

SPOTKANIA Z ZABYTKAMI

INDEKS 377325 • ISSN 0137-222X

9-10 | WRZESIEŃ-PAŹDZIERNIK 2022

CENA 21 ZŁ (W TYM 8% VAT)



**ŁUKASZOWCY
I INNI**

Powrót obrazów
oraz makat
z wystawy
Nowy Jork 1939
(s. 8-17)

**ZAMEK SARNY
REDIVIVUS**

Dzieje i obecna
funkcja rezydencji
w Ścinawce Górnej
(s. 24-31)

**PAMIĄTKA
PO NAPOLEONIE**

Cenny eksponat
w poznańskim
muzeum
(s. 32-41)

**PARK
PAŁACOWY
W ZATONIU**

Wyróżnienie
w konkursie
„Zabytek Zadbane”
(s. 42-44)

Spis treści

- 2 Przegląd wydarzeń
- 4 Ochrona dziedzictwa kulturowego to jest pomysł na całe życie
Rozmowa z Dorotą Janiszewską-Jakubiak, dyrektor Instytutu POLONIKA
LUKRECJA JASZEWSKA
- 7 Spotkanie z książką: Pałace Wilna XVII-XVIII w.
- 8 Powrót Bractwa św. Łukasza
PETER J. OBST
- 18 Rola grafiki w dwudziestolecu międzywojennym
MAGDALENA CZUBIŃSKA
- 24 Od warownej twierdzy do centrum sztuki ogrodowej
JACEK KUŚMIERSKI, ŁUKASZ PRZYBYŁAK
- 32 „Relikwiarzyk” Napoleona
RENATA SOBCZAK-JASKULSKA

- 38 Nieodłączna własność i pamiątka generała
Wincentego Krasińskiego
WOJCIECH PRZYBYSZEWSKI

ZABYTKI W KRAJOBRAZIE

- 42 Park pałacowy w Zielonej Górze-Zatoniu
HANNA MACKIEWICZ
- 45 Skromne piękno kościoła w Nowym Dworze
Mazowieckim
PRZEMYSŁAW ALCHIMOWICZ
- 48 Akcja cmentarze: Cmentarz w Dzierżonowie
– most ponad granicami
HANNA SZURCZAK
- 51 Spotkanie z książką: Pierwszy fotograf widoków Wilna

Z WARSZTATU KONSERWATORA

- 52 Wielkie odkrycie konserwatorskie

ZBIORY I ZBIERACZE

- 55 Zabytek po stuleciu zjawiony – tabliczka trumienna
hetmana Mikołaja Sieniawskiego
MAREK A. JANICKI

- 61 Obrzędy pogrzebowe w Rzymie
na początku XIX w.
PATRYCJA GWOŹDZIEWICZ

- 64 Karl Dankwart i obraz znaleziony
na śmietniku
IZABELA SPIELVOGEL

- 66 „Grajek” Wróblewskiego
PIOTR WOLFF

- 67 Spotkanie z książką: Darczyńcy polskich
muzeów

Z WIZYTĄ W MUZEUM

- 68 Muzeum Archeologiczne w Wiślicy
GABRIELA KIEŁTYKA-SOŁTYSIAK

- 71 Nowa wystawa w MCK
w Krakowie
DOROTA KOROHODA

ROZMAITOŚCI

- III OKŁ. Spotkanie z książką: Włoscy architekci
i muratorzy

SPOTKANIA Z ZABYTKAMI

MIESIĘCZNIK POPULARNONAUKOWY



9-10 (427-428) XLVI
Warszawa 2022

ADRES REDAKCJI

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

REDAKCJA

Wojciech Przybyszewski
REDAKTOR NACZELNY

Lidia Bruszezewska
ZASTĘPCA REDAKTORA NACZELNEGO

Ewa A. Kamińska
SEKRETARZ REDAKCJI

Jarosław Komorowski

Katarzyna Komar-Michalczyk

Małgorzata M. Przybyszewska

PROJEKT GRAFICZNY
Piotr Berezowski

ŁAMANIE I OPRACOWANIE KOMPUTEROWE
Fundacja Hereditas

RADA REDAKCYJNA

prof. dr hab. Dorota Folga-Januszewska
dr Dominik Jagiełło

prof. dr hab. Stanisław Januszewski

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

prof. dr hab. Małgorzata Omilanowska

prof. dr hab. Maria Poprzęcka

prof. dr hab. Jacek Purchla

prof. dr hab. Andrzej Rottermund

prof. dr hab. Bogumiła Rouba

mgr Bartosz Skaldawski

mgr Andrzej Sołtan

prof. dr hab. inż. Bogusław Szmygin

WYDAWCA

Fundacja
HEREDITAS

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

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:

Bractwo św. Łukasza,
„Unia Lubelska. Rok
1569” (fragment), 1938,
depozyt MKiDN w Muzeum
Historii Polski w Warszawie
(zob. artykuł na s. 8-17)

Od Redakcji

Powołany 18 grudnia 2017 r. Narodowy Instytut Polskiego Dziedzictwa Kulturowego za Granicą POLONIKA to instytucja młoda, ale już z dużym dorobkiem. Okazją do poznania tego dorobku będzie planowana na 8 grudnia br. w Zamku Królewskim w Warszawie uroczystość podsumowująca pierwszych pięć lat działalności Instytutu, na którą zjadą się liczni goście krajowi i zagraniczni. W oczekiwaniu na to wydarzenie publikujemy już w tym numerze wywiad z Dorotą Janiszewską-Jakubiak, dyrektor POLONIKI, przeprowadzony w imieniu redakcji przez Lukrecję Jaszewską (s. 4-7).

Z kolei o długo wyczekiwanym powrocie do Polski (16 lipca br.) siedmiu obrazów Bractwa św. Łukasza i czterech makat „Ładu” wykonanych według projektu Mieczysława Szymańskiego, eksponowanych w latach 1939-1940 na Wystawie Światowej w Nowym Jorku, było już głośno w mediach. Nie wszyscy jednak wiedzą, że w dużej mierze do tego sukcesu przyczynił się urodzony w Poznaniu, a od wielu lat mieszkający w USA Peter J. Obst – *Amicus Poloniae*, jak sam o sobie mówi. Peter J. Obst w przeszłości pracował za oceanem jako inżynier oprogramowania, następnie mając stopień bakałarza w dziedzinie handlu i inżynierii związany był z Uniwersytetem Drexel w Filadelfii, a po uzyskaniu tytułu magistra Studiów Europy Środkowej i Wschodniej na Uniwersytecie La Salle został tam wykładowcą. Ponadto jego zainteresowanie historią polskich emigrantów zaowocowało pracą w Fundacji Poles in America (Polacy w Ameryce), założonej przez Edwarda Pinkowskiego (1916-2020), wybitnego historyka polskiego pochodzenia mieszkającego w Filadelfii. Przetłumaczył też kilka książek z języka polskiego na angielski. Obecnie jest prezesem Towarzystwa Dziedzictwa Polskiego w Filadelfii (Polish Heritage Society of Philadelphia). W 2001 r. Peter J. Obst odznaczony został Krzyżem Kawalerskim Orderu Zasługi, a osiem lat później Orłem Senatu RP. 5 maja 2022 r., podczas uroczystości w Konsulacie Generalnym RP w Nowym Jorku z okazji uchwalenia Konstytucji 3 maja, minister kultury i dziedzictwa narodowego prof. Piotr Gliński wręczył mu w imieniu prezydenta RP Andrzeja Dudy Krzyż Komandorski Orderu Zasługi Rzeczypospolitej Polskiej.

W przededniu powrotu obrazów i makat do Polski Peter J. Obst zaproponował redakcji „Spotkań z Zabytkami” przygotowanie obszernego artykułu będącego opowieścią o nowojorskiej wystawie, o obrazach Bractwa św. Łukasza i innych wykonanych na tę wystawę eksponatach, zakończoną szczęśliwym finałem. Artykuł ten z przyjemnością publikujemy w tym numerze (s. 8-17).

O sensacyjnym odkryciu przez naukowców z Uniwersytetu Warszawskiego współpracujących z konserwatorami zabytków z Muzeum Narodowego w Warszawie żelu, którego zastosowanie może zrewolucjonizować działania konserwatorskie przy obrazach na płótnie, pisaliśmy już na naszej stronie w internecie, teraz artykuł na ten temat polecamy na s. 52-54.

Innego rodzaju ważnym odkryciem jest informacja o zakupionej przez naszego stałego czytelnika z Kanady na aukcji w Niemczech dwustronnej tabliczki trumiennej hetmana wielkiego koronnego Mikołaja Sieniawskiego z Brzeżan, zmarłego w 1569 r. w Lublinie, w trakcie obrad sejmu, którego efektem było zawarcie unii lubelskiej. Opisu tego niezwykle cennego zabytku podjął się dr hab. Marek A. Janicki, historyk epoki jagiellońskiej, znawca epigrafiki nagrobnej (s. 55-60).

Wśród innych artykułów poruszających problematykę funeralną (co wydaje się uzasadnione przed zbliżającym się Świętem Zmarłych) szczególnie polecamy „Relikwiarzyk” Napoleona autorstwa Renaty Sobczak-Jaskulskiej, kierownik Muzeum Sztuk Użytkowych, Oddział Muzeum Narodowego w Poznaniu (s. 32-37) i związane z nim dopowiedzenie (38-41).

Wojciech Przybyszewski

Przeгляд wydarzeń

„NIKE POLSKA” ODNALEZIONA

Odnalazła się oryginalna rzeźba Edwarda Wittiga „Nike polska” („Nike”) z Wystawy Światowej w Nowym Jorku w 1939 r. Mała wersja tego dzieła (wykonana w 1917 r., wym. 68 x 60 x 52 cm) znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie i była tam po-



Edward Wittig, „Nike polska”, rzeźba z Wystawy Światowej w Nowym Jorku w 1939-1940 r., obecnie w Bad Nauheim w Hesji

kazana na wystawie „Krzycząc: Polska! Niepodległa 1918” (26 października 2018 – 17 marca 2019). Kompozycja składa się z trzech postaci. W środku rzeźbiarz

przedstawił nagą Nike, o której Władysław Kozicki w monografii artysty pisał, że jest to postać „nieruchoma, wyprostowana, hieratyczna, jak potężny orzeł, który wyczekuje sposobnej chwili, aby rzucić się w wir walki i odnieść niechybne zwycięstwo” (Edward Wittig: *rozwój twórczości*, Warszawa 1932, s. 86). Lewym ramieniem Nike oplata sylwetkę uskrzydłonego chłopca, symbolizującego miłość ojczyzny. Po prawej stronie – symbol odwagi, postać skrzydlatego młodego mężczyzny, który zdecydowanym ruchem chwytając za ostrze krótkiego miecza, trzymanego przez Nike.

Pierwszą informację o odnalezieniu odlanej w brązie w 1939 r. w poznańskiej wytwórni Bracia Wankiewicz specjalnie na nowojorską wystawę pełnowymiarowej rzeźby redakcja „Spotkań z Zabytkami” otrzymała od wykładowcy historii polskiej kultury na Uniwersytecie La Salle w Filadelfii i działacza polonijnego Petera J. Obsta (USA), który napisał, że wiadomości o tym dostał od niemieckiego archiwisty, zajmującego się powojennymi losami pracy Wittiga. Rzeźba w latach 1939-1940 była eksponowana w Pawilonie Polskim, a po zamknięciu wystawy została sprzedana w prywatne ręce. W 1980 r. zakupił ją niemiecki handlarz dziełami sztuki i sprowadził do Niemiec. Po jego śmierci rzeźbę umieszczono przed budynkiem biurowym w Bad Nauheim w Niemczech.

PRACE REMONTOWE W KLASZTORZE W WIGRACH

Klasztor pokamedulski w Wigrach (woj. podlaskie) otrzymał dotację na kolejne prace remontowe, którymi mają być objęte eremy tarasu dolnego i mur oporowy. Historia tego zabytku sięga bardzo odległych czasów. Kamedulski klasztor ufundowany został w 1667 r. przez Jana II Kazimierza Wazę. Kameduli założyli miasto Suwałki, okoliczne wsie i folwarki. Budowali drogi, obrabiali rolę i tworzyli fabryki. Klasztor w Wigrach był wtedy jednym z najbogatszych w Europie. Jego rozkwit zakończył się wraz z rozbiarami. W 1805 r. uległ kasacji, a kameduli przenieśli się na podwarszawskie Bielany. Pierwsza i druga wojna światowa



Klasztor pokamedulski w Wigrach

doprowadziły do zniszczeń budynków klasztornych.

Po powojennej odbudowie, w latach 1975-2010 mieścił się w klasztorze Dom Pracy Twórczej Ministerstwa Kultury i Sztuki. Obecnie obiekt ponownie wrócił we władanie kościoła.

POWRÓT DO POLSKI RĘKOPISU UTRACONEGO W CZASIE POTOPU SZWEDZKIEGO

Do Biblioteki Narodowej w Warszawie został przekazany rękopis wywieziony z Rzeczypospolitej do Szwecji w czasie potopu szwedzkiego. Przekazała go działająca w USA Fundacja Rodzinna Blochów. Wcześniej rękopis znajdował się w zbiorach Henryka Bukowskiego, sztokholmskiego antykwariusza królewskiego, tropiciela poloników, uczestnika powstania styczniowego. Pochodzi on ze spuścizny rodziny Bukowskiego, która



Strona tytułowa rękopisu *Orator Polonus*

na początku trafiła do Paryża, a potem do Nowego Jorku. Jak opisuje mecenas Przemysław J. Bloch, jest to niezwykle rzadki rękopis z 1646 r. – adaptacja dzieła hiszpańskiego jezuita Rodriga de Arriaga o św. Tomaszu

z Akwinu *Disputationes Theologicae in Summam Divi Thomae*, opracowana pod tytułem *Orator Polonus* przez księdza Jana Kolozwarskiego (1610-1652), wykładowcę retoryki w kolegium jezuitów w Ostrogu. Rękopis miał być podręcznikiem do nauki wymowy, pomocnym w dysputach przeciwnikom innowiercom, a zwłaszcza arianom.

Interesujące jest pochodzenie rękopisu. Według notatek Henryka Bukowskiego *Orator Polonus* został skradziony przez Szwedów z Nowego Wiśniczka Lubomirskich podczas potopu i odnaleziony przez niego w Szwecji. O słuszności tej tezy świadczy papierowa etykieta własnościowa umieszczona na grzbiecie książki, wskazująca na księżną Lubomirską jako jego właścicielkę. Zdaniem Henryka Bukowskiego chodzi o Helenę Teklę Lubomirską (1620-1687), najstarszą córkę kanclerza wielkiego koronnego Jerzego Ossolińskiego i żonę wojewody krakowskiego Aleksandra Lubomirskiego, od 1649 r. właściciela zamku w Wiśniczu. Gdy w 1650 r. zmarł kanclerz i dyplomata Ossoliński, jego córka Helena Tekla przewiozła z Ossolina do Wiśniczka wszystkie rękopisy należące do jej ojca. W 1655 r. Wiśnicz poddał się Szwedom, którzy następnie ograbili zamek i pobliski klasztor, łup załadowali na 150 wozów i wywieźli do Szwecji.

REMONT MOSTU W OGRODZIE BRANICKICH W BIAŁYMSTOKU

Zakończony został remont mostu nad kanałem w Ogrodzie Branickich w Białymstoku. Most pochodzi z lat pięćdziesiątych XX w. Wzniesiony został w czasie powojennej odbudowy pałacu i jego otoczenia. Powstał po zakończeniu prac przy pałacu i uporządkowaniu salonu ogrodowego. Wszystkie te działania nadzorował architekt Stanisław Bukowski,



Most w Ogrodzie Branickich po remoncie

który był autorem projektu odbudowy całego zespołu pałacowo-ogrodowego. Obecny most różni się od pierwotnego, osiemnastowiecznego. Ten pierwotny stanowił niejako przedłużenie alei głównej w salonie ogrodowym, był nieco szerszy oraz miał trzy, a nie cztery arkady. Białostocki Ogród Branickich uważany jest za jeden z najważniejszych i jednocześnie najlepiej zrewaloryzowanych ogrodów barokowych w Polsce.

NOWE NABYTKI W WAWELSKICH ZBIORACH

Do zbiorów Zamku Królewskiego na Wawelu zakupiony został obraz „Pejzaż z kościołem”, autorstwa pejzażysty holenderskiego XVII w. Jana van Goyena (1596-1656). Dzieło to jest kompozycją dla tego malarza bardzo typową. Przedstawia brzeg rzeki z widokiem na okazały kościół, na rzece widać łodzie i wiosłarzy. Nawiązuje do niewielkich pejzaży van Goyena z lat czterdziestych XVII w., z okresu, kiedy malarz osiadł na stałe w Hadze.



Jan van Goyen, „Pejzaż z kościołem”, 1648, olej, drewno, wym. 36 x 33 cm

Nie wiadomo, jakie były losy obrazu od chwili jego powstania do dziś. W 1970 r. został sprzedany w Paryżu, dwa lata później wystawiono go ponownie na sprzedaż, tym razem w Newhouse Galleries w Nowym Jorku. Od tego czasu znajdował się w kolekcjach prywatnych – w Hadze, potem w Amsterdamie. Od 1983 r. można było go oglądać w Muzeum De Lakenhal w Lejdzie jako depozyt. Ostatnio zakupiony został w Paryżu w czerwcu 2022 r.

Warto też przypomnieć, że nieco wcześniej zbiory Zamku Królewskiego na Wawelu powiększyły się o 29 cennych rycin (datowanych na około 1526 r.) oraz plakiety autorstwa jednego z najwybitniejszych rytowników i złotników europejskiego renesansu, Giana Giacoma Caraglia, który był blisko związany z dworem Zygmunta Augusta. Ten cenny dar przekazał Zamkowi Królewskiemu na Wawelu dr Jerzy Wojciechowski wraz z małżonką Antoniną Grzegorzewską.

RZEŻBY RODINA NA WYSTAWIE W ŁAZIENKACH KRÓLEWSKICH

Trzy dzieła wykonane przez francuskiego rzeźbiarza Auguste'a Rodina, należące do Państwowych Zbiorów Sztuki w Dreźnie, można oglądać na wystawie w Łazienkach Królewskich do 15 listopada 2022 r.; tytuł wystawy „Istota impresjonizmu. Rzeźby Rodina w Łazienkach Królewskich”. Wszystkie powstały w latach osiemdziesiątych XIX w., gdy artysta realizował swoje największe i dziś najbardziej znaczące dzieła. Są to: wykonana z marmuru rzeźba „Ewa”, a także dwa odlewy z brązu: „Jean d'Aire”, jedna z postaci monumentalnego pomnika „Mieszczanie z Calais” oraz „Mały tors męski”, należący do grupy prac, w których artysta inspirował się dziełami antycznymi oraz twórczością Michała Anioła.

Wystawa przybliży wizję twórczą, jaką kierował się ten wybitny artysta, skupiający się na ulotności chwili i świetle. Nie idealizował postaci, jak ówczesni twórcy akademicy. Aby najlepiej oddać ruch i przestrzenność postaci, zaczął stosować zasady impresjonizmu, dotychczas występujące przede wszystkim w malarstwie. Rodin starał się najpełniej wyrazić wewnętrzne przeżycie przedstawianej postaci, co było wówczas nowatorskim podejściem do sztuki. Aby zostawić odbiorcy pole do wyobraźni, celowo nie dopracowywał niektórych części rzeźby. Jego styl długo był nierozumiany wśród publiczności i postrzegany jako prowokacyjny.

Spośród nowoczesnych rzeźbiarzy to właśnie Auguste Rodin wywarł największy wpływ na europejskich twórców. Wśród polskich artystów, zaliczających się do tego grona można wymienić m.in. Wacława Szymanowskiego, Xawerego Dunikowskiego oraz Konstantego Laszczkę i Henryka Kunę. Ich dzieła można zobaczyć m.in. w Galerii Rzeźby Polskiej w Starej Oranżerii (Łazienki Królewskie).

KONSERWACJA ZABYTKÓW Z MUZEUM KUL

Trwają prace konserwatorskie przy pięciu zabytkowych obiektach ze zbiorów Muzeum KUL: trzech gotyckich rzeźbach śląskich (ok. 1500 r.), jednej ludowej o nieokreślonej proveniencji, powstałej w okresie nowożytnym, noszącej jednak znamiona poprzedniej epoki, oraz przy osiemnastowiecznym krucyfiksie – pamiątce z pielgrzymki do Ziemi Świętej. O ich wyborze zdecydowały wartości artystyczne, historyczne i edukacyjne. Wytypowane obiekty zajmą ważne miejsce w nowej stałej ekspozycji Muzeum KUL. Krytyczny stan zachowania zabytków obliżyje do pilnej interwencji konserwatorskiej. Dzięki podjętym działaniom możliwe będzie w przyszłości stworzenie bazy, przydatnej w uniwersyteckim nauczaniu o rozwoju sztuki



Jeden z konserwowanych obiektów: „Matka Boża z Dzieciątkiem”, około 1500, drewno lipowe, pracownia śląska

okresu średniowiecza i nowożytności. Podjęte przedsięwzięcie obejmie także wystawę czasową oraz wydanie folderu, prezentujących historię zabytków i kulisy ich konserwacji. Prace przy zabytkach z Muzeum KUL prowadzone są przy wsparciu Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Ochrona dziedzictwa kulturowego to jest pomysł na całe życie

Rozmowa z Dorotą Janiszewską-Jakubiak,
dyrektor Instytutu POLONIKA

□ 5 lat temu powstał Instytut POLONIKA, powołany przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego prof. Piotra Glińskiego. Jak wyglądały Pani początki pracy jako dyrektora? Co było dla Pani najważniejsze?

– Obejmując stanowisko dyrektora nowej instytucji kultury, trzeba jasno widzieć cel, w jakim ona powstaje, stworzyć jej misję oraz określić perspektywy na dalszy rozwój. To jest jak organizm, w którym wszystko musi współgrać ze sobą. Myślenie długofalowe jest kluczowe, jeśli chodzi o prowadzenie instytucji, o której z góry wiadomo, że wiele projektów realizować będzie przez lata. Doświadczenie merytoryczne zdobyłam dzięki pracy w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego, w departamencie odpowiedzialnym za restytucję dóbr kultury i ochronę polskiego dziedzictwa za granicą. Przez wiele lat pracowałam, a później kierowałam tą jednostką śp. Jacek Miler, z którym jeszcze od czasów studiów łączyła mnie wieloletnia znajomość, a później współpraca zawodowa i przyjaźń. Nie byliśmy urzędnikami, którzy siedzieli za biurkiem; interesowało nas poznawanie dziedzictwa w praktyce, dlatego często z plecakami jechaliśmy na Ukrainę, Białoruś, Litwę, Łotwę czy w inne części świata, aby nawiązywać kontakty, poznawać zabytki, które mieliśmy badać i chronić. W pewnym momencie, gdy minęło ćwierć wieku prowadzenia i finansowania poprzez struktury resortu kultury projektów na rzecz ochrony znajdującego się poza krajem dziedzictwa kulturowego związanego z Polską i Polakami, dotarliśmy do tzw. ściany. Okazało się, że liczba i zakres projektów, jakie mogłyby być realizowane, przekracza możliwości ich prowadzenia wyłącznie dzięki programom dotacyjnym ministra kultury.

□ Dlaczego?

– Absolutnie nie jest to zarzut, lecz po prostu fakt. Ministerstwo to urząd administracji rządowej i praktycznie jedynym narzędziem w tworzeniu polityki w zakresie ochrony dziedzictwa kulturowego za granicą był wówczas program o charakterze konkursowym, który siłą rzeczy nie zawsze sprawdzał się, bo nie gwarantował pewności kontynuowania i zakończenia projektów – zwłaszcza konserwatorskich. Wspólnie z kolegami z departamentu zastanawialiśmy się, co zrobić, jak usprawnić działania, aby projekty miały gwarancję stabilnej realizacji. Zaczęliśmy myśleć o powołaniu jakiejś placówki czy biura, które stałoby się bardziej operacyjne niż instytucja administracyjna. Projekty konserwatorskie, badawcze, edukacyjne, popularyzatorskie, jakie chcieliśmy realizować, wykraczały poza ramy struktury administracji rządowej. Strategia dalszych działań wymagała powstania specjalistycznej instytucji podległej ministrowi kultury. Zachęcaliśmy szefów, aby nas wysłuchali, zrozumieli z czym się borykamy, i to przysłowiowe „wiercenie dziury w brzuchu” przyniosło efekt. Spotkaliśmy się z życzliwym podejściem prof. Piotra Glińskiego, Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, i tak powstał Instytut POLONIKA.

□ Utworzenie takiej instytucji dało Państwu olbrzymie możliwości rozwoju na wielu płaszczyznach?

– Tak, oprócz projektów z zakresu ochrony czy badań dziedzictwa kulturowego skupiliśmy się na edukacji i popularyzacji wiedzy. Obecnie poprzez liczne działania, takie jak np. warsztaty, filmy, wystawy, promocje książek, gier, spotkania online, staramy się dotrzeć nie



1 | Dorota Janiszewska-Jakubiak, dyrektor Instytutu POLONIKA

tylko do osób potencjalnie zainteresowanych tematem, ale także do tych, które niewiele wiedzą o dziedzictwie kulturowym za granicą. Tuż po utworzeniu Instytutu przeprowadziliśmy badania wśród dzieci, młodzieży, nauczycieli, które pokazały, jak bardzo ta wiedza jest znikoma i jak bardzo jest niewykorzystywana w edukacji. Dla przykładu – trudno jest przecież opowiadać o ślubach króla Jana Kazimierza, nie przywołując katedry lwowskiej, czy o hetmanie Żółkiewskim, nie mówiąc o położonej na Ukrainie Żółkwi, znajdującej się w Rosji wsi Kłuszyno czy rozciągających się na terenie Rumunii polach bitwy pod Cecorą. Takich miejsc na dawnych ziemiach wschodnich Rzeczypospolitej, które są ważne dla polskiej historii, i w których zachowały się pamiątki, obiekty architektury świeckiej czy sakralnej jest mnóstwo. Podobnie przedstawia się sytuacja w krajach, do których z różnych powodów emigrowali Polacy. Ciekawych tematów jest bardzo dużo. Dlatego tak ważne jest popularyzowanie tej wiedzy.

□ *Powiedziała Pani, że trzeba myśleć perspektywicznie, czyli rozłożyć działania w czasie. Co było najważniejsze i jakie są plany Instytutu na kolejne lata?*

– Nasza strategia to trzy programy, które uzupełniają się, tworząc solidne fundamenty działania Instytutu, tj. badania, ochrona i popularyzacja dziedzictwa kulturowego za granicą. Warto podkreślić, że utworzenie Instytutu wpłynęło na przyspieszenie prowadzonych już wcześniej projektów. Proszę pamiętać, że projekty

dotyczące ochrony dziedzictwa kulturowego to zazwyczaj długofalowe, wieloetapowe działania, których efekty możemy zobaczyć po kilku lub kilkunastu latach. Podać przykład projektu, który był doskonale prowadzony przez wiele lat dzięki pasji konserwatorów i wsparciu finansowemu państwa polskiego. Chodzi o kolegiatę św. Wawrzyńca w Żółkwi. Dopiero teraz, po trzech dekadach widać, jak dużo pracy zostało wykonane i jak bardzo wartościowe są to działania.

□ *Długi czas realizacji projektów wiąże się zapewne z napotykiem wielu trudności. Co jest kluczowe w zarządzaniu takimi projektami?*

– W przypadku projektów konserwatorskich to przede wszystkim badania, kwerendy i dokumentacja, na podstawie której możliwe będzie określenie hierarchii potrzeb, zakresu prac i rzecz jasna kosztów. W taki sposób przygotowujemy duże projekty konserwatorskie, takie jak np. prace w katedrze lwowskiej, przy kaplicach Krzyżanowskich, Barczewskich i Dunin-Borkowskich na cmentarzu Łyczakowskim, kaplicy Boimów we Lwowie czy przy nagrobkach na ryskim cmentarzu św. Michała. Również projekty badawcze, których efektem najczęściej są publikacje, to nierzadko kilka lat gromadzenia dokumentacji, kwerend archiwalnych, pracy w bibliotekach i kolekcjach muzealnych. Dziś możemy pochwalić się już kilkoma zakończonymi przez naszych współpracowników projektami, których efekty ukazały się w punktowanej serii wydawniczej POLONIKI „Studia i Materiały”; uruchomiamy również specjalny portal wiedzy, którego pierwszą częścią jest baza grobów i cmentarzy polskich poza krajem.

□ *Każdego roku liczba projektów realizowanych przez Instytut POLONIKA rośnie, w ubiegłym roku było ich blisko 180. To jest praca całego sztabu ludzi, nie tylko z Polski, ale i z zagranicy?*

– Instytut POLONIKA ma charakter biura operacyjnego. Jesteśmy niewielkim zespołem – 27 osób przy dużej liczbie projektów – zarządzającym pracą wielu specjalistów spoza Instytutu. Działania prowadzone w ramach trzech głównych programów strategicznych, a także programów dotacyjnych, czyli naszego „Wolontariatu” oraz ministerialnego „Ochrona dziedzictwa kulturowego za granicą”, łączą różne środowiska konserwatorskie i naukowe nie tylko z Polski, ale i z zagranicy.



□ *Pięć lat istnienia Instytutu to czas podsumowań i refleksji. Jak wyglądała ta droga od początku do teraz? Na pewno nie było łatwo...*

– Ten początek byłby niezwykle trudny bez pomocy wspaniałych kobiet – Agnieszki Tymińskiej i Zofii Otmianowskiej. Może to wydać się niezrozumiałe, ale pewnym problemem na samym początku było to, że decyzja o powołaniu Instytutu przyszła bardzo szybko. Nie spodziewaliśmy się, że aż tak. Oczywiście sami to sprowokowaliśmy, ale mimo wszystko było to pewne zaskoczenie. Nie mieliśmy dookreślonych wymagań co do zespołu, który byłby odpowiedzialny za realizację programów strategicznych. Olbrzymie wsparcie i pomoc organizacyjną otrzymaliśmy wówczas od koleżanek i kolegów z innych instytucji kultury, takich jak np. Narodowe Centrum Kultury czy Instytut Adama Mickiewicza. Początki zawsze bywają trudne, nawet jeśli jest się przygotowanym. Kluczową kwestią był dobór kompetentnych osób, które gotowe byłyby kierować projektami i swoimi zespołami, ale udało się. Szefowie programów strategicznych są z nami do dziś, więc mam poczucie, że dokonaliśmy wspólnie dobrego wyboru.

□ *Ostatni rok był szczególny, wojna w Ukrainie zmieniła świat, dwa lata temu pandemia. Jaki te wydarzenia miały wpływ na działania Instytutu?*

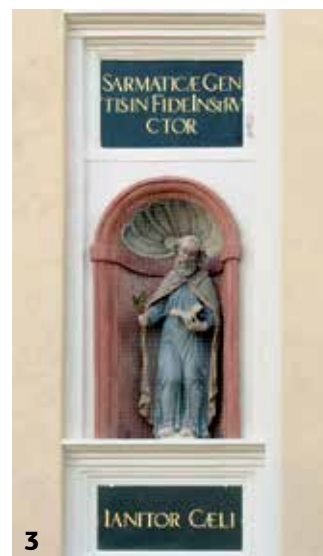
– Zarówno wojna, jak i pandemia miały i nadal niestety mają przełożenie na nasze działania. Większość projektów badawczych czy konserwatorskich wiąże się z wyjazdami poza Polskę. Czas pandemii stawiał pod dużym znakiem zapytania realizację wielu z nich. Niektóre projekty musiały zostać wstrzymane, zwłaszcza prace badawcze, które opierały się na kwerendach archiwalnych, a, jak wiemy, dostęp do źródeł był ograniczony lub całkowicie niemożliwy. Dodatkowo agresja Rosji na Ukrainę mocno nami wstrząsnęła. Te wydarzenia sprawiły, że musieliśmy dokonać pewnych nowych wyborów, odnaleźć się w nowej rzeczywistości i przede wszystkim podjąć decyzję, co zrobić, jak pomóc nie tylko

2 | Tablica z medalionem św. Feliksa nad wejściem do kaplicy Barczewskich na cmentarzu Łyczakowskim w Lwowie, stan po konserwacji

3 | Rzeźba św. Piotra w kolegiacie w Ołyce, stan po konserwacji

4 | Prace zabezpieczające przy Katedrze Łacińskiej we Lwowie

(zdjęcia: 1 – Radosław Zawadzki; 2-4 – archiwum Instytutu POLONIKA)



zabytkom, ale i ludziom w tym trudnym czasie. Nasze projekty realizowane są głównie na terenie zachodniej Ukrainy, najdalszą placówką położoną w głębi kraju jest sanktuarium Matki Bożej Szkaplerznej w Berdyczowie. Zależało nam na kontynuowaniu projektów, utrzymaniu zespołów konserwatorskich i zabezpieczaniu zabytków przed uszkodzeniem – falą uderzeniową, odłamkami czy pożarem. Dzięki dostarczaniu sprzętu i materiałów przeciwpożarowych udało nam się zabezpieczyć ponad 200 obiektów. Prowadziliśmy konsultacje ze specjalistami, w jaki sposób nie zaszkodzić zabytkom podczas

zabezpieczania. Działania zaczęliśmy od Lwowa, gdzie pierwsze prace zabezpieczające ukraińscy koledzy rozpoczęli sami, a my szybko włączyliśmy się do działań na rzecz ochrony witraży, pomników (m.in. Adama Mickiewicza we Lwowie i w Iwano-Frankiwsku, czyli dawnym Stanisławowie), rzeźb, detalu architektonicznego czy niektórych elementów wyposażenia świątyń. Z czasem udało nam się dotrzeć do wielu obiektów poza Lwowem. Tutaj głównie interesowały nas obiekty drewniane, zwłaszcza te, których wartość jest nieoceniona, jak cerkwie wpisane na Listę Światowego Dziedzictwa UNESCO czy więźba dachowa Katedry Łacińskiej, pamiętająca późne średniowiecze.

Podjęliśmy także akcję szybkiego dokumentowania zabytków. Ustaliliśmy ze stroną ukraińską, które obiekty nie miały dobrej dokumentacji i rozpoczęliśmy skanowanie laserowe 3D. W ten sposób udało się dokonać m.in. cyfryzacji kościołów poddominikańskiego i pobernardyńskiego we Lwowie, kolegiaty w Żółkwi czy cerkwi wpisanych na Listę UNESCO. Te prace są kontynuowane.

□ *Wydaje się, że Instytut POLONIKA może przekroczyć każdą granicę na świecie?*

– W zasadzie tak, bo jeśli przyjrzeć się wszystkim krajom europejskim i krajom świata, to niemal zawsze uda się odnaleźć wątki polskie. I nie chodzi tu tylko o podróżników i badaczy, ale konkretne artefakty, czyli np. gmachy zaprojektowane przez Polaków lub dla Polaków, dzieła sztuki, cmentarze, nagrobki. Docieramy

nie tylko fizycznie do tych miejsc, ale także staramy się wkraczać w świat wirtualny, który daje również olbrzymie możliwości poznawania, dokumentowania. Stale uzupełniana będzie np. wspomniana już baza cmentarzy znajdujących się poza granicami kraju, którą uzupełnią materiały dotyczące grobów i cmentarzy wojennych, przygotowane przez Departament Dziedzictwa Kulturowego za Granicą i Miejsc Pamięci MKiDN. To jest projekt na lata; dzięki niemu będziemy mogli zachować pamięć o polskich społecznościach, a może i odnaleźć swoich bliskich.

□ *Czego nauczył Panią Instytut? Kierowanie taką placówką to odpowiedzialność, ale i satysfakcja?*

– Praca w Instytucie nauczyła mnie jeszcze większej cierpliwości. Współpraca z zespołem ludzkim, jakże różnorodnym, wymaga tego. Poza tym na pewno też pokory, mam wrażenie, że cały czas uczę się nowych rzeczy, wciąż szukam nowych pomysłów na to, jak opowiadać o ochronie dziedzictwa kulturowego. Mam nadzieję, że dzięki programowi „Wolontariat” uda nam się też zaszczepić w młodych ludziach miłość do historii, sztuki, kultury i zabezpieczania ich materialnych śladów. Ochrona dziedzictwa kulturowego to jest pomysł na całe życie.

□ *Dziękuję za rozmowę.*

ROZMAWIAŁA: LUKRECJA JASZEWSKA

Spotkanie z książką

PAŁACE WILNA XVII-XVIII W.

Effektem prowadzonego w latach 2019-2021 przez Annę Sylwię Czyż projektu badawczego „Rezydencjonalna nowożytna architektura Wilna do 1795 r.” jest wydana w 2021 r. przez Instytut POLONIKA, w ramach naukowej serii „Studia i Materiały”, książka *Pałace Wilna XVII-XVIII wieku*.

W obszernej publikacji (prawie 700 stron) przedstawione zostały po raz pierwszy dzieje magnackich i szlacheckich rezydencji w Wilnie. Pierwsza część składa się z trzech rozdziałów, w których opisane zostały historyczne i urbanistyczno-architektoniczne uwarunkowania rezydencjonalnej architektury Wilna, wileńskie środowisko architektów i budowniczych XVII-XVIII w. i praktyka budowlana oraz najważniejsze tendencje w architektonicznym kształcie wileńskich rezydencji.

Druga część książki zawiera katalog 41 pałaców, zachowanych i niezachowanych. Przedstawiono je w porządku alfabetycznym według nazwisk rodzin, do których należały – od pałacu Abramowiczów przy ul. Wielkiej do pałacu Żabów przy ul. Augustańskiej. Noty katalogowe zostały opracowane jako monografia każdej z siedzib; oprócz danych historycznych znalazły się tu analizy formalne, których nie zamieszczono we wcześniejszej syntetycznej części książki, bibliografia i odsyłacze źródłowe. Obszerą część każdej noty zajmują wypisy archiwalne z pałacowych inwentarzy, często zaskakujące nowymi informacjami. Autorka zaznacza, że inwentarze nie zawsze spisano precyzyjnie, umożliwiając odwzorowanie układu wnętrza. Rekonstrukcja była szczególnie trudna w przypadku



niezachowanych lub znacznie przebudowanych obiektów; wówczas zamieszczono odtworzenia planów pałaców – pierwsze w literaturze przedmiotu. Nie wszystkie siedziby udało się dokładnie opisać. Mniejsze rezydencje, które nie przetrwały do dziś, opatrzone przynajmniej lokalizacją podaną w spisie podatkowym z 1790 r. Każda nota zawiera część ilustracyjną, na którą składa się historyczna i współczesna kartografia, rysunki pomiarowe i ikonografia z wybranymi współczesnymi fotografiami, głównie wykonanymi przez Annę Sylwię Czyż (autorka opracowała też rekonstrukcje planów pałaców i przygotowała do druku plany pochodzące z instytucji litewskich). Na uwagę zasługują staranna szata graficzna książki – projekt okładki, opracowanie i skład wykonał Piotr Berezowski.

Publikację zamyka zamieszczony w aneksie *Słownik architektów i budowniczych czynnych w Wilnie XVII-XVIII w.* Nie jest to leksykon twórców architektury wileńskiej, lecz alfabetyczne wyróżnienie osób odnotowanych w książce – od murarza Marcina Amilanowicza do nieznanego z imienia murarza Żytnika. Każdy biogram opatrzone został podstawową bibliografią i odsyłaczami źródłowymi. Uzupełnieniem publikacji są indeksy osobowy i topograficzny.

Książka *Pałace Wilna XVII-XVIII wieku* jest nie tylko pierwszą naukową rozprawą o pałacach Wilna, stanowi też wkład do dalszych syntetycznych i monograficznych badań nowożytnych rezydencji szlacheckich stolicy Litwy i innych historycznych miast dawnej Rzeczypospolitej.



Powrót Bractwa św. Łukasza

PETER J. OBST

Kiedy Robert Moses, nowojorski urbanista, ogłosił plany zorganizowania Światowej Wystawy 1939-1940 na Flushing Meadow na Long Island w stanie Nowy Jork, Rzeczpospolita była gotowa do świętowania swojego dwudziestolecia. Udział w światowej wystawie w Nowym Jorku władze polskie przyjęły jako okazję do pokazania dorobku odrodzonego państwa.

Pawilon Polski planowany na Światową Wystawę w Nowym Jorku, obecnie powszechnie pamiętaną jako „World of Tomorrow Fair” (wystawa Świat Jutra), został zaprojektowany przez komisję złożoną z wyselekcjonowanej grupy najlepszych polskich artystów i architektów. Ich celem było pokazanie Polski jako nowoczesnego państwa o długiej historii, które miało swoje miejsce we wspólnocie krajów zachodnioeuropejskich, uprzemysławiającego się i oczekującego świetlanej przyszłości. Na stanowisko komisarza generalnego do zarządzania Pawilonem i wystawą został wybrany Stefan de Ropp, człowiek o nienagannych referencjach, który miał już bogate doświadczenie w kierowaniu corocznymi Międzynarodowymi Targami Poznańskimi.

Pawilon był doskonałym przykładem architektury modernistycznej z początku XX w. Obok pawilonu był budynek mieszczący restaurację oferującą polskie dania; podawały je klientom kelnerki w strojach ludowych. Przed głównym budynkiem znajdowała się spektakularna 50-metrowa wieża kratownicowa, pokryta pozłoczonymi tarczami, sugerującymi średniowieczną fortecę. Umieszczone obok stawy tworzyły symboliczną fosę. Ten imponujący zespół stanowił tło dla konnej sylwetki polskiego króla-wojownika Władysława Jagiełły.

Pawilon Polski uroczystie otwarto 3 maja 1939 r. Zaprezentowano w nim najnowsze i największe osiągnięcia technologiczne Polski, wpisujące się w tematykę wystawy Świat Jutra. Nie szczędzono wysiłków w dostarczeniu najlepszych przykładów polskich produktów przemysłowych i wynalazków. Wśród nich na uwagę zasługują dwa starannie wykonane modele parowozów, odzwierciedlające ówczesną polską produkcję. Każdy z nich był wiernym odtworzeniem oryginału, nie pominięto jakiegokolwiek nitu, zaworu czy przekładni. Ponadto wyeksponowano na wystawie modele samolotów i statków, m.in. silnik samolotowy, centralę telefoniczną, lokalizator radiowy, a także domowy odbiornik radiowy, szpitalny sprzęt chirurgiczny, maszynę do robienia papierosów i sprzęt elektryczny.



1 | Wieża Pawilonu Polskiego na pocztówce z 1939 r.

Autorowi artykułu z „New York Timesa” z 19 maja 1939 r. zabrakło superlatywów w opisie zawartości Pawilonu Polskiego. Wspomniał także o udziale Kościuszki i Pułaskiego w wojnie o niepodległość Stanów Zjednoczonych.

Wśród eksponatów o tematyce historycznej w Sali Honoru w Pawilonie znalazło się siedem obrazów przedstawiających kluczowe sceny z historii Polski. Były to obrazy temperowe o wymiarach 120 x 200 cm, malowane na desce lub na płótnie naklejonym na deskę, wykonane w stylu prerafaelickim, nawiązującym do malarstwa średniowiecznego. Ich autorami byli członkowie Bractwa św. Łukasza, artyści skupieni wokół Tadeusza Pruszkowskiego (1888-1942) w Kazimierzu nad Wisłą: Bolesław Cybis (1895-1957), Bernard Frydrysiak (1908-1970), Jan Gotard (1898-1943), Aleksander Jędrzejewski (1903-1974), Eliasz Kanarek (1901-1969), Jeremi Kubicki (1911-1938), Antoni Michalak (1902-1975), Stefan Płużański (1906-1970), Janusz Podoski (1898-1971), Jan Zamoyski

(1901-1986) oraz ich mistrz Tadeusz Pruszkowski. Każdy pracował w swojej malarskiej specjalności, np. jedni malowali twarze, inni kostiumy, tło, architekturę, przyrodę itp., skończone prace podpisali wszyscy.

Obrazy otrzymały następujące tytuły:

- „Bolesław Chrobry witający Ottona III, pielgrzymującego do grobu św. Wojciecha w Gnieźnie. Rok 1000”;
- „Chrzest Litwy. Rok 1386”;
- „Nadanie przywileju zwanego Jedlneńskim (Neminem captivabimus). Rok 1430”;
- „Unia Lubelska. Rok 1569”;
- „Konfederacja Warszawska (uchwała o wzajemnej tolerancji wyznań religijnych). Rok 1573”;
- „Odsiecz Wiednia. Rok 1683”;
- „Konstytucja 3 Maja. Rok 1791”.

Na wystawie pokazano też cztery makaty. Trzy przedstawiały sceny z udziałem króla Jana III Sobieskiego i królowej Marysienki, a czwarta anioła. Pochodziły z warsztatów „Ładu” i zostały zaprojektowane przez Mieczysława Szymańskiego; wszystkie eksponowane były na Międzynarodowej Wystawie Paryskiej w 1937 r.

Zespół obrazów szybko został uznany za klejnot ekspozycji. W pobliżu obrazów znajdowały się stoły z replikami ważnych dokumentów z historii Polski.

W Pawilonie Polskim zwiedzający mogli oglądać jeszcze wiele innych artystycznych eksponatów, m.in. ogromny witraż Mieczysława Jurgielewicza „Symbol Polski

Odrodzonej” przedstawiający postać kobiety trzymającej miecz i snop zboża. Figurę otaczały sceny przedstawiające Polaków przy pracy oraz herby miast. Na samej górze był niewielki wizerunek Matki Bożej Ostrobramskiej. Na dole znajdowały się panele dedykowane polskim siłom zbrojnym.

Kontynuacją tego tematu był pięknie odlany w firmie Ludwika Felczyńskiego i Spółki w Przemysłu i Braci Felczyńskich w Kałuszu dzwon „Walka o Niepodległość” pokryty płaskorzeźbami autorstwa Aleksandra Borawskiego, wybitnego polskiego artysty rzeźbiarza. Dzwon został ozdobiony płaskorzeźbami przedstawiającymi polskich bohaterów narodowych oraz herbami miast. Wśród przedstawień symbolicznych znalazła się „Polonia Wyzwolona” oraz scena hołdu złożonego polskim legionistom. Było też miejsce na patriotyczne słowa Kaspra Miaskowskiego i Marii Konopnickiej. Według niektórych widzów ta kunsztowna kompozycja stanowiła w skrótowej formie historię Polski.

Polskich bohaterów narodowych przedstawiono także jako samodzielne rzeźby. Pokazano popiersie z brązu Józefa Piłsudskiego oraz pełną postać władającego mieczem Kazimierza Pułaskiego. Tadeusz Kościuszko był reprezentowany na obrazie Artura Szyka. Była klasyczna interpretacja „Nike polskiej” Edwarda Wittiga z 1917 r., która zapowiadała uwolnienie się Polski z zaborów. Były też figury Marii Skłodowskiej-Curie i Ignacego Jana Paderewskiego.

Bractwo św. Łukasza, tzw. Łukaszczyki, to jedna z najważniejszych grup artystycznych działających w Polsce w dwudziestolecu międzywojennym. Założone zostało w 1925 r. przez uczestników pierwszego pleneru w Kazimierzu Dolnym: prof. Tadeusza Pruszkowskiego i jego studentów z reaktywowanej w 1923 r. warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych – Jana Gotarda, Aleksandra Jędrzejewskiego, Edwarda Kokoszkę, Antoniego Michalaka, Janusza Podoskiego, Mieczysława Schulza, Jana Wydrę i Jana Zamoyskiego. Później dołączyli Bolesław Cybis, Eliasz Kanarek i Czesław Wdowiszewski, a następnie Bernard Tadeusz Frydrysiak, Jeremi Kubicki, Antoni Grabarz i Stefan Plużański. Działalność grupy przerwał wybuch drugiej wojny światowej.

Jednym z czołowych założeń Bractwa była opozycja do awangardowych i nowoczesnych nurtów tamtych lat poprzez uprawianie

tradycyjnego, figuratywnego malarstwa. Grupa manifestowała potrzebę „malowania jak najlepiej” w ramach związanej węzłami koleżeństwa długotrwałej wspólnej pracy. Twórczość Bractwa św. Łukasza wpisuje się także w szerszy kontekst rodzących się w międzywojennej Polsce idei sztuki narodowej.

W 1937 r. w polskim środowisku rządowym powstał plan, aby w Sali Honorowej Pawilonu Polskiego na wystawie Świat Jutra w Nowym Jorku przedstawić sceny z historii naszego kraju. Z prestiżową propozycją wykonania cyklu obrazów o tej tematyce zwrócono się do Łukaszczyków i tak powstało siedem dzieł eksponowanych w latach 1939-1940 w Nowym Jorku. W katalogu polskiej wystawy Tadeusz Pruszkowski pisał: „*Obrazy te mają na celu uprzytomnienie Amerykanom, że Polska jest wielkim państwem o starej kulturze, nie zaś tworem nowym, powstałym po wojnie europejskiej*”.



2 | Bractwo św. Łukasza, „Unia Lubelska. Rok 1569”, 1938, tempera, płótno naklejone na deskę, wym. 120 x 200 cm (depozyt MKiDN w Muzeum Historii Polski w Warszawie)



3 | Bractwo św. Łukasza, „Konfederacja Warszawska (uchwała o wzajemnej tolerancji wyznań religijnych). Rok 1573”, 1938, tempera, płótno naklejone na deskę, wym. 120 x 200 cm (depozyt MKiDN w Muzeum Historii Polski w Warszawie)

Jedną ścianę wypełniał w dużej części ogromny gobelin, na którym umieszczone były historyczne herby miast.

Według niektórych danych ekspozycja Pawilonu Polskiego liczyła aż 11 tys. obiektów, poza wymienionymi były obrazy polskich artystów, rzeźby, ceramika, sztuka ludowa, przedmioty użytkowe i meble.

Przeminęło z wiatrem

Pawilon Polski nie tylko zdobywał nagrody, ale był ulubionym miejscem bywalców

wystawy. Niestety, nie trwało to długo. 1 września 1939 r. rozpoczęła się druga wojna światowa. W tych okolicznościach komisarz Stefan de Ropp został odcięty od środków finansowania Pawilonu. Mimo to zdołał utrzymać polską ekspozycję, korzystając z dochodów z restauracji, darowizn od amerykańskich przyjaciół Polski i dobrej woli wielu osób. Zmontował nawet dodatkowo wystawę fotograficzną, ukazującą szkody dokonane w Polsce przez najeźdźców. Anna Obst, która przedostała się do Nowego Jorku i odwiedziła wystawę, napisała w swoim

4 | Bractwo św. Łukasza, „Odsiecz Wiednia. Rok 1683”, 1938, tempera, deska, wym. 120 x 200 cm (depozyt MKiDN w Muzeum Historii Polski w Warszawie)



pamiętniku: „*Pierwszy pawilon był polski i miałam łzy w oczach, bo naszej drogiej Polski już nie było*”.

Dziesięciostronicowy maszynopis z datą 18 września 1939 r., wydany przez Polish Art Service z siedzibą przy 149 East Street w Nowym Jorku, wymieniał dzieła sztuki i eksponaty z Pawilonu Polskiego, które zostały przeznaczone na sprzedaż. Na pierwszym miejscu znalazło się siedem obrazów malarzy z Bractwa św. Łukasza; cena – 3 100 USD za każdy lub cały zestaw za 20 400 USD. Na sprzedaż zgłoszono również cztery makaty, w cenie 1 400 USD każda lub wszystkie za 5 100 USD. Zakupione przedmioty miały być odebrane przez kupujących po zakończeniu wystawy.

Gdy w 1940 r. wystawa została zamknięta, komisarz, mając przed sobą konieczność spłacenia wielu rachunków, zaczął wyprzedawać przedmioty z Pawilonu. Nie miał nikogo, kto mógłby mu pomóc w tym przedsięwzięciu, poza niewielkim tylko wsparciem Rządu Polskiego na Uchodźstwie, ponosił natomiast odpowiedzialność za honorowe postępowanie z wierzycielami i zarządzanie powierzonymi mu przedmiotami. Pierwsza sprzedana została na złom, kiedy Pawilon został wyburzony, piękna wieża. Stefan de Ropp starał się, aby duże rzeźby umieścić w miejscach, w których zostałyby docenione. Król Jagiello sprzed Pawilonu dzięki burmistrzowi Fiorello LaGuardia został przeniesiony do nowojorskiego Central Parku,

posąg Kazimierza Pułaskiego umieszczono w Wyandotte w stanie Michigan, Instytut Piłsudskiego w Nowym Jorku otrzymał spiżową figurę swojego imiennika. Fundacja Kościuszkowska w Nowym Jorku ma przepiękny gobelin z herbami miast, a w Centrum Kultury Polskiej w Filadelfii można podziwiać kilka stołów wystawowych.

Misternie odlany dzwon został nabyty przez kościół Holy Name (Imienia Świętego) w Stamford w stanie Connecticut. Zakupił go za 6 600 USD dla parafii ks. Franciszek M. Władasza, płacąc pieniędzmi zebranymi przez Polonię. Wiele artystycznych przedmiotów i dzieł sztuki trafiło do Muzeum Polskiego w Chicago, zakupionych za 23 000 USD. W muzeum tym można zobaczyć witraż „Symbol Polski Odrodzonej” wraz z modelami lokomotyw, obrazami, malowidłami ściennymi i innymi dziełami sztuki. Z kolei zakupiona przez Amerykanina rzeźba „Nike polska” w 1980 r. znalazła się w rękach niemieckiego handlarza dzieł sztuki i obecnie znajduje się przed budynkiem biurowym w Bad Nauheim w Hesji. Chirurgiczny sprzęt szpitalny został przekazany do szpitala w Edynburgu w Szkocji.

Wiele przedmiotów z Pawilonu Polskiego uzyskało miejsce w polskich placówkach dyplomatycznych i organizacjach polonijnych. Do 1958 r. jedyne eksponaty, które pozostały w posiadaniu Stefana de Roppa to siedem obrazów artystów z Bractwa św.



5 | Spółdzielnia Artystów Plastyków „Ład”, według projektu Mieczysława Szymańskiego, „Anioł”, makata (kilim wełniany), wym. 275 x 217 cm (depozyt MKiDN w Muzeum Historii Polski w Warszawie)

Łukasza i cztery makaty. Za dziewięć lat wiernej służby polski rząd był mu winien załęgłą pensję w wysokości 30 000 USD.

Problemy komisarza

W czasie drugiej wojny światowej Stefan de Ropp był przewodniczącym Rady Informacyjnej Narodów Zjednoczonych, reprezentując jednocześnie Polskę wśród 27 uczestniczących rządów alianckich. Rada ta była poprzednikiem organizacji znanej

dziś jako Organizacja Narodów Zjednoczonych. Zanim obiekty z Pawilonu Polskiego uległy rozproszeniu, de Ropp wykorzystał je do ekspozycji na międzynarodowej wystawie w Cleveland w stanie Ohio w styczniu 1941 r. Jego dbałość o polskie interesy została doceniona, gdy Nowy Jork nadał mu honorowe obywatelstwo miasta, rzadko przyznawane wyróżnienie.

W 1958 r. Stefan de Ropp zdecydował się siedem obrazów autorstwa członków Bractwa św. Łukasza i cztery makaty przekazać pod

6 | Stefan de Ropp, komisarz Pawilonu Polskiego na Wystawie Światowej w Nowym Jorku w 1939-1940 r.



7 | Stanisław Kazimierz Ostrowski, „Pomnik króla Władysława Jagiełły”, Central Park, Nowy Jork



opiekę jezuickiej uczelni Le Moyne College w Syracuse w stanie Nowy Jork, gdzie był zatrudniony jako wykładowca historii i literatury rosyjskiej. Aby uzasadnić to swoje postępowanie, napisał 10-stronicowy elaborat, zatytułowany *Historia serii obrazów w Bibliotece Le Moyne College*. W tekście tym przekonywał, że komisariat powołany do obsługi Pawilonu Polskiego był organem niezależnym, a zatem w warunkach wojennych miał uprawnienia do dysponowania obiektami z Pawilonu. Stwierdził ponadto, że August Zaleski, prezydent Rządu RP na Uchodźstwie, zaproponował mu przejęcie dzieł sztuki w zamian za należną mu pensję. Stefan de Ropp dalej pisał, że handlarze dziełami sztuki z Brazylii byli gotowi urządzić sprzedaż obrazów zaможnym polskim emigrantom mieszkającym w Sao Paulo. Odrzucił tę propozycję, uznając, że ich wartość kulturowa i historyczna polega m.in. na tym, że stanowią wszystkie razem określony zestaw tematyczny. Swoją decyzję podsumował w oświadczeniu: „*Kiedy rozważano możliwość podarowania kolekcji dla Le Moyne College, Komisarz zdał sobie sprawę, że nie można znaleźć lepszej okazji, by wymownie wypowiadać się z każdym kolejnym pokoleniem o wolność Polski. Tym bardziej ze względu na katolicki charakter instytucji, w zasadzie przeciwnej ateistycznemu przenikaniu komunizmu do Polski, naród związany nieprzerwanie od 10 wieków z Kościołem rzymskim*”.

Zatem obrazy i makaty zostały oddane pod opiekę uczelni w Syracuse, która przez lata okazała się dobrym ich opiekunem, m.in. zainwestowała znaczne środki w odrestaurowanie obrazów i makat. Nowo oprawione panele zostały umieszczone na ścianach Biblioteki im. Noreen Reale Falcone.

Długa i kręta droga

W latach powojennych pomiędzy polskimi placówkami dyplomatycznymi w USA a rządem PRL w Warszawie przekazywanych było wiele memorandumów dotyczących odzyskania obiektów z Pawilonu Polskiego. W piśmie z MSZ PRL, Oddział III, z dnia 10 maja 1958 r. czytamy: „*Wydaje się, że rewindykację tej kategorii eksponatów można było uzasadnić względami niematerialnymi i że nie byłoby trudno uzyskać przy tym oparcie opinii Polonii Amerykańskiej. Oczywiście jest, że rewindykacja wartości kulturalnych mogłaby być odpowiednio*

wykorzystana propagandowo” (sic!). Powrót do Polski obiektów z prestiżowej międzynarodowej ekspozycji zorganizowanej przez rząd międzywojenny byłby jednak sprzeczny z wizerunkiem, jaki starał się wykreować rząd PRL. Oficjalna propaganda wołała przedstawiać Drugą Rzeczypospolitą jako czas ignorancji i wyzysku. Podtekst religijny obrazów artystów z Bractwa św. Łukasza także nie pasował do ideologii komunistycznej.

Ostatecznie w 1962 r. rząd PRL zrzekł się wszelkich praw do obiektów będących w posiadaniu Muzeum Polskiego w Chicago. Być może była to próba uzyskania przychylności Polonii amerykańskiej. W każdym razie zakończyło to dyskusję o powrocie sztuki i innych eksponatów do Polski, przynajmniej tych z kolekcji chicagowskiej. Niezależnie od motywacji, rezultatem jest fakt, że jedna z najwspanialszych kolekcji polskich obrazów i dzieł sztuki w Stanach Zjednoczonych jest dostępna Amerykanom i Polakom.

Po 1989 r. pojawiło się nowe zainteresowanie zestawem siedmiu obrazów w Le Moyne. W polskiej prasie regularnie ukazywały się artykuły o zaginionej sztuce z Pawilonu Polskiego na Wystawie Światowej 1939-1940 r. Niektórzy dziennikarze przedstawiali komisarza de Roppa w niekorzystnym świetle, pomijając trudności, z jakimi musiał się borykać w okolicznościach wojennych.

Między Ministerstwem Kultury RP a polskimi placówkami dyplomatycznymi ponownie zaczęły płynąć memoranda. Na początku XXI w. dwie osoby podjęły wyzwanie do załatwienia tej sprawy: Bogusław Winid, zastępca Polskiego Ambasadora w Waszyngtonie oraz Marek Skulimowski, wicekonsul w Konsulacie RP w Nowym Jorku. Dokonali oni dokładnej inspekcji dzieł sztuki i zaangażowali Richarda Bończę, rzeczoznawcę artystycznego, oraz firmę prawną Herrick, Finestein LLP jako doradców. Prawnicy skomentowali, że prowadzenie sprawy drogą sądową byłoby długie i kosztowne, z niewielką szansą powodzenia. Zarekomendowali zatem rozstrzygnięcie sprawy drogą polubowną. Rozpoczęła się korespondencja z ówczesnym prezydentem Le Moyne College, ks. Charlesem J. Beirne SJ, aby spróbować przekonać go, że obrazy i makaty są prawowitą własnością Polski.

W 2005 r. Telewizja Polska Polonia wyprodukowała film dokumentalny



Łukaszowcy N.Y. '39. Przedstawiał on informacje o Bractwie św. Łukasza oraz zawierał wywiady z ks. Charlesem Beirne, Bogusławem Winidem i innymi.



8 | Dzwon „Walka o Niepodległość”, obecnie w Stamford, USA

9 | Fragment witraża „Symbol Polski Odrodzonej” w Muzeum Polskim w Chicago



10 | Obrazy Bractwa św. Łukasza w Bibliotece Le Moyne College

24 marca 2006 r. Kazimierz Ujazdowski, ówczesny minister kultury i dziedzictwa narodowego, skierował do kancelarii prezydenta Le Moyne College wniosek o restytucję. Odpowiedź ks. Charlesa Beirne była negatywna. Powtórzył, że obrazy zostały nabyte w dobrej wierze i że uczelnia doskonale się nimi opiekuje. Uważał, że będzie najlepiej, aby pozostały w obecnym miejscu w bibliotece.

W filmowym wywiadzie ks. Charles Beirne wyrażał te same opinie. Był dość

11 | Uczestnicy spotkania w Bibliotece Le Moyne College 23 października 2018 r., od lewej: Deborah „Debbie” Majka, Konsul Honorowa RP w Filadelfii; Inga Barnello, dyrektor Biblioteki Le Moyne College; ks. Joseph Marina, rektor Le Moyne College



zirytowany faktem, że obrazy zostały wymienione w zbiorze obrazów Ardelia Hall, na liście rzeczy zrabowanych przez nazistów podczas drugiej wojny światowej. Co więcej, Krzysztof Pruszkowski, wnuk brata Tadeusza Pruszkowskiego, doprowadził do zamieszania, twierdząc, że obrazy były tylko wypożyczone przez artystów w 1939 r. i że to oni są prawdziwymi właścicielami. To stwierdzenie było bezpodstawne, ponieważ dzieła sztuki zostały zamówione przez rząd polski specjalnie dla Pawilonu Polskiego w Nowym Jorku. Dodatkowo, każdy malarz otrzymał 2 400 zł za swoją pracę.

W marcu 2016 r. nowy minister kultury Piotr Gliński przesłał do nowej prezydentki Le Moyne College, Lindy LeMury, dyplomatyczny list, w którym wyjaśnił znaczenie obrazów dla Polaków. Zaoferował również 70 000 USD rekompensaty za odrestaurowanie i konserwację dzieł sztuki w przypadku ich powrotu do Polski. Nie otrzymał odpowiedzi. Sprawa znalazła się w impasie.

Mury Jerycha

W czasie mojej pracy w Fundacji Poles in America (Polacy w Ameryce), założonej przez Edwarda Pinkowskiego, znanego historyka Polonii mieszkającego w Filadelfii, natknąłem się na wiele informacji o osobistościach i wydarzeniach, które miały wpływ na losy polskich emigrantów w Ameryce. Dzięki prowadzonym przeze mnie badaniom dotyczącym życia Bolesława Cybisa i jego wytwórni ceramiki poznałem także historię Bractwa św. Łukasza i siedmiu obrazów w Le Moyne. Zdziwiłem się, gdy ten temat poruszyła Jolanta Kessler-Chojecka, filmowiczka, z którą pracowałem nad filmem dokumentalnym o Kazimierzu Pułaskim. W imieniu swojej przyjaciółki Izabelli Galickiej, pracującej w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie, zapytała, czy chciałbym zaangażować się w sprawę zwrotu obrazów do Polski. Ponieważ nie miałem oficjalnego upoważnienia do działania, najlepsze, co mogłem zaoferować, to napisać na ten temat artykuł. W 2015 r. dwa moje artykuły na temat obrazów w Le Moyne i Pawilonu Polskiego ukazały się w „Nowym Dzienniku”, polskojęzycznej gazecie wydawanej w okolicy Nowego Jorku, która ma licznych czytelników wśród Polonii.

Po pewnym czasie otrzymałem list od Jacka Milera, dyrektora Departamentu Dziedzictwa Kulturowego za Granicą i Strat Wojennych w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego, z prośbą o skontaktowanie się z Le Moyne College w sprawie listu ministra, na który nie było odpowiedzi. Zachęcał do przekonania Le Moyne College do polskiego punktu widzenia. Działając jako *Amicus Poloniae*, rozpocząłem korespondencję z prezydentką Lindą LeMurą. Choć nie chciała rozmawiać o powrocie obrazów, była podatna na mój argument, że w Syracuse nie ma nimi zbyt dużego zainteresowania. College zaprojektowało nową stronę internetową, prezentującą kolekcję w internecie. Zatrudniono eksperta sztuki Samuela D. Grubera, aby zbadał nowe sposoby prezentacji zbioru i zorganizował radę doradcą w tej sprawie.

Specjalny komitet, kierowany przez rektora college'u, ks. Josepha Marinę SJ, miał ponownie zbadać sprawę obrazów i makat. Niestety, po zapoznaniu się z dokumentami i wnikliwej dyskusji komitet uznał, że obrazy powinny pozostać w Le Moyne. Po pewnym czasie zapytałem Konsul Honorową RP w Filadelfii, panią Deborah „Debbie” Majkę, czy mogłaby poprosić o spotkanie z ks. Mariną i możliwość zaprezentowania polskiej strony tej sprawy. 23 października 2018 r. w Bibliotece Le Moyne College, gdzie znajdowały się obrazy, odbyło się spotkanie, w którym uczestniczyli: ks. Joseph Marina, dyrektor biblioteki Inga Barnello, konsul Deborah Majka i ja. Rozmawialiśmy o znaczeniu tych obrazów dla polskiej historii i kultury, o tym, w jaki sposób zostały zdeponowane na uczelni, co mówią istniejące dokumenty o tej sprawie i co miał komisarz Stefan de Ropp na myśli, kiedy je oddał pod opiekę college'u. Rozmowa była bardzo pozytywna i zakończyła się decyzją o kontynuowaniu dyskusji w późniejszym terminie. Kilka tygodni potem otrzymałem jednak informację od ks. Josepha Mariny, że jest gotów porozmawiać



z przedstawicielem polskiego Ministerstwa Kultury o obrazach i warunkach, pod jakimi powrócą do Polski.

Początkowo podczas spotkania zasugerowano, aby te dzieła znalazły się na wystawie w powstającym Muzeum Historii Polski w Warszawie. Argument ten był bardzo ważny, bo pełniłyby swoją pierwotną funkcję, czyli prezentowanie szerokiej publiczności polskiej historii, a nowe muzeum byłoby do tego idealnym miejscem.

Napisałem obszerny raport i przedłożyłem go wraz z rekomendacjami ministrowi Piotrowi Glińskiemu, który we wrześniu 2019 r. w czasie spotkania w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego obiecał, że negocjacje w sprawie powrotu obrazów uczyni swoim priorytetem.

4 maja 2022 r. do Syracuse przybyła delegacja pod przewodnictwem ministra Piotra Glińskiego, z dyrektorem muzeum Robertem Kostro, aby podpisać umowę między Le Moyne College, polskim Ministerstwem Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Muzeum Historii Polski w Warszawie na powrót siedmiu obrazów i czterech makat do ich ojczyzny. Długie oczekiwanie dobiegło końca.

PETER J. OBST

12 | Podpisywanie umowy w Bibliotece College'u Le Moyne, od lewej: Robert Kostro, dyrektor Muzeum Historii Polski; prof. Piotr Gliński, minister kultury i dziedzictwa narodowego, Linda LeMura, prezydent Le Moyne College

(ilustracje: 1, 7-9, 11 – fot. Peter J. Obst; 2-5 – fot. Piotr Tomczyk / MHP; 6 – dzięki uprzejmości Muzeum Polskiego w Chicago; 10 – dzięki uprzejmości Le Moyne College, 12 – fot. Danuta Matloch / MKiDN)

OBRAZY BRACTWA ŚW. ŁUKASZA ORAZ MAKATY EKSPONOWANE NA WYSTAWIE ŚWIATOWEJ W NOWYM JORKU W LATACH 1939-1940 SĄ CENNYM UZUPEŁNIENIEM ZBIORÓW MUZEUM HISTORII POLSKI. W PRZYSZŁOŚCI ZOSTANĄ ZAPREZENTOWANE NA WYSTAWIE STAŁEJ W POWSTAJĄCEJ NA CYTADELI WARSZAWSKIEJ SIEDZIBIE MHP. ZANIM TO JEDNAK NASTĄPI, DZIEŁA TE MOŻNA ZOBACZYĆ PO RAZ PIERWSZY W POLSCE PO PONAD 83 LATACH NA WYSTAWIE CZASOWEJ MUZEUM HISTORII POLSKI „ŁUKASZOWCY. WIELKI POWRÓT” W MUZEUM NARODOWYM W WARSZAWIE (29 WRZEŚNIA – 23 PAŹDZIERNIKA 2022 R.). EKSPOZYCJI TOWARZYSZY KATALOG ORAZ DZIAŁANIA EDUKACYJNE.

KURATORAMI WYSTAWY DOFINANSOWANEJ ZE ŚRODKÓW MINISTERSTWA KULTURY I DZIEDZICTWA NARODOWEGO SĄ MONIKA MATWIEJCZUK I KONRAD PYZEL.

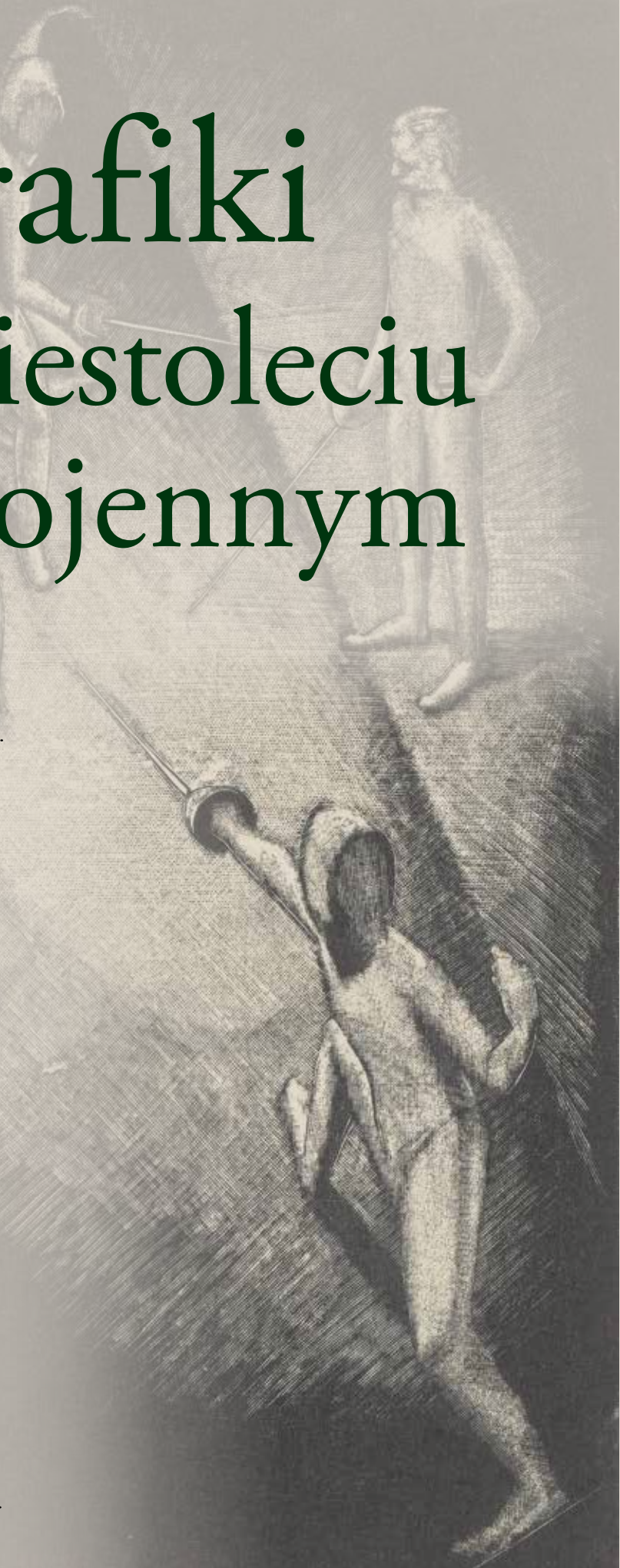
Rola grafiki w dwudziestoleciu międzywojennym

MAGDALENA CZUBIŃSKA

.....

Grafika artystyczna stała się w dwudziestoleciu międzywojennym jednym z najważniejszych środków wyrazu. Artyści zaczęli traktować techniki graficzne nie tylko jako media towarzyszące malarstwu lub rzeźbie, lecz zdecydowali się na wyłączne tworzenie prac graficznych. Możliwość multiplikowania dzieła w licznych odbitkach pozwalała na zwiększenie zasięgu odbiorców. Nieporównywalna była także cena grafiki w stosunku do malarstwa. Tak więc w momencie, w którym artyści zaczęli wykorzystywać technikę graficzną do realizacji własnych założeń programowo-artystycznych, prace graficzne opanowały salony wystawowe.

.....



Rola technik graficznych przez długi czas sprowadzała się do towarzyszenia literackiej narracji. Ukazywała sceny biblijne, ewangeliczne, dzieła historyczne i traktaty geograficzne. Funkcja ilustratorska i reprodukcyjna grafiki przeważała we wszystkich krajach. Od czasu do czasu wyjątkowi artyści, tacy jak: Hans Dürer (1490-1534), Jacques Callot (1592-1635), Francisco Goya (1746-1828) czy Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), za pomocą technik graficznych przekazywali własne opinie, poglądy, a nawet emocje i fantazje. W ten sposób grafika ze strefy rzemiosła spokrewnionego z drukarstwem przechodziła do obszaru sztuki. Przełom nastąpił w drugiej połowie XIX w. na wielu płaszczyznach działalności artystycznej. Pojawili się *peintre-graveur*, artyści uprawiający grafikę, ale niebędący kopistami (termin używany od 1853 r. w „Gazette des Beaux-Arts”), w Europie poznano *ukiyo-e*, japońskie barwne drzeworyty wskazujące drogę do emancypacji środków wyrazu w grafice, niektóre dotychczasowe dogmaty dotyczące kompozycji zmieniła również fotografia, a także doszło do powstania spektakularnego zjawiska plakatu artystycznego (Jules Chéret, 1836-1932, i Henri de Toulouse-Lautrec, 1864-1901).

W Polsce emancypacyjne tendencje w grafice wystąpiły z niewielkim tylko opóźnieniem. Najlepsi artyści Młodej Polski zaczęli projektować plakaty artystyczne w latach dziewięćdziesiątych XIX w. (np. Stanisław Wyspiański, 1869-1907; Wojciech Weiss, 1875-1950). Tak wybitni twórcy reprodukcji, jak sławny na scenie europejskiej Feliks Stanisław Jasiński (1856-1899), odczuwali potrzebę ekspresji własnej osobowości poprzez środki graficzne. Jasiński, arcy mistrz miedziorytu i akwaforty, niedoścignuty reprodukcjonista prerafaELITÓW, uwolnił własną wyobraźnię, pracując w technice drzeworytu, upraszczając kompozycję, zdając się na grubo kontur, spłaszczając formę (jak u nabistów), wzorując się na kadrowaniu rodem z *ukiyo-e* i potęgując ekspresję kolorem papieru. W grafice powstały najważniejsze

prace niektórych artystów, jak np. Feliksa Jabczyńskiego (1865-1928), który eksperymentował z formą (japońskie formaty papieru, otwarta kompozycja) i z techniką (ce-ratoryt, ziarnoryt, wyżymaczka do bielizny zamiast prasy), wskazując innym artystom, jak prywatną, a także niedrogą, dostępną dla młodych, niezamożnych artystów jest twórczość tego rodzaju.



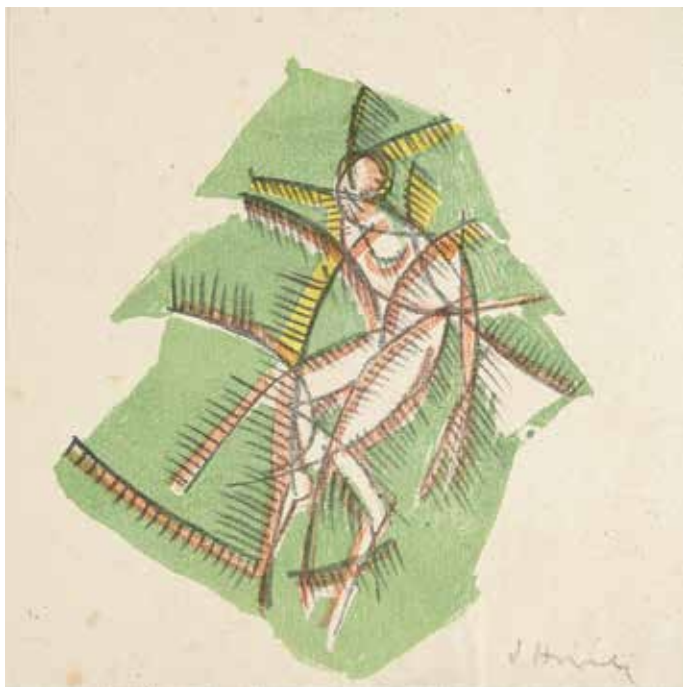
1 | Feliks Stanisław Jasiński, „Autoportret z gąsienicą”, około 1900, drzeworyt wzdłużny, papier żeberkowy, wym. 15,2 x 11,2 cm (w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie)

Zgodnie z terminologią zaproponowaną w 1897 r. przez Cezarego Jellentę (1861-1935), pisarza, krytyka literackiego i artystycznego, w sztuce polskiej około 1900 r. zapanować miał „intensywizm”, charakteryzujący się subiektywizmem, odejściem od obiektywizmu realistycznego, skupieniem na problemach jednostki. Zainteresowanie problemami i ułomnościami pojedynczego człowieka wzmagano się przez cały wiek XX, choć oczywiście pojawiało się już wcześniej, w różnych okresach sztuki. Na przykład Jacquesa Callota, Rembrandta (1606-1669) i Jean-Pierre’a Norblina (1745-1830) fascynowały postacie karłów, kalek i żebraków, Francisco Goya otwierał oczy i umysły widzów na bezmyślne sadystyczne okrucieństwo żołnierzy



2 | Leon Wyczółkowski, „Kościół św. Wojciecha zimą” (plansza 15 z teki *Lublin*), 1919, autolitografia kredą, barwna, papier chiński, szary, wym. 26,5 x 37,6 cm (w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie)

3 | Jan Hrynkowski, „Tancerka”, około 1919, litografia barwna, papier, wym. 14,2 x 12,3 cm (w zbiorach prywatnych rodziny artysty), reprodukcja STUDIO ST Kraków



francuskich i bestialstwo każdej wojny. Henriego de Toulouse-Lautreca pociągał półświatek Paryża z mnogością uzależnień, skrzywień seksualnych. Kolejni twórcy przekraczali kolejne granice przedstawiania życia prywatnego, seksualnego (Egon Schiele, 1890-1918) oraz wykluczenia ekonomicznego, rasowego czy religijnego. Dzięki takim postawom grafika stawała się coraz bardziej atrakcyjną formą wypowiedzi dla młodych, buntujących się artystów. Sprzyjała temu także moda na teki graficzne (we Francji popularne od 1863 r.). W Polsce w 1903 r. ukazała się, z inicjatywy Feliksa Mangghi Jasińskiego, *Teka Polskich Grafików* w 120

ręcznie sygnowanych egzemplarzach, wydanych w zakładzie litograficznym Aureliusza Pruszyńskiego. W 1904 r. ukazała się *Teka Melpomeny*, w 1909 r. – *Teka Graficzna* oznaczona nr. 1, zaledwie 6 grafikami odrębnych indywidualności twórczych. Rozpoczęła się skuteczna popularyzacja grafiki. Leon Wyczółkowski (1852-1936) wydał 15 tek graficznych przede wszystkim w technice litografii, ale i kwasorytu (teka *Tatry*), które są mistrzowskim popisem techniki i swoistym dziennikiem podróży. Wyczółkowski eksperymentował w grafice ze wszystkimi technikami. Graficzne *oeuvre* tego artysty jest tak rozległe, tak obfite i zróżnicowane, że trudno w skrótovej formie omówić jego znaczenie dla artystów dwudziestolecia międzywojennego. Istotny wpływ na dalszy rozwój grafiki wywarła także twórczość Witolda Wojtkiewicza (1879-1909), łącząca symbolizm z ekspresjonizmem, a nawet antycypująca elementy wyobraźni surrealisty.

Przed pierwszą wojną światową grafika ostatecznie opuściła niszę twórczości rzemieślniczej, zwłaszcza że pojawiła się, także jako samodzielna dziedzina, w nauczaniu akademickim. Co prawda techniki litografii zaczęto nauczać w Szkole Rysunku i Malarstwa w Krakowie już w 1843 r., ale dopiero w 1909 r. powołano Szkołę Specjalną Grafiki. Prowadził ją Józef Pankiewicz (1866-1940), który uprawiał suchą igłę z akwafortą jedynie przez 12 lat, ale stał się niedoścignionym wzorem ze względu na perfekcjonizm techniczny, ascetyczny minimalizm środków i kondensację treści. Samodzielna Katedra Grafiki przy krakowskiej Akademii powstała w 1923 r. Objął ją Jan Wojnarski (1879-1937), uczeń Leona Wyczółkowskiego, który nie przyjął propozycji objęcia tego stanowiska. Kolejne pokolenie artystów, które rozpoczęło tworzyć tuż przed pierwszą wojną światową, to: Jan Rubczak (1884-1942), Karol Mondral (1880-1957), Włodzimierz Konieczny (1886-1916), Wanda Komorowska (1873-1946) i Konstanty Brandel (1880-1970), tworzący łącznik pomiędzy dwiema epokami.

W 1917 r., który otworzył epokę 20-lecia międzywojennego, powstało w Krakowie ugrupowanie Ekspresjonistów Polskich (od 1919 r. nazywających siebie formistami). Formiści, do których należeli m.in. Tytus Czyżewski (1880-1945), Zbigniew

(1885-1958) i Andrzej (1888-1961) Proszkowie, Leon Chwistek (1884-1944) i Waław Wąsowicz (1891-1942), Stanisław Ignacy Witkiewicz (1895-1939) i Jan Hrynkowski (1891-1971), usiłowali wypracować nowe formuły stylu opartego na założeniach kubizmu, futuryzmu i ekspresjonizmu, uzupełniane wpływami podhalańskiego malarstwa na szkle i tradycjami polskiej sztuki cechowej. Artyści sprzeciwiali się naturalizmowi. Z grona formistów znaczące grafiki zostawił Jan Hrynkowski. Z około 1919 r. pochodzą litografie „Tancerka” z zapisem ruchu postaci oraz „Winda i ja”, także będąca próbą oddania ruchu i czasu. Formiści uprawiali również grafikę użytkową: plakat, ilustrację książkową, okładki.

Silnie ekspresyjne były prace artystów z kręgu poznańskiego „Buntu”: Jerzego Hulewicza (1886-1941), Stefana Szmai (1893-1970), Władysława Skotarka (1894-1969), Stanisława (1889-1942) i Małgorzaty (1899-1978) Kubickich. W 1916 r. w Poznaniu zaczęło wychodzić czasopismo „Zdrój” o programie pokrewnym ekspresjonistom niemieckim, choć jednocześnie w fazie początkowej pozostające pod wpływem romantyczno-ekspresyjnych poglądów Stanisława Przybyszewskiego. Pozostając pod jego wpływem, Jerzy Hulewicz pisał manifest *My*, w którym uznawał pojęcie formy jako wyraz wewnętrznej treści, jako zlanie się Ducha z Absolutem, przy czym forma była ważniejsza niż treść. W pracach przeważała tematyka antywojenna, rewolucyjna, nasycona grozą, agresją, strachem, śmiercią, walką płci. Stosowano krzykliwy kolor i deformację cechującą antyestetyzm. Forma była upraszczana, geometryzowana, ekspresyjna. Celem było dotarcie do jaźni artysty. Grupa „Bunt” działała od 1918 do 1920 r.

W latach 1919-1921 w Łodzi funkcjonowała pokrewna w założeniach teoretycznych „Buntowi” grupa „Jung Idysz”, do której należeli m.in.: Jankel Adler (1895-1949), Marek Szwarz (1892-1958), Henryk Berlewi i Wincenty Brauner (1887-1944). W grafice artyści wypowiedali się najczęściej za pomocą ekspresyjnego linorytu.

W latach dwudziestych XX w. powstało w Warszawie Stowarzyszenie Artystów Polskich „Rytm”, sytuujące się pośrodku sceny artystycznej, między awangardą a grupami o umiarkowanie konserwatywnych



4 | Jerzy Hulewicz, „Dzwon” („Wisielec”), 1917, linoryt, papier, wym. 24,5 x 18 cm (w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie)

poglądach artystycznych. Założyli je artyści związani z krakowską ASP. Charakterystyczną cechą tej grupy było odwoływanie się do sztuki ludowej, zainteresowanie w dużej mierze odziedziczone po artystach Młodej Polski. Stowarzyszenie było płaszczyzną do dyskusji o sztuce twórców o różnych poglądach. Jego czołowymi grafikami byli: Władysław Skoczylas (1883-1934), Zofia Stryjeńska (1891-1976), Leopold Gottlieb (1879-1934), Waław Roguski, Tadeusz



5 | Stanisław Kubicki, „Wieża Babel II”, 1917, linoryt, papier żeberkowy, wym. 17,8 x 18,2 cm (w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie)

6 | Władysław Skoczylas,
„Pochód zbójników”
(z *Teki zbójnickiej*), 1920,
drzeworyt kolorowany,
papier żeberkowy, wym.
20,2 x 27,8 cm (w zbiorach
Muzeum Narodowego
w Warszawie)



Gronowski, Zygmunt Kamiński (1888-1969) i Eugeniusz Zak (1884-1926). Ugrupowanie „Ryt” miało wpływ na powstanie dekoracyjnego stylu w okresie dwudziestolecia międzywojennego. Szczytowe osiągnięcia artystyczne przypadły na rok 1925, wyrazem czego były liczne nagrody dla polskich twórców podczas Międzynarodowej Wystawy Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu. Uprawiano różne techniki, powstały wybitne przykłady grafiki użytkowej: ilustracje Stryjeńskiej, plakaty Gronowskiego. Prace charakteryzowały się stylizacyjnymi uproszczeniami brył, ich geometryzacją (ostre krawędzie stycznych płaszczyzn) oraz dążeniem do zaakcentowania rytmu w kompozycji. Ostatnia wspólna wystawa zorganizowana została w 1932 r.

Kluczową postacią tego okresu dla określenia autonomii sztuki graficznej był Władysław Skoczylas, który poszukiwał stylu narodowego, sięgając po sztukę Podhala i drzeworyt ludowy (podobnie futuryści rosyjscy odwoływali się do tradycji luboka – drzeworytu ludowego). Jego ekspresjonizm pokrewny był twórczości artystów niemieckich związanych z ugrupowaniami „Die Brücke” i „Der Blaue Reiter”. Przy współudziale Skoczylasa powołano w 1919 r. Związek Polskich Artystów Grafików, w którego skład

wchodzili m.in.: Franciszek Siedlecki (1867-1934), Tadeusz Cieślowski-syn (1895-1934), Tadeusz Gronowski (1894-1990), Wiktoria Goryńska (1902-1945), Adam Półtawski (1881-1952).

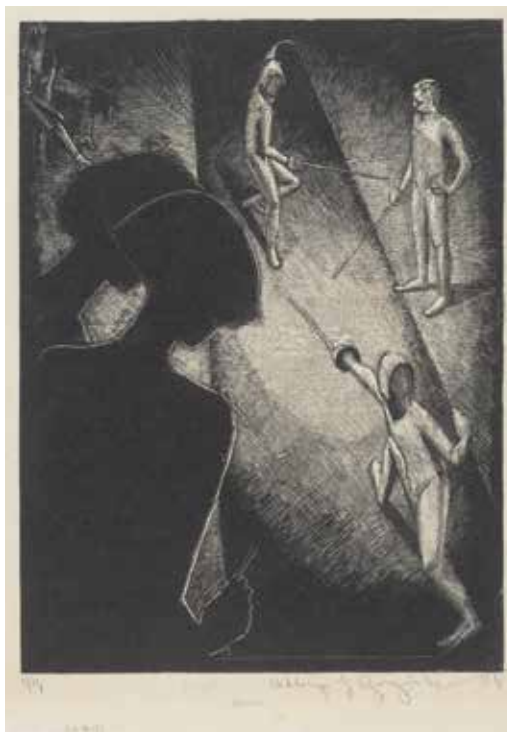
W 1925 r. z inicjatywy Skoczylasa i Ludwika Gardowskiego (obydwaj byli wtedy profesorami warszawskiej ASP) powstało Stowarzyszenie Polskich Artystów Grafików „Ryt”, głoszące kult czystej grafiki, wyzwolonej z wpływów malarstwa. Większość artystów uprawiała druk wypukły: drzeworyt lub linoryt. Największą grupę w stowarzyszeniu stanowili uczniowie Skoczylasa (Stanisław Ostoja-Chrostowski, 1897-1947; Tadeusz Cieślowski-syn; Wiktoria Goryńska; Janina Konarska, 1900-1975; Bogna Krasnodębska-Gardowska, 1900-1986; Stefan Mroźewski, 1894-1975; Mieczysław Jurgielewicz, 1900-1983 i wielu innych). Charakteryzowała ich chęć doskonalenia techniki drzeworytu, ale także upodobanie do opowiadania i anegdoty. W 1923 r. Skoczylas kategorycznie deklarował, że grafika artystyczna stanowi odrębny dział sztuk plastycznych i ma własne, odrębne od malarstwa cele i formę. Stowarzyszenie „Ryt” organizowało wiele wystaw, brało udział w wystawach zagranicznych,

odniosło sukcesy na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu (1929).

Założeniom „Rytu” sprzeciwiali się artyści awangardowi i związani z lewicą, jak Władysław Strzemiński (1893-1952), który zarzucał artystom tego stowarzyszenia tradycjonalizm, dekoracyjność, narodową tromtadrację i niekończące się poszukiwanie stylu narodowego w sztuce ludowej lub puste efekty dekoracyjne (co zarzucano zazwyczaj malarzom kolorystom). W 1924 r. powstał w Łodzi „Blok Kubistów, Suprematystów i Konstruktywistów”. Należeli do niego m.in.: Władysław Strzemiński, Henryk Berlewi (1894-1947), Henryk Stażewski (1894-1988), Mieczysław Szczuka (1898-1927), Teresa Żarnowerówna (1897-1949). Zwracały uwagę ich projekty grafiki użytkowej: plakaty, okładki czasopism („Zwrotnica”), druki ulotne, ilustracje, okładki książek stworzone na podstawie założeń konstruktywistycznej awangardy. Rewolucyjno-awangardowe projektowanie graficzne miało również swoją wersję zmiękczoną, wykorzystującą zgeometryzowane, ale i dekoracyjne kompozycje art déco. W 1926 r. powstała grupa „Praesens”, kładąca nacisk na projektowanie architektoniczne i sztukę (w tym grafikę) użytkową. W 1929 r. Władysław Strzemiński, Katarzyna Kobro (1898-1951) i Henryk Stażewski założyli grupę „a. r.”, której członkowie eksperymentowali z nowymi układami typograficznymi.

Związany z konstruktywizmem był również Karol Hiller (1891-1939), twórca techniki graficznej, zwanej heliografią.

W 1930 r. w Krakowie powstała pierwsza „Grupa Krakowska” zrzeszająca lewicujących konstruktywistów (grupa działała do 1937 r.). Jej członkami byli: Stanisław Ostowicz (1906-1939), Sasza Blonder (1909-1949), Leopold Lewicki (1906-1973), Jonasz Stern (1904-1988), Eugeniusz Waniek (1906-2009), Adam Marczyński (1908-1985), Aleksander Winnicki (1911-2002). Artyści ci, na ogół pochodzący z ubogich rodzin na Kresach Wschodnich, przyjeżdżali do Krakowa z silnym poczuciem ekonomicznych nierówności. Podejmowali tematy, które pokazywały codzienność robotników, oddawały zjawiska poniżenia, nierówności i wykluczenia społecznego. Realizm ich prac był syntetyczny i skondensowany, nawiązujący skojarzenia ze zjawiskiem *Neue*



7 | Wiktoria Goryńska, „Szermierca”, 1934, drzeworyt, bibułka, wym. 26,5 x 19,7 cm (w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie)

Sachlichkeit w sztuce niemieckiej lat dwudziestych XX w. Ich sztuka, unikająca abstrakcjonizmu i ekspresjonizmu, opierała się na brutalnym realizmie.

W twórczości formistów, ekspresjonistów, członków „Rytu” i artystów awangardowych spotykają się różne, często antagoniczne wątki i tendencje. U jednych jest to fascynacja miastem, techniką i maszyną czy ruchem, u innych mocne podkreślanie doświadczeń jednostki (wojna, choroba, ból, rozpacz, depresja). Czasem jest to dystopijny, pesymistyczny katastrofizm cywilizacyjny lub przeciwnie – optymistyczna wiara w możliwości człowieka i nauki, propagująca higienę i zdrowy tryb życia na świeżym powietrzu. Istniała także twórczość korzystająca z teorii psychoanalizy, posługująca się groteską i absurdem, wpisująca się w poetykę nadrealizmu (np. prace Brunona Schulza, 1892-1942).

Grafika szybciej niż malarstwo reagowała na rzeczywistość, ostrzej ją komentowała i krytykowała. Śmiało wchodziła w świat problemów społecznych, ale także do świata surrealizmu, fantastyki i oniryzmu. Stała się dającym olbrzymie możliwości artystyczne punktem wyjścia dla sztuki powojennej.

MAGDALENA CZUBIŃSKA

Od warownej twierdzy do centrum sztuki ogrodowej

**JACEK KUŚMIERSKI
ŁUKASZ PRZYBYŁAK**

Zamek Sarny w Ścinawce Górnej to jedna z największych historycznych rezydencji na terenie Dolnego Śląska. Towarzyszący jej niezwykle cenny park krajobrazowy autorstwa wybitnego projektanta Eduarda Petzolda stał się inspiracją do założenia pierwszego w Polsce centrum sztuki ogrodowej.

Zamek Sarny (dawniej Schloss Scharfeneck) w Ścinawce Górnej położony jest w północnej części dawnego Hrabstwa Kłodzkiego (obecnie pow. kłodzki w woj. dolnośląskim) u podnóża Gór Stołowych, Gór Sowich oraz Gór Kamiennych. Posiadłość składała się z zespołu budynków mieszkalnych i folwarcznych, wzniesionych na skalnym ostrogu, oraz 60-hektarowego założenia parkowo-krajobrazowego, silnie zespolonego z niezwykle malowniczym krajobrazem dolin rzek Włodzicy i Ścinawki.

Początki Zamku Sarny sięgają już prawdopodobnie XV stulecia, kiedy wzniesiono tutaj mieszkalną wieżę obronną. Ta, dzięki mecenatowi kolejnych właścicieli majątku, rodom von Reichenbach (lata 1565-1625), von Götzen (lata 1661-1875) oraz rodzinom Schneider (lata 1876-1917) i Rößler-Poppler (lata 1917-1945), ewoluowała do postaci rozległego i ufortyfikowanego kompleksu zabudowań folwarczno-mieszkalnych. Renesansowy dwór obronny, ufundowany przez Fabiana von Reichenbacha w 1590 r., był w chwili powstania jedną z najokazalszych

rezydencji Hrabstwa Kłodzkiego. Lata dwudzieste XVIII w. i fundacje Franza Antona von Götzena przyniosły zamkowi wyjątkowe elementy w postaci kaplicy św. Jana Nepomucena z bogatymi polichromiami autorstwa Johanna Franza Hoffmanna oraz ozdobnego ogrodu z wystawnym pawilonem, zwanym Pałacem Letnim, którego wnętrze także ozdobiły polichromie Hoffmanna. Udoskonalana technicznie i przekształcana stylowo rezydencja przetrwała wszystkie zawieruchy dziejowe do 1945 r., kiedy to czerwonooarmiści splądrowali wnętrza i zniszczyli obszerne wyposażenie wszystkich budynków zamkowego kompleksu.

Transformacja systemowa i likwidacja Przedsiębiorstw Gospodarstwa Rolnego utrwaliły trwający ponad 20 lat proces upadku Zamku Sarny. W 2010 r. o jego przejęcie starała się brytyjska fundacja Save Britain's Heritage, działająca pod patronatem Karola, księcia Walii. Pomimo zaawansowanych prac koncepcyjnych, przewidujących adaptację zespołu do celów komercyjno-kulturalnych, oraz osobistej wizyty następcy brytyjskiego tronu, nie udało się sfinalizować transakcji



1 | Widok na przysiółek Sarny z zamkiem w Ścinawce Górnej

2 | Eduard Petzold na fotografii z około 1889-1890 podczas prac rearanżacji parku wokół zamku Twickel w Holandii



z powodów formalnych. Kolejne lata pogłębiły ogólne przeświadczenie mieszkańców i sympatyków dziedzictwa o impasie, w jakim znalazł się zamek. Sytuacja odmieniła się niespodziewanie pod koniec 2013 r., gdy do przetargu ogłoszonego przez Agencję Nieruchomości Rolnych przystąpiło trzech wspólników z Warszawy. Kilka miesięcy później nowi gospodarze powołali Fundację Odbudowy Dworu Sarny i rozpoczęli mierzony proces rewitalizacji całego kompleksu, który trwa do dziś. Przeprowadzona w latach 2014-2021 gospodarka drzewostanem pozwoliła odsłonić historyczną kompozycję parku autorstwa wybitnego projektanta Eduarda Petzolda. Na niespełna 2,5 ha znajduje się aż dziewięć pomnikowych okazów drzew, z czego najstarszy dąb szypułkowy ma około 400 lat. W toku prowadzonych prac park został oczyszczony także z kilku ton odpadów komunalnych, składowanych na jego terenie od co najmniej połowy lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku.

Dzięki staraniom Fundacji Odbudowy Dworu Sarny, a także finansowemu wsparciu Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Urzędu Marszałkowskiego Województwa Dolnośląskiego, kolejne budynki Zamku Sarny odzyskują dawny blask. W dawnym Domu Bramnym otwarto kawiarnię, a w stajni i mieszkaniach służby

komfortowy hotel „Dom Kompozytorów” i restaurację. Do najnowszej realizacji należy hotel „Dom Szwajcara” w dawnej owczarni, otwarty wiosną 2022 r. Zamek Sarny coraz bardziej zyskuje na popularności wśród polskich i zagranicznych gości.

Zamek Sarny jest dzisiaj ważnym punktem także na kulturalnej mapie Polski dzięki współorganizacji wydarzeń Międzynarodowej Letniej Szkoły Muzyki Dawnej oraz Festiwalu Góry Literatury, zainicjowanego przez laureatkę literackiej Nagrody Nobla, Olę Tokarczuk. W 2020 r. swoją działalność zainauguowało tu pierwsze w Polsce centrum sztuki ogrodowej, którego patronem został Eduard Petzold.

Eduard Petzold, właśc. Carl Eduard Adolph Petzold (ur. 1815 Königswalde, obecnie Lubniewice; zm. 1891 Blasewitz, dzisiejsza dzielnica Drezna), jest autorem około 174 projektów ogrodów i parków rezydencjonalnych, a także miejskich skwerów i promenad na terenie współczesnych Niemiec, Polski, Czech, Holandii, Austrii, Bułgarii i Turcji. Rozpoczęta przez niego w 1831 r. nauka ogrodnictwa w Parku Mużakowskim pod kierunkiem Jacoba Heinricha Rehdera i księcia Hermanna von Pückler-Muskau, była rozwijana dzięki wizytom w Wielkiej Brytanii, Włoszech, Francji i Szwajcarii. Działalność na polu teoretycznym uczyniła z Eduarda Petzolda najważniejszego reprezentanta tzw. mużakowskiej szkoły ogrodniczej, wprowadzając go jednocześnie do grupy czołowych teoretyków europejskiego ogrodnictwa, znanych z działalności w końcu XVIII i całym XIX w.

Pomimo licznych projektów realizowanych od Holandii po dzisiejszy Stambuł dla przedstawicieli rodów królewskich, arystokracji i przemysłowej magnaterii, Eduard Petzold nie zyskał w świecie współczesnego ogrodnictwa i architektury krajobrazu wielkiej popularności, chociaż jego wkład w rozwój dziewiętnastowiecznej myśli krajobrazowej jest nie mniejszy niż słynnych i często cytowanych Humphry Repton, Christiana Hirschfelda czy Hermanna von Pückler-Muskau. Nie bez znaczenia są tutaj także cechy osobowości Eduarda Petzolda, dalece odbiegające od tych reprezentowanych chociażby przez barwnego księcia Pücklera. Na krótkotrwałość rozpoznawalności warsztatu projektowego Eduarda Petzolda oraz żywotność formułowanych przez niego pryncypiów



projektowych miała także wpływ popularność założonej przez Petera Josepha Lenné Królewskiej Krajowej Szkoły Leśnej oraz Akademii Ogrodniczej w Poczdamie. Jeden z jej uczniów, Gustav Meyer, wykształcił we współpracy ze swoim nauczycielem, Peterem Josephem Lenné, bezkonkurencyjne na terenie ówczesnego Królestwa Prus podstawy kształcenia w fachu ogrodnictwa krajobrazowego.

Pomimo popularności wspomnianych twórców nie udało im się jednak zmonopolizować swoimi projektami krajobrazu dawnej prowincji Śląsk w zakresie, w jakim uczynił to Eduard Petzold. Na terenie dawnego Śląska zaprojektował on 54 założenia ogrodowe i parkowe oraz obiekty miejskiej zieleni publicznej. To tutaj w 1834 r. stawiał swoje pierwsze zawodowe kroki, zostając asystentem Jacoba Heinricha Rehdera i przejmując pieczę nad realizacją jego projektu dla parku zamkowego w Siedlisku (woj. lubuskie, pow. nowosolski). Do najznamienitszych śląskich realizacji Petzolda należy zaliczyć projekt dla parku pałacowego w Dobrej (1856 r., woj. opolskie), w Henrykowie (1863 r., woj. dolnośląskie), park miejski w Legnicy (1863 r.,

woj. dolnośląskie) oraz park pałacowy w Kliczkowie (1880 r., woj. dolnośląskie).

Fundatorem potężnej przemiany kompozycyjnej doliny rzeki Włodzicy, nad którą góruje Zamek Sarny, był Heinrich Schneider, fabrykant z Walimia, będący właścicielem klucza posiadłości Scharfeneck od 1876 r. Zaproszony przez Schneidera do Zamku Sarny planista wykorzystał dziewiętnastowieczne nawarstwienia kompozycji zamkowego parku wprowadzane przez rodzinę von Götzen oraz relikty epok wcześniejszych, związanych choćby z funkcjonującym u podnóża zamkowej skarpy zwierzyńcem. W rezultacie w otoczeniu barokowego pawilonu ogrodowego, tzw. Pałacu Letniego, zaaranżowany został ozdobny *pleasure ground*, oddzielony od pozostałej części posiadłości zakolem rzeki Włodzicy. Drewniana kładka oraz most zapewniały komunikację wypoczynkowej części założenia ogrodowego z obszarem tzw. parku górnego, usytuowanego na miejscu dawnego zwierzyńca. W tej przestrzeni Petzold zaprojektował długą aleję parkową, obsadzoną szpalerami występującego lokalnie klonu górskiego (*Acer pseudoplatanus*). Nowa (zachowana do dzisiaj) aleja

3 | Współczesny widok na dawny Dom Zarządcy oraz budynek mieszkalny zamku w Sarnach z wieżową klatką schodową

4 | Polichromia na sklepieniu zamkowej kaplicy św. Jana Nepomucena w Sarnach z 1738 r. autorstwa Johanna Franza Hoffmanna



podkreślała jednocześnie główną oś kompozycji przestrzennej całego założenia. Prawie kilometrowej długości oś włączała do kompozycji parku rozległy krajobraz dna doliny Włodzicy, rozciągającej się na północ od zabudowań zamkowych.

5 | Wnętrze jednego z pokoi hotelowych w budynku dawnej stajni i służbówki znanego obecnie jako hotel „Dom Kompozytorów” (wewnątrz projektu Agaty Rome-Dzidy)

Warsztat projektowy Eduarda Petzolda został za sprawą Heinricha Schneidera odciśnięty na powierzchni ponad 60 ha, rozciągającej się pomiędzy należącym do niego Zamkiem Sarny oraz renesansowym dworem

we Włodowicach. Ten drugi, będąc od stuleci rezydencją satelicką dla zamku, wyznaczał wraz ze swoim ogrodem tarasowym północny skraj zasięgu rozległego założenia parkowo-krajobrazowego. Malownicze meandry Włodzicy, rozległe łąki, strome zbocza doliny, przecinające je jary oraz bijące z wnętrza ziemi źródła wody mineralnej stały się w rękach krajobrazowego planisty plastycznym materiałem budującym jedno z najbardziej rozległych założeń parkowych na terenie ziemi kłodzkiej. Okoliczne wzniesienia i wieńczące je budowle, jak chociażby wieża widokowa na szczycie Góry św. Anny, stały się także integralną częścią licznych powiązań widokowych pomiędzy wszystkimi komponentami krajobrazu doliny Włodzicy. Dziewiętnastowieczna fascynacja pieszą turystyką krajoznawczą nie ominęła także przysiółka Sarny w Ścinawce Górnej. Układ dróg przecinających przysiółek, folwark zamkowy oraz park były włączone w rozległy system szlaków pieszych, łączących się z odcinkami dróg opłatowymi także pobliskie Wzgórza Włodzickie. Do dzisiaj na zboczu wznoszącej się nad zamkiem Góry Gaj odszukać można ślady dawnych szlaków oraz towarzyszących im platform widokowych, w których wędrowcy mogli podziwiać idylliczny krajobraz.



Dotychczasowy przegląd wszystkich udokumentowanych założeń ogrodowych i parkowych, nad których kreacją pracował Eduard Petzold pokazuje, iż 37 obiektów jest obecnie w stanie złym lub granicznym z całkowitym zanikiem. Kolejne 52 założenia są niemożliwe do zidentyfikowania w krajobrazie. Nadal jednak 84 założenia ogrodowe zlokalizowane na terenie Polski, Niemiec, Holandii, Czech oraz Bułgarii reprezentują stan zachowania umożliwiający identyfikację części lub całości kompozycji przestrzennej stworzonej przez Petzolda.

Rozległy kompleks parkowo-krajobrazowy Sarny na Dolnym Śląsku, pomimo wspomnianych przekształceń własnościowych, jest w swojej historycznej skali wyjątkowo cennym przykładem myśli krajobrazowej drugiej połowy XIX w., pozwalającym także na utrwalenie pamięci o jego twórcy.

W czerwcu 2020 r. Fundacja Odbudowy Dworu Sarny powołała do życia pionierskie w Polsce centrum interpretacji ogrodowego dziedzictwa – Europejskie Centrum Sztuki Ogrodowej (ECSO). Narodziło się ono pod patronatem ucznia wielkiego mistrza i krajobrazowego wizjonera, księcia Hermanna von Pückler-Muskau, którym był Eduard Petzold. Europejskie Centrum Sztuki Ogrodowej im. Eduarda Petzolda to innowacyjna społeczna inicjatywa, której załączki kreślone były przez właścicieli Zamku Sarny już w 2014 r.

Na przykładzie najbardziej charakterystycznych dla danych okresów stylowych ogrodów z terenu historycznego Śląska planowana jest rozbudowana narracja wystawiennicza, poświęcona historii europejskiej sztuki ogrodowej. Będzie ona tworzyć część stałą ekspozycji ECSO jako Galeria sztuki ogrodowej Śląska, a najważniejszymi jej wątkami będą: kulturowa historia ogrodów, specyfika i historia rzemiosł, inżynieria i wzornictwo ogrodowe, warsztat ogrodników i projektantów. Ilustracją opowieści będą analizy i wielkoskalowe makiety najcenniejszych założeń ogrodowych oraz elementów ich wyposażenia. Tak kształtująca się przestrzeń galerii stałej ECSO będzie zaledwie jedną z trzech, którym dedykowana zostanie przestrzeń przyszłej siedziby centrum. Druga ekspozycja stała ukaże życie i twórczość Eduarda Petzolda. To podczas zwiedzania tej ekspozycji goście będą mogli poznać nie tylko fascynującą historię życia urodzonego



w dzisiejszych Lubniewicach twórcy krajobrazu dziewiętnastowiecznej Europy, ale także jego warsztat projektowy. Część wystawy w połączeniu z planowaną działalnością wydawniczą ECSO niesie nadzieję na merytoryczne wsparcie osób i instytucji stykających się bezpośrednio z zachowanymi przykładami komponowanego przez Petzolda krajobrazu lub założeń tworzonych pod jego silnym wpływem.

O wystawienniczej aktywności Centrum, jak również współpracy z krajowymi i zagranicznymi instytucjami oraz ośrodkami akademickimi będzie świadczyć trzecia część ekspozycyjna, poświęcona wystawom czasowym.

Wszystkie wymienione przestrzenie ekspozycyjne zajmą wnętrza jednego z największych budynków kompleksu zamkowego Sarny – dawnej stodoły. Ten wzniesiony w 1857 r. w północnej części zespołu

6 | Widok z głównego wnętrza tzw. Parku Górnego na budynek mieszkalny kompleksu zamkowego w Sarnach

7 | Widok na aleję parkową z lat 1880-1890 według projektu Eduarda Petzolda



8 | Wnętrze stodoły z 1857 r. przewidzianej na siedzibę Europejskiego Centrum Sztuki Ogrodowej im. Eduarda Petzolda

budynek flankuje od północy rozległy dziedziniec folwarczny. Ma blisko 65 m długości i został posadowiony na skalistym wypłaszczeniu terenu. W części wschodniej wykracza poza krawędź skalnej półki, dzięki czemu zyskał dodatkową kondygnację położoną poniżej głównego wnętrza. Kamienne ściany tego poziomu budynku kryją w sobie wykute w litym piaskowcu kolumny, wspierające murowane sklepienie. Ta część jest reliktem wcześniejszej budowli, której dolne izby pełniły funkcję pomieszczeń celnych dla towarów przewożonych przez Zamek Sarny od strony pobliskiej Nowej Rudy. Przy wykorzystaniu przetrwałych tu około dwustuletnich detali architektonicznych planowane jest stworzenie Sali Warsztatowo-Edukacyjnej.

Nad projektem koncepcyjnym i budowlanym ECSO czuwa ceniony w kraju i na świecie architekt, Jakub Szczęsny, który wraz z zespołem stworzył projekt adaptacji wnętrza dawnej stodoły do zupełnie nowych funkcji. Przestrzeń główna zyskała w projekcie wykute w skale audytorium, będące również klatką schodową, łączącą główną halę wystawową z salą warsztatową na poziomie

minus 1. Rozległe wnętrze głównej sali zostanie wypełnione mobilnymi elementami scenograficznymi, dzielącymi całą przestrzeń na gabinety odpowiadające kolejnym epokom stylowym sztuki ogrodowej.

Funkcje związane z obsługą publiczności, w tym kawiarnia i punkt sprzedaży pamiątek, zostaną umieszczone w wolno stojącym segmencie zbudowanym tuż przy głównym wejściu do budynku. Obiekt ten, o kształcie sześciianu, będzie całkowicie neutralnym wizualnie i konstrukcyjnie dla wnętrza zabytkowej stodoły implantem, pozwalającym na stworzenie w pełni funkcjonalnego zaplecza turystycznego ECSO.

Dawne wrota do stodoły zostaną przeszklone, zapewniając szeroki widok na zamkowy dziedziniec oraz okoliczne łąki. W szczytowej, wschodniej ścianie budynku przewidziane jest przeszklenie dawnych otworów wentylacyjnych. Uzyskane w ten sposób wąskie, niczym katedralne okna zapewnią symboliczne scalenie narracji sali poświęconej życiu i twórczości Eduarda Petzolda z widokiem na kilkusetletnie okazy dębów szypułkowych oraz na jedno z dzieł mistrza – park Zamku Sarny; pośród okazałych



dębów na terenie holenderskiej posiadłości w Twickel znajduje się jedyne przestrzenne miejsce pamięci poświęcone Petzoldowi.

Skala dawnego budynku gospodarczego (około 1000 m² powierzchni) adaptowanego na potrzeby ECSO jest z jednej strony inżynierskim wyzwaniem, a z drugiej szansą na wykorzystanie choćby powierzchni dachu do odzyskiwania wody opadowej, mogącej być wtórnie użytą chociażby do nawodnienia roślinności na terenie kompleksu zamkowego.

Pomimo braku stałej siedziby, działające od ponad dwóch lat ECSO wykazało się już bardzo ożywioną aktywnością, obejmującą m.in. wykłady, publikacje i wystawy, angażujące znamienitych partnerów z Polski i innych krajów Europy. Wyjątkową popularnością cieszyła się ostatnia zorganizowana we współpracy z Metodycznym Centrum Kultury Ogrodowej w Kromieryżu wystawa „Ogrody i ogrodnicy Wallensteinów”, którą odwiedziło blisko dziewięć tysięcy osób. Wystawa ta zainicjowała jednocześnie dalsze etapy współpracy z czeskimi partnerami, zajmującymi się ochroną i promocją ogrodowego dziedzictwa. W centrum zainteresowania ECSO jest silna współpraca z regionami i państwami, na terenie których do dzisiaj znajdują się ogrody zaprojektowane przez Eduarda Petzolda, m.in. Saksonia i Holandia.

W latach 2020-2022 Centrum wydało dwie publikacje poświęcone ogrodowemu dziedzictwu. Pierwsza z nich *Hortuseum – Muzealizacja ogrodów w XXI wieku* autorstwa Jacka Kuśmierskiego stanowi podsumowanie pierwszego studyjnego przeglądu europejskich instytucji, które w ostatnich latach podjęły różnorodne działania oparte na interpretacji ogrodowego dziedzictwa i wpleceniu go w program realizowanych aktywności. Opublikowane w tej pracy badania stanowiły merytoryczne przygotowanie założycieli ECSO do sformułowania zarysu przyszłej aktywności Centrum. Dostępna nieodpłatnie elektroniczna wersja wydawnictwa ma swoje rozwinięcie w wydanej w 2022 r. publikacji *Europa zjednoczonych ogrodów – rola Europejskiego Szlaku Ogrodów Historycznych w realizacji polityki kulturalnej Unii Europejskiej*. To wydawnictwo z kolei zwróciło uwagę na przykładzie szlaku kulturowego Rady Europy na rolę ogrodowego dziedzictwa w możliwości realizacji misji Rady Europy. Obydwie publikacje uzyskały patronat Europejskiego Szlaku Ogrodów Historycznych, którego ECSO jest od kwietnia 2022 r. oficjalnym partnerem.

**JACEK KUŚMIERSKI
ŁUKASZ PRZYBYŁAK**

9 | Wizualizacja koncepcji adaptacji wnętrza stodoły na cele ekspozycyjne ECSO, koncepcja autorstwa pracowni architektonicznej Jakuba Szczęsnego

(ilustracje: 1, 6-8 – fot. Monika Luniak; 2 – Zbiory Fundacji Stichting Twickel w Deldeneresch, Holandia; 3, 4 – fot. Jacek Kuśmierski; 5 – fot. Jacek Kucharczyk; 9 – wizualizacja Karolina Potębska)

„Relikwiarzyk” Napoleona

RENATA SOBCZAK-JASKULSKA

W piwnicznym półmroku pierwszej sali skarbcza Muzeum Sztuk Użytkowych w Poznaniu znajduje się tylko jedna gablota, a w niej umieszczony jest tylko jeden obiekt delikatnie oświetlony czterema niewielkimi lampkami. Jest to mała szklana trumna ustawiona na kryształowej skale. Nie można jej nazwać relikwiarzem albo relikwiarzykiem z pominięciem cudzysłowu, ponieważ nazwy te zarezerwowane są dla sprzętów kultu religijnego służących wyłącznie do przechowywania relikwii.



„Relikwiarzyk” cesarza Napoleona I w ekspozycji stałej Muzeum Sztuk Użytkowych w Poznaniu (Oddział Muzeum Narodowego w Poznaniu, nr inw. MNP Rm 1016)

(fot. Jakub Baszczyński i Tomasz Andrzejczak / Pracownia Fotografii Cyfrowej Muzeum Narodowego w Poznaniu)

Wewnątrz eksponowanej w skarbcu Muzeum Sztuk Użytkowych w Poznaniu trumny leży zwinięty kosmyk siwych włosów, spięty złotymi opaskami. Przed nim stoi ażurowy, flankowany przez dwa węże postument, na którym umieszczona jest cesarska korona. Z kolei wiązki złocistych różg, przewiązanych kobaltowymi taśmami i zwieńczonych złotymi orłami, flankują naroża trumny, a okrywa ją czerwony płaszcz obrzeżony złotym sznurem ze złotymi chwastami, inkrustowany złotymi pszczołami i podbity gronostajowym futrem. Na wieku trumny ułożone są skrzyżowane berło i szpada, a na nich dwurożny czarny kapelusz z niebiesko-czerwono-białą kokardą. Skאלą jest bryła kwarcu bezbarwnego, czyli kryształu górskiego, a trumienka i cesarskie insygnia wykonane są ze złota, złoczonego brązu i szkła, z użyciem emalii opakowej kobaltowej, białej i czarnej oraz transparentnej rubinowej; wymiary całości: wysokość 13,7 cm, szerokość 11,5 cm, głębokość 9,9 cm, samej trumienki: długość około 5 cm, szerokość około 2,5 cm, wysokość około 3,5 cm. Obiekt wpisany został do inwentarza muzealiów Muzeum Narodowego w Poznaniu w 1951 r. pod nr. inw. MNP Rm 1016 z adnotacją o jego pochodzeniu: „przekaz z *Wawelu 19.12.1951 r.*”.

Zwraca uwagę znakomita jakość złotniczo-jubilerskiego wykonania zabytku: precyzja czyselunku najmniejszych elementów (korony, postumentu i flankujących ją węży, berła i szpady, rozety na kapeluszu, złotych pszczoł, gronostajowego obramienia tkaniny czy tekstylnych chwastów), czyste barwy emalii oraz ich gładkość i połyskliwość oraz wspaniała transparentność rubinowej emalii, a przy tym doskonała imitacyjność futra gronostajowego, wyrazisty rysunek mięsistych chwastów i plastycznych pszczoł oraz odłanych z brązu orłów i wiązek różg.

Pierwszym badaczem obiektu w Muzeum Narodowym w Poznaniu był Zygmunt Dolczewski, który swoje opinie o miejscu i czasie powstania zapisał na karcie dokumentacji naukowej i opublikował w kilku drobnych

wzmiankach (Zygmunt Dolczewski, *Pamiętki napoleońskie w zbiorach poznańskiego Muzeum Sztuk Użytkowych*, „Kronika Miasta Poznania”, z. 3, 1997, s. 152, s. 151, il. 1; tenże, hasło: „*Sarkofag Napoleona I*”, [w:] *Przesiewanie przeszłości, Katalog wystawy biżuterii i pamiątek*, red. Małgorzata Szuman-Gorczyca, Muzeum Okręgowe w Koninie, Konin 2002, s. 29, poz. 185). Badacz ten uważał, iż obiekt wykonany został najpewniej we Francji, prawdopodobnie w Paryżu,



w latach 1821-1840, czyli między śmiercią cesarza a sprowadzeniem jego prochów do Francji i powtórny pochówkiem w kaplicy św. Hieronima w kościele Inwalidów w Paryżu w grudniu 1840 r., chociaż ostatecznie nie wykluczał możliwości późniejszego czasu powstania zabytku.

Moim zdaniem do datowania „przed 1840 r.” nie ma podstaw, gdyż – przynajmniej na razie – nieznane są mi inne cesarskie pamiątki o takiej lub choćby zbliżonej formie. A uważam, że to właśnie ona jest tu najbardziej istotna. Wyniki moich badań przedstawiłam w komunikacie „*Relikwiarz Napoleona I. Objet d'art ze zbiorów Muzeum Sztuk Użytkowych Oddziału Muzeum Narodowego w Poznaniu*”, wygłoszonym na XVI konferencji z cyklu „Rzemiosło artystyczne i wzornictwo w Polsce”, zatytułowanej „Klejnoty w służbie sacrum i dewocji. Biżuteria

1 | Stefan Neybaur, „Relikwiarzyk” cesarza Napoleona I (fragment), po 1840 r. (zapewne 1841), kwarc bezbarwny, złoto odlewane, brąz odlewany złoczone, emalia opakowa kobaltowa, biała i czerwona oraz transparentna rubinowa, wym. 13,7 x 11,5 x 9,9 cm; trumienka: ok. 5 x ok. 2,5 x ok. 3,5 cm – wewnątrz trumienki kosmyk włosów (w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu)

2 | Stefan Neybaur,
„Relikwiarzyk” cesarza
Napoleona I, po 1840 r.
(zapewne 1841), kwarc
bezbarwny, złoto odlewane,
brąz odlewany złocony,
emalia opakowa kobaltowa,
biała i czerwona oraz
transparentna rubinowa,
wym. 13,7 x 11,5 x 9,9 cm;
trumienka: ok. 5 x ok. 2,5
x ok. 3,5 cm (w zbiorach
Muzeum Narodowego
w Poznaniu)



w Polsce” (14 maja 2016 r.). Poczynione przeze mnie ustalenia dotyczące inspiracji dla formy „relikwiarzyka” oparte zostały na ikonografii *retour des cendres* (powrót prochów), jak Francuzi określają powrót szczątków Napoleona I z Wyspy Świętej Heleny do Francji, i ich uroczysty pochówek w kościele Inwalidów w Paryżu 15 grudnia 1840 r. Bez wątpienia forma „relikwiarzyka” ściśle nawiązuje do przedstawień rydwanu funeralnego

i katafalku, dlatego uważam, iż powstał on po 1840 r., najpewniej w 1841 r. lub niedługo później. Skąd ta pewność?

Prochy cesarza ekshumowano 15 października 1840 r. i ceremonialnie przewieziono z Wyspy Świętej Heleny do Paryża. Trumna była okryta kapą z symbolami napoleońskimi, na niej ustawiono koronę cesarską. Przewożenie ciała odbywało się etapami, a w miejscach postoju organizowano

uroczyste powitania i wystawienia trumny. W Paryżu przewieziono ją pod Łukiem Tryumfalnym i Polami Elizejskimi na olbrzymim paradnym rydwanie żałobnym projektu Henri Labrouste (1801-1875). W kościele Inwalidów trumnę ustawiono na wysokim katafalku, nawiązującym do *castrum doloris*, we Francji określanym *chapelle ardente*.

Ekshumacja, przewożenie ciała, a zwłaszcza paryskie uroczystości mają obfitą ikonografię, w przeważającej części z 1841 r. – w tym prasową, a także w postaci licznych druków ulotnych. Swoistym *résumé* tych uroczystości jest litografia „Le Catafalque de Napoléon” według Jean-Baptiste’a Arnout z 1840 r., wykonana w Zakładzie Litograficznym Bernard Lemercier et Cie w Paryżu. Jej egzemplarz ze zbiorów warszawskiego Muzeum Narodowego był prezentowany na wielkiej Wystawie Napoleońskiej w Warszawie w 1921 r. (B. G. [Bronisław Gembarzewski], *Katalog Wystawy Napoleońskiej (doby Księstwa Warszawskiego), otwartej w gmachu Muzeum Narodowego i Muzeum Wojska w Warszawie, dn. 5 maja r. 1921*, Warszawa 1921, s. 17, poz. 109).

Po drugiej wojnie światowej „relikwiarzyk” przez długie lata eksponowany był w Pałacu w Rogalinie, jednak w obecnej aranżacji pałacowych przestrzeni nie było już dla niego miejsca. Natomiast jako czyjś skarb, i to w wielu znaczeniach tego określenia, MUSIAŁ nie tylko znaleźć się w ekspozycji skarbcza Muzeum Sztuk Użytkowych w Poznaniu, ale wręcz stać się jego symbolem.

Na otwartej 26 marca 2017 r. ekspozycji opatrzyłam go podpisem: „Objet d’art – »relikwiarzyk« cesarza Napoleona I / Francja, Paryż (?), po 1840 r.”, a w zakomponowanej w gablocie podświetlanej szufladzie umieściłam cztery obrazki prezentujące ikonografię pogrzebu cesarza 15 grudnia 1840 r., tłumaczące, skąd wziął się pomysł na formę obiektu: litografię przedstawiającą kondukt według Jean-Baptiste’a Arnout, druk ulotny *Char funèbre de Napoléon*, druk ulotny *Intérieur de l’église des Invalides, Transformée en chapelle ardente pour recevoir les restes mortels de l’Empereur Napoléon* oraz litografię „Le Catafalque de Napoléon” według Jean-Baptiste’a Arnout z 1840 r.

Ryszard Bobrow, wówczas kurator Zbiorów Sztuki Zdobniczej Muzeum Narodowego w Warszawie, w czasie swojej



wizyty 10 maja 2017 r. w poznańskim Muzeum Sztuk Użytkowych rozpoznał w tajemniczym *objet d’art* wykonaną przez warszawskiego jubilera Stefana Neybaura (Neubaura) (1789-1864) „Pamiętkę po Cesarzu [która] własnością była nieodłączną Generała W. Krasieńskiego” (jak podał Konrad Ajewski w książce *Zbiory artystyczne Biblioteki i Muzeum Ordynacji Krasieńskich w Warszawie*, Warszawa 2004, s. 66, przyp. 128). Pozostały fragment inwentarzewego zapisu Muzeum Ordynacji Krasieńskich (MOK 1664) objaśnia, że jest to... „Trumienka szklana na wysokim kamieniu, na niej płaszcz cesarski, kapelusze i oręż; wewnątrz włosy Napoleona I. [...] Emalja, złoto, cristal de Roche”.

Okazało się zatem, że „relikwiarzyk” należał do Wincentego Krasieńskiego (1782-1858),

3 | Henri Labrouste, „Projet pour le char du retour des cendres de Napoléon” („Projekt rydwanu żałobnego przygotowany na powrót prochów cesarza Napoleona I”) (fragment), 1840, rysunek ołówkiem i akwarelą, podkreślony złotem, wym. 23,5 x 44,7 cm (w zbiorach Bibliothèque de l’Institut national d’histoire de l’art, Paris)

4 | Jean-Baptiste Arnout, „Le Catafalque de Napoléon” („Katafalk Napoleona”), 1840, litografia kolorowana, wym. 25,5 x 39,2 cm, Zakład Litograficzny Bernard Lemercier et Cie (w zbiorach Bibliothèque nationale de France, Paris)

5 | Adolphe Jean-Baptiste Bayot według Eugène Charles François Guérarda, „Retour des cendres de Napoléon 1er de Sainte-Hélène, 15 décembre 1840” („Powrót prochów Napoleona I z Wyspy Świętej Heleny, 15 grudnia 1840 r.”), 1841, litografia kolorowana (w zbiorach Musée de l’Armée, Paris)



służącego w armii napoleońskiej w latach 1806-1814. Zakończył on służbę w randze generała, a od cesarza otrzymał tytuł hrabiowski. Niewątpliwie w tym czasie pozyskał kosmyk włosów Napoleona, który był dla niego tak drogocenną pamiątką, że zlecił umieszczenie go w kosztownej oprawie. Doskonale też wybrał do tego pomysłu wykonawcę, gdyż jakość wykonania prac złotniczych i jubilerskich jest znakomita. Oczywiście, nie sposób orzec, czy koncept kompozycji wyszedł od generała Krasińskiego, czy taką formę zaproponował Stefan Neybaur, ale bez wątplenia jest ona interpretacją wyobrażeń rydwanu żałobnego i / lub katafalku, zatem – powtórzmy – obiekt powstać mógł najwcześniej w końcu 1840 r., a najpewniej w 1841 r.

Tu należy zaznaczyć, że wcześniej, nie wiedząc o tym, że „relikwiarzyk” przetrwał zawieruchę drugiej wojny światowej, pisali o nim Wojciech Przybyszewski i Konrad Ajewski. Pierwszy z wymienionych przypomniał wcześniejsze dzieje tego zabytku, pisząc o uszkodzeniu „relikwiarzyka” w wyniku włamania do pałacu Krasińskich w Warszawie w marcu 1852 r. oraz o jego wpisie do inwentarza tego pałacu z 1859 r. (*Wygrzebane z lamusa. Z policyjnej kroniki*, „Gazeta Antykwaryczna”, nr 6, 1998, s. 26-27; *Wyroby złotnicze ze skarbca generała*

Wincentego Krasińskiego, „Mazowsze”, [nr 12 w numeracji ciągłej], 1999, s. 140-141). Drugi wspominał, że: „Jeszcze do 1941 r. obiekt ten, zanim zaginął, złożony był wraz z innymi rzeczami z Muzeum Ordynacji Krasińskich w gmachu Muzeum Narodowego w Warszawie” (Zbiory artystyczne..., tamże).

Odkrycie pierwszego właściciela „relikwiarzyka” i jego wykonawcy nie pozostało bez echa. Ryszard Bobrow niezwłocznie poinformował o tym czytelników słownika *Warszawscy złotnicy, jubilerzy, grawerzy i kupcy wyrobów kruszczowych w XIX wieku* (Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2018), zamieszczając w nim nie tylko fotografię „relikwiarzyka” (s. 14, il. 9), ale także wzmiankując w biogramie Neybaura (s. 202), że obiekt ten znajduje się obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu. Z kolei ja uzupełniłam tymi informacjami podpis w gablocie i, co równie ważne, skorygowałam tekst przygotowany do druku w książce towarzyszącej wystawie stałej w Muzeum Sztuk Użytkowych w Poznaniu (*200 Sztuk*, red. Magdalena Weber-Faulhaber, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2018, s. 282, poz. 118, il. na s. 283).

Warto też przypomnieć, iż „relikwiarzyk” bywał eksponowany na wystawach, np. w 1881 r. na „Wystawie dzieł sztuki

CHAR FUNÈBRE DE NAPOLEÓN.



Mise en place au Champ de Mars le 17 mai 1840. Le char funéraire de Napoléon, par le sculpteur de la Cour de France, M. de la Roche, est tiré par six chevaux blancs de la Cour de France, appartenant à la Régence de France. Le char funéraire de Napoléon, par le sculpteur de la Cour de France, M. de la Roche, est tiré par six chevaux blancs de la Cour de France, appartenant à la Régence de France. Le char funéraire de Napoléon, par le sculpteur de la Cour de France, M. de la Roche, est tiré par six chevaux blancs de la Cour de France, appartenant à la Régence de France.

6 | Autor nieznan, „Char funèbre de Napoléon” („Katafalk Napoleona I”), po 1840 r., drzeworyt, wym. 42,5 x 61,8 cm, druk: Fabrique de Jean-Charles Pellerin, Imprimeur-Libraire à Epinal (w zbiorach Bibliothèque nationale de France, Paris)

stosowanej do przemysłu urządzonej staraniem Komitetu Muzeum Przemysłu i Rolnictwa w Warszawie w pałacu Brühlowskim”, a w 1921 r. na „Wystawie Napoleńskiej w Muzeum Narodowym i Muzeum Wojska w Warszawie”, w katalogu której podano: „*Włosy Napoleona. Na podstawie z marmuru czarnego [o wymiarach] 19 x 13 [cm] kawałek kryształu górskiego w kształcie skąpy, na niej trumienka szklana oprawiona w bronz złocony, w której złożone są włosy; na trumnie kapelusz, szpada, berto i płaszcz cesarski. Wys. ogólna 17 [cm]. Wła[asność] ordyn[acji]. hr. Krasieńskich*” (B. G. [Bronisław Gembarzewski, *Katalog Wystawy Napoleńskiej...*, s. 57, poz. 336). Relację z tej wystawy, autorstwa Stanisława Lama, zamieścił „Tygodnik Ilustrowany” (St. Lam, *Wystawa Napoleńska*, „Tygodnik Ilustrowany”, nr 20 z 14 maja 1921 r., s. 315-317) i tam, na s. 317, znajduje się fotografia podpisana: „*Włosy Napoleona w oprawie złotej, emaliowanej, w kształcie sarkofagu. Wła[asność] Ord[ynacji]. hr. Krasieńskich*”; jej reprodukcję zamieścił także w cytowanej wcześniej monografii Konrad Ajewski (s. 488, il. 111). W rezultacie wiadomo, że obiekt między 1921 a 1951 r. utracił podstawę z czarnego marmuru (o wymiarach: wys. ok. 3,3 cm, dł. 19 cm i szer. 13 cm).

Niestety, nie udało się ustalić, jak i kiedy „relikwiarzyk” znalazł się na Wawelu. Poszukiwania w wawelskim archiwum ujawniły



7 | Jean-Baptiste Arnout, „Mausolée de l'Empereur Napoléon dans la chapelle Saint Jérôme, aux Invalides, à Paris” („Mauzoleum cesarza Napoleona u kaplicy św. Hieronima u Inwalidów w Paryżu”), 1842, litografia, wym. 38 x 31 cm, Zakład Litograficzny Bernard Lemercier et Cie (w zbiorach Bibliothèque nationale de France, Paris)

(ilustracje: 1, 2 – fot. Jakub Baszczyński i Tomasz Andrzejczak / Pracownia Fotografii Cyfrowej Muzeum Narodowego w Poznaniu; 3 – <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/item/26144-redirect>; 4, 6, 7 – <https://gallica.bnf.fr>; 5 – <https://fr.wikipedia.org>)

tylko skąpą korespondencję z Muzeum Narodowym w Poznaniu (to samo jest w archiwum MNP) w sprawie przekazania do tej instytucji pewnej liczby obiektów, z których większość należała do pierwotnego wyposażenia zamku cesarskiego w Poznaniu. Z jakiego jednak powodu do tego przekazu włączono też „relikwiarzyk”, dlaczego Wawel nie zatrzymał go – dziś nie sposób dociec.

RENATA SOBCZAK-JASKULSKA

Nieodłączna własność i pamiątka generała Wincentego Krasińskiego

Wsporządzonym przed drugą wojną światową Inwentarzu Muzeum Ordynacji Krasińskich, przechowywanym obecnie w Dziale Inwentarzy Muzeum Narodowego w Warszawie, bez trudu znajdziemy taki oto opis „relikwiarzyka” Napoleona I, będącego tematem artykułu zamieszczonego na poprzednich stronach: „Trumienka szklana na wysokim kamieniu, na niej płaszcz cesarski, kapelusz i oręż; wewnątrz włosy Napoleona I. Pamiątka po Cesarzu własnością była nieodłączną Generała W. Krasińskiego. Emalja, złoto, cristal de Roche” (Muzeum Ordynacji Krasińskich, s. 167, poz. 1664).

Z kolei w znajdujących się w Archiwum Państwowym m.st. Warszawy

odpisach *Inwentarzy majątku pozostawionego przez generała Wincentego Krasińskiego i jego syna Zygmunta Krasińskiego*, a konkretnie w odpisie sporządzonego 26 czerwca (8 lipca) 1859 r. *Inwentarza pałacu Krasińskich w Warszawie*, opisano tę niezwykle interesującą pamiątkę [poz. 1076] słowami: „Grób Napoleona na kryształ skalnym”. Prawdopodobnie przez pomyłkę statuetkę spisano dwukrotnie, gdyż figuruje ona jeszcze przy końcu dokumentu [poz. 1541 i 1542], jako: „Grób Napoleona I w kształcie trumienki szklanej z płaszczem Cesarskim z kapelusikiem i orężem ze złota emaliowanego wartości rs. 31 [kop.] 50” oraz „Podstawa z kryształu skalistego do tegoż wartości rubli sto, rs. 100 [co odpowiadało 1



Czytelników warszawskich gazet w XIX w. niewątpliwie bardzo zajmowały wiadomości o włamaniach do pałaców i domów stanowiących własność bogatych, powszechnie znanych mieszkańców stolicy. Można z nich było nie tylko dowiedzieć się, co padło łupem złodziei, ale także niepostrzeżenie złożyć wizytę na pokojach w pałacu hrabiego X czy w salonie hrabianki Y.

A oto co m.in. napisano w „Warszawskiej Gazecie Policyjnej”, w wydaniu z 12 (24) marca 1852 r., na temat jednej z takich kradzieży:

„Władza policyjna otrzymała doniesienie, iż niewiadomi złoczyńcy, w nocy dnia 25 lutego (8 marca) r.b. przez przystawienie drabiny do apartamentu na 1m piętrze, w pałacu nr 410 przy ulicy Krak[owskiej] Przedm[ieście], przez JW. jenerała-adjutanta hr. Wincentego Krasińskiego zajmowanego weszli tamże i skradli przedmioty następujące: zegar stołowy, świecznik posrebrzany i płaszcz sukienny; oprócz tego uszkodzili pomnik wyobrażający grobowiec Napoleona, przez wyłupanie i zabranie z niego ozdób złotych.

I dalej:

Ścisłe poszukiwania przez kilka dni dopełniane w celu wykrycia sprawców tej kradzieży, okazały się bezskutecznymi; na koniec w nocy d. 4 (16) b.m. uchwycony został niejaki Michał Kamiński inaczéj Szejnertem zowiący się, w chwili, gdy w zamiarze spełnienia

kradzieży w domu nr 550 przy ulicy Długiéj, przystawiał drabinę do mieszkania na 1m piętrze. Człowiek ten znanym jest tutejszej policji z licznych zbrodni, za które ostatecznie odcierpił karę 5-cio letniego więzienia, z zręczności swéj i sposobu, w jaki kradzieże zwykle dokonywał. Z tego więc powodu powzięto silne podejrzenie, że on spełnić musiał kradzież u JW. jenerała hr. Krasińskiego, jakoż (po długim wprawdzie uporze) przyznał się do niej, wymieniając za spółnika swego Walentego Zarębę wyrobnika, z którym kiedyś w więzieniu zostawał, a przytem wskazał trzech żydów (handlarzy ulicznych) którym skradzione przedmioty za RS. 10 spieniężył. Po odszukaniu i uwięzieniu wspomnianych żydów, szkoda cała odzyskaną i właścicielowi powróconą została”.

[...] Wiadomo, że podczas kradzieży w pałacu nie było gospodarzy. Generał Wincenty Krasiński przebywał w tym czasie w Opinogórze, a jego syn Zygmunt od dłuższego czasu bawił w rodziną w Rzymie, skąd na krótko tylko, w ostatniej dekadzie marca 1852 r., wyjeżdżał do Neapolu. Obydwa jednak otrzymywali regularnie korespondencję od plenipotenty Stanisława Krynickiego, mamy więc powody przypuszczać, że tą właśnie drogą dowiedzieli się o kradzieży. [Wojciech Przybyszewski, Wygrzebane z lamusa. Z policyjnej kroniki, „Gazeta Antykwaryczna”, nr 6, 1998, s. 26-27]



2

1 | Autor nieznan, „Portret gen. Wincentego Krasieńskiego”, pierwsza połowa XIX w., litografia, wym. 22,6 x 17,1 cm (w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie)

2 | Reklama fabryki jubilerskiej Józefa Weinerta (dawniej S. Neybaur) w *Katalogu wystawy dzieł sztuki stosowanej do przemysłu urządzonej staraniem Komitetu Muzeum Przemysłu i Rolnictwa w Warszawie w pałacu Brühlowskim otwartej d. 14 czerwca 1881*, Warszawa 1881, s. 130 [nieliczbowana]

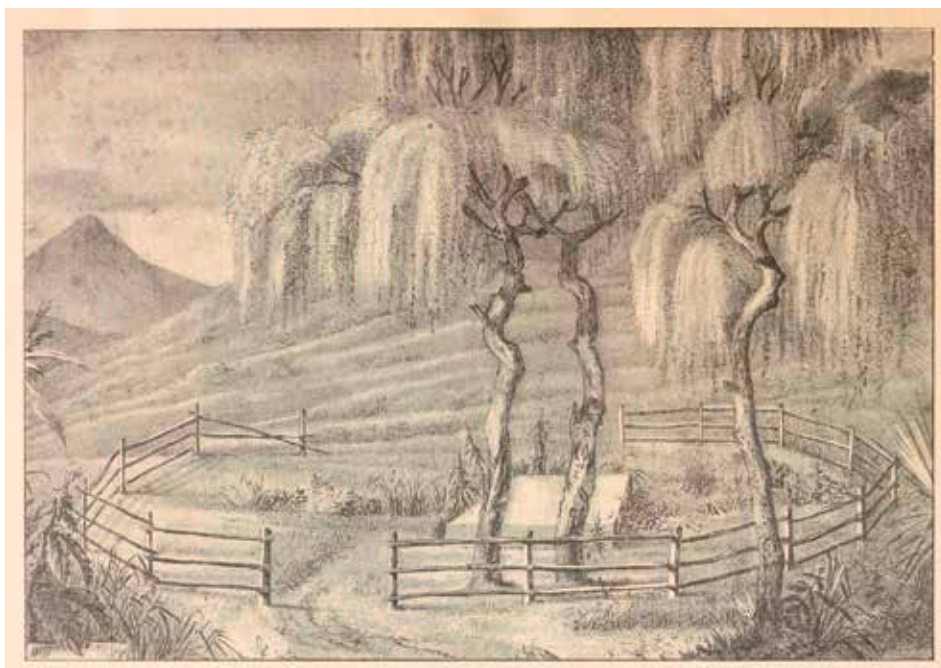
3 | Grób Napoleona na Wyspie Świętej Heleny, według współczesnej litografii wydanej w Warszawie

4 | Nicolas Eustache Maurin, „Overture du cercueil de Napoléon 1er à Sainte-Hélène” („Otwarcie trumny Napoleona na Wyspie Świętej Heleny”), 1841, litografia kolorowana

wówczas w Warszawie dwumiesięcznym zarobkom dobrze opłacanego buchaltera miejskiego – WP]” (APW, *Akta Kancelarii Józefa Noskowskiego, rejenta powiatu warszawskiego, pisarza Królestwa Polskiego z lat 1834-1863*, nr 20.498 / 1859 r., sygn. 137).

W opisie tym zadziwia tak znacznie różniącą się między sobą wyceną jubilerskiej roboty Stefana Neybaura i wykonanej z kryształu skalistego podstawy pod „relikwiarzyk”. Według spisujących (Stanisława Krynickiego, naczelnika Kancelarii Zarządu Głównego Ordynacji Opinogórskiej i Józefa Tomaszewskiego, rachmistrza tego Zarządu) drugi z wymienionych elementów był trzy razy cenniejszy od pierwszego! Jak to możliwe?

Być może odpowiedzią, która pozwoliłaby uzasadnić tak wysoką wycenę owej podstawy jest informacja podana w *Katalogu wystawy dzieł sztuki stosowanej do przemysłu urządzonej* **4**



3

staraniem Komitetu Muzeum Przemysłu i Rolnictwa w Warszawie w pałacu Brühlowskim otwartej d. 14 czerwca 1881 (Warszawa 1881), gdzie wśród wyrobów złotych i brylantowych wykonanych w warszawskiej fabryce jubilerskiej Józefa Weinerta (dawniej S. Neybaur) wymieniona została „Trucienka na kamieniu wyjętym z grobu Napoleona I, z włosami tegoż” (s. 130 [nieliczbowana], poz. 2). Czyżby więc fragment skały, na której osadzony

został „relikwiarzyk” rzeczywiście miał takie niezwykle pochodzenie?

Jeżeli był to kamień wyjęty z grobu cesarza na Wyspie Świętej Heleny to (odrzucając stanowczo skojarzenie ze słynną sceną z filmu Stanisława Barei *Miś*, w której pierwszoplanowy bohater poproszony przez zaprzyjaźnionego z nim Polaka osiadłego na emigracji w Londynie o przywiezienie mu pamiątki związanej z klasztorem na Jasnej Górze, zapomniawszy





5

5 | Litograf nieznaną według Victora Adama, „Marche du cortège funèbre de Napoléon dans les Champs-Élysées à Paris, le 15 Décembre 1840” („Przemarsz konduktu żałobnego Napoleona na Polach Elizejskich w Paryżu, 15 grudnia 1840 r.”), 1842, litografia, wym. 25 x 38,5 cm, w Zakładzie Litograficznym Bernard Lemercier et Cie (w zbiorach Bibliothèque nationale de France, Paris)

6 | Autor nieznaną, „Intérieur de l'église des Invalides. Transformée eu chapelle ardente pour recevoir mortels de l'Empereur Napoléon” („Wnętrze kościoła Inwalidów”), po 1840, drzeworyt, druk: Fabrique de Jean-Charles Pellerin, Imprimeur-Libraire à Epinal (w zbiorach Bibliothèque nationale de France, Paris)

(ilustracje: 1 – BN POLONA; 2 – wg „Katalogu wystawy dzieł sztuki stosowanej...”; 3 – wg August Sokołowski, „Dzieje porzobiorowe narodu polskiego ilustrowane”, Warszawa 1904, t. 2, cz. 1, s. 234; 4 – <https://fr.muzeo.com/reproduction-oeuvre>; 5, 6 – <https://gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France>)

o danej obietnicy, podnosi pierwszy lepszy kamyk znaleziony na ulicy stolicy nad Tamizą, by mógł on udawać prawdziwy upominek) dobrze byłoby sprawdzić, czy w relacjach z wydobywania trumny z grobu Napoleona nie ma na ten temat choćby krótkiej wzmianki. Więc sprawdzimy.

W polskojęzycznej broszurze z opisem powtórnego pogrzebu cesarza czytamy m.in.: „W kwadrans po północy żołnierze angielscy rozpoczęli odkopywanie. Najprzód kwiaty które zasadzone były około grobu, zostały starannie wyjęte i odłożone dla księcia Joinville, który je mieć pragnął. Potem odjęto kratę żelazną, kamienie które grób pokrywały i ujrano ziemię we środku znacznie zapadłą [...]” (*Opis pogrzebu cesarza Napoleona w Paryżu dnia 15. grudnia 1840*, Lipsk 1841, s. 11). W opublikowanym w internecie obszernym artykule *Retour des cendres* (*Powrót prochów*), napisano natomiast: „W świetle pochodni brytyjscy żołnierze wzięli się do pracy. Usunęli kratki, potem kamienie tworzące krawędzie grobu” (https://pl.wikipedia.org/wiki/Retour_des_cendres). Być może więc to te kamienie przywieziono do Francji wraz z kwiatami, które polecił zebrać dla siebie dowodzący misją Franciszek Orleański, książę Joinville, i płytą wydobytą z grobu

cesarza (*Opis pogrzebu...*, s. 21), a później rozdawano w charakterze szczególnie cennych pamiątek tym, którzy w przeszłości najbliższej stali u boku Napoleona? Na wulkanicznej Wyspie Świętej Heleny kryształów górskich (*crystal de Roche*) nie brakowało, a wiara w ich magiczną, oczyszczającą moc mogła być dla miejscowych dobrą podpowiedzią, by właśnie z takich fragmentów skał zbudować krawędzie grobu cesarza Napoleona I Bonaparte, zmarłego tam 5 maja 1821 r.

Z cytowanej już broszury *Opis pogrzebu...* dowiadujemy się także jak wyglądała trumna ze zwłokami Napoleona podczas ceremonii przewiezienia jej z miejsca zesłania cesarza Francuzów, posiadłości Longwood House, do portu Jamestown na Wyspie Świętej Heleny, gdzie na kondukt oczekiwał książę Joinville, i kto wziął udział w żałobnym orszaku. „Porządek pochodu był następujący: naprzód milicya Ś[więtej] Heleny pod dowództwem podpułkownika Seale, po niej oddział dziewięćdziesiątego pierwszego pułku liniowego Angielskiego pod dowództwem kapitana Blackwell; muzyka milicyi, książdz Coquereau z dwoma chłopcami chórowymi z których jeden niósł krzyż, drugi naczynie z wodą święconą; karawan – ten był na czterech kołach ciągnięty czterema końmi, gdyż stan

drogi niedozwalał więcej ich zaprządź. Konie przykryte były czarnem sukniem i kaźden prowadzony przez człowieka w grubą żałobę przybranego. Trumna przykryta płaszczem cesarskim, a nad nią wznosił się baldachim. Płaszcz cesarski był z axamitu fioletowego, miał długości włącznie z obszyciem grono-stajowem 5 metr[ów], a 4 szerokości, naokoto szlaki złote, ozdobione cyframi »N«, i Orłami. Pierwszy szlak grono-stajowy szeroki na 30 cent[ymetrów], drugi z arabesków złotem sztyty i obwiedziony takiemiz frandzlami; trzeci szlak wystawiający różczki palmowe. W czterech rogach tych szlaków w okrągłych polach cztery Orły nad niemi korony cesarskie. Na całym tle pszczoły złote rozsiane” (*Opis pogrzebu...*, s. 17-18).

By znaleźć odpowiedź na pytanie, na ile zgodny jest opis tego płaszcza z miniaturowym płaszczem autorstwa Neybaura na „relikwiarzyku” Napoleona, wystarczy spojrzeć na ilustracje.

Tymczasem w Paryżu, podczas uroczystości ponownego pogrzebu cesarza, 15 grudnia 1840 r., można było zobaczyć nie tylko znany nam z ikonograficznych przekazów pełen przepychu, zapierający dech w piersiach korowód żałobników, ale także odczuć towarzyszące tym uroczystościom emocje zebranych wokół



tego, i podczas tej sprzeczki zrobił się wielki natłok. Inwalid ze łzami, w rękach trzymał koniec kobierca: nareszcie sądząc że wszystkie jego prośby są nadaremne, wyciąga nóż z kieszeni, ucina z zapalczywością kawałek kobierca i ucieka. – Ten przykład został zaraz od widzów naśladowany, i cały kobierzec był w momencie rozszarpany: wszyscy którzy co dostali uciekali ze swoją zdobyczą, którą jednocześnie do ust przyciskali. Urzędnik był zmuszony pozwolić na spełnienie tego uszanowania, objawionego na cześć wielkiego człowieka, a że on sam był dawnym oficerem, i zachowywał w sercu pamięć Napoleona: szczęśliwym więc był że zachował w swym ręku ostatni kawałek, który pewno za świętość będzie uważać” (Opis pogrzebu..., s. 58).

Nie takiej jednak pamiętki z ponownego pogrzebu Napoleona I oczekiwał hrabia Wincenty Krasiński, były dowódca pułku szwoleżerów gwardii cesarza Francuzów, który awansował w tej służbie z pułkownika na generała dywizji. Uczestniczył w uroczystościach, ze względu na całkowitą zmianę orientacji politycznej i dbałość o własną karierę, której dopełnienia, po klęsce Napoleona, spodziewał się doczekać, służąc trzem kolejnym cesarzom Rosji, i nie chciał, i nie mógł. Jak pisano w prasie, 6 grudnia 1840 r. generał Krasiński wyjechał na krótko z Warszawy do Petersburga („Kurier Warszawski”, nr 325, wydanie z 6 grudnia 1840 r., s. 1545), ale Święta Bożego Narodzenia i ostatnie dni w roku spędził na powrót w Warszawie (Świadek epoki..., t. 1, s. 143, przyp. 14). Jednak dbałość o przekazanie potomnym – choćby tylko tym z kręgu najbliższych znajomych, przyjaciół i rodziny – jakże ważnego dla niego samego przekazu, że przed laty stał bardzo blisko u boku Napoleona, którego wielu już wtedy nazywało półbogiem, motywowała go do podjęcia działań, których efektem miała być pamiętka szczególna, godna umieszczenia jej w honorowym miejscu generalskiego skarbcza.

WOJCIECH PRZYBYSZEWSKI

tłumów, które dawały o sobie znać także w kolejnych dniach po zakończonej ceremonii, o czym wiemy z relacji pozostawionych potomnym przez świadków tamtych wydarzeń.

Jednym z takich świadków była, przebywająca tam wtedy z matką (Różą z Potockich Branicką) i siostrami (Zofią oraz Katarzyną), dwudziestoletnia Elżbieta (Eliza) Branicka (późniejsza żona Zygmunta Krasińskiego), która pod koniec grudnia 1840 r. tak pisała w liście do ojca, Władysława Branickiego: „Kościół Inwalidów stał się miejscem pielgrzymek całej Francji, codziennie setki tysięcy ludzi obiegają jego drzwi: sarkofag tego wielkiego człowieka wywołuje entuzjazm pamięci i nadziei, który trudno opisać, a który spekulanci wykorzystują na wszystkie sposoby. Napoleon jest całkowicie wydany (na pastwę) przedsiębiorczości, która kalkuluje na pamięci o nim tak, jak się kalkuluje zyski z kopalni węgla, ziemi lub maszyny parowej. Wszędzie spotyka się Napoleona, sprzedają go na wszystkich ulicach za 10 su, za 8 su, za 6 su, za 1 su! Z »papier maché«, z gipsu, na obrazkach jako świętego, z aureolą błogostawionego wokół czoła! Można go dostać martwego, młodego, starego, zobaczyć na wystawach cukierników z cukru w trumnie z czekolady; jest

wszędzie i przedstawiony na wszystkie sposoby” (Świadek epoki. Listy Elizy z Branickich Krasińskiej z lat 1835-1876, t. 1, z rękopisu odczytał, wybrał, skomentował i wstępem opatrzył Zbigniew Sudolski, przekład Urszula Sudolska, Warszawa 1995, s. 142-143).

Były to jednak pamiętki przeznaczone dla mas, pamiętki dla tych, którzy wiedzieli, co prawda, kim był cesarz Napoleon I, ale nie mogli się chwalić, że przez lata wiernie służyli u jego boku. Ci drudzy szukali bowiem innych „relikwii” bezpośrednio związanych z ponownym pochówkiem bohatera, ponieważ „wszystko co kiedyś mogło służyć Cesarzowi, chociaż ubocznym sposobem, było od nich za świętość uważane”. I tak – czytamy na ostatnich stronach cytowanej tu broszury – „Gdy orszak żałobny przybył do Inwalidów, i trumna zawierająca zwłoki Cesarza była zdjeta; kobierzec z sukna fioletoowego, na którym trumna od Ś[więt]ej Heleny stała, był położony na boku. Stary Inwalid, który go z oka niespuścił, zbliżył się nieznacznie i wziął go; lecz uwiadomiono o tem urzędnika mającego dozór, a ten nie biorąc to za przestępstwo poczciwego starca, zmuszał go jednak do oddania kobierca. Biedny Inwalid chciał się skłonić do

Park pałacowy w Zielonej Górze-Zatoniu

Ostatni z prezentowanych w tym cyklu zabytków oraz miejsc biorących udział w ubiegłorocznym konkursie „Zabytek Zadbany” to park pałacowy w Zatoniu (obecnie osiedle Zielonej Góry w dzielnicy Nowe Miasto), wyróżniony w kategorii „Rewaloryzacja przestrzeni kulturowej i krajobrazu” za rewaloryzację parku i architektury ogrodowej, która przywróciła integralność całego założenia pałacowo-parkowego oraz historyczne wartości krajobrazu kulturowego.

Przy okazji tej prezentacji chcemy zwrócić uwagę naszych Czytelników na fakt, że za każdym działaniem na rzecz ratowania zabytków, niezależnie od tego, jaką ono ma przyjąć formę, stoją konkretni ludzie, tacy jak Jarosław Skorulski (na zdjęciu – elegancko ubrany pan w cylindrze), prezes Stowarzyszenia Nasze Zatonie, od wielu lat lobujący u władz Zielonej Góry za wyremontowaniem ruin pałacu i zrewitalizowaniem parku księżnej Doroty Talleyrand-Perigord. I właśnie dlatego – powtórzmy za publikacją *Zabytek Zadbany AD 2021* Narodowego Instytutu Dziedzictwa, który działając w imieniu Generalnego Konserwatora Zabytków jest organizatorem dorocznego konkursu „Zabytek Zadbany” – „Generalny Konserwator Zabytków nagradza właścicieli i zarządców, którzy z poszanowaniem dla substancji zabytkowej podejmują wysiłki zmierzające do jak najlepszego zachowania obiektów historycznych”.



Park księżny jest częścią pałacowo-parkowego założenia w Zatoniu, dawnej wsi o średniowiecznej metryce, a od 2015 r. administracyjnej części Zielonej Góry. Powstał z inicjatywy księżnej Doroty de Talleyrand-Perigord

w 1842 r., równocześnie z przebudową wcześniejszego pałacu. Projekt parku krajobrazowego stanowi dzieło ogrodnika i architekta krajobrazu Petera Lenné. Jego urządzenie trwało do 1843 r. Przed 1905 r. kolejny właściciel powiększył teren parku

w kierunku południowym i wschodnim o część leśną. W 1945 r. znajdujące się na terenie parku cieplarnia i palmiarnia zostały spalone przez Armię Czerwoną. Po drugiej wojnie światowej cały zespół pałacowo-parkowy został przejęty przez Skarb



1 | Park z widokiem na pałac zachowany w formie trwałej ruiny



2 | Fontanna, w głębi pałac, łącznik i oranzeria



3 | 4 | Oranzeria przed (3) i po renowacji (4)

Państwa i przekazany Lasom Państwowym. Powierzchnia parku wynosi 52 ha i została podzielona na dwie części: zachodnią z pałacem, o cechach romantycznych, i wschodnią, będącą zwartym kompleksem leśnym. Oś kompozycji stanowi aleja lipowa, prowadząca od dawnej bramy pałacowej przez całą długość parku. Pierwotnie przed fasadą pałacu i ciepłarni znajdował się ogród ozdobny, a po wschodniej stronie pałacu urządzono dużą polanę z dębem pośrodku i kopcem z wzniesioną na jego szczycie altaną. Na terenie parku znajdowały się trzy fontanny i liczne rzeźby. Obok fontanny przy pałacu ustawiono sarkofag rzymski z II w. n.e. – obecnie stoi tam jego kopia. Zarówno w części zachodniej, jak i wschodniej parku zachował się liczny mieszany drzewostan o cechach pomnikowych.

W 2017 r. zespół pałacowo-parkowy został wydzierżawiony przez



miasto Zielona Góra i poddany kompleksowej rewitalizacji. W pierwszej kolejności prace objęły pozostałości pałacu, który obecnie funkcjonuje w formie trwałej ruiny. Zabytek zdobył wyróżnienie w konkursie „Zabytek Zadbane” w 2019 r. w kategorii rewitalizacji. W latach 2018-2020 przeprowadzono rewitalizację parku poprzedzoną kwerendą archiwaliów

opisowych i kartograficznych. Przeprowadzone zostały również badania archeologiczne. Głównym celem rewitalizacji było przywrócenie historycznej kompozycji założenia. W tym celu odtworzono i zabezpieczono dawny układ kompozycyjny parku, odsłaniając główne grupy krajobrazowe m.in. w obrębie tzw. Łąki Joanny i stawu parkowego.



5

5 | Fragment wnętrza łącznika między oranżerią i pałacem

6 | Pawilon Altany Różanej na wzgórzu widokowym

7 | Oś widokowa biegnąca przez Łąkę Joanny ku Altanie Różanej

(fot. przy tytule oraz zdjęcia: 1, 2, 4 – Michał Adamczewski; 3, 5 – Jarosław Skorulski; 6 – Krzysztof Garbacz / Pracownia Terenowa NID w Zielonej Górze; 7 – Ewa Garbacz)



6



7

Uczytelnione zostały wewnętrzne i zewnętrzne osie widokowe, a parkowy drzewostan poddano specjalistycznym zabiegom pielęgnacyjnym. Na bazie analiz historycznych dokonano nowych nasadzeń i odtworzono układ wodny parku. Historyczne obiekty architektoniczne założenia parkowego: oranżeria, fontanny, stawy parkowe z mostkami, altana zostały odtworzone z wykorzystaniem zachowanych relikwii materiałów budowlanych. Uczytelniona została również sieć komunikacyjna parku, którą wyposażono w ławki, kosze na śmieci, donice z roślinami oranżeryjnymi i tablice informacyjne. W odrestaurowanej oranżerii mieści się kawiarnia. Założenie zostało uzupełnione budynkami inspirowanymi zabudową historyczną, w których mieści się punkt informacji turystycznej, pomieszczenia gospodarcze i toalety. Wykonano infrastrukturę wodociągową i kanalizacyjno-sanitarną oraz sieć telekomunikacyjną.

Kompleksowa rewitalizacja i rewitalizacja założenia pałacowo-parkowego w Zatoniu zapobiegła dalszej degradacji i uczyniła jego wartości zabytkowe. Spowodowała także powstanie atrakcyjnej przestrzeni dla mieszkańców Zielonej Góry i okolicznych miejscowości. Atrakcją stanowi nie tylko kompleks parkowy, ale również znajdujące się na jego terenie odrestaurowane zabytkowe obiekty architektoniczne. W ten sposób połączono możliwość zwiedzania zespołu dawnej rezydencji z odpoczynkiem na łonie przyrody.

HANNA MACKIEWICZ

Skromne piękno kościoła w Nowym Dworze Mazowieckim

Przy ujściu Narwi do Wisły leży niewielkie, choć bardzo stare miasto – Nowy Dwór Mazowiecki. Za jego założyciela uważa się księcia Konrada I Mazowieckiego, a pierwsza wzmianka o Nowym Dworze pochodzi z 1294 r., kiedy pisano o nim jako własności wojewody mazowieckiego – Jana herbu Nałęcz. W dokumentach znajdują się wzmianki o mieście pod różnymi nazwami, np. *Nowidwor circa fluvium Narew* (Nowy Dwór nad Rzeką Narew) czy *Nova Curia* (Nowy Dwór) lub *Nova Aula*. Inne funkcjonujące w literaturze historycznej nazwy to *Novidwor*, *Novuidwor*, a także *Nowodwor*. Prawa miejskie Nowy Dwór otrzymał w 1374 r.; w 1544 r. odnowił je król Zygmunt Stary. W następnym wieku nastąpił jednak powolny upadek miasta, spowodowany przez liczne grabieże, zarazy, powódzie, a także wojny. Do szczególnej degradacji przyczynił się potop szwedzki. Miasto straciło wówczas prawa miejskie, które przywrócił dopiero w 1792 r. książę Stanisław Poniatowski.

Obecnie większości osób Nowy Dwór Mazowiecki kojarzy się przede wszystkim z Twierdzą Modlin. Jest ona najdłuższym budynkiem w Europie; kompleks koszarowy o długości 2 250 m został wzniesiony w latach 1832-1864, ale decyzję o utworzeniu cytadeli podjął jeszcze w 1806 r. Napoleon Bonaparte. Inwestycja była brzemienne w skutki, przyniosła bowiem znaczne ożywienie gospodarcze

– wystarczy wspomnieć, że przy budowie tego kolosa zostało zatrudnionych ponad 19 000 osób. W 1820 r. Nowy Dwór stał się miastem rządowym, do którego zaczęła napływać ludność różnej narodowości, od niemieckiej, przez rosyjską, aż po żydowską. Miasto otrzymało prawo do organizowania jarmarków, co również przekładało się na rozwój gospodarki. Dziś Twierdza Modlin nadal rozbudza wyobraźnię: przyciąga licznych turystów, a także znajduje się w polu uwagi potencjalnych inwestorów i architektów oraz samorządów.

Poza zabytkami architektury obronnej w Nowym Dworze Mazowieckim znajdują się dzieła architektury przemysłowej, mieszczącej, a także sakralnej. Do przykładów tej ostatniej należy wart uwagi niewielki kościół św. Michała Archanioła z 1792 r., zamykający oś Parku Miejskiego im. Józefa Wybickiego. Inicjatorem jego powstania był wspomniany wcześniej książę Stanisław Poniatowski, wyznawca idei oświeceniowych, które wprowadzał w swoich podwarszawskich dobrach, w tym również w Nowym Dworze Mazowieckim.

Budowa kościoła św. Michała Archanioła łączyła się z wykonaniem nowego planu urbanistycznego, który zakładał stworzenie części miasta na dawnych gruntach folwarcznych. Zakomponowano w niej zabudowę wokół ogromnego prostokątnego rynku, mierzącego 300 m długości



1 | Elewacja frontowa kościoła św. Michała Archanioła w Nowym Dworze Mazowieckim

i 100 m szerokości. Przy dłuższych bokach zaprojektowano pierzeje obsługiwane zlokalizowanymi na tyłach gospodarczymi ulicami. Na krótszych bokach znalazły się usytuowane osiowo główne budowle publiczne – od strony północnej ratusz, a od południowej kościół. Konieczność

wkomponowania kościoła w nowy układ urbanistyczny spowodowała, iż świątynia nie jest orientowana, tzn. prezbiterium nie jest skierowane na wschód, tylko na południe. Kto był autorem tej koncepcji, trudno jednoznacznie stwierdzić; część opracowań autorstwo przypisuje Józefowi Wybickiemu (1747-1822), choć niewykluczone, że w stworzenie nowego planu zaangażowany był również architekt Stanisław Zawadzki (1743-1806).

Projekt kościoła przypisywany jest Zawadzkiemu. Dowodów na potwierdzenie tej tezy jest wiele, choćby fakt, że temu właśnie architektowi Stanisław Poniatowski powierzył projekt swojej warszawskiej rezydencji, zwanej Ustroniem. Ta wielce oryginalna budowla (już nieistniejąca) charakteryzowała się częściowo otwartym atrium oraz dużym zróżnicowaniem elewacji. Podobno Stanisław Zawadzki zaprojektował także inną książęcą rezydencję – pałac w Górze nad brzegiem Narwi, z którego miał się rozciągać widok na Nowy Dwór. Według Teodora Ostrowskiego Zawadzki był protegowanym księcia Stanisława (Teodor Ostrowski, *Poufne wieści z oświeconej Warszawy. Gazetki pisane z roku 1782*, oprac. Roman Kaleta, Wrocław 1972). Co ciekawe, Poniatowski i Zawadzki w 1775 r. przebywali kilka miesięcy we Włoszech – szukali tam wspólnych inspiracji czy zbliżyło ich upodobanie do kultury i estetyki antycznej?

Nowodworski kościół zbudowany jest na planie prostokąta o wymiarach około 14 x 30 m w układzie salowym, w formie klasycystycznej. Elewacje są niezwykle ascetyczne – fasada osiowa trójdzielna, ujęta jońskimi pilastrami, wejście zaakcentowane pozornym ryzalitem zwieńczonym trójkątnym naczółkiem, poniżej półkoliste okno. Po obydwu stronach zlokalizowano profilowane wnęki, a ponad nimi kwadratowe okna. Wykończeniem prostej bryły jest rozbudowany gzyms kordonowy z belkowaniem i kroksztynami, a fasadę wieńczy czworoboczna wieża z zegarem i półkoliście zakończonymi prześwitami; w późniejszym czasie zwieńczenie otoczone zostało

metalową balustradą. Strzelistości dodaje wieńczący całość kompozycji wieży obelisk zakończony kulą i krzyżem. Elewacje boczne zakomponowane zostały jeszcze prościej – są zaakcentowane jedynie dość prostym gzymsem obwodowym, okalającym całość gzymsem kordonowym, a także pojawiającym się tylko w elewacjach bocznych poziomym boniowaniem. Plastyki elewacji dodają półokrągłe okna doświetlające wnętrze kościoła oraz blendy zlokalizowane ponad gzymsem obwodowym. Interesujące jest to, że zewnętrzny wygląd budowli nie zmienił się od stuleci, o czym świadczy porównanie obecnego widoku z tym umieszczonym na ołtarzowym obrazie św. Izydora, pochodzącym z XVIII w.

Wnętrze kościoła zadziwia wycuciem proporcji. W centralnej części zakomponowano obszerną nawę. Od strony południowej zlokalizowano prezbiterium, ujęte po bokach zakrystią i skarbcem, a od strony północnej – centralną kruchtę, obok niewielką kaplicę i z drugiej strony schody na chór oraz wieżę. Drewniany chór muzyczny umieszczono nad wejściem głównym. W 1852 r., gdy zakupiono organy, do chóru dodano wsparty na kolumnach drewniany balkon, który zasłonił łożę oraz profilowany łuk środkowy. Wejścia boczne do kaplicy i na chór ujęte zostały smukłymi pilasterkami i wieńczącym naczółkiem. Wnętrze kościoła jest regularnie rozczłonkowane pilastrami jońskimi, ujętymi półkolumnami. Stopniowana kompozycja ścian ma gzyms obwodowy z drobnym ząbkowaniem, w górnej części zakończona jest gzymsem wieńczącym z belkowaniem oraz rozbudowanymi profilowanymi kroksztynami, aż do płaskiego sufitu z uskokiem. Co ciekawe, nie wyodrębniono gzymsu cokołowego, pozostawiając płaską ścianę pomiędzy półkolumnami. Wnętrze doświetlone jest sześcioma półkolistymi oknami, po trzy na każdą ze ścian. Prezbiterium ujęto narożnymi pilastrami, oddzielającymi strefę *sacrum* od *profanum*. Ściany boczne prezbiterium zostały rozbudowane, a wejścia do zakrystii

i skarbcza ujęto półkolumnami oraz trójkątnymi naczółkami, nad którymi zlokalizowano empory. Z zachowanych opisów z 1801 r. dowiadujemy się, iż wnętrze kościoła zdobione było malowidłami, nie wiadomo jednak, jak one wyglądały. Obecna aranżacja kolorystyczna, wykonana najprawdopodobniej w drugiej połowie XX w., burzy czytelność klasycznej kompozycji wnętrza i nie oddaje jej historycznego charakteru.

W kościele znajdują się trzy drewniane ołtarze – główny i dwa boczne. Pierwszy ołtarz boczny poświęcony jest św. Michałowi Archaniołowi, a drugi Najświętszej Maryi Pannie. W pierwszym umieszczono wizerunek patrona stanowiący kopię obrazu Guido Reniego, a w drugim przedstawienie Matki Bożej z Dzieciątkiem; obydwie obrazy pochodzą z XVIII w. Ponadto w ołtarzach bocznych znajdują się mniejsze malowidła, m.in. osiemnastowieczny obraz przedstawiający św. Stanisława Biskupa (najprawdopodobniej autorstwa Marcelła Bacciarellego) oraz wizerunek św. Izydora. Zapewne w tym samym czasie co ołtarze boczne powstał ołtarz główny, o czym świadczą mogą ich analogiczne zdobienia. Ołtarz ten to jednoosiowa kompozycja obudowana pilastrami hermowymi dekorowanymi wicią roślinną z uskrzydłonymi główkami aniołków przy głowicach.

Czas nie oszczędził nowodworskiego kościoła. W dokumentach archiwalnych już w połowie XIX w. odnotowano liczne problemy, m.in. z pokryciem dachowym. Działania wojenne 1939 r. uszkodziły ściany, sklepienie pod wieżą i na chórze oraz cały strop, który w efekcie się zawalił; dodatkowo wycofujące się wojska niemieckie w 1945 r. zniszczyły wieżę kościelną. Odbudowa trwała do 1950 r.

Obecnie (od 2009 r.) przy zabytku prowadzone są prace remontowo-konserwatorskie. Dotychczas wykonane zostały izolacje fundamentów oraz zabiegi konserwatorskie przy elewacjach. Zrealizowano również remont i konserwację wieży, a także więźby dachowej i pokrycia dachu. W 2013 r. ze środków pozyskanych z dotacji



2

Mazowieckiego Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków oraz funduszy własnych parafii przeprowadzono konserwację rzeźbiarskiej Grupy Ukrzyżowania, należącej do wystroju ołtarza głównego. Wszystko to jednak kropla w morzu potrzeb. Generalnego remontu i konserwacji wymaga wnętrze kościoła oraz jego wyposażenie, w tym drewniane ołtarze boczne, w których działanie drewnojadów spowodowało znaczące naruszenie struktury drewna. Gołym okiem widoczne są żerowiska oraz otwory wylotowe. Ponadto pilnej wymiany wymaga instalacja elektryczna. Przygotowany przez zespół mgr Wandy Zawistowskiej z Pracowni Badań i Konserwacji Zabytków program prac konserwatorskich wewnątrz czeka na realizację.

Ponadto wykonywane są obecnie dodatkowe prace projektowe autorstwa architektów Przemysława Alchimowicza oraz Jakuba Korwin-Szymanowskiego z pracowni Alchimowicz Szymanowski Architektura Sp. z o.o. Dotyczą one remontu wnętrza, m.in. wzmocnienia drewnianych elementów konstrukcyjnych chóru, konserwacji posadzki, wymiany instalacji elektrycznej, a także montażu systemów nagłośnieniowych oraz iluminacji kościoła. Naczelnym założeniem projektantów jest przywrócenie wnętrza jego klasycznego charakteru, a także powrót do historycznej

.....
2 | 3 | Wnętrze kościoła, widok z nawy na prezbiterium (2), widok na chór (3)

(zdjęcia: Przemysław Alchimowicz)

.....
 kompozycji elementów wyposażenia, m.in. ponownego umiejscowienia ambony w przestrzeni środkowego przęsła ściany wschodniej, przeciwnie na ścianie zachodniej chrzcielnicy, a także konfesjonałów, w pierwszych przęsłach ścian bocznych kościoła. Projekt i jego uzgodnienie to tylko część zadania. Jak stwierdzają sami architekci – „nie chcemy robić projektu, który zostanie odstawiony na półkę, istotne jest znalezienie funduszy do realizacji prac remontowo-konserwatorskich”. W tym celu pomoc ma działalność prowadzonej przez Przemysława Alchimowicza Fundacji Ochrony Zabytków i Dziedzictwa Kultury „Fontes”, która zajmie się przygotowaniem wniosków o dofinansowanie ze środków ministerialnych. Potrzeby jednak są na



3

tyle duże, iż pomoc w finansowaniu będzie poszukiwana również wśród podmiotów prywatnych, działających w okolicy Nowego Dworu Mazowieckiego. Zadania tego nie ułatwia fakt, że uwaga potencjalnych inwestorów skierowana jest przede wszystkim na wspomnianą wcześniej Twierdzę Modlin. Nie można jednak zapominać, iż historii miasta nie tworzy jeden obiekt. Jest to wielowarstwowa struktura, której poszczególne elementy tworzą spójną całość. Takim elementem jest właśnie 230-letni kościół św. Michała Archanioła, może nie tak spektakularny jak Twierdza Modlin, jednak kryjący w sobie skromne piękno klasycystycznej architektury.

PRZEMYSŁAW ALCHIMOWICZ

Akcja cmentarze

Cmentarz w Dzierżoniowie – most ponad granicami

Rok 1525 oznacza początek protestantyzmu w Reichenbach im Eulengebirge (obecnie jest to Dzierżoniów). Od tego momentu aż do 1795 r. katolicy i ewangelicy zgodnie chowali swoich zmarłych na wspólnych cmentarzach, po których dzisiaj nie ma już śladu. Dopiero w latach 1789-1798 na ruinach zamku książęcego przy Bramie Świdnickiej wybudowano kościół ewangelicki według projektu Carla Gottharda Langhansa. Kościół wraz z otaczającym go cmentarzem poświęcono 5 września 1795 r. Miejsce to użytkowano w celach grzebalnych do 1850 r. Wówczas teren zniwelowano i wzniesiono na nim szkołę parafialną. W 1803 r. przedsiębiorca i mecenas sztuki, Fryderyk Sadebeck, zakupił przylegający od wschodu do kościoła ogród i wybudował w nim dwie kaplice, dla siebie i swojej rodziny. Cały teren otoczono murem z żeliwną bramą. Po utworzeniu fundacji, mającej utrzymywać cmentarz, przekazano go gminie. W 1843 r. rodzina Bergmann ofiarowała 3 000 talarów na założenie kolejnego cmentarza, zwanego później Bergmannische Kirchof. Niestety z racji lokalizacji nie miał możliwości powiększenia się. Początki następnej nekropolii przypadły na rok 1870. Małżeństwo Glatzer sprzedało wtedy gminie ewangelickiej 6 mórg pól, położonych obok cmentarza żydowskiego, w celu utworzenia w tym miejscu kolejnego miejsca

pochówku. Tutaj, w pobliżu Bramy Wrocławskiej, 3 kwietnia 1872 r. poświęcono nowy cmentarz ewangelicki i tylko ten przetrwał do naszych czasów.

Na cmentarzu znajdowała się kostnica, katakumby i dom grabarza. W 1874 r. nekropolia otoczona została ceglany murem, którego najstarszą część stanowi narożnik północno-zachodni, będący zapleczkiem zespołu nagrobków rodziny Kummler. W murze zachodnim zachowały się epitafia i płyty inskrypcyjne, upamiętniające osoby zmarłe przed powstaniem cmentarza. Prawdopodobnie już na początku dokonano nasadzeń, zatem

drzewa mają obecnie również około 150 lat.

Na początku XX w. cmentarz był niemal całkowicie zapełniony. Skłoniło to gminę do zakupu w 1901 r. dwóch działek przylegających do pierwotnej nekropolii od południa. Powtórzono na nich sześciokwadratowy, trójalejowy układ z części północnej, dokonano kolejnych nasadzeń, wzniesiono mur na osi istniejącego ogrodzenia. Ostatni etap rozbudowy cmentarza rozpoczął się w 1928 r. Na osi części najstarszej w kierunku wschodnim lokowano wówczas nowy sektor, otoczony betonowo-ceglany murem. Sektory połączono bramą,





1 | Fragment cmentarza ewangelickiego w Dzierżoniowie, stan w 2021 r.

2 | Tablica informacyjna na cmentarnym murze – pamiątka po akcji wolontariuzsy porządkujących nekropolię w 2016 r.

3 | Spotkanie w Szklarskiej Porębie przedstawicieli Dzierżoniowa, stowarzyszenia TILIAE i członków Landsmanschaft Schlesien/Landesverband Sachsen-Schlesische Lausitz w sprawie wsparcia prac na cmentarzu



wybitą w murze. Rok wcześniej w części najstarszej wzniesiono kaplicę (do niedawna jeszcze istniała).

W 1945 r., w wyniku decyzji politycznych podejmowanych po zakończeniu drugiej wojny światowej Reichenbach im Eulengebirge znalazł się na terenie PRL. Do 1946 r. miejscowość nosiła nazwę Rychbach, następnie została zmieniona na cześć górnośląskiego ks. Jana Dzierżona, sławnego pszczelarza, na Dzierżoniów. Dawnych mieszkańców zmuszono do przesiedlenia się za nowo wyznaczoną granicę na Odrze, a cmentarz służył sporadycznie nowym dzierżoniowianom do 1957 r. Ostatecznie dotknął go los, którego doświadczyły niemal wszystkie tego typu obiekty na obszarze Polski. Był zaśmiecany, szabrowany i niszczone. Kres nekropolii nastąpił w końcu lat siedemdziesiątych XX w. Ówczesny projekt przekształcenia części południowej w park oznaczał usunięcie wszystkich

nagrobków wolno stojących i przeważającej części nagrobków przyściennych, rozebranie niemal całego muru wschodniego, likwidację większości komór grobowych i usunięcie ogrodzenia od zachodu i południa. W tym stanie – po przerwaniu prac – obiekt pozostawiono, pozwalając na jego degradację.

W teczce ewidencyjnej zabytku, wykonanej w 1984 r. przez Krzysztofa Myślińskiego, czytamy, że na cmentarzu ewangelickim przy ul. Armii Krajowej z 5000 przedwojennych pochówków pozostały naziemne ślady około 200. Autor dokumentu podzielił je na dwie grupy. Pierwsza, licząca wówczas 114 obiektów, związana była z murem ogrodzeniowym części centralnej, sporadycznie również części południowej. Drugą grupę stanowiły nagrobki wolno stojące, których liczba zbliżona była do 90. Krzysztof Myśliński część najstarszą zalecił objąć ścisłą ochroną konserwatorską i wykluczył wprowadzenie na niej jakichkolwiek zmian. Uważał, że pozostałe nagrobki, jeśli są czytelne, powinny zostać in situ i stanowić pomoc w odtworzeniu pierwotnego podziału na kwatery. Jedynie te pozbawione inskrypcji, uszkodzone miały być przeniesione do sektora środkowego, tworząc lapidarium. Komory grobowe

powinny być oczyszczone ze śmieci, ich kamienne pokrywy zabezpieczone i nasunięte z powrotem na miejsce.

Dokumentacja cmentarza zdążyła trafić do archiwum, nie doczekawszy się realizacji zaleceń. Dopiero w 2015 r. nowy burmistrz Dzierżoniowa, Dariusz Kucharski, podjął temat nekropolii. Pomimo iż stanowi ona własność miasta, skonsultował się z Diecezją Wrocławską Kościoła Ewangelicko-Augsburskiego RP. Biskupowi Waldemarowi Pytlowi przedstawił propozycję przekształcenia nieczynnego cmentarza w park i zyskał akceptację. Biuro Projektowo-Konsultacyjne Inżynierii Lądowej SIGMA przygotowało projekt, który przedłożono Wojewódzkiemu Urzędowi Ochrony Zabytków we Wrocławiu, delegaturze w Wałbrzychu. Projekt przyjęto, jednakże z braku środków na przeprowadzenie tak wielkiego przedsięwzięcia nie rozpoczęto jego realizacji.

Miasto zainteresowane zachowaniem cmentarza zyczliwie przyjęło propozycję Fundacji „Krzyżowa” dla Porozumienia Europejskiego, która w ramach workcamp EWOCA postanowiła w 2016 r. zorganizować obóz wolontariacki pod hasłem „Kto nie szanuje zmarłych, ten nie szanuje życia”. Podczas dwóch tygodni młodzież



4

4-6 | Prace porządkowe na cmentarzu w 2022 r.

(zdjęcia: Hanna Szurczak)



5

z Polski, Niemiec i Włoch porządkowała cmentarz ewangelicki i graniczący z nim cmentarz żydowski. Pamiątką tych działań jest tablica umieszczona na cmentarnym murze.

Po drugiej wojnie światowej doszło do niemal całkowitej wymiany ludności na tzw. Ziemiach Odzyskanych. Na Dolny Śląsk napływali osadnicy z różnych części Polski. Wśród nich znalazła się Olga Fuchs, która w 1949 r. opuściła swoją rodzinną Łaznowską Wołę pod Łodzią. Nikt nie mógł wówczas przypuszczać, że 72 lata później jednemu z jej synów uda się ocalić świadectwo historii Dzierżoniowa.

Eugeniuszowi Fuchsowi, rocznik 1939, sprawa cmentarza ewangelickiego, jedyne zachowane

w Dzierżoniowie, od dawna nie dawała spokoju. Kiedy więc szczęśliwy traf sprawił, że nawiązał kontakt z legnickim stowarzyszeniem TILIAE (zob. „Spotkania z Zabytkami”, nr 7-8, 2021, s. 47-50), pojawiła się nadzieja na zmianę. Pierwszym krokiem było zaproszenie do Dzierżoniowa przedstawicielki stowarzyszenia. Spacer po cmentarzu zaowocował serią zdjęć, a dyskusja, w której uczestniczyła również społeczniczka Renata Wester (prywatnie córka Eugeniusza), przyniosła sporo pomysłów. Jednym z nich było zaproponowanie spotkania zastępczyni burmistrza Dzierżoniowa, pani Doroty Pieszcuch, z panem Friedemannem Scholzem, prezesem niemieckiego stowarzyszenia Landsmanschaft Schlesien/ Landesverband Sachsen-Schlesische Lausitz.

Niemieckie stowarzyszenie tworzy grupa 40 pasjonatów, których rodziny przed drugą wojną światową zamieszkiwały tereny Dolnego i Górnego Śląska. Przy współpracy z lokalnymi władzami i mieszkańcami porządkują tereny przedwojennych cmentarzy ewangelickich znajdujących się w Polsce. Zbierają

dokumentację, poszukują rodzin, których przodkowie zostali pochowani na terenach tych nekropolii. Pomagali jako wolontariusze przy porządkowaniu cmentarzy w Szczodrem, Żeliszowie, Jeleniej Górze i w Szklarskiej Porębie. Zwykle porządkowanie cmentarza trwa trzy weekendy. Członkowie stowarzyszenia planują jednak co roku odwiedzać zaprzyjaźnione miasta, by podtrzymywać i zacieśniać kontakty.

24 października 2021 r. w Szklarskiej Porębie doszło do ważnego spotkania przedstawicieli Dzierżoniowa, stowarzyszenia TILIAE i członków Landsmanschaft Schlesien/Landesverband Sachsen-Schlesische Lausitz. Wybór daty i miejsca nie był przypadkowy. Przedstawiciele stowarzyszenia właśnie kończyli kolejny etap prac na cmentarzu ewangelickim w tej miejscowości. Informacje i zdjęcia, przekazane wcześniej przez TILIAE, sprawiły, że przyjechali do Polski z decyzją o wsparciu działań na rzecz cmentarza w Dzierżoniowie.

Pozyskawszy wsparcie strony niemieckiej, E. Fuchs zwrócił się do Zarządu Towarzystwa Miłośników Dzierżoniowa z prośbą, aby poparło jego wniosek, kierowany do władz miasta, w sprawie usunięcia spróchniałych i zagrażających bezpieczeństwu drzew na cmentarzu ewangelickim przy ul. Armii Krajowej. Towarzystwo nie tylko poparło wniosek, ale samo przyłączyło się aktywnie do działań na cmentarzu.

W lutym 2022 r. służby miejskie, skierowane na cmentarz przez wiceburmistrz Dorotę Pieszcuch, dokonały wycinki samosiejek, przygotowując tym samym teren do dalszych prac porządkowych. Pierwsze międzynarodowe działania odbyły się w dniach 25-27 marca 2022 r. Z Niemiec przyjechało 15 członków LM Silesia w Saksonii oraz Initiative zur Erhaltung schlesischer Kulturgüter, dla których administracja miejska zorganizowała nocleg, stały catering oraz niezbędne narzędzia i pojemniki na odpady zielone, regularnie wymieniane podczas trwania prac. Kolejne spotkanie odbyło się w dniach



22-24 kwietnia 2022 r. Przy pracach pomagali również uchodźcy z Ukrainy, będący gośćmi Dzierżoniowa, oraz mieszkańcy Dzierżoniowa, którym los tego miejsca nie pozostał obojętny. W obydwu spotkaniach brali udział przedstawiciele stowarzyszenia TILIAE z Legnicy. Transgraniczną inicjatywą zainteresowały

się lokalne media i w prasie oraz lokalnych stacjach telewizyjnych można było śledzić na bieżąco postępy prac.

Dwa weekendy nie wystarczą, by zakończyć prace porządkowe na tak ogromnej nekropolii. Strona niemiecka zapowiedziała swój kolejny przyjazd w przyszłym roku. Władze

miasta przedstawiły plany dotyczące dalszych działań. W tym roku będą dostępne środki finansowe na odbudowę brakującej części muru. Dodatkowo zostanie uporządkowana część terenu otaczającego cmentarz, do tej pory bardzo zaniedbana. W kolejnych latach uporządkowane i oświetlone mają być główne alejki; istniejące nagrobki będą odsłonięte, a szczególnie cenne obiekty oświetlone. Na realizację tych zamierzeń miasto daje sobie 5 lat. Władze żywią nadzieję, że powstający w ten sposób „Park Pamięci” stanie się nową atrakcją Dzierżoniowa.

Nawiązywanie współpracy transgranicznej przynosi nie tylko wymierne korzyści dla ratowanych zabytków, ale również buduje porozumienie pomiędzy narodami, mającymi wspólną niełatwą historię. Serdeczna relacja ze stolicą Saksonii, w której bije serce zaproszonego do współpracy Landsmanschaft Schlesien/Landesverband Sachsen-Schlesische Lausitz, będzie niewątpliwie owocować trwałymi związkami na rzecz ratowania zabytków Dolnego Śląska.

HANNA SZURCZAK

Spotkanie z książką

PIERWSZY FOTOGRAF WIDOKÓW WILNA

Opublikowana w 2021 r. przez Wydawnictwo DiG książka autorstwa Dainiusa Junevičiusa zatytułowana *Abdon Korzon – pierwszy fotograf widoków Wilna* (powstała dzięki wsparciu Fundacji Lanckorońskich) jest poświęcona życiu i twórczości fotografa Abdona Korzona (1824 – po 1874). Dainius Junevičius (ur. w 1958 w Kownie), litewski fizyk, historyk fotografii, dyplomata, ambasador Litwy w Republice Południowej Afryki, przedstawił działalność Korzona na tle wydarzeń historycznych epoki; napisanie książki poprzedziły kwerendy w publicznych i prywatnych zbiorach na Litwie, w Polsce, na Białorusi i w Rosji.

Publikacja jest też przewodnikiem historycznym po Wilnie połowy XIX w. i historią powstania styczniowego na Wileńszczyźnie. Poszerzając wiedzę historyczną o wczesnej fotografii na Litwie, Dainius Junevičius ukazuje zarazem sytuację społeczną i kulturową Litwy w czasie i po powstaniu styczniowym.

Książka składa się z trzech rozdziałów. W pierwszym poznamy życie Korzona i jego działalność fotograficzną w latach 1859-1863, zaangażowanie się w powstanie wileńskie, okoliczności aresztowania, uwięzienie w cytadeli wileńskiej, śledztwo i zesłanie na Syberię.

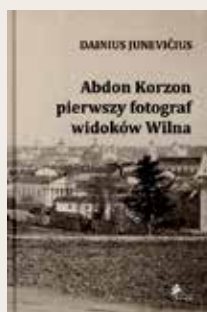
Kolejny rozdział zawiera opis spuścizny fotograficznej Korzona: prace studyjne, pierwsze zbiory i albumy zdjęć,

portretowane osoby, zdjęcia widokowe i album widoków wileńskich (niezachowany). Przedstawiony tu został również prawdopodobny wygląd zakładu fotograficznego Korzona, proces wykonywania zdjęć, sprzęt fotograficzny.

W trzecim rozdziale znajduje się katalog zachowanych zdjęć Abdona Korzona: zdjęcia portretowe i grupowe, reprodukcje, zdjęcia widokowe i stereoskopowe. Noty katalogowe zawierają nazwisko portretowanej osoby lub nazwę zdjęcia, opis obrazu i datę wykonania zdjęcia, rozmiary, materiał i podłoże, dane identyfikujące zakład fotograficzny, opis miejsca przechowywania, napisy i stemple na awersie i rewersie, bibliografię, informacje o proveniencji zdjęcia.

Ciekawe dokumenty zamieszcza aneks. Znajdziemy tu autografy Korzona, faksymile, transkrypcje i tłumaczenia, w tym np. pierwsze podanie o paszport czy zapis przesłuchań po aresztowaniu. Na końcu publikacji znajduje się spis ilustracji, literatura i indeks osobowy.

W 2018 r. litewskie wydanie tej książki uznane zostało przez Zrzeszenie Wydawców Litwy za najlepszą książkę roku o Wilnie. Jak napisano w uzasadnieniu werdyktu, autor odkrywa symbole świadczące o tożsamości Wilna, a jego dzieło wykracza poza format monografii, łącząc sztukę i naukę.



Wielkie odkrycie konserwatorskie

Chemicy z Uniwersytetu Warszawskiego we współpracy z Muzeum Narodowym w Warszawie opracowali nową metodę renowacji obrazów malowanych na płótnie. Pozwala ona w bezpieczny sposób całkowicie usuwać z płócien masę woskowo-żywiczną pochodzącą z wykonywanych w przeszłości prac konserwatorskich. Zabieg ten powoduje na ogół przywrócenie obrazom pierwotnych barw.

Wiele obrazów zostało w przeszłości poddanych zabiegom konserwatorskim, które polegały na wzmocnieniu oryginalnego płótna poprzez naklejenie na jego odwrocie dodatkowej warstwy nowego materiału za pomocą mieszaniny wosku z żywicą. Masę woskową nakładano w formie półpłynnej po podgrzaniu. Po ostygnięciu lepiszczą nową warstwę materiału ulegała trwałemui zespoleniu z oryginalnym płótnem, wzmacniając w ten sposób cały obraz. Tego rodzaju prace konserwatorskie przedłużały życie cennych dzieł, jednak mogły powodować również niepożądane skutki uboczne. Wraz z upływającym czasem wosk negatywnie oddziaływał na oryginalne kolory dzieła – na renowowanych obrazach najczęściej pojawiały się przyciemnienia i stłumienia barw, złagodzenie kontrastów oraz nieobecna wcześniej ciemnożółta dominanta. Tego rodzaju metodę konserwacji stosowano od XIX w. aż do początków naszego stulecia, przy czym szczególnie była ona rozpowszechniona w północnej i środkowej Europie, w tym także w Polsce oraz w Ameryce Południowej. W wyniku jej stosowania są dziś na świecie dziesiątki tysięcy dzieł, których obecne barwy

odbiegają od oryginałów, i które czekają na powtórny renowację.

Naukowcy z Uniwersytetu Warszawskiego, współpracując z Działem Konserwacji Muzeum Narodowego w Warszawie, przez trzy lata poszukiwali rozwiązania, które pozwoliłoby w bezpieczny sposób trwale usuwać masę woskowo-żywiczną ze starych płócien obrazów poddanych w przeszłości zabiegowi dublowania i tym samym przywracać pierwotne barwy tysiącom dzieł sztuki rozsiianym po muzeach i galeriach na całym świecie. Ostatnio przeprowadzone badania laboratoryjne zakończyły się sukcesem, a testy wykonane na obrazach dowiodły, że nową metodę można z powodzeniem wdrożyć do profesjonalnych prac konserwatorskich.

Opracowany przez chemików materiał to rodzaj organożelu, opartego

na sieci polimerowej wzmocnionej nanostrukturami. Organożel zawiera specjalnie opracowaną mieszaninę rozpuszczalników, która rozpuszcza i usuwa masę woskowo-żywiczną, a jednocześnie nie ma negatywnego wpływu na pozostałe warstwy obrazu. Odkryty materiał charakteryzuje się bardzo dobrymi właściwościami mechanicznymi i elastycznością: jest to dość miękka materia o wysokiej ciągliwości – organożel można swobodnie rozciągać do kilkuset procent bez żadnych widocznych uszkodzeń mechanicznych. Przy niewielkim docisku organożel bardzo dobrze dopasowuje się do kształtu podłoża, co bardzo pomaga w procesie oczyszczania obrazów z wosku.

O tym, jak działa wynalazek, mówi jego współtwórca, dr hab. Marcin Karbarz z Wydziału Chemii UW:



1 | Aplikacja żelu na płótno

2 | 3 | Odwrocie obrazu przed (2) i po czyszczeniu (3)



„Najpierw w warunkach laboratoryjnych syntezujemy arkusz hydrożelu, a następnie wymieniamy wodę na opracowaną mieszaninę rozpuszczalników. Po odpowiednim przygotowaniu obrazu do renowacji, czyli po zdjęciu z niego nowszej warstwy przyklejonego płótna, na oryginalne płótno obrazu od jego spodniej strony nakładamy nasz wynalazek – płat organożelu. To wystarczy, by w wyniku procesów fizycznych praktycznie cała masa woskowo-żywiczna została usunięta z oryginalnego płótna. Jest ona wchłaniana przez organożel i dzieje się to dosłownie w ciągu piętnastu, dwudziestu minut. Cała operacja jest bezpieczna dla dzieła sztuki, jak i konserwatora”. Naukowiec podkreśla, że ze względu na bardzo dobrą wytrzymałość mechaniczną organożelu podczas konserwacji preparat w żaden sposób nie przyczepia się do oryginalnego płótna. „Nie ma ryzyka, by organożel w jakikolwiek sposób przykleił się i zanieczyścił płótno. Nie ma też mowy o przesiekach rozpuszczalników do obrazu, ponieważ są one unieruchomione przez matrycę żelu” – mówi dr Marcin Karbarz.

Starszy Konserwator z Muzeum Narodowego w Warszawie, dr Elżbieta Pilecka-Pietrusińska, prowadziła badania dotyczące znalezienia odpowiedniej mieszaniny do usuwania mas woskowo-żywicznych z odwroci obrazów i zainspirowała zespół chemików z UW do poszukiwania rozwiązania problemu trapiącego świat konserwatorów malarstwa. Gdy produkt był już opracowany, zdecydowała się powierzyć do testu obraz z własnej kolekcji. Dzieło o wymiarach około 40 x 50 cm poddane było konserwacji w ubiegłym wieku – od tyłu obrazu za pomocą masy woskowo-żywicznej przyklejono nową warstwę płótna. Z biegiem lat obraz pociemniał i utracił swoje pierwotne barwy. „Przeprowadzony eksperyment przeszedł moje najśmielsze oczekiwania. W sposób bezinwazyjny udało się usunąć stary wosk z oryginalnej warstwy płótna, dzięki czemu obraz odzyskał swoje dawne barwy, kontrasty i światłocienie. Zachęćni tym wynikiem wykonaliśmy drugi test, tym razem we współpracy z prof. Joanną Czernichowską z Akademii

Sztuk Pięknych w Warszawie. Rezultaty eksperymentu są dokładnie takie same, jak w przypadku dzieła z mojej kolekcji” – mówi dr Elżbieta Pilecka-Pietrusińska.

Wynalazek został przetestowany w Pracowni Konserwacji i Restauracji Malarstwa na Podłożach Ruchomych i Rzeźby Drewnianej Polichromowanej na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie na obrazie pochodzącym z drugiej połowy XVIII w. „Przeprowadzone przez nas testy wypadły pozytywnie. Przed ich rozpoczęciem upewniliśmy się, że badany produkt nie powoduje uszkodzeń oryginalnych warstw malarskich. Organożel nakładaliśmy na płócienną odwrocie obrazu, na grube warstwy masy woskowo-żywicznej z dawnego dublażu. Stosowaliśmy czasowo limitowane próby w zakresie od 2 do 30 minut. Ocena testów jest pozytywna – stwierdzono, że organożel skutecznie ekstrahuje pozostałości masy woskowo-żywicznej” – mówi dr hab. prof. Joanna Czernichowska z WKiRDS ASP w Warszawie.



4 | 5 | Lico obrazu przed (4) i po czyszczeniu (5)

Dokładniejsze oględziny rezultatów eksperymentów dowiodły, że preparat usuwa masę woskowo-żywiczną także z zagłębień w splotach płótna. Jak podkreślają twórcy wynalazku, obecnie na świecie nie ma rozwiązania, które w tak skuteczny, bezpieczny, bezinwazyjny, wygodny i szybki sposób pozwalałoby oczyszczać dzieła sztuki z przesiąkającego je wosku. „Stosowane do dziś metody renowacji obrazów nie są doskonałe i powodują, że praca konserwatorów bywa szkodliwa dla zdrowia. W przypadku usuwania wosku z oryginalnych płócien stosowane do tej pory rozpuszczalniki są płynne, a ich opary silnie toksyczne. Przewaga naszego wynalazku polega na tym, że rozpuszczalniki są uwięzione w organożelu, co ogranicza ich parowanie i penetrację w głąb obrazu” – dodaje Elżbieta Pilecka-Pietrusińska.

Współautorka wynalazku, dr Klaudia Kaniewska z Wydziału Chemii UW, podkreśla dodatkowe walory

opracowanego preparatu. „Eksperymentowaliśmy z różnego rodzaju polimerami i rodzajami rozpuszczalników. Ostatecznie wybraliśmy rozpuszczalniki o niskiej szkodliwości dla ludzi. Proces przygotowania preparatu składa się z kilku etapów, przy czym ważne wydaje się to, że cena jego całościowego wytworzenia jest stosunkowo niska i zarazem nie ma żadnych technologicznych przeszkód w skalowaniu produkcji. Dodatkową zaletą preparatu jest to, że organożel można wykorzystać wielokrotnie oraz w bardzo łatwy sposób można go zregenerować do ponownego użycia, co powinno obniżyć negatywny wpływ na środowisko oraz koszty jego zastosowania w większej skali” – wyjaśnia dr Klaudia Kaniewska.

Naukowcy zadbali już o ochronę patentową wynalazku, zorganizowaną w trybie międzynarodowym. Chcą, by preparat możliwie szybko trafił do praktycznego użytku, tym bardziej że na świecie tysiące dzieł czekają na przeprowadzenie operacji usunięcia wosku z ich oryginalnych płócien.

Kierujący Uniwersyteckim Ośrodkiem Transferu Technologii UW

dr hab. inż. Przemysław Dubel podkreśla, że wynalazek, który na całym świecie nie ma swojego odpowiednika, ma ogromny potencjał rynkowy i z wielkim prawdopodobieństwem będą nim zainteresowane ośrodki odpowiedzialne za renowację dzieł sztuki, wartych miliony dolarów. „Organożel, który bezinwazyjnie przywraca pierwotne barwy starym obrazom, jest przykładem odkrycia niszowej, ale bardzo pożądanej technologii, w zasadzie w pełni gotowej do wdrożenia w działalności komercyjnej. W tym przypadku nie potrzeba udziału większych inwestorów, którzy mieliby udoskonalać ten wynalazek. Dlatego dobrą opcją wydaje się powołanie przez naukowców uniwersyteckiej spółki typu spin-off, która stanie się ośrodkiem kompetencyjnym w zakresie nowej metody renowacji obrazów. W tej formule łatwiej będzie wprowadzić technologię na rynek, a jednocześnie fakt istnienia spółki jako podmiotu działającego przy Uniwersytecie Warszawskim w pierwszym okresie rozwoju będzie jej dodatkowym uwiarygodnieniem” – stwierdził Przemysław Dubel. □

Zabytek po stuleciu zjawiony – tabliczka trumienna hetmana Mikołaja Sieniawskiego

Spotkania z nieistniejącymi, zaginionymi bądź niedostępnymi zabytkami możliwe są dzięki ich szczęśliwie utrwalonej formie – zjawom-fantomom, którymi są fotografie czy też pochodzące z dawniejszych epok różnego rodzaju przekazy ikonograficzne. Bez nich wszelkie opisy pozostawałyby niemiernie trudne, ułomne i mylące. Zabytek, o którym będzie tu mowa – tabliczka trumienna wojewody ruskiego i hetmana wielkiego koronnego Mikołaja Sieniawskiego (zm. 1569) – jest taką właśnie przyjemną zjawą z otchłani ponadstuletniego niebytu, jako że do niedawna musiał uchodzić za bezpowrotnie stracony. Zjawą jest również dlatego, że piszący te słowa zna go jedynie z fotografii i opisów. Najważniejsze jednak, że w pełni swej fizyczności istnieje, choć tymczasem niedostępny, z dala od Polski, za Atlantykiem, zakupiony przed rokiem w jednym z niemieckich domów aukcyjnych przez oddanego sprawie polskiego dziedzictwa kulturowego rodaka, który tymczasem pragnie pozostać anonimowy. Jakkolwiek postanowił on niedawno samodzielnie ogłosić swój kolekcjonerski sukces (zob. <https://polishartcorner.com/2022/05/14/mikolaj-sieniawski-1489-1569-hetman-wielki-koronny-tabliczka-trumienna/>), niniejszą publikacją, opóźnioną o niemal rok, staram się uczynić zadość jego własnemu życzeniu.

Nie trzeba na łamach „Spotkań z Zabytkami” tłumaczyć, jak wielką

rolę w odzyskiwaniu rozproszonego po całym świecie dziedzictwa kulturowego dawnej Rzeczypospolitej odegrała i odgrywa kolekcjonerska czujność płynąca z uczuć patriotycznych, objawiająca się nie tylko zakupami dostępnych w światowym handlu poloników, lecz również udostępnianiem ich, jako dóbr i pamiątek kultury narodowej, nauce, a wreszcie przekazywaniem ich jako darów i legatów polskim muzeom. Dość wspomnieć tu wielkie postacie Andrzeja Ciechanowieckiego i Tomasza Niewodniczańskiego. Staropolska kultura funeralna – formy obrzędowości pogrzebowej i upamiętnienia zmarłych, to ogromny zespół zagadnień. Płyty nagrobne, nagrobki przyściennie i epitafia, sarkofagi cynowe i portrety trumienne, to obiekty najbardziej rozpoznawalne, gdyż zachowane stosunkowo licznie. Rzadkością natomiast, znaną niemal wyłącznie ze źródeł, są chorągwie nagrobne, których setki, jeśli nie tysiące wisiały w kościołach dawnej Polski i Litwy, przynajmniej od drugiej ćwierci XVI w., a których, z racji nietrwałości tkaniny, zachowało się do dziś ledwie kilka. Do mniej znanych zabytków funeralnych, które intencjonalnie, niemal od samego początku swego istnienia pozostawały ukryte, a więc niewidoczne, należą również tabliczki trumienne, czyli metalowe płytki (czasem nawet płyty) zamykane wraz ze zmarłym w trumnie, noszące na sobie wyryty (wygrawerowany) lub wybity puncynami napis, który identyfikuje zmarłego, zawiera jego pochwałę oraz często formuły dewocyjne. (Tabliczki

trumienne należy zasadniczo odróżniać od metalowych tablic i tabliczek umieszczanych na zewnętrznych ścianach lub na wiekach trumien czy też metalowych sarkofagów, jakkolwiek bywają one podobne, a umieszczane na nich napisy zawierają te same formuły identyfikacyjne, upamiętniające i pochwalne.) Od dawna zadawano sobie pytanie o cel sporządzania tego rodzaju przedmiotów, które mogły być widoczne w czasie krótkotrwałego wystawienia zwłok, po czym po rychłym zamknięciu trumny przestawały być dostępne – intencjonalnie „na zawsze”.

Francuscy archeolodzy połowy XIX w., zwracając uwagę na dewocyjne i pochwalne treści napisów z tabliczek, zwłaszcza dotyczące cnót, którymi zmarły odznaczał się za życia, nazwali je „paszportami do Nieba”. Z Europy Łacińskiej od IX do XIV w., od Półwyspu Pirenejskiego po Wisłę znamy ponad 500 takich obiektów. Najstarszym znanym z ziem polskich jest ołowiana tablica z grobu biskupa Maura (zm. 1118) w krypcie św. Leonarda w Katedrze Wawelskiej, na której poza personaliami zmarłego wyryto skrócony tekst wyznania wiary (*Credo*). Z obcych, ale bliskich geograficznie analogii warto wspomnieć o ołowianej tabliczce wydobytej z grobu króla Czech Rudolfa I Habsburga (zm. 1307) w katedrze praskiej. W napisie o charakterze wyłącznie identyfikacyjnym poza tytułami zmarłego uwieczniono jego czeski przydomek „Kaše” (Kasze), który zyskał, jadając bodaj tylko krupy. W przypadku poległego w 1278 r. króla Przemysława

Otakara II (pogrzeb 1297) napis identyfikacyjny umieszczono na koronie, o czym warto wspomnieć z racji tego, że imiona i tytuły umieszczano również na koronach grobowych polskich władców w okresie nowożytnym (Anna Jagiellonka, Władysław IV Waza). Nie odkryto natomiast dotychczas żadnych średniowiecznych tablic grobowych królów polskich. Może jakieś rewelacje przyniosą trwające właśnie prace w kaplicy Jana Olbrachta, dokończenie rozpoczętej niedawno eksploracji grobu Władysława Łokietka czy otwarcie w przyszłości nigdy nieeksplorowanego pochówku Władysława Jagiełły.

Najstarszą znaną obecnie tabliczką królewską, acz nie z autopsji, lecz ze wzmianek w źródłach, jest srebrna, złożona tabliczka króla Zygmunta I (zm. 1 IV 1548). Jak świadczą Rachunki Królewskie, była ona gotowa nazajutrz po śmierci władcy. Jej tekst, który prawdopodobnie ułożył Stanisław Hozjusz, wpisany został do Metryki Koronnej. Oglądał ją Tadeusz Czacki, który otwierał trumny królewskie w 1791 r. Poza tabliczką, insygniami i innymi kosztownościami znalazł on w grobie Zygmunta I również położoną na trumience umieszczonej w nogach króla najstarszą dostępną dziś w naturze tabliczkę nowożytną. Jej wykonanie zleciła królowa Bona, która postanowiła sprowadzić z Niepołomic szczątki drugiego syna pary królewskiej – Olbrachta (poronionego skutkiem upadku królowej z konia podczas nieszczęśliwego polowania w Niepołomicach w 1527 r.), by pochować je w grobie ojca. Okoliczności wyjaśnia napis puncowany w srebrnej blasze ozdobionej dwiema czwórdzielnymi tarczami pod koronami otwartymi z herbami Zygmunta I i Bony. Tabliczkę tę, podobnie jak pozostałe wydobyte z grobów królewskich i dostojniczych na Wawelu, można dziś oglądać w Muzeum Archikatedralnym. Są to tabliczki z trumien: króla Zygmunta Augusta (zm. 1572), króla Zygmunta III Wazy (zm. 1632), królowej Ludwiki Marii (zm. 1667), królowej Marii Kazimierzy (zm. 1716), a także biskupa

Bernarda Maciejowskiego (zm. 1608) i wojewody krakowskiego Mikołaja Zebrzydowskiego (zm. 1620). Nieznane natomiast są losy tabliczek natrumiennych Elżbiety Habsburżanki i Barbary Radziwiłłówny oraz tabliczki trumiennej tej ostatniej, znalezionych przy szczątkach królowych w katedrze wileńskiej w 1931, a ukrytych w 1939 r. Dziś obiekty te znamy tylko z opisów i nie dość wyraźnych fotografii wykonanych tuż po odkryciu.

O powstaniu i sposobie umieszczenia przy zwłokach tabliczki trumiennej Zygmunta Augusta wiemy sporo dzięki możliwej autopsji samego obiektu, zachowanym Rachunkom Królewskim oraz cennym współczesnym relacjom. Tabliczkę, wraz z insygniami grobowymi, wykonał pracujący akurat w Tykocinie nad naprawą sreber królewskich (gdy 7 VII 1572 r. król zmarł w pobliskim Knyszynie) złotnik wileńsko-warszawski Piotr Platina. Nazajutrz po zgonie władcy zamówiono zresztą oprócz insygniów dwie tabliczki – jedną na słynny cynowy sarkofag, który zresztą ufundował sobie sam król, drugą do trumny. Autorem tekstu na również zachowaną tablicę na wieko sarkofagu, w którym do dziś znajduje się królewska trumna, był dowodnie słynny filolog i sekretarz królewski, a prywatnie przyjaciel Jana Kochanowskiego – Andrzej Patrycy Nidecki. On też zapewne ułożył tekst na tę drugą, trumienną, która interesuje nas tu szczególnie. Jedną z pierwszych zasług króla wymienionych w jej tekście jest doprowadzenie do unii polsko-litewskiej. Według współczesnej relacji był to „*napis królewski na tablicy srebrnej wybity, która jest na piersiach na wierzchu habitu królewskiego przyszyta i tak w trumnę [!] drzewianą włożona*”. W innej relacji, zatytułowanej *Schowanie w trumnę ciała królewskiego*, zapisano: „*Na piersi włożono mu tabliczką srebrną złocistą*”, a także przytoczono tekst. Charakterystyczną jej cechą są dwa wydane ucha, wykrojone w tej samej płytce, które tabliczkę stanowią. To one właśnie posłużyły do jej przyszycia do królewskiego ubioru na piersiach, co potwierdza też Czacki we

wspomnianej relacji z otwarcia grobów królewskich w 1791 r. Umieszczenie tabliczki na zwłokach nastąpiło zapewne w momencie ich wystawienia na łożo paradnym (tzw. z angielska *Bed of State* lub z francuska *Lit de parade*), czyli pośmiertnym majestacie (który wciąż jeszcze niekiedy w polskiej literaturze opisywany jest błędnie jako katafalk), a więc przed przełożeniem ciała do trumny i zamknięciem jej „na zawsze”.

Obrzędowość pogrzebów królewskich (podobnie zresztą jak wszelkie obyczajowe i materialne formy kultury kręgu dworu królewskiego) była naśladowana przez możnowładztwo i szlachtę, bez względu na wyznanie. Nawet Bracia Polscy (zwani potocznie arianami), zasadniczo lekceważący sprawę pochówku i tzw. *pompa funebris*, mieli być grzebani z butelkami, które zawierały spisane na kartach życiorysy oraz z włożonymi w ręce mosiężnymi tabliczkami, na których widniał łaciński napis *Scio cui credidi* („Wiem komu uwierzyłem”) [tłumaczenie – MJ]. Elementy symboliczno-obrzędowe pochodzące z królewskiego *ordo* (porządku) pogrzebowego odnajdujemy już w poetyckiej relacji Klemensa Janicjusza z pogrzebu wojewody bełskiego Stanisława Kmity (1537), a przede wszystkim w obszernym reportażu z pogrzebu hetmana i kasztelana krakowskiego Jana Tarnowskiego w Tarnowie w 1561 r., który napisał Stanisław Orzechowski, jak również w relacji anonimowego mieszczanina krakowskiego z podwójnego pogrzebu kasztelana żarnowskiego Jana Myszkowskiego i biskupa krakowskiego Piotra Myszkowskiego w Krakowie, w 1591 r.

Podobnie jak obrzędy, naśladowano formy upamiętnienia – kształt piętrowego nagrobka ostatnich Jagiellonów w Kaplicy Zygmuntońskiej, jak też samą jej formę kaplicy kopułowej na planie centralnym, tak że w całej Rzeczypospolitej, aż po XVII w., miała ona kilkaset odpowiedników. Jak pisał Wincenty Balicki (*Miasto Tarnów pod względem historycznym*, Tarnów 1831, s. 137), w latach 1827-1830 w trumnach Jana Tarnowskiego



1 | Nagrobki Mikołaja i Hieronima Sieniawskich w kaplicy zamkowej w Brzeżanach, 1925, fotografia Antoniego Karczewskiego z kolekcji Jacka Dehnela, dawniej w zbiorach Zakładu Architektury Polskiej przy Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej, wym. 16 x 12 cm

Wiśniowem (1512), by potem jeszcze niejednokrotnie wslawić się w walkach z Tatarami i Mołdawianami, zwłaszcza pod Gwoźdźcem i Oberzynem (1531). Współdziałał wojskowo i politycznie z hetmanem Janem Tarnowskim, sympatyzował (także wyznaniowo) z księciem Albrechtem Hohenzollernem. Był zwolennikiem unii z Litwą, ale zagorzałym przeciwnikiem egzekucji dóbr, co zapewne opóźniło nadanie mu hetmanatu wielkiego. Lokował on na prawie niemieckim (1530) rodowe Brzeżany i rozbudował tam zamek (zob. m.in. Z. Hauser, *Zamek w Brzeżanach*, „Spotkania z Zabytkami”, nr 7, 1993, s. 14-15), co upamiętnia zachowana do dziś nad bramą inskrypcja z datą 1554. Zamek ten stał się jedną z najsilniejszych twierdz kresowych, a także główną rezydencją rodu, aż po ostatniego z Sieniawskich – Adama Mikołaja hetmana wielkiego koronnego – po którego śmierci w 1726 r. zaczął popadać w zaniedbanie i ruinę.

W stojącym osobno w obrębie zamku kościele zamkowym z XVI w., z dobudowanymi w XVII i XVIII w. dwiema kopułowymi kaplicami, nawiązującymi bryłą do Kaplicy Zygmuntońskiej, powstała jedna z najsławniejszych nekropoli magnackich, w której wspaniałe nagrobki i cynowe sarkofagi upamiętniały głównie męskich członków rodu – sławnych hetmanów, „wojenników” i senatorów (zob. A. Petrus, *Cynowe sarkofagi Sieniawskich z Brzeżan*, „Spotkania z Zabytkami”, nr 5-6, 2016, s. 52-55). Wśród nich znajdował się również wykonany po 1582 r. przez Henryka Horsta, zwanego Zgodliwym, podwójny nagrobek hetmana Mikołaja Sieniawskiego (zm. 1569) i jego syna Hieronima, wojewody ruskiego (zm. 1582). Pierwotnie ustawiony w prezbiterium kościoła,

i Jana Krzysztofa Tarnowskiego w Tarnowie odnaleziono m.in. „dwie srebrne, grubo wyłacane blachy” z napisami po łacinie. Szczęśliwie, cytowany autor napisy te opublikował. Na większej z tablic, poświęconej hetmanowi Janowi Tarnowskiemu, poza obszernym pochwalnym epitafium prozą, widniało drugie wersyfikowane, zakończone krótkim oświadczeniem, włożonym w usta samego hetmana, co było jedną z figur retorycznych stosowanych od starożytności (tzw. *oratio e tumulo* – dosł. przemowa z grobu): „Bronilem Ojczyzny, pokonałem dzielnych wrogów / Śmierć sama się

łękając, zamknęła mnie w tym grobie” [tłumaczenie – MJ]. Mniejsza tablica, ze znacznie krótszym napisem łacińskim, poświęcona była Janowi Krzysztofowi Tarnowskiemu. Los obydwu tych zabytków, o ile mi wiadomo, nie jest obecnie znany.

Następcą Jana Tarnowskiego na urzędzie hetmańskim (który Tarnowski złożył zresztą trzy lata przed śmiercią) został dopiero w 1563 r., liczący wówczas około 70 lat, Mikołaj Sieniawski herbu Leliwa, dotychczas hetman polny (od 1539) i wojewoda ruski (od 1553). W młodości był on uczestnikiem zwycięskiej bitwy pod

w 1878 r. przeniesiony został do jego lewej osiemnastowiecznej kaplicy, a dziś niestety, jak i cały kościół, jest niemal całkowicie zdewastowany. Obtluczona figura nagrobna Mikołaja Sieniawskiego ukazanego, zapewne na podstawie portretu, z charakterystyczną obfitą brodą, o której wspominał w *Zwierzynku* Mikołaj Rej (1562), przechowywana jest obecnie na zamku w Olesku (Oddział Lwowskiej Galerii Sztuki).

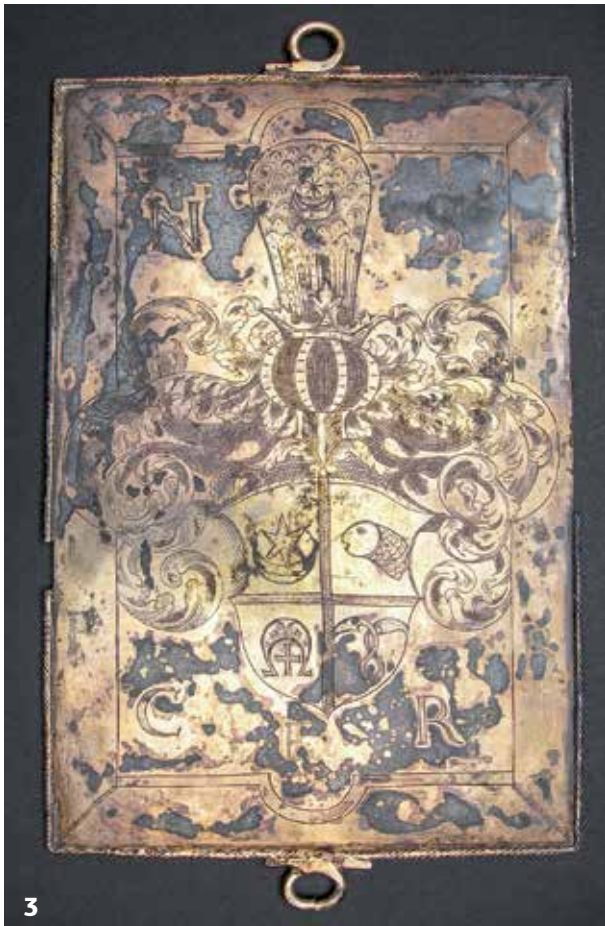
W widniejącym niegdyś na nagrobku epitafium, którego tekst opublikowali w XVII w. Szymon Okolski i Szymon Starowolski, podana została dokładna data śmierci Mikołaja Sieniawskiego – 21 II 1569 r., o drugiej godzinie nocy (a więc w około dwie godziny po zachodzie słońca), a jego wiek został określony na 80 lat. Stary hetman zmarł w Lublinie, gdy toczyły się tam obrady sejmu, które doprowadzić miały do zawarcia unii polsko-litewskiej. Z diariusza sejmu dowiadujemy się, że 7 marca 1569 r. podczas narad wspomniano hetmana jako „nowo zmarłego”, a sędzia ziemski przemyski Walenty Orzechowski, zapewne dawny klient Sieniawskiego, wystąpił z pochwalną mową o jego dokonaniach, w obecności i w interesie trzech synów hetmańskich. Zygmunt August odpowiedział na nią osobiście, by w dość szerokim oświadczeniu podkreślić zasługi Sieniawskiego względem siebie i swego ojca – króla Zygmunta I. Jak potwierdza z kolei inny współczesny diariusz, spisany wierszem, a wydany drukiem jeszcze w 1569 r. przez Jana Ponętowskiego, król uczcił zmarłego odprowadzając jego trumnę przed eksportacją do Brzeżan („*Król go wielce miłował i ciało prowadził / Znać, iż mu ten wierznie, gdy był żywy, radził*”). Szczegół ten w rozszerzonej, lecz wiarygodnej wersji, z uwagą, że król wystąpił z całym senatem odprowadzając trumnę aż za bramy Lublina, podał w swym herbarzu Kasper Niesiecki w 1743 r. Wiarygodność ta wynika z innego współczesnego przekazu, dotyczącego pogrzebu w Wilnie w 1562 r. Elżbiety z Szydłowieckich Radziwiłłowej, żony Mikołaja Radziwiłła Czarnego, kiedy



to król z dworem i dostojnikami uczynił podobny zaszczyt owdowiałemu kanclerzowi Wielkiego Księstwa Litewskiego. Odprowadzanie trumny przedstawiciela dostojniczego rodu przez samego władcę było dowodem łaski królewskiej i aktem o znaczeniu tyleż prestiżowym, co politycznym. Nie dziwi więc, że jak dowiadujemy się z dziewiętnastowiecznych przekazów (m.in. M. Baliński, T. Lipiński, *Starożytna Polska*, t. II, Warszawa 1845), znacznych rozmiarów obraz przedstawiający Zygmunta Augusta odprowadzającego z senatorami trumnę Sieniawskiego miał zdobić wnętrze zbrojowni zamkowej w Brzeżanach. Należy założyć, że obraz taki, jako manifestacja prestiżu rodu, mógłby powstać najpóźniej za życia ostatniego z Sieniawskich, wspomnianego Adama Mikołaja. W każdym razie po jego śmierci w 1726 r., odkąd zamek zaczynał pustoszeć i niszczeć, nikt już tego rodzaju malowidła by nie zamawiał.

Wróćmy jednak do wydarzeń w Lublinie w ostatniej dekadzie lutego 1569 r. Obecni tam trzej spośród czterech synów hetmańskich musieli zająć się przygotowaniem pogrzebu ojca i eksportacją trumny do odległych Brzeżan. Stosownie do zwyczajów, utrwalonych już przynajmniej w środowisku możnowładczym, jak wskazują na to wspomniane

znaleziska z trumien ostatnich Leliwów na Tarnowie, zamówili zapewne u miejscowego, lubelskiego złotnika tabliczkę trumienną ojca. Powinna ona znaleźć się przy zwłokach Sieniawskiego podczas wystawienia ciała, a w każdym razie przed zamknięciem trumny, którą zapewne, jak zwykle przed eksportacją do odległego miejsca, zasmołowano. Musiała więc zostać wykonana naprędce, podobnie jak wspomniane wyżej tabliczki królewskie. Śladami pośpiechu, niekoniecznie tylko samego złotnika, są błędy w tekście inskrypcji i poprawki (prawdopodobnie należy do nich również przydanie Zygmunutowi Augustowi po pierwszym imieniu liczebnika porządkowego *primus* zamiast *secundus*, chyba że owo *primus* ma się odnosić do *Augustus*). Przygotowanie tabliczki nawet takiej, jak omawiana, zapewne nie zabrało wprawnemu rzemieślnikowi więcej niż dwa dni. O jej wyjątkowości stanowi to, że jest jedyną znaną obecnie (przynajmniej piszącemu te słowa) z ziem dawnej Rzeczypospolitej tabliczką dwustronną, łączącą w problematyczny sposób – z uwagi na naturę i przeznaczenie obiektu – przekaz słowny z obrazowym, ściśle heraldycznym, a ponadto jedyną, poza prawdopodobnie zagnionymi zabytkami z Tarnowa, znaną obecnie tabliczką z grobu polskiego możnowładcy XVI w.



2 | 3 | Tabliczka trumienna hetmana wielkiego koronnego Mikołaja Sieniawskiego, 1569, srebro czzelowane, złożone, wym. 14 x 24 cm – awers (2), rewers (3) (własność prywatna)

4 | Fragment kompozycji heraldycznej nad dawną bramą zamku w Brzeżanach – w zaznaczonym miejscu herby odpowiadające widocznym na tabliczce trumiennie: u góry tzw. Żłota Wolność, u dołu: Ołobok (fot. sprzed 1938 r., fragment)

(ilustracje: 1 – <https://awers-rewers.pl/brzezany-kosciol-zamkowy-nagrobek-mikolaja-i-hieronima-sieniawskich>; 2, 3 – fot. właściciela tabliczki; 4 – wg Roman Aftanazy, „Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej”, t. 7: „Województwo ruskie, Ziemia Halicka i Lwowska”, Warszawa 1995, s. 268, il. 289, fot. Włodzimierz Demetrykiwicz / <https://polska-org.pl/8828845.foto.html?idEntity=7814793>)

Srebrna, złożona zapewne w ogniu tabliczka, o wymiarach 14 x 24 cm, ma na sobie po jednej stronie, którą nazwiemy tu awersem, inskrypcję komemoracyjną, wybitą puncynami (poza osobno wygrawerowanym rzymskimi cyframi rokiem 1569), a po drugiej stronie (na rewersie) grawerowane przedstawienie złożonego, genealogicznego herbu zmarłego oraz identyfikujące go również grawerowane sigła. Krawędź tabliczki została obwiedziona srebrną listwą o motywie sznura. Na krótszych bokach (na poziomej osi awersu z napisem i na pionowej osi rewersu z herbem) dolutowane zostały jeszcze ucha z zagiętego w pętlę srebrnego drutu. Można sądzić, że jak w przypadku tabliczki Zygmunta Augusta służyły one raczej do przyszycia do szaty lub zawieszenia na szyi zmarłego na łańcuchu, a nie do przybicia tabliczki do trumny. Inskrypcja na awersie brzmi:

„Znamienity i wielmożny Mikołaj z Sieniawy, na Brzeżanach i Międzybożu dziedzic, najpierw za Zygmunta Pierwszego wojewoda betski, następnie za Zygmunta Pierwszego [!] Augusta ziem ruskich wojewoda główny i najwyższy dowódca wojsk Królestwa Polskiego, mąż za życia i pobożny, i roztropny; w czasie pokoju w radzie stateczny, w przemowach poważny, odznaczający się prawością, w czasie wojny wielkiego ducha i dzielny, i łaskawy, i wstawiony zwycięstwami, a co najważniejsze, miłośnik katolickiej wiary przodków, którą także umierając wyznał. Umarł w Lublinie podczas sejmu walnego w 77. roku życia, w roku Pańskim 1569, 21 dnia miesiąca lutego, o drugiej godzinie nocy. MDLXIX” [tłumaczenie – MJ].

Złożony (genealogiczny) herb na rewersie wygrawerowany został na czteropolowej renesansowej tarczy (z charakterystycznymi wrębami na bokach), z osadzonym na niej

hełmem z koroną o trzech kwiatonach i dwóch niskich sterczynach w formie zbieżnych krzywizn bez tzw. pereł, z labrami rozłożonymi symetrycznie i ukształtowanymi w fantazyjne liście schodzące do połowy wysokości tarczy (na których cienie oddano szrafowaniem) oraz z klejnotem w postaci pawiego ogona, na którym widnieje godło Leliwa. Genealogiczny program złożonego herbu, służący uwidocznieniu koligacji, ukształtowano według klasycznej reguły: w polu pierwszym (górnym prawym heraldycznie) widnieje herb ojca, czyli rodziny – Leliwa; w polu drugim (górnym lewym heraldycznie) herb matki – Ołobok (w jego starszej formie: pół ryby w prawo) – Agnieszki z Cebrowskich; w polu trzecim (prawym dolnym heraldycznie) powinien znajdować się herb matki ojca (czyli babki ojczyściej) – tu jest to Tępa Podkowa, która byłaby herbem rodzowym żony Guntera z Sieniawy, o której jednak

nic nie wiadomo; wreszcie w polu czwartym (heraldycznie lewym dolnym) herb matki matki (czyli babki macierzystej), o której wiemy tyle tylko, że miała na imię Anna i była żoną pokojowca królewskiego Jana Włocha Cebrowskiego z Żabokruk.

Godło w polu czwartym jest zapewne odpowiednikiem herbu, który jeszcze przed drugą wojną światową widoczny był po lewej heraldycznie stronie płaskorzeźbionego Orła Białego ponad tablicą fundacyjną zamku w Brzeżanach (poniżej zresztą towarzyszył mu również opisany wyżej herb Ołobok w starszej postaci). Herb ten już w okresie staropolskim stanowił zagadkę. Oglądał go na bramie brzeżańskiej Szymon Okolski, który wspomina o tym w trzecim tomie swojego herbarza (*Orbis Polonus*), wydany w Krakowie w 1645 r. To on właśnie, twierdząc, że widział ten herb również w kościele w małopolskim Radłowie, nazwał go Złota Wolność (*Aurea Libertas*), co przyjął później Kasper Niesiecki, a za nim następni heraldycy. Jeżeli w herbie na bramie zamkowej Okolski mógł dostrzec splecione węże, to rytownik tabliczki trumiennej hetmana, który jako wzór otrzymał prawdopodobnie odcisk hetmańskiej pieczęci, zinterpretował nieznaną sobie godło tak, że kształty czwartego godła przypominają raczej heraldyczne tzw. kroje lub lemieszce. Odciski pieczęci możnowładczych i szlacheckich, choćby tych, które przywieszono do dokumentu unii lubelskiej (opracowane niedawno przez Sławomira Górzynskiego), a także heraldyczne *exlibrisy* i *superexlibrisy* XVI w. stanowią pierwszorzędną materię porównawczą dla kompozycji herbowej na omawianej tabliczce.

Zwróćmy jeszcze uwagę, że określenie w tekście tabliczki wieku hetmana na 77 lat i uwidocznienie herbu jego matki (Ołobok) zdaje się rozstrzygać wątpliwości Franciszka Sikory (wyrażone w *Polskim słowniku biograficznym*) co do pochodzenia Mikołaja ze związku Rafała Sieniawskiego z Agnieszką Cebrowską, zawartego dowodnie w 1492 r. Późniejszy hetman byłby zatem pierwotnym

potomkiem tej pary, skoro bowiem zmarł w 1569 r. w 77 roku życia, to urodził się raczej dopiero w 1493, a nie w 1489 r., jak czytamy w *Polskim słowniku biograficznym*, najwyraźniej za sugestią określenia wieku hetmana na 80 lat na podstawie wspomnianego, późnego napisu z nagrobka. Zarówno przedstawienie heraldyczne, jak i inskrypcja z tabliczki wnoszą zatem istotne korekty do życiorysu Mikołaja Sieniawskiego.

Dotyczy to również kwestii jego wyznania. Skutkiem opinii utrwalonych przez Kasprowa Niesieckiego bywa Sieniawski do dziś uznawany za dożgonnego różnowiercę. Pogląd taki pokutuje również w nowszej literaturze dotyczącej samych Brzeżan. Kwestia wyznania nie została w pełni wyjaśniona w biografii hetmana w *Polskim słowniku biograficznym*, mimo że ogłoszony w połowie XIX w. list Jana Franciszka Commendone do Karola Boromeusza pozwala stwierdzić, że Sieniawski, który istotnie czynnie popierał reformację, w 1564 r. powrócił na łono Kościoła rzymskiego i do świątyń w swoich dobrach zamienionych wcześniej na zbory zaczął na powrót wprowadzać kapłanów katolickich.

Omawiana tabliczka znaleziona została w 1878 r. na posadźce krypty kościoła zamkowego w Brzeżanach w trakcie prac restauracyjnych prowadzonych tam z polecenia Stanisława Potockiego przez Leandra Marconiego. Następnie przechowywana była w pobliskim Raju, w którym Potoccy rezydowali i gdzie zgromadzili bogatą kolekcję archiwaliów, dzieł sztuki i pamiątek historycznych. Kolekcja ta, jak podaje Edward Chwalewik w swoim znanym opracowaniu *Zbiory polskie* (T. II, Warszawa-Kraków 1927, s. 140) została w czasie pierwszej wojny światowej rozgrabiona przez „*chłoptwo okoliczne i wojska niemiecko-austriackie*”. Kustoszem zbiorów w Raju był Maurycy Maciszewski, znany historyk-regionalista, autor kilku prac poświęconych Brzeżanom. On to jako pierwszy opublikował interesującą nas tabliczkę w 1882 r., w wydanej we Lwowie pracy *Pomniki*

Sieniawskich w Brzeżanach (s. 4-6), uważając, że pierwotnie była ona przybita do trumny. Szczegóły podane przez niego także w monografii z 1910 r. (*Brzeżany w czasach Rzeczypospolitej Polskiej*) nie pozwalają wątpić, że dotyczą tego samego obiektu, który niedawno znalazł się szczęśliwie w polskim posiadaniu za Atlantykiem, i tymczasem, po ponad stuleciu nieobecności, zjawia się nam tylko na fotografiach. Miejmy nadzieję, że kiedyś tabliczkę będzie można oglądać w polskich zbiorach publicznych, do których już przed stuleciem w 1920 r. trafiły pozostałości brzeżańskiej nekropolii Sieniawskich, w postaci czterech cynowych sarkofagów, które w 1925 r. ostatni właściciel Brzeżan – Jakub Potocki ofiarował Zamkowi Królewskiemu na Wawelu (obecnie przechowywane na zamku w Pieskowej Skale). Właśnie zamek wawelski, jako pomnik najświetniejszego okresu dziejów Rzeczypospolitej, także czasów Mikołaja Sieniawskiego, a szczególnie odnowiony Skarbiec Koronny, wydaje się najgodniejszym miejscem, do którego tabliczka mogłaby trafić, przynajmniej jako wieczysty depozyt, zarówno z uwagi na muzealny, jak i historyczny kontekst. Byłoby to też swoistym wypełnieniem testamentu Jakuba Potockiego (zm. 1934), znanego społecznika, m.in. współfundatora Instytutu Radowego w Warszawie, uhonorowanego Wielką Wstęgą Orderu *Polonia Restituta*. Ostatni z brzeżańskiej linii Potockich cały swój majątek, oszacowany na 37 mln złp, zapisał testamentem głównie na rzecz fundacji badań nad gruźlicą i rakiem oraz lokalnym fundacjom dobroczynnym, zaś ocalałe z pożogi pierwszej wojny światowej zbiory artefaktów – Muzeum Narodowemu w Warszawie, a księgozbiór z Helenowa – Bibliotece Publicznej m.st. Warszawy.

Niniejszy artykuł jest rodzajem komunikatu i zapowiedzią szerszej publikacji z właściwym aparatem naukowym.

MAREK A. JANICKI

Obrzędy pogrzebowe w Rzymie na początku XIX w.

WMuzeum w Gliwicach znajduje się zbiór 25 litografii pochodzących z publikacji *Un an a Rome et dans ses environs. Recueil de dessins lithographiés représentant les costumes, les usages et les cérémonies civiles et religieuses des états romain et généralement tout ce qu'on y voit de remarquable pendant le cours d'une année, dessiné et publié par Thomas* (Rok w Rzymie i jego okolicach. Zbiór rysunków litografowanych przedstawiających ubiory, zwyczaje i ceremonie świeckie i religijne okolic rzymskich oraz ogólnie wszystkiego, co warte zobaczenia w ciągu jednego roku, narysowane i opublikowane przez Thomasa; Paryż, wydawnictwo Braci Firmin Didot, 1823 r., litografował Jean-François Villain według rysunków Antoine'a Jean-Baptiste'a Thomasa). Publikacja ta, wydana przez słynne wydawnictwo Firmin Didot (Francuzi zawdzięczają mu król najpopularniejszej czcionki) w 1823 r. była jedną z najpiękniejszych ksiąg o Rzymie. Dzieło okazałych rozmiarów (40,9 x 27,5 cm), w oprawie z czerwonej skóry sprowadzonej z Rosji, zdobionej złoceniami tłoczonymi na zimno, z ręcznie kolorowanymi litografiami, stanowiło chlubę niejednego salonu. Drugie wydanie ukazało się w 1830 r.

W zbiorze gliwickim jest 25 kart wyjętych z książki, pochodzących z zasobów przedwojennych. Nie wiemy, kiedy dokładnie grafiki trafiły do muzeum, ale już w 1906 r. (w rocznicę

powstania Oberschlesisches Museum in Gleiwitz) ksiądz Johannes Chrząszcz w wykładzie „O celach Stowarzyszenia dla Muzeum Górnośląskiego”, wygłoszonym w dniu 22 marca, wspomina o konieczności „stworzenia zbioru interesujących obrazów religijnych i świeckich”, przywołując postać „duchowego herosa” – Goethego, jego wiekopomną podróż do Włoch i spotkanie z J. H. W. Tischbeinem i A. Kauffmann oraz podkreślając wielką rolę sztuk plastycznych w kształtowaniu kulturalnego środowiska na Górnym Śląsku. Rysunki A. J. B. Thomasa znakomicie wpisują się w ten cel, będąc swego rodzaju reportażem z podróży.

Antoine Jean-Baptiste Thomas urodził się w Paryżu w 1791 r. Dwudziestopięcioletni utalentowany malarz w 1816 r. zdobył Grand Prix

i udał się na wymarzone stypendium do Rzymu, gdzie przebywał do grudnia 1818 r. Jego znajomość dzieł klasyków widać w realizacji zamówienia dla kościoła św. Rocha w Paryżu w 1822 r. – scena „Wygnania przepokupniów ze świątyni” przesiąknięta jest cytatami z Michała Anioła, Rafaela, a rozgrywa się na tle monumentalnej architektury rzymskiej. Innym ważnym dziełem z 1822 r. jest „Procesja z figurą św. Januarego ulicami Neapolu podczas wybuchu Wezuwiusza” (Wersal). Thomas ukazał zrozpaczonych i przerażonych mieszkańców kłęczących i modlących się na ulicy, błagających o wstawiennictwo patrona Neapolu. Figurę św. Januarego niesie kapłan pod baldachimem, podtrzymywany przez członków bractwa w kapturach. W tle widoczny zięjący ogniem i dymiący

.....
1 | „Orphelins à l'enterrement d'un enfant” („Sieroty na pogrzebie dziecka”), litografia kolorowana, wym. 17,7 x 28,5 cm, według Antoine'a Jean-Baptiste'a Thomasa grafikę wykonał Jean-François Villain, Paryż, wydawnictwo Braci Firmin Didot, 1823 r.





wulkan. Temat aktualny, albowiem potężna erupcja miała miejsce 22 października 1822 r., a Thomas oddał nastrój grozy i bezsilności wobec żywiołu. W dramatycznych gestach i pozach neapolitańczyków pobrzmiewają też echa „Tratwy Meduzy” Théodore’a Géricaulta. Umiejętność oddania atmosfery sytuuje artystę w gronie romantyków.

Publikacja zbioru rysunków z pobytu w Rzymie (w zbiorze zamieszczono 72 plansze) przyniosła Thomasowi sławę, jako drobiazgowemu obserwatorowi obyczajów. Jako Francuz w Rzymie, dziecko rewolucji, która na zawsze zmieniła religijne oblicze Francji, mógł czuć się w wiecznym mieście czasów Piusa VII nieco skrępowany przepychem uroczystości kościelnych, wśród których podczas zajęć zajmowała celebrowanie śmierci, ale też zauroczony szczerością i spontanicznością codziennych zachowań ludu rzymskiego. Widać to szczególnie w scenach „Zabawa piłkami”, „Bazar”, „Walka byków”, „Śpiewanie litanii”, „Kaznodzieja”, „Dzieci idące na katechizm” oraz przedstawieniach strojów i mieszkań zwyczajnych ludzi.

Jak wyglądały obrzędy pogrzebowe w Rzymie na początku XIX w.? Czego świadkiem był A. J. B. Thomas? Czy widoki z ulic rzymskich były aż tak niezwykle dla francuskiego malarza, że postanowił je tak licznie pokazać swoim rodakom kilka lat później? Jak ludzie tamtej epoki mogli dobrze przygotować się do przejścia

2 | „Confrerie allant chercher un mort à son logis” („Bractwo szukające mieszkania dla zmarłego”), litografia kolorowana, wym. 18 x 26,2 cm, według Antoine’a Jean-Baptiste’a Thomasa grafikę wykonał Jean-François Villain, Paryż, wydawnictwo Braci Firmin Didot, 1823 r.

3 | „Le mort est porté à l’Eglise” („Zmarły wnoszony do kościoła”), litografia kolorowana, wym. 18,4 x 25,5 cm, według Antoine’a Jean-Baptiste’a Thomasa grafikę wykonał Jean-François Villain, Paryż, wydawnictwo Braci Firmin Didot, 1823 r.

4 | „Le mort dans l’Eglise” („Zmarły w kościele”), litografia kolorowana, wym. 22,6 x 19 cm, według Antoine’a Jean-Baptiste’a Thomasa grafikę wykonał Jean-François Villain, Paryż, wydawnictwo Braci Firmin Didot, 1823 r.



od świata żywych do świata zmarłych? Jak należało przygotować się na „dobrą śmierć”?

Od czasów prehistorycznych człowiek składał hołd swoim przodkom, chronił ich szczątki. W przypadku ludów koczowniczych czaszki przodków były zabierane do kolejnych miejsc pobytu. Poczucie łączności ze zmarłymi było świadectwem tożsamości. Silna wiara w życie po śmierci determinowała cywilizacje starożytne, wznoszące dla zmarłych piramidy, poświęcające ofiary w uroczystościach pogrzebowych władców. Katakumby były świadkami rozwoju chrześcijaństwa, kości ludzkie starannie zbierano w ossuariach. Kult przodków jest immanentną częścią ludzkiej egzystencji.

Stosunek społeczeństw do obrzędów pogrzebowych zmieniał się

w ciągu wieków. Im większe miasto, tym więcej problemów było związanych z pochówkiem zmarłych. Pomijając okazałe kaplice grobowe dla najmożniejszych, sarkofagi i trumny w podziemiach kościołów i klasztorów, najbardziej rozpowszechnionym sposobem grzebania umarłych było chowanie ciał owiniętych w całun bezpośrednio do ziemi, do grobów zbiorowych. Wielkie miasta, jak Paryż, Rzym, Wiedeń, borykały się z problemami wyciewów i trującego powietrza, unoszącego się nad cmentarzami miejskimi. Problemy te narosły szczególnie w XVIII w. w Paryżu, doprowadzając do całkowitego zamknięcia Cmentarza Niewiniątek w 1785 r. W porewolucyjnej Francji nastąpiła gwałtowna laicyzacja obrzędów śmierci, dopiero po okresie



5

5 | „Octave des morts” („Oktawa za zmarłych”), litografia kolorowana, wym. 18,3 x 25,9 cm, według Antoine’a Jean-Baptiste’a Thomasa grafikę wykonał Jean-François Villain, Paryż, wydawnictwo Braci Firmin Didot, 1823 r.

napoleońskim zaczęto przywracać dawne obyczaje i modlitwy. Największy cmentarz rzymski – Campo Verano – wywodzący swoje dzieje od katakumb, rozwijał się przez wieki, a zmodernizowany został w czasach napoleońskich, po wydaniu edyktu z Saint-Cloud w 1804 r., nakazującego zakładanie cmentarzy poza murami miast.

Próg XIX stulecia przyniósł zmianę w sferze obyczajowej i obrzędowej. Niewątpliwie rozmach krwiożerczej rewolucji francuskiej przyczynił się do niespotykanej skali pochówków w masowych grobach. Wiązało się to z wieloma występkami i brakiem poszanowania dla prochów zmarłych. Wstęp na cmentarz mieli właściwie wyłącznie grabarze (oczywiście

postronni również mogli wejść za dodatkową opłatą), do nich należała ostatnia czynność pogrzebowa – złożenie ciała w trumnie i przeniesienie do wspólnego grobu. Lekko satyryczny spójrzenie na nędzny zawód grabarza Antoine Jean-Baptiste Thomas udokumentował w bosonogiej, obdartej postaci, która po lewej stronie kompozycji „Zmarły wnoszony do kościoła” dźwiga na ramieniu prostą trumnę skleconą z desek, z namalowanym na wierzchu krzyżem.

Powszechność chorób, a szczególnie gruźlicy, która zbierała obfite żniwo wśród młodych osób, przyczyniła się do stworzenia romantycznego obrazu śmierci, obciążonego pewną egzaltacją, wyrażoną choćby w prozie sióstr Brontë czy licznych

pamiętnikach arystokracji, a sprowadzającą się do podstawowego pytania: czy po śmierci bliskiej osoby można utrzymać łączność duchową? Wiąże się to również z obyczajami pogrzebowymi. Dopiero wiek XIX przyniósł powszechną możliwość wznoszenia pomników na cmentarzach i odwiedzania zmarłych bliskich, co dawało ukojenie tym, którzy przy życiu pozostali. Praktyka epok wcześniejszych (od średniowiecza po kres XVIII w.) ograniczała się do rozbudowanej formy pogrzebu (stosownie do możliwości i życzeń zmarłego), czasu trwania modlitw przy ciele zmarłego oraz liczby zamówionych mszy za jego duszę. Wiele z tych życzeń jeszcze za życia umieszczano w zapisach testamentowych, a ich potwierdzenie stanowią rejestry i tablice fundacyjne przechowywane w kościołach. Życzenie zamożnego członka rodziny stawało się prawem, którego egzekucję obwarowano obecnością licznych osób trzecich. Stąd też występowanie w scenach konduktów pogrzebowych bractw śmierci, wielu księży oraz sierot, nad którymi była sprawowana opieka w zakonach. Obrzędy pogrzebowe odsuwały na drugi plan świeckie otoczenie zmarłego i wyznaczały czołowe miejsce duchownym, księżom i mnichom oraz ubogim i sierotom.

Rola bractw była znacząca. Przyjmowały na siebie obowiązek pogrzebania zmarłego, co jest jednym z czynków miłosierdzia. Bractwa utrzymywały się z datków od zamożnych obywateli, a z uzyskanych środków fundowały skromne pogrzeby dla tych, których nie było na to stać: samotnych, zmarłych na ulicy, wyłowionych topielców z Tybru, sierot. Zapobiegliwi testatorzy, oprócz tradycyjnego podziału majątku, zostawiali również konkretne instrukcje dotyczące grobu, konduktu pogrzebowego, świateł, nabożeństw, pobożnych fundacji, napisów na grobie etc. Lęk przed piekłem i obsesja zbawienia, pogłębiane w epoce preindustrialnej, powodowały ogromne zapisy na rzecz pobożnych fundacji. W XVII i XVIII w. wszelka pomoc



6

6 | „Chapelle de l’Eglise de la Mort” („Kaplica śmierci”), litografia kolorowana, 20 x 25,3 cm, według Antoine’a Jean-Baptiste’a Thomasa grafikę wykonał Jean-François Villain, Paryż, wydawnictwo Braci Firmin Didot, 1823 r.

(ilustracje: wszystkie litografie w zbiorach Muzeum w Gliwicach, fot. Archiwum Muzeum w Gliwicach)

publiczna pochodziła z takich legatów, zarówno w krajach katolickich, jak i protestanckich.

Sztuka dobrego umierania wymagała obecności notariusza i spowiednika, zaprowadzenia ładu w sprawach sumienia i rozporządzenia mieniem, przyjęcia komunii. Takie przygotowanie się na śmierć stawało się aktem religijnym, często też testament był odczytywany w kościele przy zwłokach złożonych na marach.

A jak wyglądał orszak pogrzebowy? Na czele szedł mistrz ceremonii, za nim niesiono chorągiew z emblematami bractwa śmierci (w Rzymie działało kilka takich bractw, do największych należało Arciconfraternita della Orazione e della Morte, założone w 1560 r.), następnie członkowie bractwa przyodziani w białe długie szaty, z krótką peleryną z czerwoną taśmą oraz haftowanym medalionem z postacią świętego patrona dobrej śmierci. Dalej w kondukcje przed marami szli księża. Członkowie bractwa nieśli łoże, na którym spoczywał zmarły. Łoże było przykryte czarnym kirem, ozdobione symbolami śmierci: czaszkami ze skrzyżowanymi piszczelami, wizerunkiem patrona. Zmarły – nawet zamożny – był bosy, palce stóp były związane taśmą. Za trumną kolejno szła rodzina i bliscy zmarłego. W pogrzebach często brały udział sieroty.

Liczba zamawianych mszy sprzyjała przemianom architektonicznym. W listopadzie odprawiano nabożeństwa zwane oktawą. W tym czasie kościoły dekorowano kirem, wystawiano *vanitas*, przyjmowano ofiary na msze za zmarłych. Od XIV w. budowano kaplice grobowe, przytykające do naw kościołów, powstawały krypty grobowe i cmentarne, wznoszone przez bractwa, w których liczne zastępy mnichów, prezbiterów, kapelanów wypełniały wolę pobożnych fundatorów. Kilka kościołów w Rzymie miało krypty cmentarne, w których gromadzono kości – ossuaria. Układano je w sposób dekoracyjny, tworząc wszechotaczające *Memento mori*.

PATRYCJA GWOŹDZIEWICZ

Karl Dankwart i obraz znaleziony na śmietniku

Karl Dankwart (1650-1704), malarz szwedzki, działający przede wszystkim na Śląsku, ma ugruntowaną pozycję w świecie sztuki. Uznawany jest m.in. za jednego z liderów opinii środkowoeuropejskiego malarstwa iluzjonistycznego (*trompe l'oeil*). Od około 1696 r. pełnił funkcję nadwornego malarza polskiego króla Jana III Sobieskiego oraz był twórcą tak istotnych realizacji, jak np. dekoracja malarska bazyliki NMP na Jasnej Górze czy wystrój malarski kościoła św. Anny w Krakowie. Specjalizował się w najtrudniejszej formie malarstwa barokowego – w tzw. technice fresku mokrego (*buon fresco*), wymagającej sporego doświadczenia, solidnego warsztatu i wiedzy z zakresu technologii wykonania. Poza mistrzowskim opanowaniem swojego rzemiosła, jego działalność miała także inną wymowę – był szwedzkim konwertytą pracującym dla katolickich mecenasów w sytuacji konfliktu kontrreformacyjnego w Europie. Tę funkcję podkreśla autoportret artysty wykonany w 1694 r. w jednej z lunet sklepienia częstochowskiej bazyliki. Dankwart ukazał tam samego siebie, w tradycyjnym stroju szwedzkim, nie tylko jako malarza, ale również jako nawróconego protestanta. Historia zaprzęgała go więc w strategię zmierzającą do ukazania sukcesu wizerunkowego Kościoła katolickiego w warunkach sporu między katolikami i protestantami.

Na Śląsku artysta współpracował przede wszystkim z zakonem jezuitów. Prawdopodobnie około 1686 r. wykonał cykl olejnych płócien do refektarza kolegium (dzisiaj aula *Carolinum*) w Nysie, tematycznie nawiązujących do historii i funkcji tego miejsca. W 1689 r. udekorował freskami m.in. wnętrze jezuickiego kościoła Wniebowzięcia NMP w tej miejscowości. W 1693 r. Dankwart wykonał czternaście fresków dla kościoła NMP w Kłodzku. Malowidła umieścił w przyłuczach empor nad bocznymi nawami świątyni. Spod pędzla tego artysty dla zakonu kłodzkich jezuitów wyszło również jedenaście owalnych obrazów przedstawiających Maryję, Jezusa i Jana Chrzciciela. Na liście jego prac znajdują się też m.in. freski wykonane w kaplicy Trójcy Świętej dla opactwa cystersów w Henrykowie. Wiele z jego dzieł nie ma sygnatury, dlatego też lista ta jest z pewnością znacznie dłuższa i powiększana stale przez nowo odkryte, nieznanne dotychczas prace. Przykładem takiego dzieła jest obraz olejny „Maryja z Dzieciątkiem”, o którym wiemy tylko tyle, że został znaleziony przypadkiem na śmietniku przez pracownika Muzeum Krajoznawczego Ziemi Jesenickiej w Czechach (*Vlastivědné muzeum Jesenicka*) około 1960 r.

W 1961 r. płótno poddano renowacji w pracowni prof. Raimunda Ondráčka w ówczesnym Instytucie Krajoznawczym (obecnie muzeum)



1

1 | Obraz „Maryja z Dzieciątkiem” (w zbiorach Muzeum Ziemi Jesenickiej, Czechy)

2 | Kartka z notatką „fragment napisu Michael Willmann 1669” na tylnej stronie obrazu

3 | Portret Anny Margarethy Metzinger wykonany dla jezuitów w Kłodzku, w ofercie Domu Aukcyjnego Ostoya (Galeria na Freta) w Warszawie w 2005 r.



2



3

w Ołomuńcu i zdeponowano w muzeum w Jeseniku. Przez sześćdziesiąt lat, od momentu jego znalezienia, autor pracy pozostawał nieznany. Na tylnej stronie obrazu znajdował się jedynie kawałek papieru z odręcznym napisem w języku polskim: „fragment napisu Michael Willmann 1669”, a w dokumentacji opatrzony był znakiem zapytania przy imieniu i nazwisku wykonawcy. Na początku 2020 r. obraz ten przedstawił mi Jan Petrášek z jesenickiego muzeum. Styl malarzki nie wskazywał na dzieło Michaela Willmanna, ale sprawa wymagała porady eksperta. Po konsultacji z prof. Andrzejem Kozięciem z Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego, który dokonał ekspertyzy obrazu, ustalono, że autorem dzieła jest z dużym prawdopodobieństwem Karl Dankwart. Obraz olejny o wymiarach 60 x 71 cm ukazuje Maryję z Dzieciątkiem w ogrodzie przy barokowej fontannie. Z notatki restauratorskiej można się dowiedzieć, że jest to fragment nieco większego dzieła, które było już wcześniej przemalowywane. Po usunięciu fragmentu przemalowań z prawej strony wyłoniła się postać mężczyzny z kwiatem – najprawdopodobniej jest to św. Józef. Wydaje się więc, że pierwotnie dzieło to poświęcone było Świętej Rodzinie. Ze względu na brak dokumentacji ustalenie autorstwa przeprowadzono na podstawie porównań z innymi dziełami. Za warsztatem Dankwarta opowiedziały się m.in.: charakterystyczna dla niego maniera rysunku głowy oraz twarzy, rozmyte kontury, zastosowanie tła w formie pejzażu, typowa kolorystyka oraz światłocien. Silnie przemawiającym tropem może być także sama fontanna, którą w nieco zmodyfikowanej formie Dankwart umieścił na portrecie Anny Margarethy Metzinger – fundatorki na rzecz kłodzkiego konwiktów jezuitów. Skąd pochodzi dzieło, w którym roku i dla kogo zostało namalowane oraz dłączonego napisu na tylnej stronie został sporządzony w języku polskim – to pytania wciąż czekające na odpowiedź.

IZABELA SPIELVOGEL

„Grajek” Wróblewskiego

Wkręgu znanych dotychczas dzieł Andrzeja Wróblewskiego w ciągu ostatnich lat pojawił się niezwykle interesujący obraz. Malowana na tekturze praca olejna, o wymiarach 41,5 x 34 cm przedstawia skrzypka – być może wiejskiego ludowego grajka. Na odwrocie znajduje się olejny szkic martwej natury oraz sygnatura „A. WRóblewski. 29.11.1946”. „Grajek” jest

w rodzinie właścicieli przynajmniej od 1952 r., a zapewne wcześniej. Został kupiony w Warszawie, na ulicy, od przygodnego sprzedawcy za niewielką kwotę. Syn nabywcy, nieżyjący już architekt interesujący się sztuką współczesną, znając dorobek Andrzeja Wróblewskiego, już w latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku zaczął podejrzewać, że praca, którą odziedziczył po ojcu, jest pędzla tego wybitnego artysty. W 2007 r.

obraz zaprezentowano kustosz Joannie Kordjak w Muzeum Narodowym w Warszawie, organizującej wystawę obrazów Wróblewskiego na pięćdziesięciolecie śmierci artysty. Pani kustosz stwierdziła, że z powodu późnego zgłoszenia nie zdołała przyjąć obrazu na wystawę. Dopiero kilka lat temu rodzina właścicieli pokazała obraz specjalistom w DESIE Unicum. Wzbudził duże zainteresowanie, w świetle UV potwierdzono równoczesowość sygnatury i obrazu. Poproszony o opinię Wojciech Grzybała z Fundacji Andrzeja Wróblewskiego ani nie potwierdził, ani nie zaprzeczył, by „Grajek” wyszedł spod pędzla Wróblewskiego, wątpliwości tłumaczył faktem, że obraz nie był dotychczas nigdzie odnotowany.

Właściciele rozpoczęli rozmaite ustne (i całkowicie wstępne) konsultacje. Poproszeni o opinię historycy sztuki (m.in. Anda Rottenberg, dr hab. Michał Haake z Uniwersytetu w Poznaniu), obejrawszy profesjonalną reprodukcję pracy, podkreślali niekwestionowany talent artysty, twórcy „Grajka”, podobieństwo sygnatury. Przyznawali, że praca MOGŁA wyjść spod pędzla Wróblewskiego. Zauważali przy tym, że obraz powstał w 1946 r., a więc w czasie, gdy Andrzej Wróblewski miał zaledwie 19 lat i jeszcze studiował na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Tym właśnie tłumaczono trudność z jednoznaczną oceną stylistyki obrazu i jej odmiennosc od późniejszych, dojrzałych prac malarza. Kłopoty z oceną sygnatury tłumaczono nielicznym materiałem porównawczym – wiadomo, że Andrzej Wróblewski nie zawsze sygnował swoje prace. Zazwyczaj czynił to, gdy wysyłał



1 | A. Wróblewski, „Grajek”, olej na tekturze, 1946

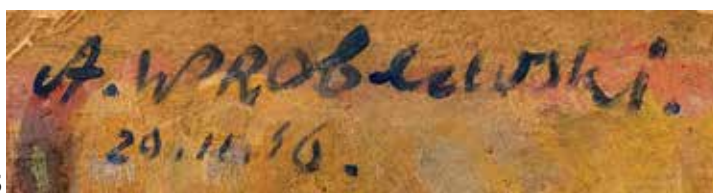


2

obraz na wystawę. Po tragicznej śmierci artysty w 1957 r. jego matka sygnowała wiele jego prac niejako na „wszelki wypadek”, imitując podpis syna, co wprowadziło zrozumiałe zamieszanie w ocenie autentyczności jego sygnowanych dzieł. W tym wypadku jednak – przypomnijmy – praca znalazła się w rodzinie właścicieli jeszcze za życia malarza, nie później niż w 1952 r.

Zważywszy także na astronomiczne ceny, jakie osiągają na aukcjach obrazy Andrzeja Wróblewskiego,

łatwo zrozumieć niezwykle ostrożność w ocenie autorstwa „Grajka”. Jan Michalski z krakowskiej galerii „Zderzak” zasugerował więc przeprowadzenie ekspertyzy grafologicznej na Uniwersytecie Śląskim, gdzie prof. Tadeusz Widła (nieżyjący już) opracował nowatorską metodę badania sygnatur malarskich na obrazach. W czerwcu tego roku zespół prof. Marka Leśniaka i dr Oliwii Rybak-Karkosz z Katedry Kryminalistyki Wydziału Prawa UŚ w Katowicach



3

2 | A. Wróblewski, „Grajek”, szkic olejny na odwrocie obrazu

3 | Sygnatura na odwrocie obrazu

(zdjęcia: Piotr Wolff)

przeprowadził takie badanie „Grajka”. Po wykonaniu i analizie dziesiątków fotografii sygnatury (w zróżnicowanym oświetleniu o różnej długości fal) badacze orzekli we wnioskach końcowych liczącej ponad 10 stron ekspertyzy: „w świetle przedłożonego materiału badawczego i poczynionych ustaleń należy uznać, że osoba, od której pochodzą grafizmy porównawcze [...], tj. Andrzej Wróblewski, mogła wykonać przedłożoną do badań sygnaturę [...]. Dalej idące wnioski nie są możliwe, ze względu na cechy przedłożonego do badań materiału porównawczego [...]”. Autorzy ekspertyzy, uznając, że sygnaturę mógł wykonać Andrzej Wróblewski, potwierdzili także jej równoczesność z obrazem i brak jakichkolwiek późniejszych ingerencji.

Wydaje się, że nadszedł czas, by wobec takich wniosków grafologów, historycy sztuki dobrze znający twórczość Andrzeja Wróblewskiego jeszcze raz, z uwagą i na poważnie, przyrzekli się „Grajkowi” – na pewno zasługuje na to.

PIOTR WOLFF

Spotkanie z książką

DARZYŃCY POLSKICH MUZEÓW

W 2021 r. została wydana przez warszawskie Muzeum Narodowe i Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum publikacja zatytułowana *Darczyńcy polskich muzeów. Historia i współczesność* (red. naukowa: Magdalena Białonowska, Katarzyna Mączyńska). Tom zawiera dokonane przez polskich badaczy (muzealników, akademików, prawników) omówienia zjawiska darczyństwa w polskim muzealnictwie.

W pierwszym rozdziale publikacji, zatytułowanym *Profil darczyńcy instytucji kultury*, oprócz m.in. rozważań na temat fundacji i darów artystycznych dla muzeów na ziemiach polskich w ciągu XIX w. czy donacji polskich kolekcjonerów prywatnych dla muzeów na ziemiach polskich do 1918 r., przedstawione zostały sylwetki darczyńców (np. Erazma Barączka, Kazimierza Filipa Wizego czy Artura Tarnowskiego) i historie ich donacji.

Drugi rozdział – *Strategia budowania kolekcji muzealnej a dary i darczyńcy* – zawiera opis działań instytucji kultury w celu pozyskania nowych darczyńców, począwszy od okresu odbudowy Zamku Królewskiego w Warszawie po muzea budowane od podstaw (Muzeum Powstania Warszawskiego, Muzeum Historii Żydów Polskich Polin, Muzeum Historii Polski, Muzeum Sybiru w Białymstoku).



W kolejnym rozdziale zamieszczone zostało omówienie problematyki prawnej związanej z darowiznami na rzecz instytucji muzealnych. Przedstawiono tu podstawowe regulacje prawne umów darowizn zawieranych przez muzea, wyjaśnienie istoty tych umów oraz główne zasady ich konstrukcji, które reguluje kodeks cywilny, analizę głównych elementów umowy darowizny i jej stron, przedmiotu darowizny, instrukcje dla muzeum zawarte w umowie i wreszcie możliwości cofnięcia darowizny.

Odrębną część publikacji stanowią teksty poświęcone darczyńcom dwóch instytucji połączonych tragicznymi losami w czasie drugiej wojny światowej – warszawskiego Muzeum Narodowego (m.in. zbiór numizmatyczny Kazimierza hr. Sobańskiego, iluminacje i książki z daru Stanisława Neymana) oraz Zamku Królewskiego w Warszawie (dary Karoliny Lanckorońskiej, Andrzeja Ciechanowieckiego, Teresy Sahakian, Tomasza Niewodniczańskiego czy Tadeusza Wierzejskiego). Na końcu znajdują się ilustracje, biogramy autorów tekstów, indeks osób, indeks instytucji, organizacji, firm.

Być może to ten zapoczątkuje serię publikacji poświęconych zagadnieniom darczyństwa na rzecz polskich instytucji muzealnych.

Muzeum Archeologiczne w Wiślicy

Duże zasoby dziedzictwa kulturowego, ich jakość artystyczna i naukowa określiły pozycję Wiślicy jako jedną z najistotniejszych pod względem historyczno-archeologicznym miejscowości w Polsce. Na jej potencjał wpływają przede wszystkim obiekty zabytkowe o randze ogólnopolskiej, a nawet, jak w przypadku płyty orantów (zob. *Spotkanie z Wiślicą*, „Spotkania z Zabytkami”, nr 5, 2004, s. I-XVI), o randze światowej, liczne stanowiska archeologiczne i, przede wszystkim, niezwykle bogata przeszłość związana z dziejami państwa polskiego, kultem religijnym oraz szeroko rozumianym niematerialnym dziedzictwem miasta.

Wyniki prac wykopaliskowych prowadzonych w Wiślicy od 1949 r. zdeterminowały potrzebę utworzenia placówki muzealnej, której głównym celem było czuwanie nad bezpieczeństwem i odpowiednim udostępnieniem odkrytych relikwii

architektonicznych. Priorytetem instytucji utworzonej 20 maja 1966 r. z inicjatywy Zespołu Badań nad Polskim Średniowieczem stało się utrzymanie w nienagannej kondycji pozostałości materialnego dziedzictwa kulturowego, tak, by kolejne pokolenia mogły z niego korzystać.

Współczesne przemiany społeczno-kulturowe, rozwój technologii postawiły placówkę przed wyzwaniem, z jakim nigdy wcześniej nie miała do czynienia. Zerwaniu ze stereotypowym modelem lokalnego i niedostępnego skarbcza sztuki na rzecz wielowymiarowej i wieloaspektowej instytucji pomogło przekształcenie Muzeum Regionalnego w Muzeum Archeologiczne w Wiślicy, Oddział Muzeum Narodowego w Kielcach. Jednocześnie stało się ono olbrzymim bodźcem rozwojowym, zarówno z punktu widzenia merytorycznego, jak i infrastrukturalnego. Pomimo reorganizacji placówki, priorytety pozostały te same – działać na rzecz

ochrony i zachowania bezcennych zabytków. Biorąc powyższe pod uwagę, w 2017 r. Muzeum przystąpiło do realizacji projektu „Modernizacja Muzeum Archeologicznego w Wiślicy jako Oddziału Muzeum Narodowego w Kielcach wraz z otoczeniem w celu zabezpieczenia i ochrony unikatowych obiektów dziedzictwa narodowego” w ramach Programu Operacyjnego „Infrastruktura i Środowisko na lata 2014-2020”, VIII oś priorytetowa Ochrona dziedzictwa kulturowego i rozwoju zasobów kultury. Warto wspomnieć, że niezwykle bogata przeszłość związana zarówno z dziejami państwa polskiego, kultem religijnym, jak i ważnymi postaciami to atuty, które przyczyniły się do wyróżnienia w 2018 r. zabytków Wiślicy prestiżowym tytułem Pomnika Historii. Zaszczytne miano otrzymał zespół kolegiaty Narodzenia Najświętszej Marii Panny wraz z relikwiami kościoła św. Mikołaja (?) oraz Grodzisko na Łąkach.



1 | Muzeum Archeologiczne w Wiślicy, w głębi kolegiata Narodzenia Najświętszej Marii Panny

2 | **3** | Fragment wnętrza pawilonu archeologicznego przed (2) i po modernizacji (3)



Projekt „Modernizacja” obejmował działanie na rzecz ochrony i zachowania bezcennych zabytków dziedzictwa regionalnego i narodowego dzięki modernizacji obiektów wchodzących w skład kompleksu muzealnego, tj. pawilonu archeologicznego i rezerwatu archeologicznego w podziemiach bazyliki mniejszej w Wiślicy. Jego głównym celem było zwiększenie atrakcyjności relikwów poprzez ich konserwację i restaurację. Podkreślał również potrzebę utworzenia nowoczesnej, interesującej oraz mającej duży walor edukacyjny ekspozycji muzealnej, na którą składają się

zabytki ruchome i nieruchome, ukazujące historię Wiślicy i Ponidzia.

Finanse pozyskane z Funduszy Europejskich pozwoliły stworzyć unikatowy, ponad 150-metrowy, podziemny szlak łączący najważniejsze wiślickie artefakty. Jedną ścieżką turystyczną objęła dotychczas odrębne elementy ekspozycji muzealnej – pawilon archeologiczny oraz rezerwat archeologiczny w podziemiach bazyliki mniejszej. Obydwa obiekty poddano pracom modernizacyjnym. Trasę zwiedzania zaplanowano w taki sposób, by jednocześnie zabezpieczyć relikwii i podnieść komfort zwiedzania.

Nad pozostałościami romańskiego kościółka św. Mikołaja (?) powstał nowoczesny pawilon archeologiczny. W rezerwacie archeologicznym w podziemiach bazyliki mniejszej wprowadzono inteligentny system wymiany powietrza oraz monitoring radiowy warunków mikroklimatycznych, zapobiegający destrukcji zabytków romańskich i świadków archeologicznych; płytę orantów zabezpieczono przed uszkodzeniami mechanicznymi, związanymi z ruchem turystycznym.

Dzięki pracom archeologicznym, konserwatorskim i budowlanym powstała całkowicie nowa wystawa, na którą składają się dotychczas nieekspozowane obiekty oraz interaktywne widowisko prezentujące relikwii najstarszej romańskiej architektury na tle najdawniejszych dzieł Wiślicy. W podziemnym korytarzu można podziwiać zabytki archeologiczne pozyskane w ramach scalenia kolekcji wiślickiej. W rezultacie możliwe stało się pokazanie historycznych poziomów budowlanych, wątków kamiennych i relikwii odsłoniętych obiektów. W muzeum wykorzystano najnowsze techniki wizualizacji obiektów, cyfrowe rekonstrukcje 3D, laserowe hologramy, mapping oraz ruchome lunety z aplikacją VR. Dzięki tym rozwiązaniom zwiedzający mogą zobaczyć m.in. animację budowy bazyliki romańskiej i jej transformację czy trójwymiarowe modele budowli i przedmiotów używanych przez naszych przodków od IX do XVI w. Zadbano także, by rozwiązania techniczne zapewniały nowoczesny i atrakcyjny wygląd ekspozycji. Remont obiektów wchodzących w skład zespołu muzealnego oraz wykonana najnowszymi metodami konserwacja relikwii przyczyniły się do zachowania dziedzictwa kulturowego, a także zwiększenia jego atrakcyjności i, co najważniejsze, bezpieczeństwa. Poprawiły się warunki ekspozycji oraz możliwe stało się upowszechnianie dziedzictwa poprzez projekty badawcze i edukacyjne.

Gruntowna modernizacja trwała cztery lata. Uroczyste otwarcie



4 | Płyta orantów

5 | Podziemia kolegiaty

(zdjęcia: Małgorzata Stepnik)



oddziału odbyło się 26 czerwca 2022 r. Od tego momentu na turystów czeka podziemna ekspozycja rozpoczynająca się w nowoczesnym pawilonie archeologicznym przy relikwach jednej z najstarszych w Polsce świątyń, zinterpretowanej jako kościół św. Mikołaja (?). Najnowsze badania wskazują, że powstał w XI w. Zgodnie z panującym wówczas zwyczajem kościół był orientowany wschód-zachód, jednonawowy z półokrągłą absydą od wschodu. W dobudowanej do niego kaplicy grobowej odkryto pochówki kobiece, w tym dwa pod płytami nagrobnymi. Po północnej stronie świątyni, poniżej jej fundamentów, odsłonięto obiekt archeologiczny, który przez lata rozpałał wyobraźnię badaczy i turystów. Mowa o tzw. misie, którą jej odkrywcy – Zofia Wartołowska i Włodzimierz Antoniewicz zinterpretowali jako basen chrzcielny, datując go na drugą połowę IX w. Łączyli ją z działalnością misji Cyryla i Metodego w Małopolsce, a może nawet istnieniem biskupstwa obrządku słowiańskiego. Współcześnie koncepcja baptysteryjnej funkcji „misy” została ponad wszelką wątpliwość odrzucona. Potwierdziły to m.in. badania sondażowe z 2000 r. i badania

archeologiczne z 2021 r., które wskazują, że obiekt datowany jest na schyłek XI w., czyli na okres powstania kościoła św. Mikołaja (?).

Właściwa podziemna trasa zaczyna się w niewielkim pomieszczeniu, gdzie eksponowane są liczne skarby, m.in. srebrne zausznicie, będące przykładem wysokiego kunsztu jubilerów z X w., jak również skarby monet odkrytych na Grodzisku na Łąkach.

Nowo powstały tunel wiedzie turystów do podziemi kolegiaty, gdzie znajdują się relikty dwóch kolejnych kościołów romańskich. To jeden z najcenniejszych zespołów architektury romańskiej w Polsce wraz z unikatowym w skali Europy zabytkiem, jakim jest płyta orantów (1175-1177). Odkryty został podczas badań archeologicznych prowadzonych we wnętrzu wiślickiej kolegiaty w latach 1958-1963. Najstarszym kościołem w tym miejscu była świątynia z kryptą, datowana na połowę XII w. Świątynia ta składała się z prostokątnej nawy, prawdopodobnie zawierającej emporę zachodnią i z dwupoziomowej części prezbiterialnej, zamkniętej półkolistą absydą. Pod wyniesionym wysoko prezbiterium znajdowała się krypta, w której do dziś zwiedzający mogą podziwiać rytowaną gipsową posadzkę z przedstawieniami figuralnymi, wspomnianą już płytę orantów. Z nawy pierwszej świątyni romańskiej ocalały głównie fundamenty w partii dennej, natomiast znacznie lepiej prezentuje się część prezbiterialna, w której oprócz przetrwałych w dobrym stanie fundamentów widoczne są

cioty dolnej warstwy murów wschodnich naroży nawy. Ściany krypty zachowane są do wysokości otaczającego ją terenu. Dzięki temu przetrwała również posadzka krypty, bazy jej kolumn i część *stipes* ołtarza. Badania archeologiczne wykazały, że następną budowlą na terenie kolegiaty gotyckiej była datowana na drugą ćwierć XIII w. druga świątynia romańska, z której zachowała się posadzka ceramiczna, pochodząca z części prezbiterialnej i nawowej, zdobiona przedstawieniami rozet.

W tzw. korytarzu północnym zwiedzający mogą podziwiać detale architektoniczne pochodzące z wnętrza wspomnianych kościołów romańskich oraz liczne ozdoby i dewocjalia odkryte w bliskim sąsiedztwie kolegiaty i pl. Solnego. W kulminacyjnym punkcie zwiedzania podziemnej trasy króluje eksponowana po raz pierwszy zachodnia ściana drugiej kolegiaty romańskiej wraz z relikwami wież. Jest to najniżej położony, przylegający do ówczesnego poziomu użytkowego gruntu cokół ściany świątyni.

W południowym obejściu kolegiaty zwiedzający mogą poznać młodszą historię Wiślicy, poczynając od XV w., od czasów kiedy w miejscowości przebywał Jan Długosz. Całość ekspozycji zamykają wielkoformatowe zdjęcia dokumentalne z wykopalisk archeologicznych prowadzonych od czasów powojennych, przybliżające czasy, kiedy zaczęło się zainteresowanie Wiślicą.

GABRIELA KIEŁTYKA-SOŁTYSIAK

Nowa wystawa w MCK w Krakowie

Dorobek artystów i architektów zgrupowanych w Oddziale Grobów Wojennych w Krakowie (Kriegsgräberabteilung Krakau) działającym w latach 1915-1918, to fenomen. Pochodzący z różnych krajów monarchii i wcieleni do armii austro-węgierskiej zaprojektowali kilkaset cmentarzy wojennych, gdzie pochowano tysiące żołnierzy poległych w bitwach w dawnej Galicji Zachodniej w pierwszym roku Wielkiej Wojny. By przybliżyć sposób pracy twórców cmentarzy Międzynarodowe Centrum Kultury w Krakowie przygotowało wystawę „Sztuka w mundurze. Krakowski Oddział Grobów Wojennych 1915-1918”, na której pokazane zostaną pierwotne plany, mapy topograficzne, liczne fotografie z czasów tworzenia założeń cmentarnych, a także ocalałe oryginalne artefakty: rzeźby, nagrobki i dzieła sztuki pozyskane podczas remontów cmentarzy.

Szczególnie ważne będzie pokazanie osiągnięć nie tylko takich sław, jak Dušan Jurkovič, Henryk Uziembło czy Alfons Karpiński, lecz także artystów austriackich – Hansa Mayra, Gustawa Ludwiga i Heinricha Scholza, których dokonania zostały odkryte w ostatnim dziesięcioleciu. Zaprezentowana zostanie twórczość artystyczna o tematyce wojskowej i codziennej, szkice dokumentujące życie koszarowe, pejzaże, pola bitew, miejsca tymczasowych pochówków, szkice rodzajowe, druki ulotne, sztuka medalierska.

Wśród eksponatów znajdą się także gwasze i akwarele widoków Krakowa i Galicji wiedeńskiego wedytysty Franza



Polednego, akwaforty Roberta Pochopa, akwarele cmentarzy wojennych Reinholda Völkela oraz szkice olejne i akwarelowe Henryka Uziembły do zaginionej panoramy „Gorlice 1915”.

Ciekawostką będzie zaprezentowanie pierwszego wydania dzieła Rudolfa Brocha i Hansa Hauptmanna *Die Westgalizischen Heldengräber aus den Jahren des Weltkrieges 1914-1915* z dedykacją Brocha dla Heinricha Scholza.

Wystawa w siedzibie MCK w Krakowie (Rynek Główny 25) będzie czynna od 6 października do 4 grudnia 2022 r. Przygotowana została we współpracy z Urzędem Marszałkowskim Województwa Małopolskiego w Krakowie, a prezentowanych na niej eksponatów użyły: Archiwum Narodowe w Krakowie, Słowackie

Warsztaty KGA (Kriegsgräberabteilung) w Ołomuńcu (?), około 1916, fotografia – w tle widoczna płaskorzeźba z Madonną w typie Matki Boskiej Piekarskiej do zaprojektowanego przez Dušana Jurkoviča pomnika centralnego cmentarza na Przełęczy Małastowskiej, przed płaskorzeźbą siedzi jej twórca Josef František Žak (w zbiorach Słowackiego Archiwum Narodowego w Bratysławie)

Archiwum Narodowe w Bratysławie, Muzeum Narodowe w Krakowie, Muzeum Krakowa, Żydowski Instytut Historyczny w Warszawie, Galeria Malarstwa Alfonsa Karpińskiego w Stalowej Woli, Muzeum im. Stanisława Fischera w Bochni, Muzeum Okręgowe w Rzeszowie, Muzeum Regionalne PTTK w Gorlicach oraz osoby prywatne.

DOROTA KOROHODA



STOLICA

WARSZAWSKI MAGAZYN ILUSTROWANY

HISTORIA • ZABYTKI • LUDZIE • WSPÓŁCZESNOŚĆ

STOLICA powstała w 1946 r., została reaktywowana przez grupę warszawianistów w 2006 r. i ukazuje się do tej pory. Kontynuujemy najlepsze tradycje kultowego warszawskiego czasopisma!

Piszą dla nas najlepsi warszawianie, historycy, architekci, autorytety w sferze kultury.

warszawa-stolica.pl • 22 741 01 30

STOLICA dostępna również w wersji elektronicznej na eGazety i e-Kiosk

Wydania STOLICY w 2022 r. dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Pochodzących z Funduszu Promocji Kultury



Spotkanie z książką

WŁOSCY ARCHITEKCI I MURATORZY

Nakładem Instytutu POLONIKA (we współpracy z Associazione italo-svizzera per gli scavi di Piuro) w ramach naukowej serii „Studia i Materiały” ukazała się w 2021 r. książka autorstwa Stanisława Kłosowskiego, zatytułowana *Włoscy architekci i muratorzy z Piuro i ich działalność na ziemiach Rzeczypospolitej w XVI i XVII wieku*.

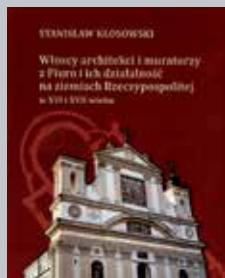
W publikacji, która jest rezultatem wieloletnich badań archiwalnych oraz analiz z zakresu historii sztuki, autor odkrywa nieznanе do tych czas fakty dotyczące działalności i obecności piurejskich architektów w Polsce i Europie Wschodniej oraz ukazuje fenomen migracji włoskich artystów z pogranicza włosko-szwajcarskiego w czasach nowożytnych.

Na początku książki zamieszczony jest opis Piuro – zapomnianego ośrodka architektonicznego w północnej Lombardii, skąd znakomici twórcy architektury migrowali również do Polski. Oddzielny rozdział poświęcono ich obecności w polskich miastach, udokumentowanej od XVI w. W drugiej połowie XVI i w XVII w. w aktach miejskich pojawiają się nazwiska twórców związanych z działalnością budowlaną i architektoniczną (m.in. Antonio Barlenda, Giovanni i Tomasz Serta / Certa, Jakub Balin, Cristoforo Serta, Pietro Trapolini, Antonio Mora). Na początku XVII w. byli tu aktywni Antonio Pelacini i Giovanni Malinverni. I temu ostatniemu właśnie poświęcona jest główna część publikacji.

Giovanni Malinverni zaprojektował kolegiatę św. Trójcy w Ołyce, zbudowaną w latach 1635-1640 z fundacji Albrychta Stanisława Radziwiłła, kanclerza wielkiego litewskiego. Świątynia stanowi unikatowy na terenie dawnej Rzeczypospolitej przykład najwyższej klasy sztuki i architektury barokowej. W książce przedstawiony został zarys historii kolegiaty, badania nad obiektem oraz opis współczesnego stanu kościoła. Świątynia może stanowić punkt odniesienia dla innych realizacji architektonicznych tego muratora. Na podstawie analizy porównawczej można mu przypisać kościoły w Siemiatyczach, Brześciu Litewskim, Grodnie czy Druł.

Dużą wartością publikacji jest też zastosowanie przez autora, z wykształcenia konserwatora dzieł sztuki, nowego elementu badawczego, czyli badań konserwatorskich. Ostatni rozdział zawiera analizę chemiczno-technologiczną zapraw i sztukaterii występujących w dziełach Jakuba Balina, Antonia Pelacini i Giovenniego Malinverniego. Dzięki temu można określić brak relacji albo zależność między wykonawcami poszczególnych obiektów omówionych w książce.

Na końcu publikacji znajdują się aneksy, bibliografia, spis ilustracji, indeks osobowy i geograficzny.



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:

Michał Zachara ze Skarżyska-Kamiennej – *Inwentaryzacja i katalog zabytków jako podstawa ochrony i polityki konserwatorskiej. Metody, osiągnięcia, zamierzenia*, wyd. Wojewódzki Urząd Ochrony Zabytków w Warszawie, Warszawa 2020

Marek Prokopowicz z Bolesławca – *Stanisław Małachowski. Bohater, mit, symbol*, wyd. Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum, Warszawa 2022

Piotr Nowosad z Annapola – *Ostra sztuka. Gotyk na ziemi radomskiej*, katalog wystawy, wyd. Muzeum Jacka Malczewskiego w Radomiu oraz Wydawnictwo i Pracownia Archeologiczna Profil-Archeo, Radom-Pękowice 2022

Krzysztof Borkowski z Dobrzyniewa Dużego – *Czyniąc piękno. Działalność częstochowskiej Fabryki Wyrobów Ceramicznych „Czyn”*, katalog wystawy, wyd. Muzeum Częstochowskie, Częstochowa 2022

Oddział PTTK Ziemi Tarnowskiej – *Niechciana stołeczność. Architektura i urbanistyka Krakowa w czasie okupacji niemieckiej 1939-1945*, wyd. Międzynarodowe Centrum Kultury w Krakowie, Kraków 2022



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



Dofinansowano ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Mecenas Edukacji Nowego Skarbiec Koronny

Partnerzy wystawy

Partner Promocyjny

Patroni medialni

