

SPOTKANIA Z ZABYTKAMI

INDEKS 377325 • ISSN 0137-222X

11-12 | LISTOPAD-GRUDZIEŃ 2019
CENA 19 ZŁ (W TYM 8% VAT)



MODA W CZASACH NOWOŻYTYCH

Jak zmieniła się
moda
od końca XVIII
do początku XX w.
(s. 4-19)



ARCHIWUM IKONOGRAFII

Bronisław
Gembarzewski
i jego kolekcja
(s. 26-31)



„FALA” I „SMUTEK”

Wczesne obrazy
Bolesława Biegasa
(s. 32-35)



LEONARDIANA W WILANOWIE

Wystawa
na zamknięcie
Roku Leonarda
(s. 60-62)



Spis treści

- 2 Przeglądy, poglądy
- 4 **Ubiory w stanisławowskiej Warszawie**
URSZULA ZIELIŃSKA-MEISSNER
- 9 **Czynniki kształtujące modę XIX w.**
ANNA MORYTO
- 13 **Spotkanie z książką: W cieniu koronkowej parasolki**
- 14 **Konfekcja damska na przełomie XIX i XX w.**
PRZEMYSŁAW FARYŚ
- 18 **Damskie torebki dziełem jubilerskiego rzemiosła**
ADRIANNA PROSZOWSKA, BOGUSŁAWA BROL
- 20 **Granice terenu getta w Warszawie**
ANNA WOŹNIAK, ARTUR ZADROZIŃSKI, ANNA JAGIELLAK
- 26 **Archiwum Ikonograficzne Bronisława Gembarzewskiego i warszawskie zabytki**
KATARZYNA MĄCZEWSKA

- 32 Z warsztatu historyka sztuki: Wczesne malarstwo Bolesława Biegasa w świetle nowych odkryć
EWA BOBROWSKA

TO TEŻ SĄ ZABYTKI

- 36 **Warszawskie historyczne pracownie artystyczne**
AGNIESZKA KASPRZAK

ZABYTKI W KRAJOBRAZIE

- 41 **Dotacje m.st. Warszawy**
EWELINA PABISIAK
- 42 **Drewniana Warszawa**
MAŁGORZATA JAWORSKA
- 44 **Spotkanie z książką: Zabytkowa infrastruktura kolejowa Polski i Niemiec**
- 45 **Ślady niedalekiej przeszłości przy pl. gen. Józefa Hallera w Warszawie**
DOMINIKA SZEWCZYKIEWICZ
- 47 **Spotkanie z książką: Rany pamięci**
- 48 **Ekspozycja w krypcie kościoła św. Jakuba w Tarchominie**
ANETA BOJANOWSKA

ZBIORY I ZBIERACZE

- 50 **Marcina Zaleskiego „Wnętrze katedry w Mediolanie”**
WOJCIECH PRZYBYSZEWSKI

Z WIZYTĄ W MUZEUM

- 53 **Ignacy Łopieński – „wytorny znawca wszechrytownictwa”**
PIOTR P. CZYŻ
- 57 **Spotkanie z książką: Kolejny numer Rocznika MNW**
- 58 **Nowa ekspozycja przy Pokojach Chińskich wilanowskiego pałacu**
JOANNA PAPROCKA-GAJEK
- 60 **Leonardiana w kolekcjach polskich**
AGNIESZKA WOŹNIAK-WIECZOREK
- 62 **Spotkanie z książką: Maszyny Leonarda**
- 63 **Rzeźbiarze wrocławscy pierwszej połowy XX w.**
BARBARA ANDRUSZKIEWICZ

Z ZAGRANICZY

- 66 **Rolandów trzech**
WOJCIECH PRZYBYSZEWSKI

ROZMAITOŚCI

- 69 **Nowe obiekty na Liście Światowego Dziedzictwa UNESCO**
- 72 **Europejskie Dni Dziedzictwa 2019**
- III OKŁ. **Spotkanie z książką: Szkicownik Piotra Michałowskiego**



NUMER PRZYGOTOWANY
PRZY WSPÓŁPRACY
Z BIUREM STOŁECZNEGO
KONSERWATORA ZABYTKÓW

**11-12 (393-394) XLIII
Warszawa 2019**

ADRES REDAKCJI

00-545 Warszawa, ul. Marszałkowska 58 lok. 24
tel./fax 22 622-46-63
e-mail: redakcja@spotkania-z-zabytkami.pl
http://www.spotkania-z-zabytkami.pl
http://www.facebook.com/spotkaniazzabytkami

REDAKCJA

Wojciech Przybyszewski
REDAKTOR NACZELNY

Lidia Bruszewska
ZASTĘPCA REDAKTORA NACZELNEGO

Ewa A. Kamińska
SEKRETARZ REDAKCJI

Jarosław Komorowski

Katarzyna Komar-Michalczyk

Małgorzata M. Przybyszewska

PROJEKT GRAFICZNY

Piotr Berezowski

ŁAMANIE I OPRACOWANIE KOMPUTEROWE

Fundacja Hereditas

RADA REDAKCYJNA

prof. dr hab. Dorota Folga-Januszewska

dr Dominik Jagiełło

prof. dr hab. Stanisław Januszewski

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

prof. dr hab. Małgorzata Omilanowska

prof. dr hab. Maria Poprzeczka

prof. dr hab. Jacek Purchla

prof. dr hab. Andrzej Rottermund

prof. dr hab. Bogumiła Rouba

mgr Bartosz Skaldawski

mgr Andrzej Sołtan

prof. dr hab. inż. Bogusław Szmygin

WYDAWCA



Fundacja
HEREDITAS

przy współpracy
Narodowego
Instytutu Dziedzictwa

00-545 Warszawa, ul. Marszałkowska 58 lok. 24
tel. 22 891-01-62

e-mail: fundacja@fundacja-hereditas.pl

http://www.fundacja-hereditas.pl

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury
i Dziedzictwa Narodowego



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego



NARODOWY
PROGRAM
ROZWOJU
CZYTELNICZWA

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.

Nakład: 8000 egz.

NA OKŁADCE:

Marcin Zaleski, „Wnętrze katedry w Mediolanie”, fragment, 1834 (w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie), zob. s. 50-52.

(fot. Małgorzata Kwiatkowska / Muzeum Narodowe w Warszawie)



Największym tegorocznym wydarzeniem w polskim muzealnictwie okrzyknięto już otwarcie w grudniu br. siedziby Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie po blisko dziesięcioletnim remoncie i zmianie aranżacji wnętrza tej historycznej, niezwykle zasłużonej dla naszej kultury placówki. Tymczasem w największych światowych muzeach obchodzone są okrągłe rocznice śmierci tak wybitnych artystów, jakimi byli i są: Leonardo da Vinci (500. rocznica śmierci), Pieter Bruegel st. (450. rocznica śmierci) czy Rembrandt Harmenszoon van Rijn (350. rocznica śmierci). Na wystawie „Leonardo da Vinci” w paryskim Luwrze (24 października 2019 – 24 lutego 2020), zorganizowanej dla uczczenia włoskiego malarza i wynalazcy, zgromadzono ponad 160 różnych dzieł sztuki z nim związanych, w tym malowane na płótnie oryginalne obrazy olejne mistrza ze zbiorów własnych muzeum i sprowadzane z kilku innych renomowanych instytucji muzealnych na świecie oraz wypożyczony po długich staraniach z Włoch, z muzeum sztuki Gallerie dell'Accademia w Wenecji, słynny rysunek „Człowiek witruwiański” („Proporcje ciała według Witruwiusza”), który ze względów konserwatorskich będzie pokazywany w Paryżu tylko do końca br. Wielkim nieobecny na wernisazu wystawy było natomiast zakupione przed dwoma laty za rekordową kwotę 450 milionów dolarów na aukcji w Nowym Jorku arcydzieło Leonarda malowane na desce „Salvator Mundi”, obecnie własność saudyjskiego księcia Badera, który zdeponował je w Muzeum Luwr w Abu Dhabi. Ale i muzea w Polsce, na miarę swoich możliwości, zorganizowały w tym roku wystawy dzieł sztuki i prezentacje związane z dokonaniami tych trzech artystów.

O pokazie cyfrowym w warszawskim Muzeum Narodowym „Leonardo. Opera omnia” pisaliśmy już w jednym z ostatnich numerów pisma (nr 5-6, 2019, s. 52-54). Kolejne dwie ekspozycje, tym razem będące kameralnymi pokazami specjalnymi rycin Rembrandta i Bruegla ze zbiorów własnych MNW („Rembrandt osobiście” i „Bruegel w towarzystwie”), przygotowane w ramach cyklu „Skarby Muzeum Narodowego w Warszawie”, można było zobaczyć w tym samym muzeum od 4 października do 3 listopada 2019 r. Podobny pokaz rycin, choć urządzony w bezpośrednim sąsiedztwie dwóch oryginalnych obrazów olejnych Rembrandta („Dziewczyna w ramie obrazu” i „Uczony przy pulpicie”), od 25 lat znajdujących się w zbiorach Zamku Królewskiego w Warszawie, i wzbogacony rysunkami mistrza, kopiami jego prac oraz portretami osób związanych z historią kolekcji, z której pochodzą oba arcydzieła, zorganizowali w podobnym terminie (5 października – 3 listopada 2019 r.) pracownicy zamkowego muzeum („36 x Rembrandt”). Wreszcie – ograniczywszy się tylko do Warszawy, ponieważ już po raz jedenasty grudniowe wydanie „Spotkań z Zabytkami” w większości poświęcone jest dziedzictwu kulturowemu stolicy – Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie przygotowało wielowątkową wystawę z cyklu „Co jest czym: oryginał, replika, kopia” – „Leonardiana w kolekcjach polskich”, poświęconą mistrzowi z Vinci, na którą organizatorzy zapraszają od 4 grudnia 2019 do 15 października 2020 r. (zob. artykuł s. 60-62).



Okładka katalogu wystawy „36 x Rembrandt” w Zamku Królewskim w Warszawie

Głównym tematem numeru nie są jednak muzealne wystawy, ale... historia mody w trzech minionych stuleciach w pigułce. Prezentujemy ją w bloku artykułów (s. 4-19), będących kontynuacją i dopełnieniem pierwszego z nich, autorstwa Urszuli Zielińskiej-Meissner z Biura Stołecznego Konserwatora Zabytków.

Polecamy także pozostałe teksty opracowane przez pracowników BSKZ (s. 20-25, 36-49) oraz niezwykle interesujący i wzbogacający wiedzę o pierwszych latach twórczości naszego wybitnego symbolisty Bolesława Biegasa (1877-1954) artykuł dr Ewy Bobrowskiej, który otrzymaliśmy prosto z Paryża (s. 32-35).

Wojciech Przybyszewski

Przeeglądy, poglądy

KONSERWACJA KRUCYFIKSU Z ARCHIKATEDRY WARSZAWSKIEJ

Zakończyła się pierwsza od ponad 60 lat konserwacja krucyfiksów z archikatedry św. Jana Chrzciciela. Jest to najcenniejszy zabytek późnogotyckiej rzeźby w Warszawie i jeden z najważniejszych obiektów kultu religijnego.

Wykonany z lipowego drewna zabytek powstał w pierwszej ćwierci XVI w. w warsztacie snycerskim w Norymberdze. Przedstawia wiszącego na krzyżu Chrystusa, z ciężką metalową koroną cierniową na głowie i wylaniającymi się z niej złotymi promieniami. Pełnoplastyczna polichromowana figura ma wysokość 200 cm, a rozpiętość ramion dochodzi do 175 cm. Wymiary zmontowanego z belek i obitego srebrną blachą krzyża wynoszą: 317 cm (wysokość) i 183 cm (szerokość).

Do Warszawy krucyfiks przywieziony został najprawdopodobniej w 1525 r. przez Jerzego Baryczkę, kupca i rację miejskiego. Gdy podczas wichury w 1602 r. runęła wieża kościoła, niszcząc jego sklepienia, a wizerunek Chrystusa Ukrzyżowanego pozostał nienaruszony, uznano to za cud. Legenda głosiła, że jeszcze w Norymberdze figurze rosły naturalne włosy.

W 1639 r. rodzina Baryczków wystawiła dla krucyfiksów nowy ołtarz. Na początku XVIII w. na zakończeniu północnej nawy wybudowano istniejącą do dziś kaplicę Baryczków. Krucyfiks umieszczono w jej ołtarzu z czarnego marmuru. W czasie powstania warszawskiego, kiedy archikatedra została niemal doszczętnie zniszczona przez Niemców, kaplica Baryczków ocalała. W sierpniu 1944 r. krucyfiks został przeniesiony do podziemi kościoła dominikanów św. Jacka.

Po upadku powstania zabytek umieszczono w kościele św. Anny, potem w kościele pokarmelickim Wniebowzięcia NMP i św. Józefa Oblubieńca. Do archikatedry św. Jana wrócił w uroczystej procesji w 1948 r.

W czasie przeprowadzonych obecnie, pod kierunkiem prof. Marii Lubryczyńskiej z warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, prac konserwatorskich wzmocniono strukturę krucyfiksów, podklejono odspojone polichromie, usunięto powierzchniowe zabrudzenia, zdjęto czarnoszarą patynę ze srebrnych blach na krzyżu oraz włosy wykonane po wojnie z końskiego ogona (oryginalne spleńły w czasie powstania) zastąpiono nową peruką.

REMONT RATUSZA W RADOMIU ZAKOŃCZONY

Zakończył się remont radomskiego ratusza. Budynek powstał w połowie XIX w. według projektu Henryka Marconiego. W czasie przeprowadzonych ostatnio prac wymieniono m.in. w ratu-



Ratusz w Radomiu

szu wszystkie instalacje, przebudowano pomieszczenia i klatkę schodową, wymieniono okna i drzwi. Konieczne było osuszenie i odgrzybienie piwnic. Zamontowano windę dla niepełnosprawnych. Ratusz ma nową elewację i dach. Dodatkowo odtworzono detale architektoniczne na fasadzie, takie jak herb miasta, godło, wsporniki, balkony i elementy dekoracyjne.

KOLEKCJA MUZEUM NARODOWEGO W KRAKOWIE DOSTĘPNA ONLINE

Ponad 130 tys. dzieł sztuki z kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie jest już dostępnych online. Atutem powstałego portalu jest bardzo rozbudowany i intuicyjny sposób wyszukiwania. Chodzi o popularyzację sztuki, ale też o ułatwienie dostępu do informacji o zbiorach krakowskiego Muzeum Narodowego.



Winieta portalu internetowego katalogu zbiorów MNK online

Dla miłośników sztuki jest to szansa na zobaczenie dzieł, które na co dzień są w magazynach muzeum. Informacje

są publikowane w domenie publicznej, odbiorcy bez żadnych ograniczeń będą mogli pobrać zdjęcia w wysokiej rozdzielczości i wykorzystać je do własnych celów. Zdjęciom obrazów, rzeźb, grafik, fotografii i wyrobów rzemiosła artystycznego towarzyszą merytoryczne opisy, a także eseje przedstawiające je w szerszym kontekście historii sztuki. Portal został przygotowany w polskiej i angielskiej wersji językowej.

W MUZEUM NARODOWYM W KIELCACH ZMODERNIZOWANA GALERIA

W październiku br. odbyło się otwarcie zmodernizowanej Galerii Malarstwa Polskiego i Europejskiej Sztuki Zdobniczej Muzeum Narodowego w Kielcach. Galeria mieści się w osiemnastowiecznym skrzydle północnym dawnego Pałacu Biskupów Krakowskich. Ekspozycję tworzą prezentowane w układzie symultanicznym najcenniejsze zabytki

malarstwa i rzemiosła artystycznego, plasujące kieleckie zbiory w grupie najciekawszych kolekcji w Polsce. Jest to malarstwo portretowe, pejzażowe, malarstwo rodzajowe, martwa natura, weduty, sceny batalistyczne, przedstawienia alegoryczne czy symboliczne. Chlubą Galerii jest malarstwo młodopolskie z obrazami wielkich indywidualności tej epoki: Olgi Boznańskiej, Józefa Pankiewicza, Jacka Malczewskiego i Stanisława Wyspiańskiego. Jest także

prezentacją najlepszych dzieł rzemiosła artystycznego – porcelanowe naczynia dalekowschodnie z drezdeńskiej kolekcji Augusta II Mocnego, wyroby pierwszej europejskiej manufaktury w Miśni oraz wytwórni w Berlinie, Wiedniu, Korcu, Baranówce i licznie reprezentowana ceramika śmielowska. Na uwagę zasługują szkła z hut czeskich, śląskich, niemieckich i polskich, tworzone od baroku po dwudziestolecie międzywojenne. Galerię rzemiosła uzupełniają meble i zegary.

ODKRYCIA ARCHEOLOGICZNE NA ZAMKU LUBELSKIM

W trakcie prac remontowych na Zamku Lubelskim (zob. „Spotkania z Zabytkami”, nr 9-10, 2019), przy wymianie posadzki w skrzydle południowym odkryto występowanie różnego rodzaju zabytków archeologicznych, pochodzących z XI, XII i XIII w.

Wśród znalezionych przez archeologów przedmiotów codziennego użytku są m.in. krzesaki do wzniecania ognia, precyzyjne odważniki, sprzączki do paśów oraz monety. Znaleziono też ostrogi

datowane na XI-XII w., groty strzał czy niewielki fragment kolczugi. Do najliczniejszej grupy znalezisk należą skorupy średniowiecznych naczyń ceramicznych i fragmenty den zawierające znaki garncarskie. Są też szpile i igły, nożyce kabłąkowe oraz elementy ozdobne.

Co ważne, badaczom udało się odnaleźć pozostałości zamku z czasów Kazimierza Wielkiego. Jest to fragment muru obwodowego wraz z przylegającą do niego czworoboczną wieżą, którą można dostrzec na grafice „Widok miasta Lublina” autorstwa Hogenberga z 1618 r.



Część przedmiotów wydobytych w trakcie prac remontowych

Prace budowlane na Zamku Lubelskim mają zakończyć się w 2020 r.

RENOWACJA W BAZYLICE ŚWIĘTEJ TRÓJCY W KRAKOWIE

Bazylika Świętej Trójcy w Krakowie przechodzi gruntowną renowację. Wyremontowano już dach i sklepienia, a przy okazji poprowadzenia kanału ciepłowniczego przez nawę główną odkryto m.in. fragmenty murów gotyckiego kościoła związane z jedną z faz jego przebudowy oraz pochówki z XIV-XVII w.

Ponadto odsłonięto pierwotną malaturę ołtarza głównego i organów nad wejściem. Teraz, w trakcie prac konserwatorskich nastąpi powrót do dawnego koloru – pierwotnie zarówno ołtarz, jak i prospekt organowy były malowane na biało.



Bazylika Świętej Trójcy w Krakowie

Wszystkie prace w kościele mają zakończyć się w 2020 r.

POLSKA WYSTAWA W FILII LUWRU W LENS

Do 20 stycznia 2020 r. w Musée du Louvre-Lens czynna jest wystawa „Pologne 1840-1918. Peindre l'âme d'une nation (Polska 1840-1918. Zobrazować ducha narodu)”, prezentująca zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie i kilku innych kolekcji polskich – Muzeum Narodowego w Krakowie, Muzeum Narodowego w Poznaniu, Muzeum Okręgowego w Toruniu, Zamku Królewskiego w Warszawie, Zamku Królewskiego na Wawelu,

Fundacji im. Raczyńskich przy Muzeum Narodowym w Poznaniu i zbiorów prywatnych. Jest to największe przedsięwzięcie muzealne opowiadające o sztuce polskiej, zrealizowane kiedykolwiek we Francji, zgromadziło około 130 dzieł. Koncentruje się wokół zagadnienia polskości i tożsamości narodowej w okresie zaborów.

Wystawa została objęta honorowym patronatem prezydentów Polski i Francji, a zorganizowana we współpracy z Instytutem Adama Mickiewicza.

ODKRYCIE PODCZAS KONSERWACJI OŁTARZA WITA STWOSZA

Podczas prac badawczo-konserwatorskich ołtarza Wita Stwosza w Bazylice Mariackiej w Krakowie odczytano datę „1486 r.”, znajdującą się na boku jednej z figur – apostoła św. Jakuba, podtrzymującego zasypiającą Maryję. Data ta jest wcześniejsza o trzy lata niż przyjęty w literaturze fachowej moment poświęcenia ołtarza. Według specjalistów odkrycie to otwiera dyskusję i nowe

możliwości dalszych badań dotyczących daty ukończenia ołtarza.

Obecne prace konserwatorskie przy ołtarzu rozpoczęły się we wrześniu 2015 r. i mają potrwać do końca 2021 r. Dzięki ustawieniu specjalnej platformy działaniom konserwatorów mogą się przyglądać turyści odwiedzający Bazylikę Mariacką.

Prace prowadzi Międzyuczelniany Instytut Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki warszawskiej i krakowskiej ASP.

W ZAMKU KSIĄŻ CZTERY NOWE OBRAZY

Cztery barokowe obrazy, będące własnością Muzeum Narodowego we Wrocławiu, a pochodzące z dawnej kolekcji rodu Hochberg von Pless, ozdobiły specjalnie przygotowane apartamenty Zamku Książ. Obrazy przedstawiają dwie sceny z historii antycznej (Aleksandra Wielkiego jako mecenasa sztuki i pojedynek Horacjusza z Kuriacjuszem), starotestamentowy sąd Salomona, a także włoski krajobraz G.B. Castiglione. Przekazanie tych dzieł stanowi kolejną odsłonę współpracy między Muzeum Narodowym we Wrocławiu a Zamkiem Książ w Wałbrzychu, zainicjowanej w 2015 r. otwarciem wystawy „Metamorfozy Zamku Książ”. Przed wojną obrazy należały do rodziny Hochberg von Pless, w 1942 r.



„Sąd Salomona” – jeden z nowych obrazów w Zamku Książ

trafiły do Muzeum Sztuk Pięknych we Wrocławiu, a po wojnie w 1945 r. przejęte zostały przez Referat Muzeów i Ochrony Zabytków miasta Wrocławia, skąd w 1948 r. przekazano je do zbiorów Muzeum Państwowego (od 1970 r. Narodowego) we Wrocławiu.

Nowe pokoje w Zamku Książ, w których umieszczone zostały pozyskane obrazy, to sypialnia, salon muzyczny i buduar księżnej małżonki Jana Henryka XI. Oprócz obrazów do pomieszczeń trafiły też meble z pierwszej połowy XIX w. oraz cenna ceramika wałbrzyska z Muzeum Porcelany.

Ubiory w stanisławowskiej Warszawie

Warszawie za czasów ostatniego króla noszono się rozmaicie. Dowiadujemy się o tym z pamiątek, listów, z inwentarzy i rejestrów ubiorów, z relacji podróżników i oczywiście z obrazów i rycin. We Francji wychodziły już pisma, które dziś określibyśmy żurnalami mód. Były to m.in. „*Co-courrier de la Nouveauté*” z adresami rzemieślników i sklepów z eleganckimi ubiorami, „*Manuel de Toilette*” uwzględniający także modne fryzury, „*Gallerie des Modes et Costumes Français*” z ręcznie kolorowanymi rycinami, a w Anglii „*The Ladies Mercury*” wydawany od 1770 r. nieprzerwanie

do lat trzydziestych XIX w. W Niemczech w Weimarze od 1786 do 1826 r. wychodził „*Journal des Luxus und der Moden*”. Jednym z jego ilustratorów był gdańszczanin Daniel Chodowiecki, którego talent nie tylko ilustratorski, ale i satyryczny, celnie trafiał we wszelką przesadę w modnym ubiorze, a bywało, że i ośmieszał. Niemalą rolę w zapoznawaniu z technologią produkcji tkanin, narzędzi, a także z zagadnieniami kondycji człowieka, jego zdrowia, środowiska miała bogato ilustrowana Encyklopedia Diderota. Jakkolwiek trudno jest mówić o jej szerokim dotarciu do ogółu, to jednak polskiej arystokracji nadającej ton w ówczesnej modzie

zachodnioeuropejskiej na terenie Polski, zwłaszcza w dużych miastach, znajome były wszelkie oświeceniowe nowinki. Poza tym do zaszczepiania nowego stylu życia, ubioru, obyczaju, przyczyniały się też podróże. Poznawanie obcych krajów, a w tym i języków stało się coraz powszechniejszym elementem edukacji i nowego stylu życia. Z podróży przywoziło się pamiątki, którymi były też tzw. vedute, czyli widoki miast i okolic, a na nich widniały postacie ubrane w lokalne

1 | Bernardo Bellotto, „*Krakowskie Przedmieście od strony Nowego Świata*” (fragment), około 1773-1775, olej, płótno



stroje, nieraz tylko jako sztafaż, ale często jako integralna część obrazów czy rycin.

Takim właśnie wedutystą był Bernardo Bellotto zwany Canaletto, siostrzeniec słynnego już w Europie Giovanniego Antonia Canala, przybyły do Warszawy w 1764 r. na zaproszenie króla Stanisława Augusta Poniatowskiego, od 1768 r. jego nadworny malarz. Obrazy Canaletta są portretami Warszawy schyłku XVIII w. Bernardo Bellotto fotografuje pędzlem to, co jest chwilą, a jednak przedstawia prawdziwy obraz miasta, pełnego kontrastów, pięknych budowli, ulic i ogrodów, malowniczych widoków, wypełniony mozaiką ludzkich postaci i zwierząt. Są tam wszyscy: możni i utytułowani, eleganci i modni panowie, mieszczenie, szlachta, skromni sprzedawcy, wojskowi, osoby duchowne różnych religii i dzieci. Z wnikliwością i precyzją ubiory postaci na obrazach Canaletta opisała Irena Głowczewska (Irena Głowczewska, *Ubiory w obrazach Canaletta*, „Biuletyn Historii Sztuki”, nr 2, 1955).

Wiele postaci na obrazach tego malarza ma swoje miniaturowe portrety. Rozpoznamy m.in. króla na najbardziej znanym „Widoku Warszawy od strony Pragi”. Ubrany jest według mody francuskiej we frak, kamizelkę, spod której widoczny jest koronkowy żabot, i spodnie do kolan, na nogach ma jasne pończochy i buty z ozdobną kłamrą. Taki ubiór w rozmaitych wersjach kolorystycznych był powszechny w sferach związanych z dworem. Są to ostatnie dekady, kiedy mężczyzna nosi jasne czy wręcz jaskrawe kolory. Wkrótce przyjdzie czas, kiedy ubiór mężczyzny stanie się dyskretnym dopełnieniem coraz to wspanialszych kobiecych krynolin, i jedynie piękny szlafrok w tureckie wzory, noszony w domowym zaciszu, będzie przypominał lata żabotów, lśniących fraków, peruk i misternych koronek. Tymczasem w ostatniej ćwierci XVIII w. wytworny frak,



zwykle uszyty z cięższej tkaniny wełnianej, ale też z rypsu, aksamitu czy atlasu, jest równie barwny i lśniący, jak suknia kobieca. Zwłaszcza kamizelki bywały bogato zdobione pasmanterią, srebrną i złotą nicią czy to haftem z wyobrażeniem kwiatów, wici roślinnych, czy nawet postaci ludzi i zwierząt. W Muzeum Narodowym w Warszawie zachowała się kolekcja fraków z tzw. kostiumerni Wojciecha Bogusławskiego. Są to fraki niegdyś należące do osób zamożnych, a następnie podarowane dla Teatru Narodowego w Warszawie. Były pokazywane w 2003 r. na wystawie pt. „Modny świat XVIII wieku”. Są one tym cenniejsze, że w zbiorach polskich nie zachowało się wiele oryginalnych ubiorów z tamtego czasu. Frak zwany *habit à la français* noszony był zwykle przez osoby związane z dworem, przez cudzoziemców, również czasami przez szlachtę.

W ostatniej ćwierci XVIII w. bardzo ożyły nastroje narodowościowe i patriotyczne, co wiązało się z wydarzeniami politycznymi i w Polsce, i w całej Europie. Wyrazem tego było niemal powszechne używanie ubioru polskiego – żupana, kontusza i karabeli, ale również polskiego munduru. Nie był odosobniony widok towarzysztwa, gdzie mężczyźni występowali w pięknych kontuszach, ich damy zaś we wdzięcznych sukniach typu poloneska czy w sukniach według mody

angielskiej, obowiązkowo w kunsztownej peruce lub misternie upiętych na czubku głowy upudrowanych włosów, czy też w kapeluszu à la Henryk IV.

Tradycyjny polski ubiór męski nie zmienił się zbyt od XVII w. Nadal noszony był żupan, uszyty z materiału w kolorze nałożonego nań kontusza, albo w kolorze kontrastującym. Zapinany był na drobne guziki, których rodzaj zależał od okazji, na jaką był zakładany. Częściej jednak świadczył o zamożności właściciela. Na głowie wysoka czapka mogła być obszyta sobolowym czy innym szlachetnym futerkiem, ozdobiona nad czołem malowniczym ptasim piórem, przypiętym do otoka broszą. Podobny akcent cennego zapięcia-klejnotu mógł być też wyeksponowany pod szyją, przy



stójkowym kołnierzyku żupana. Kontusz na ogół szyty był bez odcinania w pasie, rozszerzany od talii, z szerokimi połami zachodzącymi na siebie i obowiązkowo przepasany wiązanym pasem. Pasy kontuszowe, o perskim i tureckim rodowodzie, początkowo importowane, później były produkowane w polskich persjarniach w Słucku, Korcu, Kobylce, a w okolicach Warszawy w Puszczy Kampinoskiej – w Lipkowie. Pas kontuszowy był nierzadkim krawatem w dzisiejszym męskim garniturze – musiał pasować do okazji.

Osobnym zagadnieniem są mundury dla szlachty, które były strojem narodowym, ale w odpowiednich dla każdego województwa barwach, co zostało uchwalone w 1776 r. na „*sejmie ordynaryjnym warszawskim pod węzłem Konfederacji Generalnej obojga narodów*”.

Suknia dworska, w jaką ubierały się kobiety na oficjalne okazje, była obszerna i bogata. Rozpięta na tzw. rogówce czy paniers sięgała kostek i składała się z dwóch części – spodniej, którą stanowiła obficie fał-

nie zmieniała się od wieków i znany je też ze średniowiecznych obrazów. Głowę ozdabiała peruka, a od słońca chroniła materiałowa parasolka na kościanej lub drewnianej ręczce. Dodatkowo do całości był wachlarz i nieduża materiałowa torebka w formie sakiewki na drobne monety czy chusteczkę, noszona albo w dłoni, albo przymocowana w talii i często schowana.

Inną odmianą sukni dworskiej była tzw. poloneska, (*robe à la polonoise*), zwykle uszyta z lekkiej tkaniny w jasnym kolorze. Była suknią wierzchnią otwartą z przodu, drapowaną za pomocą sznureczków wszytych w jej część spódnicy od pasa w dół, tak że tworzyły się koliste girlandy. Stanik poloneski był dopasowany, rękawy wąskie z falbankami. Miała kilka odmian i mimo swej nazwy wywodziła się z Francji, nie z Polski. Po latach została uznana za kwintesencję stylu rokoka w modzie niewieściej. Damy i młode dziewczęta w poloneskach są na wielu obrazach Norblina, Zygmunta Vogla czy Canaletta, który na jednym z nich, przedstawiającym Łazienki Królewskie, sportretował swoją córkę Józefę z mężem Karłem De Perthée sem. Dla „modestii”, czyli przez skromność, a także jako ochronę przed opalenizną, kobiety wychodząc na ulicę przykrywały twarz tzw. kwefem, tj. cienką gazą, rodzajem welonu.

Ubiór mieszczyki warszawskiej był daleko bardziej skromny, zwłaszcza że mieszczańskie obowiązywały zapisy, według których nie mogli nosić zbyt kochanych materiałów i koronek. Przepisy te nie były jednak surowo przestrzegane i ubiór niejednej mieszczyki był bogatszy od sukien średniozamożnej szlachcianki. Te pierwsze szczególnie wyróżniały czepeczki, bogato zdobione haftem, często złotym, koronkami, haftowanymi wstążkami aplikacjami. Ponadto wyróżniającym ubiorem mieszczyki były jupki, czyli pelerynki, zwane też mantylkami, które otulały całą postać i służyły we wszystkich porach roku. Polskie mieszczyki zamiast carako (rodzaj dopasowanego kubraczka z baskinką od talii), powszechnie noszonego na



Dlatego był przeważnie czterostronny, tkany tak, by swym wzorem i kolorytem mógł służyć i na co dzień, i na oficjalne wydarzenia, na czas żałoby, i na czas wesela. Dominowały wzory roślinne, z ulubionym motywem stylizowanych goździków, róż, tulipanów, z motywami wzoru tureckiego, czyli rybiego pęcherza. Na zwisających, wykończonych frędzlami końcach pasów (tzw. głowach) umieszczane były większe motywy, a w rogach dyskretnie wkomponowywano inicjał lub znak persjarni. W Muzeum Narodowym w Krakowie znajduje się bardzo duża i cenna kolekcja pasów kontuszowych polskiej i obcej proveniencji.

dowana spódnica, i wierzchniej z dopasowanym stanem i głębokim dekoltem. Suknia wierzchnia była rodzajem szerokiego płaszcza, którego poły od talii w dół nie stykały się ze sobą i ukazywały spódnicę. Na piersi znajdował się bawet, czyli rodzaj plastronu z koronkami, wstążkami, falbankami, haftem. Bawety były często ruchome, dowiązywane lub doszywane. Rękawy owej sukni były zwykle trzy czwarte lub do łokcia, wykończone falbanami (często podwójnymi), tzw. angażantami z koronką. Stroju dopełniały materiałowe pantofelki bławatne (tj. z tkaniny), do ochrony których służyły drewniane patynki; ich forma

4 | Bernardo Bellotto,
„Rynek Nowego
Miasta z kościołem
św. Kazimierza”
(fragment), 1778,
olej, płótno

5 | Rekonstrukcja
kontusza

6 | Autor nieznanym,
„Szlachecka rodzina”,
około 1760
(ze zbiorów Muzeum
Narodowego
w Warszawie)



zachodzie Europy, wołały staniczek bez rękawów. Tego rodzaju staniczek czy gorsecik był także popularny wśród wieśniaczek.

Wielkim znawcą i kolekcjonerem dawnych strojów był Jan Matejko, który w swoim domu przy ul. Floriańskiej w Krakowie zgromadził piękną kolekcję również dawnych czepców kobiecych. Jest też autorem kilkudziesięciu kolorowych tablic obrazujących historię polskich ubiorów. W latach trzydziestych XIX w. Piotr Norblin de la Gourdain, który wiernie dokumentował życie polskich wieśniaków i z finezją malował *fête champêtre* eleganckiego towarzystwa, wydał w Paryżu album poświęcony polskim strojom różnych warstw społecznych z różnych dzielnic Polski (Piotr Norblin, *Zbiór rozmaitych strojów polskich. Costumes polonais 1817. Zbiór wzorowy rozmaitych polskich ubiorów pędzlem znanego malarza Norblina, wydanych*

a przez sławnego Debucourt na mie-dzi wyróżnionych, Paryż 1817).

Na warszawskiej ulicy końca XVIII w. odbywały się też targi, prowadzony był handel, a przy kramach, koszykach, tobołkach siedzieli chłopci ubrani w długie koszule, przepasane w pasie, w szerokich portkach i długich butach albo w łapciach. Zamożniejsi nosili sukmany i czamary, a kobiety ubrane były w jasne koszule, chusty skrzyżowane na piersi albo w kubraczki z baskinkami, szerokie spódnice i fartuchy na nich. Dzieci ubrane były albo w proste, ubogie koszule i kubraczki, kiedy trzymały się matczynej spódnicy, albo stanowiły miniaturę dorosłych – we frackach, kontusikach, sztywnych sukienkach dworskich.

W Warszawie stanisławowskiej mieszkali też Żydzi, którzy, zwłaszcza starsi, wyróżniali się ubiorem i wyglądem. Załatwiali sprawunki zakonne, cy, siostry zakonne, wojskowi, kadeci,

uliczni handlarze i muzycy. O ubiorze tych ostatnich trudno powiedzieć, że się w jakiś sposób wyróżniali. Natomiast koloryst miasta tworzyły ubiory służby, lokajów, woźniców, kolorowe liberie laufrów i foryściów. Opisał je barwnie Adam Moszczeński (*Pamiętnik do Historii Polskiej w ostatnich latach panowania Augusta III i pierwszych Stanisława Poniatowskiego przez Adama Moszczyńskiego*, [w:] *Pamiętniki z ośmnastego wieku*, t. IX, Poznań 1867): „Odnosię mody niemieckiej że dawniej Polacy nie cierpieli Niemców, i nawet ci co przy królu w Dreźnie mieszkali nosili się po francusku, bo i król tak się ubierał”. Gdy magnat przybrał strój francuski, wkrótce cały dwór ubierał się podobnie. „Kamerydnyerów w jednakowo w ciemne pasowe sukno ubierał z galonami srebrnymi” i dalej „Pajucy i hajducy wybierani byli z chłopców najwyższego wzrostu i najlepiej zbudowanych. Pajuków ubierano podobnie jak chodzą janczarowie tureccy przy krótkich pałaszach w srebro oprawnych prosto przy boku wiszących koto pasa szerokiego, ze srebrnych sztuczek złożonego [...] z klamrą wypukłą na przodzie, która ten pas zamykała. Szarawary szerokie, żupan krótki na przodzie obszyty srebrnymi guziczkami w szarawary wpuszczony [...] Hajducy ubrani byli z węgierska sznurkowaną w różne desenie mając liberyą, obsadzoną gęsto guzikami [...] kaftanik, który zapięty haftkami przykrywał pasek do spodni [...] okryci byli na koniec dolmenem długim aż do spodni, który miał wiszące rękawy”.

Nieocenionym źródłem do zgłębienia omawianego tematu jest praca Jędrzeja Kitowicza *Opis obyczajów za panowania Augusta III* (Wrocław 1950). Interesujące i barwne relacje dotyczące obyczajów i ubiorów w Polsce ze szczególnym uwzględnieniem Warszawy przekazał Fryderyk Schulz, który w latach 1791-1792 przebywał w Warszawie z misją skierowaną do polskiego obozu demokratycznego w sprawie poprawy losu mieszczan kurlandzkich. Jego relacje dotyczą ubioru polskich kobiet, o których guście i zamiłowaniu do oryginalności wyrażał się z dużą sympatią.



7

Spod czyich igieł i zręcznych palców wychodziły w XVIII w. te wszystkie ubiory? W latach 1782-1792 działało w Warszawie ponad 20 manufaktur wytwarzających towary galanteryjne, także pasy kontuszowe produkowane były niekiedy na zamówienie konkretnej osoby. Pozostałe, a właściwie główne części ubiorów obstalowywano, czyli sztyto na miarę. A warszawski cechowy mistrz krawiecki w XVIII w. musiał bardzo dużo umieć. Ze spisu z 1717 r. dowiadujemy się, że ze sztuk „białogłowskich” musiał on umieć uszyć m.in.: sznurówkę, robę, sak na rogówkę, manto, szlafrok, kontusik, spódnicę z garniowaniem, kamizelkę, a z „usarskich”, czyli męskich: mundur sukieny, delię, bekieszę, żupan, ubiór oficera, ubiór pajucki, robdeszan (suknię domową), surdut z angielskim kołnierzem, płaszcz hiszpański, gradytur francuski, czamarę, jak również szaty liturgiczne – ornat, dalmatykę, kapę, czamarę dla prałata bez talii... Jest tych pozycji znacznie więcej. Oczywiście funkcjonował także handel obnośny i handlarze starzyzną, której nabywcami były osoby niezamożne czy wręcz biedne. Ponadto powszechne było łączenie ze sobą garderoby, przerabianie, a w rodzinach noszenie po starszym bracie lub siostrze.

Materiały na ubiory również pochodziły z rozmaitych źródeł. Około

7 | Współczesna wersja uczesania

8 | Suknia Diora na wystawie w Paryżu w 2017 r.

(zdjęcia: 7, 8 – Urszula Zielińska-Meissner)



8

połowy XVIII w. nastąpiło ożywienie w produkcji i handlu. W Nieświeżu i Słucku były manufaktury wytwarzające nie tylko pasy kontuszowe, ale także sukno. Sprowadzano też tkaniny z Francji i Austrii, zwłaszcza jedwabie z Lyonu w modne wówczas prążki i paski. Z Prus sprowadzano sukno, w dużym zapotrzebowaniu na mundury. Słynna była manufaktura w Niemirowie, w Grodnie produkowano też aksamity, ale te z Lipska były niestety tańsze. W drugiej połowie XVIII w. działały już w Polsce wytwórnie tkanin drukowanych.

Moda przemija, ale często powraca. Takim powrotem osiemnastowiecznej mody kobiecej, a nawet jej fascynacją, był styl „new look” Christiana Diora. On sam przyznał, że była to epoka, która urzekła

go najbardziej. Po latach wojny, wojskowej surowości, którą próbowano podciągnąć pod „styl”, przerabianych z wojskowych płaszczy i sztytów z koca praktycznych sukien, zapragnął zobaczyć kobiecą sylwetkę jak koronę kwiatu, po francusku „*la corolle*”. Zaczął więc ubierać kobiety w zwiewne, rozkloszowane spódnice, z których jak łodyga wiotkiej rośliny ukazywała się smukła kibić. Małą fryzurę ozdabiał często fantazyjny kapelusz, na stopach były lekkie pantofelki. Jakby nie dość tego, Dior nadawał swoim kreacjom nazwy „Konwalia”, „Łabędź”, „Tysiąc kwiatów”, „Junona”, ale żeby nie było za słodko, jedną nazwał „Diabliess” i uszył ją z jedwabistej bawełny w kolorze pąsowej czerwieni.

URSZULA ZIELIŃSKA-MEISSNER

Czynniki kształtujące modę XIX w.

Moda jest zjawiskiem niezwykłym i wielowątkowym. Dotyczy wszystkich, zarówno tych podążających za jej nowinkami, jak i tych, którzy się nią nie interesują. Wszyscy nosimy odzież, a to, jak ona wygląda, zależy nie tylko od naszych osobistych predyspozycji, ale przede wszystkim od narzuconej nam z góry mody, a cóż ją kształtuje? Spoglądając w przeszłość, można powiedzieć, że modę kształtują indywidualne gusta charyzmatycznych postaci, wojny, odkrycia naukowe, zdobycze techniki, a często też zwykły przypadek. Wyraźny wpływ wszystkich wymienionych czynników możemy zaobserwować w modzie XIX w. Wiek ten zaczyna się i kończy wielkimi i dramatycznymi konfliktami. Rozpoczyna go rewolucja francuska i wojny napoleońskie, które nastąpiły po niej, a zamyka pierwsza wojna światowa, słusznie zwana Wielką Wojną.

Wiek XIX określane jest wiekiem pary i stali. W tym czasie Europa przeistoczyła się z krainy feudalnej, w znacznym stopniu rolniczej, w mieszczańską, silnie zurbanizowaną i uprzemysłowioną. Rewolucja przemysłowa dotknęła wszystkich warstw społeczeństwa i miała ogromny wpływ zarówno pozytywny, jak i negatywny na poziom życia ludności. Początki tego przewrotu sięgają głęboko w wiek XVIII. Postęp, jaki

dokonał się w „wieku rozumu” w wielu dziedzinach nauki, pozwolił na wybuch rewolucji przemysłowej kilkadziesiąt lat później. Jedną z dziedzin przemysłu, który uległ głębokim przemianom, było włókiennictwo, gdzie wprowadzono m.in. ulepszony typ krosien z napędem mechanicznym.

Nie tylko jednak nowości w przemyśle miały wpływ na krawiectwo. W 1785 r. Claude Berthollet odkrył, że do wybielania tkanin można zastosować związek chloru, świeżo poznanego, bo zaledwie w 1774 r., pierwiastka. Pierwszy komercyjny wybielacz, znany jako „woda z Javelle”, był roztworem podchlorynu sodu (NaClO). Czasami spotyka się też nazwę „woda Javelle’a”, co jest mylące,

gdyż jej odkrywcą był Berthollet, a Javelle jest nazwą dzielnicy Paryża, gdzie była produkowana. Wybielanie tkanin przed odkryciem i poznaniem właściwości podchlorynu sodu odbywało się w długim i mało wydajnym procesie, gdzie czynnikiem bielącym było słońce. Tkaniny lniane i bawełniane moczone, często w roztworze ługu, a następnie wystawiano na ostre słońce. Oczywiście problem pojawiał się, gdy niebo było pochmurne i nie było to jedyne ograniczenie tej tradycyjnej metody.

Jak wpłynęło odkrycie wybielających właściwości podchlorynu sodu na modę? Pod koniec XVIII w. uproszczenie stroju damskiego zbiega się w czasie ze wzrostem



1 | Stroje zimowe, 1834 r. (w zbiorach Victoria & Albert Museum w Londynie)



2

muślinu i dekorowano haftem, który na niemal transparentnej tkaninie wyglądał jak zawieszony w powietrzu.

W miarę upływu czasu nawiązania do prostego stroju starożytnego stawały się coraz bardziej odległe, a modne stroje dekorowano coraz większą ilością falban, haftów i koronek. W ciągu trzech pierwszych dekad XIX w. jednym z popularniejszych ubiorów na spacer czy wizyty w ciągu dnia była biała suknia lub spódnica zestawiona z kolorową krótką kurteczką – spencerem. Połączenie białej, pięknie ozdobionej sukni z kolorowymi spencerami było nie tylko bardzo wdzięczne, ale także praktyczne. W czasach, kiedy koszt odzieży był bardzo wysoki w stosunku do zarobków rodziny, wykorzystywanie różnych zestawień kilku kawałków ubioru pozwalało stwarzać wrażenie posiadania bogatszej garderoby.

Moda na suknie z białej delikatnej bawełny utrzymała się do lat trzydziestych XIX w. W późniejszym okresie tego rodzaju stroje noszono głównie jako ubiór letni lub przeznaczony dla niezamężnych pań. Wydawałoby się, że biały strój będzie bardzo kłopotliwy, gdyż ciężko utrzymać go w czystości. Z całą pewnością jest to prawda, jednak białą tkaninę

bawełnianą można było w miarę łatwo wyprać. W XIX w. pranie odzieży było procesem wymagającym wiele wysiłku i zaangażowania silnych środków chemicznych, takich jak np. ług, tj. wodorotlenek sodu (NaOH). Prano w zasadzie tylko bieliznę, gdyż odzież wykonana z wełny czy jedwabiu nie nadawała się do tak ostrych kąpiei piorących. Białą bawełnianą suknię można było potraktować w ten sposób, gdyż łatwo znosiła intensywne pranie i w przeciwieństwie do tkanin kolorowych nie groziło jej wyblaknięcie.

Po modzie na brak koloru nastąpiła moda całkiem przeciwna. W 1856 r. młody, bo zaledwie osiemnastoletni, student chemii William Perkin zsyntezował pierwszy syntetyczny barwnik – moweninę. Dokonał tego przypadkiem, podczas prób wytworzenia chininy, bardzo ważnego podówczas leku. Dzięki temu niezamierzonemu odkryciu otworzyła się droga do produkcji syntetycznych barwników anilinowych. Barwione nimi tkaniny miały niewiarygodnie ostre kolory – ciemne fiolety i ostre fuksje, były ponadto bardzo trwałe i nie blakły. Co ważniejsze, produkcja takich tkanin była tańsza niż barwionych tradycyjnie. Odkrycie moweniny w krótkim

zainteresowania antykiem. Kolorem kojarzonym ze starożytnością jest biel. Wizja białego, marmurowego antyku powstała w renesansie i trwała przez stulecia. Jest to całkiem niesłuszny pogląd, ponieważ dziś dzięki nowoczesnym technikom badawczym wiemy, że świat starożytny był kolorowy. Nawiązania do stroju antycznego Rzymu czy Grecji były bardzo pożądane przede wszystkim w rewolucyjnej Francji, ze względu na potrzebę stworzenia nowego republikańskiego obywatela, który odrzuca starą tyranię, a wielbi młodą republikę. Dodatkowo, względnie łatwa produkcja tkanin bawełnianych w kolorze białym sprawiła, że suknie z nich wykonane były najmodniejszymi strojami przełomu wieków XVIII i XIX. Bardzo często sztyto je z cienkiej gazy lub



3

2 | Suknia dzienna, 1810-1820 r. (w zbiorach Muzeum Historii Ubioru w Poznaniu)

3 | Krynolina klatka, lata sześćdziesiąte XIX w. (w zbiorach County Museum of Art w Los Angeles)

4 | Suknie na krynolinach, lata pięćdziesiąte XIX w. (w zbiorach Muzeum Historii Ubioru w Poznaniu)

czasie zapewniło Perkinowi dużą fortunę, ale też znacznie zmodyfikowało przemysł farbiarski. W drugiej połowie wieku coraz więcej naturalnych barwników było zastępowanych tańszymi i bardziej wydajnymi syntetycznymi, dodatkowo tkaniny były pokrywane impregnatami o różnym

dość szybka i względnie niedroga. W XIX w. kształt spódnicy w sukni damskiej znacząco się zmieniał wraz z wędrówką linii talii. Na początku wieku kobiety nosiły suknie ze spódnicą naturalnie opadającą do ziemi i zaczynającą się niemal tuż pod biustem. Powolny powrót stanu do naturalnego

uczynienia stroju bardziej praktycznym wymagała powrotu do rozwiązań stosowanych w poprzednich wiekach, czyli do wszywania w halki obręczy. Podobne elementy garderoby – zwane „rogówkami” – nosiły kobiety w XVIII w., jednak były one konstrukcjami sztywnymi, a przez to



składzie. Chemiczne środki poprawiające kolor materiałów, zwłaszcza na początku XX w., miały niestety negatywny wpływ na ich żywotność. Wiele jedwabnych strojów z początku wieku zachowało się w dużo gorszym stanie, niż te o pięćdziesiąt czy sto lat starsze.

W tym samym roku, w którym Perkin odkrył moweninę, w Paryżu zarejestrowano pierwszy patent na krynolinę. Dotyczył on stelaża wykonanego ze stalowych obręczy zawieszonych na paskach. Tego typu konstrukcja przypominała klatkę i wykorzystywała nowoczesny rodzaj stali, z której można było wyprodukować bardzo cienką i niezwykle elastyczną taśmę. Dzięki temu krynoliny-klatki były dużo lżejsze od dotychczas stosowanych rozwiązań, a ich produkcja

poziomu łączył się z powiększaniem obwodu spódnicy z około 2,5-3 do około 3-5 m. Większa ilość tkaniny w spódnicy wymagała dodatkowego wsparcia, zakładano więc pod nią halki usztywniane na wiele różnych sposobów: przesywano je sznurkiem, wykonywano je z usztywnianych tkanin, np. z włosianki, tj. tkaniny, która była zrobiona z końskiego włosa i lnu. Właśnie tej tkaninie zawdzięcza krynolina swoją nazwę, w języku francuskim nazywa się ona *crin et lin*, czyli końskie włosie i len. Kształt spódnicy zależał nie tylko od tego, z czego były wykonane wspierające ją halki, ale także od ich liczby. Żeby nadać odpowiednią objętość sukni, zwykle zakładano ich kilka.

Zwiększenie komfortu kobiet w modnych toaletach i potrzeba

łatwo ulegającymi uszkodzeniom. Modyfikacja procesu produkcji stała w połowie XIX w. umożliwiła wytworzenie elastycznej, lekkiej taśmy, która niezwykle szybko znalazła zastosowanie w stroju damskim. Nowatorska krynolina klatka była lekka i bardzo plastyczna, a także umożliwiała łatwe manewrowanie spódnicą. Ponowne pojawienie się stelaża pod suknią pozwoliło na zredukowanie liczby halek oraz, co ważniejsze, na nadanie spódnicy bardziej rozłożystego kształtu. Od połowy lat pięćdziesiątych XIX w. suknie noszono na krynolinach o kształcie kopuły, w latach sześćdziesiątych stały się one nieco bardziej wysmukłe i wyciągnięte do tyłu. Największe rozmiary krynolina osiągnęła w pierwszej połowie lat sześćdziesiątych XIX w. Jedne



5 | Suknia wizytowa, 1897-1899 r. (w zbiorach Muzeum Historii Ubioru w Poznaniu)

z większych zachowanych egzemplarzy z tego okresu mają ostatnią obręcz o obwodzie 3,5 m. Przeciętnie krynolina do stroju dziennego miała około 2,5 m obwodu, co może się wydawać niewiele, ale należy pamiętać, że na stelażu znajdowała się jeszcze halka, często z kilkoma rzędami falban, co znacznie poszerzało kształt spódnicy.

Okres, w którym królowała krynolina, zbiega się w czasie z powołaniem do życia II Cesarstwa Francuskiego. W 1852 r. prezydent Francji i bratanek Napoleona I Bonaparte dokonuje zamachu stanu i ogłasza się Cesarzem Wszystkich Francuzów – Napoleonem III. Nowo powstałe imperium, aby sprawić wrażenie ciągłości monarchii oraz zapewnić sobie przychylny spójrzania ościennych dworów, musiało się zakotwiczyć w przeszłości. Trudno było wybrać, do jakich tradycji powinno się odwoływać, gdyż trzeba było pominąć wielu władców, poczynając od dwóch ostatnich monarchów z dynastii Burbonów – Ludwika XVIII i Karola X. Nie można się było także odwoływać do czasów I Cesarstwa, gdyż osoba Napoleona I bardzo źle kojarzyła się na większości dworów europejskich. Pominęto również czasy panowania Ludwika XVI, gdyż te zakończyły się krwawą rewolucją. Sięgnięto więc przede wszystkim do względnie spokojnych czasów Ludwika XV, ale czerpano też inspiracje z lat panowania jego poprzedników – Ludwików XIII i XIV.

Rozłożysta krynolina bezpośrednio nawiązywała do osiemnastowiecznej mody damskiej, gdzie modna toaleta była oparta na ciasnym gorsecie (sznurówce według nazewnictwa z tego okresu) i rozłożystym stelażu o owalnym przekroju. Elegancki ubiór kobiety z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XIX w. również był modelowany przez ciasno zasnurowany gorset oraz stelaż. Do wykonania sukni ze spódnicą na krynolinie trzeba było zużyć ponad 10 m tkaniny o szerokości

około 70-80 cm, były to więc stroje nader kosztowne. Kobieta stawiała się zbyt dużą dekoracją, bardziej ozdobą niż osobą, gdyż pod względem prawnym i obyczajowym dziewiętnastowieczne kobiety znajdowały się w dużo gorszej sytuacji niż ich poprzedniczki z „wieku rozumu”.

Moda na rozłożyste suknie ze spódnicami na olbrzymich krynolinach wpłynęła także na modę męską. W pierwszej połowie XIX w. ubiór męski naśladował sylwetkę damską. Najbardziej jest to widoczne w modzie lat trzydziestych, gdzie modni mężczyźni nosili spodnie poszerzające biodra, a wszystkie marynarki miały wyraźne wcięcie w pasie i długie poły, rozkloszowane jak kobiece spódnice. Talia w modzie męskiej była bardzo wyraźnie podkreślona i często modelowana gorsetem. Kiedy jednak krynolina urosła do monstrualnych rozmiarów, takie naśladowanie stało się już niemożliwe. Sylwetka uległa uproszczeniu, znacząco zmniejszono także i tak już niewielką liczbę kolorów wykorzystywanych w produkcji odzieży męskiej. Taki podział ubiorów na kolorowe i bogato dekorowane ubiory damskie i niemal monochromatyczne, utrzymane prawie zawsze w ciemnych barwach stroje męskie trwał w modzie przez ponad sto lat.

Przy omawianiu różnych wpływów na modę XIX w. nie sposób nie wspomnieć o maszynie do szycia.

Pierwsza znana maszyna, która miała usprawnić pracę szwaczek i krawców powstała już w 1755 r. Jej mechanizm był jednak bardzo niedoskonały i zbyt mało skuteczny, by go stosować na szerszą skalę. Do lat czterdziestych XIX w. powstało wiele różnych rodzajów maszyn o rozmaitych konstrukcjach i mechanizmach, ale dopiero w drugiej połowie wieku powstały takie, które można uznać za wysoce sprawne i nowoczesne. Do patentów na maszyny do szycia, które wymieniane są jako najważniejsze, należą patenty Eliasa Howe'a z 1845 r. oraz Izabela Merita Singera z 1851 r.

Wykorzystanie maszyny do szycia stopniowo zrewolucjonizowało krawiectwo. Do tej pory wykonanie np. męskiej koszuli zajmowało około 30 godzin pracy, natomiast zastosowanie maszyny pozwoliło skrócić ten czas do około 3-4 godzin. Niemal wszystkie długie szwy konstrukcyjne w ubraniach zaczęto wykonywać maszynowo i chociaż dekoracje nadal były przyszywane ręcznie, to prace nad wykonaniem ubioru trwały krócej. Skrócenie czasu potrzebnego do szycia ubrań zmniejszyło koszty produkcji odzieży i otworzyło drogę produkcji masowej. Pod koniec XIX w. znaczna część ubrań była dostępna od ręki w galanterii gotowej. Takie ubrania nie były idealnie dopasowane do sylwetki, więc szybko zapanowała moda na suknie, które mają stanik

zbluzowany i zwieszający się nad szerokim paskiem. Takie stroje można było łatwo dopasować do każdej figury, bez konieczności wizyty w pracowni krawieckiej.

Na przełomie wieków kobiety często nosiły jasne koszule i ciemne spódnice. Zwłaszcza panie walczące o równouprawnienie kobiet upodobały sobie taki prosty, praktyczny ubiór i do dziś kojarzymy go z pierwszymi feministkami. Coraz bardziej wyraźnie widać rozdźwięk pomiędzy krawiectwem wysokim, które wykorzystuje tradycyjne metody, ale jest też bardziej kosztowne, a krawiectwem przemysłowym, dużo tańszym i niestety gorszym jakościowo. Taka sytuacja trwa do dnia dzisiejszego.

Odzież z XIX w., która zachowała się do naszych czasów, jest nie tylko świadectwem mody i jej kaprysów, ale w pierwszej kolejności wyjątkowym zabytkiem rzemiosła artystycznego. Ubranie miało być trwałe i służyć możliwie najdłużej jego użytkownikowi, musiało też zaspokoić jego gust i potrzeby estetyczne. Przez większą część wieku XIX przykładano bardzo dużą wagę do wykończenia strojów i jakości tkanin, z jakich je wykonywano. Podziwiając zabytkowe ubiory, składamy hołd nie modzie, ale często bezimiennym twórcom tych niezwykłych przedmiotów.

ANNA MORYTO

Spotkanie z książką

W CIENIU KORONKOWEJ PARASOLKI

Co to jest kuper paryski i co ma wspólnego udziec barani z kreacją damy? W jakiej sukni muza romantyków, Delfina Potocka, szczególnie zachwyciła Zygmunta Krasińskiego? Odpowiedzi na te i wiele innych pytań znajdziemy w opublikowanej w 2019 r. przez wydawnictwo Arkady książce *W cieniu koronkowej parasolki. O modzie i obyczajach w XIX wieku*.

Autorki publikacji – Joanna Dobkowska i Joanna Wasilewska – piszą tu nie tylko o krynolinach, turniurach i gorsetach, ale kreszą obraz życia elit w wieku, który trwał dłużej niż stulecie, bo rozpoczął się Wielką Rewolucją Francuską, a zakończył wybuchem pierwszej wojny światowej. Przedstawiają modę europejską, ale również sposób jej recepcji na ziemiach polskich. Piszą o sukniach, fryzurach, dodatkach oraz o ich powiązaniach z polityką, cytują też dziewiętnastowieczną prasę światową i pamiętniki polskich arystokratek. Wiek XIX był bardzo ważnym okresem w dziejach ubioru. Stroje zmieniły się, niekiedy diametralnie, mniej więcej co dziesięć lat.



Ciekawe są fragmenty przedstawiające powiązania dziewiętnastowiecznych strojów z ówczesną mentalnością. Odzwierciedlały one wyobrażenia epoki na temat tego, co przystoi mężczyźnie, a co kobiecie, normy obyczajowe i wzorce estetyczne. Stroje decydowały też o sposobie chodzenia i gestach, wyrażały osobowość, modelowały i... fałszowały sylwetki.

Joanna Dobkowska i Joanna Wasilewska starają się zmienić stereotypowe myślenie o modzie omawianego okresu, rozumianej przede wszystkim jako obszerne i bogato zdobione suknie. Warto dodać, że i panowie znajdują w publikacji wiele interesujących informacji na temat ówczesnej mody męskiej.

Uwagę zwraca bogata warstwa ilustracyjna książki. Niemal na każdej stronie znajdziemy przynajmniej jedną reprodukcję zdjęcia lub obrazu przedstawiającą stroje, kroje i detale z danego okresu historycznego, a także uwagi dotyczące funkcjonalności wielu części garderoby.

Konfekcja damska na przełomie XIX i XX w.

Moda secesyjna, szczególnie kobieca, wciąż fascynuje zarówno historyków, jak i projektantów. Jej estetykę definiują wyrafinowane krzywizny, precyzja detalu i wysoka jakość wykonania. Mówiąc o damskich strojach z przełomu XIX i XX w., zachwycamy się obszernymi formami odzieży, doбором materiałów i kolorów nierzadko opartych na odważnych zestawieniach fakturowo-deseniowych lub na subtelnym połączeniach oddających kunszt wykonania, luksusem i niepowtarzalnością. Nienaturalne proporcje wymuszane przez modne wówczas gorsety, liczne dekoracje i misterne konstrukcje

skrywane są we wnętrzach bluzek czy spódnic.

Wszystko to przekłada się na powszechny odbiór ówczesnego rynku mody jako gałęzi wytwórczości opartej nadal wyłącznie na wiekowej produkcji czysto rzemieślniczej, gdzie damskie toalety odszywano z najwyższą pieczołowitością i wręcz jubilerską precyzją, dbając o niepowtarzalność. Na przełomie XIX i XX w. jednak wiele rozwiązań przypisanych już było seryjnej produkcji, standaryzacji form oraz wytwórczości opartej na nowych, maszynowych metodach produkcji przemysłowej, coraz bardziej odległych od tradycyjnego rzemiosła. Nowoczesna, produkowana seryjnie

odzież, zarówno damska, jak i męska, otrzymała nazwę konfekcja. Określenie to w drugiej połowie XIX w. na dobre weszło do handlu zarówno w Europie, jak i w Stanach Zjednoczonych Ameryki.

Wyraźny wzrost znaczenia wyrobów projektowanych i wytwarzanych metodami przemysłowymi w ramach produkcji, w większości lub całkowicie maszynowej, widoczny jest na rynku mody już od końca XIX w. Coraz silniej konkurowały one z tradycyjnym krawiectwem miarowym, opartym na ręcznym rzemiośle krawieckim. Odzież konfekcjonowana wykształciła nowy standard jakości i w projektowaniu, i w produkcji.



1 | Dział konfekcji w paryskim domu towarowym Louvre oferujący gotowe stroje dla modnych dam oraz dziewcząt; pocztówka reklamowa z początku XX w.



2



3

2 | Konfekcjonowana bluzka z wzorzystego aksamitu sygnowana metką (żakardową z oznaczeniami wykonanymi atramentem) paryskiego domu towarowego Louvre, koniec XIX w.

3 | Bluzka z około 1900 r., wykonana według standardowego rozwiązania

4 | Oferta katalogowa bluzek gotowych paryskiego domu towarowego Samaritaine z 1903 r.

Coraz szybszy był też proces wytwarzania, pozwalający wprowadzać na rynek co sezon setki czy tysiące takich samych modeli, który wymagał nowego podejścia do handlu i promocji wyrobów gotowych, dostępnych od ręki dla coraz mocniej nastawionej na konsumpcję klienteli. Rynek zbytu rozciągał się od domów mody, poprzez domy towarowe, do hal targowych i straganów. Prężnie rozwijające się obszerne domy towarowe zaczęły wieść prym w wielkim handlu, nastawionym na szybką sprzedaż i ciągły napływ nowości dostępnych na wyciągnięcie ręki. Największe wówczas domy towarowe, jak paryski Louvre, Printemps czy Au Bon Marche, przez całe dekady stanowiły wzór nowoczesnego handlu dobrami konsumpcyjnymi dla szerokiej klienteli – zarówno tej bogatszej, jak i biedniejszej. Ich udział w rozpowszechnianiu i reklamie damskiej konfekcji jest nie do przecenienia. To tam, pośród dziesiątek działów wyrobów gotowych lub półgotowych, czyli takich, gdzie klient przed zakupem mógł dokonać pewnych zmian (np. dopasowanie rozmiaru, dobranie dodatków), oswajano klientelę z nowym podejściem do wyrobów produkcji seryjnej oraz nową kulturą życia, opartą na ciągłej konsumpcji. Odzież stanowiła główną

ofertę zachęcającą do codziennych odwiedzin. Było w czym wybierać, obok całej gamy gotowej odzieży (od bielizny po okrycia wierzchnie). Jakby tego było mało, można było zakupić masę innych przedmiotów, takich jak meble, wyposażenia kuchni, zasłony czy zabawki.

Sukces w produkcji odzieży (i innych tekstyliów) coraz mocniej opierano na jak najszerszym wyborze, powszechnej dostępności, szybkich zmianach ofert, kuszących promocjach i niezliczonych okazjach. Co istotne, produkcja seryjna oparta na standaryzacji rozwiązań konstrukcyjno-materiałowych w procesie wytwarzania dóbr konsumpcyjnych, w tym odzieży, przekładała się na obniżenie cen gotowych towarów. Odzież produkowaną seryjnie zaczęto powszechnie metkować w drugiej połowie XIX w., podobnie jak wyroby domów mody, z tą różnicą, że przy konfekcji

występowało często m.in. oznaczenie rozmiaru. Współczesne metki odzieżowe nie różnią się specjalnie od pierwszych metek widniejących przy modelach sprzed ponad stu lat z początków wytwórczości seryjnej.

Konfekcja była nierzadko krytykowana za niską jakość wykonania. Nazywano ją tandetą, niemającą wiele wspólnego z wyczelowanymi modelami pochodzącymi od krawca. Obawiano się upadku tradycyjnego krawiectwa i obniżenia kultury technicznego wykonywania odzieży. Niemniej jednak obok sukien, spódnic czy żakietów niskiej jakości, produkowanych z mało wyszukanych materiałów, z kiepskiego surowca (np. z dużym udziałem włókien odpadkowych), wytwarzano odzież odznaczającą się wysoką jakością oraz ciekawym wzornictwem, mogącą niekiedy konkurować z przeciętnymi modelami uznanych domów mody.



4

Stopniowo konfekcja trafiała również do domów mody, które wyrobami gotowymi wzbogacały ofertę pierwszoplanową – nieustannie pozostawały nią modele wykonywane na życzenie indywidualnego klienta.

Standaryzacja i powtarzalność rozwiązań techniczno-estetycznych w konfekcji zapewne obniżały wartość wizualną gotowych modeli, szczególnie widoczną w zestawieniu z wyrobami szytymi przez salony krawieckie, jednak niska cena i bardzo szeroki wybór wiele rekompensowały. Studiując ówczesne katalogi domów towarowych, domów mody oraz reklamy prasowe i artykuły poświęcone modzie i przemysłowi tekstylnemu, widzimy, że konfekcja wyraźnie zaznaczyła swoją obecność. Sprzedawcy, dbając o szeroki asortyment, obok standardowej konfekcji szytej zupełnie lub prawie zupełnie maszynowo przy wykorzystaniu mało wyszukanych, łatwych do szybkiego odszycia form i dodatków, wzbogacali nowości konfekcjonowanymi modelami sukien, spódnic, bluzek, zakietów czy okryć wierzchnich uszlachetnionymi wysokiej jakości dodatkami wykonanymi ręcznie (np. koronką, dekoracyjnymi przodami do bluzek, aplikacjami czy wyszukаныmi pasmanteriami).

Uzyskiwano w ten sposób modele częściowo wykonane seryjnie, przygotowane do dalszych modyfikacji według gustu klienta. To drobne, indywidualne podejście do klienta zainteresowanego konfekcją, zaczerpnięte z domów mody wytwarzających odzież miarową metodami tradycyjnymi, cieszyło się dużym zainteresowaniem i pozwalało nadać „szlachetności” oraz szczypty indywidualności seryjnym rozwiązaniom, zalewającym coraz mocniej rynek mody. Do sprawnej produkcji i handlu dobrami konsumpcyjnymi ogromnie przyczynił się rozwój kolei i poczty. Dzięki nim można było realizować zamówienia składane listownie, pochodzące nawet z najodleglejszych zakątków. Zamówiona w konkretnym rozmiarze odzież trafiała bezpośrednio do klienta w ciągu krótkiego czasu. Była także możliwość zakupu tzw. modeli

odpasowanych, które po zakupie można było dopasować do konkretnych proporcji i gustów.

O sile sprzedażowej nowej odzieży może świadczyć m.in. to, że występowała ona w ofertach nie tylko wielkich i mniejszych domów towarowych, niektórych domów mody czy składów oferujących najróżniejsze gotowe wyroby tekstylne (w tym odzież), ale także na pospolitych straganach, wśród całej masy prozaicznych przedmiotów codziennego użytku. Wzięcie miały nawet wyroby bardzo niskiej jakości, wykonane z tanich, pospolitych materiałów. Zaspokajały one potrzeby biedniejszych warstw społeczeństwa.

Tak kształtowane modele sprzedaży i promocji konfekcji nie byłyby możliwe do zrealizowania, gdyby nie rosące szybko możliwości produkcyjne przemysłu tekstylnego, w tym odzieżowego. Postępująca industrializacja, rozrastające się wielkie fabryki, produkujące na coraz sprawniejszych maszynach włókienniczych ogromne

ilości najróżniejszych materiałów odzieżowych, dostępnych w wielu odmianach estetycznych oraz jakościowych, spowodowała, że na przełomie XIX i XX w. produkcja masowa zaczynała stawać się faktem. Przemysł włókienniczy wprowadzał coraz to nowsze rozwiązania zarówno w zakresie budowy materiałów odzieżowych, jak i estetyki. Barwniki syntetyczne, nowe technologie produkcji tkanin i dzianin oraz ich wykończanie – wszystko to przekładało się na masowość i szeroką dostępność. Producenti i handlarze sprawnie dobierali warianty materiałowo-konstrukcyjne dla odzieży gotowej. Dany model mógł występować jednocześnie w odmianie tkaninowo-deseniowej odpowiedniej na lato lub na zimę. Zbliżone kroje przy odrobinie fantazji wykazanej przy doborze ozdobnych lamówek, koronek, marszczeń itp. z modelem codziennego potrafiły wykreować strój wizytowy. Dostawcy materiałów prześcigali się w opracowywaniu



5 | Stragan w hali targowej z odzieżą gotową, fragment pocztówki z około 1900 r.

6 | Kobiety pracujące w szwalni, zajmującej się wytwarzaniem konfekcji, pocztówka z około 1900 r.

(odzież oraz materiały ilustracyjne pochodzą ze zbiorów autora)



najróżniejszych struktur i wzorów. Rozwój tkactwa, dziewiarstwa i wykończalnictwa (w tym technik druku) spowodował, że ciekawe wzornictwo przestawało być domeną drogiej odzieży miarowej, wychodzącej z najlepszych pracowni krawieckich. Nierzadko przeciętna jakość użytych surowców i wykończenia materiału, czyli to, co w produkcji tekstyliów było najdroższe, nie musiało wyraźnie wpływać na wizualną atrakcyjność produktu. Starano się zaspokajać zbiorowe gusta anonimowej masy klientów, celując w dostępność najróżniejszych wyrobów.

Przemysł odzieżowy coraz wyraźniej skupiał się nie tylko na pracy ręcznej, ale także maszynowej, zorganizowanej w ramach wielkich szwalni, zdolnych w krótkim czasie przygotować ogromne partie gotowych modeli. Rozwój od połowy XIX w. maszyn do szycia pozwalał na całkowicie maszynowe wykonanie prostych modeli damskich strojów, a przy bardziej skomplikowanych krojach maszyna do szycia stawiała się, obok szycia ręcznego, nieodłącznym elementem pracy przemysłowej, pozwalającej maksymalnie skrócić pracę. W wielu zachowanych modelach konfekcji widoczne są ślady pracy ręcznej i maszynowej (proste szwy wykonane maszynowo, a bardziej skomplikowane – ręcznie).

Praca w przemyśle włókienniczym, odzieżowym oraz w handlu zdominowana była w dużej mierze przez kobiety. Robotnice pracujące w przemyśle bawełnianym czy wełnianym obok dwunastogodzinnego czasu pracy narażone były na trudne warunki pracy, wykonywanej nierzadko w upale, zapyleniu i przy obsłudze wielkich, głośniejących oraz mogących wyrządzić krzywdę przy odrobinie nieuwagi maszyn włókienniczych. Szwaczki pracujące ręcznie lub przy maszynie do szycia, chałupniczo lub w szwalniach, obok wielogodzinnego czasu pracy musiały borykać się z brakiem stabilności zatrudnienia, odpowiadającego poszczególnym sezonom i okresom przestoju, gdy spowalniała sprzedaż odzieży. Nieustanna praca na czas w celu sprostania krótkim terminom zleceń, w połączeniu z niską płacą, nie stanowiły zachęty dla młodych dziewczyn chcących lub zmuszonych przez los pracować w tym zawodzie.

Wiele trudu wymagała także praca kobiet zatrudnionych jako sprzedawczynie, np. w działach konfekcji. Ciągła obsługa klientek o różnych gustach i oczekiwaniach, wielogodzinna praca stojąca, niekończące się zachwalanie towarów, ciągłe zmiany w ofercie, praca w gonitwie o klienta itp., wszystko to stanowiło nie lada wyzwanie.

Działania całej tej maszyny produkcyjno-handlowej miały na celu kreowanie, ale jednocześnie zaspokajanie gustów i oczekiwań klientek, pragnących ciągłego napływu nowości w szerokim wyborze – także cenowym.

Pomimo konkurencji ze strony odzieży konfekcjonowanej, tradycyjne krawiectwo, nastawione na opracowywanie pojedynczych sztuk zgodnie z indywidualnymi potrzebami klienta, nie mogło odejść do historii. Oferowało ono najwyższą jakość zarówno wykonania, jak i obsługi. Sektor produktów gotowych, dostępnych od ręki, zaspokajał powszechne, niewyrafinowane gusta, natomiast krawiectwo zaspokajało wyrafinowane potrzeby estetyczne. Gwarantowało dopracowanie w każdym calu i niepowtarzalność, tak ważną dla elity, podkreślającą swój status finansowy także poprzez noszony strój. Niemniej jednak początek rozwoju konfekcji w połowie XIX w. rozpoczął proces przekształcania się dotychczasowej pracy rzemieślniczej w przemysłową pracę maszynową, wykonywaną szybko, według ściśle ustalonych standardów, powtarzalną i wytwarzającą ogromne serie identycznych produktów.

PRZEMYSŁAW FARYŚ

Damskie torebki dziełem jubilerskiego rzemiosła

Niemal od zarania dziejów cenne i ważne przedmioty były odpowiednio przechowywane i zabezpieczane. Sakiewki oraz różnego rodzaju woreczki występowały niemal we wszystkich cywilizacjach, jednak torebka w kobiecych rękach pojawiła się dopiero na przełomie XVIII i XIX w. Od tego czasu skrywała najpotrzebniejsze drobiazgi i dopełniała wyjściową toaletę. W ciągu dwustu lat to damskie akcesorium bardzo się zmieniało, przyjmując różne formy.

Bardzo ciekawym przedmiotem jest *chatelaines* – kłamra z łańcuszkami (z francuskiego *chaîne* – łańcuszek), do których doczepiano drobiazgi. Kłamrę zawieszano na wysokości talii sukienki tak, aby zawsze była pod ręką. „Szatelenka”, bo tak brzmiała spolszczona nazwa tego przedmiotu, na pierwszy rzut oka nie przypominała torebki. Według współczesnych kategorii została by uznana za biżuterię. Dopinano do niej drobiazgi typu flakonik na perfumy, lusterko, przybory do robótek, notes, ołówki i portfeli. Noszone na szatelence przedmioty często stanowiły komplet zdobiony identycznymi ornamentami. Tego rodzaju precjoza były przeważnie wyrabiane ze srebra. Po raz pierwszy ten kobiecy przyborek pojawił się w XVIII w., a swój renesans przeżywał w drugiej połowie XIX w.

W tygodniku „Bluszcz” z 1873 r. prowadząca dział mody i gospodarstwa domowego w tym czasopiśmie Lucyna Ćwierczakiewiczowa pisała, że „Paski takie noszą się do każdej, nawet jedwabnej sukni, naturalnie nie do strojnej toalety, zawsze są ładne i wygodne, z wiosną zapewne upowszechnią się bardzo, na łańcuszku z haczykiem można bowiem zawiesić i wachlarz, i woreczek, i zegarek, a nawet parasolik” (Dodatek nr 10: *Wzory ubiorów i robót*, s. 39).

Inna forma szatelenki była niezbędna dla kobiet, które zarządzały gospodarstwem domowym (ochmistrynie, fraucymer). Zawieszały one na łańcuszku klucze do spiżarni, apteczki.

Klasyką formę metalowych torebek miały „meshki”. Produkowano je od około 1820 r. w technice małych metalowych płytek, o krawędziach ciętych w diament, nazwanych meshem (*mesh*). Najpopularniejsze meshki były wyrabiane z metali półszlachetnych, a zewnętrzne części łusek były emaliowane na różne kolory tworzące ornamenty. Typowe dla tego rodzaju torebek były wzory geometryczne, roślinne, a nawet pejzaże. W tej technice dla zamożnych klientów powstawały torebki ze złota i srebra, a ramkę dekorowano szlachetnymi kamieniami. Przeważnie każda była zakończona uchwytem z łańcuszka.

Metalowe, połyskujące i kolorowe meshowe torebki szczególnie trafiły w gusta Amerykanek. To właśnie w ich kraju firmy Whiting&Davis i Mandalian Company produkowały tego rodzaju precjoza. W Europie ceniono sobie szczególnie wyroby z Berlina. Ręczna produkcja meshu zakończyła się w 1907 r., kiedy to wymyślono maszynę do automatycznej produkcji siatki. Wówczas każda elegantka mogła sobie pozwolić na zakup takiego dodatku. Typowa, klasyczna torebka wykonana w technice meshu była dopełnieniem wieczorowej kreacji.

Z kolei moda na torebki srebrne, jako rodzaj eleganckich, wyszukanych dodatków (nazywane też niekiedy balowymi), zapanowała na przełomie XIX i XX w. Wówczas damska torebka była synonimem zamożności. Na takie szlachetne akcesoria mogły sobie pozwolić dobrze sytuowane kobiety.

Niemal jednocześnie oprócz srebrnych wyrabiano identyczne torebki z nowego srebra, czyli z alpaki (stop miedzi, cynku i niklu, początkowo importowanego z Chin). Wizualnie niczym się nie różniły od srebrnych, ale były znacznie tańsze, a przez to bardziej powszechne.

Srebrne lub alpakowe takie precjoza początkowo były wytwarzane ręcznie, przy użyciu takiej samej techniki, jaką w średniowieczu



1



2



3



4

- 1 | Chatelaines z około 1880 r., srebro, emalia
 2 | 3 | Torebki: z przełomu XIX i XX w., srebro (2) i z lat trzydziestych XX w., mesh (3)
 4 | Portmonetki z przełomu XIX i XX w., srebro

(zdjęcia: Katarzyna Pyka)

sporządzano kolczugi dla rycerzy. Torebki wykonywano z drobnej siateczki łączonej w woreczek i ujętej w górnej części ramką zakończoną łańcuszkiem. Szczególnie pięknie są zdobione ramki w formie reliefu (odlewane lub wytłaczane) w manierze secesyjnej. Belle époque bardzo inspirowała jubilerów. Z tych czasów najwięcej jest charakterystycznie stylizowanych motywów zaczerpniętych ze świata flory i fauny. Często

pojawiają się ornamenty jedynie geometryczne.

W tej samej technice wyrabiano portmonetki niewielkich rozmiarów (średnio 4 na 5 cm), które mogły pomieścić kilka monet. Na niektórych egzemplarzach są doczepiane kółka umożliwiające zawieszenie na sztalence. Większość takich wyrobów jest sygnowana znakiem Minervy, co wskazuje na ich francuską proweniencję. W tak puncowanych przedmiotach znajduje się 95% czystego srebra.

Na przykładzie tych artefaktów możemy stwierdzić, że damskie torebki bywały najwyższej klasy dziełami jubilerskiego fachu. Do dziś mają swoje wiernie wielbicielki, a producenci prześcigają się w wymyślaniu cacek wykładanych błyszczącymi kamieniami.

Te i wiele innych torebek można oglądać do 5 stycznia 2020 r. w Muzeum w Tarnowskich Górach na wystawie czasowej „W tasi się nie mieści. Torebki damskie od XIX wieku do współczesności”. Zaprezentowane na niej obiekty pochodzą z kolekcji Adrianny Proszowskiej oraz z Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu, Muzeum Śląskiego w Katowicach, Muzeum Historii Katowic, Muzeum w Rybniku i z zasobów własnych.

**ADRIANNA PROSZOWSKA
 BOGUSŁAWA BROL**

Redakcja dziękuje Panu Januszowi Wasilewskiemu z Instytutu Wzornictwa Przemysłowego w Warszawie za pomoc w ustaleniu prawidłowego zapisu cytatu z trudno dostępnego dodatku do tygodnika „Bluszcz”.



maksymalny zasięg getta

Granice terenu getta w Warszawie

**ANNA WOŹNIAK
ARTUR ZADROZIŃSKI
ANNA JAGIELLAK**

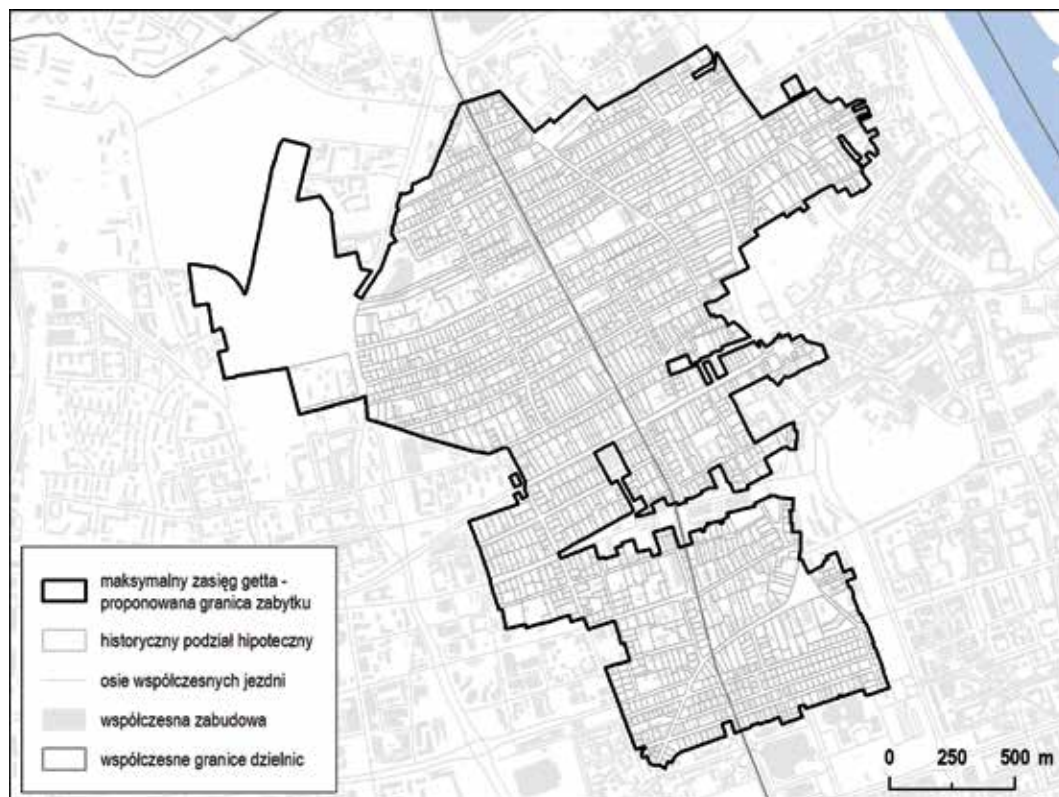
W 2020 r. przypada 80. rocznica utworzenia przez niemieckich nazistów getta w Warszawie. 16 listopada 1940 r. na podstawie zarządzenia gubernatora dystryktu warszawskiego Ludwiga Fischera zamknięto i odizolowano społeczność mieszkających w stolicy Żydów, tworząc tym samym największe getto w całej okupowanej Europie. Mimo licznych publikacji naukowych na ten temat ustalenie granic przebiegu getta pozostaje wciąż otwartym problemem badawczym.

Pierwszy mur oddzielający dzielnicę żydowską od części aryjskiej w Warszawie Niemcy zaczęli wznosić 1 kwietnia 1940 r. Miał on oddzielić społeczność żydowską pod pretekstem ochrony pozostałych mieszkańców przed epidemią tyfusu. Proces izolowania, represji i dyskryminacji rozpoczął się już jednak wcześniej – obejmował on m.in. wprowadzenie obowiązku noszenia opasek, przymus pracy, znakowanie sklepów żydowskich, zakaz wstępu do wybranych miejsc publicznych itp.

Momentem kulminacyjnym było oficjalne zamknięcie i całkowite odizolowanie getta 16 listopada 1940 r. Początkowo obejmowało ono obszar 307 ha, który ograniczały ulice Wielka, Bagno, pl. Grzybowski, Rynkowa, Zimna, Elektoralna, pl. Bankowy, Tłomackie, Przejazd, Nalewki, ogrodzenie Ogrodu Krasieńskich, Nowolipki, Świętojerska, Freta, Sapieżyńska, Konwiktorska, Stawki, Okopowa, Zegarmistrzowska, Żelazna, Wronia, Waliców, Żelazna i Sienna. Na wyznaczony teren siłą przeniesiono wszystkich Żydów

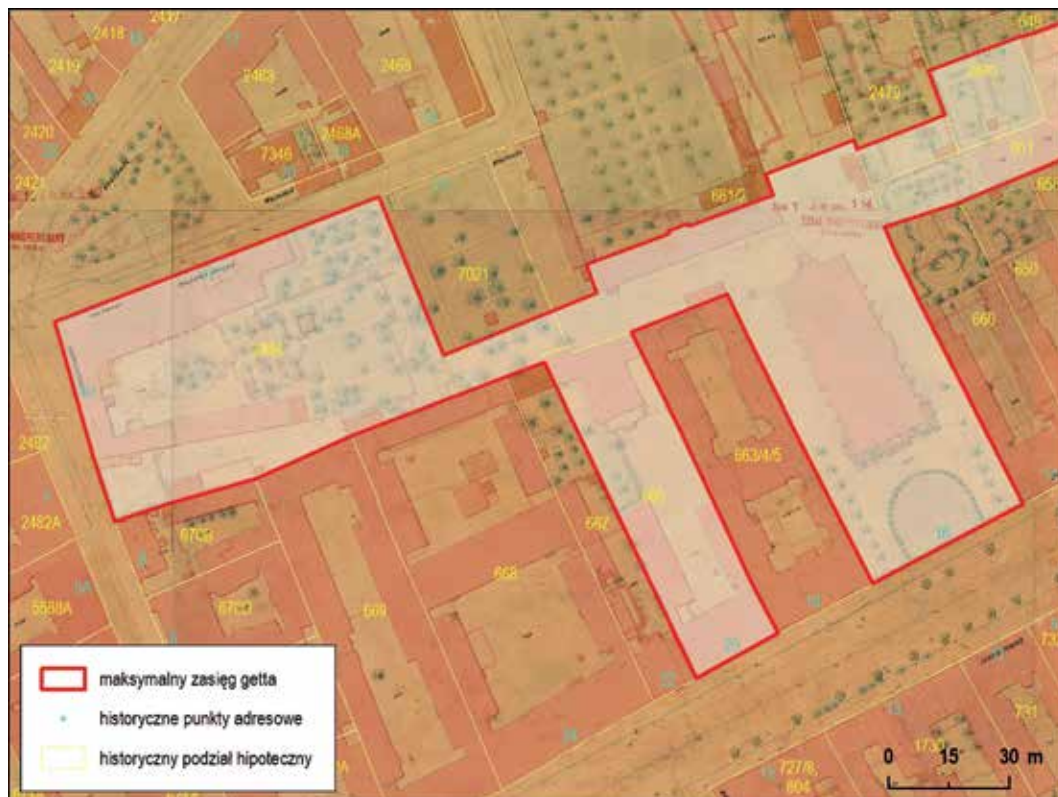
mieszkających w Warszawie, a także przesiedleńców z dystryktu warszawskiego. Granice getta ulegały ciągłym zmianom, które zmierzały do zmniejszania i ściślejszego izolowania jego terenu. Już w grudniu 1941 r. wyłączono obszar na zachód od ul. Żelaznej – pomiędzy ulicami Leszno i Grzybowską. W konsekwencji getto zostało podzielone na dwie części, tzw. małe i duże. Odcięto również rozległą część na wschód od ul. Bonifraterskiej oraz teren Stadionu Skry i Cementarza Żydowskiego.

Dziś, spacerując po terenie Śródmieścia czy Woli, nie dostrzeżemy reliktyw getta. Fizyczna granica – ceglany mur z drutem kolczastym, drewniane parkany czy zasieki – nie zachowała się do naszych czasów. Uważny spacerowicz rozpozna być może kilka zachowanych budynków, świadomy turysta dotrze do podwórka przy ul. Siennej, gdzie granica biegła wzdłuż fragmentu ściany przedwojennego budynku i muru między posesjami, a prawdziwy pasjonat wypatrzy wloty przedwojennych studzienek kanalizacyjnych, pokrywy zwrotnic



1 | Maksymalny zasięg getta w Warszawie – proponowana granica zabytku

2 | Fragment granicy getta na tle jednego z Planów Lindleyów



tramwajowych w pasach dawnych ulic czy też zachowane fragmenty bruku. O tragicznej historii żydowskich mieszkańców Warszawy przypomina też kilka pomników i upamiętnień.

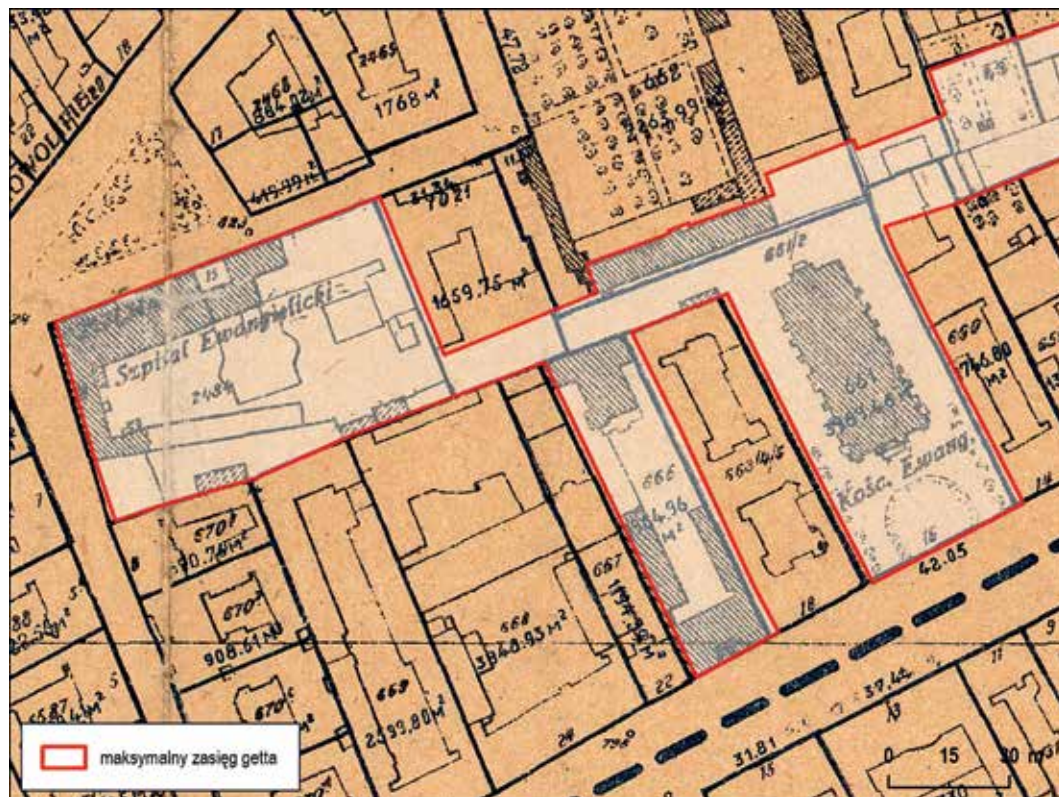
W powszechnym odbiorze getto jednak nie istnieje, zostało starte z powierzchni ziemi po stłumieniu powstania w 1943 r. Czy możemy jednak z całą pewnością stwierdzić, że nie zostało nic więcej? Przechadzając się po terenie dawnego getta, natrafiamy niekiedy na wykopy odsłaniające to, co na co dzień ukryte jest pod ziemią. Tuż pod nawierzchniami z betonu czy asfaltu, pod trawnikami czy chodnikami ciągle znajdują się relikty zniszczonego miasta. Są one materialnym i czytelnym śladem dramatycznych wydarzeń z okresu okupacji niemieckiej.

Wyobraźmy sobie taki oto obrazek: spod łyżki koparki wysypuje się czerwony gruz i warstwy spalenizny, odsłaniają się ścianki działowe piwnic i fundamenty nieistniejących budynków. Do niedawna taki widok nie poruszał przechodniów, a nawarstwienia powstałe w okresie drugiej wojny światowej nie stanowiły przedmiotu zainteresowania konserwatorskiego. Niewiele osób dostrzegało potencjał ukryty w pozornie bezwartościowych zsympskach i przedmiotach codziennego użytku wyrzuconych na brzeg wykopu. Brak ochrony konserwatorskiej powodował, że ziemia

pochodząca z robót budowlanych traktowana była jako odpad, a prace ziemne na terenie getta prowadzone były bez udziału archeologów oraz bez uzgodnienia z organem konserwatorskim.

Sytuacja ta ulega stopniowej zmianie. Zmienia się wrażliwość mieszkańców – przechodnie coraz częściej zwracają uwagę na prace ziemne i na to, co znajduje się w wykopie. Zmiany następują również w przedmiocie zainteresowań archeologii jako dziedziny nauki. W ostatnich latach nastąpiło wyraźne przesunięcie zainteresowań badawczych w kierunku archeologii współczesnych konfliktów, a archeologia współczesności (w Polsce związana głównie z badaniem stanowisk z czasów pierwszej i drugiej wojny światowej oraz okresu powojennego) stała się uznaną poddziedziną nauki.

W kilku lokalizacjach na terenie Warszawy przeprowadzono badania archeologiczne mające na celu rozpoznanie dziedzictwa żydowskiego z okresu drugiej wojny światowej. Archeolodzy byli obecni m.in. podczas prac prowadzonych w związku z budową Muzeum Historii Żydów Polskich w obrębie zabudowań hitlerowskiego obozu „Gęsiówka” na terenie Ogrodu Krasińskich i ogrodu Ambasady Chin, gdzie prowadzono poszukiwania Archiwum Ringelbluma, oraz w rejonie Kopca Anielewicza, gdzie wykonano badania nieinwazyjne.



3 | Fragment granicy getta na tle planu Miasta Stołecznego Warszawy z lat 1936-1940

Dla niektórych zaskoczeniem może być fakt, że tak ważne w historii Warszawy miejsce – symbol martyrologii żydowskich mieszkańców miasta, nie został jak dotąd objęty żadną formą ochrony konserwatorskiej i nie jest de facto zabytkiem. Niewiele osób zdaje też sobie sprawę, jak wielką trudność stanowi kwestia odtworzenia historycznego przebiegu

granic getta. Oczywiście historycy podejmują próbę analizy tego tematu, lecz przebieg wielu odcinków jest wciąż niepotwierdzony bądź niejednoznaczny. W 2018 r. problem granic getta podjęło również Biuro Stołecznego Konserwatora Zabytków, inicjując tym samym działania mające na celu ujęcie obszaru getta w gminnej ewidencji zabytków (GEZ).



4 | Fragment granicy getta na tle ortofotomapy zniszczonej Warszawy z 1945 r.

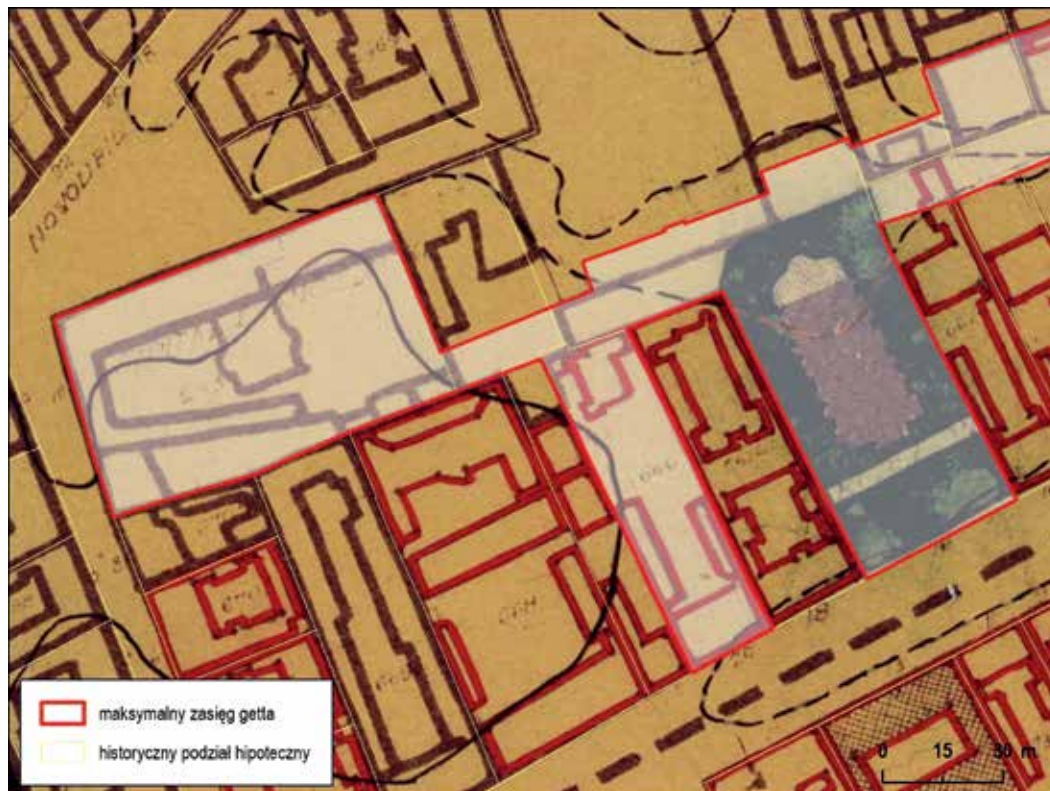
Jednym z pierwszych wyzwań było wyznaczenie potwierdzonych historycznie granic zabytku. Wobec braku zachowanych elementów terenowych umożliwiających identyfikację zasięgu getta zdecydowano się wyznaczyć granice na podstawie źródeł kartograficznych. Intencją Biura Stołecznego Konserwatora Zabytków było ujęcie w GEZ maksymalnego zasięgu getta, czyli terenu rozumianego jako suma obszarów, które kiedykolwiek (i niezależnie na jak długo) weszły w jego obręb. Konieczne było więc odtworzenie wszystkich historycznych przebiegów granic, a następnie opracowanie ich w formie cyfrowej, w postaci danych przestrzennych (GIS) oraz ich agregacja (zsumowanie). Na tej podstawie wyznaczona została propozycja „sumarycznej” granicy zabytku. Głównym założeniem było stworzenie możliwie najbardziej dokładnych danych (tj. najwerniej reprezentujących historyczne przebiegi i zmiany granicy getta) na możliwie najwyższym poziomie szczegółowości (tj. w dużej skali odpowiadającej skali mapy zasadniczej).

Podstawą do rozpoczęcia prac nad określeniem historycznych przebiegów granicy getta było opracowanie bazy danych przedwojennych granic warszawskich nieruchomości, odwzorowującej stan faktyczny z okresu drugiej wojny światowej. Bazę tę

utworzono w drodze digitalizacji źródłowych materiałów kartograficznych. Najważniejszym zbiorem informacji przestrzennych o historycznym zagospodarowaniu przestrzeni miasta wykorzystanym na tym etapie były tzw. historyczne Plany Lindleyów, opracowane w ramach budowy wodociągów i kanalizacji dla Warszawy. Powstały one w latach 1883-1915 i stanowią skarbnicę wiedzy o Warszawie, będąc niejednokrotnie jedynym źródłem pozwalającym na precyzyjne określenie dawnych granic warszawskich nieruchomości. Plany te są niezbędnym narzędziem w prowadzeniu jakichkolwiek analiz dotyczących podziału katastralnego Warszawy z pierwszej połowy XX w. Ponadto można na nich odnaleźć ślady późniejszych aktualizacji, uzupełnień czy też prowadzonych prac planistycznych.

Spośród przeszło 7 tys. arkuszy wchodzących w skład zbioru do analizy wykorzystano rękopiśmienny sekcyjny plan miasta w skali 1:250, powstały w latach 1891-1908. Znajduje się on obecnie w zbiorach Powiatowego Ośrodka Dokumentacji Geodezyjnej i Kartograficznej w Warszawie, działającego w ramach Biura Geodezji i Katastru Urzędu m.st. Warszawy. Cała seria rękopiśmiennych arkuszy w skali 1:250 ma dzisiaj jednorodną cyfrową postać skalibrowanej mozaiki danych

5 | Fragment granicy getta na tle planu inwentaryzacji zniszczeń Biura Odbudowy Stolicy





6 | Fragment granicy getta na tle współczesnej ortofotomapy

(wszystkie ilustracje oprac. BSKZ)

rastrowych, zapisanej w układzie współrzędnych geograficznych. Taka jej forma umożliwiła Stołecznemu Konserwatorowi Zabytków wektoryzację (zmianę oznaczeń znajdujących się na skanie mapy papierowej do postaci obiektów na mapie cyfrowej) wybranych elementów treści planów: granic i numerów hipotek oraz numeracji domów. Biorąc jednak pod uwagę duży odstęp czasowy pomiędzy powstaniem Planów Lindleyów a analizowanym okresem zwektoryzowane informacje były konfrontowane z informacjami pochodzącymi z innych źródeł, m.in. z planu Miasta Stołecznego Warszawy w skali 1:2500, wydawanego w latach 1936-1941 (tzw. wydanie hipoteczne) oraz z planami zawartymi w aktach Biura Odbudowy Stolicy, przedstawiającymi stopień zniszczeń zabudowy po drugiej wojnie światowej.

W wyniku prac otrzymano wektorową bazę danych zawierającą historyczne podziały katastralne dla całego obszaru wchodzącego w obręb byłych terenów getta (ok. 1725 hipotek), a także wykaz historycznych numerów hipotecznych oraz numerów policyjnych (ok. 2150).

W ten sposób wyznaczono maksymalny zasięg getta, bazując przede wszystkim na podstawie map „GETTO WARSZAWSKIE granica przed wielką akcją likwidacyjną” oraz „GETTO WARSZAWSKIE getto szcątkowe po wielkiej akcji likwidacyjnej”,

opracowanych przez dr. Pawła Wespińskiego i załączonych do publikacji *Getto warszawskie. Przewodnik po nieistniejącym mieście* (Barbara Engelking, Jacek Leociak, wyd. Stowarzyszenie Centrum Badań nad Zagładą Żydów, Warszawa 2013). Linia wyznaczająca rzeczony zasięg została poprowadzona w środowisku GIS (system informacji geograficznej) z wykorzystaniem granic historycznych hipotek, a w wybranych przypadkach obrysów budynków. Technologia GIS pozwala na efektywne tworzenie, analizę, wizualizację danych przestrzennych, zapewniając bardzo dużą dokładność w odwzorowaniu przestrzennych danych w ramach dowolnie ustalonej skali.

Zgodnie z zamierzeniem Biura Stołecznego Konserwatora Zabytków, opracowane w ramach konserwatorskiego projektu badawczego granice getta po konsultacji z ekspertami zostaną ujęte w gminnej ewidencji zabytków m.st. Warszawy. Uwzględnienie całego – „sumarycznego” obszaru getta w GEZ pozwoli w dalszej kolejności objąć teren zabytku prawną ochroną konserwatorską na podstawie zapisów w przygotowywanych dla tego terenu miejscowych planach zagospodarowania przestrzennego.

ANNA WOŹNIAK
ARTUR ZADROZIŃSKI
ANNA JAGIELLAK

Archiwum Ikonograficzne Bronisława Gembarzewskiego i warszawskie zabytki

KATARZYNA MĄCZEWSKA



Józef Grein, Archiwum Ikonograficzne w Muzeum Narodowym w Warszawie przy ul. Podwale 15, 1926, fotografia, wym. 11,8 x 16,8 cm (w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie)

Bronisław Gembarzewski, wieloletni dyrektor Muzeum Narodowego w Warszawie, zanim stanął na czele najważniejszej warszawskiej placówki muzealnej, doprowadził do powstania wyjątkowej instytucji o nazwie Archiwum Ikonograficzne.

Kiedy latem 1936 r. Stanisław Lorentz przejmował stanowisko dyrektora Muzeum Narodowego w Warszawie, zastąpił piastującego tę funkcję od niemal 20 lat Bronisława Gembarzewskiego. Odchodzący dyrektor przeszedł na emeryturę, w rezygnacji napisał m.in.: *„Aczkolwiek niełatwo mi przychodzi opuszczać placówkę, którą stworzyłem i której wiernie służyłem przez długie lata, jednakże warunki, jakie się obecnie wytworzyły, nie pozwalają mi na kontynuowanie nadal rozpoczętego dzieła”* (pismo z 17.08.1936). Warszawa, kierowana tymczasowo od dwóch lat przez Stefana Starzyńskiego, przechodziła wówczas czas intensywnych zmian na gruncie społecznym, ekonomicznym i inwestycyjnym. Bronisław Gembarzewski pełnił funkcję dyrektora najważniejszej stołecznej placówki muzealnej w trudnych, ale i przełomowych dla niej czasach. Stał na jej czele w momencie zmiany rangi – z Muzeum m.st. Warszawy na Muzeum Narodowe m.st. Warszawy, następnie Muzeum Narodowe w Warszawie, zmienił strategię gromadzenia zbiorów w kierunku historyczno-artystycznym, doprowadzając m.in. do powstania reprezentacyjnego działu wojskowego (tworzącego później podwaliny oddzielnej placówki – Muzeum Wojska), wreszcie po latach tułaczki muzealnych zbiorów wraz z zespołem organizował ekspozycję pod nowym adresem ul. Podwale 15, a następnie prowadził budowę nowej siedziby w Alejach Jerozolimskich. Jako dyrektor nie doczekał już jednak uroczystego otwarcia gmachu MNW w 1938 r.

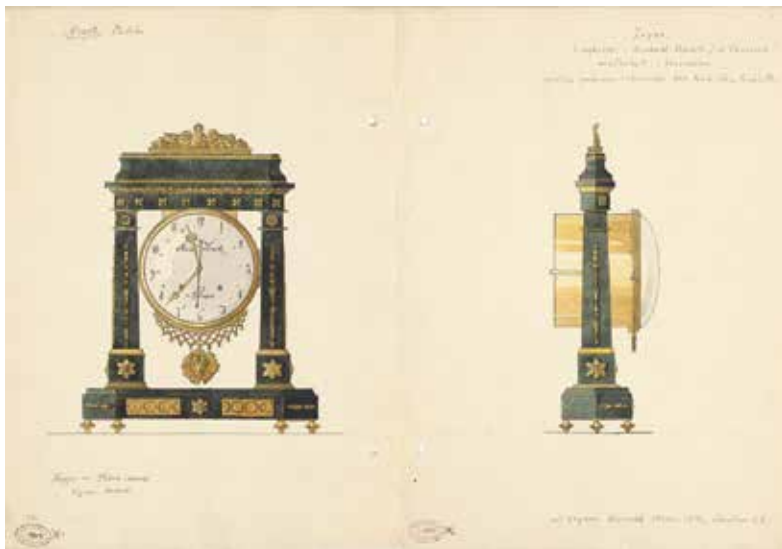
Bronisław Gembarzewski, malarz-batalista oraz zawodowy wojskowy (pułkownik saperów Wojska Polskiego), urodził się w Petersburgu w 1872 r., zmarł w Warszawie w grudniu 1941 r. Ukończył Akademię Sztuk Pięknych w Petersburgu, kształcił się w Warszawie i Paryżu. Od wczesnych lat studenckich prowadził międzynarodowe badania na temat polskiej wojskowości, sam ilustrował swoje publikacje (najważniejsze: *Wojsko polskie Królestwa Polskiego 1815-1830 z 1903* i *Wojsko Polskie Księstwa Warszawskiego 1807-1814 z 1905*). Ceniono

go jako specjalistę w dziedzinie uzbrojenia i umundurowania polskiego, należał do licznych komisji i stowarzyszeń, w tym od 1912 r. do Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości, m.in. jako członek zarządu, przewodniczący wydziału konserwatorskiego, współorganizator wystaw oraz kierownik zbiorów i biblioteki; brał także udział w pracach Cesarskiego Towarzystwa Historycznego Wojskowego w Petersburgu, współtworzył dział historyczno-wojskowy w Muzeum Narodowym Polskim w Rapperswilu. Od 1916 r. był członkiem rzeczywistym Towarzystwa Naukowego Warszawskiego. Przez niemal 20 lat pełnił funkcję dyrektora MNW (od marca 1916 do sierpnia 1936) oraz Muzeum Wojska (od 1920 do 1939), powstałego m.in. dzięki jego inicjatywie. Prowadził badania nad dziejami polskiego munduru wojskowego. Był oddanym badaczem dziedzictwa narodowego. Pełniąc funkcję dyrektora w latach dwudziestych na rzecz MNW i Muzeum Wojska przekazywał bezinteresownie 1/3, następnie 1/4 swoich miesięcznych poborów.

Zanim Gembarzewski został dyrektorem MNW, zainicjował wyjątkowy projekt,



1 | Portret Bronisława Gembarzewskiego, około 1921-1935, negatyw żelatynowy, wym. 17,7 x 12,9 cm



2 | Zegar malachitowy warsztatu Michaela Krantza ze zbiorów p. Kunickiego mieszkającego przy ul. Smolnej 23 w Warszawie, 1916, akwarela, wym. 35,8 x 52,2 cm

polegający na utworzeniu indywidualnej instytucji kultury gromadzącej ikonografię materialnego dziedzictwa narodowego. Swoje plany wcielił w życie w marcu 1914 r., kiedy uchwałą Komitetu Kasy im. Józefa Mianowskiego otworzył instytucję o nazwie Archiwum Ikonograficzne do historii kultury polskiej, zwaną w skrócie Archiwum Ikonograficzne. Gembarzewski, jako pomysłodawca i organizator nowej placówki, postawił sobie za zadanie przede wszystkim „gromadzenie zabytków realnych dawnej kultury polskiej we wszystkich jej przejawach przez kopjowanie metodą ściśle określoną dla rozmaitych

3 | Władysław Roman Sztolcman, biurko według akwareli Juliana Maszyńskiego ze zbiorów Warszawskiego Towarzystwa Artystycznego w Warszawie, 1915, akwarela, wym. 35,8 x 25,8 cm

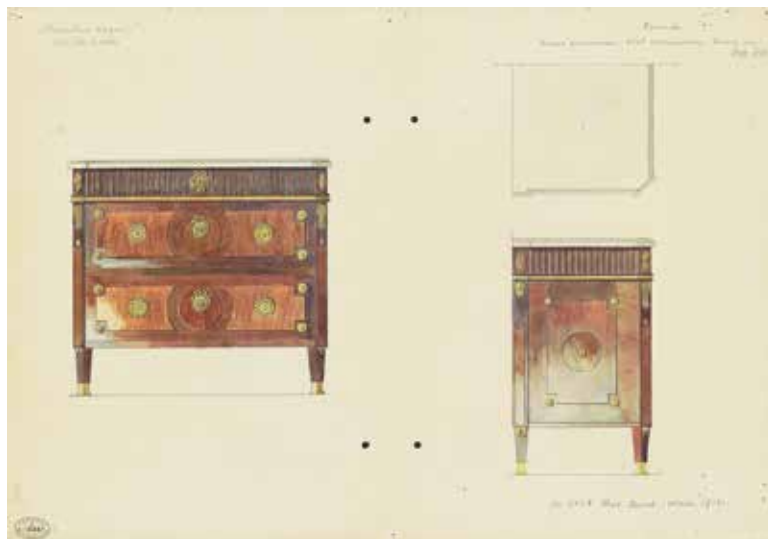


działów, tak ręcznie, jak i fotograficznie”. Nigdy nie zostało spełnione jedno z głównych założeń pomysłodawcy, czyli przygotowywanie na bazie zbiorów cyklicznego wydawnictwa, mającego poszerzać wiedzę o rodzimym dziedzictwie. Swoje plany i wizję funkcjonowania Archiwum Gembarzewski opisał szczegółowo w statucie instytucji oraz w artykule z 1918 r., opublikowanym w: *Nauka Polska. Jej potrzeby, organizacja i rozwój. Rocznik Kasy Pomocy dla Osób Pracujących na Polu Naukowym imienia Doktora Józefa Mianowskiego*. Przez pierwsze dwa lata Archiwum Ikonograficzne mieściło się w kamienicy Baryczków, gdzie swoją siedzibę miało także TOnZP. Mimo tak bliskiego sąsiedztwa i powiązań personalnych instytucje te działały niezależnie, mając odrębny statut i finansowanie. W 1916 r., po przyjęciu przez Gembarzewskiego funkcji dyrektora MNW, Archiwum wraz ze zbiorami i pracownią zostało przeniesione do siedziby Muzeum.

Do najważniejszych zadań Archiwum Ikonograficznego należało rysunkowe i fotograficzne kopiowanie zabytków przez zdobywanie już gotowej ikonografii oraz dokumentowanie narodowego dziedzictwa kulturowego przez zatrudnionych w specjalnej pracowni artystów rysowników. Etatowi dokumentaliści-rysownicy mieli status urzędników kontraktowych miejskich. Byli absolwentami uczelni artystycznych oraz politechnicznych, wykwalifikowanymi malarzami, projektantami, scenografami i grafikami. Od 1914 r. do połowy lat trzydziestych XX w. łącznie w Archiwum Ikonograficznym pracowało około 20 profesjonalnych rysowników/malarzy. Artyści mieli do dyspozycji odpowiednio wyposażoną pracownię, rzadko byli wysyłani w teren lub pracowali w domu. Najczęściej dokumentowali kolekcje muzealne i prywatne, wypożyczano dla nich eksponaty lub pracowali w mieszkaniach właścicieli albo danych placówkach. Do zbiorów instytucji zamawiano także fotografie (architektury, ale i innych przedmiotów, nierzadko uzupełniających powstające rysunki). Gembarzewski kupował odbitki fotograficzne m.in. od znanych warszawskich fotografów, jak Stanisław Nofok-Sowiński, Józef Różewicz czy Stanisław Trzciniński. Dla Archiwum fotografowali lub darowywali swoje odbitki również członkowie pracowni rysunkowej, jak Władysław Sztolcman i Jan Małachowski.

W Archiwum Ikonograficznym gromadzono głównie rysunki, ilustracje prasowe, ryciny i fotografie. Błyskawicznie powiększające się zbiory w 1916 r. liczyły już 6039 numerów inwentarzowych. Po przeprowadzce do Muzeum Narodowego Archiwum funkcjonowało jako jednostka autonomiczna, posiadało także oddzielny inwentarz. Pierwszy kryzys przyszedł w 1918 r., wówczas w sprawozdaniu budżetowym MNW za rok 1919 pojawił się niepokojący zapis: *„Wobec niemożności, z powodu braku środków utrzymania przez Kasę im. Mianowskiego od nowego roku 1919 tzw. »Archiwum Ikonograficznego« przy Muzeum, którego budżet wynosi mr. 1.000 miesięcznie, instytucja ta o niezmiernie doniosłym znaczeniu kulturalnym i z Muzeum najściślej związana, istnieć przestaje”*. Archiwum zostało włączone w strukturę MNW i dzieliło wspólną czytelnię z biblioteką, z którą było organizacyjnie połączone. Na początku lat dwudziestych miało jeszcze status *„działu autonomicznego przy Muzeum Narodowym i dla Muzeum pracującego”*, już wtedy jednak zaczęło zmieniać swój charakter. Oprócz obiektów przyjmowanych w wyniku działalności statutowej, do jego zbiorów włączano również dzieła pochodzące z zakupów i darów muzealnych, których charakter (przede wszystkim ikonografia) pasowały do profilu kolekcji.

Ikonografię o konkretnych, z góry ustalonych wymiarach przechowywano w płóciennokartonowych, wiązanych bądź zapinanych tekach. Zastosowany przez Gembarzewskiego podział tematyczny porządkował wiedzę dotyczącą konkretnych dziedzin sztuki, w ramach tematu obowiązywał zaś układ alfabetyczny. Najpełniejsze znane dotychczas spisy katalogów obejmują około 30 działów, mieszczących 235 pozycji tematycznych, którym odpowiadały kolejne numery tek. Do najliczniejszych tematów należały (w zapisie oryginalnym): budownictwo drewniane, budownictwo murowane, rzeźba, malarstwo i grafika, szkło, ceramika, kafle, cegły, tkaniny, wyroby kruszcowe, broń, jubilerstwo/ozdoby ubioru, złotnictwo/naczynia i narzędzia, jubilerstwo i złotnictwo/naczynia i sprzęty kościelne, brzozy, mosiądz, kotlarstwo, konwisarstwo, przedmioty żelazne, meble, oprawy ksiąg, pojazdy, żegluga, rolnictwo, rzemiosło i cechy, przemysł, handel, życie codzienne, obyczaje i obrzędy, życie publiczne,



herby, dział unicki, dział żydowski, prehistorja oraz ubiory (kobiece, męskie, urzędników, duchownych, Żydów) i tzw. dział ludowy, podzielony na 14 tematów.

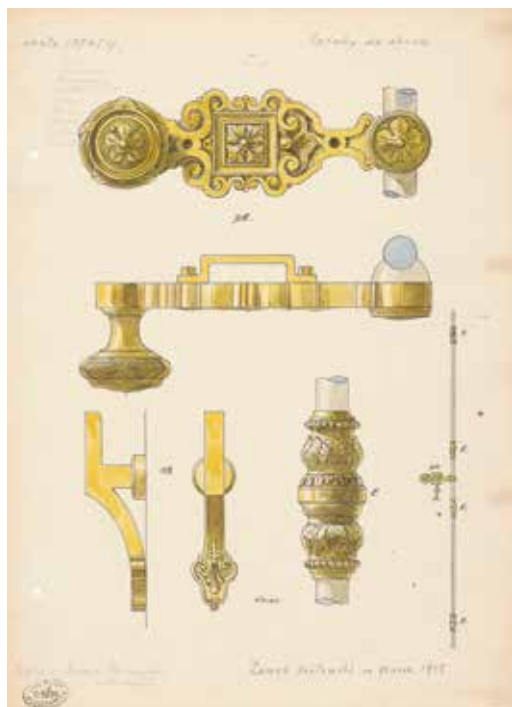
Przez pierwsze lata dokumentaliści odrysowywali głównie ryciny, obrazy, albumy graficzne, pocztówki lub fotografie.

4 | Mariusz Maszyński, komoda z drewna mahoniowca z końca XVIII w. z kolekcji Leopolda Méyeta, w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie od 1915 r. – widoki z przodu i z boku w skali 1:5, 1916, akwarela, wym. 36,0 x 51,8 cm



5 | Władysław Roman Sztolcman, relikwiarz srebrny złożony św. Franciszka Salezego fundacji królowej Ludwiki Marii Gonzagi, z wyposażenia kościoła wizytok Opieki św. Józefa Oblubieńca Niepokalanej Bogurodzicy Maryi w Warszawie – widoki z przodu i z boku, 1916, akwarela, wym. 48,4 x 26,2 cm

6 | Władysław Roman Sztolcman, antaby do okien na Zamku Królewskim w Warszawie, m. in. z Sal: Białej, Koncertowej, Amarantowej, Sypialni, Stołowej, Pokojów Greckiego i Marmurowego – widok ogólny w skali 1:10 oraz detale z przodu i z boku w skali około 1:1, 1915, akwarela, wym. 36,1 x 25,9 cm



Większość pochodziła ze zbiorów prywatnych wielkiego kolekcjonera grafiki Dominika Witke-Jeżewskiego (którego kolekcje w późniejszym czasie trafiły w większości do MNW). Kopiowano m.in. zbiory TOnZP, Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego, Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawskiego Towarzystwa Artystycznego czy Muzeum Rzemiosł i Sztuki Stosowanej w Warszawie. Postępującemu wzrostowi skali powstających w błyskawicznym tempie zbiorów odpowiadała zmiana profilu działalności pracowni, szczególnie po przeprowadzce do Muzeum Narodowego. Zaczęto

7 | Mieczysław Kotarbiński, malowidła ścienne Sali Balowej (Sali Jadalnej, Pokoju Stołowego, Sali Arabesek) Białego Domku w Łazienkach Królewskich – widok na ścianę z polichromią Jana Bogumiła Plerscha, stolarką drzewianą oraz posągami Wenus Anadyomene, 1915, akwarela, wym. 33,1 x 51,8 cm



na większą skalę wykonywać i zbierać ikonografię do zbiorów muzealnych (MNW, choć nie tylko), ale i wielu okazów z kolekcji prywatnych, często poprzedzając pozyskanie ich do MNW. Bodaj najwięcej ikonografii gromadzono od początku do rzemiosła (mebli, ceramiki, tkanin, złotnictwa, detali, uzbrojenia). Obok już wymienionych instytucji nie zabrakło barwnej i najczęściej niebywale dokładnej dokumentacji artystycznej kolekcji Strzaleckich (Antoniego Jana i Jana Michała), Stanisława Ursyn-Rusieckiego, Gustawa Soubise-Bisier, Dominika Witke-Jeżewskiego, Zdzisława Wolskiego czy Leona Papińskiego. Swoich zbiorów do dokumentacji użyczali również sami rysownicy i ich rodziny – Władysław Sztolcman (prywatnie zięć J. M. Strzaleckiego), Szymon Poprzęcki, Mariusz Maszyński czy Mieczysław Kotarbiński.

W budowanej świadomości i konsekwentnie przez Gembarzewskiego kolekcji nie zabrakło ikonografii zabytków Warszawy. Obok licznych odrysów fragmentów obrazów (np. Canaletta), w zespole znalazły się szczegółowe rysunki akwarelowe, fotografie i ryciny wnętrza oraz wyposażenia warszawskich kościołów (m.in. wizytek, bonifratrów), pałaców (m.in. Belwederskiego, Chodkiewiczów, Krasińskich, Paca), szpitali (Św. Jana Bożego) czy innych placówek miejskich (Dom Wychowawczy Dzieciątka Jezus). Oprócz warszawskich zabytków i kolekcji prywatnych gromadzono również ikonografię obiektów sakralnych oraz świeckich Mazowsza, Podlasia, Polesia, Małopolski czy ziem wschodnich dawnej Rzeczypospolitej.

Mimo że dokumentaliści pracowali głównie na miejscu w pracowni, w kilku przypadkach brali udział w szerszych projektach inwentaryzacyjnych w terenie. Po raz pierwszy w 1915 r., kiedy pracownia została zaproszona do udziału w pracach Komisji Opieki nad Gmachami Publicznymi powstałej przy Komitecie Obywatelskim m. Warszawy. Komisja powstała z inicjatywy TOnZP oraz kilku innych instytucji w celu zabezpieczenia i uchronienia od zniszczenia opuszczonych przez Rosjan budynków. W ramach jej działalności rozpoczęto m.in. prace inwentaryzacyjne opuszczonych budynków; każdą pracą kierował wskazany kurator. W skład Komisji ze strony TOnZP wszedł Bronisław Gembarzewski, który pełnił również inspekcję naczelną

nad kuratorami, jako jej prezes. W ramach działalności Komisji od sierpnia 1915 r. przez kilka miesięcy inwentaryzowano najważniejsze gmachy stolicy, w tym m.in. Zamek Królewski i Łazienki Królewskie. Obok tzw. pracowni inwentaryzacyjnych Zamku i Łazienek, które skupiały profesjonalnych architektów, badaczy i fotografów, obok Gembarzewskiego udział w akcji wzięło pięciu dokumentalistów Archiwum Ikonograficznego: Władysław Sztolcman, Mieczysław Kotarbiński, Mariusz Maszyński, Jan Sobecki i Jan Małachowski. W ramach pracy tego zespołu powstało wówczas około 220 akwarelowych rysunków, dokumentujących m.in. kominki, posadzki, stolarkę drzwiową, elementy okuć okiennych i drzwiowych, ramy, dekoracje stiukowe, ale także malowidła ścian oraz podpinki do firanek. Z wyposażenia ruchomego zostały wybrane głównie meble: konsole, stoliki, stoły, komody, krzesła, fotele, łóżka, kanapy, lustra czy parawany. Jak pokazała historia, te barwne, często dokładnie odwzorowujące pierwowzory akwarele były wielokrotnie wykorzystywane podczas badań przygotowawczych do powojennej odbudowy Zamku.

Nieco myląc może być dziś sama nazwa – Archiwum Ikonograficzne. W momencie kształtowania wpisywała się ona jednak w powstające (jeszcze w poprzednim stuleciu) w ramach różnych instytucji kultury archiwa wizualne. Warszawskie „Archiwum” Gembarzewskiego wyróżniało się wśród nich m.in. skalą i nietuzinkową strukturą, jako jednostka nie tylko gromadząca, ale również tworząca zbiory stanowiące jej zasób, dodatkowo na początku mająca także w planach działania wydawnicze. W historii Archiwum Ikonograficznego ważną cezurę stanowił wybuch drugiej wojny światowej, kiedy to związana z nim pracownia przestała istnieć. Zbiory wywiezione przez Niemców do Krakowa zostały rewindykowane i powróciły do Warszawy po 1945 r. Jeszcze przed wojną i niedługo po niej część kolekcji została rozproszona i zasilila inne muzealne kolekcje stolicy. Mimo tych działań szacuje, iż około 85% zbioru, jesienią 1939 r. liczącego 27 209 nr inw. (łącznie z dodanymi wcześniej zbiorami muzealnymi), znajduje się obecnie w Zbiorach Ikonograficznych i Fotograficznych Muzeum Narodowego w Warszawie.



Zbiór ten stanowi dziś nie tylko wspaniały materiał dla rzeszy badaczy. Jest idealnym uzupełnieniem dokumentacji archiwalnych i niezastąpionym świadectwem w identyfikacji przedmiotów zachowanych oraz zaginionych. Wreszcie poszerza wiedzę o kolekcjach prywatnych i muzealnych, w tym szczególnie warszawskich początku XX w. Po niemal stuleciu od powstania każdy z obiektów tworzących zbiory historycznego Archiwum Ikonograficznego – rysunek, fotografia, druk czy odcisk z laki – stał się autonomicznym dziełem sztuki, muzealium, których wartości artystyczne nierzadko doceniamy na równi z historycznymi i naukowymi. Stąd bez wątpliwości do bodaj największych sukcesów Bronisława Gembarzewskiego możemy zaliczyć stworzenie i kształtowanie przez 22 lata tej wyjątkowej kolekcji ikonograficznej.

KATARZYNA MĄCZEWSKA

Więcej o Archiwum Ikonograficznym B. Gembarzewskiego i jego strukturze można przeczytać w monograficznym artykule autorki, pt. *Bronisława Gembarzewskiego „Archiwum Ikonograficzne” i jego rysownicy w latach 1914-1923 / Bronisław Gembarzewski's Iconographic Archive and Its Draughtsmen in the Years 1914-23*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie. Nowa seria / Journal of the National Museum in Warsaw. New series” 2018: 7(43), s. 11-58. Zbiory Archiwum Ikonograficznego publikowane są cyklicznie na platformie Cyfrowe MNW (<http://cyfrowe.mnw.art.pl/dmuseion/>).

8 | Autor nieznan, sanie rokokowe z trzeciej ćwierci XVIII w. ze zbiorów Muzeum Rzemiosł i Sztuki Stosowanej w Warszawie, około 1922-1923, fotografia, wym. 12,1 x 16,8 [31,8 x 23,8] cm

(wszystkie obiekty w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, fot. 8 – Piotr Ligier)

Wczesne malarstwo Bolesława Biegasa w świetle nowych odkryć

Wyjatkowego odkrycia dokonał w 2016 r. miłośnik twórczości Bolesława Biegasa (1877-1954), właściciel Wejman Gallery w Warszawie. Odnalazł na Węgrzech dwa znane dotąd jedynie z reprodukcji obrazy z wczesnego okresu twórczości artysty: „Smutek” („La Tristesse”) i „Fala” („La Vague”). Dotarły tam one wraz z uciekinierami z napadniętej przez Niemców we wrześniu 1939 r. Polski. Zabrali je na wojenną tułaczkę pomimo ich dużych (36,5 x 200 cm), niewygodnych do transportu rozmiarów oraz niecodziennych, wydłużonych horyzontalnie proporcji, i powierzyli węgierskiemu przyjacielowi.

Choć uważany przede wszystkim za rzeźbiarza, Biegas nie przestaje zaskakiwać swoim malarstwem. Odnaleziona „Fala” przedstawia falujące morze, z którego wyłania się profil twarzy kobiety. Włosy oplatają sylwetkę krętymi zwojami i tworzą nad głową rodzaj fali, a następnie rozplywają się w toni morskiej. Twarz uproszczona, schematyczna, z wielkimi, podkreślonymi głębokim cieniem oczami oraz greckim profilem

o prostym nosie jest doskonałym przykładem stylistyki wczesnego okresu malarstwa Biegasa. Płaska kompozycja pozbawiona jest iluzji trójwymiarowości. Koloryt obrazu to różne odcienie niebieskiego i granatu oraz ciemnej czerwieni, ożywionej miejscami zimnymi światłami. Falująca linia horyzontu oddziela ciemną masę wody morskiej od jaśniejszego, błękitno-różowego nieba. Wąska, ale wyszukana i bogata w odcienie gama kolorystyczna nadaje dziełu walory dekoracyjne. Nierzeczywistość rozgrywającej się w nienaturalnej, nieokreślonej przestrzeni sceny, mającej źródło w wyobraźni twórcy, nadaje mu charakter symboliczny, podkreślony ciemnym kolorytem, wprowadzającym tajemniczy, pełen niepokoju, jakby zwiastujący nadchodzące nieszczęście nastrój.

„Smutek” przedstawia widzianą z profilu pochyloną w lewo postać w długiej jasnej szacie, w skalistym, pozbawionym życia pejzażu. Głowa z twarzą ukrytą w rękach w melancholijnym geście niknie w kapturze. Trzy formacje skalne, jedna na lewo od postaci, druga tuż za



nią, a trzecia, niższa, z prawej, powtarzają kształt ludzkiej sylwetki. Skały rytmizują i ożywiają kompozycję, a węzowate linie ich zarysów nadają jej charakter dekoracyjny. Absolutna pustka, a także kształt skał imitujących nabrzmiałą od smutku posturę postaci nadają dziełu olbrzymi ładunek emocjonalny. Osamotniony człowiek-zjawia znajduje się sam na sam z dramaturgią własnego życia. Ani ludzkie, ani boskie moce nie pomogą mu w walce z przeciwnościami losu. Ciemna, wyrafinowana gama głębokich i nasyconych barw, z dominantą rozmaitych odcieni zgaszonej, cynobrowej czerwieni, czyni ze „Smutku” dzieło symbolistyczne.

Oba obrazy opublikowane zostały w *Boleslas-Biegas. Sculpteur et peintre. Album* (Louis Theuveny, Paryż 1906), jednej z poważniejszych pozycji poświęconych artyście, wspinającemu się wówczas na szczyty sławy. Zawiera ona artystyczne credo Biegasa *Le criterium de l'art*, teksty liczących się krytyków oraz reprodukcje prac malarskich i rzeźbiarskich. „Smutek” zamieszczony bezpośrednio ponad tekstem autorskiej egzegezy procesu twórczego jest jego plastycznym wstępem, mottem, ilustracją. Nie bez przyczyny: refleksja twórcy, prawdziwego syna dekadentckiej epoki, obracała się wokół smutku, a wiele jego prac malarskich i rzeźbiarskich czyniło doń aluzje, choćby w tytułach.

„Fala” i „Smutek” wydają się należeć do serii czterech prac, z których dwie, zaginione, są również reprodukowane w *Albumie*. „Jutrzenka” („L'Aurore”) i „Wiatr” („Le Vent”) mają analogiczny, horyzontalny format, podobną kompozycję, motywy treściowe i konstrukcyjne. „Jutrzenka”, nawiązująca do „Fali” i żywiołu morskiego, przedstawia płynącą na plecach postać kobiety, spowitą w długą jasną szatę. Zarówno jej ubranie, jak i długie włosy rozplywają się w morskich falach. „Wiatr” przedstawia siedzącą w niezdefiniowanej, pustej przestrzeni, przypominającej skaliste formacje znane ze „Smutku”,

przygiętą postać z twarzą pochyloną ku ziemi. Otaczające ją długie włosy, porwane do przodu przez wiejący od tyłu wiatr, tworzą poziome linearne pasmo, równoległe do pofalowanej linii horyzontu.

Opisując dojrzałą twórczość malarską Biegasa, wyróżnia się cztery grup dzieł: „Wampiry wojny”, „Tytani”, obrazy sferyczne i „Mistykę nieskończoności”. Proponowana typologia nie uwzględnia niedostatecznie znanego wczesnego malarstwa, którego przykładów zachowało się niewiele. Kiedy Biegas podjął pierwsze próby malarskie, nie wiadomo. Artykuł Romualdy Baudouin de Courtenay (R. B. de C., *Bolesław Biegas; Uwagi dyletanckie*, „Kraj”, nr 9, 3.03.1900, s. 138-140) sugeruje, że zaczął on malować już jako student rzeźby na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, za namową Stanisława Wyspiańskiego. Początki jego malarstwa miałyby więc miejsce 5 lat wcześniej niż jego pierwsza wystawa malarstwa w salonie Krywulta w Warszawie na przełomie 1905 i 1906 r. Choć z braku wystarczającego materiału porównawczego trudno jest scharakteryzować wczesne prace, na pewno można je uznać za dzieła symbolistyczne, zrywające z obserwacją rzeczywistości obiektywnej, a mające oddać filozoficzne, oparte na intuicji przemyślenia artysty. Pojawiają się w nich mityczne, legendarne stwory: sfinksy, hybrydy, zjawy, personifikacje emocji, nastrojów, idei, zatopione w tajemniczej, pełnej niepokoju atmosferze. Prace te posługują się językiem estetyki secesji wiedeńskiej, nawiązując, podobnie jak i ona, do sztuki japońskiej i popularnego wówczas w Europie japonizmu. Kompozycje Biegasa podkreślają płaskość powierzchni obrazu. Postacie i przedmioty buduje pozbawiona modelunku płama, a linia definiująca kształty odgrywa wielką rolę w konstrukcji obrazu.

1 | Bolesław Biegas, „Fala”, przed 1906 lub 1906 r., olej, płótno, wym. 36,5 x 200 cm





2

Wczesna twórczość malarska Biegasa wskazuje na rozliczne inspiracje i dowodzi jego znajomości najnowszymi ówczesnie panującymi prądami. Wykazuje ona podobieństwa z twórczością Wyspiańskiego, czego dobrym przykładem są ilustracje krakowskiego geniusza do *Iliady* z lat 1896-1897. Niektóre z ich elementów i motywów znaleźć można nie tylko w twórczości malarskiej, ale także rzeźbiarskiej Biegasa. Wydaje się, że starszy od Biegasa o 8 lat Wyspiański był dla niego postacią artystycznie znaczącą, m.in. jako wyznawca idei „jedności sztuk”. Biegas np. podobnie, jak jego starszy kolega, oddał się twórczości literackiej o ambicjach filozoficznych. Wyspiański był artystycznym filarem krakowskiego czasopisma „Życie” od kiedy jego redakcją przejął Stanisław Przybyszewski. To m.in. za pośrednictwem zamieszczanych w „Życiu” reprodukcji, opatrzonych wnikliwym, krytyczno-filozoficznym komentarzem Przybyszewskiego, mógł się Biegas zapoznać z dziełami czołowych symbolistów europejskich, jak Munch czy Vigeland. Mógł je także zobaczyć w Wiedniu na wystawach stowarzyszenia Secesja, której był członkiem i wziął udział w jej czterech wiedeńskich ekspozycjach w latach 1901-1904. Tam też miał okazję przyjrzeć się twórczości Klimta, który z kolei inspirował się twórczością holendersko-jawajskiego artysty Jana Tooropa. Symbolistyczne malarstwo Tooropa odbijało się wówczas szerokim echem w Europie i trafiło zarówno do Wiednia, jak i do Warszawy do salonu Krywulta, a także na łamy polskiej prasy. O wpływie Tooropa na Biegasa rzeźbiarza pisał znany wiedeński krytyk Ludwig Hevesi na początku XX w. Również Xavier Deryng wspominał ogólnie o znaczeniu sztuki słynnego Holendra dla twórczości malarskiej Biegasa. Odnalezione ostatnio obrazy pozwalają właściwie ocenić te inspiracje, nie tylko pod względem położenia nacisku na dwuwymiarowość dzieł, upodobania do wijącej się, dekoracyjnej linii, ale nawet zapożyczenia typu zaludniających jego wczesne obrazy

postaci o trupio białych, schematycznych twarzach, dużych, wzmocnionych głębokim cieniem wąskich oczach, greckim profilem nosa, z gęstą plątaniną włosów. Toorop zaludniał takimi postaciami swoje prace wykonane akwarelami i tuszem w latach dziewięćdziesiątych XIX w., czego przykładem jest „Le retour sur moi-même” (1893) czy „La Fatalité” (1893). W odróżnieniu od niego polski artysta unikał jednak przepełnienia swoich prac nadmiarem i różnorodnością motywów dekoracyjnych, nadając linii wartość jedyną i najwyższą oraz rozwijając tym samym twórczo styl Tooropa.

Odnalezione obrazy są niewątpliwie kamieniem milowym w badaniach nad twórczością Bolesława Biegasa,

2 | 3 | Bolesław Biegas, „Smutek”, przed 1906 lub 1906 r., olej, płótno, wym. 36,5 x 200 cm (2) oraz fragment obrazu (3)



3



a zwłaszcza jej wczesnym okresem. W połączeniu z nową interpretacją źródeł świadczą o tym, że młody Biegas w okresie swoich studiów w Krakowie afirmował się jako artysta, który bacznie śledzi najnowsze kierunki artystyczne i czerpie od najwybitniejszych. Kraków – żywy na przełomie wieków ośrodek intelektualny i artystyczny – pozwolił mu zapoznać się z wyjątkowymi osobowościami, jak Wyspiański i Przybyszewski, a dzięki nim, ze światową sztuką, w szczególności symbolistyczną. Biegas potrafił z tej nauki znakomicie skorzystać, tworząc dzieła,

wpisujące się w styl wiedeńskiej secesji. Zarówno jego prace rzeźbiarskie, jak i stopniowo coraz lepiej poznawane wczesne obrazy czynią z niego jednego z najwybitniejszych przedstawicieli symbolizmu nie tylko w rzeźbie, ale także w malarstwie.

EWA BOBROWSKA

Więcej informacji na temat omawianych obrazów w publikacji *Bolesław Biegas*, katalog wystawy Wejman Gallery, Warszawa 2018.

POSZUKIWANE: prace Wacława Dobrowolskiego

Wacław Dobrowolski (1890-1969) to pochodzący z Kresów pedagog, publicysta i społecznik, przy tym malarz i rysownik, który w latach 1927-1940 mieszkał i tworzył w Łodzi, a po wojnie przede wszystkim w Radomiu. Jego syn Wacław Bogdan Dobrowolski poszukuje prac ojca w związku z planowaną na 2020 r., pierwszą po wojnie indywidualną wystawą dzieł i pamiątek związanych z łódzkim okresem w życiu artysty.

Obok obrazów olejnych Wacław Dobrowolski realizował także rysunki ołówkiem i węglem, pastele, akwarele, grafiki – głównie portrety i pejzaże, podobno także sceny rodzajowe i batalistyczne (zaginione). Urodzony w Janówce na Ukrainie uczył się najpierw w Szkole Sztuk Pięknych w Kijowie, a w 1912 r. rozpoczął studia w Akademii Sztuk Pięknych w Sankt-Petersburgu, które zostały przerwane wybuchem pierwszej wojny światowej. Ukończył je i uzyskał dyplom artysty malarza w 1924 r., już w Akademii leningradzkiej. W 1927 r., po kilkumiesięcznej podróży artystycznej do Francji i Włoch (skąd przywiózł widoki Rzymu, Mediolanu, Florencji i Capri – podobno realizowane także w grafikach, dziś zaginionych), zamieszkał w Łodzi, gdzie utrzymywał się przede wszystkim z portretowania łódzkiej inteligencji. Poszukiwane są jednak jego obrazy – przede wszystkim oleje na płótnach – ukazujące przedstawicieli wszystkich

warstw społecznych: „Chłop” czy „Palacz”, wizerunki aktorów: Stefana Jaracza, Zbyszka Sawana, Marii Malickiej, Mieczysława Frenkla, a także polityków: marszałka Józefa Piłsudskiego, prezydenta Ignacego Mościckiego, wojewody łódzkiego Aleksandra Hauke-Nowaka czy prezydenta Łodzi Aleksandra Rzewskiego – malowane w latach trzydziestych XX w.

Wacław Dobrowolski uwieczniał także widoki Inowłódza i Łowicza, gdzie przebywał w 1937 r. na plenerze z uczniami swojej Szkoły Sztuk Pięknych i Przemysłu Artystycznego im. Cypriana Kamila Norwida. Po wojnie malował portrety we wnętrzach Muzeum w Nieborowie i Arkadii (bywał w tamtejszym domu pracy twórczej w latach pięćdziesiątych XX w.) oraz tworzył pejzaże Radomia, gdzie mieszkał do 1969 r. Reprezentował tradycyjny, realistyczny warsztat, wzbogacony doświadczeniami francuskiego postimpresjonizmu i włoskiego klasycyzmu, które uwidoczniają się w elegancji kompozycji, zwłaszcza portretów. Obrazy artysty są zazwyczaj sygnowane, wraz z podaniem roku i miejsca powstania, nie sygnował natomiast prac nieukończonych.

Właściciele prac Wacława Dobrowolskiego zainteresowani ich wypożyczeniem na wystawę proszeni są o kontakt mailowy z synem artysty: wb.dobro@gmail.com lub bezpośrednio z Wydziałem Kultury Urzędu Miasta Łodzi, z panią Małgorzatą Loeffler, tel. +48 42 638 55 46.



Wacław Dobrowolski w łódzkiej pracowni, lata trzydzieste XX w.

Warszawskie historyczne pracownie artystyczne

Pracownia artystyczna to szczególnie miejsce pracy twórczej, ale także ważne narzędzie w tworzeniu wizerunku jego użytkownika. W opinii krytyków sztuki niejednokrotnie postrzegana jest jako przestrzeń, w której dochodzi do konfrontacji artysty ze światem zewnętrznym. W świadomości społecznej usankcjonowana została jako obszar twórczych zmagania, których charakter decyduje o roli, jaką odgrywa. W zależności od potrzeb oraz upodobań staje się dla swojego użytkownika salonem lub buduaem, fabryką lub świątynią, a niekiedy także osobliwym muzeum przedmiotów bezpośrednio z nim i jego realizacjami związanych. Choć każda z wymienionych ról jest inna, to każda równie ważna, tak dla samego twórcy, jak i dla powstających tam przedmiotów czy utworów. Nie ulega wątpliwości, że obecność takich miejsc w przestrzeni miasta stanowi o jego różnorodności i kulturowym bogactwie. Jest odzwierciedleniem artystycznej aktywności, a często także wciąż drzemającego potencjału. Stanowi... [czarodziejską panoramę], „którą się od czasu do czasu otwiera publiczności en bloc, to również rozkoszna ustron, poświęcona sztuce, do której się daje przystęp znajomym i przyjaciołom, a nawet obojętnym i ciekawym, [...] jest to także rodzaj wystawy in partibus, na której artysta pozwala podziwiać obrazy swoje w takich warunkach, jakie uważa dla nich za najkorzystniejsze” (Maria Konopnicka, *Na ostrzu noża*, „Biblioteka Warszawska”, 1894, s. 437; cyt. za: Agnieszka Bagińska, *Pracownia artysty w polskiej sztuce i kulturze drugiej połowy XIX wieku i początku XX wieku*, Warszawa, 2015, s. 39).

Tak postrzegana przestrzeń, w której powstają prace z pogranicza wielu dziedzin artystycznej wypowiedzi, uznana została za istotny element tożsamości miasta, co znalazło swoje odzwierciedlenie w materiale operacyjnym „Program Rozwoju Kultury 2020”, dokumencie dedykowanym działaniom mającym wpływ na kulturowy rozwój Warszawy.

Podczas prac nad jego konstrukcją, w trakcie burzliwych dyskusji prowadzonych pomiędzy przedstawicielami warszawskich organizacji społecznych a Zespołem Sterującym i Społeczną Radą Kultury poruszono m.in. tematy związane z zachowaniem statusu pracowni artystycznych w wyznaczonych do tej funkcji lokalach miejskich. Szczególnie ważna okazała się kwestia związana z lokalami, dla których, z powodu śmierci użytkownika, wygasła umowa najmu.

Na przekór pierwotnej idei przyświecającej tworzeniu pracowni artystycznych w zasobach lokalowych miasta, głównym powodem coraz częściej pojawiających się problemów okazały się czynniki ekonomiczne. Zjawisku temu dodatkowo sprzyjały długotrwałe przekształcenia własnościowe, zmiany statusu użytkowego, ale także zły stan techniczny lokali przeznaczonych do natychmiastowego remontu, w trakcie którego bezpowrotnie traciły one swój oryginalny, indywidualny charakter.

W wielu przypadkach zagrożone były nie tylko same lokale – oryginalne miejsca odzwierciedlające życie i twórczość wybitnych warszawskich artystów, ale także latami gromadzone w nich unikatowe zbiory – cenne dokumenty szeroko pojętej aktywności artystycznej i społecznej. Niepostrzeżenie ubywało miejsc, które





1 | Pracownia rzeźbiarska Jana Bohdana i Lidii Chmielewskich, ul. Jagiellońska/pl. Hallera

2 | Pracownia i galeria plenerowa Zbigniewa Maleszewskiego, ul. Bugaj

odegrały istotną rolę w kształtowaniu artystycznych walorów miasta. W ślad za tym znikwały przedmioty będące często niekwestionowaną inspiracją dla twórców działających także poza sferą środowiska warszawskiego.

Zaalarmowani nabrzmiewającą sytuacją opiekunowie społeczni z Towarzystwa Opieki nad Zabytkami w Warszawie zwrócili się do władz m.st. Warszawy z prośbą o pomoc i interwencję w sprawie. Po szczegółowym zapoznaniu się z problemem prezydent m.st. zdecydował o pilnej potrzebie powołania zespołu ekspertów, grupy ludzi wywodzących się przede wszystkim spoza struktur urzędu miasta, reprezentujących warszawskie instytucje kultury i nauki. Do tej grupy mieli wejść specjaliści, którzy dzięki swym umiejętnościom

zawodowym i wieloletniemu doświadczeniu będą pomocni we wskazaniu miejsc i obszarów szczególnie ważnych dla historii i wizerunku stolicy, a także społecznicy gotowi podejmować działania na rzecz utrwalenia i zachowania szczególnie ważnych miejsc pracy twórczej i na podstawie swoich doświadczeń stworzą *kodeks dobrych praktyk*, z którego korzystać będzie samorząd warszawski oraz organizacje społeczne.

Idąc tym tropem, zwrócono się do organizacji społecznych, uczelni artystycznych i instytucji kultury z prośbą o zarekomendowanie swoich przedstawicieli. W wyniku podjętych działań w listopadzie 2014 r. prezydent m.st. Warszawy powołał Zespół do Spraw Warszawskich Historycznych Pracowni Artystycznych, organ opiniodawczo-doradczy, służący swą wiedzą i wsparciem takim jednostkom, jak Biuro Kultury i Biuro Stołecznego Konserwatora Zabytków oraz Dzielnicę Urzędu m.st. Warszawy. Zespół skupiał w swych szeregach

specjalistów wielu dyscyplin, wywodzących się ze środowisk artystycznych i naukowych, a w jego gronie znaleźli się przedstawiciele organizacji pozarządowych, instytucji kultury, organów administracji publicznej, instytutów badawczych i naukowych oraz warszawskich szkół wyższych i uczelni artystycznych, osoby, które działając społecznie, podjęły się pracy na rzecz wspierania i inicjowania działań służących ochronie, dokumentowaniu i promowaniu warszawskich historycznych pracowni artystycznych. Szczególny nacisk położono na uporządkowanie sytuacji prawnej lokali z zasobów miejskich, które z powodu złej kondycji lub śmierci dotychczasowych najemców zagrożone zostały likwidacją, a zgromadzony w nich dorobek artystyczny rozproszonym i zniszczeniem.

Podkreślić w tym miejscu należy, iż Zespół nie otrzymał kompetencji do ustalania zasad wynajmu lokalu przeznaczonego na pracownię. Jego działania skupione zostały przede



3

wszystkim na pełnieniu funkcji doradczych, sygnalizowaniu jednostkom miejskim potrzeby i zasadności utrzymania w zasobach m.st. Warszawy lokali, które od lat stanowią oryginalne miejsca pracy warszawskich twórców. Wbrew obawom sygnalizowanym przez warszawskie środowisko artystyczne, podjęte przez Zespół działania nie mają na celu zawładnięcia pracami zmarłych twórców. Jego zadaniem jest

niedopuszczenie do sytuacji, gdy pozbawiony opieki dotychczasowego najemcy – artysty lub twórcy – lokal zostaje opróżniony, a następnie niemal „automatycznie” włączony do zasobów lokalowych z pominięciem możliwości kontynuacji umowy najmu przez opiekunów zbiorów, często członków rodziny artysty, uczniów oraz przez inne osoby, które mogłyby prowadzić w tym miejscu własną działalność twórczą, kulturalną lub

edukacyjną w sposób nienaruszający pierwotnego charakteru miejsca.

Do realizacji tak sprecyzowanych zadań niezbędne było wprowadzenie regulacji prawnych dotyczących najmu lokali określonych jako pracownie artystyczne. Szczęśliwie znalazły one miejsce w zapisie uchwały Rady m.st. Warszawy oznaczonej nr LXVII/1857/2018 z dnia 24 maja 2018 r., „w sprawie zasad wynajmowania z zasobu lokalowego m.st. Warszawy pracowni do prowadzenia działalności twórczej w dziedzinie kultury i sztuki i warszawskich historycznych pracowni artystycznych oraz zmiany uchwały w sprawie zasad najmu lokali użytkowych w budynkach wielolokalowych na okres dłuższy niż 3 lata i nie dłuższy niż 10 lat oraz wyrażenia zgody na zawarcie, po umowie zawartej na czas oznaczony, kolejnej umowy najmu z tym samym podmiotem oraz uchwały w sprawie zasad wynajmowania lokali uchodzących w skład mieszkaniowego zasobu m.st. Warszawy”. Na ich podstawie Zespół zobowiązany został do wyłonienia z zasobów miejskich lokali, użytkowanych jako pracownie artystyczne, miejsc posiadających szczególnie wartości historyczne.

Na tej podstawie, po zapoznaniu się z adresami lokali miejskich oznaczonych jako pracownie artystyczne, przeprowadzona została

3 | Rzeźby w Pracowni Rzeźbiarskiej Karola i Mariusza Tchorka oraz Katy Bentall – Tchorek-Bentall Studio, ul. Smolna

4 | Historyczna Pracownia Mieczysława, Wojciecha, Jerzego, Krystyna i Anny Jamuszkiewiczów, Rynek Nowego Miasta



4



5 | Pracownia Malarska Mariana i Piotra Nowińskiego, ul. Nowy Świat

6 | Pracownia fotografii konceptualnej Jagody Przybylak, ul. Piwna

trójstopniowa weryfikacja oparta na takich kryteriach, jak: czas najmu, znaczenie dokonań twórczych jej użytkownika oraz weryfikacja zebranych danych w terenie, czyli w miejscu, gdzie pracownia funkcjonowała lub nadal funkcjonuje. W ten sposób wyodrębniono kilkaset lokali, które teoretycznie spełniały oczekiwane kryteria. Po uprzednim uzgodnieniu terminu każdy ze wskazanych lokali poddano oględzinom w celu sprecyzowania i uaktualnienia pozyskanych od administratora informacji. Ostatnim etapem prac nad ustaleniem liczby pracowni mających oprócz walorów twórczych także walory historyczne był kontakt z obecnymi użytkownikami lokali, którzy powiadomieni o stanowisku Zespołu mogli samodzielnie podjąć decyzję, czy chcą uzyskać status Warszawskiej Historycznej Pracowni Artystycznej. Jeśli wyrazili taką wolę, Zespół, kierując się zapisami wspomnianej uchwały,



6

zobowiązywał ich do przedstawienia programu planowanych działań. Po zapoznaniu się z przedłożonymi dokumentami oraz z warunkami panującymi we wskazanym miejscu Zespół podejmował decyzję o uznaniu danej pracowni jako Warszawskiej Historycznej Pracowni Artystycznej.

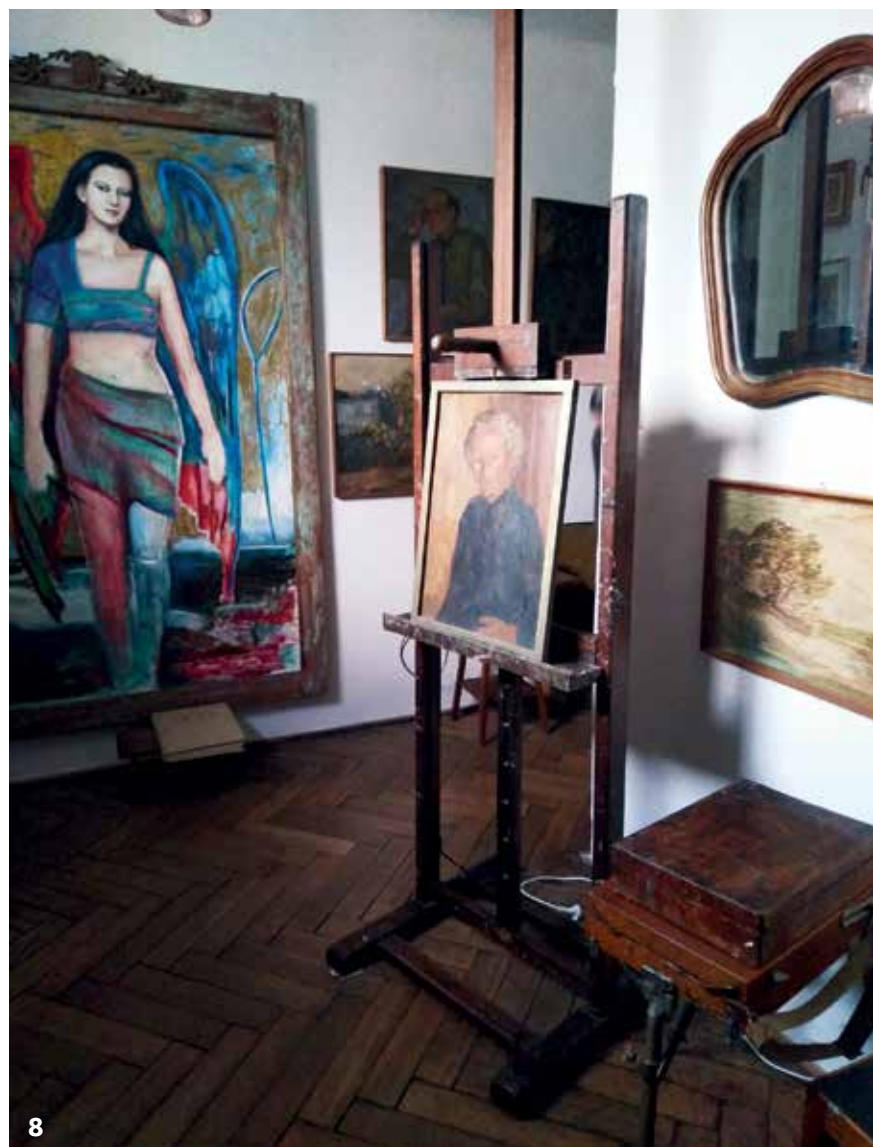
W ten sposób spośród kilkuset adresów, jakie zgodnie z zapisami uchwały Zespół otrzymał od Zarządów Dzielnic m.st. Warszawy, wytypowanych zostało 31 pracowni artystycznych, lokali miejskich, które większością głosów członków Zespołu uznane zostały jako szczególnie ważne dla dziedzictwa kulturowego stolicy. Lista tych miejsc nie jest



7 | Pracownia Plastyczna Andrzeja i Emilii oraz Kajetana Dłużniewskich, ul. Freta

8 | Pracownia twórcza Janiny Zglińskiej-Zgrodna, ul. Piękna

(zdjęcia: 1, 3-8 – Agnieszka Kasprzak, 2 – Krzysztof Lang)



zamknięta, w dalszym ciągu rozważane są kolejne kandydatury. Tymczasem, wobec już uznanych Zespół podjął działania mające na celu ochronę historycznej substancji, a często także stworzenie warunków na udostępnienie pracowni kolejnym twórcom, opiekunom i badaczom. Rozpoczął także czynności, które mają ułatwić podpisanie umowy najmu z nowym użytkownikiem, pomóc w przygotowaniu profesjonalnej dokumentacji zgromadzonych w nich obiektów, nawiązaniu kontaktów pomiędzy użytkownikami i organizacjami społecznymi, udostępnieniu zbiorów oraz wypracowaniu warunków, na jakich możliwe będzie dofinansowanie działań Warszawskich Historycznych Pracowni Artystycznych ze środków budżetowych m.st. Warszawy.

AGNIESZKA KASPRZAK

Więcej informacji można znaleźć na stronie internetowej BSKZ, w zakładce „Historyczne pracownie artystyczne”: <http://zabytki.um.warszawa.pl/category/slownik/pracownie-artystyczne>.

Dotacje m.st. Warszawy

Zmiana ustawy o ochronie zabytków w 2017 r. dała możliwość samorządom udzielania dotacji na prace przy zabytkach ujętych w gminnej ewidencji zabytków (GEZ). Warszawa była jednym z pierwszych samorządów, które jesz-

uzyskania opinii Dyrektora Biura Stołecznego Konserwatora Zabytków co do zgodności prac objętych projektem lub programem prac, z katalogiem koniecznych nakładów wymienionych w uchwale. Jest to jeden z dokumentów wymaganych do wniosku. Dzięki

planowanych prac. Prawo budowlane nie nakłada obowiązku uzyskania pozwolenia na budowę np. w przypadku remontu elewacji budynku w GEZ, tym bardziej na prace konserwatorskie. Nie jest wymagane również pozwolenie konserwatorskie. Do wniosków



1 | 2 | Fragment elewacji kamienicy przy ul. Brzeskiej 18 w Warszawie przed remontem (1) i po remoncie przeprowadzonym w 2017 r. (2)

(zdjęcia ze zbiorów Biura Stołecznego Konserwatora Zabytków)

cze w 2017 r. wprowadziły w życie ten mechanizm. Pierwsze dotacje dla GEZ przyznano już w 2018 r.

Po dwóch latach doświadczeń, w 2019 r. Rada m.st. Warszawy podjęła kolejną uchwałę w celu doprecyzowania zasad udzielania dotacji (uchwała nr XVII/428/2019 Rady m.st. Warszawy z dnia 29 sierpnia 2019 r.). Zmieniły się m.in. terminy składania wniosków. Prowadzone będą dwa odrębne nabory: dla prac planowanych – w październiku roku poprzedzającego rok udzielenia dotacji, a dla refundacji – w kwietniu w roku następującym po przeprowadzeniu prac. Umożliwi to przyznanie dotacji w pierwszym kwartale roku, co pozwoli na wcześniejsze rozpoczęcie prac. Z uwagi na okres przejściowy nabór wniosków na prace planowane w 2020 r. będzie trwał do 31 stycznia 2020 r.

Jedną z ważniejszych zmian dotyczących GEZ jest konieczność

temu właściciel zabytku otrzyma informację przed złożeniem wniosku, czy planowane zadanie kwalifikuje się do udzielenia dotacji. Do tej pory projekty załączane do wniosku o dotacje w wielu przypadkach nie musiały być poprzedzone jakąkolwiek konserwatorską analizą merytoryczną, uwzględniającą zasadność i poprawność

o udzielenie dotacji wielokrotnie były załączane nieprawidłowo sporządzone programy prac lub projekty budowlane, które po analizie dokonywanej przez pracowników Biura Stołecznego Konserwatora Zabytków były odrzucane, jako niezgodne z uchwałą.

EWELINA PABISIAK

Do wyjątkowych detali architektonicznych w skali Pragi i całej Warszawy należą ceramiczne okładziny ścian przejazdu bramnego kamienicy przy Targowej 41. Cztery kompozycje złożone z sześciu płytek przedstawiają wiejskie krajobrazy o różnych porach roku. W dolnych rogach dwóch kompozycji widoczna jest sygnatura – ułożone jedna nad drugą litery *OHB*, które odczytywać powinniśmy zapewne jako *HOB*. Okazuje się, że odnoszą się one do Westböhmsche K



olin und Schamottewerke w Oberbřis (później Horni Břiza, obecnie Republika Czeska).

Więcej o płytkach z Targowej 41 będzie można przeczytać w książce *Detal architektoniczny warszawskiej Pragi 1850-1939*, red. J. Roguska, wyd. Fundacja Hereditas, Warszawa 2018, której omówienie ukaże się w następnym numerze „Spotkań z Zabytkami”.

Katarzyna Komar-Michalczyk

Drewniana Warszawa

Zabytki architektury drewnianej w Warszawie stanowią malowniczy, unikatowy i nie do końca rozpoznany element warszawskiego krajobrazu kulturowego. Poszczególne budowle drewniane mają charakter szczególnie w intensywnie rozwijającym się mieście, jakim jest Warszawa. Stanowią relikty dawnych podmiejskich dzielnic i osiedli, wchłanianych stopniowo przez rozszerzającą się stolicę.

Zaledwie około 3% wszystkich obiektów zabytkowych znajdujących się na terenie miasta to budynki drewniane. Z pożogi wojennej cudem ocalały cenne budowle, takie jak znajdująca się w Łazienkach Królewskich świątynia Diany, wzniesiona w 1822 r. według projektu Jakuba Kubickiego, czy kalwaria z drugiej połowy XVII w. w ogrodzie Klasztoru Sióstr Wizek przy Krakowskim Przedmieściu.

Wśród zwartej betonowo-asfaltowej tkanki miejskiej przetrwały do naszych czasów w nieprzekształconej formie od XIX w. ciekawe drewniane historyczne obiekty o różnorodnej funkcji. Dwór przy ul. Rosoła 19, usytuowany wśród sadów uprawianych nieprzerwanie od ponad stu lat przez potomków Karola Karniewskiego, zarządcy biblioteki rodziny Potockich, kontrastuje swoją formą z pobliskimi ursynowskimi blokami mieszkaniowymi. Położone w zieleni zabytkowe budynki folwarku przy ul. 1 Sierpnia 11, który pierwotnie funkcjonował jako gospodarstwo rolne, sąsiadują z jedną z głównych arterii miasta, prowadzącą na największe lotnisko cywilne w Polsce.

W granicach Warszawy możemy odnaleźć również dwa przykłady architektury leśnej z drugiej połowy XIX w., tj. gajówkę w Parku Morysińskim i leśniczówkę przy ul. Rydzowej 1, które powstały pierwotnie



1

na terenach dawnych dóbr wilanowskich, należących do rodziny Potockich. Całkowicie odmiennymi od pozostałych obiektami są dwa budynki wzniesione w konstrukcji muru pruskiego, które stanowią świadectwo

działalności niemieckiej kolei w czasach drugiej wojny światowej – natomiast nieopodal ul. Zabranieckiej oraz budynek gospodarczy na terenie dawnej Centralnej Dyrekcji Okręgowej PKP przy ul. Targowej 74.



2

-
- 1** | Świątynia Diany w Łazienkach Królewskich
 - 2** | Dom przy ul. Bawełnianej 10, Osiedle Boernerowo
 - 3** | Dom na Osiedlu Przyjaźń
 - 4** | Dom przy ul. Puławskiej 340A (położony na terenie dawnej wsi Grabów)
-



3

W zasobach gminnej ewidencji zabytków m.st. Warszawy oprócz pojedynczych historycznych obiektów znajdują się również modernistyczne zespoły drewnianych budynków mieszkaniowych, położonych wśród zieleni z lat dwudziestych i trzydziestych XX w., wkomponowane w kompleksowo rozplanowane i czytelne układy urbanistyczne. Budynki mieszkaniowe Osiedla Boernerowo, przeznaczone dla pracowników przedwojennego resortu poczt i telegrafów, realizowane według wieloariantowego projektu Wandy Boerner-Przewłockiej, a także Domy Osiedla Związku Kolarzy „Związkowiec”, wybudowane według zunifikowanego projektu Romualda Millera, w których zastosowano drewnianą konstrukcję autorskiej technologii architekta, stanowią swoistą modernistyczną interpretację koncepcji miasta-ogrodu.

Do chwili obecnej zachował się również fragment powojennego zespołu Osiedla Jazdów. Część budynków została rozebrana w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX w. w trakcie budowy pobliskich ambasad oraz Trasy Łazienkowskiej. Z kolonii liczącej w końcu lat czterdziestych XX w. około 90 domów zrealizowanych w lekkiej prefabrykowanej fińskiej technologii pozostało obecnie zaledwie 27.

Bardzo ciekawym, stosunkowo młodym i nie do końca rozpoznawym powojennym zespołem obiektów jest powstałe w latach pięćdziesiątych XX w. na terenie dawnej wsi Jelonki Osiedle Przyjaźń, wybudowane dla kilku tysięcy sowieckich budowniczych Pałacu Kultury i Nauki. W skład kolonii drewnianych domów, oprócz pawilonów hotelowych przypominających polskie drewniane dworki i domków jednorodzinnych wystawionych dla ówczesnej kadry technicznej, wchodzi również największa drewniana budowla w Warszawie, czyli budynek kinoteatru, obecnie Klub „Karuzela”.



4

W sumie w gminnej ewidencji zabytków Miasta Stołecznego Warszawy ujętych jest około 300 obiektów drewnianych, z których 32 zostało wpisanych do rejestru zabytków.

Biuro Stołecznego Konserwatora Zabytków w zeszłym roku rozpoczęło działania związane z realizacją projektu badawczego „Architektura drewniana w Warszawie”, w wyniku których udało się zlokalizować dodatkowo około 160 nieujawnionych do chwili obecnej budynków.

Z przeprowadzonej analizy zebranych dotychczas informacji wynika, że większość drewnianej zabudowy, która w chwili obecnej znajduje się na terenie stolicy, znalazła się wskutek powiększenia jej granic administracyjnych w 1951 r. Wtedy to przedwojenne podwarszawskie wsie i miejscowości uzdrowskowe zostały wchłonięte przez miasto, a wraz z nimi najlicniejsza grupa obiektów drewnianych w Warszawie, czyli około stu domów letniskowych z terenu obecnej Dzielnicy Wawer, które powstawały na przełomie XIX i XX w. wzdłuż tzw. linii otwockiej w stylu potocznie nazywanym świdermajer. Architektura zabytkowych willi wawerskich, które niejednokrotnie mają urocze nazwy, tj. „Willa Ledusienka”, „Willa Sapieżanka” czy „Willa Diana”, była inspirowana wpływami architektury szwajcarskiej, a dodatkowo została wzbogacona ażurowymi drewnianymi dekoracjami



5 | Dom przy ul. Arkuszowej 98 (położony na terenie dawnej wsi Gać)

laubzegowymi, werandami i loggiami. Malownicze wille letniskowe są bardzo wdzięcznymi i ciekawymi obiektami, które cieszą się obecnie coraz większym zainteresowaniem.

Nieco inaczej wygląda kwestia „reliktów” o charakterze wiejskim, które

są obecnie całkowicie wypierane przez współczesną zabudowę. Proste, partecrowe budynki mieszkaniowe, nakryte dwuspadowym dachem, niegdyś powszechne w krajobrazie podwarszawskich wiosek, stanowią obecnie paradoksalnie unikatową część lokalnej

zabudowy i są jedynymi materialnymi śladami historii dawnych miejscowości. Są to pojedyncze obiekty na terenie dawnych wsi Wyczółki, Dąbrówka, Grabów (obecnie Dzielnica Ursynów), osady Urlychów (obecna Dzielnica Wola) czy wsi Gać (obecna Dzielnica Bielany).

Już nie pożoga wojenna, lecz procesy inwestycyjne, brak świadomości oraz jednoczesna potrzeba powiększenia komfortowej powierzchni użytkowej przyczyniły się niepostrzeżenie do stopniowego zaniku architektury drewnianej z krajobrazu kulturowego poszczególnych dzielnic miasta.

Projekt badawczy „Architektura drewniana w Warszawie” Biura Stołecznego Konserwatora Zabytków ma na celu przeprowadzenie inwentaryzacji, wartościowania i dokładnego rozpoznania różnorodnych pod względem formy i funkcji obiektów drewnianych na terenie Warszawy, a co za tym idzie również podjęcie próby odpowiedzi na pytanie: jak skutecznie chronić pozostałości architektury drewnianej na terenach aglomeracji miejskich.

MAŁGORZATA JAWORSKA

Spotkanie z książką

ZABYTKOWA INFRASTRUKTURA KOLEJOWA POLSKI I NIEMIEC

Zabytki kolei stanowią istotny element dziedzictwa kulturowego – są materialnym świadectwem postępu technologicznego i rozwoju cywilizacyjnego. Historyczna infrastruktura kolejowa ma duży wpływ na charakter i kształt krajobrazu kulturowego, będąc ważnym komponentem lokalnej tożsamości. Rozsiane po całej Polsce dworce kolejowe, nastawnie, przystanki wraz z peronami i wiatami, wieże ciśnień, lokomotywnie i wagonownie na stałe wpisały się w rodzimy pejzaż. Obrazując rozwój myśli technicznej na ziemiach polskich, reprezentują wysoką wartość naukową i historyczną. Stały postęp cywilizacyjny sprawia jednak, że zabytki te przestają pełnić swoją funkcję i są zastępowane nowoczesną infrastrukturą. Niemniej jednak z uwagi na ich niekwestionowaną wartość obiekty te powinny być zachowane i adaptowane do nowych zadań i potrzeb. Biuro Stołecznego Konserwatora Zabytków od lat organizuje konferencje poświęcone różnorodnym problemom konserwatorskim i prowadzi program wydawniczy wzbogacający stan badań nad dziedzictwem kulturowym. Kontynuując zapoczątkowaną w 2005 r. współpracę z Urzędem Konserwatorskim w Berlinie, urząd warszawskiego

konserwatora zorganizował w 2018 r. międzynarodową konferencję poświęconą problematyce ochrony dziedzictwa kolejowego i materiały z tego wydarzenia opublikował w opracowaniu pt. *Zabytkowa infrastruktura kolejowa Polski i Niemiec. Dialog konserwatorski Warszawa – Berlin / Die Historische Eisenbahn-Infrastruktur in Polen und Deutschland. Denkmaldialog Warszawa – Berlin*.



Książka zawiera artykuły będące podsumowaniem doświadczeń naukowców i praktyków – konserwatorów i architektów w trudnej dziedzinie inwentaryzacji, konserwacji i adaptacji specyficznego dziedzictwa przemysłowego, jakim są zabytki kolejowe. Temat ten był omawiany w ramach długoletniej współpracy Biura Stołecznego Konserwatora Zabytków i Landesdenkmalamt Berlin (Urząd Konserwatora Zabytków Landu Berlina) i w ramach partnerstwa miast: Warszawa-Berlin. Warto nadmienić, że Biuro Stołecznego Konserwatora Zabytków prowadzi od 2009 r. szeroko zakrojony program badań i inwentaryzacji zabytków kolei w Warszawie. Analizując najróżniejsze sposoby podejścia do tej tematyki w szerszym aspekcie, na przykładach zarówno z Polski, jak i Niemiec, można wyciągnąć wiele przydatnych wniosków dla ratowania tej ważnej dla dziedzictwa kulturowego spuścizny.

Ślady niedalekiej przeszłości przy pl. gen. Józefa Hallera w Warszawie

Z kilku przynajmniej powodów warto wybrać się na pl. gen. Józefa Hallera w Warszawie, współtworzący układ urbanistyczny osiedla mieszkaniowego, zwanego Pragą II. Osiedle, zrealizowane w latach 1953-1959, na podstawie projektu powstałego w pracowni arch. Jerzego Gieysztor, stanowi interesujący przykład kierunku, w jakim podążała architektura kształtowana w czasie obowiązującej doktryny realizmu socjalistycznego. Jednym z powodów do odwiedzin placu jest poddany w ostatnim czasie konserwacji i niejednokrotnie wydobyty

spod wtórnych nawarstwień, pochodzący z czasów budowy osiedla oraz z lat sześćdziesiątych XX w. wystrój wnętrz lokali usługowych, pozostających w zasobach Miasta Stołecznego Warszawy.

W 2013 r. Muzeum Warszawskiej Pragi, oddział Muzeum Warszawy, zorganizowało wystawę zatytułowaną „Praski MDM. Życie codzienne osiedla Praga II”. Można było na niej wysłuchać nagrań wspomnień mieszkańców osiedla, w których powtarza się informacja, że osiedle, w tym pl. gen. Józefa Hallera, było miejscem niemal samowystarczalnym pod względem

zapewnienia codziennych potrzeb. Zostało pomyślane jako typowe osiedle socjalistyczne, z programem społecznym, realizowanym m.in. poprzez zapewnienie mieszkańcom łatwego dostępu do niezbędnych usług. Partery budynków mieściły zatem różnorodne punkty usługowe, takie jak sklep spożywczy, apteka, poczta, zakład fryzjerski, sklep odzieżowy i przemysłowy, ale także księgarnia czy kawiarnia i restauracja.

Większość pamiętanych przez mieszkańców sklepów już nie istnieje, ale wystrój lokali, przynajmniej częściowo, przetrwał. Pojedyncze jego



1



2

1 | Lastrikowa posadzka i lastrikowa okładzina kolumny, a także faseta i fragmenty polichromii w budynku na pl. Hallera 8

2 | Ceramiczna posadzka, faseta i mozaika autorstwa Bronisławy Arciszewskiej-Kucharskiej w budynku dawnych delikatesów na pl. Hallera 6

(zdjęcia: Dominika Szewczykiewicz)



3

3 | Dawna pracownia rzeźbiarska prof. Jana Bohdana Chmielewskiego; widoczny fragment kamiennej posadzki, dekoracyjna gipsowa okładzina ścian i filara, witraż/mozaika ścienna i witraż w oknie

elementy, najczęściej posadzki, czasem sztukaterie, pozostawały widoczne, pomimo następujących w ciągu lat zmian funkcji i wyposażenia lokali. Wiele z tych elementów znajdowało się jednak i nadal znajduje „w ukryciu”.

Podjęty we wrześniu 2018 r. przez Zakład Gospodarowania Nieruchomościami Praga Północ remont kilku lokali usługowych przy placu stał się okazją do zweryfikowania stanu faktycznego, poszukiwań detalu pod wtórnymi naleciałościami oraz do przeprowadzenia prac konserwatorskich zachowanego wystroju. Biuro Stołecznego Konserwatora Zabytków czynnie włączyło się w prace remontowe, wskazując na konieczność pozostawienia wystroju i poddania go konserwacji. Jednocześnie też prace te współfinansowało.

W lokalu nr 1a przy pl. Hallera 8, w wyniku zdemontowania wtórnego sufitu podwieszanego ukazała się pochodząca z okresu budowy osiedla sztukateryjna faseta wraz z biegnącymi pod nią na trzech ścianach fragmentami gipsowych profili. Ponadto odkryto w ich obrębie polichromię w formie fryzu, datowaną na lata sześćdziesiąte minionego wieku. Na zielonoszarym tle malowidła widoczne są cienkie, jasne linie, miękko pofalowane, ze swobodnie rozmieszczonymi na ich tle

figurami geometrycznymi w kilku różnych kolorach. Biuro Stołecznego Konserwatora Zabytków podjęło decyzję o przeprowadzeniu i sfinansowaniu badań stratygraficznych, które pozwoliły na określenie zasięgu występowania polichromii. Dzięki badaniom udało się także ustalić, że dwie kolumny znajdujące się w lokalu, pokryte wtórnie warstwami tynku i farb, zachowały oryginalną czerwoną okładzinę lastrиковą oraz bazę i kapitele malowane w kolorze czarnym. Wszystkie te elementy zostały poddane pracom konserwatorskim, podobnie jak dopełniająca wystrój lokalu pierwotna posadzka lastrikowa, której wzór tworzą białe i czarne kwadraty w dwóch rozmiarach. W lokalu mieści się obecnie kawiarnia, a jej logo powstało w wyniku inspiracji właścicieli znajdującą się w nim polichromią. Trzeba przyznać, że stanowi to ujmujący przykład siły oddziaływania dekoracji na współczesnego odbiorcę.

We wspomnieniach mieszkańcy osiedla wracają pamięcią do istniejących przy pl. Hallera przez długie lata delikatesów (lokal nr 1a przy pl. Hallera 6). Sklepu bardzo dobrze, jak na warunki PRL, zaopatrzonego. Dzięki przeprowadzonemu podczas remontu demontażowi sufitu podwieszanego wewnątrz nie tylko

odzyskało oryginalną, imponującą wysokość, ale także ukrytą ponad wtórnym sufitem sztukateryjną fasety. Na ścianach, po oczyszczeniu tynków, ukazały się zachowane we fragmentach dekoracyjne gipsowe profile, a po usunięciu wtórnych płytek gresowych, zostały odsłonięte dwa rodzaje posadzek: zachowana w bardzo dobrym stanie dwukolorowa posadzka lastrikowa i wielobarwna posadzka ceramiczna, ułożona w geometryczny wzór, posiadająca kilka większych ubytków oraz drobnych uszkodzeń, które w toku prac zostały uzupełnione.

W wyniku przeprowadzonych badań stratygraficznych i konserwatorskich, spod grubej warstwy tynków i farb udało się wydobyć mozaikę ścienną. Tworzą ją układane swobodnie, z dużym wycuciem barwnym, utrzymane w pastelowej kolorystyce tessery. Jest to cenne odkrycie, ponieważ mozaika przypisywana Bronisławie Arciszewskiej-Kucharskiej, datowana na 1968 r., była uznana za niezachowaną. Obecnie, dzięki zrealizowanej konserwacji, możemy ją oglądać w pełnej okazałości.

Będąc na placu, warto też zwrócić uwagę na dwie pary witrzyn, mieszczących drzwi wejściowe do lokali w budynkach przy pl. gen. Józefa Hallera 5 i 8. Stalowe elementy konstrukcji witrzyn łączą się z drewnianą konstrukcją drzwi, obłożoną profilowaną opaską, wykonaną z blachy ocynkowanej. Miejsc, w których przetrwały tego typu witrzyny jest w Warszawie niewiele, tym bardziej zasadne jest ich zachowanie i przywrócenie oryginalnego wyglądu. W obliczu groźby wymiany witrzyn na aluminiowe, Biuro Stołecznego Konserwatora Zabytków zdecydowało się na sfinansowanie ich konserwatorskiego remontu, w wyniku którego odzyskały one dawny wygląd, w tym oryginalną kolorystykę, ozdobne pochwyty wykonane na

wzór dwóch ocalałych, a także właściwy kształt dekoracyjnie profilowanej okładziny opaski drzwiowej.

Dwoje z poddanych konserwacji drzwi prowadzi do interesującego wnętrza lokalu nr 10a przy pl. Hallera 5, gdzie przez lata mieścił się Polmozbyt, a obecnie, po przeprowadzonym tym razem przez najemcę remoncie, kawiarnia z księgarnią, połączone z przestrzenią teatralną. Podczas prac najemca zainspirowany wystrojem, który udało się odsłonić w wyżej wspomnianych lokalach, postanowił odkuć fragment płytek gresowych, odsłaniając tym samym spory fragment zachowanej oryginalnej posadzki ceramicznej. We wnętrzu ocalała również interesująca, wykonana w tynku dekoracja ścienna.

Miejsce kryjącym wiele śladów przeszłości jest także lokal nr 2a przy pl. Hallera 8, do którego prowadzą kolejne poddane konserwacji drzwi. Lokal mieszczący sklep odzieżowy jest według wspomnień mieszkańców jednym z niewielu przy pl. Hallera, którego funkcja pozostała niezmienną, najpewniej od początku jego funkcjonowania. Wnętrze nie było ostatnio remontowane, ale widoczna jest dobrze zachowana trójkolorowa posadzka ceramiczna, obecnie obudowane wtórnie kolumny – zapewne lastrikowe, jak w lokalu sąsiednim

– a także fasety i profile sztukateryjne, w których obrysie, pod warstwami farby, mogą się kryć polichromie lub inna dekoracja plastyczna. Z sufitu zwisają w części zachowane oryginalne żyrandole. Oględziny lokalu uświadamiają nam po raz kolejny, jak duży potencjał tkwi jeszcze w oczekujących na przeprowadzenie remontu wnętrzach użytkowych osiedla.

Warto wspomnieć, że partery budynków pierwotnie były przeznaczane nie tylko na usługi. Część lokali została przewidziana na pracownie artystyczne. I tak w budynku noszącym adres Jagiellońska 56, z wejściem od strony ul. Skoczylasa i dużymi witrzynami od strony pl. gen. Józefa Hallera, od czasu oddania do użytkowania mieściła się rzeźbiarska pracownia artystyczna. W 1962 r. przejął ją po poprzedniku prof. Jan Bohdan Chmielewski i pracował w niej wraz z żoną prof. Lidią Chmielewską do 2014 r. Pracownia została włączona w zasób warszawskich historycznych pracowni artystycznych, a lokal czeka obecnie na nowego najemcę. W przestrzeni pracowni artyści pozostawili po sobie trwałe ślady, wypełniając to wysokie, dwukondygnacyjne wnętrza ciekawym i bardzo oryginalnym w formie wystrojem. W lokalu zwraca uwagę relief polichromowany z elementami mozaiki, witraże ścienne, dekoracyjna okładzina

gipsowa ścian, a także posadzka kamienna. Wszystkie te elementy wystroju pracowni zostały w toku prac remontowych prowadzonych przez miasto poddane konserwacji, sfinansowanej przez Biuro Stołecznego Konserwatora Zabytków.

Wielkowiejska przestrzeń pl. gen. Józefa Hallera podlega nieustającym zmianom, mimo to czas pozostał łaskawy dla drobnych śladów przeszłości. Dzięki temu można dzisiaj odkrywać na nowo te zaprojektowane kilkadziesiąt lat temu przestrzenie użytkowe, w których współistnieją i wzajemnie się uzupełniają, rzemiosło, jeszcze wierne przedwojennym tradycjom, i sztuki plastyczne. Przedstawione przykłady ilustrują rzadko spotykane obecnie kompleksowe podejście do projektowania przestrzeni publicznej i wystroju wnętrz, kiedy liczyła się trwałość, solidność wykonania, a piękno rzeczy użytkowych było wzbogacane przez dzieła sztuk plastycznych. Jeśli chcemy, aby te liczące już dzisiaj kilkadziesiąt lat wnętrza przetrwały, powinniśmy zdać sobie sprawę, jak wiele zależy od umiejętnego prowadzenia prac remontowych i świadomego użytkowania wnętrz oraz wspólnie czynić możliwie dużo dla ich ocalenia.

DOMINIKA SZEWCZYKIEWICZ

Spotkanie z książką

RANY PAMIĘCI

W związku z przypadającą na 2019 r. osiemdziesiątą rocznicą wybuchu drugiej wojny światowej Biuro Stołecznego Konserwatora Zabytków prowadziło projekt pt. „Rany pamięci. Ślady zniszczeń okresu II wojny światowej w topografii miasta”. Celem programu było rozpoznanie, opracowanie katalogu i ochrona materialnych śladów pamięci o zniszczeniach tego czasu (zob. „Spotkania z Zabytkami”, nr 9-10, 2019, s. 44-54). Projekt został podsumowany podczas II Warszawskiej Konferencji Konserwatorskiej w dniach 26-27 września 2019 r. Obradom towarzyszyła publikacja, w której zamieszczone zostały wszystkie wygłoszone referaty.

Wśród tekstów uwagę zwracają eseje Pauliny Świątek na temat materialnych śladów pamięci o zniszczeniach drugiej wojny światowej w topografii Warszawy i Michała Mackiewicz o Warszawie jako terenie działań wojennych. Maciej Czyński przybliży historię muru arkadowego przed Domem Artysty Plastyka przy ul. Mazowieckiej (gdzie odbyła się konferencja), a Piotr Kordek – konserwację elewacji budynku szkoły przy ul. Czarneckiego 49. Anna Jagiellak i Antoni Oleksicki opisują ślady działań drugiej wojny światowej na Starym Mieście oraz na-

pisy na murach z czasów drugiej wojny światowej we współczesnej przestrzeni publicznej Warszawy. Konrad Grabowski natomiast przedstawia projekt „Rany pamięci” jako zadanie konserwatorskie.

Ciekawe były też referaty przygotowane przez przedstawicieli innych miast w Polsce. Historię i zagospodarowanie terenu lubelskiego Podzamcza przedstawił Hubert Mącik, problemy z zagospodarowaniem gdańskiej Wyspy Spichrzów w latach 1945-1989 – Klaudiusz Grabowski, ślady wojny w Poznaniu opisał Rafał Nadolny, a na Westerplatte – Janusz Marszałec.

Na końcu publikacji zamieszczony został esej autorstwa Marka Barańskiego, zatytułowany *Zraniony dom, przy zranionej ulicy, w zranionym mieście*, w którym autor stara się odpowiedzieć na pytanie: „czy miejsca bądź obiekty prezentujące zniszczenia swej struktury mają odpowiedni potencjał, by spełniać samodzielnie funkcję upamiętnienia, czy winny się wiązać z innym przekazem”.

Dopełnieniem publikacji jest indeks nazw topograficznych.



Ekspozycja w krypcie kościoła św. Jakuba w Tarchominie

We wrześniu br. odbyło się uroczyste otwarcie ekspozycji „Przez śmierć – do nieśmiertelności”, poświęconej 5-letniemu dziecku – Ignacemu Ossolińskiemu. Ekspozycja została przygotowana w krypcie szesnastowiecznego kościoła św. Jakuba w Tarchominie przy ul. Mehoffera 4 w Warszawie.

We wrześniu 2017 r. w trakcie prowadzonych prac konserwatorskich w tymże kościele dokonano niezwykłego odkrycia (zob. artykuł na łamach „Spotkań z Zabytkami”, nr 11-12, 2018). Po skuciu tynków w krypcie kościoła odkryto wtórnie zamurowany otwór w ścianie, a w nim osiemnastowieczną tabliczkę trumiennej z inskrypcją po łacinie, mówiącą o tym, że w tym miejscu spoczął członek jednego z najznakomitszych rodów Rzeczypospolitej – Ossolińskich, herbu Topór, „*Ignacy Ossoliński chorążyc dworu królewskiego, staroście sandomierski Regimentu Łaski Wielkiej Królewskiej Chorągwi, urodzony 3 lipca 1750 roku, odszedł ubogo i zarazem rozjaśnił niebo 9 lipca 1755 roku*”.

Był to wnuk Franciszka Maksymiliana Ossolińskiego (1676-1756), który pełnił funkcję sekretarza prywatnego Augusta II, a po jego śmierci został bliskim doradcą i stronnikiem Stanisława Leszczyńskiego. Był synem Józefa Kantego Ossolińskiego (1707-1780), chorążego nadwornego koronnego, wojewody wołyńskiego, starosty sandomierskiego, oraz



Teresy ze Stadnickich (1717-1776), bardzo ambitnej i przedsiębiorczej, jednej z zamożniejszych szlachcianek w Rzeczypospolitej.

Franciszek Maksymilian około 1720 r. zakupił dobra tarchomińskie i przystąpił do gruntownego remontu podupadającego wówczas kościoła. Musiał być on naprawdę w złym stanie, o czym świadczy inskrypcja na żeliwnej płycie w posadzce kościoła, pod którą znajduje się zejście do krypty. Sentencja brzmi „*Aedificat proprias hic ascia moesta ruinas*” (Tutaj na rumowisku zbudował gmach z wielkim trudem). Od 1738 r. majątek

tarchomiński przeszedł w ręce Józefa Kantego i Teresy. Dzięki przedsiębiorczości Teresy dobra rozkwiły. Jak podaje internetowy polski słownik biograficzny, Józef Kanty i Teresa doczekali się czworga dzieci (dwóch synów i dwóch córek). Co ciekawe, imię Ignacego nie jest w nim wymienione. Jedyne pojawia się notka, że „*W 1755 r. w związku z komplikacjami przy porodzie i śmiercią trzeciego syna, Ossolińscy wyjechali na kilka miesięcy*”. Odkrycie w krypcie rzuca nowe światło, gdyż dzięki temu wiemy, że Ignacy zmarł nie przy porodzie, jak podaje słownik, ale w wieku 5 lat,

1 | Krypta w kościele św. Jakuba w Tarchominie, trumna gdzie zostały złożone odnalezione szczątki ludzkie w trakcie prac konserwatorskich w 2017 r.

2 | Aranżacja krypty

3 | Aranżacja pochówku 5-letniego Ignacego Ossolińskiego w krypcie

(zdjęcia: Aneta Bojanowska)



o czym świadczy data na wspomnianej tabliczce trumiennej.

Należy też wspomnieć, że oprócz tabliczki trumiennej, w zamurowanej wnęce oraz pod posadzką odnaleziono przemieszane szczątki ludzkie – trzynastu osób dorosłych i sześciorga małych dzieci, w tym prawdopodobnie szczątki Ignacego. Po takim odkryciu zapadła decyzja o godnym upamiętnieniu Ignacego Ossolińskiego i pozostałych, bezimiennych osób.

Przy współudziale środków z budżetu m.st. Warszawy oraz zaangażowaniu wielu osób, w krypcie została przygotowana ekspozycja pt. „Przez śmierć – do nieśmiertelności”, autorstwa prof. Anny Drązkowskiej, najlepszej specjalistki w Polsce w dziedzinie kultury funeralnej i historii ubioru. Głównym i najważniejszym elementem ekspozycji jest rekonstrukcja pochówku dziecka, która posłużyła do zaprezentowania osiemnastowiecznych zwyczajów pogrzebowych. Specjalny, przygotowany przez rzeźbiarza model dziecka, ubrany w narodowy strój polski (żupan

przewiązany pasem) został ułożony w drewnianej trumience, obitej jasną tkaniną, wykończoną ćwiekami. Trumienkę umieszczono w niszy nieczynnej już klatki schodowej, prowadzącej z krypty do wnętrza kościoła, dokładnie w tym samym miejscu, w którym w 2017 r. podczas prac konserwatorskich została odnaleziona tabliczka z inskrypcją. Wewnątrz trumienki ułożono poduszkę i zgodnie z tradycją bukietki z ziół i wianki oraz odnalezione szczątki 5-letniego dziecka, prawdopodobnie Ignacego. Poniżej pochówku dziecka, w niszy, zostały wyeksponowane czaszki dorosłych osób, które odkryto podczas prac konserwatorskich. Niszę przesłonięto taflą grubej, bezpiecznej szyby.

Pozostałe szczątki ludzkie spoczyły w drewnianej skrzyni, obitej czerwonym aksamitem. Na wieku został wykonany krzyż z ćwieków. Tak przygotowaną trumnę umieszczono pod ścianą, na tle cegieł, po lewej stronie od wejścia do krypty.

Poza wspomnianą ekspozycją na ścianach krypty po obu stronach

niszy zawieszono tablice, z których możemy zaczerpnąć informacje o rekonstrukcji historycznego pochówku dziecka, o osiemnastowiecznych zwyczajach pogrzebowych oraz o samych Ossolińskich i ich związku z Tarchominem. Na ostatniej tablicy, po prawej stronie od pochówku zostały wyeksponowane relikty odnalezionnej kamizelki dziecięcej wraz z graficznie wykonaną jej rekonstrukcją.

Przygotowana aranżacja stanowi punkt wyjścia do edukacji na temat obrządku pogrzebowego naszych przodków oraz historii samego miejsca. Poza aspektem poznawczym jest tu również miejsce na ciszę i modlitwę. Nowa aranżacja krypty jest oszczędna w swoim wyrazie i z szacunkiem odnosi się do pamięci o zmarłych, dzięki czemu nie zostało utracone to, co było najważniejsze, tj. przywrócenie pamięci o 5-letnim dziecku – Ignasiu Ossolińskim, który „odszedł ubogo i zarazem rozjaśnił niebo 9 lipca 1755 roku”.

ANETA BOJANOWSKA

Marcina Zaleskiego „Wnętrze katedry w Mediolanie”

„Wnętrze katedry w Mediolanie” Marcina Zaleskiego (1796-1877) to kolejna polska strata wojenna, której szczęśliwy powrót do Muzeum Narodowego w Warszawie, dzięki staraniom podjętym przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego przy wsparciu Stowarzyszenia „Przyjaciele MNW”, odnotowaliśmy w ostatnim czasie. Uroczystość przekazania obrazu do zbiorów właściciela odbyła się 9 września 2019 r.

Obraz, malowany olejno na płótnie, jest stosunkowo dużych (jak na upodobania tego malarza) rozmiarów: 100 x 76 cm, dwukrotnie sygnowany na licu: *M. Zaleski pinx* (z lewej, na ambonie) oraz monogramem związanym *MZ* (z prawej, na konfesjonale), a na odwrociu oryginalnego płótna znajduje się (obecnie niewidoczny ze względu na wykonany dublaż) napis po francusku: *Interieur / de la Cathedrale de Milan / 1834. M. Zaleski*. Ponadto w identyfikacji obrazu pomogła dobrej jakości przedwojenna czarno-biała fotografia utraconego dzieła, na której – jak zaznaczyła Anna Lewandowska, starszy konserwator w Pracowni Konserwacji Malarstwa na Płótnie MNW, która badała przywiezione do Polski płótno – „bardzo dobrze widoczne są splekania warstw malarskich obrazu oraz werniksu, zgodne z krakelurą na oryginalne”.

„Wnętrze katedry w Mediolanie” powróciło do muzeum w efektywnej, lecz nieoryginalnej ramie. Ta

oryginalna, wykonana – jak przypuszcza Michał Przygoda z Działu Inwentarza MNW – prawdopodobnie około 1840 r. na zamówienie samego artysty, rozpoznana została w muzealnych zbiorach dzięki zachowanemu na niej przedwojnemu numerowi inwentarza zaginionego obrazu (72 MN), ale użyta do oprawienia innego dzieła Marcina Zaleskiego – „Placu Krasieńskich z kościołem Pijarów” z 1830 r. Ze względu na fakt, że odzyskane malowidło ma obecnie nieznacznie mniejsze wymiary, ponieważ zdublowane płótno obrazu nabite zostało na nowy blejtram z nieco większym jego zawinięciem, oryginalna rama byłaby zbyt duża. W tej sytuacji zdecydowano, że odzyskany obraz eksponowany będzie w Galerii Sztuki XIX Wieku MNW, obok wspomnianego wyżej innego dzieła Zaleskiego, co prawda we wtórnej, ale za to dobrze dopasowanej ramie.

Jak się przypuszcza, „Wnętrze katedry w Mediolanie” Zaleski namalował w Warszawie, już po powrocie z Paryża i Rzymu, gdzie przebywał, korzystając ze stypendium rządowego na uzupełnienie wykształcenia w zakresie malarstwa dekoracyjnego. W pracy nad obrazem zapewne posłużył się szkicami, które wykonał w czasie pobytu we Włoszech w pierwszej połowie 1830 r.

Oto co – zgodnie z opisem Zofii Aleksandry Nowak, kuratora wystawy monograficznej Marcina Zaleskiego zorganizowanej na przełomie 1983 i 1984 r. w Muzeum Narodowym



1 | Franciszek Tegazzo, „Portret Marcina Zaleskiego” (wg portretu malarskiego z 1851 r.), 1871, drzeworyt sztorcowy, wym. 13,5 x 11,5 cm (wg „Tygodnik Ilustrowany”, 1871, nr 160, s. 25)

2 | Marcin Zaleski, „Wnętrze katedry w Mediolanie”, 1834, olej, płótno, wym. 100 x 76 cm (w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie)

(fot. 2 – Małgorzata Kwiatkowska / Muzeum Narodowe w Warszawie)

w Warszawie – widzimy na tym obrazie: „[...] przestrzenne, gotyckie wnętrze nawy głównej katedry wraz z dekoracyjnie rozwiązany sklepieniem, prezbiterium w głębi, oraz w prześwietach arkad z lewej – renesansowy, wolno stojący nagrobek. Pośrodku na pierwszym planie, grobowiec św. Karola Boromeusza (w podziemiu), w głębi stojący siedmioramienny świecznik,



2

z prawej przy filarach konfesjonały. *Wnętrze ożywione licznymi postaciami, a z prawej, w głębi, grupka zwiedzających katedrę turystów*” (Z. A. Nowak, *Marcin Zaleski (1796-1877). Wystawa monograficzna*, Warszawa grudzień 1983 – marzec 1984, s. 82).

Artysta nie skorzystał z okazji wystawienia ukończonego już dzieła na pierwszej po powstaniu listopadowym publicznej Wystawie Sztuk Pięknych, zorganizowanej w 1836 r. przez Antoniego Blanka na rzecz Instytutu Moralnie Zaniebanych Dzieci w gmachu pomuzealnym (obecnie budynek Wydziału Historycznego) Uniwersytetu Warszawskiego, choć pokazał tam pokaźną liczbę aż siedemnastu innych obrazów, zwracając na siebie uwagę krytyki.

Po raz pierwszy „Wnętrze katedry w Mediolanie” wystawił Zaleski na widok publiczny dwa lata później na Wystawie Dzieł Sztuk Pięknych, w czerwcu i lipcu 1838 r., w warszawskim Ratuszu, a wraz z nim osiemnaście (!) innych obrazów, wśród których było nagrodzone złotym medalem pierwszej klasy „Wnętrze katedry św. Jana w czasie restauracji” (obraz zaginiony). Wtedy jednak malarz nie wyrażał zgody na sprzedaż z wystawy żadnego ze swoich obrazów i trudno dziś dociec, czy oznacza to, że nie chciał się ich tak szybko wyzbywać, czy może liczył na to, że po wystawie pojawi się w jego pracowni majątny miłośnik sztuki skłonny zapłacić za dostrzeżone na ekspozycji dzieło dużą kwotę pieniędzy, zbliżoną do cen, jakie osiągały w tym czasie np. kompozycje historyczne Januarego Suchodolskiego czy Aleksandra Lessera (za „Widok cytadeli w twierdzy Modlin”, pokazany na kolejnej wystawie, w czerwcu i lipcu 1841 r., Zaleski wyznaczył cenę 6000 zł, podczas gdy Suchodolski chciał za wystawione tam dwa obrazy po 4000 zł, a Lesser za „Obronę Trembowli” – 9000 zł).

Kiedy „Wnętrze katedry w Mediolanie” zmieniło właściciela – tego nie wiemy. Ale wiemy, że musiało to nastąpić przed 1867 r., ponieważ właśnie w 1867 r. dzieło to zakupione zostało do zbiorów Muzeum Sztuk

Pięknych w Warszawie (przekształconego później w Muzeum Narodowe w Warszawie), lecz nie od artysty, ale od ówczesnego właściciela obrazu, Tytusa Szaniawskiego (1822-1877), urzędnika państwowego, który w chwili sprzedaży płótna zajmował stanowisko młodszego referenta w randze radcy kancelarii w Kancelarii Namiestnika Królestwa Polskiego, feldmarszałka Fiodora Berga.

Zastanawiające, że w tym samym roku na wystawie w warszawskiej Zachęcie, liczący już wtedy 71 lat Marcin Zaleski pokazał kilka nowych obrazów, wśród których była także bliżej nam nieznaną inną wersją „Wnętrza katedry w Mediolanie” (obraz zaginiony). Niestety, informację o wystawieniu repliki obrazu z 1834 r. (czy może innego ujęcia tego samego wnętrza?) znamy tylko z jednego, dwuzdanowego przekazu – fragmentu relacji z wystawy zamieszczonej w „Tygodniku Ilustrowanym” przez warszawskiego krytyka sztuki i tłumacza książek Władysława Bartkiewicza: „[...] *blizkiem pokrewieństwem [z krajobrazami] są widoki architektoniczne, tylko tu już znikła nieskończona rozmaitość pojęcia i traktowania przedmiotu, a pozostaje znajomość perspektywy i pracowitość wykończenia. Celują w tym względzie utwory Marcina Zaleskiego, którego dwa nowe obrazy: »Wnętrze katedry mediolańskiej« i »Wnętrze kościoła św. Anny« zachwycają harmonią rozmiarów i drobiazgowym wykończeniem*” (W. Bartkiewicz, *Przegląd artystyczny: Wystawa krajowa sztuk pięknych*, „Tygodnik Ilustrowany”, nr 386 z 16 lutego 1867 r., s. 79). Czy zachodzi zatem jakiś związek pomiędzy zakupem dla warszawskiego muzeum pierwszej wersji obrazu z prezentacją na wystawie TZSP jego repliki?

Marcin Zaleski był nie tylko znakomitym malarzem, ale także wybitnym, aktywnym przez wiele lat pedagogiem. „*W 1846 roku – pisała przed laty Alicja Okońska – Marcin Zaleski objął katedrę perspektywy i rysunku architektonicznego w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych (od 1865 roku – Klasie Rysunkowej), stając się na*

wiele długich lat, bo aż do 1868 roku, przewodnikiem młodzieży w dziele tworzenia polskiego malarstwa krajobrazowo-rodzajowego, razem z [Janem Feliksem] Piwarskim, [Rafałem] Hadziewiczem, [Janem Ksawerym] Kaniewskim i [Chryścianem] Breslauerem. [...] W 1865 roku otwarto Klasę Rysunkową, w której Zaleski uczył do 1868 roku, pracując ostatnie dwa lata zupełnie bezinteresownie, gdyż jego pensja ze względów oszczędnościowych została skreślona z budżetu szkoły. Biorąc pod uwagę, że Zaleski miał wówczas 70 lat, uznać należy jego bezinteresowność w niesieniu pomocy młodzieży za prawdziwe poświęcenie” (Alicja Okońska, *Marcin Zaleski – malarz Warszawy*, Warszawa 1990, s. 22, 24). Pamiętać przy tym należy, że artysta cały czas miał na utrzymaniu liczną rodzinę, był więc zmuszony, mimo oczywistych uciążliwości wynikających z podeszłego wieku, niemal do ostatnich lat życia pracować w wybranym przez siebie zawodzie, malując nowe obrazy lub wykonując repliki swoich wcześniejszych prac. Tak było np., kiedy w 1865 r. z wystawy w Zachęcie skradziony został jego obraz „Wnętrze kościoła św. Jana w Warszawie”. Replikę tego dzieła można było podziwiać już dwa lata później w tym samym miejscu.

Tak więc, czy dużym nadużyciem wobec ogólnie przyjętych w historii sztuki metod badawczych, których podstawą są miarodajne, możliwie liczne źródła oraz wiarygodny materiał porównawczy, byłoby wysunięcie hipotezy, że także w wypadku „Wnętrza katedry w Mediolanie”, przy okazji sprzedaży do muzeum pierwszej wersji namalowanego w 1834 r. obrazu, zamówiono u Marcina Zaleskiego (Tytus Szaniawski?, Dyrekcja Muzeum Sztuk Pięknych w Warszawie w osobie Justyniana Karnickiego, dyrektora honorowego tego muzeum, a zarazem wiceprezesa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych?) – zapewne z myślą o wsparciu finansowym leciwego artysty – replikę tego wybitnego dzieła?

WOJCIECH PRZYBYSZEWSKI

Ignacy Łopieński

– „wytworny znawca wszechrytownictwa”

WMuzeum Narodowym w Warszawie od 5 grudnia 2019 do 16 lutego 2020 r. można zwiedzać ekspozycję zatytułowaną „Wystawa, której nie było... Ignacy Łopieński (1865-1941) – odnowiciel sztuki graficznej”. Jest to pierwsza tak obszerna prezentacja dzieł Łopieńskiego ukazana w szerszej, europejskiej perspektywie. Oprócz odbitek graficznych można na niej zobaczyć płyty graficzne, rysunki studyjne, akwarele oraz medale z brązu projektowane przez artystę.

Kiedy w sierpniu 1904 r. niemal czterdziestoletni Ignacy Łopieński wyjechał ponownie do Francji, był już artystą o ugruntowanej pozycji. W odróżnieniu od jego ojca i braci sławę przyniosła mu grafika, a nie rodzina profesja – brązownictwo.

Ignacy urodził się 1 lutego 1865 r. w Warszawie. Jego dziadkiem był Jan Widawski, warszawski brązownik, ojcem Jan Łopieński – brązownik cyzeler, który jako praktykant poznał swoją przyszłą żonę, Feliksę. Z tego małżeństwa przyszło na świat sześćoro dzieci, w tym dwóch słynnych braci, którzy poświęcili się brązownictwu: starszy Grzegorz i młodszy od Ignacego Feliks. Reaktywowany przez nich w końcu XIX w. rodzinny zakład brązowniczy przybrał nazwę

„Bracia Łopieńscy” i zasłynął swymi wyrobami daleko poza Warszawą. Ignacy początkowo przygotowywany był przez ojca do zawodu brązownika. Uczył się także w warszawskiej Klasie Rysunkowej (zwanej Szkołą Gersona), pracowniach rzeźbiarskich i grawerskich w Warszawie, Berlinie i Wiedniu, a także w praskiej École des Arts décoratifs. Choć znakomicie opanował medalierstwo, modelowanie plaket i technikę odlewu z brązu, to jednak swoje życie związał z inną dziedziną sztuki. W 1888 r. rozpoczął studia w akademii monachijskiej, do której podążała polska młodzież dla zdobycia artystycznego wykształcenia śladem wielkich poprzedników, takich jak Józef Brandt czy Józef Chełmoński.

Łopieński nie poświęcił się, jak większość polskich studentów, malarstwu, lecz grafice, zostając uczniem uznanego rytownika reprodukcyjnego prof. Johanna Leonharda von Raaba. W prowadzonej przez

niego klasie poznał tajniki miedziorytu i akwaforty. Te klasyczne, wysoko cenione techniki druku wklęsłego zdawały się odchodzić do lamusa, wypierane przez stale udoskonalaną fotografię i mechaniczne techniki reprodukcyjne. Nie było to jednak zgodne z prawdą, ponieważ już od kilku dekad wielu artystów interesowało się grafiką jako pełnoprawną dziedziną artystycznej ekspresji. Nie reprodukcja, czyli możliwość powielania kompozycji innych twórców, leżała u podstaw zainteresowania ówczesnych malarzy, lecz grafika autorska, nazwana warsztatową, wykonywana od pomysłu do odbitki przez samych artystów, którzy posiadli jej tajniki. Wielu z nich nawiązywało w swej twórczości graficznej do prac wielkiego Rembrandta. W drugiej połowie XIX w. za sprawą towarzystw propagujących grafikę sztuka ta przeżywała swoje prawdziwe odrodzenie, wspierana przez wydawców, marszandów i kolekcjonujących ją miłośników.



1A



1B

1 | Ignacy Łopieński, „Cyprianowi Godebskiemu twórcy pomnika Mickiewicza w Warszawie”, 1898, medal, brąz lany: awers (A), rewers (B)

Choć nauka u Raaba koncentrowała się na opanowaniu techniki graficznej w służbie reprodukcji, młody Łopieński uprawiać zaczął równocześnie grafikę warsztatową, szukając inspiracji głównie w dokonaniach ówczesnych grafików niemieckich, otwartych na doświadczenia impresjonizmu. Pierwsze laury młody grafik zdobywał jednak za interpretacje w grafice dzieł wybitnych polskich malarzy. Jego reprodukcje autoportretu Anny Bilińskiej, zimowego pejzażu z wilkiem z obrazu Alfreda Wierusza-Kowalskiego czy w pierwszej kolejności historyczne kompozycje Jana Matejki zapewniły mu międzynarodowe nagrody w Monachium, Berlinie i Petersburgu oraz trwałe miejsce w dziejach grafiki polskiej.

Łopieński zadziwił mistrzostwem technicznym, łącząc miedzioryt

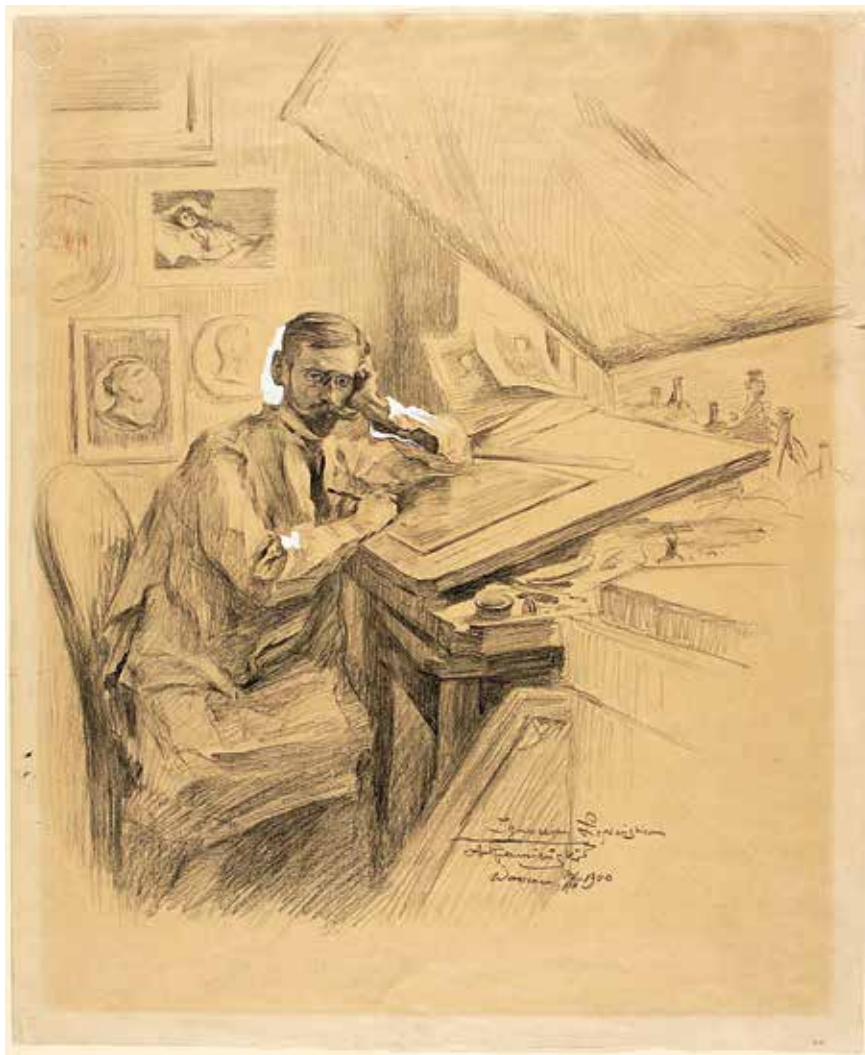
z akwafortą w celu zinterpretowania faktury obrazu, duktu pędzla czy barw. Pomimo to miał nadzieję, że to jego kompozycje autorskie znajdą uznanie publiczności i zapewnią materialny byt. Tematem jego prac graficznych stały się tak popularne w Monachium sceny rodzajowe oraz pejzaże. Inspiracje znajdował nie tylko w grafice niemieckich kolegów, ale także w akwafortach dawnych mistrzów, jak wspomnianego Rembrandta, którego artystyczna osobowość zdaje się stać za portretem orientalizującego „Turka”. Trudno było nie odwołać się także do polskiej popowstaniowej tradycji, szczególnie do „ducha” kartonów tak popularnego pod koniec XIX w. Grottgera. Echa tych słynnych cykli obserwujemy w kompozycji „Rocznica”, która ukazuje młodą dziewczynę

w żałobnej sukni modlącą się do Matki Boskiej Częstochowskiej, wiszącej nad uroczyste ozdobionym portretem naczelnika Kościuszki.

Po doświadczeniach monachijskich dojrzały już artysta powrócił do Warszawy. Sprowadził też do swej pracowni prasę graficzną. Skupiło się wokół niego kilku malarzy, chcących poznać tajniki tak modnej na Zachodzie grafiki. W tym gronie znaleźli się Leon Wyczółkowski, Zofia Stankiewiczówna, Józef Pankiewicz, Leon Kowalski i Henryk Weysenhoff. Dla większości z nich było to pierwsze, ale niejednokrotnie ważące na całym życiu twórczym zetknięcie ze sztuką graficzną. Wydaje się jednak, że o ile malarze zafascynowali się nauką przez Łopieńskiego sztuką, o tyle on, grafik, zapragnął czegoś więcej.

Latem wspomnianego 1904 r. Łopieński był blisko porzucenia grafiki. Po wyjeździe z kraju na bretońskie wybrzeże zafascynował się studium barw i „powietrza”, a także powrócił do dawno nieuprawianego rzeźbiarstwa. Wiele wówczas pracował w plenerze. Po raz pierwszy w życiu tak bardzo pociągał go pejzaż oraz fascynował kolor. We wrześniu tego roku pisał z Trégastel do brata Feliksa: „używam powietrza i studyi, których mam już kilkanaście widoków, w tym dwa pastelowe i jestem b. zadowolony, że nareszcie wziąłem się i do prób kolorowych i po trosze będę i kolor uprawiać”. Półtora roku później pisał do drugiego z braci z Paryża, że „postępy w rzeźbie mianowicie robię b. duże [chcę] tyle skorzystać żeby powrócić do domu »rzeźbiarzem«”. We Francji mógł dzielić się doświadczeniami z Józefem Pankiewiczem, spotykać się z zaprzyjaźnioną jeszcze z okresu studiów w Monachium Olgą Boznańską lub wniknąć w środowisko młodszego pokolenia, reprezentowanego przez portretowaną przez siebie Melę Muter.

Jak Łopieński zapisałby się na kartach polskiej historii sztuki, gdyby odwrócił się od grafiki i związał z kolonią polskich artystów jako rzeźbiarz lub malarz działający we Francji? Nie dowiemy się, jakim mógłby



2



3

2 | Antoni Kamiński, „Portret Ignacego Łopieńskiego w pracowni” (z cyklu portretów najwybitniejszych artystów), 1900, kredka, gwasz

3 | Ignacy Łopieński, „Turek”, 1895, akwaforta

4 | Ignacy Łopieński, „Rzeźbiarka – portret Izy Daniłowicz-Strzelbickiej”, 1906, akwaforta, sucha igła

zostać kolorystą. Jego temperament nie sprzyjał rozwijaniu tych umiejętności. Był osobą raczej wycofaną, introwertyczną. Ludzie, którzy się z nim zetknęli, wspominali go bardzo życzliwie, był to bowiem „człowiek dziwnie skromny, ujmująco uprzejmy”, uważano, że „atmosfera Paryża nie odpowiadała cichemu i zamkniętemu w sobie Łopieńskiemu”. Taka osobowość sprzyjała skoncentrowaniu na wieloetapowej pracy grafika i jako „cichy i skupiony człowiek, tkwił po uszy w swej robocie”, której sprzyjała metodyczność.

W Paryżu wykonał oryginalne kobiece wizerunki (jak choćby mroczny i niepokojący portret rzeźbiarki Izy Daniłowicz-Strzelbickiej), a także prace z nurtu symbolizmu, nabył tam też umiejętność swobodniejszego operowania technikami graficznymi. Wzbogacił też swój warsztat graficzny modnym nad Sekwaną miękkim werniksem (bardziej oddającym swobodny dukt ręki rysownika) oraz bezpośrednio i ekspresyjną suchą igłą, która

odtąd stała się jego ulubioną techniką i powodem nadania mu sympatycznego, pasującego do jego smukłej sylwetki przydomka „Sucha Igła”.

Energia, z którą wrócił z Francji, pozwoliła Łopieńskiemu po raz kolejny skupić wokół siebie ludzi zainteresowanych grafiką. Od 1912 r. stał się jednym z inicjatorów powołania Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Graficznych, które zasygnęło w Warszawie wieloma artystycznymi

przedsięwzięciami. W siedzibie Towarzystwa przy ul. Wspólnej utworzono pracownię graficzną, do której dostęp mieli jego członkowie. Tam też urządzano prelekcje i pokazy wykonywania odbitek, prowadzono kursy oraz organizowano wystawy zrzeszonych artystów. Jednym z prelegentów był także Łopieński, „znany artysta i wytworny znawca uszczegółowienia, [który] popiera swoje pogadanki praktycznymi pokazami licznych





5

sposobów rytowania i wytrawiania płyt (akwaforta, akwatinta, sucha igła czyli pointe sèche, miedziorytnictwo, stalorytnictwo, drzeworytnictwo, litografia kreskowa i kolorowa i t.p.)” (Towarzystwo miłośników sztuk graficznych, „Nasz Dom”, R. 54, 1914, nr 14, s. 17). Grafik prowadził też dla zainteresowanych kurs akwaforty i miedziorytu. Ważnym dokonaniem Towarzystwa była organizacja wystaw i konkursów graficznych, w tym II Polskiego Konkursu Graficznego im. Henryka Grohmana oraz prezentacja w warszawskiej Zachęcie polskiej grafiki współczesnej.

W czasie pierwszej wojny światowej Łopieński zajął się sprawami społecznymi. Działał w Komitecie Obywatelskim m.st. Warszawy, pomagając artystom pozostającym w trudnej sytuacji, projektował też i wykonywał

w szlachetnych technikach afisze, organizował życie artystyczne, w tym konkursy. W niepodległej już Polsce nadal był aktywny społecznie i zawodowo, nieustannie poświęcając się grafice. Wiele podróżował po kraju, utrwał widoki miast i miasteczek: Gdyni, Bydgoszczy, Płocka, Łowicza, Skierniewic, Sulejowa, Oświęcimia czy Iwonicza. Jedną z oryginalniejszych prac z tego okresu jest warszawski widok, słynne przejście z zamku do katedry widziane z zaułku ul. Kanonia. Zapewne nie przez przypadek było ono tematem w grafice i pastelu także jego uczeń, Zofii Stankiewiczówny. Druga z warszawskich grafik przedstawia rynek Starego Miasta widziany od strony kamienicy ks. Mazowieckich, trzecia kompozycja znana jest tylko z rysunku przygotowanego, na którym artysta utrwałił dawną ul. Rycerską.

Łopieński wiele uwagi i energii przywiązywał do edukacji artystycznej najmłodszych pokoleń. Był nauczycielem rysunku w warszawskich gimnazjach oraz prowadził kursy graficzne w uczelniach artystycznych: Szkole Sztuk Pięknych im. Wojciecha Gersona, Szkole Sztuk Pięknych Blanki Mercère oraz we własnej pracowni przy ul. Lwowskiej. W końcu lat trzydziestych XX w. kierował założoną przez siebie Szkołą Malarstwa i Sztuki Rysowniczej, mieszczącą się w gmachu warszawskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, któremu podarował prasę graficzną. Rytowany przez niego w tym okresie wizerunek Kopernika mógł powstać jako pomoc dydaktyczna. Pod koniec swej artystycznej działalności grafik zasłynął wykonanym w akwafortcie okazałym portretem marszałka Józefa Piłsudskiego.

5 | Ignacy Łopieński,
„Kanonja w Warszawie”,
1929, akwaforta, sucha igła

6 | Ignacy Łopieński,
„Studium do grafiki.
Portret marszałka Józefa
Piłsudskiego”, 1937-1938,
węgiel

(wszystkie obiekty ze zbiorów
Muzeum Narodowego
w Warszawie, zdjęcia:
1, 4 – Piotr Ligier; 2 – Zbigniew
Doliński)



6

Zwieńczeniem dokonań życia artystycznego Ignacego Łopieńskiego miała być jubileuszowa wystawa monograficzna przygotowywana na jesień 1939 r. przez warszawskie Muzeum Narodowe. Dobór dzieł mógł ukazać nowe oblicze zasłużonego artysty. Wybuch wojny przerwał muzealne prace nad ekspozycją. Działania wojenne zastały Łopieńskiego

w dawnym woj. stanisławowskim, na terenie dzisiejszej Ukrainy, w majątku Dołoszowce, należącym do Kornela Krzeczunowicza. Po przedostaniu się do okupowanego przez Sowieców Lwowa z trudem utrzymywał się z dorywczych prac, cierpiąc głód i biedę, co jak wspominał, przypominało mu najcięższe czasy studenckie. Do okupowanej Warszawy artysta powrócił

dopiero po zajęciu Lwowa przez Niemców. Zmarł bezpotomnie 23 listopada 1941 r. w swoim mieszkaniu przy ul. Lwowskiej 8 (w literaturze podawany był błędnie rok 1944).

Skomplikowany był też los prac Łopieńskiego znajdujących się w Muzeum Narodowym w Warszawie. Wraz z innymi grafikami i rysunkami zapakowanymi do skrzyń zostały one po upadku powstania warszawskiego w październiku 1944 r. wywiezione i trafiły do składnicy dzieł sztuki, mieszczącej się na zamku Fischhorn w pobliżu Salzburga. Tam, na rozkaz generała SS Hermanna Fegeleina, osobistego przedstawiciela Himmlera, zwożono najcenniejsze zabytki m.in. z Muzeum Narodowego, Zamku Królewskiego oraz Biblioteki Narodowej. Większość zrabowanych i przetrzymywanych tam dzieł dzięki determinacji powracającego z obozu jenieckiego do Polski Bohdana Tadeusza Urbanowicza udało się sprowadzić do kraju już w 1946 r. Dopiero jednak w roku 2014, za sprawą Ministerstwa Spraw Zagranicznych RP, odzyskano brakującą część prac Ignacego Łopieńskiego, przygotowaną przed wojną na jubileuszową wystawę.

PIOTR P. CZYŻ

Spotkanie z książką

KOLEJNY NUMER ROCZNIKA MNW

Ukazał się siódmy numer „Rocznika Muzeum Narodowego w Warszawie. Nowa seria / Journal of the National Museum in Warsaw. New Series”. „Rocznik” jest dwujęzycznym, polsko-angielskim czasopiśmie naukowym warszawskiego Muzeum Narodowego.

W pierwszej części publikacji zamieszczony został tekst Katarzyny Mączewskiej o Archiwum Ikonograficznym Bronisława Gembarzewskiego i jego rysownikach w latach 1914-1923 (w zmienionej i skróconej wersji w tym numerze na s. 26-31) oraz fragmenty listów przyjaciół i współpracowników Stanisława Lorentza, opracowane przez jego córkę Aline Kowalczykową. Transkrypcja każdego listu opatrzona jest przypisami, zawierającymi krótką notę biograficzną nadawcy i niezbędne wyjaśnienia.

W drugiej części „Rocznika” opublikowano blok artykułów poświęconych sztuce dawnej, w tym teksty autorstwa Matthiаса Wenigera (Bayerisches Nationalmuseum, Monachium) o średniowiecznych śląskich Pietach ze zbiorów MNW, Stephana Kemperdicka (Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie) o piętnastowiecznych tablicach z wizerunkiem Trójcy Świętej z gdańskiego kościoła Mariackiego oraz Nicolì Spinosa (Museo di Capodimonte, Neapol) o ba-

rokowych obrazach neapolitańskich w zbiorach MNW. Znalazły się tu też inne artykuły o eksponatach ze zbiorów MNW. Piotr Borusowski pisze o francuskiej miniaturze z XVI w. z wizerunkiem św. Hieronima pokutującego w pustelni, natomiast Aleksandra Janiszewska analizuje „Tryptyk Opłakiwania” w świetle nowych badań technologicznych podjętych w 2016 r. Agnieszka Rosales Rodríguez poddaje analizie osiemnastowieczny obraz „Dama z pieskiem i małpką” Nicolasa de Largillier’a, a Justyna Guze rozważa rolę koloru w rysunku francuskim XVIII w.

Ciekawy jest też esej Macieja Kaźmierczaka na temat roli ram i obramień w dawnym malarstwie, które do niedawna znajdowały się poza kręgiem zainteresowania historyków sztuki, a teraz coraz częściej traktowane są jako pełnoprawne i wartościowe zabytki.

Trzecia część rocznika zawiera wspomnienia. Maria Koczerska i Antoni Ziemia piszą o zmarłej w 2013 r. Paulinie Ratkowskiej, historyczce sztuki i mediewistce, a Monika Dolińska i Aleksandra Sulikowska-Bełczowska – o zmarłym w 2017 r. Tomasz Góreckim, archeologu, muzealniku i ceramologu, specjalście w dziedzinie sztuki i kultury Egiptu chrześcijańskiego we wczesnym średniowieczu.



Nowa ekspozycja przy Pokojach Chińskich wilanowskiego pałacu

Wędrując szlakiem wydarzeń kulturalnych w Warszawie, nie można ominąć nowej ekspozycji w pałacu wilanowskim, która przywraca pamięć dziewiętnastowiecznych wnętrz, zwanych Pokojami Chińskimi. Chiny fascynowały Europejczyków od czasu ukazania się relacji z podróży odbytych przez kupca Marco Polo w latach 1271-1295. Oryginalność i niedostępność kraju i kultury sprawiła, że fascynacji jej dobrami i osiągnięciami ulegali na Starym Kontynencie władcy i magnaci, a podróżnicy podejmowali dalekie wojaże w celu zgłębienia tych tajemnic. Ciekawy nowinek z krańca świata był król Jan III, który czytał dostępne relacje, wysyłał emisariuszy i poszukiwał obiektów wykonanych przez ludy chińskie. W rezydencji wilanowskiej urządził gabinet chiński, który, niestety, nie zachował się. Zachował się natomiast osiemnastowieczny Pokój Chiński wykonany na zamówienie króla Augusta II Mocnego.

Opisaniem sztuki pochodzącej z Chin na potrzeby pierwszego pisanego po polsku podręcznika historii sztuki *O sztuce u dawnych czyli Winkelman polski* zajął się Stanisław Kostka Potocki – kolekcjoner, erudyta, podróżnik, pierwszy minister edukacji, a nade wszystko właściciel rezydencji i twórca wilanowskiego muzeum. Znając tekst *Dei viaggi di messer Marco Polo, gentiluomo veneziano*, opublikowany w III tomie traktatu Gian Battisty Ramusia *Delle navigazioni et*

viaggi (Wenecja 1559), Potocki we własnej publikacji, w rozdziale *O sztuce u Chińczyków*, opisał to, co wydało mu się najoryginalniejsze i najciekawsze w kulturze i sztuce Państwa Środka. Kreśląc podsumowania dotyczące ludu, architektury, zdobień czy charakterystycznych wyrobów, wspominał o dziełach chińskich, które posiadał we własnej kolekcji. A zbiory zgromadził niemałe. Podróżując po Europie, wykorzystywał okazje do wzbogacania jej zasobów różnicowanymi obiektami. Całość kolekcji zaproponował do oglądania we wnętrzach na piętrze pałacu, gdzie rozpoczął urządzenie tzw. Apartamentu Chińskiego. Mieścił się on w dawnych

prywatnych pokojach rodziny króla na piętrze korpusu głównego. Wnętrza w aranżacji z czasów Stanisława Kostki Potockiego i jego potomnych istniały do 1956 r. W czasie remontu przywrócono im barokowy wystrój, zaś dekoracje i kolekcję chińszczyzny pomieszaną z japońszczyzną złożono w magazynach.

Pragnienie przywrócenia pamięci tej wyjątkowej w skali ziem polskich aranżacji ekspozycyjno-muzealnej oraz fakt posiadania unikatowych dzieł w kolekcji skłoniły kuratorów Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie do przygotowania nowej ekspozycji w przestrzeni przylegającej do dziewiętnastowiecznych Pokojów

1 | Stół *nanban*, Japonia, około 1610 r.





2

2 | Kula z kości słoniowej, Chiny, Kanton?, pierwsza połowa XIX w.

3 | Żaby – para ceramicznych kraszwarek, Chiny, przełom XVII i XVIII w.

(zdjęcia: 1 – Agnieszka Indyk, 2 – Zbigniew Reszka, 3 – Wojciech Holnicki-Szulc)

ekspozycji jest 16 oryginalnych, drewnianych konsolek, zapętnionych ceramiką oraz figurkami z korzenia i słonińca, które zdobiły niegdyś chińską ekspozycję Potockich.

Wkrótce na ścianach prezentowane będą unikatowe papierowe oraz tekstylne dekoracje ścienne (niektóre wciąż poddawane są konserwacji). Część z nich oprawiona będzie w oryginalne polichromowane panele. Moda na papierowe tapety we wzory chińskie panowała w Europie co najmniej od XVIII w., miała je również w swoich wnętrzach marszałkowa Elżbieta Lubomirska. Na ścianie nad schodami

Chińskich, zarządzanych przez ostatnich Potockich w Wilanowie, w południowym skrzydle pałacu. Widok wewnątrz sprzed remontu przypominają archiwalne fotografie. W ramach nowej adaptacji pokazane jest chińskie i japońskie rzemiosło artystyczne oraz unikatowe elementy zachowanych oryginalnych dekoracji ścian. Ozdobę pokazu stanowi stół wykonany około 1610 r. w Japonii, z niezwykle dekoracją typu *nanban*. Konserwacja, zakończona dzięki finansowemu wsparciu japońskiej fundacji Sumitomo, przywróciła walory artystyczne przedmiotu. Jest on jednym z największych w światowych zbiorach muzealnych mebli dekorowanych tą techniką. Pokryty laką, prószony złotem, srebrem i masą perłową stanowił luksusowy obiekt użytkowy. Egzemplarz trafił do kolekcji zapewne dzięki staraniom Augusta Potockiego, wnuka Stanisława Kostki Potockiego. Materiał zgromadzony w stanowisku multimedialnym pokazuje trudne do uchwycenia szczegóły historii konserwacji, jej efekty oraz wizualizację rekonstrukcji zniszczonych bezpowrotnie fragmentów.

We współczesnej gablocie projektowanej na wzór witryny



3

z początku XIX w. (stojącej w sąsiednim Pokoju Chińskim) zgromadzone zostały zbiory osiemnasto- i dziewiętnastowiecznej chińskiej i japońskiej ceramiki, a także emaliowanych metalowych naczyń (tę technikę Chińczycy zapożycczyli z Europy). Ponadto z bliska można zobaczyć arcydzieło cierpliwości chińskiego rzemieślnika – nierozkładalną, kilkunastowarstwową, ruchomą w każdej z części kulę z kości. Obok znajdują się figurki zielonych ceramicznych żab, służących jako spluwaczki. Zaprezentowane są rzadkie w zbiorach gliniane figury Chińczyków, w pięknie malowanych szatach. Ciekawostką

zawieszane zostaną drzwi z Pokojów Chińskich z dekoracją malarską.

Powstanie nowej aranżacji w korytarzu przy Pokojach Chińskich pozwoliło na scalenie przestrzeni ekspozycyjnej na piętrze południowego skrzydła pałacu z niedawno udostępnioną ekspozycją sztuki azjatyckiej w przestrzeni magazynowej w Marconiówce. Zabieg ten ma zaakcentować silne fascynacje sztuką orientalną kolejnych właścicieli Wilanowa, realizowane poprzez sukcesywne rozbudowywanie kolekcji udostępnianej w odpowiednio projektowanych aranżacjach.

JOANNA PAPROCKA-GAJEK



PRACE ZREALIZOWANO W RAMACH ZADANIA „NOWA EKSPOZYCJA PRZY POKOJACH CHIŃSKICH – PRZYWRACANIE PAMIĘCI O KOLEKCJACH ST. K. POTOCKIEGO I JEGO POTOMNYCH” DOFINANSOWANEGO ZE ŚRODKÓW MINISTRA KULTURY I DZIEDZICTWA NARODOWEGO POCODZĄCYCH Z FUNDUSZU PROMOCJI KULTURY.

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Leonardiana w kolekcjach polskich

WSali Uczt Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie ekspozycyjna jest wystawa „Leonardiana w kolekcjach polskich” (4 XII 2019 – 15 X 2020), która otwiera cykl prezentacji pt. „Co jest czym: oryginał, replika, kopia”, ukazujących dzieła z historycznej kolekcji wilanowskiej w kontekście zainteresowań i fascynacji kolekcjonerskich w Polsce. Pierwsza prezentacja z tego cyklu jest poświęcona inspiracjom twórczością Leonarda da Vinci (1452-1519), zjawiskiem obecnym nieustająco od XVI w. Przypomina również o problemie rozproszenia polskich historycznych prywatnych kolekcji dzieł sztuki, ciągle wymagającym pogłębionych, interdyscyplinarnych badań.

Na wystawie zaprezentowano trzydzieści dziewięć obiektów, w tym sześć obrazów (na płótnie, desce i pergaminie) oraz grafiki i rysunki, korespondujące formalnie i treściowo z niezwykłym obrazem „Zbawcy Świata” („Salvator Mundi”) ze zbiorów Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, stanowiącym centralny punkt ekspozycji. Współcześnie znanych jest kilkanaście wersji obrazów o takiej kompozycji, powstałych w XVI w., wśród których najsłynniejszy, uznawany za dzieło warsztatu Leonarda da Vinci, wykonany według projektu Mistrza oraz z jego udziałem około 1507 r. lub później, został sprzedany w 2017 r. za pośrednictwem Domu Aukcyjnego Christie’s za sumę przekraczającą 450 milionów dolarów prywatnemu kolekcjonerowi, planującemu – według doniesień medialnych śledzonych na całym

świecie – wystawienie dzieła w Luwrze w Abu Dhabi. Wilanowski obraz stanowi od dłuższego czasu przedmiot badań konserwatorskich (realizowanych we współpracy z jednostkami naukowymi w Polsce i zagranicą) i historycznych, które zostaną przybliżone i udostępnione w publikacji towarzyszącej wystawie. Zakupiony przez hrabiego Stanisława Kostkę Potockiego w latach dziewięćdziesiątych XVIII w., był w momencie nabycia uznawany za oryginalne dzieło Leonarda da Vinci.

Związki kompozycyjne oraz tematyczne z „Salvatorem Mundi” z kolekcji wilanowskiej wykazuje dotychczas niewystawiany i niepublikowany,

zagadkowy małoformatowy obraz na pergaminie ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie, przedstawiający „Chrystusa wśród doktorów”, przypisywany jednemu z najbardziej utalentowanych malarzy z kręgu Leonarda da Vinci, Bernardinowi Luiniemu (właśc. Bernardino di Scapis, ok. 1480-1532).

Z nazwiskiem Bernardina Luiniego łączony jest także prezentowany na wystawie obraz „Madonna z Dzieciątkiem” ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, pochodzący z wybitnej i mało znanej historycznej kolekcji księcia Konstantego Adama Czartoryskiego (1774-1860) z pałacu w Weinhaus pod Wiedniem, obecnie



1 | Bernardino Luini (?) (ok. 1480-1532), Cesare da Sesto (?) (1477-1523), Giovanni Antonio Boltraffio (?) (1467-1516) lub inny malarz związany z pracownią Leonarda da Vinci w Mediolanie, „Zbawca Świata” („Salvator Mundi”), po 1513 (?), wym. 65,5 x 51 cm (w zbiorach Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie)



2

2 | Bernardino Luini lub naśladowca, „Chrystus wśród doktorów”, przed połową XVI w. (?), tempera lub gwasz z użyciem kredki (?), pergamin, naklejony na tekturę, wym. 14,4 x 18,1 cm (w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie)

3 | Bernardino Luini – przypisywany, „Madonna z Dzieciątkiem”, około 1515-1520, spoiwo olejne, jedna deska topolowa, wym. 74 x 56 cm (w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie)

4 | Andrea del Sarto (1486-1530) – warsztat (?), „Madonna z Dzieciątkiem i świętym Janem Chrzcicielem”, po 1520 (?), technika mieszana: tempera, ew. z dodatkiem oleju, deska lipowa (?), wym. 61,5 x 48 cm (w zbiorach Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie)

1520-1521, deska, 101,5 x 75 cm), w 1949 r. został przekazany przez Anthony'ego Rothschilda do zbiorów National Trust w Ascott (numer akcesji: 1535140). W 1787 r. Johann Wolfgang von Goethe napisał o hrabim Fries, że nabył wiele dzieł sztuki, a wśród nich „Madonnę” Andrei del Sarta za 600 dukatów weneckich. Kilka lat temu przeprowadzono badania technologiczne innej bardzo podobnej wersji „Madonny z Dzieciątkiem i świętym Janem Chrzcicielem”, pochodzącej z kolekcji moźnej rodziny Colloredo-Mansfeld (najpóźniej od

rozproszonej. W XIX w. uważano ten obraz, podobnie jak wilanowski „Zbawcę Świata”, za wytwór pędzla samego Leonarda da Vinci.

Przed 1798 r. Stanisław Kostka Potocki zakupił z kolekcji Jacopa Dattiego obraz „Madonna z Dzieciątkiem i świętym Janem Chrzcicielem”, powstały w bliskim

kręgu naśladowców Andrei del Sarta (właśc. Andrea d'Agnolo di Francesco di Luca, 1486-1530). Bardzo zbliżony w zakresie podobieństwa stylistycznego obraz Andrei del Sarta o tym samym tytule, pochodzący z kolekcji rodziny hrabiów de Fries w Wiedniu (słynna „Madonna del Fries” – od nazwiska posiadaczy; ok.



3



4



5 | Girolamo Mantelli (przed 1785-1793?) wg rysunku Bernardina Luiniego, „Kobieta z dzieckiem rysująca figury geometryczne”, 1785, akwaforta, rylec, wym. 13,4 x 17,7 cm (odbitka), 13,1 x 17,4 cm (odcisk płyty), papier żeberkowy (w zbiorach Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, Gabinet Rycin)

(zdjęcia: 1, 4 – Agnieszka Indyk; 2 – Karol Kowalik; 3 – Krzysztof Wilczyński; 5 – Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego)

obiektem zainteresowań twórców wystawy wilanowskiej jest również zagadnienie wzajemnych relacji pomiędzy pierwowzorem malarskim lub rysunkowym a jego odwzorowaniem graficznym. Komunikat o potrzebie badań ukierunkowanych na odczytywanie wyżej wymienionych zależności rezonuje w całej koncepcji wystawy i przyciąga jako ciągle otwarte pole badawcze.

AGNIESZKA WOŹNIAK-WIECZOREK

Wystawie według koncepcji prof. Doroty Folgij-Januszewskiej towarzyszy publikacja; jej omówienie ukaże się w jednym z najbliższych numerów „Spotkań z Zabytkami”. Kuratorem ekspozycji jest Agnieszka Woźniak-Wieczorek. Wystawa wsparta dotacją Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Mecenas wystawy: Mazurkas Travel.

1807 r.), która po restauracji została zaprezentowana na wystawie czasowej (11 XI 2016 – 26 III 2017 r.) w Pałacu Sternbergów (Šternberský palác) w Pradze. Obraz wędrował z jednej rezydencji właścicieli do drugiej, zdobiąc wnętrza w Döbling, Pradze i Opocznie (Opočno). Uznawany przez długi czas za jedną z trzydziestu czterech zachowanych kopii, okazał się oryginałem. Głębsze powiązania formalne, historyczne oraz natury technologicznej zachodzące pomiędzy tymi obrazami wykażą

prawdopodobnie dalsze badania konserwatorskie i proveniencyjne, zainicjowane dzięki wystawie.

Odkrycia dokonane przez Narodni galerii v Praze nie tylko można potraktować jako wzorcowe, ale niosą one także ze sobą ważne przesłanie, pokrewne w swej istocie z założeniami wystawy wilanowskiej, która skłania do refleksji nad pozornie prostym pytaniem, przyjętym za tytuł nowego cyklu wystaw czasowych w wilanowskim pałacu („Co jest czym: oryginał, replika, kopia”). W tym kontekście

Spotkanie z książką

MASZYNY LEONARDA

W tym roku mija 500 lat od śmierci jednego z największych geniuszy, wynalazców i artystów w dziejach ludzkości – Leonarda da Vinci. Na całym świecie otwierane są wystawy prezentujące kodeksy i dzieła mistrza, ukazując się liczne publikacje na ten temat.

Album *Maszyny Leonarda. Niezwykłe wynalazki i tajemnice rękopisów Leonarda da Vinci* (autorzy: Domenico Laurenza, Mario Taddei, Edoardo Zanon) opublikowany w 2019 r. przez Wydawnictwo Jedność w Kielcach, jest na tym tle dziełem wyróżniającym się, ponieważ w nowym świetle i w nowatorski sposób pokazuje kilkadziesiąt innowacyjnych projektów technicznych, zaskicowanych ręką artysty. Dzięki pionierskiej, trwającej kilka lat pracy projektantów i grafików otrzymaliśmy wygenerowane cyfrowo trójwymiarowe rekonstrukcje kilkudziesięciu maszyn i urządzeń, którym Leonardo da Vinci poświęcił lata swej twórczej aktywności. Są wśród nich konstrukcje lotnicze, maszyny wojenne, jednostki pływające, mosty, narzędzia usprawniające wiele dziedzin ludzkiej pracy, ale i elementy teatralnej scenografii czy nawet oryginalne instrumenty muzyczne.

W celu odkrycia mechanizmów twórczej wyobraźni artysty autorzy dokonali analizy jego notatek i rysunków, tak aby czytelnik mógł krok po kroku zrozumieć strukturę i za-

sady działania urządzeń, takich jak drogomierz (mający służyć do pomiarów odległości), śruba powietrzna (pierwowzór helikoptera) czy też rydwan szturmowy z kosami. Album można również traktować jako lekcję anatomii oraz mechaniki, ponieważ prace Leonarda oparte były właśnie na styku tych dwóch obszarów nauki.

Obszerna książka podzielona jest na kilka rozdziałów grupujących ponad trzydzieści projektów Leonarda: maszyny lotnicze, maszyny wojenne, maszyny wodne, maszyny robocze, maszyny teatralne, instrumenty muzyczne oraz inne urządzenia. W każdym rozdziale omówiono dokładnie kilka projektów. Zaznaczono, w jakim celu zostały najprawdopodobniej stworzone, określono mniej więcej okres ich powstania i zinterpretowano szkice mistrza obrazujące omówione w książce wynalazki. Autorzy popularnym językiem objaśniają naukowe prawa, które ilustrowane są za pomocą licznych zdjęć (w tym współczesnych) i modeli. Nawigację po dokonaniach Leonarda ułatwia ponadto oś czasu i umieszczony na wstępie wykaz wynalazków wraz z krótkim opisem. Wszystko to sprawia, że książka powinna przypaść do gustu nie tylko przyszłym absolwentom uczelni technicznych, ale także szerokiemu gronu odbiorców.



Rzeźbiarze wrocławscy pierwszej połowy XX w.

WMuzeum Narodowym we Wrocławiu czynna jest (do 2 lutego 2020 r.) wystawa zatytułowana „Wyrzeźbiony Wrocław. Rzeźbiarze wrocławscy pierwszej połowy XX wieku” – pierwsza przekrojowa prezentacja tego zjawiska, przedstawiająca indywidualności artystyczne działające w owym czasie w stolicy Śląska. Temat ten jest wciąż bardzo mało rozpoznany, w przeciwieństwie do powszechnie docenionej – w badaniach naukowych i w działaniach wystawieni- niczych – twórczości malarskiej oraz architektonicznej wrocławskich arty- stów tego okresu. Można wskazać kilka przyczyn takiej dysproporcji: znaczna

część dzieł padła ofiarą działań mili- tarynych podczas drugiej wojny świa- towej, kiedy to zniszczeniu uległy nie tylko rzeźby w przestrzeni publicznej, ale także budynki, w murach których przechowywano kolekcje publiczne i prywatne. Zrównanych z ziemią zo- stało wiele pracowni artystów, którzy nie zdecydowali się bądź nie zdążyli opuścić Śląska wraz ze swoim dobytkiem. Rzeźby, które cudem przetrwa- ły, nie miały prawa bytu w nowej rze- czywistości politycznej, zacierającej wszelkie dowody „niemieckości” na obszarze Ziemi Odzyskanych. Usuwa- no w aurze powojennej traumy – co było zrozumiałe – pomniki poświęco- ne władcom, politykom, żołnierzom,

ale także osobistościom ze świata nie- mieckiej kultury i nauki. Wyburzano uszkodzone budynki, również te z in- teresującą dekoracją rzeźbiarską. Ist- nieje też bardziej prozaiczny powód, dla którego nie mamy możliwości po- dziwiania wielu dzieł powstałych w la- tach 1900-1945 – mogły się po prostu nie podobać (szczególnie przykłady dzieł ekspresjonistycznych lub pochod- zących z czasów III Rzeszy), będąc jednocześnie zbyt młode, żeby mieć jakąkolwiek wartość historyczną bądź materialną. Dopiero od niedawna este- tyka tego okresu zaczyna być właściwie postrzegana i doceniana.

Mimo wszystkich tych przeciwno- ści losu część rzeźb przetrwała i choć



1



2

1 | Thomas Myrtek,
„Siedząca górniczka”,
1920 (w zbiorach Muzeum
Narodowego we Wrocławiu)

2 | Herman Schneider,
„Głowa Gerharda
Hauptmanna”, 1929
(w zbiorach Muzeum
Narodowego we Wrocławiu)



3

3 | Bruno Tschötschel, „Maria z Dzieciątkiem”, 1930 (w kościele Świętej Rodziny we Wrocławiu-Sępólnie)

4 | Ernst Seger, „Zapaśnicy”, przed 1936 (w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu)

większość z nas nie wie nic o ich autorach i okolicznościach powstania, trwale wpisały się w przestrzeń miasta nad Odrą, stając się jego symbolami, a mieszkańcy wreszcie zaczęli je postrzegać jako swoje. Takimi realizacjami są we Wrocławiu m.in. „Fontanna Szymierza” (1904) Hugo Lederera (1871-1940) przy gmachu głównym Uniwersytetu Wrocławskiego, neobarokowa fontanna z alegoriami Walki i Zwycięstwa (1905) na pl. Jana Pawła II – wspólne dzieło rzeźbiarza Ernsta Segera (1868-1939) i architekta Bernharda Sehringa (1855-1941), „Amor na Pegazie” (1914) Theodora von Gosena (1873-1943) na Promenadzie Miejskiej, a nawet „Żrebak” (1939) autorstwa Inge Jaeger-Uthoff (1902-1995) w Ogrodzie Zoologicznym, rzeźba do niedawna jeszcze witająca

kolejne pokolenia zwiedzających przy głównym wejściu do – w dalszym ciągu ogromnie popularnego – celu wycieczek wrocławian i turystów z całej Polski. Choć większości tych rzeźb z oczywistych powodów we wrocławskim Muzeum Narodowym nie zobaczymy, wystawa daje szansę lepszemu poznania miasta i jego historii poprzez dzieła, a także sylwetki samych artystów, którzy związani byli ze stolicą Śląska w różnoraki sposób: tutaj się urodzili, zdobywali wykształcenie oraz umiejętności lub pracowali. Mimo różnych życiowych dróg wszyscy brali udział w życiu artystycznym Wrocławia i kształtowaniu jego przestrzeni.

Na ekspozycji pokazane są prace trzydziestu wybranych rzeźbiarzy. Wrocławianom znani są już Theodor von Gosen oraz Bruno Tschötschel (1874-1941), przypomniani dzięki prezentacjom w Muzeum Miejskim Wrocławia w 2011 i 2012 r., a także Jaroslav Vonka (1875-1952), odkryty dla szerszej publiczności za sprawą wystawy „Stwórcze ręce. Sztuka metalu doby modernizmu” w Muzeum Narodowym we Wrocławiu w 2015 r. (zob. „Spotkania z Zabytkami”, nr 5-6, 2015, s. 59-62). O niektórych z pozostałych wciąż pamięta się we współczesnych Niemczech, m.in. o cieszącym się uznaniem w przedwojennym Berlinie i Hamburgu Hugo Ledererze, uczennicy Henri Matisse’a – Marg

Moll (1884-1977) czy też twórcą w oryginalnej konwencji Joachimie Karschu (1897-1945). Inni, którzy nie zdobyli takiej popularności, zostali prawie zapomniani po obu stronach Odry, jak choćby znani z zaledwie kilku realizacji rzeźbiarskich – Herman Schneider (1897-1945?) czy Franz Walla (1873 – po 1943). Na uwagę zasługują również: popularny w przedwojennym Wrocławiu portrecista Paul Schulz (1875-1945) i jego uczennica Dorothea von Philipsborn (1894-1971), a także cieszący się sławą, działający w tym mieście artyści z Górnego Śląska – Robert Bednorz (1882-1973) i Thomas Myrtek (1882-1935) (zob. „Spotkania z Zabytkami”, nr 5-6, 2013, s. 19-21; nr 5-6, 2015, s. 45-48). Większość rzeźbiarzy kształciła się we wrocławskiej Królewskiej Szkole Sztuki i Rzemiosła Artystycznego, późniejszej Akademii Sztuk Pięknych i Rzemiosła Artystycznego bądź w konkurencyjnej Miejskiej Szkole Rękodzielnictwa i Przemysłu Artystycznego we Wrocławiu. Edukację artystyczną w tym zakresie oferowało im również Mistrzowskie Atelier w Śląskim Muzeum Sztuk Pięknych, prowadzone przez Roberta Toberentza (1849-1895), a później – obecnego za sprawą swoich znakomitych dzieł na wystawie – nauczyciela całego pokolenia artystów pierwszej połowy XX w. Christiana Behrensa (1852-1905), a także



4

prywatne pracownie wolnych rzeźbiarzy. Część prezentowanych na wystawie artystów przybyła do Wrocławia już jako w pełni ukształtowani twórcy – niektórzy, tak jak Ignatius Taschner (1871-1913), działali tu jedynie przez krótki czas, ale zdążyli odcisnąć swoje piętno w życiu artystycznym miasta, inni, jak Johannes Baumeister (1864-1926), zdecydowali się osiaść na stałe, pracując w stolicy Śląska do końca swojego życia.

Dzieła wrocławskich artystów stanowią interesującą panoramę panujących wówczas stylów i tendencji artystycznych. W tym czasie wciąż żywa była tradycja rzeźby dziewiętnastowiecznej, z którą koegzystowały różne nurty modernizmu. O ile starsze pokolenie rzeźbiarzy tworzyło zachowawczo i w nurcie klasycyzującym, nie reagując na nowe prądy w sztuce, tak młodszy chętnie eksperymentowali,



6

5 | Inge Jaeger-Uthoff, „Żrebak”, 1939 (własność ZOO WROCLAW Sp. z o.o.)

6 | Dorothea von Philipsborn, „Stojący chłopiec”, 1943 (w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu)

7 | Paul Schulz, „Odpoczywająca naga kobieta”, 1943 (w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu)

(zdjęcia: 1-5, 7 – Arkadiusz Podstawka; 6 – Wojciech Rogowicz)



5

świadomie upraszczając lub deformując kształty. Dalszy rozwój artystyczny wielu z nich brutalnie przerwała druga wojna światowa, podczas której część rzeźbiarzy zginęła, a pozostali opuścili swoją ojczyznę i ruszyli

w poszukiwaniu nowej. Ich późniejsze losy różnie się układały – w nowym miejscu albo kontynuowali swoją działalność artystyczną, albo ją zarzucili. Schyłek życia niektórych nadal pozostaje nieznan.



7

Na wystawie ukazano całe spektrum twórczości rzeźbiarskiej tego okresu: portrety, stanowiące główne źródło utrzymania artystów, jednocześnie różnorodne stylistycznie i zdające się wiele mówić o charakterach sportretowanych; rzeźby sakralne – monumentalne i wywołujące szczerą emocje, odwołujące się do minionych wieków lub poszukujące nowych środków wyrazu; rzeźby o tematyce mitologicznej, kontynuujące tradycje starożytności; akty, pozwalające dostrzec ponadczasowe piękno ludzkiego ciała – pomnikowe, stworzone z myślą o otwartej przestrzeni oraz te mniejsze, przeznaczone do prywatnej kontemplacji; wizerunki zwierząt, tworzone na podstawie uważnej obserwacji natury, pozwalające na eksperymenty z formą; wreszcie różnorodny zbiór tzw. małej plastyki – rzeźb o charakterze głównie dekoracyjnym, ale też będących przykładami wolnej twórczości, nieskrępowanej publicznymi zamówieniami i oczekiwaniami klienteli. Prezentowane dzieła zostały wykonane w rozmaitych materiałach – obok przeważającej liczby brązowych odlewów można obejrzeć także prace wyrzeźbione w kamieniu, drewnie, gipsie, a nawet w kości słoniowej lub odlane w żeliwie.

Prezentacji w Muzeum Narodowym we Wrocławiu towarzyszy bogato ilustrowana publikacja, która oprócz ponad stu not katalogowych zawiera biogramy autorów zaprezentowanych na ekspozycji dzieł rzeźbiarskich, a także sześć esejów – część z nich o charakterze przekrojowym, przybliżająca niektóre aspekty działalności rzeźbiarskiej, pozostałe poświęcone wybranym wrocławskim artystom.

Wystawa nie powstałaby bez życzliwości polskich oraz niemieckich muzeów, kościołów, instytucji oraz prywatnych kolekcji, użyczających swoje ekspozycje. Patronat nad przedsięwzięciem objął związek muzeów i kolekcji rzeźby w Niemczech – AG Bildhauermuseen und Skulpturensammlungen e.V.

BARBARA ANDRUSZKIEWICZ

Rolandów trzech

Po lekturze artykułu Mirosława Pisarkiewicza *Berlińska Fontanna Rolanda w Prabutach* („Spotkania z Zabytkami”, nr 5-6, 2019, s. 41-42) nasuwa się pytanie: w jaki sposób Adolfowi Eggertowi, wieloletniemu burmistrzowi Riesenburga (obecnie Prabuty) udało się przekonać decydentów w Berlinie do sprzedaży niezwykle cennej neoromańskiej fontanny z postacią rycerza Rolanda na wysokim cokole? Wiemy jedynie, że Adolf Eggert, z wykształcenia prawnik, był dla Riesenburga bardzo zasłużonym gospodarzem. Zapewne też musiał być dobrze ustosunkowanym funkcjonariuszem publicznym w kręgach berlińskich władz, od których zależała decyzja sprzedaży monumentu, bo przecież nie wydaje się, by tylko ten jeden jedyny (prawda, że istotny) argument w prowadzonych pertraktacjach, jakim było oferowanie przez burmistrza bardzo dużej kwoty pieniędzy do zapłaty – 80 000 marek (o czym z łatwością można się dowiedzieć z innych źródeł) – miał przesądzić o powodzeniu transakcji. Nawet tłumaczenie, że wspomniana fontanna – ciesząca swym widokiem mieszkańców Berlina niespełna trzy dekady – nie była już w tym czasie (lata dwudzieste XX w.) berlińczykom potrzebna, ponieważ rozebrano ją w związku z przebudową ważnej arterii komunikacyjnej w mieście, nie wyjaśnia wszystkich okoliczności tego zakupu. Wreszcie – rzecz zastanawiająca – trudno dziś znaleźć więcej informacji na temat najwcześniejszych losów fontanny z Prabutów, a te, którymi dysponujemy, są mało precyzyjne i obciążone licznymi przypuszczeniami oraz niedopowiedzeniami.

Być może powodem takiego stanu rzeczy jest fakt, że w pierwszych latach XX w. w Berlinie, na polecenie cesarza Niemiec Wilhelma II (lub wbrew



niemu!), ustawiono... aż trzy rzeźbiarskie wyobrażenia Rolanda: około 1900 r. (jak się przyjmuje) nieznanego autorstwa (Franz Schwechten?, Adolf Brütt?) Fontannę Rolanda, która w drugiej dekadzie XX w. trafiła do Riesenburga, w sierpniu 1902 r. monumentalną Fontannę Rolanda na Kemperplatz [Placu Kempera] autorstwa Otto Lessinga, a w 1905 r. przed Märkischen Museum [Muzeum Marchii Brandenburskiej] kopię średniowiecznej (1474) figury Rolanda Brandenburskiego stojącej niegdyś na Molkenmarkt [Targu Zbożowym].

„Berlin ma znowu swojego Rolanda – pisał z zachwytem w 1910 r. w jednym z wydawanych w Berlinie zeszytów „Moderne Kunst” niemiecki krytyk sztuki Julius Norden. *Jednak nie jest to figura będąca kopią średniowiecznych posągów wznoszonych w miejscach dawnych straceń, posągów, które były symbolami miejskich przywilejów administracyjnych i sądowniczych. Ponadto nie stoi on na placu Molkenmarkt, gdzie dawniej stał stary berliński Roland. Mówimy o fontannie*

1 | Fontanna Rolanda w Prabutach

2 | 3 | Fontanna Rolanda w Berlinie autorstwa Otto Lessinga na fotografii sprzed 1910 r. (2) i na pocztówce sprzed 1939 r. (3)



średniowieczną modłę – zarówno myśl przewodnia, jak i sposób wykonania rzeźby bardzo dobrze harmonizują ze sobą. Niezbyt udanie prezentuje się natomiast wykonanie samego postumentu i pozostałych elementów fontanny, które swoimi licznymi wymyślnymi dodatkami i wyzywającą kolorystyką – w porównaniu z prostą figurą Rolanda – mimo gotyckich form prezentują się – chcieliby się powiedzieć – niemal barokowo” (tamże).

Projekt fontanny Otto Lessinga był już gotowy w maju 1900 r., a jej model zaprezentowano cesarzowi w grudniu 1901 r. Budowę rozpoczęto w pierwszej połowie 1902 r. Uroczysta inauguracja monumentalnego wodotrysku (figura Rolanda miała wysokość 3,75 m, cała fontanna – 10,75 m) odbyła się 25 sierpnia 1902 r.

Dzieło Lessinga przetrwało pierwszą wojnę światową nieuszkodzone. W latach dwudziestych XX w. wzmagający się ruch pojazdów w rejonie Placu Kempera wymusił zmianę przebiegu ulic i ich rozbudowę, a to spowodowało ograniczenie dotychczasowego rozległego otoczenia fontanny do ciasnej wysepki ulicznej. Bez względu na to pozostawiona na swoim pierwotnym miejscu Fontanna Rolanda w dalszym ciągu dominowała w okolicy.

Podczas drugiej wojny światowej monument nie miał już tyle szczęścia. Znacznie uszkodzony w wyniku

ze zdobiącym ją Rolandem, którą umieszczono na końcu Siegesallee [Alej Zwycięstwa], na Kemperplatz, gdzie dawniej znajdowała się Wrangelbrunnen [fontanna Wrangla, obecnie usytuowana u zbiegu Grimmstraße i Urbanstraße].

Jeśli chodzi o związek posągów Rolanda z legendarnym bohaterem, paladynem Karola Wielkiego – kontynuował krytyk – uczeni nie są do końca zgodni co do ich jednoznaczności. Nie wiadomo też, czy lśniący miecz, który średniowieczny Roland trzyma w prawej dłoni to osnuty legendą Durendal, czy może tylko symbol miejskiej władzy [...]. W każdym razie Otto Lessing, twórca ofiarowanej Berlinowi dzięki cesarskiej szczodrości fontanny, realizując swoją wizję Rolanda stworzył na szczycie monumentu niezwykle charakterystyczny posąg” (J. N. [=Julius Norden], *Zick-Zack* (5), „Moderne Kunst in Meister-Holzschnitten nach Gemälden und Skulpturen

berühmter Meister der Gegenwart”, t. XVII, Berlin 1910, s. 3, nieliczbowana). Po czym przeszedł do opisu zaprojektowanej przez Lessinga rzeźby i pozostałych elementów fontanny, zauważając na koniec, że „Postać Rolanda stylizowana jest na prawdziwie





4 | Pozostałości berlińskiej Fontanny Rolanda na fotografii wykonanej po drugiej wojnie światowej

5 | Kopia średniowiecznej figury Rolanda Brandenburskiego przed Muzeum Marchii Brandenburskiej w Berlinie, fotografia współczesna

(zdjęcia: 1 – <https://www.ruszajwdroge.pl/2018/02/Prabuty>; 2 – wg „Moderne Kunst in Meister-Holzschnitten nach Gemälden und Skulpture berühmter Meister der Gegenwart”, t. XVII, Berlin 1910; 3 – zbiory własne autora; 4 – <http://previous.bildindex.de/bilder/M103732c14a.jpg>; 5 – https://www.berlinstadtservice.de/xinh/Roland_Statue_Berlin.html)



prowadzonych walk przez kilka lat trwał w takim stanie, wreszcie około 1950 r. został całkowicie rozebrany. Ale na tym historia berlińskich Rolandów jeszcze się nie kończy. Z artykułu Mirosława Pisarkiewicza i przedstawionego tu opisu fontanny Lessinga znamy już, co prawda w zarysie, losy obu tych monumentów, lecz pozostał do omówienia jeszcze jeden rzeźbiarski wizerunek tego legendarnego rycerza, tym razem funkcjonujący jako autonomiczna figura. Co o niej wiemy?

Wśród mieszkańców Berlina panuje do dziś przekonanie, że cesarz Wilhelm II świadomie zapragnął wznieść w tym mieście wielkich rozmiarów fontannę z posągiem Rolanda na jej szczycie, mając nadzieję, że berlińczycy zrezygnują z planowanego od lat wykonania kopii... utopionej – jak wieść niesie – na polecenie cesarza Wilhelma I (dziadka Wilhelma II) w nurtach Szprewy oryginalnej średniowiecznej figury tego rycerza. Kalkulacje te (a działało się to na długo przed abdykacją Wilhelma II!) okazały się jednak całkowicie płonne. W 1905 r. – nie bacząc na funkcjonujące już w Berlinie dwie Fontanny Rolanda – przed wzniesionym w latach 1899-1908 przez Ludwiga Hoffmanna gotykizującym budynkiem Muzeum Marchii Brandenburskiej ustawiono wielkich rozmiarów kamienną figurę Rolanda, do złudzenia przypominającą tamtą, średniowieczną. Rzeźba zasadniczo różni się od już opisanych, ale ma tę szczególną zaletę, że można ją oglądać także obecnie, ponieważ niezmienną stoi już od ponad wieku w tym samym miejscu.

Wydaje się, że istnienie w jednym mieście aż trzech posągów Rolanda było dla burmistrza Eggerta sprzyjającą okolicznością w berlińskich pertraktacjach zmierzających do zakupu jednej z tych rzeźb dla Riesenburga, niewielkiego prowincjonalnego miasteczka, które brandenburskiemu rycerzowi zdecydowało się oddać we władanie swój najpiękniejszy plac opustoszały po tragicznym pożarze (1868) dawnego ratusza.

WOJCIECH PRZYBYSZEWSKI

Nowe obiekty na Liście Światowego Dziedzictwa UNESCO

Na 43. sesji Komitetu Światowego Dziedzictwa UNESCO, która odbyła się w dniach 30 czerwca – 10 lipca 2019 r. w Baku (Azerbejdżan), dokonano wpisu na Listę Światowego Dziedzictwa czterech dóbr przyrodniczych, jednego dobra mieszane go i 25 dóbr kultury. Z Azerbejdżanu, gospodarza sesji, wpisano historyczne centrum miasta Szeki z pałacem chana.

Kolejne dobra kultury wpisane na Listę Światowego Dziedzictwa, znajdujące się na terenie Europy, to:

Krzemionkowski region prądziejowego górnictwa krzemienia pasiastego (Polska). Jest to dziedzictwo archeologiczne, będące świadectwem rozwoju przemysłu na ziemiach polskich w ważnej dla historii ludzkości epoce prądziejowej. Wpisany obszar leży na północno-wschodnim skraju Gór Świętokrzyskich, po obu stronach rzeki Kamiennej, w pow. ostrowieckim i opatowskim, na terenie gmin: Bodzechów, Ćmielów i Ożarów. Składa się z czterech części: głównego pola górniczego w Krzemionkach Opatowskich, dwóch mniejszych pól górniczych – Borownia i Korycina oraz stałej prehistorycznej osady górniczej w Gawrońcu, której mieszkańcy dokonywali obróbki otrzymanego z kopalni krzemienia i wykonywali narzędzia przeznaczone na sprzedaż. Na obszarze tym w epoce neolitu i brązu (ok. 3900 do 1600 lat p.n.e.) wydobywano i poddawano obróbce krzemień pasiasty, służący głównie do wykonywania narzędzi. Podziemne konstrukcje górnicze, miejsca obróbki krzemienia i około 4 tys. komór i chodników składają się na jeden z najpełniej zachowanych spośród odkrytych do tej pory

neolitycznych podziemnych systemów wydobywania i obróbki krzemienia. Stanowi źródło wiedzy o tym, jak żyli i pracowali ludzie w prehistorycznych społecznościach osiadłych i jest świadectwem zaginionej tradycji kulturowej. Jest również dobitnym dowodem na to, że epoka prądziejowa, w której wydobywano krzemień w celu wytwarzania narzędzi, była przełomowym etapem w historii ludzkości.

Krajobraz w Kladrubach nad Łabą i stadnina koni starokladrubskich (Czechy).

Wpisany obszar znajduje się na Połabiu (Střední Polabí), na równinie leżącej nad Łabą. Obejmuje płaskie, piaszczyste tereny, pola uprawne, grodzonne pastwiska, lasy i zabudowania służące hodowli i układowi koni starokladrubskich – rasy koni zaprzęgowych używanych na dworze habsburskim w czasie uroczystości. Cesarska stadnina została założona w 1579 r. i działa do dziś. Jest to obecnie jeden z przodujących europejskich ośrodków hodowli koni, który rozwinął się w czasach, gdy konie były szeroko wykorzystywane w transporcie, rolnictwie i wojsku, a arystokracja służyła do celów reprezentacyjnych.

System gospodarowania wodą w Augsburgu (Niemcy).

System zarządzania wodą w Augsburgu obejmuje sieć kanałów, pochodzących z okresu od XV do XVII w., wieże ciśnień, w których znajdowały się przepompownie, rzeźnię schładzaną wodą, system trzech monumentalnych fontann i elektrownie wodne, które obecnie dostarczają energii odnawialnej. Z powodu wynalazków, które powstały w związku z tym systemem, Augsburg jest miastem pionierskim w dziedzinie hydrauliki.



1



2



3

- 1 | Rezerwat archeologiczny Krzemionki w Polsce
- 2 | Stadnina koni starokladrubskich w Czechach
- 3 | System gospodarowania wodą w Augsburgu w Niemczech



Region górniczy w Górach Kruszných (Czechy-Niemcy). Góry Kruszne (Erzgebirge/Krušnohoří) to region w południowo-wschodnich Niemczech (Saksonia) i północno-zachodnich Czechach, bogaty w złoża rud metali, które były eksploatowane od średniowiecza. W latach 1460-1560 wydobywano tu najczęściej rudy srebra w Europie. Rozwijające się na tym obszarze górnictwo stało się źródłem wielu wynalazków technicznych. Drugim surowcem pozyskiwanym w tym miejscu była cyna. Pod koniec XIX w. region stał się ważnym w skali światowej producentem uranu. Górski krajobraz kulturowy kształtował się tu w ciągu ośmiu stuleci, od XII do XX w., pod wpływem trwającej nieprzerwanie eksploatacji złóż

oraz związanego z nią rozwoju pionierskich systemów gospodarowania wodą, nowatorskich ośrodków obróbki minerałów i hut oraz miast górniczych.

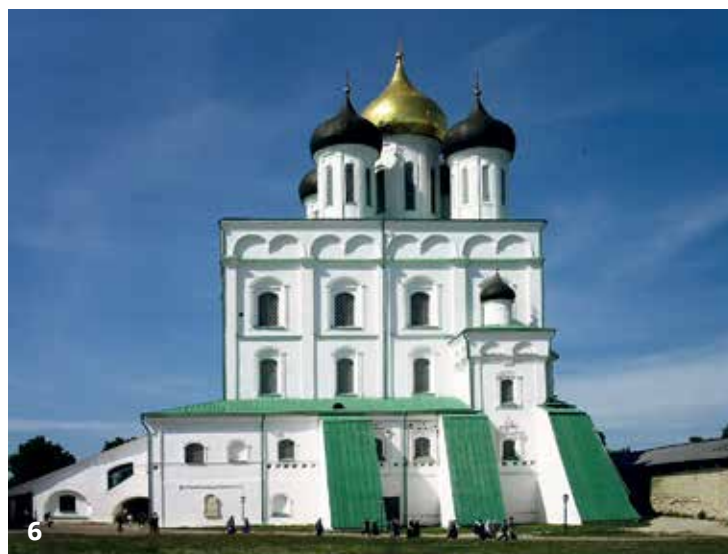
Obserwatorium Jodrell Bank (Wielka Brytania). Jest to obserwatorium radioastronomiczne, powstałe w 1945 r. w północno-zachodniej Anglii, na terenie wiejskim wolnym od zakłóceń radiowych. Zajmowało się badaniami nad wykrywaniem promieniowania kosmicznego za pomocą radarów i wywarło znaczący wpływ na naukę o meteoroidach i księżycu, odkrycie kwazaru, rozwój optyki kwantowej i śledzenie statków kosmicznych. Na terenie działającego nadal obserwatorium znajduje się kilka radioteleskopów i zabudowania administracyjne, w tym hangary

i stacja kontrolna. Ten wyjątkowy ośrodek myśli technicznej obrazuje przejście od tradycyjnej astronomii optycznej do radioastronomii, jakie nastąpiło w latach 1940-1960, doprowadzając do zasadniczych zmian w rozumieniu wszechświata.

Kościóły pskowskiej szkoły architektury (Federacja Rosyjska). Budowle te znajdują się w historycznej części Pskowa, nad brzegami rzeki Wielikaja, w północno-zachodniej części Rosji i są dziełem pskowskiej szkoły architektury. Ich charakterystyczne cechy to sześciennie formy, sklepienia, przedsionki i dzwonnice z najstarszymi elementami pochodzącymi z XII w. Wkomponowane w naturalny krajobraz są otoczone ogrodami, murami granicznymi

i ogrodzeniami. Pskowska szkoła architektury, czerpiąca wzorce z architektury bizantyjskiej i odwołująca się do tradycji Nowogrodu, przeżywała rozkwit w XV i XVI w. i była jedną z głównych szkół architektury w Rosji. W ciągu pięciu kolejnych stuleci wywierała wpływ na rozwój całej architektury rosyjskiej.

Wzgórza prosecco w Conegliano i Valdobbiadene (Le Colline del Prosecco di Conegliano e Valdobbiadene) (Włochy). Wpis obejmuje część regionu upraw winorośli w północno-wschodniej części Włoch, w którym produkowane są wina prosecco. Cechą charakterystyczną krajobrazu są wzgórza o stromych zboczach, niewielkie poletka winnic położone na wąskich trawiastych tarasach,



4 | Region górniczy w Górach Krušnych (Czechy-Niemcy)

5 | Obserwatorium Jodrell Bank w Wielkiej Brytanii

6 | Sobór Trójcy Świętej w Pskowie (Federacja Rosyjska)

7 | Wzgórza prosecco w północno-wschodniej części Włoch

8 | Krajobraz kulturowy świętych gór na wyspie Gran Canaria w Hiszpanii

9 | Sanktuarium Bom Jesus do Monte w Bradze w Portugalii



8



9

zwane *cigloni*, lasy, małe wioski i ziemie uprawne. Od XVII w. dzięki systemowi *cigloni* powstawała charakterystyczna szachownica winnic, tworzona przez biegnące równolegle i prostopadłe do zbocza rzędy winorośli. Technika rozpinania winorośli, zwana *bellussera*, stosowana od XIX w., przyczyniła się również do powstania swoistych cech krajobrazu.

Krajobraz kulturowy Risco Caído i świętych gór na wyspie Gran Canaria (Hiszpania). W krajobrazie o bogatej różnorodności biologicznej znajdują się liczne ślady osadnictwa jaskiniowego: zamieszkałe niegdyś jaskinie, spichlerze, zbiorniki na wodę. Ich wiek świadczy o obecności kultury prehiszpańskiej, która na wyspie rozwijała się w izolacji od momentu przybycia północno-afrykańskich Berberów na początku naszej ery aż do pojawienia się pierwszych osadników hiszpańskich w XV w. Na Gran Canarii znajdują się również miejsca kultu w jaskiniach oraz dwie świątynie – Risco Caído i Roque Bentayga, gdzie odbywały się cykliczne uroczystości. Uważa się, że świątynie

mogły być związane z kultem gwiazd i Matki Ziemi.

Z **Portugalii** znalazły się na Liście dwa dobra kultury:

Budowle Królewskie Mafra – pałac, bazylika, klasztor, ogrody Cerco i park myśliwski. Obszar, na którym znajdują się wszystkie te obiekty, położony jest w odległości 30 km na północny zachód od Lizbony. Zespół pałacowy, wzniesiony przez króla Jana V w 1711 r., imponująca budowla na planie prostokąta, mieści pałac króla i królowej, kaplicę królewską, zaprojektowaną na wzór rzymskiej bazyliki barokowej, klasztor franciszkanów oraz bibliotekę, liczącą 36 000 woluminów. Przy pałacu znajdują się ogrody Cerco z założeniami geometrycznymi i królewski park myśliwski (Tapada). Cały zespół jest jednym z najwybitniejszych dzieł powstałych za panowania Jana V, który inspirował się architektonicznymi i artystycznymi wzorcami baroku rzymskiego i włoskiego, a także zamawiał dzieła sztuki, które sprawiły, że Mafra stanowi wyjątkowy przykład włoskiego baroku.

Sanktuarium Bom Jesus do Monte w Bradze. Na górze Espinho, wznoszącej się nad miastem Braga w północnej Portugalii, znajduje się sanktuarium, będące wyobrażeniem chrześcijańskiego Jeruzalem, w formie świętej góry z kościołem na szczycie. Budowane w ciągu ponad 600 lat, głównie w stylu barokowym, ilustruje europejską tradycję Sacri Monti (świętych gór), szerzoną przez Kościół katolicki od Soboru Trydenckiego w XVI w. jako reakcja na reformację. Centralnym elementem zespołu jest Droga Krzyżowa, biegnąca zachodnim zboczem wzgórze. Znajdują się tam kaplice z rzezbami nawiązującymi do Męki Pańskiej, ponadto fontanny, alegoryczne rzeźby i klasyczne ogrody. Droga Krzyżowa wiedzie do kościoła, budowanego od 1784 do 1811 r. Granitowe budowle mają bielone wapnem gipsowe fasady z kamiennymi obramowaniami. Najbardziej charakterystyczne dla tego miejsca przykłady sztuki barokowej to słynne Schody Pięciu Zmysłów z murami, zdobionymi stopniami, fontannami, posagami i innymi elementami ozdobnymi.

Na sesji Komitetu Światowego Dziedzictwa w Baku wprowadzono ponadto rozszerzenie wpisu dotyczącego Jeziora Ochrydzkiego. Część tego jeziora usytuowanego w Macedonii Północnej wraz z częścią łądu z miastem Ochryda była wpisana na Listę Światowego Dziedzictwa w 1979 r., obecne rozszerzenie wpisu objęło pozostałą część Jeziora Ochrydzkiego, należącą do Albanii i położony w części północno-wschodniej niewielki półwysp Lin, a także pas łądu wzdłuż rzeki, który łączy półwysp z granicą Macedonii. Na półwyspie wznoszą się pozostałości wczesnochrześcijańskiego kościoła z połowy VI w. W płytkich wodach przybrzeżnych znajdują się trzy miejsca świadczące o istnieniu prehistorycznych domów na palach.

Na Listę dóbr w zagrożeniu wpisano wyspy i obszary chronione Zatoki Kalifornijskiej (Meksyk), natomiast wycofano z tej Listy Miejsce narodzin Chrystusa: Bazylikę Narodzenia Pańskiego i szlak pielgrzymkowy w Betlejem (Palestyna) oraz Fabryki saletry w Humberstone i w Santa Laura.

(Na podstawie informacji Polskiego Komitetu ds. UNESCO)

Europejskie Dni Dziedzictwa 2019

Europejskie Dni Dziedzictwa (EDD) to coroczne święto otwartych zabytków. Biorą w nim udział instytucje oraz społeczne organizacje edukacyjne i kulturalne z całej Polski. Przez dwa weekendy września we wszystkich województwach można brać udział w wielu wydarzeniach promujących lokalne dziedzictwo kulturowe.

W tym roku w Polsce Europejskie Dni Dziedzictwa świętowane były (7-8 i 14-15 września) już po raz 27, a ich hasłem przewodnim był „polski spłot”. Odbyło się ponad 700 wydarzeń kulturalnych w 400 miejscowościach we wszystkich województwach. Były to skierowane do różnych grup odbiorców spacer, wprowadzanie, wystawy, konkursy, koncerty, gry terenowe, warsztaty, wykłady i przedstawienia poświęcone lokalnemu dziedzictwu. Koordynatorem Europejskich Dni Dziedzictwa w Polsce, jak w latach poprzednich, był Narodowy Instytut Dziedzictwa.

Motyw przewodni EDD – „polski spłot” – odnosił się do rozwoju niepodległej Polski po latach rozbiorów, budowania i utwa-

1 | Międzypokoleniowe heklowanie na łące w Koniakowie

2 | Wypłatanie koszyków podczas pikniku historycznego w Otwocku Wielkim

(zdjęcia: 1 – Daniel Franek, 2 – Jacek Piotrowski)



iania państwowości, a czytany w sposób bezpośredni umożliwił organizację wydarzeń poruszających m.in. kwestię mody polskiej, tradycji tkackich czy zabytkowych obiektów związanych z przemysłem włókienniczym.

Uroczysta inauguracja tegorocznych Europejskich Dni Dziedzictwa, objęta Patronatem Narodowym Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej, odbyła się 7

września we Wschowie; organizatorem było Miasto i Gmina Wschowa we współpracy z Muzeum Ziemi Wschowskiej, Lubuską Wojewódzką Konserwator Zabytków oraz Stowarzyszeniem Czas A.R.T. W programie znalazło się wiele atrakcji skierowanych do osób w każdym wieku, m.in. warsztaty tkackie, spektakl teatralny zorganizowany w Lapidarium, gra terenowa pt. „Wschowskie opowieści”.

Europejskie Dni Dziedzictwa to wspólna inicjatywa Rady Europy i Unii Europejskiej oraz największe święto zabytków kultury Starego Kontynentu, którego początki sięgają 1991 r. Pierwsza edycja Europejskich Dni Dziedzictwa w Polsce odbyła się w 1993 r. i od tego czasu popularność tego największego w Europie projektu edukacyjno-kulturalnego nie słabnie. Od

ponad 20 lat na terenie całej Polski odbywają się wydarzenia specjalne, a właściciele zabytków udostępniają szerokiej publiczności miejsca na co dzień niedostępne. W ubiegłym roku w EDD udział wzięło ponad 200 tys. osób. Szczegółowe informacje dotyczące projektu można znaleźć na stronie: <http://edd.nid.pl>.

□

Spotkanie z książką

SZKICOWNIK PIOTRA
MICHAŁOWSKIEGO

W 2019 r. nakładem Wydawnictwa Literackiego ukazała się publikacja *Pomiędzy powstaniem a emigracją. Podgórski szkicownik Piotra Michałowskiego z roku 1832*. Jest to pierwsza edycja nigdy dotąd niepublikowanego szkicownika malarza polskiego romantyzmu i bohatera walki narodowowyzwoleńczej – Piotra Michałowskiego.

Publikacja składa się z dwóch części: opowieści o Michałowskim i jego czasach oraz szkicownika artysty. Nie jest monografią, nie prezentuje najważniejszych dzieł malarza, nie ma tu typowej biografii, jest przedstawienie skomplikowanej psychiki i sytuacji życiowej malarza, opis podkrakowskiego Podgórz, analiza form obrazów artysty na tle wcześniejszej twórczości oraz ich znaczenia w kontekście późniejszego pobytu Michałowskiego w Paryżu, a także przegląd wybranych szkicowników innych artystów



na tle rosnących w pierwszej połowie XIX w. prób dokumentowania rzeczywistości w dziennikach osobistych.

Szkicownik powstawał w podkrakowskim Podgórzu na początku 1832 r., tuż po klęsce powstania listopadowego, a przed udaniem się Michałowskiego na emigrację. Wypełniony jest rysunkami i szkicami akwarelowymi, które składają się na trzy grupy tematyczne: sceny z powstania, postacie z najbliższego otoczenia artysty, studia pejzażowe. Większości tych rysunków malarz nie powtórzył w późniejszej twórczości.

Publikacja opatrzona została komentarzem krytycznym Elżbiety Wichrowskiej i Jana K. Ostrowskiego, wybitnych znawców artystycznych dokonań Michałowskiego, którzy analizują szkicownik artysty, przedstawiają podłoże historyczne powstania rysunków, rozszyfrowują portretowane postacie, szukają odniesień do tych wczesnych szkiców w późniejszej, dojrzalej twórczości Michałowskiego. Badacze piszą we wstępie o znaczeniu pracy artysty przy szkicowniku; właśnie wtedy przewartościował Michałowski swoje podejście do sztuki, zbudował podstawy realistycznego warsztatu, a także podjął decyzję o rezygnacji z kariery urzędniczej i postanowił zawodowo poświęcić się sztuce.

Na końcu publikacji zamieszczono spis wykorzystanych materiałów archiwalnych, bibliografię i indeks nazwisk. Dodatkowym atutem książki jest ciekawa szata edytorska i wiele dotychczas niepublikowanych ilustracji.

KLUB „SPOTKAŃ Z ZABYTKAMI”

Korzyści wynikające z prenumeraty naszego miesięcznika są oczywiste:

Nagrody otrzymują:

Elżbieta Smereczyńska z Góry Kalwarii – Joanna Dobkowska, Joanna Wasilewska, *W cieniu koronkowej parasolki. O modzie i obyczajach w XIX wieku*, wyd. Arkady, Warszawa 2019

Maksymilian Boniecki z Zalesia Górnego – *Rany pamięci. Ślady zniszczeń okresu II wojny światowej w topografii miasta*, wyd. Biuro Stołecznego Konserwatora Zabytków, Warszawa 2019

Magdalena Różycka z Warszawy – *Muzea uczelniane dla Niepodległej*, wyd. Stowarzyszenie Muzeów Uczelnianych, Warszawa 2019

Piotr Jordan z Krynek – *100 Pomników Historii*, wyd. Narodowy Instytut Dziedzictwa, Warszawa 2018

Instytut Genealogii w Grójcu – *Kronika Wschowskich Bernardynów, czyli...*, wyd. Stowarzyszenie Czas A.R.T., Wschowa 2019

Ponadto wszyscy nagrodzeni otrzymują publikacje: *Porcelana miśnieńska w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu*, przewodnik po wystawie, wyd. Zamek Królewski na Wawelu – Państwowe Zbiory Sztuki, Kraków 2019 oraz *Wytyczne i zalecenia ochrony tynków szlacheckich doby modernizmu*, Kraków 2019



PRENUMERATA

W 2020 r. ukaze się 6 numerów „Spotkań z Zabytkami” w cenie 19 zł każdy. W wypadku zamówienia całorocznej prenumeraty z wysyłką koszt wyniesie 114 zł. Aby zamówić prenumeratę, należy 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

Przy wpłacie prosimy o podanie dokładnego adresu, na jaki ma być dostarczana przesyłka. Dane można też przesłać pocztą elektroniczną na adres: prenumerata@spotkania-z-zabytkami.pl. Najprostszą metodą zamówienia prenumeraty jest wypełnienie formularza na stronie spotkania-z-zabytkami.pl. W przypadku chęci otrzymania faktury VAT prosimy o podanie danych do jej wystawienia. Wszelkie pytania w sprawie prenumeraty prosimy kierować do Fundacji Hereditas, tel. (22) 891-01-62, e-mail: prenumerata@spotkania-z-zabytkami.pl.

SPRZEDAŻ

Aktualne numery „Spotkań z Zabytkami” są w sprzedaży w kioskach RUCHU, KOLPORTERA i w punktach sprzedaży GARMOND oraz w warszawskich księgarniach.

Rogalin

zespół pałacowy



Przemyśl

zespół staromiejski



Chełmno

Stare Miasto



Łęknica

Park Mużakowski



Święty Krzyż

pobenedyktynski zespół klasztorny



Lidzbark Warmiński

zamek biskupów warmińskich



Więcej o Pomnikach Historii
na stronie www.zabytek.pl



NARODOWY INSTYTUT
DZIEDZICTWA
NATIONAL HERITAGE BOARD OF POLAND