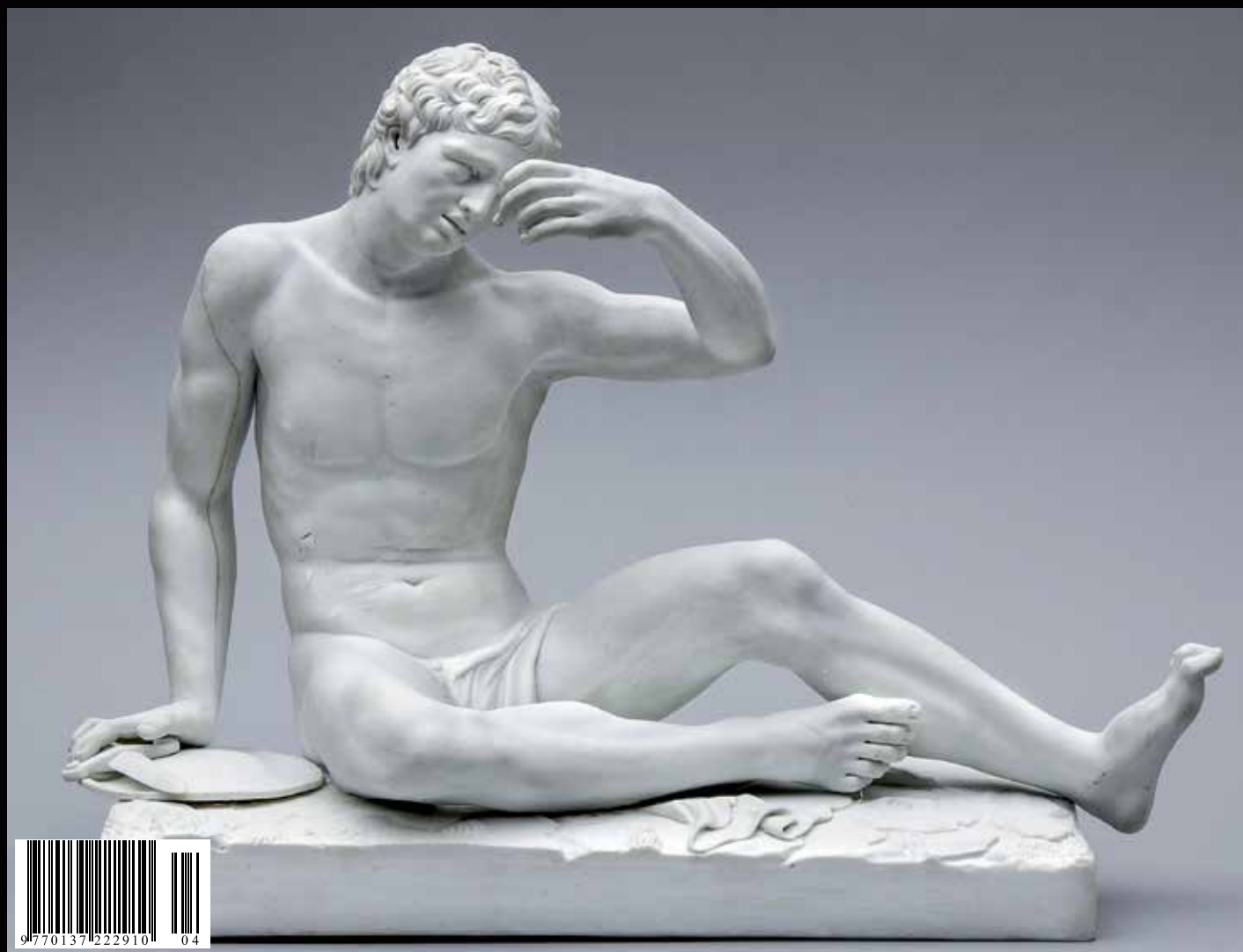


SPOTKANIA Z ZABYTKAMI


INDEKS 377325 • ISSN 0137-222X

3-4 | MARZEC-KWIECIEŃ 2022
CENA 21 ZŁ (W TYM 8% VAT)




**WOKÓŁ
WINCENTEGO
POLA**

Rok jubileuszy
zapomnianego
poety
(s. 4-21)



**JOACHIM
LELEWEL
RYTOWNIK
POLSKI**

Wystawa
w Muzeum
Narodowym
w Krakowie
(s. 30-37)



**WARSZAWSKIE
POSADZKI**

Zachowane
posadzki
w stołecznych
kamienicach
(s. 53-57)



**ŚW. AUGUSTYN
W CELI**

Obraz
przypisywany
Witowi Stwoszowi
(s. 58-59)

Spis treści

- 2 Przegląd wydarzeń
 - 4 **Jubileusz Wincentego Pola**
 - 5 **Dvorek Wincentego Pola – lubelskie muzeum poety-geografa**
WIKTOR KOWALCZYK
 - 12 **Jak Pol z Kossakiem unieśmiertelnili Mohorta**
WOJCIECH PRZYBYSZEWSKI
 - 18 **Pograniczne zamki Podola**
JAROSŁAW KOMOROWSKI
 - 22 **Galeria kolekcjonerstwa Potockich w pałacu wilanowskim**
JOANNA PAPROCKA-GAJEK, MARTA GOŁĄBEK
 - 30 **Joachim Lelewel – Rytownik Polski**
JANINA WILKOSZ
-
- 38 Wokół jednego zabytku: Zapomniany witraż w warszawskim hotelu Bristol
ADRIAN SOBIESZCZAŃSKI
- ZABYTKI W KRAJOBRAZIE**
-
- 41 Budynek dyrekcji Stoczni Gdańskiej
HANNA MACKIEWICZ
 - 44 Secesyjna kamienica w Poznaniu
HANNA MACKIEWICZ
 - 47 Akcja cmentarze: Cmentarz ewangelicki w Chodczu
ARKADIUSZ CIECHAŁSKI
 - 51 Akcja cmentarze: Upamiętnienie na cmentarzu żydowskim w Warszawie
 - 52 Spotkanie z książką: Trzy dekady „Almanachu Muszyny”
- TO TEŻ SĄ ZABYTKI**
-
- 53 O czym mówią warszawskie posadzki
KATARZYNA KOMAR-MICHAŁCZYK
- ZBIORY I ZBIERACZE**
-
- 58 „Święty Augustyn w celi” – kwatery poliptyku z Füssen
EWA KORPYSZ
-
- 59 Spotkanie z książką: Królewskie srebra stołowe
 - 60 Przeoczona ilustracja
WOJCIECH PRZYBYSZEWSKI
 - 62 Dom mody – nowoczesny model biznesowy XIX w.
PRZEMYSŁAW KRYSZTYAN FARYŚ
- Z WIZYTĄ W MUZEUM**
-
- 66 Spotkanie z książką: Jedwabne tkaniny odzieżowe
 - 66 Modowy luksus
BEATA KUMAN
 - 69 Spotkanie z książką: Sztuka XIX i XX w. w Muzeum Narodowym w Szczecinie
- ROZMAITOŚCI**
-
- 70 Zabytki i prawo: Ulga na zabytki
ŻANETA GWARDZIŃSKA-CHOWANIEC, JOWITA PUSTUŁ, MONIKA BOGDANOWSKA, KATARZYNA ZAŁASIŃSKA, MICHAŁ KRASUCKI
-
- III OKŁ. Listy

3-4 (421-422) XLVI
Warszawa 2022

ADRES REDAKCJI

00-545 Warszawa, ul. Marszałkowska 58 lok. 24
tel. 533 822 439

e-mail: redakcja@spotkania-z-zabytkami.pl
https: zabytki.online
http://www.facebook.com/spotkaniazzabytkami

REDAKCJA

Wojciech Przybyszewski
REDAKTOR NACZELNY

Lidia Bruszewska
ZASTĘPCA REDAKTORA NACZELNEGO

Ewa A. Kamińska
SEKRETARZ REDAKCJI

Jarosław Komorowski

Katarzyna Komar-Michalczyk

Małgorzata M. Przybyszewska

PROJEKT GRAFICZNY

Piotr Berezowski

ŁAMANIE I OPRACOWANIE KOMPUTEROWE

Fundacja Hereditas

RADA REDAKCYJNA

prof. dr hab. Dorota Folga-Januszewska

dr Dominik Jagiełło

prof. dr hab. Stanisław Januszewski

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

prof. dr hab. Małgorzata Omilanowska

prof. dr hab. Maria Poprzęcka

prof. dr hab. Jacek Purchla

prof. dr hab. Andrzej Rottermund

prof. dr hab. Bogumiła Rouba

mgr Bartosz Skaldawski

mgr Andrzej Sołtan

prof. dr hab. inż. Bogusław Szmygin

WYDAWCA

Fundacja
HEREDITAS przy współpracy
Narodowego
Instytutu Dziedzictwa

00-545 Warszawa, ul. Marszałkowska 58 lok. 24
tel. 501 259 012

e-mail: fundacja@fundacja-hereditas.pl
http://www.fundacja-hereditas.pl

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.



NARODOWY
PROGRAM
ROZWOJU
CZYTELNICTWA

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



NA OKŁADCE:

„Umierający Gal” według modelu Gottlieba J. Matthai’ego (?), 1785, porcelana, biskwit, Królewska Manufaktura Porcelany w Miśni (zob. artykuł na s. 22-29)

(fot. Agnieszka Indyk)

Sejm RP ustanowił rok 2022 Rokiem Romantyzmu Polskiego. W Uchwale wskazano, że w 2022 r. przypadają dwusetne urodziny romantyzmu – znaczącej w dziejach kultury polskiej epoki historii sztuki i literatury. Ponadto, że rocznica ta jest dobrym powodem do przypomnienia „*duchowego depozytu, jaki pozostawili nam romantyczni bohaterowie, artyści i myśliciele*”. Przypomniano wreszcie, że dwieście lat temu ukazały się w Wilnie (w drukarni Józefa Zawadzkiego) *Ballady i romanse* Adama Mickiewicza, zawarte w pierwszym tomiku poezji młodego poety i to właśnie ten tomik wyznaczył początek polskiego romantyzmu.

W zaszczytnym gronie wybitnych poetów romantycznych od wielu lat wymienia się niezmienne trzech polskich wieszczów: Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego i Zygmunta Krasińskiego. Wydaje się także, iż (być może chwilowo) nie ma zgody na to, by czwartym wieszczem nazwać któregoś z pozostałych wielkich romantyków, z Cyprianem Kamilem Norwidem na czele, ale przynajmniej temu artyście od niedawna los bardziej sprzyja. Dzięki wieloletniej batalii znawców i miłośników jego dorobku (nie tylko w dziedzinie literatury, ale także w malarstwie, rysunku, grafice i rzeźbie) udało się wreszcie przeforsować pomysł ustanowienia dla niego trwałego miejsca pamięci w postaci muzeum biograficznego (w pałacu w Dębinkach koło Wyszkowa).



Tablica upamiętniająca miejsce pierwszego wydania *Ballad i romanse* Adama Mickiewicza, na budynku w Wilnie, w którym mieściła się drukarnia Józefa Zawadzkiego

(fot. shalom / <https://pl.wikipedia.org>)

Z kolei o Wincentym Polu, najczęściej nazywanym epigonem polskiego romantyzmu, nikt już prawie nie słyszał oprócz garstki naukowców interesujących się jego spuścizną literacką, naukową i publicystyczną, a także niewielkiej grupki osób zafascynowanych dokonaniem tego poety. Wydaje się więc, że to dobry pomysł, by przypomnieć jego zasługi, szczególnie, że obchodzimy w tym roku sto pięćdziesiątą rocznicę śmierci tego wybitnego Polaka (s. 4-21).

Podobnie niewiele wiemy o Joachimie Lelewelu, jako artyście rytowniku (!). Znamy go przecież raczej jako polskiego historyka, pedagoga, numizmatyka i bibliografa, a także polityka i emigranta zmarłego na obczyźnie. Ta właśnie niewiedza jest jednym z powodów, dla których prezentujemy w tym numerze obszerną opowieść o Lelewelu „*Rytowniku Polski*”, jak go nazwała kuratorka poświęconej mu niezwyklej wystawy w krakowskich Sukiennicach i zarazem autorka wskazanego artykułu (s. 30-37).

Polecamy również lekturę tekstów o dwóch kolejnych obiektach wyróżnionych w ubiegłorocznym konkursie „Zabytek Zabdany” (s. 41-46), a także artykułów, których tematem jest dziewiętnastowieczna luksusowa moda (s. 62-69). Wreszcie tekst *Ulga na zabytki* (s. 70-72). Jest to wybór pięciu ważnych wypowiedzi w mediach na tak określony temat, w związku z toczącą się dyskusją o plusach i minusach nowej regulacji prawnej. Choć materiał ten zamieściliśmy na końcu numeru, to jesteśmy przekonani, że do jego przeczytania zachęcać nikogo nie trzeba. A na okładce – „Umierający Gal” – biskwitowa figurka z kolekcji wilanowskiej, której symboliki, mając na uwadze tragiczne wydarzenia ostatnich dwóch miesięcy, objaśniać nie musimy.

Wojciech Przybyszewski

Przeгляд wydarzeń

ZMIANY NA STANOWISKU GENERALNEGO KONSERWATORA ZABYTKÓW I DYREKTORA NARODOWEGO INSTYTUTU DZIEDZICTWA

W styczniu br. Jarosław Sellin, sekretarz stanu w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego, został powołany na stanowisko Generalnego Konserwatora Zabytków. Jarosław Sellin jest doktorem nauk humanistycznych. W latach 2005-2007 pełnił funkcję sekretarza stanu w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego, od listopada 2015 r. jest sekretarzem stanu w tym ministerstwie. Na początku br. nastąpiły też zmiany w Narodowym Instytucie Dziedzictwa. Stanowisko dyrektora objęła dr hab. Katarzyna Zalasńska, prawniczka, nauczycielka akademicka, autorka wielu monografii

WIATRAK Z SZACIŁÓWKI

W ostatnim czasie zakończono roboty budowlane przy zabytkowym wiatraku w miejscowości Szaciłówka w woj. podlaskim (gmina Korycin). Prace polegały na obiciu wiórem osikowym ścian



Odremontowany wiatrak z Szaciłówki

i artykułów naukowych. Specjalizuje się w prawie ochrony zabytków, działalności muzeów, bibliotek i archiwów oraz w obrocie dziełami sztuki. Od 2018 r. była przewodniczącą Komitetu Światowego Dziedzictwa w Polsce, a w latach 2018-2021 pełniła funkcję dyrektora Departamentu Ochrony Zabytków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Przez wiele lat współpracowała z Narodowym Instytutem Dziedzictwa, Narodowym Instytutem Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, Polskim Komitetem ds. UNESCO, a także Biurem Analiz Sejmowych.

W „Spotkaniach z Zabytkami” opublikowała artykuły: *Jakiego ustroju administracji konserwatorskiej potrzebujemy?* (nr 7, 2009, s. 15-17), *Pole bitwy pod Grunwaldem pomnikiem historii* (nr 3-4, 2011, s. 49-51).

wiatraka, naprawie stolarki okiennej, oczyszczeniu i pomalowaniu dachu.

Jak wskazuje karta ewidencyjna zabytku, konstruktorem i budowniczym obiektu był Kazimierz Bartulewicz, a budowa trwała od 1932 do 1937 r. Wiatrak usytuowano na wzgórzu w pobliżu trasy Białystok-Augustów. Jego bryła ma kształt ostrosłupa ściętego o podstawie regularnego ośmioboku oraz ścianach zweżających się ku górze. Budynek ma trzy kondygnacje oraz podpiwniczenie. Komunikację pomiędzy poszczególnymi kondygnacjami zapewniają jednobiegowe schody. Całkowita wysokość obiektu wynosi 1230 cm, a szerokość podstawy 800 cm. Wiatrak pracował nieprzerwanie do 1948 r.; w 1976 r. wpisany został do rejestru zabytków woj. podlaskiego.

ZABYTKOWE BUDYNKI W KAZIMIERZU DOLNYM PO REMONCIE

Zakończył się remont konserwatorski pięciu zabytkowych budynków Muzeum Nadwiślańskiego w Kazimierzu Dolnym. Odrestaurowane zostały: Dwór z Gościaradowa z drugiej połowy XVIII w., Dom Wójtowski z Modliborzyc z XIX w., Dom Kuncewiczów, Kamienica Celejowska i Spichlerz Ulanowski. Prace, prowadzone w ramach projektu „Remont konserwatorski i modernizacja ekspozycji w wybranych zabytkowych obiektach Muzeum Nadwiślańskiego w Kazimierzu



Dom Kuncewiczów w Kazimierzu Dolnym po remoncie

Dolnym”, rozpoczęły się w 2018 r. i trwały do końca minionego roku. Były trudne pod względem konserwatorskim, czasochłonne i kosztowne (23 mln zł). Wszystkie odremontowane obiekty mają być udostępnione do zwiedzania przed rozpoczęciem letniego sezonu turystycznego. Podczas konferencji prasowej, podsumowującej remont, ogłoszono przyznanie tytułów mecenasa Muzeum Nadwiślańskiego w Kazimierzu Dolnym. Tytuły otrzymały: Grupa Azoty Zakłady Azotowe „Puławy” SA, Lubelski Węgiel Bogdanka SA, Fun Park Sp. z o.o., Metbud Gończyce Sp. z o.o. i Kornex Kornelia Mróz.

POWRÓT UTRACONEGO DZIEŁA

Obraz z warsztatu Lucasa Cranacha starszego „Opłakiwanie Chrystusa”, utracony podczas drugiej wojny światowej, trafił do Muzeum Narodowego we Wrocławiu. Dzieło to znalazło się na powrót w polskich zbiorach dzięki działaniom restytucyjnym Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz pracy wrocławskich muzealników. Na podstawie badań proveniencyjnych zidentyfikowano je w zbiorach Muzeum Narodowego w Sztokholmie. W czerwcu 2020 r. sztokholmskie muzeum oficjalnie rekomendowało rządowi szwedzkiemu bezwarunkowy zwrot obrazu Polsce.



Przygotowywanie obrazu do pierwszej po prawie 80 latach prezentacji (fot. Arkadiusz Podstawka)

Następnie władze Szwecji zdecydowały o bezkosztowym oddaniu go Polsce.

Malowidło powstało w drugiej połowie lat trzydziestych XVI w. w warsztacie Lucasa Cranacha starszego (1472-1553), czołowego niemieckiego malarza i rytownika doby renesansu, silnie związanego z reformacją, a ufundowane zostało przez rodzinę kupca Konrada von Günterode i Anny z domu von Alnpeck, o czym świadczą herby umieszczone w dolnej partii. Para fundatorów wraz z czwórką swych dzieci uwieczniona jest w scenie opłakiwania Chrystusa obok postaci biblijnych: Marii – matki Jezusa, Marii Magdaleny oraz Jana Ewangelisty. Obraz ma znaleźć stałe miejsce w Muzeum Narodowym we Wrocławiu na wystawie „Sztuka europejska XV-XX wieku”.

REWITALIZACJA LOTNISKOWEJ WIEŻY CIŚNIEŃ W DĘBLINIE

Muzeum Sił Powietrznych w Dęblinie (woj. lubelskie) rozpoczyna projekt rewitalizacji lotniskowej wieży ciśnień. Po remoncie ma w niej powstać m.in. galeria historyczna i panoramiczna kawiarnia. Wieża została zaprojektowana i zbudowana w latach 1926-1927 na potrzeby infrastruktury szkoły lotniczej. Zaopatrywała okoliczny teren w wodę i była punktem orientacyjnym dla pilotów. Przed drugą wojną światową na jej szczycie zamontowano dużej mocy lampę szlakową, pomocną podczas nawigacji nocą. W trakcie bombardowania Dębina we wrześniu 1939 r. wieża została nieznacznie uszkodzona. Po 1945 r. nadal pełniła funkcje techniczne, ostatecznie została wyłączona z użytkowania w końcu lat dziewięćdziesiątych XX w. Nieruchomość znajdowała się na terenie zamkniętym i podlegała pod Rejonowy Zarząd Infrastruktury Ministerstwa Obrony Narodowej; projekt rewitalizacji wieży został wpisany do „Koncepcji rozwoju muzealnictwa wojskowego na lata 2019-2028”.



Wieża ciśnień w Dęblinie (fot. Dkamelio photo)

Władze Muzeum Sił Powietrznych w Dęblinie liczą, że projekt uda się zrealizować w ciągu trzech lat. Zamierzają też rozebrać i przenieść na swój teren ażurową wieżę spadochronową, stojącą na pobliskiej działce Lotniczej Akademii Wojskowej.

OBRAZY RODZINY VON BETHMANN-HOLLWEG

Zakończyły się prace konserwatorskie przy dwóch dziewiętnastowiecznych obrazach olejnych znajdujących się w Archiwum Państwowym w Bydgoszczy, przekazanych w latach 2003-2009 przez rodzinę von Bethmann-Hollweg z Runowa Krajeńskiego. Ich renowację przeprowadzono w Katedrze Konserwacji-Restauracji Sztuki Nowoczesnej i Współczesnej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu.

Pierwszy z obrazów to datowany na 1883 r. portret Theodora von Bethmann-Hollweg, prawnika, dyplomaty, posła do

Reichstagu. Autorem dzieła jest Franz von Lenbach, niemiecki malarz realistyczny i portrecista. Drugi obraz, powstały około 1890 r., przedstawia Fredę von Bethmann-Hollweg, żonę Theodora, córkę nadprezydenta Prowincji Poznańskiej – von Arnim-Boitzenburga. Autor tego dzieła jest nieznany.

Obiekty po przejęciu przez Archiwum w Bydgoszczy miały liczne powierzchniowe zabrudzenia, pęknięcia i odpryski farby oraz powyginane drewniane podłoże. Przeprowadzone zabiegi konserwatorskie powstrzymały dalszą destrukcję oraz pozwoliły na ukazanie walorów artystycznych obu obrazów.

INFORMATOR „COMIESIĘCZNIK”

Polski Komitet Narodowy ICOMOS (Międzynarodowej Rady Ochrony Zabytków), powołany do życia w 1965 r., a zajmujący się rozpowszechnianiem metod ochrony dziedzictwa kulturowego i konserwacji zabytków, poszerzył swoją aktywność informacyjną w internecie i od stycznia br. rozpoczął wydawanie biuletynu „CoMiesięcznik”. Jest to informator dostarczający na bieżąco różnorodnych doniesień na temat ochrony zabytków. Zawarte w nim informacje zbierane są przez członków Prezydium Polskiego ICOMOS-u oraz dostarczane przez środowisko związane z tą sferą działań.

ROK POLSKIEGO ROMANTYZMU

Z okazji obchodzonego w 2022 r. Roku Polskiego Romantyzmu Muzeum Narodowe w Krakowie zorganizowało wyjątkową wystawę poświęconą twórczości Jacka Malczewskiego, poety i malarza, uważanego za jedną z najwybitniejszych indywidualności polskiej sztuki i kontynuatora myśli romantycznych.

Wystawa pt. „Jacek Malczewski romantyczny”, złożona z 180 dzieł malarza, osnuta jest wokół trzech wątków wyrosłych z tradycji romantycznych – mesjanizmu, fascynacji folklorem i ludowością oraz motywu sztuki jako natchnienia, odpowiedzialności i wyjątkowości artysty.

ODKRYCIE DOKUMENTACJI FIRMY BRACIA ŁOPIEŃSCY

Dzięki zapobiegliwości Małgorzaty i Janusza Nadolskich, byłych najemców lokali w jednym z budynków przy ul. Hożej w Warszawie, którzy dwadzieścia lat temu zabezpieczyli przed zniszczeniem znaną tam na strychu dokumentację, udało się ją uratować. Pod koniec ubiegłego roku okazało się, że jest to dokumentacja działalności projektowo-odlewniczej firmy Bracia Łopieńscy. Na odnaleziony zespół składają się m.in. rysunki, projekty wykonane w gipsie oraz sporządzone na ich podstawie formy. Firma Bracia Łopieńscy powstała w 1862 r. Jej pierwsza siedziba mieściła się przy ul. Nowy Świat, później przy ul. Ordynackiej, a w 1900 r. przeniosła się do kompleksu fabrycznego przy ul. Hożej 55. Początkowo firma specjalizowała się w działalności platerniczej, z której się wycofała i przestawiła na branżę odlewniczą oraz brązowniczą. Znaczna część warszawskich pomników wykonanych w metalu powstawała właśnie w odlewni Braci Łopieńskich. Nie bez znaczenia jest także ogromny wkład firmy w odtwarzanie pomników, które ucierpiały na skutek działań wojennych.

Odkrycie dokumentacji firmy Bracia Łopieńscy ma ogromne znaczenie zarówno ze względu na okoliczności zachowania przedmiotów, jak również na walory historyczne. Odnaleziony materiał jest cennym źródłem badawczym, uzupełniającym wiedzę o działalności jednej z najstarszych warszawskich firm rzemieślniczych. Życzeniem Anny Łopieńskiej-Lipczyk jest przekazanie odnalezionych przedmiotów z gipsu m.st. Warszawie, aby stały się dopełnieniem zbiorów zgromadzonych w Pracowni Sztuki Dekoracyjnej Bracia Łopieńscy, wpisanej na listę Warszawskich Historycznych Pracowni Artystycznych.



Fragment wystawy „Jacek Malczewski romantyczny” (fot. Aleksandra Sieradzka)

Ekspozycji towarzyszy album prezentujący ponad 140 dzieł Jacka Malczewskiego – obrazów, szkiców, rysunków, a ponadto kilka przedstawiających go archiwalnych fotografii.

Jubileusz Wincentego Pola

Institut Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego, Zakład Historii Literatury Romantyzmu jest organizatorem ogólnopolskiej konferencji naukowej pt. „Byłem tu i tam (Wincenty Pol). Romantyzm rozdwojony? Pytania nierozstrzygnięte” (20-21 kwietnia 2022 r.). Stanowi ona kontynuację dyskusji zapoczątkowanej we Wrocławiu 10 lat temu podczas konferencji „Romantyzm krajowy – profil lokalny i osvajanie Europy”. W tym roku, w 215. rocznicę urodzin i 150. rocznicę śmierci Wincentego Pola (1807-1872), ważne miejsce w rozważaniach zajmuje postać tego poety, jego życiowe przesłanie, doświadczenia, demokratyzm.

Przy tej okazji przypominamy (zob. Wojciech Przybyszewski, *Niepełnione śluby Wincentego Pola*, „Spotkania z Zabytkami”, nr 5-6, 2018, s. 12-19), że Wincenty Pol był nie tylko poetą, podróżnikiem, wykładowcą geografii powszechnej, fizycznej i porównawczej, ale także wielkim miłośnikiem i obrońcą zabytków w poróżnionej Polsce. Potwierdzeniem tego jest m.in. cytowany niżej fragment prelekcji, wygłoszonej przez poetę w sali Towarzystwa Naukowego Krakowskiego w marcu 1868 r.

„Zachowanie pomników przeszłości, zbiory, muzea, galerie, czy dzieł sztuki, czy gmachów historycznych, są warunkami dla dzisiejszego

społeczeństwa twórczości ducha. Bez nich nie będzie ani potrzebnego krytycyzmu w narodzie, ani tradycji, ani sztuki, ani literatury, bo nie będzie światła i tego obywatelskiego ducha, który zagrzany miłością narodowej rzeczy i narodowej sprawy, tworzy literaturę i sztukę, zapala do poświęceń i czynów, wskazując jasno drogę narodowego posłannictwa.

Przeszłość jest tem wielką i ważną dla narodu, bo dzieje są zawsze tem tłem, na którym żywe postacie każdego pokolenia występują na nowo powołane do życia, do walki i twórczości, a pomniki przeszłości stają się w ten sposób drogowskazami dla narodu odbytej w dziejach drogi.

Naród, który po tych karbach wieków może obliczać przeszłość swoją, będzie miał także czem oznaczyć pochodź swój po drodze nowożytnej cywilizacji.

Instytucjami naszymi przeszliśmy na tę drogę; ale wypada obronić ją za siebie i uzbroić całym tym arsenalem nowożytnej cywilizacji, aby się wszystkie warstwy społeczeństwa poczuly w prawie swoim i ocenić zdołały nabytki i korzyści nowego społecznego składu.

Zbiory, muzea, galerie przystępne dla wszystkich warstw społeczeństwa, są naturalnym skutkiem i konieczną konsekwencją równo-uprawnienia wszystkich warstw społecznych.

One uprawniają duchowo i obyczajowo tak wszystkie warstwy



Portret Wincentego Pola, 1863, fragment fotografii wykonanej w atelier Waleręgo Rzewuskiego w Krakowie (w zbiorach Muzeum Krakowa)

(reprodukcja ilustracji – Wojciech Przybyszewski)

społeczeństwa wobec przeszłości, jak instytucje obowiązujące równouprawniły każdego obywatela tej ziemi wobec czasów dzisiejszych i przyszłości. [...]

To znaczenie mają zbiory starożytności w czasie dzisiejszym. To znaczenie ma zachowanie historycznych budowli; to znaczenie mają biblioteki, muzea, galerie; to znaczenie na koniec ma krytyczna, naukowa i artystyczna praca na tem polu podjęta.

Doniosłość tedy zachowania pomników przeszłości i urzędzenia ich w ten sposób, aby były przystępne dla wszystkich warstw społeczeństwa, jest większą w życiu dzisiejszym narodu niżby się na pierwszy rzut oka zdawać mogło; bo jest warunkiem naukowego i artystycznego życia w narodzie, które przeprowadza nowożytnie społeczeństwo do świadomości i poczucia narodowego”.

Całość tekstu prelekcji została wydrukowana jeszcze w roku jej wygłoszenia i otrzymała tytuł: *O potrzebie zachowania pomników z przeszłości i znaczeniu ich w czasie dzisiejszym*; od 2015 r. dostępna jest także w internecie w postaci e-booka.

Niedługo po śmierci Wincentego Pola (2 grudnia 1872 r.) Władysław Bełza obwieścił smutną wiadomość na łamach ukazującego się we Lwowie pisma dla polskich rodzin „Strzecha”, zaczynając się od słów: „Pol umarł!... Wiść ta jak iskra elektryczna wstrząsnęła całym narodem, w każdym sercu budząc żałobne uczucie, w każdym oku łzę szczerzego żalu”. Podobne, bardziej lub mniej rozbudowane nekrologi oraz wspomnienia o zmarłym poecie ukazały się w tamtych dniach w wielu polskich gazetach... Pogrzeb autora *Pieśni o ziemi naszej* odbył się 6 grudnia 1872 r. na cmentarzu Rakowickim w Krakowie. Nie dla wszystkich jednak takie miejsce pochówku można było uznać za godne postaci Wincentego Pola. Po nieudanej próbie pochowania zmarłego w katedrze na Wawelu, już w październiku 1881 r., a więc niedługo od utworzenia Krypty Zasłużonych (dziś nazywanej także Panteonem Narodowym) w kościele na Skałce przeniesiono tam także zwłoki poety. Uroczystość była skromna, ale zapoczątkowała istnienie w tym miejscu Panteonu Artystów, w którym pochowano także m.in. Lucjana Siemieńskiego, Józefa Ignacego Kraszewskiego, Teofila Lenartowicza, Adama Asnyka, Henryka Siemiradzkiego, Stanisława Wyspiańskiego, Jacka Malczewskiego i Karola Szymanowskiego.

□

Dworek Wincentego Pola – lubelskie muzeum poety-geografa

W tym roku, 20 kwietnia minie 215 lat od narodzin, a 2 grudnia 150 lat od śmierci sławnego niegdyś poety i podróżopisarza, krajoznawcy, geografa i etnografa Wincentego Pola (1807-1872). Jego życie przypadło na czasy trudne, a mimo to przeżył je z odwagą i godnością, pracowicie, owocnie i pożytecznie. Należał do wybitnych postaci swego czasu i miejsca, za co spotkały

go zarówno sława i laury, jak krytyka i odrzucenie.

Biografia Wincentego Pola, rozpięta między kilkoma epokami XIX stulecia, bogata w postacie, zdarzenia i nagłe zwroty akcji, jest barwna, pełna dynamiki i dramaturgii.

1 | Firlejowszczyzna pod Lublinem, litografia Maksymiliana Fajansa według rysunku Napoleona Ordy



Rys. w. artysty Napoleona Ordy.

FIRLEJOWSZCZYŻNA POD LUBLINEM.

Lit. w. lit. M. Fajansa w Warszawie



w Lesku, wreszcie pod Gorlicami, w drewnianym domu ufundowanym przez Tadeusza Skrzyńskiego (1800-1857) i Teofila Łętowskiego (1783-1856). Zostali rodzicami siedmiorga dzieci, z których tylko czwórka osiągnęła dorosłość. Wincenty bez większego powodzenia próbował gospodarowania na wsi. Za młodu będący demokratą, opowiadającym się za zniesieniem pańszczyzny, kształceniem chłopskich dzieci czy wprowadzaniem postępu w rolnictwie, poważnie poturbowany podczas rabacji galicyjskiej, doświadczywszy z drugiej strony wielu życzliwych gestów od arystokracji i ziemiaństwa, stał się piewcą tradycji szlacheckiej. Od młodości po starość pełen poznawczej i twórczej pasji, odznaczał się Humboldtowskim widzeniem świata – jedności natury i kultury. Interesowały go m.in. filozofia, literatura i językoznawstwo, historia, etnografia, geografia, geologia, botanika, ale też muzyka, sztuki piękne i nie tylko, był np. autorem koncepcji Muzeum Natury we Lwowie, które utworzył jego uczeń, hr. Włodzimierz Dzieduszycki (1825-1899).

Z czasem Wincenty Pol coraz bardziej oddawał się podróżom krajoznawczym, dając się poznać jako miłośnik i piewca uroków gór i rzek. Przez kolejne lata, przy różnych okazjach poznał z autopsji: Podole, Pokucie, Wołyń, Polesie, Litwę i Żmudź, Tatry, Beskidy, Karpaty Wschodnie, Śląsk, Sudety, Wielkopolskę, Kujawy, Żuławy Wiślane oraz Rugię. W połowie XIX stulecia na Uniwersytecie Jagiellońskim założył pierwszą na ziemiach polskich, a drugą na świecie (po berlińskiej) katedrę geografii. Wśród jego prac o charakterze (bardziej) naukowym wymienić należy: *Rzut oka na północne stoki Karpat i przyległe im krainy*, *Północny wschód Europy pod względem natury*, *Geografię Ziemi Świętej*, *Historyczny obszar Polski*. *Rzecz o dialektach mowy polskiej* czy *Obrazy z życia i natury*. Oskarżony przez władze zaborcze

Przyszedł na świat w Lublinie (wówczas jeszcze w zaborze austriackim), przy ul. Grodzkiej 7. Był trzecim z sześciorga dzieci Eleonory Longhamps de Berier (ok. 1775-1857) i Franciszka Ksawerego Polla (1760-1823), ostatnim z pierwszej trójki urodzonej nad Bystrycą. Jak na przyszłego polskiego wieszcza, rodziców miał oryginalnych – matkę o korzeniach francuskich rodem ze Lwowa, a ojca Niemca z Warmii, austriackiego urzędnika. Miasto urodzenia opuścił wraz z rodziną jako dwulatek (po tym, jak w 1809 r. Lublin wszedł w skład Księstwa Warszawskiego). Świadome dzieciństwo i młodość spędził we Lwowie, tam nawiązał pierwsze przyjaźnie, ujawnił swe fascynacje poznawcze i zapędy literackie. Polakiem został z matczynego wychowania (po śmierci ojca) i własnego wyboru. Na Uniwersytecie Lwowskim ukończył ledwie wstępny kurs filozofii i w 1830 r. powędrował za pracą do Wilna. Zamiast jednak zostać lektorem języka niemieckiego na tamtejszym uniwersytecie, wziął udział w powstaniu listopadowym. Zyskał za to Srebrny Krzyż Orderu Virtuti Militari, lecz klęska zrywu zmusiła go do emigracji. Wraz z towarzyszącymi powędrował więc z Prus Wschodnich do Saksonii. Przebywał w Lipsku, Dreźnie, odbywając

podróże po sąsiednich krajach niemieckich. Zetknął się wówczas m.in. z Klaudyną Potocką (1801-1836), Emilią Szczaniecką (1804-1896), gen. Józefem Bemem (1794-1850) czy Adamem Mickiewiczem (1798-1855). Epoka, w której przyszło mu żyć, dom rodzinny, lektury, dyskusje z rówieśnikami, muzyka, wreszcie miłość i doświadczenia powstańcze uczyniły zeń romantycznego poetę. W Dreźnie otrzymał od Mickiewicza „namaszczenie” na wieszcza (a potem bywał zaraz po nim wymieniany w dziewiętnastowiecznej prasie literackiej). Zawdzięczamy mu m.in. takie utwory, jak *Pieśni Janusza*, *Pieśń o ziemi naszej*, *Obrazy z życia i podróży*, *Mohort*. *Rapsod rycerski z podania*, *Wit Stwosz*, *Pacholę hetmańskie*, *Pieśń o domu naszym* czy *Rok myśliwca* (niektóre z nich zyskały dodatkowy walor w postaci ilustracji autorstwa Juliusza Kossaka).

Wróciwszy do rodzinnej Galicji, krainy, z którą był związany niemal przez całe życie, trafił pod skrzydła największego spośród swych dobroczyńców, hr. Ksawerego Krasickiego (1774-1844) i zaangażował się w działalność konspiracyjną. W 1837 r. poślubił Kornelię Olszewską. Zamieszkali najpierw w dworku, w należącej do Krasickiego bieszczadzkiej wsi Kalnica, potem u hrabiego na zamku

o nieojalność, trzy lata później został zdymisjonowany. Po przedwczesnej śmierci żony, pozostawszy z czwórką dorastających dzieci na utrzymaniu, próbując znaleźć zapomnienie, nowe miejsce i sposób na życie, wyjechał na Pokucie. Następnie przebywał we Lwowie, Przemyślu, by ostatnie pięć lat spędzić ponownie w Krakowie.

Zatroskany o kształcenie i wychowanie młodzieży, zachowanie zabytków przeszłości, język polski, narodową pamięć i tradycję, ale też o ekonomiczny rozwój kraju, ofiarnie angażował się w sprawy publiczne. Korzystając ze wspaniałomyślności możliwych, sam również bywał dobroczyńcą. Na trzy lata przed śmiercią nieudana operacja okulistyczna pozbawiła go wzroku. W 1871 r. powtórnie ożenił się – rękę ofiarowała mu Aniela Perraud-Rościszewska (1839-1874). W ostatnim roku życia został przyjęty w poczet członków nowo powstałej Akademii Umiejętności. Wielbiony i obwiniany (za zdradę demokratycznych ideałów młodości i porzucenie wieszcejszej misji), po 65 latach życia znaczonego piętnem dziejów i osobistymi doświadczeniami, zmarł w Krakowie, w swym mieszkaniu przy ul. Szpitalnej 26. Początkowo pochowano go w rodzinnym grobie na tamtejszym Cmentarzu Rakowickim, ale w 1881 r. spoczął w Krypcie Zasłużonych pod kościołem Paulinów na Skałce.

Mimo że dziś pozostaje niedoceniony i zapomniany, pamięć o nim wciąż podtrzymują epitafia, nazwy ulic, imiona szkół oraz szlaków, schronisk i odznak turystycznych, strofy wierszy i pieśni. Została mu też poświęcona izba pamięci w Gdańsku Sobieszewie (dziś wchodzi w skład Wyspy Skarbów – oddziału Gdańskiego Archipelagu Kultury), a w Lublinie działa muzeum biograficzne

3 | Dwa spośród listów Wincentego Pola ze zbiorów jego muzeum

4 | Puchar dla Wincentego Pola ufundowany w Wiedniu w 1857 r. przez grono przyjaciół

5 | Globus Ziemi Jana Felkla z mapą Mirosława Sucheckiego, Praga 1867



– Dworek Wincentego Pola (obecnie jako filia Muzeum Literackiego w Lublinie, oddział lubelskiego Muzeum Narodowego).

Placówka powstała na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ubiegłego wieku staraniem etnografów – twórców lubelskiego skansenu. Przed 50 laty, w dniu 100. rocznicy śmierci poety-geografa, 2 grudnia 1972 r., otwarto ją dla publiczności. Siedzibą muzeum stał się przeniesiony z niedaleka, niewielki klasycystyczny dworek o ważnych historycznych konotacjach. Pięć lat później, gdy skansen zyskał nową, znacznie rozleglejszą i bardziej atrakcyjną lokalizację przy al. Warszawskiej, owego dworku postanowiono po raz drugi już nie przenosić. Wraz ze zgromadzonymi w nim Polianami przeszedł w gestię Muzeum Okręgowego w Lublinie (które wróciło potem do pierwotnej nazwy – Muzeum Lubelskie w Lublinie, a półtora roku temu zostało przekształcone w Muzeum Narodowe w Lublinie), stając się jednym z czterech wchodzących w jego skład muzeów biograficzno-literackich (obok placówek poświęconych Bolesławowi Prusowi i Stefanowi Żeromskiemu w Nałęczowie oraz Józefowi Czechowiczowi w Lublinie).

Zajmowany przez muzeum Wincentego Pola dworek został wzniesiony pod koniec XVIII w. na terenie 50-hektarowego majątku Firlejowszczyzna pod Lublinem (dziś między ul. Łęczyńską a rzeką Bystrycą, na wysokości ul. Firlejowskiej). W latach 1804-1810 stał się własnością (letnią siedzibą) rodziców Wincentego, nabytą kilka lat po ich ślubie i sprzedaną po wyjeździe do Lwowa.

Pół wieku później, kiedy Wincenty Pol odwiedził miasto swego urodzenia, wywarł na lublinianach tak duże wrażenie, że postanowiono zawiązać społeczny komitet, zgromadzono potrzebne fundusze i majątek kupiono, z zamiarem przekazania go sławnemu już wówczas wieszczowi i uczonemu jako „dar Obywateli Województwa Lubelskiego”. Wobec sprzeciwu urzędujących już wtedy w Lublinie władz carskich, odebrała go

starsza córka poety Julia, która nigdy tu nie zamieszkała, po śmierci ojca dobra ponownie sprzedała.

W 1880 r. na teren Królestwa Polskiego, w tym i do Lublina, przybył podróżnik-rysownik Napoleon Orda (1807-1883), który w kilka lat po śmierci Wincentego Pola uwiecznił Firlejowszczyznę. Uczynił to w samą porę, gdyż pod koniec XIX stulecia okoliczny krajobraz diametralnie się zmienił – wokół wyrosła bowiem Fabryka Cementu Portlandzkiego „Firley”, której miejsce w okresie międzywojennym zajęła Fabryka Wąg Wilhelma Hessa (1848-1932) (upaństwowiona po ostatniej wojnie działała nadal). Przez kolejne dziesięciolecia stojący pośród zabudowań fabrycznych i służący za mieszkania pracownicze dworek popadał w ruinę. Na szczęście w połowie lat sześćdziesiątych została podjęta decyzja o jego ocaleniu, zmianie lokalizacji i funkcji. W 1969 r. przeniesiony został na Kalinowszczyznę (2 km na północny zachód od pierwotnego miejsca), na teren planowanego skansenu (wówczas jeszcze Oddziału Budownictwa Ludowego Muzeum Okręgowego w Lublinie, który w 1970 r. zyskał samodzielność jako Muzeum Wsi Lubelskiej), stając się w końcu domem Wincentego Pola, lecz już jako postaci historycznej.

Dworek został tu niejako wszczępiony w podłoże przesiąknięte historią i to sięgającą co najmniej osadnictwa z wczesnego średniowiecza. Przez kolejne stulecia na gruntach użytkowanych rolniczo kształtowała

6 | Ciemne okulary Wincentego Pola



się podmiejska osada, nazwana z czasem Lwowskim Przedmieściem, przez które prowadził w kierunku Wilna i Lwowa tzw. ruski trakt. Rozwijały się przy nim rzemiosło i drobny handel, a na terenach okolicznych majątków ziemskich stawały dwory i dworki – siedziby ich właścicieli czy dzierżawców. Do drugiej wojny światowej zamieszkiwała tu społeczność wielokulturowa: głównie Polacy, Żydzi i Rusini, współlistniały ich języki, wyznania, tradycje. Pozostały po nich: cerkiew prawosławna przy ul. Ruskiej, najstarszy z lubelskich cmentarzy żydowskich na pobliskim wzgórzu Grodzisko oraz dwa siedemnastowieczne kościoły katolickie z zabudowaniami poklasztornymi. Nieco dalej wznoszą się historyczne wzgórza: czwartkowe, zamkowe, staromiejskie, na których osiadł dawny Lublin. Należy do nich także Białkowska Góra, na której stanął muzealny dworek. Przedmiejski pejzaż zaczął wkrótce ulegać szybkim przeobrażeniom – jeszcze za czasów PRL-u pojawiły się osiedla mieszkaniowe, potem market, stacja paliw i duże arterie komunikacyjne.

Zatem, jak na dworek przystało, posadowiono go na wzniesieniu. Został zbudowany z modrzewiowego drewna, na planie prostokąta

o bokach 14 x 9 m. Ściany z zewnątrz i od środka ma tynkowane. Parterowy budynek, o pięciu osiach i dwóch traktach, wieńczy dwuspadowy dach z naczółkami, kryty gontem. Prócz cokołu, gzymsu i lekkiego podkreślenia naroży, elewacje pozbawione są ozdób. Mogą za nie uchodzić jedynie okiennice. Od frontu nobilituje go ganek, tworzony przez dwie murywane kolumny typu tokańskiego, na których wspiera się dwuspadowy daszek. Poddasze pozostaje nieużytkowe, za to obiekt zyskał podpiwniczenie. Niestety szczupłość posesji nie pozwoliła na realizację wokół typowego dworskiego założenia ogrodowego.

Mamy więc w mieście urodzenia patrona muzeum (20 minut spacerem od Starego Miasta, gdzie przyszedł na świat) letni dom rodzinny z lat jego wczesnego dzieciństwa, będący do tego przeznaczonym dla niego darem. Pytanie tylko – wobec translokacji i rekonstrukcji (z powodu zniszczenia dużą część oryginalnego budulca trzeba było zastąpić nowym) oraz wtórnej aranżacji wnętrza (z braku oryginalnego wyposażenia) – czy jest to jeszcze dom historyczny?

Niestety, większość pamiątek po Wincentym Polu pochłonęły pożogi



7 | 8 | Fragmenty wystawy stałej – salonik (7) i gabinet poety (8)



ostatniego wieku. Dzięki jednak otwartości i hojności jego potomków (którzy do dziś są często i mile witanymi gośćmi muzealnych wydarzeń) oraz zaangażowaniu i zabiegom dwóch generacji muzealników, w ciągu minionego półwiecza udało się pozyskać do zbiorów: kilka rękopisów utworów poetyckich, liczne wydania dzieł pisanych wierszem i prozą, istotną część korespondencji (w autografach bądź odpisach) – zarówno listów przezeń pisanych, jak i doń adresowanych, kilkanaście utrwalonych różnymi technikami portretów, tak jego, jak i osób mu bliskich, oraz fotografie, dokumenty, parę przedmiotów, które stanowiły jego własność, archiwum rodzinne kolejnych pokoleń, znaczący księgozbiór przedmiotowy, a także będące elementami stałej ekspozycji dziewiętnastowieczne meble, piece kaflowe, wyroby rzemiosła artystycznego czy trofea łowieckie. Poprzez nawiązanie do jednej z jego profesji powstała też kolekcja polskojęzycznych globusów Ziemi z XIX-XXI w., licząca już około 130 obiektów. Jest również zbiór dziewiętnasto- i dwudziestowiecznych pocztówek z widokami miejsc, gdzie przebywał, oraz współcześnie pozyskane okazy minerałów i skamieniałości, które, jak wiemy, również zbierał. Ta różnorodność

sprawia, że Dworek Wincentego Pola nie jest typowym muzeum biograficzno-literackim – w jego przestrzeni humanistyka spotyka się z przyrodoznawstwem, co tworzy bardziej całościowy obraz ówczesnego świata.

Spośród wielu interesujących eksponatów warto zwrócić uwagę na kilka szczególnych.

Obiektem najdawniejszym, mniej więcej rówieśnikiem dworku z Firlejowszczyzny, jest globus nieba o nomenklaturze łacińskiej, wydany w Norymbardze w 1790 r. przez oficynę Johanna Georga Klingera (1764-1806). Co ciekawe, w tej samej manufakturze 60 lat później powstał pierwszy polskojęzyczny globus Ziemi (którego niestety brak w naszej kolekcji).

Dobrym kandydatem na bohatera przewodnickiej legendy może być „biurko Kornelii”. Pozyskany od potomków poety mebel pierwszej żony Wincentego prawdopodobnie nie pamięta (pochodzi bowiem z drugiej połowy XIX w.), lecz cóż szkodzi wyobrazić sobie, jak odpisuje przy nim na jego listy, tym bardziej że z racji częstych i długich podróży bywa on nazywany przez złośliwych mężem i ojcem korespondencyjnym.

Najpiękniejszą pamiątką po Wincentym Polu jest niewątpliwie puchar,

który otrzymał w 1857 r. od grona rodaków mieszkających w Wiedniu z okazji swych pięćdziesiątych urodzin, z dedykacją: „*Śpiewakowi Mohorta*” i „*Profesorowi Akademii Krakowskiej*” (było to w niespełna trzy lata od ukazania się pierwszego wydania poematu i pięć lat po utracie uniwersyteckiej katedry).

Najstarszy z ziemskich globusów polskojęzycznych w kolekcji jest produkt praskiej firmy Jana Felkla (1817-1887), z mapą Mirosława Sucheckiego (1843-1912), z 1867 r. Na próżno jednak szukalibyśmy tej daty na mapie. To przybliżone datowanie wynika z analizy jej treści. Otóż w tymże roku car Aleksander II sprzedał Alaskę Amerykanom – na globusie jest ona jeszcze rosyjska, i w tym samym roku Cesarstwo Austriackie zmieniło nazwę – na mapie widnieją już Austro-Węgry. Dodatkową ciekawostką jest przebieg południka „0”, który poprowadzono przez najdalej wysuniętą na południe i zachód wyspę Archipelagu Kanaryjskiego, El Hierro (Ferro).

Pamiątką o smutnej wymowie są ciemne okulary przeznaczone dla osoby niewidomej. Na ich tekturowym etui ktoś napisał: „*To są okulary Wincentego Pola, poety*”. Prawdopodobnie trafiły do zbiorów Muzeum

Lubelskiego już u jego zarania, na początku XX w. i być może są tymi samymi, które utrwalił na portretowym szkicu podczas jakiegoś krakowskiego przyjęcia w 1869 r. Adam Chmielowski (1845-1916).

Wreszcie pianino firmy Hoelling & Spangenberg, wyprodukowane w Zeitz pod Lipskiem na przełomie XIX i XX w. (kilkadziesiąt lat młodsze od stanowiącego wyposażenie

drogę Lipsk-Kołomyja, w 1935 r. Kołomyja-Kraków, a u progu XXI w. spod Wawelu trafił do Lublina. Wiemy, że dawni właściciele przy różnych okazjach lubili śpiewać z jego akompaniamentem – tradycja ta podtrzymywana jest w muzeum.

Parter dworku zajmuje wystawa stała. Przechodząc kolejno: z sieni frontowej do małego pokoju, potem do saloniku, a następnie przez sien

dziewiętnastowiecznej skromnej siedziby ziemiańskiej. Budują atmosferę i ułatwiają wyobraźni zwiedzających przeniesienie ich dwa wieki wstecz, do świata Wincentego Pola (choć ów świat to nie tylko realia jego życia, ale także świat przedstawiony przezeń w utworach literackich, który sięga znacznie dalej w przeszłość). Dzięki temu muzealni goście mogą wdać się w dialog z postaciami z portretów czy



9 | Fragment ekspozycji czasowej „Mohort – u źródeł Kresów”, 2016

10 | Fragment ekspozycji czasowej „Jerzy Dorakiewicz – fotografia”, 2017

11 | „Dworkowe muzykowanie” – zajęcia warsztatowe dla dzieci, 2019

(ilustracje: 1, 4 – fot. Piotr Maciuk; 2, 3, 6, 8-11 – Wiktor Kowalczyk; 5, 7 – Emila Kaczanowska)



dworkowego saloniku kompletu mebli w stylu biedermeier), które nawiązuje do często rozbrzmiewającego muzyką rodzinnego domu Wincentego na lwowskiej Chorążczyźnie, a stanowi dar skoligaconej z Polami rodziny Żyborskich. Jest to instrument prawdziwie wędrowny – na samym początku zeszłego stulecia przebył

tylną do gabinetu poety i uczonego, odbywamy jednocześnie wędrowkę przez jego życie i twórczość.

Pochodzące z epoki wyposażenie i wystrój wnętrza (stanowiące po części jeszcze depozyt Muzeum Wsi Lubelskiej, a częściowo zaczerpnięte ze zbiorów Muzeum Narodowego w Lublinie) dają pojęcie o urządzeniu

sięgnąć do zasobów pamięci zabytkowych przedmiotów. Z kolei warstwa ilustracyjna ekspozycji pomaga im w odbiorze biograficznej opowieści, wszak to muzeum domowe (nie muzeum wnętrz), brak tu więc opisów, podpisów, nie ma multimedii. Jest za to żywe słowo gospodarzy i w tym sensie jest to muzeum narracyjne.

W czterech salach dolnej kondygnacji organizowane są wystawy czasowe. Zwykle wiążą się one w różny, czasem tylko pośredni sposób z postacią patrona muzeum, bliskimi mu postaciami, miejscami, wydarzeniami, dziedzinami uprawianej przezeń nauki czy twórczości.

Lubelskie muzeum zostało ufundowane i działa przede wszystkim w służbie zbiorowej pamięci – Wincenty Pol *in memoriam*. Sami pamiętając, staramy się na różne sposoby o nim przypominać. Nie chcemy wznosić mu pomnika ze spizu na granitowym cokole. Przedstawiamy go raczej jako człowieka z krwi i kości, dosłownie „do tańca i do różańca”, którego poruszały przecież te same uczucia, pragnienia i obawy, co dzisiaj nas.

Jego biografia pozostaje przebogatym źródłem pomysłów, dostarczając



11

też uzasadnienia dla całego wachlarza podejmowanych działań, zwanych „Pol-owaniami”. W dworcowych wnętrzach, we własnym zakresie bądź przy współpracy z różnymi partnerami albo z pomocą grona przyjaciół, organizowane są lekcje muzealne i inne zajęcia edukacyjne, odczyty, konferencje, wieczory autorskie, rekonstrukcje historyczne, koncerty czy projekcje filmowe. Oferowane są także reprintsy dzieł Wincentego Pola oraz poświęcone mu publikacje naukowe i popularne.

Na muzeum można patrzeć pod różnym kątem i korzystać zeń na kilku poziomach. Najpierw doświadczamy go zwykle wrażeniowo, emocjonalnie, jako przeżycia estetycznego. Oto ciche, ustronne, pełne uroku miejsce, enklawa, w której czas zdaje się płynąć wolniej. Wszystko tu proste, skromne, kameralne, a niepowtarzalny *genius loci* jest doskonale wyczuwalny. Z poznawczego punktu widzenia to swego rodzaju czytelnia dziedzictwa, przestrzeń jego recepcji, w której można zarówno samodzielnie podejmować trud lektury i refleksji, próbując przecierać interpretacyjne szlaki, jak i skorzystać z wytyczonych już duktów – wiedzy zgromadzonej przez badaczy i przekazywanej przez opiekunów

placówki. Służąc innym w tej roli, sami pozostają po części zwiedzającymi, którzy stale odkrywają potencjał muzealnych zasobów i cieszą się panującą tu atmosferą.

Dworek, będąc miejscem pamięci, jest też *museum forum* – miejscem spotkania nas współczesnych z historyczną postacią i jej spuścizną, ale również z dziejami naszych ziem pod zaborami i losami kilku pokoleń Polaków, na których życiu odcisnęły się bolesnym piętnem. Jest też miejscem spotkania z kulturą szlachecką, zjawiskiem „dworu polskiego”, ziemiaństwem i rodowodami polskiej inteligencji, spotkania z tradycją romantyczną, początkami krajoznawstwa, rozwojem dziewiętnastowiecznej nauki i techniki, ówczesnymi przełomami cywilizacyjnymi i przemianami społeczno-gospodarczymi, wreszcie ze ścierającymi się prądami myślowymi i ideami oraz kierunkami czy stylami w kulturze.

Jest to również *museum templum*, bo nawet wyrzekając się sakralizacji pamiątek historycznych, przy świadomości, iż aranżowana przestrzeń ma charakter symulakrum, możemy tu oddawać się kontemplacji tego, co minione. Nie chodzi jednak o zwrot ku przeszłości dla niej samej. Jest to miejsce konfrontacji, dyskursu między

rzeczywistością dziewiętnastowieczną a teraźniejszością. Odczytując (wciąż na nowo) biografię i dorobek twórcy Wincentego Pola, próbujemy je aktualizować, odnosząc do bliskich nam doświadczeń i szukając w nich inspiracji na przyszłość.

Wizyta w muzeum biograficznym może też stać się okazją, by przejrzeć się w cudzym (nietuzinkowym przecież) życiu niczym w zwierciadle – zauważyć analogie i odmienności, odnaleźć pocieszenie czy usprawiedliwienie, skorzystać z jakiejś odpowiedzi (zresztą „lustro Wincentego Pola”, a przynajmniej jego ramkę, także można w jego dworku znaleźć).

Jest to więc muzeum tradycyjne, a ponieważ leży ono nieco na uboczu w stosunku do głównych atrakcji turystycznych miasta, siłą odległości sprawia, że prócz stałych bywalców i wiernych sympatyków dociera doń stosunkowo niewielka acz zainteresowana, ambitna i wdzięczna publiczność (w znacznej mierze seniorzy), której pracownicy muzeum mogą poświęcić więcej czasu, oferując – jeśli tylko jest taka wola – zwiedzanie w stylu *slow*.

Wektor uwagi i dążeń kolejnych generacji coraz bardziej zwraca się w kierunku nowości, zmiany, postępu. Dawne dzieje, zakorzenienie w czasie i miejscu, tradycja, ciągłość, tożsamość, trwałe wartości, uznane wzorce czy autorytety tracą na znaczeniu, stając się balastem, który należy odrzucić, by nie kępował. Liczy się pragmatyzm, doraźna użyteczność. Wraz z całą sferą ducha kurczy się także przestrzeń naszej indywidualnej i zbiorowej pamięci. Szczęśliwi ci, o których ktoś jeszcze pamięta. Wincenty Pol na razie do ich grona jeszcze należy.

Gdy u progu jubileuszowego dla Wincentego Pola roku 2022 piszę te słowa, poświęcone mu lubelskie muzeum pozostaje nieczynne, oczekując na remont. Mam nadzieję, że nim ten rok dobiegnie końca, będziemy mogli ponownie zaprosić Państwa do jego odwiedzenia.

WIKTOR KOWALCZYK

Jak Pol z Kossakiem unieśmiertelnili Mohorta

Wrankingu najbardziej poczytnych utworów literackich uznawanych, jak *Pan Tadeusz*, za narodową epopę lub choćby, jak Sienkiewiczowska „Trylogia”, pisanych „ku pokrzepieniu serc”, czy mających wskrzesić patriotycznego ducha u tych, którzy w zniewolonej Polsce zwątpili w Niepodległą

– poemat *Mohort* Wincentego Pola (1807-1872) zapewne nie uplasowałby się na wysoko punktowanym miejscu. A przecież czytały go pokolenia Polaków i uczyły się na nim historii, a kiedy Juliusz Kossak przydał rapsodowi ilustracje, luksusowe egzemplarze tego wydania poematu znalazły poczesne miejsce w bibliotekach wielu polskich domów.

Poemat *Mohort. Rapsod rycerski z podania* napisany został przez Wincentego Pola w latach 1840-1852, a opowiada historię kresowego rycerza, obrońcy ojczyzny i wiary. Najważniejsze wątki tej historii przekazał poecie jego przyjaciel i niedościgniony wzór prawego Polaka Ksawery Krasicki z Bachórcza, „piękny Polak z dzielną duszą”, jak nazwał go poeta



1



KSIĄŻE JÓZEF PONIATOWSKI PRZED BITWĄ POD RACŁAWICAMI

2



3

1 | Juliusz Kossak, „Mohort prezentujący stadninę”, 1858, olej, płótno, wym. 55 x 80,5 cm (w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie)

2 | Gustav Löwy (?) według akwareli Juliusza Kossaka, „Książę Józef Poniatowski zwiedza stadninę Mohorta”, 1912, światłodruk kolorowy w zakładzie Josefa Löwy’ego w Wiedniu, wym. kompozycji 35 x 90 cm (wym. arkusza 50 x 100 cm), premia dla członków Krakowskiego TPSP za rok 1912 (w zbiorach Muzeum Śląskiego w Katowicach)

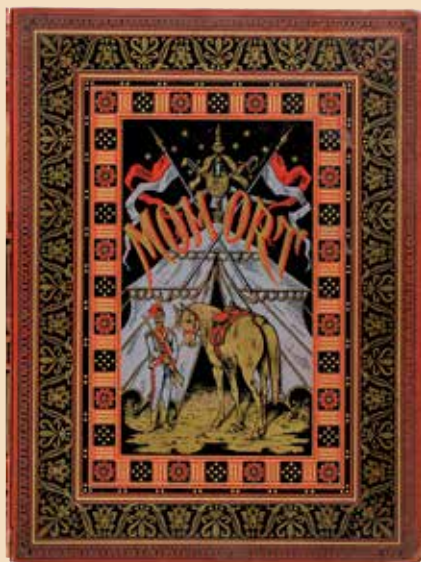
3 | Strona tytułowa pierwszego wydania poematu Wincentego Pola *Mohort. Rapsod rycerski z podania*, Kraków 1855 (druk ukończono w 1854 r.) (w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie)

(zob. „Spotkania z Zabytkami”, nr 3-4, 2017, s. 14-21).

Pierwsze wydanie utworu (opatrzone tytułem *Poezyje Wincentego Pola*, z oznaczeniem na stronie tytułowej dzieła: „*Kraków 1855*”) ukazało się nakładem własnym Pola, a wyszło spod prasy w Drukarni „Czasu” w Krakowie pod koniec 1854 r. i było przeznaczone nie tyle do szerokiej, księgarskiej sprzedaży (choć wiadomo, że przynajmniej 200 egzemplarzy nakładu planował Pol dać w komis lwowskiemu księgarzowi Karolowi Wildowi), ile do zaspokojenia osobistych, często niewypowiedzianych zobowiązań – dla przyjaciół, znajomych i osób, które mogły przyczynić się do rozpowszechnienia informacji o nowym jego dziele. W liście poety z Krakowa, datowanym 19 stycznia 1855 r. i adresowanym do Edmunda Krasickiego, syna Ksawerego, czytamy: „*Nie pisałem dawno do Ciebie [...], ale dziś, kiedy »Mohort« wyszedł w świat, trudnoby mi było nie przerwać tego milczenia, lubo czuję to, iż każdemu na świecie, przyszłoby mi go łatwiej do rąk złożyć – niż Tobie! Wiem o tym, że Ci boleśnie przypomni Ojca. – Dla całego świata jest »Mohort« poematem, tylko nie dla nas obu. – Ty uczujesz na nowo, coś w Ojcu stracił, tak jak ja w tej chwili czuję, kogom w Nim czcił i kochał...*” (*Listy z ziemi naszej*,

Korespondencja Wincentego Pola z lat 1826-1872, zebrał, opracował i wstępem opatrzył Zbigniew Sudolski, Warszawa 2004, s. 267).

Kilka miesięcy później, także nakładem autora, czcionkami tej samej drukarni i pod takim samym tytułem *Poezyje Wincentego Pola*, ukazało się w Krakowie drugie wydanie poematu, które rozeszło się nie tylko w kraju, ale i za granicą, wzbudzając entuzjazm u wielu czytelników, przeżywających, podobnie jak poeta, zniewolenie ojczyzny. „*Szanowny i szczerze ukochany Bracie! Kilka miesięcy temu poszedłem wieczorem do Karola Różyckiego. Ledwie drzwi uchylilem, ledwie mię spostrzegł – aż woła na mnie »A znasz »Mohorta«? znasz »Mohorta« – a gdy mu odrzekłem, że nie – »to słuchaj! słuchaj bracie!« – pisał z Paryża do Pola 12 grudnia 1855 r. Karol Baliński, poeta i konspirator przebywający wtedy na emigracji. »I zaczął mi czytać z uniesieniem wielkie, ogromne słowa Twego rapsodu. [...] Wielka to zaprawdę Łaska Boża dla narodu i dla Ciebie, Bracie nasz, że Ci dał światło takie i dar wlewania go w serca ziomków z taką siłą i z takim szczeropolskim wdziękiem! I to jeszcze w jakiej porze! Gdy jedni wszystkie już próby i wszystkie fałszywe drogi przebiegłszy do końca, nie widzą już żadnej przed*



4 | Pierwsza strona okładki siódmego, luksusowego wydania poematu Wincentego Pola *Mohort. Rapsod rycerski z podania z 24 ilustracjami Juliusza Kossaka*, nakładem księgarń F. H. Richtera (H. Altenberga), Lwów [1883] – oprawa wydawnicza płócienna, wykonana w Lipsku przez firmę „Buchbinderei, Hubel & Denck” (w zbiorach Dworku Wincentego Pola w Lublinie, filii Muzeum Literackiego w Lublinie będącej oddziałem lubelskiego Muzeum Narodowego)

sobą i sami już nie wiedzą co robić – gdy drudzy bez podstawy, bez steru, bez siły, tysiącnymi pokusami targani rzucają się ślepo na najprzeciwiejsze Polsce manowce, pociągając słabszych za sobą. To też życzymy sobie szczerze, aby »Mohort« przeszedł całą polską ziemię i stanął przed każdą polską duszą, aby patrząc nań ciemni przejrżeli, a błędzący weszli na prawdziwą drogę polską!» (Listy..., s. 572-573).

Jeszcze w tym samym 1855 r. Juliusz Kossak (1824-1899) zaprezentował na wystawie w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych trzy akwarele inspirowane lekturą utworu Pola: „Mohort na straży”, „Kafarek trębacz” i „Generałowa Pupardowa”. Wieść o Symeonie Mohorcie – wiernym rycerzu Rzeczypospolitej, który w bitwie pod Boruszkowicami w 1792 r., rzuciwszy się na armaty wroga, by chronić towarzyszy broni, zginął śmiercią bohatera – powoli rozchodziła się w świecie...

Na przełomie 1856 i 1857 r. w Drukarni Uniwersyteckiej Ludwiga Carla Zamarskiego w Wiedniu trwały prace nad trzecim wydaniem poematu, tym razem włączonym do czwartomowej edycji *Poezje Wincentego Pola* („Nowe poprawne i powiększone wydanie, nakładem autora”, Wiedeń 1857), jako 2 tom tego poetyckiego zbioru, do którego Pol skreślił kilka słów prozą, w tym *Objaśnienie do trzeciego wydania* (s. 201-208). „W Wiedniu bawilem przez trzy tygodnie – pisał poeta w marcu 1857 r. z Krakowa do Edmunda Krasickiego – zgodziłem druk czterech tomów moich »Poezji«, który podług kontraktu do połowy lutego będzie gotowy. 1 tom będzie zawierał 3 części »Pamiętnik Winnickiego«, 2 tom »Mohorta«, 3 tom drobne poezje, 4 tom »Wita Stwosza«. Druk, papier piękny satynowy, okładka i introli-gator kosztują mi 4000 fln., krom kosztów podróży moich i tego, co na miejscu moim druków dziś pilnuje w Wiedniu [...]” (Listy..., s. 293). A w roku 1858, nakładem Bolesława Maurycego Wolfa w Petersburgu, ukazało się kolejne, czwarte już wydanie tego poematu, z błędnym oznaczeniem na stronie tytułowej: „Wydanie trzecie”.

Tymczasem Juliusz Kossak niezmiennie pozostawał pod wrażeniem przeczytanego utworu. W 1858 r. podczas pobytu w Paryżu namalował rzadko używaną przez siebie techniką olejną na płótnie kolejną wersję obrazu z Mohortem w roli głównej (obraz sygnowany po prawej u dołu: „J. Kossak / w Paryżu 1858”, obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie). No, może nie do końca w roli głównej, ponieważ pierwszoplanową postacią jest na tym obrazie książę Józef Poniatowski, któremu bohater rapsodu Wincentego Pola prezentuje stadninę swych koni – „Mohort prezentujący stadninę”, wym. 55 x 80,5 cm. A trzeba przy tym dodać, że poeta doskonale wiedział o tych pracach i był nimi zachwycony. Cztery lata później (dokładnie 17 kwietnia 1862 r.) pisał do Kossaka ze Lwowa: „Znam niektóre ilustracje Twoje do poezji moich, jak »Mohorta na straźnicy«, »Panią generałową na koniu«,

»Kafarka na czele chorągwi«. Wyborne to rzeczy! Pełne poetycznej i historycznej prawdy, a oddane bez wpływu modernizmu. Często kiedy mi przyjdzie nakreślić nową postać, ubolewam nad tym, że tak daleko od siebie stoimy, połączonymi siłami możnaby zrobić coś dobrego i od dawna myślę o tym, abyśmy znowu bliżej siebie stanęli” (Listy..., s. 381).

Wyznanie poety nie pozostało bez odpowiedzi („[...] gdybyście mogli zapytać dzieł Waszych, które cała Polska tak kocha, które razem są pomnikami sławy Pana Wincentego, to by Wam powiedziały, że wierniejszego sługi nie mają nad Kossaka!” itd., itp. – Listy..., s. 603), tak więc i autor *Mohorta* w kolejnym liście wysłanym do Warszawy (Lwów, 26 kwietnia 1862) podzielił się z malarzem pewną niewypowiedzianą wcześniej refleksją: „Otóż powiem Ci – pisał – jaka smutna myśl mnie naprzód naszła. Z nami pójdą postacie starożytnej Polski do grobu i nikt nie będzie umiał wymówić zaklęcia, któreby je powołało do życia. Jesteśmy oba podobni do tych budowniczych, co ostatnie gotyckie wznosiły kościoły i z którymi tajemnica ich twórczości i sztuki zstąpiła do grobu. W tym przekonaniu i uczuciu napisałem »Pacholę Hetmańskie«, co do rozmiarów większy poemat od wszystkich dawniejszych. Ukończywszy go, uważam mój zawód za skończony, ale listem Twym, mój drogi Panie Juliuszu obudziłeś nadzieję, że możnaby jeszcze przedłużyć ten zawód, patrzeć na utwory Twojego natchnienia” (Listy..., s. 382-383).

Prawdziwe poruszenie wśród krytyków i coraz liczniejszej rzeszy wielbicieli niezwykle utalentowanego artysty-malarza wywołała dopiero namalowana w 1869 r. w Monachium i wystawiona w tym samym roku w TPSP w Krakowie jego wielkich rozmiarów akwarela (wym. kompozycji ok. 35 x 90 cm), zatytułowana „Mohort przedstawia stadninę Xsiecju Józefowi Poniatowskiemu”. Pracę, jak wynika z informacji podanej na akwafortcie Henryka Redlicha odwzorowującej to dzieło i będącej premią dla członków TPSP w Krakowie za rok 1870 (wym. kompozycji 32 x 54



5 | Andrzej Zajkowski według Juliusza Kossaka, „Mohort orze ziemię, w którą wbita jest szabla”, 1882, drzeworyt, wym. kompozycji 16 x 20,8 cm (w kolekcji prywatnej)

1857. r. w *dzień Nawrócenia Ś. Pawła*” (s. 183), przygotowanego, jak już wiemy, do czterotomowej wiedeńskiej edycji *Poezji* Wincentego Pola.

Sprostowania wymaga też obiegowa informacja, że autorem wszystkich zamieszczonych tam drzeworytów rytowanych według kompozycji Juliusza Kossaka był wybitny warszawski drzeworytnik Andrzej Zajkowski (1851-1914). Owszem, tych sześć najważniejszych, całostronicowych („Z rozkazu króla mam oddać tę zbroję i konia z rzędem”, po s. 58; „Mohort orze ziemię, w którą wbita jest szabla”, po s. 66; „Mohort prezentujący stadninę księciu Józefowi Poniatowskiemu”, po s. 76; „Wesoło płyną narodowe znaki”, po s. 142; „Żył z szablą, niech leży w mogile”, po s. 152, wszystkie o wymiarach 16 x 20,8 cm, a także sztych „Mohort drzemie na drewnianym koniu”, po s. 36, o wymiarach 21 x 16 cm) i cztery mniejsze drzeworyty są jego (Zajkowskiego) autorstwa. Autorem pozostałych 13 małych drzeworytów był mało znany drzeworytnik Zenon Szymański, współpracownik ukazującego się nakładem F. H. Richtera we Lwowie ilustrowanego pisma dla rodzin polskich „Strzecha”, do którego wykonywał m.in. ilustracje według kompozycji Juliusza Kossaka (przykładem: „Polowanie z chartami”, z. 13, 1872, s. 487, „Branka”, odbitka próbna drzeworytu z 1872 r., w zbiorach Gabinetu Rycin Biblioteki Kórnickiej PAN, czy „Kazanie X. Marka”, z. 1, 1873, s. 8), oraz niektórych drzeworytów zamieszczonych w luksusowym wydawnictwie księgarni Hermana Altenberga *Antologia polska: wybór najcenniejszych utworów poetów polskich* (zestawił W.B. [Władysław Bełza], wyd. 3 pomnożone, Lwów 1887). Natomiast brakująca w tym wyliczeniu 24 ilustracja (tyle odnotowano ich na stronie tytułowej dzieła) nie jest już drzeworytem, lecz elementem wielobarwnej okładki zamówionej przez wydawcę w znanej

cm, wym. arkusza 48 x 67,5 cm), zakupiła Eugenia z Larischów Januskiewiczowa. Przy czym o niesłabnącym zachwycie nad tym dziełem może świadczyć fakt, że kiedy rycina Redlicha trafiła już do rąk członków Towarzystwa, a pozostałe jej egzemplarze zostały rozprzedane wśród miłośników twórczości Pola i Kossaka, zdecydowano się raz jeszcze zreprodukować oryginalną pracę. Tym razem zrobiono to w technice światłodruku kolorowego, jako „premium” dla członków Krakowskiego TPSP za rok 1912 („Książę Józef Poniatowski zwiedza stadninę Mohorta”, wym. kompozycji 35 x 90 cm, wym. arkusza 50 x 100 cm); jeden z takich egzemplarzy od wielu lat stanowi ozdobę wnętrza gabinetu Wincentego Pola w Dworcu Pola w Lublinie (Oddział Muzeum Narodowego w Lublinie), inny od 2015 r. znajduje się w zbiorach Muzeum Śląskiego w Katowicach.

Kolejne, piąte wydanie poematu ukazało się nakładem księgarza F. H. Richtera we Lwowie w 1875 r. (a więc już po śmierci poety), w 2 tomie *Poezji Wincentego Pola*, z dopiskiem: „Pierwsze wydanie zbiorowe. Własność i wydanie rodziny” (tam także: *Pamiętniki Jmci Pana Winnickiego, w trzech częściach* i *Powódź, dramat w trzech*

częściach), choć znane jest także osobne wydanie *Mohorta* czcionkami tej samej drukarni, ze zmienioną jedynie stroną tytułową i datowaniem: 1876. Tym samym powszechnie podziwiane, luksusowe, ilustrowane wydanie *Mohorta* z 1883 r.: *Mohort. Rapsod rycerski z podania przez Wincentego Pola z 24 ilustracjami Juliusza Kossaka*, format 37 x 28 cm, które ukazało się nakładem tej samej lwowskiej księgarni (wtedy już stanowiącej własność Hermana Altenberga), było – pomijając w tych wyliczeniach niemieckojęzyczną wersję *Mohorta*, w tłumaczeniu prof. Uniwersytetu Jagiellońskiego Franciszka Tomasa Bratranka: *Mohort. Eine ritterliche Rhapsodie nach Traditionen* (wydanie gazetowe: „Krakauer Zeitung” 1858) i to samo w zbiorze *Heingebachtes. Uibersezungen aus dem Polnischen* (Kraków 1880) – nie trzecią, jak się najczęściej przyjmuje, lecz szóstą, a formalnie (wliczając wznowienie utworu z 1876 r.) nawet siódmą jego edycją. Przyczyną tej pomyłki jest zbyt dosłowne zrozumienie zamieszczonego na ostatnich stronach tego wydania tytułu *Objaśnienie do trzeciego wydania* (s. 181), z rzeczową informacją od autora na końcu tekstu: „Pisałem w Krakowie 25. stycznia

firmie introligatorskiej Carla Friedricha Hübela i Gustava Hermana Dencka „Buchbinderei / Hübel & Denck” w Lipsku.

W ocenie ówczesnych krytyków sztuki nie wszystkie drzeworyty zamieszczone w ilustrowanym wydaniu *Mohorta* zasługiwały na pochwałę. Recenzent współpracujący z warszawskim dwutygodnikiem naukowym, literackim i artystycznym „Niwa” zauważył na wstępie wyrażonej tam opinii, że „W szeregu ilustrowanych wydawnictw nowoczesnych kilka zasługuje na uwagę”. Po czym przeszedł do sedna rzeczy: „Takim jest *Mohort* z rysunkami Kossaka, mogący stanąć na równi z podobnymi wydawnictwami za granicą. Trudno było rzeczywiście o szczęśliwszy wybór dla ilustrowania polowskiego [tj. autorstwa Wincentego Pola] poematu. Jak łatwo przewidzieć, wszystkie sceny, w których wchodzi konie i rycerze, bitwy, wyścigi stepowe, harce dzikich koni, wreszcie pogrzeb *Mohorta* – wykonane są pysznie, z ogniem i żołnierską iście werwą”. Z drugiej jednak strony, kontynuował wypowiedź, „Mniej są udane niektóre inne. *Mohort* śpiący zdaje się za miękki, za stary – nie ma w nim dzielnego hartu kresowego rycerza. Scena, w której *Mohort* unosi w obłokach trumnę z ciałem narzeczonej, robi wrażenie nieledwie afektowane nadmiarem wstążek, kwiatów, ptaków...” („Niwa”, nr 195, 1883, s. 223-224). Podobnie uważa inny z warszawskich krytyków, który krytykując ostatnie prace Andriollego („Najznakomitszy nasz urzędowy ilustrator Andriolli płodzi coraz lichsze obrazki, którym tylko papuzia chwalba może nadawać jakąś wartość”), o Juliuszu Kossaku wyraża się bardziej pochlebnie: „Nie jest genialnym J. Kossak, ale jego świeże ilustracje

do *Mohorta* stoją nierównie wyżej” (J. A., *Wydawnictwa ozdobne*, „Prawda”, nr 30 z 29 (17) lipca 1882 r., s. 353).

Z kolei według piszącego dwie dekady później Stanisława Witkiewicza nie wystarczy pochwalić malarza za samo nienaganne ukazanie w rysunkach opisanych na kartach poematu ludzi i koni, ale także za dbałość

o ich właściwy dobór pod względem charakteru, typu i temperamentu. „Kossak, ilustrując przeszłość, odtwarzając ludzi, którzy swymi czynami i krwią pisali historię, idąc zarazem za swymi artystycznymi upodobaniami, znajduje w tem pobudkę do zwalczania trudności wyrażenia różnych typów konia i rozmaitych temperamentów ludzi, którzy na nim siedzą. [...]



6



7

6 | Andrzej Zajkowski według Juliusza Kossaka, „Mohort prezentujący stadninę księciu Józefowi Poniatowskiemu”, 1882, drzeworyt, wym. kompozycji 16 x 20,8 cm (w kolekcji prywatnej)

7 | Andrzej Zajkowski według Juliusza Kossaka, „Wesoło płyną narodowe znaki”, 1882, drzeworyt, wym. kompozycji 16 x 20,8 cm (w kolekcji prywatnej)

W ilustracjach do »Mohorta« i w obrazach natchnionych tym poematem, cała prawie ta świetna młodzież siedzi na pysznych anglikach; elegancka i lekomyślna, razi ona wobec wypadków, które nadciągają, jak groźna chmura. [...] Wiadomo jednak, że w tych lekoduchach biło mężne, jakby dawniej powiedziano »kawalerskie« serce, że byli to świetni i wielcy żołnierze, i jak

książkę Józef, ludzie niezłomnego charakteru, pomimo swoich fraczków, peruczek, białych rękawiczek, żabotów, francuskich komplimentów i angielskich koni” (S. Witkiewicz, *Juliusz Kossak przez...*, Warszawa-Kraków 1912, s. 140; wcześniejsze wydania: 1900, 1906).

Twórcze zamiary artysty odnoszące się do zilustrowania *Mohorta*

utrwalone zostały w ołówkowych szkicach, których kilka przetrwało także do naszych czasów („Mohort prezentujący stadninę”, 1858, wym. 39,5 x 54 cm, „Mohort orze ziemię, w którą wbita jest szabla”, 1882, wym. 42,5 x 52 cm, „Z rozkazu króla mam oddać te zbroję i konia z rzędem”, 1882, wym. 44 x 51,5 cm – wszystkie wystawione na sprzedaż w Salonie Antykwarycznym „Nautilus” w Krakowie 27 października 2012 r.; aukcja Nr 34, s. 8-9, poz. katalogu 35/1-3). O tym, czy zamieszczone w siódmym wydaniu *Mohorta* drzeworyty przypadły czytelnikom do gustu, najlepiej może świadczyć fakt, że ze sprzedażą tej książki wydawca nie miał najmniejszych trudności, a wyjęte z niej pojedyncze plansze z rycinami (chciałoby się wierzyć, że tylko wtedy, kiedy pozostałych kart ze względu na znaczne ich uszkodzenie na udałoby się już uratować) zawisły na ścianach w wielu polskich domach. Co więcej, zainteresowanie tymi ilustracjami trwa nieprzerwanie do dzisiaj, a za egzemplarz wystawionego na sprzedaż w którymś z domów aukcyjnych lub antykwariatów oryginalnego lwowskiego wydania *Mohorta* z 1883 r. w dobrym stanie, trzeba zapłacić nawet od 3 000 do 4 000 zł.

Jest też propozycja dla oszczędnych, którzy niekoniecznie muszą cieszyć oko oryginalnymi drzeworytami. W 2007 r., z okazji 200. rocznicy urodzin Wincentego Pola, patrona Wyższej Szkoły Społeczno-Przyrodniczej w Lublinie, w tamtejszej Drukarni Akademickiej wykonano techniką fotooffsetową reprint luksusowego wydawnictwa w nakładzie sześciuset

8



9



8 | Andrzej Zajkowski według Juliusza Kossaka, „Żył z szablą, niech leży w mogile”, 1882, drzeworyt, wym. kompozycji 16 x 20,8 cm (w kolekcji prywatnej)

9 | Juliusz Kossak, „Żył z szablą, niech leży w mogile” („Zginął jak rycerze...”, „Legł w boju jak rycerz Mohort”), przed 1875, akwarela, wym. 28 x 36 cm (w świetle passe-partout) (w ofercie sprzedaży Domu Aukcyjnego Desa Unicum w Warszawie w 2020 r.)

(fot. 1 – Adam Ligier / MNW)

ręcznie numerowanych egzemplarzy w cenie... stukrotnie niższej od ceny oryginalnego woluminu. Szkoda tylko, że przygotowując to wydanie, którego podstawą był egzemplarz dzieła będący własnością Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej im. Hieronima Łopacińskiego w Lublinie, nie we wszystkim dochowano należytej staranności, co poskutkowało kilkoma zdefektowanymi stronami reprintu uniemożliwiającymi poznanie tekstu poematu w jego początkowym i końcowym fragmencie.

Nie dziwi natomiast fakt, że ujawnienie w minionym ćwierćwieczu dwóch oryginalnych prac Juliusza Kossaka, na podstawie których wykonane zostały drzeworyty do *Mohorta*, już w chwili zapowiedzi ich sprzedaży na naszym rynku sztuki wzbudziło duże zainteresowanie. Można jednak dyskutować, czy wyznaczona przez pierwszego oferenta cena wywoławcza, od której rozpoczęła się licytacja, czy estymacja ceny podana przez oferenta drugiego, zostały prawidłowo oszacowane. Licytację rysunku „Mohort orze ziemię, w którą wbita jest szabla” (tusz lawowany, wym. 27 x 35,5 cm) w Domu Aukcyjnym „Rempex” w Warszawie, 20 czerwca 1996 r., rozpoczęto od 6 500, a zakończono na 8 000 zł. Natomiast próba sprzedaży akwareli zatytułowanej przez wystawców „Legł w boju jak rycerz Mohort” (odpowiednika drzeworytu, pod którym umieszczono podpis „Zginął jak rycerze...”, opisywanego także cytatem z poematu „Żył z szablą, niech leży w mogile”) w Domu Aukcyjnym Desa Unicum w Warszawie, 25 lutego 2020 r., przy założonej estymacji 80 000 – 100 000 zł (!), nie powiodła się, co chyba nie dziwi.

WOJCIECH PRZYBYSZEWSKI

Za pomoc w zilustrowaniu artykułu zechcą przyjąć podziękowania: Biblioteka Narodowa w Warszawie, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Śląskie w Katowicach, Muzeum Narodowe w Lublinie, red. Lidia Bruszevska oraz Dom Aukcyjny Desa Unicum w Warszawie.

Pograniczne zamki Podola

W roku 1881 Henryk Sienkiewicz, biorąc w obronę Wincentego Pola przed krytyką Włodzimierza Spasowicza, ganiącego poetę za bezkrytyczną jakoby idealizację osiemnastowiecznej Rzeczypospolitej, odwołał się do poematu *Mohort*, pisząc dobitnie:

„*W tradycji ludzie widzieli tyle złego, ile i Pol sam, [...] ile zaś tam dobra i światła, pouczył ludzi Pol w swym »Mohorcie«.* Poza intrygami, ubieganiem się o urzędy i ordery, warcholstwem sejmikowym i warszawską rozpusztą były kresy, a w nich proste życie, prosty, surowy obowiązek, stuletnia służba na ordynansie Rzeczypospolitej i śmierć tak chwalebna, że nie daj Panie Boże nikomu innej. [...] *Mohort*

jest posągiem tego, co w tradycji było dobrym, a posągiem tak wspaniałym, że trudno oderwać od niego oczy. Pol nauczył nie tylko współczesnych, ale i przyszłe pokolenia kochać przeszłość” (H. Sienkiewicz, *Dzieła*, t. 50, *Mieszczaniny literacko-artystyczne*, Warszawa 1950, s. 195).

Nic dziwnego, że *Mohort* właśnie i jego strażowanie nad Dnieprem przywołał Sienkiewicz, skoro w „Trylogii”, którą pisać zacznie dwa lata później, wykreuje „ku pokrzepieniu serc” kilka postaci równie niezłomnych, a obrona granic Rzeczypospolitej przed najeźdźcami ze wschodu,

1 | Żwaniec – pozostałości północnej baszty zamku





2

północy i południa stanie się jednym z tematów naczelnych. Nie brak też na kartach „Trylogii” pogranicznych stanic, fortalicji czy zamków, z nadnieprzańskim Kudakiem, Chreptiowem zwróconym ku „multańskiej stronie” czy potężnym (choć pokonanym) Kamieńcem Podolskim. Tak jak u Pola, opowieści „o rycerzach spod kresowych stanic, o obrońcach naszych polskich granic” uczyły czytelników „kochać przeszłość”.

Na Podolu, nad Dniestrem i jego dopływami liczne zamki strzegły granicy z Mołdawią i Turcją, a czambułom tatarskim zagradzały drogę. Królewskie czy prywatne, wszystkie bez różnicy stanowiły ogniwa obronnego systemu krainy, którą Władysław Jagiełło przyłączył do Korony w 1430 r. Wkrótce potem na wyniosłym cyplu, stromo opadającym ku rzece Żwańczyk nieopodal jej ujścia do Dniestru, 20 km od Kamieńca stanęła warownia Żwaniec. Wybudował ją zapewne wojewoda podolski Michał Mużyło Buczacki. Pod koniec stulecia żwaniecką królewszczyzną przejęli Kalinowscy, a na początku XVII w. generał ziem podolskich Walenty Kalinowski wznosił solidny zamek. Na planie pięciokąta, z bramą od zachodu i dwiema basztami od północy i wschodu, był ważną, bo najdalej na południe wysuniętą pograniczną placówką. Już pod rządami starosty Stanisława Lanczkońskiego w 1653 r. wytrzymał ciężkie oblężenie kozacko-tatarskie.

-
- 2 | Żwaniec – tablica Jerzego Wołodyjowskiego
- 3 | Ruiny zamku w Czarnokozińcach
- 4 | Ruiny zamku w Kudryńcach
-

W zamku przebywał wówczas król Jan Kazimierz.

W sierpniu 1672 r., gdy granicę na Dniestrze przekroczyła armia sułtana Mehmeda IV, szczupła załoga Żwańca bez walki wycofała się do Kamieńca. Sienkiewicz zdecydował nieco inaczej, poświęcając krótkiej, lecz zacieklej obronie miasteczka i zamku – nie bez udziału Małego Rycerza – spory fragment *Pana Wołodyjowskiego*. Upamiętnienie dzielnego pułkownika tablicą wmurowaną przy wejściu do żwanieckiego kościoła Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny jest w tej sytuacji jak najbardziej uzasadnione.



Po zagarnięciu na ćwierć wieku Podola Turcy przetrzymywali w Żwańcu Polaków – więźniów stanu. Odnowiony przez Lanckorońskich zamek na przełomie 1768 i 1769 r. zajęli konfederaci barscy pod wodzą Franciszka Pułaskiego (jego brat Kazimierz zamknął się wówczas w Okopach Świętej Trójcy); w marcu zostali wyparci przez Rosjan. Po rozbiorach zamek popadł w ruinę, stopniowo rozbierany na budulec. Do dziś pozostały mury baszty północnej ze sklepioną piwnicą, relikty baszty wschodniej oraz resztki bramy.

Zamek w Czarnokozińcach, własność i rezydencja biskupów kamienieckich, stanął na wzgórzu nad Zbruczem w połowie XV w. W latach 1617-1640 warownie powiększył biskup Paweł Piasecki, dobudowując od północy budynki mieszkalne z prostokątnym dziedzińcem. Choć formalnie prywatny, zamek był obsadzony przez strzegące granicy wojsko kwarciane pod dowództwem rotmistrza. Załoga skutecznie zwalczała pustoszące okolice tatarskie zagony. Stąd i z Kamieńca w 1621 r. zaopatrywano w żywność polski obóz pod

Chocimiem. Około 1644 r. przebywał tu krótko Stefan Czarniecki.

W 1672 r. zamek oparł się Turkom i nie skapitulował przez dwa lata. Zajęty został dopiero drogą zdrady, po czym załogę wycięto. Potem stracił na znaczeniu, a gdy w drugiej połowie XVIII w. u stóp wzgórza zbudowano biskupi pałac, został opuszczony. Zachowały się mocno poszczerbione mury zarówno części najstarszej, południowej z okrągłą basztą narożną, jak i siedemnastowiecznej.

Na początku XVII w. 10 km na południe od Czarnokozińca, w Kudryńcach, także nad Zbruczem, ale na prawym brzegu, rodowy zamek postawili Herburtowie. Zwężający się grzbiet pomiędzy brzegiem rzeki a głębokim jarem wymusił trapezowaty plan budowli, z kwadratową basztą bramną od północy i dwiema sześciobocznymi w narożach ponad jarem. W 1672 r. zamek został zdobyty przez Turków. Odzyskany w 1683 r. przez hetmana Andrzeja Potockiego służył jako baza działań antytureckich. Przebudowany w XVIII stuleciu na rezydencję nowych właścicieli, Humieckich, był użytkowany do połowy XIX w. Sprzedany następnie Bartfeldom stał się swoistym „kamieniołomem”. Dzięki działaniom galicyjskich miłośników zabytków pozostały mury obwodowe, dwie baszty i resztki trzeciej.

Kudryńce, jako jedyna z prezentowanych miejscowości, znalazły się po traktacie ryskim na terytorium Drugiej Rzeczypospolitej, na samej granicy sowieckiej. Stacjonowała tu 3. kompania graniczna batalionu Korpusu Ochrony Pogranicza „Borszczów” – spadkobiercy tradycji „rycczy spod kresowych stanic”.

W Paniowcach, na przedpolu Kamieńca (10 km na południe), zamek na skalnym cyplu nad Smotryczem wznosił w drugiej połowie XVI w. Jan Potocki, generał ziem podolskich. Budowla na planie kwadratu miała od południa piętrowy budynek bramny i dwie prostokątne wieże, a od



5



6

5 | Kudryńce – ruiny baszty narożnej

6 | Paniowce – fragment zamkowej ściany



7

i zniszczony przez Kozaków Chmielnickiego (który kazał ściąć sprzedawczyka) i już nie podniósł się z upadku.

Oddział konfederatów barskich pod wodzą Antoniego Pułaskiego zajął Paniowce na początku 1769 r., gdy majątek należał już do Starzyńskich. W połowie XIX w. Kalikst Starzyński zabezpieczył historyczne ruiny. Podobno pod kaplicą znaleziono wówczas kryptę z trumną Jana Potockiego, zawieszoną na łańcuchach ponad posadzką... Obecnie oglądać możemy walące się fragmenty ścian budynku mieszkalnego, pozostałości bastei i zamurowaną bramę wjazdową. Nad dawnym wejściem do baszty-kaplicy ocalał herb Potockich – Pilawa. Dostawiony do niej w 1907 r. kościół został po obcięciu wież przebudowany na cele biurowo-mieszkalne.

(K. Liske, *Cudzoziemcy w Polsce*, Lwów 1876, s. 138). W połowie XVIII w. zamek ów przebudował generał wojsk koronnych Adam Tarło, zarazem fundator miejscowego klasztoru kapucynów. Od 1780 r. Zbrzyż często zmieniał właścicieli, a zamek, przez nikogo nieopisany, niemal przestał istnieć. Pozostał tylko masywny, piętrowy budynek bramny na planie kwadratu. W XIX w. został przebudowany na dom mieszkalny. Zwieńczyła go wówczas cylindryczna baszta z zębatą attyką.

Gdy w 1921 r. Zbrucz stał się rzeką graniczną, Sowietci wysiedlili mieszkańców, zburzyli klasztor (pozostał tylko wysoki mur ogrodu), a w domu ulokowali posterunek. Po drugiej wojnie światowej działał tu klub wiejski, a gdy został zamknięty,



8



9

7 | Paniowce – herb Pilawa nad wejściem do baszty-kaplicy

8 | Ruiny budynku bramnego zamku w Zbrzyżu

9 | Zbrzyż – malowidło w sali parteru

(zdjęcia: Jarosław Komorowski)

północy część mieszkalną, oflankowaną czworobocznymi bastejami. Potocki był ewangelikiem, w jednej z baszt urządził zatem zbór kalwiński, a obok szkołę i drukarnię. Po jego śmierci w 1611 r. spadkobierca, bratanek Stanisław Rewera Potocki zamienił zbór na kaplicę, a „heretycką” szkołę na stajnię. Zamek obronił się przed Turkami w 1621 oraz w 1633 r., gdy nieopodal hetman Stanisław Koniecpolski rozbił armię Abazego paszy. W 1652 r. wskutek zdrady dowódcy wojskowej załogi został zajęty

Spośród innych zamków prywatnych warto na koniec przywołać Zbrzyż nad Zbruczem o niemal nieznaną historię i wyglądzie. Miasteczko, pierwotnie zwące się Brzezcie, założył w 1646 r. Stanisław Lanckoroński. On też zapewne, a może jego syn Hieronim zbudował na wysokim brzegu zamek, strzegący drogi i brodu. Podróżujący po Polsce Fryzyczyk Ulryk von Werdum 27 lipca 1671 r. zanotował, że miejscowość „otacza mur, a na północnym wschodzie wznosi się zamek z kamiennymi fortyfikacjami”

obiekt uległ zniszczeniu. Dziś na zapuszczonym wygonie odnajdziemy parterową część dawnego zamkowego budynku z kamiennym portalem, przejazd jest jednak zawalony, a dalej piętrzy się zarośnięte gruzowisko. Z sieni wejść można do dwóch bocznych, sklepionych pomieszczeń. Po lewej stronie spod odpadających nawarstwień tynku przed trzema laty wyzierały fragmenty dawnych malowideł, nieuchronnie skazane na zagładę.

JAROSŁAW KOMOROWSKI

Galeria kolekcjonerstwa Potockich w pałacu wilanowskim

JOANNA PAPROCKA-GAJEK, MARTA GOŁĄBEK

Na piętrze galerii południowej i północnej pałacu wilanowskiego w 2021 r. zostały oddane do użytku nowe sale ekspozycyjne. Jest to rezultat wieloletniego projektu, prowadzonego przez Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie *Modernizacja i przebudowa sal wystawowych galerii ogrodowych na piętrze pałacu wilanowskiego na terenie Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie.*



Widok na dawną Salę Biblioteczną na piętrze pałacu wilanowskiego, rycina z albumu: Hipolit Skimborowicz, Wojciech Gerson, *Willanów. Album widoków i pamiątek...*, Warszawa 1877

Wnowo oddanych przestrzeniach pałacu wilanowskiego urządzona została duża wystawa, opowiadająca o niezwykle ważnej karcie w dziejach pałacu – kolekcjonerstwie Potockich.

W galerii południowej pałacu od połowy XIX w. mieściła się tzw. Mała Biblioteka, która była przestrzenią poprzedzającą Salę Uczty Jana III z główną częścią zbiorów bibliotecznych. Po drugiej wojnie światowej, wskutek adaptacji wnętrza na cele muzealne, a także rozległego remontu (w ramach którego wzmocniono mury i stropy w tej części pałacu), w galeriach stworzono nowoczesną na ówczesne czasy, utrzymaną w stylistyce modernistycznej przestrzeń ekspozycyjną (opracowaną od strony architektonicznej przez inż. Jacka Cydzika), przeznaczoną na wystawę galerii portretu polskiego od XVII do XIX w. Jej twórcami byli m.in. prof. Stanisław Lorentz i prof. Stefan Kozakiewicz. Zgromadzone w niej dzieła sztuki pochodziły z historycznych zbiorów wilanowskich oraz z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie. Ekspozycja przeszło czterdzieści lat malowana historia portretu

polskiego znalazła podsumowanie w pamiątkowej publikacji autorstwa Krystyny Gutowskiej-Dudek *Portret polski. Tradycja i świadomość historyczna. Pamiątka Galerii Portretu Polskiego udostępnionej w 1963 roku w pałacu w Wilanowie* (Warszawa 2012), będącej swoistym pożegnaniem galerii.



1 | Kominek w bibliotece na piętrze skrzydła południowego pałacu w Wilanowie, 1915, fragment fotografii Henryka Poddębskiego (w zbiorach Instytutu Sztuki PAN w Warszawie)



2 | Widok na fragment ekspozycji w skrzydle południowym z zachowanym kominkiem i rzeźbami



3 | Ekspozycja malarstwa w galerii południowej

Archiwalne zdjęcia oraz ryciny z końca XIX i początku XX w. przedstawiają pomieszczenie na piętrze galerii południowej wypełnione bibliotecznymi szafami, rozjaśnione świetlikami w stropie, ozdobione kolekcją

4 | Bernardino Luini (?), „Salvator Mundi”, po 1513 (?), (technika w trakcie badań konserwatorskich), deski dębowe



militariów z umieszczonym centralnie kominem z herbem Potockich. W szafach bibliotecznych, oznaczonych szyldem z ozdobną literą ułatwiającą orientację w zgromadzonych zasobach, przechowywano obszerne zbiory, których nie pomieściła główna sala biblieczna w Sali Uczt. W bibliotece wilanowskiej gromadzono księgozbiór rodowy, którego zaczątkiem stały się kupowane od drugiej połowy XVIII w. przez Potockich książki, archiwalia, zbiory graficzne, rysunkowe, kartograficzne i nutowe, a także kolekcje gliptyczne i numizmatyczne. Zasoby te były regularnie wzbogacane, m.in. zbiorami biblioteki Stanisława Sęptyma Potockiego, ojca Aleksandry Potockiej zwanej Augustową. Bibliotekę zasilaly nabytki i darowizny, pozyskiwane drogą koligacji rodzinnych, a pochodzące z wielu rezydencji kresowych. W 1932 r. Adam Branicki przekazał bibliotekę wilanowską wraz z wyposażeniem narodowi polskiemu, którą prezydent Ignacy Mościcki powierzył opiece Biblioteki Narodowej w Warszawie.

Ogromnym walorem odrestaurowanej w toku przeprowadzonych prac budowlano-rewaloryzacyjnych przestrzeni obu galerii jest możliwość zaprezentowania cennych



5 | Gablota z obiektami wykonanymi w fabryce Karola Mintera

zbiorów malarstwa, zgromadzonych dzięki kolekcjonerskim pasjom założycieli muzeum wilanowskiego, Aleksandry i Stanisława Kostki Potockiego, a kontynuowanym przez ich spadkobierców. Ozdobą tych zbiorów są dzieła z kręgu uczniów Leonarda da Vinci z intrygującym przykładem przedstawienia „Salvator

Mundi”, nabytym przez Stanisława Kostkę Potockiego jako oryginalne dzieło mediolańskiego mistrza. Obecnie dzieło łączymy z uczniem Leonarda da Vinci, Bernardino Luinim. Obraz był przedmiotem wystawy zorganizowanej przez Muzeum w 2018 r. pt. „Leonardiana w kolekcjach polskich”. Starannie przemyślane



6



7

6 | Wojciech Świącki według Kazimierza Stronczyńskiego, redukcja sarkofagu króla Kazimierza Wielkiego, 1845-1850, mosiądz cynowo-ołowiany

7 | Wojciech Świącki, medalion z wizerunkiem króla Jana III, 1857-1860, mosiądz cynowo-ołowiany



8 | Fryderyk Krzysztof Dietrich według rysunku Jana Feliksa Piwarskiego, „Plac Zygmunta” z serii „Powstanie”, 1831, akwatinta

9 | Aert van den Bossche, „Męczeństwo św. Kryspina i Kryspiniana”, 1494, tempera, deski dębowe

zakupy, realizowane podczas licznych wyjazdów małżonków Potockich po Europie, miały służyć stworzeniu poglądowej ekspozycji dla tych, którzy podróżować nie mogli. Od początku jednym z założeń kolekcji, której współtwórcą był minister Komisji Rządowej Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego – S.K. Potocki, były cele edukacyjne. Ukonstytuowaną dla Muzeum Potockiego ideę oświecenia publicznego rozwijali jego syn

Aleksander (1778-1845) oraz wnuk August (1806-1867). Drugi z wymienionych czynił to przy znaczącym wsparciu małżonki, Aleksandry z Potockich Potockiej (1818-1892). August i Aleksandra wydatnie powiększyli zbiory biblioteki oraz muzeum w Wilanowie. Idea edukacji wzmocniona została szczególnie nośnym wówczas idiomem patriotycznym, uwypuklając znaczenie wilanowskiej rezydencji jako miejsca nasyconego pamięcią o wartościach dawnej Rzeczypospolitej, utożsamianych z postacią Jana III.

Niepoślednią rolę w narracji wilanowskiego Muzeum odgrywały pamiątki przypominające o chwale i sławie minionych wieków. Przypomnieniem tego fragmentu zainteresowań Potockich jest nowa ekspozycja w pokoju znajdującym się w alkierzu – tzw. Gabinetce Historycznym. Zgromadzone tu dzieła składają się na charakterystyczne dla XIX w. wyroby plastyki gabinetowej oraz zespoły rycin, których treść odwołuje się do ważnych wydarzeń historycznych, bohaterów przeszłości, a także zasłużonych postaci z czasów współczesnych. Jednym z popularniejszych wytwórców przedmiotów o takim charakterze była warszawska fabryka Karola Mintera, specjalizująca się w wytwarzaniu tzw. pamiątek krajowych, czyli „salonowej galanterii o patriotycznym wydźwięku”. Wykonane w technice odlewów medaliony czy znane pomniki odtworzone



w pomniejszonej skali przypominały ich właścicielom o tym, jak dużą wartością jest pamiętać o wspólnej i chwalebnej przeszłości oraz utrwalanie wizerunków współcześnie żyjących, zasłużonych rodaków. Subskrybowanie takich serii (lub serii rycin o zbliżonym profilu tematycznym) było postrzegane jako wyraz patriotyzmu. Niewielkie obiekty z fabryki K. Mintera powstały według projektów najlepszych ówczesnych architektów i rzeźbiarzy, takich jak Leonard Marconi, Bolesław Paweł Podczaszyński, Daniel Zalewski, Jakub Tatariewicz czy Wojciech Święcki. Uzupełnieniem tej części ekspozycji są wybrane przykłady grafik, które dokumentują dziewiętnastowieczne zainteresowanie historią, tożsamością narodem żyjących pod zaborami Polaków.

Nowym fragmentem trasy na pierwszym piętrze jest niewielki Gabinet Grafik i Rysunku, ulokowany przy klatce schodowej do Sali Uczt, od strony południowej. Pomieszczenie, wyposażone w odpowiednio zaprojektowane meble, pozwoli na aranżację krótkich, kameralnych wystaw wybranych dzieł na podłożu papierowym – grafik, rysunków lub starodruków, przede wszystkim z zespołu zachowanego w kolekcji wilanowskiej. Pierwsza prezentacja obejmie interesujący zespół rycin przedstawiających epizody z powstania listopadowego i składających się na cykl zatytułowany „Powstanie”, autorstwa Jana Feliksa Piwarskiego oraz Fryderyka Krzysztofa Dietricha.

Wnętrza korpusu pałacowego: Pokój Cichy, Pokój Średni oraz Przedpokój (z przyległymi pokojkami w alkierzach), w których zachowana jest dekoracja z epoki (freski, malowidła na stropie belkowym), przeznaczone zostały do prezentacji dzieł odwołujących się do epoki baroku – doby Jana III, Augusta II oraz Elżbiety Sieniawskiej.

Za nimi, przy klatce schodowej do Sali Uczt od strony północnej, w kolejnych kameralnych wnętrzach stworzono niewielką wystawę opowiadającą o samym pałacu – jego wyglądzie w ciągu minionych lat, udokumentowanym w obrazach, rycinach, pocztówkach oraz na zdjęciach. Warto przy tym przypomnieć, że w 1877 r., dzięki inicjatywie Aleksandry z Potockich Potockiej, wydano drukiem pierwsze popularnonaukowe opracowanie dotyczące wilanowskiej rezydencji – monumentalne dzieło *Willanów. Album widoków i pamiątek...*, autorstwa Hipolita Skimborowicza i Wojciecha Gersona. Prezentowane



10 | Kopia według Rafaela Santi, „Madonna del Velo”, około 1591, tempera, deski topolowe

11 | Ekspozycja w galerii północnej



12 | Hans Ludwig Kienle Młodszy, puchar Nautilus, druga połowa XVII w., srebro złoczone, kość słoniowa, kamienie szlachetne, muszla łodzika *Nautilus*, Ulm

13 | Couly Nouailher, plaketka z napisem „*Josue Rex*”, XVI w., emalia malarska na miedzi, Limoges



14 | Flaszka żebrowana, XVII/XVIII w., szkło rubinowe, srebro złoczone, Niemcy

15 | Puchar zdobiony „w karpia łuskę”, 1718-1726, szkło rytowane, Huta Kryształowa w starostwie lubaczowskim



w pomieszczeniu repryty tego albumu oraz zgromadzona dziewiętnasto- i dwudziestowieczna dokumentacja ikonograficzna, ukazująca zmiany zachodzące we wnętrzach pałacu, a także w otoczeniu rezydencji, dokumentując świetny czas funkcjonowania Wilanowa jako muzeum pod opieką rodziny Potockich.

Galeria północna, a także poprzedzającą ją pokoje w alkierzu, wprowadzają zwiedzającego w świat kolekcjonerstwa Augusta i Aleksandry Potockich, a więc czas od około połowy XIX w. Na ścianach znalazły się interesujące przykłady malarstwa o tematyce sakralnej, wśród których odnajdujemy niezwykle cenne dzieła, jak np. przedstawienie męczeństwa świętych Kryspina i Kryspiniana autorstwa Aerta van den Bossche czy obraz pt. „*Madonna del Velo*”, będący kopią dzieła Rafaela. W tym miejscu warto przypomnieć, że hrabina Aleksandra z Potockich Potocka miała ogromne zasługi na polu mecenatu na rzecz kościoła katolickiego oraz działalności filantropijnej. Fundowała świątynie i brała czynny udział w ich wyposażaniu, dbając o wysoki poziom artystyczny zamawianych dzieł, prowadziła szeroko zakrojoną działalność skupioną na wsparciu dla ludzi w trudnej sytuacji życiowej.

Nowa ekspozycja w galerii północnej przypomina również o nieco zapomnianym wydarzeniu, jakim była „*Wystawa Starożytności*”, zorganizowana w pałacu Potockich przy Krakowskim Przedmieściu w Warszawie latem 1856 r. Dzięki inicjatywie ówczesnych właścicieli Wilanowa – Augusta i Aleksandry Potockich, przy wsparciu związanego i współpracującego z nimi

środowiska naukowego, pałac Potockich otworzył podwoje dla zainteresowanych historią i historią sztuki, rodzimą i powszechną. Na wystawie, której założenia ekonomiczne miały charakter dobroczynny, zaprezentowano tzw. starożytności (pamiątki minionych wieków) oraz dzieła sztuki pochodzące z wielu różnych kolekcji polskich (ponad 1000 zabytków!), w tym oczywiście ze zbiorów wilanowskich (241 obiektów). Dzieła wybitne pod względem klasy artystycznej, rzadkie i estetycznie doskonałe, sąsiadowały tu z pamiątkami, których wartości były przede wszystkim niematerialne, związane z pamięcią historyczną (więcej na temat tej wystawy zob. artykuły: „Spotkania z Zabytkami”, nr 7-8, 2020, s. 6-12 oraz https://www.wilanow-palac.pl/wystawa_starozytnosci_z_roku_1856_w_palacu_hrabstwa_potockich.html).

Pionierska wystawa, tak pod względem samej koncepcji, jak i organizacji, pozostaje dziś jednym z ważnych punktów odniesień, które brano pod uwagę przy tworzeniu i urządzaniu nowej ekspozycji w wyremontowanych wnętrzach pierwszego piętra pałacu wilanowskiego. Do dnia dzisiejszego zachowały się w Wilanowie 124 artefakty spośród 241 prezentowanych przez Potockich na „Wystawie Starożytności”. Ich znacząca część jest teraz ulokowana w gablotach galerii północnej jako trwałe świadectwo estetycznych i patriotycznych zamierzeń Potockich. Wiele spośród tych przedmiotów to najcenniejsze i najciekawsze obiekty kolekcji wilanowskiej.

Ekspонатом z wystawy z 1856 r. towarzyszą inne wartościowe pod względem artystycznym zespoły muzealiów. Wśród nich należy wymienić największy z zachowanych w rodzimych kolekcjach zbiór biskwitów oraz wyrobów kamionkowych, tzw. kamionki böttgerowskiej, powstałej w warsztacie Johanna Friedricha Böttgera (alchemika, twórcy technologii wytwarzania europejskiej porcelany twardej). Kolekcja rzemiosła Potockich zawiera ponadto liczne przykłady czarnej i czerwonej kamionki europejskiej oraz egzemplarze wczesnej porcelany miśnieńskiej. Miłośnikami tej ostatniej byli właściciele Wilanowa – księżna Izabela z Czartoryskich Lubomirska, a także jej zięć, Stanisław Kostka Potocki. Ekspozycję rzemiosła artystycznego dopełnia zbiór naczyń szklanych, wśród których na szczególną uwagę zasługują wyroby bawarskie, saskie oraz



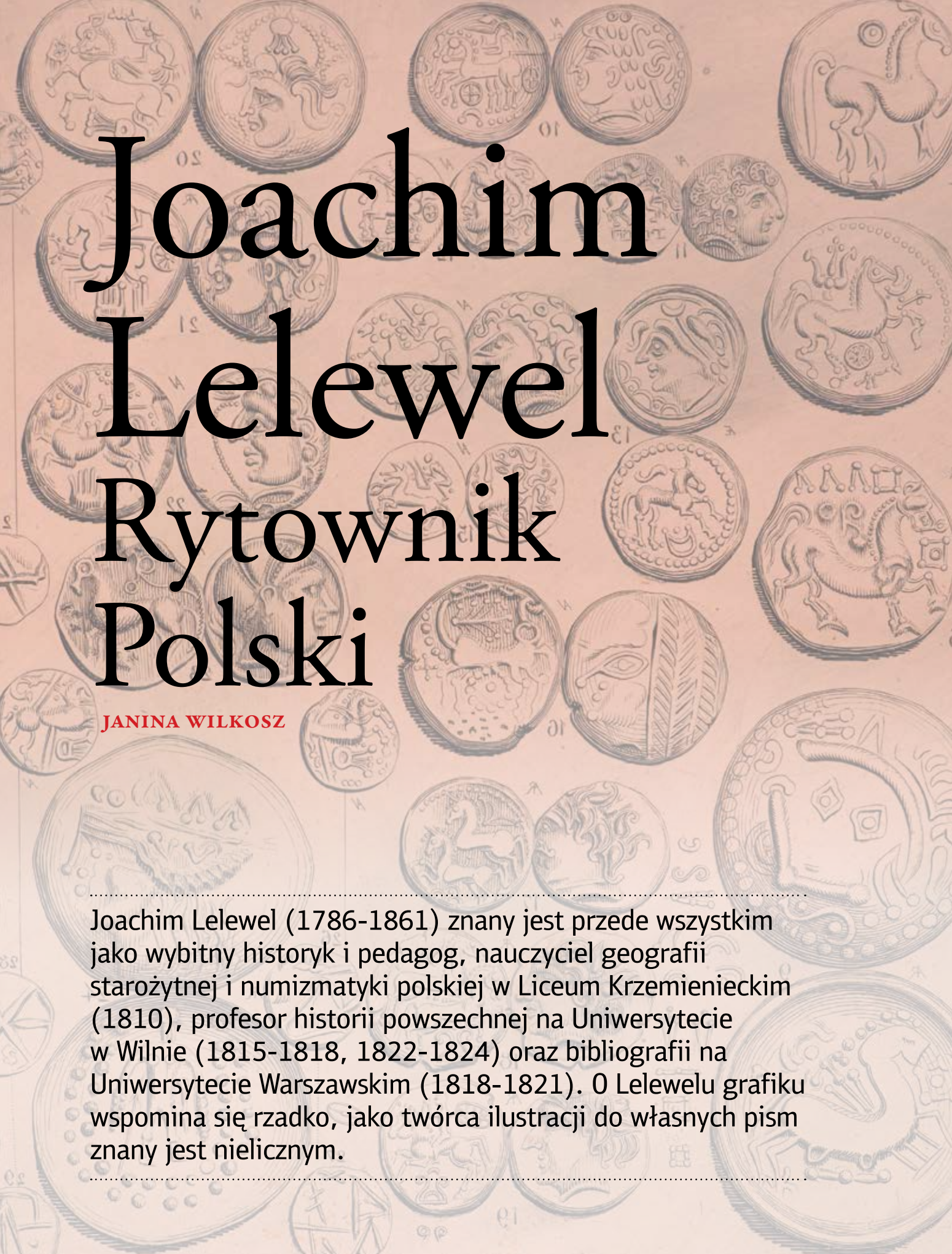
pochodzące z Huty Kryształowej, magnackiej manufaktury szkła luksusowego, założonej w starostwie lubaczowskim przez Adama Mikołaja Sieniawskiego.

Ostatnim z akcentów galerii Potockich jest czarno-biały wydruk portretu Aleksandry z Potockich Potockiej, namalowanego przez austriackiego malarza Karla von Blaasa w 1852 r. Oprawiony w zachowaną w zbiorach wilanowskich oryginalną ramę stanowi symboliczne świadectwo trwających nieustannie poszukiwań utraconych w czasie drugiej wojny światowej dzieł sztuki pochodzących z Wilanowa. Mimo powojennych restytucji, do dziś lista poszukiwanych przedmiotów opiewa na prawie 300 pozycji.

16 | Karl von Blaas, „Portret Aleksandry z Potockich Potockiej”, obraz zaginiony, reprodukcja według Ernest Łuniński, *Willanów*, Warszawa 1915

(ilustracje: 1 – fot. Henryk Poddębski; 2-16 – fragmenty wewnątrz pałacu w Wilanowie oraz ekspozycje ze zbiorów Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, fot. Agnieszka Indyk)

JOANNA PAPROCKA-GAJEK
MARTA GOŁĄBEK



Joachim Lelewel Rytownik Polski

JANINA WILKOSZ

Joachim Lelewel (1786-1861) znany jest przede wszystkim jako wybitny historyk i pedagog, nauczyciel geografii starożytnej i numizmatyki polskiej w Liceum Krzemienieckim (1810), profesor historii powszechnej na Uniwersytecie w Wilnie (1815-1818, 1822-1824) oraz bibliografii na Uniwersytecie Warszawskim (1818-1821). O Lelewelu grafiku wspomina się rzadko, jako twórca ilustracji do własnych pism znany jest nielicznym.

Joachim Lelewel był nie tylko wybitnym historykiem, badaczem i pedagogiem, ale także aktywnym uczestnikiem życia politycznego. W 1829 r. został posłem ziemi żelechowskiej na sejm Królestwa Polskiego. Dał się przy tym poznać jako teoretyk „gminowładztwa” (ustroju republikańsko-demokratycznego), a w okresie powstania listopadowego (1830-1831) jako prezes rewolucyjnego Towarzystwa Patriotycznego wszedł w skład konserwatywnego Rządu Narodowego. Był wreszcie znanym szeroko w Europie polistopadowym emigrantem – aktywnym (zwłaszcza we wczesnym okresie wychodźstwa) działaczem politycznym i publicystą.

Lelewel zasłynął również jako badacz i płodny pisarz. Bogactwo jego zainteresowań intelektualnych zaowocowało wieloma cenionymi i poczytnymi publikacjami dotyczącymi historii polskiej i powszechnej, bibliografii i bibliologii, jak również pionierskimi w swoim czasie opracowaniami dziejów kartografii oraz numizmatyki starożytnej i wieków średnich.

O Lelewelu grafiku wspomina się rzadko – jako twórca ilustracji do własnych pism znany jest tylko nielicznym. Muzeum Narodowe w Krakowie pragnie wypełnić tę lukę i umożliwić pełniejsze poznanie biografii znakomitego Polaka. Od przeszło wieku bowiem przechowuje w swych zbiorach znaczącą część jego graficznego dorobku, zakupioną w 1897 r. od Wiesławy (Wisławy) Jadwigi Russockiej, córki Prota Lelewela, młodszego brata Joachima, która odziedziczyła zachowaną rytowniczą spuściznę słynnego stryja. Pozyskana wówczas kolekcja obejmuje 232 matryce graficzne (w tym jedną obcej ręki, retuszowaną przez Lelewela), z których 231 wykonana jest z miedzi, a jedna ze stali. Większości płyt towarzyszą odbitki rycin o charakterze poglądowym, w pierwszym muzealnym inwentarzu nazwane „stereotypami drukowymi”, które pierwotnie posłużyły – i taką też funkcję w przeważającej mierze pełniły w dobie funkcjonowania w zbiorach muzeum – jako opakowanie dla matryc. W spuściznie tej znalazły się również setki



1 | Joseph H. Lies, „Portret Joachima Lelewela”, 1843, olej, płótno (w zbiorach The Townhall of Villers-la-Ville, Belgium)

„wyciętek” – drobnych matryc do odbicia winietowych ilustracji, które rytownik wyrzeźbił w drewnie i metalu typograficznym przy użyciu szczyryka.

Twórczość graficzna Lelewela nie była wyrazem jego artystycznych pasji. O jej genezie Edward Rastawiecki napisał: „Słynny dziejów i zamierzchłej przeszłości badacz, pragnąc mnogie swe dzieła objaśnić przedmiotów zarysami, wykonywał sam na blasze takowe, już to map, monet i różnych starożytności, które do mnogich dzieł swych dołączał. Prace te jego sztycharskie, samoucznie, jak to sam o nich wyraził podejmowane, często zwłaszcza w początkach mniej udatne, mają przecie zawsze wielką naukową wartość, w przedstawianiu zarysów przedmiotów starożytniczych, byстрым wzrokiem uczonego badacza w szczegółach ocenionych. Wydawca dzieł Lelewela, Jan Konstanty Żupański w Poznaniu, znaczną część blach onych zebrał w jedną całość, i wydał je oddzielnie jako: *Album rytownika polskiego, Poznań 1854, fol. poprzeczne, z tekstem polskim a obok francuskim*” (Edward Rastawiecki, *Słownik rytowników polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej pracujących*, Poznań 1886, s. 172).



2 | Joachim Lelewel, Tab. III. [Przerysy czcionki i wersalików z druków krakowskich z lat 1500-1506, M.T. Ciceronis Paradoxa z 1516 r. z oficyny Jana Hallera, drzeworyt z druku Kaspra Hochfedera z 1503 r.], 1823, do: J. Lelewel, *Bibliograficznych ksiąg* dwoje, t. 1, Wilno 1823, akwaforta, blacha miedziana, stan przed konserwacją – awers (1A) i rewers (1B) (w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie)

Ryciny Lelewela miały charakter wyłącznie ilustracyjny i treściowo ściśle się wiązały z rozległymi obszarami jego zainteresowań badawczych. Tak o warsztatowym przygotowaniu do podjętej roli ilustratora w 1853 r., po 45 latach działalności rytowniczej, wypowiedział się sam sztycharz samouk: „Oczywiście nie jestem artystą, jeno rytujący z przypadku, co wie, co mu brakuje, co w długim trudzie swymi sposobami i wątpliwym doświadczeniem wygotował cokolwiek, a dziś byłoby dlań za późno iść po dobrą radę i w nią się zadać. Wszystkie me sztychy przyrządziłem dla siebie do mych dzieł; nie podjąłbym się trudu takiego dla nikogo, nikt też mnie szukał” (list do Jana K. Żupańskiego, Bruksela 12.10.1853 r., *Listy emigracyjne Joachima Lelewela*, wyd. i wstęp

H. Więckowska, t. 5, Wrocław-Kraków 1956, s. 222).

W graficznym *oeuvre* Lelewela doliczono się bez mała 270 akwafortowych i miedziorytniczych płyt, z których odbitki służyły do ilustrowania jego bogatego dorobku piśmienniczego. Rytownik skrzętnie gromadził swe „miedziane blachy”, tworzone często kosztem wyrzeczeń ponoszonych w codziennym życiu – jego brukselscy goście mieli sposobność zastać go sztychującego mapy zimą z nogami w szufladzie od komody, wypchanej słomą, gdy zabrakło mu pieniędzy na węgiel do pieca (list NN, wnuka Luciena Jottranda, przyjaciela Lelewela w Brukseli, do Antoniego B. Dobrowolskiego, pośredniczącego w kontakcie z H. Więckowską, wydawczynią emigracyjnej korespondencji Lelewela, Bruksela 13.09.1950 r., *Listy emigracyjne Joachima Lelewela*, wyd. i wstęp H. Więckowska, t. 4, Wrocław-Kraków 1954, s. XIV), zamierzał je bowiem wykorzystać do ponowionych edycji swych dawniejszych pism oraz przyszłych wydań w języku ojczystym francuskojęzycznych dzieł z czasu emigracji. Z upływem lat na wygnaniu tracił jednak wiarę, że dokona się to za jego życia, w wolnej Polsce. W nadziei, że pozostali w kraju krewni docenią wartość i „nie będą się kwapić z obróceniem blach na stopioną miedź” (list do siostry, Marii z Lelewelów Majewskiej, [Bruksela] Wielkanoc w marcu 1853 r., *Listy Joachima Lelewela. Oddział pierwszy. Listy do rodzeństwa pisane*, wyd. i wstęp J.K. Żupański, t. 2, Poznań 1879, s. 433), pragnął przekazać im rytowniczą spuściznę, o którą – jak mniemał – „jeszcze mogą się kłaniać wydawcy” (list do Prota Lelewela, [Bruksela] 1859, tamże, s. 386). Świadomy jednak przeszkód w przyjęciu darowizny od wygnańca, na którym ciążył carski wyrok śmierci, swego czasu z goryczą pisał do bliskich: „Zgłaszania się Waszego wyglądać nie mogę, skoro takowe narażać Was może. Jeżeli o takowe ostatecznie naciskał, to nie dla siebie, nie dla mej satysfakcji [...]. Dla mnie to obojętne, bo im więcej w lata, im bliżej grobu, tem więcej na wszystko obojętnieć mi wypada. Był świat przede mną, będzie po mnie. Czyli blachy miedziane sztychu mego przydadzą się jeszcze i ocaleją po mym zgonie, czy pójdą na kottę browarne, już na to oziębły jestem, obojętny na pociechy i uprzyjemnienie reszty żywota” (list do Marii, [Bruksela] Tłusty Czwartek 1858, tamże, s. 462-463).

Plany reedycji pism nie ziściły się, przetrwała jednak znakomita większość matryc, zgodnie z wolą Lelewela wyrażoną w testamencie, przejętych i pieczołowicie przechowanych przez jego rodzinę, która niebawem poszukiwała instytucji zdolnej do zapewnienia spuściznie trwania w obiegu naukowym i kulturowym oraz przechowania jej dla przyszłych pokoleń. W 36 lat po śmierci uczonego jego dorobek graficzny znalazł miejsce w Muzeum Narodowym w Krakowie. Na zakup ten muzeum przeznaczyło, zdaniem ówczesnego dyrektora placówki Władysława Łuszczkiewicza, niewielką kwotę 127 florenów i 20 krajcarów, a w rocznym sprawozdaniu dla władz miasta z działalności instytucji w obszarze pozyskiwania zbiorów Łuszczkiewicz napisał, że o zakupie blach sztycharskich Lelewela nie decydowała ich wartość artystyczna, lecz zasługi autora – wybitnego badacza i historyka, własnoręcznie sztychującego tablice ilustrujące jego prace naukowe.

Czas nie okazał się dla kolekcji łaskawy. Dziś przywrócenie jej wartości poznawczej i walorów ekspozycyjnych wiązało się z koniecznością objęcia całego zespołu metalowych płyt programem kompleksowej konserwacji, którą przeprowadzono w latach 2017-2021. Kontynuowany jest proces konserwacji poglądowych odbitek, który rozpoczęto od poddania niezbędnym zabiegom ratunkowym najcenniejszych, unikatowych rycin z zachowanego zbioru. Zaawansowanie prac pozwala jednak zaprosić publiczność na wystawę „Lelewel. Rytownik Polski”, na której prezentowana jest dotychczas mało znana – zapomniana w muzealnych magazynach od 125 lat – wyjątkowa spuścizna niezwykłego grafika amatora.

Matryce rycin zajmują główne miejsce w ekspozycji w krakowskich Sukiennicach. Pokazane są w układzie inspirowanym podziałem przedmiotowym, zaproponowanym w *Albumie rytownika polskiego* – pierwszym, choć wielce fragmentarycznym opracowaniu twórczości graficznej Lelewela. Odpowiednio do materii badań podejmowanych przez uczonego jego ilustratorski dorobek został tam zgrupowany w czterech działach: krajobrazów (tj. map), numizmatycznym, polskim i „wyciętek”.

Na wystawie, którą otwiera wybór znakomitych matryc reprezentatywnych dla całej twórczości ilustratorskiej rytownika,



3 | Joachim Lelewel, Tab. IV. [Przerys drzeworytów z druków Jana Weissenburgera w Norymberdze, wydanych nakładem Marka Szarffenberga, z druków Jana Knoblauch w Strasburgu, wydanych nakładem Urbana Kaima, inicjały i drzeworyty z druków oficyny Jana Hallera], 1823, do: J. Lelewel, *Bibliograficznych ksiąg dwoje*, t. 1, Wilno 1823, akwaforta, blacha miedziana (w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie)

w pierwszej kolejności obejrzeć można płyty rycin opracowanych do publikacji dotyczących historii Polski, zajmującej poczesne miejsce w jego olbrzymim dorobku piśmienniczym. Nie objął nim Lelewel – tak jak marzył – całokształtu dziejów narodowych, pozostawił jednak wiele cząstkowych opracowań poświęconych poszczególnym epokom. Pisał o kulturze polskiej, o rozwoju rodzimego prawodawstwa, piśmiennictwa i drukarstwa, o heraldyce i numizmatyce; opisywał zabytki polskiej przeszłości. W gablotach opatrzonych tytułem „W poszukiwaniu rzeczy narodowych polskich” prezentowane są m.in. matryce ilustracji do *Bibliograficznych ksiąg dwojga* (t. 1-2, Wilno 1823-1826), na które techniką akwaforty przeniósł drzeworyty, winiety oraz inicjały i krój czcionki ze starych druków polskich. Cenioną publikacją był elementarny podręcznik dla dzieci i młodzieży *Dzieje Polski Joachim Lelewel potocznym sposobem opowiedział, do nich dwanaście krajobrazów skreślił* (Warszawa 1829). Książka cieszyła się ogromną poczytnością i była wznawiana 22-krotnie, została też przetłumaczona na język francuski, rosyjski, niemiecki i czeski. Atlas złożony z dwunastu map rytowanych własnoręcznie przez Lelewela towarzyszył jednak tylko czterem wydaniom polskim. Ilustracje do części edycji



4 | Joachim Lelewel, Pl. II. Monnaie gauloise (dessinée sur des originaux) [au nombre de] 35, między 1839 a 1840, do: J. Lelewel, *Type gaulois ou celtique. Atlas*, Bruxelles 1840, miedzioryt, blacha miedziana (w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie)

polskich oraz obcych były litografowane według oryginalnych grafik – w obawie przed utratą prezentowanych matryc autor nie udostępniał ich wydawcom, którzy oczekiwali przekazania im prawa własności płyt. Te – przechowane przez lata – użyte zostały do odbicia ilustracji w wybranych woluminach 20-tomowej edycji pism poświęconych dziejom ojczystym zatytułowanej *Polska, dzieje i rzeczy jej rozpatrywane przez Joachima Lelewela* (Poznań 1854-1868), rozpoczętej za życia autora, a ukończonej po jego śmierci.

Osobne miejsce eksponowanych w sąsiedztwie ilustrowanych książek przykładów „wyciętek” oddano szczególnemu zespołowi płyt, które w postaci rycin nigdy nie zostały opublikowane z tekstem uczonego. Lelewel opracował je w 1828 r. z myślą o atlasie, który miał towarzyszyć wydanemu drukiem, cieszącemu się wielką popularnością kursowi historii powszechnej, prowadzonemu na Uniwersytecie Wileńskim. Po latach *Wykład dziejów powszechnych* (t. 1-4, Wrocław 1850) wydano jednak bez map. Eksponowanym w strefie pod tytułem „Powołujesz mnie, panie, do pisania historii średnich wieków lub nowej” (z listu Joachima Lelewela do Adama Mickiewicza, Warszawa 17 listopada 1830 (wł. 1828) r.), *Korespondencja Adama Mickiewicza*, wyd. W. Mickiewicz, t. 3, wyd. 4, Paryż-Lwów 1880, s. 140) wybranym przykładom z jedenastu nieznanymi płyt towarzyszy wybór z dziesięciu wykonanych z nich poglądowych odbitek, dotyczących jedynych znanych w polskich zbiorach publicznych (ocalonych dzięki ratunkowej konserwacji przeprowadzonej w Muzeum Narodowym w Krakowie).

Międzynarodową sławę i uznanie przyniosły Lelewelowi osiągnięcia badawcze w dziedzinie numizmatyki, która zdominowała tematykę jego pism we wczesnym okresie emigracji. W części ekspozycji pod nazwą „Rzeczy numizmatyczne” mieszczą się matryce rycin opracowanych do publikacji poświęconych dziejom mennictwa. Do najważniejszych należała trzypięciotomowa *Numismatique du moyen-âge* (Bruksela 1835) – pionierskie w skali światowej opracowanie, w którym uczony zaproponował nowatorską metodę typologicznej klasyfikacji średniowiecznego pieniądza, naśladowaną następnie przez innych badaczy. Dziełu towarzyszył atlas złożony z 25 plansz z wizerunkami setek rozpoznanych i opisanych monet. Na wystawie prezentowany jest zachowany w komplecie zestaw płyt do rycin w *Numismatique*, opracowanych w akwaforcie w latach 1833-1835. Kolejną pracą o fundamentalnym znaczeniu to *Études numismatiques et archéologiques. Type gaulois, ou celtique* (Bruksela 1840-1841), poświęcona identyfikacji starożytnych pieniędzy galijskich, czyli celtyckich. Do studium autor dołączył atlas złożony z dwunastu tablic ilustracyjnych, których matryce opracował w technice miedziorytu.

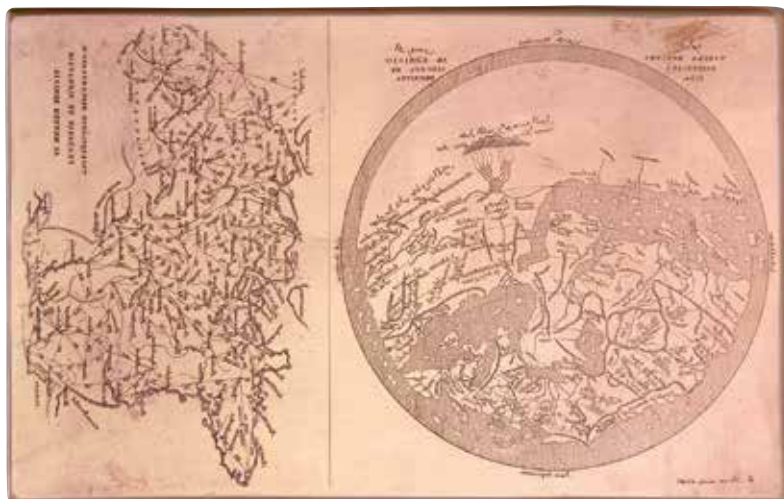
Ostatnią grupę – najliczniejszą w graficznym dorobku Lelewela – stanowią matryce map, które uczony nazywał krajobrazami. Zgromadzone w gablotach w części wystawy pod nazwą „Krajobrazowanie” służyły do ilustracji publikacji z zakresu geografii historycznej i dziejów kartografii starożytnej oraz wieków średnich. Do wczesnych opracowań z tych dziedzin należą *Badania starożytności we względzie geografji* (Wilno 1818) z obszernym atlasem 51 starożytnych wyobrażeń o świecie, odbitych z dziewiętnastu akwafortowych płyt, oraz *Dzieje starożytne. Od początku czasów historycznych do drugiej połowy wieku szóstego, ery chrześcijańskiej* (Wilno-Warszawa 1818-1819) – do tego dzieła rytownik opracował matryce szesnastu map. Prezentację zamyka materiał ilustracyjny do *Géographie du moyen âge*, monumentalnego dzieła Lelewela z czasu emigracji, powstającego przez 11 lat. Pracę nad płytami map do atlasu, którego rozszerzone wydania (Bruksela 1850 i Wrocław 1851) liczyły pięćdziesiąt plansz, rozpoczął w 1846 r. W 1852 r. ukazały się cztery tomy części naukowej *Géographie*, ilustrowane

mapami z ośmiu płyt. Dzieło wieńczył tom epilogu wydany w 1857 r., do którego rytownik – w owym czasie na skutek długoletniej, intensywnej pracy sztycharskiej mocno już niedowidzący – wykonał ostatnie ilustracje na ośmiu matrycach.

Prezentacja zbioru graficznego jest okazją do przypomnienia sylwetki jego twórcy. Kolekcja matryc pokazana jest na tle wybranych wątków z biografii Rytownika Polskiego, trudno bowiem zamknąć jego bogaty życiorys w wąskich ramach. Z tej przyczyny eksponaty zgromadzone w strefie narracyjnej wystawy, zajmującej niewielką przestrzeń w Sukiennicach – mieszczańskim sercu Krakowa, mają charakter przykładowy.

Przeglądowi twórczości rytowniczej i pisarskiej towarzyszą wizerunki bliższych i dalszych krewnych Lelewela, przyjaciół, a także osobistości z życia publicznego, które odegrały w jego życiu istotną rolę – przedstawicieli środowisk naukowych, literackich i artystycznych warszawskich, wileńskich tudzież krakowskich oraz jego otoczenia politycznego z okresu czynnego zaangażowania w sprawę narodową w kraju i w latach emigracji. Ekspozycję uzupełniają widoki miast i miejsc, z którymi Lelewel związał się poprzez dokonane życiowe wybory. Wśród nich na szczególne podkreślenie zasługuje jego ukochane Wilno – z Uniwersytetem, którego był studentem, a następnie dwukrotnie pełnił w nim funkcję profesora i któremu w testamencie (jak zaznaczył – po odnowieniu uczelni w wolnej Polsce) zapisał swój księgozbiór. Ważna jest też Bruksela, która polskiemu polistopadowemu tułaczowi udzieliła gościny na ostatnie 28 lat życia. Za konieczne uznano wreszcie zobrazowanie tych momentów z dziejów ojczystych, które zostawiły w jego pamięci niezatarte piętno lub też znacząco wpłynęły na koleje jego losu.

W tej części ekspozycji godne uwagi są przykłady prac rysunkowych i malarskich, które stanowiły ważny element warsztatu naukowego i rytowniczego Lelewela jako wzory do sztychowanych map, monet, pomników piśmiennictwa i drukarstwa, zabytków archeologicznych, architektury i wielu innych, a które w jego dorobku liczyć trzeba w tysiącach. Istotne są także wykonane przez wyjątkowego artystę amatora nieliczne rysunki i akwarele niewiążące się bezpośrednio z działalnością uczonego. Wśród tego rodzaju



prac wart dostrzeżenia jest wczesny akwarelowy pejzaż z okazałym zwierzęcym sztafżem, dzieło niewprawnej, dziecięcej ręki, czy też portrety osób, które dojrzałszemu już twórcy były szczególnie bliskie. Warto zatrzymać się przy rysunkowych wizerunkach Ewy i Karola Lelewelów, skopiowanych przez Joachima z portretów rodziców pędzla nieznanego artysty, znajdujących się w domu rodzinnym, a także przy portrecie Adama Mickiewicza, przechowywanym w archiwum rodzinnym i dotychczas szerzej nieznanym, dla którego za wzór posłużył profesorowi młodzieńczy portret wieszczka (a jego dawnego ucznia) autorstwa Walentego Wańkowicza.

Poczesne miejsce na wystawie zajmują zachowane pamiątki – przedmioty osobistego użytku, jak rodzinna kolebka, w której kołysano małego Joachima, „niedołężnego, chimeryka, upornie wymagającego, nieutulonego i nieuciszzonego płakę” (Joachim Lelewel, *Przygody w poszukiwaniach i badaniu rzeczy narodowych polskich*, Bruksela 1858, s. nlb. 1), czy wysłużona, noszona przez uczonego przez długie lata czapka, która wraz ze słynną niebieską robotniczą bluzą była na ziemi belgijskiej znakiem rozpoznawczym polskiego wygnańca, wielkiego demokrata. Pozostałe po nim okulary, kałamarz, farby i przybory kreślarskie przywodzą z kolei na myśl warsztat słynącego z tytanicznej pracowitości badacza i grafika.

Lelewel był członkiem wielu naukowych towarzystw w kraju i za granicą. Spośród licznych potwierdzających to dokumentów wybrano do prezentacji dyplom Towarzystwa Naukowego Krakowskiego (połączonego

5 | Joachim Lelewel, [XVII. 35] XX. 39. Tabula rotunda rogeriana 1154, ab Edriso servata et descripta; [36] 40. Triangulatio distantiarum. Fransiae et Alemaniae, ad mentem Edrisii, maj 1846 r., do: J. Lelewel, *Géographie du moyen âge [...]* Atlas [...], Bruxelles 1849; Bruxelles 1850, akwaforta, blacha miedziana (w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie)



6 | Strona tytułowa *Albumu rytownika polskiego*, Poznań 1854 (w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie)

z Uniwersytetem Jagiellońskim) z powiadomieniem o nadaniu mu uchwałą z 14 kwietnia 1828 r. tytułu członka korespondenta. Jest on pokazany w sąsiedztwie dyplomu rektora Uniwersytetu Jagiellońskiego, powiadającego o podjętej 10 czerwca 1820 r. przez Senat UJ uchwale o uhonorowaniu uczonego tytułem doktora filozofii.

Twórczość pisarska i rytownicza, która przez długi czas miała zapewnić Lelewelowi materialną podstawę egzystencji, rzadko pozwalała na życie w dostatku. Lata na wychodźstwie upływały mu w skrajnym ubóstwie. Dzięki wybitnym osiągnięciom i zasługom włożonym w rozwój wielu nauk (numizmatyki starożytnej i średniowiecznej w szczególności) zyskał jednak światowe uznanie i sławę. Za swoją pracę był wielokrotnie honorowany bitymi na jego cześć medalami, których przykładów nie brakuje na wystawie.

W biograficznej strefie ekspozycji ważne miejsce zajmują portrety Lelewela powstałe w różnych okresach jego życia. Wiadomo, że niechętnie pozował artystom, których mienił złodziejami *propriété intellectuelle* (własności intelektualnej). Portretować można go było jedynie sekretnie, najczęściej zaabsorbowanego towarzyską rozmową lub zajętego w pracowni. Mało znany jest jego młodzieńczy wizerunek autorstwa Jana Rustema (zachowany jedynie w fotografii). Równie interesujący i rzadko eksponowany jest konterfekt uczonego w krakusce, wykonany przez Walentego Śliwickiego w warszawskim Zakładzie Litograficznym Aleksandra

Chodkiewicza, w którym pierwsze w Polsce litografie tworzył brat Joachima – Jan. Godny szczególnej uwagi jest – prezentowany w Polsce po raz pierwszy – portret autorstwa Josepha H. Liesa, namalowany w 1843 r. na zamówienie Rosalie Doyen-Drouart, zamożnej brukselskiej kupcowej i długoletniej przyjaciółki Lelewela. Podobnie jak inne, powstał wbrew woli portretowanego – Lies malował go spożywającego posiłek w podziemnej kuchni, sam ukryty na ciemnych schodach prowadzących do wyjścia. Pomysłodawczyni niezwyklej sesji portretowej była jedną z nielicznych osób, którym udało się przełamać opór dumnego nędzarza i udzielić mu wsparcia. Rosalie raz w tygodniu posyłała Joachimowi bochen chleba własnego wypieku, kilka razy otrzymał od niej własnoręcznie wydziergane pończochy czy skarpety. Po dwudziestu latach znajomości zdecydował się przyjąć sześć koszul, pod warunkiem, że nie będą „wykwintne”. Szczodra kupcowa udzielała również pomocy innym polskim emigrantom, czym zdobyła serce i wdzięczność Lelewela, który w 1854 r., gdy 9 listopada Rosalie Doyen-Drouart po długich cierpieniach zmarła, pisał: „*Pewien jestem, że oczekujesz po mnie wiadomości, jak to się stało, żem nie żeniąc się owdowiał*” (list Joachima Lelewela do Walentego Zwierkowskiego, Bruksela 28.11.1854 r., *Listy emigracyjne Joachima Lelewela*, wyd. i wstęp H. Więckowska, t. 4, Wrocław-Kraków 1954, s. 226). W swym testamencie pani Drouartowa przeznaczyła 30 tys. franków na ufundowanie sierocińca w wiosce Sart-Dames-Avelines, pod warunkiem, że gmina będzie wypłacała Lelewelowi dożywotnią roczną rentę w wysokości 700 franków. Polski Diogenes tego wsparcia nie przyjął i zapisana mu kwota przeszła na rzecz domu dla sierot. W akcie wdzięczności w budynku gminnym Sart-Dames-Avelines zawieszono wówczas obok portretu właściwej donatorki zamówiony przez nią wizerunek Lelewela, którego uznano za pośredniego fundatora i dobroczyńcę.

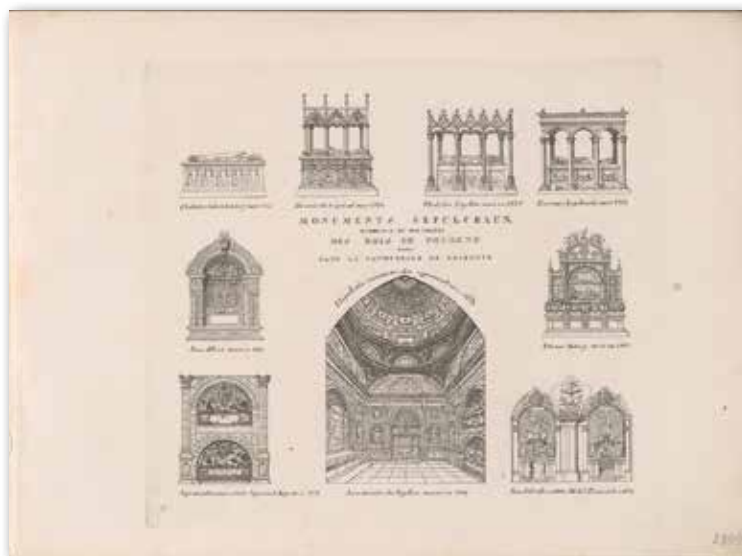
W chronologii strefy biograficznej miejsce odpowiadające późnemu okresowi życia Lelewela, kiedy w swej brukselskiej „samotni” poświęcił się wyłącznie nauce i sztuczestwu, wypełnione zostało przede wszystkim jego wizerunkami w wieku podeszłym. Dzieła malarzy i rysowników, którym w owym

czasie powiodła się niełatwa sztuka „kradzieży” podobizny trudnego modelu, pokazane są obok powstałych później według tych pierwowzorów licznych kopii graficznych i malarskich. Olejne wizerunki pędzla Leonarda Straszynskiego i Polikarpa Gumińskiego, ukazujące uczonego w jego domowej pracowni, dziś znane są jedynie z prezentowanych archiwalnych fotografii.

Na obcej ziemi Lelewel spędził 30 lat życia i kolejnych 68 po śmierci. W latach międzywojennych podjęto inicjatywę sprowadzenia prochów zasłużonego profesora z paryskiego Montmartre do jego ukochanego Wilna. Wybór archiwalnych fotografii dokumentujących „powrót” wygnańca do ojczyzny – z ostatniego zajmowanego przezeń brukselskiego domu przy rue des Éperonniers 58, przez Paryż, Gdańsk i Warszawę, na wileńską Rossę, gdzie jego szczątki spoczęły na wieczność 9 października 1929 r. – na wystawie prezentowany jest obok pamiątek powstałych z chwilą jego zgonu. Do tradycji tamtych czasów należało zachowanie pukla włosów zmarłego czy utrwalenie jego rysów w zdjętej pośmiertnie masce. Nie zaniechano też wykonania pamiątkowej fotografii historyka na śmiertelnym łożu.

W kontekście głównego wątku, wokół którego osnuta została krakowska opowieść o Rytowniku Polskim, szczególnie warte zainteresowania jest zamykające ekspozycję pismo z 1893 r. Włodzimierza Rużyczki (w podpisie listu: Różyckiego) de Rosenwerth, kustosa Muzeum Narodowego Polskiego w Rapperswilu, który – niepewny ich autentyczności – rezygnuje z przyjęcia oferowanych tamtejszej placówce matryc graficznych Joachima Lelewela. Dokument ten pokazany jest obok fotografii Wiesławy (Wisławy) Jadwigi z Lelewelów Russockiej (z mężem Julianem i dorosłymi dziećmi), która przekazała graficzną spuściznę stryja do Muzeum Narodowego w Krakowie.

Gdy w 1835 r. od brata Jana, którego polistopadowy los rzucił do Szwajcarii, Joachim dowiedział się, że aż do Berna z Brukseli fama zaniosła wieść, jakoby on



sam, niedawno jeszcze minister w Wydziale Wyznań Religijnych, Oświecenia i Sprawiedliwości w Rządzie Narodowym Królestwa Polskiego, wówczas dla „popularyzowania się i propagandy” elegancki frak zamienił na pospolity ubiór robotnika (rzecz poszła o niebieską robotniczą bluzę, którą wygnany z Francji jesienią 1833 r. Lelewel przywdział, osiadłszy dożywotnio w Belgii) na zarzut odpowiadał: „*Cate me życie jest propagandą. Jeśliś tego bracie z bliska nie widział, to możesz teraz z dala odgadywać*” (list do Jana Lelewela, Bruksela 1835, *Listy Joachima Lelewela. Oddział pierwszy. Listy do rodzeństwa pisane*, wyd. i wstęp J.K. Żupański, t. 2, Poznań 1879, s. 71). Jeśli ową propagandę rozumieć jako działalność i służbę publiczną Lelewela, a w tej kategorii jego ilustratorską twórczość graficzną postrzega Andrzej Szczerski, obecny dyrektor Muzeum Narodowego w Krakowie, dzieląc przekonanie kuratorów ekspozycji o tym, że spuścizna „samoucznego” grafika jest dziś jednym z najcenniejszych skarbów w zbiorach muzealnych, jest kolekcją prawdziwie artystycznej wartości, tę właśnie Lelewelowską propagandę w obszarze najmniej poznanym – wizualizacji wiedzy historycznej – przybliży krakowska wystawa „Lelewel. Rytownik Polski”.

7 | Joachim Lelewel, *Tablica Monumenta Sépulcraux Tombeau et Mauselées des Rois de Pologne...* z *Albumu rytownika polskiego*, Poznań 1854 (w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie)

(ilustracje: 1 – fot. Inge Noppe; 2-5 – fot. Karol Kowalik; 6, 7 – Bartosz Cygan, Piotr Idem)

JANINA WILKOSZ

WYSTAWA „LELEWEL. RYTOWNIK POLSKI” CZYNNNA JEST W KRAKOWSKICH SUKIENNICACH (ODDZIAŁ MUZEUM NARODOWEGO W KRAKOWIE) OD 27 STYCZNIA DO 2 PAŹDZIERNIKA 2022 R.

Zapomniany witraż w warszawskim hotelu Bristol

Wotwartym jesienią 1901 r. hotelu Bristol po raz pierwszy na tak dużą skalę w Warszawie użyto dekoracji secesyjnych. Ich autorem był Otto Wagner jr, który zaprojektował wystrój części wspólnych oraz niektórych apartamentów. Najpiękniejszym wnętrzem stworzonym przez wiedeńczyka była sala restauracyjna, zwana Kolumnową. Przestrzeń o powierzchni 11 x 19,5 m i wysokości 8 m uzyskała secesyjną dekorację o zróżnicowanych motywach.

Kolumny wspierające belkę stropową pokrywała do wysokości 2 m mazerowana boazeria, a powyżej kanelowanie. Ich kapitele inspirowane były egipskimi głowicami papirusowymi. Wokół głowic obu kolumn umieszczono mosiężne obręcze ze zwisającymi na fantazyjnie wygiętych prętach w kształcie łądzy kłoszami o formie przezroczystych kwiatów. Mniej więcej w połowie wysokości trzon każdej kolumny ujmowały dwa ornamentowane mosiężne pierścienie. Z górnego odchodziły „łodygi” z zawieszonymi na nich małymi kłoszami w kształcie kwiatów.

Ściany, podobnie jak trzony kolumn, były dekorowane mahoniową boazerią, powyżej której przebiegały cztery poziome pasy z dekoracją sztukatorską z wici liści lauowych. W każdy z czterech poziomych fryzów wkomponowano rytmicznie punkty świetlne w postaci wypukłych mlecznych kłoszy. Szeroki fryz

poprowadzono też w wyższej partii ścian pod bogato zdobionym sufitem, którego dekorację stanowiły linie przechodzące przez belkę stropową. Na belce pomiędzy liniami umieszczono ośmiopłatkowe kwiaty. Pierwotnie ściana południowa od strony dziedzińca miała trzy wysokie okna o skomplikowanych podziałach. Przez szerokość okien na wysokości drugiego sztukatorskiego fryzu przeprowadzono mosiężne „łodygi” ze zwisającymi kłoszami analogicznymi do tych z kolumn. Na przeciwległej ścianie ulokowano bufet, ujęty kolumnami stanowiącymi kopie podpór

wspierających belkę stropową, odpowiednio pomniejszonymi. Pomiędzy kolumnami bufetu rozpięty był ażurowy mosiężny pas o rysunku identycznym jak pierścienie z oświetleniem ujmujące kolumny w centralnej części sali. W środkową część pasa wkomponowano tarczę zegara. Poniżej zwisały kłosze w kształcie kwiatów, oświetlające bufet. Interesującym, a dzisiaj niezachowanym elementem pomieszczenia, był balkon dla orkiestry, umieszczony w zachodniej ścianie.

Obok bufetu pierwotnie znajdowało się okno, które wychodziło na małe podwórce. Jak podają autorzy



1 | Sala kolumnowa hotelu Bristol około 1925 r.

2 | Witraż projektu Kolomana Mosera w Bristolu na fotografii z 1901 r.



monografii hotelu Bristol z 1985 r., Ewa Pustoła-Kozłowska i Jacek Pustoła, w oknie tym umieszczony był kolorowy witraż o kształcie zbliżonym do kwadratu, mający za zadanie ukryć nieciekawą widok na płytke podwórze; przedstawiał postacie Japończyków.

W zbiorach Vien Museum znajduje się fotografia wykonana w 1901 r., przedstawiająca witraż w hotelu Bristol. Podpis pod zdjęciem wskazuje, że projektantem tego witraża był Koloman (Kolo) Moser (1868-1918), jeden z najważniejszych przedstawicieli europejskiej secesji. Witraż nie ukazywał mieszkańców Kraju Kwitnącej Wiśni, wbrew twierdzeniu

monografistów Bristolu, lecz cztery postacie kobiece utrzymane w secesyjnej manierze, o charakterystycznych fryzurach, podobne do innych przedstawień obecnych w twórczości Kolomana Mosera.

Koloman Moser był malarzem, grafikiem, projektantem mebli, szkła i biżuterii. W młodości w tajemnicy przed rodzicami zdał egzamin do Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu, gdzie studiował u takich artystów, jak Franz Rumpler, Christian Gripenkerl i Josef Matthias Trenkwald. W latach 1892-1893 Moser nauczał rysunku dzieci arcyksięcia Karola Ludwika. W 1897 r. wraz z Gustavem Klimtem oraz Josefem Hoffmannem

i Josephem Marią Olbrichem oddzielił się, czyli dokonał secesji, od wiedeńskiego Künstlerhaus. Tak powstało stowarzyszenie Secesja Wiedeńska. W założonym przez Klimta i wydawanym przez stowarzyszenie oficjalnym czasopiśmie „Ver Sacrum” Koloman Moser był autorem licznych ilustracji. Do zaprojektowanego przez Josepha Marię Olbricha Pawilonu Secesji w Wiedniu wykonał przedstawienia sów na ścianach bocznych pawilonu. Był także współzałożycielem Wiener Werkstätte, czyli Warsztatów Wiedeńskich, których został dyrektorem artystycznym. Warsztaty te wyrosły z potrzeby połączenia rzemiosła ze sztuką i uczynienia z przedmiotów



3



4

3 | Współczesny wygląd Sali Kolumnowej – widok na ścianę zajmowaną dawniej przez witraż

4 | Witraż odtworzony podczas remontu i zamontowany w przeszklonej ścianie holu hotelu Bristol

(ilustracje: 1 – Cyfrowa Biblioteka Narodowa POLONA; 2 – archiwum fotograficzne Vien Museum; 3 – fot. Adrian Sobieszcański; 4 – wg M. Pinińska, J. Puchalska, „Hotel Bristol”, Warszawa 1994)

użytku codziennego dzieł sztuki. Realizowały w ten sposób postulat Ottona Wagnera, że jeśli coś nie jest piękne, nie może być użyteczne.

Koloman Moser zasłynął także jako projektant witraża w holu wspomnianego Pawilonu Secesji. Witraż w kształcie tonda przedstawiał postać uskrzydłonej kobiety – geniusza sztuki. Dzieło zostało zniszczone podczas wojny. Z zachowanych witraży projektu Kolomana Mosera największe wrażenie robi zespół powstały dla kościoła św. Leopolda (am Steinhof) w wiedeńskiej dzielnicy Penzing. Wkład Mosera w sztukę początku XX w. był niebagatelny. Obecność

jego dzieła w warszawskim hotelu z początku XX w. niewątpliwie nadawała realizacji prestiżu.

Niestety, elementy secesyjnego wystroju Bristolu nie przetrwały do naszych czasów. Pierwotny wystrój wnętrza został zatarty już na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych XX w., kiedy hotel został przejęty przez Bank Cukrownictwa. Zmiany w architekturze i wystroju wnętrza były dziełem znanego architekta Antoniego Jawornickiego. Prace związane z modernizacją obiektu prowadzone były w latach 1928-1933, kiedy secesję uważano już za styl przebrzmiały i niemodny.

Prace remontowe w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych stworzyły szansę powrotu do form architektonicznych nadanych wnętrzem przez Ottona Wagnera jr. Prace te powierzono Ivanowi Zelence z Wiednia. Architekt nie odtwarzał secesyjnej dekoracji w każdym szczególe, ale inspirował się pierwotnym wystrojem z początku XX w. Podczas robót wykończeniowych chciał

odtworzyć również zaprojektowany w 1901 r. witraż, jednak umieszczenie go w pierwotnym miejscu było niemożliwe. Zlecono wykonanie kopii w rozmiarach 1/3 oryginału, w celu zamontowania go w przeszkleniu od strony podwórza w ówczesnej recepcji zajmującej hol główny. Ivanowi Zelence udało się w tym celu pozyskać oryginalne szkło witrażowe z 1901 r. z wiedeńskiej firmy Geyling. Przedsiębiorstwo to jest najstarszym w Austrii tradycyjnym producentem szkła witrażowego, funkcjonującym od 1841 r. Firma współpracowała niegdyś ściśle z Wiedeńskimi Warsztatami i Kolomanem Moserem. Koszt stworzenia witraża, 75 000 ówczesnych szylingów, wziął na siebie Zelence, który podarował Bristolowi witraż jako podziękowanie za możliwość rewitalizacji tego wyjątkowego hotelu. W ten sposób symbolicznie dzieło wybitnego artysty powróciło do przestrzeni Bristolu. Niestety, w 2013 r. witraż został zdemontowany.

ADRIAN SOBIESZCZAŃSKI

Budynek dyrekcji Stoczni Gdańskiej

Zabytkowy budynek biurowy dyrekcji należy do najstarszej części zespołu zabudowy dawnej Stoczni Gdańskiej, która od 1871 r. nosiła nazwę Stoczni Cesarskiej. W ostatniej ćwierci XIX w. ukształtował się zasadniczy układ przestrzenny zespołu. Po pierwszej wojnie światowej na mocy traktatu wersalskiego zespół stoczni przyznano Polsce i Wolnemu Miastu Gdańsk. Po zakończeniu działań wojennych we wrześniu 1945 r. stocznia ponownie uruchomiła produkcję. Pierwszym powojennym statkiem był rudowęglowiec „Soldek”, zwodowany w 1948 r. W sierpniu 1980 r. na terenie stoczni wybuchł strajk załogi inicjujący serię wydarzeń, w wyniku których nastąpił upadek komunizmu

nie tylko w Polsce, ale również w całej Europie Środkowej i Wschodniej. Rozmowy z przedstawicielami załogi stoczni prowadzone były w sali konferencyjnej biura dyrektora w budynku dyrekcji. Na początku XXI w. obiekt stał się własnością przedsiębiorstwa komercyjnego.

Dwuskrzydłowy budynek dyrekcji został wzniesiony w 1878 r. i od początku pełnił funkcję administracyjną, która w ciągu lat nie uległa zmianie. Ze względu na bogaty program architektoniczny jest to najbardziej reprezentacyjny obiekt zabytkowego zespołu stoczni.

Budynek murowany, licowany czerwoną cegłą, w zasadniczej bryle trzykondygnacyjny, częściowo podpiwniczony został przykryty dachem

dwuspadowym o niewielkim nachyleniu. Elewacje zakomponowano w stylu arkadowym o bogatym detalu architektonicznym. W płaszczyznach elewacji południowej i zachodniej umieszczono po dwa ryzality. Dominantę budynku stanowi ryzalit wejścia głównego usytuowany w narożniku południowo-zachodnim, u zbiegu dwóch skrzydeł. W przyziemiu znajduje się portal wejściowy. W łuku, nad wejściem wkomponowano kamienny zwornik z przytwierdzonym po drugiej wojnie światowej znakiem Stoczni Gdańskiej. Ryzalit zamknięty jest ośmioboczną wieżyczką

1 | Budynek dyrekcji Stoczni Gdańskiej – widok od strony zachodniej





zabytkowych, z jednoczesną adaptacją wnętrza do funkcji nowoczesnych przestrzeni biurowych. Wyremontowano więźbę dachową, w której wymieniona została część uszkodzonych elementów konstrukcyjnych, całość odgrzybiono i zaimpregnowano. Z dużą precyzją zarówno w zakresie formy, jak też kolorystyki poddano renowacji i częściowej rekonstrukcji stolarkę okienną i drzwiową. Prace przy elewacjach polegały na konserwacji ceglanego lica, w miejscu rozebranego budynku dawnego radiowęzła przywrócono elewacji szczytowej

- 2 | Detal architektoniczny nad głównym wejściem do budynku
- 3 | Układ komunikacyjny pierwszego piętra
- 4 | Fragment bocznej klatki schodowej
- 5 | Nowe pomieszczenia na poddaszu

(ilustracje: 1, 2, 4 – fot. Tomasz Błyszcz / Narodowy Instytut Dziedzictwa Oddział Terenowy w Gdańsku; 3, 5 – fot. Dominik Kulaszewicz / Archiwum Stocznii Cesarskiej Development Sp. z o.o.)

zegarów z hełmem krytym blachą. Oprócz wyróżniającej się na tle zespołu zewnętrznej kompozycji architektonicznej, budynek w dużej mierze zachował oryginalne wewnętrzne

rozwiązania konstrukcyjne oraz układ przestrzenny i wystrój.

Przeprowadzony w latach 2019-2020 remont miał na celu utrwalenie i wyeksponowanie wartości





Wewnątrz budynku przeprowadzono kompleksową renowację zabytkowych klatek schodowych, polegającą na zakonserwowaniu dekoracyjnych metalowych balustrad, naprawie drewnianych pochwyków i wymianie zniszczonych okładzin stopni. W reprezentacyjnym pomieszczeniu holu głównego odrestaurowane zostały podtrzymujące strop dwie kolumny z kapitelami korynckimi, wyremontowano i uzupełniono posadzkę lastrykową, zakonserwowano drewniane stropy. Na piętrze holu przeprowadzono konserwację drewnianego, bogato dekorowanego stropu kasetonowego z zachowaniem powojennej uproszczonej aranżacji. Wyremontowano żyrandol, wykonany po drugiej wojnie światowej przez pracowników stoczni. Analogiczne prace wykonane zostały w pomieszczeniach gabinetu dyrektora. W strefie wiatroląpu umieszczono zachowaną tablicę na karty czasu pracy pracowników biurowych. Niemal w całym budynku udało się zachować oryginalną stolarkę drzwiową, która została poddana renowacji. Wprowadzone dodatkowe oświetlenie i tabliczki najemców pomieszczeń biurowych oraz inne elementy współczesnej infrastruktury nie zakłócają historycznego wyglądu wnętrza budynku.

Zabytkowy budynek dawnej dyrekcji jest pierwszym całkowicie zrewaloryzowanym obiektem na terenach postoczniowych w Gdańsku. Prace remontowe i renowacyjne pozwoliły zachować i wyeksponować jego wartości historyczne. Zachowana została również pierwotna – biurowa – funkcja zabytku.

HANNA MACKIEWICZ



skrzydła południowego jej pierwotną formę. Zniszczone partie cegieł i fug uzupełniono, całość odsolono i poddano hydrofobizacji. Odtworzone zostały granitowe i lastrykowe schody

prowadzące do budynku, zakonserwowano kraty okienne. Na wzór historyczny odtworzony został zegar wieżowy, któremu zamontowano cyfrowo sterowany mechanizm.

W konkursie „Zabytek Zadbane” budynek otrzymał wyróżnienie za wykonaną z wielką starannością i dbałością o szczegóły rewaloryzację, stanowiącą istotny wkład w proces rewitalizacji i utrwalenia substancji zabytkowej kompleksu historycznej stoczni.

Secesyjna kamienica w Poznaniu

Wzwartej zabudowie ul. Poznańskiej w zabytkowym zespole urbanistyczno-architektonicznym poznańskiej dzielnicy Jeżyce znajduje się kamienica pochodząca z początku XX w. Budynek, wzniesiony w latach 1903-1904, składa się z pięciokondygnacyjnej kamienicy frontowej założonej na planie zbliżonym do równoległoboku, dwóch czterokondygnacyjnych oficyn bocznych i trzykondygnacyjnej oficyny tylnej. Zachowała się oryginalna

bryła budynku przykryta wielospadowym dachem, a także część wystroju elewacji. Symetryczna elewacja frontowa zwieńczona jest łukowo zamkniętymi szczytami, między którymi ostatnia, cofnięta kondygnacja tworzy długi balkon-taras. Fasadę zdobią sztukaterie o motywach roślinnych, nawiązują do nich kute balustrady balkonów ornamentowane girlandami kwiatów. Wiele oryginalnych elementów zachowało się wewnątrz: balustrady klatki schodowej, część stolarki drzwiowej i sztukaterii

w mieszkaniach. Kamienica stanowi przykład dobrze zachowanej wielokomieskiej budowli o charakterze mieszkalno-usługowym, o formach nawiązujących do stylu secesyjnego.

W 2018 r. przeprowadzono kompleksowy remont budynków oraz prace restauratorskie i konserwatorskie, poprzedzone m.in. badaniami stratygraficznymi, które dotyczyły elewacji frontowej i podwórzowej, metaloplastyki balustrad, stolarki okiennej i drzwi zewnętrznych, tynków klatki schodowej, sztukaterii,



1

- 1 | 2 | Fasada kamienicy (1) i jej fragment (2)
- 3 | Kamienica od strony podwórza



stolarki schodów i wewnętrznej stolarki drzwiowej. Na elewacji frontowej kamienicy usunięto odspojone tynki i wykonano nowe. Zakonserwowano zachowane detale architektoniczne, rzeźby i elementy wystroju sztukatorskiego i na ich podstawie odtworzono brakujące fragmenty dekoracji. Elewacje i balustrady balkonów pomalowano zgodnie z wynikami badań stratygraficznych. Wykonane zostały naprawy w obrębie konstrukcji dachu, a ceramiczne pokrycie dachu wymieniono na nowe. Wykonano również izolację przeciwwilgociową pionową. Zrekonstruowano historyczną stolarkę okienną, w tym okna witrażowe.

Pracami remontowymi objęto również elewacje podwórzowe. Wykonano hydro- i termoizolację murów oficyn, wymieniono pokrycie dachowe, wyremontowano balkony. Poddano renowacji okna poddasza oficyny wschodniej. Wewnątrz budynków przeprowadzony został remont klatek schodowych, konserwacja drewnianych schodów i balustrad oraz stolarki drzwiowej. Wykonano konserwację zachowanych we wnętrzach sztukaterii. W kamienicy przeprowadzono renowację oryginalnej kraty dzielącej





4 | Drewniane schody

5 | Fragment witraży w oknie

(ilustracje: FOTOGRAFY / fotografy.eu)



rewitalizacji wewnętrznego podwórza, stwarzając spójną i estetyczną przestrzeń.

HANNA MACKIEWICZ

W konkursie „Zabytek Zadbane” budynek otrzymał wyróżnienie za kompleksowe prace konserwatorskie i budowlane, wykonane na podstawie wyników starannie przeprowadzonych badań obiektu, które utrwaliły substancję zabytkową i przywróciły w pełni historyczną estetykę secesyjnej kamienicy czynszowej.

sień od klatki schodowej, odtworzono posadzkę lastryko i uzupełniono ubytki w posadzce ceramicznej w sieni.

Odrestaurowany zabytek odzyskał wygląd elewacji i wewnątrz zgodny z pierwotnym wystrojem i kolorystyką charakterystyczną dla secesji.

Kamienica wraz z oficynami w dalszym ciągu pełni swoją pierwotną funkcję mieszkalno-usługową, a wprowadzone w trakcie remontu udogodnienia pozostają w zgodzie z wartością zabytkową obiektu. Przy okazji konserwatorskiego remontu budynku dokonano również

Konkurs „Zabytek Zadbane” ma na celu promocję właściwej opieki nad zabytkami – prowadzonych wzorowo prac badawczych, konserwatorskich, rewaloryzacyjnych i adaptacyjnych, a także systematycznych działań na rzecz właściwego utrzymania zabytków. Nadzór nad Konkursem w imieniu Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego sprawuje Generalny Konserwator Zabytków. Procedury konkursowe prowadzi Narodowy Instytut Dziedzictwa.

Konkurs ma charakter otwarty i nieodpłatny, adresowany jest do właścicieli, posiadaczy i zarządców obiektów zabytkowych wpisanych do rejestru zabytków nieruchomych. Zgłoszeń obiektów wpisanych do rejestru zabytków nieruchomych mogą dokonywać ich właściciele, posiadacze i zarządcy, a także Wojewódzcy Konserwatorzy Zabytków lub konserwatorzy samorządowi oraz kierownicy delegatur Wojewódzkich Urzędów Ochrony Zabytków.

Kategorie konkursowe

- A. Utrwalenie wartości zabytkowej obiektu;
- B. Rewaloryzacja przestrzeni kulturowej i krajobrazu (w tym założenia dworskie i pałacowe);
- C. Adaptacja obiektów zabytkowych;
- D. Architektura i budownictwo drewniane;
- E. Zabytki techniki (w tym budownictwo przemysłowe i inżynierskie);
- F. Kategoria specjalna: właściwe użytkowanie i stała opieka nad zabytkiem.

Kategorie A-E – oceniane są prace ukończone w okresie pięciu lat poprzedzających rok złożenia wniosku. Kategoria specjalna F – ocenie podlegają długotrwałe (co najmniej dziesięcioletnie) działania, w których szczególną uwagę zwraca systematyczność i stałe zaangażowanie w opiece nad zabytkiem.

Od tegorocznej edycji nastąpiła zmiana regulaminu – usunięto punkt, który nie dopuszczał do udziału w konkursie cmentarzy zabytkowych.

Jury konkursu w każdej z kategorii nominuje cztery obiekty (lub mniej), spośród których jeden uzyskuje tytuł laureata, trzy pozostałe – wyróżnienia.

W kategorii specjalnej wskazuje się jeden lub dwa (ex aequo) obiekty otrzymujące tytuł laureata (bez wyróżnień).

Nagrodzeni i wyróżnieni otrzymują tablice „Zabytku Zadbanego” do oznakowania obiektów. Nagrodzone zabytki są prezentowane w dedykowanych wydawnictwach Narodowego Instytutu Dziedzictwa, przekazywanych właścicielom zabytków i przedstawicielom ogólnopolskiego środowiska konserwatorskiego.

Na edycję konkursu „Zabytek Zadbane 2022” (nabór zakończył się 31 stycznia br.) wpłynęło łącznie 100 wniosków z szesnastu województw. Najwięcej obiektów zgłoszonych zostało z województwa małopolskiego i mazowieckiego.

Cmentarz ewangelicki w Chodczu

Chodecz to miasteczko leżące 30 km na południe od Włocławka, które może poszczycić się wielowiekową historią. Wyrosło na gruncie średniowiecznej wsi, lokację miejską uzyskało w 1442 r. Na początku XIX w. Chodecz utracił prawa miejskie, ale wkrótce (1822) ponownie je odzyskał.

Początek osadnictwa ewangelików na wschodnich Kujawach, w okolicach Chodcza i Przedcza, datuje się na drugą połowę XVII w. W 1760 r. powstał Stypin Holenderski, w 1776 r. Przysypka, a w 1779 r. kolonia Psary. Kolejny etap osadnictwa wiąże się z zajęciem tych ziem przez Królestwo Pruskie. Jednym z problemów osadników był brak kościołów i parafii protestanckich na tym terenie. Na przełomie 1800 i 1801 r. przybyły ze Szwabii i Alzacji, hodowcy tytoniu, utworzyli gminę wyznaniową w Kowalu. Nie było tam jednak kościoła ewangelickiego, nabożeństwa odbywały się w prywatnych domach. Zaprojektowany do wybudowania w tym mieście kościół nigdy tam nie powstał.

Centralne miejsce dla osadnictwa ewangelików w tym rejonie zajmował Chodecz. Dlatego też dokonano zmiany siedziby parafii i pastora. Nie odbyło się to jednak bez konfliktów. Do sporu włączył się Lubień Kujawski. Właściciele obu miast zobowiązali się do wybudowania na swoim terenie kościołów i domów parafialnych.

Jeszcze w 1809 r. takie oświadczenie złożył w podprefekturze kowalskiej właściciel Chodcza – Jakub Zygmunt Kretkowski. Po jego śmierci córka Józefa potwierdziła zobowiązania ojca i w 1815 r. jej mąż, Ignacy Lipski,

wyłożył na ten cel kwotę 12 tys. zł. Stwierdzono, że najbardziej dogodnym miejscem na założenie parafii będzie Chodecz. W 1837 r. liczba ewangelików w Chodczu wynosiła 98 osób, a w gminie przebywało ich 630.



1 | Cmentarz ewangelicki w Chodczu – fragment części południowej

2 | Tablica wmurowana w ogrodzenie cmentarza z inskrypcją „Jar 1892”



3 | Grobowiec rodziny Wernerów – dawnych właścicieli dóbr chodeckich

4 | Grobowiec pastora Armina Paiserta

5 | **6** | Grobowiec Ildy Zaborowskiej (5) i inskrypcja na nagrobku (6)

Istotną i równie ważną w życiu każdej społeczności sprawą była kwestia cmentarzy. Powstawały one przy każdym większym skupisku kolonistów. Cmentarze wyznaniowe powstawały wraz z rozwojem kolonii, a zamykane były wraz z ich likwidacją. Na ogół przy każdej gminie zakładano od razu szkoły elementarne (powszechnie) bądź kantorackie (wyznaniowe). W Chodczu również działała szkoła ewangelicka reprezentująca wyższy poziom nauczania niż funkcjonująca w tym mieście szkoła katolicka.

Założenie cmentarza dla gminy ewangelicko-augsburskiej w Chodczu miało ścisły związek z napływem na ten teren kolonistów niemieckich. Można wyodrębnić trzy etapy migracyjne: pierwszy w końcu lat siedemdziesiątych XVIII w., drugi na przełomie XVIII i XIX w., trzeci w latach dwudziestych i trzydziestych XIX w. Najstarsza fala kolonistów osiedliła się w okolicy Chodcza. Byli to chłopci i rzemieślnicy wiejscy, których sprowadził dla zagospodarowania nieużytków i podniesienia rentowności swoich dóbr Jakub Zygmunt Kretkowski.

Druga fala kolonistów zaczęła napływać po drugim rozbiórze Polski. Klucz chodecki znajdował się wówczas w pow. kowalskim. Byli to przede wszystkim urzędnicy, którzy także nabywali dobra ziemskie. Napływ kolonistów trwał również w okresie Księstwa Warszawskiego. W tym czasie zamieszkał w Chodczu August Wilhelm Dornstein (po 1755-1845) – geometra przysięgły, autor planu urbanistycznego Ozorkowa. Studiował w wojskowej szkole inżynierskiej w Prusach. Po jej ukończeniu z tytułem dyplomowanego geometry króla Prus otrzymał urząd konduktora powiatowego w Bydgoszczy. Od 1800 r. pracował z bratem Gothfriedem (także geometrą) nad przebudową Kanału Bydgoskiego. W 1806 r. został mianowany przez władze Departamentu Bydgoskiego geometrą pow. kowalskiego. Wówczas zamieszkiwał w Chodczu. Stamtąd przeniósł się do dóbr Strzyżki, które objął w dzierżawę. Dożywszy sędziwego wieku, zmarł w swym dworze w Strzyżkach. Pozostawił dwóch synów, z których starszy o imieniu Wilhelm kontynuował zawodowe tradycje rodzinne.

Ostatnia fala osadników miała związek z okręgiem sukienniczym, tworzonym przez wybitnego działacza politycznego i gospodarczego, a także właściciela m.in. majątku w Krośniewicach, Rajmunda Rembiewskiego (1775-1841). Przybyli tutaj wówczas głównie farbiarze, tkacze, sukiennicy, garbarze i postrzygacze. Znana była później farbiarnia Kellerów w Chodczu, wytwarzająca popularne modraki. Jak już było wspomniane, pierwsza gmina wyznaniowa ewangelicko-augsburska założona została w 1800 r. w Kowalu. Wkrótce po niej powstały gminy w Chodczu i Przedczu.

W Chodczu w 1851 r. urodził się wybitny duchowny kościoła ewangelicko-augsburskiego i jego badacz, Edmund Herman Schultz. Pełnił funkcję m.in. pastora w Prażuchach koło Kalisza i jednocześnie zarządzał parafią w Sobiesękach oraz czasowo parafią w Koninie. Później wybrany został na pastora w Lublinie i filii końskowolskiej. Za głoszenie kazań także po polsku władze carskie zmusiły go do opuszczenia Lublina. Wyjechał do Cesarstwa Rosyjskiego,



gdzie osiadł w Neudorfie (Neubrowie) nad Bugiem, w guberni grodzieńskiej, i został tam pastorem. W tej jedynej wtedy polskiej parafii luterńskiej w całej Rosji urzędował do lipca 1897 r. Wrócił do Królestwa Polskiego i został pastorem w Nowym Dworze. Równocześnie zarządzał parafią radzyminską, a czasowo był także administratorem zboru przasnyskiego i foliału w Mławie. Od 9 listopada 1902 r. był superintendentem diecezji warszawskiej. Współredagował – z ks. bpem J. Bursche i ks. sen. A. Schoeneichem – „Zwiastuna Ewangelicznego”. Był też autorem wielu publikacji, m.in.: *Dzieje Zbawienia* (1883), *Chwała Kościoła Ewangelickiego* (1901) oraz *Podróże do Londynu i Ameryki* (1903). Zmarł w 1903 r. w Iwoniczu-Zdroju, pochowany zaś został w Warszawie.

Warto też wspomnieć, że w 1892 r. w chodeckim kościele ewangelickim został ochrzczony Władysław Albert Anders (1892-1970),

znany wojskowy i polityk, dowódca Armii Polskiej w ZSRR oraz 2. Korpusu Polskiego, uczestnik walk pod Monte Cassino, Naczelnym Wódz Polских Sił Zbrojnych.

Cmentarz ewangelicko-augsburski w Chodczu założono po 1812 r. W tym samym czasie, w którym wybudowano kościół. Fundusze i teren na ten cel przeznaczył ówczesny kolator





kościółów katolickiego i ewangelickiego, właściciel Chodcza – Ignacy Lipski. Miejsce na cmentarz wytyczono przy trakcie łączącym w kierunku Lubieńca w odległości 600 m od ówczesnej północno-zachodniej granicy miasta. Teren w tym miejscu był płaski, ograniczony od zachodu niewielką skarpą opadającą w kierunku rzeki Chodeczki. Cmentarzowi nadano kształt prostokąta, z jedną aleją pośrodku. Był to pierwszy cmentarz założony na obszarze chodeckiej

gminy ewangelicko-augsburskiej. W drugiej połowie XIX w. powstały jeszcze cmentarze w Augustopolu, Cettach, Mariopolu, Psarach (Jaworek) i Przysypce. Protestantów zmarłych w Chodczu przed założeniem cmentarza chowano na cmentarzu katolickim. Mieli oni tam wydzieloną kwaterę tuż przy garbarni. Cmentarz protestancki w Chodczu przez długi czas nie miał ogrodzenia, a tylko okopany był wałem ziemno-kamiennym. Ogrodzenie zbudowano dopiero w 1892 r. za czasów pastora Oskara Kleindiensta. Fakt ten upamiętniono wmurowaniem w ogrodzenie od wewnątrz cmentarza kamiennej tablicy z inskrypcją: „Jar 1892”. W środku ceglano-ceglanego ogrodzenia umieszczona została brama cmentarna.

Cmentarz ewangelicko-augsburski w Chodczu jest jednym z kilku czynnych cmentarzy protestanckich na terenie wschodnich Kujaw. Po 1945 r. był administrowany przez kościół protestancki w Kutnie, a obecnie we Włocławku. Na cmentarzu tym spoczywają zwłoki wielu znanych rodzin z Chodcza i okolic: Adlerów, Cielke, Eschnerów, Henke, Kellerów, Nycłów, Pilaskich, Wernerów i innych. Pochowani zostali tutaj także czterej pastory chodeczcy: Menzmann, Ortmann, Paisert i założyciel cmentarza Vockerodt. Pogrzeb tego ostatniego był pierwszym pochówkiem na tym cmentarzu. Znajduje się tu ponadto grób Alberty, młodej żony pastora Handlera, zmarłej w 1872 r. w wieku zaledwie 24 lat, oraz syna pastora Ortmanna, kantora Theodora.

Z osób pochowanych na cmentarzu w Chodczu kilka wpisało się na trwałe w dzieje Kujaw. Takimi postaciami byli: wspomniany wcześniej August Wilhelm Dornstein, pastor Adolf Menzmann, znany obrońca ludzi represjonowanych przez władze carskie po upadku powstania styczniowego, Karol Jan Werner, właściciel większości dóbr chodeckich, prekursor na tym terenie przetwórstwa rolno-spożywczego. Nie można też nie wspomnieć o Emmie Keller i jej siostrzenicy Stelli Pasławskiej, nauczycielkach bezgranicznie oddanych

swej pracy, o których w Chodczu mówiono, że były jak „siłaczka” ze słynnej noweli Stefana Żeromskiego. Na nagrobkach upamiętniających pochowane tu osoby znajduje się wiele inskrypcji w języku polskim. Wśród nich na rozbitej steli (należącej zapewne do nagrobka Idy Ottiker-Zaborowskiej) widnieje napis: „*Chwili smem jest życie / Przeszłość bez czasu wiecznością. / Gdzie Bóg wynagradza sowiec / Cnotę nieba wiecznością. / Na ziemi, gdy wszystko minie / i ciche znajomych westchnienie / Zostanie żal ciężki rodzinie / Drogie dożgonne wspomnienie*”.

Najbardziej okazały i zadbane jest grobowiec rodziny Wernerów. Wzniesiono go na planie prostokąta. Część naziemną wykonano ze

7 | Nagrobek z metalową płytą inskrypcyjną

8 | Stela nagrobna E. Keller i S. Pasławskiej, chodeckich „siłaczek”

9 | Nagrobny krzyż

(zdjęcia: Arkadiusz Ciechalski)



sztucznego granitu, nakryto płytą, w której wejście jest przesłonięte poduszką. U wezłowania nastawiono na grobowiec podłużny cokół o perspektywicznie ściętych krawędziach, na którym od frontu są tablice z czarnego granitu z napisami: „ŚP Stefania Wernerówna ur. 27.IX.1889 r. zm. 22.V.1911 r., ŚP Karol Jan Werner ur. 1.VI. 1855 r. zm. 12.VIII.1935 r., ŚP Alma Elwira z Haacków-Werner ur. 14.XI.1867 r. zginęła w Toruniu w 1945 r., ŚP z Schlosserów Irena Werner ur. 20.IX.1905 r. zm. 5.II.1932 r., ŚP Karol Lucjan Werner ur. 5.VI.1898 r. zm. 5.V.1950 r. w Waldheim”. Na cokole ustawiono krzyż z czarnego granitu, a na frontonie podstawy widnieje ryta inskrypcja: „GRÓB RODZINY WERNERÓW WŁAŚCICIELI DÓBR CHODECZ”.

Na cmentarzu znajdują się trzy tablice żeliwne: jedna poświęcona rodzinie Pilaskich, która przybyła do Chodcza z Wielkopolski z okolic Obornik. Wśród nagrobków uwagę przykuwa cokół z piaskowca z rytą inskrypcją: „ŻONIE UKOCHANEJ I DZIECKU – IDA Z OTTIKERÓW-ZABOROWSKA ŻYŁA LAT 21 ZMARŁA 19 SIERPNIĄ 1877 R. JANEK ZABOROWSKI ŻYŁ MIES. 8 ZMARŁ 2 KWIETNIA 1878 R.”. Ida Ottiker z Zurichu, żona Augusta Zaborowskiego, zmarła kilka dni po urodzeniu bliźniąt na skutek gorączki popołożowej. Wkrótce po niej zmarły na koklusz bliźnięta. Z kolei płyta cementowa i nastawiona na niej stela z czarnego granitu z rytą inskrypcją informuje, że spoczywają tu prochy dwóch zasłużonych nauczycielek: „Ś.P. EMMA KELLER UR. 11.12.1886 r. ZM. 16.11.1970 r. STELLA PASŁAWSKA UR. 10.08.1898 r. ZM. 18.07.1972 r. (NIESTRUDZONE A SKROMNE DZIAŁACZKI KULTURALNE I HARCERSKIE PEŁNE MIŁOŚCI DLA POLSKI I BLIŻNICH SPEŁNIAŁY SWOJE ODESZŁY CICHO)”.

Szata roślinna cmentarza w Chodczu nie ma planowego założenia. Nie wielki starodrzew tworzą lipy, kasztanowce, jesiony i grochodrzewy.

ARKADIUSZ CIECHALSKI

Upamiętnienie na cmentarzu żydowskim w Warszawie

Na cmentarzu żydowskim przy ul. Okopowej w Warszawie, który otrzymał w 2014 r. tytuł pomnika historii, dobiegły końca prace nad upamiętnieniem Żydów zmarłych lub zamordowanych na ulicach getta warszawskiego i pochowanych w jednym z największych grobów masowych w Europie.

W pierwszych miesiącach okupacji niemieckiej w Warszawie pochówki Żydów zmarłych w stolicy odbywały się w indywidualnych grobach, zgodnie z tradycją i prawem żydowskim. Później, gdy w getcie warszawskim umierały dziesiątki i setki ludzi dziennie, zaczęto ich grzebać w masowym grobie na cmentarzu żydowskim przy ul. Okopowej. W dwóch dołach o wymiarach 10 x 10 i 10 x 20 m oraz głębokości 8 m spoczęło od kilkunastu do kilkudziesięciu tysięcy bezimiennych ofiar nazistów.

Po wojnie ofiary pochowane w tym grobie masowym pozostawały nieupamiętnione, a granice grobu zacierały się. W latach sześćdziesiątych XX w. artyści Hanna Szmalenberg i Władysław Kalarus zaprojektowali upamiętnienie zamordowanych Żydów. Według ich projektu powstał kamienny krąg z głazów z białego marmuru i z czarną płytą z inskrypcją.

W 2021 r. dr Sebastian Różycki z Zakładu Fotogrametrii, Teledetekcji i Systemów Informacji Przestrzennej Politechniki Warszawskiej ustalił dokładne granice grobu. Było to możliwe dzięki pracom badawczym prowadzonym na terenie cmentarza przez Fundację Dziedzictwa Kulturowego we współpracy z Żydowskim Instytutem Historycznym, a także analizie fotografii lotniczych i zdjęć z lat 1941-1942 przechowywanych w ŻIH. Ustalenie granic spowodowało rozpoczęcie prac archeologiczno-porządkowych pod nadzorem Komisji Rabinicznej. W ich wyniku przeniesiono symboliczne pomniki, stojące w miejscu masowego grobu, do innej części cmentarza.

Latem 2021 r. Zarząd Gminy Wyznaniowej Żydowskiej w Warszawie i Fundacja Dziedzictwa Kulturowego podjęły decyzję o upamiętnieniu ofiar Holokaustu we właściwych granicach masowego grobu. Projekt monumentu wykonany został przez zespół architektów z firmy Archiworks: Karola Dzika, Macieja Szpalerskiego i Krzysztofa Matuszewskiego.

W centralnym miejscu upamiętnienia, pomiędzy dwoma oryginalnymi wykopami, stanął ażurowy monument z zawieszonymi w powietrzu kamieniami, układający się w kształt złamanej kolumny – symbolu przerwanej



Groby masowe oraz monument na cmentarzu żydowskim w Warszawie upamiętniający Żydów zamordowanych przez nazistów w getcie warszawskim

(fot. Szymon Lenarczyk)

życia. Poniżej umieszczono zachowaną z pierwszego upamiętnienia płytę z inskrypcją. Pomnik jest najważniejszym punktem miejsca pamięci, przy którym odwiedzający mogą kłaść kamienie lub zapalać znicze. Granice masowych grobów zostały oznaczone ścianami z kortenu – trwałego, rdzewiącego metalu, pomiędzy którymi ułożono głązy i kamienie, mające symbolizować tysiące Żydów zamordowanych przez nazistów w getcie warszawskim. Upamiętnienie nie narusza ukształtowania zabytkowego cmentarza i stanowi tło

dla historycznych nagrobków. Swym rozmiarem ma uświadamiać ogrom masowego grobu.

Wszystkie prace związane ze stworzeniem upamiętnienia zostały sfinansowane dzięki środkom Kancelarii Prezesa Rady Ministrów, ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach programu „Groby i cmentarze wojenne w kraju”, a także Gminy Wyznaniowej Żydowskiej w Warszawie. Prace archeologiczne, dzięki środkom ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Mazowieckiego

Wojewódzkiego Urzędu Konserwatorskiego, wykonała firma „Wykop na Poziomie”. Z kolei działania związane z organizacją całego przedsięwzięcia prowadziła Fundacja Dziedzictwa Kulturowego, która od 2017 r. zajmuje się na cmentarzu żydowskim przy Okopowej pracami konserwatorskimi i porządkowymi. Cały projekt i jego wykonanie ściśle nadzorowała Komisja Rabiniczna do Spraw Cmentarzy, działająca przy Związku Gmin Wyznaniowych Żydowskich w RP. □

Spotkanie z książką

TRZY DEKADY „ALMANACHU MUSZYNY”

W ubiegłym roku minęło 30 lat, od kiedy ukazał się pierwszy, 40-stronicowy numer „Almanachu Muszyny”, periodyku wydawanego przez Stowarzyszenie Przyjaciół Almanachu Muszyny. Początkowo publikowano w nim przede wszystkim materiały dotyczące historii i kultury dawnego państwa muszyńskiego oraz ziem nadpoprzedkich. Wraz z upływem lat liczba stron i tematyka stopniowo poszerzała się, ulegała modyfikacjom, jednak nadal dotyczyła promowania historii Muszyny oraz jej walorów kulturalnych i przyrodniczych. Redakcji i współpracownikom towarzyszyło przekonanie, że należy przywiązywać wielką wagę do wyszukiwania i przechowywania nawet drobnych okrucich lokalnej historii i zapisywania ich dla kolejnych pokoleń. W ciągu minionych lat dla muszyńskiego kompendium wiedzy pisało teksty prawie czterysta osób, co świadczy o zaangażowaniu społeczności w przekazywanie historii Muszyny z pokolenia na pokolenie. Należy też wspomnieć o Funduszu Stypendialnym Almanachu Muszyny, w ramach którego przyznawano uzdolnionej młodzieży stypendia naukowe, socjalno-naukowe, artystyczne i specjalne.

Jubileuszowy numer jest jednocześnie numerem poże-gnalnym. Zaczyna się od krótkiego podsumowania 30-letniej działalności wydawniczej, zatytułowanego *Finis coronat opus*.

Stowarzyszenie Przyjaciół Almanachu Muszyny. Trzydzieści lat 1991-2021 opowiedziane na kilku stronach. W kolejnych rozdziałach prezentowani są wyróżnieni nagrodami ustanowionymi z inicjatywy Stowarzyszenia Przyjaciół Almanachu Muszyny lub związanymi z jego działalnością. Są to autorzy książek wyróżnieni Honorową Nagrodą „Sąddeczyzna” im. Szczęsnego Morawskiego, laureaci Nagrody „Kolekcjonerstwo – nauka i upowszechnianie” im. Feliksa Jasieńskiego oraz Rankingu Genialni Lokalni Globalni im. Danuty Szaflarskiej. W numerze odnotowano też wizytę w Starej Lubowli, która w 2021 r. pełniła funkcję Słowackiego Miasta Kultury oraz 70. urodziny Tadeusza Trajdosa, autora licznych publikacji dotyczących Spiszu, Orawy i ziemi sądeckiej.

Najobszerniejszą część numeru stanowi prawie sto biogramów osób związanych w różny sposób z „Almanachem”. Są to autorzy artykułów i wierszy, donatorzy Funduszu Stypendialnego Almanachu Muszyny, członkowie Rady Programowej i Komitetów Stypendialnych, społecznicy. Każda notka jest zredagowana w inny sposób; niektóre stanowią krótkie komunikaty, a część to barwne opowieści, wzbogacone anegdotami.

Na końcu numeru zamieszczono artykuł Ryszarda Kruka o dawnym Rynku w Muszynie oraz dokumenty z okresu odzyskania niepodległości miasta po latach rozbiorów.



O czym mówią warszawskie posadzki

Historia oraz wzornictwo posadzkowych płytek ceramicznych i cementowych stanowią od dawna przedmiot zainteresowań badaczy m.in. z Wielkiej Brytanii, Niemiec czy Belgii, a od kilku lat także w Polsce ten element architektonicznego wystroju przyciąga coraz większą uwagę historyków sztuki, architektów, konserwatorów oraz niemałego grona hobbystów. Za sprawą upowszechnianych na nowo tradycyjnych technologii płytki takie są już dostępne na rynku, choć jeszcze nieczęsto, i niektórzy właściciele czy inwestorzy decydują się na ich wprowadzenie do remontowanych obiektów. Historyczne posadzki, coraz częściej traktowane jako detal równoprawny innym elementom zabytkowej architektury, poddawane są dziś szczegółowym inwentaryzacji, a pozyskane dzięki badaniom informacje odsyłają nas do historii techniki, wielkiego przemysłu i przemian gospodarczych, do

świata dawnej sztuki i zmieniających się upodobań estetycznych.

Zlokalizowana w samym centrum stolicy kamienica przy ul. Widok 11 od wielu lat jest wysiedlona i zabezpieczona przed dostępem osób niepożądanych. Wyobraźnię wielbicieli artefaktów dawnej Warszawy rozpała przede wszystkim malowidło na stropie ostatniej kondygnacji głównej klatki schodowej – z puttami i instrumentami muzycznymi – którego zdjęcia można oglądać na niektórych internetowych forach. Na tej samej klatce schodowej zachowane są posadzki z oktagonalnych płytek wyprodukowanych przez firmę Villeroy & Boch (poluzowane płytki pozwalają na odczytanie sygnatur na rewersach), do których przylegają atrakcyjne kwadratowe tzw. wstawki z motywem kwiatków o biało-żółtych płatkach i czerwonych środkach, na niebieskim tle. To jednak nie detal głównej klatki schodowej jest w tym przypadku dostarczycielem cennych informacji do

badania nad historią posadzek. Trzeba zajrzeć dalej, w głąb posesji. W oficynie tylnej podesty pięter i półpięter klatki schodowej wyłożono na pozór mało atrakcyjnymi oktagonalnymi płytkami w kolorze ciemnożółtym, z przylegającymi do nich kwadratowymi wstawkami w kolorze czarnym. Po odwróceniu rewersem do góry poluzowanych i uszkodzonych płytek można pozyskać informacje stanowiące wstęp do interesujących odkryć. Zestawienie kilku potrząskanych fragmentów pozwala na odczytanie wytłoczonych na rewersach fragmentów nazwy producenta: „BEDNAROWSKI / [LUB]RYCZ[ŃSKI] / [V]ARSOVIE”.

Pełna nazwa tej stosunkowo mało znanej w Warszawie firmy brzmiała: Mechaniczna Fabryka Posadzek Cementowych Prasowanych „Portland Comprime” Bednarowski & Lubryczyński (późn. „Portland Comprime et Carrelage Céramique” Fabryka Posadzek Cementowych



1 | Rewersy fragmentów płytek z nazwą firmy Bednarowski & Lubryczyński z oficyny kamienicy przy ul. Widok 11

2 | Reklama Towarzystwa Udziałowego Radomskiej Fabryki Wyrobów Ceramicznych i Cementowych „Marywil”, z adnotacją „dawniej Bednarowski & Lubryczyński”



3 | Płytki sygnaturowa firmy M. Blusztain i Syn w oficynie przy ul. Górskiego 3

4 | Reklama firmy M. Blusztain i Syn

niezadługo będzie czynną w mieście naszym – pisał autor notatki – wyrobić się będą wszelkiego rodzaju wyroby ceramiczne, jak dachówki, posadzki terakotowe, gzemysy, rury itd.” Jak można dalej przeczytać, spółka Marywil powstała z połączenia firmy Bednarowski i Lubryczyński w Warszawie oraz fabryki cegły ze szlaki w Wierzbniku. W Warszawie prowadzony miał być oddział wyrobów cementowych, także pod firmą Marywil. Do pierwszego zarządu spółki Marywil weszli: inż. Adam Krypski, Michał Sztromajer (Sztromajer), Walerian Sosnowski (właściciel ww. fabryki cegły ze szlaki w Wierzbniku, która miała być przeniesiona do Radomia) oraz Bolesław Lubryczyński (w kolejnym numerze „Gazety Radomskiej” skład zarządu określono nieco inaczej: Jakub Gay, Adam Krypski, Michał Sztromajer; Bolesław Lubryczyński był kandydatem na członka zarządu). Dyrektorem przedsiębiorstwa został technolog Aleksander Bednarowski. Wczesnym latem 1896 r. nowo rozpoczęta budowa była już poświęcona. Jedną z pierwszych cegieł położył Aleksander Bednarowski. W listopadzie tego samego roku na łamach „Gazety Radomskiej” informowano, że fabryka jest gotowa oraz że „będzie puszczona w ruch lada dzień”, a zarząd ma już zamówienia na posadzki do kościołów, dworców kolejowych w Cesarstwie i domów. Roboty przy wznoszeniu fabryki prowadził budowniczy Rudolf Meyer, pod kierunkiem dyrektora inż. Aleksandra Bednarowskiego.

i Terracotowych Bednarowski & Lubryczyński). Producent wytwarzał najpierw płytki cementowe (np. reklama prasowa „Rola”, 1893, nr 44), a później także ceramiczne (informacje w reklamach prasowych z 1894 r. o rozpoczęciu produkcji płytek terakotowych, np. „Kurier Warszawski”, 1894, nr 77). Firma, ogłaszająca się w latach 1893-1895 w Warszawie pod adresem ul. Nowo-Wielka (dziś Poznańska) nr 18, miała w sprzedaży także płytki posadzkowe innych producentów. Na niedostatek zamówień chyba nie narzekano, skoro w reklamie z 1894 r. można było przeczytać: „Wobec wielkiego ruchu budowlanego prosimy o wczesne zlecenia”.

Trop zaczynający się od ułamków płytek w oficynie wysiedlonego domu prowadzi jednak jeszcze dalej i pozwala na poszerzenie ustaleń dotyczących początków firmy Marywil – jednego z największych na terenie zaboru rosyjskiego producentów płytek posadzkowych. W krótkiej notatce w „Gazecie Radomskiej” z 3 (15) kwietnia 1896 r. podano informację o spisaniu aktu – 30 marca (11 kwietnia) – na mocy którego zawiązano spółkę udziałową radomskiej fabryki wyrobów ceramicznych i cementowych pod firmą Marywil, z kapitałem 145 tys. rubli. „W fabryce tej, jaka

Kolejne etapy historii Marywili są już szeroko udokumentowane w literaturze przedmiotu. Jak pisał Tomasz Staniszewski, 22 października 1896 r., przy zaangażowaniu kapitału belgijskiego, luksemburskiego i niemieckiego branży ceramicznej, powstała firma pod nazwą Towarzystwo Akcyjne Płytek Ceramicznych w Warszawie (Société Anonyme des

Carreaux Céramiques à Varsovie) z siedzibą w Liège w Belgii i przedstawicielstwem w Warszawie. Na podstawie aktu notarialnego z 5 (17) stycznia 1897 r. akcjonariusze tej spółki, Constant Lamarche i Charles Lejeune, dokonali zakupu fabryki ceramicznej Marywil za 135 tys. rubli, by na mocy umowy z tego samego dnia oraz aktu notarialnego z 15 (27) kwietnia 1899 r. dokonać przeniesienia własności zakładu na Towarzystwo Akcyjne Płytek Ceramicznych w Warszawie.

Klamrą zamykającą wątek wspólnej historii firm Bednarowski i Lubryczyński oraz Marywil może być wspomniany na początku adres – jak można przeczytać np. w *Przewodniku ilustrowanym po Warszawie, Łodzi i terenach fabrycznych* z 1897 r., pierwszy warszawski skład z wyrobami Marywili funkcjonował przy ul. Nowo-Wielkiej 18, czyli pod adresem, pod którym wcześniej anonsowała się firma Bednarowski & Lubryczyński. Dodajmy też, że wzory posadzek prezentowanych w reklamach spółki Bednarowski & Lubryczyński z lat 1893-1895 można odnaleźć w późniejszych katalogach i realizacjach firmy Marywil.

Wytłaczanie nazwy i/lub znaku na rewersie, jak w przypadku firmy Bednarowski & Lubryczyński, było najczęstszym sposobem oznaczania

M. BLUSZTEIN i SYN
 W WARSZAWIE, Hanter ulica Chłodna N. 37. Telefon M. 719.
 Fabryka ulica Przyokopowa N. 9 róg Brubieszowskiej, dom własny. Telefon. 259.

Przedsiębiorstwo Robót Asfaltowych

Fabryka Posadzki „Lustrico IT-rano”
 posadzki cementowych, różnokolorowych, ze sztucznego kamienia, oraz Trogów m. asfaltowych i płyt chodnikowych karbowanych własnej fabrykacji.

Polecamy wyroby swoje, znane z dobrot i trwałości.

Fabryka wytwa. najlepszym asfaltem „Libmar” lub „Syrzańskim” trokutny, bramy, podwórza i t. p. posadzki ze sztucznego kamienia oraz roboty mozaikowe wykonywa w kolumnach, sklepach, kuchniach, kąpielniach i t. p. przez mistrzów specjalistów.

Za godziwe wykonanie robót i trwałość, długoletnia gwarancja. Skale posiadamy na składzie

Posadzkę zagraniczną „RANSBACH” i wielu innych firm, wyróżniających się, oraz Cegielki (Licówki) do wykładania frontów ścian domów

1) Jedwabnym kolorem w przelotnie,
 2) Odporną na wszelkie zmiany atmosferyczne, wrażliwe
 3) Jedwabną masę, która się wiąże twardo, płytków zabarwionych lub szlutowanych.
 Dla dostaw na wiosnę upraszamy o wczesne zamówienia.



5 | Posadzka z motywem liści klonu, wyprodukowana przez firmę Dziewulski i Lange, w holu d. Domu Bankowego Wilhelma Landaua

6 | Płytką sygnaturową firmy Karol F. Fišer Warszawa w oficynie przy ul. Chmielnej 10A

plytek przez wytwórców. Znacznie rzadsze były sygnatury na awersach/licach płytek. Jak zauważa Jadwiga Roguska, detal architektoniczny był przeważnie anonimowy, wyroby sygnowano rzadko, a spośród wytwórców elementów wystroju głównie producenci drewnianych bram oraz krat i bram żelaznych, a także wytwórcy płytek posadzkowych i ściennych zwykli byli firmować swoje obiekty. Wielbicielom dawnych posadzek doskonale znane są warszawskie realizacje z wmontowanymi płytkami z nazwą firmy Dziewulski i Lange na awersie – np. w budynku dawnej Hipoteki, hali targowej Koszyki, gmachu Wydziału Mechaniki Politechniki Warszawskiej, budynku Towarzystwa Przytulku św. Franciszka Salezego czy w kamienicy przy ul. Okólnik 11. Płytką reklamową z napisem „*Akcyjne Towarzystwo Dziewulski i Lange Opoczno*” znajdowała się także m.in. w posadzce salonu fryzjerskiego działającego w parterze hotelu Bristol, od strony Krakowskiego Przedmieścia (informacja za: E. Krakowska-Pilch,

Hotel „Bristol” znany i nieznanany, Warszawa 1990). Na tematycznych forach często goszczą warszawskie sygnaturowe płytki Marywilu – zachowane w parterach dwóch klatek schodowych bocznych oficyn kamienicy przy ul. Wileńskiej 13 czy w kamienicy przy ul. Hożej 57 – a także płytką znanej wytwórni Kazimierza Granzowa z Kawęczyna na klatce schodowej domu przy ul. Grochowskiej 353.

W przetrzebionej wojną i powojennymi wyburzeniami Warszawie zachowały się też przykłady sygnaturowych płytek mniej dziś znanych firm. Niejednokrotnie dostarczają one informacji nie tylko o producentach, lecz także o pośrednikach handlu płytkami i sprzedawcach innych materiałów budowlanych, jak też o wykonawcach prac. Elewacja frontowa kamienicy przy ul. Górskiego 3 w pierwszej chwili nie zdradza, że obiekt ma historyczne korzenie. W 1944 r. doszło do zburzenia przedniego traktu domu (wówczas pod adresem ul. Hortensji 3), a po wojnie odbudowano go bez odtworzenia

form pierwotnych. Tropem wskazującym na dawniejszą metrykę budynku jest m.in. kształt otworu bramnego. Po wejściu w głąb posesji okazuje się, że kamienica, wzniesiona w latach 1909-1912 według projektu Józefa Napoleona Czerwińskiego i Wacława Heppena, zachowała tylny trakt domu frontowego, przetrwał także cały zespół oficyn usytuowanych wokół dwóch podwórz. Spoczniki pięter i stopnie schodów na głównej klatce schodowej wyłożone są dość rzadko spotykanymi w kamienicach warszawskich brązowymi wapieniami Bolechowice i Zygmunówka, zachowane są tu także kuta balustrada schodów i duża drewniana ławka na spoczniku parteru. Artefaktami, które interesują nas najbardziej, są jednak wmontowane w posadzki klatki schodowej oficyny poprzecznej aż dwie oktagonalne płytki sygnaturowe z napisem na licach: „*M. BLUSZTEIN I SYN?*”. Sygnaturę „*M. BLUSZTEIN I [SYN?] / 1910*” w kamienicy przy ul. Górskiego 3 można zobaczyć także na chodniczku/bankiecie po prawej stronie drugiego przejazdu bramnego.

Nie sposób jednoznacznie orzec, czy firma M. Blusztajn i Syn była wytwórcą, czy tylko dystrybutorem lub wykonawcą ułożenia płytek posadzkowych w tej kamienicy. W rozbudowanej tekstowo i ilustracyjnie reklamie na łamach „*Israelly*” z 6 stycznia 1899 r. firma promowała się jako „*M. Blusztajn i Syn Przedsiębiorstwo Robót Asfaltowych, Fabryka Posadzek »Lastrico i Terazzo«*, posadzek cementowych, różnokolorowych, ze sztucznego



7

kamienia oraz trepów mozaikowych i płyt chodnikowych karbowanych własnej fabrykacji”. W tej samej reklamie chwaliła się wylewaniem asfaltu najlepszej jakości czy wykonywaniem „robót mozaikowych w kościołach, sklepach, kuchniach, kąpielach itp. przez majstrów specjalistów”, a także sprzedają „posadzki zagranicznej» RANSBACH« [Ransbacher Mosaik- und Plattenfabrik z Ransbach w Niemczech – przyp. KKM] i wielu innych firm”. Mogła być zatem tylko pośrednikiem w sprzedaży płytek innej firmy i wyłożyła nimi posadzki w domu przy ul. Górskiego 3, wmontowując płytkę z nazwą swojej firmy jako wykonawcy realizacji. Oktagonalna płytka z napisem „M. BLUSZTEIN I SYN” na awersie zachowała się w Warszawie także m.in. w kamienicy przy ul. Koszykowej 20; także płytka znajdowała się również w obrębie posadzki przedsiionka kamienicy przy ul. Próżnej 14 (za tę informację i udostępnienie zdjęć dziękuję Januszowi Sujeckiemu). Ta ostatnia płytka nie przetrwała – według informacji J. Sujeckiego została usunięta lub wykradziona w 1989 r. Ciekawostką jest „reklamowy” napis firmowy na wylanym lastrikiem stopniu schodów klatki w kamienicy przy ul. Stalowej 36: „Fabryka Asfaltu / M. Blusztein i Syn”.

Prawdopodobnie także tylko dostarczycielem lub wykonawcą ułożenia płytek w gmachu Domu Bankowego Wilhelma Landaua przy ul.

7 | Reklama firmy Karol F. Fišer, opublikowana na łamach programu spektaklu *Kresowy Rycerz-Wesołek*, Teatr Polski, 1913 r.

8 | Wzory nr 217 (bordiura) i 119 (środek) z *Katalogu wzorów płytek posadzkowych Towarzystwa Akcyjnego Warszawskiej Posadzki Terrakotowej „Marywil” Radom*, około 1910 r.

Senatorskiej 38 była warszawska firma Józefa Szpaka. W obecnej toalecie damskiej (pierwotnie pomieszczenie szatni) znajduje się płytka w kolorze złamanej bieli z napisem w kolorze niebieskim „Joseph Szpak / VARSOVIE.” Firma J. Szpaka jest wymieniona na łamach „Przeglądu Technicznego” z 1907 r. jako odpowiedzialna za „posadzki terrakotowe” w tym prestiżowym obiekcie bankowym obok firmy Dziewulski i Lange, która dostarczyła płytki z motywem liści klonu do holu kasowego. Wzór z liśćmi klonu został wyłoniony w konkursie ogłoszonym przez firmę Dziewulski i Lange w 1905 r. na łamach czasopism „Przegląd Techniczny” i „Architekt”, a zaprojektował go Jan Heurich mł. Firma Józefa Szpaka reklamowała się w dziale posadzek w *Księdze adresowej Królestwa Polskiego na rok 1907* z adresem przy ul. Orlej 4, a dziesięć lat później na łamach „Wiadomości Budowlanych i Miejskich” z 1914 r. – pod adresem ul. Chmielna 8 z ofertą stropów, ścian, elewacji, dachów i posadzek („romanowskich”). W Warszawie płytka posadzkowa z napisem „Joseph Szpak / VARSOVIE.” na awersie zachowała się także w kamienicy przy ul. Górnośląskiej 22.

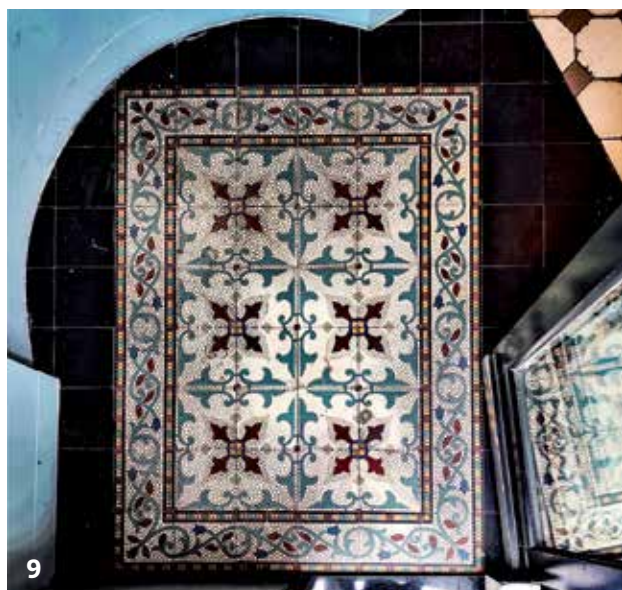
Do najbardziej chyba intrygującej firmy prowadzi nas płytka sygnaturowa w posadzce oficyny przy ul. Chmielnej 10A. Budynek powstał jako druga oficyna poprzeczna kamienicy z frontem od ul. Chmielnej. W czasie ostatniej wojny doszło do zburzenia zarówno domu frontowego, jak oficyn wokół pierwszego podwórza, przetrwały tylko – szczątkowo – oficyny boczne i poprzeczna w drugim podwórzu posesji. W obrębie podestu przed biegiem wyrównawczym schodów wmontowana jest kwadratowa płytka sygnaturowa z napisem: „Karol / F. Fišer / Warszawa”.



8

Firma Karola F. Fišera również najprawdopodobniej nie była wytwórcą, lecz dystrybutorem płytek tu zamontowanych albo tylko ułożyła płytki. Co interesujące, w latach około 1910-1914 Karol F. Fišer, działający pod adresem ul. Mazowiecka 10, reklamował się w prasie głównie z ofertą mebli biurowych i wyposażenia biur, np. na łamach tygodnika „Świat” z 1910 r. proponował „Kompletne urządzenia biurowe / Amerykański system”, a w „Przeglądzie Technicznym” z 1912 r. polecał m.in. maszyny do pisania. W prasowej reklamie z 1911 r. zachwalał jednak jednocześnie oferowane przez siebie „Zamiast tynku płytki terakotowe z fazami lub bez, cegielki oblicowe zwykłe i glazurowane”, a w 1914 r. na łamach „Wiadomości Budowlanych i Miejskich” proponował „piece majolikowe, piece i kuchnie białe, oblicówki fasadowe glazurowane i nieglazurowane, »Bryzolit« sztuczny tynk i kamień – wraz z robotą i bez”. Pod innym warszawskim adresem, w kamienicy przy ul. Piękną 47, można zobaczyć sygnaturową płytkę ścienną Karola F. Fišera.

Wspomnijmy jeszcze zachowane w Warszawie szeroko znane



9 Posadzka przedsiionka lokalu usługowego w kamienicy przy ul. Brackiej 18

(ilustracje: 1, 3, 5, 6, 9 – fot. Katarzyna Komar-Michalczyk, 2 – wg „Słowo”, nr 95 z 12 (24) kwietnia 1896, s. 4; 4 – wg „Izraelita”, nr 1 z 6 stycznia 1899 (25 grudnia 1898), s. 12; 7 – wg programu spektaklu „Kresowy Rycerz-Wesołek”, Teatr Polski, 1913; 8 – wg „Katalogu wzorów płytek posadzkowych Towarzystwa Akcyjnego Warszawskiej Posadzki Terrakotowej »Marywil« Radom”, ok. 1910)

sygnaturowe płytki ściennie, m.in. firmy Jankiela Moszka Belkesa (działającego przy ul. Elektorальной 5/7) w przejazdach bramnych kamienic przy ul. Siennej 45, Poznańskiej 38 czy Noakowskiego 12; Gerszona Mickuna (w 1909 r. prowadził sklep przy ul. Chmielnej 43), który w przejeździe bramnym przy ul. Noakowskiego 4 ułożył płytki wyprodukowane przez miśnieńską firmę Ernsta Teicherta, czy firmy Allina i Laurysiewicz, wykonawców spektakularnej realizacji w łaźni zwanej Pod Messalką. Nieczęste montowanie płytek firmowych z pewnością nie wynikało z fałszywej skromności i braku potrzeby reklamowania się wytwórców. Przeczy temu – jak się wydaje – zastępcza metoda znakowania realizacji: w niemałej liczbie obiektów natknąć się można na pojedyncze płytki posadzkowe wmontowane rewersem do góry, z uwidoczniwym znakiem firmowym wytłoczonym na rewersie. Jako miejsca montażu tak ustawionej płytki często wybierano oficyny i wyższe piętra, czyli nie najbardziej reprezentacyjne lokalizacje. Być może wykonanie płytek z napisami wiązało się z trudnościami formalnymi lub technicznymi, z jakich dziś nie zdaje sobie sprawy.

Płytki z sygnaturami na licach zachowane w kamienicach i budynkach użyteczności w Warszawie należą do

rzadkości i z tego powodu zasługują na szczególną ochronę. O utracie takiej płytki z lokalizacji przy ul. Próżnej 14 już wspomnieliśmy, inną stratą jest zasłonięcie (usunięcie?) w ostatnich latach płytki sygnaturowej firmy Marywil, którą jeszcze w 2016 r. można było oglądać w przedsiionku lokalu usługowego w parterze kamienicy przy ul. Brackiej 18 (za informację o tej płytce i udostępnienie archiwalnych zdjęć dziękuję Adrianowi Sobieszkańskiemu). Przy tej ostatniej lokalizacji warto zatrzymać się dłużej. Jest to jak dotychczas jedyny znany mi warszawski adres, pod którym producenta płytek, w tym przypadku firmę Marywil, potwierdzić możemy aż na trzy różne sposoby, tj. poprzez pierwotnie zamontowaną tu płytkę z sygnaturą na awersie, naturalną odkrywkę w postaci ubytku płytki, po której pozostał odciski w zaprawie znak firmy Marywil (na klatce schodowej z wejściem od frontu kamienicy), a dodatkowo na podstawie rozpoznanej wzoru katalogowego dla zastosowanej kompozycji z posadzkowych płytek – w przedsiionku tego samego lokalu usługowego, gdzie pierwotnie zamontowana była płytką sygnaturowa, zachowana jest realizacja, której część zasadniczą stanowią płytki ułożone według wzoru nr 119, a bordiurę – płytki według wzoru nr 217 z *Katalogu wzorów płytek posadzkowych*

Towarzystwa Akcyjnego Warszawskiej Posadzki Terrakotowej »Marywil« Radom z około 1910 r. Jest to jednocześnie rzadki zachowany przykład zrealizowania pełnej propozycji katalogowej w obrębie jednej posadzki, tj. wzoru zasadniczego i bordiury. Warto w tym miejscu podkreślić, że rozpoznanie wyłącznie wzoru katalogowego dla jakiegokolwiek zachowanej realizacji nie stanowi podstawy do uznania posadzki za dzieło danego producenta. W dobie nieustabilizowanego prawa autorskiego, a co za tym idzie przenikania się motywów pomiędzy producentami i krajami, ostateczną pewność co do atrybucji może dać jedynie stwierdzenie znaku firmowego/nazwy firmy na licu bądź rewersie płytek lub źródłowo potwierdzone zastosowanie pod konkretnym adresem płytek wyprodukowanych przez daną firmę. O tym, jak ważne jest zachowanie w takich przypadkach ostrożności atrybucyjnej, może świadczyć przykład z kamienicy przy ul. Elektorальной 11, gdzie w drugim przejeździe bramnym zachowane są płytki z motywem czarno-żółtych rombów, podkreślonych dodatkowo reliefem imitującym mozaikę. Wzór dla nich znaleźć można na kartach katalogu zarówno firmy Marywil (wyżej cytowany katalog z 1910 r., gdzie wzór ów oznaczono numerem 210), jak i firmy Dziewulski i Lange (katalog z ok. 1907-1908 r., tu wzór nr 239), a motyw ten można zidentyfikować już na płytkach z około 1875-1878 wyprodukowanych przez firmę Villeroy & Boch, która z kolei wzorowała się na rzymskich posadzkach mozaikowych odkrytych podczas wykopalisk w Nennig na południe od Trewiru.

KATARZYNA KOMAR-MICHALCZYK

Za konsultację w zakresie okładzin stopni i spoczników schodów w kamienicy przy ul. Górskiego 3 dziękuję dr. hab. Michałowi Wardzyńskiemu. Artykuł powstał w rezultacie projektu *Dziedzictwo niedostrzegane – historyczne posadzki Warszawy (1850-1939)*, realizowanego przez autorkę w 2021 r. ramach stypendium artystycznego m.st. Warszawy.

„Święty Augustyn w celi” – kwatera poliptyku z Füssen

WMuzeum Archidiecezji Warszawskiej w dniach od 17 grudnia 2021 do 27 lutego 2022 r. prezentowany był obraz tablicowy „Święty Augustyn w celi”, przypisany Witowi Stwoszowi i jego warsztatowi przez niemieckiego historyka sztuki Ernsta Buchnera. Dzieło to, własność kolekcjonera i antykwariusza Tomasza Jabłońskiego, jest jedną z sześciu zachowanych do dzisiaj kwater ołtarza z opactwa St. Mang w Füssen (południowa Bawaria) i po raz pierwszy publicznie pokazane zostało w Polsce. Na wystawie można też było zobaczyć wybrane grafiki ze zbiorów Muzeum Archidiecezji Warszawskiej – najstarsze drzeworyty w zbiorach muzeum datowane na XV i XVI w. oraz cztery przedstawienia miedziorytnicze z wizerunkiem św. Augustyna z XVII i XVIII w.

Wit Stwosz, bardziej znany jako rzeźbiarz, tworzył też malarstwo tablicowe. W latach 1503-1505 wykonał polichromię skrzydeł poliptyku w Münnerstadt, z legendą św. Kiliana. Na podstawie analogii Stwoszowi zostało też przypisane przez Ernsta Buchnera w artykule *Veit Stoss als Maler* („Wallraff-Richartz-Jahrbuch”, t. 14, 1952) retabulum z benedyktyńskiego opactwa St. Mang w Füssen (ok. 1503), dziś zachowane w stanie rozproszonym.

Nastawa z Füssen składała się z szafy środkowej, zawierającej rzeźby, oraz z dwóch par ruchomych

skrzydeł, obustronnie dekorowanych. Skrzydła wewnętrzne od strony szafy były zdobione (zaginionymi dziś) reliefami o nieznannej treści. Na pozostałą dekorację składało się dwanaście malowanych kwater z wizerunkami świętych. Z tego zespołu przetrwało sześć tablic: dwie z apostołami

zgrupowanymi po trzech – św. św. Andrzej, Piotr i Paweł oraz św. św. Jakub Starszy, Młodszy i Jan Ewangelista, dwie następne z wizerunkami wspomóżycieli – św. św. Magnusa, Dionizego i Jerzego oraz św. św. Idziego, Erazma i Błażeja (obecnie w Staatsgalerie Füssen). Dwie kolejne



! Obraz „Święty Augustyn w celi”, około 1503, deska, wym. 96,0 x 66,3 cm (własność prywatna)

tablice były umieszczone po obu stronach zewnętrznego skrzydła poliptyku, u dołu (dziś w zbiorach prywatnych). Wewnętrzna kwatera przedstawiała orędowniczki: św. św. Barbarę, Katarzynę, Małgorzatę i Dorotę, a na odwrocie znajdował się, widoczny przy całkowitym zamknięciu ołtarza, wizerunek św. Augustyna. Sąsiadował z trzema innymi przedstawieniami ojców kościoła, które do dziś nie zachowały się.

Zakupione w ubiegłym roku na targach sztuki w Monachium przez Tomasza Jabłońskiego przedstawienie św. Augustyna jest utrzymane w konwencji późnogotyckiego stylu łamanego. Pogrążona w lekturze postać siedzi na tronie pod baldachimem, w celi oświetlonej gomółkowym oknem. W oddaniu wnętrza i skromnego umebłowania artysta posłużył się perspektywą umowną. Święty jest odziany w dynamicznie drapowane szaty o ostrych załamaniach i charakterystycznych dla warsztatu Stwosza wywinięciach. Obraz jest utrzymany w stonowanych, nieco przygaszonych barwach. Tak, jak w innych jego obrazach pod warstwą malarską nie ma rysunku przygotowawczego.

Wczesne prace Wita Stwosza nie są znane. W 1477 r., jako dojrzały artysta, przybył do Krakowa, by

wykonać retabulum do Kościoła Mariackiego. Pentaptyk z „Zaśnięciem Marii” i scenami z życia Marii i Jezusa, ukończony w 1489 r., jest największą w Europie gotycką nastawą ołtarzową i przyniósł rzeźbiarzowi sławę.

Około 1491 r. Stwosz wykonał ponadto dla Kościoła Mariackiego kamienny krucyfiks, zamówiony przez Henryka Slackera. Był też twórcą marmurowych nagrobków Kazimierza Jagiellończyka w katedrze krakowskiej (1492), biskupa Piotra z Bnina w katedrze we Włocławku (1493-1494) i arcybiskupa Zbigniewa Oleśnickiego w katedrze w Gnieźnie (1495) oraz odlanej w brązie płyty Kallimacha (Filipa Buonaccorsi) w kościele dominikanów w Krakowie (1496-1500).

W 1496 r. wrócił do Norymbergi jako uznany rzeźbiarz. W 1499 r. wykonał epitafium Volckamera w tamtejszym kościele św. Sebalda. Artysta zajmował się też handlem i spekulacjami finansowymi. Po skazaniu za sfałszowanie weksla na publiczne napiętnowanie i zakaz opuszczania miasta uciekł do Münnerstadt, gdzie wykonał swe wielkie dzieło malarskie – polichromię skrzydeł ołtarza św. Kiliana (1503-1504). W zbliżonym czasie powstały wizerunki świętych na skrzydłach poliptyku z Füssen,

przypisywane Stwoszowi na podstawie analogii stylistycznych przez Ernsta Buchnera. Z tego ołtarza pochodzi kwatera ze św. Augustynem.

W 1507 r. Stwosz, po ułaskawieniu przez cesarza Maksymiliana, wrócił do Norymbergi. Jego późne dzieła to „Pozdrowienie Anielskie” wykonane dla kościoła św. Wawrzyńca (1518) oraz słynny „Ołtarz Bamberski” (1523), obecnie w archikatedrze św. św. Piotra i Jerzego w Bambergu.

Prezentacja dzieła „Święty Augustyn w celi” na wystawie w Muzeum Archidiecezji Warszawskiej stworzyła możliwość zapoznania się z nim nie tylko licznemu gronu osób odwiedzających to muzeum, ale także badaczom zajmującym się problematyką późnogotyckiej rzeźby i malarstwa w Europie. Być może w niedalekiej przyszłości zaowocuje to nowymi publikacjami, których tematem będzie obraz „Święty Augustyn w celi”. Nie ulega bowiem wątpliwości, że po siedemdziesięciu latach, które upłynęły od ustaleń Ernsta Buchnera, dobrze byłoby, wykorzystując dostępne obecnie narzędzia badawcze, materiał źródłowy i porównawczy, zweryfikować te ustalenia, przede wszystkim w kwestii atrybucji eksponowanego dzieła.

EWA KORPYSZ

Spotkanie z książką

KRÓLEWSKIE SREBRA STOŁOWE

W Muzeum Żup Krakowskich Wieliczka do połowy stycznia br. czynna była wystawa „Środkowoeuropejska kultura stołu i królewskie srebra stołowe (XVI-XVIII wiek) z kolekcji Helga Matzke”. Zwiedzając ekspozycję, można było obejrzeć szczególnej wartości wyroby złotnictwa, rzadkie przedmioty z zastaw stołowych, które pochodziły z dworów panujących, m.in. Jerzego III króla Wielkiej Brytanii i Irlandii, króla Hanoweru, królów: Fryderyka II Wielkiego, Fryderyka Wilhelma III, Fryderyka Augusta III oraz carycy Katarzyny Wielkiej. Prezentowana kolekcja stanowi własność rodziny Matzke, znanych na świecie niemieckich antykwariarzy specjalizujących się w zabytkowym złotnictwie. Muzeum nawiązało z nimi kontakt kilka lat temu, kupując solniczki do swoich zbiorów, co zaowocowało dalszą współpracą i prezentacją kolekcji na wystawie w Zamku Żupnym w Wieliczce.

Wystawie towarzyszył obszerny katalog w języku polskim i angielskim. W pierwszej części publikacji zamieszczone są eseje polskich i niemieckich znawców tematu. Klementyna Ochniak-Dudek (kustosze z wielickiego muzeum) pisze o zabytkowych naczyniach do soli z kolekcji Muzeum Żup

Krakowskich Wieliczka, Martin Eberle (Muzeum Krajobrazu w Hessen Kassel) opisuje proces pozyskiwania soli i sposoby jej podawania na dworach królewskich. Christina Ntaflou (Helga Matzke European Silver) analizuje rozwój naczyń do picia od XVI do XVIII w., a także kulturę picia w Europie Środkowej, a historyk sztuki Daniela Caroline Herrmann przybliży tematykę kultury stołu w XVIII w., w tym europejskie tradycje biesiadowania i królewskie uczy.

W drugiej części katalogu przedstawiono na zdjęciach i opatrzone notami 55 obiektów z wystawy. Są to m.in. teryny, talerze obiadowe, sztucce, sosjerki, świeczniki, solniczki, kufle, kubki, czary, puchary, kielichy, dzbanki, misy, serwisy do kawy, naczynie do chłodzenia kieliszków. Jednym z bardziej oryginalnych przedmiotów jest niemiecki *nef*, naczynie na sól w kształcie płynącego statku. Obszerne noty katalogowe zawierają podstawowe dane: datę i miejsce powstania obiektu, znaki miejskie, znaki złotnika, wymiary, a także szczegółowe opisy przedstawionych scen lub ozdób i krótkie biogramy twórców.

Na końcu katalogu znajduje się bibliografia.



Przeoczona ilustracja

Gdyby nie zorganizowana przez Muzeum Tatrzańskie latem ubiegłego roku w Willi Oksza w Zakopanem wystawa „Gerson w Tatrach”, a także gdyby nie kilka innych mniej nagłośnionych medialnie wydarzeń kulturalnych z Wojciechem Gersonem w roli głównej, pewnie na zauważylibyśmy, że w 2021 r. minęło 190 lat od urodzin i 120 od śmierci tego wybitnego malarza i pedagoga, współzałożyciela Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, organizatora pierwszych w porzobiorowej Polsce cyklicznych wystaw dzieł sztuki spełniających oczekiwania wszystkich zainteresowanych nimi środowisk.

Także na łamach „Spotkań z Zabytkami” nie pojawił się w minionym roku żaden artykuł poświęcony temu artyście. Może więc spróbujemy krótkim aneksem do opublikowanego przed laty artykułu (Wojciech Przybyszewski, *Wiele hatasu o nic*, „Spotkania z Zabytkami”, nr 1-2, 2014, s. 66-68) uzupełnić historię omawianego tam dzieła „Dziewczyna bez dachu” („Dziewczę bez dachu”, „Bez dachu”, „Dziewczyna pozbawiona mieszkania”, „Biedna dziewczyna wyprowadzająca się z mieszkania”, „Szwaczka”).

W dorobku artystycznym Gersona obraz ten (obecnie zaginiony) uznawany jest za ważny. Prezentowany był nie tylko dwukrotnie na wystawach w Warszawie (1859, 1860) i Krakowie (1859) – o czym była mowa we wskazanym artykule – lecz także pokazano go na wystawie pośmiertnej Wojciecha Gersona w październiku i listopadzie 1901 r. w warszawskiej „Zachęcie” (Marek Sadowicz [= Franciszek Galiński], „Tygodnik Polski”, nr 32, 1901, s. 252), a wcześniej jego tytuł wymieniano jednym tchem z najlepszymi pracami tego artysty

przez piszących wspomnienia o zmarłym malarzu, np. przez Henryka Piątkowskiego, który zaliczył to dzieło do wąskiej grupy obrazów mistrza, będących „niedoścignionym wzorem uplastycznionej poezji” („Tygodnik Ilustrowany”, nr 10, 1901, s. 188).

Kiedy obraz po raz pierwszy pojawił się na wystawie, ówczesni krytycy sztuki (Julian Bartoszewicz, Lucjan Siemieński, Władysław Krzyżanowski) oprócz pochwał wytknęli malarzowi popełnione ich zdaniem błędy, ale w ferworze stawianych Gersonowi zarzutów żaden z krytyków nie zwrócił uwagi na fakt, że młody artysta przynajmniej do

pewnego stopnia mógł wzorować się na wcześniejszej pracy któregoś z uznanych malarzy. Nie zwróciłem na to uwagi i ja, przygotowując pod koniec 2013 r. do druku wskazany wyżej artykuł, do czasu, aż zapoznałem się z zawartością wydanego kilka lat wcześniej przez Arkady opastęgo albumu, zawierającego omówienie historii malarstwa rosyjskiego, ilustrowanej ponad pięciuset reprodukcjami obrazów, których autorami byli twórcy malarstwa cerkiewnego oraz najwybitniejsi rosyjscy malarze XII-XIX w. (Piotr P. Gniedycz, *Artydziela malarstwa rosyjskiego*, Arkady, Warszawa 2008).

.....

1 | Litograf nieznaną według obrazu olejnego Wojciecha Gersona, „Dziewczyna bez dachu”, 1859, litografia, wym. 17,8 x 13,9 cm, Zakład Litograficzny „Winckelmann & Synowie” w Berlinie (w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie)

.....



W albumie tym zamieszczona została m.in. reprodukcja obrazu (s. 98) autorstwa znanego rosyjskiego portrecisty Wasilija Andriejewicza Tropinina (1776-1857) „Dziewczyna z krzakiem róż w doniczce” (1850, olej, płótno, wym. 100 x 80,5 cm, obecnie w zbiorach Muzeum W. A. Tropinina i współczesnych mu moskiewskich artystów, Moskwa), o którym Gniedycz wspominał, co prawda, tylko w kilku słowach („mówiono, że to »rosyjski Greuze«, taką elegancją odznaczały się jego główki portretowe”, s. 92), ale bez trudu (choćby w internecie) możemy o nim znaleźć nieco więcej informacji. Artysta ten – czytamy w wikipedii – „urodził się w rodzinie chłopca pańszczyźnianego należącego do hrabiego Minicha. Został odsprzedany hrabiemu Morkowowi w charakterze służącego w domu. Około roku 1798 został wysłany do Sankt Petersburga na naukę zawodu cukiernika, lecz dzięki talentowi rysownika uczył się po kryjomu w Cesarskiej Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu u Stiepana Szczukina. W roku 1804 został wezwany do wyjazdu na Podole do nowego majątku hrabiego Morkowa. Mieszkał głównie tam do roku 1821 malując z natury, po czym przeniósł się do Moskwy wraz z rodziną swego właściciela. W roku 1823 w wieku 47 lat został wyzwolony ze stanu chłopca pańszczyźnianego. We wrześniu tegoż roku przedstawił Radzie Akademii swoje obrazy »Koronczarka«, »Ubogi starzec« i portret malarza E. Skotnikowa, otrzymując tytuł »naznaczonego« artysty. W roku 1824 portret K. Leberechta przyniósł mu tytuł akademika. W roku 1833 został pedagogiem publicznej klasy, a następnie Moskiewskiej Szkoły Malarstwa, Rzeźby i Architektury. W roku 1843 został wybrany członkiem honorowym Moskiewskiego Towarzystwa Artystycznego. Tropinin stworzył ponad trzy tysiące portretów. Wczesne dzieła wykazują wpływ romantyzmu. Późniejsze portrety powstały pod wpływem malarstwa realistycznego” (https://pl.wikipedia.org/wiki/Wasilij_Tropinin).

Porównując obrazy Wojciecha Gersona i Wasilija Tropinina nasuwa

2 | Wasilij Andriejewicz Tropinin, „Dziewczyna z krzakiem róż w doniczce”, 1850, olej, płótno, wym. 100 x 80,5 cm (w zbiorach Muzeum W. A. Tropinina i współczesnych mu moskiewskich artystów, Moskwa)

(ilustracje: 1 – Polona BN; 2 – wg Piotr P. Gniedycz, „Arcydzieła malarstwa rosyjskiego”, Arkady, Warszawa 2008, s. 98)



się przypuszczenie, że polski artysta mógł inspirować się płótnem rosyjskiego mistrza.

W latach 1853-1855 Gerson studiował w petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych i z pewnością poznał tam wiele prac rosyjskich malarzy (nie tylko autorstwa własnych nauczycieli), dostępnych mu zarówno w oryginale, jak i w graficznych reprodukcjach. Obraz Tropinina jest jednym z niewielu tak bardzo zapadających w pamięć portretów o temacie zbliżonym do dzieła młodego polskiego artysty. Wydaje się więc, że jeśli widział on „Dziewczynę z krzakiem róż w doniczce” w oryginale, lub choćby reprodukcję tego dzieła, to mogło ono zainspirować go do namalowania własnego obrazu, opowiadającego co prawda inną historię, ale przedstawioną z użyciem rekwizytów symbolizujących podobne przesłanie.

Dziewczyna na płótnie Tropinina (sportretowana w chwili wykonywania przez nią domowych porządków) to zapewne młoda wdowa, na co wskazują czarne korale na szyi i obrączka ślubna na palcu lewej dłoni. Malarz przedstawił ją w sytuacji, gdy podtrzymuje ona opartą na przedramieniu tej samej, lewej ręki ozdobną ceramiczną donicę z krzakiem hodowlanej róży o jasnoróżowych kwiatach w pełnym rozkwicie – symbolu miłości, podziwu i wdzięcznej pamięci o kimś, kogo już nie ma. Czyżby pamięci o zmarłym ukochanym, czy może o bohaterze (jak figurka Kościuszki na obrazie Gersona), którego obecność zdaje się tutaj symbolizować, ujęta na donicy reliefowo, ale niestety na płótnie ledwie zarysowana i ukryta w półcieniu, postać jeźdźca konnego unoszącego siedzącą przed nim dziewczynę?

WOJCIECH PRZYBYSZEWSKI

Dom mody – nowoczesny model biznesowy XIX w.

Profil ekskluzywnych domów mody oferujących zazwyczaj, chociaż nie wyłącznie, unikatowe modele odzieży został ukształtowany w XIX w. Głównie paryskie, a następnie wiedeńskie i londyńskie domy mody, oferujące odzież miarową, stawały się chętnie

odwiedzanymi miejscami przez zamężne kobiety. Początki pierwszych domów mody datuje się na drugą ćwierć XIX w. Część z nich powstała dzięki przekształceniom skromniejszych pracowni krawieckich czy modniarskich, działających nadal na zasadach pamiętających XVIII w.

Co ciekawe, zdecydowana większość pierwszych pracowni funkcjonujących pod szyldem dom mody była zakładana przez kobiety pracujące wcześniej jako modystki. Od początku domy mody miały kreować modę damską (ewentualnie też dziecięcą). Na rynku męskiej odzieży miarowej wciąż dominowały klasyczne pracownie krawieckie, oferujące swoje usługi dla eleganckich panów.

Pomimo postępujących badań nad rozwojem europejskich domów mody wciąż bardzo mało wiemy o początkach tych modeli biznesowych. Zachowało się niewiele strojów, faktur i innych dokumentów (szczególnie z pierwszej połowy czy lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XIX w.), na podstawie których można byłoby szerzej prześledzić ścieżki rozwoju wielu firm. Nierzadko wiemy tylko, że pod danym adresem w określonym roku działał dom mody i ogólnie w czym się specjalizował. Im bliżej jednak końca XIX w., tym materiałów źródłowych przybywa. Wraz

1 | 2 Suknia wizytowa z jedwabnego aksamitu w odcieniu pudrowego różu, dom mody Jacques Doucet, Paryż, około 1898, model metkowany (metka stemplowa) i numerowany (stemplowo)





3

3 | 4 | Suknia spacerowa z tafty i wzorzystej gazy, dom mody Gustave Beer, Paryż, około 1895, model metkowany (metka stemplowa)



4

Doucet, Pingat, Beer, Rouff czy Virot) oraz wiedeński Drecoll, swój udział na rynku uzyskiwały szczególnie dzięki skrupulatnie prowadzonej działalności promocyjnej, ciągłemu dbaniu o obsługę najważniejszych postaci ówczesnego świata arystokracji, polityki oraz kultury. Najwyższą jakość wykonania odzieży oraz doskonała obsługa stanowiły standardowe cechy działalności, którymi poszczycić mogły się także inne, mniej znane oraz mniejsze pracownie czy domy mody. To szczególnie szeroko zakrojone działania opierające się na bardzo nowoczesnych modelach zarządzania obsługą, realizacją zamówień oraz promocją mogły wyróżnić firmę na tle konkurencji. Oferując luksusowe modele o niepowtarzalnej estetyce, świetnie wykonane z materiałów o najwyższej jakości (nierazko w ilości limitowanej oraz zarezerwowane u producenta dla konkretnego domu mody), z wyczuciem i metodyczną precyzją, nieustannie dbano o szeroką rozpoznawalność nazwy domu mody.

O ile początki domów mody kształtowały zdecydowanie kobiety, o tyle ich rozkwit w drugiej połowie XIX w. był w większości zasługą męskich kreatorów mody – wizjonerów zarówno mody, jak i biznesu. Worth, Doucet, Pingat, Doucet, Beer to nazwiska mężczyzn prowadzących najbardziej znane ówczesne domy mody, w których zaopatrywały się najbogatsze Europejki, Amerykanki i Azjatki. Wszyscy ci kreatorzy, a szczególnie Worth, Doucet i Pingat zbudowali marki, które swą sławą przeżyły ich samych. Z tych domów mody zachowało się

także najwięcej strojów sygnowanych metkami. Stanowią one cenny materiał badawczy wskazujący nie tylko szczegóły i jakość pracy, ale także dokumentujący rozwój określonej firmy, asortymentowy profil działania oraz lansowane gusta.

Wymienieni założyciele najlepszych domów mody niezależnie od zmysłu dobrego projektowania i stylizacji mieli także duży talent przedsiębiorczości. Wraz z rozrastaniem się ich firm przechodzili transformację od krawca do kreatora mody, czuwającego nad artystycznym procesem powstawania strojów dla najwytworniejszych odbiorców. Stając się twarzą (i nazwiskiem) własnej marki, dbali o najlepszą reputację i ciągłe istnienie w prasie oraz reklamie. We wspomnieniach zamężnych klientek odwiedzających paryskie domy mody przeplatają się opisy sesji przymiarek i konsultacji, podczas których nierazko decyzja Wortha czy Douceta oraz ich pierwszych krawcowych, obsługujących bezpośrednio klientki, była ostateczna i wiążąca dla zamawiającej. Po części trudno się dziwić takiej sytuacji, w chwili gdy trafia się w ręce specjalistów, którzy nie tylko potrafili odszyć nawet najbardziej skomplikowany model odzieży, ale także sami kreowali nowe formy i wykończenia odzieży. Wiele kobiet wizytę traktowało jako zaszczyt, a nawet obowiązkowy rytuał pozwalający uzyskać wyjątkową stylizację wykonaną na specjalną okazję.

Znakowanie tekstyliów (tzw. plombami) oraz wyrobów odzieżowych (oznaczenie głównie o charakterze fiskalnym wykonywane np.

z ówczesnym rozwojem reklamy i szeroko rozumianej promocji więcej zachowało się reklam prasowych, katalogów, artykułów prasowych, różnego typu broszur informacyjnych. Część największych i najbardziej rozslawionych domów mody przekształcała się z czasem w spółki, dzięki czemu jest szansa, że w archiwach zachowały się dokumenty rejestrowe, akty notarialne oraz inne dokumenty potwierdzające założenie i trwanie spółki prowadzącej określony dom mody.

Na podstawie tych skąpych źródeł z pierwszej połowy XIX w. i bogatszego materiału badawczego z drugiej połowy stulecia można ostrożnie budować przeświadczenie, że pierwsze największe marki odzieżowe wyłansowane w drugiej połowie XIX w., czyli paryskie domy mody (Worth,

podczas towarowej kontroli granicznej) było stosowane w wiekach wcześniejszych, jednak to najlepsze dziewiętnastowieczne domy mody wprowadziły zasadę obowiązkowego metkowania każdej sztuki odzieży wychodzącej z pracowni. Dodatkowe numerowanie modeli (ciągami cyfr, będących oznaczeniem zawierającym wiele istotnych informacji, np. rok wykonania, numer indywidualny klientki, rodzaj odzieży) miało utrudnić podrabianie marki oraz (wraz z umieszczeniem na metce nazwy i adresu pracowni) poszerzać jej rozpoznawalność na rynku. Numeracja każdego modelu miała także zapewne za zadanie dodatkowe podkreślenie niepowtarzalności wyrobu. Skoro w tym samym czasie każda sztuka fortepianu Steinway otrzymywała indywidualny numer seryjny, to dlaczego nie znakować unikatowej odzieży, również wytwarzanej – tak jak fortepiany – prawie wyłącznie ręcznie? Możliwe, że zamysł marketingowy był zbliżony.

Analizując zachowane stroje czolowych ówczesnie domów mody, już przy powierzchownych oględzinach widać, że są to wyroby najwyższej jakości. Materiały, ich delikatność i ciekawe wzornictwo, podkreślane często wyrafinowanymi wybarwieniami i strukturami oraz precyzją ręcznego szycia, skomplikowany krój i kompletne wykończenie odzieży (w tym od spodu, co zazwyczaj praktykowane było wyłącznie przez domy mody) świadczą o najwyższej kulturze krawiectwa miarowego, wciąż opartego na rzemiośle krawieckim, a nie na seryjnej produkcji fabrycznej.

Szczególnie modele wizytowe i balowe, ale także letnie suknie spacerowe cechuje bardzo wysoka delikatność użytych materiałów. Tym samym pomimo obszerności modeli zachowały one lekkość, tracąc niestety częściowo na trwałości użytkowej. W wypadku modeli wizytowych nie stanowiło to problemu, ponieważ noszono je sporadycznie. Pozostała odzież (głównie letnia czy wiosenna, odszyta z delikatnych jedwabi czy płócien) ulegała szybkiemu zużyciu.



Dla najbogatszych był to zapewne akceptowalny kompromis pomiędzy praktycznością a wyjątkowością.

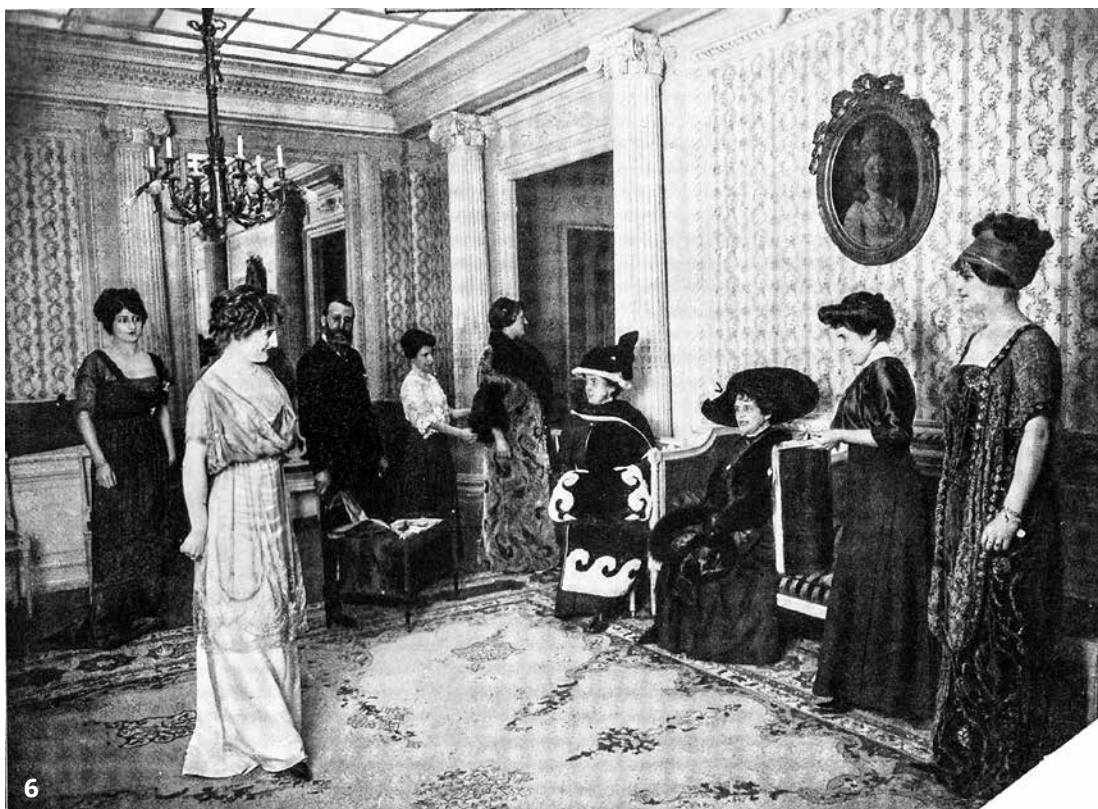
Realizacja wielu ważnych zamówień wymagała najwyższej kultury obsługi oraz szycia. Poszczególne domy mody przez dekady wpływały na światową modę. To za sprawą ich modeli propagowano nowe style noszenia się, które z różnym skutkiem powielaly tłumy. Z silnymi markami domów mody mogły konkurować tylko największe i ekskluzywne domy towarowe, oferujące zarówno seryjnie wytwarzane modele konfekcyjne, jak i lepszą jakościowo odzież półgotową (lokowaną pomiędzy

masowo wytwarzaną konfekcją a indywidualnie opracowywanymi modelami miarowymi).

Domy mody działały dla kobiet i dzięki nim. Lista najważniejszych klientek wiernych marce mogła obejmować około stu nazwisk. Grupa ta stanowiła zazwyczaj główne źródło dochodów oraz priorytetowych zamówień. Najważniejsze realizacje wykorzystywano marketingowo. Dbając o jak najtrwalszą więź z pierwszoplanowymi klientkami, oferowano im pierwszeństwo w dostępie do nowości. Odległość kilku tysięcy kilometrów nie stanowiła problemu – przesyłano zdjęcia najnowszych modeli

5 | Najnowszy model sukni balowej paryskiego domu mody Gustave Beer, modelka zapewne pozowała do zdjęcia w jednej z sal obsługi klientek, utrzymanych w stylu nawiązującym do osiemnastowiecznych salonów (kolorowane zdjęcie reklamowe z czasopisma „Les Modes”, nr 2, 1901)

6 | Prezentacja najnowszych modeli sukien wieczorowych przed klientkami w paryskim domu mody Doucet; pokazowi przygląda się (trzeci od lewej) właściciel domu – Jacques Doucet (zdjęcie z artykułu w „L’illustration”, listopad 1910)



wraz z ich numerami i blankietem do złożenia zamówienia na odległość. Szczegółowe wymiary, jeśli nie zostały pobrane w chwili osobistej wizyty klientki, określano na podstawie noszonego stanika sukni, który przesyłała klientka wraz z danymi o podstawowych wymiarach (wzrost, obwód bioder). Na miejscu zespół doświadczonych krawcowych pracujących w domu mody wykonywał suknię, bluzkę, kostium czy okrycie wierzchnie według wybranego modelu, dekoracji i wykończenia.

Zaufane klientki, zamawiające dużo i często, w razie potrzeby otrzymywały odroczony termin zapłaty. Ponoć zdarzały się sytuacje, że spłata (zapewne po delikatnych monitach) następowała dopiero nawet po trzech latach od realizacji zamówienia. Delikatne kwestie związane z wyceną zamówienia potrafiły w skrajnych sytuacjach graniczyć z kapryсами i grą pozorów, prowadzoną przez domy mody. Zapewne sztuka kreacji modeli jako dzieło rzemiosła krawieckiego oraz podsycanie wytworności każdego wyrobu nierzadko kończyło się

podwyższeniem cen, tym bardziej że nie stosowano sztywnego cennika, jak w przypadku konfekcji oferowanej w domach towarowych. O pewnej bliskości i grze pozorów, które stanowiły nieodłączną część życia burżuazji i arystokracji oraz firm obsługujących ich luksusowe życie, świadczyć mogą różne anegdoty opisujące kulturalne działania wykwalifikowanych pracowni. Wśród nich są także te opisujące bardzo delikatną sferę rozliczania kosztów zamówień, które w razie potrzeby mogły być rozbijane przez dom mody na dwie faktury – dla męża i dla kochanki klientki. Ile w tym prawdy – nie wiadomo.

Wypracowywane przez domy mody standardy bywały bardzo złożone i zawsze indywidualizowane pod gust klientki, pod konkretne zamówienie. Nic nie mogło być dziełem przypadku czy nieprzemyślanego kompromisu.

Czy odkryjemy wszystkie szczegóły działania dziewiętnastowiecznych domów mody? Zapewne nie. Trudności przynosi pełne zrozumienie niuansów podejścia do

projektowania i wykończania sztytej tam odzieży oraz złożonej sieci obsługi zamówień. Same domy mody nie pragnęły być w pełni odkryte. Były to przecież złożone biznesy, które pewną magię swej marki opierały na wąskim dostępie dla elitarnych kręgów i nie tylko świadczyły usługi w najwyższym krawiectwie, ale także stanowiły miejsca spotkań towarzyskich kobiet w trakcie ich obsługi lub w chwilach indywidualnych pokazów najnowszych modeli i materiałów. Skoro zamożne kobiety mogły samodzielnie lub w towarzystwie spędzać godziny na przymiarkach, czasem w obecności właściciela domu mody – mężczyzny, to zapewne świat ten musiał być w pewnym stopniu hermetyczny, odizolowany od codzienności szczególnie w sferze obsługi.

PRZEMYSŁAW KRYSZTYAN FARYŚ

Artykuł zilustrowany jest zdjęciami sukien z paryskich domów mody; wszystkie pokazane obiekty i zdjęcia znajdują się w kolekcji zgromadzonej przez autora.

Spotkanie z książką

JEDWABNE TKANINY ODZIEŻOWE

W 2021 r. nakładem Wydawnictwa Naukowego FNCE opublikowana została bogato ilustrowana książka autorstwa Przemysława Krystiana Farysia *Jedwabne tkaniny odzieżowe 1700-1800. Francja – Anglia – Włochy. Produkcja – wzornictwo – handel*. Przemysław Krystian Faryś, znawca problematyki wzornictwa i materiałoznawstwa tekstyliów, interesuje się historią ewolucji ubioru



i analizą budowy oraz komfortu użytkownika zarówno współczesnej, jak i dawnej odzieży. Jest nauczycielem akademickim, współautorem wystaw poświęconych historii kobiecego stroju, głównie z przełomu XIX i XX w., twórcą autorskiej kolekcji dawnych strojów i tkanin

odzieżowych (PKF collection) oraz autorem wielu książek i artykułów, m.in. zamieszczonych na łamach „Spotkań z Zabytkami”.

Książka *Jedwabne tkaniny odzieżowe 1700-1800* porusza zagadnienia związane nie tylko z historią materiałów powstałych we francuskich, angielskich i włoskich manufakturach, z artem ich wykonania, ale też (co jest wyjątkiem w tego typu publikacjach) z techniczną stroną procesu ich wytwarzania – projektowaniem, produkcją i handlem. Całość podzielona została na dwie części, a pierwsza część zawiera trzy rozdziały. Dowiadujemy się z nich m.in. o tym, jak działały największe centra jedwabnicze Europy, w jaki sposób projektowano skomplikowane wzory na jedwabie, ile czasu tkano różne materiały, jak chroniono rynek przed podróbkami oraz jak sprzedawano jedwabie w sklepach i składach.

W pierwszym rozdziale, zatytułowanym *Produkcja jedwabnych tkanin odzieżowych*, opisano osiemnastowieczne manufaktury, ich desenistów, tkaczy i innych pracowników, przedstawiono szkielet procesu wytwarzania tkanin jedwabnych i poddano analizie produkcję materiałów jedwabnych na tle materiałów z innych surowców. Drugi rozdział – *Wzornictwo* – zawiera opisy kompozycji, struktury tkanin i kolorów, nadających gotowej tkaninie ostateczny wygląd. Zagadnienia związane z handlem tkaninami (m.in. ich ceny, czynniki wpływające na wytwarzanie i rozwój handlu w XVIII w., metody transportu) zawarte zostały w trzecim rozdziale.

Drugą część publikacji stanowi katalog, gdzie zamieszczono zdjęcia i opisy 27 tkanin. Noty katalogowe oprócz miejsca wytwarzania tkanin i datowania zawierają ich szczegółowe opisy.

Licząca 208 stron książka (dostępna także w postaci e-booka) w klasycznej, papierowej postaci została wydana, co stanowi wyjątek dla tego typu publikacji, w dużym formacie 30,3 x 21,5 cm, pozwalającym dobrze zapoznać się z ilustracjami zamieszczonymi w katalogu.

Modowy luksus

W Muzeum Okręgowym w Rzeszowie 17 grudnia 2021 r. otwarta została wystawa „Modowy luksus”. Jest to prezentacja zażytkowej kolekcji historycznych strojów oraz akcesoriów damskich (208 obiektów), zakupionej pod koniec 2020 r. Nabycie znakomitego asortymentu do zasobów rzemiosła artystycznego muzeum w Rzeszowie było możliwe dzięki dofinansowaniu ze

środków Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów oraz z budżetu woj. podkarpackiego. Zakup ten znacząco wzmocnił koncepcję budowy w rzeszowskiej placówce kolekcji obiektów kultury materialnej z zakresu mody kobiecej. Pozyskany, cenny zespół pochodzi ze zbiorów Hanny Szudzińskiej.

Najliczniejszą grupę stanowi 80 torebek. Są to woreczki typu *réticules* z XIX w. oraz późniejsze warianty





2

1 | 2 | Fragmenty ekspozycji

3 | Stanik sukni, Bijou M. Déposéé, Francja, około 1895, ryps i aksamit, tkanina adamaszkowa, tkanina bawełniana, fiszbiny, haftki

4 | Pelerynka, Europa Zachodnia, około 1890-1900, koronka igiełkowa, tafta jedwabna wyszywana fasetowanymi koralikami oraz cekinami, satyna, metalowy łańcuszek, haftki

koralikowe, ale przede wszystkim obiekty z okresu międzywojennego, m.in. wieczorowe z siatki kolczugowej, emaliowane, kompaktki, kopertówki z tkanin i skór, także egzotycznych gadów. Najstarszym eksponatem w zakupionej kolekcji jest kunsztowny wachlarz z końca XVIII w. Część

obiektów to wytworne egzemplarze do kreacji wieczorowych; piórowe, z jedwabnych tkanin. Interesujące są papierowe wachlarze reklamowe z litografowaną dekoracją. Unikatowa grupa piętnastu parasolek z XIX i początku XX w. prezentuje bogactwo technik zdobniczych w łączeniu tkanin pokrycia oraz opracowaniu uchwytów. W zbiorze 14 par obuwia znalazły się zarówno dzienne trzewiki, jak i pantofle wyjściowe i wieczorowe z przełomu wieków. Z lat trzydziestych XX w. pochodzą wyroby z gadzich skór oraz eleganckie pantofle buduarowe z sygnaturą Harrods.

Stroje, w większości wyjściowe, obrazują tendencje w europejskim krawiectwie damskim w okresie 1860-1900, w wersji de luxe, w tym suknie z lat sześćdziesiątych XIX w., z okresu tzw. drugiej tiurniury, czasu belle époque, secesyjne staniki z końca XIX w., francuskie peleryny wieczorowe z fin de siècle oraz etola piórowa. Uzupełnieniem tego zespołu jest pięć różnorodnych nakryć głowy, powstałych od 1880 r. do lat pięćdziesiątych XX w. Zakupiono także elementy bielizny, tj. dwa gorsety z 1900 i 1950 r. oraz jedwabne pończochy i skarpetki z końca XIX w. Nowością w kolekcji jest zestaw siedemnastu szkieł toaletowych pochodzących głównie ze znanych wytwórni w Czechosłowacji z lat trzydziestych XX w. Drobne



3



4

akcesoria modowe prezentowane są przez cztery eksponaty, m.in. francuski karnecik balowy z połowy XIX w.

Zgromadzone na wystawie obiekty pochodzą głównie z krajów Europy Zachodniej, m.in. z Francji (znaczna część z Paryża), Austrii, Anglii, Niemiec, Holandii, Belgii, Włoch

i Czechosłowacji, ale także ze Stanów Zjednoczonych oraz z krajów Dalekiego Wschodu. Powstały w okresie od pierwszej połowy XIX stulecia aż do lat pięćdziesiątych XX w., z pojedynczymi wyjątkami.

Tytuł wystawy „Modowy luksus” odnosi się do kilku istotnych kwestii

Elitarna klientela nabywała ekskluzywną konfekcję u licznych wytwórców (czego dowodem są zachowane oryginalne wszywki, tłoczenia i ręczne oznaczenia), a także w domach towarowych, powstających od połowy XIX stulecia. Różnorodność materiałów, artyzmy wykonania



5



7

5 | Torebka, Francja, około 1920, żakard, metal, sztuczne perły i granaty, w zapięciu szklana imitacja kameolu, rypsowa tkanina

6 | Torebka z emaliowanych płytek, Mandalian Manufacturing Company, Stany Zjednoczone, około 1920, metal

7 | Wachlarz, Europa Zachodnia, około 1780, tkanina jedwabna malowana gwaszem, wyszywana złożonymi pajetkami, róg wycinany ażurowo, złożony, inkrustowany stalowymi krążkami, fasetowane szkło



6

związanych z damskim wizerunkiem w kontekście dynamicznych zmian w estetyce ubioru, wywołanych transformacją kulturową oraz postępem technologicznym w ciągu 100 lat. Zamożną kobietę zawsze identyfikował elegancki strój, jednak w XIX w. jej pozycja społeczna, całkowicie zależna od mężczyzny, powodowała, że kreacja, oczywiście podążająca za żurnalowymi wzorcami, podlegała ścisłym regułom obyczajowym. Różne okoliczności wymagały gustownej garderoby, spełniającej kryteria obowiązującej etykiety towarzyskiej. Stąd niebywała różnorodność, nie tylko okazjonalnych strojów, ale także szykownych dodatków, które w istotny sposób dopełniały całości wizerunku. Zatem luksus przejawiał się zarówno w możliwości posiadania modych nowości, jak i bogatego wyboru stylowego asortymentu, będącego synonimem przepychu.

i twórcza kreacja charakteryzują mody wyroby, równocześnie stanowiące wyrafinowane przykłady rzemiosła artystycznego.

Niezwykle ważnym czynnikiem rewolucyjnych zmian w ubiorze były ruchy kobiece, działające od około połowy XIX w., których aktywność przyniosła na przełomie wieków wymierne skutki w postaci chociażby stroju reformowanego. Większa mobilność oraz aktywność zawodowa zmieniały damski wizerunek, a niezbędne w poprzednich stuleciach dodatki w XX w. stopniowo wychodziły z użycia. Wachlarz, kiedyś nieodzowne, luksusowe akcesorium, a także ważny element towarzyskiego flirtu, coraz częściej stosowano jedynie okolicznościowo. Szykowna parasolka, jako dopełnienie ubioru wyjściowego oraz osłona przeciwsłoneczna, funkcjonowała, chociaż coraz rzadziej, jeszcze w dwudziestolecie



8

skórzana torebka (także podróżna), a w dwudziestoleciu stała się luksusowym eleganckim dodatkiem (koper-tówka) na różne okazje.

Emancypacja w latach dwudziestych XX w. przyniosła kobietom prawa i wolności, czego przejawem była swoboda obyczajowa oraz nowy image, podkreślany ekstrawaganckim ubiorem i mocnym makijażem, wykreowanym przez gwiazdy kina niemieckiego. Moda zareagowała na potrzeby nowoczesnego rynku, lansując m.in.

8 | Parasolka, Europa Zachodnia, około 1890, tafta z dekoracją w technice płaskiego i ażurowego haftu, stelaż metalowy, lakierowany na czarno, drewno ebonizowane, rzeźbione, nici jedwabne

9 | Trzewiki, Europa Zachodnia, około 1900, skóra, guziczki z lakierowanego metalu, bawełna, jedwab

(zdjęcia: Przemysław Nycz / Muzeum Okręgowe w Rzeszowie)



9

unikatowe niezbędniaki (*carry-all*), projektowane w stylu art déco.

Luksus wyrażał się również w rodzajach materiałów, z których wykonano prezentowane na wystawie egzemplarze. Jeszcze w XIX w. tkaniny jedwabne stosowano do wyrobu wytwornych ubiorów, bielizny, wachlarzy czy parasolek. W czasach wiktoriańskich mechaniczne krosna umożliwiły produkcję wielu ekskluzywnych

tkanin, w tym tafty, a zastosowanie barwników anilinowych pozwoliło wprowadzić uprzednio trudne do uzyskania intensywne kolory.

W akcesoryjnym wytwórstwie królowały kość słoniowa i szylkret, które nadawały przedmiotom wyrafinowany charakter. Opracowanie technologii wytwarzania syntetyków – celulozoidu, galalitu i bakelitu – pozwoliło zastąpić naturalne materiały, ich zbliżonymi kolorystycznie zamiennikami (np. w stelażach wachlarzy). Moda umiejętnie korzystała z tych wynalazków, szczególnie w dwudziestoleciu międzywojennym, kiedy nowe tworzywa stały się popularne w jubilerstwie czy w wyrobie torebek.

Wyjątkowe połączenie sztuki użytkowej i dekoracyjnej w oryginalnych formach prezentują szklane toaletowe, głównie z lat trzydziestych ubiegłego stulecia. Modny design, znane nazwiska projektantów oraz przystępna cena zapewniły czeskim wyrobom sukcesy na wystawach światowych oraz na rynku kosmetycznym.

Ekspozycja „Modowy luksus” to atrakcyjna wizualnie propozycja wystawiennicza, która umożliwi zaskoczenie się z wyszukaną estetyką i artystycznym kunsztem zabytków, tworzących obraz damskiej galanterii w odświeżonej *glamour*. Wystawę można zwiedzać do 31 maja 2022 r.

BEATA KUMAN

międzywojennym. Zmiana trybu życia, rola sportu zdewaluowały jej dotychczasową funkcję. Od drugiej połowy XIX w. na znaczeniu zyskała

Spotkanie z książką

SZTUKA XIX I XX W. W MUZEUM NARODOWYM W SZCZECINIE

Od czerwca ubiegłego roku aż do 30 września 2022 r. w Muzeum Narodowym w Szczecinie można oglądać nową wystawę czasową „Stettin/Szczecin – jedna historia. Sztuka XIX i XX wieku ze zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie”. Na kolekcję sztuki nowożytniej składają się zbiory głównie gromadzone po 1945 r., ale część eksponatów pozostała po dawnym Muzeum Miejskim, którego współczesna instytucja jest bezpośrednim spadkobiercą.

Uzupełnienie wystawy stanowi katalog, wydany przez Muzeum Narodowe w Szczecinie we współpracy z duńskim Bornholms Kunstmuseum (gdzie wystawa również była prezentowana). W pierwszej części katalogu zamieszczone zostały teksty autorstwa kuratorki i autorki koncepcji wystawy Beaty Małgorzaty Wolskiej oraz zastępcy dyrektora muzeum Dariusza Kacprzaka, w których opisana została m.in. historia szczecińskiego muzealnictwa i dzieje samego muzeum.

Druga część katalogu zawiera zestawienie eksponatów z wystawy, opatrzonej zdjęciami. Są to obrazy m.in. takich

artystów, jak Bronisław Bartel, Olga Boznańska, Józef Chełmoński, Bolesław Cybis, Otto Friedrich, Hermann Geibel, Tadeusz Kantor, Aleksander Gierymski, Jacek Malczewski, Hans Hartig, Władysław Jarocki, Wojciech Gerson, Tytus Czyżewski i wielu innych wybitnych polskich i niemieckich malarzy XIX i XX w., a także rzeźby (m.in. „Wielki młodzieniec”, 1926, Ernesta di Fiori; „Przykucnięta kobieta”/„Kłęcząca”, 1921, Hermanna Geibela; „Odpoczywający atleta”, 1935, Georga Kolbego; „Siewca”, 1916, Konstantego Laszczyki; „Sedina”, fragment pomnika, 1896-1898, Karla Ludwiga Manzela; „Japończyk”/„Uśmiech”, 1921-1939, Olgi Niewskiej; „Bolesław Śmiały”, 1912, Wacława Szymanowskiego czy „Bożyszcze”/„Siedząca niewiasta”, 1906, Edwarda Wittiga).

Na stronie internetowej szczecińskiego muzeum czytamy: „Proponowana ekspozycja to obraz drogi prowadzącej do zgody na myślenie o Szczecinie jako polskim mieście z niemiecką przeszłością (i współczesnością)”. Dobór eksponatów stanowi odzwierciedlenie tej koncepcji.



Ulga na zabytki

Niedawno w polskich mediach toczyła się dyskusja na temat celowości wprowadzonej w ramach Polskiego Ładu ulgi podatkowej dla właścicieli zabytków nieruchomych. Były oceny pozytywne i negatywne. Niżej przedstawiamy pięć głosów na temat tej ulgi. Pierwszy, autorstwa dr Żanety Gwardzińskiej-Chowanic, zapowiadający wprowadzenie ulgi (wpis z 6 grudnia 2021 r. na portalu Gwardzińska Legal), drugi, autorstwa dr Jowity Pustuł, adiunkta w Katedrze Prawa Finansowego Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie (wpis z 26 stycznia 2022 r. na serwisie społecznościowym LinkedIn), będący krytyką przyjętej w przepisach konstrukcji tej ulgi, i trzy wypowiedzi w reakcji na wskazaną krytykę: dr hab. Moniki Bogdanowskiej (w latach 2019-2021 Małopolskiego Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków; wpis z 29 stycznia 2022 r. na witrynie Konserwator Zabytków; także przedruk w drugim numerze (lutym 2022) nowego czasopisma Polskiego Komitetu Narodowego ICOMOS „CoMiesięcznik”), dr hab. Katarzyny Zalasieńskiej (dyrektora Narodowego Instytutu Dziedzictwa; wpis z 30 stycznia 2022 r. na facebooku autorki) i Michała Krasuckiego (Stołecznego Konserwatora Zabytków; wpis z 1 lutego 2022 r. na facebooku autora).

Ponadto, w dziale „Listy”, publikujemy dodatkową informację nadesłaną do redakcji przez dr Jowitę Pustuł.

Ulga podatkowa na zabytki dla podatników PIT w „Polskim Ładzie”

Ulga adresowana jest do osób fizycznych, które są właścicielami lub współwłaścicielami zabytków nieruchomych i osiągają dochody opodatkowane według ogólnej skali podatkowej (PIT-36 lub PIT-37) oraz są podatnikami podatku liniowego (PIT-36L)

lub płacą ryczałt od przychodów ewidencjonowanych (PIT-28). Do zastosowania omawianej ulgi będą poniesione w roku podatkowym wydatki na wpłaty na fundusz remontowy wspólnoty mieszkaniowej lub spółdzielni mieszkaniowej utworzony, zgodnie z odrębnymi przepisami, dla zabytku nieruchomego wpisanego do rejestru zabytków lub znajdującego się w ewidencji zabytków. Ustawodawca przewidział również możliwość odliczenia od podstawy opodatkowania wydatków poniesionych w roku podatkowym na prace konserwatorskie, restauratorskie lub roboty budowlane w zabytku nieruchomym wpisanym do rejestru zabytków lub znajdującym się w ewidencji zabytków, pod warunkiem (!), że podatnik będzie posiadał sporządzone na piśmie pozwolenie wojewódzkiego konserwatora zabytków na prowadzenie prac konserwatorskich, prac restauratorskich lub robót budowlanych (w przypadku zabytku nieruchomego wpisanego do rejestru zabytków) albo zalecenia konserwatorskie (w przypadku zabytku nieruchomego znajdującego się w wojewódzkiej lub gminnej ewidencji zabytków).

Ponadto ulga przewiduje możliwość uwzględnienia wydatku na odpłatne nabycie zabytku nieruchomego wpisanego do rejestru zabytków lub udziału w takim zabytku, pod warunkiem, że podatnik na tę nabytą nieruchomości poniósł uprzednio wydatek o charakterze remontowo-konserwatorskim.

Żaneta
Gwardzińska-Chowanic

PAŁACYK+

Skoro dziś środa, to *Just Tax Challenge 4* i prawdziwy rytas wymyślony przez Polski Ład, czyli ULGA na ZABYTKI. Absolutnie niedoceniana ulga. MF jakoś

wcale tej ulgi nie promuje. Dlaczego? Czyżby kryła się tu jakaś tajemnica? Ta ulga jest królową wszystkich innych ulg. Umożliwia odliczenie od dochodu 500 tys. zł rocznie, a można i więcej. Nie zajmujemy się jakąś groszową ulgą dla klasy średniej skoro mamy PAŁACYK+.

Dla kogo PAŁACYK+?

Dla wszystkich. Możesz mieć dochody z umowy o pracę, zlecenia, dzieło, emerytury. UWAGA! Możesz być członkiem zarządu, rady nadzorczej albo przedsiębiorcą opodatkowanym liniowo. Ta ulga jest również (a może przede wszystkim?) dla Ciebie. Wiem. Dość zaskakujące. Przywykliśmy, że opodatkowanie liniowe wyklucza jakiegokolwiek ulgi. Ale teraz jest inaczej. PAŁACYK+ rządzi się swoimi prawami. Bo pałacyki są ważne.

Jak działa PAŁACYK+?

Musisz kupić jakiś dworek lub pałacyk. Cokolwiek. Ważne, żeby był wpisany do rejestru zabytków. Następnie wydajesz coś na roboty budowlane, renowację lub konserwację. Nie trzeba dużo. Wystarczy 1 zł.

Ile odliczysz od dochodu?

Odliczasz poniesiony wydatek na nabycie pałacyku, nie więcej niż 500 zł za każdy 1 m² powierzchni użytkowej. Maksymalnie 500 tys. zł rocznie. Dodatkowo odejmujesz 50% wydatków poniesionych na usługi budowlane, renowację czy konserwację. Tu nie ma limitu. Wydasz 2 mln – odliczysz 1 mln. Wydasz 6 mln – odliczysz 3 mln. Sky is the limit.

Dzięki PAŁACYK+ możesz obniżyć swój dochód do zera i nie płacić PIT. Przy innych ulgach, np. rehabilitacyjnej, jest limit (odliczenie – max. 6% dochodu), ale PAŁACYK+ nie ma limitu. Pałacyki są ważniejsze od niepełnosprawnych. To dlatego.

Jak długo musisz być właścicielem pałacyku?

Nie ma to żadnego znaczenia. Możesz np. komuś darować, jak tylko ci się znudzi. Kupisz sobie w 2023 r. inny pałacyk. Nabędziesz prawo do nowej ulgi.

ALE pamiętajmy: każda ulga to odstępstwo od zasady równości i powszechności opodatkowania. Musi mieć szczególne

uzasadnienie. Ma służyć promowaniu wartości istotnych dla społeczeństwa. Im szerszy zakres ulgi, tym mocniejsze uzasadnienie. Jak na tym tle wypada PAŁACYK+?

PAŁACYK+ ma najszerszy zakres z wszystkich nowych ulg. Zapewnia znacznie większe korzyści niż ulgi dla klasy średniej, na powrót, dla emerytów oraz rodzin 4+ razem wzięte. Chowa się też przy nim ulga dla samotnych rodziców z kwotą 1 500 zł rocznie.

A jakie zachowania społecznie istotne promuje PAŁACYK+? Zakupy dworków i pałacyków? Dla kogo został wymyślony PAŁACYK+?

Jowita Pustuł

RUINA+

Przez kilka ostatnich dni przez media przetoczyła się fala artykułów, postów i komentarzy dotyczących wprowadzonych w ramach zmian podatkowych Polskiego Ładu „ulga na zabytki”. Zwracające uwagę, kąśliwe nagłówki „Pałacyk+” wywołały lawinę komentarzy. I dobrze, „Nieważne jak, byleby mówili” – o zabytkach oczywiście. Równocześnie, o czym z niechęcią, ale muszę napisać w kontekście polityki, jest to temat, do którego odniesienie może wywołać określone implikacje. Kwestionowanie wszelkich działań „tego rządu” jest trendy i powoduje towarzyski *upgrade*, z kolei słabe głosy podnoszące jakieś pozytywne zmiany mogą skończyć się środowiskową anatemią (w Krakowie grozi to „niezaproszeniem do stolika”. Kawiarnianego oczywiście). Jest to kolejna emanacja powszechnej niechęci do zmian wprowadzonych PŁ, które przecież dotyczą każdego. Pewnie z tej przyczyny w moim dziurym pochowali się głośni jeszcze niedawno przedstawiciele szeroko rozumianego środowiska konserwatorskiego: stowarzyszeń, organizacji, NGO-sów (specjalistycznych, branżowych, społecznych i innych), od lat postulujący wzrost dotacji na zabytki, ulgi podatkowe, ale też *last but not least* dodatkowe opodatkowanie

(powyciągamy z szaf te wszystkie rekomendacje, stanowiska, opinie itd.). By zamknąć kwestie „polityczne”, dodam, że społeczeństwo ma nie tylko prawo, ale i obowiązek wytykać niewłaściwe decyzje rządzącym. Ważne są jednak intencje: czy w tym przypadku chcemy korekty ustawy, czy jej uchylecia (a tym może się skończyć)? Czy kierujemy się w tych wypowiedziach złośliwością („a niech i on nie ma”), czy zdrowym rozsądkiem i poczuciem społecznego solidaryzmu? Moją refleksję chcę jednak odnieść do doświadczeń zdobytych na stanowisku Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków oraz wieloletnich obserwacji krakowskich.

Zgodnie z polskim prawem ZA STAN ZABYTKU ODPOWIADA WŁAŚCICIEL, ustawodawca powierza mu opiekę nad dziedzictwem, która jest sprawowana w ważnym interesie społecznym (bo po to zabytki chronimy). Państwo nakłada więc obowiązki, a co daje? W przypadku obiektów wpisanych do rejestru daje prawo do dotacji na prace remontowe i konserwatorskie oraz ulgę podatkową, jeśli obiekt jest dobrze utrzymywany i nie jest w nim prowadzona działalność gospodarcza. A jeśli właściciel obowiązku nie dopełnia? Może do tego zostać przymuszony. Czy to sprawiedliwe? No, nie bardzo, ale tak jest. Jednak już w przypadku obiektu ewidencyjnego państwo nie daje nic – choć ogranicza do pewnego stopnia prawo dysponowania (np. uzgodnienie konserwatorskie do pozwolenia budowlanego). Sprawiedliwie? Wcale! Dlatego wprowadzona w 2018 r. nowelizacja ustawy dopuściła możliwość dofinansowywania przez gminy prac przy obiektach ewidencyjnych, co jest krokiem w zdecydowanie dobrym kierunku. Zdecydowana większość spraw prowadzonych w WUOZ-ach dotyczy właśnie obiektów ewidencyjnych (położonych na obszarach chronionych), z których znów zdecydowana większość powinna być JUŻ DAWNO byc w rejestrze, ale z różnych przyczyn nie jest. Wspominam

to jako naprawdę duże obciążenie, gdy nie dawaliśmy uzgodnienia dla wymiany dziewiętnastowiecznych skrzynkowych okien w budynku ewidencyjnym na nowe z PCV. Co powiedzieć wnioskodawcy, skoro nie można dać żadnego wsparcia finansowego dla remontu zabytkowej stolarki? To samo z wymianą starej dachówki na „Janosika” czy termomodernizacją „gładzią na styropianie” zamiast rzetelnego remontu starych tynków. Tu uchylę rąbka tajemnicy – podczas dyskusji nad kolejną już (obecnie procedowaną) nowelą ustawy udało się przeforsować możliwość dotowania remontów obiektów ewidencyjnych przez państwo. Od razu zasugerowaliśmy, by tego typu dofinansowania dotyczyły zdefiniowanego katalogu prac: np. remontów historycznej stolarki czy wymiany pokrycia na tradycyjne. Tymczasem ulga zapisana w PŁ daje właścicielom szansę odliczeń poniesionych kosztów remontów. Odliczenie zaś kosztów zakupu zabytku stwarza szansę na remontowanie niszczących od dziesięcioleci obiektów. Praktyka konserwatorska – w zakresie stanu substancji zabytkowej w Polsce – pokazuje, że to nie tyle ulga PAŁACYK+, co raczej RUINA+. Uważam, że słusznie wytknięte, a definiowane przecież przez MF, a nie MKiDN (!) zapisy należy skorygować, zgłosić postulaty w jakim zakresie konieczne są zmiany, ale torpedowanie *en bloc* wszystkiego, jak leci, najbardziej zaszkodzi naszym zabytkom!

Monika Bogdanowska

Niszczony są fundamenty ulgi na zabytki

Już w 1972 r. UNESCO wskazało, że właściciel zbudowany system finansowania zabytków, oprócz dotacji, powinien być uzupełniony takimi narzędziami, jak ulgi podatkowe, pożyczki i kredyty preferencyjne [zob.: pkt 51 *Recommendation concerning the Protection, at National Level, of the Cultural and Natural Heritage*: „Tax concessions

on such expenditures, or grants or loans on favourable terms, could be granted to private owners of protected properties, on condition that they carry out work for the protection, conservation, presentation and rehabilitation of their properties 'in accordance with approved standards'.]

Na zasadność wprowadzenia ulg podatkowych, w szczególności tych dotyczących prac konserwatorskich, wskazywały największe autorytety ochrony zabytków w Polsce w niezliczonych referatach i publikacjach. W 1991 r. ówczesny Generalny Konserwator Zabytków w schemacie założeń powołania Państwowej Służby Ochrony Zabytków wskazał na ulgi podatkowe dla właścicieli tego typu obiektów, jako element systemu ochrony zabytków w Polsce. Przez lata doktryna prawa ochrony zabytków zwracała uwagę, że bardzo istotny dla ochrony zabytków jest system ulg podatkowych. Ja również się do niej odniosłam w dokumencie przygotowanym na rzecz Polskiego Komitetu ds. UNESCO w 2013 r. pn. *Zalecenia dotyczące wdrożenia prawodawstwa UNESCO do polskiego porządku prawnego*, które zostały następnie opublikowane w tomie pod redakcją prof. Andrzeja Rottermunda.

Nie zapominajmy również o Tezach II Kongresu Konserwatorów Zabytków z 2015 r., wśród których dobitnie wyartykułowano znaczenie ulg dla systemu ochrony zabytków. I choć minęło już wiele lat od pamiętnego Kongresu, to wciąż pozostają aktualne wnioski zawarte we wspomnianych Tezach: „Brak w systemie podatkowym ulgi konserwatorsko-budowlano-restauratorskiej z tytułu wymaganych przez administrację konserwatorską prac przy zabytku rejestrowym, co jest niezrozumiałe, społecznie szkodliwe a prawnie i ekonomicznie wątpliwe oraz nieprzekonujące. Postulowana od lat ulga podatkowa nie jest przejawem nieodpowiedzialnego postulatu obniżania dochodów budżetu państwa. Stanowi raczej drogowskaz możliwości

jego synergicznego wzbogacenia. Sformalizowane i transparentne działania w zakresie dokumentowania wydatków na zakup środków konserwatorskich/restauratorskich/budowlanych i wykonywanych działań przy zabytkach uruchamiają dochody budżetu państwowego oraz spełniają funkcję wspomagającą stylizowanie pobudzania gospodarki. Ponadto odciążają budżet państwa od bezpośredniego wyasygnowania środków finansowych na prace przy zabytkach” (s. 70). Autor tego cytatu prof. Piotr Dobosz nie był zresztą jedynym, który w trakcie Kongresu upominał się o ulgi podatkowe na prace przy zabytkach.

Mimo że od początku państwowych służb konserwatorskich w 1991 r. zabiegano o wprowadzenie ulgi na zabytki, stało się to dopiero w toku prac legislacyjnych w 2021 r. Dopiero teraz, pierwszy raz w historii, Ministerstwo Finansów postanowiło wysłuchać argumentów i racji środowiska konserwatorskiego. W 2011 r., kiedy stawkę VAT na prace przy zabytkach zwiększono z 0% do 23%, Ministerstwo było głucho na potrzeby ochrony zabytków.

Konstrukcję ulgi podatkowej dedykowanej zabytkom w ramach Polskiego Ładu opracowało Ministerstwo Finansów przy współpracy ekspertów resortu kultury. Objęcie zakresem ulgi prac przy zabytkach wpisanych do rejestru, jak i ewidencji zabytków, było wynikiem prowadzonych m.in. przeze mnie analiz, które doprowadziły w 2017 r. do możliwości dotowania przez samorządy obiektów w gminnych ewidencjach zabytków.

Przepisy wprowadzające ulgę na zabytki od 1.1.2022 r. przewidują m.in., że odliczeniu od podstawy opodatkowania podlegają jedynie wydatki poniesione na prace konserwatorskie, restauratorskie lub roboty budowlane w zabytku nieruchomym zgodne z treścią pozwolenia wojewódzkiego konserwatora zabytków lub zaleceniami konserwatorskimi. Zakres dopuszczalnych prac, a w konsekwencji kwalifikowanych wydatków

mogących stanowić podstawę odliczenia, zależny jest od służb konserwatorskich.

Oczywiście ulga nie jest rozwiązaniem w równym stopniu atrakcyjnym dla wszystkich właścicieli zabytków (inaczej będzie działała wobec osób fizycznych, inaczej wobec wspólnot mieszkaniowych), ale uzupełnia system finansowania przez wprowadzenie nowych instrumentów. Kolejnym uzupełnieniem, które jest obecnie w opracowaniu, są kredyty preferencyjne dla właścicieli. Wszystkie te elementy, razem z dotacjami, mają tworzyć kompleksowy system, który byłby dostosowany do potrzeb i sytuacji finansowej poszczególnych właścicieli. Taki, jaki w 1972 r. postulowało UNESCO.

Niestety zamiast sukcesu i tak wyczekiwanej, przełomowej zmiany w myśleniu o systemie finansowania ochrony zabytków, projekt spotkał się z falą niezrozumiałej nagonki medialnej. Zaskakujące, że osoba, która zaczęła ten proces, związana ze środowiskiem naukowym UJ, podszła do sprawy z nastawieniem wywołania taniej sensacji, przesławczo nazywając ulgę „Pałacyk+”. Dlaczego nie nazwała ulgi np. „DrewnianaChałupa+” czy „Kamienica+”, wszakże tych obiektów w rejestrze i ewidencjach jest znacznie więcej niż pałaców. Zresztą cóż złego zrobiły tak zniszczone w wyniku reformy rolnej dwory i pałace, tak blisko związane z naszą historią? Może warto pojechać na Dolny Śląsk i zobaczyć ogrom prac, które nadal wymagają realizacji? A może do Zakopanego, gdzie właściciele 90% zabytkowych domów, będących jedynie w gminnej ewidencji zabytków, było dotychczas bez jakiegokolwiek pomocy finansowej Państwa? Dlaczego nie powiedziała o tysiącach wspólnot mieszkaniowych użytkujących obiekty zabytkowe, które skorzystają na uldze?

Krytykujemy, ale róbmy to w sposób merytoryczny. Dyskutujemy i zmieniamy przyjęte przepisy na lepsze (szczególnie te o uldze od zakupu, aby ograniczyć ewentualne zakupy spekulacyjne, bo to zabytkom

nie pomoże), lecz nie działajmy na szkodę Naszego wspólnego dziedzictwa. Kwestionowanie i wyśmiewanie zaangażowania Państwa we wspieranie dysponentów zabytków w sprawowaniu opieki nad nimi jest po prostu szkodliwe dla Nas – obywateli – bo „*Naród bez przeszłości, bez tradycji, bez kultury nie jest szanowany przez nikogo*”. Nie zapominajmy również o Naszej Konstytucji. Zgodnie z art. 5 Konstytucji strzeżenie dziedzictwa narodowego, w tym poprzez tworzenie systemu wsparcia, jest jednym z podstawowych zadań Państwa.

Chciałabym też odnieść się do hipotez o bliżej nieokreślonym lobbingu związanym z wprowadzoną właśnie ulgą. Kto stoi za ulgą? Odpowiedź jest prosta. Za tym projektem stoi doktryna ochrony zabytków, czyli rozsiane po całej Polsce grono pracowników naukowych różnych dyscyplin, a także konserwatorzy praktycy, miłośnicy i opiekunowie zabytków od kilkudziesięciu lat walczący o zabytki w Polsce, postulujący wprowadzenie ulg podatkowych w ochronie zabytków od dawna. Nie ma tu drugiego dna. Przykro mi, że nie znajdują Państwo tu jakiejś sensacji.

Na zakończenie – zająłabym do dyskusji pod pierwotnym, słynnym już postem Autorki tego zamieszania. W tej chwili jej największym zarzutem względem ulgi jest to, że nie było akcji promocyjnej i nikt się nią nie chwalił. Czy była tajna? Nie. Wystarczy czytać przepisy. Czy nikt nie pisał? Nie. Wiele postów w temacie można znaleźć na Facebooku. Czy MF informuje o uldze? Tak. Post poniżej:

https://www.podatki.gov.pl/.../polski_lad_ulgi_na_zabytki...

Katarzyna Zalasieńska

Pałacyk+, a może po prostu Zabytek+?

Paradoksalnie, wbrew fali krytyki, w całym Polskim Nieładzie projekt ulg podatkowych związanych z utrzymaniem

i konserwacją zabytków jest jednym z niewielu pomysłów, które po pewnych poprawkach i korektach należałoby utrzymać.

W polskim systemie ochrony zabytków za opiekę nad zabytkiem odpowiada właściciel. To jego obowiązkiem jest wykonywanie bieżących napraw, utrzymywanie w dobrym stanie, a gdy trzeba wykonywanie niezbędnych zabezpieczeń czy kompleksowych remontów konserwatorskich. A to wszystko powinno się odbywać pod czujnym okiem konserwatora. Tak prowadzone prace konserwatorskie czy budowlane, realizowane zgodnie ze sztuką, z jednej strony utrzymują bądź nawet podnoszą wartość zabytkową obiektów, ale też nierzadko do cna drenują kieszeń właścicieli.

Statystycznie tymi właścicielami najczęściej nie są kolejni „Obajtkowie”, ale raczej Nowakowie czy Kowalscy. I zazwyczaj nie są to pałace, lecz mieszkania w starych wspólnotowych kamienicach i blokach, wiejskie chałupy, małomiasteczkowe domy. W samej tylko Warszawie budynków mieszkalnych ujętych w gminnej ewidencji zabytków jest 8630. Jeśliby przyjąć, że na każdy z nich przypada średnio 10 właścicieli (czasem są to jednorodzinne domy, ale czasem też wspólnoty mieszkaniowe z 50-cioma mieszkańcami) da nam to liczbę prawie 100 tys. osób. Tylko w jednym mieście...

Państwo stoi na straży dziedzictwa. Mówi o tym art. 5 Konstytucji. Dobrze byłoby zatem, gdyby to samo Państwo nie tylko wymagało, ale też oferowało realne wsparcie finansowe. Od wielu lat taką pomocą są udzielane co roku dotacje na prace konserwatorskie; zarówno z poziomu Ministerstwa Kultury, jak też poszczególnych województw i samorządów (choćby Warszawa – 10 mln rocznie)...To jednak nadal za mało i tylko bardziej aktywni wybrańcy z tych dotacji korzystali. Skoro zatem nie można dużo więcej dawać, to może warto mniej zabierać?

Zaproponowana ulga pozwalająca odliczyć od podatku wydatki poniesione na prace

konserwatorskie i budowlane, ale też na fundusz remontowy (co szczególnie istotne w sytuacji wspólnot) daje cię szansy, że te prace przy zabytkach będą prowadzone w sposób właściwy, a nie na skróty i wbrew wartościom zabytkowym. Każdy właściciel, każda wspólnota mieszkaniowa, a nie tylko wybrani w konkursach beneficjenci, dostaje do ręki mechanizm wsparcia. To systemowa zmiana, która z zabytku robi wartość dodaną, a nie tylko obciążenie.

Co innego ulga na zakup zabytku. Przy takiej konstrukcji, jaka została zaproponowana, to faktycznie prawdziwa zachęta do spekulacyjnego zakupu kolejnych obiektów zabytkowych. A następnie ich szybkiej odsprzedaży. Ale gdyby... , gdyby jednak wprowadzić procentowy limit odliczenia (np. 25%) i ograniczyć możliwość szybkiego zbycia (np. po 5 latach), a przy tym wzmocnić obowiązek przeprowadzenia realnych prac ratunkowych (a nie za przysłowiową złotówkę), to mogłoby się okazać, że i taki mechanizm będzie sprzyjał zabytkom. Szczególnie tym, które od lat popadają w ruinę.

Nie wyrzucamy pomysłu do kosza, tylko pomyślimy jak z niego zrobić ład.

Michał Krasucki



Szanowna Redakcjo!

Samego pomysłu na wprowadzenie ulgi na zabytki nie krytykuję, ale konstrukcję ulgi przyjętą w przepisach Polskiego Ładu – jak najbardziej tak. Ulga adresowana jest wyłącznie do osób fizycznych. Nie mogą z niej korzystać np. spółki z o.o., które chciałyby remontować zabytki, które są ich własnością (choćby wydawało się, że właśnie takie podmioty dysponują większymi środkami na odbudowę zabytków). Z ulgi na zabytki można skorzystać restaurując własną willę prywatną, ale ulga nie przysługuje, jeśli osoba fizyczna chciałaby wyremontować np. kamienicę, którą wynajmuje na potrzeby działalności. Zakres podmiotowy ulgi nie został przemyślany. Położono nacisk na kwestię podmiotową (interes właściciela zabytków), a nie przedmiotową (dobro samych zabytków).

Nie przemyślano też warunków korzystania z ulgi. Ulga pozwala na odliczenie od dochodu 500 000 zł w sytuacji, w której wydatek na renowację czy konserwację może być znikomy (1 zł). Przy odliczeniu nie ma znaczenia wysokość dochodu. W razie dochodu niższego niż 500 000 zł ulgę można odliczać przez 6 kolejnych lat, nie płacąc żadnego podatku. Ulgi nie trzeba zwracać w razie wyzbycia się własności wyremontowanego zabytku.

Warto też zauważyć, że jeśli osoba, która nie jest właścicielem lub współwłaścicielem zabytku chciałaby wspomóc odbudowę zabytków darowizną (np. na odbudowę pałacu Saskiego), to napotyka w przepisach podatkowych na istotne ograniczenia przy odliczeniu takiej darowizny. Osoba uzyskująca dochody z umowy o pracę może odliczyć maksymalnie 6% dochodu. Osoba fizyczna opodatkowana 19% podatkiem PIT, przekazując taką darowiznę, nie odliczy ani 1 złotówki. Konstrukcja ulgi na zabytki imponuje rozmachem w porównaniu do konstrukcji innych ulg i odliczeń istniejących w przepisach podatkowych.

Jowita Pustuł
Kraków

KLUB „SPOTKAŃ Z ZABYTKAMI”

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

Nagrody otrzymują:

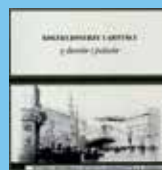
Andrzej Duda z Żyrardowa – Marcin Biborski, *Dzwoniąc Zygmuntem. Ze wspomnień wawelskiego dzwonnika*, wyd. Wydawnictwo Profil-Archeo, Kraków 2021

Marcin Skazowski z Radziejowic – *Zabytek Zadbany 2021*, wyd. Narodowy Instytut Dziedzictwa, Warszawa 2021

Barbara Ślesieńska z Piły – *Kolekcjonerzy i artyści z dworów i pałaców*, wyd. Muzeum Ziemiaństwa w Dobrzycy, Dobrzyca 2019

Dorota Szczypkowska z Warszawy – Mieczysław Jałowicki, *Na skraju Imperium*, wyd. Narodowy Instytut Polskiego Dziedzictwa Kulturowego za Granicą POLONIKA, Warszawa 2021

Regionalny Ośrodek Edukacji Ekologicznej w Sianowie – *Jubileusz Jana Potockiego*, wyd. Muzeum-Zamek w Łańcutu, Łańcut 2015



PRENUMERATA

W 2022 r. ukaze się 6 numerów „Spotkań z Zabytkami”, w wersji elektronicznej (w zapisie PDF), w cenie 12 zł każdy oraz w wersji drukowanej, w cenie 21 zł, dostępnych na indywidualne zamówienia u wydawcy. Koszt pojedynczego numeru w wersji elektronicznej + drukowanej to 30 zł. W wypadku zamówienia całorocznej prenumeraty z wysyłką opłaconą przez wydawcę koszty te wyniosą odpowiednio: dla wersji elektronicznej 72 zł, drukowanej 126 zł, elektronicznej + drukowanej 180 zł. Aby zamówić prenumeratę, należy złożyć zamówienie drogą e-mailową u wydawcy (prenumerata@spotkania-z-zabytkami.pl), dla numerów w wersji drukowanej lub elektronicznej + drukowanej podać adres pocztowy zamawiającego, następnie dokonać wpłaty na konto Fundacji Hereditas: Fundacja Hereditas, ul. Marszałkowska 58 lokal 24, 00-545 Warszawa.

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

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

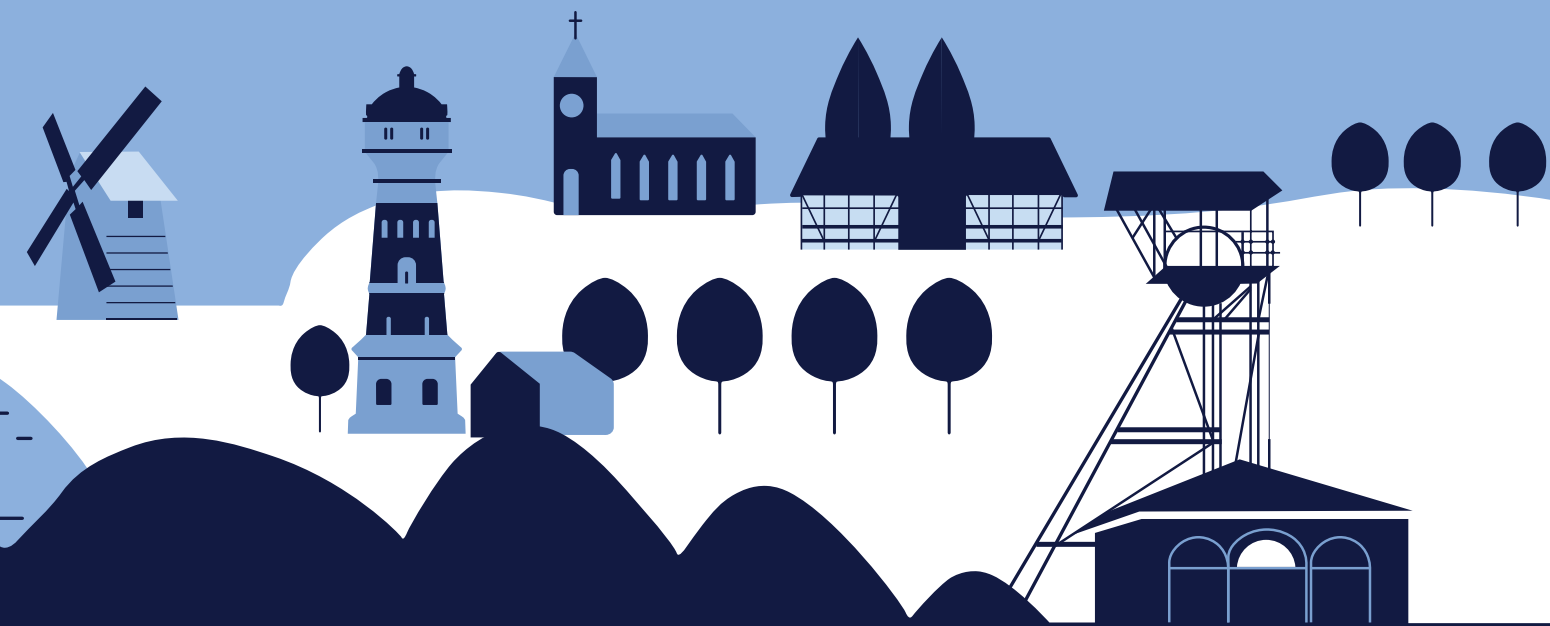
NUMERY ARCHIWALNE

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

Zapraszamy na film

„Krajobraz mojego miasta – parki kulturowe”

na kanale YouTube
Narodowego Instytutu Dziedzictwa - TV NID



Kampania społeczna

KRAJOBRAZ MOJEGO MIASTA
PRZECIWKO BETONIZACJI

www.KrajobrazMojegoMiasta.pl
[www.facebook.com./KrajobrazMojegoMiasta](https://www.facebook.com/KrajobrazMojegoMiasta)



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego



Narodowy
Instytut
Dziedzictwa

**Kraj
obraz**
mojego
miasta