

Anna Markowska

Sztuka śmieci i polityka odpadów

Powstała na dużą skalę po modernizmie sztuka multimedialna posługuje się różnymi materiałami, wykorzystując też niejednokrotnie odpady, rzeczy uznane za bezwartościowe – mówiąc w skrócie: śmieci. Na międzynarodową konferencję „Strategie trickstera w praktyce artysty i kuratora”, która odbyła się w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego dniach 26–27 X 2011 przyjechała m.in. ceniona angielska historyczka sztuki i kuratorka, dr Gillian Whiteley (Loughborough University School of the Arts). Wygłosiła ona referat o praktykach kontrkulturowych i żartownisiach politycznych („Political Pranksters, Provocateurs and Pan-Ic: Re-Connecting Countercultural Practices”). W inżynierskiej bibliotece mamy natomiast od niedawna jej najnowszą książkę *Junk Art and the Politics of Trash* (*Sztuka śmieci i polityka odpadów*, London – New York 2011). Zanim ukażą się materiały pokonferencyjne, warto sięgnąć do tej ciekawej publikacji, łączącej perspektywę osobistych doświadczeń i erudycji.

W Polsce jesteśmy przyzwyczajeni, że książki o sztuce piszą wyrafinowani byłby muzeów i galerii, najlepiej o rodowodzie szlacheckim, co – szczerze mówiąc – nie bardzo idzie w parze z faktycznym statusem rodzimych koneserów z gomułkowskich lub gierkowskich bloków, zaczynających swą edukację od czarno-białych reprodukcji i od szkolnych bibliotek, gdzie wiedza o sztuce najnowszej to najczęściej zagadkowe połączenie impresjonizmu z Janem Matejką. Między niedostępnością książek, dzieł sztuki, wystaw i solidnych dyskusji o sztuce nad Wisłą a wszechwiedzącym autorytetem narratorów polskich tekstów o sztuce istnieje zaskakująca przestrzeń milczenia, nieujawnionego wstydu i zarazem bezsilnego gniewu. Whiteley zaś już na wstępie pozycjonuje się jako wnuczka szmaciarza, wychowana na przedmieściach Sheffield na skraju hrabstwa Derby i jego zasobów węglowych. Dorastała na przełomie lat 50. i 60. XX w., gdy dominowała jeszcze powo-



jenna mentalność „złotej rączki”, typowa dla klasy pracującej. Dziadek nie znajdował się w hierarchii gałganiarzy wysoko – nie posiadał sklepu, a jedynie konia z wozem; zajmował się zbieraniem i sortowaniem szmat, podobnie jak jego syn, czyli ojciec Gillian, który w młodości – jak się dowiadujemy – był kowalem specjalizującym się w sprężynach. Ojciec potrafił jednocześnie przerabiać rzeczy niepotrzebne w prawdziwe cacka – np. pianino na komódkę na porcelanę czy rozbite rondle na figurki. Jego szafę wypełniały eleganckie buty z second-handu i garnitur dla nieboszczyka. Nazwać szmaciarza „chiffonier” to nadać mu rangę symbolu, odwołując się jednocześnie do Charles’a Baudelaire’a. W ten sposób Gillian podchodzi do dziadka – „z pewną dumą”, jako do aktywnego uczestnika i twórcy miejskiej nowoczesności. Bo sztuka śmieci to dla autorki sztuka *par excellence* miejska. Dzisiejsza retoryka recyklingu czyni z ratowania przedmiotów zadanie etyczne, a figura bricoleura (w Polsce jej synonimem jest Adam Słodowy) to nie tylko model artystyczny (jeszcze Baudelaire z chiffoniera tworzy model dla poety), ale także naukowy. Teoretyk-*bricoleur* – jak tłumaczy Whiteley za Walterem Benjaminem – to bowiem badacz, który działa w przestrzeni znajdującej się pomiędzy sprzecznymi perspektywami i paradygmatami i łączy swoją osobistą historię, etniczność, *gender* i klasę społeczną z historiami ludzi, o których opowiada.

W ten prosty sposób Gillian wyjaśnia nam, iż jest kompetentną narratorką bynajmniej nie dlatego, że wie wszystko o śmieciach, ale dlatego, że jej osobiste zaangażowanie i doświadczenie (w którym równie ważna jak uniwersytecka edukacja i praktyka wykładowcy są wspomnienia z dzieciństwa) pozwalają na uzyskanie ciekawej – choć, oczywiście, ograniczonej – perspektywy. Jej limity badaczka śmiało ujawnia, zamiast kamuflować. To wspaniała lekcja pokory i naukowej uczciwości, która zarazem podnosi literacko dzieło, jako przesiąknięte wewnętrznym imperatywem. Jednocześnie – co może jest jeszcze ważniejsze, a do czego wrócę w zakończeniu – autorce, „specjalistce od śmieci”, nie przychodzi nawet do głowy, by robić z siebie ofiarę stosunków społecznych i lokować się w sytuacji, wzbudzającej nasze współczucie.

Książka składa się sześciu rozdziałów. Rozdział I: *Rehabilitacja śmieci. Historie, wartości, estetyki*, to krótki przegląd społeczno-historycznych korzeni zagadnienia, z zaakcentowaniem zachodzących kolejno zmian, od: kultur zapobiegliwości i oszczędności,

przez kulturę masowego wyrzucania, aż po ponowną waloryzację trwałości i napraw (*thrifft to throwaway; disponsability to sustainability*). Rozdział II: *Kulturowa egzystencja odpadu: od „object trouwé” do sztuki asamblażu*, opisuje rozwój obiektów znalezionych w sztuce od zarania do punktu kulminacyjnego, jakim była wystawa „The Art of Assemblage” w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku w 1961 roku. Rozdział III: *Odszczepieńcy, swobodni jeźdźcy i poeci: lokowanie asamblażu w zatoce San Francisco*, zajmuje się kontrkulturowymi praktykami Zachodniego Wybrzeża lat 60. XX wieku. Rozdział IV: *„Komedia odpadu”: ładunek brytyjskich śmieci*, dotyczy artystów ze Zjednoczonego Królestwa wykorzystujących w swoich pracach śmieci i poczucie humoru. Rozdział V: *Akumulacje, panoplia i „le quotidien”: francuskie zwyczaje i przemiana codziennego bałaganu*, mówi o artystach *Nouveau Realisme* oraz *l’Ecole de Nice* w perspektywie codzienności. Rozdział VI: *Wielokulturowe („cross-cultural”) spotkania i potyczki: imitacyjni realiści z Annandale i australijski modernizm*, opowiada o artystach z lat 60. XX w. w perspektywie dzisiejszego oglądu sztuki rdzennych mieszkańców Antypodów.

Rozdział I zawiera m.in. historię profesora kryminologii, Jeffa Ferrella z Uniwersytetu w Arizonie, który pod koniec 2001 r. porzucił swoją posiadłość, by uprawiać *surwiwal (free-form survival)* w okolicach Forth Worth i żyć, dryfując, kosztem innych, na ekonomicznym marginesie, a w rezultacie – dać obraz bezdomnych, etnograficzną dokumentację będącą krytyką nadprodukcji i superkonsumpcji. Pragnął przemówić w imieniu nędzarzy. Ten etyczny aspekt może stanowić kamuflaż dla innego – iż zbuntowany profesor żył właściwie pasożytniczo, ich kosztem. Ale Whiteley przypomina, że istnieje dzisiaj modny przemysł turystyczny oferujący wyjazdy do Brazylii, by zapoznać sytych mieszkańców Europy i Ameryki z mieszkańcami faweli. W ten sposób obserwacja nędzy zmienia się w podglądacki spektakl spotkania z „innym” w rytuale *favela tourism*. Estetyzacja biedy powodowała niemożność empatii i społecznej zmiany także w programach BBC, m.in. *The Tower* (2007), czy Channel 4 – *Dumped*. Również podglądanie celebryckich detoksów stało się raczej – jak pisze Whiteley – telewizyjnym spektaklem prosto z kloaki. Uważne podejście do śmieci i odpadów może być wszakże rezultatem kontynuacji idei Jeana-Jacques’a Rousseau dotyczących powrotu do natury, figury szlachetnego dzikusa i kontrkulturowego stylu

życia, w tym „buddyjskiej ekonomii” jako sprzeciwu wobec konsumpcji i materializmu... Tak czy inaczej, nic nie jest po prostu śmieciem, a wszystko może stać się nim w zetknięciu z określonym systemem wartości, charakterystycznym dla danego czasu i miejsca. Jeśli przeanalizujemy np. kampanię reklamową Unilevera dotyczącą mydła „Imperial Leather” i jej slogan: „Mydło to cywilizacja”, zobaczymy, jak idee imperialne obmywają „brud prymitywizmu” – a zatem (wypunktowuje Whiteley): jak cywilizacja łączy się z kolonializmem, a odpady i brudy z kulturą lokalną. Z kolei obrzydzenie odpadami ludzkiej fizjologii splata się z kreacją własnej tożsamości i z chęcią kontrolowania świata (tak w każdym razie dowodziła Julia Kristeva, a przed nią Georges Bataille). Śmieci – konkluduje Whiteley w rozdziale I – domagają się badania kontekstowego, z uwzględnieniem miejsca, czasu i specyfiki kulturowej. To przecież my decydujemy, co stanie się śmieciem.

Rozdział II to pochwała koncepcji wystawy „The Art of Assemblage” – dzieła kuratorów Williama Seitz’a i Petera Selza – jako przełamującej dominację tradycyjnych mediów i form sztuki oraz granice dyscyplin, a także proponującej formy sztuki kolektywnej i partycypacyjnej, inicjującej postmodernistyczne zaangażowanie w efemeryczność, codzienność i banalność oraz stanowiącej wyzwanie dla dyskursów modernistycznych. Kuratorzy chcieli dowieść, że *assemblage* miał też w sobie ducha anarchii. Kluczowymi postaciami pokazu byli więc, z jednej strony, wielcy uznani artyści, tacy jak Kurt Schwitters, Joseph Cornell, Pablo Picasso, Marcel Duchamp, Man Ray czy Jean Dubuffet, a z drugiej – młodzi, jak np. Allan Kaprow, tworzący pod wpływem Johna Cage’a akcje multimedialne – *asamblaże*, *environments* i *happenings*.

Rozdział III opowiada o Kalifornii jako o ojczyźnie kultury *bric-à-brac*, sztuki *asamblażu* (z jej ojcami – Wallace’em Bermànem i Bruce’em Connerem) oraz o jej bezpośredniej kontynuacji – *funk art*, poetów-hipsterów, kultury *beat* i alternatywnej kultury niezgody. W latach 60. XX w. San Francisco stało się stolicą kontrkulturowej Ameryki, miejscem, w którym kwitły takie komuny jak np. The Diggers, opierająca się na filozofii anarchistycznej i na akcjach bezpośrednich, wierząca w możliwość unieważnienia granicy między sztuką a życiem, w uliczne uniwersytety oraz w bezpłatną dystrybucję żywności. Miejskie odpady dostarczały materiału do *happeningsów*. Dla *diggersów* oczyszczanie ulic oznaczało

możliwość robienia czegoś z niczego, a jednocześnie – opór przed kulturą opartą na pieniądzu. Z kolei Conner założył Rat Bastard Protective Association i zajął się opiewaniem życia na marginesie. Kalifornijczykom bliska była idea epifanii codzienności, a beatnicy (w rodzaju Allana Ginsberga i jego ikonicznego *Skowytu*) wyrażali ekstatyczny radykalizm i pochwałę zbiednienia. Uwielbiali też Eda Kienholza i jego czarny humor.

Rozdział IV pełen jest brytyjskiego humoru – od Bruce’a Lacey’a i Jeffa Nuttalla, przez Edouarda Paolozziego (jako uczestnika nowojorskiej wystawy „The Art of Assemblage”) i nową brytyjską rzeźbę z Tonym Craggiem, Billem Woodrowem i Richardem Wentwortem, po Sarah Lucas z Young British Artists. A to wszystko przy iście brytyjskim podkreślaniu, iż humor ma swoje oblicze klasowe – inaczej żartuje wszak klasa pracująca, inaczej klasa wyższa; nierozzerwalnie powiązany jest też humor z ideologią porządku i hierarchii, ze smakiem oraz poczuciem wyższości. Kluczowym krytykiem „komedii odpadów” pozostaje Lawrence Alloway (autor eseju *Paolozzi and the Comedy of Waste*). Za każdym razem śmieci są czymś innym i co innego znaczą: Nuttall używa obsceny i humoru skatologicznego – komedii ciała – jako koniecznej terapii zaaplikowanej choremu narodowi; Lucas eksploruje z kolei stereotypy generowe i klasowe.

Rozdział V to refleksja nad codziennością, której okruchy przenoszą się na sposób pisania autorki, błądzącej po Paryżu, obserwującej jego życie i nakładającej na spacer po mieście narrację historyczną i metodologiczną (ze szczególnym uwzględnieniem swego ulubionego perypatetyckiego podręcznika Whiteley, czyli rozdziału *Chodzenie po mieście* z książki *Wynaleźć codzienność* Michela de Certeau, której polskie tłumaczenie pióra Katarzyny Thiel-Jańczuk wyszło w Wydawnictwie Uniwersytetu Jagiellońskiego w 2008 r., oraz pism zebranych Henri Lefebvre’a, pragnącego użyć codziennego życia w swym koncepcie krytycznym; a także sytuacjonisty Raoula Vanaigema, twórcy *Rewolucji codziennego życia*). To w paryskiej codzienności, na ulicy, Gillian szukała – tak jak chciał Lefebvre – momentu, który byłby absolutem: „W moim Lefebvriańskim »momencie« wtrąca się subiektywność, a nieład egzystencji zakłóca autorstwo, gdyż kontempluję mój własny »bałagan«: ostatnie tygodnie testów w szpitalu, mój umysł i ciało odbyły ryzykowną podróż, by osiągnąć »porządek – sito« de Certeau”. A skoro co-

dziennosc to podstawa, nie dziwia prace zawierajace analize kublow na smieci (*la poubelle*) – akumulacje, komentarze tylez do konsumeryzmu, ile do przemialnosci, w mysl hasla: „*vanitas vanitatum*”. Kubeł na smieci to jedna strona medalu – druga to obsesja czystosci. Euforia dotyczaca proszku Omo (co zauwazył juz Roland Barthes) związana byla z przekonaniem spoleczestwa, iz poprzez walke z plamami angazuje sie on w moralna bitwe ze zlem.

Rozdział VI stanowi z kolei fascynujacą podróz na antypody, odbyta po to, by poprzez analize sztuki AIR (Imitacyjnych Realistow z Annandale) z lat 60. ubieglego wieku opowiedziec o ambiwalentnej grze z dziedzictwem modernizmu, w ktorzym sztuka prymitywna, „dzika” czy etniczna traktowana byla z pelnym wyzsosci poblazaniem lub – co najwyzej – komentowana poprzez narracje sentymtalne i eskapistyczne. Whiteley stawia wiele pytan: czy AIR przyczynila sie do spotkania kultury lokalnej z wplywami sztuki zachodniej, czy jedynie ukazala kolizje roznych kultur, pojmovana jako zwykla nostalgia za utracona niewinnoscia, czy dzieła AIR faktycznie mozna odbierac jako antyinstytucjonalne i niezalezne? Czy dyskurs postkolonialny jest w stanie wyjasnic nam, co sie dzialo w Australii, czy uzywane w nim pojecia, np. kulturowa hybryda czy centrum i peryferie, nie staly sie po prostu nic nie wyjasniajacymi banalami? Co ciekawe, artysci AIR bardziej zainteresowani byli sztuka z Nowej Zelandii i z Papui – Nowej Gwinei niz lokalna, aborygeńska.

Jakie beda refleksje polskiego czytelnika nad ksiazka Whiteley? Historyka sztuki nowoczesnej akcent polozony na nowojorska wystawe „The Art of Assemblage” skloni do pytania – na jakie zreszta omawiana publikacja nie odpowie – o polskich artystow, ktorym udalo sie przebic przez zelazna kurtynie i ktorzy (jesli wierzyc relacjom ustnym) brali udzial w nowojorskiej wystawie. Mysle tu o czlonkach Grupy Krakowskiej – Teresie Rudowicz i Marianie Warzesze. Z pewnoscia zaskoczeniem bedzie tu calkowity brak odnoznikow do II wojny swiatowej; brak poczucia bycia ofiara, brak swiadomosci, ze miliony wspolziomkow jeszcze niewiele ponad pol wieku temu bylo traktowanych jak smieci. A na kanwie tych wydarzen powstalo wszak wiele dzieł sztuki; takze zreszta z obszaru, o ktorym autorka opowiada – francuskich nowych realistow. Powtarzane jak mantra stwierdzenie, iz sztuka smieci to sztuka miasta, ksztaltuje jednak perspektywe dla Polaka odswiezajaca: pozwala skupic sie na nieczystym sumieniu swiata juz po wojnie. Zarazem – jak

juz pisalam na wstepie – niechec do pozycjonowania sie w charakterze kogos, kto wie wszystko o cierpieniu (w domysle: jest lepszym czlowiekiem, a przeto mardzejszym narratorem – typowy szantaż emocjonalny tworca polskiego), pozwala zobaczyc cierpienie wokol nas, czyli, w rezultacie, daje mozliwosc prawdziwej empatii. Z zupełnie innych powodow zaskoczeniem w rozważaniach Whiteley bedzie plynna granica miedzy smieciem a skarbem, odpadem a cudownoscia – to zaskoczenie odwołuje sie wszak wlasnie do dziecięcej wrażliwosci, o ktorej zachowanie wlasnie apeluje (choć bynajmniej nie *expressis verbis*) cała ksiazka. Na koniec warto zadac pytanie o polskie smieci: jakie dzieła sztuki wykorzystywaly po wojnie estetyke asamblazu, swiadomie polemizujac z establishmentowym modernizmem i wszczepiac w rzekomo autonomiczna sztuke PRL-u ducha anarchii? Odpowiedz jest trudna o tyle, ze choć Polacy, oczywiscie, bardzo szybko przeszczepiali najnowsze koncepcje sztuki na rodzimy grunt, to ich wplyw byl raczej powierzchowny – sztuka biedna, marne materiały, ulomki i okruchy rzeczywistosci traktowano najczesciej (wedle obyczaju romantycznego i katolickiego) jako slady, ktore ulegna transubstantacji dzieki geniuszowi artysty. Nie o takie jednak przemienienie smieci chodzilo Whiteley... Jej narracja nie zawiera w sobie poszukiwania namiatek religijnych, a od sentymentu woli pragmatyczne zdziwienie. To nie znaczy, ze nie mieliśmy w Polsce artystow, umiejacych nas zadziwic – poczynajac od (przybylego zreszta z Anglii) Piotra Potworowskiego, ktory w swe plótne potrafil wlaczac stare fragmenty workow jutowych, przez wizje „biednego” teatru i przedmiotow niskiej rangi Tadeusza Kantora oraz Wladyslawa Hasiora i jego na wpol wiejskie, prowincjonalne asamblaze, po Janka Simona, zajmujacego sie elektronicznymi smieciami wywozonymi przez Europejczykow do Afryki. Ale czy jesteśmy juz gotowi pisac o polskich smieciach bez patosu i martyrologii? I jeszcze jeden problem: smieci niosa z soba ducha anarchii, subwersywnego traktowania wartosci oraz – jak udowadnia Whiteley – sa materialem chętnie uzywanym w wywrotowych komunach: a my ciagle martwimy sie, by sie dostac do mainstreamu i uczestniczyc w wyścigu szczurów; jesteśmy wszak spoleczestwem na dorobku. Smieci z nowego trybu zycia zbierzemy dopiero za jakis czas.

dr hab. prof. UW Anna Markowska

Pracownik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego.
Historyk i krytyk sztuki najnowszej.

Summary

ANNA MARKOWSKA / Junk Art and the Politics of Trash

A guest of the international conference “Trickster Strategies in the Artists’ and Curatorial Practice”, which took place at the Art History Institute at the University of Wrocław on 26–27 October 2011, was, among others, a reputable art historian and curator Dr. Gillian Whiteley (Loughborough University School of the Arts). She delivered a paper “Political Pranksters, Provocateurs and Pan-Ic: Re-Connecting Countercultural Practices”. Whereas within the collection of the institute library we have had for not along time now her recent book entitled *Junk Art and the Politics of Trash* (London – New York 2011). Before the post-conference materials are printed, it is worth reaching out for this interesting and important volume that combines the perspective of her personal experience and erudition.

What will be the reflection of a Polish reader on Whiteley’s book?

Certainly a total lack of reference to World War 2 will come as a surprise; absence of feeling that millions of our fathers and grandfathers not much more than half a century ago were treated as junk. As this was a perspective on which grounds many works of art were created, also from the area Gillian Whiteley tells about – French New Realists. The omitted places however, create a refreshing for a Pole perspective that neutralise besetment in the past. The author’s considerations to „The Art of Assemblage” exhibition (1961) will undoubtedly induce the Polish reader to pose a question – that in any case will not be answered in the book – about the participation of Polish artists, Teresa Rudowicz and Marian Warzecha, who managed to cross the Iron Curtain and, according to oral tradition, took part in the New York show. It is worth also to pose a question about ‘Polish junk’, *i.e.* which works of art after the war made use of the aesthetics of assemblage, consciously disputing with the establishment Modernism and injecting – in apparently autonomous art of the PRL [the People Republic of Poland] – a spirit of anarchy? The answer is quite difficult as Poles used to treat those poor fractions and crumbs – following Romantic and Catholic customs – as traces that would undergo transsubstantiation thanks to an artist’s genius. And Whiteley’s narration does not include search for religious substitutions. In Poland poor, low-ranged objects are the domain of: Tadeusz Kantor, Piotr Potworowski (he included old pieces of jute bags in his canvases), Władysław Hasior with his half country, provincial assemblages and Janek Simon, who deals with electronic garbage brought away by the Europeans to Africa. But are we ready to write about Polish junk without pathos and martyrology? A dubious distinction between rubbish and treasure, waste and miracle, in Whiteley’s tale refers rather to child’s sensibility, to maintain which the whole book actually appeals – though not *expressis verbis*.

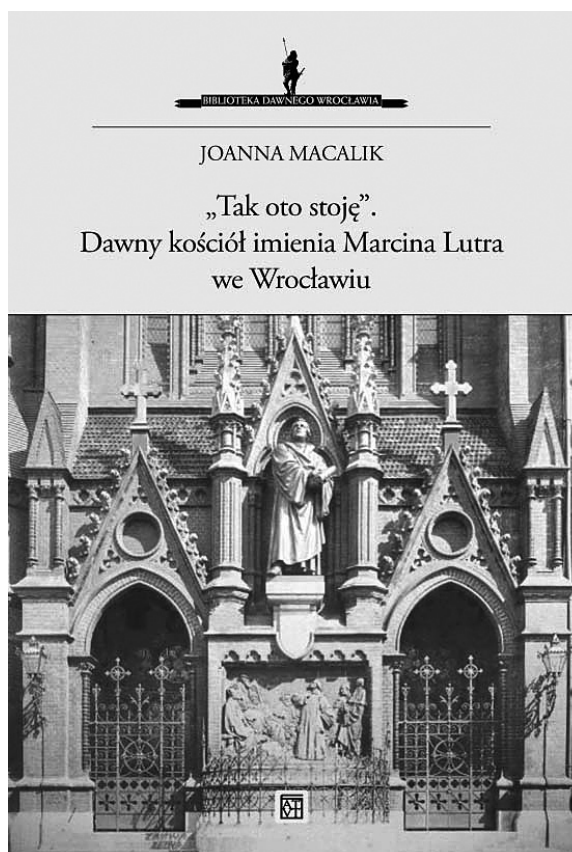
Wojciech Gruk

Joanna Macalik, „Tak oto stoję” Dawny kościół imienia Marcina Lutra we Wrocławiu

Wrocław 2011, Oficyna Wydawnicza ATUT – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe,
ss. 129, il. 20 na wkładce, ISBN 978-83-7432-791-6

Architektura epoki historyzmu na Śląsku do lat 80. ubiegłego wieku pozostawała poza obszarem zainteresowań badawczych historyków sztuki i architektury. Nie tylko odmawiano uznania jej wysokiego poziomu artystycznego, lecz odrzucano ją również z powodów ideologicznych – jako trwałe świadectwo wielowiekowej obecności kultury niemieckiej na tych terenach. Rozwój badań w omawianej dziedzinie nastąpił dopiero po przełomie 1989 r. i zaowocował wieloma cennymi opracowaniami. Na seminariach prowadzonych przez inicjatorów ówczesnych badań kształcą się kolejne pokolenia młodych, wolnych od uprzedzeń specjalistów¹. Efektem ich prac są interesujące publikacje, czego dowodem jest książka Joanny Macalik.

Recenzowana publikacja powstała na podstawie pracy magisterskiej napisanej na Uniwersytecie Wrocławskim pod opieką prof. dr hab. Agnieszki Zabłockiej-Kos – badaczki, która w dużym stopniu przyczyniła się do rozwoju wiedzy o architekturze i urbanistyce XIX-wiecznego Wrocławia. Na prowadzonym przez nią seminarium magisterskim od lat realizowany jest program badań nad wrocławską architekturą sakralną XIX i XX wieku². Omawiana książka jest pierwszą monografią nieistniejącego już dzisiaj kościoła imienia Marcina Lutra we Wrocławiu. Określenie „monografia” mogłoby się tu wydać mylące, gdyby rozumieć je tylko jako rekonstrukcję formy architektonicznej świątyni oraz jako przepro-



¹ Zob. **A. Zabłocka-Kos**, *Zrozumieć miasto. Centrum Wrocławia na drodze ku nowoczesnemu city 1807–1858*, Wrocław 2006, s. 8–9; **eadem**, *Postłowie*, [w:] **J. Macalik**, *„Tak oto stoję”. Dawny kościół imienia Marcina Lutra we Wrocławiu*, Wrocław 2011.

² Zob. **Eadem**, *Postłowie...*; **J. Harasimowicz**, *Przedmowa*, [w:] **J. Macalik**, *op. cit.*

wadzenie niezbędnych analiz stylistycznych i ikonograficznych. Autorka podkreśliła jednak we wstępie, że celem jej pracy było przedstawienie możliwie kompletnego obrazu kościoła, co oznaczało konieczność osadzenia przedmiotu badań na „szerokim tle historycznym, społecznym, politycznym i religijnym” (s. 9). Podzieliła tym samym pogląd na badania historyczno-architektoniczne zaproponowany przez jej promotorkę, według której „dzieło architektury tym [...] różni się od obrazu powstałego w pracowni mistrza, że uwikłane jest w splot artystycznych i pozaartystycznych okoliczności i z reguły jest ich wypadkową. Miasto jest tekstem i wielowątkowym »dziełem sztuki«, a jego architektura i urbanistyka nieocenionym źródłem historycznym”³. Takie ujęcie problemu badawczego wymusiło interdyscyplinarność. W efekcie do rąk czytelników trafiła publikacja będąca cennym opracowaniem zarówno z zakresu historii sztuki, jak i historii Wrocławia – ze szczególnym uwzględnieniem XIX-wiecznej kultury religijnej i jej znaczenia w przemianach, jakim miasto w tym stuleciu podlegało. Stan wiedzy o wrocławskim Kościele ewangelickim tej epoki jest wciąż niezadowolający, stąd każdy przyczynek poszerzający rozpoznanie owego zagadnienia należy uważać za istotny i pożądanym⁴.

Recenzowana książka podzielona została na 11 rozdziałów. Pierwsze dwa poświęcono omówieniu stanu badań i źródeł. Autorka dowodzi, że za wyjątkiem haseł encyklopedycznych i artykułów Agnieszki Zabłockiej-Kos oraz wzmianek w pracach Fritza Wenzla i Ulricha Bunzla⁵ kościół imienia Lutra w dotychczasowej literaturze przedmiotu był właściwie nieobecny. Przeprowadzona przez Joannę Macalik kwerenda źródłowa wykazała znikomą liczbę istniejących materiałów ilustracyjnych, przy jednoczesnym zachowaniu wielu materiałów piśmiennych w Archiwum Państwowym we Wrocławiu, Archiwum Budowlanym Miasta Wrocławia i Evangelisches Zentralarchiv w Berlinie. Taki charakter dostępnych źródeł – wykorzystanych w pracy w sposób zadowolający – przyczynił się do nadania książce układu bardziej właściwego rozprawom z zakresu historii niż historii sztuki.

Dzieje wrocławskich protestantów, a właściwie stosunków wyznaniowych we Wrocławiu, zwłaszcza w okresie panowania pruskiego, przybliżone zostały w rozdziale trzecim. Rywalizacja wrocławskich ewangelików z katolikami – stały element w pejzażu miasta od czasów reformacji – nasiliła się w wieku XIX, gdy przestrzeń uzyskana w wyniku rozbiórki murów miejskich pozwoliła na odrodzenie się budownictwa sakralnego. Najważniejszą część rozdziału czwartego zaś poświęcono współzawodnictwu wyznań na polu architektury, zapoczątkowanemu w latach 1821–1823 budową ewangelickiego kościoła Jedenastu Tysięcy Dziewic i zakończonemu w 1913 r. budową kościoła św. Pawła tego samego wyznania. Opierając się głównie na wynikach badań Zabłockiej-Kos, Macalik podkreśliła symboliczny sens świątyni w przestrzeni miejskiej – jako form manifestacji aspiracji i ambicji poszczególnych konfesji.

Bezpośrednim impulsem do podjęcia starań o budowę nowego kościoła imienia Lutra były przygotowania do obchodów 400. rocznicy urodzin reformatora w roku 1883. Przebieg wrocławskich uroczystości z okazji tego święta nie został, jak dotąd, opracowany, toteż w piątym rozdziale autorka podjęła się samodzielnego określenia znaczenia owego jubileuszu dla wrocławian. Podstawę źródłową stanowiły tu dla niej artykuły z lokalnych gazet i druki okolicznościowe.

Rozdziały od szóstego do dziewiątego stanowią trzon pracy i zarazem najbardziej wartościową jej część. Zawarto w nich studium kolejnych etapów realizacji kościoła, oparte w większości na badaniach własnych autorki: od podjęcia decyzji o budowie do poświęcenia świątyni. Wykorzystanie akt Śląskiego Konsystorza Ewangelickiego pozwoliło odtworzyć wieloletni (1883–1896) proces planowania i realizacji przedsięwzięcia, za które odpowiedzialny był powstały w kwietniu 1883 komitet budowy. Do problemów, z jakimi musiał się on uporać, należała zbiórka funduszy na prace (rozdział szósty), wybór lokalizacji kościoła i decyzja, czy ma przy nim funkcjonować odrębna parafia, czy też ma on być filią najbardziej zaangażowanej w przedsięwzięcie parafii św. Ber-

³ A. Zabłocka-Kos, *Zrozumieć miasto...*, s. 10.

⁴ Zob. J. Harasimowicz, *op. cit.*, s. 7.

⁵ U. Bunzel, *Entstehen und Vergehen der evangelischen Kirchen Breslaus*, München 1964; F. Wenzel, *Breslau evangelische Kirchen*, Braunschweig 1949; A. Zabłocka-Kos, *Architektura wrocławskich kościołów protestanckich w XIX w. a kościół św. Elżbiety*, [w:] *Z dziejów wielkomejskiej fary. Wrocławski kościół św. Elżbiety w świetle historii i zabytków sztuki*, red. M. Zlat, Wrocław 1996; *eadem*, *Dawny ewangelicki kościół imienia Lutra*, [w:] *Atlas architektury Wrocławia*, t. 1: *Budowle sakralne. Świeckie budowle publiczne*, red. J. Harasimowicz, Wrocław 1997; *eadem*, *Katholischer und protestantischer Kirchenbau in Schlesien im 19. Jahrhundert als Abbild der konfessionellen Konfrontation*, [w:] *Geschichte des christlichen Lebens im schlesischen Raum*, Hrsg. J. Köhler, R. Bendel, Münster 2002, t. 2.

nardyna (rozdział siódmy). Ostatecznie postanowiono wzniesić kościół na terenie Przedmieścia Szczytnickiego, po wschodniej stronie nowo powstałej Kaiserstrasse, w pobliżu Scheitniger Stern (dzisiejszy plac Grunwaldzki). W ocenie autorki była to lokalizacja prestiżowa, wieńcząca proces tworzenia nowej dzielnicy miasta. W związku z dużą liczbą mieszkających tu ewangelików założono przy kościele nową parafię.

Rozdział ósmy, przedstawiający przebieg konkursu na projekt kościoła i jego realizację, jest szczególnie interesujący. Przywołując wyrażoną publicznie krytykę wymagań konkursowych, przez architekta Felixa Henry'ego określonych jako „odrealnione”, autorka zaprezentowała pewien niewielki, acz ciekawy, aspekt ówczesnych procedur administracyjnych i trybu podejmowania decyzji. Omówiła także pięć najlepszych projektów konkursowych wyłonionych przez jury, ukazując ich zróżnicowanie, stanowiące niewątpliwie echo toczzonego w tamtym okresie w Niemczech sporu o kształt idealnej świątyni protestanckiej. Zwycięski projekt berlińskiej pracowni architektonicznej Abesser & Krüger zakładał budowę kościoła utrzymanego w stylistyce romańsko-gotyckiej, na centralizującym trójkonchowym rzucie. Miał się on charakteryzować monumentalną, malowniczą, silnie rozczłonkowaną i asymetryczną bryłą, od południowo-zachodniej strony wzbogaconą o wysoką na 90 m wieżę na planie sześcioboku. Dalszą część rozdziału poświęcono bardziej szczegółowemu opisowi planowanej budowli, która wkrótce doczekała się realizacji.

Formy architektoniczne i program treściowy nadane kościołowi nosły silny przekaz symboliczny. Dlatego rozdział dziewiąty poświęcono analizie wymowy ideowej świątyni. Wpływ na nią miała niewątpliwie architektoniczna rywalizacja ewangelików z katolikami. Autorka przyjęła za Zabłocką-Kos, że omawiany obiekt stanowił odpowiedź ewangelików na wcześniejszy o ponad 20 lat katolicki kościół św. Michała Archanioła na Ołbinie. Wyraźna inspiracja berlińskim kościołem imienia Lutra manifestowała przywiązanie wrocławskich protestantów do stolicy państwa, podczas gdy nawiązująca do katedry kolońskiej świątynia katolicka dawała wyraz prohabsburskich sympatii miejscowych katolików. Umiejscowienie budowli w sąsiedztwie Kaiserstrasse odczytane zostało jako widoczny w topografii miasta symbol sojuszu władzy państwowej z Kościołem ewangelickim. Na uznanie zasługuje zawarta w omawianym rozdziale analiza ikonograficzna rzeźbiarskiego

i malarskiego wystroju świątyni, uświetnionego dodatkowo witrażami. Z uwagi na brak odpowiednich przekazów fotograficznych analiza ta musiała być bardzo utrudniona, więc pewien niedosyt, jaki pozostaje po lekturze tego fragmentu książki, w żadnej mierze nie obciąża autorki. Za kluczową dla zrozumienia programu ideowego kościoła uznała ona pomnikową figurę Lutra, umieszczoną w centralnej części fasady, ponad reliefem przedstawiającym wystąpienie augustianina na sejmie w Wormacji. Figura ta ukazywała reformatora piszącego słowa słynnej ewangelickiej pieśni *Eine feste Burg*, która w końcu XIX w. zyskała wydźwięk silnie nacjonalistyczny, łączący protestantyzm z niemieckością. Rzeźba była kopią pomnika z Wormacji, gdzie w 1521 r., na sejmie Rzeszy, Luter bronił swoich poglądów. Symbolika tego dzieła podkreślała zatem wytrwałość protestantów w wierze i wierności ojczyźnie oraz była deklaracją skierowaną przeciw innowiercom. Wyzywająca wymowa dekoracji zewnętrznej kościoła nie znajdowała kontynuacji w jego wnętrzu, choć również tam postać reformatora pozostawała najistotniejsza. W tym jednak przypadku chodziło o metaforyczne wyłożenie zasad świadomej przynależności do protestantyzmu, wpływających ze zrozumienia nauk i działalności Ojca Reformacji.

Rozdział dziesiąty jest próbą przeniesienia rozważań z kontekstu miejskiego na tło szersze, ogólnoniemieckie. Zawarto w nim charakterystykę wybranych kościołów rocznicowych imienia Lutra, zbudowanych w sześciu miastach Rzeszy o różnej wielkości i znaczeniu: w Spirze, Lipsku, Berlinie, Apoldzie, Zwickau i Dreźnie. Oparcie tego rozdziału na literaturze przedmiotu, z reguły trudno dostępnej, sprawiło, że dokonany przez autorkę wybór kościołów okazał się dość przypadkowy. Nie należy poczytywać jej tego za ujmę: omawiany rozdział, pozostający niejako na marginesie właściwych rozważań, jest raczej postulatem badawczym, zasygnalizowaniem tematu. Nie pozbawionym do tego własnej refleksji, gdyż kończy się stwierdzeniem, że architekturę wymienionych świątyń łączy wiele cech wspólnych. Interesująca jest hipoteza o celowym zapóźnieniu stylowym kościołów rocznicowych, odpowiadających jeszcze założeniom konserwatywnego *Eisenacher Regulativ*. Nadawano im stylistykę gotycką w czasie, gdy rosła już popularność architektury secesyjnej. Przywiązanie do stylistyki średniowiecza miało – zdaniem autorki – wyrażać ciągłość tradycji niemieckiego protestantyzmu, mającego przecież swoje początki w późnych wiekach średnich. Macalik zauważyła ponadto, że

architekci i decydenci zaangażowani w powstawanie kościołów rocznicowych stanowili dość hermetyczną grupę, którą należałoby kompleksowo zbadać.

Ostatni, jedenasty rozdział, zajęła krótka charakterystyka działalności parafii imienia Lutra oraz zarys dalszego rozwoju wrocławskiego budownictwa sakralnego – do czasów II wojny światowej. Istniejąca niespełna 50 lat parafia starała się odgrywać istotną rolę w życiu mieszkańców Szczytnik, a także Sępolna, gdzie w latach 1923–1933 powstał jej kościół filialny, zachowany do dziś. Główny kościół parafii, właśnie ten imienia Lutra, został zaś wysadzony w powietrze przez hitlerowców w ostatnich dniach walk o Festung Breslau.

Recenzowana książka to dziewiąty tom serii wydawniczej „Biblioteka Dawnego Wrocławia” pod redakcją prof. dra hab. Jana Harasimowicza. Jest

cechą charakterystyczną tej serii, że ukazujące się w jej ramach książki są napisane przystępnie i zrozumiale, służą więc nie tylko specjalistom, lecz także osobom zgłębiających historię kultury i sztuki Wrocławia z czystego zainteresowania. Podejmowane w nich problemy badawcze przedstawiane są zawsze z wyjaśnieniem ich szerszego kontekstu historyczno-kulturowego, co pozwala osobie o przeciętnej wiedzy historycznej w pełni zrozumieć całość wyводу. „Biblioteka Dawnego Wrocławia” przyczynia się tym samym do popularyzacji wiedzy o Wrocławiu. Książka Joanny Macalik dobrze się wpisuje w dotychczasowy profil tej serii.

Wojciech Gruk

Student V roku historii sztuki na Uniwersytecie Wrocławskim.

Summary

WOJCIECH GRUK / A book review: Joanna Macalik, „Tak oto stoję”. Dawny kościół imienia Marcina Lutra we Wrocławiu [‘Here I Stand’. The Former Martin Luther Church in Wrocław], Wrocław 2011

Joanna Macalik’s book is the first monograph of the not preserved Martin Luther Church, which was situated till 1945 in Przedmieście Szczytnickie [Szczytnickie Suburb] in Wrocław. The discussed temple was a jubilee church erected in 1883 to celebrate the 400th birthday anniversary of the Father of the Reformation. The book presents possibly complete picture of the church, what has been achieved by the analysis of the temple placement in the city topography, the analysis of its architectural form, style and iconography of the building, also thanks to combining the subject of studies with a wide historical, social, political and religious background of Wrocław at the end of the 19th and the first half of the 20th centuries. The study makes a satisfactory use – occasionally for the first time – of the written records kept in Wrocław and Berlin archives. The author also made an attempt to move the considerations from the city context onto the wider, all-German background by characterising the selected jubilee churches from the area of Germany in one of the chapters. Therefore the discussed elaboration is an important study in terms of art history, but also for the history of Wrocław – especially 19th-century religious culture and its meaning in changes that the city underwent in this century. The reviewed book is the ninth volume in the series ‘Biblioteka Dawnego Wrocławia’ [‘Library of Old Wrocław’] edited by Prof. Jan Harasimowicz.