SPOTKANIA Z ZABYTKAMI

INDEKS 377325 • ISSN 0137-222X

7-8 | LIPIEC-SIERPIEŃ 2022
CENA 21 ZŁ (W TYM 8% VAT)

ZABYTKI NA MAZOWSZU

Prace konserwatorskie i odkrycia (s. 4-27)

W PODRÓŻY DO PUŁAW

Wspomnienia podróżników z XIX w. (s. 28-34)

SPOTKANIA Z RZECZAMI

Wystawa w Muzeum Narodowym w Warszawie (s. 60-63)

FABRYKA „CZYN"

Historia i wyroby (s. 68-71)

Spis treści

- 2 Przegląd wydarzeń
- 4 **Różnorodne dziedzictwo kulturowe Mazowsza**
  Jakub Lewicki
- 5 **Plastyka funeralna w XVI w. na Mazowszu**
  Olga M. Hajduk
- 10 **Renesansowe relikty dawnego sakrarium w bazylice w Czerwińsku**
  Ewa Korpysz
- 14 **Spotkanie z książką: Gotyk na ziemi radomskiej**
- 15 **Michała Anioła Palloniego „Kościół triumfujący"**
  Marek Sobisz
- 20 **Wolska latarnia prawosławia znowu w pełni blasku**
  Dorota Maj
- 24 **Dom jako dzieło otwarte**
  Tomasz Fudala
- 27 **Spotkanie z książką: Inwentaryzacja zabytków Mazowsza**
- 28 **W podróży do Puław – nadwiślańska rezydencja oczami dziewiętnastowiecznych podróżników**
  Grażyna Bartnik
- 35 Podróżne akcesoria arystokracji
  Monika Antczak, Honorata Mielniczenko

ZABYTKI W KRAJOBRAZIE

- 37 Godne naśladowania
  Hanna Mackiewicz
- 43 Spotkanie z książką: Badania archeologiczne w dolinie Wisły na Mazowszu

Z WARSZTATU KONSERWATORA

- 44 Technika i technologia „inkrustacji" siarkowej
  Dorota Zalewska-Zaczek

ZBIORY I ZBIERACZE

- 48 Na co nam te fotografie?
  Wojciech Przybyszewski

Z WIZYTĄ W MUZEUM

- 54 Arcydzieła z kolekcji Lanckorońskich
- 56 Świdnicka fabryka wyrobów fajansowych Richarda Maxa Krausego
  Jolanta Sozańska
- 59 Jubileusz 160-lecia Muzeum Narodowego w Warszawie
- 60 Spotkania z rzeczami
  Grażyna Bastek, Monika Janisz
- 64 Stettin/Szczecin – jedna historia?
  Beata Małgorzata Wolska
- 68 Zapomniane dewocjonalia z częstochowskiej fabryki „Czyn"
  Katarzyna Sucharkiewicz
- 71 Spotkanie z książką: Katalog wystawy w Muzeum Częstochowskim

ROZMAITOŚCI

- 72 Siódma edycja Nagrody „Kolekcjonerstwo – nauka i upowszechnianie" im. Feliksa Jasieńskiego
- III okł. Spotkanie z książką: Twórczość lwowskiego artysty grafika

SPOTKANIA
Z ZABYTKAMI
MIESIĘCZNIK POPULARNONAUKOWY

7-8 (425-426) XLVI
Warszawa 2022

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 Bruszewska
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

00-545 Warszawa, ul. Marszałkowska 58 lok. 24
tel. 501 259 012
e-mail: fundacja@fundacja-hereditas.pl
http://www.fundacja-hereditas.pl

WSPÓŁPRACA
MAZOWIECKI WOJEWÓDZKI KONSERWATOR ZABYTKÓW

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury – państwowego funduszu celowego
Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego

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:
Bazylika Zwiastowania Najświętszej Marii Panny w Czerwińsku nad Wisłą (zob. artykuł na s. 10-14)
(fot. z Archiwum Mazowieckiej Regionalnej Organizacji Turystycznej)

Od Redakcji

Ten numer, dzięki współpracy z Wojewódzkim Urzędem Ochrony Zabytków w Warszawie, w jednej trzeciej objętości poświęcony jest zabytkom Mazowsza. Nie chodzi jednak o to, by po raz kolejny opowiadać o dobrze znanych, prezentowanych także na naszych łamach obiektach, ale o zasygnalizowanie, jakie w ostatnich latach zaszły w nich zmiany i to zarówno w stanie zachowania i ogólnym wizerunku, jak też, co nowego dotyczącego ich historii udało się odnaleźć badającym je specjalistom. Przed dwoma laty, także we współpracy z WUOZ w Warszawie, poświęciliśmy tej tematyce wiele miejsca (zob. „Spotkania z Zabytkami", nr 9-10, 2020, s. 4-23).

W dziale „Zabytki w krajobrazie" kontynuujemy prezentację wybranych obiektów nagrodzonych lub wyróżnionych w ubiegłorocznym konkursie „Zabytek Zadbany". Tym razem są to obiekty oceniane w kategorii „Rewitalizacja przestrzeni kulturowej i krajobrazu". Co ciekawe, w tegorocznej edycji do dalszego etapu w tej kategorii konkursu zakwalifikowały się zaledwie cztery obiekty: Fort pancerny nr 52a „Łapianka" w Krakowie (woj. małopolskie), Park miejski im. 36 Pułku Piechoty Legii Akademickiej w Brwinowie (woj. mazowieckie), Park Dworski w Skarbiszowie (woj. opolskie) i Lapidarium na terenie dawnego cmentarza ewangelickiego w Dołujach (woj. zachodniopomorskie). Tymczasem w kategorii „Utrwalenie wartości zabytkowej obiektu" zgłoszonych zostało w tym roku aż 35 obiektów, a w kategorii „Adaptacja obiektów zabytkowych" 33 obiekty. Skąd ta różnica? Czekamy na rozstrzygnięcie konkursu. Na razie znamy tylko laureatów *ex aequo* tegorocznego konkursu w kategorii specjalnej właściwego użytkowania i stałej opieki nad zabytkiem: kamienicę w Al. Kościuszki 14 w Częstochowie – właściciel: Mariusz Etryk i Zamek Książ w Wałbrzychu – zarządca: Zamek Książ w Wałbrzychu Sp. z o.o. Miejmy nadzieję, że w kolejnych edycjach konkursu zgłoszonych zostanie więcej niż w bieżącym roku dobrze utrzymanych i nienagannie funkcjonujących w otaczającym krajobrazie obiektów zabytkowych, jak te, które opisane zostały w artykule *Godne naśladowania* autorstwa Hanny Mackiewicz (s. 37-43).

Sporo miejsca w tym numerze poświęciliśmy także wystawom muzealnym. Czas wakacyjnej kanikuły sprzyja bowiem zarówno turystyce, jak i uczestniczeniu w wydarzeniach kulturalnych. Na szlaku proponowanej przez nas podróży znalazło się aż sześć miast w Polsce, z wystawami w Szczecinie, Warszawie, Puławach, Krakowie, Częstochowie i Wrocławiu (s. 28-36 i 54-71). Zapraszamy do ich odwiedzenia!

Wojciech Przybyszewski

Przegląd wydarzeń

OBRAZY ARTYSTÓW Z BRACTWA ŚW. ŁUKASZA WRACAJĄ DO POLSKI

Dzięki wieloletnim staraniom Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego powróci do Polski cykl siedmiu obrazów członków Bractwa św. Łukasza i czterech makat Mieczysława Szymańskiego.

„Spotkanie Bolesława Chrobrego z Ottonem III u grobu św. Wojciecha", jeden z obrazów z cyklu dzieł Bractwa św. Łukasza

Obrazy były eksponowane w Pawilonie Polskim na Wystawie Światowej w Nowym Jorku od maja 1939 do końca 1940 r., przedstawiają najważniejsze wydarzenia z historii Polski. Nowojorska wystawa miała zaprezentować wizję postępu społecznego i rozwoju techniki pod hasłem „Świat Jutra". Wybuch drugiej wojny światowej sprawił, że po zakończeniu wystawy dzieła z Pawilonu Polskiego postanowiono przechować na terenie USA. Po zakończeniu wojny obrazy oraz cztery makaty Mieczysława Szymańskiego znalazły się w dyspozycji Stefana Roppa, komisarza generalnego Pawilonu Polskiego, który całą kolekcję przekazał ostatecznie pod opiekę amerykańskiej uczelni Le Moyne College w Syracuse. Przez lata Le Moyne College dbał o zabezpieczenie i konserwację polskich dzieł, które teraz trafią do zbiorów Muzeum Historii Polski.

Siedem obrazów autorstwa członków Bractwa św. Łukasza stanowi cenny zapis praktyki twórczej jednej z najciekawszych polskich grup artystycznych okresu dwudziestolecia międzywojennego. Obrazy Łukaszowców to także bezcenne świadectwo zaangażowania środowiska sztuki i nauki w promocję Polski w okresie Drugiej Rzeczypospolitej. Dopełnieniem zbioru są cztery makaty pt. „Jan III Sobieski", wykonane według projektu Mieczysława Szymańskiego przez zespół hafciarek ze spółdzielni „Inicjatywa" w Warszawie.

LAUREACI NAGRODY IM. PROF. ALEKSANDRA GIEYSZTORA

W Zamku Królewskim w Warszawie 23 maja 2022 r. odbyła się Gala Nagrody im. prof. Aleksandra Gieysztora dla uhonorowania laureatów dwóch edycji Nagrody: prof. Jerzego Hausnera i dr. Vydasa Dolinskasa.

Nagroda im. prof. Aleksandra Gieysztora jest przyznawana od 1999 r. przez Fundację Citi Handlowy im. Leopolda Kronenberga za szczególne osiągnięcia dokonane w minionym roku kalendarzowym lub w ciągu ostatnich kilku lat w dziedzinie dziedzictwa kulturowego oraz za inicjatywy związane z szeroko pojętym życiem społecznym i kulturowym.

Laureat XXII edycji Nagrody — prof. Jerzy Hausner został nagrodzony za wszechstronne działania na rzecz wykorzystania i (re)interpretacji dziedzictwa kulturowego jako podstawy komunikowania się i kreatywności oraz ekonomii wartości. Jego zdaniem bez zasobów materialnych nie można dziedzictwa utrzymać i rekonstruować, jednak to wartości niematerialne dają rozwojowi siłę.

Laureat XXIII edycji Nagrody — dr Vydas Dolinskas, dyrektor Muzeum Narodowego – Pałacu Wielkich Książąt Litewskich, został doceniony za niezwykłą pracę na rzecz wzmacniania zaangażowania społeczności litewskiej w ochronę i promocję dorobku kulturowego Polski i Litwy. Stojąc na czele jednej z najważniejszych litewskich instytucji kultury, dr Vydas Dolinskas przybliża Litwinom naszą wspólną jagiellońską i republikańską historię, która jest nieodłączną częścią polskiego i litewskiego dziedzictwa.

Nagroda im. prof. Aleksandra Gieysztora jest jedną z licznych inicjatyw, dzięki którym bank Citi Handlowy kontynuuje dzieło swego założyciela, Leopolda Kronenberga – finansisty i przedsiębiorcy, mecenasa kultury i filantropa, który swoimi działaniami wspierał wiele dziedzin życia społecznego i kulturalnego.

NOWE WPISY NA LISTĘ POMNIKÓW HISTORII

Dwa kolejne zabytki uznane zostały za pomniki historii: zespół klasztorny bernardynów w Radomiu oraz zespół archikolegiaty NMP i św. Aleksego w Tumie.

Radomski zespół należy do czterech bernardyńskich domów klasztornych powstałych z inicjatywy króla Kazimierza Jagiellończyka. Do naszych czasów przetrwał nieznacznie przekształcony, ale pomimo kolejnych remontów i związanych z nimi nawarstwień zachował średniowieczny charakter, uwidoczniony w gotyckim układzie przestrzennym i detalu architektonicznym, podczas gdy inne gotyckie fundacje bernardyńskie w Polsce uległy znacznym przebudowom (najczęściej w stylu barokowym). Unikatowym obiektem klasztoru jest budynek gospodarczy, zawierający pomieszczenie kuchenne i wysoki komin, tzw. piekarnik, mieszczące kuchnię klasztorną i prawdopodobnie warzelnię wosku. Kościół klasztorny stanowi przykład wczesnej świątyni bernardyńskiej, realizującej wzór budynku skromnego, prostego, funkcjonalnego, pozbawionego zbędnych ozdób i rzeźb, stosownego dla siedziby zakonu żebraczego, postulującego nawrót do ideałów życia ewangelickiego i apostolskiego w ubóstwie.

Z kolei zespół archikolegiaty NMP i św. Aleksego w Tumie należy do najważniejszych realizacji w stylu romańskim oraz związany jest z doniosłymi wydarzeniami z historii Polski. Architekturę archikolegiaty cechuje zróżnicowanie układu przestrzennego oraz wyjątkowa skala,

Kolegiata w Tumie
(fot. Mrksmlk / https://pl.wikipedia.org)

bowiem świątynia ta jest największą zachowaną świątynią romańską w Polsce powstałą w XII w. Szczególna wartość budowli tkwi ponadto w wystroju i wyposażeniu wnętrza. Ważne miejsce w historii plastyki romańskiej zajmuje bogato rzeźbiony portal północny, będący najstarszym i najwybitniejszym przykładem rzeźby portalowej w Polsce obok realizacji z opactwa w Czerwińsku i nieistniejącego już opactwa św. Wincentego na Ołbinie we Wrocławiu. Tumski portal powstał w latach siedemdziesiątych XII w.

REMONT RUIN PAŁACU TARŁÓW W PODZAMCZU

Ruiny barokowego pałacu w Podzamczu pod Kielcami mają przejść renowację. Remont – przynajmniej częściowy – zaplanowały władze samorządowe, które są gotowe przejąć ten obiekt od skarbu państwa. Może tam powstać muzeum lub amfiteatr.
Rezydencja w Podzamczu została zbudowana około 1655 r. Wzorowana jest na Pałacu Arcybiskupów Krakowskich w Kielcach. Była własnością magnackiego rodu Tarłów herbu Topór. Czasy świetności obiekt miał za sobą już w połowie XIX w., kiedy z rąk Tarłów przejmował go nowy właściciel. Dzieło zniszczenia przypieczętował wielki pożar. Od tamtego czasu pałac popadał w coraz większą ruinę. Po bezskutecznych próbach skontaktowania się z właścicielami nieruchomości ostatecznie pałac trafił do zasobów skarbu państwa poprzez wywłaszczenie na cel publiczny. Teraz zarządza nim starostwo.

KONKURS NA ROZBUDOWĘ MUZEUM NARODOWEGO W WARSZAWIE ROZSTRZYGNIĘTY

Ogłoszone zostały wyniki konkursu, organizowanego przez Muzeum Narodowe w Warszawie wraz ze Stowarzyszeniem Architektów Polskich, na opracowanie koncepcji Centrum Konserwatorsko-Magazynowego Muzeum Narodowego w Warszawie. W konkursie zgłoszono 28 prac. Nadesłane projekty oceniał 11-osobowy sąd konkursowy pod przewodnictwem architekta prof. Jerzego Bogusławskiego. Przyznano trzy nagrody główne i dwa wyróżnienia. Zwycięski projekt przygotowała pracownia architektoniczna P2PA z Wrocławia. Nowy pawilon powstanie na tyłach Gmachu Głównego, w parku Na Książęcem.
Zaproponowany projekt wyróżnia się harmonijnym wpisaniem w przestrzeń ogrodu otaczającego muzeum, a także proporcjonalnym powiązaniem z bryłą Gmachu Głównego. Struktura przestrzeni budynku została podporządkowana zasadzie przenikania i współgrania otwartych i zamkniętych sześciennych brył, co pozwala na swobodne kształtowanie przestrzeni wnętrza, a w przyszłości umożliwi budowanie nowych powiązań funkcjonalnych. Nagrodzone rozwiązanie stanowi nowy model muzealnego magazynu i pracowni konserwatorskich, oparty na zasadach dostępności, partycypacji i edukacji. Budynek spełnia wysokie normy środowiskowe i daje gwarancje optymalizacji kosztów eksploatacji. Wzniesienie nowego pawilonu Na Książęcem pozwoli przede wszystkim na rozwiązanie najpilniejszych potrzeb muzeum w zakresie bezpieczeństwa i przechowywania dzieł sztuki oraz znacząco ułatwi prowadzenie badań nad nimi.

Projekt Centrum Konserwatorsko-Magazynowego Muzeum Narodowego w Warszawie, pracownia architektoniczna P2PA z Wrocławia

KOLEJNE DZIEŁA SZTUKI PRZEKAZANE DO ZAMKU KRÓLEWSKIEGO W WARSZAWIE

Fundacja Zbiorów im. Ciechanowieckich kontynuuje przekazywanie dzieł sztuki na rzecz Zamku Królewskiego w Warszawie. Tym razem przedmiotem darowizny jest 278 rysunków, 5 164 woluminy i około 40 m bieżących akt. Kolekcja ta była zbierana przez ponad 30 lat przez wybitnego marszanda, historyka sztuki prof. Andrzeja Ciechanowieckiego. Wśród składających się na nią dzieł, prezentujących szerokie spektrum technik artystycznych (m.in. pióro i tusz, ołówek, sangwinę czy gwasz), znajdują się prace autorstwa takich artystów, jak Zygmunt Vogel, Stefano della Bella, Vincenzo Brenna, Tadeusz Kuntze-Konicz, Daniel Chodowiecki, Sylwester Dawid Mirys, a także Aleksander Orłowski, Piotr Michałowski, Jan Matejko czy Jan Piotr Norblin. Prace tego ostatniego będzie można zobaczyć we wrześniu na organizowanej w Zamku wystawie „Jan Piotr Norblin – sentymentalny reporter".

Część kolekcji ze zbiorów im. Ciechanowieckich, przekazanych na Zamek Królewski w Warszawie

EUROPA NOSTRA HERITAGE HUB

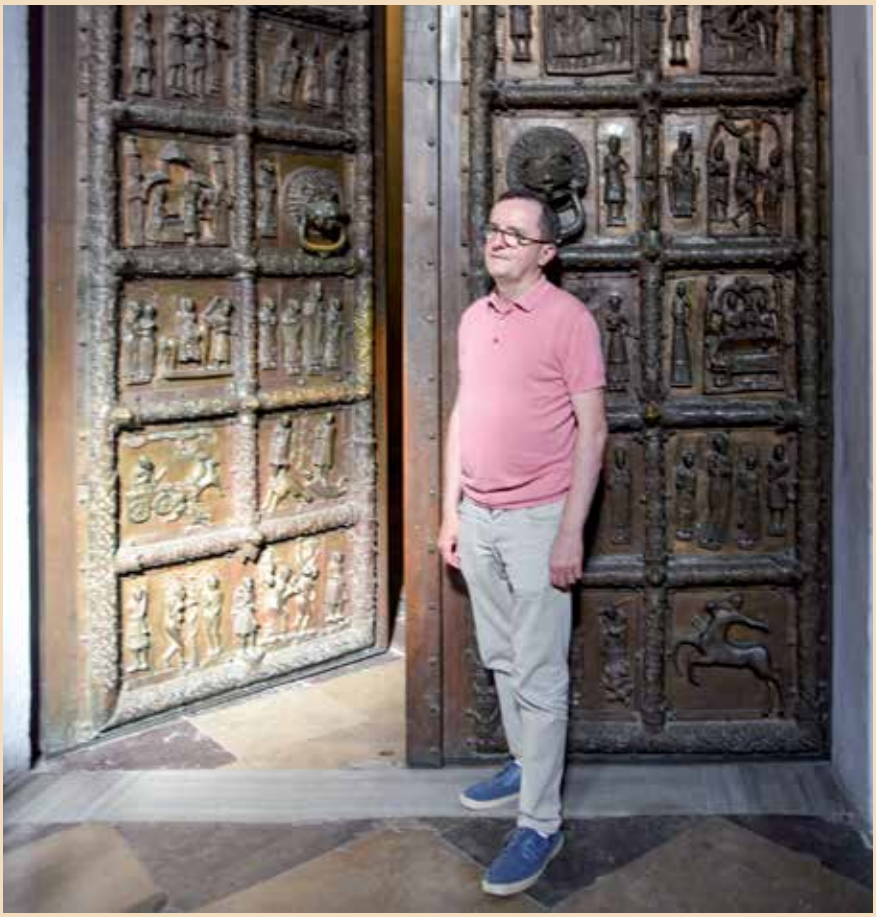
W Krakowie powstanie oddział sieci Europa Nostra – Europa Nostra Heritage Hub. To pierwsze w tej części Europy centrum federacji Europa Nostra, zrzeszającej europejskie organizacje zajmujące się dziedzictwem kulturowym. Rolą przyszłego Heritage Hub jest rozwój i wzmocnienie działań federacji w tej części kontynentu, angażowanie organizacji społecznych i pozarządowych w ochronę dziedzictwa europejskiego, a także wzmocnienie roli Krakowa jako istotnego europejskiego ośrodka kreującego i wdrażającego najlepsze praktyki w obszarze troski o dziedzictwo i w realizacji Konwencji UNESCO.

POLICHROMIE Z CZASÓW WAZÓW W ZAMKU ŻUPNYM W WIELICZCE

Podczas remontu w Zamku Żupnym w Wieliczce natrafiono na polichromie naścienne. Zamek od drugiej połowy XIII w. aż do 1945 r. był siedzibą przedsiębiorstwa żupnego; obecnie mieści się w nim Muzeum Żup Krakowskich Wieliczka. Odsłonięte w pięciu pomieszczeniach zamku malowidła mają liczne nawarstwienia, które datuje się na okres między XVII a XX w. Najstarsze malowidło pochodzi z XVII w. Jest to fragment godła państwa polskiego z fragmentem herbu z czasów Wazów.
Wszystkie polichromie są stosunkowo dobrze zachowane, przedstawiają m.in. motywy roślinne – bukiety kwiatów w wazonach i wić roślinną z kwiatami. Stanowią także przykład malarstwa przedstawieniowego o charakterze iluzjonistycznym, ukazującego np. kamienne rzeźby w supraportach czy drapowane tkaniny w fryzie podstropowym. Odkryte zostały też fragmenty z dekoracją arabeskową i fragmenty w stylu orientalnym. Sale, w których malowidła zostały odsłonięte, należały do najbardziej reprezentatywnych pomieszczeń zamku.
Odnalezione malowidła podkreślają rolę Zamku Żupnego jako centrum administracji królewskiego przedsiębiorstwa solnego, które obejmowało kopalnie soli w Bochni i w Wieliczce.

Różnorodne dziedzictwo kulturowe Mazowsza

Mazowsze jest największym polskim województwem, gdzie znajdują się różnorodne i niestety wciąż mało znane zabytki. Stało się też drugim w Polsce regionem pod względem liczby wpisów do rejestru zabytków. Dlatego w kolejnym numerze „Spotkań z Zabytkami" zamieszczono obszerny blok tematyczny poświęcony temu województwu. Tematyka bloku jest bardzo bogata. Zawarte w nim teksty dotyczą zabytków mało znanych, jak i tych, które poddano wyróżniającym się pracom konserwatorskim. Na początku przedstawiono prezentację wybranej grupy renesansowych nagrobków na Mazowszu. W najbliższym czasie z mojej inicjatywy jako Mazowieckiego Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków ukaże się obszerne opracowanie szesnastowiecznych nagrobków na Mazowszu wraz z ich pełnym katalogiem. Bardzo interesujące są zachowane relikty kamiennego renesansowego sakrarium w kościele klasztornym w Czerwińsku. Planowana jest rekompozycja tego wyróżniającego się, a obecnie rozmontowanego renesansowego zabytku. Znajdował się on niegdyś na ścianie północnej prezbiterium w pobliżu głównego ołtarza. Jednym z najcenniejszych zabytków malarstwa ściennego na Mazowszu jest cykl barokowych malowideł Michaela Palloniego w kościele reformatów w Węgrowie,



Prof. dr hab. Jakub Lewicki, w głębi fragment kopii Drzwi Płockich w katedrze w Płocku

który został omówiony w oddzielnym artykule. Są to najlepiej zachowane dzieła tego artysty w Polsce, obecnie pieczołowicie zakonserwowane. Następny artykuł poświęcony jest architekturze cerkiewnej na Woli, świadczącej o różnorodności kulturowej Warszawy. Pragnę też przypomnieć, że nie tylko Warszawa, ale i Mazowsze jest miejscem, gdzie znajduje się wiele wyróżniających się budowli modernistycznych. Kolejny artykuł zwraca uwagę na jeden z najcenniejszych mazowieckich zabytków z drugiej połowy XX w., jakim jest dom architektów Zofii i Oskara Hansenów w Szuminie, co wskazuje na potrzebę nowego spojrzenia na krajobraz kulturowy regionu Mazowsza. Wszystkie wymienione teksty przybliżają wciąż mało znane zabytki Mazowsza i jego problemy konserwatorskie.

Ostatnie lata to okres dużego ożywienia inwestycyjnego na Mazowszu, co dotyczy także licznych zabytków. Trwają wielkie konserwacje wyróżniających się budowli – wystroju katedry w Płocku czy kościoła w Krasnem, będącego nekropolią z zachowanymi nagrobkami rodziny Krasińskich. Największym zadaniem ostatnich lat były i są inwestycje kolejowe oraz modernizacja linii kolejowych i dworców. Wiele prowadzonych remontów i prac konserwatorskich na terenie Mazowsza i w Warszawie jest dofinansowywanych przez rozmaite dotacje – Wojewódzkiego i Generalnego Konserwatora Zabytków. Pracownicy urzędu Mazowieckiego Konserwatora muszą odbierać i oceniać wykonane prace konserwatorskie, których liczba na Mazowszu jest dużo większa niż w innych województwach. Urząd ten jest także największym polskim urzędem konserwatorskim. Zatrudnia blisko 150 osób, co również wiąże się z dużo większymi zadaniami niż w innych regionach. Jest to kolejne wielkie wyzwanie dla konserwatorów, niezmiernie ważne dla zachowania naszego bogatego regionu kulturowego.

Prof. dr hab. Jakub Lewicki
Mazowiecki Wojewódzki
Konserwator Zabytków

Plastyka funeralna w XVI w. na Mazowszu

W rzeźbie w XVI w. na terenie dawnej Rzeczypospolitej na szczególną uwagę zasługują dzieła plastyki funeralnej, zwłaszcza monumentalne nagrobki przyścienne, a także płyty nagrobne i epitafia. Interesujący zespół zabytków tego typu występuje na obszarze historycznego Mazowsza, które po przyłączeniu do ziem Korony w 1529 r. stanowiły trzy województwa: rawskie, płockie i mazowieckie. Obszar historycznego Mazowsza we współczesnym podziale administracyjnym Polski stanowi części pięciu województw: mazowieckiego, łódzkiego, lubelskiego, podlaskiego oraz warmińsko-mazurskiego.

W połowie XVI w., po śmierci króla Zygmunta I Starego (1548) punktem zwrotnym dla dalszego rozwoju Mazowsza stało się przeniesienie dworu królowej-wdowy Bony Sforzy do Warszawy. Po unii polsko-litewskiej w 1569 r. istotnie wzrosła rola tego miasta, które stało się nowym ośrodkiem władzy i siedzibą sejmów. W drugiej połowie XVI stulecia Mazowsze było trzecią współrządzącą dzielnicą Rzeczypospolitej, obok przodujących dotychczas Małopolski i Wielkopolski. Wśród czynników sprzyjających awansowi Mazowsza wymienić należy przede wszystkim doskonałe, centralne położenie regionu o wielkim potencjale gospodarczym ze względu na dochodowy eksport zboża. Wraz z rozwojem Mazowsza w XVI w. na znaczeniu zyskała szlachta mazowiecka, wykazująca w omawianym okresie niezwykłą zaradność polityczną.

Wśród fundatorów najokazalszych pomników nagrobnych na Mazowszu rozpoznać można przedstawicieli rodów mazowieckich związanych z dworem królewskim oraz piastujących intratne posady. Drugą, równie liczną grupę stanowiło duchowieństwo. Kościół katolicki był bowiem najbogatszym latyfundystą na tym terenie. Jego rozległe dobra swoją wartością znacznie przewyższały królewszczyzny. Należy podkreślić, że granice podziału administracyjnego Kościoła katolickiego przebiegały inaczej. Omawiany obszar wchodził bowiem w zakres trzech diecezji: płockiej, gnieźnieńskiej i poznańskiej. Podziały te, choć z pozoru nieistotne, określały kierunki wpływów i zasięg występowania zjawisk kulturowych. Na mapie Mazowsza wyróżniały się takie ośrodki, jak prymasowski Łowicz, biskupi Pułtusk

1

2

czy miasto stołeczne województwa i biskupstwa – Płock, gdzie lokowały się najważniejsze fundacje biskupów i kanoników – okazałe pomniki nagrobne i epitafia. Wreszcie wśród fundatorów pomników nagrobnych na Mazowszu w XVI w. znalazła się niewielka reprezentacja właścicieli miast oraz osób pełniących mniej intratne funkcje: sędziów, rajców czy wójtów. Ich nagrobki ufundowane w ostatniej ćwierci XVI stulecia otrzymały formę niewielkich rozmiarów epitafiów, podobnie jak jedyny na Mazowszu pomnik poświęcony pamięci kupca – Melchiora Walbacha.

Do osobnej kategorii należy niewątpliwie zaliczyć pomnik dedykowany pamięci książąt mazowieckich Janusza III i Stanisława, ufundowany przez siostrę, księżnę Annę mazowiecką, przy wsparciu finansowym króla Zygmunta I Starego w warszawskiej kolegiacie. Nagrobek ten jest jedynym zachowanym pomnikiem władców na Mazowszu. Drugi stanowił zniszczony w czasie wojen szwedzkich nagrobek księżnej Anny z Radziwiłłów, ufundowany nakładem środków króla Zygmunta I Starego z inicjatywy księcia Stanisława do warszawskiego kościoła św. Anny (1522-1523).

Jak dowodzą zachowane, a także znane z przekazów ikonograficznych dzieła renesansowej plastyki funeralnej, określone rozwiązania formalne zależały od stanu, reprezentacji danej grupy zawodowej czy społecznej. Do najbardziej rozpowszechnionych na Mazowszu należą, obok pomników z całopostaciowym przedstawieniem zmarłego, płyty nagrobne, reprezentujące różne warianty kompozycyjne. W omawianym okresie obok tych o stylistyce w pełni renesansowej powstawały także płyty nagrobne utrzymane w konwencji późnogotyckiej, wśród nich tradycyjne prostokątne płyty z bordiurą inskrypcyjną i wizerunkiem w centralnym polu lub płyty z inskrypcją oraz rytowanym albo płaskorzeźbionym herbem. W grupie tej wyróżniają się płyty z płaskorzeźbionymi postaciami stojącymi, które charakteryzuje frontalność ujęcia usztywnionego zbroją lub prostym modelunkiem szat, zachowujące tym

1 | Epitafium Melchiora Walbacha w kościele parafialnym św. Wita w Karczewie

2 | Płyta nagrobna Stefana Kucieńskiego w kościele parafialnym Wniebowzięcia NMP w Mnichu Probostwie

3 | Nagrobek Elżbiety i Andrzeja Modliszowskich w katedrze św. Michała Archanioła w Łomży

samym jeszcze średniowieczną konwencję przedstawieniową. Dziełem przełamującym tę konwencję jest płyta nagrobna warszawskiego kanonika Stanisława Strzelicy, datowana na drugą lub trzecią dekadę XVI w. Zastosowano w niej połączenie brązowego wizerunku zmarłego, aplikowane na piaskowcową płytę z bordiurą inskrypcyjną w otoku, nawiązując tym samym do średniowiecznej tradycji. Z kolei zarówno typ kompozycji figuralnej o rzymskiej genezie, przedstawiający duchownego z rękoma skrzyżowanymi na piersi i z palcami skierowanymi ku dołowi, jak i sposób opracowania figury odwołuje się już do renesansowych form. Do układu z płyty nagrobnej Strzelicy nawiązywać też będą późniejsze nagrobki tego typu – Jana Wojsławskiego w Łomży oraz Jana Borukowskiego w Cieksynie.

Wśród płyt figuralnych wyróżniającym się obiektem jest płyta nagrobna Stefana Kucieńskiego w Mnichu, reprezentująca powszechny na Śląsku w drugiej połowie XVI w. typ nagrobka z figurą stojącą. Wśród pozostałych wyróżnia się też powstała około 1572 r. płyta nagrobna Jana Prażmowskiego z kościoła w Miastkowie Kościelnym, realizująca tzw. model małopolski (z centralnie umieszczonym kartuszem herbowym zawieszonym na wstęgach wraz z tablicą inskrypcyjną), rozpropagowany przez Jana Florentczyka w serii sześciu czerwonomarmurowych płyt nagrobnych ufundowanych przez arcybiskupa gnieźnieńskiego Jana Łaskiego, wykonanych między 1516 a 1518 r.

Obok płyty nagrobnej z Miastkowa Kościelnego warte uwagi są również okazałe kamienne płyty ze spiżowymi aplikacjami w formie medalionów z bazyliki kolegiackiej w Pułtusku. Pierwsza z nich, datowana na 1510 r. płyta nagrobna biskupa Pawła Giżyckiego, fundacji biskupa Erazma Ciołka, odwołuje się do układu wykształconego w drugiej połowie XV w. na terenie Saksonii. Z drugiej, poświęconej pamięci biskupa Rafała Leszczyńskiego, zachował się jedynie brązowy medalion.

Obok płyt nagrobnych największą reprezentację w drugiej połowie XVI w. na Mazowszu stanowią przyścienne nagrobki w monumentalnych obramieniach architektonicznych. Forma przyściennego nagrobka z leżącą figurą na sarkofagu w niszy spopularyzowana została na terenie Małopolski już w pierwszej połowie

4 | Nagrobek rodziny Dzierzgowskich w kościele parafialnym św. Antoniego Padewskiego w Pawłowie Kościelnym

5 | Nagrobek Pawła, Anny i Wojciecha Kryskich w kościele parafialnym św. Stanisława w Drobinie

(ilustracje: 1-3 – fot. Piotr Jamski; 4, 5 – fot. Olga M. Hajduk)

XVI w. przez włoskiego rzeźbiarza i architekta Bartolomea Berrecciego oraz krąg jego współpracowników z Bernardinem Zanobim de Gianotisem na czele. Z działalnością tego ostatniego łączony jest pierwszy na Mazowszu renesansowy nagrobek typu pulpitowego z przedstawieniami figuralnymi i tablicami inskrypcyjnymi w typie *all'antica*, z którego zachowała się płyta figuralna – wspomniany już warszawski pomnik ostatnich książąt mazowieckich. Kolejny wariant stanowi rozpropagowany w środowisku krakowskim przez Giovanniego Marię Padovana nagrobek baldachimowy z posągiem typu sansowinowskiego, który charakteryzuje obudowa architektoniczna w formie baldachimu oraz swobodny wizerunek leżącej postaci. Ten wariant pomnika nagrobnego na Mazowszu reprezentują powstałe w kręgu działalności Padewczyka okazałe nagrobki biskupie: Jakuba Buczackiego w katedrze płockiej, Andrzeja Noskowskiego w kolegiacie pułtuskiej, Jana Przerembskiego w Łowiczu oraz płocki pomnik Piotra Dunin-Wolskiego.

W przypadku przyściennych, architektonicznych nagrobków szlacheckich, obok prostych form pomników z płytą figuralną na podwyższonym cokole w dekoracyjnym obramieniu architektonicznym z kartuszem herbowym w zwieńczeniu na Mazowszu szczególnie rozpowszechniony był typ nagrobka piętrowego. Ten rodzaj pomnika przyjął się tu w kręgach magnackich, stanowiąc modelowe rozwiązanie dla nagrobka małżeńskiego. Najwcześniejszą jego realizację stanowi najprawdopodobniej nagrobek Andrzeja i Katarzyny Sierpskich w katedrze płockiej, datowany na okres między 1566 a 1572 r. Z lat osiemdziesiątych XVI w. pochodzą nagrobki Katarzyny i Andrzeja Krasińskich w Krasnem, Anny i Marcina Śleszyńskich w bazylice katedralnej w Łowiczu oraz pomniki Modliszowskich w farze łomżyńskiej. Po raz pierwszy na ziemiach polskich, właśnie na Mazowszu, występuje wariant nagrobka piętrowego z trzema figurami, zrealizowany w nagrobku rodziny Dzierzgowskich w Pawłowie Kościelnym, datowanym na czas przed 1571 r. i związanym z twórczością Florentczyka Santiego Gucciego.

Unikatowy na gruncie polskim jest typ nagrobka z figurami siedzącymi, który reprezentuje na Mazowszu jedynie pomnik Anny, Pawła i Wojciecha Kryskich w Drobinie. Forma tego pomnika stanowi nieprzyswojony przez polskie środowisko wariant kompozycyjny. Jedyne dzieło, w którym również zastosowano figury siedzące w niszy, stanowi nagrobek Wawrzyńca Spytka Jordana (datowany na 1568-1584) w krakowskim kościele św. Katarzyny. Kompozycja siedzących postaci z drobińskiego pomnika, niemająca precedensu w nowożytnych dziełach małej architektury sepulkralnej w Królestwie Polskim i Wielkim Księstwie Litewskim, występuje natomiast we włoskiej

5

rzeźbie nagrobkowej, czego doskonałym przykładem są nagrobki Medyceuszy dłuta Michelangela Buonarrotiego we florenckiej bazylice San Lorenzo (1520-1535) czy papieża Juliusza II z rzymskiego San Pietro in Vincoli (przed 1545).

Ostatnią, najmniej liczną grupę pomników nagrobnych na Mazowszu stanowią powstałe w ostatnich dziesięcioleciach XVI w. epitafia, które, podobnie jak w pozostałych ośrodkach, w tym głównie w Małopolsce, już od połowy XVI w. zaczynają otrzymywać bogato dekorowane obramienia utworzone z włosko-renesansowych lub niderlandzko-manierystycznych motywów ornamentalnych. Zauważalna jest również tendencja do kompozycyjnego podziału płyty nagrobnej na strefy: inskrypcyjną, przedstawieniową i heraldyczną. Wśród typów epitafiów lokujących się na obszarze Mazowsza najliczniejszą grupę stanowią pomniki z centralnie zakomponowaną płytą z płaskorzeźbionymi, klęczącymi figurami zmarłych, adorującymi krucyfiks lub inne sceny religijne. Doskonałym przykładem jest tu polichromowane epitafium Stanisława Oczki w kościele parafialnym w Cegłowie.

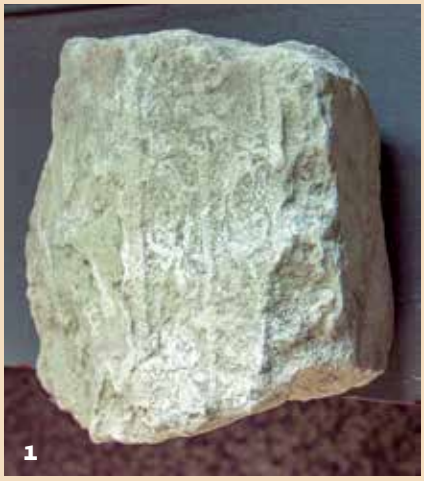
Interesująco przedstawia się topografia głównych ośrodków dla omawianych fundacji. Najliczniejsze reprezentacje pomników nagrobnych występują w okolicach Warszawy, w miastach strategicznych w podziale administracyjnym Kościoła katolickiego, a zatem: w stolicy diecezji – Płocku, w Pułtusku, gdzie rezydowali biskupi płoccy, oraz prymasowskim Łowiczu. Obok wymienionych ośrodków istotne znaczenie miał też rozwój sieci parafialnej. Mozaika motywów i form warszawskich nagrobków, których wykonawstwo wiąże się głównie z działalnością warsztatów krakowskich, dowodzi, iż Warszawa nie stanowiła ośrodka artystycznego o odrębnych cechach. Wśród czynników mających wpływ na taki stan rzeczy wskazać należy przede wszystkim ukształtowanie terenu, w tym brak złóż kamiennego surowca na terenie Mazowsza. Kamienne pomniki nagrobne w znacznej mierze stanowiły bowiem importy wewnątrzkrajowe, wytwory krakowskich warsztatów kamieniarskich. Warto przy tym podkreślić, iż ekspansja artystów z dużych ośrodków zarówno do mniejszych, jak i większych miast, w których realizowane były strategiczne inwestycje związane z mecenatem dworskim czy magnackim, rozpoczęła się w latach trzydziestych XVI w. Wówczas zainteresowanie Włochów poszukujących stabilizacji, kolejnych intratnych zleceń czy patrona skierowane było m.in. właśnie w stronę rozwijającego się Mazowsza.

Olga M. Hajduk

Renesansowe relikty dawnego sakrarium w bazylice w Czerwińsku

Położony malowniczo na wysokim brzegu Wisły zespół klasztorny kanoników regularnych lateraneńskich w Czerwińsku, wzniesiony przed połową XII w. z fundacji biskupa płockiego Aleksandra z Malonne, należał do najbardziej okazałych na Mazowszu. Także obecnie jest uważany za jeden z czołowych zabytków architektury romańskiej w Polsce, pomimo iż przetrwał do dziś w stanie częściowo zmienionym. Pierwsze przekształcenia siedziby konwentu, związane prawdopodobnie z nadaniami Konrada Mazowieckiego około 1221-1222 r., objęły część wschodnią południowej nawy kościoła. Pół wieku później, w 1279 r. prowadzono nieokreślone prace w budynkach klasztoru. W 1328 r. kościół został zniszczony przez pożar. W końcu tegoż stulecia i na początku następnego nastąpiła odbudowa świątyni, w wyniku której wnętrze uzyskało gotycki charakter (zatarty w pierwszej połowie XVII w. wskutek dokonanych przez opata Mikołaja Szyszkowskiego przeobrażeń barokowych). Z kolei za czasów opata Rafała (1497-1502) zmianie uległa partia międzywieżowa: powstała wówczas późnogotycka kruchta, która zachowała się do dziś. Z końca XV w. pochodzi gotycki refektarz w skrzydle południowym klasztoru: wyróżnia go efektowne gwiaździste sklepienie, wsparte na konsolach.

Następną przebudowę, przebiegającą już w duchu nowego stylu, zainicjował Jakub Kula, opat czerwiński w latach 1524-1538. Jakub Kula z Soboli, herbu Roch III, prepozyt w Błoniu, został opatem w Czerwińsku 24 maja 1524 r., a 4 czerwca tegoż roku przyjął godność kanonika kapituły katedralnej i kolegiackiej św. Michała w Płocku. Jego działalność jest ciągle mało rozpoznana, ale w świetle dostępnych dziś materiałów archiwalnych jawi się on jako osoba przedsiębiorcza. Środki pozyskane w wyniku zawieranych przez niego korzystnych umów z biskupami płockimi oraz dzięki przywilejom królewskim i książęcym przeznaczał na odbudowę i wyposażenie klasztoru i kościoła. W zakres robót budowlanych prowadzonych za czasów opata wchodziło m.in. założenie sklepień w kościele, urządzenie skarbca w wydzielonej murem, wschodniej części kaplicy północnej, ponadto dekoracja malarska o motywach figuralnych i roślinnych w prezbiterium (do której wykonania około 1530 r. sprowadził nadwornego malarza króla Zygmunta


1

Starego, pochodzącego z Norymbergi Hansa Dürera, brata Albrechta). W tym czasie powstała też polichromia żeber sklepiennych w refektarzu klasztornym (zamalowana w XVII w. i odsłonięta w trakcie prac konserwatorskich w latach 1928-1930).

Z okresem urzędowania opata Kuli wiążą się ponadto prace kamieniarskie. Ich zakres był bardzo duży: w kościele i klasztorze powstały nowe, efektowne kamienne portale, kominki, tablice epitafijne i inne elementy wyposażenia, które zachowały się do dziś bądź w miejscach pierwotnego przeznaczenia, bądź wmurowane wtórnie, albo przetrwały w formie luźnych kamiennych elementów

2

i przechowywane są w lapidarium klasztornym. Detale te były przedmiotem prac badawczych prowadzonych w kościele i klasztorze w 2020 r. przez zespół badaczy związanych z Instytutem Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego oraz konserwatorów z Kielc.

Odnalezione fragmenty kamieniarki renesansowej wykutej z wapienia wyróżniają się spośród licznych reliktów lapidarialnych dzięki pozostałościom dekoracji i inskrypcji. Pierwotne przeznaczenie większości z tych detali jest dziś trudne do określenia: są to fragmenty profilowanych gzymsów o niejasnym przeznaczeniu, resztki płyt, być może też kapiteli. Wśród luźnego gruzu o niesprecyzowanej funkcji pierwotnej udało się jednak wydzielić zespół elementów o zbliżonej stylistyce, będących prawdopodobnie pozostałościami tego samego obiektu.

W tej wyodrębnionej grupie reliktów znajdują się szczątki pilastrów, ułomki ościeży i gzymsów, resztki płycin oraz fragment tympanonu. Pilastry wyróżnia utrzymana w jednej konwencji płaskorzeźbiona dekoracja w formie arabeski i groteski w układzie kandelabrowym, z motywem delfinów ustawionych antytetycznie, głowami ku górze. Profilowane fragmenty obramień i gzymsów otrzymały przekroje simy, półwałka i listwy. Najciekawszym elementem jest jednak relikt zwieńczenia z zarysem półkolistego tympanonu wypełnionego reliefem figuralnym z motywem Baranka Eucharystycznego leżącego na Księdze, z kielichem, do którego spływa krew z Jego boku. To przedstawienie jest dziś prawie zupełnie nieczytelne, ale można je porównać z wizerunkiem na starej fotografii w *Katalogu Zabytków Sztuki w Polsce* z 1979 r., kiedy stan zachowania był lepszy (T. X, z. 16, s. 25, il. 158).

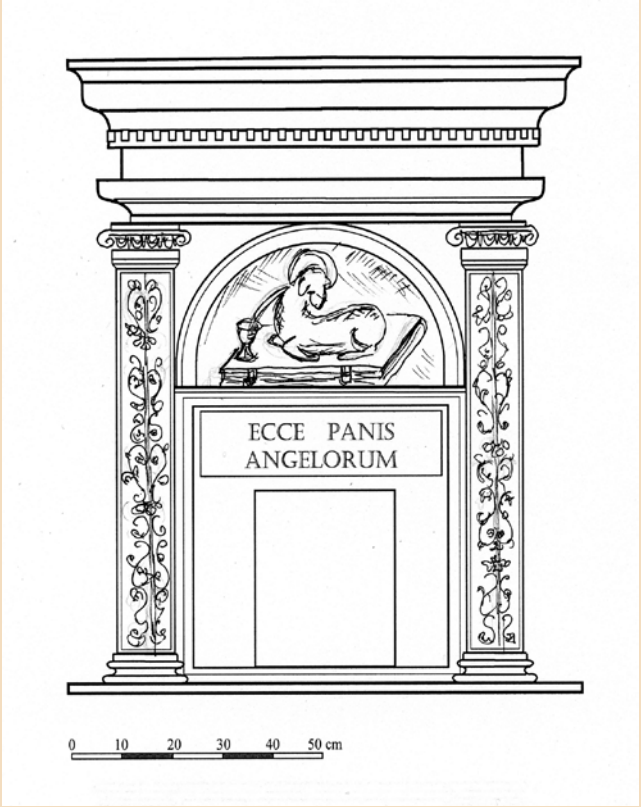
Odnalezione detale są silnie uszkodzone wskutek licznych obtłuczeń i ukruszeń, relief dekorujący ich powierzchnie uległ zatarciu i jest słabo czytelny. Na taki stan zachowania duży wpływ miał rodzaj miękkiego kamienia, łatwo ulegającego zniszczeniu.

Mimo tak szczątkowego stanu można na podstawie zachowanych fragmentów rekonstruować obramienie architektoniczne w formie edikuli, składającej się z pary płaskorzeźbionych pilastrów ujmujących płytką niszę oraz z dekoracyjnego, półkolistego tympanonu. Charakter dekoracji pozwala uznać ją za efektowną, architektoniczno-rzeźbiarską, kamienną oprawę sakrarium, czyli tabernakulum ściennego. Ujęta pilastrami nisza

1 | Relikt pilastra sakrarium z dekoracją arabeskową z lapidarium klasztornego w Czerwińsku

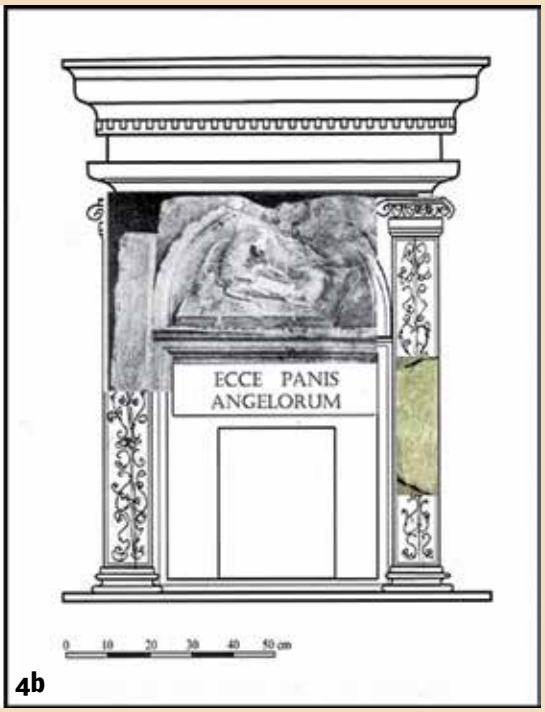
2 | Relikt tympanonu z wyobrażeniem Baranka na Księdze z lapidarium klasztornego w Czerwińsku na fotografii sprzed 1979 r. i wykonanej obecnie

3 | Rekonstrukcja sakrarium z Czerwińska na podstawie zachowanych fragmentów



3

4a



4b

4 | Zestawienie sakrarium z około 1532 r. z kościoła parafialnego w Gdowie koło Krakowa (a) z zabytkiem z Czerwińska (b)

5 | Sakrarium romańskie z XIII w. w kościele Santi Cosma e Damiano w Rzymie

6 | Sakrarium renesansowe z przełomu XV i XVI w. w kościele Santi Ambrogio e Carlo al Corso w Rzymie

zawierała niewielki schowek (*sportello*), przeznaczony do umieszczenia kielicha z konsekrowanymi hostiami.

Zwyczaj przechowywania Najświętszego Sakramentu w ściennej szafce, sakrarium, usytuowanej na ogół w obrębie prezbiterium (niekiedy też umieszczonej w zakrystii) jest bardzo stary, wykształcił się w XII w. i trwał do końca XVI w. Dopiero w wyniku zmian po Soborze Trydenckim zaczęły się rozpowszechniać w kościołach tabernakula na ołtarzu głównym.

Pojawienie się sakrariów było związane ze wzrastającym od XII w. kultem Bożego Ciała i rozwojem pobożności eucharystycznej. Znalazła ona wyraz w ustanowieniu święta Bożego Ciała w 1264 r., wprowadzeniu w końcu XIII w. rytu *elevatio hostiae*, praktyce wystawiania Najświętszego Sakramentu, a także w ugruntowaniu się zwyczaju przyklękania przed Najświętszym Sakramentem i zapalania wiecznej lampki. Zakratowana, zamykana na klucz wnęka w ścianie, jaką było sakrarium, umożliwiała adorację i równocześnie spełniała warunki bezpieczeństwa dla przechowywanego Sakramentu. Dawała też sposobność rozwijania bogatej dekoracji plastycznej, podkreślającej rangę przechowywanych postaci. Takich możliwości nie stwarzały stosowane we wcześniejszych czasach niewielkie pojemniki na ołtarzu, dlatego też sakrarium stało się najbardziej popularną formą przechowywania Najświętszego Sakramentu w średniowiecznej Europie. Najwcześniejsze sakraria, w XII i XIII w., miały kształt niewielkiej, skromnej edikuli z trójkątnym naczółkiem, wspartym na kręconych kolumienkach wyłożonych mozaiką. Forma ta znacznie się powiększyła i rozbudowała w XIV i XV stuleciach, które były okresem wyjątkowego rozwoju tego sposobu przechowywania hostii.

W ciągu XV i XVI w. tabernakula ścienne były szczególnie rozpowszechnione w Italii, gdzie rozwijano wzory wykształcone w poprzedniej epoce. Wiele sakrariów wyróżniało się bogatą dekoracją o rozbudowanym programie ikonograficznym. Wśród przedstawień dominowały postacie aniołów i wizerunki Boga Ojca lub Gołębicy. Z Italii podobne rozwiązania docierały na inne tereny Europy. Sakraria były stosowane również w Rzeczypospolitej. Do dziś zachowało się wiele takich obiektów z epoki średniowiecza, znane są także przykłady sakrariów renesansowych.

Zidentyfikowane w Czerwińsku fragmenty są wprawdzie dość małe, stąd pewna wątpliwość co do proponowanej funkcji, jednak na korzyść sakrarium przemawiałby największy z zachowanych fragmentów – ten z reliktem tympanonu. Wygląd zachowanego fragmentu pozwala na stwierdzenie, że tympanon miał niewielkie rozmiary i nie wieńczył całej edikuli, ale był umieszczony niżej, w płycinie pomiędzy pilastrami. Zapewne więc znajdował się bezpośrednio nad otworem schowka, czyli nad drzwiczkami. Przedstawiony w tympanonie Baranek Eucharystyczny wyraźnie wskazuje na przeznaczenie tegoż schowka jako miejsca przechowywania konsekrowanych hostii.

Struktura architektoniczna zabytku czerwińskiego, jego wygląd i rozmiary mogły być podobne do sakrarium zachowanego w podkrakowskim Gdowie, wykonanego po 1532 r.

prawdopodobnie przez Giovanniego Cini ze Sieny, artystę z warsztatu czynnego przy dekoracji Kaplicy Zygmuntowskiej. Również motywy groteskowe sakrarium gdowskiego są podobne do zaobserwowanych w reliktach czerwińskich. Odmienna jest płaskorzeźba w tympanonie: w Gdowie jest tondo z przedstawieniem Chrystusa w typie *Salvatoris Mundi,* w Czerwińsku zaś wyjątkowe w dekoracjach tabernakulów ściennych wyobrażenie Baranka. Ponadto inny charakter ma profilowane obramienie. Z kolei rozmiary tympanonów w porównywalnych ze sobą fragmentach obudowy wykazują bardzo dużą zbieżność. W Czerwińsku nisza ediculi pomiędzy pilastrami jest nieznacznie zagłębiona. W jej ścianie

5

6

zostały wykute otwory mogące służyć zamocowaniu lekkiej tablicy inskrypcyjnej lub aplikacji.

Wizerunek Baranka ujmowało półkoliste, profilowane obramienie (nieistniejące już) o przekroju półwałka, nadające tej części płyty charakter tympanonu. Bezpośrednio pod jego dolną krawędzią zachowały się ślady drugiego, poziomego oprofilowania z motywem simy, tworzącego niegdyś prostokątną ramę, okalającą płycinę, której resztki zachowały się poniżej. W tym samym fragmencie kamienia był wykuty pilaster, flankujący kompozycję po lewej stronie. Podczas oględzin w 2006 r. ten detal już nie istniał. Dzięki dawnej fotografii i zachowanym, luźnym reliktom jest jednak możliwe stwierdzenie, że zarówno ten element, jak i pozostałe części pilastrów pokrywała płaskorzeźbiona, delikatna arabeska kandelabrowa z elementami groteski. Motywy roślinne tworzące dekorację są wprawdzie z trudem już rozpoznawalne, udaje się jednak jeszcze rozróżnić pionową wić z charakterystycznym, trójlistnym pierścieniem, symetrycznie rozchodzące się listki i odrosty oraz mocno już zatarte sylwetki delfinów w układzie antytetycznym, zwrócone głowami ku górze (luźny fragment prawego pilastra). Ich kształty, mimo iż bardzo już zatarte, pozwalają docenić dawną precyzję rysunku i niezwykle staranne wykonanie dzieła. O dawnej, wysokiej klasie zabytku świadczą też inne szczegóły: wizerunek Baranka, Księga ujęta w perspektywie i precyzyjne profile obramień.

Nie jest dotychczas rozpoznane pierwotne miejsce, do którego miało być przeznaczone domniemane sakrarium. Jego powstanie, z uwagi na formy detalu, należy łączyć z renesansową przebudową kościoła i klasztoru w latach 1524-1538, zainicjowaną i przeprowadzoną przez urzędującego w tym czasie opata Jakuba Kulę. W zakres prowadzonych wówczas w kościele prac wchodziło m.in. wykonanie niektórych portali. W południowym skrzydle budynku klasztornego zachował się z tego czasu portal, w którego nadprożu widnieje data *1529* i nazwisko Jakuba Kuli. Portal, uważany za pierwszy przejaw renesansu w architekturze na obszarze Mazowsza, ma jeszcze formy gotycko-renesansowe. Proporcje jego obudowy są ciężkie, detal mało finezyjny i oszczędny, profile grube i niezgrabne. Również inne fragmenty kamieniarki w kościele i klasztorze, związane z działalnością opata Kuli, mają, obok renesansowych, tradycyjne motywy gotyckie. Ich wygląd świadczy, że opat do wykonania obramień portalowych zaangażował kamieniarzy o przeciętnych możliwościach. Tymczasem dekoracja oprawy domniemanego sakrarium jest zdecydowanie bardziej zaawansowana stylowo i bliska wzorom włoskim, znanym z Krakowa. Profile są precyzyjne, arabeska na pilastrach ma delikatny rysunek i jest podobna do tego typu ornamentów w Kaplicy Zygmuntowskiej. Również Baranek, ułożony na Księdze, ukazanej w prawidłowo wykreślonej perspektywie, jest rzeźbą zdecydowanie nowożytną. Fragmentów sakrarium nie można zatem wiązać z warsztatem kamieniarskim odkuwającym na zlecenie opata Kuli obramienia portali. Do wykonania tej oprawy został zaangażowany inny, lepszy rzeźbiarz, któremu prawdopodobnie były znane z autopsji wzory współczesnej kamieniarki wawelskiej. Mógł być nawet zaangażowany bezpośrednio do prac w katedrze krakowskiej.

Opat Kula, znany ze swojej operatywności, w 1525 r. uzyskał zwolnienie od opłat za towary przewożone Wisłą między Gdańskiem, Toruniem, Krakowem i Czerwińskiem. Tą drogą mogły docierać do opactwa zarówno materiały niezbędne w trakcie prac remontowych, jak też gotowe elementy do wyposażenia świątyni i klasztoru. Opat utrzymywał ponadto ożywione i ścisłe kontakty z kapitułą i biskupami płockimi. Jego rządy i prowadzone wtedy w klasztorze prace budowlane

7 | Renesansowy portal z 1529 r. w klasztorze w Czerwińsku

(rysunki i zdjęcia: Ewa Korpysz)

zbiegły się w czasie z budową katedry w Płocku. Biskup płocki Andrzej Krzycki kontraktem z grudnia 1531 r. zaangażował do tego dzieła wybitnych fachowców, pracujących uprzednio w warsztacie Berecciego: Bernardyna de Gianotis, Jana Cini i Flipa z Fiesole. W 1532 r. Jan Cini wrócił do Polski z trzyletniego pobytu w Sienie i mógł podjąć się realizacji nowych zamówień. W trakcie wznoszenia katedry Włosi utrzymywali warsztat kamieniarsko-rzeźbiarski w Krakowie i sprowadzali kamieniarkę oraz detal architektoniczny do Płocka Wisłą. Na miejscu zaś do podrzędniejszych prac korzystali z tutejszej siły roboczej, dysponującej niższymi kwalifikacjami.

Budowa katedry trwała niemal do końca 1534 r. Niewykluczone, że Jakub Kula, dokonując w tym samym czasie remontu klasztoru, uwzględnił obecność Włochów w Płocku i skorzystał z ich doświadczeń w zakresie zaprojektowania wzoru, doboru motywów ornamentalnych i samego wykonania dzieła. Nie musiało ono wyjść w całości bezpośrednio spod ręki któregoś z trzech wymienionych wyżej rzeźbiarzy, ale mogło powstać pod ich kierunkiem lub przy dużym udziale osobistym. Wskazywałyby na to włoskie w formie detale i ich wysoka klasa, dostrzegalna mimo fragmentarycznego zachowania elementów sakrarium. Wprawdzie wśród motywów zdobniczych wyróżnia się, poza arabeską, Baranek Apokaliptyczny, niespotykany w zachowanych sakrariach z okolic Krakowa, niestosowany też w stanowiących dla nich wzór ściennych tabernakulach włoskich i węgierskich, jednak ideę umieszczenia motywu Baranka w zamawianym sakrarium można przypisać inicjatywie samego zleceniodawcy. Natomiast i ten projekt został zrealizowany przez biegłego rzeźbiarza, czego dowodem są dobre proporcje i umiejętne odtworzenie sylwetki zwierzęcia, a przede wszystkim zastosowanie perspektywy – nowatorskiego wówczas na tym obszarze sposobu przedstawiania rzeczywistości. Powstałe na początku lat trzydziestych XVI w. sakrarium z Czerwińska należy zatem do najwcześniejszych tabernakulów w Rzeczypospolitej, jest dziełem krakowskim i w swojej formie odosobnionym na terytorium Mazowsza.

Ewa Korpysz

Spotkanie z książką

GOTYK NA ZIEMI RADOMSKIEJ

Wystawie „Ostra sztuka. Gotyk na ziemi radomskiej" w Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu (czynnej do 31 maja br.) towarzyszył album pod tym samym tytułem. Publikacja – efekt dwuletniej współpracy Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, Kurii Diecezji Radomskiej i radomskiej delegatury Mazowieckiego Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Warszawie – przybliża historię i walory artystyczne prezentowanych na wystawie przedmiotów.

Obiekty zostały skatalogowane, opisane i zilustrowane za pomocą nowoczesnych metod badawczych i wizualnych. Oprócz warstwy ikonograficznej (ponad 100 fotografii) ważna jest też warstwa tekstowa. Dariusz Kupisz opisuje historię ziemi radomskiej w okresie średniowiecza, Monika Lipko – sakralną architekturę gotycką dawnego pow. radomskiego. Tomasz Gola analizuje wyposażenie i wystrój kościołów z tego obszaru w podziale na malarstwo, rzeźbę, kamieniarstwo (płyty nagrobne, tablice fundacyjne, chrzcielnice, kropielnice), kowalstwo (drzwi, okucia i inne elementy ślusarskie), złotnictwo (kielichy, monstrancje), stolarstwo (stalle), ludwisarstwo (dzwony). Zbigniew Lechowicz z kolei przedstawia zamki gotyckie historycznego pow. radomskiego (w Iłży, Radomiu, Chlewiskach, Smogorzowie). Autorzy nie narzucają swojego punktu widzenia, zachęcają czytelnika do indywidualnego odbioru prezentowanych dzieł. Album jest też więc ciekawym przewodnikiem turystycznym, również dla gości z zagranicy (skróty tekstów przetłumaczone zostały na jęz. angielski).

W części albumowej zamieszczono zdjęcia i opisy gotyckiej architektury i sztuki na ziemi radomskiej. Na szczególną uwagę zasługuje przedstawiony tu radomski zespół średniowiecznych świątyń wraz z reliktami zamku, fara i zamek gotycko-renesansowy w Szydłowcu oraz zamek biskupów krakowskich w Iłży wraz z kościołem św. Ducha. Znajdują się tu również obiekty z doskonale widocznymi cechami gotyckimi, np. kościół św. Zygmunta w Siennie, i obiekty, w których mimo przebudowy widoczne są cechy gotyckie, np. kościół św. Macieja Apostoła w Klwowie czy kościół Zwiastowania NMP w Odechowie.

Obiektom sztuki sakralnej towarzyszą elementy gotyckiej kamieniarki pochodzące z zamków w Iłży (fragmenty maswerkowego okna), Janowcu (detal z herbem Lewart) czy Radomiu (np. ramowe nadproże, fragment węgaru z piaskowca). Tłem dla dzieł sztuki są wielkoformatowe fotografie najciekawszych zespołów architektonicznych wykonane za pomocą drona, a także fotografie wybranych obiektów, które z różnych względów nie mogły zostać zaprezentowane na wystawie.

Michała Anioła Palloniego „Kościół triumfujący”

Budowa barokowego kościoła pod wezwaniem św. św. Piotra z Alkantary i Antoniego z Padwy w Węgrowie została rozpoczęta wmurowaniem kamienia węgielnego 29 czerwca 1693 r. Fundatorem świątyni był Jan Kazimierz Krasiński. Ze względu na niespokojne czasy, związane z wojną ze Szwedami, wznoszenie budowli trwało trzynaście lat. Po śmierci fundatora, która nastąpiła w 1669 r., dzieło wybudowania kościoła i przylegającego do niego klasztoru przejął syn Jana Kazimierza, Jan Dobrogost Krasiński. Konsekracji kościoła 26 maja 1711 r. dokonał ówczesny biskup, Aleksander Wyhowski. Projektantem i budowniczym, według ustaleń prof. Mariusza Karpowicza, był Carlo Cerroni, który wcześniej pomagał wznosić węgrowską farę. Świątynia *„jest budowlą o szerokiej, dwuprzęsłowej nawie, ujętej po bokach we dwie kaplice, połączone przejściami, z nawą poprzeczną równej wysokości i szerokości co główna, oraz ślepą kopułą na skrzyżowaniu”* (M. Karpowicz, *Cuda Węgrowa*, Węgrów 2009, s. 86-87). Kościół św. św. Piotra z Alkantary i Antoniego z Padwy jest odmienny od fary. Wynika to z faktu, że był budowany dla franciszkanów reformatów, którzy mieli swoje

1 | Nawa główna kościoła św. św. Piotra z Alkantary i Antoniego z Padwy w Węgrowie

wewnętrzne reguły, dotyczące wyglądu świątyń dla nich budowanych.

W węgrowskim kościele znajduje się wiele cennych zabytków, m.in. rzeźba „Ukrzyżowanie Jezusa z Nazaretu" autorstwa Andreasa Schluttera, epitafium Jana Dobrogosta Krasińskiego czy malowidła Michała Anioła Palloniego. W transepcie, w ślepej kopule, Michał Anioł Palloni (1637 – ok. 1713) namalował między 1709 a 1713 r. fresk „Kościół triumfujący", który składa się z pięciu obrazów, tematycznie ściśle ze sobą powiązanych. W kopule na suficie jest wizja nieba, poniżej mieszczą się cztery pendentywy. Na południowo-wschodniej stronie znajduje się „Stworzenie świata", na południowo-zachodniej – „Wygnanie z raju", na północno-zachodniej – „Dekalog", a na północno-wschodniej – „Chrzest Jezusa z Nazaretu".

Malowidło prawdopodobnie było poddawane po raz pierwszy konserwacji pod koniec XIX w. Jego stan wymagał więc pilnej interwencji konserwatorskiej, która została przeprowadzona w 2016 r. Prace te zrealizował Romuald Wyszyński, który podjął następujące czynności: *„Pierwszym zabiegiem konserwatorskim było oczyszczenie lokalne warstwy malarskiej i gzymsu z kurzu i pajęczyn licznie pokrywających powierzchnię malowidła – metodą mechaniczną. Następnie przystąpiono do zabiegu bakteriobójczego – dezynfekcji. Powtarzając zabieg dwukrotnie w kilkudniowym odstępie. Lokalnie wykonano wstępną konsolidację fragmentów pudrującej się malatury i podklejono łuski warstwy malarskiej. Spękania tynku uzupełniono drobnym kitem. Po usunięciu starych nieodpowiednich kitów pochodzących z poprzednich reparacji kity zastąpiono nowymi, wielowarstwowymi uzupełnieniami o odpowiednim składzie i fakturze. Do spodnich warstw użyty został kit z gruboziarnistym piaskiem, natomiast dobór kitu wierzchniego był uzależniony od faktury oryginalnego malowidła. Kity jednowarstwowe i wielowarstwowe wykonano zaprawą wapienną. Następnie, na kartuszach pendentywów, na nowe kity założono pobiałę. Grunt założono imitując fakturę tynku. Retusz warstwy malarskiej wykonano akwarelą i przy użyciu pigmentów firmy Kremer, Bresciani"* (R. Wyszyński, *Dokumentacja pokonserwatorska*, 2016). Wszystkie prace przy malowidle mającym 148 m^2 powierzchni trwały od maja do października 2016 r.

Pierwszy z pendentywów przedstawia scenę stworzenia świata. Palloni namalował Boga Ojca jako starca z długą, siwą brodą, w pełnym ekspresji akcie twórczym. Rozpostarte, wydłużone muskularne ramiona, rozwiany płaszcz, a dodatkowo otaczające Boga chmury pełne są napięcia. Poniżej, u dołu mieści się tablica z głową przerażonego aniołka, gdzie widnieje napis: *„Ex his"*.

Na kolejnym pendentywie jest scena przedstawiająca „Wygnanie z raju", w której widać trzy postacie umieszczone na tle ogrodu: anioła, który zstępując z niebios stanowczym gestem dłoni wypędza z raju pierwszych rodziców, Adama skrywającego głowę w dłoniach i Ewę z postawą pytającą, skierowaną ku aniołowi. Na tablicy malarz umieścił napis *„Human"* i namalował głowę zamyślonego aniołka.

Następny pendentyw, umieszczony na północno-zachodniej stronie transeptu, przedstawia scenę przekazania dziesięciu przykazań przez Boga Mojżeszowi. Widać w tej scenie Mojżesza klęczącego na tle szarych chmur, odbierającego od Boga kamienne tablice, na których są wypisane przykazania. Bóg z zamkniętymi oczami i otwartymi ustami przekazuje

2

3

zaskoczonemu Mojżeszowi tablice Przymierza. Przy tym dziele aniołek umieszczony na tablicy uśmiecha się, delikatnie spoglądając w dół, a napis głosi: *„Mysteria”*.

Ostatnim pendentywem jest scena ukazująca „Chrzest Jezusa z Nazaretu”. Widzimy na niej Jezusa oraz św. Jana Chrzciciela, który polewa wodą głowę Zbawiciela. Jezus w pokornej postawie ze skrzyżowanymi dłońmi na klatce piersiowej, odziany w białą szatę, przyjmuje obmycie. Z kolei

4

5

2 | Michał Anioł Palloni, „Stworzenie świata” – fragment fresku „Kościół triumfujący”

3 | Michał Anioł Palloni, „Wygnanie z raju” – fragment fresku „Kościół triumfujący”

4 | Michał Anioł Palloni, „Dekalog” – fragment fresku „Kościół triumfujący”

5 | Michał Anioł Palloni, „Chrzest Jezusa z Nazaretu” – fragment fresku „Kościół triumfujący”

św. Jan Chrzciciel jest ubrany w pokutniczy strój i trzyma laskę w dłoni, a na banderoli widnieje napis: *„Ecce Agnus Dei”*. Temu obmyciu towarzyszy padający od Ducha Świętego strumień światła. Na tablicy poniżej widnieje napis: *„Nosce salutis”*, natomiast aniołek patrzy na scenę powyżej z otwartymi ustami, wyrażając zadziwienie. Z tych czterech pendentywów wyłania się jeden napis*: „Ex his human misteria nosce salutis”*, który można przetłumaczyć: „Z tych tajemnic poznaj ludzkości zbawienie”.

Powyżej czterech pendentywów, w kopule transeptu, znajduje się fresk, który ukazuje wizję nieba. Został on skomponowany w przemyślany sposób. *„Koncentryczne koła świętych, zróżnicowane perspektywą linearną i powietrzną* [...], *zbiegają się do środka układu, to jest do postaci Boga Ojca. Całość przecięta została zygzakowatą linią głównej akcji. Linia ta przebiega przez ten odcinek czaszy, który jest najbliżej ołtarza głównego, a przebieg jej pokrywa się mniej więcej z pionową osią całego kościoła”* (M. Karpowicz, *Cuda...*, s. 96-97). W centrum fresku malarz umieścił Boga Ojca, niżej gołębicę, symbol Ducha Świętego. Jeszcze niżej znajduje się Jezus Chrystus, obejmujący krzyż i przykładający do niego głowę. Dłonią wskazuje On Boga Ojca, kierując swój wzrok ku niższym partiom fresku. Zbawiciel znajduje się na jednym z trzech koncentrycznych kręgów, na którym dookoła są umieszczeni aniołowie.

Kolejny krąg w osi kompozycyjnej malowidła, składający się z kłębiastych chmur, otwiera Maryja, która z dłońmi złożonymi w geście pokory wpatruje się w bliżej nieokreśloną przestrzeń. W tym kręgu świętych trudno jest zidentyfikować niektóre postacie, widać tylko głowy, brak jest też jakichkolwiek atrybutów. Szczegółową interpretację kręgu świętych podaje Roman Postek, stwierdzając, że patrząc w kierunku ołtarza głównego, czyli zgodnie z osią kompozycyjną malowidła, na prawo od Maryi znajdują się: *„św. Paweł z mieczem; dalej papież Grzegorz I Wielki; Konstantyn Wielki w purpurze cesarskiej i jego matka św. Helena z Krzyżem Świętym w ręku; św. Katarzyna z zębatym kołem tortur, święte dziewice: Małgorzata, Dorota i Agnieszka; wpółobnażona, z rozpuszczonymi włosami św. Maria Magdalena wznosząca pobożnie złożone ręce, oraz dalej czterej ewangeliści wraz z pozostałymi apostołami. Obok nich siedzi św. Jan Chrzciciel z siedzącymi u jego stóp rodzicami: Zachariaszem i Elżbietą, zaś powyżej, na prawo od tej grupy widoczny jest św. Józef z ulistnioną gałęzią (znakiem jego powołania) oraz rodzice Maryi – św. Symeon i św. Anna”* (R. Postek,

Freski Michała Anioła Palloniego w kościołach węgrowskich, Węgrów 2011, s. 31-32). W tej identyfikacji jest jednak błąd: Symeon nie był ojcem Maryi, według przekazu św. Łukasza był osobą oczekującą w jerozolimskiej świątyni na spotkanie z obiecywanym Mesjaszem (por. Łk 2,22-35). Dlatego należy przyjąć, że tą postacią jest św. Joachim.

W ostatnim kręgu główną postacią jest św. Franciszek, z rozpostartymi ramionami i stygmatami na dłoniach oraz przebitym bokiem. Biedaczyna z Asyżu jest przedstawiony w postawie oddania i adoracji Trójcy Świętej. Podobnie jak w przypadku środkowego kręgu, tak też i tutaj rozpoznanie postaci jest bardzo trudne. Po analizie opisu dokonanego przez Karpowicza i Postka oraz zestawieniu wynikających z niej wniosków z malowidłem identyfikacja postaci wygląda następująco: po prawej stronie św. Franciszka znajdują się franciszkańscy zakonnicy, prawdopodobnie męczennicy z Japonii, wśród nich wyeksponowany z krzyżem w ręku to prawdopodobnie św. Piotr z Alkantary, główny patron świątyni, dalej – św. Wawrzyniec z rusztem oraz św. Szczepan, w tle za ich plecami trzy postacie, prawdopodobnie męczennicy z okresu wczesnego chrześcijaństwa, biskup z paliuszem to zapewne któryś z Ojców Kościoła. Następnie stoją założyciele zakonów benedyktynów, kamedułów, kartuzów: w czarnym habicie – św. Benedykt ze współbraćmi w tle, w białych habitach – św. Romuald oraz św. Brunon, w głębi dwie nieokreślone postacie. Kolejną grupę stanowią polscy święci: Kazimierz Królewicz w szacie królewskiej, królowa Jadwiga w koronie oraz Kinga w habicie, dalej półnagi św. Hieronim, a ponad nim atletyczny, trzymający w dłoniach strzały św. Sebastian. Następnie znajdują się tam rycerze i bojownicy za wiarę: św. Marcin z Tours oddający aniołowi płaszcz, św. Jerzy z Kapadocji oraz św. Jan Kapistran, pogromca Turków. Jeszcze dalej widać św. Ignacego z Loyoli, św. Franciszka Ksawerego w komży ze stułą, św. Dominika w habicie dominikańskim, św. Ambrożego, a także nieczytelną postać, jakiegoś franciszkańskiego zakonnika. Ostatnią grupę osób otwiera prawdopodobnie św. Bonawentura w kardynalskim stroju z księgą w dłoni, jednak niewykluczone, biorąc pod uwagę kolejne trzy postacie, które można zidentyfikować jako Ojców Kościoła, że jest on jednym z nich. Całość zamyka św. Klara, która unosi ku górze złotą monstrancję. Zarówno Karpowicz, jak i Postek w przedostatniej grupie jedną z postaci identyfikują jako św. Tomasza z Akwinu. Niestety, żadnej z wymienionych wcześniej osób nie można z nim utożsamić. Jedyną, która mogłaby odpowiadać takiej identyfikacji jest zakonnik w dominikańskim habicie, ale uwzględniając, że Palloni umieścił w tej grupie założycieli zakonów, należy raczej przyjąć, że tym dominikaninem jest św. Dominik.

6-8 | Michał Anioł Palloni, „Kościół triumfujący" – środkowa część fresku we wnętrzu kopuły (6) i jego fragmenty (7, 8)

(zdjęcia: Marek Sobisz)

„Kościół triumfujący" jest ostatnim dziełem Michała Anioła Palloniego. Jest to dzieło szczególne, jako że w swojej formie i treści podsumowuje ono i wieńczy całą artystyczną drogę włoskiego mistrza. Nie będzie przesadą stwierdzenie, że dzieło to jest pod wieloma względami odmienne od poprzednich prac Palloniego. Widać to choćby w sposobie prezentacji poszczególnych postaci. Na szczególne podkreślenie zasługuje jednak bogactwo i precyzyjna konstrukcja treści teologicznych. Są one zorientowane wokół chwały Bożej. Mariusz Karpowicz z emfazą i podziwem patrzy na doskonałość artystycznego warsztatu tego fresku: *„Zaskakująca jest staranność, prawdziwe mistrzostwo i niezwykle wysoki poziom artystyczny.* [...] *Widzimy zatem, jak zawsze wyszukany, świetny rysunek, typowe, ulubione migotanie złotolitych tkanin i wreszcie typowe studia nad oświetleniem rąk. Widzimy eksperymentatorskie ustawienia, zaskakujące skróty, subtelne cieniowania ciemnymi wiśniowymi kreseczkami na cielistym podkładzie.* [...] *Tworząc swą ostatnią polichromię, sięgnął Palloni po rzadko poprzednio odtwarzany stan psychiczny postaci"* (M. Karpowicz, *Cuda...*, s. 98-99).

Kompozycja kolorystyczna kopuły odzwierciedla teologię Bożej chwały. Jej centrum, gdzie znajduje się Bóg Ojciec, jest najbardziej jasne i utrzymane w ciepłej tonacji. Im bardziej oddalamy się od centrum w stronę krawędzi fresku, tym bardziej kolorystyka chmur przechodzi stopniowo w coraz ciemniejszą. Warto przy tym podkreślić, że Palloni pozostawił subtelne, jasne refleksy na wewnętrznych krawędziach chmur. Taka forma odnosi się do promieniowania Bożej łaski. To pierwsza Osoba Trójcy Świętej jest źródłem chwały i Ona opromienia stworzoną przez siebie rzeczywistość. Człowiek uczestniczy w Bożej chwale dzięki pośrednictwu Jezusa Chrystusa. Tajemnica Bożej chwały jest osadzona we wcieleniu i w misterium paschalnym. Wyraża tę prawdę postać Jezusa Chrystusa z krzyżem, która jest umieszczona pomiędzy Bogiem Ojcem a Duchem Świętym oraz postaciami świętych.

Wchodząc do świątyni, można zobaczyć całą kopułę oraz dwa pendentywy: „Dekalog" oraz „Chrzest Jezusa z Nazaretu". Artysta przedstawił w nich Stare Przymierze, czyli Prawo oraz Nowe Przymierze, oznaczające nadejście i działanie łaski wysłużonej przez Jezusa Chrystusa. Niewykluczone, że był to celowy zabieg włoskiego mistrza, gdyż pomiędzy jednym a drugim pendentywem w ołtarzu głównym, w prezbiterium, została namalowana scena ukrzyżowania Jezusa z Nazaretu. Śmierć Syna Bożego na krzyżu jest początkiem Nowego Przymierza (por. Mt 25, 26-27). W tym akcie posłuszeństwa Jezusa Chrystusa dopełnia się cała historia zbawienia.

Patrząc na fresk od strony ołtarza głównego, można zobaczyć „Stworzenie świata" oraz „Wygnanie z raju". W tych scenach jest mowa o pierwszym przymierzu, zawartym przez sam akt stworzenia człowieka i umieszczenia go w bliskości Boga. Skuszony przez diabła człowiek złamał w swoim sercu przymierze miłości ze swoim Stwórcą (por. Jan Paweł II, *Człowiek pożądliwości*, [w:] *Mężczyzną i niewiastą stworzył ich. Chrystus odwołuje się do „serca" ludzkiego*, red.: S. Dziwisz, J. Kowalczyk, T. Rakoczy, Città del Vaticano 1986, s. 109). Od tego momentu Bóg nieustannie wychodził do człowieka, zawierając nowe przymierza, aby w końcu w pełni pojednać świat ze sobą przez śmierć swojego Syna. Kapłan celebrujący mszę świętą, podnosząc postacie eucharystyczne widzi sceny „Stworzenie świata" i „Wygnanie z raju", a pomiędzy nimi znajdują się w pewnej perspektywie Ciało i Krew Pańska jako uobecniająca pamiątka paschy Jezusa Chrystusa. Podobnie jak w przypadku poprzedniego zestawienia dwóch pendentywów, w centrum pomiędzy nimi zostało umieszczone Nowe Przymierze. Komponując w ten sposób swoje dzieło i wykorzystując w tym celu przestrzeń świątyni, Michał Anioł Palloni niejako zaprasza człowieka wierzącego do udziału w tym misterium Bożej chwały. W przypadku „Wygnania z raju" pendentywy stanowią opowieść o każdym mężczyźnie i każdej kobiecie, o zrywaniu relacji z Bogiem i o powracaniu do Niego. *Pismo Święte* i zawarta w nim historia zbawienia jest opowieścią o stopniowym objawianiu się Bożej chwały, której pełni człowiek będzie mógł doświadczyć dopiero w niebie. Tę rzeczywistość, już obecną i jednocześnie mającą się dopiero spełnić, Michał Anioł Palloni przedstawił w kopule węgrowskiego kościoła klasztornego, ponad czterema pendentywami.

7

8

Marek Sobisz

W artykule autor wykorzystał fragmenty swojej niepublikowanej rozprawy doktorskiej z 2016 r., zatytułowanej *Teologiczny wymiar fresków Michała Anioła Palloniego w węgrowskich kościołach.*

Wolska latarnia prawosławia znowu w pełni blasku

Prawosławna cerkiew św. Jana Klimaka na Woli w Warszawie liczy już blisko 120 lat. Jej losy były burzliwe i nierozerwalnie związane z historią stolicy. Od 2018 r. dzięki licznym staraniom odzyskuje swoje oryginalne piękno.

Na Mazowszu nie ma kilkusetletnich świątyń (ani nawet śladów po nich) innej denominacji niż kościoły rzymskokatolickie. Nie dlatego, że nie byłoby – w innych historycznie warunkach – potrzeby ich budowania, ale przez obowiązujący przez 251 lat dekret księcia Janusza III Mazowieckiego, który zabraniał osiedlania się w jego włościach innowiercom. W 1525 r. książę, który ledwie od roku dzierżył władzę na Mazowszu, zdjęty strachem o rozprzestrzenianie się protestantyzmu podjął decyzję,

1 | Cerkiew św. Jana Klimaka w Warszawie – widok od strony ul. Wolskiej, stan w 2020 r.

którą uderzył też w innych chrześcijan. Osiedlający się tutaj niekatolicy zagrożeni byli utratą życia i majątku. Decyzja ta wpłynęła też na rozwój handlu i wymiany towarowej, bo liczni kupcy przybywający z południa (Grecy, Wołosi, Rumuni) i ze wschodu (Rusini) nie mogli tu zakładać swoich faktorii i formalnie przebywali na Mazowszu tylko przejazdem. Gdzie się modlili?

Pierwsze liturgie prawosławne były odprawiane w Warszawie już na ponad sto lat przed cofnięciem dekretu, w cerkwi domowej poselstwa rosyjskiego. Nie była to jednak świątynia dostępna mieszkańcom i jako taka była tolerowana.

Sytuacja zmieniła się po 1776 r., gdy uchylono anachroniczny dekret. Archiwa miejskie notują już pięć lat później powstanie w Warszawie świątyni obrządku wschodniego, cerkwi greckokatolickiej oo. bazylianów przy ul. Miodowej 16. W 1818 r. z inicjatywy grupy kupców greckich zakupiona została kamienica przy ul. Podwale 5 i niebawem wybudowano w niej niewielką cerkiew prawosławną św. Trójcy, według projektu znanego architekta Jakuba Kubickiego (autora m.in. Arkad pod Zamkiem Królewskim i przebudowy Belwederu). Kaplica działa do dziś i jest jedynym (odbudowanym po zniszczeniu w powstaniu warszawskim i odzyskanym przez Polski Autokefaliczny Kościół Prawosławny w 2002 r.) obiektem chrześcijaństwa wschodniego w Warszawie z czasów przedrozbiorowych.

Po rozbiorach do stolicy przybyli liczni rosyjscy urzędnicy z rodzinami, kupcy, stacjonowało wiele oddziałów wojska. Potrzebowali oni świątyń, a także – z czasem – miejsca

2-4 | Stan po wykonaniu izolacji przeciwwilgociowej budynku cerkwi

5 | 6 | Drewniane elementy więźby dachowej kopuły przed konserwacją (5) i jej fragment po wymianie belek (6)

pochówku. Oddzielny cmentarz prawosławny powstał w Warszawie w 1834 r. w fortyfikacjach wolskich. Uszkodzony w czasie działań powstańczych w 1831 r. kościół św. Wawrzyńca zamieniono natomiast na przycmentarną cerkiew, poświęcając ją ikonie Matki Bożej Włodzimierskiej. Cmentarz nie był duży, sięgał zaledwie do historycznych wałów obronnych (obecnie jest to jego środkowa część) i niebawem zaczęło brakować na nim miejsc. Władze Królestwa Polskiego w 1855 r. podjęły decyzję odkupienia na potrzeby nekropolii 8 ha gruntu, a kolejne zmiany wprowadził w 1903 r. ks. arcybiskup chełmsko-warszawski Hieronim Egzemplarski. Kupił z własnych funduszy działkę przy ul. Wolskiej w celu wybudowania cerkwi na miejsce pochówku swego syna, zmarłego rok wcześniej malarza Jana Egzemplarskiego (biskupem w kościele prawosławnym może zostać tylko mnich; arcybiskup Hieronim złożył śluby zakonne po śmierci swojej małżonki, z którą miał pięcioro dzieci).

Świątynia, zaadaptowana na potrzeby cerkwi cmentarnej, stojąca nieopodal, jest pod względem architektonicznym kościołem w stylu klasycyzującego baroku, typowym dla prowincjonalnych budowli sakralnych Mazowsza (Wola była wówczas podwarszawską wsią).

Przy wznoszeniu nowej poproszono o projekt diecezjalnego architekta Włodzimierza Pokrowskiego, który zbudował już w Warszawie cerkiew św. Olgi (przy Parku Łazienkowskim, w stylu rosyjskim z XVII w.; zdewastowana i rozebrana w latach trzydziestych XX w.) i tzw. Marijskij Prijut, czyli przytułek i szpital (ceglany kompleks budynków w stylu bizantyńsko-rosyjskim na Sielcach, zniszczony dopiero w czasie powstania warszawskiego).

Powstający budynek miał – w intencji inwestora – reprezentować prawosławny styl budowania, tak jak

7

pojmowali go ówcześni. Cerkiew św. Jana Klimaka została więc zbudowana w charakterystycznym stylu siedemnastowiecznych świątyń rostowskich (czyli Rostowa Wielkiego, zwanego Jarosławskim), ma zwartą, nieco przysadzistą bryłę, wysoki bęben i charakterystyczną czaszę kopuły, pokrytą łuskowatą miedzianą blachą.

Cerkiew wolska jest budowlą orientowaną, wzniesioną na planie krzyża z kamienia, obłożoną jasną cegłą. Swoistość i oryginalność nadają jej detale, wzorowane na architektonicznych zdobieniach rostowskiego kremla (czyli warowni). Portale na zakończeniach ramion krzyża w nawie i transepcie mają kształt kokoszników, formą przypominających przekrój kopuły i wysoki tambur kopuły z bogatą dekoracją (u nasady złożoną z półkolistych akroterionów, wyżej smukłych okien, a powyżej nich ozdobnego, potrójnego sztukatorskiego fryzu

7 | 8 | Cerkiew św. Jana Klimaka po zakończonych pracach konserwatorskich – elewacja frontowa (7) i fragment elewacji bocznej (8)

(ilustracje: 1 – fot. Adrian Grycuk / https://commons.wikimedia.org/wiki/; 2-8 – fot. archiwum parafii)

z motywami roztopionego wosku). Wejście do świątyni poprzedza wysunięty ganek, wsparty na niskich masywnych kolumnach z kapitelami młotowymi, typowy dla stylu rostowskiego (podobny znajdziemy poza Rostowem, np. w głównym budynku pomonasterskim w Wirowie).

Choć budynek cerkwi wolskiej przetrwał do naszych czasów w stosunkowo niezłej kondycji, to na jego rzeczywisty stan w znaczący sposób wpłynęła historia z dwoma wojnami, kiedy świątynia nie miała gospodarzy (lata 1915-1919 i 1944-1945) i niekoniecznie życzliwymi dla jej sąsiedztwa decyzjami podczas powojennego rozwoju miasta (dwukierunkowe tory tramwajowe przebiegają tuż za ogrodzeniem, w odległości zaledwie 15 m od zabytkowego budynku).

Już w latach pięćdziesiątych XX w. ekspertyzy zalecały przeprowadzenie w cerkwi remontu, który zrealizowano dekadę później. Zbudowano wówczas m.in. chór w części zachodniej nawy, ale stan świątyni ciągle pogarszał się. W dolnej części odczuwalna była wilgoć, zaczęły niszczeć cenne polichromie autorstwa prof. Jerzego Nowosielskiego (od 2022 r. w rejestrze zabytków), a wierni w czasie nabożeństw wyraźnie odczuwali drgania budynku i widzieli kołysanie się wielkiego żyrandola w centrum nawy. Trzeba przy tym zaznaczyć, że cerkiew wraz z całą Redutą Wolską została wpisana do rejestru zabytków dopiero w 2003 r.

Z inicjatywy nowego proboszcza parafii, ks. dr. Adama Misijuka, zamówiono szczegółowe ekspertyzy stanu technicznego budynku (konstrukcyjne pod kierunkiem dr. inż. Stanisława Karczmarczyka), a także mykologiczne. Po wykonaniu projektu budowlanego i otrzymaniu zgody Mazowieckiego Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków parafia przystąpiła do generalnego remontu. Prace budowlano-remontowe i konserwatorskie oraz na terenie okalającego cerkiew cmentarza rozpoczęły się w 2018 r. Ze względu na ich zakres, wysokie koszty oraz decyzję o niewyłączaniu świątyni z pełnienia przez nią funkcji sakralnych – prace te podzielono na kilka etapów. Okazało się, że najpilniejszej interwencji wymaga izolacja przeciwwilgociowa fundamentów oraz konstrukcja więźby i poszycia kopuły. Toteż remont rozpoczęto od wykonania izolacji i kanalizacji odprowadzającej wodę deszczową oraz prac ratunkowych konstrukcji wieży i kopuły, m.in. wzmacniając ją i spinając taśmami z włókien węglowo-szklanych, a także wymieniając drewniane elementy więźby. Wykorzystano też postawione rusztowania, aby odświeżyć i na nowo pozłocić górujący nad świątynią krzyż. Koszt wykonanych prac I etapu remontu wyniósł: 1 246 000 zł, a II etapu 2 118 171,97 zł.

W kolejnych latach ekipa budowlano-konserwatorska przystąpiła do prac na zewnątrz budynku, na jego fasadzie. Naprawiono okładzinę z jasnych płytek, zrekonstruowano liczne ubytki dekoracji sztukatorskiej, przywrócono też oryginalną piaskowożółtą barwę dekoracji architektonicznych, której ślady odkryła ekipa remontowa. W 2021 r. zakończono prace na elewacji północnej budynku. Wzmocniono spękania muru, oczyszczono i uzupełniono ceramiczną okładzinę klinkierową, wzmocniono, uzupełniono i odmalowano sztukaterie, które w wielu miejscach wymagały całkowitego odtworzenia. Wzmocniono również i naprawiono konstrukcję dachową oraz poszycie dachu, a także przeprowadzono konserwację południowej i zachodniej elewacji świątyni. Całkowity koszt tego III etapu prac wyniósł 925 337,74 zł.

W sierpniu 2021 r. wśród 22 obiektów, którym przyznano certyfikat „Cenny zabytek Mazowsza" znalazła się także wolska cerkiew prawosławna św. Jana Klimaka. To dowód uznania nie tylko dla dzieła sztuki i architektury, ale i dla jego gospodarzy – parafii prawosławnej i życzliwych instytucji wspierających konserwację zabytku.

Wszystkie prace remontowo-konserwatorskie współfinansowało m.st. Warszawa. Remont cerkwi św. Jana Klimaka dofinansowano także z dotacji Mazowieckiego Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków (w latach: 2018, 2019, 2020).

Dorota Maj

Dom jako dzieło otwarte

Dom Zofii i Oskara Hansenów należy do najmłodszych zabytków nowoczesnej architektury drewnianej w Polsce. Powstał w latach 1968-1970 w Szuminie, 80 km od Warszawy, we wsi usytuowanej w malowniczym starorzeczu Bugu.

Od 2014 r. Dom Hansenów znalazł się pod opieką Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, a pod koniec 2017 r. stał się własnością tego muzeum. Kluczowym wydarzeniem w życiu domu było w tym czasie, poza ogromnym zainteresowaniem ze strony fanów architektury, wpisanie go w 2018 r. do rejestru zabytków przez Mazowieckiego Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków. W uzasadnieniu prof. Jakub Lewicki podkreślił wartość historyczną założenia jako unikatowego przykładu realizacji teorii Formy Otwartej, zaprezentowanej po raz pierwszy na kongresie CIAM w Otterlo w 1959 r.

Muzeum od początku udostępnia dom do zwiedzania w małych grupach. Miarą jest liczba osób, które mogą zasiąść przy stole Hansenów w prześwicie domu. Edukatorzy muzeum prowadzą w Szuminie warsztaty rodzinne oraz zajęcia dla studentów szkół artystycznych, a także spotkania dla badaczy architektury. W ostatnich latach dom Hansenów był tematem artykułów i książek z historii architektury oraz konferencji „Opening Modernism" w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Jego wartości artystyczne i architektoniczne były prezentowane w autorskiej publikacji Hansena *Ku formie otwartej* (Warszawa 2005), na wystawie „Oskar i Zofia Hansenowie. Forma Otwarta" w MACBA w Barcelonie oraz w Museu de Arte Contemporanea Serralves w Porto (2015). Muzeum zamówiło także reportaż o małżeństwie autorów domu u popularnego dziennikarza Filipa Springera, który spowodował masowe zainteresowanie tematem. Wiążą się z tym także niebezpieczeństwa, a więc efekt nadmiernego ruchu

1 | 2 | Dom Zofii i Oskara Hansenów w Szuminie (oddział Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie), stan w 2015 r.

2

turystycznego, który mógłby obciążać wieś i jej okolicę. Dlatego dom jest udostępniany w sposób zrównoważony, przy jednoczesnej obserwacji przemian najbliższego otoczenia przez socjologów i miejscowych aktywistów z Towarzystwa Przyjaciół Szumina.

Już na pierwszy rzut oka łatwo zauważyć, że ten niewielki drewniany budynek ma indywidualny wyraz architektoniczny, oryginalne rozwiązania kompozycyjne, materiałowe oraz funkcjonalne. Oskar Hansen pisał: *„Dwuspadowy dach nawiązuje formą do tradycyjnej architektury miejscowej, a szary kolor dużych jego połaci jest chłonnym tłem eksponującym »sceny« z życia przyrody i ludzi"* (O. Hansen, *Ku formie otwartej,* s. 109). Zbliżywszy się do niego dostrzegamy betonowy mur, z którym mija się wspomniany dach. Mur przepasany jest grubą, namalowaną na nim białą linią. To zaproszenie do wejścia oraz informacja, że znajdujemy się na zewnątrz. Po wejściu linia zmienia kolor na szary.

Najważniejszą przestrzenią parteru domu jest część społeczna w prześwicie pod dachem. Tutaj w ciepłe dni rodzina spędzała najwięcej czasu. Drewniany stół łączy część znajdującą się na zewnątrz z kuchnią i jadalnią w środku domu. Można nad nim rozsunąć szyby i wtedy spełnia się ważne założenie projektantów: wnętrze i zewnętrze przenikają się. Funkcje parteru są skupione wokół dwóch równoległych osi i jednocześnie ciągów komunikacyjnych. Północna „uliczka" wiąże pomieszczenia gospodarcze: kuchnię, magazynownie, budynki gospodarcze, a południowa miejsca dedykowane spędzaniu wolnego czasu i opiece nad ogrodem: wejście do domu, ławki, miejsce na ognisko, wiatę z opałem, kompostownik. Na poddaszu znajduje się pracownia i sypialnie. Pomiędzy domem a warsztatem powstało niewielkie atrium z rabatą zieleni, długą ławką i krzakiem winorośli, która oplata garaż i południową stronę domu.

Dwa ważne rozwiązania zapewniają budynkowi naturalny przewiew i przyjazny mikroklimat w prześwicie, w którym mieszkańcy spędzali najwięcej czasu. Zawinięty w kierunku rzeki mur chroni dom przed zimnym powietrzem spływającym z pobliskiego wzgórza, a usypana z ziemi górka po południowej stronie ma za zadanie chronić dom w czasie wiatrów wiejących od strony rzeki.

Dom zawiera wiele elementów uczytelniających jego przestrzeń i wzbogacających życie użytkowników. Należą do nich malowane na biało „aktywne" elementy, widoczne w słabym świetle lub po zmroku czy kolorowe tła malowane na murach. Abstrakcyjne malowidła kontrastują i ujawniają zdarzenia, stanowiąc barwny kontrast dla rosnących w pobliżu roślin i przebywających w ogrodzie ludzi.

Według założeń autorów dom jest przestrzennym manifestem Formy Otwartej – idei, którą Oskar i Zofia Hansenowie uczynili nadrzędną zasadą swojej twórczości architektonicznej, artystycznej i dydaktycznej. Mały dom w Szuminie jest jedną z niewielu prac Hansenów zrealizowanych zgodnie z ich życzeniem, bez ograniczeń narzucanych przez przemysł budowlany, z którym małżeństwo Hansenów miało do czynienia na co dzień w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych minionego wieku, projektując oszczędne osiedla mieszkaniowe.

Architektura domu płynnie łącząca wnętrze i zewnętrze to deklaracja otwartości na wydarzenia codzienne i artystyczne. Jest przekształcalna, łatwo adaptuje się do zmiennych potrzeb użytkowników. Budowana jako „rama dla życia", ożywa wraz z obecnością ludzi. Szczególną atmosferę miejsca współtworzą ślady działalności i pasji jego mieszkańców – umieszczone wewnątrz i wokół domu polichromie oraz instrumenty dydaktyczne do nauki podstaw kompozycji stosowane przez Oskara Hansena w jego pracy na Akademii Sztuk Pięknych. Ważną przestrzenią eksperymentu był też ogród, miejsce warsztatów i wystaw, które wspominają sąsiedzi Hansenów. Między jabłoniami znalazła swoje miejsce stalowa struktura z biennale w Wenecji z 1977 r., łącząca się z gołębnikiem.

3 | 4 | Dom Zofii i Oskara Hansenów w Szuminie, fragmenty wnętrza, stan w 2015 r.

(zdjęcia: Jakub Certowicz)

Przestrzenie Szumina, czego najlepszym przykładem jest ażurowy gołębnik, nie są oczywiste. Powstawały w wyniku wieloletniego procesu i czasem trudno odgadnąć, do czego służyły. Zasadą projektową wielu z nich jest otwartość na ich współtworzenie przez innych. Wspomniany gołębnik mógłby być przykładem awangardowej instalacji artystycznej z nurtu *zero waste*, ale można go też uznać za bliską ideałowi materializację definicji Formy Otwartej.

Teoria zakładała otwarcie architektury na współtworzenie jej przez użytkowników, sytuowała ją w roli chłonnego tła eksponującego wydarzenia codziennego życia. To, co fascynuje w tekstach Hansena w czasach dominacji w miastach galerii handlowych, dyskontów i gentryfikacji dzielnic historycznych, to nastawienie na partycypację, proces, zmianę hierarchii między architektem i użytkownikiem. Te wartości oraz wyprzedzająca epokę świadomość ekologiczna twórców domu w Szuminie okazały się niezwykle aktualne w czasach kryzysu klimatycznego i dominacji deweloperskiej logiki zysku nad planowaniem miast. Hansenowie nie wprowadzili jednak swojej teorii w wymarzonej większej skali. Ostatnie lata spędzili w Szuminie, od czasu do czasu przyjmując grupy studentów ze Szkoły Architektury w Bergen oraz przyjaciół.

Dom i ogród nie były systematycznie używane od 2013 r. (od śmierci Zofii Hansen), co bardzo negatywnie wpłynęło na ich substancję. Przez brak pielęgnacji zieleni oraz kłopoty z odwodnieniem budynku szybko postępowała degradacja delikatnej substancji obiektu, co uzasadnia konieczność niezwłocznego podjęcia prac renowacyjnych i konserwatorskich.

Budynek wymaga przeprowadzenia złożonych pod względem technologicznym prac konserwatorskich i renowacyjnych. Kluczowym wyzwaniem jest podtrzymanie założeń teoretycznych właścicieli i projektantów. Jak zakonserwować budynek bez tworzenia z niego sztampowej „izby pamięci"? W jaki sposób postępować z obiektem, którego naczelną zasadą jest „otwartość na zdarzenia" czy też „sztuka zdarzeń"?

W 2019 r., dzięki dotacji otrzymanej od Mazowieckiego Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków, zrealizowano program badań, na podstawie których przygotowano projekt renowacji obiektu. Badania objęły ekspertyzę stanu technicznego domu, inwentaryzację, badania warstw malarskich, mykologię budowlaną i inwentaryzację zieleni w ogrodzie.

Projekt renowacji i konserwacji obiektu został wykonany przez architektów z pracowni Grzegory & Partnerzy Architekci. Na podstawie zaleceń konserwatorskich opracowano program badań oraz prac konserwatorskich i restauratorskich, a także projekt budowlany konserwacji, co jest standardową procedurą w przypadku każdego zabytku rejestrowego. Stworzony przez architektów Jarosława Grzegorego i Marcina Urbanka projekt zakłada przeprowadzenie prac w celu zabezpieczenia, zachowania i utrwalenia substancji zabytku, a także niewielkich robót

modernizacyjno-adaptacyjnych. Te ostatnie prace zakładają wymianę instalacji elektrycznej, izolację bloków fundamentowych, drenaż umożliwiający rozprowadzenie zalegającej po silnych deszczach wody, a także rozwiązania poprawiające gospodarowanie energią. Planowane jest m.in. zainstalowanie pomp ciepła i uszczelnienie okien, a także lepsza, prowadzona od wewnątrz w sposób jak najmniej inwazyjny, izolacja dachu i ścian.

Prace będą skupione na przywróceniu lub podtrzymaniu tradycji ekologicznych, do których w przypadku rodziny Hansenów należał recykling materiałów, kompostowanie oraz stworzenie na terenie działki dobrych warunków dla leśnych ptaków i małych zwierząt.

Wszystkie prace będą prowadzone w technologiach dostosowanych do specyfiki materiałowej poszczególnych elementów konstrukcyjnych i wykończeniowych. Zakres prac został określony po przeprowadzeniu szczegółowego rozpoznania, waloryzacji i rozwarstwienia elementów, stanowiących o oryginalnym, autorskim projekcie Hansenów oraz wtórnych nawarstwieniach i przekształceniach. W przypadku konieczności wymiany oryginalnych elementów, spowodowanej ich złym stanem technicznym (np. przeciekający dach garażu), użyte zostaną elementy tożsame materiałowo.

Priorytetem konserwatorów jest, by ingerencje w oryginał były jak najmniejsze. Ze względu na zabytkową formę obiektu oraz wymagania określone w Ustawie z dnia 21.11.1996 r. o muzeach, w trakcie wszystkich prac i robót zastosowane będę dopuszczalne odstępstwa od przepisów techniczno-budowlanych. Dom Hansenów to obiekt „szyty na miarę" użytkowników, budowany z licznymi odstępstwami od przepisów, pełen indywidualnych rozwiązań wnętrzarskich. Konserwatorom zależy na zachowaniu unikatowego charakteru miejsca.

W ramach robót konserwatorskich planuje się konserwację zieleni, odtworzenie drzewostanu, a także przycinanie, usuwanie suchych konarów i prace pielęgnacyjne dla 174 zinwentaryzowanych drzew. Planowana jest także konserwacja malarstwa zachowanego na murach okalających ogród czy odtworzenie budek dla ptaków na malowanych wysokich tyczkach. Nie będzie możliwe odtworzenie drewnianych konstrukcji dekoracyjnych tzw. wieży dla ptaków, gdyż w jej miejscu wyrosła ściana drzew, które są wartą uszanowania żywą ingerencją natury.

Przyszłe funkcjonowanie Domu Hansenów będzie się odbywało we współpracy z lokalną społecznością, już teraz zaangażowaną w życie domu. Współpraca z mieszkańcami oraz Towarzystwem Przyjaciół Szumina rozpoczęła się w 2019 r. piknikiem zorganizowanym w ogrodzie i jest stopniowo rozwijana. 2 maja 2019 r. we wsi odbyło się wspólne sprzątanie lasu i dróg, a 4 czerwca 2022 r. wspólny koncert i impreza dla całej wsi.

W najbliższych latach w programie architektonicznym Domu Hansenów będzie dyskutowana kwestia społecznej misji instytucji kultury w odniesieniu do dziedzictwa architektury nowoczesnej, jej świadomej konserwacji i zrównoważonego użytkowania w czasach kryzysu klimatycznego.

Tomasz Fudala

Spotkanie z książką

INWENTARYZACJA ZABYTKÓW MAZOWSZA

Pokłosiem seminarium „Inwentaryzacja i katalog zabytków jako podstawa ochrony i polityki konserwatorskiej. Metody, osiągnięcia, zamierzenia", zorganizowanego w 2016 r. w urzędzie Mazowieckiego Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Warszawie, jest wydana pod tym samym tytułem w 2020 r. publikacja, w której zamieszczone zostały wygłoszone w czasie seminarium referaty. Jak stwierdza we wstępie prof. Jakub Lewicki, redaktor merytoryczny wydawnictwa: *„Prezentowany tom jest ważnym opracowaniem podsumowującym nie tylko dotychczasowe doświadczenia inwentaryzacyjne, ale i wskazującym dalsze perspektywy inwentaryzacji zabytków w Polsce i na Mazowszu"*.

Publikację rozpoczyna tekst autorstwa prof. Jakuba Lewickiego. Przedstawione tu zostały m.in. pierwsze inwentaryzacje zabytków, początki profesjonalnej inwentaryzacji i badań zabytków na Mazowszu, prace Zakładu Architektury Polskiej Politechniki Warszawskiej i Centralnego Biura Inwentaryzacji Zabytków Sztuki, opracowanie i wydanie *Katalogu zabytków sztuki w Polsce* czy prace inwentaryzacyjne i ewidencyjne prowadzone przez urząd Mazowieckiego Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków. W podsumowaniu autor stwierdza, że mimo wielu inicjatyw dotychczas nie została wykonana kompleksowa inwentaryzacja zabytków na terenie Mazowsza, a – ze względu na przekształcenia krajobrazu kulturowego i zanik całych grup zabytków – powinna być przeprowadzona jak najszybciej.

W kolejnym tekście Marcin Zgliński opisuje *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, wielotomową serię wydawniczą publikowaną nieprzerwanie od 1951 r. Autor i zarazem obecny redaktor naczelny *Katalogu...* ukazuje, jak pierwotne założenia serii, sformułowane w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych XX w. przez pierwszego redaktora naczelnego Jerzego Łozińskiego, ulegały ewolucji i modyfikacjom.

Perspektywom inwentaryzacji zespołów klasztornych w Polsce na przykładzie inwentaryzacji zabytków klasztoru Dominikanów w Krakowie poświęcony jest tekst autorstwa Krzysztofa J. Czyżewskiego, Marcina Szymy i Marka Walczaka, a malarstwu monumentalnemu doby nowożytnej na historycznym Mazowszu – referat Michała Wardzyńskiego.

Publikację zamykają przedstawione przez Małgorzatę Korpałę refleksje konserwatora dzieł sztuki na temat katalogów zabytków sztuki. Konieczne według autorki jest opracowanie nowych katalogów zabytków malarstwa, opatrzonych barwnymi fotografiami, uzupełnionych informacjami o zabytkach odkrytych i utraconych. Niezbędne jest też opracowanie katalogu polichromii na Mazowszu; informacje o malowidłach na tym terenie są rozproszone w ogólnych katalogach zabytków sztuki.

Opracowanie uzupełniają noty o autorach oraz indeksy: osób i topograficzny.

W podróży do Puław – nadwiślańska rezydencja oczami dziewiętnastowiecznych podróżników

GRAŻYNA BARTNIK

W pierwszej połowie XIX w. Puławy były obowiązkowym miejscem na mapie *grand tour* Rzeczypospolitej, a wizyta miała ściśle określony cel podróży. Wędrowcy spisywali swoje wspomnienia, powstawały literackie i paraliterackie teksty, w których należało „mówić o Puławach". Wydawane były także przewodniki po Polsce, w treści których znajdowały się informacje o miejscach wartych obejrzenia. Mnogość odwiedzających i zaciekawionych turystów sprawiła, że Puławy na stałe wpisały się w polski krajobraz kulturowy.

Po trzecim rozbiorze Polski w świadomości Polaków zaszło przeświadczenie, by szukać upragnionej ojczyzny w przestrzeni Puław, w której dbano o ojczysty język, noszono polski strój i przywiązywano szczególną wagę do tradycji. Ojcowie coraz częściej zabierali dzieci do rezydencji księstwa Czartoryskich w celach poznawczo-edukacyjnych, co w przyszłości wzmocniło nie tylko międzypokoleniowe więzi, ale także poczucie wspólnoty narodowej. Wędrówka do Puław stanowiła więc fundamentalny etap edukacji historycznej młodego pokolenia. Była też pewną formą unifikacji kulturowej. Wzmacniała kontakty towarzyskie, była też miejscem kulturowych spotkań o ściśle określonym i zaplanowanym charakterze. Puławski – oświeceniowy *homo viator* podróżował nie tylko w celach poznawczych i edukacyjnych. Niekiedy jego podróż przybierała pewne formy mistycyzmu.

Przyjrzyjmy się zatem, jak wyglądała dziewiętnastowieczna wyprawa do rezydencji Czartoryskich, do której zazwyczaj przybywano własnym powozem-karetą bądź pocztowym dyliżansem. Wiodąca traktem lubelskim trasa dostarczała podróżującemu wiele wrażeń. Podziwiano górzystość terenów, pięknie urządzone wsie z przydomowymi ogródkami, zwracano uwagę na nazwiska właścicieli domostw umieszczone na tabliczkach u płotu. Jak zaświadcza Franciszek Ksawery Prek: *„Mieszkania chłopów porządne, wygodne, przy każdym znajdujesz ławeczki, podwórze czyste, sad, płoty żywe i kwiaty. To samo w Puławach"* (F.K. Prek, *Czasy i ludzie*, Wrocław 1959, s 44). Spostrzeżenia wojażerów dowodzą, że księstwo Czartoryscy dbali o swych poddanych, a oglądane wsie i miasteczka należały do jednych z najlepiej zadbanych w Rzeczypospolitej – *„inaczej, jak w innych częściach Polski"*. Wędrowcy zachwycali się brzegami Wisły, krajobrazami Parchatki,

1 | Jules-Michel Chandelier, „Oranżeria przy pałacu Czartoryskich w Puławach z wejściem do ogrodu", akwarela, sangwina, karton, wym. 19,3 x 30,7 cm

górującym szczytem Sybilli czy dachem pałacowej rezydencji przedzierającym się niekiedy z gęstwiny drzew. Obsadzona drzewami szeroka, pierwsza na Lubelszczyźnie bita droga, wykonana z polecenia Adama Jerzego Czartoryskiego, wiodła prosto na pałacowy dziedziniec, ozdobiony sadzawką z fontanną.

W jednym z tekstów odnajdujemy dość zaskakującą, dotychczas pomijaną w literaturze przedmiotu informację określającą charakter miejsca, do którego docierał podróżny. Fronton pałacu ozdobiony był zaczerpniętą z Wergiliusza inskrypcją. Wedle słów przebywającego w puławskiej rezydencji Leona Potockiego, miejsce to miało być także odpoczynkiem dla strudzonych w podróży. Przytoczmy więc odpowiedni fragment: *„Dopiero po powrocie księżny Adamowy z Anglii, miejsce to nową zaczęło przybierać postać. Pałac upiększono, rozszerzono i położono na nim napis od strony dziedzińca: Illa nobis haec otia fecit (Ona tu dla nas przygotowała odpoczynek)"* (L. Potocki, *Urywek ze wspomnień pierwszej mojej młodości*, Poznań 1876, s. 115).

Goszcząca w 1828 r. w rezydencji Sabina Grzegorzewska zarejestrowała pewien schemat zwiedzania ogrodu wraz z opiekunem przewodnikiem, który opisywał każdy zakątek oglądanej przestrzeni. Przytoczmy kilka fragmentów: „[...] *pojechaliśmy w głąb parku tak obszernego, że trzeba było paru godzin czasu, aby go objechać. W drodze księżna tłumaczyła mi znaczenie każdego klombu, zwracała moją uwagę na udatniejsze widoki* [...]. *Księżna wskazała prześliczny pałacyk, który okrążaliśmy: »Są to Marynki«* [...]. *W przejażdżce zatrzymywały nas grupy włościan do klucza końskowolskiego należących"* (S. Grzegorzewska, *Dziesięć dni w Puławach w roku 1828. Urywek z pamiętnika Sabiny z Gostkowskich Grzegorzewskiej*, Kraków 1898, s. 27-29). *„Idąc dalej ukazała mi się na spadzistości góry piękna świątynia wschodniego stylu* [...] *to kościół"* (S. Grzegorzewska, *Dziesięć dni...*, s. 43). Podróżniczka opisywała ponadto pobyt w pobliskiej Parchatce, by na koniec zdać relację ze zwiedzania wnętrz obiektów muzealnych oraz podziemnych korytarzy, w których przewodnikiem była siostra Tytusa Działyńskiego, Klaudyna Potocka. Relacja z wyprawy stała się tym samym formą przewodnika, w którym zawarto topograficzne wskazówki opisywanej przestrzeni. Podróżnicy rejestrowali charakter oglądanego miejsca, wymieniali najbardziej charakterystyczne budowle, by na koniec omówić ich funkcje i przeznaczenie. Niekiedy uwagę skupiali na opisie rzeźby terenu i najbardziej charakterystycznych punktów topograficznych nadwiślańskiej rezydencji.

Gdy przeczytamy opis Puław pióra księżnej Izabeli Czartoryskiej, wyłoni nam się obraz malowniczej krainy:

„Puławy leżą w województwie lubelskim na wzgórzu ciągnącym się ponad Wisłą. Zamek stoi na szczycie. Część parku, na równej z zamkiem wysokości, druga spada ku rzece. Od wschodu i północy rozciąga się las dębów, lip, jodeł. Przecięty alejami las jest bardzo rozległy i rozchodzą się w nim szerokie drogi. Od południa widać góry, a na nich kilka wznosi się malowniczych ruin starych zamków. Najwyższym jest Kazimierz [...]. *Od południa ku zachodowi roztacza się Wisła w wielkiej szerokości. Poniżej ogrodu tworzy wyspę dość znaczną, niżej zlewają się razem jej dwie odnogi. Brzeg przeciwległy zdobią olbrzymie drzewa i wioski rozrzucone na wzgórzach.* [...] *Główną pięknością Puław stanowią drzewa; liczbą, rozmaitością, bogactwem, wielkością. Drugą ozdobą jest wielka, wspaniała rzeka, zawsze okryta statkami, łodziami i małymi łódkami. Park jest urządzony świeżo na sposób angielski. Podstawą jego stare drzewa, sadzone przez naszych przodków.* [...] *Dalsza partia ogrodu jest przerywana urwiskami skał, wąwozami, łąkami i zarostami drzew – następnie lasek na pochyłości do wybrzeża Wisły, most kamienny w stylu gotyckim prowadzi nad rzekę. Nad stromym brzegiem wznosi się świątynia cała z ciosów kamiennych, odwzorowana ściśle i w tych samych rozmiarach, co świątynia Sybilli w Tivoli. Jedyna różnica, że nie jest w ruinie.* [...] *Wychodząc ze świątyni i postępując wśród nierównego terenu, dochodzi się do wzgórza, na którym wzniosłam pomnik z białego marmuru poświęcony pamięci ojca i matki mego męża, w dowód wdzięczności za szczęście jakiego w Puławach doznaję, a do którego niemało przyczyniają się te piękne drzewa przez nich sadzone* (Ludwik Dębicki, *Dwie autorki,* [w:] *Puławy (1762-1830). Monografia z życia towarzyskiego, politycznego i literackiego*, Lwów 1887-1888, s. 130-132).

Liczni goście przechadzający się po ogrodzie doznawali wielorakich wrażeń zmysłowych, rejestrując nie tylko piękno

otaczającego ogrodu, ale również opisując pawilony ogrodowe i wspomniane wcześniej okoliczne wsie i miasteczka.

W zbiorach Biblioteki Książąt Czartoryskich zachował się rękopiśmienny esej, opisujący przypałacowy ogródek księżnej Czartoryskiej. Podstawą do snucia refleksji na temat roślinności małego ogródka był również otaczający go krajobraz, wyłaniający się zza gęstwiny kwiatów w momencie, gdy usiądziemy na pobliskiej ławce: *„Po jednej stronie Wisła usiana statkami. Po drugiej zaś stronie widzimy świątynię, jej portyk, kolumny i stare drzewa, które okrywają ją swym cieniem"* (Rkps BCz 6067 IV, I. Czartoryska, *Mon petit jardin au le souvenir de mes bons jours*, [w:] *Memoires et ectrits divers*, s. 37-40). Perspektywa widokowa według opisu księżnej Izabeli nabierała cech wertykalnych. Oczom widza ukazywał się rozciągający krajobraz łąk Kępy z pasącym się bydłem, docierając wzrokiem do pobliskiego kościoła we Włostowicach. Ogródek był prywatnym azylem księżnej, która odpoczywała w nim z dala od zgiełku i hałasu. Azylem dla zwiedzających był również przypałacowy ogród, do którego można było wejść dobudowaną do lewego skrzydła rezydencji oranżerią. Jej fronton zdobiła sentencja: *„Tu niechaj wiedzie słodkie zapomnienie trosk życia"*. Potwierdzeniem są słowa zapisanych w formie przewodnika wspomnień Leona Potockiego: *„*[...] *ale skoro wejdziesz do ogrodu, zapomnisz coś dopiero widział, a w którąkolwiek stronę rzucisz okiem, odurzony że tak powiem pięknością natury, szczytnością sztuki, obrazem przechowanej, choć w gruzach, przeszłości, zawołasz w zachwycie: Tu każdy, co ma serce, musi zostać poetą!"* (L. Potocki, *Urywek ze wspomnień...*, s. 14).

2 | Jules-Michel Chandelier, „»Głęboka Droga« w parku w Puławach", akwarela, sangwina, papier, wym. 21,1 x 31,4 cm

Wzmożone zainteresowanie Puławami poprzedzone było gruntownym przygotowaniem, polegającym na relacjach ustnych przekazywanych od ojców i dziadków. Do Puław wędrowało się nie tylko po to, by poznać twórczynię muzeum – księżną Izabelę Czartoryską, ale również, by zwiedzić jej dzieło życia – Świątynię Sybilli.

„Jak Turek wędruje do Mekki, tak każdy prawdziwy Polak winien hołdem odwiedzin uczcić zbiór jedyny starożytności narodowych i pieczar co pierwszy odbiły dźwięk lutni nieśmiertelnych pieniów śpiewaka Sybilli"

– zapisała podróżująca po Polsce Konstancja Biernacka (K. Biernacka, *Podróż z Włodawy do Gdańska powrotem do Nieborowa w roku 1816, opisana w listach Wandy, Eweliny i Leokadii*, Wrocław 1823, s. 71).

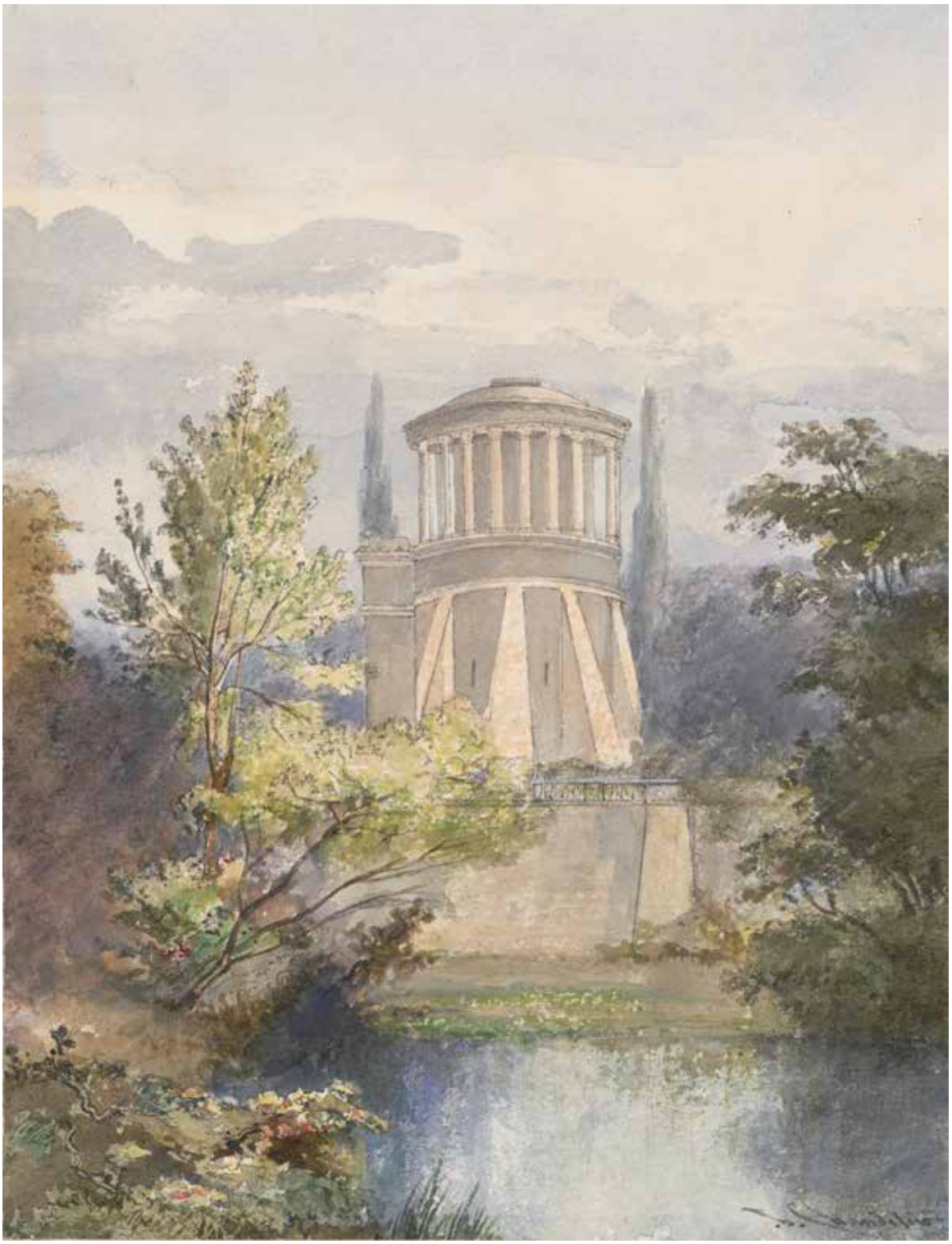
Spacerującym po parku Świątynia Sybilli kojarzyła się z kościołem. Pomijamy w tym miejscu walory architektoniczne budowli, zbudowanej na wzór antycznej świątyni, jednak są one kluczowe w rozumieniu i analizowaniu zbiorów. Klementyna z Tańskich Hoffmanowa tak oto opisała puławską Świątynię: *„Kształt jej, rozmiar i ozdoby, zupełnie podobne do starożytnego we Włoszech kościoła. Tam nad brzegami rzeki Anio znajdują się szczątki Tyburyńskiej Sybilli; te w całej okazałości i świeżości Izabella Czartoryska nad brzegi Wisły przeniosła; tam niegdyś pogańska kapłanka, mniemane cuda, fałszywe wróżby głosiła, tu prawdziwa Polka rzetelne cuda tkliwości swojej, wróżby niemylnej pociechy zebrała..."* (K. Hoffmanowa, *Opisy różnych okolic Królestwa Polskiego*, t. I, Wrocław 1833, s. 46).

Zwiedzający, wchodząc do górującej na skarpie wiślanej Sybilli, zwracali uwagę na świętość i podniosłość miejsca. Miejsce *sacrum* spełniały zwaloryzowane semantycznie zbiory. Pamiątki w niej zgromadzone pełniły funkcję systemu znaków, odczytywanego za pomocą języka przypominającego styl obrzędowy: *„Serce biło we mnie gwałtownie, nogi pode mną drżały, doznawałam tego samego zapewne uczucia, jakiego doświadczali podróżni, gdy po raz pierwszy bazylikę Św. Piotra w Rzymie zwiedzać mają. Tam wiara przedstawia się w całej swej mistycznej formie* [...] *tu miałam dotykać się własnemi rękami naszej dziejowej przeszłości, miałam oglądać drogie pamiątki wielkości i sławy naszego narodu, jedynej już pozostałej po przodkach spuścizny"* (S. Grzegorzewska, *Dziesięć dni...*, s. 69).

Dla dziewiętnastowiecznych podróżnych Puławy były namiastką utraconej ojczyzny, do której należało odbyć obowiązkową podróż, przypominającą niekiedy pielgrzymkę. Związany z Czartoryskimi głuchoniemy Franciszek Ksawery Prek słusznie zauważył, że liczne wizyty odwiedzających Puławy turystów przybrały formę patriotycznej pielgrzymki *„do tak wspaniałego przeszłości polskiej przybytku"* (F. K. Prek, *Czasy...*, s. 426).

Również w korespondencji Czartoryskiej zawarte są informacje o ogromnej liczbie turystów odwiedzających Puławy. Szczególnie w latach dwudziestych XIX w. wzrasta ich liczebność. Przytoczmy kilka takich zapisków księżnej: *„Z Litwy, Wołynia, Podola, zewsząd te pielgrzymki odprawiają. Zdaje się, że każdy Polak zobligowany być w Puławach, przez Puławy zawsze ciżba ludzi przejeżdża i przyjeżdża, Puławy są zawsze pełne ludzi, Puławy zawsze pełne, pełny zawsze ogród, Sybilla adorowana"* (*Listy I. Czartoryskiej do Adama Jerzego z 2 sierpnia 1820 r., 15 stycznia 1827 r., 29 lipca 1828 r., piątek 1829 r.*, [w:] BCz. Rkps, II 6290, *Korespondencja rodzinna. Listy do Adama Jerzego od matki Izabeli Czartoryskiej*, s. 199, 291, 316, 522). Nie tylko jednak mieszkańcy Rzeczypospolitej odwiedzali Puławy. Na uwagę zasługują zachowane do dziś księgi podpisów ze Świątyni Sybilli, w których doszukać się możemy nazwisk różnych narodowości: *„Nie brak Watsonów, Murrayów, Gordonów, Griffithów i innych wyspiarzy. Spotyka się i Węgrów, i Niemców, Włochów (przeważnie duchownych) i Francuzów, to emigrantów, to oficerów napoleońskich, to wreszcie Tatarów i Turków podpisujących się swoim alfabetem, są dla kompletu i Żydzi"* (Zofia Ameisenowa, *Księga zwiedzających Świątynię Sybilli w Puławach, jej historia i dekoracja,* „Przegląd Biblioteczny", R. IV, z. 3, 1930, s. 312); badaczka swój wywód opiera na analizie księgi, która uważana jest do dziś za zaginioną: *Podpisy osób, które odwiedzały Świątynię Pamięci w Puławach* (od maja 1806 do marca 1817 r.).

Do Puław wędrowali liczni pielgrzymi z różnych zakątków Europy, poświadczając podpisem wizytę w Świątyni Sybilli. W muzealnych księgach występują zatem konkretne nazwiska zwiedzających muzealną przestrzeń (arystokratów, wojskowych, artystów, jak i zwykłych obywateli Rzeczypospolitej). Można więc śmiało stwierdzić, że Puławy już na początku XIX w. odgrywały rolę nie tylko namiastki utraconej ojczyzny. *„Puławy były arką, w której przechowywało się wszystko, co z tego potopu narodu uratowanem być mogło"* – pisał poeta Kazimierz Brodziński, podkreślając ponadczasowość muzealnej kolekcji księżnej nie tylko w jej polonocentrycznej funkcji, ale również w uniwersalizmie zbiorów nastawionych na edukację przyszłego pokolenia. *„Tam stanęła owa Świątynia Sybilli, do której z grobowisk i z domów spustoszonych poznoszono pamiątki dawnej chwały*



3 | Jules-Michel Chandelier według Józefa Richtera, „Widok Świątyni Sybilli od strony Łachy Wiślanej", akwarela, papier, wym. 23,6 x 18,2 cm

narodowej, w kościach, zbrojach i w dawnych pergaminach. Do tej po nieszczęśliwej matce puścizny, przyuczyło się młode pokolenie odbywać pielgrzymki i natchnąć się dla przyszłości, przeszłości duchem (Pisma Kazimierza Brodzińskiego, wydanie zupełne poprawne i dopełnione z nieogłoszonych rękopisów staraniem J. I. Kraszewskiego, t. IV, Poznań 1872, s. 381).

Puławski bibliotekarz i inwentaryzator zbiorów Świątyni Sybilli Łukasz Gołębiowski zwrócił uwagę na mnogość ludzi

4 | Jules-Michel Chandelier, „Pałacyk Marynki od strony dziedzińca", akwarela, gwasz, pióro, tusz, ołówek, papier, wym. 21,6 x 30,2 cm

(wszystkie obiekty w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie)

zwiedzających muzeum, odwołał się również do uczuć oglądających muzealną kolekcję. „[...] *odwiedzających była mnogość* – pisał – *żaden dzień prawie nie upłynął bez nich i z dalszych stron przyjeżdżano umyślnie. Byłem nie raz świadkiem uczuć oglądających te zbiory, widziałem łzę w oku starca, czułej Polki, widziałem jak wzniosła dziecię, ażeby lepiej dojrzało, co w jego pamięci, co w jego duszy na całe życie powinno zostać. A kiedy Księżna sama odwiedzającym ją okazywała te pamiątki, nieporównywalny był powab jej opowiadaniu"* (Ł. Gołębiowski, *Opisanie pamiątek polskich w Świątyni Sybilli w Puławach*, 1825, s. 173-174, Rkps BCz. III 2928).

Podróżowano więc „umyślnie" do miejsca, które dla dziewiętnastowiecznych wojażerów stanowiło namiastkę utraconej ojczyzny. Przyjeżdżano niekiedy z najbardziej odległych zakątków nieistniejącej Rzeczypospolitej, by spotkać się z tą, która rozsławiła Puławy w ówczesnym świecie. Wędrówka do Puław miała wpływ na edukację młodego pokolenia, które w obliczu utraty niepodległości poszukiwało ideałów i zapalnika do walki o wolność. Podziwiano okoliczne wsie i miasteczka, pozostające pod opieką księstwa Czartoryskich, spacerowano po zabytkowym ogrodzie, zwiedzano muzealne kolekcje. O sile oddziaływania na podróżujących do Puław osoby księżnej świadczą jej słowa nakreślone w liście do syna Adama Jerzego: *„Puławy pełne, co dzień wiele ludzi przejeżdża, wszyscy wstępują i proszą o błogosławieństwo"* (*List I. Czartoryskiej do Adama Jerzego Czartoryskiego pisany 2 lutego1831 r.,* [w:] BCz. Rkps, II 6290, *Korespondencja rodzinna. Listy do Adama Jerzego od matki Izabeli Czartoryskiej,* s. 598).

Grażyna Bartnik

Niniejszy tekst jest skróconą wersją artykułu umieszczonego w publikacji G. Bartnik, *Puławy na mapie grand tour XIX-wiecznych podróżników. (Wpływ podróży Izabeli Czartoryskiej na kreowanie i odbiór Polskich Aten),* Muzeum Czartoryskich w Puławach, Muzeum w Nieborowie i Arkadii, Fundacja Trzy Trąby 2022 r.

Podróżne akcesoria arystokracji

Od 29 sierpnia do 30 listopada 2021 r. w Muzeum w Nieborowie i Arkadii, oddziale Muzeum Narodowego w Warszawie, prezentowana była ekspozycja czasowa pt. „W podróży".

Na wystawie zaprezentowano sylwetki wybranych podróżników, którzy dzięki swoim wyprawom zapisali się na kartach historii. Mikołaj Krzysztof Radziwiłł „Sierotka" pozostawił opis podróży do Ziemi Świętej, był pierwszym Polakiem, który wszedł na piramidę Cheopsa, Jan Potocki podróżował przez większą część swojego życia, a jego wyprawy miały charakter naukowy, krajoznawczy i etnograficzny, Wacław Rzewuski zwiedził Syrię, Irak, Liban oraz Palestynę, pozyskał zaufanie i przyjaźń przywódców szczepów beduińskich, Aleksander Sapieha był zafascynowany krajami słowiańskimi, zwiedził Istrię, część Chorwacji, Bośnię, Hercegowinę, Czarnogórę, częściowo Albanię i Turcję, prowadził badania botaniczne i mineralogiczne, Władysław Zamoyski odbył podróż po Australii i Oceanii, skąd przywiózł bogate zbiory etnograficzne i mineralogiczne.

Ludzie podróżowali od zawsze, a w ciągu wieków zmieniał się nie tylko cel podróży, lecz przede wszystkim środki transportu, które umożliwiały pokonywanie znacznych odległości w coraz to krótszym czasie. Wielkie odkrycia geograficzne w epoce

1 | Fragment wystawy „W podróży" w Muzeum w Nieborowie i Arkadii

2 | Fragment wystawy „W podróży" w Muzeum Czartoryskich w Puławach

renesansu dały impuls do eksplorowania świata, podróże były wówczas domeną ludzi zamożnych i zyskiwały wśród nich dużą popularność. Wiek XVII i XVIII wykształcił nowy typ podróżowania, które ukierunkowane było na zdobywanie wiedzy w zakresie polityki, gospodarki i kultury innych krajów. Grand Tour, czyli tzw. Wielka Podróż była domeną europejskich klas panujących, stała się wręcz obowiązkiem młodego człowieka, który podczas kilkuletniej wyprawy poszerzał swoje horyzonty myślowe, nabierał dobrych manier, wyrabiał gust artystyczny. Do znacznego przełomu w podróżach doszło w XIX w., wraz z rozwojem środków transportu podróżowanie zaczęło przybierać charakter masowy. Zastosowanie maszyny parowej w kolejnictwie i żegludze to jeden z głównych symboli cywilizacji technicznej. Nie dość, że skrócił się czas podróżowania, ale, co ważniejsze, podróże stały się znacznie tańsze i utraciły swój elitarny charakter. Od tej pory rozpoczęło się podróżowanie w celach turystycznych.

Ta przekrojowa opowieść o polskich podróżnikach uzupełniona została przedmiotami, które były niezbędne na czas podróży. Walizy, kufry, pudełka, sepety oraz liczne akcesoria toaletowe, stołowe czy piśmiennicze stanowiły elementarne wyposażenie każdego, kto wybierał się w podróż dalszą lub bliższą. Mimo zmieniających się form podróżowania, każda wyprawa wymagała długich i kosztownych przygotowań.

Wystawa „W podróży", z ciekawą oprawą scenograficzną autorstwa Elżbiety Bogaczewicz-Biernackiej, gościnnie zawitała do Muzeum Czartoryskich w Puławach i będzie można ją oglądać do 30 grudnia 2022 r.

Tak jak ponad dwieście lat temu dwie księżne – Izabelę Czartoryską, twórczynię „Polskich Aten", i Helenę Radziwiłłową, inicjatorkę powstania Arkadii – łączyła przyjaźń i wspólne pasje, tak i obecnie dwie instytucje, nawiązując do tej tradycji, zorganizowały wspólnie wystawę o podróżach polskich arystokratów. To wyjątkowa opowieść nie tylko o uczestnikach wielkich wypraw, po których pozostały zapiski, kufry, przedmioty osobiste, lecz także narracja o trudach i złożoności ówczesnych wojaży.

Na wystawie nie mogło zabraknąć wątków puławskich ani ciekawostek związanych z Izabelą Czartoryską, którą bardzo fascynowały podróże, poznawanie świata i ludzi. Wyprawy księżnej miały duży wpływ na całokształt jej działalności, dzięki której zapisała się w historii jako twórczyni puławskiego ogrodu, pierwszego polskiego muzeum pamiątek narodowych i kolekcji, która przetrwała po dziś dzień.

Monika Antczak
Honorata Mielniczenko

Godne naśladowania

W oczekiwaniu na ogłoszenie werdyktu Jury tegorocznej edycji konkursu „Zabytek Zadbany" przypomnijmy, że laur w kategorii „Rewaloryzacja przestrzeni kulturowej i krajobrazu" w ubiegłym roku przyznano zespołowi pałacowo-parkowemu w Rakoniewicach (woj. wielkopolskie). W uzasadnieniu tego werdyktu Jury wskazało, iż nagrodzono ten obiekt za wykonanie prac służących zachowaniu integralności i utrwaleniu autentyzmu substancji zabytkowej tego zespołu, obecnie siedziby urzędu gminy. Przeprowadzone prace pozwoliły na uratowanie dawnego założenia rezydencjonalnego przed postępującą degradacją oraz przywróciły historyczne walory krajobrazu kulturowego.
Jedno z trzech wyróżnień w tej samej kategorii przypadło w udziale Fortowi VII w Poznaniu za utrwalenie i rewaloryzację substancji zabytkowej fortu – siedziby Muzeum Martyrologii Wielkopolan, przeprowadzone z pietyzmem i szacunkiem dla historycznej przestrzeni i detali. Dwa kolejne przyznane zostały parkowi pałacowemu w Zielonej Górze-Zatoniu (woj. lubuskie) i mostowi kolejowemu na rzece Borui w Bytowie (woj. pomorskie).
Poniżej prezentujemy opisy trzech zwycięskich zabytków w tej kategorii konkursu. Omówienie czwartego ukaże się w kolejnym numerze „Spotkań z Zabytkami".

Zespół pałacowo-parkowy w Rakoniewicach

Wyróżniający się programem architektonicznym neorenesansowy pałac otoczony parkiem krajobrazowym w stylu angielskim jest jednym z lepiej zachowanych zabytkowych zespołów rezydencjonalnych na terenie Wielkopolski, który został zaadaptowany do nowej funkcji. Obecnie pałac stanowi siedzibę Urzędu Miejskiego Gminy Rakoniewice. Wzniesiony został w 1840 r. przez hrabiego Marcelego Czarneckiego w formie neorenesansowej budowli w stylu willi włoskiej, dwukondygnacyjnej, podpiwniczonej, z użytkowym poddaszem. Równocześnie z budową pałacu postępowały prace nad otaczającym go parkiem, w którym dokonano nasadzeń z udziałem

1 | Zespół pałacowo-parkowy w Rakoniewicach – widok z lotu ptaka

wielu egzotycznych drzew i krzewów. System wodny parku opierał się na spiętrzeniu wód pobliskiego cieku stanowiącego dopływ Obry. Dzięki temu na terenie parku mógł powstać staw z wyspą. Wybudowano również lodownię, w której zimą gromadzono lód na potrzeby pałacowego gospodarstwa. W latach 1897-1898 Stanisław Czarnecki, syn hrabiego Marcelego Czarneckiego, rozbudował rakoniewicki pałac, tworząc eklektyczną rezydencję. Do głównego korpusu dobudowano dwa niższe skrzydła boczne, nieco wysunięte przed elewację frontową. Dodatkowo, po bokach pałacu wzniesione zostały dwie ośmiokątne wieżyczki, w których umieszczono klatki schodowe. Elewację rezydencji od strony parku zdobi czterokolumnowy portyk wspierający taras.

W 1945 r. majątek został przekazany Państwowemu Gospodarstwu Rolnemu, a sam pałac przystosowano do pełnienia funkcji biurowych i mieszkalnych dyrekcji PGR-u. Po zmianie systemu ustrojowego rakoniewickie założenie parkowe opustoszało i zaczęło popadać w ruinę. Ostatecznie w 2011 r. jego właścicielem stał się Samorząd Gminy Rakoniewice.

Wstępne prace polegające na uporządkowaniu terenu parku, jego inwentaryzacji i zabezpieczeniu pałacu wykonano w latach 2012-2016.

W 2017 r. przeprowadzony został kompleksowy remont konserwatorski pałacu z jednoczesną adaptacją wnętrz na siedzibę Urzędu Miejskiego Gminy Rakoniewice. Z wielką pieczołowitością uzupełniono i zrekonstruowano zniszczone detale architektoniczne elewacji zewnętrznych, m.in. akroteriony na szczytach tympanonów, w narożach dachu i nad wieżami. Zrekonstruowano brakujące tryglify na balustradzie pałacu. Dach zyskał nowe pokrycie, wymieniono orynnowanie, zakonserwowano więźbę, dokonując niezbędnych napraw i wymiany zniszczonych elementów. Bezstylową, pochodzącą z lat siedemdziesiątych XX w. stolarkę okienną zastąpiono nową, wykonaną na wzór stolarki historycznej. Dwoje zachowanych oryginalnych drzwi zewnętrznych zostało poddanych renowacji. Brakujące skrzydła drzwiowe zrekonstruowano. Do rekonstrukcji kamiennej posadzki przed wejściem głównym wykorzystano zachowane oryginalne granitowe stopnie. Ze względu na dążenie do zachowania oryginalnych dekoracji pałacowych elewacji budynek został docieplony od wewnątrz za pomocą mineralnych płyt izolacyjnych.

Wewnątrz budynku odnowiono główną klatkę schodową, przywracając jej pierwotną kolorystykę. W pomieszczeniach piwnic skuto tynki cementowe zatrzymujące wilgoć, w tym samym celu usunięto zewnętrzną opaskę betonową. Wymieniono zniszczone belki stropowe. W celu podwyższenia komfortu wnętrz obiekt został wyposażony w zautomatyzowane technologie w zakresie centralnego ogrzewania, elektryczności, instalacji wodno-kanalizacyjnej i klimatyzacji.

2 | Elewacja ogrodowa

3 | Wieżyczka narożna

4 | Starodrzew w przypałacowym parku

2

3

4

Równocześnie z pracami remontowymi w pałacu rewaloryzowano przestrzeń parkową. Po uporządkowaniu terenu i przeprowadzeniu inwentaryzacji dokonano niezbędnej wycinki drzew i samosiewów. Wyeksponowane zostały skupiska wysokiej zieleni. Przywrócono historyczny układ komunikacyjny oraz kompozycję parku i główne osie widokowe. Odtworzono m.in. kilka wewnętrznych powiązań widokowych w kierunku stawu położonego na południe od pałacu. Wprowadzono nowe nasadzenia. Z dużym wyczuciem dodano współczesne elementy wyposażenia parku – ławki, tablice informacyjne, urządzenia sprawnościowe, plac zabaw dla dzieci – pozwalające na wykorzystanie jego zrewaloryzowanej przestrzeni do rekreacji. Zamontowano oświetlenie, które wydobywa zachowane walory zabytku również po zmroku.

Kompleksowe prace restauratorskie w pałacu wraz z rewaloryzacją przestrzeni parkowej pozwoliły ponownie wydobyć historyczne i artystyczne wartości rakoniewickiego zespołu rezydencjalnego.

Fort VII w Poznaniu

Fort VII jest jednym z 18 fortów Twierdzy Poznań – potężnego systemu fortyfikacji wzniesionych wokół miasta na przełomie XIX i XX w. Symetryczny, jednowałowy fort artyleryjski został zbudowany w latach 1876-1880 przez firmę G. Stammer & Co. Centralną część założenia stanowi majdan, czyli dziedziniec przedzielony na dwie symetryczne części nasypem (trawersem), pod którym biegnie główny korytarz forteczny zwany poterną. W szyi stanowiącej ufortyfikowaną część przedbramia zlokalizowano koszary z bramą wjazdową. Założenie miało trzy kaponiery i dwa kojce – budowle wyposażone w stanowiska bojowe usytuowane w załamaniach murów koszar. Całość otoczona została suchą fosą umocnioną od zewnątrz przeciwskarpą z półkolistymi blendami i galeriami strzeleckimi. Po wewnętrznej stronie fosy skarpę tworzył wolno stojący mur Carnota, wyposażony w strzelnice. Pod wałami usytuowane były dwa magazyny prochowe, a w nasypach wałów remizy artyleryjskie i schron pogotowia. W latach 1887-1889 wzmocniono część konstrukcji fortu. W 1902 r. obiekt otrzymał nazwę Fort Colomb, od nazwiska generała armii pruskiej. W kolejnych latach, w związku z rozwojem technik wojskowych, znaczenie fortu zaczęło maleć. W dwudziestoleciu

5

międzywojennym Fort VII nosił imię majora Floriana Dąbrowskiego i pełnił funkcję magazynu. Po zajęciu Poznania przez wojska hitlerowskie, 10 września 1939 r. na terenie fortu utworzono pierwszy na ziemiach polskich obóz koncentracyjny – Konzentrationslager Posen, miejsce eksterminacji polskich elit. Szacuje się, że w latach 1939-1944 w obozie więzionych było około 18 tys. osób, z których śmierć poniosło około 4,5 tys. Wykorzystany był przez Niemców do celów obronnych, ale w lutym 1945 r. został zdobyty przez Armię Czerwoną. W okresie powojennym był użytkowany przez polskie wojsko. W 1979 r. jego lewa część została

6

5 | Fragment Fortu VII w Poznaniu – wejście do podwalni i zrekonstruowane tzw. schody śmierci

6 | Brama główna

7 | Korytarz podwalni

8 | Zejście do kaponiery bocznej

przeznaczona na Muzeum Martyrologii Wielkopolan i poddana pracom remontowym.

Przeprowadzone w latach 2019-2020 prace remontowo-adaptacyjne dotyczyły prawej, zaniedbanej dotąd części fortu. Miały one na celu również scalenie wyglądu całego zabytkowego założenia. Poprzedzone wnikliwymi badaniami archiwalnymi i konserwatorskimi działania służyły powstrzymaniu postępującej degradacji zabytkowej substancji obiektu oraz wykorzystaniu terenu i znajdujących się na nim pomieszczeń na potrzeby ekspozycji. Prace konserwatorskie przywróciły historyczny wygląd fortu z uwzględnieniem jego kolejnych przebudów i modernizacji. Uwzględniono również funkcjonowanie na terenie fortu w latach 1939-1944 niemieckiego obozu koncentracyjnego. Zachowano historyczny układ przestrzenny założenia oraz autentyczne elementy architektoniczne fortu z oryginalną stolarką okienną i drzwiową.

Zakres prac konserwatorskich obejmował oczyszczenie i rekonstrukcję obwałowania prawej części fortu wraz ze stanowiskami artyleryjskimi oraz ciągiem komunikacyjnym prawej części dziedzińca. Oczyszczono elewacje i mury forteczne, usuwając wtórne przemalowania. Przeprowadzono renowację wejścia do fortu, przywrócono pierwotny napis nad nim. Zrekonstruowane zostały tzw. schody śmierci – jedno z miejsc kaźni w czasie drugiej wojny światowej znajdujące się przy wyjściu z prawej części majdanu. Konserwacji poddano mury fosy. Odtworzono fragmenty murów przeciwskarpy i ogrodzenie przy moście prowadzącym do koszar szyjowych. Usunięto osuwiska ziemne oraz zieleń inwazyjną. Uzupełniono i zrekonstruowano zniszczone detale architektoniczne. Oczyszczono i zakonserwowano wewnętrzne ściany, sklepienia i posadzki pomieszczeń: podwalni – schronu, części warsztatów artyleryjskich, prawej kaponiery barkowej, lewej i prawej poterny.

Renowacji poddane zostały klatki schodowe. W korytarzu prowadzącym na prawy majdan usunięto asfaltową nawierzchnię pokrywającą oryginalny bruk oraz warstwy malarskie ścian i stropu, co odsłoniło wątek ceglany. Zlikwidowane zostały wtórne przemurowania w otworach wejściowych, które zabezpieczono zrekonstruowanymi drzwiami lub kratami wzorowanymi na oryginalnych drzwiach zachowanych w obrębie fortu. Zachowane zostały elementy wyposażenia: haki, metalowe wsporniki półek, pancerne płyty z zasuwami w otworach strzelnic. Elementy brakujące odtworzono na wzór istniejących. Odkryte napisy wykonane przez więźniów na ścianach pomieszczeń zostały zabezpieczone i poddane konserwacji. Wyremontowane pomieszczenia przygotowano pod kątem ekspozycji, wyposażając je w odpowiednią instalację elektryczną, system alarmowy z monitoringiem z jednoczesnym zapewnieniem odpowiednich warunków oświetleniowych, wilgotnościowych i termicznych.

Dzięki przeprowadzonym pracom remontowo-konserwatorskim przywrócony został historyczny wygląd przestrzeni całego założenia jako elementu dziewiętnastowiecznych fortyfikacji Poznania, z jednoczesnym uwzględnieniem okresu funkcjonowania w nim niemieckiego obozu koncentracyjnego – miejsca zagłady tysięcy mieszkańców Wielkopolski.

Most kolejowy na rzece Borui w Bytowie

Most na rzece Borui został wzniesiony w latach 1882-1884 jako element linii kolejowej prowadzącej z Bytowa do Miastka. Przez około 30 lat pełnił funkcję przeprawy kolejowej, po czym na skutek przebudowy infrastruktury został wyłączony z ruchu. Po pewnym czasie przystosowano go do lokalnego ruchu samochodowego i pieszego. Na skutek stale pogarszającego się stanu technicznego most w latach osiemdziesiątych XX w. został wyłączony z ruchu kołowego, a w 2013 r. całkowicie wycofany z użytkowania.

Ceglano-kamienna konstrukcja mostu składa się z sześciu przęseł o półkolistych sklepieniach, wspartych na filarach. Detale architektoniczne i rzeźbiarskie wykonane są z granitu i barwionej masy betonowej. Forma architektoniczna mostu nawiązuje do rzymskich akweduktów. Odznacza się monumentalnymi, a jednocześnie lekkimi proporcjami, skontrastowaniem kolorystyki i faktur materiałów oraz unikatowym kostiumem architektonicznym w postaci medalionów z herbami Rzeszy, Prus, Pomorza, Bytowa i królewskich kolei, wyróżniających obiekt spośród dziewiętnastowiecznych mostów kolejowych nie tylko w Prusach, ale w całej Europie.

Przeprowadzone w latach 2017-2019 prace remontowo-konserwatorskie poprzedzone zostały badaniami geologicznymi i ekspertyzą techniczno-konstrukcyjną mostu. Wykonano również jego inwentaryzację oraz badania laboratoryjne użytego do budowy materiału. Głównym założeniem prac rewitalizacyjnych było nie tylko wyeksponowanie wartości historycznej budowli, ale również przywrócenie walorów użytkowych w formie drogi pieszo-rowerowej i włączenie w strukturę terenów rekreacyjnych miasta. Prace konserwatorskie

9 | 10 | Dawny most kolejowy na rzece Borui w Bytowie – widok ogólny (9) i fragment mostu z medalionem (uskrzydlone koło w otoku wieńca dębowego pod koroną – symbol kolei żelaznych) nad jednym z filarów zabytku (10)

(zdjęcia: 1-3 – fot. Archiwum Urzędu Miejskiego Gminy Rakoniewice; 4, 7, 8 – fot. Radomiła Banach / NID OT w Poznaniu; 5, 6 – fot. Przemysław Jurkiewicz / Muzeum Martyrologii Wielkopolan w Poznaniu; 9 – fot. Archiwum Urzędu Miejskiego w Bytowie; 10 – fot. Beata Dygulska / NID OT w Gdańsku)

10

rozpoczęto od zabezpieczenia obiektu przed wnikającą w głąb murów wodą opadową, która stanowiła główną przyczynę jego destrukcji. W tym celu zastosowany został liniowy system odprowadzania wody na trakcie mostu. W celu wzmocnienia konstrukcji i przywrócenia walorów estetycznych ścian budowli usunięto zanieczyszczenia, przeprowadzono zabieg odsalania oraz dezynfekcji, wykonano iniekcyjne uzupełnienie szczelin, a uszkodzone cegły i kamienne ciosy zostały wymienione. Pracom konserwatorskim poddane zostały również detale architektoniczne mostu – oczyszczono je, uzupełniono, a następnie scalono kolorystycznie. Nastąpiło też odtworzenie brukowej nawierzchni traktu w nawiązaniu do okresu adaptacji mostu do ruchu samochodowego, co zaowocowało udanym efektem wizualnym. Z powodu zaawansowanej korozji balustrada traktu została całkowicie wymieniona po uprzednim wiernym odwzorowaniu na podstawie odlewów z części oryginalnych. Ze względów bezpieczeństwa konieczne było zagęszczenie jej prześwitów, które wykonano, rozpinając między słupkami metalowe linki, neutralne w wyrazie i dobrze korespondujące z formą i materiałem samej balustrady. Oprócz prac remontowo-konserwatorskich obejmujących most zagospodarowana została również przestrzeń wokół niego.

Odremontowany zabytek odzyskał swój dawny blask, jak również pierwotną funkcję komunikacyjną, dla której ponad 100 lat temu został zaprojektowany. Na podstawie źródeł ikonograficznych zaaranżowano układ schodów, ścieżek i placyków. Wprowadzone elementy małej architektury zostały zaprojektowane w stylizowanych formach, nawiązujących do epoki powstania mostu. Efektowna iluminacja dodatkowo podkreśliła zabytkowe walory obiektu. Wszystkie nowe elementy zostały zaprojektowane w sposób neutralny, jak najmniej ingerujący w przestrzeń, niekonkurujący z zabytkiem i otaczającą przyrodą.

Hanna Mackiewicz

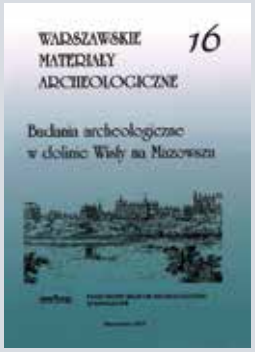
Spotkanie z książką

BADANIA ARCHEOLOGICZNE W DOLINIE WISŁY NA MAZOWSZU

W ubiegłym roku ukazał się 16. tom „Warszawskich Materiałów Archeologicznych", wydany przez Państwowe Muzeum Archeologiczne w Warszawie przy wsparciu Biura Stołecznego Konserwatora Zabytków; tom poświęcony jest badaniom archeologicznym w dolinie Wisły na Mazowszu.

Badania archeologiczne w korycie Wisły prowadzone są już od lat, ale dopiero wielka susza w lecie 2015 r. nadała im szczególne znaczenie i rozmach. Rekordowo płytka woda odsłoniła relikty z różnych okresów historii Warszawy, począwszy od pozostałości drewnianych mostów, aż po zabytki ruchome. Wydobywano je z okolic dawnych rzecznych przystani o bardzo zróżnicowanej chronologii. Wykorzystując długą suszę Stołeczny Konserwator Zabytków zlecił w 2015 r. wykonanie w korycie Wisły podwodnych badań archeologicznych. Wyniki badań prowadzonych w bezpośrednim sąsiedztwie rzeki oraz artykuły poświęcone archeologii podwodnej Wisły stały się podstawą do opracowania 16. tomu „Warszawskich Materiałów Archeologicznych".

Publikacja składa się z trzech części. Pierwsza, zatytułowana *Archeologia doliny Wisły* zawiera artykuły przedstawiające wyniki badań archeologicznych prowadzonych nad Wisłą w Warszawie oraz na terenie środkowej doliny rzeki. Początkowe teksty, autorstwa Michała Paczkowskiego, Sławomira Sałacińskiego i Barbary Sałacińskiej, poświęcone są znaleziskom z epoki kamienia na tym obszarze. W kolejnych omówiono badania archeologiczne dna Wisły w rejonie Cytadeli Warszawskiej w latach 2009-2019 (Hubert Kowalski), znaleziska starożytne i średniowieczne w korycie Wisły na wysokości Warszawy (Hanna Pilcicka-Ciura, Rafał Solecki, Ryszard Cędrowski), wyroby ceramiczne i szklane z XVI-XX w. znalezione w korycie Wisły (Magdalena Bis, Ewelina Więcek-Bonowska), zabytkowe wagony wąskotorowe wydobyte w rejonie Kępy Potockiej (Zbigniew Tucholski). Piotr Artur Sobczak omawia lokalizację i historię mostu łyżwowego z czasów „potopu" szwedzkiego, Artur Brzóska i Piotr Prejs – lokalizację i zasięg podwodnych stanowisk archeologicznych związanych z dawnymi mostami budowanymi w Warszawie. Na uwagę zasługuje też artykuł Wojciecha Borkowskiego na temat badań szkuty z Czerska – pozostałości wraku szkuty wiślanej z przełomu XV i XVI w., odkrytych w 2009 r. w Czersku koło Góry Kalwarii – oraz planów jej konserwacji i ekspozycji w Państwowym Muzeum Archeologicznym. Zastosowanie metody hydroakustycznej do badania archeologicznego nurtów rzek jest tematem tekstu Artura Brzóski, Piotra Prejsa i Andrzeja Szerszenia. Z kolei o badaniach wykopaliskowych przy Bramie Mostowej – Starej Prochowni w Warszawie pisze Ryszard Cędrowski, o badaniach archeologicznych na terenie Elektrowni Powiśle – Andrzej Jaskuła, a o sekretach wiślanych wysp można przeczytać w tekście Małgorzaty Ściborowskiej-Merchelskiej i Tomasza Ściborowskiego. Ci sami autorzy napisali wspomnienie o Alfonsie Grotowskim, budowniczym wodociągu praskiego, które zamyka tę część publikacji.



Druga część tomu – *Archeologia Warszawy* – zawiera artykuły o zabytkach ruchomych wydobytych z terenu miasta, obiektach z ceramiki szlachetnej, fajansu, porcelany, szkła i gliny (Przemysław Biały, Anna Lipiec, Aleksandra Łyszkowicz, Grzegorz Łyszkowicz). Ciekawostką jest katalog guzików i fragmentów fajek z badań archeologicznych na dziedzińcu Arsenału Warszawskiego (Grzegorz Czajka).

W trzeciej części publikacji – *Archeologia Mazowsza* – znajdziemy artykuł stanowiący przyczynek do geohistorii Pułtuska (Maciej Czarnecki) oraz rozważania terminologiczne dotyczące określania społeczności kontynuujących mezolityczny styl życia w okresie neolitu i we wczesnej epoce brązu na dzisiejszym obszarze Polski (Mariusz Kowalewski).

Technika i technologia „inkrustacji" siarkowej

Temat konserwacji dziewiętnastowiecznego „inkrustowanego" siarką marmurowego blatu stołu ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, będący przedmiotem pracy magisterskiej wykonanej w ubiegłym roku pod kierunkiem prof. dr. hab. Janusza Smazy w Katedrze Konserwacji i Restauracji Rzeźby i Elementów Architektury, Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie, skłonił do podjęcia próby znalezienia podobnych obiektów, a także wzmianek o użyciu tego surowca w kontekście rzeźby kamiennej. Niestety, poszukiwanie dzieł sztuki o analogicznej technice dekoracji zakończyło się niepowodzeniem, ale udało się dotrzeć do źródeł, według których siarkę stosowano przede wszystkim jako składnik kitów do kamienia oraz mas mocujących. Receptury takie zostały zamieszczone w rozmaitych publikacjach. Oto niektóre z nich.

*„**Kit do mocowania nożów i widelców w trzenkach:** 1 funt kalafonii i 8 łótów siarki topi się razem i miesza z opiłkami żelaznemi lub z piaskiem.* [...]

***Kit żywiczny do spajania żelaza z kamieniem albo drzewem:** Stopić razem 4 części czarnej smoły i 1 część wosku i dodać do tego mąki ceglanej, albo też zamiast wosku można wziąć siarki, a zamiast mąki ceglanej, opiłków żelaznych i piasku.* [...]

***Kit do żelaza:** Kit do spajania z sobą żelaznych przedmiotów, albo żelaza kutego z lanem, sporządza się następującym sposobem: 1 część siarki, 2 części soli amoniackiej i 16 części opiłków żelaznych miesza się razem. Przy użyciu dodaje się jeszcze opiłków żelaznych takąż samą ilość i wszystko zarabia z wodą do której dodano kilka kropel kwasu siarczanego na gęstą massę. Kit ten spaja dla tego, że opiłki żelazne i przyległe części żelaza rdzewiejąc, zlewają się niejako z sobą".*

(Stanisław Rewieński, *Teka oszczędnych wskazówek, zawierająca pranie bielizny i wszelkich materyj, bielenie płótna i innych przedmiotów, czyszczenie najróżnorodniejszych rzeczy, wywabianie plam, farbiarstwo i farbowanie, pokosty i lakiery, atrament, tusz, szuwaks, smarowidła, kity, kleje, sto różnych sposobów używanych w gospodarstwie domowem, porządki domowe, napojów różnych przyrządzanie, kosmetyki i pachnidła, tępienie szkodliwych zwierząt i owadów, przepisy hygieniczne i lecznicze dla ludzi i zwierząt*, Warszawa 1887, s. 152, 154).

1 | Jędrzej (Andrzej) Simmler (?), „inkrustowany" marmurowy blat stołu, XIX w., awers, stan po konserwacji, średnica 105,5 cm (w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie)

2 | Fragmenty dekoracji blatu stołu – „inkrustacje" siarkowe w kolorach: zielonym, ciemnoczerwonym, żółtym i jasnoczerwonym

*„**Siarka:** Siarka stopiona używaną jest do umocowania części żelaznych (śrub, sworzeni, ankrów i t. p.) w kamieniu granitowym lub piaskowcu. – Siarka stopiona, z domieszką proszku kamiennego, używaną jest przez kamieniarzy do spajania piaskowca z wapieniem. – Siarka stopiona, z domieszką mączki ceglanej, służy do kitowania terrakoty.* [...]

***Kit do spajania części żelaznych:** 20-40 cz*[ęści] *przesianych, miałkich opiłek żelaznych, 1 cz*[ęść] *siarki, 2 cz*[ęści] *salmiaku".*

(Jakub Heilpern, *Nauka mularstwa*, Tom 1, Część 2. *Materyały mularskie*, Warszawa 1896, s. 517).

*„**Kit z siarki:** Stopiona siarka, używana bywa do umocowywania części żelaznych (śrub, sworzni, ankrów itp.) w kamieniu granitowym lub piaskowcach. Siarka stopiona z domieszką proszku kamiennego służy jako kit do spajania piaskowca z wapieniem. Stopiona zaś z domieszką mączki ceglanej, służy do kitowania terrakoty. Siarka stopiona z mieloną porcelaną oraz grafitem (w stosunku 2-1½) daje kit o barwie stalowoszarej, nadający się do uzupełniania kamieni takich jak szare łupki bitumiczne i inne ciemne kamienie. Masa ta jest tak twarda, że daje się strugać i polerować. Uwaga: Wszystkie kity, w skład których wchodzi siarka, stosuje się na gorąco.*

***Kit do spajania ciosów:** Składa się z 5 części siarki, 2 części ziemi okrzemkowej, 2 części opiłek żelaznych, i 1 części proszku glinianego. Kit ten stosuje się w stanie stopionym na gorąco. Nadaje się do spajania kamienia albo kamienia z żelazem.*

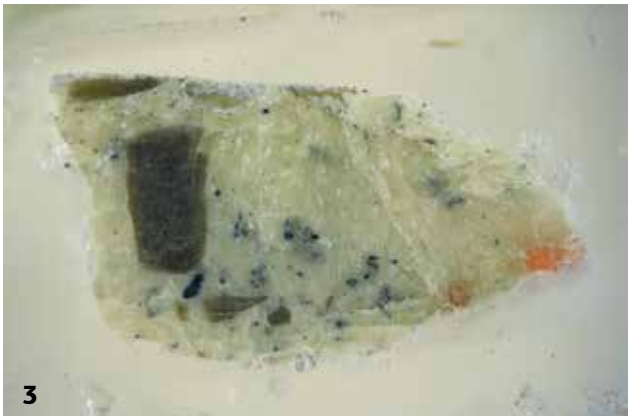
Kit do spajania kamieni na gorąco: [...] *b) Skład: 1 część kalafonii, 1,4 części siarki, 7-10 części terpentyny. Wyżej podane składniki stopić na łaźni wodnej, a po stopieniu zmieszać z 1 częścią sproszkowanego wapna. Kit ten stosuje się w stanie gorącym.*

***Kit do spajania kamieni znajdujących się pod wodą:** 49 części kalafonii, 6 części wosku, 2 części szelaku, 2 części mastyksu stopić na łaźni wodnej i rozrobić na rzadkie ciasto, potem dodać 6 części terpentyny, 3 części siarki, 6 części mączki ceglanej. Terpentynę, siarkę i mączkę ceglaną należy dodawać kolejno. Kit ten w postaci gęstej cieczy wlewa się w spoiny uprzednio ogrzane. Twardnieje natychmiast.*

***Renowacja kamieni:** Kitowanie – wszystkie gatunki kamienia* [...] *środki: siarka i cement portlandzki; sposób stosowania: do rozpuszczonej siarki ¼ cz*[ęść] *wagowa cementu i mączka kamienna jako wypełniacz".*

(Adam Krzemień, *Materiałoznawstwo tworzyw artystycznych i ich konserwacja,* Warszawa 1956, s. 122-124).

Mnogość wzmianek na temat zastosowania siarki wskazuje na to, że była dość powszechnie używana do czasu pojawienia się żywic syntetycznych. W okrągłym blacie stołu (średnica 105,5 cm) ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie siarki użyto w bardziej finezyjny sposób – wykorzystano jej właściwości do stworzenia wyjątkowej dekoracji.



3 | Zdjęcie mikroskopowe szlifu stratygraficznego „inkrustacji" siarkowej w kolorze zielonym – widoczne rozproszone w siarce ziarna pigmentu (błękitu pruskiego)

Blat stołu powstał najprawdopodobniej na początku XIX w. w pracowni wybitnego meblarza Jędrzeja (Andrzeja) Simmlera (zm. 1811) na zlecenie Aleksandra Potockiego (1778-1845). Wykonany został z litego kawałka białego marmuru, a jego powierzchnię wypełniono dekoracją w formie ornamentu roślinnego. Motyw zdobniczy wykonano w technice „inkrustacji", która przypomina włoską technikę *pietra dura*, ale w tym przypadku kamienia nie inkrustowano mozolnie docinanymi sekcjami z kamieni szlachetnych lub półszlachetnych, lecz topioną, barwioną pigmentami siarką – techniką szybszą, łatwiejszą i tańszą. Z powodu zastosowania plastycznego materiału, określenie techniki jako „inkrustacja" jest celowo ujęte w cudzysłów – etymologia tego słowa odnosi się do użycia twardego, najczęściej kosztowniejszego od podłoża materiału do dekoracji (późnołac. *incrustatio*, od *in-crusto* „pokrywam skorupą").

Rozpoczęcie konserwacji stołu, będącej tematem – jak wcześniej podano – pracy magisterskiej, poprzedziły badania laboratoryjne, mające na celu ustalenie składu tajemniczych inkrustacji; znikome też były informacje o pochodzeniu obiektu, czasie powstania, autorze. Badania instrumentalne i specjalistyczne (FTIR, SEM-EDS, XRD, Raman, wykonane w Międzyuczelnianym Instytucie Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki) pozwoliły ustalić, że inkrustacje wykonano z siarki, bez dodatków kalafonii czy szelaku. Zidentyfikowano również pigmenty, którymi barwiono masy inkrustacyjne: kolor zielony barwiono błękitem pruskim, ciemnoczerwony – hematytem, a jasnoczerwony i żółty – cynobrem.

Można przyjąć kilka powodów, dlaczego wykorzystano siarkę do wykonania dekoracji blatu stołu. W XIX w. był to materiał ogólnodostępny i tani. Siarka stosunkowo

4-7 | Próba odtworzenia techniki i technologii „inkrustacji" siarkowej – wykuwanie gniazda inkrustacyjnego w marmurowej płycie (4), wlewanie rozgrzanej masy inkrustacyjnej do gniazda „inkrustacji" (5), szlifowanie „inkrustacji" po zastygnięciu masy (6), efekt końcowy (7)

(zdjęcia: 1 – Dorota Zalewska-Zaczek pod kierunkiem Romana Stasiuka; 2, 4-7 – Dorota Zalewska-Zaczek; 3 – Anna Zatorska)

łatwo daje się topić, obrabiać i polerować. Nie wymaga sezonowania, można ją wielokrotnie przetapiać. Ponadto bardzo dobrze się barwi dzięki niewielkiej przezroczystości, wystarczy niewielka ilość pigmentu, by „inkrustacje" były silnie nasycone kolorem.

Blat powstał z dociętej w kształt koła marmurowej płyty, na którą przeniesiono wzór dekoracji (prawdopodobnie techniką przepróchy). Wzór utrwalano na powierzchni za pomocą ostrego narzędzia, ryjąc kontury. Przy użyciu dłut i szpicy stopniowo usuwano nadmiar kamienia, tak aby powstało gniazdo inkrustacyjne o głębokości około 3-4 mm. Dbano o to, żeby dno wgłębienia pozostało chropowate, co miało zapewnić lepszą przyczepność inkrustacji do kamienia. Szczególną ostrożność należało zachować przy wykuwaniu nadmiaru kamienia przy krawędziach ornamentu – jego wykończenie decydowało o jakości całej dekoracji. Ścianka wgłębienia była cyzelowana płynnymi pociągnięciami porządnie naostrzonego dłuta, a jej nachylenie względem dna oscylowało w granicach kąta 110°. Tak przygotowane gniazdo inkrustacyjne należało odpylić, a bezpośrednio przed wlaniem masy inkrustacyjnej nagrzać.

Następnie przystępowano do przygotowania okruchów: marmury w trzech kolorach – czarnym, białym i czerwonym tłuczono, tak aby uzyskać okruchy nie większe niż 5 mm. Drobnych kawałków i pyłu nie odsiewano.

Siarkę topiono w tyglu w temperaturze powyżej 120°C, a następnie dodawano do niej okruchy marmuru i pigmenty (należało uwzględnić to, że gdy masa wystygnie, kolor o kilka tonów zblednie). Ważne było, aby wszystkie składniki dobrze się nagrzały i zespoliły ze sobą. Tak przygotowaną płynną masę przelewano do gniazda inkrustacyjnego, uprzednio ogrzanego, by masa nie stężała zbyt szybko i dostała się w każdą szczelinę gniazda. Po wystudzeniu i stwardnieniu przystępowano do szlifowania inkrustacji, tak aby zlicować ją z powierzchnią blatu. W tym celu stosowano piaskowce, zaczynając od gruboziarnistych, a kończąc na drobnoziarnistych. W dalszych etapach powierzchnię szlifowano z użyciem wody. Stosowano drobny piasek kwarcowy, który rozprowadzano piaskowcem. Cały proces szlifowania był pracochłonny i wymagał dużego skupienia, ponieważ siarka jest bardzo krucha, a zbyt agresywne ruchy mogłyby spowodować uszkodzenie inkrustacji. Całość polerowano z użyciem proszków polerskich i wody. Dla uzyskania trwałego i efektownego poleru stosowano popiół cynowy (SnO_2), rozprowadzany za pomocą tamponu z waty zawiniętego w filcową szmatkę. Stosowano również ziemię okrzemkową – wówczas oprócz filcu stosowano płytkę z miękkiego ołowiu. Wykończone inkrustacje można było zabezpieczyć warstwą pokostu lnianego.

6

7

Odtworzenie techniki i technologii „inkrustacji" siarkowej było dużym wyzwaniem, wymagało przeprowadzenia wielu prób, niepozbawione też było popełnienia licznych błędów. Być może w przyszłości odkryte zostaną podobne obiekty, które poszerzą wiedzę w zakresie wykorzystania siarki w sztuce dekoracyjnej.

Dorota Zalewska-Zaczek

Na co nam te fotografie?

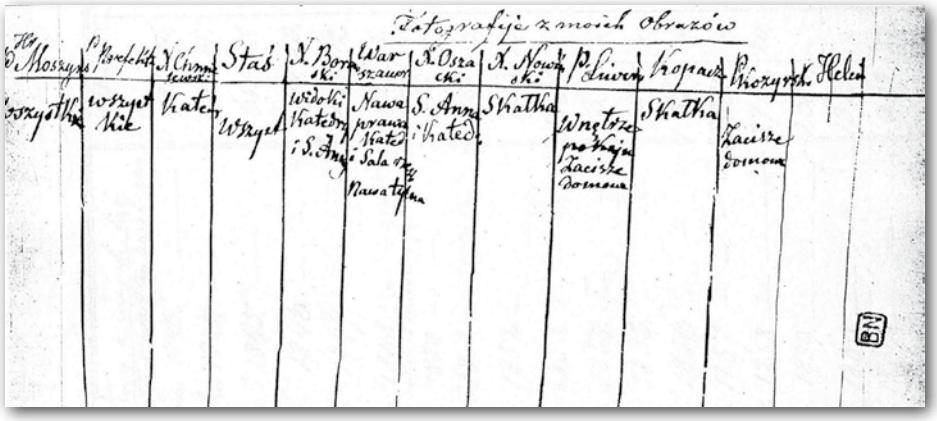
Pani Danucie Jackiewicz-Król z podziękowaniem za popularyzację wiedzy na temat dawnej fotografii

Otwarcie Gabinetu Fotografii w Galerii Sztuki XIX Wieku Muzeum Narodowego w Warszawie (9 czerwca 2022 r.), w którym cyklicznie (ze względów konserwatorskich) prezentowane będą wybrane fotografie z bogatych zbiorów tego muzeum (inauguracyjną odsłonę przygotowała Anna Masłowska, kustosz w dziale Zbiorów Ikonograficznych i Fotograficznych MNW), to – po głośnej ekspozycji „Światłoczułe. Kolekcje fotografii w Muzeum Narodowym w Warszawie. Wystawa w 170-lecie ogłoszenia wynalazku fotografii" (10 września – 15 listopada 2009 r.), towarzyszącym jej katalogu i niezwykle cennych publikacjach autorstwa Danuty Jackiewicz z serii *Fotografowie warszawscy*: *Karol Beyer (1818-1877)*, Warszawa 2012; *Maksymilian Fajans (1825-1890)*, Warszawa 1914 i *Konrad Brandel (1838-1920)*, Warszawa 2015, wydanych przez warszawski Dom Spotkań z Historią i stołeczne Muzeum Narodowe – kolejne wydarzenie pozwalające lepiej zrozumieć i docenić dawną fotografię.

Gdyby jej nie było – utracilibyśmy nie tylko atrakcyjną, często sentymentalną pamiątkę minionych czasów, lecz także jedno z najważniejszych narzędzi pomocnych w procesie rozpoznawania utraconych dzieł sztuki, strat poniesionych na ogół wiele lat temu, niekiedy w wyniku działań drugiej wojny światowej, wśród których istotną grupę stanowią obrazy określane przez specjalistów mianem malarstwa sztalugowego. Dobrej jakości, pozbawiona retuszu archiwalna fotografia takiego dzieła niejednokrotnie pozwoliła bowiem przypieczętować pozytywną ekspertyzę dotyczącą identyfikacji zaginionego obrazu. Co więcej, takie właśnie fotografie stanowią także niezwykle cenny materiał porównawczy do badań dla historyków sztuki i konserwatorów zabytków, zajmujących się dziełami sztuki uwidocznionymi na dawnych fotograficznych odbitkach.

Podejmując przed laty próbę uporządkowania niektórych faktów dotyczących życia i działalności krakowskiego malarza i rysownika kościelnych wnętrz, wedut oraz portretów, Saturnina Świerzyńskiego (1820-1885), pisałem w jednym ze specjalistycznych periodyków wydawanych przez Instytut Sztuki PAN w Warszawie: *„Podstawowym, lecz nie w pełni dotąd wykorzystanym materiałem źródłowym do badań nad życiem*

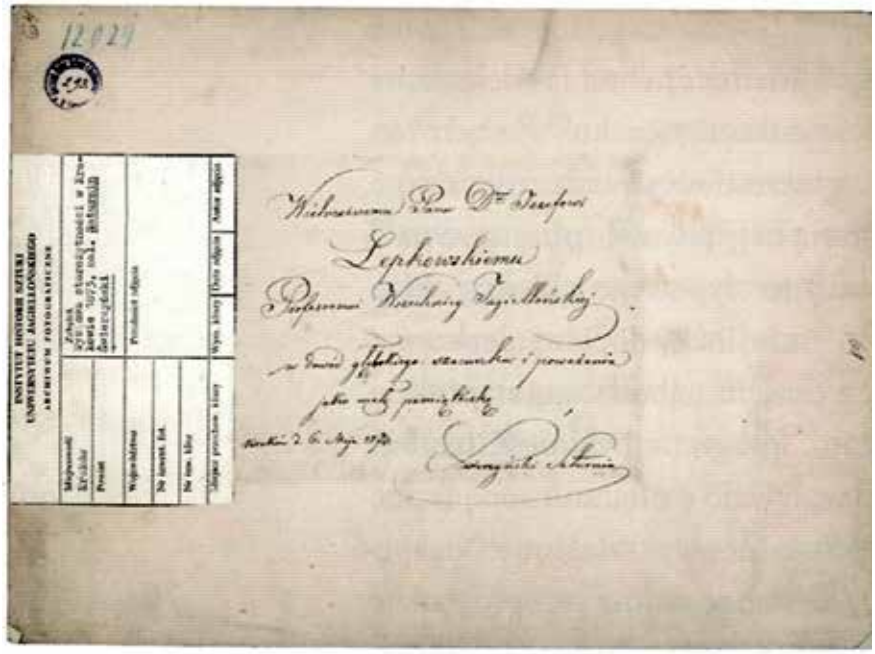
1 | Marcin Olszyński, „Portret Juliusza Kossaka i Ferdynanda Klocha", 1854, odbitka z negatywu szklanego kolodionowego na papierze solnym, wym. 17 x 13,5 cm – fotografia eksponowana w inauguracyjnej odsłonie Gabinetu Fotografii w Galerii Sztuki XIX Wieku MNW (w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie)



2 | *Fotografije z moich obrazów* – fragment karty z rękopisu Saturnina Świerzyńskiego *Spis Obrazów przeze mnie malowanych jako też dochodów i wydatków malarskich i rysunkowych tudzież dochodów z lekcyi przeze mnie udzielanych*, Biblioteka Narodowa w Warszawie, sygn. akc. 12777, k. IV

3 | Fragment strony 86 artykułu Anny Bednarek *„Mała pamiąteczka", czyli o fotografiach obrazów Saturnina Świerzyńskiego* („Modus. Prace z Historii Sztuki", XVI, Kraków 2016) z reprodukcjami fotografii naklejonej na tekturkę (awers i rewers) Awita Szuberta (?) ze zbiorów Fototeki Instytutu Historii Sztuki UJ w Krakowie przedstawiającej zaginiony obecnie obraz olejny S. Świerzyńskiego „Sala trzecia wystawy starożytności" (1873)

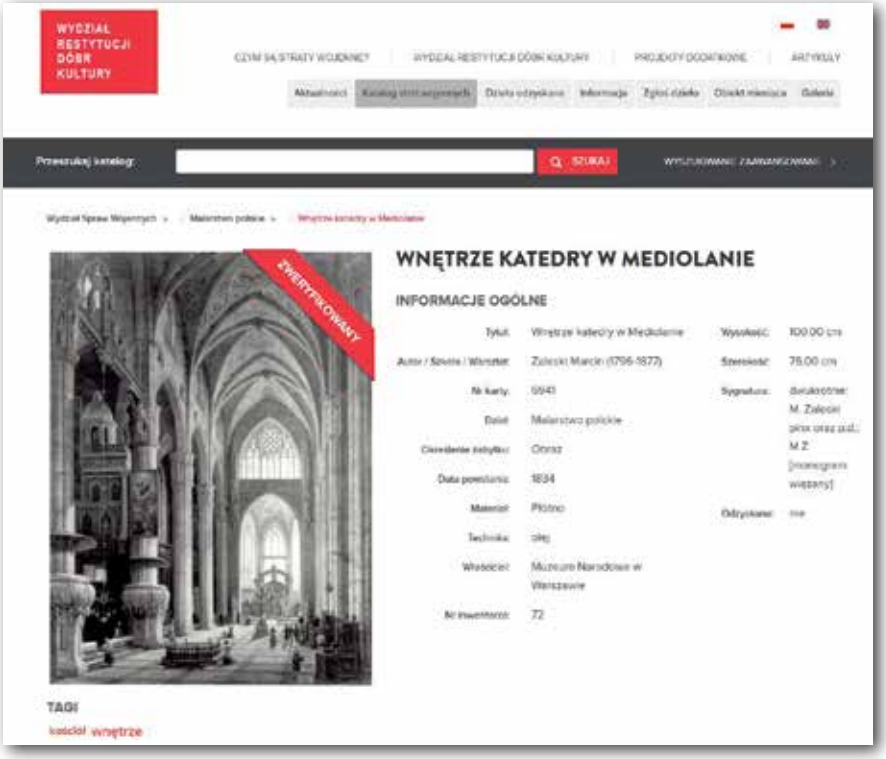
2



3

i twórczością [tego artysty], *są – przechowywane w Zbiorach Specjalnych Biblioteki Narodowej w Warszawie – jego odręczne zapiski: »Pamiętnik mojego życia« oraz »Spis Obrazów przeze mnie malowanych jako też dochodów i wydatków malarskich i rysunkowych tudzież dochodów z lekcyi przeze mnie udzielanych«. Materiały te dostarczają wielu informacji. Dla nas* [czytelników organu Stowarzyszenia Historyków Fotografii „Dagerotyp"] *najważniejsze z nich to te, które pozwalają na rozstrzygnięcie podstawowych kwestii dotyczących zastosowania fotografii w twórczości krakowskiego artysty. W tak ujętej zaś tematyce mieszczą się dwa zasadnicze zagadnienia: ewentualnego wykorzystywania przez Świerzyńskiego fotografii w jego pracach malarskich i rysunkach oraz posługiwania się tym wynalazkiem w celach dokumentacyjnych i marketingowych"* (W. Przybyszewski, *Zaginione obrazy, zaginione fotografie – przyczynek do badań nad twórczością artystyczną Saturnina Świerzyńskiego*, „Dagerotyp", nr 13, Warszawa 2004, s. 24). Warto przy tym zauważyć, że ten niezwykle „poukładany w życiu" artysta pamiętał o potomnych, pozostawiając w swoich zapiskach wykaz fotografii przedstawiających namalowane przez siebie obrazy. Fotografiami tymi obdarowywał przyjaciół i najbliższe mu osoby.

Kilkanaście lat później temat ten kontynuowała Anna Bednarek, publikując w jednym z roczników



4

4 | Przykładowa karta „Katalogu strat wojennych" MKiDN z archiwalną fotografią obrazu Marcina Zaleskiego „Wnętrze katedry w Mediolanie" (1834), przed drugą wojną światową będącego własnością Muzeum Narodowego w Warszawie

5 | „Portret Władysława Jagiełły" ze zbiorów Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Wilnie, stan po konserwacji obrazu przeprowadzonej w 1912 r. w Krakowie, 1912, fotografia obrazu wykonana w Zakładzie Artystyczno-Fotograficznym Antoniego Pawlikowskiego w Krakowie (reprodukcja wg katalogu aukcji w Domu Aukcyjnym OKNA SZTUKI w Warszawie, fot. Agata i Erazm Ciołkowie)

6 | Portret króla Henryka III Walezego w ozdobnej ramie (François Quesnel, „Portret Henryka III Walezego"), fotografia obrazu wykonana w latach 1921-1925 z negatywu z 1905 r. w Zakładzie Artystyczno-Fotograficznym Antoniego Pawlikowskiego w Krakowie (w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu)

7 | Juliusz Kossak, „Granat", 1881, fotografia obrazu wykonana przed 1912 r., odbitka albuminowa, wym. 19,7 x 26,3 cm (własność prywatna)

czasopisma „Modus. Prace z Historii Sztuki" obszerny artykuł zatytułowany *„Mała pamiąteczka", czyli o fotografiach obrazów Saturnina Świerzyńskiego* („Modus..., XVI, Kraków 2016, s. 75-98), w którym m.in. stwierdziła, że znany jest jej zespół trzydziestu fotografii przedstawiających zachowane lub zaginione obrazy tego artysty, przy czym niektóre z nich przetrwały w badanych kolekcjach w więcej niż jednym egzemplarzu. Ponadto podkreśliła, iż *„odbitki ukazujące obrazy Świerzyńskiego mogą stanowić doskonały przyczynek do badań nad historią polskiej fotografii, a przede wszystkim nad zainteresowaniem artystów fotografią i jej wykorzystaniem do reprodukowania dzieł sztuki"* („Modus..., s. 76-78).

Trzy lata później ta sama autorka pisała w jednym z esejów stanowiących wprowadzenie do *Katalogu Fototeki Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Fotografie dzieł sztuki polskiej wykonane przed rokiem 1900* (Kraków 2019): z czasem „[...] *fotografia zaczęła być używana do powielania prac współczesnych artystów, służąc jako środek promocji i reklamy ich dorobku oraz umożliwiając publiczności zapoznanie się z ich bieżącą twórczością. Wśród polskich fotografów rolę pioniera w tym zakresie odegrał Karol Beyer, który w 1854 r. powielał prace Juliusza Kossaka i Henryka Pillatiego, odbitki wysyłał Kraszewskiemu, a ten zachwalał je w prasie".* Ale nie tylko. *„W ogłoszeniu swojego zakładu* – czytamy dalej – *Beyer zachęcał artystów, by pożyczali mu obrazy do sfotografowania, gdyż »miło im też zapewne będzie zachować sobie, gdy oryginał z rąk wydadzą, choć kopie fotograficzne, których im dostarczać będę miał sobie za obowiązek«"* (A. Bednarek, *Fotografia zabytków i dzieł sztuki na ziemiach polskich w XIX wieku. Zarys problematyki*, tamże, s. 47). A więc: promocja malarskich nowości i pozostający u artysty pamiątkowy wizerunek dzieła po jego sprzedaży. Czy może coś jeszcze?

Małgorzata Przybyszewska w artykule *Dzieło sztuki na dawnej fotografii* („Spotkania z Zabytkami", nr 5-6, 2010, s. 22-27) dostrzegła inny aspekt funkcjonowania archiwalnych fotografii przedstawiających dzieła sztuki, pisząc, że mogą one także wywoływać u oglądających je osób określone emocje (oczywiście nie takie same, ale zbliżone do tych, których doświadczamy patrząc na oryginalne dzieło). Artykuł ten związany był ze wspomnianą na wstępie wystawą „Światłoczułe. Kolekcje fotografii w Muzeum Narodowym w Warszawie" i towarzyszącym jej katalogiem, a poświęcony tej kwestii jego fragment ujęty został w słowach: *„Możliwość dokładnego odwzorowania danego przedmiotu na zdjęciu okazała się bardzo istotna z punktu widzenia historii sztuki – nie tylko dla badań porównawczych, ale przede wszystkim dla uratowania wizerunku dzieł zniszczonych bądź zaginionych. Od liczby i jakości posiadanych przez nas odbitek zależy dzisiejsza wiedza o tych dziełach i ich odbiór. Tak właśnie stało się m.in. w przypadku panoramy »Męczeństwo chrześcijan w cyrku Nerona« autorstwa Jana Styki, zaginionej w Rosji podczas pierwszej wojny światowej. Możemy ją podziwiać na dobrych fotografiach dokumentacyjnych z około 1900 r. i wyrobić sobie zdanie na temat tej pracy na tle całego dorobku malarza. Odbiór panoramy będzie jednak siłą rzeczy niepełny – pomijając fakt, że możemy jedynie domyślać się kolorów, zostajemy pozbawieni także odpowiedniej skali i waloru*

5

6

przestrzenności, więcej wysiłku wymaga więc od nas wyobrażenie sobie, jak dzieło to odbierali współcześni. Zatem archiwalna fotografia, zdolna przywrócić nam dzieło utracone, jednocześnie może zmienić jego skalę, a wraz z nią wywoływane wrażenie: wielka panorama Jana Styki zyskuje rozmiar zakładki do książki, a mający charakteryzować ją realizm zostaje zdemaskowany jako iluzja" (*Dzieło sztuki...*, s. 25).

Nie przekreśla to jednak znaczenia, jakie z całą odpowiedzialnością możemy przypisać archiwalnym fotografiom, jako ważnym elementom dokumentacji utraconych dzieł sztuki znajdującym się w zasobie prowadzonego przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego „Katalogu strat wojennych", liczącego obecnie ponad 63 tys. pozycji. Dobrym przykładem takiej karty jest reprodukowana tu dokumentacja obrazu Marcina Zaleskiego „Wnętrze katedry w Mediolanie" (1834), z zamieszczoną czarno-białą archiwalną fotografią, szczęśliwie zachowaną w archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie. Przed drugą wojną światową dzieło warszawskiego weducisty było własnością tego muzeum, ale zostało utracone i odzyskane do jego zbiorów dopiero w 2019 r. (W. Przybyszewski, *Marcina Zaleskiego „Wnętrze katedry w Mediolanie"*, „Spotkania z Zabytkami", nr 11-12, 2019, s. 50-52). Należy przy tym zaznaczyć, że w tym

7

8

9

8 | Juliusz Kossak, „Wesele krakowskie", 1877, reprodukcja fotografii zamieszczonej w monografii Stanisława Witkiewicza *Juliusz Kossak*, Warszawa 1912, s. 115

9 | Juliusz Kossak, „Wesele krakowskie", 1877, fotografia obrazu wykonana przed 1912 r., odbitka albuminowa, wym. 13,8 x 25,9 cm (własność prywatna)

10 | Juliusz Kossak, „Wesele krakowskie", 1877, akwarela, gwasz, papier, wym. 36,5 x 70,5 cm (w ofercie sprzedaży Domu Aukcyjnego Agra-Art w Warszawie 14 października 2018 r.)

(ilustracje: 1 – fot. Jan Ligier / Muzeum Narodowe w Warszawie)

wypadku, dzięki znakomitej jakości archiwalnej fotografii, udało się zidentyfikować obraz, analizując m.in. występujące na nim niezwykle subtelne szczegóły. Mówiła o tym podczas prezentacji obrazu po jego powrocie do kraju Anna Lewandowska, starszy konserwator w Pracowni Konserwacji Malarstwa na Płótnie MNW, która badała przywiezione do Polski płótno – *„na fotografii bardzo dobrze widoczne są spękania warstw malarskich obrazu oraz werniksu, zgodne z krakelurą na oryginale"* (W. Przybyszewski, *Marcina Zaleskiego...*, s. 50).

Zachowana w archiwalnych zbiorach lub zakupiona na stacjonarnej aukcji dzieł sztuki bądź w internecie na którymś z portali zajmujących się e-handlem dawna fotografia przedstawiająca malarskie dzieło może też stanowić dobry pretekst do przypomnienia historii obrazu, którego wizerunek utrwalony został na takiej odbitce. Przykładem – dzieje konserwacji portretu Władysława Jagiełły ze zbiorów Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Wilnie, którą przeprowadzono w 1912 r. w Krakowie (W. Przybyszewski, *Portret króla na stuletniej fotografii*, „Spotkania z Zabytkami", nr 3-4, 2012, s. 46-48). Może być także przydatna w badaniach naukowych, o czym wspomniał w jednym z artykułów opublikowanych przed laty w „Spotkaniach z Zabytkami" Wojciech Marcinkowski, w tamtym czasie starszy kustosz Działu Sztuki Dawnej Muzeum Narodowego w Krakowie: *„Redakcja »Spotkań z Zabytkami« przysłała mi zdjęcie nabyte na aukcji internetowej. Fotografia przedstawia obraz, stanowiący własność Muzeum Narodowego w Krakowie, szeroko znany pod nazwą »Trzy Marie u grobu«. Obraz reprodukowany był niezliczoną liczbę razy, m.in. na frontyspisie kolejnych wydań popularnej książki Tadeusza Dobrowolskiego »Sztuka Krakowa«. Reprodukcje w różnych formatach i technikach poligraficznych nabyć można choćby w sklepiku muzealnym w Pałacu biskupa Erazma Ciołka, Oddziale Muzeum Narodowego w Krakowie, gdzie obraz wystawiany jest od 2007 r. Otrzymana stara fotografia przyczyniła się do podjęcia szczegółowych badań malowidła"* (W. Marcinkowski, *Obraz z Niegowici i „Projekt Haberschrack"*, „Spotkania z Zabytkami", nr 7, 2009, s. 7).

Obrazy na omawianych fotografiach najczęściej prezentowane są bez ram, w których były eksponowane, chociaż niekiedy (jak w przypadku opisanym powyżej) rama do obrazu stanowi ważny element takiej archiwalnej odbitki. Dobitnym przykładem fotografii obrazu w oryginalnej ramie, mogącej posłużyć muzealnym konserwatorom dzieł sztuki za wzór do zrekonstruowania zaginionego w pomroce dziejów ważnego jej elementu, jest np. zakupiona przez niżej podpisanego na internetowej aukcji w 2008 r. fotografia portretu króla Henryka III Walezego w ozdobnej ramie („Portret Henryka III Walezego"), namalowanego przez François Quesnela w latach 1580-1586. Pozyskana odbitka wykonana została w latach 1921-1925 z negatywu z 1905 r. w Zakładzie Artystyczno-Fotograficznym Antoniego Pawlikowskiego w Krakowie i obecnie znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu. Jak wynika z niedawnych ustaleń, odtworzenie

10

utraconego przed wielu laty, a dobrze widocznego na fotografii drewnianego elementu ramy w postaci rzeźbionego kartusza z herbami królestwa Francji oraz Rzeczypospolitej Polskiej Dwojga Narodów pod królewską koroną, mimo upływającego czasu, ciągle jest możliwe. Opublikowany pierwotnie w artykule (W. Przybyszewski, *Portret króla Henryka Walezego*, „Spotkania z Zabytkami", nr 3-4, 2014, s. 58) i powtórzony w książce (tenże, *Śledztwa kolekcjonera. O dłoniach Elizy Krasińskiej, fotografii z Władysławem Jagiełłą i innych niecodziennych historiach...*, Warszawa 2020, s. 278) apel o taką właśnie korektę zabytkowej ramy do obrazu F. Quesnela eksponowanego na wystawie stałej w Muzeum Narodowym w Poznaniu nie został tam, co prawda, jak dotąd zauważony, ale Marek Peda, kierownik Pracowni Konserwacji Ram i Pozłotnictwa MNP, a zarazem jeden z kuratorów wystawy w Muzeum Sztuk Użytkowych w Zamku Królewskim w Poznaniu (oddział Muzeum Narodowego w Poznaniu) „Rama do obrazu" z nowego cyklu „Z bliska. Spotkania z konserwacją" (14 maja – 18 września 2022), nie widzi większych trudności w realizacji takiego zadania.

Jaką jeszcze można odnieść korzyść dysponując dobrej jakości dawnymi fotografiami przedstawiającymi obrazy z naszych kolekcji?

Dla posiadacza oryginalnych, wykonanych przeszło 120 lat temu (a może jeszcze dawniej?) albuminowych odbitek takich fotografii z pracami Juliusza Kossaka, pozyskanych kilka lat temu dzięki internetowej aukcji, niewątpliwą radością jest odnalezienie w ogólnie znanym i cenionym wydawnictwie autorstwa Stanisława Witkiewicza *Juliusz Kossak* (Nakład Gebethnera i Wolffa, wydanie 2, Warszawa 1912) reprodukcji którejś z mistrzowskich akwarel tego artysty, reprodukcji wykonanej przy użyciu być może jednej z tych dawnych odbitek, zawsze umieszczanych na stosownej jasnokremowej tekturce, jak ta, zatytułowana w przywołanej tu monografii „Granat" (s. 129). Jeszcze jednak większą radością jest (bo było!) odnalezienie w tej samej opasłej książce całostronicowej reprodukcji innej fotografii, tym razem przedstawiającej akwarelę z 1877 r. „Wesele krakowskie" – sygnowane i datowane przez Juliusza Kossaka w prawym dolnym rogu (s. 115). Z kolei fakt pojawienia się przed kilku laty na rynku sztuki w Polsce zatytułowanego tak dzieła (akwarela, gwasz, papier, wym. 36,5 x 70,5 cm, w ofercie sprzedaży Domu Aukcyjnego Agra-Art w Warszawie 14 października 2018 r.), niewątpliwie będącego oryginalną pracą tego artysty reprodukowaną u Witkiewicza we wskazanym miejscu, wywołał nie tylko zrozumiały zachwyt miłośników spuścizny artystycznej Juliusza Kossaka, lecz wzbudził także małą konsternację. Szkoda bowiem, że licząca już wtedy przeszło 140 lat praca, niewątpliwie wymagająca drobnych korekt konserwatorskich ze względu na upływający czas, a co za tym idzie postępujące zmiany w strukturze farb użytych przez malarza dla zobrazowania tej pięknej kompozycji, nie mogła się ich doczekać w konfrontacji z wykonaną niedługo po jej ukończeniu dokumentalną fotografią dzieła, o której była mowa. Być może widoczny na oferowanym obrazie, na pierwszym planie koń (pierwszy z prawej w weselnym zaprzęgu) nie zmieniłby wtedy maści, a majacząca za wozem z weselnikami postać kolejnego woźnicy byłaby nieco mocniej zarysowana.

Wojciech Przybyszewski

Arcydzieła z kolekcji Lanckorońskich

Przekazanie na Wawel w 1994 r. przez prof. Karolinę Lanckorońską (1898-2002) niezwykle hojnego daru z jej rodzinnej kolekcji, w którym szczególną wartość prezentuje zbiór 87 dzieł włoskiego malarstwa XIV-XVII w., było jednym z najważniejszych wydarzeń ubiegłego wieku w dziejach tego muzeum.

Kilka obrazów wybranych z tego zbioru opisał w latach 2006-2007 na łamach „Spotkań z Zabytkami", w krótkich, popularnie ujętych artykułach, będących *de facto* wstępnymi opracowaniami badanych wtedy jeszcze obrazów, prof. Kazimierz Kuczman (1947-2021), ówczesny kierownik Działu Malarstwa, Grafiki i Rzeźby w Zamku Królewskim na Wawelu – Państwowych Zbiorach Sztuki. Są to publikowane w ramach cyklu *Wokół jednego zabytku* artykuły: *Pasja z daru Lanckorońskich* (nr 4, 2006, s. 15), *Odpoczynek w czasie ucieczki do Egiptu* (nr 5, 2006, s. 35), *Książę aniołów* (nr 6, 2006, s. 15), *Alberti, Dossi i bogowie* (nr 7, 2006, s. 33), *Miłość na Olimpie* (nr 10, 2006, s. 17), *Madonny z girlandami* (nr 12, 2006, s. 17) i *Odyseja* (nr 1, 2007, s. 16-17) – teraz (z okazji wystawy, o której dalej) zebrane pod wspólnym tytułem *Kazimierza Kuczmana opowieści o kilku obrazach z kolekcji Lanckorońskich w Zamku Królewskim na Wawelu*, dostępne także na stronie internetowej „Spotkań z Zabytkami" (https: zabytki.online).

Burzliwe powojenne losy kolekcji Lanckorońskich spowodowały jej częściowe rozproszenie. Należy więc docenić każdą próbę ponownego scalenia tych zbiorów – czy to w Zamku Królewskim na Wawelu, czy w Zamku Królewskim w Warszawie, gdzie także trafiła starannie wyselekcjonowana przez donatorkę część dawnej kolekcji z takimi arcydziełami na czele, jak „Dziewczyna w ramie obrazu" i „Uczony przy pulpicie" pędzla Rembrandta van Rijn.

W 2021 r. zaprezentowano na Wawelu, zakupione rok wcześniej w domu aukcyjnym Christie's w Londynie, dzięki dotacji celowej Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, cztery obrazy olejne na płótnie Jakoba Philippa Hackerta (1737-1807), wybitnego niemieckiego pejzażysty, nadwornego malarza króla Ferdynanda IV Burbona: „Widok zatoki Pozzuoli" (1805), „Widok na Sessa Aurunca" (1806), „Widok kościoła Santa Maria delle Vergini w Scafati koło Nocery" (1806) i „Widok na opactwo Vallombrosa" (1806). *„– Zakup pejzaży włoskich Hackerta do polskich zbiorów to wielkie wydarzenie! W ten sposób, starając się scalić (w miarę naszych możliwości) rozproszoną kolekcję Karola Lanckorońskiego, oddajemy hołd jego córce Karolinie, której decyzja z 1994 r. – wielki dar dla polskich muzeów – nie ma sobie równych w powojennej historii naszego kraju"* – stwierdziła przy okazji otwarcia tej wystawy („Kolekcja Lanckorońskich. Obrazy Jakoba Philippa Hackerta", 23 września – 31 października 2021 r.) dr Joanna Winiewicz-Wolska, kierownik Działu Malarstwa w Zamku Królewskim na Wawelu. Wydarzenie to było też zapowiedzią kolejnej ekspozycji w komnatach wawelskiego zamku: „Arcydzieła z kolekcji Lanckorońskich", której wernisaż odbył się w ramach „Festiwalu otwarcia" trzech długo wyczekiwanych ekspozycji: „Nowy Skarbiec Koronny" (wystawa stała), „Komnaty Królewskie" (wystawa stała) i „Arcydzieła z kolekcji Lanckorońskich" (1 lipca – 2 października 2022 r.).

Na wystawie „Arcydzieła z kolekcji Lanckorońskich" można zobaczyć zarówno obrazy przekazane w 1994 r. przez prof. Karolinę Lanckorońską w darze narodowi polskiemu z przeznaczeniem na Zamek Królewski na Wawelu, jak też wybrane arcydzieła z wiedeńskiej kolekcji Karola Lanckorońskiego sprowadzone do Krakowa z innych muzeów specjalnie na tę wystawę. W jednej z renesansowych sal Zamku Królewskiego na Wawelu zobaczymy takie arcydzieła, jak: „Święty Jerzy i smok" Paola Uccella, obraz zakupiony przez Karola Lanckorońskiego zapewne przed 1892 r., obecnie w zbiorach National Gallery w Londynie, „Portret kobiety" pędzla naśladowcy Bartholomaeusa Bruyna starszego, ze zbiorów Ackland Art Museum w Chapel Hill (USA) czy zakupione przez założyciela kolekcji w 1888 r. na aukcji spuścizny malarza Hansa Makarta „Towarzystwo w parku" Barenda Graata, z dawnych zbiorów króla Stanisława Augusta, obecnie w Rijksmuseum w Amsterdamie. Wszystkie te dzieła należały do najwybitniejszych dzieł malarstwa w wiedeńskiej kolekcji Karola Lanckorońskiego. Trzeba bowiem pamiętać, że ogromne zbiory hrabiego, na które składała się sztuka starożytna i orientalna, tkaniny, porcelana, numizmaty, a oprócz obrazów malarzy włoskich także prace artystów holenderskich, niemieckich, francuskich i hiszpańskich, po drugiej wojnie światowej

Paolo Uccello, „Święty Jerzy i smok", około 1470, olej, płótno, wym. 55,6 x 74,2 cm (z dawnej kolekcji Karola Lanckorońskiego, obecnie w zbiorach National Gallery w Londynie)

(fot. The National Gallery, London)

były stopniowo rozprzedawane przez spadkobierców kolekcjonera. Karolina Lanckorońska, świadoma artystycznej i historycznej wartości dzieł stanowiących niegdyś własność króla Stanisława Augusta Poniatowskiego oraz malarstwa włoskiego XV i XVI w., zadecydowała o wyłączeniu ze sprzedaży tej części rodzinnej spuścizny z myślą o przekazaniu jej do zbiorów polskich. W dwudziestą rocznicę śmierci donatorki wystawą „Arcydzieła z kolekcji Lanckorońskich" jej twórcy czczą pamięć o tej niezwykle zasłużonej dla kultury polskiej postaci.

Nie są to jednak jedyne atrakcje, jakie tego lata czekają nas na Wawelu. Od 18 sierpnia do 16 października 2022 r. będzie tam można zobaczyć – już bez związku z wystawą i ekspozycją stałą arcydzieł z kolekcji Lanckorońskich – jeszcze jedno dzieło najwyższej, bo światowej klasy: obraz Rembrandta van Rijn „Jeździec polski", zwany również „Lisowczykiem", z dawnej kolekcji króla Stanisława Augusta. Trzeba przy tym zaznaczyć, że ten niemal niewyobrażalny, krótki pobyt słynnego obrazu w Polsce jest możliwy dzięki wyjątkowemu zbiegowi okoliczności. Dzieło, które od przeszło stu lat jest dumą i ozdobą nowojorskiej The Frick Collection, gdzie trafiło niedługo po sprzedaniu go przez kolejnego właściciela obrazu hrabiego Zdzisława Tarnowskiego amerykańskiemu finansiście, przemysłowcowi, mecenasowi sztuki i kolekcjonerowi Henry'emu Clayowi Frickowi, mogło czasowo opuścić stałe miejsce ekspozycji tylko w związku z koniecznością przeprowadzenia remontu zabytkowej siedziby tego muzeum. Po trzymiesięcznym pobycie w Pałacu na Wyspie w Łazienkach Królewskich w Warszawie (od 6 maja do 7 sierpnia 2022 r.), gdzie obraz powrócił po przeszło dwustu latach od chwili, gdy opuścił letnią rezydencję ostatniego polskiego króla, kolejnym miejscem prezentacji dzieła Rembrandta będą szacowne wnętrza Zamku Królewskiego na Wawelu. Powodów do odwiedzenia tego muzeum w najbliższym czasie jest więc wiele.

□

Świdnicka fabryka wyrobów fajansowych Richarda Maxa Krausego

Wazony, patery, donice oraz inne naczynia, dziś już rozpoznawane jedynie przez wybrednych kolekcjonerów, można oglądać w Muzeum Narodowym we Wrocławiu na wystawie wyrobów fabryki fajansu Richarda Maxa Krausego, działającej w Świdnicy na przełomie XIX i XX w. (wystawa czynna od 21 czerwca do 9 października 2022 r.).

Fabryka Kunst-Terrakotta-Waren Fabrik R.M. Krause została uruchomiona w 1882 r., a jej oferta w pierwszych latach ograniczała się do naczyń terakotowych (zgodnie z nazwą), głównie dekoracyjnych. Kilka lat później, dzięki wykorzystaniu dobrych gatunkowo glin z nieodległego Ujazdu, do produkcji można było wprowadzić popularny fajans delikatny oraz modną majolikę. Zmiany przełożyły się na finansowe sukcesy – wytwórnia na lokalnym rynku była jedyną fabryką o takim profilu produkcji, klienci zatem chętnie kupowali jej produkty. Branżowe uznanie skutkowało nagrodami i medalami na wystawach regionalnych oraz ogólnokrajowych. Kantory własne firma miała nie tylko we Wrocławiu i innych miastach pruskich (Berlin, Hamburg) oraz europejskich (np. w Mediolanie, Barcelonie, Londynie, Kijowie), ale i w obu Amerykach, a nawet w Australii. Po śmierci założyciela w 1902 r. fabryką początkowo kierowała wdowa, a później pomagał jej w tym syn Richard, wykształcony ceramik. W dalszym ciągu wytwarzano głównie rozmaite przedmioty dekoracyjne: wazony, patery, oprawy lamp, żardiniery, figury pojedyncze i w grupach, obrazy i plakiety. Naczynia użytkowe – np. elementy stołowej zastawy, utensylia toaletowe – w nieco mniejszych

1 | Patera, koniec XIX w.

2 | Naczynie do chłodzenia butelek, koniec XIX w.

3

4

3 | Bola, koniec XIX w.

4 | Plakieta, koniec XIX w.

5 | Wazon, około 1900

6 | Wazony, pierwsza ćwierć XX w.

5

6

7 | Cache-pot, 1900-1915

8 | Cache-pot, około 1910

9 | Podstawa na nożyki do owoców, lata dwudzieste XX w.

10 | Sygnatura wytwórni

ilościach. Inwestowano w rozbudowę wytwórni, rozszerzano ofertę asortymentową i wzorniczą; w końcu lat dwudziestych XX w. zmieniono raz jeszcze nazwę na Fabrik modernen Keramiken R.M. Krause, z oczywistym marketingowym zamysłem podkreślenia własnych aspiracji. Wielki światowy kryzys z przełomu lat dwudziestych i trzydziestych XX w. przyniósł kłopoty, którym właściciel nie potrafił zaradzić. W 1932 r. Richard Krause musiał podjąć decyzję o wstrzymaniu produkcji.

Podczas niemal półwiecznej działalności fabryki stylistyka jej wyrobów utrzymywała się w nurtach ogólnoeuropejskiego projektowania ceramiki, aczkolwiek w Świdnicy inspirowano się już formami dojrzałymi, okrzepłymi aprobatą klientów. Wzornictwo wykorzystywało zatem bogatą propozycję stylów historycznych, obecnych w zachodnich wytwórniach już od około 1840 r. Zaakceptowano chętnie nurty nowoczesne, odwołujące się do estetyk Bliskiego i Dalekiego Wschodu oraz do rodzimych folklorów, które wszak we Francji i w Anglii kształtowały się wcześniej, w trzeciej ćwierci XIX w. Pod koniec pierwszej dekady następnego stulecia przesadnie wybujały design (zarówno ten eklektyczno-historyczny, jak i secesyjny) uspokojono modnym w niemieckim rzemiośle utylitaryzmem, którego pryncypia przedstawił już w latach siedemdziesiątych XIX w. Christopher Dresser.

Na najstarszych zachowanych wyrobach świdnickiej fabryki przeważa dekoracja nawiązująca do baroku i rokoka: mięsista, plastyczna, lubująca się w zdecydowanych, nasyconych barwach i złoceniach. W latach dziewięćdziesiątych XIX w. kolory stają się subtelniejsze, a linie bardziej kapryśne. Na przełomie epok nastaje moda na giętką secesję, która pod koniec pierwszej dekady XX w. ustępuje formom spokojniejszym, zgeometryzowanym. Wówczas pojawiają się również przedmioty o bardziej nowoczesnym wyglądzie, np. o powierzchniach chropowatych, nieszkliwionych lub pokrytych szkliwami zaciekowymi. Być może prócz ogólnoeuropejskich tendencji inspiracje mogły płynąć z nieodległej Zawodowej Szkoły Ceramicznej w Bolesławcu, której absolwentem był syn założyciela, a której profesorowie zachęcali do zachowania prostoty form i dekorów oraz do wykorzystywania najnowszych osiągnięć technicznych.

Świdnickie wyroby dorównują jakością techniczną i artystyczną ofercie podobnych, a bardziej renomowanych fabryk niemieckich (np. zakładów koncernu Villeroy & Boch) lub czeskich (np. w Teplicach), z którymi zapewne z powodzeniem na lokalnym rynku konkurowały.

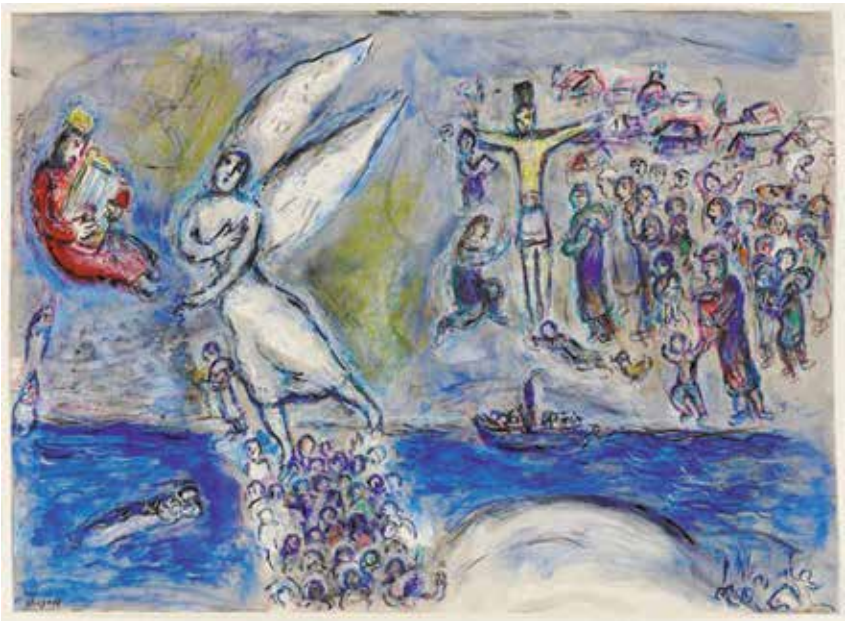
Jolanta Sozańska

Jubileusz 160-lecia Muzeum Narodowego w Warszawie

W 2022 r. Muzeum Narodowe w Warszawie (MNW) obchodzi jubileusz 160-lecia istnienia. Początki tej zasłużonej instytucji sięgają 1862 r., kiedy to w Warszawie, stolicy Królestwa Kongresowego, na mocy ustawy o wychowaniu publicznym w Królestwie Polskim z dnia 20 maja 1862 r., regulującej stan szkolnictwa i instytucji kultury w zaborze rosyjskim, zostało powołane Muzeum Sztuk Pięknych. Zarówno to muzeum, jak i powstałe dwa lata wcześniej Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych stawiały sobie za cel opiekę nad sztuką i artystami, a także kolekcjonowanie, wystawianie i przechowywanie dzieł sztuki. Obydwie dopełniające się instytucje różniły się charakterem, celami i formami aktywności, ale po wielu zakrętach historii to ich zbiory i dorobek przesądziły o dzisiejszym kształcie warszawskiego Muzeum Narodowego, które stało się spadkobiercą tradycji oraz kolekcji Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Obecną siedzibę muzeum – monumentalny gmach projektu Tadeusza Tołwińskiego w Alejach Jerozolimskich 3 – otwarto w 1938 r. W jubileuszowym 2022 r. rozpoczął się wyczekiwany przez dziesięciolecia proces rozbudowy – w bezpośrednim sąsiedztwie gmachu głównego MNW, od strony Parku na Książęcem, ma powstać nowy pawilon – Centrum Konserwatorsko-Magazynowe (zob. s. 3).

„Od 160 lat systematycznie powiększamy zbiory MNW o kolejne, starannie wyselekcjonowane dzieła sztuki. Zgromadzona kolekcja jest świadkiem historii naszego muzeum, dlatego w Roku Jubileuszowym w sposób szczególny chcemy oddać jej głos. Obchody zainaugurujemy dwiema wystawami czasowymi ze zbiorów MNW – »Chagall« i »Stan rzeczy«. Prezentują one dwa odmienne oblicza naszej kolekcji i jednocześnie w symboliczny sposób splatają tradycje dawnych mistrzów rzemiosła i współczesność artystów naszych czasów” – powiedział podczas inauguracji jubileuszu dyrektor Muzeum Narodowego w Warszawie Łukasz Gaweł.

Na wystawie „Chagall” (30 kwietnia – 24 lipca 2022) można było zobaczyć niezwykle cenne nabytki MNW – zbiór czternastu prac Marca Chagalla (1887-1985) wykonanych na podłożu papierowym. Prace te trafiły do zbiorów muzeum w wyniku bezprecedensowego zakupu w renomowanym szwajcarskim domu aukcyjnym Kornfeld. Dzieła pochodzą z kolekcji rodziny Chagalla, a powstały w powojennym okresie twórczości artysty. Oddają bogactwo stosowanych przez niego technik graficznych i rysunkowych. Zakup dzieł Marca Chagalla został



1 | Marc Chagall, „Wokół Księgi Wyjścia” („Autour de l’Exode”), 1960-1968

zrealizowany dzięki środkom z rezerwy budżetowej Prezesa Rady Ministrów, przekazanym w ramach dotacji celowej przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Z kolei wystawa „Stan rzeczy" (29 kwietnia – 7 sierpnia 2022) to przekrojowa prezentacja zabytkowych obiektów z kolekcji warszawskiego muzeum, w większości dotychczas niepokazywanych (zob. artykuł na s. 60-63).

Celem trzeciej z jubileuszowych wystaw – „Witkacy. Sejsmograf epoki przyspieszenia" (8 lipca – 9 października 2022) – jest nowe odczytanie twórczości artystycznej jednego z najwybitniejszych twórców XX w., Stanisława Ignacego Witkiewicza (Witkacego) (1885-1939). Nowym interpretacjom służy skojarzenie artystycznych praktyk Witkiewicza z wybranymi wątkami jego refleksji o charakterze ontologicznym, psychologicznym, historiozoficznym i społecznym. Dzieła z różnych okresów twórczości artysty spotykają się tu z wizjami awangardy – Wassilija Kandinsky'ego, Maxa Ernsta, Rudolfa Schlichtera, Umberto Boccioniego i Marcela Duchampa. Na tym tle dokonania Witkacego udowodniają głębokie pokrewieństwo ze zjawiskami artystycznymi o kluczowym znaczeniu dla kultury europejskiej dwudziestolecia międzywojennego. Na wystawie w Muzeum Narodowym w Warszawie można obejrzeć prace Witkacego ze zbiorów własnych oraz licznych muzeów i instytucji w Polsce, a także rzadko prezentowane dzieła z kolekcji prywatnych, łącznie blisko 500 prac (obrazów, rysunków, pasteli i fotografii). Ekspozycję uzupełniają materiały wideo i archiwalia oraz ikoniczne dzieła twórców międzynarodowej awangardy.

Wszystkie wystawy organizowane w MNW w 2022 r. odbywają się w ramach jubileuszu 160-lecia istnienia tej instytucji. Poza wymienionymi ekspozycjami, zwiedzający będą też mieli okazję do zapoznania się z rzadko pokazywanymi, pochodzącymi z różnych epok i stron świata numizmatami z kolekcji Gabinetu Monet i Medali MNW czy wybranymi fotografiami ze zbiorów tego muzeum w nowo otwartym w Galerii Sztuki XIX Wieku MNW Gabinecie Fotografii. Atrakcje wystawiennicze czekają także zwiedzających w oddziałach MNW: Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni, Muzeum Plakatu w Wilanowie, Muzeum Wnętrz w Otwocku Wielkim oraz w Muzeum w Nieborowie i Arkadii. Zwieńczeniem obchodów jubileuszu MNW będzie zapowiedziana na przełom 2022 i 2023 r. wystawa „Przesilenie. Malarstwo Północy 1880-1910", przygotowywana we współpracy z muzeami zagranicznymi.

□

2 | Stanisław Ignacy Witkiewicz, „Fantazja – Bajka", 1921-1922, olej, płótno, wym. 74,5 x 150 cm

Muzeum Narodowe w Warszawie posiada imponującą liczbę zabytków, około 830 tysięcy. Tak wiele i to różnorodnych dzieł sztuki instytucja zgromadziła podczas 160 lat swego istnienia. Wśród nich są zakupy, dary, legaty i liczne zabytki, które trafiły do muzeum po drugiej wojnie światowej. Muzealne magazyny pękają w szwach i krążą o nich legendy. W galeriach stałych gmachu, ukończonego w 1938 r. na potrzeby znacznie mniejszej kolekcji, pokazywany jest zaledwie niecały procent zbiorów. Ponadto dzieła sztuki, które eksponowane są w otwartych dla publiczności przestrzeniach parteru i pięter, dobrane są według klucza wartości artystycznej i historycznej. W Galerii Sztuki Dawnej, która łączy eksponaty z wielu dziedzin sztuki – malarstwa, rzeźby i rzemiosła artystycznego, kluczem doboru były pierwotne funkcje i przeznaczenie zabytków. To dzieła z prywatnych rezydencji, kościołów i miejsc sprawowania liturgii oraz instytucji i rezydencji miejskich. Niewiele jest tam jednak przedmiotów używanych przez właścicieli podczas zwykłych, domowych czynności. Okazałe puchary i kielichy stały w reprezentacyjnych kredensach, porcelanowe naczynia na komodach i szafach, a ubiory używane były podczas sakralnych i świeckich ceremonii. Przedmioty te służyły reprezentacji i ostentacji, miały podkreślać status społeczny i majątkowy właścicieli.

Tymczasem eksponaty z wystawy „Stan rzeczy" ujawniają, że w przepastnych muzealnych magazynach znajdują się również przedmioty służące w codziennym życiu. Pomimo użytkowego przeznaczenia wykonane są kunsztownie i z cennych materiałów, bo ich właściciele byli zazwyczaj zamożni i eleganccy. Do muzeum sztuki, jakim jest Muzeum Narodowe w Warszawie, trafiały przedmioty należące do elit społecznych dawnych czasów bądź bliższe współczesności projekty znakomitych artystów. Nie ma w nim zatem glinianych talerzy i drewnianych łyżek. Magazynowe szafy i szuflady wypełnione są

Spotkania z rzeczami

porcelaną, srebrami, kryształami i jedwabnymi tkaninami.

Codzienność to szerokie pojęcie i nawet jeśli zawęzi się ją do życia elit społecznych, to i tak pozostaje kwestia, w jaki sposób pokazać dzień człowieka za pomocą zabytkowych przedmiotów? Kluczem wystawy „Stan rzeczy" jest rytm dnia – od poranka do wieczora. Pokazane są na niej przedmioty służące w wykonywaniu domowych czynności – od porannej toalety, aż do przygotowań do snu. Gabloty wypełnione są eksponatami służącymi nauce, pracy, zabawie, ale też serwowaniu posiłków, podejmowaniu gości, grom towarzyskim, odpoczynkowi, pielęgnacji, modlitwie i zmysłowym podnietom.

Kluczem jest zatem rytm dnia, a nie czas powstania zabytków czy region, z jakiego pochodzą. Dlatego egipskie lustro z polerowanej miedzi eksponowane jest tuż obok zwierciadła pochodzącego z podróżnego neseseru dziewiętnastowiecznego gentelmana. Znacznie się od siebie różnią, ale jednocześnie pokazują, że potrzeba oglądania swej twarzy towarzyszyła ludzkości od zarania cywilizacji. Mówi o tym m.in. mit o Narcyzie, przeglądającym się w tafli wody. Podobnie pierwotna jest potrzeba komunikacji, dlatego obok glinianej, ścieralnej tabliczki z Nubii, w gablocie prezentującej domowe biuro znajduje się maszyna do pisania z przełomu XIX i XX w. Mogłyby być również stare monitory i klawiatury albo przestarzałe telefony, jednak takich przedmiotów Muzeum Narodowe nie kolekcjonuje (maszyna do pisania firmy Hammond czy warszawski telefon na tarczę z 1936 r. to nieliczne na wystawie wypożyczenia).

Wystawa prezentuje nieużywane, często całkowicie zapomniane przedmioty, ale opowiada jednocześnie o człowieku i jego związkach z rzeczami. Wymyślamy i wytwarzamy przedmioty, a one kształtują nasze życie, zwyczaje, rytuały, gesty. Kobiety inaczej poruszały się w krynolinach i gorsetach, a inaczej robią to dzisiaj w luźnych sukienkach. Do zaspokajania potrzeb fizjologicznych potrzebowały nocniczka, który można było wsunąć pod suknię i nie oddalać się od towarzystwa. W XVIII w. ułatwiał to zarówno brak majtek, jak i specjalny, owalny nocnik, zwany *bourdalou*, mylony dzisiaj z sosjerką (zob. „Spotkania z Zabytkami", nr 9, 2007, s. 28).

Natomiast, aby włożyć rękawiczki z cienkiej skóry, należało ukształtować palce specjalnymi klamerkami zakładanymi na noc z zestawu przyrządów do formowania palców, a następnie użyć szczypiec do rozciągania tunelików na palce i haczyka do zapięcia szeregu małych guzików. W dłoniach osłoniętych rękawiczkami można już

1 | „Przygotowanie do snu" – część wystawy „Stan rzeczy" prezentująca przedmioty towarzyszące wieczornym czynnościom i układaniu się do snu; pierwszy obiekt od lewej to *bourdalou*, czyli damski owalny nocnik

2 | Eksponaty na wystawie „Stan rzeczy" pozbawione są podpisów, aby ich przeznaczenie lub nazwy pozostawały jak najdłużej zagadkowe (opisy znajdują się w specjalnie przygotowanej broszurce); w gablocie z dawnymi sztućcami pierwszy obiekt po lewej to łyżka do szpiku

3 | Męski neseser z przyborami toaletowymi i utensyliami przydatnymi w podróży, m.in. klamrami ułatwiającymi wkładanie butów z cholewami i uniwersalnym kluczykiem do zegarków, Paryż, Pierre-Noël Blaquière, T. M. Demachy, Badin (nożownik), Crenet fils i inni, 1809-1819, drewno mahoniowe, mosiądz, skóra, srebro, stal, szkło, masa perłowa, kość, szylkret, wym. kasety: 19 x 39 x 29 cm

było wyjść z domu, trzymając w ręku przeciwsłoneczną parasolkę lub bukiecik kwiatów w specjalnej oprawie, zwanej *porte-bouquet*.

Wiele tajemniczych, nieużywanych dzisiaj przedmiotów pokazuje, że wystawa poświęcona jest zarówno zapomnianym rzeczom, jak i zapomnianym rzeczownikom – dilekyt, lizeska, robdeszan, parura, szatlenka, fibula, kyliks, zograskop, astragale, litofania, wejeska. To przedmioty, które zniknęły z naszego życia, a wraz z nimi towarzyszące im zwyczaje, ale też dźwięki i zapachy. Nie zniknęły jednak potrzeby, jakie zaspokajały – lizeska zastąpiona została wygodną pidżamą, robdeszan szlafrokiem, fibula agrafką, a zograskop monitorem 3D. Z naszego życia bezpowrotnie zniknęły jednak kraszuarki, bo nikt nie spluwa już publicznie do przeznaczonych do tego naczyń. Nie ma również metalowych pazików, gdyż kobiety nie noszą już sukien, których treny należało unosić na schodach lub zabłoconych trotuarach. Renesans przeżywają natomiast akcesoria do pielęgnacji wąsów, może zatem przyjdzie czas na bindy osłaniające zarost nocą, aby się nie zmierzwił i kubki z osłonkami chroniącymi wąsy przed jedzeniem i płynami.

W dzisiejszych czasach pierwszym przedmiotem, którego dotykamy rano jest zazwyczaj smartfon. Często jest to również ostatnia rzecz, po którą sięgamy przed snem, bo nasze ulubione urządzenie wymaga doładowania. Smartfony stały się naszym centrum dowodzenia i uzależniliśmy się od ich bliskiej obecności. Wyparły budziki, a częściowo także notesy, narzędzia do pisania, książki i budki telefoniczne, ale też w dużym zakresie sprzęt do słuchania muzyki. Nadal jednak posiadamy bardzo dużo rzeczy. W dużych domostwach podobno kilkanaście, a może nawet kilkadziesiąt tysięcy. Czy rzeczy z naszych mieszkań trafią do muzeów?

Dzisiejsze świeczniki, zużyte długopisy, wzgardzone ubrania, a nawet meble zapewne wylądują na śmietniku, nie wspominając już o przeróżnych plastikowych pojemnikach,

4

5

6

4 | Stereoskop przenośny Imperial z zestawem stereofotografii (efekt trójwymiarowości oglądanych przez soczewki obrazów osiągano za sprawą specjalnie wykonanych fotografii, składających się z dwóch ujęć tego samego obiektu czy widoku); zestaw z przedstawieniami roznegliżowanych kobiet to komplet fotografii przeznaczony raczej dla panów, Niemcy, wytwórnia Neue Photographische Gesellschaft, 1897-1921, metal, papier fotograficzny, wym. stereoskopu: 14 x 10,8 cm, wym. stereofotografii: 3 x 7 cm

5 | Nóż do papieru, pierwsze dzieło współczesnej sztuki dekoracyjnej w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, ofiarowane w 1911 r., model: Edward Wittig, odlew: Stanisław Rożański, 1903, brąz złocony, wym. 31,8 x 5,2 cm

6 | *Châtelaine* (biżuteryjne zawieszenie noszone przy pasku) z zegarkiem, przybornikiem do szycia, dwoma tłokami pieczętnymi i pojemnikiem na sole trzeźwiące, koniec XVIII w., zegarek: A. Moilliet, Genewa, około 1800, miedź repusowana złocona, mosiądz, stal, srebro, porcelana, karneol, emalia malarska, wym. 20 x 14 x 2,5 cm

(ilustracje: 1, 2 – fot. Bartosz Bajerski; 3 – fot. Zbigniew Doliński; 4, 6 – Pracownia Fotograficzna MNW; 5 – fot. Piotr Ligier)

jakże odmiennych od etui, neseserków i futerałów z wystawy. W przyszłości raczej nikt im nie nada numeru inwentarza i nie ustawi na półce w magazynie lub w galeryjnej gablocie. Nie tylko dlatego, że nie mają artystycznej czy muzealnej wartości. Przede wszystkim z powodu ich nietrwałości nie zostaną długo w naszych domach, wyrzucimy je podczas kolejnych sprzątań. Czy to oznacza, że dzisiaj nie są wytwarzane przedmioty luksusowe i znakomicie zaprojektowane? Bynajmniej. Buty projektowane przez Alexandra McQueena są częścią muzealnych kolekcji i eksponatami czasowych wystaw, a stoły wypełnione ultramaryną lub złotymi płatkami Yvesa Kleina stanowią wyposażenie nowojorskich apartamentów. W dziedzinie luksusu niewiele się zmieniło – świetnie zaprojektowane, znakomicie wykonane przedmioty z cennych materiałów nie należą do tanich ofert światowych sieciówek. Demokracja ma swoje granice, ale też zalety – w Galerii Sztuki Dawnej Muzeum Narodowego w Warszawie można obejrzeć płaszcz koronacyjny Augusta III, a na wystawie „Stan rzeczy" szkandelę, którą podczas podróży ogrzewał się Napoleon.

Grażyna Bastek
Monika Janisz

Wystawa „Stan rzeczy" czynna jest w Muzeum Narodowym w Warszawie od 29 kwietnia do 7 sierpnia 2022 r.; kuratorki: Grażyna Bastek, Monika Janisz. Projekt scenografii wystawy powstał w pracowni Macieja Siudy. Eksponaty, przechowywane na co dzień w muzealnych magazynach, pokazane zostały na niej w odrealnionej, wypełnionej odbiciami przestrzeni.

Stettin/Szczecin – jedna historia?

Trwająca już wiele lat przyjaźń łącząca Muzeum Narodowe w Szczecinie i Bornholm Kunstmuseum w ostatnim okresie zaowocowała projektem obejmującym trzy wystawy i towarzyszące im publikacje. Pierwsza z wystaw, zatytułowana „Sztuka szczęśliwych ludzi. Malarstwo na Bornholmie XIX i XX wieku" (6 X 2018 – 17 III 2019), miała na celu przybliżenie esencji zbiorów muzeum z Bornholmu widzom ze Szczecina. Prawie 100 obiektów zostało zaprezentowanych na tle opowieści o tym, w jaki sposób kształtowany jest obraz Duńczyków jako najszczęśliwszych ludzi na świecie. Taka koncepcja wystawy miała umożliwić odbiorcom lepsze zrozumienie sztuki związanej z Bornholmem – ze świadomością konstruktów decydujących o postrzeganiu Duńczyków. Na wystawie znalazły się m.in. prace takich artystów, jak Kristian Zahrtmann (1843-1917), Richard Mortensen (1910-1993; zwany czasem duńskim Wassilym Kandinskym), Edvard Weie (1879-1943), Olaf Rude (1886-1957), Oluf Høst (1884-1966) czy Niels Lergaard (1893-1982). Kuratorami wystawy byli Lars Kærulf Møller i dr Beata Małgorzata Wolska (zob. „Spotkania z Zabytkami", nr 1-2, 2019, s. 68-69).

Drugą częścią projektu była wystawa „Living in the Present Future", pokazana w Bornholm Kunstmuseum (6 X 2019 – 5 I 2020) i w Szczecinie (23 I 2020 – 30 VIII 2020). Wzięło w niej udział kilkunastu artystów z Polski i Danii, którzy w swych pracach analizowali kwestię redefinicji i przyszłości człowieczeństwa (wśród artystów znaleźli się Roman Lipski, Amalie Smith, Lea Guldditte Hestelund, Artur Malewski, Ewa Juszkiewicz, Emil Westman Hertz, Izabella Gustowska, Aneta Grzeszykowska i Peter Frimand). Kuratorami wystawy byli: Marlena Chybowska-Butler, Magdalena Lewoc (Muzeum Narodowe w Szczecinie), Mathilde Renberg (Bornholm Kunstmuseum).

Trzecia wystawa „Stettin/Szczecin – jedna historia. Sztuka XIX i XX wieku ze zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie" została stworzona z myślą zaprezentowania szczecińskiej kolekcji sztuki XIX i XX w. na początku na wyspie Bornholm, a następnie w gmachu muzeum przy Wałach Chrobrego 3 w Szczecinie (wystawa czynna do 30 września 2022 r.).

Podstawowym pytaniem, które stawiałam sobie jako kuratorka wystawy było: jak opisać nasze zbiory osobom, które znają historię naszego regionu, ale jednocześnie nie muszą pamiętać szczegółów związanych z losami tutejszego muzeum, będącymi pokłosiem skomplikowanej historii miasta i jego niemieckiej przeszłości.

1 | August Ludwig Most, „Portret Emila Baesemanna", 1849, olej, płótno, wym. 104 x 82 cm

2

3

2 | Zbigniew Pronaszko, „Melancholia", 1909, olej, płótno, wym. 74,5 x 84,5 cm

3 | Bolesław Cybis, „Portret kobiety", 1934, olej, płótno, wym. 165 x 110,5 cm

Wyjątkowość kolekcji przełomu wieków z Muzeum Narodowego w Szczecinie to bowiem tyle liczny zbiór dzieł wybitnych polskich, niemieckich i innych europejskich artystów, ile zgoda na pewne braki – i pamięć o nich. To właśnie wokół wspomnianej pamięci budowana jest fundamentalna oś opowieści towarzyszącej wystawie. Gdy bierze się pod uwagę historię miasta, a co się z nim wiąże złożoną historię muzeum, wówczas można zobaczyć, co stanowi o niepowtarzalności naszych zbiorów. Historia ich jest bowiem dłuższa niż historia polskiego miasta i samego muzeum (choć i ono ma już ponad 100 lat).

Fundamentalną rolę w procesie kształtowania się idei muzealnictwa szczecińskiego odegrało powstałe w 1824 r. Pommersches Landesmuseum Stettin (Towarzystwo Historii i Starożytności Pomorza), które zapoczątkowało systematyczne badania nad historią Pomorza, a także gromadzenie kolekcji zabytków archeologicznych, numizmatów oraz średniowiecznych i nowożytnych dzieł sztuki, stanowiących zalążek przyszłego muzeum. Muzeum Narodowe w Szczecinie wyrosło z późnośredniowiecznej i przede wszystkim nowożytnej tradycji kolekcjonerskiej książąt Pomorza z dynastii Gryfitów, powstało z inicjatywy i pasji kolekcjonerskiej dziewiętnastowiecznego bogatego mieszczaństwa oraz zaangażowania pierwszych pokoleń polskich mieszkańców Szczecina.

W czasie drugiej wojny światowej, podczas nalotów alianckich, budynki muzealne uniknęły większych zniszczeń, jednak zbiory zostały w dużej mierze rozproszone. W pierwszych latach wojny większość kolekcji Pommersches Landesmuseum ukryto na Pomorzu, zaś najważniejsze zbiory Museum der Stadt Stettin w marcu 1945 r. wywieziono pospiesznie w głąb Niemiec. Większość z nich znalazła schronienie w Coburgu, gdzie były przechowywane do 1970 r., kiedy to przeszły pod opiekę powstałej w 1966 r. Stiftung Pommern Kiel (Fundacja Pomorska w Kilonii). Od 1972 r. były one prezentowane publicznie w zachodnim skrzydle kilońskiego zamku Rantzaubau. W 1999 r. zbiory Museum der Stadt Stettin stały się częścią zasobów Pommersches Landesmuseum w Greifswaldzie, a Stiftung Pommern Kiel w 2000 r. zakończyła swoją działalność. 75 lat polskiego muzeum w Szczecinie to czas rozbudowywania zróżnicowanego zbioru dzieł, a także powstawania licznych wystaw i publikacji. Szczecińskie muzeum prowadzone przez dyrektorów (o różnych predyspozycjach i zainteresowaniach – rzeźbiarza, archeologa, historyczkę sztuki zaangażowaną ideologicznie, archeologa i historyka sztuki zainteresowanego przede wszystkim sztuką współczesną – o tym warto pamiętać, ponieważ sylwetki prowadzących muzeum miały wpływ na wybory obiektów do kolekcji) stało się instytucją, w której kolekcje sztuki tworzone były z różnych perspektyw, ze świadomością wyjątkowej historii miasta – jego podwójnego życia. Pierwotna polityka wypierania niemieckości Szczecina

zmieniła się dzięki temu w działalność przeciwną, prowadzącą do odgruzowywania szczelin historii, w których widać ślady Stettina.

***

Szczecińska odsłona wystawy „Stettin/Szczecin – jedna historia. Sztuka XIX i XX wieku ze zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie" podzielona została na trzy części. W pierwszej z nich przeplatają się polskie i niemieckie obiekty z XIX i początku XX w. To w niej można znaleźć najwięcej niemieckich dzieł związanych ze Szczecinem, które dobrze oddają realia miasta i regionu – są to krajobrazy (w tym miejskie), sceny obyczajowe i portrety. Sztuka na Pomorzu w XIX i pierwszej połowie XX w. – będąca egzemplifikacją obowiązujących wówczas kierunków i nurtów kultury europejskiej, od współistnienia klasycyzmu z romantyzmem, poprzez biedermeier, malarstwo akademickie, poprzez sztukę fin de siecle'u aż po ekspresjonizm i awangardę spod znaku Bauhausu – to sztuka niemiecka w swej regionalnej, pomorskiej odmianie, wyrażającej się przede wszystkim w lokalnej ikonografii. Bliskość wilhelmińskiego Berlina oraz rozwój połączeń kolejowych (w 1843 r. uruchomiono pierwszą linię kolejową Szczecin-Berlin przez Tantow, Angermünde, Eberswalde i Bernau) sprawiły, że zjawiska artystyczne Pomorza silnie wpisują się w orbitę oddziaływania stolicy II Rzeszy – stamtąd na prowincję docierały wzorce kształtujące gust artystyczny, literacki, muzyczny czy teatralny. Rozwój sztuki i zainteresowania nią wśród społeczeństwa na Pomorzu ściśle wiąże się ze wzrostem zamożności mieszczaństwa, przemian jego mentalności oraz stopniowego kształtowania się etosu nowej warstwy społecznej.

Podczas komponowania wystawy zależało mi na tym, żeby spotykały się tematycznie zestawione dzieła polskich i niemieckich malarzy. Trzeba jednak podkreślić, że często są one odmienne formalnie. W tej części można podziwiać m.in. prace takich polskich artystów, jak: Wojciech Gerson, Jacek Malczewski, Jan Stanisławski, Ferdynand Ruszczyc, Bolesław Cybis czy Olga Boznańska i Kazimierz Podsadecki, a z niemieckich – August Ludwig Most, Hans Hartig, Eugen Dekkert, Lovis Corinth czy Max Slevogt.

4

4 | Kazimierz Podsadecki, „Wybrzeże morskie", 1934, olej, dykta, wym. 32 x 42 cm

5 | Tadeusz Kantor, „Kobieta w drzwiach", około 1947, olej, płótno, wym. 132,2 x 105 cm

(wszystkie obrazy w zbiorach Muzeum Narodowego w Szczecinie, fot. Grzegorz Solecki)

W kolejnej części wystawy znajduje się reprezentacja sztuki nowoczesnej z kolekcji Muzeum Narodowego w Szczecinie, będąca odpowiedzią na to, co przyniósł przełom modernistyczny – nietrudno dostrzec tu wpływy dokonań najwybitniejszych twórców tego okresu z Paryża czy Berlina. W tej części przeważają polskie dzieła, m.in. Rafała Malczewskiego, Tytusa Czyżewskiego, Tadeusza Makowskiego, Tadeusza Kantora i Władysława Strzemińskiego. Nie może to dziwić, ponieważ w 1937 r. większość niemieckich dzieł z lat dwudziestych i trzydziestych, uznanych za reprezentację sztuki wynaturzonej, została skonfiskowana i wywieziona do Berlina. W zbiorach muzeum szczecińskiego zachowały się pojedyncze klasyczne dzieła twórców, którzy zaliczani byli do grupy nowoczesnych. Podczas polowania na awangardę łupem nazistów padły prace powstałe po 1910 r., obejmujące ekspresjonizm, fowizm, kubizm, abstrakcjonizm, reprezentujące estetykę Nowej Rzeczowości (Neue Sachlichkeit), bauhausowski konstruktywizm oraz inne społecznie i politycznie podejrzane dzieła z okresu pierwszej wojny światowej, rewolucji listopadowej czy moderny Republiki Weimarskiej lat dwudziestych i trzydziestych.

Warto przytoczyć kilka związanych z tymi wydarzeniami szczegółów. W czwartek, 5 sierpnia 1937 r., o godz. 13.30 w Stadtmuseum Stettin, na mocy rozkazu Adolfa Zieglera, prezesa Reichskunstkammer (Izby Sztuki Rzeszy), pojawiła się komisja ds. konfiskaty z Franzem Hofmannem z Berlina, szefem Wydziału IX – Sztuk Plastycznych w Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda (Ministerstwo Propagandy i Oświecenia Publicznego) jako przewodniczącym, który pomimo nieobecności nadburmistrza Wernera Fabera polecił dyrektorowi Ottonowi Holtzemu udostępnić komisji zbiory do sprawdzenia pod kątem dzieł „sztuki upadku". Zarządzono natychmiastowe zdjęcie siedmiu obrazów: trzech dzieł Lovisa Corintha, jednego Maksa Slevogta, dwóch Alberta Weisgerbera oraz pracy Vincenta van Gogha, która następnego dnia została zwrócona muzeum. Drugiego dnia działalności komisji dokonano konfiskaty licznych obrazów, rysunków, akwarel i grafik, znajdujących się w zbiorach Museum der Stadt Stettin, jak i przechowywanych w nim, a przekazanych w formie depozytu przez Stettiner Museumsverein (Szczecińskie Towarzystwo Muzealne). W poniedziałek, 9 sierpnia 1937 r., zgodnie z ustaleniami wszystkie skonfiskowane dzieła wyjechały ze Szczecina do Berlina w celu ich, jak to zostało określone, dalszego sprawdzenia.

Ostatnia sala wystawy to reprezentacja przede wszystkim polskich

dzieł powstałych na przełomie XIX i XX w. Za ważne uznałam pokazanie, w jaki sposób przeplatają się te dwie perspektywy – sztuki (i historii) przełomu XIX i XX w. oraz historii Szczecina po 1945 r. Dzieła w tym okresie powstawały w obliczu silnych potrzeb tworzenia mitów patriotycznych. Podstawowym celem było budowanie wspólnej tożsamości narodowej społeczeństwa żyjącego pod rozbiorami, a później w państwie, które zostało formułowane na nowo. Podobny cel przypisany był (przez władzę) sztuce w początkowym okresie powojennego Szczecina. Pielęgnowanie polskości (i wypieranie śladów niemieckości) miało łączyć przyjeżdżającą z różnych stron do Szczecina ludność (podobnie jak doszukiwanie się związków Polski z Pomorzem w dawnej historii). To był jeden z powodów, dla których pozyskiwanie kolekcji sztuki tego okresu było bezpieczne i zarazem atrakcyjne. Ponadto w sztuce nowego Szczecina nie brakowało też tego, czym w okresie Młodej Polski skutkował dekadentyzm. Z innych powodów – bo w związku z kryzysem humanistycznych wartości, będącym efektem doświadczenia drugiej wojny światowej – w myśli artystycznej można było odnaleźć głębokie pokłady rozczarowania, a jednocześnie nadzieję na nastanie nowego świata.

5

Działanie w imię wartości patriotycznych owocowało realizacjami przybierającymi różne formy, co starałam się uchwycić w tej części ekspozycji. Rozpoczyna ją grupa autoportretów artystów (Zbigniewa Pronaszki, Jacka Malczewskiego, Alfonsa Karpińskiego, Józefa Puacza) – to zestawienie przedstawia różne konwencje pokazywania aktu twórczego. Następnie można zobaczyć, jakie formy mogą przybrać opowieści patriotyczne. Czasem treści te zamknięte są w kompozycjach symbolicznych, jak w przypadku prac Jacka Malczewskiego. Innym sposobem wyrazu jest ukazanie ważnych scen historycznych – tu przykładem jest obraz Januarego Suchodolskiego. Józef Chełmoński w swych pracach poszukiwał esencji polskości w obrazowaniu życia chłopów (a szczególnie trudów z nim związanych). Kazimierz Przerwa-Tetmajer oddawał swą fascynację tą samą grupą społeczną, jednak koncentrował się na utrwalaniu ich świąt, obrządków, strojów itd.

Presja związana z tworzeniem w imię ojczyzny czasem stanowiła ograniczenie. Swoboda artystyczna była do pewnego stopnia zakłócana obowiązkiem narodowym – patriotyzm wówczas rzucał cień na sztukę. Pierwsza dekada dwudziestolecia międzywojennego pokazywała, jak z ulgą odetchnął niejeden artysta. Widoczne są gesty delektowania się upragnioną wolnością. Lata trzydzieste nie były już tak optymistyczne, sztuka zaczęła odzwierciedlać widoczny kryzys i powracający lęk, że długo wyczekiwana na mapie Europy ojczyzna znowu może z niej zniknąć. Duch patriotyzmu musiał być znowu intensywnie pielęgnowany m.in. w związku ze stawianiem oporu okupantowi – kulminacja tych postaw była widoczna w czasie powstania warszawskiego. Po wojnie przegranej przez Niemcy wcale nie zakończyła się potrzeba troski o walkę o wolność. Okupant wojenny zamienił się w oddanie Polski pod wpływ Związku Socjalistycznych Republik Radzieckich. Tworzenie w imię wciąż obecnego wroga było więc wpisane w działalność kulturalną artystów przez ponad dwa wieki. Pielęgnowana przez stulecia silna potrzeba tworzenia wyjątkowości narodu polskiego konstruuje (i zarazem dekonstruuje) społeczeństwo do dziś.

Podstawowym celem wystawy była potrzeba stworzenia opowieści o jednym mieście Stettinie/Szczecinie – tym przed- i powojennym, takim, które łączy polską i niemiecką historię w jedną, acz złożoną z niezliczonych doświadczeń całość. Do realizacji powyższego założenia wykorzystano wybór niemieckich i polskich dzieł z XIX i XX w. Stanowi on dobrą reprezentację szczecińskiej kolekcji, bowiem obejmuje te okoliczności, które najlepiej oddają kluczowe meandry historii miasta, a co za tym też idzie – muzeum. Proponowana ekspozycja to obraz drogi prowadzącej do zgody na myślenie o Szczecinie jako polskim mieście z niemiecką przeszłością.

Beata Małgorzata Wolska

Zapomniane dewocjonalia z częstochowskiej fabryki „Czyn”

Częstochowa, sierpień 1945 r., święto Matki Boskiej Zielnej. Janina Orynżyna, znawczyni rzemiosła i sztuki ludowej, tak wspomina obchody tego święta: *„W połowie lata Częstochowa zmieniła się nie do poznania. Ciche zazwyczaj miasto rozbrzmiewało nabożnymi pieśniami pielgrzymek* [...]. *Po nabożeństwie nastąpiło odpływanie ogromnego tłumu* [...]. *Pielgrzymi śpieszyli się do straganów,* [...]. *Bliżej ku ulicy Siedmiu Kamienic i hen, aż na ulicę św. Barbary, wyrosło nagle całe miasto niebieskich budek i straganów. Poważni gospodarze, znający Częstochowę, szli po Lurdki i Łaskawe z gipsu do starych sklepów dziedzicznych dewocjonaliów, żądając figur najcięższych. Biedniejsi zaopatrywali się na straganach. Tu już rzadsze były złote półwypukłe obrazy częstochowskich bogorobów. Obok figur gipsowych, różańców i stosów medalików, gromadziła się nieprawdopodobna tandeta jaskrawych oleodruków, przedrzeźniających cudowne obrazy. Stały obok zabawek z celuloidu, o pstrokatych, jaskrawych kolorach* [...]*”.*

Relacja Orynżyny, która po zakończeniu wojny badała wytwórczość dewocjonaliów w rejonie częstochowskim, jest o tyle istotna, że dotyczy czasu, kiedy działalność rozpoczynała Fabryka Wyrobów Ceramicznych „Czyn”.

Wskazany przez Orynżynę problem prymitywizacji i upadku artystycznego wyrobów pamiątkarstwa religijnego był wyraźnie zauważalny od dłuższego czasu. Produkty – zresztą nie tylko te wytwarzane w ośrodku częstochowskim, ale i w innych rodzimych centrach kultu religijnego – raziły niestarannością wykonania, dosłownością ujęć, krzykliwą kolorystyką i powtarzalnością zbanalizowanych wzorów. Odchodzono od tradycyjnych metod, materiałów i technik, zastępując je tańszą produkcją seryjną. Jakość artykułów oferowanych pielgrzymom budziła wręcz rodzaj wstydliwego zażenowania. Działalność Fabryki „Czyn” była swoistą odpowiedzią na naglącą potrzebę położenia kresu drastycznemu spadkowi jakości dewocjonaliów.

Historia wytwórni sięga listopada 1945 r., kiedy Stanisław i Kazimiera Ostaszewscy wydzierżawili zakład produkcji figur z porcelany i gipsu przy ul. św. Rocha 38 w Częstochowie. Idea powstania „Czynu” wyszła od sióstr zmartwychwstanek, których zakon prowadził w Częstochowie w czasie drugiej wojny światowej konspiracyjny Eksperymentalny Ośrodek

1 | Malarnia w fabryce „Czyn”, przełom lat czterdziestych i pięćdziesiątych XX w., fotografia archiwalna (w zbiorach Archiwum Zgromadzenia Sióstr Zmartwychwstanek w Kętach)

2 | Prezentacja wyrobów „Czynu" na Wystawie Przemysłowo-Rolniczej w Częstochowie w 1946 r., fotografia archiwalna (w zbiorach Archiwum Rodziny Ostaszewskich)

Pedagogiczny Sióstr Zmartwychwstania Pańskiego, tzw. Budę. Skrzyżowały się w nim drogi wielu osób – ze środowiska kościelnego i kręgów z nim zaprzyjaźnionych – które w latach powojennych zaangażowały się w produkcję dewocjonaliów w fabryce przy ul. św. Rocha 38 lub w inny sposób wspierały ideę odbudowy rodzimego pamiątkarstwa religijnego. Należeli do nich m.in.: Kazimiera Ostaszewska, która wraz z mężem wzięła na siebie trudne zadanie prowadzenia zakładu „Czyn", uznane artystki Wanda Szrajberówna i Zofia Trzcińska-Kamińska, łącząca życie zakonne z twórczym siostra Aniela Józefowicz CR, a także Donata Pospieszalska (z domu Król), Stanisław Pospieszalski, Janina Orynżyna, jej siostra Irena Lachowicz, Anna Koźmińska i Anna Siemiątkowska. Wielkiej pomocy udzielił wytwórni tuż po jej uruchomieniu biskup Teodor Kubina, propagując jej działalność.

Zespół pracowników „Czynu" pod kierownictwem artystycznym znakomitej twórczyni Wandy Szrajberówny zajmował się ręcznym wyrobem symboli kultu religijnego, głównie figur, płaskorzeźb i krucyfiksów. Z uwagi na niedostępność surowców pracowano głównie w gipsie, mimo pierwotnych, optymistycznych planów jedynie pojedyncze projekty realizowano w szlachetnej porcelanie. W trakcie ośmiu lat działalności w częstochowskiej fabryce opracowano ponad 40 nowych modeli i uszlachetniono kilkadziesiąt dawnych wzorów. Znaczną grupę stanowiły również prace wykonane z inspiracji sztuką ludową (m.in. figury Matki Boskiej Kalwaryjskiej, Kodeńskiej, Kłodzkiej).

W „Czynie" każdy etap produkcji, od projektu, poprzez formowanie w gipsie, aż do nanoszenia polichromii, był przemyślany, nadzorowany przez profesjonalną kadrę i wykonywany z dużą dbałością o najdrobniejszy detal i jakość wyrobu. Tym właśnie placówka odróżniała się od innych powojennych „podjasnogórskich" warsztatów i wytwórni figur religijnych. Jej działalność była też nietypowa pod innym względem: pracowano w niej zespołowo i do pewnego stopnia anonimowo, nie zabiegając o uznanie. Na wyrobach na ogół nie umieszczano zatem sygnatur autorów projektów, co niestety znacznie utrudnia dziś atrybucję.

Kluczową rolę w projektowaniu i produkcji wyrobów w „Czynie" odgrywała Wanda Szrajberówna (1886-1962), ceniona ceramiczka, malarka i pedagog, absolwentka uczelni artystycznych w Warszawie, Paryżu, Miluzie, Poznaniu. Jako kierowniczka sprawowała kontrolę nad produkcją, nadzorowała zdobienie figur, szkoliła pracowników, a jako artystka przygotowywała nowe modele. Przypisuje się jej autorstwo wielu produktów wytwarzanych w „Czynie", m.in. kompozycji „Sedes Sapientiae", płaskorzeźb: „Matka Boska Częstochowska" (kilka wariantów, w tym tzw. wzór eksportowy), „Matka Boska Ostrobramska", „Anioł Pański", figurek Matki Boskiej Skępskiej, Fatimskiej i Chrystusa Frasobliwego. Wśród wymienionych kompozycji są nowo opracowane wzory – o oszczędnej stylistyce, zadziwiające harmonijnością i płynnością kształtów, oraz te oparte na wzorach ludowych, które Szrajberówna wykonywała już we wcześniejszym okresie twórczości. Była wielką miłośniczką form i ornamentyki ludowej wykorzystującej motywy roślinne. Mówiono o niej jako o *„twórczyni pięknych a stylizowanych na modłę ludową majolik"*.

Projekty artystycznych dewocjonaliów dla częstochowskiej pracowni wykonywała również Zofia Trzcińska-Kamińska (1890-1977). Ta znakomita warszawska rzeźbiarka nawiązała współpracę z fabryką przy ul. św. Rocha 38, przebywając przez kilka

3 | Wanda Szrajberówna, „Matka Boska Skępska", 1945-1946, porcelana, wys. 17 cm (własność: Agata Ostaszewska)

4 | Wanda Szrajberówna, „Tron Mądrości" („Sedes Sapientiae"), 1945, odlew, gips polichromowany, wys. 25,5 cm (w zbiorach Archiwum Zgromadzenia Sióstr Zmartwychwstanek w Kętach)

3

4

miesięcy w Częstochowie po upadku powstania warszawskiego. Przygotowała dla fabryki Ostaszewskich wzory m.in. figurki Matki Boskiej Gidelskiej, Matki Boskiej z Dzieciątkiem i krucyfiksu oraz płaskorzeźby „Matka Boska Ostrobramska" (oblicze). Prace Trzcińskiej-Kamińskiej wyróżniają się wśród zespołu modeli „Czynu" nietradycyjnym ujęciem tematu, nowatorstwem formy, w tym odwagą w syntetyzowaniu brył.

Z fabryką blisko współpracowała siostra Aniela Józefowicz (1900-1980), zakonnica o szerokich talentach artystycznych. Z wykształcenia graficzka, zajmowała się też malarstwem, rzeźbą, projektowaniem witraży, polichromii, szat liturgicznych. Jej praca i twórcze zaangażowanie określały kierunek rozwoju „Czynu" w pierwszym okresie jego funkcjonowania. Siostra Aniela jest autorką porcelanowej kropielniczki z Aniołem Stróżem i płaskorzeźb z cyklu „Tajemnice Różańca Świętego".

Techniki polichromowania uczyła w „Czynie" znamienita artystka

5 | Wanda Szrajberówna, „Matka Boska Częstochowska", 1945-1946, odlew, gips polichromowany, wym. 20 x 14 cm (własność: Ewa Moczorodyńska)

6 | Aniela Józefowicz, „Nawiedzenie św. Elżbiety" (z cyklu: „Pięć Tajemnic Różańca Świętego"), 1945-1946, odlew, gips polichromowany, wym. 29 x 33 cm (własność: Agata Ostaszewska)

7 | Zofia Trzcińska-Kamińska, „Matka Boska z Dzieciątkiem (Bogurodzica Akademicka)", 1946 (?), odlew, gips patynowany, wys. 43 cm (własność: Agata Ostaszewska)

(ilustracje: 1, 2 – repr. Jacenty Dędek; 3-7 – fot. Jacenty Dędek)

5

6

7

Zofia Baudouin de Courtenay (1887-1967), autorka wielkoformatowych fresków i zespołów witraży, uważana za prekursorkę nowych form sztuki religijnej w Polsce. Jej własną twórczość ukształtowała m.in. nowobizantyjska szkoła malarska. Artystka w młodości studiowała zabytki cerkiewne, polichromie, poznała zasady pisania ikon. Wanda Szrajberówna opisuje moment jej przybycia do Częstochowy: *„Czuję się jak nowonarodzona od czasu przyjazdu p. Baudouin do Czynu. Jej mocna postawa w prawdzie sztuki, przy cichości osobistej i dobroci wpływa cudownie ożywczo".*

Oprócz wymienionych osób z częstochowską fabryką na różnych polach nawiązali współpracę inni twórcy, m.in. lokalny rzeźbiarz Tadeusz Szymaczek, Czesław Knothe i Jan Kurzątkowski.

Jak widzimy, w niepozornym zakładzie nieopodal klasztoru jasnogórskiego pracowali niezwykli ludzie, zarówno lokalni artyści, jak i cenieni przedstawiciele środowisk twórczych. Podjęli inicjatywę odrodzenia sztuki dewocyjnej. Zaproponowali nowy rodzaj pamiątki religijnej w lepszym guście. Czy odbiorcy byli gotowi na tego rodzaju zmianę? Raczej nie, oczekiwali wizerunków o niezmiennym schemacie przedstawień, takich, które znali i rozpoznawali.

Trudności, jakie napotykali w swej pracy artyści „Czynu", dobrze obrazuje scena, która rozegrała się w fabryce: *„Artystki wybrały się do kancelarii, gdzie stały »Zdrowaś«* [siostry Anieli Józefowicz] *i »Częstochowska«* [Szrajberówny] *oraz »Skępska«. Wisiały też obrazki na szkle dzieci. Pan Ostaszewski tłumaczył właśnie jakiemuś* [...] *proboszczowi zadania »Czynu« i pokazywał »nową sztukę«. » – Może i to bardzo ładne, ale ja proszę o zwykłą Lurdkę, do której ludzie przywykli się modlić« – odchrząknął proboszcz".*

Działalność wytwórni Ostaszewskich została przerwana w 1953 r., gdy przymusowo ją upaństwowiono. W PRL-u droga prywatnego producenta – a tym bardziej producenta dewocjonaliów – nie była usłana różami. Władze zadbały, aby przedsiębiorstwa państwowe, „Veritas" i „Ars Christiana", zmonopolizowały branżę. W nowym systemie nie było miejsca dla fabryki „Czyn" i jej reformatorskiej działalności.

Czy po fabryce pozostał jakikolwiek ślad i spuścizna artystyczna? Niestety, nie. Zakłady produkcji dewocjonaliów działające w Częstochowie nie podążyły drogą wyznaczoną przez Szrajberównę i jej współpracowników. Zanikają tradycyjne techniki rękodzielnicze. W ofercie podjasnogórskich sklepów i kramów nie znajdziemy artystycznie opracowanych figur gipsowych. Zastąpiły je wyroby z żywic syntetycznych, nietłukącego się materiału PCV lub coraz modniejszego tzw. syntetycznego alabastru.

Katarzyna Sucharkiewicz

W Galerii Dobrej Sztuki Muzeum Częstochowskiego czynna jest (do 16 września br.) wystawa „Czyn-iąc piękno. Działalność częstochowskiej Fabryki Wyrobów Ceramicznych »Czyn«". Towarzyszy jej bogato ilustrowany katalog. Z myślą o osobach niedowidzących przygotowano ponadto folder wystawowy wydany w alfabecie Braille'a. Prowadzone są też działania edukacyjno-popularyzatorskie. Kuratorem ekspozycji jest Katarzyna Sucharkiewicz.

Spotkanie z książką

KATALOG WYSTAWY W MUZEUM CZĘSTOCHOWSKIM

Towarzysząca wystawie „Czyn-iąc piękno. Działalność częstochowskiej Fabryki Wyrobów Ceramicznych »Czyn«" w Muzeum Częstochowskim publikacja przygotowywana była w czasie licznych kwerend i rozmów z ostatnimi żyjącymi świadkami działalności fabryki, w ramach dwuletniego projektu badawczo-wystawienniczego. Jak czytamy w przedmowie Katarzyny Ozimek, dyrektor Muzeum Częstochowskiego, zawiera ona *„szeroką monografię dziejów i dokonań artystycznych zapomnianej wytwórni dewocjonaliów, zaprezentowaną w historycznym i kulturowym kontekście na tle dokonań środowiska artystycznego Częstochowy oraz historii pamiętnikarstwa religijnego, i stanowi rozbudowany komentarz dla zwiedzających. Jest jednocześnie opracowaniem promującym przygotowaną przez Muzeum Częstochowskie ekspozycję"*. Publikacja przybliża dokonania fabryki „Czyn" w edukacji, wystawiennictwie, produkcji, handlu, popularyzacji dewocjonaliów artystycznych i przedstawia sylwetki osób współpracujących z tym zakładem.

Pierwsza część publikacji składa się z czterech rozdziałów. Początkowy rozdział to *Historia fabryki „Czyn" oraz zarys dziejów i charakterystyka częstochowskiego pamiątkarstwa religijnego*; przedstawiono tu dzieje częstochowskiego pamiątkarstwa religijnego, wytwórnie figur ceramicznych i gipsowych oraz warsztaty i zakłady przemysłu dewocyjnego w dwudziestowiecznej Częstochowie, a także historię fabryki aż do czasu jej likwidacji. Drugi rozdział – *Środowisko artystyczne Fabryki Wyrobów Ceramicznych „Czyn"* zawiera imienną prezentację związanych z fabryką twórców, artystów z cenzusem uzyskanym w krajowych i zagranicznych szkołach artystycznych. W kolejnym – *Dziedzictwo kulturowe „Czynu"* – znajdziemy omówienie działalności edukacyjnej, udziału w wystawach i targach sztuki oraz sprzedaży wyrobów fabryki „Czyn". Ostatni rozdział – *Spuścizna artystyczna fabryki „Czyn"* zawiera atrybucję wyrobów i dorobek związanych z fabryką twórców.

Zawarty w drugiej części publikacji katalog obejmuje wyroby fabryki „Czyn". Noty katalogowe ułożono zgodnie z wykazem prac w Cenniku Wyrobów Fabryki „Czyn", stosując obowiązujący tam podział na fabrykaty nowe, ludowe i dawne. W notach zamieszczono informacje: autor danego dzieła, tytuł pracy, data powstania, rodzaj, technika, materiał, wymiary, sygnatura, inskrypcje, znaki, właściciel, numer inwentarzowy, bibliografia, reprodukcje. Historyczne określenia ujęte zostały w kwadratowych nawiasach. Brak daty powstania pracy oznacza, że nie udało się jej precyzyjnie ustalić, a brak nazwiska autora wyrobu – że jest to praca o nieustalonym autorstwie, wykonana dla fabryki „Czyn" i w niej produkowana.

Publikację uzupełnia antologia wybranych tekstów prasowych dotyczących działalności fabryki, bibliografia, indeks osób i spis ilustracji (170 fotografii).

Siódma edycja Nagrody „Kolekcjonerstwo – nauka i upowszechnianie" im. Feliksa Jasieńskiego

W ramach siódmej edycji Nagrody „Kolekcjonerstwo – nauka i upowszechnianie" im. Feliksa Jasieńskiego 22 czerwca 2022 r. wręczone zostały nagrody za rok 2021. Uroczystość odbyła się w Muzeum Villa la Fleur w Konstancinie-Jeziornie na zaproszenie Marka Roeflera, wybitnego kolekcjonera i twórcy tego muzeum, laureata nagrody za rok 2019.

Villa la Fleur jest miejscem wyjątkowym na mapie polskiego muzealnictwa – kompleks muzealny, na który składają się dwa budynki i park rzeźb, a trzon prezentowanych tam zbiorów stanowi twórczość polskich i żydowskich artystów kojarzonych z École de Paris (Szkoła Paryska).

Kapituła Nagrody „Kolekcjonerstwo – nauka i upowszechnianie" im. Feliksa Jasieńskiego, laureaci edycji 2021 oraz laureaci z lat poprzednich

Nagrody za rok 2021 Kapituła postanowiła przyznać w dwóch z trzech przewidzianych w regulaminie kategoriach; przyznano również dwa wyróżnienia specjalne.

Kategoria: **Dla instytucji** – za upowszechnianie dorobku kolekcjonerskiego, w tym publikacje i wystawy; nagrodę otrzymało **Muzeum Narodowe w Gdańsku** za wystawę „Kolekcja czyli wybór. Unikaty ze zbiorów Iwony Siewierskiej".

Kategoria: **Dla dziennikarza** – za publikacje prasowe, radiowe, telewizyjne, internetowe popularyzujące ideę kolekcjonerstwa, prezentujące wkład kolekcjonerów w ochronę dziedzictwa narodowego; nagrodę otrzymała redaktor **Kama Zboralska** za działalność publicystyczną popularyzującą kolekcjonerstwo oraz organizację wydarzeń z pogranicza sztuki i kolekcjonerstwa.

W kategorii: **Dla pracownika nauki** – za publikacje dotyczące kolekcjonerstwa, w tym naukowe opracowanie zbiorów kolekcjonerskich, nie przyznano nagrody ze względu na brak zgłoszenia kandydatur.

Wyróżnienia Specjalne otrzymali: **dr Jan Straus** za wydaną w 2021 r. dwutomową książkę *Teraz okładka* (wydawca Oficyna Kolekcjoner) oraz **Muzeum Ziemi Mińskiej** w Mińsku Mazowieckim za cykl wystaw kolekcjonerskich w ramach programu „6 Wielkich Kolekcji z okazji 600-lecia Miasta Mińsk Mazowiecki". Prezentowane były kolekcje: Janusza Kuligowskiego (dawne pocztówki), Pawła Wąsowskiego (rzeźba), Mariusza Żyły (art déco), Izabelli i Artura Krzemińskich (dawna porcelana), Iwony Pleskot i Adama Łuczaka (sztuka współczesna) oraz Mariusza Dzienio (malarstwo i rzeźba).

W kolejnym punkcie uroczystości przewodniczący Kapituły Nagrody prof. dr hab. Wojciech Kowalski, z upoważnienia Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, wręczył Markowi Roeflerowi odznaczenie honorowe „Zasłużony dla Kultury Polskiej".

Podkreślając znaczenie Nagrody „Kolekcjonerstwo – nauka i upowszechnianie" dla polskiej kultury, prof. Wojciech Kowalski m.in. powiedział: *„Nie można się nie cieszyć, że w siódmej edycji Nagrody mieliśmy interesujących kandydatów mimo pandemii i innych przeciwności losu. Oznacza to wciąż wzrastające zainteresowanie muzeów organizacją wystaw dorobku kolekcjonerów, który okazuje się nie tylko zawsze ciekawy, ale niejednokrotnie także imponujący. Trudno przecenić znaczenie tego faktu nie tylko dla rozwoju kolekcjonerstwa jako takiego, ale również w szerszym kontekście dla kultury polskiej. Wybitny muzealnik i wieloletni dyrektor Muzeum Narodowego w Krakowie Feliks Kopera mawiał kiedyś »kulturę narodu poznaje się po muzeach«"*.

□

Spotkanie z książką

TWÓRCZOŚĆ LWOWSKIEGO ARTYSTY GRAFIKA

Nakładem Instytutu POLONIKA w ramach naukowej serii „Studia i Materiały" ukazała się w 2021 r. książka autorstwa Małgorzaty Biłozór-Salwy *Jan Ziarnko czy Jean le Grain? Twórczość lwowskiego artysty w XVII-wiecznym Paryżu*. Publikacja stanowi monografię Jana Ziarnki, siedemnastowiecznego „uzdolnionego rzemieślnika ze Lwowa", który po wyjeździe do Paryża tworzył tam do końca życia. Poprzedzona wieloletnimi kwerendami w zbiorach polskich i zagranicznych stanowi wnikliwą analizę stylistyczną prac Jana Ziarnki oraz nowatorską ich reinterpretację, ukazuje ponadto nieznane dotychczas oblicze tego wyjątkowego w całej historii grafiki polskiej, a nawet europejskiej, Polaka-erudyty.

Publikacja składa się z pięciu rozdziałów. W dwóch pierwszych przedstawiona została biografia artystyczna Jana Ziarnki oraz paryski rynek graficzny i wydawniczy w pierwszej ćwierci XVII w. W trzech kolejnych zawarte jest omówienie prac i warsztatu twórczego artysty, także w porównaniu z dorobkiem rytowników paryskich. Prace Jana Ziarnki trafiały na afisze, do almanachów czy kalendarzy, stanowiły też ilustracje do alegorycznych druków politycznych. Małgorzata Biłozór-Salwa, definiując wieloaspektową twórczość Jana Ziarnki, ciekawie opisuje realia epoki ówczesnego Lwowa, Krakowa i Paryża wraz ze wszelkimi uwarunkowaniami niełatwego dla artystów rynku graficznego. Teksty zostały opatrzone tłumaczeniami na język francuski i angielski.

Godny uwagi jest katalog rycin Ziarnki, zawierający 55 pozycji obejmujących 196 dzieł łączonych, omówionych pod względem rodzaju, treści, funkcji społecznych, politycznych i propagandowych. Dzieła zebrane w katalogu podzielone są na trzy grupy: ryciny wykonane przez Ziarnkę, ryciny wykonane przez innych rytowników na podstawie jego kompozycji, oraz prace odpisane. W ramach tych grup zachowany został układ chronologiczny. Noty katalogowe zawierają tytuł pracy, daty wydania ryciny lub druku, technikę, podłoże, wymiary, sygnatury, inskrypcje, informacje o formie, w jakiej rycina została opublikowana (karta tytułowa, ilustracja książkowa, afisz), informacje o wydawcy, bibliografię. Uwzględniono również wykaz kolejnych odbitek poświadczających zmiany nanoszone na matrycę (stanów), zidentyfikowane kopie i nawiązania. Każda nota zawiera też omówienie danego przedstawienia.

Książka autorstwa Małgorzaty Biłozór-Salwy, napisana przystępnie, ale z zachowaniem prawideł naukowego warsztatu historyka sztuki, to pozycja dla miłośników sztuki graficznej, ale sięgną po nią także historycy, socjolodzy, badacze propagandy czy Polonia francuska.

KLUB „SPOTKAŃ Z ZABYTKAMI"

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:

Teodor Kubacki z Kościana – *Czyniąc piękno. Działalność częstochowskiej Fabryki Wyrobów Ceramicznych „Czyn"*, katalog wystawy w Muzeum Częstochowskim, wyd. Muzeum Częstochowskie, Częstochowa 2022

Robert Lewandowski z Lublina – Krzysztof Stefański, Marcin Szymański, Jacek Kusiński, *Łódź. Kamienice*, wyd. Wydawnictwo Kusiński przy współpracy z Muzeum Miasta Łodzi, Łódź 2021

Daniel Łodziński z Koszęcin – „Renowacje i Zabytki", nr 2, 2021, wyd. Agencja Informacyjno-Promocyjna „raport", Kraków 2021

Aleksandra Łokcik-Szczygieł z Andrychowa – Przemysław Krystian Faryś, *Jedwabne tkaniny odzieżowe 1700-1800. Francja – Anglia – Włochy. Produkcja – wzornictwo – handel*, wyd. Wydawnictwo Naukowe FNCE, Poznań 2021

Wojewódzka i Miejska Biblioteka Publiczna w Gdańsku-Wrzeszczu – Maciej Gołąb, *Mazurek Dąbrowskiego. Muzyczne narodziny hymnu*, wyd. Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warszawa 2021

PRENUMERATA

W 2022 r. ukaże się 6 numerów „Spotkań z Zabytkami", w wersji elektronicznej (w zapisie PDF), w cenie 12 zł każdy oraz w wersji drukowanej, w cenie 21 zł, dostępnych na indywidualne zamówienia u wydawcy. Koszt pojedynczego numeru w wersji elektronicznej + drukowanej to 30 zł. W wypadku zamówienia całorocznej prenumeraty z wysyłką opłaconą przez wydawcę koszty te wyniosą odpowiednio: dla wersji elektronicznej 72 zł, drukowanej 126 zł, elektronicznej + drukowanej 180 zł. Aby zamówić prenumeratę, należy złożyć zamówienie drogą e-mailową u wydawcy (prenumerata@spotkania-z-zabytkami.pl), dla numerów w wersji drukowanej lub elektronicznej + drukowanej podać adres pocztowy zamawiającego, następnie dokonać wpłaty 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.

NUMERY ARCHIWALNE

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

Nowy Skarbiec Koronny

Blask Rzeczypospolitej

NOWY SKARBIEC KORONNY

w Zamku Królewskim na Wawelu

OD 30 CZERWCA

THE NEW CROWN TREASURY
FROM JUNE 30

ZAMEK KRÓLEWSKI NA WAWELU

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Mecenas Edukacji Nowego Skarbca Koronnego

PGE Polska Grupa Energetyczna

Partnerzy wystawy

MAŁOPOLSKA

BGK Bank Gospodarstwa Krajowego

PKP INTERCITY

Partner Promocyjny

ams

Patroni medialni

Polskie Radio

Radio Kraków

Radio Kraków Kultura

TVP3 Kraków

Dziennik Polski

TVP Kultura

Rzeczpospolita

Kraków Culture

Dzieje.pl

Spotkania z Zabytkami

onet