

ROCZNIK
MUZEUM NARODOWEGO
W KIELCACH

TOM 35

ROCZNIK MUZEUM NARODOWEGO W KIELCACH

TOM 35

Pod redakcją
prof. dr. hab. Roberta Kotowskiego



Kielce 2020

Rada naukowa

dr hab. Dorota Folga-Januszewska, prof. ASP / Polska
PhDr. Sylva Dvořáčkova / Czechy
prof. Marek Ruszkowski / Polska
dr hab. Roman Batko, prof. UJ / Polska
PhDr. Jiří Jurok / Czechy
Dr. Martin Eberle / Niemcy
dr Marek Maciągowski / Polska

Zespół redakcyjny

prof. dr hab. Robert Kotowski – redaktor
dr Agnieszka Kowalska-Lasek
dr Magdalena Śniegulska-Gomuła

Recenzent

dr hab. Iwona Pugacewicz, Uniwersytet Warszawski

Opracowanie redakcyjne

Aleksandra Sadowska

Korekta

Anna Czechowska

Fotoedycja

dr Małgorzata Stępnik

Tłumaczenie

Karina Lisowska, Emilia Saitowa

© Copyright by Muzeum Narodowe w Kielcach, Kielce 2020

ISSN 0137–2866

Wydawca

Muzeum Narodowe w Kielcach
pl. Zamkowy 1, 25–010 Kielce
tel. 41 344 40 14, faks 41 344 82 61
e-mail: poczta@mnki.pl
www.mnki.pl

ZASADY PRZYJMOWANIA TEKSTÓW DO DRUKU ORAZ RECENZOWANIA W „ROCZNIKU MUZEUM NARODOWEGO W KIELCACH”

1. Redakcja „Rocznika Muzeum Narodowego w Kielcach” przyjmuje do druku oryginalne, wcześniej niepublikowane artykuły opatrzone pełnym aparatem naukowym i przygotowane zgodnie z zaleceniami Redakcji.
2. Złożenie maszynopisu do Redakcji jest równoznaczne z oświadczeniem Autora, że praca nie była dotychczas drukowana i nie jest zgłoszona do druku w żadnym innym czasopiśmie.
3. Redakcja dokonuje pierwszej weryfikacji zgłoszonych do druku tekstów.
4. Artykuły, które uzyskały akceptację Redakcji, kierowane są do recenzenta spoza jednostki. W przypadku tekstów powstałych w języku innym niż język polski, recenzent powinien być afiliowany w instytucji zagranicznej innej niż narodowość Autora pracy. W procedurze recenzyjnej zostaje zachowana anonimowość recenzenta i autorów zgłoszonych artykułów.
5. Recenzja musi mieć formę pisemną i kończyć się jednoznacznym wnioskiem, co do dopuszczenia artykułu do publikacji lub jego odrzucenia. Zasady kwalifikowania lub odrzucenia publikacji są umieszczone na stronie internetowej czasopisma.
6. Autor artykułu przyjętego do druku powinien w wyznaczonym przez Redakcję terminie ustosunkować się do treści recenzji (poprzez naniesienie odpowiednich poprawek w tekście artykułu) lub pisemnie wyjaśnić, dlaczego nie uwzględnił uwag recenzenta (w przypadku, kiedy nie zgadza się z częścią recenzji).
7. Ostateczna decyzja o przyjęciu artykułu do druku należy do Redakcji.
8. Pełna elektroniczna wersja (pdf) „Rocznika MNKi” zostanie udostępniona na stronie internetowej czasopisma.
9. Redakcja wprowadza zasady mające na celu przeciwdziałanie przypadkom „ghostwriting” oraz „guest authorship”, tj. wymaga od współautorów publikacji ujawnienia wkładu poszczególnych autorów w jej powstanie (tzn. podania, kto jest autorem koncepcji, założeń, metod, protokołu itp. wykorzystanych przy powstaniu publikacji). Odpowiedzialność za prawdziwość informacji ponosi autor ją zgłaszający.
10. Po przyjęciu tekstu do druku zostanie zawarta stosowna umowa licencyjna między Muzeum Narodowym w Kielcach (Wydawcą) a Autorem tekstu.

**FORMULARZ RECENZJI ARTYKUŁU
W „ROCZNIKU MUZEUM NARODOWEGO W KIELCACH”**

Numer tomu

Tytuł artykułu

Recenzent (imię i nazwisko, adres, e-mail).

I. Kryteria oceny artykułu

Skala ocen: 0–5 pkt.

1. Oryginalność stawianego problemu	
2. Wartość naukowa/innowacyjność pracy	
3. Poprawność przyjętych metod badawczych	
4. Osiągnięty cel (w jakim stopniu autor wykonał postawione przed sobą zadanie badawcze)	
5. Erudycja i stopień wykorzystania materiału bibliograficznego	
6. Dobór ilustracji	
7. Logika konstrukcji pracy/czytelność wyводу; poprawność językowa i stylistyczna	
Ocena ogólna	

II. Zalecenia recenzenta*

Przyjęto do druku bez poprawek	
Przyjęto do druku po dokonaniu poprawek według wskazówek Recenzenta	
Przyjęto do druku po przeredagowaniu zgodnie z uwagami Recenzenta i po ponownej recenzji	
Praca nie kwalifikuje się do druku	

III. Uzasadnienie

IV. Uwagi/propozycje korekt w artykule

* prosimy napisać: TAK lub NIE

SPIS TREŚCI

Od redakcji	11
-------------------	----

HISTORIA

Paweł Grzesik „Moderne” i „Orion” – kieleckie przedsięwzięcia fotograficzne Kopla Gringrasa	15
Łukasz Wojtczak Oni kupili dar narodowy. Księgi ofiarodawców Oblęgorka jako wyraz hołdu Polaków dla Henryka Sienkiewicza	69
Paweł Pryt Popowstaniowe losy Mariana Dubieckiego – sekretarza Rusi w Rządzie Narodowym 1863 roku	87
Damian Kozłowski Z dziejów lwowskiego muzealnictwa w świetle wspomnień i prasy (od końca XIX wieku do 1939 roku)	107

HISTORIA SZTUKI

Paweł Ignaczak Portret Mikołaja Gorgoniusza Mielżyńskiego autorstwa Jean-Jacques’a François Le Barbiera (1738–1826) w Muzeum Narodowym w Kielcach. Identyfikacja i historia obrazu.	125
---	-----

MUZEOLOGIA

Agnieszka Dziwoń Muzeum Narodowe w Kielcach w czasach pandemii – studium przypadku.	149
Izabela Karlińska Edukacja muzealna w czasie pandemii.	163
Zuzanna Michcik Co dalej? O przyszłości muzeów w czasach pandemii ..	173
Hanna Mijas Uważność w muzeum i przekładzie – czego może nauczyć się tłumacz w uważnym muzeum	193

KONSERWACJA

Alina Celichowska Konserwacja czterech fragmentów rodła znalezionego po wojnie w Kielcach	209
Małgorzata Misztal, Małgorzata Oselka <i>Pożar Ławry Troickiej</i> czy <i>Pożar Troj?</i> Konserwacja stropu ramowego w Drugim Pokoju Senatorskim Dawnego Pałacu Biskupów Krakowskich w Kielcach	229
Małgorzata Misztal Historia odczytana z portretów. Konserwacja zespołu owalnych portretów z kolekcji Muzeum Narodowego w Kielcach	263
Anna Żak-Snopek Konserwacja portretu z przedstawieniem królowej Marii Kazimiery Sobieskiej ze zbiorów Muzeum Narodowego w Kielcach	287
Sylwia Svorová Pawełkowicz, Barbara Wagner, Zofia Żukowska Paleta malarska dekoracji Drugiego Pokoju Prałatów oraz Izby Stołowej Górnej Dawnego Pałacu Biskupów Krakowskich w Kielcach	311
Michał Witkowski, Sylwia Svorová Pawełkowicz Dekoracje pomieszczeń reprezentacyjnych <i>piano nobile</i> Dawnego Pałacu Biskupów Krakowskich w Kielcach w świetle przemian architektury budynku w XIX i XX wieku.	333

CONTENTS

From the editor.....	11
----------------------	----

HISTORY

Paweł Grzesik “Moderne” and “Orion” – photographic companies of Kopel Gringras in Kielce.....	15
Łukasz Wojtczak They bought the national gift. The books of donors of Oblęgorek as an expression of the Poles’ tribute to Henryk Sienkiewicz.....	69
Paweł Pryt The post-Uprising fate of Marian Dubiecki – secretary of the Ruthenian National Government in 1863.....	87
Damian Kozłowski From the history of Lviv museology in the light of memories and the press (from the end of the 19th century to 1939).....	107

ART HISTORY

Paweł Ignaczak The portrait of Mikołaj Gorgoniusz Mielżyński in the National Museum in Kielce. Identification and history of the painting.....	125
---	-----

MUSEOLOGY

Agnieszka Dziwoń The National Museum in Kielce during the pandemic – a case study.....	149
Izabela Karlińska The museum education during the pandemic.....	163
Zuzanna Michcik What’s next? About the future of museums during the pandemic.....	173
Hanna Mijas Mindfulness in Museum and in Translation – what the translator can learn in a mindful Museum.....	193

RESTORATION

- Alina Celichowska** Conservation of four fragments of the Torah
scroll found in Kielce after the war. 209
- Małgorzata Misztal, Małgorzata Oselka** The *Fire of the Trojan Lavra*
or the *Fire of Troy*? The conservation of the frame ceiling
in the Second Senatorial Room of the Former Palace
of Cracow Bishops in Kielce 229
- Małgorzata Misztal** The history read from the portraits.
The conservation of the group of oval portraits from
the collection of the National Museum in Kielce 263
- Anna Żak-Snopek** Conservation of the portrait showing queen
Maria Kazimiera Sobieska from the collection
of the National Museum in Kielce 287
- Sylvia Svorová Pawełkowicz, Barbara Wagner, Zofia Żukowska**
Painting palette for the decoration of the Second Prelates' Room
and the Upper Dining Room of Former Palace of Cracow
Bishops in Kielce 311
- Michał Witkowski, Sylvia Svorová Pawełkowicz** Decorations of the
representative rooms of the *piano nobile* of the Former Palace
of Cracow Bishops in Kielce in the light of the changes in the
building architecture in the 19th and 20th centuries. 333

OD REDAKCJI

Jak co roku Muzeum Narodowe oddaje do rąk Czytelników nową edycję wydawnictwa naukowego, jakim jest „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach”. To już 35. tom periodyku, którego głównym celem jest upowszechnianie wyników badań naukowych z dziedzin związanych z działalnością kieleckiego muzeum. To właśnie tu prezentowane są opracowania dotyczące zarówno rodzimych zbiorów i szeroko rozumianego regionalnego dziedzictwa kulturowego, jak również licznych związków z historią i kulturą całego kraju. Każdorazowo do udziału w publikacji zapraszani są, obok pracowników Muzeum Narodowego w Kielcach, także przedstawiciele innych muzeów i ośrodków naukowych.

Wśród artykułów niniejszego tomu przeważają teksty poświęcone przede wszystkim zbiorom Muzeum Narodowego w Kielcach i pracom konserwatorskim, jakim są poddawane. Są to w dużej mierze efekty pracy i ustaleń kieleckich konserwatorów, odzwierciedlające ogrom działań związanych z zabezpieczeniem i zachowaniem dziedzictwa kulturowego, powierzanego instytucjom muzealnym. W tomie nie zabrakło także odniesień powiązanych z historią wykraczającą poza region. Z pewnością niezwykle interesującym wątkiem, jaki znalazł się na stronach niniejszej edycji naszego wydawnictwa, jest funkcjonowanie muzeów w czasach pandemii. Artykuły poświęcone tym zagadnieniom w ciekawy sposób oddają specyfikę pracy w trudnych warunkach.

Wierzę, że niniejszy tom pozwoli znaleźć Czytelnikom wiele ciekawych tematów odpowiadających indywidualnym zainteresowaniom. W tym duchu życzę ciekawej lektury i pozostaję z nadzieją, że 35. tom „Rocznika Muzeum Narodowego w Kielcach” spotka się z życzliwym przyjęciem.

prof. dr hab. Robert Kotowski
Dyrektor Muzeum Narodowego w Kielcach

HISTORIA

Paweł Grzesik

Muzeum Narodowe w Kielcach

„MODERNE” I „ORION” – KIELECKIE PRZEDSIĘBIORSTWA FOTOGRAFICZNE KOPLA GRINGRASA

Abstract

“Moderne” and “Orion” – photographic companies of Kopel Gringras in Kielce

This article presents and supplements information about the closest family of Kopel Gringras – the owner of the “Moderne” Photographic Studio – which existed from 1910 to the Second World War. The “Moderne” was one of the most renowned ateliers in Kielce. The family history is demonstrated especially in the context that Kopel Gringras photographic companies were the workplaces for his relatives. The publication also presents the history of the “Orion” Photochemical Label – which existed from the 1930s. The “Orion” a unique institution in Kielce, mainly produced glass plates and photographic paper. The article shows the post-war history of the label – closed in 1949 – and proceeds to the fate of the building constructed by Kopel Gringras. Its original plans illustrate the technology and production stages. The article also points out the historical collection of the National Museum in Kielce: photographs taken at the “Moderne” Photographic Studio, photocopies of the original photographs shared by Kopel Gringras’ family, as well as “Orion” label materials.

Keywords: atelier, chemists, photography, Gringras, photographic film

Słowa kluczowe: atelier, chemia, fotografia, Gringras, klisza

Gdy wiosną 2020 roku z powodu pandemii pracownicy Muzeum Narodowego w Kielcach przeszli okresowo na pracę zdalną, instytucja położyła szczególny nacisk na publikowanie wyników pracy na stronie internetowej Muzeum oraz portalach społecznościowych. Piszący te słowa rozpoczął wówczas opracowywanie postów związanych z kolekcjami Działu Historii w dwóch cyklach: *Historycznej kartki z kalendarza* oraz *Muzealnego foto-atelier*. Działalność ta zaowocowała odzewem odbiorców i nawiązaniem kontaktów, które umożliwiły pozyskanie szerszej wiedzy na temat prezentowanych obiektów i osób z nimi związanych. Jednym z najcenniejszych okazał się kontakt z rodziną Kopla Gringrasa, właściciela jednego z renomowanych zakładów fotograficznych przedwojennych Kielc – „Moderne” oraz Wytwórni Fotochemicznej „Orion”¹. Dzięki uprzejmości Jakuba Duszyńskiego, prawnuka Kopla Gringrasa, autor otrzymał szereg informacji, w tym wgląd w niepublikowane dotąd materiały ze zbiorów rodzinnych – spisane wspomnienia Juliana Grena (Gringrasa), wywiad przeprowadzony z nim przez Annę Grupińską, nadto listy rodziny wysyłane z Kielc w 1941 roku, a także wywiady, podczas których rozmówcami Jakuba Duszyńskiego byli Estera (Ziuka) i Chaskiel Majtek oraz Ishayahu Dishoni (Ryszard Gringras), z którym autor również rozmawiał.

Celem artykułu jest przedstawienie i uzupełnienie najważniejszych wiadomości dotyczących najbliższej rodziny właściciela studia „Moderne” oraz samego zakładu, a zwłaszcza rzucenie więcej światła na historię wytwórni „Orion” – dotąd mniej znaną. Część artykułu dotycząca rodziny jest niezbędna w kontekście faktu, że przedsiębiorstwa Kopla Gringrasa były także miejscami pracy jego najbliższych. Wypada przy tym zaznaczyć, że wielowątkowa i wielopokoleniowa historia rodziny Gringrasów zasługuje na przedstawienie jej w szerszej publikacji, która mogłaby w pełni ukazać rodzinną sagę na historycznym tle. Autor pragnie zwrócić również uwagę na zbiory kolekcji historycznej, które można podzielić na trzy grupy: 12 zdjęć wykonanych w „Moderne”, 35 fotokopii oraz cztery obiekty związane z wytwórnią „Orion”. W pierwszym zbiorze znajdują się portrety, w tym Feliksa Przypkowskiego – lekarza i twórcy kolekcji zegarów słonecznych w Jędrzejowie, czy Grzegorza Axentowicza – dyrektora Izby Rzemieślniczej w Kielcach – a także zdjęcia grupowe: dziewcząt – zapewne uczennic z około 1914 roku, legionistów z około 1916 roku, pedagogów i uczniów Gimnazjum im. Jana Śniadeckiego w Kielcach z roku 1919 oraz defilady przed Domem Wychowania Fizycznego i Przysposobienia Wojskowego im. Marszałka Józefa Piłsudskiego z roku 1937. Zakres czasowy fotografii obejmuje lata od około 1910 roku do lat 30. XX wieku,

¹ Autor dziękuje Kamili Wojdzie za pomoc w nawiązaniu kontaktu z Jakubem Duszyńskim.

a część z nich jest reprodukcją na pocztówkach. Z kolei fotokopie zostały wykonane w pracowni fotograficznej Muzeum w roku 1994 ze zdjęć udostępnionych przez Krzysztofa Urbańskiego – byłego dyrektora placówki – który otrzymał ich oryginały od Zvi Ganotha (Henryka Gringrasa), wnuka Kopla. 28 fotokopii w tej grupie stanowią zdjęcia rodzinne Gringrasów, wykonane w Kielcach, Palestynie, Związku Radzieckim, Izraelu, Szwecji, we Francji. Pozostałe siedem dokumentuje kielczan i zapewne były wykonane przez właściciela „Moderne” lub członków jego rodziny. Zakres czasowy powstania oryginałów to okres od około 1922 roku do lat 80. XX wieku. W trzeciej grupie znajdują się natomiast produkty wytwórni „Orion” z lat 30. XX wieku – dwa tekturowe pudełka na szklane klisze i koperta z szarego papieru na zdjęcia, a także okupacyjna karta pracownicza wydana w 1944 roku na nazwisko Kazimierz Siwierski.

Rodzina

Kopel Hercyk Gringras urodził się w 1878 roku w Busku jako syn Mendla i Alty-Chwali z Goldszajerów, obojga małżonków wyznania mojżeszowego². Dnia 29 grudnia 1897 roku wziął w Busku ślub z Fajglą – urodzoną 16 września 1877 roku w Chmielniku, córką Szai Czarnego i Chany-Itzy z Czapników³. Przyszły właściciel kieleckiego atelier pracował prawdopodobnie jako malarz pokojowy, przy okazji grywając na skrzypcach w weselnej orkiestrze⁴. Pierwszy syn Kopla i Fajgli – Simon, nazywany Zygmuntem – urodził się 11 stycznia 1899 roku w Busku⁵. Rodzina była związana z regionem nadnidziańskim, mając krewnych również w Pińczowie. W tym czasie Kopel Gringras został powołany w szeregi wojska

² Z akt Sądu Okręgowego w Kielcach za rok 1930 wynika, że w księgach metryki stanu cywilnego wyznań niechrześcijańskich nie zachował się akt urodzenia Kopla Gringrasa i z tego powodu dwaj świadkowie, a jednocześnie właściciele nieruchomości – Alter Brum i Szaja Grojs – potwierdzili fakt narodzin w roku 1894; Archiwum Państwowe w Kielcach (dalej APK), Sąd Okręgowy w Kielcach, 21/146, sygn. 5953, s. 3.

³ Ibidem, s. 8, 14.

⁴ J. Gren (Gringras), *Okruchy*, Warszawa 1992 [niepublikowane wspomnienia]; materiał udostępniony autorowi przez Jakuba Duszyńskiego, korespondencja mailowa z 12 marca i 9 czerwca 2021 roku.

⁵ Muzeum Pamięci Shoah w Paryżu – Musée, Centre de documentation Mémorial de la Shoah, karta biograficzna Zygmunta Gringrasa – Symca Gringras, [https://ressources.memorialdelashoah.org/notice.php?q=identifiant_origine:\(FRMEMSH040870795574\)](https://ressources.memorialdelashoah.org/notice.php?q=identifiant_origine:(FRMEMSH040870795574)) (dostęp: 9.07.2021).



Il. 1. Zygmunt Gringras, Palestyna ok. 1922, nr inw. MNKi/H/5162

rosyjskiego, służąc cztery lata w Kijowie⁶. Jak wynika z własnoręcznie spisane go życiorysu Abrama Gringrasa, kolejnego syna Kopla i Fajgli, przyszedł on na świat w Kielcach 10 lutego 1905 roku, a po roku rodzina wyjechała do Budapesztu, by do 1910 roku mieszkać kolejno w szwajcarskim Zurichu oraz La Chaux-de-Fonds. Przez członków rodziny Abram nazywany był Adolfem, a od 1946 roku nosił imię Artur⁷. Wyjazd do Szwajcarii odbył się prawdopodobnie z inspiracji ojca Kopla Gringrasa, który wyemigrował tam wcześniej⁸. W tym okresie Kopel parał się już fotografią, nauczysz się fachu w Budapeszcie. W roku 1906 przyszedł na świat kolejny syn Kopla i Fajgli – Mozes, nazywany Maurycem. W następnym roku – 2 września 1907 – urodził się w Zurychu Leopold⁹. W dokumentacji rodzinnej powielana

jest informacja, że najstarsza córka małżeństwa Gringrasów – Róża (Eugenia) – urodziła się w Zurichu w roku 1910, niemniej zapewne nastąpiło to wcześniej. Z pewnością jednak w 1910 roku rodzina wróciła na ziemię polskie i zamieszkała w Kielcach przy dzisiejszej ulicy Sienkiewicza 52¹⁰, otwierając tam również Zakład

⁶ Wywiad Jakuba Duszyńskiego z Esterą (Ziuką) Majtek z 1999 roku, korespondencja mailowa z autorem z 11 października 2021 roku.

⁷ Dnia 2 marca 1946 roku Wydział Administracyjno-Prawny Zarządu Miejskiego we Wrocławiu przyznał prawo Abramowi Gringrasowi do zmiany imienia na Artur; APK, Izba Rzemieślnicza w Kielcach, 21/415, sygn. 2674, s. 4, 11.

⁸ Wywiad Anny Grupińskiej z Julianem Grenem (Gringrasem) z 13 czerwca 2005 roku, udostępniony autorowi przez Jakuba Duszyńskiego, korespondencja mailowa z 2 czerwca 2021 roku. Część wywiadu dostępna na portalu Trans-History.Centropa, <https://trans-history.centropa.org/pl/wywiady/julian-gringras/> (dostęp: 2.06.2021).

⁹ APK, Izba Rzemieślnicza w Kielcach, 21/415, sygn. 10872, s. 11, 13.

¹⁰ Nazwa tej części ulicy Sienkiewicza zmieniała się, podobnie jak numeracja domu – Ruska 10, Franciszka Józefa, Kolejowa 49, Sienkiewicza 52.

Fotograficzny „Moderne”. Z kolei 13 grudnia 1911 roku urodził się w Kielcach najmłodszy syn Kopla i Fajgli – Szmul¹¹ – posługujący się imieniem Julian.

W następnym roku Abram (Artur) Gringras wstąpił do prywatnej szkoły przygotowawczej, by od czasu wybuchu Wielkiej Wojny uczyć się w domu, w roku 1916 rozpocząć naukę w Szkole Handlowej, zaś od 1918 roku w Gimnazjum Męskim Gminy Izraelickiej. W roku 1919 zakończył naukę na czterech klasach¹². W tym samym gimnazjum, w latach 1916–1926, kształcił się jego brat – Leopold¹³.

Córka Kopla i Fajgli – Estera¹⁴ – zwana w rodzinie Ziuka urodziła się 7 lutego 1914 roku, a 18 grudnia 1916 roku przyszła na świat jej siostra – Bala¹⁵. Najmłodsza córka Gringrasów – Mania – urodziła się 20 października 1918 roku¹⁶. U progu niepodległości Kopel i Fajgla Gringras mieli więc dziewięćro dzieci – pięciu synów i cztery córki. Z konieczności zachowania przejrzystości narracji będą



Il. 2. Kopel Gringras z córkami – od lewej: Róża, Ziuka, Bala i Mania, Kielce ok. 1922, nr inw. MNKi/H/5148

¹¹ APK, Sąd Okręgowy w Kielcach, 21/146, sygn. 5953, s. 5, 14.

¹² APK, Izba Rzemieślnicza w Kielcach, 21/415, sygn. 2674, s. 10.

¹³ Na świadectwie za rok szkolny 1925/1926 uzyskał następujące stopnie: religia – dobry, polski – dobry, łacina – dostateczny, historia – dobry, matematyka – dostateczny, fizyka i chemia – dostateczny, propedeutyka filozofii – dobry, gymnastyka – bardzo dobry. Dyrektorem gimnazjum był wówczas dr Salomon Fener, a opiekunem klasy inż. Koch; APK, Izba Rzemieślnicza w Kielcach, 21/415, sygn. 10872, s. 11.

¹⁴ APK, Sąd Okręgowy w Kielcach, 21/146, sygn. 5953, s. 14.

¹⁵ Pisownia imienia również jako „Bela”; APK, Rada Szkolna Miejska w Kielcach, 21/248, sygn. 18, s. 35.

¹⁶ APK, Izba Rzemieślnicza w Kielcach, 21/415, sygn. 10872, s. 7.

w dalszej części artykułu nazywane imionami, które były używane przez rodzinę lub tak zostały zapamiętane.

Zygmunt Gringras spędził większą część okresu międzywojennego poza granicami Polski. W roku 1922 wyjechał do Palestyny, gdzie zaczął pracę na roli – prawdopodobnie w kibucu. Po dwóch latach przeniósł się do Paryża, gdzie mieszkali dwaj bracia jego ojca – Maks i Simon¹⁷. Podjął tam pracę w branży filmowej i ożenił się z Francuzką¹⁸. Został właścicielem jednego z paryskich kin¹⁹. Istnieje jednak domniemanie, że kino mógł prowadzić Simon Gringras – brat Kopla. Julian rozpoczął naukę w wieku 11 lat w Gimnazjum Męskim Gminy Izraelskiej, by po dwóch latach i okresie przygotowawczym przenieść się do Państwowego Gimnazjum im. Mikołaja Reja w Kielcach – późniejszego Państwowego Gimnazjum i Liceum im. Stefana Żeromskiego – w którym zdał maturę w 1930 roku, a następnie podjął studia na Politechnice Warszawskiej. Jego narzeczoną była Fela Baum, uczennica Gimnazjum Żeńskiego Stefanii Wolmanowej-Zimnowodziny²⁰. Do tej prywatnej i stojącej na wysokim poziomie szkoły dla dziewcząt żydowskich uczęszczały również siostry Gringras – od 1 września 1924 Ziuka oraz Bala, natomiast Mania dołączyła do grupy uczennic w następnym roku szkolnym. Siostry widnieją na listach szkolnych w roku 1926 i 1927, nie są już wzmiankowane w roku 1929, natomiast Mania – określona jako Maura – była już wówczas uczennicą żeńskiego Gimnazjum im. Adama Mickiewicza²¹. W domu siostry pomagały również w retuszowaniu zdjęć, pracując w „Moderne”, a następnie w „Orionie”.

¹⁷ Kopel Gringras miał również brata Leopolda oraz siostrę; wywiad Jakuba Duszyńskiego z Esterą (Ziuką) Majtek z 1999 roku, korespondencja mailowa z autorem z 11 października 2021 roku.

¹⁸ K. Urbański, *Leksykon dziejów ludności żydowskiej Kielc 1789–1999*, Kraków 2000, s. 95.

¹⁹ Wywiad Anny Grupińskiej z Julianem Grenem (Gringrasem) z 13 czerwca 2005 roku, udostępniony autorowi przez Jakuba Duszyńskiego, korespondencja mailowa z 2 czerwca 2021 roku.

²⁰ Ojcem Feli Baum był krawiec Szymon Baum, a matką Bajla z domu Ferman, ich dziećmi byli: Fela, Artek, Moszek, Renia i Andzia. Rodzina mieszkała w kamienicy na ulicy Focha – obecnie Paderewskiego 20. Szymon Baum prowadził sklep krawiecki, gdzie szyto uniformy uczniowskie i mundury wojskowe. Wojnę przeżyli Moszek Baum i Fela Baum; relacja Jakuba Duszyńskiego, korespondencja mailowa z 16 i 20 kwietnia 2021 roku; wywiad Anny Grupińskiej z Julianem Grenem (Gringrasem) z 12 czerwca 2005 roku, udostępniony autorowi przez Jakuba Duszyńskiego, korespondencja mailowa z 2 czerwca 2021 roku. Współwłaścicielem przedsiębiorstwa krawieckiego był brat Szymona Bauma – Tobiasz. Firma była jedyną w Kielcach, która szczyliła się pozwoleniem na sprzedaż oznak Krzyża Niepodległości, co spotykało się z niezadowolaniem prasy endeckiej. Sklep krawiecki mieścił się w kamienicy na ulicy Sienkiewicza 39, znajdującej się naprzeciwko domu przy Sienkiewicza 52, M. Maciągowski, *Śladami cieni. Przewodnik po żydowskich Kielcach*, Kraków–Budapeszt 2008, s. 118.

²¹ W dokumentacji gimnazjum Stefanii Wolmanowej Ziuka nazywana jest oficjalnie imieniem Estera, a Bala określana jest jako Bela; APK, Rada Szkolna Miejska w Kielcach, 21/248, sygn.

Kopel Gringras nie był zbyt religijny, w synagodze bywał sporadycznie. Niemniej wspólnie z Fajglą obchodzili tradycję szabasu i jadali koszerne posiłki. Rozmawiali ze sobą często w jidysz, ale podczas obsługi klientów „Moderne” mówili po polsku, a ich dzieci wyłącznie po polsku – co było charakterystyczne dla tego młodego pokolenia z rodzin żydowskich, zamieszkujących kamienicę przy ulicy Sienkiewicza 52²².

Męska część rodziny pasjonowała się również muzyką, organizując recitale²³. Kopel i Julian grali na skrzypcach, Artur na wiolonczeli, jednak szczególnie uzdolnieni muzycznie byli Leopold i Maurycy, umilający domowymi koncertami rodzinne wieczory. Leopold pobierał lekcje gry na skrzypcach u niemieckiego muzyka Rommla. Nauczycielką gry na fortepianie Maurycego była Bertha Jarońska, jego pasją było jednak głównie malarstwo, któremu oddawał się również po wojnie w Izraelu²⁴.

W okresie międzywojennym Maurycy podjął studia na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Ożenił się z Lejbą – Lolą Szpilberg, a w roku 1931 w Kielcach przyszedł na świat ich syn Henryk. Żoną Artura została Anna Goldberg – ich córka Lili urodziła się w roku 1930, a syn Ryszard w 1934. Najstarsza z siostr Gringras – Róża – wyszła za mąż za Izaaka (Icka) Obarzańskiego. Urodziła syna Szymona i córkę Gigę. Mężem Ziuki był Chaskiel Majtek – pobrali się w maju 1939 roku. Leopold ożenił się z Miriam – Marylą Szpilberg. Mieli dwie córki – Elizę (Inkę) i Ruth. Jak zakłada Ishayahu Dishoni (Ryszard Gringras), Leopold zdobył wyższe wykształcenie, mając tytuł inżyniera chemika²⁵.

Rodzina była raczej średniozamożna. Budowa wytwórni „Orion” czy opłaty za naukę dzieci wymagały funduszy. Nie pozwalano sobie na rodzinne wojaże wakacyjne. Odpoczywano w podkieleckim Słowiku – określanym przez Juliana Grena (Gringrasa) jako „nasze Davos” – lub nad suchedniowskim stawem przy młynie, który był częścią majątku ich kieleckiego sąsiada – Józefa Herlinga-Gruzińskiego, ojca Gustawa, co z sentymentem wspominał Julian:

16, s. 49; sygn. 17, s. 60; sygn. 18, s. 34–36; sygn. 20, s. 41. Autor dziękuje dr Irenie Furnal za zwrócenie uwagi na ten zespół dokumentów.

²² J. Gren (Gringras), *Okruchy...*; materiał udostępniony autorowi przez Jakuba Duszyńskiego, korespondencja mailowa z 12 marca i 9 czerwca 2021 roku.

²³ K. Urbański, *Zagłada ludności żydowskiej Kielc 1939–1945*, Kielce 1994, s. 26.

²⁴ J. Gren (Gringras), *Okruchy...*; materiał udostępniony autorowi przez Jakuba Duszyńskiego, korespondencja mailowa z 12 marca i 9 czerwca 2021 roku.

²⁵ Relacja Ishayahu Dishoniego (Ryszarda Gringrasa) spisana przez autora 29 czerwca 2021 roku; wywiad Jakuba Duszyńskiego z Esterą (Ziuką) Majtek z 1999 roku, korespondencja mailowa z autorem z 11 października 2021 roku.



Il. 3. Maurycy Gringras, ok. 1930, nr inw. MNKi/H/5160

Pamiętam Gutka, pulchnego blondynka, może dziesięciolatka. Staliśmy nad stawem przed kolejnym skokiem do wody. Po latach napisał, że żał mu tego stawu zasypanego na zawsze. Do Suchedniowa jeździliśmy całą rodziną na lato, jeszcze jak byłem małym chłopcem. Pod dom podjeżdżała duża furmanka, ładowało się na nią mnóstwo rzeczy: łóżka, ubrania, garnki. Na wierzchu sadowiliśmy się my, to jest część rodziny, bo ojciec, starsi bracia i najstarsza siostra zostawali w domu. Ktoś musiał przecież pracować. Po kilku godzinach podróży przyjeżdżaliśmy do wynajętej chałupy, wyładowywaliśmy rzeczy i zaczynało się letnie życie. [...] Te wyjazdy wakacyjne całą rodziną skończyły się, kiedy miałem może 11–12 lat. Później jeździłem tam rowerem z kolegami. A jak byłem studentem, to na motocyklu. Pożyczał mi go narzeczony mojej najstarszej siostry o szlacheckim nazwisku Obarzański. Prawa jazdy nie miałem, a kursowałem prze-
ważnie Kielce–Słowik, niekiedy z Felicją na tylnym siodełku. Wracalem pod wieczór, bez

koszuli, natarty olejkami i pokryty muszkami, które w pędzie się do mnie przyklejały. Były to już chyba ostatnie dwa przedwojenne lata²⁶.

Po rozpoczęciu wojny do mieszkania Gringrasów, mieszczącego się w wytwórni „Orion”, przyjechał z Częstochowy Artur z rodziną. Jego syn wspominał po latach bombardowanie Kielc i rannego robotnika wytwórni²⁷. W jednym z pierwszych dni września cała rodzina Gringrasów wyjechała z miasta w kierunku wschodnim. Prawdopodobnie jeszcze z końcem roku Kopel, Fajgla, Bala i Mania wrócili do Kielc z Kowla, gdzie pożegnał ich Julian, który odradzał im powrót, wiedząc, jakim zagrożeniem dla Żydów jest faszyzm. Z punktu widzenia jego ojca decyzja o powrocie do Kielc wiązała się zapewne z koniecznością opieki nad zakładami, a nadto mógł przypuszczać, że uda się porozumieć z Niemcami ze względu na

²⁶ J. Gren (Gringras), *Okruchy...*; materiał udostępniony autorowi przez Jakuba Duszyńskiego, korespondencja mailowa z 12 marca i 9 czerwca 2021 roku.

²⁷ Wywiad Jakuba Duszyńskiego z Ishayahu Dishonim (Ryszardem Gringrasem) z maja 2021 roku, korespondencja mailowa z autorem z 17 czerwca 2021 roku.



Il. 4. Lola Gringras, żona Maurycego, z synem Henrykiem, Kielce 1931, nr inw. MNKi/H/5153

znajomość języka i kultury niemieckiej. W zbiorach rodzinnych Jakuba Duszyńskiego znajdują się listy z 1941 roku, wysłane z Kielc do najbliższych przebywających wówczas na zesłaniu na Syberii. Pierwszy – napisany 15 lutego i adresowany do Chaima Majtka w okolicach Tomśka – mówi o wysyłaniu paczek z ubraniami i potwierdza utrzymywanie przez rodzinę korespondencji z Ziuką i Chasklem. Drugi, napisany przez Bałę 22 kwietnia – a więc wkrótce po utworzeniu w Kielcach getta – został zaadresowany do Ziuki, przebywającej w łagrze o nazwie „Internationalny” – w rejonie Ałdanu w Jakucji. Córka Kopla Gringrasa pisze w nim:

Zastanawia Was chyba zmiana adresu. Otóż zmieniliśmy mieszkanie. Jesteśmy razem z Izaakem i Rózką²⁸. Mamy dwa pokoje i kuchnię, a za domem i pod nami duży ogród, który uprawiamy. Będzie dużo truskawek i agrestu, trochę porzeczek. Dokładny nasz adres jest Okrzei 17. Obok nas w drugim domu mieszka Pelc i Lewinson²⁹. Mamy małe pokoje, ale dla siebie, do pokoju Rózi wchodzi się z korytarza, a do naszego z kuchni. Oba pokoje łączy korytarz. Tak że jest nam bardzo wygodnie. Ciepłe mieszkanie jest dla nas bardzo ważne³⁰.

²⁸ Izaak (Icek) Obarzański, współnik Kopla Gringrasa oraz jego żona Róża, córka Kopla Gringrasa.

²⁹ Kieleccy lekarze: Mojżesz Pelc i Józef Lewinson.

³⁰ Listy udostępnione autorowi przez Jakuba Duszyńskiego, korespondencja mailowa z 4 kwietnia i 28 czerwca 2021 roku.



Il. 6. Fotografia dołączona do listu Bali Gringras – pierwsza z lewej siedzi Fajgla, za nią stoją córki – Mania i Róża oraz Kopel Gringras, ze zbiorów prywatnych Jakuba Duszyńskiego

Z treści wynika również, że rodzina wysyłała paczki, choć nie każda dochodziła, korespondencja była do obozu dostarczana, ale zwrotne listy nie docierały do Kielc. Bała pisać również o kontakcie z Zygmuntem (określanym jako Simon), który potwierdził otrzymanie paczki i zdjęcia rodziców na jego nowy adres, z którego zamierzał napisać do braci na Syberii. Korespondencja wskazuje, że rodzina Gringrasów – sama w trudnym położeniu w Kielcach – miała jeszcze wówczas możliwość pomagania najbliższym zesłanym do obozów oraz Zygmunтови we Francji. Z czasem nie było to już możliwe, a warunki życia w getcie skazywały jego więźniów na szukanie pomocy dla siebie. Do listu była dołączona fotografia wykonana zapewne w tym domu i przedstawiająca grupę osób, w tym Kopla, Fajglę i ich dwie córki, podczas jakiejś uroczystości.

Dom przy Okrzei, ulokowany w dawnej robotniczej dzielnicy i do dziś wyróżniający się zachowaną kuczką, należał do jednych z lepszych w tej części getta, więc mogło być to rzeczywiście pewną pociechą dla rodziny, która znalazła się w tak tragicznym położeniu³¹.

³¹ Autor dziękuje dr. Markowi Maciągowskiemu, dyrektorowi Ośrodka Myśli Patriotycznej i Obywatelskiej w Kielcach, za konsultacje i potwierdzenie, że pod obecnym adresem



Il. 7. Kamienica przy ulicy Okrzei 17a, Kielce 2021, fot. autor

W jednym z pierwszych artykułów na temat rodziny Gringrasów Krzysztof Urbański pisał, że właściciel „Moderne” zginął w Treblince³². Natomiast w publikacji wydanej sześć lat później wskazywał, że Kopel Gringras został zastrzelony na terenie wytwórni „Orion” w roku 1941 – czego powodem mogło być przejmowanie przez hitlerowców mienia żydowskiego jako tzw. bezpieczeństwa. Fajgla zaś zginęła w Treblince rok później³³. Los matki zapewne podzieliły również Bala i Mania. Wspólnik Kopla Gringrasa – Izaak Obrzański – został brutalnie zamordowany przez hitlerowców na ulicach Kielc, a jego żona Róża wraz z synem Szymonem

Okrzei 17a jest ta sama kamienica. Do tego domu trafiła również Sura Małka vel Salomea Bryczkowska, wdowa po Chaskielu – bracie matki Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, która mieszkała wcześniej na pierwszym piętrze pierwszej oficyny w kamienicy na Sienkiewicza 52. Miało to miejsce z końcem 1940 roku, a więc jeszcze przed utworzeniem getta, gdy żydowscy mieszkańcy tego domu byli wysiedlani, a ich mienie przejmowane przez okupantów; relacja dr Ireny Furnal spisana przez autora w dniu 22 czerwca 2021 roku, korespondencja mailowa z 26 czerwca i 26 lipca 2021 roku.

³² K. Urbański, *Gringrasowa saga*, „Ikar” 1993, R. 1, nr 4, s. 31.

³³ Idem, *Leksykon dziejów...*, s. 95.

zostali rozstrzelani w Wiśniówce pod Kielcami 20 lipca 1942 roku³⁴. Być może ten sam los spotkał także ich córkę – Gigę, która również nie przeżyła wojny.

W pierwszym okresie okupacji pozostała część rodziny przebywała we Lwowie, który znalazł się na terenie Polski zajętej przez Związek Radziecki. Leopold, Maurycy i Artur mieszkali początkowo razem ze swoimi rodzinami. W roku 1940 Artur, Ziuka i Leopold zostali deportowani z rodzinami do wspomnianego łagru w Jakucji. Podobnie jak rodzeństwo, Maurycy z rodziną odmówili przyjęcia obywatelstwa radzieckiego i zostali zesłani do obozu „Nowaja Strojka” w okolicach Jozskar-Oły w europejskiej części Rosji.

Zapewne w roku 1942, w wyniku układu Sikorski-Majski, rodziny Maurycego i Leopolda dotarły do Samarkandy w Uzbekistanie³⁵. Po jednej z wizyt w okupacyjnej strefie niemieckiej Anna – żona Artura – nie mogła już wrócić do Lwowa i wojnę przeżyła w Częstochowie, pracując jako więźniarka getta w fabryce zbrojeniowej „Hasagu”, wyzwolonej z początkiem 1945 roku przez żołnierzy Armii Czerwonej. Oprócz pracy przy wyrębie tajgi – wykonywanej przez wszystkich



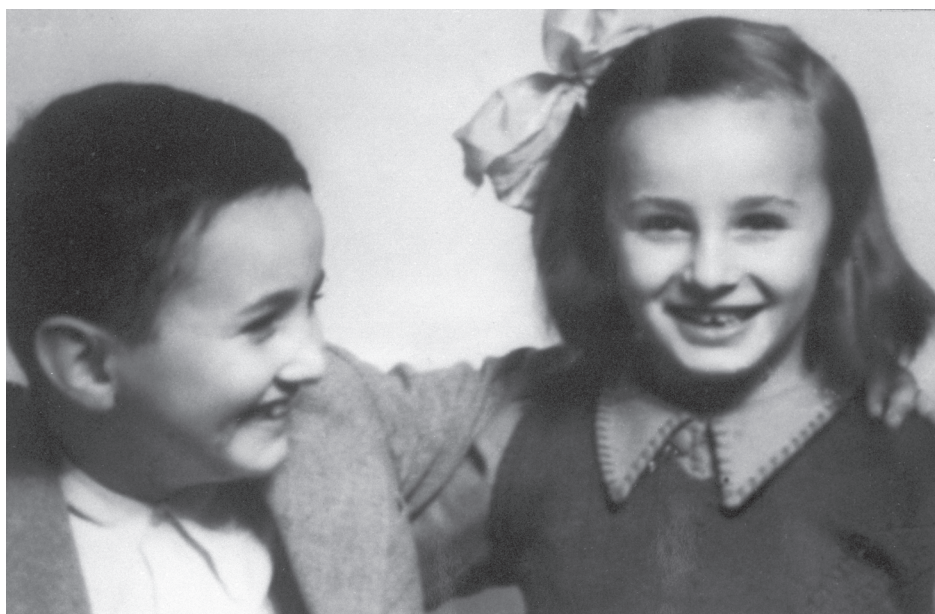
Il. 8. Fajgla i Kopel Gringras, Kielce 1941, nr inw. MNKi/H/5156

³⁴ K. Urbański, R. Blumenfeld, *Słownik historii kieleckich Żydów*, Kielce 1995, s. 94.

³⁵ Ibidem, s. 55; K. Urbański, *Zagłada ludności...*, s. 43, 151–152, 160; idem, *Leksykon dziejów...*, s. 94.



Il. 9. Róża Obarzańska z córką Giga, Kielce 1940, nr inw. MNKi/H/5170



Il. 10. Szymon i Giga Obarzańscy, Kielce ok. 1939–1941, nr inw. MNKi/H/5161

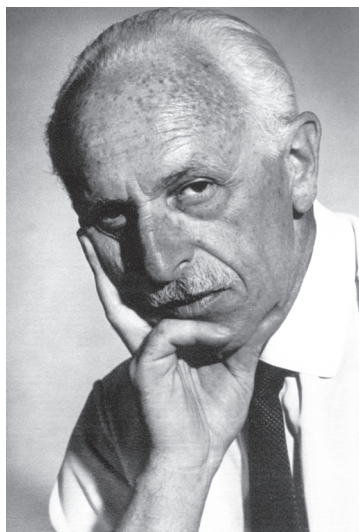


Il. 11. Grupa polskich uczniów na schodach meczetu Shah-i-Zinda w Samarkandzie, Henryk Gringras w pierwszym rzędzie drugi z lewej, ZSRR 1944, nr inw. MNKi/H/5179

braci, którzy trafili do łagrów – Artur robił również zdjęcia żołnierzy i więźniów, przy okazji dokumentując obozową rzeczywistość. Z łagru w Ałdanie trafił do Fergany w Uzbekistanie, gdzie pracował jako fotograf w państwowym zakładzie. Pensja była niska, a rodzina cierpiała na niedostatek żywności. W Ferganie znalazła się również Ziuka z mężem³⁶. Julian początkowy okres wojny spędził we Lwowie, gdzie dołączyła do niego Fela Baum, z którą wyjechał z Kielc. Ze Lwowa przenieśli się pod Tarnopol, skąd uciekli w kierunku na Połtawę po ataku Niemiec na ZSRR. Po kilku tygodniach dotarli do Taszkienu w Uzbekistanie, skąd przeniesiono ich do miejscowości Szurab i Kokand, gdzie Julian pracował jako inżynier maszyn przy montażu kotłów. Do Polski wrócili z Uzbekistanu pociągiem w maju 1946 roku i zamieszkali w Warszawie³⁷. Z końcem 1945 lub na początku 1946 roku do

³⁶ Relacja Ishayahu Dishoniego (Ryszarda Gringrasa) spisana przez autora 22 i 23 czerwca 2021 roku.

³⁷ Wywiad Anny Grupińskiej z Julianem Grenem (Gringrasem) z 23 czerwca 2005 roku, udostępniony autorowi przez Jakuba Duszyńskiego, korespondencja mailowa z 2 czerwca 2021 roku.



Il. 12. Artur Gringras, Izrael lata 70.–80. XX wieku, nr inw. MNKi/H/5180

kraju powrócili również pozostali członkowie rodziny. Artur z córką i synem trafił z Uzbekistanu do Lwowa, skąd szybko zostali wysłani do Polski. W Częstochowie odnaleźli Annę³⁸.

W maju 1943 roku Zygmunt Gringras – jako fotograf mieszkający przy rue Casablanca 2 w Valence na południu Francji – został deportowany z obozu Compiègne do Drancy, a następnie 23 czerwca trafił do Auschwitz³⁹. Zginął z początkiem 1945 roku⁴⁰. W relacji rodzinnej istnieje informacja, że Zygmunt zmarł poza obozem podczas marszu śmierci⁴¹. Jego nazwisko – Symca Gringras – widnieje na Murze Nazwisk w Muzeum Pamięci Shoah w Paryżu, który upamiętnia Żydów wywiezionych z Francji do nazistowskich obozów⁴². Podczas pogromu kieleckiego Leopold i Maurycy byli w Kielcach,

³⁸ Relacja Ishayahu Dishoniego (Ryszarda Gringrasa) spisana przez autora 22 czerwca 2021 roku.

³⁹ Muzeum Pamięci Shoah w Paryżu – Musée, Centre de documentation Mémorial de la Shoah, karta biograficzna Zygmunta Gringrasa – Symca Gringras, [https://ressources.memorialdelashoah.org/notice.php?q=identifiant_origine:\(FRMEMSH040870795574\)](https://ressources.memorialdelashoah.org/notice.php?q=identifiant_origine:(FRMEMSH040870795574)) (dostęp: 9.07.2021). Dokumenty dotyczące Zygmunta Gringrasa nie zachowały się w zasobach archiwum Auschwitz, których większa część została zniszczona na rozkaz władz obozu w styczniu 1945 roku. Archiwum Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau potwierdza, że nazwisko to jest wymienione na liście osób deportowanych z Drancy do KL Auschwitz z dnia 23 czerwca 1943 roku i dodatkowo przytacza fragment z książki Danuty Czech *Kalendarz wydarzeń w KL Auschwitz*: „25 VI 1943 (piątek). Przywieziono pięćdziesiątym piątym transportem RSHA z Francji z obozu Drancy 1018 Żydów – mężczyzn, kobiet i dzieci. Po selekcji skierowano do obozu jako więźniów 383 mężczyzn, oznaczając ich numerami 125858–126240 oraz 217 kobiet, oznaczając je numerami 46537–46753. Pozostałe 418 osób zabito w komorze gazowej”; korespondencja mailowa Ewy Bazan z Archiwum Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau z autorem 17 października 2021 roku.

⁴⁰ K. Urbański, *Leksykon dziejów...*, s. 95.

⁴¹ Relacja Ishayahu Dishoniego (Ryszarda Gringrasa) spisana przez autora 22 czerwca 2021 roku; wywiad Jakuba Duszyńskiego z Esterą (Ziuką) Majtek z 1999 roku, korespondencja mailowa z autorem z 11 października 2021 roku.

⁴² Muzeum Pamięci Shoah w Paryżu – Musée, Centre de documentation Mémorial de la Shoah, karta biograficzna Zygmunta Gringrasa – Symca Gringras: [https://ressources.memorialdelashoah.org/notice.php?q=identifiant_origine:\(FRMEMSH040870795574\)](https://ressources.memorialdelashoah.org/notice.php?q=identifiant_origine:(FRMEMSH040870795574)) (dostęp: 9.07.2021).



Il. 13. Artur Gringras przed dawnym mieszkaniem rodzinnym na dziedzińcu kamienicy przy ulicy Sienkiewicza 52 – patrzy w kierunku, gdzie znajdował się zakład „Moderne”, Kielce 1987, ze zbiorów prywatnych Jakuba Duszyńskiego

skąd w jego wyniku wyjechali z rodzinami do Wrocławia, gdzie trafił również Artur z rodziną – po kilkumiesięcznym pobycie w Częstochowie, mierząc się tam z groźbami części społeczeństwa polskiego, negatywnie nastawionej do powracających Żydów. Artur Gringras, oficjalnie już posługując się tym imieniem, otworzył zakład fotograficzny na pierwszym piętrze kamienicy przy ulicy Władysława Łokietka 2, podczas gdy rodzina wynajmowała mieszkanie na piętrze trzecim. W roku 1950 cała rodzina Artura wyemigrowała do Izraela⁴³.

W tym też czasie wyjechała większa część rodzeństwa – Leopold do Szwecji, gdzie pracował jako chemik w przemyśle fotograficznym, a Ziuka, Maurycy i Leopold do Izraela. Artur Gringras opuścił Polskę z trzema podręcznymi aparatami fotograficznymi i kontynuował pracę w zawodzie, prowadząc atelier w Tel Avivie, a zwieńczeniem jego kariery była wystawa własnych zdjęć w Zurichu w roku 1984. Trzy lata później po raz ostatni przyjechał do Kielc, odwiedził wówczas znajome miejsca – ówczesną ulicę Buczka, gdzie stał dawny budynek wytwórni

⁴³ Relacja Ishayahu Dishoniego (Ryszarda Gringrasa) spisana przez autora 22 czerwca 2021 roku.



Il. 14. Leopold Gringras w laboratorium, Szwecja ok. 1980, nr inw. MNKi/H/5175

Ministerstwa Przemysłu i Handlu. Od 1949 roku był dyrektorem Centralnego Zarządu Energetyki, a następnie zajmował się rozwojem przemysłu metalowego⁴⁵. W roku 1992 spisał relację o historii rodziny i jej przedsiębiorstwach fotograficznych⁴⁶.



Il. 15. Julian Gringras, Wrocław ok. 1950, nr inw. MNKi/H/5174

⁴⁴ Relacja Jakuba Duszyńskiego, korespondencja mailowa z autorem z 17 i 26 czerwca 2021 roku.

⁴⁵ Julian Gren (Gringras) przypuszczał, że jego bracia – Leopold i Maurycy – wyjechali z Polski w wyniku pogromu kieleckiego, z kolei Ishayahu Dishoni (Ryszard Gringras) uważa, że pogrom nie był powodem wyjazdu z kraju, a bracia przenieśli się z Kielc do Wrocławia, skąd wyjechali w roku 1950, korzystając z otwierających się dla Żydów możliwości wyjazdu; wywiad Anny Grupińskiej z Julianem Grenem (Gringrasem) z 14 czerwca 2005 roku, udostępniony autorowi przez Jakuba Duszyńskiego, korespondencja mailowa z 2 czerwca 2021 roku; wywiad Jakuba Duszyńskiego z Ishayahu Dishonim (Ryszardem Gringrasem) z 26 marca 2018 roku, korespondencja mailowa z autorem z 17 czerwca 2021 roku.

⁴⁶ Julian zmarł w Warszawie w 2007 roku, Leopold w Szwecji w 1985 roku, w Izraelu zmarli: Maurycy w 1987 roku, Artur w 1988 roku, Ziuka w 2000 roku.

„Moderne”

Atelier Kopla Gringrasa mieściło się przy kamienicy – w której według swoich własnych słów i tradycji rodzinnej urodził się 20 maja 1919 roku Gustaw Herling-Grudziński⁴⁷. Znajdowała się ona w tej części pryncypialnej ulicy Kielc, która została zabudowana z początkiem XX wieku. Była to wówczas bardzo dobra lokalizacja, również ze względu na bliskość dworca kolejowego, zamykającego perspektywę ulicy. Działka należała do Natana Hassenbeina, nabył ją Dawid Jasny i wybudował dom, a następnie sprzedał go Esterze Kestenberg. Mieściła się tam szkoła Izraelskiego Towarzystwa Pomocy Ubogim⁴⁸. W kamienicy tej mieszkała też inna, zasymilowana i zasłużona w historii Kielc rodzina pochodzenia żydowskiego – Rzędowskich⁴⁹.

Z lewej strony przy wejściu do bramy była umieszczona witryna reklamowa „Moderne”. Po przekroczeniu bramy klienci znajdowali wejście do zakładu po około 20 metrach – w niskim, murowanym budynku po prawej stronie⁵⁰. Był on ulokowany prostopadle do drugiej oficyny, gdzie na wysokim parterze mieściło się mieszkanie Gringrasów. Pod nim znajdowała się żydowska piekarnia, gdzie rodzina zaopatrywała się w macę. Prawdopodobnie obok wejścia do zakładu była drewniana witryna reklamowa, wypełniona zdjęciami portretowymi. Po przejściu przez mały ganek klienci trafiali do poczekalni, gdzie ustalano rodzaj i technikę zdjęcia, a zamówienia były przyjmowane przez kasjerkę, której rolę pełniły również córki Kopla. Kolejnym pomieszczeniem było właściwe atelier – nieco wyższe od poczekalni, charakteryzujące się dużą, przeszkloną od północy ścianą, wypełnią

⁴⁷ Rodzina zajmowała początkowo mieszkanie na drugim piętrze od frontu, a następnie – od roku 1928 – na piętrze pierwszym w oficynie przylegającej do części frontowej z balkonem na rogu kamienicy, z wejściem z bramy (w tej samej linii znajdowało się dalej mieszkanie Bryczkowskich). Tak było do roku 1932, do śmierci matki Gustawa. Wówczas przyszedł pisarz zamieszkał u rodziny na pierwszym piętrze tej samej oficyny, lecz z wejściem klatką schodową w podwórzu (po jej lewej stronie). To było jego lokum do roku szkolnego 1935/1936, gdy policja rozbiła komunizujące kółko młodzieży gimnazjalnej, dokonując również rewizji na stacji Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, zaangażowanego w tajne spotkania tej grupy (przeniósł się wówczas do kamienicy pod dzisiejszym adresem plac Wolności 10). Na trzecim piętrze od frontu znajdowało się mieszkanie Estery Kestenberg, zaś na pierwszym Gabriela Ellenzweiga, ojca Maksa – właściciela kina „Phenomen”, a następnie „Palace”; relacja dr Ireny Furnal, korespondencja mailowa z autorem z 22 maja i 26 lipca 2019 roku.

⁴⁸ M. Maciągowski, *Śladami cieni...*, s. 118–119.

⁴⁹ Ignacy Rzędowski był przyjacielem Juliana Gringrasa.

⁵⁰ Autor dziękuje Agnieszce Tumiłowicz za udostępnienie fotografii, które pozwoliły na dokładne zlokalizowanie i opisanie zakładu „Moderne” w uzupełnieniu do wspomnień Juliana Grena (Gringrasa).



Il. 16. Kamienica przy ulicy Sienkiewicza 52, Kielce 2021, fot. autor

matowymi szybami. Światło regulowano początkowo za pomocą długiego drążka, którym przesuwano granatowe tkaniny. Trzecia część budynku – bliżej Plant – była jednopiętrowa. Na górę prowadziły strome schodki, a znajdowała się tam ciemnia i laboratorium, gdzie papier był cięty, nabłyszczany i pakowany. Okna całego zakładu wychodziły na stronę północną. Do budynku przylegała szopa, w której składowano siano, a czasami pojawiały się również konie. Równoległy, północny bok tego podwórka, zajmował ciąg komórek z drewnem na opał i ubikacją. Po ich drugiej stronie, na sąsiedniej działce przy Plantach, znajdował się obszerny budynek chederu i zarazem żydowski dom modlitwy –

był tak blisko, że odgłosy nauki i modlitw dochodziły do mieszkania Gringrasów. Miejsce to było postrzegane przez młodego Juliana jako interesujący, choć obcy świat. Na dziedzińcu rosła wierzba – kilka metrów za bramą po prawej stronie, jak zapamiętał jeden z lokatorów – oraz znajdowała się studnia z dużym kołem zamachowym i korbą, służącą dzieciom za swoistą karuzelę. Wodę pompowano do pojemników na strychu, a mieszkania były wyposażone w krany, choć bez łazienek. Lokum Gringrasów stanowiły trzy widne pokoje, ubikacja i kuchnia, która służyła również jako łazienka lub pralnia. Na czas kąpieli wstawiano do niej blaszaną wannę lub drewnianą balię z wyżymarką, a do pomocy zatrudniano praczkę. W latach prosperity rodzina, podobnie jak inne rodziny mieszczańskie, wynajmowała do pracy służącą. Domem zajmowała się Fajgla Gringras, osobiście

chodząc na bazyry po niezbędne produkty, a także doglądając małego ogrodu, który znajdował się za kamienicą. Wieczorami pomagała również wykonywać retusze negatywów w pierwszym pokoju, zajmowanym przez synów, będącym także jadalnią⁵¹.

Kopel Gringras rozpoczął działalność od wykonywania powiększeń⁵². Z czasem zyskał renomę wybitnego portrecisty. Wykaz zakładów handlowych i przemysłowych w Kielcach z 1915 roku wskazuje trzy fotograficzne atelier: Adama Badziana przy ulicy Dużej, Felicji Arbus przy Hipotecznej oraz Kopla Gringrasa na ulicy Franciszka Józefa⁵³ – jak po wyparciu wojsk rosyjskich nazwano dawną ulicę Ruską, czyli główny trakt śródmieścia. W październiku 1915 roku zakład uwiecznił przyszłą matkę papieża Jana Pawła II. Emilia Wojtyła odwiedzała męża, sierżanta Karola Wojtyłę, pełniącego w kieleckich koszarach służbę podoficera rachunkowości wadowickiego pułku armii Austro-Węgier. Zdjęcie było wówczas potrzebne do dokumentu identyfikacyjnego, który został sporządzony w języku niemieckim i węgierskim. Na odwrocie widoczny jest nadruk z pieczęciami wadowickiej jednostki wojskowej, a kolorem czerwonym odbito prostokątną pieczętą „*MODERNE*” Kielce. Widnieje tam również podpis Emilii Wojtyły z datą 1915 roku. Dokument z fotografią znajduje się w Muzeum Dom Rodzinny Ojca Świętego Jana Pawła II w Wadowicach⁵⁴.

Po odzyskaniu niepodległości Kopel Gringras uwiecznił wizytę Józefa Piłsudskiego w Radzie Miejskiej, gdy marszałek 20 października 1921 roku odbierał pierwsze w historii Kielc honorowe obywatelstwo miasta⁵⁵. Dziesięć dni później „Gazeta Kielecka” informowała, że do rejestru handlowego Sądu Okręgowego w Kielcach wpisano istniejący od 1910 roku Zakład Fotograficzny „Moderne” Kopla Gringrasa przy ulicy Kolejowej 49⁵⁶. Inną sławą uwiecznioną przez atelier było genialne dziecko szachów – które w 1924 roku wyemigrowało do Stanów Zjednoczonych, by następnie zdobyć laur jednego z czołowych szachistów XX wieku – Samuel Reshevsky. Z pewnością musiało być to szczególnym wyróżnieniem

⁵¹ Wywiad Anny Grupińskiej z Julianem Grenem (Gringrasem) z 14 czerwca 2005 roku, udostępniony autorowi przez Jakuba Duszyńskiego, korespondencja mailowa z 2 czerwca 2021 roku.

⁵² M. Maciągowski, *Śladami cieni...*, s. 30.

⁵³ M. Janik, *Fotografia w guberniach kieleckiej i radomskiej w latach 1839–1918*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach” 1990, t. 15, s. 130.

⁵⁴ Relacja Artura Obozy, dokumentalisty w Muzeum Dom Rodzinny Ojca Świętego Jana Pawła II w Wadowicach, korespondencja mailowa z 7 kwietnia 2020 roku.

⁵⁵ K. Urbański, *Leksykon dziejów...*, s. 95.

⁵⁶ „Gazeta Kielecka” 1921, R. 52, nr 56, s. 3.

dla zapalonego szachisty, jakim był „pan Moderne” – jak nazywano Kopla Gringrasa – którego wielką pasją były partie szachowe, rozgrywane często w kieleckich cukierniach, na przykład w „Royalu”.

Julian Gren (Gringras) tak zapamiętał wizyty osób portretowanych, którymi byli tak kielczanie, jak i mieszkańcy okolicznych wiosek:

Klienci przygotowywali się do zdjęcia przed dużym lustrem. Poprawiali fryzurę, krawat, makijaż i przechodzili do atelier obwieszonego mnóstwem przesuwanych zasłonek szaroniebieskiego koloru. Klienta lub grupę ojciec ustawiał na tle dekoracji. Na jednej z nich był postument z wagą. Ojciec podchodził do aparatu, nakrywał się płachtą, coś tam manipulował i znowu odchodził od aparatu, brał długą łaskę i zaczynał manipulować zasłonkami na bocznych oknach i na suficie. Chodziło o uzyskanie najlepszego oświetlenia. Na koniec podchodził do „ofiary” i wydawał dyspozycje: głowę trochę bardziej na bok, uśmiechnąć się, nie garbić się, patrzeć do aparatu, uwaga! I pstryk.

Z czasem pojawiły się w atelier lampy elektryczne, które nazywano „jupiterami”. Zdjęcia wykonywał Kopel Gringras, a następnie również jego synowie. „Moderne” wprowadziło do swojej oferty także zdjęcia portretowe na porcelanie, które chrześcijanie umieszczali na pomnikach nagrobnych bliskich osób⁵⁷.

Artur Gringras zakończył naukę w 1919, rozpoczynając praktykę i pracę w „Moderne” – do 1923 roku, a następnie – według własnych słów – prowadził zakład do roku 1928⁵⁸. Gdy ożenił się, wyjechał do Częstochowy, gdzie w roku następnym otworzył Zakład „Foto-Sztuka” w Alei NMP 12, a 16 października 1935 roku złożył egzamin na czeladnika – mistrza w zawodzie fotograficznym⁵⁹. Rodzina mieszkała przy ulicy Sułkowskiego 11⁶⁰. Dnia 5 września 1935 roku Kopel Gringras zaświadczył, że Leopold przebywał na nauce rzemiosła w „Moderne”

⁵⁷ J. Gren (Gringras), *Okruchy...*; materiał udostępniony autorowi przez Jakuba Duszyńskiego, korespondencja mailowa z 12 marca i 9 czerwca 2021 roku; wywiad Anny Grupińskiej z Julianem Grenem (Gringrasem) z 13 i 14 czerwca 2005 roku, udostępniony autorowi przez Jakuba Duszyńskiego, korespondencja mailowa z 2 czerwca 2021 roku.

⁵⁸ Cech Fryzjerów i Fotografów Żydów w Kielcach i powiecie Kielce, na podstawie świadectwa, które złożyli 4 grudnia 1934 roku dwaj członkowie cechu – Aleksander Lander i Leon Goldfarb – stwierdzał, że „Abram Gringras prowadził samoistnie zakład fotograficzny p.f. „Moderne” w Kielcach przy ul. Sienkiewicza 49 – w okresie od roku 1925 do 1927”; APK, Izba Rzemieślnicza w Kielcach, 21/415, sygn. 2674, s. 10.

⁵⁹ Ibidem, s. 5, 11.

⁶⁰ Relacja Ishayahu Dishoniego (Ryszarda Gringrasa) spisana przez autora w dniu 29 czerwca 2021 roku.



Il. 17. Grupa dziewcząt – fotografia z pieczętką zakładu „Moderne”, Kielce ok. 1914, dar Wandy Czarneckiej, nr inw. MNKi/H/5597/9

w okresie od 1 czerwca 1926 do 1 kwietnia 1935 roku⁶¹. Następnie 12 listopada tego samego roku Leopold Gringras, mieszkający wówczas na ulicy Sienkiewicza 52/9, złożył egzamin na czeladnika w zawodzie fotograficznym. Bracia pomagali w laboratorium, retuszowali negatywy i pozytywy, zajmowali się doskonaleniem techniki szlachetnej w oparciu o brom i pobierali dodatkową naukę w zakresie chemii fotograficznej. Julian Gren (Gringras) w ten sposób opisał pracę z wykorzystaniem techniki, którą określał mianem „Brommeldruck”:

Kiedy zasypiałem, leżąc w łóżku, miałem wtedy 9 czy 10 lat, ojciec siedział przed pulpitem. Miał przed sobą płytkę, taką większą, grubszą szklaną płytkę jedną i drugą, na jednej była farba roztarta, na drugiej była naga, ślepa fotografia. To wyglądało na zwykły czysty arkusz papieru, a to była już fotografia. Potem w rękę miał sprężynkę, taki drut zakończony kółeczkiem i w tym kółeczku umieszczony był pędzel z włosiem, dosyć sztywny i delikatny zarazem. Maczał ten pędzelek w farbie, obstukiwał i potem sprężynowo delikatnie uderzał w tę przyszlą fotografię. I po jakichś 10 minutach widać było zarys, na przykład głowy. Potem wybijał dalej, niektóre miejsca akcentował mocniej, w których cień występował mocniej, akcentował czerń czy brąz mocniej, wybijał

⁶¹ Na dokumencie widnieje pieczęć: Cech Fryzjerów i Fotografów Żydów w Kielcach i powiecie Kielce; APK, Izba Rzemieślnicza w Kielcach, 21/415, sygn. 10872, s. 12.



Il. 18. Dwoje dzieci – fotografia z pieczętką zakładu „Moderne”, Kielce ok. 1920, dar Krzysztofa Durleja, nr inw. MNKi/Mat/H/410/6

w postaci portretów⁶⁴. Zakład sygnował fotografie pieczętkami różnych typów, w tym prostokątnymi z treścią: „*FOTO-MODERNE*” Kielce Sienkiewicza 52, czy trójkątną z monogramem *M* w części centralnej i napisem: „*MODERNE*” KIELCE – 1910 – umieszczonym po bokach. Lokalną konkurencją dla atelier Gringrasa było studio Mieczysława Goldfarba – „Rembrandt”, mieszczące się niemal naprzeciwko, w budynku na tyłach kamienicy przy Sienkiewicza 37 i reklamujące się od ulicy narożną witryną oraz gablotą wolnostojącą tuż przy mostku na Silnicy,

w biel i powstawała piękna fotografia o takiej ziarnistej charakterystyce.

Z czasem technikę tę opanował również Artur. Pomocne w doskonaleniu się w zawodzie było także czasopismo fotograficzne, które właściciel atelier sprowadzał z Wiednia. W „Moderne” zatrudniony był również Moric Chitler oraz jego dwaj bracia – siostrzeńcy Fajgli Gringras, których uboga rodzina mieszkała w drewnianym domu przy ulicy Kapitulnej i którzy znaleźli następnie zatrudnienie w wytwórni „Orion”⁶².

W spisie fotografów Kielc z roku 1928 Kopel Gringras wymieniony jest jako majster samodzielny⁶³. Ostatniego dnia 1931 roku „Moderne” – już z adresem Sienkiewicza 52 – reklamowało się na łamach „Gazety Kieleckiej”, anonsując wykonywanie zdjęć tak przy świetle dziennym, jak i elektrycznym oraz dodatkowych świątecznych „premi”

⁶² J. Gren (Gringras), *Okruchy...*; materiał udostępniony autorowi przez Jakuba Duszyńskiego, korespondencja mailowa z 12 marca i 9 czerwca 2021 roku; wywiad Anny Grupańskiej z Julianem Grenem (Gringrasem) z 13 i 14 czerwca 2005 roku, udostępniony autorowi przez Jakuba Duszyńskiego, korespondencja mailowa z 2 czerwca 2021 roku.

⁶³ M. Janik, *Fotografia w guberniach...*, s. 130.

⁶⁴ „Gazeta Kielecka” 1931, R. 62, nr 101, s. 4.

które czasami były uwieczniane, stając się tłem dla popularnych w latach 30. zdjęć spacerowych.

W pierwszych latach okupacji „Moderne” na Sienkiewicza 52 – przemianowanej na Kolejową 52 – był prowadzony przez Ninę von Nasonow, zaś „Rembrandt” przez Franciszka Gładysza⁶⁵. Następnie przejął on – za zgodą podziemia – zakład „Moderne”, który także znajdował się pod niemieckim zarządem komisarycznym. Franciszek Gładysz „Florek”, będąc łącznikiem Komendy Chorągwi ZHP w Kielcach i żołnierzem ZWZ-AK, odwiedzał inne miasta, kupując papier fotograficzny i wykonując jednocześnie zadania konspiracyjne. W kierowanych przez niego atelier istniał punkt kontaktowy między Komendą Okręgu AK i Batalionami Chłopskimi. Gładysz przyjmował tam łączników, konspiracyjną korespondencję, środki płatnicze i broń. Fotografował także obiekty wojskowe, wykonywał zdjęcia portretowe osób, które musiały się ukrywać pod zmienioną tożsamością i pośredniczył w wyrabianiu dla nich fałszywych dokumentów. Zbierał również fotografie z dowodami zbrodni hitlerowców⁶⁶. Zdjęcia rodzinne Gringrasów przechowywała przez okres okupacji Polka – Julia Rummel⁶⁷, przekazując je im po wojnie⁶⁸. Krzysztof Urbański wskazywał,



Il. 19. Portret mężczyzny – fotografia z pieczętką zakładu „Moderne”, Kielce 1910–1930, dar Wandy Czarneckiej, nr inw. MNKi/H/5552

⁶⁵ W okupacyjnym spisie właścicieli lokali i przedsiębiorstw kieleckich podany błędnie jako „J. Gładysz”; APK, Akta miasta Kielc, 21/122, sygn. 2639, s. 12. Autor dziękuje Marcinowi Kolasie, kierownikowi Działu Gromadzenia i Dokumentacji Muzeum Historii Kielc, za zwrócenie uwagi na tę dokumentację oraz konsultacje na temat zakładu „Moderne” i wytwórni „Orion”.

⁶⁶ F. Gładysz, *Kronika* [niepublikowany rękopis w zbiorach prywatnych, bez roku]. Autor dziękuje dr Irenie Furnal za zwrócenie uwagi na ten wątek historii atelier Kopla Gringrasa oraz udostępnienie posiadanej kopii rękopisu.

⁶⁷ Trudno określić, czy istniało pokrewieństwo pomiędzy Julią Rummel i nauczycielem muzyki Leopolda – Rommlem (Rummlem?).

⁶⁸ K. Urbański, *Leksykon dziejów...*, s. 95.

że po powrocie do Kielc udało się rodzinie odzyskać część majątku⁶⁹. Zapewne chodzi tu o Maurycego i Leopolda, niemniej trudno ustalić, czy wśród tego majątku znalazło się wyposażenie „Moderne”.



Il. 20. Znak graficzny zakładu „Moderne” na fotografii, Kielce 1919, nr inw. MNKi/H/2709

W roku 1945 Zygmunt Sikora po powrocie z obozu koncentracyjnego Buchenwald, w budynku dawnego „Moderne” zaczął wspólnie z kolegą prowadzić zakład fotograficzny, dzierżawiąc lokal od znajomego. Po latach wspominał ten czas w następujący sposób:

Taki znajomy prowadził zakład i przyszedł z żoną, czy bym nie pracował, bo mieli pracownika i uciekł, pojechał na zachód, a oni mieli tylko zakład, a nie mieli fachowca. No i poszedłem. Po dwóch, trzech miesiącach oni wyjeżdżali na zachód, bo tam znaleźli jakiś interes. Wydzierżawiłem od niego ten zakład. To był jeden z lepszych zakładów przed wojną. Żydzi przed wojną w fabryce „Orion” jako pierwsi produkowali materiały fotograficzne – klisze, papier, a jeden syn prowadził to. Potem, kiedy właściciel wrócił, musiałem opuścić zakład⁷⁰.

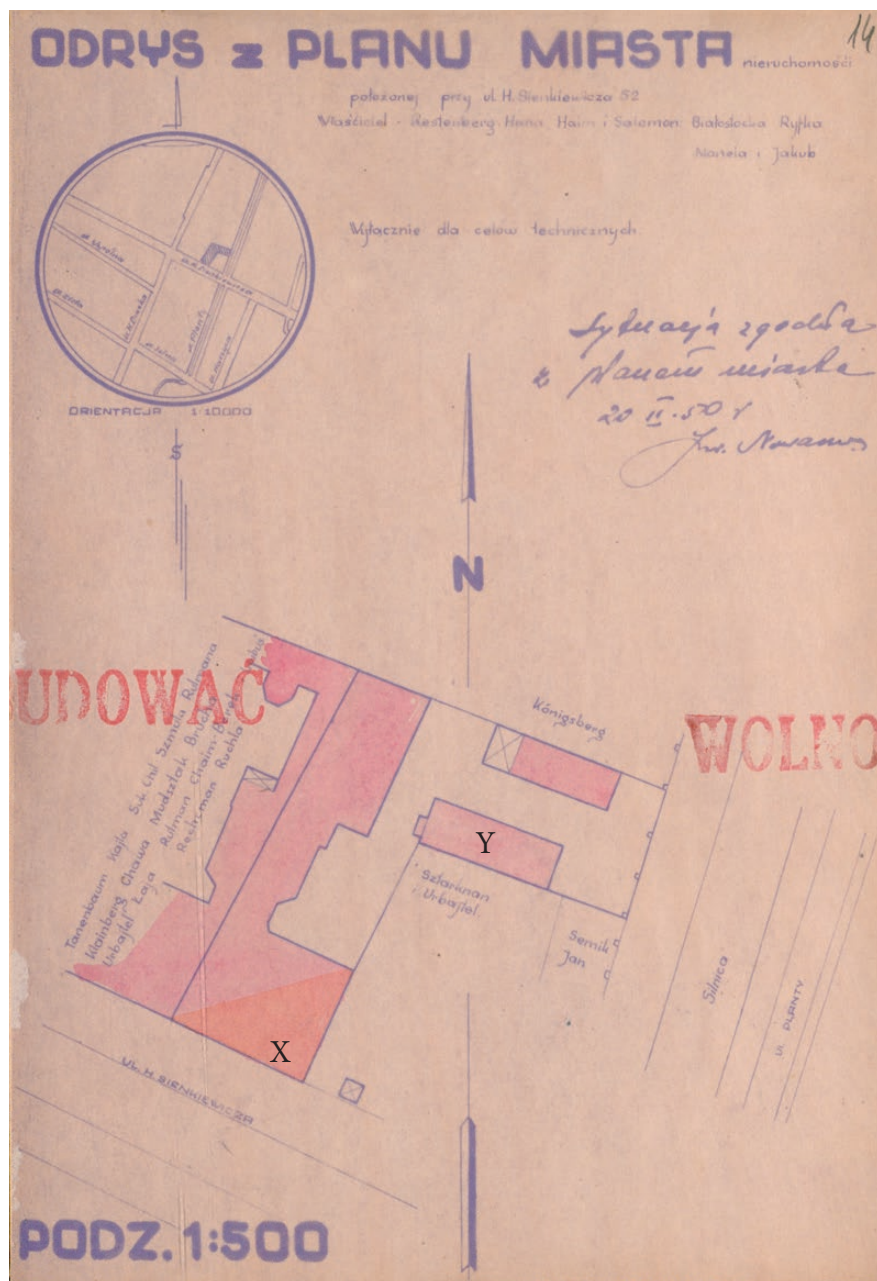
Z relacji tej wynika, że przed Zygmuntem Sikorą prowadził w tym miejscu atelier inny fotograf. Trudność sprawia zidentyfikowanie wspomnianego właściciela, który wrócił. Zapewne zapis ten dotyczy tego, który wyjechał na zachód. Jeśli jednak właściciela przedwojennego, to być może chodzi tu



Il. 21. Pieczętka zakładu „Moderne” na pocztówce, Kielce 1937, nr inw. MNKi/H/4723

⁶⁹ Idem, *Gringrasowa saga...*, s. 31.

⁷⁰ Wywiad z Zygmuntem Sikorą zamieszczony na portalu Stowarzyszenie Auschwitz Memento, <https://auschwitzmemento.pl/relacje/zygmunt-sikora/> (dostęp: 6.07.2021).



Il. 22. Obrys posesji przy ulicy Sienkiewicza 52 z roku 1950, znakiem X zaznaczono wejście do bramy od strony ulicy, a znakiem Y budynek dawnego zakładu „Moderne”, APK, Akta miasta Kielc, 21/122, sygn. 3299



Il. 23. Atelier Zygmunta Hamerskiego w dawnym budynku zakładu „Moderne”, zdjęcie wykonane od strony drugiej oficyny kamienicy przy ulicy Sienkiewicza 52, w tle widoczne kamienice po przeciwległej stronie, w tym narożna z numerem 37, Kielce ok. 1962, fot. Z. Hamerski, ze zbiorów rodzinnych – dzięki uprzejmości rodziny Zygmunta Hamerskiego

o jednego z synów Kopla Gringrasa, którzy w 1946 roku byli w Kielcach i wyjechali po pogromie.

W roku 1948 gospodarzem lokalu w dawnym „Moderne” został Zygmunt Hamerski, który pierwsze studio otworzył przed wojną w Klimontowie, skąd pochodził, by w roku 1942 przenieść się do Pińczowa, gdzie również pracował jako fotograf do czasu przyjazdu z rodziną do Kielc. Zakład objął dwa pomieszczenia dawnego „Moderne” – sień i atelier, gdzie znalazła się również ciemnia – bez piętrowej części budynku⁷¹. Dwa lata później powstał plan przebudowy parteru kamienicy na sklep Centralnego Zarządu Przemysłu Mięsnego⁷², znany następnie kielczanom jako „Rybex”, a z lewej strony przy bramie widoczna była witryna

⁷¹ Relacja Agnieszki Tumiłowicz, wnuczki Zygmunta Hamerskiego, korespondencja mailowa z autorem z 29 czerwca i 1 lipca 2021 roku. W okresie okupacji Zygmunt Hamerski prowadził również działalność konspiracyjną w ZWZ-AK; A. Tumiłowicz, Z.A. Zapałowa, *Zygmunt Hamerski (1912–1981). Pasjonat, artysta, fotograf. Wystawa ze zbiorów rodzinnych Zofii Anny Zapałowej i Agnieszki Tumiłowicz*, Kielce 2010, s. 3–5.

⁷² APK, Akta miasta Kielc, 21/122, sygn. 3299, s. 14.

reklamowa, która zapraszała do atelier w głębi dziedzińca⁷³. Od połowy lat 60. studio znalazło się w nowym lokalu w pierwszej oficynie. Było prowadzone przez Zygmunta Hamerskiego do jego śmierci w roku 1981, a przez następne dziesięć lat przez jego zięcia – Jerzego Zapałę⁷⁴. Przeprowadzka w połowie lat 60. wiązała się z powstaniem gmachu Naczelnej Organizacji Technicznej, którego skrajna, północna część została wzniesiona na miejscu dawnego budynku „Moderne” – co kończy historię renomowanego atelier Kopla Gringrasa, rozpoczętą ponad pięć dekad wcześniej.

„Orion”

W styczniu 1932 roku Kopel Gringras utworzył Zakład Reprodukcyjny i Powiększeń „Emalit” z siedzibą przy ulicy Focha 9, który swoje usługi określał jako reprodukcje i powiększenia portretów z fotografii „Semi-Email”⁷⁵. Pół roku później – 3 lipca – ukazało się obwieszczenie Sądu Okręgowego w Kielcach o ustanowieniu intercyzy majątku i dorobku pomiędzy Izaakiem Obarzańskim, który od marca 1928 roku prowadził Artystyczny Zakład Portretowy i Nowoczesnej Fotografii przy ul. Dużej 8, a Różą, córką Kopla Gringrasa⁷⁶. Wkrótce Gringras dopuścił zięcia do rodzinnego przedsiębiorstwa i 14 lipca powstał Zakład Portretowy „Emalit” Spółka z ograniczoną odpowiedzialnością z siedzibą przy ulicy Dużej 8 i kapitałem zakładowym cztery tysiące złotych – podzielonym na sto udziałów po 40 złotych każdy. Udziałowcami, a zarazem członkami zarządu, zostali synowie Kopla – Leopold (60 udziałów) i Maurycy (20 udziałów) oraz wspólnik Obarzański (20 udziałów)⁷⁷. W kolejnych latach „Emalit”, mieszczący się przy ulicy Sienkiewicza 42, specjalizował się między innymi w monidłach – kolorowanych portretach ślubnych.

⁷³ Obecnie w tym miejscu jest tablica pamiątkowa poświęcona Gustawowi Herlingowi-Grudzińskiemu.

⁷⁴ Relacja Agnieszki Tumiłowicz, wnuczki Zygmunta Hamerskiego, korespondencja mailowa z autorem z 29 czerwca i 1 lipca 2021 roku.

⁷⁵ „Gazeta Kielecka” 1932, R. 63, nr 9, s. 3.

⁷⁶ „Gazeta Kielecka” 1932, R. 63, nr 51, s. 4.

⁷⁷ W sprawach dużej wagi konieczne było porozumienie minimum dwóch wspólników. Do zbycia lub zastawu udziałów wymagana była zgoda wszystkich członków zarządu. Zyski i straty miały się rozkładać w stosunku zgodnym z udziałami w spółce; „Gazeta Kielecka” 1932, R. 63, nr 63, s. 4.

W roku 1933 Kopel Gringras rozwinął działalność, otwierając Wytwórnę Fotochemiczną „Orion” Sp. z o.o., produkującą szklane płyty, papier i chemikalia fotograficzne. Zakład został zlokalizowany przy ulicy Focha – obecnej Paderewskiego – na obszarze na północ od ulicy Sienkiewicza, charakteryzującym się również zabudową przemysłową. Współprowadzącymi byli Leopold i Maurycy, a kapitał zakładowy wynosił cztery tysiące złotych⁷⁸. Wspólnikiem Gringrasa w tej części jego działalności został również Icek Obarzański.

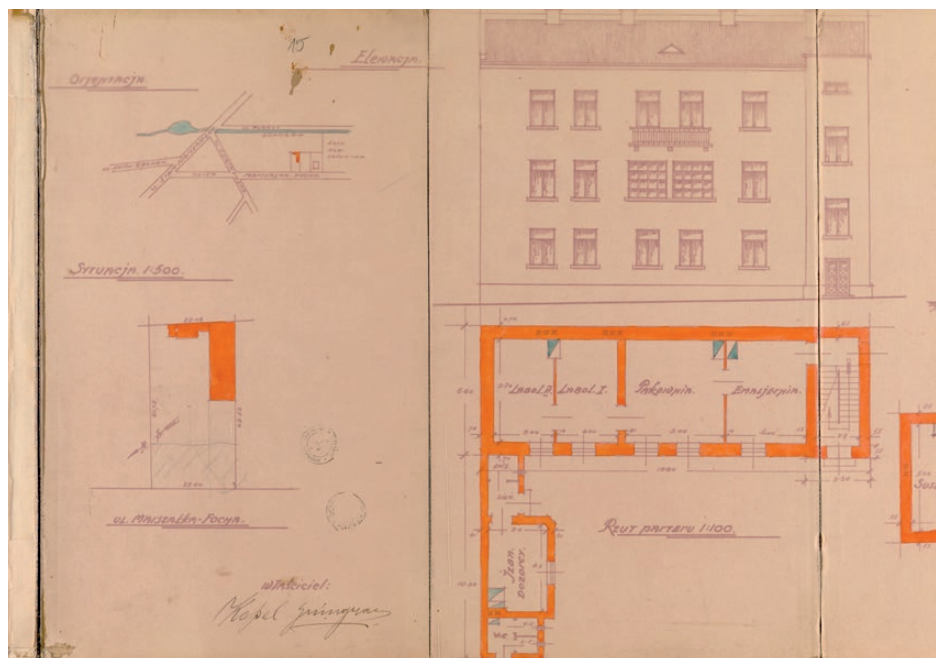
W tym miejscu historii „Oriona” wypada cofnąć się o trzy lata. Oto 5 czerwca 1930 roku Kopel Gringras, podając wówczas adres zamieszkania jako Sienkiewicza 49, wystąpił do Zarządu Miasta o zgodę na wzniesienie dwupiętrowej oficyny na swojej działce przy ulicy Focha 9. Budynek, na podstawie projektu Feliksa Toporowskiego, został oddany do użytku 1 listopada 1930 roku. Dom stał w głębi działki krótszym bokiem względem ulicy Focha, był zwieńczony dachem jednostronnie spadzistym w kierunku niezabudowanego dziedzińca północnego. Korpus liczył pięć osi i dodatkowo jedną – boczną, z prawej – wyróżnioną wejściem i klatką schodową. Od strony wschodniej, w głębi posesji, wybudowano ciąg trzech murowanych pomieszczeń biegnących od głównego budynku w kierunku północnym: spiżarnię z sienią, która łączyła się z izbą dozorcy, do której od północnej strony przylegał mały budynek ubikacji. Dwie kondygnacje głównego budynku posiadały charakter handlowo-przemysłowy. Na parterze zaplanowano cztery pomieszczenia, idąc od strony klatki schodowej: emaliernię, pakownię z dwoma oknami i dwa laboratoria. Pierwsze piętro zagospodarowano odpowiednio na biuro, retuszernię z dwoma dużymi oknami podzielonymi na mniejsze kwatery, wywoływalnię i suszarnię. Drugie zaś piętro miało funkcję mieszkalną – przedpokój prowadził do kuchni z aneksem dla służącej, łazienki z ubikacją oraz salonu z dwoma oknami i balkonem, skąd przechodziło się do dwóch kolejnych pokoi następujących po sobie⁷⁹. Do tego mieszkania przeprowadziła się część rodziny Gringrasów⁸⁰. Okna w całym budynku wychodziły na północ – na drugą, niezabudowaną część działki Kopla Gringrasa.

Przedsiębiorstwo, specjalizujące się w nowym wówczas rodzaju produkcji, musiało się dobrze rozwijać, skoro już 31 sierpnia 1934 roku wojewoda kielecki wyraził zgodę na wzniesienie nowego budynku fabrycznego dla wytwórni „Orion”

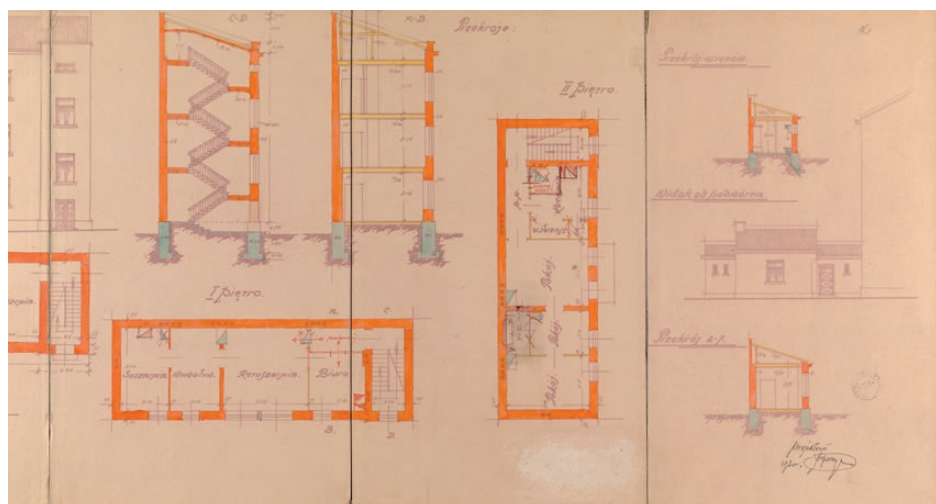
⁷⁸ K. Urbański, *Leksykon dziejów...*, s. 95.

⁷⁹ Oficyna miała powierzchnię 286 m², a koszt budowy wyniósł 62 400 zł; APK, Akta miasta Kielc, 21/122, sygn. 4236, s. 2, 7, 11–12, 15–16.

⁸⁰ Zapewne Kopel i Fajgla z córkami – Bałą, Manią oraz być może także z Ziuką; wywiad Anny Grupińskiej z Julianem Grenem (Gringrasem) z 13 czerwca 2005 roku, udostępniony autorowi przez Jakuba Duszyńskiego, korespondencja mailowa z 2 czerwca 2021 roku.



Il. 24. Projekt budowy dwupiętrowej oficyny wytwórni „Orion”, Kielce 1930, APK, Akta miasta Kielc, 21/122, sygn. 4236



Il. 25. Projekt budowy dwupiętrowej oficyny wytwórni „Orion”, Kielce 1930, APK, Akta miasta Kielc, 21/122, sygn. 4236

przy Focha 9. Wydane jednocześnie instrukcje szczegółowo określały warunki urządzenia zakładu. Na przykład – ze względu na zasady bezpieczeństwa pracy – pomieszczenie, w którym miał znaleźć się silnik, miało być połączone z innymi sygnalizacją, informującą robotników o jego uruchamianiu⁸¹. Architektoniczny projekt Romualda Kasickiego zakładał horyzontalną elewację nowoczesnej bryły budynku, ustawionego szczytowo do ulicy Focha⁸².

Realizacja budowy spotkała się z krytyką służb nadzoru. W czerwcu 1937 roku Wydział Komunikacyjno-Budowlany Urzędu Wojewódzkiego w Kielcach pisał do Zarządu Miasta, wskazując, że w nowo powstałym budynku na ulicy Focha 9 stwierdzono wady budowli, „które są wynikiem niewłaściwego wykonania robót budowlanych: pochyłe podłogi, ugięcie belek stropowych, jako też wynikają z niestosowania się do warunków udzielonego pozwolenia na budowę w zakresie sposobu zabudowania poddasza”⁸³. Konieczne były więc zmiany. Wytwórnia Fotochemiczna „Orion” Obarzański Sp. z o.o. złożyła do Urzędu Wojewódzkiego podanie o zatwierdzenie nowego projektu i uzyskała jego akceptację 23 lipca 1937 roku, między innymi pod następującymi warunkami: nowy budynek nie mógł pełnić funkcji mieszkalnej, na poddaszu miały być magazyny – bez materiałów łatwopalnych z drzwiami otwieranymi po popchnięciu w kierunku wyjścia, a pasy napędzające pędnie miały być osłonięte lub ogrodzone. Zakład miał być zaopatrzony w mechaniczną wentylację, piece, kuchenki lub centralne ogrzewanie, odrębne dla kobiet i mężczyzn szatnie, ubikacje i umywalnie oraz wspólna jadalnię z urządzeniami do ogrzewania posiłków⁸⁴.

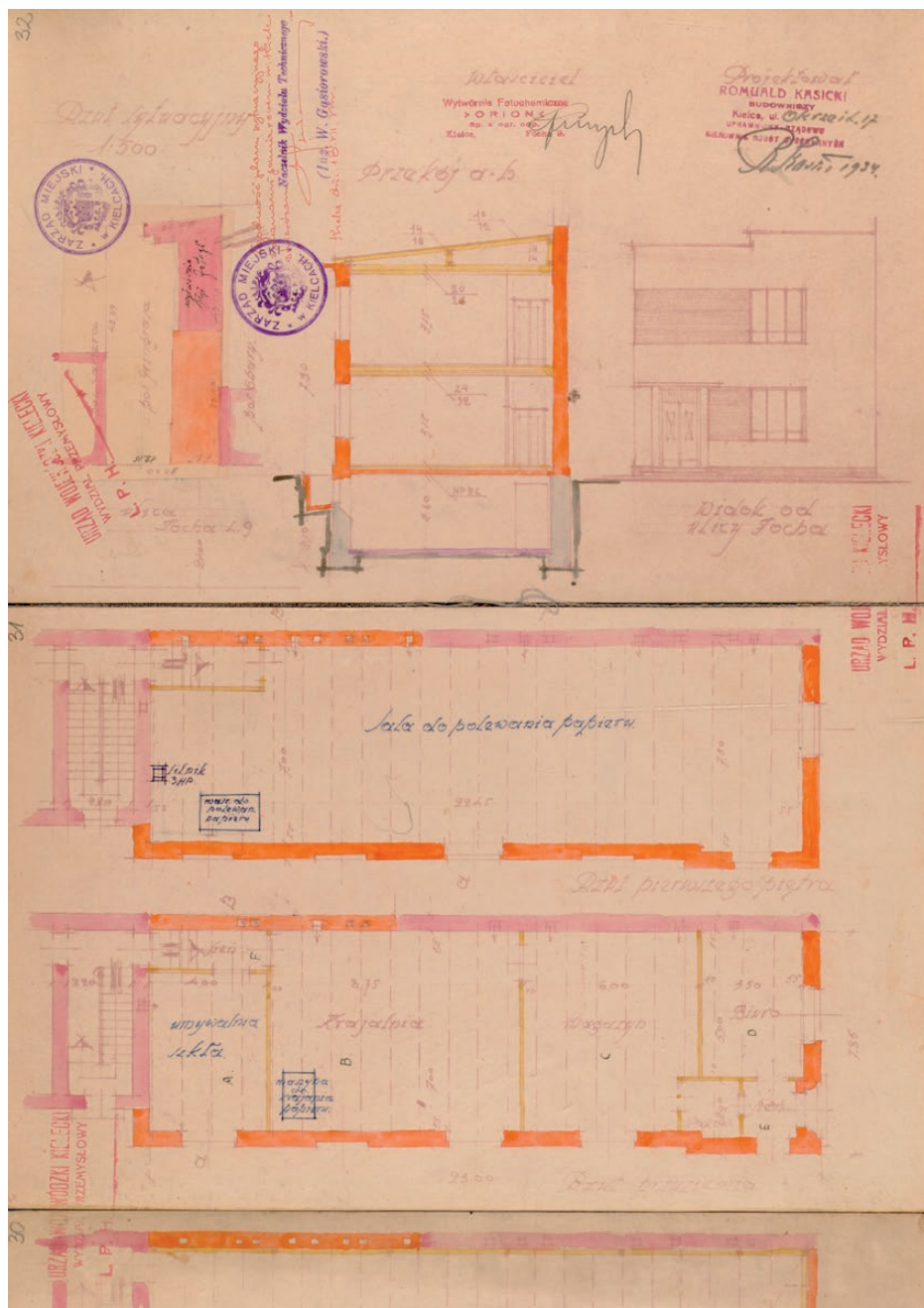
Budynek z wejściem od ulicy Focha powstał w linii dotychczasowej oficyny i był od niej nieco szerszy. Od strony dziedzińca widoczne było wysokie pierw-

⁸¹ APK, Akta miasta Kielc, 21/122, sygn. 4216, s. 2–4, 13, 29–32.

⁸² K. Myśliński, *Budownictwo przemysłowe w Kielcach do 1939 r. Zarys*, „Studia Muzealno-Historyczne” 2013, t. 5, s. 64.

⁸³ Belki stropowe były założone na murach niedoprowadzonych do jednego poziomu i w rezultacie budynek posiadał stropy pochylone od ściany ślepej do okiennej. Na pierwszym piętrze wprowadzono samowolnie ścianki działowe, które utworzyły długi korytarz. Strych został wykonany jako pomieszczenie użytkowe przez podniesienie ścian, wprowadzenie okien i ścianek działowych, dzielących pomieszczenie na pokoje i składy. Urząd Wojewódzki zaznaczał, że „wymienione uchybienia w rezultacie mogą zagrażać trwałości budynków i zagrażać w ten sposób bezpieczeństwu publicznemu i osobistemu”. Stwierdzono również, że nie był prowadzony dziennik budowy. Sprawa zakończyła się ukaraniem przez Starostwo Powiatowe architekta i autora projektu Romualda Kasickiego, który był jednocześnie kierownikiem budowy, grzywną w wysokości 50 zł – pismo do Zarządu Miasta Kielc z 10 stycznia 1938 roku; APK, Akta miasta Kielc, 21/122, sygn. 4216, s. 17, 21–22.

⁸⁴ Ibidem, s. 39–41.



Il. 26. Projekt budynku frontowego wytwórni „Orion”, Kielce 1934, APK, Akta miasta Kielc, 21/122, sygn. 4216

sze piętro oraz poddasze, doświetlone małymi oknami i lukarnami. Na parterze zlokalizowano sień z wejściem od ulicy, która prowadziła do biura po prawej stronie. Za sienią znajdowała się połączona z nią portiernia, a następnie – w głębi – magazyn, kralnia oraz umywalnia szkła – pod którą w piwnicy znalazła się kotłownia centralnego ogrzewania. Całe pierwsze piętro zostało przeznaczone na salę do polewania papieru. Oba budynki łączyła dotychczasowa klatka schodowa, z której było również wejście do pomieszczeń nowo wzniesionego gmachu. Po drugiej stronie działki, równolegle do kamienicy frontowej i oficyny, były niskie budynki pomocnicze, w których składowano szkło i papier.

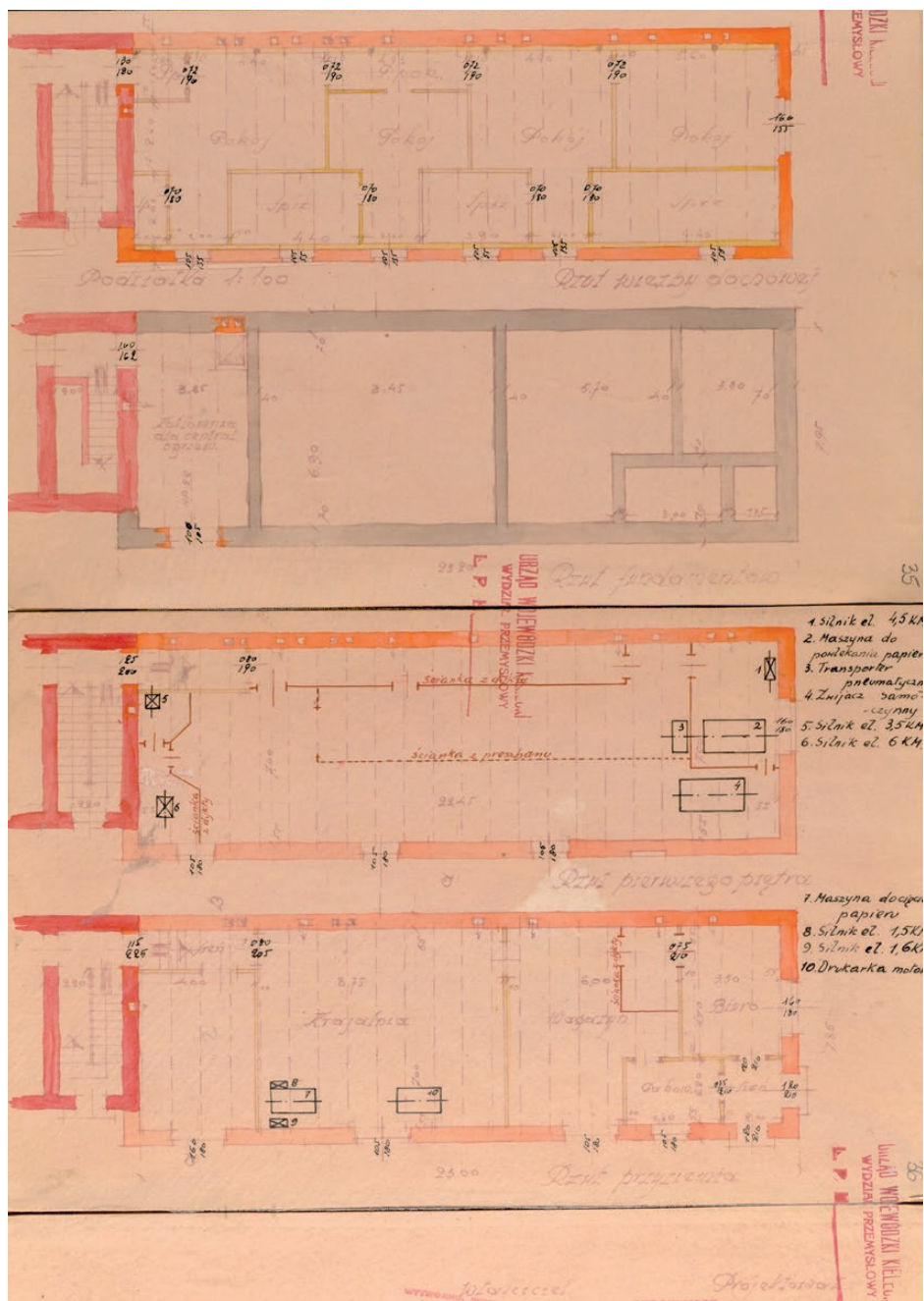
W roku 1937 Wytwórnia Fotochemiczna „Orion” Obarzański, składając do Ministerstwa Przemysłu i Handlu raport za rok poprzedni, wskazywała, że pełnomocnikiem i kierownikiem jest Maurycy Gringras⁸⁵ z zawodem *emulsjonera*, mieszkający na Focha 7, o przynależności państwowej polskiej i narodowości żydowskiej, a kolejnym pełnomocnikiem i zarazem kierownikiem technicznym oraz zastępcą jest Leopold Gringras – w tym samym zawodzie, zamieszkały na Sienkiewicza 52, również o przynależności państwowej polskiej i narodowości żydowskiej. Taką samą przynależność państwową i narodową podano w przypadku pozostałych dwóch kierowników najwyższego szczebla: Abrama-Mordki Czarnego – urodzonego w 1911 roku *emulsjonera* i kierownika laboratorium oraz Gersza Liwszycy, urodzonego w 1912 roku chemika. „Orion” zatrudniał wówczas 43 osoby, w tym dziewięciu pracowników umysłowych: dwóch buchalterów, dwóch demonstratorów, po jednej maszynistce i ekspedientce oraz po jednym kierowniku fabryki – chemicznym, laboratorium i technicznym oraz 33 pracowników fizycznych: kwalifikowanych, którymi byli mężczyźni – dwóch polewaczy, trzech krojczy, po jednym drukarzu-elektromonterze, palaczu-ślusarzu i chemiku-laborancie oraz 25 kobiet przyuczanych do zawodu – 10 pakowaczek, sześć kontrolerek, jedną laborantkę i osiem robotnic. Produkcja wytwórni musiała przynosić zysk, skoro w połowie 1937 roku zatrudnienie wzrosło do 132 osób, spośród których 11 pracowników było umysłowych: dwie maszynistki, cztery ekspedientki, dwóch buchalterów i po jednym kierowniku fabryki – chemicznym, laboratorium i technicznym oraz 120 pracowników fizycznych, gdzie nadal utrzymywał się podział na kwalifikowanych, którymi byli mężczyźni: sześć polewaczy, dziewięciu krojczy, trzech drukarzy-elektromonterów, czterech palaczy i ośmiu chemików-laborantów oraz kobiet na przyuczeniu – 30 pakowaczek, 30 kontrolerek, sześć laborantek i 24 robotnic.

⁸⁵ W raporcie tym widnieje jako Mozes Gringras.

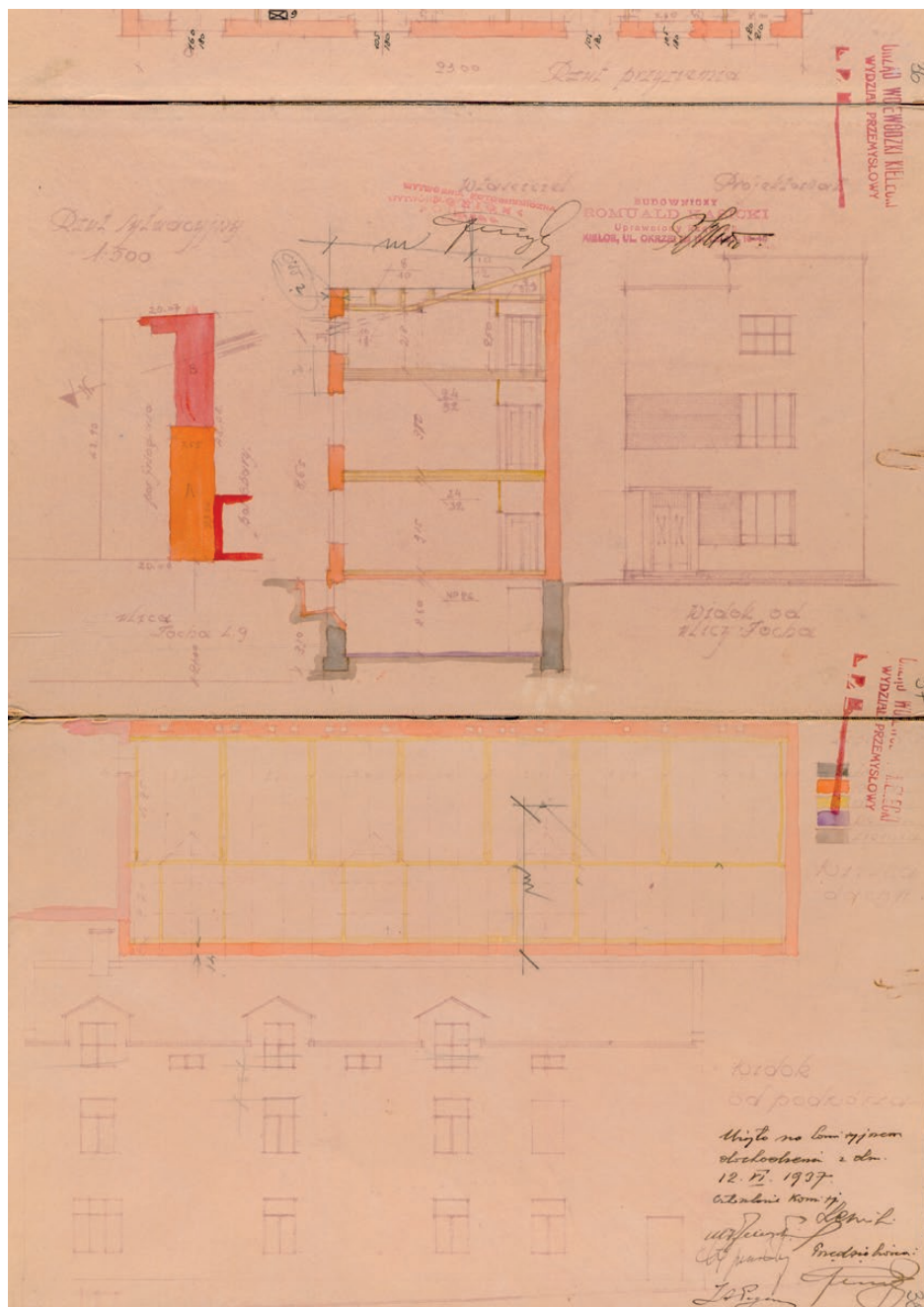
„Orion” nie posiadał mieszkań robotniczych ani miejsca pod ich budowę, a zasadnicza działalność polegała na produkcji papierów fotograficznych w budynku frontowym i płyt w oficynie. Wytwórnia wyposażona była w maszynę do polewania klisz konstrukcji własnej z 1933 roku i wydajności 40 m² na godzinę, kierat suszniczy z 1933 roku, obejmujący 80 m² szkła, maszynę do polewania papieru konstrukcji własnej z 1934 roku, urządzenie transportujące papier firmy „Filnck”, dwa wentylatory susznicze firmy „Ochsner Bielsko” z 1934 roku, jeden wentylator wyciągu tej samej firmy z 1936 roku, maszynę do krojenia papieru firmy „Johne Werke” z 1935 roku, maszynę do drukowania, wentylator tłoczenia firmy „Ochsner Bielsko” z 1936 roku oraz taki sam konstrukcji własnej z roku 1937.

Proces produkcji płyt rozpoczynał się w pierwszym laboratorium, gdzie odważano do naczyń kamionkowych żelatynę emulsyjną, bromek i jodek potasu, amonu, sodu oraz wodę destylowaną. W naczyniach szklanych przygotowywano roztwory azotanu srebra, które w zależności od typu emulsji strącano amoniakiem. W drugim laboratorium rozpuszczone w łaźniach wodnych roztwory żelatyny i chlorków mieszano przy świetle czerwonym z roztworem azotanu srebra, otrzymując światłoczułą emulsję, studzoną następnie na lodzie, rozdrabnianą za pomocą prasy przetłokowej i przemylwaną wodą w celu usunięcia związków szkodliwych. W dalszej kolejności emulsja była roztapiana na łaźni wodnej, gdzie w razie potrzeby dodawano żelatynę, formalinę, alkohol, środki regulujące napięcie powierzchniowe i barwniki uczulające stabilizatory. Emulsja była następnie filtrowana, doprowadzana do stanu stałej konsystencji i temperatury, a wreszcie transportowana w zamkniętych naczyniach do polewarki płyt, gdzie znajdowała się maszyna do polewania, na którą składał się transporter szkła, urządzenia do polewania i transporter chłodzący lodem. Szkło fotograficzne było polewane emulsją światłoczułą, która następnie tężała podczas chłodzenia lodem. Płyty oblane stężałą emulsją przenoszono na kozłach do suszarni, ustawiano na stołach obrotowych, a po zapełnieniu pomieszczenia rozpoczynano proces suszenia powietrzem doprowadzanym przez baterię grzejną, filtr olejowy i wreszcie wentylator turbinowy. Po wysuszeniu płyty przenoszono do kontroli przy spektroskopijnie wypróbowanych filtrach świetlnych, gdzie sprawdzano jakość i czystość polewu, a następnie były one krojone. Ostatni etap to pakowanie mniejszych płyt w czarny papier, bibułkę pergaminową i pudełka.

W produkcji papierów fotograficznych sposób przygotowania emulsji był identyczny, a różnica dotyczyła jedynie składu receptury. Inny był natomiast sposób polewania, suszenia i pakowania papieru. Maszyna w polewarki papieru, napędzana silnikiem o mocy 3 KM, składała się z wiązania żelaznego, na którym



Il. 27. Projekt budynku frontowego wytwórni „Orion”, Kielce 1936, APK, Akta miasta Kielc, 21/122, sygn. 4216



Il. 28. Projekt budynku frontowego wytwórni „Orion”, Kielce 1937, APK, Akta miasta Kielc, 21/122, sygn. 4216

były umieszczone bębny do chłodzenia, wałki do przeciągania papieru oraz płaskie wanienki z emulsją. Papier barytowany, w rolkach długich na 300–500 metrów i szerokich na 66 cm, przechodził przez wałki do wanienki z emulsją, która następnie tężała na bębnach pod wpływem zimna. Następnie przeprowadzano go przez drugą wanienkę z emulsją – stężoną i oblaną warstwą ochronną – by doprowadzać go przez wałki do urządzenia transportowego, które wieszało papier na festonach przesuwających się wolno z transporterem obok otworów wentylacyjnych, tłoczących powietrze. Po opuszczeniu suszarni papier był automatycznie nawijany i dostarczany w zamkniętym futerale do kralalni, gdzie cięto go na arkusze, poddawano kontroli i pakowano w czarny papier po 10, 25, 50 i 100 sztuk w paczce⁸⁶.

Wspomnienia Juliana Grena (Gringrasa) uzupełniają opis procesu produkcji papieru fotograficznego:

Trzeba było zbudować maszynę mniej więcej metra szerokości, wysoką na jakieś dwa, dwa i pół metra z kilku bębni, na których przewijał się papier. Papier zanurzał się w kuwety, w których był roztwór utrzymywany w stałej temperaturze. Ten roztwór to była emulsja, ale papier musiał być tak zanurzany, żeby tylko jedna strona była pokryta. I on się nie zanurzał cały w kuwecie, tylko dotykał powierzchni, prawdopodobnie to była gąbka i on przejeżdżał przez tę gąbkę. W każdym razie papier był pokryty emulsją, szedł do góry na wałki i na wałkach przewisał w festonach. Papier posuwał się do przodu, był nadmuchiwanym powietrzem ciepłym, filtrowanym, czyszczonym. Zaprojektowałem wtedy ten filtr z pierścieniami. Nawet pamiętam nazwę tych pierścieni, które były w ogromnym bębnie spryskiwanym wodą. Powietrze przechodziło przez ten bęben i czyściło się, spłukiwał się pył. Potem szło do blaszanego rurociągu, który miał z boku otwory i one dmuchały powietrze już częściowo podgrzane i oczyszczone. Nadmuchiwały na festony i papier, nim doszedł do końca, to był już suchy, od razu rolował się i w pewnym momencie był odcinany nożycami.

Z przywoływanych wspomnień wynika, że większość maszyn zaprojektował Julian Gringras z ojcem, a wykonał żydowski blacharz, którego rodzina określała jako Cyna – choć zapewne nie było to nazwisko, a określenie potoczne. Do wytwórni został zakupiony również

⁸⁶ W raporcie użyto feminatywów. „Orion” miał swoje przedstawicielstwo handlowe jako skład komisowy na ulicy Orlej 2/22 w Warszawie, wykazywał kapitał zakładowy w wysokości 10 000 zł, koszty w 1936 roku określił na 323 310,29 zł, a ubezpieczenie na 70 000 zł w Towarzystwie „Prudential”, opierał się na równych udziałach wspólników; APK, Urząd Wojewódzki Kielecki I, 21/100, sygn. 14166, s. 1–9, 15, 19–21.

przyrząd do mierzenia gęstości optycznej. Chodziło o to, żeby kontrolować szczególnie klisze fotograficzne, żeby sprawdzić, jaka jest przepuszczalność światła kliszy. Więc zrobiono takie próbki jednolitą warstwą pokrywana i sprawdzał [Leopold] na tym denzografie, który był wyskalowany odpowiednio, czy ta gęstość odpowiada temu, co powinno być. Jakie były związane z tym inne zabiegi, nie wiem, ale pamiętam, że Leopold zajął się tą stroną. Natomiast Artur chyba nie pracował w tej fabryce fotograficznej, bo się przeniósł do Częstochowy. Maurycy być może pracował w zakładzie fotograficznym jako retuszer, a poza tym on już miał wtedy takie poważne zamiłowania malarskie.

Spośród wszystkich pracowników około dziesięciu należało do rodziny Kopla Gringrasa – w tym jego córki⁸⁷. „Orion” oferował aż 60 typów papierów: bromosrebrowy Briotex, głównie do powiększeń – wyrabiany w 38 odmianach, chlorosrebrowy Solar dla stykowych odbitek amatorskich – w 12 odmianach, chlorobromosrebrowy Veriton do portretów – w dziewięciu odmianach oraz papier rentgenowski. Z kolei płyty wytwarzano w 11 odmianach. W ofercie wytwórni znalazła się również chemia fotograficzna, proszek do lamp spaleniowych Orion-Lux czy kąpiele barwiące – służące do tonowania, czyli nadawania barwy już wywołanej i utrwalonej odbitce – w kolorze sepii, brązowym, czerwonym, niebiesko-czarnym i miedzi⁸⁸. Jeśli dodać do tego fakt, że produkowane materiały były wysokiej jakości, oznaczało to, że zakład należał do czołowych tego rodzaju przedsiębiorstw w kraju⁸⁹. Nadto wytwórnie specjalizujące się w produkcji płyt i papieru fotograficznego nie były wówczas liczne⁹⁰.

Tymczasem rok 1937 przyniósł aresztowanie Izaaka Obarzańskiego, oskarżonego o nadużycia dewizowe i przemyt walut w portretach fotograficznych poza granice kraju, co stanowiło część szerszej afery walutowej. „Kielecki Express Co-

⁸⁷ Wywiad Anny Grupińskiej z Julianem Grenem (Gringrasem) z 13 czerwca 2005 roku, udostępniony autorowi przez Jakuba Duszyńskiego, korespondencja mailowa z 2 czerwca 2021 roku.

⁸⁸ Autor dziękuje Krzysztofowi Polańskiemu za udostępnienie materiałów z prywatnej kolekcji, w tym wzornika z broszurą wytwórni „Orion”, zawierających specyfikację oferowanego asortymentu oraz konsultacje w tym zakresie, korespondencja mailowa z dnia 23 sierpnia i 23 września 2021 roku.

⁸⁹ J. Machnicki, *O anonimowym przemyśle – „Kieleckim Hollywood” i właścicielach zakładów portretowych*, „Świętokrzyskie. Środowisko. Dziedzictwo Kulturowe. Edukacja Regionalna” 2017, nr 19 (23), s. 37. W 1938 roku wytwórnia produkowała klisze i papier fotograficzny na sumę 583 500 zł; K. Urbański, R. Blumenfeld, *Słownik historii...*, s. 98.

⁹⁰ Do istotnych wytwórni tego rodzaju zaliczano poznańską „Ewi”, następnie „Stafrę”, bydgoską „Alfę” czy warszawską fabrykę Jerzego Franaszka, T. Cyprian, *Fotografia. Technika i technologia*, Warszawa 1962, s. 21.



Il. 29. Pracownicy wytwórni „Orion” – w pierwszym rzędzie pierwszy z prawej w pozycji półleżącej Chaskiel Majtek, w drugim rzędzie siedzą od prawej: Bala Gringras (1), Maurycy Gringras (2), Kopel Gringras (4), Izaak Obarzański (5), księgowy Eliaż Wilner (6), w trzecim rzędzie od prawej stoją: Leopold Gringras (1), Zygmunt Gringras (5), Kielce, 25 kwietnia prawdopodobnie 1933, nr inw. MNKi/H/5168

dzienny”, który w sensacyjnym tonie serwował czytelnikom szczegóły procesu, informował jednocześnie, że nie należy łączyć w tym wypadku Obarzańskiego z działalnością „Oriona”. Po kilku miesiącach Sąd Okręgowy uniewinnił współnika Gringrasa i zrehabilitował go przed opinią publiczną, a 6 kwietnia 1938 roku „Kielecki Express Codzienny” wskazywał jako godne naśladowania, że „Orion” i „Emalit” – zakłady Gringrasa i Obarzańskiego – zakupiły obligacje pożyczki Obrony Przeciwlotniczej na sumę dwóch tysięcy złotych, przekazując je na rzecz Funduszu Obrony Narodowej⁹¹. W październiku 1938 roku Kopel Gringras wystąpił do Zarządu Miasta o zgodę na wzniesienie budynku mieszkalnego dla dozorczy na posesji swojej i Obarzańskiego przy ulicy Planty 6 – na obecnym skwerze im. Ireny Sendlerowej. Magistrat nie wyraził jednak zgody, ponieważ projekt nie był zgodny z przepisami, w tym Rozporządzeniem Ministra Robót Publicznych z 2 lipca 1929 roku⁹².

⁹¹ J. Machnicki, *O anonimowym przemyśle...*, s. 37, 42.

⁹² APK, Akta miasta Kielc, 21/122, sygn. 5193, s. 1.



Il. 30. Pudełko na klisze szklane wytwórni „Orion”, Kielce, lata 30. XX wieku, nr inw. MNKi/H/2862/1

rentgenowskich i chemikaliów⁹⁴. Rozmiary produkcji, a także stan zatrudnienia zostały zredukowane i były ściśle kontrolowane przez okupantów⁹⁵. W 1941 roku działały w tym miejscu fotograficzne atelier na nazwiska Friedrich Kleineder i Josef von Chmielowski, a numer ulicy podawano jako 44⁹⁶. Podobnie w roku 1943 adresem wytwórni była już Breitstrasse 44⁹⁷. Prowadzi to do wniosku, że administracja okupacyjna przenumerowała ulicę, zamieniając stronę nieparzystą na parzystą, a dotychczasowa numeracja, rosnąca od północy w kierunku południowym, została również odwrócona. W ten sposób wytwórnia Kopla Gringrasa pod

Z początkiem II wojny światowej „Orion” został skonfiskowany przez okupacyjne władze niemieckich faszystów jako tzw. mienie bezpieczeństwa, a kierownictwo zakładu powierzono Egonowi Schulzowi⁹³. Wytwórnia działała jako Photochemische Fabrik „Orion” w tym samym miejscu, ale nazwę ulicy zmieniono na Breitstrasse (Szeroka) 9. W roku 1940, na dwujęzycznych ogłoszeniach, zakład reklamował produkcję płyt, papierów fotograficznych,

⁹³ Od 20 listopada 1941 roku zaczęły ukazywać się w „Dzienniku Rozporządzeń dla Starostwa Miejskiego i Powiatowego w Kielcach” rozporządzenia o konfiskacie majątków bezpieczeństwa, z których pierwsze brzmiało: „Udziały towarzystwa Żydów Gringrasa Mojżesza i Gringrasa Leopolda zostają w myśl par. 8 rozporządzenia o konfiskacie z dnia 24 I 1940 r. jako bezpieczeństwa zajęte. Kielce 27 października 1941 r.”. Dokument podpisał starosta powiatowy Hans Drechsel; K. Urbański, *Grabież tzw. majątków bezpieczeństwa należących do Żydów w Kielcach i powiecie kieleckim w okresie okupacji*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historica” 2013, t. 14, s. 226; idem, *Leksykon dziejów...*, s. 95; idem, *Zagłada ludności...*, s. 69, 139.

⁹⁴ Idem, *Reklama w dawnych Kielcach*, Kielce 2005, s. 88; K. Urbański, R. Blumenfeld, *Słownik historii...*, s. 55, nienumerowana wkładka ikonograficzna.

⁹⁵ A. Massalski, S. Meducki, *Kielce w latach okupacji hitlerowskiej 1939–1945*, Wrocław 2007, s. 81.

⁹⁶ APK, Akta miasta Kielc, 21/122, sygn. 2639, s. 12.

⁹⁷ Werkausweis Nr 22 – legitymacja wytwórni „Orion” wystawiona 2 lipca 1943 roku na nazwisko Stella Gogół, Muzeum Historii Kielc, nr inw. MHKi/H/2338.



Il. 31. Pudełko na klisze szklane wytwórni „Orion”, Kielce, lata 30. XX wieku, nr inw. MNKi/H/2862/2

dotychczasowym numerem 9 uzyskała numer 44⁹⁸.

W pierwszych latach po zakończeniu wojny „Orion” – z adresem Focha 44 – został przejęty przez państwo⁹⁹, a na jego instytucję nadrzędną wskazywano Zjednoczenie Przemysłu Chemii Stosowanej w Krakowie. W sierpniu 1946 roku Wytwórnia Fotochemiczna „Orion” pod Zarządem Państwowym – jaką oficjalnie nazwę wówczas zakład nosił – zatrudniała 21 pracowników, by

z początkiem następnego miesiąca wykazywać pięciu pracowników więcej. Taki stan rzeczy utrzymał się do marca 1947 roku, gdy przedsiębiorstwo zatrudniało 20 pracowników fizycznych i sześciu umysłowych, a od sierpnia tamtego roku wykazywało 24 zatrudnionych. Przewidywano, że docelowo winno ich być 45. Kierownikiem zakładu był Michał Białek. „Orion” produkował klisze, papier na pocztówki i pół-pocztówki, utrwalacze i wywoływacze. W ciągu jednego miesiąca mógł wyprodukować 797 paczek po sto pocztówek i 366 setek w formacie półpocztówek. Emulsję fotograficzną sporządzano w ciemni z żelatyny, bromku potasu, azotanu srebra i wody destylowanej. Stosowano nadal łaźnie wodne – do podgrzewania emulsji, miesadła mechaniczne, maszynę do filtrowania emulsji oraz betonowe baseny do jej płukania. Amoniak, wydzielający się przy produkcji emulsji, był odprowadzany przez wyciąg elektryczny. Podobnie formalina, wydzielana przy polewie emulsji na papier. Wykorzystywano następujące urządzenia do polewania papieru: pięć motorów elektrycznych, maszynę do polewu, transporter do suszenia papieru i maszynę

⁹⁸ Potwierdzeniem tego stanu może być zmieniony adres Gabinetu Lekarsko-Dentystycznego Sabiny Kalinowskiej – z końcem września 1938 roku podawany jako Focha 41, a w pierwszych latach okupacji jako Szeroka 12; Ogłoszenie Komisarza Rządowego Izby Lekarsko-Dentystycznych z dnia 23 września 1938 r. w sprawie wyniku głosowania do Rady Okręgowej Izby Lekarsko-Dentystycznej w Krakowie, „Monitor Polski” 1938, nr 221, poz. 477; APK, Akta miasta Kielc, 21/122, sygn. 2639, s. 13.

⁹⁹ Zarządzenie Kierownika Ministerstwa Informacji i Propagandy z dnia 15 lutego 1947 roku o ogłoszeniu pierwszego wykazu przedsiębiorstw przechodzących na własność Państwa, wykaz nr 1, poz. 1: „Orion, Wytwórnia Fotochemiczna, Kielce ul. Focha 44, Spółka Akc. Gruengross ojciec i synowie”, „Monitor Polski” 1947, nr 35, poz. 287.

do jego zwijania. Urządzeniami ochronnymi były drewniane ochraniacze na pasy, a urządzeniami przy polewie emulsji na szkło: maszyna do polewu klisz, trzy motory elektryczne i grzejnik parowy. W krawalni papieru znajdowała się nożna maszyna do cięcia na arkusze, elektryczna maszyna do cięcia na formaty, urządzenia do kontroli i pakowania papieru. Cała produkcja odbywała się po ciemku lub w świetle czerwonym, a wszystkie hale były zaopatrzone w elektryczne wentylatory¹⁰⁰. W tym okresie zakład był wyposażony w napęd elektryczny o sile 8 HP¹⁰¹.

Jednocześnie trwały starania odbudowy kamienicy frontowej, zniszczonej w czasie działań wojennych w części bliżej ulicy Focha – fragment pierwszego piętra i parter, gdzie destrukcji uległa sień, biuro, portiernia i magazyn. Dnia 4 lipca 1946 roku – w dniu pogromu kieleckiego – Leopold Gringras, mieszkający wówczas na pierwszym piętrze kamienicy przy Focha 20 – zapewne w mieszkaniu rodziny Baum – pisał do Izby Rzemieślniczej w Kielcach, że z powodu zbombardowania domu, w którym wcześniej mieszkał, utracił książeczkę czeladniczą w rzemiośle fotograficznym – i należy przypuszczać, że chodziło o miejsce, gdzie znajdował się „Orion”¹⁰². Romuald Kasicki przedstawił 23 lipca 1945 roku projekt odbudowy, który rekonstruował przedwojenną fasadę. Nie został jednak zrealizowany. Dnia 3 września 1946 roku kierownictwo „Oriona” informowało Starostwo Powiatowe o koniecznych przemurowaniach części ścian konstrukcyjnych, a 30 kwietnia następnego roku Starostwo przedstawiło Urzędowi



Il. 32. Koperta na zdjęcia wytwórni „Orion”, Kielce, lata 30. XX wieku, nr inw. MNKi/H/2740/2

¹⁰⁰ APK, Urząd Wojewódzki Kielecki II, 21/305, sygn. 3084, s. 6, 10, 66–67, 75, 85.

¹⁰¹ Ibidem, sygn. 2601, s. 8–9.

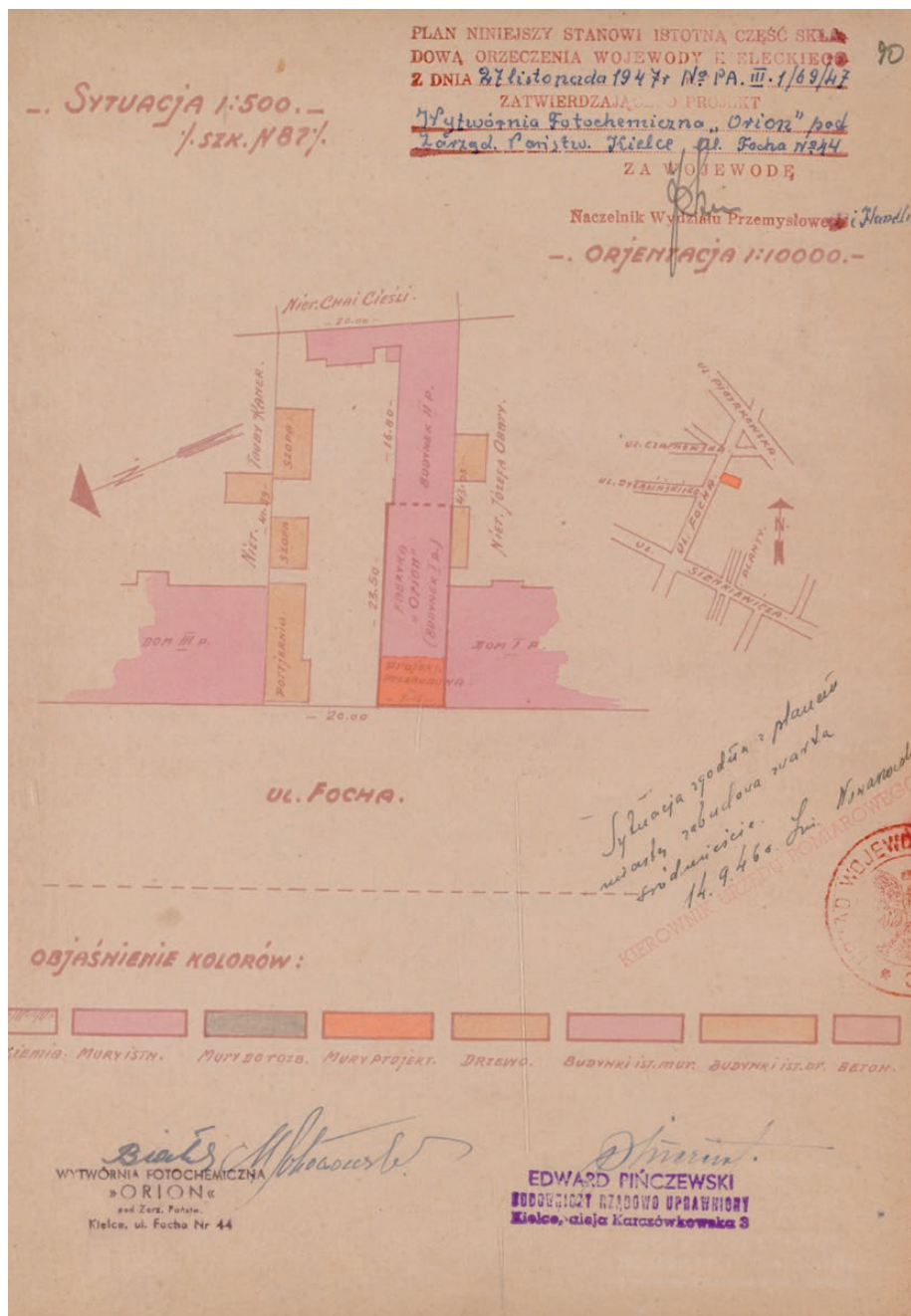
¹⁰² APK, Izba Rzemieślnicza w Kielcach, 21/415, sygn. 10872, s. 6.



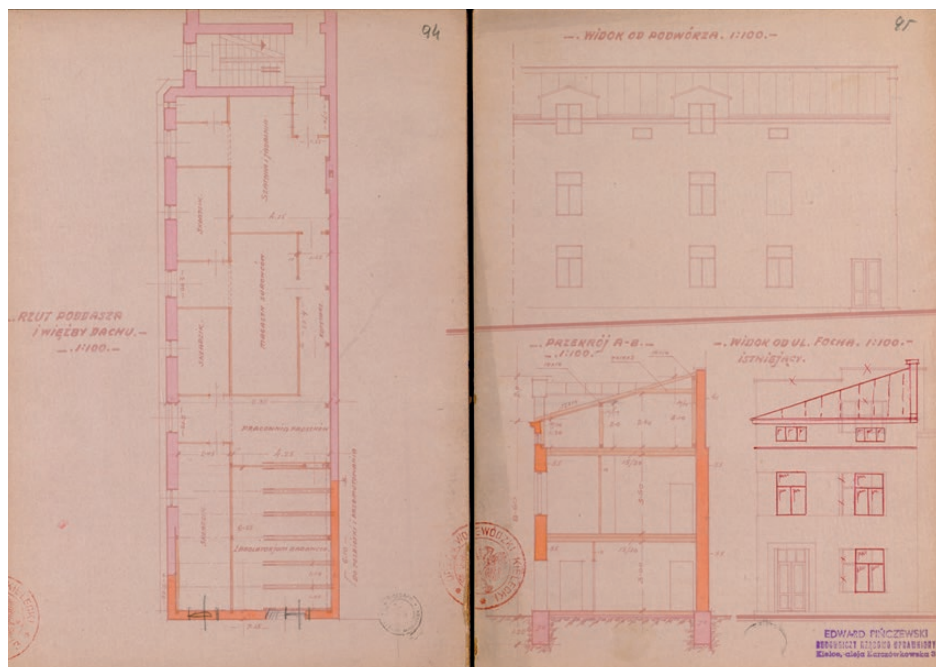
Il. 33. Legitymacja wytwórni „Orion”, wystawiona 2 lipca 1943 roku na nazwisko Stella Gogół, Muzeum Historii Kielce, nr inw. MHKi/H/2338

Wojewódzkiemu projekt odbudowy, uzyskując akceptację 28 listopada 1947 roku. Na nowym planie, autorstwa Edwarda Pińczewskiego, budynek posiada uproszczoną fasadę od strony ulicy – zwężono też okna i zaplanowano jedno dodatkowe nad dotychczasowym wejściem. Zmianie uległ również szczyt – teraz z widocznym dachem o łagodnym spadku. W centralnej sali parteru widnieje na planie kralajnia i przegładarnia oraz magazyn i komora wentylacyjna w kolejnej – pod którą istniała kotłownia. Pierwsze piętro przeznaczono na polewnię papieru z halą zimnego powietrza, zaś na poddaszu znalazła się jadalnia, przebieralnia, pracownia proszków, laboratorium badawcze oraz magazyny. Projekt odbudowy zawiera również informacje na temat istniejących wówczas maszyn. Na parterze wykazywano wentylatory: do powietrza zimnego 8 HP, powietrza ciepłego 6 HP, powietrza z sali polewu 4 HP, a także komorę wentylacyjną i maszynę do krojenia papieru 3 HP. W salach pierwszego piętra lokowano maszyny: do polewu papieru, rolowania, a także motor elektryczny 5 HP i stół odbiorczy. Ta część zakładu łączyła się windą z magazynem na parterze¹⁰³. Przebudowa frontowego budynku zakończyła się w październiku 1948 roku, a 13 grudnia tego samego roku Urząd Wojewódzki stwierdził, że odbyła się ona niezgodnie z założeniami. W związku

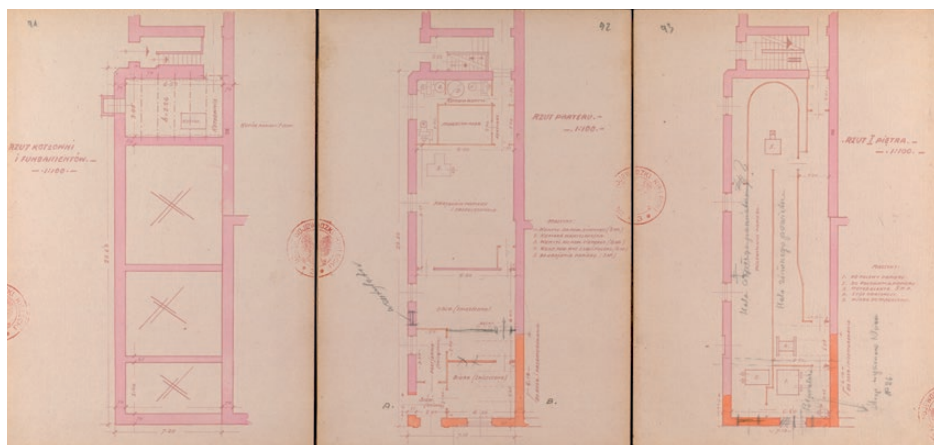
¹⁰³ APK, Urząd Wojewódzki Kielecki II, 21/305, sygn. 2601, s. 2, 15, 19, 72–78, 90–95.



Il. 34. Projekt odbudowy budynku frontowego wytwórni „Orion”, Kielce 1947, APK, UWK II, 21/305, sygn. 2601



Il. 35. Projekt odbudowy budynku frontowego wytwórni „Orion”, Kielce 1947, APK, UWK II, 21/305, sygn. 2601



Il. 36. Projekt odbudowy budynku frontowego wytwórni „Orion”, Kielce 1947, APK, UWK II, 21/305, sygn. 2601



Il. 37. Front budynku dawnej wytwórni „Orion” – widok od ówczesnej ulicy Buczka, Kielce, lata 60. XX wieku, fot. A. Domoń

z powyższym nie wydano zgody na użytkowanie i wezwano zakład do przedstawienia nowego projektu¹⁰⁴.

W roku 1948, będąc już pod zarządem Dyrekcji Państwowego Przemysłu Miejskowego w Kielcach – która od roku 1947 obejmowała pieczę nad przymusowo przejmowanymi przez państwo wybranymi przedsiębiorstwami – „Orion” prowadził samodzielną gospodarkę finansową i sprzedaż, korzystając z materiałów i surowców dostarczanych przez Dyrekcję. Produkcja była przeznaczona na rynek wewnętrzny i nie prowadzono sprzedaży zagranicznej¹⁰⁵. DPPM, mieszcząca się w roku 1949 na ulicy Sienkiewicza 51a, wykazała za pierwszy kwartał 1949 roku, że wytwórnia „Orion” zatrudniała wówczas zaledwie sześciu pracowników, w tym dwie kobiety¹⁰⁶. W planach finansowych na rok 1950 „Orion” nie został uwzględniony¹⁰⁷.

¹⁰⁴ Na parterze strop drewniany, gdzie miała mieścić się polewnia, został przebudowany na ogniotrwały, co należało uwidocznic na planie, jednocześnie przedstawiając obliczenia statystyczne dla tego stropu. Nadto strop na pierwszym piętrze nie był poziomy i posiadał pochyłość od granicy budynku sąsiedniego w kierunku podwórza wytwórni, nie wszystkie drzwi posiadały przepisowe wymiary, a kanalizacja była niesprawna; *ibidem*, s. 42.

¹⁰⁵ APK, Wojewódzki Zarząd Przemysłu Terenowego w Kielcach, 21/396, sygn. 319, s. 5.

¹⁰⁶ *Ibidem*, sygn. 87, s. 12, 31.

¹⁰⁷ *Ibidem*, sygn. 136, s. 9.



Il. 38. Z prawej budynek dawnej wytwórni „Orion”, Kielce 1977, fot. A. Domoń

Nie jest również wymieniony w rejestrze zakładów podległych DPPM, jaki został sporządzony ostatniego dnia 1949 roku, ani nie jest wspomniany w dokumentacji tej instytucji za lata 1950–1951¹⁰⁸. Jej analiza prowadzi do wniosku, że „Orion” został zlikwidowany pomiędzy kwietniem a grudniem 1949 roku.

Dnia 25 kwietnia 1950 roku DPPM – mieszcząca się już w dawnej siedzibie wytwórni z nowym adresem Buczka 44 – wystąpiła do Urzędu Wojewódzkiego o wydelegowanie biegłego przedstawiciela „celem wzięcia udziału w komisji odbioru robót wykonanych w byłej fabryce «Orion»”. Urząd Wojewódzki 22 maja 1950 roku odpisał, że nie widzi powodu, aby jego przedstawiciel brał udział w komisji kołaudacyjnej, ponieważ w roku 1948 zarządzający wytwórnią „Orion” nie przedstawili wymaganych obliczeń stropu i wyjaśnienia jego pochyłości, zakład został zlikwidowany, a budynek nie posiada charakteru przemysłowego¹⁰⁹. W raporcie DPPM o środkach trwałych z 31 grudnia 1950 roku wymienione są maszyny biurowe, samochody i motocykle znajdujące się na stanie instytucji, ale nie są wzmiankowane maszyny „Oriona”. Być może, zgodnie z ówczesną praktyką,

¹⁰⁸ Ibidem, sygn. 320, s. 3, 10–27; sygn. 321, s. 1.

¹⁰⁹ APK, Urząd Wojewódzki Kielecki II, 21/305, sygn. 2601, s. 58–60.



Il. 39. Z prawej dawny budynek wytwórni „Orion” z widocznym zapadniętym dachem nad dawnym mieszkaniem Gringrasów, Kielce 2002, fot. A. Domoń

zostały one przejęte przez inny zakład w regionie. DPPM wykazywała natomiast koszty remontu budynku administracyjnego na Buczka 44, który należał wówczas do Przedsiębiorstwa Państwowego „Film Polski”¹¹⁰. Dyrekcja Państwowego Przemysłu Miejskiego mieściła się pod adresem Buczka 44 jeszcze w roku 1953¹¹¹. Co najmniej od listopada 1951 roku znajdowała się w tym miejscu również siedziba Wojewódzkiego Zarządu Przemysłu Technicznego w Kielcach, który powstał na bazie DPPM, przejął ten budynek od „Filmu Polskiego” i pozostał samodzielnym urzędem do roku 1955, gdy włączono go w struktury Wojewódzkiego Zarządu Przemysłu w ramach Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej¹¹².

Przynajmniej od roku 1974 dawny budynek wytwórni „Orion” stał się biurem Komunalnego Przedsiębiorstwa Remontowo-Budowlanego, które od 1950 roku zajmowało się odbudową i remontami domów oraz instytucji użyteczności publicznej, zniszczonych lub zdewastowanych w czasie wojny, a z czasem również

¹¹⁰ APK, Wojewódzki Zarząd Przemysłu Terenowego w Kielcach, 21/396, sygn. 322, s. 2–3.

¹¹¹ Ibidem, sygn. 327, s. 46.

¹¹² Ibidem, sygn. 320, s. 2; sygn. 6, s. 3.



Il. 40. Ulica Paderewskiego 44 – miejsce, gdzie znajdowała się wytwórnia „Orion” z zachowaną w głębi dawną stróżówką, Kielce 2021, fot. autor

wznoszeniem nowych budynków¹¹³. Rada Pracownicza przedsiębiorstwa – zatrudniającego wówczas 113 pracowników – 4 grudnia 1990 roku podjęła uchwałę o wystąpienie z wnioskiem do Zarządu Miasta Kielc o likwidację przedsiębiorstwa „w celu oddania na czas określony do odpłatnego korzystania z majątku przedsiębiorstwa pracownikom tego Przedsiębiorstwa zorganizowanym w formie spółki

¹¹³ Przedsiębiorstwo powołano Uchwałą Miejskiej Rady Narodowej z 14 stycznia 1950 roku jako Miejskie Przedsiębiorstwo Remontowo-Budowlane. Mieściło się pierwotnie przy ulicy Daszyńskiego 9 – przemianowanej następnie na Rewolucji Październikowej (obecna Warszawska), zatrudniając wówczas 90 osób, a w roku 1955 już 310 pracowników. Zajęło się m.in. przebudowaniem gmachu dawnej synagogi z przeznaczeniem na archiwum, na ówczesnym placu Partyzantów Armii Ludowej (obecny Rynek) przebudową kamienic na Muzeum Świętokrzyskie, adaptacją kamienicy „Sołtyki” na kawiarnię oraz kamienicy Koterskich na delikatesy. W roku 1974 przyjęło nazwę Komunalne Przedsiębiorstwo Remontowo-Budowlane, zatrudniając wówczas 414 pracowników, budując wcześniej szpital przy ulicy Kościuszki czy schronisko dla bezdomnych psów i kotów w Dyminach. Do roku 1983 wyremontowało lub wybudowało około 480 obiektów budowlanych, w tym domy jednorodzinne przy ulicy Orkana, Pomorskiej i na osiedlu Podkarczówka; APK, Komunalne Przedsiębiorstwo Remontowo-Budowlane, 21/3379, sygn. 814, s. 2–4, 7, 10, 25–28; sygn. 816, s. 6, 52.

akcyjnej pracowniczej”. Powoływano się przy tym na Ustawę z dnia 13 lipca 1990 roku o prywatyzacji przedsiębiorstw państwowych. Pracownicy mieli wykupić udziały, a budynek na Buczka 44 miał być przeznaczony „na różne cele działalności przynoszące zysk (usługowo-produkcyjne)”¹¹⁴. Uchwała Zarządu Miasta Kielc z dnia 26 czerwca 1991 roku likwidowała Komunalne Przedsiębiorstwo Remontowo-Budowlane „w celu przekształcenia własnościowego”. Z początkiem września 1993 roku syndyk przedsiębiorstwa zwrócił się z prośbą do Archiwum Urzędu Miasta o przejęcie jego dokumentacji, argumentując: „Nie jestem w stanie dalej utrzymywać archiwum w budynku przy ul. Buczka 44. Wynika to z niedostatecznego zabezpieczenia pomieszczeń oraz niemożliwości dalszego opłacania osoby zajmującej się wystawianiem zaświadczeń”¹¹⁵. Z relacji Tamary Nartowskiej, która przejmowała tę dokumentację do Archiwum Urzędu Miasta, wynika, że budynek znajdował się w złym stanie technicznym, od dłuższego czasu nie był ogrzewany, a podłogi były wybrzuszone¹¹⁶. Z kolei Andrzej Domoń – syn westerplatczyka Władysława Domonia i mieszkaniec bloku naprzeciwko dawnego „Oriona” – zapamiętał, że w 2002 roku dach oficyny zapadł się nad miejscem, gdzie pierwotnie znajdowało się mieszkanie Gringrasów, a elementy fasady spadały na ulicę Paderewskiego – jak nazwano dawną ulicę Buczka – co zgłaszał do odpowiednich służb¹¹⁷. Budynek dawnej wytwórni fotochemicznej został rozebrany w 2004 roku. Ironią dziejów jest fakt, że nie zachował się budynek, którego ostatnim gospodarzem było przedsiębiorstwo, dzięki któremu przetrwało w Kielcach kilkadziesiąt historycznych domów i gmachów.

Obecnie na miejscu „Oriona” jest parking. Zachowała się jedynie mała część dawnej – wyjątkowej w skali Kielc i jednej z nielicznych tej klasy wytwórni fotochemicznych w Polsce – stróżówka w tylnej części podwórza, będąca niegdyś skrajną częścią krótszego boku oficyny. Podobnie jak kamienica i dziedziniec na

¹¹⁴ Przedsiębiorstwo posiadało wówczas również bazę transportowo-sprzętową przy ulicy Skrajnej 25, a jego szacunkowy udział w robotach remontowych w skali miasta wynosił 25–30%. Przystąpienie do spółki deklarowało 85% załogi, a zakończenie procesu prywatyzacji planowano na pierwsze półrocze 1991 roku; ibidem, sygn. 867, s. 5, 15, 21, 23–25, 29.

¹¹⁵ W roku 1991 przedsiębiorstwo zatrudniało 98 pracowników, w tym na stanowiskach robotniczych i pokrewnych 69 osób. Dokumentacja KPRB została przejęta przez Urząd Miasta w Kielcach, Archiwum Zakładowe 24 listopada 1993 roku; ibidem, sygn. 813, s. 1; sygn. 867, s. 76, 83, 90–91.

¹¹⁶ Relacja Tamary Nartowskiej, głównego specjalisty w Wydziale Organizacji i Kadr Urzędu Miasta Kielce, korespondencja mailowa z autorem z 17 czerwca 2021 roku.

¹¹⁷ Relacja Andrzeja Domonia spisana przez autora 24 czerwca 2021 roku. Autor dziękuje Andrzejowi Domonowi za udostępnienie zdjęć, a także Magdalenie Helis-Rzepce za pomoc w nawiązaniu z nim kontaktu.

Sienkiewicza 52 czy dom przy Okrzei 17a, pozostaje ten ostaniec świadkiem historii życia i twórczej pracy rodziny Kopla Gringrasa. Przetrwała również pamięć i fotografie, przechowywane w rodzinnych albumach i kolekcjach muzealnych.

Autor składa podziękowania Ishayahu Dishoniemu (Ryszardowi Gringrasowi) i Jakubowi Duszyńskiemu za udostępnienie relacji i materiałów rodzinnych oraz pomoc w opracowaniu artykułu.

Bibliografia

Archiwalia

Archiwum Państwowe w Kielcach

Akta miasta Kielc, 21/122, sygn. 2639, 3299, 4216, 4236, 5193.

Izba Rzemieślnicza w Kielcach, 21/415, sygn. 2674, 10872.

Komunalne Przedsiębiorstwo Remontowo-Budowlane, 21/3379, sygn. 813, 814, 816, 867.

Rada Szkolna Miejska w Kielcach, 21/248, sygn. 16, 17, 18, 20.

Sąd Okręgowy w Kielcach, 21/146, sygn. 5953.

Urząd Wojewódzki Kielecki I, 21/100, sygn. 14166, 17734.

Urząd Wojewódzki Kielecki II, 21/305, sygn. 2601, 3084.

Wojewódzki Zarząd Przemysłu Terenowego w Kielcach, 21/396, sygn. 6, 87, 136, 319, 320, 321, 322, 327.

Opracowania

Cyprian T., *Fotografia. Technika i technologia*, Warszawa 1962.

Janik M., *Fotografia w guberniach kieleckiej i radomskiej w latach 1839–1918*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach” 1990, t. 15, s. 85–136.

Machnicki J., *O anonimowym przemyśle – „Kieleckim Hollywood” i właścicielach zakładów portretowych*, „Świętokrzyskie. Środowisko. Dziedzictwo Kulturowe. Edukacja Regionalna” 2017, nr 19 (23), s. 35–42.

Massalski A., Meducki S., *Kielce w latach okupacji hitlerowskiej 1939–1945*, Wrocław 2007.

Myśliński K., *Budownictwo przemysłowe w Kielcach do 1939 r. Zarys*, „Studia Muzealno-Historyczne” 2013, t. 5, s. 57–64.

Tumiłowicz A., Zapałowa Z.A., *Zygmunt Hamerski (1912–1981). Pasjonat, artysta, fotograf. Wystawa ze zbiorów rodzinnych Zofii Anny Zapałowej i Agnieszki Tumiłowicz*, Kielce 2010.

Urbański K., *Grabież tzw. majątków bezpańskich należących do Żydów w Kielcach i powiecie kieleckim w okresie okupacji*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historica” 2013, t. 14, s. 222–228.

Urbański K., *Gringrasowa saga*, „Ikar” 1993, R. 1, nr 4, s. 30–31.

Urbański K., *Leksykon dziejów ludności żydowskiej Kielc 1789–1999*, Kraków 2000.

Urbański K., *Reklama w dawnych Kielcach*, Kielce 2005.

Urbański K., *Zagłada ludności żydowskiej Kielc 1939–1945*, Kielce 1994.

Urbański K., Blumenfeld R., *Słownik historii kieleckich Żydów*, Kielce 1995.

Akty prawne

Ogłoszenie Komisarza Rządowego Izb Lekarsko-Dentystycznych z dnia 23 września 1938 r. w sprawie wyniku głosowania do Rady Okręgowej Izby Lekarsko-Dentystycznej w Krakowie, „Monitor Polski” 1938, nr 221, poz. 477.

Zarządzenie Kierownika Ministerstwa Informacji i Propagandy z dnia 15 lutego 1947 roku o ogłoszeniu pierwszego wykazu przedsiębiorstw przechodzących na własność Państwa, „Monitor Polski” 1947, nr 35, poz. 287.

Prasa

„Gazeta Kielecka” 1921, R. 52, nr 56.

„Gazeta Kielecka” 1931, R. 62, nr 101.

„Gazeta Kielecka” 1932, R. 63, nr 9.

„Gazeta Kielecka” 1932, R. 63, nr 51.

„Gazeta Kielecka” 1932, R. 63, nr 63.

Wspomnienia i relacje

Gładysz F., *Kronika* [niepublikowany rękopis w zbiorach prywatnych, bez roku].

Gren (Gringras) J., *Okruchy*, Warszawa 1992 [niepublikowane wspomnienia].

Relacja Ewy Bazan z 2021 roku.

Relacja Agnieszki Tumiłowicz z 2021 roku.

Relacja Andrzeja Domonia z 2021 roku.

Relacja Artura Obozy z 2020 roku.

Relacje Ireny Furnal z 2019 i 2021 roku.

Relacja Ishayahu Dishoniego (Ryszarda Gringrasa) z 2021 roku.

Relacja Jakuba Duszyńskiego z 2021 roku.

Relacja Tamary Nartowskiej z 2021 roku.

Wywiad Jakuba Duszyńskiego z Esterą (Ziuką) Majtek z 1999 roku.

Wywiad Anny Grupińskiej z Julianem Gringrasem (Grenem) z 2005 roku.

Wywiady Jakuba Duszyńskiego z Ishayahu Dishonim (Ryszardem Gringrasem) z 2018 i 2021 roku.

Netografia

Fragment wywiadu Anny Grupińskiej z Julianem Gringrasem (Grenem) z czerwca 2005 roku, TransHistory.Centropa, <https://transhistory.centropa.org/pl/wywiady/julian-gringras/> (dostęp: 2.06.2021).

Karta biograficzna Zygmunta Gringrasa – Symca Gringras, Muzeum Pamięci Shoah w Paryżu – Musée, Centre de documentation Mémorial de la Shoah, [https://ressources.memorialdelashoah.org/notice.php?q=identifiant_origine:\(FRMEMSH040870795574\)](https://ressources.memorialdelashoah.org/notice.php?q=identifiant_origine:(FRMEMSH040870795574)) (dostęp: 9.07.2021).

Wywiad z Zygmuntem Sikorą, Stowarzyszenie Auschwitz Memento, <https://auschwitzmemento.pl/relacje/zygmunt-sikora/> (dostęp: 6.07.2021).

Łukasz Wojtczak

Muzeum Narodowe w Kielcach

ONI KUPILI DAR NARODOWY. KSIĘGI OFIARODAWCÓW OBLĘGORKA JAKO WYRAZ HOŁDU POLAKÓW DLA HENRYKA SIENKIEWICZA

Abstract

They bought the national gift. The books of donors of Oblęgorek as an expression of the Poles' tribute to Henryk Sienkiewicz

In the collections of the National Museum in Kielce, there are books containing the signatures of benefactors of Oblęgorek – the national gift. They are 120 years old, but they have not been edited so far. The autographs in the books constitute a unique source – it is a collection of over 21,000 signatures. Sometimes they belong to well-known people – painters, writers, social activists, aristocrats, and priests. Many of them knew Sienkiewicz personally. Most of the signatures, belong to ordinary citizens, representatives of all social strata, various professions and age groups, inhabitants of towns and villages from three partitions. They were united by a common goal – a fundraiser for Henryk Sienkiewicz, a writer who strengthened the hearts of his countrymen.

Keywords: Sienkiewicz, Oblęgorek, jubilee, books, national gift, autographs

Słowa kluczowe: Sienkiewicz, Oblęgorek, jubileusz, książki, dar narodowy, autografy

Sienkiewicziana zgromadzone w polskich instytucjach kultury są na ogół dobrze znane badaczom i na różnych płaszczyznach wykorzystywane do celów naukowych. Wciąż jednak zdarzają się obiekty nowe lub takie, które dopiero czekają na opracowanie. Dla sienkiewiczologów stanowią one przyczynek do

rozszerzenia badań, weryfikacji dotychczasowych ustaleń lub skierowania ich na zupełnie inne tory.

Doskonałym przykładem tego rodzaju źródła są zachowane w zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach księgi z podpisami ofiarodawców Oblęgorka¹. Mimo że powstały 120 lat temu, nie były jak dotąd poddane głębszej analizie, nie ma też spisu nazwisk, które zawierają. Księgi można uznać za unikatowe. Próżno bowiem szukać podobnych źródeł, będących skarbnicą tylu autografów najznakomitszych Polaków zebranych w jednym miejscu. Osoby, które złożyły podpisy to zarówno ludzie znani, mający ściśle powiązania z pisarzem – członkowie rodziny, przyjaciele, literaci i artyści, arystokraci, duchowni, właściciele firm i reprezentanci ważnych instytucji, jak też przedstawiciele wszystkich warstw społecznych i grup zawodowych. Połączyła ich wspólna inicjatywa – pragnęli wspomóc zakup „daru narodowego”. Wpisy z ksiąg są więc odzwierciedleniem ówczesnego społeczeństwa polskiego i dowodzą ogromnej popularności Henryka Sienkiewicza.

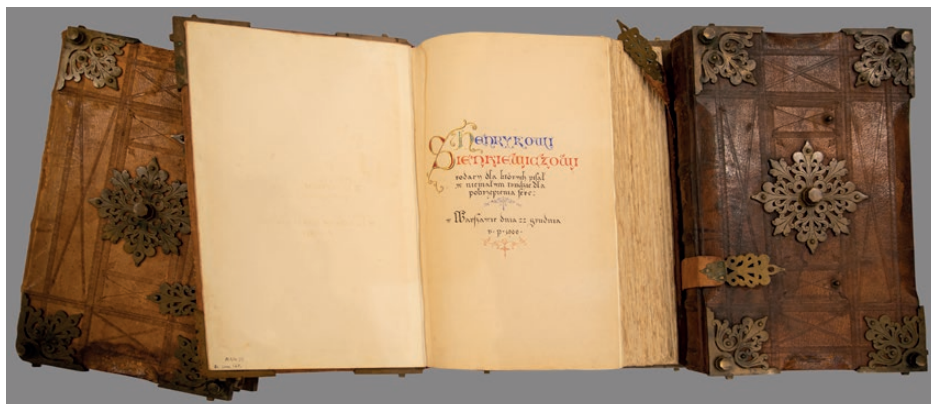
W warszawskim ratuszu 22 grudnia 1900 roku odbyły się główne uroczystości jubileuszowe na cześć pisarza, obchodzącego 25-lecie pracy twórczej. Po oficjalnej przemowie prezes komitetu jubileuszowego – biskup Kazimierz Ruszkiewicz² – wręczył Sienkiewiczowi akt własności 280-hektarowego majątku w Oblęgorku. Ów podniosły moment uwiecznił na rysunku Konstanty Górski³. Widać na nim jubilata i licznie zgromadzonych gości. Uwagę przykuwają też cztery dziewczynki w białych sukienkach niosące księgi. Trzy z nich zachowały się w Oblęgorku. Los czwartej (oznaczonej numerem II) nie jest znany.

W przygotowanie ksiąg włożono wiele pracy. Pierwotnie stanowiły one jedynie zbiór pojedynczych arkuszy papieru, którym nadano współczesną formę dopiero po ich wypełnieniu i zgromadzeniu w jednym miejscu. Księgi są oprawione w tłoczoną, brązową skórę z mosiężnymi ozdobnymi okuciami. Od wewnątrz obłożono je beżowym, prążkowanym jedwabiem. Zamykane są na dwie klamry na pasach. Na stronach tytułowych wykaligrafowano dedykacje i numery kolejnych ksiąg. Pozostałą część stanowią jednostronnie zapisane karty, każda opatrzona nadrukiem: „Podpisy wielbicieli Henryka Sienkiewicza przyjmujących udział w Jego Jubileuszu” oraz nazwiskiem osoby delegowanej do zbierania podpisów. Na pierwszym arkuszu umieszczono następującą informację: „Henrykowi Sien-

¹ Księgi ofiarodawców Oblęgorka – daru narodowego, nr inw. MNKi/S/167, 168, 188.

² Kazimierz Ruszkiewicz (1836–1925) – doktor teologii, biskup pomocniczy warszawski w latach 1884–1925, arcybiskup od 1917.

³ *Jubileusz Sienkiewicza w ratuszu: chwila ofiarowania Jubilatowi ksiąg z podpisami. Rys. z natury Konstanty Górski*, „Tygodnik Ilustrowany” 1901, nr 1, s. 4.



Il. 1. Księgi z podpisami ofiarodawców Oblęgorka, nr inw. MNKi/S/167, 168, 188, fot. M. Stępnik

kiewiczowi rodacy, dla których pisał »w niemałym trudzie dla pokrzepienia serc« w Warszawie dnia 22 grudnia r.p. 1900⁴.

Przygotowaniem ksiąg zajęła się firma Bracia Łopieńscy, istniejąca w Warszawie od 1862 roku i specjalizująca się w produkcji wyrobów z brązu, srebra i metali szlachetnych. Wytwory firmy w okresie międzywojennym uznawane były za jedne z najlepszych na polskim rynku, wielokrotnie nagradzane na wystawach w kraju i za granicą, m.in. w 1894 roku we Lwowie, w 1925 roku na wystawie światowej w Paryżu i w roku 1929 w Poznaniu. Ważną częścią działalności firmy było odlewnictwo rzeźb, medali i pomników⁵. Autorami wielu z nich byli Cyprian Godebski, Konstanty Laszczka, Czesław Makowski i Pius Weloński. Introligatorem, który zajął się przygotowaniem ksiąg, był Eustachy Łabęcki. Na odwrocie przedostatniej karty umieścił następujący zapis: „Eustachy Łabęcki/introligator/wielbiciel talentu Jubilata/i Jego dzieł pomnikowych/wykonawca tych ksiąg”⁶.

Księga I – otwierająca zbiór – składa się z 491 arkuszy, na których widnieją nazwiska 7281 osób. Kolejna z ksiąg (oznaczona numerem III) zawiera 7599 podpisów na arkuszach od 995 do 1557, a trzecia (oznaczona numerem IV) – 6634 autografy na arkuszach od 1562 do 2200. Zaginiona księga II musiała więc zawierać arkusze od 492 do 994, a na nich zapewne podobną liczbę podpisów co pozostałe, tj. około 6–7 tysięcy. Łącznie zachowało się więc 21 514 autografów, a pierwotnie mogło być ich nawet około 28 000.

⁴ Księga I, ark. 1.

⁵ Z. Prószyńska, *Łopieński Jan (1838–1907)*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 18, Wrocław 1973, s. 412–413.

⁶ Księga IV, ark. 865.



Il. 2. Strona tytułowa księgi III, fot. M. Stępnik

Nie sposób wymienić wszystkich nazwisk, które znalazły się w księgach, ale niektórym należy poświęcić więcej uwagi. Wśród osób delegowanych do zbierania podpisów i pieniędzy można odnaleźć wiele znanych postaci, m.in. przyjaciół autora Trylogii – doktora Karola Benniego, redaktora Mścisława Godlewskiego i ziemianina Adama Popławskiego. Warto również wymienić księgarza i wydawcę Ferdynanda Hoesicka, etnografa i folklorystę Jana Karłowicza, przeora klasztoru jasnogórskiego ojca Euzebiusza Rejmana, aktorkę Aleksandrę Lüde-Żmurkową, hrabiów Feliksa Czackiego i Stanisława Łosia, a także Hermana Biertümpfela – z rodziny słynnych warszawskich producentów guzików, czy prozaika i komediopisarza Juliana Wieniawskiego, który na jednej z kart zamieścił następujący wpis: „Na Jubileuszowy upominek nieocenionemu bohaterowi pióra Henrykowi Sienkiewiczowi w dowód głębokiej czci i miłości tę najmniejszą cegielkę składa 26 marca 1900 r.”⁷.

Z wymienionego grona najczęściej łączyło pisarza z Bennim i Godlewskim. Były to zarówno sprawy prywatne, jak i zawodowe oraz publiczne. Wszyscy uczęszczali na odbywające się od 1874 roku przy ulicy Brackiej 14 w Warszawie „piątki”, czyli spotkania kulturalne organizowane w domu doktora. Benni był działaczem spo-

⁷ Ibidem, ark. 1869.

łecznym i założycielem placówek muzealnych, w tym Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Sienkiewicz znał doktora co najmniej od czasów podróży do Ameryki w 1876 roku. Znajomość ta zaowocowała obfitą korespondencją liczącą około 600 listów, które zaginęły w Oblęgorku podczas ostatniej wojny⁸.

Mściław Godlewski był publicystą i redaktorem. W 1874 roku wraz z Sienkiewiczem, Janem Jeleńskim i Julianem Ochorowiczem kupili pismo „Niwa”, które – zwłaszcza pod kierunkiem Ochorowicza – bardzo się rozwinęło. Wzbogacono dział popularnonaukowy i literacko-kulturalny, prowadzony przez Litwosa. Stałymi redaktorami zostali Piotr Chmielowski, Teodor Tomasz Jeż, Bolesław Prus i Eliza Orzeszkowa. W 1887 roku Godlewski został redaktorem warszawskiego „Słowa”. Dwukrotnie pomagał w swataniu pisarza, najpierw z Marią Szetkiewiczówną, a następnie z Marią Radziejewską⁹.

Adamowi Popławskiemu rodzina Sienkiewiczów zawdzięcza sprawne zarządzanie oblęgoreckim majątkiem. Właściciel pobliskiego Promnika, w zastępstwie zajętego rozlicznymi sprawami gospodarza, opiekował się „darem narodowym”. Czynił to na tyle skutecznie, że majątek przynosił dochód pozwalający na spłatę długów, którymi był obciążony już w momencie zakupu¹⁰.

Warta przypomnienia jest także postać Ferdynanda Hoesicka – historiografa, miłośnika literatury i muzyki, publicysty, współpracownika wielu gazet i czasopism. Hoesick był biografem Juliusza Słowackiego, Zygmunta Krasińskiego, Józefa Elsnera, Fryderyka Chopina i innych ważnych postaci polskiej kultury XIX wieku¹¹. W 1900 roku w „Tygodniku Ilustrowanym” ukazał się obszerny wywiad Hoesicka z Sienkiewiczem, przeprowadzony w mieszkaniu pisarza przy ulicy Wspólnej 24 w Warszawie¹².

Ważną postacią, delegowaną do zbierania datków na rzecz Sienkiewicza, był ojciec Euzebiusz Rejman, przeor klasztoru na Jasnej Górze w latach 1895–1910. Duchowny za główny cel postawił sobie usunięcie wojsk rosyjskich stacjonujących od 1864 roku w budynkach klasztornych. W tej sprawie uzyskał poparcie wielu znanych osób, w tym Sienkiewicza, Godlewskiego, ks. Zygmunta Chelmskiego i księcia Michała Radziwiłła. Cel został osiągnięty w roku 1898¹³. W dowód wdzięczności przeor ofiarował Sienkiewiczowi szwedzką kulę armatnią wydobytą

⁸ H. Sienkiewicz, *Listy*, t. 1, cz. 1, red. J. Krzyżanowski, M. Bokszczanin, Warszawa 1977, s. 72.

⁹ Idem, *Listy*, t. 1, cz. 2, red. J. Krzyżanowski, M. Bokszczanin, Warszawa 1977, s. 5.

¹⁰ Idem, *Listy*, t. 3, cz. 2, red. M. Bokszczanin, Warszawa 2007, s. 481.

¹¹ K. Wyka, *Hoesick Ferdynand*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 9, Wrocław 1960, s. 561–563.

¹² F. Hoesick, *U Henryka Sienkiewicza*, „Tygodnik Ilustrowany” 1900, nr 10, s. 185–200.

¹³ H. Sienkiewicz, *Listy*, t. 3, cz. 3, red. M. Bokszczanin, Warszawa 2007, s. 335.

z murów klasztoru. Kulę oplatała metalowa obręcz z dedykacją: „Autorowi *Potopu* kulę tę z czasów oblężenia Częstochowy ofiarują oo. Paulini”¹⁴. Pisarz otrzymał również obraz Matki Boskiej Częstochowskiej¹⁵.

W księdze ofiarodawców szczególną uwagę przykuwa autograf Marii Babskiej, która przy nazwisku umieściła dopisek „kanoniczka”¹⁶. Nie wiedziała jeszcze wówczas, że w 1904 roku zostanie trzecią żoną autora *Quo vadis*. Z pisarzem łączyło ją pokrewieństwo poprzez babkę Aleksandrę Dmochowską – siostrę matki Sienkiewicza. W 1888 roku pisarz oświadczył się jej po raz pierwszy, ale do ślubu nie doszło. Narzeczeństwo trwało około miesiąca, w tym czasie Sienkiewicz podejmował próby wycofania się z danego słowa. Powodem była niechęć, jaką okazywała do kolejnej Marii w jego życiu siostra tej pierwszej – Jadwiga Janczewska¹⁷. Pod jej wpływem autor *Wirów* przekonał narzeczoną, że nie jest odpowiednim kandydatem na męża. Jako główny argument podał swe nie najlepsze zdrowie. Na początku 1894 roku, po tym jak pisarz ożenił się z Marią Wołodkowiczówną¹⁸, Babska wstąpiła do klasztoru panien kanoniczek. Na ślub z Sienkiewiczem czekała szesnaście lat¹⁹.

Liczną grupę, wśród osób wpisanych do ksiąg, stanowią artyści, z których wielu to najwybitniejsi przedstawiciele malarstwa polskiego. Pisarz miał pośród nich bliskich przyjaciół, cenił sztukę niezwykle wysoko, był jej mecenasem, miał swoje upodobania malarskie. Jego warszawskie mieszkania, a także dom w Oblęgorku zdobiły prace różnych twórców. Powieści Sienkiewicza znalazły odzwierciedlenie w obrazach, rysunkach oraz rzeźbie. Swoje autografy w księgach złożyli m.in.: Piotr Stachiewicz, Konstanty Górski, Józef Chełmoński, Wojciech Kossak, Julian Fałat, Wojciech Gerson, Jan Styka, Julian Maszyński, Leon Wyczółkowski, Henryk Siemiradzki, Miłosz Kotarbiński z żoną Ewą i synami Tadeuszem, Mieczysławem i Januszem, a także rzeźbiarz Cyprian Godebski.

¹⁴ Kula armatnia szwedzka wydobyta z murów Jasnej Góry, nr inw. MNKi/S/243.

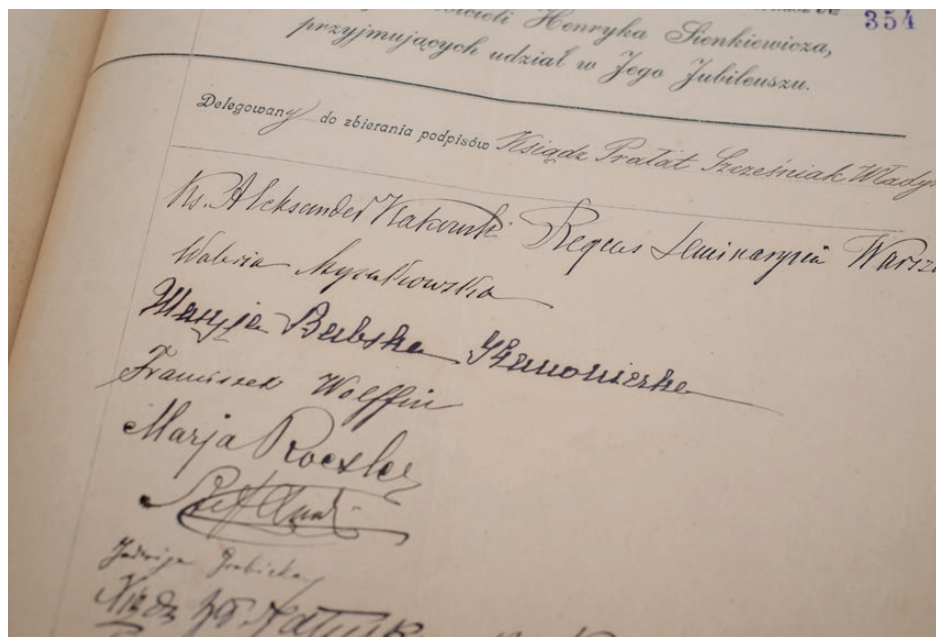
¹⁵ Obraz zaginął w czasie drugiej wojny światowej. W Oblęgorku znajduje się analogiczne przedstawienie Matki Boskiej, ofiarowane przez paulinów w 1985 roku – *Matka Boska Częstochowska*, nr inw. MNKi/S/931.

¹⁶ Księga I, ark. 354.

¹⁷ Jadwiga Janczewska (1856–1941) – siostra Marii, pierwszej żony Sienkiewicza. Prowadziła w Krakowie salon, w którym spotykali się artyści i literaci. Pisarz korespondował z nią przez kilkanaście lat, zasięgając opinii w sprawach prywatnych i zawodowych.

¹⁸ Maria Romanowska-Wołodkowiczówna (1875–1966) – zwana „Marynuską”, druga żona pisarza. Ślub odbył się 11 listopada 1893 roku. Małżonkowie rozstali się po kilku tygodniach, podczas podróży poślubnej do Włoch. Uznanie ich związku za nieważny nastąpiło w 1895 roku.

¹⁹ H. Sienkiewicz, *Listy*, t. 4, cz. 1, red. M. Bokszczanin, Warszawa 2008, s. 94–95.



Il. 3. Arkusz z podpisem Marii z Babskich – kanoniczki, przyszłej żony Henryka Sienkiewicza, fot. M. Stępnik

Intrygujący wydaje się zwłaszcza dopisek, który przy swoim nazwisku umieścił Wojciech Kossak: „wobec zakończonej już sprawy Oblęgorka pozwalam sobie ściany dworu szkicem przyozdobić (?) i w najbliższym czasie”²⁰. Wspomniany szkic nigdy jednak nie powstał, a przynajmniej nie ma po nim śladu ani w Oblęgorku, ani w zachowanych źródłach.

O talencie Piotra Stachewicza autor *Quo vadis* miał jak najlepsze zdanie. Stąd też opinia, że był on jego ulubionym ilustratorem. Artysta zobrazował m.in.: małą Trylogię, Trylogię, *Bez dogmatu*, *Rodzinę Połanieckich*, nowele *Jamioł* i *Na Olimpie*, francuską wersję *Sabałowej bajki*, a nawet niemieckie wydanie Trylogii. Z relacji potomków malarza wynika, że był on blisko zaprzyjaźniony z Sienkiewiczem, który podczas pobytów w Krakowie często gościł w jego domu. W Oblęgorku znajduje się sześć portretów bohaterów Trylogii pędzla Stachewicza. Ponadto pisarz, będąc pod wrażeniem wcześniejszych dokonań artysty, przekazał mu prawa do zilustrowania *Quo vadis*. Malarz zaczął tworzyć, nim powieść była gotowa. Pierwsze szkice czytelnicy mogli zobaczyć w 1896 roku w tygodniku „Kraj”. Cykl,

²⁰ Księga IV, ark. 2128.

składający się z 22 prac, został ukończony w roku 1902. Obecnie prezentowany jest w Oblęgorku²¹.

Józefa Chełmońskiego Sienkiewicz poznał w domu Heleny Modrzejewskiej, podczas organizowanych przez aktorkę spotkań artystycznych. Bywał też zapewne w jego pracowni malarskiej mieszczącej się w Hotelu Europejskim. Malarz dzielił ją wraz z Antonim Piotrowskim, Stanisławem Witkiewiczem i Adamem Chmielowskim. To tam przyszły noblista dobrze poznał warszawską cyganerię²². W późniejszych latach Sienkiewicz i Chełmoński widywali się rzadziej, najczęściej u Heleny i Edwarda Krasińskich w Radziejowicach, w pobliżu których malarz mieszkał. W 1902 roku artysta nosił się z zamiarem przyjazdu do Oblęgorka. Chciał zobaczyć arabskie ogiery, które Sienkiewicz otrzymał wraz z majątkiem. Gdy okazało się, „że dwa rzekomo arabskie ogiery, wcale nimi nie były”, do wizyty nie doszło²³.

Henryka Sienkiewicza z Cyprianem Godebskim łączyła przyjaźń odkąd poznali się w Paryżu na wystawie światowej w 1878 roku. Autor Trylogii cenił talent rzeźbiarza do tego stopnia, że, gdy stanął na czele Komitetu Budowy Pomnika Adama Mickiewicza w Warszawie, zrezygnował z pomysłu rozpisania konkursu na projekt monumentu i zadanie to powierzył właśnie Godebskiemu. Pomnik wieszczka został odsłonięty w 1898 roku²⁴.

Twórcami, którzy podobnie jak Stachiewicz inspirowali się pisarstwem Sienkiewicza, byli Julian Maszyński i Jan Styka. Pierwszego autor *Rodziny Połanieckich* poznał, będąc jeszcze młodym literatem, w okresie ożywionych kontaktów z warszawską cyganerią. Maszyński bywał częstym gościem w pracowni w Hotelu Europejskim²⁵. W 1901 roku ten uznany już malarz, rysownik i ilustrator został nauczycielem rysunku Jadwigi Sienkiewiczówny. Córką pisarza uczęszczała na dwugodzinne zajęcia dwa razy w tygodniu. Niestety, 14 lutego 1901 roku Maszyński zmarł²⁶.

²¹ M. Klamka, *Rola Piotra Stachiewicza w popularyzowaniu twórczości Henryka Sienkiewicza*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach” 2015, t. 30, s. 174–189; D. Kudelska, *Stachiewicz Piotr (1858–1938)*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 41, Warszawa 2002, s. 305–308.

²² M. Gorzelak, *Henryk Sienkiewicz i przyjaciele malarze*, w: *Oblęgorek. W stulecie daru narodowego dla Henryka Sienkiewicza. Materiały z sympozjum, Kielce, 4 listopada 2000 r.*, red. M. Maćkowska, E. Postoła, Kielce 2000, s. 65–66.

²³ Ibidem, s. 77–78.

²⁴ H. Sienkiewicz, *Listy*, t. 1, cz. 1, s. 451.

²⁵ M. Gorzelak, *Henryk Sienkiewicz...*, s. 66.

²⁶ A. Kowalska-Lasek, *Panna na Oblęgorku i na frankach Nobla*, Kielce 2019, s. 133.

W twórczości Jana Styki miejsce szczególne zajęła powieść *Quo vadis*. Jako pierwszy polski malarz zilustrował pełny tekst rzymskiej epopei Sienkiewicza. W ciągu kilkunastu lat wykonał ponad 200 rysunków i malowideł dla wydawnictwa Ernesta Flammariona oraz kilkanaście obrazów olejnych²⁷. Na stronie tytułowej drugiego tomu powieści, zachowanej w Oblęgorku, zamieścił odręczną dedykację: „Henrykowi Sienkiewiczowi Jan Styka w Paryżu 1902”²⁸, natomiast w tomie trzecim napisał: „Czcigodnemu twórcy *Quo vadis* Henrykowi Sienkiewiczowi owoc szlachetnej pracy Jan Styka, Paryż 1903”²⁹. Co ciekawe, pisarz nie zaakceptował tej trzytomowej edycji swojego dzieła. Powodem była zmiana tłumacza dokonana przez wydawcę – Bronisława Kozakiewicza i Józefa L. Janasza zastąpił Ely Halpérine-Kaminsky. Warto wspomnieć, że dla Flammariona było to już trzecie wydanie powieści z czasów Nerona. W drugiej edycji, z 1900 roku, znalazło się 85 rycin Styki. We wrześniu 1902 roku malarz wystawił w Warszawie piętnaście obrazów olejnych do *Quo vadis*. Dwa lata później dzieła trafiły na wystawę światową w St. Louis w Stanach Zjednoczonych. Po jej zamknięciu obrazy, przygotowane do transportu i zwinięte w rulony, spłonęły w pożarze. Malarz zrekonstruował je na podstawie zachowanych szkiców³⁰.

Zamiłowanie do antyku połączyło długoletnią przyjaźnią Sienkiewicza i Henryka Siemiradzkiego. Malarz, który od 1872 roku mieszkał w Rzymie, podczas wspólnych spacerów był przewodnikiem pisarza po Wiecznym Mieście. W 1881 roku pokazał mu kapliczkę przy drodze appijskiej, stojącą w miejscu, gdzie według legendy Chrystus objawił się uciekającemu z Rzymu świętemu Piotrowi. Stało się to jedną z inspiracji do napisania *Quo vadis*. W 1890 roku Siemiradzki gościł Sienkiewicza w swojej willi przy via Gaeta, gdy autor *W pustyni i w puszczy* wybierał się w podróż do Afryki. Dzięki rozległym kontaktom malarz pomógł w załatwieniu listów polecających od komendanta załogi rzymskiej do władz i konsulów włoskich w Afryce. Pośredniczył też w uzyskaniu listów od ambasadora brytyjskiego, a także premiera Anglii do konsula w Zanzibarze³¹.

Powtarzający się motyw męczeństwa pierwszych chrześcijan w twórczości obu artystów doprowadził w końcu do konfliktu. Sporna stała się kwestia wpływu książki Sienkiewicza na obraz *Dirce chrześcijańska*, nad którym malarz pracował już

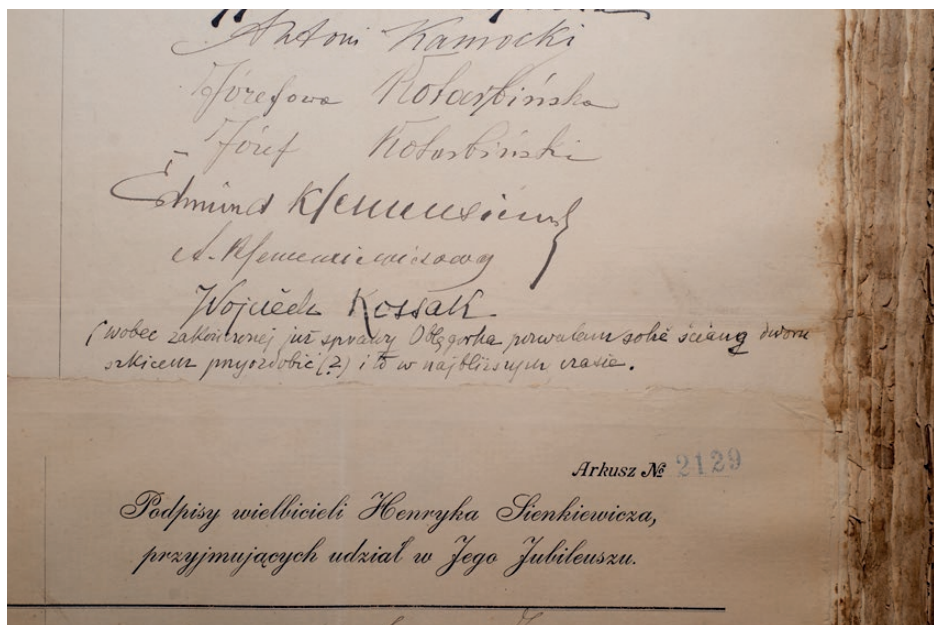
²⁷ M. Gorzelak, *Jan Styka jako ilustrator dzieł Henryka Sienkiewicza*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach” 2007, t. 23, s. 347.

²⁸ H. Sienkiewicz, *Quo vadis*, t. 2, Paryż 1902, strona tytułowa.

²⁹ Idem, *Quo vadis*, t. 3, Paryż 1903, strona tytułowa.

³⁰ M. Gorzelak, *Jan Styka...*, s. 349.

³¹ H. Sienkiewicz, *Listy*, t. 3, cz. 3, s. 423–424.



Il. 4. Arkusz zawierający wpis Wojciecha Kossaka, fot. M. Stępnik

w 1893 roku, ale ukończył dopiero w roku 1897, czyli po ukazaniu się *Quo vadis*. Czy to Siemiradzki pod wpływem powieści skończył dzieło, czy może Sienkiewicz zainspirował się obrazem? Trudno to dziś rozstrzygnąć, ale najprawdopodobniej obaj twórcy zaczerpnęli główny motyw swych prac z książki *Antychryst* Ernesta Renana³². W Oblęgorku znajduje się obraz Siemiradzkiego pt. *Pejzaż włoski* z około 1902 roku, подарowany synowi pisarza. Sienkiewicz posiadał w kolekcji również *Kapliczkę „Quo vadis”* i *Elegię*. Oba dzieła były darami jubileuszowymi³³.

Z Leonem Wyczółkowskim autor Trylogii znał się od lat 90. XIX wieku. Spotykali się m.in. w Zakopanem, czego pamiątką był portret Sienkiewicza z 1899 roku, uchodzący za jeden z najlepszych jego wizerunków. Niestety, oryginał nie zachował się. Rok później artyści gościli w bretońskim Ploumanach u Brunona Abakanowicza. Podczas tej wizyty byli świadkami śmierci inżyniera. W 1902 roku Wyczółkowski przyjechał do Oblęgorka. Razem z córką pisarza, Jadwigą, namalował *panneau* kwiatowe. Łącznie powstało osiem malowideł, z których sześć stworzył Wyczółkowski, jedno Jadwiga, a jedno sygnowali wspólnie. Obrazy

³² E. Renan, *Antychryst*, Paryż 1873.

³³ J. Miziołek, *Dirce chrześcijańska i inne tematy all'antica w twórczości Henryka Siemiradzkiego*, „Sztuka Europy Wschodniej” 2016, t. 4, s. 33–36; H. Sienkiewicz, *Listy*, t. 3, cz. 3, s. 423–424.

zdobiły oblęgorecką sień, potem przewieziono je do Warszawy, gdzie podczas powstania spłonęły³⁴.

Na koniec rozważań na temat malarzy nie można nie wspomnieć o Miłoszu Kotarbińskim, który do ksiąg ofiarodawców wpisał się wraz z rodziną. Artysta był nauczycielem Jadwigi Sienkiewiczówny i bardzo cenionym przez jej ojca pedagogiem. Gdy w 1909 roku Julian Fałat ustąpił z funkcji dyrektora Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, Sienkiewicz starał się przeforsować kandydaturę Kotarbińskiego na to stanowisko³⁵.

Grupą silnie reprezentowaną wśród ofiarodawców Oblęgorka są literaci. Fakt ten szczególnie nie dziwi, chociażby z racji wykonywania tego samego zawodu co jubilat. Na kartach widnieją nazwiska Marii Konopnickiej i Marii Dulębianki, Oktawii i Stefana Żeromskich, Jadwigi Łuszczewskiej (pseud. Deotyma), Kazimierza Przerwy-Tetmajera, Teodora Tomasza Jeża, Wacława Sieroszewskiego, Antoniego Pietkiewicza (pseud. Adam Pług), Adama hr. Krasińskiego czy Edwarda Lubowskiego.

Działalność społeczna zbliżyła Konopnicką i Sienkiewicza, choć nie jest tajemnicą, że oboje cenili się również za swój dorobek literacki. Otwarcie protestowali też przeciwko germanizacji polskich dzieci na terenie zaboru pruskiego. Pokłosiem sprawy „dzieci wrześnińskich” stał się emocjonalny wiersz Konopnickiej *O Wrześni*³⁶. Sienkiewicz opublikował natomiast w krakowskim „Czasie” dwa listy otwarte: w listopadzie 1901 roku *O gwałtach pruskich*³⁷, a pięć lat później *List otwarty do Jego Cesarskiej Mości Wilhelma II króla pruskiego*³⁸. Z Konopnicką blisko związana była Maria Dulębianka – malarka, pisarka i publicystka, społeczniczka i aktywna działaczka na rzecz równouprawnienia kobiet.

Zażyła znajomość łączyła Sienkiewicza z rodziną Żeromskich. Autor *Przedwiośnia* jako młodzieniec zachwycił się twórczością Litwosa, a jego przyszła żona Oktawia przyjaźniła się ze starszą od siebie Marią Szetkiewiczówną³⁹. W dorosłym życiu spotykali się głównie w Zakopanem oraz we Francji. Sienkiewiczowie gościli w Ploumanach u Brunona Abakanowicza, a Żeromscy od 1909 roku miesz-

³⁴ A. Kowalska-Lasek, *Panna na Oblęgorku...*, s. 133–134.

³⁵ M. Gorzelak, *Henryk Sienkiewicz...*, s. 68.

³⁶ M. Konopnicka, *O Wrześni*, w: *Poezje wydanie zupełne, krytyczne*, t. 6, Warszawa 1915, s. 26.

³⁷ H. Sienkiewicz, *O gwałtach pruskich*, „Czas” 1901, nr 269, s. 1.

³⁸ Idem, *List otwarty do Jego Cesarskiej Mości Wilhelma II króla pruskiego*, „Czas” 1906, nr 270, s. 1.

³⁹ Maria z Szetkiewiczów Sienkiewiczowa (1854–1885) – pierwsza żona Henryka Sienkiewicza. Ślub odbył się 18 sierpnia 1881 roku. Matka Henryka Józefa i Jadwigi. W 1885 roku zmarła na gruźlicę.

kali w Paryżu. Autor *Na polu chwały*, a zwłaszcza jego córka, polubili małego Adasia Żeromskiego, spędzali razem wiele czasu, odbywali wspólne wycieczki. Niestety, rok 1910 był dla syna Oktawii i Stefana ostatnim przed ciężką chorobą i śmiercią. Oba pisarzy łączyły sprawy publiczne, np. kwestia pochówku Juliusza Słowackiego na Wawelu czy krytyczna ocena działalności kierownictwa Muzeum Polskiego w Rapperswilu. Najbardziej udokumentowanym i ważnym momentem we wzajemnych stosunkach była pomoc zaproponowana Żeromskiemu przez Sienkiewicza w 1900 roku w ramach stypendium im. Marii z Szetkiewiczów Sienkiewiczowej⁴⁰. Zapomoga na ten rok była już co prawda przyznana Stanisławowi Wyspiańskiemu, ale Sienkiewicz zaproponował pożyczkę z pieniędzy, które miał otrzymać z Anglii za dramatyzację *Quo vadis*. Miało to umożliwić Żeromskiemu roczną kurację klimatyczną. W korespondencji z Żeromskimi odnalezione zostały wiersze Jadwigi Sienkiewiczówny, która, wbrew namowom pisarza, nigdy nie zdecydowała się na ich publikację. Autor *Popiołów* rozpoczął za to starania, w wyniku których ukazała się pierwsza przetłumaczona przez Sienkiewiczównę książka – *Jan Krzysztof* Romaina Rollanda⁴¹.

Krewną pisarza ze strony matki była narodowa „wieszczka”, poetka i powieściopisarka, autorka m.in. *Panienki z okienka* (1893), Jadwiga Łuszczewska⁴².

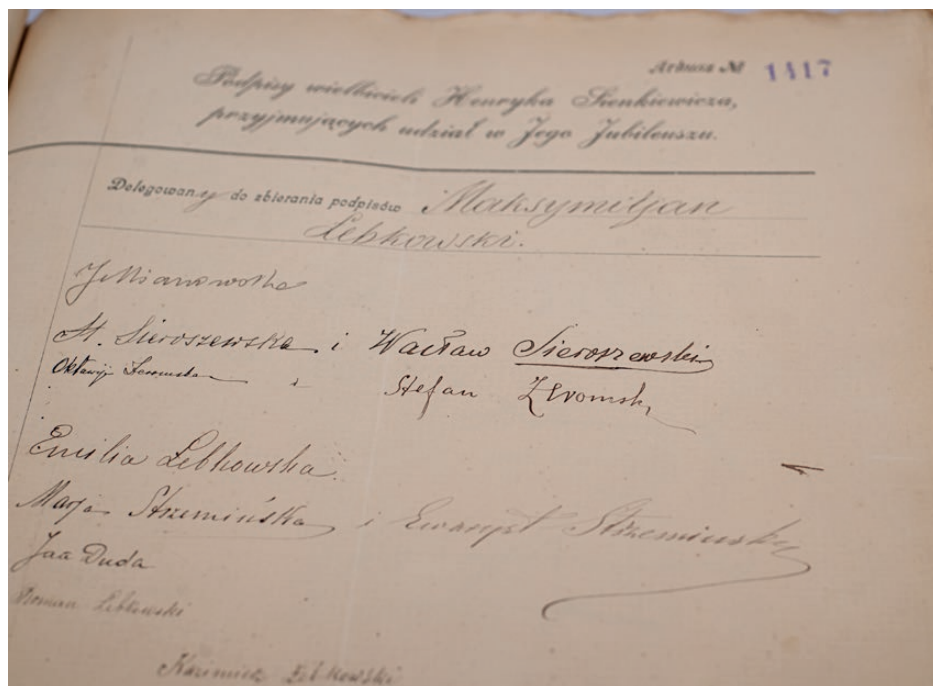
Wśród „ludzi pióra” warto wymienić jeszcze Adama Pługa, pisarza, biografę i publicystę, osobę niezwykle popularną w środowisku literackim i zaangażowaną w działalność społeczną. Jego pracę doceniał zresztą sam Sienkiewicz, który w 1898 roku ogłosił list *Zasługi Adama Pługa w sprawie pomnika Mickiewicza*⁴³. Jeden z zachowanych listów Pługa do pisarza znajduje się w Oblęgorku. Autor zwraca się w nim w imieniu poety i tłumacza Klemensa Podwysockiego, którego – jak informuje – po raz kolejny wsparł „zastępczo” pewną kwotą pieniędzy, na poczet

⁴⁰ Na temat stypendium im. Marii z Szetkiewiczów Sienkiewiczowej zobacz: J. Krzyżanowski, *Henryk Sienkiewicz...*, s. 166–168; idem, *Pokłosie Sienkiewiczowskie. Szkice literackie*, Warszawa 1973, s. 473–484; D. Świerczyńska, *Sienkiewicz, „dar Wołodyjowskiego” i fundacja Franciszka Kochmana*, „Pamiętnik Literacki” 2016, z. 4, s. 149–160; L. Ludorowski, *Na tropach daru Michała Wołodyjowskiego*, „Przegląd Humanistyczny” 1996, z. 6, s. 45–55; idem, *Tajemnica daru Michała Wołodyjowskiego*, w: *Henryk Sienkiewicz. Biografia, twórczość, recepcja*, t. 1, red. L. Ludorowski, H. Ludorowska, Lublin 1998, s. 29–42.

⁴¹ A. Kowalska-Lasek, *Panna na Oblęgorku...*, s. 87–88; H. Sienkiewicz, *Listy*, t. 5, cz. 2, red. M. Bokszczanin, Warszawa 2009, s. 602–603.

⁴² S. Boleścic-Kozłowski, *Henryk Sienkiewicz i ród jego. Studium heraldyczno-genealogiczne*, Warszawa 1917, s. 30.

⁴³ H. Sienkiewicz, *Zasługi Adama Pługa w sprawie pomnika Mickiewicza*, „Kurier Warszawski” 1898, nr 356, s. 2.



Il. 5. Podpisy Oktawii i Stefana Żeromskich, fot. M. Stępnik

środków przyznawanych przez Sienkiewicza. Dziękując za zwrot poprzedniej sumy, pyta, czy Podwysocki nadal może liczyć na pomoc pisarza⁴⁴.

W księgach znalazło się też nazwisko Stanisława Hassewicza⁴⁵, zaangażowanego w działalność oświatową w poznańskim i na Śląsku Cieszyńskim. W Oblęgorku zachowały się rękopisy listów pisanych do niego przez Sienkiewicza. Hassewicz łożył duże sumy na Polską Macierz Szkolną. Z Sienkiewiczem spotykał się niejednokrotnie w Krakowie, ale także w Karlsbadzie, gdzie od 1897 roku był wiceprezsem Karlsbadzkiego Towarzystwa Lekarskiego. Spośród innych znanych działaczy społecznych warto wspomnieć też Hipolita Wawelberga – finansistę i filantropa, współzałożyciela Muzeum Przemysłu i Rolnictwa w Warszawie (1875). W 1895 roku Wawelberg ufundował wraz ze szwagrem Stanisławem Rotwandem Szkołę Mechaniczno-Techniczną H. Wawelberga i S. Rotwanda⁴⁶.

⁴⁴ List Adama Pługa do Henryka Sienkiewicza z 31 stycznia 1903 r., nr inw. MNKi/S/508.

⁴⁵ Listy Henryka Sienkiewicza do dra Stanisława Hassewicza, nr inw. MNKi/S/566, 578, 607.

⁴⁶ Hipolit Wawelberg – wspomnienie pośmiertne, „Kurjer Warszawski” 1901, nr 291, s. 2.

Wyjątkową postacią przywołaną w księgach jest Róża Czacka, zakonnica, opiekunka niewidomych, założycielka Towarzystwa Opieki nad Ociemniałymi oraz Zgromadzenia Sióstr Franciszkanek Służebnic Krzyża⁴⁷.

Wśród ofiarodawców nie brakuje zresztą osób duchownych, na czele z przewodniczącym komitetu jubileuszowego biskupem Kazimierzem Ruszkiewiczem oraz księdzem Zygmuntem Chełmickim, rektorem kościoła św. Ducha w Warszawie, przyjacielem domu Sienkiewiczów, ojcem chrzestnym Jadwigi, wybitnym mówcą i działaczem filantropijno-społecznym⁴⁸.

Warto wspomnieć również o Ludwiku Norblinie, założycielu Towarzystwa Akcyjnego Fabryk Metalowych „Norblin, Bracia Buch i T. Werner”, oraz doktorze Feliksie Przypkowskim – astronomie amatorze, kolekcjonerze, twórcy jednej z największych na świecie kolekcji zegarów słonecznych, zlokalizowanej w Jędrzejowie⁴⁹.

Niektóre wpisy zamieszczone w księgach nie ograniczyły się tylko do samych nazwisk. Ksiądz Franciszek Staszewicz, proboszcz księżnicki w latach 1898–1913, napisał: „Będąc świadomym dzieł Sienkiewicza trudno go nie wielbić. Jeśli go obcy wielbią i odznaczają za bogactwo myśli i piękność formy w jego dziełach – to my nadto go chwalić i wielbić winni jesteśmy za miłość dla swojskich rzeczy”⁵⁰. Z kolei ksiądz Aleksander Winczakiewicz z Działoszyc, autor monografii tego miasta, przytoczył następującą historię:

Głos ludu: Włościanin: chyba już Sienkiewicz napisał najmocniejszą książkę o tym pisarzu gminy Żółzikowiczu! Proboszcz: Mam tu dla was jeszcze przeczytajcie uważnie i pomalutko o Bartku Zwycięzcy. Włościanin po tygodniu książkę odnosi, mówiąc: Głupi Bartek potrafnie opisany – żeby to temu Sienkiewiczowi jakoś roztłumaczyć albo nakazać, żeby więcej o gminie i włościanach pisał⁵¹.

Na uwagę zasługują też wpisy zbiorowe. Jednego z nich dokonało dziewiętnastu alumnów i jeden subdiakon sandomierskiego seminarium duchownego⁵², a ponadto dwadzieścia cztery uczennice i dziesięciu uczniów Muzeum Pszczelnicz-

⁴⁷ J. Kuczyńska-Kwapisz, M. Dycht, *Myśl i praktyka tyflopedagogiczna Matki Elżbiety – Róży Czackiej*, „Forum Pedagogiczne” 2019, t. 9, s. 78–83.

⁴⁸ H. Sienkiewicz, *Listy*, t. 1, cz. 1, s. 112.

⁴⁹ C. Erber, *Przypkowski Feliks Antoni (1872–1951)*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 29, Wrocław 1986, s. 220–221.

⁵⁰ Księga I, ark. 478.

⁵¹ Ibidem.

⁵² Księga IV, ark. 1865.

-Ogrodniczego⁵³. Instytucja ta powstała w 1882 roku, a jej twórcy Kazimierzowi Lewickiemu udało się, pomimo czujności zaborcy, „przemycić” pod postacią działalności gospodarczej różne formy dydaktyki pszczelarskiej. W 1888 roku muzeum zostało przejęte przez Towarzystwo Pszczelniczo-Ogrodnicze, a Lewickiego usunięto z zarządu⁵⁴.

W księgach znajdując się nazwiska trzydziestu jeden współpracowników warszawskiej Fabryki Motorów Gazowych i Naftowych Rajmunda Machczyńskiego, istniejącej w latach 1885–1906⁵⁵, oraz trzydziestu trzech pracowników Fabryki Cukru w Oryszewie⁵⁶. Ofiarodawcami były też Firma Stan. Lud. Kronenberg⁵⁷, Towarzystwo Polaków w Kalifornii⁵⁸ oraz Wydział Mechaniczny Drogi Żelaznej Warszawsko-Wiedeńskiej⁵⁹. Mieszkańcy Rostowa umieścili natomiast następującą dedykację: „Rostów dn. 6/19 III 1900 r. Znad Donu ślemy Panu Henrykowi Sienkiewiczowi w Dniu Jego jubileuszu z głębi serc naszych szczerze staropolskie – Bóg zapłać – za pocziwe słowo”⁶⁰.

Wymowna i ujmująca jest krótka uwaga Hanny Rossmann: „autorowi *Hani* wdzięczna za imię”⁶¹, a także wpis Stanisława Kopczyńskiego, który informuje, że „trylogię czytał 3 razy, a *Bez dogmatu* 4 razy”⁶².

Nieliczni ofiarodawcy, oprócz nazwisk, podawali informacje o wykonywanym zawodzie lub funkcji. Chodziło o coś w rodzaju nadania sobie pewnej tożsamości przez osoby, których nazwiska nic nikomu nie mówiły. Wpisy umieszczone w księgach są więc wykazem najrozmaitszych funkcji i zawodów, mamy tu np. czeladników garbarskich, subiektów handlowych, mechaników, felczerów, prowizorów farmacji, nauczycieli ludowych i domowych, robotników fabrycznych, kotłowych, pokojówki, służących, woźnych, uczniów zakładu tapicerskiego, murarzy, ale także rejentów, adwokatów, lekarzy, inżynierów, notariuszy, introligatorów, proboszczów, wikariuszy.

⁵³ Ibidem, ark. 1913.

⁵⁴ L. Kośny, *Czasopismo w trzech odsłonach*, <https://pasieka24.pl/index.php/pl-pl/pasieka-czasopismo-dla-pszczelarzy/162-pasieka-2-2017/1650-czasopismo-w-trzech-odslonach-cz-i> (dostęp: 10.08.2021).

⁵⁵ Księga III, ark. 1208.

⁵⁶ Ibidem, ark. 1207.

⁵⁷ Księga I, ark. 1.

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ Księga I, ark. 55

⁶¹ Ibidem, ark. 30.

⁶² Ibidem, ark. 478.

Osoby, których nazwiska znajdują się w księgach, niezależnie od pozycji społecznej czy poziomu zamożności, przyczyniły się do zakupu obłęgoreckiego majątku, a tym samym również do powstania muzeum. Trudno dziś ustalić, jakimi kwotami zasilano fundusz komitetu jubileuszowego. Można się tylko domyślać, że były to wpłaty bardzo zróżnicowane. Księgi odpowiadają na to pytanie tylko częściowo. Niektórzy darczyńcy, oprócz nazwiska, a czasem też zawodu lub miejsca zamieszkania, podawali wysokość wpłacanej kwoty. Z zachowanych zapisów wynika, że oscylowały one w granicach od ćwierć kopiejki po kilka rubli. Przy czym najczęściej występujące kwoty to 5–20 kopiejek.

Podobnie rzecz się ma z zasięgiem geograficznym, mimo że darczyńcy chętniej podawali nazwy miejscowości, niż wysokość uiszczanej wpłaty. Zapisy jednoznacznie potwierdzają, że na „dar narodowy” złożyli się mieszkańcy trzech zaborów. Padają tu zarówno nazwy dużych i średnich miast, takich jak Warszawa, Łódź, Sandomierz, Radom, Poznań, Sosnowiec, Łowicz, Ilża, Płońsk, Mława, Witebsk, Kowno, Mohylew, Ryga, jak i miasteczek i wsi, np. Łączyn, Ilinko, Żychlin, Klementowice, Kleczew, Świerczyn, Rusocice, Gorlice, Zarzyszyn, Lubcza, Hermanowice czy Tuczępy. Niektóre nazwy trudno zidentyfikować ze względu na wielość ich występowania na terenie ziem polskich. Kilka wpisów zawiera jedynie informacje na temat guberni, np. – wołyńskiej, czernihowskiej, mohylewskiej, inne wymieniają miejsca bardzo odległe, np. Helena i Bolesław Jakubowscy podali się za studentów z Tyflisu (Tbilisi)⁶³. Uwagę zwracają miejscowości z terenu obecnego województwa świętokrzyskiego, często położone w sąsiedztwie Obłęgorka, są to – oprócz Kielc – Działoszyce, Wolica, a nawet oddalona o kilka kilometrów Bobrza, w której zamieszkiwali Zofia i Antoni Ignacy Tomaszewscy⁶⁴.

Na koniec wypada wymienić nazwisko jeszcze jednej osoby widniejące w księgach, co wobec pewnych okoliczności wydaje się nieco ironiczne. Mowa o rejencie kieleckim i redaktorze „Gazety Kieleckiej” Mieczysławie Haliku, który w 1900 roku sprzedał komitetowi jubileuszowemu Obłęgorek za kwotę 51 249 rubli i 59 kopiejek. Autograf Halika świadczy o tym, że i on dołożył się do odkupienia od siebie majątku, a odsprzedał go z pokaźnym zadłużeniem hipotecznym, które przez lata nowy właściciel musiał spłacać⁶⁵.

Księgi ofiarodawców Obłęgorka mogą stanowić ciekawy materiał analityczny na temat pisarza, jego powiązań prywatnych i zawodowych. Są też obrazem polskiego społeczeństwa. Dowodzą – nie po raz pierwszy w historii Polski – pewnej

⁶³ Księga III, ark. 1187.

⁶⁴ Ibidem, ark. 1203.

⁶⁵ L. Putowska, *Obłęgorek. Muzeum Henryka Sienkiewicza*, Kielce 2008, s. 13.

umiejętności mobilizacyjnej narodu w imię wspólnej sprawy. Było to szczególnie cenne w trudnym okresie zaborów. Księgi to także wyraz uznania dla Sienkiewicza za lata ciężkiej pracy i „krzepienie serc”, za dokonania na kanwie literatury, ale też jako społecznika, patrioty i orędownika sprawy polskiej. Ten bezcenny zbiór to również skarbnica autografów złożonych przez najwybitniejszych Polaków i przedstawicieli całego społeczeństwa.

Bibliografia

Źródła pisane

Księgi ofiarodawców Oblęgorka – daru narodowego, nr inw. MNKi/S/167, 168, 188.
List Adama Pługa do Henryka Sienkiewicza z 31 stycznia 1903 r., nr inw. MNKi/S/508.
Listy Henryka Sienkiewicza do dra Stanisława Hassewicza, nr inw. MNKi/S/566, 578, 607.

Opracowania

Boleścic-Kozłowski S., *Henryk Sienkiewicz i ród jego. Studium heraldyczno-genealogiczne*, Warszawa 1917.
Erber C., *Przypkowski Feliks Antoni (1872–1951)*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 29, Wrocław 1986, s. 220–221.
Gorzelać M., *Henryk Sienkiewicz i przyjaciele malarze*, w: *Oblęgorek. W stulecie daru narodowego dla Henryka Sienkiewicza. Materiały z sympozjum, Kielce, 4 listopada 2000 r.*, red. M. Maćkowska, E. Postoła, Kielce 2000, s. 65–82.
Gorzelać M., *Jan Styka jako ilustrator dzieł Henryka Sienkiewicza*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach” 2007, t. 23, s. 347–368.
Hipolit Wawelberg – wspomnienie pośmiertne, „Kurjer Warszawski” 1901, nr 291, s. 2.
Hoesick F., *U Henryka Sienkiewicza*, „Tygodnik Ilustrowany” 1900, nr 10, s. 185–200.
Jubileusz Sienkiewicza w ratuszu: chwila ofiarowania Jubilatowi ksiąg z podpisami. Rys. z natury Konstanty Górski, „Tygodnik Ilustrowany” 1901, nr 1, s. 4.
Klamka M., *Rola Piotra Stachewicza w popularyzowaniu twórczości Henryka Sienkiewicza*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach” 2015, t. 30, s. 174–189.
Konopnicka M., *Poezje wydanie zupełne, krytyczne*, t. 6, Warszawa 1915.
Kowska-Lasek A., *Panna na Oblęgorku i na frankach Nobla*, Kielce 2019.
Krzyżanowski J., *Henryk Sienkiewicz. Kalendarz życia i twórczości*, Warszawa 2012.
Krzyżanowski J., *Pokłosie Sienkiewiczowskie. Szkice literackie*, Warszawa 1973.
Kuczyńska-Kwapisz J., Dycht M., *Myśl i praktyka tyflopedagogiczna Matki Elżbiety – Róży Czackiej*, „Forum Pedagogiczne” 2019, t. 9, s. 78–83.

- Kudelska D., *Stachiewicz Piotr (1858–1938)*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 41, Warszawa 2002, s. 305–308.
- Ludorowski L., *Na tropach daru Michała Wołodźjowskiego*, „Przegląd Humanistyczny” 1996, z. 6, s. 45–55.
- Ludorowski L., *Tajemnica daru Michała Wołodźjowskiego*, w: Henryk Sienkiewicz. *Biografia, twórczość, recepcja*, t. 1, red. L. Ludorowski, H. Ludorowska, Lublin 1998, s. 29–42.
- Miziołek J., *Dirce chrześcijańska i inne tematy all’antica w twórczości Henryka Siemiradzkiego*, „Sztuka Europy Wschodniej” 2016, t. 4, s. 21–54.
- Prószyńska Z., *Łopieński Jan (1838–1907)*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 18, Wrocław 1973, s. 412–413.
- Putowska L., *Oblęgorek. Muzeum Henryka Sienkiewicza*, Kielce 2008.
- Renan E., *Antychryst*, Paryż 1873.
- Sienkiewicz H., *Listy*, t. 1–5, red. J. Krzyżanowski, M. Bokszczanin, Warszawa 1977–2008.
- Sienkiewicz H., *Quo vadis*, t. 2–3, Paryż 1902–1903.
- Sienkiewicz H., *O gwałtach pruskich*, „Czas” 1901, nr 269, s. 1.
- Sienkiewicz H., *List otwarty do Jego Cesarskiej Mości Wilhelma II króla pruskiego*, „Czas” 1906, nr 270, s. 1.
- Sienkiewicz H., *Zasługi Adama Pługa w sprawie pomnika Mickiewicza*, „Kurier Warszawski” 1898, nr 356, s. 2.
- Świerczyńska D., *Sienkiewicz, „dar Wołodźjowskiego” i fundacja Franciszka Kochmana*, „Pamiętnik Literacki” 2016, z. 4, s. 149–160.
- Wyka K., *Hoesick Ferdinand*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 9, Wrocław 1960, s. 561–563.

Netografia

- Kośny L., *Czasopismo w trzech odsłonach*, <https://pasieka24.pl/index.php/pl-pl/pasieka-czasopismo-dla-pszczelarzy/162-pasieka-2-2017/1650-czasopismo-w-trzech-odslo-nach-cz-i> (dostęp: 10.08.2021).

Paweł Pryt
Kielce

POPOWSTANIOWE LOSY
MARIANA DUBIECKIEGO –
SEKRETARZA RUSI
W RZĄDZIE NARODOWYM 1863 ROKU

Abstract

The post-Uprising fate of Marian Dubiecki – secretary of the Ruthenian National Government in 1863

The main concern of my article is the figure of Marian Dubiecki (1838–1926), who during the January Uprising was the secretary of Ruthenia in the National Government. He was sentenced to exile and came back in 1883. The last stage of his life was related to Cracow. He worked as a teacher in the Żelaszkiewiczowa private female school transformed into Helena Kaplińska Private High School and Higher Courses for Women organised by Adrian Baraniecki. Marian Dubiecki cooperated with the Academy of Learning. He was actively involved in the January Uprising commemoration by his membership in the Mutual Assistance Association for Participants of the Polish Uprising of 1863/1864, and by writing books devoted to the uprising. He published among others the work “Echa” and the biographies of Romuald Traugutt and Edmund Różycki. Despite his elderly age, he was involved in various country issues. He entered the Committee of the Country’s Defence in Cracow during the Polish-Bolshevik war. Marian Dubiecki was awarded Commander’s Cross with Star of the Order of Polonia Restituta for his activity during the January Uprising. He was also honoured with the title of doctor honoris causa of the Jan Kazimierz University in Lviv.

Keywords: Marian Dubiecki, January Uprising, exile, National Government 1863/1864

Słowa kluczowe: Marian Dubiecki, powstanie styczniowe, zesłanie, Rząd Narodowy 1863/1864

Przedmiotem artykułu jest galicyjski okres w życiu Mariana Dubieckiego (1838–1926). W latach 1863–1864 Marian Dubiecki był postacią znaczącą dla powstania styczniowego. Pełnił w tym czasie funkcję sekretarza Rusi w Rządzie Narodowym, był jednym z najbliższych współpracowników Romualda Traugutta. Podczas studiów na Uniwersytecie Kijowskim był członkiem Związku Trojnickiego, uczestniczył w manifestacjach przedpowstaniowych, został zesłany za udział w zjeździe horodelskim, zorganizowanym 10 października 1861 roku dla uczczenia 448. rocznicy zawarcia unii horodelskiej pomiędzy Polską i Litwą w 1413 roku. Po powrocie z zesłania nawiązał kontakt z Wydziałem Rusi, angażując się w sprawy narodowowyzwoleńcze. Za udział w styczniowej insurekcji został ponownie zesłany, powrócił w 1883 roku. Dubiecki był także historykiem, swoje prace poświęcił między innymi powstaniu styczniowemu¹.

Marian Dubiecki po powrocie z zesłania zamieszkał w Warszawie, gdzie zajmował się udzielaniem korepetycji oraz pisaniem artykułów do „Tygodnika Ilustrowanego”². W 1884 roku udał się do Krakowa na Zjazd Historyczno-Literacki im. Jana Kochanowskiego i pozostał w tym mieście na stałe³.

Zjazd Historyczno-Literacki im. Jana Kochanowskiego, zorganizowany przez Akademię Umiejętności w Krakowie, odbył się w dniach 28–30 maja 1884 roku. Swą nazwę zawdzięczał obchodzonej w 1884 roku 300. rocznicy śmierci poety⁴. Zorganizowano go w środowisku krakowskiej szkoły historycznej. Jego przewodniczącym był Stanisław Tarnowski⁵, w skład komitetu organizacyjnego wchodził

¹ M. Janik, *Dubiecki Marian Karol*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 5, Kraków 1939–1946, s. 428–430; S. Zieliński, *Mały słownik pionierów polskich kolonialnych i morskich. Podróżnicy, odkrywcy, zdobywcy, badacze, eksploratorzy, emigranci – pamiętnikarze, działacze i pisarze migracyjni*, Warszawa 1933, s. 89–90; *Obrona państwa w 1920 roku. Księga sprawozdawczo-pamiątkowa Generalnego Inspektoratu Armii Ochotniczej i Obywatelskich Komitetów Obrony Państwa*, red. W. Ścibor-Rylski, Warszawa 1923, s. 475.

² Pismo zostało założone w 1859 roku przez Józefa Ungra. Pierwszym redaktorem był Ludwik Jenike. Na łamach pisma publikowano artykuły o tematyce historyczno-archeologicznej, z czasem także kulturalnej. W drugiej połowie lat 80. XIX wieku kierownikiem „Tygodnika Ilustrowanego” został Wincenty Korotyński, wówczas na łamach pisma zaczęły ukazywać się głównie artykuły podejmujące tematykę bieżących wydarzeń, *Prasa polska w latach 1864–1918*, red. J. Łojek, Warszawa 1976, s. 45–46.

³ M. Janik, *Dubiecki Marian Karol...*, s. 430.

⁴ *Archiwum do dziejów literatury i oświaty w Polsce*, t. 5, *Pamiętnik Zjazdu Historyczno-Literackiego imienia Jana Kochanowskiego*, Kraków 1886, s. 5.

⁵ Stanisław Tarnowski (1837–1917) – historyk literatury, krytyk, publicysta. Korespondent galicyjski powołanego przez Hotel Lambert Biura Politycznego. W trakcie powstania styczniowego pracował w Biurze Krakowskim, w redakcji „Czasu”, w Komitecie Obywatelskim Galicji Zachodniej. Aresztowany w Ołomuńcu, ułaskawiony w 1865 roku. Poseł na galicyjski Sejm Krajowy, członek Izby Panów w Wiedniu, dwukrotnie rektor Uniwersytetu

również: Michał Bobrzyński⁶, Kazimierz Morawski⁷, Stanisław Siedlecki⁸ oraz Władysław Wisłocki⁹. W programie zjazdu, oprócz referatów uczestników, było wystawienie sztuk *Odprawa posłów greckich* oraz *Fircyk w zalotach*¹⁰.

Trudności w dotarciu z Warszawy do Krakowa potęgowała konieczność posiadania paszportu. Z tego względu w liście do Józefa Ignacego Kraszewskiego, datowanym na 23 kwietnia, Dubiecki stwierdzał, iż nie ma pewności, czy uda mu się pojawić w Krakowie. Kłopotem było również późne dostarczenie zaproszenia, komplikowało to „danie im jakiegoś referatu na ów zjazd”¹¹. Mimo trudności planował zabrać głos na temat historii Rusi, kwestią interesującą Dubieckiego było postrzeganie powstania Chmielnickiego przez historyków rosyjskich¹². Marian Dubiecki w trakcie zjazdu nie wygłosił referatu, o czym świadczy brak jego nazwiska w spisie prelegentów¹³.

Jagiellońskiego, członek oraz prezes Akademii Umiejętności w Krakowie, *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. 2, N–Ż, red. J. Krzyżanowski, C. Hernas, Warszawa 1985, s. 464–465.

⁶ Michał Bobrzyński (1849–1935) – historyk, prawnik, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego, członek Akademii Umiejętności oraz Rady Miejskiej Krakowa, poseł na galicyjski Sejm Krajowy i do austriackiej Rady Państwa, związany z ugrupowaniem Stańczyków, w latach 1891–1901 wiceprezydent Rady Szkolnej Krajowej, w 1908–1913 namiestnik Galicji, 1916–1917 minister Galicji. W 1919 roku przewodniczący komisji oceniającej projekty konstytucyjne II RP, S. Estreicher, *Bobrzyński Michał*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 2, Kraków 1936, s. 165–168.

⁷ Kazimierz Morawski (1852–1925) – filolog klasyczny, historyk. Prezes Akademii Umiejętności oraz Stowarzyszenia Przyjaciół Francji, członek Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Towarzystwa Naukowego we Lwowie. Członek austriackiej Izby Panów, w 1922 roku kandydat na prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej, *Biogramy uczonych polskich. Materiały o życiu i działalności członków AU w Krakowie*, TNW, PAU, PAN, cz. 1, Nauki społeczne, z. 2, K–O, oprac. A. Śródka, P. Szczawiński, Wrocław 1984, s. 511–515.

⁸ Stanisław Siedlecki (1840–1920) – pedagog, tłumacz m.in. dzieł Platona, członek Akademii Umiejętności, Z. Nerczuk, *Obecność filozofii Platona w Polsce*, „Toruński Przegląd Filozoficzny” 2003, t. 5, s. 62; Stanisław Siedlecki, <https://peoplepill.com/people/stanislaw-siedlecki> (dostęp: 6.03.2021).

⁹ Władysław Wisłocki (1841–1900) – filozof, filolog, członek Akademii Umiejętności, założyciel i redaktor „Przewodnika Bibliograficznego”, *Biogramy uczonych polskich. Materiały o życiu i działalności członków AU w Krakowie*, TNW, PAU, PAN, cz. 1, Nauki społeczne, z. 3, P–Z, oprac. A. Śródka, P. Szczawiński, Wrocław 1985, s. 517–520.

¹⁰ A. Świętochowski, *Zjazd historyczno-literacki imienia Kochanowskiego*, „Prawda” 1884, nr 23, s. 271–272.

¹¹ T. Dubiecki, *Korespondencja między Józefem Ignacym Kraszewskim a Marianem Dubieckim*, w: *Księga ku czci Józefa Ignacego Kraszewskiego*, red. I. Chrzanowski, Łuck 1939, s. 469.

¹² Ibidem.

¹³ *Archiwum do dziejów...*, s. 10–11.

Przebywając w Krakowie, Dubiecki uporządkował swoje życie prywatne i ożenił się w 1884 roku z Marią Wróblewską. Rok później małżeństwo doczekało się potomka, syna Tadeusza, który w przyszłości został historykiem¹⁴. Pozostała po nim bogata spuścizna, przechowywana w Archiwum Nauki Polskiej Akademii Nauk i Polskiej Akademii Umiejętności w Krakowie, dotycząca powstania kościuszkowskiego, w której znajdują się również teksty poświęcone odzyskaniu przez Polskę dostępu do morza¹⁵. Zawodowo Marian Dubiecki pracował w Krakowie jako wykładowca literatury polskiej¹⁶ na Wyższych Kursach dla Kobiet organizowanych przez Adriana Baranieckiego¹⁷ w roku szkolnym 1887/1888¹⁸ oraz jako nauczyciel w prywatnej szkole żeńskiej Żelazkiewiczowej, przekształconej następnie w Prywatne Liceum im. Heleny Kaplińskiej¹⁹. Oprócz Dubieckiego na Wyższych Kursach dla Kobiet wyładał także między innymi Lucjan Rydel²⁰. Działalność tego typu przedsięwzięć była dość atrakcyjna dla uczestniczek, tym bardziej że kobiety do studiowania na Uniwersytecie Jagiellońskim dopuszczono dopiero w 1897 roku. Oprócz kursów Baranieckiego na terenie Galicji funkcjonowały również m.in.: Towarzystwo Pracy Kobiet we Lwowie, Czytelnia dla Kobiet we Lwowie i Krakowie, Stowarzyszenie Nauczycielek we Lwowie, Stowarzyszenie Pomocy Naukowej dla Kobiet im. I. Kraszewskiego w Krakowie²¹.

Dla słuchaczek Wyższych Kursów dla Kobiet Marian Dubiecki był wymagającym nauczycielem, u którego często zdarzały się egzaminy poprawkowe. Zgod-

¹⁴ M. Janik, *Dubiecki Marian Karol...*, s. 430; S. Pomarański, *Marian Dubiecki. Zarys biograficzny z powodu 85-ej rocznicy urodzin*, Zamość 1923, s. 42–43.

¹⁵ *Spuścizna archiwa krakowskie*, spuscizna.krakow.pl/#info/jednostka/125/ (dostęp: 16.03.2021).

¹⁶ *Historia kursów wyższych dla kobiet im. A. Baranieckiego oraz sprawozdanie dyrekcji za rok szkolny 1899/1900*, Kraków 1900, s. 23.

¹⁷ Adrian Baraniecki (1828–1891) – lekarz, założyciel Towarzystwa Paryskiego Lekarzy Polskich. W trakcie powstania styczniowego działacz Białych na Podolu. W 1868 roku założył w Krakowie Muzeum Techniczno-Przemysłowe, od 1870 organizował Wyższe Kursy dla Kobiet, I. Bojarska, *Baraniecki Adrian*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 1, Kraków 1935, s. 270–271.

¹⁸ J. Kras, *Wyższe Kursy dla Kobiet im. A. Baranieckiego w Krakowie 1868–1924*, Kraków 1972, s. 27; J. Hoffman, *Marian Dubiecki, sekretarz Wydziału Rusi przy Rządzie Narodowym*, „Teki Historyczne” 1962–1963, t. 12, s. 165–166.

¹⁹ M. Janik, *Dubiecki Marian Karol...*, s. 430.

²⁰ Lucjan Rydel (1870–1918) – poeta, pisarz, tłumacz. Prowadził wykłady na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, dyrektor Teatru im. Juliusza Słowackiego, *Wielka encyklopedia PWN*, t. 24, *Rozwadowski-sfyrelaton*, red. J. Wojnowski, Warszawa 2004, s. 124.

²¹ J. Suchmiel, *Udział kobiet w nauce do 1939 roku w Uniwersytecie Jagiellońskim*, Częstochowa 1994, s. 10–11.

nie z ustaleniami trwały one od 10 do 20 minut, w czasie których wykładowca powinien zadać kursantce przynajmniej dwa pytania. Liczba godzin z nauczanej przez Dubieckiego literatury polskiej była spora: w początkowym okresie do 1891 roku to 42 godziny, w latach 1891–1896 – 88, zaś od 1896 roku – 174, co było największą liczbą na kursach spośród wszystkich przedmiotów²². Oprócz zajęć kursowych były zesłaniec prowadził również lekcje dodatkowe, na których podejmował zagadnienia związane z historią Siczy Zaporoskiej²³.

Pracę wykładowcy na Wyższych Kursach dla Kobiet Marian Dubiecki zakończył w 1917 roku. Zorganizowano mu uroczyste pożegnanie, na które przybyli reprezentanci władz miejskich, rodzina, przyjaciele, profesorowie oraz uczennice kursów²⁴. W trakcie uroczystości mowę wygłosił dyrektor instytucji Józef Rostański²⁵. Zwrócił się on do Dubieckiego słowami:

Święcimy dziś, Czcigodny Panie Profesorze, trzydziestolecie pracy Twojej na Kursach. W takich razach głosi się zwykle przesadne pochwały jubilata. Przemawiając dziś do Ciebie, nie jestem w takim położeniu. Jakąkolwiek bowiem dziedzinę ludzkiego działania weźmiemy na uwagę, zawsze możemy i prosto, i szczerze powiedzieć o Tobie: oto człowiek. Życie zeszło Ci na pracy, ciężkiej pracy, na wygnaniu nawet z siekierą w ręku, i dotąd mimo sędziwego wieku nie przestałeś być czynny: oto człowiek. Na twarzy każdej istoty maluje się jej dusza: na Twojej można odczytać, że prawość charakteru, szlachetność umysłu i dobroć stały się drugą Twoją naturą: że nigdy nie skalałeś się złością lub zawiścią, że nigdy nie przeszło Ci przez myśl nawet szkodzić drugiemu: oto człowiek²⁶.

Jubileuszowe słowo napisał również Lucjan Rydel, przygotowany tekst odczytała jedna z uczennic Alina Gierałtowska:

Od trzydziestu lat szkoła Baranieckiego z podziwem i wzruszeniem spogląda na człowieka, co siwizną osrebrzony, z wszystkich profesorów najstarszy wiekiem, spełniał obowiązki swe z tym samym zawsze zapalem: niezmordowany i wytrwały, przyświecał młodszym kolegom przykładem pracowitości, a słuchaczki porywał i zagrzewał wykładem, który z każdego słowa przyświecał żarliwą miłością Ojczyzny²⁷.

²² Ibidem, s. 58–66.

²³ T. Dubiecki, *Korespondencja między Józefem...*, s. 476.

²⁴ *Uczczenie Mariana Dubieckiego*, „Nowa Reforma” 1917, nr 90, s. 1.

²⁵ Józef Tomasz Rostański (1850–1928) – botanik, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego, dyrektor Ogrodu Botanicznego w Krakowie, członek Polskiej Akademii Umiejętności, S. Zieliński, *Mały słownik pionierów...*, s. 430–431.

²⁶ *Uczczenie Mariana Dubieckiego...*, s. 1.

²⁷ Ibidem.

Pracę pedagoga Dubiecki łączył z pisanem podręczników, w 1888 roku ukazała się dwutomowa *Historia literatury polskiej na tle dziejów narodu skreślona*²⁸. Innymi jego książkami były: *Towarzystwo Strzeleckie Krakowskie. Monografia historyczna*²⁹, *Młodzież polska na Uniwersytecie Kijowskim przed r. 1863*³⁰, *Teresa z Wierzbickich Bułhakowa. Wizerunek pośmiertny z jej pamiętników, listów, notat*³¹. Dubiecki współpracował także z Akademią Umiejętności, gdzie jego zadaniem była korekta tekstów, z czasem został powołany na członka Komisji Literackiej. Polska Akademia Umiejętności sięga swymi korzeniami do roku 1815, kiedy to powołano do życia Towarzystwo Naukowe Krakowskie ściśle związane z Uniwersytetem Krakowskim. Sama Akademia powstała w 1872 roku. Jej celem było poznawanie historii, środowiska przyrodniczego, języka kraju oraz prowadzenie badań z zakresu nauk ścisłych³². Dubiecki był również współpracownikiem „Nowej Reformy”, „Kwartalnika Historycznego” i „Przeglądu Powszechnego”, do których pisał artykuły, oraz członkiem lwowskiego Towarzystwa Historycznego³³.

Marian Dubiecki zaangażował się w działalność Towarzystwa Wzajemnej Pomocy Uczestników Powstania Polskiego [dalej: TWPUPP] w roku 1863/1864 skupiającego weteranów powstania z 1863 roku³⁴. Członkiem krakowskiej delegacji TWPUPP został 11 lipca lub 4 września 1893 roku³⁵. Pomimo pełnienia istotnej funkcji podczas powstania styczniowego Marian Dubiecki w strukturach TWPUPP nie piastował szczególnej roli. W sprawozdaniach obejmujących okres 1889–1912 występuje jako członek czynny towarzystwa³⁶. Tego typu organizacje powstawały w poszczególnych miastach Polski jeszcze w XIX wieku. Tworzone były przede wszystkim w Galicji, gdzie byli powstańcy szukali schronienia przed

²⁸ M. Dubiecki, *Historia literatury polskiej na tle dziejów narodu skreślona*, t. 1–2, Warszawa 1888.

²⁹ Idem, *Towarzystwo Strzeleckie Krakowskie. Monografia historyczna*, Kraków 1902.

³⁰ Idem, *Młodzież polska na Uniwersytecie Kijowskim przed r. 1863*, Kijów 1909.

³¹ Idem, *Teresa z Wierzbickich Bułhakowa. Wizerunek pośmiertny z jej pamiętników, listów, notat*, Kraków 1895.

³² J. Dybiec, *Polska Akademia Umiejętności 1872–1952*, Kraków 1993, s. 8–11.

³³ M. Janik, *Dubiecki Marian Karol...*, s. 430; S. Pomarański, *Marian Dubiecki. Zarys biograficzny...*, s. 50–55; L. Michalska-Bracha, *Między pamięcią a historiografią. Lwowskie debaty o powstaniu styczniowym (1864–1939)*, Kielce 2011, s. 60.

³⁴ Archiwum Narodowe w Krakowie (dalej: ANKr), *Lista członków Towarzystwa Wzajemnej Pomocy Uczestników Powstania Polskiego w r. 1863/1864*, sygn. 29/550/0/-/2, s. 1.

³⁵ L. Michalska-Bracha, *Między pamięcią a historiografią...*, s. 60.

³⁶ ANKr, *Sprawozdania Wydziału Towarzystwa Wzajemnej Pomocy Uczestników Powstania z r. 1863/1864*, sygn. 29/550/0/-/4.

wywózką na Syberię. W 1887 roku we Lwowie powołano Towarzystwo Weteranów z 1863/64, a jego prezesem został Józef Kajetan Janowski³⁷. Lwowskie towarzystwo posiadało swoje delegatury w innych miastach, w tym w Krakowie. Krakowski oddział liczył w 1888 roku 37 członków, rok później 82 członków czynnych oraz ośmiu wspierających³⁸. W późniejszych latach towarzystwa przyjmowały nie tylko weteranów, ale także członków honorowych. Takimi członkami byli m.in. Józef Piłsudski, Józef Haller, Kazimierz Sosnkowski oraz Ignacy Jan Paderewski³⁹.

Uczestnicy powstania styczniowego, wśród nich z pewnością Dubiecki, byli w Krakowie zapraszani na odbywające się ku ich czci uroczystości. Z okazji przypadającej w 1893 roku trzydziestej rocznicy zrywu zorganizowano dla nich wieczornicę, urządzoną w sali Towarzystwa Gimnastycznego „Sokół”. W kolejną rocznicę m.in. wystawiono w teatrze miejskim sztukę *Leci liście z drzewa... Cztery strofy krwawej pieśni*, która nawiązywała do wydarzeń styczniowych⁴⁰. W okresie przed odzyskaniem niepodległości szczególnie obfity w wydarzenia mające za zadanie upamiętnić powstanie był rok 1913, w którym przypadała 50. rocznica zrywu. We lwowskim Pałacu Sztuki zorganizowano wówczas wystawę dotyczącą styczniowej insurekcji, na której zaprezentowano około 10 tysięcy eksponatów, w tym zbiór pieczęci Rządu Narodowego⁴¹.

³⁷ Józef Kajetan Janowski (1832–1914) – architekt, sekretarz Rządu Narodowego. Od 1862 roku w organizacji „czerwonej”. W skład Komitetu Centralnego wszedł 29 grudnia 1862 roku, w Rządzie Narodowym pełnił funkcję dyrektora Wydziału Wojny, dyrektora Wydziału Spraw Wewnętrznych oraz sekretarza stanu. Po powstaniu przebywał na emigracji, należał do Zjednoczenia Emigracji Polskiej. W 1871 powrócił do kraju, w latach 1879–1884 dyrektor Towarzystwa Przemysłowego we Lwowie, w 1885–1900 członek lwowskiej Rady Miejskiej, od 1893 roku członek Galicyjskiej Kasy Oszczędności. W 1887 roku powołał do życia we Lwowie Towarzystwo Weteranów 1863–1864. Założyciel Towarzystwa Wzajemnej Pomocy Uczestników Powstania Styczniowego, członek zarządu Muzeum Polskiego w Rapperswilu, S. Kieniewicz, *Janowski Józef Kajetan*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 10, Wrocław 1962–1964, s. 567–568; J.S. Wojciechowski, *Stowarzyszenia i związki kombatanckie w latach 1919–1939*, Pruszków 2007, s. 7; *Weterani 1863 r. w sześćdziesiątą rocznicę powstania*, red. J.A. Świącicki, Warszawa 1923, s. 32.

³⁸ W. Masiarz, *Krakowskie organizacje pomocy zesłańcom syberyjskim, więźniom caratu i weteranom powstań narodowych (1864–1939)*, w: *Studia z historii Polski XIX i XX wieku ofiarowane Profesorowi Józefowi Buszce w pięćdziesięciolecie doktoratu*, red. I. Paczyńska, Kraków 1999, s. 118.

³⁹ *Weterani 1863 r. w...*, s. 33–35.

⁴⁰ *Wieczornica na cześć uczestników powstania styczniowego*, „Nowa Reforma” 1893, nr 19, s. 2–3; W. Pr., *Uroczyste przedstawienie w teatrze*, „Nowa Reforma” 1913, nr 34, s. 1.

⁴¹ J. Załączny, *Żywe pomniki bohaterstwa, czyli o szacunku dla weteranów Powstania Styczniowego*, „Niepodległość i Pamięć” 2013, nr 1–2, s. 48–49; 1863–1913. *Przewodnik po wystawie roku 1863*, Lwów 1913, s. 63.

W latach 1888–1894 ukazało się pięciotomowe *Wydawnictwo materiałów do historii powstania 1863–1864*. W inicjatywę zaangażował się również Marian Dubiecki oraz inni członkowie powstańczego Rządu Narodowego: Agaton Giller⁴² i Józef Kajetan Janowski⁴³. Jak argumentowano

historia tej walki musi być jednak spisana, bo wróg nasz nie przestaje o tym myśleć, aby zebrać to wszystko, co na swe usprawiedliwienie powiedzieć o niej może i co rolę jego w tej walce czyni mniej niehumaną⁴⁴.

Konieczność tego typu prac była motywowana również odchodzeniem pokolenia pamiętającego 1863 rok⁴⁵. Dzieje powstania były badane głównie przez samych uczestników tych wydarzeń oraz publicystów, rzadziej znajdowały się w kręgu zainteresowań profesjonalnych historyków⁴⁶. Jak twierdził Agaton Giller

tylko człowiek żywo sprawie oddany może dać jej obraz krwią i duchem ożywiony; ludzie jej obcy, później piszący, dadzą w najlepszym razie pół obrazu, pół prawdy, a jednak i oni nie mogą wznieść się na stanowisko zimnego, bez miłości lub wstrętu wyrokowania⁴⁷.

⁴² Agaton Giller (1831–1887) – dziennikarz, członek Rządu Narodowego. W trakcie Wiosny Ludów podjął próbę przedostania się na Węgry, został zatrzymany przez Prusaków, w 1852 roku przekazany Rosjanom. Skazany na służbę w karnych batalionach, którą odbywał w 14. Syberyjskim Batalionie Liniowym w Szyłce, w 1858 roku zamienioną na osiedlenie. W 1860 powrócił do Warszawy, wszedł do Komitetu Centralnego, następnie Komisji Wykonawczej i Rządu Narodowego. Potem przebywał na emigracji, gdzie wydawał pismo „Ojczyzna”. Zorganizował Radę Przewodniczącą lokalnych towarzystw polskich w Szwajcarii oraz Stowarzyszenie Naukowej Pomocy, współtworzył Muzeum Polskie w Rapperswilu. W 1870 roku przeniósł się do Galicji. Od 1878 roku ponownie na emigracji, gdzie przyczynił się do utworzenia Związku Narodowego Polskiego w Ameryce, współpracował również przy tworzeniu Legionu Polskiego w Turcji. Jest autorem monografii powstania styczniowego pt. *Historia powstania narodu polskiego*, A. Bar, Giller Agaton, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 7, Kraków 1948–1958, s. 467–470.

⁴³ L. Michalska-Bracha, *Między pamięcią a historiografią...*, s. 51–55.

⁴⁴ *Wydawnictwo materiałów do historii powstania 1863–1864*, t. 3, Lwów 1890, s. 6.

⁴⁵ L. Michalska-Bracha, *Między pamięcią a historiografią...*, s. 95.

⁴⁶ Eadem, *Pamięć zbiorowa a historiografia powstania styczniowego w okresie zaborów. Wokół pamiętników Józefa Kajetana Janowskiego*, „Klio Polska. Studia i Materiały z Dziejów Historiografii Polskiej XIX–XX Wieku” 2009, t. 4, s. 82.

⁴⁷ A. Giller, *Historia powstania narodu polskiego w 1861–1864 r.*, t. 1, Paryż 1867, s. 7.

Były sekretarz Rusi przedstawił swoją refleksję na temat styczniowej insurekcji w *Księdze pamiątkowej 25-letniej rocznicy powstania styczniowego*⁴⁸. Jako współpracownik Romualda Traugutta zajął się również spisaniem jego biografii, która do tej pory nie straciła na aktualności⁴⁹. Praca doczekała się recenzji opublikowanej na łamach „Kwartalnika Historycznego”⁵⁰. Jej autor, Walery Przyborowski⁵¹, stwierdzał

że książka pana Dubieckiego, napisana z pietyzmem dla Traugutta, z talentem literackim skreślona, jako materiał dla przyszłych badaczy wypadków 1863/4 roku ma poważne i pierwszorzędne znaczenie. Pan Dubiecki, naoczny świadek i współpracownik ostatniego dyktatora polskiego, mógł tego i owego nie wiedzieć, o tym i o owym być źle poinformowanym, w ogólności jednak podaje mnóstwo takich szczegółów i faktów, które książkę jego czynią poważnym źródłem dla historii⁵².

Dubiecki spisał także życiorys Edmunda Różyckiego⁵³. Już w wolnej Polsce spod jego pióra wyszła praca *Echa z powstania styczniowego*⁵⁴, krótkie przybliżenie postaci Zygmunta Sierakowskiego opublikowane na łamach „Nowej Reformy”⁵⁵, oraz szkic biograficzny Józefa Kajetana Janowskiego⁵⁶. Dubiecki wspominał, iż Janowskiego „nazywano »chodzącym archiwum«; o wszystkim wiedział, wszystko pamiętał, stawał się przeto osobistością nieuniknioną”⁵⁷. Dubiecki jest autorem artykułu na temat kobiet biorących udział w powstaniu⁵⁸. Były sekretarz Rusi był także twórcą okolicznościowych artykułów ukazujących się w polskiej prasie

⁴⁸ L. Michalska-Bracha, *Między pamięcią a historiografią...*, s. 60.

⁴⁹ M. Dubiecki, *Romuald Traugutt i jego dyktatura podczas powstania styczniowego 1863–1864. Pamiętnik skreślony przez Współczesnego*, w: Wydawnictwo materiałów do historii powstania styczniowego 1863–1864, t. 4, z. 2, Lwów 1894, s. 1–167.

⁵⁰ P. Wdowski, *Walery Przyborowski (1845–1913). Historyk powstania styczniowego*, Toruń 2018, s. 232.

⁵¹ Walery Przyborowski (1845–1913) – powstaniec styczniowy, historyk, pisarz. Autor m.in. powieści historycznej *Szwedzi w Warszawie*, ibidem.

⁵² W. Przyborowski, *M. Dubiecki, Romuald Traugutt i jego dyktatura podczas powstania styczniowego 1863/4*, 1907, „Kwartalnik Historyczny” 1922, R. 22, s. 140.

⁵³ M. Dubiecki, *Edmund Różycki. Szkic biograficzny*, Kraków 1895.

⁵⁴ Idem, *Echa z powstania styczniowego*, Zamość 1922.

⁵⁵ Idem, *Zygmunt Sierakowski (Dołęga). Wspomnienie w pięćdziesiątą szóstą rocznicę jego męczeńskiego zgonu*, „Nowa Reforma” 1919, nr 327, s. 1–2; nr 329, s. 1; nr 330, s. 1.

⁵⁶ Idem, *Wspomnienie o Józefie Kajetanie Janowskim*, w: J.K. Janowski, *Pamiętniki o powstaniu styczniowym*, t. 1, (Styczeń–maj 1863 r.), Lwów 1923, s. 9–17.

⁵⁷ Ibidem, s. 12.

⁵⁸ Idem, *Udział kobiet naszych w powstaniu styczniowym*, „Nowa Reforma” 1913, nr 33, s. 2–3.

w okolicach kolejnych rocznic wybuchu powstania⁵⁹. Wydał zbiór tekstów źródłowych dotyczących powstania styczniowego, przeznaczonych do nauki historii w szkole średniej. Dubiecki interesował się również powstaniem kościuszkowskim, czemu dał wyraz w biografii Karola Prozora *Karol Prozor. Przyczynek do dziejów Powstania Kościuszkowskiego*⁶⁰.

Oprócz wydawania własnych prac na temat powstania styczniowego były sekretarz Rusi podejmował się także oceny innych historyków zajmujących się tym zagadnieniem. Podsumowując *Dzieje 1863 roku*⁶¹ Walerego Przyborowskiego, Dubiecki stwierdził:

Walery Przyborowski pierwszy starał się zbudować ową całość opartą na zebranych w ciągu wielu lat materiale, który pracowicie zgromadził, zebrane roztrząsał, porównywał z innymi źródłami, żmudnie doszukiwał się prawdy. Nikt tyle nie zebrał materiałów, nikt ich z takim trudem nie otrząsał z naleciałości różnych, z przesady, z rozmyślnego i przypadkowego fałszu i nieuctwa⁶².

Inną recenzowaną przez Dubieckiego pracą były wspomnienia Emilii Heurichowej oraz Teodory z Heurichów Kiślańskiej⁶³. W domu Emilii w okresie przedpowstańczym odbywały się tajne zebrania Komitetu Miejskiego oraz Centralnego Komitetu Narodowego. Natomiast Teodora Kiślańska podczas powstania styczniowego była kurierką Rządu Narodowego, jednym z jej zadań było wręczenie zagrożonym aresztowaniem fałszywych paszportów⁶⁴.

Jako osoba aktywnie zaangażowana w działalność Rządu Narodowego w okresie powstania styczniowego Marian Dubiecki objął, wraz z Bolesławem Limanowskim⁶⁵,

⁵⁹ Idem, *Żołnierze powstania styczniowego*, „Nowa Reforma” 1919, nr 26, s. 1; *Zawiązek polskiej floty w powstaniu styczniowym*, „Nowa Reforma” 1921, nr 18, s. 1.

⁶⁰ B. Miśkiewicz, *Polska historiografia wojskowa. Próba analizy i syntezy*, Poznań 1996, s. 106.

⁶¹ W. Przyborowski, *Dzieje 1863 roku*, t. 1, Kraków 1897; t. 2, Kraków 1899; t. 3, Kraków 1902; t. 4, Kraków 1905; t. 5, Kraków 1919.

⁶² M. Dubiecki, W. Przyborowski, *Dzieje 1863 roku*, t. 5, Kraków, 1919, „Kwartalnik Historyczny” 1920, R. 34, s. 169.

⁶³ E. Heurichowa, T. Kiślańska, *Wspomnienia matki i córki z powstania 1863 r.*, Warszawa 1918; M. Dubiecki, E. Heurichowa i T. z Heurichów Kiślańska, *Wspomnienia matki i córki z powstania 1863 roku*, Warszawa 1918, „Kwartalnik Historyczny” 1919, R. 33, s. 131–135.

⁶⁴ M. Złotorzycka, Heurichowa Emilia, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 9, Wrocław 1960–1961, s. 491; F. Ramotowska, Kiślańska z Heurichów Teodora Anna, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 12, Wrocław 1966–1967, s. 520–521.

⁶⁵ Bolesław Limanowski (1835–1935) – historyk, socjolog, polityk, senator Senatu II RP. Spiskowiec, zesłany za udział w demonstracji patriotycznej w Wilnie w 1861, powrócił z zesłania

honorowy patronat nad obchodami 50. rocznicy niepodległościowego zrywu, organizowanymi przez środowisko akademickie Uniwersytetu Jagiellońskiego⁶⁶. W programie uroczystości znalazły się m.in. występy chóru akademickiego oraz wykład Wacława Tokarza⁶⁷ dotyczący udziału młodzieży akademickiej w bitwie pod Miechowem⁶⁸. Był to efekt jego pracy badawczej, której rezultaty zostały przez historyka przedstawione w publikacji *Kraków w początkach powstania styczniowego i wyprawa na Miechów*⁶⁹.

Dubiecki służył także pomocą innym powstańcom i zesłańcom podczas przygotowywania ich prac, na przykład konsultował się z nim Benedykt Dybowski⁷⁰, pisząc *Pamiętnik dr. Benedykta Dybowskiego od roku 1862 zaczawszy do roku 1878*⁷¹. Ich kontakty były z pewnością bliskie. Janina Dybowska, córka powstańca, wspominała: „Do grona przyjaciół domu mogę śmiało zaliczyć: [...] Sybiraków – Mariana Dubieckiego i Augusta Romana Kręckiego”⁷². Obaj korespondowali ze sobą. W jednym z listów Dybowski pisał:

w 1867 roku. Przewodniczący zjazdu przedstawicieli stronnictw socjalistycznych zaboru rosyjskiego w Paryżu w 1892, który dał początek Polskiej Partii Socjalistycznej. W 1912 roku prezes Polskiego Skarbu Wojskowego, H. Wereszycki, *Limanowski Bolesław*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 17, Wrocław 1972, s. 340–346.

⁶⁶ L. Michalska-Bracha, *Powstanie styczniowe w pamięci zbiorowej społeczeństwa polskiego w okresie zaborów*, Kielce 2003, s. 91.

⁶⁷ Wacław Tokarz (1873–1937) – historyk, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz Uniwersytetu Józefa Piłsudskiego w Warszawie (Uniwersytet Warszawski), szef Wojskowego Instytutu Naukowo-Wydawniczego, członek Polskiej Akademii Umiejętności, pułkownik Wojska Polskiego, *Śp. prof. Wacław Tokarz*, „Gazeta Lwowska” 1937, nr 100, s. 1.

⁶⁸ *Rocznica styczniowa*, „Nowa Reforma” 1913, nr 26, s. 2.

⁶⁹ W. Tokarz, *Kraków w początkach powstania styczniowego i wyprawa na Miechów*, t. 1–2, Kraków 1914.

⁷⁰ Benedykt Dybowski (1833–1930) – przyrodnik, lekarz, profesor Uniwersytetu Lwowskiego i Szkoły Głównej Warszawskiej, profesor honorowy Uniwersytetu Wileńskiego, członek Polskiej Akademii Umiejętności oraz Akademii Petersburskiej, honorowy obywatel miasta Lwowa, odznaczony orderem św. Stanisława. Członek kółka Braci Mlecznych oraz Towarzystwa Patriotycznego, uczestnik manifestacji przedpowstaniowych. Podczas powstania styczniowego komisarz rządu, osadzony w Cytadeli Warszawskiej, następnie na zesłaniu na Syberii. Prowadził badania jezior Bajkał, Chubsuguł, Chanka. Odkrył nowy gatunek jelenia, nazwany jeleniem Dybowskiego. Z zesłania powrócił w 1877 roku, L. Bykowski, *Dybowski Benedykt*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 6, Kraków 1948, s. 36–40; G. Brzęk, *Benedykt Dybowski. Życie i dzieło*, Warszawa 1994.

⁷¹ G. Brzęk, *Benedykt Dybowski...*, s. 259.

⁷² Ibidem, s. 354.

Odnosnie do pierwszego, to tu, nie powiem, że chorujemy, lecz w każdym razie zdrowi nie jesteśmy ani moralnie, ani fizycznie. Jakieś przytępienie uczuć wszelkiego rodzaju, obserwuje się powszechnie. Wiadomości najbardziej sprzeczne z etyką czyta się dzisiaj prawie z obojętnością zupełną⁷³.

O historii powstania styczniowego Marian Dubiecki korespondował także ze Stanisławem Krzezińskim⁷⁴. Zagadnieniem podejmowanym w jednym z listów jest kwestia autorstwa Złotej Hramoty. Dubiecki w liście pisał:

Wytworzył je Wydział Rusi. Ogólne rzuty do „Hramoty Złotej” skreślili: Juriewicz Antoni i Syroczyński Leon. Poprawiali i ostateczną redakcję dali członkowie Wydziału Rusi w marcu 1863 r.: Izydor Kopernicki i Aleksander Jabłonowski⁷⁵.

Marianowi Dubieckiemu działalność patriotyczna nie była obca również w czasie Wielkiej Wojny, pomimo iż na skutek ewakuacji Banku Państwa znalazł się w trudnej sytuacji finansowej⁷⁶. Sędziwy, wówczas już prawie osiemdziesięcioletni Dubiecki na krakowskich Oleandrach 5 sierpnia 1914 roku żegnał żołnierzy Pierwszej Kompanii Kadrowej⁷⁷. Wielce symboliczna była sama data tego wydarzenia, będąca rocznicą wykonania wyroku śmierci na Romualdzie Traugutcie oraz podpisania traktatów dotyczących I rozbioru Polski⁷⁸. Uwagę temu zagadnieniu poświęcił również Dubiecki. Jak pisał: „dzień 5 sierpnia 1914 roku pomścił ów piąty sierpnia sprzed pięćdziesięciu laty, dzień zgonu generała Traugutta i jego towarzyszy w męczeństwie, dzień wielkiego triumfu Moskali”⁷⁹.

W 1918 roku Marian Dubiecki zgłosił chęć wzięcia udziału w konferencji pokojowej jako ekspert⁸⁰. Odzyskaną niepodległość przywitał w Krakowie. Na

⁷³ Biblioteka Jagiellońska, *Korespondencja i listy Mariana Dubieckiego*, sygn. Przyb. 157/63, s. 26, rps.

⁷⁴ Stanisław Krzeziński (1839–1912) – podczas powstania styczniowego członek Rządu Narodowego, historyk, krytyk literacki, publicysta, K. Górski, *Krzeziński Stanisław*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 15, Wrocław 1970, s. 522–524.

⁷⁵ Biblioteka Narodowa, *Korespondencja i papiery Stanisława Krzezińskiego*, cz. 1, *Litery D–M: Dubiecki–Modrzejewska*, sygn. rps. 2733 III, k. 1–2.

⁷⁶ W. Śliwowska, *Organizacja pomocy dla ofiar represji postyczniowych*, „Przegląd Historyczny” 1991, t. 82, z. 1, s. 104.

⁷⁷ S. Pomarański, *Marian Dubiecki. Zarys biograficzny...*, s. 8.

⁷⁸ L. Michalska-Bracha, *Powstanie styczniowe...*, s. 199–200.

⁷⁹ M. Dubiecki, *Echa z powstania...*, s. 130.

⁸⁰ M. Janik, *Dubiecki Marian Karol...*, s. 430.

zaproszenie Józefa Piłsudskiego w 1919 roku odwiedził Warszawę po raz ostatni w życiu. Podczas pobytu miał wskazać w Cytadeli Warszawskiej⁸¹ celę, w której więziony był Romuald Traugutt⁸². W tym okresie Dubiecki prowadził w stolicy także badania archiwalne, które wykorzystał podczas przygotowywania uzupełnień do biografii Traugutta⁸³.

Marian Dubiecki wraz z innymi uczestnikami powstania otrzymał w 1919 roku status weterana⁸⁴. Walczący w styczniowym zrywie uzyskali od państwa dożywotnią pensję, która wynosiła 27 500 marek polskich, a po reformie walutowej z 1924 roku 125 złotych miesięcznie⁸⁵. Weterani dosłużyli się także honorowego stopnia podporucznika oraz prawa do noszenia munduru w dni uroczyste⁸⁶. W jego skład wchodziła czapka rogatywka z orłem wojskowym ze złożoną literą W na piersi, która miała symbolizować weterana. Poniżej orła znajdowała się gwiazdka, oznaczająca stopień podporucznika. Mundur był granatowy, nawiązujący kolorystycznie do ubioru używanego w 1863 roku, na kołnierzu znajdował się wężyk oficerski, a na naramiennikach gwiazdka oraz data 1863. Żołnierze, bez względu na posiadany stopień, mieli obowiązek jako pierwszym oddawać hono-

⁸¹ W Drugiej Rzeczypospolitej jednym z najważniejszych miejsc pamięci był wzniesiony w 1916 roku w okolicy egzekucji Krzyż Traugutta. W 1919 Józef Piłsudski wydał rozkaz zorganizowania w Cytadeli archiwum wojskowo-historycznego, muzeum oraz sal wykładowych. Powołana w tym celu Międzyministerialna Komisja do Spraw Pamiątek Narodowych w Cytadeli Warszawskiej postanowiła wyłączyć X Pawilon z użyteczności wojskowej. Od 1920 roku skrzydło X Pawilonu z celą Traugutta było udostępnione do zwiedzania, J. Wągrodzki, *Dzieje X Pawilonu Cytadeli Warszawskiej*, w: *Cytadela Warszawska. X i XI Pawilon. Brama Bielańska*, red. T. Skoczek, Warszawa 2014, s. 65–67.

⁸² W. Masiarz, *Krakowskie organizacje pomocy...*, s. 52; J. Hoffman, *Marian Dubiecki...*, s. 166.

⁸³ Z. Wójcik, *Marian Dubiecki – z Wołynia na Syberię*, w: *Polskie dziewiętnastowieczne pamiątki i listy z Ziem Zabrzanych – rola i miejsce w badaniach historycznych*, red. W. Caban, L. Michalska-Bracha, Warszawa 2017, s. 414.

⁸⁴ A.E. Markert, *Gloria victis. Tradycje powstania styczniowego w Drugiej Rzeczypospolitej*, Pruszków 2004, s. 100; *Weterani 1863 r. w...*, s. 69–80.

⁸⁵ K. Dunin-Wąsowicz, *Kult tradycji i opieka nad weteranami powstania 1863 roku w okresie międzywojennym*, „Przegląd Historyczny” 1991, t. 82, z. 2, s. 270.

⁸⁶ Ustawa z dnia 2 sierpnia 1919 r. o stałej pensji dla weteranów powstania 1831 i 1863 r., „Dziennik Urzędowy Rzeczypospolitej Polskiej” 1919 Nr 65 poz. 397; *Dekret w sprawie weteranów* 63 r., „Gazeta Kielecka” 1919, nr 18, s. 2; Ustawa z dnia 18 grudnia 1919 r. o przyznaniu stopni i praw oficerskich weteranom z roku 1831, 1848 i 1863, „Dziennik Ustaw Rzeczypospolitej Polskiej” 1920 Nr 2 poz. 5.

ry kombatantom⁸⁷. W pracach nad przyznaniem weteranom pensji brali udział przedstawiciele Stowarzyszenia Wzajemnej Pomocy Uczestników Powstania⁸⁸.

W obchodach kolejnych rocznic wybuchu powstania styczniowego w Drugiej Rzeczypospolitej uczestniczyli przedstawiciele władz państwowych, spośród których można wymienić Józefa Piłsudskiego, gen. Józefa Hallera czy Władysława Grabskiego. W organizacje rocznic angażował się m.in. Związek Strzelecki. W ich trakcie odbywały się nabożeństwa oraz defilady wojskowe⁸⁹. Weterani powstania styczniowego byli zapraszani na uroczystości związane ze Świętem Wojska Polskiego, Świętem Konstytucji 3 Maja oraz na obchody rocznic wybuchu powstania listopadowego⁹⁰.

W czasie wojny polsko-bolszewickiej Marian Dubiecki wszedł w skład Komitetu Obrony Państwowej w Krakowie⁹¹, na którego czele stanął gen. Antoni Symon⁹². Obywatelski Komitet Obrony Państwa powołano do życia 8 lipca 1920 roku, na jego czele stanął gen. Józef Haller. Jego zadaniem była pomoc przy formowaniu Armii Ochotniczej, opieka nad żołnierzami oraz praca przy zaopatrzeniu wojska. Obywatelskie komitety tworzone następnie na wniosek sejmików lub rad miejskich w województwach, powiatach oraz miastach powyżej 50 tysięcy mieszkańców⁹³.

Marian Dubiecki, na podstawie dekretu z 5 sierpnia 1921 roku podpisanego przez Naczelnika Państwa Józefa Piłsudskiego oraz premiera Wincentego Witosa, „Za zasługi, położone dla Rzeczypospolitej Polskiej, na polu działalności cywilnej

⁸⁷ J. Załączny, *Żywe pomniki bohaterstwa...*, s. 51–53.

⁸⁸ L. Michalska-Bracha, *Stowarzyszenie Wzajemnej Pomocy Uczestników Powstania 1863 roku w Radomiu w pierwszych latach II Rzeczypospolitej (1918–1922)*, „Między Wisłą a Pilicą. Studia i Materiały Historyczne” 2004, t. 5, s. 168–171.

⁸⁹ *Rocznica styczniowa w Warszawie*, „Nowa Reforma” 1920, nr 20, s. 2; *Rocznica powstania styczniowego*, „Nowa Reforma” 1922, nr 18, s. 2; *Prelekcja marszałka Piłsudskiego o roku 1863*, „Nowa Reforma” 1924, nr 18, s. 2; *Uroczystość rocznicy powstania w Warszawie*, „Kurier Lwowski” 1920, nr 24, s. 3; *W rocznicę ostatniego powstańczego zrywu*, „Kurier Lwowski” 1924, nr 19, s. 2.

⁹⁰ J. Załączny, *Żywe pomniki bohaterstwa...*, s. 64.

⁹¹ *Obrona państwa w 1920 roku...*, s. 475.

⁹² Antoni Symon (1862–1927) – generał porucznik armii rosyjskiej, generał dywizji Wojska Polskiego. Podczas I wojny światowej dowódca Polskiej Dywizji Strzelców. Od 1919 roku członek Wojskowej Komisji Ustawodawczej oraz zastępca przewodniczącego Rady Wojskowej przy Ministerstwie Spraw Wojskowych. W wojnie polsko-bolszewickiej na czele Komitetu Obrony Państwa Małopolski Zachodniej. Pełnił funkcję dowódcy Okręgu Generalnego Kraków, OG Pomorze oraz OG Poznań, J.A. Radomski, *Symon Antoni*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 46, Warszawa 2009, s. 239–240.

⁹³ P.K. Marszałek, *Rada Obrony Państwa z 1920 roku. Studium prawnohistoryczne*, Wrocław 1995, s. 164–166.

w okresie walk o niepodległość w roku 1863⁹⁴ został uhonorowany Krzyżem Komandorskim z Gwiazdą Orderu Odrodzenia Polski. Było to nowe odznaczenie ustanowione 4 lutego 1921 roku. Pierwotnie dzieliło się na cztery klasy, od roku 1922 dodano piątą. Marian Dubiecki udekorowany został odznaką klasy drugiej. W tym samym dniu wyróżniono Benedykta Dybowskiego, a także między innymi Leona Syroczyńskiego, Bolesława Limanowskiego, Aleksandra Kraushara oraz Wacława Lasockiego⁹⁵. Poza tym orderem sekretarz Rusi odebrał w 1922 roku honorową odznaką Kompanii Kadrowej. Został także nobilitowany przez papieża Leona XIII medalem Bene Merenti, nadawanym osobom zasłużonym dla Kościoła katolickiego⁹⁶.

W 1923 roku Marianowi Dubieckiemu nadano tytuł doktora honoris causa Uniwersytetu Jana Kazimierza we Lwowie. Honorowymi doktoratami z okazji sześćdziesiątej rocznicy wybuchu powstania styczniowego zostali odznaczeni weterani walk zasłużeni na gruncie naukowym oraz społecznym. Poza Dubieckim to wyróżnienie spotkało między innymi Benedykta Dybowskiego oraz Bolesława Limanowskiego⁹⁷.

Marian Dubiecki zmarł 24 października 1926 roku w wieku 88 lat⁹⁸. Do końca życia pozostał aktywny zawodowo, w 1925 roku napisał życzenia dla IV Powszechnego Zjazdu Historyków Polskich⁹⁹.

Podsumowując, ostatni okres w życiu Mariana Dubieckiego związany był z Krakowem. W mieście królów polskich były sekretarz Rusi w powstaniu styczniowym poświęcił się pracy pedagogicznej. Zaangażował się w upamiętnienie styczniowego zrywu poprzez pisanie publikacji na ten temat oraz przynależność do Towarzystwa Wzajemnej Pomocy Uczestników Powstania Polskiego. Był również aktywny na gruncie spraw państwowych, wskazując celę, w której więziono Romualda Traugutta oraz wchodząc w skład Komitetu Obrony Państwowej w Krakowie w czasie wojny polsko-bolszewickiej. Artykuł nie wyczerpuje w całości opisu ostatniego

⁹⁴ Nadanie odznaki orderu „Odrodzenia Polski”, „Monitor Polski” 1921, nr 176, s. 1.

⁹⁵ Ibidem; Order Odrodzenia Polski. Trzechlecie pierwszej kapituły 1921–1924, Warszawa 1926, s. 15; Z. Puchalski, *W hołdzie weteranom 1863 r.*, „Zeszyt Naukowy Muzeum Wojska” 1993, nr 7, s. 144; Z. Puchalski, I.J. Wojciechowski, *Ordery i odznaczenia polskie i ich kawalerowie*, Warszawa 1987, s. 79; J. Hoffman, *Marian Dubiecki...*, s. 166.

⁹⁶ S. Pomarański, *Marian Dubiecki. Zarys biograficzny...*, s. 52.

⁹⁷ *Doktoraty honorowe dla powstańców 1863 r.*, „Kurier Lwowski” 1923, nr 49, s. 5.

⁹⁸ J. Hoffman, *W dniu wmurowania tablicy Marianowi Dubieckiemu 10 maja 1931 roku w Równem na Wołyniu*, Równe 1931, s. 35; idem, *Marian Dubiecki...*, s. 166.

⁹⁹ *Pamiętnik IV Powszechnego Zjazdu Historyków Polskich w Poznaniu 6–8 grudnia 1925*, t. 2, *Protokoły*, Lwów 1927, s. 18.

etapu życia Mariana Dubieckiego ze względu na bogatą bazę źródłową. Wymaga to dalszych szczegółowych badań.

Bibliografia

Źródła archiwalne

Archiwum Narodowe w Krakowie

Przytulisko Weteranów 1863/1864 r. w Krakowie, sygn. 29/550/0/-/2; 29/550/0/-/4.

Biblioteka Jagiellońska

Korespondencja i listy Mariana Dubieckiego, sygn. Przyb. 157/63, rps.

Biblioteka Narodowa

Korespondencja i papiery Stanisława Krzemińskiego, cz. 1, *Litery D–M: Dubiecki–Modrzejewska*, sygn. rps. 2733 III.

Źródła drukowane i wydawnictwa źródłowe

Archiwum do dziejów literatury i oświaty w Polsce, t. 5, *Pamiętnik Zjazdu Historyczno-Literackiego imienia Jana Kochanowskiego*, Kraków 1886.

Dubiecki T., *Korespondencja między Józefem Ignacym Kraszewskim a Marianem Dubieckim*, w: *Księga ku czci Józefa Ignacego Kraszewskiego*, red. I. Chrzanowski, Łuck 1939, s. 455–483.

Historia kursów wyższych dla kobiet im. A. Baranieckiego oraz sprawozdanie dyrekcji za rok szkolny 1899/1900, Kraków 1900.

Nadanie odznaki orderu „Odrodzenia Polski”, „Monitor Polski” 1921, nr 176, s. 175.

Obrona państwa w 1920 roku. Księga sprawozdawczo-pamiętkowa Generalnego Inspektoratu Armii Ochotniczej i Obywatelskich Komitetów Obrony Państwa, red. W. Ścibor-Rylski, Warszawa 1923.

Order Odrodzenia Polski. Trzechlecie pierwszej kapituły 1921–1924, Warszawa 1926.

Pamiętnik IV Powszechnego Zjazdu Historyków Polskich w Poznaniu 6–8 grudnia 1925, t. 2, *Protokoły*, Lwów 1927.

Przewodnik po wystawie roku 1863, Lwów 1913.

Ustawa z dnia 18 grudnia 1919 r. o przyznaniu stopni i praw oficerskich weteranom z roku 1831, 1848 i 1863, „Dziennik Ustaw Rzeczypospolitej Polskiej” 1920 Nr 2 poz. 5.

Ustawa z dnia 2 sierpnia 1919 r. o stałej pensji dla weteranów powstania 1831 i 1863 r., „Dziennik Urzędowy Rzeczypospolitej Polskiej” 1919 Nr 65 poz. 397.

Wydawnictwo materiałów do historii powstania 1863–1864, t. 3, Lwów 1890.

Wspomnienia

Heurichowa E., Kiślańska T., *Wspomnienia matki i córki z powstania 1863 r.*, Warszawa 1918.

Prasa

„Gazeta Kielecka” 1919.

„Gazeta Lwowska” 1937.

„Kurier Lwowski” 1920–1924.

„Nowa Reforma” 1893–1924.

„Nowa Reforma” 1922.

„Prawda” 1884.

Publicystyka prasowa

Dekret w sprawie weteranów 63 r., „Gazeta Kielecka” 1919, nr 18, s. 2.

Doktoraty honorowe dla powstańców 1863 r., „Kurier Lwowski” 1923, nr 49, s. 5.

Dubiecki M., *Udział kobiet naszych w powstaniu styczniowym*, „Nowa Reforma” 1913, nr 33, s. 2–3.

Dubiecki M., *Zawiązek polskiej floty w powstaniu styczniowym*, „Nowa Reforma” 1921, nr 18, s. 1.

Dubiecki M., *Zygmunt Sierakowski (Dołęga). Wspomnienie w pięćdziesiątą szóstą rocznicę jego męczeńskiego zgonu*, „Nowa Reforma” 1919, nr 327, s. 1–2; nr 329, s. 1; nr 330, s. 1.

Dubiecki M., *Żołnierze powstania styczniowego*, „Nowa Reforma” 1919, nr 26, s. 1.

Prelekcja marszałka Piłsudskiego o roku 1863, „Nowa Reforma” 1924, nr 18, s. 2.

Rocznica powstania styczniowego, „Nowa Reforma” 1922, nr 18, s. 2.

Rocznica styczniowa w Warszawie, „Nowa Reforma” 1920, nr 20, s. 2.

Rocznica styczniowa, „Nowa Reforma” 1913, nr 26, s. 2.

Śp. prof. Wacław Tokarz, „Gazeta Lwowska” 1937, nr 100, s. 1.

Świętochowski A., *Zjazd historyczno-literacki imienia Kochanowskiego*, „Prawda” 1884, nr 23, s. 271–272.

Uczczenie Mariana Dubieckiego, „Nowa Reforma” 1917, nr 90, s. 1.

Uroczystość rocznicy powstania w Warszawie, „Kurier Lwowski” 1920, nr 24, s. 3.

W rocznicę ostatniego powstańczego zrywu, „Kurier Lwowski” 1924, nr 19, s. 2.

W. Pr., *Uroczyste przedstawienie w teatrze*, „Nowa Reforma” 1913, nr 34, s. 1.

Wieczornica na cześć uczestników powstania styczniowego, „Nowa Reforma” 1893, nr 19, s. 2–3.

Opracowania

Bar A., Giller Agaton, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 7, Kraków 1948–1958, s. 467–470.

Bojarska I., Baraniecki Adrian, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 1, Kraków 1935, s. 270–271.

Brzęk G., Benedykt Dybowski. *Życie i dzieło*, Warszawa 1994.

- Bykowski L., *Dybowski Benedykt*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 6, Kraków 1948, s. 36–40.
- Dubiecki M., *E. Heurichowa i T. z Heurichów Kiślańska, Wspomnienia matki i córki z powstania 1863 roku*, Warszawa 1918, „Kwartalnik Historyczny” 1919, R. 33, s. 131–135.
- Dubiecki M., *Echa z powstania styczniowego*, Zamość 1922.
- Dubiecki M., *Edmund Różycki. Szkic biograficzny*, Kraków 1895.
- Dubiecki M., *Historia literatury polskiej na tle dziejów narodu skreślona*, t. 1–2, Warszawa 1888.
- Dubiecki M., *Młodzież polska na Uniwersytecie Kijowskim przed r. 1863*, Kijów 1909.
- Dubiecki M., *Romuald Traugutt i jego dyktatura podczas powstania styczniowego 1863–1864. Pamiętnik skreślony przez Współczesnego*, w: *Wydawnictwo materiałów do historii powstania styczniowego 1863–1864*, t. 4, z. 2, Lwów 1894, s. 1–167.
- Dubiecki M., *Teresa z Wierzbickich Bułhakowa. Wizerunek pośmiertny z jej pamiętników, listów, notat*, Kraków 1895.
- Dubiecki M., *Towarzystwo Strzeleckie Krakowskie. Monografia historyczna*, Kraków 1902.
- Dubiecki M., *W. Przyborowski, Dzieje 1863 roku*, t. 5, Kraków, 1919, „Kwartalnik Historyczny” 1920, R. 34, s. 168–174.
- Dubiecki M., *Wspomnienie o Józefie Kajetan Janowskim*, w: J.K. Janowski, *Pamiętniki o powstaniu styczniowym*, t. 1, (Styczeń–maj 1863 r.), Lwów 1923, s. 9–17.
- Dunin-Wąsowicz K., *Kult tradycji i opieka nad weteranami powstania 1863 roku w okresie międzywojennym*, „Przegląd Historyczny” 1991, t. 82, z. 2, s. 269–276.
- Dybiec J., *Polska Akademia Umiejętności 1872–1952*, Kraków 1993.
- Estreicher S., *Bobrzyński Michał*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 2, Kraków 1936, s. 165–168.
- Giller A., *Historia powstania narodu polskiego w 1861–1864 r.*, t. 1, Paryż 1867.
- Górski K., *Krzemiński Stanisław*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 15, Wrocław 1970, s. 522–524.
- Hoffman J., *Marian Dubiecki, sekretarz Wydziału Rusi przy Rządzie Narodowym*, „Teki Historyczne” 1962–1963, t. 12, s. 145–169.
- Hoffman J., *W dniu wmurowania tablicy Marianowi Dubieckiemu 10 maja 1931 roku w Równem na Wołyniu*, Równe 1931.
- Janik M., *Dubiecki Marian Karol*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 5, Kraków 1939–1946, s. 428–430.
- Kras J., *Wyższe Kursy dla Kobiąt im. A. Baranieckiego w Krakowie 1868–1924*, Kraków 1972.
- Markert A.E., *Gloria victis. Tradycje powstania styczniowego w Drugiej Rzeczypospolitej*, Pruszków 2004.
- Marszałek P.K., *Rada Obrony Państwa z 1920 roku. Studium prawnohistoryczne*, Wrocław 1995.
- Masiarz W., *Krakowskie organizacje pomocy zesłańcom syberyjskim, więźniom caratu i weteranom powstań narodowych (1864–1939)*, w: *Studia z historii Polski XIX i XX wieku ofiarowane Profesorowi Józefowi Buszce w pięćdziesięciolecie doktoratu*, red. I. Paczyńska, Kraków 1999, s. 107–130.

- Michalska-Bracha L., *Między pamięcią a historiografią. Lwowskie debaty o powstaniu styczniowym (1864–1939)*, Kielce 2011.
- Michalska-Bracha L., *Pamięć zbiorowa a historiografia powstania styczniowego w okresie zaborów. Wokół pamiątek Józefa Kajetana Janowskiego*, „Klio Polska. Studia i Materiały z Dziejów Historiografii Polskiej XIX–XX Wieku” 2009, t. 4, s. 79–92.
- Michalska-Bracha L., *Powstanie styczniowe w pamięci zbiorowej społeczeństwa polskiego w okresie zaborów*, Kielce 2003.
- Michalska-Bracha L., *Stowarzyszenie Wzajemnej Pomocy Uczestników Powstania 1863 roku w Radomiu w pierwszych latach II Rzeczypospolitej (1918–1922)*, „Między Wisłą a Pilicą. Studia i Materiały Historyczne” 2004, t. 5, s. 161–181.
- Miśkiewicz B., *Polska historiografia wojskowa. Próba analizy i syntezy*, Poznań 1996.
- Nerczuk Z., *Obecność filozofii Platona w Polsce*, „Toruński Przegląd Filozoficzny” 2003, t. 5, s. 56–72.
- Pomarański S., *Marian Dubiecki. Zarys biograficzny z powodu 85-ej rocznicy urodzin*, Zamość 1923.
- Prasa polska w latach 1864–1918*, red. J. Łojek, Warszawa 1976.
- Przyborski W., *Dzieje 1863 roku*, t. 1–5, Kraków 1897–1919.
- Przyborski W., *M. Dubiecki, Romuald Traugutt i jego dyktatura podczas powstania styczniowego 1863/4, 1907*, „Kwartalnik Historyczny” 1908, R. 22, s. 136–140.
- Puchalski Z., *W hołdzie weteranom 1863 r.*, „Zeszyt Naukowy Muzeum Wojska” 1993, nr 7, s. 144–147.
- Puchalski Z., Wojciechowski I.J., *Order i odznaczenia polskie i ich kawalerowie*, Warszawa 1987.
- Radomski J.A., *Symon Antoni*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 46, Warszawa 2009, s. 239–240.
- Ramotowska F., *Kisłańska z Heurichów Teodora Anna*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 12, Wrocław 1966–1967, s. 520–521.
- Suchmiel J., *Udział kobiet w nauce do 1939 roku w Uniwersytecie Jagiellońskim*, Częstochowa 1994.
- Śliwowska W., *Organizacja pomocy dla ofiar represji postyczniowych*, „Przegląd Historyczny” 1991, t. 82, z. 1, s. 93–105.
- Tokarz W., *Kraków w początkach powstania styczniowego i wyprawa na Miechów*, t. 1–2, Kraków 1914.
- Wągorzki J., *Dzieje X Pawilonu Cytadeli Warszawskiej*, w: *Cytadela Warszawska. X i XI Pawilon. Brama Bielańska*, red. T. Skoczek, Warszawa 2014, s. 51–72.
- Wdowski P., *Walery Przyborski (1845–1913). Historyk powstania styczniowego*, Toruń 2018.
- Wereszycki H., *Limanowski Bolesław*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 17, Wrocław 1972, s. 340–346.
- Weterani 1863 r. w sześćdziesiątą rocznicę powstania*, red. J.A. Święcicki, Warszawa 1923.

- Wojciechowski J.S., *Stowarzyszenia i związki kombatanckie w latach 1919–1939*, Pruszków 2007.
- Wójcik Z., Marian Dubiecki – z Wołynia na Syberię, w: *Polskie dziewiętnastowieczne pamiętniki i listy z Ziem Zabrzanych – rola i miejsce w badaniach historycznych*, red. W. Caban, L. Michalska-Bracha, Warszawa 2017, s. 407–417.
- Załączny J., *Żywe pomniki bohaterstwa, czyli o szacunku dla weteranów Powstania Styczniowego*, „Niepodległość i Pamięć” 2013, nr 1–2, s. 47–68.
- Złotorzycka M., *Heurichowa Emilia*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 9, Wrocław 1960–1961, s. 491.

Encyklopedie, słowniki

- Biogramy uczonych polskich. Materiały o życiu i działalności członków AU w Krakowie*, TNW, PAU, PAN, cz. 1, *Nauki społeczne*, z. 2, K–O, oprac. A. Śródka, P. Szczawiński, Wrocław 1984.
- Biogramy uczonych polskich. Materiały o życiu i działalności członków AU w Krakowie*, TNW, PAU, PAN, cz. 1, *Nauki społeczne*, z. 3, P–Z, oprac. A. Śródka, P. Szczawiński, Wrocław 1985.
- Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. 2, N–Ż, red. J. Krzyżanowski, C. Hernas, Warszawa 1985.
- Wielka encyklopedia PWN*, t. 24, *Rozwadowski-sfyrelaton*, red. J. Wojnowski, Warszawa 2004.
- Zieliński S., *Mały słownik pionierów polskich kolonialnych i morskich. Podróżnicy, odkrywcy, zdobywcy, badacze, eksploratorzy, emigranci – pamiętnikarze, działacze i pisarze migracyjni*, Warszawa 1933.

Netografia

- Stanisław Siedlecki, <https://peoplepill.com/people/stanisaw-siedlecki> (dostęp: 6.03.2021).
- Spuścizna archiwa krakowskie*, spuscizna.krakow.pl/#info/jednostka/125/ (dostęp: 16.03.2021).

Damian Kozłowski
Kielce

Z DZIEJÓW LWOWSKIEGO MUZEALNICTWA W ŚWIEŁE WSPOMNIEŃ I PRASY (OD KOŃCA XIX WIEKU DO 1939 ROKU)

Abstract

**From the history of Lviv museology in the light of memories and the press
(from the end of the 19th century to 1939)**

The aim of this work is to present the history of Lviv museology from the end of the 19th century to 1939. Lviv museums might be compared with the most considerable institutions in the Polish lands thanks to their rich and diverse artistic and historical collections. The museums established in this town were frequently the culmination of the laborious process of opposing the difficulties and represented the fulfilment of the then museum programs' initiators' wishes. This article describes the Lviv museum institutions and their valuable collections. It also presents the persons thanks to whom the museum initiative found fertile ground in Lviv. These outstanding figures usually fully supported the activities in favour of Lviv museology. It was frequently laborious and self-denying work. The consequence of these tireless efforts was the creation of exceptional institutions that hugely influenced Lviv scientific and cultural life from the end of the 19th century to the Second World War.

Keywords: Lviv history, the 19th century, the Second Polish Republic, culture history, museology

Słowa kluczowe: dzieje Lwowa, XIX wiek, II Rzeczypospolita, historia kultury, muzealnictwo

Lwów w okresie międzywojennym nie mógł mieć kompleksów związanych z działalnością instytucji naukowych. W mieście tym prężnie funkcjonowały

i rozwijały się liczne muzea, archiwa, biblioteki oraz towarzystwa naukowe¹, które posiadały bogate zbiory.

Obraz Lwowa sprzed II wojny światowej w ujęciu Stanisława Wasylewskiego wyglądał następująco: „miasto o największym zasobie zieleni, odznacza się również największą ilością skupień muzealnych. Nie ma u siebie skarbów krakowskich, nie myśli dorównać zasobom i rozmachowi stolicy, ale przecie uzbierał, co mógł i co się dało uratować z potopu”².

Muzea spełniały bardzo ważną funkcję w życiu kulturalnym międzywojennego Lwowa. Potrzebne było jednak zaangażowanie i wysiłek wielu osób, aby tak się mogło stać. Dużą dezorganizację w muzealnictwie oraz straty przyniosła I wojna światowa. Część zbiorów w obawie przed zniszczeniem bądź grabieżą została przeniesiona, tak więc uporządkowanie ich po wojnie wymagało czasu³. Sytuacja lokalowa także nie była satysfakcjonująca. W ciasnych, często nieprzystosowanych do celów wystawienniczych salach starano się eksponować jak najwięcej muzealiów⁴. Złą sytuację, w jakiej znajdowały się muzea, podkreślono na Zjeździe Muzeologów Polskich w 1924 roku. Uczni skonstatowali, „że u granic Polski niepodległej kończą się muzea w pojęciu europejskim i że niedościgłe są dla nas wzory nawet wschodniego sąsiada”⁵.

Warunki lokalowe muzeów systematycznie jednak się poprawiały dzięki staraniom miasta. W konsekwencji możliwe było zwiększanie liczby eksponatów prezentowanych w salach wystawienniczych. Odnawiano pomieszczenia, naprawiano uszkodzenia, konserwowano zniszczone dzieła, jak np. *Panoramę Racławicką*, którą udostępniono zwiedzającym dopiero w roku 1928⁶.

Te wszystkie problemy nie przeszkodziły w tym, aby Lwów w okresie międzywojennym stał się drugim, po Krakowie, miastem w II Rzeczypospolitej o najbardziej ustabilizowanym, a także rozwiniętym życiu muzealnym. Odbyły się tam dwa zjazdy zorganizowane przez Związek Muzeów w Polsce, którego jednym z inicjatorów powstania było Muzeum Przemysłu Artystycznego we Lwowie⁷. Pierwszy miał miejsce w 1924 roku, drugi w roku 1937. Na pierwszym

¹ M. Tyrowicz, *Wspomnienia o życiu kulturalnym i obyczajowym Lwowa 1918–1939*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991, s. 102.

² S. Wasylewski, *Lwów*, Poznań 1931, s. 153–154.

³ *Zbiory muzealne Gminy Miasta Lwowa*, oprac. A. Czołowski, Lwów 1929, s. 16.

⁴ A. Bonusiak, *Lwów w latach 1918–1939. Ludność, przestrzeń, samorząd*, Rzeszów 2000, s. 249.

⁵ *Bezprzykładne gniebienie kultury polskiej*, „Gazeta Lwowska” 1924, nr 222, s. 1.

⁶ A. Bonusiak, *Lwów w latach...*, s. 249.

⁷ B. Mansfeld, *Związek Muzeów w Polsce (1914–1951)*, „Muzealnictwo” 1990, t. 33, s. 12–13.

zjeździe Związek Polskich Muzeów Historyczno-Artystycznych, gdyż taką nazwę przyjęto na spotkaniu, poruszył kilka problemów, z którymi borykało się muzealnictwo polskie. Główną kwestią była sprawa finansowa, ponieważ wcześniejsze sposoby pozyskiwania pieniędzy wyczerpały się albo zostały poddane pewnym zmianom. Ważnym tematem było również to, jak spowodować, ażeby polityka rządu weszła na właściwe tory współpracy z muzeami. XIII zjazd, który odbył się w czerwcu 1937 roku, zapisał się natomiast na kartach historii rekordową frekwencją. Do Lwowa przybyło 60 osób reprezentujących 47 muzeów z 15 miejscowości⁸.

Jak już wspomniano, niewątpliwie wielkim dramatem dla lwowskiego muzealnictwa była I wojna światowa, która bardzo mocna dała się we znaki na południowo-wschodnim obszarze byłej I Rzeczypospolitej. Oczywiście również w okresie rozbiorów miało miejsce wiele klęsk, przyczyniających się do zubożenia polskich zasobów spuścizny narodowej. Warto wspomnieć, iż nierzadko do domów na tym terenie przybywali antykwariusze, przede wszystkim niemieccy i austriaccy, wykupujący interesujące ich elementy starego wyposażenia. Polską spuściznę kulturową tracali także wszyscy ci ludzie, którzy ulegali wpływowi mody panującej w drugiej połowie XIX wieku. Usuwali stare rzeczy i zastępowali je nowymi. Przez takie działania utracono wiele dzieł sztuki, starych druków, rękopisów, które były po prostu wyrzucane lub sprzedawane handlarzom, wywożącym je za granicę. Ten proceder dotyczył nie tylko prywatnej własności, lecz również kościelnej, klasztornej, miejskiej⁹.

Pomimo tych wszystkich przeciwności w trakcie XIX i na początku XX wieku udało się zgromadzić dużo cennych muzealiów. Byłoby to niemożliwe, gdyby nie ludzie, którzy często amatorsko zajmowali się sztuką i kulturą. O tych niezwykłych osobach, zasłużonych dla muzealnictwa lwowskiego, będzie jeszcze mowa w dalszej części artykułu.

Lwów był miastem wielonarodowym, konglomeratem wielu kultur¹⁰. Odcisnęło to swoje piętno w różnych dziedzinach życia, w tym w muzealnictwie. Dominująca społeczność polska przyczyniła się do tego, iż w większości muzeów zdecydowana liczba eksponatów nawiązywała do historii i kultury polskiego narodu. Do tego grona można zaliczyć zbiory m.in.: Muzeum Historycznego Miasta Lwowa, Muzeum Książąt Lubomirskich, Miejskiego Muzeum Przemysłu Artystycznego, Muzeum im. Dzieduszyckich, Galerii Narodowej Miasta Lwowa, Muzeum Narodowego

⁸ Idem, *Dwa zjazdy muzealne we Lwowie*, „Muzealnictwo” 1993, t. 35, s. 6–7, 10.

⁹ E. Laszak, *Działalność naukowa Aleksandra Czołowskiego (1865–1944)*, Łódź 2004, s. 17–18.

¹⁰ J. Michotek, *Tylko we Lwowie*, Warszawa 1990, s. 50.

im. Króla Jana III Sobieskiego, Rzymskokatolickiego Muzeum Archidiecezjalnego im. Jana Długosza (następnie nosiło imię ks. dr. Józefa Bilczewskiego), Muzeum Zasłużonych Polek, Polskiego Muzeum Szkolnego¹¹.

Inicjatywa muzealna we Lwowie mogła znaleźć poparcie i uzyskać subwencje, gdyż przed tym miastem stało niezwykle istotne zadanie. Było nim reprezentowanie polskiej kultury na Kresach Wschodnich¹².

W latach międzywojennych wielu Polaków podróżujących do Lwowa obierało sobie za cel zobaczenie *Panoramy Raclawickiej*¹³. Dużą popularnością cieszyło się także Muzeum im. Dzieduszyckich, które dysponowało pięcioma działami. Wśród nich był niezwykle bogaty i interesujący dział zoologiczny, który posiadał prawie całą faunę kręgowców z polskich ziem, wyjątkową kolekcję owadów, a także innych grup zwierząt oraz unikatowy, całościowy okaz nosorożca włochatego z plejstocenu. Został on odnaleziony wraz z pełnym szkieletem mamuta na terenie wsi Starunia koło Stanisławowa. Dla młodzieży i studentów takich kierunków jak: leśnictwo, rolnictwo, przyroda, muzeum to było idealnym miejscem, gdzie można było uzupełnić wiedzę z zoologii. Profesorowie pozytywnie odnosili się do tej placówki i zachęcali swoich studentów do jej zwiedzania, niektórzy nawet organizowali tam egzaminy, głównie z dziedziny entomologii i ornitologii. Ponadto zbiory Muzeum im. Dzieduszyckich były świetnym dopełnieniem kolekcji lwowskich uczelni. Z całej II Rzeczypospolitej, a nawet i zagranicy, do muzeum przyjeżdżali specjaliści z dziedziny ornitologii, entomologii, zoologii, aby sprawdzić i porównać swe okazy ze zgromadzonymi tu obiektami. W dodatku niektóre zbiory¹⁴, które hrabia Włodzimierz Dzieduszycki¹⁵ wykupował, były w posiadaniu wybitnych specjalistów.

¹¹ I. Horban, *Wielokulturowe środowisko muzealne Lwowa w okresie dwudziestolecia międzywojennego*, w: *Stan badań nad wielokulturowym dziedzictwem dawnej Rzeczypospolitej*, t. 6, red. W. Walczak, K. Łopatecki, Białystok 2013, s. 373.

¹² B. Mansfeld, *Sprawy muzealne u progu II Rzeczypospolitej*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici” 1980, t. 9, z. 112, s. 152.

¹³ Zob. A. Chciuk, *Atlantyda. Opowieść o Wielkim Księstwie Bałaku*, Warszawa 2002, s. 87–88.

¹⁴ G. Brzęk, *Muzeum im. Dzieduszyckich we Lwowie i jego twórca*, Lublin 1994, s. 5.

¹⁵ Włodzimierz Dzieduszycki (ur. 22 czerwca 1825 roku w Jaryszowie na Podolu, zm. 18 września 1899 roku w Poturzycy) roztaczał mecenat nad kulturą i nauką. Zajmował się kolekcjonerstwem. Autor licznych prac naukowych. Podczas Wiosny Ludów w 1848 roku był członkiem Centralnej Rady Narodowej. Posel do Sejmu Krajowego Galicyjskiego. Marszałek krajowy. Wchodził w skład Izby Panów. W roku 1855 powołał do istnienia Muzeum im. Dzieduszyckich. Do założonej placówki włączył bibliotekę przetransportowaną z Poturzycy do Lwowa. Owe zbiory biblioteczne zostały znacznie przez niego rozbudowane. Należał do

Twórca Muzeum im. Dzieduszyckich od najmłodszych lat był zafascynowany zbieraniem przedmiotów przyrodniczych. W tej pasji wspierali go rodzice. Już jako młodzieniec zaczął interesować się krajową ornitologią. W 1880 roku, mając 65 lat, pisał, że już od ponad 40 lat się nią zajmuje. Był prekursorem takich działań, ponieważ w okresie jego aktywności mało osób zajmowało się tzw. historią naturalną. Na uniwersytecie ten przedmiot nie był traktowany jako obowiązkowy, nie wspominając już o szkolnictwie podstawowym i średnim¹⁶.

Dzieduszycki tak widział swoją drogę, która zaprowadziła go do stworzenia okazałego muzeum:

Pracując ciągle nad ornitologią krajową, musiałem zbierać ptaki krajowe, porównywać je, zestawiać, oznaczać. Powstawało więc u mnie, poczynawszy od jednej szafki, później jednego pokoju, muzeum ornitologiczne krajowe. Znaleźli się zaraz i zwiedzający, naprzód krewni i najbliżsi, później coraz szersze koła ciekawskich. Okazało się, że prawie każdy ze zwiedzających miał coś szczególnego u siebie [...]. Wszystko to przysyłano i znoszono do mego zbioru ptaków [...], a przybywały nawet zbiory wysokiej naukowej wartości¹⁷.

Po śmierci Włodzimierza Dzieduszyckiego kuratelę nad muzeum objął jego zięć Tadeusz Dzieduszycki¹⁸. Z powierzonego mu zadania wywiązywał się bardzo dobrze. Od roku 1905 Muzeum im. Dzieduszyckich dynamicznie się rozwijało. Tadeusz Dzieduszycki stworzył stanowisko dyrektora i powierzył je Marianowi Łomnickiemu¹⁹, który pozostał na nim przez 10 lat, wzbogacając zbiory muzealne m.in. o własne cenne kolekcje. Gdy stan zdrowia Tadeusza Dzieduszyckiego pogorszył się, w 1908 roku podjął on decyzję o oddaniu części muzeum pod administrację

wielu towarzystw naukowych; JE. Włodzimierz hr. Dzieduszycki, „Gazeta Lwowska” 1899, nr 214, s. 2; Śp. Włodzimierz hrabia Dzieduszycki, „Gazeta Narodowa” 1899, nr 261, s. 1.

¹⁶ W. Dzieduszycki, *Muzeum imienia Dzieduszyckich we Lwowie*, Lwów 1880, s. 5.

¹⁷ Ibidem, s. 6–7.

¹⁸ Tadeusz Dzieduszycki (ur. 27 września 1841 roku w Niesłuchowie, zm. 5 sierpnia 1918 roku we Lwowie) działacz społeczny i polityczny. Organizował obchody patriotyczne i wspierał powstańców styczniowych. Od 1882 roku starosta w Zaleszczykach. W roku 1900 dziedzicznie wybrany do Izby Panów. Ordynatem poturzycko-zarzeckim pozostawał w latach 1899–1918; G. Brzęk, *Muzeum im. Dzieduszyckich...*, s. 146–147; Śp. Tadeusz hr. Dzieduszycki, „Rozprawy i Wiadomości z Muzeum im. Dzieduszyckich” 1918, t. 4, s. 3–4.

¹⁹ Marian Łomnicki (ur. 9 września 1845 roku w Baworowie, zm. 26 października 1915 roku we Lwowie) paleontolog, geolog, encyklopedysta, nauczyciel; T. Wiśniowski, *Marian Łomnicki. Szkic życia i zasług na tle czasu i ludzi, z portretem*, „Rozprawy i Wiadomości z Muzeum im. Dzieduszyckich” 1917, t. 2, z. 3–4, s. 142.

swojemu synowi Pawłowi Dzieduszyckiemu²⁰, na którego po zakończeniu studiów i uzyskaniu doktoratu z prawa spadły pozostałe obowiązki ordynackie. Pomimo iż nie był z wykształcenia przyrodnikiem, przez całe swoje dzieciństwo miał kontakt z wieloma wybitnymi i zasłużonymi osobami dla lwowskiego muzealnictwa. Nabrał dzięki temu doświadczenia, znał potrzeby muzeum. W 1918 roku Paweł Dzieduszycki wybrał jednak inną drogę – został jezuitą. Sprawowanie pieczy nad muzeum i ordynacją powierzył swojemu bratu Włodzimierzowi Dzieduszyckiemu²¹, który przez cały okres międzywojenny piastował przydzieloną mu funkcję²².

Instytucja miała siedem działów: prehistoryczny, zoologiczny, etnograficzny, botaniczny, mineralogiczny, geograficzny, paleontologiczny²³. Najbardziej okazały – dział zoologiczny – zawierał jedną z najbogatszych kolekcji na świecie²⁴. W latach międzywojennych działów było pięć. Wszystkie miały swoich opiekunów. Byli nimi na ogół profesorowie Uniwersytetu Lwowskiego, którzy specjalizowali się w zakresie działu, nad którym sprawowali opiekę. Funkcję tę pełnili zazwyczaj bezpłatnie. Niestety, prace w Muzeum im. Dzieduszyckich przez wybuch I wojny światowej, a także podczas walk w latach 1918–1920, zostały mocno ograniczone. Pomimo niekorzystnej sytuacji osoby kierujące muzeum wywiązywały się z zobowiązań finansowych względem pracowników, jak również wygospodarowywały pieniądze na utrzymanie i konserwację muzealiów. Dużym osiągnięciem było wydawanie w latach 1914–1920 „Rozpraw i Wiadomości z Muzeum im. Dzieduszyckich”. Może świadczyć to o tym, iż muzeum było w pełni ukształtowaną naukowo placówką, gdzie prowadzono działalność dydaktyczną oraz badawczą. Publikowały w nim osoby zatrudnione oraz związane z placówką. Zajmowały się one badaniem przyrody we Lwowie i okolicach. Kolejni zarządcy Muzeum

²⁰ Paweł Dzieduszycki (ur. 19 maja 1881 roku w Neuwaldegg pod Wiedniem, zm. 24 marca 1951 roku w Zakopanem) najstarszy syn Anny i Tadeusza Dzieduszyckich. Zdał maturę w 1900 roku, a następnie studiował prawo na Uniwersytecie Jagiellońskim; K. Karolczak, *Dzieduszyccy. Dzieje rodu. Linia poturzycko-zarzecka*, Kraków 2020, s. 197–198, 207–208.

²¹ Włodzimierz Dzieduszycki (ur. 10 maja 1885 roku we Lwowie, zm. 9 września 1971 roku w Warszawie) w 1903 roku skończył Gimnazjum św. Anny w Krakowie. Studiował na Wydziale Rolniczym Uniwersytetu Jagiellońskiego, ale przerwał naukę i wyjechał do Petersburga. Po powrocie z Rosji w 1905 roku zapisał się na Politechnikę Lwowską na Wydział Inżynierii Wodnej. W 1908 roku przeniósł się na Uniwersytet Jagielloński na studia rolnicze, które ukończył. Po zakończeniu I wojny światowej działacz społeczno-gospodarczy; J.S.T. Dunin-Borkowski, *Almanach błękitny. Genealogia żyjących rodów polskich*, Warszawa–Lwów 1908, s. 358; K. Karolczak, *Dzieduszyccy. Dzieje rodu...*, s. 198–200, 231–233.

²² G. Brzęk, *Muzeum im. Dzieduszyckich...*, s. 123–129.

²³ *Przewodnik po Muzeum im. Dzieduszyckich we Lwowie*, Lwów 1907, s. 13.

²⁴ J. Janicki, *Cały Lwów na mój głów. Alfabet lwowski*, Warszawa 1993, s. 50.

im. Dzieduszyckich sprzyjali pracom naukowym, często pomagając badaczom finansowo: zapewniając pokrycie kosztów transportu czy gwarantując nocleg, wyżywienie i pomoc techniczną²⁵.

Okres autonomii galicyjskiej był dobrym czasem dla inicjatywy muzealnej. Wtedy powstało Miejskie Muzeum Przemysłu Artystycznego. Przełomem w kwestii lwowskiego muzealnictwa okazał się także Zjazd Historyków Polskich, który odbył się w tym mieście w 1890 roku. Zwrócono na nim uwagę na konieczność gromadzenia zabytków związanych z przeszłością Lwowa i jego instytucjami. Sporządzono rejestr pod nazwą „Inwentarz rzeczy muzealnych”, w którym widniało wtedy tylko czternaście eksponatów. Te działania położyły jednak podwaliny pod dalsze prace, które niebawem nabrały tempa. W 1891 roku Aleksandrowi Czołowskiemu²⁶ powierzono zadanie opieki nad zbiorami miejskimi²⁷. Miał on duży wkład w promowanie historii dzięki aktywności w Towarzystwie Miłośników Przeszłości Lwowa. Pełnił w nim funkcję sekretarza²⁸. Cele, jakie sobie stawiało Towarzystwo, zostały określone w statucie. Były nimi:

- a) poznawanie miasta Lwowa i jego dziejowej przeszłości w związku z dziejami ziem polskich;
- b) budowanie poszanowania dla tradycji, pamiątek i zabytków „Starego Lwowa”;
- c) ochrona, konserwowanie i gromadzenie zabytków ruchomych w zbiorach miejskich tudzież konserwacja nieruchomości;

²⁵ G. Brzęk, *Muzeum im. Dzieduszyckich...*, s. 128–131.

²⁶ Aleksander Sas-Czołowski (ur. 27 lutego 1865 roku w Bakończycach, zm. 7 lipca 1944 roku we Lwowie) pochodził z rodziny wielodzietnej. Uczęszczał do gimnazjum w Stanisławowie. W 1884 roku zaczął naukę na Uniwersytecie Lwowskim, następnie studiował filozofię w Wiedniu. Studia ukończył w 1880 roku ze stopniem doktora filozofii. W roku 1887 rozpoczął karierę naukową. Ukazały się wtedy jego pierwsze artykuły, przede wszystkim w „Kwartalniku Historycznym” i „Bibliotece Warszawskiej”. W roku 1890 uczestniczył w II Zjeździe Historyków Polskich. W tym samym czasie zaczął pełnić obowiązki sekretarza w Gronie Konserwatorów dla Galicji Wschodniej. Od 1891 roku pracował w Archiwum Miasta Lwowa, pełniąc funkcję archiwariusza, a od 1905 dyrektora. Inicjator powstania Muzeum Historycznego Miasta Lwowa, Galerii Narodowej Miasta Lwowa, Muzeum Narodowego im. Króla Jana III Sobieskiego. Brał udział w licznych działaniach społecznych, naukowych i kulturalnych. Przez prawie cały okres międzywojenny pracował w Muzeum Miasta Lwowa i archiwum. W 1937 roku ustąpił z funkcji dyrektora archiwum, a dyrektorem muzeum przestał być w 1939 roku. Propagator badań związanych z przeszłością Lwowa. Pochowany na Cmentarzu Łyczakowskim; E. Laszak, *Działalność naukowa Aleksandra...*, s. 13–15.

²⁷ Ł. Charewiczowa, *Muzeum historyczne miasta Lwowa. Przewodnik po zbiorach*, Lwów 1936, s. 8–9.

²⁸ *Miłośnicy przeszłości Lwowa*, „Nowości Ilustrowane” 1906, nr 44, s. 18.

- d) czuwanie i opieka nad pięknem przyrody i jej zabytkami w mieście i okolicy;
- e) popieranie kulturalnego rozwoju miasta²⁹.

Miasto przeznaczało systematycznie fundusze na zakup dzieł sztuki i pamiątek związanych z przeszłością. Dużym problemem w początkowych latach kształtowania się muzeum związanego z historią Lwowa był brak miejsca, gdzie można by zbiory przechowywać i udostępniać zwiedzającym. Okazy więc gromadzone były w miejskim archiwum³⁰.

Pod kierownictwem Aleksandra Czołowskiego nastąpił dynamiczny rozwój inicjatywy muzealnej. Zbiory powiększyły się do tego stopnia, iż pojawiła się potrzeba wyizolowania ich z zespołu archiwalnego i stworzenia dla nich osobnego miejsca³¹.

Miasto w 1908 roku zakupiło Kamienicę Królewską, wybudowaną w 1580 roku. Wyjątkowym okresem w historii tego budynku był XVII wiek, kiedy kamienica należała do króla Jana III Sobieskiego. Rada Miejska Lwowa 6 sierpnia 1908 roku uchwaliła, że zostanie ona przeznaczona na siedzibę mającego powstać Muzeum Narodowego im. Króla Jana III Sobieskiego. W muzeum tym udostępniono jedną salę, w której przechowywane były zbiory Muzeum Historycznego. Przełomowy okazał się rok 1926, kiedy władze miejskie dokonały zakupu Czarnej Kamienicy mieszczącej się pod numerem 4 na Rynku³². Powstała ona w latach 1588–1589, jej fundatorem był Włoch Tomasz de Alberti, a budowniczym Piotr Barbon. Po śmierci Albertiego budynek odziedziczył jego siostrzeniec Andrzej Gargo, który, zapożyczając się u majątnego lwowskiego patrycjusza Jana Lorencowicza i jego żony Reginy, oddał im kamienicę w dzierżawę na okres czterech lat. Po tym czasie Lorencowiczowie ją wykupili i dobudowali kolejne piętro. Losy kamienicy w następnych wiekach były burzliwe. Często zmieniała właścicieli, aż w roku 1926 zakupiły ją władze miasta Lwowa i przeznaczona została na siedzibę Muzeum Historycznego Miasta Lwowa³³.

Gromadziło ono zbiory ściśle związane z historią Lwowa. Widziano w tym klucz do wytlumaczenia pewnych zjawisk społecznych, politycznych, kulturalnych³⁴.

²⁹ *Statut Towarzystwa Miłośników Przeszłości Lwowa*, Lwów 1928, s. 3–4.

³⁰ *Muzea Gminy Miasta Lwowa*, oprac. A. Czołowski, K. Badecki et al., Lwów 1929, s. 12–14.

³¹ Ł. Charewiczowa, *Muzeum historyczne...*, s. 8–9.

³² *Zbiory muzealne Gminy...*, s. 17–18; K. Schleyen, *Lwowskie gawędy*, Warszawa 1999, s. 83–84.

³³ Ł. Charewiczowa, *Czarna kamienica i jej mieszkańcy. Z 33 ilustracjami w tekście*, Lwów 1935, s. 57; E. Hlib, *Moje chodzenie po Lwowie (do 1945 r.)*, Wrocław 1998, s. 31.

³⁴ E. Chwalewik, *Zbiory polskie. Archiwa, biblioteki, gabinety, galerie, muzea i inne zbiory pamiątek przeszłości w ojczyźnie i na obczyźnie w porządku alfabetycznym według miejscowości ułożone*, t. 1, Warszawa–Kraków 1926–1927, s. 399.

Hucznie świętowana przez społeczność lwowską³⁵ 300. rocznica urodzin króla Jana III Sobieskiego była idealnym momentem do uroczystego otwarcia nowej siedziby Muzeum Historycznego Miasta Lwowa w Czarnej Kamienicy. Na zakończenie obchodów arcybiskup Bolesław Twardowski poświęcił nowy gmach Muzeum Historycznego. Przed kamienicą ustawiono specjalną trybunę, z której odbywały się przemówienia, m.in. Aleksandra Czołowskiego. Przedstawił on cele muzeum, a także podkreślił znaczenie, jakie ta placówka ma dla Lwowa. Po przemówieniach zebrani goście mogli podziwiać eksponaty znajdujące się w nowych salach wystawienniczych³⁶.

Muzeum Historyczne Miasta Lwowa zaliczało się do typu muzeów o charakterze lokalnym. Prezentowało stadia rozwoju miasta, kulturę materialną, a także artystyczną Lwowa³⁷. Gromadziło wszelakie zabytki, od XIII wieku aż do okresu międzywojennego włącznie, zaliczały się do nich m.in.: obrazy, rysunki, sztychy, zdjęcia, zabytki cechowe, ceremonialne miecze, insygnia municypalne, medale, monety proveniencji lwowskiej, pozostałości dawnej rzeźby i architektury Lwowa, wykopaliska pochodzące z miejskiego terenu, zabytki związane z odlewnictwem, drukarstwem, teatrem³⁸.

Galeria obrazów, w której skład weszły dzieła szkoły włoskiej, niemieckiej, holenderskiej, a także polskiej od XVI do XIX wieku, znajdowała się natomiast w Muzeum Baworowskich. Dużą część obrazów w zbiorach tej placówki stanowiły historyczne portrety polskie oraz te związane z rodem Baworowskich. Kolekcję dopełniały obrazy z byłej galerii Krasickich w Baranowie, ze zbiorów hrabiego Ksawerego Starzeńskiego z Grabownicy, a także z dubletów Zakładu Narodowego im. Ossolińskich. W salach wystawienniczych umieszczono również drogie wyroby rzemiosła artystycznego z wieku XVII i XVIII, w tym meble, kufry, zegary, porcelanę. Muzeum Baworowskich pochwalić się też mogło sporą kolekcją broni, medali i monet. Ponadto mieścił się tutaj okazały zbiór rycin. Pochodziły one w dużej mierze od Aleksandra Batowskiego. Wśród nich było wiele rzadkich

³⁵ Uroczystości odbyły się 21 i 22 września 1929 roku. Podczas nich licznie zgromadzeni reprezentanci towarzystw, związków, instytucji naukowych, kulturalnych itp. brali udział we mszy świętej, różnego rodzaju spotkaniach, odczytach. Kulminacyjnym punktem obchodów były uroczystości przy pomniku Jana III Sobieskiego; *Przed uroczystym obchodem 300-nej rocznicy urodzin króla Jana III-go*, „Gazeta Lwowska” 1929, nr 218, s. 5.

³⁶ *Janowi III. – w hołdzie*, „Gazeta Lwowska” 1929, nr 219, s. 4.

³⁷ Ł. Charewiczowa, *Muzeum historyczne...*, s. 5.

³⁸ *Muzea Gminy Miasta...*, s. 20.

egzemplarzy z XVIII wieku. W muzeum znajdowały się drzeworyty, sztychy, litografie, rysunki, które prezentowały sceny historyczne z dziejów Polski³⁹.

Grupa lwowskich aktywistów, m.in. Julian Zachariewicz, Władysław Łoziński, Włodzimierz Dzieduszycki, w 1874 roku powołali do istnienia Muzeum Przemysłu Artystycznego⁴⁰.

Zadania stawiane przed tym muzeum określone zostały w statucie. Instytucja ta „ma na celu podawać sposobność do doskonalenia przemysłu i rzemiosł w kraju w kierunku technicznym i estetycznym przez systematyczne i umiejętne zbieranie odpowiednich okazów tudzież środków pomocniczych, które dają nauka i sztuka”⁴¹.

Na początku muzeum mieściło się w pomieszczeniach ratusza miejskiego. W 1905 roku przeniesiono je do nowej siedziby zlokalizowanej przy Wałach Hetmańskich. Dzięki temu znacząco polepszyły się warunki związane z ekspozowaniem obiektów. Muzeum mogło na większą skalę prowadzić działalność edukacyjną, a nowa siedziba leżała w bardziej atrakcyjnym, tętniącym życiem miejscu⁴².

Muzeum Przemysłu Artystycznego mogło pochwalić się licznymi zabytkami związanymi z przemysłem artystycznym oraz sztuką ludową. Na piętrze znajdowało się sześć pomieszczeń wystawienniczych. W pierwszym umieszczone były różne metalowe wyroby, jak np. odlewy, stare naczynia, zamki, medale, zabytki z synagog. Druga sala obfitowała w przeróżne sprzęty, a także urządzenia gospodarcze pochodzące z XVII, XVIII i XIX wieku. W trzeciej sali znajdowała się ceramika. W następnym pomieszczeniu umieszczono przedmioty związane z kultem religijnym. Sala piąta przeznaczona była do ekspozowania różnego rodzaju siodeł, żyrandoli, kobierców, mebli itd. W szóstej sali umieszczono przedmioty przemysłu domowego oraz sztuki ludowej. Ponadto w przedsionku, a także na schodach, znajdowały się odlewy, rzeźby i obrazy. Na parterze, w dwóch salach, były m.in. obrazy polskich malarzy, takich jak Henryk Siemiradzki, Jan Matejko czy Jacek Malczewski. Poza tym na parterze usytuowany został bogaty księgozbiór. Muzeum wzbogacało swoją kolekcję zakupami poza granicami kraju, w Wiedniu, Paryżu czy Berlinie. Wiele eksponatów pochodziło również od prywatnych ofiarodawców⁴³.

³⁹ E. Chwalewik, *Zbiory polskie. Archiwa...*, s. 397–398.

⁴⁰ Ibidem, s. 407.

⁴¹ *Statut Miejskiego Muzeum Przemysłowego we Lwowie*, Lwów 1888, s. 1.

⁴² E. Laszak, *Działalność naukowa Aleksandra...*, s. 23; J. Wittlin, *Mój Lwów*, Lwów 1991, s. 58; K. Schleyen, *Lwowskie gawędy...*, s. 56.

⁴³ E. Chwalewik, *Zbiory polskie. Archiwa...*, s. 407–408.

Zakład Narodowy im. Ossolińskich także posiadał zbiory muzealne. Nie były one nigdy najważniejszą jego częścią, jednak zapisały się na kartach historii, wnosząc duże zasługi dla polskiego muzealnictwa. Zakład ufundował w 1817 roku Józef Maksymilian Ossoliński⁴⁴. Otwarty został jednak dopiero dziesięć lat później. Ossoliński był pasjonatem zbieractwa, które interpretował nie tylko jako kolekcjonerstwo, lecz społeczną misję. Uważał, iż gromadzone przez niego pamiątki nie są jego własnością, ale mają służyć całemu społeczeństwu. Zakład miał też pełnić ważną rolę – dbać o kulturę, język i naukę polską. W tym celu ratowano od zatracenia zabytki związane z przeszłością narodu polskiego. Ważnym zadaniem było także uświadamianie społeczeństwa o jego randze i znaczeniu. Zakład miał popularyzować naukę, a wyniki badań publikować drukiem⁴⁵.

Początki Muzeum Książąt Lubomirskich sięgają roku 1823⁴⁶, kiedy to książę Henryk Lubomirski⁴⁷ porozumiał się z hrabią Józefem Maksymilianem Ossolińskim. Zawarli umowę, na mocy której zbiory hrabiego Lubomirskiego miały zostać połączone z Zakładem Ossolińskich. Część kolekcji księcia Henryka Lubomirskiego, to jest monety i medale, została przekazana od razu. Resztę zasobu muzealnego książę Jerzy Lubomirski⁴⁸ ofiarował Ossolineum w roku 1870. W skład tych zbiorów wchodziła kolekcja obrazów, historycznych pamiątek, rycin oraz zbrojownia⁴⁹.

W muzeum znajdował się dział archeologiczno-historyczny, w którym umieszczono przedmioty pochodzące z wykopalisk. Wśród nich były m.in.: ceramika,

⁴⁴ Józef Maksymilian Ossoliński (ur. 1784 roku w Woli Mieleckiej, zm. 17 marca 1826 roku w Wiedniu) nauki pobierał u warszawskich jezuitów. Prekursor słowianofilstwa. Zajmował się historią, był poetą, tłumaczem; J. Trzynadłowski, *Zakład Narodowy imienia Ossolińskich 1817–1967. Zarys dziejów*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1967.

⁴⁵ M. Gębarowicz, *Zbiory muzealne w Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich*, w: *Ossolineum. Księga pamiątkowa w 150-lecie Zakładu Narodowego imienia Ossolińskich*, red. B. Olszewicz, Wrocław 1967, s. 118; S. Wasylewski, *Zasługa narodowa Ossolineum*, „Gazeta Lwowska” 1928, nr 121, s. 1.

⁴⁶ F. Barański, *Przewodnik po Lwowie*, Lwów 1904, s. 103–104.

⁴⁷ Henryk Lubomirski (ur. 15 września 1777 roku w Równem na Wołyniu, zm. 20 października 1850 roku w Dreźnie) przeworski ordynat. Prefekt departamentu krakowskiego, od 1817 roku członek sejmu stanowego galicyjskiego. Kurator Zakładu Narodowego im. Ossolińskich; J.S.T. Dunin-Borkowski, *Almanach błękitny. Genealogia...*, s. 57–58.

⁴⁸ Jerzy Henryk Lubomirski (ur. 28 maja 1817 roku w Wiedniu, zm. 25 maja 1872 roku w Krakowie) studiował w latach 1834–1836 w Pradze. W 1848 roku brał udział w delegacji do Wiednia. Poseł do galicyjskiego sejmu; W.T. Wisłocki, *Jerzy Henryk Lubomirski 1817–1872*, Lwów 1928.

⁴⁹ M. Treter, *Przewodnik po Muzeum imienia Książąt Lubomirskich we Lwowie*, Lwów 1909, s. 5; B. Męcarska-Kozłowska, *Mozaika wspomnień*, Lublin 2000, s. 186–187.

numizmatyka, pieczęcie, sfragistyka, dzieła sztuki. W kolejnym dziale mieściły się muzealia historyczno-pamiętkowe, takie jak klejnoty czy broń. Dział sztuki posiadał kolekcję obrazów, rzeźb, rycin. Placówka ta miała także gabinet broni i różnaitości⁵⁰.

Muzeum Książąt Lubomirskich dbało o atrakcyjność i urozmaicenie swoich zbiorów. Potwierdzić to może inicjatywa sprowadzenia wystawy dawnych drzeworytów ludowych z Warszawy w roku 1922. W skład tej ekspozycji weszło „66 rycin, po części barwnych, ręcznie odbitych na starym papierze, w ich liczbie 42 z pogranicza Żmudzi i Prus Wschodnich, a 24 z Płazowa”⁵¹.

Muzeum propagowało polskie malarstwo, zachęcając środowisko lwowskie do poznawania wyjątkowych, aczkolwiek niszowych dzieł. W 1924 roku, w setną rocznicę urodzin wybitnego malarza Juliusza Kossaka, zorganizowano w muzeum wystawę mniej znanych obrazów artysty. Zrealizowanie pokazu możliwe było dzięki współpracy z Ossolineum, rodziną malarza i prywatnymi osobami, które udostępniły dzieła organizatorom wystawy. Zwiedzający, aby podziwiać obrazy Kossaka, musieli zakupić normalny bilet do muzeum, bez osobnego na wystawę⁵².

Galeria Miączyńskich-Dzieduszyckich miała swoją siedzibę w pałacu Dzieduszyckich, znajdującym się przy ulicy Kurkowej 15. Zwiedzający mogli podziwiać malarstwo polskie i zagraniczne, a także grafiki. Galeria mogła poszczycić się również dużą kolekcją historycznych pamiątek. Część zbiorów w 1934 roku, w konsekwencji zaległości podatkowych, uległa przejęciu przez Skarb Państwa. Zbiory te trafiły na Wawel⁵³.

Interesującym przedsięwzięciem we Lwowie w latach trzydziestych było utworzenie Muzeum Zasłużonych Polek. Placówka ta należała do unikatowych, bowiem podobnej nie odnajdujemy w żadnym innym miejscu na mapie II Rzeczypospolitej. Instytucja ta była pierwszym kobiecym muzeum na ziemiach polskich. Historia muzeum związana jest jednak z okresem sprzed roku 1914. Wtedy to pojawił się pomysł utworzenia instytucji, której celem byłoby prezentowanie udziału kobiet w walce o niepodległość, ich losów na Syberii, a w późniejszych latach ich roli w obronie Lwowa, walkach polsko-ukraińskich oraz

⁵⁰ E. Pawłowicz, *Katalog Muzeum imienia Lubomirskich*, Lwów 1877, s. 4; S. Lam, *Życie wśród wielu*, Warszawa 1968, s. 56.

⁵¹ „Kurier Lwowski” 1922, nr 37, s. 4.

⁵² „Gazeta Lwowska” 1924, nr 283, s. 5.

⁵³ J. Miler, *Zbiory lwowskie (X). Biblioteka i Muzeum Baworowskich, Galeria Miączyńskich-Dzieduszyckich oraz inne zbiory lwowskie*, „Cenne. Bezcenne/Utracone” 2001, nr 2, s. 25.

polsko-bolszewickich. Muzeum Zasłużonych Polek ulokowane było w gmachu Ossolineum⁵⁴.

Bogate były także zbiory muzeów mniejszości narodowych. Społeczność wyznania mojżeszowego posiadała Muzeum Żydowskiej Gminy Wyznaniowej⁵⁵. Ukraińcy prowadzili Muzeum Instytutu Stauropigialnego⁵⁶ i Muzeum Narodowe im. Andrzeja Szeptyckiego. Zbiory muzealne posiadała także instytucja oświatowo-kulturalna Narodny Dom i Towarzystwo Naukowe im. Szewczenki⁵⁷.

W roku 1928 Bohdan Janusz w artykule na temat muzeów lwowskich pisał o ogromnej potrzebie utworzenia muzeum, które zawierałoby zbiory związane z mniejszością ormiańską. Według niego:

zabytki ormiańskie zasługują na poważne muzeum nie tylko ze względów patriotyzmu ormiańskiego, przez wzgląd na znaczenie Ormian w kulturze Lwowa i Polski w ogóle, ale najbardziej może przez wzgląd na wyżej rozwinięte znaczenie Lwowa, jako punktu ścierania się różnorodnych elementów wschodnich, między którymi główna rola w pewnym okresie czasu przypadła właśnie Ormianom. Życie tej zwartej kolonii z dalekiego Wschodu na gruncie lwowskim tyle wskazuje momentów ciekawych, ze stanowiska ogólnej nauki, iż wielka na nas spadnie odpowiedzialność, gdybyśmy jeszcze w ostatniej chwili nie uratowali resztek jej kultury, sztuki, obyczajów i właściwości – tym większą zaś chlubą będzie, jeśli zechcemy tę myśl urzeczywistnić⁵⁸.

Powstanie instytucji związanej z historią Ormian poprzedziła wystawa w 1932 roku. Wyszukaniem oraz zgromadzeniem dostępnych ormiańskich zabytków, jak również zorganizowaniem wystawy, zajęło się Towarzystwo Miłośników Przeszłości Lwowa. Do prac przyłączył się Archidiecezjalny Związek Ormian. Inicjatywa ta spotkała się z dużym poparciem m.in. arcybiskupa Józefa Teodorowicza, dzięki któremu możliwe było zapoznanie się z zasobem lwowskiej katedry ormiańskiej i pozyskanie z niej niezwykle cennych zabytków. Wśród nich na szczególną uwagę zasługuje ewangeliarz ormiański pochodzący z roku 1197. Z pomocą przyszedł także ksiądz Stanisław Komusiewicz, który w wyjątkowy sposób troszczył się

⁵⁴ L. Michalska-Bracha, *Lwowskie muzealnictwo i wystawiennictwo o tematyce niepodległościowej w okresie II Rzeczypospolitej*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach” 2017, t. 32, s. 33–34.

⁵⁵ J. Miler, *Zbiory lwowskie (IX). Muzea kościelne i mniejszości narodowych*, „Cenne. Bezcenne/ Utracone” 2001, nr 1, s. 25.

⁵⁶ I. Szaraniewicz, *Ruskie Muzeum Instytutu Stauropigijskiego we Lwowie*, Lwów 1937, s. 3.

⁵⁷ E. Chwalewik, *Zbiory polskie. Archiwa...*, s. 409–412.

⁵⁸ *Lwów dawny i dzisiejszy*, red. B. Janusz, Lwów 1928, s. 59.

o ormiański kościół w Stanisławowie. Dostarczył on wiele niezwykle cennych zabytków. Ponadto do współpracy chętnie przyłączyły się archiwa, biblioteki i muzea lwowskie. Uzupełnieniem kolekcji były zabytki pochodzące z prywatnych zbiorów⁵⁹. Zwieńczeniem poszukiwania i gromadzenia obiektów związanych z Ormianami było powołanie do istnienia przez arcybiskupa Józefa Teodorowicza Ormiańskiego Muzeum Archidiecezjalnego w 1932 roku⁶⁰.

W okresie międzywojennym działały również muzea prowadzone przez Kościół katolicki. W 1916 roku z inicjatywy arcybiskupa Józefa Bilczewskiego powstało Muzeum Archidiecezjalne im. Jana Długosza. Przed rozpoczęciem II wojny światowej było dopiero w fazie organizacyjnej. Muzeum gromadziło dzieła związane ze sztuką sakralną⁶¹. Jego zbiory nie były tak pokaźne jak muzeów miejskich.

W 1938 roku Aleksander Czołowski określił, iż we Lwowie znajduje się 16 muzeów, trzy pozostawały w fazie rozwoju. Należy także dodać do tej liczby zbiory, jakie posiadały lwowskie uczelnie oraz liczni prywatni kolekcjonerzy⁶².

Według Jerzego Petrusa muzealnictwo we Lwowie można podzielić na trzy fazy. Pierwszą jest okres, kiedy to okrzepła autonomia galicyjska. Celem polskich muzeów, które wtedy funkcjonowały, było przeciwdziałanie germanizacji prowadzonej przez administrację austriacką. Kolejna faza to czas autonomii oraz lata 1918–1939, kiedy widoczne były duże podziały religijne i narodowościowe. Przed polskimi instytucjami kulturalnymi stało ważne zadanie pielęgnowania i obrony polskich interesów ideowych, jak też materialnych i uwiecznianie historii Polski na wschodnich ziemiach. Natomiast trzecia faza to okres wojny, kiedy dobiega końca polskie, a według Petrusa również ukraińskie, muzealnictwo. To lata, kiedy toczyła się walka, aby ocalić dorobek narodowy⁶³.

Lwów był niewątpliwie dobrym miejscem dla inicjatywy muzealnej. Napotkała ona na swojej drodze wiele przeciwności, lecz dzięki zaangażowaniu osób, które pracowały z wielką pasją, możliwe było systematyczne zwalczanie problemów i rozwijanie instytucji muzealnych. Lwów w przededniu II wojny światowej był dzięki temu prężnie działającym ośrodkiem muzealnym, wpływającym na rozwój nauki i kultury w II Rzeczypospolitej.

⁵⁹ Ł. Charewiczowa, *Wystawa zabytków ormiańskich we Lwowie 19.VI. – 30.IX.1932*, Lwów 1932, s. 10–11.

⁶⁰ J. Miler, *Zbiory lwowskie (IX)...*, s. 24.

⁶¹ M. Matwijów, *Muzea lwowskie wczoraj i dziś*, „Niepodległość i Pamięć” 2006, t. 13, nr 3, s. 178.

⁶² A. Czołowski, *Lwowskie zbiory muzealne*, Kraków 1938, s. 21.

⁶³ J.T. Petrus, *Muzea lwowskie 1923–1939*, w: *Sztuka Kresów Wschodnich. Materiały sesji naukowej*, t. 2, red. J.K. Ostrowski, Kraków 1996, s. 431.

Bibliografia

Źródła drukowane

- Barański F., *Przewodnik po Lwowie*, Lwów 1904.
Pawłowicz E., *Katalog Muzeum imienia Lubomirskich*, Lwów 1877.
Przewodnik po Muzeum im. Dzieduszyckich we Lwowie, Lwów 1907.
Statut Miejskiego Muzeum Przemysłowego we Lwowie, Lwów 1888.
Statut Towarzystwa Miłośników Przeszłości Lwowa, Lwów 1928.
Treter M., *Przewodnik po Muzeum imienia Książąt Lubomirskich we Lwowie*, Lwów 1909.

Literatura pamiątkarska

- Chciuk A., *Atlantyda. Opowieść o Wielkim Księstwie Bałaku*, Warszawa 2002.
Hlib E., *Moje chodzenie po Lwowie (do 1945 r.)*, Wrocław 1998.
Janicki J., *Cały Lwów na mój głów. Alfabet lwowski*, Warszawa 1993.
Lam S., *Życie wśród wielu*, Warszawa 1968.
Mękarska-Kozłowska B., *Mozaika wspomnień*, Lublin 2000.
Michotek J., *Tylko we Lwowie*, Warszawa 1990.
Schleyen K., *Lwowskie gawędy*, Warszawa 1999.
Tyrowicz M., *Wspomnienia o życiu kulturalnym i obyczajowym Lwowa 1918–1939*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991.
Wasylewski S., *Lwów*, Poznań 1931.
Wittlin J., *Mój Lwów*, Lwów 1991.

Prasa

- „Gazeta Narodowa” 1899.
„Gazeta Lwowska” 1899, 1924, 1928, 1929.
„Kurier Lwowski” 1922.
„Nowości Ilustrowane” 1906.

Opracowania

- Bonusiak A., *Lwów w latach 1918–1939. Ludność, przestrzeń, samorząd*, Rzeszów 2000.
Brzęk G., *Muzeum im. Dzieduszyckich we Lwowie i jego twórca*, Lublin 1994.
Charewiczowa Ł., *Czarna kamienica i jej mieszkańcy. Z 33 ilustracjami w tekście*, Lwów 1935.
Charewiczowa Ł., *Muzeum historyczne miasta Lwowa. Przewodnik po zbiorach*, Lwów 1936.
Charewiczowa Ł., *Wystawa zabytków ormiańskich we Lwowie 19.VI. – 30.IX.1932*, Lwów 1932.

- Chwalewik E., *Zbiory polskie. Archiwa, biblioteki, gabinety, galerie, muzea i inne zbiory pamiątek przeszłości w ojczyźnie i na obczyźnie w porządku alfabetycznym według miejscowości ułożone*, t. 1, Warszawa–Kraków 1926–1927.
- Czołowski A., *Lwowskie zbiory muzealne*, Kraków 1938.
- Dunin-Borkowski J.S.T., *Almanach błękitny. Genealogia żyjących rodów polskich*, Warszawa–Lwów 1908.
- Dzieduszycki W., *Muzeum imienia Dzieduszyckich we Lwowie*, Lwów 1880.
- Gębarowicz M., *Zbiory muzealne w Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich*, w: *Ossolineum. Księga pamiątkowa w 150-lecie Zakładu Narodowego imienia Ossolińskich*, red. B. Olszewicz, Wrocław 1967, s. 117–141.
- Horban I., *Wielokulturowe środowisko muzealne Lwowa w okresie dwudziestolecia międzywojennego*, w: *Stan badań nad wielokulturowym dziedzictwem dawnej Rzeczypospolitej*, t. 6, red. W. Walczak, K. Łopatecki, Białystok 2013, s. 373–390.
- Karolczak K., *Dzieduszyccy. Dzieje rodu. Linia poturzycko-zarzecka*, Kraków 2020.
- Laszak E., *Działalność naukowa Aleksandra Czołowskiego (1865–1944)*, Łódź 2004.
- Lwów dawny i dzisiejszy*, red. B. Janusz, Lwów 1928.
- Mansfeld B., *Dwa zjazdy muzealne we Lwowie*, „Muzealnictwo” 1993, t. 35, s. 6–10.
- Mansfeld B., *Sprawy muzealne u progu II Rzeczypospolitej*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici” 1980, t. 9, z. 112, s. 147–172.
- Mansfeld B., *Związek Muzeów w Polsce (1914–1951)*, „Muzealnictwo” 1990, t. 33, s. 12–13.
- Matwijów M., *Muzea lwowskie wczoraj i dziś*, „Niepodległość i Pamięć” 2006, t. 13, nr 3, s. 175–196.
- Michalska-Bracha L., *Lwowskie muzealnictwo i wystawiennictwo o tematyce niepodległościowej w okresie II Rzeczypospolitej*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach” 2017, t. 32, s. 23–38.
- Miler J., *Zbiory lwowskie (X). Biblioteka i Muzeum Baworowskich, Galeria Mięczyńskich-Dzieduszyckich oraz inne zbiory lwowskie*, „Cenne. Bezcenne/Utracone” 2001, nr 2, s. 25.
- Miler J., *Zbiory lwowskie (IX). Muzea kościelne i mniejszości narodowych*, „Cenne. Bezcenne/Utracone” 2001, nr 1, s. 24–25.
- Muzea Gminy Miasta Lwowa*, oprac. A. Czołowski, K. Badecki et al., Lwów 1929.
- Petrus J.T., *Muzea lwowskie 1923–1939*, w: *Sztuka Kresów Wschodnich. Materiały sesji naukowej*, t. 2, red. J.K. Ostrowski, Kraków 1996, s. 425–442.
- Szaraniewicz I., *Ruskie Muzeum Instytutu Stauropigijskiego we Lwowie*, Lwów 1937.
- Śp. Tadeusz hr. Dzieduszycki, „Rozprawy i Wiadomości z Muzeum im. Dzieduszyckich” 1918, t. 4, s. 3–4.
- Trzynadłowski J., *Zakład Narodowy imienia Ossolińskich 1817–1967. Zarys dziejów*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1967.
- Wisłocki W.T., *Jerzy Henryk Lubomirski 1817–1872*, Lwów 1928.
- Wiśniowski T., *Marian Łomnicki. Szkic życia i zasług na tle czasu i ludzi, z portretem*, „Rozprawy i Wiadomości z Muzeum im. Dzieduszyckich” 1917, t. 2, z. 3–4, s. 142.
- Zbiory muzealne Gminy Miasta Lwowa*, oprac. A. Czołowski, Lwów 1929.

HISTORIA SZTUKI

Paweł Ignaczak

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie

PORTRET MIKOŁAJA
GORGONIUSZA MIELŻYŃSKIEGO
AUTORSTWA JEAN-JACQUES'A
FRANÇOIS LE BARBIERA (1738–1826)
W MUZEUM NARODOWYM W KIELCACH.
IDENTYFIKACJA I HISTORIA OBRAZU

Abstract

**The portrait of Mikołaj Gorgoniusz Mielżyński in the National Museum in Kielce.
Identification and history of the painting**

In the Lower Hall of the Former Palace of Cracow Bishops which now is the seat of the National Museum in Kielce, there is a painting of considerable size identified as the *Portrait of Lord George Gordon Noel Byron* (1788–1824). The author was recognised as unknown French artist, probably from Antoine-Jean Gros' circle (1771–1835). In fact, it may be said that it is the portrait of Mikołaj Gorgoniusz Mielżyński (1780–1840) painted by Jean-Jacques François Le Barbier (1738–1826). This text presents the arguments that support such identification of the author and the painted person. The relations from the Salon in Paris from 1804 are cited that describe the mentioned painting. The painter's figure is introduced, as well as his work. In the final part of this text the alleged fate of the painting is discussed – its journey from Paris, through the Greater Poland, Żmudź to Kielce Province.

Keywords: Jean-Jacques François Le Barbier, Mikołaj Gorgoniusz Mielżyński, Baszków, Karczewo, Rennowo

Słowa kluczowe: Jean-Jacques François Le Barbier, Mikołaj Gorgoniusz Mielżyński, Baszków, Karczewo, Rennowo



Il. 1. Jean-Jacques François Le Barbier, *Mikołaj Gorgoniusz Mielżyński w stroju podróżnym na tle greckich zabytków*, 1804, olej, płótno, 196 x 130 cm, nr inw. MNKi/M/1829, fot. P. Suchanek

W Sieni Dolnej Dawnego Pałacu Biskupów Krakowskich, będącego siedzibą Muzeum Narodowego w Kielcach, wisi pokaźnych rozmiarów obraz (196 x 130 cm) identyfikowany jako *Portret George'a Gordona Noela lorda Byrona (1788–1824)* (il. 1). Autor określony został jako nieznany artysta francuski, być może z kręgu Antoine'a-Jeana Grosa (1771–1835)¹. Choć intuicja prowadziła kieleckich muzealników w dobrym kierunku, to ani autor obrazu nie kształcił się u Jacques'a-Louisa Davida, ani model nie był Brytyjczykiem. Aby prawidłowo rozpoznać autora i modela trzeba sięgnąć do źródeł z początków XIX wieku, mianowicie do opisów Salonu paryskiego roku 1804. W katalogu tej ekspozycji opis jednego z dzieł odpowiada kieleckiemu obrazowi. Jest to praca Jean-Jacques'a François Le Barbiera (1738–1826) przedstawiająca Mikołaja Gorgoniusza Mielżyńskiego na tle Aten.

W niniejszym tekście przedstawiono argumenty opowiadające się za taką identyfikacją autora i przedstawionego modela oraz naszkicowano dzieje obrazu. W tym miejscu autor artykułu chciałby złożyć serdeczne podziękowania pani Magdalenie Silwanowicz, kierownik Działu Malarstwa i Rzeźby Muzeum Narodowego w Kielcach, od której uzyskał dane dotyczące obrazu. Informacje, których udzieliła, pozwoliły odnaleźć kolejne argumenty za proponowaną identyfikacją dzieła. Należy nadmienić, że część z tych doniesień pochodzi z nieudokumentowanych zapisków z dawnego inwentarza (pochodzenie obrazu, identyfikacja modela jako członka rodziny Mielżyńskich). W powojennych inwentarzach polskich muzeów natrafia się niekiedy na właśnie takie dopiski, marginalia, uwagi zapisane ołówkiem lub ze znakiem zapytania. Dziś podchodzi się do nich z rezerwą, ale przykład opisanego obrazu pokazuje dobitnie, że także i tych informacji nie wolno lekceważyć przy prowadzonych badaniach.

Portret podróżnika na tle Aten

Kielecki obraz przedstawia siedzącego młodego mężczyznę o blond włosach, które, rozdzielone przedziałkiem na środku głowy, opadają swobodnie na czoło. Młodzieniec wpatruje się w widza swymi dużymi oczami. Zamknięte wydatne usta zdają się lekko uśmiechać. Nogi opinają modne około 1800 roku obcisłe jasne spodnie. Skórzane czarne buty sięgają do połowy łydki. Tułów sportretowanego zakrywa czerwone okrycie przypominające bardziej antyczną togę niż

¹ *Najcenniejsze zabytki Muzeum Narodowego w Kielcach* [katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Kielcach], red. A. Kwaśnik-Gliwińska, Kielce 2008, s. 66, nr kat. I/140.

płaszcz². Spod niego młodzieniec wysuwa ręce, zdając się wskazywać gestem leżące obok papiery oraz stojące dalej greckie zabytki. Koło nóg mężczyzny leży czarny kapelusz. Spoczywa on na papierach, wśród których rozpoznawalna jest mapa Grecji, oraz na książce z napisem na grzbiecie „Voyage du jeune Anacharsis”. Młodzieniec – ukazany pośród antycznych zabytków – siedzi na kamiennym fragmencie architektonicznym, być może części fryzu, za papierami na ziemi leży odwrócony kapitel koryncki. Za plecami mężczyzny wznoszą się dwie kolumny pozbawione kanelur. W tle widoczne są dwie inne budowle. Pierwsza z nich to łatwo rozpoznawalna Wieża Wiatrów, zwana też tradycyjnie Zegarem Wodnym Andronikosa z Kyros. Budynek datowany jest na 2. poł. I w. p.n.e.³, choć pojawiają się też opinie, że obiekt ten powstał wcześniej⁴. To jeden z najlepiej zachowanych zabytków Aten, wzniesiony z pentelickiego marmuru na planie ośmioboku. W górnej części każdej ze ścian umieszczono płaskorzeźbioną płytę. Reliefy te przedstawiają personifikacje wiatrów. Całość wieńczy dach w formie piramidy. Na obrazie z Muzeum Narodowego w Kielcach można dostrzec tylko dwie ściany. Na jednej z nich, zwróconej wprost na widza, ukazana jest płaskorzeźba z personifikacją wiatru wschodniego, Apeliotesem. Słabo widoczna jest kolejna ściana, na której powinno znajdować się przedstawienie wiatru południowo-wschodniego, Eurosa. Ten relief jest jednak mało czytelny. Na dalszym planie, między Wieżą Wiatrów a młodzieńcem, znajduje się dorycka kolumnada. Kolumny połączone są architravem porośniętym roślinnością. Perspektywę zamyka masyw górski, być może jedno ze wzgórz wokół Aten, np. Likavitos⁵, nie można jednak wykluczyć, że autor chciał ukazać najsłynniejszą grecką górę – Olimp.

We współczesnych opracowaniach wzmiankujących o kieleckim obrazie, sporettowany identyfikowany jest jako lord Byron. George Gordon Byron (1788–1824) rzeczywiście wiązany jest z ponownym odkryciem Grecji, jej kultury i ludu na początku XIX wieku. Jego utwory, jak na przykład *Giaur* (1813), *Obleżenie Koryntu* (1816) czy w mniejszym stopniu *Wędrówki Childe Harolda* (1812), pozwalały przyswoić zachodnim Europejczykom dzieje i kulturę Grecji pod panowaniem osmańskim. Inwokacja do Grecji, otwierająca *Giaura*, popularyzowała ideę wy-

² Za zwrócenie uwagi, że czerwony płaszcz jest raczej kostiumem niż modnym około 1800 roku strojem, dziękuję Agnieszce Dąbrowskiej z Muzeum Warszawy.

³ M.L. Bernhard, *Sztuka hellenistyczna*, Warszawa 1993, s. 175.

⁴ P.A. Webb, Hermann J. Kienast, *Der Turm der Winde in Athen. Archäologische Forschungen*, <http://www.bmcreview.org/2015/09/20150935.html> (dostęp: 29.04.2021).

⁵ Opis wzgórz widocznych z Aten zamieścił François-René de Chateaubriand; por. F.R. de Chateaubriand, *Opis podróży z Paryża do Jerozolimy*, tłum. P. Hertz, Warszawa 1980, s. 113–114.

zwolenia tej krainy spod tureckiej dominacji. Zaangażowanie Byrona w grecką walkę o niepodległość, zakończone jego nagłą śmiercią w Missolungi, na zawsze związało jego nazwisko z Helladą. Należy jednak zauważyć, że na wszystkich portretach z epoki⁶ Byron jest kruczoczarnym brunetem o wyraźnych zakolach (il. 2). Dlatego kielecki obraz z pewnością nie przedstawia lorda Byrona.

Można też wysunąć przypuszczenie, że mamy do czynienia z wizerunkiem innego wielkiego odkrywcy Grecji z początku XIX wieku – François-René de Chateaubrianda (1768–1848).

Ten francuski arystokrata w roku 1806 odbył podróż na Wschód, obejmując Grecję, Azję Mniejszą, Palestynę, Egipt, by przez Tunis powrócić do Francji. W 1811 roku opublikował relację z tej wyprawy (*Itinéraire de Paris à Jérusalem*⁷). Ten tekst literacki o Grecji wywarł ogromne wrażenie na Francuzach początków stulecia⁸. Jednak znakomity portret pisarza, namalowany po 1808 roku przez Anne-Louis Girodet-Triosona (Musée d'Histoire de la Ville et du Pays Malouin, Saint-Malo), ukazuje mężczyznę o rozwianych ciemnych włosach i wąskich ustach, czyli zupełnie niepodobnego do młodzieńca z obrazu w Kielcach.



Il. 2. Thomas Phillips, *Portret lorda Byrona w albańskim stroju*, ok. 1835 (replika portretu z 1813), olej, płótno, 76,5 x 63,9 cm, © National Portrait Gallery, Londyn

⁶ Mowa o dwóch portretach pędzla Thomasa Phillipsa z 1813 roku, z których jeden znajduje się w Newstead Abbey, drugi, przedstawiający Byrona w stroju albańskim, w kolekcji rządu brytyjskiego (Government Art Collection), oraz o portrecie Richarda Westalla z 1813 znajdującym się w National Portrait Gallery w Londynie.

⁷ Pierwsze tłumaczenie na język polski, autorstwa Franciszka Salezego Dmochowskiego, ukazało się w Warszawie w 1853 roku.

⁸ Por. opinię na temat opisu Aten przez Chateaubrianda w: S. Humbert-Mougin, *Anacharsis au pays des tragiques grecs*, w: *Éclats de littérature grecque d'Homère à Pascal Quignard. Mélanges offerts à Suzanne Saïd*, Nanterre 2012, <http://books.openedition.org/pupo/3238> (dostęp: 28.02.2021).

P E I N T U R E.

§1

275. *Portrait de M. D***.*276. *Une jeune bergère.*

Elle se mire dans le cristal d'une fontaine, et, flattée de l'éclat de ses charmes, elle semble sourire à son image.

277. *Un cadre de miniatures.*

L E B A R B I E R (l'aîné).

278. *Portrait du comte Stanislas Myelzinski avec son épouse et son enfant.*279. *Portrait du comte Nicolas Myelzinski en manteau de voyageur, assis sur les ruines d'Athènes, désignées par la tour des Vents.*280. *Dalila faisant couper les cheveux à Samson. Dessin.*281. *Cincinnatus. Dessin.*

Une bêche à la main, il reçoit les ambassadeurs du Sénat, qui lui annoncent qu'il est nommé dictateur, et lui présentent les marques de sa dignité.

L E B E L, élève de M. David,

rue de Seine, n.º 1436.

282. *Portrait d'homme assis.*

3.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Il. 3. *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans [...]*, Paryż [1804], s. 51, Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

raz Le Barbiera. W liście XXII, zamieszczonym w trzecim poszycie tego wydawnictwa, czytamy: „Kim jest ten Pan, siedzący w skórzanych spodniach pośrodku ruin, kolumn antycznych, tak daleko od zamieszkanym miejsc? Czyż nie widzicie, że jest w Atenach? Proszę się nie obawiać, ma on swój czerwony płaszcz, który

Aktualna identyfikacja modelu na portrecie w Sieni Dolnej Dawnego Pałacu Biskupów Krakowskich musi zatem zostać odrzucona. Portret nie przedstawia lorda Byrona. Nie przedstawia też Chateaubrianda. Prawdopodobną identyfikację obrazu umożliwia zestawienie go z materiałami paryskiego Salonu roku 1804.

W katalogu towarzyszącym tej wystawie pod numerem 279. znajduje się opis obrazu namalowanego przez Jean-Jacques'a François Le Barbiera (il. 3): „Portret hrabiego Mikołaja Mielżyńskiego w płaszczu podróżnym, siedzącego na ruinach Aten, identyfikowanych przez Wieżę Wiatrów”⁹. Już taki opis pozwala wysunąć przypuszczenie, że kielecki obraz jest tożsamy z dziełem Le Barbiera wystawionym w 1804 roku na Salonie. Zachowały się też inne relacje o tej ekspozycji. W jednej z nich, anonimowych *Lettres impartiales (Bezstronnych listach)*, atrybuowanych Jacques-Philippe'owi Voïartowi (ok. 1756–ok. 1850?), wzmiankowany jest ob-

⁹ *Portrait du comte Nicolas Myelzinski en manteau de voyageur, assis sur les ruines d'Athènes, désignées par la tour des Vents*, w: *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans [...]*, Paryż [1804], s. 51.

ochroni go od gorąca i zimna”¹⁰. W relacji tej pojawiają się szczegóły, które są kolejnymi argumentami za naszą hipotezą. Voïart zauważa, że sportretowany siedzi samotnie pośród ruin i kolumn Aten, w miejscu niezamieszkanym, czyli zapewne bez współczesnych domów. Mężczyzna na obrazie nosi skórzane spodnie, a od złej pogody chroni go czerwony płaszcz. Wszystkie te elementy zgadzają się z ikonografią obrazu w Kielcach, należy go zatem utożsamić z obrazem Le Barbiera, wystawionym na Salonie paryskim w roku 1804, przedstawiającym Mikołaja Mielżyńskiego.

Jean-Jacques François Le Barbier – rys biograficzny

Zanim przejdę do omawiania historii obrazu, należy przyjrzeć się artyście, dziś nieco zapomnianemu. Jean-Jacques François Le Barbier (1738–1826), zwany Starszym (*l'Aîné*), należał na przełomie XVIII i XIX wieku do cenionych malarzy. Nie miał tak przychyłnej krytyki jak Hubert Robert (1733–1808) czy nieco młodszy Jacques-Louis David (1748–1825), nie zapewnił sobie popularności wśród kolekcjonerów jak Jean-Honoré Fragonard (1732–1806), ale jego obrazy były dostrzegane na Salonach, a rysunki ilustrowały liczne wydawnictwa książkowe. Brakło mu jednak pewnej konsekwencji czy może raczej szczęścia w realizowaniu swych celów. W ostatniej dekadzie ukazało się kilka ważnych publikacji, przypominających jego dzieło¹¹.

Malarz urodził się 29 listopada 1738 roku w niezbyt zamożnej rodzinie w Rouen. Wcześniej osierocony przez ojca został wraz z braćmi wysłany na naukę do, założonej około 1740 roku przez Jean-Baptiste’a Descamps’a (1714–1791), *Ecole gratuite et academique de peinture, sculpture, et d’architecture*¹². Ta darmowa

¹⁰ „Qui est- il donc, ce Monsieur, assis en culotte de peau, au milieu de ruines, de colonnes antiques, si loin de toute habitation? Ne voyez -vous pas qu’il est a Athènes? Ne vous inquiétez point, Monsieur, il a son manteau rouge, il le garantira et du chaud et du froid”. J.P. Voïart, *Lettres impartiales sur les expositions de l’an XIII Par un Amateur*, vol. 3, Paryż 1804, s. 29. Tłumaczenia na język polski dokonał autor artykułu.

¹¹ Biografia malarza na podstawie: M. Jacq-Hergoualc’h, *Jean-Jacques François Le Barbier l’aîné*, vol. 2, Tokio 2014; idem, *Jean-Jacques François Le Barbier l’aîné*, „La Revue de l’Art” 2012, nr 176/2012-2, s. 51–62; idem, *Plaidoyer pour un tableau néoclassique mal-aimé de Jean-Jacques François Le Barbier L’Aîné: Le Courage des femmes de Sparte (1787)*, „Revue des Musées de France” 2010, nr 5, s. 55–65; idem, *Jean-Jacques François Le Barbier L’Aîné (1738–1826) et l’estampe*, „Les Cahiers d’Histoire de l’Art” 2012, nr 10, s. 75–86.

¹² Rok 1740, jako datę założenia szkoły, podają za: F. Morvan Becker, *L’école gratuite de dessin de Rouen, ou la formation des techniciens au XVIIIe siècle*, Paryż 2010, s. 220, <https://f.hypo->

szkoła oferowała lekcje rysunku. Po kilku latach, w 1757 roku, Le Barbier z braćmi przeniósł się do Paryża. Początkowo uczył się w słynnym warsztacie graficznym Jacques-Philippe'a Le Basa (1707–1783), później kontynuował naukę malarstwa u Jean-Baptiste-Marie Pierre'a (1714–1789). Przed 1760 został przyjęty jako student do Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby¹³, gdzie kilkakrotnie brał udział w konkursach o Prix de Rome, ale bez powodzenia. Prawdopodobnie pod koniec 1764 roku wziął ślub, którego owocem były dwie córki, późniejsze malarki, Henriette urodzona w 1765 roku i Elisabeth (Elise), która przyszła na świat rok później.

W 1767 roku Le Barbier wyjechał do Italii. Czy należy widzieć w tym wyjeździe, finansowanym z własnego, zapewne niewielkiego budżetu młodego ojca rodziny, wytrwałość w walce o karierę? Z pewnością sytuacja finansowa Le Barbiera nie była łatwa – w 1769 roku prosił o wsparcie markiza de Marigny, dyrektora budowli królewskich i opiekuna akademii. Podanie to pozostało bez odpowiedzi. W tym samym roku powrócił do Paryża, gdzie zaczął oferować kolekcjonerom rysunki i obrazy o tematyce rzymskiej, m.in. pejzaże i sceny historyczne. Te drugie odpowiadały dwóm tendencjom obecnym w malarstwie francuskim około roku 1770. Były wśród nich bowiem eleganckie sceny rokokowe (*Gniazdo Kupidyna, Kobiety łowiące amorki*), jak i dzieła o tematach moralnych, zapowiadające upodobania neoklasyczne (*Manius Curius Dentatus odmawiający przyjęcia darów samnickich*). Podjęcie tematów podniosłych, które staną się modne w malarstwie francuskim ostatniej ćwierci stulecia, sugeruje, że Le Barbier obserwował bacznie ewolucję upodobań odbiorców sztuki. Śladem tej postawy była partycypacja w pracach nad *Tableaux de la Suisse*, które wpisywały się w rosnące zainteresowanie przyrodą, kulturą i historią Szwajcarii¹⁴.

Do Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby Le Barbier został przyjęty w 1780 roku¹⁵. Rok później zadebiutował na Salonie, pokazując m.in. *Jeanne Hachette podczas oblężenia Beauvais* z 1778 roku. Dzieło to było powszechnie chwalone, jak

theses.org/wp-content/blogs.dir/3273/files/2016/11/MORVAN-BECKER-2010.pdf (dostęp: 9.03.2021). Rok 1741 za: M. Jacq-Hergoualc'h, *Jean-Jacques François Le Barbier l'aîné*, „La Revue de l'Art” 2012, nr 176/2012-2, s. 51; A. Lahalle, *Les écoles de dessin au XVIIIe siècle: Entre arts libéraux et arts mécaniques*, Rennes 2006, <http://books.openedition.org/pur/6990> (dostęp: 9.03.2021).

¹³ F. Morvan Becker, *L'école gratuite...*, s. 659.

¹⁴ O fascynacji Szwajcarią pod koniec XVIII wieku: A. Pieńkos, *Pani Vigée Le Brun obraz Szwajcarii*, w: *Élisabeth Vigée Le Brun i jej czasy. Kobieta – artystka – Europejka*, red. I. Danielewicz, P. Ignaczak, Nieborów 2017, <http://www.nieborow.art.pl/publikacje/> (dostęp: 14.10.2017).

¹⁵ M. Jacq-Hergoualc'h, *Jean-Jacques François Le Barbier l'aîné*, t. 1, Tokio 2014, s. 48.

żaden inny obraz za życia Le Barbiera¹⁶. Michel Jacq-Hergoualc'h udowadnia, że pół wieku później zainspirowało ono Eugeniusza Delacroixa malującego *Wolność prowadzącą lud na barykady*. Temat obrazu Le Barbier zaczerpnął z dziejów rywalizacji między królami Francji a książętami Burgundii w XV wieku. W czasie oblężenia Beauvais w 1472 roku mieszcza Jeanne Laisné, używając topora, odparła atak najeźdźców. Wydarzenie to zapisało się w dziejach miasta. Sam obraz był odpowiedzią na rosnące zainteresowanie historią średniowiecza¹⁷. Le Barbier swym dziełem zabrał też głos w dyskusji o roli kobiet w życiu publicznym, żywej w ostatnich dekadach XVIII wieku¹⁸. Tak wieloaspektowa i długotrwała recepcja obrazu Le Barbiera potwierdza, że był on pod koniec XVIII wieku artystą znanym.

Inne dzieło, pokazane na tym samym Salonie, poświadczało zainteresowania Le Barbiera aktualnymi wydarzeniami i debatami publicznymi. *Kanadyjczyk i jego żona oplakują swoje dziecko na jego grobie* to dzieło, którego temat został zaczerpnięty z *Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes* Guillaume'a Thomasa Raynala (1713–1796). Raynal ukazywał okrucieństwo Europejczyków, przeciwstawiając im szlachetność mieszkańców Ameryki, wzmacniając mit „dobrego dzikusa”. Właśnie takich prawych rdzennych Amerykanów, przepełnionych rodzicielską miłością, nieze-psutych cywilizacją, ukazał Le Barbier. Zauważmy jeszcze, że omawiany obraz został zaprezentowany w czasie trwania amerykańskiej wojny o niepodległość¹⁹.

W 1785 roku artysta został pełnoprawnym członkiem Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby²⁰. Kilka lat później jego *Deklaracja praw człowieka i obywatela* z około 1789 roku stała się jednym z emblematycznych obrazów rewolucyjnych²¹. Z kolei w 1791 roku Konstytuanta zleciła Le Barbierowi wykonanie obrazu upamiętniającego bohaterską śmierć młodego oficera armii królewskiej, Andre Désillesa, w czasie rewolty w Nancy w 1790 roku. Dzieło to miało ozdobić salę

¹⁶ Ibidem, s. 50; nr kat. 35, s. 170–171 (szkic); nr kat. 42, s. 180–184 (zniszczony oryginał).

¹⁷ Na śledzenie aktualnych trendów przez Le Barbiera zwrócił uwagę Jacq-Hergoualc'h: ibidem, s. 182.

¹⁸ Na kwestię tematu feministycznego zwracali też uwagę współcześni krytycy: ibidem. Por. też T. Wysłobocki, *Być kobietą ambitną w przedrewolucyjnej Francji – perspektywy, wyzwania, problemy*, w: *Élisabeth Vigée Le Brun...*

¹⁹ To i inne „amerykańskie” dzieła Le Barbiera omawia E.A. Standen, *Jean-Jacques-François Le Barbier and Two Revolutions*, „Metropolitan Museum Journal” 1989, vol. 24, s. 255–266.

²⁰ M. Jacq-Hergoualc'h, *Jean-Jacques François Le Barbier l'aîné*, t. 1, Tokio 2014, s. 56.

²¹ J. Viroulard, *Jean-Jacques François Le Barbier l'Aîné et les francs-maçons: auteur d'une oeuvre d'inspiration maçonnique, La Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen*, „La Revue du Louvre et des Musées de France” 2011, nr 4, s. 80–86.

Zgromadzenia Narodowego w Paryżu, wisząc obok *Przysięgi w Sali do gry w piłkę*, malowanej przez Davida. Szybko zmieniająca się sytuacja polityczna sprawiła, że ukończony w 1794 roku obraz nie został przez władze przyjęty. Te dwa dzieła z okresu rewolucji świadczą jednak o tym, że w latach 90. Le Barbier nie należał do anonimowych malarzy.

Około roku 1800 pozycja Le Barbiera, starzejącego się już artysty, osłabła. Wystawiał regularnie na Salonach, ale to dzieła dużo młodszych malarzy, głównie uczniów Davida, przyciągały zainteresowanie krytyków i publiczności. Próbował zatem swoich sił, wydając prace teoretyczne: 1801 roku opublikował aż trzy tego rodzaju dzieła, z których dwa były podręcznikami rysunku²². Mimo podejmowanych przez niego starań został pominięty przy powoływaniu członków do nowo utworzonego Instytutu Francji (który miał zastąpić dawne akademie królewskie). W tym czasie otrzymał tylko jedno oficjalne zamówienie na obraz, ukazujący Świętego Ludwika wyjeżdżającego na wyprawę krzyżową, przeznaczony do odnawianej bazyliki Saint Denis. Stało się to jednak chyba głównie dzięki wstawiennictwu jego zięcia, Louisa Bruyèr²³.

Twórczość Le Barbiera można scharakteryzować jako osiemnastowieczny eklektyzm. To malarstwo *par excellence* akademickie sprzed reformy Davida, który postawił na realizm anatomii oraz scenografii wypracowanych w oparciu o badania historyczne. Na obrazach Le Barbiera, także tych z początku XIX wieku, pojawiają się postacie o ciałach idealizowanych i gestach niczym z rokokowej operetki. Dobrze pokazuje to wspomniany już obraz *Heroiczna odwaga młodego Désillea, 31 sierpnia 1790 r. w Nancy* (Nancy, Musée des Beaux-Arts, depozyt Luwru). Protagonści tego obrazu unoszą ręce w przerażeniu, odsłaniają teatralnie pierś, krzyczą, biegną. Towarzysząca im architektura jest przedstawiona „od liniiki”: na powierzchni Porte de Stainville (dziś nazwana bramą Désillea) nie ma najdrobniejszych niedoskonałości. Tym samym widz odczuwa, że obraz jest przedstawieniem idealnym, ukazującym wydarzenie w sposób ogólny.

Podobnie jest w przypadku portretu Mielżyńskiego. Jego postać oświetla nieokreślone światło, niebo o barwie chłodnego błękitu, pokryte szarymi chmurami, sugeruje, że scena rozgrywa się raczej w Paryżu (albo w Polsce), przedstawione zabytki wyglądają niczym wycięte z teatralnych scenografii. Warto porównać

²² J.-F. Le Barbier, *Des Causes physiques et morales qui ont influé sur les progrès de la peinture et de la sculpture chez les Grecs*, Paryż 1801; idem, *Principes de dessin, dessinés d'après nature*, Paryż 1801; idem, *Principes élémentaires du dessin, à l'usage des jeunes gens*, [Paryż] 1801.

²³ Louis Bruyère, mąż młodszej córki Le Barbiera Elise, był architektem, pracującym w urzędzie „dróg i mostów”. Został mianowany przez Napoleona dyrektorem robót w Paryżu, a w 1811 roku radcą stanu, należał zatem do dość wysokiej elity urzędniczej.



Il. 4. Jean-Jacques François Le Barbier, *Stanisław Kostka Mielżyński z rodziną*, 1804, olej, płótno, 196 x 163 cm, własność Hanna i Adam Tyszkiewiczowie, fot. Pracownia Fotografii Cyfrowej MNP

ten portret z wizerunkiem Stanisława Kostki Mielżyńskiego z rodziną (własność prywatna, do 2021 depozyt w Muzeum Narodowym w Poznaniu) (il. 4). Obraz ten został wystawiony przez Le Barbiera również na Salonie w roku 1804²⁴. Rodzina

²⁴ *Portrait du comte Stanislas Myelzinski avec son épouse et son enfant*, w: *Explication des ouvrages...*

Mielżyńskich została przedstawiona w ogrodzie, wydobyta z ciemnego tła zimnym, jakby nienaturalnym światłem. Na chłód bijący z obrazu zwrócił uwagę Voïart w przywołanej już relacji z Salonu. Autor *Lettres impartiales* obawiał się o zdrowie dziecka: „Portret Stanisława Mielżyńskiego z żoną i nagim dzieckiem. Jakże zimno jest w tym gaju! Zmroziło ich wszystkich troje! Biedny maluch! Uważajcie na krztusiec!”²⁵. W przypadku portretu Mikołaja Gorgoniusza Mielżyńskiego, jak pamiętamy, Voïart zwrócił uwagę na płaszcz chroniący m.in. przed zimnem. Nienaturalny chłód był zatem cechą portretów Le Barbiera dostrzeganą przez widzów. Obraz kielecki wpisuje się stylistycznie w twórczość tego malarza.

Samego modelu możemy porównać z grupą portretów braci Mielżyńskich zachowanych w Muzeum Narodowym w Poznaniu. Ten zespół wizerunków namalowany został w pierwszych latach XIX wieku przez Elise Bruyère (1776–1842), młodszą córkę Le Barbiera. Początkowo liczył kilkanaście obrazów i należał, wraz z portretami pędzla Le Barbiera, do najliczebniejszych realizacji francuskich artystów zleconych przez Polaków około roku 1800²⁶. Obecnie w Muzeum Narodowym w Poznaniu (m.in. na ekspozycji w Muzeum im. Adama Mickiewicza w Śmiełowie) znajdują się trzy portrety synów Maksymiliana Mielżyńskiego: dwa wizerunki Stanisława Kostki²⁷ oraz przypuszczalny konterfekt Tomasza²⁸ (il. 5). Prawdopodobnie obrazy te powstały we współpracy córki i ojca – być może to dzięki pośrednictwu ojca Bruyère uzyskała tak duże zamówienie. Nie miejsce

²⁵ „Portrait du cit. St.[tanis]as M.[ielżyńsk]y, son épouse et son enfant tout nud. Comme il fait froid dans ce bocage! Ils sont transis tous trois! Ce pauvre petit! gare la coqueluche!”; J.P. Voïart, *Lettres impartiales sur les expositions de l'an XIII Par un Amateur*, vol. 5, Paryż 1804, s. 31.

²⁶ Pierwszą analizę zachowanego w poznańskim muzeum zespołu przeprowadziła Krystyna Kaniewska-Rau w niepublikowanej pracy magisterskiej pt. *Cykl portretów rodziny Mielżyńskich w Muzeum w Śmiełowie*, obronionej w 1988 roku w Instytucie Historii Sztuki w Poznaniu (mps Biblioteka IHS UAM Poznań). Portrety Elise Bruyère, wraz z ustaleniem pierwotnej liczebności tego zespołu, omówiłem na konferencji poświęconej Élisabeth Vigée Le Brun w Nieborowie w 2016 roku (*Nie tylko Élisabeth Vigée Le Brun. Élise Bruyère jako portrecistka Polaków na początku XIX wieku*, w: *Élisabeth Vigée Le Brun i jej czasy...*). O portretach tych wspominają też: A. Łuczak, *Pałac w Pawłowicach — rozproszone zbiory ziemiańskie*, „Cenne. Bezcenne/Utracone” 1999, nr 5 (17), s. 4–9; K. Kludkiewicz, *Mielżyńscy w Pawłowicach. Zbiory dzieł sztuki w pałacu od końca XVIII do początku XX w.*, w: *Rycerze–szlachta–ziemianie. Szlachetnie urodzeni na ziemi wschowskiej i pograniczu wielkopolsko-śląskim*, red. P. Klint, M. Małkus, K. Szymańska, Wschowa–Leszno 2014, s. 109–130.

²⁷ Pierwszy, większy wizerunek Stanisława Kostki o wymiarach 194,5 x 129,5 cm (nr inw. MNP Dep. 1571; d. MNP Mo 1761); drugi, mniejszy, o wymiarach 55 x 45,5 cm (nr inw. MNP Dep. 1555; d. MNP Mo 184).

²⁸ Konterfekt Tomasza o wymiarach 60 x 49 cm; nr inw. MNP Mo 1878.



Il. 5. Élise Bruyère, *Portret Tomasza (?) Mielżyńskiego (1782–1803)*, ok. 1801, olej, płótno, Muzeum Narodowe w Poznaniu, fot. Pracownia Fotografii Cyfrowej

tu na analizę szczegółów tej współpracy ani na weryfikację tożsamości modeli ukazanych na tych obrazach²⁹. Ważne, że osoby na portretach wykazują podobieństwo z modelem obrazu w Muzeum Narodowym w Kielcach. Przedstawieni zostali młodzi mężczyźni o blond włosach, dużych nosach, mięsistych ustach.

²⁹ Zagadnienia te zostaną poruszone w odrębnym artykule.

Patrząc na nich, mamy wrażenie obcowania z osobami spokrewnionymi ze sobą. Podobieństwo tych mężczyzn do młodzieńca z portretu kieleckiego jest zatem kolejnym argumentem za utożsamieniem tego dzieła z wizerunkiem Mikołaja Mielżyńskiego pędzla Le Barbiera z 1804 roku.

Dzieje obrazu

Rekonstrukcja dziejów obrazu również potwierdza powyższe przypuszczenie. Warto ją zacząć od przypomnienia pozycji rodu Mielżyńskich w Wielkopolsce końca XVIII wieku. Silne fundamenty dla rozwoju tej rodziny położył Maksymilian Mielżyński (1738–1799) za panowania Stanisława Augusta. W ciągu zaledwie kilku lat po odziedziczeniu w 1771 roku majątku po ojcu uzyskał urząd pisarza wielkiego koronnego (1775) i został kawalerem orderów św. Stanisława (1775) i Orła Białego (1777). Zwieńczeniem starań o wyniesienie rodu było uzyskanie w 1786 roku tytułu hrabiowskiego od króla Prus. Maksymilian Mielżyński słynął z zaradności, przedsiębiorczości i oszczędności, tak że pod koniec życia był posiadaczem największego majątku ziemskiego w Wielkopolsce. Wyrazem wielkopańskich ambicji był przebudowywany w latach 1779–1792 pałac w Pawłowicach³⁰. Projekty dostarczył Carl Gotthard Langhans, znakomity pruski architekt, którego dzieło, pałac Hatzfeldów, Mielżyński oglądał w nieodległym od Pawłowic Wrocławiu. Dekorację wnętrz zlecił Johannowi Christianowi Kammsetzerowi, gdy zorientował się, że ten architekt „projektuje bardziej antycznie”³¹. Przy ozdobieniu rezydencji pracował zespół wybitnych artystów – rzeźbiarzy, sztukatorów, snycerzy z Poznania, Śląska, Warszawy. Pałac był gotowy na ślub córki Maksymiliana, Katarzyny, z Prokopem Mielżyńskim, który odbył się na początku 1793 roku. Maksymilian Mielżyński, jak podaje rodzinna tradycja, wyposażył pałac w znakomite meble, dzieła sztuki (w tym obrazy, rzeźby³², wschodnią i europejską ceramikę) oraz zapoczątkował bogatą bibliotekę³³.

³⁰ Z. Ostrowska-Kębłowska, *Architektura pałacowa drugiej połowy XVIII wieku w Wielkopolsce*, Poznań 1969, s. 100–103.

³¹ Ibidem, s. 30.

³² Maksymilian Mielżyński zakupił m.in. sześć szkiców Bacciarellego do obrazów do Sali Rycerskiej Zamku Królewskiego w Warszawie, zamówił też rzeźby u Giovachino Staggiiego pracującego dla Stanisława Augusta; A. Łuczak, *Zbiory cenne – bezcenne – utracone*, w: *Ziemianstwo wielkopolskie. W kręgu arystokracji*, red. A. Kwilecki, Poznań 2004, s. 182, 189.

³³ B. Szulc-Golska, *Wielkopolskie biblioteki prywatne*, Poznań 1929, s. 29–31. Rękopiśmienny *Katalog książek hrabiego Mielżyńskiego w bibliotece w Pawłowicach* znajduje się w Archiwum Państwowym w Poznaniu (sygn. 53/998/0/7.4/1069).

Maksymilian Mielżyński miał trzech synów: Stanisława Kostkę (1778–1826), Mikołaja Gorgoniusza (1780–1840) i Tomasza (1782–1803). Ich działalność na przełomie XVIII i XIX wieku daje się rekonstruować bardzo ogólnie. Wiadomo, że młodzi Mielżyńscy podróżowali po Europie, lecz zachowana korespondencja nie pozwala określić dokładnych dat ani tras tych rozjazdów. Wiadomo, że odwiedzali miasta niemieckie (Drezno, Berlin, Wiedeń), Italię i Francję. W liście pisanym z Wenecji 19 listopada około 1801 roku³⁴ Mikołaj Gorgoniusz Mielżyński przedstawia plan swej podróży – na lagunę dotarł z Wiednia, później zamierzał jechać do Florencji, Bolonii, Rzymu, Neapolu, a następnie, o ile pozwoliłyby fundusze, do Paryża. Według ustaleń Krystyny Kaniewskiej-Rau trzej bracia Mielżyńscy odwiedzili Paryż kilkakrotnie na przełomie XVIII i XIX stulecia: pierwszy raz w 1797 lub 1798 roku, drugi w roku 1800, trzeci w latach 1801–1802³⁵.

Te wspólne wyjazdy sugerują braterską bliskość młodych Mielżyńskich. Dużym ciosem dla rodziny była przedwczesna śmierć najmłodszego z braci, Tomasza, w 1803 roku. Drogi dwóch pozostałych rozeszły się w następnych latach. Stanisław, absolwent Szkoły Rycerskiej w Warszawie, zaangażował się po 1806 roku na kilka lat w działalność wojskową. Jego młodszy brat, interesujący nas tu Mikołaj Gorgoniusz, mniej działał publicznie. Co prawda od 1808 roku piastował urząd sędziego pokoju w powiecie krotoszyńskim³⁶, ale przede wszystkim gospodarował swymi majątkami. W latach około 1804–1805 wznosił dwie rezydencje w swoich dobrach: w Baszkowie i Karczewie, według projektu „z pracowni lub pod wpływem” Dawida Gilly’ego (1748–1808), cenionego pruskiego architekta³⁷. Dokładna analiza działalności artystycznej Mikołaja Gorgoniusza Mielżyńskiego – i jego brata Stanisława Kostki – wymaga przeprowadzenia oddzielnych badań. Jednak na podstawie dotychczasowych ustaleń można postawić tezę, że predylekcję do otaczania się sztuką wysokiej jakości, autorstwa twórców cieszących się renomą, obaj bracia wynieśli z ojcowskiego domu i kontynuowali w dorosłym życiu. Śladem tego było zamówienie oficjalnych portretów u znanego francuskiego artysty. Pamiętamy, że na przełomie XVIII i XIX wieku wielu polskich arystokratów decydowało się na

³⁴ List ten cytuje m.in. Krystyna Kaniewska-Rau, datując go na rok 1801 (*Cykl portretów rodziny Mielżyńskich...*, s. 18), wskazuje również, że podróż Mikołaja Mielżyńskiego do Italii odbyła się w latach 1801–1802. W czasie jej trwania kupował dzieła sztuki (grafikę, przedmioty alabastrowe).

³⁵ Ibidem, s. 30–31.

³⁶ Ibidem, s. 34.

³⁷ Z. Ostrowska-Kęłłowska, *Siedziby wielkopolskie doby romantyzmu*, Poznań 1970, s. 9; eadem, *Kultura*, w: *Dzieje Wielkopolski*, t. 2, red. W. Jakóbczyk, Poznań 1973, s. 38; J. Skuratowicz, *Dwory i pałace w Wielkim Księstwie Poznańskim*, Poznań 1981, s. 19–20.

zamówienie takiego obrazu u francuskich malarzy, m.in. Jacques'a-Louisa Davida, François-Xaviera Fabre'a, François Gérarda, Jean-Antoine Grosa czy Elisabeth Vigée Le Brun³⁸. Wybór przez Mielżyńskich Le Barbiera, artyście wciąż obecnego na paryskiej scenie, do wykonania dwóch reprezentacyjnych portretów, wpisywał się w ambitną politykę artystyczną wielkopolskich arystokratów.

Obraz w nieokreślonym czasie, ale prawdopodobnie niedługo po zamknięciu Salonu roku 1804, trafił do Wielkopolski. Portret Stanisława Kostki Mielżyńskiego, najstarszego syna Maksymiliana, został w 1944 roku przywieziony do poznańskiego muzeum z Pawłowic. Należy się domyslać, że obraz był dziedziczony wraz z majątkiem w linii hrabiów Mielżyńskich, potomków sportretowanego Stanisława Kostki. Przez kilka lat moje poszukiwania wizerunku Mikołaja Gorgoniusza nie przynosiły rezultatu, do momentu ujrzenia obrazu w Muzeum Narodowym w Kielcach.

Dzieło to znalazło się w Muzeum Świętokrzyskim w Kielcach w 1945 roku³⁹. Według zapisków w dawnym inwentarzu muzealnym miałyby to być portret Seweryna Mielżyńskiego, pochodzący z majątku Zdziechowskich w Rzędowicach⁴⁰. Te informacje, choć niepewne, jednak wzmacniają prezentowaną tu hipotezę. Oto bowiem jeszcze w drugiej połowie lat 40. XX wieku w modelu rozpoznawano jednego z Mielżyńskich⁴¹. Kluczowym dla badań nad dziejami obrazu jest fakt, że żoną ostatniego właściciela Rzędowic, Janusza Antoniego Zdziechowskiego (1899–1985), była Maria Leontyna z Mielżyńskich (1902–1990), córka Feliksa Mariana Mielżyńskiego (1871–1910), ostatniego właściciela Rennowa na Żmudzi. Ten z kolei był synem Stanisława Kostki Mielżyńskiego (1840–1891), którego nie należy mylić z jego starszym imiennikiem, sportretowanym przez Le Barbiera. Przywołany tu Stanisław Kostka, urodzony w 1840, był bowiem wnukiem Mikołaja Gorgoniusza, który moim zdaniem jest sportretowany na obrazie z kieleckiego

³⁸ A. Ryszkiewicz, *Jacques-Louis David i Polacy*, „Rocznik Historii Sztuki” 1964, t. 4, s. 87–112; idem, *Francusko-polskie związki artystyczne w kręgu J.L. Davida*, Warszawa 1967; T.F. de Rosset, *Artystka polska „honoris causa”*, w: *Elisabeth Vigée Le Brun i Polacy* [katalog wystawy w Muzeum w Nieborowie i Arkadii], red. I. Danielewicz, Warszawa 2016, s. 70–94.

³⁹ Za szczegółowe informacje dotyczące obrazu, w tym okoliczności jego włączenia do kolekcji Muzeum Narodowego w Kielcach, jeszcze raz serdecznie dziękuję Magdalenie Silwanowicz, kierownik Działu Malarstwa i Rzeźby tego Muzeum. Na ręce pani Silwanowicz oraz Stanisława Chałupczaka składam też podziękowania za doskonałej jakości zdjęcia.

⁴⁰ Obie te informacje zapisane w inwentarzu ze znakiem zapytania. Za te dane dziękuję pani Silwanowicz.

⁴¹ O Mielżyńskich por. np.: A. Kwilecki, *Ziemiaństwo wielkopolskie*, Poznań 2001, s. 18 i nn.; idem, *Wielkopolskie rody ziemiańskie*, Poznań 2010, s. 16 i nn. Obraz został wpisany do inwentarza jako portret lorda Byrona w 1955 roku.



Il. 6. Pałac w Rennowie, dawna własność Mielżyńskich, stan w 2021 roku, fot. M. Pawlak

muzeum. Innymi słowy – Maria Leontyna z Mielżyńskich Zdziechowska była w prostej linii potomkinią Mikołaja sportretowanego przez Le Barbiera w 1804 roku.

Zatrzymajmy się na chwilę przy Rennowie na Żmudzi. Rennów (też Rennowo; lit. Renavas) do XVIII wieku nosił nazwę Gawry. Nową nazwę wprowadził właściciel Stefan Karol von Rönne (1678–1753), którego rodzina otrzymała tytuł barona od cara Piotra I⁴². Ostatni właściciel Rennowa z rodu von Rönne, Antoni (ok. 1800–1869), miał tylko jedną córkę, Olimpię, zmarłą bezpotomnie. W związku z tym faktem zapisał swój majątek bratanicy⁴³ Anieli Helenie von Rönne, zamężnej za Stanisławem Kostką Mielżyńskim (ur. 1840). Zapis ten ratował małżeństwo z kłopotów finansowych, bowiem ojciec Stanisława Kostki, Aleksander Dominik

⁴² J. Samusik, K. Samusik, *Siedziba baronów Rönne w Rennowie*, „Świat Inflant. Pismo Literacko-Naukowe” 2016, R. 13, nr 1, s. 1.

⁴³ Majątek został zapisany Anieli albo jej synowi Feliksowi – tu opracowania podają sprzeczne informacje. Jest to jednak szczegół nieistotny dla naszych rozważań. Por. ibidem, s. 2; R. Aftanazy, *Materiały do dziejów rezydencji*, t. 3, Warszawa 1987, s. 237.

(1813–1885), był złym gospodarzem. Zadłużył swoje dobra odziedziczone po ojcu, Mikołaju Gorgoniuszu, m.in. Baszków, i był zmuszony je sprzedać. Ostatecznie oszukał wierzycieli, wyprzedał majątek i wyjechał za granicę⁴⁴.

W wyniku tych rodzinnych perypetii Stanisław Kostka Mielżyński, wnuk Mikołaja Gorgoniusza, przeniósł się w latach 60. XIX wieku na Żmudź, zapewne zabierając ze sobą portret dziadka. Pamiętajmy, że był on najstarszym synem najstarszego syna Mikołaja Gorgoniusza. Jest bardzo prawdopodobne, że gdyby nie utrata majątku przez Aleksandra Dominika, portret Le Barbiera wisiałby do drugiej wojny światowej w pałacu w Baszkowie lub w Karczewie⁴⁵, podobnie jak wizerunek Stanisława Kostki, który pozostał w Pawłowicach.

Szczęśliwym trafem zachowała się informacja, że interesujące nas dzieło znajdowało się w Rennowie. Roman Aftanazy, powołując się na relację Marii Leontyny z Mielżyńskich Zdziechowskiej, wspomniał, że w pałacu wisiał „naturalnej wielkości olejny wizerunek któregoś z Mielżyńskich, namalowanego à la Chateaubriand sygnowany Lebarbier”⁴⁶. Po raz kolejny portret Mikołaja Gorgoniusza przywoływał na myśl słynnego podróżnika do Grecji, tym razem wspomnianego wcześniej Chateaubrianda. Jedynie informacja o sygnaturze Le Barbiera jest niedokładna. Na obrazie z Muzeum Narodowego w Kielcach nie ma bowiem podpisu artysty. Może to być jednak nieścisłość terminologiczna („sygnowany” jako synonim „autorstwa”). Patrząc jednak na obraz z Muzeum Narodowego w Kielcach, nie ma wątpliwości, że sportretowany tu mężczyzna ukazany jest w typie romantycznego podróżnika, zatem zasadna jest jego identyfikacja z obrazem wspomnianym przez Aftanazego.

Podsumowując, obraz z Muzeum Narodowego w Kielcach utożsamiam z portretem Mikołaja Gorgoniusza Mielżyńskiego, namalowanym przez Le Barbiera i wystawionym na Salonie paryskim w roku 1804, na podstawie opisów z epoki, zapisów z dawnego inwentarza muzeum kieleckiego, identyfikującego modela jako jednego z Mielżyńskich, oraz hipotetycznej historii obrazu. Portret najprawdopodobniej bowiem znajdował się jakiś czas w pałacu w Baszkowie lub Karczewie, wybudowanym przez sportretowanego Mikołaja Gorgoniusza. Gdy Baszków/Karczew został sprzedany, portret trafił, dzięki małżeństwu wnuka Mikołaja Gorgoniusza z Anielą Heleną von Rönne, do Rennowa. W tamtejszym pałacu obraz

⁴⁴ A. Kwilecki, *Ziemiaństwo...*, s. 18; idem, *Wielkopolskie rody...*, s. 17.

⁴⁵ Być może to Baszków był ważniejszą z siedzib rodziny. Sugerować to mogą daty sprzedaży. Karczewo zostało sprzedane rodzinie Chłapowskich już w 1852 roku, Baszków dopiero w 1860 księżtom von Reuss; M. Libicki, P. Libicki, *Dwory i pałace w Wielkopolsce*, Poznań 2010, s. 17, 150.

⁴⁶ R. Aftanazy, *Materiały do...*, s. 242, 239.

Le Barbiera widziała córka ostatniego właściciela żmudzkiego majątku⁴⁷. Maria Leontyna z Mielżyńskich Zdziechowska zapewne zabrała w nieznanych bliżej okolicznościach portret do Rzędowic, skąd w 1945 roku obraz trafił do Muzeum Świętokrzyskiego w Kielcach.

Zakończenie

Historia Polski ciężko obeszła się z dziedzictwem kulturowym. Dotyczy to nie tylko zniszczenia dużej części materiału zabytkowego – rezydencji, muzeów, świątyń, ich wyposażenia, w tym zbiorów sztuki, bibliotek, archiwów. Równie bolesna jest utrata samej pamięci pochodzenia obiektów uratowanych w muzeach czy zbiorach prywatnych. Tym bardziej cieszy, że w przypadku obrazu, do niedawna anonimowego, odzyskujemy nie tylko autorstwo i nazwisko modela, ale też – po części – jego historię. Tym samym w Muzeum Narodowym w Kielcach możemy oglądać portret Mikołaja Gorgoniusza Mielżyńskiego pędzla Jean-Jacques’a François Le Barbiera. Dzieło to należy bez wątpienia do najciekawszych polskich portretów z około 1800 roku⁴⁸.

Bibliografia

Materiały niepublikowane

Archiwum Państwowe w Poznaniu, *Katalog książek hrabiego Mielżyńskiego w bibliotece w Pawłowicach*, sygn. 53/998/0/7.4/1069, rps.

Kaniewska-Rau K., *Cykl portretów rodziny Mielżyńskich w Muzeum w Śmiełowie*, praca magisterska, Poznań 1988, mps w Bibliotece Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

⁴⁷ Według Wikipedii archiwum dworu Mielżyńskich zostało na początku lat 40. XX wieku przewiezione do Telsz, gdzie spłonęło w 1941 roku; *Renavas Manor*, https://en.wikipedia.org/wiki/Renavas_Manor (dostęp: 5.04.2021). Brak archiwów potwierdza też monografia miejscowości: *Renavas*, red. A. Butrimas, A. Miltenytė, P. Šverėbas, Vilnius 2001.

⁴⁸ Analizę tego portretu autor artykułu przeprowadza w tekście: *Dwa francuskie portrety Mielżyńskich autorstwa J.-J.F. Le Barbiera (1738–1826) z 1804 roku*, „Studia Muzealne” 2021, t. XXVI, s. 30–44.

Opracowania

- Aftanazy R., *Materiały do dziejów rezydencji*, t. 3, Warszawa 1987.
- Bernhard M.L., *Sztuka hellenistyczna*, Warszawa 1993.
- de Rosset T.F., *Artystka polska „honoris causa”*, w: *Elisabeth Vigée Le Brun i Polacy* [katalog wystawy w Muzeum w Nieborowie i Arkadii], red. I. Danielewicz, Warszawa 2016, s. 70–94.
- Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans* [...], Paryż [1804].
- Jacq-Hergoualc’h M., *Jean-Jacques François Le Barbier l’Aîné (1738–1826) et l’estampe*, „Les Cahiers d’Histoire de l’Art” 2012, nr 10, s. 75–86.
- Jacq-Hergoualc’h M., *Jean-Jacques François Le Barbier l’aîné*, „La Revue de l’Art” 2012, nr 176/2012-2, s. 51–62.
- Jacq-Hergoualc’h M., *Jean-Jacques François Le Barbier l’aîné*, Tokio 2014.
- Jacq-Hergoualc’h M., *Plaidoyer pour un tableau néoclassique mal-aimé de Jean-Jacques François Le Barbier l’Aîné: Le Courage des femmes de Sparte (1787)*, „Revue des Musées de France” 2010, nr 5, s. 55–65.
- Kłudkiewicz K., *Mielżyńscy w Pawłowicach. Zbiory dzieł sztuki w pałacu od końca XVIII do początku XX w.*, w: *Rycerze-szlachta-ziemianie. Szlachetnie urodzeni na ziemi wschowskiej i pograniczu wielkopolsko-śląskim*, red. P. Klint, M. Małkus, K. Szymańska, Wschowa–Leszno 2014, s. 109–130.
- Kwilecki A., *Wielkopolskie rody ziemiańskie*, Poznań 2010.
- Kwilecki A., *Ziemiaństwo wielkopolskie*, Poznań 2001.
- Le Barbier J.-F., *Des Causes physiques et morales qui ont influé sur les progrès de la peinture et de la sculpture chez les Grecs*, Paryż 1801.
- Le Barbier J.-F., *Principes de dessin, dessinés d’après nature*, Paryż 1801.
- Le Barbier J.-F., *Principes élémentaires du dessin, à l’usage des jeunes gens*, [Paryż] 1801.
- Libicki M., Libicki P., *Dwory i pałace w Wielkopolsce*, Poznań 2010.
- Łuczak A., *Pałac w Pawłowicach — rozproszone zbiory ziemiańskie*, „Cenne. Bezcenne/ Utracone” 1999, nr 5 (17), s. 4–9.
- Łuczak A., *Zbiory cenne – bezcenne – utracone*, w: *Ziemiaństwo wielkopolskie. W kręgu arystokracji*, red. A. Kwilecki, Poznań 2004, s. 179–230.
- Najcenniejsze zabytki Muzeum Narodowego w Kielcach* [katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Kielcach], red. A. Kwaśnik-Gliwińska, Kielce 2008.
- Ostrowska-Kębowska Z., *Architektura pałacowa drugiej połowy XVIII wieku w Wielkopolsce*, Poznań 1969.
- Ostrowska-Kębowska Z., *Kultura*, w: *Dzieje Wielkopolski*, t. 2, red. W. Jakóbczyk, Poznań 1973, s. 38–42.
- Ostrowska-Kębowska Z., *Siedziby wielkopolskie doby romantyzmu*, Poznań 1970.
- Renavas*, red. A. Butrimas, A. Miltenytė, P. Šverėbas, Wilno 2001.
- Ryszkiewicz A., *Francusko-polskie związki artystyczne w kręgu J.L. Davida*, Warszawa 1967.
- Ryszkiewicz A., *Jacques-Louis David i Polacy*, „Rocznik Historii Sztuki” 1964, t. 4, s. 87–112.

- Samusik J., Samusik K., *Siedziba baronów Rönne w Rennowie*, „Świat Inflant. Pismo Literacko-Naukowe” 2016, R. 13, nr 1, s. 1–2.
- Standen E.A., *Jean-Jacques-François Le Barbier and Two Revolutions*, „Metropolitan Museum Journal” 1989, vol. 24, s. 255–266.
- Szulc-Golska B., *Wielkopolskie biblioteki prywatne*, Poznań 1929.
- Viroulaud J., *Jean-Jacques François Le Barbier l'Ainé et les franc s-maçons: autor d'un Francee oeuvre d'inspiration maçonnique, La Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen*, „La Revue du Louvre et des musées de France” 2011, nr 4, s. 80–86.
- Voïart J.P., *Lettres impartiales sur les expositions de l'an XIII Par un Amateur*, vol. 1–5, Paryż 1804.

Netografia

- Élisabeth Vigée Le Brun i jej czasy. Kobieta – artystka – Europejka, red. I. Danielewicz, P. Ignaczak, Nieborów 2017, <http://www.nieborow.art.pl/publikacje/> (dostęp: 14.10.2017).
- Humbert-Mougin S., *Anacharsis au pays des tragiques grecs*, w: *Éclats de littérature grecque d'Homère à Pascal Quignard. Mélanges offerts à Suzanne Saïd*, red. S. Dubel, S. Gotteland, E. Oudot, Nanterre 2012, <http://books.openedition.org/pupo/3238> (dostęp: 28.02.2021).
- Ignaczak P., *Nie tylko Élisabeth Vigée Le Brun. Élise Bruyère jako portrecistka Polaków na początku XIX wieku*, w: *Élisabeth Vigée Le Brun i jej czasy. Kobieta – artystka – Europejka*, red. I. Danielewicz, P. Ignaczak, Nieborów 2017, <http://www.nieborow.art.pl/publikacje/> (dostęp: 14.10.2017).
- Lahalle A., *Les écoles de dessin au XVIIIe siècle: Entre arts libéraux et arts mécaniques*, Rennes 2006, <http://books.openedition.org/pur/6990> (dostęp: 9.03.2021).
- Morvan Becker F., *L'école gratuite de dessin de Rouen, ou la formation des techniciens au XVIIIe siècle*, Paryż 2010, <https://f.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/3273/files/2016/11/MORVAN-BECKER-2010.pdf> (dostęp: 9.03.2021).
- Renavas Manor, https://en.wikipedia.org/wiki/Renavas_Manor (dostęp: 5.04.2021).
- Pieńkos A., *Pani Vigée Le Brun obraz Szwajcarii*, w: *Élisabeth Vigée Le Brun i jej czasy. Kobieta – artystka – Europejka*, red. I. Danielewicz, P. Ignaczak, Nieborów 2017, <http://www.nieborow.art.pl/publikacje/> (dostęp: 14.10.2017).
- Webb P.A., Hermann J. Kienast, *Der Turm der Winde in Athen. Archäologische Forschungen*, <http://www.bmcreview.org/2015/09/20150935.html> (dostęp: 29.04.2021).
- Wysłobocki T., *Być kobietą ambitną w przedrewolucyjnej Francji – perspektywy, wyzwania, problemy*, w: *Élisabeth Vigée Le Brun i jej czasy. Kobieta – artystka – Europejka*, red. I. Danielewicz, P. Ignaczak, Nieborów 2017, <http://www.nieborow.art.pl/publikacje/> (dostęp: 14.10.2017).

MUZEOLOGIA

Agnieszka Dziwoń

Muzeum Narodowe w Kielcach

MUZEUM NARODOWE W KIELCACH W CZASACH PANDEMII – STUDIUM PRZYPADKU

Abstract

The National Museum in Kielce during the pandemic – a case study

Cultural institutions increasingly and more willingly use the tools provided by the new media. They changed the communication model and have become a permanent part of the organisation's structure. Nowadays, the Covid-19 pandemic demonstrates that the Internet has a significant impact on the present activity of the institutions – contact with the audience, educational programmes, sharing collections. The National Museum in Kielce undertook several movements to facilitate access to the offer during the lockdown, such as the change in communication strategy or the intensification of online activities. Qualitative-quantitative research has been conducted to learn how the viewers evaluated these initiatives. The article presents its results.

Keywords: new media, museum on the Internet, digital culture, aura of art, experience economy

Słowa kluczowe: nowe media, muzeum w Internecie, kultura cyfrowa, aura sztuki, rynek doznań

Technologie [...] szybko stają się częścią rzeczywistości społecznej – są wdrażane w praktyki życia codziennego i ułatwiają ludziom robienie rzeczy, które zawsze robili: komunikować się, tworzyć, pracować, pamiętać, doświadczać przyjemności¹.

Nowe media ingerują we wszystkie dziedziny naszego życia, a my nawet tego nie zauważamy. Termin, używany od połowy lat 80., wiąże się z upowszechnieniem komputerów i powstaniem globalnej sieci – Internetu. Epoka nowych mediów zmieniła kontekst komunikacyjny i wniosła do kultury zupełnie nowe jakości². Dała możliwość dostosowania zawartości i formy przekazu do potrzeb odbiorcy, a tradycyjne relacje między nim a nadawcą zostały zastąpione interakcją między użytkownikami Internetu³. Jego rolę jako medium muzea zaczęły doceniać już pod koniec lat 90. XX wieku, choć początkowo podchodzono do niego z lekką obawą⁴. Kilkanaście lat później stało się jednak oczywiste, że powoli postępująca komputeryzacja kultury skończy się jej całkowitą przemianą⁵. W kontekście działalności Muzeum niesie to za sobą wiele pozytywnych aspektów – udostępnianie oferty online, bycie w stałym kontakcie z odbiorcami i reagowanie na bieżąco na ich potrzeby, tworzenie wirtualnych wystaw, zajęcia online. Nie jest nadużyciem stwierdzenie, że w dzisiejszych czasach instytucja, która nie jest w stanie dostosować się do dynamicznie zmieniającego się otoczenia, praktycznie nie istnieje.

Ogromny wpływ na zwiedzających jak i na samą kulturę wywarła pandemia COVID-19. Przyspieszyła, postępujący już wcześniej, proces przechodzenia muzeów do świata online. Muzeum Narodowe w Kielcach również podjęło szereg działań mających na celu usprawnienie dostępu do oferty. Aby dowiedzieć się, jak odbiorcy ocenili starania i sensowność podejmowanych inicjatyw, w okresie od marca 2019 roku do maja 2020 roku zostały przeprowadzone badania ilościowo-jakościowe. Są one przyczynkiem do głębszej analizy.

Ankiętę „Muzeum w czasach pandemii” z pytaniami zamkniętymi i otwartymi można było wypełnić na stronie internetowej Muzeum oraz w oddziałach pomiędzy okresami zamknięcia. Analizując potrzeby odbiorców Muzeum Narodowego

¹ K.M. Wyrzykowska, *Muzyka i nowe media (wybrane zagadnienia)*, w: *Pomiędzy realnością a wirtualnością. Internet i nowe technologie w życiu codziennym*, red. K. Stachura, A. Kuczyńska, Gdańsk–Warszawa 2012, s. 40.

² *Nowe media*, w: *Popularna encyklopedia mass mediów*, red. J. Skrzypczyk, Poznań 1999, s. 376.

³ *Nowe media*, w: *Słownik terminologii medialnej*, red. W. Pisarek, Kraków 2006, s. 130.

⁴ L. Manovicz, *Język nowych mediów*, Warszawa 2006, s. 29.

⁵ A. Masny, *Lubię to! Muzeum Narodowe w Kielcach w mediach społecznościowych*, Kielce 2018, s. 59.

w Kielcach oraz stopień dostępności oferty, przy okazji podjęto próbę odpowiedzi na pytania: „Czy można przeżywać sztukę online?”, „Czy spacer wirtualny może zrekompensować wizytę w Muzeum?”, „Czy sztuka może stanowić ukojenie w czasie pandemii?”. Analizie zostały poddane również statystyki odwiedzin na stronie internetowej i w mediach społecznościowych oraz frekwencja w oddziałach w czasie ponownego otwarcia Muzeum dla zwiedzających.

W badaniu ankietowym wzięło udział 127 osób, z czego 67% to kobiety. Przeważającą część stanowili mieszkańcy województwa świętokrzyskiego – 74%, następnie małopolskiego – 7%, mazowieckiego – 6%, łódzkiego – 5%, lubelskiego – 3%. W większości były to osoby w przedziale wiekowym 18–30 oraz 31–45 lat. Wśród biorących udział w badaniu 27% to pracownicy instytucji kultury.

Na pytanie „Z jakich form działalności Muzeum skorzystałby/aby Pan/Pani najchętniej” najczęstszą odpowiedzią były wystawy czasowe – 22%. Dla 35% osób wizyta w Muzeum ma charakter rekreacyjny, 33% osób odwiedza je w celu doznania wrażeń estetycznych, a 31% aby poszerzyć wiedzę, uczestnicząc w wykładach, spotkaniach i warsztatach. Większość respondentów śledzi aktywność Muzeum Narodowego w Kielcach w Internecie, ale nie bierze udziału w podejmowanych wirtualnie inicjatywach. 77% osób, które nie znały oferty online MNKi, deklaruje, że zacznie ją obserwować. Działania w Internecie podjęte przez Muzeum podczas epidemii przez 44% użytkowników zostały ocenione bardzo dobrze. Większość odbiorców uważa, że artykuły popularyzujące wiedzę, posty zamieszczane w social mediach oraz wirtualne spacerzy są najciekawszą formą internetowej aktywności. 63% respondentów sądzi, że Muzeum Narodowe w Kielcach powinno rozwijać ofertę online po ustaniu pandemii. Jako uzasadnienie odpowiadali między innymi:

Bezpieczniej w tych niepewnych czasach.

Widz jest bardziej wymagający. Lubi wiedzieć, co w danym muzeum można obejrzeć i czy oferta jest dla niego atrakcyjna. Jeśli przypadnie do gustu, dopiero wtedy decyduje się na fizyczną wizytę w muzeum.

Ciekawa alternatywa dla osób, które nie mogą pojawić się na miejscu osobiście.

Jest to dla mnie uzupełniająca forma działalności, zachęcająca do spotkań w realu.

Uważam, że MNKi dzięki temu zyskuje większe grono odbiorców.

Jest to szybki dostęp do informacji.

Uważam, że należy rozszerzać dostępność wszelkich form kultury w darmowy sposób.

Użytkownicy mogą zdobyć wiedzę, nie wychodząc z domu.

To ważny kierunek dla instytucji. Pozwala się do niej zbliżyć.

Warto pokazywać online takie obiekty, dla których brakuje miejsca na ekspozycjach lub nie pasują tematycznie do prezentowanych ekspozycji.

Forma promocji, kontakt z odbiorcami w tych trudnych czasach, wręcz mus.

Uważam, że należy korzystać z różnych kanałów, aby dotrzeć z informacjami do różnych odbiorców.

Pomimo tego, że dotychczas nie brałam aktywnego udziału, to nie oznacza, że nie będę tego robić w przyszłości. Nie wiemy, jak świat będzie wyglądał po pandemii i każda forma dostępu do sztuki jest wartościowa.

Lepsza dostępność dla historyków sztuki, naukowców, studentów.

Uzasadniając odpowiedź, dlaczego Muzeum nie powinno rozwijać oferty online, respondenci odpowiedzieli:

Dla mnie muzeum to spotkanie bezpośrednie. Online mam prawie wszystko, to nie to samo co spotkanie na żywo.

Wszystko wygląda na żywo inaczej niż na ekranach komputerów.

Zwiedzanie na żywo daje więcej doznań i wrażeń.

Zdecydowana większość biorących udział w badaniu – 95% – widzi różnicę między fizyczną wizytą w muzeum a spacerem online:

Zwiedzanie na żywo sprawia mi większą przyjemność.

Spacer online nie wywołuje takich emocji co wizyta na żywo.

Wizyty na żywo są bardziej wymowne, czytelne, niezwykle.

Wizyta online jest łatwiejsza, natomiast fizyczna dostarcza realnych i mocniejszych doznań obcowania z kulturą.

Wizyta fizyczna daje więcej wrażeń estetycznych.

Wizyta na żywo ma lepszy wymiar edukacyjny.

Spacer online nie pozwala poczuć klimatu i atmosfery miejsca.

Wizyta w muzeum jest bardziej ekscytująca.

Spacer wirtualny pozwala na spokojne przyglądanie się eksponatom, nie mam poczucia nagabywania przez pracowników.

Podczas wizyty w muzeum doświadczamy i przeżywamy, są to doznania, których nie uzyskamy podczas spaceru online.

Fizyczna wizyta stwarza nastrój, klimat..., wirtualna daje możliwości poznawcze i uzupełnia wiedzę.

Spacer online to tylko jeden kąt widzenia – kąt widzenia tego, kto przygotował spacer. A podczas wizyty na żywo sami decydujemy, co chcemy „zobaczyć”.

Kontakt z żywym dziełem jest mocniejszy.

Podczas wizyty w muzeum mam szansę na nowe doznania, których nie da się poczuć online.

Bardzo ważny kontakt z człowiekiem, przewodnikiem, pracownikiem muzeum.

Wirtualne zwiedzanie nie pozwala na pełne poczucie klimatu dawnych czasów, ma charakter bardziej edukacyjno-informacyjny, niż działanie na zmysły.

Podczas wizyt online nie mamy żadnych doznań, jakie występują przy spotkaniach w rzeczywistości.

Osobista wizyta w muzeum angażuje więcej zmysłów, można zadać nawet drobne pytanie, na które mam natychmiastową odpowiedź. Lubię słuchać także rozmów innych ludzi z osobą prowadzącą spotkanie, czy też oprowadzającą po wystawie.

Kontakt z obiektem jest bezkonkurencyjny, natomiast Internet jest świetnym źródłem wstępnych informacji.

Spacer online jest fajnym rozwiązaniem, ale nie oddaje do końca doznań podczas zwiedzania osobiście na miejscu.

Wizyta osobista wzbudza większe emocje.

Oczywiste różnice w immersywności doświadczenia.

Zupełnie inny rodzaj doznania, wręcz przeżycie. Nic nie zastąpi kontaktu z dziełem sztuki.

Fizyczna wizyta ma swój klimat inaczej się przeżywa wizytę niż online.

Fizyczna wizyta oddaje więcej emocji i zachwytu.

Obcowanie ze sztuką to często bardzo intymne przeżycie, gdzie poprzez medium, jakim jest pewna materia, artysta wyraża część swojej duszy. Oczywiście jest to widoczne na ekranie czy odbitce w książce, jednak część ekspresji artysty pozostaje nadal na oryginale i nie można jej dostrzec za pośrednictwem urządzenia czy wydruku.

Spacer online może być jedynie dopełnieniem, najważniejszy jest kontakt bezpośredni z dziełem sztuki.

Na koniec poproszono respondentów o wypisanie sugestii, które pozwolą na udoskonalenie oferty Muzeum. Najczęściej powtarzającymi się odpowiedziami były spacer online oraz wirtualne spotkania – konferencje, wykłady, koncerty.

Muzeum Narodowe w Kielcach, zgodnie z rozporządzeniami ministerstwa dotyczącymi czasowego zamknięcia instytucji kultury w związku ze stanem epidemii, było niedostępne dla zwiedzających od 20 marca do 15 maja 2020 roku, następ-

Spotkajmy się online!

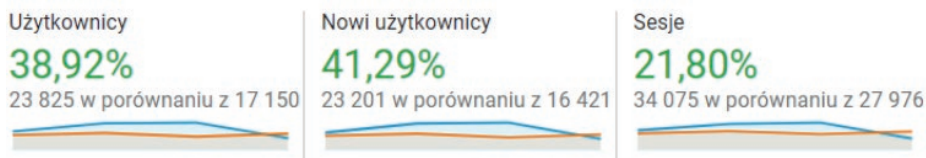


Muzeum zamknięte, ale nie zwalniamy obrotów. Chcemy być jeszcze bliżej Was – spotykajmy się częściej online! Zwiedzajmy, inspirujmy się, dzielmy się spostrzeżeniami, kontemplujmy wspólnie sztukę. Co proponujemy?

Il. 1. Grafika promująca ofertę zdalną, źródło: www.mnki.pl

nie od 7 listopada do odwołania. W momentach otwarcia oddziałów pomiędzy lockdownami pracowały one w ograniczonym zakresie. Zostały wprowadzone nowe regulaminy zwiedzania, które zmniejszyły liczbę zwiedzających i określiły zasady bezpieczeństwa. Udostępniono ekspozycje stałe i czasowe oraz przywrócono wydarzenia z zachowaniem reżimu sanitarnego (wykłady z cyklu *Niedziela w Muzeum*, koncerty etc.), zrezygnowano natomiast z organizacji zaplanowanych na ten rok wystaw czasowych (przeniesiono je na 2021 rok). Od 10 października (Kielce znalazły się w czerwonej strefie) wszystkie wydarzenia zostały odwołane. Przyczyniło się to do znaczącego spadku liczby zwiedzających w stosunku do zeszłego roku (o 71% w miesiącach maj–listopad). Warto jednak podkreślić, że w lipcu i sierpniu zanotowano wzrost liczby zwiedzających w oddziale Dawny Pałac Biskupów Krakowskich w porównaniu do zeszłego roku.

W związku z wprowadzonymi ograniczeniami została przygotowana nową ofertę zdalną. Na jej potrzeby została przeorganizowana strona internetowa. W jednym miejscu zebrano informacje o wszystkich możliwościach wirtualne-



Il. 2. Porównanie liczby użytkowników strony internetowej w miesiącach luty–maj w 2019 i 2020 roku, źródło: Google Analytics



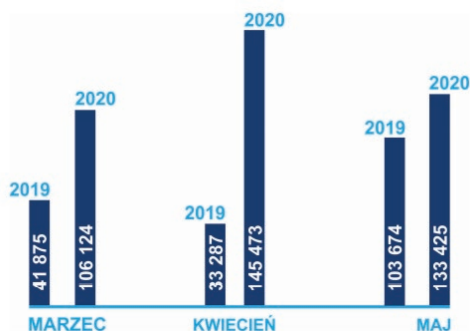
Il. 3. Zdjęcie promujące akcję #wdomuzMNKi, źródło: www.mnki.pl

go „zwiedzania”, m.in. zbiory online, gry edukacyjne, filmy, spacerzy wirtualne, wydawnictwa w formie elektronicznej. Powstały nowe cykle edukacyjne, m.in. *Porcelana śmiełowska w pigułce*, *Historyczna kartka z kalendarza czy Prawdziwi bohaterowie trylogii*, oraz seria podcastów. W porównaniu do zeszłego roku odnotowano wzrost liczby użytkowników strony. Jest on szczególnie widoczny w okresie lockdownu w marcu i kwietniu, kiedy działania internetowe zostały zintensyfikowane. Luty 2020 roku przyniósł wzrost o 24,51%, marzec o 56,53%, kwiecień o 105,19%, maj o 52,46%.

Facebook, który generuje zdecydowanie większe zasięgi niż strona internetowa, został wykorzystany jako główne medium do udostępniania oferty. Mniej formalny charakter tego narzędzia daje możliwości nawiązania bezpośrednich relacji z odbiorcami, interakcji. Oprócz pojawiających się tam cykli edukacyjnych i fotografii obiektów ze zbiorów Muzeum Narodowego w Kielcach powstały nowe serie, takie jak #muzealnicypolecają. Aby zaangażować odbiorców, zaproponowano zabawę polegającą na stworzeniu własnej interpretacji wybranego dzieła z kolekcji MNKi. Akcję promowano w mediach i przez własne kanały.

Stronę Muzeum na Facebooku obserwuje 6603 użytkowników (stan na 8.12.2020). Od zeszłego roku przybyło 1826 nowych obserwujących. W miesi-

Wykres 1. Zasięg postów w miesiącach marzec–maj
w latach 2019–2020



Źródło: opracowanie własne

cach pierwszego lockdownu zaobserwowaliśmy znaczący wzrost zasięgu postów w stosunku do analogicznego miesiąca w roku 2019:

marzec 2019 – 41 875 a marzec 2020 – 106 124 (przyrost 64 249) 253,43%

kwiecień 2019 – 33 287 a kwiecień 2020 – 145 473 (przyrost 112 186) 437%

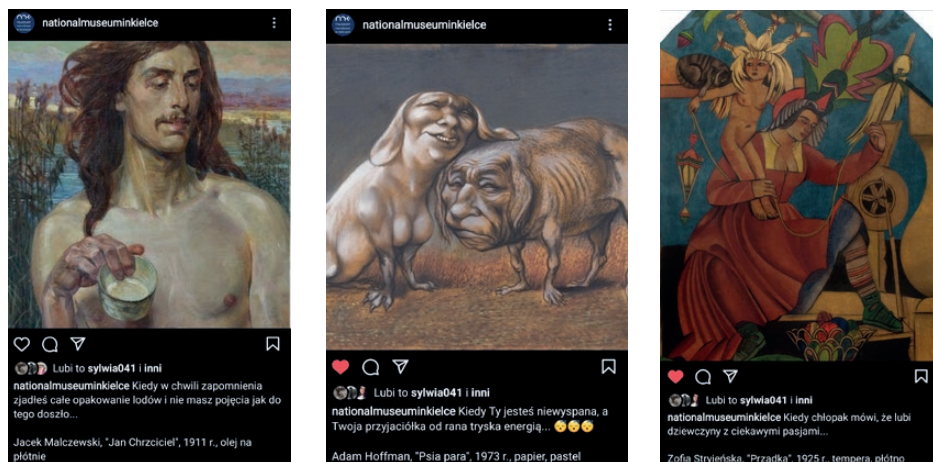
maj 2019 – 103 674 a maj 2020 – 133 425 (przyrost 29 751) 128,69%

Od momentu ponownego otwarcia Muzeum (maj–październik 2020) zasięgi były porównywalne do zeszłego roku, natomiast od listopada znów zaobserwowano znaczny wzrost.

Działania edukacyjne również przeniosły się do przestrzeni wirtualnej. Propozycje zajęć, warsztatów manualnych i plastycznych, opartych na zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach, były udostępniane na stronie internetowej oraz na specjalnie stworzonej do tego celu grupie na Facebooku *Edukacja #online z MNKi*, która liczyła 221 członków (stan na 8.12.2020). Od poniedziałku do piątku pojawiały się tam propozycje zajęć i treści edukacyjne.

Zmieniono strategię prowadzenia konta na Instagramie. Postawiono na ujednolicenie treści, bazując głównie na zbiorach z działów Malarstwa i Rzeźby oraz Sztuki Współczesnej. Profil muzealny na tym portalu przybrał „luźniejszą” formę. Zauważono przez to więcej aktywności w postaci komentarzy.

Muzeum Narodowe w Kielcach w czasie pandemii zintensyfikowało działania w przestrzeni wirtualnej, wykorzystując stronę internetową oraz media społecznościowe jako główną platformę udostępniania treści oraz interakcji z odbiorcami. Została przygotowana specjalna oferta online. Działania edukacyjne również przeniosły się do Internetu. Znaczący wzrost zasięgów postów oraz użytkowni-



Il. 4. Przykłady postów dodawanych na Instagramie, źródło: Instagram Muzeum Narodowego w Kielcach (nationalmuseuminkielce)

ków kanałów internetowych pozwala przypuszczać, że zaproponowane działania spełniły oczekiwania odbiorców. W okresie tych kilku miesięcy treści Muzeum Narodowego w Kielcach trafiły do ponad miliona użytkowników.

Szczególnie skupiono się na Facebooku jako platformie, która pozwala w mniej oficjalny sposób komunikować się z odbiorcami, wchodzić z nimi w interakcje oraz nawiązywać relacje. Ta platforma daje poczucie przynależności do grupy, w której członkowie czują się bezpiecznie⁶. Muzeum Narodowe w Kielcach posiada „wiernych fanów”, którzy zostawiają komentarze pod wpisami, wchodzi w dyskusje oraz biorą udział w proponowanych akcjach. To wpływa na kształtowanie się więzi między odbiorcami, którzy mogą nie tylko komunikować się ze sobą, ale również wyrażać swoje zdanie, a co za tym idzie wpływać na doskonalenie oferty.

Zmiana relacji, która opiera się na budowaniu więzi, jest szczególnie ważna w dobie powszechnej komercjalizacji. Oferta online, będąca niegdyś jedynie dopełnieniem, stała się teraz koniecznością. Wizytę w Muzeum zastąpiły udostępniane treści w Internecie. Aż 95% biorących udział w badaniu widzi jednak różnicę między fizyczną wizytą w muzeum a spacerem wirtualnym. Respondenci, argumentując odpowiedź na pytanie, bardzo często używali określeń, takich jak: „doznania”, „emocje”, „klimat”, „wrażenia estetyczne”, „atmosfera” w odniesieniu do kontemplacji sztuki w przestrzeni muzeum. Przywodzi to na myśl teorię Wal-

⁶ G. Mazurek, *Blogi i wirtualne społeczności – wykorzystanie w marketingu*, Kraków 2008, s. 96.



Il. 5. Przykład postu zamieszczonego w serwisie społecznościowym Facebook, informujący o dotarciu od początku pandemii do ponad miliona użytkowników Internetu z informacjami o Muzeum (www.fb.pl/mnkipl)

tera Benjamin, niemieckiego filozofa, autora eseju *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*. Filozof przeciwstawia wyjątkowość i niepowtarzalność dzieła sztuki masowo tworzoną reprodukcją. Wraz z rozwojem techniki fotografii stało się możliwe tanie powielenie dzieł sztuki. Reprodukacja, czyli umasowienie i utowarowienie sztuki, zabija jej aurę, czyli jej wyjątkowość. Odrywa ją od jej pierwotnego kontekstu i osadzenia w tradycji i historii. Sztuka pozbawiona aury traci szczególną, rytualną rolę, jaką pełniła w społeczeństwie, i staje się pospolitym towarem⁷. Wraz z rozpowszechnieniem się kultury cyfrowej, aura rozproszyła się – mogła powstać niezliczona liczba kopii tego samego obiektu, tym samym zmieniło się oblicze samej sztuki⁸. Sztuka z obszaru kontemplacyjnego stała się obszarem konsumpcji. Nowe media wywarły ogromny wpływ na sposób obcowania z kulturą. Uczestnictwo w niej przestało być czymś elitarnym. Sztuka nie ma już swojej określonej przestrzeni – muzeum. Teraz nie musimy jechać do Luvru,

⁷ W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, tłum. J. Sikorski, Poznań 1975, s. 71.

⁸ Idem, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, w: *Anioł historii: eseje, szkice, fragmenty*, tłum. K. Krzemieniowa, H. Orłowski, J. Sikorski, Poznań 1996, s. 165–175.

aby zobaczyć dzieło Leonarda da Vinci w doskonałej jakości, śledząc kawałek po kawałku każde pociągnięcie pędzla malarza. Takiej możliwości nie da nam nawet wizyta we wspomnianym muzeum, gdzie obraz odgradzony jest od odbiorcy. Ale nadal tylko w obliczu oryginału zdajemy sobie sprawę z jego świętości i niepowtarzalności. Każdy bowiem obraz namalowany został przez artystę w określonym celu. Nosi w sobie ślad ręki mistrza. Obcując z reprodukcją, coś tracimy. Internet nigdy nie będzie w stanie zapewnić takiego rodzaju doznania jak wizyta w muzeum. Ostatecznie to przecież nie ten rodzaj medium nazywamy świątynią sztuki. Fizyczne obcowanie z nią daje pewne poczucie autentyczności, generuje emocje, a nawet może mieć wartość terapeutyczną. Dorota Folga-Januszewska mówi o nowej roli, jaką zaczyna pełnić muzeum, określając je mianem „świadomego siebie emocjoneum – obszarem refleksji nad wyobraźnią i siłami emocji”⁹. Joanna Waniek idzie o krok dalej, mówiąc, że terapia muzealna jest jedną z form psychoterapii, a rola muzeum jest tu nie do przecenienia¹⁰. Szczególnie teraz, w czasach pandemii, jest to wyjątkowo ważne – przeżywanie sztuki jest doświadczeniem czegoś niezwykłego, metafizycznego i odmiennego od codziennej rzeczywistości.

Biorąc pod uwagę ten fakt, nie będzie nadużyciem stwierdzenie, że współcześnie muzea funkcjonują na rynku doznań. Aby dokładniej to opisać, należy odwołać się do koncepcji autorstwa Josepha Pine’a i Jamesa Gilmore’a. Opisują oni proces ewolucji rynku na skutek intensyfikującej się konkurencji. Pierwszym etapem jest rynek towarów, na którym producenci oferują niezróżnicowane towary po cenie rynkowej, a potrzeby klientów nie są istotne. Gdy jakieś szczególne właściwości wyróżniają produkt, a klienci są skłonni zapłacić za niego wyższą cenę, możemy mówić o rynku dóbr. Kolejnym etapem jest rynek usług, w którym oferowane nie są materialne produkty, ale konkretne działania odpowiadające potrzebom klienta. Nas najbardziej interesuje wyrafinowana forma rynku usług, czyli rynek doznań. Tutaj działalność polega na dostarczeniu klientowi wyjątkowego przeżycia. Dwa kluczowe mechanizmy, które kształtują rynki, to dostosowanie do klienta (*customization*) i utowarowienie. Poprzez zidentyfikowanie potrzeb klientów i dostosowanie się do nich, firmy są bardziej konkurencyjne i mogą oferować produkt po wyższych cenach. W miarę jak wprowadzona innowacja staje się powszechnym standardem na rynku, nabiera ona charakteru towaru. Głównym czynnikiem decydującym o zakupie jest wtedy cena, co zmusza producentów do jej obniżania.

⁹ D. Folga-Januszewska, *Museotherapy*, w: *Museotherapy. How Does It Work? Museum as a Place of Therapy*, red. R. Kotowski, E.B. Zybert, Kielce 2020, s. 23.

¹⁰ J. Waniek, *Museum as a Therapeutic Space*, w: *Museotherapy. How Does It Work? Museum as a Place of Therapy*, red. R. Kotowski, E.B. Zybert, Kielce 2020, s. 31–42.

nia. Usługi i dobra stają się towarami, gdy są powszechnie dostępne¹¹. Sposobem wyjścia z tej sytuacji jest zaoferowanie klientowi czegoś wyjątkowego, czego nie znajdzie nigdzie indziej. Kluczową kategorią na rynku doznań jest autentyczność. Nią kierują się konsumenci w swoich wyborach – cena i jakość nie mają znaczenia. „Klient, wysoko ceniący każdą chwilę swojego życia, będzie dążyć do tego, by chwile te były wyjątkowe, niezapomniane, autentyczne¹²”. Konsumenci pragną takiego produktu, który odpowiada ich wizerunkowi oraz wzmacnia poczucie wartości. Ze względu na tak bliskie dopasowanie do osobistych potrzeb, wszelkie przejawy udawania i sztuczności zostaną źle przyjęte. Nie znajdując zrozumienia, nie da się być autentycznym, bo to, co się robi, nie ma żadnego sensu. Przywodzi to na myśl teorię francuskiego socjologa Pierre’a Bourdieu dotyczącą kategorii kapitału. Bourdieu wymienia jego cztery rodzaje: kapitał kulturowy, symboliczny, społeczny i ekonomiczny. Ten pierwszy przejawia się jako wiedza, dobra kultury o charakterze materialnym oraz przejawy społecznego uznania. Kapitał symboliczny jest równoznaczny z dominacją w danym polu i pozwala określić zajmowaną w nim pozycję. Kapitał społeczny opiera się na wzajemnych relacjach, które umożliwiają funkcjonowanie jednostki w danym środowisku. Kapitał ekonomiczny oznacza natomiast po prostu dobra materialne¹³. Wymienione wyżej rodzaje kapitału są przedmiotem walki w ramach zróżnicowanych pól. Głównymi stawkami w polu produkcji kulturowej będą kapitał kulturowy oraz symboliczny, ale również ekonomiczny. Wynika to z faktu, że produkty kultury mają podwójny charakter: z jednej strony posiadają wartość rynkową, która stanowi podstawę kapitału ekonomicznego, z drugiej – symboliczną, która nie ma bezpośredniego przełożenia na profity materialne. Z punktu widzenia autentyczności kategoria kapitału jest niezwykle ważna. Podkreśla wzajemne relacje międzyludzkie, nadaje im pewne wartości (czy to ekonomiczne, czy też symboliczne).

Według Charlesa Taylora autentyczni jesteśmy tylko wtedy, kiedy spotykamy się z uznaniem i zrozumieniem innych ludzi. Ideał autentyczności opiera się w głównej mierze na społeczeństwie i koncepcji budowania wspólnego życia: „Autentyczność stanowi aspekt nowoczesnego indywidualizmu, a wszelkie formy indywidualizmu cechuje to, że nie tylko kładą one nacisk na wolność jednostki, ale również postulują pewne modele wspólnoty”¹⁴. Zygmunt Bauman mówił

¹¹ M. Kostera, *Zarządzanie na rynku doznań*, w: *Nowe kierunki w organizacji i zarządzaniu*, red. M. Kostera, B. Glinka, Warszawa 2012, s. 362.

¹² Ibidem, s. 369.

¹³ A. Matuchniak-Krasuska, *Zarys socjologii sztuki Pierre’a Bourdieu*, Warszawa 2010, s. 34–37.

¹⁴ C. Taylor, *Etyka autentyczności*, tłum. A. Pawelec, Kraków 1996, s. 47.

wielokrotnie, że jednostka podlega społeczeństwu. Według niego człowiek, uwolniony ze społecznych ograniczeń, staje się bardziej bestią niż wolną jednostką, której życie jest „wstrętne, brutalne i krótkie”. Warunkiem wyzwolenia jednostki jest podległość społeczeństwu¹⁵. Zdaniem Baumana być jednostką oznacza nie różnić się od tłumu oraz być takim samym jak wszyscy¹⁶.

Joseph Pine i James Gilmore wyróżniają pięć rodzajów autentyczności: naturalną, oryginalną, wyjątkową, referencyjną i inspiracji. Na rynku sztuki szczególnie istotne są trzy z nich: autentyczność wyjątkowa, czyli polegająca na wykorzystywaniu szczególnych osiągnięć ludzkiej pracy (np. malarz o wysokiej artystycznej wartości, eksperymentalny, poszukujący), autentyczność referencyjna – odwoływanie się do czegoś innego, co jest autentyczne (np. wykorzystywanie wątków biograficznych w twórczości) – i autentyczność inspiracji, która odnosi nas do wyższych celów, czegoś lepszego i wzniosłego (np. malarstwo patriotyczne, ku pokrzepieniu serc)¹⁷.

Nowe media z jednej strony można postrzegać jako szansę dla działalności kulturalnej – pozwalają na udostępnianie oferty szerokiemu gronu odbiorców, a z drugiej traktować jako zagrożenie – zmieniają kontekst komunikacyjny i wpływają na pewne umasowienie kultury. Parafrazując misję Muzeum Narodowego w Kielcach, nie ulega wątpliwości, że instytucje kultury w swojej działalności powinny być otwarte na współczesność oraz zasługiwać na zachwyt widza¹⁸. Ciągłe doskonalenie i dostosowywanie charakteru działalności do zmieniających się warunków są dla Muzeum Narodowego w Kielcach priorytetem. W trakcie pandemii Internet stał się jedynym narzędziem umożliwiającym korzystanie z oferty muzeum. Jednak odbiór sztuki online jest znacząco inny, niż przeżywanie jej „w realu” – co może być swego rodzaju przeżyciem metafizycznym. Podziwianie sztuki sprzed ekranu komputera nie generuje wspominatej już benjaminowskiej aury, nie jest autentyczne. Internetowe narzędzia są dopełnieniem, bazą wiedzy i informacji praktycznych dla odwiedzających. Ale to przestrzeń fizyczna muzeum jest miejscem spotkań. Spotkań z innymi oraz z samym sobą.

¹⁵ Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, tłum. T. Kunz, Kraków 2006, s. 32–33.

¹⁶ Idem, *Płynne życie*, tłum. T. Kunz, Kraków 2007, s. 28.

¹⁷ M. Kostera, *Zarządzanie na rynku...*, s. 370.

¹⁸ *Misja Muzeum Narodowego w Kielcach*, https://mnki.pl/pl/o_muzeum/misja (dostęp: 1.05.2021).

Bibliografia

- Bauman Z., *Płynna nowoczesność*, tłum. T. Kunz, Kraków 2006.
- Bauman Z., *Płynne życie*, tłum. T. Kunz, Kraków 2007.
- Benjamin W., *Anioł historii: eseje, szkice, fragmenty*, tłum. K. Krzemieniowa, H. Orłowski, J. Sikorski, Poznań 1996.
- Benjamin W., *Twórca jako wytwórca*, tłum. J. Sikorski, Poznań 1975.
- Folga-Januszewska D., *Museotherapy*, w: *Museotherapy. How Does It Work? Museum as a Place of Therapy*, red. R. Kotowski, E.B. Zybert, Kielce 2020, s. 23–30.
- Kostera M., *Zarządzanie na rynku doznań*, w: *Nowe kierunki w organizacji i zarządzaniu*, red. nauk. M. Kostera, B. Glinka, Warszawa 2012, s. 361–376.
- Manovicz L., *Język nowych mediów*, Warszawa 2006.
- Masny A., *Lubię to! Muzeum Narodowe w Kielcach w mediach społecznościowych*, Kielce 2018.
- Matuchniak-Krasuska A., *Zarys socjologii sztuki Pierre'a Bourdieu*, Warszawa 2010.
- Mazurek G., *Blogi i wirtualne społeczności – wykorzystanie w marketingu*, Kraków 2008.
- Taylor C., *Etyka autentyczności*, tłum. A. Pawelec, Kraków 1996.
- Waniek J., *Museum as a Therapeutic Space*, w: *Museotherapy. How Does It Work? Museum as a Place of Therapy*, red. R. Kotowski, E.B. Zybert, Kielce 2020, s. 31–42.
- Wyrzykowska K.M., *Muzyka i nowe media (wybrane zagadnienia)*, w: *Pomiędzy realnością a wirtualnością. Internet i nowe technologie w życiu codziennym*, red. K. Stachura, A. Kuczyńska, Gdańsk–Warszawa 2012, s. 40–51.

Izabela Karlińska

Muzeum Narodowe w Kielcach

EDUKACJA MUZEALNA W CZASIE PANDEMII

Abstract

The museum education during the pandemic

The COVID-19 pandemic became part of our reality in 2020. It has had a significant impact on all aspects of life. The educational activity of the museum also had to face a new – virtual reality. Online classes conducted by the National Museum in Kielce in all divisions, aimed at the presentation of exhibits from the museum collection in another manner than before. The works of art became the basis for workshops, classes, films and animations presented on the museum's website and Facebook. The text highlights the attitude and undertaken actions in the new social situation, the degrowth issue appearing in the context of needs concerning online cultural activities, and teachers' stand in this unusual situation.

Keywords: education, pandemic, online classes, degrowth, online collections

Słowa kluczowe: edukacja, pandemia, zajęcia online, postwzrost, zbiory online

Czas pandemii w większości instytucji kultury, jak na przykład muzeach czy galeriach sztuki, spowodował, że edukacja przeniosła się w inną przestrzeń. Obowiązujące obostrzenia i wytyczne nie pozwoliły na udostępnianie zwiedzającym sal muzealnych. Dzieci i młodzież, którzy chcieli uczestniczyć w zajęciach edukacyjnych, musieli zostać w domu. Przeniesienie oferty edukacyjnej do Internetu doprowadziło do zmiany sposobu myślenia o odbiorcy i postawiło szereg pytań: jak dopasować formę i treść lekcji muzealnych, jak zmienił się nasz odbiorca

w nowej przestrzeni, jak zmieniają się jego potrzeby. Agata Iżykowska-Uszczuk¹ uważa, że to właśnie sektor muzealnictwa najszybciej zareagował na pandemię, która pojawiła się w marcu 2020 roku. Prawdopodobnie wynika to z tego, że choć muzea przestały w tym momencie pełnić swoje główne zadania, jakimi są gromadzenie i udostępnianie zbiorów, to dalej mogły funkcjonować i rozwijać się na płaszczyźnie edukacji. Muzea zaczęły przedstawiać się na ten rodzaj działalności. Rozwijają działy o charakterze edukacyjnym, składające się z wyspecjalizowanych w różnych dziedzinach pracowników, na przykład plastyków, historyków sztuki, historyków, polonistów². Jak podaje Dorota Folga-Januszewska³, muzeum to instytucja posługująca się własnym językiem, będącym połączeniem wszystkich zmysłów⁴. W sferze nowego medium internetowego, zmieniony i pozbawiony korelacji bezpośredniej, został językiem łączącym „w obrębie jednej gramatyki i składni elementy wizualne, fonetyczne, semantyczne i symboliczne”⁵. Pozbawienie bezpośredniego odbioru dzieła sztuki i jego zastąpienie wirtualną postacią nie zmieniły jednak pozostałych znaczeń, o których pisze Folga-Januszewska. W dalszym ciągu strona wizualna i wszystkie idące za nią znaczenia treściowe, symboliczne, semantyczne mogą być rozumiane i wykorzystywane w taki sam sposób jak wcześniej, w zmienionej jedynie formie dostępu.

Muzeum Narodowe w Kielcach jest muzeum wielooddziałowym, które prowadzi działalność kulturalną w obrębie różnych dziedzin i dyscyplin naukowych, jak archeologia, historia, literatura, sztuka. Zygmunt Bauman uważa, że:

kultura przeobraża się dzisiaj w jeden z departamentów gigantycznego domu towarowego, jakim stał się świat przeżywany przez ludzi przeobrażonych, po pierwsze i po ostatnie, w konsumentów – diagnozując stan kultury w epoce płynnej nowoczesności. [...] Jak w innych działach tego megasklepu półki wypełnione są po brzegi wymienianymi co dzień atrakcjami, a ludy ozdobione reklamami najnowszych ofert – znikającymi równie błyskawicznie jak reklamowane przez nie nowości się starzeją. [...] Sprzedawcy towarów i autorzy reklam liczą na zaślubiny kunsztu uwodzenia

¹ A. Iżykowska-Uszczuk, *Edukacja muzealna w obliczu pandemii*, w: *Interdyscyplinarne badania z zakresu nauk pedagogicznych i humanistycznych*, red. E. Chodźko, M. Śliwa, Lublin 2020, s. 25.

² Ibidem, s. 26.

³ D. Folga-Januszewska, *Muzeum. Fenomeny i problemy*, Kraków 2015, s. 9.

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem.

z impulsem potencjalnych klientów do zabiegania o podziw współziomków i własną nad nimi przewagę⁶.

Z jednej strony porównanie działalności muzeum do domu towarowego ma wydźwięk niezwykle pejoratywny, z drugiej pokazuje to, jak działania podejmowane przez instytucje kultury, aby dotrzeć ze swoją ofertą do jak największej liczby osób, niewiele różnią się od komercyjnych przedsiębiorstw. Poszukiwanie coraz to innych możliwości, poszerzanie oferty edukacyjnej, ale również i muzealnej wskazują na podobieństwo w samej idei docierania jak „najdalej” i jak „najszerzej”. W okresie pandemii łatwo było zauważyć, jak Internet, traktowany do tej pory pobocznie, stał się jedynym medium umożliwiającym kontakt z odbiorcami muzeów. Czas ten zmienił również podejście do samych lekcji i warsztatów edukacyjnych. Brak bezpośredniej pomocy edukatora w wykonywaniu zadań spowodował zamianę dotychczasowych warsztatów na lekcje muzealne, którym towarzyszyła karta pracy, a nie zjęcia manualne.

Równocześnie przeobrażeniom uległa sama forma prowadzenia zajęć edukacyjnych – od lekcji podczas których niezwykle ważną rolę odgrywał kontakt edukatora z dziećmi, do takiej, w której łatwo zachować anonimowość i dystans do innych. Z jednej strony edukator w dalszym ciągu zachował *status quo* osoby edukującej, przekazującej wiadomości na dany temat, z drugiej strony brak kontaktu z dziećmi i widocznych ich reakcji na wygłaszane komunikaty i prezentowane czynności sprawiły, że wszyscy musieli nauczyć się nowych ról i wyjść ze strefy komfortu, pojawiającego się w wyniku możliwości obserwowania swoich wzajemnych reakcji. Edukatorzy i uczestnicy zajęć zaczęli funkcjonować w przestrzeni innej pod względem emocjonalnym, fizycznym i dydaktycznym. Odbiór zajęć zarówno ze strony edukatora, jak i odbiorcy przestał być widoczny. Tak ważny bezpośredni kontakt zastąpiony został obrazem. Wirtualny świat sprawił, że wszyscy, w tym edukator, stali się bardziej anonimowi. Dzieci i młodzież, uczące się zdalnie od marca 2020 roku, nie potrafiły w trakcie zajęć odpowiedzieć na pytanie, w jakiej instytucji korzystają z lekcji online. Takie sytuacje nie pojawiały się podczas zajęć stacjonarnych.

Jak czytamy w *Postawach nauczycielek i nauczycieli wobec kształcenia na odległość w czasie pandemii Covid-19*⁷, nauka zdalna pokazała, iż taki rodzaj pracy,

⁶ D. Kacprzak, K. Milewska, *Edukacja w muzeum wielooddziałowym i wielodyscyplinarnym*, w: *ABC edukacji w muzeum. Muzea sztuki współczesnej, rezydencjonalne, wielooddziałowe i interdyscyplinarne*, Warszawa 2015, s. 62.

⁷ S. Jaskulska, B. Jankowiak, *Postawy nauczycielek i nauczycieli wobec kształcenia na odległość w czasie pandemii Covid-19*, „Studia Edukacyjne” 2020, nr 57, s. 47–65.

pomimo deklarowanej przez nauczycieli całkowitej realizacji programu nauczania, bardziej pogłębiał różnice między uczniami, niż je wyrównywał⁸. Praca z wykorzystaniem nowych mediów – platformy do e-edukacji – pokazała ponadto, jak zmienia się „gramatyka edukacji”⁹, czyli „regularna struktura i stałe zasady organizacji pracy szkoły, w tym standardowe praktyki organizacyjne, dotyczące podziału czasu i przestrzeni, dzielenie wiedzy na przedmioty, ocenianie i klasyfikowanie oraz gromadzenie uczących się w grupach wiekowych”¹⁰. Lekcje nie odbywały się w tej samej kolejności, często miały inny wymiar czasowy, co prowadziło do zachwiania bezpieczeństwa wprowadzonego przez wcześniejszą rutynę. Równocześnie, pracując na wybranych platformach internetowych, po jakimś czasie nauczyciele i edukatorzy zaczęli szukać nowych rozwiązań poprawiających dotychczasową jakość nauczania. Próbowali dostosować formę zajęć do nowych warunków. Dotyczy to tworzenia nowatorskich, oryginalnych materiałów edukacyjnych (prezentacje, programy do ich tworzenia, szukanie podobnych lekcji online) oraz poznawania, a nawet odkrywania zasobów posiadanych przez Muzeum.

Pojawiające się w nowej sytuacji problemy z percepcją sztuki, której rola i zasady działania zostały zmienione, sprawiły, że widz, bazujący jedynie na obrazie internetowym, pozbawiony kontaktu z „żywym” dziełem sztuki, został „wrzucony” w sytuację wcześniej nieznaną. Wprowadzenie przez muzea wirtualnych spacerów, pozwalających na zwiedzanie ekspozycji w domu, było zachętą do odwiedzania instytucji kultury. Umożliwiały one eksplorację zbiorów różnych instytucji, ale nie mogły całkowicie zastąpić wizyty w muzeum. Elektroniczna kopia nie może być substytutem bezpośredniego obcowania z dziełem sztuki. Trudno za pomocą cyfrowego przekazu oddać format czy fakturę. Podobnie jest z zajęciami i warsztatami edukacyjnymi. Sama atmosfera muzealnych wnętrz bardzo wpływa na postrzeganie. Widząc dzieła sztuki, będące na „wyciągnięcie ręki”, dzieci częściej zapamiętują miejsce, w którym odbyły się zajęcia, oraz artystę czy temat, którego dotyczyła lekcja. Oglądanie obrazu w muzeum, w konkretnym miejscu na ekspozycji, pozwala na szersze poznanie danego eksponatu, ponieważ dowiadujemy się o nim również w kontekście innych obiektów, a te interakcje tworzą różnego rodzaju ciągi myślowe i rozbudzają emocje, dzięki którym mamy skojarzenia i łatwiej zapamiętujemy to, czego się dowiedzieliśmy.

⁸ Ibidem, s. 55.

⁹ M.Z. Czerepaniak-Walczak, *Jak zmienia się „gramatyka edukacji”? O przejawach i konsekwencjach (wymuszonej) edukacji*, „Forum Oświatowe” 2020, vol. 32, no. 1(63), s. 13–23.

¹⁰ Ibidem, s. 15.

Tworzenie cykli edukacyjnych, pokazujących wybrany fragment kolekcji, udowodniło, jak wiele ma do zaoferowania Muzeum i jak mało do tej pory eksploatowane były niektóre eksponaty muzealne, szczególnie te pokazywane na wystawie stałej, a zwłaszcza te wykluczone z ekspozycji. Należy tu zwrócić uwagę na obiekty należące do rzemiosła artystycznego, które do tej pory podczas zajęć pokazywane były jedynie w kontekście odpowiednich wystaw czasowych lub zajęć z wybranych tematów, na przykład z epoki baroku czy Młodej Polski. Tak powstała „Kulturalna filiżanka”, przedstawiająca wybrany obiekt z kolekcji, a następnie proponowany warsztat z nim w roli głównej. Nawiązanie do eksponatu nie zawsze było bezpośrednie i całkowicie oczywiste. Czasem był to wzór na porcelanie, czasem kształt naczynia czy przeniesienie motywu na inne medium artystyczne, jak w przypadku kafla, który „stał się” witrażem. Warsztaty o różnym poziomie trudności i treści pozwoliły udowodnić, że sztuki plastyczne mogą nie tylko pokazywać przeszłość oraz to jak niegdyś wyglądało rzemiosło użytkowe, ale również stać się pretekstem do poznania podstaw haftu, malowania na szkłe czy być inspiracją do niekonwencjonalnego wykorzystania powszechnie dostępnych materiałów plastycznych lub produktów drogerijnych.

Pierwsze zajęcia, udostępniane na muzealnym Facebooku i stronie internetowej, podzielone na sekcję manualną i sekcję plastyczną, miały zastąpić zajęcia stacjonarne. Wykorzystywały one zasoby muzealne jako inspirację do tego, by różne prace wykonać samodzielnie w domu. Używano masy solnej czy papierowej, ponieważ uczniowie z rodzicami mogli wykonać ją bez wychodzenia z domu.

Kolejnym cyklem, przeznaczonym dla wszystkich, których ciekawiły procesy powstawania określonych dzieł sztuki, były zagadki „Ze słownika muzealnika”. Miał on na celu zwrócenie uwagi na nietypowość i wielowątkowość sztuki i zbiorów muzealnych, a także przedstawienie, jak niezwykle słowa czy też techniki skrywają muzealne eksponaty oraz architektura zabytkowych budynków.

W czasie pandemii Muzeum włączyło się w międzynarodową akcję muzealników „ożywiającą” dzieła sztuki. Goście Muzeum, którzy ze względu na restrykcje związane z pandemią nie mogli skorzystać z muzealnej oferty, byli z nami w kontakcie poprzez serwis społecznościowy Facebook. Umieszczali tam fotograficzne posty, na których wcielali się w postać przedstawioną na ulubionym obrazie. Wszyscy „kreatorzy” próbowali wykonać kopię dzieła, występując jako jeden z jego głównych obiektów. Zadanie to udowodniło, jak wielu odbiorców ma ulubione obrazy z kolekcji MNKi oraz że sztuka może stać się inspiracją pozwalającą na kreatywność w każdym wieku.

Podobnym cyklem było *Inspirowane dziełem sztuki*. Zadanie polegało na wykonaniu fotografii niebędącej idealnym odtworzeniem np. obrazu. Chodziło o inspirację, wrażeniowość i niekonwencjonalny pomysł.

Szukanie oryginalnych tematów do eksploataowania oraz próba dotarcia do nowych odbiorców w przestrzeni wirtualnej powodowały sukcesywne poszerzanie tematów zajęć. Edukatorzy poruszali coraz to nowe problemy i wymyślali oryginalne zadania edukacyjne. Tematy były bezpośrednio związane z edukacją szkolną. Dział Edukacji Muzeum Narodowego w Kielcach, aby zachęcić młodzież do nauki, szczególnie tę przygotowującą się do zdawania egzaminu maturalnego, zaczął publikować podcasty. Tematy z języka polskiego poruszały podstawowe zagadnienia i systematyzowały wiedzę, a te z historii sztuki, oparte przeważnie na muzealnej kolekcji, miały przypomnieć dzieła i sylwetki artystów, którzy często pojawiają się w zadaniach maturalnych. Muzeum Narodowe w Kielcach może pochwalić się tym, że jako jedno z pierwszych udostępniało „maturalne” podcasty, które łącznie zgromadziły przed ekranem monitora kilka tysięcy odbiorców (stan na maj 2021).

Udostępniane w Internecie – na Facebooku i Youtube – posty, filmy, prezentacje to tylko część działań podejmowanych online. W ramach projektu „Dla pokrzepienia serc...” Dziedzictwo Niepodległej we wszystkich oddziałach zostało przeprowadzonych ponad sto zajęć online. Spotkania te oparte na zbiorach każdego oddziału były pierwszymi zajęciami online realizowanymi w Muzeum. Lekcjami, które cieszyły się popularnością, były „Emocje – Jacka Malczewskiego”, prowadzone w oparciu o wybrane obrazy artysty (*Alegoria Polski* z cyklu *Polonia, Pytia, Polonia I – personifikacja Polski Odrodzonej, U studni, Autoportret w zbroi*). Zamysłem autorów zajęć edukacyjnych było pokazanie młodzieży, jak emocje zostały przedstawione na płótnie. Malczewski malował tematy patriotyczne, skłaniające do zadumy nad losem ojczyzny, a swoje refleksje ukazywał w wizerunkach kobiety – Polonii, której twarz oraz towarzyszące scenie symbole tworzą pełną emocjonalnych odniesień narrację. Zajęcia te pokazały problem z odpowiednim nazywaniem emocji przez uczestników, którym kłopot sprawiły takie słowa jak zamyślenie, nostalgia, pokora. Towarzysząca zajęciom opowieść o życiu i twórczości artysty, o najważniejszych wydarzeniach w jego życiu (powstanie styczniowe, nauka w Akademii w Krakowie, konflikt z Janem Matejką, odzyskanie niepodległości itp.), ukazywała przeżycia malarza w kontekście konkretnych sytuacji. Pod koniec zajęć, patrząc ponownie na obraz, dzieci potrafiły bezbłędnie nazwać emocje i dopasować je do wszystkich elementów dostrzeżonych w dziele sztuki.

Zajęcia te stały się przyczynkiem do stworzenia lekcji, na których wraz z dziećmi i młodzieżą zajęliśmy się rozpoznawaniem emocji i ich wpływem na nasze życie.

Obrazy Jacka Malczewskiego były podstawą do podjęcia próby poznania malowanych emocji oraz nazwania własnych przeżyć. Na zajęciach wykorzystywano tzw. kartę pracy, która pomagała odpowiedzieć na pytania, czy potrafimy nazwać nasze emocje i z którymi z nich mamy największy problem. Lekcje muzealne pokazały różnicę w umiejętności nazywania konkretnych stanów emocjonalnych pomiędzy najmłodszą grupą wiekową (przedszkolaki), a dziećmi do dwunastego roku życia. Okazało się, iż najmłodsze dzieci lepiej rozpoznają emocje i potrafią dopasować takie słowa jak radość, spokój, złość czy np. zadumę do właściwych motywów graficznych zaprojektowanych specjalnie do ćwiczeń. Dzieci szybciej odnajdują „namalowane” emocje na obrazach i potrafią poprawnie je nazwać. Wraz z wiekiem zdolność ta wyraźnie słabnie. Okazuje się nawet, że starsze dzieci, młodzież nie potrafią nazwać emocji. Nie chodzi tu jednak jedynie o właściwe nazewnictwo, ale również o „opowiedzenie” danego stanu innymi słowami, tak aby zdefiniować samodzielnie nieznane pojęcie. Na przykład uczestnicy zajęć często nazywali to co widzieli „smutkiem”, chociaż bardziej precyzyjnie byłoby określić to „zadumą”. Nostalgia myłona była z radością. Ponadto zajęcia wskazały na problemy z rozumieniem gestów, mowy ciała. Ułożenie dłoni, sylwetki czy nawet ujęcie twarzy portretowanych nie były dla dzieci znakiem odpowiadającym czy sugerującym pewne emocje. Próba wykonania przez uczestników danego gestu, aby spróbować odtworzyć postać z obrazu, nie przynosiła oczekiwanego efektu.

Kolejnym programem edukacyjnym, skierowanym tym razem do osób z dysfunkcją słuchu, były filmiki uczące podstawowych zwrotów w polskim języku migowym, przydatnych podczas wizyty w muzeach. Cykl ten wpisywał się w zajęcia poruszające tematy społeczne. Odbiorcą filmików były przede wszystkim osoby bez dysfunkcji zainteresowane nauką komunikacji za pomocą gestów. Równocześnie zapoznanie się z podstawowymi słowami pomocnymi podczas np. wizyty w muzeum stało się pretekstem do przekroczenia bariery wykluczenia z kultury osób z dysfunkcjami.

Tworzenie programów edukacyjnych w sektorze muzealnym w nowej sytuacji spowodowało również, że i ta sfera aktywności stała się obszarem dyskusji w zakresie postwzrostu¹¹. Stawia się pytania, jak duże jest zapotrzebowanie na podcasty, zajęcia online, wykłady, a w końcu, do jakiego momentu jesteśmy w stanie czerpać z tych propozycji. W wyniku przesyty technologiami, przy których spędzamy większość dnia, pracując zdalnie, granice te mogą szybko się przesuwac. Taki stan spowodował pojawienie się terminu postwzrostu. Początkowo termin ten przywoływany był w kontekście zmian klimatycznych, a w czasie pandemii wiele

¹¹ *Muzealny think-tank: Postwzrost w muzeach*, <https://polin.pl/pl/aktualnosci/2021/04/20/muzealny-think-tank-postwzrost-w-muzeach> (dostęp: 10.08.2021).

dziedzin życia i aktywności przyjęło tę nazwę do bardziej precyzyjnego określenia ich dynamiki sytuacji. Taki stan rzeczy stawia pytanie: czy jesteśmy w stanie sami znaleźć rozwiązanie i tzw. złoty środek w produkowanych przez instytucje muzealne nowych formach dotarcia do odbiorcy? Czy jesteśmy w stanie zdobyć wystarczającą liczbę gości, nie tworząc coraz to nowych form działających w sieci? Z drugiej strony, jak pisze Łukasz Gawęł, „należy spojrzeć na muzea nie tylko jak na instytucję sektora kultury, ale jak na podmiot wchodzący w rynek mediów, nie tylko jako klient, lecz także jako wytwórca”¹². Patrząc w kontekście postwzrostu na edukację i biorąc pod uwagę „produkcję” i tworzenie dużej liczby edukacyjnych aktywności, niedających się udostępniać stacjonarnie, kwestia ta zostaje otwarta. Jak pisał Gawęł – nie można ignorować potencjału nowych mediów i rosnącej ich wszechobecności. Zwiększanie się liczby użytkowników Internetu na świecie i w Polsce¹³ powoduje, iż kwesta postwzrostowa może być nie do rozstrzygnięcia.

Nieograniczony dostęp do oferty edukacyjnej online spowodował poszerzenie grupy odbiorców o dzieci, młodzież, a nawet studentów z innych miast w Polsce. Docieranie do wcześniej niedostępnych grup spoza najbliższego otoczenia (np. studenci z Chin, z którymi zajęcia odbyły się w kwietniu 2021 roku) udowodniło, że istnieją możliwości prowadzenia zajęć dla uczestników, którzy do tej pory nie mogli przyjechać do Muzeum i skorzystać z naszej oferty. Wydaje się zatem, iż zajęcia online, jako forma towarzysząca równolegle zajęciom stacjonarnym, staną się rozwiązaniem długoterminowym, niezależnie od stanu pandemii. Z drugiej strony prowadzenie zajęć online wywołuje ciągle opór wśród nauczycieli, którzy do tej pory korzystali z zajęć stacjonarnych w oddziałach Muzeum. Niewielu nauczycieli łączyło się z klasy z edukatorem z Muzeum, aby wziąć udział w zajęciach.

Muzeum jako instytucja kultury, której celem jest dbałość o powierzone dziedzictwo kulturowe, jego stałe gromadzenie, działalność edukacyjna, pogłębianie wiedzy, otwartość na potrzeby gości, znalazła się podczas pandemii w nowej sytuacji. Obcowanie z dziełem sztuki w sposób bezpośredni było do tej pory czymś oczywistym i naturalnym. Stan ten zmienił się diametralnie, a Muzeum, mimo braku odpowiedniego przygotowania i niemałego zaskoczenia wybuchem pandemii, postarało się udostępniać zbiory w każdy możliwy sposób. Oczywiście jest jednak, że pokazywanie w wirtualnej rzeczywistości kolekcji nigdy nie zastąpi bycia w kontakcie z dziełem sztuki, nie zastąpi muzealnej przestrzeni. Towarzysząca spotkaniu ludzi i dzieła sztuki narracja, emocje, rozmowa nigdy nie staną się podrzędne w stosunku do tylko i wyłącznie oglądania eksponatów w Sieci. Dlatego

¹² Ł. Gawęł, *Muzeum i nowe media. Rozwój oferty cyfrowej w czasie pandemii*, „Zarządzanie Mediami” 2020, t. 8, s. 526.

¹³ Ibidem, s. 527.

też nie bez przyczyny jednym z muzealnych haseł są słowa: „Muzeum – miejsce spotkań”. Pomimo zaistniałej sytuacji mamy nadzieję, że udostępniane przez nas w Internecie wirtualne spacerory czy fragmenty kolekcji staną się pretekstem do zaplanowania realnej wizyty w naszym Muzeum.

Bibliografia

- Czerepaniak-Walczak M.Z., *Jak zmienia się „gramatyka edukacji”? O przejawach i konsekwencjach (wymuszonej) edukacji*, „Forum Oświatowe” 2020, vol. 32, no. 1(63), s. 13–23.
- Folga-Januszewska D., *Muzeum. Fenomeny i problemy*, Kraków 2015.
- Gawel Ł., *Muzeum i nowe media. Rozwój oferty cyfrowej w czasie pandemii*, „Zarządzanie Mediami” 2020, t. 8, s. 525–534.
- Iżykowska-Uszczyk A., *Edukacja muzealna w obliczu pandemii*, w: *Interdyscyplinarne badania z zakresu nauk pedagogicznych i humanistycznych*, red. E. Chodźko, M. Śliwa, Lublin 2020, s. 25–34.
- Jaskulska S., Jankowiak B., *Postawy nauczycielek i nauczycieli wobec kształcenia na odległość w czasie pandemii Covid-19*, „Studia Edukacyjne” 2020, nr 57, s. 47–65.
- Kacprzak D., Milewska K., *Edukacja w muzeum wielooddziałowym i wielodyscyplinarnym*, w: *ABC edukacji w muzeum. Muzea sztuki współczesnej, rezydencjonalne, wielooddziałowe i interdyscyplinarne*, Warszawa 2015, s. 61–80.

Netografia

- Muzealny think-tank: Postwzrost w muzeach*, <https://polin.pl/pl/aktualnosci/2021/04/20/muzealny-think-tank-postwzrost-w-muzeach> (dostęp: 10.08.2021).

Zuzanna Michcik

Muzeum Narodowe w Kielcach

CO DALEJ? O PRZYSZŁOŚCI MUZEÓW W CZASACH PANDEMII

Abstract

What's next? About the future of museums during the pandemic

Modern discussion about museum activity revolves around questions about the future, a new way to collect and present museum collections, and adaptation for the audience. A museum is constantly changing, starts paying attention to crucial matters for the community, especially in unpredictable pandemic restrictions. The massive visits to the museum had to step aside to adapt to new rules. It has forced us to displace the activities inside, especially the virtual ones. Also, a chance to experiment with a content presentation form by museums appears. The new innovative solutions designed for the future have been rapidly introduced. Both visitors and museologists must have accustomed to them quickly. More and more cultural institutions invite their visitors to recreate, redraft and share materials. This type of open-functioning formula of the museum that engages and involves various groups, helps the museum survive crises related to the temporary closure. I will analyze Peter Vergo's new museology theory and Nina Simon's participatory museum conception, and describe the event titled "What's next?" in the National Museum in Kielce. This event could show what has changed recently in practical museology, as well as in what way the contemporary museums have a chance to adapt to visitors' expectations.

Keywords: the future of museums, participatory museum, new museology, uncertainty

Słowa kluczowe: przyszłość muzeów, muzeum partycypacyjne, nowa muzeologia, niepewność

Niepewność i kreatywność

Globalna epidemia wpłynęła na zmianę naszej świadomości i zachowań, wywołując napięcia związane z niepewną przyszłością i nieoczekiwanym kryzysem dotychczasowego porządku świata. Różne, często sprzeczne emocje, niepokoje czy zmiany wyznawanych wcześniej wartości musiały znaleźć wyraz w odpowiedzi na tak dynamiczną sytuację, w tym w próbach zrozumienia lub zrationalizowania sobie tej nowej rzeczywistości poprzez sztukę. Natłok nieprzewidywalnych i często tragicznych wydarzeń, sprzeczne emocje wywołane przez pandemię stworzyły wiele interpretacji obecnego, przeszłego i przyszłego świata i wpłynęły zarówno na indywidualne, jak i społeczne postrzeganie rzeczywistości. Jesteśmy zmuszeni do spojrzenia na nowo na wiele kwestii i rodzących się pytań, na które wydawało się, że odpowiedzi udzielono już dawno. Pandemia znajduje odzwierciedlenie w sztuce współczesnej, ale także w praktyce muzealnej. Nowe reguły codzienności wpłynęły na treść ekspozycji współczesnych muzeów oraz na działalność samych instytucji. Narzucone zasady, do których wszyscy nadal się dostosowujemy, wywołały potrzebę adaptacji. W praktyce muzealnej pojawił się impuls do przenoszenia ekspozycji na otwarte przestrzenie, tworzenia nowych lub powrotu do nieczęsto wykorzystywanych wcześniej formatów wystaw i towarzyszących im wydarzeń. Aktywnie rozwijają się działania online, w tym szczególnie dynamicznie zakładane są i prowadzone na szeroką skalę internetowe grupy służące do wymiany informacji na temat aktywności kulturalnych, komunikacji instytucji kulturalnych ze zwiedzającymi, promowania nowych artystów czy chociażby wspierania się nawzajem przez ludzi doświadczających skutków pandemii. Współcześnie działające muzea muszą się więc w tej nowej rzeczywistości odnaleźć, podejmując role, które wcześniej uważane były za niekoniecznie muzealne. W kryzysie, w którym się znajdujemy, muzea mogą być miejscem werbalizowania złożonych emocji, platformą do dyskusji, wymiany wrażeń, doświadczeń, pomagając odnaleźć równowagę emocjonalną czy nadzieję na postpandemiczną przyszłość¹.

Zamykanie instytucji kulturalnych oraz narzucanie im rygorystycznych ograniczeń liczby zwiedzających w wielu przypadkach spowodowało kreatywne dostosowywanie się do obostrzeń. Największe zmiany widać było w edukacyjnej działalności muzeów, z dnia na dzień zmuszonych do przerwania prowadzenia lekcji muzealnych i warsztatów². Działalność muzeów przeniosła się przede wszyst-

¹ N. Kareva, *New Exhibition Practices and the Role of Museums in a Pandemic*, „Philosophy Study” 2020, t. 10, nr 12, s. 874–877.

² *Museums Around the World in the Face of Covid-19*, raport UNESCO, 2021.

kim do Internetu³, realizowana w postaci wirtualnych spacerów po wystawach, filmów, podcastów, grup edukacyjnych zastępujących lekcje muzealne czy udostępnianych online publikacji. Dało to możliwość dotarcia do osób, które zmuszone były pozostawać w domu. Paradoksalnie, zamknięcie instytucji kulturalnych i ich przeniesienie do sfery wirtualnej otworzyło możliwość skorzystania z muzealnych zasobów osobom, które wcześniej, z różnych powodów, nie chciały czy nie miały możliwości pojawić się na miejscu. W niektórych przypadkach starano się również przenosić elementy ekspozycji muzealnych, przynajmniej częściowo, na świeże powietrze – na dziedzińce, skwery lub do parków miejskich, organizując zarówno wystawy czasowe, jak i jednodniowe wydarzenia lub spacerory tematyczne.

Innowacje, twórcze koncepcje, szybka adaptacja do bardzo zmiennych warunków działania, a nawet nieszablonowe myślenie do tej pory uważane były za margines muzealnej pracy, pole do działania stażystów lub marzycieli. Obecnie jednak znaleźliśmy się poza znanymi nam schematami, w dodatku na nieokreślonej bliżej przyszłość. Działalność muzeów, jako tradycyjnie trwałych instytucji, w czasie pandemii jest poddawana ciągłym zakłóceniom, a przez to i przemianom. Dostosowanie się do nowych warunków nie jest już zatem jedną z wielu opcji, ale koniecznością. Kreatywna adaptacja do aktualnie panujących zasad wynika z niepewności dotyczącej przyszłości. Sama niepewność jest jednym z podstawowych parametrów, które opisują współczesne nam czasy. Może być rozpatrywana w kategoriach społecznych, odnosić się do porządku politycznego lub prawnego i instytucjonalnego, wpływając na praktyki i zasady związane z codziennym życiem. Dotyczy stanu globalnej gospodarki i antycypowanych kryzysów, zmian klimatycznych, coraz częstszych klęsk żywiołowych, niestabilności politycznej i konfliktów czy, jak ostatnio – wybuchu pandemii. W przestrzeni publicznej słychać różnorodne spekulacje na temat niepewnej przyszłości, wpływającej na codzienne praktyki i doświadczenia.

W sytuacji kryzysu związanego z pandemią oraz narastającej niepewności dotyczącej przewidywania tego, co przed nami, muzeum może stawać się już nie tylko tradycyjnym, „sztywnym” miejscem ekspozycji obiektów, ale także dążyć do podejmowania dyskusji na aktualne tematy, stając się platformą dialogu i porozumienia. Czasy pandemii sprzyjają zadawaniu pytań o kondycję jednostek i grup społecznych oraz poszukiwaniu odpowiedzi na te pytania nie tylko na gruncie ściśle naukowym. Nieprzewidywalne okoliczności pociągają za sobą powstawanie różnorodnych, zarówno indywidualnych, jak i grupowych sposobów radzenia sobie z niepewnością. Jednym z takich przykładów jest sztuka, która może służyć

³ A. Vajda, *Museums and Online Spaces. The Society-Building Role of the Museums during the Pandemic*, „Acta Universitatis Sapientiae, Communicatio” 2020, nr 7, s. 42–53.

adaptacji do nowych warunków, kształtowaniu nadziei na przyszłość czy pełnić funkcję swoistego „zbiorowego znieczulenia” na trudne czasy⁴. W tak nieprzewidywalnej sytuacji jak wybuch globalnej pandemii, nowoczesne, odpowiedzialne muzeum może pełnić rolę społecznego miejsca wyrażania niepokojów i obaw dotyczących przyszłości, podejmowania kwestii uniwersalnych i indywidualnych problemów człowieka, wykorzystując jako medium sztukę oraz zbudowany autorytet i zaufanie publiczne. Otwarte wzięcie na warsztat emocji pojawiających się w tym nietypowym okresie, wspólne przeżywanie ich i przepracowywanie, może pozwolić nam na lepsze dostosowywanie się do niepewnych czasów⁵.

W tej niepewnej rzeczywistości może pojawić się jednak jakiś pozytywny element. Jest to kreatywność, napędzana procesem podejmowania decyzji w ramach ograniczonych możliwości. Poszukujemy sensu w wydarzeniach, których nie rozumiemy. Potrzebujemy nadać im znaczenie, dzięki któremu jesteśmy w stanie, chociaż częściowo je przyjąć i poznać ich istotę. Takie *sensemaking*⁶, czyli nadawanie znaczenia, sensu otaczającej nas rzeczywistości ułatwia racjonalizowanie doświadczanych wydarzeń, zarówno pozytywnych, jak i negatywnych, łagodząc intensywne, przejmujące reakcje na nie. Nadając sens danemu wydarzeniu, nazywając je i definiując, ułatwiamy sobie jego przyswojenie.

Najprościej mówiąc, *sensemaking* oznacza proces nadawania znaczenia doświadczeniom, bazując na tym, co dane doświadczenie oznacza dla jego uczestników⁷. Poprzez tworzenie znaczenia wypracowuje się wyjaśnienie wspólnie przeżywanych wydarzeń, bardzo często niejednoznacznych i mogących być interpretowanymi na wiele różnych sposobów. Dla kognitywistów *sensemaking* to proces interpretacji bodźców i konstruowania ram poznawczych oraz schematów myślowych. Dla konstrukcjonistów natomiast tworzenie sensów/znaczeń jest procesem interpretowania ludzkich interakcji i ciągłego negocjowania znaczeń za pomocą języka⁸. W związku z tym naukowe rozważania *sensemaking* koncentrują się na użyciu

⁴ P. Sarasso, I. Ronga, M. Neppi-Modona, K. Sacco, *The Role of Musical Aesthetic Emotions in Social Adaptation to the Covid-19 Pandemic*, „Frontiers in Psychology” 2021, nr 12, <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2021.647756/full> (dostęp: 1.10.2021).

⁵ Ibidem.

⁶ T. Anderson, *The Many Faces of Uncertainty: Getting at the Anthropology of Uncertainty*, <https://opus.lib.uts.edu.au/bitstream/10453/10784/1/2008002845OKfixed.pdf> (dostęp: 20.05.2021).

⁷ M. Kramer, *Sensemaking*, w: *The International Encyclopedia of Organizational Communication*, red. C. Scott, L. Lewis, Oxford 2017, s. 1–10.

⁸ J. Sandberg, H. Tsoukas, *Sensemaking Reconsidered: Towards a Broader Understanding Through Phenomenology*, „Organization Theory” 2020, t. 1, s. 1–34.

języka rozumianego jako system komunikacji, zwłaszcza że granice pomiędzy różnymi podejściami badawczymi są płynne.

Sensemaking wiąże się z interpretatywną perspektywą komunikacji, skupioną wokół tego, w jaki sposób znaczenie jest konstruowane społecznie poprzez komunikację. Wspólne nadawanie sensu nie wymaga jednak rozważania go w kategoriach obiektywnej prawdy lub fałszu, ponieważ konstruuje się rzeczywistość reprezentującą wspólnie przeżywane doświadczenia⁹. W kontekście społecznym nadawanie sensu jest mocno związane z partycypacją, dlatego że dynamika społecznych interakcji może wpływać na indywidualne odczucia.

W kontekście niepewności istotne jest również rozważanie kulturowych konstrukcji czasu. Jednym ze sposobów jest przyjrzenie się, w jakim kierunku zorientowana jest kulturowa perspektywa danej grupy, to znaczy, w jaki sposób dana grupa patrzy na świat: przez pryzmat czasu przeszłego, teraźniejszości czy antycypowanej przyszłości. Widoczne jest to przede wszystkim w języku, którym się posługuje. Istnieją oczywiście również inne sposoby rozumienia czasu. W dawnych wiekach szczególnie popularne było rozpatrywanie go przez pryzmat cykliczności, wymagającej dostosowania stylu życia do zmieniających się pór roku i pojawiających się wraz z nimi nowymi obowiązkami. Rozumienie samej relacji pomiędzy przeszłością, teraźniejszością i przyszłością jest również konstruowane społecznie. Wyobrażenia na ten temat, różne w zależności od kultury, w której jesteśmy zanurzeni, wpływają na to, w jaki sposób patrzymy na przyszłość i staramy się do niej dostosować, przewidując jej przebieg. Takie specyficzne dla poszczególnych kultur zorientowanie na czas może wpływać na to, w jakim stopniu możliwe jest jego kontrolowanie. Postmodernistyczne koncepcje czasu zakładają za to radykalne odejście od liniowego uporządkowania, które na jednej osi umieszczało kolejno przeszłość, teraźniejszość i przyszłość¹⁰. Czas w tej koncepcji rozumiany jest jako wiele różnorodnych, jednocześnie działających procesów, często wewnętrznie sprzecznych, nierozpoznawalnych i nieprzewidywanych. Wymusza to zastanowienie się nad naszą rolą w tych procesach oraz większe zaangażowanie się w przyszłość i wzięcie za nią odpowiedzialności. To z kolei może otworzyć obiecujące możliwości kreatywnego działania.

⁹ M. Kramer, *Sensemaking*...

¹⁰ D. Dickens, *Time and Postmodernism*, „Symbolic Interaction” 2002, t. 25, nr 3, s. 389–396.

Współczesność muzeum

Praca muzealników coraz bardziej się zmienia, dostosowując się do obecnych czasów, przede wszystkim odpowiadając na potrzebę zabierania przez instytucje kulturalne głosów w tematach istotnych dla współczesnego człowieka. Powstają liczne muzea specjalistyczne, obejmujące bardzo szerokie grono zagadnień, od kwestii dotyczących pamięci, migracji czy konfliktów i wojen, do historii najnowszej. Odwołując się do dziedzictwa przeszłości, bazując na historii, podejmują problemy aktualne, zarówno dla społeczności lokalnych, jak i takich o stopniu globalnym, wykorzystując swoje zasięgi i wpływy do popularyzowania wiedzy na dany temat. W ciągu ostatnich kilkunastu lat bardzo dynamicznie zmieniał się też stosunek do odbiorców muzeów. Coraz większą wagę przyznaje się zwiedzającym i ich potrzebom. Sam zwiedzający nie oznacza już tylko gościa muzeum, któremu przedstawia się pewną niekwestionowaną narrację w oparciu o zgromadzone obiekty, ale staje się on uczestnikiem działalności muzeum, a nawet jego współtwórcą. Muzea, których zbiory i ekspozycje służyły w przeszłości do epatowania bogactwem i wiedzą jego prywatnych lub państwowych właścicieli, ewoluują dzisiaj w kierunku kreowania zmian w przestrzeni publicznej. Wraz ze zwiększonym naciskiem na promowanie integracji i różnorodności, nowoczesne muzea stają się platformą do nagłaśniania i edukowania w tematach dotyczących problemów społecznych czy praw człowieka. Przekształcają się więc z biernych miejsc kolekcjonujących drogie przedmioty w instytucje aktywnie zaangażowane w podtrzymywanie wspomnień i wspólnotowe, społeczne ich przeżywanie¹¹. Stają się placówkami coraz bardziej otwartymi na potrzeby społeczności lokalnej, prowadząc na szeroką skalę działalność edukacyjną¹² oraz oferując przestrzeń do dialogu współczesnym ruchom sztuki współczesnej i aktywizmowi¹³. Są instytucjami komunikacji społecznej i jako takie tworzą lub generują idee, narracje, znaczenia i interpretacje na podstawie obiektów i źródeł, którymi dysponują¹⁴. Coraz częściej ztraca się przez to granica pomiędzy muzeum, galerią sztuki, placówką edukacyjną, miejscem rozrywki a centrum wielokulturowym, prowadząc do powstawania nowych pytań o rolę i obowiązki muzeum we współczesnym świecie.

¹¹ J. Carter, J. Orange, *Contentious Terrain: Defining a Human Rights Museology*, „Museum Management and Curatorship” 2012, t. 27, nr 2, s. 111–127.

¹² J. Skutnik, *Muzeum sztuki współczesnej jako przestrzeń edukacji*, Katowice 2008.

¹³ B. Kirshenblatt-Gimblett, *Muzeum jako katalizator*, tłum. D. Żukowski, w: *Laboratorium muzeum. Tożsamość*, red. A. Banaś, W. Chodacz, A. Janus, Warszawa 2018, s. 36–67.

¹⁴ Z. Frazon, *Museum Representation, Publicity and Tourism*, w: *(Our) Places, Objects, Images*, red. Z. Fejős, Z. Szijártó, Budapeszt 2003, s. 228–246.

Muzea od początku swojego istnienia odgrywały istotną rolę w kulturze oraz codziennym życiu danej społeczności. Przez wieki były instytucjami gromadzącymi i przechowującymi eksponaty z różnych dziedzin: sztuki, nauki lub techniki, istotnych z punktu widzenia otoczenia, w którym działały. Gromadzone kolekcje były naukowo opracowywane, a następnie udostępniane osobom, które miały szansę je zobaczyć. Takie kategoryczne przekazywanie naukowej, obiektywnej wizji na temat danego obiektu nie zachęcało jednak do żadnej refleksji nad nim, widzowie pozostawali biernymi słuchaczami historii zaklętych w muzealnych kolekcjach. Nic więc dziwnego, że stopniowo zainteresowanie muzeami zaczęło maleć¹⁵, tak samo jak ich społeczne poparcie. Kryzys pogłębiło jeszcze dodatkowo rozpowszechnienie się na szeroką skalę mediów, za którymi zdawano się nie nadążać w muzeach. Dostępne stały się narzędzia umożliwiające właściwie nieograniczone gromadzenie danych: zdjęć, dokumentów czy map. Zarezerwowana kiedyś przede wszystkim dla muzeów funkcja gromadzenia i przechowywania obiektów jest obecnie dostępna dla każdego, kto chce stworzyć swoje małe archiwum. Potencjalnie każda elektroniczna baza danych może być już rozpatrywana jako wirtualne muzeum lub archiwum z jakiejś dziedziny¹⁶, co zdecydowanie skłania do refleksji nad celem istnienia nowoczesnego muzeum. Dodatkowych pytań na temat miejsca i roli muzeum dostarcza fakt, że coraz łatwiejsza, a przez to także coraz bardziej powszechna, staje się możliwość wirtualizacji zbiorów, ale także prowadzenia lekcji edukacyjnych i warsztatów online.

Jednym z głosów odpowiadających na pytanie o cel istnienia współczesnych muzeów jest wypracowana na konferencji w Kioto jego nowa definicja. W latach 2018–2019 ICOM najpierw zebrał pomysły swoich członków, komitetów i innych zainteresowanych stron, a następnie, na podstawie wniesionych postulatów, przedstawił projekt nowej definicji muzeum. W efekcie, w lipcu 2019 roku poddano pod dyskusję opracowanie:

Muzea są to demokratyczne, integrujące i polifoniczne przestrzenie krytycznego dialogu na temat przeszłości i przyszłości. Identyfikując i rozumiejąc konflikty i wyzwania współczesności, przechowują artefakty i okazy zaufania społecznego, chronią różnorodne wspomnienia dla przyszłych pokoleń oraz gwarantują wszystkim ludziom równe prawa i równy dostęp do dziedzictwa. Muzea nie są dla zysku. Są partycypacyjne i transparentne oraz współpracują z różnymi społecznościami, aby gromadzić, chronić, badać, interpretować, prezentować i zwiększać zrozumienie świata, w poszanowaniu

¹⁵ J. Skutnik, *Muzeum sztuki współczesnej...*

¹⁶ D. Folga-Januszewska, *Muzeum: definicja i pojęcie: czym jest muzeum dzisiaj?*, „Muzealnictwo” 2010, nr 49, s. 200–203.

godności człowieka oraz w dążeniu do sprawiedliwości społecznej, powszechnej równości i dobrostanu planety¹⁷.

Z punktu widzenia tego artykułu i poruszanych w nim kwestii, najbardziej interesującą częścią podanej powyżej definicji jest podkreślenie „przeszłości i przyszłości” oraz „rozumienia konfliktów i wyzwań współczesności”, które w poprzednich definicjach nie pojawiały się lub były ich marginalną częścią. Ten nowy zwrot w stronę współczesności jest znaczącym pokazaniem kierunku działań i, chociaż pojawiło się wiele głosów krytycznych w stosunku do zbyt dużej wieloznaczności podanej definicji, prezentuje postawę otwartości na przemilczane dotychczas tematy.

Co więc zmieniło się w ostatnich latach w muzealnictwie? Przede wszystkim zwrócono uwagę na konieczność krytycznej analizy produkowanej przez muzea wiedzy – obserwowanie i podkreślanie wielowątkowej, złożonej historii zarówno powstania instytucji muzeum, jak i jego miejsca w budowaniu relacji społecznych¹⁸. Coraz częściej rozpoznaje się i włącza w dyskusję różnorodne narracje i krytyki pojedynczych poglądów na historię, wychodząc poza jednostkowe, narzucające dominującą narrację interpretacje. Narracja prowadzona przez muzeum nie jest już tylko tym, co napisane na wystawie, ale obejmuje dodatkowo to, co muzeum komunikuje swoim odbiorcom za pomocą innych środków. Następuje coraz mocniejsze skoncentrowanie się na samych odbiorcach, ich doświadczeniu oraz roli w procesie budowania muzeum jako tekstu kultury. Bierze się również pod uwagę kulturowe bariery uczestnictwa, wychodząc naprzeciw tym grupom, które dotychczas były pomijane lub całkowicie marginalizowane. Zauważalne zmiany, jakie zachodzą w muzeach, podkreślają zdecydowany zwrot w stronę widza. Jednym z przykładów takiego otwarcia się muzeów jest podejmowanie tematów angażujących szerszą publiczność, nowych zwiedzających, a nie komunikowanie nastawione wyłącznie na wąskie grono dotychczasowych odbiorców. Muzea wreszcie są częścią globalnej gospodarki i jako takie muszą mierzyć się z jej zasadami: poprzez finansowanie z publicznych pieniędzy, zabieranie głosu w sprawach istotnych zarówno dla lokalnej społeczności, jak i globalnego forum czy wstąpienie w świat marketingu i nastawienia na efektywność i zyski. To przywiązanie do modelu biznesowego sygnalizuje przede wszystkim przyjęty przez nie w komunikacji korporacyjny język, stosowane teorie z zakresu zarządzania

¹⁷ M. Lorenc, *Polityczność nowej definicji muzeum ICOM, czyli manewrowanie transatlantyką wśród gór lodowych*, „Muzealnictwo” 2020, nr 61, s. 164–171.

¹⁸ N. Merriman, *30 Years after the New Museology: What's Changed?*, „Prace Etnograficzne” 2020, nr 48, z. 2, s. 173–187.

przedsiębiorstwem, marketing skierowany na kreowanie marki czy nastawienie na efekty mierzone liczbą zwiedzających. Tym bardziej istotne jest więc nadal zadawanie pytań o miejsce instytucji muzealnych w społeczeństwie, pełnioną przez nie rolę oraz ich zaangażowanie we współczesne wyzwania, w szczególności dotyczące niepewnej przyszłości, kształtowania tożsamości lub nawet zmian związanych ze społeczną odpowiedzialnością i klimatem.

Możliwości stojące przed nowoczesnymi muzeami kreują potrzebę zmian w podstawowej działalności muzeów, która powinna koncentrować się na współpracy, otwartości i inkluzywności oraz nakierowaniu na bycie agentem zmiany społecznej, opartej na edukacji i pobudzaniu do refleksji. Współczesne muzea powinny pochylać się nie tylko nad pracą nad pamięcią historyczną, ale angażować się także w jej świetle w konstruowanie teraźniejszości i przyszłości. Aktywistyczny impuls, którego mogą być katalizatorem, powinien wychodzić poza zmiany sposobu myślenia i promowania idei społeczeństwa obywatelskiego, mobilizując społeczność do działań. Jest to oczywiście niezwykle trudne zadanie, a jego wykonanie może budzić wątpliwości natury etycznej, ale muzea jako instytucje kulturalne, zakorzenione w społeczeństwie, są zobowiązane podejmować się takich ról właśnie z powodu bycia częścią tego społeczeństwa. Latami wypracowywane zaufanie publiczne i naukowy, merytoryczny przekaz od nich płynący pokazują, że muzea mają pełne prawo głosu w sprawach ważnych społecznie. Nie należy dodatkowo zapominać, że reprezentacja, którą muzea tworzą na wystawach, lekcjach i warsztatach lub innych wydarzeniach, jest przez nich wybrana, a ich interpretacje mogą wpłynąć na stan rzeczywistości. Nie odzwierciedlają przecież tylko wydarzeń historycznych i aktualnych dyskursów, ale biorą również udział w ich kształtowaniu. W tym sensie muzeum jest bardziej agentem zmian zaangażowanym w życie społeczności, niż instytucją reprezentującą jedyną subiektywną prawdę. Muzealnictwo staje się częścią debaty na temat człowieka, jego praw i doświadczeń, z większym niż kiedykolwiek poczuciem odpowiedzialności społecznej przed swoim otoczeniem.

Nowa muzeologia

Jedną z najciekawszych odpowiedzi na zmiany dotyczące realiów funkcjonowania muzeów jest postulat nowej muzeologii, rozwijany przede wszystkim przez Petera Vergo¹⁹. Jej fundamentem jest przekonanie, że muzeum nie powinno kon-

¹⁹ *The New Museology*, red. P. Vergo, Londyn 1989.

centrować się wyłącznie na kolekcjonowaniu, ale również na budowaniu tożsamości poprzez wzmacnianie współpracy z lokalną społecznością. Takie podejście promuje respektowanie wiedzy i doświadczenia muzealnego widza. Krytyce poddana została koncepcja muzeum jako nieomylnego i jedyne go autorytetu w dziedzinie kultury, propagowana m.in. przez działania kuratorskie, które mogą utrzymywać podział na odbiorców elitarnych i masowych, cywilizujących i cywilizowanych. Analizie poddano również wystawy muzealne, które są miejscem napięć i wyborów nie tylko o charakterze estetycznym, lecz także politycznym i ideologicznym, co ma zasadniczy wpływ na interpretację przeszłości i przyszłości. U podstaw nowej muzeologii leży wreszcie dbałość o lokalne dziedzictwo, także naturalne, oraz udział społeczności w kształtowaniu polityki muzealnej opartej na najważniejszych cechach „tradycyjnego” muzeum, rozumianego jako przestrzeń edukacji, miejsce gromadzenia, zabezpieczania i udostępniania dziedzictwa materialnego oraz niematerialnego.

Zarówno w sferze wirtualnej, jak i coraz częściej również w świecie rzeczywistym, upowszechnia się „kultura partycypacji”, przenosząca punkt ciężkości z indywidualnego odbioru w stronę społecznego zaangażowania²⁰. Ludzie chcą w twórczy sposób uczestniczyć, wносить swój wkład w jakieś działanie, wspierać się nawzajem czy mieć poczucie przynależności i dumy z tego, co współtworzyli. Kluczowym elementem tej koncepcji jest zwrócenie uwagi na fakt, że fundamentem partycypacji i związanego z nią społecznego uczenia się jest dialog – wymiana informacji, doświadczeń pomiędzy poszczególnymi uczestnikami. Rozmowa skłania do refleksji nad tym, co się zaobserwowało, co udało się odkryć w muzeum, nadając temu sens i osobiste znaczenie. Muzealny dialog ma dwie formy: indywidualną oraz zanurzoną w prowadzonej na wystawie narracji²¹. Takie rozmowy przekształcają ekspozycję muzealną z pojedynczego głosu kuratora na wielostronne zaangażowanie. Ma to bezpośrednie przełożenie na formę i sposób, w jaki ludzie angażują się w odbiór i interpretację kultury. Dlatego właśnie współczesne muzeum, odpowiadając na takie zachowania publiczności, powinno kłaść równy nacisk zarówno na prowadzoną narrację, jak i na kwestię społeczną swojego przekazu.

Nowoczesne muzeum według Petera Vergo to instytucja zaangażowana w edukację, pochwalająca dziedzictwo historyczne, ale włączająca się w konstruowanie współczesnych tożsamości. Balansuje pomiędzy totalnym autorytetem a publiczną

²⁰ *Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the 21st Century*, red. H. Jenkins, Massachusetts 2009.

²¹ G. Black, *Meeting the Audience Challenge in the 'Age of Participation'*, „Museum Management and Curatorship” 2018, nr 33, z. 4, s. 302–319.

rozrywką, pomiędzy starym a nowym podejściem²². Przemiana z kulturowego autorytetu w kierunku wzięcia na siebie współodpowiedzialności za świadome kształtowanie tożsamości i dziedzictwa danego regionu tworzy platformę dla współpracy i edukacji. W tonie podobnym do Petera Vergo teorię na temat muzealnej edukacji i współpracy rozwinęła Nina Simon, dyrektorka Museum of Art and History w Santa Cruz i propagatorka koncepcji muzeum partycypacyjnego²³. W jej rozumieniu muzeum partycypacyjne:

to miejsce, w którym odwiedzający tworzą, dzielą się i nawiązują relacje wokół treści. Tworzą w tym znaczeniu, że wnoszą swoje własne pomysły, obiekty i twórczość, zarówno na rzecz instytucji, jak i dla siebie nawzajem. Dzielą się w tym sensie, że dyskutują, zabierają do domów, przetwarzają i ponownie udostępniają zarówno to, co zobaczą podczas wizyty, jak też to, co robią. Nawiązują relacje w tym sensie, że socjalizują się z innymi osobami – pracownikami i zwiedzającymi – które dzielą się ich zainteresowaniami. Wokół treści oznacza, że rozmowy i działania twórcze odwiedzających dotyczą świadectw, obiektów i idei, które są dla danej instytucji najbardziej istotne²⁴.

U podstaw jej rozważań stoi wskazanie roli muzeum w społeczeństwie, zbudowanej wokół prezentowania treści, jak również możliwości ich współtworzenia przez widza. Taka instytucja angażuje szerokie spektrum swoich odbiorców do udziału w przygotowanych przez nią aktywnościach, odchodząc od biernego sposobu zwiedzania na rzecz uczestnictwa w procesie i kształtowania tego procesu. Sama partycypacja nie oznacza tylko uczenia się, ale przez współuczestnictwo stawia raczej nacisk na ułatwianie nabywania doświadczeń, umiejętności oraz wiedzy. Koncepcja muzeum partycypacyjnego określa nowy sposób myślenia o muzealnym gościu. Nie jest on już biernym odbiorcą treści, a raczej kreatywnym uczestnikiem zwiedzania realizującym własną ścieżkę interpretacji, również poprzez interakcję i nawiązywanie relacji z innymi zwiedzającymi lub z pracownikami muzeum²⁵.

Muzeum partycypacyjne to z założenia miejsce, które odwiedzający mogą współtworzyć, dodawać treści i komunikować się z innymi odbiorcami z pozycji nie-ekspertów, a więc poza tradycyjnymi schematami relacji wiedzy i władzy. Mogą wносить swoje własne pomysły i kompetencje, kreatywnie i twórczo, z intencją

²² N. Krstović, *Colonizing Knowledge: New Museology as Museology of News*, „Prace Etnograficzne” 2020, nr 48, z. 2, s. 125–139.

²³ N. Simon, *The Participatory Museum*, Santa Cruz 2010.

²⁴ K. Jagodzińska, *Granice partycypacji w muzeum?*, „Muzealnictwo” 2016, nr 57, s. 112–121.

²⁵ J. Kaczmarek, *Muzeum jako przestrzeń sztuki, pamięci i dialogu. Przypadek Najmniejszego Muzeum Świata*, „Pogranicze. Studia Społeczne” 2018, t. 34, s. 45–62.

wymiany doświadczeń i nauki od siebie nawzajem. Istotna w tych założeniach jest również możliwość dyskusji nad taką włączającą praktyką muzealną, remiksu treści, których odbiorcy doświadczają podczas wizyty, koncentrując się na przedmiotach czy ideach najważniejszych dla danej instytucji. Pozycjonuje to muzeum jako miejsce spotkań, dialogu wokół prezentowanych treści – zamiast przekazu na dany temat, tworzy się go we współpracy z jego odbiorcą. Nie oznacza to natomiast bezwzględnego przymusu czy konieczności partycypacji w działaniach – każdy uczestnik może, ale nie musi, wnieść coś od siebie, natomiast każdy powinien mieć gwarancję tego, że znajdzie się dla niego miejsce oraz że jego głos będzie pełnoprawny i odpowiednio doceniony.

Kluczową sprawą jest jednak pytanie o granice współtworzenia muzeum i granice wykorzystania metody partycypacyjnej we wspólnym kreowaniu treści. Naturalnym jest przecież, że muzeum jako opiekun kolekcji nie może stać się w pełni równym partnerem odbiorcy, uczestnika danego wydarzenia. Również każda praktyka partycypacyjna, niezależnie od elastyczności scenariusza – zawsze jest przez muzeum nadzorowana i kontrolowana. Takie bariery nie oznaczają jednak, że metoda partycypacyjna jest całkowicie niemożliwa do zrealizowania lub że jej wykorzystanie w muzeach nie jest słuszne. Przeciwnie, nawet pomimo jej ograniczeń, nacisk na zmianę perspektywy w stosunku do widza oraz podkreślanie potrzeby wytwarzania wiedzy nie tylko przez ekspertów pokazują, że partycypacja we współczesnym muzeum jest konieczna i warto po nią sięgać.

Celem zbudowania doświadczenia muzealnego na podstawie modelu partycypacyjnego jest zaprojektowanie włączania widza w taki sposób, który jednocześnie umożliwia przyswajanie treści i zaciekawia. Wielu ekspertów sektora muzealnego od lat podkreśla znaczenie partycypacji i aktywnego zaangażowania zwiedzających dla tworzenia satysfakcjonującego doświadczenia wizyty w muzeum, zwłaszcza w dobie następujących zmian technologicznych i coraz szybszego nudzenia się widza. Rozwój technologii trwale wpłynął na sposób, w jaki uczestniczymy w kulturze. Oczekujemy krótkich, szybkich informacji, podanych w przystępny sposób. Personalizacja doświadczeń, możliwość łączenia się z całym światem, szeroki wybór dostępnych aktywności rozrywkowych i inne elementy naszej codzienności kształtują coraz większe oczekiwania w stosunku do wszelkich instytucji kultury i rozrywki, w tym także przed muzeami. Aby pozostać głosem istotnym dla odbiorcy w XXI wieku, w społeczeństwie, które zmienia się dynamicznie, potrzeba zupełnie innego, znacznie bardziej partycypacyjnego doświadczenia muzealnego – takiego, które obejmuje tworzenie nowych i głębszych możliwości

zaangażowania²⁶. Odpowiedzią Niny Simon na te zmiany ma być wyjście naprzeciw odbiorcy i zaoferowanie mu możliwości zaangażowania się zarówno w tworzenie, jak i odbiór doświadczenia.

Bardzo istotna jest zatem budowa relacji łączącej muzeum z jego odbiorcą, oparta na wzajemnej komunikacji, a nie jednostronnym monologu. Taki sposób więzi daje szansę na wzbogacenie doświadczenia oferowanego przez muzeum przekazu, przyswajania przekazywanych treści i, zakładając stworzenie odpowiedniej przestrzeni umożliwiającej nawiązanie osobistej, emocjonalnej więzi – budowania również platformy do refleksji i aktywnego wykorzystania odebranej treści. Pozytywne wyniki w tym zakresie nie są jednak możliwe bez ciągłej, głębokiej refleksji nad istotą i rolą współczesnego muzeum, nie tylko w skali globalnej, lecz także, czy przede wszystkim, lokalnej i indywidualnej.

Co dalej?

Większość współczesnych rozważań i dyskusji na temat działalności muzeów toczy się wokół pytań o ich przyszłość, nowe sposoby gromadzenia i prezentacji zbiorów oraz dostosowywania oferty dla publiczności. Projektowanie wystaw, ale również innych wydarzeń w przestrzeni muzealnej, wiąże się dziś z kształtowaniem komunikacji z otoczeniem. Szczególnie widać to w nowo projektowanych ekspozycjach muzealnych, w których duży nacisk kładzie się na relacje pomiędzy odbiorcą a przestrzenią oraz pomiędzy samymi odbiorcami²⁷. Widzowie oczekują już nie tylko przekazywanej im od autorytetu-muzeum wiedzy, ale coraz częściej nastawieni są na dodatkowe emocje, wzruszenia czy przeżycia. Linia pomiędzy tradycyjnym muzeum a zabawą spod znaku parku rozrywki lub wesołego miasteczka jest coraz cieńsza, szczególnie w charakterystycznej dla naszych czasów „gospodarki doznań”²⁸ pojawiającej się w muzeum.

Ale nie tylko przestrzenie wystawowe przechodzą takie zmiany. Pracownicy muzeum, organizujący w jego ramach wydarzenia, powinni wziąć pod uwagę kwestie dialogu ze swoimi odbiorcami oraz aktywnego włączania różnorodnych grup odbiorców, członków lokalnych społeczności czy innych instytucji, np. pozarządowych, we wspólne kształtowanie dyskursu. Coraz więcej muzeów podejmuje takie działania, udostępniając swoje materiały i zapraszając swoich odbiorców

²⁶ G. Black, *Meeting the Audience...*

²⁷ Ibidem.

²⁸ A. Rottermund, *Muzea – perspektywy*, „Muzealnictwo” 2015, nr 56, s. 3–15.

do tworzenia treści, przeredagowywania i udostępniania ich oraz umożliwiając komunikowanie się pomiędzy osobami o podobnych zainteresowaniach. W szczególności dla instytucji kultury, których statutowym celem jest działalność na rzecz dobra publicznego, digitalizacja i dostępność treści powinny być najwyższym priorytetem. Samo uczestnictwo w działaniach wirtualnych jednak nie wystarczy. Nawet w dobie pandemii i znacznie ograniczanych kontaktów, muzea mają niesamowite możliwości wyróżnienia się, poprzez zachęcanie odbiorców do uczestnictwa w wydarzeniach organizowanych w przestrzeni publicznej. Posiadanie prawdziwej przestrzeni oraz autentycznych obiektów, do których można się odwołać, powoduje, że budowane doświadczenia są tym bardziej atrakcyjne.

Jako przykład aktywności odpowiadającej na potrzebę kreowania takiego nieustannego dialogu pomiędzy instytucją muzealną a odbiorcą przedstawię wydarzenie pod hasłem „Co dalej?”, zorganizowane w dniach 8-18 października 2020 roku w Muzeum Dialogu Kultur, oddziale Muzeum Narodowego w Kielcach. Jego podstawowym założeniem było zaproszenie publiczności do zabrania głosu w sprawie stojącej przed nami niepewnej pandemicznej przyszłości. Odpowiedzi na pytanie „co dalej?”, rozwijanego w kierunku: co dalej z tą pandemią, co dalej ze środowiskiem i klimatem, co dalej z politycznymi konfliktami za naszą wschodnią granicą, co dalej z naszą gospodarką, ponowoczesnością itd., miały w swoich założeniach być projektem swoistego *sensemaking*, czyli nadawania znaczenia nieprzewidywalnej dla nas, a przez to prawdopodobnie przerażającej, rzeczywistości. Podkreślaliśmy, że chcemy sprowokować odbiorców do dialogu na temat naszej rzeczywistości, do reakcji w stosunku do niepewnej przyszłości. Takie wspólne nadawanie znaczenia, włączające i angażujące publiczność muzealną w odpowiedzi na pytania dotyczące przecież nas wszystkich, umożliwiło również znacznie szerszą refleksję nad czasami, w których żyjemy oraz, mamy nadzieję, pozwoliło również zadać pytania o naszą przyszłość i rolę w niej.

Wydarzenie „Co dalej?” odbyło się na świeżym powietrzu, w ogólnodostępnym miejscu dziedzińca Muzeum Dialogu Kultur w godzinach pracy oddziału, z zachowaniem obowiązujących w danym momencie obostrzeń pandemicznych. Do dyspozycji odbiorców przeznaczone były dwa ogromnej wielkości ekrany – ściany postawione specjalnie z tej okazji. Oprócz pomalowania ich jasną farbą, podkreśleniu komunikatów przypominających o zachowaniu dystansu oraz dezynfekcji rąk, na środku każdej z nich namalowano tylko hasło przewodnie wydarzenia: „co dalej?”. Resztę pozostawiono w gestii uczestników wydarzenia. Zaproponowane formy ekspresji obejmowały m.in.: murale, tagi, malowanie, pisanie haseł i tekstów. Tak szerokie spektrum możliwości spowodowało, że w akcję włączyły się zarówno dzieci, młodzież, jak i dorośli. Do dyspozycji uczestników

przygotowano zdezynfekowane puszki z farbą w sprayu, mazaki oraz pędzle i farby wodne. Nad wydarzeniem nadzór sprawowali pracownicy oddziału, ale nie ingerowali oni w samą twórczość uczestników, dostosowując się jedynie do roli osób technicznych.

Angażując publiczność i dając jej możliwość swobodnej wypowiedzi w dosyć szerokim temacie na przygotowanym do tego wcześniej medium, chcieliśmy wspólnie nadać sens niepewnej rzeczywistości. Dowolną formą ekspresji chcieliśmy uzyskać różnorodne, kreatywne sposoby odpowiedzi na zadane pytanie, pobudzając pomysłowość odbiorców w rozmowach o przyszłości i niepewności.

Skoro muzealną przestrzeń wystaw można rozumieć jako przestrzeń nakładających się na siebie, często ze sobą sprzecznych narracji – dialogu obiektów, kuratorów i widzów²⁹, to nasze zaproszenie do refleksji i dialogu o niepewnej przyszłości tym bardziej wpisuje się w ten sposób myślenia o muzeum. Jest przecież nieustannie tworzonym dyskursem, rządzącym się swoimi prawami, ale kształtującym znaczenia w ramach zwiedzania i interakcji. W ten sposób zwiedzanie muzeum może być postrzegane jako akt budowania znaczeń, jako dyskurs, w ramach którego wystawa stanowi pewną wypowiedź³⁰.

Dla muzeów, które starają się budować swoją aktywność w odpowiedzi na potrzeby i oczekiwania współczesnej publiczności, przewartościowanie ról muzeum i widzów może stanowić bazę do kształtowania otwartej instytucji kulturalnej. Wszelkie działania, które łączą w sobie zróżnicowane formy aktywności, znacznie bardziej otwarte i elastyczne niż tradycyjna wystawa, będą z ciekawością odbierane przez potencjalną publiczność. Opisywane wcześniej zmiany działalności muzeum w kierunku partycypacji i aktywnego zaangażowania publiczności, mogą pozytywnie wpłynąć zarówno na chęć uczestnictwa w oferowanym wydarzeniu, jak i pobudzić kreatywność wśród jego uczestników. Zrezygnowaliśmy z tradycyjnego, schematycznego, eksperckiego podsumowania naszej rzeczywistości w ramach opisu wydarzenia „Co dalej?”, opartego o teorię ponowoczesności, wspartego na osiach niepewności i natłoku zmian, proponując w miejscu jednostronnego monologu dialog na temat przyszłości. Ukazały się dzięki temu autentyczne nastroje lub przemyślenia. W ten sposób muzeum stanęło w centrum kształtowania się kulturowych tożsamości lokalnej społeczności, dzielącej się pomiędzy uczestnikami wydarzenia własnymi przemyśleniami, niepokojami dotyczącymi wskazanego tematu, identyfikując się z nim i osobiście angażując, bo są jego nieubłaganą

²⁹ B. Niklewicz, *Język muzeum, czyli o nowych sposobach odczytywania wystaw*, „Polonistyka. Innowacje” 2015, nr 2, s. 165–173.

³⁰ E. Nieroba, *Muzeum jako przestrzeń dialogu. O koncepcji zwrotu edukacyjnego w muzeum*, „Kultura Współczesna” 2019, t. 105, nr 2, s. 106–115.

częścią. Wydarzenia oparte na dialogu, emocjonalnym zaangażowaniu i tematach ważnych społecznie są dobrą płaszczyzną dla rozważań o tożsamości i zaangażowaniu w życie zbiorowości, w tym także włączania w działania aktywistyczne lub nastawione na pomoc innym, często marginalizowanym grupom społecznym.

Powstające na ekranach przewidywania dotyczące przyszłości nie były jednorodne. Dominowała przede wszystkim perspektywa przyszłościowa, zdecydowanie najwięcej elementów dotyczyło tego, co dopiero przed nami. Pojedyncze głosy odnoszące się do przeszłości pokazywały ją jednoznacznie jako stracony, trudny czas, z którego wychodzimy z nadzieją na lepsze czasy. Odległa przyszłość nie zawsze rysowała się jednak w kolorowych barwach. Pojawiły się zarówno pozytywne, jak i negatywne głosy prognozujące to, co przed nami. Przeważały przede wszystkim nadzieje dotyczące szybkiego wyjścia z kryzysu pandemicznego, po „straconym” już roku 2020. Życzyliśmy sobie szybkiego powrotu do normalności, do stanu sprzed pandemii oraz staraliśmy się „otworzyć oczy” na otaczającą nas rzeczywistość. Interesującym i wartym odnotowania elementem był jeden z rysunków przedstawiający otwarte oczy, z podpisem „OSTATNIA CHWILA, ŻEBY SIĘ OBUDZIĆ”, co prawdopodobnie miało wyrażać nadzieje na otrząśnięcie się ze stanu zawieszenia czy pandemicznej ospałości i powrót do normalnego stanu sprzed pandemii. Z zamieszczanych przez uczestników wypowiedzi można było wysnuć przede wszystkim pesymistyczną perspektywę dotyczącą środowiska naturalnego i ekologii – w pewnym momencie na jednej ze ścian namalowana była płonąca kula ziemiska, symbolizująca zmiany klimatyczne i przegrzanie planety. W późniejszych etapach prac uczestników została jednak częściowo zamalowana.

Ciekawym elementem tego wydarzenia, oprócz tego, że było ono jednorazowe i zamknięte w określonych ramach czasowych, był również fakt, że dostosowywało się ono do uczestników i razem z nimi pracowało. Osoby, które brały w nim udział, domalowywały dodatkowe treści do tych, które już powstały. Część napisów lub grafik powstawała bezpośrednio na namalowanych już wcześniej, tak że przychodząc w danym momencie trwania wydarzenia, nie miało się pewności, co akurat zostanie się na ekranach. Ekran nie był przez nas zamalowywany, aby zapewnić dodatkową przestrzeń do wypowiedzi dla kolejnych odwiedzających. Był to celowy zabieg, który miał dodatkowo umożliwić publiczności swoisty dialog z innymi uczestnikami, którzy, chociaż z powodów obostrzeń pandemicznych nie mogli spotkać się większą grupą w tym samym czasie, mieli zapewnioną możliwość polemizowania z materiałem, który już zastali. Tworzyło to chociaż częściowy dialog z otoczeniem, dawało możliwość odpowiedzi na inne wyartykułowane niepokoje związane z niepewną przyszłością,

Zachęcaliśmy również uczestników do dosłownych lub malarskich odpowiedzi na zadane pytanie w ojczystych językach zwiedzających pochodzących z innych krajów. W ten sposób, oprócz oczywistych haseł w języku polskim, na ścianach wykształtowały się wypowiedzi po angielsku, francusku, ukraińsku, rosyjsku, hiszpańsku czy grecku. W udostępnionej przestrzeni zaistniały cytaty znanych utworów lub wierszy, jak chociażby słowa rosyjskiej piosenki, tłumaczonej przez jedną z uczestniczek wydarzenia: „Zima będzie długa, ale w końcu wszystko będzie dobrze”, czym chciała zaakcentować to, że wierzy w optymistycznie wyglądającą, świetlaną przyszłość, chociaż jest ona jeszcze odległą.

Uprowadzając krytykę takiego sposobu działania, nieuprawnione będzie w tym przypadku kwestionowanie muzeum jako przestrzeni odpowiedniej lub nie dla tego typu wydarzeń. Węgierski antropolog kultury, Péter Tóth stwierdza, że „jest już prawie pewne, że możemy pogrzebać tradycyjny gatunek wnętrza muzeum” z przestrzeniami wystawienniczymi odchodzącymi od bycia miejscem „cichej kontemplacji” w kierunku „spektaklu totalnego”³¹. Muzea na całym świecie to zarówno repozytoria dzieł i obiektów, jak i miejsca spotkań, wymiany wiedzy, doświadczeń oraz budowania więzi społecznych. Tradycyjne zbiory przedmiotów są uzupełniane współcześnie kolekcjami dziedzictwa niematerialnego, zmieniając muzeum w centra propagowania idei, otwarte na dialog i uczenie się od siebie nawzajem. Muzeum pełni ważną rolę w społecznie konstruowanej komunikacji, akcentując i wyjaśniając przeszłość oraz włączając w prowadzoną narrację teraźniejszość i przyszłość³². Odchodząc od wyizolowanych z kontekstu kulturowego obiektów, inicjuje w oparciu o źródła i doświadczenie konstruktywny dialog z otoczeniem, uwagę kierując nie na samym przekazie, ale raczej na procesach tworzenia wiedzy³³.

Jak wskazuje Wiktor Kowalczyk, dzisiejsze muzea nie mogą być wyłącznie „strażnikami skarbu”³⁴. Dziedzictwo kulturowe, którym się opiekują, ma pomagać współczesnemu człowiekowi w rozumieniu świata wokół, ma towarzyszyć w odnajdywaniu się w zmiennej rzeczywistości, stanowić bazę dla rozważań o naszej przyszłości. Muzea mają za zadanie:

³¹ P. Tóth, *Museum Interior – Historical Reenactment – Torture Chamber Panopticon. The Use of Our Mediaeval Castles in the Tourism Industry*, w: *Staged Places*, red. Z. Fejős, Budapeszt 2011, s. 41–61.

³² W. Kowalczyk, *Celebrować, zabawiać czy edukować? Po co społeczeństwu są dziś publiczne muzea?*, „Muzealnictwo” 2010, nr 51, s. 55–62.

³³ Ibidem, s. 57.

³⁴ Ibidem, s. 58.

krzewić oświatę, wychowywać, pomagać w rozumieniu świata i akceptowaniu jego różnorodności, dawać świadectwo, stanowić przestrożę, indukować pozytywne emocje, dostarczać etycznych wzorców i estetycznych przeżyć, propagować uniwersalne wartości: dobro, prawdę i piękno, inspirować, stwarzać warunki do refleksji, pomagać odnaleźć i określić siebie, dialogować, współtworzyć publiczną przestrzeń, wskazywać nowe, istotne kierunki, stawiając zadania i angażując do wspólnego działania³⁵.

Takie wydarzenia, jak opisane powyżej „Co dalej?” sprawiają, że muzeum pełniej uczestniczy w życiu miasta i lokalnej społeczności. Zaproszenie do aktywnego zaangażowania się, do wspólnotowego tworzenia znaczenia wokół podanego tematu było na pewno ciekawszym i bardziej integrującym przedsięwzięciem niż tradycyjne komunikowanie poprzez wystawę treści arbitralnie wybranych przez jej kuratora. Taka otwarta formuła funkcjonowania, włączającego różnorodne grupy w wybór kierunku działania może również pomóc samemu muzeum w przetrwaniu kryzysowych sytuacji związanych z ich czasowym zamknięciem np. podczas pandemii. Tworzy przecież miejsce przyjazne i ważne dla mieszkańców. Bazowanie na autorytecie instytucji muzealnej, ale wyjście poza tradycyjne schematy działalności muzeum i pozostawienie miejsca dla możliwości współdecydowania o tym, jaki kształt przyjmą prezentowane tematy, tworzy platformę do dialogu, zbliża muzeum do jego społeczności lokalnej, która chce mieć wpływ na swoje otoczenie. Muzeum tylko wtedy będzie w pełni realizować założone sobie cele, jeśli stanie się miejscem społecznie aktywnym, otwartym i włączającym w narrację różnorodne głosy. Będzie to wtedy przestrzeń pełna potencjalnych odbiorców, których grono stale rośnie³⁶. Nawet sam fakt wyjścia poza budynek muzeum przyciągnie uwagę, natomiast skrupulatnie przemyślany i przygotowany scenariusz działań ma szansę zatrzymać zainteresowanych na dłużej. Istotne w tej kwestii jest także zadbanie o przestrzeń dla swobodnej wymiany myśli pomiędzy poszczególnymi uczestnikami muzealnych działań, sprzyjającej spontanicznym kontaktom, dzieleniu się na bieżąco wrażeniami, wymiany opinii i dyskusji, a przez to kreatywności i aktywnemu przeżywaniu prezentowanych treści.

Dialog jako główna forma wymiany doświadczeń redefiniuje role kuratorów muzealnych, edukatorów oraz publiczności, umożliwiając interpretację na wiele sposobów, niewykluczającą i niedominującą. Uczestnicy działań muzealnych zyskują tym samym podmiotowość, jak i możliwość kreowania sensów i nadawania znaczeń. Każda z zaangażowanych stron wnosi w ten proces swoją wiedzę,

³⁵ Ibidem.

³⁶ K. Mordyński, *Muzeum, gość i przestrzeń. Potrzeby muzealnych gości a funkcje i sposoby kształtowania pozaekspozycyjnej przestrzeni muzealnej*, „Muzealnictwo” 2012, nr 53, s. 102–108.

umiejętności i doświadczenia, jednocześnie uzyskując to samo od innych, ucząc się wzajemnie od siebie. Z takiego otwartego doświadczenia wyłania się dyskurs, który sprzyja tworzeniu wspólnotowości.

Nieprzewidywalne zmiany naszych dotychczasowych przyzwyczajeń, rzutujące również na praktykę muzealną, wymusiły szybką reorientację dotychczasowego kierunku działań instytucji kultury. Masowe wizyty w muzeach musiały ustąpić miejsca dostosowywaniu się do pandemicznych obostrzeń, przenoszeniu działalności na otwarte przestrzenie, a przede wszystkim aktywności w sferze wirtualnej. Otworzyło to możliwość eksperymentowania z formą prezentowanych przez muzea treści oraz coraz szybszego wprowadzania odkładanych na przyszłość, innowacyjnych rozwiązań. W takiej sytuacji do zmian przyzwyczajać się muszą zarówno odwiedzający, jak i muzealnicy.

Nieraz zwiastowano już koniec muzeów, całkowitą utratę zainteresowania nimi czy konieczność kompleksowych zmian w zakresie ich funkcjonowania. Wieszczono, że muzea staną się niepotrzebne w dobie rozwoju technologicznego, że nie będą już spełniać swoich podstawowych zadań, nie wzbudzą zainteresowania ani nie przyciągną widzów swoim zanurzeniem w historii. Sugerowano, że mogą podzielić los innych zastępowanych wynalazków, jak papierowych książek czy tradycyjnego radia. Przewidywano, że muzea ostatecznie wykończyć może również walka na wolnym rynku, wśród innych instytucji kultury oraz ośrodków rozrywkowych, znacznie lepiej przystosowanych do konkurencyjnej walki o widza-konsumenta niż z natury nienastawione na zysk muzea. Również obecnie toczy się dyskusja o zasadność istnienia muzeów i ich rolę w nowoczesnym społeczeństwie, ale jak widać, pozostają wciąż ważnym elementem społecznego krajobrazu.

Bibliografia

- Black G., *Meeting the Audience Challenge in the 'Age of Participation'*, „Museum Management and Curatorship” 2018, nr 33, z. 4, s. 302–319.
- Carter J., Orange J., *Contentious Terrain: Defining a Human Rights Museology*, „Museum Management and Curatorship” 2012, t. 27, nr 2, s. 111–127.
- Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the 21st Century*, red. H. Jenkins, Massachusetts 2009.
- Dickens D., *Time and Postmodernism*, „Symbolic Interaction” 2002, t. 25, nr 3, s. 389–396.
- Folga-Januszewska D., *Muzeum: definicja i pojęcie: czym jest muzeum dzisiaj?*, „Muzealnictwo” 2010, nr 49, s. 200–203.
- Jagodzińska K., *Granice partycypacji w muzeum?*, „Muzealnictwo” 2016, nr 57, s. 112–121.

- Kaczmarek J., *Muzeum jako przestrzeń sztuki, pamięci i dialogu. Przypadek Najmniejszego Muzeum Świata*, „Pogranicze. Studia Społeczne” 2018, t. 34, s. 45–62.
- Kareva N., *New Exhibition Practices and the Role of Museums in a Pandemic*, „Philosophy Study” 2020, t. 10, nr 12, s. 874–877.
- Kowalczyk W., *Celebrować, zabawiać czy edukować? Po co społeczeństwu są dziś publiczne muzea?*, „Muzealnictwo” 2010, nr 51, s. 55–62.
- Kramer M., *Sensemaking*, w: *The International Encyclopedia of Organizational Communication*, red. C. Scott, L. Lewis, Oksford 2017, s. 1–10.
- Krstović N., *Colonizing Knowledge: New Museology as Museology of News*, „Prace Etnograficzne” 2020, nr 48, z. 2, s. 125–139.
- Lorenc M., *Polityczność nowej definicji muzeum ICOM, czyli manewrowanie transatlantyką wśród gór lodowych*, „Muzealnictwo” 2020, nr 61, s. 164–171.
- Merriman N., *30 Years after the New Museology: What's Changed?*, „Prace Etnograficzne” 2020, nr 48, z. 2, s. 173–187.
- Mordyński K., *Muzeum, gość i przestrzeń. Potrzeby muzealnych gości a funkcje i sposoby kształtowania pozaekspozycyjnej przestrzeni muzealnej*, „Muzealnictwo” 2012, nr 53, s. 102–108.
- Museums Around the World in the Face of Covid-19*, raport UNESCO, 2021.
- Nieroba E., *Muzeum jako przestrzeń dialogu. O koncepcji zwrotu edukacyjnego w muzeum*, „Kultura Współczesna” 2019, t. 105, nr 2, s. 106–115.
- Niklewicz B., *Język muzeum, czyli o nowych sposobach odczytywania wystaw*, „Polonistyka. Innowacje” 2015, nr 2, s. 165–173.
- Rottermund A., *Muzea – perspektywy*, „Muzealnictwo” 2015, nr 56, s. 3–15.
- Sandberg J., Tsoukas H., *Sensemaking Reconsidered: Towards a Broader Understanding Through Phenomenology*, „Organization Theory” 2020, t. 1, s. 1–34.
- Simon N., *The Participatory Museum*, Santa Cruz 2010.
- Skutnik J., *Muzeum sztuki współczesnej jako przestrzeń edukacji*, Katowice 2008.
- The New Museology*, red. P. Vergo, Londyn, 1989.
- Tóth P., *Museum Interior – Historical Reenactment – Torture Chamber Panopticon. The Use of Our Mediaeval Castles in the Tourism Industry*, w: *Staged Places*, red. Z. Fejős, Budapeszt 2011, s. 41–61.
- Vajda A., *Museums and Online Spaces. The Society-Building Role of the Museums during the Pandemic*, „Acta Universitatis Sapientiae, Communicatio” 2020, nr 7, s. 42–53.

Netografia

- Anderson T., *The Many Faces of Uncertainty: Getting at the Anthropology of Uncertainty*, <https://opus.lib.uts.edu.au/bitstream/10453/10784/1/2008002845OKfixed.pdf> (dostęp: 20.05.2021).
- Sarasso P., Ronga I., Neppi-Modona M., Sacco K., *The Role of Musical Aesthetic Emotions in Social Adaptation to the Covid-19 Pandemic*, „Frontiers in Psychology” 2021, nr 12, <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2021.647756/full> (dostęp: 1.10.2021).

Hanna Mijas

Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach

UWAŻNOŚĆ W MUZEUM I PRZEKŁADZIE – CZEGO MOŻE NAUCZYĆ SIĘ TŁUMACZ W UWAŻNYM MUZEUM

Abstract

Mindfulness in Museum and in Translation – what the translator can learn in a mindful Museum

The present article discusses the phenomenon of mindfulness and its programs introduced into museums across the world. The author argues that participation in the so-called mindful museum might be of great benefit to the practice of translation and the translators themselves. It is argued that mindful observation of the work of art leads not only to openness, fascination, creativity but also to the independent interpretation of art and the formulation of unbiased opinions about it. It is precisely this element of mindful practice that may prove significant in the work of the translator. Translators, consciously or unconsciously, translate texts that create or contest a social reality. With each assignment, they are faced with an ethical choice whether to recreate the ideologies included in the source text or to distance themselves from them, for example by refusing to carry out the assignment. Mindful translators, just like mindful museum visitors, make informed decisions, being aware of the consequences of their translation choices.

Keywords: mindfulness, mindful museum, translation, translator, narrative

Słowa kluczowe: uważność, uważne muzeum, przekład, tłumacz, narracja

Wstęp

Gustav Klimt nazwał sztukę linią wokół swoich myśli, ujawniając w tym zdaniu pełne zrozumienie tego, w jaki sposób pozwala ona spojrzeć w głąb. Choć w czasach Klimta nie było jeszcze słowa opisującego ten stan wewnętrznej świadomości, dzisiaj określamy go jako uważność – formę medytacji opartej na obserwacji swoich myśli, uczuć i emocji.

Niewiele jest stref w naszym życiu wolnych od łagodnych, choć stanowczych, dyktatów *mindfulness*. W medycynie stosuje się techniki uważności do leczenia dolegliwości tak poważnych jak lęk, depresja czy ADHD. Od 2000 roku termin ten pojawia się w programach konferencji naukowych czy ekonomicznych forów. Korporacje proponują treningi medytacyjne w biurach, celebryci promują praktykę *mindfulness* jako sposób radzenia sobie z problemami, od niepokojów społecznych po piętnowanie ciała. Szkoły wprowadzają programy nauczania uważności, wspierające techniki uczenia i samorozwój wśród uczniów. Uważność stała się fenomenem aktywnego życia, rodzajem świeckiego oświecenia, dawno wykraczając poza swoje buddyjskie, hinduskie czy taoistyczne korzenie. Dotarła także do muzeów sztuki, od Museum of Modern Art w Nowym Jorku aż po Muzeum Narodowe w Kielcach, które, będąc od zawsze miejscem kontemplacji, podchwyciło ten popularny trend dążenia do dobrostanu, promując się jako przestrzeń, w której można znaleźć wytchnienie od codziennych problemów. Uważne muzeum sztuki staje się rodzajem świątyni, z której uczestnicy wychodzą przepełnieni miłującą dobrocią i nieoceniającą uwagą.

Co może dać *mindfulness* w muzeum? Jak programy uważności realizowane w salach ekspozycyjnych wspierają inne działania kreatywne, na przykład tłumaczenie? Czego może nauczyć się tłumacz w uważnym muzeum?

Mindfulness, czyli uważność

W ciągu ostatnich kilku dekad wiele uwagi poświęcono psychologicznemu konstruktowi uważności, który szybko stał się wspólnym elementem wielu szkół psychoterapii¹. Uważność ma swoje korzenie we wschodnich tradycjach kon-

¹ Uważność w psychologii współczesnej została zdefiniowana jako podejście prowadzące do zwiększania świadomości i umiejętnego reagowania na te procesy umysłowe (myślowne), które przyczyniają się do emocjonalnego niepokoju i zachowań świadczących o nieprzystosowaniu. Różne podejścia związane z praktykowaniem uważności np. Trening Redukcji Stresu Oparty na Uważności – Mindfulness-Based Stress Reduction MBSR (J. Kabat-Zinn,

templatywnych i często łączona jest z formalną praktyką. Faktycznie, uważność jest „sercem” buddyjskiej medytacji², lecz należy pamiętać, że jednocześnie jest ona czymś więcej – stanem świadomości, który polega na obserwacji własnych doświadczeń w chwili obecnej. Można powiedzieć, że praktyka medytacyjna jest rusztowaniem wykorzystywanym do rozwijania tego stanu świadomości³.

Najczęściej cytowana definicja uważności zaproponowana przez Jona Kabat-Zinna określa *mindfulness* jako szczególny rodzaj uwagi: świadomej, skierowanej na bieżącą chwilę, nieosądzającej⁴. Na tej podstawie badacze⁵ określili trzy elementy (aksjomaty) uważności:

1. *on purpose* – intencja,
2. *paying attention* – uwaga,
3. *in a particular way* – nastawienie.

Intencja, uwaga i nastawienie stanowią przeplatające się aspekty jednego procesu, które pojawiają się jednocześnie. Według Shauny Shapiro⁶ intencja, która w buddyzmie oznaczała osiągnięcie oświecenia lub stanu współczucia dla wszystkich istot, została w psychologii zachodniej utracona, choć Kabat-Zinn podkreśla, że jej znaczenie w praktykowaniu uważności jest ogromne⁷. Uwaga,

An Outpatient Program in Behavioral Medicine for Chronic Pain Patients Based on the Practice of Mindfulness Meditation: Theoretical Considerations and Preliminary Results, „General Hospital Psychiatry” 1982, nr 4, s. 33–47), Terapia Dialektyczno-Behawioralna – Dialectical Behaviour Therapy (M.M. Linchan, *Cognitive-Behavioral Treatment of Borderline Personality Disorder*, Nowy Jork 1993) czy Terapia Poznawcza Oparta na Uważności – Mindfulness-Based Cognitive Therapy (Z. Segal, M. Williams, J. Teasdale, *Mindfulness-Based Cognitive Therapy for Depression*, Nowy Jork 2002) obejmują dość rygorystyczny program treningu medytacji, prowadzącej do poprawy samopoczucia emocjonalnego i zdrowia psychicznego. Podejścia do uważności nie są jednak technikami relaksacyjnymi lub radzenia sobie ze zmianami nastroju, ale raczej formą treningu mentalnego, mającego na celu zmniejszenie podatności na reaktywne zachowania umysłu, które mogłyby zwiększyć stres czy zaburzenia emocjonalne.

² J. Kabat-Zinn, *Mindfulness-Based Intervention in Context: Past, Present, and Future*, „Clinical Psychology: Science and Practice” 2003, nr 10, s. 144–156.

³ Zob. J. Kabat-Zinn, *Coming to Our Senses*, Nowy Jork 2005.

⁴ W oryginale: „paying attention in a particular way: on purpose, in the present moment, and non-judgementally”, Idem, *Wherever You Go, There You Are. Mindfulness Meditation in Everyday Life*, Nowy Jork 1994, s. 4.

⁵ S. Shapiro, L.E. Carlson, J.A. Astin, B. Freedman, *Mechanisms of Mindfulness*, „Journal of Clinical Psychology” 2006, nr 62(3), s. 375.

⁶ Ibidem.

⁷ Jon Kabat-Zinn twierdził, że intencja jest jednym z kluczowych komponentów praktyki uważności, koniecznym do zrozumienia procesu jako całości. Napisał m.in.: „Your intentions set the stage for what is possible. They remind you from moment to moment of why you are

drugi istotny element, to inaczej obserwacja wewnętrznego i zewnętrznego doświadczenia. W psychologii okazuje się ona konieczna w procesie zdrowienia. Można porównać ją do teorii powrotu do rzeczy samych Edmunda Husserla, to znaczy obserwacji bezpośrednich danych, czyli rzeczy, bez pośrednictwa języka, teorii czy pojęć. To, jak praktykujemy uważność, czyli nasze nastawienie, także ma kluczowe znaczenie. Uwaga może być z jednej strony chłodna i krytyczna, z drugiej czuła i współczująca, wypełniona „poczuciem serdecznej i przyjacielskiej obecności i zainteresowaniem”⁸. Mówiąc o nastawieniu, Shapiro⁹ podkreśla cechy praktyki uważności wypływające z serca, takie jak akceptacja, życzliwość, dobroć, współczucie i otwartość, które stają naprzeciw naszym głęboko zakorzenionym pragnieniom i oczekiwaniom¹⁰.

Zanim przejdziemy do omówienia zastosowania uważności w muzeum i wynikających z tego korzyści dla przekładu, należy wspomnieć o procesie zmiany perspektywy postrzegania (tzw. *reperceiving*), który jest konsekwencją praktykowania uważności i leży w samym sercu transformacji z tej praktyki wynikających. Proces ten prowadzi do pewnego dystansu wobec pojawiających się myśli czy emocji. Nie oznacza on jednak oddzielenia się czy oderwania od własnych przeżyć, co mogłoby prowadzić do apatii czy obojętności. Wręcz przeciwnie, zmiana perspektywy postrzegania pozwala na doświadczanie każdego zdarzenia pojawiającego się w umyśle i/lub ciele bez identyfikowania się z nim i kurczowego trzymania się go. Praktykujący doświadcza prawdziwie tego, co jest, a nie komentarzy czy historii pojawiających się w jego umyśle. Doświadcza bogactwa i głębi chwili obecnej¹¹.

practicing in the first place” [Twoje intencje przygotowują grunt pod to, co jest możliwe. Przypominają ci, chwila po chwili, dlaczego w ogóle praktykujesz – tłumaczenie własne], J. Kabat-Zinn, *Full Catastrophe Living. Using the Wisdom of Your Body to Face Stress, Pain and Illness*, Nowy Jork 1990, s. 32.

⁸ Idem, *Mindfulness-Based Intervention...*, s. 145.

⁹ S. Shapiro, L.E. Carlson, J.A. Astin, B. Freedman, *Mechanisms of Mindfulness...*, s. 377.

¹⁰ Odnosząc się do cech praktyki uważności wypływających z serca, Shauna Shapiro nawiązuje do japońskiego zapisu słowa *mindfulness*, który składa się z dwóch członów: jednego oznaczającego umysł, a drugiego serce, S. Shapiro, L.E. Carlson, J.A. Astin, B. Freedman, *Mechanisms of Mindfulness...*, s. 376.

¹¹ Jon Kabat-Zinn mówi o: „a deep, penetrative, non-conceptual seeing into the nature of the mind and world” [głęboki, przenikający, bez-pojęciowy wgląd w naturę umysłu i świata – tłumaczenie własne], J. Kabat-Zinn, *Mindfulness-Based Intervention...*, s. 146.

Uważność w muzeum i przekładzie

Na temat uważnego oglądania dzieł sztuki w muzeum po raz pierwszy zwrócono uwagę w eseju *Sztuka jako doświadczenie* (1934 rok) amerykańskiego filozofa Johna Deweya, w którym autor sugerował, iż sztuka powinna odwoływać się nie tylko do kulturowo wyrafinowanego intelektu, ale także do spektrum zmysłów oraz życia społecznego¹². Dewey podkreślał znaczenie ucieleśnionego doświadczania sztuki i patrzenia na dzieło w stanie uważności, wyróżniające się zwiększoną świadomością, a także jednością przeszłości i teraźniejszości.

Programy uważności proponowane przez muzea przyjmują różne formy – od sesji medytacyjnych, warsztatów dla różnych grup wiekowych i zawodowych, wykładów, zajęć jogi, podróży sensorycznych, po tak zwane „uważne wystawy”, które polegają, między innymi, na intencjonalnej obserwacji wybranego dzieła sztuki połączonej z praktyką koncentracji na oddechu¹³.

Mówiąc o *mindfulness* w muzeum sztuki, będziemy odnosić się nie do praktyki uważności (choć, jak widać, ma ona swoje miejsce w muzeach), lecz do stanu umysłu czy sposobu postrzegania otaczającego świata, poprzez który możemy doświadczać „bycia” w chwili obecnej. Dokładnie został on opisany przez Scotta R. Bishopa¹⁴, który zaproponował model uważności oparty na dwóch elementach. Pierwszy to samoregulacja uwagi (*self-regulation of attention*), w taki sposób, aby była ona skoncentrowana na bezpośrednim doświadczeniu, umożliwiając lepsze rozpoznanie zdarzeń mentalnych w chwili obecnej. Samoregulacja uwagi sprzyja prostej (niezmienionej przez procesy oceny poznawczej) świadomości pojawiających się myśli, uczuć i doznań. Nie jest to praktyka tłumienia myśli. Jak zauważyliśmy wcześniej, wszystkie myśli lub zdarzenia stają się przedmiotem obserwacji, co pozwala na uniknięcie niepokojących ruminacji.

Drugi komponent uważności polega na przyjęciu szczególnej orientacji na własne doświadczenia (*orientation to experience*), prowadzącej do stanu umysłu, który charakteryzuje się ciekawością, otwartością oraz akceptacją danej chwili.

¹² H. Hesemans, *Mindfulness at the Museum. How Aesthetic Experience in the Art Museum Might Benefit From Mindfulness*, Maastricht 2017, s. 3.

¹³ Tego rodzaju wystawy organizowane są między innymi w Ashmolean Museum w Oksfordzie (program *Viewing Art Mindfully* <https://www.ashmolean.org/mindfulness>) czy North Carolina Museum of Art (program *Slow-art Appreciation* <https://ncartmuseum.org/mec-category/mindful-museum>).

¹⁴ S.R. Bishop, S. Shapiro, L. Carlson, N.D. Anderson, J. Carmody, *Mindfulness. A Proposed Operational Definition*, „Clinical Psychology: Science and Practice” 2004, nr 11, s. 230–241.

Co więcej, umożliwia odwiedzającemu muzeum przeżywać doświadczenia w sposób bezstronny¹⁵.

Stan *mindfulness* zwiększa otwartość na pozytywne estetyczne doświadczenia (zarówno muzealne, jak i te w praktyce przekładu)¹⁶, które jakościowo różnią się od codziennych przeżyć¹⁷. Doświadczenie estetyczne to stan wyjątkowej emocjonalnej reakcji na określony obiekt (dzieło sztuki czy dzieło literackie), obejmujący fascynację tym obiektem, a także silne poczucie jedności z nim. Didier Maleuvre definiuje je w następujący sposób¹⁸:

a work of art can thus be served just as well with a shiver or goose-bumps, because artistic expression is about conveying what cannot be put into words and forms. Often it is more fitting to laugh or cry before a painting than launch into exegetic disquisitions¹⁹.

Otwartość na pozytywne doświadczenie estetyczne wynika ze świadomości chwili, z bycia „tu i teraz”, charakteryzującego się dłuższym czasem koncentracji i bezpośredniością obserwacji tak, jakby miała ona miejsce po raz pierwszy.

Poza świadomością chwili rozbudzona uważność prowadzi do bezstronnej interpretacji dzieła sztuki. Według Scotta R. Bishopa²⁰ uważność jest stanem obserwacji, który wprowadza przestrzeń pomiędzy percepcją a reakcją, prowadząc do świadomości samego obiektu (dzieła sztuki), a nie tylko jego jasno określonego osądu (definicji). Uważność pozwala odbiorcy na uwolnienie się od kulturowo zdeterminowanego sposobu widzenia i otwarcie się na niezależny sposób interpretacji. Jest to rozpoznanie i zrozumienie, że nie istnieje tylko jedna perspektywa postrzegania dzieła (sytuacji), ale że jest ich wiele. W uważnym, zdystansowanym spojrzeniu na doświadczenie, obserwujący nie kieruje się swoją przeszłością, pochodzeniem, środowiskiem czy wiedzą. Zamiast tego widzi i wyobraża sobie

¹⁵ Zob. H. Hesemans, *Mindfulness at the Museum...*

¹⁶ Odbiór dzieła przez tłumacza, jak i samo tłumaczenie są bez wątpienia doświadczeniami estetycznymi, które różnią się od codziennych przeżyć.

¹⁷ S. Marković, *Components of Aesthetic Experience: Aesthetic Fascination, Aesthetic Appraisal, and Aesthetic Emotion*, „i-Perception” 2012, nr 3(1), s. 1.

¹⁸ H. Hesemans, *Mindfulness at the Museum...*, s. 4.

¹⁹ „Dzieło sztuki może być przedstawiane z dreszczem lub gęsią skórą, ponieważ w ekspresji artystycznej chodzi o przekazanie tego, czego nie da się wyrazić słowami czy formą. Często lepiej śmiać się lub płakać, stojąc przed obrazem, niż oddawać się egzegetycznym wywodom” [tłumaczenie własne].

²⁰ S.R. Bishop, S. Shapiro, L. Carlson, N.D. Anderson, J. Carmody, *Mindfulness: A Proposed Operational...*, s. 232.

dzieło sztuki tak, jak zrobiłoby to dziecko – bezstronnie wyrabiając własne zdanie na temat artystycznego obiektu. W praktykach uważności sztuka pozostaje w pewnym związku z duchowością buddyjską – poprzez otwarcie się na dzieło sztuki „zanurzamy się” w nim, a nie tylko myślimy o nim czy racjonalizujemy. Zamiast skupiać się na wiedzy, którą można „uchwycić językiem”, uważne doświadczenie estetyczne dzieła sztuki charakteryzuje się poczuciem wiedzy „poza słowami”.

Praktyka uważności w muzeum przynosi korzyści różnym grupom wiekowym i zawodowym. Kontemplowanie i obserwacja dzieła sztuki może wzbogacić doświadczenie tłumacza oraz usprawnić sam proces przekładu. Zwróćmy uwagę na kilka wyżej wymienionych elementów wpływających z uważności w muzeum, które mogą mieć szczególne znaczenie w dziedzinie tłumaczenia: fascynacja dziełem sztuki (oryginałem), ciekawość, otwartość, przeżywanie doświadczeń w sposób bezstronny, uwolnienie się od kulturowo zdeterminowanego sposobu widzenia, niezależny sposób interpretacji (formułowanie bezstronnych opinii).

O ile pierwsze trzy elementy w sposób oczywisty wspomagają każde działanie twórcze, o tyle niezależność i bezstronność interpretacji wydają się dla przekładu kluczowe, łącząc się bezpośrednio z pozycją tłumacza czy, jak o tym pisał Lawrence Venuti, niewidzialnością tłumacza (*translator's invisibility*²¹). Wielu badaczy przekładu zwracało uwagę na znaczenie interpretowania oryginału oraz jego konsekwencje dla odbiorcy tłumaczenia. Mona Baker²², która badała usytuowanie tłumacza pomiędzy oryginałem a przekładem za pomocą teorii narracji, stwierdziła, że bezstronna interpretacja dzieła nie jest możliwa.

Pojęcie narracji cieszy się dużym zainteresowaniem w różnych dyscyplinach. Niektórzy badacze traktują je jako opcjonalny sposób komunikacji, inni jako podstawowy, od którego nie można uciec i dzięki któremu doświadczamy otaczający nas świat²³. Narracje są publicznymi lub osobistymi opowieściami, mają początek, środek i koniec. Są to historie, które sami sobie opowiadamy o świecie, w którym żyjemy, historie, które kierują naszym zachowaniem i pod którymi często się podpisujemy²⁴. Nie tylko pomagają nam zrozumieć i uporządkować otaczający nas świat, ale także kształtują nasze opinie dotyczące innych ludzi oraz postrzeganie obiektywizmu i moralności.

Nie można lekceważyć znaczenia pojęcia narracji w przekładzie. Mona Baker²⁵ twierdzi, że tłumacze albo zobowiązują się do tłumaczenia wszystkich i wszelkich

²¹ L. Venuti, *The Translator's Invisibility*, Londyn–Nowy Jork 1995.

²² M. Baker, *Translation and Conflict. A Narrative Account*, Londyn–Nowy Jork 2006.

²³ Ibidem, s. 9.

²⁴ Ibidem, s. 19.

²⁵ Ibidem, s. 26.

narracji, a odmawiając uznania konsekwencji swoich wyborów, rozpowszechniają i promują różne narracje ponad barierami językowymi i kulturowymi, albo kontestują dominujące narracje i krytycznie je oceniają. Co ważne, według Baker tłumacze zawsze osadzeni są w narracjach, które określają, kim są i jak działają w świecie. Innymi słowy, nigdy nie mogą stać „pomiędzy” oryginałem a tłumaczeniem.

Tłumacze zawsze znajdują się w centrum interakcji, w narracjach, które kształtują ich własne życie, a także życie tych, dla których tłumaczą. Co więcej, często zdarza się, że w procesie tłumaczenia nie budują oni mostów, ani też nie wyrównują przepaści pomiędzy społecznościami czy kulturami. Historie, które propagują, świadomie lub nie, mogą sprzyjać pokojowi, ale też wywoływać konflikty. Dlatego muszą mieć świadomość, że podejmowane przez nich decyzje, które narracje chcą rozpowszechniać, są ściśle związane z ich własnym narracyjnym zakorzenieniem. Tłumaczenia, w tym te literackie, w znacznym stopniu przyczyniają się do tworzenia narracji o ideologicznych i kulturowych stereotypach, a tłumacze uczestniczą w bardzo zdecydowany sposób w promowaniu i rozpowszechnianiu narracji i dyskursów dotyczących różnych kultur i społeczności.

Typologia narracji, zaproponowana przez Margaret Somers i Glorię Gibson, omówiona szczegółowo przez Monę Baker²⁶, obejmuje cztery rodzaje.

Narracje ontologiczne to nasze osobiste historie, które opowiadamy sobie w odniesieniu do własnego miejsca w świecie i swoich doświadczeń. Skupiają się bezpośrednio na „ja” i jego bliskim otoczeniu, ale nie istnieją w izolacji – są konstruowane i zależą od narracji zbiorowych, w których się znajdują. Ponieważ zasadniczo określają, kim jesteśmy, jak myślimy i jak się zachowujemy, narracje ontologiczne są ważne dla społeczeństwa, zwłaszcza dla tych, którzy z nami żyją i wchodzi w interakcje. Jednocześnie narracje ontologiczne, które tworzą o nas inne osoby, mogą mieć istotny wpływ na nasz dobrostan materialny, zawodowy, społeczny czy psychologiczny.

Tłumaczenie i interpretacja narracji ontologicznych mogą być niezwykle trudne. Mona Baker²⁷ podaje przykłady tłumaczy pracujących z osobami ubiegającymi się o azyl, w miejscach, gdzie pojawia się istotny konflikt między narracjami migrantów a narracjami publicznymi kraju przyjmującego. Aby zostać zaakceptowanym, migranci często muszą porzucić swoje poprzednie ja i stworzyć nowe narracje ontologiczne. Tłumacze ustni, pracujący w ramach procedur ubiegania się o azyl, są poinstruowani, aby tłumaczyć dokładnie to, co mówią wnioskodaw-

²⁶ Ibidem, s. 28–49.

²⁷ Ibidem, s. 31–32.

cy. Jednak, jak konkluduje Baker „przynajmniej niektórzy tłumacze, zwłaszcza ci, którzy należą do tej samej społeczności co wnioskodawcy, mają tendencję do ulepszania zeznań wnioskodawców (i) aktywnie próbują zmniejszyć przepaść między narracją osobistą i zbiorową lub instytucjonalną”²⁸.

Narracje publiczne to historie tworzone przez instytucje i formacje społeczne większe niż jednostka (rodzina, instytucje religijne lub edukacyjne, grupy polityczne, media i naród). Przykładami są m.in. narracja z 11 września 2001 roku o terrorystycznym ataku na USA czy fundamentalizm islamski²⁹. Jedną z najbardziej charakterystycznych cech tej narracji jest stan ciągłej zmiany. Tłumacze odgrywają kluczową rolę w rozpowszechnianiu narracji publicznych nie tylko we własnej społeczności, ale także poza jej naturalnymi granicami. Aby przetrwały, narracje publiczne muszą zostać przetłumaczone na inne dialekty, języki lub konteksty.

Narracje pojęciowe to historie i koncepcje, które rozwijamy jako badacze społeczni. To także historie, które stanowią przedmiot badań naukowców. Niektóre z nich mogą mieć znaczny wpływ na świat, podczas gdy inne są ważne tylko dla społeczności uczonych w danej dziedzinie³⁰.

Ostatni rodzaj narracji to meta-narracje, które są historiami wpływającymi na życie jednostek na całym świecie. Często funkcjonują jako legitymizacja władzy, autorytetu lub zwyczajów społecznych. Obejmują takie myśli, doktryny religijne czy przekonania jak postęp, oświecenie, globalizacja czy terroryzm. Meta-narracja zawiera w sobie „poczucie nieuchronności”³¹ zdeterminowane dominacją polityczną, ekonomiczną czy religijną.

Jak wspomniano wcześniej, tłumacze, świadomie lub nieświadomie, przekładają teksty, które tworzą lub kontestują rzeczywistość społeczną. Przy każdym zleceniu stają przed etycznym wyborem, czy odtworzyć ideologię, którymi obciążony jest tekst źródłowy, czy też zdystansować się od nich, na przykład odmawiając wykonania zlecenia. Tłumacze uważni, podobnie jak uważni odbiorcy dzieła sztuki w uważnym muzeum, podejmują świadome decyzje przekładowe, zdając sobie sprawę z konsekwencji swoich rozwiązań przekładowych dla odbiorców.

Co więcej, uważny tłumacz w sposób świadomy korzysta z określonych strategii proponowanych w tłumaczeniu narracji. Pierwsza z nich związana jest z pojęciem ramy jako „struktury antycypacji czy jako strategiczne posunięcie, które jest świa-

²⁸ Ibidem, s. 32.

²⁹ Ibidem, s. 33–34.

³⁰ Ibidem, s. 39.

³¹ Ibidem, s. 45.

domie inicjowane w celu przedstawienia stanowiska zajmowanego w określonej perspektywie³². Niejednoznaczność ram odnosi się do sytuacji, w której to samo zdarzenie, w tym odniesienia specyficzne dla danej kultury, jest przedstawiane w różny sposób w celu promowania konkurencyjnych narracji. Takie posunięcie może mieć znaczące konsekwencje dla stron konfliktu. Na przykład wśród odniesień do katastrofy samolotu Tu-154 Polskich Sił Powietrznych, która miała miejsce 10 kwietnia 2010 roku pod Smoleńskiem w Rosji, przewijają się sformułowania: „katastrofa smoleńska”, „zamach w Smoleńsku”, „zbrodnia smoleńska”, „tragedia smoleńska” lub „drugi Katyń”. Niejednoznaczność ram wynika z prób legitymizacji własnej wersji wydarzeń przez różne strony konfliktu.

Kolejna strategia „akcentuje lub rozwija poszczególne aspekty narracji zakodowanej w tekście źródłowym lub aspekty większej narracji, w której tekst jest osadzony”³³. Selektywny wybór materiału tekstowego odbywa się albo w ramach poszczególnych tłumaczeń, albo na wyższym poziomie polegającym na włączaniu lub wykluczaniu określonych tekstów, autorów, języków lub całych kultur. W literaturze strategia ta jest często powiązana z cenzurą, ale trzeba pamiętać, że jest to również powszechne narzędzie tłumaczeniowe wykorzystywane w mediach, prasie brukowej oraz, w mniejszym stopniu, w tłumaczeniu ustnym.

Wnioski

John Cage, amerykański kompozytor muzyki współczesnej, który na początku lat siedemdziesiątych ubiegłego stulecia zajmował się także sztukami wizualnymi, stosował w swojej pracy zasady uważności. W uwagach na temat przedstawienia tanecznego z roku 1956 pisał: „Our intention is to affirm this life not to bring order out of chaos, nor to suggest improvements in creation, but simply to wake up to the very life we are living, which is so excellent once one gets one's mind and desires out of its way and lets it act of its own accord”³⁴. To jest postawa medytacyjna, radykalna akceptacja zdarzeń, doświadczeń, myśli czy emocji. Kontemplując dzieło sztuki, często robimy to okiem krytyka, natychmiast wyciągając wnioski – „Podoba

³² Ibidem, s. 106.

³³ Ibidem, s. 114.

³⁴ „Naszą intencją jest afirmacja tego życia nie po to, aby wyprowadzić porządek z chaosu ani sugerować ulepszenia w kreacji, ale po prostu po to, żeby obudzić się do życia, w którym żyjemy, które jest doskonałe, gdy usunie się z drogi umysł i pragnienia i pozwala życiu działać z własnej woli, po swojemu” [tłumaczenie własne], J. Cage, *Silence. Lectures and Writings*, Londyn 1968, s. 95.

mi się” lub „Nie podoba mi się”. Uważność jest zaproszeniem do zagłębienia się w patrzeć i doświadczanie sztuki w inny sposób – do kontemplowania jej jako formy uważnej medytacji, która pozwala nam lepiej zrozumieć siebie. Tak jak pisał Cage, nie każdy akt kontemplacji ma ulepszać dzieło. Nie każda uważna analiza oryginału będzie prowadziła do jego bezstronnej interpretacji, lecz z pewnością skłoni obserwatora/tłumacza do podejmowania świadomych decyzji oraz zrozumienia konsekwencji swoich translatorskich wyborów.

Można kwestionować cel powyższych rozważań, pytając, komu taka analiza może być potrzebna. Można próbować podważać wiarygodność badań i ich naukowy charakter, co jest powszechnie znaną praktyką. Ale nie można przejść obojętnie obok manipulacji, które mają miejsce w przekładzie, a które mogą prowadzić do zagubienia odbiorcy. Źródeł takich manipulacji jest wiele, jak chociażby ignorancja, próżność, chęć zmiany swojego wizerunku, promowanie konkurencyjnych narracji. Oczywiście, możemy się obawiać, że takich manipulacji nie da się uniknąć lub że jest to możliwe tylko w ograniczony sposób. Niemniej jednak praktyka uważności, odnosząca się do obserwacji dzieł sztuki czy dzieł kultury w ogóle, może mieć wartość „pragmatyczną” w tym sensie, że doprowadzi do autorefleksji wśród tłumaczy, umożliwiając im dostrzeżenie i zrozumienie pojęć wcześniej niemożliwych do zauważenia. Trudności w dostrzeganiu różnic kulturowych pomiędzy oryginałem a przekładem zawsze wiążą się z pozycją tłumacza, bez względu na to, czy jest on członkiem danej kultury źródłowej, czy też jest poza nią. Uważność będzie niezmiennie wiązała się z autorefleksją

ponieważ nie można próbować postrzegać ani analizować różnicy kulturowej bez prób uświadomienia sobie swojej własnej kultury, sposobu, w jaki historia stała się naturą, prowadząc do wszelkiego rodzaju dyspozycji, perspektyw, założeń i praktyk będących funkcją naszego habitusu³⁵.

Praktyka uważności w muzeum i w przekładzie w sposób oczywisty będzie krokiem w kierunku wzajemnego zrozumienia i dialogu z Innym (w człowieku, w dziele sztuki), na którego składa się nie tylko człowiek ze swoją codziennością, ale także osoba z pewnymi cechami rasowymi, kulturowymi czy wierzeniami. Dialog ten jest jednym z najważniejszych elementów procesu tłumaczenia. Każdy

³⁵ „Because one cannot attempt to perceive or analyze cultural difference without renewed attempts to be aware of the culture of the self, the way history has become nature in the case of the self, leading to all sorts of dispositions, perspectives, presuppositions, and practices that are a function of one's habitus”. M. Tymoczko, *Enlarging Translation, Empowering Translators*, Manchester 2007, s. 236.

krok tłumacza powinien zbliżyć go do Innego i do zrozumienia narracji, które ten przeżywa. Uważna obserwacja dzieła pozwala na takie zbliżenie w sposób pełny i twórczy.

W dzisiejszym pro-demokratycznym świecie, który bardzo sprzyja mobilności ludzi, możliwość spotkania z Innym jest coraz częstsza. Musimy na to przygotować się wewnętrznie, ponieważ będzie to inne spotkanie od tych codziennych. Powinno być to przeżycie, którego się nie zapomina. Jaka jest jego istota? Oczywiście dialog, bo, jak powiedział Emmanuel Levinas, człowiek jest istotą, która mówi. Celem jest wzajemne zrozumienie, a więc zbliżanie się do innych ludzi. Można to osiągnąć jedynie poprzez poznanie ich i ich kultury. Warunkiem całego tego procesu jest oczywiście rozmowa z Innym. Warunkiem jest uważność.

Bibliografia

- Baker M., *Translation and Conflict. A Narrative Account*, Londyn–Nowy Jork 2006.
- Bishop S.R., Shapiro S., Carlson L., Anderson N.D., Carmody J., *Mindfulness. A Proposed Operational Definition*, „Clinical Psychology: Science and Practice” 2004, nr 11, s. 230–241.
- Cage J., *Silence. Lectures and Writings*, Londyn 1968.
- Hesemans H., *Mindfulness at the Museum. How Aesthetic Experience in the Art Museum Might Benefit From Mindfulness*, Maastricht 2017.
- Kabat-Zinn J., *An Outpatient Program in Behavioral Medicine for Chronic Pain Patients Based on the Practice of Mindfulness Meditation: Theoretical Considerations and Preliminary Results*, „General Hospital Psychiatry” 1982, nr 4, s. 33–47.
- Kabat-Zinn J., *Coming to Our Senses*, Nowy Jork 2005.
- Kabat-Zinn J., *Full Catastrophe Living. Using the Wisdom of Your Body to Face Stress, Pain and Illness*, Nowy Jork 1990.
- Kabat-Zinn J., *Mindfulness-Based Intervention in Context: Past, Present, and Future*, „Clinical Psychology: Science and Practice” 2003, nr 10, s. 144–156.
- Kabat-Zinn J., *Wherever You Go, There You Are. Mindfulness Meditation in Everyday Life*, Nowy Jork 1994.
- Linehan M.M., *Cognitive-Behavioral Treatment of Borderline Personality Disorder*, Nowy Jork 1993.
- Marković S., *Components of Aesthetic Experience: Aesthetic Fascination, Aesthetic Appraisal, and Aesthetic Emotion*, „i-Perception” 2012, nr 3(1), s. 1–17.
- Martin J.P., *Mindfulness: A Proposed Common Factor*, „Journal of Psychotherapy Integration” 1997, nr 7, s. 291–312.
- O'Donnell M., *Being In The Moment: Art and Mindfulness (Urban Abstractions)*, Wollongong 2013.

Shapiro S., Carlson L.E., Astin J.A., Freedman B., *Mechanisms of Mindfulness*, „Journal of Clinical Psychology” 2006, nr 62(3), s. 373–386.

Tymoczko M., *Enlarging Translation, Empowering Translators*, Manchester 2007.

Venuti L., *The Translator's Invisibility*, Londyn–Nowy Jork 1995.

K O N S E R W A C J A

Alina Celichowska

Muzeum Narodowe w Kielcach

KONSERWACJA CZTERECH FRAGMENTÓW RODAŁU ZNALEZIONEGO PO WOJNIE W KIELCACH

Abstract

Conservation of four fragments of the Torah scroll found in Kielce after the war

The conservation studio of the National Museum in Kielce got an extraordinary relic to work on. Four rolls of parchment, three of them badly preserved, with fungal coverage and hard to unfold, the last one in better condition than the others. They are fragments of the Torah scrolls, and from 1945 kept in the collections of the Łomża Scientific Society with the information that they were found in Kielce. Their previous fate is unknown. In 2016, the parchments were deposited with Jan Karski Association in Kielce, from where they reached the museum studio. In the conservation studio, we prepared documentation. We also did disinfection and double-sided cleaning with rubber, glass fibre sticks and scalpels. The two best-preserved cards, after filling in the defect, were wound on new rollers, by the tradition of storing the scroll. Successive pieces of the Torah scroll were separated into individual cards, which were successively moistened, straightened, immobilized with neodymium magnets and slowly dried in gradually reduced humidity. Minor tears were glued together and small cavities were filled. Then the cards were left for several months with little pressure between the cardboard. The stabilized sheets were mounted on frames provided with a passe-partout and glass with a UV filter. The effects of these works may be seen at the seat of Jan Karski Association located in Kielce at Planty 7 street.

Keywords: the Torah, Torah scroll, conservation, parchment

Słowa kluczowe: Tora, rodał, konserwacja, pergamin

Niezwykły zabytek trafił do Pracowni Konserwatorskiej Muzeum Narodowego w Kielcach w 2016 roku. Były to cztery rulony pergaminu, trzy z nich źle zachowane, silnie zagrzybione, z trudem dające się rozwinąć, i jeden w lepszym stanie.

Historia obiektu

Pergaminy przechowywano w zbiorach Łomżyńskiego Towarzystwa Naukowego im. Wagów od 1945 roku. Ich wcześniejszy los nie jest znany. Do obiektu dołączona była kartka z odręczną adnotacją: „Rodał / Pięcioksiąg Mojżesza / Thora / znaleziony na rynku / w Kielcach / po opuszczeniu Niemców / 1945 r. / TN im. W 118”. Znalazcą był Piotr Bańkowski (1885–1976), polski historyk literatury, archiwista, redaktor „Archeionu”. W latach 1935–1940 pracował jako kustosz w dziale rękopisów Biblioteki Narodowej w Warszawie, a potem w Archiwum Skarbowym. Po powstaniu warszawskim był zatrudniony w Archiwum Państwowym w Kielcach i w tym czasie prawdopodobnie natknął się na omawiane pergaminy. Bańkowski był jednym z założycieli Łomżyńskiego Towarzystwa Naukowego im. Wagów. Zapisem testamentowym ofiarował im księgozbiór i zabytkowe meble¹.

Pergaminy zostały w 2016 roku przekazane w depozyt Stowarzyszeniu im. Jana Karskiego w Kielcach², skąd dotarły do muzealnej pracowni.

O spisaniu rodła

Święty tekst judaizmu to temat tak obszerny i wieloaspektowy, że w tym artykule ograniczono się jedynie do nieco szerszego omówienia procesu powstawania takich obiektów, mając na uwadze wyłącznie techniczną stronę ich tworzenia.

Sefer Tora lub rodła – to Pięcioksiąg spisany ręcznie na pergaminowym zwoju, używany do publicznego odczytywania w synagodze, zwinięty na dwóch wałkach i przechowywany w szafie ołtarzowej Aron Hakodesz³. Proces jego powstawania ograniczają ściśle nakazy religijne, od których nie wolno odstępować, zgodnie ze słowami: „Tych wszystkich rzeczy, przeze mnie nakazanych, pilnie będziesz przestrzegał, by je wykonać: niczego nie dodasz i nie ujmiesz” (Pwt 13,1). Dotyczy

¹ Piotr Bańkowski, https://pl.wikipedia.org/wiki/Piotr_Bańkowski (dostęp: 17.07.2021).

² Informacja uzyskana od prezesa Stowarzyszenia im. Jana Karskiego w Kielcach Bogdana Białka.

³ M. Sieramska, *Rodał*, <https://delet.jhi.pl/pl/psj?articleId=19091> (dostęp: 9.08.2021).

to zarówno osoby sofera (skryby), materiałów, jak i innych szczegółów, które są rygorystycznie kontrolowane. Skryba musi być praktykującym Żydem i znać ponad cztery tysiące praw związanych z pisanem Tory⁴. Warto dodać, że każdy religijny Żyd zobowiązany jest do napisania swojego zwoju. Współcześnie wypełnia się to przykazanie, zatrudniając sofera⁵.

Wszystkie składniki muszą być koszerne⁶. Zgodnie z tradycją pergamin musi pochodzić z określonej części skóry owczej, kozłowej lub cielęcej odpowiednio wyprawionej, pisze się na stronie licowej, na której znajdowała się sierść⁷. Nic do zszywania kawałków pergaminu sporządzano z preparowanych ścięgien zwierząt, dziś można użyć nici syntetycznej⁸. Atrament musi być czarny i wyprodukowany z koszernych lub syntetycznych składników⁹, jako narzędzie pisarskie służyło pióro gęsie¹⁰, indyche lub zastrzona trzcina bambusowa¹¹.

Rodał pisany jest od prawej do lewej alfabetem hebrajskim, nazywanym też pismem kwadratowym. Nie rozróżnia się w nim liter małych i wielkich, składa się z 22 znaków, wyłącznie spółgłosek, pięć liter przyjmuje na końcu wyrazu inną formę graficzną¹². Żadne litery nie mogą się stykać, wyrazy muszą być zapisane w całości (nie można ich przenosić), zdarza się, że, chcąc doprowadzić wers do marginesu, znacznie wydłuża się kształt liter¹³.

W Sefer Tora znajduje się 304 805 liter, brak jednej lub napisanie jej z błędem powoduje, że cały zwój jest „niekoszerny”. Dlatego kontroler (bodek) czyta powtórnie tekst, aby sprawdzić jego poprawność, kształt i liczbę liter oraz inne szczegóły¹⁴. Rodał nigdy nie jest iluminowany, brak w nim inicjałów, jedynymi ozdobnikami są tzw. taginy (małe korony), którymi wolno ozdabiać siedem określonych liter¹⁵. Biblia hebrajska nazywa poszczególne części od pierwszych ich słów, podczas gdy grecko-łacińskie tłumaczenia nadały im nazwy nawiązujące do treści ksiąg lub ich

⁴ P. Jędrzejewski, *Judaizm bez tajemnic*, Kraków 2012, s. 292.

⁵ Ibidem, s. 293.

⁶ Ibidem, s. 292.

⁷ S. Brunetti Luzzati, R. Della Rocca, *Judaizm*, Warszawa 2010, s. 89.

⁸ P. Jędrzejewski, *Judaizm bez...*, s. 293.

⁹ Ibidem.

¹⁰ S. Brunetti Luzzati, R. Della Rocca, *Judaizm...*, s. 89.

¹¹ M. Sieramska, *Rodał...*

¹² *Alfabet hebrajski*, https://pl.wikipedia.org/wiki/Alfabet_hebrajski (dostęp: 9.08.2021).

¹³ S. Brunetti Luzzati, R. Della Rocca, *Judaizm...*, s. 89.

¹⁴ P. Jędrzejewski, *Judaizm bez...*, s. 292–293.

¹⁵ M. Sieramska, *Rodał...*



Il. 1. Cztery fragmenty rodafu, stan przed konserwacją, fot. P. Suchanek



Il. 2. Cztery fragmenty rodafu, stan przed konserwacją, fot. P. Suchanek

właściwości. W konsekwencji w Sefer Torze nie widać podziału na poszczególne księgi, rozdziały, wersy, a tekst biegnie „jednym ciągiem”¹⁶.

Od początku XIX wieku utrwalił się zwyczaj, że rodzaj liczy 248 kolumn tekstu, po 42 wiersze w każdej¹⁷. W przypadku przekazanych do konserwacji fragmentów Sefer Tory, każdy składał się z dwóch kart pergaminu złączonych krótszym bokiem w bardzo wydłużony prostokąt zwinięty w rulon (il. 1–2). Łączna ich długość wynosi około 5,2 m i mieści się na nich 35 kolumn, stąd nietrudno obliczyć, że stanowi to 14,11% całości (248 kolumn), a kompletna Tora miałaby w tym przypadku ponad 36 m długości.

Sefer Tora, a także tefilin i mezuzah są uważane za „przedmioty świętości”, każde z nich zawiera w sobie zapisane słowa Boga. Dlatego, gdy są już zniszczone, nie można ich po prostu wyrzucić. Muszą być przechowywane w odpowiedni sposób lub grzebane na cmentarzu¹⁸.

Zawartość ocalonych fragmentów

Dzięki uprzejmości rabinki Gminy Wyznaniowej Żydowskiej w Warszawie Małgorzaty Kordowicz wiadomo, co zawierają ocalone fragmenty: karty roboczo oznaczone numerami 4 i 3 oraz 2 i 1 to fragmenty Księgi Rodzaju, a karty 6 i 5 oraz 8 i 7 Księgi Wyjścia. Każda para kart jest urywkiem tekstu, niezwiązanym bezpośrednio z następnym¹⁹.

Szczegółowa zawartość przedstawia się następująco (oznaczenia i tłumaczenie według Biblii Tysiąclecia): karta 4: od (Rdz 13,10) do słów: „aby zginęli sprawiedliwi z bezbożnymi” (Rdz 18,25); karta 3: od „aby stało się sprawiedliwemu” (Rdz 18,25) do słów „Nie podnoś ręki na chłopca” (Rdz 22,12). Karta 4 bezpośrednio poprzedza kartę 3 w zwoju.

Najlepiej zachowane karty 2 i 1: od „strzegąc mnie w drodze” (Rdz 28,20) do końca rozdziału 34. Dla porównania w Biblii Tysiąclecia²⁰ tekst ten zajmuje niemal dokładnie sześć stron.

¹⁶ *Wstęp do Pięcioksięgu*, w: *Biblia Tysiąclecia*, Poznań–Warszawa 1980, s. 19.

¹⁷ M. Sieramska, *Rodał...*

¹⁸ P. Jędrzejewski, *Judaizm bez...*, s. 293.

¹⁹ Robocza numeracja kart nie uwzględniała zapisu od prawej do lewej, stosowanego w języku hebrajskim.

²⁰ *Biblia Tysiąclecia*, Poznań–Warszawa 1980.

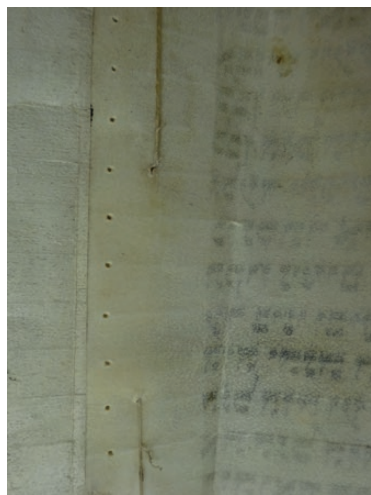
Karta 6: od słów: „opuściła się na cały kraj egipski” (Wj 10,14) do (Wj 13,8); karta 5: (Wj 13,9) do słów „gdyż nie wiedzieli, co to było” (Wj 16,15).

Karta 8: tylko część wersetu: „w procesie nie miej względów” (Wj 23,3; inna kolejność słów w przekładzie) do słów: „trzydzieści łokci” (Wj 26,8); karta 7: od słów: „a szerokość jednego nakrycia cztery łokcie” (Wj 26,8) do słów „I utkasz suknię z bisioru” (Wj 28,39).

Technika wykonania

Podłoże omawianych fragmentów rodzaju stanowi prawdopodobnie pergamin cielęcy, na co wskazuje kształt i rozmieszczenie otworów włosowych²¹. Poszczególne karty mają w przybliżeniu 50 cm wysokości i zróżnicowaną długość od 60,5 do 74,2 cm. Na podstawie najlepiej zachowanych kart 1 i 2 można stwierdzić, że był on starannie wyprawiony, gładki i bardzo jasny²². Materiał został skrupulatnie wyselekcjonowany i jest bez skaz, jedynie przy skraju karty numer 2 dostrzeżono oryginalny brzeg wyprawianej skóry, a na karcie 5 – jak się wydaje – bliznę powstałą po uszkodzeniu skóry za życia zwierzęcia. W kilku miejscach można zauważyć ślady noża służącego do pocieniania pergaminu, tzw. skrobaka.

Każdy arkusz poliniowano w pionie i w poziomie, wyznaczając rozmieszczenie kolumn i poszczególne linijki tekstu. W tym celu przekłuto pergamin w regularnych odstępach przy



Il. 3. Fragment odwrocia na połączeniu kart 1–2, widoczne przekłucia pergaminu służące do wykreślania linii poziomych, fot. P. Suchanek

²¹ „Otwory włosowe w skórach i pergaminach cielęcych są równej wielkości i równomiernie rozłożone, [...] tworzą rzędy 3,5 lub 7 otworów; grubość w mierzonych punktach waha się od 0,25 do 0,52 mm, najczęściej wynosi ok. 0,36 mm”. W. Liszewska, *Konserwacja zabytkowych pergaminów*, Warszawa 2012, s. 45.

²² „W północnej Europie skóry moczono w wodzie, potem przez tydzień lub dwa w roztworze wapna, następnie płukano je, usuwano owłosienie i napinano na drewnianej ramie. Pergamin oskrobywano obustronnie nożem w kształcie półksiężyca i szlifowano sproszkowanym pumeksem. Od strony odmięśnej na mokro wcierano proszek pumeksowy i sproszkowaną kredę”. Ibidem, s. 25–26.

krawędziach (il. 3 i 4), pomiędzy nakłuciami poprowadzono przez całą wysokość i szerokość brytu wyraźne pionowe i poziome linie, odciskane tępym narzędziem (il. 5), pozostawiając szerokie marginesy.

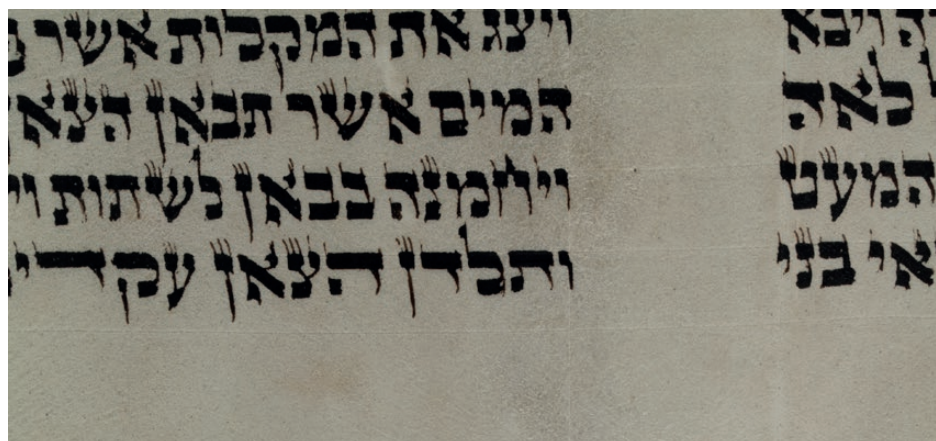
Na kartach nr 1 i 4–8 rozstawiono cztery kolumny tekstu, na pozostałych – pięć, o podobnych wymiarach. Jedynie druga kolumna na piątej karcie jest znacznie szersza, niektóre litery są w niej rozciągnięte, a odległości między wyrazami bardzo duże.

Każda kolumna zawiera przepisowe 42 wersy, a odciskane linie znajdują się przy górnej krawędzi liter. Litery bardzo starannie skreślono piórem kwadratowym czarnym atramentem.

Karty szyto tzw. szwem zwykłym. Dwa bryty, złożone licem do środka, łączono w odległości około 1 cm od krawędzi, stosowano nici sporządzone ze ścięgien nóg zwierzęcia. Zakładkę zaginano, aby płasko przylegała do zwoju. Połączenia wzmocniono od odwrocia paskami pergaminu (il. 6).

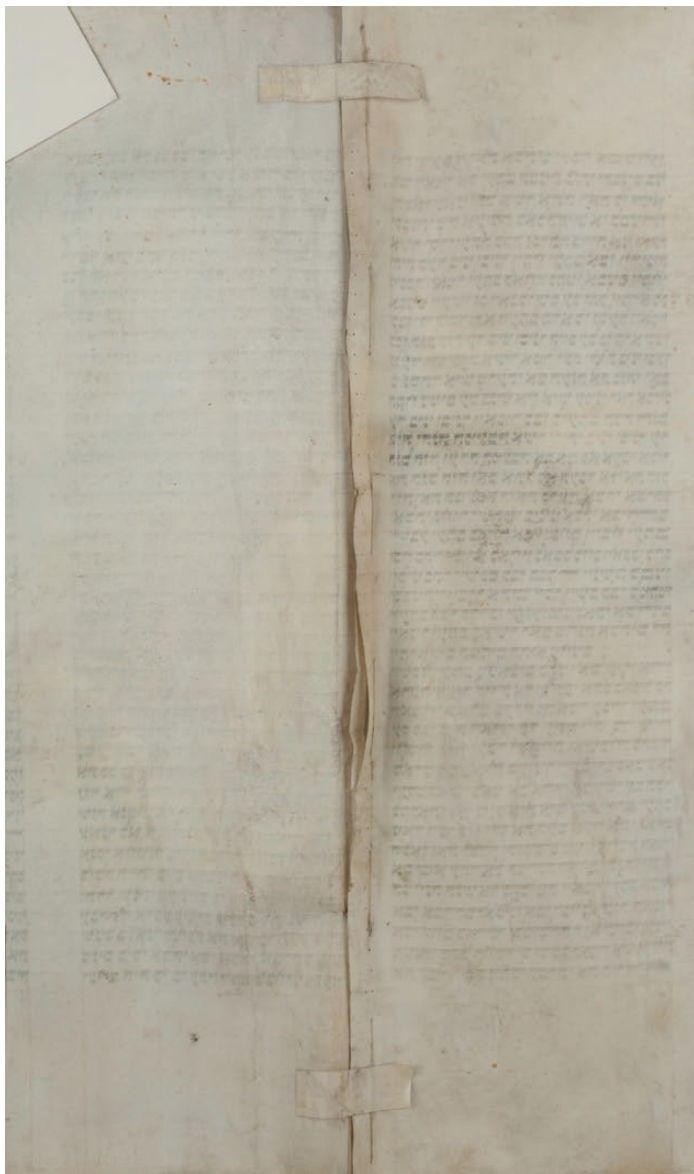


Il. 4. Fragment pomiędzy kolumnami tekstu z odcisniętymi poziomymi i pionowymi liniami oraz śladami skrobaka, fot. P. Suchanek



Il. 5. Fragment karty 2 z odcisniętymi poziomymi i pionowymi liniami, fot. P. Suchanek

Na odwrociu karty nr 8, na wysokości dolnego marginesu, 15 cm od prawego brzegu, obecny był szczątek nieczytelnej pieczęci lakowej w czerwono-brunatnym kolorze.



Il. 6. Fragment odwrocia na połączeniu kart 1–2, widoczny szew i łatki wzmacniające, fot. P. Suchanek

Stan zachowania i przyczyny zniszczeń

Fragmenty Tory przekazano do pracowni w formie czterech rulonów owiniętych w białe płótno. Jak już wspomniano, w każdym rulonie znajdowały się dwie karty zszyte licem do środka i w trzech przypadkach tak też zwinięte. Jedynie karty 1–2 zagięto odwrotnie i zwinięto licem drugiej karty na zewnątrz. Rulony z kartami



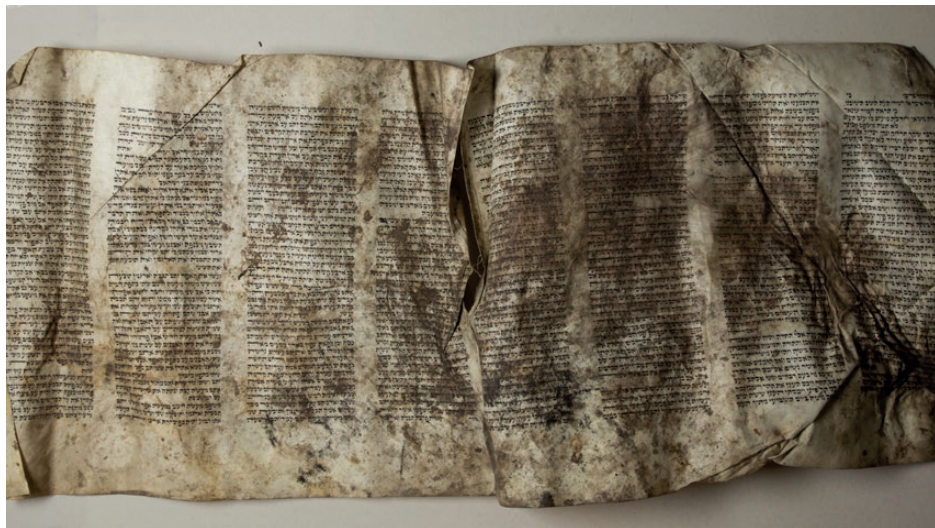
Il. 7. Karty 5–6 przed oczyszczeniem, fot. P. Suchanek



Il. 8. Fragment karty 6 przed oczyszczeniem, widoczne zagniecenia narożnika, fot. P. Suchanek



Il. 9. Fragment karty 6 przed oczyszczeniem, fot. P. Suchanek



Il. 10. Karty 7–8 przed oczyszczeniem, fot. P. Suchanek



Il. 11. Fragmenty kart 7–8 przed oczyszczeniem, widoczny ciemny wzrost grzybni, fot. P. Suchanek



Il. 12. Karty 7–8 – odwrocia przed oczyszczeniem, fot. P. Suchanek

3–4, 5–6 i 7–8 były silnie zaatakowane przez mikroorganizmy, zabrudzone błotem, zanieczyszczeniami organicznymi (il. 7, 9), wbitymi ziarnami piasku, zdeformowane, sztywne, pogniecione na brzegach (il. 8), z oznakami żelatynizacji objawiającej się zwiększeniem przezroczystości podłoża. Widoczne na nich były liczne zacieki i plamy, w niektórych występowały rozdarcia i ubytki. Każdy kolejny rulon był bardziej zniszczony, co nasuwa przypuszczenie, że przechowywano je razem, zawinięte jeden na drugi, a najbardziej zewnętrzny fragment, oznaczony roboczo numerami 7–8, uległ najdalej posuniętej destrukcji (il. 10, 11, 12).

Atrament był lokalnie rozmyty i częściowo rozłożony przez mikroorganizmy, miejscowo nastąpił całkowity jego rozkład uniemożliwiający odczytanie tekstu. Sam pergamin, choć znacznie przebarwiony, tylko w niewielu miejscach został głębiej nadwątlony przez grzyby.

Na fragmencie karty nr 8 jego struktura została nieodwracalnie i trwale uszkodzona – powstał skurcz, prawdopodobnie na skutek wysokiej temperatury.

Dodać trzeba, że pergamin charakteryzuje się dużą fizyczną wytrzymałością, jest zwykle mocnym i trwałym materiałem, dość odpornym na urazy mechaniczne; w sprzyjających warunkach może przetrwać tysiąclecia (co potwierdzają zwoje z Qumran). Problem pojawia się jednak wtedy, gdy jest niewłaściwie przechowywany. Ponieważ pergaminy mają niejednorodną strukturę, pod wpływem pochłaniania i oddawania wody zmieniają się jego wymiary i grubość, co powoduje odkształcenia przestrzenne. Przez znaczne przesuszenie kolagen bezpowrotnie traci zdolność ponownego wchłaniania wody, a pozbawiony elastyczności staje się sztywny.

Przebieg prac konserwatorskich

Po wykonaniu wstępnej dokumentacji fotograficznej przeprowadzono dezynfekcję wszystkich elementów w parach środka grzybobójczego w szczelnej komorze.

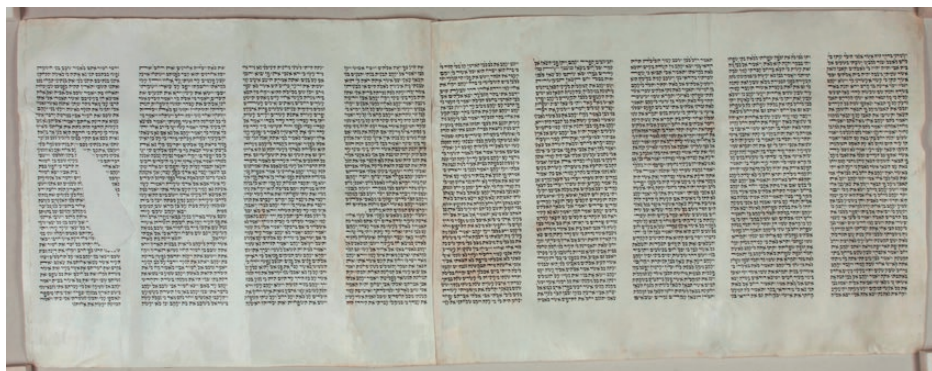
Z uwagi na szczególną wrażliwość pergaminu na wodę i rozpuszczalniki do oczyszczenia powierzchni wykorzystać można ograniczoną liczbę środków. W tym przypadku zastosowano gumki winylowe o różnej twardości, gumki elektryczne z wkładem winylowym, pędzle o naturalnym i syntetycznym włosiu, sztyfty z włókien szklanych połączonych w wiązki o średnicy od 0,2–2 cm, skalpele. Naloty grzybni usuwano skalpelami. W zależności od potrzeb wykorzystywano różne kombinacje technik oczyszczania. Z uwagi na wypełnienie kart drobnymi literami, z których siedem zdobione jest cieniutkimi taginami, zajęcie to wyma-



Il. 13. Karta 7 w trakcie oczyszczania, karta 8 zwinięta w rulon, fot. P. Suchanek

gało dużego skupienia i ostrożności, aby nieopatrznym ruchem nie uszkodzić delikatnych znaków (il. 13). Dodatkowo czynności utrudniał brak elastyczności oraz odkształcenia podłoża; produkty przemiany materii grzybów silnie skleiły pogniecione i zagięte fragmenty, ale stopniowo udawało się je rozkleić, rozprostować i z zagłębień usunąć nawarstwienia. W niektórych przypadkach zagniecenia delikatnego zwilżano mieszaniną sporządzoną z alkoholu izopropylowego i wody, gdyż inaczej niemożliwe było rozprostowanie załamek. Dużą pomocą były tu magnesy neodymowe, którymi (poprzez teksturę) przytrzymywano rozciągnięte załamania, aby sztywny pergamin natychmiast nie „wracał” do utrwalaonych przez lata odkształceń.

Dwie najlepiej zachowane karty oczyszczono od strony awersu i rewersu. W partii rozległego ubytku wklejono łąkę z nowego pergaminu odpowiednio dociętego i ściśnionego, uzupełnienie spatynowano i odcisnięto na nim linie, jak w oryginale (il. 14). Kolejne karty, po obustronnym usunięciu zanieczyszczeń (na ile to było możliwe), wymagały rozprężenia, czyli rozprostowania. Aby tego dokonać,

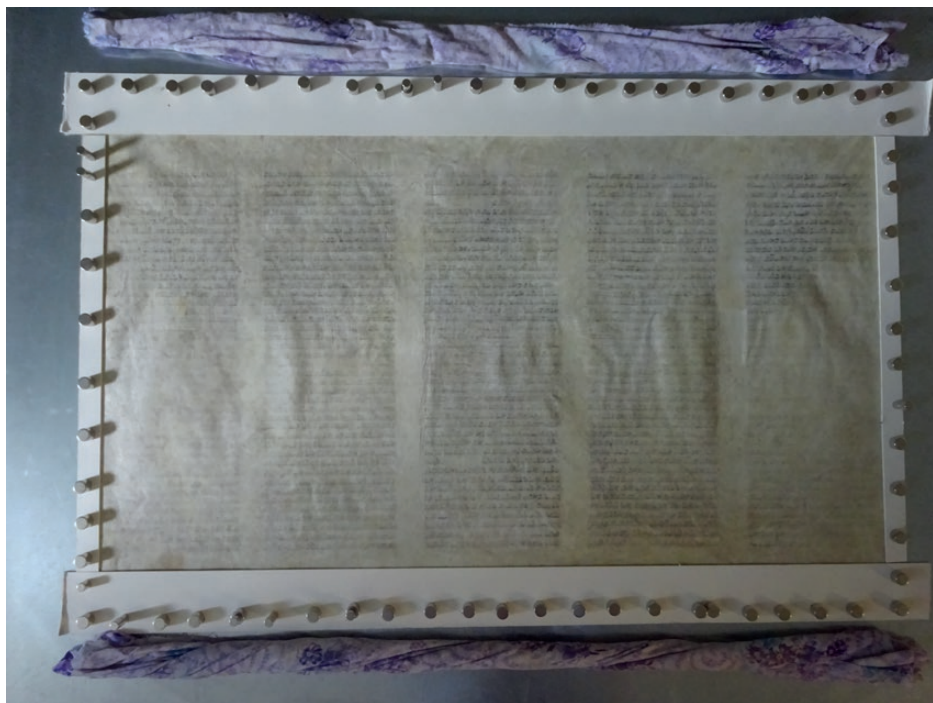


Il. 14. Karty 1–2 po oczyszczeniu, sklejeniu rozdarć i uzupełnieniu ubytków, fot. P. Suchanek



Il. 15. Karta 4 po nawilżeniu pomiędzy warstwami goreteksu, fot. P. Suchanek

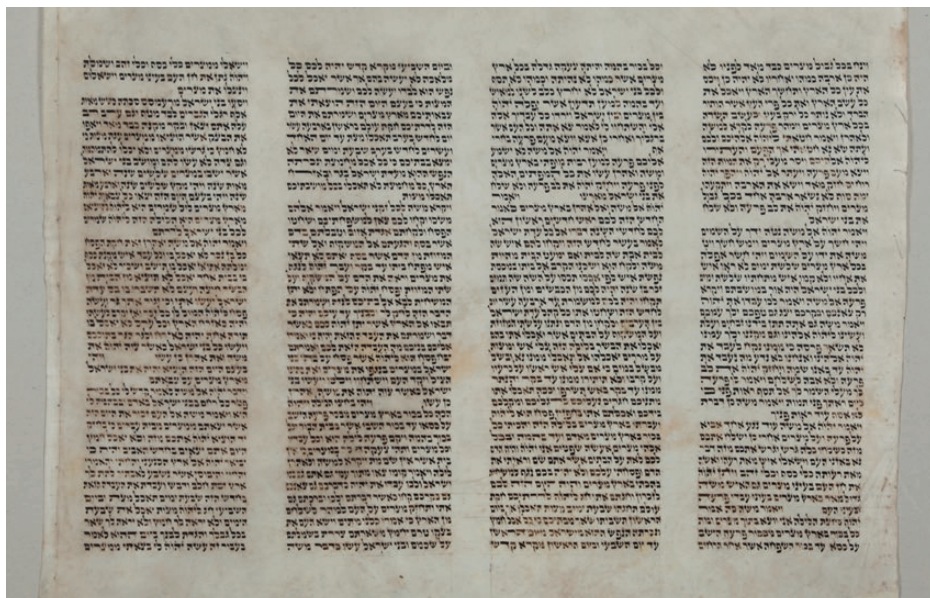
konieczne okazało się rozprucie szwów łączących bryty. Każdy pojedynczy arkusz nawilżano pomiędzy warstwami goreteksu, tkaniny przepuszczającej parę wodną, a uniemożliwiającej przedostanie się wody do powierzchni pergaminu. Potrzeba było około dwóch godzin, aby pergamin stał się (na krótki czas) elastyczny. Im bardziej zniszczony był bryt, tym dłużej trwał proces równomiernego nawilżenia.



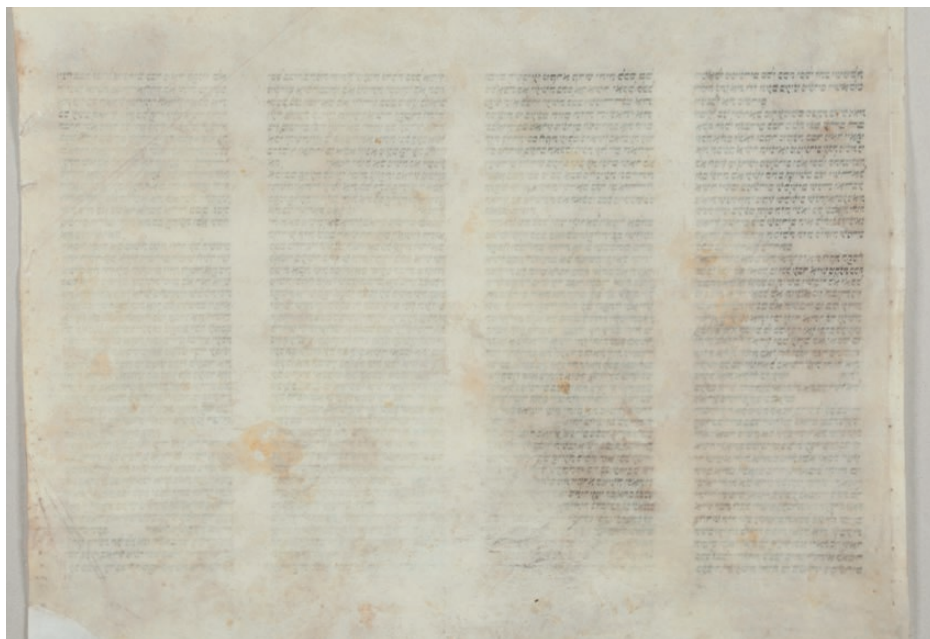
Il. 16. Karta 4 – odwrocie w trakcie prostowania. Na brzegach widoczne magnesy neodymowe na podkładkach z tektury bezkwasowej, fot. P. Suchanek

Następnie kartę przenoszono (licem w dół) na ocynkowaną płytę żelazną pokrytą folią poliestrową i przy udziale kilku par rąk starano się rozprostować wszelkie zagięcia, zagniecenia i deformacje. Brzegi arkusza przytwierdzano do płyty za pomocą magnesów neodymowych izolowanych tekturowymi podkładkami (il. 15, 16). Całość przetrzymywano w komorze w warunkach podwyższonej i stopniowo zmniejszanej wilgotności przez okres około dwóch tygodni, aby proces schnięcia i rozprężania pergaminu przebiegał powoli. Sklejono drobne naddarcia i uzupełniono niewielkie ubytki. Następnie każdą kartę pozostawiono na kilka miesięcy pod niewielkim przyciskiem pomiędzy tekturami. Niestety, początkowo dość dobrze wyrównane karty 3–7, ponownie uległy deformacjom, wszystkie są lekko pofalowane (il. 17–21).

Najlepiej zachowany fragment Sefer Tory, który nie wymagał rozprężania i pozostał oryginalnie zszyty, nawinięto na nowe wałki i ustawiono na pulpicie. Elementy te zostały zaprojektowane i wykonane przez Jana Ptaka z Pracowni Form Użytkowych w Kielcach.



Il. 17. Karta 6 po oczyszczeniu i rozprostowaniu, fot. P. Suchanek



Il. 18. Karta 6 – odwrocie, stan po oczyszczeniu i rozprostowaniu, fot. P. Suchanek



Il. 19. Karta 8 po oczyszczeniu i rozprostowaniu (na ile to było możliwe), fot. P. Suchanek

W przypadku pozostałych fragmentów ponowne zwijanie silnie zdegradowanej i częściowo żelatynizowanej struktury nie mogło być przeprowadzone. Nie zdecydowano się także na powtórne połączenie par kart, z powodu trudności w ich dalszym przechowywaniu i ekspozycji w takiej formie. Za najważniejsze, z praktycznego punktu widzenia, uznano pozostawienie ich rozdzielonych. Ułatwia to zarazem czasowe wyłączanie części z nich z ekspozycji, niezbędne z konserwatorskiego punktu widzenia. Karty 3–8 zostały w muzealnej pracowni zamontowane na tekturach bezkwasowych, w sposób umożliwiający pracę pergaminowego podłoża. Dalszą oprawę, w sztywne bezkwasowe *passe-partout* o odpowiedniej grubości, szkło antyrefleksyjne z filtrem UV oraz specjalnie zaprojektowane ramy, wykonało Studio Art Nuovo kierowane przez Grzegorza Degejdę.

Efekty tych prac oglądać można w siedzibie Stowarzyszenia im. Jana Karskiego w Kielcach przy ulicy Planty 7.

Na koniec nasuwa się pytanie, w jakiej synagodze był czytany rodzaj, którego fragmenty odnalazł po wojnie Piotr Bańkowski w Kielcach, i co stało się z resztą



Il. 20. Karta 7 po oczyszczeniu i rozprostowaniu, fot. P. Suchanek



Il. 21. Karta 7 – odwrocie, stan po oczyszczeniu i rozprostowaniu, fot. P. Suchanek

tego świętego tekstu. W zbiorach Działu Historii Muzeum Narodowego w Kielcach przechowywane są dwie pojedyncze karty z fragmentami Tory na pergaminie, a w Muzeum Historii Kielc jest jedna taka karta. W obu przypadkach widoczne są różnice w przygotowaniu podłoża, wysokości arkuszy, wielkości kolumn i liter, co wyklucza ich wzajemne powiązania. Inne takie obiekty z terenu Kielc nie są znane autorce artykułu.

Bibliografia

- Biblia Tysiąclecia*, Poznań–Warszawa 1980.
Brunetti Luzzati S., Della Rocca R., *Judaizm*, Warszawa 2010.
Jędrzejewski P., *Judaizm bez tajemnic*, Kraków 2012.
Kushner L., *Księga liter. Mistyczny alef-bet*, Kraków–Budapeszt 2010.
Liszewska W., *Konserwacja zabytkowych pergaminów*, Warszawa 2012.

Netografia

- Alfabet hebrajski*, https://pl.wikipedia.org/wiki/Alfabet_hebrajski (dostęp: 9.08.2021).
Piotr Bańkowski, https://pl.wikipedia.org/wiki/Piotr_Bańkowski (dostęp: 17.07.2021).
Sieramska M., Roda, <https://delet.jhi.pl/pl/psj?articleId=19091> (dostęp: 9.08.2021).

Małgorzata Misztal

Muzeum Narodowe w Kielcach

Małgorzata Osełka

Kielce

**POŻAR ŁAWRY TROICKIEJ CZY POŻAR TROI?
KONSERWACJA STROPU RAMOWEGO
W DRUGIM POKOJU SENATORSKIM
DAWNEGO PAŁACU BISKUPÓW
KRAKOWSKICH W KIELCACH**

Abstract

The *Fire of the Trojan Lavra* or the *Fire of Troy*? The conservation of the frame ceiling in the Second Senatorial Room of the Former Palace of Cracow Bishops in Kielce

Elements of the architectural layout and decorations of the Former Palace of Cracow Bishops in Kielce imply an iconographic message in which one may find references to the life and merits of their founder, as well as universal truths. The conservation of the framed ceiling in the Second Senatorial Room created an occasion to interpret its iconography. Five large-format paintings with complex shapes have richly gilded frames. The central painting depicts a battle riot of knights against the background of a burning city. Before conservation, it functioned as *Fire of the Trojan Lavra*. During the works, it appeared that the correct title, consistent with the entries in the oldest inventories, is *Fire of Troy*. The scenes include the kidnapping of Helen, a dispute between the goddesses, Aeneas bringing his limp father out of the fire. The paintings in the corners are personifications of the four elements. We got to know they are the painting prototypes of the representations by Pauwels Franck, called Paolo Fiammingo. It proved to be extremely helpful during the retouching process as it facilitated interpreting the small remnants of the original extracted

from underneath the repainting. During the works, all ceiling elements were dismantled and levelled, and the blind ceiling was fireproofed. Based on minimal traces preserved under the secondary layers we reconstructed the original character of the decorations in the frame and ceiling frieze. We also confirmed the presence of a gold ornament in the panel part between the frames. The latest conservation included: removal of secondary layers from the 19th and 20th centuries, replacement of the duplicate, stretching the canvases on self-tensioning aluminium looms, and creating a system for pulling the paintings up on ropes.

Keywords: conservation, frame ceiling, fire of Troy, Dolabella, four elements

Słowa kluczowe: konserwacja, strop ramowy, pożar Troi, Dolabella, cztery żywioły

Fundator pałacu w Kielcach biskup Jakub Zadzik (1582–1642) stworzył wygodną letnią siedzibę dla siebie i swoich następców. Budynek był również, a może przede wszystkim, swego rodzaju credo i testamentem jednej z najważniejszych postaci w ówczesnej Polsce. Zarówno elementy układu architektonicznego, jak i dekoracje niosą dodatkowe przesłanie ikonograficzne, które mozolnie próbujemy odczytać.

Jednym z takich elementów pierwotnego programu ikonograficznego jest zespół stropów ramowych przypisywanych Tomaszowi Dolabelli (1570–1650), a wykonanych z pomocą innych artystów i rzemieślników¹. Po raz pierwszy jego opis pojawia się w inwentarzu z 1645 roku, wspominany jest również w kolejnych zapisach². Pełen zespół obejmował cztery pomieszczenia *piano nobile* w trakcie zachodnim.

Tak jak Zadzik pełnił posługę, łącząc obowiązki władzy duchowej i świeckiej, tak Izba Stołowa Górna, zwana też Salą Portretową, łączy Apartamenty Biskupie i Senatorskie, określane również jako Królewskie. W dekoracji tych pomieszczeń można się doszukać przeróżnych odwołań i aluzji do życia oraz zasług ich fundatora, a także do prawd uniwersalnych.

¹ W. Tomkiewicz, *Dolabella Tomaso*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. 2, red. J. Maurin-Białostocka, Wrocław 1975, s. 72–77; J.S. Majewski, *Dolabella, wenecki malarz Wazów na Zamku Królewskim w Warszawie*, <https://miastarytm.pl/dolabella-wenecki-malarz-wazow-na-zamku-krolewskim-w-warszawie> (dostęp: 20.06.2021).

² J.L. Adamczyk, *Wzgórze Zamkowe w Kielcach*, Kielce 1991, s. 161, 162, 168, 176. Na podanych stronach znajdują się aneksy zawierające wpisy z inwentarzy klucza kieleckiego dóbr biskupów krakowskich z lat: 1645, 1668, 1746 i 1788.

Konserwację ostatniego już spośród zachowanych zespołów stropów ramowych³ w Dawnym Pałacu Biskupów Krakowskich w Kielcach przeprowadzono w latach 2019–2021⁴. Zadanie zostało zrealizowane przez Pracownię Konserwacji Dzieł Sztuki Pawła Osełka, pracami zespołu kierowała Małgorzata Osełka⁵.

³ O konserwacji i rozpoznaniu technologicznym pozostałych stropów zob.: A. Celichowska, *Konserwacja dekoracji snycerskiej stropu ramowego z obrazem „Sąd nad arianami” w pałacu biskupim w Kielcach*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach” 1995, t. 18, s. 223–230; eadem, *Konserwacja obrazów ze stropu ramowego „Sąd nad arianami” w pałacu w Kielcach*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach” 1998, t. 19, s. 285–299; M. Osełka, *Konserwacja stropu ramowego w Pierwszym Pokoju Senatorskim w Pałacu Biskupów Krakowskich w Kielcach*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach” 2010, t. 25, s. 89–119; M. Misztal, *Technika obrazów ze stropu ramowego „Pakty i traktaty szwedzkie” autorstwa warsztatu Tomasza Dolabelli*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach” 2010, t. 25, s. 120–131.

⁴ Konserwacja stropu ramowego w Drugim Pokoju Senatorskim była jednym z zadań podjętych przez Muzeum Narodowe w Kielcach w ramach projektu *Pałac w muzeum. Muzeum w Pałacu. Ochrona, zachowanie i udostępnienie na cele publiczne zabytków ruchomych i nieruchomych o znaczeniu ogólnopolskim realizowanego w ramach działania 8.1 osi priorytetowej VIII Ochrona dziedzictwa kulturowego i rozwój zasobów kultury Programu Operacyjnego Infrastruktura i Środowisko 2014–2020*.

⁵ Prace prowadzono według programu opracowanego przez Jana Gałaszka i zatwierdzonego przez Wojewódzki Urząd Ochrony Zabytków. Zespół konserwatorski na bieżąco współpracował z Głównym Konserwatorem MNKi, wspierany przez pracowników merytorycznych Muzeum. Doświadczeniem dzieliło się dwoje konsultantów zewnętrznych oraz inspektorzy Świętokrzyskiego Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków. Spotkania i odbiory kolejnych etapów prac odbywały się w ramach jedenastu komisji konserwatorskich. Zespół konserwatorski: Paweł Osełka – wykonawca, Małgorzata Osełka – kierownik prac konserwatorskich. Konserwatorzy malarstwa: Ewa Hapek-Rejmer, Monika Głowacka, Elżbieta Bakun, Magdalena Borowska, Anna Żak-Snopek. Renowatorzy: Maria Kozakiewicz, Monika Korczyńska, Mieczysława Sternak, Justyna Król, Piotr Sadowski, Błażej Franków, Michał Winiarski, Grzegorz Rak. Projekt i wykonanie krosien samonapężających oraz systemu podciągania obrazów: Henryk Arendarski. Konsultanci: prof. Elżbieta Basiul (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu), dr hab. Joanna Czernichowska (Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie). Badania specjalistyczne: Roman Stasiuk (Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie) – zdjęcia RTG, prof. Elżbieta Basiul, Adam Cupa – badania technologiczne, konserwatorskie obrazów i ram, Barbara Gmińska-Nowak (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu) – identyfikacja gatunku drewna, dr Jerzy Żmudziński – badania z zakresu historii sztuki. Nadzór ze strony ŚWKZ: mgr inż. Anna Żak, Zbigniew Wojtasik, Emilia Górecka, Oliwia Juras, Marta Kubejko. Nadzór konserwatorski z ramienia MNKi: Małgorzata Misztal, Joanna Kaczmarczyk, dr Agnieszka Kowalska-Lasek, Magdalena Klamka, Daria Dyktyńska, dr Magdalena Śniegulska-Gomuła, Magdalena Silwanowicz, Anna Żak-Snopek, Małgorzata Rupniewska, Magdalena Otwinowska. Gościnnie: Adam Cupa, dr Jerzy Żmudziński.



Il. 1. Strop ramowy, stan przed konserwacją, fot. P. Suchanek

Kompozycja stropu ramowego w Drugim Pokoju Senatorskim jest analogiczna do najbardziej znanego kieleckiego stropu ramowego, czyli *Sądu nad arianami*, który znajduje się w południowo-zachodnim narożniku pałacu⁶.

Mówiąc o tych stropach, w uproszczeniu używamy tytułu obrazu centralnego, ale pod określeniem *Pożar Ławry Troickiej*⁷ lub zgodnie z aktualnym rozpoznaniem

⁶ Kielce. Pałac biskupi. Strop ramowy „Sąd nad Arianami” z Trzeciego Pokoju Apartamentu Biskupiego. Dokumentacja konserwatorska, oprac. A. Celichowska, Kielce 1995, mps. Podobny schemat oraz dekoracja zachowały się również na drewnianym stropie ramowym w kamienicy Arcybractwa Miłosierdzia w Krakowie; zob. J.S. Majewski. *Dolabella, wenecki malarz Wazów na Zamku Królewskim...*

⁷ Ławra to nazwa większego męskiego klasztoru prawosławnego (lub jednego ze wschodnich kościołów katolickich). Pożar ławry troickiej, a ściślej troicko-siergijewskiej, klasztoru leżącego 70 kilometrów od Moskwy, założonego w połowie XIV wieku, uważanego za najważniejszy rosyjski monastyr, miał miejsce w okresie tzw. wielkiej smuty. Wojska polskie i litewskie pod wodzą starosty uświackiego Jana Piotra Sapiehy podległe Dymitrowi II Samozwańcowi od 1608 roku oblegały ławrę. Po ponad rocznym oblężeniu klasztor nie został zdobyty, a jego

Pożar Troi kryje się zespół ściśle powiązanych ze sobą elementów belkowego stropu ślepego, do którego zamocowana jest konstrukcja utrzymująca pięć połączonych ze sobą ram, ozdobionych czterema pełnoplastycznymi kwiatonami. Całość zamyka snycerski fryz podstropowy. Na każdej ścianie pośrodku fryzu znajdują się herby: Korab, Dołęga, Jelita, Rola⁸. Snycerka jest złocona, srebrzona i polichromowana.

W ramach umieszczonych jest pięć wielkoformatowych obrazów o skomplikowanych kształtach. Centralne, największe malowidło, zbliżone do owalu z czterema półkolistymi wcięciami, przedstawia bitewny tumult rycerzy w zbrojach znajdujących się na tle płonącego miasta. Obrazy w narożnikach interpretowane jako personifikacje czterech żywiołów to wielopostaciowe sceny nawiązujące do mitologii – do ich opisu powrócimy w dalszej części artykułu. Pierwotnie malowidła były napięte na drewnianych krosnach – nietypowych, bo składanych na zawiasach, umożliwiających wsunięcie obrazów w ramę, która musiała być mniejsza niż wymiary malowideł. Plafony po osadzeniu we właściwym miejscu rozprostowywały się pod własnym ciężarem i swobodnie spoczywały na brzegach obramienia.

Prace konserwatorskie były sporym wyzwaniem – pomieszczenie ma wymiary około 6,64 x 7,50 m, dekorowana płaszczyzna oddzielająca ramy znajduje się na wysokości około 4,65 m. Nic więc dziwnego, że trwały one dwa i pół roku⁹.

Budowa techniczna i stan zachowania

Plafony znajdujące się na najwyższej kondygnacji położonej bezpośrednio pod strychem wielokrotnie musiały zmagać się ze skutkami nieszczelności pokrycia dachowego. Dodatkowym czynnikiem przyspieszającym ich degradację były niestabilne warunki mikroklimatu panujące we wnętrzach. Przez długi czas apartamenty użytkowano głównie w okresie letnim, więc podczas mrozów były nieogrzewane. Z drugiej strony w sezonie zimowym kominki i piece generowały zanieczyszczenia dymem i sadzą, nic więc dziwnego, że w opisach niejednokrotnie wspominano o braku czytelności malowidła.

obrona odegrała podobną rolę w dziejach Rosji, jak odparcie Szwedów spod Jasnej Góry w historii Polski.

⁸ Herby szlacheckie powiązane są z fundatorem i jego przodkami. Ten sam zestaw odnaleźć można w Trzecim Pokoju Biskupim w kieleckim pałacu oraz w dekoracji kaplicy biskupa Jakuba Zadzika na Wawelu.

⁹ Prace konserwatorskie rozpoczęły się w grudniu 2018 roku, a zakończyły w czerwcu 2021.



Il. 2. Fragment fryzu podstropowego, stan przed konserwacją, fot. P. Suchanek



Il. 3. Narożnik z alegorią Powietrza, stan przed konserwacją, fot. P. Suchanek



Il. 4. Narożnik z alegorią Wody, stan przed konserwacją, na fotografii widoczne zabezpieczenia warstwy malarskiej położone kilka lat temu, fot. P. Suchanek

Strop przed konserwacją był bardzo ciemny. Dominujący brunatny kolor obrazów spowodowała barwa zaprawy, którą wykorzystano w końcowym modelunku, podobrazia płóciennego widocznego w ubytkach oraz pociemniałego, zabrudzonego werniksu tłumiącego pierwotne kolory warstwy malarskiej. Analiza stanu zachowania w bezpośrednim kontakcie z malowidłami pokazała znaczną skalę zniszczeń. Jak się okazało, łączna powierzchnia ubytków oryginalnych kompozycji (w znacznym stopniu retuszowana podczas poprzednich konserwacji) była ogromna, co widać na fotografiach dokumentujących etap uzupełniania gruntów. Płyciny między ramami wymalowane były w ciemnogrzanatowym kolorze, srebrzenia skorodowane, pokryte czarnymi siarczkami srebra, złączenia przetarte i pociemniałe.

Powody zniszczeń można usystematyzować w dwóch grupach: wewnętrzne, wynikające z naturalnych właściwości użytych materiałów i technologii wykonania, oraz zewnętrzne takie jak zabrudzenia (kurz, sadza), niekorzystne warunki mikroklimatu, a nawet zalewanie wodą opadową przez nieszczelność dachu. Jako czynniki wewnętrzne ujęto naturalne procesy starzenia się materiałów, w tym utratę elastyczności i zmniejszenie siły krycia warstw olejnych, które skutkują udziałem barwnym warstw spodnich – w tym przypadku brunatnej zaprawy. Poziome ułoże-



Il. 5. Narożnik z alegorią Ziemi, stan przed konserwacją, fot. P. Suchanek

nie malowideł doprowadziło do powstania znacznych, kilkunastocentymetrowych obwisów, które utrudniły pracę na początkowym etapie konserwacji.

Konserwatorów zaintrygowały różnice w konstrukcji stropów ramowych w pałacu. W *Sądzie nad arianami* poszczególne elementy ramy były możliwe do zdemontowania, gdyż łączyły się niczym klocki Lego. W obecnie konserwowanym każdy detal snycerski przybito do podłoża gwoździami. Co zaskakuje, na rysunku inwentaryzacyjnym widać, że robiono to w różny sposób. Na połowie stropu większość mocowań wykonano gwoździami z dużymi główkami, widocznymi w końcowym opracowaniu, a na drugiej części pomieszczenia montaż ukryto od strony wewnętrznej. Na fryzie podstropowym rozkład mocowań był analogiczny, z tym że połowa z widocznymi gwoździami znajdowała się po stronie niewidocznych mocowań na stropie. Wszystkie te mocowania były pierwotne. Bogate profile ram mają konstrukcję łupinową – są wewnątrz puste. Elementy łukowe klejono z krótkich odcinków profili, spoiny lokalnie wzmocniono drewnianymi kołeczkami. Zmiany wilgotności spowodowały, że w osłabionym drewnie doszło do rozklejenia wielu spoin, co było widoczne zwłaszcza na ornamentach wypełniających gzyms podstropowy. Profile po zamontowaniu zostały zagruntowane, pozłoczone, wysrebrzone i opracowane malarsko *in situ*.

Podobraziem malowideł jest płótno lniane analogicznej grubości i szerokości jak na pozostałych plafonach¹⁰. Zaprawa ciemna, w obrazach narożnikowych dwu-warstwowa, w centralnym ma tylko jedną warstwę z widocznym kierunkiem jej nakładania – nie była szlifowana ani wygładzana. Na tym malowidle zaobserwowano odcisnięte krawędzie oryginalnego krosna malarskiego, które było wykonane z cieńszych listew niż zastane XIX-wieczne. Było również nieznacznie większe.

Przedstawienia wykonano farbami olejnymi na ciemnej brązowoczerwonej zaprawie. Ten kolor gruntu, popularny w okresie baroku, pozwalał na usprawnienie tempa pracy. Barwny ton w pewnych obszarach wykorzystywano do tego, żeby zbudować bryłę – wystarczyło wprowadzić rysunek, lekko pogłębiając cienie i nanieść najwyższe światła. Tak pracowali artyści również przy naszych plafonach. Ciemny ton zaprawy dominuje w kolorystyce przedstawień. W trakcie wstępnego rozpoznania obiektu zaobserwowano interwencję datowaną na XVIII wiek – dodano wzmocnienia przechodzące przez jedną z belek przyściennych, które miały



Il. 6. Narożnik z alegorią Ognia, stan przed konserwacją, fot. P. Suchanek

¹⁰ Płótna miały szerokość (przy obu zachowanych brzegach bitych) około 70–76,5 cm. Składały się z czterech (pięć w centralnym) brytów, format uzupełniono sztukówkami. Płótna były nierówno naprężone, co odznacza się na licu w formie falistej linii szwu.



Il. 7. Próby usuwania werniksów i przemalowań (alegoria Wody), fot. P. Suchanek

demontowano ram, więc w trudno dostępnych miejscach zachowały się minimalne ślady opracowań oryginalnych, które stały się podstawą do obecnie zaproponowanej aranżacji. Pełnej konserwacji wymagały również obrazy – zostały zdublowane na kłajster i napięte na nowe, mocniejsze krosna malarskie. Po oczyszczeniu malowideł wykitowano ubytki. Rozległe obszary, które były tak bardzo zniszczone, że malarz nie był w stanie odczytać pierwotnej kompozycji, zostały przez niego uzupełnione według własnej koncepcji. W alegorii Powietrza hybryda po lewej stronie została zinterpretowana jako dziki człowiek w spódniczce z piór, w ubytkach w przestrzeni pomiędzy pierwszoplanowymi postaciami wymalowano lecącego orła. Autor konserwacji umieścił w dolnej części malowidła inskrypcję:

Lewą połowę w 2 dni
Dołożył (?) Aleks. Rycerski
1860

Jeszcze większy zakres interpretacji, bo obejmującej ponad połowę kompozycji, artysta popełnił w najbardziej zniszczonym obrazie przedstawiającym ogień. Uczciwie pozostawił w zrekonstruowanym narożniku własną sygnaturę.

Kolejne renowacje w pomieszczeniu datowane są na okres międzywojenny. Przeprowadzono wtedy prace konstrukcyjne przy belkach powyżej stropu ramowego. W samym stropie i obrazach nie odnaleziono śladów ingerencji z tego czasu. Możliwe, że jeśli takie były, to usunięto je podczas kolejnej konserwacji w roku 1954 przeprowadzonej przez zespół Bohdana Marconiego.

na celu ustabilizowanie elementu przemieszczającego się w stronę pomieszczenia.

W 1860 roku miała miejsce gruntowna konserwacja obejmująca zarówno obrazy, jak i ramy. Usunięto wówczas z drewnianych elementów osypującą się zaprawę ze złoceniami i położono nowe grunty, wykonano złocenie, srebrzenie i gładkie rozmalowanie pomiędzy ramami w kolorze ultramaryny. Prace prowadzono *in situ* – nie

W połowie XX wieku malowidła wymagały podjęcia kolejnych działań. Z tego czasu pochodzą dublaże woskowe. Usunięto również częściowo retusze Aleksandra Rycerskiego, które pozostały tylko tam, gdzie badania nie wykazały obecności oryginału, czyli w przedstawieniu ognia i w mniejszym stopniu powietrza. W trakcie konserwacji skupiono się na obrazach, natomiast w partii złożonych obramień prace prowadzone były zachowawczo. Dodatkowo przemalowano elementy monochromatyczne.

W trakcie obecnych zabiegów strop uległ bardzo dużym zmianom przywracającym mu pierwotne wartości estetyczne. Podczas prac konserwatorskich dodatkowo wykonano badania identyfikacyjne pigmentów i spoiw, przeprowadzono kwerendę, poszukując informacji pisemnych i fotograficznych o poprzednich zabiegach przy obiekcie, potwierdzono również ikonografię przedstawień.



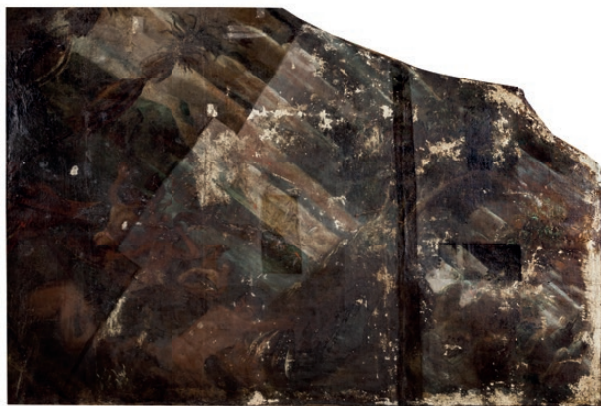
Il. 8. Odślanianie oryginalnej kompozycji na obrazie (alegoria Ognia), fot. P. Suchanek

Proces konserwacji

Szczegółowy opis wszystkich przeprowadzonych procesów oraz zastosowanych materiałów znajduje się w dokumentacji konserwatorskiej, w niniejszym artykule przedstawiono tylko założenia, którymi się kierowano oraz najbardziej istotne i charakterystyczne elementy działań¹¹.

Przed przystąpieniem do prac konserwatorskich konieczne jest dokładne rozpoznanie obiektu. Wykonuje się pomiary, rysunki inwentaryzacyjne, ustala stratyografię, czyli układ warstw technologicznych, bada stan zachowania poszczególnych warstw, ocenia zakres zniszczeń oraz interpretuje przyczyny ich powstania. Dopie-

¹¹ *Strop ramowy w Drugim Pokoju Senatorskim w Dawnym Pałacu Biskupów Krakowskich w Kielcach. Dokumentacja konserwatorska*, oprac. M. Osełka, Kielce 2021, mps.



Il. 9. Alegoria Wody w trakcie usuwania przemalowań, fot. P. Suchanek

ro prawidłowe „przebadanie pacjenta” pozwala na ustalenie właściwego programu działań.

Jednym ze wstępnych założeń prac było zamocowanie obrazów po konserwacji na krosnach samonapężających, które zapewnią prawidłowe napięcie podobrazii. Już na wstępie przygotowano kilka projektów technicznych dotyczących sposobu zamocowania oraz

systemu ułatwiającego bezpieczne manewrowanie wielkoformatowymi dziełami.

W trakcie rozpoznania obiektu stwierdzono, że różnica wysokości płaszczyzny desek oddzielających obrazy wynosiła aż do 16 cm (!). Konieczne okazało się wypoziomowanie, co spowodowało potrzebę zdemontowania wszystkich elementów ram i fryzu podstropowego. W celu wyrównania ich wysokości wprowadzono nowy system montażu umożliwiający regulację. Pozytywnym skutkiem czasowego usunięcia złożonych ram było odnalezienie reliktyw pierwotnego rozmalowania deski, nawiązującego do Trzeciego Pokoju Biskupiego.

Ponieważ w inwentarzu z 1788 roku wspomniano o zielonym obiciu burkatelowym¹² na ścianach, przy ponownym montażu elementów uwzględniono możliwość jego rekonstrukcji w przyszłości, pozostawiając stosowny dystans. Zdemontowano obrazy (po zabezpieczeniu lica bibułą japońską), wysuwając płótna ze światła ram. Ustabilizowano drewniane krosna łamane, utrzymując tymczasowo deformację płócien wynikającą z ich obwisu.

Po odsłonięciu deskowania ślepego stropu okazało się, że było ono podwójne. W XIX wieku pierwotną konstrukcję uzupełniono o dodatkową warstwę desek, wsuniętych w prowadnice przybite do belek, a wszystkie łączenia pozaklejano paskami płótna – zapewne w celu uszczelnienia przed zanieczyszczeniami ze strychu. Wtórne deskowanie zostało po zinwentaryzowaniu zdemontowane w celu oczyszczenia i zweryfikowania stanu zachowania pozostałych elementów.

¹² Burkatela, zwana również brokatelą, to rodzaj tkaniny brokatowej.

Drewno stropu, a w stosownym czasie również i pozostałe elementy ram, poddano dezynfekcji i dezynsekcji oraz wykonano zabezpieczenie przeciwpożarowe¹³. Między belkami stropowymi, na deskowaniu górnym, zamontowano tkaninę z atestem przeciwpożarowym. W celu zabezpieczenia obrazów przed ewentualnym osypywaniem się zanieczyszczeń przywrócono deskowanie dolne, z wyjątkiem miejsc, w których przewidziano wprowadzenie systemu mechanicznego podciągania obrazów.

Demontując ramy – po raz pierwszy w historii obiektu, usunięto niewłaściwe, wtórnie dodane elementy: trzy konsole, zredukowane profile nad konsolami, płótna wypełniające puste przestrzenie przesuniętych ram, masywne kity w narożnikach. Przy okazji pozbyto się zalegających za ramą przyścienną zanieczyszczeń i dokładnie oczyszczono odwrocia ze zdemontowanych elementów.

Oslabione fragmenty drewna wzmocniono roztworem żywicy akrylowej, zachowując zniszczone podłoże drewniane, stanowiące nośnik polichromii. Przy prostych listwach snycerskich najbardziej zniszczone fragmenty zrekonstruowano w drewnie lub profesjonalnym kicie epoksydowym przeznaczonym do uzupełniania drewna. Zdecydowano o pozostawieniu stabilnych XIX-wiecznych gruntów. Jeżeli pod wtórnymi nawarstwieniami potwierdza się obecność oryginału, konserwatorzy zazwyczaj dążą do jego odsłonięcia. Jeśli ten się nie zachował, ale warstwy wtórne są technologicznie stabilne i mają wartość artystyczną, zostawia się je.

W partii ramy i ornamentów grunty XIX-wieczne w większości przeszlifowano, usuwając zdegradowane warstwy wykończeniowe. Jedynie na niewielkich obszarach udało się uratować zastane złocenia.

W trakcie badań identyfikacyjnych reliktyw oryginału nie udało się jednoznacznie potwierdzić obecności srebra płatkowego. W tym przypadku argumentem za



Il. 10. Alegoria Ognia w trakcie usuwania wtórnych nawarstwień, fot. P. Suchanek

¹³ Dziękujemy Czesławowi Lalewiczowi za konsultacje i pomoc w wyborze optymalnego preparatu do zabezpieczenia przeciwpożarowego.



Il. 11. Alegoria Ziemi w trakcie usuwania prze-malowań, fot. P. Suchanek

rekonstrukcją srebrzeń stała się m.in. analogia do *Sądu nad arianami*. Zło-cenia i srebrzenia odtworzono w oryginalnej technice.

Jak już wspomniano, wymiana krosien zobligowała wykonawców do modyfikacji konstrukcji ram – część z nich musi być demontowalna. W związku z tym po konserwacji technicznej zdemontowanych elementów wykonano próbny montaż całości, dopasowując komponenty oraz umieszczając w docelowym miejscu nowe krosna malarskie.

Po dokonaniu wszelkich niezbędnych korekt wyłożono i wysrebrzono elementy oraz zabezpieczono powierzchnie srebra. Podjęcie decyzji o ewentualnej rekonstrukcji laserunków pozostawiono na sam koniec prac.

Nieco innych zabiegów wymagała pozioma płaszczyzna oddzielająca obrazy. Z dużym pietyzmem zakonserwowano relikty oryginalnego ornamentu, podklejając łuski zaprawy, usuwając przemalowania i wyrównując powierzchnię kitem. Wypunktowano ubytki niebieskiego tła i scalono ornament złotem w proszku. Następnie przekalkowano więc w celu uzyskania informacji przydatnych do rekonstrukcji ornamentu. Potwierdzono, że wici roślinne w poszczególnych apartamentach różniły się.

Na pozostałej części płaszczyzny pokrytej XIX-wiecznym gruntem oraz na niektórych bocznych profilach, po uprzednim usunięciu starych wymalowań, położono niebieskie tło, rozwibrowując je nieznacznie zróżnicowanymi odcieniami. Zrekonstruowano złożony ornament złotem płatkowym położonym na mikstion. Kontury podkreślono czarną kreską, nawiązując do modelunku w *Sądzie nad arianami*.

Dopiero na tym etapie prac, już po zamontowaniu zakonserwowanych obrazów, podjęto decyzję, że konieczna jest rekonstrukcja laserunków na srebrze analogicznie do dekoracji w Trzecim Pokoju Biskupim. Tarcze kartuszy pomalowano zgodnie z kanonem heraldycznym.



Il. 12. *Pożar Troi* po usunięciu przemalowań, fot. P. Suchanek

Program prac przy malowidłach opierał się na doświadczeniach wypracowanych podczas konserwacji poprzednich plafonów. Usunięto wtórne, pociemniałe werniksy środkami wytypowanymi na podstawie prób. W trakcie tego zabiegu zdecydowano o pozbyciu się przemalowań z XIX i retuszy z XX wieku.

Ze szczególnym wyzwaniem przyszło zmierzyć się podczas pracy nad alegorią żywiołu ognia. Przed konserwacją zasadniczym elementem kompozycji była architektura – na pierwszym planie po lewej stronie znajdowały się schody z balustradą i dwa ogromne, płonące znicze. Sceny z grupami osób były proporcjonalnie niewielkie. Podczas konserwacji w połowie XX wieku obraz prześwietlono promieniami Roentgena i zdecydowano się pozostawić przemalowania, gdyż nie zidentyfikowano pod nimi obecności oryginału. Bardzo długo podejmowano decyzję dotyczącą



Il. 13. Alegoria Powietrza po zdjęciu przemalowań, fot. P. Suchanek

zakresu usuwania wtórnych nawarstwień. Do konsensusu dochodzono stopniowo. Najpierw oczyszczono miejsca ewidentnie tego wymagające, gdzie był zachowany oryginał, oraz równolegle doczyszczono inne obrazy, aby mieć wizję całości. W efekcie stwierdzono, że uzupełnienie XIX-wieczne jest zbyt intensywne i będzie zakłócało odbiór całości. Zdecydowano więc o usunięciu przemalowań,



Il. 14. Alegoria Ognia po kitowaniu, fot. P. Suchanek

pomimo że wykonane zdjęcia w promieniach RTG nie wykazały pod nimi czytelnych śladów zachowanej kompozycji. Mozolne usuwanie przemalowań i wadliwych kitów pozwoliło na odzyskanie śladowych pozostałości oryginału. Mając jednak zdjęcia pierwowzorów, udało się w znacznym stopniu zinterpretować ocalone ślady



Il. 15. Napinanie zdublowanego obrazu na krosna aluminiowe, fot. P. Suchanek



Il. 16. Odwrocie jednego z obrazów (alegoria Wody) po zdemontowaniu i tymczasowym usztywnieniu krosien, fot. P. Suchanek

i stopniowo zrekonstruować malowidło¹⁴.

Jedynym świadkiem przemalowań dokonanych przez Aleksandra Rycerskiego jest namalowana na kicie twarz jednego z rycerzy w obrazie centralnym. Usunięto wszystkie kity z XX wieku, ale zdecydowano o pozostawieniu starszych w partiach, gdzie ich jakość jest zadowalająca.

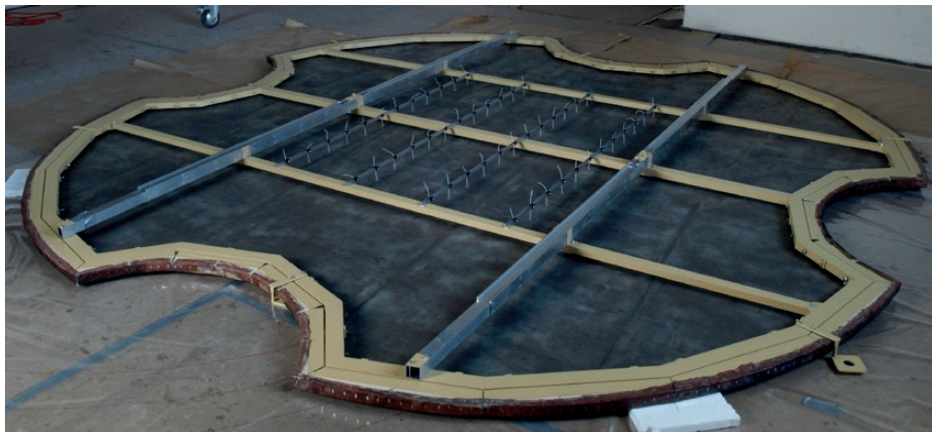
Po wstępnym oczyszczeniu malatury i tymczasowym zabezpieczeniu lica obrazów, położono je i odpięto z krosien drewnianych. Usunięto wtórne krajki i płótna dublażowe, a także masę woskowo-kalafoniową, doczyszczono szwy brytów

i doszywek¹⁵. Wyprostowano podobrazia, nawilżając je mieszanką wodno-terpentynową i obciążając całość płytami. Sklejono rozdarcia. W miejscach ubytków podobrazia wklejono płóciennne protezy. Obrazy zdublowano ręcznie przy użyciu naciągniętego na krosna pomocnicze płótna lnianego jednobrytowego i masy woskowo-żywicznej (damarowej). Uzupełniono ubytki zaprawy kitem akrylowym w kolorze zbliżonym do oryginalnego gruntu. Obrazy napięto na aluminiowe krosna samonaprzężające. Opracowano ostatecznie fakturę kitów, zaizolowano ich powierzchnię. Na licach obrazów położono werniks retuszerski.

Scalono kolorystycznie polichromię, wykonując retusz naśladowczy w partiach jednoznacznie możliwych do zinterpretowania. Na podstawie zachowanych relikwów warstwy malarskiej i odnalezionych pierwowzorów zrekonstruowano większość brakujących partii kompozycji. Fragmenty pozostające z racji swojego kształtu poza pierwowzorem pozostawiono niedopowiedziane i jedynie scalono je

¹⁴ Tytaniczna wręcz praca przy retuszu opisywanej sceny to w większości zasługa Marii Kozakiewicz i Mieczysławy Sternak.

¹⁵ Masę usuwano mechanicznie, ponieważ była w niej kalafonia.



Il. 17. Odwrocie obrazu *Pożar Troi* w trakcie montażu na krosna samonapężające, fot. P. Suchanek

kolorystycznie. Wyrównano stopień połysku warstwy malarskiej i zabezpieczono powierzchnię werniksami.

Płótna podciągnięto na stalowych linkach, zamontowano mobilne elementy ram. Obrazy umocowano na stropie i wsparto je na specjalnie zaprojektowanych nóżkach.

Tematyka malowideł – opis po konserwacji

Interpretacja ikonografii obrazów narożnych nigdy nie była kwestionowana, dlatego od tego rozpoczniemy, uwzględniając ich wygląd po zabiegach konserwatorskich.

W zakresie rozpoznania ikonografii przedstawień czterech żywiołów niezwykle pomocna okazała się współpraca z historykiem sztuki Jerzym Żmudzińskim. Odnalazł on pierwowzory malarskie, na których wzorował się Tomasz Dolabella, przekształcając nieco kompozycję do potrzeb nietypowych formatów. Autorem był Pauwels Franck (1540–1596), znany również jako Paolo Fiammingo, który na potrzeby wyposażenia Castle Kirchheim w Wirtembergii, należącej do rodziny Fuggerów, namalował aż 37 płócien. Kompozycje kieleckich *Czterech żywiołów* są bardzo bliskie tym pracom, które pojawiły się na aukcji Sotheby's w 2007 roku¹⁶.

¹⁶ *Katalog aukcyjny Sotheby's*, <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/lot.17.html/2007/old-master-paintings-evening-sale-l07033> (dostęp: 17.07.2021).

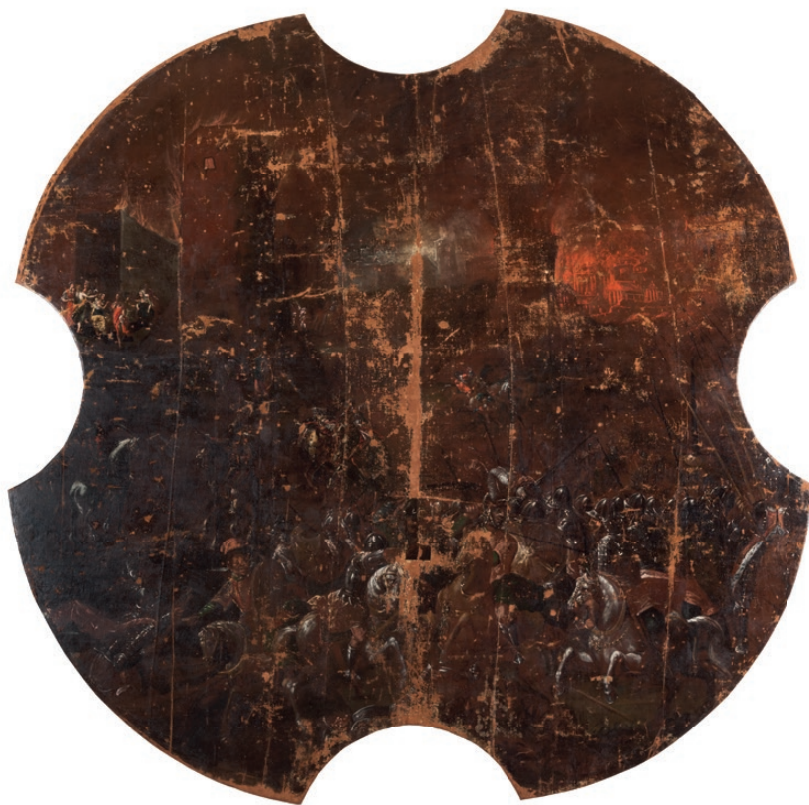


Il. 18. Ornamenty fryzu w trakcie oczyszczania z wtórnych opracowań estetycznych, fot. P. Suchanek

Zachowały się informacje o kilku powtórzeniach cyklu, które wyszły spod pędzla Francka, nie są znane natomiast wersje graficzne tych przedstawień, choć w grafikach z XVI i XVII wieku pojawiają się atrybuty wykorzystane w malowidłach.

Paolo Fiammingo od 1573 roku pracował w Wenecji i to tam mogły skrzyżować się drogi jego i Tomasza Dolabelli. Odnalezienie pierwowzoru malarskiego okazało się niezwykle pomocne podczas retuszu, gdyż umożliwiło prawidłową interpretację wielu szczątkowo zachowanych fragmentów. Na zdjęciach widoczny jest stan malowidła po usunięciu wtórnych nawarstwień i wykitowaniu ubytków. Wszystkie elementy kompozycji, które oglądamy na obrazie po konserwacji, zostały odnalezione na malowidle. Scalenie nawet niewielkich zachowanych fragmentów wymagało niezwyklej uważności i benedyktyńskiej cierpliwości.

W wiecznym świecie ciał płodnych dwie mieszczą się pary:
 Jedna, ziemia i woda, własnymi ciężary
 Na dół świata opada; druga para lętsza,
 To jest, powietrze z ogniem, czystszy od powietrza,
 Tryska w górę, a lubo przestwór je odłącza,
 Wszystko z nich się poczyną, wszystko w nie się złącza.
 Tak ziemia, gdy rozmięknie, w wodę się rozcieka,
 Tak woda rozrzedzona w powietrze ucieka;



Il. 19. Obraz centralny po założeniu i opracowaniu kitów, fot. P. Suchanek

Tak powietrze, gdy zrzuci wszelki ciężar z siebie,
Miesza się z lekkim ogniem na najwyższym niebie.
Takież wstecznie żywioły przechodzą koleje;
Bo powietrzem się staje ogień, gdy zgęstnieje,
Wodą gęste powietrze, ziemią woda gęsta.
Nic nie trwa w swoim kształcie, a kolej jest częsta,
Bo natura-mistrzyni zawsze coś odnawia
I tak jedne postaci drugimi poprawia.
Żadna nie może zginąć częśćka przyrodzenia,
Tylko się przeobraża i w nową przemienia



Il. 20. Fragment obrazu centralnego po kitowaniu, pośrodku zachowany świadek konserwacji z 1860 roku, fot. P. Suchanek

– pisał Owidiusz w *Przemianach*¹⁷. Czym są owe żywioły, części przyrodzenia i dlaczego użyto ich symboliki do wypełnienia przestrzeni czterech obrazów plafonowych dopełniających przesłanie centralnej sceny w jednym z bardziej dekoracyjnych pomieszczeń pałacu?

Koncepcja żywiołów powstała w starożytności. Opracowana przez Empedoklesa, rozwijana przez Platona i Arystotelesa, pozostała aktualna aż do czasu odkrycia atomów i ich budowy. Według niej świat zbudowany jest z tetrady podstawowych substancji pierwotnych, niezniszczalnych i jakościowo niezmiennych (zwanymi elementami lub żywiołami), które po zmieszaniu tworzą rzeczy materialne. Są to: ziemia, powietrze, woda i ogień. Były również podstawową strukturą organizującą życie człowieka, gdyż wiązano je z czterema temperamentami, porami roku oraz etapami ludzkiego życia. Z całą pewnością umieszczenie tak podstawowych symboli miało na celu podkreślenie kluczowego znaczenia centralnej sceny.

Przedstawienia plastyczne podejmujące ten temat, opierające się zazwyczaj na opracowaniach literackich (np. opisach mitografów włoskich Vincenza Cartariego i Lilia Gregoria Giraldiego lub *Alegorii ehomericae* pióra Heraclitusa Rhetora),

¹⁷ P. Ovidius Naso, *Przemiany*, tłum. B. Nicuński, Warszawa 1922, https://pl.wikisource.org/wiki/Strona:PL_Owidiusz_-_Przemiany.djvu/257 (dostęp: 2.07.2021).



Il. 21. *Pożar Troi*, stan po konserwacji, fot. P. Suchanek

spopularyzowały się już w XVI wieku i były chętnie realizowane w cyklach graficznych¹⁸.

Kompozycja malowidła ilustrującego alegorię Powietrza jest złożona. Umieszczona w obłokach ponad pejzażem wielopostaciowa scena wypełniona jest fantastycznymi i mitologicznymi postaciami oraz różnym ptactwem zarówno żywym, jak i ukazanym w formie trofeów myśliwskich – na obrazie przedstawiono m.in. cietrzewie, sikory, sowę, pawie, sokoła, kwiczoły. Na głównym planie znajduje się para hybryd łączących cechy ludzkie ze zwierzęcymi. Po lewej stronie Harpia (nietypowo jest to postać męska), uosabiająca gwałtowne porywy wiatru oraz burzę, częściowo przesłania grupę kobiet z symbolami zjawisk atmosferycznych,

¹⁸ M. Pokorska-Primus, *Planety, żywioły i temperamenty w rycinach niderlandzkiego malarstwa*, „Alma Mater” 2009/2010, nr 120/121, s. 22–26.



Il. 22. Alegoria Powietrza, stan po konserwacji, fot. P. Suchanek



Il. 23. Alegoria Wody, stan po konserwacji, fot. P. Suchanek



Il. 24. Alegoria Ziemi, stan po konserwacji, fot. P. Suchanek



Il. 25. Alegoria Ognia, stan po konserwacji, fot. P. Suchanek



Il. 26. Strop po konserwacji, fotografia ujawnia bardzo duże problemy związane z prawidłowym oświetleniem całości, fot. P. Suchanek



Il. 27. Pauwels Franck (Paolo Fiammingo), *Żywioły – Powietrze*, pierwowzór kompozycji alegorii, źródło: <http://www.artnet.com/artists/paolo-fiammingo/the-four-elements-an-allegory-of-water-3-others-4-3NtwNSKq2dE1u-Uamyiufw2>

oraz Jutrzenka unosząca w dłoniach słońce i księżyc. Po stronie przeciwnej postać kobieca z torsem węża (?) i nogami zakończonymi płetwami trzyma drzewce, do których przytroczone jest upolowane ptactwo.

W górnej części kompozycji Hera powozi rydwanem zaprzężonym w pawie. Jej służka Iris, bogini tęczy, unosi się ponad powozem, któremu towarzyszą dwaj konni uzbrojeni jeźdźcy.

Żywioł wody ukazany został jako scena rozgrywająca się wśród morskiej toni, którą wypełniają postacie mitologiczne. Na pierwszym planie widoczny jest wjazd radosnego orszaku trytonów i ichtiocentaurów, wprowadzających w kadr malowidła bogato dekorowany statek – najprawdopodobniej Posejdona lub jego żony Amfitrity. Samo bóstwo nie jest widoczne w kadrze. Na dziobie statku dwa trytony dzierżą w dłoniach drzewce z przymocowanymi wiązkami ryb. Ryby i inne dary morza przytroczone są do burt okrętu, który ciągnięty jest przez kolejną parę trytonów przywiązanych w pasie złotymi łańcuchami. Ciężar nie jest ponad siły, skoro radośnie dmą w muszle w kształcie rogów. Przed nimi igra w falach kilka kolejnych trytonów i ichtiocentaurów, łapiąc ryby i wielkie muszle pełne pereł (?). W tle widoczna bliżej nieokreślona flota i górzyste wybrzeże. Dolny narożnik kompozycji wypełniają umieszczone w czterech rzędach duże ryby. Przed kon-



Il. 28. Pauwels Franck (Paolo Fiammingo), *Żywioty – Woda*, pierwowiez kompozycji alegorii, Źródło: <http://www.artnet.com/artists/paolo-fiammingo/the-four-elements-an-allegory-of-water-3-others-4-3NtwNSKq2dE1u-Uamyiufw2>

serwacj przy górze krawędzi znajdował się napis AQUA, ale został usunięty po zidentyfikowaniu go jako przemalowanie z XIX wieku.

Kolejne przedstawienie ukazuje bogactwo darów ziemi. Na tle bujnej roślinności rydwanem zaprzężonym w lwy powozi Kybele, frygijska bogini płodności, urodzaju, wiosny i miast obronnych, strażniczka zmarłych, utożsamiana również z Gają i Reą. Berło i klucz to jej atrybuty. Przed postacią bogini znajdują się dwa małe satyry niosące winogrona i paterę z owocami. Długi towarzyszący orszak to postacie ludzi i satyrów, trzymających w rękach gałązki, plecione wieńce i smukłe palmy. Mroczna postać z lampką oliwną to nawiązanie do przypisanego zakresu działań bogini. Duża postać po lewej stronie to dorosły satyr, z koszem na głowie wypełnionym karczochami, ananasami, trzymający pęk ogórków w ręce.

Kompozycja tego malowidła została nieco rozbudowana w stosunku do pierwowiezu o grupę postaci po lewej stronie i niemożliwą już do odtworzenia scenkę po prawej. W dolnym narożniku umieszczono zwierzęta: dwa małe króliczki, dwa duże zające, sarnę i koziołka; za nimi pojawiają się warzywa. Jedynie do tego przedstawienia udało się odnaleźć szkic rysunkowy, wykonany w 1637 roku na podstawie fragmentu dzieła Francka przez niemieckiego artystę Hansa Friedricha Schorera, zatytułowany *Tryumf Cybele*¹⁹.

¹⁹ *The Triumph of Cybele, after Paolo Fiammingo's 'Triumph of Earth'*, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/334720?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=Hans+Friedrich+Schorer&offset=0&rpp=20&pos=2> (dostęp: 21.06.2021).



Il. 29. Pauwels Franck (Paolo Fiammingo), *Żywioty – Ziemia*, pierwowzór kompozycji alegorii, źródło: <http://www.artnet.com/artists/paolo-fiammingo/the-four-elements-an-allegory-of-water-3-others-4-3NtwNSKq2dE1u-Uamyiufw2>

Jak wygląda po konserwacji alegoria Ognia? Kompozycja opiera się na pierwowzorze malarskim, lecz detale zostały znacznie poprzemieszczane w związku z potrzebą dopasowania jej do nietypowego formatu. Scenografię nokturnu tworzą zabudowania architektoniczne – w końcu produkcja cegły to też zasługa ognia.

W centralnej części, choć na dalszym planie, stoi niemal naga kobieta trzymająca w uniesionej dłoni kulę wypełnioną światłem. Od prawej strony w jej kierunku podąża para postaci. Rydwan, którym jadą Afrodyta z Hefajstosem (na atrybucję wskazują Amor z kołczanem oraz ukazanie boga w trakcie pracy kowalskiej), jest ciągnięty przez ludzi. Orszak za pojazdem przedstawia mężczyzn dźwigających ciężkie naczynia oraz zajętych przemieszczaniem armaty. Lewą zrekonstruowaną część obrazu wypełniają trzy duże postacie męskie – ukazane podczas pracy. Przestrzeń kompozycji wypełniają liczne elementy związane z hutnictwem, odlewnictwem, płatnerstwem, ludwisarstwem, produkcją szkła, czyli działalnością człowieka, w której wykorzystuje się ogień i wysokie temperatury. Na obrazie przedstawiono dwa piece oraz palenisko kowalskie. Są one źródłem bardzo silnego światła, dodatkowo scenę oświetlają pochodnie i latarnie. W tle widoczne są jasne iskry rozbłyskujące na ciemnym tle. Ostatecznie nie zinterpretowano symboliki postaci z kulą. Program ikonograficzny całości może być elastyczny i obok idei ogólnych przedstawiać personalno-polityczne treści²⁰.

²⁰ M. Poprzęcka, *Kuźnia. Mit. Alegoria. Symbol*, Warszawa 1972.



Il. 30. Pauwels Franck (Paolo Fiammingo), *Żywioty – Ogień*, pierwowzór kompozycji alegorii, źródło: <http://www.artnet.com/artists/paolo-fiammingo/the-four-elements-an-allegory-of-water-3-others-4-3NtwNSKq2dE1u-Uamyiufw2>

Niestety nie było podstaw do jakiegokolwiek rekonstrukcji malarskiej w dolnym narożniku kadru – obszar został tylko scalony kolorystycznie.

W centralnej części pomieszczenia znajduje się największy, najważniejszy obraz, którego tytuł budzi tak wiele kontrowersji. Jak wygląda?

Kompozycja jest dwustrefowa. W dolnej części w bitewnym tumultie można zauważyć rycerzy w XVII-wiecznym rynsztunku. Bitwa mogła obrazować współczesną potyczkę lub być aktualizacją powszechnie stosowaną przez malarzy XVII wieku, w tym również przez Dolabellę. Powyżej na tle płonącego miasta z kilkoma imponującymi wieżami dopatrzyć się można grup postaci, które przed konserwacją były mało czytelne – z wyjątkiem barwnej grupy kobiet przy lewej krawędzi dzieła. Płonące zabudowania nie mają charakteru cerkiewnego. Można natomiast różnie interpretować, czy oglądamy budynki z rytmem kolumn jak w świątyniach antycznych, czy też jest to rytm wysokich gotyckich okien.

Pomiędzy pożarem a wojskiem symultanicznie ukazanych jest kilka scen tworzących narrację. Wiele spośród nich to epizody walk, do których można dopasować motywy starożytnej batalii. Z lewej strony kompozycji zwraca uwagę grupa kobiet w barwnych powłóczystrych szatach. Z całą pewnością nie są to prawosławne mniszki. Mogą to być boginie, które sprzeczały się o to, która jest najpiękniejsza. Po prawej stronie obrazu prace konserwatorskie pozwoliły

odsłonić postać mężczyzny niosącego na plecach starca oraz towarzyszące im dziecko. To jednoznacznie kojarzy się z Eneaszem wynoszącym chromego ojca – króla Anchizesa (ugodzony przez Zeusa piorunem za przechwałki). Dziecko to Askaniusz – syn Eneasza, późniejszy protoplasta rzymskich patrycjuszów, w tym Juliusza Cezara i Oktawiana Augusta. Jednoznaczna w interpretacji jest również scena umieszczona na lewo od osi pionowej – dwóch konnych jeźdźców wprowadza królową (korona na jej głowie nie pozostawia wątpliwości). Brak tylko konia – elementu, który współczesnym najbardziej się kojarzy z wojną trojańską, ale w XVII-wiecznych opisach batalii ten motyw czasami nie występuje²¹.

Jak dotąd nie odnaleziono pierwowzoru malarskiego ani graficznego całego plafonu, ale... istnieją analogie do fragmentów. Nie trzeba szukać daleko. Już w sąsiedniej sali w scenie nazywanej *Skowronkowe pola* dwaj konni jeźdźcy stojący przed wojskiem są wiernie powtórzeni w dolnej części obrazu. Można również w *Paktach i traktatach szwedzkich* wśród szeregów wojska odnaleźć podobieństwo do zbrojnych, którzy w obrazie centralnym porywają Helenę. Prowadząc kwerendę, odnaleziono również bliską analogię między sceną z Eneaszem a grafiką Antonio Tempesta z 1606 roku²².

Skąd wzięło się w ikonografii dekoracji pałacu połączenie motywu wojny trojańskiej i personifikacji czterech żywiołów, czyli podstawowych elementów, z których ówczesnie uważano, że jest zbudowany świat?

Marta Pieniążek-Samek²³ widzi w tym przesłanie byłego dyplomaty, biskupa Jakuba Zadzik, skierowane do elit, ostrzegające przed niebezpieczeństwami grożącymi Rzeczypospolitej. Ciekawą interpretację symboliki przedstawienia zaproponował Jerzy Żmudziński w opracowaniu przygotowanym na potrzeby wykonawców²⁴. Według niego ilustracja epizodów z wojny trojańskiej zawiera w pełni czytelne odniesienie do aktualnych wydarzeń politycznych w Polsce związanych ze ślubem Władysława IV i Cecylii Renaty Habsburg, którego Zadzik był zadeklarowanym przeciwnikiem. Na dworze królewskim wówczas wystawiono sztukę teatralną dotyczącą wojny trojańskiej – aluzje do aktualnej sytuacji panujących były szyte grubymi nićmi i zrozumiałe dla wszystkich.

²¹ Zob. m.in. *Historia trojańska*, Kraków 1896.

²² A. Tempesta, *Eneas ratujący Anchizesa z płonącej Troi, z serii „Metamorfozy” Owidiusza*, Amsterdam 1606, <https://fbc.pionier.net.pl/details/nn5c66V> (dostęp: 10.07.2021).

²³ M. Pieniążek-Samek, „W honor domu jego i pamięć”. Kilka uwag o dekoracji Pałacu Biskupów Krakowskich w Kielcach, „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach” 2010, t. 25, s. 147.

²⁴ J. Żmudziński, *Opracowanie historyczno-artystyczne obrazu centralnego i czterech obrazów narożnikowych*, Kraków 2019, załącznik nr 7 do dokumentacji konserwatorskiej obiektu, mps.

Powodem mógł być również budzący powszechne zgorszenie wieloletni romans króla Władysława IV z lwowską mieszczką Jadwigą Łuszkowską, słynną „z niewstydu i niesławy”²⁵. Po ślubie z Cecylią Renatą władca przez pewien czas utrzymywał kochankę na zamku w apartamentach położonych zaledwie piętro wyżej, niż zajmowane przez małżonkę. Jadwigę posądzano nawet o czary, a prymas Jan Wężyk odprawiał nad nią egzorcyzmy.

Wybór tematu dekoracji Apartamentu Senatorskiego w tych kontekstach wydaje się być przestrogą dla władcy i jego następców, do czego może doprowadzić przedkładanie własnych przyjemności nad powinnościami wobec kraju.

Skąd zatem funkcjonujący przez wiele lat tytuł *Pożar Ławry Troickiej*? Interpretacja ikonografii obrazu centralnego zmieniła się w XIX wieku²⁶, gdy zaczęto wiązać go z pożarem Moskwy²⁷. W XX wieku utrwalił ją w literaturze Władysław Tomkiewicz²⁸. Twierdził on, że malowidła alegoryczne (żywyoty) są późniejsze, a obraz centralny nazwał „rzekomym pożarem Troi”, przedstawiając go jako „pożar Moskwy w nocy”, nie odnosząc się do najstarszego inwentarza z 1645 roku. Śladem tej interpretacji poszli kolejni badacze²⁹.

Podsumowanie

Stropy ramowe w kieleckim pałacu biskupów przypisywane są Tomaszowi Dolabelli i jego współpracownikom. Zagadnienie autorstwa tak dużego cyklu zazwyczaj jest tematem dyskusji, gdyż wielkie zadanie wymagało pod względem technicznym i logistycznym współpracy wielu osób. Konieczne było zaprojektowanie całości, przygotowanie konstrukcji stropu belkowego z ramami i innymi elementami snycerskimi, podobrazii, farb, montażu oraz wymalowanie dużych kompozycji w ograniczonym czasie. Część prac, takich jak malowanie obrazów, odbywała się prawdopodobnie w Krakowie, natomiast wszystkie działania związane ze złoceniem ram musiały odbywać się na miejscu.

²⁵ Romans króla opisano m.in. *Tak lwowska mieszcanka zrównała się z polską królową. Władysław IV we Lwowie*, <https://www.kawiarniany.pl/2019/05/08/jadwiga-luszkowska-wladyslaw-iv-waza> (dostęp: 7.07.2021).

²⁶ W. Tomkiewicz, *Aktualizm i aktualizacja w malarstwie polskim XVII wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1951, R. 13, nr 1, s. 83.

²⁷ A. Dygasiński, *Zamek biskupi w Kielcach*, „Opinia” 1929, cz. 1, nr 102, s. 2; cz. 2, nr 103, s. 2; K. Drymer, *Wspomnienia*, „Pamiętnik Koła Kielczan” 1932, t. 5, s. 61–63.

²⁸ W. Tomkiewicz, *Dolabella*, Warszawa 1959, s. 65–66.

²⁹ M. Pieniążek-Samek, „W honor domu jego...”

Pod względem budowy technicznej wszystkie malowidła plafonowe w pałacu są jednorodne – nieznaczne różnice występują w obrębie pomieszczeń i dotyczą np. koloru zaprawy.

Zauważalny jest natomiast w sposobie malowania poszczególnych elementów niewątpliwy udział kilku osób. W przedstawieniu Powietrza z dużą wrażliwością naniesiony jest rysunek zachowanej śladowo postaci na koniu po prawej stronie oraz hybrydy kobiety-węża. Postacie na dalszych planach malowane są inną ręką poprzez zestawienie plam barwnych. Podobna sytuacja zauważalna jest we wszystkich pozostałych obrazach plafonowych.

Dopiero teraz, po konserwacji, można prowadzić bardziej szczegółowe badania porównawcze historyczno-artystyczne i technologiczne, mając do dyspozycji zarówno malowidła po konserwacji, dokumentację fotograficzną partii oryginału, bez retuszy, jak i dokumentację badań identyfikacyjnych pigmentów i spoiw.

Prace konserwatorskie przy stropie ramowym zostały zakończone w czerwcu 2021 roku. Już w trakcie retuszu podczas oświetlania miejsca pracy zaobserwowano, jak niezwykle ważną rolę spełnia światło dla tej grupy malowideł. W ramach kolejnego zadania projektowana oraz wykonywana jest aranżacja doświetlenia stropu ramowego *Pożar Troi*.

Już niedługo będzie można podziwiać pięć odnowionych obrazów w bogatych złożonych ramach wraz z ornamentalnym płaskorzeźbionym fryzem podstropowym. Apartament zostanie udostępniony zwiedzającym, a Muzeum będzie pracowało nad przygotowaniem kolejnego zakresu działań w apartamentach, nie od parady nazywanych również królewskimi. Dawne inwentarze wspominają przecież o kamiennych portalach, piecach i udekorowanych tkaniną ścianach.

Bibliografia

- Adamczyk J.L., *Wzgórze Zamkowe w Kielcach*, Kielce 1991.
- Celichowska A., *Konserwacja dekoracji snycerskiej stropu ramowego z obrazem „Sąd nad arianami” w pałacu biskupim w Kielcach*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach” 1995, t. 18, s. 223–231.
- Celichowska A., *Konserwacja obrazów ze stropu ramowego „Sąd nad arianami” w pałacu w Kielcach*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach” 1998, t. 19, s. 285–300.
- Drymer K., *Wspomnienia*, „Pamiętnik Koła Kielczan” 1932, t. 5, s. 61–63.
- Dygasiński A., *Zamek biskupi w Kielcach*, „Opinia” 1929, cz. 1, nr 102, s. 2; cz. 2, nr 103, s. 2.
- Historia trojańska*, Kraków 1896.

- Kielce. Pałac biskupi. Strop ramowy „Sąd nad arianami” z Trzeciego Pokoju Apartamentu Biskupiego. Dokumentacja konserwatorska, oprac. A. Celichowska, Kielce 1995, mps.
- Misztal M., *Technika obrazów ze stropu ramowego „Pakty i traktaty szwedzkie” autorstwa warsztatu Tomasza Dolabelli*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach” 2010, t. 25, s. 120–132.
- Osełka M., *Konserwacja stropu ramowego w Pierwszym Pokoju Senatorskim w Pałacu Biskupów Krakowskich w Kielcach*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach” 2010, t. 25, s. 89–119.
- Ovidius Naso P., *Przemiany*, tłum. B. Niciński, Warszawa 1922.
- Pieniążek-Samek M., „W honor domu jego i pamięć”. Kilka uwag o dekoracji Pałacu Biskupów Krakowskich w Kielcach, „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach” 2010, t. 25, s. 132–164.
- Pokorska-Primus M., *Planety, żywioły i temperamenty w rycinach niderlandzkiego manieryzmu*, „Alma Mater” 2009/2010, nr 120/121, s. 22–26.
- Poprzęcka M., *Kuźnia. Mit. Alegoria. Symbol*, Warszawa 1972.
- Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, red J. Maurin-Białostocka, Wrocław 1975.
- Strop ramowy w Drugim Pokoju Senatorskim w Dawnym Pałacu Biskupów Krakowskich w Kielcach. Dokumentacja konserwatorska*, oprac. M. Osełka, Kielce 2021, mps.
- Tomkiewicz W., *Aktualizm i aktualizacja w malarstwie polskim XVII wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1951, R. 13, nr 1, s. 55–94.
- Tomkiewicz W., *Dolabella*, Warszawa 1959.
- Żmudziński J., *Opracowanie historyczno-artystyczne obrazu centralnego i czterech obrazów narożnikowych*, Kraków 2019, mps.

Netografia

- Katalog aukcyjny Sotheby's*, <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/lot.17.html/2007/old-master-paintings-evening-sale-l07033> (dostęp: 17.07.2021).
- Majewski J.S., *Dolabella, wenecki malarz Wazów na Zamku Królewskim w Warszawie*, <https://miastarytm.pl/dolabella-wenecki-malarz-wazow-na-zamku-krolewskim-w-warszawie> (dostęp: 20.06.2021).
- Tempesta A., *Eneasza ratujący Anchizesa z płonącej Troi, z serii Metamorfozy Owidiusza*, Amsterdam 1606, <https://fbc.pionier.net.pl/details/nn5c66V> (dostęp: 10.07.2021).
- The Triumph of Cybele, after Paolo Fiammingo's 'Triumph of Earth'*, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/334720?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=Hans+Friedrich+Schorer&offset=0&rpp=20&pos=2> (dostęp: 21.06.2021).

Małgorzata Misztal

Muzeum Narodowe w Kielcach

HISTORIA ODCZYTANA Z PORTRETÓW. KONSERWACJA ZESPOŁU OWALNYCH PORTRETÓW Z KOLEKCJI MUZEUM NARODOWEGO W KIELCACH

Abstract

The history read from the portraits. The conservation of the group of oval portraits from the collection of the National Museum in Kielce

The conservation of four oval portraits identified as those of Jan Wielopolski and his three wives, Angela Febronia from the Koniecpolski family, Krystyna Konstancja from the Komorowski family, and Marie Anna de la Grange d'Arquien was a pretext for taking an interest in the lives of aristocrats and for independent verification of the historically established identification. The works are unsigned, and there is no historical inscription. Three were framed in secondary, thin, gilded with noble metal frames with a rectangular profile, while the fourth was reconstructed from plywood and gilded with bronze. This portrait also required the most urgent work. A comparison of the technological structure of the paintings confirmed that they were created at the same time. However, when we take their very different state of preservation into account, we see that an individual approach to each one is essential. The portrait of a man was most damaged. The biggest transformations were in the portrait of Aniela Febronia – most of her dresses are reconstructions. During the conservation these historical and well-made reconstructions were maintained. After cleaning, all paintings were duplicated, stretched on new looms, retouched, and framed in new oval frames.

Keywords: conservation, portraits, Wielopolscy, Filip Orleański, Anna Maria Bourbon

Słowa kluczowe: konserwacja, portrety, Wielopolscy, Filip Orleański, Anna Maria Bourbon



Il. 1. *Portret Jana Wielopolskiego*, XVII w., olej, płótno, 41 x 32 cm, nr inw. MNKi/M/1591, stan przed konserwacją, fot. P. Suchanek

Zespół czterech niewielkich owalnych portretów identyfikowanych jako portrety Jana Wielopolskiego i trzech jego kolejnych żon jest prezentowany w Galerii Malarstwa Polskiego i Europejskiej Sztuki Zdobniczej Muzeum Narodowego w Kielcach. Portrety nie są sygnowane, brak również historycznych inskrypcji potwierdzających rozpoznanie osób¹. Zamknięcie galerii na czas modernizacji było okazją do przeprowadzenia prac konserwatorskich i rozpoznania budowy technicznej dzieł, ich analizy porównawczej, weryfikacji zakresu przekształceń i interwencji². Według dotychczasowego stanu badań na jednym z medalionów (il. 1) uwieczniono kanclerza Jana

Wielopolskiego, natomiast trzy portrety kobiece w sposób naturalny kojarzą się z kolejnymi żonami arystokraty: Angelą Febronią z Koniecpolskich (il. 2), Krystyną Konstancją z Komorowskich (il. 3) i Marią Anną (Marianną) de la Grange d'Arquien (il. 4). Tak były opisane w momencie przyjęcia do zbiorów muzeum, tak też są interpretowane w nielicznych publikacjach³.

Dłuższy kontakt z wizerunkami podczas działań konserwatorskich zachęcił do zainteresowania się życiem arystokratów, a także do samodzielnej weryfikacji

¹ Na odwrociach znajdowały się karteczki z 1945 roku naklejane podczas akcji zabezpieczania obrazów z dóbr podworskich.

² Prace konserwatorskie prowadzone były pod kierunkiem autorki. Uczestniczyli w nich również: Anna Żak-Snopek, Justyna Król, Michalina Brzozowska, Michał Lisowski, Aleksandra Karoń. Prace pożyteczne przy ramach przeprowadziła Anna Studzińska.

³ W. Ozdoba-Kosierkiewicz, *Portret polski XVII- i XVIII-wieczny ze zbiorów Muzeum Narodowego w Kielcach*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach” 1982, t. 12, s. 151–193; A. Stankiewicz, *Triumphus meritorum gentilitio. Kreacja zasług i pochodzenia Franciszka Wielopolskiego (1670–1732)*, „Krakowski Rocznik Archiwalny” 2016, t. 22, s. 21–69; idem, *Galeria portretowa Jana Wielopolskiego (1700–1774) – wojewody sandomierskiego*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach” 2013, t. 28, s. 148–175; A. Myślińska, *Medaliony portretowe*, https://mnki.pl/pl/obiekt_tygodnia/2019/pokaz/292,medaliony_portretowe,8 (dostęp: 20.08.2021).

dotychczasowego, historycznie utrwalonego rozpoznania.

Wszystkie portrety mają kształt owalu. Przed konserwacją ich rozmiar wpisywał się w stojący prostokąt o wymiarach ok. 42 x 33,5 cm. Trzy oprawione były w proste, cienkie, drewniane, złożone szlagmetalem ramki o prostokątnym profilu bez żadnych zdobień. Ramka przy wizerunku mężczyzny była zrekonstruowana ze sklejki i pozłocą brąz. Ten portret był w najgorszym stanie zachowania. Na wszystkich czytelnym były interwencje konserwatorskie.

Porównanie budowy technologicznej prac poświadczyło, że musiały powstać równocześnie – nie wcześniej niż po trzecim ślubie arystokraty w 1678 roku. Najprawdopodobniej wszystkie



Il. 2. *Portret Angeli Febronii z Koniecpolskich Wielopolskiej*, 2. poł. XVII w., olej, płótno, 41 x 32 cm, nr inw. MNKi/M/1594, stan przed konserwacją, fot. P. Suchanek



Il. 3. *Portret Konstancji Krystyny z Komorowskich Wielopolskiej*, 2. poł. XVII w., olej, płótno, 41 x 32 cm, nr inw. MNKi/M/1592, stan przed konserwacją, fot. P. Suchanek



Il. 4. *Portret Marii Anny de la Grange d'Arquien Wielopolskiej*, 2. poł. XVII w., olej, płótno, 41 x 32 cm, nr inw. MNKi/M/1593, stan przed konserwacją, fot. P. Suchanek

malowane były na podstawie innych wizerunków, gdyż dwie z przedstawionych kobiet już nie żyły. Portret męski niemal powtarza inne konterfekty – nie tylko tego arystokraty. Do tego wątku jeszcze powrócimy w dalszej części artykułu.

Medaliony pozyskano z dworu w Jeleńcu. Anna Myślińska wysunęła tezę, iż trafiły tam około 1916 roku – po ślubie Marii Stefanii Wielopolskiej (prawnuczki Aleksandra Wielopolskiego) z Tadeuszem Władysławem Halpertem-Skandbergiem⁴.

Konserwacja

Obiekty znalazły się w pracowni konserwatorskiej w celu ich prawidłowego opracowania i ujednolicenia ram. Portret Jana Wielopolskiego był pofalowany, a łuski spękanej warstwy malarskiej zaczynały się deformować miseczkowato (il. 5). W partii tła po prawej stronie obrazu zniekształcenia na licu sugerowały obecność dość dużych latek płóciennych na odwrociu, co potwierdziło się podczas konserwacji.



Il. 5. Fragment obrazu w trakcie usuwania wtórnych nawarstwień, fot. P. Suchanek

Ramki – trzy najprawdopodobniej wtórne, ze śladami sklejanania i nieco zdeformowane zmianami reologicznymi, były już kilkakrotnie przełączane substytutami. Czwarta, przy portrecie męskim, została wykonana z wyciętej owalnie sklejki pomalowanej brązem. Propozycja okazijnego zakupu owalnych profilowanych ram razem z krosnami o wymiarze niemal identycznym jak grupa portretów była dodatkową motywacją do podjęcia działań przy obrazach.

Wszystkie powstały na podobrazu lnianym o splocie płóciennym, przed konserwacją zastane łuki owali nie były idealnie symetryczne. Namalowane zostały na zaprawie barwnej o czerwonoróżowym odcieniu, często pojawiającym się w malarstwie okresu baroku, choć spotykanym i w późniejszym czasie.

⁴ A. Myślińska, *Medaliony portretowe...*

Śladów rysunku nie zaobserwowano. Wszystkie prace mają analogiczną skalę postaci i zbliżony, lecz nie identyczny, układ kompozycyjny popularny w XVII i XVIII wieku. Podobny sposób modelowania karnacji (i rysów twarzy kobiet), włosów, faktura farby użytej przy rysunku koronek, odrobinę odmienna przy ornamentach na szatach, wskazują na ten sam pędzel. Nieco bardziej wrażeniowy niż przy pozostałych jest modelunek szaty Marii Anny. Sprawia wrażenie obrazu pozostawionego na etapie ustawienia formy i plam barwnych, bez subtelności dalszego modelunku, laserunków i detali ornamentów, zwłaszcza w partii sukni dużo skromniejszej niż u pozostałych pań.

Płótna nie mają krajkę. Zostały usunięte podczas poprzednich interwencji, co utrudnia jednoznaczne ustalenie pierwotnego rozmiaru prac i potwierdzenie kształtu. Niemniej analiza ugięcia nitek wątku i osnowy sugeruje, że gruntowane były prostokąty i wykorzystano pełen wymiar przygotowanych podobrazii. Obecnie nie sposób jednoznacznie potwierdzić, czy od samego początku ramy były owalne dostosowane do kompozycji, czy to prostokątne podobrazia umieszczone były w ramach z owalnymi wstawkami. W trakcie konserwacji po odsłonięciu oryginalnych odwroci na wszystkich portretach stwierdzono obecność niebieskiej farby, z pozostawieniem niezamalowanego wąskiego (ok. 3,6 cm) paska przy brzegach, co potwierdziło istnienie na pewnym etapie drewnianych owalnych krosien (il. 6). Wspomniana niebieska farba została naniesiona wtórnie – na dwóch obrazach



Il. 6. Odwrocie męskiego portretu w trakcie usuwania nawarstwień, fot. P. Suchanek

były już wówczas reperacje lokalne podklejone płóciennymi łatkami. Na portrecie mężczyzny duża dziura została nawet dwukrotnie podklejona łatkami z cienkiego płótna wklejonymi na kłajster mączny. Pomiędzy nimi była warstwa kitu, którego grubość dochodziła aż do 1,3 mm! Naniesienie warstwy farby na odwrocie mogło być działaniem podjętym w celu wzmocnienia podobrazia i skonsolidowania osypującej się warstwy malarskiej. Niestety, po latach efekt okazał się wręcz przeciwny.



Il. 7. Odwrocie jednego z portretów przed konserwacją,
fot. P. Suchanek

watorskiej (il. 7). W warstwie malarskiej, zwłaszcza w tym obrazie, zaobserwowano ślady kilkukrotnego odnawiania. Rozróżniono kilka rodzajów kitów w miejscach ubytków gruntów: białe (przynajmniej dwa rodzaje), jasnoczerwone, ciemnoszare oraz ubytki uzupełnione bez zaprawy. Kity różniły się również użytymi spoiwami. We wszystkich pracach krawędź była wtórnie obmalowana zachowanym fragmentarycznie wąskim paskiem czerni.

W trakcie rozpoznania okazało się, że najsilniej przekształcony jest portret Angeli Febronii. Przy uważnej obserwacji dostrzec można, że większa część sukni jest rekonstrukcją (il. 8). Pierwotna tonacja okrycia była intensywniejsza, a wzory na tkaninie wymalowane jasnożółtą farbą o wysokiej fakturze. Zostały zrekonstruowane wrażeniowo w nieco bardziej ugrównej tonacji. W partii płaszcza farba podbijająca najwyższe światła ma inną strukturę od warstw spodnich, również w partii karnacji i włosów w bocznym świetle możliwe są do odczytania krawędzie kitów.

Podczas kolejnej interwencji, mającej na celu odnowienie portretów, krosna zostały usunięte, a obrazy umieszczono na sztywnych podłożach. Wizerunki kobiet przed konserwacją były naprasowane na owalne płyty ze sklejki lub tektury przy pomocy masy woskowej (która również konsolidowała warstwę malarską z podobrazem). Portret męski był od tylnej strony zabezpieczony luźną podkładką z tektury – brak usztywnienia podobrazia powodował powstawanie deformacji. Przy tym medalionie zastano również w podkładce tekturowej uzupełnienie ubytku masą papierową, dowodzące kolejnej interwencji konser-

Podczas konserwacji zasadniczo dąży się do pokazania oryginalnych, autorskich warstw, ale jeżeli przekształcenia mają wartość historyczną i artystyczną lub ich usunięcie zagraża oryginałowi – decyzje trzeba podejmować indywidualnie. W przypadku portretu Angeli usunięto tylko część najstarszych retuszy w partii sukni; tam, gdzie była pewność, że szeroko



Il. 8. Fragment sukni Angeli Febronii, fot. P. Suchanek

położone zachodzą na warstwę pierwotną, ale można je usunąć bez zagrożenia dla warstw spodnich. Zdecydowano się pozostawić również podbicie świąteł na płaszczu, gdyż były bardzo mocno związane z podłożem, a zwłaszcza z delikatnymi oryginalnymi laserunkami pogłębiającymi modelunek okrycia. Zachowano także najstarsze retusze w partiach karnacji i włosów – pod względem technicznym i estetycznym wykonane są prawidłowo.

Medalion z przedstawieniem Konstancji Krystyny miał nieliczne ubytki przy krawędziach i dość duże przemalowania w partii karnacji. Po odsłonięciu oryginalnego odwrocia uwidocznił się ślad po usuniętej łątce maskujący ubytek podobrazia w partii twarzy i szyi kobiety. Drobne wykruszenia warstwy malarskiej znajdowały się również pod przemalowaniami w partii czoła.

W stosunkowo najlepszym stanie zachowania był portret Marii Anny Wielopolskiej. Nieliczne kity i przemalowania scalające ubytki odnaleźć można tylko przy krawędziach podobrazia (il. 9).

Przystępując do prac konserwatorskich, udokumentowano fotograficznie zastany stan zachowania obiektów. Na-



Il. 9. Portret Marii Anny w trakcie usuwania werniksów i przemalowań, fot. P. Suchanek



Il. 10. Portret Konstancji Krystyny w trakcie konserwacji, po uzupełnieniu krawędzi oraz po wykitowaniu ubytków, fot. P. Suchanek

stępnie zdemontowano ramki i usunięto zabrudzenia powierzchniowe z całości, chemicznie pozółkłe werniksy i część przemalowań. To wiązało się z rozpoznaniem stratygrafii dzieła i indywidualnym dobraniem stosowanych środków chemicznych. Część prac wykonano przed zdemontowaniem wtórnych odwroci, gdyż stabilizowały one płótna poprzez usztywnienie. Do części działań powrócono po pracach technicznych związanych z podobraziami.

Przy wszystkich obiektach po wstępnym oczyszczeniu i zabezpieczeniu lica bibułką japońską usunięto mechanicznie wzmocnienia odwroci. Pozbyto się płóciennych łatek oraz warstwy niebieskiej farby. W celu jej rozmiękczenia stosowano kompresy z rozpuszczalników w żelu, które po

doświadczalnie dobranym czasie usuwano mechanicznie skalpelami. Zabieg wykonano dwukrotnie, ponieważ narzędzie wymagało prowadzenia w prostopadłych kierunkach zgodnych z układem wątku i osnowy.

Podobrazia przesycono roztworem BEVA 371 w toluenie i skonsolidowano na stole dublażowym, prostując miseczkowate deformacje łusek. Po konsolidacji kolejny raz przeanalizowano stany zachowania lica, doczyszczając możliwe do usunięcia przemalowania.

Ubytki podobrazia uzupełniono dopasowanymi protezami z płótna, wklejonymi na styk przy użyciu kleju BEVA O.F.D-8-S. Podobrazia, nie idealnie symetryczne, były odrobinę mniejsze od nowych ram i dostosowanych do nich krosien malarских. Dlatego powiększono nieznacznie format prac, doklejając zagruntowane płótno ułożone zgodnie z kierunkiem nitek. Spoiny wzmocniono, mostkując je cienkimi paskami tkaniny jedwabnej wklejonej na BEVE. Na tym etapie prac uzupełnienia wykonano z pewnym nadmiarem. Ubytki zaprawy uzupełniono kitem akrylowym w kolorze zbliżonym do oryginalnego gruntu i opracowano powierzchnię kitów w charakterze oryginalnej warstwy malarskiej poprzez imitację krakelur oraz odcisnięcie w dodanych kitach splotu płótna (il.10). Przygotowa-

no płótno dublażowe, dekatyzując je, napinając na krosna pomocnicze i nanosząc klej termoplastyczny BEVA 371. Dopiero przed samym dublowaniem docięto uzupełnienia do potrzebnej wielkości, zwracając uwagę na maksymalną ekspozycję oryginału oraz kompozycję kadru. Po sprasowaniu obrazów na stole dublażowym licem do góry (temperatura 68 °C, ciśnienie 200 Pa), napięto je na krosna malarskie, sfazowane i z klinami pozwalającymi na regulację naprężenia podobrazia (il. 11). Podmalowano ubytki akwarelą, zawerniksowano lica werniksem retuszerskim. Kity wypunktowano farbami olejnymi Talens, odsączonymi z nadmiaru spoiwa, z dodatkiem werniksu retuszerskiego. Po wyschnięciu retuszy zawerniksowano malowidła.

Niewielkie powiększenie formatów przysłonięte jest felcem ramy, dzięki czemu całe oryginalne kompozycje malarskie są eksponowane.

Równolegle nowe ramy przełożono szlagmetalem, gdyż nie udało się dostać czterech z jednakowym wykończeniem estetycznym. Poprzednie ramki jako element historyczny zostały opisane i są przechowywane w Muzeum.



Il. 11. Odwrocie jednego z medalionów po konserwacji, fot. P. Suchanek

Sportretowane osoby

Identyfikacja osób przedstawionych na portretach jest możliwa, gdy wizerunek postaci jest powielany i można porównać rysy twarzy, choć te zazwyczaj są przefiltrowane przez wizję i talent artysty, a także modę oraz oczekiwania portretowanego. Kluczem do rozpoznania są często naniesione inskrypcje, herby, orderzy, atrybuty, detale kostiumów – w tym przypadku jednak żaden szczegół nie pomógł jednoznacznie w rozwiązaniu zagadki. Niepokój wzbudzają natomiast lilie burbońskie na zbroi mężczyzny oraz niebieska szarfa orderu, gdyż brak jest informacji o posiadaniu ich przez identyfikowanego na portrecie. Pozostaje szukanie



Il. 12. *Portret Jana Wielopolskiego kanclerza wielkiego koronnego*, 2. poł. XVII w., olej, płótno, 64 x 52 cm, nr inw. MNKi/M/1590, fot. P. Suchanek

analogii malarskich, a przy okazji wzmianek o przedstawionych postaciach.

Postać Jana Wielopolskiego na medalionie, pomimo pewnych wątpliwości, nie wyklucza podobieństwa do jego innych wizerunków eksponowanych w Muzeum, a zwłaszcza do portretu o numerze inwentarzowym MNKi/M/1590 (il. 12). Na obu przedstawieniach mężczyzna ma ciemne loki, brązowe oczy, długi wąski nos, pod szyją charakterystyczną czerwoną kokardę z koronkowym żabotem, choć na medalionie ma on szczuplejszą twarz i wydaje się być dużo młodszy. Warto nadmienić, że zbroja, żabot, duża czerwona kokarda, fryzura i cienki wąsik są niewątpliwie nawiązaniem do portretu

Ludwika XIV pędzla Pierre Mignarda (1612–1695) (il. 13). Inny, całopostaciowy portret z kieleckiego Muzeum o numerze inwentarzowym MNKi/M/1599 zdecydowanie bliższy jest wizerunkowi starszego mężczyzny. Również przedstawienie rzeźbiarskie autorstwa Giacomo Monaldiego z kolekcji Zamku Królewskiego w Warszawie, wykonane sto lat po śmierci kanclerza, przedstawia go w dojrzałym wieku⁵.

Z życiorysem Jana i jego osiągnięciami politycznymi można zapoznać się w wielu publikacjach, nie jest więc celowe ich powtarzanie. Żył około 59 lat, konsekwentnie rozwijał karierę polityczną i pomnażał majątek. Jakim był człowiekiem? Informacje na ten temat trzeba wyłuskiwać. Jan II Wielopolski w latach młodości studiował w Strasburgu, w dojrzałym wieku należał do założonego w 1684 roku towarzystwa geograficznego Akademii Argonautów (razem z Janem III Sobieskim i Stanisławem Herakliuszem Lubomirskim). Erudycję kanclerza potwierdzają rów-

⁵ Popiersia Jana Wielopolskiego znajdują się w Muzeum Narodowym w Kielcach (MNKi/M/1640) oraz w kolekcji Zamku Królewskiego w Warszawie (ZKW 1092), https://kolekcja.zamek-krolewski.pl/obiekt/kolekcja/Rzeźba/rodzaj/popiersie/id/ZKW_1092 (dostęp: 20.08.2021).

niez dwukrotne misje poselskie: do Rzymu w latach 1680–1681, gdzie został przyjęty na audjencji u papieża Innocentego XI, oraz do Paryża w 1684 roku, kiedy miał zaszczyt rozmawiać z królem Ludwikiem XIV. Jako skrzętny gospodarz opisany jest w *Dziejopisie żywieckim*⁶.

W okresie, gdy historię tworzyli głównie mężczyźni, a podstawową rolę kobiety było wzmacnianie koligacji oraz przedłużanie rodu, nieliczne informacje o żonach odnaleźć można przede wszystkim na stronach poświęconych genealogii. W ubiegłych wiekach to rodzice wybierali partnerkę dla syna, biorąc pod uwagę pozycję społeczną

i ekonomiczną kandydatki, ale także to, by „nie jedną, ale kupą cnót ozdobiona była”⁷. Zapewne dotyczyło to również pierwszej małżonki Jana Wielopolskiego – Angeli Febronii z Koniecpolskich, księżny poryckiej, wojewodzianki bełzkiej. Zaślubiny nie przyczyniły się do powiększenia majątku kanclerza. Bardziej istotny był fakt, że ślub z bratanicą hetmana potwierdzał uznanie wśród arystokracji rodu Wielopolskich, legitymującego się wielowiekową tradycją szlachecką, lecz dopiero od niedawna zdobywającego majątek, tytuły i najwyższe urzędy w państwie⁸.



Il. 13. Portret Ludwika XIV, źródło: <https://www.anticstore.art/77467P>

⁶ Andrzeja Komonieckiego *Dziejopis żywiecki*, wydał i wstępem poprzedził S. Szczotka, Żywiec 1937, s. 249.

⁷ H. Mijakowski, *Znaczna w Cnotę Matrona [...] P. Anna z Rusce Lubomirska, Hrabina na Wiśniczu, Kasztellanka Woynicka, Sędomirska, Spiska, Dobczycka, etc. Starościna. dnia 3. lutego, w Krakowie u świętej Troyce, schowana; A przy Pogrzebie, Od [...] Dominikanina, Theologa, Przeora tamże u ś. Troyce, y Kaznodzieie u Fary, z Katedry pochwalona. Teraz zaś z cnotami swemi na pamiątkę potomnym wiekom, a na pociechę pozostałej Familiei Drukiem wystawiona. Z dozwoleniem Przełożonych. Roku Pańskiego M. DC. XXXIX, Kraków 1639, s. 6.*

⁸ Tytuł hrabiego Świętego Cesarstwa Rzymskiego Narodu Niemieckiego w 1656 roku otrzymał ojciec kanclerza, również Jan Wielopolski.



Il. 14. Portret Angeli Febronii, stan po konserwacji, fot. P. Suchanek

Bardzo trudno odnaleźć informacje o Angeli Febronii – nie jest nawet znany rok jej urodzenia, brak wzmianki o dacie zaślubin⁹. Zmarła w 1663 roku¹⁰. W posagu wniosła Wyzogródek, jednak po bezpotomnej śmierci tę majątność odziedziczyła jej siostra Helena Zahorowska¹¹. Niestety, nie udało się odnaleźć żadnego innego wizerunku Angeli Febronii z Koniecpolskich Wielopolskiej (il. 14). Garść informacji odnaleziono natomiast w mowach pogrzebowych, wygłoszonych w kościele reformatów w Bieczu¹² w dniach 17 i 18 września 1663 roku, czyli po konsekracji świątyni przez biskupa Mikołaja Oborskiego (16.09.1663)¹³. Zbieżność dat raczej nie jest przypadkowa.

Specyfika okoliczności wymagała podkreślania wyłącznie pozytywnych cech osoby.

Kazanie pełniło również funkcję moralizatorską, niemniej dowiadujemy się, że pani stolnikowa „służyła na tym świecie Panu Bogu, trzymała różne bractwa, różne *confraternie* [...] nabożnie spowiedź często czyniła, często do Najświętszego

⁹ Poszukując śladów powiązań Wielopolskich i Koniecpolskich, natrafiono jedynie na informację dotyczącą dworu w Oborach, który około 1653 roku przeszedł na własność Jana Wielopolskiego (ojca) od Koniecpolskich, A. Zienc, *Dwór w Oborach*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1962, t. 24, s. 188–199.

¹⁰ K. Niesiecki, *Herbarz Polski*, t. 9, Lipsk 1842, s. 300.

¹¹ M. Baliński, *Starożytna Polska pod względem historycznym, geograficznym i statystycznym opisana*, Warszawa 1845, s. 918.

¹² Więcej o świątyni zob. m.in. Biecz – św. Anny, <https://diecezja.rzeszow.pl/parafie/biecz-sw-anny/> (dostęp: 20.08.2021).

¹³ F. Rychłowski/Rychłowski, *Pożyczana Rzecz, Wiernie Panu swojemu oddana. Abo Kazanie Przy Pogrzebowym Akcie [...] Paniey Angele Febronie z Koniecpola Wielopolskiej, Stolnikowej Koronney, Bieckiej, Bocheńskiej, etc. etc. Starosćiney. Przez [...] Reformata, S. Theologię Lektora, a na ten czas Prowincyey Małopolskiej Prowicyał. miane. W Kościele Bieckim Oyców Reformatów. Dnia 17. Września Roku P. 1663. Do Druku podane. Z Dozwoleniem Starszych*, Kraków 1663; F. Wolsciusz, *Podkowa Przy kresie dopędzonym odpadaiać, a do Boskich przeniesiona ręku, Kazaniem przy Exequiach [...] P. Angele Febroniey z Koniecpola Wielopolskiej, Xężny Poryczkiej, Stolnikowej Koronney, Bieckiej, Boheńskiej, etc. Starosćiney. Przez [...] Reformata, Kaznodzieię Konwentu Krakowskiego Pokazana, W Kościele Bieckim Oyców Reformatów Dnia 18. Września Roku P. 1663*, Kraków 1663.

Sakramentu przystępowała”¹⁴. Kapłan wspominał pobożność i wrażliwość młodej kobiety – wzruszała się, płacząc przy spowiedzi. Ciekawostką może być poświadczenie, że:

Nie spuszczała się na to, że kto obrazy Pana Jezusowe zdobyły ona sama rękami swemi sukienkę na obraz Pana Jezusa do kościoła zrobiła [niestety nie zostało wskazane, do której świątyni] [...] dla ubogich odzienia kazała nabyć i w drodze idąc, ubogim z wielkim pożaleniem rozdawała¹⁵.

Jałmużnę rozdawała nie tylko ze swojej intraty, ale również szyła czapeczki, które kazała sprzedawać, a zarobione pieniądze przekazywała na pomoc dla najbardziej potrzebujących.

Franciszek Rychłowski, notabene jej ojciec duchowy, podkreślał zgodność i posłuszeństwo mężowi. Zmarła przedwcześnie, a młody wdowiec po dwóch latach wstąpił w kolejny związek małżeński.

Drugą żoną Jana Wielopolskiego została hrabianka na Liptowie i Orawie, kasztelanka oświęcimska, Konstancja Krystyna Komorowska, która urodziła się 4 października 1647 roku. Wcześniej osierocona (Krzysztof Komorowski zmarł 18 listopada tego samego roku, matka Marcjanna z Przyłęckich kilka lat później)¹⁶. Opiekę nad dziewczyną przejęła stryjeczna ciotka Katarzyna Grudzieńska (od 1661 roku Lacka), która ówczesnym zwyczajem umieściła ją najpierw w klasztorze i na dworze królowej Marii Gonzagi. Pod opiekę wizytek Konstancja trafiła jako dziecko w roku 1656 – miało to miejsce w Głogówku¹⁷, gdzie dwór schronił się w okresie wojny¹⁸. Była drugą uczennicą oddaną na naukę do nowo sprowadzonego do Polski



Il. 15. Medalion portretowy Konstancji Krystyny Wielopolskiej, stan po konserwacji, fot. P. Suchanek

¹⁴ F. Rychłowski/Rychłowski, *Pożyczana Rzecz...*

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ *Andrzeja Komonieckiego Dziejopis...*, s. 260.

¹⁷ Głogówek na Śląsku był wówczas poza granicą Rzeczypospolitej. Informacje o pobycie w Głogówku: B. Fabiani, *Warszawski dwór Ludwika Marii*, Warszawa 1876, s. 95.

¹⁸ O wychowaniu klasztorным wspomniano również w mowie pogrzebowej ojca L. Różyckiego *Rzeka Troista Korczakowska Przedtym po ziemskich dolinach, Teraz Po niebieskich płynąca pagórkach, Przy żałobnych Exequiach [...] P. Konstancyey Krystyny Wielopolskiej*,

zakonu. Jak wyglądało wykształcenie pobierane w klasztorze? Podstawą było wychowanie religijne i moralno-obyczajowe. W XVII wieku powszechny był pogląd, że wiedza jest kobietom zbędna. Dziewczęta uczono poza katechizmem głównie czytania, pisania i prostych rachunków w zakresie dodawania i odejmowania¹⁹.

Piękna, bogata, z doskonałymi koneksjami, Konstancja Krystyna była znakomitą partią (il. 15). O jej rękę starali się cześnik Michał Pac²⁰, starosta klecki Stanisław Kazimierz Radziwiłł i ówczesny stolnik koronny Jan Wielopolski, którego poślubiła w 1665 roku, mając lat 18. Wniosła mu w posagu majątek po rodzicach, dziadzie stryjecznym Piotrze, wspomnianej już ciotce Lackiej, a także prawo dziedziczenia ordynacji pińczowskiej i prawo do wykupienia tzw. państwa żywieckiego oraz bliskie kontakty z dworem królewskim, gdyż, jeśli wierzyć współczesnym, królowa Cecylia Gonzaga dziewczynkę „macierzyńskim zawsze pielęgnowała afektem”²¹.

Znane są jeszcze dwie podobizny utożsamiane z tą damą. Pierwszy portret, pędzla Pierra Mignarda, można zobaczyć w kolekcji kieleckiego Muzeum²². Drugi, dostępny tylko w wersji cyfrowej, opisany jako XIX-wieczna kopia malowidła dzieła Jana Triciusa, znajduje się w zbiorach prywatnych²³. Na wszystkich sportretowana

Stolnikowey Koronney, Generałowey Małopolskiej, Krakowskiej, Nowotarskiej, Bocheńskiej etc. Starosciney. Z Ambony Bieckiej u Oycow Reformatow Roku Pańskiego 1675. Dnia 15. Marca Pokazana. Przez [...] Zakonu S. Franciszka tychże Oycow Reformatow, Prowinciei Małopolskiej Prowinciała, a przedtym S. Theologiey Professora, Kraków 1675, s. 8.

¹⁹ A. Szylar, *Ideale wychowawcze w klasztornych szkołach żeńskich w okresie potrydenckim do początków XIX wieku*, „Paedagogia Christiana” 2012, nr 2/30, s. 11–27.

²⁰ Prawdopodobnie mowa o Michale Kazimierzu Pacu (1624–1682), który w 1659 roku został mianowany cześnikiem wielkim litewskim, jednak w okresie poprzedzającym ślub Konstancji Krystyny był już (od 1663) hetmanem polnym litewskim.

²¹ L. Rożycki, *Rzeka Troista Korczakowska...*, s. 20.

²² Obraz zakupiony przez Aleksandra Wielopolskiego. Tożsamość portretowanej potwierdza inskrypcja na odwrociu płótna dublażowego, jednak modelka na portrecie jest uderzająco podobna do wielu wizerunków Marii Mancini, faworyty Ludwika XIV, a także jej siostry Hortensji. Na przykład na portrecie Jacoba Ferdinanda Voeta z ok. 1600 roku z Rijksmuseum w Amsterdamie sportretowana ma nawet identyczną fryzurę i tak samo wplecione perły we włosy, *Jacob Ferdinand Voet (Attr.) – Portrait of Marie Mancini, Duchess of Bouillon*, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacob_Ferdinand_Voet_\(Attr.\)__Portrait_of_Marie_Mancini,_Duchess_of_Bouillon.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacob_Ferdinand_Voet_(Attr.)__Portrait_of_Marie_Mancini,_Duchess_of_Bouillon.jpg) (dostęp: 20.05.2021) lub tego samego autora *Maria Mancini jako Kleopatra* z kolekcji Gemäldegalerie w Berlinie, *Marie Mancini as Cleopatra by Jacob Ferdinand Voet*, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marie_Mancini_as_Cleopatra_by_Jacob_Ferdinand_Voet.jpg (dostęp: 20.08.2021).

²³ Fragment malowidła z opisem: *Śladami Komorowskich po Suchej Beskidzkiej*, <https://www.zameksucha.pl/upload/files/105371-02.pdf> (dostęp: 20.08.2021). Cały obraz: *Polski Portret Konstancji Krystyny z Komorowskich Wielopolskiej (kopia). 19th century*, <https://www.alamy.com/polski-portret-konstancji-krystyny-z-komorowskich-wielopolskiej-kopia-19th-centu>

ma ciemne trefione włosy i brązowe oczy. Czy rysy twarzy są podobne? Niekoniecznie, ale nie wykluczają tożsamości modelki. Kobieta na owalnym medalionie wydaje się być w kwiecie wieku, natomiast Konstancja zmarła, mając zaledwie 28 lat. Na portrecie francuskiego artysty dama o długich rzęsach ma bujne ciemne włosy fryzowane w drobne loczki, na kopii dzieła Triciusa jest bardziej dojrzała i dużo pulchniejsza. Prawdopodobnie to kolor włosów był przesłanką do wytypowania portretowanej jako drugiej żony Jana.

Źródła podają, że małżonkowie doczekali się czwórki dzieci. Najstarszy syn – Franciszek Wielopolski, według niektórych publikacji, urodził się w roku 1658, czyli... siedem lat przed ślubem rodziców, gdy jego matka miała 11 lat. Można znaleźć również wzmianki, że był trzecim z kolei synem, urodzonym w 1670 roku²⁴. Pozostałe dzieci to Ludwik Jan, Jan Kazimierz i Konstancja Otulia (Otylia). Brak również spójnej informacji na temat śmierci Konstancji. Prawdopodobnie zmarła na zamku w Bieczu na „zgniłą gorączkę” po 10 latach małżeństwa²⁵ lub, jeśli wierzyć mowie pogrzebowej, w klasztorze karmelitanek bosych we Lwowie, a choroba była spowodowana wyczerpaniem²⁶.

Została pochowana w krypcie Wielopolskich w kościele Bożego Ciała w Bieczu²⁷. Mowę pogrzebową wygłosił Ludwik Różycki 15 marca 1675 roku również w Bieczu w kościele reformatów²⁸. W świetle oracji Konstancja Krystyna jawi się jako dojrzała katoliczka, która odrzuciła ofertę matrymonialną, którą składał jej „jeden książęcą godnością jaśnie oświecony wszystkimi przy tem, na które ten świat, a osobliwie młody wiek zapatrywać się zwykł wielce ozdobiony przymiotami heretycko bardzo zarażony ciemnością”²⁹. Różycki podkreślał również religijność, uczciwość i skromność kobiety oraz stawiał ją za wzór w kwestii wychowania potomstwa.

ry-unknown-434-portret-konstancji-krystyny-wielopolskiej-image189191979.html (dostęp: 20.08.2021).

²⁴ Informację o tym, że Franciszek Wielopolski urodził się w 1659 roku można znaleźć m.in. tutaj: *Franciszek Wielopolski*, https://www.myheritage.pl/names/franciszek_wielopolski (dostęp: 20.08.2021).

²⁵ *Sroga pani suskiego zamku*, <http://www.ruinyizamki.pl/legendy/sucha.htm> (dostęp: 20.05.2021). W artykule są jednak nieścisłości dotyczące liczby dzieci oraz roku śmierci Konstancji Krystyny Komorowskiej.

²⁶ L. Różycki, *Rzeka Troista Korczakowska...*, s. 27–38.

²⁷ *Jan II Wielopolski Kanclerz Wielki Koronny*, <http://sucha-beskidzka.pl/pl/639/5803/jan-ii-wielopolski-kanclerz-wielki-koronny.html> (dostęp: 20.08.2021).

²⁸ L. Różycki, *Rzeka Troista Korczakowska...*

²⁹ Ibidem, s. 14.



Il. 16. Maria Anna de la Grange d'Arquien Wielopolska, stan po konserwacji, fot. P. Suchanek

Maria Anna de la Grange d'Arquien (il. 16) przybyła do Polski w 1676 roku, mając lat 30, gdy jej przyrodnia siostra Maria Kazimiera została królową. W młodości chciała spędzić życie w klasztorze, czemu sprzeciwiał się jej ojciec. Spośród kandydatów na królewskiego szwagra wybrano Jana Wielopolskiego. Zaślubiny odbyły się we Lwowie w 1678 roku, a wkrótce arystokrata został mianowany kanclerzem wielkim koronnym. Para w ciągu 10 lat małżeństwa doczekała się dwójki potomstwa – Józefa Jana, który był uważany za dziwaka, gdyż „chodził z jednym swoim sługą do lasu, mało mówny był i palił wciąż tytonie”³⁰ i Marii Teresy, późniejszej żony Michała Józefa Sapiehy Siewierskiego, wojewody podlaskiego³¹.

Wprawdzie Wielopolski postawił na karierę związaną z dworem, jednak pod koniec życia jego sympatie skierowały się w stronę przeciwną. Zmarł nagle, według niektórych w niezupełnie wyjaśnionych okolicznościach, w lutym 1688 roku. Upřednio należał do spisku związanych z dworem dygnitarzy, którzy – po poważnej chorobie Jana III Sobieskiego latem 1687 roku – zaczęli poważnie zastanawiać się nad wyborem nowego monarchy. Maria Anna, lojalna małżonka, zdążyła spalić całą kompromitującą korespondencję męża, czym ściągnęła na siebie gniew Marii Kazimiery.

Jak podaje Urszula Kicińska, Maria Anna w chwili śmierci swego męża została doskonale zabezpieczona finansowo zarówno zapisem długu, dożywociem na części majątku, jak i okazałą wartością posiadanych ruchomości. Pozostając w stanie wdowim przez 47 lat, roztrwoniła znaczną jego część, musiała zapożyczyć się na posag dla córki. Z dóbr macierzystych, nie licząc się z prawami Wielopolskich, odstąpiła Sapiesze starostwo dolińskie. Na domiar złego utraciła także dobra ruchome należne synowi. Maria Anna de la Grange d'Arquien pozostawała w bardzo zażyłych stosunkach z Sapiehami, dlatego to im, a nie Wielopolskim, przekazała przed śmiercią cały swój majątek.

³⁰ *Andrzeja Komonieckiego Dziejopis...*, s. 647b.

³¹ A. Zienc, *Dwór w Oborach...*, s. 192.

Błędem byłoby osądzić ją jako wyłącznie głupiotką i próżną osobkę. Na zlecenie Marii Anny Wielopolskiej Tylman z Gameren wykonał projekt urbanistyczny jurydyki erygowanej w 1693 roku. Obszar położony był na przedłużeniu ulicy Senatorskiej w Warszawie, tam mieszkała szlachta w czasie sejmów i elekcji. Wewnątrz jurydyki zaplanowano założenia pałacowe dla magnatów, przylegał do nich pas dworów szlacheckich, a wzdłuż granic przewidziano zabudowę segmentową na wynajem. Jurydyka miała swój ratusz na ulicy Krochmalnej. Niestety, po około 40 latach budowa koszar gwardii koronnej przez Augusta II i przymusowy wykup terenów przerwał tę inicjatywę, uznawaną za jeden z najciekawszych projektów barokowej urbanistyki w Polsce³².

Porównanie medalionu portretowego do innych wizerunków utożsamianych z postacią nie potwierdza jednoznacznie poprawności rozpoznania. Owale przedstawia młodziankę dziewczę, natomiast Maria Anna była rówieśnicą Konstancji Krystyny, a Jana Wielopolskiego poślubiła, mając 32 lata. W Muzeum Narodowym w Kielcach znajdują się dwa jej wizerunki – owalny portret niezidentyfikowanego malarza³³ oraz obraz Claude Callota³⁴ (il. 17). W kolekcji Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie odnaleźć można obraz tego malarza również rozpoznany jako portret siostry królowej Marysieńki³⁵. Porównanie rysów twa-



Il. 17. Claude Callot, *Portret Marii Anny Wielopolskiej*, ok. 1678, olej, płótno, 124 x 85 cm, nr inw. MNKi/M/1611, fot. P. Suchanek

³² *Wielopole*, <https://warszawa.wikia.org/wiki/Wielopole> (dostęp: 30.06.2021).

³³ Inna interpretacja rozpoznania portretowanej na portrecie jest obecnie przedmiotem badań doktor Magdaleny Śniegulskiej-Gomuły z Muzeum Narodowego w Kielcach.

³⁴ *Portret Marii Anny Wielopolskiej*, https://mnki.pl/pl/o_muzeum/zbiory_online/10,malarstwo_i_rzezba/pokaz/834,portret_marii_anny_wielopolskiej,1 (dostęp: 20.08.2021).

³⁵ *Callot Maria Anna Wielopolska*, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Callot_Maria_Anna_Wielopolska.jpg (dostęp: 20.05.2021). Również i w przypadku tego obrazu inskrypcja na odwrocie różni się od rozpoznania postaci.

rzy z medalionu trzeciej żony kanclerza Wielopolskiego z innymi wizerunkami utożsamianymi z arystokratką również w tym przypadku budzi wiele wątpliwości.

Podsumowanie

Jak już wspomniano, medaliony portretowe nie są sygnowane, brakuje inskrypcji potwierdzających prawidłowość rozpoznania sportretowanych. Malowidła są charakterystyczne dla ówczesnego malarstwa francuskiego, powtarzają schematy licznych konterfektów, także owalnych, malowanych przez takich artystów jak: Pierre Mignard (1612–1695), Henri



Il. 18. Medalion portretowy Jana Wielopolskiego, stan po konserwacji, fot. P. Suchanek

Gascar (1635–1701), Jacob Ferdinand Voet (1639–1689). W XVII i XVIII wieku sztuka i moda francuska były wzorem do naśladowania w Europie, w tym także w Polsce. Dopiero teraz, po pełnej konserwacji i rozpoznaniu techniki, porównanie kompozycji, sposobu budowania formy, duktu pędzla, struktury farby z innymi portretami z epoki może być pomocne w ustaleniu twórcy. Prowadząc dalsze badania historyczno-artystyczne nad obiektami, nie można skupiać się wy-



Il. 19. *Portret Filipa II Orleańskiego*, źródło: <https://poppies-for-ophelia.tumblr.com/post/69408221463/can-i-just-bring-everyones-attention-to--philippe-i>

łącznie na obecnym rozpoznaniu osób. Już Anna Myślińska zasugerowała, że lilie burbońskie na zbroi i błękitna wstęga orderu mogą sugerować błędną identyfikację portretowanych. Według hipotezy Myślińskiej na medalionie uwieczniony mógł zostać ojciec Marysienki Sobieskiej i Marianny Wielopolskiej – Henryk Albert de la Grange d'Arquien³⁶.

Kwerenda skłania jednak do dalszych poszukiwań bezpośrednio wśród Burbonów. Młodszy brat króla Ludwika XIV, czyli Filip I Orleański, kilkakrotnie przedstawiany był w podobnych zbrojach dekorowanych błękitną szarfą. Peruka, owal twarzy, długi nos wykazują bardzo duże podobieństwo do kieleckiego medalionu (il. 18). Jeden z wizerunków ma identyczny układ postaci oraz zbroję (il. 19), chociaż akurat w tym przypadku rysy twarzy są mniej podobne niż w innych dziełach (il. 20)³⁷.

Kogo mogą przedstawiać wizerunki kobiet? Niemal identyczną kompozycję jak na portrecie utożsamianym z Angelą Febronią odnaleziono na pracy warsztatu François de Troya (1645–1730), przedstawiającego Marię Annę de Bourbon (1666–1739), późniejszą księżną Conti, córkę króla Ludwika XIV (il. 21)³⁸.

Filuternie uśmiechająca się z portretu Mignarda z kolekcji Musée National de Port-Royal des Champs ciemnowłosa Maria Teresa de Bourbon (1666–1732), późniejsza księżna Conde, a w 1697 roku tytularna królowa Polski (il. 22), wykazuje pewne podobieństwo do medalionu portretowego utożsamianego



Il. 20. Pierre Mignard, *Portret Filipa Orleańskiego*, XVII w., olej, płótno, Musée des Beaux-Arts, źródło: domena publiczna

³⁶ A. Myślińska, *Medaliony portetowe...*

³⁷ *Can i just bring everyone's attention to Philippe i, duke of Orléans (1640–1701)*, <https://poppies-for-ophelia.tumblr.com/post/69408221463/can-i-just-bring-everyones-attention-to-philippe-i> (dostęp: 22.10.2021). Na stronie znajduje się kilka portretów Filipa bez podania źródła ilustracji i miejsca przechowywania obrazów.

³⁸ *Atelier De François De Troy, Portrait De La Princesse Marie-anne De Bourbon, Epoque Louis XIV*, <https://www.bolezart.com/produit/atelier-de-francois-de-troy-portrait-de-la-princesse-marie-anne-de-bourbon-epoque-louis-xiv> (dostęp: 20.08.2021).



Il. 21. Warsztat François de Troy, *Portret Marii Anny Burbon*, XVII w., źródło: <https://www.boleart.com/produit/atelier-de-francois-de-troy-portrait-de-la-princesse-marie-anne-de-bourbon-epoque-louis-xiv>



Il. 22. Pierre Mignard, *Portret Marii Teresy Burbon (1666–1732)*, źródło: https://en.wikipedia.org/wiki/Marie_Th%C3%A9r%C3%A8se_de_Bourbon

z wizerunkiem Konstancji Krystyny Wielopolskiej³⁹.

Młoda dziewczyna w skromnej sukni z trzeciego medalionu może być konterfektem jednej z córek księcia lub jego starszego brata. Portret pędzla François de Troya, przedstawiający Louise Françoise de Bourbon (1673–1710) z kolekcji



Il. 23. François de Troy, *Louise Françoise de Bourbon*, XVII w., Museu Nacional d'Atr de Catalunya, źródło: domena publiczna

³⁹ *Marie Thérèse de Bourbon*, https://en.wikipedia.org/wiki/Marie_Thérèse_de_Bourbon (dostęp: 19.09.2021).

Museu Nacional d'Art de Catalunya⁴⁰, pokazuje wdzięczną kobietę o ciemnych włosach przewiązanych wplecioną czerwoną wstążką – analogicznie jak na kieleckim medalionie interpretowanym jako Maria Anna Wielopolska (il. 23). Porównanie portretu Louise z innymi jej podobiznami oraz medalionem portretowym potwierdza kierunek poszukiwań⁴¹.

Przedstawione propozycje innego rozpoznania postaci nie kwestionują istniejących, historycznie utrwalonych ustaleń. Wskazano jednak potrzebę ciągłej weryfikacji wszystkich informacji. W ostatnich latach dzięki digitalizacji i cyfrowemu udostępnianiu wizerunków zwiększył się dostęp do materiałów porównawczych. Z całą pewnością jeszcze wielokrotnie będziemy musieli rewidować swoje poglądy lub szukać silnych argumentów do ich obrony.

Bibliografia

- Andrzeja Komonieczkiego *Dziejopis żywiecki*, wydał i wstępem poprzedził S. Szczotka, Żywiec 1937.
- Baliński M., *Starożytna Polska pod względem historycznym, geograficznym i statystycznym opisana*, Warszawa 1845.
- Fabiani B., *Warszawski dwór Ludwika Marii*, Warszawa 1976.
- Mijakowski H., *Znaczna w Cnotę Matrona [...] P. Anna z Rusce Lubomirska, Hrabina na Wiśniczu, Kasztellanka Woynicka, Sędomirska, Spiska, Dobczycka, etc. Starościna. Dnia 3. Lutego, W Krakowie u świętej Troyce, schowana; A przy Pogrzebie, Od [...] Dominikanina, Th eologa, Przeora tamże u ś. Troyce, y Kaznodzieie u Fary, z Katedry pochwalona. Teraz zaś Z cnotami swemi na pamiątkę potomnym wiekom, a na pociechę pozostałej Familii Drukiem wystawiona. Z pozwoleniem Przełożonych. Roku Pańskiego M. DC. XXXIX, Kraków 1639.*
- Niesiecki K., *Herbarz Polski*, t. 9, Lipsk 1842.
- Ozdoba-Kosierkiewicz W., *Portret polski XVII- i XVIII-wieczny ze zbiorów Muzeum Narodowego w Kielcach*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach” 1982, t. 12, s. 151–193.
- Różycki L., *Rzeka Troista Korczakowska Przedtym po ziemskich dolinach, Teraz Po niebieskich płynąca pagórkach, Przy żałobnych Exequiach [...] P. Konstancyey Krystyny Wielopolskiej, Stolnikowey Koronney, Generałowey Małopolskiej, Krakowskiej, Nowotarskiej, Bocheńskiej etc. Starosciny. Z Ambony Bieckiej u Oycow Reformatow Roku Pańskiego 1675. Dnia 15. Marca Pokazana. Przez [...] Zakonu S. Franciszka tychże*

⁴⁰ *Portrait of Louise Françoise de Bourbon, mademoiselle de Nantes*, <https://www.wikidata.org/wiki/Q23936148> (dostęp: 20.05.2021).

⁴¹ *Antique portrait of Louise-Francoise De Bourbon*, https://bersoantik.com/en/catalog/article/52_2622/ (dostęp: 10.08.2021).

Oycow Reformatow, Prowinciey Małopolskiej Prowinciała, a przedtym S. Theologiey Professora, Kraków 1675.

Rychłowski/Rychłowski F., *Pożyczana Rzecz, Wiernie Panu swojemu oddana. Abo Kazanie Przy Pogrzebowym Akcie [...] Paniey Angele Febronie z Koniecpola Wielopolskiej, Stolnikowey Koronney, Bieckiey, Bochenkiej, etc. etc. Starosciney. Przez [...] Reformata, S. Theologiey Lektora, a na ten czas Prowinciey Małopolskiej Prowicyał. miane. W Kościele Bieckim Oycow Reformatow. Dnia 17. Września Roku P. 1663. Do Druku podane. Z Dozwoleniem Starszych, Kraków 1663.*

Stankiewicz A., *Galeria portretowa Jana Wielopolskiego (1700–1774) – wojewody sandomierskiego*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach” 2013, t. 28, s. 148–175.

Stankiewicz A., *Triumphus meritorum gentilitio. Kreacja zasług i pochodzenia Franciszka Wielopolskiego (1670–1732)*, „Krakowski Rocznik Archiwalny” 2016, t. 22, s. 21–69.

Szykar A., *Ideaty wychowawcze w klasztorach żeńskich w okresie potrydenckim do początków XIX wieku*, „Paedagogia Christiana” 2012, nr 2/30, s. 11–27.

Wolski F., *Podkowa Przy kresie dopędzonym odpadająca, a do Boskich przeniesiona ręku, Kazaniem przy Exequiach [...] P. Angele Febronie z Koniecpola Wielopolskiej, Xężny Poręczyckiej, Stolnikowey Koronney, Bieckiej, Boheńskiej, etc. Starosciney. Przez [...] Reformata, Kaznodzieję Konwentu Krakowskiego Pokazana, W Kościele Bieckim Oyców Reformatow Dnia 18. Września Roku P. 1663, Kraków 1663.*

Zienc A., *Dwór w Oborach*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1962, t. 24, s. 188–199.

Netografia

Antique portrait of Louise-Francoise De Bourbon, https://bersoantik.com/en/catalog/article/52_2622/ (dostęp: 10.08.2021).

Atelier De François De Troy, Portrait De La Princesse Marie-anne De Bourbon, Epoque Louis XIV, <https://www.boleart.com/produit/atelier-de-francois-de-troy-portrait-de-la-princesse-marie-anne-de-bourbon-epoque-louis-xiv> (dostęp: 20.08.2021).

Biecz – św. Anny, <https://diecezja.rzeszow.pl/parafie/biecz-sw-anny/> (dostęp: 20.08.2021).

Callot Maria Anna Wielopolska, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Callot_Maria_Anna_Wielopolska.jpg (dostęp: 20.05.2021)

Can I just bring everyone's attention to Philippe i, duke of Orléans (1640–1701), <https://poppies-for-ophelia.tumblr.com/post/69408221463/can-i-just-bring-everyones-attention-to-philippe-i> (dostęp: 22.10.2021).

Franciszek Wielopolski, https://www.myheritage.pl/names/franciszek_wielopolski (dostęp: 20.08.2021).

Jacob Ferdinand Voet (Attr.) – Portrait of Marie Mancini, Duchess of Bouillon, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacob_Ferdinand_Voet_\(Attr.\)_-_Portrait_of_Marie_Mancini,_Duchess_of_Bouillon.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacob_Ferdinand_Voet_(Attr.)_-_Portrait_of_Marie_Mancini,_Duchess_of_Bouillon.jpg) (dostęp: 20.05.2021).

Jan II Wielopolski Kanclerz Wielki Koronny, <http://sucha-beskidzka.pl/pl/639/5803/jan-ii-wielopolski-kanclerz-wielki-koronny.html> (dostęp: 20.08.2021).

Marie Mancini as Celopatra by Jacob Ferdinand Voet, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marie_Mancini_as_Celopatra_by_Jacob_Ferdinand_Voet.jpg (dostęp: 20.08.2021).

- Marie Thérèse de Bourbon*, https://en.wikipedia.org/wiki/Marie_Thérèse_de_Bourbon (dostęp: 20.08.2021).
- Myślińska A., *Medaliony portretowe*, https://mnki.pl/pl/obiekt_tygodnia/2019/pokaz/292,-medaliony_portretowe,8 (dostęp: 20.08.2021).
- Popiersie Jana Wielopolskiego*, https://kolekcja.zamek-krolewski.pl/obiekt/kolekcja/Rzeźba/rodzaj/popiersie/id/ZKW_1092 (dostęp: 20.08.2021).
- Portrait of Louise Françoise de Bourbon, mademoiselle de Nantes*, <https://www.wikidata.org/wiki/Q23936148>, (dostęp: 20.05.2021).
- Portret Konstancji Krystyny z Komorowskich Wielopolskiej (kopia). 19th century*, <https://www.alamy.com/polski-portret-konstancji-krystyny-z-komorowskich-wielopolskiej-kopia-19th-century-unknown-434-portret-konstancji> (dostęp: 20.08.2021).
- Portret Marii Anny Wielopolskiej*, https://mnki.pl/pl/o_muzeum/zbiory_online/10,malarstwo_i_rzezba/pokaz/834,portret_marii_anny_wielopolskiej,1 (dostęp: 20.08.2021).
- Sroga pani suskiego zamku*, <http://www.ruinyizamki.pl/legendy/sucha.htm> (dostęp: 20.05.2021).
- Śladami Komorowskich po Suchej Beskidzkiej*, <https://www.zameksucha.pl/upload/files/105371-02.pdf> (dostęp: 20.08.2021).
- Wielopole*, <https://warszawa.wikia.org/wiki/Wielopole> (dostęp: 30.06.2021).

Anna Żak-Snopek

Muzeum Narodowe w Kielcach

KONSERWACJA PORTRETU Z PRZEDSTAWIENIEM KRÓLOWEJ MARII KAZIMIERY SOBIESKIEJ ZE ZBIORÓW MUZEUM NARODOWEGO W KIELCACH

Abstract

Conservation of the portrait showing queen Maria Kazimiera Sobieska from the collection of the National Museum in Kielce

This article is devoted to the conservation of queen Maria Kazimiera Sobieska portrait from the National Museum collections in Kielce. We received a lot of information about painter technique thanks to the carried out conservation. We managed to uncover and authenticate the image portrayed, we removed secondary traces that disturb the aesthetic reception, and finally, we exposed its artistic values. The original appearance of the paint layer was restored as far as possible. During the archival search, we found only information about the partial provenance of the work. It is known that it was previously in the Świdziński's collection, and then, after the collector's death, it passed into the hands of the Wielopolski family from Chrobrze. Unfortunately, the circumstances in which the painting came into the hands of Świdziński are not known. The drawing has proved extremely useful during aesthetic works, which consisted in consolidation and retouching of missing fragments of the painting layer. After full conservation, the painting provides material for further research and searching the painting analogies with portraits of women, among others, the French painter Henri Gascar.

Keywords: queen Maria Kazimiera Sobieska, conservation, Henri Gascar, Konstanty Świdziński's collection, Ludwig Grüner, collection of the Wielopolski family from Chrobrze

Słowa kluczowe: królowa Maria Kazimiera Sobieska, konserwacja, Henri Gascar, zbiory Konstantego Świdzińskiego, Ludwig Grüner, kolekcja Wielopolskich z Chrobrza



Il. 1. Jan Tricius, *Maria Kazimiera Sobieska*, olej, płótno, ok. 1676, Muzeum Pałacu Króla Jana III Sobieskiego w Wilanowie, https://www.wilanow-palac.pl/sobiesciana/portret_marii_kazimiery_sobieskiej_sobiesciana_3.html#reload?name=portret_krolowej_marii_kazimiery_sobieskiej_sobiesciana.html



Il. 2. *Maria Kazimiera Sobieska*, olej, płótno, kon. XVII w., Villa Medicea del Poggio Imperiale, Florencja, https://www.wilanowpalac.pl/sobiesciana/portret_marii_kazimiery_sobieskiej_sobiesciana_3.html#reload?name=portret_marii_kazimiery_sobieskiej_sobiesciana_2.html

W zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach znajduje się obraz (wym. 74,5 x 59,5 cm), przedstawiający królową Marię Kazimierę Sobieską. Trudno jednoznacznie wskazać autora oraz atrybucję dzieła. Podobne portrety królowej Marysienki, wykonane przez różnych malarzy, można zobaczyć w wielu muzeach i instytucjach (il. 1, 2, 3). Takie portrety wykonywali na dworze króla Jana III Sobieskiego m.in. malarze francuscy, włoscy czy też przedstawiciele malarstwa północnego¹. Niestety, obraz z kieleckich zbiorów nie jest sygnowany, bądź też podpis artysty nie zachował się do naszych czasów². Namalowany został prawdopodobnie pod koniec XVII wieku w typie portretu oficjalnego. Królową w stroju dworskim ukazano

¹ T. Mańkowski, *Malarstwo na dworze Jana III*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1950, R. 12, z. 1–4, s. 207, 248, 256.

² Prawy dolny narożnik, gdzie zazwyczaj sygnowane są dzieła, był bardzo zniszczony, nie zachował się w tym miejscu oryginał.



Il. 3. Malarz francuski, *Portret Królowej Marii Sobieskiej*, olej, płótno, 4. ćw. XVII w., Muzeum Narodowe w Warszawie, http://www.konkursmoda.wilanow-palac.pl/ubiory_na_dworze_krola_jana_iii/index.php?header_id=3&menu_id=113&lang=PL

jako młodą kobietę. Częste wzmianki na temat malarstwa portretowego można odnaleźć w listach Sobieskiego i Marysienki. Zawarte są tam również informacje o zleceniach wykonania podobizny królowej i uwiecznieniu jej na obrazie³.

Proweniencja

Obraz trafił do Muzeum Narodowego w Kielcach jako mienie podworskie Wielopolskich z Chrobrza. Margrabia Aleksander Wielopolski dziedziczył na mocy testamentu zbiory po kolekcjonerze dzieł sztuki Konstantynie Świdzińskim, które znajdowały się m.in. w Sulgostowie, Drażnie, Rogalinie, Krakowie, Chodorkowie, Paszówce i Kijowie⁴. Świdziński przed śmiercią zwiózł wszystkie swoje zbiory do Królestwa Polskiego, pragnąc, aby udostępniane były publicznie i przekazane narodowi m.in. bibliotece w Warszawie, jednakże ostatecznie znalazły się one w rodzinnym gmachu w Sulgostowie. Świdziński powierzył

³ F. Kluczycki, *Pisma do wieku i spraw Jana Sobieskiego*, t. 1, Kraków 1880, s. 385. Maria Kazimiera często w listach wyrażała chęć posiadania swojego portretu, niestety nie zawsze była zadowolona z efektu finalnego. Portrety ofiarowywano sobie nawzajem w dowód przyjaźni.

⁴ T. Dachtera, *Konstanty Świdziński i jego zbiory: przyczynek do historii Biblioteki Ordynacji Krasieńskich*, „Biblioteka” 1997, t. 1, s. 19–20.

zbiory Ordynacji Myszkowskich z myślą o utworzeniu Muzeum Polskiego im. Świdzińskich⁵. Spadkobierca, Aleksander Wielopolski, wbrew woli Świdzińskiego, powierzone mu zbiory przewiózł i umieścił w nowo wybudowanym pałacu w Chrobrzu w powiecie pińczowskim⁶. W 1856 roku powstał *Inwentarz pozostałości po Konstantynie Świdzińskim*, którego XIV rozdział poświęcony został *Galerii obrazów, czyli malowidłom*⁷. „Z inwentarza pozostałości dowiadujemy się szczegółów o zasobach malarskich znajdujących się w Sulgostowie, liczących 164 płótna »Galerii obrazów«”⁸. Opisy te pomagają w dokładnej identyfikacji dzieł, które potem znalazły się w Bibliotece i Muzeum Ordynacji Kasińskich. W zapisie Józefa Łoski, odwiedzającego Bibliotekę i Muzeum Świdzińskiego w Sulgostowie, odnajdujemy informację, m.in. że muzeum znajdowało się w czterech salach, z czego na ścianach pierwszej sali rozwieszone były licznie obrazy, przedstawiające historyczne postacie⁹. Łoski stwierdził, że „Sulgostów mieści, jak dotąd najbogatszą w kraju skarbnicę naszą dziejową, to jest »Muzeum Świdzińskiego«”¹⁰. W tekście wyszczególnione zostały najważniejsze obiekty. Autor podaje, że wśród obrazów na ścianach znajdował się również portret Marii Kazimierzy, żony Jana III Sobieskiego¹¹. Być może to ten z kieleckich zbiorów. Kolekcja Świdzińskiego ostatecznie znalazła się w Bibliotece Ordynacji Kasińskich w Warszawie. Z protokołów wiadomo, że do Warszawy – oprócz rękopisów, rycin, monet, zbiorów archeologicznych – trafiło 136 obrazów¹².

Opis ikonograficzny

Sportretowana młoda królowa siedzi na tronie na tle ogrodu i małej architektury. Postać ukazana jest w pozycji $\frac{3}{4}$, z głową skierowaną delikatnie w lewo, w pozie

⁵ Ibidem, s. 20.

⁶ S. Szymczyk, *Konstanty Świdziński – najznakomitszy kolekcjoner ziemi kłwowskiej*, https://klwow.pl/asp/pl_start.asp?typ=14&menu=66&strona=1 (dostęp: 12.07.2021).

⁷ Prace inwentaryzacyjne nad zbiorami Świdzińskiego prowadził Edward Nowakowski i Julian Bartoszewicz, Ł. Grzegorzcyk, *Konstanty ze szlacheckiego rodu Świdzińskich*, <https://klwow.pl/asp/pliki/aktualnosci/12.pdf> (dostęp: 12.07.2021).

⁸ K. Ajewski, *Kolekcjonerstwo Konstantego Świdzińskiego. Z dziejów Biblioteki Ordynacji Kasińskich*, „Rocznik Biblioteki Narodowej” 2004, t. 36, s. 53–54.

⁹ Ł. Grzegorzcyk, *Konstanty ze szlacheckiego...*

¹⁰ J. Łoski, *Biblioteka i Muzeum Świdzińskiego*, Warszawa 1857, s. 13.

¹¹ Ibidem, s. 58–59.

¹² Ł. Grzegorzcyk, *Konstanty ze szlacheckiego...*

en trois quarts. Marię Kazimierę de La Grange d'Arquien przedstawiono w białej spodniej sukni wykończonej koronkami, na której widnieje karmazynowy stanik ozdobiony srebrnymi i złotymi haftami oraz aplikacjami. Stanik spięty jest na piersi oraz przy rękawach dekoracyjnymi, ażurowymi klamrami i zapinkami. „Moda na strojenie sukni [...] stała się inspiracją do wyrobu biżuterii w formie ażurowych kokard”¹³. Rękawy sukni są marszczone i odsłaniają białe koronkowe mankiety. W tamtych czasach lubowano się w dekorowaniu ubioru kosztownymi jubilerskimi ozdobami, koronkami i pasmanterią. Suknia spodnia była bogato zdobiona naszytami ze złotych i srebrnych nici¹⁴. Dekorowano obrzeża rękawów i przód stanika, pasmanterię naszywano także na spódnicy¹⁵, co znajduje potwierdzenie na konserwowanym portrecie – spódnice królowej zdobią wielkoraportowe wzory, wzbogacone złotą nicią. Postać okala ciemnoniebieski płaszcz podbity futrem gronostaja. Włosy portretowanej są spięte i ozdobione sznurem pereł. Loki upięte z tyłu głowy. Pojedyncze krótsze pukle zachodzą na czoło, długie sięgają ramion. Od połowy XVII wieku modne były rozpuszczone włosy, skręcone w formie sprężystych loków, lekko upiętych, bądź też opadających po bokach¹⁶. W modzie dworskiej pojawiała się tendencja do uwydatniania szyi i dekoltu oraz zdobienia go biżuterią¹⁷. Płasko wyłożony koronkowy kołnierz opada na ramiona, a dekolt stanika jest powiększony. W latach panowania Marysienki preferowano rzucającą się w oczy biżuterię i kamienie. Na obrazie szyję oraz uszy królowej zdobią perły – ulubione klejnoty epoki. Portretowana ukazana została w popularnym w tamtych czasach kanaku¹⁸ oraz ozdobionych kamieniami szlachetnymi wiszących, podłużnych, łezkowatych perłach w uszach. „Obfitość i nagromadzenie ozdób i klejnotów z [...] kontrastującymi kamieniami odpowiadały gustowi i poczuciu estetyki polskich pań z epoki baroku”¹⁹. To za sprawą m.in. Marii Kazimiery rozpowszechniła się w Polsce moda francuska²⁰.

Królowa siedzi na drewnianym tronie, zdobionym dekoracją snycerską i wyścielanym bogatą tkaniną obiciową. Lewa ręka kobiety wsparta jest na aksamitnej

¹³ E. Martyna, *Manele, kanaki, guzy, noszenia... biżuteria i ozdoby ubioru w siedemnastowiecznej Polsce*, w: *Ubiory na dworze króla Jana III Sobieskiego*, red. M. Janisz, Warszawa 2016, s. 92.

¹⁴ M. Janisz, *Francuskie ekstrawagancje. Moda i obyczaje na dworze królowej Marii Kazimiery*, w: *Ubiory na dworze króla Jana III Sobieskiego*, red. M. Janisz, Warszawa 2016, s. 51.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ E. Martyna, *Manele, kanaki, guzy, noszenia...*, s. 93.

¹⁷ Ibidem, s. 92.

¹⁸ Ibidem; kanak – krótki naszyjnik okalający szyję.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ M. Janisz, *Francuskie ekstrawagancje...*, s. 55.

poduszce z chwostem. Silnie drapowana, lekko podwieszona purpurowa kotara w tle, odsłania dalszy plan kompozycji, na którym widnieje fragment ogrodu. Z lewej strony namalowana została balustrada tarasu oraz puklowane donice z drzewkami, zdobione podwieszanymi festonami. Dalej na lewo widoczna jest aleja cyprysowa.

Analogie malarskie

W zbiorach muzealnych w Polsce i na świecie istnieje wiele przedstawień królowej Marii Sobieskiej w typie dworskim. Na dworze króla Jana III działali dwaj francuscy malarze – Francois Despoes oraz Henri Gascar. Uwagę zwraca, znajdujący się w Państwowym Zbiorach Sztuki na Wawelu, *Portret zbiorowy rodziny Sobieskich*, namalowany przez Henriego Gascara w 1691 roku²¹. Obraz eksponowany jest obecnie w królewskich komnatach reprezentacyjnych na Zamku Królewskim na Wawelu (il. 4). Na jego podstawie zaledwie dwa lata później wykonany został w Rzymie miedzioryt autorstwa Benoita Farjata, dedykowany francuskiemu biskupowi Beauvais, zaprzyjaźnionemu z dworem w Warszawie²². Rycina powielana była w Polsce przez mistrzów drzeworytu²³. Kolejny obraz, którego autorstwo przypisywane jest Gascarowi, znajduje się w Muzeum Zamoyskich w Kozłowie²⁴. Przedstawia on Marię Kazimierę i Teresę Kunegundę z damami

²¹ Według Hanny Wideckiej portret wykonany był prawdopodobnie w Rzymie. Możliwe, że autor posłużył się wizerunkami rodziny królewskiej, które miał w posiadaniu zaprzyjaźniony z dworem kardynał Forbin de Janson. Nie jest zatem przypadkowe, że wierna kopia graficzna na podstawie tego obrazu powstała w 1693 roku, wykonana przez Benoita Farjata. Zobacz: H. Widacka, *Portret rodziny króla Jana III Sobieskiego*, https://www.wilanow-palac.pl/portret_rodziny_krola_jana_iii_sobieskiego.html (dostęp: 14.07.2021).

²² T. Mańkowski, *Malarstwo na dworze Jana...*, s. 255; Opis ryciny: *Sobieski roi de Pologne d'après les estampes de l'époque. Exposition organisée par la Bibliothèque Polonaise à Paris à l'occasion du 250e anniversaire de la bataille de Vienne 1683–1933*, Paris 1933. Rycina Benoita Farjata według Henriego Gascara z 1693 roku znajduje się w Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie.

²³ Rycinę skopiowali m.in. Henryk Kübler według rysunku Józefa Tadeusza Polkowskiego (1859–1863) oraz Julian Schübeler (1883). Pomniejszoną replikę malarską obrazu Gascara z 1696 roku znaleziono w krużgankach zamku w Monachium. Obecnie obraz eksponowany jest w Rezydencji w Monachium, nr inw. ResMú.Gw90. Zobacz: H. Widacka, *Portret rodziny króla Jana III Sobieskiego*, https://www.wilanow-palac.pl/portret_rodziny_krola_jana_iii_sobieskiego.html (dostęp: 14.07.2021).

²⁴ Obraz konserwowany był w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w 2011 roku.



Il. 4. Henri Gascar, *Portret rodziny Sobieskich*, olej, płótno, 1691, Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu, http://przewodnicypokrakowie.pl/wawel_henri_gascar_sobiescy.php

dworu²⁵ (il. 5). Wszystkie sportretowane na nim kobiety są bardzo podobne do siebie, a sposób malowania karnacji, włosów, opracowania detali sukien, wydaje się zbliżony do tego z portretu królowej Marii Kazimierzy ze zbiorów Muzeum Narodowego w Kielcach.

Henri Gascar (1635–1701) został członkiem Królewskiej Akademii w Paryżu w 1680 roku. Nadano mu tytuł „peintre ordinaire du Roy”, a w 1681 roku w rocznikach akademii odnotowano wzmiankę, że dostał pozwolenie na wyjazd. Zapewne kilka lat później odbył podróż do Polski. Działalność Gascara na dworze polskim była prawdopodobnie epizodyczna²⁶. Znany był również nie tylko jako malarz, ale także mezzotintista²⁷.

Porównując postać królowej Marysieńki z obrazu pędzla Gascara na Wawelu do tej z kieleckich zbiorów, możemy doszukać się pewnych wspólnych cech ana-

²⁵ J. Pietrzak, *Pałacowe spa królowej Marysieńki. Rzecz o domowych kąpielach i podróżach do wód*, https://www.historiaposzukaj.pl/wiedza,historiomat,368,historiomat_kapiele_zdrowotne_marii_kazimierzy.html (dostęp: 14.07.2021).

²⁶ T. Mańkowski, *Malarstwo na dworze Jana...*, s. 255.

²⁷ Henri Gascar stworzył liczne ryciny przedstawiające damy dworu. Zobacz: *Henri Gascar*, <https://www.npg.org.uk/collections/search/person/mp52571/henri-gascar> (dostęp: 14.07.2021).



Il. 5. Henri Gascar(?), *Portret Marii Kazimierzy i Teresy Kunegundy*, olej, płótno, 1690–1695, Muzeum Zamoyskich w Kozłówce, http://www.konkursmoda.wilanow-palac.pl/ubiory_na_dworze_krola_jana_iii/index_popup.php?artykul_id=275&artykul_orig=243&label=IMG29

tomicznych i fizjonomicznych, podobnego ujęcia postaci oraz sposobu modelunku szat, włosów i wielkiej finezji malarskiej zdobień stroju. Postacie malowane są w zbliżonej konwencji i kanonie. Podobny jest również sposób opracowania ogrodu w tle – drzew oraz partii nieba. Tadeusz Mańkowski, badając malarstwo na dworze polskim, wskazał duże podobieństwo tych dwóch przedstawień:

Porównując postać królowej Marii Kazimierzy w obrazie Gascara z portretem jej w postawie siedzącej w Muzeum Świętokrzyskim w Kielcach, dochodzimy do stwierdzenia, że ten ostatni jest niemal powtórzeniem pierwszego, że królowa w nim przedstawiona jest w tym samym stroju, w tej samej fryzurze i o analogicznych szczegółach kostiumowych, że ten ostatni portret jest zatem również jego pędzla i że w nim Gascar nieznacznie tylko zmienił szczegóły, powtarzając portret królowej z obrazu zbiorowego, znajdującego się obecnie na zamku wawelskim. Portret kielecki „Marysieńki” zniszczony i przemalowany jest zaledwie słabym odbiciem tego, co niegdyś musiał przedstawić²⁸.

²⁸ T. Mańkowski, *Malarstwo na dworze Jana...*, s. 255–256.

Wiadomo, że znacznie trudniej było pisać Mańkowskiemu o kompozycji, kiedy pociemniałe i brudne lico obrazu przekłamywało formę i kolorystykę malarską.

Istnieje duże prawdopodobieństwo, że obraz z kieleckich zbiorów jest dziełem pędzla Gascara, jednak do wiarygodnego potwierdzenia autorstwa potrzebna jest dalsza kwerenda oraz bezpośrednie porównanie obu przedstawień. Obraz ze zbiorów Muzeum Narodowego w Kielcach jest mniejszy od wizerunku rodziny Sobieskich na Wawelu. Pracując przy kompozycjach wielkoformatowych, niekiedy pomija się drobiazgowość i maluje się pewne rzeczy swobodniej. W przyszłości warto przeanalizować, jak postać Marii Kazimiery z kieleckiego muzeum prezentuje się na tle innych portretów kobiecych autorstwa Gascara. Porównać trzeba nie tylko kompozycję, ale również warsztat artysty. Należy przyjrzeć się technice, paletce barwnej, charakterystycznym cechom stylu malarza, metodom nakładania farby, jej strukturze, grubości, gęstości, sposobie modelowania formy czy też prowadzenia duktu pędzla.

Technika wykonania

Obraz namalowany został na rzadko tkanym podobrazii płóciennym, zagruntowanym cienko na zaprawie tzw. bolusowej. Kolor gruntu wykorzystano w budowaniu formy. W partiach karnacji zaobserwowano dodatkową warstwę brunatnego podmalowania. Artysta osiągnął miękki modelunek dzięki zastosowaniu laserunków głównie w partiach cieni. Partie karnacji, włosów namalowano niezwykle miękko, pozbawione są one ostrych kontrastów i okalane laserunkiem. Delikatny modelunek malarski oraz subtelne przejścia tonalne, osiągnięte cienką rozrzedzoną farbą, ujawniają niekiedy brązową podmalówkę kompozycji. Wysokie światła, w tym bliki świetlne wykonane rozbieloną farbą artysta uzyskał dzięki grubym, fakturalnym pociągnięciom pędzla. Obraz namalowany jest z wręcz jubilerską precyzją i dbałością o detale, o czym świadczą miękko, pieczołowicie nakreślone koronki czy też impastowo opracowane aplikacje i dekoracje sukni oraz stanika. Malarz scalał większe połączenia kompozycji w tle laserunkami.

Według Tadeusza Mańkowskiego portrety malowane przez Gascara były bardzo dekoracyjne²⁹. Poprzez nagromadzenie ozdób i dbanie o szczegóły artysta starał się ukryć swoje artystyczne niedostatki. Swoją sukces zawdzięczał prawdopodobnie dużemu zainteresowaniu modą i trendom w ubiorze³⁰.

²⁹ Ibidem, s. 256.

³⁰ Gascar Henri, https://en.wikisource.org/wiki/Dictionary_of_National_Biography,_1885-1900/Gascar,_Henri (dostęp: 14.07.2021).

Stan zachowania obiektu

Wzmianka Tadeusza Mańkowskiego z 1950 roku dostarcza informacji, że już wtedy obraz z kolekcji Muzeum Narodowego w Kielcach był w złym stanie³¹. Portret z tego samego powodu trafił do Pracowni Konserwatorskiej Muzeum, gdzie poddany został pełnej konserwacji. Obraz oprawiony był we wtórną, prostą, złożoną ramę. Osłabienie adhezji warstwy malarskiej, ubytki w podobrazii płóciennym, przemalowania i kity na fragmentach oryginału, wymagały podjęcia koniecznych prac konserwatorskich.

Obiekt poddawany był dawniej minimum dwukrotnie zabiegom odnawiania, o czym świadczyły zastane liczne ślady napraw, w tym różnobarwne kity i retusze. Portret przez lata przechowywany w magazynie, nie był eksponowany.



Il. 6. *Portret Królowej Marii Kazimiery Sobieskiej*. Stare retusze i zabrudzenia powierzchniowe na warstwie malarskiej, fot. P. Suchanek

Lico zaklejono profilaktycznie bibułą japońską, zabezpieczającą przed osypywaniem odspajającej się warstwy malarskiej. Podobrazie było zdublowane, jednak osłabiony już dublaż nie spełniał właściwie swojej funkcji mechanicznej.

Po zdjęciu zabezpieczenia ukazał się rzeczywisty stan obiektu. Ingerencje i niedbałe reperacje zakłócały odbiór estetyczny całości. Okazało się, że powierzchnia malowidła jest silnie zdeformowana – widoczna na niej była siatka spękań w formie uniesionych do góry daszkowatych, miseczkowatych łusek, a niektóre luźne fragmenty malatury uległy przesunięciu. Warstwa malarska obrazu była bardzo krucha, a na jego licu widniały liczne, drobne ubytki polichromii. Kompozycja przedstawienia była częściowo nieczytelna z powodu rozległych przemalowań i zanieczyszczeń powierzchniowych. Niektóre ubytki warstwy malarskiej jedynie zamaskowano i scalono wtórnym laserunkiem

³¹ T. Mańkowski, *Malarstwo na dworze Jana...*, s. 256.

Il. 7. *Portret Królowej Marii Kazimierzy Sobieskiej*. Widok odwrotu z licznymi starymi napisami i naklejkami inwentaryzacyjnymi, fot. P. Suchanek



na kitach, częściowo bez uzupełniania podobrazia (il. 6).

Krosno obrazu było zdeformowane i zwichrowane. Jego narożniki, częściowo wyłamane, nie posiadały kątów prostych, zaś za słabo wyprofilowane listwy odcisnęły się na licu obrazu, przyczyniając się do poziomych i pionowych zniszczeń malatury. Na odwrocie krosna znajdowały się napisy, dawne naklejki i numery inwentaryzacyjne, noszące cenne informacje oraz stanowiące wartość historyczną. Zostały one zabezpieczone i udokumentowane. Można z nich dowiedzieć się, że obraz był wcześniej

Il. 8. *Portret Królowej Marii Kazimierzy Sobieskiej*. Kit zalegający w ornamentach i fakturalnych partiach kompozycji, fot. P. Suchanek



Il. 9 a. *Portret Królowej Marii Kazimierzy Sobieskiej*. Mapa zakresu przemalowań (jaśniejszym kolorem), obwiedzione żółtym konturem, wyk. A. Żak-Snopek, fot. P. Suchanek



Il. 9 b. *Portret Królowej Marii Kazimierzy Sobieskiej*. Mapa zakresu wtórnych rekonstrukcji (nasyconym kolorem), obwiedzione zielonym konturem, wyk. A. Żak-Snopek, fot. P. Suchanek

eksponowany w Muzeum Narodowym w Warszawie oraz Muzeum Historycznym m.st. Warszawy. Na górnej listwie uwagę zwraca napisany odręcznie ołówkiem dawny numer inwentarzowy 75 oraz ślad po pieczęci w prawym górnym narożniku krosna (il. 7).

Dużym problemem była spora ilość starych kitów, nałożonych niedbale i za szeroko na oryginał. Kit zalegał w miejscach fakturalnych oraz zdeformowanej powierzchni warstwy malarskiej (il. 8).

W trakcie oczyszczania lica obrazu okazało się również, że dość duża część kompozycji nie jest oryginalna i stanowi wtórną aranżację malarską. Podczas wcześniejszych konserwacji zrekonstruowano brakujące elementy przedstawienia, m.in. górną część kotary, fragment ogrodu z drzewkiem w donicy oraz prawy dolny narożnik. Partie twarzy sportretowanej również są wtórne (m.in. fragment nosa, oczu, policzka, włosów). Część retuszy ewidentnie odbiegała kolorystycznie od oryginału i wymagała usunięcia. Całość pokrywał woal pociemniałych, niekiedy zmatowiałych, pożółkłych werniksów (il. 9 a, b).

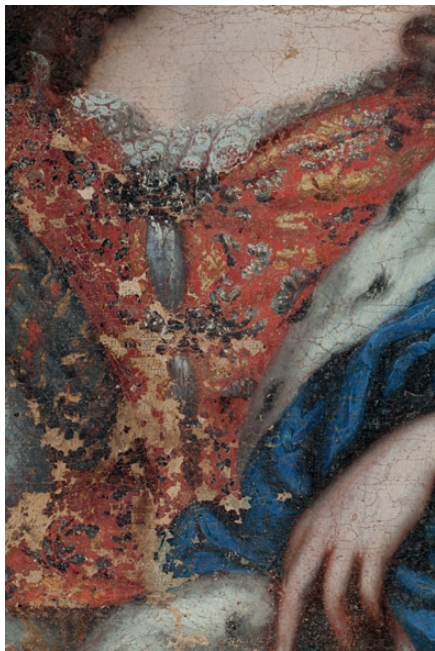
Przebieg prac konserwatorskich

Obraz wymagał przeprowadzenia pełnej konserwacji wszystkich warstw technologicznych. W programie prac nie były przewidziane badania fizyko-chemiczne obiektu. Problematyka konserwacji obrazu, polegająca na mnogości nawarstwień z różnych faz chronologicznych, wymagała indywidualnego podejścia do zabytku i opracowania właściwej metodyki działania. Oględziny i analiza lica w świetle VIS i UV dostarczyły informacji o szerokim zakresie elementów wtórnych w kompozycji. Część prac prowadzona była doraźnie jeszcze na obrazie naciągniętym na krosno, ponieważ krucha warstwa malarska osypywała się podczas usuwania licowania. Odspajające się łuski podklejano lokalnie, co umożliwiło bezpieczne zdjęcie obrazu z krosien. Po ustabilizowaniu ruchomych fragmentów warstwy malarskiej obraz zalicowano drugi raz na czas prac przy odwrociu. Profilaktyczne zabezpieczenie lica bibułą japońską pozwoliło na mechaniczne usunięcie dublażu. Następnie, skonsolidowano obraz, impregnując odwrocie spoiwem dublażowym. Po usunięciu licowania wykonano prostowanie obiektu na stole dublażowym, dzięki czemu uniesione łuski warstwy malarskiej uległy podklejeniu³². Lico obrazu oczyszczono, dobierając na podstawie wykonanych prób i odkrywek optymalną mieszanekę rozpuszczalników. Usunięto pozostałości werniks oraz stare zmienione kolorystycznie retusze³³. Brud i resztki kitu zalegające w spękaniach usuwano mechanicznie, poprzez rozmiękczanie. Rekonstrukcje malarskie, które mimo upływu lat nie zmieniły się optycznie i przedstawiały dobry poziom artystyczny, postanowiono zachować jako warstwy historyczne. Usunięto jedynie kruche kity i retusze, które nachodziły na oryginał.

Kotara w znacznym stopniu była przemalowana, a jej górna część zrekonstruowana na białej wtórnej zaprawie. Fragment ten nie został usunięty, ponieważ wpisywał się stylistycznie w kompozycję. Na całej powierzchni namalowanej kotary leżał zaś zdegradowany laserunek w kolorze kraplaku. Część dobrze wykonanych i wpasowujących się rekonstrukcji w miejscach, gdzie nie zachował się oryginał, pozostawiono jako dokument historyczny, scalając je z oryginałem. Analogiczny problem występował w partii tronu, którego dół i dekoracyjna tkanina okazały się wtórne. Przemalowania w miejscach tych usunięto częściowo i scalono kolorystycznie z resztą kompozycji.

³² Obraz przesycono od odwrocia żywicą termoplastyczną Beva 371, rozpuszczoną w toluenie w proporcjach 1:2.

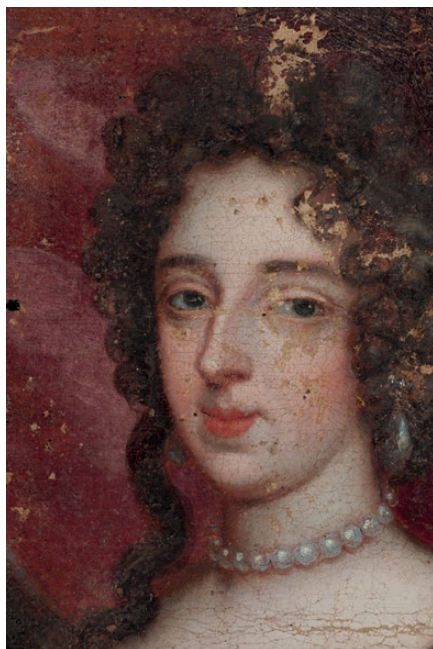
³³ Werniks usunięto alkoholem izopropylowym, przemalowania zaś DMF. Działanie rozpuszczalnika przerywano i neutralizowano benzyną lakową.



Il. 10. *Portret Królowej Marii Kazimierzy Sobieskiej*. Fragment warstwy malarskiej po usunięciu przemalowań, fot. P. Suchanek

od oryginału, a pociemniała i żółkła rekonstrukcja leżała bezpośrednio na fragmentach pierwowzoru. Udało się odkryć pojedyncze ślady owoców w miejscu donicy, które dawniej były przemalowane i przysłonięte. Ich kolor i kształt sugerują pomarańcze (il. 12). Wydaje się, że jest to bardzo istotny element kompozycji. Cytrusy były pożądanym owocem epoki, kojarzone ze złotym wiekiem w mitologii. Sam król Jan III Sobieski nazywany był *Hercules Polonus*³⁴. Wpływ ogrodowej sztuki zachodniej doprowadził do

Kity zalegające w fakturalnych fragmentach malowidła – w partii prawej dłoni, stanika i spódnicy rozmiękczone i usunięto mechanicznie (il. 10). Część starych uzupełnień, znajdujących się w partii twarzy, pozostawiono, ponieważ wykazywały dobrą przyczepność do podłoża, a przemalowania wykonane na nich były w charakterze oryginalnej warstwy malarskiej (il. 11). Całościowo zaś usunięto przemalowanie oraz kity w partii drzew i nieba. Fragmenty te były sztywno malowane, odbiegały malarsko



Il. 11. *Portret Królowej Marii Kazimierzy Sobieskiej*. Częściowo usunięte kity i przemalowania z partii twarzy, fot. P. Suchanek

³⁴ U. Augustyniak, *Hercules Polonus. Studium z ikonografii sztuki nowożytnej*, Jerzy Banach, Warszawa 1984 [recenzja], „Przegląd Historyczny” 1986, t. 77, nr 1, s. 146.

powstania w Rzeczypospolitej wielu oranżerii. We wnętrzach letniego pałacu w Wilanowie m.in. na obrazach, w detalach architektonicznych pojawiło się wiele motywów z cytrusami, będącymi nawiązaniem do złotych jabłek z ogrodu Hesperyd³⁵. Z zachowanych źródeł historycznych wiadomo, że wokół pałacu rosły liczne drzewa cytrusowe³⁶. Postrzegane jako symbol wiosny i płodności, są one niezwykle trwałe i wiecznie zielone. Stanowiły atrybut królowej Marii Kazimierzy, która często przedstawiana była na ich tle. Drzewo pomarańczowe na obrazie nie jest więc tutaj przypadkowe. W zachowanej wczesnej korespondencji Sobieskiego i Marysieńki przyszły król nosi przydomek „Jesień”, natomiast miłość łącząca późniejszych małżonków nazywana jest „pomarańczą”³⁷. Według emblematów Andrea Alciatego pomarańcza identyfikowana jest jako owoc miłości³⁸.

W liście z 25 października 1661 roku młodziutka Maria Kazimiera pisze:

Róża (Maria Kazimiera K.M.) [...] oświadcza, że szczęście posiadania Jesieni może jej zostać odebrane, ale nie może być pozbawiona możliwości widywania Jesieni. Tylu pomarańczy nikt nigdy nie miał i nikt nie będzie miał [...], tylko on jeden jedyny król jest ich godny i będzie je miał, o ile będzie wierny swojej Róży; myślę, że powinno to Jesieni wystarczyć³⁹.



Il. 12. Portret Królowej Marii Kazimierzy Sobieskiej. Usunięte przemalowania w partii drzewa i nieba, fot. P. Suchanek

³⁵ J. Kuśmierski, *Kolekcja cytrusów króla Jana III*, https://www.wilanow-palac.pl/kolekcja_cytrusow_krola_jana_iii.html (dostęp: 12.07.2021).

³⁶ Ibidem.

³⁷ K. Moisan-Jabłońska, *W duchu concordia discors, czyli o niezmiennym zmienności pór roku. Garść uwag na kanwie nowożytnych sztuk pięknych*, „Ethos” 2012, t. 25, nr 3 (99), s. 23.

³⁸ A. Alciat, *Toutes les emblèmes (edit 1558 et 1564)*, Paryż 1989, s. 275.

³⁹ M.K. D'Arquien de la Grange, *Listy do Jana Sobieskiego*, oprac. L. Kukulski, Warszawa 1966, s. 151, 171, 185.



Il. 13. *Portret Królowej Marii Kazimierzy Sobieskiej*. Opracowanie powierzchni kitów, wykonana imitacja siatki spękań, fot. P. Suchanek

im fakturę zbliżoną do oryginalnej warstwy malarskiej (il. 13). Na powierzchni nowych kitów wykonano imitację siatki spękań warstwy malarskiej oraz splotu płóciennego (il. 14). Dzięki temu struktura uzupełnień nie odznaczała się od reszty.

Ponieważ oryginalne płótno było bardzo kruche i pozbawione wytrzymałości mechanicznej, podjęto decyzję o zdublowaniu obrazu – czyli przyklejeniu go pod ciśnieniem na nowe płótno za pomocą

Rozdarcia oraz ubytki podobrazia płóciennego uzupełniono płótnem o podobnym splocie tkackim i grubości, wklejając stykowo na dyspersję akrylową⁴⁰ protezy płócienne dopasowane do kształtu ubytku. Miejsca te zgrzano kauterem. Przed przystąpieniem do konserwacji estetycznej, uzupełniono ubytki warstwy gruntu za pomocą barwionego na brązowo kitu akrylowego, dobranego do pierwotnej kolorystyki zaprawy⁴¹. Powierzchnię tych uzupełnień opracowano, nadając



Il. 14. *Portret Królowej Marii Kazimierzy Sobieskiej*. Nadanie odpowiedniej faktury uzupełnieniom gruntu, fot. P. Suchanek

⁴⁰ Użyto spoiwa w dyspersji akrylowej Bevy d-8-s.

⁴¹ Wykorzystano gotowy fabryczny elastyczny kit akrylowy w kolorze mahoniowym.



Il. 15. *Portret Królowej Marii Kazimiery Sobieskiej*. Lico przed konserwacją, fot. P. Suchanek



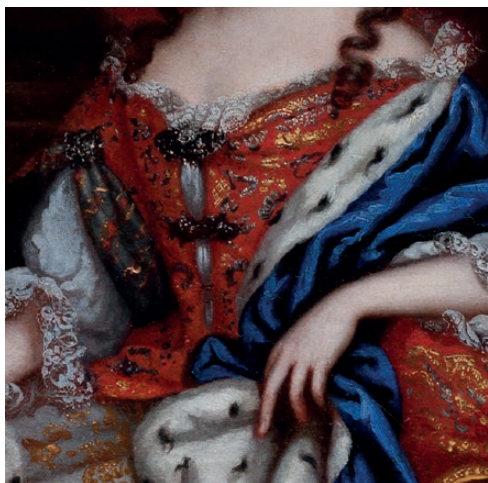
Il. 16. *Portret Królowej Marii Kazimiery Sobieskiej*. Lico po częściowym usunięciu warstw wtórnych, fot. P. Suchanek



Il. 17. *Portret Królowej Marii Kazimiery Sobieskiej*. Lico po uzupełnieniu ubytków zaprawy, fot. P. Suchanek



Il. 18. *Portret Królowej Marii Kazimiery Sobieskiej*. Obraz po pełnej konserwacji, fot. P. Suchanek



Il. 19. *Portret Królowej Marii Kazimierzy Sobieskiej*. Fragment stanika po wykonaniu retuszu i rekonstrukcji warstwy malarskiej, fot. P. Suchanek

kropką. Po scaleniu estetycznym warstwy malarzkiej zniwelowano różnice połysku między oryginałem i retuszem. Należy pamiętać, że wszystkie działania konserwatorskie przeprowadzane są z poszanowaniem substancji zabytkowej oraz zastosowaniem odwracalnych metod i środków konserwatorskich. Możliwe jest ich usunięcie w przyszłości (il. 15–20).



Il. 20. *Portret Królowej Marii Kazimierzy Sobieskiej*. Fragment kompozycji po wykonanym retuszu warstwy malarskiej, fot. P. Suchanek

termoplastycznego spoiwa⁴². Wykonano nowe krosno malarskie, na które naciągnięto obraz⁴³.

Przed działaniami retuszerskimi, polegającymi na scaleniu kolorystycznym ubytków polichromii i rekonstrukcji, lico obrazu pokryto werniksem retuszerskim, stanowiącym izolację między oryginałem a wykonanym punktowaniem. Wszelkie ingerencje konserwatorskie powinny być prowadzone z wykorzystaniem odwracalnych materiałów oraz nieznacznie odróżniać się od oryginału. Retusz brakujących fragmentów malatury wykonano drobnym znakiem graficznym –

⁴² Obraz przyklejono na płótno dublażowe zaimpregnowane trzykrotnie termoplastycznym spoiwem Beva 371 rozpuszczonym w toluenie w proporcjach 1:2. Odwrocie obrazu również zostało przesysane spoiwem. Zabieg przeprowadzono na stole dublażowym pod odpowiednim ciśnieniem 220 hPa oraz temperaturze 68°C, w której spoiwo się aktywuje.

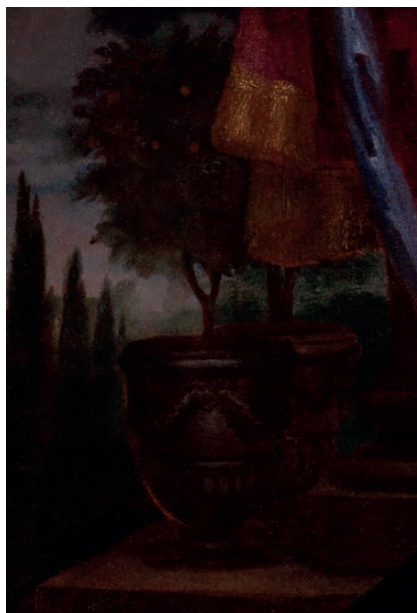
⁴³ Krosno malarskie wykonał Mirosław Gil z Muzeum Narodowego w Kielcach.



Il. 21. Rycina autorstwa L. Grünera na podstawie *Portretu Marii Kazimiery Sobieskiej*, <http://pbc.biaman.pl/dlibra/docmetadata?id=1711&from=publication>

Odnaleziona rycina

W czasie trwania prac konserwatorskich nad obrazem Anna Myślińska z Działu Malarstwa i Rzeźby Muzeum Narodowego w Kielcach natrafiła na rycinę wykonaną na podstawie konserwowanego dzieła. Dzięki niej otrzymano garść cennych informacji oraz podstawy do rekonstrukcji brakujących fragmentów malatury, m.in. dekoracyjnych aplikacji sukni, drzew, draperii kotary czy też fragmentów tronu (il. 22).



Il. 22. *Portret Królowej Marii Kazimiery Sobieskiej*. Drzewo zrekonstruowane na podstawie śladowych ilości oryginału, fot. P. Suchanek

Niestety, nie wiadomo, w jakim stanie obiekt trafił do rytownika oraz czy dostarczony został z zastanymi przemalowaniami i retuszami. Sugerując się formą drzewa z ryciny i porównując ją ze zdjęciami przed konserwacją, tak właśnie może być. Należy jednak zadać pytanie, w jakim stopniu udało się oddać rytownikowi podobieństwo do oryginału.

Rycina znajduje się na stronie rocznika Biblioteki Ordynacji Myszkowskiej z zapisem Konstantego Świdzińskiego, dotyczącym jego testamentu⁴⁴. Umieszczona na pierwszej stronie, opatrzona jest podpisem: „Marya Kazimira z obrazu olejnego w zbiorach Konstantego Świdzińskiego, L. Grüner dir.”. Dalej znajduje się zapis poświadczający, że portret olejny królowej Marii Kazimiery ze zbiorów Świdzińskiego znajduje się u rytownika Wilhelma Grünera w Dreźnie⁴⁵.

⁴⁴ Zapis pochodzi z 1860 roku. Świdziński w spisany w 1855 roku testamencie przekazał swe zbiory Ordynacji Pińczowskiej Myszkowskich, z przeznaczeniem publicznego do nich dostępu. Margrabia Myszkowski Aleksander hrabia Wielopolski, dziedziczący kolekcję Świdzińskiego, krótko po jego śmierci w 1858 roku przeniósł ją do Chrobrza i zaczął wydawać roczniki „Biblioteka Ordynacji Myszkowskiej. Zapis Konstantego Świdzińskiego”, z których tom pierwszy ukazał się w Krakowie w 1859 roku, a tom drugi rok później („Biblioteka Ordynacji Myszkowskich. Zapis Konstantego Świdzińskiego” 1860, s. VI–VII).

⁴⁵ Ibidem.

Pozostałość po Konstantym Świdzińskim w posiadaniu Alexandra hrabiego Wielopolskiego, Margrabiego Myszkowskiego [...] składa się obecnie, jak następuje: Z galeryi obrazów, czyli malowideł, zbiorów archeologicznych, biblioteki, czyli książek drukowanych, rękopisów, numizmatyki, rycin, rysunków, map, pieczęci i not, zamieszczonych w stanie czynnym inwentarza pod tytułami: XIV, XV, XVI, XVII i XVIII – (Należący do tych zbiorów portret olejny Królowej Maryi Kazimiery, znajduje się obecnie u sztycharza Grünera w Dreźnie)⁴⁶.

Rycina ta upowszechniana była również w formie pocztówek. W latach ok. 1933–1934 drukowano kartki pocztowe według stalorytu Grünera nakładem Wydawnictwa Komitetu Obchodu 250-lecia Odsieczy Wiednia⁴⁷. W zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie zachował się spis dubletów rycin do nabycia, ukazujących ważne postacie historyczne, a w nim przy pozycji 327: „Marya Kazimiera, żona Jana III. L. Grüner dir stlryt. 8° Czp. 1207”⁴⁸.

Podsumowanie

Celem prac konserwatorskich było przywrócenie obiektowi wartości ekspozycyjnych oraz walorów estetycznych, które zostały zafałszowane w wyniku wcześniejszych reperacji. Ważnym założeniem konserwacji było utrwalenie i konsolidacja

⁴⁶ Wilhelm Heinrich Ludwig Grüner (1801–1882), autor stalorytu z wizerunkiem królowej Marii Kazimiery, był dyrektorem Królewskiego Gabinetu Rycin Miedzi w Dreźnie, a od 1845 roku doradcą artystycznym królowej Wiktorii. Więcej informacji o artyście: http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/3292/1/Boeckmann_Ludwig_Gruner_art_adviser_to_Prince_Albert_1996.pdf (dostęp: 14.07.2021).

⁴⁷ *Królowa Marja Kazimiera Sobieska („Marysieńka”)*, Zakł. Graf. Koziński, Warszawa 1934. Tytuł pocztówki według nadruku na rewersie. Rok wydania według korespondencji. Na podstawie kwerendy udało się zlokalizować pocztówki w zbiorach Muzeum Śląskiego, nr inw. MŚK/H/7440 (pocztówka na stronie opatrzona jest informacją jakoby Grüner, wykonując rycinę, wzorować się miał na portrecie z epoki – tu podany jako inspiracja portret królowej Marysieńki, autorstwa Jana Triciusa z około 1676 roku), oraz w zbiorach Biblioteki Narodowej, nr inw. DŹS XII 8b/p.28/233. Na awersie tych pocztówek widnieje napis: „Reprodukcja stalorytu ryt L. Grüner, podług portretu współczesnego”.

⁴⁸ *Dublet rycin w Muzeum Narodowym w Krakowie do nabycia*, MNK, nr inw. MNK X/20.013, kat. 3304. Cena dubletu ryciny wyszczególniona została w koronach. Rycina, znajdująca się w zbiorze Emeryka hr. Czapskiego (Czp.) wydanym w Krakowie w 1901 roku, została opisana jako dość dobrze zachowana. Fundusze ze spieniężonych, ofiarowanych dubletów rycin gromadzone były na poczet nabywania kolejnych dzieł sztuki i poszerzania kolekcji muzealnej.

wszystkich warstw technologicznych, zabezpieczenie ich przed dalszą destrukcją oraz zahamowanie czynników niszczących. Dążenie do ukazania obiektu w stanie najbardziej zbliżonym do pierwotnego wyglądu było możliwe poprzez częściowe pozbycie się wtórnych nawarstwień, oczyszczenie lica oraz uzupełnienie ubytków. Pozostawienie niektórych wtórnych kitów i przemalowań podyktowane było brakiem zachowanej w tych miejscach oryginalnej malatury oraz dobrym stanem zachowania wykonanej rekonstrukcji. Zaproponowane rozwiązania estetyczne wydają się optymalne. Przeprowadzona pełna konserwacja dostarczyła wiedzy o warsztacie malarskim artysty, ukazała technikę i technologię malarza oraz jego sposób opracowania i modelunku form. Wykonane zabiegi dają możliwość porównania fizycznej struktury dzieła z innymi o ustalonym autorstwie. Usunięcie dawnych niefachowych renowacji zakłamujących charakter oryginału, umożliwia próbę identyfikacji malarza. Obraz uczytelnił się i stanowi przyczynek do dalszych badań oraz kwerendy archiwalnej, a przywrócone wartości artystyczne pozwalają na porównanie dzieła z innymi wizerunkami o pewnych atrybutach.

Bibliografia

- Ajewski K., *Kolekcjonerstwo Konstantego Świdzińskiego. Z dziejów Biblioteki Ordynacji Krasieńskich*, „Rocznik Biblioteki Narodowej” 2004, t. 36, s. 21–78.
- Alciat A., *Toutes les emblèmes (edit 1558 et 1564)*, Paryż 1989.
- d’Arquien de la Grange M.K., *Listy do Jana Sobieskiego*, oprac. L. Kukulski, Warszawa 1966.
- Augustyniak U., *Hercules Polonus. Studium z ikonografii sztuki nowożytnej, Jerzy Banach*, Warszawa 1984 [recenzja], „Przegląd Historyczny” 1986, t. 77, nr 1, s. 145–149.
- „Biblioteka Ordynacji Myszkowskich. Zapis Konstantego Świdzińskiego” 1860, s. VI–VII.
- Dachtera T., *Konstanty Świdziński i jego zbiory: przyczynek do historii Biblioteki Ordynacji Krasieńskich*, „Biblioteka” 1997, t. 1, s. 17–24.
- Janisz M., *Francuskie ekstrawagancje. Moda i obyczaje na dworze królowej Marii Kazimierzy, w: Ubiory na dworze króla Jana III Sobieskiego*, red. M. Janisz, Warszawa 2016, s. 50–60.
- Kluczycki F., *Pisma do wieku i spraw Jana Sobieskiego*, t. 1, Kraków 1880.
- Łoski J., *Biblioteka i Muzeum Świdzińskiego*, Warszawa 1857.
- Mańkowski T., *Malarstwo na dworze Jana III*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1950, R. 12, z. 1–4, s. 201–288.
- Martyna E., *Manele, kanaki, guzy, noszenia... biżuteria i ozdoby ubioru w siedemnastowiecznej Polsce*, w: *Ubiory na dworze króla Jana III Sobieskiego*, red. M. Janisz, Warszawa 2016, s. 76–94.
- Moisan-Jabłońska K., *W duchu concordia discors, czyli o niezmienniej zmienności pór roku. Garść uwag na kanwie nowożytnych sztuk pięknych*, „Ethos” 2012, t. 25, nr 3, s. 137–157.

Ryszewska K., „*Zbiory archeologiczne*” Konstantego Świdzińskiego, „*Studia Europaea Gnesnensia*” 2012, nr 6, s. 261–279.

Netografia

Grzegorzczuk Ł., *Konstanty ze szlacheckiego rodu Świdzińskich*, <https://klwow.pl/asp/pliki/aktualnosci/12.pdf> (dostęp: 12.07.2021).

Kuśmierski J., *Kolekcja cytrusów króla Jana III*, https://www.wilanow-palac.pl/kolekcja_cytrusow_krola_jana_iii.html (dostęp: 12.07.2021).

Pietrzak J., *Pałacowe spa królowej Marysienki. Rzecz o domowych kąpielach i podróżach do wód*, https://www.historiaposzukaj.pl/wiedza,historiomat,368,historiomat_kapiele_zdrowotne_marii_kazimiery.html (dostęp: 14.07.2021).

Szymczyk S., *Konstanty Świdziński – najznakomitszy kolekcjoner ziemi kłwowskiej*, https://klwow.pl/asp/pl_start.asp?typ=14&menu=66&strona=1 (dostęp: 12.07.2021).

Widacka H., *Portret rodziny króla Jana III Sobieskiego*, https://www.wilanow-palac.pl/portret_rodziny_krola_jana_iii_sobieskiego.html (dostęp: 14.07.2021).

„Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach”, tom 35, Kielce 2020

Sylvia Svorová Pawełkowicz
Uniwersytet Warszawski

Barbara Wagner
Uniwersytet Warszawski

Zofia Żukowska
Politechnika Warszawska

PALETA MALARSKA DEKORACJI DRUGIEGO POKOJU PRAŁATÓW ORAZ IZBY STOŁOWEJ GÓRNEJ DAWNEGO PAŁACU BISKUPÓW KRAKOWSKICH W KIELCACH

Abstract

Painting palette for the decoration of the Second Prelates' Room and the Upper Dining Room of Former Palace of Cracow Bishops in Kielce

The research project “From the deposit to the painter’s palette: the extraction and trade routes of azurite, malachite and smalt in the present-day territory of Poland (16th–18th century)” included physicochemical non-invasive *in situ* tests using the X-ray fluorescence spectrometry (p-XRF) technique supplemented with laboratory tests on the collected micro-samples (including p-XRF, optical microscopy (OM), electron microscopy (SEM-EDS), Raman spectroscopy). The subject of the research was the painting decoration of the Second Prelates’ Room and the Dining Room. The aim was to determine the extent of the original polychrome, especially in the green and blue parts. Relations were sought between the mining activity of the nearby copper mining centres in Miedzianka and Miedziana Góra and the palace decoration. The research made it possible to present the complicated stratigraphic structure of individual paintings taking into account the successive phases of repainting from the 17th century to the present day.

Keywords: material science research, pictorial pigments

Słowa kluczowe: badania materiałoznawcze, pigmenty malarskie

Dawny Pałac Biskupów Krakowskich w Kielcach to reprezentacyjna, okazała budowla znajdująca się w sercu Staropolskiego Okręgu Przemysłowego, w pobliżu bogatych w surowce mineralne Gór Świętokrzyskich. Podczas jego wznoszenia w pierwszej połowie XVII wieku w pobliskich kopalniach w Miedziance koło Chęcina oraz Miedzianej Górze, która zresztą należała do dóbr biskupich, wydobywano miedź¹. Celem projektu „Od złoża do palety malarza: pozyskiwanie i szlaki handlowe azurytu, malachitu i smalty na obecnym terytorium Polski (XVI–XVIII w.)” było prześledzenie, na ile ten minerał był wykorzystywany przy malarskiej dekoracji pałacu. Poszukiwania te stały się przyczynkiem do pogłębionej analizy zachowanych warstw malarskich dekoracji Drugiego Pokoju Prałatów oraz Izby Stołowej Górnej. Techniki i technologie wykonania poszczególnych dekoracji pałacu były już wcześniej badane przy okazji prac konserwatorskich, w szczególności fryz podstropowy Izby Stołowej Górnej (w latach 1957–1959)². Niniejszy artykuł nie pretenduje do miana wyczerpującego, lecz jego zadaniem jest rzucić nowe światło na pigmenty zastosowane w wyżej wymienionych malowidłach. Coraz to doskonalsze narzędzia badawcze pozwalają głębiej wejść w strukturę materiałów i odkryć to, co wcześniej nie było możliwe. Korzystając z prac konserwatorskich, prowadzonych w latach 2019–2021 w Izbie Stołowej Górnej, rozszerzono i włączono w projekt również inne partie, poza zieleńiami i błękitami, które pozwoliły lepiej zrozumieć skomplikowaną budowę stratygraficzną malowideł.

Identyfikacja pigmentów służy do datowania malowideł. Wiedza na temat wprowadzenia do obrotu handlowego konkretnych związków wykorzystywanych jako pigmenty malarskie wyznacza punkt *terminus post quem* (datę, po której malowidło nie mogło powstać). Ustanowione w ten sposób ramy czasowe są zazwyczaj mało precyzyjne. Niektóre z pigmentów są bowiem stosowane do dziś. Niewiele jest materiałów malarskich, które wyznaczałyby *terminus ante quem*. Choć malachit i azuryt zostały wyparte przez bardziej odporne na wpływ warunków zewnętrznych pigmenty, to jednak nie można wykluczyć ich zasto-

¹ M. Witkowski, S. Svorová Pawełkowicz, *Handel pigmentami miedziowymi ze złóż świętokrzyskich w świetle źródeł archiwalnych*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” 2021, t. 51 [w druku].

² Archiwum Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków w Kielcach, *Dokumentacja prac konserwatorskich*, oprac. J. Strojny, Kielce 1960.

sowania w warstwach współczesnych. Datowanie często wykorzystuje argument tzw. permisywiny według nomenklatury Martina Kempa³. O ile w warstwie nie zostaną zidentyfikowane pigmenty współczesne, o tyle można ją uznać za starą. Natomiast sama identyfikacja pigmentu nie odpowie na pytanie jak bardzo starą. Sprawę komplikuje fakt, iż niektóre związki, obecnie syntetyzowane w laboratoriach, mogły występować wcześniej jako naturalne zanieczyszczenia złóż. Pozostaje więc szukanie kontekstu w analizie układu warstw, kompozycji i malarskiego stylu oraz mineralogii.

Przedmiot badań

Dekoracja Drugiego Pokoju Pałatów jest skromna – składa się na nią fryz podstropowy ze scenami alegorycznymi oraz malowany drewniany strop z dekoracją geometryczno-roślinną. Historia przekształceń Drugiego Pokoju Pałatów z powodu mniej reprezentacyjnego charakteru pomieszczenia nie jest zbyt szeroko komentowana w materiałach źródłowych. Wiadomo o umiejscowieniu w niej jadalni zimowej na początku XVIII wieku⁴, a z dziewiętnastowiecznych planów wynika, że znajdowała się tu kuchnia⁵.

Na dekorację Izby Stołowej Górnej składa się rozbudowany, dwupasmowy fryz podstropowy przedstawiający portrety biskupów na ścianach południowej, wschodniej i północnej, dziś już mało czytelne sceny batalistyczne wraz z herbami i portretami królów na ścianie zachodniej, oraz malowany drewniany strop; w dolnej partii zaś portale iluzjonistyczne na ścianach południowej i północnej. Malowidła te powstawały na przestrzeni wieków, od momentu wzniesienia pałacu w 1641 roku poprzez osiemnastowieczne i dziewiętnastowieczne interwencje. Dekoracja była również poddawana renowacjom z rozległymi przemalowaniami (1782–1788 – powstanie portretów na ścianie zachodniej za czasów biskupa Kajetana Sołtyka, 1805 – pobielenie ścian, 1829 – renowacja przeprowadzona przez Pawła Popieleckiego, 1861–1863 – renowacja Aleksandra Rycerskiego, 1930–1935 – renowacja Henryka Czarneckiego) i dwudziestowiecznym konserwacjom-restauracjom (lata 1950–1959, 1965–1967, 1979 i 2019–2021).

³ M. Kemp, *Mój Leonardo. Pięćdziesiąt lat rozsądku i szaleństwa w świecie sztuki i poza jego granicami*, Warszawa 2020, s. 229.

⁴ J. Kuczyński, *Kielecka rezydencja biskupów krakowskich*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach” 1986/1987, t. 15, s. 33.

⁵ J. Lewicki, *Pałac Biskupów Krakowskich w Kielcach: przemiany zespołu w latach 1795–1864*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach” 2011, t. 26, s. 23.

Metodyka badań

W wybranych pomieszczeniach (Drugim Pokoju Prałatów oraz Izbie Stołowej Górnej) wyznaczono punkty pomiarowe, w których uznano za prawdopodobne występowanie pigmentów miedziowych, a więc obszary zielone, brązowe (pigmenty miedziowe na skutek degradacji zmieniają barwę na brązową lub nawet czarną⁶) i takie miejsca, które zgodnie z ikonografią mogły być niebieskie (tak jak na przykład próbek 05 z partii wody). W ramach pierwszego etapu badań wykonano pomiary nieinwazyjne 25 obszarów o wielkości 1 x 0,5 cm za pomocą przenośnego spektrometru fluorescencji rentgenowskiej (p-XRF), który oznacza skład pierwiastkowy badanej powierzchni. Następnie pobrano mikroprobki, które ponownie zbadano przenośnym spektrometrem fluorescencji rentgenowskiej, w celu zweryfikowania na ile pierwiastki oznaczone *in situ* występują w pobranym materiale, czyli czego możemy się spodziewać przy dalszych analizach przeprowadzanych na mikroprobkach. W kolejnym kroku wykonano przekroje poprzeczne i wykonano analizy instrumentalne w laboratoriach. Ogląd przekrojów poprzecznych próbek pod mikroskopami optycznymi różnego typu pozwolił na opisanie budowy warstwowej malowideł, a obserwacje pod mikroskopem elektronowym, wyposażonym w spektrometr dyspersji energii promieniowania rentgenowskiego (SEM-EDS), na oznaczenie składu pierwiastkowego wybranych mikroobszarów na próbce i analizę morfologii poszczególnych warstw. Uzyskane wyniki badań następnie potwierdzono za pomocą komplementarnej metody – spektroskopii Ramana, która identyfikuje wiązania w cząsteczce, a więc daje możliwość oznaczenia konkretnego związku.

Wyniki badań

Drugi Pokój Prałatów

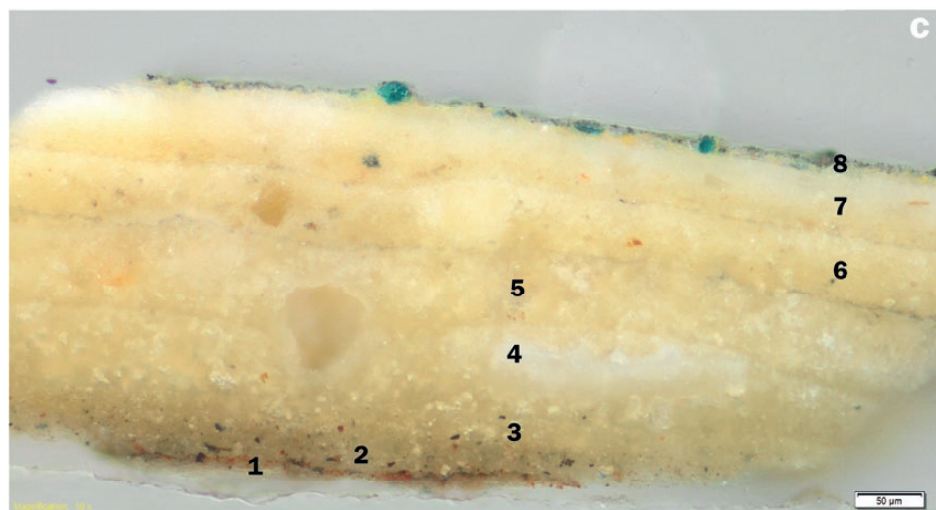
Fryz

Jadalna i kuchenna funkcja pomieszczenia, z którą wiąże się podwyższona wilgotność i temperatura – dwa najczęstsze czynniki powodujące niszczenie obiektów zabytkowych, odbiły się na stanie zachowania malowideł. Powierzchnia

⁶ M. Witkowski, S. Svorová Pawełkowicz, *Dekoracje pomieszczeń reprezentacyjnych piano nobile Pałacu Biskupów Krakowskich w Kielcach w świetle przemian architektury budynku w XIX i XX w.*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach” 2020, t. 35, s. 335–352.



Miejsce pobrania próbki.



Przekrój poprzeczny próbki 03 – pow. x100.

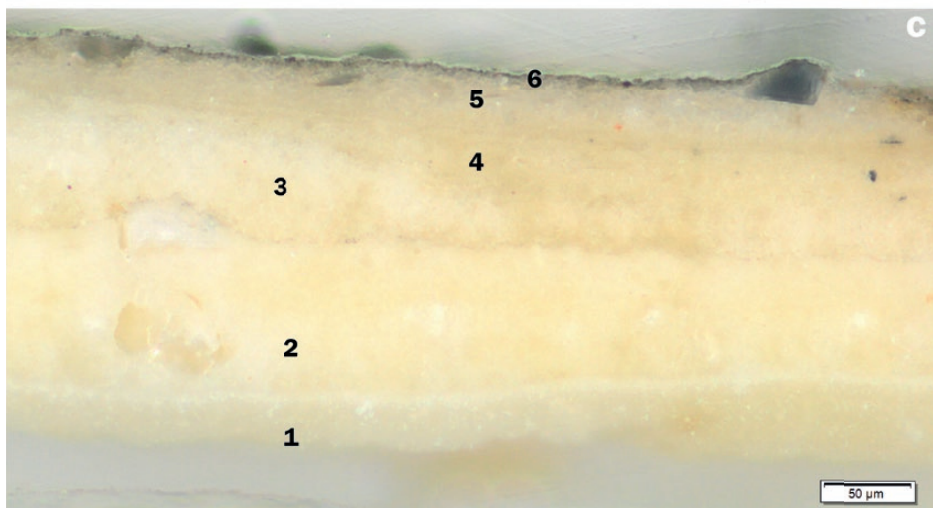
Il. 1. Fotografia miejsca pobrania i przekroju poprzecznego próbki z największą liczbą warstw pbiał, fot. S. Svorová Pawełkiewicz



Miejsce pobrania próbki – zbliżenie.



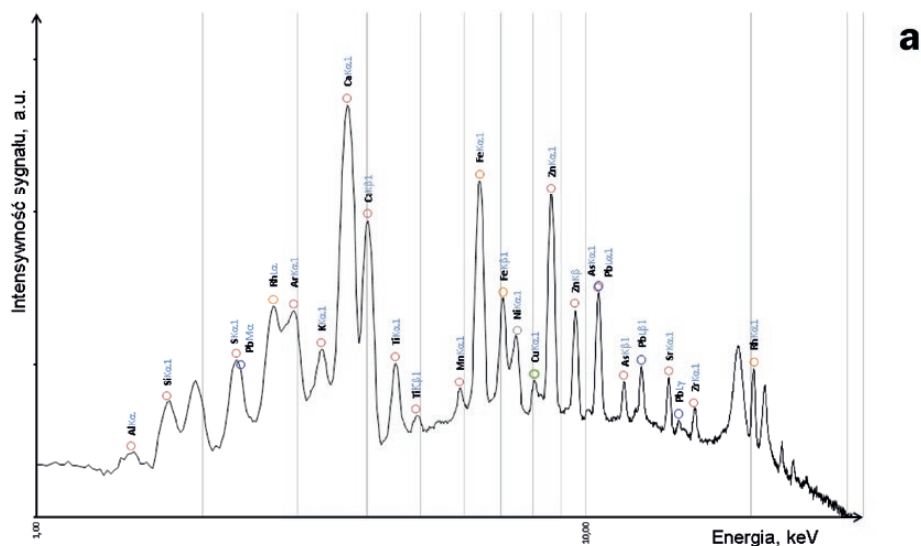
Miejsce pobrania próbki 05.



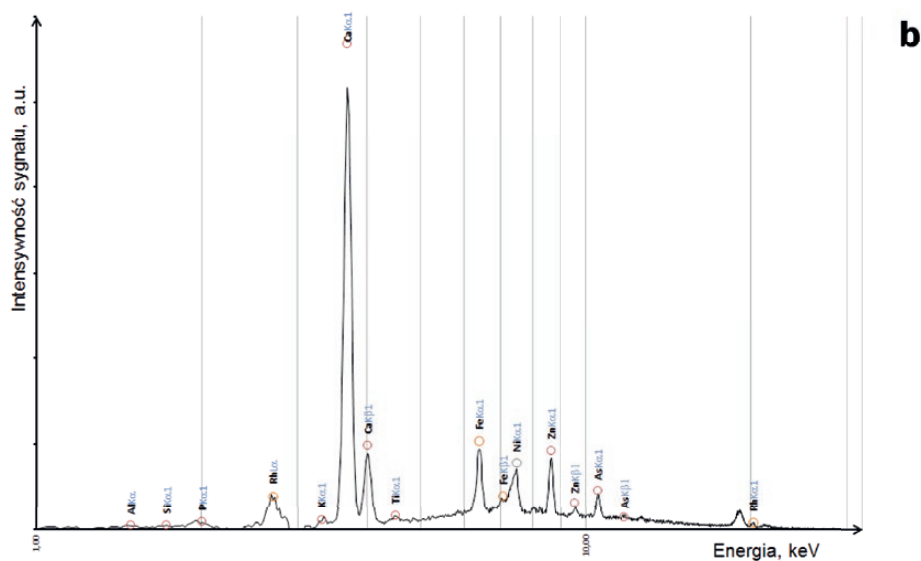
Przekrój poprzeczny próbki 05 – pow. x100.

Il. 2. Fotografia miejsca pobrania i przekroju poprzecznego próbki z ziarnami smalty, fot. S. Svorová Pawełkowicz

malowidła jest nierówna, pełna uskoków i wysepek starych nawarstwień, na których leży współczesna rekonstrukcja. Zarówno przy obserwacji nieuzbrojonym okiem z bliska, jak i na przekrojach poprzecznych pobranych mikropróbek



Widmo fluorescencji rentgenowskiej otrzymane podczas pomiarów *in situ* (punkt nr 03).



Widmo fluorescencji rentgenowskiej otrzymane podczas pomiarów mikroprobki (nr 03).

Il. 3. Zestawienie widma XRF z pomiarów *in situ* i widma z pomiarów w laboratorium, fot. S. Svorová Pawełkovicz

widoczne są liczne warstwy przemalowań i uzupełnień ubytków, które nie mają ciągłości (il. 1).

W jedenastu mikropróbkach, pobranych z fryzu podstropowego, jedynie w czterech zidentyfikowano warstwy barwne starsze niż najnowsza renowacja. Analiza morfologii próbek, przeprowadzona w oparciu o mikroskopię optyczną i elektronową, pomocna była przy ustalaniu faz dekoracji. Wśród zebranego materiału nie było bowiem próbki, która zawierałaby wszystkie trzy wyodrębnione szaty kolorystyczne pomieszczenia. Z uwagi na małą liczbę próbek porównawczych oraz brak badań odkrywkowych *in situ* trudno jednoznacznie ustalić, czy w tych czterech próbkach spodnią warstwę barwną można wiązać z pierwotnym wystrojem. W żadnej z mikropróbek nie udało się pobrać podłoża, nie da się więc scharakteryzować tynku ani wskazać, która z warstw leży bezpośrednio na nim. Wydaje się, że za najstarszą warstwę barwną (faza I) należy uznać czerwone wymalowanie w próbce nr 03 (il. 1). Świadczy o tym liczba pięciu pobiał oddzielających spodnie warstwy barwne (nr 1–2) od wtórnej współczesnej renowacji (nr 8). I choć nie każda warstwa technologiczna musi się odnosić do jednej warstwy chronologicznej, to jednak ich liczba wskazuje na mnogość różnych interwencji. W próbce 03 między warstwami numer 5 i 6 widoczna jest cienka warstwa drobnych zabrudzeń powierzchniowych. Powtarza się ona w próbce 05 między warstwami pobiału numer 2 i 3. Możemy więc przypuszczać, że niegdyś kolorowy fryz został zamalowany dwoma warstwami pobiału i długi czas pozostawał zakryty. Być może stało się to właśnie na początku XVIII wieku przy okazji przekształceń pomieszczenia na cele gastronomiczne (faza II). Bielenie ścian mlekiem wapiennym, czyli żrącą zawiesiną wodną wapna hydratyzowanego, miało znaczenie biobójcze i pozwalało się pozbyć pleśni w pomieszczeniach gospodarczych. Na cienkiej warstwie zabrudzeń leżą dwie warstwy pobiału, a na nich warstwa malarska żółta, niebieska i czarna z charakterystycznymi dużymi cząstkami czerni roślinnej czy ziarnami smalty (il. 2) (faza III). Czwarta faza (faza IV), którą możemy wyodrębnić na podstawie analizy przekrojów poprzecznych, to już współczesna rekonstrukcja łącząca czasem na współczesnej warstwie wyrównawczej gipsowej, a czasem bezpośrednio na starych pobiałach.

Za pomocą przenośnego spektrometru fluorescencji rentgenowskiej (p-XRF) w jedenastu punktach w obrębie fryzu podstropowego oznaczono glin, bar, arsen, wapń, chrom, miedź, żelazo, rtęć, potas, mangan, ołów, siarkę, stront, krzem, tytan, cynk, cyrkon. Przypisanie tych pierwiastków do konkretnych pigmentów nie było możliwe bez pobrania mikropróbek, które poddano kolejnym analizom w laboratorium. Fakt, że podczas badań terenowych urządzenie zbiera sygnał ze wszystkich warstw i z pola znacznie większego niż pobrana mikropróbka, znalazł swoje odbicie w widmach (il. 3). Widmo uzyskane podczas pomiarów *in situ* jest znacznie bardziej zaszumione, lecz również bogatsze. Już na tym etapie widać,

że na podstawie badań mikroprobek nie można w pełni zinterpretować wyników otrzymanych w terenie, można natomiast wskazać hipotetyczne pigmenty, których obecność należy potwierdzić metodami komplementarnymi. Wstępnie zidentyfikowano węglan wapnia, biel cynkową, ołowiową (nie można wykluczyć minii czy masykotu), pigmenty żelazowe pochodzenia ziemnego (czerwień, żółcień, umbrę) oraz pigmenty chromowe (zieleń lub żółcień) (patrz tabela 1). We wszystkich pomiarach z różną intensywnością pojawiał się pik pochodzący od miedzi, jednak dalsze badania nie potwierdziły obecności pigmentów miedziowych w mikroprobkach. Dzięki spektroskopii Ramana natomiast udało się zidentyfikować zieleń organiczną z grupy barwników triarylometanowych (najprawdopodobniej zieleń malachitowa) w warstwie współczesnej rekonstrukcji. W poniższej tabeli przedstawiono zidentyfikowane fazy i pigmenty.

Tabela 1. Hipoteza dotycząca faz powstania dekoracji. Fryz w Drugim Pokoju Prałatów

	Wykryte pigmenty	Próbki
Faza I monochromia lub polichromia (XVII wiek)	węglan wapnia, czerwień żelazowa, czerń węglowa	03
Faza II zakrycie malowideł z XVIII wieku (?)	pobiała wapienna kładzona w dwóch lub trzech warstwach	03, 05
Długa ekspozycja na warunki zewnętrzne	drobne czarne drobiny zanieczyszczeń powierzchniowych	03, 05, 10, 11
Faza III koniec XVIII wieku (?)	pobiała wapienna kładzona w dwóch warstwach, smalta, pigmenty żelazowe, czerń roślinna	03, 05, 08, 10
Faza IV współczesna rekonstrukcja	podkład gipsowy, być może biel ołowiowa (06), biel barytowa (lub litopon), biel cynkowa, żółcień żelazowa, czerwień żelazowa, brąz żelazowy (najprawdopodobniej van Dycka), zieleń organiczna, pigment chromowy (żółcień lub zieleń – 06, 07), być może błękit pruski (07), być może piryty (08), umbra (08)	01, 02, 04, 06, 07, 08, 09, 10, 11

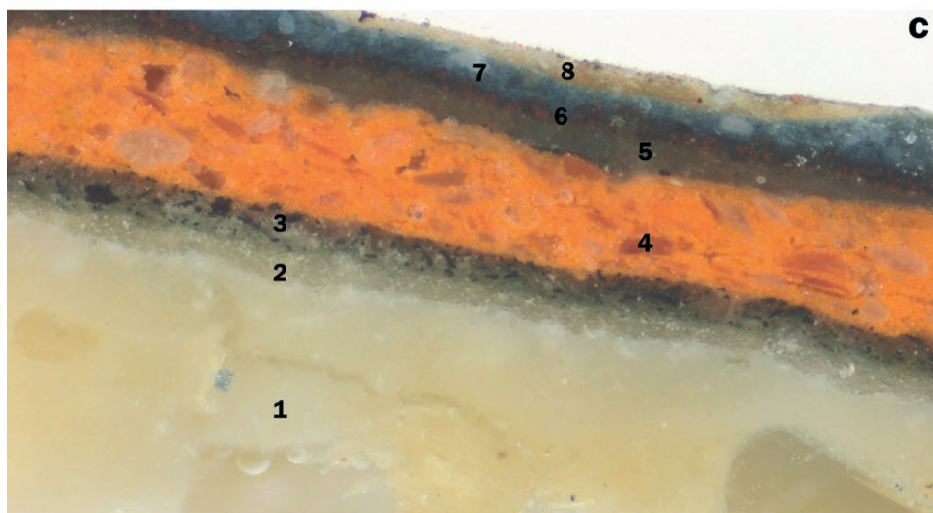
Źródło: opracowanie własne.



Miejsce pobrania próbki – zbliżenie.

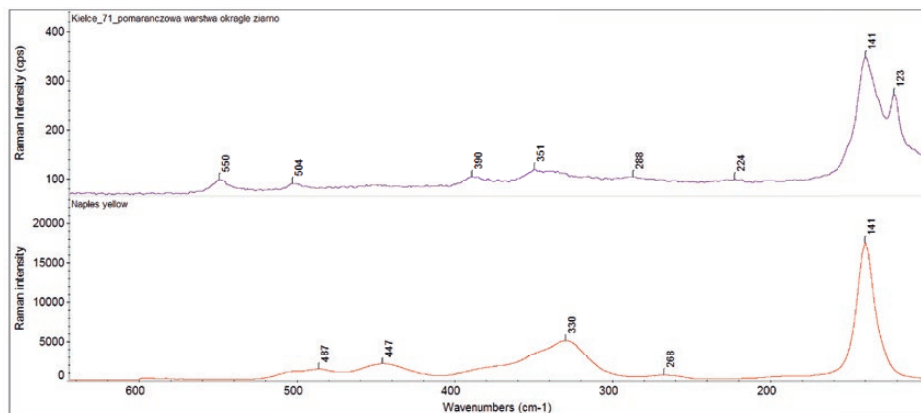


Miejsce pobrania próbki.



Przekrój poprzeczny próbki – pow. x100.

Il. 4. Fotografia miejsca pobrania i przekroju poprzecznego próbki pobranej z girlandy nad świadkiem z fragmentem portretu, fot. S. Svorová Pawełkowicz



Il. 5. Widmo ramanowskie ziarna zawierającego antymon zestawione z wzorcowym widmem żółceni neapolitańskiej, fot. Z. Żukowska

Strop

Ze stropu pobrano jedną mikropóbkę, z której wykonano przekrój poprzeczny. Pod wtórną warstwą zieleni chromowej i prawdopodobnie oryginalną hematytu zidentyfikowano silnie zdegradowany pigment miedziowy, leżący na warstwie podkładu, stanowiącego mieszaninę węglanu wapnia i glinokrzemianów (patrz tabela 2). Określenie barwy pigmentu miedziowego było trudne, ponieważ kryształy zawierające miedź były zatopione w ugrowoczerwonym tle. Niektóre ziarna były duże, półprzezroczyste, bezbarwne lub z bardzo delikatnym niebieskozielonym zabarwieniem. Na podstawie spektroskopii Ramana pigment zidentyfikowano jako zdegradowany malachit. Nie zaobserwowano śladów po bieleniu stropu.

Tabela 2. Hipoteza dotycząca faz powstania dekoracji. Strop w Drugim Pokoju Prałatów

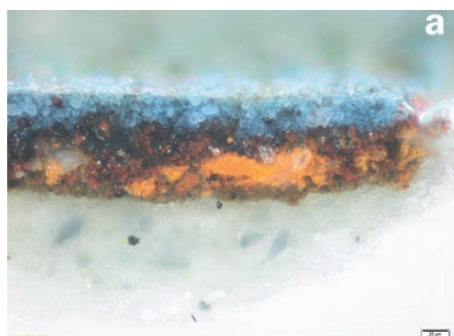
Wykryte pigmenty	
Faza I XVII wiek	węglan wapnia, dolomit, malachit, hematyt
Faza II współczesna	zieleń chromowa (chromoksyd)

Źródło: opracowanie własne.

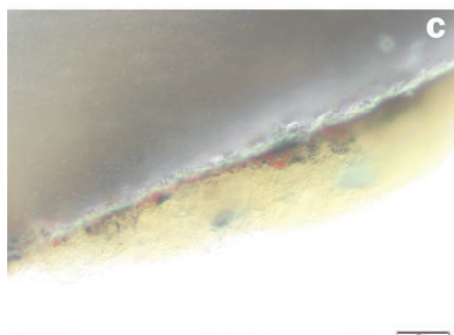
Izba Stołowa Górna

Fryz

Z powodu swojej reprezentacyjnej funkcji pomieszczenie zmieniało wielokrotnie wystrój na przestrzeni wieków. Szczególnie duże zmiany kompozycyjne nastąpiły na ścianie zachodniej, natomiast na pozostałych ścianach przemalowania przebiegały po formie. Do najstarszej dekoracji z początków powstania pałacu należy górny rząd portretów na ścianach południowej, wschodniej i północnej oraz zachowane w postaci wysepek pigmentów sceny batalistyczne i nieco lepiej zachowane cztery portrety w owalnych ramach, jak również herby (faza I). Czas powstania girland w górnej części ściany zachodniej będzie przedmiotem dyskusji. W latach 60. XVII wieku powstały dodatkowe portrety wokół herbu Wazów – dziś widoczne jedynie w postaci świadków (faza II), w XVIII wieku (1782–1788)



Przekrój poprzeczny próbki 44 – pow. x100.



Przekrój poprzeczny próbki 46 – pow. x400.



Miejsce pobrania próbek 44 i 46.

Il. 6. Fotografia miejsca pobrania i przekrojów poprzecznych próbek pobranych ze scen batalistycznych zawierających warstwy wtórne, fot. S. Svorová Pawełkowicz

natomiast portrety biskupów, zakrywające sceny na ścianie zachodniej (faza III). Wówczas prawdopodobnie przemalowany po formie został górny pas portretów i domalowane zostały herby w lewym górnym rogu. Na początku XIX wieku (1829) Paweł Popielecki przemalował cały fryz (faza IV), a w drugiej połowie XIX wieku (1861–1863) Aleksander Rycerski odnowił 56 górnych portretów i domalował w dolnym rzędzie 16 nowych (faza V).

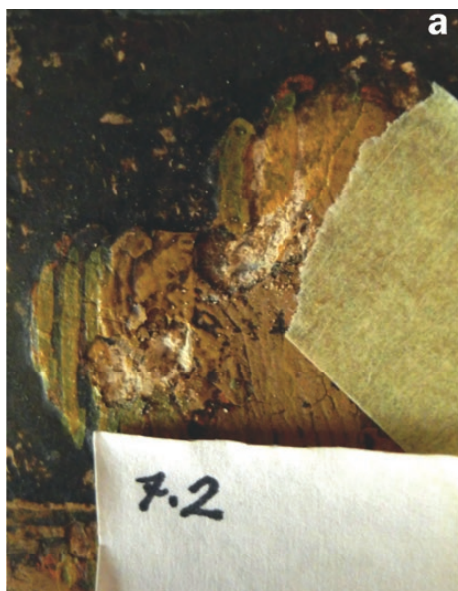
W przypadku Izby Stołowej Górnej udało się pobrać próbki zawierające tynk; zidentyfikowano spoiwo wapienne i wypełniacz piaskowy. Na tynku leży warstwa pobiału. Granica między warstwą tynku a pobiałą w większości jest ostra, co oznacza, że została położona na już skarbonatyzowany tynk. Możemy więc wykluczyć przypuszczenia o podmalowaniu techniką *al fresco*. Wydaje się, że tynk na ścianie zachodniej ma kolor bardziej żółty, a wypełniacz bardziej ostrokrawędzisty niż na pozostałych ścianach, jednak z uwagi na zbyt małą ilość materiału porównawczego oraz różną wielkość próbek trudno o jednoznaczny wniosek.

W przypadku malowideł z tak ogromną liczbą interwencji malarskich i renowatorskich studiowanie faz przemalowań na podstawie oglądu przekrojów poprzecznych przypomina pracę archeologa czy też śledczego, budującego daleko posunięte teorie na podstawie dowodów poszlakowych. W obrębie fryzu podstropowego niewiele zachowało się z oryginału. Kolejne ekipy prowadzące prace renowatorskie i konserwatorskie przy oczyszczaniu malowideł z przemalowań swoich poprzedników częściowo usuwały osłabioną spodnią warstwę malarską. Stąd już przy okazji konserwacji z lat 1965–1967⁷ mowa jest o pozostawieniu wcześniejszych aranżacji. Bezspornie jednak z badań wynika, że dekoracja ściany zachodniej została wykonana w inny sposób i z zastosowaniem innej palety malarskiej niż portrety na ścianach południowej, wschodniej i północnej.

Ściana zachodnia

Znajdujące się w górnych partiach ściany zachodniej girlandy namalowano na podmalowaniu z bieli wapiennej i czerni roślinnej drobnoziarnistej (il. 4), na którą nałożona została minia lub malachit. W warstwie minii wykryto pojedyncze ziarna zawierające antymon i ołów, a za pomocą spektroskopii Ramana związek zidentyfikowano jako żółcień antymonową (na obecność $Pb_2Sb_2O_7$ wskazują pasma przy 148, 290, 351 i 451 cm^{-1}) (il. 5). Żółcień antymonowa jest uważana powszechnie za pigment osiemnastowieczny, choć znane są przypadki jej występowania

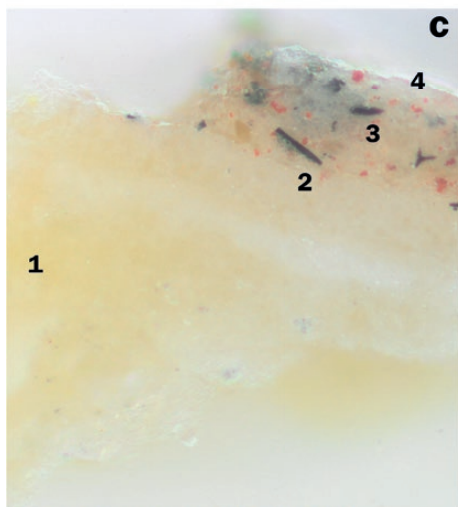
⁷ Archiwum Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków w Kielcach, *Dokumentacja prac konserwatorskich*, oprac. H. Gujda, Kielce 1967.



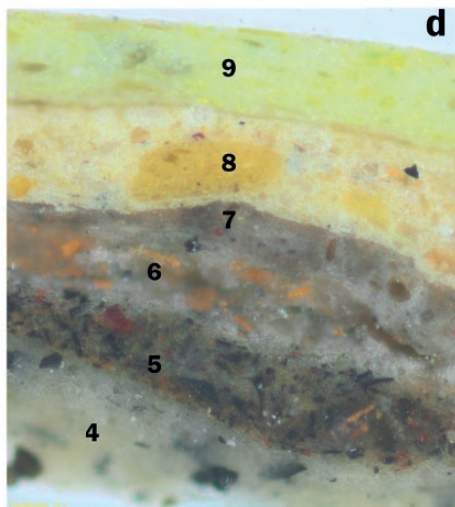
Miejsce pobrania próbki – zbliżenie.



Miejsce pobrania próbki.

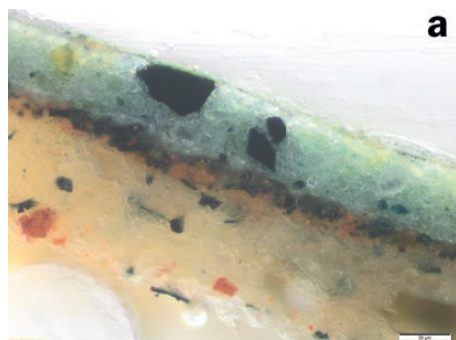


Przekrój poprzeczny próbki – pow. x200.

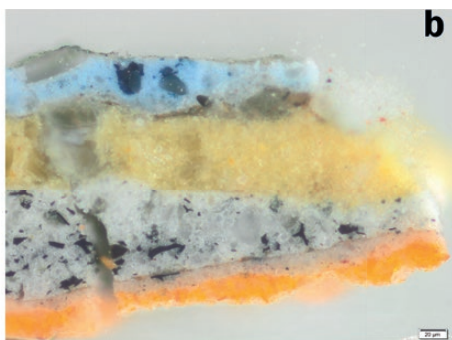


Przekrój poprzeczny próbki – pow. x200.

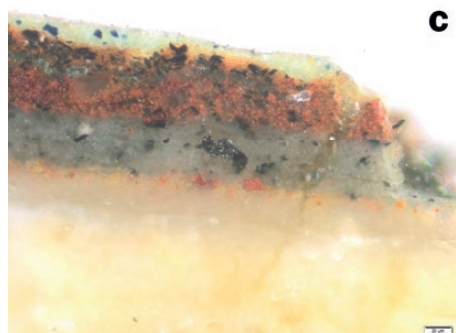
Il. 7. Fotografia miejsca pobrania i przekrojów poprzecznych próbki z herbu zawierającej tynk w warstwie najniższej oraz masykot w warstwie najwyższej, fot. S. Svorová Pawełkowicz



a
Przekrój poprzeczny próbki 13 – pow. x400.



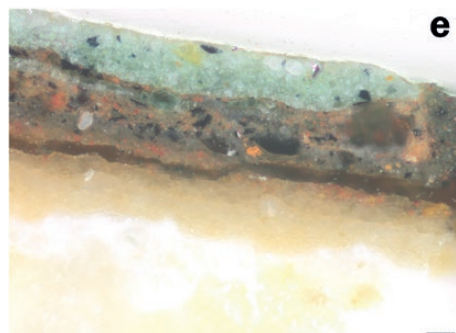
b
Przekrój poprzeczny próbki 30 – pow. x200.



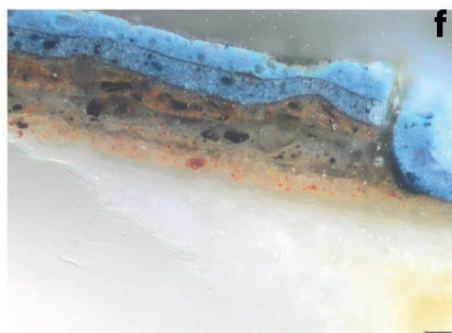
c
Przekrój poprzeczny próbki 31 – pow. x200.



d
Przekrój poprzeczny próbki 32 – pow. x200.

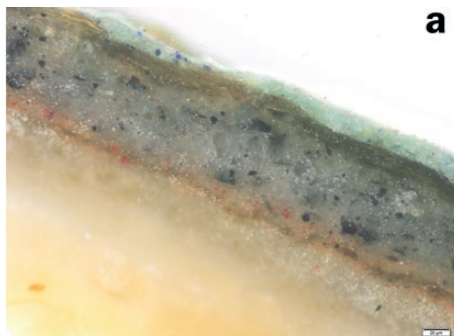


e
Przekrój poprzeczny próbki 35 – pow. x200.

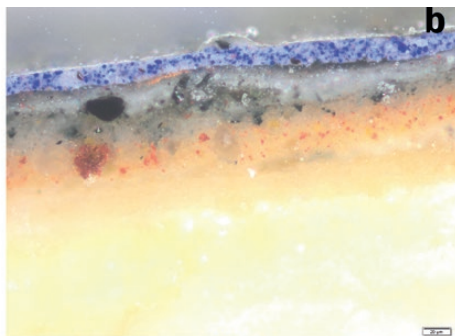


f
Przekrój poprzeczny próbki 37 – pow. x200.

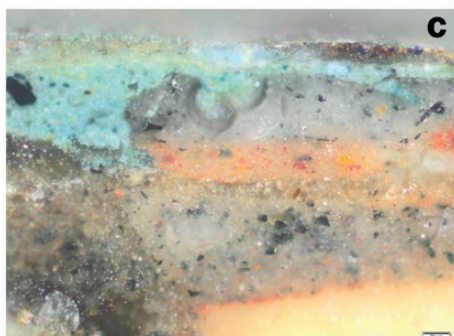
Il. 8. Zestawienie przekrojów poprzecznych próbek pobranych z herbów górnego pasa portretów, fot. S. Svorová Pawełkiewicz



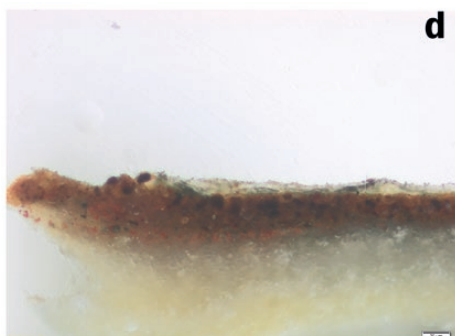
Przekrój poprzeczny próbki 38 – pow. x200.



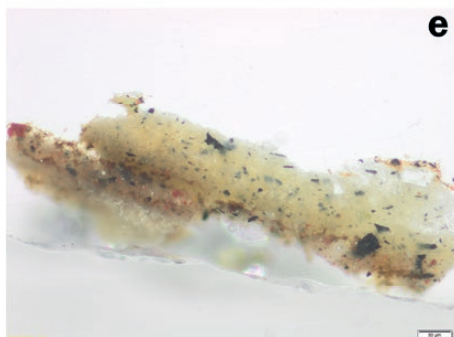
Przekrój poprzeczny próbki 34 – pow. x200.



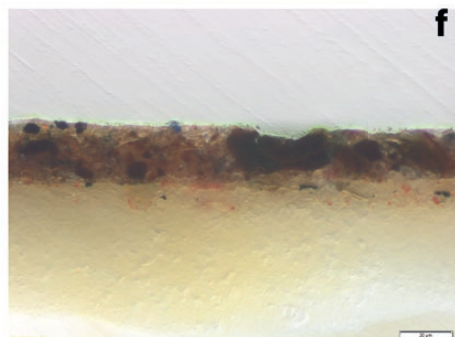
Przekrój poprzeczny próbki 33 – pow. x200.



Przekrój poprzeczny próbki 23 – pow. x200.



Przekrój poprzeczny próbki 22 – pow. x100.



Przekrój poprzeczny próbki 37 – pow. x400.

Il. 9. Zestawienie przekrojów poprzecznych próbek pobranych z górnego pasa portretów, fot. S. Svorová Pawełkiewicz

w obiektach szesnastowiecznych⁸. W przyrodzie można spotkać też naturalny związek o podobnym składzie – bindheimit. Owoce, kolidują z zachowanymi w postaci świadków siedemnastowiecznymi portretami (faza II), musiały więc powstać wcześniej.

W obrębie scen batalistycznych zidentyfikowano malachit oraz w jednym przypadku azuryt (faza I), a także smaltę, przy czym na obecnym stadium badań nie ma pewności czy można zaklasyfikować smaltę do palety fazy I lub II (il. 6). W dwóch próbkach, nr 44 – ze sceny i 47 – z girlandy, zawierających warstwy wtórne, takie które można by przypisać przemalowaniu z czasów biskupa Kajetana Sołtyka (1782–1788; faza III), zidentyfikowano błękit pruski, czerwień żelazową, żółcień żelazową i biel ołowiową.

Ściana południowa, wschodnia i północna

W obrębie górnego pasa portretów na ścianach południowej, wschodniej i północnej zidentyfikowano tynk wapienno-piaskowy, pobiałę wapienną, podmalowanie bądź rysunek cienką warstwą czerwieni żelazowej w mieszaninie z drobną czernią roślinną (il. 7). Herby, znajdujące się w prawym górnym narożniku portretów, prawdopodobnie istniały już w warstwie siedemnastowiecznej. Świadczy o tym identyfikacja minii w próbce 31 i 32 (il. 8), zaklasyfikowanej do palety siedemnastowiecznej (patrz tabela 3). Z pewnością jednak były przemalowywane, sądząc po zastosowanych pigmentach w osiemnastym i dziewiętnastym wieku. Do osiemnastowiecznych przemalowań należy zaliczyć warstwę z bielą ołowiową, błękitem pruskim i żółcienią antymonową i być może z podmalowaniem z czerwieni żelazowej, czerni roślinnej i cynobru (próbka 13, il. 8a). Natomiast do warstwy dziewiętnastowiecznej biel ołowiową z dodatkiem barytowej, błękit pruski (próbki 30 i 37) oraz masykot, który zidentyfikowano w warstwie leżącej na bieli barytowej rozpowszechnionej po 1850 roku⁹ (próbka 54). Tła portretów pierwotnie zapewne były malowane szarością (warstwa bieli wapiennej z czernią roślinną), a następnie laserowane (próbka 38, il. 9a). Probki pobrane z tła, w których bezpośrednio na pobiale leży brąz (23, 37), wydaje się, że pochodzą z dziewiętnastowiecznej lub późniejszej interwencji (prawdopodobnie w próbce 23 występują pojedyncze ziarna ultramaryny syntetycznej) (il. 9). Ultramaryna syntetyczna pojawia się również w warstwach górnych przypisywanych renowacji dwudziestowiecznej np. Henryka Czarneckiego (próbka 34, 74c).

⁸ *Pigment Compendium. A Dictionary and Optical Microscopy of Historical Pigments*, red. N. Eastaugh, V. Walsh, T. Chaplin, R. Siddall, Oksford 2008.

⁹ *Ibidem*, s. 46–47.

Technika wykonania portretów dziewiętnastowiecznych na ścianie północnej i wschodniej znacznie się różni od interwencji renowatorskich, które na podstawie datowania pigmentów możemy przypisać Aleksandrowi Rycerskiemu. Podłoże jest gipsowe, podmalowanie z czerwieni żelazowej. W warstwie wierzchniej zidentyfikowano zaś biel ołowiową z domieszką cynkowej oraz ultramarynę syntetyczną.

Tabela 3. Hipoteza dotycząca faz powstania dekoracji. Fryz w Izbie Stołowej Górnej

	Wykryte pigmenty	Próbki
Faza I (1641)	Górny pas portretów na ścianach południowej, północnej, wschodniej: tynk wapienno-piaskowy, pobiała wapienna, rysunek/podmalowanie cienkie w odcieniach czerwieni z zastosowaniem czerwieni żelazowej i czerni roślinnej drobnej. Sceny na ścianie zachodniej: tynk wapienno-piaskowy, pobiała wapienna, malachit, azuryt, być może smalta. Girlandy: tynk wapienno-piaskowy, pobiała wapienna, podmalowanie z bieli wapiennej i czerni roślinnej drobnej oraz być może ziemi zielonej, minia (zanieczyszczona bindheimitem), malachit.	13, 18, 19, 22, 23, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 47, 54, 71, 74 44, 45, 46, 51, 52, 53 47, 71, 73
Faza II (1660) portrety w formie świadków	Nie pobierano próbek z partii świadków. Dwie z próbek zebranych ze scen batalistycznych zawierały warstwy wtórne, w tym smaltę, czerwień żelazową, minię, biel ołowiową, które wydaje się, że można przyporządkować warstwie siedemnastowiecznej.	44, 46
Faza III (1782–1788) portrety biskupów zakrywające sceny na ścianie zachodniej; przemalowano po formie górny pas portretów i domalowano herby w lewym górnym rogu	Pigmenty żelazowe, błękit pruski, biel ołowiowa.	13, 37

Pobielenie 1805	Nie badano.	
Faza IV (1829) Paweł Popielecki odkrył spod pobiał i przemaalował cały fryz	Być może droбноziarnista biel ołowiowa z błękitem pruskim. Trudno o rozróżnienie fazy III i IV.	30, 37
Faza V (1861–1863) Aleksander Rycerski poddał konserwacji górny rząd portretów, dolny namalował	Górny rząd portretów na ścianie północnej: biel ołowiowa z barytową, błękit pruski, masykot. Dolny rząd portretów: sztablatura gipsowa, czerwień żelazowa, biel ołowiowa, biel cynkowa, ultramaryna syntetyczna.	32, 37, 72 24, 25
Faza VI (1930–1935) Henryk Czarnecki	Ultramaryna syntetyczna.	34, 37?, 74c

Źródło: opracowanie własne.

Strop

Budowa stratygraficzna mikroprobek pobranych ze stropu jest dość prosta. W przeważającej większości nie zaobserwowano przemaalowań. Jedynie w dwóch przypadkach spośród dziesięciu warstwa malachitu i smalty przykryta jest pobiałą wapienną, przy czym granica między warstwami jest płynna, więc warstwa może pochodzić również z siedemnastego wieku. Być może późniejsze przemaalowania zostały usunięte podczas dwudziestowiecznych prac konserwatorskich. Miejsca łączeń desek oryginalnie były ukrywane pod naklejonymi paskami płótna. Na drewno i płótno następne położono grunt kredowy (patrz tabela 4). W próbkach zieleni 15 i 17 widoczne jest podmalowanie żółte z żółcieni żelazowej z pojedynczymi ziarnami czerwieni żelazowej. W próbkach 16 i 21 warstwa malarska zielona leży bezpośrednio na zaprawie. W próbkach 15 i 40 zidentyfikowano w warstwach malachitu pojedyncze ziarna smalty, natomiast w próbce 16 widoczne są ziarna krzemianowe. W partiach błękitów nie zidentyfikowano pigmentów miedziowych, a smaltę (próbki 20, 39, 41, 43) na podmalowaniu z bieli wapiennej i czerni roślinnej, które niektórzy nazywają „false blue” z uwagi na wrażenie zastosowania niebieskiego pigmentu. Barwna podmalówka pozwalała na zaoszczędzenie droższego pigmentu, ponieważ tańszym zakrywano świecącą na białą zaprawę.

Tabela 4. Hipoteza dotycząca faz powstania dekoracji. Strop w Izbie Stołowej Górnej

	Wykryte pigmenty	Próbki
Faza I (XVII)	Węglan wapnia, żółcień żelazowa, mienia, malachit, smalta, czerni roślinna	15, 16, 17, 20, 21, 39, 40, 41, 42, 43
Faza II współczesna	Węglan wapnia, malachit	20, 42

Źródło: opracowanie własne.

Podobnie jak w przypadku badań Drugiego Pokoju Prałatów to raczej dekoracja stropu obfitowała w pigmenty miedziowe niż fryz podstropowy. Być może ze względu właśnie na temat – roślinne motywy wymagały zastosowania zieleni. W partiach błękitów sięgnięto po tańszą smaltę¹⁰.

Podsumowanie

Badania przyniosły nowe informacje na temat techniki i technologii dekoracji malarskiej pałacu. Potwierdzono zastosowanie pigmentów miedziowych w siedemnastowiecznych warstwach malarskich, w szczególności malachitu. Azuryt zidentyfikowano w jednej próbce, w pozostałych znaleziono tańszą smaltę najczęściej na szarym podmalowaniu lub w postaci ziaren utkwionych w pobiałe wapiennej. Pigmenty miedziowe nie dominowały na paletach artystów zatrudnionych do dekoracji pałacu. Zidentyfikowano je na malowanych drewnianych stropach i reprezentacyjnej ścianie zachodniej Izby Stołowej Górnej. Oznacza to, że i dla biskupów był to produkt luksusowy.

Wnikliwa analiza kolejnych przemalowań pozwoliła na sformułowanie hipotez dotyczących ich datowania. Za wyróżnik przemalowań osiemnastowiecznych uznano obecność bieli ołowiowej, błękitu pruskiego oraz żółcieni antymonowej. W dziewiętnastowiecznych przemalowaniach również zidentyfikowano błękit pruski, lecz przede wszystkim biel ołowiową i barytową, rozpowszechnioną w drugiej połowie dziewiętnastego wieku, oraz masykot. W warstwach, które przypisano interwencjom dwudziestowiecznym, zidentyfikowano biel cynkową i zielen chromową (chromoksyd).

¹⁰ Analiza cen pigmentów zob. S. Svorová Pawełkowicz, M. Witkowski, *Smalta – produkcja i handel w świetle badań archiwalnych i fizykochemicznych*, w: *Wokół zagadnień warsztatu artysty: malarza, rzeźbiarza, architekta...*, t. 2, red. E. Doleżyńska-Sewerniak, R. Mączyński, Toruń 2021, s. 139–153.

Interesującym odkryciem była identyfikacja niewielkiego dodatku żółcieni antymonowej lub naturalnego bindheimitu w warstwie minii pobranej z girland, ustalanych na siedemnasty wiek. Z kolei znalezienie masykotu, zazwyczaj pojawiającego się na paletach dawnych mistrzów, w warstwie przypisywanej na po 1850 rok, jest przestrogą dla datowań opartych na pochoptnym wyznaczaniu punktu *terminus ante quem*.

Projekt badawczy realizowany ze środków Narodowego Centrum Nauki „Od złoza do palety malarza: pozyskiwanie i szlaki handlowe azurytu, malachitu i smalty na obecnym terytorium Polski (XVI–XVIII w.)” (nr projektu: 2015/19/N/HS2/03503). Kierownik projektu: Sylwia Svorová Pawełkowicz.

Bibliografia

- Archiwum Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków w Kielcach, *Dokumentacja prac konserwatorskich*, oprac. H. Gujda, Kielce 1967.
- Archiwum Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków w Kielcach, *Dokumentacja prac konserwatorskich*, oprac. J. Strojny, Kielce 1960.
- Kemp M., *Mój Leonardo. Pięćdziesiąt lat rozsądku i szaleństwa w świecie sztuki i poza jego granicami*, Warszawa 2020.
- Kuczyński J., *Kielecka rezydencja biskupów krakowskich*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach” 1986/1987, t. 15, s. 15–56.
- Lewicki J., *Pałac Biskupów Krakowskich w Kielcach: przemiany zespołu w latach 1795–1864*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach” 2011, t. 26, s. 17–101.
- Pigment Compendium. A Dictionary and Optical Microscopy of Historical Pigments*, red. N. Eastaugh, V. Walsh, T. Chaplin, R. Siddall, Oksford 2008.
- Svorová Pawełkowicz S., Witkowski M., *Smalta – produkcja i handel w świetle badań archiwalnych i fizykochemicznych*, w: *Wokół zagadnień warsztatu artysty: malarza, rzeźbiarza, architekta...*, t. 2, red. E. Doleżyńska-Sewerniak, R. Mączyński, Toruń 2021, s. 139–153.
- Švarcová S., *Preparation, identification and degradation of copper-based inorganic painting pigments*, Praga 2011.
- Witkowski M., Svorová Pawełkowicz S., *Dekoracje pomieszczeń reprezentacyjnych piano nobile Pałacu Biskupów Krakowskich w Kielcach w świetle przemian architektury budynku w XIX i XX w.*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach” 2020, t. 35, s. 335–352.
- Witkowski M., Svorová Pawełkowicz S., *Handel pigmentami miedziowymi ze złożeń świętokrzyskich w świetle źródeł archiwalnych*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” 2021, t. 51 [w druku].

„Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach”, tom 35, Kielce 2020

Michał Witkowski

Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie

Sylvia Svorová Pawełkowicz

Uniwersytet Warszawski

DEKORACJE POMIESZCZEŃ
REPREZENTACYJNYCH *PIANO NOBILE*
DAWNEGO PAŁACU BISKUPÓW
KRAKOWSKICH W KIELCACH
W ŚWIETLE PRZEMIAN ARCHITEKTURY
BUDYNKU W XIX I XX WIEKU

Abstract

Decorations of the representative rooms of the *piano nobile* of the Former Palace of Cracow Bishops in Kielce in the light of the changes in the building architecture in the 19th and 20th centuries

Cracow Bishop's Palace in Kielce states one of the best-conserved examples of 17th-century residential architecture on the territory of Poland. The decoration of the representative rooms of the first floor, including the polychrome walls and ceiling decorations, is integrated into the structural elements of the building. The article discusses the architectural transformations of the building in the 19th and 20th centuries, including conservation works that affected the state of decoration of the *piano nobile* representative rooms. The currently scattered archival sources on the history of the Bishops' Palace contain detailed cost estimates and descriptions of the renovations done. Information on the works carried out can also be found in surviving planning material, including partially unknown inventory drawings of the building. The collected information presents the transformations of the most important parts of the building in a new light, including the roof truss over the

main body, which affected the degree of preservation and the shape of the interior decoration of the first floor of the building. It also provides a reason to research the chronology of changes in the *piano nobile* decor of the Kielce palace.

Keywords: archival research, conservation works, Upper Dining Room, drawing inventory

Słowa kluczowe: badania archiwalne, remonty pałacu, prace konserwatorskie, Izba Stołowa Górna, inwentaryzacja rysunkowa

Wstęp

Jakub Lewicki, omawiając przemiany zespołu Dawnego Pałacu Biskupów Krakowskich w Kielcach do 1864 roku, wykorzystał w swoim opracowaniu bogaty zbiór archiwaliów odnoszących się do kolejnych remontów i przekształceń budowli¹. Zwrócił uwagę na kosztorysy, rachunki i protokoły zdawczo-odbiorcze dokumentujące, często szczegółowo, stan obiektu i prace prowadzone we wnętrzach w tym okresie. Materiały te, znajdujące się głównie w Archiwum Państwowym w Radomiu oraz Archiwum Głównym Akt Dawnych, stały się przedmiotem zainteresowania autorów niniejszego artykułu ze względu na prace badawcze i konserwatorskie prowadzone w reprezentacyjnych pomieszczeniach pierwszego piętra pałacu. Na obecny stan zachowania dekoracji malarskiej wnętrz *piano nobile* wpłynęły bowiem bez wątpienia nie tylko liczne przemiany architektoniczne gmachu, ale także jego ogólny stan techniczny i specyficzne zniszczenia, wynikające z określonej konstrukcji i poszycia dachu.

Stan pomieszczeń pierwszego piętra pałacu w XIX wieku

W 1916 roku Stefan Szyller zwrócił uwagę na to, że Dawny Pałac Biskupów Krakowskich w Kielcach przykrywa dach bliźni, tzw. dwoisty, charakterystyczny dla konstrukcji dachowych z okresu staropolskiego². Najbardziej wrażliwym elementem tego typu dachów, jak można się zorientować z niżej zamieszczonych

¹ J. Lewicki, *Pałac Biskupów Krakowskich w Kielcach. Przemiany zespołu w latach 1795–1864*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach” 2011, t. 26, s. 26–101.

² S. Szyller, *Czy mamy polską architekturę?*, Warszawa 1916, s. 129–130.

rysunków i opisów, było miejsce połączenia wewnętrznych połaci dachowych stale narażone na penetrację wody. Budynek, co podkreślił Jakub Lewicki, od lat osiemdziesiątych XVIII wieku pozostawał zaniedbany i pozbawiony koniecznych inwestycji, pozwalających na utrzymanie go w zadowalającym stanie³. W 1805 roku, w związku z działaniami wojennymi prowadzonymi przez Austrię, zarekwirowano blaszane poszycie dachu pałacu i zastąpiono je gontem. Miało to bezpośredni wpływ na szybkie pogorszenie stanu zachowania stropów i murów budynku oraz pokrywających je dekoracji.

Dowodem tych niekorzystnych zmian jest kosztorys naprawy pałacu, sporządzony w 1812 roku, do którego dołączono m.in. powstały rok wcześniej rysunek inwentaryzacyjny dachów nad korpusem głównym pałacu, wykonany przez budowniczego departamentu radomskiego Józefa Sadkowskiego⁴. W kosztorysie opisano m.in. konieczność wymiany dwóch belek w jednej z sal pierwszego piętra: „dwie belki nowe na miejsce spróchniałych na drugie piętro na salę zaprowadzić i na bolcach osadzić”, a także zastąpienia 1940 łokci kwadratowych (ok. 500 m²) spróchniałych drewnianych pułapów i naprawy 240 łokci kwadratowych „odpądlęgo tynku”. Powierzchnię całego dachu do wymiany gontów oszacowano na 4200 łokci kwadratowych⁵. Najbardziej istotna informacja w kontekście powyższych rozważań odnosi się do pozycji kosztorysu postulującej zakupienie i osadzenie „60 łokci podłużnych rynien tak w środku dachu, jako też i po bokach”⁶. Umieszczenie tych rynien jest dobrze widoczne na rysunku Sadkowskiego. Pomiar przedstawia też konstrukcję więźby dachowej odmienną od istniejącej obecnie. W odniesieniu do przedstawionego na rysunku wielowarstwowego stropu nad Sienią Górną z pułapem i żelaznymi podciągami jest to prawdopodobnie niezrealizowany projekt jego wymiany. Informacje te potwierdzają zły stan dachu i rynien oraz znacznej części drewnianych stropów.

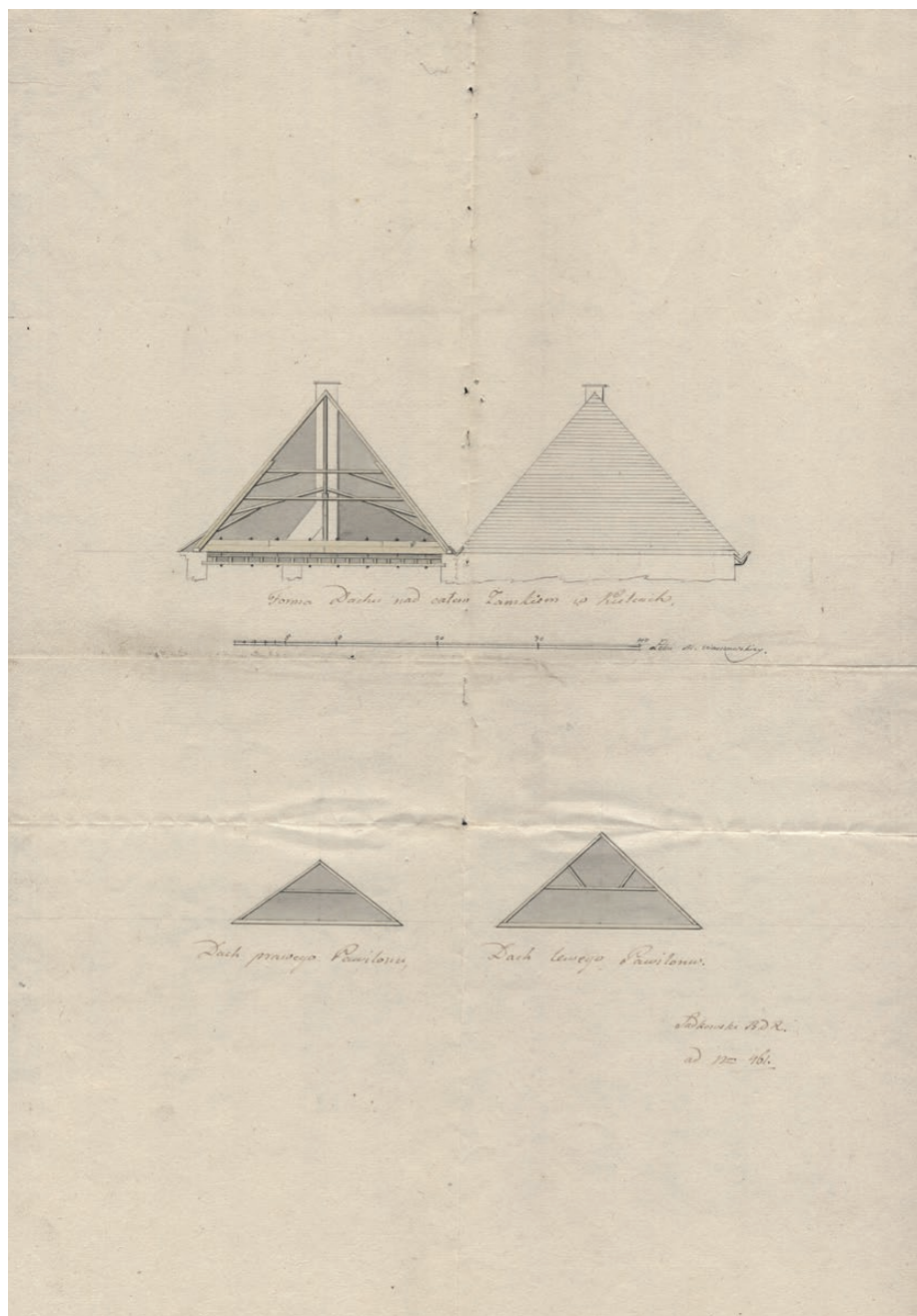
Władze Komisji Województwa Krakowskiego, którego stolicą stały się Kielce w 1818 roku, reprezentacyjne piętro pałacu przeznaczyły na mieszkanie prezesa komisji. Do początku listopada tego roku przeprowadzono pośpiesznie

³ Por. J. Lewicki, *Pałac Biskupów Krakowskich...*, s. 65.

⁴ Archiwum Państwowe w Radomiu (APR), Zarząd Rolnictwa i Dóbr Państwowych Guberni Radomskiej, Kieleckiej, Lubelskiej, Siedleckiej (ZDP), sygn. 16715, k. 23–28; J. Lewicki, *Pałac Biskupów Krakowskich...*, s. 42, 65. Na temat Józefa Sadkowskiego zob. J. Szczepański, *Architekci i budowniczowie. Materiały*, Kielce 1990, s. 126; A. Majdowski, *Zarys organizacji służb budowlanych w Księstwie Warszawskim*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” 2012, t. 43, s. 413–414.

⁵ APR, ZDP, sygn. 16715, k. 23–25.

⁶ Ibidem, k. 24.



Il. 1. Pomiar dachu nad korpusem głównym Dawnego Pałacu Biskupów Krakowskich w Kielcach, rys. J. Sadkowski, 1811, fragment, za: APR, ZDP, sygn. 16715, s. 27

najpotrzebniejsze prace adaptacyjne wewnątrz⁷. Kosztorys opiewający na sumę 5355 zł został przejrany przez budowniczego wojewódzkiego Jana Bogumiła Szchernicha i zrealizowany bez zwykłego w takich wypadkach wcześniejszego zatwierdzenia go przez władze zwierzchnie. Odejście od procedur motywowano tym, że „gmach ten bez przedsięwzięcia reparacji nie mógł być mieszkalnym”, a prace musiały zostać przeprowadzone przed nadejściem zimy⁸. Roboty kontynuowano i rozliczono w ciągu kolejnych lat⁹. Z sum wyasygnowanych w 1820 i 1821 roku zapłacono m.in. za prace murarskie i malarskie wewnątrz gmachu oraz naprawę dachu¹⁰.

Na mieszkanie prezesa komisji adaptowano dawne pokoje biskupie w południowej części korpusu, tworząc z nich dwa pokoje, gabinet i garderobę. W pomieszczeniach tych m.in. zatynkowano i wybielono łącznie osiem wnęk okiennych, w obydwu pokojach, gabinecie i garderobie poprawiono tynki i pobiały przed malowaniem (gabinet i garderobę pobielono dwukrotnie), jeden z pokoi tynkowany i bielono powtórnie, zamurowano drzwi z gabinetu do schodów i jedno okno, podwyższono w baszcie południowej komin, w baszcie za pokojem dzieciennym wystawiono piec. Po stronie północnej korpusu dwa razy pobielono pomieszczenie i wymieniono w nim piec. W kuchni w dawnym pokoju prałatów naprawiono palenisko, wybudowano nowy piec do ciast i chleba oraz piec grzewczy na miejscu starego i kominek z kapturem. Z zamówionych 60 lat z drzewa budowlanego część wykorzystano na „wyreperowanie dachu nad gmachem przodowym nowego pobiciem”, była więc to doraźna naprawa poszycia nad częścią frontową budynku¹¹. W rachunku znalazły się także pozycje: „29. Za reparacją dachu różnemi czasy przez ciąg lat 2 aż do pokrycia całkowitego na nowo, 30. Za wybicie [...] 31. Za 40 kop gontów do tejże reparacji, 32. Za 60 kop gontali ditto”¹². Bardzo niska kwota za materiał i robociznę (140 zł), w porównaniu do szacunku wykonania nowego poszycia przedstawionego we wrześniu 1821 roku (5068 zł 9 gr), świadczy o tym, że rozliczono wówczas jedynie najpotrzebniejsze naprawy.

⁷ Archiwum Główne Akt Dawnych (AGAD), Komisja Rządowa Spraw Wewnętrznych (KRSW), sygn. 6485, s. 74–76.

⁸ Ibidem, s. 75. Na temat Jana Bogumiła Szchernicha (Zscherniga) zob. *Orzeł Biały. Herb Państwa Polskiego. Materiały sesji naukowej w dniach 27–28 czerwca 1995 roku na Zamku Królewskim w Warszawie*, red. S.K. Kuczyński, Warszawa 1996, s. 99.

⁹ Ibidem, s. 77–80.

¹⁰ AGAD, KRSW, sygn. 6486, s. 343–358. Rachunek stanowiący jednocześnie protokół odbioru wystawiony 24 października 1824 roku.

¹¹ Ibidem, s. 351–352.

¹² Ibidem, s. 353.

Interesująco przedstawiają się wydatki na prace malarskie¹³. W pokoju „żółtym” poprawiano malowanie z okazji wizyty księcia namiestnika generała Józefa Zajączka. Do pokoju tzw. drugiego kupiono złoty papier do skorygowania „szlaku około sufitu”, a do pomalowania pokoju „białego” błękit pruski (*berliner blau*). Okna pociągnięto farbą olejną dwukrotnie na kolor płowy. Nabyto także „mleka i klej do farb”. Prace te, jak wynika z rachunku przedłożonego w 1820 roku, wykonywał kielecki malarz Jan Kornecki¹⁴.

Skąpe wiadomości na temat nowego malarskiego opracowania pomieszczeń pierwszego piętra w tym okresie można uzupełnić o informacje na temat robót malarskich prowadzonych nieco później w 1822 roku w prawym skrzydle pałacu¹⁵. Malarz pomalował wówczas mur „*alfresco en rustique* kolorem kamiennym”, żelazne „balustrady”, czyli sztachety, „olejno pokostem kolorem ciemnozielonym z żółtymi strzałkami”, a sztachety drewniane kolorem czarnym¹⁶.

Kompleksowe prace remontowe przy dachu korpusu pałacowego planowano przeprowadzić od 1821 roku. Komisja Województwa Krakowskiego 26 września przesłała ministerstwu, tj. Komisji Rządowej Spraw Wewnętrznych, pismo na temat pilnej potrzeby naprawy dachu:

Dom rządowy [...] pałacem biskupim zwany, częścią na zamieszkanie prezesa komisji, częścią na biura dyrekcji górniczej zajęty, mający na sobie dziś dach z gontów prawie cały zepsuty i pognity, przez zamakanie murów coraz na większą wystawiony ruinę i psucie się, wymaga, aby dla zachowania go od zupełnego zniszczenia i ochronienia skarbu od szkód, jakich by przez to w późniejszym czasie mógł doznać – nowym dachem z gontów był pokryty¹⁷.

Proponowano, by zajmująca parter budynku dyrekcja górnicza wzięła na siebie koszt dostawy gontów, łąt, drzewa krokwiowego i tarcic, co obrachowano na kwotę 5068 zł i 9 gr¹⁸.

¹³ Ibidem, s. 356–357.

¹⁴ AGAD, KRSW, sygn. 6486, s. 40. Rachunek wystawiony 28 czerwca 1820 roku. Jan Kornecki (zmarł ok. 1836 roku) malował obrazy religijne i portrety, zob. E. Rastawiecki, *Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających*, t. 3, Warszawa 1857, s. 274.

¹⁵ AGAD, KRSW, sygn. 6485, s. 182; sygn. 6486, s. 335–338.

¹⁶ AGAD, KRSW, sygn. 6486, s. 337.

¹⁷ AGAD, KRSW, sygn. 6485, s. 174.

¹⁸ Ibidem, s. 172–173, 175.

Przesłany Komisji Województwa 2 stycznia 1822 roku reskrypt ministerstwa przeznaczał na naprawę dachu dodatkową sumę 4417 zł i 13 gr¹⁹. Wydział Administracyjny Komisji Województwa Krakowskiego 8 stycznia, a następnie ponownie 5 lutego 1822 roku, przedstawił władzom resortu przygotowane jeszcze w październiku 1821 roku „anszlagi reparacji” kieleckiego Pałacu Biskupów Krakowskich²⁰. Wydatki na naprawę i pokrycie dachu budynku nowym poszyciem miały wstępnie zostać opłacone z funduszu przeznaczonego na przeprowadzkę władz z Krakowa do Kielc²¹. Trwający dwa miesiące remont dachów korpusu i prawego skrzydła pałacu, zrealizowany za łączną kwotę 9480 zł 13 gr, objął m.in. całkowitą wymianę gontowego poszycia, do czego zakupiono 3123 kopy nowego materiału, naprawę stolców więźby, wykonanie i montaż rynien i „rynienek za kominy” oraz dymników. Samo znoszenie ze strychu zniszczonych gontów zajęło ponad miesiąc²². Ostatecznie, jak wynika z pisma Wydziału Administracyjnego Komisji Województwa, remont pałacu, który prowadził jako „entrepreneur” inżynier wojewódzki, zakończono w 1822 roku²³.

Pośpieszna adaptacja części pomieszczeń pierwszego piętra pałacu i naprawa dachu nad korpusem głównym usunęły na jakiś czas bezpośrednie zagrożenia dla dekoracji snycerskiej i malarskiej *piano nobile*. Jednak już w 1827 roku, w związku z planem umieszczenia w pałacu biur Komisji Województwa, ponownie wskazywano na pilną potrzebę dalszych prac

w razie przedsięwziętej onego reparacji, która jest gwałtowną, aby gmach ten, wiekom czasu opór dający, i architekturą swoją przechodniów nawet w zdumienie wprawiający, od zupełnego zniszczenia ochronić²⁴.

W 1830 roku w pałacu miał miejsce remont przeprowadzony przez przedsiębiorcę Stanisława Szulerskiego, który poprawił stan obiektu, jednakże nie objął wnętrza reprezentacyjnych *piano nobile*²⁵. Sporządzony w 1832 roku opis charakteryzował następująco te pomieszczenia:

¹⁹ AGAD, KRSW, sygn. 6486, s. 364.

²⁰ AGAD, KRSW, sygn. 6485, s. 177–178, 183–185.

²¹ Ibidem, s. 182.

²² AGAD, KRSW, sygn. 6486, s. 328. Rachunek wystawiony 20 października 1824 roku.

²³ Ibidem, s. 17.

²⁴ AGAD, KRSW, sygn. 6487, s. 185–186.

²⁵ AGAD, KRSW, sygn. 6491, s. 130.

Wszedłszy na piętro po schodach kamiennych, widzieć można w samym środku 2 obszerne sale [Sień Górna i Izba Stołowa Górna], lecz w tych posadzki drewniane, piec, drzwi i okna bardzo zdezelowane. Z pierwszej sali idzie się do kuchni [dawny Drugi Pokój Prałatów] [...]. Po prawej stronie tej kuchni jest zachowanie [...]. Stąd jest wchód do baszty północnowschodniej [...]. Okna potłuczone, a cały w tej baszcie pokój w wielkim nieporządku. Po lewej stronie są dwa małe pokoje bez drzwi i okna zdezelowane [dawny Pierwszy Pokój Prałatów]²⁶.

W dużo lepszym stanie „dobre wszystko i w czystości zachowane” znajdowały się „cztery pokoje malowane a piąty mozaikowy” w południowej części korpusu głównego, czyli Apartamenty Biskupie, a także Senatorskie, z wyjątkiem podłóg²⁷.

Krótkie opisy stanu zachowania części sal pierwszego piętra znajdują się w alarmujących doniesieniach Wydziału Administracyjnego z lipca i września 1835 roku kierowanych do Komisji Rządowej i Rady Administracyjnej Królestwa Polskiego. W pierwszym z nich przeczytać można, że „z powodu czasu w kilku miejscach mury i sufity tak znacznie zdezelowane zostały, że coraz większemu zagrażają zniszczeniu”, w kolejnym, że „w mieszkaniu [...] prezesa Województwa Krakowskiego mury i sufity przez sam czas, tak znacznie zdezelowane zostały, iż co chwila zawalenia się zupełnego obawiać należy”²⁸.

Kosztorys napraw na kwotę 1782 zł sporządził w tym samym roku inżynier wojewódzki Karol Meyzer²⁹. We wstępie zwrócił uwagę na związek między grożącym zawaleniem sufitem „w kształcie sklepienia owalnego” w pokoju sypialnym a zniszczonymi rynnami na styku dachów między częścią frontową i tylną budynku. Należy domyślać się, że ta część korpusu głównego pałacu, znajdująca się bezpośrednio pod linią styku dachów, która biegła dalej przez ścianę między Sienią Górną i Izbą Stołową Górną, a następnie dawny pokój prałatów, była najbardziej narażona na przenikanie wody do wnętrza budynku. Znajdujące się w pobliżu tych miejsc dekoracje stropów i ścian były stale zagrożone zalaniem. Tak też informował Meyzer:

W kuchni i przyległym pokoju z powyższych przyczyn sufit podobnie uległ zniszczeniu i dwie belki znajdują się zupełnie spróchniałe. W sali zaś środkowej znajduje się belka jedna przykrótsza od innych i tylko w jednym końcu w mur jest wpuszczona,

²⁶ APR, ZDP, *Opis zamku biskupiego w Kielcach, porównany z opisem w r. 1828 r. sporządzonym*, sygn. 1080a, s. [10v–11v].

²⁷ Ibidem.

²⁸ AGAD, KRSW, sygn. 6489, s. 290, 292.

²⁹ AGAD, KRSW, sygn. 6491, s. 37–43. Kosztorys sporządzony 9 czerwca (21 lipca) 1835 roku.

w drugim zaś końcu za pomocą klamry jest przymocowaną, jest zatem obawa, aby się nie zwała³⁰.

Do remontu stropów, sufitów i ścian można było przystąpić, gdyż „nowe rynny zaciągnięte zostały i dachy stykające się z obu stron na 2 łokcie blachą żelazną zabezpieczone”³¹. Cały dach wymagał jednak poważnej interwencji, skoro prócz zalegających na stropach „rumowisk i nieczystości” brakowało „znacznej ilości” żelaznych sworzni łączących belki stropowe z więźbą, przez co belki te uległy wygięciu, w samej więźbie zaś brakowało niektórych wiązań dachowych³².

Kosztorys zakładał m.in. naprawy lub założenie nowych polep i pował ponad stropami, remont sufitów, w tym poprawę konstrukcji stropu Izby Stołowej Górnej i tego nad kuchnią w dawnym pokoju prałatów: „1 belkę w sali ostrożnie zdjąć i takową przerznąć i na górę nad kuchnią zaciągnąć. 1 nową belkę w tymże samym położeniu obrobić, na górę zaciągnąć i założyć”. Również sufity w kuchni i przyległym pomieszczeniu miano rozebrać i wymienić przegniłe belki i powały na nowe. Zwracano przy tym uwagę, by elementy odpowiadały formom istniejącym: „Belkę podłużną [...] obrobić i w tym samym sposobie jak egzystujące oheblować, na górę jak najostrożniej wciągnąć i w miejscu przeznaczone umieścić z wpuszczeniem w mur”³³.

Badania konserwatorskie i laboratoryjne przeprowadzone w ostatnich latach w pałacu wskazują, że starano się uratować jak najwięcej z materii zabytkowej. Na drewnianym stropie Izby Stołowej Górnej oryginalna warstwa malarska zachowała się w stosunkowo dobrym stanie. Znacznie gorzej sytuacja wygląda w Drugim Pokoju Prałatów. Całość jest silnie przemalowana, a pod współczesnym wymalowaniem można znaleźć resztki pierwotnej dekoracji. Badania mikropróbki pobranej z belki wykazały obecność silnie zdegradowanego pigmentu miedziowego. Pigmenty miedziowe pod wpływem podwyższonej wilgotności względnej (panującej w dawnej kuchni) czy też oddziaływania kwasu szczawowego wydzielanego przez mikroorganizmy degradują do innych związków³⁴. Próby identyfikacji pigmentu metodą spektroskopii Ramana nie przyniosły oczekiwanych rezultatów.

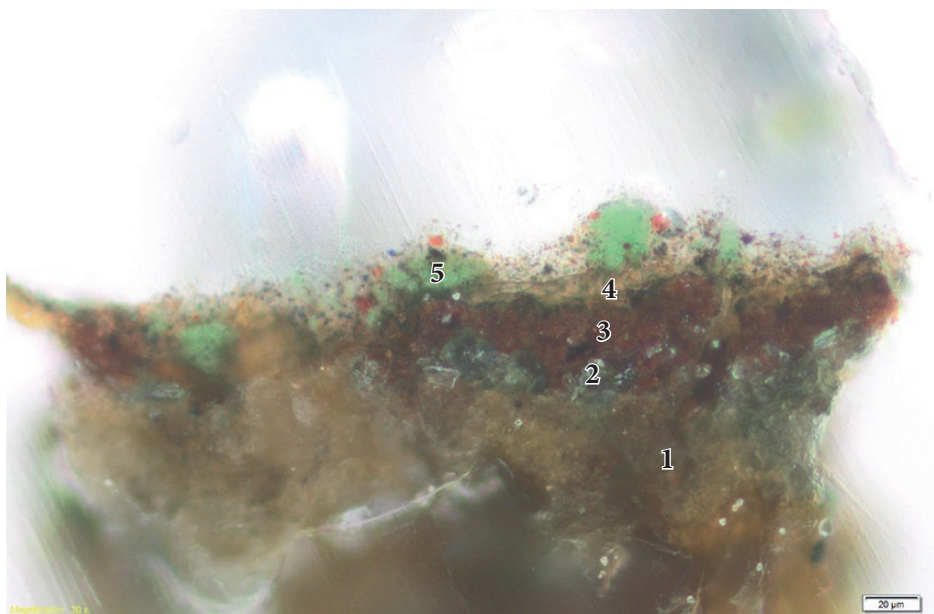
³⁰ Ibidem, s. 37.

³¹ Ibidem.

³² Ibidem, s. 38.

³³ Ibidem, s. 38–39.

³⁴ A. Coccato, L. Moens, P. Vandenabeele, *On the stability of mediaeval inorganic pigments: a literature review of the effect of climate, material selection, biological activity, analysis and conservation treatments*, „Heritage Science” 2017, nr 5, doi:10.1186/s40494-017-0125-6 (dostęp: 25.08.2021).



Il. 2. Przekrój poprzeczny próbki pobranej z belkowanego stropu drewnianego z Drugiego Pokoju Pałaców. 1 – warstwa zaprawy, 2 – silnie zdegradowany pigment miedziowy, 3 – warstwa czerwieni żelazowej, 4 – warstwa organiczna, zapewne werniksu, 5 – współczesna warstwa przemalowania z zastosowaniem zieleni chromowej, fot. S. Svorová Pawełkowicz

Pasma widoczne w uzyskanym widmie (217 vw, 177 vw, 151 vw) nie pozwalają na jednoznaczną identyfikację. Najbliżej im do malachitu, aczkolwiek charakterystycznych pasm jest mało i są wyraźnie przesunięte w stosunku do malachitu analizowanego na tym samym urządzeniu (1492 vs, 1099 w, 1057 w, 534 m, 432 vs, 268 vs, 215 vw, 178 vw, 168 m, 152 vw)³⁵.

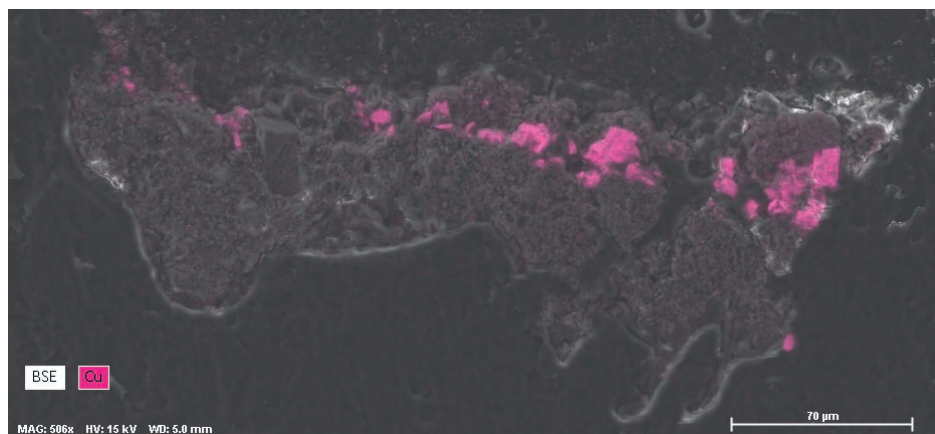
Z zaplanowanych prac malarskich malarz odnowić miał piętnaście „sztuk ram naokoło portretów uszkodzonych przez zaciekanie [...] wraz z poprawieniem gdzieś niedziektórych portretów”³⁶. Z całą pewnością mowa tu o galerii w Izbie Stołowej Górnej, skoro wcześniej uwzględniono „wyreperowanie i wybielenie sali najostrożniej pędzlem od ręki naokoło portretów części porujnowanych ścian”³⁷.

Już w następnym miesiącu Rada Administracyjna wyasygnowała wnioskowaną sumę na zapobiegnięcie „zupełnej dezolacji zamku pobiskupiego”. Ze względu na

³⁵ G.Z. Żukowska, *Sprawozdanie z badań próbek z pałacu w Kielcach*, rps.

³⁶ Ibidem, s. 40.

³⁷ Ibidem.



Il. 3. Obraz z mikroskopu skaningowego w świetle elektronów odbitych z zaznaczonymi ziarnami zawierającymi miedź, fot. J. Kotowski

nadchodzącą zimę naprawy odłożono na rok następny³⁸. Nowe gontowe poszycie nie okazało się trwałe, a stan więźby również nie był dobry, skoro oprócz uwag w kosztorysie Meyzera także w raporcie Wydziału Skarbowego Komisji Województwa Krakowskiego, złożonym w marcu 1836 roku, zwrócono uwagę, „iż nad środkowym korpusem zamku i wieżami do tego przytykającymi, dach jest zupełnie zrujnowany i potrzebuje być na nowo zbudowanym, przeistoczonym i urządzonym”³⁹. Już wówczas zakładano jego zupełną przebudowę. W czerwcu 1836 roku zaplanowane rok wcześniej prace zrealizowano. „Że zaś obok tych reparacji w tymże zamku jako gmachu starym okazały się równie gwałtowne i szybkiego zaradzenia potrzebujące inne reparacje” budowniczy wojewódzki sporządził dodatkowe dwa kosztorysy na łączną kwotę 3534 zł i 17,5 gr⁴⁰.

Prace prowadzono w dawnych pokojach biskupich zajętych na mieszkanie prezesa Komisji Województwa, Izbie Stołowej Górnej i dawnych pokojach prałatów⁴¹. W mieszkaniu prezesa m.in. poprawiono zdobiony sufit owalny w sypialni wraz z wymianą znajdujących się ponad nim przegnitych belek i naprawą pozostałej konstrukcji przy użyciu żelaznych klamer, w innych pomieszczeniach wykonano także nowe proste sufity, kładąc ponad nimi na stropach nowe polepy i uzupełniając

³⁸ Ibidem, s. 298.

³⁹ Ibidem, s. 358.

⁴⁰ Ibidem, s. 382.

⁴¹ AGAD, KRSW, sygn. 6491, s. 45–46. Rachunek sporządzony 23 grudnia (4 stycznia) 1836 (1837) roku.

stare „na całej górze”⁴². Oprócz prac malarskich, wykonanych w Izbie Stołowej Górnej, odświeżono także „co do kolorów” pokój sypialny. Zachowało się pokwitowanie za wykonanie tej usługi, wystawione dla malarza o nazwisku Böhme⁴³.

Koszt napraw wnętrz pałacowych, zarządzonych w październiku 1838 roku, wyniósł 1330 zł⁴⁴. Wykonano również wzmocnienia kopuł na czterech wieżach, za co zapłacono 1510 zł⁴⁵. W sierpniu 1845 roku powstał kolejny szczegółowy opis korpusu pałacu, w którym bardzo lakonicznie odnotowano ówczesny stan zachowania reprezentacyjnych wnętrz⁴⁶. Na pierwszym piętrze w dawnym Drugim Pokoju Prałatów funkcjonowała nadal kuchnia. Posadzka w tym pomieszczeniu ułożona była po połowie z cegieł i tarcic, „u góry sufit – kapa wielka, utrzymywana jednym prętem żelaznym”. W Izbie Stołowej Górnej „posadzka taflowa zła – powała z tarcic malowana”, „na ścianach tej sali wokoło są portrety biskupów w liczbie 56 i 4 oddzielnie malowane herby”⁴⁷. Obecny Drugi Pokój Biskupi był „malowany żółto”, natomiast Trzeci Pokój Biskupi na kolor perłowy⁴⁸. W kolejnym roku odnotowano, że w związku z projektowaną lokalizacją w zamku pomieszczeń Trybunału Cywilnego Guberni Radomskiej przeprowadzono na polecenie księcia namiestnika Królestwa jedynie „wewnętrzne urządzenie” niektórych lokali, a nie pełną restaurację budynku. Prace te, które odbyły się latem 1846 roku, według załączonego rachunku objęły jednak ponownie naprawę dachu, zapłacono bowiem „za gonty i tarcice do reperacji dachu korpuśnego” oraz pracę cieśli⁴⁹. W jednej z wielkich sal piętra, prawdopodobnie w Sieni Górnej, osadzono ponownie okna i otynkowano je, wykonano także szereg drobnych robót naprawczych i porządkowych. Większe prace przystosowujące kilka komnat korpusu zamkowego na potrzeby instytucji sądowych nastąpiły trzy lata później. Zdecydowano wówczas m.in. o usunięciu kuchni zajmującej jeden z dawnych pokoiów prałatów: „123 łokci [kwadratowych] pułapu oskrobać i pobielić, komin rozebrać z kuchnią i kappą, cegłę obciosać i gruzy wynieść”⁵⁰.

⁴² Ibidem, s. 41.

⁴³ Ibidem, s. 53. Pokwitowanie wystawione 28 listopada 1836 roku.

⁴⁴ AGAD, KRSW, sygn. 6490, s. 367.

⁴⁵ Ibidem, s. 372.

⁴⁶ APR, ZDP, *Akt podawczy korpusu zamku pobiskupiego w Kielcach wraz ze składami do niego należącymi*, 8(20) sierpnia 1845 r., sygn. 7179, s. 5–34

⁴⁷ Ibidem, s. 25–26.

⁴⁸ Ibidem, s. 26.

⁴⁹ APR, ZDP, sygn. 7180, s. 195–200. Rachunek sporządzony 31 sierpnia (12 września) 1846 roku.

⁵⁰ APR, ZDP, sygn. 7181, s. 142–166; Protokół rewizyjno-odbiorczy wyreperowanego zamku pobiskupiego w mieście Kielcach, sporządzony 26 marca (7 kwietnia) 1849 roku, s. 149–150.

W 1860 roku nastąpiła projektowana od dłuższego czasu kompleksowa adaptacja wnętrza pałacu biskupiego na pomieszczenia sądu, o czym donosił „Kurier Warszawski”: „Na pomieszczenie władz sądowych, z największym pospiechem, [...] restaurują wspaniały i piękny zamek pobiskupi w Kielcach”; „W pobiskupim zamku w Kielcach restauracja ram i obrazów postępuje wybornie, ze wszelką sumiennością oraz z zachowaniem wszelkich cech w najdrobniejszych akcesoriach”⁵¹.

Przeprowadzoną wówczas pośpiesznie przez Aleksandra Rycerskiego i Teodora Borkowskiego konserwację trzech plafonów (w tym jeden łącznie z obrazami narożnymi) wraz z ramami omówił w swoim artykule Wojciech Przybyszewski⁵². W 1887 roku miały miejsce kolejne prace remontowe. Jak pisano w prasie „przy restaurowanym obecnie pałacu biskupów w Kielcach urządzona będzie nowa kaplica oraz lokal na bibliotekę konsystorską”⁵³. Koszt prac wyniósł 15 tysięcy rubli.

Stan pomieszczeń pierwszego piętra pałacu w pierwszej połowie XX wieku

Zakres prac konserwatorskich we wnętrzach korpusu głównego w okresie międzywojennym ukazuje dziennik prowadzony przez konserwatora wojewódzkiego Andrzeja Olesia. 20 lutego 1935 roku zapisał, że trwały już prace remontowe we wnętrzach sal pierwszego piętra, w tym w Izbie Stołowej Górnej. W trakcie rozmów z wojewodą w Urzędzie Wojewódzkim proponował zaproszenie komisji, która ustali szczegółowy program prac⁵⁴. Oleś 15 marca odnotował, że opracowanie dotyczące ikonografii pałacu miał przygotować ksiądz Józef Zdanowski. Jednocześnie w trakcie badania sufitów

ukazały się pierwotne stropy drewniane, polichromowane. Na ścianach fryzy malowane, ornament [...] pośrodku ścian – herby-tarcze, środkowe podtrzymują aniołowie. Stropy występują we wszystkich salach I piętra, poza salami, gdzie są plafony⁵⁵.

⁵¹ *Z Kielc*, „Kurier Warszawski” 1860, nr 216, s. 1225; *Z Kielc*, „Kurier Warszawski” 1860, nr 240, s. 1365–1366. Były to obrazy przedstawiające sejm warszawski, zawarcie pokoju w Sztumskiej Wsi (wraz z obrazami w narożnikach) i pożar nieustalonego miasta.

⁵² W. Przybyszewski, *Na miarę czasów i umiejętności*, „Spotkania z Zabytkami” 2007, nr 6, s. 8–12.

⁵³ *Z różnych stron*. Kaplica i biblioteka, „Gazeta Polska” 1887, nr 224, s. 3.

⁵⁴ *Dzienniki konserwatorskie Andrzeja Olesia 1928–1929, 1935–1936, 1941–1945*, t. 14, oprac. O. Dyba, M.D. Jasińska, Kraków 2007, s. 51.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 52.

Już dwa dni później konserwator zalecił wykonanie fotografii odsłoniętych stropów, co miał zrobić pracownik Urzędu Śledczego⁵⁶.

Andrzej Oleś omówił pomieszczenia zajmowane przez gabinet wojewody i pokój sekretarza wojewody, które wcześniej stanowiły jedną salę, gdzie również zachował się plafon malowany. Konserwator dążył do przywrócenia pierwotnego kształtu pomieszczenia, zanotował także, że należy odsłonić dekoracje poczekalni i zająć się klatką schodową. W pokojach zajmowanych przez wicewojewodę odkryto, że trzy belki stropowe były już wcześniej wymienione, nie miały bowiem polichromii. Z powodu zbutwienia usunięto z konstrukcji dwie kolejne belki⁵⁷.

W marcu Andrzej Oleś omawiał prace prowadzone w pałacu biskupim z konserwatorem Jerzym Remerem i dyrektorem Państwowej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Krakowie Wiesławem Zarzyckim. Będąc ponownie w Kielcach, 6 kwietnia, Oleś stwierdził, że mury Izby Stołowej Górnej zostały zaatakowane mikrobiologicznie. Zalecił wykucie „ok. 1 m” ściany pod stropem⁵⁸.

Od 7 maja 1935 roku do początku drugiej połowy miesiąca Oleś przebywał w Kielcach. W tym czasie w pałacu w poczekalniach pierwszego piętra usunięto „nowsze ścianki działowe”, rozpoczęto rozmowy na temat kafli do pieców, drzwi klatki schodowej i świeczników. Z wojewodą omawiano urządzenie w poczekalni wystawy pamiątek historycznych⁵⁹.

W lipcu 1935 roku prace remontowe pomieszczeń *piano nobile* były już zaawansowane. Oleś spotkał się wówczas z Wojciechem Jastrzębowskiem z Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego i przedstawił mu plany fasady i przekroje podcieni⁶⁰. Na początku sierpnia w sali frontowej pierwszego piętra odsłonięto malowany fryz oraz strop polichromowany. W Izbie Stołowej Górnej odkryto pod portretami pierwotne dekoracje malarskie, natomiast na ścianie frontowej z oknami owale z portretami i nierozpoznane wówczas kompozycje⁶¹.

Na początku roku 1936 trwał remont dwóch komnat z plafonami. Oleś nakazał pozostawienie plafonów bez renowacji, powołał również komisję artystyczną złożoną z plastyków⁶². W dzienniku zamieścił fragment fryzu z Izby Stołowej Górnej. Odnosił też zalecenie dotyczące pomalowania na gładko ścian w ciemniejszej

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ Ibidem.

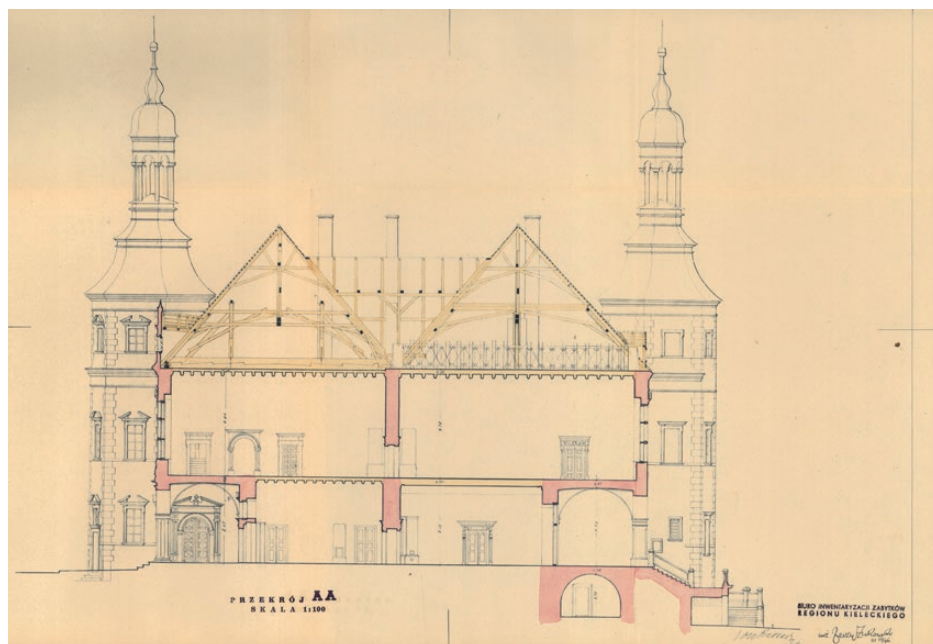
⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ Ibidem, s. 55.

⁶⁰ Ibidem, s. 61.

⁶¹ Ibidem.

⁶² Ibidem, s. 65.



Il. 4. Pomiar korpusu głównego Pałacu Biskupów Krakowskich w Kielcach, przekrój poprzeczny, 1946, za: AAN, MO, sygn. 763

kolorystyce⁶³. Z 14 lutego pochodzi zapis na temat zawerniksowania, pokrycia żelatyną i pomalowania klejowo czterech portretów w dolnym rzędzie na ścianie od okna. Po skopiowaniu, portrety wmalowano w pola ściany południowo-zachodniej. Prace te zostały zapewne niezbyt ściśle skomentowane w doniesieniach prasowych, gdyż w październiku Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego opublikowało sprostowanie:

M.in. prace przy odnawianiu i wydobywaniu spod tynków malowideł ściennych i na odkrytym belkowaniu sufitów oddane zostały wykwalifikowanym artystom-konserwatorom, znanym z innych robót tego rodzaju. Obawy i zastrzeżenia co do „zniszczenia starej polichromii Dolabelli” i „zamalowania kilku portretów biskupów krakowskich” są nieuzasadnione, ponieważ plafonowe obrazy wspomnianego malarza nie wchodzą w program podjętych prac konserwatorskich, a żaden z portretów biskupów krakowskich nie został zamalowany. Puste miejsca w ramach malowanych były przeznaczone

⁶³ Ibidem, s. 66.

na kontynuację tychże portretów biskupów, co nie zostało wykonane w dawniejszych czasach⁶⁴.

W styczniu 1937 w dwutygodniku „Radostowa” ukazały się fotografie z uroczystości noworocznych, jakie miały miejsce w pałacu w Izbie Stołowej Górnej, na których widoczne są fragmenty odnowionych ścian sali⁶⁵.

Podsumowaniem zrealizowanych w okresie międzywojennym prac konserwatorskich, jak również, przynajmniej w odniesieniu do części więźby dachowej, zapewne także wcześniejszych, dziewiętnastowiecznych przekształceń, jest do tychczas niepublikowana inwentaryzacja pałacu biskupiego wykonana w latach 1945–1946 i przechowywana w Archiwum Akt Nowych w Warszawie⁶⁶. Przekrój poprzeczny przez korpus główny budynku ukazuje, w jaki sposób w XIX i XX wieku starano się zabezpieczyć poprzez zmiany konstrukcyjne więźby dachowej i wprowadzenie żelbetowych podciągów mury budynku i polichromowane stropy reprezentacyjnych pomieszczeń pałacu.

Podsumowanie

Budynek Dawnego Pałacu Biskupów Krakowskich w Kielcach po przejęciu w 1789 przez Skarb Państwa wykorzystywało w kolejnych stuleciach wiele instytucji. By przystosować wnętrza do swoich potrzeb, kolejni użytkownicy przeprowadzali liczne prace adaptacyjne, które z reguły obejmowały ingerencje w wystrój reprezentacyjnych pomieszczeń. W artykule wykorzystano wiele materiałów archiwalnych dokumentujących przeprowadzane remonty, z których przytoczono szczegóły odnoszące się do zakresu prac, w tym napraw stropów i murów pierwszego piętra korpusu budowli oraz dachu. Jak wykazano, stan zachowania polichromii ścian i dekoracji stropów powiązany był ściśle ze stanem więźby dachowej i poszycia. Uszkodzenia tych elementów pokrycia budynku skutkowały przenikaniem wody do wnętrza budowli i stopniowym niszczeniem wystroju pomieszczeń. Jednocześnie z zachowanych dokumentów archiwalnych wynika, że w trakcie powtarzających się remontów starano się wymieniać jedynie najbardziej zniszczone części stropów i murów, a historyczne dekoracje sal *piano nobile* poddawano naprawie. Roboty

⁶⁴ *Prace nad konserwacją pałacu biskupiego w Kielcach*, „Iskra” 1936, nr 383, s. 2.

⁶⁵ *Nowy Rok na zamku kieleckim*, „Radostowa” 1937, R. 2, s. 2–3.

⁶⁶ Archiwum Akt Nowych w Warszawie (AAN), Ministerstwo Odbudowy (MO), sygn. 763. Inwentaryzacja obejmuje osiem fotografii i dziewięć arkuszy, w tym cztery przekroje.

te, zwłaszcza przy wystroju malarskim, starano się powierzać doświadczonym rzemieślnikom i artystom. Dopiero na lata trzydzieste XX wieku przypadają pierwsze systematyczne badania dekoracji wnętrz reprezentacyjnych pałacu prowadzone pod nadzorem konserwatora wojewódzkiego Andrzeja Olesia. Ustalenia te potwierdzają wykonane niedawno badania konserwatorskie w Izbie Stołowej Górnej i Drugim Pokoju Pałatów.

Projekt badawczy realizowany ze środków Narodowego Centrum Nauki „Od złoża do palety malarza: pozyskiwanie i szlaki handlowe azurytu, malachitu i smalty na obecnym terytorium Polski (XVI–XVIII w.)” (nr projektu 2015/19/N/HS2/03503). Kierownik projektu: Sylwia Svorová Pawełkowicz.

Bibliografia

Źródła

- Archiwum Akt Nowych w Warszawie, Ministerstwo Odbudowy, sygn. 763.
Archiwum Główne Akt Dawnych, Komisja Rządowa Spraw Wewnętrznych, sygn. 6485, 6486, 6487, 6489, 6490, 6491.
Archiwum Państwowe w Radomiu, Zarząd Rolnictwa i Dóbr Państwowych Guberni Radomskiej, Kieleckiej, Lubelskiej, Siedleckiej, sygn. 1080a, 7179, 7180, 7181, 16715.

Opracowania

- Coccato A., Moens L., Vandenabeele P., *On the stability of mediaeval inorganic pigments: a literature review of the effect of climate, material selection, biological activity, analysis and conservation treatments*, „Heritage Science” 2017, nr 5, doi:10.1186/s40494-017-0125-6 (dostęp: 25.08.2021).
- Dzienniki konserwatorskie Andrzeja Olesia 1928–1929, 1935–1936, 1941–1945*, t. 14, oprac. O. Dyba, M.D. Jasińska, Kraków 2007.
- Lewicki J., *Pałac Biskupów Krakowskich w Kielcach. Przemiany zespołu w latach 1795–1864*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach” 2011, t. 26, s. 26–101.
- Majdowski A., *Zarys organizacji służb budowlanych w Księstwie Warszawskim*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” 2012, t. 43, s. 399–418.
- Nowy Rok na zamku kieleckim*, „Radostowa” 1937, R. 2, s. 2–3.
- Orzeł Biały. Herb Państwa Polskiego. Materiały sesji naukowej w dniach 27–28 czerwca 1995 roku na Zamku Królewskim w Warszawie*, red. S.K. Kuczyński, Warszawa 1996.
- Prace nad konserwacją pałacu biskupiego w Kielcach*, „Iskra” 1936, nr 383, s. 2.

Przybyszewski W., *Na miarę czasów i umiejętności*, „Spotkania z Zabytkami” 2007, nr 6, s. 8–12.

Rastawiecki E., *Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających*, t. 3, Warszawa 1857.

Szczepański J., *Architekci i budowniczowie. Materiały*, Kielce 1990.

Szyller S., *Czy mamy polską architekturę?*, Warszawa 1916.

Z Kielc, „Kurier Warszawski” 1860, nr 216, s. 1225.

Z Kielc, „Kurier Warszawski” 1860, nr 240, s. 1365–1366.

Z różnych stron. *Kaplica i biblioteka*, „Gazeta Polska” 1887, nr 224, s. 3.

Żukowska G.Z., *Sprawozdanie z badań próbek z pałacu w Kielcach*, rps.