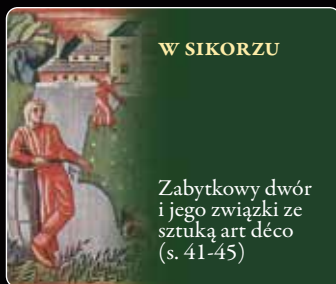


# SPOTKANIA Z ZABYTKAMI

INDEKS 377325 • ISSN 0137-222X

3-4 | MARZEC-KWIECIEŃ 2021



# Spis treści

- 2 Przegład wydarzeń
- 4 **Drewniane kościoły Wielkopolski**
- 6 **Zabytki drewniane na wystawie archeologicznej „Najcenniejsze”**  
**DOROTA PODYMA**
- 8 **Spotkanie z książką: Najcenniejsze**
- 9 **Belka z datą „1497” w budynku Sądu Rejonowego w Miechowie**  
**ZDZISŁAW JEDYNAK**
- 10 **Nie tylko drewniane kapliczki i krzyże**  
**KINGA KĘDZIORA-PALIŃSKA**
- 14 **Willa „U Dziadka” w Otwocku – przyszła siedziba Centrum Architektury Drewnianej**  
**PAWEŁ FILIPOWICZ, ARKADIUSZ ŁUKAWSKI, AGNIESZKA GAJC**
- 21 **Wokół historii willi „U Dziadka”**  
**ANNA DYMEK**
- 26 **Pomnik pierwszych władców Polski – wizerunek utrwalony**  
**JOANNA PAPROCKA-GAJEK, WOJCIECH PRZYBYSZEWSKI**

- 34 Z warsztatu historyka sztuki: Kiedy powstał klucz do Świątyni Sybilli w Puławach?  
**KONRAD NIEMIRA**

## SPOTKANIA NA WSCHODZIE

- 37 Sławne mosty w Zaleszczykach  
**JAN SKŁODOWSKI**

## ZABYTKI W KRAJOBRAZIE

- 41 Akcja dwory: Dwór w Sikorzu i jego związki z art déco  
**MARCIN SKOWROŃSKI**
- 45 Spotkanie z książką: Dom podcieniowy na Żuławach
- 46 Zagadkowy monument  
**JOLANTA STRUMIŁŁO**
- 47 Spotkanie z książką: Kłopotliwe dziedzictwo?

## ZBIORY I ZBIERACZE

- 48 Julian Bończa-Tomaszewski – zapomniany polski malarz i jego interpretacja sceny ze *Świętoszka* Moliera  
**MAREK KABAT**

## Z WIZYTĄ W MUZEUM

- 54 Dzieła Aleksandra Kotsisa w Muzeum Narodowym w Krakowie  
**ALEKSANDRA KRYPCZYK-DE BARRA**
- 59 „Willmann. Opus minor”  
**EWA KORPYSZ**
- 64 „Willmann encore. Męczeństwa apostołów”  
**PIOTR CYNIAK**
- 67 Odzyskane dziedzictwo. W 100-lecie traktatu ryskiego
- 68 Galeria Sztuki Starożytnej w Muzeum Narodowym w Krakowie  
**DOROTA GORZELANY-NOWAK**
- 71 Spotkanie z książką: Stoły w XVIII i XIX w.

## ROZMAITOŚCI

- 72 Zabytkomania 2021  
**WIOLETTA ŁABUDA-IWANIAK**
- III OKŁ. Spotkanie z książką: Warszawskie pracownie historyczne i artystyczne

3-4 (409-410) XLV  
Warszawa 2021

## ADRES REDAKCJI

00-545 Warszawa, ul. Marszałkowska 58 lok. 24  
tel. 533 822 439  
e-mail: redakcja@spotkania-z-zabytkami.pl  
https: zabytki.online  
http://www.facebook.com/spotkaniazzabytkami

## REDAKCJA

**Wojciech Przybyszewski**  
REDAKTOR NACZELNY

**Lidia Bruszezewska**  
ZASTĘPCA REDAKTORA NACZELNEGO

**Ewa A. Kamińska**  
SEKRETARZ REDAKCJI

**Jarosław Komorowski**

**Katarzyna Komar-Michalczyk**

**Małgorzata M. Przybyszewska**

## PROJEKT GRAFICZNY

**Piotr Berezowski**

## ŁAMANIE I OPRACOWANIE KOMPUTEROWE

**Fundacja Hereditas**

## RADA REDAKCYJNA

prof. dr hab. Dorota Folga-Januszewska

dr Dominik Jagiełło

prof. dr hab. Stanisław Januszewski

prof. dr hab. inż. arch. Robert M. Kunkel

prof. dr hab. Małgorzata Omilanowska

prof. dr hab. Maria Poprzęcka

prof. dr hab. Jacek Purchla

prof. dr hab. Andrzej Rottermund

prof. dr hab. Bogumiła Rouba

mgr Bartosz Skaldawski

mgr Andrzej Sołtan

prof. dr hab. inż. Bogusław Szmygin

## WYDAWCA

 Fundacja  
**HEREDITAS** przy współpracy  
Narodowego  
Instytutu Dziedzictwa

00-545 Warszawa, ul. Marszałkowska 58 lok. 24

tel. 501 259 012

e-mail: fundacja@fundacja-hereditas.pl

http://www.fundacja-hereditas.pl

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury,  
Dziedzictwa Narodowego i Sportu



NARODOWY  
PROGRAM  
ROZWOJU  
CZYTELNICTWA

Redakcja zastrzega sobie prawo wprowadzania zmian i skrótów w materiałach przeznaczonych do publikacji oraz publikowania wybranych artykułów w wersji elektronicznej. Materiałów niezamówionych redakcja nie zwraca. Za treść reklam i ogłoszeń redakcja nie odpowiada.



## NA OKŁADCE:

Portret Aleksandra Wielkiego,  
II w., marmur, Cesarstwo  
Rzymskie (w zbiorach Muzeum  
Narodowego w Krakowie /  
Muzeum Książąt Czartoryskich)  
(zob. artykuł na s. 68-71)

(fot. Pracownia Fotograficzna  
Muzeum Narodowego w Krakowie)

# Od Redakcji

**K**iedy latem 1889 r. profesor krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych Władysław Łuszczkiewicz zorganizował dla swoich uczniów naukowo-artystyczną wycieczkę po Sądecczyźnie, Gorlickiem i Grybowskiem w południowej Małopolsce, nic nie wskazywało na to, że jej plon stanie się z czasem najszerzej znaną wśród historyków sztuki ekspedycją terenową tego wybitnego pedagoga i jego uczniów. A jednak, jak pisali we wprowadzeniu do wydanej w 2018 r. publikacji *Szkiełownik Stanisława Wyspiańskiego z naukowo-artystycznej wycieczki w Sądeckie, Gorlickie i Grybowskie z roku 1889* (wyd. Muzeum Narodowe w Krakowie i Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego) jej autorzy Piotr i Tadeusz Łopatkiewiczowie, udział w nich Stanisława Wyspiańskiego i Józefa Mehoffera, uczniów profesora, był gwarancją takiego sukcesu. „*Inwentaryzacyjny dorobek rysunkowy uczestników wycieczek – czytamy w opracowaniu – pozwolił stosunkowo wcześnie skonfrontować środowisko krakowskich historyków sztuki i konserwatorów z cennymi obiektami architektury drewnianej i murowanej, reliktmami średniowiecznego malarstwa cechowego, dziełami rzeźby nagrobnej i meblarstwa kościelnego – z prowincjonalnych obszarów południowej Małopolski*”.



Stanisław Wyspiański, „Kościół parafialny św. Stanisława w Wilczyskach”, 1889, rysunek ołówkiem (w zbiorach Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie)

Wśród utrwalonych na kartach wskazanych szkiców zabytków drewnianych znalazły się m.in. kościoły parafialne św. Filipa i Jakuba w Sękowej, Narodzenia Najświętszej Marii Panny w Libuszy, św. Stanisława w Wilczyskach czy drewniana zabudowa rynku w Bobowej, bardzo już wtedy cenione. Co zmieniło się od tamtych czasów w postrzeganiu zabytków drewnianych w Polsce? Czy wiedza o nich w społeczeństwie spełnia obecnie oczekiwania nie tylko naszych służb konserwatorskich, ale także tych wszystkich, którzy widzą potrzebę roztoczenia szczególnej opieki nad tymi zabytkami?

Temat przewodni tego numeru – „Zabytki drewniane dzisiaj” – to nie tylko próba odpowiedzi na postawione pytania, ale także prezentacja mniej znanych zabytków drewnianych, często pomijanych w dotychczasowych opracowaniach (s. 4-24).

A co w pozostałej części numeru?

Szczególnej uwadze naszych Czytelników polecamy napisany w 180. rocznicę odsłonięcia w poznańskiej katedrze pomnika Mieszka I i Bolesława Chrobrego autorstwa Christiana Daniela Raucha artykuł o redukcjach i graficznych przedstawieniach tego monumentu (s. 26-33), kolejny tekst nadesłany z USA przez kolekcjonera Marka Kabata, tym razem o zapomnianym polskim „monachijczyku” Julianie Bończy-Tomaszewskim i jego dziele (s. 48-53), nadesłany w ostatniej chwili przed zamknięciem numeru artykuł Konrada Niemiry *Kiedy powstał klucz do Świątyni Sybilli w Puławach?*, którego tytuł nie ujawnia sensacyjnego odkrycia będącego udziałem tego autora (s. 34-36), a ponadto, zgodnie z uzasadnieniem przedstawionym w tym samym miejscu w poprzednim numerze pisma, aż cztery omówienia wystaw muzealnych (s. 54-71).

*Wojciech Przybyszewski*

# Przeгляд wydarzeń

## OŁTARZ WITA STWOSZA PO KONSERWACJI

Po ponad pięcioletniej konserwacji można już podziwiać w Bazylice Mariackiej w Krakowie ołtarz dłuta Wita Stwosza. Artysta pracował nad nim przez 12 lat, od 1477 do 1489 r. Ołtarz przedstawia



Fragment ołtarza Wita Stwosza po konserwacji  
(fot. Klaudyna Schubert / ASP Kraków)

życie Maryi i Jezusa oraz ogromny wybór scen z 200 postaciami – wszystkie rzeźbione w drewnie lipowym, polichromowane i złocone, największe figury mają ponad 3 m wysokości i wagą 250 kg. Celem przeprowadzonej konserwacji było odświeżenie pierwotnej kolorystyki wszystkich elementów ołtarza, zbliżonej do oryginału z czasów Wita Stwosza. Działano przy tym z pełnym poszanowaniem dla konserwacji z XIX i XX w. Ważnym odkryciem w trakcie prac było odczytanie na rzeźbie św. Jakuba Apostoła daty 1486 r. – o trzy lata wcześniejszej, niż przyjęty przez specjalistów czas poświęcenia ołtarza. Ocenia się, że wszystkie rzeźby ze scen Zaśnięcia Maryi pochodzą z tego czasu.

## ARRASY ZYGMUNTA AUGUSTA

W Zamku Królewskim na Wawelu czynna jest wystawa „Wszystkie arrasys króla. Powroty 2021-1961-1921”. Zorganizowana została z okazji wyjątkowej rocznicy, stulecia zwrotu skarbu narodowego z Rosji, po traktacie ryskim. Arrasy króla Zygmunta Augusta status narodowych symboli zyskały nie tylko jako wyjątkowe dzieło sztuki, synonim dworskiej kultury „złotego wieku” Jagiellonów, ale także świadectwo naszej historii. Od XVI w. stały się świadkami najdonioślejszych wydarzeń państwowej wagi i uroczystości rodzinnych polskich monarchów – ślubów, koronacji, wizyt dyplomatycznych i ważnych sojuszy. Szczególnych walorów emocjonalnych nabrały w wyniku trudnych okoliczności i niebezpieczeństw, na jakie były

narazone – ewakuacji, grabieży, przetrzymywania w Rosji przez 125 lat, zagrożeń w czasie i po drugiej wojnie światowej, długo negocjowanej rewindykacji z Kanady w 1961 r. Wystawa w Zamku Królewskim na Wawelu po raz pierwszy prezentuje równocześnie wszystkie grupy tapiserii – 19 wielkich arrasów biblijnych, 44 werdiury, arrasys herbowe, groteski, portiery z monogramami króla, „oponki”. W komnatach pierwszego i drugiego piętra ekspozycyjna jest całość zbioru, łącznie z egzemplarzami uszkodzonymi w carskich siedzibach czy takimi, które ucierpiały w czasie transportu ewakuacyjnego w 1939 r. Pokaz jest niepowtarzalną okazją kontaktu z pełnym arrasowym wyposażeniem Zamku, takim, jakie zaplanował i widział Zygmunt August.

## DROGOCENNY NABYTEK

Do zbiorów Zamku Królewskiego w Warszawie, dzięki dotacji Ministerstwa Kultury, Dziedzictwa Narodowego i Sportu, trafił portret Tadeusza Kościuszki z 1793 r. autorstwa Józefa Grassiego. Jest to jedno z bardziej kameralnych przedstawień polskiego bohatera narodowego i jednocześnie dzieło bardzo wysokiej



klasy artystycznej. Portret wykonany został na papierze, nie może być na co dzień ekspozycyjny, ale jeszcze w tym roku zostanie zaprezentowany na pokazie czasowym w Apartamencie księcia Józefa Poniatowskiego w pałacu Pod Blachą.

Józef Grassi, „Portret Tadeusza Kościuszki”, 1793, czarna, biała i czerwona kredka, papier

## MUZEUM NARODOWE W GDAŃSKU RATUJE ZBIORY BIBLIOTEKI POLSKIEJ W PARYŻU

Biblioteka Polska w Paryżu jest jedną z najstarszych i najbogatszych w zbiorach polską instytucją działającą poza granicami kraju. Została założona w 1838 r. przez emigrantów, którzy przybyli do Francji po upadku powstania listopadowego. W 1839 r. opiekę nad Biblioteką objęło Towarzystwo Historyczno-Literackie. Zbiory Biblioteki są ogromne, lecz prawie nieznanym polskiemu odbiorcy. Gromadzi przede wszystkim wydawnictwa z zakresu historii, literatury, filozofii i sztuki polskiej XIX i XX w., ale w jej zasobach znajdują się też kolekcje artystyczne, zawierające przede wszystkim prace wybitnych artystów polskich tworzących od końca XVIII w. aż do 1945 r. oraz dzieła artystów europejskich. W 2007 r. Muzeum Narodowe w Gdańsku nawiązało współpracę z Biblioteką Polską, a w 2009 r. obie instytucje podpisały porozumienie o współpracy w zakresie konserwacji zbiorów, ich prezentacji



Jan Nepomucen Lewicki, „Wieśniaczki od Jarosławia”, 1838, litografia kolorowana ręcznie

podczas wystaw, prowadzenia działalności naukowej oraz wzajemnej promocji. Od tego czasu zrealizowano wiele projektów konserwatorsko-wystawienniczych. Między innymi zorganizowano takie ważne wystawy, jak „Zbiory artystyczne Biblioteki Polskiej w Paryżu. Bolesław Biegas” oraz „Artyści polscy w Paryżu”. Ponadto obiekty ze zbiorów Biblioteki poddane konserwacji w ramach kolejnego projektu można było zobaczyć na wystawie „Konterfekty królewskie ze zbiorów Biblioteki Polskiej w Paryżu” w Muzeum Hymnu Narodowego w Będominie. W 2020 r. został zrealizowany kolejny projekt konserwatorski, w ramach którego konserwacji poddano cenny zespół 84 litografii Jana Nepomucena Lewickiego (1795-1871), polskiego malarza i rysownika.

## WOLONTARIUSZE DOKUMENTUJĄ SAKRALNĄ ARCHITEKTURĘ DREWNIANĄ NA UKRAINIE

Jednym z wielu programów zrealizowanych w 2020 r. przez Narodowy Instytut Polskiego Dziedzictwa Kulturowego za Granicą POLONIKA był program „Polskie dziedzictwo kulturowe za granicą – wolontariat”, w ramach którego wsparte zostały działania poznawcze i szkoleniowo-badawcze przy zabytkach sakralnej architektury drewnianej na terenach dawnych kresów wschodnich Rzeczypospolitej. Pod nadzorem konserwatorów i historyków sztuki wolontariusze mieli okazję zapoznać się z architekturą kościołów w Rozluczu, Ilniku i Wołczu, a także z dzwonnicy w Starej Soli. Obiekty te znajdują się w pobliżu obecnej granicy polsko-ukraińskiej. Dokumentacja (zdjęcia, pomiary, szkice), opracowana przez wolontariuszy pod opieką specjalisty, będzie podstawą do



Wnętrze drewnianej dzwonnicy w Starej Soli na Ukrainie

przygotowania wystawy poglądowej dotyczącej obiektów tego typu architektury, będących już niestety w stadium zaniku. Beneficjentem programu jest Towarzystwo Miłośników Lwowa i Kresów Południowo-Wschodnich w Bytomiu, a partnerem Państwowe Szkoły Budownictwa – Zespół Szkół im. Powstańców Śląskich w Bytomiu.

## REMONT WIEŻY BISMARCKA W ŚWIDWINIE

Wieża Bismarcka w Świdwinie (woj. zachodniopomorskie) otrzymała nowy dach, bowiem od dekad jest niedostępna dla zwiedzających ze względów bezpieczeństwa. Wieża ta wzniesiona została w 1911 r. dla upamiętnienia kanclerza Ottona von Bismarcka, a zaprojektował ją i wykonał w ciągu pół roku mistrz

murarski Franz Brewing. Wysokość wieży wynosi 22 m.

Remont obejmuje rozbiórkę dotychczasowego pokrycia dachowego oraz naprawę sklepienia, polegającą na wymianie uszkodzonych cegieł oraz zaprawy. Ponadto wykonany zostanie maszt do instalacji przeciwdrogowej wraz z włazem na dach i drabinami oraz nowe pokrycie z blachy cynkowej typu karo. Całości prac dopełni oświetlenie wieży.

## ŚREDNIOWIECZNY TUNEL POD ZAMKIEM KSIĄŻĄT POMORSKICH

Pod Zamkiem Książąt Pomorskich w Szczecinie odkryto średniowieczny tunel. Tunel ten połączony jest z tunelem żelbetonowym z czasów drugiej wojny światowej, łączna ich długość wynosi 270 m, a wysokość 2 i 2,3 m; tunel średniowieczny ma łukowate sklepienie.

Obydwa tunele, usytuowane pod północną skarpą Wzgórza Zamkowego, odkryto podczas badań prowadzonych przed modernizacją tarasów Zamku Książąt Pomorskich w czerwcu ubiegłego roku. Wówczas wykonany został odwiert na głębokości 16 m i okazało się, że tunel żelbetonowy przechodzi w tunel ceglany, murowany. Badania próbek cegły i zaprawy z tego tunelu wykazały, że materiały te są średniowieczne.

Tunel żelbetonowy jest w dobrym stanie, natomiast stan tunelu średniowiecznego budzi niepokój. Przygotowywana jest kolejna ekspertyza i plan dalszych działań.

## MODERNIZACJA ZAMKU PIESKOWA SKAŁA

Zamek Pieskowa Skała – Oddział Zamku Królewskiego na Wawelu – przechodzi wielki proces modernizacyjny. Budowla, położona w odległości 30 km na północny zachód od Krakowa, w sercu Ojcowskiego Parku Narodowego, od wieków góruje nad malowniczą Doliną Prądnika. Wpisana w jurajski krajobraz ze słynną Maczugą Herkulesa jest dziś jedyną dobrze zachowaną warownią na Szlaku Orlich Gniazd i należy do najważniejszych nowożytnych rezydencji na terenie Małopolski i całego kraju.

W 2016 r. zakończony został remont zamku obejmujący m.in. odnowienie elewacji oraz całkowitą wymianę dachów. Naturalne procesy starzenia się obiektu i zużycie techniczne spowodowały jednak konieczność podjęcia kolejnych prac konserwatorsko-adaptacyjnych. Zaplanowano wymianę nawierzchni dziedzińców i sieni (nawierzchnie te wykonane są z dzikiego wapienia o nierównej strukturze, stwarzającej utrudnienia

## ARCHIWUM WARSZAWSKIEGO DETALU ONLINE

Przeprowadzane prace przy inwestycjach m.st. Warszawy, we wnętrzach lokali i na elewacjach, były okazją do uratowania przez Biuro Stołecznego Konserwatora Zabytków cennych przykładów stolarki okiennej i drzwiowej, klamek, posadzek, okuć, fragmentów oryginalnych szlacheckich tynków, okładzin, mozaik, dachówek itd. Tego rodzaju przedmioty przechowywane są w Archiwum Warszawskiego Detalu. Wszystkie mogą być wykorzystane do celów badawczych, ekspozycyjnych i edukacyjnych, a także posłużyć do odtwarzania historycznych elementów detalu. Niektóre z eksponatów można będzie wykorzystać podczas remontów, np. płytki ceramiczne z archiwum mogą uzupełniać posadzki w innych zabytkach. Zachowanie, skatalogowanie i opisanie takich z pozoru mało wartościowych fragmentów stanowi wkład do badań nad dziedzictwem kulturowym Warszawy. Detale współtworzą narrację o zmieniającej się architekturze stolicy. Niektóre z nich są świadectwem wysokiego kunsztu rzemiosła i sztuki budowlanej, inne stanowią pamiątkę po technologiach, które już dawno wyszły z użytku. Archiwum Warszawskiego Detalu to również magazyn, w którym pozyskane eksponaty w odpowiedni sposób są przechowywane i poddawane wstępnej konserwacji.



Zamek Pieskowa Skała

w poruszaniu się), a także konserwację kaplicy św. Michała Archanioła wraz z pierwotną siedemnastowieczną polichromią. Renowacji poddane zostaną również muzealia wpisane do inwentarza Zamku Królewskiego na Wawelu – dwie barokowe szafy oraz datowany na początek XVII w. ołtarz znajdujący się w kaplicy.

Zamek Pieskowa Skała zyska też nową wystawę: „Kultura staropolska”. Jej otwarcie planowane jest na lipiec 2023 r. Wszystkie prace modernizacyjne mają być zakończone w grudniu 2023 r.

# Drewniane kościoły Wielkopolski

**D**rewniane kościoły Wielkopolski charakteryzują się niepowtarzalnymi rozwiązaniami konstrukcyjnymi, bogatym wyposażeniem wnętrza, niezwykle ikonografią, co czyni z nich perły sakralnej architektury drewnianej, ukryte nierzadko w mało znanych zakątkach woj. wielkopolskiego.

W grudniu ubiegłego roku przy dziesięciu takich kościołach Archidiecezji Poznańskiej zakończono prace

konserwatorskie, restauratorskie oraz budowlane. Wykonane remonty nadały wiekowym wnętrzom kościelnym nowy blask, a cenne zabytki architektury odzyskały atrakcyjny wygląd. Obecnie w zabytkowych świątyniach można podziwiać m.in. odnowione ołtarze, chrzcielnice, polichromie figuralno-ornamentalne o tematyce biblijnej, figury czy malowidła.

Projektem konserwacji zostały objęte: kościół parafialny św. Katarzyny

w Bagrowie, kościół cmentarny św. Krzyża w Buku, kościół parafialny św. Michała Archanioła w Domachowie, kościół parafialny św. Michała Archanioła w Jezierzycach Kościelnych, kościół parafialny św. Katarzyny i Niepokalanego Serca Maryi w Łękach Wielkich, kościół parafialny św. Wawrzyńca w Łomnicy, kościół parafialny św. Wawrzyńca w Mącznikach, kościół parafialny św. Krzyża w Obornikach, kościół parafialny św. Mikołaja



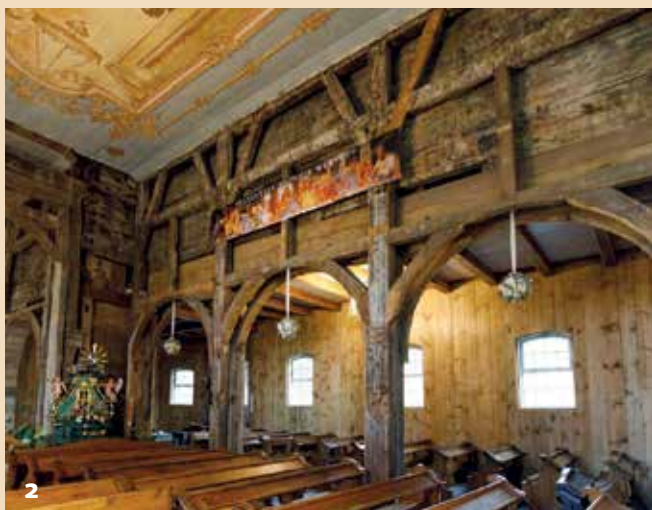
.....

**1-3** | Kościół parafialny św. Michała Archanioła w Domachowie (1) i fragmenty jego wnętrza podczas prac konserwatorskich (2, 3)

**4** | Kościół parafialny św. Wawrzyńca w Mącznikach

**5** | Kościół parafialny św. Krzyża w Obornikach

.....



w Słopanowie i kościół parafialny św. Klemensa w Zakrzewie.

Pomyślano również o udostępnieniu wszystkich tych obiektów osobom niepełnosprawnym. W tym celu przy każdym kościele została zamontowana makieta tyflograficzna, wykonana z brązu przez poznańskiego rzeźbiarza Romana Kosmałę. Na makietach w formie płaskorzeźby prezentowana jest fasada obiektu, w sposób atrakcyjny artystycznie, ale przede wszystkim czytelny zarówno dla osób niewidzących, jak i niedowidzących. Wykonano też usługę scanningu 3D, dzięki czemu udało się uzyskać bardzo szczegółowy model 3D kościoła św. Michała



Archanioła w Domachowie, a także przeprowadzić jego inwentaryzację.

Podczas prac konserwatorskich w kościołach św. Michała Archanioła w Domachowie, św. Wawrzyńca w Mącznikach oraz św. Krzyża w Obornikach Wielkopolskich dokonano wielu ważnych odkryć. W kościele w Domachowie odkryto gotycką belkę tęczową i fragmenty pochodzącej z XVI w. polichromii figuralno-ornamentalnej na zrębie oraz elementach konstrukcji słupowo-ryglowej we wnętrzu kościoła. Malowidła, przedstawiające m.in. postacie z Nowego i Starego Testamentu, postacie rycerzy, siedmiogłowego smoka czy Ostatnią Wieczerzę, były ukryte pod zabytkowymi deskami i przez ponad 250 lat nikt nie

wiedział o ich istnieniu. Ich odsłonięcie pozwoliło doprecyzować rok oddania świątyni do użytku, a dzięki przeprowadzonym badaniom dendrochronologicznym udało się ustalić, że domachowski kościół liczy ponad 650 lat, a nie, jak przypuszczano do tej pory, 450, i jest najstarszym znanym na świecie drewnianym kościołem o budowie zrębowej.

Z kolei w kościele św. Wawrzyńca w Mącznikach spod wtórnych warstw malarskich i ornamentów na płycinach korpusu ambony oraz na płycinach balustrady schodków odkryto przedstawienia rozmaitych świętych. W kościele w Obornikach Wielkopolskich pod kaninowym antepedium odnaleziono obraz „Pięć





otworów. Badania dendrochronologiczne wykonane przez Marka Krąpca z AGH w Krakowie wykazały, że została zrobiona z dębu po 1552 r.

Systematycznymi badaniami nad dawnymi łodziami śląskimi jako pierwszy zajął się niemiecki historyk Max Hellmich, który w 1912 r. opisał znaleziska łodzi jednopiennych z dorzecza Odry i podjął się ustalenia ich ewolucji od najstarszych, które nazwał dłubankami właściwymi, po

dłubanki łodziowate, zbliżone do łodzi klepkowych (M. Hellmich, *Einbäume in Schlesien*, „Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift”, t. VI, 1912, s. 17-32). Opisał on też łódź z Jełowej (M. Hellmich, *Oberschlesiens Einbäume*, „Der Oberschlesier”, t. 13, 1931, s. 273-280).

Łodzie jednopienne powstają poprzez wyżłobienie pnia drzewa, a ich wymiary są limitowane wielkością kłody. Dłubanki osiągały długość od

2,38 m (dłubanka z Błękwitu) do 15,6 m (łódź z Wrocławia-Osobowic) (Waldemar Ossowski, *Studia nad łodziami jednopiennymi z obszaru Polski*, „Prace Centralnego Muzeum Morskiego w Gdańsku”, t. XI, Gdańsk 1999, s. 35). Grodzie służyły jako rodzaj siedzisk czy też przegród oddzielających poszczególne przedziały łodzi. Otwory w czółnach miały różnorakie znaczenie. Te wykonane w dnach mogły służyć do zatapiania czółna, usuwania nadmiaru wody lub pełniły funkcję wskaźników grubości w trakcie żłobienia (W. Ossowski, *Studia...*, s. 40). Otwory w dnie łodzi z Jełowej mają średnicę 1,3-1,7 cm i oddalone są od siebie o 8-10 cm. W niektórych otworach tkwią jeszcze kołki. Wielkość otworów i tkwiące w nich kołki mogą sugerować, że otwory służyły jako wskaźniki grubości dna. Dłubanki można było napędzać na kilka sposobów, ale najczęściej stosowanym na ziemiach polskich był napęd na pych lub wiosłem. Do napędzania na pych służył długi drag, którym odpychano się od dna. Tego rodzaju napęd mógł być stosowany jedynie na płytkich wodach, głównie rzekach. Czasami wyżłobione kadłuby łączono w większe jednostki pływające (W. Ossowski, *Studia...*, s. 155-158).

1 | Dłubanka z Jełowej w miejscu odkrycia na fotografii z 1921 r.

2 | Łódź na wystawie „Najcenniejsze”





**3 | 4** | Laska drewniana, ornamentowana z końca XIII w., odkryta na Rynku w Bytomiu (3) i jej fragment z ornamentem sześcioramienną gwiazdy (4)

(ilustracje: 1 – wg „Der Oberschlesier”, t.13, s. 278; 2-4 – fot. Witalis Szoftys)



Na podstawie analizy dłubanek odkrytych na terenie Polski można stwierdzić, że na obszarze dorzecza Odry wcześniej rozpowszechniły się dłubanki płaskodenne i tylko na tym obszarze wystąpiły zabytki mające pary otworów w dnie pełniące funkcję wskaźnikową (W. Ossowski, *Studia...*, s. 175).

Drugim drewnianym zabytkiem prezentowanym na wystawie jest drewniana laska, datowana na koniec XIII w. Zabytek został odkryty w latach dziewięćdziesiątych XX w. podczas badań wykopaliskowych

prowadzonych na Rynku w Bytomiu. Ma ona długość 60 cm i jest bogato ornamentowana, m.in. sześcioramienną gwiazdą. Funkcja przedmiotu nie jest wyjaśniona.

Laska była najpowszechniej stosowaną oznaką posiadania władzy. Władca, nadając jakiemuś urzędnikowi część swojej władzy, wyposażał go w laskę. Laska sędziowska oznaczała władzę sądową. Genezy jej funkcji można poszukiwać w starożytnym Rzymie, gdzie w postępowaniu sądowym wykorzystywano laski zwane *festuca* lub *vindicta*. Laska przeszła całą

ewolucję, od zwykłego kija do bogato zdobionego berła (Witold Maisel, *Archeologia Prawna Europy*, Warszawa-Poznań 1989, s. 272). Laska bądź berło przysługiwały także osobom stojącym na czele gmin zarówno miejskich, jak i wiejskich. Były oznaką ich władzy, w tym także władzy sądowej. Laskami posługiwali się również starsi cechowi dla unaocznienia piastowanego urzędu. Jest rzeczą prawdopodobną, że początkowo były to zwykłe laski drewniane, które nie zachowały się do naszych czasów (W. Maisel, *Archeologia...*, s. 275). Zatem laska odkryta w Bytomiu byłaby najstarszym tego typu zabytkiem znalezionym w Polsce, gdyż egzemplarze znajdujące się w niektórych muzeach pochodzą z późniejszych okresów.

Występujący na lasce z Bytomia ornament sześcioramienną gwiazdy (heksagram), zwanej gwiazdą czy też tarczą Dawida, może sugerować, że zabytek ten ma coś wspólnego ze społecznością żydowską. Znak ten jednak był znany dużo wcześniej. Stosowali go już Sumerowie. W średniowieczu stał się znakiem rozpoznawczym piwowarów i piwiarni. Być może bytomska laska była atrybutem starszego cechowego piwowarów. Już od XII w. wytwórcy piw zaczęli organizować się w gildie – organizacje cechowe, mające na celu strzeżenie ich interesów. Gildie określały zasady otrzymania tytułu mistrza-piwowara, nauki sztuki piwowarskiej, dbały o wysoką jakość piwa, ale także o swoje własne interesy, mając baczenie, by żadne obce piwo nie było sprzedawane bez pozwolenia w danym mieście.

**DOROTA PODYMA**

## Spotkanie z książką

**W**ystawie „Najcenniejsze. Wystawa archeologiczna z okazji jubileuszu 110-lecia Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu” towarzyszy katalog, w którym zaprezentowano najcenniejsze zabytki zgromadzone przez ponad wiek przez Dział Archeologii Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu.

Na wstępie publikacji opisana została historia tego działu. W kolejnych rozdziałach pokazano większość eksponatów z ekspozycji, w tym m.in. wyroby krzemienne, gliniane, skarb przedmiotów z brązu, broń, biżuterię, przedmioty codzien-

## NAJCENNIJSZE



nego użytku, instrument muzyczny multanki, a także amfore z około 3700-1900 r. p.n.e., stanowiącą wyposażenie grobu, amulety z kości bydłowej, puchary, dzbany, naszyjniki, czedzi-dło i czerpak z brązu, zapinki-fibule, zausznice, cenny zbiór monet rzymskich czy... przyszwę prawego buta wykonaną z jednego kawałka skóry, zdobioną ażurem (odkryta podczas badań wykopaliskowych na bytomskim rynku w 1996 r.).

Opisom eksponatów towarzyszą fotografie całych zabytków i ich detali.

# Belka z datą „1497” w budynku Sądu Rejonowego w Miechowie

**W**wydanej 10 lat temu książce Mariana Maleckiego *Z dziejów Miechowa, jego prawa i wymiaru sprawiedliwości* (Miechów 2011) zamieszczono na s. 92 zdjęcie dębowej belki stropowej z sali rozpraw Sądu Rejonowego w Miechowie. Na zdjęciu tym znajduje się napisana pismem gotyckim (tzw. majuskulą gotycką) data, którą można odczytać jako „1497”. Dzięki temu napisowi okazuje się, że jest to jeden z najstarszych w Polsce budynków (o ile nie najstarszy), w których obecnie znajduje się sąd.

Na tej samej belce, ale w dolnej jej części umieszczono podwójny krzyż bożogrobców, inicjały „SL CM” („Stanislaus Lasicki, Custos Miechoviensis”) oraz datę „1668”. Stąd można przypuszczać, że budynek został wzniesiony w końcu XV w. (w 1497 r.), a potem go przebudowano w drugiej połowie XVII w. (w 1668 r.). Stanisław Łasicki był

wtedy kustoszem klasztoru, czyli zarządcą gospodarczym. Jednocześnie był on proboszczem w Chorzowie i prepozytem szpitala św. Ducha w Bytomiu będącym filią klasztoru bożogrobców miechowskich.

Istnienie tego stropu i napisu na jednej z belek nie było uwzględnione w dotychczasowej inwentaryzacji zabytków. Belka ta znajduje się w stropie jednej z sal rozpraw, przez którą przechodziło bardzo dużo ludzi, ale



**1** | Belka stropowa w sali rozpraw Sądu Rejonowego w Miechowie z datą „1497”

**2** | Dolna część tejże belki z datą „1668” i inicjałami „SL CM”

(zdjęcia: Włodzimierz Barczyński)

widocznie byli oni zajęci pomyślnym przebiegiem swej sprawy i nie zauważali tak oryginalnego zabytku.

Belka ma profilowanie gotyckie, podobne np. do zachowanych belek stropowych w Zamku Królewskim na Wawelu (np. w Sypialni Zygmunta Starego). Napis informujący o remoncie dokonany przez S. Łasickiego w 1668 r. jest więc wtórny. Umieszczono go zapewne na miejscu wcześniejszego zatartego, gdzie były inicjały kustosza lub proboszcza z 1497 r.

Budynek ten stanowił część zespołu architektonicznego dawnego klasztoru bożogrobców (Zakonu Stróżów Grobu Chrystusowego w Jerozolimie), którzy osiedli w Miechowie dzięki fundacji komesa Jakśy herbu Gryf z 1162 r. Zakon ten został skasowany w 1819 r. i część budynków przejęło państwo (Królestwo Polskie). Od tego czasu budynek stał się siedzibą sądu i był wiele razy przebudowywany, ale mury w swoim zrębie pozostały gotyckie. Są tu też zabytkowe średniowieczne piwnice, w których obecnie mieści się Galeria (Biuro Wystaw Artystycznych) „U Jakśy”, gdzie odbywają się wystawy dzieł sztuki.

ZDZISŁAW JEDYNAK

W sąsiedztwie gmachu Sądu Rejonowego w Miechowie – w Zamku Generała, jednym z najbardziej okazałych budynków poklasztornych bożogrobców – mieści się Muzeum Ziemi Miechowskiej. Na wystawie stałej prezentowane są w nim bezcenne zabytki ze skarbcza bożogrobców (szaty i paramenty liturgiczne, zabytkowe księgi i inne) oraz dokumenty i pamiątki z powstania styczniowego, związane przede wszystkim z bitwą miechowską. W ofercie muzeum jest także zwiedzanie z przewodnikiem ścieżek tematycznych. Opisa-  
na w artykule zabytkowa belka może być pretekstem do opowieści o historii tego miejsca – historii zakonu miechowskich bożogrobców.

redakcja

# Nie tylko drewniane kapliczki i krzyże

**W**śród licznych zbiorów Działu Etnograficznego Muzeum Okręgowego w Sandomierzu znaczną część zajmują obiekty drewniane. Na szczególną uwagę zasługuje kolekcja sztuki sakralnej z przełomu XIX i XX w.

Początki muzeum sięgają 5 maja 1921 r., kiedy to z inicjatywy członków Oddziału Sandomierskiego Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego zostało utworzone Muzeum Ziemi Sandomierskiej PTK. Pierwsze zbiory muzealne pochodziły z kolekcji prywatnych organizatorów placówki



1 | 2 | Fragmenty stałej wystawy etnograficznej „Dawna wieś sandomierska” w Muzeum Okręgowym w Sandomierzu

– Stanisława Karpowicza, Zenona Lenartowicza, Józefa Pietraszewskiego oraz ks. Andrzeja Wyrzykowskiego i były to obiekty z zakresu archeologii, numizmatyki, przyrody oraz etnografii.

W ciągu kolejnych lat zbiory Muzeum Ziemi Sandomierskiej PTK systematycznie powiększały się. Niestety, w okresie drugiej wojny światowej poniosły trudne do oszacowania straty. Zaginęło wtedy lub uległo zniszczeniu co najmniej ¾ eksponatów.

W 1956 r. decyzją Ministra Kultury i Sztuki utworzone zostało Muzeum w Sandomierzu, które kontynuowało muzealnicze działania rozpoczęte w 1921 r. przez Oddział Sandomierski PTK. Następnie zostało ono przekształcone 1 czerwca 1956 r. w Muzeum w Sandomierzu, a 3 lutego 1976 r. otrzymało status Muzeum Okręgowego. Dnia 26 listopada

1961 r. odbyło się uroczyste otwarcie pierwszej stałej wystawy etnograficznej „Kultura Ludowa Ziemi Sandomierskiej”, która mieściła się w Kamienicy Oleśnickich. Następnie po wielu latach zmian miejsca ekspozycji zbiorów etnograficznych w 2005 r. odbyło się otwarcie nowej stałej wystawy „Dawna wieś sandomierska” w nowej siedzibie Muzeum – Zamku Królewskim w Sandomierzu. Wystawa ta przedstawia dawne życie codzienne mieszkańców wsi sandomierskich, wybrane rzemiosła, zajęcia rolniczo-hodowlane oraz ludową sztukę sakralną.

Zbiory drewniane w sandomierskim muzeum na pierwszy rzut oka podobne są do tych, które znajdują się w działach etnograficznych w innych muzeach. Wyróżnia je jednak sztuka sakralna: drewniane kapliczki przydrożne i domowe, krucyfiksy,

rzeźby przedstawiające w większości wizerunki Matki Boskiej, Chrystusa Ukrzyżowanego oraz Chrystusa Frasobliwego. W rzeźbach tych odnajdujemy powtarzające się wątki i postacie, zauważalna jest w nich także duchowość ich twórców oraz pełne wyrazu zdobnictwo. „*To właśnie ich dzieła – pisał przed laty Aleksander Jackowski – zachwycają formą, sposobem ujęcia tematu, śmiałością rozwiązań, ekspresją. Mówią o Bogu, świętych, patronach, świecie trudnym do zrozumienia i opisania. Mówią w sposób szczery, nierzadko przejmujący, czasem naiwny. Sztuka ludowa nie znała fetysza oryginalności, powtarzanie ujęć stawało się szkołą mistrzostwa. A ci, dla których droga do precyzji zamknięta była przez ograniczenie możliwości, nawet często fizycznych, aby wyrazić czytelnie zamiar, musieli posłużyć się skrótami, deformacją. Z konieczności*” (A. Jackowski, *O rzeźbach i rzeźbiarzach*, Warszawa 1997, s. 5).

Stałą wystawę etnograficzną Muzeum Okręgowego w Sandomierzu otwiera kolekcja ludowej sztuki sakralnej z końca XIX i pierwszej połowy XX w. Zdaniem Reginy Rok „*Najbardziej reprezentacyjny charakter w twórczości ludowej ma rzeźba. Tradycyjna, dawna, tkwiła wyłącznie w tematyce sakralnej. Była wyrazem zapotrzebowania artystycznego i duchowego mieszkańców wsi. Dzieła, które stworzyli, przetrwały czas i są dzisiaj symbolem odległych czasów i wsi, której już nie ma. Rzeźba ludowa nie miała jednolitego charakteru ani też jednolitego przeznaczenia*” (R. Rok, „...a rzeźby moje przetrwają czas...”. *O rzeźbie ludowej, jej twórcach i kolekcji muzealnej*, Wstęp, Częstochowa 1997).

Na wystawie „Dawna wieś sandomierska” Iwona Łukawska, autorka scenariusza wystawy, wyeksponowała krucyfiksy zwane „pasyjami” z wizerunkiem ukrzyżowanego Jezusa Chrystusa, figury Matki Boskiej, kapliczki domowe, kapliczki przydrożne oraz rzeźby przedstawiające Chrystusa Frasobliwego dłuta rodzimych artystów-amatorów, samouków, obdarzonych niezwykłą wrażliwością i bogatym



2

talentem artystycznym. Obiekty te są cenne także z tego względu, że „okręg kielecko-sandomierski jest szczególnie ubogi w rzeźbę w drzewie. Spotykane tu świątki nie mają najczęściej charakteru sztuki ludowej i są przeważnie jedynie rzemieślniczym naśladownictwem sztuki kościelnej. Kapliczki przydrożne spotykane w tej części Polski przedstawiają trzy różne typy. Pierwsze dwa, tj. małe kapliczki skrzynkowe umieszczane na drzewach oraz zamknięte lub otwarte czworoboki kryte daszkiem ostrosłupowym, znane są w różnych regionach. Bardziej lokalny charakter posiadają drewniane kapliczki słupowe z domkiem ołtarzowym, bogato ornamentowanym na sposób kościelny, z ozdobiście profilowanymi narożnikami, całe podobne do szopki, które jednak w swych elementach są głównie miniaturą kościoła, wzbogaconą jedynie dekoracyjnie w stylu ulubionym przez lud” (Józef Grabowski, *Sztuka ludowa – formy i regiony w Polsce*, Warszawa 1967, s. 185).

Jednym z najcenniejszych eksponatów Działu Etnograficznego

Muzeum Okręgowego w Sandomierzu jest rzeźba z drewna lipowego „Św. Jan Nepomucen” (z końca XVIII lub początku XIX w.). Święty przedstawiony jest w postawie stojącej, z prawą nogą zgiętą w kolanie, lekko pochylony do przodu, z głową zwróconą lekko w prawo. Odziany w strój kapłański i biret. Pełnoplastyczna figura utraciła swoje atrybuty na skutek pożaru. Brak jest stóp oraz rąk, z których jedna powinna trzymać palmę męczeńską. Często spotykanymi w ikonografii symbolami są też: klucz, książka, kłódka, krzyż, a także most, z którego według legendy św. Nepomucen został zrzucony. Struktura rzeźby jest silnie zniszczona przez ogień, drewno nadwęglone, liczne spękania; zdegradowana warstwa malarska, wykonana najprawdopodobniej w technice tłustej tempery, jedynie w partiach bieli, na komży, zachowała się w lepszym stanie. Mimo silnych zniszczeń korpusu rzeźby, zachowała się pełna wyrazu, o prawidłowej anatomii głowa świętego,

wskazująca na dobry warsztat artystyczny jej twórcy. Drewno przeznaczone do obróbki rzeźby musiało być też dobrze zabezpieczone przed niszczycielskim działaniem owadów, ponieważ brak w jego strukturze obecności ich żerowania i charakterystycznych korytarzy. Rzeźba stała przy drodze we wsi Chwałki koło Sandomierza.

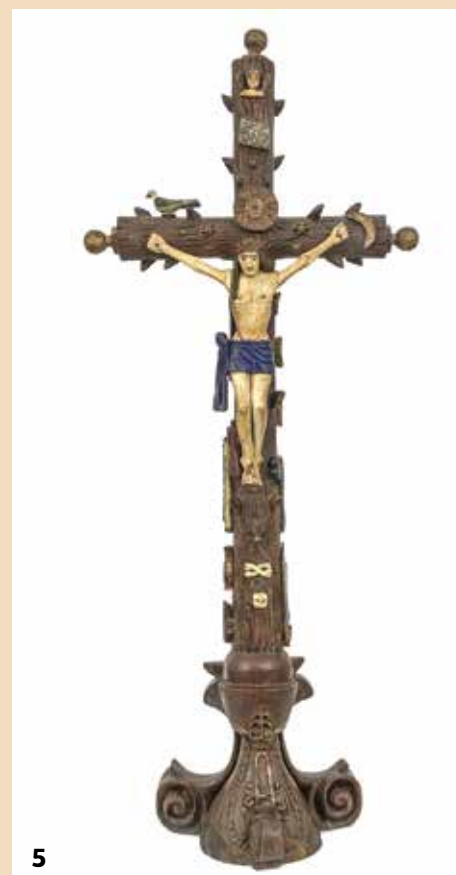
W zbiorach Działu Etnograficznego znajduje się m.in. kolekcja rzeźb Andrzeja Tkacza z Sandomierza – dwie rzeźby przedstawiające Chrystusa Frasobliwego, „Janko grający na fujarce”, „Kobieta z konewkami” czy „Kowal przy pracy”. Do kolekcji rzeźb malowanych autorstwa Józefa Franusiaka (Staszów, Kamieniołomy) należą m.in.: „Legionista”, „Żandarm”, „Strażak”, „Św. Józef”, „Chłop”, „Chłopka”, „Trzy Marie”. Płaskorzeźby Mariana Brudka z Bogorii (Staszów) to m.in. „Orka”, „We-sele wiejskie”, „Matka Boża Ostrobramska”, a przykładem wykonanej przez niego rzeźby pełnej jest „Pan



3



4



5



6

**3** | Autor nieznan, „Św. Jan Nepomucen”, koniec XVIII lub początek XIX w., drewno, polichromia, wys. 78 cm

**4** | Wawrzyniec Socha, „Chrystus Ukrzyżowany”, przed 1939, drewno, polichromia, wys. 35 cm

**5** | Walenty Cichoń, „Krucyfiks”, 1932, drewno, polichromia, wys. krzyża 82 cm, wys. postaci Chrystusa 25 cm

**6** | Henryk Cichocki, „Szopka bożonarodzeniowa”, lata dziewięćdziesiąte XX w., drewno, polichromia

(zdjęcia: 1, 2 – Sylwia Mrocza / Muzeum Okręgowe w Sandomierzu; 3-6 – Marek Banaczek / Muzeum Okręgowe w Sandomierzu)

Chrystus Miłosierny”. Na uwagę zasługują prezentowane na wystawie stałej rzeźby Wawrzyńca Sochy z Obrazowa – „Krucyfiks” (sprzed 1920 r.), „Matka Boska” (1908 r.), „Chrystus Ukrzyżowany” (sprzed 1939 r.), a także Walentego Cichonia (Węgrce Panieńskie) – „Krucyfiks”, „Krzyż”, „Chrystus ukrzyżowany”, Walentego Czecha (Sobów, Tarnobrzeg) – „Krucyfiks”, „Madonna

z Dzieciątkiem”, „Chrystus ukrzyżowany” i krucyfiksy Władysława Kozłowskiego (Borek).

„Dawne rzeźby, służące środowisku, związane były z kultem. Umieszczano je w kapliczkach, a od XVII w. także na słupach i kolumnach, Ukrzyżowanego zaś na masowo stawianych krzyżach. Modlono się do nich, zdobiono je kwieciami, otaczano szacunkiem i miłością” (A. Jackowski, *O rzeźbach...*, s. 6). Na stałej wystawie etnograficznej w muzeum sandomierskim ukazane są także kwietne zdobienia kapliczek.

W latach trzydziestych XX w. dotknęły polską wieś duże zmiany, które spowodowały m.in. zmierzch powstawania rzeźb sakralnych. Zmiany te nasiliły się jeszcze po drugiej wojnie światowej. „Masowe fale migracji, walka z analfabetyzmem, rozwój czytelnictwa, inwazja telewizji, powszechne nauczanie – przyczyniły się do zmiany upodobań estetycznych ludności wiejskiej. Towarzyszył temu napływ »gipsowych«, malowanych figurek... Wkrótce po wojnie, w latach

pięćdziesiątych, powstaje zjawisko lansowane, a nawet wywołane przez mecenat państwa (cepelie, muzea etnograficzne) – rozkwit twórczości rzeźbiarskiej ludzi ze środowiska chłopskiego. Była to działalność obliczona na odbiorcę miejskiego, kolekcjonerów, turystów, zwłaszcza z zagranicy. Na pokaz. Na konkursy, wystawy, mające dowodzić zainteresowania państwa kulturą. Jednak ta twórczość okazała się niepotrzebna własnemu środowisku. Pojawiły się w niej, obok tradycyjnych – religijnych, także tematy świeckie, figurki obrazujące życie na wsi (ubijanie masta, orka, siew), zwierzęta domowe, ptaki” (A. Jackowski, *O rzeźbach...*, s. 6).

Rzeźby współczesne także zajmują ważne miejsce w zbiorach etnograficznych Muzeum Okręgowego w Sandomierzu. Są wśród nich dwa duże zespoły rzeźb drewnianych: prace Jana Puka z Trześni i składający się z 62 obiektów zespół Henryka Cichockiego z Ostrowca Świętokrzyskiego.

KINGA KĘDZIORA-PALIŃSKA

# Willa „U Dziadka” w Otwocku – przyszła siedziba Centrum Architektury Drewnianej

PAWEŁ FILIPOWICZ, ARKADIUSZ ŁUKAWSKI, AGNIESZKA GAJC



Willa „U Dziadka” wydzielona z częścią dawnej posesji „Osady Celinówka”, stan w 2019 r. (fot. Paweł Kobek / NID)

W ramach realizacji Krajowego Programu Ochrony Zabytków i Opieki nad Zabytkami na lata 2019-2022 Ministerstwa Kultury, Dziedzictwa Narodowego i Sportu zakupiona została przez Narodowy Instytut Dziedzictwa zabytkowa drewniana willa w Otwocku (woj. mazowieckie). Celem przedsięwzięcia jest remont konserwatorski oraz adaptacja willi na potrzeby siedziby Centrum Architektury Drewnianej.

W końcu XIX w., zapewne w wyniku dynamicznego rozwoju miast i przemysłu spędzanie w nich wolnego czasu stawało się uciążliwe. Fabrykanci i bankierzy, jako najzamożniejsza grupa społeczna, budowali podmiejskie wille, natomiast wśród klasy średniej stało się popularne spędzanie wolnego czasu na terenach podmiejskich, na tzw. letniskach. W związku z tym pojawiła się potrzeba i możliwość czerpania dochodów z budowanych w atrakcyjnych przyrodniczo terenach podmiejskich domów, służących wynajmowaniu znajdujących się w nich apartamentów na wakacje. Moda taka wynikała zapewne również z nieopanowanych wówczas chorób gruźliczych, dla których niemal jedynym antidotum było przebywanie w suchych terenach leśnych.

W takich uwarunkowaniach następowało m.in. zagospodarowywanie podwarszawskich terenów nad Świdrem, koło Otwocka, i dynamiczny rozwój miejscowości od lat osiemdziesiątych XIX w. Ideę zasiedlania tych terenów i wznoszenia drewnianych, doskonale wpisujących się w sosnowy krajobraz budynków dla letników, popularyzował np. Elwiro Michał Andriolli, wybitny malarz i ilustrator.

Powstające wille i pensjonaty w stylu nadświdrzańskim, nazywane potocznie „świdermajerami”, charakteryzowały się lekką konstrukcją, werandami i bogatym detalem. Początkowo budowano je, wzorując się na architektonicznych rozwiązaniach domów alpejskich i rosyjskich, wyposażano w wydatne okapy, ażurowe dekoracje laubzegowe, ganki i tarasy. Po pojawieniu się nowych nurtów artystycznych i tendencji architektonicznych

1 | Willa „U Dziadka” – widok od strony wejścia





2 | Widok willi od strony tarasów

po pierwszej wojnie światowej również budownictwo letniskowe uległo pewnym zmianom. Pojawiły się budynki o znacznie uproszczonej formie architektonicznej, płaskich dachach, pozbawione okapów, podporządkowujące się modernizmowi.

Po drugiej wojnie światowej większość opuszczonych, drewnianych pensjonatów i willi szybko została zaadaptowana na mieszkania i obiekty użyteczności publicznej. Radykalna zmiana sposobu użytkowania, zasiedlanie na ogromną skalę oraz brak właściwej opieki zdecydowanie przyczyniły się do znikania materialnych śladów „złotego wieku” linii otwockiej z krajobrazu. Część ich jednak przetrwała do dzisiaj.

Do takich budynków należy willa „U Dziadka” w Otwocku, zbudowana około 1920 r. Nie jest to klasyczny przykład stylu nadświdrzańskiego. Wzniesiona została w typowej, lekkiej konstrukcji, ma także charakterystyczne werandy, jednak swoją formą nawiązuje do architektury modernistycznej, co wyróżnia ją zdecydowanie na tle innych dawnych pensjonatów. Nazwano ją willą „U Dziadka” w latach siedemdziesiątych

XX w.; w czasach powojennych założył tu Ognisko „Świder” Towarzystwa Przyjaciół Dzieci Ulicy Kazimierz „Dziadek” Lisiecki, a od 1951 r. pracowała tu także Maria Pilecka, żona nieżyjącego już wówczas Witolda Pileckiego. Niestety, z uwagi na zły stan techniczny willi w 2012 r. podjęto decyzję o jej wyłączeniu z użytkowania i zmniejszeniu skali działalności Ogniska.

W 2017 r. willa „U Dziadka” wpisana została do rejestru zabytków, ale dalsze jej losy i możliwości ocalenia wciąż wydawały się bardzo niepewne. Dopiero zakupienie budynku w 2019 r. przez Narodowy Instytut Dziedzictwa pozwoliło zaproponować konkretne rozwiązanie, umożliwiające ocalenie willi – po przeprowadzeniu konserwatorskiej restauracji i prac adaptacyjno-modernizacyjnych umieszczenie w niej Centrum Architektury Drewnianej i tym samym nadanie obiektowi drugiego życia. W ramach realizacji zadań wpisanych do Krajowego Programu Ochrony i Opieki nad Zabytkami na lata 2019-2022 została powołana jako część struktury Narodowego Instytutu Dziedzictwa Specjalistyczna Pracownia

Terenowa Centrum Architektury Drewnianej w Otwocku.

Willa zbudowana jest z drewna sosnowego w konstrukcji szkieletowej. Poszczególne jej ściany wykonane są z ażurowych ram, ich belki dolne pełnią funkcję podwalin. Na podwalinach postawione są słupki, na których z kolei ułożono poziome belki oczepowe oraz oparto stropy nad parterem i konstrukcję dachu nad piętrem. Ramy poszczególnych ścian obite są od zewnątrz i od środka deskami, a wewnątrz ścian wypełnione sosnowym igliwem. Współczesne utrzymanie takiej konstrukcji jako bezpiecznej pod względem pożarowym nie jest możliwe. Zastosowana technologia wykazuje dość czytelne analogie do budowanych w Ameryce Północnej domów w systemie 2 x 4, co oznacza wymiary słupków używanych w drewnianym szkielecie dwa na cztery cale.

Narodowy Instytut Dziedzictwa stanął przed dość trudnym wyzwaniem, jakim jest dostosowanie dawnej willi „U Dziadka” do wymogów współczesnych z zachowaniem jej autentycznej substancji.

W połowie 2019 r. rozpoczęto rozpoznanie obiektu i programowanie inwestycji. Planowanie działań połączone było z oględzinami budynku, pozyskaniem analizy sytuacji planistycznej i ewidencji, ochrony prawnej, stanu uzbrojenia terenu, opracowaniem mapy do celów projektowych, rozpoznananiem materiałów archiwalnych i bibliografii itp. Opracowana została wariantowa koncepcja kierunkowa adaptacji budynku, która umożliwiła ustalenie parametrów i wskaźników niezbędnych do szacunkowej wyceny prac projektowych i robót remontowo-budowlanych, a następnie opracowania wstępnego kosztorysu i harmonogramu inwestycji. Jednym z ważnych elementów koncepcji kierunkowej były podstawowe założenia dotyczące remontu i adaptacji zabytku. Przyjęto zasadę stosowania rozwiązań, które zapewnią budynkowi dalsze trwanie w autentycznej postaci, a jednocześnie spełnianie wymagań współczesnych standardów i norm budowlanych. Adaptacja przewiduje możliwie niedużą ingerencję w zachowaną substancję zabytkową obiektu, autentyczne rozplanowanie budynku oraz jego pierwotną formę architektoniczną, układ i kolorystykę elewacji, na podstawie zaleceń konserwatorskich rozpoznane w ramach zrealizowanego programu badawczego.



Konserwacja zasadniczych elementów konstrukcji będzie miała charakter naprawczy i odtworzeniowy, w zakresie rozpoznanym w toku badań i ekspertyz – stanu technicznego (stanu zachowania) poszczególnych struktur obiektu oraz przyjętego i uzgodnionego z Mazowieckim Wojewódzkim Konserwatorem Zabytków (MWKZ) programu prac konserwatorskich i remontowych.

Na podstawie wstępnych analiz przyjęto podstawowe założenia dotyczące etapowania inwestycji, z podziałem na etap I – przygotowanie, etap II – pozyskanie dokumentacji projektowo-kosztorysowej wraz z uzgodnieniami

3 | Willa „U Dziadka”  
– taras



4 | Willa „U Dziadka”  
- loggia

i pozwoleniami administracyjnymi, etap III – roboty budowlane i prace konserwatorskie przy zabytku i w jego otoczeniu na podstawie w/w dokumentacji do stanu „pod klucz”, zakończone pozwoleniem na użytkowanie budynku. W związku z finansowaniem inwestycji ze środków publicznych, etapy I i II wymagają przeprowadzenia postępowań przetargowych na wykonawców, zgodnie z prawem zamówień publicznych. Etap I, w celu maksymalnego skrócenia czasu i optymalizacji kosztów procesu, został przeprowadzony w ramach działań własnych Narodowego Instytutu Dziedzictwa i obejmuje: programowanie, obsługę formalną i koordynację inwestycji, inwentaryzację, badania i ekspertyzy zabytku oraz przygotowanie dokumentacji i postępowań przetargowych we współpracy z kancelarią radców prawnych.

W ramach opracowania dokumentacji przedprojektowej wykonano inwentaryzację architektoniczną poprzedzoną skanowaniem laserowym (Faro Focus 3D) wnętrza i elewacji wraz z modelem 3D budynku. Już na tym etapie budynek dostarczył wielu informacji na temat jego przekształceń.

Wykonano ekspertyzy w zakresie konstrukcyjno-budowlanym oraz mykologicznym. Stan techniczny konstrukcji budynku pozwala na jego dalszą eksploatację pod warunkiem wymiany uszkodzonych elementów oraz dokonania wzmocnień elementów niepełniających wymogów wytrzymałościowych i odkształceń eksploatacyjnych dostosowanych do obowiązujących norm. Zbadano stan zachowania budynku w aspekcie korozji biologicznej drewna, zlokalizowano spowodowane przez nią uszkodzenia konstrukcji oraz opracowano zalecenia jej zwalczania.

Przeprowadzono strukturalne badania architektoniczne budynku, których celem było rozpoznanie systemu konstrukcyjnego oraz stanu zachowania substancji zabytkowej, a także określenie optymalnych technik konserwacji oraz stopnia możliwości modyfikacji dla potrzeb prac projektowych związanych z remontem konserwatorskim, adaptacją i modernizacją willi. Wykonano też studium historyczne, obejmujące kwerendę archiwalną rejestrów, ksiąg hipotecznych sądowych, materiałów historycznych, bibliografii, etc., a w ramach praktyki studentów Szkoły Głównej Gospodarstwa Wiejskiego w Warszawie przeprowadzono inwentaryzację otaczającego willę drzewostanu wraz z analizą historyczną. Wszystkim tym badaniom towarzyszyła dokumentacja fotograficzna i filmowa.

Dokumentacje, wyniki badań i ekspertyz złożone zostały z wnioskiem o wydanie zaleceń konserwatorskich dotyczących remontu i adaptacji obiektu do Mazowieckiego Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków, które następnie pozyskano. Ponadto, w związku ze strefą ochrony i obserwacji archeologicznej, ustanowioną dla tego terenu w Miejscowym Planie Zagospodarowania Przestrzennego, zawnioskowano o zakres i rodzaj badań archeologicznych w związku z planowaną inwestycją – pozyskano decyzję o stwierdzeniu braku konieczności badań archeologicznych.

Przygotowaniu dokumentacji przedprojektowej towarzyszyły działania związane

z przygotowaniem nieruchomości w zakresie uzbrojenia terenu, obejmujące pozyskanie warunków technicznych i umów oraz wykonanie przyłączy: wodociągowego, teletechnicznego i elektroenergetycznego. Inne bieżące prace polegały m.in. na wykonaniu tymczasowego zabezpieczenia konstrukcji budynku i instalacji elektrycznej słaboprądowej, serwisu instalacji alarmowej oraz zabezpieczeniu i utrzymaniu terenu.

Cała przedstawiona tu dokumentacja posłużyła do opracowania opisu przedmiotu zamówienia i stała się elementem postępowania o udzielenie zamówienia publicznego na „Wykonanie kompletnej dokumentacji projektowo-kosztorysowej dla remontu konserwatorskiego, przebudowy i adaptacji budynku willa »U Dziadka« w Otwocku na Centrum Architektury Drewnianej wraz z pełnieniem nadzoru autorskiego”. Ze strony Narodowego Instytutu Dziedzictwa prace rozpoznawcze i dokumentacyjne prowadzili Anna Dymek (kwerendy archiwalne), Dominik Mączyński (mykologia), Paweł Kobek (dokumentacja fotograficzna), Arkadiusz Łukawski i Paweł Filipowicz (rozpoznanie architektoniczne), Karol Czajkowski (inventaryzacja).

Kompleksowe rozpoznanie badawcze pozwoliło na rozpoczęcie prac projektowych, a więc podjęcie decyzji, które pozwolą na zachowanie w jak największym stopniu autentycznej substancji budowlanej, kolorystyki i wystroju, z jednoczesnym doprowadzeniem budynku do stanu dopuszczalnego przez współcześnie obowiązujące przepisy, w szczególności dotyczące bezpieczeństwa pożarowego.

Po przeprowadzeniu wszystkich prac remontowych i adaptacyjnych w willi „U Dziadka” zarządzaniem i sprawowaniem opieki nad nią będzie zajmować się umieszczone w budynku Centrum Architektury Drewnianej, którego głównym zadaniem ma być wspieranie opiekunów architektury i budownictwa drewnianego z całej Polski. Zgodnie z priorytetami wyznaczonymi dla Centrum w Krajowym Programie Ochrony i Opieki nad Zabytkami na lata 2019-2022, funkcja edukacyjna i doradcza tej instytucji będzie skierowana do możliwie szerokiego grona odbiorców. Będą to działania adresowane do służb konserwatorskich i wykonawców prac przy obiektach architektury

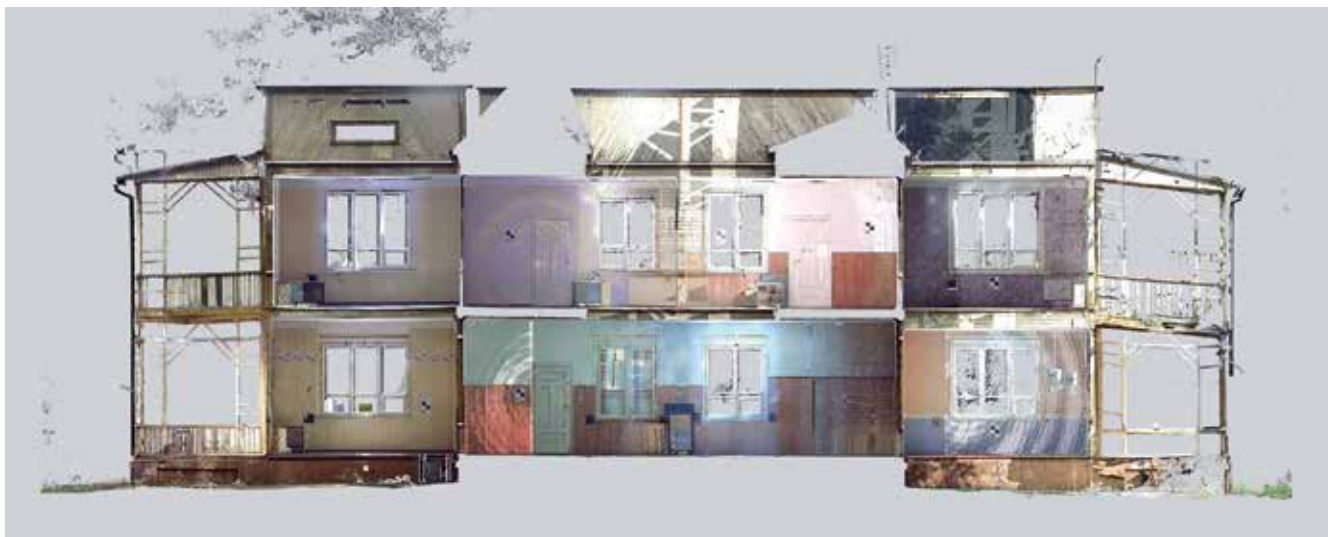


drewnianej, właścicieli i zarządców obiektów drewnianych świeckich i sakralnych, naukowców i badaczy oraz studentów kierunków związanych z ochroną dziedzictwa i architekturą drewnianą oraz urzędników. Kolejnym aspektem jest prowadzenie działalności ukierunkowanej na budowanie

**5 |** Przykład złego stanu zachowania zabytku

**6 |** Wnętrze ściany willi wypełnione igliwem





**7** | Przekrój podłużny przez budynek – widok prostopadły z modelu 3D na podstawie skaningu laserowego Faro Focus 3D

**8** | Fragment przykładowej karty węzła badawczego willi

(zdjęcia: Paweł Kobek / NID; dokumenty w zasobach Narodowego Instytutu Dziedzictwa)

świadomości społecznej wartości architektury drewnianej i obalenie powszechnie obowiązującego mitu, że architektura drewniana jest gorsza i niespełniająca współczesnych standardów mieszkalnictwa. Zakładane cele będą realizowane m.in. poprzez organizację szkoleń, kursów i konferencji, organizację punktu informacyjnego dla właścicieli budynków oraz wydawanie publikacji i poradników dobrych praktyk.

W oczekiwaniu na zakończenie prac związanych z remontem i adaptacją willi „U Dziadka” Centrum rozpocznie działalność merytoryczną już w tym roku. W kwietniu br. w ramach obchodów Międzynarodowego Dnia Ochrony Zabytków

zostanie zorganizowany webinar poświęcony zagadnieniom praktycznym i teoretycznym związanym z ochroną i popularyzacją architektury drewnianej. Translokacje i adaptacje, możliwości pozyskania środków finansowych na remonty obiektów, zagadnienia prawne dotyczące ochrony drewnianych budynków oraz możliwości włączenia organizacji pozarządowych i społecznych opiekunów zabytków w aktywne działania na rzecz zachowania i popularyzowania architektury drewnianej w Polsce – to tylko niektóre z planowanych zagadnień. Do udziału w panelu zostaną zaproszeni przedstawiciele różnych środowisk związanych z architekturą drewnianą – urzędnicy, naukowcy, praktycy oraz reprezentanci organizacji pozarządowych, działających na rzecz ochrony i popularyzacji drewnianej architektury w Polsce.

Czy willa „U Dziadka” zasługuje na aż takie wyróżnienie, jakim jest planowany remont? Odpowiedź wydaje się dość oczywista – inne zachowane budynki nadświdrzańskie niewątpliwie również zasługują na przetrwanie i opiekę. Willa „U Dziadka” ma więcej szczęścia, ponieważ mieścić będzie Centrum Architektury Drewnianej, dzięki czemu posłuży merytorycznemu wspieraniu wszelkich aktywności prowadzących do realnej ochrony budownictwa drewnianego w Polsce. Dług zaciągnięty na rzecz jej remontu niewątpliwie spłaci.

**PAWEŁ FILIPOWICZ  
ARKADIUSZ ŁUKAWSKI  
AGNIESZKA GAJC**



Badania Architektoniczne  
budynku willi „U Dziadka” w Otwocku  
**KARTA WĘZŁA BADAWCZEGO**

fot nr: 2Y6A0639

# Wokół historii willi „U Dziadka”

**E**dmund Diehl – autor pierwszego przewodnika po podwarszawskim Otwocku oddzielny rozdział poświęcił w nim willom nad Świdrem, które znacznie się różniły od willi położonych przy stacji Otwock. Scharakteryzował je następująco: „Przed wszystkim rzeka, choć niezbyt w wodę obfita, urozmaica krajobraz, spotyka się tu więcej drzew liściastych, a możliwość zimnych kąpiei dla wielu poważną jest przynętą. Nadto mniej tu gwaru, świstu lokomotyw, dzwonek stacyjnych i dymu parowozów, więcej przestrzeni, więcej przedsmaku życia wiejskiego” (E. Diehl, *Wille w Otwocku i warunki pobytu tamże*, Warszawa 1893, s. 37).

Pierwszą osadą letniskową powstałą w sąsiedztwie „Otwocka stacyjnego” i jednocześnie największą były Brzegi, założone przez Michała Elwiro Andriollego. W 1880 r. zakupił on od hrabiego Zygmunta Kurtza część zalesionych gruntów wzdłuż brzegów rzeki Świder i zbudowano na tym terenie kilkanaście drewnianych willi, o ozdobnych snycerskich dekoracjach, w stylu zwanym popularnie „świdermajerem” (Paweł Ajdacki, *Spacerownik otwocki*, Otwock 2014, s. 199). Niezrealizowaną ideą Andriollego było utworzenie w Brzegach pierwszego w okolicy Otwocka społecznego zakładu leczniczego, przeznaczonego dla ubogich dzieci. W spełnieniu tych planów przeszkodziła śmierć artysty. Wille nad Świdrem z czasem przekształciły się w podwarszawskie Letnisko Świder, które wraz z innymi miejscowościami przy linii otwockiej znalazło się w granicach gminy wiejskiej Letnisko Falenica, utworzonej w 1924 r.

W 1932 r. Świder został włączony w granice strefy ochrony sanitarnej sąsiedniego uzdrowiska Otwock. Obie miejscowości były wymieniane przez dr. Gotlieba Kremera w „Nowinach Społeczno-Lekarskich” z 1932 r. na czołowym miejscu stacji klimatycznych w Polsce ze względu na lasy wysokopiennych sosen wytwarzających ozon oraz na przepuszczalną glebę z warstwą gruboziarnistych piasków. W stosunku do Otwocka Letnisko Świder wyróżniała dodatkowa atrakcja: rzeka „przezysta” o piaszczystym dnie, z malowniczymi brzegami, tonącymi w zieleni, nasycająca wilgocią suche powietrze. Nie leczono tu chorób płuc, jak w sąsiednim Otwocku,



1 | Fragment „Planu willi położonych nad Świdrem”; 8 – posesja „Inżynierówka”, z którą graniczyła willa „Elwirów”, 10 – Brzegi Elwiro Andriollego (wg Edmund Diehl, *Wille w Otwocku i warunki pobytu tamże*, Warszawa 1893)

Świder był miejscem spokojnego i zdrowego wypoczynku, w okresie międzywojennym nazywanym „perłą podstołecznych letnisk”. Latem wypoczywało tu około 5000 letników. Osada Świder Letnisko dopiero w 1952 r. włączona została w granice miasta Otwocka.

Wiele informacji dotyczących willi nadświdrzańskich przyniosły badania archiwalnych planów i rozproszonych materiałów źródłowych związanych z historią drewnianej willi „U Dziadka”, będącej tematem poprzedniego artykułu. Przeprowadzono kwerendy w Archiwum Państwowym w Warszawie Oddział w Otwocku, Archiwum Sądu Rejonowego w Otwocku oraz w Powiatowym Ośrodku Dokumentacji Geodezyjnej i Kartograficznej.

Okazało się, że willa ta dotychczas niewłaściwie utożsamiana była z willą „Elwirów” (pensjonatem „Elwirów”). Nieruchomość „Elwirów”, granicząca od zachodu

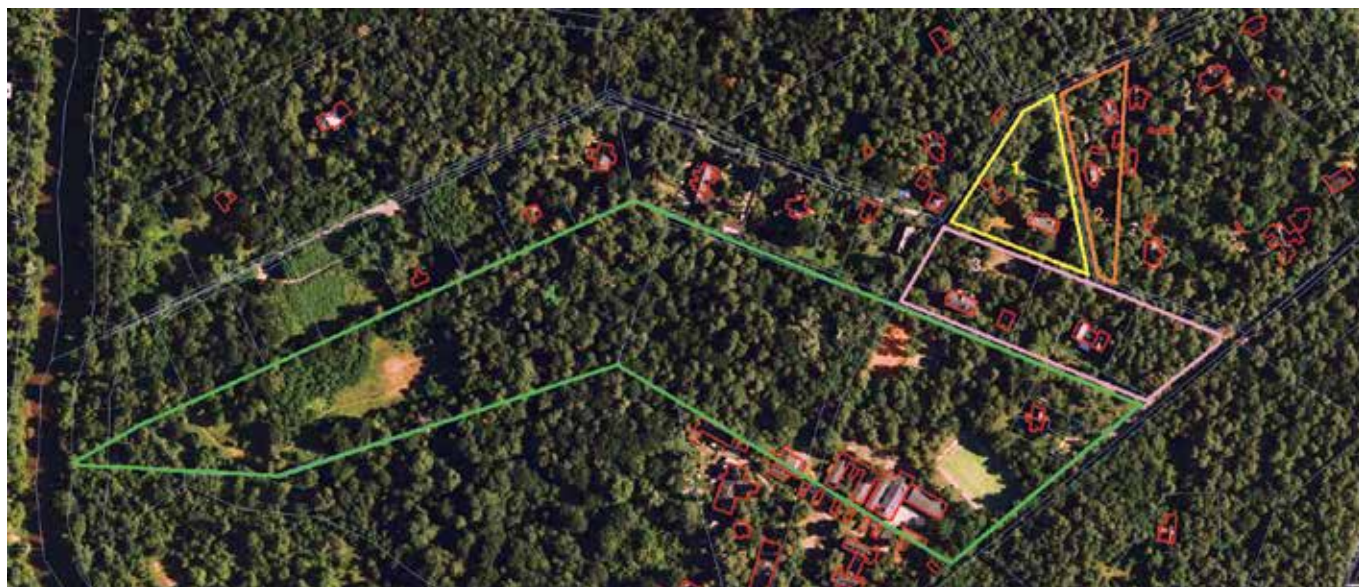
z rzeką Świder, od wschodu z ul. Zaciszną, a od południa z willą „Inżynierówka”, jedna z większych parceli w środkowej części letniska, w listopadzie 1922 r. kupiona została przez kupców Luzera Józefa Ciechanowskiego i Chila Michela od Janiny z Szerewiczów Szumlańskiej, żony Witolda Szumlańskiego, lekarza i społecznika, współwłaściciela „Polskiej Gazety Lekarskiej”. W opisie willi „Elwirów” sporządzonym w grudniu 1933 r. czytamy „Budynek pensjonatu [willi] jednopiętrowy z facjatomami, drewniany, szalowany deskami malowanymi na żółto, ściany korytarzowe na całej wysokości były murowane i wewnątrz tynkowane. Dach kryty dachówką, rynny z blachy cynkowej. Jedna weranda nieoszkłona, piętrowa nad nią taras, druga weranda oszkłona parterowa nad nią taras, przedzielona na 2 części, z których jedna zajęta przez umywalnię. Jedna weranda parterowa oszkłona z prowadzącymi z parku cementowymi schodami, słupkami i podłogą oraz żelazną balustradą, taras z cementowymi schodami, słupkami i podłogą oraz żelazną balustradą, balkon na wysokości pierwszego piętra. W budynku znajdowały się 72 okna i 22 okienka piwnic i 6 drzwi prowadzących na tarasy oraz służących jako wejście. Na parterze mieściło się: 8 pokoiów dla gości, 1 sala duża, 2 klozety, 1 wanna, 1 holł ze schodami na górę, 2 pokoje dla zarządu, 1 kuchnia, 1 pokój dla mycia naczyń kuchennych i korytarze. Na pierwszym piętrze było 20 pokoi w tym 9 bez pieców, korytarzyk z wyjściem na taras, klozet dwukabinowy i wanna. Na drugim piętrze 24 pokoiki, 2 klozety, długi korytarz i schody. Cały budynek posiadał kanalizację i instalację elektryczną. Budynek zbudowany ok. 1923 r. utrzymany był w stanie dobrym. Pod budynkiem były wysokie murywane z cegły piwnice, mieszczące 4 pokoje służbowe mieszkalne, 1 kuchnię, 1 lodownię i 8 przedziałów na składy. Podłogi w budynku były drewniane oprócz kuchni i pokoju do umywania naczyń, gdzie były cementowe”. Pensjonat



**2** | Dawne posesje przy ul. Mickiewicza w Otwocku na fragmencie „Planu Letniska Świder” (wg B. Łązewski, *Świder i jego okolice*, Warszawa 1936)

**3** | Ortofotomapa z podziałem katastralnym i oznaczonymi granicami dawnych parceli przy ul. Mickiewicza w Świdrze; nr 19 – 2, nr 21 – 1, nr 23 – 3, nr 24 – 4

**4** | Elewacje pensjonatu „Elwirów” na „Projekcie nadbudowy piętra na domu drewnianym parterowym na posesji »Elwirów«, budowniczego Edwarda Zakrzewskiego”, 1923



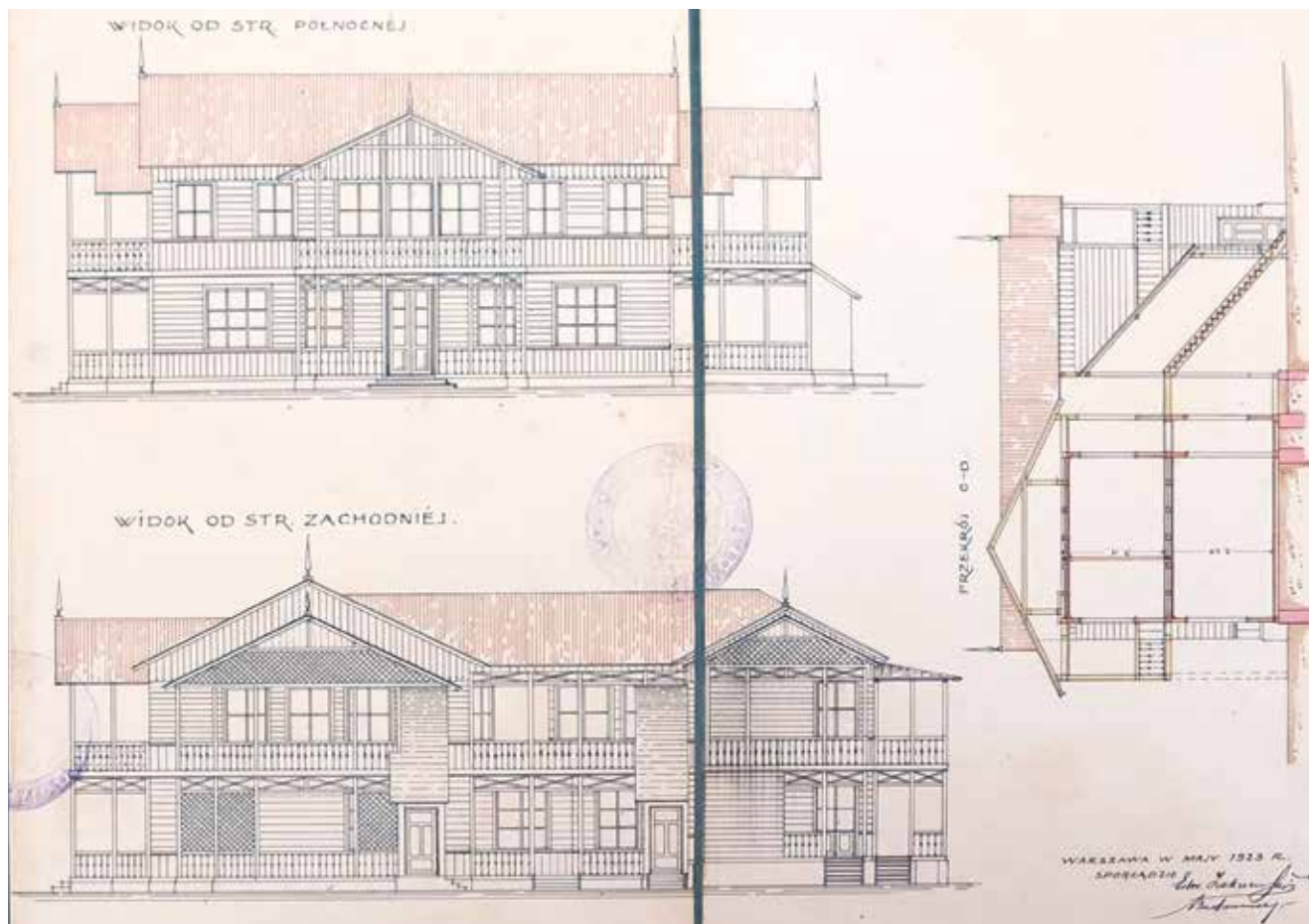
„Elwirów” jako jeden z nielicznych w Świdrze miał budkę telefoniczną i reklamowany był jako „komfortowo urządzone według najnowszych wymagań higieny. Kuchnia wykwintna i obfita, na żądanie dietetyczna. Własna plaża nad rzeką, korty tenisowe i place do gier sportowych ceny bardzo przystępne”.

„Elwirów”, w przeciwieństwie do willi „U Dziadka”, nie dotrwał końca drugiej wojny światowej. W okresie okupacji niemieckiej częste były przypadki włamań do budynków na terenie Świdra przez nieznaną sprawców, niszczenia kuchennych pieców kaflowych oraz kradzieży kafli, otworów okiennych, desek podłogowych. Kierownik Działu Technicznego Komisarycznego Zarządu Zabezpieczenia Nieruchomości w Falenicy w lutym 1942 r. wyznaczył do rozbiórki bardzo zniszczony piętrowy dom z bali z facjatami, kryty dachówką. Budynek dawnego pensjonatu był zdewastowany, brakowało otworów, wewnętrznych urządzeń i około 80% podłóg. Wyliczono, że wartość materiałów pozyskanych z rozbiórki wraz z kosztami rozbiórki i uporządkowania wyniesie 3 100 zł. Sprzedaż zdewastowanego domu odbyła się 2 marca 1942 r. na zasadzie przetargu. Spośród złożonych ofert wybrano dwie, z najlepszą ceną 9 100 zł. Ostatecznie w przetargu ustnym wylicytowano cenę prawa do rozbiórki – 16 100 zł; miało ją przeprowadzić uprawnione do tego przedsiębiorstwo budowlane.

Nabywca zobowiązał się ukończyć cały proces do 30 marca 1942 r., usunąć na własny koszt pozostałości gruzu i wyrównać plac.

Podczas kwerendy dotyczącej historii willi „U Dziadka” nie udało się odszukać archiwalnych planów budynku, ale na podstawie *Szkiicu polowego nr 6 Letniska Świder gm. Letniska Falenica, pow. warszawski*, sporządzonego przez J. Ilewicza w 1932 r., rozpoznano granice nieruchomości sprzed 1939 r. Działkę o trójkątnym zarysie z trzema istniejącymi budynkami ograniczały ulice Mickiewicza, Malinowa (obecnie Koszykowa) i Wierzbowa. Na szkicu widnieje nazwisko Salomona Mitmana, figurującego w spisie właścicieli nieruchomości (zabudowanych) w Świdrze z 1936 r. przy adresie ul. Mickiewicza 21 (B. Łażewski, *Świder i jego okolice*, Warszawa 1936). Są też adnotacje z 1945 r.: „mienie opuszczone” i „Państwowy Dom Dziecka »Dzieci Ulicy«”.

Nieznane wcześniej informacje o historii willi „U Dziadka” odczytano z dawnej *Księgi Hipotecznej „Osada Celinówka” Guberni Warszawskiej i pow. Nowo-Mińskiego*, wyodrębnionej w 1899 r. z *Księgi Hipotecznej Dóbr Wille Otwockie pow. Nowo Mińskiego*. Mieszkaniec letniska „Wille Otwockie” cieśla Józef Złotkowski w 1896 r. kupił zalesioną działkę o powierzchni około 1,225 ha o nazwie „Celinówka”, dochodzącą do rzeki Świder i przeznaczoną pod zabudowę letniskową.



Właścicielowi przysługiwało prawo urządzenia na niej kąpieliska dla siebie i rodziny.

W księdze hipotecznej zapisano też obowiązujące na terenie letniska ograniczenia, np.: zakaz wznoszenia fabryk i zakładów psujących powietrze, spekulowania ziemią i jej sprzedaży pod budowę zakładów, zakaz urządzenia restauracji, sklepów i domów rozrywki, zakaz propinacji.

W 1900 r. Józef Złotkowski sprzedał dwie działki z „Osady Celinówka” stolarzowi Ludwikowi Kaczorowskiemu oraz Eliazowi i Arji Grajzmanom, mieszkańcom Otwocka. Kolejny podział nastąpił w 1901 r., kiedy to część osady sięgającą brzegu Świdra nabyła Aniela Konstancja Kowalska. W tym samym roku Ludwik Kaczorowski działkę z domem mieszkalnym, szopa, piwnicą,

willę „Celinówka” z ośmioma pojedynczymi pokojami z kuchniami odbudowano dopiero po uzyskaniu odszkodowania w 1933 r. Potwierdzeniem tej hipotezy może być modernistyczna forma budynku, odmienna od sąsiednich drewnianych willi przy ul. Mickiewicza 19 i 23, które powstały w 1925 i 1929 r. Zachowały się archiwalne projekty tych domów. Letnią willę „Celin” przy ul. Mickiewicza 19 (obecnie nr 41) zaprojektował warszawski architekt Zygmunt Tillinger; wybudowana została w 1925 r. Projekt piętrowej willi przy ul. Mickiewicza 23, wykonany przez inżyniera budowniczego Karola Bagieńskiego i zatwierdzony w 1928 r., dotyczy zachowanej do dzisiaj willi „Agatka”.

W okresie okupacji niemieckiej nieruchomości położone na terenie Letniska Świder przeszły pod Komisarzyczny Zarząd Zabezpieczenia Nieruchomości w Warszawie, który pobierał czynsze z ich dzierżawy. Umowa z 1942 r. dzierżawy nieruchomości przy ul. Mickiewicza 21 obejmowała jeden letni budynek mieszkalny, drewniany, zawierający osiem pokoi z kuchnią i stróżówkę. Odnotowano wówczas brak trzech kuchni i dwóch otworów okiennych, w dwóch mieszkaniach podłogi były zniszczone w 30%. W 1945 r. na mocy dekretu z 2 marca nieruchomości na terenie Letniska Świder przejął Tymczasowy Zarząd Państwowych Majątków Opuszczonych i Porzuconych w Warszawie. Z protokołu przejścia nieruchomości przy ul. Mickiewicza 21 wynika pogorszenie stanu zachowania piętrowego drewnianego budynku: „stwierdzono brak 18 otworów okiennych, 22 otworów drzwiowych i 3 kuchen, pozostało 5 kuchen uszkodzonych w 50%, brak schodów do piwnicy. Stróżówka drewniana 1 izbowa kryta papą, bardzo zniszczona brak otworu okiennego, na jednej werandzie podłoga uszkodzona brak tralek. Instalacja wodociągowa i prądowa zniszczone w 50%, na placu pompa ręczna zniszczona”.

Sława Świdra jako „perły podstolecznych letnisk” przyczyniła się do dużego zainteresowania po wojnie dzierżawą dawnych drewnianych willi i pensjonatów. Na początku 1945 r. Związek Zawodowy Pracowników Polskiego Radia zwrócił się z prośbą do Wydziału Zabezpieczenia Nieruchomości w Gminie Falenica o przydzielenie pracownikom dwóch sąsiednich willi w Świdrze przy ul. Mickiewicza 21 i 23, z przeznaczeniem na domy wypoczynkowe. Budynki te, położone na zalesionym terenie dochodzącym do brzegu rzeki, przydzielone jednak zostały Towarzystwu Przyjaciół Dzieci Ulicy Warszawy. Działacze i podopieczni Towarzystwa uczestniczyli aktywnie w ich remoncie. W zaświadczeniu Ministerstwa Pracy i Opieki Społecznej z 1947 r. stwierdzono, że zakończone prace remontowe na posesji przy ul. Mickiewicza 21 w Świdrze, wycenione na 975 375,60 zł, opłacone zostały z sum przeznaczonych na ten cel ze skarbu państwa.

ANNA DYMEK



5 | Willa „Agatka”, stan obecny

(ilustracje: 1, 2 – <https://polona.pl>; 3 – <https://geoportal.pl>; 4 – Archiwum Państwowe w Warszawie Oddział w Otwocku; 5 – fot. Anna Dymek)

latryną i wspólną studnią sprzedał obywatelowi rosyjskiemu Szmulowi Mitmanowi, mieszkającemu w Warszawie, który w 1910 r. nabył pozostałą część „Osady Celinówka”.

Po śmierci Mitmana 1 kwietnia 1931 r. przeprowadzono postępowanie, na mocy którego właścicielami „Celinówki” stały się jego dzieci oraz w części Eliaz Grajzman i Sura Wajenberg z Grajzmanów. W 1958 r. postanowieniem Sądu Powiatowego w Otwocku, stwierdzającym zasiedzenie nieruchomości, „Osada Celinówka” przeszła na własność skarbu państwa.

Jak wynika z zapisów w księdze hipotecznej, na części działki należącej do Szmula Mitmana w 1910 r. znajdowały się drewniane budynki letniskowe z mieszkaniami na wynajem. Nie wiadomo, kiedy i w jakich okolicznościach sponęły. Prawdopodobnie piętrową drewnianą

GRAJ O DZIEDZICTWO

# KONKURS

- opracowanie **PROTOTYPU GRY EDUKACYJNEJ**
- temat gry: **DZIEDZICTWO KULTUROWE**
- do wykorzystania podczas zajęć dydaktycznych dla odbiorców od **13 roku życia**



**NAGRODA: 10 000 zł**

**TERMIN ZGŁOSZEŃ: DO 16 lipca 2021 r.**



**Zgłoszenia należy dostarczyć w dwóch formach:**

1. dokumentację i zdjęcia prototypu gry należy przesać na adres **edu@nid.pl**
2. prototyp gry należy wysłać na **adres:** Narodowy Instytut Dziedzictwa ul. Kopernika 36/40, 00-924 Warszawa **z dopiskiem** „Dział Kształcenia o Dziedzictwie”

## **Cel konkursu:**

- zwiększenie poziomu wiedzy o dziedzictwie kulturowym w Polsce,
- wzmacnianie poczucia tożsamości kulturowej, historycznej i obywatelskiej.




- Gra powinna rozwijać kluczowe kompetencje w zakresie wiedzy o wartości dziedzictwa i umiejętności jego docenienia oraz związane z ochroną dziedzictwa kulturowego i opieką nad zabytkami.
- Gra powinna podkreślać pozytywny wpływ dziedzictwa na rozwój ekonomiczny oraz nieodnawialny charakter dziedzictwa i konieczność objęcia go szczególną troską.

## **Zgłoszenie powinno zawierać:**

- poglądowy prototyp gry edukacyjnej: technika dowolna, minimum 4 graczy, od 13 roku życia, czas trwania rozgrywki 30-120 minut.
- instrukcję gry z dodatkowymi materiałami: karty, pionki, opis zadań, etc.,
- scenariusz gry, w tym opis przebiegu i końca gry,
- wypełniony formularz danych osobowych (dostępny na stronie edu.nid.pl)
- opis parametrów technicznych niezbędnych do produkcji gry (m.in.: opis projektu, opakowania, dodatków, wielkość planszy/kart, rodzaj materiału, grubość papieru, wielkość czcionki, kolorystyka, etc.).

Szczegółowe informacje w regulaminie na stronie [edu.nid.pl](http://edu.nid.pl)



# Pomnik pierwszych władców Polski – wizerunek utrwalony

JOANNA PAPROCKA-GAJEK  
WOJCIECH RZYSZEWSKI

---

W zbiorach Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie od wielu lat znajduje się niezwykle interesujący wyrób rzemiosła artystycznego – miniaturowy pomnik przedstawiający księcia Mieczysława I (Mieszka I) i króla Bolesława Chrobrego, protoplastów państwa polskiego, będący redukcją modelu rzeźby Christiana Daniela Raucha, zrealizowanej w 1841 r. do kaplicy grobowej pierwszych Piastów w katedrze w Poznaniu. Podobnych rzeźbiarskich redukcji pomnika oraz jego wizualizacji w postaci rycin wykonano w kolejnych latach jeszcze wiele.

---

**R**ealizację poznańskiego monumentu powierzono utytułowanemu rzeźbiarzowi Christianowi Danielowi Rauchowi (1777-1857), zaliczanemu do najwybitniejszych przedstawicieli niemieckiego klasycyzmu. Aktywność zawodową zaczynał Rauch jako kamerdyner króla pruskiego Fryderyka Wilhelma II, równocześnie uczył się rzeźby u Friedricha Valentina (1752-1819) i Christiana Ruhla (1764-1842). W berlińskiej Akademii Sztuk Pięknych pobierał naukę u Johanna Gottfrieda Schadowa (1764-1850). Następnie podróżował do Rzymu, gdzie zaznajomił się z Antonim Canovą (1757-1822) i Bertelem Thorvaldsenem (1770-1844). Dla rozwoju artystycznego Raucha ogromne znaczenie miała również przyjaźń z Wilhelmem von Humboldtem (1767-1835), w kręgu którego spotkał wielu artystów i uczonych czerpiących na potrzeby własnej twórczości z dorobku świata antycznego. Za najlepsze dzieła Raucha uważa się grobowiec królowej Luisy w Charlottenburgu oraz pomnik Fryderyka II w Berlinie. Pozostawił po sobie około 400 dzieł, wykształcił wielu wybitnych niemieckich rzeźbiarzy drugiej połowy XIX w.

Kaplica Królów Polskich w katedrze poznańskiej, zwana również Złotą Kaplicą ze względu na bogate zdobiące ją dekoracje w stylu bizantyjskim, powstała w latach 1835-1839. Pomysłodawcą upamiętnienia miejsca pochówku pierwszych Piastów był w 1815 r. przysły metropolita poznański Teofil Wolicki (1768-1829). Wcześniejsze mauzoleum uległo zniszczeniu, po zawaleniu się w 1790 r. południowej wieży katedry na czternastowieczny nagrobek Bolesława Chrobrego.

Po śmierci arcybiskupa Wolickiego kontynuatorem pomysłu oraz głównym darczyńcą stał się wielkopolski polityk – hrabia Edward Raczyński (1786-1845). Z myślą o pokrzepieniu serc w czasach utraty niepodległości, wspomógł społeczną zbiórkę na rzecz ufundowania do kaplicy pomnika z figurami antenatów państwa polskiego.

Postacie miały przypominać czyny i rolę, jaką odegrali ci dwaj mężowie w procesie

kształtowania się zrębów państwowości polskiej. W korespondencji z prof. Rauchem hrabia Raczyński szczegółowo omawiał detale dzieła, starając się nadać mu jak najwięcej akcentów narodowych. Patriotyczną wymowę przedstawienia podkreślał m.in. fakt, iż w rysach Bolesława Chrobrego ukryto pod-



biznę księcia Józefa Poniatowskiego, sławionego za wielkie czyny na rzecz odzyskania niepodległości. W korespondencji starannie omówiono krój szat, nadając im charakter „narodowy”.

Zrealizowany przez Raucha w 1841 r. pomnik stał się wzorem dla redukcji zachowanej w kolekcji wilanowskiej (odlew metalowy, patynowany, srebrzony i inkrustowany,

**1** | „Mieszko I i Bolesław Chrobry”, 1843-1844, odlew z brązowanej i złoczonej cyny wykonany na podstawie modelu Johanna Bernharda Afingera, opartym na szkicu Raucha z 1828 r. (w zbiorach Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie)

**2** | Albert Christoph Reindel według rysunku Eduarda Meyerheima z 1837 r., „Wielki model posągów Mieczysława I i Bolesława Chrobrego, zamówionych do katedry w Poznaniu”, 1840, chromolitografia, Zakład Litograficzny K. H. Deliusa w Berlinie (w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie)



**3** | Fragment wnętrza biblioteki w galerii górnej na piętrze skrzydła południowego pałacu w Wilanowie na fotografii Henryka Poddebskiego z 1915 r., odbitka późniejsza (własność Wojciecha Przybyszewskiego)



wym. 45,2 x 33,1 x 17,8 cm). Miniaturę monumentu zamówili w 1844 r. August i Aleksandra Potoccy podczas wizyty u berlińskiego profesora i artysty. Model wykonał zapewne Johann Bernhard Afinger na podstawie szkiców Christiana Daniela Raucha. Egzemplarz wilanowski wykonany został w odlewni Christopha Fischera w Berlinie pod nadzorem Raucha. Dzięki zachowanej korespondencji wiadomo, że ostateczną cenę ustalono na 250 talarów, płatnych przez bankiera Magnusa na początku 1844 r. Zamówienie zostało dostarczone do pałacu w lutym 1845 r. Archiwalne zdjęcia i ryciny wykonane po połowie XIX w. (np. drzeworyt Aleksandra Malinowskiego według rysunku Juliana Maszyńskiego „Sala biblioteczna z ekspozycją broni dawnej w pałacu w Wilanowie”, opublikowany w monumentalnej pracy Hipolita Skimborowicza i Wojciecha Gersona *Willanów. Album (Zbiór) widoków i pamiątek oraz Kopje z obrazów Galeryi Willnowskiej wykonane na drzewie w Drzeworytni Warszawskiej z dodaniem opisów skreślonych przez...*, Warszawa 1877, tablica po s. 122) pokazują rzeźbę eksponowaną w pałacu wilanowskim,

w bibliotece mieszczącej się na piętrze południowego skrzydła. Grupa ustawiona na kamiennym postumencie, również zachowanym do dziś, stała na kominku opatrzonym herbem Potockich.

Prawdopodobnie na indywidualne życzenie zlecniodawców autorzy wprowadzili zmiany różniące miniaturową kopię od oryginału zdobiącego wnętrze kaplicy w katedrze poznańskiej, podobnie zresztą jak i w przypadku drugiej redukcji, będącej własnością Edwarda Raczyńskiego, zachowanej do dzisiaj w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu. Posążki różnią się od pomnika w kaplicy układem ciał, gestów i strojem.

Wilanowska rzeźba przedstawia dwie stojące obok siebie postacie męskie. Mężczyźni ubrani są w kolcze zbroje, z narzuconymi płaszczami. Postać prawa (heraldycznie), podpisana „Miecislau”, okryta długim do kolan płaszczem (na pomniku poznańskim sięga on tylko kostek), spiętym ozdobną zaponą, ma pod nim krótką tunikę, przepasaną wysadzonym kamieniami pasem. Tunika nałożona jest na kaftan kolczy. Książę trzymał w lewej ręce drzewce zakończone krzyżem, na które spoglądał i wskazywał ręką prawą (trzymał, ponieważ obecnie krzyż zaginął). To kolejna różnica pomiędzy wilanowską redukcją pomnika i oryginalną rzeźbą w Poznaniu – tam opisana postać patrzy na wprost. Hełm Mieczysława, inkrustowany srebrnymi paskami, zwieńczony krzyżykiem z trójlistnym zakończeniem ramion, jest wysadzany na otoku kolorowymi kamieniami. Postać lewa (heraldycznie) – Bolesław w kontraście, prawą rękę wspiera na długim, dwuręcznym mieczu w pochwie. Mężczyzna jest ubrany w zbroję kolczą, przepasaną szerokim pasem dekorowanym lwimi głowami. Na głowie ma misiurkę, a na niej otwartą koronę, również zdobioną kamieniami. Jego lewa ręka wsparta jest na biodrze, a przez ugięte przedramię przewieszony jest skraj płaszcza. Z tyłu, przy jego lewej nodze, położony jest hełm bojowy. Na cokółku widnieją napisy identyfikujące mężów: „MIECISLAUS” i „BOLESLAUS”.

Takie przedstawienie pierwszych polskich władców było w latach Polski porozbiorowej niezwykle popularne. Świadczą o tym m.in. liczne odwzorowania poznańskiego monumetu zamieszczane w postaci rycin w wydawnictwach krajowych i zagranicznych.



4 | Lafon według rysunku Verniera pod nadzorem Augustina-François Lemaitre'a, „Monument des Rois Mieczyslas I et Boleslas le grand dans la Cathedrale de Posen”, 1840, staloryt (w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie)

5 | Autor nieznan, „Bolesław Chrobry i Mieszko I, rzeźba Raucha”, 1845, litografia, według „Hollandsch Penning – Magazijn voor de jeugt”





**6** | „Mieszko I i Bolesław Chrobry”, 1880, mosiądz srebrzony, cynk, sztuczny marmur, wys. 24,5 cm (w zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach, Oddział Pałacyk Henryka Sienkiewicza w Oblęgorku)



**7** | **8** | „Mieszko I i Bolesław Chrobry” (plakieta z postaciami na cokole), 1858, odlew żeliwny, Augustyn (?) Plewkiewicz w Poznaniu – awers (7) i sygnatura wytwórcy (8)



Ich przykładem może być staloryt w wielotomowej publikacji Karola Forstera *Pologne* (Paris 1840) czy choćby nieporadnie wykonana litografia (w lustrzanym odbiciu) w „Hollandsch Penning – Magazijn voor de jeugt” (Holenderskie skarby – Magazyn dla młodzieży), ukazującym się w latach 1834-1852 w Amsterdamie (1845, s. 104), a także fakt, że już w 1845 r. warszawska pracownia Karola Mintera wprowadziła na rynek wersję kopii poznańskiego pomnika (wys. 67,5 cm), wykonaną z brązu złoconego galwanicznie lub z cynku. W tym samym roku minterowską statuetkę pokazano publiczności na Wystawie Płodów Przemysłu Krajowego w salach głównego ratusza i w gmachu Banku Polskiego w Warszawie, o czym pisano w tamtejszej prasie: „Karol Minter, właściciel fabryki bronzów tudzież wyrobów z blachy lakierowanej i innych odlewów metalicznych w Warszawie przy ulicy Śto-krzyżkiej nr 1337 [pokazał na wystawie] *Pomniki królów Polskich: Mieczysława Igo i Bolesława Chrobrego, z oryginału Raucha, tu przemodelowane i odlane z brązu, powleczone złotem sposobem galwanicznym [...]*” („Gazeta Handlowa i Przemysłowa”, nr 70 z 6 września 1845 r., s. 1). Egzemplarze takich statuetek znajdują się m.in. w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie i Muzeum Rzemiosł Artystycznych i Precyzyjnych w Warszawie (Małgorzata Dubrowska, Andrzej Sołtan, *Rzemiosła artystyczne Minterów. 1828-1881*, Warszawa 1987, s. 83).

Zbliżona pod względem sposobu wykonania i wielkości redukcja rzeźby Raucha (Berlin, około 1840 r.) przechowywana jest w Zamku Królewskim w Warszawie (Artur Badach, *Zamek Królewski w Warszawie. Fundacja Zbiorów im. Ciechanowieckich. Fundacja Teresy Sahakian. Rzeźba. Katalog zbiorów*, Warszawa 2011, s. 176, poz. 148). Ponadto znane są podobne, lecz mniejszych rozmiarów redukcje poznańskiego pomnika z postaciami Mieszka I i Bolesława Chrobrego, wykonane w różnych technikach przez innych wytwórców, często anonimowych. Wśród nich nie brakuje egzemplarzy z imiennymi dedykacjami skierowanymi do ważnych postaci polskiej kultury, czego przykładem może być zachowana w Pałacyku Henryka Sienkiewicza w Oblęgorku (oddział Muzeum Narodowego w Kielcach) statuetka z inskrypcją na cokole: „Henrykowi



*Sienkiewiczowi / POZNAŃ / 22. XII. 1900.* (około 1880 r., Fabryka Karola Juliusza Mintera (?), mosiądz srebrzony, marmur sztuczny, cynk, wys. 24,5 cm; [https://mnki.pl/pl/obiekt\\_tygodnia/2019/pokaz/321,statuetka\\_mieszko\\_i\\_boleslaw\\_chrobry,3](https://mnki.pl/pl/obiekt_tygodnia/2019/pokaz/321,statuetka_mieszko_i_boleslaw_chrobry,3)).

Interesująca jest także żeliwna redukcja pomnika (wysokość 21,3 cm), wykonana przez bliżej nieznanego A. Plewkiewicza i datowana na 1858 r., która w 2020 r. była oferowana na sprzedaż w Antykwariacie „Rara Avis” w Krakowie (Antykwariat „Rara Avis”, 130 *Aukcja Antykwaryczna. Książki – Plakaty*. Kraków, 17-18 października 2020 r., s. 73, poz. 255). O twórcy tej statuetki wiadomo jedynie, że był poznańskim mosiężnikiem, który w tym samym 1858 r. wystawił Tytusowi Działyńskiemu lub jego żonie Celestynie rachunek „*Za jedne ozdoby Jmci Jezu[nieczytelne], na okno Klasztorne uczyni. Tal[ary] 2. [...] A. Plewkiewicz. Mosiężnik. Poznań, 14.7.1858*” (Biblioteka Kórnicka: *Rachunki różne Tytusa i Celestyny Działyńskich*, rękopis, sygn. BK 7321/1, k. 78) oraz że najprawdopodobniej miał na imię Augustyn i urodził się w 1812 r. w Gnieźnie\*.



**9** | „Mieszko I i Bolesław Chrobry” (plakietka w architektonicznym gotykizującym obramieniu), koniec XIX w., odlew żeliwny (własność Piotra Gulczyńskiego)

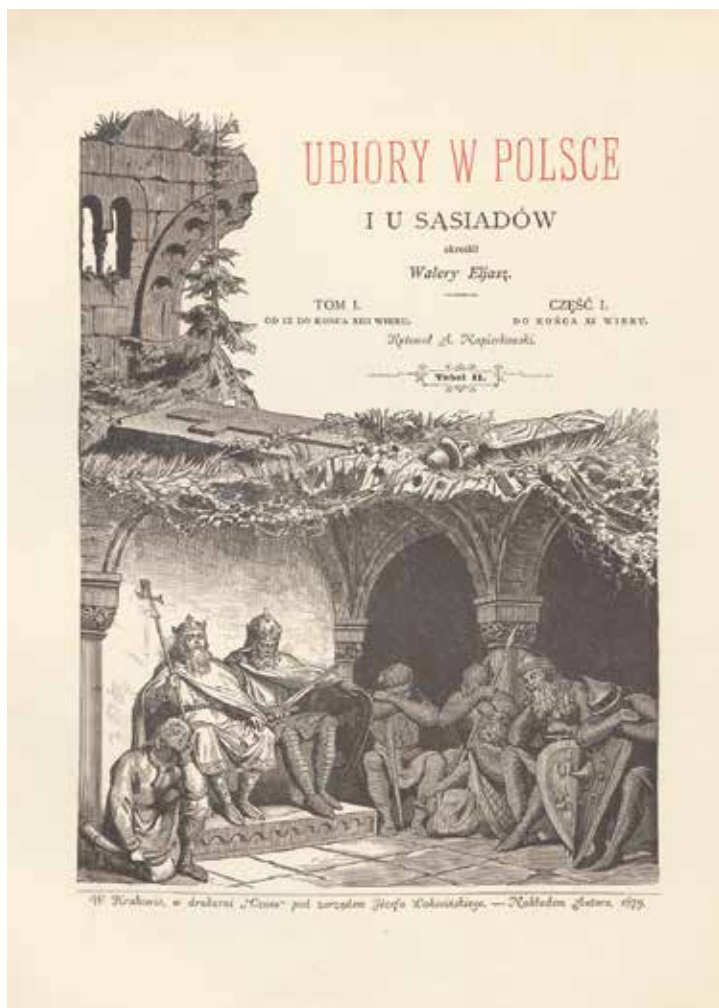
**10** | Anonimowy litograf polski, „Wyobrażenie Posągu Króla Kazimierza Wielkiego stojącego w Łazienkach Królewskich”, 1828, litografia (w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie)

**11** | Jan Nepomucen Lewicki, karta tytułowa teki graficznej *Album de[s] costumes polonais anciens et modernes*, 1853, litografia z mezzotintą – fragment z wizerunkami Bolesława Chrobrego i Mieszka I (w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie)

**12** | Okładka książki *Dzieje Polski ilustrowane*, reprint II wydania (opracowanie Juliana Burzyńskiego, nakład Karola Kozłowskiego i Zdzisława Rzepeckiego i Spółki, Poznań 1909), Wydawnictwo Graf\_ika, Warszawa 2019



**13** | Artur Napierkowski według rysunku Walerego Eljasza Radzikowskiego, ilustracja okładkowa publikacji Walerego Eljasza Radzikowskiego *Ubiory w Polsce i u sąsiadów skreślił...*, t. 1, cz. 1, Kraków 1879, drzeworyt (w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie)



Z kolei w kolekcji prywatnej Piotra Gulczyńskiego znajduje się niesygnowana plakietka (wysokość bez postumentu 15,7 cm) z identycznym przedstawieniem władców, oprawiona w żeliwną ramkę imitującą gotycki portal (wysokość całej kompozycji 29,5 cm). W jej zwieńczeniu, nad głowami obu postaci, zawieszony został orzeł piastowski. W przeciwieństwie do żeliwnej redukcji Augustyna (?) Plewkiewicza, wszystkie detale tej plakietki są bardzo starannie opracowane i pozłoczone. Niewykluczone, że inspiracją do wykonania takiej zminiaturyzowanej wizualizacji poznańskiego monumentu Christiana Daniela Raucha w architektonicznej ramce była opublikowana już w 1828 r. w wydawnym w Warszawie przez Antoniego Gałęzowskiego *Nowym Kalendarzu Domowym na Rok Pański 1829* anonimowa litografia przedstawiająca króla Kazimierza Wielkiego według rzeźby Jakuba Monaldiego, znajdującej się w Łazienkach Królewskich w Warszawie (Wojciech Przybyszewski, *Warszawskie posągi Kazimierza Wielkiego*, „Spotkania z Zabytkami”, nr 9, 2008, s. 15).

O poznańskim pomniku wiedzieli także i odczuwali potrzebę jego popularyzacji Polacy, którzy po powstaniu listopadowym udali się na emigrację. Przykładem litografia z mezzotintą autorstwa Jana Nepomucena Lewickiego, będąca kartą tytułową teki graficznej *Album de[s] costumes polonais anciens et modernes* (Paris 1853), którą niespełna trzy dekady później zachwyił się krakowski archeolog, numizmatyk i kolekcjoner Władysław Bartynowski, pisząc, że jest to „okładka ułożona z samych historycznych postaci w chronologicznym szeregu ustawionych od najdawniejszych, aż do obecnych czasów, układ pełen gustu, figury wybornie z podobieństwem osób rysowane, czerpane z dobrych źródeł, metodą mezzotinto, wys. 273, szer. 200 [mm]” (W. Bartynowski, *Krótkie wspomnienie o życiu i pracach artystycznych Jena Lewickiego skreślił...*, Poznań 1880, s. 14). Wśród wielu przedstawionych tam sylwetek sławnych Polaków nie zabrakło pierwszych polskich władców odwzorowanych przez artystę, co prawda w zmienionej kolejności i tylko w połowie postaci, ale zgodnie z ich wizerunkiem w rzeźbie Christiana Daniela Raucha.

Ujęte w połowie postaci podobizny Mieszka I i Bolesława Chrobrego, tym razem

stojących każdy na swoim miejscu, można także zobaczyć na kolorowym frontyście monumentalnego dzieła *Dzieje Polski ilustrowane* (wydanie II, poprawione i powiększone w opracowaniu Juliana Burzyńskiego, nakładem Karola Kozłowskiego i Zdzisława Rzepeckiego i Spółki, Poznań 1909), które w 2019 r. doczekało się reprintedu przygotowanego przez specjalizujące się w takich wydaniach warszawskie wydawnictwo Graf\_ika. Co więcej, okładkę oryginalnego i powtórzonego w reprimie wydania tej książki ozdabiają również, choć rozdzielone, sylwetki obu Piastów w całej postaci wzorowane na poznańskim pomniku\*\*.

Za specyficzny przykład popularności wizerunku rzeźby Ch. D. Raucha – bez względu na to czy mamy na myśli oryginalne dzieło słynnego artysty, czy jego liczne odwzorowania w postaci rycin i statuetek – można z kolei uznać pomysł Walerego Eljasza Radzikowskiego posłużenia się tym przedstawieniem w rysunku mającym symbolizować „uśpioną świetność Rzeczypospolitej Polskiej” (a może nawet będącym ilustracją do swobodnie zinterpretowanej legendy o śpiących rycerzach pod Giewontem?). W wykonanym według tego wzoru drzeworycie Artura Napierkowskiego, umieszczonym na okładce pierwszego tomu *Ubiarów w Polsce i u sąsiadów* autorstwa W. Eljasza Radzikowskiego, bez trudu rozpoznamy postacie drzemiących Mieszka I i Bolesława Chrobrego takich, jakich Rauch wyobraził w swojej rzeźbie, a obok nich uśpionych rycerzy. Tyle tylko, że pierwsi polscy władcy na drzeworycie Napierkowskiego nie stoją już dumnie na wyniosłym cokole, gmazysko (pałac?), w którym zasnęli, jest zrujnowane i obrośnięte trawą oraz krzewami. Pod ilustracją w pierwszym wydaniu książki rytownik nie ujawnił tytułu tej pracy, dał jedynie krótkie objaśnienie: „*W Krakowie, w drukarni »Czasu« pod zarządem Józefa Łakocińskiego. – Nakładem Autora. 1879*”. Także w drugim wydaniu tego poczytnego dzieła (Kraków 1889) okładkowa rycina miała pobudzać wyobraźnię czytelnika bez narzuconego z góry tytułu w podpisie.

O rzeźbie Raucha nie zapomniano także w czasach PRL-u. Kiedy w latach 1960-1966 świętowano 1000-lecie Państwa Polskiego, wśród rozpowszechnianych z tej okazji pamiątkowych wyrobów znalazła się wzorowana na poznańskim pomniku plastikowa



**14** | „Mieszko I i Bolesław Chrobry”, 1960, plastikowa statuetka wykonana z okazji 1000-lecia Państwa Polskiego (własność Wojciecha Przybyszewskiego)

statuetka (wysokość 12,5 cm) z napisem na cokole: „*MIESZKO I – B. CHROBRY / MILENIUM / 960 – 1960*”. To wykonane po ponad stu latach od odsłonięcia poznańskiego monumentu przedstawienie, co prawda o wątpliwych walorach artystycznych, świadczy jednak o nieprzerwanej pamięci wielu pokoleń Polaków, upatrujących w osobach pierwszych polskich władców symbolu narodzin państwa.

#### JOANNA PAPROCKA-GAJEK WOJCIECH PRZYBYSZEWSKI

Artykuł stanowi rozwinięcie publikacji autorstwa J. Paprockiej-Gajek zamieszczonej w internecie na stronie Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie: [[https://www.wilanow-palac.pl/mieczyslaw\\_i\\_i\\_boleslaw\\_chrobry\\_redukcja\\_pomnika\\_pierwszych\\_wladcow\\_polski.html](https://www.wilanow-palac.pl/mieczyslaw_i_i_boleslaw_chrobry_redukcja_pomnika_pierwszych_wladcow_polski.html)].

\* Za udzielenie tych informacji autorzy dziękują Pani Małgorzacie Potockiej, kustoszowi Działu Zbiorów Specjalnych w Bibliotece Kórnickiej / Polska Akademia Nauk w Kórniku.

\*\* Za wskazanie tej informacji autorzy dziękują Panu Piotrowi Gulczyńskiemu.

(ilustracje: 1 – fot. Wojciech Holnicki; 2 – wg Edward Raczyński, „Sprawozdanie z fabryki kaplicy grobowej Mieczysława I. i Bolesława Chrobrego w Poznaniu przez...”, Poznań 1841, tabl. po s. 46; 3 – fot. Wojciech Przybyszewski; 4 – wg Charles Forster, „Pologne, par..., ancien secretaire au cabinet du lieutenant du Royaume de Pologne, chevalier de plusieurs order, member de l’Institute Historique”, Paris 1840; 5 – wg „Hollandsch Penning – magazijn voor de jeugt”, Amsterdam 1845, s. 104; 6 – [SPOTKANIA Z ZABYTKAMI](https://mnki.pl/pl/obiekt_tygodnia/2019/pokaz/321,statuetka_mieszko_i_i_boleslaw_chrobry,3;7,8-Archiwum_Domu_Aukcyjnego_„Rara_Avis”_w_Krakowie;9-fot.Joanna_Paprocka-Gajek;11-wg_J.N.Lewicki_„Album_de[s]_costumes_polonais_anciens_et_modernes”,_Paris_1853;12-wydawnictwo_Graf_ika_w_Warszawie;13-wg_Walery_Eljasz_Radzikowski_„Ubiary_w_Polsce_i_u_sasiadów_skreślił...”,_t. I, cz. 1, Kraków 1879; 14 – fot. Jerzy Mąkowski / Foto Metro w Warszawie)</a></p>
</div>
<div data-bbox=)

# Kiedy powstał klucz do Świątyni Sybilli w Puławach?

**T**ym, którzy mieli kiedyś przed oczyma słynny klucz z Puław, odpowiedź na postawione w tytule pytanie może się wydać oczywista. Na złożonym, oplecionym przez dwa węże trzonie klucza z łatwością można bowiem odczytać datę: „A[nno] MDCCCI” (a więc rok 1801). Z takim opisem obiekt od lat figuruje także w muzealnych katalogach, specjalistycznej literaturze i na ekspozycji Muzeum Czartoryskich w Krakowie. Powszechnie przyjęte datowanie jest jednak fałszywe, a obiekt powstał nieco później, zapewne w 1804 lub 1805 r. Co więcej, inicjatorką jego wykonania była postać dotychczas z nim niewiązana: Maria z Czartoryskich Wirtemberska (1768-1854), córka księżnej Izabeli, głośna rozwódka i nie mniej słynna pisarka.

Zanim przedstawimy nowe ustalenia, przypomnijmy krótko teorie dotyczące genezy klucza, które dotychczas sformułowano w literaturze. Naukowe zainteresowanie tym obiektem datuje się na okres powojenny, kiedy to Janina Ruszczyćówna w biogramie poświęconym Enrico Ittarowi (sycylijskiemu architektowi pracującemu dla Heleny Radziwiłłowej) zwróciła uwagę, że wykonany przez niego w 1800 r. rysunek posłużył za projekt klucza-kaduceusza dla Puław. Tę obserwację próbowali rozwinąć inni. Monografista Arkadii, Włodzimierz Piwkowski, przy różnych okazjach przekonywał, że złoty klucz wykonano na zamówienie Heleny Radziwiłłowej, a ta ofiarowała go Izabeli w prezencie. Monografista Puław, Zdzisław Żygulski, twierdził z kolei, że Radziwiłłowa użyczyła Czartoryskiej tylko projektu Ittara, ale wykonanie ozdobnego klucza i wyrycie na nim napisu było jej własną inicjatywą. Teza Piwkowskiego spotkała się w środowisku naukowym z dużą popularnością (jeszcze niedawno powtarzała ją Teresa Grzybkwaska). Na obie teorie z podejrzliwością patrzyli tylko nieliczni badacze, jak np. Jan Dreścik, który w kilku artykułach zalecał

ostrożność zarówno w datowaniu obiektu, jak i snuciu teorii na temat jego genezy. Świadom był chyba, że tezy jego kolegów i koleżanek nie mają podstaw źródłowych i są tylko dywagacjami.

Tendencja badaczy do fantazjowania na temat okoliczności powstania klucza wydaje się w pełni zrozumiała, jeśli weźmiemy pod uwagę znaczenie, które przypisuje się omawianemu przedmiotowi. W środowisku panuje bowiem zgoda co do tego, że klucz był jednym z najważniejszych rekwizytów parku i stanowił centralny punkt ideowego programu Świątyni Sybilli. Formę klucza interpretuje się bowiem jako świadome nawiązanie do mitologicznego kaduceusza, a więc magicznej laski, będącej darem Apolla dla Merkurego. Moc tego przedmiotu zasadzała się z jednej strony na zdolności do wprowadzania zgody (według jednej z legend wokół laski Merkurego w zgodzie spłotyły się walczące ze sobą wcześniej węże), z drugiej panowania nad światem umarłych. Według niektórych podań antycznych przewodnikiem dusz udających się do Zaświatów był nie tylko Charon, ale także Merkur. W trzymanym przez niego kaduceusza widziano dlatego przedmiot mający władzę nad duchami przodków.

Grecka inskrypcja umieszczona na trzonie puławskiego klucza: „*MNHMHΣ ANOITΩ IEPON*” (Otwieram Świątynię Pamięci) kierowała badaczy ku interpretacji zakładającej, że również i on ma coś wspólnego z wywoływaniem duchów. Ponieważ inskrypcja informuje nas nie tylko do czego przedmiot służy (raczej do otwierania, niż zamykania), ale także określa funkcję budynku poprzez określenie go mianem Świątyni Sybilli, wykorzystywana była jako interpretacyjny wytrych pozwalający z domu wieszczki Sybilli zrobić sanktuarium, gdzie przechowuje się pamiątki przeszłości, będące niejako przedmiotami, w których zaklęto „duszę” minionych wieków. Historycy sztuki w tym właśnie splocie skłonni



1A



1B

są widzieć jądro ideowego programu nadanego świątyni przez Izabelę Czartoryską. Problem polega na tym, że zarówno klucz, który miałby te treści wyrażać, jak i miano „Świątyni Pamięci”, które na nim wypisano, nie są bynajmniej jej pomysłem.

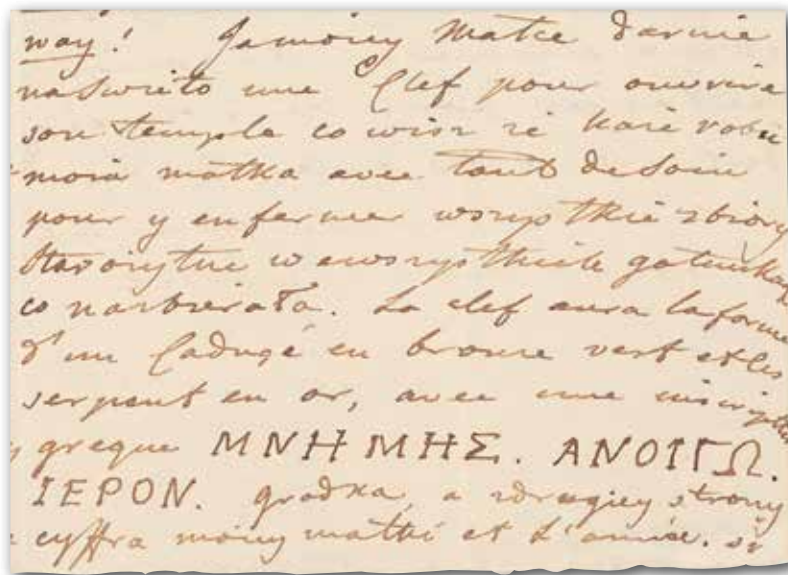
Światło na prawdziwe okoliczności powstania klucza rzuca list córki księżnej, Marii Wirtemberskiej, kierowany do jej brata, Adama Jerzego Czartoryskiego (Biblioteka Czartoryskich, rkps 6299 II, snlb). W nagłówku list opisano jako zredagowany w Puławach 30 października. W nieznanym czasie Adam dodał do nagłówka datę 1805. Potwierdza ją co prawda zarówno tematyka listu, jak i przemieszczanie się samej Wirtemberskiej (jesienią

1 | Klucz do Świątyni Pamięci (Sybilli) w Puławach – awers (1A) i rewers (1B) (w zbiorach Muzeum Książąt Czartoryskich, Oddział Muzeum Narodowego w Krakowie)

1805 r. notowano jej obecność właśnie w Puławach). Nie można jednak wykluczyć, że wiadomość mogła być pisana rok wcześniej. Wirtemberska zjeżdżała bowiem do Puław na imieniny swojej matki (Izabela Czartoryska obchodziła je w dniu św. Elżbiety, bo to jej imię otrzymała na chrzcie) także w 1804 r.

W liście do brata Wirtemberska przedstawiła się jako inicjatorka powstania puławskiego kaduceusza. Pisała:

„Daruję mojej matce na święto »une clef pour ouvrir son temple« [klucz do otwierania jej świątyni] co wiesz, że karze robić moja matka »avec tant de soin pour y enfermer« [z wielkim namaszczeniem; aby trzymać w niej zamknięte] wszystkie zbiory starożytne we wszystkich gatunkach, co nazbierała. »Le clef aura la forme d'un Caducé en bronze vert et les serpents en or, avec une inscription greque« [Klucz będzie miał formę kaduceusza z zielonego brązu ze złotymi węzami oraz grecką inskrypcją] ΜΝΗΜΗΣ ΑΝΟΙΓΩ ΙΕΡΟΝ. Gradka. A z drugiej strony cyfra mojej matki »et l'année [i rok]. Si l'on execute bien, ce sera jolie, j'espere« [Jeśli zostanie dobrze wykonany, będzie, mam nadzieję, ładny]”.



Przywołany list dowodzi także, że już przed 1806 r., kiedy to źródła notują pierwsze wizyty gości zwiedzających Świątynię, ceremoniał otwierania zbiorów był dobrze okrzepnięty. Wirtemberska zapewniała wszak brata, że zdecydowała się ofiarować matce klucz, ponieważ ta uwielbia teatralnie otwierać gmach mieszczący zbiory. Klucz pomyślany był więc jako gadżet, który wpisywał się w już istniejący ceremoniał i uzupełniał go. Co ciekawe, w kolejnych latach Izabela Czartoryska zdradzała coraz większe zainteresowanie liturgią otwierania rozmaitych pomieszczeń. Wiadomo, że po 1806 r. w jej posiadaniu znalazły się kolejne bogato zdobione klucze, m.in. do pałacowej kaplicy i Domku Gotyckiego.

2 | Fragment listu Marii Wirtemberskiej do Adama Jerzego Czartoryskiego, z informacją o planowanym prezencie dla Izabeli Czartoryskiej, Puławy, 30 października 1804 lub 1805, rkps (w zbiorach Biblioteki Czartoryskich w Krakowie)

Chociaż Wirtemberska nie sprecyzowała u kogo zamówiła wykonanie klucza, trasa jej stałych podróży i sieć kontaktów sugerują, że w grę wchodzić mogły trzy ośrodki: Puławy, Warszawa i Wiedeń, przy czym te dwa ostatnie wydają się bardziej prawdopodobne. Zagadkowy pozostaje natomiast sposób, w jaki Wirtemberska pozyskała rysunek Ittara (czy wręczył go jej sam artysta, czy może Helena Radziwiłłowa?), oraz tożsamość osoby, która przetłumaczyła dla nieznającej greki Wirtemberskiej inskrypcję czy wręczyła ją jej podsunęła.

Nie dziwi za to antydatowanie klucza na 1801 r. Wiadomo bowiem, że przez całą pierwszą dekadę XIX w. w kręgu Czartoryskich fetyszyzowano zarówno 1800, jak i 1801 r., i jeśli tylko było to możliwe, właśnie w tych datach próbowano osadzać rozmaite inicjatywy budowlane. Ukończoną między 1804 a 1806 r. Świątynią Sybilli Izabela przedstawiała jako zbudowaną właśnie w 1801 r. Prezent jej córki wpisywał się więc w praktykę „milenializacji” puławskiego przedsięwzięcia i niejako potwierdzał jego antydatowanie, za którym stała od jakiegoś czasu sama Izabela.

W listach księżnej Izabeli znajdują się z kolei wzmianki dotyczące symbolicznego znaczenia, które na dworze puławskim przypisywano klucznikom i kluczom. Do klucza przypałałowej biblioteki, przez Czartoryską nazywanej sanktuarium, dostęp miały wyłącznie dwie osoby (BCz, rkps 6030 III, k. 170v). W 1814 r. celebracje związane z ukończeniem budowy puławskiego kościoła rozpoczęto właśnie od przekazania księżnej przez architekta Piotra Chrystiana Aignera klucza do gmachu (BCz, rkps 6030 III, 133v). W samej Świątyni Sybilli jeszcze długo w głąb wieku pilnowano z kolei, aby odwiedzający nie używali głównych wrót, ale wchodziłi do budynku przez piwnice. Otrzymany od córki klucz-kaduceusz zarezerwowany był wyłącznie dla księżnej. Być może, jako dar, nie tylko wizualizował związek Izabeli Czartoryskiej ze zbudowaną przez nią Świątynią, ale także stanowił symbol relacji rodzinnych i więzi panujących między „kapłankami” pochodzącymi z jej różnych pokoleń?

KONRAD NIEMIRA

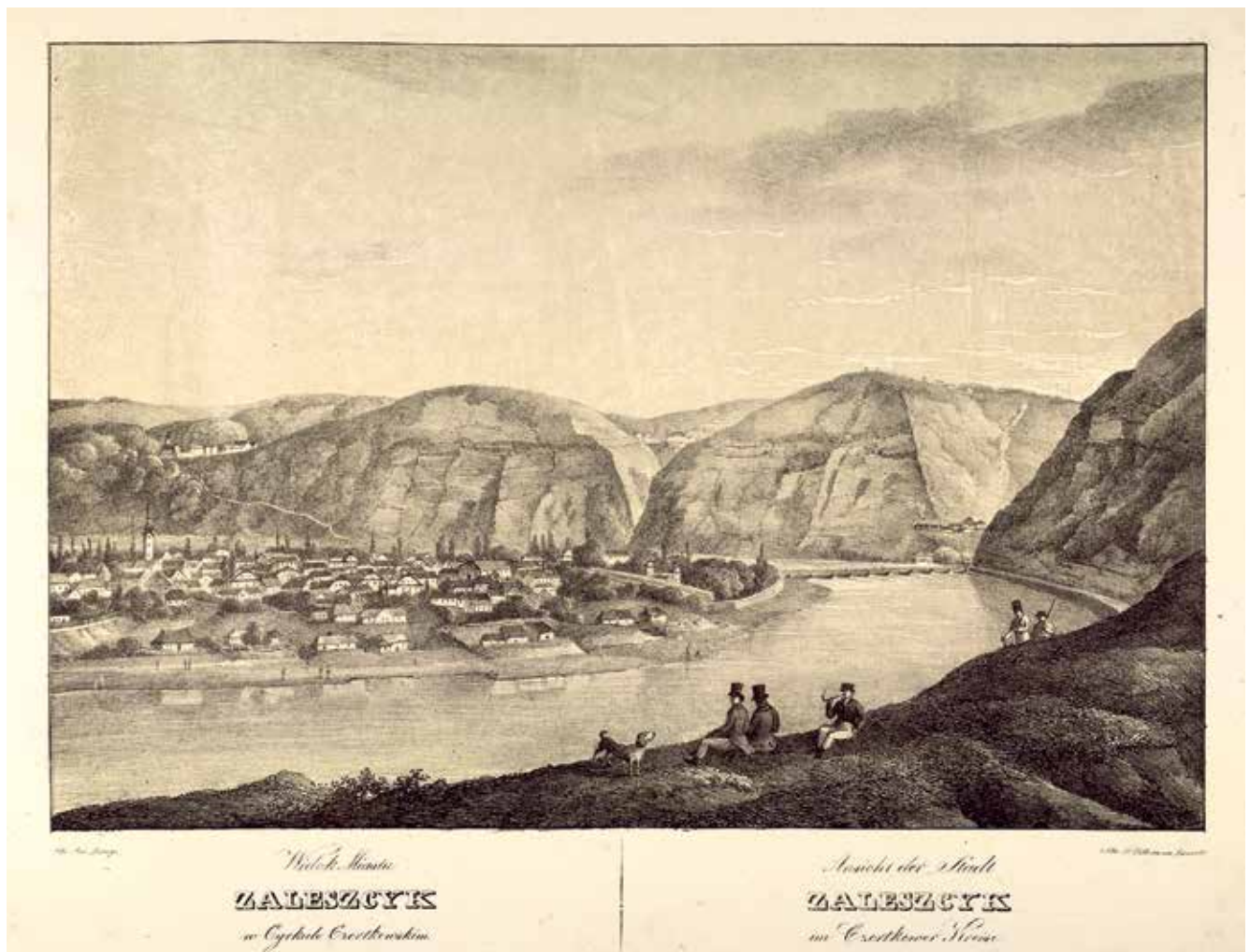
# Sławne mosty w Zaleszczykach

**Z**aleszczyki w międzywojniu zwane były Polskim Meranem, Miastem Słońca czy Stolicą Polskiego Wina. Rozwijały się wraz ze swym otoczeniem dzięki unikatowemu położeniu dającemu klimat niemal śródziemnomorski, jako region ogrodniczo-sadowniczy już od końca XIX w., by w latach międzywojennych stać się

ponadto znanym, modnym kurortem. Dniestr, w którego zakolu rozłożyło się miasto, był od stuleci rzeką graniczną, oddzielającą od czasów jagiellońskich Pierwszą Rzeczpospolitą od Hospodarstwa Mołdawskiego, później, gdy zostało ono opanowane przez Turków – od Porty Otomańskiej. Następnie, w czasach zaborów – Galicję od Bukowiny (kraje

koronne Austrii), wreszcie w latach międzywojennych – Drugą Rzeczpospolitą od Rumunii. Budowa mostowych przepraw przez Dniestr stała się koniecznością jeszcze w czasach

**1** | Widok miasta Zaleszczyk, litografia według rysunku Antoniego Langego (w: *Zbiór najpiękniejszych i najinteresowniejszych okolic w Galicji*, Lwów 1823)





ZALESZCZYKI. Widok ogólny.

2

monarchii austro-węgierskiej. Transport drogą wodną był zbyt powolny i ograniczony do nadrzecznych miejscowości, a archaiczne połączenia promowe oraz nieutwardzone, doprowadzające do rzeki trudno przejezdne zwłaszcza podczas roztopów trakty kołowe, nie mogły sprostać nowym wyzwaniom, nie tylko rosnącej liczbie użytkowników dróg i zwiększającym się przewozom towarowym, m.in. wywozowi z regionu uprawianych tam na coraz większą skalę południowych owoców

i innych płodów rolnych, ale też wymogom strategicznym, związanym m.in. z obronnością.

Tak więc znane z wcześniejszych lat (np. z litografii według rysunku Antoniego Langego z 1823 r.) „delikatne”, o krótkim żywocie drewniane mosty łyżwowe na Dniestrze, łatwo znoszone przez jego powodziowe wody, okazywały się niewystarczające. Ponadto, przy szybkim rozwoju sieci kolejowej w regionie pod koniec XIX w. (budowa Galicyjskiej Kolei Transwersalnej i jej odnóg) oraz

zwiększającej się liczbie użytkowników dróg (podróżnych oraz przewożących towary na obszarze monarchii) niezbędna stała się budowa solidnych, odpornych na przybory wód i lodowe zatory mostów na Dniestrze – tak drogowego, jak i kolejowego.

Pierwszy „z prawdziwego zdarzenia” most drogowy w Zaleszczykach zbudowano w 1887 r. Posadowiono go w miejscu dawnych czasowych przepraw, na które ze strony bukowińskiej wyprowadzała droga biegnąca głębokim wąwozem przecinającym ściany jaru Dniestru. Była to konstrukcja o pięciu kratownicowych stalowych przęsłach (liczących po 45 m długości), wsparta na czterech masywnych filarach wymurowanych z kamienia i podobnych przyczółkach. Na każde przęsło składały się dwa dźwigary o równoległych pasach, jezdnia zaś była usytuowana na górnym pomoście. W czasie pierwszej wojny światowej (najprawdopodobniej w 1916 r., choć możliwe, że w 1915 – zachowany materiał ilustracyjny nie pozwala na jednoznaczne wskazanie daty) dwa przęsła nurtowe mostu zostały wysadzone (zapewne przez wojska rosyjskie, według innych – przez austro-węgierskie lub niemieckie), a trzecie,

Zaleszczyki: Widok ogólny.



3

2 | Most drogowy na Dniestrze, przed 1898, pocztówka (nakład Księgarni Jakóba Kofflera w Zaleszczykach)

3 | Zerwany most drogowy w Zaleszczykach, przed odbudową w 1938 r., fotowidokówka (fot. Maurycy Baumer w Zaleszczykach)



4

**4** | Most drogowy w Zaleszczykach, po odbudowie w 1938 r., fotowidokówka (nakład FOT POL w Zaleszczykach)

**5** | Most kolejowy w Zaleszczykach, 1913, pocztówka (nakład Księgarni Jakóba Kofflera w Zaleszczykach)

wysoko, bo około 30 m ponad lustrem wody. Ta imponująco prezentująca się stalowa konstrukcja o długości około 600 m stała się szybko dominantą nadrzecznego pejzażu miasta. Składała się z ośmiu stalowych przęseł kratownicowych wspartych na siedmiu, w większości wysmukłych, filarach, wymurowanych z kamiennych bloków. Trzy krótsze przęsła od strony bukowińskiej miały dźwigary o pasach równoległych, w kolejnych czterech dłuższych, nad nurtem, dolny pas był zakrzywiony; w ostatnich przęsłach, od strony miasta, znów krótszych – występowały pasy równoległe. Most ten był niszczone w latach pierwszej wojny przez walczące strony (wojska rosyjskie i państw centralnych) co najmniej dwukrotnie (co można stwierdzić na podstawie materiału ilustracyjnego oraz wzmianek prasowych z tych lat). I tak np. zerwane w 1915 r. przęsło nurtowe zostało niebawem odtworzone z pasami równoległymi i górnym (jak poprzednio) pomostem, natomiast wysadzone w 1917 r. dwa nurtowe przęsła zastąpiono wtedy konstrukcjami o pasach równoległych z pomostem dolnym. Wreszcie w 1919 r. wycofujące się oddziały ukraińskie (gdzie sąsiednią Bukowinę i Pokucie zajmowali Rumuni) wysadziły jego główny nurtowy filar; zniszczeniu uległy wtedy ponownie dwa środkowe (dolnopomostowe) przęsła liczące 60 m rozpiętości każde.

Kolejna odbudowa przeprawy nastąpiła po podpisaniu *Porozumienia między Rzeczpospolitą Polską a Królestwem Rumunii o odbudowie mostu kolejowego położonego na Dniestrze między Zaleszczykami a Schit* (pierwszą miejscowością po stronie rumuńskiej) podpisanego w Bukareszcie 24 maja 1929 r. Podczas podjętych



5

od strony miasta, na tyle uszkodzone, że musiało zostać rozebrane. Wtedy to dla umożliwienia ruchu wozowego i pieszego zbudowano przez rzekę po obu stronach mostowych filarów dwie czasowe wąskie drewniane przeprawy, wsparte na podporach wbitych w dno. Z właściwego mostu zachowały się nietknięte jedynie dwa przęsła od strony bukowińskiej oraz filary, które wykorzystano w końcu lat trzydziestych XX w. podczas jego odbudowy z nowymi kratownicowymi przęsłami dźwigającymi, jak poprzednio, górny pomost jezdny. Uroczyste otwarcie mostu drogowego dla ruchu nastąpiło 24 września 1938 r. w czasie święta winobrania w Zaleszczykach.

Nie przetrwał on jednak długo. W czasie drugiej wojny światowej został ponownie zniszczony na tyle silnie, że odbudowany po wojnie kolejny w tym miejscu most jest już całkowicie nową konstrukcją.

Drugi most przerzucony w Zaleszczykach ponad nurtami Dniestru był jednotorową przeprawą kolejową z górnym pomostem. Zbudowany w 1898 r. stanowił przykład maestrii sztuki inżynierskiej tamtych lat i gdyby zachował się w formie niezmięnionej odbudowami po kolejnych zniszczeniach, stanowiłby wysokiej klasy zabytek ówczesnego budownictwa mostowego. Został posadowiony, ze względu na ukształtowanie terenu,



ZALESZCZYKI. Most kolejowy.

6

niebawem prac w miejsce brakujących prześel wprowadzono, jak poprzednio, konstrukcje kratownicowe o pasach równoległych z dolnym

pomostem. Uroczyste otwarcie trasy nastąpiło 27 stycznia 1930 r. Odbyło się ono, po poświęceniu mostu przez polskiego księdza, z udziałem

wysokich urzędników z ministerstw komunikacji Polski i Rumunii, którzy przecięli wstęgę przed wjeżdżającym na most parowozem, udekorowanym świerczyną i flagami obu państw. Uczestniczący w uroczystości dostojnicy oraz przedstawiciele duchowieństwa przeszli pieszo mostem na stację kolejową w Zaleszczykach, później wjechał na nią pierwszy po przywróceniu połączenia pociąg. Po oddaniu przeprawy dla ruchu kolejowego, przy wjeździe na most znajdował się posturunek wojskowy Korpusu Ochrony Pogranicza.

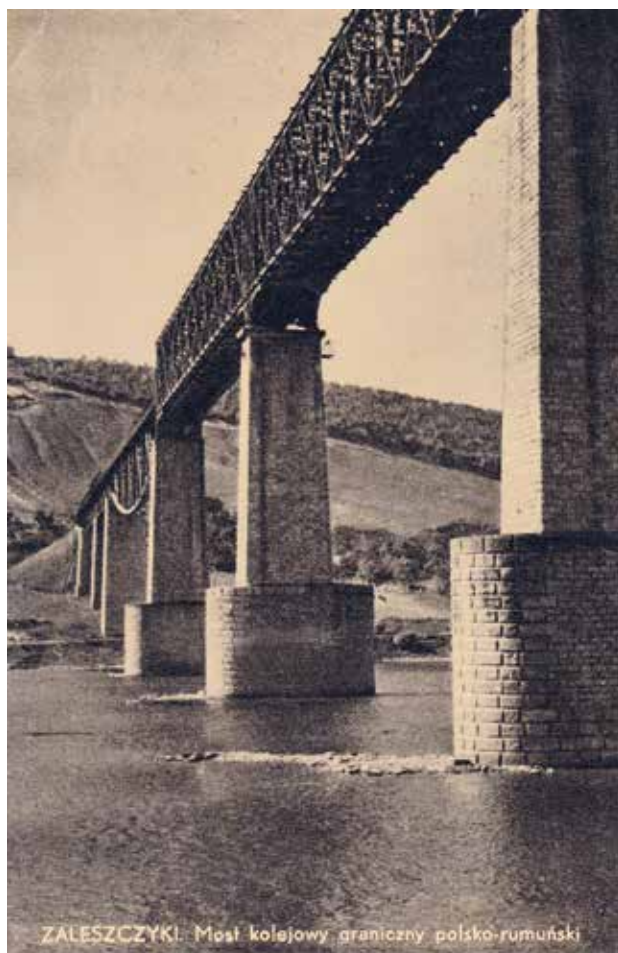
Obraz mostu z tego czasu został uwieczniony na licznych międzywojennych fotografiach oraz pocztówkach i taki właśnie utrwalił się w pamięci dawnych zaleszczykowiec niczym symbol miasta.

Jedenaście lat później (na początku lipca 1941 r.) opuszczający miasto sowieci dokonali kolejnego zniszczenia mostu, doprowadzając wtedy na nim do wielkiej tragedii przez zamierzone zepchnięcie na wysadzone prześła zaplombowanych wagonów wypełnionych więźniami. W następstwie tego zbrodniczego czynu wszyscy uwięzieni w wagonach więźniowie zginęli.

Po zakończeniu drugiej wojny światowej most kolejowy został odbudowany, tym razem w prawie oryginalnej formie, bo z nurtowymi prześłami górnopomostowymi, tylko nieznacznie różniącymi się kształtem od prześel pierwotnych.

Tak więc po raz kolejny odtworzone po zniszczeniach obie zaleszczyckie przeprawy mostowe stały się znów znakiem jednoczącym mieszkańców dniestrowych brzegów.

Przy okazji należy wyjaśnić, że ukuty przez powojenną propagandę PRL-u mit zdrady narodowej i jej symbolu – „szosy zaleszczyckiej”, którą mieli jakoby uchodzić we wrześniu 1939 r. najważniejsi polscy rządowi dygnitarze, nie był oparty na faktach. Członkowie rządu ewakuowali się do Rumunii mostem drogowo-kolejowym na Czeremoszu w nieodległych Kutach.



ZALESZCZYKI. Most kolejowy graniczny polsko-rumuński

7

6 | Most kolejowy w Zaleszczykach, po odbudowie w 1930 r., pocztówka (nakład Księgarni Jakóba Kofflera w Zaleszczykach)

7 | Filary i prześła mostu kolejowego w Zaleszczykach, po odbudowie w 1930 r., fotowidokówka (fot. Antoni Wieczorek, wydawnictwo „Polonia” Kraków)

(ilustracje: 1 – Cyfrowa Biblioteka Narodowa POLONA; 2-7 – ze zbioru autora)

JAN SKŁODOWSKI

# Dwór w Sikorzu i jego związki z art déco

**W**łaścicielem największej w Polsce kolekcji art déco jest Muzeum Mazowieckie w Płocku. Od pewnego czasu w historycznej stolicy Mazowsza trwają przygotowania do otwarcia nowej muzealnej ekspozycji w całości poświęconej tej dziedzinie sztuki. Można się spodziewać, że dzięki temu status płockiego muzeum, jako jednej z najważniejszych w kraju placówek specjalizujących się w sztuce pierwszej połowy XX w., zostanie w pełni potwierdzony i ugruntowany. W tym kontekście warto przypomnieć, że kilkanaście kilometrów od Płocka jest miejscowość, mająca artystyczne tradycje w doskonały sposób wpisujące się w tak określoną tematykę.

Mowa o Sikorzu i tamtejszym dworze, który w dwudziestoleciu międzywojennym gościł wielu znakomitych artystów – poetów, pisarzy, malarzy, architektów, twórców sztuk użytkowych, a nawet reprezentantów kina. Wszystko za sprawą pary jego ówczesnych właścicieli – Stanisława i Eugenii Piwnickich, którzy za cel postawili sobie stworzenie domu otwartego, przyjaznego reprezentantom świata kultury i sztuki. Ponieważ okres ich gospodarowania w Sikorzu przypada na lata rozkwitu sztuki art déco, wśród odwiedzających dwór nie mogło zabraknąć także artystów w tym nurcie tworzących. Do najznakomitszych z nich zaliczyć trzeba ówczesnego profesora warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych Józefa Czajkowskiego, który nie tylko gościnny dwór Piwnickich odwiedzał, ale z czasem stał się niemal jego stałym domownikiem. Jemu zresztą – nie licząc



oczywiście właścicieli majątku – Sikorz zawdzięcza najwięcej jeśli chodzi o wykreowanie wizerunku miejsca wyjątkowego, tchnącego rodzimym urokiem i otwartego na nowoczesne idee i prądy.

Józef Czajkowski był artystą wszechstronnym. Kształcił się malarstwo w Monachium i Paryżu, później uczęszczał do Szkoły Rzemiosła Artystycznego w Wiedniu, by wreszcie osiąść w Krakowie, gdzie pobierał nauki na Akademii Sztuk Pięknych oraz studiował architekturę na

politechnice. W późniejszych latach we współpracy z Tadeuszem Stryjeńskim stworzył wiele projektów architektonicznych, kładąc podstawy pod wykreowanie tzw. stylu dworkowego, czyli najpopularniejszej w naszym kraju odmiany stylu narodowego w budownictwie świeckim. Dał się poznać jako twórca pionierskich na ówczesne czasy koncepcji urbanistycznych, a także autor projektów założeń parkowych i ogrodowych. Zasłynął jako propagator odrodzenia rodzimej sztuki w artystycznym



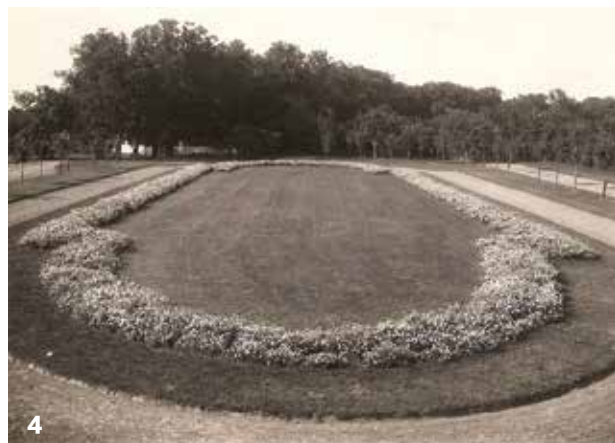
1 | Dwór w Sikorzu, stan w 2020 r.

2 | Brama starego cmentarza, stan w 2020 r.

rzemiośle, współtworząc najważniejsze stowarzyszenia zajmujące się sztuką użytkową: Towarzystwo „Polska Sztuka Stosowana”, „Warsztaty Krakowskie”, pracownię „Kilim Polski”. Na początku lat dwudziestych XX w. powrócił do Warszawy, gdzie rozpoczął działalność pedagogiczną w ramach tamtejszej Szkoły Sztuk Pięknych. Zaprojektował budynek oraz część wyposażenia słynnego polskiego pawilonu na Międzynarodową Wystawę Sztuki Dekoracyjnej i Wzornictwa w Paryżu w 1925 r. (od niej art déco wzięło swoją nazwę). Dość powiedzieć, że przygotowana przez Polskę ekspozycja odbiła się szerokim echem na arenie międzynarodowej, Józef Czajkowski uhonorowa-

rodzinnego dworu. Nie udało się, jak dotychczas, ustalić nazwiska architekta odpowiedzialnego za przeprowadzoną w latach dwudziestych rozbudowę ziemiańskiej siedziby w Sikorzu, jednak udział Czajkowskiego w tym przedsięwzięciu uznać należy za wielce prawdopodobny. Parterowy, pamiętający jeszcze XVIII w. budynek zyskał wówczas piętrową część, która wyznaczyła nowy, reprezentacyjny front budowli, zaakcentowany dwukolumnowym portykiem w wielkim porządku. W efekcie powstała rezydencja stylistycznie bazująca na wzorcach i motywach klasycystycznych, twórczo przetworzonych w duchu architektury dworskowej. Tym, co jednak wyróżniało dwór w Sikorzu

pozostaje jedynie w sferze domysłów, o tyle jego praca przy zaaranżowaniu przestrzeni wokół dworu stanowi już fakt potwierdzony. Sporządzony przez Czajkowskiego projekt ogrodu otaczającego dwór stanowił naturalną konsekwencję jego wcześniejszej rozbudowy. Głównym elementem tej planistycznej koncepcji był ogromny, obsadzony szpalerem lip podłużny podjazd, zlokalizowany naprzeciw nowo powstałego, głównego wejścia dworu. Wnętrze podjazdu wypełnił ozdobny trawnik z kwiatowym dywanem. Z kolei w zachodniej części parku stworzono przestrzeń spacerową łączącą się z ogrodem skalnym, urządzonym na stoku opadającej w dół nadrzecznej skarpy. Tam też znaj-



ny został czterema Grand Prix, m.in. w dziedzinie architektury i wystroju wnętrz, a polska sekcja – nawiasem mówiąc składająca się w przeważającej części z podopiecznych Szkoły Sztuk Pięknych i uczniów Czajkowskiego – zdobyła ponad 200 nagród. Sukces ten sprawił, że polskie art déco zyskało status stylu narodowego i przez następne lata wykorzystywane było jako ważne narzędzie promocji kulturowego potencjału odrodzonego państwa polskiego.

Początek znajomości między profesorem Czajkowskim a właścicielami Sikorza datuje się na ten właśnie obfitujący w sukcesy i twórczo płodny okres w życiu artysty. Być może okolicznościami, które do tego doprowadziły, były plany Piwnickich, zmierzające do rozbudowy starego

na tle innych tego typu realizacji budowanych wówczas masowo na terenie całej Polski, było śmiałe nawiązanie do nowoczesnych form art déco w kompozycji nowo powstałej fasady domu. Zastosowanie estetyki art déco na potrzeby rozbudowy ziemiańskiej siedziby każe uznać sikorzański dwór za obiekt unikatowy, niemający analogii w całej historii budownictwa rezydencji ziemiańskich na terenie Polski. Jego wyjątkowość nie uszła uwagi badaczy polskich dworów: Tadeusza Stefana Jaroszewskiego i Waldemara Baraniewskiego, którzy po wizycie w Sikorzu w 1995 r. dali temu wyraz na łamach jednego z ówczesnych numerów „Spotkań z Zabytkami” (nr 12, 1995).

O ile udział Józefa Czajkowskiego w rozbudowie dworu Piwnickich

dowała się stara murowana oficyna, którą właściciele majątku postanowili przeznaczyć na pracownię dla Józefa Czajkowskiego. Dworska oficyna została specjalnie w tym celu przebudowana i wyposażona w wydzielony strzyżonym żywopłotem ogródek, dostępny z tarasu pracowni. Wszystko rzecz jasna według projektu samego profesora, który dołożył wszelkich starań, by miejsce jego wypoczynku i pracy nie tylko zapewniało odpowiedni komfort, ale i czyniło zadość wymaganiom estetycznym bardzo na tym punkcie wyczulonego artysty.

Wydaje się, że ostatnim akcentem prac w otoczeniu dworu, w których mógł brać udział Józef Czajkowski, było uporządkowanie przestrzeni starego cmentarza, przekazanego Piwnickim przez parafię w celu



**3** Dworski ogród w Sikorzu, lata trzydzieste XX w., od lewej siedzą: Józef Czajkowski, Katarzyna Piwnicka, Julian Tuwim, Eliza Piwnicka; stoją: Aleksander Łempicki (późniejszy fizyk, prof. Uniwersytetu w Bostonie), Eugenia Piwnicka

**4** Podjazd przed dworem w Sikorzu, lata trzydzieste XX w.

**5** Taras przy pracowni Józefa Czajkowskiego w Sikorzu, lata trzydzieste XX w.

urządzenia rodowej nekropolii. W ramach przeprowadzonych prac przemurowano ceglane ogrodzenie, od zachodu zastępując je zielonym szpalerem żywopłotu – w zamyśle mającym stanowić tło dla przekształconej równocześnie bramy wejściowej. Prosty geometryczny kontur bramy jest z pewnością dziełem tamtej przebudowy. Ciekawostką jest, że jej kształt może nasuwać skojarzenia z formą elewacji frontowej dworu Piwnickich, mało tego – zawiera w sobie całkiem czytelną analogię do dolnej partii fasady kościoła, wybudowanego w Sikorzu w 1920 r. według projektu Jarosława Wojciechowskiego.

Związki Sikorza z art déco nie kończą się oczywiście tylko na osobie Józefa Czajkowskiego. Wielu spośród podopiecznych warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, idąc w ślady swojego znakomitego profesora, odwiedzało gościnnie dom Piwnickich. Bywały tu

Janina Konarska i Wanda Telakowska – dwie wspaniałe graficzki, które w swej twórczości chętnie odwoływały się do stylistyki art déco. Warto odnotować, że pierwszym artystycznym sukcesem Konarskiej była główna nagroda w dziedzinie grafiki na wspomnianej już paryskiej wystawie w 1925 r. Telakowska debiutowała nieco później – wprowadzona do świata sztuki dzięki swojej starszej koleżance, której zawdzięczała również bliskie relacje z wieloma ówczesnymi sławami świata polskiej literatury. Nieraz bywało, że obie artystki gościły w Sikorzu w towarzystwie Juliana Tuwima, Kazimierza Wierzyńskiego, Jana Lechonia czy Antoniego Słonimskiego. Ten ostatni zresztą w 1934 r. został mężem Konarskiej. Inną artystką z kręgu studentów warszawskiej uczelni, utrzymującą długoletnie przyjacielskie stosunki z sikorzańskim dworem była Zofia Czasznicka – znana przede wszystkim jako specjalistka w dziedzinie tkactwa artystycznego. Pierwszy raz miała okazję gościć w domu Piwnickich już w 1919 r., gdy jako uczennica prywatnej szkoły malarskiej Konrada Krzyżanowskiego brała udział w letnim plenerze, odbywającym się w Sikorzu i Płocku.

W gronie uczestników pleneru 1919 r. było jeszcze kilka innych osób, które zapisać się miały na kartach

historii jako artyści związani z nurtem art déco. Chociażby Wanda Szrajberówna – laureatka nagrody za projekt haftowanego obrusa prezentowanego na paryskiej wystawie w 1925 r., w późniejszych latach organizatorka pracowni ceramicznych, twórczo inspirowanych ludowym rzemiosłem. Malarski plener 1919 r. posłużył za wstęp do artystycznej kariery Jana Kurzątkowskiego i Antoniego Michalaka, którzy jesienią tego samego roku rozpocząć mieli naukę w Szkole Sztuk Pięknych. Ten pierwszy ukończył architekturę wnętrz i stał się specjalistą w dziedzinie meblarstwa, drugi – pozostał wierny malarstwu, a jego przedwojenna twórczość nosi cechy typowe dla stylu art déco.

Oczywiście lista malarzy, którzy w ciągu dwóch dekad międzywojnia odwiedzili dom Piwnickich, jest zdecydowanie dłuższa, chcąc jednak skupić się wyłącznie na twórcach z kręgu art déco, koniecznie trzeba wymienić jeszcze wziętego portrecistę, mistrza plakatu i grafiki użytkowej Stefana Norblina, którego pobyt w podpłockim majątku zaowocował powstaniem ogromnych rozmiarów pastelowego portretu siostry Stanisława Piwnickiego – Marii Zielińskiej ze Srebrnej.

W 1926 r. grupa profesorów i uczniów warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych powołała do życia Spółdzielnię Artystów Plastyków „Ład”. Wśród głównych pomysłodawców i organizatorów spółdzielni znalazł się oczywiście sam Józef Czajkowski, ale jej szeregi zasilili także inni bywalcy Sikorza: Konarska, Telakowska, Czasznicka, Kurzątkowski. Spółdzielnia zajmowała się wytwarzaniem mebli, tkanin, ceramiki i innych przedmiotów sztuki użytkowej, a jej styl cechowała nowoczesność i elegancja, przy jednoczesnej inspiracji bogactwem sztuki ludowej. „Ład” w okresie międzywojennym zrealizował wiele zleceń na wyposażenie wnętrz ważnych instytucji państwowych – ambasad, konsulatów, ministerstw, a także oddanych do użytku w latach trzydziestych transatlantyków „Batory” i „Piłsudski”. Ważną dziedziną twórczości rozwijaną w ramach



działalności spółdzielni było tkactwo. Jak wiemy, sztandarowym produktem „Ładu” był kilim, okazuje się jednak, że spółdzielnia podejmowała także inne ambitne przedsięwzięcia w tej dziedzinie. Jednym z nich było projektowanie i wyrabianie gobelinów, o czym pisała w jednym z numerów miesięcznika „Arkady” Wanda Telakowska: „W »Ładzie« zrealizowano już parę gobelinów. A więc dwa projekty Zofii Stryjeńskiej. Jeden dla Cesarza Japonii, drugi na m/s Piłsudski. Również w warsztatach Ładu wykonano gobelin według projektu Zofii Baudouin de Courtenay. Ostatnio Janina Konarska wykonała tamże swój gobelin, przeznaczony na m/s Batory” (nr 7, 1936).

Jak się okazuje, projekt tkaniny Konarskiej przeznaczony na transatlantyk „Batory” powstał w czasie jednego z pobytów artystki w Sikorzu i stanowi jedno z najbardziej niezwykłych przedstawień ikonograficznych Sikorza z lat jego największej świetności. Gobelin z Sikorza trafił do pomieszczenia werandy turystycznej „Batorego” (w analogicznym miejscu zawisł gobelin Stryjeńskiej na „Piłsudskim”). Takie oto wrażenia wyniosła ze zwiedzania tej części okrętowego wnętrza Zofia Czasznicka: „Bardzo miłym zakątkiem, uosabiającym do wytchnienia i wesela, jest weranda turystyczna. Przepojona światłem, otwarta przestrzeń ujęta została w spokojne obramienia architektoniczne, gdzie zielen kwiaków miękko łączy



6 | Gobelin Janiny Konarskiej z „Batorego”

7 | Eugenia Piwnicka w ogrodzie, lata trzydzieste XX w.

się ze swobodnie potraktowaną mozaiką podłogi Szparkowskiego w asymetrycznym układzie oraz z dużymi plecionymi fotelami. W tej atmosferze prostoty, swobody i spokoju bardzo dobrze wygranym akcentem jest gobelin Konarskiej, pełen drobnych, zróżnicowanych elementów dekoracyjnych, potraktowanych stylizacyjnie z pewnym zacięciem realistycznym” („Plastyka”, nr 4, 1936). Podkreślenia wymaga zwłaszcza ostatnie z zacytowanych zdań. Czasznicka, jako wielokrotna bywalczyń Sikorza, naocznie miała przecież okazję przekonać się o realizmie ukazanej na gobelinie scenki. Już sam wygląd dworu – co można stwierdzić nawet współcześnie – mimo uproszczeń wynikających z samej natury tkaniny oddany został maksymalnie wiernie. Z dzisiejszej perspektywy, najbardziej interesujący

aspekt gobelinowego przedstawienia to ukazanie tych elementów, które nie zachowały się do naszych czasów – począwszy od oryginalnej kolorystyki dworu, poprzez nieistniejące już charakterystyczne murki okalające tarasy przy bocznych skrzydłach budynku wraz z ocieniającymi je drzewami, aż po finezyjnie ukształtowany trawnik na podjeździe. Także zawarte w skrajnych polach gobelinu kompozycje z kaczkami na wodzie miały swój rzeczywisty odpowiednik na terenie sikorzańskiego majątku. Widoczny na drugim planie drewniany budynek to nieistniejący już dziś dworski młyn na rzece Skrwie. Ale to nie wszystko, jeśli chodzi o wskazywany przez Czasznicką „realizm”. Dzięki powojennym wspomnieniom Eugenii Piwnickiej wiadomo, że widoczna na pierwszym planie postać kobieca niosąca kosz

owoców to sama właścicielka Sikorza. Rzeczywiście, udokumentowane dzięki licznym zachowanym fotografiom i portretom malarskim umiłowanie pani domu do rozłożystych kapeluszy i wzorzystych sukienek nie pozostawia wątpliwości co do słuszności takiej identyfikacji. Nie wiadomo, niestety, kogo wyobraża oparta o beczkę męska postać towarzysząca Eugenii, znana jest natomiast tożsamość widocznego w centrum kompozycji czworonoga – to dworski pupil o imieniu Łatka, znany z wielu rodzinnych fotografii, a nawet rysunek Józefa Czajkowskiego.

Według relacji potomków rodziny Piwnickich gobelin z Sikorza pływał na „Batorym” do samego końca. Niestety, nie wiadomo, co stało się z tkaniną po zezłomowaniu okrętu. Fakt zachowania się do naszych czasów niektórych z elementów jego wyposażenia (pochodzące z salonu „Batorego” prace Zofii Stryjeńskiej znajdują się obecnie w posiadaniu Centralnego Muzeum Morskiego w Gdańsku, a rzeźbiony wizerunek Matki Boskiej z okrętowej kaplicy autorstwa Antoniego Kenara umieszczono w ołtarzu Kościoła Garnizowego w Sopocie) każe mieć cież

**8** | „Łatka”, 1937, rysunek Józefa Czajkowskiego w sztambuchu Elizy Piwnickiej

(ilustracje: 1, 2, 8 – fot. Marcin Skowroński; 3-5, 7 – wg Marcin Skowroński, „Kwiatnik w Sikorzu – szkice z przeszłości wsi”, Płock 2019; 6 – wg „Arkady”, nr 7, 1936)



nadziei, że także praca Konarskiej nie podzieliła losu sędziwego transatlantyku. Jeśli chodzi o sam dwór w Sikorzu, to lata powojenne obeszły się z nim niezbyt łaskawie. Rodowe gniazdo Piwnickich po wojnie przeznaczone zostało na potrzeby miejscowego PGR-u, co poskutkowało m.in. całkowitą degradacją przestrzeni parkowo-ogrodowych dworskiego założenia. Ostatecznie ziemiańska siedziba i budynek po pracowni Józefa Czajkowskiego przeznaczone zostały na mieszkania komunalne i choć dziś nieruchomości stanowi

już własność prywatną, nic się nie zmieniło w zakresie sposobu jej wykorzystania. Być może niesłabnąca od lat popularność art déco i sztuki dwudziestolecia międzywojennego, idące w parze z działalnością pobliskiego plockiego muzeum, przełożą się w jakiś sposób na zainteresowanie Sikorzem i jego historyczną spuścizną. Nieskorzystanie z potencjału, jaki niosą ze sobą losy tego niezwykłego miejsca, byłoby zaniedbaniem niewybaczalnym.

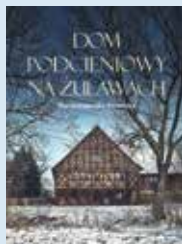
MARCIN SKOWROŃSKI

## Spotkanie z książką

### DOM PODCIENIOWY NA ŻUŁAWACH

W 2020 r. nakładem Instytutu Kaszubskiego w Gdańsku ukazała się książka autorstwa Marty Koperskiej-Kośmickiej *Dom podcieniowy na Żuławach*. Autorka, architekt i inżynier, adiunkt na Wydziale Nauk o Ziemi i Gospodarki Przestrzennej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, od dawna bada problematykę ochrony krajobrazu kulturowego i architektury wernakularnej. Publikacja, opatrzona ponad 500 współczesnymi kolorowymi fotografiami i rycinami, archiwalnymi fotografiami i planami przestrzennymi dawnych wsi – to zredagowana i rozszerzona wersja doktoratu Marty Koperskiej-Kośmickiej.

Książka składa się z siedmiu rozdziałów. Na początku przedstawiono charakterystykę materiałów źródłowych (stan badań nad domami podcieniowymi na Żuławach, źródła niepublikowane i publikowane), przyrodniczo-kulturową przestrzeń Deltę Wisły i specyficzny typ zabudowy żuławskiej wsi (żuławski podcień na tle architektury innych terenów, dom podcieniowy w krajobrazie żuławskiej wsi). Następnie opisane zostały gospodarstwa na Żuławach (w tym wielkość gospodarstw i formy przestrzenne zagród) oraz ich mieszkańcy. W kolejnych rozdziałach zawarto charakterystykę formy architektonicznej żuławskich domów podcieniowych, szczegóły ich konstrukcji, detal architektoniczny i elementy wystroju (elementy dekoracyjne podcienia, zdobnictwo szczytów, strefa okapowa, stolarka, napisy fundacyjne, wystrój wnętrz). Na końcu publikacji przedstawiono obecny



stan zachowania obiektów i założenia polityki konserwatorskiej wobec nich. W pracy opisane zostały domy bardziej i mniej znane, które dotychczas nie znalazły się na stronach popularnych albumów czy przewodników

Książka – efekt wieloletnich badań przeprowadzonych w żuławskim terenie – stanowi dziennik, w którym autorka z pietysmem i dbałością o szczegóły dokumentuje znikające z krajobrazu żuławskie domy podcieniowe. Autorka, przeglądając archiwa, analizując stare mapy, weryfikując czasem sprzeczne informacje, wybrała się w podróż w czasie, która pozwoliła jej odkryć zaskakujące wątki ze świata żuławskich podcieni.

W jednym z wywiadów Marta Koperska-Kośmicka przyznała, że badania terenowe wyglądały trochę jak śledztwo. Często podcienia oznaczone na oficjalnych mapach w ogóle nie istniały. Praca zaczynała się od znalezienia konkretnego budynku, a kolejnym problemem było dostanie się do środka i uzyskanie zgody mieszkańców na zrobienie zdjęć.

Przyszłość tych obiektów, niestety, nie rysuje się w jasnych barwach. Z analiz, które autorka przeprowadziła wynika, że do połowy tego wieku przetrwały nieliczne z nich, chyba że wprowadzono by systemowe rozwiązania, które pomogłyby właścicielom ratować zagrożone obiekty.

Warto dodać, że Marta Koperska-Kośmicka zaprojektowała też szatę graficzną publikacji.

# Zagadkowy monument

**W**e wsi Gostomia koło Nowego Miasta nad Pilicą (woj. mazowieckie, pow. grójcecki) znajduje się kilka interesujących obiektów: najdłuższy drewniany most w Polsce (124 m), odrestaurowany zabytkowy zespół pałacowo-parkowy oraz młyn z przełomu XIX i XX w. Tu także „przyplęnęła Pilica”, jak przekazują mieszkańcy, tajemnicza „Pieta Gostomska”, wyrzeźbiona z drewna lipowego w drugiej połowie XV w., od 1997 r. znajdująca się w kościele parafialnym w Nowym Mieście. Nie są to jednak jedyne zabytki w tej wsi.

W centrum miejscowości, obok figury wotywniej Matki Boskiej, datowanej na 1933 r., stoi okazały trójkątny obelisk z piaskowca, wysoki na około 3 m, na szczycie którego zainstalowano wyciętą z blachy sylwetkę, przypominającą korpus ludzkiej (?) postaci z głową. U góry słupa widoczne są też ślady wypukłych zdobień. Na każdym boku podstawy umieszczony jest kartusz z herbami. Nie ma na nim żadnej daty ani napisu. Kiedy i z jakiego powodu postawiono obelisk? Co było zwieńczeniem budowli przed umieszczeniem na niej dziwnej figury z blachy?

Na te pytania zapewne nie znajdziemy już odpowiedzi. Od czasu, kiedy Wincenty Dąbrowski opisał w „Ochronie Zabytków” zniszczony pomnik i upomniał się o otoczenie go opieką (W. Dąbrowski, *O los pomniejszych zabytków*, „Ochrona Zabytków”, nr 2, 1955, s. 139-140), minęło już 65 lat i nie zdołano wyjaśnić jego tajemnic. Przybyło tylko kilka warstw farby na pomniku (!), przez co herby stały się mniej czytelne.

Co wiemy na pewno? Obelisk wyraźnie widoczny jest na mapie Gostomi z 1786 r. Wincenty Dąbrowski pisze o dwóch rokokowych kartuszach z herbami i ustala czas powstania zabytku



na koniec pierwszej połowy XVIII w., „gdy właścicielami Gostomi byli Zaluscy h. Junosza (Józef, stronnik Leszczyńskiego, starosta rawski, zmarły w Gostomi 17 sierpnia 1742 r.), a w sąsiedniej Olszowej Woli – Boscy h. Jasięńczyk, znani z burzliwego usposobienia i zatararów sąsiedzkich” (tamże). Stąd przypuszczenie autora artykułu, że obelisk mógł być postawiony na pamiątkę pojedynku lub jako znak graniczny.

Dziś jeszcze można rozpoznać w mocno zatartych reliefach kluczyk (odwrócony kluczyk to herb

Jasięńczyk) i baranka (herb Junosza). Do trzeciego kartusza, który pewnie już wtedy (1955 r.) był nieczytelny, a który mieszkańcy wsi nazwali „buleczką” Dąbrowski nie odnosi się. Okrągly kształt nasuwa przypuszczenie, że może chodzić o herb Kuszaba, którym jest kamień młyński (paprzyca); wśród rodzin należących do tego herbu wymienia się m.in. Gostomskich (<https://genealogia.okiem.pl/glossary/glossary.php?definition=Gostomski>).

Z monumentem wiąże się też miejscowa legenda. Gostomianie

1 | Obelisk w Gostomi

2-4 | Kartusze z herbami: Junosza (2), Jasięńczyk (3) i prawdopodobnie (obecnie zatartym) Kuszaba (4)

(zdjęcia: Marian Kokoszkiwicz)



opowiadają przekazywaną z pokolenia na pokolenie historię, jakoby pewnego dnia ze słuca spadło jego zwieńczenie (niektórzy mówią „bozia”). Wtedy mieszkający w sąsiedztwie ludzie schowali tę tajemniczą rzecz na strychu, ale kiedy we wsi nagle zmarło kilka osób, uznano, że to znak z nieba.

Wymyślono więc figurę z blachy, poświęcono ją w kościele i umieszczono na szczycie kolumny, a tym samym przerwano serię śmierci.

Wincenty Dąbrowski wspomina też, że mieszkańcy wsi zamierzali zburzyć zabytek w 1933 r., by zrobić miejsce dla stawianej właśnie figury

Matki Boskiej, ale nie zgodził się na to ówczesny konserwator zabytków woj. warszawskiego. Tak więc uratowany tajemniczy obelisk stoi obok posągu Maryi, tym większe budząc zaciekawienie.

JOLANTA STRUMIĘŁO

## Spotkanie z książką

### KŁOPOTLIWE DZIEDZICTWO?

Kiedy w marcu 2017 r. zapowiadaliśmy w „Spotkaniach z Zabytkami” podjęcie wspólnej inicjatywy Międzynarodowego Centrum Kultury w Krakowie i Zentralinstitut für Kunstgeschichte w Monachium, polegającej na rozpoczęciu projektu badawczego, którego celem miało być dokonanie przeglądu obiektów architektury i urbanistyki, a także projektów niezrealizowanych, jakie pozostawiła Trzecia Rzesza na dzisiejszym terytorium Polski (nr 3-4, 2017, s. 2), doskonale zdawaliśmy sobie sprawę, jak trudne zadanie postawili przed sobą specjaliści z obu współpracujących instytucji. W grudniu ubiegłego roku nakładem MCK ukazała się książka *Kłopotliwe dziedzictwo? Architektura Trzeciej Rzeszy w Polsce*, pod redakcją naukową Jacka Purchli i Żanny Komar, i już we wstępnym rozdziale tej publikacji, napisanym przez prof. Jacka Purchlę (*Architektura Trzeciej Rzeszy w Polsce – dziedzictwo kłopotliwe?*), czytamy, że „Najbardziej intrygującym przykładem kłopotliwego dziedzictwa Trzeciej Rzeszy w Krakowie pozostaje Wawel. Zwłaszcza dominujący w pejzażu wzgórze wawelskiego budynku numer 5 był owocem dyskusji i studiów projektowych, a ogólną koncepcję jego ukształtowania zatwierdził osobiście w marcu 1941 roku Hans Frank. Mimo stygmatu dziedzictwa niechcianego i politycznie niepoprawnej metryki urodzenia budynek numer 5 [...] przetrwał jako wawelskie dziedzictwo Trzeciej Rzeszy w stanie niezmiennym zarówno przez okres PRL, jak i przez kilkanaście pierwszych lat Trzeciej Rzeczypospolitej. Dopiero w latach 2006-2009 kancelaria Hansa Franka poddana została spektakularnej przebudowie. [...] W opinii polskich konserwatorów królewskiej rezydencji architektoniczne dziedzictwo Trzeciej Rzeszy nie pasowało do konstruowania narodowej pamięci o »świętej górze Polaków«. Było przed-

miotem kontrowersji – zwłaszcza że miejsce tak ważne dla narodu jak Wawel konstytuuje tożsamość narodową. W ten sposób Wawel jako laboratorium polskiej pamięci zbiorowej stał się w ostatnim czasie papierkiem lakmusem naszego stosunku do dziedzictwa Trzeciej Rzeszy”.

Następnie autor rozdziału stawia pytanie: „Czy jej [Trzeciej Rzeszy] materialne resztki pozostają w Polsce dziedzictwem kłopotliwym i rzeczywiście winny być wymazywane z pamięci?”. I odpowiada: „To jedno z pytań, które stawiamy sobie dziś”. Po czym zadaje kolejne pytanie: „Czy dojrzelismy do odpowiedzi na nie?” i wyjaśnia: „Ważne, że w Międzynarodowym Centrum Kultury dojrzelismy do zadania tego pytania. Padło ono w czasie konferencji zatytułowanej »Kłopotliwe dziedzictwo Trzeciej Rzeszy w Polsce«, którą zorganizowaliśmy w partnerstwie z Zentralinstitut für Kunstgeschichte w Monachium w grudniu 2018 roku. [...] Padło ono dlatego, że Centrum wyrosło z polskiej zmiany roku 1989 po to, by mierzyć się z trudnymi tematami w dialogu z naszymi sąsiadami. W tę filozofię wpisuje się również nasza książka zatytułowana »Kłopotliwe dziedzictwo? Architektura Trzeciej Rzeszy w Polsce«. Zawiera ona zarówno owoce krakowskiej konferencji roku 2018, jak i teksty specjalnie zamówione na potrzeby tej publikacji”.

No i jak tu nie zadać jeszcze jednego, tym razem redakcyjnego pytania: czy po przeczytaniu wszystkich dwiętnastu rozdziałów tej starannie wydanej książki (liczącej 383 strony i wzbogaconej ilustracjami, indeksem nazwisk, zestawieniem polskich nazw topograficznych i ich niemieckich odpowiedników oraz wykazem źródeł ilustracji) Czytelnik pozostawi w jej tytule, po określeniu „kłopotliwe dziedzictwo”, znak zapytania?



# Julian Bończa-Tomaszewski – zapomniany polski malarz i jego interpretacja sceny ze *Świętoszka* Moliera

**K**omedia *Le Tartuffe ou l'Imposteur* francuskiego komediopisarza Moliera – od 1912 r. dzięki znakomitemu tłumaczeniu Tadeusza Boya-Żeleńskiego znana w Polsce pod tytułem *Świętoszek* – należy do klasyki literatury światowej. Ten cieszący się powodzeniem od lat utwór sceniczny, napisany w 1661 r., w chwili powstania zaliczał się do najśmielszych czynów artystycznych, zacierał granicę między komizmem a powagą życia. *Tartuffe* nie tylko był grany na scenach teatrów, lecz również był przedmiotem interpretacji malarskich. Polski malarz Julian Tomaszewski, herbu Bończa (1834-1920), pozostawił mocny tego ślad w postaci obrazu, wystawianego w Europie i Ameryce, później zaginionego i zupełnie zapomnianego.

Około 15 lat temu zauważyłem w katalogu lokalnego domu aukcyjnego w USA obraz malarza o rosyjsko brzmiącym nazwisku „*Iuli Osipovich Boncha-Tomachevsky*”, przedstawiający „*Scene from Molier's Tartuffe, Act III, Scene III*”. Praca ta, według opisu katalogowego, była sprzedawana bez ramy i miała zadziwiającą proveniencję: została kupiona w 1962 r. w moskiewskim antykwariacie na Arbacie przez gruzińskiego historyka, zaś przedtem miała być własnością rosyjskiej rodziny książąt Trubeckich. Sygnowana jest w dolnym lewym rogu

czarną farbą wiązonymi inicjałami „JT” oraz nazwiskiem herbowym „*Boncza*”. Na odwrociu deski malarskiej opisana jest czarnym tuszem, kaligraficznym pismem: „*»Tartuffe« Molière / acte III, scène III*” oraz dodatkowo sygnowana przez artystę „*J. Boncza / Paris.*”

Dom aukcyjny, oferując obraz rosyjskiego malarza z tak niezwykłą proveniencją, miał dwukrotnie kłopoty z jego sprzedażą. Praca była jednak na tyle ciekawa, że nie zważając na anegdotyczną i niekoniecznie prawdziwą proveniencję, po negocjacjach poaukcyjnych stała się moją własnością. Artystą był Julian Bończa-Tomaszewski, a obraz powstał w okresie jego dojrzałego i płodnego okresu artystycznego.

Twórczość Juliana Bończy-Tomaszewskiego jest bardziej znana w Rosji oraz we Francji niż w Polsce. Artysta urodził się w Petersburgu 17 lutego 1834 r. Jego droga artystyczna nie odbiegała od wielu innych polskich malarzy, zdobywających wykształcenie w Petersburskiej Akademii Sztuki: Wojciecha Gersona, Stanisława Chlebowskiego, Henryka Siemiradzkiego, Stefana Bakałowicza, Stanisława Witkiewicza, Miłosza Kotarbińskiego, Konrada Krzyżanowskiego czy Ferdynanda Ruszczyca – lista zawiera ponad 100 nazwisk „polskich petersburzan”.

Julian Bończa-Tomaszewski był w Akademii studentem Fiodora Bruniego, w tamtym czasie rektora Wydziału Rzeźby i Malarstwa, nauczyciela dominującego wówczas akademizmu. W czasie studiów otrzymał kilka nagród: mały medal srebrny za pracę „*Pluton i Prozerpina*” (1856), wielki medal srebrny za obraz „*Judasz rzucający srebrniki*” (1857) oraz mały medal złoty za „*Chrystusa nauczającego w świątyni*” (1859). W celu lepszego poznania sztuki europejskiej w 1860 r. wyjechał z Rosji. Przez rok zwiedzał Włochy, a następnie na dłużej osiedlił się w Paryżu. Tworzył tam i wystawiał do 1877 r. Po kilkunastu latach artysta powrócił do Petersburga, lecz na przełomie XIX i XX w. wyjechał ostatecznie z Rosji i osiedlił się w Nicei, gdzie zmarł 3 listopada 1920 r. Twórczość jego była poświęcona malarstwu akademickiemu oraz historycznemu związanemu głównie z dziejami Rosji oraz Francji. Tworzył prace religijne, mitologiczne, rodzajowe oraz martwe natury. Większość jego prac, znanych jedynie z tytułów, znajduje się w prywatnych kolekcjach lub zaginęła, a na rynku antykwarycznym są wielką rzadkością. Na terenach polskich nie wystawiał, może z wyjątkiem 1910 r., kiedy Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie pokazało jego cztery mniej znaczące prace („*Mnich*”, „*Charty angielskie*”,



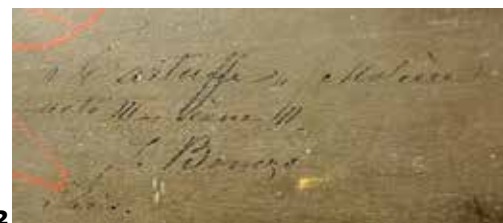
1

„Główka”, „Portret p. S. T.”). Nie były to jednak oleje z jego wystaw paryskich (Salon de Paris czy Exposition des Beaux Arts), gdzie wystawiał najnowsze i najważniejsze swoje obrazy od 1863 r. przez kolejne 15 lat. Poza Francją jego prace pokazywano na wystawach w Rosji, Niemczech, a nawet w USA.

Osoba i twórczość Juliana Bończa-Tomaszewskiego została zauważona i przybliżona polskiej publiczności dopiero pod koniec życia artysty. Henryk Piątkowski, malarz i krytyk sztuki, napisał przedmowę do *Albumu obrazów Juliana Bończy-Tomaszewskiego* (Warszawa 1912), starannie przygotowanego wydawnictwa, zawierającego krótki życiorys malarza oraz prezentującego 48 czarno-białych fotografii jego prac, w tym fotografię obrazu „Tartuffe”. W ostatnim

paragrafie Henryk Piątkowski konkludował: „*Nie możemy powstrzymać się od wyrażenia wdzięczności p. Bończy za wytworzenie ze swoich prac tak pięknej całości, za album, w którym każda stronnica zasługuje na szczególną uwagę i daje nam sposobność podziwiania potężnego talentu artysty, zwyciężko pokonywującego trudności techniczne, rozwijającego przepych i bogactwo tematów i posiadającego w swej organizacji twórczej wszystkie cechy rzeczywistego mistrza*”. Rok po wydaniu albumu jego omówienie pojawiło się na łamach warszawskiego „Tygodnika Ilustrowanego”, w którym napisano z żalem, że artysta „*potomek starej szlacheckiej rodziny*” już nie tworzy i „*w obecnej chwili, sędziwy artysta ugina się pod brzemieniem straszego ciosu – jest od lat kilku niewidomy*”. *Twórczość jego należy do przeszłości*

1 | 2 | Julian Bończa-Tomaszewski, „Tartuffe”, 1873, olej, deska, wym. 38,8 x 45,8 cm, sygn. l. d.: „J T Boncza” – lico obrazu (1) i sygnatura na odwrociu (2) (w kolekcji autora artykułu)



2

i wiąże się z okresem, który w zachodniej Europie piękną ma kartę historii sztuki” (nr 10, 1913, s. 194).

Zakupiony „Tartuffe” rzeczywiście nie miał ramy, lecz po rozmowach z właścicielami domu aukcyjnego udało się ją sprowadzić... z Gruzji. Była to oryginalna rama tego obrazu – bardzo krucha, ręcznie rzeźbiona w stylu florenyńskim, złożona



3



4

prawdziwymi płatkami złota – tyle tylko, że trzeba ją było kupić osobno.

Szybko okazało się, że „Tartuffe” Juliana Bończa-Tomaszewskiego miał niezwykle bogatą historię wystawieniczą, o czym można się przekonać wertując katalogi, czasopisma i książki sprzed ponad 100 lat. Artysta po raz pierwszy pokazał publicznie obraz w 1873 r. na wystawie francuskiego Salon de Paris. W katalogu tej wystawy znajdujemy tę pracę pod numerem 133, opisaną „MOLIÈRE, *Tartuffe*, a. III, sc. 3.”. Jej autorem był „BONCZA (JULES), né à Saint-Petersbourg”, zamieszkały „Rue Fontaine, Saint-Georges, 42”. W zbiorach londyńskiego British Museum przechowywana jest fotografia obrazu Bończa-Tomaszewskiego w tonacji sepia (wym. 11 x 25,3 cm) z opisem katalogowym: „*Tartuffe paying court to a young lady seated in a chair in a richly furnished room with carpet and wardrobe; an illustration to Act III scene 3*”. Fotografię wykonała we Francji firma „Ferrier & Lecadre Phot. / Publié par la Maison Bingham, 56 Rue de la Rochefoucauld, Paris / Salon 1873”. Co przedstawia ten obraz?

W sztuce Moliera przełomowa jest scena 3 aktu III. Natarczywy Tartuffe w rozmowie z Elmirą zapewnia ją o swojej szczerzej przyjaźni, ścisza

jej rękę, kładzie swoją rękę na jej kolanie, napastuje ją, wyznaje swoją miłość i namawia do zdrady męża. Elmira zachowuje dystans wobec agresywności Tartuffe’a i odrzuca jego zaloty. Ta właśnie scena jest tematem obrazu. Julian Bończa-Tomaszewski umieścił ją w bogato wyposażonym salonie, w którym widzimy obite drogim, wytłaczanym sukniem krzesła, stół przykryty haftowanym obrusem, wiszący arrasem lub obrazem przedstawiającym pejzaż, będący sam w sobie dziełem sztuki, mozaikową drewnianą podłogę, przykrytą wzorzystym dywanem. Tartuffe siedzi na krześle przysuniętym blisko fotela Elmiry, mówi do niej i patrzy na nią, a lewą ręką dotyka jej jedwabnej sukni. Elmira, niezadowolona z tego zachowania i poufałości, odruchowo odchyliła się od niego. Na obrazie zwraca uwagę bogata, pastelowa, dwukolorowa jedwabna (atłasowa?) suknia Elmiry z białym koronkowym wykończeniem dekoltu i ozdobnymi wstążkami na rękawach oraz dodatki ubioru, jak np. krótki, lecz gustowny sznur pereł na szyi, perłowe kolczyki w uszach. Tartuffe jest równie elegancko ubrany w dopasowany czarny surdut, czarne pantofle ze srebrnymi klamrami, nosi nakrycie głowy podkreślające stan kapłański. Zwraca uwagę kunszt

**3** | Julian Bończa-Tomaszewski, „Tartuffe”, 1873, obraz w oryginalnej ramie (w kolekcji autora artykułu)

**4** | Julian Bończa-Tomaszewski, „Tartuffe”, 1873, fotografia paryskiej firmy „Ferrier & Lecadre Phot.” (w zbiorach British Museum w Londynie)

**5** | Julian Bończa-Tomaszewski, „Tartuffe”, 1873, fotografia z Albumu obrazów Juliana Bończa-Tomaszewskiego Henryka Piątkowskiego (w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie)

w realistycznym oddaniu drobnych detali pokoju, delikatności fałdów tkaniny, jak również w nakreśleniu psychologicznego portretu obu postaci. Za niedoścignionego polskiego malarza obrazów o podobnej tematyce salonowej uznany jest Władysław Czachórski. Myślę, że na podstawie tej pracy można by do tego grona dołączyć Juliana Bończę-Tomaszewskiego, choć artysta ten później już nie tworzył podobnych salonowych kompozycji.

Julian Bończa-Tomaszewski, tworząc we Francji, utrzymywał kontakty ze swoją petersburską uczelnią. Był również formalnie poddany rosyjskiego cara. W 1864 r. Petersburska Akademia Sztuki ukoronowała jego osiągnięcia nadaniem mu tytułu akademika za pracę „*Arria Marcelle, fille d’Arias Diomedes*”, wystawioną rok wcześniej w Salon de Paris.

Namalowany 10 lat później „Tartuffe” niewątpliwie również został zauważony w Rosji, skoro tamtejszy komitet wyselekcjonował tę pracę na Światową Wystawę w Filadelfii w 1876 r. W katalogu tej wystawy, w dziale sztuki Rosji, wymienione są 63 obrazy olejne, ułożone alfabetycznie nazwiskami malarzy (*International Exhibition. 1876 Official Catalogue*, Philadelphia 1876, s. 135). Pod numerem 53 figuruje „*Tomashefky-Bontcha Julius, St. Petersburg*” (pisownia oryginalna), prezentujący „*Scene in Molière's »Tartuffe«*”. Wybranie tego obrazu na wystawę światową było niewątpliwie nobilitacją zarówno dla artysty, jak i jego dzieła. Warto nadmienić, że również Henryk Siemiradzki, Wojciech Gerson, Aleksander Gierymski, Karol Miller oraz Franciszek Kostrzewski reprezentowali wtedy Rosję na filadelfijskiej wystawie.

Sześć lat później zorganizowano w Moskwie pod patronatem cara Aleksandra III Wszechrosyjską Wystawę, przedstawiającą osiągnięcia rosyjskiego przemysłu oraz sztuki. W dwujęzycznym, rosyjsko-francuskim ilustrowanym katalogu wystawy sztuki *25 lat sztuki rosyjskiej 1855-1880 (25 Ans de L'art Russe 1855-1880, Catalogue illustre de la Section*

*des Beaux-Arts a L'Exposition Nationale de Moscou, en 1882*, Petersburg 1882) znajdujemy listę najważniejszych rosyjskich malarzy, rzeźbiarzy, architektów oraz tytuły wystawianych prac. Na stronie 34 katalogu znajduje się informacja: „*Tomaszewski-Bonza, Jules Ossipovitch*” (oryginalna pisownia wersji francuskiej) i wykaz czterech prac tego artysty: (417) „*La Rosée* (1873)” – praca wystawiona pierwotnie w Salon de Paris 1872, (418) „*»Scène du Tartuffe« de Molière* (1876)” (sic!), (419) „*Tête de femme*” i (420) „*Pierre le-Grant devant le monument de Richelieu* (1881)”.

Na osobną uwagę zasługuje niezwykle starannie wydane w Rosji encyklopedyczne, dwutomowe wydawnictwo poświęcone rosyjskim artystom *Nasi Artysty* (Bułgakow F. I., *Naszi Chudoźniki, Żiwopisy, Skulptory, Mozaiczyści, Grawiery i Medaliery. Na Akademiczskich Wystawkach Posledniego 25-letja*, Petersburg 1890) pod redakcją F. I. Bułgakowa. W tomie drugim przedstawiono szczegółową biografię Juliana Bończy-Tomaszewskiego (s. 205-207), ilustrowaną fotografią gabinetową artysty oraz fotografiami wybranych dwóch jego prac („*Wjazd Ludwika XI do Paryża*” oraz „*Rzymianka w kąpeli*”).

W wydawnictwie tym wymienionych jest wiele, obecnie nam nieznanymi obrazów Bończy-Tomaszewskiego. Dowiadujemy się tam również, że obraz „Tartuffe” był pokazywany na wystawach w kilku rosyjskich miastach: w Odessie (1886), Charkowie i Jekaterynburgu (1887), Kijowie (1888/1889) i Kazaniu (1890). Nieco późniejsze rosyjskie źródła podają, że w 1893 r. Julian Bończa-Tomaszewski miał indywidualną wystawę w Petersburgu. Można przypuszczać, że „Tartuffe” był na niej reprezentowany. Warto też zauważyć, że źródła rosyjskie milczą na temat roku śmierci artysty, a jedynie podają, że zmarł po 1899 r. Prawdopodobnie Julian Bończa-Tomaszewski opuścił Rosję, już na stałe, w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych XIX w. Wiemy, że krótko przed 1912 r. stracił wzrok, potem wybuchła pierwsza wojna światowa, upadł carat i władzę przejęli bolszewicy. Wszystko to mogło rzutować na utratę kontaktu malarza z kolegami w Rosji.

Trudno nie odnieść się do losów obrazu „Tartuffe” już po wystawach w Rosji w latach dziewięćdziesiątych XIX w. aż do naszych czasów. Pewne informacje zawarte są we wspomnianym albumie Henryka Piątkowskiego. Na stronie albumu zawierającej spis reprodukcji autor informuje: „*Świętoszek Moliera – Znajduje się w Kolekcji Obrazów Soldatenkowa w Moskwie*”. Podchodzę sceptycznie do tej informacji. Kuźma Sołdatenkow (1818-1901) był moskiewskim magnatem przemysłowym, który część swojej fortuny przeznaczył na stworzenie ogromnej kolekcji książek oraz zbioru malarstwa rosyjskiego, wyprzedzając nawet w czasie braci Tretiaków. Katalog zbioru rosyjskiego malarstwa kolekcji Sołdatenkowa był dla mnie, niestety, niedostępny, trudno więc odnieść mi się do tej informacji. Niemniej jednak, opierając się na relacjach osób trzecich, mogę stwierdzić, że „Tartuffe” nie znajdował się w tej kolekcji. Pośrednio świadczy też o tym zapis w katalogu moskiewskiej Wszechrosyjskiej Wystawy z 1882 r., na której wystawione były także prace



Henryka Siemiradzkiego, zaznaczone jako własność Sołdatenkowa, lecz przy nazwisku Bończy i jego obrazie „Tartuffe” takiej adnotacji nie ma. Sądzę, że obraz ten znalazł się w innych rękach, natomiast jego obecność w rodzinie Trubeckich może mieć charakter anegdotyczny.

Po zamachu październikowym w 1917 r. akty prawne wydane przez rząd bolszewicki pozbawiły dorobku materialnego większość obywateli. Prywatne zbiory sztuki zostały skonfiskowane. Powstał specjalny urząd – Gochran – gromadzący skonfiskowane metale i kamienie szlachetne, dzieła sztuki i wyprzedający je za granicę od lat dwudziestych do czasów drugiej wojny światowej. Nie oszczędzono nawet Ermitażu, z którego 31 prac o najwyższej wartości artystycznej sprzedano amerykańskim kolekcjonerom. Prace niezakwalifikowane do wywozu sprzedawano później nawet w samym ZSRR. Myślę, że właśnie taki los mógł spotkać „Tartuffe’a”. Zakładam, że praca ta została sprzedana, być może w Moskwie, przed drugą wojną światową, a powtórnie mogła

rzeczywiście znaleźć się na rynku w latach sześćdziesiątych XX w. Dalsze losy to wywiezienie obrazu z Moskwy do Gruzji, a po odzyskaniu przez ten kraj niepodległości jego właściciel sprzedał go w USA.

„Tartuffe” Juliana Bończy-Tomaszewskiego jest obrazem przemawiającym przejrzysto do czytelników sztuki Moliera. Wprawdzie również inni malarze stworzyli w przeszłości tę samą scenę, to jednak dzieło Bończy zostało wybrane przez amerykańskie wydawnictwo do ilustracji rozdziału dziesięciotomowego kompendium, omawiającego literaturę światową (*Literature of All Nations and All Ages, History, Character and Incident*, by Julian Hawthorne, John Russell Young, John Porter Lamberton, Chicago, Philadelphia, St. Louis 1900). W tomie VI, omawiającym twórczość Moliera, pomiędzy stroną 206 a 207 znajduje się całostronicowa wkładka fotograficzna pracy Bończy-Tomaszewskiego, podpisana: „*Tartuffe and Elmine*” (sic!), chociaż w spisie ilustracji (s. 7) w zapisie imienia Elmiry nie popełniono błędu. W innym

amerykańskim wydawnictwie (*The Masterpieces and the History of Literature*, by Julian Hawthorne, John Porter Lamberton, John Russell Young, Oliver Herbrand, Gordon Leight, New York 1906) znalazła się ta sama ilustracja.

Nie był to jednak koniec mojej przygody ze sztuką Juliana Bończy-Tomaszewskiego. Wkrótce po zakupie obrazu „Tartuffe” zauważyłem na rynku mały wymiarami obraz tego artysty, przedstawiający portret młodego człowieka w czerwonym stroju. Olej ten również włączyłem do kolekcji. Czarno-biała fotografia zakupionej pracy znajduje się także w albumie Henryka Piątkowskiego, a jej opis to: „*Młody człowiek – typ rosyjski*”. Dwie prace Juliana Bończy-Tomaszewskiego w podobnym przedziale czasu to spory przypadek i łut szczęścia. Portret okazał się szkicem postaci do być może najważniejszej pracy malarza, obecnie zaginionej: „Iwana Groźnego”.

Artysta namalował „Iwana Groźnego” prawdopodobnie już po osiedleniu się w Nicei, bowiem obrazu



**6** | Julian Bończa-Tomaszewski, „Portret młodego człowieka”, olej, karton, wym. 30 x 24 cm, sygn. l. d.: „J T Boncza” (w kolekcji autora artykułu)

**7** | Julian Bończa-Tomaszewski, „Portret młodego człowieka”, fotografia z *Albumu obrazów Juliana Bończy-Tomaszewskiego* Henryka Piątkowskiego (w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie)

**8** | Julian Bończa-Tomaszewski, „Iwan Groźny”, fotografia z *Albumu obrazów Juliana Bończy-Tomaszewskiego* Henryka Piątkowskiego (w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie)

**9** | Julian Bończa-Tomaszewski w swojej pracowni, fotografia z *Albumu obrazów Juliana Bończy-Tomaszewskiego* Henryka Piątkowskiego (w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie)

(ilustracje: 1-3, 6 – fot. Marek Kabat; 4 – British Museum w Londynie; 5, 7-9 – Muzeum Narodowe w Warszawie)

tego nie ma w rosyjskim spisie prac Bończy-Tomaszewskiego. W interpretacji naszego artysty postacie przedstawione na tym obrazie nawiązują do przełomowego i dramatycznego momentu historii Rosji – 3 grudnia 1564 r. Tego dnia doszło do burzliwego spotkania cara Iwana IV, zwanego później Groźnym, z bojarami i przedstawicielami cerkwi w podmoskiewskiej Aleksandrowskiej Słobodzie. Car wyjechał z Moskwy, po czym z tej rezydencji wysłał do bojarów oraz duchowieństwa list, ogłaszając niespodziewanie swoją abdykację. Ci, przerażeni konsekwencjami abdykacji, potencjalnymi rozruchami w Moskwie przeciw możnowładcom, uprosili go, by ją cofnął. W zamian za cofnięcie, spełnili żądania cara i obdarzyli go władzą absolutną, zezwalając, by karał śmiercią, bez sądu, swoich przeciwników. Od tego momentu car rozpoczął okres terroru zwanego opryczniną – bestialskiego okrucieństwa i bezwzględnej eksterminacji tych wszystkich, którzy choćby potencjalnie mu zagrażali. Każda postać przedstawiona na płótnie ma swój historyczny odpowiednik i każda z nich była obiektem osobnych szkiców malarskich artysty.

„Iwana Groźnego” uważam za jedną z najlepszych, wielopostaciowych kompozycji tego artysty. „Portret młodego człowieka – typ rosyjski”



to pierwowzór klęczącego na jednym kolanie i trzymającego ręce w modlitewnym geście młodego mnicha, patrzącego z przerażeniem na wzburzonego i gestykującego cara. O znaczeniu „Iwana Groźnego” dla Juliana Bończy-Tomaszewskiego świadczy fotografia artysty z wyeksponowanym na niej obrazem.

Przybliżając postać mało znanego polskiego malarza, którego nazwisko rodowe i nazwisko herbowe są do dzisiaj często zniekształcane, dużym zaskoczeniem jest, że biografię artysty można poznać nie z polskich wydawnictw, lecz z wydanego w carskiej Rosji 130 lat temu słownika Bułgakowa, będącego najbliższym i najdokładniejszym źródłem wiedzy o malarzu. Z wyjątkiem albumu Henryka Piątkowskiego z 1912 r. (pełnego

superlatyw) nie ukazała się w Polsce ani jedna krytyczna analiza twórczości Juliana Bończy-Tomaszewskiego. Może nadszedł czas, by polscy historycy sztuki oraz kolekcjonerzy zwrócili uwagę na prace tego artysty, tworzone z drobiazgową znajomością historii europejskiej, talentem i bezprzykładnym warsztatem malarskim.

**MAREK KABAT**

Za konsultację dotyczącą stanu zachowania obrazu J. Bończy-Tomaszewskiego „Tartuffe”, wyrażoną na podstawie dostępnej dokumentacji fotograficznej, oraz za udzielenie autorowi artykułu porady dotyczącej dalszego postępowania w opiece nad obrazem autor i redakcja składają podziękowanie Pani Dorocie Plis z Działu Głównego Konserwatora w Muzeum Narodowym w Warszawie.

# Dzieła Aleksandra Kotsisa w Muzeum Narodowym w Krakowie

**W** 185. rocznicę narodzin Aleksandra Kotsisa Muzeum Narodowe w Krakowie zorganizowało w Kamienicy Szolańskich wystawę monograficzną artysty, zatytułowaną „Aleksander Kotsis (1836-1877). Odcienie realizmu”. Tak kompleksowy pokaz twórczości Kotsisa po raz ostatni odbył się w 1959 r. w ówczesnym Muzeum Okręgowym w Lublinie (obecnie Muzeum Narodowe w Lublinie). Wystawa lubelska była odśłoną ekspozycji bazujących na polskich zbiorach publicznych, które rok wcześniej zorganizowano w budapestańskim Múcsarnoku, a następnie w bukaresztańskim Institut Român Pentru Relatiile Culture cu Străinatatea. Kuratorem tych projektów wystawienniczych był Jerzy Zanoziński – kustosz Muzeum Narodowego w Warszawie i autor najważniejszej powojennej monografii Kotsisa, wydanej w 1953 r. przez Państwowy Instytut Wydawniczy.

Na obecny, krakowski pokaz twórczości Kotsisa składa się 119 obrazów olejnych oraz ponad 50 akwarel, rysunków i szkiców, a wśród nich prace najbardziej znane: „Ostatnia chudoba”, „Bez dachu”, „Matula umarli”, „Kosiarz”, „Dzieci w lesie”, „Dziewczynka z lalką” oraz „Wycieczka w Tatrzy”. Prezentowane dzieła pochodzą ze zbiorów bardzo wielu muzeów krajowych oraz Lwowskiej Galerii Sztuki im. Borysa Woźnickiego. Dobra

współpraca z antykwariatami i domami aukcyjnymi oraz życzliwość rodzimych kolekcjonerów umożliwiły ponadto zapoznanie się z dziełami artysty ze zbiorów prywatnych, niezwykle rzadko prezentowanymi publicznie (np. wizerunek matki Leona Chwistka, Emilii Dunin-Majewskiej; „Pogrzeb i wesele”, „Pogorzelnicy w Wiśniczu”, „Pejzaż tatrzański”

oraz „Chłopiec strzelający z klucza”). Dzięki aranżacji autorstwa Jana Strumiłły we współpracy z Julią Jankowską ekspozycja zyskała wyrafinowaną kolorystycznie oprawę, znakomicie współgrającą z mieszczańskimi wnętrzami Kamienicy Szolańskich.

Aleksandra Kotsisa można uznać za jednego z najciekawszych malarzy polskich czynnych w latach



**1** | „Autoportret”, [1870], olej, płótno naklejone na deskę, wym. 54 x 42 cm, niesygnowany (w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie)

**2** | „Kosiarz”, [1860], olej, tektura, wym. 53,5 x 59,5 cm, niesygnowany (w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie)

**3** | „Śmigus”, [1865], olej, płótno naklejone na tekturę, wym. 48,5 x 36 cm, sygn. l.d.: AK [monogram wiązany] (w zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach)

**4** | „Rodzina góralska”, 1869, olej, płótno, wym. 38,5 x 31 cm, sygn. i dat. dwukrotnie: p. d.: AK [monogram wiązany]; l. d.: A. Kotsis / 69 (w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie)



2

sześdziesiątych i siedemdziesiątych XIX stulecia. Środowisko artystyczne, w którym działał – Kraków, Wiedeń oraz Monachium, doświadczenie pokoleniowe oraz więzi przyjaźni łączyły go z artystami o statusie twórców narodowych: Janem Matejką oraz Arturem Grottgerem. W przeciwieństwie do nich Kotsis uznawany był za małego mistrza, twórcę o statusie *minorum gentium*. W jego dziełach nie odnajdziemy zainteresowania przeszłością ani losami narodowych bohaterów, skomplikowanej historiozofii lub wzniosłych alegorii. Za swą postawę twórczą przyjął uważną i empatyczną obserwację najbliższego otoczenia – tego, co współczesne i lokalne.

Krytyka współczesna Kotsisowi obwołała go malarzem rodzajowym, wykazującym szczególny talent w przedstawieniach rodzimego ludu. Jego wizję wsi chwalono za szczerość, autentyczność oraz prostotę, ceniono także jej wzruszający, poetycki nastrój. Zarzuty wobec jego sztuki



3



4

obejmowały: trywializm w wyborze niektórych motywów, błędy perspektywiczne oraz niestaranność techniczną, którą kwalifikowano jako braki warsztatowe. Lekki, szkicowy sposób opracowania wielu dzieł Kotsisa wydawał się niedokończony i niedbały odbiorcom, oceniającym wciąż formalną stronę malarstwa przede wszystkim w kategoriach akademickiego *fini*. Interesujący dwugłos wiązał się natomiast z późniejszą oceną sztuki Aleksandra, kiedy to dwukrotnie wpisano ją w dyskusję na temat rewaloryzacji polskiej tradycji artystycznej, będącą elementem szerszego procesu poszukiwania korzeni dla występujących wówczas tendencji artystycznych: koloryzmu w okresie międzywojennym i socrealizmu w latach powojennych.

Założeniem wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie jest nie tylko przypomnienie Kotsisa jako artysty, ale także zainicjowanie możliwości przewartościowania jego *oeuvre*,

reinterpretacja, która uwzględniła zarówno związane z tą sztuką treści, jak i rozwiązania formalne. Stąd tematyczno-problemowy układ wystawy, zainspirowany myślą Jana Cybisa, odnotowaną w artykule opublikowanym w 1932 r. na łamach „Głosu Plastyków” (nr 3, s. 33): „obraz Kotsisa nas intryguje, bo jest malowany z powodem plastycznym w czasie, kiedy najbardziej gubiono powód plastyczny, malując dla tematu”.

Zwiedzanie wystawy zaproponowano rozpocząć od części zatytułowanej *Kotsisa „kod” twórczy*. Umożliwia ona zgłębienie tajników techniki i technologii malarza. Zaprezentowano tutaj m.in. wyniki badań dzieł artysty ze zbiorów MNK, przeprowadzonych przez dr Monikę Tarnowską-Reszczyńską we współpracy z laboratorium LANBOZ. Kolejna część, nosząca tytuł *Artysta zawsze sam?*, wprowadza widza w tajniki biografii Kotsisa, prezentuje ponadto wybór nielicznych zachowanych

dokumentów i fotografii archiwalnych związanych z samym malarzem oraz kręgami jego przyjaciół.

Najobszerniejsza część wystawy, *Malując dla tematu*, daje możliwość prześledzenia wyrazistego *emploi* Kotsisa pod względem tematycznym i treściowym. Jest ono poruszającą treściowo i subtelną kolorystycznie pochwałą rodzimości. Na swych pospolitych, anonimowych modelach wybierał podkrakowski lud, podhalańskich górali, krakowskich i podgórskich mieszczan, galicyjskich Żydów oraz wędrownych Romów. Ten bliższy sobie świat przedstawiał z powagą, przełamaną szczyptą melancholii

5 | „Matula umarli”, [1870], olej, papier naklejony na płótno, wym. 41 x 60 cm, niesygnowany (w zbiorach Litewskiego Narodowego Muzeum Sztuki w Wilnie), nr inw. Ж-902

6 | „Ostatnia chudoba”, 1870, olej, płótno, wym. 64 x 85,5 cm, sygn. i dat. l. d.: AK 870 (w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie)



5



6

lub humoru, czasem wprowadzając mocny ton krytyczny. W malarskich mikronarracjach artysty dominowały odcienie codzienności: ludzkie radości i strapienia, tragizm egzystencji ubogich i wykluczonych, czułość i ulotność relacji międzyludzkich, dziecięca ciekawość świata, melancholia starości i smutek przemijania. Równie ważnym źródłem fascynacji Kotsisa była uroda rodzimego krajobrazu utrwalana w czasie plenerowych, pieszych wypraw w wiejskie okolice Krakowa oraz wędrówek górskimi szlakami Tatr i Pienin.

Kolejną część ekspozycji zatytułowano *Powód plastyczny*. Pozwala ona prześledzić stosowane przez artystę rozwiązania formalne. Wypracował je, poczynając od nauki w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, i rozwijał na

podstawie doświadczeń zdobytych w kontakcie ze środowiskami Wiednia, Paryża i Monachium. Malarstwo Kotsisa polegało na operowaniu prostymi środkami wyrazu, służącymi m.in. do osiągnięcia nastroju dzieła. Opierało się na subtelnej pracy pędzla oraz stosowaniu wyrafinowanych i delikatnych zestawień barw o stonunkowo wąskiej, zgaszonej skali. Lubił on powtarzać ten sam temat – lub motyw – tworząc nieznacznie zmodyfikowane repliki własnych dzieł. W kompozycjach olejnych, zwłaszcza pejzażowo-rodzajowych, posiłkował się plenerowymi notatkami oraz fotografią. Jego sztukę cechuje przy tym pewna dwutorowość poszukiwań, przejawiająca się w postaci dzieł nie zawsze fortunnych kompozycyjnie, lecz o skrupulatnie dopracowanej

formie, obok których pojawiały się prace olejne namalowane szkicowo i swobodnie nakładaną plamą barwną, o zaskakująco nowatorskim wówczas charakterze, przez współczesnych malarza odbierane jako niewykończone. Powoduje to zadziwiającą nierówność, a nawet specyficzny dysonans formalny, utrudniający jednoznaczną ocenę zachowanego do naszych czasów dorobku Kotsisa.

Zasadniczy człon wystawy uzupełniono dodatkowymi częściami. Pierwsza z nich, *Kotsis poszukiwany*, umożliwia poznanie wybranych dzieł artysty uchodzących dziś za zaginione. Kolejna, *Wieś jako inspiracja*, prezentuje zagadnienie fascynacji wsią i ludem, jakiej uległo wielu rodzimych artystów działających w połowie XIX stulecia. Finalna część, *Kotsis i socrealiści*, odnosi



**7** | „Wies podkrakowska”, [1870], olej, tektura, 39,7 x 49,5 cm, sygn. p. d.: AK. [monogram wiązany] (w zbiorach Muzeum Śląskiego w Katowicach)

(ilustracje:  
4 – fot. Tomasz Fiołka; 6 – fot. Piotr Ligier)

się do recepcji sztuki malarza w latach czterdziestych i pięćdziesiątych XX w., ukazując ją przez pryzmat narzuconego odgórnie, upolitycznionego kierunku, jakim był socrealizm.

Możemy przyjąć, iż chłopsko-drobnomieszczańskie pochodzenie Kotsisa oraz mocne zakorzenienie w lokalnym środowisku definiowały jego tożsamość jako człowieka i artysty wrażliwego na to, co współczesne, rodzime i regionalne. Miało to wpływ na specyficzny rys jego *emploi*, zogniskowanego przede wszystkim na ówczesnych zjawiskach społecznych, wydarzeniach z życia prowincji, najczęściej banalnych i prozaicznych. Zaludnione pospolitymi bohaterami, rodzajowe dzieła tego twórcy stanowią

interesującą wizualizację galicyjskiej mieszaniny swojskości i obcości, owianej nutą charakterystycznego dla Kotsisa wyciszenia, rzadziej humoru lub satyry. Nie należy jednak rozpatrywać jego sztuki jako zjawiska wyłącznie lokalnego. Fascynacja wsią i ludowością była w tym czasie doświadczeniem wielu artystów polskich i europejskich. Stąd też stypendialne i studyjne wojaże Kotsisa oraz jego dłuższe pobyty w Wiedniu, Paryżu i Monachium posłużyły wzmocnieniu i wzbogaceniu jego artystycznych wyborów. Proces ten został przerwany przez stopniowy zanik sił twórczych oraz przedwczesną śmierć malarza.

Jeśli odrzucimy dotychczasowe schematy myślowe, klasyfikujące

Kotsisa jako hołubionego niegdyś przez socrealistów, sentymentalno-moralizującego, zapomnianego malarza wsi, humanistyczne i prospołeczne przesłanie jego sztuki umożliwi nam zgłębienie ówczesnej wrażliwości oraz tajemników nieistniejącego już, wielokulturowego świata prowincjonalnej Galicji Zachodniej, w tym rolniczych okolic Krakowa. Niezmienny pozostaje także uniwersalny przekaz tej sztuki: pochwała więzi międzyludzkich, poczucie lokalnej tożsamości, empatyczna umiejętność dostrzegania skrzywdzonych i wykluczonych oraz współodczuwanie z nimi.

**ALEKSANDRA  
KRYPCZYK-DE BARRA**

WYSTAWA „ALEKSANDER KOTSIS (1836-1877). ODCIENIE REALIZMU” CZYNNA W MUZEUM NARODOWYM W KRAKOWIE, KAMIENICA SZOŁAYSKICH OD 5 MARCA DO 13 CZERWCA 2021. KURATORKĄ EKSPOZYCJI JEST ALEKSANDRA KRYPCZYK-DE BARRA, KOORDYNATORKĄ WYSTAWY: KATARZYNA SZEPIENIEC, OPRACOWANIEM TECHNIKI I TECHNOLOGII ZAJĘŁA SIĘ MONIKA TARNOWSKA-RESZCZYŃSKA.

# „Willmann. Opus minor”

**P**o zakończeniu wrocławskiej wystawy „Willmann. Opus magnum” (zob. „Spotkania z Zabytkami”, nr 12, 2020, s. 4-11) dzieła „śląskiego Rembrandta” (1630-1706) postanowiono pokazać też w Warszawie. Realizacja całego przedsięwzięcia była możliwa dzięki ścisłej współpracy Muzeum Narodowego we Wrocławiu, Muzeum Archidiecezji Warszawskiej oraz Mt 5,14/ Muzeum Jana Pawła II i Prymasa Wyszyńskiego. Stołeczna odsłona Willmanna jest dwuczęściowa. Pierwsza to „Willmann encore. Męczeństwa

apostołów”, pokaz w filii Muzeum Jana Pawła II i Prymasa Wyszyńskiego na pl. Bankowym (zob. s. 64-67). Druga, w Muzeum Archidiecezji Warszawskiej przy katedrze św. Jana – to prezentacja dzieł mniejszych formatów, stąd tytuł „Willmann. Opus minor” (czynna do 16 maja br.).

Wystawa w Muzeum Archidiecezji Warszawskiej zajęła cały parter budynku. W trzech salach zgromadzono 30 obrazów, dzieł różnorodnych tematycznie, pokazujących możliwości bogatego warsztatu mistrza. Znalazły się tu wspaniałe pejzaże ze

sztafażem, sceny religijne, obrazy mitologiczne i portrety. W przeszłości większość z nich stanowiła wystrój kościoła i klasztoru cystersów w Lubiążu, a pozostałe były ozdobą innych świątyń śląskich. Pokaz wzbogacają prace niewystawiane na wrocławskiej

**1** | Michael Willmann, „Chrzest Chrystusa”, około 1682, katedra św. Jana w Warszawie (pierwotnie w kościele klasztornym w Lubiążu)

**2** | Michael Willmann, „Rodzina Chrystusa”, 1677-1679, Muzeum Narodowe we Wrocławiu (pierwotnie w kolegium jezuitów w Kłodzku)



prezentacji: cztery oryginalne rysunki artysty, siedem jego akwafort oraz dwanaście miedziorytów wykonanych przez współczesnych Willmannowi rytowników na podstawie projektów mistrza. Prezentowane dzieła pochodzą ze zbiorów Muzeów Narodowych we Wrocławiu i Warszawie, Biblioteki Narodowej, Muzeum Archidiecezji Warszawskiej, Archikatedry Warszawskiej i warszawskiego kościoła św. Józefa na Kole.

Ekspozycję otwiera „Portret Arnolda Freibergera”, opata klasztoru w Lubiążu. To Freiburger w 1660 r. zaproponował Willmannowi realizację malarskiego wystroju opactwa, którego rozbudowę zainicjował. Willmann zamieszkał w Lubiążu i pracował dla klasztoru do końca życia. Wcześniej jednak otrzymał od opata kilka zamówień próbnych. W 1656 r. wykonał „Pejzaż ze św.

Janem Chrzcicielem” i „Wniebowzięcie Marii”. Oba dzieła, zaprezentowane w pierwszej części ekspozycji, nadały kierunek zwiedzania. „Pejzaż ze św. Janem Chrzcicielem” pokazuje Willmanna jako wytrawnego pejzażystę. Obraz jest oparty na kompozycji holenderskiego malarza Hondecoetera, ale ogromem bogatej, traktowanej ekspresyjnie natury przypomina też pejzaże Rembrandta, poznane w czasie podróży artystycznej do Holandii. Tak jak u Rembrandta, scena tytułowa zostaje sprowadzona do małego sztafażu. To nie św. Jan jest bohaterem, ale wspaniała przyroda, zachwycająca nasyconymi kolorami zieleni, brązów i błękitów. Drugi z wczesnych obrazów, wizjonerskie, świetliste „Wniebowzięcie Marii”, malowane w ciepłych tonacjach delikatnymi pociągnięciami pędzla, przenosi odbiorcę

w sferę mistycyzmu. Mistyczna jest też „Ostatnia Wieczerza” (1661), kameralne dzieło z pierwszych lat działalności artysty w Lubiążu. Malarz zastosował tu tzw. *maniera tenebrosa*, wydobywając ostrym światłem z ciemnego tła postacie siedzące za stołem. Równie silne kontrasty światłocieniowe ma uduchowiony wizerunek „Świętej Moniki” (1660-1670), będący znakomitą studium portretowym twarzy starszej kobiety. Z późniejszego czasu pochodzą dwa inne dzieła – „Wizja św. Bernarda z Clairvaux” oraz „Komunia Apostołów” z około 1682 r., wykonana dla konwentu jezuitów w Kłodzku, gdzie Willmann, protestant, przygotowywał się do przyjęcia wiary katolickiej.

Około 1682 r. powstało sześć obrazów do ołtarzy w obęściu prezbiterium kościoła w Lubiążu. Pierwsze dwa to wizerunki świętych dziewic:



3 | Michael Willmann, „Pocałunek Józefa”, po 1669, Muzeum Narodowe we Wrocławiu (pierwotnie w klasztorze cysterek w Trzebnicy)

4 | Michael Willmann, „Św. Józef z Dzieciątkiem”, 1692-1695, kościół św. Józefa w Warszawie na Kole (pierwotnie w kościele klasztornym w Lubiążu)

5 | Michael Willmann, „Pejzaż z powołaniem Mateusza”, około 1675, Muzeum Narodowe we Wrocławiu (pierwotnie w pałacu opackim w Lubiążu)

3

4



5

dramatyczne, wręcz brutalne „Męczeństwo św. Barbary”, oraz bardziej statyczna „Dysputa św. Katarzyny”. Obie sceny są wielopostaciowe, rozbudowane w głąb, z posągami bóstw starożytnych w tle. Drugą parę stanowią ołtarze z „Pokłonem pastery” oraz ekspresyjnym „Zmartwychwstaniem Chrystusa”. Trzecia para to „Chrzest Chrystusa” i „Wizja św. Jana Ewangelisty na wyspie Patmos” (dziś w katedrze św. Jana Chrzyciela w Warszawie). Efektownie wyeksponowane w głębi sali na wprost wejścia, obrazy te stanowią dominantę i prezentują się szczególnie atrakcyjnie, przyciągając wzrok kolorystyką i bogatą oprawą. Temat męczeństwa za wiarę zajmuje u Willmanna szczególnie miejsce. Na wystawie zilustrowały go, poza wymienionymi, jeszcze trzy dzieła: wczesne „Męczeństwo św. Apolonii” (1664), następnie „Św. Urszula” (1685), lśniąca wspaniałą materią sukni (obraz był wianem córki malarza Heleny Reginy, oddanej do klasztoru urszulanek we Wrocławiu), oraz wizjonerska, silnie skonstrastowana światłocieniowo „Śmierć i apoteoza św. Wacława” (1694).

Dla kilku dzieł wyjątkowych pod względem ikonografii i walorów artystycznych autorzy wystawy zarezerwowali odrębną przestrzeń. Wyróżnia się tu wielkoformatowy „Raj” (około 1670, pierwotnie w klasztorze w Lubiążu). Jest to rozbudowana scena pejzażowa, gdzie wśród bujnej przyrody, w cieniu potężnych drzew rozgrywają się wydobyte silnym światłem kolejne epizody z życia pierwszych rodziców: stworzenie Ewy, odpoczynek na łonie natury, grzech pierworodny, wreszcie dramatyczne wygnanie. Znany jest dawny, łaciński tytuł malowidła: *Ejectio Adami ex paradiso*. Ale obraz jest nie tylko ilustracją historii biblijnej. Jest też metaforą. Odkrywamy detale mające szczególną wymowę symboliczną: cytryny – znak grzechu, wół – symbol czekającej Rodziców ciężkiej pracy, winorośl oznaczająca ratunek. Poznajemy też Willmanna jako wytrawnego animalistę: raj zamieszkują różne zwierzęta, ukazane wiernie, dające się rozpoznać.

Utrzymany w podobnej konwencji obraz „Sześć dni stworzenia” (1668) nie mógł być eksponowany z przychylnych technicznych, ale rekompensuje

go wykonany piórkiem rysunek przygotowawczy (ze zbiorów Biblioteki Narodowej w Warszawie). Precyzyjnie wykończona forma linearna z naniesioną siatką skali wskazuje, iż powstał on jako końcowy szkic do obrazu, umożliwiający artyście przeniesienie bogatej w szczegóły, wielowątkowej kompozycji na podobrazie malowidła. Uwagę widza zwraca delikatnie prowadzona, subtelna kreska. Rysunek był lawowany, co daje poгляд o gradacji kolorów. Kompozycja „Sześć dni stworzenia” jest szczególnym cymelium. W dorobku Michaela Willmanna rysunki stanowią znaczącą pozycję i ceniono je równie wysoko, jak jego obrazy sztalugowe i freski. Dziś jednak, z uwagi na charakter materii (delikatny papier, wrażliwy na światło i warunki atmosferyczne), udostępnia się je bardzo rzadko i na krótki czas. Wystawa „Opus minor” jest wyjątkową okazją do obejrzenia kilku z nich.

Po 1672 r. Willmann podjął współpracę z Bernhardem Rosą, opatem klasztoru cysterskiego w Krzeszowie. Na jego zamówienie wykonał rysunki i obrazy związane z tematem Świętej Rodziny, której kult był szerzony przez krzeszowskie Bractwo św. Józefa. Obraz „Rodzina Chrystusa” (1677-1679) pokazuje genealogię Jezusa w szczególnym ujęciu ikonograficznym. Malarz przedstawił dwie gałęzie rodowe, wyprowadzone od Abrahama poprzez Dawida do Józefa, po lewej stronie, oraz od Aarona do Marii, po prawej. Obie wiodą ku Świętej Rodziny – Ziemskiej Trójcy, a przez Dzieciątka Jezus – do Trójcy Niebiańskiej, z Gołębicą Ducha Świętego i Bogiem Ojcem. Dzieło stanowiło malowany na desce szkic olejny do wielkoformatowego obrazu ołtarzowego dla kościoła cystersów w Krzeszowie, powtarzający wcześniejszą koncepcję artysty, zastosowaną w akwafortcie „Drzewo genealogiczne Chrystusa” z 1675 r. W tym samym roku powstał też wstępny projekt rysunkowy. Wszystkie trzy prace – oryginalny rysunek, akwafortę i obraz olejny – wyeksponowano razem w jednym miejscu, co daje widzowi wyjątkową okazję do porównania

technik i śledzenia zmian w podejściu do tematu.

Wyrazem popularności kultu Św. Rodziny była seria „Pocałunków”. Kameralny „Pocałunek Józefa” (1669) to jeden z niewielu obrazów sygnowanych przez artystę. Maria o łagodnej twarzy pochyła się z kiścią winogron ku Synowi, przytulanemu i całowanemu przez św. Józefa, czulego opiekuna. W tle jest widoczna rozpadająca się pogańska świątynia. Przedstawienie się spodobało i szybko spopularyzowało poprzez obrazki wotywnie reprodukowane w formie graficznej. Dwa takie miedzioryty, wykonane według pierwowzorów Willmanna przez rytownika Johanna Tscheringa zostały na wystawie zaprezentowane w sąsiedztwie obrazu mistrza.

Św. Józefowi był dedykowany obraz do ołtarza w transepcie kościoła

w Lubiążu („Św. Józef z Dzieciątkiem”, 1692-1695). Monumentalna postać wypełnia niemal całe płótno i skupia uwagę widza. Za Józefem, w tle, rozgrywa się dramatyczny akt rzezi niewiniątek. Natomiast daleko z tyłu, na odległym horyzoncie malarz umieścił ledwie dostrzegalną scenkę Ucieczki Św. Rodziny do Egiptu. Małe plamki postaci w obrazie zawieszonym wysoko z pewnością nie były widoczne dla wiernych skupionych na adoracji św. Józefa. To niezwykle dodatek od artysty, świadczący o jego fantazji i mistrzostwie.

Temat religijny niejednokrotnie był u Willmanna okazją do zaprezentowania się jako pejzażysty. W „Pejzażu z powołaniem św. Mateusza” (1675) postacie są prawie niewidoczne: niewielkie, szkicowo

oddane sylwetki stoją w głębokim cieniu. Właściwy temat to krajobraz i światło – uliczka z domami, potężne drzewa i złotoczerwona zorza. W „Ucieczce do Egiptu” (1685) artysta stworzył rozbudowaną scenę z otwierającym się widokiem na dalekie miasto, skąpane w ciepłym, przedburzowym słońcu. U dołu kompozycji Święta Rodzina szuka wśród drzew i skał schronienia przed nadciągającym deszczem. Opowieść biblijna staje się pretekstem do ukazania wspaniałej natury. „Droga na Golgotę” (1685) to rozbudowana scena religijna w pejzażu. Kompozycję z odległym widokiem na Jerozolimę zamyka piętrząca się po prawej stronie skała. U podnóża skłębione postacie otaczają Chrystusa upadającego pod krzyżem, a powyżej tłum ludzi wspina się ku szczytowi. Na obrazie są szczegóły,



6



**6** | Michael Willmann, „Orfeusz grający zwierzętom”, około 1670, Muzeum Narodowe we Wrocławiu (pierwotnie w pałacu opackim w Lubiążu)

**7** | Philipp Kilian II, „Bł. Bernard”, 1686-1688, Muzeum Archidiecezji Warszawskiej

(zdjęcia: 1-6 – Arkadiusz Podstawka / Muzeum Narodowe we Wrocławiu; 7 – Daniel Górnicki / Muzeum Archidiecezji Warszawskiej)

które można dostrzec tylko z bliska, na wystawie, a które w naturalnych, kościelnych warunkach, przy dużej wysokości i słabym świetle pozostają niezauważalne. Również inne dzieło, „Miłosierny Samarytanin” (1695) to pokaz przyrody: niemal całą kompozycję wypełnia drzewo.

W twórczości Michaela Willmanna ciekawą pozycję stanowią sceny mitologiczne. Na wystawie „Opus minor” pokazano „Porwanie Persefony” (1665) i „Orfeusza grającego zwierzętom” (1670). W „Porwaniu” spokojne, arkadyjskie bytowanie córki Zeusa zostaje nieoczekiwanie przerwane. Obraz, przeznaczony do klasztoru, nie tylko ilustruje mit, ale jest też swoistym *memento mori*, przestrogą. Przypomina o nieznanym nikomu momencie końca ziemskiego żywota. Z kolei poetycki „Orfeusz”, grający na Dawidowej harfie (a nie na

lirze), nawiązuje do wiecznego szczęścia w raju i do raju doczesnego, jakim jest życie klasztorne, wypełnione modlitwą i śpiewem na chwałę bożą. Jest to poza tym wspaniały leśny pejzaż i szczególnie popis wirtuozerii mistrza – perfekcyjnego animalisty, którego możliwości poznaliśmy już we wcześniejszym „Raju”. I tu również cieszą bogate, nasycone kolory i niezwykle kontrasty światłocieniowe.

Na wystawie nie mogło zabraknąć portretów. O „Portrecie Arnolda Freibergera” z 1672 r. była już mowa. W 1684 r. powstał „Portret Bernharda Rosy”, o twarzy modelowanej wrzeniowo, plamami barw nakładanych szybkimi uderzeniami pędzla. „Autoportret” artysty (1682) malowany pośpiesznie, niemal szkicowo, kilkoma kreskami, ukazuje oblicze szlachcica pewnego swojej wartości, dumnego, poważnego, skupionego. Być może też w „Chrystusie frasośliwym” (1701), powstałym w ostatnich latach życia Willmanna, w postaci strapionego Jezusa malarz ukazał samego siebie, zamysłonego nad swoim życiem. Dzieło było przeznaczone do klasztoru cystersów w Sedlcu (Czechy).

Ideą wystawy „Opus minor” jest nie tylko prezentacja mniejszych obrazów olejnych, ale też pokazanie innego, mało znanego odbiorcom obszaru działalności mistrza – kameralnych rysunków, projektów, grafik oraz przykładów recepcji jego twórczości w sztuce mu współczesnej. Z prac graficznych, oprócz omówionej już „Rodziny Chrystusa”, wystawiono kilka niewielkich rycin o tematyce sakralnej: wczesnego „Dawida przed Saulem” (1650), „Wizję św. Antoniego Padewskiego” i „Św. Franciszka z Asyżu” (obie z 1677) oraz silnie skonstruowane światłocieniowo „Ścięcie św. Pawła” (1683). Są też dwa graficzne portrety: „Arnolda Freibergera” (1670) i „rembrandtowski” w manierze „Autoportret w okularach” (1675). Wszystkie ryciny Willmanna to akwaforty.

Artysta nie robił miedziorytów, ale był ceniony jako ich projektant. Większość rysunków Willmanna była projektami przygotowanymi

dla znanych miedziorytników. Powstawały na specjalne zamówienie, w związku z potrzebami bractw i wspólnot oraz szerzeniem przez nie kultu religijnego. Wielokrotnie powielane w formie tanich i dostępnych odbitek spopularyzowały twórczość artysty na Śląsku i w Czechach. Wśród miedziorytów wyróżnia się zespół ilustracji do *Krzyszowskiej książki pasyjnej*, wydanej w 1682 r. w związku z wybudowaniem przez opata Rosę stacji Drogi Krzyżowej w Krzeszowie. Autorem eksponowanych rycin jest Johann Tscherning. Inny cykl, zaprojektowany dla opactwa w Krzeszowie w latach 1686-1688, obejmował przedstawienia świętych zakonników cysterskich. Z całości do naszych czasów zachowały się z niego jedynie trzy oryginalne rysunki Willmanna (obecnie w Nasjonalgalleriet w Oslo) i 36 rycin według jego projektu, wśród nich wizerunek „Bł. Bernarda”, dzieło Philippa Kiliana II.

Wielkiej popularności twórczości Michaela Willmanna w czasach mu współczesnych dowodzi fakt, że kompozycje artysty kopiowano też w formie malarskiej, co na wystawie ilustruje anonimowy obraz olejny ze zbiorów Muzeum Archidiecezji Warszawskiej, zestawiony z wykonanym na podstawie rysunku mistrza miedziorytem Johanna Jacoba Sandrarta „Czternastu Wspomożycieli” (1684, rycina w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie).

Twórczość Michaela Willmanna jest wyjątkowym zjawiskiem artystycznym, ale dla wielu ciągle jeszcze mało znanym. Wystawy „Willmann encore. Męczeństwa apostołów” i „Willmann. Opus minor”, gromadzące w jednym miejscu dzieła o różnorodnym charakterze – obrazy olejne, rysunki, ryciny, stworzyły niepowtarzalną okazję do bliższego poznania twórczości tego wybitnego artysty. Prezentacji towarzyszy znakomity, bogato ilustrowany katalog, obejmujący wszystkie dzieła prezentowane na obu warszawskich ekspozycjach.

EWA KORPYSZ

# „Willmann encore. Męczeństwa apostołów”

Sytuację, w jakiej po drugiej wojnie światowej znalazło się wiele płócien Michaela Willmanna, trafnie oddają te dosadne słowa: „Wielki cykl, wyrwany ze swojego miejsca, poćwiartowany, rozrzucony, sam wydaje się ofiarą jakiejś okrutnej zbrodni. Oto męczeństwo nieświątego Michaela. Niewidowiskowe, bezkrwawe, nie służy ono żadnej wierze [...]. Ten, kto jeździ po Warszawie, próbując zebrać w głowie całość cyklu, jest jak śledczy, który poszukuje całości pokawałkowanego ciała: nawet jeśli znajdzie wszystkie jego części, nie będzie w stanie wyobrazić sobie ofiary za życia” (Jacek Dehnel, *Męczeństwo męczeństw*, [w:] *Willmann. Opus magnum*, Wrocław 2019, s. 49-50). Dotyczyło to przede wszystkim szesnastu wielkoformatowych obrazów, tworzących monumentalny, zapoczątkowany przez artystę w 1661 r. cykl „Męczeństwa apostołów”. Przed ewakuacją w 1943 r. zdobił on ściany kościoła klasztorne cystersów w Lubiążu; 4 sierpnia 1952 r. został – wraz z czternastoma innymi dziełami jego pędzla – przekazany Warszawskiej Kurii Metropolitalnej. Gigantyczne, prawie czterometrowej wysokości martyria zostały wówczas rozdzielone pomiędzy osiem stołecznych świątyń. Parafianie przywykli do ich obecności, nie znając najczęściej ich historii oraz wysokiej artystycznej wartości.

Kiedy dziesięć lat temu wcieliłem się w rolę „śledczego”, oglądając po kolei wszystkie stołeczne martyria, z trudnością wyobrażałem sobie pierwotną, zawrotną siłę oddziaływania tego przygniatającego cyklu. Pomimo etapowej konserwacji, przeprowadzonej w latach 1983-1999 (Kazimierz

Sztarballo, *Dramatyczna przeszłość obrazów Michaela Willmanna z kościoła klasztorne w Lubiążu... a co z przyszłością?*, [w:] *Opactwo Cystersów w Lubiążu i artyści*, Wrocław 2008, s. 438-439), wiele dzieł było już wówczas w nie najlepszym stanie. Uwagę zwracały uszkodzone bądź zdekompletowane ramy, brudne werniksy, a niekiedy nawet dziury i sfaldowania niektórych płócien. Podziwianiu detali nie sprzyjało też permanentne niedoświetlenie poszczególnych dzieł.

Wydawało się wówczas, że brutalnie rozdzielone dzieła śląskiego

Apellesa już nigdy nie zawisną obok siebie, że bolesna rozłąka będzie trwać wiecznie. Na szczęście stało się inaczej. Dzięki ofiarnemu zaangażowaniu wielu warszawskich oraz wrocławskich instytucji państwowych i kościelnych udało się niemal w całości scalić apostołskie *chef d'oeuvre* Willmanna. Najpierw w 2019 i 2020 r. wrocławianie mieli możliwość podziwiania monumentalnej wystawy „Willmann. Opus magnum”. Niedawno przyszła kolej na Warszawę. Oto w pięknym klasycystycznym gmachu dawnej Giełdy i Banku Polskiego przy pl. Bankowym zagościło



**1** | Michael Willmann, „Oczekiwanie na Marię”, 1681, kościół św. Mikołaja Biskupa i Męczennika w Tarcynie

**2** | Michael Willmann, „Męczeństwo św. Szymona”, 1662, kościół Wszystkich Świętych w Warszawie

**3** | Michael Willmann, „Męczeństwo św. Macieja”, 1675, kościół Wszystkich Świętych w Warszawie



dziewiętnaście wielkoformatowych obrazów autorstwa śląskiego Rembrandta na wystawie „Willmann encore. Męczeństwa apostołów”.

W klasycystycznej rotundzie – centralnej przestrzeni nowego oddziału Muzeum Jana Pawła II i Prymasa Wyszyńskiego – umieszczono słynny cykl martyriów. Zaprezentowano aż czternaście z szesnastu składających się na niego dzieł. Zabrakło jedynie dwóch wysokiej klasy płócien przedstawiających męczeństwa świętych Piotra i Pawła. Dzieła te pozostały w kościele św. Stanisława Kostki na Żoliborzu, w którym od lat wiszą obok ołtarza głównego. Na ekspozycji sceny cierpienia i śmierci świętych nie zostały uszeregowane zgodnie z czasem powstania poszczególnych obrazów. Ich układ stanowi swoistą próbę odwzorowania pierwotnego rozmieszczenia tych dzieł w lubiąskim kościele opackim, z pominięciem krzyżowego kształtu gotyckiego wnętrza. Prosty i genialnym pomysłem jest rozstawienie płócien wzdłuż ścian rotundy. Uformowały

one jedyną w swoim rodzaju „Panooramę Warszawską”, której centralnym akcentem jest pełne ludzkiego ciepła i znakomite kolorystycznie „Oczekiwanie na Marię”, znajdujące się niegdyś w górnej części ołtarza głównego lubiąskiej świątyni. Antykizująca rotunda zwieńczona kopułą z kasetonami zamieniła się w jedyny w swoim rodzaju panteon chrześcijańskich świętych. Od obrazu do obrazu snuje się dramatyczna i dosadna narracja na temat wiary pomagającej przetrwać największe cierpienia. Taka aranżacja znacząco wzmacnia siłę oddziaływania poszczególnych płócien Willmanna. Dzięki rozstawieniu obrazów na niskich podstawach widz ma możliwość przyjrzenia się z bliska najmniejszym detalom. Takiej możliwości nie mieli dawni admiratorzy twórczości śląskiego Rembrandta: przed drugą wojną światową „Męczeństwa apostołów” były zawieszane wysoko na ścianach nawy, transeptu i prezbiterium lubiąskiego kościoła klasztorowego.

Choć najstarsze płótna cyklu dzieł od najmłodszych około czterdziestu

lat, to tworzą one spójną realizację, w której różnice stylu jednoczy wspólny duch i ekspresja. Wszystkie lubiąskie martyria pochodzą z dojrzałego okresu twórczości artysty. Porównując obrazy namalowane w 1661, 1675 czy 1700 r., trudno dostrzec świadectwa znaczącej ewolucji stylu. Jak wiadomo, Willmann nanosił zarys kompozycji bezpośrednio na zagruntowane bolusową glinką płótno zamaszczystymi i pewnymi pociągnięciami czarnej farby. Niekiedy w trakcie pracy modyfikował detale, a nawet usytuowanie poszczególnych postaci. Rysunkowe kontury często wykorzystywał w gotowym dziele. Wówczas czarne linie wyznaczały granice form i zastępowały najgłębsze cienie. Także brunatno-czerwona warstwa bolusowej podmalówki była przez niego chętnie pozostawiana bez dodatkowego opracowania, współtworząc charakterystyczną złocisto-brązową tonację płócien. Po 1660 r. tylko najważniejsze postaci i motywy były przez niego dokładnie opracowywane. Partie skrywane się w cieniu i półcieniach malowane są gładko. Fragmenty



4

**4** | Michael Willmann, „Cierniem koronowanie”, 1661, kościół Świętego Ducha w Warszawie

**5** | Michael Willmann, „Męczeństwo św. Wawrzyńca”, 1663, kościół św. Wawrzyńca w Warszawie

(zdjęcia: Arkadiusz Podstawka / Muzeum Narodowe we Wrocławiu)

oświetlone pokrywa stosunkowo gruba, gęsta materia malarska z niewielkimi gruzelkami farby w najwyższych światłach. Inne partie zachwycają natomiast wirtuozerią zamasztych, szybkich pociągnięć pędzla. W błędzie byłoby jednak ci, którzy chcieliby widzieć w Willmannie prekursora dwudziestowiecznego malarstwa materii. Zarówno zdyscyplinowane impasty, jak i swobodne, szerokie pociągnięcia pędzla na jego obrazach nie mają nic wspólnego z fakturowymi eksperymentami taszystów.

„Męczeństwa apostołów” przemawiają do widza nie techniką



5

malowania, lecz przede wszystkim rozmiarami i przejmującym sposobem przedstawienia drastycznych scen. Choć wszystkie są nasycone okrucieństwem, to znacząco różnią się między sobą nastrojem. Jedne ukazują świętych tuż przed śmiercią pod ostrzem topora czy miecza, inne prezentują ich męki powodowane uderzeniami pałek, rozpięciem na krzyżu, zanurzeniem w gotującym się oleju czy też umieszczeniem na rozgrzanym ruszcie. Kompozycje o relatywnie wyciszonym nastroju, takie jak „Męczeństwo św. Jakuba Starszego”, kontrastują z hiperekspresyjnymi pracami emanującymi skrajną brutalnością. Kto przejdzie obojętnie wobec obdzieranego ze skóry św. Bartłomieja, którego ciało artysta odtworzył z pasją policyjnego patologa? Kim nie wstrząśnie wiszący do góry nogami św. Szymon o twarzy zalanej ociekającą krwią? Obok obydwu męczenników zobaczymy sylwetki psów. Zwierzęta są wyraźnie

zainteresowane ludzką krwią. Nie mniejsze wrażenie robi – znakomita pod względem malarskim – scena śmierci św. Macieja. Ciało świętego oparte na pieńku zdaje się drgać. Tylko sekundy dzieli widza od momentu, kiedy kat w stroju godnym rzeźnika zetnie głowę świętego toporem.

Skrajnie brutalne barokowe „teatry śmierci” pędzla Willmanna znacząco różnią się od typowych, najczęściej mocno uładzonych scen męczeństw świętych w sztuce europejskiej. Tego typu dzieła zwykle raczej symbolizują ludzkie cierpienie, niż ukazują jego prawdziwy ogrom. Śląski artysta często komponował swoje obrazy, kompilując fragmenty rycin wykonanych według płócien słynnych malarzy, m.in. Petera Paula Rubensa. Pomimo tego jako dojrzały twórca kreował dzieła o zadziwiającej, znacznie odbiegającej od pierwowzorów sile wyrazu. Dobrym tego przykładem jest znakomite kolorystycznie

i pełne dynamizmu „Męczeństwo św. Andrzeja”. Płótno to, oparte na sztuchu Alexandra Voeta II powielającym obraz Rubensa, zostało wzbogacone pierwszoplanową postacią klęczącego mężczyzny, przejętą z grafiki Lucasa Vostermanna „Męczeństwo św. Wawrzyńca”, wykonaną według dzieła antwepkiego mistrza. Emanuje prawdą i wielką religijną siłą, których na próżno poszukiwalibyśmy w pięknym, lecz jakże uładzonym dziele wielkiego antwepczyka.

Pomimo że *clue* programu ekspozycji na pl. Bankowym stanowią olbrzymich rozmiarów sceny męczeństw świętych, to znalazło się tu również pięć innych, nie mniej znakomitych płócien. To prawdziwe perełki – absolutne *must see* dla każdego miłośnika sztuki. Zwiedzających powita dobrej klasy „Śmierć św. Benedykta”. Na co dzień malowidło to znajduje się za klawurą w klasztorze sakramentek na Nowym Mieście. Kto wie, czy nie jest to już ostatnia na wiele lat okazja zobaczenia tego interesującego obrazu „na żywo”. Na szczególną uwagę zasługuje też wspomniane już „Oczekiwanie na Marię”, z feeryczną postacią Boga Ojca. Zachwycająco ukazane są na tym płótnie impastowo malowane wieńce kwiatów, trzymane przez Chrystusa i Stwórcę. Dzieło to było do niedawna uważane za zaginione i zostało przypadkowo „odnalezione” w kościele parafialnym w Tarczynie. Niekonwencjonalną ekspresją wyróżnia się natomiast emanująca ciszą i skupieniem „Modlitwa w Ogrójcu”. Obraz ten – podobnie jak „Cierniem koronowanie” – stanowi sztandarowy przykład przejściowego okresu twórczości Willmanna. Po krótkim „rembrandtyzującym” epizodzie – kiedy to artysta naśladował szorstką, fakturę manierę malarstwa amsterdamskiego mistrza (Andrzej Kozieł, *Rysunki Michaela Willmanna (1630-1706)*, Wrocław 2000, s. 98-106)

– śląski artysta tworzył takie właśnie gładko malowane i precyzyjnie wykończone kompozycje, jednak już namalowane rok później obrazy z cyklu „Męczeństw apostołów” noszą wiele cech tak charakterystycznej dla dojrzałej twórczości Willmanna malarzkiej brawury.

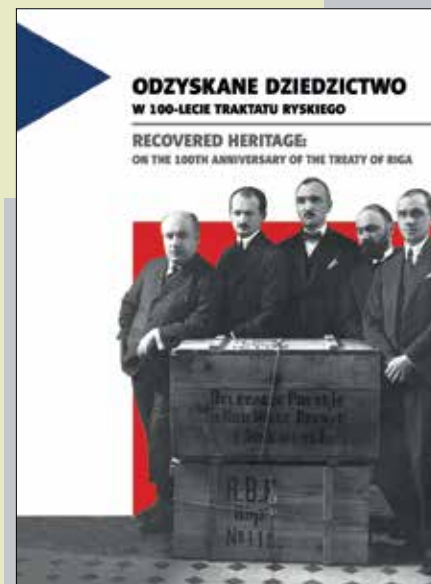
Na wystawie na pl. Bankowym nie można też pominąć płótna „Św. Bernard ze swoimi przyjaciółmi przed opatem z Citeaux”, namalowanego po 1701 r. Ten wysokiej klasy obraz o nienagannej kompozycji i pięknej, cieplej kolorystyce tylko w fragmentach jest własnoręcznym dziełem sędziwego już wówczas artysty. Jego autorstwa jest niewątpliwie brawurowo malowana, niemal dematerializująca się w impastach twarz opata Stefana Hardinga. Dziełem Willmanna są także liczne zamaszyste pociągnięcia pędzla, sugerujące detale stroju i fragmenty twarzy postaci. Podnoszą one wartość przeciętnie malowanych postaci towarzyszy św. Bernarda, wykonanych przez warsztatowych współpracowników artysty.

Przekraczając progi klasycystycznej rotundy na pl. Bankowym, przeniesiemy się na chwilę w inną rzeczywistość. Spirytualna podróż w świat chrześcijańskich prawd wiary może stać się nie tylko źródłem estetycznej przyjemności, ale także nadziei i duchowego oczyszczenia. Niezależnie od stosunku widza do systemów religijnych naszego świata, ekspozycja z pewnością nie pozostawi go obojętnym. W zestawieniu z lubiąskimi męczarniami błędą nawet słynne, uderzające brutalnością, lecz beznamietne przedstawienia męczeństw z rzymskiego kościoła San Stefano Rotondo. Malarstwo „śląskiego Rembrandta” wciąż emanuje zakłęta w nim tajemniczą energią, nie przestając poruszać kolejnych pokoleń wiernych i miłośników sztuki.

PIOTR CYNIAK

## Odzyskane dziedzictwo. W 100-lecie traktatu ryskiego

Szto lat temu Polska i bolszewicka Rosja zawarły porozumienie, które do historii przeszło pod nazwą traktatu ryskiego. Uregulowało ono m.in. przebieg granicy, repatriację i kwestie gospodarcze oraz rewindykację dóbr kultury, grabionych przez Rosjan przez lata zaborów. Dzięki



traktatowi do Polski powróciły tak cenne zabytki, jak Szczerbiec, arrasy i głowy wawelskie, „Bitwa pod Grunwaldem” pędzla Jana Matejki, kroniki Wincentego Kadłubka i Jana Długosza czy pomnik ks. Józefa Poniatowskiego. O tym opowiada wystawa, zorganizowana przez Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie. Na 60 planszach, eksponowanych do 30 kwietnia 2021 r. w Galerii Plenerowej Muzeum, w Alejach Ujazdowskich (ogrodzenie przy pomniku Chopina), kuratorzy dr Mariusz Kolmasiak i Zofia Urban prezentują ten istotny dla polskiej kultury proces i jego spektakularne rezultaty.

Znaczenie traktatu ryskiego w dziejach polskiej kultury będzie tematem przewodnim kolejnego numeru „Spotkań z Zabytkami” (nr 5-6, 2021).

WYSTAWA „WILLMANN ENCORE. MĘCZENSTWA APOSTOŁÓW” JEST DOSTĘPNA ONLINE W FORMIE WIRTUALNEJ WYCIECZKI.

# Galeria Sztuki Starożytnej w Muzeum Narodowym w Krakowie

**G**aleria Sztuki Starożytnej mieszcząca się w Arsenale Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie prezentuje unikatową w południowej Polsce kolekcję sztuki starożytnej, obejmującą artefakty większości kultur basenu Morza Śródziemnego. Trzon ekspozycji stanowią zabytki pozyskiwane przez księcia Władysława Czartoryskiego (1828-1894), wnuka księżnej Izabeli Czartoryskiej (1746-1835), założycielki w dobrach rodziny w Puławach pierwszego polskiego muzeum dostępnego dla publiczności (1801). Oprócz poszerzania kolekcji zasługą księcia Władysława było założenie w 1876 r. muzeum w Krakowie, gdzie część ekspozycji poświęcona została sztuce starożytnej. Wystawa ta, dostępna dla zwiedzających do drugiej wojny światowej, uległa likwidacji podczas przekształceń ekspozycji w okresie powojennym. Ponowne otwarcie nastąpiło dopiero w 1993 r., a do kolekcji Czartoryskiego dołączono zbiór Artura Potockiego w zakresie rzeźby i płaskorzeźby rzymskiej oraz zabytki Muzeum Narodowego w Krakowie.

Remont budynku Arsenалу w latach 2018-2019, sfinansowany przez Społeczny Komitet Odnowy Zabytków Krakowa i Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, pozwolił na powiększenie przestrzeni ekspozycyjnej i przeprowadzenie nowej aranżacji wystawy. Powstały też dwa gabinety – Gabinet Archeologiczny

w Baszcie Ciesielskiej, m.in. z brązową biżuterią z kultury lużyckiej znalezioną na terenie dóbr Czartoryskich w Sieniawie, oraz Gabinet Numizmatyczny ze zbiorem monet greckich i rzymskich w pomieszczeniu w Baszcie Stolarskiej. Obie przestrzenie ekspozycyjne udostępniane są zwiedzającym po raz pierwszy; zabytki w nich eksponowane można było tylko czasowo oglądać w ramach wystaw w Muzeum Książąt Czartoryskich.

Obszerna sala główna Galerii z otwartą ekspozycją ma stworzyć wrażenie podróży w czasie i przestrzeni wokół basenu Morza Śródziemnego. Zderzenie południowych odcieni nieba i morza określiło dominujący niebiesko-zielony kolor wystawy. Strefy dedykowane poszczególnym kulturom wyróżnione są kolorem wnętrza gablot i postumentów. Obejmując wzrokiem całość ekspozycji, zwiedzający ma możliwość korelacji zjawisk kulturowych, widzi podobieństwa i różnice w dziełach, które następowały po sobie, ale też powstały synchronicznie na terenach różnych krajów śródziemnomorskich. Podróż prowadzi od Egiptu faraonickiego do Egiptu późnoantycznego, przez Italię, Grecję, Bliski Wschód.

Centralną część egipskiego zespołu grobowego tworzy sarkofag i kartonaz z mumią Asetemachbit, kapłanki boga Amona, żony kapłana boga Mina w świątyni w Tebach (IX w. p.n.e.) oraz sarkofag z mumią Tachenemti (połowa VII w. p.n.e.).





**1** | Sarkofag Tachenemti, drewno, polichromia, Egipt, XXIII-XXIV dynastia, druga połowa VIII w. p.n.e.

**2** | Kolczyki spiralne, złoto, Italia południowa, IV w. p.n.e.

**3** | Posąg Wenus typu Medici, marmur, Cesarstwo Rzymskie, pierwsza połowa I w.

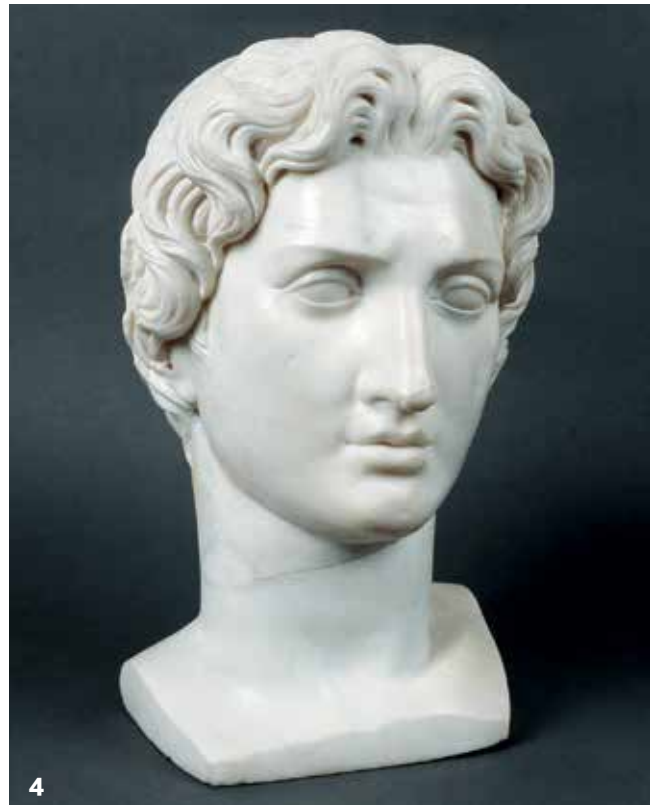
**4** | Portret Aleksandra Wielkiego, marmur, Cesarstwo Rzymskie, II w.

Pochówek Tachenemti nie jest tajemnicą, ponieważ badania radiologiczne i tomografii komputerowej, przeprowadzone w 1993 i 1999 r., pozwoliły ustalić dane biologiczne tej kobiety, metodę mumifikacji, a skany komputerowe dały możliwość rekonstrukcji rysunkowej jej twarzy. Zespół zabytków egipskich dopełniają mumie

zwierząt, stele grobowe, figurki bóstw, fragmenty papirusów oraz przedmioty codziennego użytku.

Teren Italii objęty był kulturą etruską, grecką, rzymską. Najcenniejsze w zbiorze etruskim jest zwierciadło ze sceną uwalniania Prometeusza przez Heraklesa i Kastora (IV w. p.n.e.). Wykonano je w bardzo rzadkiej technice reliefu wypukłego. Typowe dla kultury etruskiej i miejscowych zwyczajów pochówków są urny o pokrywach w kształcie głowy ludzkiej (VI w. p.n.e.) oraz sarkofagi gliniane z pokrywami w formie półleżącego, uczującego zmarłego (II w. p.n.e.).

Rozwój kolonii greckich w południowej Italii wiązał się z importem produktów wykonywanych w miastach greckich i jednocześnie z rozwojem miejscowych warsztatów, głównie apulijskich i kampańskich. Wśród nich wyróżnia się ceramika z warsztatów w Canosie przeznaczona na dary grobowe. Powstałe na przełomie IV i III w. p.n.e. naczynia cechuje bogata dekoracja polichromowana i plastyczna. Wyposażeniem grobowym były również kolczyki spiralne, ozdobione



na końcach plastycznymi główkami kobiecymi (IV w. p.n.e.).

Strefa rzymska wystawy składa się z zespołów zabytków ukazujących rozwój drobnego rzemiosła i rzeźby. W ekspozycji dominują posągi: boga Jowisza z III w., kobiety ze zrekonstruowaną głową portretową oraz bogini Wenus, oba z początku I w. Wszystkie są przykładami inspiracji rzeźbą grecką, co najlepiej oddają dwa torsy wykonane według wzorca z połowy V w. p.n.e., posągów Doryforosa i Dyskoforosa dłuta Polikleta.

Fragmenty sarkofagów pochodzą z okresu od II do IV w. Ich dekoracja ukazuje sceny mitologiczne, batalistyczne, a sarkofagi wczesnochrześcijańskie ozdobione są przedstawieniami m.in. Chrystusa w scenie *traditio legis*, apostołów, sądu Piłata. Te trzy fragmenty są częściami sarkofagów przechowywanych w Muzeach Watykańskich w Rzymie.

Wśród mniejszych rzeźb, ekspozowanych w gablocie, wyróżnia się idealizowany portret Aleksandra Wielkiego z II w., werystyczny wizerunek starszego Rzymianina (50-30 p.n.e.),



**5** | Portret mumiowy, drewno, tempera, Cesarstwo Rzymskie, początek II w.

**6** | Kyliks Malarza Amasisa, glina, Grecja, 550-540 p.n.e.

**7** | Stela punicka, wapień, Kartagina, 250-150 p.n.e.

(zdjęcia: 1,3,4 – Pracownia Fotograficzna MNK; 2, 6 – fot. Karol Kowalik / Pracownia Fotograficzna MNK; 5 – fot. Mateusz Szczypiński / Pracownia Fotograficzna MNK; 7 – fot. Anna Olchawska / Pracownia Fotograficzna MNK)





7

a centralne miejsce zajmują dwa portrety mumiiowe (pierwsza połowa III w.), wizerunki Rzymian mieszkających w Egipcie.

Zabytki sztuki greckiej podzielone zostały chronologicznie na zespoły waz greckich czarnofigurowych

(VI w. p.n.e.), czerwonofigurowych (V w. p.n.e.) i zbiór różnych przedmiotów pochodzących z okresu hellenistycznego (323-31 p.n.e.). Dominująca w tej części wystawy ceramika, dzięki scenom zdobiącym wazy, daje możliwość zagłębienia się w świat religii, mitów i życia codziennego Greków. Liczne przedstawienia dionizyjskie ukazują kontekst świąt ateńskich lub mitu, którego przykładem jest scena wprowadzenia na Olimp pijanego Hefajstosa na kyliksie Malarza Amasisa (550-540 p.n.e.). Życie codzienne Ateńczyków ilustrują przedstawienia walk, ćwiczeń sportowych i sympozjonów, jak na kyliksie Onesimosa z początku V w. p.n.e. Wśród zabytków hellenistycznych warto zwrócić uwagę na rzadkie w zbiorach polskich fragmenty rzeźb greckich: głów efebów oraz wyciętej ze steli grobowej głowy kobiety.

Nieliczne zabytki z terenu Mezopotamii to pieczęcie w kształcie walca, fragmenty reliefów oraz stożki fundacyjne i tabliczki z pismem klinowym. Większość zabytków bliskowschodnich pochodzi z darów złożonych w Muzeum Narodowym w Krakowie. Jest to ceramika cypryjska (2000-30 p.n.e.) oraz ceramika

palestyńska (1700-1550 p.n.e.) znaleziona głównie w czasie wykopalisk w Tell el-Fara koło Nablusu na południu Palestyny, prowadzonych przez Williama Matthew Flindersa Petriego w latach 1930 i 1932. Unikatowa w skali polskiej jest kolekcja zabytków kartagińskich подарowana Muzeum przez Antoniego Grubissicha de Keresztur (1853-1922). Tworzą ją: złota biżuteria punicka, figurki terakotowe, ceramika, lampki oliwne. Do najważniejszych w tej grupie zaliczają się stela wotywna z tofetu Salamambo (300-146 p.n.e.).

Ostatni zespół obiektów to m.in. późnoantyczne tkaniny z motywami chrześcijańskimi, zwierzęcymi i roślinnymi oraz fragmenty stel grobowych pochodzące z terenu Egiptu.

Przeprowadzony remont Arsenalu pozwolił na wprowadzenie nowoczesnych rozwiązań ekspozycyjnych, ale też udogodnień dla zwiedzających. Połączenie windą trzech poziomów budynku ułatwia komunikację pomiędzy strefą szatni i wystawą, a osoby niewidome mogą zapoznać się przez dotyk z zabytkami rzeźby i płaskorzeźby rzymskiej.

**DOROTA GORZELANY-NOWAK**

GALERIA SZTUKI STAROŻYTNEJ W ARSENALE MUZEUM KSIĄŻĄT CZARTORYSKICH W KRAKOWIE (UL. PIJARSKA 8) CZYNNA JEST WE WTORKI W GODZ. 10.00-18.00, OD ŚRODY DO NIEDZIELI W GODZ. 10.00-17.00. DNIEM BEZPŁATNEGO WSTĘPU NA WYSTAWĘ JEST WTOREK.

## Spotkanie z książką

### STOŁY W XVIII I XIX W.

Wystawie „Płaszczyzna porozumienia. Stoły w XVIII i XIX wieku” w Muzeum Narodowym we Wrocławiu (zob. „Spotkania z Zabytkami”, nr 1-2, 2021, s. 59-61) (czynnej do początku maja br.) towarzyszy katalog autorstwa badaczki dawnego meblarstwa – Małgorzaty Korzeł-Kraśnej, kuratorki Galerii Rzemiosł Artystycznych i Kultury Technicznej Muzeum Narodowego we Wrocławiu.

We wstępie do publikacji przedstawiona została krótka historia stołów w kontekście przemian relacji międzyludzkich. W wiekach XVIII i XIX zaczęły się największe i najciekawsze zmiany w historii stołów. Powstało wówczas bardzo wiele nowych typów tych mebli, co wynikało z ważnych zmian społecznych i cywilizacyjnych. Wraz z pojawieniem się na początku XVIII w. w domach europejskich salonu nastąpił rozkwit życia towarzyskiego i powstanie wielu stolików do spożywania napojów, do gier. Dążenie do wygodnego życia spowodowało masową wręcz produkcję stołów też do innych pomieszczeń.



W XIX w. salon jako dotychczasowe centrum życia towarzyskiego i rodzinnego został zastąpiony pokojem przeznaczonym do stałego spożywania posiłków – jadalnią, która stała się od tej pory głównym miejscem rodzinnego biesiadowania i przyjmowania wizyt. Centralnym punktem jadalni był właśnie duży stół, najczęściej rozsuwany, aby wszyscy goście mogli przy nim usiąść.

Prezentowane na wystawie meble omówione zostały w katalogu w dwóch rozdziałach: *Meblarstwo w XVIII wieku* i *Meblarstwo w XIX wieku*. W obu częściach przedstawiono stoły przeznaczone do salonów (w tym konsole, stoliki do herbaty, do gry), do jadalni i inne (np. toaletki, stoliki nocne, stoliki do pisania, stoliki-drabinki do pokojów bibliotecznych, stoły bilardowe). Wspomniano również o organizacji produkcji stołów, która obowiązywała w większości państw europejskich do połowy XIX w.

Na uwagę zasługuje szata graficzna katalogu, opracowana przez Łukasza Palucha. Publikacja jest ilustrowana wieloma zdjęciami i rysunkami, zawiera też obszerną bibliografię.

# Zabytkomania 2021

Już po raz siódmy Narodowy Instytut Dziedzictwa ogłosił konkurs „Zabytkomania”, skierowany do młodych adeptów sztuki filmowej oraz pasjonatów historii i kultury. Jest to szansa dla twórców, którzy chcą pokazać, że dziedzictwo jest ważne dla każdego z nas, a tematy na

z odzyskaniem przez Polskę niepodległości. „Wokół nas” to hasło z szóstej edycji konkursu, które było odpowiedzią na czas pandemii, kiedy to większość obiektów zabytkowych była zamknięta, a obostrzenia sanitarne nie pozwalały na swobodne przemieszczanie się i pracę w więk-

zinterpretować w odniesieniu do zabytkowej architektury, jak i dziedzictwa niematerialnego.

Proponujemy zapoznać się z obiektami zabytkowymi, które na co dzień pełniły bądź wciąż pełnią funkcję zakładów mleczarskich, przetwórstwa owocowo-warzywnego czy piekarni, a nawet browarów. Obecnie w zabytkach często zlokalizowane są cukiernie, sklepy z żywnością oraz lokale gastronomiczne. Warto poznać ich historię, ludzi, którzy tworzyli te miejsca, oraz architek-

i rodzinnych dokumentach. Po przez konkurs „Zabytkomania” warto podzielić się wiedzą o lokalnej kuchni, zapominanych smakach czy zapachach.

W konkursie mogą wziąć udział młodzi twórcy w wieku od 13 do 18 lat, amatorzy i profesjonalści powyżej 18 roku życia. Dla młodszych artystów przewidziane zostały nagrody rzeczowe, dla starszych filmowców nagrody pieniężne. Zachęcamy do zapoznania się z regulaminem na stronie specjalnie dedykowanej



scenariusz są dostępne nawet w najbliższej okolicy. Celem konkursu jest promowanie dóbr kultury, nauki i sztuki – zarówno materialnego, jak i niematerialnego dorobku poprzednich pokoleń, a także upowszechnianie wiedzy o dziedzictwie.

Przez ostatnie lata konkurs cieszył się dużym zainteresowaniem, prace filmowe dotyczyły tematów takich, jak „droga do wolności”, związanych

scenariusz są dostępne nawet w najbliższej okolicy. Celem konkursu jest promowanie dóbr kultury, nauki i sztuki – zarówno materialnego, jak i niematerialnego dorobku poprzednich pokoleń, a także upowszechnianie wiedzy o dziedzictwie.

W bieżącym roku, kiedy głównym tematem Europejskich Dni Dziedzictwa będzie kulinarny aspekt dziedzictwa, hasłem przewodnim konkursu „Zabytkomania” jest „Przepis na dziedzictwo”. Temat można

scenariusz są dostępne nawet w najbliższej okolicy. Celem konkursu jest promowanie dóbr kultury, nauki i sztuki – zarówno materialnego, jak i niematerialnego dorobku poprzednich pokoleń, a także upowszechnianie wiedzy o dziedzictwie.

scenariusz są dostępne nawet w najbliższej okolicy. Celem konkursu jest promowanie dóbr kultury, nauki i sztuki – zarówno materialnego, jak i niematerialnego dorobku poprzednich pokoleń, a także upowszechnianie wiedzy o dziedzictwie.

scenariusz są dostępne nawet w najbliższej okolicy. Celem konkursu jest promowanie dóbr kultury, nauki i sztuki – zarówno materialnego, jak i niematerialnego dorobku poprzednich pokoleń, a także upowszechnianie wiedzy o dziedzictwie.

scenariusz są dostępne nawet w najbliższej okolicy. Celem konkursu jest promowanie dóbr kultury, nauki i sztuki – zarówno materialnego, jak i niematerialnego dorobku poprzednich pokoleń, a także upowszechnianie wiedzy o dziedzictwie.

**WIOLETTA ŁABUDA-IWANIAK**

## Spotkanie z książką

## WARSZAWSKIE PRACOWNIE HISTORYCZNE I ARTYSTYCZNE

W 2020 r. ukazała się publikacja *Muzeum Ukryte. Kompendium wiedzy na temat warszawskich pracowni historycznych i artystycznych*, przygotowana przez Fundację Hereditas w ramach konkursu „Popularyzacja warszawskich pracowni artystycznych”.

Autorami koncepcji publikacji są Anna Kudzia i Tadeusz Rudzki. Teksty napisali specjaliści, opiekunowie pracowni, ludzie zajmujący się ochroną zabytków – zarówno inicjatorzy ratowania pracowni, jak i wolontariusze, studenci i urzędnicy: Anna Kudzia, Tadeusz Rudzki, Marta Zaborowska, Aleksandra Klasura, Monika Bzura, Paulina



Krajewska-Buchholtz, Antoni Buchholtz, Kalina Marzec, Dorota Grześkiewicz. Na potrzeby publikacji przeprowadzono wywiady z Iwoną Szmelter, Tadeuszem Rudzkim, Magdaleną Czerwoszą i Dorotą Grześkiewicz.

Akcja ratowania warszawskich pracowni rozpoczęła się w 2013 r. Inicjatywa wyszła od mieszkańców, którzy dostrzegali postępującą likwidację lub degradację tych obiektów. Z czasem ruch przekształcił się w zorganizowany proces. Zarówno zachowanie pracowni, jak i przypomnienie o ich istnieniu pozwalają inaczej spojrzeć na stolicę i jej zasoby kulturalne, a miejsca te – nazywane Muzeum Ukrytym – pobudzają do działań obywatelskich i społecznych. Atrakcyjność tematu sprawiła, że w Warszawie działa grupa osób, która dąży do ocalenia, rozwijania i wykorzystywania potencjału pracowni na rzecz kulturalnego rozwoju Warszawy i jej lokalnych społeczności.

W publikacji poruszone zostały takie tematy, jak m.in.: cel ratowania pracowni artystycznych i historycznych, historia projektu, rodzaje pracowni, działalność Zespołu ds. Warszawskich Historycznych Pracowni Artystycznych przy Urzędzie Miasta, opracowanie nowych form ochrony prawnej działalności, dotacje oraz możliwości pozyskania funduszy na działania w pracowni artystycznej, formy udostępniania pracowni do zwiedzania, formy opieki nad pracownikami, inwentaryzacja zbiorów i obiektów w pracowni, przykłady prac konserwatorskich w pracowniach. Publikacja zawiera też zbiór porad, które mogą się przydać nie tylko opiekunom pracowni, ale również osobom mającym w swoich domach kolekcje zbiorów albo opiekującym się spuścizną po artystach, którzy pracownie stracili i nie wiedzą, jak się taką kolekcją opiekować.

Kompendium dostępne jest na stronie internetowej [zabytki.online](http://zabytki.online).

# KLUB „SPOTKAŃ Z ZABYTKAMI”

Korzyści wynikające z prenumeraty:

- wygoda
- pewne i nieprzerwane dostawy ulubionego czasopisma
- dzięki współpracy z zaprzyjaźnionymi z redakcją wydawnictwami i muzeami będziemy przekazywać pięciu losowo wybranym prenumeratorom, którzy zamówią „SPOTKANIA Z ZABYTKAMI” bezpośrednio w wydawnictwie (zob. informację niżej) książki oraz płyty CD o tematyce związanej z profilem naszego czasopisma.

### Nagrody otrzymują:

**Joanna Nowacka z Łodzi** – *Najcenniejsze*, katalog wystawy w Muzeum Górnośląskim w Bytomiu, wyd. Muzeum Górnośląskie w Bytomiu, Bytom 2020

**Michał Wiland z Bieniewca** – *Umarł król*, katalog wystawy w Zamku Królewskim w Warszawie – Muzeum, wyd. Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum, Warszawa 2020

**Damian Kachniarz ze Stoczka Łukowskiego** – *Arcydzieła Watykanu. Wystawa w stulecie urodzin Jana Pawła II*, katalog wystawy w Zamku Królewskim w Warszawie – Muzeum, wyd. Zamek Królewski w Warszawie, Warszawa 2020

**Aleksander Kobylecki z Warszawy** – *Zabytek Zadbany 2020*, wyd. Narodowy Instytut Dziedzictwa, Warszawa 2020

**Muzeum Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze** – *Willmann w Warszawie: Willmann encore. Męczeństwa apostołów; Willmann. Opus minor*, katalog wystaw w Muzeum Archidiecezji Warszawskiej i MT 5,14 Muzeum Jana Pawła II i Prymasa Wyszyńskiego, wyd. Muzeum Archidiecezji Warszawskiej, Warszawa 2020



ponadto wszyscy nagrodzeni otrzymują publikację *Zabytek Zadbany 2019*, wyd. Narodowy Instytut Dziedzictwa, Warszawa 2019

## PRENUMERATA

W 2021 r. ukaze się 6 numerów „Spotkań z Zabytkami”, opracowanych w wersji elektronicznej (w zapisie PDF), w cenie 9 zł każdy, dostępnych na indywidualne zamówienia. W wypadku zamówienia całorocznej prenumeraty z wysyłką koszt wyniesie 54 zł, ale można też zamawiać pojedyncze numery. Aby zamówić prenumeratę, należy złożyć zamówienie drogą e-mailową u wydawcy ([prenumerata@spotkania-z-zabytkami.pl](mailto:prenumerata@spotkania-z-zabytkami.pl)), a następnie dokonać wpłaty należności na konto Fundacji Hereditas: Fundacja Hereditas, ul. Marszałkowska 58 lokal 24, 00-545 Warszawa.

**Konto: ING Bank Śląski 36 1050 1038 1000 0090 6992 4562**

W przypadku chęci otrzymania faktury VAT prosimy o podanie danych do jej wystawienia. Osoby i instytucje, które chcą uczestniczyć w losowaniu nagród w ramach Klubu „Spotkań z Zabytkami” proszone są ponadto o podanie dokładnego adresu, na jaki ma być dostarczona wylosowana książka. Wszelkie pytania w sprawie prenumeraty, numerów bieżących lub archiwalnych prosimy kierować do Fundacji Hereditas, tel. 501 259 012, e mail: [prenumerata@spotkania-z-zabytkami.pl](mailto:prenumerata@spotkania-z-zabytkami.pl).

## NUMERY ARCHIWALNE

Numery archiwalne „Spotkań z Zabytkami” są dostępne nieodpłatnie w postaci zdigitalizowanej na portalu Biblioteki Narodowej POLONA, na stronie [spotkania-z-zabytkami.pl](http://spotkania-z-zabytkami.pl) (w zakładce Archiwum) oraz na stronie [zabytki.online](http://zabytki.online).

## Rogalin

zespół pałacowy



## Przemysław

zespół staromiejski



## Chełmno

Stare Miasto



## Łęknica

Park Muzakowski



## Święty Krzyż

pobenedyktynski zespół klasztorny



## Lidzbark Warmiński

zamek biskupów warmińskich



Więcej o Pomnikach Historii  
na stronie [www.zabytek.pl](http://www.zabytek.pl)



Narodowy  
Instytut  
Dziedzictwa