczenia przeciwpożarowego;
- troskę o możliwość zbierania jedzenia dostarczanego przez busz i zabezpieczenie zwierzyny łownej dla ludności autochtonicznej.

Wszystkie te zadania są wymienione w planie uwzględniającym *Uluru-Kata Tjuta*, zarówno jako miejsc ujętych na liście Parku Narodowego, jak i światowego dziedzictwa. Plan z roku 2000 obejmował siedem lat, obecnie realizowany jest kolejny siedmioletni plan, który obowiązuje do roku 2015. Plany tworzone są wspólnie przez Zarząd Parku *Uluru-Kata Tjuta*, w którego skład – jak już wspomniałam – wchodzi Aborygeni z plemienia *Anangu*, czyli z lokalnej ludności autochtonicznej (z Yularry), oraz Dyrektora Parku Narodowego (z Canberry) reprezentującego rząd federalny. Zarząd Parku Narodowego i Dyrektor konsultują plan wspólnie z Centralnym Konsulem Ziemi, który jest statutowym reprezentantem Aborygenów w Centralnej Australii²⁷, i z Turystycznym Komitetem Konsultacyjnym, który reprezentuje wszystkie regionalne organizacje turystyczne²⁸.

Wspólny zarząd opracowuje plan już na etapie konsultacji planu ramowego. Uzgodniony plan jest realizowany przez wszystkie osoby nim ujęte i przez osoby upoważnione. Plan, o którym mowa, przed wdrożeniem do realizacji jest zatwierdzany przez federalnego ministra do spraw środowiska i dziedzictwa kulturowego. Tak zatwierdzony plan zostaje przedstawiony do rozważenia i zaakceptowania przez parlament.

O tym, jak poprawne są przygotowywane i realizowane plany zarządzania kulturą aborygeńską (na przykładzie *Uluru*), świadczy fakt przyznania w 1995 roku przez UNESCO zarządowi Parku Narodowego *Uluru-Kata Tjuta* złotego medalu Picassa.

²⁷ www.ck.org.au [odczyt: 21.12.2010].

²⁸ www.aph.gov.au/senate/Committee/ecita_ctte/estimates/bud_0304/eh/pa.doc [odczyt: 21.12.2010].

Obecnie tradycje i religia aborygeńska są w pełni respektowane przez odwiedzających turystów, których rocznie jest tu około 400 tys.²⁹

W prawidłowym zarządzaniu kulturą aborygeńską, na przykładzie *Uluru-Kata Tjuta*, oprócz akcentowania sprawnie funkcjonującego wspólnego rządowo-aborygeńskiego zarządzania, na uwagę i podkreślenie zasługuje też między innymi: logistyczne poparcie rządowo-aborygeńskie w zakresie transportu, jak i asystowanie przy wszelkiego rodzaju ceremoniach, programach edukacyjnych, udzielanie poparcia przy zarządzaniu Parkiem Narodowym przez rdzennych strażników parku³⁰, a także monitorowanie wszystkich tzw. *Artsite*, czyli miejsc, w których odkryto ślady kultury aborygeńskiej (przede wszystkim malowidła naskalne objęte specjalną ochroną i nadzorem).

Aby prawidłowo zarządzać Parkiem Narodowym *Uluru-Kata Tjuta*, jego obszar podzielono na trzy strefy. Są to:

- strefa intensywnej aktywności, w której możliwa jest wzmożona rekreacja i rozbudowana infrastruktura turystyczna. W strefie tej można wejść na szczyt góry. Obejmuje ona teren Centrum Kultury Aborygeńskiej, budynki zarządu, hotele oraz parkingi;
- strefa średniej aktywności, w której działalność turystyczna jest ograniczona do niektórych obszarów świętej góry i szlaków;
- strefa minimalnej aktywności, w której w zasadzie nie występuje jakakolwiek działalność turystyczna. Dotyczy to zwłaszcza miejsc objętych tzw. konserwacją pomników natury i miejsc najbardziej dla Aborygenów świętych, czyli przy specjalnych ścieżkach wokół *Uluru*, a także miejsc znajdujących się na większości kompleksu skał *Kata Tjuta*³¹.

Wspólna troska rządu federalnego i rdzennej ludności jest pewną gwarancją zachowania dziedzictwa kulturowego Aborygenów, a zarazem umożliwia turystom zapoznanie się z oryginalną kulturą tego pierwotnego ludu australijskiego.

4. Podsumowanie

Z przedstawionego przykładu dotyczącego ochrony kultury aborygeńskiej wynika, że występuje możliwość pozytywnych rozwiązań zarówno na płaszczyźnie prawnej, jak i na płaszczyźnie praktycznej. Przykład ten obrazuje różnorodność problemów, jakie występują przy zarządzaniu kulturą, i stanowić może przedmiot dalszej pogłębionej analizy wszystkich dodatnich i ujemnych zjawisk społecznych, które przy okazji takiego zarządzania się wyłaniają. Według oceny znawców przedmiotu z ramienia organizacji międzynarodowych, bardzo dobrze sprawdza się praktyka współpracy pomiędzy Dyrektorem Parku Narodowego, wchodzącym w skład

²⁹ www.environment.gov.au/parks/uluru/wheritage.html [odczyt: 21.12.2010].

³⁰ www.abc.net.au/news/stories/2007/11/06/2083090.html [odczyt: 21.12.2010].

³¹ *Section II Periodic Report on the State of conservation of Uluru*, s. 8–9, whc.unesco.org/archive/periodicreporting/apa/cycle01/section2/447.pdf [odczyt: 15.10.2010].

rządowego Departamentu Środowiska i Dziedzictwa Kulturowego, a zarządem, w którym zasiadają przedstawiciele rdzennej ludności z plemienia *Anangu*, właścicieli wydzierżawionego rządowi australijskiemu gruntu, obejmującego obszar *Uluru* i *Kata Tjuta*.

W szczególności wspólnie rozwiązywane są problemy ekologiczne, związane z negatywnym oddziaływaniem turystyki, ochroną przed pożarami, erozją i zabezpieczaniem wody. Pewne trudności występują jedynie w zakresie ujemnego oddziaływania turystyki na miejscową ludność. Trudności te dotyczą niektórych negatywnych wzorców zachowania, w tym przede wszystkim nadużywania alkoholu i narkotyków. Nie wiadomo jednak na pewno, czy problemy te są związane bardziej z ujemnym wpływem turystyki i nienależytym zarządzaniem kulturą, czy też wynikają ze stosunkowo wysokich zasiłków otrzymywanych w ramach opieki socjalnej, które to w dużej części są wydawane przez Aborygenów na alkohol, głównie na piwo. Uwaga ta nie dotyczy tylko *Uluru-Kata Tjuta*, ale całego obszaru Terytorium Północnego Australii zamieszkałego przez Aborygenów³².

Sytuacja ekonomiczna Aborygenów jest znacznie gorsza niż pozostałej ludności Australii, na przykład wskaźnik bezrobocia jest sześciokrotnie wyższy, a przeciętne zarobki dwukrotnie niższe niż średnia krajowa³³. W zarządzie wspólnym: rządowo-autochtonicznym, występują też konflikty. Zarówno strona rządowa, jak i zarząd aborygeński są jednak świadomi tego, że kultura aborygeńska jest najstarszą żyjącą kulturą w ogóle³⁴, którą należy objąć szczególną ochroną.

Aborygeni mają pretensje do cynizmu polityków, których obwiniają o profanację aborygeńskiej kultury i o pomijanie jej wartości, a przy tym nieukazywanie jej jako kultury australijskiej, tylko jako egzotycznej ciekawostki antropologicznej. Zarzuty Aborygenów dotyczą też ich niskiego standardu życia, niewielkich dochodów i słabej ochrony zdrowia.

Politycy i prasa australijska ukazują Aborygenów jako niereformowalnych, podkreślając, że pomimo przekazywania dużych środków finansowych i chęci polepszenia ich warunków życia, sami przyczyniają się do stanu, jaki istnieje, w wyniku nadużywania alkoholu, stosowania przemocy domowej oraz braku kontroli nad dziećmi i młodzieżą.

Politycy przyznają, że powinni być mniej cyniczni i sceptyczni wobec kultury aborygeńskiej, ale jednocześnie wskazują na winę w społecznościach aborygeńskich, które często nie starają się iść z postępem czasu³⁵.

Powyższe wnioski w zakresie adaptacji Aborygenów do życia we współczesnym świecie są tylko w pewnym zakresie zgodne z wnioskami niektórych etnologów i antropologów, którzy przesadnie, jak się wydaje, twierdzą, że obecnie dla Aborygenów

³² Obserwacje własne autorki.

³³ *Australia i problemy Aborygenów*, <http://nowiny.bedzin.pl/n44450.html> [odczyt: 15.10.2010].

³⁴ S. Singh i in., *Aboriginal Australia...*, s. 22.

³⁵ Por. CAEPR – *Center for Aboriginal Economic Policy Research*, Issue brief 18 March 1997, Dawid Martin, CAEPR Discussion Paper nr 1, The Australian National University – CRICOS Provider.

trwa smutny rozdział ich długiego i trudnego bytowania, a właściwie wegetowania, w surowych nieprzyjaznych warunkach niemal izolacji od współczesnego świata³⁶.

Rafał Glewnicki dodaje (odnosząc się do Aborygenów), że człowiek epoki kamiennej wymiera mimo starań rządu australijskiego, by go ocalić. Te tezy, zarówno w świetle obserwacji własnych autorki, jak i studiów literatury australijskiej, w niewielkim zakresie pokrywają się z rzeczywistością. Rząd australijski coraz bardziej stara się uszanować i ocalić tradycje oraz kulturę aborygeńską, którą planowo i właściwie zarządza. Można mieć nadzieję, że działania te przyniosą skutki pozytywne i czarne scenariusze niektórych autorów, prognozujące całkowite wymarcie za 50 lat Aborygenów, jako ludzi pielęgnujących najstarszą kulturą stworzoną przez człowieka, nie spełnią się³⁷.

Bibliografia

- Australian Indigenous Stolen Generation*, www.environment.gov.au/parks/uluru/wheritage.html [odczyt: 15.10.2010].
- Burchard P., *Australijczycy*, Warszawa 1990.
- Burke C., *Aboriginal Australia*, St. Lucia 1998.
- CAEPR – *Center for Aboriginal Economic Policy Research*, Issue brief 18 March 1997, D. Martin, CAEPR Discussion Paper nr 1, The Australian National University – CRICOS Provider.
- Chisholm A.H. (red.), *The Australian Encyclopedia, The Grolier Society of Australia*, t. 1, Sydney 1965.
- Dauglas F., *Primitive Art*, New York 1962.
- Eliade M., *Religie australijskie*, przeł. E. i W. Łagodczy, Warszawa 2004.
- EPBC Act, <http://www.ea.gov.au/epbc/assessapprov/nes/worldheritage.html> [odczyt: 15.10.2010].
- Finley H. i in., *Australia*, Lonely Planet, Hawthorn Victoria Australia 1994.
- Gęsiak L. *Wielokulturowość. Rola religii w dynamice zjawiska*, Kraków 2007.
- Glewnicki R., *Obraz kultury Aborygenów w polskiej literaturze naukowej i popularno-naukowej*, Wrocław 2006, www.glewnick.ovh.org/etnologia/027.pdf [odczyt: 18.10.2010].
- Godlewski A.L., *Struktura antropologiczna rdzennej ludności Nowej Gwinej, Australii i Melanzji*, „Materiały i Prace Antropologiczne”, nr 12, Wrocław 1959.
- Hinze P. (red.), *Australia*, przeł. R. Gołędowski, Warszawa 1993.
- Kevin Rudd's sorry speech*, „The Sydney Morning Herald” 13.02.2008 r.
- Khan H., Pepper T., *The Future of Australia*, St. Lucia 1980.
- Kluckhohn C., *The Concept of culture*, New York 1962.
- Krueger A., Kluckhohn C., *Culture. A Critical Review of Concepts and Definitions*, New York 1952.
- Kurlęto M., *Ginące kultury Australii, Nowej Zelandii i Kanady a zarządzanie turystyką zrównoważoną*, Warszawa 2011.
- Lencznarowicz J., *Australia*, Warszawa 2005.

³⁶ Por. R. Glewnicki, *Obraz kultury Aborygenów w polskiej literaturze naukowej i popularno-naukowej*, Wrocław 2006, s. 53; por. też cyt. przez tegoż autora M. Eliade, *Religie australijskie – wprowadzenie*, Warszawa 2004, s. 19 i Cz. Robotycki, *Cywilizacja współczesna a społeczności plemienne*, „Etnografia Polska” 1975, nr 19, s. 200.

³⁷ R. Glewnicki, *Obraz kultury...*, s. 53.

- Malinowski B., *Aborygeni Australijscy. Socjologiczne studium rodzin i inne prace przedterenowe*, przeł. K. Olechnicki, T. Szlendak, W. Adamek, *Dziela*, t. 11, Warszawa 2002.
- Malinowski B., *Wierzenia pierwotne i formy ustroju społecznego*, *Dziela*, t. 1, Warszawa 1984.
- „Mount Augustus Travel Australia”, 8.02.2004 r. www.smh.com.au/news/Western-Australia/Mount-Augustus/2005/02/17/1108500208314.html [odczyt: 15.10.2010].
- Muecke S., Shoemaker A., *Aboriginal Australians*, London 2004.
- Manning C., *Historia Australii*, przeł. K. Bazyńska-Chojnacka, P. Chojnacki, Warszawa–Gdańsk 2004.
- Odkryj Australię, Uluru*; www.emonety.pl/page/odkryj-australie-uluru [odczyt: 20.10.2010].
- Report UNESCO z 2002 roku – Uluru Kata Tjuta National Park – Section II Periodic Report on the State of conservation of Uluru*, whc.unesco.org/archive/periodicreporting/apa/cycle01/section2/447.pdf [odczyt: 15.10.2010].
- Richard R., *Australia – historia kultury*, przeł. W. Weinert, Wrocław–Warszawa–Kraków 1994.
- Robotycki Cz., *Cywilizacje współczesne a społeczności plemienne*, „Etnografia Polska” 1975, nr 19.
- Rose F., *Pierwotni mieszkańcy Australii*, przeł. G. Mycielska, Warszawa 1973.
- Singh S., Andrew D., Bryan A., *Aboriginal Australia & the Torres Strait Islands: Guide to Indigenous Australia*, Melbourne 2001.
- Szyjewski A., *Religie Australii*, Kraków 1998.
- Staton W., Miller K., Layton R., Rix P., *Fundamentals of Marteking*, Sydney 1985.
- Sharp A., Wallace I., *Peoples of the World – Australia*, San Diego 2003.
- „The Australia” z 12 października 2007 r.
- Uluru.pl.wikipedia.org/wiki/Uluru [odczyt: 15.10.2010].
- Uluru-Kata Tjuta NT*, <http://www.unesco.org/mab/> [odczyt: 15.10.2010].
- Uluru World Heritage*, www.trinity.wa.edu.au/plduffyrc/indig/stolen.htm [odczyt: 15.10.2010].
- Wilson R., *Discover Australia*, Runway Publication, Australia 1990.
- World Heritage List, www.environment.gov.au/parks/uluru/wheritage.html [odczyt: 15.10.2010].



Gabija Surdokaitė

O ZNACZENIU PEWNEGO WIZERUNKU W ŻYCIU RELIGIJNYM I SZTUCE: CHRYSZTUS FRASOBLIWY – JEGO FUNKCJA I MIEJSCE

SŁOWA KLUCZE: Chrystus Frasobliwy, wizerunek dewocyjny, sztuka sakralna, sztuka potrydencka, ludowa sztuka religijna

KEY WORDS: Christ in Distress, devotional image (Andachtsbild), church art, posttrent art, religious folk art

Abstract

THE FUNCTION OF ONE IMAGE IN RELIGIOUS LIFE AND ART: THE PURPOSE OF CHRIST IN DISTRESS

The image of Christ in Distress belongs to the group of *Andachtsbilder* (German for devotional images) which took shape in the Late Middle Ages (i.e. the 14th–15th c.) and depicted the sufferings of Christ. The purpose of this type of image is to encourage meditative prayer and meditative conversation with the Saviour, as well as emotional empathy for suffering. As a result, the image of Christ in Distress was usually displayed in such a place in a church where people could observe it at a close range, for example, in side chapels, next to isolated columns, or in the gallery or porch. In some churches, the function of the Crucifix was attributed to the image of Christ in Distress, placed in the porch. Sometimes, the sculpture of Christ in Distress was placed next to a holy water container near the entrance to the church. Also, on some occasions, the image was painted on the façade of a church or chapel. In some cases, a carved statue of Christ in Distress was put at the front of a church or chapel. Sculptures on this theme were also kept in cemetery chapels where the bodies of the dead were laid out. Just like in other countries, the image (i.e. a sculpture or painting) of Christ in Distress in Lithuania was mostly dissociated from the main ecclesiastical interior equipment, i.e. the altar. The statues of Christ in Distress (Lith. *Rūpintojėlis*, *Susimąstęs Kristus*) were often put in specially constructed brick niches suggesting the prison of Christ.

W niniejszym artykule omawiany jest wybrany typ wizerunku dewocyjnego, powstały w późnym średniowieczu, jego rozumienie i funkcjonowanie w późniejszych

epokach – od XVII do pierwszej połowy XX wieku. Analiza zostanie dokonana na konkretnym przykładzie – wizerunku Chrystusa Frasobliwego. Osia artykułu będzie rekonstrukcją jego funkcji w życiu religijnym i sztuce na Litwie.

Wstęp

W okresie późnego średniowiecza, gdy szczególną uwagę zwrócono na osobistą religijność, zmieniała się także ikonografia sztuki sakralnej: powstała potrzeba przedstawienia artystycznego przeznaczanego do osobistych praktyk religijnych. Za główne zmiany w formie i przekazie dzieł sztuki sakralnej należałoby uważać te, które wynikały z emocjonalnego, uczuciowego przeżycia wiary. Oczekiwano bowiem, że odbiorca/widz zaangażuje się emocjonalnie w oglądaną scenę. Zatem w wieku XV i XVI powstaje kategoria wizerunków dewocyjnych (niem. *Andachtsbild*), przedstawiających Mękę Pańską. Do niej należą przedstawienia: Chrystusa pod Pęgierzem, Chrystusa Cierniem Ukoronowanego, Chrystusa Frasobliwego, Chrystusa Wyszdzonego, Piety w różnych odmianach ikonograficznych. Wizerunki dewocyjne zostały upowszechnione przez franciszkanów, ruch *devotio moderna* oraz twórców mistycyzmu niemieckiego, który zachęcał do rozmyślenia nad Męką, zarówno za pomocą własnej wyobraźni, jak i realnych wizerunków.

Wizerunek dewocyjny był przeznaczony na potrzeby osobistej pobożności, czyli kultu prywatnego, i odzwierciedlał nowe wtedy doktryny postulujące uczynienie pobożności bardziej osobistą i głębszą niż dotychczas. Taki wizerunek z założenia nie miał charakteru narracyjnego, nadawano mu symboliczny podtekst i silną ekspresję wyrazu. Celem było pobudzenie do modlitwy medytacyjnej, do wewnętrznego dialogu ze Zbawicielem, do emocjonalnego przeżycia Męki.

Wizerunek dewocyjny prowadzi odbiorcę w kierunku doznania mistycznego, ma służyć bezpośredniemu obcowaniu z Bogiem, by uwznioślić subiektywne uczucia poprzez przesunięcie na drugi plan „ponadczasowego, zobjektywizowanego świętego wydarzenia”. Koncentracja myśli na wizerunku zatapia wierzącego w cierpieniach Chrystusa, zmusza do współcierpienia. [...] Dewocyjny wizerunek trafnie określany jest jako „świadeństwo wyobraźni”¹.

Umiejscowienie wizerunku Chrystusa Frasobliwego w przestrzeni szesnasto- dziewiętnastowiecznych budowli sakralnych

Wizerunki Chrystusa Frasobliwego, podobnie jak inne z tej kategorii, od późnego średniowiecza aż do końca XIX wieku służyć miały celom osobistej pobożności, nie zaś liturgii. To nie były wizerunki reprezentacyjne, skierowane do wspólnoty

¹ S. Fehleemann, *Christus im Elend: vom Andachtsbild zum realistischen Bildokument. Ikonographie: Anleitung zum Lesen Bildern*, München 1990, s. 80.

wierzących². Od tego samego okresu wizerunki dewocyjne lokalizowano tak, by ułatwić do nich dostęp. Wyrażały one nie tylko poruszany temat (*excitatio*), lecz także formy dewocji pogłębione przez medytację (*imitatio – compassio*)³. Stąd w kościołach przedstawienia Frasobliwego najczęściej znajdowały się tam, gdzie mogły być oglądane z bliska, np. w kaplicach bocznych, przy pojedynczych kolumnach, na chórze czy w przedsionku.

Tak było z rzeźbą, zaliczaną do typu ikonograficznego Chrystusa Frasobliwego, datowaną na przełom XVI i XVII wieku. Znajdowała się w diecezji wileńskiej, w miejscowości Roś (obecnie Białoruś) i w tamtejszym kościele początkowo stała w przedsionku. W dokumentach wizytacji 1633 roku rzeźba jest wymieniana jako stojąca w prezbiterium, w rogu, w pobliżu ołtarza głównego. W roku 1774 cudami i łaskami słynący wizerunek został przeniesiony do ołtarza głównego⁴. W XVIII wieku Chrystus Frasobliwy stał obok ołtarza także w kościele w Bystrzycy (biał. Быстрыца) na obecnej Białorusi⁵. W roku 1772 i 1792 w spisach inwentarzowych tej świątyni jest informacja, że rzeźba znajdowała się przy balustradzie ołtarza głównego⁶.

Figurę Chrystusa Frasobliwego można było zobaczyć również w przedsionku kościoła w miejscowości Błogosławieństwo (Litwa, litew. Plokščiai)⁷. Niektóre wizerunki tego typu, umieszczone w przedsionkach, pełniły funkcję przedstawienia Ukrzyżowania, np. w Dusiatkach (litew. Dusetos) czy Lelunach (litew. Leliūnai) znajdowały się one przy wejściu, obok naczynia z wodą święconą⁸. Około roku 1790 Chrystus Frasobliwy, ofiarowany przez rodzinę Kiellerów, stał w przedsionku kościoła w Dziewiątkowiczach (teraz Białoruś, biał. Дзевяткаўцы), w specjalnie zbudowanej niszy nad naczyniem z wodą święconą⁹.

W roku 1577 ukazał się traktat napisany przez biskupa Mediolanu, Karola Boromeusza (późniejszego świętego), o budowie kościołów i ich wyposażeniu. W dziele tym szczegółowo określił nie tylko specyfikę budowy kościołów, lecz także ich

² W. Pinder, *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*, t. I, *Hanbuch der Kunstwissenschaft*, t. 4, Wildpark–Potsdam 1922, s. 92.

³ W. Marcinkowski, *Przedstawienia dewocyjne jako kategoria sztuki gotyckiej*, Kraków 1994, s. 48.

⁴ *VUB RS. F. 57. B. B. 53–40. k. 48*. Akt wizytacji kościoła w Rosi z 1633 r.; D. Piramidowicz, *Kościół parafialny pw. Trójcy Świętej w Rosi [w:] Kościoły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa nowogródzkiego*, t. 1, d. 2, Kraków 2003, s. 106, 112.

⁵ *MAB RS. F. 43. B. 5934. k. 1*. Spis inwentarzowy kościoła w Bystrzycy z 1771 r. Za to wskazanie dziękuję dr Dalii Klajumienė.

⁶ *MAB RS. F. 43. B. 5941. k. 1*. Spis inwentarzowy kościoła w Bystrzycy z 1772 r.; *MAB RS. F. 43. B. 5943. l. 3*. Spis inwentarzowy kościoła w Bystrzycy z 1792 r. Za to wskazanie dziękuję dr Dalii Klajumienė.

⁷ *Ar. Łm. I. 37* (strony nienumerowane). Akt wizytacji kościoła w Błogosławieństwie z 1804 r. i spis inwentarzowy tego kościoła z 1811 r.

⁸ *LVIA. F. 669. Ap. 2. B. 290. k. 20*. Akt wizytacji kościoła w Dusiatkach z 1850 r.; *LVIA. F. 669. Ap. 2. B. 303. k. 32*. Akt wizytacji kościoła w Lelunach z 1850 r.

⁹ M. Kałamajska-Saeed, *Kościół parafialny pw. ŚŚ. Piotra i Pawła w Dziewiątkowiczach [w:] Materiały do dziejów sztuki sakralnej*, t. 1, d. II., Kraków 2003, s. 29; *LVIA. F. 694. Ap. 1. B. 3776. k. 452–452v*. Akt wizytacji kościoła w Dziewiątkowiczach z 1844 r.

wystroju¹⁰. Jest tam wskazanie, by ściany boczne zewnętrzne i ściany absyd były puste, a tylko fasada powinna być zdobiona wizerunkami. Powyżej głównego wejścia należy umieścić malowidło przedstawiające Matkę Boską z Dzieciątkiem oraz wizerunek patrona kościoła lub parafii. Te wskazówki wpłynęły na upowszechnienie się w Europie tradycji zdobienia dziełami sztuki fasad kościołów. Tradycja ta dotarła również na Litwę: w fasadach kościołów i kaplic malowano Chrystusa Frasobliwego lub umieszczano tam rzeźbę o tej tematyce. Tak było w kościele franciszkanów w Wilnie, gdzie nad frontonem Kaplicy Suzinów widniało malowidło przedstawiające ten właśnie temat¹¹. W roku 1820 w akcie wizytacji kościoła w Podbirżu na Litwie (litew. Pabiržė) odnotowano, że w niszy fasady znajduje się figura Chrystusa Frasobliwego, która ze starości uległa poważnemu zniszczeniu¹². Na początku XX wieku taka rzeźba znajdowała się również powyżej wejścia do kaplicy w Wewirzanach (litew. Veiviržėnai), na północnej Litwie¹³.

Rzeźbione przykłady tych wizerunków stawiano również w kaplicach cmentarnych. Jedna z nich znajdowała się np. w Dziewiątkowiczach, na cmentarzu przy kościele parafialnym św. Piotra i Pawła. W kaplicy tej składano zmarłych na modlitwę i czuwanie przed pogrzebem¹⁴. Od XVIII wieku Chrystus Frasobliwy stał również w Kaplicy Suzinów przy kościele franciszkańskim w Wilnie¹⁵. Także ta rzeźba służyła do nabożeństw żałobnych nad ciałem zmarłego¹⁶. Z obrzędami żałobnymi związana była również postać rzeźbiona Frasobliwego z kościoła w Birsztanach (litew. Birštonas), datowana na wiek XVIII. Była ona tu używana zamiast krzyża podczas nabożeństw pogrzebowych i żałobnych.

Dotychczasowe badania wskazują, że zarówno w Polsce, jak i w Niemczech wizerunek Chrystusa Frasobliwego, czy to rzeźbiony, czy malowany, nie łączył się z głównymi elementami wystroju kościołów – ołtarzami. Źródła pisane dotyczące kościołów na Litwie często potwierdzają tę zasadę, np. nieołtarzowy obraz o tej tematyce odnotowany jest w aktach wizytacji kościoła w Szwekszniach (litew. Švėkšna) w roku 1676¹⁷. W 1715 roku w Połądze i Płotelach (litew. Plateliai) na Litwie w akta wizytacji wpisano obrazy przedstawiające Chrystusa Frasobliwego¹⁸. Wiadomo, że w roku 1743 malowidło o tym samym temacie zdołało konfesjonał w katedrze wileń-

¹⁰ [Carlo Borromeo], *Instructionum fabricae et supellectillis ecclesiasticae libri duo*, Mediolani 1577.

¹¹ LVIA. F. 1135. Ap. 4. B. 411. Kaplica Suzinów, fot. Butkowskich, przełom XIX i XX w.; V. Drėma, *Vilniaus bažnyčios. Iš Vlodo Dramos archyvų*, Vilnius 2007, s. 803.

¹² LVIA. F. 669. Ap. 2. B. 222. k. 30. Akt wizytacji kościoła w Podbirzach z 1820 r.

¹³ A. Jankevičienė, *Lietuvos medinė sakralinė architektūra*, Vilnius 1998, s. 254, il. 185b.

¹⁴ LVIA. F. 694. Ap. 1. B. 3776. k. 454v. Akt wizytacji kościoła w Dziewiątkowiczach z 1844 r.

¹⁵ Kaplica Suzinów, która znajdowała się na dziedzińcu kościoła franciszkanów w Wilnie, miała dwa wizerunki Chrystusa Frasobliwego. Drewniana rzeźba stała wewnątrz kaplicy, a na frontonie widniało malowidło o tej tematyce.

¹⁶ BPAN/PAU. B. 1243. k. 127. Akt wizytacji kościoła franciszkanów w Wilnie z 1856 r.; BPAN/PAU. B. 1243. k. 151. Akt wizytacji kościoła franciszkanów w Wilnie z 1859 r.

¹⁷ KAKA. B. 138. k. 86. Akt wizytacji kościoła w Szwekszniach z 1676 r.

¹⁸ VUB RS. F. 1–f. 38. k. 93. Akt wizytacji kościoła w Połądze; VUB RS. F. 1–f. 38. k. 121. Akt wizytacji kościoła w Płotelach.

skiej¹⁹. W 1819 roku w kościele w Łukszach (litew. Lukšiai) znajdowała się rzeźba Frasobliwego²⁰. Gdy w roku 1800 spłonął kościół w Wołkowysku (obecnie Białoruś), ocalała figura Chrystusa Frasobliwego została stamtąd przeniesiona do parafialnego kościoła św. Wacława i umieszczona w feretronie²¹. W kościele w Krewnie (litew. Kriaunai) taka rzeźba stała od XVII wieku, jednak dokumenty odnotowują ją po raz pierwszy dopiero w roku 1823²². W 1873 roku figura Chrystusa Frasobliwego stała w kościele w Wejwerach (litew. Veiveriai)²³, a w 1879 wzmiankowano taką w kościele w Miežyszkach (litew. Miežiškės)²⁴.

Często zdarzało się, iż rzeźba przedstawiająca Frasobliwego umieszczana była w specjalnie do tego celu budowanej niszy. Do początku XX wieku w kościele w Widzyszkach (litew. Vidiškiai) właśnie w takiej niszy, przy wejściu po prawej stronie znajdowała się taka rzeźba, teraz zastępuje ją rzeźbione Ukrzyżowanie.

W Polsce i Niemczech nisze te czasem zastawiano metalową kratą. Takie przedstawienie – imitacja Chrystusa w więzieniu – można zobaczyć w Krakowie, w kościołach franciszkańskim i dominikańskim, czy w Monachium, w kościele św. Jana Nepomucena. W latach 1761–1763, podczas remontu konwentu bernardyńskiego w Wilnie, w korytarzu klasztorным zbudowano niszę z kratą, gdzie właśnie umieszczono figurę Chrystusa Frasobliwego²⁵. Taka kompozycja tego wizerunku nie jest przypadkowa, bo jednym z wymiarów znaczeniowych tego przedstawienia jest motyw Chrystusa w więzieniu. Scenę zaczerpnięto z jednego z wydarzeń Drogi Krzyżowej, gdzie Chrystus samotnie siedzi na kamieniu z Golgoty, znajdującym się w zagłębieniu nazywanym *Carcer Christi*²⁶. Takie miejsca, w których Jezus miał siedzieć na kamieniu, wspomina Ulrik Pinder w swoim dziele *Speculum passionis* (1506), franciszkanin Francesco Quaresmi (1583–1656) w pracy *De carcere Christi Domini* i inni autorzy²⁷. Około roku 1499 w Antwerpii wydano dzieło *Das ist der Gang den unser Herr Jesus ging aus des Pilatus Haus baladen mit dem schweren Kreuze zum Kalvarienberg...* W nim wśród trzynastu stacji Drogi Krzyżowej dziewiąta opisana jest następująco: „Jak Jezus siedział na kamieniu w miejscu, które się zwie *Carcer Christi*”²⁸. W rękopisie z początku XVI wieku pt. *Rozmyślanie Dominikańskie* także jest mowa o grocie, w której

¹⁹ VUB RS. F. 1–f. 38. k.93. Akt wizytacji kościoła w Poładze; VUB RS. F. 1–f. 38. k. 121. Akt wizytacji kościoła w Plotelach.

²⁰ *Ar. Łm.* I. 297 (karty nienumerowane). Spis inwentarzowy kościoła w Łukszach z 1819 r.

²¹ M. Zgliński, *Kościół parafialny pw. Św. Wacława w Wołkowysku [w:] Materiały do dziejów sztuki sakralnej*, t. I, cz. 2, Kraków 2003, s. 166.

²² *KRBA*. Księga IV, k. 4v. Spis inwentarzowy kościoła w Krewnie z 1823 r.

²³ *Ar. Łm.* k. 576. Akt wizytacji kościoła w Wejwerach z 1873 r.

²⁴ *LVIA*. F. 669. Ap. 2. B. 589. k. 9. Akt wizytacji kościoła w Miežyszkach z 1879 r.

²⁵ VDKM S 111105, l. 206. *Chronologia erectionis et foundationis konventus et custodiae Vilnensis ADS...*, (Wypisy sporządzone przez Rūtę Janonienė).

²⁶ T. Dobrzeńcki, *Chrystus Frasobliwy w literaturze średniowiecznej*, „Biuletyn Historii Sztuki”, Warszawa 1968, nr 3, s. 281.

²⁷ Szerzej patrz: tamże, s. 285–287.

²⁸ Z. Kruszelnicki, *Ze studiów nad ikonografią Chrystusa Frasobliwego*, „Biuletyn Historii Sztuki”, Warszawa 1959, nr 3–4, s. 317.

Chrystus siedział na kamieniu, z głową wspartą na ręce²⁹. Zatem umieszczanie rzeźby Chrystusa Frasobliwego w niszy imitującej więzienie odpowiada jednemu z aspektów znaczeniowych przedstawienia, jakim jest Chrystus Frasobliwy, i jest ściśle związane z kultem Chrystusa uwięzionego.

W źródłach dotyczących świątyń w Wielkim Księstwie Litewskim (dalej: WKL) te wizerunki, które nie miały związku z najważniejszymi elementami wyposażenia wnętrza, wymieniane są najrzadziej, dlatego najczęściej dowiadujemy się o tych przedstawieniach Frasobliwego, które odnotowano przy okazji opisu ołtarzy. W roku 1654 w kościele w Komajach (litew. Kamajai) obraz Chrystusa Frasobliwego znajdował się w czwartym ołtarzu, poświęconym Koronacji Najświętszej Maryi Panny, na drugiej jego kondygnacji³⁰. W tym samym roku taki wizerunek zdobił też ołtarz główny kościoła w Surwiliszkach (litew. Surviliškis) i był umieszczony na jego górnej kondygnacji³¹, zaś w kościele w Turgielach (litew. Turgeliai) – przy ołtarzu głównym obok centralnie umieszczonego obrazu Matki Boskiej z Dzieciątkiem³². W roku 1677 taki wizerunek można było zobaczyć na drugiej kondygnacji ołtarza głównego w Czekiszkach (litew. Čekiškė)³³.

Przedstawienia Chrystusa Frasobliwego umieszczano w ołtarzach także w wieku XVIII. Akta wizytacji kościoła w Wędziagole (litew. Vandžiogala) zawierają adnotację, że w szóstym ołtarzu bocznym był taki wizerunek³⁴. W roku 1770 dekorowano nowy ołtarz w kaplicy przy kościele parafialnym w Wiłkomierzu (litew. Ukmergė) i umieszczono tam przy tej okazji rzeźbę Chrystusa Frasobliwego. Była to kaplica naprzeciwko chóru³⁵. Spis inwentarzowy kościoła w Subotnikach (obecnie na Białorusi, biał. *Сьвётныкі*, inna nazwa – Kompienica) z roku 1765 zawiera wzmiankę o tego typu rzeźbie na pierwszej kondygnacji ołtarza bocznego w prezbiterium³⁶. W roku 1820 obok niej znajdowały się rzeźbione postacie świętych Piotra i Pawła. Na drugiej kondygnacji tegoż ołtarza wisiał malowany na desce obraz Matki Boskiej Bolesnej³⁷.

Już wspomniano, że celem wizerunku dewocyjnego było pobudzenie osobistej pobożności, stąd może powstać pytanie, dlaczego w takim razie wizerunek Chrystusa Frasobliwego można spotkać w ołtarzach i czy to nie zmienia jego przeznaczenia. Przede wszystkim trzeba mieć na uwadze, że najczęściej były to ołtarze boczne albo poboczne wizerunki w ołtarzach głównych. Jak pisze Hubertus Lossow:

²⁹ *Rozmyślenia dominikańskie*, wyd. i oprac. K. Górski i W. Kuraszkiewicz; oprac. ikonogr. Z. Rozanow; wstęp komparatyst. T. Dobrzeniecki, t. 1, Wrocław 1965, s. 73; T. Dobrzeniecki, *Chrystus Frasobliwy...*, s. 287–288.

³⁰ *VUB RS*. F. 57. B. 53–42. k. 915. Akt wizytacji kościoła w Komajach z 1654 r.

³¹ *VUB RS*. F. 57. B. 53–42. k. 832. Akt wizytacji kościoła w Surwiliszkach z 1654 r.

³² *VUB RS*. F. 57. B. 53–42. k. 843. Akt wizytacji kościoła w Turgielach z 1654 r.

³³ *KAKA*. B. 139. k.45. Akt wizytacji kościoła w Czekiszkach z 1677 r.

³⁴ *KAKA*. B. 140. B. 89. k. 89. Akt wizytacji kościoła w Wędziagole z 1740 r.

³⁵ *LVA*. F. 669. Ap. 2. B. 330. k. 236. Spis inwentarzowy kościoła i plebanii w Wiłkomierzu z 1770 r.

³⁶ *VUB RS*. F. 57. B. 53–1091 (karty nienumerowane). Spis inwentarzowy kościoła w Subotnikach z 1765 r.

³⁷ *LVA*. F. 604. Ap. 1. B. 4019. k. 105. Spis inwentarzowy kościoła w Subotnikach z 1820 r.

[...] wizerunek dewocyjny nie wylamuje się z liturgii, a raczej ją uzupełnia. Liturgia to modlitwa wspólnoty wierzących za pomocą konkretnych formuł. Jednak przed wizerunkiem dewocyjnym liturgia jest uzupełniana o postawę osobistą, gdzie rezygnuje się z formuł na rzecz osobistej modlitwy medytacyjnej³⁸.

Kompozycja wizerunku dewocyjnego w ołtarzu nie wpływa zatem na jego pierwotne przeznaczenie. Nawet wmontowany w retabulum ołtarza pozostawał on zachętą do osobistej modlitwy. Bardzo często wokół takich wizerunków Męki Chrystusa wierni gromadzili się w piątki³⁹. Nie ma jednak przekazów o tym, by przy tych ołtarzach zbierano się na modlitwę wspólnotową. Jako wyjątkowy taki przykład można podać figurę Chrystusa Frasobliwego z Rosi na Białorusi, którą w roku 1772 przeniesiono do ołtarza głównego. Jej kult wykazuje już cechy kultu zbiorowego.

Wizerunki Chrystusa Frasobliwego, najczęściej rzeźbione, były nie tylko wkomponowywane w retabulum, ale także ustawiane bezpośrednio na mensach ołtarzowych. Takie jego umiejscowienie opisano w kościele w Gorzdach (litew. Gargzdai) w 1705 roku⁴⁰. W latach 1784–1820 rzeźbiony w drewnie Frasobliwy zdołał ozdobić ołtarz kościoła w Ilii na dzisiejszej Białorusi (biał. Ілья). Na pierwszej jego kondygnacji wisiał obraz przedstawiający św. Antoniego, a na drugiej – św. Jana Nepomucena⁴¹. W roku 1820 w dominikańskim kościele w Nowogródku na mensie ołtarza św. Dominika stała właśnie figurka Frasobliwego⁴². W roku 1844 podobna rzeźba zdołała ozdobić ołtarz św. Wawrzyńca w kościele w Śaćiai⁴³, zaś w 1811 roku rzeźba o tej samej tematyce stała w zakrystii kościoła w Suderwie (litew. Sudervė)⁴⁴.

Akta wizytacji kościołów i ich spisy inwentarzowe z XVII–XIX wieku zawierają dane o przedstawieniach Chrystusa Frasobliwego na tabernakulach, np. w roku 1696 i 1697 takie było wymieniane na tabernakulum ołtarza głównego kościoła w Retowie (litew. Rietavas)⁴⁵. W XIX wieku taka statuetka znajdowała się w kościele w Pojeziorach (litew. Požerė), nie wiadomo jednak, czy na tabernakulum, czy w jego wnętrzu⁴⁶. Umieszczanie takich wizerunków w tabernakulum nie było charakterystyczne

³⁸ H. Lossow, *Imago pietatis. Eine studie zur Sinndeutung des mittelalterlichen Andachtsbildes* [w:] „Das Münster”, cz. 2, Münster 1948, s. 74.

³⁹ Np. takie nabożeństwa są wzmiankowane w akcie wizytacji kościoła benedyktynów w Krożach na Litwie (litew. Kražiai) z 1820 r., przy figurze Chrystusa przywiązanego do pręgiarza (LVIA, F. 669. Ap. 2. B. 224. k. 181v.).

⁴⁰ KAKA. B. 140. k. 1. Akt wizytacji kościoła w Gorzdach z 1705 r.

⁴¹ HIA. Ф. 1781. Оп. 27. Д. 219. k. 443v. Akt wizytacji kościoła w Ilii z 1784 r. Za wskazówkę niniejszą dziękuję dr Rimie Valinčiūtė-Varnė; LVIA. F. 694. Ap. 1. B. 3572. k. 25v. Spis inwentarzowy kościoła w Ilii z 1799 r.; LVIA. F. 694. Ap. 1. B. 3572. k. 51. Akt wizytacji kościoła w Ilii z 1820 r.

⁴² LVIA. F. 694. Ap. 1. B. 3675. k. 649. Akt wizytacji kościoła dominikańskiego w Nowogródku z 1820 r.

⁴³ LVIA. F. 669. Ap. 2. B. 258. k. 137v. Akt wizytacji kościoła w Śaćiai z 1844 r.

⁴⁴ VUB RS. F. 57. Б. 53–1098. k. 1. Akt wizytacji kościoła w Suderwie z 1811 r.

⁴⁵ KAKA. B. 138. k. 50. Akt wizytacji kościoła w Retowie z 1676 r.; KAKA. B. 136. k. 75v. Spis inwentarzowy kościoła w Retowie z 1697 r.

⁴⁶ „Cyborium y Tabernaculum poczęści malowane poczęści pozłacane, tam krucifix drewniany y statua mała pana Jezusa siedzącego rznęta z gypsu”, LVIA. F. 669. Ap. 2. B. 223. k. 406v. Akt wizytacji kościoła w Pojeziorach z 1820 r. Za tę wskazówkę dziękuję Regimancie Stankevičienė.

tylko dla Litwy, rzeźbione lub malowane zdobienia tabernakulum o podobnej tematyce da się znaleźć w kościołach Europy, np. w Danii⁴⁷. Zdarzały się figurki Chrystusa Frasobliwego w niszach bram dziedzińców kościelnych. Tak było na dziedzińcu kościoła w Owancie (Litwa, rej. Malaty, litew. Alanta)⁴⁸. Podobne rozwiązania stosowano także w Polsce⁴⁹.

W innych krajach znane są przypadki zdobienia wizerunkiem Chrystusa Frasobliwego naczyń liturgicznych, np. w XV wieku w Polsce wykonano kielich, na którego stopie taki obraz był wygrawerowany. Kielich jest przechowywany w kościele św. Jana Chrzciciela w Powidzku⁵⁰. Datowana na połowę XVII wieku puszcza na komunikanty, wykonana przez Andreasa Mackensena, także była ozdobiona wizerunkiem Chrystusa Frasobliwego. Należy ona do zachowanych na terenie Pomorza fundacji opata klasztoru Cystersów w Oliwie, którego herb „Poraj” z inicjałami AKAO widnieje na postawie. Na pokrywie przedstawiono grupę pelikana. W środku pokrywy wyryto przedstawienie Chrystusa Frasobliwego i słowa AGNUS DEI⁵¹. Taki sam temat wykorzystał Joseph Steer, wykonując w roku 1720 kielich, i umieścił go na czaszy. Nie znaleziono podobnych przykładów na Litwie, ale nie da się wykluczyć ich obecności.

W wiekach XVII–XIX w WKL umiejscowienie wizerunków Frasobliwego ciągle związane było więc z tradycją wizerunku dewocyjnego, ten zaś miał za cel pobudzanie do indywidualnej pobożności i czczenia Chrystusa. O tym świadczą nie tylko liczne dzieła o tej tematyce, znajdujące się w kościołach na Litwie, lecz także harmonizowanie ich i włączanie do całości programu ikonograficznego kościołów. Jego obecność w ołtarzu nie oznacza zmiany funkcji w przestrzeni sakralnej. Nawet wkomponowany w retabulum był jednak przeznaczony do koncentrowania osobistej modlitwy i nie odbywały się przy nim zbiorowe nabożeństwa.

Miejsce wizerunku Chrystusa Frasobliwego w religijnej sztuce ludowej

Twórca ludowy, rzeźbiąc figurę Frasobliwego, często nie wiedział, do czego dzieło będzie przeznaczone, chyba że wykonywał ją na konkretne zamówienie. Takie przedstawienie było zatem w przestrzeni świątyni czy budowlach małej architektury umiejscawiane przez zamawiającego lub właściciela. Najwięcej przykładów

⁴⁷ P. Grindler-Hanassen, *Public Devotional Picture in Late Medieval Denmark* [w:] S. Kaspersen, U. Haastrup (red.), *Images of Cult and Devotion – Function and Reception of Christian Images in Medieval and Post-Medieval Europe*, Copenhagen 2004, s. 233.

⁴⁸ *ČDM LMSA. LA-368. D. 1. L. 47. M.K. Čiurlionio galerijos tautodailės rinkimo ekspedicijos į Utenos ir Ežerėnų apskritis V. Bičiūno dienoraštis. 1927 m. (Dziennik ekspedycyjny V. Bičiūnasa z 1927 r.)*

⁴⁹ K. Iwanicki, *Figura „Chrystusa Frasobliwego” na ziemiach Polski*, „Rodzina Polska” 1937, nr 3, s. 125.

⁵⁰ G. Regulska, *Gotyckie zlotnictwo na Śląsku*, Warszawa 2001, il. s. 18.

⁵¹ *Aurea Porta Rzeczypospolitej: sztuka Gdańska od połowy XV do końca XVII [i. e. XVIII] wieku: Muzeum Narodowe w Gdańsku, maj–sierpień 1997, 2, Katalog*, red. naukowa, koncepcja plastyczna, koncepcja merytoryczna tomu T. Grzybkowska, Gdańsk 1997, s. 99–100.

takich figur da się znaleźć na pomnikach nagrobkowych, wewnątrz domów mieszkalnych, w kapliczkach na prywatnych posesjach oraz w kapliczkach przydrożnych. Kapliczki te zwykle były małe, czemu odpowiadały też rozmiary figurek (20–40 cm). Nie wiadomo, kiedy na Litwie pojawił się obyczaj umieszczania kapliczek na drzewach. Najstarsza znana w Polsce kapliczka z figurą Chrystusa Frasobliwego znajduje się w miejscowości Anielów i jest datowana na rok 1650⁵². Inna rzeźba, datowana na wiek XVII, pierwotnie stojąca na kolumnie, została w roku 1979 przeniesiona i teraz znajduje się w kościele w Kucicach⁵³.

W kapliczkach przydrożnych i na posesjach figurka Frasobliwego, o ile się tam znajdowała, była jedyną i obok nie stawiano innych. Według szacunków Ignasa Končiusa (1912–1943), wśród 132 rzeźb o tej tematyce aż 105 było jedynymi w kapliczce⁵⁴. W roku 1965 badacz ten odnotował:

[...] nie współgra on z innymi świętymi w kapliczkach na słupku. Sam jeden zatopiony w smutku trwa w kapliczkach przy drzewach. Kapliczki te są niewielkie, niemal kwadratowe. Prawie zawsze są otwarte, bez ścianek bocznych, bez drzwiczek, bez szyb. Tylko daszek i podstawa⁵⁵.

W takich przypadkach na frontonie kapliczki dość często umieszczano Oko Opatrzności. Kapliczki o takiej ikonografii były szczególnie popularne na Żmudzi, np. w okolicy wsi Lepławka (litew. Lieplaukės) na Żmudzi Józef Perkowski odnotował dwa takie przykłady⁵⁶.

Najczęściej figurka Chrystusa Frasobliwego spotykana była w przydrożnych kapliczkach. Tadeusz Dobrzeński tę tradycję wiązał z późnośredniowiecznym obyczajem stawiania takich kapliczek przy drogach: to niejako znaki dla pielgrzymów, a ich umieszczanie rekomendował Jordan z Kwedlinburga⁵⁷. Później obyczaj ten upowszechnił się w Niemczech, w Polsce i na Litwie.

W kapliczkach słupkowych temat ten był rzadszy. Skaidrė Urbonienė zauważyła, że figury o tej tematyce rzadziej występują w trójfasadowych i czterofasadowych kapliczkach na słupkach, nieco częstsze były w przypadku słupków z kapliczką o jednej niszy⁵⁸. Taką kapliczkę słupkową odnotował w roku 1942 fotograf Stays

⁵² I. Galicka, H. Sygietyńska (red.), *Katalog zabytków sztuki*, t. X: Województwo warszawskie, z. 1, z. 2: Powiat garwoliński Warszawa 1967, il.

⁵³ I. Galicka, H. Sygietyńska (red.), *Katalog zabytków sztuki*, t. X: Dawne województwo warszawskie, z. 16: Płońsk i okolice, Warszawa 1979, il. 252.

⁵⁴ I. Končius, *Žemaičių padangės kryžių ir koplytėlių statistika*, „Soter” 1931, nr 2, s. 36–64; „Soter” 1933, nr 2, s. 46–71; „Soter” 1934, nr 2, s. 143–168; „Soter” 1936, nr 1, s. 24–54; „Soter” 1937, nr 1, s. 62–77; „Soter” 1937, nr 2, s. 23–38; „Soter” 1938, nr 1, s. 22–47; „Gimtasai kraštas” 1943, nr 31, s. 136–172.

⁵⁵ I. Končius, *Žemaičių kryžiai ir koplytėlės*, Chicago 1965, s. 52.

⁵⁶ *ŽAM*. Nr inw. GEK A37, 54. 76 il.

⁵⁷ „Peregrini pro penitentia et religiosi sub obedientia per viam euntes si aliquando lassantur rememorari nebent istius itineris Christi quo ducebatur ad patibulum quando ita lassus fuit quod cruce per se amplius ferre nequivit”. T. Dobrzeński, *Chrystus Frasobliwy...*, s. 299.

⁵⁸ S. Urbonienė, *Religinė liaudies skulptūra Lietuvos kaimo kultūroje (XIX a. II pusė – XX a. I pusė)*, praca doktorska, Vilnius 2009, s. 32.

Ivanauskas w miejscowości Wieksznie na Litwie (litew. Vieksniai)⁵⁹. Przed wojną (1936) Frasobliwego w słupkowej kapliczce widział Ignas Končius w okolicy Możejek (litew. Mažeikiai), 2,5 km w stronę Łajżewa (litew. Laižuva)⁶⁰. Wysoki na pięć metrów słup z taką samą figurą wznosił się we wsi Rudziszki (litew. Rudiškės), w rejonie Szkudy (litew. Skuodas), gminie Naciany (litew. Notėnai)⁶¹.

Chrystus Frasobliwy to jeden z wielu „świętków”, jakie trzymano w domu na parapecie czy na specjalnie przygotowanej półce. Zwykle stał tu krzyżek z Ukrzyżowaniem. Frasobliwy odgrywał role opiekuńcze: chronił od nieszczęść i zapewniał bezpieczeństwo domostwu. W tradycji ludowej różnie był nazywany, np. „zatroskanym”, „oddalającym nieszczęścia”. Chrystus Frasobliwy stał na oknie domu twórcy ludowego Čechavičiusa⁶². Taką samą figurkę, przywiezioną z Kroź (litew. Kražiai), miał w domu Narbutas ze wsi Gvaldai, w gminie Chwejdany (litew. Kvėdarna), w rejonie Szylele (litew. Šilalė)⁶³. Taki sam wizerunek, powstały około roku 1880, znajdował się w największej izbie przy stole jadalnym we wsi Užpelkiai, w gminie Skaudwile (litew. Skaudvilė), w rejonie Taurogi (litew. Tauragė)⁶⁴. W rejonie Kielmy (litew. Kelmė), w starostwie Korklany (litew. Karklėnai), we wsi Paežeriai odnotowano domostwo, gdzie figura Frasobliwego była przytwierdzona do ramy okiennej⁶⁵. Podobna rzeźba znajdowała się na parapecie okna w kurnej chacie we wsi Acokavai, w rejonie Radziwiliszek (litew. Radviliškis), w starostwie Szawlany (litew. Šiaulėnai)⁶⁶. Podobny wizerunek, nazywany „zmartwionym” (litew. rūpintojas), został odnotowany we wsi Giełgudyszki (litew. Gelgaudiškis), w starostwie Niemokszty (litew. Nemakščiai), w rejonie Rosieni (litew. Raseiniai). Stał przy oknie w głównej izbie⁶⁷. Część takich figurek trafiała do domów mieszkalnych, gdy niszczały kapliczki, w których pierwotnie się znajdowały. Tak było na początku XIX wieku w miasteczku Erzwilki (Eržvilkas), w rejonie jurborskim (Jurbarkas). Frasobliwy znajdował się najpierw w kapliczce słupkowej na terenie posesji, ale gdy kapliczka zaczęła się walić, rzeźbę przeniesiono do mieszkania i nazywano „oddalającym wszystkie nieszczęścia”⁶⁸. Polsce badacze wspominają o obecności w domach małych kapliczek „ołtarzyków”, na których stały figurki Frasobliwego, pod nimi trzymano czasem pieniądze w przekonaniu, że stamtąd nikt nie ośmieli się ich zabrać⁶⁹.

⁵⁹ *ŠAM*. Neg. 11308. Kapliczka i dwa krzyże, Wieksznie, ul. Birutės, fot. St. Ivanauskas, 1942 r.

⁶⁰ I. Končius, *Žemaičių padangės kryžių ir koplytelių statistika*, „Soter”, nr 1, s. 75.

⁶¹ *KPC DSA*. Kartoteka „DV 2514”.

⁶² M. Čilvinaitė, *Kam stato ir kaip brangina žmonės kryžius ir koplyčias*, „Gimtasai kraštas” 1938, nr 3–4, s. 403.

⁶³ „Stebuklinga pono dievo koplyčia”, zanotował J. Petrusis. 1942 r. *LNB RS*. F. 127. B. 146. k. 5.

⁶⁴ *ČDM*. Nr inw. LV 106.

⁶⁵ *ŽAM*. Nr inw. LM–618.

⁶⁶ *ČDM*. Nr inw. LV 34.

⁶⁷ *ČDM*. Nr inw. LV 25.

⁶⁸ *ČDM*. Nr inw. LV 96.

⁶⁹ S. Urbonienė, *Religinė liaudies...*, s. 142.

Wśród 132 rzeźb przedstawiających Chrystusa Frasobliwego, jakie odnotował Ignas Končius, 88 znajdowało się w kapliczkach przydrożnych⁷⁰. Czasem ich geneza wiązała się z realizacją ślubów i przysięczeń, np. rodzice, modląc się o wyzdrowienie ciężko chorego dziecka, ślubowali umieszczenie na drzewie figurki Frasobliwego w kapliczce⁷¹.

Na Litwie na cmentarzach najczęściej stawiano krzyże⁷², jednak da się też znaleźć figurki Frasobliwego na pomnikach nagrobnych. W Europie są one znane od XVI wieku, np. epitafium nagrobne autorstwa Stefana Rottalera znajdowało się w XVI wieku w kościele parafialnym w Gerzen⁷³. Nie wiadomo, kiedy na Litwie zaczęto takie wizerunki wkomponowywać w nagrobki, jednak w XIX wieku istniał już dobrze zakorzeniony obyczaj takiego ozdabiania nagrobków na prowincjonalnych cmentarzach, np. w akcie wizytacji kościoła w Wosiliszkach (litew. Vasiliškės) został opisany cmentarz, gdzie jeden z nagrobków miał taką figurkę⁷⁴. W XIX wieku kapliczka z figurkami Najświętszej Maryi Panny, Chrystusa Frasobliwego i „córci królewskiej” stała w rejonie Kretyngi (litew. Kretinga), w starostwie Korciany (litew. Kartena), we wsi Kačaičiai⁷⁵. Od połowy do końca XIX wieku w Tyrkszlach (litew. Tirkšliai)⁷⁶, w rejonie Możejki (litew. Mažeikiai), rzeźbiony Frasobliwy stał na cmentarzu – tak też było w tym samym rejonie, we wsi Reivyčiai⁷⁷. W roku 1939 w rejonie Szyłele (litew. Šilalė) w miasteczku Gordoma (litew. Gardamas) taka figurka stała w cmentarnej kapliczce słupkowej⁷⁸. Tradycja ustawiania figur o tym temacie na cmentarzach jest na Litwie żywa do dzisiaj.

Rzeźby Chrystusa Frasobliwego umieszczano na cmentarzach nie tylko jako element kapliczki nagrobkowej, np. w Kalwarii Żmudzkiej (litew. Žemaičių Kalvarija) na cmentarzu do drzewa przytwierdzona była dwukondygnacyjna kapliczka, z Frasobliwym we frontonie i Matką Boską Miłosierdzia na dole⁷⁹.

⁷⁰ Končius 1931: 36–64; 1933: 46–71; 1934: 143–168; 1936: 24–54; 1937: 62–77; 1937: 23–38; 1938: 22–47; 1943: 136–172.

⁷¹ S. Urbonienė, *Religinė liaudies...*, s. 156; A. Pakalniškis, *Metai praeity: prisiminimai*, Čikaga 1976, s. 60.

⁷² S. Urbonienė, *Religinė liaudies...*, s. 158.

⁷³ V. Liedke, *Die Baumeister – und Bildhauerfamilie Rottaler (1480–1533)*, „Ars Bavarica” 1976, t. 5/6, s. 146.

⁷⁴ Nie da się dokładnie określić, jakiego rodzaju była to kapliczka, bo w źródłach wszystkie przykłady małej architektury są zwykle określane jednym pojęciem „krzyż”. Patrz: *LVI A*. F. 669. Ap. 2. B. 243. k. 74. Akt wizytacji kościoła filialnego w Wosiliszkach z 1830 r.

⁷⁵ *KPC DSA*. Kartoteka „DV 3699”.

⁷⁶ *LNB RS*. F. 127. B. 91. k. 29. Lietuvos TSR istorijos-etnografijos muziejaus 1957–1958 m. etnografinės ekspedycijos po Žemaitiją J. Petručio užrašai. (Notatki z ekspedycji etnograficznej po Żmudzi, organizowanej przez Muzeum Historyczno-Etnograficznej Litewskiej SRR w latach 1957–1958, sporządzone przez J. Petrulisa).

⁷⁷ *MM*. Nr inw. MM 15000.

⁷⁸ I. Končius, „Gimtasai kraštas” 1943, nr 31, s. 156.

⁷⁹ *ŽAM*. Nr inw. GEK A37. 69 il.

Obyczaj umieszczania figurek o treści sakralnej na drzewach w celu ich zachowania trzeba by datować od XVII wieku. W XIX wieku praktyka nabrała bardzo wyrażnej treści politycznej, gdyż w pamięci społecznej zachował się sprzeciw wobec wycinania drzew z okresu pańszczyzny.

Przy drodze rośnie bardzo ładne drzewo, trzeba do niego przybić kapliczkę, żeby go nie wycięli. Ten obyczaj pojawił się po wprowadzeniu pańszczyzny, jak panowie zaczęli wycinać drzewa. Dlatego przytwierdzali Chrystusa Frasobliwego, żeby ochronić drzewo⁸⁰.

Taka rzeźba często była umieszczana w kapliczkach wieszanych na drzewach uznawanych za święte⁸¹. Najbardziej znany taki przypadek to dąb w starostwie Wieksznie (Viekšniai), w rejonie Okmiany (Akmenės)⁸². W tym samym starostwie, we wsi Kegriai, Frasobliwy i kapliczki z innymi wizerunkami były przytwierdzone do miejscowej „świętej lipy”⁸³.

Zdarzało się też komponowanie wizerunku Chrystusa Frasobliwego z innymi wizerunkami. Najczęściej spotykany schemat ikonograficzny to umieszczanie kapliczki na pionowej belce krzyża, pod Ukrzyżowanym. Tak było na cmentarzu we wsi Didžprūdžiai, w rejonie Rosienie (Raseiniai)⁸⁴. W Widuklach (Viduklė) przy drodze stał podwójny krzyż, gdzie przy górnej poprzecznej belce było przytwierdzone Ukrzyżowanie, a przy dolnej – kapliczka z Frasobliwym⁸⁵. Drugim pod względem częstości przykładem było łączenie Frasobliwego z wizerunkiem św. Jana, takie kapliczki spotykano w rejonie Uciana (litew. Utena), w starostwach Użpol (litew. Užpaliai) i Kamaje (litew. Kamajai)⁸⁶. Chrystus Frasobliwy występował czasem także ze św. Jerzym, Najświętszą Maryją Panną czy innymi świętymi⁸⁷. Kompozycja składająca się z wizerunków kilku świętych przeniknęła do litewskiej sztuki ludowej z kręgu sztuki kościelnej. To sposób kompozycji sięgający średniowiecza. Poza innymi

⁸⁰ LNB RS. F. 127. B. 91. k. 29. LTSR istorijos-etnografijos muziejaus 1957–1958 m. etnografinės ekspedicijos po Žemaitiją dalyvio J. Petrulio užrašai (Notatki z ekspedycji etnograficznej po Żmudzi, organizowanej przez Muzeum Historyczno-Etnograficzne Litewskiej SRR w latach 1957–1958, sporządzone przez J. Petrulisa). Obyczaj umieszczania kapliczek i wizerunków świętych na drzewach zachował się na Litwie dość długo, np. w Widuklach (litew. Viduklė) w okresie II wojny światowej takie kapliczki umieszczono na klonie i dębie, by Niemcy tych drzew nie ścięli. Patrz: S. Urbonienė, *Mažoji architektūra ir jos meistrai* [w:] A. Pocius (red.), *Viduklė*, Kaunas 2002, s. 992.

⁸¹ B. Buračas, *Pagerbteji medžiai*, „Mūsų girios” 1944, nr 1–2, s. 78–79.

⁸² M. Brensztajn, *Krzyże i kapliczki żmudzkie. Materiały do sztuki ludowej na Litwie*, „Materiały antropologiczno-archeologiczne i etnograficzne”, Kraków 1907, il. 68.

⁸³ *ŠAM*. Neg 11287 „Święta sosna” we wsi Kegriai, starostwo Wieksznie (litew. Viekšniai), rej. Okmiany (litew. Akmenė), 1942 r.; P. Mašiotas, *Pušis su Šventenybėmis Viekšnių apygardoje*, „Vairas” 1914, nr 3, s. 10.

⁸⁴ LNB RS. F. 127. B. 1502. Fot. 11. Lietuvių liaudies menas. Skulptūra. Fot. J. Petrulius.

⁸⁵ LNB RS. F. 127. B. 103. k. 14. Muziejinių išvykų dienoraštis. 1965–1966. J. Petrulius.

⁸⁶ LNB RS. F. 127. B. 95. L. 50. Lietuvos TSR dailės muziejaus 1959–1960 m. ekspedicijų dalyvio J. Petrulio užrašai; LNB RS. F. 127. B. 97. k. 9v. Ekspedicijos dailės paminklams tirti ir registruoti knygutė. 1962. J. Petrulius; LNB RS. F. 127. B. 99. k. 22. Lietuvos TSR dailės muziejaus ekspedicijų dalyvio J. Petrulio užrašai.

⁸⁷ Tamže.

czynnikami na jego powstanie wpływały także pragnienia fundatorów, by za jednym razem pozyskać wstawiennictwo wielu świętych patronów⁸⁸.

Zdarzało się nawet, że Chrystus Frasobliwy zajmował na krzyżu miejsce Ukrzyżowanego, jak np. w Łyngmianach (litew. Linkmenys), w rejonie Ignaliny⁸⁹. We wsi Šačiai, w rejonie Szkudy (litew. Skuodas) na miejscowym cmentarzu był krzyż, przy którym na przecięciu belek widniał przytwierdzony Frasobliwy⁹⁰. Takie zjawisko, zauważone w latach dwudziestych, trzydziestych i czterdziestych XX wieku⁹¹, krytykował Jonas Grinius, twierdząc, że Chrystus Frasobliwy „nigdy nie powinien się znajdować na przecięciu belek krzyża, bo jest to miejsce zastrzeżone dla wizerunku ukrzyżowanego Zbawiciela”⁹². Zwyczaj umieszczania na leżącym krzyżu Chrystusa Frasobliwego zamiast Ukrzyżowanego był jednak w sztuce kościelnej obecny od końca XV wieku przez cały XVI wiek. Można przypuszczać, że obyczaj umieszczania w ten sposób Chrystusa Frasobliwego pochodzi z ikonografii późnego średniowiecza, kiedy zarówno w malarstwie i grafice, jak i rzeźbie popularny był wizerunek Chrystusa siedzącego na położonym krzyżu. Często w przecięciu belek kapliczki umieszczano po obu stronach następujące elementy: „Po jednej stronie wkomponowywano Ukrzyżowanego, po drugiej – wizerunek o innej tematyce, co zapewne zależało od intencji, w jakiej stawiano krzyż”⁹³.

Niewielkie figurki przedstawiające Frasobliwego często wkomponowywano we frontonach kapliczek budowanych na ziemi, w specjalnych niszach⁹⁴. Taki sposób ich umiejscawiania zapewne zapożyczono z drewnianej, ludowej architektury sakralnej, gdzie czasem ponad wejściem do kościoła czy kaplicy przytwierdzano figurę o takiej właśnie tematyce. Można podać liczne przykłady kapliczek tego rodzaju, np. w roku 1957 we wsi Kumpikiai, w rejonie Kretinga, odnotowano taką rzeźbę w niszy frontonu kapliczki⁹⁵, analogiczna znajdowała się w Kalwarii Żmudzkiej, w rejonie Płungiany (Plungė), gdzie we frontonie kapliczki wkomponowany był Frasobliwy, a w samej kapliczce – wizerunek Matki Boskiej Miłosierdzia⁹⁶. W starostwie Kule (litew. Kuliai), we wzniesionej na kamieniu kapliczce znajdował się wizerunek św. Jana, zaś na jej szczycie – Chrystusa Frasobliwego⁹⁷.

Chrystus Frasobliwy to temat nie tylko typowy dla kapliczek cmentarnych, lecz także miejsc, gdzie zdarzyły się jakieś nieszczęścia, np. tragiczne śmierci. Taki przypadek odnotowano w rejonie Płungiany, we wsi Purvaičiai. W odległości czterech

⁸⁸ R. Stankevičienė, „Antakalnio Jėzaus”. *XVIII a. I pusės kopijos ir kiti atvaizdai*, „Menotyra” 1998, nr 2, s. 35.

⁸⁹ LNB RS. F. 127. B. 1501 (karty nienumerowane). Lietuvių liaudies skulptūra. J. Petruilis.

⁹⁰ I. Končius, *Žemaičių padangės kryžių ir kopytėlių statistika*, „Soter” 1937, nr 1, s. 66.

⁹¹ S. Urbonienė, *Religinė liaudies...*, s. 32.

⁹² Tamże, s. 33.

⁹³ Tamże.

⁹⁴ Tamże, s. 278; I. Burinskaitė, *Lietuvių liaudies medinės kopytėlės: architektūra ir tradicija (XIX a. II pusė – XXI a. pradžia)*, praca doktorska, Kaunas 2004, s. 58.

⁹⁵ LNM. Eneg 13406. Kapliczka we wsi Kumpikiai, w rej. Kretinga. Fot. J. Petruilis, 1957.

⁹⁶ ŽAM. Inv. nr GEK A37. Il. 69. J. Perkovskio liaudies skulptūrų piešinių sąsiuvinis.

⁹⁷ I. Končius, *Žemaičių padangės kryžių ir kopytėlių statistika*, „Soter” 1931, nr 2, s. 49.

kilometrów od centrum wsi, w gospodarstwie, na jodle przytwierdzona była figurka Frasobliwego Chrystusa, na pamiątkę nagłej śmierci gospodarza, który zmarł w roku 1911, w polu, po drodze do kościoła w święto Zesłania Ducha Świętego⁹⁸. Za to w rejonie Kupiszki (litew. Kupiškis), we wsi Rudikiai, w polu ktoś się powiesił, a niektórzy mówili, że widzieli tam zjawę. Miejscowi zatem, chcąc uświęcić to miejsce, zamówili u twórcy ludowego Anundisa kapliczkę na słupku. Wkomponowano w niej figurki czterech świętych: św. Jana Nepomucena, Jezusa Nazareńskiego, Chrystusa Frasobliwego i nierozpoznanej świętej. Budowla powstała w roku 1870, a uległa zniszczeniu przed 1914⁹⁹. W Ejragole (Ariogala), na skrzyżowaniu trzech gościńców, na sośnie wisi kapliczka z Chrystusem Frasobliwym, upamiętniająca śmierć dziewczyny wiejskiej, którą pan zachłostał na śmierć¹⁰⁰. W tradycji ludowej takie wizerunki były nazywane „smutkami” (litew.: *smūtkas, smutkelis*), czyli słowem o wyraźnie polskim pochodzeniu. Właśnie „smutki” zarówno ze względu na nazwę, jak i znaczenie, najbardziej opowiadały treści tego typu ikonograficznego: Chrystus Frasobliwy – to Jezus, który przed swym ukrzyżowaniem z bólem myśli o ludzkich grzechach i własnej ofierze.

Skaidrė Urbonienė zauważyła, że postać Chrystusa Frasobliwego bardzo rzadko zdobiła architekturę przynależącą do wsi (tj. całej wspólnoty wiejskiej, np. w jej centrum lub przy drogach do niej prowadzących), gdzie przeważały inne tematy chrystologiczne czy wątki maryjne¹⁰¹. Chrystus Frasobliwy jeszcze do I połowy XX wieku był typem przedstawienia należącego do sfery prywatnej, a nie zbiorowej religijności. W Polsce, podobnie jak na Litwie, figurki Frasobliwego umieszczano w małych przydrożnych kapliczkach, we frontonach kapliczek, bramach cmentarzy, zdarzały się też w domach. W Polsce dzieła o tej tematyce częściej wkomponowywano w kapliczkach na wysokich słupach czy wysokich kolumnach¹⁰². W kulturze ludowej zatem Chrystus Frasobliwy zachował funkcje wizerunku dewocyjnego. Na pomnikach odnotowano tylko figury typu dewocyjnego, najczęściej przedstawiające Jezusa.

Wnioski

Wizerunek Chrystusa Frasobliwego należy do kategorii wizerunków dewocyjnych ukształtowanych w późnym średniowieczu. Taki jego charakter zachował się do początku XX wieku. W kościołach wizerunek ten umieszczano w najbardziej widocznych miejscach: w kaplicach czy ołtarzach bocznych, przy pojedynczych kolumnach, na chórach, w przedsionkach. Frasobliwy zdobił też kaplice cmentarne.

⁹⁸ Tamże, s. 37.

⁹⁹ *LNB RS. F. 127. B. 99. k. 58v. Lietuvos TSR dailės muziejaus ekspedicijų dalyvio J. Petrulio užrašai.*

¹⁰⁰ S. Urbonienė, *Religinė liaudies...*, s. 155.

¹⁰¹ Tamże, s. 145.

¹⁰² K. Iwanicki, *Figura „Chrystusa Frasobliwego”...*, s. 115–125; T. Seweryn, *Kapliczki i krzyże przydrożne w Polsce*, Warszawa 1958, s. 20.

Celem tego wizerunku było pobudzanie do osobistej modlitwy i indywidualnej pobożności. Nawet umieszczenie tego wizerunku na ołtarzach nie zmieniło tego charakteru.

W wieku XIX i pierwszej połowie XX wieku najwięcej figur o tej tematyce, wykonanych przez twórców ludowych, dało się znaleźć na pomnikach nagrobkowych, wewnątrz domów, w kapliczkach przydrożnych i na prywatnych posesjach. Chrystus Frasobliwy najczęściej stanowił jedyny element kompozycji, dlatego można zakładać, iż także w mentalności ludowej zachował on swój charakter dewocyjny. O tym świadczy też fakt, że w wieku XIX i na początku XX, w późnym okresie rozwoju tego przedstawienia, Chrystus Frasobliwy nie był umieszczany jako element konstrukcji upamiętniających, mających charakter ogólnospołeczny. Zatem jego przeznaczenie od XVI wieku, kiedy wzmiankowany jest pierwszy taki wizerunek na Litwie, nie zmieniło się aż do połowy wieku XX.

Z języka litewskiego przełożyła
Katarzyna Korzeniewska

Skróty

- Ar. Łm. – Archiwum Diecezji Łomżyńskiej
 BPAN/PAU – Biblioteka Polskiej Akademii Umiejętności w Krakowie
 ČDM – Litewskie Muzeum Narodowe im. Čiurlionisa (Lietuvos nacionalinis M.K. Čiurlionio muziejus)
 ČDM LMSA – Archiwum Działu Sztuki Ludowej Litewskiego Muzeum Narodowego im. Čiurlionisa (Lietuvos nacionalinio M. K. Čiurlionio muziejiaus Liaudies meno skyriaus archyvas)
 KAKA – Archiwum Kurii Archidiecezjalnej Kowieńskiej (Kauno arkivyskupijos kurijos archyvas)
 KPC DSA – Archiwum Działu Danych Centrum Dziedzictwa Kulturowego w Wilnie (Kultūros paveldo centro Duomenų skyriaus archyvas)
 KRBA – Archiwum Kościelne w Krewnie (Kriaunų bažnyčios archyvas)
 LNB RS – Dział Rękopisów Litewskiej Biblioteki Narodowej im. Mažvydasa (Lietuvos nacionalinė M. Mažvydo bibliotekos Rankraščių skyrius)
 LNM – Litewskie Muzeum Narodowe (Lietuvos nacionalinis muziejus)
 LVIA – Litewskie Państwowe Archiwum Historyczne (Lietuvos valstybės istorijos archyvas)
 MAB RS – Dział Rękopisów Biblioteki Litewskiej Akademii Nauk (Lietuvos mokslų akademijos bibliotekos Rankraščių skyrius)
 MM – Muzeum w Możejkach (Mažeikių muziejus)
 VDKM – Muzeum Wojskowe im. Witolda Wielkiego w Kownie (Vytauto Didžiojo karo muziejus)
 ŠAM – Muzeum „Aušros” w Szawlach (Šiaulių „Aušros” muziejus)
 VUB RS – Dział Rękopisów Biblioteki Uniwersytetu Wileńskiego (Vilniaus universiteto bibliotekos Rankraščių skyrius)
 ŽAM – Żmudzkie Muzeum „Alkos” (Žemaičių „Alkos” muziejus)
 НГА – Narodowe Archiwum Historyczne Białorusi (Нацыянальны гістарычны архіў Беларусі)

Bibliografia

- Ar. Em.* I. 576. Akt wizytacji kościoła w Wejwerach z 1873 r.
- Ar. Em.* I. 37 (strony nienumerowane). Akt wizytacji kościoła w Błogosławieństwie z 1804 r. i spis inwentarzowy tego kościoła z 1811 r.
- Ar. Em.* I. 297 (karty nienumerowane). Spis inwentarzowy kościoła w Łukszach z 1819 r.
- Aurea Porta Rzeczypospolitej: sztuka Gdańska od połowy XV do końca XVII [i. e. XVIII] wieku: Muzeum Narodowe w Gdańsku, maj sierpień 1997. 2, Katalog*, red. naukowa, koncepcja plastyczna, koncepcja merytoryczna tomu T. Grzybkowska, Gdańsk 1997.
- BPAN / PAU.* B. 1243. k. 127. Akt wizytacji kościoła franciszkanów w Wilnie z 1856 r.
- BPAN / PAU.* B. 1243. k. 151. Akt wizytacji kościoła franciszkanów w Wilnie z 1859 r. [Carlo Borromeo], *Instructionum fabricae et supellectillis ecclesiasticae libri duo*, Mediolani 1577.
- Brensztajn M., *Krzyże i kapliczki żmudzkie. Materiały do sztuki ludowej na Litwie*, „Materiały antropologiczno-archeologiczne i etnograficzne”, Kraków 1907.
- Buračas B., *Pagerbtieji medžiai*, „Mūsų girios” 1944, nr 1–2, s. 78–83.
- Burinskaitė I., *Lietuvių liaudies medinės kopytėlės: architektūra ir tradicija (XIX a. II pusė – XXI a. pradžia)*, praca doktorska, Kaunas 2004.
- ČDM LMSA. LA-368. D. 1. L. 47. M.K. Čiurlionio galerijos tautodailės rinkimo ekspedicijos į Utenos ir Ežerėnų apskritis V. Bičiūno dienoraštis. 1927 m. (Dziennik ekspedycyjny V. Bičiūnasa z 1927 r.).
- Čilvinaitė M., *Kam stato ir kaip brangina žmonės kryžius ir koplyčias*, „Gimtasai kraštas” 1938, nr 3–4, s. 399–404.
- Dobrzeńiecki T., *Chrystus Frasobliwy w literaturze średniowiecznej*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1968, nr 3, s. 279–299.
- Drėma V., *Vilniaus bažnyčios. Iš Vlodo Dramos archyvu*, Vilnius 2007.
- Fehlemann S., *Christus im Elend: vom Andachtsbild zum realistischen Bildokument. Ikonographie: Anleitung zum Lesen Bildern*, München 1990.
- Galicka I., Sygietyńska H. (red.), *Katalog zabytków sztuki*, t. X: Województwo warszawskie, z. 2: Powiat garwoliński, Warszawa 1967.
- Galicka I., Sygietyńska H. (red.), *Katalog zabytków sztuki*, t. X: Dawne województwo warszawskie, z. 16: Płońsk i okolice, Warszawa 1979.
- Grinder-Hanzen P., *Public Devotional Picture in Late Medieval Denmark* [w:] S. Kaspersen, U. Haastrup (red.), *Images of Cult and Devotion – Function and Reception of Christian Images in Medieval and Post-Medieval Europe*, Copenhagen 2004, s. 229–244.
- Grinius J., *Lietuviškas kryžius ir Rūpintojėlis*, „Lietuvių dienos” 1975, nr 5, s. 12–14.
- Jankevičienė A., *Lietuvos medinė sakralinė architektūra*, Vilnius 1998.
- Iwanicki K., *Figura „Chrystusa Frasobliwego” na ziemiach Polski*, „Rodzina Polska” 1937, nr 3, s. 115–125.
- KAKA.* B. 136. k. 75v. Spis inwentarzowy kościoła w Retowie z 1697 r.
- KAKA.* B. 138. k. 86. Akt wizytacji kościoła w Szwekszniach z 1676 r.
- KAKA.* B. 138. k. 50. Akt wizytacji kościoła w Retowie z 1676 r.
- KAKA.* B. 139. k. 45. Akt wizytacji kościoła w Czekiskach z 1677 r.
- KAKA.* B. 140. k. 1. Akt wizytacji kościoła w Gorzdach z 1705 r.
- KAKA.* B. 140. B. 89. k. 89. Akt wizytacji kościoła w Wędziagole z 1740 r.
- Kałamajska-Saeed M., *Kościół parafialny pw. ŚŚ. Piotra i Pawła w Dziewiątkowiczach* [w:] *Materiały do dziejów sztuki sakralnej*, t. 1, cz. II, Kraków 2003, s. 15–40.
- Klein M., *Die Goldschmiedewerkstätten von Landsberg am Lech Ihre Meister und Werke von den Anfängen bis 1868*, „Ars Bavarica” 1994, nr 71/72, s. 3–127.
- Končius I., *Žemaičių kryžiai ir kopytėlės*, Chicago 1965.

- Končius I., *Žemaičių padangės kryžių ir koplytėlių statistika*, „Soter” 1931, nr 2, s. 36–64; „Soter” 1933, nr 2, s. 46–71; „Soter” 1934, nr 2, s. 143–168; „Soter” 1936, nr 1, s. 24–54; „Soter” 1937, nr 1, s. 62–77; „Soter” 1937, nr 2, s. 23–38; „Soter” 1938, nr 1, s. 22–47; „Gimtasai kraštas” 1943, nr 31, s. 136–172.
- KPC DSA. Kartoteka „DV 2514”.
- KPC DSA. Kartoteka „DV 3699”.
- KRBA. Księga IV, k. 4v. Spis inwentarzowy kościoła w Krewnie z 1823 r.
- Kruszelnicki Z., *Ze studiów nad ikonografią Chrystusa Frasobliwego*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1959, nr 3–4, s. 307–328.
- Kurczewski J., *Kościół zamkowy czyli katedra wileńska w jej dziejowym, liturgicznym, architektonicznym i ekonomicznym rozwoju*, t. 2, Wilno 1910.
- Liedke V., *Die Baumeister – und Bildhauerfamilie Rottaler (1480–1533)*, „Ars Bavarica” 1976, nr 5–6, s. 146–151.
- LNB RS. F. 127. B. 91. k. 29. Lietuvos TSR istorijos-etnografijos muziejaus 1957–1958 m. etnografinės ekspedicijos po Žemaitiją J. Petrulio užrašai. (Notatki z ekspedycji etnograficznej po Żmudzi, organizowanej przez Muzeum Historyczno-Etnograficznej Litewskiej SRR w latach 1957–1958, sporządzone przez J. Petrulisa).
- LNB RS. F. 127. B. 91. k. 29. LTSR istorijos-etnografijos muziejaus 1957–1958 m. etnografinės ekspedicijos po Žemaitiją dalyvio J. Petrulio užrašai. (Notatki z ekspedycji etnograficznej po Żmudzi, organizowanej przez Muzeum Historyczno-Etnograficznej Litewskiej SRR w latach 1957–1958, sporządzone przez J. Petrulisa).
- LNB RS. F. 127. B. 1502. Fot. 11. Lietuvių liaudies menas. Skulptūra. Fot. J. Petrusis.
- LNB RS. F. 127. B. 103. k. 14. Muziejinių išvykų dienoraštis. 1965–1966. J. Petrusis.
- LNB RS. F. 127. B. 95. L. 50. Lietuvos TSR dailės muziejaus 1959–1960 m. ekspediciją dalyvio J. Petrulio užrašai.
- LNB RS. F. 127. B. 97. k. 9v. Ekspedicijos dailės paminklams tirti ir registruoti knygutė. 1962. J. Petrusis.
- LNB RS. F. 127. B. 99. k. 22. Lietuvos TSR dailės muziejaus ekspediciją dalyvio J. Petrulio užrašai.
- LNB RS. F. 127. B. 1501 (karty nenumerowane). Lietuvių liaudies skulptūra. J. Petrusis.
- LNB RS. F. 127. B. 99. k. 58v. Lietuvos TSR dailės muziejaus ekspediciją dalyvio J. Petrulio užrašai.
- Lossow H., *Imago pietatis. Eine studie zur Sinndeutung des mittelalterlichen Andachtsbildes*, „Das Münster”, 2. Münster 1948, s. 65–76.
- LVIA. F. 604. Ap. 1. B. 4019. k. 105. Spis inwentarzowy kościoła w Subotnikach z 1820 r.
- LVIA. F. 669. Ap. 2. B. 330. k. 236. Spis inwentarzowy kościoła i plebanii w Wilkomierzu z 1770 r.
- LVIA. F. 669. Ap. 2. B. 290. k. 20. Akt wizytacji kościoła w Dusiatkach z 1850 r.
- LVIA. F. 669. Ap. 2. B. 303. k. 32. Akt wizytacji kościoła w Lelunach z 1850 r.
- LVIA. F. 669. Ap. 2. B. 222. k. 30. Akt wizytacji kościoła w Podbirzach z 1820 r.
- LVIA. F. 669. Ap. 2. B. 589. k. 9. Akt wizytacji kościoła w Miežyszkach z 1879 r.
- LVIA. F. 669. Ap. 2. B. 258. k. 137v. Akt wizytacji kościoła w Šačiai z 1844 r.
- LVIA. F. 669. Ap. 2. B. 223. k. 406v. Akt wizytacji kościoła w Pojezorach z 1820 r.
- LVIA. F. 669. Ap. 2. B. 243. k. 74. Akt wizytacji kościoła filialnego w Wosiliszkach z 1830 r.
- LVIA. F. 694. Ap. 1. B. 3572. k. 25v. Spis inwentarzowy kościoła w Ilii z 1799 r.
- LVIA. F. 694. Ap. 1. B. 3572. k. 51. Akt wizytacji kościoła w Ilii z 1820 r.
- LVIA. F. 694. Ap. 1. B. 3776. k. 454v. Akt wizytacji kościoła w Dziewiątkowiczach z 1844 r.
- LVIA. F. 694. Ap. 1. B. 3675. k. 649. Akt wizytacji kościoła dominikańskiego w Nowogródku z 1820 r.
- LVIA. F. 1135. Ap. 4. B. 411. Kaplica Suzinów, fot. Butkowskich, przełom XIX i XX w.
- MAB RS. F. 43. B. 5934. k. 1. Spis inwentarzowy kościoła w Bystrzycy z 1771 r.
- MAB RS. F. 43. B. 5941. k. 1. Spis inwentarzowy kościoła w Bystrzycy z 1772 r.
- MAB RS. F. 43. B. 5943. k. 3. Spis inwentarzowy kościoła w Bystrzycy z 1792 r.

- Marcinkowski W., *Przestawienia dewocyjne jako kategoria sztuki gotyckiej*, Kraków 1994.
- Mašiotas P., *Pušis su Šventenybėmis Viekšnių apygardoje*, „Vairas” 1914, nr 3, s. 10.
- Pakalniškis A., *Metai praeyti: prisiminimai*, Čikaga 1976.
- Pinder W., *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*, t. 1, Hanbuch der Kunstwissenschaft, t. 4, Wildpark-Potsdam 1924.
- Piramidowicz D., *Kościół parafialny pw. Trójcy Świętej w Rosi [w:] Kościoły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa Nowogródzkiego*, t. 1, cz. 2, Kraków 2003, s. 103–150.
- Regulska G., *Gotyckie złotnictwo na Śląsku*, Warszawa 2001.
- Rozmyślania dominikańskie*, wyd. i oprac. K. Górski, W. Kuraszkiewicz; oprac. ikonogr. Z. Rożanow; wstęp komparatyst. T. Dobrzeńcki, t. 1, Wrocław 1965.
- Seweryn T., *Kapliczki i krzyże przydrożne w Polsce*, Warszawa 1958.
- Stankevičienė R., „Antakalnio Jėzus”. *XVIII a. I pusės kopijos ir kiti atvaizdai*, „Menotyra” 1998, nr 2, s. 30–39.
- ŠAM. Neg. 11308. Kapliczka i dwa krzyże, Wiekasznie, ul. Birutės, fot. St. Ivanauskas, 1942 r.
- Urbonienė S., *Mažoji architektūra ir jos meistrai* [w:] A. Pocius, *Viduklė* (sud.), Kaunas 2002.
- Urbonienė S., *Religinė liaudies skulptūra Lietuvos kaimo kultūroje (XIX a. II pusė – XX a. I pusė)*, praca doktorska, Vilnius 2009.
- VDKM S 111105, l. 206. *Chronologia erectionis et foundationis konventus et custodiae Vilnensis ADS...*
- VUB RS. F. 57. B. B. 53–40. k. 48.* Akt wizytacji kościoła w Rosi z 1633 r.
- VUB RS. F. 1–f. 38. k. 93.* Akt wizytacji kościoła w Poładze.
- VUB RS. F. 1–f. 38. k. 121.* Akt wizytacji kościoła w Płotelach.
- VUB RS. F. 57. B. 53–42. k. 915.* Akt wizytacji kościoła w Komajach z 1654 r.
- VUB RS. F. 57. B. 53–42. k. 832.* Akt wizytacji kościoła w Surwiliszkach z 1654 r.
- VUB RS. F. 57. B. 53–42. k. 843.* Akt wizytacji kościoła w Turgielach z 1654 r.
- VUB RS. F. 57. B. 53–1091* (karty nienumerowane). Spis inwentarzowy kościoła w Subotnikach z 1765 r.
- VUB RS. F. 57. B. 53–1098. k. 1.* Akt wizytacji kościoła w Suderwie z 1811 r.
- Zgliński M., *Kościół parafialny pw. Św. Wacława w Wołkowysku* [w:] *Materiały do dziejów sztuki sakralnej*, t. I, d. 2, Kraków 2003, s. 161–192.
- ŽAM. Inv. nr GEK A37. Il. 69. J. Perkovskio liaudies skulptūrų piešinių sąsiuvinis.
- HGA. ф. 1781. оп. 27. д. 219. к. 443v.* Akt wizytacji kościoła w Ilii z 1784 r.

Ołeh Rudenko

WOKÓŁ MYŚLI O SZTUCE CERKIEWNEJ HRABIEGO WOJCIECHA DZIEDUSZYCKIEGO

SŁOWA KLUCZE: piękno, ideał, sztuka, myśl, kościół, estetyka, ludzie, duch, zmysły

KEY WORDS: beauty, ideal, art, thoughts, church, aesthetic, people, spirit, spirituality, sense

Abstract

ON COUNT WOJCIECH DZIEDUSZYCKI'S VIEWS OF CHURCH ART

The article looks at Count Wojciech Dzieduszycki's (1848–1909) ideas on church art. His approach to sacred art and individual pieces of art is presented through the analysis of his attitude to 15-17th-century paintings in Halychyna. The count paid special attention to the iconostasis from the village of Bohorodchany (Ukraine), whose artistic value he appreciated highly, and which he considered equal to works of art by early Renaissance painters. Dzieduszycki claimed that the local church art, having preserved the basic Greek elements and giving new life to the Byzantine canon, by no means rejected the Christian mysticism distinctive of the Western art, but rather, on the contrary, added a unique artistic flair to it. He acknowledged the aesthetic value of the works of Rus' art, as well as their high professional level.

Tylko człowiek oświecony może wiedzieć, co to znaczy kochać swoją prowincję – u nas oczywiście Ruś, a nie Galicję, bo Ruś jedynie jest to indywidualium historyczne, a Galicja to tylko kreacja chwilowej polityki, której wieki wspólnych dziejów dotąd nie uświęciły i której nie okraszała poezja wspomnień¹.

Chciałbym zaproponować państwu podróż w wyobraźni – spróbujmy przenieść się w dziwny, idealizowany przez jego piewców kraj końca XIX wieku, usytuowany w Galicji Wschodniej. W wybranych przeze mnie publikacjach i dziełach sztuki ten kraj uchyli przed nami swoje rajskie drzwi. Będzie to próba spojrzenia na

¹ W. Dzieduszycki, *Listy ze wsi*, Lwów 1889, s. 211.

sztukę ruską poprzez myśl estetyczną hrabiego Wojciecha Dzieduszyckiego – człowieka rozległej erudycji i pasji pisarskiej, który wśród gór rodzimej Stanisławowszczyzny rozmyślał o przyszłych losach wymarzonego państwa i odkrywał piękno niezwykłych dzieł malarzy halickich. Należał do tych, którzy „kochali Polskę i Ruś zarazem i nie umieli jednej miłości odłączyć od drugiej”². Wśród rodzimych stron czuł się bezpiecznie. Natchniony sielskim życiem na wsi rodzinnej, mieszkając, jak mówił, „pośród swoich zupełnie ludzi, z którymi [...] i krew jedna, i jedne potrzeby”, dumał o postępie dziejowym przez oświecenie warstw najniższych³. Wierzył we wspólny rozwój w jednym domu Polaków i Rusinów, ponieważ „nie wspólność języka, ani wspólność pochodzenia, ale wspólność interesów tworzy narody”⁴. Oprócz pracy społecznej dużo pisał. Jego działalność pisarska obejmowała filozofię i psychologię, publicystykę polityczną, estetykę i archeologię⁵. Nie sposób wymienić wszystkiego, czym się zajmował; oprócz tego był wspaniałym mówcą i gawędziarzem. Urodził się na Stanisławowszczyźnie i chociaż zmarł w Wiedniu, został pochowany w Jezupolu. W szczególny sposób był związany z tym miejscem od roku 1880, kiedy po śmierci swojej matki odziedziczył rodzinne posiadłości. Wówczas intensywnie zajął się historią sztuki i archeologią.

Twórczość hrabiego Dzieduszyckiego w dziedzinie historii sztuki wymaga szczegółowego opracowania i należytego umiejscowienia. W swoim artykule zamierzam ukazać jedną z charakterystycznych cech tej twórczości, która, moim zdaniem, na płaszczyźnie teoretycznej była utopijnym z punktu widzenia historii polskiej spojrzeniem na sztukę Rusi jako pierwotne źródło, a zarazem integralną część kultury i sztuki Rzeczypospolitej. Ruś Polska nie doczeka się tak upragnionego przezeń urzeczywistnienia, a sztuka cerkiewna nie stanie się bastionem sztuki narodowej. W rozumieniu hrabiego dzieło sztuki powinno przedstawiać to, „co uważano za rzecz świętą i niepowszeczną, niecodzienną i niebędącą własnością jednostki”⁶.

² Tamże, s. 37.

³ Tamże, s. 62.

⁴ Tamże, s. 203.

⁵ W latach 1880–1903 pełni w Wiedniu funkcję członka centralnej komisji do zbadania i przechowywania zabytków historycznych i zabytków sztuki. W latach 1881–1892 jest prezesem Krajowego Towarzystwa Archeologicznego we Lwowie (K. Daszyk, *Osobliwy Podolak: w kręgu myśli historyzoficznej i społeczno-politycznej Wojciecha hr. Dzieduszyckiego*, Kraków 1993, s. 20). Był konserwatorem pomników historycznych w miejscowościach: Bohorodczany, Borszczów, Horodenka, Kałusz, Kołomyja, Kosów, Nadwórna, Peczeniżyn, Sniatyn, Stanisławów, Tłumacz, Załeszczuki („Tekę konserwatorską”, Lwów 1900, R. II, s. 104.) Był pierwszym pisarzem polskim, który próbował w 1895 r. stworzyć powieść archeologiczną z czasów staroegipskich (*Święty ptak*), poprzedzając w tym *Faraona* Bolesława Prusa (K. Daszyk, *Osobliwy Podolak...*, s. 19.) Po *Studiach estetycznych*, wydanych we Lwowie w latach 1878–1881, pisze *Listy o Włoszech* (1886), *Historię malarstwa we Włoszech* (1892) – w pracach tych ujawnia zainteresowanie kulturą renesansu. „Ateńczyk podolski” z Jezupola jest zafascynowany także filozofią grecką i antyczną, czego wynikiem stały się jego wykłady na Uniwersytecie Lwowskim, gdzie od 1894 r. był mianowany docentem historii filozofii, etyki i estetyki, a od r. 1896 – profesorem nadzwyczajnym estetyki. Zob. o nim K. Daszyk, *Osobliwy Podolak...*, s. 10–23; *Polski słownik biograficzny*, Kraków 1948, t. 6, s. 126–128.

⁶ W. Dzieduszycki, *Sztuka Nadreńska* [w:] tegoż, *Studja estetyczne*, t. 2, Lwów 1881, s. 241.

Chodzi tutaj o wieczne ideały, które odkrywa człowiek i do których powinien dążyć. Te ideały są niezienne i mają charakter religijny (etyczny), patriotyczny (polityczny) i filozoficzny (estetyczny). U Dzieduszyckiego tworzą one zwartą całość. Nie sposób oddzielić jego światopoglądowych i polityczno-kulturowych aspiracji od rozpatrywanych przez mnie zagadnień artystycznych. Wszakże, aby nie popaść w zbytnią polityzację jego poglądów, skoncentruję się na wyodrębnieniu głównych wątków myśli o sztuce. Zaskakujące jest to, że utopijne idee Dzieduszyckiego na gruncie ukraińskim zostały przyjęte z pewnymi znamienymi modyfikacjami. Historyk Mykoła Hołubiec nazwie Dzieduszyckiego „badaczem intuitywnego charakteru... zachwyconym amatorem i dyletantem”, który jednak „odegrał wielką rolę w przebudzeniu zainteresowania zabytkami halicyjsko-ukraińskiego malarstwa”⁷. Zajmę się jego poglądami teoretycznymi. W końcu, krótko omówię oddziaływanie jego myśli na płaszczyźnie praktycznej.

Odkrywanie sztuki staroruskiej

Kiedyś może będziemy mogli marzyć o tym, że wybudujemy tu we Lwowie przybytek dla pamiątek narodowych. Teraz stoi przed nami bezpośrednio inne zadanie. Za pomocą pisma periodycznego spisujemy wszystkie pomniki.... A wiedząc co posiadamy, będziemy się starać o to, by nie przepaść, by nieumiejężna ręka tego nie psuła, i by rodzime tradycje odżyły...⁸

W latach osiemdziesiątych XIX wieku Wojciech Dzieduszycki rozpoczął intensywną pracę w dziedzinie konserwacji i badania dzieł sztuki. W roku 1881 hrabia stanął na czele Krajowego Towarzystwa Archeologicznego we Lwowie. W *Odezwie* opublikowanej w „Przeglądzie Archeologicznym” nakreślił plan działalności zrzeszenia i swój projekt zachowania pamiątek przeszłości. Podkreślił znaczący wpływ sztuki bizantyńskiej na sztukę pochodzącą z terenów Galicji Wschodniej, gdzie „bizantyńskie tradycje bratały się u nas z zachodnimi i to z włoskimi przeważnie wpływami”⁹. Więcej, najdawniejsze zabytki sztuki na Rusi powiązał nie tyle z wpływami tradycji zachodniej, ile z przyjęciem chrześcijaństwa, które przyszło na te tereny z Bizancjum¹⁰. Wiek XVII jest dla niego wiekiem rozkwitu sztuki ruskiej, ponieważ z tego czasu zachowana została większość zabytków. Twórcza myśl narodu mieszkającego na tych ziemiach osiągnęła wówczas swój największy rozkwit, czego świadectwem są drewniane cerkwie. W nich właśnie przechowała się tradycja,

⁷ М. Голубець, *Польські досліді над галицько-українським малярством*, „Громадська думка” 1920, nr 106, s. 2. Por. М. Голубець, *Причинки до історії галицько-українського мистецтва. Українське малярство XVI–XVII ст. під покровом Ставропігії*, Львів 1920.

⁸ W. Dzieduszycki, *Odezwa Wydziału Towarzystwa Archeologicznego we Lwowie*, „Przegląd Archeologiczny” 1882, z. 1, s. VII.

⁹ Tamże, s. VI.

¹⁰ „Chrześcijaństwo to przybyło do nas z Bizancjum i najdawniejsze roboty, które się u nas znajdują po cerkwiach, albo czasem po kościołach, już od dawien dawna przeniesione z cerkwi, pochodzą z Bizancjum” (W. Dzieduszycki, *Odezwa...*, s. IV).

która „przemawia” także poprzez materialne tworzywo, wykorzystywane przez budowniczych zgodnie z klimatem i obyczajami narodu¹¹. Przeszość w jego pismach jest idealizowana, hrabia odnajduje w niej podstawy duchowego rozwoju swego kraju:

[...] w drewnianej cerkwi modliły się setne pokolenia, ona częścią obyczaju ludowego, ona świadkiem dawnych lepszych czasów; przed taką cerkwią modliło się rycerstwo, gdy odbiło brańców z Jassyru; przed taką cerkwią stał Bielecki z Anną, gdy słyszeli kłatwę księdza; [...] w takiej cerkwi skarżyły się duchy Mickiewiczowskich dziadów; ona i wraz z nią kościółek drewniany wśród dąbrowy, i dom drewniany w miasteczku, to dzieci rodzone borów naszych, naszych płaszczyn i naszych dziejów¹².

Oglądając i badając dzieła sztuki ruskiej, Dzieduszycki zwraca szczególną uwagę na stare ikonostasy. Monumentalne ściany-przegrody w cerkwiach greckokatolickich budzą w nim podziw i zachwyt¹³. To one są unaocznieniem historycznego rozwoju rodzimego kraju, w którym obok obrządku łacińskiego większość ludzi modli się w obrządku starosłowiańskim, w cerkwi, która „stała się sercem i pulsem ruskiego narodu”¹⁴. Można powiedzieć, że sztuka pełni funkcję zwierciadła, w którym odbija się organiczny, według Dzieduszyckiego, rozwój samoświadomości kulturalnej i religijnej narodu¹⁵. Zapatrzenie w przeszłość dziejową nie przez przypadek jest dla hrabiego jednym z ważniejszych czynników budowy przyszłego społeczeństwa o wysokim poziomie moralnym¹⁶. W tym wymarzonej przez niego państwie współżyje tradycja grecka i łacińska, które się nawzajem wzbogacają. Narody poznają swoje obyczaje i z czasem do siebie „przywykają”, budując wspólne, braterskie współżycie¹⁷. Utopijność tej wizji na płaszczyźnie praktycznej ukażą lata późniejsze, zwłaszcza czasy II Rzeczypospolitej. W niej, posługując się słowem hrabiego, państwo nie odczytało swego „przeznaczenia” i dlatego spadły na nie „klęski, które nie ustaną póki naród woli Bożej nie zrozumie...”¹⁸.

Jeżdżąc po Galicji Wschodniej, pełniąc funkcję prezesa Towarzystwa Archeologicznego, hrabia Dzieduszycki, jak nikt inny, intensywnie studiował sztukę o korzeniach bizantyńskich. Dzięki jego staraniom zgromadzono i zabezpieczono znaczną liczbę takich zabytków. Oprócz konserwacji i przechowywania dzieł sztuki istniała

¹¹ W. Dzieduszycki, *Budowanie drewniane na Rusi*, „Przegląd Archeologiczny” 1882, z. 1, s. 12.

¹² Tamże, s. 17.

¹³ *Katalog wystawy Archeologicznej i Etnograficznej we Lwowie 1885 roku*, Lwów 1885, s. 6.

¹⁴ W. Dzieduszycki, *Listy ze wsi*, s. 3. Por. także: „Chłopi są w kraju dwu obrządków różnych, szlachta i mieszczaństwo chrześcijańskie słucha nabożeństwa łacińskiego wraz z wielką częścią ludu; inna część ludu modli się po starosłowiańsku” (W. Dzieduszycki, *Listy o wychowaniu*, Lwów 1892, s. 235).

¹⁵ „Narody mają swoją młodość, swój wiek dojrzały i swoją starość” (W. Dzieduszycki, *Listy o wychowaniu...*, s. 242).

¹⁶ „Każdy przeto, który dla ludzkości chce pracować, musi historję znać, a praca dla ludzkości jest wreszcie celem moralnym każdego człowieka...” (tamże, s. 234).

¹⁷ Tamże, s. 6, 7.

¹⁸ Tamże, s. 243.

potrzeba zaprezentowania oryginalnej sztuki Rusi Czerwonej szerszym kręgom odbiorców¹⁹. Hrabia podjął inicjatywę w tym kierunku. Jego starania zostały uwieńczone sukcesem. W roku 1883 otrzymał od sejmiku krajowego subwencję na urządzenie wystawy, podczas której odbył się zjazd archeologów polskich i ruskich. W tych wspólnych działaniach na rzecz popierania rodzimej sztuki wystąpił ze strony ruskiej (ukraińskiej) profesor Lwowskiego Uniwersytetu Izidor Szaraniewicz. Wystawa odbyła się we wrześniu 1885 roku i nosiła tytuł: Wystawa Archeologiczna Polsko-Ruska²⁰.

Była to pierwsza wystawa w Galicji Wschodniej o tak szerokim zasięgu, która nie tylko zaprezentowała sztukę obu narodów, ale wzbudziła zainteresowanie sztuką religijną o proveniencji bizantyńskiej. Trzeba zauważyć, że dla ekspozycji sztuki ruskiej zarezerwowano znaczną część wystawionych zbiorów starożytności i poświęcono jej najwięcej uwagi w *Albumie* wydanym z okazji wystawy. Dzieduszycki był przekonany, że przez podobną działalność wystawienniczą można wzmocnić i upowszechnić porozumienie między Rusinami i Polakami. Od początku swych naukowych badań skupionych wokół sztuki ruskiej Dzieduszycki postulował, aby nie wnosząc światopoglądowych „uprzedzeń do sprawy naukowej”, a także „strojąc od wszelkiej polityki, pracować nad moralnym i materialnym dobrem ludu, nad obroną ekonomicznych interesów naszego kraju...”²¹. Przeświadczenie o możliwości i powinności podniesienia specjalistycznego i moralnego wykształcenia ludu, wiara w „możność postępu dziejowego, podnoszącego ciągle oświatę, równającego nieustannie ludzi, polepszającego wiecznie byt klas niższych”, stanie się kolejną utopijną wizją paternalistycznej, „arystokratycznej” i zarazem postępowej w duchu oświeceniowym misji rządów Rzeczypospolitej na Rusi, którą wykreował i usilnie propagował hrabia Dzieduszycki²².

Zasygnalizowałem jedynie niektóre polityczno-społeczne propozycje hrabiego, niezbędne dla zrozumienia jego światopoglądu, natomiast wystawa z roku 1885 stanowi dla mnie bardzo ważny punkt odniesienia, ponieważ Dzieduszycki nie tylko przyczynił się do jej powstania, ale również napisał wstęp do *Albumu* wystawy, w którym ukazał swoją wizję sztuki. Oprócz tego wystawa i połączony z nią zjazd archeologów stały się, o czym wspominałem, doniosłymi wydarzeniami w dziele właściwego docenienia i upowszechnienia znajomości sztuki cerkiewnej. Po pierwsze dlatego, że podjęto próby wartościowania ikonostasów według kryteriów artystycznych i wyodrębniono na tej podstawie najwyższe osiągnięcia sztuki ruskiej. Po drugie, w sposób odkrywczy, po raz pierwszy zaprezentowano pełny ikonostas, przywieziony z Rohatyńskiej cerkwi

¹⁹ *Katalog wystawy Archeologicznej...*, s. 6.

²⁰ Por. „Myśl podjęta przez Wojciecha hr. Dzieduszyckiego, spowodowała niebawem zawiązanie komitetu urządzającego wystawę, która w miesiącu wrześniu zeszłego roku odbyta została we Lwowie, zawiązującą pomoc materyjalną na ten cel przeznaczoną Sejmowi Krajowemu, Reprezentacyi miasta Lwowa, jak również hojnej ofiarności Wojciecha hr. Dzieduszyckiego i Karola hr. Lanckorońskiego”; L. Wierzbicki, *Wstęp [w:] Wystawa Archeologiczna Polsko-Ruska urządzona we Lwowie w roku 1885*, Lwów 1885, s. nlb. 1.

²¹ W. Dzieduszycki, *Listy ze wsi*, s. 9.

²² Tamże, s. 51, 52, 171.

Świętego Ducha, który został zmontowany specjalnie na potrzeby ekspozycji. Po trzeciej, zainteresowano się także innymi ikonostasami, które znajdowały się w cerkwi św. Paraskewy i cerkwi Wołoskiej tudzież we Lwowie. Za sprawą Dzieduszyckiego uczestnicy zjazdu wyjechali na Stanisławowszczyznę, żeby obejrzeć *in situ* Bohorodczanski ikonostas²³. Po czwartej, zwrócono uwagę na malowidła bizantyńskie z kaplicy Jagiellońskiej na Wawelu, [...] jeden z najznakomitszych pomników sztuki staroruskiej²⁴. Po piątej wreszcie, ta wystawa unaoczniała „odrębność kultury galicyjskiej Rusi” i wzbudziła dyskusje wokół istnienia oryginalnej sztuki ruskiej²⁵.

Malarstwo staroruskie niczym malarstwo włoskie

[...] a czym więcej przedmiot jakiś wyraża to, czym być powinien wedle praw rodzaju swego, tem bardziej jest idealnym, a czym bardziej jest idealnym, tem bardziej jest pięknym²⁶.

W przedmowie do *Albumu Wystawy Archeologicznej Polsko-Ruskiej Dzieduszycki* zachęcał do zwrócenia uwagi na sztukę staroruską, ponieważ nie miał wątpliwości, że to malarstwo tworzy odrębną szkołę. Sztuka staroruska – jeśli pójdziemy śladami jego myśli – jest charakterystyczna dla terenów dawnej Rzeczypospolitej, które nazywał on Rusią Polską²⁷. Sztuka ta powstała pod wpływem kultury bizantyńskiej i szczyt swego rozwoju osiągnęła w XVII wieku, kiedy połączyła „hieratyczną powagę i prostotę właściwą Wschodowi z realizmem i życiem sztuki zachodniej”²⁸ oraz „kiedy malowano starannie i z włoską techniką głowy, nie dbając o resztę postaci”²⁹.

Dzieduszycki szkicuje historię malarstwa ruskiego następująco. W jego ujęciu do XIII wieku rozwijało się, wspólne dla wszystkich narodów, starochrześcijańskie malarstwo z centrum w Konstantynopolu. Wzorowało się ono na najlepszych dziełach sztuki rzymskiej i było przepelnione „klasyką potęgą i życiem”³⁰. Świadczą o tym mozaiki i malarstwo tamtych czasów. Po zdobyciu przez Francuzów i Wenecjan w roku 1204 Konstantynopola, kultura bizantyńska przyswojona została na Zachodzie przez dwie szkoły – włoską i niemiecką. Obok nich powstała osobna szkoła –

²³ *Katalog wystawy Archeologicznej...*, s. 9.

²⁴ Malarstwo ściennie było reprezentowane w bardzo interesujący sposób: kalkami zdjętymi z oryginałów wyklejono jedną z sal wystawowych. Zob. W. Dzieduszycki, *Przedmowa. Pogląd na dzieje sztuki na Rusi* [w:] *Wystawa Archeologiczna Polsko-Ruska...*, s. nlb. 5.

²⁵ L. Wierzbicki, *Wstęp...*, s. nlb. 1; Zob. mój artykuł: O. Rudenko, *Dyskusja nad recepcją historyczną ruskiej sztuki religijnej końca XIX wieku w Galicji Wschodniej (wokół wystaw archeologicznych 1885 i 1888 roku)* [w:] „Rocznik Europejskiego Kolegium Polskich i Ukraińskich Uniwersytetów”, Lublin 2003, nr 2, s. 109–115.

²⁶ W. Dzieduszycki, *Listy o wychowaniu*, s. 297.

²⁷ W jego czasach pojęcie Ruś Polska sugerowało wiele znaczeń politycznych, na przykład ideę zbliżenia dwóch narodów i stworzenia jednego wielkiego państwa.

²⁸ W. Dzieduszycki, *Przedmowa. Pogląd na dzieje sztuki na Rusi...*, s. nlb. 5.

²⁹ Tenże, *Odezwa...*, s. VI.

³⁰ W. Dzieduszycki, *Przedmowa. Pogląd na dzieje sztuki na Rusi...*, s. nlb. 5.

słowiańska. Kiedy sztuka romańska i germańska rozwinęły swój potencjał, wykorzystawszy spuściznę bizantyjską w wiekach średnich i późniejszych, to zrzędzeniem tragicznego historycznego losu szkoła słowiańska nie rozwinęła do końca swoich możliwości. Malarstwo cerkiewne słowiańskie z czasem „skostniało”, ponieważ niewolniczo posługiwało się kanonem, który wytworzył hermetyczną, niezrozumiałą dla szerszego ogółu symbolikę, hamował postęp i rozwój religijnej sztuki.

Na szczęście, sztuka staroruska – wychowana na najlepszych wzorach bizantyjskich – zasymilowała wpływy najpierw niemieckiego, a potem włoskiego malarstwa i przez to przeżyła okres rozkwitu w epoce Wazów w XVII wieku. „Malarstwo ruskie siedemnastego wieku, podobnie jak cała staroruska sztuka, ubierało wschodnie pomysły w zachodnie szaty”. Najwybitniejszymi dziełami sztuki z tych czasów, obok malowideł w kaplicy Jagiellońskiej, są ikonostasy: Bohorodzanski, św. Paraskewy we Lwowie, św. Mikołaja w Buczaczu.

Hrabia Dzieduszycki zauważył niezwykle podobieństwo między najdawniejszymi ikonami staroruskimi i dziełami sztuki weneckiej, natomiast przeciwstawił sztuce staroruskiej – sztukę moskiewską. Moskwa od XV wieku znajdowała się pod wpływami niemieckimi oraz przeniesionymi przez Tatarów – perskimi i indyjskimi, które odcisnęły swój ślad na tej sztuce. W ujęciu hrabiego, rozkwit sztuki staroruskiej trwał krótko, bowiem został przerwany epoką baroku, którego „niepokojące formy zapanały w osiemnastym wieku”³¹.

Wnioskując, można powiedzieć, że Dzieduszycki, jako jeden z pierwszych, tak stanowczo i z głębokim przekonaniem potraktował malarstwo ruskie jako osobną szkołę i przyznał mu wysoką wartość artystyczną. O ile wiek XVII jest dla niego punktem szczytowym w procesie rozwoju sztuki ruskiej, o tyle późniejszy rozwój jest jej schyłkiem, na skutek wpływów stylu barokowego³².

Następnie hrabia zajął się opisem i badaniem Bohorodzanskiego ikonostasu w rozprawie, która ukazała się jako osobna książka³³. Ikonostas Bohorodzanski został „odkryty” przez hrabiego we wrześniu 1880 roku, a zjazd archeologiczny przyznał mu „znakomitą” wartość artystyczną³⁴. Pracę o ikonostasie, oprócz dokładnej analizy stylistyczno-porównawczej, cechuje pietyzm i umiłowanie sztuki ruskiej, powiedziałbym nawet, pewnego rodzaju egzaltacja. Dla Wojciecha Dzieduszyckiego ikonostas Bohorodzanski jest wzorcowym przykładem ruskiej sztuki cerkiewnej – największym osiągnięciem staroruskiego renesansu. Ażeby poznać prawdziwe

³¹ Tamże, s. nlb. 6.

³² Pojęcie „barok” jest stosowane u Dzieduszyckiego dla określenia sztuki od wieku XVIII: przepełnionej zmysłowością, przesadnej, gorszej.

³³ W. Dzieduszycki, *Ikonostas Bohorodzanski*, Lwów 1886; zob. najnowszą literaturę dot. badań nad ikonostasem: В. Александрович, „Легенда Йова Кондзелевича”. Вступ до студії над творчістю майстра на Волині [w:] Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації, Луцьк 1997; А. Дублянський, *Іов Кондзелевич – український Рафаель* [w:] Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та матеріали наукової конференції присвяченої 90-річчю П.М. Жолтовського, Луцьк 1994; *Іконostas Воздвиженської Церкви Скиту Манявського. Каталог виставки відреставрованих ікон*, Львів 2000.

³⁴ Tamże, s. 3.

i oryginalne piękno tej sztuki, twierdził Dzieduszycki, nie trzeba opisywać każdego dzieła oddzielnie, ale wystarczy wyodrębnić i opisać jedno, najznajmniejsze i najbardziej charakterystyczne³⁵. Dzięki odkryciu owego piękna, ucieleśnionego w ikonach Bohorodczanskich, hrabia, idealizując sztukę ruską, dostrzegł w niej niepospolity przejaw ducha ludzkiego. W aspekcie historycznym, postęp sztuki wschodniej i wytworzenie przez to osobnej szkoły w malarstwie religijnym tłumaczy hrabia przeciwdziałaniem wpływom katolickim przez dyzunitów halickich³⁶. Dwa ikonostasy, w jego ujęciu, najlepiej charakteryzują rozwój tej sztuki w kierunku od bizantyńskiego kanonicznego wzoru do szczytu odrębnej doskonałości. Są to: ikonostas św. Paraskewy, gdzie dostrzegamy początek poszukiwań, i ikonostas Bohorodczanski – wcielenie najlepszych cech malarstwa szkoły ruskiej. Ikonostas św. Paraskewy nosi jeszcze ślady wpływu sztuki bizantyńskiej, natomiast Bohorodczanski przypomina dzieło wczesnego renesansu weneckiego³⁷.

Można łatwo zauważyć upodobanie hrabiego do sztuki włoskiego odrodzenia, przez której pryzmat postrzega on sztukę ruską. Przykładowo sztuka ruska piętnastowieczna przypomina mu szkołę Giotta: postacie już nie są unieruchomione, jak w sztuce bizantyńskiej, a naśladują żywych ludzi, nawet przyodziane są w „stroje polskie”. W dziełach późniejszego malarstwa cerkiewnego dopatruje się Dzieduszycki związków sztuki staroruskiej z wenecką szkołą Vivarinich³⁸. W obrazie Jana Chrzciciela z cerkwi św. Mikołaja odnajduje nawet „[...] ślady wpływu szkoły Orcagniego słynnego we Florencji pod koniec czternastego wieku”³⁹. Podobieństwo do malarstwa włoskiego znamionuje także użycie przez artystę jaskrawych kolorów⁴⁰. O wpływach niemieckich poprzez sztukę gotycką mówi niewiele, tak jakby ten styl od dawna istniał na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej i tylko ulegał w tym malarstwie stopniowym przemianom.

Historię sztuki ruskiej interpretuje Dzieduszycki, posługując się analogią do sztuki włoskiej. Kiedy Bizancjum za panowania Paleologów przestało rozwijać swoją sztukę, której styl „skostniał”, to we Włoszech sztuka bizantyńska rozwinęła się z pełną siłą pod „zbawczym tchnieniem renesansu”⁴¹. Podobnie i sztuka ruska, ale tylko od XV wieku, stosując słownictwo hrabiego, otrzymała to „zbawcze tchnienie”, dlatego tak przypomina sztukę wczesnego renesansu włoskiego (Giotta, Vivarinich). Warto zaznaczyć w tym miejscu, że porównanie ze sztuką wczesnego włoskiego renesansu nobilituje sztukę ruską, a w ujęciu Dzieduszyckiego czyni z niej nawet osobne wydarzenie w dziejach sztuki powszechnej, zwłaszcza sztuki XV–XVII wie-

³⁵ W. Dzieduszycki, *Studia estetyczne*, t. 1, Lwów 1878, s. 6.

³⁶ Tamże, s. 27.

Dyzunita – w dawnej Polsce wyznawca Kościoła wschodniogreckiego, który nie przystąpił do unii brzeskiej (*Słownik wyrazów obcych PWN*, Warszawa 1991, s. 211).

³⁷ W. Dzieduszycki, *Ikonostas Bohorodczanski*, s. 28.

³⁸ Tamże, s. 26.

³⁹ W. Dzieduszycki, *Obraz św. Jana Chrzciciela znaleziony w cerkwi św. Mikołaja w Buczaczu*, „Przegląd Archeologiczny” 1882, z. 1, s. 19.

⁴⁰ Tamże, s. 21.

⁴¹ W. Dzieduszycki, *Ikonostas Bohorodczanski*, s. 29.

ku. Utalentowani malarze ze Stanisławowszczyzny stworzyli, według niego, sztukę na miarę włoskiej, między innymi dlatego, że odwoływali się do tych samych źródeł – bizantyńskich. Wizja hrabiego polegała na próbie teoretycznego uzasadnienia wielkości sztuki rodzimej, którą cechowała miłość do malarstwa włoskiego. On sam zresztą tę miłość podzielał. Poszukiwania „idealnego miejsca” – *locus amoenus* – doprowadziły Dzieduszyckiego od badań nad staroruską sztuką cerkiewną do apoteozy rodzinnych stron, poprzez ukazywanie samoistnych osiągnięć w dziedzinie artystycznego piękna, które o parę wieków opóźniły się w stosunku do swego włoskiego pierwowzoru.

W tym miejscu chciałbym postawić pytanie: dlaczego Dzieduszycki wyodrębnia piękno ikony halickiej XVII wieku, sytuując ikonostas Bohorodczanski w przestrzeni rozwojowej sztuki cerkiewnej jako utwór wieńczący osiągnięcia sztuki ruskiej? Czy kierowała nim miłość do sztuki stron rodzinnych, czy chciał położyć akcent na jej odrębność i wskazać jej oryginalne korzenie, czy tylko popisać się erudycją historyka? Sądzę, że jego interpretacja sztuki cerkiewnej została umotywowana poglądami estetycznymi i spojrzeniem na dzieje sztuki w ogólności. Niezbędne zatem jest zrozumienie znaczenia, jakie Dzieduszycki wiąże z pojęciem piękna, oraz wagi ciągłego odwoływania się w analizie dzieł sztuki cerkiewnej do epoki renesansu jako spadkobierczyni sztuki greckiej⁴².

Piękno – idealne zwierciadło natury

Wszystko to, o czym my mamy pojęcia, istnieje jako idea w umyśle Bożym, a nasze pojęcia nie są niczem innym, tylko bardziej albo mniej niedokładnym odbiciem idei⁴³.

Dla stworzenia dzieła sztuki, według Dzieduszyckiego, ważne jest wnikliwe naśladowanie natury i odpowiednio do tego – prawidłowy dobór środków technicznych⁴⁴. A to dlatego, że „naśladowanie ma wartość wtedy tylko, kiedy przed oczy nasze wywodzi rzeczy piękne, które są w przyrodzie rzadkimi i krótko trwałymi albo ich nigdy tak wyraźnie nie widać w zmysłowej rzeczywistości”⁴⁵. Dzieło sztuki jest piękne, jeżeli środki wyrazu służą temu, żeby ukazać, jakim rzecz być powinna⁴⁶. Rysunek dla hrabiego jest mniej piękny od malarstwa, podobnie jak płaskorzeźba w stosunku do posągu. Ale dopiero „znamiona indywidualne” czynią z wytworu prawdziwe dzieło sztuki. Pozbawione tych cech dzieło jest artystycznie chybione, ponieważ tylko naśladuje niedoskonałą naturę. Geniusz stara się, korzystając z odpowiedniego stylu,

⁴² Zob. książka o starożytnej Grecji W. Dzieduszyckiego, *Ateny*, Lwów 1878; także o niej [w:] K. Daszyk, *Osobliwy Podolak...*, s. 18.

⁴³ W. Dzieduszycki, *Roztrząsania filozoficzne o podstawach pewności ludzkiej*, Lwów 1892, s. 125.

⁴⁴ Tenże, *Uczucie piękna i brzydoty* [w:] tegoż, *Rzecz o uczuciach ludzkich*, Lwów 1902, s. 81.

⁴⁵ Tenże, *Listy o wychowaniu*, s. 300.

⁴⁶ Tenże, *Uczucie piękna i brzydoty...*, s. 81.

narzędzia i kompozycji, za pomocą rozumu dostosować dzieło do zamierzonego celu. A celem dzieła sztuki jest nie tylko wzbudzenie zachwyty i upodobania wśród publiczności, ale ukazanie ideału. Ideał jest związany z ideami, które są zawarte w umyśle Bożym. Świat materialny jest tylko odzwierciedleniem „pozaświatowej rzeczywistości”, w której przebywają wieczne idee boskie⁴⁷. Dla artysty ideał jest wzorem uobecnionym w jego umyśle, który za sprawą twórcy ma się wcielić w artefakt. Twórczy duch ludzki kierowany ideałem sprawia, że realizacja wzoru w dziele sztuki staje się przejawem boskiej idei w świecie materialnym.

Poznanie ideału jest bowiem poznaniem zupełnym istotnej treści idei, której ujawnieniem są materialne rzeczy we wszechświecie, i poznanie ideału tłumaczy nam istotną naturę zjawisk czy to materialnych, czy to duchowych, odsłania przed nami treść zamiarów Boga i daje nam wnikać we wnętrze Jego wiecznej myśli⁴⁸.

Przykładowo, żeby zrozumieć zamysł architekta, którego budowla nie została zrealizowana, wystarczy poznać jej projekt, plan, innymi słowy – pierwotny ideał.

Każde prawdziwe dzieło sztuki jest urzeczywistnieniem ideału w świecie materialnym, chociaż może to być ideał nieosiągalny. Taki ideał może odkryć – „zobaczyć” – tylko „duch cnotliwy”. „Duch” ten w obcowaniu z ideałem będzie rodzić w człowieku „większą lub mniejszą rozkosz”⁴⁹. Żeby obudzić w sobie takiego „ducha”, trzeba kształcić rozum, wolę i uczucia. Ponadto piękno jest czymś ulotnym i chwiejnym. Jeśli nie jest pokierowane przez cnotę, to „opuszcza kraj życia i poezji”, pojawiając się tylko „przez chwilę jedną w życiu narodów”⁵⁰.

Dla Dzieduszyckiego o wartości dzieła artystycznego decydują dwa kryteria: oddziaływanie „cielesnego wrażenia” i „uczucie duchowe”⁵¹. Pierwsze jest charakterystyczne dla sztuki zmysłowej, która może pobudzać rozkosz duchową. Taka sztuka jednak szybko nudzi i stoi w hierarchii wartości – według Dzieduszyckiego – bardzo nisko. Natomiast przez „uczucia duchowe”, które są tylko własnością rodzaju ludzkiego, poznajemy „pojęcie przedmiotu leżącego poza maszyną ciała”. Takie uczucia rodzą w człowieku pozytywne emocje również w sferze zmysłowej. Prawdziwe dzieła sztuki powinny zatem wywoływać „uczucia duchowe” i skłaniać do poznania ideału. Sztuka starocerkiewna nie tylko odkrywa ideał piękna, ale przekazuje wieczne wartości poprzez indywidualne osiągnięcia miejscowych artystów. Sztuka ta, rządona zasadami piękna, spełnia w cerkwi funkcje wychowawcze, kształcące i pouczające.

⁴⁷ Tenże, *Roztrząsania filozoficzne...*, s. 128, 129.

⁴⁸ Tamże, s. 136.

⁴⁹ Tamże, s. 136.

⁵⁰ Tenże, *Sztuka Chrześcijańskiego Rzymu* [w:] tegoż, *Studja estetyczne*, Lwów 1881, t. 2, s. 161.

⁵¹ Tenże, *Sztuka Nadreńska...*, s. 211.

Od doskonałości starożytnej Grecji ku sztuce chrześcijańskiej

Otóż tę dążność do poznania, tę dążność do zlania się z ideałem, nazwał Platon miłością. Można by... powiedzieć, że Grecy pięknem to zwali, co platoniczną miłość u widza rodziło⁵².

Nie sposób, analizując światopogląd Dzieduszyckiego, ominąć kulturę starożytnej Grecji. Zarówno na płaszczyźnie historii sztuki, jak i w myśli politycznej, odnajdujemy u niego zauroczenie antycznym światem śródziemnomorskim. Tam rozkwitła pierwsza demokracja, zostało ustanowione prawo, narodziło się „umiłowanie mądrości”. Helleńczyk zapanował rozumem nad uczuciami, „a prócz tego, panujący nad sobą, stał się sam jeden człowiekiem w całym znaczeniu tego słowa, wśród barbarzyńców, co wobec niego do zwierząt raczej byli podobni”⁵³. Wszystkie pozytywne cechy, które świadczą o inteligencji człowieka, rozwinął ten właśnie naród. Hrabia zachwycał się filozofią starożytnej Grecji, czego dowodem są jego wykłady na Uniwersytecie Lwowskim⁵⁴.

Charakteryzując wzory z namiestnego rzędu ikonostasu Bohorodczanskiego, Dzieduszycki zaznacza, że „odzywa się w nich tradycja odwieczna, staroklasyczna, która się dostała na Ruś za pomocą niczem nieprzerwanego podania”⁵⁵. To „nieprzerwane podanie” stanowiące tradycję grecko-bizantyńską przyniosło zasady, które w dziełach sztuki będzie najbardziej doceniać hrabia Dzieduszycki. Są to: techniczna doskonałość, matematyczna jasność i „piękność idealna”⁵⁶. Wytworzono w Grecji sztukę rządzoną racjonalnymi prawami. Według Dzieduszyckiego, Leonardo da Vinci, ażeby osiągnąć podobne do starożytnych wyżyny sztuki, wprowadził do swego malarstwa „wspomnienia klasyczne”, a w rzeźbie zastosował je Michał Anioł⁵⁷. Rafael Santi natomiast w Drezdeńskiej Madonnie osiągnął wyżyny najbardziej idealnego piękna w sztuce religijnej, takiego piękna, które miały „niegdyś greckie posągi”, wcielające „żywy rozumowy ideał oderwany od ziemi...”⁵⁸.

Według Dzieduszyckiego, dla sztuki ruskiej takim najwyższym osiągnięciem stał się ikonostas Bohorodczanski – umieścił go bowiem na linii rozwojowej: starożytna Grecja – renesans włoski – renesans halicki. Ikonostas Bohorodczanski stał się najwyższej rangi dokonaniem pośród podobnych mu ikonostasów, wcieleniem ideału i ponadmysłowego piękna, ponieważ „czem bardziej [wytwór artysty] jest idealnym, tem bardziej jest pięknym”⁵⁹.

Wszakże – podążając za myślą hrabiego – grecki artysta, odkrywwszy niezmiennie prawa przyrody i harmonii w sztuce, nie osiągnął tego, co osiągnęła sztuka

⁵² W. Dzieduszycki, *Sztuka Grecka* [w:] tegoż, *Studja estetyczne*, Lwów 1878, t. 1, s. 80.

⁵³ Tenże, *Ateny...*, s. 286.

⁵⁴ Zob. W. Dzieduszycki, *Historia filozofii. Filozofia starożytna*, Brody–Lwów 1914. *Historia filozofii* powstała z wykładów prowadzonych na Uniwersytecie Lwowskim w latach 1893–1895.

⁵⁵ Tenże, *Ikonostas Bohorodczanski*, s. 19.

⁵⁶ Tenże, *Sztuka Grecka...*, s. 79.

⁵⁷ Tenże, *Sztuka Wenecka* [w:] tegoż, *Studja estetyczne*, t. 2, s. 19.

⁵⁸ Tenże, *Sztuka Chrześcijańskiego Rzymu...*, s. 143.

⁵⁹ Tenże, *Listy o wychowaniu*, s. 297.

chrześcijańska, zwłaszcza malarstwo. W jego przekonaniu, w krajach chrześcijańskich malarstwo stało wyżej niż rzeźba⁶⁰. Kościół, będąc miłośnikiem sztuki, wspierał i inspirował malarstwo, akceptując klasyczne wzory. Dzieduszycki wyodrębnia dwa żywioły, których nie znała starożytność i które nadają sztuce chrześcijańskiej nowy charakter. Pierwszy z nich to żywioł „uczuciowy i religijny”, drugi – „rozumowy i świecki”⁶¹. Ten ostatni najmniej wpłynął na rozwój malarstwa. Przeciwnie, ascetyczna wzgarda dla życia doczesnego spowodowała przewagę „uczuciowego żywiołu” i wyniesienie malarstwa „nad cielesne rzeźbiarstwo i [to pogłębiło – O.R.] cały duchowny charakter sztuki”⁶².

Dzieduszycki sztuce chrześcijańskiej zachodniej przypisuje postęp, którego nie widzi w sztuce o źródłach bizantyńskich. Ta ostatnia posługuje się wzorcem. „Etykieta sztywna”, jak określa kanon bizantyński, zapanowała nie tylko na dworze cesarskim, gdzie wszystko podlegało rozkazom cesarza, lecz także w tym, co dotyczy nieba⁶³. Hrabia uważa twórcę, który naśladuje ustalony kanon, tylko za rzemieślnika: „Sztuka ta jednak martwą była jak świat starożytny, z którego wyszła. Umiała tylko budzić uczucie zabobonnego podziwu”⁶⁴. Straciła przez to „z oka prawdę i naturę”, posługując się stylizowanymi, niezrozumiałymi dla większości wiernych symbolami⁶⁵. Tym, co wyróżnia sztukę ikony halickiej – w przeciwieństwie do „ortodoksyjnego” malarstwa bizantyńskiego – jest mistyczna wręcz uczuciowość, która pozwoliła przełamać ustaloną i w rezultacie skostniałą tradycję. Podobnie jak to robił niegdyś Cimabue, religijne malarstwo ruskie zaczyna „kopiować [idee – O.R.] Boga i szukać wyrazu uczuć prawdziwych i szlachetnych...”⁶⁶.

Osiągnięcie mistycznej ekstazy i zmierzch sztuki chrześcijańskiej

Niegdyś w Atenach, później we Florencji przemawiała sztuka do rozumu, użyczała myśli światła, prawiąc o ładzie, liczbie i ideale⁶⁷.

Kryterium oceny, które stosuje Dzieduszycki do malarstwa cerkiewnego, czerpie z reguł malarstwa włoskiego odrodzenia. Jest ono dla niego punktem odniesienia, miarą w rozpatrywaniu dzieła sztuki i jego wartościowaniu. Renesans adaptuje artystyczne osiągnięcia świata antycznego i „od czternastego do szesnastego wieku są duszą ludzkości Włochy, które wytworzyły jakby drugą Helladę...”⁶⁸. Najwyżej

⁶⁰ Tenże, *Sztuka Toskańska* [w:] tegoż, *Studia estetyczne*, t. 1, s. 188.

⁶¹ Tenże, *Sztuka Grecka...*, s. 86.

⁶² Tamże, s. 87.

⁶³ W. Dzieduszycki, *Historia malarstwa we Włoszech*, Lwów 1892, s. 20.

⁶⁴ Tenże, *Sztuka Toskańska...*, s. 191.

⁶⁵ Tenże, *Historia malarstwa we Włoszech...*, s. 20.

⁶⁶ Tenże, *Sztuka Toskańska...*, s. 192.

⁶⁷ Tenże, *Sztuka Wenecka...*, s. 9.

⁶⁸ Tenże, *Listy o wychowaniu*, s. 250.

wynosi hrabia sztukę tokańską, ponieważ osiągnęła to, czego nie potrafiła osiągnąć sztuka grecka:

Widzieliśmy przy sztuce greckiej, że piękno do uczucia albo do rozumu przemawia. Otóż dzieje tokańskiej sztuki uczą nas namacalnie, jak uczucie i rozum w człowieku nierozdzielnie zrosnięte, i jak panowanie wyłącznie jednego wywołuje koniecznie reakcją drugiego⁶⁹.

W tej zgodności uczucia z rozumem zawarta jest estetyczna i duchowa równowaga człowieka. Ta idealna równowaga, która unika skrajności, ma charakter trwały i niewzruszony. Dzieła sztuki tokańskiej, będące jej wcieleniem, przyrównuje hrabia nawet do ksiąg teologicznych, „w których części teologicznego systematu chrześcijańskiego wyłożone”⁷⁰.

Artysta tokański posiadał „oko duszy”, za pomocą którego sięgał dalej niżeli „rozum matematyczny”. Przez to „widział” rzeczy duchowe, których nawet w myśli nie uzmysławiał⁷¹. Rozum dochodzi w tej sztuce do największej doskonałości, a „dusza wpada w ekstazę”⁷². Właśnie na ekstazie oparta jest sztuka prawdziwie religijna. Dusza ludzka pragnie zbliżyć się do świata wiecznego, dotknąć tego, co niepoznawalne samym rozumem i wówczas staje się cud – dusza artysty otwiera się na Boga i „widzi” Boga. Ten neoplatonicki wzorzec myślenia stosuje Dzieduszycki do sztuki chrześcijańskiej, a zwłaszcza do malarstwa tokańskiego, w którym znalazły swój wyraz „duchowe oderwanie, mistyczna ekstaza i błogość pobożna, i modlitewna tęsknota...”⁷³.

Dzieduszycki, jak już wspominałem, porównuje malarstwo staroruskie do malarstwa tokańskiego – prac Giotta, Orcagna, Fra Angelico, Botticellego⁷⁴. Nie zostaje także pominięte malarstwo weneckie, szczególnie szkoła Vivarinich⁷⁵. Hrabia posuwa się w swoich wnioskach do stwierdzenia, iż „najdawniejsze obrazy sztuki weneckiej i najdawniejsze ikony staroruskie, bywają tak podobne, że niemożliwym jest odróżnić je od siebie”⁷⁶. Malarstwu weneckiemu jednak Dzieduszycki przypisuje mniejsze znaczenie niż tokańskiemu, ponieważ nie jest ono tak idealne. Dzieła te są piękne, ale nie przenikają w istotę „ducha ludzkiego” i popadają w niewolę zmysłów – „Tycjan

⁶⁹ Tenże, *Sztuka Toskańska...*, s. 263.

⁷⁰ Tamże, s. 265.

⁷¹ Tamże, s. 266.

⁷² Tamże, s. 267.

⁷³ Tamże, s. 269.

⁷⁴ Por. „Już w najdawniejszych ikonach sięgających początkiem drugiej połowy piętnastego wieku, widać swobodniejsze traktowanie scen biblijnych przypominające szkołę Giotta” (W. Dzieduszycki, *Bohorodzanski ikonostas*, s. 3); „Białe karnacje występują na złotem tle przypominającym minyatury roboty Signorellego i Botticellego” (tamże, s. 16.)

⁷⁵ Por. „Widzimy obrazy wyjęte z ikonostasów /chodzi o ikonostasy epoki Jagiellonów/: obrazy te bywają dwojakie; najczęściej przypominają techniką i pomysłem upadającą sztukę Bizantyjską z czasów późniejszych; czasem swobodniejsze, i jaskrawsze świadczą o związku sztuki staroruskiej z Wenecką szkołą Vivarinich” (tamże, s. 26).

⁷⁶ W. Dzieduszycki, *Przedmowa. Pogląd na dzieje sztuki na Rusi...*, s. nlb. 6.

nie powie ci tyle co Michał Anioł i Leonardo, ale da ci wprost precudne barwy⁷⁷. Trzeba zaznaczyć, że porównując malarstwo staroruskie do malarstwa tokańskiego i weneckiego, hrabia wyklucza bezpośrednie wpływy włoskiej sztuki⁷⁸. Dla niego odrodzenie włoskie „przeminęło nieodwracalnie” i kończy się pod koniec XVI wieku⁷⁹. Po Rafaelu sztuka skłania się ku upadkowi. Przyczynia się do tego nie tylko sytuacja polityczna i zgorzenie moralne, ale szkoła bolońska (Gwido Reni, bracia Carracci)⁸⁰. Rzeczywiście, kiedy na Zachodzie prawdziwa, według pojęć hrabiego, sztuka chrześcijańska zanika, wówczas „artyści ruscy zaczęli [...] łamać formy rytualne, wprowadzając w nie życie i prawdę, podobnie jak to czynili pierwsi Flaman dzcy i Włoscy⁸¹. W przekonaniu Dzieduszyckiego ten renesans o źródłach europejskich znalazł przedłużenie sto lat później na Rusi, zahamowany przez opóźnienie rozwojowe sztuki o źródłach bizantyńskich⁸². Osiągnąwszy swoje wyżyny w ikonostasie Bohorodzanskim, w którym w sposób swojski przemówił miejscowy „Rafael”, zamknął epokę prawdziwej, uduchowionej sztuki chrześcijańskiej – w sztuce ruskiej. Było to ostatnie największe dzieło staroruskiej sztuki cerkiewnej, przez które przeświecał ideał boskiego piękna. Nawet barok, który przejawiał się w płaskorzeźbie ikonostasu, nie pozbawił go idealnego piękna. Potem następują wieki, w których już nie poszukiwano ideału, wieki skażone zmysłowością. Jako najwyższe osiągnięcie wśród ikonostasów XVI–XVII wieku wznosi się wcielony ideał piękna – Bohorodzanski ikonostas, który kończy epokę „Ruskiego renesansu na Rusi Halickiej⁸³.”

Utopia czy sztuka wymarzona?

Szukajmy siły w niezłomnej wierze i nadziei przodków... poświęcajmy się literaturze i sztuce, ale nie dla popisu misterną techniką i kuglarską sztuką, tylko na to, abyśmy mogli szlachetnieć w obcowaniu z ideałem, bez którego żaden naród żyć nie godzien⁸⁴.

Utopijne myślenie Dzieduszyckiego wyraża się w jego koncepcji politycznej i kulturowej – w projekcie wieloetnicznej Rzeczypospolitej rządzonej przez arysto-

⁷⁷ Tenże, *Sztuka Wenecka...*, s. 86, 89.

⁷⁸ Tenże, *Ikonostas Bohorodzanski*, s. 17.

⁷⁹ Tenże, *Sztuka Chrześcijańskiego Rzymu...*, s. 147.

⁸⁰ Por. „Jeden z braci Coracci, Ludwik, ten który najmniej miał talentu, wstąpił pierwszy na drogę, po której sztuka miała odtąd kroczyć, malując kilkakrotnie dziwne obrazy przedstawiające zawsze jeden i ten sam przedmiot. Są to płutna duże, szare, jakby z umysłu zakopcone, wśród których porusza się konwulsyjnie jedna tylko postać w mniszym habicie, klęcząca, albo siedząca przed trupią głową”. (W. Dzieduszycki, *Sztuka Chrześcijańskiego Rzymu...*, s. 148).

⁸¹ W. Dzieduszycki, *Ikonostas Bohorodzanski*, s. 17.

⁸² Por. „Sztuka staroruska przybierała nieraz modę jakąś, wtedy kiedy ją na zachodzie od dawna zarzucono, i dzieło siedemnastego wieku na Rusi, bywa nieraz ludzaco podobne do dzieła piętnastego wieku na Zachodzie” (W. Dzieduszycki, *Przedmowa. Pogląd na dzieje sztuki na Rusi...*, s. nlb. 6).

⁸³ W. Dzieduszycki, *Ikonostas Bohorodzanski*, s. 15.

⁸⁴ W. Dzieduszycki, *Wiek XIX [Mowa wypowiedziana na uroczystości Mickiewiczowskiej, urządzona przez stowarzyszenie „Ognisko” w Wiedniu]*, Kraków 1900, s. 28.

krację na wzór idealnej polis starożytnej Grecji. W takim państwie, podobnie jak w Grecji, mogłaby się rozwijać sztuka najwyższej rangi, na wzór tej, która niegdyś dała początek i wyznaczyła miarę sztuce europejskiej⁸⁵. Swoją wizję sztuki hrabia rozwija dalej w duchu chrześcijańskim, zgodnie z którym piękno jest przejawem i promieniowaniem cnoty. Sztuka chrześcijańska szczyt swego rozwoju osiągnęła w renesansie włoskim. Nawiązując do klasycznej tradycji greckiej i jej kontynuacji bizantyńskiej, z niej zaczerpnęła zasady proporcji, porządku, odpowiedniości, nasycając artystyczne formy treściami mistycznymi. Przeznaczeniem sztuki jest bowiem, według Dzieduszyckiego, oddziaływanie nie tylko na zmysły, ale otwieranie drogi ku wartościom duchowym, ku kontemplacji wiecznych idei boskich. Odkrywając ideał piękna, który wcielony w dzieła sztuki pozwala duszy obcować z Bogiem, człowiek dąży do doskonałości, staje się lepszy. Równocześnie sztuka nie powinna być oderwana od życia, ale ma naśladować prawdziwą rzeczywistość, to znaczy odsłaniać ponadzmysłowe, doskonałe piękno w zmysłowych przejawach i realnych przedmiotach.

Poszukując adekwatnego wyrazu dla ideału piękna w czasach jemu współczesnych, hrabia Dzieduszycki, który „badał sztukę wszystkich narodów, pragnął wielką duchową spuściznę wieków i ludów uczynić swoją i swego narodu własnością”⁸⁶, odkrył piękno sztuki cerkiewnej słowiańskiej Rusi, która zachowując porządek grecki i ożywiając kanon bizantyński, nie odrzuciła mistycyzmu chrześcijańskiego charakterystycznego dla sztuki zachodniej. To malarstwo, stworzone przez naród rusiński, który w XVII wieku stanowił religijno-kulturalny pomost pomiędzy prawosławną ortodoksją a grekokatolicką unią, ukazywało najlepiej, jego zdaniem, wartości etyczne i estetyczne chrześcijaństwa powszechnego. Staroruska sztuka rodzima jest źródłem sztuki Rzeczypospolitej Jagiellońskiej. Ruś Polska przechowała w sobie nie tylko archaiczność, ale i duchowe wartości pierwotnego chrześcijaństwa nieskażonego sztuką zmysłową – sztuką baroku. Bohorodzanski ikonostas jest nie tylko łącznikiem między sztuką Wschodu i Zachodu, nie tylko szczytem sztuki ruskiej, ale dziełem religijnym, które mówiąc metaforycznie, może się stać ikoną narodowej ekumenii – połączyć świat łańciski ze światem greckim, Polaków rzymskokatolików i Rusinów grekokatolików w jednym wspólnym domu. O tym właśnie marzył Dzieduszycki⁸⁷.

Po zjednoczeniu z Rzymem słowiański obrządek wschodni odzyskiwał swoje właściwe miejsce religijne i kulturowe w obrębie idealnej Rzeczypospolitej Dzieduszyckiego. To miejsce, niepodległe imperialnej tyranii Moskwy, miało się stać miejscem wspólnych dziejów Rusinów i Polaków – „zawsze Polak zostanie w nich (Moskali) oczach Lachem buntownikiem, a Rusin podłym chachołem...”⁸⁸.

Sztuka staroruska, pozostając w obrębie Kościoła katolickiego, miała zjednoczyć dwa historycznie poróżnione światy, które w swym idealnym projekcie Dzieduszycki

⁸⁵ Zob. W. Dzieduszycki, *Sztuka Grecka...*, s. 13–89.

⁸⁶ B. Dembicki, *Świętej pamięci Wojciecha Dzieduszyckiego*, Lwów 1909, s. 4.

⁸⁷ „Cerkiew unicka jest żywym członkiem kościoła katolickiego... i że Ruś jest podobnież częścią ojczyzny prawego Polaka, że przeto ksiądz Polak i katolik wojujący z tem co Ruskie, z własną walczy wiarą i z własną ojczyzną” (W. Dzieduszycki, *Listy ze wsi*, s. 218.)

⁸⁸ Tamże, s. 205.

scala niczym demiurg. Polska „łacińska”, posiadając korzenie słowiańskie, mogła odnaleźć swoje źródła chrześcijańskie, które właśnie obrządek greckokatolicki przechowywał w liturgii staro-cerkiewno-słowiańskiej. Nie należy też zapominać, że obrządek wschodni miał swoje korzenie w idealizowanej przez hrabiego kulturze greckiej⁸⁹. W zamyśle Dzieduszyckiego Ruś, mocą swej rodzimej tradycji, zyskiwała dzięki temu połączeniu w jednym organizmie polityczno-kulturowym i religijnym wyższą rangę – nie jako „polskie kresy”, mityczne i romantyczne „dalekie strony” – ale jako „wschodnie płuco”, bez którego nie da się oddychać, a tym bardziej wytworzyć w pełni własną kulturę.

W praktyce Polska nie mogła zakwestionować historycznego pierwszeństwa sztuki staroruskiej w tworzeniu swojej kultury. W literaturze przedmiotu mówiono o sztuce bizantyńskiej i innych wpływach wschodniej kultury na terenach dawnej Rzeczypospolitej. Natomiast strona ukraińska wyodrębniła sztukę staroruską jako osobną szkołę malarstwa halickiego, nadając jej charakter narodowy⁹⁰. Metropolita Szeptycki zaakceptuje sztukę ikony halickiej XVI–XVII wieku jako wzór do naśladowania, ponieważ te dzieła malarstwa cerkiewnego ucieleśniały ideał boskiego piękna, nieskażonego zmysłowością⁹¹. Później, badacze ukraińscy, dążąc do stworzenia dyscypliny historii sztuki ukraińskiej z centrum badawczym w Kijowie, starali się wykazać pokrewieństwo malarstwa halickiego ze sztuką nie tylko bizantyńską, ale i rosyjską – byle nie katolicką i polską. Ikonostas Bohorodczanski w historii sztuki ukraińskiej jest powszechnie zaliczany do epoki baroku (ukraińskiego) – tej epoki, której Dzieduszycki odmawiał wartości artystycznej⁹². Wymarzona przez hrabiego kraina, zamieszkiwana przez utalentowany naród ruski, z własną szkołą malarstwa, w niczym nieustępującego sztuce włoskiej, zadowoniona w myśli hrabiego, może znalazłaby swoje urzeczywistnienie, ale w historii mitycznej, nie w surowych warunkach politycznych realiów. By przywołać słowa samego Dzieduszyckiego:

W wiekach pokoju, a nie namiętnej pracy, powstanie może kiedyś Słowiańszczyzna swobodna, a jednak spokojna, rolnicza i sielska, a jednak uczona i dostojna, pełna nie już dźwięku gęśli, ale pieśni poetów, nie już krasnych szat dziewcząt, ale wspaniałych dzieł sztuki...⁹³.

⁸⁹ Oddziaływał na to spojrzenie także mit popularyzowany w XIX w. o obrządku słowiańskim, który pierwotnie był zadowoniony w Polsce.

⁹⁰ Zob. M. Голубець, *Українське малярство XVI–XVII ст. під покровом Ставропігії*, Львів 1920.

⁹¹ Zob. А. Шептицький, *З історії і проблем нашої штуки. Виклад виголошений на святі отворення „Національного Музея” дня 13 грудня 1913 року*, „Діло” 1913 / 279, 280, 281.

⁹² Рог. В. Овсійчук, *Майстри українського барокко. Жовківський осередок*, Київ 1991, s. 282–327; О. Сидор, *Традиції і новаторство в українському малярстві XVII–XVIII століть* [w:] В. Свенціцька, О. Сидор, *Спадщина віків. Українське малярство XIV–XVIII століть у музейних колекціях Львова*, Львів 1990, s. 37; Ф. Уманцев, *Мистецтво давньої України. Історичний нарис*, Київ 2002, s. 236.

⁹³ W. Dzieduszycki, *Listy ze wsi*, s. 131.

Bibliografia

- Daszyk K., *Osobliwy Podolak: w kręgu myśli historiozoficznej i społeczno-politycznej Wojciecha hr. Dzieduszyckiego*, Kraków 1993.
- Dembicki B., *Świętej pamięci Wojciecha Dzieduszyckiego*, Lwów 1909, s. 4.
- Dzieduszycki W., *Ateny*, Lwów 1878.
- Dzieduszycki W., *Budowanie drewniane na Rusi*, „Przegląd Archeologiczny” 1882, z. 1, s. 11–18.
- Dzieduszycki W., *Historia filozofii. Filozofia starożytna*, Brody–Lwów 1914.
- Dzieduszycki W., *Historia malarstwa we Włoszech*, Lwów 1892.
- Dzieduszycki W., *Ikonostas Bohorodczański*, Lwów 1886.
- Dzieduszycki W., *Listy o wychowaniu*, Lwów 1892.
- Dzieduszycki W., *Listy ze wsi*, Lwów 1889.
- Dzieduszycki W., *Obraz św. Jana Chrzciciela znaleziony w cerkwi św. Mikołaja w Buczaczu*, „Przegląd Archeologiczny” 1882, z. 1, s. 18–21.
- Dzieduszycki W., *Odezwa Wydziału Towarzystwa Archeologicznego we Lwowie*, „Przegląd Archeologiczny” 1882, z. 1, s. III–IX.
- Dzieduszycki W., *Przedmowa. Pogląd na dzieje sztuki na Rusi* [w:] *Wystawa Archeologiczna Polsko-Ruska urządzona we Lwowie w roku 1885*, Lwów 1885, s. nlb. 5–6.
- Dzieduszycki W., *Roztrząsania filozoficzne o podstawach pewności ludzkiej*, Lwów 1892.
- Dzieduszycki W., *Rzecz o uczuciach ludzkich*, Lwów 1902.
- Dzieduszycki W., *Studja estetyczne*, Lwów 1878, t. I.
- Dzieduszycki W., *Studja estetyczne*, Lwów 1881, t. II.
- Dzieduszycki W., *Wiek XIX [Mowa wypowiedziana na uroczystości Mickiewiczowskiej, urządzonej przez stowarzyszenie „Ognisko” w Wiedniu]*, Kraków 1900.
- Polski słownik biograficzny*, Kraków 1948, t. 6, s. 126–128.
- Rudenko O., *Dyskusja nad recepcją historyczną ruskiej sztuki religijnej końca XIX wieku w Galicji Wschodniej (wokół wystaw archeologicznych 1885 i 1888 roku)* [w:] *Rocznik europejskiego Kolegium Polskich i ukraińskich uniwersytetów*, Lublin 2003, nr 2, s. 109–115.
- Słownik wyrazów obcych PWN*, Warszawa 1991.
- Wierzbicki L., *Wstęp* [w:] *Wystawa Archeologiczna Polsko-Ruska urządzona we Lwowie w roku 1885*, Lwów 1885, s. nlb. 1.
- Александрович В., „*Легенда Йова Кондзелевича*”. *Вступ до студій над творчістю майстра на Волині* [w:] *Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації*, Луцьк 1997.
- Голубець М., *Українське малярство XVI–XVII ст. під покровом Ставронігії*, Львів 1920.
- Дублянський А., *Іов Кондзелевич – український Рафаель* [w:] *Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та матеріали наукової конференції присвяченої 90-річчю П.М. Жолтовського*, Луцьк 1994.
- Іконостас Воздвиженської Церкви Скиту Манявського. Каталог виставки відреставрованих ікон*, Львів 2000.
- Овсійчук В., *Майстри українського барокко. Жовківський осередок*, Київ 1991, s. 282–327.
- Сидор О., *Спадщина віків. Українське малярство XIV–XVIII століть у музейних колекціях Львова*, Львів 1990.
- Сидор О., *Традиції і новаторство в українському малярстві XVII–XVIII століть* [w:] В. Свенціцька, О. Сидор, *Спадщина віків. Українське малярство XIV–XVIII століть у музейних колекціях Львова*, Львів 1990.
- Уманцев Ф., *Мистецтво давньої України. Історичний нарис*, Київ 2002.
- Шептицький А., *З історії і проблем нашої штуки. Виклад виголошений на святі отворення „Національного Музея” дня 13 грудня 1913 року*, „Діло”, Львів 1913, nr 279, s. 1–2; nr 280, s. 1–2, nr 281, s. 1.



Franciszek Ziejka

KOŁO ARTYSTYCZNO-LITERACKIE W KRAKOWIE (1881–1907)

SŁOWA KLUCZE: Koło Literacko-Artystyczne, stowarzyszenia artystyczne, życie literacko-artystyczne Krakowa, sztuka Krakowa

KEY WORDS: Society of Art and Literature, artistic societies, Cracow artistic and literary life, Cracovian art

Abstract

THE CRACOW SOCIETY OF ART AND LITERATURE

The article presents the history of an estimable organization of writers and artists from Cracow. The Society of Art and Literature was brought into existence through the initiative of Juliusz Kossak, an outstanding painter, who in 1869 came to Cracow with his family. Here, among the Cracovian writers, he found a reliable collaborator, Michał Bałucki. The two of them directed the Society since its beginnings in 1881 (Kossak as President and Bałucki as Vice-President). Kossak directed the Society until his death in 1897; after that, Bałucki took over and remained President until his death in 1901. He was succeeded by Julian Fałat, followed by Marian Zdziechowski, August Sokołowski and Kazimierz Morawski.

The Society had its premises in the Main Market Square, where most of its events, like readings and presentations, anniversary celebrations and social receptions, took place. Members of the Society received there eminent guests from both Poland (e.g. Helena Modrzejewska, Henryk Siemiradzki) and abroad (e.g. Marie Pospíšilová, an excellent actress from Prague). In 1883 the Society of Art and Literature organized the First Convention of Polish Artists and Writers. In 1891, together with numerous other Polish artists, writers and intellectuals, members of the Society went to Prague for the National Exhibition. The group played an important role in Cracow and Galicia, although it did not mark out new trends in art or literature; this was done by other Cracovian societies functioning at the turn of the 20th century.

1

Życie literacko-artystyczne Krakowa na przełomie XIX i XX wieku obrosło bujną legendą. Do zbudowania tej legendy przyczynili się niewątpliwie sami artyści i pisarze z tamtej epoki z Tadeuszem Boyem-Żeleńskim na czele, autorem popularnych, wciąż czytanych felietonów z tomu: *Znaszli ten kraj? Z* powszechnie nawet dziś czytanych wspomnień Tadeusza Boya-Żeleńskiego *Znaszli ten kraj?...* wyłania się dosyć ponury obraz Krakowa z przełomu wieku XIX i XX. Obdarzony talentem urodzonego satyryka i karykaturzysty, pisarz ukazał gród podwawelski w ciemnych, wręcz ponurych barwach: jako miasto biedne, smutne, zdominowane przez odrażające mury i grząskie błoto uliczne, zamieszkałe przez „świętoszkowate” mieszczaństwo. Jak twierdził autor wspomnień o cyganerii krakowskiej, nawet

Słońce czuło się tam [tzn. w Krakowie – F.Z.] nieswojo, budziło smutek. Oświetlało niedyskretnie nędzę życia, twarze kobiet zabiedzone i wyblakłe, niemodną, nicowaną i cerowaną odzież. Za to księżyc był jak u siebie w domu, cudownie harmonizował z pejzażem wąskich ulic i zaułków, miał jakieś powinowactwo z ludźmi. Kraków to było lunatyczne miasto¹.

Nietrudno zauważyć, że obraz to niekoniecznie oddający rzeczywistość, że w odpowiedni sposób został spreparowany dla uzyskania określonego celu i efektu: na takim tle całym blaskiem mógł zajaśnieć stworzony przy współudziale samego Boya w kawiarni Jana Apolinarego Michalika kabaret artystyczny *Zielony Balonik*.

Właściwie trudno zgłaszać pretensje do pisarza o świadome przeczernienie portretu Krakowa. Taki założył sobie cel swych skądinąd znakomicie napisanych felietonów, miał więc prawo dążyć do osiągnięcia owego celu dostępnymi środkami artystycznymi, w tym także karykaturą. Nie był zresztą jedynym autorem, który świadomie deformował obraz miasta spod Wawelu z epoki przełomu XIX i XX wieku. Równie zręcznym i uzdolnionym jego kolegą po piórze był Adolf Nowaczyński, autor kilku tomów satyr na krakowsko-galicyskie mieszczaństwo, a przede wszystkim – przepełnionego gryzącą ironią dramatu-satyry na *wielki Kraków* pt. *Nowe Ateny* (1913). Współtworzyli tę czarną (a przynajmniej – mocno „przechernioną”) legendę Krakowa satyrycy z czasopisma „Liberum Veto” oraz znacznie mniej ambitnego *Bociana*. Nie oszczędzali go niektórzy przybysze z Kongresówki (np. Bolesław Prus). W pamięci wielu czytelników utrwalony został ów nieco karykaturalny portret Krakowa z przełomu wieków. Tylko w niewielkim stopniu korygują ów obraz autorzy niekiedy dość malowniczo skreślonych wspomnień z tamtej epoki. Obdarzeni jednak mniejszym od Boya czy Nowaczyńskiego talentem literackim, nie zdołali obrazu tego zmienić².

¹ T. Żeleński-Boy, *Znaszli ten kraj?...* (*Cyganeria krakowska*) oraz inne wspomnienia o Krakowie, wstęp i wybór tekstów T. Weiss, przypisy i objaśnienia osób R. Hennel, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1983, BN I 246, s. 11.

² Por.: A. Wysocki, *Sprzed pół wieku*, Kraków 1956; K. Lewandowski, *Przedwiośnie Młodej Polski*, Kraków 1935; P. Górka, *Paleta i pióro (Wspomnienia)*, Kraków 1956; L.H. Morstin, *Życie artystyczne i umysłowe Krakowa i Paryża przed dwudziestu pięciu laty (odb.)*, Kraków 1934; A. Grzymała Siedlecki, *Niepospolici ludzie w dniu swoim powszednim*, Kraków 1962; J. Skotnicki, *Przy sztalugach i przy biurku. Wspomnienia*, Warszawa 1958.

Legendzie tej ulegli także w pewnej mierze historycy literatury, powtarzający za legionem różnych autorów informacje o „rozwichrzonej” epoce Młodej Polski, o krakowskich „cyganach” topiących smutki i *spleen* w oparach alkoholu, o „Zielonym Baloniku” i rzekomych orgiach, jakich świadkiem miał być ówczesny Kraków³. Oczywiście, w Krakowie przełomu wieku XIX i XX byli „cyganie”, istniała gromada wyznawców prowokacyjnie sformułowanego hasła: *Na początku była chuć!*, funkcjonowała „Jama Michalika”, w której powstał kabaret „Zielony Balonik”, ale to przecież tylko część prawdy o ówczesnym życiu artystyczno-literackim w podwawelskim grodzie. To prawda, że najgłośniejsza, nie może ona jednak przesłaniać rzeczywistości. Rzecz w tym, że w epoce tej w Krakowie toczyło się normalne życie kulturalne, że zdecydowana większość artystów i pisarzy nie uczestniczyła w ekscesach stosunkowo nielicznej gromady spod znaku „Stacha”, że ludzie ci spotykali się w swoich lokalach, prowadzili ożywione dyskusje, podejmowali coraz to nowe inicjatywy artystyczne czy literackie. Rzecz w tym, że siła legendy o bohemie krakowskiej była tak duża, iż rezygnowano z prowadzenia badań dokumentarno-archiwalnych nad tą epoką. Tymczasem okazuje się, że archiwa i biblioteki, a także roczniki ówczesnych pism zawierają prawdziwe skarby informacji o życiu i działalności ówczesnych artystów oraz pisarzy, a także – blisko z nimi związanych ludzi nauki czy przedstawicieli krakowskiej inteligencji (nauczycieli, adwokatów, lekarzy etc.). W ich świetle wiele twierdzeń o krakowskim życiu artystyczno-literackim z epoki przełomu wieków XIX i XX trzeba będzie najprawdopodobniej skorygować. Jako dowód potrzeby badań materiałowych nad epoką Młodej Polski w Krakowie niech świadczy choćby przywołana w niniejszym tekście historia jednego z licznych stowarzyszeń artystyczno-literackich działających w tym czasie w Krakowie. Znamienne, że o tym stowarzyszeniu próżno szukać choćby wzmianki w opracowaniach poświęconych młodopolskiemu Krakowowi. A podobnych stowarzyszeń działało w owym czasie w podwawelskim grodzie kilkanaście! Aby jednak dowiedzieć się o nich czegoś konkretnego, trzeba sięgnąć do materiałów archiwalnych, dokonać kwerendy dzienników i tygodników, zajrzeć do pamiętników i wspomnień. Trud związany z tego typu badaniami opłaca się jednak. Okazuje się bowiem, że dzięki temu wyłania się z mroków naszej przeszłości zapomniana karta z życia przodków, karta wciąż lśniąca blaskiem, choć może nieco przyćmionym.

2

Inicjatywa powołania do życia w Krakowie stowarzyszenia pod nazwą „Koło Artystyczno-Literackie” pojawiła się jesienią 1880 roku. Wówczas to grupa artystów i pisarzy przystąpiła do opracowania *Statutu*, który trzeba było złożyć

³ Próby zarysu życia miasta spod Wawelu w epoce przełomu wieku XIX i XX można znaleźć m.in. w pracach T. Weissa: *Cyganeria Młodej Polski* (Kraków 1970) oraz *Legenda i prawda „Zielonego Balonika”*, (Kraków 1976). Por. także: J.M. Małecki, *[Kraków] w dobie autonomii galicyjskiej (1866–1918)* [w:] J. Bieniarzówna, J.M. Małecki, *Dzieje Krakowa. Kraków w latach 1796–1918*, Kraków–Wrocław 1985.

w Namiestnikostwie w celu zatwierdzenia. Procedury związane z uzyskaniem zgody na podjęcie działalności przez Koło przeciągnęły się aż do wiosny 1881 roku. Wówczas też, po zatwierdzeniu *Statutu*, mogło ono rozpocząć formalnie działalność⁴.

W *Statucie* inicjatorzy powstania stowarzyszenia zwanego „Kołem Artystyczno-Literackim” zapisali, że chodziło im o „rozbudzanie życia towarzyskiego między literatami i artystami oraz poparcie sztuki i literatury”. Środkami wiodącymi do realizacji tego celu miało być nie tylko „urządzenie lokalu z biblioteką, czytelnią i zbiorami artystycznymi”, ale także organizowanie odczytów, publikacja wydawnictw, organizowanie konkursów z zakresu literatury i sztuki. Co znamienne, organizatorzy Koła zapisali w *Statucie*, że chcą także organizować „zabawy celowi odpowiednie”⁵. Po kilkunastu latach, w 1896 roku, nieco zmieniono zapisy w *Statucie*. Tym razem – odwołując się widocznie do piętnastoletnich doświadczeń działalności Koła – zapisano, że chodzi o „połączenie towarzyskie literatów i artystów oraz miłośników literatury i sztuki”. Dodano zatem do grona twórców także „miłośników” sztuki, co oznaczało w praktyce możliwość znacznego poszerzenia grona członków Koła. Co do środków, jakie miały służyć realizacji owych celów, podtrzymano dotychczasowe⁶.

Koło Artystyczno-Literackie nie doczekało się dotychczas – podobnie jak większość stowarzyszeń artystyczno-literackich Krakowa z tych czasów – żadnego opracowania. Tymczasem wiadomo, że znaczyło ono wiele w życiu miasta. Potwierdził to po latach Mieczysław Smolarski, który pisał w znanej opowieści o Krakowie pt. *Miasto starych dzwonów*:

Koło Literacko-Artystyczne przez kilka dziesiątków lat rozwijało chlubną działalność. Przyjmowało znakomitych artystów przyjeżdżających do Krakowa. [...] Ułatwiała sprzedaż malarzom, witało Czechów i objawiała sympatie słowiańskie⁷.

Do tej bardzo ogólnej charakterystyki można dodać sporo nowych informacji znajdujących się bądź to w dokumentach przechowywanych w Archiwum Państwowym w Krakowie, bądź w zbiorach krakowskich bibliotek naukowych.

Koło potrafiło skupić znaczącą liczbę członków. Prowadzona przez krakowską policję dokumentacja potwierdza, że należało do niego średnio od 120 do 150 osób⁸. Członkowie rekrutowali się głównie z pokolenia urodzonego w latach czterdziestych–pięćdziesiątych XIX wieku, ale z czasem dołączyli do nich młodszy, z pokolenia lat sześćdziesiątych–siedemdziesiątych. Wprawdzie nie udało się nam odtwo-

⁴ Nieznana jest dokładna data rozwiązania Koła. Z przechowywanych w Archiwum Państwowym dokumentów wynika, że Koło Artystyczno-Literackie działało jeszcze w 1907 r. (przewodził wówczas jego pracownik August Sokołowski), brak już jednak informacji o liczbie członków (informacja taka była podawana każdego roku). Urywają się także informacje prasowe na temat działalności Koła. Z tego można wyciągnąć wniosek, że Koło rzeczywiście zaprzestało działalności w 1907 r., wraz z odejściem pierwszej formacji Młodej Polski.

⁵ *Statut Koła Artystyczno-Literackiego w Krakowie*, Kraków 1880, s. 3.

⁶ Por.: *Statut Koła Artystyczno-Literackiego w Krakowie*, Kraków 1896, s. 3.

⁷ M. Smolarski, *Miasto starych dzwonów*, Kraków 1960, s. 28.

⁸ Z dokumentów krakowskiej policji wynika, że w 1884 r. Koło liczyło 157 członków; w 1888 – 148; w 1891 – 155; w 1900 – 102; w 1903 – 130; w 1905 – 130 itd.

rzyć pełnej listy członków Koła, z zachowanych jednak w Archiwum Państwowym w Krakowie dokumentów, a także z notatek prasowych wynika, że należała do niego zdecydowana większość czynnych wówczas w Krakowie artystów i literatów.

Przez kilkanaście lat: od początku istnienia Koła aż do roku 1895 przewodził mu Juliusz Kossak. W tym czasie tylko w latach 1889–1891 pracami stowarzyszenia kierował Hugo Zathej, krakowski notariusz, współpracownik wielu pism krakowskich, w tym „Przeglądu Polskiego”. W roku 1895 prezesem Koła wybrano Michała Bałuckiego, który prezesował Kołu aż do śmierci w 1901 roku. Po Bałuckim berło prezesa Koła dzierżyli kolejno: Julian Fałat, Marian Zdziechowski, August Sokołowski, Kazimierz Morawski. W pierwszej dekadzie istnienia stowarzyszenia dużą aktywność przejawiali artyści (Henryk Rodakowski, Leopold Löffler, Teodor Rygier, Ludomir Berneduktowicz, Teodor Axentowicz, Franciszek Bylicki), w późniejszym okresie ton pracom Koła nadawali ludzie pióra i nauki (m.in.: Alfred Szczepański, Jan Łoś, Ludomił German, August Sokołowski, Marian Zdziechowski, Kazimierz Kostanecki, Bolesław Ulanowski, Kazimierz Morawski). Pod koniec lat dziewięćdziesiątych znajdujemy wśród czynnych członków Koła Wincentego Wodzinowskiego, Piotra Stachiewicza, Tadeusza Żuka Skarszewskiego i wielu innych.

Przez wiele lat lokal Koła znajdował się w Rynku Głównym pod numerem 13. Tylko przez kilka lat mieścił się on w Rynku Głównym pod numerem 16. W roku 1904 Koło przeniosło się do lokalu przy ul. Wiślniej. Fakt posiadania lokalu w centrum miasta sprawiał, że Koło prowadziło nadszpodziewanie ożywioną działalność. W związku z obchodami 10. rocznicy powstania, które odbyły się w dniu 22 marca 1891 roku, Kazimierz Bartoszewicz – jeden z bardziej aktywnych członków Koła – pisał na łamach petersburskiego „Kraju”:

Koło, zwłaszcza w początkach swego istnienia, musiało połączyć niezgodne duchy literackie i artystyczne, zdołało ciepłem towarzyskiego życia rozgrzać apatycznych, a i w ostatnich czasach jest jedynym w Krakowie przytułkiem prawdziwej inteligencji⁹.

W lokalu Koła znajdowała się czytelnia z pismami literackimi i kulturalnymi z całej niemal Europy. Członkowie Koła organizowali w nim wieczorki muzyczne, odczyty, śniadania. Każdego roku spotykali się na tradycyjnym oplatku. Niekiedy organizowali wystawy swoich prac¹⁰. Na większe przedsięwzięcia, takie jak rauty czy bale, Koło wynajmowało duże sale (np. w Hotelu Saskim albo w gmachu Sokoła)¹¹.

⁹ „Kraj” 1891, nr 12, s. 13–14.

¹⁰ O wystawach malarstwa i rzeźby piszemy gdzie indziej. Tu pragniemy jedynie odnotować fakt otwarcia w lokalu Koła w dniu 20 grudnia 1899 r. „wystawy gwiazdkowej”, na której pokazano około 30 obrazów czołowych wówczas malarzy polskich: Juliana Fałata, Teodora Axentowicza, Józefa Chełmońskiego, Leona Wyczółkowskiego, Józefa Mehoffera, Piotra Stachiewicza, Wincentego Wodzinowskiego czy wreszcie – Kaspra Zelechowskiego.

¹¹ Kazimierz Bartoszewicz pisał w 1891 r.: „Wspaniałe kostiumowe bale, urządzone przez Koło, nie tylko zajęły wybitne stanowisko w życiu towarzyskim Krakowa, ale dały możliwość tej sympatycznej instytucji poparcia materialnego wielu spraw społecznych i artystycznych. Dochody z balów szły na zakupno [rzeźby] Gladiatora [Piusa] Welońskiego, na teatr poznański, na pomnik Mickiewicza, wreszcie na konkursy literackie i artystyczne, dzięki którym między innymi otrzymaliśmy

3

Losy każdej instytucji zależą od ludzi, którzy ją tworzą. Ta prawda w pełni znajduje potwierdzenie w wypadku Koła Artystyczno-Literackiego w Krakowie. To jego twórcy i wieloletni członkowie zaważyli w decydującej mierze na jego atrakcyjności, sile, a także trwałości. Jak wspomniano, inspiratorem powołania do życia oraz wieloletnim prezesem Koła był **Juliusz Kossak**, od roku 1869 ściśle związany z Krakowem. Kiedy zmarł w dniu 3 lutego 1899, roku Stanisław Tomkowicz napisał:

Od lat pięćdziesięciu kilku należał [on] do najwybitniejszych przedstawicieli świata artystycznego polskiego, do chlub i chwał naszych; od lat blisko trzydziestu Kraków szczycił i cieszył się posiadaniem go w swoich murach¹².

Artysta urodził się 29 października 1824 roku w Wiśniczu Nowym koło Bochni. Około 1842 roku rodzice wysłali go do Lwowa na studia prawnicze. Wrodzony talent i pociąg do malarstwa sprawiły, że równocześnie zaczął pobierać nauki u Jana Maszkowskiego, który prowadził w stolicy Galicji szkołę malarstwa¹³. Studiów prawniczych nie ukończył, bowiem już po dwóch latach, dzięki poparciu Gwalberta Pawlikowskiego oraz Kazimierza i Juliusza Dzieduszyckich, zaczął wędrowkę po dworach szlacheckich Podola, Wołynia i Ukrainy (przebywał m.in. w Jezupolu, Koropecu, Białej Cerkwi), gdzie nie tylko poznawał tajniki życia ziemiańskiego, ale i brał w nim czynny udział. Wszystko wskazuje na to, że to tam został „malarzem koni”. Malował sceny z polowań, przejażdżek czy wyścigów braci szlacheckiej. Nawiązał wówczas znajomość z jednym z najwybitniejszych naówczas polskich malarzy – Piotrem Michałowskim, a także z zamieszkałym we Lwowie Szczęsnym Morawskim, pisarzem i historykiem. Około 1850 roku wyjechał do Petersburga, gdzie miał możliwość poznania arcydzieł malarstwa europejskiego. Na początku lat pięćdziesiątych przybył na nowo do Lwowa, gdzie m.in. zajął się kształceniem młodego Artura Grottgera. W tym czasie odbył także wyprawy do Wiednia i Paryża (w każdym z tych miast spędził po kilka miesięcy). W roku 1853 zamieszkał w Warszawie, nawiązując przyjaźń z Wojciechem Gersonem, Henrykiem Pillatim, Józefem Szermentowskim oraz Józefem Brodowskim. W roku 1855 ożenił się z Zofią Gałczyńską i osiadł na kilka lat w Paryżu. Zaprzyjaźnił się wówczas m.in. z Józefem Brandtem, Leonem Kaplińskim oraz Henrykiem Rodakow-

piękny cykl ilustracji do «Balladyny» („Kraj” 1891, nr 12, s. 13–14). Z kolei korespondent „Nowej Reformy” pisał 23 lutego 1897 r. o wielkiej zabawie tanecznej zorganizowanej przez Koło Artystyczno-Literackie w Sali „Sokoła”. Wspominał on, że zabawa ta (odbyła się wieczorem 19 lutego) „w szeregu tegorocznych publicznych balów należała niewątpliwie do najświetniejszych, usprawiedliwiająca tradycje ustalonego powodzenia zabaw publicznych, rokrocznie przez Koło urządzanych”.

¹² S. Tomkowicz, *Juliusz Kossak*, Kraków 1899, s. 3 (odb. „Czasu” z 5 lutego 1899).

¹³ Malarz ten, wykształcony w wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych, specjalizował się przede wszystkim w malarstwie rodzajowym, a także historycznym. Jest autorem m.in. dzieł: *Portret Józefa Maksymiliana ossolińskiego, Lombard, W karczmie na Podolu*. Z jego szkoły malarskiej oprócz Kossaka wyszli m.in. Artur Grottger, a także Henryk Rodakowski.

skim. Nad Sekwaną studiował u słynnego Horace'a Verneta, którego odtąd uważał za jednego ze swoich mistrzów. Po pięciu latach, pod koniec 1860 roku powrócił do Warszawy, gdzie spędził kolejnych osiem lat. Kierował tu działem artystycznym „Tygodnika Ilustrowanego” (od 1862 do 1868), a także nauczał w szkole prywatnej Marii Łubieńskiej. W 1867 roku odwiedził ponownie Paryż (w związku z otwarciem Wystawy Światowej), a następnie na 10 miesięcy osiadł w Monachium. W roku 1869 zakupił dworek Wygoda na Zwierzyńcu w Krakowie, który na kilkadziesiąt lat – jako tzw. Kossakówka – stał się ważnym ośrodkiem życia artystycznego dawnej stolicy Polski. Początkowo sporo podróżował, najczęściej w towarzystwie Józefa Brandta, głównie po Galicji Wschodniej, z czasem jednak przyłągął do Krakowa i nie opuścił go aż do śmierci w roku 1899.

W Krakowie bardzo szybko Juliusz Kossak stał się prawdziwą instytucją. Został członkiem kilku towarzystw, brał udział w organizacji Muzeum Narodowego oraz obchodów 1883 roku, organizował wystawy, zbierał pieniądze na coraz to nowe pomniki. Anonimowy autor sylwetki artysty zamieszczonej w „Kalendarzu Krakowskim Józefa Czecha” z 1900 roku pisał: „Postać to jedna z najpiękniejszych i najbardziej sympatycznych minionej epoki”¹⁴. Zaś współczesna autorka potwierdza: „Był jedną z najpopularniejszych postaci polskich środowisk artystycznych w ostatnim czterdziestolecu XIX wieku”¹⁵.

W Kole Artystyczno-Literackim najbliższym współpracownikiem Kossaka był **Michał Bałucki**. Znacznie młodszy od prezesa Kossaka (urodził się bowiem w 1837 r.), wywodził się z krakowskiego mieszczaństwa. Jego pierwszy biograf, Kazimierz Bartoszewicz, przypomniał, że Bałucki chodził do Gimnazjum św. Anny, do jednej klasy z Ludwikiem Kubalą, Władysławem Żeleńskim, Ludwikiem Gumpowiczem, Alfredem Szczepańskim oraz Mieczysławem Bochenkiem (przyszłym profesorem UJ). W roku 1857 wstąpił na Uniwersytet Jagielloński – na Wydział Matematyczno-Fizyczny. Po trzech semestrach zmienił jednak swoje zainteresowania i zapisał się na Wydział Filozoficzny. „Skazany” od wczesnej młodości na samego siebie, raz po raz zmieniał w Krakowie miejsce zamieszkania. Jako student mieszkał w pokoju wynajętym w dworze Piotra Michałowskiego, stojącym w ogrodzie przy ul. Kapucyńskiej, naprzeciw wylotu ul. św. Anny. Tam poznał Kalikstę Cwiklińską, śpiewaczkę i aktorkę, która została jego żoną w roku 1876. Młodożeńcy zamieszkali wówczas w trzypokojowym mieszkaniu przy ul. Gołębiej. Niestety, rok po ślubie Bałucki został wdowcem (żona zmarła wkrótce po śmierci dziecka, które przyszło na świat z tego związku). Wówczas przeprowadził się do pokoju wynajętego w domu „Pod Ewangelistami”, stojącym na rogu ul. Brackiej i Rynku Głównego.

W czasie, gdy decydował się jego los pisarza, pozostawał pod urokiem Juliusza Słowackiego. Jak pisał po latach, to w czasie studiów wspólnie z grupą kilkudziesięciu kolegów stał się wielbicielem autora *Balladyny*:

¹⁴ „Kalendarz Krakowski Józefa Czecha” na r. 1900, s. 135.

¹⁵ E. Szczawińska, *Juliusz Kossak [w:] Słownik artystów polskich i obcych działających (zmarłych przed 1966 r.): malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 4, Warszawa 1986, s. 135.

Mickiewicza umiał każdy z nas prawie na pamięć, gdy tymczasem większa część utworów Słowackiego była dla nas zupełną nowością, która nas porywała, olśniewała i zachwycała. Czołem biliśmy przed geniuszem Mickiewicza, ale Słowacki bliższy był naszemu sercu, więcej odpowiadał młodzieńczej krewkości. [...] Poeta stał się naszym bożyszczem, któremu bałwochwalczą cześć oddawaliśmy w świątyniach dusz naszych; na odczytywanie dzieł jego, wydanych niedawno wtedy w bibliotece Brockhousa¹⁶, schodziliśmy się jakby na jakie misteria religijne, a koło jego wielbicieli zwiększało się coraz bardziej. Młodzi malarze ze szkoły Stattlera, który, jak wiadomo, był w bliskich stosunkach przyjaźni ze Słowackim, rzeźbiarze, muzycy i różni poeci i literaci „in partibus infidelium”, bo jeszcze nieznani, niedrukowani – gromadzili się niejako pod wezwaniem tego poety i urastał powoli z tego obóz „młodych”, który, jakkolwiek niezorganizowany jeszcze, nieświadomy dróg i celów, zarysował się już dość wyraźnie w przeciwieństwie do „starych”, którzy go ignorowali, lekceważyli i pomijali milczeniem¹⁷.

Bałucki bardzo szybko stał się jednym z przywódców młodych pisarzy i artystów krakowskich. Jeszcze przed wybuchem powstania styczniowego brał udział w słynnych spotkaniach w pracowni Filippiego (w refektarzu oo. Franciszkanów). W tym czasie związał się m.in. z mieszkającym naówczas w Kurdwanowie koło Krakowa Józefem Szujskim, ale i z popularnym naówczas w Krakowie raczej miernym poetą, Janem Kantym Turskim. W czasie studiów podróżował do Włoch (był w Merano, Trieście, Weronie i Wenecji). Na początku lat sześćdziesiątych pracował jako gubernier, w roku 1862 krótko pracował jako nauczyciel w Częstochowie. Po powrocie w 1863 roku do Krakowa włączył się do działań wspierających powstanie styczniowe, co okupił (po denuncjacji jednego z kolegów) rocznym pobytem w areszcie austriackim. W roku 1866 – wspólnie z Alfredem Szczepańskim – zainicjował wydawanie pisma dla kobiet „Kalina”. W latach 1869–1873 był stałym, cotygodniowym kronikarzem „Kraju”. W roku 1879 ożenił się powtórnie – tym razem z Eufemią Słiwińską. Wkrótce po ślubie przeprowadził się do szwajcarskiego domku – willi, jaki ofiarował teść swojej córce. Willa znajdowała się na Sikorniku, u stóp kopca Kościuszki. Należała do ładniejszych budowli w tym rejonie. Jak pisał wzmiankowany Bartoszewicz, „willa ta położona była na znacznym wzniesieniu, posiadała śliczny widok na Kraków i okolice”. Co więcej, „otoczona była ładnym ogrodem owocowym i kilkoma morgami gruntu”¹⁸. Początkowo dom Bałuckich tętnił życiem. Odwiedzali go koledzy artyści i pisarze polscy, a nawet czescy. Po wielkim jubileuszu, jaki w roku 1884 urządzili mu przyjaciele z okazji 25-letniej rocznicy pracy literackiej, „powrócił” jednak Bałucki do Krakowa: wraz z rodziną osiadł w kamienicy przy ul. Floriańskiej, w najbliższym sąsiedztwie domu Jana Matejki.

¹⁶ Chodzi o wydanie dzieł poety drukiem F.A. Brockhousa w Lipsku, w czterech tomach, w serii „Biblioteki Pisarzy Polskich”. W t. I znalazły się: powieści poetyckie, poezje dramatyczne (np. *Mindowe*, *Maria Stuart*) oraz poezje ulotne z czasów powstania listopadowego i późniejsze; w t. II – *Kordian*, *Anhelli*, *Ojciec zadżumionych*, *W Szwajcarii*, *Wacław* oraz *Poema Piasta Dantyszka*; w t. III: *Balladyna*, *Mazepa*, *Lilla Weneda*, a także kilka wierszy; w t. IV: *Beniowski* (pieśni I–V), *Książę Marek*, *Sen srebrny Salomei*, *Książę Niezłomny*, I rapsod *Króla-Ducha* oraz *Do Autora Trzech Psalmów*.

¹⁷ M. Bałucki, *Z moich wspomnień*, „Przegląd Literacki” 1897, nr 24 (z 25 grudnia).

¹⁸ K. Bartoszewicz, *Michał Bałucki*, Kraków 1902, s. 16.

Ścisłe związane ze światem artystycznym, był powszechnie lubiany. Pierwszym dowodem uznania dla niego był wzmiankowany jubileusz z roku 1884, który trwał kilka miesięcy. Nie obyło się wówczas bez wielkiej uczty w Hotelu Saskim, w czasie której wygłoszono wiele mów, a Jubilat otrzymał olbrzymią liczbę listów i telegramów (w tym list od sędziwego Teodora Tomasza Jeża!). Było także spotkanie z liczną delegacją „Sokołów”, którzy przybyli do Krakowa z Pragi. Kolejnym dowodem uznania była uczta, jaką 2 grudnia 1900 roku wydało na jego cześć Koło Artystyczno-Literackie. Jak pisali korespondenci gazet krakowskich, przybywającego na ową ucztę w otoczeniu rodziny artystę powitały wesołe dźwięki orkiestry, a toastom i mowom pochwalnym, wygłaszanym przez znakomitości krakowskie (Augusta Sokolowskiego, Jana Zawieyskiego, Józefa Kotarbińskiego, Kazimierza Bartoszewicza i in.) nie było końca.

Cenionego szeroko pisarza nie omijały jednak i trudne chwile. Taka nadeszła jesienią 1885 roku, kiedy to w dniu 9 września została zamordowana jego matka, Maria Bałucka. Morderczynią okazała się – działająca z chęci zysku – dobra znajoma matki, niejaka Seweryna Łabędziowska z Krzeszowic, znana krakowska dewotka¹⁹. Wcześniejsza śmierć pierwszej żony i pierworodnego dziecka, a także terażniejsza śmierć matki sprawiły, że – jak pisał anonimowy kronikarz „Kalendarza Krakowskiego Józefa Czecha” – „jakaś melancholia i ciągły pesymizm objawiały się od dawna w literackiej działalności popularnego autora”²⁰. Być może dawała na nowo znać o sobie jego choroba psychiczna, która zaatakowała go jeszcze na początku lat sześćdziesiątych i która zaprowadziła go wówczas do szpitala. Dość na tym, że 17 października 1901 roku pisarz popełnił samobójstwo na Plantach przed wejściem do parku Jordana. Odmowa bpa Jana Puzyny zorganizowania mu katolickiego pochówku sprawiła, że na pogrzeb przyszło ponad dwadzieścia tysięcy ludzi! Był to piękny dowód uznania, jakim obdarzył go „stary” Kraków.

Kierowane przez kilkanaście lat przez wzmiankowany wyżej „duet” – malarza i pisarza – Koło Artystyczno-Literackie przejawiało swoją żywotność na bardzo różnych polach. Przypomnijmy przynajmniej niektóre z jego inicjatyw.

4

W pierwszej kolejności należy tu wspomnieć o pięknej tradycji, którą w Kole starannie przez lata pielęgnowano: podkreślania więzi międzypokoleniowych w ich świecie. W dniu 3 czerwca 1891 roku zgromadzenie ogólne Koła przyznało zatem tytuł członka honorowego ociemniałemu rzeźbiarzowi, Waleremu Gadomskiemu (któremu kilka tygodni wcześniej, na wniosek członków Koła, cesarz przyznał stałą emeryturę jako byłemu profesorowi Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie). W roku 1893, w związku z 70. rocznicą urodzin zamieszkałego pod Lwowem romantycznego

¹⁹ Morderczynię sąd skazał w dniu 6 grudnia tego roku na karę śmierci przez powieszenie. Wyrok został wykonany.

²⁰ „Kalendarz Krakowski Józefa Czecha” na r. 1902, s. I.

poety, Kornela Ujejskiego, wybito pamiątkowy medal według projektu Juliusza Kosaka – z podobizną autora *Chorału* oraz Józefa Nikorowicza, kompozytora muzyki do tegoż dzieła. Medal ów skierowali członkowie Koła do sprzedaży ze specjalną odezwą – w celu wsparcia finansowego Jubilata. Pięknym gestem popisali się także członkowie Koła w dniu 28 stycznia 1897 roku, kiedy to powołali na członków honorowych swego stowarzyszenia Bolesława Prusa, Henryka Sienkiewicza oraz Adama Asnyka. Wiadomo także, że z inicjatywy Koła Artystyczno-Literackiego zorganizowano w Krakowie jubileusz Michała Bałuckiego, Adama Belcikowskiego czy Juliusza Kossaka, o których piszemy w innym miejscu.

W kronikach Koła trzeba odnotować przede wszystkim kilka przedsięwzięć, które może nie zawsze były udane, ale na pewno interesujące. Dotyczy to w pierwszej kolejności zorganizowanego przez członków Koła jesienią 1883 roku **I Zjazdu Literatów i Artystów Polskich**. Przypomnijmy: we wrześniu tego roku przypadała 200. rocznica zwycięstwa Jana III Sobieskiego pod Wiedniem. Z tej okazji krakowianie – nawiązując do tradycji z roku 1783, kiedy uczczono w dawnej stolicy Polski setną rocznicę zwycięstwa wiedeńskiego – postanowili urządzić wielkie obchody ku czci Jana III Sobieskiego. Najprawdopodobniej dla odwrócenia uwagi cenzury austriackiej od wymowy tego święta zostały one połączone z innymi obchodami. W pierwszej kolejności – z uroczystościami koronacji cudownego obrazu Matki Boskiej w kościele oo. Karmelitów na Piasku.

Okazuje się, że zabiegi o koronację obrazu Matki Boskiej na Piasku trwały bardzo długo, skoro już w dniu 13 maja 1764 roku Kapituła watykańska wydała dekret upoważniający bpa krakowskiego do ukoronowania obrazu. Okazało się jednak, że wskutek zbiegu niekorzystnych okoliczności nie doszło wówczas do koronacji. Dopiero w roku 1877 starania o ukoronowanie obrazu podjął na nowo przeor karmelitów o. Romuald Kaczkowski. Kilkuletnie jego zabiegi zostały doprowadzone do pomyślnego końca we wrześniu 1883 roku. W tym czasie, w dniu 8 września, obraz został ukoronowany koronami wykonanymi przez krakowskiego złotnika Władysława Gliksellego, zaprojektowanymi przez Jana Matejkę.

Bezpośrednio po uroczystościach koronacyjnych obrazu Matki Boskiej na Piasku rozpoczęły się obchody 200. rocznicy zwycięstwa Jana III Sobieskiego pod Wiedniem. W dniach 9–10 września przybyły do Krakowa tłumy pątników z całego kraju, w tym około 8 tys. Rusinów z Galicji Wschodniej, których przywiódł ks. Stanisław Stojalowski. Chłopi zwiedzili zabytki krakowskie, uczestniczyli także w mszy św. za Jana III Sobieskiego odprawionej przez ks. Stojalowskiego w katedrze wawelskiej. Główne uroczystości jubileuszu 200. rocznicy odbyły się w dniach 11–12 września. Składały się na nie: uroczysta msza św. w katedrze wawelskiej, w której udział wzięli oprócz duchowieństwa reprezentanci władz miasta, władze Akademii Umiejętności, profesorowie UJ, cechy etc. Po południu ulicami Krakowa przeszedł olbrzymi pochód włościan polskich z wieńcami – na Wawel. Kronikarz „Kalendarza Czecha” pisał:

Różnobarwność i odrębność typów w ubiorach, miły wyraz twarzy zacnych wieśniaków polskich i ruskich, tchnących roztropnością i serdecznością, piękność wieńców i wstęg – wszyst-

ko to stanowiło widok tak przyjemny i rzadki, że pamiętnym on zostanie na długo każdemu, kto go oglądał, a oglądał go każdy z bijącym gorąco sercem i ze łzą rozrzewnienia w oku – bo był to widok tak pożądaney nam jedności!²¹

Podobny pochód z wieńcami urządziły w tym dniu także cechy krakowskie. Wieczorem 11 września tłumy krakowian i przyjezdnych przyciągnęła wielka wystawa pamiątek z epoki Jana III, zorganizowana w odrestaurowanych salach Sukiennic. Wystawa ta zainauguowała działalność powołanego formalnie do życia w roku 1879 Muzeum Narodowego. Główne uroczystości odbyły się 12 września. Przed kościołem św. Anny już w godzinach porannych zaczęto formować wspaniałą pochód, który podążył na Wawel, gdzie odprawiono jubileuszowe nabożeństwo. Po południu odsłonięto na ścianie kościoła Mariackiego płaskorzeźbę upamiętniającą jubileusz (dzieło Piusa Welońskiego). W tym dniu odsłonięto także w Parku Strzeleckim pomnik Jana III Sobieskiego, dzieło Walerego Gadomskiego.

Nazajutrz, w dniu 13 września, zorganizowano w Krakowie uroczystości 25-lecia pracy artystycznej Jana Matejki. Z tej okazji w katedrze wawelskiej bp Albin Dunajewski odprawił mszę św., w której uczestniczył cały niedłwie Kraków: delegacje wszystkich stanów i grup, cechy ze sztandarami. Po mszy św. uczestnicy uroczystości przeszli na dziedziniec zamkowy, gdzie odbyła się uroczystość wręczenia darów jubileuszowych Mistrzowi. Miedzy innymi prezydent miasta, dr Ferdynand Weigel, wręczył wówczas malarzowi dyplom honorowego obywatelstwa Miasta Krakowa.

W dwóch następnych dniach: 14 i 15 września 1883 roku z inicjatywy Koła Literacko-Artystycznego odbył się wzmiankowany I Zjazd Literatów i Artystów Polskich. Jak podała ówczesna prasa, na zjeździe „zebrała się liczna drużyna” uczestników ze wszystkich zaborów, a nawet z Włoch. Gośćmi honorowymi Zjazdu byli: prezydent Miasta Krakowa, Ferdynand Weigel, oraz Sybirak – ks. bp Adam Krasieński. Zjazd poprzedziła msza św. w kościele św. Wojciecha, odprawiona przez znanego historyka Krakowa, kanonika kapituły wawelskiej, ks. Ignacego Polkowskiego. W pierwszym dniu Ludomir Benedyktowicz wygłosił referat *O wystawach ogólnych dzieł sztuki polskiej*, w którym zaproponował, aby co pięć lat organizować wystawy sztuki polskiej na przemian w Krakowie i Lwowie. Postulat przyjęto, ale – wszystko na to wskazuje – nie zrealizowano. Zgodzono się także z postulatem Kazimierza Bartoszewicza, aby powołać do życia towarzystwo „Pomoc”, które miałyby udzielać pomocy materialnej biednym i potrzebującym artystom, a także wdowom i dzieciom po nich²². Ogromne poruszenie zebranych w drugim dniu obrad wywołał referat znakomitego profesora prawa na Uniwersytecie Jagiellońskim, Józefa Michała Rosenblatta, pt. *O własności literackiej*. Wiele godzin upłynęło zebranych na dyskusji, która zakończyła się jednak bez konkretnych wniosków (proponowano m.in. powołanie do życia syndykatów-sądów mających rozstrzygać spory dotyczące plagia-

²¹ X.I. Polkowski, *Kronika dni wrześniowych Roku Pańskiego 1883*, „Kalendarz Krakowski Józefa Czecha” na r. 1884, s. 88.

²² Juliusz Kossak poinformował, że pierwsze pieniądze na ten cel spłyną z zapowiadanych koncertów Mierzwńskiego i Bylickiego.

tu w dziełach literackich). W godzinach popołudniowych drugiego dnia zaproszono uczestników zjazdu na wielką ucztę w Sali Strzeleckiej (w jej trakcie wygłoszono wiele mów, wzniesiono kilkanaście toastów), a wieczorem urządzono bal w Hotelu Saskim. W niedzielę, w godzinach popołudniowych zorganizowano wycieczkę w okolice Tyńca (kilkadziesiąt furmanek chłopskich). Na łąkach w okolicy Piekar urządzono dla kilkuset osób ucztę, po której część gości zwiedziła kościół i ruiny klasztoru tynieckiego. Wieczorem – po pokazie ogni sztucznych – goście furmankami powrócili do Przegorzała, a stąd odświętnie ustrojonymi galarami – do Krakowa.

Jak pisali dziennikarze, brak było wprawdzie konkretnych rezultatów merytorycznych zjazdu, ale towarzysko udał się on nadspodziewanie dobrze. W czasie uroczystości jego zamknięcia uchwalono – na wniosek Jana Zachariasiewicza, reprezentującego Koło Artystyczno-Literackie ze Lwowa – że II Zjazd Literatów i Artystów odbędzie się we Lwowie w roku następnym. Niestety, nie odbył się, gdyż właśnie w tym czasie Akademia Umiejętności zwołała do Krakowa Zjazd im. Jana Kochanowskiego. Ostatecznie II Zjazd Literatów i Artystów Polskich odbył się we Lwowie dopiero po dziesięciu latach, w roku 1894 (w związku z Wystawą Krajową).

Wspomniano tu o organizowanych w lokalu Koła Artystyczno-Literackiego bankietach na cześć wybitnych osobistości ze świata sztuki i literatury. Przypomnijmy więc, że w maju 1885 roku Koło przyjmowało bardzo serdecznie znakomitą aktorkę czeską Marię Pospiszyłową, która w Krakowie spędziła dwa tygodnie, z wielkim sukcesem występując gościnnie na deskach miejscowego teatru²³. W dniu 8 maja tego roku na cześć aktorki i towarzyszących jej dwóch Czechów: Františka Hovorki, pisarza i dziennikarza z Pragi, oraz Antonina Puldi – aktora Narodnego Divadla, Koło Artystyczno-Literackie wydało ucztę, w której wzięło udział kilkudziesięciu krakowskich artystów: pisarzy, malarzy, muzyków, aktorów. Gospodarzem uczyty, w czasie której wygłoszono kilkanaście toastów, był Juliusz Kossak. W dniu 11 maja sławna aktorka czeska wzięła udział w majówce, która została pomyślana jako wielki „bal kostiumowy na koniach”. W ciągu kilku godzin uczestnicy zabawy (cała „śmietanka” towarzyska Krakowa, m.in. Henryk Sienkiewicz, Michał Bałucki) zwiedzili Tyniec i Bielany.

Część uczestników przybrana w stroje dawne rycerstwa polskiego wyruszy[ła] konno o rannej godzinie z Krakowa w stronę Tyńca. Tam napotkawszy oddział Tatarów [inną grupą uczestników majówki] stoczy[li] z nim walną bitwę²⁴.

Po „podziale łupów” wszyscy udali się na Bielany, gdzie na „rycerzy” oczekiwały małżonki i rodziny przybyłe z Krakowa powozami. Uroczystość zakończyła się wielką ucztą.

We wrześniu 1890 roku z wielkimi honorami przyjmowano w Kole Henryka Siemiradzkiego, inicjatora powołania do życia Muzeum Narodowego w Krakowie. Kilka razy Koło z honorami podejmowało Helenę Modrzejewską. W dniu 18 kwietnia

²³ Por.: J. Michalik, *Maria Pospiszyłowa w Krakowie. Epizod czesko-polskich kontaktów teatralnych* [w:] tegoż, *Teatr w Sejmie*, Kraków 2009, s. 83–94.

²⁴ „Nowa Reforma” 1885, nr 105.

1891 roku skupieni w Kole artyści i pisarze uroczyście podejmowali znanego w całej Europie tenora operowego, Władysława Mierzwińskiego, a 9 września tego roku zorganizowano w lokalu Koła ucztę na cześć słynnego śpiewaka ze Lwowa, Aleksandra Miszugi, który dał w Krakowie dwa koncerty. Co najmniej dwa razy (30 kwietnia 1892 oraz 7 grudnia 1899 r.) gościem honorowym Koła Artystyczno-Literackiego był znany kompozytor, prezes warszawskiego towarzystwa Muzycznego, a zarazem dyrygent warszawskiej Opery, Zygmunt Noskowski. W czerwcu 1895 roku członkowie Koła wydali po raz kolejny bankiet na cześć przebywającej wówczas w Krakowie Heleny Modrzejewskiej. Na wiele toastów (m.in. Bałuckiego, Asnyka, Józefa Kotarbińskiego, Wincentego Wodzinowskiego) odpowiedział wówczas Karol Chłapowski, mąż Modrzejewskiej. W tym samym roku, 6 października, uroczyście przyjmowano w lokalu Koła przybyłą z Paryża poetkę – Sewerynę Duchinińską. Wysoko wówczas cenionej autorce Juliusz Kossak wręczył akwarelę przedstawiającą „dwa przepyszne bachmaty tureckie”. W roku 1900 odbyły się w lokalu Koła dwa wspaniałe bankiety (w każdym z nich wzięło udział ponad 100 osób!). W styczniu podejmowano w ten sposób Juliana Fałata. Powody owego bankietu były dwa: artysta właśnie ożenił się z Włoszką, Marią Luizą Comello Stuckenfeld, a zarazem został pierwszym rektorem Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (przekształconej ze Szkoły Sztuk Pięknych). W dniu 16 marca tego roku Koło urządziło raut na cześć Henryka Sienkiewicza, który właśnie święcił światowe sukcesy jako autor *Quo vadis?* Na koniec tego wyliczenia należy jeszcze wspomnieć o dwóch wydarzeniach: 9 listopada 1904 roku Koło Artystyczno-Literackie wydało ucztę na cześć przebywającego w Krakowie Władysława Mickiewicza, syna Adama, zaś 30 czerwca 1906 roku urządziło raut dla uczestników Zjazdu im. Mikołaja Reja, w tym – także dla potomków pisarza.

Oczywiście, działalność Koła Artystyczno-Literackiego nie ograniczała się do uczt i rautów. Ważnym elementem jego działalności były odczyty. Początkowo odczyty owe urządzano przy okazji występów muzycznych artystów operowych czy chórów. Tak na przykład 16 marca 1892 roku Maurycy Sieber wygłosił odczyt pt. *O hymnach ludowych i narodowych*, który był ilustrowany śpiewem chóralnym, a także grą na fortepianie i fisharmonii. Systematyczne odczyty zaczęto urządzać od roku 1894, kiedy to powołano do życia Komisję Literacką „mającą na celu urządzenie odczytów literackich i naukowych pogadanek”. Na czele owej Komisji stanął Bałucki, jej członkami zostali natomiast: krytyk teatralny – Władysław Prokesch, oraz nauczyciel gimnazjalny – Wincenty Stroka.

Nie sposób tu pisać o wszystkich odczytach, jakie zorganizowano w lokalu Koła. Dla zorientowania się jednak w ich charakterze, należy przywołać przynajmniej niektóre. I tak, w kwietniu 1891 roku Kazimierz Bartoszewicz przedstawił referat pt. *Literatura piękna na usługach reformy rządu w końcu XVIII wieku*. W dniu 22 marca 1901 roku Ludomir Benedyktowicz miał odczyt pt. *Stanisław Witkiewicz jako krytyk i jego zasady malarskie*. W dniu 13 lutego 1902 roku Koło zorganizowało wieczór, w czasie którego przybyły z Warszawy Kazimierz Kalinowski odczytał utwór sceniczny pt. *Nadszedł czas*; jego akcja rozgrywała się listopadową nocą 1901 roku nad Morskim Okiem. Był to najprawdopodobniej utwór bardzo słaby, ale wspominały o nim, autor bowiem przeznaczył cały dochód z wieczoru na wzniesienie

w Krakowie pomnika Michała Bałuckiego. W przeddzień wigilii Bożego Narodzenia tego roku Włodzimierz Przerwa Tetmajer wygłosił odczyt: *O obchodach świąt Bożego Narodzenia u ludu*. Od czasu do czasu występował w lokalu Koła ks. prof. Stefan Pawlicki. W dniu 18 lutego 1903 roku mówił on więc *O biesiadach literackich w starożytności*, a 9 grudnia tego roku *O etyce w filozofii Platona*. Członkowie Koła nie zaniedbywali historii sztuki. Zaprosili do siebie cenionego znawcę, Jerzego hr. Mycielskiego, z odczytem zatytułowanym: *Camille Corot i krajobraz francuski w XIX wieku* (odczyt odbył się 11 lutego 1903 r.), ale także Konstantego M. Górskiego, który najpierw mówił o działalności artystycznej Donatella (25 lutego 1903 r. – odczyt ilustrowany obrazami świetlnymi!), a następnie zaprosił wszystkich na wirtualną *Przechadzkę po Rothenbeurgu* (20 stycznia 1904 r.). Znany w Krakowie historyk Krakowa, Józef Muczkowski, 11 maja 1904 roku przedstawił w Kole odczyt pt. *Poszanowanie zabytków przeszłości*, a w roku następnym, 29 marca 1905 roku mówił o estetyce Krakowa. W dniu 22 listopada tego roku Tadeusz Konczyński przedstawił słuchaczom *De profundis* Oscara Wilde'a, a w roku następnym – 1906, w dniu 28 marca, znany profesor filozofii na UJ, Maurycy Straszewski, wygłosił odczyt pt. *Fryderyk Nietzsche i jego znaczenie w ruchu umysłowym współczesnym*. Nie zabrakło nieco egzotycznych wypraw członków Koła. Oto dwa przykłady: 6 lutego 1901 roku Artur Gruszecki wygłosił odczyt o swojej wyprawie do Brazylii, a 18 października 1905 roku Marian Zdziechowski podzielił się z członkami Koła swoimi wrażeniami z podróży do Moskwy. Godzi się też wspomnieć o jeszcze jednym odczytce. Okazuje się, że 14 grudnia 1904 roku na spotkaniu w lokalu Koła Artystyczno-Literackiego Władysław Stanisław Reymont odczytał fragmenty *Chłopów*. Wszystko wskazuje na to, że było to prawdziwe wydarzenie literackie w Krakowie, które sprawozdawca „Czasu” skwitował słowami:

Bardzo licznie zgromadzeni uczestnicy wysłuchali z największym zajęciem pięknego utworu, nagradzając huczными oklaskami prelegenta. Przy wieczery wznosił dyr. [Józef – F.Z.] Kotarbiński serdeczny toast na cześć znakomitego powieściopisarza, dziękując mu imieniem członków Koła za prawdziwie artystyczną biesiadę²⁵.

Przywołane wyżej informacje przekonują o jednym: że Koło rzeczywiście integrowało środowisko artystyczno-literackie Krakowa. Nie było tylko klubem towarzyskim, choć ta strona jego działalności była ważna. Nie było zarazem jakąś grupą głoszącą ściśle określony program artystyczny czy ideowy. Pozwalało jednak artyście i pisarzom różniącym się niekiedy zasadniczo w poglądach na sztukę spotykać się, rozmawiać, dyskutować.

W różnorodnej działalności Koła Artystyczno-Literackiego odrębne miejsce zajmowały wycieczki. Długo wspominało wyprawę członków i sympatyków Koła na Wystawę Krajową w Pradze, latem 1891 roku. Z Krakowa do Pragi wyruszyło w krótkich odstępach czasu kilka wycieczek. Pierwsza – w dniu 21 czerwca 1891 roku (liczyła niespełna 90 osób). Zorganizowała ją redakcja „Kuriera Polskiego”. Koło Artystyczno-Literackie zorganizowało wyprawę w lipcu tego roku. Wyjechało na nią

²⁵ „Czas” 1904, nr z 15 grudnia.

z Krakowa 120 osób (oprócz artystów i pisarzy znaleźli się w niej także profesorowie UJ, lekarze, adwokaci, sędziowie, nauczyciele gimnazjalni etc.). Do tej wycieczki dołączyło około 170 lwowian: członków i sympatyków podobnego stowarzyszenia ze stolicy Galicji. Całością wyprawy „dowodzili”: Juliusz Kossak i hr. Henryk Skarbek ze Lwowa. Ponieważ policja austriacka zabroniła oficjalnych powitań zagranicznych gości, jedynym Czechem, który powitał Polaków na dworcu kolei żelaznej, był Edward Jelinek. Okazało się jednak, że potrafił on znakomicie zorganizować pobyt Polaków w stolicy Czech. Na terenie Wystawy Krajowej powitano przybyszy z Krakowa i Lwowa bardzo serdecznie. Wygłoszono wiele mów i wzniesiono sporo okrzyków powitalnych. Goście zwiedzili nie tylko wystawę, ale i Muzeum Przemysłowe, a także zamek na Hradczanach. W ostatnim dniu pobytu odwiedzili praski teatr (Narodné Divadlo). Jak zanotował sprawozdawca „Nowej Reformy”, przejazd Polaków do teatru był wielką manifestacją przyjaźni polsko-czeskiej:

Wśród drogi zgromadzone na ulicach tłumy nieustającymi okrzykami witały przejeżdżających, a do pierwszych powozów, w których jechali Polacy w narodowych kontuszach, rzucało kwiaty²⁶.

W teatrze przed spektaklem odegrano hymny narodowe: polski i czeski. Po spektaklu zaś gości polskich przyjmowali w swych lokalach członkowie Umeleckiej Besedy oraz Klubu Praskiego. Edwardowi Jelonkowi, znakomitemu opiekunowi gości z Polski, krakowianie ofiarowali list dziękczynny oraz piękną akwarelę wykonaną przez Juliusza Kossaka. Równie długo wspomniano w gronie członków Koła wyprawę urządzoną 29 maja 1904 roku do będących własnością rodu Lubomirskich – Wiśnicza i Bochni. Na wyprawę tę udało się około 40 osób. Po zwiedzeniu ruin zamku wiśnickiego wycieczkowicze przyjmowani byli przez bocheńskich żupników, a na koniec dotarli do bocheńskiego domu Ludwika Stasiaka, dobrze znanego w Krakowie malarza i pisarza, który przyjmował przybyłych „czym chata bogata”!

W styczniu 1900 roku w czasie dorocznego zebrania członkowie Koła podjęli decyzję o połączeniu się z działającym w Krakowie od kilku lat Związkiem Literackim. Nadto uchwalili, aby uczcić zmarłego w dniu 2 lutego 1899 roku inicjatora i wieloletniego prezesa Koła, Juliusza Kossaka, pamiątkową tablicą w kościele oo. Dominikanów. Zamiast owej tablicy Tadeusz Rygier odkuł popiersie malarza, które od roku 1901 zdobi elewację Pałacu Sztuki (od strony Plant). W ten symboliczny sposób zamknął się piękny, a zarazem ważny rozdział w życiu środowiska artystyczno-literackiego Krakowa.

Materialnych pamiątek po Kole Artystyczno-Literackim jest kilka. Już w pierwszym roku działalności, czyli w 1881, Koło wydało w litograficznym zakładzie Pruszyńskiego piękny album pt. *Kraków Zagrzebiowi*. Cały dochód ze sprzedaży tego dzieła inicjatorzy przeznaczyci na rzecz wsparcia zniszczonego przez trzęsienie ziemi Zagrzebia – stolicy Dalmacji, Chorwacji i Sławonii. W roku 1883 Koło wydało pamiątkowy album poświęcony 200. rocznicy zwycięstwa Sobieskiego pod Wiedniem,

²⁶ „Nowa Reforma” 1891, nr z 21 sierpnia.

natomiast w 1894 roku, w związku z rocznicą powstania kościuszkowskiego, staraniem Koła ukazała się reprodukcja *Kościuszki pod Raclawicami* Jana Matejki, którą rozprowadzono w olbrzymim nakładzie 16 tys. egzemplarzy.

Z przywołanych tu faktów wynika jedno: Koło Artystyczno-Literackie odegrało ważną rolę w życiu kulturalnym Krakowa przełomu wieku XIX i XX. Przez wiele lat było instytucją, która potrafiła zgromadzić artystów i pisarzy z różnych pokoleń, która dawała szansę swoim członkom na prowadzenie dyskusji na temat sztuki, nowych prądów w literaturze itp. Dlatego godzi się o nim pamiętać.

Bibliografia

- Bałucki M., *Z moich wspomnień*, „Przegląd Literacki” 1897, nr 24 (z 25 grudnia).
- Bartoszewicz K., *Michał Bałucki*, Kraków 1902.
- „Czas” 1904, nr z 15 grudnia.
- Górska P., *Paleta i pióro (Wspomnienia)*, Kraków 1956.
- Grzymała Siedlecki A., *Niepospolici ludzie w dniu swoim powszednim*, Kraków 1962.
- „Kalendarz Krakowski Józefa Czecha” na rok 1884, na rok 1900, na rok 1902.
- „Kraj” 1891, nr 12, s. 13–14.
- Lewandowski K., *Przedwiośnie Młodej Polski*, Kraków 1935.
- Małecki J.M., *[Kraków] w dobie autonomii galicyjskiej (1866–1918)* [w:] J. Bieniarzówna, J.M. Małecki, *Dzieje Krakowa. Kraków w latach 1796–1918*, Kraków–Wrocław 1985.
- Morstin L.H., *Życie artystyczne i umysłowe Krakowa i Paryża przed dwudziestu pięciu laty* (odb.), Kraków 1934.
- Michalik J., *Maria Pospiszylowa w Krakowie. Epizod czesko-polskich kontaktów teatralnych* [w:] tegoż, *Teatr w Sejmie*, Kraków 2009.
- „Nowa Reforma” 1891, nr z 21 sierpnia; 1885, nr 105; 1897, nr z 23 lutego.
- Polkowski X.I., *Kronika dni wrześnieowych Roku Pańskiego 1883*, „Kalendarz Krakowski Józefa Czecha” na r. 1884, s. 88.
- Statut Koła Artystyczno-Literackiego w Krakowie*, Kraków 1880.
- Statut Koła Artystyczno-Literackiego w Krakowie*, Kraków 1896.
- Skotnicki J., *Przy sztalugach i przy biurku. Wspomnienia*, Warszawa 1958.
- Smolarski M., *Miasto starych dzwonów*, Kraków 1960.
- Szczawińska E., *Juliusz Kossak* [w:] *Słownik artystów polskich i obcych działających (zmarłych przed 1966 r.): malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 4, Warszawa 1986.
- Tomkowicz S., *Juliusz Kossak*, Kraków 1899, s. 3 (odb. „Czasu” z 5 lutego 1899).
- Weiss T., *Cyganeria Młodej Polski*, Kraków 1970.
- Weiss T., *Legenda i prawda „Zielonego Balonika”*, Kraków 1976.
- Wysocki A., *Sprzed pół wieku*, Kraków 1956.
- Żeleński-Boy T., *Znaszli ten kraj?... (Cyganeria krakowska) oraz inne wspomnienia o Krakowie*. Wstęp i wybór tekstów T. Weiss, przypisy i objaśnienia osób R. Hennel, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1983.

Rafał Maciąg

KULTURA W INTERNECIE Z PERSPEKTYWY ZARZĄDZANIA HUMANISTYCZNEGO

SŁOWA KLUCZE: kultura, Internet, sieć, web, zarządzanie humanistyczne

KEY WORDS: culture, Internet, net, web, humanistic management

Abstract

CULTURE AS AN INTERNET PHENOMENON FROM THE HUMANISTIC MANAGEMENT PERSPECTIVE

The article describes possible uses of the term “culture” as implemented to the Internet and proposes four levels of its interpretation. The first level is proposed for the Web construed as a way of gathering information about cultural events, so functioning mostly as a channel of information. The second level perceives the Internet as an environment for any organization which could be recognized as “cultural” in any way, including public institutions of culture. The third meaning of culture in the context of the Internet gathers all artistic activities usually connected with social actions. These activities could evolve into particular social events, which usually would cover existing social needs or cultural insufficiencies. The fourth meaning sees culture as a tool to perform an abstract and general theory of the Internet seen as a broad environment which includes social matters, technology, history, economy and so on. Each level of interpretation is widely described and supplemented by mostly Polish examples and literature.

Zestawienie dwóch pojęć, takich jak kultura i Internet – obydwu o złożonych i przez to niejasnych denotatach, musi słusznie wzbudzać niepokój. Jest on wzmacniany dodatkowo przez stosunkowo liczną literaturę, jaka zdażyła podjąć temat także tego drugiego zjawiska (w sprawie pierwszego toczy się dyskusja dokumentowana piśmiennictwem o objętości już chyba biblioteki). A jednak, mimo tych oczywistych problemów, warto przynajmniej naszkicować próbę uporządkowania rozpoznań, które dzięki skrzyżowaniu wspomnianych pojęć okazują się pilne. Trzeba też na wstępie wspomnieć, że choć Internet jest przedmiotem licznych badań, dokonywanych

z wielu perspektyw metodologicznych, brakuje wśród nich ciągle spojrzenia od strony zarządzania humanistycznego, które wydaje się zresztą szczególnie do tej roli predestynowane. Już te ogólne, poczynione tutaj i wstępne założenia mogą wywoływać wątpliwości teoriopoznawcze, które w szczególności mogą dotyczyć samego pojęcia kultury czy przymiotnika „humanistyczne” umieszczonego obok ciągle rodzącej dyskusje dziedziny zarządzania.

Niniejszy tekst nie będzie rozpoczynał się od ich definicji, które dalej służyłyby za narzędzie i miarę przykładaną do wspomnianych fenomenów; strategia będzie raczej odwrotna. Przegląd literatury, niedążący z konieczności do kompletności, ale raczej punktujący wybrane refleksje, będzie z założenia prowadził do nieuchronnego wyłonienia się ścieżek konkretyzacji pojęć (zwłaszcza kultury). Odwoła się w tym do idei Ludwiga Wittgensteina, zawartej w *Dociekaniach filozoficznych*, często potem przywoływanej, opatrzonej potoczny mianem „rodzinnych podobieństw”. Wolfgang Welsch, który odwołuje się do niej przy okazji konieczności zmierzenia się z pojęciem estetyki¹, referuje tę ideę następująco:

[Wittgenstein – przyp. R.M.] dowodzi, że w przypadku terminów, których można różnorodnie używać, co prawda niezbędna jest koherencja ich uzusów, ale koherencja ta nie musi się opierać na jednolitej istocie, gdyż może dochodzić do skutku również w inny sposób: dzięki semantycznemu przecinaniu się danego sposobu użycia z następnym².

Autor tego cytatu jest w dobrej sytuacji; Wittgenstein odwołuje się *expressis verbis* między innymi do estetyki właśnie³, ale kiedy rozważa zdolność języka do nazywania, rozciąga zarówno problem, jak i jego rozwiązanie także na inne rejony rzeczywistości, posługując się przykładem terminu „gra”⁴. Wbudowana immanentnie w język niemożność definicyjnej, formalistycznej precyzji, nie jest widziana przezeń jako niedająca się obejść przeszkoda, lecz wskazanie innej, obiecującej drogi zrozumienia jego semantycznej potencji, którą widzimy jako „skomplikowaną siatkę zachodzących na siebie i krzyżujących się podobieństw”, chwytających jednolity sens łączących się między sobą zjawisk. Wittgenstein, opisując tę sytuację, wyznaje:

Podobieństw tych nie potrafię scharakteryzować lepiej niż jako „podobieństwa rodzinne”, gdyż tak właśnie splatają się i krzyżują rozmaite podobieństwa członków jednej rodziny: wzrost, rysy twarzy, kolor oczu, chód, temperament itd., itd. – Będę też mówić: „gry” tworzą rodzinę⁵.

Wspomniane podobieństwa ujawniają się w praktyce opisu Internetu, a poświadczą ją literatura. Jednocześnie wydaje się dobrze pokazywać swoje możliwości aparat metodologiczny zarządzania humanistycznego, zdolnego korzystać z tak odległych,

¹ W książce pt. *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, przeł. K. Gućalska, Kraków 2005.

² Tamże, s. 43.

³ Drugą, wymienioną w tym kontekście dziedziną jest etyka.

⁴ Nieprzypadkowo, bo tematem wywodu jest gra językowa.

⁵ L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, przeł., wstęp i przypisy B. Wolniewicz, Warszawa 2000, s. 51.

jak by się to na pierwszy rzut oka wydawało, narzędzi analitycznych: filozoficznych, spekulatywnych, a jednak właśnie umożliwiających postępowanie bez nich bardzo trudne. Praktyka jest jednocześnie tą przestrzenią, w której zarządzanie czuje się szczególnie dobrze. Z tej sfery pochodzi także pierwsze, ostrożne rozpoznanie przedmiotu opisu. W przypadku sieci do wpisania w semantyczny krąg zagadnień – które staramy się uchwycić, posługując się pojęciem kultury – mogą pretendować cztery, jak sądzę, typy analitycznego ujęcia, układające się jednocześnie w hierarchię wynikającą z odległości od *praxis*. Ta ostatnia okoliczność nie tylko dotyczy poziomu abstrakcji, z jakiego jest dokonywany wgląd, ale jednocześnie pokazuje społeczną wagę, w świetle pragmatyki działań organizacyjnych i zarządczych. I w tym ostatnim przypadku mamy raczej do czynienia z ciągłym stopniowaniem niż wyraźnymi podziałami. Wspomniane cztery typy w następujący sposób ujmują zależność, jaka może się pojawić w połączeniu pojęć kultura i Internet:

1. Internet może być ujrzany jako narzędzie dostępu do dóbr kultury.
2. Internet może być środowiskiem, w którym funkcjonują instytucje kultury lub, szerzej, wszelkie organizacje o charakterze kulturotwórczym.
3. Internet stanowi pole działalności kulturotwórczej głównie o charakterze artystycznym lub pozostającej na granicy twórczości artystycznej i społecznej. W ramach tej pierwszej mamy do czynienia z dziełami sztuki pojawiającymi się w Internecie lub dzięki niemu, w drugiej – z aktywnym wywoływaniem zjawisk realizujących się w przestrzeni społecznej, stanowiących ekspresję potrzeb czy sygnalizujących deficyty o charakterze kulturowym (to np. zjawisko flashmobów czy eksploatawanie tematu przestrzeni miejskiej itp.).
4. Internet, w końcu, może być rozpatrywany jako przestrzeń realizacji pewnych zjawisk czy tendencji o charakterze kulturowym, ujmowanych w ramach uogólnionych, abstrakcyjnych i spekulatywnych podsumowań.

Wymienione cztery typy kulturoznawczego ujęcia Internetu definiują także cztery obszary badań i literatury. W niniejszym tekście ich opis będzie miał z konieczności charakter ilustracyjny, umożliwiający wychwycenie podanej specyfikacji, a nie wyczerpujący przegląd, podane przykłady ograniczą się natomiast w większości do polskiego Internetu.

Wyobrażenie o Internecie, który traktuje się jako kanał dostępu do dóbr kultury, uzyskało wymiar jednego z kluczowych modusów interpretacji sieci w kontekście kultury (**pierwszy typ** rozumienia kultury w jego kontekście). Niewątpliwie, stało się tak z powodu gwałtownego wzrostu jego użytkowników oraz uzyskania statusu powszechnej usługi. Te zmiany opisuje *Diagnoza społeczna 2011*:

[...] w ostatnich latach nastąpił nie tylko znaczący wzrost liczby użytkowników internetu, ale również bardzo mocno zmieniła się struktura korzystających z sieci. Podwyższa się przeciętny wiek, coraz większa część użytkowników ma słabsze wykształcenie, proporcjonalnie więcej jest też osób z mniejszych miejscowości. Jednocześnie rozwijają się i zmieniają usługi dostępne w internecie i poszerza się spektrum jego zastosowań⁶.

⁶ J. Czapiński, T. Panek (red.), *Diagnoza Społeczna 2011. Warunki i Jakość Życia Polaków. Raport*, Warszawa 2011, s. 317.

Interesujące wydaje się pierwsze stwierdzenie, otwierające cytowany *passus*; badania, na których oparte jest przytoczone podsumowanie, sięgają roku 2003, co obejmuje względnie krótki okres, zważywszy, iż w Polsce Internet jest obecny od roku 1990, kiedy pojawia się dzięki zniesieniu embarga na eksport nowoczesnych technologii komputerowych i telekomunikacyjnych do krajów byłego bloku wschodniego⁷. W roku 2003 dostęp do Internetu posiadało zaledwie 16,1% gospodarstw domowych w Polsce, w roku 2011 – 61,1%⁸. Rocznik statystyczny podaje liczbę wyższą: 66,6%⁹, obliczając jednocześnie udział osób korzystających z sieci w wieku 14–74 lata w roku 2011 na 62%, podczas gdy w roku 2005 wynosił on 35,1%¹⁰. Wzrastające trendy w ciągu ostatnich 7–8 lat pozwalają zdefiniować Internet jako rozwiniętą formę, umożliwiającą między innymi udział w kulturze, a także uznać go za formę względnie nową.

To samo źródło zauważa, iż osoby korzystające z Internetu „prowadzą aktywniejsze życie społeczne i kulturalne”¹¹. Autorzy *Diagnozy* zauważają także, że choć ta zależność jest wynikiem głównie innych zmiennych, takich jak wiek, wykształcenie, zamożność czy wielkość miejscowości zamieszkania, to samo korzystanie z sieci nie jest bez znaczenia z powodu zmienionego trybu gospodarowania czasem wolnym, jakie wprowadza, oraz faktu, iż sieć jest kanałem dostępu do informacji i opinii na temat wydarzeń kulturalnych. Dokumentują ten fakt danymi ilustrującymi wzrost liczby osób biorących udział w takich wydarzeniach kulturalnych, jak koncert, teatr czy kino, które wkroczyły do Internetu po roku 2009, i równoległy spadek w grupie, która w tym czasie z tego środka komunikacji zrezygnowała¹². Pośrednim dowodem może być także wyraźny trend spadkowy czasu poświęconego na oglądanie telewizji wśród internautów, który autorzy *Diagnozy* obserwują od roku 2007¹³. Jednocześnie zauważają, iż sieć staje się „w coraz większym stopniu” powszechnie dostępnym nośnikiem treści kulturalnych, co ilustrują wzrostem popularności czytania gazet lub książek (32,6% w roku 2007 i 36,9% w roku 2009) i ściąganiem muzyki oraz filmów z sieci (20,5% w roku 2007 i 27,4 w roku 2009 – dane pochodzą z próby panelowej i obejmują odsetek osób, które czytały lub ściągały pliki w ostatnim tygodniu¹⁴).

Wydaje się jednak, iż jesteśmy świadkami procesu bardziej skomplikowanego, o czym przekonuje porównanie przytoczonych danych ze statystykami opublikowanymi w dokumencie pt. *World Internet Project. Poland 2011*¹⁵, będącym częścią dużego, międzynarodowego projektu badań Internetu, zainicjowanego przez Uniwersytet Kalifornijski w Los Angeles (UCLA), w którym uczestniczy m.in. Agora SA

⁷ <http://www.nask.pl/run/n/Historia> [odczyt: 25.04.2013].

⁸ Tamże, s. 299.

⁹ *Rocznik Statystyczny Rzeczypospolitej Polskiej*, Warszawa 2012, s. 426.

¹⁰ Tamże, s. 427.

¹¹ J. Czapiński, T. Panek (red.), *Diagnoza Społeczna 2011. Warunki i Jakość Życia Polaków...*, s. 321.

¹² Tamże, s. 321.

¹³ Tamże, s. 322.

¹⁴ Tamże, s. 117.

¹⁵ Dostępnym na stronie http://www.worldinternetproject.net/_files/_Published/_oldis/518_world_internet_project_poland_2011.pdf [odczyt: 25.04.2013].

i TP Group¹⁶. Raport ten bada zachowania internautów jako osobnej grupy bez odnoszenia się do całej populacji. Zgodnie z opublikowanymi w nim wynikami, występuje niewielki spadek we wszystkich trzech segmentach czytelnictwa prasy, a więc zarówno w grupie tekstów publikowanych wyłącznie w sieci, wyłącznie w formie drukowanej, jak i za pomocą obydwu tych kanałów w roku 2011 w porównaniu z rokiem poprzednim¹⁷. Podobna sytuacja dotyczy książek¹⁸. Stąd ciekawy wniosek, iż mimo ogólnego trendu wzrostowego dotyczącego całej populacji, czytelnictwo przenoszące się do sieci spada, co może oznaczać, że Internet wcale nie musi być dla niego ziemią obiecaną. Trzeba jednak zaznaczyć, że obserwowane trendy mają zbyt mały zasięg, aby móc uznać je za trwałe prawidłowości.

Ciekawym i ważnym zjawiskiem zauważonym w opisywanym raporcie jest uwzględnienie różnicy między dostępem do kultury płatnym i niepłatnym, przy czym ten ostatni obejmuje także segment o charakterze nielegalnym. Przez dostęp rozumie się pobieranie plików (*downloading*). Zaskakującym, ale potwierdzającym tendencję opisaną przy okazji czytelnictwa, wnioskiem jest spadek w roku 2011 w porównaniu z rokiem poprzednim udziału internautów we wszystkich segmentach (takich jak muzyka, filmy, gry, seriale, e-booki itd.) dotyczących pobierania plików, co jest kompensowane przez wzrost części biernej, czyli tej, która nie pobiera niczego. Do ściągania filmów w roku 2011 przyznało się 20% internautów (w roku 2010 – 26%), muzyki – 26% (33%). Tendencja ta – wcale nieodizolowana – jest ciekawa, choć trudno przesądzać o jej trwałości; wskazywałaby na powiększający się spadek dostępu do dóbr kultury wraz z rozpowszechnianiem się udziału w niej w wersji sieciowej.

Opisany raport stara się uchwycić kwestię tzw. nielegalnych źródeł filmów, muzyki i książek, czym otwiera szerszą problematykę, obliczając udział osób, które kiedykolwiek korzystały z tego sposobu dostępu i w jakiegokolwiek formie na 67% (41% w ostatnim miesiącu)¹⁹, co stanowi wskaźnik bardzo wysoki. Niekoniecznie musi on świadczyć wyłącznie o niskim poziomie przestrzegania prawa, ale otwiera także poważną debatę na temat uregulowania sieciowego obiegu treści, która toczy się już od wielu lat. Ważnym dokumentem wzbogacającym tę debatę jest tekst Mirosława Filiciaka, Justyny Hofmokl i Alka Tarkowskiego ze stycznia 2012 roku pt. *Obiegi kultury. Społeczna cyrkulacja treści. Raport z badań*²⁰, przygotowany w ramach programu Obserwatorium Kultury NCK²¹ i za pomocą środków Narodowego Centrum Kultury. Raport ten (opracowany nie przez organizacje nastawione na zysk, tak jak *World Internet Project. Poland 2011*, ale pod patronatem państwowej instytucji kultury) odżegnuje się *expressis verbis* od „wyraźnej granicy między obiegiem

¹⁶ <http://worldinternetproject.net/#about> [odczyt: 25.04.2013].

¹⁷ Tamże, s. 67.

¹⁸ Tamże, s. 68.

¹⁹ Tamże, s. 72.

²⁰ Dostępny na stronie http://creativecommons.pl/wp-content/uploads/2012/01/raport_obiegi_kultury.pdf [odczyt: 25.04.2013], posiada także uaktualnioną wersję opierającą się na badaniach przeprowadzonych rok później, http://www.platfomakultury.pl/files/2013-03-20/raport_obiegi_kultury1.pdf [odczyt: 26.04.2013].

²¹ <http://www.obserwatoriumkultury.pl/> [odczyt: 25.04.2013].

legalnym i nielegalnym”, twierdząc, iż te granice „są rozmyte i często nieczytelne dla ich uczestników”²². W zamian proponuje neutralne określenie „nieformalna wymiana treści”, które nie stygmatyzuje i sprzyja dialogowi.

Wspomniany raport podaje wnioski dotyczące udziału Polaków w kulturze, umożliwionego „nieformalną wymianą treści” o charakterze fundamentalnym. Po pierwsze, „W sferze nieformalnej, rozumianej jako wymiana książek, muzyki i filmów w postaci cyfrowej za pośrednictwem internetu, bierze udział co trzeci Polak. Obieg nieformalny jest więc dla Polaków drugim – po masowych mediach nadawczych, takich jak telewizja i radio – źródłem dostępu do treści kultury”²³, natomiast 62% populacji „nie uczestniczy ani w formalnych, ani w nieformalnych obiegach treści kulturowych”²⁴. Po drugie, w trakcie badania nie potwierdziło się przekonanie „o zastępowaniu obiegów formalnych nieformalnymi”²⁵, co oznacza wytrącenie poważnego argumentu z rąk zwolenników restrykcyjnej regulacji obiegu treści w Internecie. Co więcej, internauci okazali się grupą, która należy do aktywniejszych w porównaniu z częścią populacji niekorzystającą z sieci, w ramach różnych czynności, także korzystania z dóbr kultury czy częstotliwości przeznaczanych na nie wydatków²⁶. Podobne wnioski formułuje również *Diagnoza społeczna 2011*²⁷.

W ten sposób docieramy do trzeciego kluczowego tematu rozpatrywanego w obrębie pierwszego typu aktualizacji problematyki kultury w Internecie. W ramach przywoływanego raportu, definiując obszar swoich badań, autorzy odwołują się do pojęcia „nieformalnej ekonomii mediów”, zapożyczonego od Ramona Lobato, Juliana Thomasa i Dany Hunter, odwołujących się w szczególności do zatarcia podziału na profesjonalistów i amatorów²⁸. Aby go wyjaśnić i uzasadnić w kontekście Internetu, odnoszą go do kategorii szeroko opisanej przez Yochai Benklera w książce pt. *Bogactwo sieci: produkcji partnerskiej (peer production)*, opartej na spontanicznej, zdecentralizowanej współpracy jednostek²⁹. Doskonale znaną pracę Benklera możemy uzupełnić jeszcze jednym pojęciem: kultury partycypacyjnej, które pojawia się w opisach fazy Internetu zwanej Web 2.0 i lokującym się w obrębie pragmatyki biznesowej, ale obejmującym w rzeczywistości obszar znacznie bardziej rozległy. Jego interesujące rozwinięcie podaje Henry Jenkins w tekście powstałym na zlecenie MacArthur Foundation w roku 2006 pt. *Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the 21st Century*³⁰. Pisze o kulturze partycypacyjnej, że „pojawiła się jako kultura absorbująca i odpowiadająca na eksplozję nowych

²² M. Filiciak, J. Hofmokl, A. Tarkowski, *Obiegi Kultury. Społeczna cyrkulacja treści. Raport z badań*, 2012, s. 4.

²³ Tamże.

²⁴ Tamże, s. 5.

²⁵ Tamże.

²⁶ Tamże.

²⁷ J. Czapiński, T. Panek (red.), *Diagnoza Społeczna 2011. Warunki i Jakość Życia Polaków...*, s. 320.

²⁸ M. Filiciak, J. Hofmokl, A. Tarkowski, *Obiegi Kultury. Społeczna cyrkulacja treści...*, s. 20.

²⁹ Tamże, s. 23.

³⁰ Dostępnym pod adresem http://digitalllearning.macfound.org/atf/cf/%7B7E45C7E0-A3E0-4B89-AC9C-E807E1B0AE4E%7D/JENKINS_WHITE_PAPER.PDF [odczyt: 25.04.2013].

technologii medialnych, które sprawiają, że przeciętny użytkownik jest w stanie archiwizować, komentować, przejmować i przysyłać dalej контент medialny, używając nowych i potężnych sposobów³¹.

Jedno z najnowszych ujęć problemu społecznościowego obiegu treści prezentuje książka Philippe'a Aigraina pt. *Sharing Culture and the Economy in the Internet Age*³², której autor jest zaangażowany w różne inicjatywy związane z problematyką obiegu treści w sieci³³. Jego książka, jak pisze, „proponuje środki pozwalające wzmocnić i wykorzystać synergię dzielenia się plikami i kreatywności, dla ogólnej korzyści społecznej, a także wzbogacenia ekonomii kultury³⁴. Należy do nich pomysł finansowania „kulturalnej i twórczej aktywności” poprzez rodzaj obowiązkowego opodatkowania, które autor nazywa *Creative Contribution* (co można przetłumaczyć: „składka twórczościowa”)³⁵. Do tego pomysłu prowadzi wnikliwa analiza wartości przysparzanej dzięki wolnemu, także nieformalnemu i uznanemu często za nielegalne, wymianianiu się plikami. Aigrain poświęca wiele miejsca wyjaśnieniu zwłaszcza tego ostatniego postępowania, opisując i zbijając argumenty jego zwolenników, konstatując, iż „mimo wielu lat »wojny antypirackiej« [prowadzonej przez wielkie firmy medialne – przyp. R.M.], nieautoryzowane dzielenie się plikami wykazuje już korzystny wpływ na kulturową różnorodność³⁶”.

Drugi, wspomniany typ aktualizowania się kategorii opisowej, jaką jest kultura w Internecie, polega na traktowaniu sieci jako środowiska, w którym znajdują nowe warunki funkcjonowania i nowe możliwości realizowania swoich celów i misji różnorodnych organizacji kultury, zarówno o charakterze publicznym, jak i prywatnym. Częstym faktem pojawiającym się w literaturze poświęconej Internetowi jest ignorowanie organizacyjnej rzeczywistości stojącej za każdą inicjatywą sieciową, realizującą się w postaci strony WWW. Obecność w Internecie nie jest w żaden sposób reglamentowana, a wkroczenie weń jest *de facto* limitowane jedynie kosztami wynajęcia (bądź stworzenia i utrzymania) serwera treści oraz wykupienia domeny, które są relatywnie niewielkie. Z reguły jednak zaawansowane projekty internetowe są

³¹ H. Jenkins, *Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the 21st Century*, s. 8, http://digitallearning.macfound.org/atf/cf/%7B7E45C7E0-A3E0-4B89-AC9C-E807E1B0AE4E%7D/JENKINS_WHITE_PAPER.PDF [odczyt: 28.04.2013].

³² Ph. Aigrain, *Sharing Culture and the Economy in the Internet Age*, Amsterdam 2012. Książka posiada także polskie tłumaczenie, które jest dostępne na stronie <http://prawokultury.pl/media/entry/attach/aigrain-dzielenie-sie.pdf> [odczyt: 26.04.2013], należącej do projektu Prawokultury.pl. W opisie strony można przeczytać, że „jest to strona edukacyjna mająca za zadanie w przystępny i rzetelny sposób informować o wszelkich kwestiach związanych z prawem autorskim”, <http://prawokultury.pl/info/o-nas/> [odczyt: 26.04.2013]. Polskim wydawcą książki jest Fundacja Nowoczesna Polska. Niniejszy tekst opiera się na wersji angielskiej ze względu na poważne zastrzeżenia dotyczące polskiego tłumaczenia, które np. w przytoczonych tutaj cytatach zasadniczo różni się z oryginałem.

³³ Np. Software Freedom Law Center, gdzie jest jednym z dyrektorów, <http://www.software-freedom.org/> [odczyt: 26.04.2013] czy Nexa Center for Internet & Society, zasiadając w zarządzie obok Yochoaia Benklera, <http://nexa.polito.it/> [odczyt: 26.04.2013].

³⁴ Ph. Aigrain, *Sharing Culture and the Economy...*, s. 15.

³⁵ Tamże, s. 53.

³⁶ Tamże, s. 44.

emanacjami bytów organizacyjnych o charakterze formalnym, pochodzących zarówno z sektora komercyjnego, państwowego, jak i pozarządowego, a więc opartych na różnych, ale sformalizowanych podstawach regulacyjnych i posiadają osobowość prawną. W takim wypadku trzeba traktować ich obecność w sieci jako swoiste przedłużenie i rozwinięcie działalności w świecie realnym. Towarzyszą temu specjalne strategie i oczekiwania określonych skutków. W takiej też sytuacji znajdują się organizacje działające w obszarze kultury. Sformułowane w ten sposób pole operacyjne typu rozumienia kultury w Internecie jest z jednej strony bardzo szerokie, z drugiej – ma zasadnicze znaczenie zwłaszcza w kontekście tzw. gospodarki kreatywnej, której pojęcie opisuje jedno z najważniejszych zjawisk współczesnej cywilizacji.

Niewątpliwym wyrazem docenienia obydwu wspomnianych okoliczności są w Polsce różnego typu działania o charakterze nadrzędnym, wspomagające działanie instytucji kultury, także posiadające własne projekty internetowe. Na ich czele trzeba wymienić Narodowe Centrum Kultury działające pod egidą Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, wspomagające rozwój kultury od strony organizacyjnej. NCK prowadzi różnorodne projekty, takie jak Kurs na Kulturę – program skierowany do studentów, absolwentów i młodych pracowników naukowych, który „stara się aktywnie wspierać instytucje i podmioty sfery kultury”³⁷, czy Kadra Kultury – program, jaki

[...] stwarza możliwości podnoszenia kompetencji kadry zarządzającej oraz przygotowania specjalistów pod kierunkiem polskich i zagranicznych ekspertów, tak aby nowoczesnie zarządzane placówki, stały się centrami lokalnej aktywności twórczej otwartymi na potrzeby coraz bardziej wymagających odbiorców³⁸.

Towarzyszą im przedsięwzięcia o charakterze komercyjnym, takie jak na przykład portal kulturaonline.pl prowadzony przez firmę [Kulturaonline.pl Sp. z o.o.](http://kulturaonline.pl)³⁹, prezentujący siebie jako „kulturalny rozkład jazdy” i gromadzący bazy wydarzeń kulturalnych różnego rodzaju i instytucji kultury. Poważny problem stanowi jednak dostęp do aktualnych liczb obrazujących stan obecności różnego rodzaju organizacji z sektora kultury w Internecie. Ośrodek Statystyki Kultury GUS nie podaje tego rodzaju danych w obszernym opracowaniu pt. *Kultura w 2011 roku*⁴⁰ ani w raporcie pt. *Działalność instytucji kultury w Polsce w 2011 roku*⁴¹. Wydaje się jednak, że sytuacja musiała ulec zmianie od 2005 roku, kiedy to mogło się pochwalić własną wityrną jedynie niecałe 2% instytucji kultury⁴².

³⁷ http://www.kursnakulture.pl/kategorie/o-programie_knk.html [odczyt: 26.04.2013].

³⁸ <http://www.kadrakultury.pl/kategorie/o-programie.html> [odczyt: 26.04.2013].

³⁹ <http://kulturaonline.pl/> [odczyt: 26.04.2013].

⁴⁰ Dostępnym na stronie http://www.stat.gov.pl/cps/rde/xbcr/gus/kts_kultura_w_2011.pdf [odczyt: 26.04.2013].

⁴¹ http://www.stat.gov.pl/cps/rde/xbcr/gus/KTS_dzialalnosc_instyt_kultury_w_polsce-2011.pdf [odczyt: 26.04.2013].

⁴² Na podstawie opracowania pt. *Wielojęzyczne strony polskich instytucji kultury. Krajowy raport dla projektu MINERVA+ 2005*, http://www.icimss.edu.pl/download/Minerva_raport.pdf [odczyt: 26.04.2013].

Znacznie szersze i bardziej ogólne tło funkcjonowania organizacji działających w sektorze kultury otwiera problematyka gospodarki kreatywnej, do której najpełniejsze wprowadzenie podaje książka Richarda Floridy pt. *Narodziny klasy kreatywnej*⁴³. Nie należy jednak zapominać, że klasa kreatywna nie ogranicza się do pracowników sektora kultury według zaproponowanej przez niego koncepcji, choć stanowi jedną z części jej tzw. hiperkreatywnego rdzenia⁴⁴. Florida jest rzecznikiem tezy, którą rozwija na kilku stronach, składającej dominującą rolę w powstawaniu rzeczywistości cyfrowej, komputerów i sieci w ręce pokolenia lat sześćdziesiątych związanej z amerykańską kontrkulturą. Uważa, że to na jej gruncie wykształciły się postawy i przekonania, które później ujawniły się jako siły napędowe kreatywnej gospodarki. Píše dalej, że

[...] wartości bohemy i protestancka etyka pracy zderzyły się w kolizji czołowej. Okazało się jednak, że efektem tego zderzenia nie jest dalsze trwanie tych systemów, ale ich głębokie przekształcenie i powstanie w efekcie zupełnie nowej etyki pracy – kreatywnego etosu opartego na idei kultywowania kreatywności⁴⁵.

Wydaje się zatem, że obecność sieci jest immanentnie wbudowana w jego koncepcję już na poziomie przesłanek. Florida tworzy jednak na długo przedtem zanim Internet wypracowuje zaawansowane formy twórczości i rozwoju, takie jak na przykład produkcja partnerska, będące rezultatem włączenia do działania społeczności. Ta zmiana dostarcza interesującego wątku badawczego, który stara się podjąć Kazimierz Krzysztofek w tekście pt. *Tendencje rozwoju kreatywnej ekonomii w sieciach*⁴⁶. Pewnym nieustannym problemem, przed którym staje ten ostatni autor, jest precyzyjne oddzielenie kwestii przemysłów kultury od bardziej ogólnego pojęcia gospodarki kreatywnej, pozornie oczywistego. Nie ma z tym problemu Florida, którego spojrzenie jest fundamentalnie ogólne, nadrzędne i nie popada w konfuzje sektorowe, o które łatwo, patrząc z perspektywy szczegółowej. Taką właśnie perspektywą posługuje się Krzysztofek, opierając strategię otwarcia problematyki kultury w kontekście sieci na swoistym, ciekawym, ale bardzo ryzykownym traktowaniu Internetu jako „wielkiego rezerwuaru cyfrowej pamięci codzienności, społecznego software'u”⁴⁷. Zwłaszcza w interesującym nas kontekście organizacji działających w sektorze kultury codzienność jako kategoria czasowego trwania, sugerująca brak stabilności i krótkotrwałość, nie wyczerpuje potencjalnych skutków kulturowych kreatywnego udziału społeczności. W tym obszarze, jak się wydaje, ciągle kryje się olbrzymi rezerwuara działań dostępnych dla organizacji kultury w sieci, który domaga się osobnego przebadania.

Trzeci typ rozumienia pojęcia kultury w kontekście Internetu ma chyba najdłuższą tradycję i na gruncie polskim najobfitszą literaturę. Temat ten podejmują m.in.

⁴³ R. Florida, *Narodziny klasy kreatywnej*, przeł. T. Krzyżanowski, M. Penkala, Warszawa 2010.

⁴⁴ Tamże, s. 338.

⁴⁵ Tamże, s. 213.

⁴⁶ K. Krzysztofek, *Tendencje rozwoju kreatywnej ekonomii w sieciach* [w:] A. Gwóźdź (red.), *Od przemysłów kultury do kreatywnej gospodarki*, Warszawa 2010, s. 94.

⁴⁷ Tamże, s. 106.

tacy poważni badacze, jak Ryszard Kluszczyński⁴⁸ czy Justyna Hofmokl⁴⁹. Charakterystyczne jest również rozdwojenie refleksji, podążające z jednej strony w kierunku badań ekspresji o charakterze artystycznym, z drugiej natomiast – pewnych aktywności o charakterze społecznym (bądź ostatecznie politycznym) i ostatecznie częste łączenie się ich w ramach ogólnej analizy fenomenu społecznej (politycznej) substancji Internetu. Niewątpliwie, w tym nurcie mieści się najbardziej obszerne opracowanie Piotra Zawojkiego pt. *Cyberkultura. Syntopia sztuki, nauki i technologii*. Autor tłumaczy pojęcie, którego używa w tytule, pisząc:

Syntopia zatem to, w odróżnieniu od utopii, forma spotkania różnorodnych idei, systemów wiedzy, metodologii, odmiennych dyscyplin poznawczych, rozmaitych form aktywności człowieka. Nie ma ona postaci amalgamatu, w którym poszczególne elementy tracą swoją tożsamość i istotę, ale stanowi przykład na to, jak w ramach interdyscyplinarnego spotkania można przekraczać ograniczenia specjalizacji w ramach poszczególnych dyscyplin, a także poszukiwać dla nich wspólnych płaszczyzn. Syntopię nauki, sztuki i technologii traktować można jako bazę dla paradygmatu cyberkulturowego⁵⁰.

Ustanawia w ten sposób nadrzędny charakter opisywanego zjawiska, nadając mu paradygmatyczną formę nowego lub/i odrębnego typu kultury, choć nieodrodnie zakorzenionego w pewnej rzeczywistości technologicznej; „nowego paradygmatu kulturowego (a właściwie technokulturowego)” – jak pisze⁵¹.

Rodzi się w tym miejscu zatem pytanie o samoistność fenomenu cyberkultury, a właściwie jej usytuowanie wobec całej pozostałej rzeczywistości (jeżeli taka w ogóle pozostaje). To charakterystyczne wzmocnienie, hiperbolizacja zjawiska opiera się na idei syntopii, którą zapożycza Zawojski od Ernsta Pöppela. Można w szczególności zapytać o stosunek cyberkultury do Internetu, który w tej sytuacji nie jest taki oczywisty. Wyabstrahowanie tej pierwszej do poziomu samoistnego fenomenu utrudnia powrót do jego technologicznych (i niedających się pominąć korzeni), a udaje się dzięki pewnym uogólnieniom dokonany już w literaturze wcześniej przez takich badaczy, jak Manuel Castells czy Pierre Lévy. Ten pierwszy dostarcza podstawowej idei „społeczeństwa sieciowego”⁵², drugi, mniej znany w Polsce, w książce pt. *Cyberculture* (1997) definiuje, jak pisze Zawojski, „trzy podstawowe przesłanki cyberkultury”, to jest „możliwości łączności wszystkiego z wszystkim (*interconnectivity*), idei wirtualnego społeczeństwa (*virtual community*) oraz kolektywnej inteligencji (*collective intelligence*)”⁵³. Lévy, co warto podkreślić, a o czym nie wspomina Zawojski, jest jednak zwolennikiem osadzenia tej kategorii w twardej, technologicznej rzeczywistości, przed czym cofa się nie tylko ten polski autor. Francuski filozof pisze bowiem:

⁴⁸ R.W. Kluszczyński, *Społeczeństwo informacyjne, cyberkultura, sztuka multimediów*, Kraków 2002.

⁴⁹ J. Hofmokl, *Internet jako dobro wspólne*, Warszawa 2009.

⁵⁰ P. Zawojski, *Cyberkultura. Syntopia sztuki, nauki i technologii*, Warszawa 2010, s. 74.

⁵¹ Tamże, s. 20.

⁵² M. Castells, *Społeczeństwo sieci*, przeł. M. Marody i in., Warszawa 2010.

⁵³ P. Zawojski, *Cyberkultura. Syntopia sztuki...*, s. 106.

[...] cyberprzestrzeń (znana także jako „sieć”) jest nowym medium komunikacji, które wzrosło poprzez globalne łączenie się komputerów. Termin ten odnosi się nie tylko do materialnej infrastruktury komunikacji cyfrowej ale do oceanicznego uniwersum informacji, które utrzymuje, a także do ludzi nawigujących dzięki tej infrastrukturze i ożywiających ją. Cyberkultura jest zestawem technologii (materialnych i intelektualnych), praktyk, postaw, trybów myślenia i wartości rozwijanych wraz z jej powiększaniem się⁵⁴.

Zawojski, co także typowe, zmierza dalej w stronę sztuki (cybersztuki), podkreślając zresztą jej filiacje z nauką, a nawet podtrzymując tezę, iż jest ta pierwsza w istocie siostrą drugiej w wysiłku poznawczym. Na potwierdzenie tej tezy cytuje rzecznika tego poglądu, z którego czerpie inspirację – Stephena Wilsona, opierając się na jego tekście pt. *Art as Research. The Cultural Importance of Scientific Research and Technology Development*. Stamtąd pochodzi przywołana przez niego opinia: „Obecnie badania naukowe radykalnie przekształcają naszą kulturę i tak też będzie w przyszłości. Sztuka musi być istotną częścią tych procesów”⁵⁵. Opisane posunięcie Zawojskiego, łączące sztukę i naukę, można zrozumieć jako sposób łagodzenia niepokoju o brak kontaktu z technologicznym, twardym, rzeczywistym kontekstem, który umyka przy tak odrębnie i w samowystarczalny sposób skonstruowanej kategorii cyberprzestrzeni, wspartej w dodatku głównie analizami cybersztuki. Sugerowanie podobieństwa nauki i sztuki retorycznie, na zasadzie analogii uzupełnia wzajemne deficyty.

Z podobnym problemem boryka się niewątpliwie także inny ważny tekst poświęcony kulturze Internetu, a mianowicie książka Magdaleny Kamińskiej: *Nieczne memy. Dwanaście wykładów o kulturze Internetu*⁵⁶, plon dwunastu multimedialnych wykładów *Śmietnik świata, ściek cywilizacji. Fenomeny cyberkultury* przygotowanych dla Galerii Miejskiej Arsenal w Poznaniu w roku 2010. O ile jednak Zawojski podejmuje trud wy tłumaczenia podstaw interpretacyjnych używanej przez siebie kategorii kultury (cyberkultury), popadając przy tym w aporie wynikające z przyjętej perspektywy, Kamińska takiego wysiłku właściwie unika, przyjmując tę kategorię i stosując ją do zjawisk Internetu w sposób sugerujący oczywistość. W jej wypadku, co wynika z konieczności skrócenia niniejszego wywodu, warto zwrócić uwagę na sposób, w jaki ją określa. Píše we wstępie:

Rozwój internetu nie poszedł bynajmniej w kierunku maksymalizacji immersji w rzeczywistość wirtualną, skutkującej stopniowym oderwaniem użytkownika od rzeczywistości lat dziewięćdziesiątych XX wieku. Medium to zmienia dziś świat przede wszystkim poprzez praktyki życia codziennego i brikolaz heterogenicznych elementów kultury,

dodając, iż jej książka „zawiera analizy dwunastu cyberkulturowych praktyk angażujących zespoły normatywno-dyrektywne i instytucje cyberspołeczne o charakterze ponadśrodowiskowym”⁵⁷. Ustanowienie odrębności i samowystarczalności

⁵⁴ P. Lévy, *Cyberculture*, Minneapolis 2001, s. XVI.

⁵⁵ P. Zawojski, *Cyberkultura. Syntopia sztuki...*, s. 58.

⁵⁶ M. Kamińska, *Nieczne memy. Dwanaście wykładów o kulturze Internetu*, Poznań 2011.

⁵⁷ Tamże, s. 12

cyberprzestrzeni jest tutaj dosadne i oparte zresztą na fałszywych przesłankach (Internet zmienia dziś świat w znacznie bardziej złożony sposób), ale jednocześnie przesuwa problematykę na pole zjawisk *par excellence* społecznych czy politycznych, o czym zaświadcza przykłady analizowane w tekście.

Ucinając z konieczności dalsze opisy związane z trzecim typem realizacji idei kultury w sieci i przechodząc do typu ostatniego, trzeba podkreślić, że w ramach pojmowania kultury jako fali ekspresji, głównie artystycznych, o wyraźnym i czasem dominującym zabarwieniu społecznym (typ trzeci), podstawą jest dosyć wąsko przyjęty obszar badawczy – to terytorium zjawisk ujawniających się dzięki (wskutek) sieci. **Typ czwarty**, najogólniejszy i przez to poszukujący najbardziej abstrakcyjnych przesłanek, skupia się raczej na analizie szerszego kontekstu Internetu. Tym samym nie przyjmuje milcząco pewnej eksterytorialności sieci i jej fenomenów, swoistej odrębności podkreślanej przyjęciem pojęcia cyberkultury (i cyberprzestrzeni). Inaczej też przebiega kierunek przebiegu formujących się treści. Typ trzeci zajmuje się oddziaływaniem, którego szeroko rozumiane dzieła internetowe są źródłem (i dlatego lokuje w obrębie sztuki, a także, w szerszej wersji, wiedzy), czwarty natomiast stara się zidentyfikować wielokierunkowy, wzajemny wpływ Internetu i całego, dowolnie i obszernie zdefiniowanego otoczenia, które może mieć najróżniejszy charakter, ale obejmuje także świat zdarzeń pozasieciowych, czyli świat realnej ekonomii, polityki, historii itd.

Najbardziej znanym przedstawicielem tego rodzaju myślenia jest wspomniany już Manuel Castells, który w książce *Spoleczeństwo sieci* wprowadza pojęcie „kultury rzeczywistej wirtualności”, podkreślając tym samym fakt, który stał się inspiracją także opisywanego teraz typu interpretacji obecności kultury w sieci, pozornego rozbitcia między „realnością” i „wirtualnością”. W kulturze rzeczywistej wirtualności ulega, według niego, bezprecedensowemu wzmocnieniu proces komunikacyjnego zapośredniczenia, sprawiając, iż

[...] sama rzeczywistość (tzn. materialno/symboliczna egzystencja ludzi) jest całkowicie schwytna, w pełni zanurzona w wirtualnym układzie obrazów, w świecie wyobraź-sobie-że, w którym pozory nie tylko znajdują się na ekranie, za pośrednictwem którego komunikuje się doświadczenie, lecz stają się tym doświadczeniem⁵⁸.

Jednak to sprowadzenie idei kultury wyłącznie do poziomu komunikacji symbolicznej odkłada na bok inne procesy, w szczególności doprowadzające do powstania Internetu. Ten brak uzupełnia, poszerzając interpretację, w następnej książce pt. *Galaktyka Internetu, Refleksje nad Internetem, biznesem i społeczeństwem*, w rozdziale pt. *Kultura Internetu*⁵⁹. Należą do nich: „kultura technomerytokratyczna – kultura doskonałości naukowej i technicznej”, zbudowana na przekonaniu o cywilizacyjnej i społecznej roli wiedzy jako nośnika postępu, „kultura hakerska” – merytokratyczna, oparta na kompetencjach i jednocześnie kultuwująca swoiste wyobrażenie wol-

⁵⁸ M. Castells, *Spoleczeństwo sieci...*, s. 402.

⁵⁹ M. Castells, *Galaktyka Internetu, Refleksje nad Internetem, biznesem i społeczeństwem*, przeł. T. Hornowski, Poznań 2003, s. 74.

ności, sieciowe społeczności, redefiniujące dotychczasowe role i stosunki społeczne, ignorujące jednocześnie kwestie technologiczne oraz „nastawiona na zarabianie pieniędzy kultura przedsiębiorczości”⁶⁰.

Mark Poster w tekście pt. *Culture and New Media: A Historical View*⁶¹ stawia fundamentalny problem rozumienia kultury i badania jej, konstatując całkowitą utratę przez nią ostrości pojęciowej, co z kolei prowadzi do jej całkowitej kontekstualizacji. Píše, że „nic nie pozostaje poza przestrzenią kultywowania, a więc i kultura musi być raczej jako konstruowana niż dana; historycznie zależna niż ponadczasowa i pewna”⁶². Wymieniając najważniejsze obszary analityczne, koncentruje się on na zupełnie nowym, podniesionym do głównej rangi doświadczeniu jednostkowym, które staje się głównym polem badań: „studium kultury Internetu musi więc poszukiwać w analizach oboczności człowiek/maszyna, podmiot/przedmiot, ciało/umysł, czas/przestrzeń nowej konfiguracji konstrukcji podmiotu”⁶³. Takie nastawienie oznacza reaktywację pewnych, podstawowych problemów filozoficznych, które Poster interpretuje jako twory językowe, przywołując ideę i rolę dyskursu w tym procesie, co oznacza uaktualnienie naczelnego, filozoficznego źródła tego posunięcia: ponowoczesność⁶⁴, przenosząc w ten sposób całość zagadnień w obszar kategorii wiedzy.

Trzeba także wspomnieć w tym miejscu o względnie częstym stosowaniu pojęcia kultury do opisu mniej lub bardziej rozległych zjawisk związanych z siecią. Wśród przykładów potwierdzających to spostrzeżenie znajduje się termin kultura *open source* – tym określeniem posługuje się Eric Raymond⁶⁵, wywodząc jej źródła z kultury hakerskiej, która dalej staje się podstawą zjawiska *open source*, czyli tzw. otwartego źródła, opisującego ruch swobodnie i w sposób ogólnodostępny tworzonego oprogramowania, wykształcający następnie szersze formy sieciowej współpracy. Mieszczą się tutaj również pojęcia wolnej kultury i kultury remiksu, wymyślone i rozpropagowane przez Lawrence’a Lessiga⁶⁶, oparte na diagnozie i idei rekonstrukcji formalizacji obiegu treści w Internecie, oraz tzw. kultura nisz Chrisa Andersona⁶⁷. Ta ostatnia obrazuje przejście od idei masowości w stronę specjalizacji, fragmentaryzacji i indywidualizacji procesów zaspokajania potrzeb, mające u podstaw pewne, sieciowe zjawiska ekonomiczne. Na końcu tego krótkiego spisu można jeszcze dodać

⁶⁰ Tamże, s. 75.

⁶¹ M. Poster, *Culture and New Media: A Historical View* [w:] A.L. Lievrouw, S. Livingstone (red.), *Handbook of New media, Social Shaping and Social Consequences of ICTs, Updated Student Edition*, London 2010.

⁶² Tamże, s. 134.

⁶³ Tamże, s. 137.

⁶⁴ Tamże, s. 138.

⁶⁵ E.S. Raymond, *The Cathedral and the Bazaar: Musings on Linux and Open Source by an Accidental Revolutionary*, O’Reilly 1999.

⁶⁶ L. Lessig, *Wolna kultura*, wstęp: E. Bendyk, przeł. [zespół], Warszawa 2005, oraz *Remiks. Aby sztuka i biznes rozkwitły w hybrydowej gospodarce*, przeł. R. Próchniak, Warszawa 2008.

⁶⁷ Ch. Anderson, *Długi ogon. Ekonomia przyszłości – każdy konsument ma głos*, przeł. B. Ludwiczak, Poznań 2008.

ideę kultury konwergencji Henry'ego Jenkinsa⁶⁸, opisującej przeistoczenie sposobów funkcjonowania mediów, wytwarzające nowe formy uczestnictwa czy przeobrażające wspólnotowe sposoby wytwarzania wiedzy.

Najogólniejsze rozpoznania dotyczące kultury w kontekście Internetu, starające się lokować na szerokim tle kwestii cywilizacyjnych, pozwalają w szczególności wyodrębnić trzy przenikające się obszary problemów:

1. obracających się wokół idei wiedzy,
2. wynikających z kontekstu technologicznego,
3. ujawniających się poprzez kompleks zjawisk społecznych (politycznych), oparty na zjawiskach o charakterze ekonomicznym.

Przytoczone obszary mają własne przykłady konkretyzacji kryjące się pod terminami takimi, jak World Wide Web, sieć semantyczna, zbiorowa inteligencja, Web 2.0. Obejmują także specyficzne, szerokie konteksty historyczne, społeczne, polityczne i ekonomiczne oraz wyprowadzają zarazem kategorię kultury dającą się zastosować do Internetu na najszersze pole interpretacji i analizy. Otwierają tym samym dalsze, obszerne terytorium badawcze, które z konieczności nie może się zmieścić w niniejszym tekście. Jednocześnie wydaje się szczególnie obiecującym zwieńczeniem konstrukcji, która służy za jego podstawę, ilustrując stopniowe uogólnienie i zarazem uzyskanie fundamentalnego znaczenia złożenia pojęć kultury i Internetu, służącego ustaleniu wzajemnej konfiguracji oraz zrozumieniu ich krzyżujących się znaczeń.

Bibliografia

- Aigrain Ph., *Sharing Culture and the Economy in the Internet Age*, Amsterdam 2012.
- Anderson Ch., *Długi ogon. Ekonomia przyszłości – każdy konsument ma głos*, przeł. B. Ludwiczak, Poznań 2008.
- Castells M., *Galaktyka Internetu, Refleksje nad Internetem, biznesem i społeczeństwem*, przeł. T. Hornowski, Poznań 2003.
- Castells M., *Spółczesność sieci*, przeł. M. Marody i in., Warszawa 2010.
- Czapiński J., Panek T. (red.), *Diagnoza Społeczna 2011. Warunki i Jakość Życia Polaków. Raport*, Warszawa 2011, http://www.diagnoza.com/pliki/raporty/Diagnoza_raport_2011.pdf [odczyt: 27.04.2013].
- Filiciak M., Hofmokl J., Tarkowski A., *Obiegi Kultury. Społeczna cyrkulacja treści. Raport z badań*, 2012, http://creativecommons.pl/wp-content/uploads/2012/01/raport_obiegi_kultury.pdf [odczyt: 27.04.2013].
- Florida R., *Narodziny klasy kreatywnej*, przeł. T. Krzyżanowski, M. Penkala, Warszawa 2010.
- Hofmokl J., *Internet jako dobro wspólne*, Warszawa 2009.
- Jenkins H., *Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the 21st Century*, Cambridge 2009.
- Jenkins H., *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2007.

⁶⁸ H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2007.

- Kamińska M., *Nieczne memy. Dwanaście wykładów o kulturze Internetu*, Poznań 2011.
- Kluszczyński R.W., *Spoleczeństwo informacyjne, cyberkultura, sztuka multimedialna*, Kraków 2002.
- Krzystofek K., *Tendencje rozwoju kreatywnej ekonomii w sieciach* [w:] Gwóźdź A. (red.), *Od przemysłów kultury do kreatywnej gospodarki*, Warszawa 2010, s. 94.
- Lessig L., *Wolna kultura*, wstęp: E. Bendyk, przeł. [zespół], Warszawa 2005, oraz *Remiks. Aby sztuka i biznes rozkwitły w hybrydowej gospodarce*, przeł. R. Próchniak, Warszawa 2008.
- Lévy P., *Cyberculture*, Minneapolis 2001.
- Poster M., *Culture and New Media: A Historical View* [w:] L.A. Lievrouw, S. Livingstone (red.), *Handbook of New Media, Social Shaping and Social Consequences of ICTs, Updated Student Edition*, London 2010, s. 134.
- Raymond E.S., *The Cathedral and the Bazaar: Musings on Linux and Open Source by an Accidental Revolutionary*, O'Reilly 1999.
- Rocznik Statystyczny Rzeczypospolitej Polskiej*, Warszawa 2012, http://www.stat.gov.pl/cps/rde/xbcr/gus/RS_rocznik_statystyczny_rp_2012.pdf [odczyt: 27.04.2013].
- Welsch W., *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, przeł. K. Gucańska, Kraków 2005.
- Wittgenstein L., *Dociekania filozoficzne*, przeł., wstęp i przypisy B. Wolniewicz, Warszawa 2000.
- Zawojski P., *Cyberkultura. Syntopia sztuki, nauki i technologii*, Warszawa 2010.





Veronika Hédá

SPECYFIKA ZARZĄDZANIA KULTURĄ NA WĘGRZECH

SŁOWA KLUCZE: Węgry – zarządzanie kulturą – naród kulturowy – mniejszości narodowe – instytucje muzealne – biblioteki publiczne – edukacja kulturalna

KEY WORDS: Hungary – culture management – cultural nation – national minorities – museum institutions – public libraries – cultural education

Abstract

SPECIFICITY OF CULTURAL MANAGEMENT IN HUNGARY

As a former communist state, Hungary encounters similar problems with culture management as the other countries of Central Europe, since they have become democratic countries at the same time. The issues of the state's role in shaping cultural life and of culture funding especially in the time of crisis are disputed, and the discussions do not lead to any consensus. The specificity of cultural management in Hungary, in addition to a number of typical problems of democracy, is closely linked to the history of the 20th century and the events which permanently affected the national identity and culture of the country. Since the end of World War I the matter of a cultural nation has caused Hungary many problems, but also created many possibilities by the Hungarian national minority living in the neighboring countries and the officially recognized nationalities living in Hungary. The current government led by Prime Minister Viktor Orbán, being aware of these extra human and cultural resources, has been integrating them tightly with the Hungarian cultural system. However, culture seems to have a secondary position in the state structure, being represented only by a state secretariat within the enormous Ministry of Human Resources. For the purpose of giving some examples of the cultural institutions' operation, I describe the legal background of museum institutions, public libraries and general cultural education facilities, basically represented by culture houses and cultural centers.

Węgry to kraj stosunkowo niewielki: jego powierzchnia wynosi nieco ponad 93 000 km², a to znaczy, że jest trzy razy mniejszy niż Polska. Liczba ludności Węgrów jest prawie cztery razy mniejsza niż w Polsce i wciąż obserwujemy tendencję spadkową¹. Pomimo to (albo właśnie z tego powodu) Węgry nie dają się zasymilo-

¹ Według wyników spisu ludności w roku 2011 liczba mieszkańców Węgrów przekroczyła już nawet niepokojącą granicę poniżej dziesięciu milionów, co powoduje w kraju ogólne obawy

wać kulturze globalnej ani europejskiej, raczej mocno i świadomie pielęgnują nie tylko swój legendarnie trudny dla obcokrajowców język, ale też swoje wyjątkowe elementy kulturowe, a razem z nimi swój sposób zarządzania kulturą.

Jako kraj postkomunistyczny, Węgry mają podobne problemy w zakresie zarządzania kulturą co inne kraje Europy Środkowo-Wschodniej, w tym samym czasie co one stały się bowiem państwem demokratycznym. Kwestie roli państwa w kształtowaniu życia kulturalnego czy finansowania kultury szczególnie w dobie kryzysu są sporne, a dyskusje nie prowadzą do konsensusu. Specyfika zarządzania kulturą na Węgrzech, poza problemami typowymi dla wielu demokracji, jest ściśle związana z historią XX wieku, z wydarzeniami, które trwale wpłynęły na tożsamość i kulturę narodową tego kraju. Tę kompleksową sytuację sfery społecznej, artystycznej oraz politycznej opisuje doskonale jedno słowo: Trianon.

1. Dwoistość narodu kulturowego: węgierska mniejszość narodowa w krajach sąsiadujących²

1.1. Tło historyczne: Trianon

4 czerwca 1920 roku podpisano traktat pokojowy po pierwszej wojnie światowej w Pałacu Grand Trianon w Wersalu we Francji. Dwie trzecie terenu wcześniejszego Królestwa Węgier, jako część przegrywającej Monarchii Habsburgów, zostały podzielone między sąsiadami (Rumunią, Królestwem SHS – późniejszą Jugosławią, Austrią i Czechosłowacją, również Polska uzyskała kawałek ziemi). Razem z tymi obszarami Węgry utraciły dwie trzecie ludności, to znaczy, że całe miasta i wioski węgierskie z mieszkańcami narodowości węgierskiej pozostały poza nowymi granicami. Ta trauma narodowa jest przeżywana już od 93 lat i do dziś stanowi istotną część węgierskości³. Około 2,5 mln Węgrów żyje bowiem poza granicami ojczyzny, na terenie tzw. historycznych Węgier. Stanowią oni około 60% wszystkich Węgrów mieszkających poza krajem⁴. Liczba ta wydaje się wielka, jeśli pomyślimy o tym, że nie są oni emigrantami dobrowolnie wybierającymi inny kraj zamieszkania, ale

o przyszłość narodu (w dniu 1 października 2011 r. mieszkało 9 937 628 osób na Węgrzech, o 261 tys. mniej niż w 2001 r. Źródło: Központi Statisztikai Hivatal, 2011. évi népszámlálás, 3. Országos adatok, Bp, 2013, s. 9).

² Na kwestię dwoistości narodu kulturowego zwróci uwagę Péter Inkei w swojej pracy pt. *Állami kultúrátámogatás és kulturális politika Magyarországon az elmúlt húsz évben [w:] Új utak a művészeti menedzsmentben*, Arts & Business Kiadó, Budapest 2011.

³ Polski pisarz Krzysztof Varga po obserwacji Węgrów i ich kultury przedstawił oraz przeanalizował w swojej książce pt. *Gulasz z turula* zjawisko traumy triańskiej (Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2008).

⁴ Dane z roku 2010 według spisów ludności i oszacowań występujące na stronie internetowej wyróżnionej fundacji pożytku publicznego „Centrum Informacyjne Węgrów Za Granicą”; <http://www.htmik.hu/tag/hataron-tuli-magyarok-szama/> [odczyt: 19.04.2013].

mieszkańcami terenu, gdzie żyli ich przodkowie i z którym łączy się mocno historia ich rodzin, a który należy dziś do innego kraju. Węgrzy ci szczególnie pielęgnują swój język ojczysty, kulturę, obyczaje, nawet bardziej niż ci w ojczyźnie, ponieważ dbają o swoją tożsamość jako mniejszość narodowa wśród obywateli innego państwa. Aż do dzisiaj możliwe jest wychowywanie się np. na terenie Rumunii bez żadnego znaku asymilacji, w kontakcie wyłącznie ze wspólnotą węgierską. Inną kwestią jest, jak na tę kultywację tożsamości węgierskiej reagują mieszkańcy tych krajów. To zależy od danego państwa, polityków i społeczności. Węgry od przełomowego momentu triańskiego szczególnie zwracają uwagę na prawa mniejszości węgierskiej w zakresie działalności politycznej, kulturalnej i społecznej na tych historycznych terenach. Ma to swój ślad także w ustawach.

1.2. Tło prawne i polityczne: konstytucja i Fidesz

Przede wszystkim w konstytucji (i starszej, i nowej) wśród podstawowych oświadczeń podkreśla się znaczenie wspierania rodaków żyjących za granicą.

W Konstytucji Republiki Węgierskiej, obowiązującej w okresie od roku 1989 do 2011⁵, w pierwszym rozdziale wśród *Postanowień ogólnych* pisano o tym, że „Republika Węgierska poczuwa się do odpowiedzialności za los Węgrów mieszkających poza jej granicami oraz za wspieranie i promowanie ich stosunków z państwem węgierskim”⁶. Nowa Konstytucja Węgier⁷, która weszła w życie 1 stycznia 2012 roku, określa to poczucie odpowiedzialności w sposób nie tylko bardziej patetyczny, lecz także jako istotną misję ojczyzny. Najpierw wyrażone jest to na samym początku dokumentu wśród *Wyznań narodowych*: „Obiecujemy zachować intelektualną i duchową jedność naszego narodu rozdartego w burzach ubiegłego wieku”. Potem jest to bardziej rozwinięte w Artykule D *Założeń*:

Mając na uwadze, że istnieje jeden naród węgierski, państwo węgierskie ponosi odpowiedzialność za los Węgrów mieszkających poza jego granicami, ma więc umożliwiać przetrwanie i rozwój tych społeczności, wspierając ich wysiłki w zachowaniu węgierskiej tożsamości, zapewnieniu indywidualnych i zbiorowych praw, powoływaniu lokalnych samorządów i podtrzymaniu ich ogólnego dobrobytu na terenie krajów, w których żyją, a także promując współpracę między nimi samymi i z Węgrami.

Te wersety nowej konstytucji są dobrym przykładem zmiany w węgierskim życiu politycznym, która zdarzyła się w roku 2010. Wtedy przeważającą większość wygrała wybory unia partii Fidesz – KDNP (po węgiersku Fiałal Demokraták Szövetsége i Kereszténydemokrata Néppárt, czyli Związek Młodych Demokratów

⁵ Konstytucja z roku 1989 była tak naprawdę tylko poprawką do już istniejącej konstytucji z roku 1949, ale ponieważ jej treść z powodu upadku ustroju komunistycznego znacznie się zmieniła, można mówić o nowej konstytucji.

⁶ Konstytucja Republiki Węgierskiej, Rozdział I, Art. 6, (3).

⁷ W nowej konstytucji zmieniono oficjalną nazwę kraju z Republiki Węgierskiej na Węgry.

i Chrześcijańsko-Demokratyczna Partia Ludowa). Zwycięstwo to pozwoliło unii uzyskać w parlamencie większość dwóch trzecich i dało nowemu rządowi możliwość zmiany konstytucji oraz wielu innych ustaw, mimo ewentualnych protestów partii opozycyjnych. Zgodnie z deklarowaną ideologią polityczną rządzących partii, mianowicie z narodowym konserwatyzmem i chrześcijańską demokracją, w nowej konstytucji, ustawach oraz decyzjach o nominacjach zaznacza się silna postawa patriotyczna. A patriotyzm na Węgrzech bardzo często łączy się z sentymentem do Węgier historycznych, czyli do terenów utraconych. Wspominając „duchową jedność rozdartego narodu”, konstytucja sugeruje, że mimo strat terytorialnych pozostały Węgrom język i kultura, które łączą ich bez względu na obecne granice. Krótko mówiąc, nie ma tego dużego terenu, ale są ludzie, którzy zapewniają państwu węgierskiemu dodatkowe zasoby umysłowe, szczególnie w sferze kultury. A rząd premiera Viktora Orbána jest tego jak najbardziej świadomy i nie tylko stara się wykorzystywać te zasoby zagraniczne, ale nawet na nich opiera cały system kultury.

Na to wskazują między innymi nominacje osób pochodzących ze starych terenów węgierskich na wysokie stanowiska w sferze kultury. Pierwszym sekretarzem stanu do spraw kultury po zmianie rządu został Géza Szöcs, węgierski poeta i polityk z Siedmiogrodu. W roku 2012 zrezygnował z funkcji⁸, ale nie zniknął ze sfery polityki kulturalnej: obecnie organizuje i przygotowuje udział Węgier w Wystawie Światowej w 2015 roku jako komisarz rządowy z ramienia premiera⁹.

Ostatnio w środowisku kultury szerokim echem odbiły się wiadomości o nowym dyrektorze Narodowego Teatru w Budapeszcie. Postać Attily Vidnyánszkyego jest dość kontrowersyjna, ponieważ jako założyciel i reżyser teatru mniejszości węgierskiej na Ukrainie jest kojarzony z wielkim patriotyzmem, co różnie ocenia społeczeństwo stolicy (zwłaszcza że Vidnyánszky zmienił na stanowisku Róberta Alföldiego, który reprezentował inne poglądy, zarówno w sensie artystycznym, jak i politycznym). Dyskusja na ten temat dotarła nawet do Strasburga, powodując nowe debaty. Dyrekcja Narodowego Teatru w Strasburgu odwołała planowane warsztaty Vidnyánszkyego w Akademii Teatru ze względu na negatywne artykuły w prasie międzynarodowej o jego związkach z rządem węgierskim¹⁰. Francuscy intelektualiści, znający Vidnyánszkyego osobiście, wstawiali się za nim w listach otwartych, sprzeciwiając się decyzji Julie Brochen, dyrektorki strasburskiego teatru, prawdopodobnie również uwikłanej w zależności od systemu politycznego¹¹.

⁸ http://index.hu/belfold/2012/06/13/lemondott_szocs_geza/ [odczyt: 11.04.2013].

⁹ http://index.hu/belfold/2013/02/14/szocs_geza_kormanybiztos_lett/ [odczyt: 11.04.2013].

¹⁰ W prasie zachodniej zwykle pisze się o rządzie Orbana bardzo krytycznie z powodu jego nie najlepszego stosunku do Unii Europejskiej i ustaw uważanych przez niektórych za antydemokratyczne.

¹¹ http://hvg.hu/kultura/20130325_Vajon_igy_kell_felepiteni_Europat_level [odczyt: 03.04.2013].

List otwarty Jean-Pierre'a Thibaudata w języku francuskim: <http://europecentrale.asso-web.com/460+apropos-de-lannulation-de-deux-spectacles-dattila-vidnyanszky-venus-de-hongrie.html> [odczyt: 11.04.2013].

1.3. Ustawa o wspieraniu Węgrów na terenach odłączonych

Ustawa Nr LXII z roku 2001 o Węgrach żyjących w krajach sąsiadujących określa, na czym polega dokładnie wspieranie zachowania węgierskiej tożsamości za granicą. Ta ustawa powstała w okresie pierwszego rządu Orbána (1998–2002) i dotyczy wyłącznie Węgrów mieszkających na terenie Chorwacji, Rumuni, Serbii, Słowacji, Słowenii oraz Ukrainy. Jest ona tak naprawdę zbiorem ulg, z których na terenie Węgier mogą korzystać osoby posiadające tzw. dowody węgierskie (węg. *magyar igazolvány*). A taki dowód można w miarę łatwo dostać: wystarczy oficjalnie deklorować się jako Węgier w ramach spisu danego państwa albo w lokalnej organizacji mniejszości węgierskiej czy też lokalnego Kościoła. Bez deklarowania mogą uzyskać dowód również ci, którzy mówią po węgiersku, oraz oczywiście ci, którzy posiadają obywatelstwo węgierskie. Ze względu na rodziny „mieszane” ustawa jest ważna dla małżonków i małżonek Węgrów oraz dla ich wspólnych dzieci również w przypadku, jeśli nie deklarują się oni jako Węgrzy. Specjalnie dla nich wymyślono „dowód węgierski dla członka rodziny” (węg. *hozzátartozói igazolvány*), żeby cała rodzina mogła korzystać z różnych ulg, przyjeżdżając na wakacje na Węgry. Niestety, oprócz limitowanych zniżek w komunikacji miejskiej i kolejowej, ulgi są raczej podstawowe, np. bezpłatne korzystanie z kolekcji bibliotek publicznych na miejscu, zniżki dla uczniów, studentów i pedagogów, a także możliwość prowadzenia badania naukowego w archiwach.

Oprócz ulg związanych z dowodem węgierskim ustawa zawiera ważne informacje o różnych formach finansowania edukacji oraz nauki, dotyczących kultury węgierskiej. Węgry wspierają na przykład założenie (lub przeniesienie) i prowadzenie wydziałów uniwersytetów węgierskich w krajach sąsiadujących oraz kierunki studiów w języku węgierskim w ramach uczelni danego państwa. Dzieciom od wieku przedszkolnego biorącym udział w systemie edukacyjnym związanym z kulturą węgierską lub językiem należy się pomoc finansowa na podręczniki, materiały szkolne itp., a studentom „wsparcie studenckie”; mogą też ubiegać się o węgierskie stypendia państwowe. Pedagodzy pracujący w tej dziedzinie regularnie bezpłatnie mogą brać udział w szkoleniach na Węgrzech, nawet koszty podróży, noclegu i posiłku pokrywa państwo węgierskie. Organizacjom zajmującym się tożsamością węgierską przyznawane są dotacje poprzez konkurs, jeśli celem organizacji jest m.in. zachowanie narodowej tradycji węgierskiej albo jeśli organizacja wspiera węgierskie szkolnictwo wyższe w danym kraju w ten sposób, że zaprasza wykładowców gościnnych z Węgier czy też dba o lokalny dorobek węgierski (umysłowy lub rzeczowy).

Węgrzy (nawet bez dowodu węgierskiego, ale deklarujący przynależność narodową) mieszkający na terenie historycznych Węgier mogą wygrywać nagrody państwa węgierskiego i zyskać tytuły fundowane przez ministrów węgierskich. Tendencja jest taka, że często dostają rozmaite odznaczenia za wyróżniające działanie

List otwarty Valère Novarinej w języku francuskim: <http://europecentrale.asso-web.com/actualite-461-lettre-de-valere-novarina-a-attila-vidnyanszky-metteur-en-scene-hongrois-dont-les-specacles-n-ont-pas-pu-venir-en-france.html> [odczyt: 11.04.2013].

na rzecz Węgier w dziedzinie kultury lub nauki. Przykładowo, Nagrodę im. Kosutha (węg. *Kossuth-díj*), która jest najwyższą nagrodą państwową, dostaje zwykle – oprócz innych artystów – ktoś żyjący za granicą w mniejszości węgierskiej. W tym roku 15 marca, który jest dniem święta narodowego rewolucji roku 1848, nagrodę od prezydenta dostała Katalin Szvorák, piosenkarka pieśni ludowej ze Słowacji¹². Ciekawostka, że razem z nią i innymi nagrodę otrzymał zespół rockowy *Omega*, twórca legendarnej piosenki pt. *Dziewczyzna o perłowych włosach*.

2. Druga strona medalu: narodowości na Węgrzech

Ponieważ Węgry bardzo zwracają uwagę na podtrzymywanie tożsamości narodowej mniejszości węgierskiej za granicą, to również starają się zapewnić prawa mniejszościom narodowym żyjącym na terenie Węgier. W nowej konstytucji zaraz po obiecaniu zachowania duchowej całości narodu węgierskiego napisano, że „narodowości żyjące z nami stanowią część węgierskiej wspólnoty politycznej i są częścią składową państwa. Podejmujemy się podtrzymywać i chronić (...) kulturę i język narodowości żyjących na terenie Węgier (...)”¹³. Prawa podstawowe, indywidualne, społecznościowe, edukacyjne, związane z mediami i kulturą narodowości, dokładnie określa Ustawa Nr CLXXIX z roku 2011.

Obecnie na Węgrzech żyje trzynaście oficjalnie uznanych narodowości: Polacy, Bułgarzy, Chorwaci, Serbowie, Ukraińcy, Słowacy, Słoweńcy, Rumuni, Ormianie, Rusini, Niemcy, Grecy i Cyganie¹⁴. Te narodowości zasłużyły na tytuł „oficjalny” – i tym samym na różne prawa – dzięki ich stuletniej obecności na Węgrzech, posiadaniu własnego języka, kultury, tradycji. Poza tym dały dowód świadomości własnej odrębności, która wyraża się w zachowaniu swoich wartości oraz obronie interesów swoich społeczności¹⁵. Poza wcześniej wymienionymi narodowościami na Węgrzech żyją też inne mniejszości narodowościowe (np. Rosjanie, Wietnamczycy, Chińczycy, Arabowie), których liczba ciągle wzrasta, a nawet przekracza liczebność niektórych oficjalnych mniejszości, jednak nie spełniają one wszystkich warunków uzyskania tytułu i praw. Według ostatniego spisu ludności, w roku 2011 oficjalne narodowości stanowiły 6,5% społeczeństwa Węgier¹⁶.

Chyba najważniejszym prawem narodowości jest możliwość tworzenia samorządów narodowościowych. Samorządy różnych narodowości mają takie same prawa,

¹² <http://www.felvidek.ma/felvidek/kultura/38513-kosztontjuk-a-kossuth-dijas-szvorak-katalin> [odczyt: 13.04.2013].

¹³ Konstytucja Węgier z roku 2011, Wyznanie narodowe.

¹⁴ Świadomie używam słowa Cygan zamiast politycznie poprawnego słowa Rom, ponieważ na Węgrzech sami tak siebie nazywają, poza tym w sferze kultury ta nazwa również jest powszechnie używana.

¹⁵ Ustawa Nr CLXXIX z roku 2011 o prawach narodowości, Rozdział I, 1 §, (1).

¹⁶ Központi Statisztikai Hivatal, 2011. évi népszámlálás, 3. Országos adatok, Budapest 2013, s. 20–22.

natomiast ich zadania i zakres działania mogą się od siebie różnić. Lokalne i krajowe samorządy narodowościowe tworzy się poprzez bezpośredni wybór przez obywateli zapisanych w rejestrze narodowościowym. Te samorządy mają osobowość prawną, reprezentuje je wybrany prezydent, a ich komitety zarządzają sprawami publicznymi narodowości i budżetem. Samorządy narodowościowe nie są podporządkowane samorządom lokalnym. Samorządy lokalne, według swoich regulaminów działania, są zobowiązane do współpracy z samorządami narodowościowymi, zapewniając im umocowanie praw i wykonując lokalne zadania kulturalne, informacyjne.

Samorządy narodowościowe mogą założyć i prowadzić instytucje edukacyjne od przedszkola do uniwersytetu, ponieważ prawem indywidualnym jest możliwość udziału w systemie edukacyjnym w języku ojczystym i uczenia się historii, tradycji własnego narodu. Kształcenie i szkolenie pedagogów narodowościowych jest zadaniem państwa, dlatego Węgry wspierają przyjmowanie nauczycieli i wykładowców gościnnych z macierzystych krajów. Państwo wspiera też wydawanie podręczników i wykonanie materiałów szkolnych specjalnie dla narodowości oraz rozdziela dotacje dla samorządów narodowościowych wypełniających zadania edukacyjne.

Samorządy narodowościowe są też upoważnione do zakładania i utrzymywania instytucji kultury z pomocą dotacji państwowych.

Koordinowanie zaopatrywania mniejszości narodowych w książki i dokumenty w językach ojczystych należy do Ogólnokrajowej Biblioteki Języków Obcych. Nawet jej strona internetowa jest dostępna w językach wszystkich narodowości, oprócz węgierskiego i angielskiego. Tam sformułowana jest także jej misja:

Problematyka narodowościowa jest jednym z głównych zakresów działalności biblioteki. Staramy się gromadzić wszystkie, dotyczące trzynastu żyjących na Węgrzech narodowości, wydawnictwa jak: literaturę piękną wydaną w oryginale lub tłumaczoną na język węgierski oraz odnośną literaturę fachową¹⁷.

Na podstawie swoich doświadczeń mogę potwierdzić, że biblioteka ta faktycznie posiada bardzo dużo polskojęzycznych książek.

3. Kultura jako element zasobów ludzkich

Mówiąc o specyfice zarządzania kulturą, warto również wspomnieć, że na Węgrzech nie ma osobnego ministerstwa zajmującego się sprawami kultury, tylko Sekretariat Stanu do spraw Kultury w strukturach Ministerstwa Zasobów Ludzkich, po węgiersku Emberi Erőforrások Minisztériuma (EMMI). Ten ogromny organ powstał w roku 2010 pod nazwą Ministerstwa Zasobów Narodowych, po połączeniu wcześniejszego Ministerstwa Edukacji i Kultury, Ministerstwa Zdrowia, Ministerstwa Społeczeństwa i Spraw Pracy oraz Działu Polityki Sportowej, należącego kiedyś do Ministerstwa Spraw Samorządów. W roku 2012 zmieniono i nazwę ministerstwa, i samego ministra, rozszerzono zakres obowiązków ministerstwa, dołączając zadania

¹⁷ <http://www.oik.hu/web/nemzetisegi/rolunk> [odczyt: 19.04.2013].

z zakresu rozwijania związków społecznych i cywilnych, polityki narodowościowej oraz integracji Romów w społeczeństwie węgierskim, a także sprawy Kościołów¹⁸. Od tego czasu na czele EMMI stoi Zoltán Balog, z wykształcenia kalwiński pastor¹⁹. Mimo licznych organów doradczych współpracujących z nim w kwestiach kultury, ostateczne decyzje zależą tylko od niego, nie jest zobowiązany do słuchania rad komitetów ani komisji zawodowych.

Jego zastępcami są sekretarze stanu zajmujący się konkretnymi sprawami, mający kompetencje ministra wyłącznie w swoich obszarach²⁰. Trudność sytuacji kultury wśród innych bardzo ważnych spraw rzuconych do tego samego „wora” EMMI opisuje rotacja sekretariatów stanu do spraw kultury. Géza Szöcs, wspomniany już polityk i poeta, sam zrezygnował z tej funkcji po dwóch latach. Następny sekretarz, László L. Simon, pisarz, redaktor i menedżer kultury, został usunięty ze stanowiska przez ministra po ośmiu miesiącach z powodu rozbieżności opinii (teraz pracuje jako prezydent Komitetu Kultury i Prasy Parlamentu)²¹. Jego następcą od lutego 2013 roku jest János Halász, polityk, wcześniejszy sekretarz parlamentarny EMMI.

4. Zbieranie i przekazywanie dorobku kultury

Na podstawie tej wspólnej właściwości Ustawa Nr CXL z roku 1997 reguluje działalność instytucji muzealnych, bibliotek publicznych i edukacji kulturalnej.

Podstawową zasadą zawartą w ustawie jest oświadczenie, że instytucje utrzymywane przez państwo lub samorząd nie mogą być zobowiązane do promowania religii, ideologii czy poglądów politycznych. Wszyscy mają prawo do poznania dorobku kultury i jego znaczenia w epokach historycznych w kształceniu tożsamości narodowej i narodowościowej oraz do uzyskania wiedzy związanej z ochroną tego dorobku za pomocą instytucji muzealnych, usług bibliotecznych, edukacji publicznej i kulturalnej oraz mediów. Wszyscy mogą korzystać z usług tych instytucji w celu poszerzenia swojej wiedzy i erudycji na każdym etapie życia. Ponadto obywatele mają prawo do stworzenia grup i organizacji, aby dochodzić swoich praw w zakresie edukacji kulturalnej oraz do uzyskania miejsca społecznego i pomocy organizacyjnej w realizacji celów związanych z pogłębianiem wiedzy. Za działalność instytucji muzealnych, bibliotek publicznych i edukacji kulturalnej odpowiedzialny jest minister, w wykonywaniu zadań współpracują z nim specjalistyczne organy.

¹⁸ http://hu.wikipedia.org/wiki/Emberi_Er%C5%91for%C3%A1sok_Miniszter%C3%A9rium [odczyt: 21.05.2013].

¹⁹ Informacje o Ministerstwie Zasobów Ludzkich na oficjalnej stronie internetowej rządu, również w języku angielskim: <http://www.kormany.hu/en/ministry-of-human-resources/offices-of-the-ministers-of-state>. Życiorys Zoltána Baloga: <http://www.kormany.hu/en/ministry-of-human-resources/the-minister> [odczyt: 21.05.2013].

²⁰ Ustawa Nr XLIII z roku 2010, § 49 – Zakres zadań sekretariatu stanu.

²¹ Życiorys László L. Simona na swoim portalu w języku angielskim też: <http://www.lsimon-laszlo.hu/> [odczyt: 21.05.2013].

4.1. Instytucje muzealne

Instytucje muzealne są najważniejszymi organami realizacji celów związanych z ochroną dóbr kultury. Ich głównym zadaniem jest zapewnienie szerokiego i równego dostępu do wspólnego narodowego dorobku kultury. Nie są one stworzone dla zysku ekonomicznego; mają służyć społeczeństwu oraz współdziałać aktywnie ze społecznościami i danymi miejscowościami. Do zakresu ich działania należą m.in.: pilnowanie dorobku kultury, dbanie o niego i przedstawianie go na wystawach w aspekcie naukowym; zapewnienie możliwości naukowych badań związanych z dorobkiem; współpraca z instytucjami wychowawczymi i edukacyjnymi oraz z różnymi instytucjami kultury dbającymi o inne wartości dziedzictwa kulturowego (tj. biblioteki, archiwa); organizowanie wydarzeń edukacyjnych i innych. Przez swoją działalność muzea mają także ożywiać gospodarkę kraju przez swoją atrakcyjność turystyczną.

Każdy ma prawo do założenia instytucji muzealnej z takim zastrzeżeniem, że dorobek instytucji należy do dorobku kulturowego i spełnia warunki ciągłej działalności. Zezwolenie na działalność wydaje minister.

Instytucje muzealne mogą być klasyfikowane jako publiczna ekspozycja muzealna, publiczny zbiór muzealny oraz po prostu jako muzeum, która to kategoria dzieli się na muzeum tematyczne, regionalne, krajowe, krajowo-fachowe oraz miejskie o zasięgu „komitatowym”.

Publiczne ekspozycje i zbiory muzealne są instytucjami niespełniającymi warunków muzeów, ale mającymi pewne wartości artystyczne i naukowe, zwykle związane z jakimś miejscem geograficznym, wydarzeniem, organem lub osobą. Nie posiadają one większego, niezależnego zbioru, ale za pozwoleniem ministra mogą przedstawiać swój dorobek artystyczny i archeologiczny, a także budynki z ich wyposażeniem. Takimi instytucjami mogą być zbiory religijne, kościelne, zamki i pałace, parki archeologiczne i pamięci, domy ludowe itd.

Głównym zadaniem muzeów krajowych jest dbanie o kolekcję kompleksową, szczególnie ważną, dotyczącą różnych obszarów naukowych. Ich dyrektor dostaje zlecenie od ministra – oprócz komendanta Muzeum Historii Militarnej, który jest mianowany przez ministra obrony narodowej. Specjalistyczne muzeum krajowe wykonuje natomiast zadania związane z określaniem części dorobku kulturowego jako chronionego i załatwianiem spraw związanych z pozwoleniem na wywóz dzieł sztuki za granicę.

Organizator instytucji muzealnej zapewnia warunki odpowiedniego działania instytucji według jej kategorii, łącznie z finansowaniem. Państwo rozdziela dotacje na wykonanie zadań publicznych dla muzeów miejskich o „komitatowym” zasięgu oddziaływania oraz dla wszystkich instytucji muzealnych, przeznaczone na lokalną ochronę dziedzictwa kultury i na lokalną edukację kulturalną.

4.2. Biblioteki publiczne

Ich organizatorem jest państwo albo samorząd, a zasady dotyczące ich działalności i pracowników obowiązują także biblioteki niepubliczne.

Według ustawy podstawowe wymagania stawiane usługom bibliotecznym są następujące: dostępność komunikacyjna, łatwość skorzystania ze zbiorów przez wszystkich użytkowników, zatrudnienie specjalistów bibliotecznych, odpowiednie godziny otwarcia dla większości użytkowników, posiadanie odpowiednich dla celów biblioteki sal, gromadzenie i przekazanie danych statystycznych oraz bezpłatność korzystania z usług podstawowych na miejscu (!). W tej ostatniej kwestii węgierski system różni się od polskiego, ponieważ wypożyczenie książek nie jest darmowe, a jedynie czytanie i zbieranie informacji na terenie biblioteki. Dlatego już w trakcie dokonania zapisu do bibliotek trzeba zdecydować, w jaki sposób chcemy w przyszłości korzystać z usług bibliotecznych: w razie planowania wypożyczenia książek od razu musimy płacić za zapis i legitymację zgodnie z jej ważnością. Najczęściej zapisu dokonać można na rok albo pół roku, od tego m.in. zależy cena. Są oczywiście ulgi dla studentów i pedagogów. W bibliotekach uniwersyteckich zwykle studenci danego uniwersytetu płacą najmniej za usługi, studenci innych uczelni trochę więcej, a osoby zupełnie „zewnątrzne”, spoza systemu edukacji, najwięcej. Wszystkie usługi biblioteczne są natomiast bezpłatne do 16. oraz od 70. roku życia.

Organ zajmujący się instytucjami muzealnymi prowadzi również rejestr bibliotek publicznych.

Do zakresu działań bibliotek należą: ciągle rozwijanie własnego zbioru; poinformowanie czytelników o dokumentach i usługach; zapewnienie dostępu do elektronicznych dokumentów oraz do zbioru i usług innych bibliotek; udział w wymianie informacji i dokumentów między bibliotekami; organizowanie wydarzeń kulturalnych i społecznych; udzielanie pomocy czytelnikom w nabyciu kompetencji informacyjnych oraz w procesie ustawicznego samokształcenia; pomoc w uzyskaniu informacji przez badaczy i uczestników systemu edukacji; wreszcie – przyczynianie się do poprawy jakości życia przez swoją działalność przekazywania informacji, wiedzy i kultury.

Do wspierania usług bibliotecznych minister utworzył krajowy system dokumentacyjny, który zapewnia rejestr miejsc dokumentów bibliotecznych (wspólny Węgierski Katalog Krajowy jest bazą danych, a na nim oparty Krajowy System Usług Dokumentacyjnych to centrum usług elektronicznych²²). Również minister zarządza narodowym centrum usług multimedialnych i dokumentów elektronicznych, tzw. Centrum Multimedialnych i Biblioteką Cyfrową im. Jánoša Neumanna, a minister odpowiedzialny za informatykę – Narodowym Archiwum Audiowizualnym²³.

W celu odpowiedniego działania i rozwinięcia krajowych usług bibliotecznych powstały centralne instytucje, które wspierają: rozwijanie informatycznej sieci bi-

²² Węg. Magyar Országos Közös Katalógus i Országos Dokumentumellátási Rendszer.

²³ Węg. Neumann János Multimédia Központ és Digitális Könyvtár i Nemzeti Audiovizuális Archívum.

bliotek; zaopatrywanie w książki węgierskich bibliotek w krajach sąsiadujących oraz mniejszościowych bibliotek na Węgrzech; rozdzielanie egzemplarzy obowiązkowych; zbieranie dokumentów wytwarzanych na Węgrzech i hungarików²⁴ zagranicznych.

Źródło finansowania bibliotek publicznych ma zapewniać założyciel i organizator, a poza własnymi dochodami biblioteki mogą liczyć także na dotacje z budżetu państwa. Dodatkowe dochody są wyznaczone przez dział finansowy nadzorowany przez ministra i przeznaczane m.in. na zakup dokumentów biblioteczných, ochronę dokumentów biblioteczných stanowiących część dorobku kultury, działalność biblioteki wykraczającą poza podstawowy zakres zadań, rozwinięcie informatycznej sieci bibliotecznej oraz na cyfryzację dokumentów.

Warto wspomnieć o narodowej bibliotece, tzw. Krajowej Bibliotece im. Széchényiego (węg. Országos Széchényi Könyvtár), która znajduje się w Budapeszcie w Zamku Królewskim. Działa ona jako autonomiczna jednostka budżetowa, jej organizatorem jest minister, a cały jej zbiór należy do narodowego dorobku kulturowego. Zbiera przede wszystkim hungarika z terenu Węgier i z zagranicy, poza tym przygotowuje bibliografię narodową, pracuje nad archiwizacją i ochroną swojego zbioru, wykonuje badania. Z jej kolekcji można korzystać przede wszystkim na miejscu. Ciekawostką jest, że narodowa biblioteka na publicznych aukcjach książek ma prawo pierwokupu.

4.3. Publiczna edukacja kulturalna²⁵

W tym rozdziale chciałabym krótko przedstawić regulację węgierskiej edukacji kulturalnej na podstawie IV części Ustawy Nr CXL z roku 1997. Instytucją edukacyjno-kulturową może być: dom lub centrum kultury, dom wspólnoty, dom młodzieżowy, dom wsi (czyli mały dom reprezentujący folklor danej miejscowości), ogólne centrum edukacyjne działające w sferze kultury i edukacji itd. Najczęściej należą one do państwa lub samorządów lokalnych, ale fundusz lub osoba prywatna też może być ich organizatorem. W ustawie mało jest mowy o placówkach, raczej chodzi o organizowanie lokalnych wydarzeń, działań samorządu i ministra, reprezentowanie interesów lokalnych przez Komitety Edukacji Kulturalnej.

²⁴ Hungarikum: pojęcie ogólne znaczące taką wyróżniającą wartość, która ze swoją cechą, wyjątkowością, specyfiką i jakością typową dla węgierkości jest jej najwyższym osiągnięciem. Źródło: Ustawa Nr XXX z roku 2012 o węgierskich wartościach narodowych i hungarikach, § 1, (1) g.

²⁵ Tłumaczenie węgierskiego wyrazu *közművelődés* jest problematyczne. W wielkim słowniku węgiersko-polskim (pod red. J. Reychmana, Warszawa 1980) występuje tu „oświata publiczna”, jednak w węgierskim *művelődés* zawiera się samokształcenie, samodzielne rozszerzanie wiedzy o kulturze, poza systemem edukacji. A człon poprzedzający *köz-* wskazuje na wielu ludzi, dodając taki sens, że to samokształcenie dotyczy wszystkich, można to robić razem; a w tej ustawie znaczy, że „instytucje samokształcenia” dla wszystkich są dostępne.

Na działalność instytucji edukacji kulturalnej, traktowana jako świadczenie publicznych usług na terenie regionalnym i w stolicy, składają się następujące czynności: organizowanie i wsparcie lokalnych wydarzeń; współpraca z innymi organizacjami międzynarodowymi lub narodowymi; rozwijanie życia kulturalnego na prowincji; wsparcie lokalnej sztuki ludowej i amatorskiej; udzielanie pomocy w ustawicznym samokształceniu; wspieranie wychowania pozaszkolnego, edukacji dorosłych oraz rozwoju lokalnej wspólnoty; badanie lokalnej historii; zapewnienie usług informacyjnych; przedstawienie i ochrona lokalnego dziedzictwa kulturowego (materialnego i niematerialnego); tworzenie archiwum cyfrowego; organizowanie szkoleń dla pracowników, a wreszcie – wydawanie publikacji fachowych.

Mimo podobnego jak w Polsce negatywnego postrzegania domów kultury jako pozostałości minionej epoki, zauważalny jest jednak pozytywny przykład odrodzenia systemu edukacji kulturalnej. W dzielnicy XII w Budapeszcie już tylko dekoracja przedstawiająca robotników na ścianach centrum kultury tzw. MOM przypomina o przeszłości tego budynku. Dzięki ogromnej inwestycji samorządu dzielnicy MOM posiada dzisiaj nowoczesne wyposażenie techniczne na wysokim poziomie, odpowiadające wymaganiom współczesnej rzeczywistości. Jego największa, widowiskowa sala z dużą sceną, profesjonalnym oświetleniem i systemem dźwiękowym jest idealnym miejscem do organizacji koncertów muzyki symfonicznej czy popularnej, a także spektakli teatralnych, w których chętnie uczestniczą mieszkańcy całej stolicy. MOM zaspokaja różne potrzeby lokalnej społeczności, wykorzystując cały należący do niego teren: w zielonym, również odnowionym, otoczeniu budynku w weekendy odbywa targ ekologiczny, a także targ książek. Regularnie organizowane są warsztaty, imprezy dla dzieci, programy dla emerytów i zajęcia sportowe dla kobiet. Przyjemna kawiarnia z tarasem, wystawą fotograficzną i przystępnymi cenami przyciąga ludzi nawet bez okazji, poza organizowanymi imprezami. Remont i dobre zarządzanie przyniosły centrum kultury zysk ekonomiczny: jego nowoczesne, wygodne sale często są wynajmowane w celu organizowania spotkań biznesowych i różnych konferencji.

Źródła

Dokumenty

Konstytucja Węgier (2012), w języku węgierskim: Magyarország Alaptörvénye.

Konstytucja Republiki Węgierskiej (1989–2011), w języku węgierskim: A Magyar Köztársaság Alkotmánya.

Ustawa Nr LXII z 2001 r. o Węgrach żyjących w krajach sąsiadujących, z późn. zm. ważna od 01.03.2013, w języku węgierskim: 2001. évi LXII. törvény a szomszédos államokban élő magyarokról.

Ustawa Nr CLXXIX z 2011 r. o prawach narodowości, z późn. zm. ważna od 03.05.2013 do 31.08.2013, w języku węgierskim: 2011. évi CLXXIX. törvény a nemzetiségek jogairól.

Ustawa Nr XLIII z 2010 r. o centralnych organach administracji państwowej oraz o stanowisku prawnym członków Rządu i sekretariatów stanu, z późn. zm. ważna od 03.05.2013, w ję-

- zyku węgierskim: 2010. évi XLIII. törvény a központi államigazgatási szervekről, valamint a Kormány tagjai és az államtitkárok jogállásáról.
- Ustawa Nr CXL z 1997 r. o instytucjach muzealnych, publicznej usługi bibliotecznej i edukacji kulturalnej, z późn. zm. ważna od 01.01.2013, w języku węgierskim: 1997. évi CXL. törvény a muzeális intézményekről, a nyilvános könyvtári ellátásról és a közművelődésről.
- Ustawa Nr XXX z 2012 r. o węgierskich wartościach narodowych i hungarikach, z późn. zm. ważna od 28.12.2012, w języku węgierskim: 2012. évi XXX. törvény a magyar nemzeti értékekről és a hungarikumokról.
- Centralny Urząd Statystyczny, *Spis ludności w 2011 r., Zeszyt 3, Krajowe dane*, Budapeszt 2013, w języku węgierskim: Központi Statisztikai Hivatal, *2011. évi népszámlálás, 3. Országos adatok*, Bp, 2013.

Druki zwarte, artykuły

- Földes A., Spirk J., *Két államtitkár is bukik*, Index (internetowy portal informacyjny), http://index.hu/belfold/2013/02/12/balog_levaltja_a_parlamenti_allamtitkarat_is/ [odczyt: 02.06.2013].
- Inkei P., *Állami kultúrátámogatás és kulturális politika Magyarországon az elmúlt húsz évben* [w:] *Új utak a művészeti menedzsmentben*, Arts & Business Kiadó, Budapest 2011.
- Rác A., *Ki ellen harcol L. Simon államtitkár?*, hvg.hu (Tygodnik Ekonomiczny Online), http://hvg.hu/kultura/20130116_Kulturkampf_ki_ellen_harcol_valojaban [odczyt: 20.01.2013].
- Thibaudat J.-P., *Apropos de l'annulation de deux spectacles d'Attila Vidnyanszky venus de Hongrie*, Dialogues France – Europe centrale (Francuska strona internetowa o kulturze Europy Środkowej), <http://europecentrale.asso-web.com/460+apropos-de-lannulation-de-deux-spectacles-dattila-vidnyanszky-venus-de-hongrie.html> [odczyt: 11.04.2013].
- Varga K., *Gulasz z turula*, Wołowiec 2008.
- Lemondott Szőcs Géza*, Index, http://index.hu/belfold/2012/06/13/lemondott_szocs_geza/ [odczyt: 11.04.2013].
- Szőcs Géza kormánybiztos lett*, Index, http://index.hu/belfold/2013/02/14/szocs_geza_kormanybiztos lett/ [odczyt: 11.04.2013].
- Köszöntjük a Kossuth-díjas Szvorák Katalint*, Felvidek.ma (Portal informacyjny Węgrów żyjących na Słowacji), <http://www.felvidek.ma/felvidek/kultura/38513-kosztontjuk-a-kossuth-dijas-szvorak-katalint> [odczyt: 13.04.2013].
- „Vajon így kell felépíteni Európát?” – levelek Vidnyánszky Attila mellett*, hvg.hu, http://hvg.hu/kultura/20130325_Vajon_igy_kell_felepiteni_Europat_level [odczyt: 03.04.2013].
- Lettre de Valère Novarina à Attila Vidnyanszky, metteur en scène hongrois dont les spectacles n'ont pas pu venir en France*, Dialogues France – Europe centrale, <http://europecentrale.asso-web.com/actualite-461-lettre-de-valere-novarina-a-attila-vidnyanszky-metteur-en-scene-hongrois-dont-les-spectacles-n-ont-pas-pu-venir-en-france.html> [odczyt: 11.04.2013].

Strony WWW

- Ministerstwo Zasobów Ludzkich, <http://www.kormany.hu/hu/emberi-eroforrasok-miniszteriuma>, w języku angielskim: <http://www.kormany.hu/en/ministry-of-human-resources> [odczyt: 02.06.2013].
- Centrum Informacyjne Węgrów Za Granicą, <http://www.htmik.hu/> [odczyt: 02.06.2013].
- László L. Simon, <http://www.lsimonlaszlo.hu/>, w języku angielskim: <http://www.lsimonlaszlo.hu/en/eletrajz.html>, blog w języku węgierskim: <http://lsimon.blog.hu/> [odczyt: 02.06.2013].
- Krajowa Biblioteka im. Széchényiego, <http://www.oszk.hu/> [odczyt: 02.05.2013].
- Ogólnokrajowa Biblioteka Języków Obcych i Zbiór Muzyczny, <http://www.oik.hu/web/nemzetisegi/rolunk> [odczyt: 02.05.2013].
- Centrum Kultury MOM, <http://momkult.hu/> [odczyt: 02.06.2013].
- Narodowy Zbiór Przepisów Prawnych, <http://njt.hu/> [odczyt: 02.06.2013].