19

studia i materiały lubelskie

STUDIA
I MATERIAŁY LUBELSKIE

19

STUDIA I MATERIAŁY LUBELSKIE

TOM 19

Lublin 2017

Redaktor naukowy tomu dr Andrzej Frejlich

Recenzenci prof. dr hab. Lechosław Lameński
dr hab. Krzysztof Gombin

Adiustacja i korekty Paulina Janczylik
Magdalena Janik
Ewa Kuszyk-Peciak

Skład Joanna Dyszczyk

Projekt okładki Sebastian N. Górski

Fotografie ze zbiorów
Muzeum Lubelskiego
oraz zbiorów prywatnych

Tłumaczenia na język angielski Marcin Michniowski

ISSN 0585-5276

© Muzeum Lubelskie w Lublinie, 2017

Muzeum Lubelskie w Lublinie
ul. Zamkowa 9, 20-117 Lublin
www.muzeumlubelskie.pl

Spis treści

Od redakcji 7

TEMATY I PROBLEMY

Magdalena Howorus-Czajka
Alternatywne funkcje zabytkowych wnętrz kościelnych a mariaż ze sztuką współczesną 11

Aneta Kramiszewska
Dialog czy dwa monologi? Koncepcja prezentacji zbiorów sztuki w Muzeum Katedralnym w Würzburgu . 19

Magdalena Białonowska
Co ma Koons do Le Bruna i Kapoor do Le Nôtre'a? O wystawach sztuki współczesnej w muzeach-rezydencjach na przykładzie Pałacu w Wersalu i Zamku Królewskiego w Warszawie 28

Dominik Kuryłek
50 lat dialogu Romana Dziadkiewicza z Muzeum Narodowym w Krakowie 36

Kamila Leśniak
Wystawa „Rodzina człowiecza" – ku nowym formom wyrażania 42

Jolanta Żuk-Orysiak
Inwazja sztuki – o działaniach twórczych na ekspozycjach stałych w Muzeum Lubelskim, w głównej siedzibie na zamku. Dyskusja i résumé wystawy „[A]symetrie", sztuka współczesna w kontekście muzeum 50

MISCELANEA

Marta Stasiak-Cyran
Charakterystyka osady kultury przeworskiej z okresu rzymskiego w Nieszawie Kolonii, gmina Józefów nad Wisłą, powiat opolski, województwo lubelskie – osiągnięcia i perspektywy badawcze 63

Tomasz Markiewicz
O czym mówią skarby monet na ekspozycjach w Muzeum Lubelskim 73

Tomasz Markiewicz
Znalezisko monet z XVII–XVIII wieku z Lublina 79

Małgorzata Surmacz
Pogrzeb biskupa lubelskiego Franciszka Jaczewskiego w relacji pamiętnikarskiej 85

Tomisław Giergiel, Jan Ptak
Heraldyczna interpretacja genezy i funkcji malowideł bizantyńsko-ruskich w prezbiterium kolegiaty sandomierskiej 90

SPRAWOZDANIA

Maciej Drewniak
„Przeszłość ulepiona z gliny" – archeologiczna wystawa czasowa 119

Małgorzata Surmacz
Spotkania towarzyszące wystawie o wychowankach Szkoły Lubelskiej 123

Piotr Majewski
„Moje WSZYSTKO", czyli Sławomira Marca walka o uzdrowienie sztuki. Sławomir Marzec, „Moje WSZYSTKO". Wystawa w Muzeum Lubelskim w Lublinie, maj–czerwiec 2016 129

Od redakcji

Kolejny, 19 tom „Studiów i Materiałów Lubelskich" ukazuje się w nieco zmienionym kształcie. Zawartość została zgrupowana w trzech działach, co ułatwi poruszanie się po treści tomu. Licząc na wyjście poza lokalne środowisko odbiorców, wprowadzamy główny dział problemowy, w którym zamieszczane będą teksty oscylujące wokół jednego lub pokrewnych tematów i problemów. Mamy nadzieję, że pozwoli to przyciągnąć również autorów reprezentujących różne dyscypliny humanistyki i środowiska. Jako czasopismo muzealne będziemy podejmować problemy ważne dla teorii i praktyki muzealnej, ale i związane luźniej z tradycyjnym muzeum. Rola współczesnego muzeum w kulturze czy wręcz w przemyśle kulturowym prowokuje do jego nowych definicji i dyskusji w gronie poszerzonym o przedstawicieli tych dyscyplin naukowych, którzy do tej pory na jego temat się nie wypowiadali.

Kilka tekstów zamieszczonych w części problemowej obecnego tomu podejmuje temat relacji między sztuką dawną i współczesną w kontekście ekspozycji muzealnej. Autorami są zarówno badacze sztuki dawnej, jak i współczesnej, muzealnicy, historycy sztuki, konserwatorzy. Podejmowane tematy dotyczą nie tylko relacji dzieł dawnych i współczesnych w przestrzeni ekspozycyjnej, ale też kontekstu czy oprawy architektonicznej dla eksponatów. Wiele muzeów ma siedziby w budynkach historycznych, ale też coraz więcej funkcjonuje w nowoczesnych otoczeniu architektonicznym, niezależnie od tego, czy prezentują sztukę dawną, czy współczesną. Ten fakt nie pozostaje bez wpływu na sposób odbioru eksponatów muzealnych. Ważnym impulsem do podjęcia tej tematyki była prezentowana w Muzeum Lubelskim wystawa „[A]symetrie. Sztuka współczesna w kontekście muzeum", na której dzieła sztuki współczesnej ze zbiorów Muzeum Lubelskiego i kolekcji Lubelskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych zaprezentowano nie jako odrębną ekspozycję, ale interwencję w wystawę stałą Muzeum. Problemy takich działań i ich konsekwencje dyskutowane były podczas konferencji towarzyszącej wystawie, a zatytułowanej „Sztuka współczesna – sztuka dawna w przestrzeni muzeum. Dialog czy dwa monologi?".

W kolejnych dwóch działach tomu znaleźć można teksty będące wynikiem indywidualnych prac badawczych pracowników naszego muzeum, często prowadzonych na własnych zbiorach, oraz sprawozdania z kilku wystaw. Na odrębną uwagę zasługuje artykuł poświęcony heraldycznej interpretacji malowideł bizantyńsko-ruskich w prezbiterium kolegiaty sandomierskiej. Wnosi on nowe i istotne ustalenia na temat politycznego kontekstu fundacji Władysława Jagiełły i poszerza możliwości odczytania lubelskich fresków w Kaplicy Trójcy Świętej.

Zapraszamy do lektury.

Andrzej Frejlich

TEMATY
I PROBLEMY

Magdalena Howorus-Czajka

Alternatywne funkcje zabytkowych wnętrz kościelnych a mariaż ze sztuką współczesną

Ochrona zabytków to proces. Proces polegający na rozpoznaniu, badaniu, dokumentacji, konserwacji, monitoringu, dokumentacji itd. Proces to uporządkowany w czasie ciąg zmian i stanów zachodzących po sobie. Każdy proces jest nośnikiem funkcji, a funkcje składają się na systemy. Ochrona zabytków nie jest procesem zachodzącym w izolacji, ale pełni określoną funkcję, istotną z perspektywy działania systemu, jakim jest otoczenie człowieka, w sensie kulturowym, środowiskowym, społecznym i ekonomicznym. Dbając o poprawność ochrony zabytków, nie można zapominać o kontekście, przyczynach i konsekwencjach tego procesu.

Paulina Florjanowicz[1]

Zmieniające się realia historyczno-ekonomiczne sprawiają, że cywilizowane społeczeństwa stają przed dylematem odpowiedniego zagospodarowania zabytków, a co za tym idzie także środków przeznaczanych na ich ochronę. W specyficznej sytuacji są obiekty sakralne i postsakralne, które noszą w swej materialnej pamięci pierwiastek sacrum.

Chciałabym tu rozważyć dwa przykłady ukazujące strategię postępowania z zabytkowym wnętrzem sakralnym wobec jego mariażu ze sztuką współczesną. Pierwszym przykładem będzie kościół św. Jana w Gdańsku, drugim zaś kościół Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Lubiążu. Zabytki te różni teren, łączy zaś tragiczna historia. Obydwa zostały okaleczone w czasie ostatniej wojny, jednak przeżywają swoiste „wskrzeszenie" dzięki mariażowi ze sztuką współczesną.

Po utraceniu swojej pierwotnej funkcji zabytek, mimo prac zabezpieczających, byłby tylko pustą skorupą dawnej świetności, gdyby nie otrzymał nowej funkcji. Dlatego też w Europie wypracowano kilka koncepcji rewitalizacyjnych, również dla budowli sakralnych lub postsakralnych, które z różnych przyczyn wymagają wsparcia instytucji czy państwa lub przeszły w posiadanie właścicieli świeckich. Pierwsza koncepcja jest symbiozą funkcji religijnej i kulturalnej. Przykładem może być kościół Najświętszej Marii Panny na Piasku we Wrocławiu, który jest jednocześnie galerią sztuki, jak również wspomniany kościół św. Jana w Gdańsku. Kolejne warianty zakładają pozbawienie obiektu funkcji sakralnej. Są to funkcje: muzeum (na przykład zespół poklasztorny Bernardynów w Jaworze), centrum kulturalno-wystawienniczo-konferencyjnego (na przykład kościół św. Urszuli w Udaninie na Dolnym Śląsku, kościół Najświętszej Marii Panny w Elblągu – słynne Centrum Sztuki Galeria EL), biblioteczna, rekreacyjno-sportowa (kościół ewangelicki w Ziębicach na Dolnym Śląsku jako hala sportowa gimnazjum), kommemoratywna (trwała ruina), sepulkralna (kolumbarium w kościele św. Konrada w Marl-Huels) i mieszkalna[2].

Gotycki kościół św. Jana w głównym zrębie powstał w latach 1370–1465[3]. Blisko sto lat po zakończeniu budowy (1559) świątynię przejęli luteranie. Mimo protestanckiego ikonoklazmu zachowali wystrój, jedynie przystosowując wnętrze do liturgii luterańskiej (na przykład zwrócenie ław w kierunku ambon, a nie ołtarza) i wciąż wzbogacając je pięknym wyposażeniem w wiekach następnych[4]. Pod koniec XVI wieku dały o sobie znać wady konstrukcyjne świątyni. Przyczyną był niestabilny, nasypowy grunt uniemożliwiający wybudowanie głębokich fundamentów, co doprowadziło do rozchwiania konstrukcji i wymusiło

[1] P. Florjanowicz, *Wstęp*, „Ochrona Zabytków" 2012, 3–4, s. 3.

[2] A. Organisty, M. Wyrzykowska, *Muzeum Willmanna, czyli „świątynia sztuki" w Lubiążu. Propozycje rewitalizacji kościoła klasztornego Wniebowzięcia NMP*, [w:] *Kościół klasztorny Wniebowzięcia NMP w Lubiążu: historia, stan zachowania, koncepcja rewitalizacji*, red. A. Kozieł, Wrocław 2010, s. 149–152. Autorzy przytaczają liczne przykłady rewitalizacji obiektów postsakralnych z całej Europy. Inne opracowanie tego zagadnienia to: J. Kurek, *Laicyzacja sacrum. Współczesna adaptacja świątyń do nowych funkcji*, http://www.pif.zut.edu.pl/pif-15_pdf/B-05_KUREK.pdf, dostęp: 10.02.2016.

[3] I. Berent, J. Szczepański, *Kościół św. Jana w Gdańsku*, Gdańsk 2012, s. 20.

[4] Tamże, s. 10.

prace wzmacniające (1588–1595): stabilizowano płytkie fundamenty pięciu filarów oraz ścian, a także założono ściągi sklepienia[5]. Dodatkowym utrudnieniem były umieszczone pod posadzką świątyni pochówki[6]. Wzmacniające prace budowlane prowadzone były i w następnych stuleciach z powodu wychylania się kolejnych ścian kościoła, osiadania filarów i pękania sklepień[7]. Przełom nastąpił w 1943 roku, kiedy wobec zbliżającego się frontu wschodniego niemieccy historycy sztuki i konserwatorzy rozpoczęli czynności zabezpieczające wyposażenie wnętrza. Zabytki ruchome zostały skatalogowane i przewiezione w bezpieczne miejsca. Ołtarz główny dłuta Abrahama van den Blocka ze względu na duże rozmiary pozostawiono zabezpieczony we wnętrzu świątyni[8]. Po pożarze gdańskiej starówki wiosną 1945 roku kościół św. Jana został przekazany na rzecz Skarbu Państwa jako opuszczony majątek poniemiecki. Niestety budowla ta nie została objęta odbudową w latach 1945–1960/1966. Najważniejszą interwencją zabezpieczającą zabytek było położenie nowego dachu w latach 50. XX wieku[9], a obiekt wymagał wielu prac konserwatorskich. Jego stan był na tyle zły, że budynek został wykorzystany jako naturalna sceneria do fragmentów filmu pt. *Kolumbowie rocznik 20* (reż. Janusz Morgenstern, 1970) przedstawiających walki w powstaniu warszawskim. Wieloletni brak dostatecznych zabezpieczeń doprowadził do zawalenia się jednego z filarów nawy głównej, a wraz z nim powiązanych sklepień (1986). By powstrzymać degradację zabytku, odbudowano zawalony filar oraz wzmocniono betonowymi okładzinami inne zagrożone filary korpusu nawowego. W tym stanie zabytek dotrwał do 1989 roku. Wówczas to zamiany ustrojowe umożliwiły przekazanie go Archidiecezji Gdańskiej[10]. Zapewne wysokie koszty odbudowy i renowacji obiektu sprawiły, że władze kościelne przystały na koncepcję połączenia funkcji sakralnej z kulturalną, w wyniku której 23 lutego 1995 roku Archidiecezja Gdańska, Wojewoda Gdański i Nadbałtyckie Centrum Kultury podpisały umowę dotyczącą przekazania Nadbałtyckiemu Centrum Kultury kościoła św. Jana na trzydzieści lat[11] z prawem do równoległego użytkowania sakralnego. Od 1998 roku kościół św. Jana jest ośrodkiem Duszpasterstwa Środowisk Twórczych Archidiecezji Gdańskiej, które zachowuje funkcje liturgiczne obiektu[12]. Główne prace konserwatorsko-modernizujące rozpoczęły się w 2009 roku. Było to możliwe dzięki uzyskaniu funduszy europejskich w ramach Regionalnego Programu Operacyjnego pt. Rewaloryzacja i adaptacja kościoła św. Jana w Gdańsku na Centrum św. Jana. Etap I[13]. Koncepcja konserwacji kościoła zakładała zachowanie jego wnętrza w stanie jak po pożarze w 1945 roku[14]. W myśl założeń projektu część wschodnią (prezbiterium) przeznaczono na funkcje liturgiczne, a zachodnią (korpus nawowy) przystosowano do pełnienia funkcji kulturalnych: wybudowano scenę wraz z profesjonalnym nagłośnieniem i oświetleniem, garderoby dla artystów umieszczono we wnętrzu wieży, do której dobudowano klatkę schodową. Symbolem dwufunkcyjności obiektu mogą być obrotowe krzesła, które są wykorzystywane zarówno podczas niedzielnych mszy, jak i podczas koncertów. We wszystkich tych pracach dbano o zachowanie standardów konserwatorskich i wszelkie interwencje (na przykład montaż oświetlenia, nagłośnienia czy rolet zasłaniających okna) były wprowadzane przy zastosowaniu nowoczesnych technologii minimalizujących ingerencję w tkankę zabytku. Obecnie obiekt jest w bardzo dobrej kondycji. Konserwatorzy wykonali ogrom prac zabezpieczających sprzężonych z modernizacją i rewaloryzacją budowli (na przykład żmudną pracę sklejania pęknięć i rozwarstwień zabytkowych płyt połączono

[5] S. Bogdanowicz, *Kościół św. Jana w Gdańsku*, Gdańsk 1990, s. 12–13.

[6] Tamże, s. 13.

[7] Tamże.

[8] http://www.centrumswjana.pl/kosciol-sw-jana, dostęp: 9.02.2015; wypowiedź Iwony Berent (kierownika biura odbudowy kościoła św. Jana z ramienia Nadbałtyckiego Centrum Kultury w Gdańsku), http://www.youtube.com/watch?v=l-aJQek0zlI&feature=youtube, dostęp: 9.02.2015) oraz notatki autorki z prelekcji Iwony Berent w cyklu wykładów Akademii Dawnego Gdańska organizowane przez Instytut Kultury Miejskiej w Gdańsku 28.01.2015, http://www.ikm.gda.pl/2015/01/cykl-wykladow-akademii-dawnego-gdanska/, dostęp: 9.02.2015.

[9] Notatki autorki z prelekcji Iwony Berent, dz. cyt.

[10] I. Berent, J. Szczepański, dz. cyt., s. 10.

[11] Obecnie okres użyczenia przedłużony jest do 2045 r., http://www.youtube.com/watch?v=l-aJQek0zlI.

[12] I. Berent, J. Szczepański, dz. cyt., s. 10.

[13] Źródło finansowania: Regionalny Program Operacyjny dla Województwa Pomorskiego na lata 2007–2013; Oś priorytetowa 6 – Turystyka i dziedzictwo kulturowe; Działanie 6.3 – Regionalne dziedzictwo kulturowe o potencjale turystycznym; Beneficjent: Nadbałtyckie Centrum Kultury w Gdańsku; Kwalifikowana wartość projektu: 14 633 004,23 zł; Kwota dofinansowania: 11 001 923,08 zł, źródło: http://centrumswjana.pl/kosciol-historia/, dostęp: 8.02.2016.

[14] Wypowiedź Małgorzaty Sadowskiej-Mathes, kierownika prac konserwatorskich, http://www.youtube.com/watch?v=l-aJQek0zlI.

z wprowadzeniem systemu ogrzewania podłogowego w kościele). W miarę postępu działań konserwatorskich do kościoła zaczęły wracać wywiezione po 1943 roku elementy wystroju wnętrza[15]. Wciąż jednak wiele (na przykład prospekt organowy) czeka, aby przywrócono im dawną świetność.

Kościół Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Lubiążu miał podobnie dramatyczne losy jak kościół gdański[16]. Historia kościoła przyklasztornego w Lubiążu sięga XII wieku, kiedy to początkowo benedyktyni, a potem cystersi osiedlili się na tym terenie. Gotycki zrąb obecnego kościoła przyklasztornego powstał w początkach XIV wieku i był konsekrowany w roku 1340. Wiek XIV to okres rozkwitu opactwa, któremu kres położyły wojny husyckie, w czasie których w 1432 roku kościół spłonął. Został jednak szybko odbudowany. Kolejne dwieście lat to dla klasztoru lubiąskiego czasy trudne. Podczas wojny trzydziestoletniej Lubiąż zajęły wojska szwedzkie i saksońskie. Splądrowano wówczas dobra klasztorne, bibliotekę i archiwa. Po zakończeniu wojny nastąpił szczególny okres odbudowy i rozkwitu klasztoru pod rządami opatów Arnolda Freibergera (1632–1672) i Jana Reicha (1672–1691). Obecna świątynia zawdzięcza swój charakter gruntownej barokizacji prowadzonej pod kierunkiem Mathiasa Steina w latach 1672–1681, a następnie 1690–1698. Głównym malarzem lubiąskim był Michael Willmann (1630–1706), zwany „śląskim Apellesem", który w roku 1660 osiadł tu na stałe. Innymi wielkimi twórcami działającymi w Lubiążu byli Anton Felix Scheffler, Christian Filip Bentum i Franz Josef Mangoldt. W roku 1715 zbudowano nową, barokową fasadę kościoła, kruchtę i dwie wieże. Kres rozwojowi opactwa położyło pruskie panowanie nad tym terenem (1740). W 1811 roku, po kasacie zakonu, przywłaszczono sobie jego dobra, między innymi zasoby biblioteki cysterskiej, wywożąc obrazy do organizowanego we Wrocławiu Kunst- und Antiken Kabinett[17]. W czasie wojen napoleońskich w murach opactwa prowadzono szpital polowy. Od 1823 roku urządzono w nim szpital psychiatryczny. Na przełomie wieków XIX i XX wzrosło zainteresowanie wartością kulturalną klasztoru, czego przejawem były podejmowane działania konserwatorskie. Jednak na szerszą skalę prace przeprowadzono dopiero w latach 1934–1937.

Wokół dziejów kompleksu lubiąskiego w czasie II wojny światowej powstało wiele hipotez. Jedna z nich głosi, że była tu fabryka broni, inna, że prowadzono prace badawcze nad tranzystorem lub radarem na potrzeby nazistów. Kolejna, że składowano tu złoto III Rzeszy. Potwierdzenie części tych hipotez można znaleźć w pracach naukowych, które dokumentują ulokowanie w klasztorze fabryki zbrojeniowej i ośrodka badawczego firmy Telefunken[18]. Wiosną 1944 roku niemieccy urzędnicy rozpoczęli akcję wywożenia pozostałych jeszcze obrazów Willmanna oraz stalli Steinla i innych dzieł (na przykład *Piety lubiąskiej*) do składnicy w Lubomierzu (Liebenthal). Kompleks klasztorny został zajęty przez Armię Czerwoną 26 stycznia 1945 roku. Żołnierze radzieccy przebywali tu do 15 marca 1948 roku. W tym czasie zdewastowano nekropolie piastowskie oraz pozostałe groby, spalono resztę wystroju wnętrz, czym dopełniono zniszczenia obiektu. Po opuszczeniu klasztoru przez czerwonoarmistów sytuacja zabytku nie uległa poprawie. Jako mienie bezpańskie i poniemieckie zostało pozostawione na pastwę szabrowników. W 1951 roku opactwo przejął Zarząd Domu Książki i wykorzystał na składnicę. Sytuacja uległa poprawie w 1967 roku, kiedy pieczę nad zabytkiem objęło Muzeum Narodowe we Wrocławiu[19].

---

[15] Notatki autorki z prelekcji Iwony Berent, dz. cyt.

[16] Historia klasztoru i kościoła Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Lubiążu została opracowana na podstawie: *Opactwo Cystersów w Lubiążu i artyści*, red. A. Kozieł, Wrocław 2008; *Kościół klasztorny...*; P. Giergoń, *Lubiąż – opactwo Cystersów*, http://www.sztuka.net/palio/html.run?_Instance=www.sztuka.net.pl&_PageID=853&newsId=3020&callingPageId=852&_cms=newser&_CheckSum=1685977426 (dostęp: 7.02.2016); http://www.lubiaz.pl/lubiaz/historia, dostęp: 7.02.2016; http://www.fundacjalubiaz.org.pl/rewitalizacja.php, dostęp: 7.02.2016.

[17] Johan Gustaw Gottlieb Büsching wywiózł z Lubiąża min. 60 płócien Willmanna (M. Wyrzykowska, *Propozycje reintegracji wnętrza kościoła klasztornego w Lubiążu w kontekście rewitalizacji przestrzeni sakralnych na Śląsku*, [w:] *Opactwo Cystersów...*, s. 451; A. Kozieł, *Dzieła Michaela Willmanna i jego warsztatu przechowywane obecnie na terenie Polski (poza Śląskiem)*, http://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/1,35771,825984.html#ixzz40Kls6vWL, dostęp: 16.02.2016.

[18] M. Wyrzykowska, dz. cyt., s. 451; A. Kozieł, *Losy wyposażenia i wystroju kościoła klasztornego Wniebowzięcia NMP w Lubiążu po 1943 roku*, [w:] *Kościół klasztorny Wniebowzięcia NMP w Lubiążu. Historia, stan zachowania, koncepcja rewitalizacji*, red. A. Kozieł, Wrocław 2010, s. 129–147; G. Grajewski, „Między sztuką, nauką a polityką. Ochrona zabytków na Dolnym Śląsku w czasach III Rzeszy", praca doktorska przygotowana na Wydziale Architektury Politechniki Wrocławskiej pod kierunkiem prof. dr. hab. Janusza L. Dobesza, s. 317, http://www.dbc.wroc.pl/Content/30240/grajewski_miedzy_sztuka_PhD.pdf, dostęp: 10.02.2016.

[19] M. Wyrzykowska, dz. cyt., s. 452.

Obecny gospodarz kompleksu pocysterskiego to Fundacja Lubiąż powstała w 1989 roku z inicjatywy grupy społeczników pragnących ratować zabytek. Do sukcesów Fundacji należy zgromadzenie kwoty 15 000 000 zł, którą przeznaczono na niezbędne prace konserwatorskie i budowlane. Dokonane przez nią prace konserwatorskie były największą w Polsce inwestycją prowadzoną przez organizację pozarządową o charakterze społecznym (70% ze środków niepublicznych)[20]. Do głównych prac remontowych i konserwatorskich w latach 1993–2014, wykonanych dzięki staraniom Fundacji przy wsparciu Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Województwa Dolnośląskiego[21], należy wzmocnienie konstrukcji budynku klasztornego, remont dachów kompleksu głównego[22], odrestaurowanie sali książęcej i refektarza, kontynuowanie prac konserwatorskich w bibliotece, zainstalowanie dwóch nowych węzłów sanitarnych w pałacu. W kościele Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny oszklono okna, wykonano nowe schody w wieżach i położono posadzkę, odrestaurowano także kaplicę książęcą. Kontynuowane są też prace konserwatorskie w kaplicach św. Bernarda i św. Benedykta[23]. Niestety Fundacja Lubiąż odczuwa negatywne skutki kryzysu oraz spadku zaufania społecznego do tego typu organizacji, co utrudnia pozyskiwanie sponsorów i w konsekwencji znacznie uszczupliło możliwości finansowe. Obecnie Fundacja przeżywa głęboki kryzys, roczny deficyt wynosi około 150 000 zł[24]. Warto zauważyć, że fundusze europejskie opierają się na refundacji kosztów inwestycji. Fundacja nie dysponuje jednak odpowiednimi środkami na samodzielne ubieganie się o dofinansowanie[25].

Kościół Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Lubiążu nie doczekał się jednorodnej wizji przyszłości. Wydaje się, że ścierają się tu dwie propozycje. Pierwsza z nich wyklarowała się w środowisku historyków sztuki, którzy postulują stworzenie Muzeum Michaela Willmanna. Koncepcja ta posiada realne podstawy. Patrząc na ogołocone, lecz będące w dobrej kondycji mury kościoła przyklasztornego, trudno uwierzyć, że wyposażenie wnętrza, choć zdekompletowane, zachowało się w dobrym stanie i mogłoby wrócić na swe pierwotne miejsce. Podobnie obrazy Willmanna rozproszone są po muzeach i innych kościołach[26]. Badacze sprzeciwiają się zaprzeszłym ideom rekonstruowania utraconych elementów wystroju i, hołdując nowym technologiom, proponują wykorzystanie projekcji multimedialnych dopełniających obraz całości i stanowiących wartość historyczną, edukacyjną i turystyczną[27]. Historycy sztuki postulują nawet rozszerzenie koncepcji Muzeum Willmanna i przeistoczenie go w Galerię Śląskiej Sztuki Barokowej.

Druga koncepcja lansowana jest przez gospodarza obiektu – Fundację Lubiąż. Opiera się na propozycji rewitalizacji opracowanej przez biuro architektoniczno-projektowe „Pentagram" w Poznaniu[28], postulującej przekształcenie opactwa w centrum hotelowo-kongresowo-wypoczynkowe, a kościół Wniebowzięcia NMP w przestrzeń wystawienniczą[29]. Fundacja, wiedziona zapewne chęcią zdobycia funduszy na prace konserwatorskie obiektu, posuwa się do kontrowersyjnych decyzji o charakterze komercyjnym. Imprezy ma-

[20] P. Skrzywanek, *Czy Lubiąż można uratować…?*, [w:] *Opactwo Cystersów…*, s. 463–464.

[21] Wykaz prac konserwatorskich za rok 2013: kościół NMP w zespole klasztornym, kaplice śś. Benedykta i Bernarda – wykonanie zabezpieczenia konstrukcji kaplic i łącznika między nimi; Kaplica Książęca przy kościele pw. Wniebowzięcia NMP w zespole pocysterskim – konserwacja wnętrza; biblioteka klasztoru pocysterskiego – konserwacja malowideł na ścianie wschodniej, źródło: http://wosoz.ibip.wroc.pl/public/?id=102768, dostęp: 10.02.2016.

[22] Pałacu, klasztoru, kościoła, budynku dawnych rzemieślników klasztornych, kościoła św. Jakuba, budynku dawnych urzędników klasztornych, budynku dawnej kancelarii, budynku bramnego i dawnego szpitala, budynku dawnego browaru i dawnej wozowni.

[23] http://www.fundacjalubiaz.org.pl/rewitalizacja.php, dostęp: 7.02.2016.

[24] P. Skrzywanek, dz. cyt., s. 463–464.

[25] Tamże. W dokumencie pt. „Strategia rozwoju województwa dolnośląskiego 2020" na s. 47 znajduje się wzmianka: „Opracowanie programu ochrony i wykorzystania najcenniejszych obiektów dziedzictwa kulturowego przy włączeniu źródeł finansowania i odpowiedzialności za ich zachowanie (m.in. Lubiąż, Książ, Krzeszów), która daje nadzieję na polepszenie sytuacji finansowej obiektu", http://www.umwd.dolnyslask.pl/fileadmin/user_upload/Rozwoj_regionalny/SRWD/SRWD_2020-final.pdf, dostęp: 16.02.2016.

[26] B. Steinborn, *O życiu i twórczości Michaela Willmanna*, [w:] *Michael Willmann (1630–1706)*, Katalog wystawy [Salzburg–Wrocław 1994], Salzburg 1994, s. 18–24; K. Sztarbałło, *Niezwykłe losy obrazów z kolekcji lubiąskiej*, „Ochrona Zabytków" 2000, 53, s. 32–38; A. Kozieł, *Doskonała szkoła malarstwa, czyli słów kilka o zespole obrazów Michaela Willmanna z dawnego kościoła klasztornego Cystersów w Lubiążu*, [w:] *Opactwo cystersów w Lubiążu…*, s. 259; M. Wyrzykowska, dz. cyt., s. 445–459; P. Skrzywanek, dz. cyt., s. 460–465; A. Organisty, M. Wyrzykowska, dz. cyt., s. 149–160.

[27] A. Organisty, M. Wyrzykowska, dz. cyt.

[28] http://www.fundacjalubiaz.org.pl/rewitalizacja.php, dostęp: 7.02.2016; http://pentagramarchitekci.pl/portfolio/rewitalizacja-opactwa-w-lubiazu/, dostęp 13.02.2016.

[29] M. Wyrzykowska, dz. cyt., s. 452.

sowe (inscenizacje historyczne czy Slot Art Festival) przyciągają rzesze odbiorców, jednakowoż nie jest to najkorzystniejsze dla zabytkowych murów.

W dalszej części artykułu chciałabym omówić poszukiwania alternatywnych funkcji dla obiektów sakralnych i postsakralnych w postaci mariażu sztuki współczesnej z zabytkowymi wnętrzami kościelnymi na przykładzie kościoła św. Jana w Gdańsku i kościoła przyklasztornego Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Lubiążu. Taka strategia sprzęgnięta jest z programami samorządów widzących w nich szansę na rozwój regionu. Dobrym przykładem jest przypadek Centrum św. Jana w Gdańsku, przyszłość kościoła lubiąskiego nie jest już tak klarowna.

Sztuka współczesna we wnętrzach kościoła św. Jana w Gdańsku pojawiła się w roku 1996 i funkcjonowała mimo trwających prac remontowych. Najczęściej odbywają się tu koncerty. Popularne są też widowiska teatralne, baletowe, opery i pokazy filmowe. Wśród pokazów sztuk wizualnych we wnętrzach kościoła najliczniej gości fotografia[30]. Wystawy malarstwa i tkaniny artystycznej nie są już tak częste[31]. Wielkim uznaniem publiczności cieszą się pokazy nowszych form sztuki jak performance, akcje parateatralne czy instalacje[32]. Gotyckie wnętrze jest szczególnie przyjazne pokazom wykorzystującym elektroniczne środki przekazu artystycznego: wideoart, wideoinstalacje czy kolaże elektroniczne[33].

Przykładem funkcjonowania Centrum św. Jana jako miejsca wystawienniczego może być ekspozycja prac Iwony Zając pt. *Cierpliwość* (6–29 listopada 2015 roku). Składały się na nią trzy płótna o wymiarach 185 x 300 cm, na których wśród szwedzkich wzorów ludowych artystka wyhaftowała wypowiedzi gdańskich stoczniowców mówiących o ich zżyciu się z zakładem pracy. Interpretacja projektu rozwija się wielokierunkowo. Zaskakujące jest zestawienie szwedzkiego folkloru z próbą ukazania mentalności polskich robotników. Jednak dwa przeciwległe brzegi Bałtyku łączą nici natury historycznej, kulturowej, mentalnej. Nietypowa dla Zając technika haftu (artystka zasłynęła jako twórca streetartowy – murale wykonywała techniką szablonu) zwraca uwagę na trud pracy twórczej. Mozolność i cierpliwość to cechy coraz rzadziej obecne w sztuce współczesnej. Artystka zdaje się iść na przekór współczesnym tendencjom, pragnąc ocalić – tak jak atmosferę Stoczni Gdańskiej – skrawki przeszłości. Wspólnym mianownikiem dla zawartych w wystawie treści jest topos pracy.

5 grudnia 2015 roku przed kościołem św. Jana odbyła się akcja Jacka Staniszewskiego w ramach projektu „Subkultury – Słup Kultury", której kuratorem był Paweł Mazur[34]. Założenie projektu jest dobrze znane mieszkańcom Trójmiasta. Staniszewski, jako kierownik Pracowni Propagandy Społecznej na Wydziale Grafiki gdańskiej Akademii Sztuk Pięknych, prowadził wraz ze swoimi studentami podobny projekt w Sopocie[35].

---

[30] 1997 – historyk fotografii Konrad Nawrocki *Powrót na gdańskie uliczki*. Trzysta starych fotogramów do 1945; 1999 – *Portret roku 1989. Powtórka z wyborów '89*. Trzysta fotografii dwudziestu dwóch autorów; dokumenty ze zbiorów Archiwum Państwowego w Gdańsku, Archiwum KK NSZZ „Solidarność", Ośrodka „Karta" w Warszawie, osób prywatnych, a także Okrągły Stół wypożyczony z Kancelarii Prezydenta RP; 2003 – *Historia wg Newsweeka* – około siedemdziesięciu tematów i ponad trzysta zdjęć z lat 1933–2001; 2004 – Wystawa *Świat w obiektywie „National Geographic"* i *Cmentarze Nowego Orleanu* Piotra Millatiego; 2005 – *Pielgrzymki polskie. Kronika podróży papieskich do Ojczyzny* – wystawa zdjęć Adama Bujaka, *Wyprawy na krańce świata* – wystawa fotografii „National Geographic" i *Ziemia obiecana* Tomka Sikory; 2007 – wystawa fotografii Kingi Choszcz w ramach III Festiwalu Kultur Świata „Okno na Świat"; 2008 – Wystawa pokonkursowa XI edycji Pomorskiego Konkursu Fotografii Prasowej im. Zbigniewa Kosycarza; 2010 – *UFO Projekt* Szymona Rogińskiego; 2011 – wystawa fotografii *Ocalić Narodową Spuściznę. Ostańce Próśb i Nekropolie Pomorza* – wystawy obiektów i fotografii; 2014 – wystawa prac Piotra Niklasa pt. *Przejście*.

[31] 1999 – *Anioły Świata* – wystawa malowideł ze zbiorów Stowarzyszenia Sacro Art z Krakowa oraz rzeźb z Kaszub i Pomorza; 2005 – prof. Maciej Świeszewski, *Obraz Ostatnia Wieczerza*; 2006 – *Listy niewysłane* – wystawa kolaży Aliny Afanasjew; 2007 – Triennale Tkaniny Bałtyckiej; 2011 – wystawa *Uśmiech Łączy* i *Art in Exile / Sztuka na uchodźstwie*; 2013 – *Mały Trójkąt Weimarski*; 2015 – *Cierpliwość* – wystawa Iwony Zając; *Punkty Styczne*. Wystawa Międzywydziałowych Środowiskowych Studiów Doktoranckich ASP w Gdańsku w ramach 70-lecia ASP w Gdańsku; Projekt Jacka Staniszewskiego „Subkultury – Słup Kultury".

[32] 1999 – *Genesis* – wystawa instalacji Magdaleny Schmidt-Góry; 2004 – *Wstańcie, chodźmy* Aliny Afanasjew; 2007 – Świątynia Sztuk Wszelkich; 2008 – *Obiekty i sztandary wiary, której zabrakło*; 2010 – *Blue Morph* – instalacja Victorii Vesny i Jamesa Gimzewskiego; 2011 – *Lunae Descriptio*.

[33] 2005 – wideofresk *Oddychająca katedra* Dominika Lejmana; 2006 – *Inauguracja – Wirtualny (cud)*, wideoperformance – Jacek Staniszewski; 2007 – *Daylight System* – Mirosław Filonik; 2008 – *Posłaniec* – Bill Viola; 2009 – *Kolumbowie w św. Janie* – autor koncepcji Przemysław Adamski; 2013 – *Inject* – Herman Kolgen, pokaz audiowizualny w ramach Open Source Art Festival.

[34] http://centrumswjana.pl/projekt-subkultury-slup-kultury-jacek-staniszewski/.

[35] http://www.gazetakaszubska.pl/19575/nowa-galeria-miejska-na-slupach, dostęp: 10.02.2016; notatki

18 października 2011 roku została otwarta Nowa Galeria Miejska w Sopocie, która w formie słupa informacyjnego pojawiła się w przestrzeni miasta. Według założenia inicjatora tej akcji – dra hab. Jacka Staniszewskiego, słup miał się stać swoistym forum wypowiedzi studentów ASP na nurtujące ich tematy społeczno-polityczne. Zaangażowana i bezkompromisowa postawa artystyczna zawsze była bliska Staniszewskiemu, który sprzeciwia się „ikeizacji" sztuki czy, inaczej mówiąc, jej upudrowaniu[36]. Dla tego twórcy istotę dobrej sztuki stanowią emocje. Nie dziwi zatem, że artyście odpowiada działanie w przestrzeni miasta, noszące w sobie atmosferę happeningu.

Kontrowersyjnym przykładem mariażu sztuki współczesnej z zabytkowym wnętrzem jest goszcząca w murach lubiąskiego kompleksu poklasztornego od 2001 roku coroczna impreza masowa pod nazwą Slot Art Festival. Formułą tego wydarzenia jest połączenie pierwiastków kultury alternatywnej i chrześcijańskiej. W ciągu pięciu dni uczestnicy dzielą czas pomiędzy liczne warsztaty, koncerty, wystawy, projekcje filmów oraz wykłady. Bogaty program przyciąga coraz większą liczbę uczestników. Organizatorzy otrzymali wsparcie ze strony Fundacji Lubiąż oraz władz lokalnych, Urzędu Miasta Wołów i Starostwa Powiatowego w Wołowie[37].

Wśród artystów prezentujących swoje prace na Slot Art Festival była Małgorzata Szandała, która w 2009 roku zaprezentowała instalację *Kolumna meduza* – pracę powstałą w spontanicznej reakcji na atmosferę wnętrza. Autorka przyznaje, że surowość i moc architektury pocysterskiego kościoła urzekła ją, ale i sprowokowała do przeciwstawienia trwałości dziejowej architektury ulotności wyimaginowanej kolumny. Pozyskany na miejscu materiał – czerwono-białe taśmy ostrzegające zwiedzających przed trwającymi pracami budowlanymi – posłużył do stworzenia tej kolumny-meduzy. Instalacja Szandały była poddana ludzkiej interwencji i czuła na każdy jej przejaw, rejestrując ruch powietrza wywołany krokami przechodniów[38].

W 2015 roku w ramach projektu „Artkatedra" na SAF odbyła się wystawa Aguli Swobody. Artystka pokazała publiczności nie tylko swoje prace malarskie, ale także trzy performance'e zatytułowane *Krwioobieg*. Koncepcja akcji odnosiła się do metafory drzew jako krwioobiegów. Skojarzenie zostało spotęgowane przez rozlanie czerwonej farby ściekającej po gałęziach drzew. Wyrastające z jednego pnia konary rozchodzą się i oddalają. W tym naturalnym stanie rzeczy artystka widzi symboliczną opowieść o zmieniających się relacjach międzyludzkich i człowieka z Bogiem. Malarstwo Swobody również podejmuje tę tematykę, opierając język metafory na wizjach surrealistyczno-poetyckich. Świat baśni i dziwów z lat dzieciństwa stworzony w wyobraźni artystki staje się narzędziem do komentowania zdarzeń i relacji z życia codziennego zaobserwowanych w dorosłym życiu.

Rok wcześniej wystawy sztuk wizualnych w katedrze odbywały się pod hasłem „Przestrzeń Wolności". Do artystów zjednoczonych pod tym hasłem dołączyli Katarzyna Wyrembelska i Tomasz Soin. Wyrembelska związana jest z poznańskim środowiskiem artystycznym (absolwentka malarstwa na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu) i warszawskim (studia magisterskie na Wydziale Sztuki Mediów Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie). Soin (absolwent Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej) oparł swoją drogę twórczą na połączeniu muzyki i sztuk wizualnych. W Lubiążu zaprezentował interdyscyplinarny projekt „Wayout", który realizuje wraz z innymi artystami. Składa się na niego album muzyczny oraz show łączący elementy koncertu i przedstawienia. Wizualną warstwę tego projektu stanowi 16 grafik ukazujących współczesną reinterpretację emocji związanych Drogą Krzyżową Jezusa. Religijne inspiracje są u Soina mocno ukryte, wymagają od odbiorcy swoistego wtajemniczenia czy zaufania emocjom oraz oddania się refleksji i kontemplacji na drodze do odnalezienia ponadczasowych wartości i analogii pomiędzy współczesnością a przeszłością. Styl artysty zdradza pierwszeństwo photoshopa przed tradycyjną edukacją plastyczną. Stąd wirtuozeria techniczna nie idzie w parze z jakością formy wizualnej.

autorki z wypowiedzi J. Staniszewskiego na spotkaniu w cyklu „Kształty w strefach znaczeń" prowadzonym przez dr Dorotę Grubbę-Thiede w Instytucie Kultury Miejskiej w Gdańsku 17.02.2015, http://www.ikm.gda.pl/activity/zakonczone-projekty/ksztalty-sferach-znaczen/.

[36] Rozmowa z Jackiem Staniszewskim przeprowadzona przez Małgorzatę Żerwe, https://radiogdansk.pl/index.php/audycje-rg/dokumenty-i-reportaze/item/27820-artysci-jacek-staniszewski.html, dostęp: 10.02.2016.

[37] http://slot.art.pl/pl/festinfo/o-festiwalu, dostęp: 7.02.2016. Na tej stronie internetowej nie ma jednak informacji, jaką opinię wydał Wojewódzki Urząd Ochrony Zabytków w sprawie organizowania tak dużej imprezy i towarzyszących jej prac przystosowujących ten obiekt zabytkowy.

[38] http://malgorzata-szandala.art.pl/strona_gosia_11/kolumnameduza.htm, dostęp: 9.03.2016.

Spotkania sztuki współczesnej z katedrą lubiąską mają także inny wymiar. We wnętrzach budowli organizowane są również wystawy. Na przykład prezentacja prac Józefa Hałasa *Lubiąż. Od Willmanna do Hałasa*, której główną inicjatorką była Ewa Kaszewska z Fundacji Galeria 2. Wernisaż wystawy odbył się 7 grudnia 2011 roku. Już sam tytuł sugeruje dialog współczesności z historią. Niegdyś mury katedry zdobiły płótna wybitnego barokowego mistrza Michaela Willmanna. Olbrzymi, czterometrowy obraz Józefa Hałasa (około 20 m^2), powstały specjalnie na tę wystawę, był hołdem dla żyjącego ponad 350 lat wcześniej malarza lubiąskiego. Pozostałe prace (czternaście cyfrowych kopii obrazów 2 m x 2 m z cyklu „Duże Figury") były również inspirowane malarstwem religijnym[39].

Przedstawione przykłady poszukiwań alternatywnych funkcji zabytkowego wnętrza sakralnego – kościół św. Jana w Gdańsku i kościół pocysterski w Lubiążu – pokazują dwie odmienne sytuacje. W pierwszym przypadku, mimo silnego naruszenia konstrukcji obiektu, po 1989 roku udało się lokalnej społeczności i władzom podźwignąć zabytek z ruiny. W drugim – mimo dobrego zachowania murów obiektu i dużej części wyposażenia – zabytek straszy pustką.

Poszukiwanie alternatywnych funkcji opartych na mariażu sztuki współczesnej i zabytkowych wnętrz kościelnych jest problematyczne. Należy mieć świadomość zagrożeń niesionych przez tego rodzaju próby rewitalizacji i rewaloryzacji obiektów zabytkowych. Wypracowane przy współudziale konserwatorów koncepcje są podyktowane ratowaniem obiektu przed skutkami zniszczeń na przykład wojennych. Jednak coraz częściej dochodzi do sytuacji, gdy z powodów ekonomicznych kościoły są sprzedawane jako zwykła nieruchomość (na przykład kościół św. Katarzyny w Brukseli przekształcony na bazar czy supermarket Tesco w kościele w Westbourne i wiele innych). Nie ma żadnych gwarancji, że nowi właściciele uszanują pamięć materialną obiektu, a tym bardziej jego wartość historyczną. Czy w związku z tym możemy wciąż mówić o sprawnym systemie ochrony zabytków w Europie? Może zatem warto wytyczyć drogę, na której spotkają się rozwaga i świadomość z ekonomią i nowoczesnością. By tak się stało, potrzebna jest racjonalna polityka samorządów w kooperacji z urzędami ochrony zabytków oraz animatorzy kultury, którzy nie tylko skoncentrują się na realizacji swoich projektów, ale również będą świadomie dbać o zachowanie zastanego dziedzictwa.

[39] M. Nejman, *Lubiąż. Od Willmanna do Hałasa*, http://www.lubiaz.pl/wiadomosci/104/lubiaz-od-willmanna-do-halasa, dostęp: 9.02.2016; A. Saraczyńska, *Hałas z dużymi figurami w Lubiążu. Zamiast baroku*, http://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/1,35771,10779197,Halas_z_duzymi_figurami_w_Lubiazu__Zamiast_baroku.html#ixzz3zgkmrDBN, dostęp: 9.02.2016; MW, *Hałas w opactwie cystersów w Lubiążu*, http://www.gazetawroclawska.pl/artykul/455599,halas-w-opactwie-cystersow-w-lubiazu,id,t.html, dostęp: 9.02.2016; A. Saraczyńska, *Żegnamy mistrza Józefa Hałasa. Zostawił wspomnienia i obrazy warte tysiące*, http//wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/1,35771,17203303,Zegnamy_mistrza_Jozefa_Halasa__Zostawil_wspomnienia.html, dostęp: 9.02.2016.

BIBLIOGRAFIA

Berent Iwona, Szczepański Jakub, *Kościół św. Jana w Gdańsku*, Nadbałtyckie Centrum Kultury, Gdańsk 2012.

Bogdanowicz Stanisław, *Kościół św. Jana w Gdańsku*, Wydawnictwo Archidiecezji Gdańskiej „Stella Maris", Gdańsk 1990.

Florjanowicz Paulina, *Wstęp*, „Ochrona Zabytków" 2012, 3–4, s. 3.

Kościół klasztorny Wniebowzięcia NMP w Lubiążu. Historia, stan zachowania, koncepcja rewitalizacji, red. Andrzej Kozieł, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2010.

Kozieł Andrzej, *Doskonała szkoła malarstwa, czyli słów kilka o zespole obrazów Michaela Willmanna z dawnego kościoła klasztornego Cystersów w Lubiążu*, [w:] *Opactwo cystersów w Lubiążu i artyści*, red. Andrzej Kozieł, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2008, s. 259.

Kozieł Andrzej, *Losy wyposażenia i wystroju kościoła klasztornego Wniebowzięcia NMP w Lubiążu po 1943 roku*, [w:] *Kościół klasztorny Wniebowzięcia NMP w Lubiążu. Historia, stan zachowania, koncepcja rewitalizacji*, red. Andrzej Kozieł, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2010, s. 129–147.

Michael Willmann (1630–1706), Katalog wystawy [Salzburg Wrocław 1994], Salzburg 1994.

Opactwo Cystersów w Lubiążu i artyści, red. Andrzej Kozieł, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2008.

Organisty Adam, Wyrzykowska Małgorzata, *Muzeum Willmanna, czyli „świątynia sztuki" w Lubiążu. Propozycje rewitalizacji kościoła klasztornego Wniebowzięcia NMP*, [w:] *Kościół klasztorny Wniebowzięcia NMP w Lubiążu. Historia, stan zachowania, koncepcja rewitalizacji*, red. Andrzej Kozieł, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2010, s. 149–166.

Skrzywanek Paweł, *Czy Lubiąż można uratować...?*, [w:] *Opactwo Cystersów w Lubiążu i artyści*, red. Andrzej Kozieł, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2008, s. 460–465.

Steinborn Bożena, *O życiu i twórczości Michaela* Willmanna, [w:] *Michael Willmann (1630–1706)*, Katalog wystawy [Salzburg–Wrocław 1994], Salzburg 1994, s. 9–30.

Sztarbałło Kazimierz, *Niezwykłe losy obrazów z kolekcji lubiąskiej*, „Ochrona Zabytków" 2000, 53, s. 32–38.

Wyrzykowska Małgorzata, *Propozycje reintegracji wnętrza kościoła klasztornego w Lubiążu w kontekście rewitalizacji przestrzeni sakralnych na Śląsku*, [w:] *Opactwo Cystersów w Lubiążu i artyści*, red. Andrzej Kozieł, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2008, s. 445–459.

NETOGRAFIA

Centrum św. Jana Film dokumentalny, **http:**//www.youtube.com/watch?v=l-aJQek0zlI.

Giergoń P., *Lubiąż – opactwo Cystersów*, http://www.sztuka.net/palio/html.run?_Instance=www.sztuka.net.pl&_PageID=853&newsId=3020&callingPageId=852&_cms=newser&_CheckSum=1685977426.

Grajewski Grzegorz, *Między sztuką, nauką a polityką. Ochrona zabytków na Dolnym Śląsku w czasach III Rzeszy*, praca doktorska przygotowana na Wydziale Architektury Politechniki Wrocławskiej pod kierunkiem prof. zwyczajnego dra hab. Janusza L. Dobesza, s. 317, http://www.dbc.wroc.pl/Content/30240/grajewski_miedzy_sztuka_PhD.pdf.

http://pentagramarchitekci.pl/portfolio/rewitalizacja-opactwa-w-lubiazu/.

http://slot.art.pl/pl/festinfo/o-festiwalu.

http://wosoz.ibip.wroc.pl/public/?id=102768.

http://www.centrumswjana.pl/kosciol-historia/.

http://www.centrumswjana.pl/kosciol-sw-jana.

http://www.centrumswjana.pl/projekt-subkultury-slup-kultury-jacek-staniszewski/.

http://www.fundacjalubiaz.org.pl/rewitalizacja.php.

http://www.gazetakaszubska.pl/19575/nowa-galeria-miejska-na-slupach.

http://www.ikm.gda.pl.

http://www.ikm.gda.pl/2015/01/cykl-wykladow-akademii-dawnego-gdanska/ (dostęp: 9.02.2015).

http://www.ikm.gda.pl/activity/zakonczone-projekty/ksztalty-sferach-znaczen/ (dostęp: 16.02.2016).

http://www.lubiaz.pl/lubiaz/historia.

http://www.lubiaz.pl/lubiaz/historia/sekularyzacja.

http://radiogdansk.pl/index.php/audycje-rg/dokumenty-i-reportaze/item/27820-artysci-jacek-staniszewski.html.

http://www.umwd.dolnyslask.pl/fileadmin/user_upload/Rozwoj_regionalny/SRWD/SRWD_2020-final.pdf (dostęp: 16.02.2016).

Kozieł Andrzej, *Dzieła Michaela Willmanna i jego warsztatu przechowywane obecnie na terenie Polski (poza Śląskiem)*, źródło: http://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/1,35771,825984.html#ixzz40Kls6vWL (dostęp: 16.02.2016).

Kuhnke Monika, *Cudza własność, czyli „Krajobraz ze snem Jakuba" Michaela Willmanna*, „Cenne, Bezcenne/Utracone" 2000, 6 (24), http://www.zabytki.pl/sources/straty/kuhnke6-00.html (dostęp: 16.02.2016).

Kurek Jan, *Laicyzacja sacrum. Współczesna adaptacja świątyń do nowych funkcji*, http://www.pif.zut.edu.pl/pif-15_pdf/B-05_KUREK.pdf.

MW, *Hałas w opactwie cystersów w Lubiążu*, http://www.gazetawroclawska.pl/artykul/455599,halas-w-opactwie-cystersow-w-lubiazu,id,t.html.

Nejman Maciej, *Lubiąż. Od Willmanna do Hałasa*, http://www.lubiaz.pl/wiadomosci/104/lubiaz-od-willmanna-do-halasa.

Saraczyńska Agata, *Hałas z dużymi figurami w Lubiążu. Zamiast baroku*, http://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/1,35771,10779197,Halas_z_duzymi_figurami_w_Lubiazu__Zamiast_baroku.html#ixzz3zgkmrDBN.

Saraczyńska Agata, *Żegnamy mistrza Józefa Hałasa. Zostawił wspomnienia i obrazy warte tysiące*, http//wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/1,35771,17203303,Zegnamy_mistrza_Jozefa_Halasa__Zostawil_wspomnienia.html.

SUMMARY

Alternative Functions of Historical Interiors of Churches and Fusion with Modern Art

The change of the historical-economic conditions cause the civilised societies to re-evaluate the managing of the historical monuments, and thus, to recalculate the resources used for their preservation. A specific situation can be observed while analysing sacral and post-sacral artefacts.

In the article, the author investigates two examples depicting the strategy to supervise a historical sacral interior during its fusion with the modern art: the Church of St John in Gdańsk and the Church of Assumption of the Blessed Virgin Mary in Lubiąż. The monuments differ in the area they are located on; they are connected by the same tragic history and by a "resurrection" they are currently experiencing thanks to their cooperation with the modern art. The article focuses on the quality and specifics of these fusions?

Dialog czy dwa monologi? Koncepcja prezentacji zbiorów sztuki w Muzeum Katedralnym w Würzburgu

W roku 2003 diecezja würzburska udostępniła zwiedzającym kolejną instytucję o charakterze muzealnym, prezentującą zbiory będące w jej posiadaniu. Museum am Dom umieszczono w gmachu przylegającym bezpośrednio do fasady jednego z największych romańskich kościołów w Niemczech. Nowoczesna architektura sąsiaduje z dostojną bryłą bazyliki katedralnej św. Kiliana, niejako wprowadzając odwiedzających muzeum w koncepcję prezentacji wystawy stałej w jego wnętrzach[1]. Koncepcję tę można by najogólniej określić jako skonfrontowanie we wspólnej, neutralnej przestrzeni obiektów sztuki dawnej oraz dzieł współczesnych powstałych w XX i na początku XXI wieku, a jej przesłanie dobitnie określa tytuł „Gegenüberstellungen alter und neuer Kunst" („Konfrontacja starej i nowej sztuki"). Czynnikiem decydującym o doborze zestawień była ikonografia dzieł. Autorem koncepcji wystawy stałej oraz jej katalogu był Jürgen Emmert. Ekspozycja pierwotna ulegała przekształceniom, ostatnio przebudowano ją i w nowym układzie udostępniono publiczności w listopadzie 2015 roku, zachowując niezmienioną koncepcję prezentacji zbiorów oraz wymieniając kilkadziesiąt obiektów na te, które Muzeum pozyskało w drodze zakupów i darowizn w ostatnich latach[2]. Zadbano o wystawienie dzieł reprezentujących sztukę całego XX wieku, ale pojawiły się także prace z ostatnich lat, niemal na bieżąco komentujące sztukę XXI wieku[3].

Negując jedną z najgłębiej zakorzenionych w wystawiennictwie sztuki religijnej, zwłaszcza w muzeach kościelnych, zasadę prezentacji chronologicznej zbiorów (łączoną niekiedy z ich uporządkowaniem geograficznym) oraz oddzielania sztuki najnowszej od jej szacownych prekursorów, ekspozycja würzburska kładzie mocny akcent na konfrontacyjny charakter prezentacji. Oddziałuje na odbiorców, burząc ich nawyki nabyte w muzeach o podobnym charakterze. Co oferuje w zamian? Warto postawić pytanie, czy „stare" i „nowe" sztuki religijne mogą w takich warunkach nawiązać ze sobą dialog i włączyć do niego zwiedzających. A może raczej są to dwa monologi, wygłaszane niezależnie – jeśli tak, to czy tworzą narrację komplementarną, czy też konkurencyjną wobec siebie? Pytanie wydaje się uprawnione, biorąc pod uwagę fakt, że wszystkie obiekty znalazły się w scenariuszu wystawy ze względu na swoją treść, na to co mają do powiedzenia o świecie ludzkiej wiary.

Kwintesencją metody prezentacji zbiorów w muzeum katedralnym jest wydawnictwo katalogowe, które towarzyszyło otwarciu wystawy[4]. Wybrane pary dzieł, dawne i współczesne, są w nim prezentowane na sąsiadujących stronach, podsunięte czytelnikowi w jednoczesnym oglądzie, co doskonale oddaje konfrontacyjny charakter tej koncepcji, a jednocześnie stwarza łatwą okazję do porównań. Układ treści katalogu jest niezwykle tradycyjny i konsekwentnie podporządkowany ikonografii: rozpoczyna go wizerunek Boga Ojca w kontekście aktu stworzenia, następnie rozwija się przed oczami czytelnika opowieść o Wcieleniu Chrystusa, od Zwiastowania do Zmartwychwstania i Sądu Ostatecznego, ukazano także Oblicze Jezusa, a końcowe zestawienia poświęcono Maryi i świętym. To podręcznikowy wręcz schemat wykładu ikonografii chrześcijańskiej.

Ponieważ głównym kryterium organizującym zetknięcie starej i nowej sztuki uczyniono ikonografię, warto wskazać na jej status i specyfikę w tych obu grupach. Jeśli spojrzymy przez pryzmat treści i metod ich prezentacji, łatwo dostrzec, że obie grupy dzieł przystępują z różnych pozycji do zamierzonej przez twórców wystawy konfrontacji. Aby lepiej zrozumieć sztukę dawną, zwłaszcza tę

[1] Szerzej o okolicznościach powstania budynku muzeum zob.: R. Klein, *Architektur und Vernetzung. Museum am Dom im Kontext von Raum und Zeit*, Regensburg 2004, passim.

[2] Krótko omówiono te zmiany i nowe obiekty w cyfrowym biuletynie muzeum „HinBlick" (27, styczeń–marzec 2016).

[3] Np. obraz Arno Rinka *Święty Sebastian* (2008), Barbary Back *Innere Stille* (2015 r.). Wśród obiektów są dzieła malarskie, graficzne, rzeźby, wyroby złotnicze, a w odniesieniu do dzieł współczesnych – przykłady zastosowania technik mieszanych.

[4] J. Emmert, *Gegenüberstellungen alter und neuer Kunst im Museum am Dom*, Regensburg 2003.

Fot. 1. Ekspozycja krzyży i krucyfiksów, wśród nich *Ukrzyżowany Chrystus* z kościoła Neumünster

Fot. 2. *Ukrzyżowany Chrystus*, około 1350 roku, drewno, Neumünster, Würzburg (fot. 2016 rok)

o charakterze sakralnym, która znalazła się na omawianej ekspozycji, można przywołać jej szczególnego przedstawiciela, dziś już nieobecnego w muzeum – drewnianą rzeźbę Ukrzyżowanego Chrystusa wykonaną około 1350 roku, pochodzącą z kościoła Neumünster w Würzburgu (wys. około 220 cm). Została ona tymczasowo przeniesiona do muzeum w związku z pracami restauracyjnymi prowadzonymi w kościele, co wyraźnie podkreślał podpis („Zu Gast im Museum am Dom…"), i włączona do ekspozycji analogicznie jak pozostałe obiekty ze zbiorów muzeum. Umieszczono ją w grupie tematycznej (fot. 1) wraz z innymi krucyfiksami, bezpośrednio towarzyszył jej również wielkoformatowy obraz Dietera Kriega Bez tytułu (akryl na płótnie, 1994 rok) oraz wolno stojąca rzeźba Alfreda Hrdlicki *Ukrzyżowany* (1959 rok, odlew, brąz).

Krucyfiks ten, zarówno przed „wizytą w muzeum", jak i po niej, eksponowany jest na co dzień w północnej konsze oktogonu podpierającego kopułę Neumünster i cieszy się ponadprzeciętną estymą wiernych, którzy otaczają go kultem (fot. 2). „Krucyfiks" nie jest tu zresztą określeniem precyzyjnym, Chrystus ukazany jest na tle krzyża, do którego przybite są jedynie Jego stopy. Inny od typowego jest układ rąk – oderwane od belki krzyża, zgięte w łokciach i ułożone poziomo na wysokości klatki piersiowej, w otwartych dłoniach skierowanych ku górze prezentują ogromne gwoździe. Otwarte oczy, broczące krwią ciało i wyeksponowane rany potęgują emocjonalną więź odbiorcy z wizerunkiem. Ikonografia zabytku wykazuje bardzo rzadki wariant kompozycyjny, wokół którego narosło wiele dyskusyjnych interpretacji[5]. Na marginesie można zauważyć, że paradoksalnie, poprzez tę ikonograficzną oryginalność, rzeźba wyróżniała się na tle zgromadzonych na wystawie tradycyjnych krucyfiksów i szybciej nawiązywała relację z pozostającymi poza schematami dawnej sztuki dziełami współczesnymi. Ekspozycja rzeźby w kościele – ponad ołtarzem, wśród kwiatów, świec, w oprawie monumentalnej architektury sakralnej – czyni wszystko, aby nadać jej wyjątkowość, podkreślić status dzieła zaangażowanego w proces krzewienia wiary, ale także stworzyć przestrzeń, w której odnajdzie się człowiek ze swoimi oczekiwaniami wobec sacrum. W przestrzeni muzeum dzieło, opatrzone stosowną metryczką identyfikacyjną, wystawione analogicznie jak wszystkie

[5] Wyjaśnienia szukano dla niej zarówno w scenach mistycznych amplexów, czyli objęć, których doświadczali różni święci, jak i łącząc to przedstawienie z ikonografią Chrystusa Męża Boleści, żywego i umarłego jednocześnie. Pobożna nowożytna legenda wyjaśniała niezwykłą ikonografię w sposób bardzo zwyczajny – oto Chrystus oderwał ręce od krzyża, aby pochwycić złodzieja, który próbował skraść leżące przy ołtarzu dary dla biednych. Ch. Hecht, *Das Schmerzensmann Kreuz*, [w:] *Dass Neumünster zu Würzburg. Baugeschichte – Restaurierung – Konzeption*, Hrsg. J. Emmert, J. Lessen, Regensburg 2009, s. 33–43.

pozostałe krzyże i krucyfiksy, staje się eksponatem na ściance. Oczywiście zyskuje możliwość reinterpretacji, pogłębionych studiów nad jego formą, estetycznym oddziaływaniem nadal mówi – jako budzący zachwyt szacowny zabytek. Najgłębszy sens jego treści związany jest jednak z misterium ołtarza i jedynie w jego kontekście miał się pierwotnie spełniać. Warto o tym przypominać, bo jest to sfera znaczeń najszybciej ulegająca degradacji w przypadku obiektów muzealnych.

Fot. 3. Mistrz Szwabski, *Wskrzeszenie Łazarza*, około 1490 roku; Maria Lehnen, *Weisse Schnürung*, 1986 rok

Przywołane dzieło doskonale uwidacznia charakterystyczną cechę dawnej sztuki sakralnej – wszystkie jej obiekty zgromadzone na wystawie są tam obecne gościnnie. Wyróżniony mianem gościa krucyfiks po prostu miał gdzie powrócić, w odróżnieniu od pozostałych obiektów, które z rozlicznych powodów zostały ostatecznie wyalienowane z naturalnego dla siebie otoczenia. Pierwotna ikonosfera, w której funkcjonowały, była całkowicie odmienna od nowoczesnego salonu ekspozycyjnego. Truizmem będzie przypominanie, że wnętrza kościołów, kaplic, a także budynków klasztornych miały inną dyspozycję przestrzeni, oświetlenie, kolorystykę, że towarzyszyła tym obiektom nierzadko muzyka, śpiew i dym kadzidła. A przede wszystkim były częścią sakralnej opowieści, w której wierni, a nie tylko widzowie, umieszczali je w złożonym kontekście transcendentnych znaczeń łączonych z modlitewnym zaangażowaniem. Przeniesione do muzeum eksponują przede wszystkim walory historyczne i estetyczne, ale zwiedzający często zapominają o ich pierwotnej, bardzo konkretnej funkcji, którą były obarczone[6]. Miały nauczać prawd wiary i pobudzać do stosowania ich w życiu, a na skuteczność tego przekazu składał się cały kompleks bodźców, które zostały utracone wraz z sakralnym kontekstem funkcjonowania. Proces ten jest doskonale widoczny także na płaszczyźnie ikonografii, ponieważ w rzeczywistości obiektu sakralnego występowały wielorakie powiązania treści poszczególnych elementów jego dekoracji i wyposażenia, a znaczenie dla pogłębionego odczytania treści dzieła mogło mieć także to, w jakim miejscu świątyni zostało umieszczone (na belce tęczowej, tympanonie wejściowym, tabernakulum itp.). Neutralne wnętrze ekspozycyjne w muzeum katedralnym nie jest w stanie nawiązać żadnego dialogu z ikonografią dawnej sztuki w nim zgromadzonej, który byłby w stanie sprostać pierwotnym intencjom jej twórców.

Doskonale czytelnym przykładem zjawiska „ikonograficznej alienacji" są fragmenty gotyckich poliptyków – muzealna ekspozycja pojedynczej kwatery nie może zastąpić całego programu ideowego rozpisanego na kilka czy kilkanaście epizodów, nawet jeśli potrafimy hipotetycznie zrekonstruować ten program i uczynimy to trafnie. Tak też, patrząc na eksponowaną na wystawie pojedynczą kwaterę skrzydła nastawy ołtarzowej przedstawiającą Wskrzeszenie Łazarza (Mistrz Szwabski, deska, ok. 1490 roku), łatwo przejść do porządku nad faktem, że intencją malarza i zamawiającego poliptyk była narracja rozpisana na epizody, których wybór i uporządkowanie miały konkretną wymowę oraz cel katechetyczny. W konfrontacji z samodzielnymi współczesnymi rzeźbami (Maria Lehnen, *Weisse Schnürung*, 1986 rok) zanikła „ikonograficzna intencja" późnogotyckiego dzieła (fot. 3)[7]. Współczesny artysta wyjmuje z narracji biblijnej jedynie postać Łazarza i skupia się na jego relacji z Jezusem,

[6] Powyższa konstatacja nie jest oczywiście protestem przeciwko jakiejkolwiek formie ich muzealnej ekspozycji, ale jedynie koniecznym przypomnieniem, że pierwotny status dzieł dawnej sztuki sakralnej, także tych w würzburskim muzeum katedralnym, został dramatycznie zmieniony wraz z ich muzealizacją. Na marginesie można zauważyć, że mamy również do czynienia z osobliwym zjawiskiem muzealizacji dzieł sztuki sakralnej nadal przechowywanych w kościołach, będących atrakcjami turystycznymi. Turyści oglądają je wyłącznie jako dzieła sztuki, sam kościół traktując jako swoistą salę wystawową, do której kupuje się bilety i wchodzi w określonych „godzinach przyjęć".

[7] W katalogu i pierwotnej ekspozycji gotyckiej kwaterze towarzyszyła samodzielna rzeźba Chrystusa i Łazarza (*Paar*, Josef Felix Müller, 1994 rok), skupiona jedynie na obu głównych bohaterach. J. Emmert, dz. cyt., s. 31–32.

malarz średniowieczny tę relację podporządkowywał złożonej narracji, której nie znamy, a więc i jej przesłanie pozostaje nam obce. Jeśli wskazujemy na pierwotną ikonosferę, trzeba przypomnieć także inną oczywistość – nawet gdy przedmiotem ekspozycji jest kompletny ołtarz, to sposób jego prezentacji nie odpowiada zwykle temu, co działo się w świątyni, gdzie ekspozycja poszczególnych otwarć była uzależniona od czasu liturgicznego, a przedstawienia odsłaniały się przed patrzącym sukcesywnie, mówiąc to, co trzeba, wtedy gdy potrzeba[8].

Nowożytne obrazy ołtarzowe także nie były wolne od bezpośrednich relacji z innymi przedstawieniami. Choć nie są fragmentami cykli narracyjnych, to wielokrotnie towarzyszyły im inne przedstawienia w zwieńczeniach ołtarzy, predellach, antepediach, a tak zbudowany kompletny przekaz treści wiary mógł łączyć się z programem ideowym pozostałych ołtarzy w świątyni. Ponadto istnieje związek z szeroko pojętą sferą kultu: patrocinium ołtarza, z nabożeństwami odprawianymi przy tym ołtarzu, z opiekującymi się nim bractwami itp. Patrząc jeszcze szerzej, ikonografia ołtarzy mogła nawiązywać dialog z polichromią ścian i sklepień, witrażami w oknach. W podobnych złożonych relacjach mogły pozostawać nie tylko obrazy ołtarzowe, ale także inne obiekty sztuki. I nie dotyczy to jedynie wykonywanych jako jednorazowa, spójna fundacja programów wystroju wnętrz. Nawet fundacje rozciągnięte w czasie, przez wieki wprowadzane do budynku kościoła, mogą wchodzić we wzajemne relacje, być od siebie zależne, respektować i uzupełniać się nawzajem. W oczywisty sposób te więzi zostają utracone wraz z muzealizacją dzieł. Innymi słowy, w dziedzinie ikonografii alienacja bywa odczuwana bardzo dojmująco, ograniczając, a czasami znacząco zniekształcając wgląd w rzeczywistą wartość dzieła sztuki sakralnej, jako skutecznego narzędzia w przekazie wiary[9]. Sięgając do przywołanej wcześniej metafory, można powiedzieć, że goście, którzy przybyli do muzeum, stracili zdolność błyskotliwej konwersacji, a zaczęli odpowiadać na pytania półsłówkami, choć nadal imponują pięknym strojem, postawą i manierami. Wielokrotnie patrząc na dzieła dawne, trzeba przypominać, że są one jedynie elementami układanki ikonograficznej, często skończonymi i kompletnymi jako muzealne „jednostki inwentarzowe", pomimo tego niepełnymi, a tym samym już nie tak użytecznymi w przekazie treści, jak były w pierwotnym miejscu przeznaczenia.

Jak prezentuje się w tej perspektywie druga strona potencjalnego dialogu? Niewątpliwie w przestrzeniach współczesnej galerii jest gospodarzem, jest „u siebie", ponieważ powstawała z myślą o zbliżonych warunkach ekspozycyjnych. Mniej lub bardziej udana aranżacja przestrzeni wystawienniczej może oczywiście utrudnić jej odbiór bądź uczynić go atrakcyjniejszym, ale nie wpłynie na treść dzieł. Prezentowane na wystawie dzieła sztuki najnowszej są bowiem kompletnym i niezakłóconym przekazem ikonograficznym, zachowują swoją pierwotną tożsamość i właściwe dla twórcy intencje. Niejako u podstaw ich tworzenia artysta zgadzał się na swoistą mobilność, funkcjonowanie w różnych, trudnych już do uprzedniego zdefiniowania kontekstach, jak chociażby, co widzimy w Museum am Dom, w konfrontacji z dawną sztuką o tematyce religijnej. Dzieła te mogą tworzyć różnorodne relacje z otoczeniem i odbiorcą, ale nie oczekują od nich wsparcia przekazu zawartych w nich treści ideowych ani same nie są takim wsparciem w rozbudowanych narracjach. Tematyka religijna nie stanowi o włączeniu ich w jakikolwiek sformalizowany i podlegający zewnętrznym rygorom konfesyjnym przekaz. Ich autonomia i swoboda wypowiedzi nie podlegała nigdy żadnym ograniczeniom, które niesie ze sobą funkcjonowanie jako element złożonego programu ikonograficznego.

Można więc sądzić, że współczesna sztuka czuje się w tych ekspozycyjnych „konfrontacjach" komfortowo. Jednak przyjęte przez autorów wystawy kryterium doboru obiektów, czyli podział ekspozycji według tradycyjnych tematów ikonografii chrześcijańskiej, mocno „uwiera" przedstawicieli

[8] Pouczającym przykładem może być słynny Ołtarz z Isenheim w Musée d'Unterlinden w Colmarze. Jego rozczłonkowana ekspozycja dobrze ilustruje różnicę pomiędzy muzealium a rzeczywistym elementem wyposażenia kościoła. Choć w tym przypadku miejsce ekspozycji pierwotnie miało charakter sakralny, nie oczekuje się już od obrazów współuczestnictwa, kreowania oczekiwań wiernych, dotrzymywania im kroku – obiekt ma się dobrze prezentować, turysta po to przemierza drogę do muzeum, za to płaci, aby „skonsumować całość", nie czekając na odpowiedni czas kolejnych odsłon ołtarza.

[9] Skrajna sytuacja ma miejsce wówczas, gdy ikonografia nie może się już w warunkach muzealnych zaprezentować widzom w pełni, jak na przykład w dekoracji glorii monstrancji ze sceną Ostatniej Wieczerzy (Johannes Zeckel, 1705 rok, wys. 85 cm, Victoria and Albert Museum, Londyn). Złotnik umieścił zamiast postaci Jezusa melchizedech, w którym tkwiła w trakcie adoracji konsekrowana Hostia – w porządku wiary manifestacja realnej obecności Chrystusa. W muzeum to zawsze będzie jedynie obraz dwunastu apostołów i uchwyt na Hostię, nic więcej nie może się wydarzyć poza budynkiem świątyni i bez obecności kapłana.

Fot. 4. Fragment ekspozycji dzieł prezentujących oblicze Chrystusa, w głębi po lewej wizerunek *Vera imago Salvatoris*, XVIII wiek

nowej sztuki. Kryterium ikonograficzne oraz organizacja narracji według porządku teologicznej opowieści o historii zbawienia tworzy niezwykle tradycyjne ramy, naturalne dla sztuki dawnej, związanej z Kościołem, ale całkowicie obce, arbitralnie narzucone sztuce współczesnej. Do XVIII wieku włącznie sztuka religijna podlegała rygorom konwencjonalnym, a szacunek dla tradycji ikonograficznej (przy stylistycznej różnorodności danej epoki) jest tu elementem nad wyraz pożądanym, manifestującym się w trwałości typów ikonograficznych. Sztuka, która pouczy wiernych, pociągnie do naśladowania, utrzyma właściwą temperaturę doznań religijnych, a może nawet otworzy na mistyczne uniesienia, musi być komunikatywna, unikać dogmatycznych niejasności w przekazie, nie może budzić niepotrzebnego niepokoju. Kościół starał się, przynajmniej w jakiejś mierze, czuwać nad tak rozumianym przekazem artystycznym. Dlatego wraz z dziełami sztuki dawnej otrzymujemy także wgląd w to, jak Kościół jako instytucja postrzegał sztukę. Od XIX wieku stopniowo obserwujemy odejście od tradycyjnych typów ikonograficznych i pogłębiającą się indywidualizację języka wypowiedzi artystycznej, aż po współczesne dzieła religijne, w tym obrazy abstrakcyjne, a więc takie, które kryterium ikonograficznego w ogóle nie spełniają. Niezmiernie trudno uporządkować dzieła współczesne, wpychając je w ramy typów ikonograficznych, których po prostu nie respektują, wymykają się im bogactwem indywidualnych rozwiązań formalnych i wątków tematycznych.

Egzemplifikacją powyższych uwag w kontekście przywoływanej wystawy może być grupa dzieł ilustrujących temat Oblicze Jezusa – kompozycyjnie nieskomplikowane przedstawienie głowy mężczyzny wypełniającej ciasno kadr obrazu, pozbawione zwykle jakichkolwiek innych elementów narracyjnych lub sztafażu. Widz może czuć się zaskoczony faktem, że sztukę dawną reprezentuje na wystawie tylko jeden, anonimowy, wykonany na południu Niemiec obraz (XVIII wiek, 72,5 x 56 cm), skonfrontowany z ponad dziesięcioma dziełami współczesnymi (fot. 4)[10]. Ta dysproporcja doskonale ilustruje złożony problem, który napotykamy, zestawiając ze sobą sztukę starą i nową według kryterium ikonografii chrześcijańskiej. Przywołany obraz barokowy ukazuje wyłaniającą się z ciemnego tła frontalnie umieszczoną głowę Jezusa, otoczoną leciutką poświatą nimbu, z jaśniejącą twarzą rozświetlającą centrum obrazu. Spojrzenie szeroko otwartych oczu utkwione jest w widzu. Fundamentalna dla treści obrazu jest łacińska inskrypcja: *Vera imago Salvatoris D.N.I. XPI ad regem Abagarum missa*. Piszący te słowa miał niewzruszoną pewność, że oto prezentuje P r a w d z i w e O b l i c z e. Prawdziwe, ponieważ oddające fizyczne podobieństwo, ale prawdziwe także dlatego że mówiące i poświadczające prawdę o wcieleniu Syna Bożego i jego ludzkiej naturze. Oczywiste są w tym przypadku niezmienność i powtarzalność, multiplikacja podobizn, które zachowują wspólny typ fizjonomiczny. Prezentowany obraz doskonale ukazuje tradycyjny typ ikonograficzny[11]. Odesłanie wiernego do słynnej legendy o królu Abgarze, który prosząc o uzdrowienie, otrzymał od Chrystusa niezwykły dar – odbitą na ręczniku podobiznę twarzy Zbawiciela, a więc wizerunek nie ręką

[10] Na wystawie eksponowane są między innymi dzieła: Mimmo Paladino, Bez tytułu, 2010 rok, kamień, mozaika; Friedrich Press, *Głowa Chrystusa*, 1932 rok, drewno dębowe; Horst Sakulowski, *Głowa Chrystusa I*, 2011 rok, grafit na papierze; Adi Holzer, *Testa di Cristo*, 2006 rok, szkło z Murano; Herbert Falken, *Wenn ich bei einer Hochzeit predigen muss*, 1978 rok, technika mieszana, papier; Arnulf Rainer, *Christus mit gelbem gefunkel*, 1979 rok, malowana heliograwiura na tafli aluminiowej, technika mieszana; tenże, *Chrystus*, 1980 rok, malowana fotografia, technika mieszana; Aleksiej Jawlensky, *Russisches Lied, Wielka medytacja XI*, 1937 rok, olej, karton; Bernd Schwarzer, *Głowa (Twarz)*, 1975–1978, olej; tenże, *Głowa*, te same lata; Jehuda Bacon, bez tytułu i roku, technika mieszana na papierze.

[11] Aby przekonać się, jak dobrze obraz wpisuje się w typ przedstawień *veraikon*, można porównać go z analogicznym dziełem zachowanym w zbiorach Muzeum Kartuzji w Astheim, także należącym do diecezji würzburskiej.

ludzką uczyniony, jest zabiegiem uwierzytelniającym przekaz ikonograficzny[12]. Podobizna Chrystusa w tym typie jest tyleż obrazem, co relikwią, która, choć pośrednio, jednak miała z Nim kontakt[13]. Ten obraz jest w wielkim obrazowym skrócie wykładem o tym, skąd się wzięły obrazy w Kościele. Chrystus ofiarował je wiernym po to, aby jak Abgar, patrząc na nie, modląc się przed nimi, dotykając ich, zyskiwali duchowe, a może i cielesne, uzdrowienie. Właściwy odbiór tego obrazu zakłada „skonsumowanie" także całej tradycji wizerunków acheiropitycznych, a przynajmniej świadomość jej istnienia. Malując obrazy tego typu, artyści manifestują wiarę w Tradycję, ale także szukają maksymalnego zbliżenia do Boga, wierzą, że jest miarą, która Go w niedoskonały ludzki sposób ogarnia, że można ją odnaleźć, przekazać dalej. Ujmując rzecz w kategoriach historycznych, jeden, ale p r a w d z i w y obraz, w zupełności wystarczy, jeśli wierzymy w jego autentyczność. Jeśli, a więc do dialogu z artystą zostaje zaproszony wierny rozumiejący i akceptujący prawdy wiary. Innymi słowy, pokazując ten jeden obraz, na wystawie pokazano to co najważniejsze, odzwierciedlające jądro religijności epoki nowożytnej.

Jak na tym tle jawi się towarzysząca mu sztuka współczesna? Wielość obrazów dobitnie eksponuje to, co odkrył XX wiek – nie ma jednego wizerunku Syna Bożego. Brak wspólnego typu fizjonomicznego, a różnorodność manifestowana jest także w feerii rozmaitości technicznych: kamiennej mozaiki, jadowicie błękitnego szkła weneckiego, heliograwiury, malarstwa olejnego, dębowej rzeźby; także cechy materiału zostają wykorzystane do budowania przekazu ikonograficznego. Jeśli wierzyć artystom, uciekają często od jasnych deklaracji, dzieła są „bez tytułu" bądź nazywane oględnie: „głowa", „medytacja". Jakby rezygnowali a priori z jakichkolwiek ambicji pokazania – oto Chrystus, co najwyżej nieśmiało mówią – oto człowiek, który może jest Bogiem. Wypowiedzi te mają charakter skrajnie zindywidualizowany, artysta mówi: to jest mój Bóg; mój, a nie Kościoła. Trudno tu o wspólny język, choć w tej różnorodności znajdziemy także czytelne echa dawnej formy, na przykład w kamiennej mozaice Mimmo Paladino. Nie jest celem artystów naśladowcze nawiązywanie do jakiejkolwiek tradycji ikonograficznej, tworzą dzieła odrębne, będące wyrazem ich samodzielnych zmagań z treścią i formą. Widz dostrzeże w tych twarzach raczej siebie niż prawdziwe oblicze Boga. Artyści nie odwołują się do tradycji wizerunków nie ręką ludzką uczynionych, bo też ich dzieła nie muszą być głosem Kościoła, nie muszą się angażować w jego katechezę, nie muszą szukać uwierzytelnienia i zakorzenienia w tradycji. Są wolne, a ta wolność dotyczy także odbiorcy, który nie musi się konfesyjnie deklarować; aby porozumieć się z artystą, nie potrzebuje już pośrednictwa Kościoła katolickiego i jego dogmatycznej wykładni prawd wiary.

Zestawienie przedstawień oblicza Chrystusa pokazuje fundamentalne różnice w funkcjonowaniu prezentowanej na wystawie i zmuszonej do współegzystencji sztuki dawnej i współczesnej. Zza dawnych obrazów wyziera konwencjonalność pojmowana jako zaleta, gorset utrzymujący bujny świat wyobraźni artystycznej w ryzach, instytucjonalne zaangażowanie, posługa konfesyjna, jednoznaczny i celnie formułowany komunikat – treść obrazów można opowiedzieć językiem precyzyjnych pojęć teologicznych, adekwatnych do epoki. Po drugiej stronie staje sztuka uwolniona z objęć tradycyjnych schematów ikonograficznych, poszukująca, niezaangażowana w instytucjonalne nauczanie Kościoła, wieloznaczna i pozostawiająca widzowi wiele możliwości interpretacyjnych, operująca nieznaną dawnym artystom różnorodnością technik i materiałów plastycznych. Bywa, że koncept wygrywa w niej z treścią, jedynym wyzwaniem jest forma, a brak „ikonograficznej ortodoksji" nie otwiera nowych perspektyw, a tylko z upodobaniem „szarga świętości".

Uwolnienie z więzów tradycji ikonograficznej nie oznacza pogrzebania jej i całkowitego odrzucenia, a jedynie dowolność i swobodę jej wykorzystania. Zestawienie tak różnych dzieł sztuki pozwala na przegląd strategii współczesnych artystów wobec tradycji ikonograficznych. Uważny

[12] Król Abgar chorował na trąd. Gdy dotarła do niego wieść o cudownych uzdrowieniach dokonywanych przez Jezusa, sam zapragnął zostać przez niego uzdrowiony. Ponieważ Jezus nie przyjął jego zaproszenia, władca wysłał malarza, który miał wymalować Jego portret. Z oblicza Zbawiciela bił jednak taki blask, że malarzowi nie udało się dostrzec rysów twarzy, aby je namalować. Jezus ulitował się nad bezsilnym artystą i umywszy twarz, wytarł ją ręcznikiem, na którym pozostało jego odbicie, tzw. Mandylion edeski. Doświadczał on później bardzo burzliwych losów, ostatecznie zaginął. M. Tycner-Wolicka, *Opowieść o wizerunku z Odessy. Cesarz Konstantyn Porfirogeneta i nieuczyniony ręką wizerunek Chrystusa*, Kraków 2009.

[13] W legendarnych opowieściach obrazy acheiropityczne mają zdolność multiplikacji, np. zawinięte w płótno pozostawiają na nim swoje wierne odbicie. Obrazy oblicza Chrystusa mogły być dotykane do świętych obrazów, jak np. Veraiconu w oratorium Sancta Sanctorum na Lateranie, wówczas zapisywano w inskrypcji, że obraz dotknął oryginału, co zmieniało jego status, postrzegany bywał jako relikwia.

Fot. 5. *Święty Sebastian*, około 1500 roku, drewno; *Święty Sebastian*, około 1480 roku, drewno; Rainer Fetting, Bez tytułu (*Święty Sebastian*) 1998 rok, akryl, płótno

Fot. 6. Käthe Kollwitz, *Pietà*, 1937 rok, brąz

obserwator ekspozycji muzealnej znajdzie tu pełny wachlarz postaw, i to jest niewątpliwy walor wystawy. Najbardziej dosadnym przykładem inspiracji są oczywiście wierne kopie starych dzieł, takie jak gipsowa rzeźba *Piety Rondanini* Michała Anioła (Włochy, ok. 1935–1940), które są swoistym hołdem dla konkretnego artysty i zabytku. Nieco inaczej wygląda sytuacja, gdy kopiowany i przeniesiony w nowy kontekst obrazowy jest tylko określony fragment dawnego dzieła (*Stroh*, Peter Hauenschild, Georg Ritter, 1991 rok, pastel, papier – w strukturę tryptyku wpisano postać Maryi z Dzieciątkiem zaczerpniętej z *Madonny Sykstyńskiej* Rafaela Santi)[14]. Dokonując nowej kontekstualizacji, można twórczo przekształcić ikonografię, nadać jej tradycyjnej formie nowe sensy, wykorzystując także bagaż wszystkich znaczeń łączonych z pierwowzorem[15]. Znaczącą grupę dzieł tworzą na wystawie te, które pozostają wierne wypracowanym przez wieki schematom kompozycyjnym sztuki religijnej. Można je bez przeszkód umieścić jako kolejne ogniwo w rozwoju typu ikonograficznego, który realizuje się we współczesnej manierze stylistycznej (np. Bez tytułu (*Święty Sebastian*), Rainer Fetting, 1998 rok, akryl, płótno, fot. 5; Käthe Kollwitz, *Pietà*, 1937 rok, brąz, fot. 6; Otto Dix, *Pokłon Trzech Króli*, 1948 rok, technika mieszana, płótno na desce). Dzieła te, wiernie wpisane w tradycję, dla widza, któremu jest ona bliska, są jednoznaczne i rozpoznawalne. Artyści wykorzystują ikonografię chrześcijańską także poprzez jej negację, odwrócenie i pogwałcenie sensów, podważenie utartych ścieżek interpretacyjnych odbiorców. Przykłady takich dzieł również znajdziemy na wystawie (Johannes Grützke, *Biczowanie Chrystusa*, 1995 rok, olej, płótno – dwóch biczujących żołnierzy zastąpiły tu półnagie kobiety; Michael Triegel, *Ostatnia Wieczerza*, 1994 rok, technika mieszana, płótno – w tradycyjnym dla tej sceny sztafażu za

[14] Od zachwytu – szczerego – sztuką poprzedników nie są wolne także dzieła sztuki dawnej. Przykładu dostarcza zamieszczony w katalogu wystawy anonimowy Mistrz Francuski w obrazie *Zmartwychwstanie Chrystusa* (ok. 1550 rok, deska). Powyżej tradycyjnie ujętej sceny, ukazującej Chrystusa wychodzącego z grobu, w górnej strefie niebios artysta umieścił grupę Trójcy Świętej w typie Tronu Łaski. Postacie boskie oraz otaczający ich aniołowie zostali zaczerpnięci ze znanej ryciny *Trójca Święta* Albrechta Dürera z 1511 roku. Skopiowane z pietyzmem zajmują niemal połowę przestrzeni obrazu. Ten niewątpliwy hołd dla wielkiego artysty jest jednak idealnie wpisany w wykład wiary, dopełnia teologiczną treść obrazu, tworząc spójny doktrynalnie przekaz o odkupieniu. J. Emmert, dz. cyt., s. 57–58.

[15] W katalogu wystawy takim przykładem jest kolaż Jiřiego Koláře, wykonany techniką rolażu (1965 rok). Jako materiał wyjściowy posłużył artyście tradycyjny niderlandzki obraz Zwiastowania Maryi. Rytm, rozwibrowana przestrzeń w niezwykły sposób wkraczają w tradycyjną ikonografię, przekształcają ją, podporządkowują wizji współczesnego artysty. J. Emmert, dz. cyt., s. 19–20.

stołem siedzi samotny Chrystus bez twarzy). Dialog artysty z widzem w tych przypadkach również zakłada dobrą znajomość tradycji, tylko wówczas można docenić wysiłki artysty w jej obaleniu.

Ze specyficznym dialogiem ikonograficznym mamy do czynienia w przypadku sytuacji, którą obrazuje rzeźba *Święty Jerzy* Joachima Kocha i Günthera Bergera (1983/1995, żelazo, ołów). Rzeźba ta jest właściwie abstrakcyjną i bardzo ekspresyjną formą, której nie da się „opowiedzieć" w kategoriach tradycyjnej narracji sztuki religijnej. Jej interpretację hagiograficzną sugeruje jedynie tytuł dzieła, ale na wystawie bezpośrednio towarzyszy jej klasyczny *miles christianus* walczący z równie stereotypowo potraktowanym smokiem (*Święty Jerzy*, południowa Europa, 1700–1750, drewno polichromowane). Jego obecność właściwie „tworzy" i uwiarygodnia wizję artystów, w fantazyjnie pogiętym metalu na naszych oczach rodzi się święty wojownik (fot. 7).

Fot. 7. *Święty Jerzy*, 1. połowa XVIII wieku, drewno polichromowane; Joachim Koch, Günther Berger, *Święty Jerzy*, 1983/1995, żelazo, ołów

Ostatni przykład jest też odpowiedzią na pytanie, czy możliwy jest dialog starego z nowym w sztuce religijnej obecnej na würzburskiej wystawie. Na pewno to możliwe, ale bardzo trudne. Tematyka religijna dzieł tylko pozornie niweluje różnice i jest czynnikiem nierozerwalnie spajającym obiekty. W istocie dzielą je także fundamentalne różnice w postrzeganiu ortodoksji kościelnej, funkcji, roli artysty w kreowaniu ikonografii, stosunku do poprzedników. Wydaje się, że jednak są to dwa monologi, które często współbrzmią ze sobą, to prawda, ale silna odrębność tych głosów pozostaje. Konfrontacje w pojedynczych przypadkach prowadzą do intrygujących tropów, które są zdolne do zaabsorbowania widza albo do efekciarskich fajerwerków, których potencjał intelektualny szybko się wyczerpuje, a widz pozostaje zdeklarowanym wielbicielem sztuki dawnej bądź współczesnej, niespecjalnie przekonany do idei współegzystencji ich obu. W zamyśle twórców wystawy konfrontacje dzieł miały skłonić widzów do pogłębionej refleksji nad sobą, własną wiarą, do zadania pytań o jej korzenie i wartość. Ten wymiar medytacyjny chyba najtrudniej uzyskać zwiedzającym, umieszczonym „pomiędzy", nieustannie w roli swoistych arbitrów w kolejnych pojedynkach tradycji i nowoczesności.

SUMMARY

Dialogue or Two Monologues? The Concept of Display of Works of Art in the Museum at the Cathedral in Würzburg

The article focuses on the exhibition of the sacral works of art in the Museum at the Cathedral in Würzburg. Its scenario underlines the confrontational character of the display, as it combines and contrasts the pieces of old and modern arts in one place. One could ask if the "old" and "new" characters of the sacral art can form a dialogue in such conditions, and can the viewers participate in it? Or are these rather two separate monologues- if so, do they complement, or compete against each other? The article tries to answer these questions, based on several examples. According to the criteria, the selection of the works of art analysed was limited to iconography; as a result, further conditions were defined. The "older" pieces had to satisfy the criteria of being traditional, involved in ecclesial institutional teaching, comprehensible, avoiding theological ambiguities and – in case of becoming an exhibit – alienation and separation from the sacral canon (and, as such, decline of their efficiency as means of spreading faith). Simultaneously, the "new" ones had to ensure the autonomy and freedom of speech of an artist, no connection with any message that is formalized or under an external influence, mobility (lack of connection with the surroundings). The "new" art is "at home" among a modern, neutral exhibition. However, the narration about the history of salvation as defined by the traditional iconographical standards (that is natural for

the "old" pieces) is "repressive" and arbitrarily forced on the modern art. It is a success of the exhibition that these confrontations create interesting relations and an overview of attitudes of the modern artists about the iconographical tradition. According to the concept of the creators of the exhibition, the confrontations between the works of art were supposed to influence the viewers to self-reflect, think about own faith and ask about its source and value. This meditative aspect is probably the most difficult to be obtained by the viewer, as he is constantly "between", as a judge in the ongoing duels between tradition and modernity.

Magdalena Białonowska

Co ma Koons do Le Bruna i Kapoor do Le Nôtre'a?

O wystawach sztuki współczesnej w muzeach-rezydencjach na przykładzie Pałacu w Wersalu i Zamku Królewskiego w Warszawie

Muzea-rezydencje to najczęściej muzea wnętrz odtwarzające atmosferę konkretnych czasów. Często ze względów historycznych są to miejsca prestiżowe (na przykład siedziby królów). Dziś warto postawić pytanie, czy muzea-rezydencje mogą stać się miejscem funkcjonowania sztuki współczesnej, i czy się nim stają. Jeśli sztuka współczesna czy kreacja artystyczna zaistnieje w takich miejscach, czy jest to interwencja czy synergia? Warto zastanowić się też nad problemem percepcji obiektów sztuki współczesnej w miejscu o konkretnym znaczeniu historycznym, jak to znaczenie historyczne wpływa na interpretację dzieła, a jak dzieła sztuki współczesnej zmieniają zastany kontekst. Na te pytania spróbuję odpowiedzieć na przykładzie dwóch muzeów-rezydencji o dużym znaczeniu symbolicznym – Pałacu w Wersalu i Zamku Królewskiego w Warszawie.

Sztuka współczesna zawitała na dwór wersalski po 2003 roku, kiedy to w październiku na konferencji prasowej ówczesna dyrektor Wersalu, Christine Albanel, i Jean-Jacques Aillagon, ówczesny minister kultury, zadeklarowali: „Wersal, obiekt uprzywilejowany przez zamówienia królewskie XVII i XVIII wieku, powinien zostać ożywiony poprzez kreacje artystyczne naszych czasów"[1]. Słowa te zaowocowały stworzeniem wydarzenia „Versailles Off", które odbyło się w czterech edycjach w latach 2004–2007 jako weekendowe festiwale w ramach „Nuit Blanche", podczas których prezentowano prace między innymi Daniela Burena czy Felice'a Variniego[2].

Z biegiem czasu idea „Versailles Off" ewoluowała, od pojedynczych weekendowych wydarzeń do kilkumiesięcznych wystaw czasowych. Od 2008 roku do dialogu z artystami baroku: Louisem Le Vau, Jules'em Hardouin-Mansartem, Charles'em Le Brunem czy André Le Nôtrem, którzy odcisnęli piętno na architekturze, wnętrzach i otoczeniu pałacu wersalskiego, zapraszano najbardziej znane i wysoko notowane na rynku sztuki postaci współczesnego art wordu.

Z pewnością takim artcelebrytą jest zaproszony w 2008 roku Jeff Koons. Podczas wystawy zaprezentowano siedemnaście prac amerykańskiego artysty tworzonych od lat 80., komisarze określili ekspozycję jako „integrowanie" sztuki współczesnej z kontekstem dziedzictwa historycznego[3]. Wnętrza pałacu wersalskiego, zaprojektowane w latach około 1670–1680 przez Charles'a Le Bruna, zyskały nowe znaczenie, stały się tłem ekspozycyjnym dla – często kiczowatych – dzieł Koonsa[4]. W Galerii Lustrzanej, uważanej za jeden z najpiękniejszych przykładów architektury wnętrz barokowych, umieszczono pracę *Księżyc* o ponad 3-metrowej średnicy, która jak wypukłe lustro odbijała wnętrze Galerii oraz sylwetki zwiedzających, co dawało jednocześnie nową perspektywę spojrzenia na Galerię poprzez nałożenie się złudzeń optycznych – złudzenia powstającego w samej Galerii Lustrzanej, polegającego na odbijaniu osi ogrodu wersalskiego w lustrach, oraz złudzenia wypukłej powierzchni *Księżyca*. Poza tym kontrastowo zestawiono zimną barwę niebieskawą z tonami ciepłymi, w jakich utrzymana jest Galeria Lustrzana. Nazwa dzieła – *Księżyc* – odnosiła się do przydomku Ludwika XIV, Król Słońce. Inne prace, poprzez które Koons prowadził udany dialog z mistrzami baroku, to: *Balloon Dog* w kolorze magenty (umieszczony w Salonie Herkulesa); *Hanging Heart* w kolorze czerwonym (zainstalowane nad Schodami Królowej) i srebrny *Rabbit*

[1] http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/communiq/aillagon/grand-versailles.pdf, dostęp: 10.11.2015.

[2] Artyści, których prace prezentowane były w edycji 2005 roku: Daniel Buren, Andréa Cera, Claude Closky, Alain Ducasse, Markus Hansen, Patrick Jouin, Jean-Philippe Poirée-Ville, Rudy Ricciotti, David Satiel, Felice Varini; w edycji 2006 roku: Shigeru Ban, Michel Blazy, Thierry Dreyfus, Jonathan i Thomas Dunford, Francis Kurkdjian, Christian Lacroix, Bertrand Lavier, Ange Leccia, Benjamin Morando, Natacha Lesueur, Radi Designers, Felice Varini, Gérard Vié; w edycji 2007 roku: Adel Abdessemed, John Armleder, Gino de Dominicis, Thierry Dreyfus, Serge Hureau, Natacha Lesueur, Stéphane Maupin, Laurent Pariente, Philippe Parreno, Claude Rutault.

[3] J. Koons, J.-P. Criqui, *Jeff Koons: Versailles*, Paris 2008, s. 10; M. Boutoulle, *Koons et le pop kitsch à Versailles*, „Connaisance des arts" 2008 (08), nr 663, s. 46.

[4] J. Rychen, *Abundance and Banality. Jeff Koons at the Palace of Versailles*, „Shift. Graduate Journal of Visual and Material Culture" 2011, nr 4, s. 3.

Fot. 1. Jeff Koons, *Balloon Dog*, 1995–2000, Sala Herkulesa Pałacu w Wersalu, fot. Charles Nouÿrit, domena publiczna

(tronujący w Salonie Obfitości), w których znów, jak w kolorowych soczewkach, odbijały się bogato zdobione stropy, *porte-fenêtre*, obrazy, tapiserie czy posadzki pałacu wersalskiego. Z kolei takie dzieła, jak *Wazon z kwiatami*, stalowe *Popiersie Ludwika XIV* czy *Autoportret*, inspirowane sztuką baroku, wydawały się podszywać pod dzieła z epoki, celowo umieszczone jako elementy wyposażenia wnętrza. Ponadto wyeksponowany na wysokim piedestale w Salonie Appolina *Autoportret* – w formie marmurowego popiersia z głową uniesioną lekko ku górze, zwróconą w lewo, dokładnie w stronę emfatycznego *Portretu Ludwika XIV*, pędzla Hyacinthe'a Rigaud z 1701 roku – mógł sugerować, że Koons czekał na koronację ze strony Ludwika XIV[5] lub też postawił siebie na równi – Król Kiczu z Królem Słońce.

Po szumie medialnym jaki wywołała wystawa Jeffa Koonsa w Wersalu, w 2009 roku zaproszono Xaviera Veilhana – paryskiego artystę, który na potrzeby wystawy stworzył siedem rzeźb i instalacji przestrzennych w ogrodach i w samym pałacu. Na Dziedzińcu Honorowym ustawiono – jak czytamy w broszurze wystawy – „bezczelnie fioletową Karocę"[6], której forma została zdeformowana i zdynamizowana. Była swego rodzaju odniesieniem do analiz fotograficznych ruchu, czyli chronofotografii, polegającej na dokumentowaniu kolejnych faz ruchu metodą wielokrotnej ekspozycji motywu w regularnych odstępach czasu, które przeprowadzano pod koniec XIX wieku. A przez to i nawiązaniem do futurystycznej wizji ruchu. Instalacja *Architekci* w formie jedenastu rzeźb rozstawionych na parterze górnym ogrodu wersalskiego, przedstawiających architektów cenionych przez Veilhana, była jego osobistym panteonem wielkich umysłów. Rzeźby, z jednej strony klasyczne postaci ustawione na postumentach, z drugiej – sylwetki zdynamizowane poprzez zgeometryzowanie, o charakterze enigmatycznych fantomów, monochromatyczne (utrzymane w czerni). Ponadto specyficzne piedestały w formie ram-prostopadłościanów i ram-rombów pełniły rolę swego rodzaju wizjerów, przez które widzowie mogli kadrować przestrzeń ogrodów i jego główne osie. Podobnie jak Koons Veilhan też wystawił *Księżyc*, posłużył się tym samym motywem w odniesieniu do Króla Słońce, i na Zielonym Dywanie trawnika Alej Królewskich otoczonych boskietami ustawił metalowe pręty zakończone kulami, które oglądane z tak zwanego punktu widzenia Króla, czyli z Galerii Lustrzanej, dawały efekt księżyca złożonego z pikseli. Ponadto, patrząc na ogrody z tego samego punktu, oglądający widzieli wysoką na 100 metrów fontannę na Wielkim Kanale, która miała być hołdem artysty dla Constantina Brâncuşiego i jego *Niekończącej się kolumny*[7].

Do kolejnej edycji wystawy sztuki współczesnej w Wersalu w 2010 roku został zaproszony Takashi Murakami, japoński artysta-celebryta, prowadzący korporację Kaikai Kiki, gdzie jego asystenci wytwarzają obiekty zaprojektowane przez niego. Wystawiono dwadzieścia obiektów, z czego jedenaście Murakami wykonał specjalnie na tę okazję. Monumentalny, blisko 6-metrowy posąg *Oval Buddha*, w formie siedzącej żaby ze złoconego brązu, został ustawiony na osi wyznaczonej przez barokowego projektanta ogrodów André Le Nôtre'a, zakłócając ją, a wręcz czyniąc gestem lekceważenia – jak określiła to Annick Colonna-Césari – *faisant la nique*[8]. Inny egzemplarz, ponadmetrowy *Oval Buddha* w edycji srebrnej, został zainstalowany na terenie pałacu w Salonie Obfitości, który to pokój pełnił rolę swego rodzaju antyszambry do *cabinet de curiosité* Ludwika XIV, gdzie przechowywano cenne obiekty, przez co srebrny *Oval Buddha* Murakamiego pretendował

[5] R. Milano, *(Re)Staging Art History: Jeff Koons in Versailles*, „Museum and Curatorial Studies Review" 2014, t. 2, nr 1, s. 53–54.

[6] *Veilhan Versailles. Xavier Veilhan au Château de Versailles*, 13 septembre–13 decembre 2009, [broszura wystawy], s. 5, http://www.chateauversailles.fr/resources/pdf/fr/presse/dp%20Veilhan%20Versailles.pdf, dostęp: 24.03.2016.

[7] Tamże, s. 6.

[8] http://www.lexpress.fr/culture/art/c-est-comment-murakami-a-versailles_919385.html, dostęp: 24.03.2016.

do miana precjozum królewskiego. Zaprezentowano również typowe dla estetyki Murakamiego figurki-zabawki inspirowane mangghą. W Salonie Wenus ustawiono białą figurkę *KaiKai* i różową *Kiki* na tle posągu *Ludwika XIV jako cesarza rzymskiego* dłuta Jeana Varina z 1682 roku, stanowiące groteskową gardę króla. Z kolei figurka odwołująca się do jednej z bajek Hansa Christiana Andersena *Nowe szaty cesarza* (o tym samym tytule), w formie figurki cesarza z ogromną głową, maleńką koroną i berłem, ustawiona w Sali Koronacyjnej na tle obrazów gloryfikujących Napoleona, a szczególnie na tle monumentalnej *Le Sacre* pędzla Jacques'a-Louisa Davida (kopia autorska), zdawała się wymownie krzyczeć: Cesarz jest nagi![9]

Fot. 2. Xavier Veilhan, *La Carrosse*, 2009, Dziedziniec Honorowy Pałacu w Wersalu, fot. Jessie Hodge, domena publiczna

Zarówno wystawa dzieł Murakamiego, jak i Koonsa wzbudziły skandal, ponownie lud stanął u bram Wersalu, tym razem nie domagał się chleba, ale zamknięcia ekspozycji. Zarzucano kuratorom daleko posuniętą interwencję czy wręcz atak na dziedzictwo historyczne, jak również skandaliczny charakter dorobku obu artystów (popkicz, dzieła erotyczne). To rozpoczęło proces powolnego przeformułowywania wystaw sztuki współczesnej w Wersalu. W 2011 roku nowa dyrektor Catherine Pégard wyraziła pogląd, iż sztuka współczesna wystawiana w Wersalu była banalizowana, przez co banalizowała przestrzeń, gdzie była wystawiana. Zadeklarowała rozpoczęcie kolejnego cyklu wystaw w konstruktywnej relacji z dziedzictwem historycznym[10].

W 2011 roku został zaproszony francuski artysta konceptualny Bernar Venet, który wykonał siedem monumentalnych rzeźb w metalu, prezentujących jego wizję przestrzeni wersalskiej. Tę Venetowską przestrzeń otwierała instalacja *85.8° Arc x 16* w formie szesnastu monumentalnych ćwierćluków wykonanych z blachy miedzianej, ustawionych w grupy po osiem między *Pomnikiem konnym Ludwika XIV* autorstwa Pierre'a Cartelliera i Louisa Petitot a bramą główną pałacu w Wersalu. Monumentalna instalacja na nowo zdefiniowała przestrzeń, przeskalowała ją, stając się swoistą bramą czy też łukiem triumfalnym, pod którym przejeżdża Król Słońce. Venet rozstawił również tego typu metalowe instalacje w formie pół- i ćwierćluków, spiral i prostych słupów w ogrodzie wersalskim: na parterze wodnym (łuki *219.5° Arc x 28 i 5 Arcs x 5*), na parterze środkowym (spiralę zatytułowaną *Quatre lignes indéterminées*), przed Fontanną Apollina (łuki *Effondrement* i *225.5° Arc x 16*) i przy Fontannie Podkowiej (łuk *219.5° Arcs x 13*) oraz słupy wertykalne w pobliskim parku Marly-le-Roi. Pozwalały one na kadrowanie przestrzeni i rzeźby ogrodowej w dowolny sposób. Minimalistyczne instalacje Veneta, korespondując z osią magistralną Le Nôtre'a oraz osiami poprzecznymi założenia wersalskiego, na nowo zdefiniowały tę przestrzeń, będąc akcentami mocnymi, aczkolwiek nie dekonstruującymi.

Rok 2012 należał z kolei do portugalskiej artystki, pierwszej kobiety zaproszonej do cyklu wystaw sztuki współczesnej w Wersalu, Joany Vasconcelos. Artystka, dla której „Pałac i jego ogrody wypełnione są energią, oscylującą między realnością a snem, codziennością a magią, komedią a tragedią"[11], zaproponowała dzieła – typowe dla jej twórczości – wykonane z przedmiotów codziennego użytku (butelek, garnków, plastikowych sztućców) czy marmury obszyte szydełkowanymi serwetkami. Vasconcelos postanowiła zająć się tematem Marii Antoniny, która jest dla artystki bo-

[9] V. Bouruet-Aubertot, *Takashi Murakami s'invite chez le Roi Soleil*, „Connaisance des arts" 2010 (08), nr 685, s. 84–89.

[10] http://www.lexpress.fr/culture/art/l-art-contemporain-au-chateau-de-versailles-tourne-vers-le-patrimoine_1075719.html (dostęp: 24.03.2016).

[11] *Joana Vasconcelos Versailles*. 19 juin–30 septembre 2012 [broszura wystawy], s. 5.

haterką liberalizmu, nie żoną króla, a kobietą niezależną, straconą z powodów politycznych. W Sali roku 1830 ustawiła *Lilicoptère*, mający przenieść Marię Antoninę z jej czasów do współczesności. W Sypialni Królowej zainstalowano *Perruque*, kuriozalny kokon z drewna, z wypustkami, obwieszony pasmami włosów. Dzieło to, początkowo ocenzurowane i odrzucone, miało być reminiscencją macicy i odwoływać się do miejsca narodzin dziewiętnastu królewskich dzieci. W Salach Pokoju i Wojny przylegających do Galerii Lustrzanej powieszono dwa serca – *Coeur Indépendant Rouge* i *Coeur Indépendant Noir* – monumentalne wersje tradycyjnych portugalskich naszyjników, które Vasconcelos wykonała z plastikowych sztućców. Miały być symbolem śmierci i pasji, wojny i pokoju, czyli tematów podjętych przez Charles'a Le Bruna i François Le Moyne'a w malowidłach plafonowych sal. Natomiast w Galerii Lustrzanej ustawiono ikoniczne dzieło Vasconcelos – *Marilyn*, monumentalne buty-szpilki, wykonane z garnków i przykrywek ze stali nierdzewnej. Przeskalowanie rzeźby (4 metry wysokości) oraz połyskliwa powierzchnia nierdzewnej stali, w której odbijało się wnętrze Galerii Lustrzanej, dawały poczucie obecności w pałacu silnej osobowości kobiecej[12].

Fot. 3. Takashi Murakami, *Oval Buddha*, 2007–2010, ogrody wersalskie, fot. Achim Hepp, domena publiczna

Fot. 4. Bernar Venet, Instalacja 85.8° *Arc x 16*, 2011, Dziedziniec Królewski Pałacu w Wersalu, fot. Conseil départemental des Yvelines, domena publiczna

Po pełnych przepychu barokowych dziełach portugalskiej artystki w Wersalu pojawiły się ascetyczne prace włoskiego rzeźbiarza Giuseppe Penonego, przedstawiciela młodszego pokolenia ruchu Arte Povera. Penone, podobniej jak Venet, na nowo zinterpretował przestrzeń wersalską. W ogrodach Wersalu, gdzie natura jest całkowicie podporządkowana człowiekowi, Penone ustawił rzeźby-drzewa oraz marmurowe instalacje. Wkład pracy rzeźbiarza wydawał się zredukowany, gdyż skoncentrował się on na ukazaniu perfekcyjnej estetyki występującej w naturze (linie gałęzi drzew, układ liści, żyłki marmuru). Taka wizja natury Penonego pozostawała w mocnym kontraście z wizją Le Nôtre'a, który poddał naturę totalnej kontroli[13].

Podobnie ascetyczna była edycja wystawy w 2014 roku. Lee Ufan, koreański artysta minimalista, w przestrzeni ogrodów wersalskich zaproponował dzieła, w których zestawił dwa podstawowe dla niego materiały: naturalny kamień i stalową płytę, oraz posłużył się dwoma podstawowymi dla niego zabiegami: lustrzanym

[12] G. Morel, *Joana Vasconcelos, nouvelle reine de Versailles*, „Connaisance des arts" 2012 (06), nr 705, s. 66–71.

[13] *Penone Versailles*, 11 juin–31 octobre 2013, [broszura wystawy], s. 5–8; M. B. (Myriam Boutoulle), *Une forêt de Penone à Versailles*, „Connaisance des arts" 2013 (06), nr 716, s. 30.

Fot. 5. Joana Vasconcelos, *Marilyn*, 2011, Galeria Lustrzana Pałacu w Wersalu, fot. S. Dubroca, domena publiczna

Fot. 6. Giuseppe Penone, *Spazio di Luce,* 2008, ogrody wersalskie, fot. Sylke Ibach, domena publiczna

odbiciem oraz operowaniem kontrastem światła i cienia. Szczególnym obiektem dla samego artysty, a centralnym dla wystawy, był łuk ustawiony na osi magistralnej całego założenia, zatytułowany *L'Arche de Versailles*, złożony z rozstawionego między dwoma kamieniami pasa stali nierdzewnej oraz ułożonego na ziemi analogicznego wycinka. Poprzez łuk Ufan na nowo zarysował oś magistralną wyznaczoną przez Le Nôtre'a, wpisując ją w swój łuk i zapraszając zwiedzających do przejścia po niej. Pas stali leżący na ziemi, odbijając niebo, naśladował jednocześnie lustro kanału wodnego. Podobny efekt – imitacji powierzchni wody, artysta uzyskał, układając pofalowane kawałki stali na Zielonym Dywanie trawnika Alej Królewskich. Instalacja *Relatum*[14] *– La Tombe, hommage à André Le Nôtre*, w formie kamienia ułożonego w precyzyjnie wykopanym grobie, była odniesieniem do architekta ogrodów królewskich, a jednocześnie wyszukaną prowokacją[15].

W kolejnym roku zaproszony artysta, Anish Kapoor, podjął między innymi temat Rewolucji Francuskiej, która położyła kres świetności monarchii francuskiej i Wersalu jako symbolu tejże monarchii. Wyrazem tego była instalacja *Shooting into the Corner*[16] w Sali Jeu de Paume, gdzie została złożona przysięga przez deputowanych Stanów Generalnych, co było jednym z przełomowych momentów Rewolucji Francuskiej. Na instalację składała się armata, z której wystrzelono na białe ściany kawałki wosku. Forma wosku i intensywność czerwieni przywoływały na myśl krew i wnętrzności ludzkie. Ponadto cztery dzieła zostały zainstalowane na linii tak zwanej Wielkiej Perspektywy Le Nôtre'a, przy czym Kapoor zdestabilizował i zniekształcił tę przestrzeń, teren stał się niepewny i zaczął wirować. Lustra, które dla wnętrz wersalskich są zasadniczym czynnikiem budowania złudzeń pogłębionej perspektywy, zostały użyte przez Kapoora (w dziełach *C-Curve* i *Sky Miror*) do zniekształcenia tejże perspektywy, a nawet odwrócenia jej do góry nogami; Kapoor postawił Wersal na głowie. Na początku Wielkiego Kanału pojawił się wir wodny zatytułowany *Descension*, stwarzający złudzenie wciągnięcia widzów pod powierzchnię trawnika. Geometryczny świat ogrodów wersalskich został

[14] Wszystkie dziesięć dzieł na wystawie nosiło nazwę *Relatum*, co w nomenklaturze Lee Ufana oznaczać ma zasadę zależności dzieła od świata – według artysty dzieło nie jest autonomiczne, a bezpośrednio związane z naturą. Patrz: *Lee Ufan Versailles*, 17 juin–2 novembre 2014, [broszura wystawy], s. 5.

[15] Tamże, s. 3–7.

[16] M. B. (Myriam Boutoulle), *Anish Kapoor, du roi-soleil à la révolution*, „Connaisance des arts", Juil 2015, nr 739, s. 80.

Fot. 7. Lee Ufan, *Relatum-L'Arche de Versailles*, 2014, ogrody wersalskie, fot. Yvette Gauthie, domena publiczna

Fot. 8. Anish Kapoor, *C-Curve*, 2007, ogrody wersalskie, fot. Christian Aubry, domena publiczna

całkowicie zaburzony, na tak zwanym Zielonym Dywanie pojawiła się wielka tuba, zwana *Dirty Corner*. Z jednej strony tuba otwierała powierzchnię ogrodów i pozwalała, wręcz kusiła, aby zajrzeć do środka, z drugiej strony odwoływała się do seksualności człowieka. Krytycy i dziennikarze nadali *Dirty Corner* nową nazwę – *queen's vagina* – przez co i nową „symbolikę". Podczas wystawy wszystko wciągało widza, robiło wrażenie niebezpiecznego, wprowadzało zamieszanie, zamęt, nawet w dosłownym znaczeniu: instalacja *Dirty Corner* wzbudziła ogromne kontrowersje poprzez dosłowne odwołanie do seksualności Marii Antoniny. Kolejnym etapem eskalacji kontrowersji było ochlapanie instalacji farbą zaraz na początku wystawy, po odczyszczeniu we wrześniu ponownie została zdewastowana, tym razem pojawiły się agresywne i antysemickie hasła skierowane przeciw samemu artyście pochodzenia żydowskiego. Kapoor, na początku zszokowany, postanowił jednak pozostawić napisy, dzięki czemu jego praca stała się świadectwem aktualnej sytuacji. Za to z kolei artysta został pozwany, gdyż pozostawienie napisów na instalacji zinterpretowano jako przyzwalanie i rozpowszechnianie mowy nienawiści; sąd nakazał napisy usunąć lub zakryć. Ostatecznie napisy na *Dirty Corner* zostały pokryte płatkami złota. Jednak zrobiono to wbrew woli artysty, co można odczytać jako kolejny akt przemocy wobec dzieła Kapoora[17]. Wydarzenia w trakcie trwania wystawy zmieniły jej znaczenie, a z pewnością skierowały interpretacje dzieł na inny tor, którego ani artysta, ani organizatorzy się nie spodziewali.

Trudno zestawiać rozbudowany program wystaw sztuki współczesnej, odbywających się w Wersalu regularnie od 2008 roku, z wystawami tego typu w muzeach-rezydencjach w Polsce, gdzie takich działań nie podejmuje się w ogóle bądź na znikomą skalę. Można jednak przytoczyć pojedyncze udane przykłady wystaw sztuki współczesnej w Zamku Królewskim w Warszawie.

Zamek Królewski w Warszawie jako muzeum-rezydencja, ze względu na historię i charakter ekspozycji stałej odtwarzającej wnętrza historyczne, postrzegany jest jako miejsce prezentacji sztuki dawnej[18]. Podjęto jednakże kilka udanych prób

[17] K. Willsher, *Anish Kapoor's ‚queen's vagina' vandals and the rise of cultural fascism in France*, „The Gaurdian", 8th of September http://www.theguardian.com/artanddesign/2015/sep/08/anish-kapoors-queens-vagina-vandals-and-the-rise-of-cultural-fascism-in-france; N. Sayej, *Anish Kapoor sued for leaving racist graffiti on his ‚queen's vagina' sculpture at Versailles*, „The Gaurdian", 10th of September, http://www.theguardian.com/artanddesign/2015/sep/10/anish-kapoor-sued-racist-graffiti-versailles-sculpture-queens-vagina; D. Wyatt, *Anish Kapoor's, Dirty Corner' to be covered in gold leaf after artist told to remove anti-Semitic vandalism against his will*, „Independent", 23rd of September.

[18] A. Badach, *Abakanowicz. Nareszcie w Warszawie. Rzeźby Magdaleny Abakanowicz w ogrodach zamkowych*, „Kronika Zamkowa" 2011, nr 61–62, s. 293.

wprowadzenia w jego przestrzeń sztuki współczesnej[19]. Jedną z nich była ekspozycja rzeźb Igora Mitoraja w ramach objazdowej wystawy monograficznej w latach 2003 i 2004, która odbywała się w Poznaniu, Krakowie i Warszawie, gdzie Zamek Królewski był jednym z miejsc ekspozycji[20]. W kolejnych miastach dzieła Mitoraja stawały się elementem pejzażu miejskiego w niepowtarzalny sposób aranżującym swojej najbliższe otoczenie. Wzdłuż południowej elewacji Zamku ustawiono, jak kolumny, cztery monumentalne rzeźby *Ikary* i *Ikaria*, które tworzyły swego rodzaju aleję zachęcającą widzów do wejścia, a jednocześnie stały się mocnym akcentem panoramy widokowej. Były też swoistym kontrapunktem dla kolumny Zygmunta III Wazy stojącej na placu Zamkowym. Z kolei masywne torsy *Corazza (Pancerz)* i *Torso Ikaria Grande* oraz maska *Per Adriano*, ustawione na dziedzińcu wewnętrznym, wyznaczyły nowe osie i zmusiły do reinterpretacji otaczającej przestrzeni. Ale przede wszystkim figura *Centauro*, niczym pomnik konny ustawiony na środku dziedzińca, zaakcentowała centrum nie tylko dziedzińca, ale całego założenia zamkowego. Z kolei ułożona bezpośrednio na bruku placu Zamkowego głowa *Erosa bendato* (*Eros spętany*) zachęcała widzów do interakcji. Natomiast Biblioteka Stanisławowska, z wystrojem neoklasycznym, była idealną scenerią dla prac Mitoraja, które w sposób dosłowny odwołują się do form i tematów antycznych[21]. Przestrzeń Zamku Królewskiego pełniła funkcję scenerii dla rzeźb Mitoraja, a sceneria wpłynęła

Fot. 9. Igor Mitoraj, *Centauro,* dziedziniec Zamku Królewskiego w Warszawie, fot. Artur Badach

na interpretację obiektów: nadanie nowych znaczeń i wydobycie już istniejących. Wydaje się, że niepełne figury: postaci bez rąk, bez głów, rzeźby ukazujące fragmenty ciała – głowy czy torsy, doskonale wpisały się w symbolikę najnowszych dziejów Zamku: tragicznego zburzenia, a następnie odbudowy.

Kolejną wartą przytoczenia ekspozycją dzieł współczesnych na terenie Zamku Królewskiego była wystawa prac Magdaleny Abakanowicz w 2009 roku. Na terenie dolnego ogrodu Zamku wyeksponowano grupę figur *Bambini (Dzieci)* oraz monumentalną *Głowę*. Osiemdziesiąt trzy figury *Bambini*, mające ponad metr wysokości każda, ustawione w trzech rzędach, zdawały się maszerować w tłumie w stronę skarpy zamkowej w dwóch grupach rozdzielonych kamienną ścieżką-osią, przez co flankowały oś magistralną ogrodów zamkowych, jednocześnie i niepostrzeżenie stając się jej doskonale wpasowanym elementem, będącym tutaj jakby od zawsze. Inne znaczenie miała monumentalna *Głowa* ułożona bezpośrednio na ziemi, na skraju ogrodów, pod boskietem z grabów tworzącym labirynt u stóp skarpy. *Głowa*, nieco ukryta, zaskakiwała widzów, robiła wrażenie, że wyrasta z ziemi i zaprasza do magicznej wędrówki po labiryntach[22]. Ważnym

[19] Oprócz wymienionych w niniejszym tekście wybrane wystawy sztuki współczesnej w Zamku Królewskim w Warszawie: *Władysław Hasior*, 1974 rok; *Machiny Rzeczywistości*, 2003 rok; *„Ludzie, których spotkałem. Fotografie z Afryki". Wystawa fotografii Ryszarda Kapuścińskiego*, 2007 rok; *The Polish Connections*, 2009 rok; *Ich portret – malarstwo Olgi Wolniak*, 2009 rok; *Krystyna Radziwiłł. Wystawa malarstwa – pastele, gwasze*, 2010 rok; *W stronę Schulza*, 2012 rok; *Przemiany „Dziewczyny z perłą". Simulacrum. 33 spotkania z Vermeerem*, 2012/2013 rok; *Portret bez twarzy. Wystawa fotografii Krzysztofa Gierałtowskiego*, 2013 rok; *Nowy poczet władców Polski. Waldemar Świerzy kontra Jan Matejko*, 2015 rok Patrz: A. Badach, *Abakanowicz. Nareszcie w Warszawie...*, s. 293–294; T. Taraszkiewicz, *Wystawa: Reality Machines – Maszyny Rzeczywistości*, „Kronika Zamkowa" 2004, nr 47–48, s. 151; https://www.zamek-krolewski.pl/zwiedzanie/archiwum-wystaw-czasowych, dostęp: 30.03.2016.

[20] 11 lutego–21 kwietnia.

[21] A. Badach, *Rzeźby i rysunki Igora Mitoraja w Warszawie*, „Kronika Zamkowa" 2004, nr 47–48, s. 159–162; tenże, *Igor Mitoraj – powrót do ojczyzny*, „Muzealnictwo" 2004, nr 45, s. 71–79; https://www.zamek-krolewski.pl/zwiedzanie/archiwum-wystaw-czasowych/igor-mitoraj-rzezby-i-rysunki, dostęp: 10.10.2015.

[22] A. Badach, *Abakanowicz. Nareszcie w Warszawie...*, s. 293–297.

aspektem wystawy prac Magdaleny Abakanowicz na Zamku było – jak podkreślał kurator, dr Artur Badach – przypomnienie jej twórczości w kraju, stąd tytuł *Abakanowicz. Nareszcie w Warszawie!* Dzieła artystki, znane i cenione na całym świecie, eksponowane w przestrzeniach publicznych wielu miast, zostały nareszcie docenione w Warszawie[23].

Fot. 10. Magdalena Abakanowicz, *Bambini*, 1998–2007, *Głowa*, ogród dolny Zamku Królewskiego w Warszawie, fot. Artur Badach

W tym wybiórczym i siłą rzeczy pobieżnym przeglądzie dotyczącym wystaw sztuki współczesnej w muzeach-rezydencjach pomijam tak kluczowe zagadnienia, jak: 1) wysokość budżetu i źródła finansowania; 2) względy konserwatorskie – co w przypadku Wersalu, gdzie takie wystawy odbywają się co roku, jest problemem alarmującym ze względu na liczne ingerencje w zabytkową tkankę pałacu i ogrodów; 3) kwestie wizerunkowe i marketingowe – gdzie należałoby zbilansować koszty procesów sądowych i skandali z liczbą zwiedzających zachęconych nietypową wystawą. Przytoczenie przykładów prowadzenia, a przynajmniej prób prowadzenia, dialogu z dawnymi mistrzami przez wielu artystów współczesnych uświadamia nam, w jak zasadniczy sposób kontekst o silnym znaczeniu symbolicznym i historycznym wpływa na interpretację dzieł aktualnej kreacji artystycznej. Dzieła sztuki współczesnej zyskują w takim kontekście nowe znaczenie, a jednocześnie niejednokrotnie zmieniają zastany kontekst. Dialog powstały w takiej sytuacji nie powtórzy się nigdy więcej, dzieła Koonsa ustawione na tle białych ścian galerii już nigdy nie odbiją fresków Le Bruna, a Wersal postawiony na głowie przez Kapoora powrócił na swoje miejsce.

SUMMARY

What Do Koons and Kapoor Have in Common with Le Brun and Le Nôtre? Exhibitions of Contemporary Art in Museums-Residences on Examples of Palace of Versailles and Royal Castle in Warsaw

Do museums-residences, as historical and often prestigious landmarks, become the places of activity of the contemporary artists? If so- is it intervention, or rather synergy? How does the perception of the contemporary art pieces change in a place of a specific historical context? How do these works change the context? The article is a trial of a response to the questions mentioned, on the example of two museums-residences that hold a powerful symbolical significance – the Palace of Versailles and the Royal Castle in Warsaw – and the contemporary art exhibitions organised there (of artists such as Jeff Koons, Xavier Veilhan, Takashi Murakami, Bernar Venet, Joana Vasconcelos, Giuseppe Penon, Lee Ufan, Anish Kapoor, Igor Mitoraj or Magdalena Abakanowicz). By providing examples of many contemporary artists holding a dialogue (or, at least, trying to do so) with old masters, one can observe how a context of a strong symbolical and historical significance changes the interpretation of the works of the contemporary art. The pieces gain a new meaning, and often change the context as well.

[23] Tamże

50 lat dialogu Romana Dziadkiewicza z Muzeum Narodowym w Krakowie

Roman Dziadkiewicz zaczął współpracować z Muzeum Narodowym w Krakowie w 2005 roku, kiedy na zaproszenie Ewy Tatar i moje zdecydował się wziąć udział w projekcie pt. „Przewodnik"[1]. W ciągu dwóch lat zrealizował projekt o kolażowej, nieuchwytnej strukturze, któremu nadał tytuł „Imhibition"[2]. W książce podsumowującej swoje ówczesne działania tak charakteryzował przyjętą przez siebie postawę wobec instytucji:

> Żyjemy w epoce terroru widzialności i szybkości, w której widzialność jest obowiązkiem, a niewidzialność niewolnictwem (nawet jeśli mamy na myśli niewidzialny kapitał), podczas gdy wolność jest zawsze przeciwieństwem szybkości. Dlatego (przekornie) „Imhibition" to długoterminowe, ponadroczne studium – ewoluujące w czasie i przekraczające ramy projektu „Przewodnik" – udramatyzowane (stosując kategorie George'a Bataille'a), otwarte na niespodzianki i porażki – zainspirowane przez miłość (i wstyd), ograniczone śmiercią i tym, co niewidzialne, czyli – jak pisze Michał P. Markowski – nieistniejące. „Imhibition" jest próbą spojrzenia na nieistnienie w wersji wschodnioeuropejskiej, a dokładniej krakowskiej – na to, co nie istnieje, bo jest ukryte, co zostało opresyjnie pozbawione głosu i wizerunku lub zniknęło (ze wstydu, zmęczenia i zobojętnienia), np. w przestrzeniach Muzeum Narodowego w Krakowie (MNK), największej w Polsce instytucji akumulującej (koncentrującej) dobra kultury[3].

„Imhibition" realizowane było jednocześnie w Muzeum, przestrzeni publicznej Krakowa oraz mieszkaniu prywatnym. Składało się z wielu „widzialnych" i „niewidzialnych" elementów, takich jak: seans psychoanalityczny autora, prezentacja zamkniętej książki w przestrzeni publicznej i prywatnej, wystawa niewidzialnych prac Agnieszki Kurant, „panel" dzieł sztuki oraz cytatów z literatury w Galerii Sztuki Polskiej XX wieku, re-enactment-performance Drugiej Grupy z lat 70., publiczne spotkanie artysty z kuratorką Anetą Szyłak, wykład prof. Michała Pawła Markowskiego „O niewidzialnym", performance grupy Self Managing School Of Becoming Invisible oraz produkcja książki pt. *Imhibition*, której redakcją razem z artystą zajęła się Ewa Tatar. Niezwykłe było/jest rozciągnięcie tego projektu w czasie. Rdzeniem „Imhibition" było nawiązanie do gestu Emila Zegadłowicza, który w 1935 roku wydał w pięciu egzemplarzach tomik obrazoburczych erotyków pt. *Wrzosy*. Cztery z nich podarował swoim bliskim, a ostatni przekazał do zbiorów Biblioteki Jagiellońskiej z możliwością upublicznienia po upływie pięćdziesięciu lat. Ponad siedemdziesiąt lat później, w 2006 roku, Dziakiewicz postanowił powtórzyć gest Zegadłowicza, anektując *Wrzosy* na potrzeby „Imhibition". Jeden z pięciu egzemplarzy przepisanych tomików przekazał w depozyt Muzeum z możliwością otworzenia zalakowanej koperty w 2056 roku. Jak można się domyślić, cztery pozostałe książki przekazał swoim bliskim. Tak samo jak zrobił to wcześniej Zegadłowicz. Dzięki temu projekt „Imhibition" nadal trwa. Prawdopodobnie zakończy się w coraz bliższej przyszłości, za nieomal czterdzieści lat.

Dziadkiewicz zjawił się ponownie w Muzeum w 2011 roku. Zorganizował wówczas publiczne czytanie swojej pracy doktorskiej pt. „Studium błota"[4], które można potraktować jako rozwinięcie projektu „Imhibition". Artysta ponownie wkraczał do Muzeum, próbując zwrócić uwagę na to, co w ramach muzealnej narracji jest ukrywane. W ulotce informującej o przygotowywanym przez Dziadkiewicza wydarzeniu można było przeczytać:

> „Studium błota" to interdyscyplinarny projekt artystyczno-badawczy, w którym Roman Dziadkiewicz podejmuje analizę nieracjonalistycznych tradycji nowoczesności, zwracając uwagę na te elementy współczesnej kultury, które pozostając poza oficjal-

[1] *Przewodnik* (Joanna Rajkowska, Elżbieta Jabłońska, Roman Dziadkiewicz, Hubert Czerepok), kuratorzy: Dominik Kuryłek, Ewa M. Tatar, Muzeum Narodowe w Krakowie, 12.2005–1.2007.

[2] *Imhibition*, red. R. Dziadkiewicz, E. M. Tatar, Kraków 2007.

[3] R. Dziadkiewicz, *Imhibition, (wprowadzenie do acedii)*, [w:] *Imhibition*, s. 7–12.

[4] „Studium błota. O napięciach pomiędzy nieświadomym, prowincjonalnym i performatywnym", rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem prof. Artura Tajbera, Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 2011.

nym nurtem, wpływają jednocześnie na nią jako całość. W swojej pracy Dziadkiewicz odnosi się do tego co nieświadome, intuicyjne, niewypowiadane, prowincjonalne, wymykające się klasyfikacjom, a przez to niechciane, wstydliwe i w konsekwencji ignorowane w ramach głównego nurtu kultury. Swoją narrację artysta rozwija w oparciu o lokalne, polskie konteksty i osobiste, intymne doświadczenia. Zwraca szczególną uwagę na społeczne, geopolityczne i historyczno-kulturowe uwarunkowania kraju, który przez wieki budował oryginalną, silną znaczeniowo, etnicznie złożoną, a jednocześnie etycznie niejednoznaczną (feudalną) tradycję kultury wsi, prowincji, w ciągu ostatnich kilku pokoleń dokonał ogromnej, ambiwalentnej pracy psychologicznej i społeczno-kulturowej, polegającej na wyparciu lub przeniesieniu tych wątków poza główny nurt kultury[5].

Prezentacja została zorganizowana w Galerii Sztuki Polskiej XIX wieku w Sukiennicach. Nie byłoby w tym nic nadzwyczajnego, gdyby nie to, że zdarzenie miało charakter rozbudowanego performance'u. Dysertacja była czytana jednocześnie przez kilkadziesiąt zaproszonych osób. Każdy uczestnik zdarzenia otrzymał od artysty odpowiedni fragment tekstu, dzięki czemu w stosunkowo krótkim czasie całość obszernej pracy została wygłoszona zgodnie z zasadami Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Na początku performerzy, precyzyjnie ustawieni przez artystę w galerii pod dziełami sztuki, czytali rozprawę szeptem. Po pewnym czasie niektórzy z nich wyrażali się bardziej ekspresyjnie, podnosząc głos albo gwałtownie gestykulując. Na performance składała się prezentacja twórczości samego artysty. W Sukiennicach zaprezentowane zostały: kolaże, dokumentacje jego wcześniejszych akcji, książki, płyty DVD, teksty i rzeźby. Całość wchodziła w wyraźny dialog z monumentalnymi dziełami sztuki polskiej prezentowanymi na wystawie stałej. Obrazy Jana Matejki, Leona Wyczółkowskiego, Jana Michałowskiego i innych nieprzypadkowo stały się współuczestnikami performance'u Dziadkiewicza pt. „Studium błota".

Kolejnym wydarzeniem, podczas którego artysta, tym razem jako kurator, podjął dialog z Muzeum, była wystawa „...i inne gwiazdy" zrealizowana w 2015 roku w ramach większego projektu pt. „prom/ieni\otwórczość"[6], odbywającego się w różnych miejscach w Krakowie pod szyldem Festiwalu Nauki, którego głównym tematem było światło. Artysta tak pisał o całym przedsięwzięciu:

> „prom/ieni\otwórczość. twoje oczy są ciekawsze od słońca" to eksperyment wystawienniczy, badawczy i artystyczny realizowany w różnych przestrzeniach instytucjonalnych, publicznych i galeryjnych w dialogu z zastanymi elementami ekspozycji i lokalnymi wątkami kulturowymi. Współpraca [...] zaowocowała dziewięcioma różnymi zdarzeniami – wystawami, wykładami, pokazami, warsztatami i piknikiem w ogrodach muzealnych. Wiąże je ze sobą wieloaspektowe spojrzenie na relacje między światłem, polem widzenia, przestrzeniami ekspozycji, wielokierunkowością spojrzeń, zerkań i lokalną, krakowską kulturą materialną jako żywym obrazem – zbiorem tego, co w danym czasie spotkało się na powierzchni rzeczywistości[7].

Zrealizowana w Muzeum prezentacja została opisana w ten sposób:

> „...i inne gwiazdy". Wystawa implant, dialog, spotkanie i dynamiczny zbiór, dżungla, akumulator dóbr i wielokierunkowych spojrzeń – ludzi, prac, autorów i autorek, duchów historii, publiczności i kuratorów (dramaturgów) zdarzenia, zanurzonych w muzeum, jako żywym metaobrazie. Perły z archiwum Juliana Jończyka i nigdy wcześniej niepokazywane materiały filmowe z archiwum Andrzeja Pawłowskiego, prace współczesne zestawione z klasyką modernizmu, kolekcją rękodzieła, bronią białą i odkryciami z muzealnych magazynów. Ryzykowne, iskrzące znaczeniami połączenia. Powierzchniologia w najbardziej eksperymentalnej, wyrafinowanej i migotliwej formie, rozproszona po całym Gmachu Głównym MNK[8].

We wszystkich stałych galeriach w Gmachu Głównym Muzeum Dziadkiewicz zorganizował prezentacje ingerujące w muzealną opowieść. Składały się na nie dzieła z kolekcji Muzeum wypożyczone z zewnątrz. W Galerii Sztuki Polskiej XX wieku zostały zaprezentowane prace Henryka Stażewskiego, Jerzego Rosołowicza, Feliksa Szyszki, Andrzeja Wróblewskiego, Juliana Jończyka, Przemysława Kwieka i Jadwigi Maziarskiej. Spośród prac prezentowanych w ramach wystawy „...i inne gwiazdy" w Galerii Sztuki Polskiej XX wieku warto wyróżnić notatki filmowe z pracowni Andrzeja Pawłowskiego dokumentujące działania

[5] Ulotka reklamująca performance „Studium błota" w Galerii Sztuki Polskiej XIX wieku w Sukiennicach. Tekst Dominik Kuryłek na podstawie pracy doktorskiej Romana Dziadkiewicza, z archiwum autora.

[6] „prom/ieni\otwórczość. twoje oczy są ciekawsze od słońca" – światła, obrazy, spojrzenia, wystawy, pikniki, wykłady, warsztaty, odkrycia, fotosyntezy, pokazy. Kurator: Roman Dziadkiewicz, ASP Kraków, Festiwal Nauki 2015, Muzeum Narodowe w Krakowie, Cricoteka, Muzeum Inżynierii Miejskiej, Muzeum Archeologiczne, Muzeum UJ, Galeria F.A.I.T., Kraków, 20–31.05.2015.

[7] Informacja o wydarzeniu na stronie ASP w Krakowie, www.asp.krakow.pl, dostęp: 10.10.2015.

[8] Tamże.

zgodne z zasadami Formy Naturalnie Kształtowanej. Niezwykle subtelne, często opierające się na zmianach kąta padania światła akcje z obiektami przeplatane były pełnymi poczucia humoru wystąpieniami studentów i profesora przybierającymi formę nieomal slapstickowych etiud filmowych. Bardzo poruszające były prezentacje dzieł sztuki współczesnej w Galerii Rzemiosła Artystycznego oraz Galerii Broń i Barwa w Polsce. W pierwszej z nich Dziadkiewicz pokazał lampy z cyklu „Wirus" Tomasza Wójcika. Wykonane z plastikowych materiałów wtórnych klosze były przewrotnym komentarzem do prezentowanej na co dzień XIX-wiecznej sztuki użytkowej, której rozwój uwarunkowany był rewolucją przemysłową wyrastającą z myśli oświeceniowej. Podobnie „działały" wyeksponowane na jednym ze stołów *Czarne Diamenty* z węgla kamiennego wykonane na Śląsku przez bezdomnych na zlecenie Łukasza Surowca. W innym miejscu galerii zostały zaprezentowane „tablice konceptualne" Juliana Jończyka. Ta swoista dokumentacja wykonywanych w przestrzeni prywatnej dokamerowych performance'ów, podczas których artysta wchodził swoim nagim ciałem w zmysłowe relacje ze światłem, doskonale współgrała z romańskimi witrażami z krakowskiego kościoła św. Trójcy, które swego czasu konserwował w sposób „kreatywny" Stanisław Wyspiański, pozostawiając na nich wyraźny ślad swojej wyobraźni. Najbardziej gwałtowną reakcję pracowników i publiczności Muzeum na wystawie „...i inne gwiazdy" wywołała prezentacja obrazu Wojciecha Ćwiertniewicza w Galerii Broń i Barwa w Polsce umieszczonego pomiędzy gablotami, gdzie znajdują się militaria historyczne – uniformy, zbroje, broń biała i palna. Obraz przedstawiający nagiego mężczyznę na neutralnym białym tle prowokacyjnie dopełnił narrację, podkreślając nieobecność albo zmitologizowaną obecność męskiego ciała, które jest najważniejszą materią eksploatowaną podczas uprawiania „wojennego rzemiosła".

Dwa miesiące później Dziadkiewicz wziął udział w projekcie „Pośród pyłu"[9] realizowanym wspólnie przez Fundację Imago Mundi oraz Muzeum w ramach większego przedsięwzięcia pt. „Place Called Space"[10], którego kuratorką była Agnieszka Kiljan. Artysta zaproponował organizatorom rozbudowany w czasie i przestrzeni projekt o strukturze swoistego kolażu, który wynikał z jego dotychczasowych działań w Muzeum. Tytułem tego projektu stała się wspomniana już wcześniej „Powierzchniologia". Można powiedzieć, że nastąpiło tutaj swoiste odwrócenie w stosunku do „Imhibition", pierwszego projektu realizowanego w Muzeum. Podczas gdy wcześniej artysta koncentrował się na niewidzialnym, metaforycznym, tym razem postanowił skupić się na widzialnej powierzchni, kwestionując jej przeźroczystość. Oba projekty łączyło oryginalne, prowokacyjne podejście do zarządzanego przez Muzeum czasu.

Artysta tak przedstawiał planowane przez siebie działania:

> „Powierzchniologia" wyrasta bezpośrednio z kilkumiesięcznych studiów, praktyk kuratorskich, eksperymentów artystycznych, badań, researchów, procesów rekonstrukcji, spotkań, dokumentacji oraz ich kontynuacji, analiz, przesunięć (przeniesień) i reinterpretacji w polu szeroko rozumianych studiów nad tym, co jest, co widać na powierzchni złożonej rzeczywistości.
>
> „Powierzchniologia" traktuje obraz (z całym nieuchwytnym potencjałem tej kategorii) jako morfem, a współczesną kulturę jako przestrzeń obrazów i wielokierunkowych, wzajemnych spojrzeń i ścieżek/tras poruszania się po ich powierzchniach – ślizgania się wzroku, rzucania spojrzeń, zderzania z murem obojętności, niewidzialnymi ścianami, zerkaniem przez szczeliny, wyglądaniem przez okna lub nagłych wyskakiwań okien samych w sobie...
>
> Mechanizmy są dla większości z nas coraz trudniej rozpoznawalne (wszyscy jesteśmy coraz bardziej bezradną, rozproszoną większością), są wirtualne lub poukrywane w ergonomicznych, świetnie zaprojektowanych obudowach, których naruszenie grozi utratą jakichkolwiek gwarancji zrozumienia czegokolwiek (eksperci są skorumpowani). Poza tym jest, kurwa, lato, nie mamy siły na głębszy wgląd, jest absolutny koniec totalnie długiego XX wieku nie mamy na razie siły na rewolucje. Dizajn, moda, miłość, samotność, obojętność, śmierć i powierzchnia wody... Są sprawy, które są takie, jakie są, nawet jeśli nas nie interesują i nie angażują... Z pewną nadzieją spoglądamy na Grecję i zastanawiamy się, czy nie byłoby dobrze pojechać tam na wakacje, by opiewać potencjalne zmiany lub uniwersalne tradycje stoickie zbudowane na żółtych gorących piaskach...
>
> Jest dokładnie tak, jak jest, „sztuka się skończyła, wszystko jest widzialne". Chodzimy trochę bez celu, w pełnym świetle (słonecznym, sztucznym lub podczerwonym) i nic nas wielkiego nie trawi, zbieramy, robimy, dajemy i wymieniamy się obrazami (fantazjami), jest jak w raju, pieniądze tracą sens (ale rządzą). Wszystkie doświadczenia są za nami,

[9] *Pośród pyłu...* (Christian Kobald, Paweł Kruk, Alicja Rogalska, Roman Dziadkiewicz), kuratorka: Agnieszka Kiljan, współpraca: Dominik Kuryłek, Muzeum Narodowe w Krakowie, Fundacja Imago Mundi, Kraków, 13.08–14.10.2015.

[10] Więcej na temat projektu: www.placecalledspace.org, dostęp: 16.12.2015.

mamy mnóstwo informacji i trochę się w nich gubimy...[11]

Seria działań Dziadkiewicza „Powierzchniologia" została zapoczątkowana performance'em w hallu Gmachu Głównego Muzeum, podczas którego artysta przez osiem godzin wpatrywał się w kolaż Jadwigi Maziarskiej wykonany z wycinków fotografii przedstawiających oczy. Dziadkiewicz poświęcił temu dziełu dokładnie tyle czasu, na ile zezwala publiczna instytucja wystawiennicza.

Kolejnym wydarzeniem w ramach „Powierzchniologii" był spacer z *Neutronikonem* Jerzego Rosołowicza. Zaprojektowany zgodnie z zasadami „Świadomego Działania Neutralnego" obiekt, wykonany z szyby z naklejonymi na niej pryzmatami, został przez artystę wypożyczony i ożywiony. Zgodnie z intencją Rosołowicza został on wykorzystany jako swoisty ekran, przez który można było spoglądać na świat. Dziadkiewicz spacerował z Rosołowiczem po Błoniach i Parku Krakowskim. Odwiedzili Jasny Dom. Poszli razem na plac Szczepański i Rynek Główny. Spacerowali po Plantach. Zatrzymali się na chwilę nad Wisłą, po czym wrócili do Muzeum. Ważnym elementem odbywającego się w ramach „Powierzchniologii" spaceru było spotkanie z Andrzejem Pawłowskim, który tworzył w zgodzie z własną ideą „Formy Naturalnie Kształtowanej". Podczas spotkania, które przybrało formę multimedialnego performance'u, *Neutronikon* został umieszczony wewnątrz zrekonstruowanej maszyny do projekcji świetlnych zbudowanej przez Pawłowskiego. Dziadkiewicz użył „pryzmatów" Rosołowicza do rozszczepienia promieni tworzących na ekranie abstrakcyjne formy świetlne – *Kineformy*.

Kilka dni po spacerze z Rosołowiczem Dziadkiewicz zabrał na przejażdżkę po mieście tablicę konceptualną Juliana Jończyka pt. *Erotyk III – Przygoda ze światłem*. W przejażdżce z Jończykiem wzięła udział grupa kilku osób[12], które Dziadkiewicz wciągnął do subtelnego performance'u zrealizowanego w czarnej limuzynie jadącej z Muzeum do byłej pracowni artysty w Nowej Hucie. Podczas jazdy Dziadkiewicz wchodził w interakcję z Jończykiem i towarzyszami podróży. Czytał na głos książkę *Historia oka* Bataille'a, której lektura stała się ważnym kontekstem dla mikroperformance'u z mlekiem, sznurkiem, lustrem, butem i jajkami – które według Bataiile'a symbolizują seksualność i percepcję (penis i oko). Dziadkiewicz obierał jajka i układał je w różnych miejscach samochodu. Jadł je i częstował nimi innych uczestników zdarzenia. Ze skorupek stworzył efemeryczne kolaże, dla których tłem było lustro, dzieło Jończyka, oraz twarz Olgi Kowalskiej. Ważnym elementem akcji było przetworzene/powtórzenie utrwalonego na tablicy konceptualnej erotyczno-mistycznego gestu artysty z Nowej Huty polegającego na wystawieniu stóp na działanie promieni słońca. Dziadkiewicz w odróżnieniu od Jończyka poddał swoje stopy działaniu jajka.

Ostatnim zdarzeniem w ramach „Powierzchniologii" był ośmiogodzinny „ensemble" w Galerii Sztuki Polskiej XX wieku „Powierzchiologia" (*Krajobraz ze scenami idyllicznymi*). W poprzedzającej wydarzenie informacji można było przeczytać:

> Podczas całodziennego działania, wpisanego w ramy ośmiu godzin pracy w mitologicznym systemie etatowym, autor, wraz z uczestnikami i uczestniczkami, mierzy się z koncepcją muzeum jako przestrzeni idyllicznej – niemal idealnej. W toku wielomiesięcznych praktyk artystycznych, badawczych i literackich, połączonych z odwołaniami do wcześniejszych interwencji w MNK w Krakowie i w innych instytucjach w Polsce i za granicą, buduje on złożoną wizję „lepszego świata" w zwolnionym tempie i piękniejszych, horyzontalnych relacji społecznych. Rzeczywistość wyprowadzona z modelu (nowoczesnego) muzeum pełna jest powściągliwości, wrażliwości, empatii, inkluzywności, współpracy, dystansu, pustki, anestezjologicznej obojętności i nudy. Rewolucja i wszelkie marzenia zostały spełnione. Reżim krytyczny zastąpiony został reżimem afirmatywnym. Serię działań podsumowuje książka o tym samym tytule – narracja s.f. zestawiona z dokumentacją wizualną[13].

W sali, gdzie zazwyczaj prezentowana jest rekonstrukcja scenografii do spektaklu Tadeusza Kantora *Powrót Odysa*, Dziadkiewicz zorganizował intermedialne, intersubiektywne, wielowątkowe, kolażowe działanie kolektywne. W spektaklu brali udział aktorzy, artyści, tancerka, dzieci, dizajnerka, studenci, kurator z Muzeum oraz sam autor. Elementami zdarzenia były także: obraz Józefa Pankiewicza *Krajobraz ze scenami idyllicznymi*, kolaże wykonane przez artystę, drukarka, owoce, jajka i piłeczki pingpongowe.

[11] R. Dziadkiewicz, „Wprowadzenie do powierzchniologii ćwiczenia / oprowadzania / zapisy", Kraków 6.07.2015, mps z archiwum artysty.

[12] Roman Dziadkiewicz, Joanna Bednarczyk, Olga Kowalska, Wojciech Ratajczak, Bogusław Sławiński, Dominik Kuryłek, Martyna Nowicka, kierowca.

[13] https://m.facebook.com/events/1687024748196680?acontext=%7B%22ref%22:22,%22action_history%22:%22null%22%7D&aref=22, dostęp: 10.10.2015.

Wspominana w opisie książka, która powstawała podczas całego projektu, stała się swego rodzaju śladem „Powierzchniologii". Warto jednak spojrzeć na nią także jak na kolejny element dialogu, który prowadzi Dziadkiewicz z Muzeum od nieomal 10 lat. Artysta określił publikację jako:

> [...] wieloelementowy performance literacki, esej filozoficzny SF oraz multisensualny, wielokierunkowy romans z instytucją, ludźmi, przedmiotami, miejscami i dziełami sztuki[14].

Dodajmy, że jest to romans perwersyjny, w którym artysta stara się wymknąć pociągającym, ale niebezpiecznym dla niego dyskursom, przede wszystkim narracji Muzeum. Robi to, podejmując swoistą grę z czasem, którym instytucja stara się zarządzać. Interesujące jest to, że wzorem artystów awangardowych stara się on funkcjonować w przestrzeni przyszłości, do której Muzeum, jako instytucja skupiona na przeszłości, nie ma dostępu[15]. Dziadkiewicz tworzy równoległą narrację, lokując się niejako w surrealistycznym, ale możliwym kontinuum czasoprzestrzennym.

> Jako narracja – pisze Dziadkiewicz – powierzchniologia osadzona jest w nieokreślonej przyszłości, w której wypracowany i uwewnętrzniony przez całą populację reżim nadwrażliwości, egalitaryzmu, transparentności i slow motion – wyprowadzony z przestrzeni i logiki działania nowoczesnych, znakomicie klimatyzowanych instytucji sztuki, archiwów, terenów rekreacyjnych i portali społecznościowych – znakomicie funkcjonuje w porewolucyjnej, globalnej rzeczywistości[16].

Nowa cywilizacja, w której sytuuje się artysta:

> [...] oparta jest na pełnej redystrybucji dóbr, równości walut, ludzi i nie-ludzi oraz na bezwarunkowej empatii do istot żywych, nieżywych i ożywionych na nowo – tych bliskich i tych obcych. Wszelkie konflikty wewnętrzne i zewnętrzne zawieszono. Nad wszystkim wisi mgiełka słodkawej nudy i cudowny spokój, osiągnięty dzięki rozwiązaniu już niemal wszystkich dialektycznych napięć w człowieku i w jego otoczeniu. Ludzkość po raz pierwszy w swej długiej historii może być i jest z siebie dumna. Obcy – turyści, badacze i imigranci – coraz chętniej przybywają na naszą zmęczoną planetę, witani z otwartymi kończynami. Środowisko naturalne powoli odzyskuje jakość sprzed długiej, bolesnej ery antropocenu. Mieszkańcy i przyjezdni żyją w zgodzie ze sobą i wszechświatem w otwartych związkach o różnym charakterze. Jednocześnie szanują swoją odrębność, co pozwala im zachować dystans, higienę i autonomię, którą ukochali jak siebie samych. Wszyscy wykształceni w nowym systemie czują, wiedzą i rozumieją, czego chcą. Potrafią to artykułować i dzielić się tym z innymi. Dla siebie, swoich bliskich i potomnych chcą dokładnie tego samego[17].

Opisując teraźniejszość idealistycznej, utopijnej przyszłości, Dziadkiewicz wprowadza do Muzeum nieoczekiwaną opowieść.

Artysta od lat w swojej sztuce koncentruje się na istocie opresyjnego dyskursu władzy wiedzy, którego wyrazem jest instytucja. Tak jak sygnalizowałem w kilku miejscach, przede wszystkim zajmuje się ona zarządzaniem czasem. Krytyka instytucjonalna Dziadkiewicza nie jest jednak tylko podkreśleniem opresyjności instytucji. Artysta przyjmuje raczej postawę postkrytyczną, co nie znaczy cyniczną. Postrzega bowiem muzeum jako przestrzeń bardzo atrakcyjną, potencjalną krytycznie. Nie interesuje go nostalgiczne – mimo że krytyczne – spojrzenie w przeszłość nawet w celu jej przedyskutowania, natomiast jego futurystyczna narracja nie jest awangardową utopią. Postkrytyka Dziadkiewicza prowadzi do czegoś innego.

Artysta proponuje coś, co można określić mianem nowego realizmu, który, jak twierdziła już dawno Mike Bal, odziera Muzeum z niewinności i przypomina mu o odpowiedzialności za prowadzoną narrację[18]. Swoimi działaniami Dziadkiewicz nakłania instytucję do przeprowadzenia dyskursywnej autoanalizy. Autoanaliza dotyczy jednak nie tylko narracji – co postulowała Mike Bal – ale konkretnie tego, jak w Muzeum funkcjonuje kategoria współczesności (specyficznego odcinka czasu).

Dziadkiewicz uwspółcześnia Muzeum. Współczesność jednak nie jest dla niego pewnym niedowartościowanym odcinkiem czasu, narracją, którą trzeba ujawnić, wprowadzić do instytucji. Współczesność bowiem tam już jest. Zawsze tam była. Współczesność jest dla Dziadkiewicza metodą dialektyczną – na co w kontekście muzeów zwróciła uwagę Claire Bishop[19]. Wprowadzenie świadomej refleksji nad współczesnością do instytucji sprawia, że pozostające pod jej opieką dzieła przestajemy traktować tylko i wyłącznie jako świa-

[14] R. Dziadkiewicz, *Powierzchniologia. Krajobrazy ze scenami idyllicznymi*, Kraków 2015, s. 2.

[15] Pomijając konserwację, która jednak jest pracą dla przyszłości skoncentrowaną na przeszłości.

[16] R. Dziadkiewicz, *Powierzchniologia...*, s. 2.

[17] Tamże.

[18] M. Bal, *Dyskurs Muzeum* (1996), [w:] *Muzeum Sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Kraków 2005, s. 345–368.

[19] C. Bishop, *Radical Museology or What is Contemporary in the Museum of Contemporary Art*, London 2013.

dectwa przeszłych współczesności, ale zaczynamy patrzeć na nie jak na obiekty nadal prowokujące do innego zrozumienia teraźniejszości. Co więcej, dzięki akcjom Dziadkiewicza zastanawiamy się, dlaczego pewne właściwości dzieł sztuki dawnych i współczesnych – które w dawne momentalnie są w Muzeum przetwarzane – mogą być uznane za aktualne w różnych momentach historycznych.

Współczesność wyrażana w działaniach Dziadkiewicza jest rekursywna[20]. Odnosi się do samej idei współczesności. Jego twórczość przedyskutowuje historyzowanie (natychmiastowego) rozumiane jako główna strategia, którą posługuje się Muzeum w stosunku do sztuki tworzonej dziś oraz do futuryzowania rozumianego jako tworzenie utopijnego punktu dojścia działań artystycznych. Konstruując futurystyczną – modernistyczną – narrację, Dziadkiewicz chętnie odwołuje się do działań anachronicznych, które, jak zwrócili uwagę Georgio Agamben i Terry Smith, przekraczają modernizm (przyszłościowy) i postmodernizm (historyzujący)[21]. Swoimi pracami Dziadkiewicz wymyka się także przenikającym do Muzeum mechanizmom rynkowym, które przechwyciły strategię zarządzania przyszłością i przeszłością, stawiając raz to na ekscytującą nowość, raz na budzącą nostalgię przeszłość, unikając jak ognia nieatrakcyjnej anachroniczności. Tym samym Dziadkiewiczowi udaje się wprowadzić do Muzeum współczesność wielowymiarową (czasowo), która nie neutralizuje aktualności dzieł sztuki. Znajduje sposób, dzięki któremu współczesność w muzeum może być kategorią stale obecną, stale aktualną i nieustannie aktywną.

SUMMARY

50 Years of Roman Dziadkiewicz's Dialogue in National Museum in Kraków

The article focuses on the series of Roman Dziadkiewicz's activities named "Imhibition" organised in the National Museum in Kraków, the public space of Kraków and a private flat. The lengthy production was composed of several elements, such as: author's psychoanalytic séance, presentation of a closed book in a public and private space, crowd performance in the Gallery of the 19th-Century Polish art in the *Sukiennice* Hall or discreet interferences in the permanent galleries of the main residence of the Museum. The actions towards the art of various historical periods were taken in order to emphasise their modern, museum-related context. The introduction of a conscious reflection over the modernity into the institution stops its monuments from being remotely a record of the past: instead they should be regarded as objects provoking to understand the present. The artists achieved the formula that allows the modernity to be a permanent, constantly up-to-date and active category in the museum.

[20] Por. tamże, s. 20.
[21] Por. tamże, s. 19.

Kamila Leśniak

Wystawa „Rodzina człowiecza" – ku nowym formom wyrażania

Amerykańska wystawa fotograficzna „The Family of Man", stworzona przez Edwarda Steichena, fotografa i dyrektora Działu Fotografii w Museum of Modern Art, trafiła do Polski w 1959 roku, cztery lata po otwarciu nowojorskim. Zestawiona z przeszło pięciuset zdjęć dokumentalnych i reportażowych została zaaranżowana przez architekta Paula Rudolpha w myśl idei Herberta Bayera, grafika i projektanta w latach 20. związanego z Bauhausem, a w następnych dekadach rozwijającego koncepcje wystawiennicze bazujące na teorii percepcji Gestalt. Bayer, po emigracji do Stanów Zjednoczonych w 1938 roku, podjął współpracę ze Steichenem przy monumentalnych projektach wystawienniczych w MoMA, znaczenie jego idei dla kształtowania się koncepcji wystawy „The Family of Man" było zatem bez wątpienia istotne[1]. Dzięki kreowanym przez Bayera – a wykorzystanym przez Rudolpha – rozwiązaniom aktywizującym percepcję widza, takim jak umieszczanie paneli fotograficznych różnych formatów na rozmaitych wysokościach, operowanie podziałami przestrzennymi rytmizującymi bądź wzmacniającymi działanie niektórych obrazów (na przykład barwny diapozytyw wybuchu jądrowego umieszczony w zaciemnionym pomieszczeniu), ekspozycja wywierała pożądane, silne wrażenie na odbiorcach. Nie chodziło jednak wyłącznie o sterowanie percepcją widzów. Dynamiczna aranżacja pozostawiała swobodę budowania międzyobrazowych relacji, przestrzeni własnej refleksji w ramach zaproponowanej narracji. Wystawa kryła w sobie również koncept polityczny – miała być demokratyczna, co dopełniało jej ideę i było widoczne w sposobie rozmieszczenia fotografii[2]. Hasła mówiące o równości ludzi na całym świecie, dążeniu do przywrócenia wspólnoty i wartości humanistycznych po czasach kryzysu II wojny światowej, wbrew napięciom okresu zimnej wojny, dzięki temu mogły wybrzmieć bardziej przekonująco.

W Warszawie wielkoformatowe plansze z fotografiami zostały rozmieszczone w przestrzeni według pomysłu Stanisława Zamecznika i Wojciecha Fangora – aranżacja zaproponowana w Salach Redutowych Teatru Narodowego, jak można sądzić z zachowanej dokumentacji fotograficznej, wyróżniała się odważnymi podziałami i formami (gięte, faliste ścianki). Była więc w dużej mierze wierna założeniom awangardowym wywiedzionym z Bauhausu. Awangardowe, integracyjne idee wystawiennicze kręgu Jerzego Sołtana w drugiej połowie lat 50. rozwijały się intensywnie; można przypuszczać, że aranżacyjny pomysł Steichena był sam w sobie atrakcyjny, ale niewątpliwie trafił na grunt w dużej mierze rozpoznany. Wobec tego, czy aranżacja wystawy miała szansę przyczynić się do zmiany pojmowania fotografii jako środka wypowiedzi artystycznej?

W końcu lat 50. w refleksji o fotografii można dostrzec coraz wyraźniejszą tendencję do traktowania fotografii jako materiału praktyk artystycznych, co jest szczególnie widoczne w coraz wnikliwiej penetrowanej przez Urszulę Czartoryską przestrzeni „gestu plastycznego"[3]. Ma wówczas miejsce proces przyswajania dokonań awangardowych, zwłaszcza surrealistycznych, ale także dadaistycznych i konstruktywistycznych. Próbując zatem odpowiedzieć na postawione pytanie – mając jednocześnie w pamięci awangardowy rodowód aranżacji wystawy Steichena, który zbliżał ją do interesujących ówczesne polskie środowisko artystyczne nurtów – należy zachować ostrożność w przypisywaniu konkretnym zjawiskom cech wynikających z jej wpływu. Recepcja projektu sytuuje się raczej w splocie przenikających się tendencji.

Czartoryska, szukając adekwatnego słowa dla artystycznej strategii Steichena, określiła je mianem „komponowania", do podobnych asocjacji

[1] Na ten temat zob.: O. Lugon, *Edward Steichen as Exhibition Designer*, [w:] *Edward Steichen. Lives in Photography*, [katalog wystawy], ed. T. Brandow, William A. Ewing, London 2007, s. 267–273. We współpracy z Bayerem Steichen stworzył następujące ekspozycje w MoMA: „Road to Victory" (1942), „Power to the Pacific" (1945), „Korea – the Impact of War in Photographs" (1951).

[2] F. Turner, *„The Family of Man" and the Politics of Attention in Cold War America*, „Public Culture" 2012, nr 1, s. 55–84.

[3] U. Czartoryska, *Przygody plastyczne fotografii*, Warszawa 1965.

odwoływali się inni krytycy i fotografowie, mówiąc o fotografiach jako o instrumentach w orkiestrze lub polach poliptyku gotyckiego (Ligocki), ale także odnosząc technikę zestawiania fotografii do „reżyserii" (Łagocki: „[...] ważne jest zagadnienie reżyserii wystawy fotograficznej. Widz, oglądający ekspozycję fotograficzną, odbiera wrażenia dostarczane mu przez poszczególne fotogramy, przez ich zestaw i w końcu przez całość wystawy. Wiadomo, że przy dotychczasowych wystawach u nas o jakiejkolwiek reżyserii mowy nie ma"[4]). Ciągłe definiowanie tej formuły eksponowania fotografii miało miejsce także w Stanach Zjednoczonych; Barbara Morgan, jedna z fotografek, których zdjęcia znalazły się na wystawie, pisała:

> W tym przypadku można być przekonanym, że nie mamy do czynienia z tradycyjnym pokazem odbitek powieszonych na sposób salonowy. Jest to coś, na co potrzebujemy nowego określenia... Kilka zostało już zaproponowanych, „fotograficzna mozaika", „trójwymiarowe edytorstwo", „film nieruchomy", jednak wszystkie są zbyt niezręczne, niewystarczające[5].

Wydaje się jednak, że do nazwania strategii, jaką obrał Steichen, odpowiednie byłoby określenie „montaż" – jest adekwatne do stwierdzenia Georges'a Didi-Hubermana, który pisał o projekcie jako o „skomplikowanym montażu, gdzie ostentacyjnie zostają zestawione obrazy wojny i obrazy pokoju"[6]. Wyraźna narracyjność oraz relacyjność obrazów, zaznaczone wątki tematyczne, akcentowane kontrasty treściowe sterujące percepcją widza, ale i zmuszające do kreowania własnych skojarzeń, przywołują na myśl zwłaszcza technikę montażu filmowego, który wpływa na tempo filmu, jego nastrój i dynamikę; co więcej, terminy, takie jak „montaż atrakcji" (wzmocnienie znaczenia jednego obrazu przez umieszczenie go w sąsiedztwie innego obrazu, niekoniecznie odnoszącego się do tego samego wydarzenia) czy „montaż skojarzeń" (takie łączenie ujęć, by ich następstwo wywoływało określone skojarzenia), niemal precyzyjnie określają sposób działania fotografii w projekcie Steichena[7]. Montaż miał tu jednak także inne konotacje – stanowił o genezie awangardowych wystaw fotograficznych, których „Rodzina człowiecza" była spadkobierczynią. Symboliczny początek linii rozwojowej wyznaczały zaś tutaj projekty wystawiennicze El Lissitzky'ego – określane mianem fotofresków – co nakazuje zwrócenie szczególnej uwagi na zagadnienie fotomontażu konstruktywistycznego, w którego kształtowaniu się montaż filmowy odegrał istotną rolę. Przede wszystkim, w odróżnieniu od fotomontażu surrealistycznego czy dadaistycznego, pełnić miał funkcję propagandową, funkcjonować nie jako artystyczny eksperyment, ale jako forma skutecznej komunikacji z odbiorcą. Język fotografii realistycznej, dokumentalnej starano się wykorzystać, by uczynić przekaz bardziej czytelnym i sugestywnym. Jak pisał Stanisław Czekalski, „[u]znanie fotomontażu za medium o charakterze dokumentalnym, na podobieństwo kroniki filmowej, i rozumienie operacji montażu jako »obiektywizującej« obraz rzeczywistości, mającej służyć jego uwiarygodnieniu – kazało radzieckim inżynierom wizji wykorzystywać montaż jako środek szczególnej ekspozycji materiału zdjęciowego, akcentującej sam obraz fotograficzny w jego »prawdzie«, a nie jako autonomiczny środek interwencji w ten materiał, ujawniany w swych specyficznych jakościach zabiegu formalnego" (dokonywała się tutaj „ewolucja fotomontażu" ku poetyce realizmu, zapośredniczona przez film)[8]. Te spostrzeżenia, wyjaśniające formułę fotomontażowych praktyk konstruktywistów i odróżniające je od innych, powstałych w kręgu awangardy zachodniej, pozwalają, jak sądzę, rozwiać wątpliwości badaczy co do montażowego charakteru projektu Steichena; niewątpliwie bowiem strategia zestawiania obrazów zastosowana na wystawie miała takie właśnie konotacje. Paradoksalnie pokrewieństwa można dostrzec także w sferze ideowej, owym wielokrotnie już podkreślanym „wspólnotowym tonie" narracji, zwłaszcza mając w pamięci kwestię myślenia utopijnego, awangardowego, wspólnego dla kapitalistycznej i totalitarystycznej wersji modernizmu. Czekalski o ideowym celu montażowej strategii konstruktywistów pisał jako o „wizualnej organizacji obrazu pracy", mającej tworzyć „wrażenie solidarnego i efektywnego wysiłku robotników różnej specjalności i chłopów, zjednoczonych wspólnym celem i współpracujących niemal ramię w ramię w dziele

[4] Z. Łagocki, *Nowoczesność – problem stale aktualny (uwagi o wystawach)*, „Fotografia" 1960, nr 3, s. 76.

[5] B. Morgan, *„The Theme Show". A Contemporary Exhibition Technique*, „Aperture" 1955, nr 2, s. 24.

[6] G. Didi-Huberman, *Strategie obrazów. Oko historii 1*, tłum. J. Margański, Warszawa–Kraków 2011, s. 29.

[7] Zob.: *Technika montażu filmowego*, oprac. K. Reisz, tłum. L. Pijanowski, W. Wertenstein, Warszawa 1967; W. Murch, *W mgnieniu oka. Sztuka montażu filmowego*, tłum. K. Karpińska, Warszawa 2005.

[8] S. Czekalski, *Awangarda i mit racjonalizacji. Fotomontaż polski okresu dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 2000, s. 45.

budowy Kraju Rad"[9]. W wersji Steichenowskiej determinanty konstruktywistycznej wizji można byłoby zastąpić konceptem „hiperdemokracji".

O montażu w kontekście projektu Steichena pisał krytycznie Zdzisław Beksiński, przeciwstawiając ujęciu charakterystycznemu dla „Rodziny człowieczej" odmienną strategię montażową, opartą na surrealistycznej genezie, a także w nawiązaniu do nurtu fotografii subiektywnej (*Subjective Fotografie*) Ottona Steinerta, zakorzenionego w ideach Bauhausu i Nowej Rzeczowości; pisał:

> [...] chodzi mi o tworzenie zestawów i w nich głównie widzę drogę rozwoju fotografiki. Zestaw taki, złożony z kilku lub kilkunastu zdjęć, posiadałby pewne cechy wspólne z sekwencją filmową, łączenie poszczególnych zdjęć odbywałoby się drogą podobną do montażu filmowego. Istotną cechą odróżniającą go od filmu byłoby jego niezmienne trwanie w czasie i równoczesność oddziaływania elementów. Elementy te, sąsiadując ze sobą, mogą potęgować nawzajem swoją wymowę, mogą też na skutek wzajemnego oddziaływania na siebie mówić zupełnie coś innego, niż zawierają same, coś szerszego i głębszego. Wszystko tu zależy od wyboru autora. Naturalnie nie chodzi mi tu o takie zestawy, jakich przykład dała wystawa „The Family of Man". Łączenie cykli zdjęć na tej wystawie było podporządkowane ilustracji założeń literacko-światopoglądowych i niewiele miało wspólnego z tym, co w tej chwili wyobrażam sobie jako montaż fotograficzny[10].

Beksiński wyraźnie odcinał się od poetyki „Rodziny człowieczej", a także od proponowanych na niej rozwiązań montażowych, chociaż, co warto zaznaczyć, w momencie publikacji tekstu najprawdopodobniej wystawy nie widział, znał ją jedynie z katalogu. W świetle przytoczonych słów jego twórczość, pozostającą w związku z krytyczną refleksją, uznać można za przeciwstawną wobec projektu Steichena – jest to zarazem, w wymiarze ideowo-artystycznym, stanowisko symptomatyczne, które w oczach polskich badaczy przyczyniło się raczej do oddzielenia poetyki „The Family of Man" od poszukiwań polskich fotografów utożsamianych z kręgami awangardowymi. Czy jednak oba obszary były aż tak od siebie odległe?

Wystawa trafiła do Polski niedługo po słynnym gliwickim „Pokazie zamkniętym" Beksińskiego, Jerzego Lewczyńskiego i Bronisława Schlabsa z 1959 roku, od którego datuje się żywot „antyfotografii", jednej z najbardziej znanych koncepcji awangardowych w polskiej fotografii okresu powojennego, na którym Beksiński zademonstrował swoje surrealizujące „zestawy" fotograficzne[11]. Ówczesne poszukiwania trzech fotografów osadzić można przede wszystkim w ramach wspomnianego zjawiska fotografii subiektywnej; głównym dążeniem tego nurtu było typowo modernistyczne połączenie mechaniczności zapisu fotograficznego z daleko idącą subiektywizacją wypowiedzi artystycznej, skutkującą przetransponowaniem wizerunku realistycznego w kierunku abstrakcji. W kręgu Steinerta interesowano się też awangardowymi rozwiązaniami ekspozycyjnymi, zwłaszcza wprowadzonymi przez El Lissitzky'ego i Bayera. James Hugunin widział w tym zainteresowaniu przejaw podobieństwa idei powstałych w kręgu tej formacji artystycznej do filozofii egzystencjalistycznej, natomiast stosowaną tam awangardową strategię artystyczną postrzegał jako manifestację napięcia – szczególnie podkreślanego właśnie przez egzystencjalistów – pomiędzy doświadczeniem indywidualnym a unifikacją w ramach „totalności" społeczeństwa[12].

Lewczyński, przyjaciel i towarzysz poszukiwań artystycznych Beksińskiego, również eksponujący podczas „Pokazu zamkniętego" „zestawy" fotografii, po latach wypowiadał się jednak o wystawie Steichena w zupełnie innym tonie – widział ją jako przełom w polskiej fotografii, refleksji o jej roli oraz statusie; pisał między innymi:

---

[9] Tamże.

[10] Z. Beksiński, *Kryzys w fotografice i perspektywy jego przezwyciężenia*, „Fotografia" 1958, nr 11, s. 523–524. W liście do Lewczyńskiego Beksiński wspominał też: „Obecnie pracuję nad tzw. zestawami fotograficznymi. Polegają one na łączeniu 3–4 zdjęć o rozmaitej tematyce na wspólnym kartonie, tak by sąsiadujące ze sobą oddziaływały na siebie nawzajem. W założeniu zbliżone jest to do krótkiej sekwencji filmowej lub do tzw. »zbitki skojarzeniowej«, lansowanej przez surrealistów. Te kilka zdjęć połączone na wspólnym podłożu zaopatruję we wspólny tytuł. [...] Sztuką nazwać można dopiero wynik uzyskany z zestawienia ze sobą treści pojęciowych i wizualnych (niejednokrotnie opozycyjnych w stosunku do siebie) na jednym fotogramie. Zestawienie kilku fotogramów pozwala naturalnie na spotęgowanie tego wyniku i na precyzyjniejsze jego zaplanowanie", A. Sobota, *Fotografia i antyfotografia Zdzisława Beksińskiego*, „Kwartalnik Fotografia" 2003, nr 11, s. 92.

[11] A. Sobota, *Antyfotografia i ciąg dalszy*, [katalog wystawy], Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 1993.

[12] Więcej na temat fotografii subiektywnej, jej założeń i kontekstu filozoficznego zob.: J. R. Hugunin, *Subjective Fotografie and the Existentialist Ethic*, „Afterimage" 1988, nr 6, s. 14–16, a także poszerzoną wersję tego artykułu zamieszczoną na platformie Issuu [online]: http://issuu.com/bintphotobooks/docs/subjektivefotografie, dostęp: 4.04.2016.

> Tak nadszedł rok 1959 i wielka wystawa „Rodzina człowiecza" Edwarda Steichena w Warszawie. Zobaczyliśmy wtedy, czym może być fotografia, traktowana jako język wypowiedzi autorskiej. Zupełnie inna od naszych przyzwyczajeń forma ekspresji i dramaturgia zestawów fotograficznych[13].

Nie sposób zatem oddzielić nowatorskiej roli wystawy Steichena od kręgu inspiracji związanych z propozycjami awangardy okresu międzywojennego[14]. Jest to tym bardziej wyraźne, że wyrażane w końcu lat 50. idee zdają się sytuować na skrzyżowaniu obu tendencji, awangardowej i reportażowej. Lewczyński, wyjaśniając założenia nieformalnej grupy fotograficznej Gliwice, ale odnosząc się przede wszystkim, jak się wydaje, do własnej twórczości, pisał:

> Uważamy, że dominantą koncepcji twórczych powinna być ekspresja oparta na intelekcie. Elementem decydującym winien być człowiek: człowiek żywy, takim jakim go między innymi widzi nadrealizm. [...] Podstawa intelektualna sugeruje różne rozwiązania tej koncepcji, np. wszystko o człowieku, lecz przy pomocy jego dzieła. Ta metoda operuje „człowiekiem ukrytym", niewidocznym na obrazie[15].

Sytuacja recepcji projektu byłaby zatem ambiwalentna. Istotny może być fakt, że oba zjawiska, wystawa Steichena wraz z jej humanistycznym ładunkiem ideowym, a także awangardowe idee montażowe, zostały dostrzeżone – lub raczej, patrząc z dzisiejszego punktu widzenia, ujawniły się i nasiliły – w tym samym czasie, niedługo po okresie socrealizmu. Ta sytuacja mogła prowadzić do swego rodzaju „spokrewnienia" zjawisk w oczach komentatorów czy krytyków fotografii, skutkującego na przykład łączeniem pierwszych environmentów Zbigniewa Dłubaka (*Ikonosfera I*) z wpływem „Rodziny człowieczej", co należałoby jednak traktować z dużą ostrożnością[16]. Z powodu trudności z precyzyjnym wyodrębnieniem poszczególnych zjawisk i tendencji warto zwrócić uwagę na problem tyleż ogólny, co ściśle związany z recepcją projektu Steichena, a mianowicie status fotografii nie jako autonomicznego obrazu, ale materiału montażu, jako części „zestawu", odrębnej artystycznej, „konceptualnej" całości przeznaczonej do eksponowania w przestrzeni galeryjnej.

W tym kontekście, jak sądzę, warto się przyjrzeć prekursorskim pod względem montażowym działaniom realizowanym w kręgu „antyfotografii", zwłaszcza rozwijanym od lat 50. koncepcjom Lewczyńskiego. Sytuują się one bowiem na skrzyżowaniu tendencji, a zarazem postaw twórczych powojennej fotografii, takich jak awangarda, fotografia humanistyczna, fotografia socjologiczna czy dokument (w szerokim i wieloznacznym znaczeniu tego terminu); w 1958 roku Wojciech Kiciński pisał, że eksperymenty Lewczyńskiego doprowadzają tak wówczas lansowany reportaż do „granic treściowej nośności", co warte jest rozważenia[17]. Warto zwrócić zatem uwagę nie tylko na konkretne realizacje, ale także konsekwentnie rozwijaną strategię artystyczną, której początek wyznaczają wczesne prace zaprezentowane na wspomnianym już „Pokazie zamkniętym". Fotograf pokazał tam „zestawy" skonstruowane z fotografii dokumentalnych, na których zostały uchwycone elementy codzienności (słup ogłoszeniowy, afisze) oraz fotograficznych reprodukcji dokumentów „znalezionych", fragmentów listów, tabel rachunkowych, fotografii archiwalnych. Adam Sobota pisał o eksponowanych tam pracach Lewczyńskiego następująco:

> [...] w tych zestawach połączyły się fotografie wysoce estetyzowane z czysto technicznymi reprodukcjami, oryginały i kopie, prace własne i znalezione, można było powiedzieć o zakwestionowaniu tradycyjnych podziałów na sztukę wysoką i rzemiosło, dzieło oryginalne i reprodukowane, sztukę kreowaną przez oryginalnego autora i tworzoną kolektyw-

[13] J. Lewczyński, *Zosia...*, [w:] *Zofia Rydet (1911–1997). Fotografie*, [katalog wystawy], Łódź 1999, s. 14.

[14] Beksiński pisał: „[...] rozpocząłem pracę malarską jako zdecydowany ekspresjonista, by w krótkim czasie, przeleciawszy pobieżnie przez nadrealizm i taszyzm, wylądować na dłużej na własnym już podwórku abstrakcji strukturalnej [...]. Inaczej miała się rzecz z fotografią. Rozpocząłem jako zwolennik »Neue Sachlichkeit«, następnie przerzuciłem się na fotografię abstrakcyjną. [...] Drogę fotografii abstrakcyjnej porzuciłem jednak prędko, uważając, że grozi ona niespodziewanym stoczeniem się w estetyzm, a poza tym nie pozwala mi się w wystarczający sposób wypowiedzieć. Przerzuciłem się na próby i poszukiwania portretowe", A. Sobota, *Fotografia i antyfotografia...*, s. 92.

[15] J. Lewczyński, *Pismo do ZPAF-u w Warszawie, 11.11.1957 r., Gliwice*, cyt. za: K. Jurecki, *O fotografii Jerzego Lewczyńskiego*, [w:] *Fotografia artystyczna na terenach pogranicza w latach 1945–87. Materiały z II sympozjum w Szczecinie w dniach 13–15 listopada 1987*, red. Krystyna Łyczywek, Szczecin 1987, s. 140.

[16] Powołuję się tutaj na słowa Lecha Grabowskiego, które wyrażone zostały w rozmowie przeprowadzonej przeze mnie w lipcu 2013 roku. O ile wystawę „Rodzina człowiecza" należałoby uznać za leżącą w kręgu zainteresowania Dłubaka, genetyczne uwarunkowania jego environmentów były zapewne o wiele szersze; na temat *Ikonosfery I* zob.: J. Bogucki, *Fotografowie poszukujący*, „Projekt" 1971, nr 4, s. 47.

[17] W. Kiciński, *Nowe drogi czy własne ścieżki*, „Fotografia" 1958, nr 9, s. 426.

nie. Zachowana była autonomia poszczególnych obrazów, ale ich sąsiedztwo i współoddziaływanie w przestrzeni miało skłaniać odbiorcę do swobodnego dokonania syntez na planie mentalnym[18].

Montażowa strategia, charakterystyczna dla twórczości Lewczyńskiego także w następnych dekadach, była zatem czytelna już wówczas, podobnie jak tendencja do eksponowania egzystencjalnego wymiaru medium.

O swojej fascynacji zdjęciami i przedmiotami znalezionymi, wymagającymi od znalazcy, ale także odbiorcy dzieła powstałego z ich wykorzystaniem pracy pamięci i wyobraźni, Lewczyński pisał:

W latach pięćdziesiątych znalazłem stare klisze, które okazały się jedynym zachowanym śladem po rodzinie wymordowanej przez Niemców w czasie wojny. Te fotografie przyczyniły się do odszukania jedynego ocalonego członka rodziny. Jego ojciec na tych kliszach ma tylko trzy lata. Na podstawie tego wizerunku dorosły już syn odtwarza stale rysy i dalsze losy swego ojca i rodziny. To też fotografia-relikwia[19].

Jak zauważył Adam Mazur, krąg znaczeń, jakie niemal od początku swojej twórczości podejmował fotograf, oscylował wokół doświadczeń granicznych, zwłaszcza związanych z wojną, okupacją hitlerowską i Zagładą – wspomniane fotografie dokumentalne oraz reprodukcje odnieść można zatem do tego właśnie kręgu tematycznego, co dodatkowo wzmaga ekspresję komponowanych przez Lewczyńskiego zestawów[20]. Co istotne, stanowiąca o ich dramaturgicznej wymowie strategia montażowa, dynamizująca percepcję odbiorcy, rozumiana szeroko, ma również wyraźne konotacje historyczne, co w kontekście twórczości Bertolta Brechta rozważał Didi-Huberman:

[...] okopy wytyczone w całej Europie okresu wojny światowej sprowokowały w dziedzinie estetyki, podobnie jak w dziedzinie humanistyki [...] decyzję, że „metodą pokazywania będzie montaż", to znaczy przemieszczanie, rekomponowanie wszystkiego. Montaż byłby więc metodą poznania oraz chwytem formalnym zrodzonym z wojny, uznającym nieład świata. Sygnował on naszą percepcję świata od pierwszych dwudziestowiecznych konfliktów: stał się „metodą" w całym tego słowa znaczeniu „nowoczesną"[21].

Lewczyński posługuje się swego rodzaju montażem „w procesie" polegającym na każdorazowej aktualizacji tych samych obrazów w ramach nowych zestawów. Te same fotografie są wykorzystywane w różnych konfiguracjach i realizacjach (o takiej strategii mogli przekonać się ci, którzy mieli okazję widzieć nieustannie pokazywane i „komponowane" na potrzeby wystaw archiwum fotografa). Za sprawą takiej doraźnej, z pozoru dowolnej, zasady budowania zestawów fotograficznych widz włącza się aktywnie w proces kreowania znaczeń, które rodzą się pomiędzy obrazami. Aspekt wyjścia w kierunku odbiorcy – dosłownego, w przestrzeni – zaakcentowany był już w pracach zaprezentowanych podczas „Pokazu zamkniętego", gdzie zdjęcia nie tylko powieszono, ale także rozłożono na stołach[22].

Istotnym aspektem strategii artystycznej Lewczyńskiego jest również eksponowanie braku jednoznaczności co do autorstwa fotografii, wiadomo bowiem, że dokumenty oraz zdjęcia „znalezione" zostały niejako wtórnie spreparowane, „odbite" przez fotografa, ich pierwotne wykonawstwo zostało nie tyle intencjonalnie zatarte, co wpisane w znaczeniowe asocjacje wykreowane, podlegające aktualizacji w świadomości odbiorcy. Odbitka zaczyna funkcjonować niejako w oderwaniu od autora, jej ostateczne znaczenie ujawnia się w procesie interpretacji. Idee te, wyartykułowane w pracach zaprezentowanych podczas „Pokazu zamkniętego", niewątpliwie posiadały zatem „punkty styczne" z koncepcją Steichena – w warstwie konstrukcyjnej, a zarazem w obszarze relacji pomiędzy obrazami a odbiorcą.

Rozluźnienie relacji obraz–autor, z jakim mamy do czynienia zarówno w kontekście wystawy Steichena, jak i w realizacjach „Pokazu zamkniętego", czyni fotografię „czytelną" nie poprzez samą siebie, ale na prawach zestawiania obrazów, gry wizualnej i intelektualnej. Tocząca się w końcu lat 50. dyskusja o (problematycznym) statusie Steichena jako autora, w końcu zaś raczej „reżysera" czy „kompozytora", niejako nakłada się na powstałe w kręgu awangardy prekursorskie refleksje dotyczące faktu, że młodzi fotografowie sami nadają sobie status montażystów (o czym świadczy w dużej mierze autotematyczny tekst Beksińskiego), w konsekwencji szokując, ale i zachwycając odwilżowych krytyków, sygnalizując przełom w fotografii polskiej. Zdeprecjonowanie autorstwa godzi tu w „salonowy" ideał, od którego tak bardzo w ramach nowoczesności

[18] A. Sobota, *Pismo świata*, [w:] *Jerzy Lewczyński. Fotografie*, [katalog wystawy], BWA, Wrocław 2001, nlb.

[19] J. Lewczyński, *Między bogiem a prawdą*, [w:] *Jerzy Lewczyński. Archeologia fotografii: prace z lat 1941–2005*, Września 2005, s. 12.

[20] A. Mazur, *Historie fotografii w Polsce 1839–2009*, Kraków 2009, s. 128.

[21] G. Didi-Huberman, dz. cyt., s. 91.

[22] Choć warto podkreślić, że z drugiej strony pokaz ów był w pewnym sensie elitarny, wstęp na wernisaż mieli tylko zaproszeni goście.

chciano odejść; dzieje się to na tyle drastycznie, że nie oscyluje wokół „oswojonych" już fotografii reportażowych (z kręgu lansowanego „artystycznego reportażu"), ale surowych dokumentów. W tym kontekście „Rodzina człowiecza" musiała się jawić jako o wiele bardziej uładzona, choć wciąż, zwłaszcza na mocy swojej aranżacji, zawierająca pierwiastek tak poszukiwanej nowej wizji, element przewartościowania dotychczasowych reguł.

Podczas gdy montaże Beksińskiego przypominały zestawienia leksykalno-przedmiotowe surrealistów, odznaczają się wysmakowaną formą i pewnym estetycznym elitaryzmem, opierając się przede wszystkim na grze wyobraźni, Lewczyński zmierzał w nieco innym kierunku, jego zestawy miały tyleż wymowę egzystencjalną co społeczną. Poprzez wykorzystywanie dokumentów, a wraz z nimi mikrohistorii, takich jednak, które można łatwo zuniwersalizować, odnosiły się do tematów szerokich, chociażby wskazanego już doświadczenia wojny, lecz także przemijania, relatywizmu, ale i trwałości, powtarzalności stanów psychicznych; w tym sensie przywołują topos albumu, o czym, odnosząc się między innymi do Lewczyńskiego, pisał Mazur[23]. W tym kontekście ciekawe jest przytoczenie informacji zawartych w biogramie fotografa, mówiących o pomyśle stricte społecznym, zrodzonym rzekomo pod urokiem „Rodziny człowieczej":

> Pod wpływem prezentowanej w 1959 roku wystawy „Rodzina człowiecza" [...] członkowie nieformalnej grupy: Z. Beksiński, J. Lewczyński, B. Schlabs, zamierzali zająć się reportażem i zrealizować dużą wystawę, prezentującą życie na Górnym Śląsku[24].

Stanowisko Beksińskiego problematyzują inne, podobne wzmianki, na przykład wskazanie na zainteresowanie obu fotografów zdjęciami fotoreporterów z Agencji Magnum, skutkujące, w myśl informacji zawartych w kalendarium twórczości Lewczyńskiego, pracą tego fotografa zatytułowaną *Oczekiwanie*, przedstawiającą dzieci cygańskie, widziane przez pryzmat kłębowiska drutów[25]. Lewczyński wspominał też swoje początki fotograficzne, pisząc o „próbach łączenia formy z treścią", „zachwycie nad zdjęciami reportażowymi Sławnego, Prażucha, Kosidowskiego"[26]. W następnych latach, rozwijając koncepcję „archeologii fotografii" – w myśl której powstają prace oparte na znalezionych odbitkach bądź negatywach – fotograf posługiwał się strategią montażu, która jednak coraz wyraźniej zdawała się odróżniać od opisanej przed laty przez Beksińskiego. Lewczyński, choć jego twórczość jest różnorodna, na ogół nie tworzył dla artystycznej ekspresji, manifestacji impulsu psychicznego, ale przede wszystkim po to, by zaproponować namysł nad konkretnym obszarem problemowym. Jego działania ogniskowały się wokół treści w wymiarze społecznym, podczas gdy Beksiński, na początku lat 60. odchodząc od fotografii na rzecz surrealizującego rysunku i malarstwa, dał wyraz postawie skrajnie odmiennej. Jednostkowe opowieści, tak chętnie podejmowane przez Lewczyńskiego, składają się na uniwersalną narrację, poruszającą indywidualne obszary wrażliwości. Dodatkowo postawa fotografa ma wymiar misji społecznej.

> Ile jeszcze pamięci narodu w postaci starych zdjęć ginie na wysypiskach śmieci i w składnicach makulatury! Ile bezcennych a bezimiennych zbiorów fotografii mogłoby zostać ocalonych, stać się własnością społeczną [...]. Czy nie należy zatem podjąć zbiorowego, społecznego wysiłku dla ratowania tego, co jeszcze uratować można?[27]

Ocalenie fotografii przed zapomnieniem nie jest jednak, jak mi się wydaje, jedynym motywem działania Lewczyńskiego, istotniejsze chyba jest wejście w rolę kreatora dialogu pomiędzy obrazem a widzem. Owa uprzywilejowana pozycja fotografa-montażysty, fotografa-reżysera, podobnie jak u Steichena mająca znamiona postawy genetycznie awangardowej, ale w gruncie rzeczy również modernistycznej, daje tutaj zatem nieustannie o sobie znać.

Działania Lewczyńskiego postrzegano jako prekursorskie względem fotomedializmu, istotnie poszerzające pole zainteresowań fotografii artystycznej; ową pionierską rolę dostrzegano zwłaszcza w ataku na oryginalność dzieła oraz na własną autonomię artystyczną, widziano ją w kwestionowaniu modernistycznej koncepcji sztuki[28]. Jak pisał Sobota o „archeologii fotografii", jej strategia polegała na „odnajdywaniu, eksponowaniu, przetwarzaniu i komentowaniu znalezionych fotografii. Stał się [Lewczyński – dop. K. L.] przez

[23] „[...] można powiedzieć, że psychoanaliza i wojna, pamięć zbiorowa i intymne wspomnienia, urok i trauma przeplatają się w »albumie epoki« proponowanym nam przez artystów"; A. Mazur, dz. cyt., s. 129.

[24] *Jerzy Tadeusz Lewczyński. Kalendarium*, [w:] *Jerzy Lewczyński. Archeologia fotografii: prace z lat 1941–2005*, Września 2005, s. 33.

[25] Tamże, s. 32.

[26] Tamże.

[27] J. Lewczyński, *Feliks Łukowski – zapomniany fotograf ziemi tomaszowsko-lubelskiej*, [w:] *Fotografia artystyczna na terenach pogranicza w latach 1945–87...*, s. 91–98.

[28] Zob.: A. Mazur, dz. cyt., s. 132.

to jednym z prekursorów »sztuki przywłaszczania«, która w latach 80. była uważana za jeden z wyznaczników postmodernizmu. Antyfotografia była więc znamiennym wydarzeniem, aczkolwiek nadal jeszcze oczekującym na właściwe uznanie wśród historyków sztuki"[29]. Biorąc pod uwagę społeczne zorientowanie strategii Lewczyńskiego, wypada jednak się zastanowić, czy owo prekursorstwo nie wynikało z przepracowania nie tylko tradycji awangardowej, ale również zainteresowania najbardziej nowatorskimi przejawami fotografii reportażowej (jak widać na przykładzie aranżacji wystawy, blisko jednak związanej z ideami awangardowymi), a idąc dalej – konsekwencji wyciągnięcia wniosków z kontaktu z projektem, kontaktu intensywnego i ważnego, co przyznawał fotograf w przytaczanych już słowach.

Jak wiadomo, „zawłaszczanie" fotografii, zbudowane na przekonaniu o potrzebie wspólnotowego użytkowania zdjęć, było zabiegiem konstytutywnym dla projektu Steichenowskiego, a zarazem kontrowersyjnym. W przypadku Lewczyńskiego, choć w ramach jego twórczości również dokonuje się swego rodzaju aneksja cudzych fotografii, zostało ono jednak odczytane odmiennie, nie jako modernistyczne wyolbrzymienie statusu artysty, w tym przypadku fotografa-kreatora, ale jako otwarcie pola interpretacji ze względu na niedookreślenie znaczeń poszczególnych zdjęć. Strategię Lewczyńskiego rozumiano więc jako manifestację kontekstualnego charakteru fotografii, postmodernistyczne przekonanie o potrzebie, a jednocześnie niemożliwości dotarcia do „prawdy" fotograficznego wizerunku. Czynnikiem różnicującym jest tu zatem sposób ujęcia analogicznych problemów. Lewczyński również wyrażał przekonanie o „demokratyczności" medium, jego uniwersalności, niemal mistycznej komunikatywności, ale wykorzystując fotografie znalezione, prywatne (nie reportażowe o „postulowanej" prywatności, jakie wybrał Steichen) i uwzględniając wszelkie atrybuty ich statusu, takie jak anonimowość, lecz także zniszczenie czy niekompletność, dał wyraz zmianie, jaka dokonała się w myśleniu o fotografii. Obraz fotograficzny w jego ujęciu jest unikatowy, jako „relikwia" apeluje do indywidualnej i zbiorowej pamięci. Na mocy narracji „Rodziny człowieczej" obrazy fotograficzne również odwoływały się do owej sfery, ale zatracały swoją niepowtarzalność, indywidualność, „przedmiotowość". Były raczej wirtualne niż namacalne, mogły być semantycznymi „ikonami" jakiegoś tematu, ale nie „relikwiami". Mimo to krok, jaki dzieli od siebie „summę" fotograficznego modernizmu, jak często postrzegany jest projekt Steichena, od postmodernistycznej koncepcji Lewczyńskiego, nie jest wcale tak znaczny, jak mogłoby się wydawać.

Decentralizacja języka artystycznego, jaką stosował Lewczyński, wybierając strategię montażową, pozwoliła mu wyjść poza ilustracyjność, postulowany realizm i jego ideologiczne uwikłanie. Nie znaczy to jednak, że w twórczości fotografa brakuje odniesień do rzeczywistości. Przesunięcie ciężaru semantycznego na wyobraźnię i zdolności interpretacyjne odbiorcy pozwoliło mu wykreować swego rodzaju pozasystemową przestrzeń kontaktu:

> Lewczyński konsekwentnie wprowadza do swojej sztuki tematy marginalizowane i w dyskursie artystycznym (zwłaszcza w czasach PRL-u) nieobecne lub zawłaszczone przez oficjalną propagandę. Wszystko po to, by poddać je krytycznemu namysłowi i odczarowaniu[30].

Godząc się z tym stwierdzeniem Adama Mazura, warto dodać, że dokonuje się to w ramach określonej, zdywersyfikowanej strategii artystycznej opartej na montażu, polegającej na uniezależnieniu obrazu fotograficznego od jego autora przy jednoczesnym wykreowaniu bezpośredniego odniesienia do rzeczywistości, o którego znaczeniu – wyraźniej niż w odniesieniu do poetyki reportażowej – decydował odbiorca. Strategia ta sprawiała, że obraz fotograficzny mógł zostać niejako wyłączony z systemowego pola odniesień, na pierwszym planie stała bowiem relacja pomiędzy obrazem a widzem, zideologizowana tylko potencjalnie. U Lewczyńskiego obrazy i ich zestawienia poddawane są nieustannej dekonstrukcji, zarówno na prawach strategii artystycznej, jak i w świadomości odbiorcy. Projekt Steichena jawi się natomiast raczej jako nieustanna konstrukcja – odbiorca zmuszony jest do wykreowania spójnej struktury znaczeniowej, co odbywa się w ramach określonego wcześniej systemu – nawet jeśli w tym obszarze możliwe jest konstruowanie wielu rozmaitych narracji, a ów system ma charakter demokratyczny. Przesunięcie w rozumieniu medium fotograficznego, jakie dokonało się w kręgu „antyfotografii", a idąc dalej, w twórczości Lewczyńskiego, ukazywane jest jako jeden z najistotniejszych momentów w historii fotografii polskiej, od którego praktyka artystyczna coraz wyraźniej biegła dwutorowo – w obszarze „gestu plastyczne-

[29] A. Sobota, *Fotografia i antyfotografia*..., s. 95.

[30] A. Mazur, dz. cyt., s. 132.

go" oraz szeroko rozumianej fotografii dokumentalnej. Te dwa nurty miały jednak liczne punkty styczne, a jednym z przykładów owego spotkania jest właśnie twórczość i refleksja Lewczyńskiego, plasująca się na styku praktyk awangardowych i społecznych determinant nowoczesności. Chociaż nie sposób jednoznacznie stwierdzić, czy wystawa Steichena przyczyniła się do zmiany pojmowania fotografii jako środka wypowiedzi artystycznej, niewątpliwie nie pozostała bez związku z dokonującymi się w tym obszarze przewartościowaniami.

SUMMARY

"The Family of Man" Exhibition – towards New forms of Expression

Displayed for the first time in 1955 in the New York Museum of Modern Art, the photographic exhibition "The Family of Man" is perceived as a project important for the history of world photography, but also as a controversial phenomenon. During its 1955–1962 world tour under the auspices of the United States Information Agency, the exhibition generated a varied response that consisted of both enthusiastic and critical reviews.

The article focuses on the problem of the reception of the exhibition in Poland, where it arrived in 1959 thanks to the Union of Polish Photography Artists and its cooperation with the Museum of Culture and Art. While focusing mostly on the spatial design of the exhibition (construction of the narration, the role of organisation of the photographs in space), the author tries to define and interpret the problem of "montage". It is analysed in relation to the execution of the exhibition and the reflections of two photographers important for the Polish after-war photography – Jerzy Lewczyński and Zdzisław Beksiński – on the medium. In effect, the influence of these reflections on their work is defined, as well as the connection between the exhibition and the manners of arranging exhibitions and building visual narrations by the Polish photographers in the 1950s and 1960s.

Jolanta Żuk-Orysiak

Inwazja sztuki – o działaniach twórczych na ekspozycjach stałych w Muzeum Lubelskim, w głównej siedzibie na zamku

Dyskusja i résumé wystawy „[A]symetrie", sztuka współczesna w kontekście muzeum

Konflikt czy współgranie różnych form? – takie pytanie może zadać zwiedzający wystawy stałe muzeum w połączeniu z obiektami z kolekcji zewnętrznych. Pytanie to pojawia się w każdym przypadku, gdy świadomie rozpoznajemy zamysł kuratora opierający się na scenariuszu autorskim. To dzięki zespołowi kuratorskiemu poznajemy wiodącą, wypracowaną myśl. Pozostaje jednak rozstrzygnięcie, czy widz chce interpretować własne odczucia, czy może iść za wyznaczonym wątkiem? Pomimo iż główny trzon ekspozycji muzeum stanowią specjalistyczne wystawy stałe, co jest charakterystyczne dla jego struktury, to zwiedzający wciąż kieruje się chęcią poznania, poszukuje nowych bodźców do odbioru przedstawionych treści. Wielokrotnie jest to także pomysł na spędzenie wolnego czasu, spotkanie ze znajomymi, co ma miejsce szczególnie podczas imprez masowych, jak Noc Muzeów czy Noc Kultury. Muzeum to przestrzeń dla różnorodnych doznań: estetycznych, poznawczych, edukacyjnych, rozrywkowych czy duchowych. Muzeum Lubelskim interesują się zwiedzający nie tylko z Lubelszczyzny i innych regionów Polski, ale też z Europy, a coraz częściej pojawiają się również goście z Azji i Ameryki.

Pomysł prezentacji wybranych prac z kolekcji Lubelskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych poprzez czasowe wkomponowanie ich w ekspozycje stałe Muzeum Lubelskiego wiązał się z przypadającą w 2015 roku 10. rocznicą powstania Zachęty. Jest to druga odsłona współpracy wymienionych instytucji; pierwsza, zatytułowana „Znaki czasu", miała miejsce w 2006 roku i inaugurowała działalność Towarzystwa.

Plan wystawy „[A]symetrie" był opracowywany i korygowany na bieżąco. Konstrukcje wystaw czasowych w muzeach są opracowywane w ramach planów, które powstają około dwóch lat. Oprócz typowych założeń scenariusza systematycznie gromadzony jest materiał do katalogu. W konsekwencji najważniejsze są ekspresja dzieł oraz ich nawarstwienia artystyczne i historyczne. W dzisiejszych czasach zainteresowanie sztuką w dużym stopniu zależy od działań marketingowych związanych z wystawą. Skuteczność promocji będzie się wyrażała wszystkimi działaniami połączonymi z wydarzeniem: zainteresowaniem oprowadzaniem kuratorskim, spotkaniami z artystami, dyskusjami o sztuce, a przede wszystkim świadomością zwiedzających ukierunkowaną przez kuratora na ukazanie wartości dzieł. Szukając początków wartościowania sztuki, należy sięgnąć do końca XIX wieku i teorii Aloisa Riegla[1], który zakładał między innymi „prymat szacunku dla różnych form sztuki oraz wartościowania dawności"[2].

Obiekty z kolekcji lubelskiej Zachęty zaprezentowane podczas „[A]symetrii"[3] można ocenić nie tylko z punktu widzenia kuratora, konserwatora dzieł sztuki, ale także widza mającego codzienny kontakt z ekspozycją muzealną. Podjęta została próba promocji sztuki nowoczesnej, która wymaga wyjątkowego wprowadzenia i edukacji widza. Należy zauważyć, że pomysł przemieszania dzieł sztuki nowej z dawną był podejmowany wielokrotnie. Najbardziej znany przykład z polskich muzeów to projekt „Ars Homo Erotica"[4] w Mu-

[1] Alois Riegl – austriacki teoretyk sztuki z doświadczeniem konserwatorskim, w dziele *Nowoczesny kult zabytku* określił pojęcie zabytku, wyróżnił trzy główne zasady wartościowania dzieła sztuki: równocenności, wartości autentyzmu i jego poszanowania, konieczności zachowania stratygrafii.

[2] Polskie tłumaczenie w publikacji: A. Riegl, G. Dehio, *Kult zabytków*, Warszawa 2002, s. 27–87. Obszerne fragmenty *Der moderne Denkmalkultus* opublikowano w: K. Piwocki, *Pierwsza nowoczesna teoria sztuki. Poglądy Aloisa Riegla*, Warszawa 1970, s. 134–170.

[3] *[A]symetrie. Sztuka współczesna w kontekście muzeum*, katalog wystawy pod redakcją M. Lachowskiego, Z. Sobczuka. Wystawa prezentowana w Muzeum Lubelskim od października do grudnia 2015 roku, związana z obchodami dziesięciolecia lubelskiej Zachęty. Wkomponowano 99 prac 62 artystów.

[4] Prezentowany od 11 czerwca do 5 września 2010 roku, kuratorzy: dr Paweł Leszkowicz, as. Ewa Witkowska, projektant ekspozycji: Raman Tratsiuk. Wśród polskich artystów współczesnych biorących udział w wystawie byli m.in.: Laura Pawela, Maciej Osika, Wojciech Ćwiertniewicz, Adam Adach, Karol Radziszewski, Barbara Falender, Grzegorz Kowalski, Karolina Breguła, Stasys Eidrigevicius, Tomek Kitliński, Mariusz Tarkawian, Katarzyna Kozyra, Izabella Gustowska, Aleksandra Polisiewicz, Krzysztof Jung.

zeum Narodowym w Warszawie w 2010 roku. W Muzeum Lubelskim podobne próby podjęto podczas wystawy Piotra Kmiecia „Przeobrażenia 1973–2013”[5]. Wówczas w miejsce wypożyczonych obrazów Aleksandra Gierymskiego czy Józefa Chełmońskiego z Galerii Malarstwa XVII–XIX wieku wkomponowano prace artysty. Powstał w ten sposób suplement towarzyszący otwarciu wystawy, jej główna część znajdowała się w salach skrzydła południowego. We współczesnym wystawiennictwie daje się zauważyć rosnącą konkurencję nowych form, których metody ekspresji zostały niewątpliwie zaczerpnięte z konwencji historycznych. Nowa sztuka ma za zadanie zaskakiwać i prowokować dyskusję, dlatego też 23 listopada 2015 roku, we współpracy z Lubelskim Towarzystwem Zachęty Sztuk Pięknych, została przygotowana sesja naukowa „Sztuka współczesna – sztuka dawna w przestrzeni muzeum. Dialog czy dwa monologi?”.

Miejscem spotkań sztuki z różnych czasów pozostaje Rzym, gdzie zabytki sztuki starożytnej i nowożytnej współistnieją z dziełami współczesnymi. Do wysublimowanej kolekcji sztuki dawnej Galerii Borghese, w przestrzeń wystawienniczą pałacu, poczynając od kolekcji porfirowo-alabastrowych rzeźb po wspaniałe malarstwo Rafaela, Caravaggia czy Tycjana, wprowadzono wystawę projektów wysokiego krawiectwa autorstwa Azzedine Alaïa pt. „Couture/ Sculpture”[6]. Wielkim zaskoczeniem była dominanta wiotkiej kreacji Azzedine Alaïa nad dziełem Rubensa *Zuzanna i starcy*.

Na podobną skalę połączenie sztuki dawnej i nowej miało miejsce na Biennale w Wenecji w 2013 roku. Do Sale Monumentali w Bibliotece Narodowej Marciana wprowadzono wystawę Lore Bert „Art & Knowledge in the 5 Platonic Solids”[7]. Prace niemieckiej artystki doskonale broniły się we wnętrzu udekorowanym przez włoskich mistrzów XVI i XVII wieku malarstwem ściennym o intensywnych barwach i na okazałym sklepieniu

Fot. 1. Freski bizantyńsko-ruskie z Kaplicy Trójcy Świętej w zestawieniu z instalacją Leona Tarasewicza

z dwudziestu jeden tondami. Ekspozycja sztuki współczesnej wpisała się w przestrzeń zabytkową poprzez uzupełnienie kompozycji wystawienniczej formami lustrzanymi – ważny klucz całej aranżacji.

Rozwiązania zaprezentowane w Muzeum Lubelskim na wystawie „[A]symetrie” to wynik współpracy pomiędzy Zachętą a zespołem kuratorów i konserwatorów Muzeum. Wybrane obiekty zyskały nowy kontekst w otoczeniu ekspozycji muzealnej i historycznych zabudowań wzgórza zamkowego. Wizerunek wnętrz muzealnych nie poniósł uszczerbku. Pozostaje jednak pewien niedosyt wynikający z braku wiedzy muzealniczej, która różni się od umiejętności potrzebnych do prowadzenia galerii. Jednakowoż zestawienia sztuki dawnej i współczesnej utworzyły nową wartość i zaskoczyły kreatywnością poszczególnych działań.

Niektóre elementy ekspozycji zestawiono wyjątkowo trafnie, na przykład *Maraton nowojorski* Dominika Lejmana, wideofresk z 2003 roku z wielkoformatowym malarstwem XVII-wiecznym *Audiencja u Władysława IV* nieznanego autora i *Ucztą u Heroda* z warsztatu Petera Paula Rubensa znajdującą się w reprezentacyjnej klatce schodowej Muzeum. Dawne malarstwo wspaniale obroniło się majestatem tematu i techniki. Wy-

[5] Retrospektywna wystawa z okazji 40-lecia pracy twórczej artysty. Wystawa trwała od października do końca grudnia 2013 roku. Prezentowano prace inspirowane muzyką Oliviera Messiaena, wielkiego mistrza muzyki francuskiej.

[6] 11 czerwca–25 października 2015 roku.

[7] 29 maja–24 listopada, prezentacja okazałych rozmiarów *Bildobjekte* (180 x 180 cm) z pogniecionego papieru. Włoscy mistrzowie z Sale Monumentali: Giovanni De Mio detto Fratina, Giuseppe Porta detto Salviati, Battista Franco detto Semolei, Giulio Licinio, Bernardo Strozzi, Giovanni Babtista Zelotti, Alessandro Varotari detto il Padovanino, Paolo Veronese, Andrea Meldolla detto lo Schiavone.

Fot. 2. Obraz Mariusza Drzewińskiego *Figury alternatywne* z cyklu „Posadzki z Drohobycza" (2010 rok) w kontekście *Uczty u Heroda* warsztatu Rubensa

słonięcie okien dało możliwość lepszego odbioru wyświetlanego projektu, natomiast wpłynęło na pogorszenie czytelności innego obiektu „[A]symetrii", obrazu Mariusza Drzewińskiego *Figury alternatywne* z cyklu „Posadzki z Drohobycza". Wprowadzając sztukę nowych mediów, należy przewidzieć ich wpływ na otoczenie. Muzealnictwo to złożona dziedzina nauki, wymagająca wielodyscyplinarnego podejścia.

W Galerii Sztuki Zdobniczej Polskiej i Obcej przestrzeń wydawała się zinterpretowana najlepiej, poczynając od *Ścierek Wizytek* Teresy Murak z 1988 roku przez obraz Dariusza Korola *Bez tytułu* z 2012 roku, trzy obiekty Zbigniewa Warpechowskiego z lat 1971–1991, *Talerzowanie*, po filmy wideo Józefa Robakowskiego, wideoperfomance Jana Świdzińskiego czy Volodymyra Kaufmana (Vlodkaufman).

Przestrzenie wystawiennicze ekspozycji muzealnych wymagają również wiedzy z zakresu architektury wnętrz, jej brak prowadzi do licznych dysonansów, czego przykładem była ekspozycja w Galerii Malarstwa Batalistycznego. Tam do reprezentacyjnej architektury skrzydła zachodniego wprowadzone zostały ścianki ekspozycyjne negatywnie wpływające na regularny rytm okien. Były tak monumentalne i nieestetyczne, że technikalia odwracały uwagę od wartościowych prac Jerzego Truszkowskiego i Mariana Warzechy. Należy przyznać, że przestrzeń ta jest bardzo trudna, bo jest to stosunkowo wąski korytarz z umieszczoną pośrodku częścią dodatkowo poprzedzielaną filarami, a oryginalne XIX-wieczne sklepienie oszpecone jest świetlówkami odwracającymi uwagę od ekspozycji.

Przygotowując kolejną wystawę, odwołujemy się do działań znanych w sztuce, a propagowane aksjomaty z zakresu scenografii i wystawiennictwa wpisują się w działania współczesnego muzealnictwa. W tym miejscu należy zacytować profesora Wiesława Juszczaka, który twierdzi, że „sztuka nie powstaje w związku z czymś, musi się zaczynać w miejscu pustym i absolutnie od nowa"[8].

Kuratorzy ze strony Zachęty prowadzili na wystawie „[A]symetrie" zajęcia dla grup zorganizowanych. Odbiór był w większości pozytywny, na co wskazują ankiety potwierdzające znaczną asymilację dzieł sztuki – odnajdowaną w części pt. „Tropy Neoawangardy" oraz drugiej przestrzeni z „Re-lokacjami". Opinie zwiedzających są bardzo ważne, to dla nich przygotowywane są wystawy o różnych i zmieniających się formach ekspresji.

Proces przemian w wystawiennictwie przebiega powoli. Rozpoczął się w epokach minionych, poczynając od zjawiska *Kunstkamera* – tworzonych na polecenie kolekcjonerów różnych osobliwości, kończąc na ekspozycjach w otwartych przestrzeniach miejskich czy pomieszczeniach industrialnych, które adaptowane zostały na galerie sztuki współczesnej (Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia" w Radomiu, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie w dawnym sklepie meblowym Emilia).

Sztuka współczesna wprowadza różnorodność technik twórczych, często przypadkowych i nietrwałych. Pod jej szyldem dopuszcza się różne materiały, bez określenia dyscyplin technologicznych, o ile tylko możliwa jest realizacja w konwencji awangardowego przekazu artystycznego. Fryderyk Schiller pisał:

> Artysta, tworząc, zamyka się w sobie i nie zależy mu na zniżaniu się do gustów większości jego bliźnich[9].

To on jako pierwszy sformułował filozofię sztuki, czyniąc z artysty w świeckim społeczeństwie

[8] Wiesław Juszczak, teoretyk i filozof sztuki, specjalizujący się w sztuce i teorii sztuki XVII–XIX wieku, wykładowca Uniwersytetu Warszawskiego i Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, pracownik PAN, redaktor serii publikacji źródłowych do dziejów myśli o sztuce. W. Juszczak, *Fakty i wyobraźnia*, Warszawa 1979.

[9] Autor *Listów o estetycznym wychowaniu człowieka*, będących refleksją nad społeczeństwem i jego wychowaniem, opowiadał się za kształtowaniem obywatelstwa przez sztukę, a z drugiej strony pisał o buncie jednostki przeciwko ograniczeniom społeczno-kulturalnym.

najwyższego kapłana, który przestał być tylko rzemieślnikiem. Jednocześnie odbiorca sztuki może utracić zdolność rozumienia pozornie bezużytecznych wypowiedzi twórczych. Artyści sporadycznie byli doceniani przez sobie współczesnych. Sytuacja się zmieniła, dopiero gdy zaczęła się rozwijać reklama, a oczywiste stało się, że definicja sztuki się rozszerza.

Fot. 3. Ornaty z Galerii Sztuki Zdobniczej Polskiej i Obcej w zestawieniu z pracą Teresy Murak *Ścierki Wizytek* (1988 rok)

Na wystawie znalazły się obiekty nawiązujące do technik nietrwałych, mających na celu zaskakiwanie i prowokowanie, a nie przetrwanie, które jako wyznacznik wartości dzieła zeszło na dalszy plan. Starzenie się materiałów i nośników jest nieuniknione, w niektórych przypadkach można je jedynie opóźnić. Pojawia się tutaj pytanie o zasadność i potrzebę prac konserwatorskich sztuki współczesnej. Jedną z kardynalnych zasad konserwacji jest nieingerencja w zamysł autorski artysty, który najlepiej poznać dzięki wywiadowi z autorem na temat idei i materii jego prac, intencji w zakresie ich zachowania. Konserwacja i restauracja dzieł sztuki jest dziedziną interdyscyplinarną, rozwijającą się i otwartą na nowe możliwości, szukającą dla sztuki nowoczesnej osobnych rozwiązań. Problemy z niej wynikające rozstrzygane są na forum światowym przez specjalistów konserwacji dzieł sztuki. Iwona Szmelter zajęła się aspektem konserwacji prac współczesnych artystów, niejednokrotnie całych spuścizn, wykorzystując rzetelną znajomość techniki i technologii autorskiej. Tezę tę wyprowadziła na podstawie współczesnej teorii twórczej oraz praktyki własnej. Podstawa wszystkich opracowań metodycznych wywodzi się z powiązań artystycznych z doktrynami konserwatorskimi – mającymi na celu zachowanie oryginału rozumianego jako zespół jego wartości materialnych i niematerialnych[10]. Aranżacja wystawy sztuki współczesnej powiązana jest z trwałością dzieła oraz opieką nad zabytkami dawnej i współczesnej sztuki, kolekcji dzieł artystów współczesnych, na przykład: Aliny Szapocznikow, Jerzego Beresia czy Jana Tarasina. Pełne rozpoznanie wszystkich właściwości techniki obiektu i określenie jego stanu zachowania należy do profesjonalistów, którzy są odpowiedzialni za poprawne, ale też etyczne postępowanie konserwatorskie[11].

Podejmowanie konserwacji eksperymentalnych tematów artystycznych powiązanych z działaniami wystawienniczymi miało miejsce podczas prac przy asamblażu Tadeusza Kantora[12]. W 1970 roku Kantor na kontrowersyjnej wystawie „Multipart" („Multiplikacja partycypacja") pokazał w Galerii Foksal czterdzieści asamblaży skonstruowanych w podobny sposób[13]. Nabywcy, na podstawie umowy zawieranej z artystą, mogli ingerować twórczo w dzieła. Zobowiązywali się również, że za kilka miesięcy przyniosą swoje asamblaże do Galerii Foksal, aby na kolejnej wystawie pokazać, jak zmienili prace. To przykład różnorodności czynników pośrednich, które zostały założone w określonym czasie i miejscu pojawiającym się przy zadaniach artystycznych.

[10] I. Szmelter, *Wartościowanie w ochronie dziedzictwa kultury na linii czasu*, [w:] *Systemy wartościowania dziedzictwa. Stan badań i problemy*, red. B. Szmygin, Lublin–Warszawa 2015, s. 241–261, http://bc.pollub.pl/dlibra/docmetadata?id=9302; taż, *Współczesne wartościowanie dziedzictwa kultury*, [w:] *Systemy wartościowania dziedzictwa...*, s. 261–277, http://bc.pollub.pl/dlibra/docmetadata?id=9302.

[11] Taż, *Współczesna teoria konserwacji i restauracji dóbr kultury. Zarys zagadnień*, „Ochrona Zabytków" 2006, nr 2, s. 5–39.

[12] Jest to temat pracy dyplomowej pisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Iwony Szmelter na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie przez Joannę Krakowian. Praca porusza zagadnienia konserwatorskie w połączeniu z opracowaniem postkonceptualnym, nie rezygnując przy tym ani na krok z granic autentyczności i trwania dzieła. W 2015 roku praca została wyróżniona na siódmej edycji wystawy „Coming Out Najlepsze Dyplomy ASP w Warszawie".

[13] Asamblaże z zepsutych parasoli z Biura Rzeczy Znalezionych, przymocowanych do płótna i zamalowanych białą farbą – wszystkie prace były przeznaczone do natychmiastowej sprzedaży za małe pieniądze, pod warunkiem że nabywcy zgodzą się zawrzeć z artystą umowę. Wśród nabywców była grupa studentów architektury profesora Krasowskiego „Zuzanna i spółka", która postanowiła swój egzemplarz uroczyście pochować w przylegającym do budynku galerii ogrodzie. To właśnie ta praca stała się obiektem zmagań konserwatorskich. Tak nabywcy – właściciele dzieła – przyczynili się do nieodwracalnych zmian oraz lawiny pytań o proces i ingerencję konserwacji i restauracji, a także kreację wykonawcy.

Każde z podejmowanych zadań konserwacji dzieł sztuki współczesnej wymaga wielu specjalistycznych badań. Ekspozycja dzieł na wystawie to też ingerencja w proces ich starzenia–niszczenia, dlatego konieczne jest przestrzeganie właściwych warunków mikroklimatycznych. Nie należy ingerować w dzieło, nie znając podstawowych zasad konserwacji. Konserwator dzieł sztuki szanuje działania podjęte przez twórcę. Największe szanse na przetrwanie mają dzieła wykonane w technikach odpornych na działanie czasu: olejnej, akrylowej, rysunku, akwareli, gwaszu, fotografii. Problematyczne są techniki mieszane, ponieważ każda powoduje starzenie się w odmienny sposób. Możemy przedłużyć trwanie autentycznych walorów artystycznych, rygorystycznie przestrzegając wymogów konserwatorskich określonych dla danej techniki twórczej. Dostępność badań bezinwazyjnych stanowi podstawę właściwego prowadzenia prac konserwatorskich.

Fot. 4. Instalacja Grzegorza Drozda *Zmiana organizacji ruchu* (2004 rok) na dziedzińcu zamku lubelskiego

Fot. 5. Dziedziniec zamku lubelskiego widziany przez instalację *Zmiana organizacji ruchu*

Jak traktować dzieła artystów, dla których częścią działań artystycznych jest również ingerencja widza? Podczas projektu „Otwarte Miasto"[14] Leon Tarasewicz zamontował na posadzce Kaplicy Trójcy Świętej, dekorowanej freskami bizantyńsko-ruskimi, swoją instalację z intensywnie kontrastowych elementów. Artysta podkreślał, jak istotne jest dla niego, żeby każdy zwiedzający chodził po niej. Podobna sytuacja ma miejsce również w przypadku rzeźb Igora Mitoraja, gdzie z założenia autorskiego dzieło ma być nie tylko obecne, ale i żywe, na przykład drzwi w Basilica Santa Maria degli Angeli e dei Martiri czy rzeźba na krakowskim Rynku *Eros bendato*. Ogromna głowa z brązu budziła wiele kontrowersji, szukano dla niej właściwego miejsca, ale po latach widać, że stanowi nieodłączny element okolicy, w tym często miejsce zabaw dzieci.

Konstruktywną interpretacją działań z pogranicza sztuki i happeningu były prace z „[A]symetrii" umieszczone na dziedzińcu zamkowym. Niestety *Obrazy wzbudzone* czy *Zmiana organizacji ruchu* przegrały z monumentalną przestrzenią. Popełniono błąd kuratorski, ponieważ są to prace bez wątpienia przystosowane do przestrzeni mniejszych. Kłopot sprawiała również „sztuka żywa", rybki, które wymagały codziennej opieki, systematycznego karmienia i oczyszczania akwarium, niefortunny był też termin – późna jesień.

Większość czasowych wystaw sztuki współczesnej dąży do wielości, zmian i alternatywnych działań. Myśl o tolerancji to wartość współczesnego świata wykraczającego poza granice tradycyjnych technik artystycznych, pozbawionego ścisłej kategoryzacji, która jest obca również założeniom teoretycznym. Tendencje do wymiany i łączenia rozmaitych gatunków technologicznych utrzymują się od dawna, współistnienie rozmaitych środków artystycznego przekazu ewoluuje wraz z rozwojem przemysłu. Najwięcej zmian pojawiało się w latach 50. XX wieku, ale z pewnością nie był to pierwszy raz. Dobrymi przykładami są tu szkice rzeźbiarskie Gianlorenzo Berniniego z drewna, metalu i gipsu czy popularne w Europie

[14] Projekt „Otwarte Miasto – Uni/ja – Uni/on" realizowany był w dniach 21 czerwca–20 lipca 2013 roku przez ośrodek Międzykulturowych Inicjatyw Twórczych „Rozdroża".

Fot. 6. Fotografie Tatiany Czekalskiej i Leszka Golca (2012 rok) w kontekście malarstwa Adama Malinowskiego, Galeria Malarstwa Polskiego XVII–XIX wieku

Fot. 7. Obraz Włodzimierza Pawlaka *Spacer Trzeci* (2012 rok) w kontekście obrazów Jana Stanisławskiego i Włodzimierza Przerwy-Tetmajera

Południowej rzeźby drewniane odziane w tekstylne szaty. Łączenie technik występowało zawsze, dla artystów jest to oczywiste. Ewolucja materiałów spowodowana jest industrializacją, a przede wszystkim otwartością twórców na poszukiwanie nowych eksperymentalnych form działania. Z punktu widzenia technologa-konserwatora do niewielu pozytywnych zmian w sztuce XX wieku dotyczących trwałości materiałów zaliczyć można twórcze wykorzystanie materiałów codziennego użytku. Najnowsza sztuka obniżyła próg wymogów technologicznych, jak również otworzyła się na szeroką publiczność, dla której stała się synonimem nowoczesności.

Konserwacja i restauracja dzieł sztuki od dawna korzysta z dorobku nauki i sztuki, traktując interdyscyplinarność jako klucz do sukcesu. Wielokrotnie teoretycy konserwacji kładli nacisk na użycie szerokiego spektrum technik naukowych, jako próbę rozwikłania problemu: jak traktować konserwację zapobiegawczą, a jak restaurację, w kontekście sztuki dawnej, a jak współczesnej.

Traktowanie wystaw muzealnych jako miejsca kreowania przez sztukę jest faktem, pojawiają się różne kierunki propagowania sztuki dawnej i nowej. Muzeum przyczynia się do wywoływania u widza doznań prowokowanych przez sztukę dawną i nową. W nurt sztuki nowoczesnej wdarła się konkurencyjna sztuka nowych mediów, odbiegająca do tradycyjnej formy przekazu wytworu manualnego pozostawionego na trwałym nośniku. Działań tych nie należy odbierać jako zagrożenia dla przyszłości sztuki, są niewątpliwie potężną inspiracją dla twórców. Nowe media dają impuls do rozwoju technicznego napędzany przez rozwój cywilizacyjny i doskonały marketing. W szkołach artystycznych maleje zainteresowanie działaniami tradycyjnymi – pracochłonnymi, a mało spektakularnymi. Zainteresowanie eksperymentami to naturalny proces towarzyszący artystom, którzy często przebywają długą drogę od warsztatu tradycyjnego, rzetelnej znajomości kompozycji, techniki i technologii do prób, testów, zabaw. Sztuka komputerowa rozwija przed odbiorcą wirtualny świat niekończących się możliwości, który w ostateczności rezygnuje z konfrontacji z rzeczywistością; ucieczka przed otoczeniem fantastycznie rozwija wyobraźnię widza. Kwestia unikalności wystawy zależy od współistnienia prac stworzonych w różnych konwencjach. Już od dawna liczy się nie estetyka, lecz rezultat wewnętrznie przetworzonej idei wyimaginowanej przez twórcę, który zmienia się w zależności od kontekstu, w którym zostały umieszczone dzieła, a te mogą zmieniać swoje znaczenia. Kurator nie może dopasowywać dzieł artysty do swoich wizji, ma szanować autentyczny przekaz artysty.

Muzeum w swojej strukturze jest bardzo elastyczne i poszukuje nowych form wyrazu. Z drugiej strony sztuka nowoczesna poszukuje kontaktu z tradycją, przesłanek do dyskusji i refleksji. Propozycja zorganizowania zajęć z kopiowania sztuki dawnej to wyraźny powrót do ugruntowanego rzemiosła, a także okazja do korelacji między dawną a nową sztuką, chęć zdobycia podstaw do późniejszych własnych działań twórczych wśród uczniów liceum plastycznego i studentów Wydziału Artystycznego UMCS. Otwarcie na zagadnienia tech-

niczno-technologiczne, podjęcie tematyki narzuconej przez dawnych mistrzów bez wątpienia daje asumpt do dyskusji. Dzieło ma przemawiać językiem sztuki, bez ograniczeń środowiskowych czy intelektualnych. Nowe formy artystyczne wykorzystują i bazują na wcześniejszych obiektach, korzystając z opracowań technologicznych dawnych mistrzów lub wręcz wykorzystując je jako podłoże do swoich działań. Program ekspozycyjny Muzeum ukierunkowany został na równowagę pomiędzy sztuką dawną a tym, co niesie teraźniejszość. Problem trwałości dzieła pojawia się w kontekście jego ochrony oraz ekspozycji. Niezbędna jest wiedza kuratorsko-konserwatorska o charakterze interdyscyplinarnym, która opiera się na pracy zespołowej. Kurator wystawy to nie urzędnik administracyjny, lecz przede wszystkim badacz zdolny do naukowych uzasadnień podjętych decyzji. Konserwator dzieł sztuki do wymienionych cech dołącza wiedzę humanistyczną i przyrodniczą, umiejętność interpretacji badań technologicznych oraz nieprzeciętną sprawność manualną.

Muzeum zajmuje ważne miejsce w rozwijaniu i kształtowaniu przestrzeni działań artystycznych. Wartościowanie i postrzeganie dzieł sztuki pojawiło się w sposób naturalny, jest jednak problemem złożonym. Zależy po części od artysty, kuratora wystawy i konserwatora dzieł sztuki, którzy mogą wpływać na wartościowanie estetyczno-artystyczne. Już na początku lat 80. Alicja Kępińska pisała:

> [...] wzrosła potrzeba intelektualnej penetracji realiów nowego świata, w tym także możliwości sprawczych umysłu ludzkiego, potrzeba twórczej aktywności[15].

Zjawiskiem ogólnoświatowym stał się rozwój form przekazu słownego i wizualnego. Natomiast Mircea Eliade uważał, że „im sztuka współczesna jest trudniejsza, tym bardziej wzrasta nią zainteresowanie", trafnie też zwraca uwagę na jej „odkupicielską funkcję trudności"[16]. Jego poglądy wywołały dyskusję i pewnego rodzaju nobilitację zajmujących się sztuką współczesną. Sztukę należy traktować jako odskocznię od codzienności, uniformizmu czy braku działań alternatywnych. Nurty w sztuce istniały od zawsze. Ważne, żeby odbiorca znalazł w nich kontynuację działań to-

Fot. 8. *Maraton nowojorski* Dominika Lejmana, wideofresk (2003 rok) na suficie głównej klatki schodowej w muzeum

warzyszących eksperymentom twórczym. Należy również poruszyć problem autentyczności dzieła i wiarygodności ekspozycji. Jedna z metod rozpoznawania współczesnych technik, oprócz tradycyjnych wyselekcjonowanych metod badawczych fizykochemicznych, to nawiązywanie do opisów, na przykład wywiadów z artystami. Taki sposób działań kuratorsko-konserwatorskich promuje Iwona Szmelter, która porusza bardzo ważne problemy badawcze, między innymi humanistyczne poznawanie nurtów artystycznych.

Wystawa „[A]symetrie" prezentowała przykłady prac artystów sztuki współczesnej w nowej dla nich scenerii muzealnej. Zwiedzający mogli odnaleźć je w miejscach zaskakujących, odmiennych od ich dotychczasowych prezentacji. Ekspozycja nawiązuje do podobnych działań wystawienniczych, ale w Muzeum Lubelskim była to pierwsza wystawa o tak dużym zasięgu. Trzy rodzaje obiektów – tradycyjne obrazy, instalacje przestrzenne oraz prezentacje multimedialne – zostały wprowadzone w stałe ekspozycje muzealne. Tak rozprzestrzenionej ekspozycji towarzyszyła rzetelna informacja: proponowana kolejność zwiedzania wystawy wraz z mapką. Kuratorzy mieli nadzieję, że zaproponowane zestawienia dzieł będą dobrym punktem wyjścia do dostrzeżenia intrygujących związków i ich interpretacji.

Celem wystaw muzealnych jest zestawianie różnych kierunków działania twórców, co prowadzi do rozwoju odczuć poznawczych i edukacji artystycznej odbiorców. Szeroka dyskusja pomiędzy zwolennikami nowych technik artystycznych zawsze prowadzi do wątków technologicznych wywiązujących się już w procesie twórczym. Źródła historyczne opisujące techniki artystyczne zawierają cenne informacje wpływające na zainteresowanie problemami konserwacji i restauracji sztuki współczesnej. Typowe wystawy muzealne łączą aspekty teatralne prezentacji dzieł uzupełniane elementami scenografii lub muzyką. Sztukę nowoczesną należy traktować jako unikatową,

[15] Alicja Kępińska, historyk i teoretyk sztuki, autorka publikacji *Nowa Sztuka, sztuka polska w latach 1945–1978*, Warszawa 1981; A. Kępińska, *Postawy „ekologiczne" w sztuce w świetle badań nad strukturą mitów. Bruzda ziemi jako znak plastyczny*, „Współczesność" 1970, nr 4.

[16] B. Skarżyńska, *Mircea Eliade w Polsce. Recepcja religioznawczo-kulturowa*, Warszawa 2009.

Fot. 9. Galeria Malarstwa Polskiego XVII–XIX wieku podczas wernisażu wystawy Piotra Kmiecia „Przeobrażenia" (1973–2013)

nieliczne zachowane kolekcje nierzadko oprócz walorów artystycznych prezentują wartości estetyczne, dostarczają informacji o technikach autorskich, których tajniki należy rozpoznać, korzystając niejednokrotnie ze spotkań z samym artystą. Jan Lebenstein opowiadał o wykorzystywaniu do swoich lawowanych rysunków sfermentowanego tuszu, czego efekty przypominają do złudzenia monotypię[17].

Istnieje grupa artystów współczesnych, którzy poszerzają swoją paletę malarską o eksperymenty, przypadkowe materiały i zdarzenia wykorzystywane w sposób zamierzony lub nie, tym samym powodują, że cykl twórczy staje się ewoluujący i postępujący. Do wniosków takich prowadzi obserwacja poszczególnych realizacji artystycznych wpisująca się w ogólne trendy twórcze. Muzeum Lubelskie podjęło program eksperymentów wystawienniczych ze względu na różnorodność posiadanych zbiorów. Opisane przykłady działań miały służyć zwróceniu uwagi na dynamiczne ewoluowanie założeń wystawienniczych. Zarządzający kolekcjami muzealnymi staje przed zadaniem połączenia względów merytorycznych z wymogami konserwatorskimi, zapewniając ekspozycji ciągłą ewolucję. Trwanie kolekcji muzealnych zapewnia otwartość na rzeczywiste obiekty dziedzictwa kulturowego i umiejętne kształtowanie świadomości artystycznej widza.

Przedstawione przykłady mogą być inspiracją dla kustoszy, dla których celem jest twórcza reorganizacja wystaw. Opracowanie miało za zadanie zwrócenie uwagi na aspekt współgrania sztuki dawnej i nowej, połączenia ich walorów estetycznych z nadaniem indywidualnych cech wystawienniczych każdej planowanej wystawie. Sztuka poszukuje nowych pomysłów i przestrzeni, dlatego prezentacja nie może być wyłącznie formą przekazu, jej kolejną odsłoną, ale powinna ujawniać nowe aspekty rzeczywistości. Uzupełnienie wystaw przez inspiracje twórcze prowadzi do przełamywania barier poznawczych. Zastosowanie technik autorskich w działaniach artystycznych stanowi wyzwanie wystawiennicze, natomiast nie jest przeszkodą w prezentacji przedmiotów wykonanych z różnych surowców i tworzyw eksperymentalnych, przypadkowych. Jako opiekunowie dziedzictwa narodowego mamy obowiązek uzupełniać własną kolekcję, ale również należycie ją prezentować, stąd też tak wiele prób eksperymentów wystawienniczych zostało podjętych w minionym roku. Dzieła sztuki są nie tylko przedmiotami, są też muzealiami, co inspiruje do działań edukacyjnych, ale wymaga opracowania i promocji, zwłaszcza dzieł najnowszych z sukcesem prezentowanych na wystawie. Dalej ich lista.

[17] Dwie wystawy w Muzeum Lubelskim: „Etapy" w 1999 roku (Muzeum Lubelskie było miejscem jednej z odsłon wystawy za życia artysty; to dzięki możliwości rozmów z artystą w Paryżu, a potem w Lublinie można było dowiedzieć się o technikach wykorzystywanych w jego twórczości) i „Demony" w 2005 roku.

ARTYŚCI NA WYSTAWIE
„»[A]symetrie«. Sztuka współczesna w kontekście muzeum":

1. Janusz Bałdyga, *Przejścia graniczne*, 2007.
2. Mirosław Bałka, *220 x 35 x 25*, 1998.
3. Jerzy Bereś, *Walec osądu*, 1994.
4. Tomasz Bielak, *Autoportret jako małpa cyrkowa*, 2013; *Autoportret jako nikt szczególny*, 2013.
5. Cezary Bodzianowski, *Wyzwolenie. [Tu uwolnić się spod Jakiejkolwiek siły dominacji]*, 2008.
6. Włodzimierz Borowski, *Uczulanie na kolor (VIII Pokaz synkretyczny)*, 1968; *Oko Proroka (Kompozycja XIX)*, 1957.
7. Tomasz Ciecierski, Bez tytułu, 1992, z cyklu „Ksero", 2004.
8. Hubert Czerepok, *Reaching the Stars*, 2011.
9. Oskar Dawicki, *Inwokacja,* 2002/2009.
10. Lucjan Demidowski, *Rzeczywiste–Pozorne*, 1973.
11. Zbigniew Dłubak, *Gestykulacje*, 1970–1975.
12. Grzegorz Drozd, *Zmiana Organizacji Ruchu*, 2004.
13. Stanisław Dróżdż, Bez tytułu (trójkąt), 2006; Bez tytułu (warcaby), 2007.
14. Mariusz Drzewiński, *Figury alternatywne*, z cyklu „Posadzki z Drohobycza", 2010.
15. Tytus Dzieduszycki-Sas, *Krata*, 1959.
16. Stanisław Fijałkowski, *Zupełnie nowa autostrada VII*, 2007; *23 VII 2009*, 2009; *24 VII 2009-2*, 2009.
17. Wojciech Gilewicz, *Iwano-Frankwisk*, wideo DVD; *Iwano-Frankwisk*, 2007, olej, płótno, 2007.
18. Łukasz Głowacki, *Obrazy wzbudzone*, 2009.
19. Leszek Golec i Tatiana Czekalska, Bez tytułu (wąwóz), z cyklu „Wearing White Vege Fur Petformance for Photography", 2012; Bez tytułu (tunel), z cyklu „Wearing White Vege Fur Petformance for Photography", 2012; Bez tytułu (zamek), z cyklu „Wearing White Vege Fur Petformance for Photography, 2012; Bez tytułu (podniesienie), z cyklu „Wearing White Vege Fur Petformance for Photography".
20. Aneta Grzeszykowska, z serii „Love Book (#5)", 2010; z serii „Love Book (#7)", 2010; z serii „Love Book (#16)", 2010.
21. Katarzyna Hołda, *Zwiastowanie*, 2011.
22. Zuzanna Janin, *Siedem Śmierci (Duch) / Seven Deaths (Ghost)*, 2003–2006.
23. Koji Kamoji, *Śmierć chłopców*, 2004.
24. Volodymyr Kaufman, *Performance w zegarze (Vystava v hodynnyku)*, 2011.
25. Maria Kiesner, *Dom Richtera*, 2014.
26. Dariusz Korol, Bez tytułu, 2012.
27. Piotr Korol, Bez tytułu, 2012.
28. Tomasz Kowalski, *Lunatyk*, 2012.
29. Tomasz Kozak, *Akteon. Pornografia późnej polskości*, 2012.
30. Jarosław Kozłowski, *No News from...*, 2006.
31. Zofia Kulik, *Wszystko się zbiega w czasie i przestrzeni, aby się rozproszyć, aby się zbiec, aby się rozproszyć, no i tak dalej (III)*, 1992.
32. Henryk Kuś, *Simple Passed*, 2003–2013.
33. Natalia Lach-Lachowicz, *Ultima Thule* z cyklu „Volucres Coeli", 2004.
34. Dominik Lejman, *Maraton nowojorski*, 2003.
35. Sławomir Marzec, *Wszystko kończy się i zaczyna...*, z cyklu „Wszystko – Bricolage", 2007; *Dziś chcąc powiedzieć cokolwiek, trzeba powiedzieć wszystko*, 2007; *Istnieje tylko nic i wszystko...*, z cyklu „Wszystko – Bricolage", 2006.
36. Tomasz Matuszak, *Dość wszystkiego*, 2008; *Niedokończony kaloryfer*, 2011.
37. Teresa Murak, *Ścierki Wizytek*, 1988.
38. Anna Orlikowska, *Cisza*, 2007–2009; *Thriller o architekturze*, 2010.
39. Włodzimierz Pawlak, *Spacer Trzeci*, 2012.
40. Laura Pawela, *Past Present Continuous*, 2010; wideo loop, *Past Present Continuous*, 2010, lightbox.
41. Zygmunt Piotrowski, *Hew*, 2008.
42. Krzysztof Pruszkowski, *KMK 7847/51*, 1991; *KMK 7847/85*, 1991.
43. Józef Robakowski, *Uwaga: Światło!*, 2004; *Sztuka to potęga!*, 1985–1986; *Test I*, 1971; *Rynek*, 1970.
44. Piotr Sakowski, Bez tytułu (#16), z cyklu „Der Wald", 2006–2010; Bez tytułu (#17), z cyklu „Der Wald", 2006–2010; Bez tytułu (#18), z cyklu „Der Wald", 2006–2010.
45. Diet Sayler, *Ligurigramm, Installation I Monocollage Gelb, Porto Maurizio*, 1992; *Ligurigramm, Installation II Monocollage Blau, Porto Maurizio*, 1992.
46. Mikołaj Smoczyński, *Biały obraz*, 1996–2000, 2004–2005; *Mediterranean Sea*, 1995.
47. Janek Simon, *Historia kompresji przestrzeni Atlantyku*, 2010.
48. Konrad Smoleński, *Oscillations*, 2012.
49. Kamil Stańczak, *Chów*, 2014.
50. Marcin Sudziński, Bez tytułu (1), z cyklu „Święte Miejsce", 2011; Bez tytułu (2), z cyklu „Święte Miejsce", 2011; Bez tytułu (3), z cyklu „Święte Miejsce", 2011; Bez tytułu (4), z cyklu „Święte Miejsce", 2011.
51. Jan Świdziński, *Uciekające wspomnienia*, 2008.
52. Anna Szprynger, *GEO 2008/22, 2008*; *GEO 2008/21*, 2008.

53. Mariusz Tarkawian, *Ceremoniały*, 2012.
54. Tomasz Tatarczyk, *Ciemna Dolina II*, 2007.
55. Sławomir Toman, Bez tytułu (Warhol), z cyklu „Zbliżenia", 2010; Bez tytułu (Picasso), z cyklu „Zbliżenia", 2010; Bez tytułu (Dali), z cyklu „Zbliżenia", 2010.
56. Jerzy Truszkowski, *Śnieg i krew*, 1993; *Pożegnanie Europy*, 1987; *K smierti*, 1988; *Ziemia i krew*, 1988.
57. Zbigniew Warpechowski, *Talerzowanie (1971–1991), Apetytu, Odwetu, Bet-U, Polityki*, 1971–1991; *Talerzowanie (1971–1991), Pokory, Rig/91 – na zamówienie, Bez przyszłości, Samolubny*, 1971–1991; *Talerzowanie (1971–1991)*, *Talerz niewiedzy w talerzu mądrości*, *Talerz wiedzy*, *Talerz autorski*, *T. mojej żony*, 1971–1991.
58. Marian Warzecha, Bez tytułu, 2002.
59. Jakub Woynarowski, *Novus Ordo Seclorum*, 2013.
60. Jan Ziemski, *Laserunek*, 1965–1975, z cyklu „Refleksy", 1965–1975.
61. Ewa Zarzycka, *Zasady mojej sztuki*, 2008.
62. Jerzy Zyśko, *Autolekcja*, 1993.

SUMMARY

Art Invasion – Creative Action on Permanent Exhibitions of Main Residence of Lublin Museum

The Lublin Museum owns a complex collection of antiques that has been assembled for almost 110 years. This peculiar set, together with the history of the Castle Hill (on which the Museum is situated), the architectonic appearance of which had been formed through centuries, will remain a permanent exhibition. The Keep was constructed in the middle of the 13th century, the gothic Holy Trinity Chapel – in the 14th century, and the southern and western wings of the Castle – in the 1820s. The northern wing is a result of architectonic efforts of the 1950s. Through its varied architecture, numerous substantive departments and activities, the Museum holds a role of a centre of dialogues, meetings of various cultures and traditions, affirmation of remembrance and art; it requires reflecting about both passage of time and future. The "»[A]ssymetries«. Modern Art in the Context of a Museum" Exhibition successfully provided an answer to all of these points.

MISCELANEA

Charakterystyka osady kultury przeworskiej z okresu rzymskiego w Nieszawie Kolonii, gmina Józefów nad Wisłą, powiat opolski, województwo lubelskie – osiągnięcia i perspektywy badawcze

Odkrycia z ostatnich kilkunastu lat dostarczyły archeologii okresu rzymskiego na Lubelszczyźnie dużej ilości źródeł archeologicznych, w znacznym stopniu weryfikujących dotychczasową wiedzę[1]. Niezwykle istotny jest fakt, że ten przyrost bazy źródłowej dokonywał się w dużym stopniu dzięki badaniom wykopaliskowym osad[2].

Mimo tego postępu rozpoznanie stanowisk osadowych trzeba uznać za niezadowalające. Zbyt rzadko badania prowadzono w sposób interdyscyplinarny, co utrudnia pełną charakterystykę, na przykład poszczególnych gałęzi gospodarki żywnościowej, takich jak rolnictwo i hodowla, myślistwo czy rybołówstwo[3].

Kolejnym, wciąż niedostatecznie realizowanym postulatem badawczym pozostają studia nad materiałem ceramicznym. Dotyczy to przede wszystkim znalezisk z osad, gdzie ta kategoria zabytków jest podstawowym nośnikiem informacji i nierzadko jedynym źródłem datującym. Z pomocą mogą tu przyjść specjalistyczne analizy fizykochemiczne, dotychczas sporadycznie wykorzystywane w badaniach nad źródłami z okresu rzymskiego, skoncentrowanych na morfologii i typologii zabytków.

W przypadku stanowiska 5 w Nieszawie Kolonii wyniki badań wykopaliskowych oraz geofizycznych, a także najważniejsze rezultaty analiz specjalistycznych – przyrodniczych i fizykochemicznych – pozwoliły na stworzenie wieloaspektowej charakterystyki osady kultury przeworskiej.

Najważniejsze wyniki badań wykopaliskowych

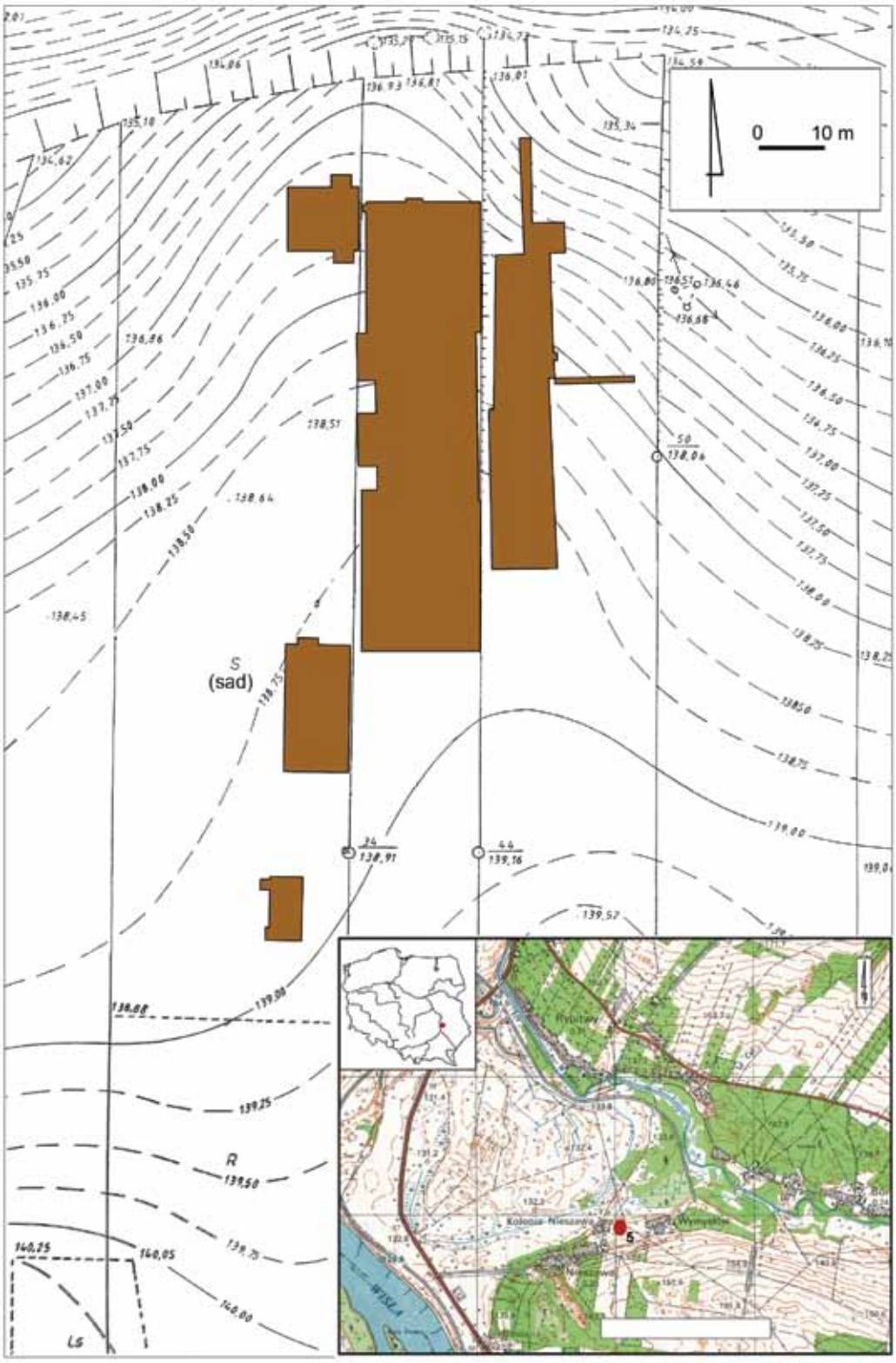
Stanowisko numer 5 w Nieszawie Kolonii leży na niewielkim cyplu w pobliżu ujścia Wyżnicy do Wisły (ryc. 1). Zostało odkryte w 1979 roku w trakcie badań powierzchniowych i rozpoznane wykopaliskowo w latach: 1986, 1996–2000, 2003, 2006 i 2008[4]. W latach 2006–2008 badania realizowano w ramach projektów interdyscyplinar-

[1] K. Godłowski, *Przemiany kulturowe i osadnicze w południowej i środkowej Polsce w młodszym okresie przedrzymskim i w okresie rzymskim*, „Prace Komisji Archeologicznej", t. 23, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1985, s. 68–69, 106–107; A. Kokowski, *Lubelszczyzna w młodszym okresie przedrzymskim i w okresie rzymskim*, Lublin 1991, s. 185–203.

[2] M. Gładysz-Juścińska, M. Juściński, A. Kokowski, P. Łuczkiewicz, B. Niezabitowska-Wiśniewska, S. Sadowski, *Badania nad młodszym okresem przedrzymskim, rzymskim i wędrówek ludów w świetle dokonań ostatniego dziesięciolecia (1995–2005)*, „Lubelskie Materiały Archeologiczne" 2007, t. 15: *60 lat archeologii UMCS. Podsumowanie ostatniego dziesięciolecia*, red. J. Gurba, J. Libera, s. 81–91; P. Łuczkiewicz, *Neues zur ausgehenden Kaiserzeit und der Völkerwanderungszeit im mittleren Ostpolen: Spiczyn, Fdst. 53*, „Barbaricum", Światowit Supplement Series 2009, t. 8, s. 176; B. Niezabitowska-Wiśniewska, *Archaeology. History and the Heruls. The Lublin Region in the Late Roman Period and the Migration Period*, Światowit Supplement Series, „Barbaricum" 2009, t. 8, s. 195, s. 213, ryc. 1, s. 239, ryc. 27; A. Kokowski, P. Łuczkiewicz, B. Niezabitowska-Wiśniewska, *Stan badań nad okresem przedrzymskim, rzymskim i wędrówek ludów w 50 lat po monografii Stefana Noska*, [w:] *Miejsce Profesora Stefana Noska w archeologii polskiej. 50 lat po wydaniu „Materiałów do badań nad historią starożytną i wczesnośredniowieczną międzyrzecza Wisły i Bugu"*, red. A. Zakościelna, Lublin 2012, s. 131–133.

[3] J. Rodzińska-Nowak, *Gospodarka żywnościowa ludności kultury przeworskiej*, „Opera Archeologiae Iagellonicae" 2012, vol. II, s. 10.

[4] W. Misiewicz, *Wyniki badań osady kultury przeworskiej w Nieszawie Kol., stan. 5, gm. Józefów, woj. lubelskie*, „Archeologia Polski Środkowowschodniej" 1998, t. 3, s. 110–117; W. Misiewicz, M. Polańska, *Wstępne wyniki badań osady kultury przeworskiej w Nieszawie Kolonii, stan. 5, woj. lubelskie*, „Archeologia Polski Środkowowschodniej" 1997, t. 2, s. 106–112; M. Stasiak-Cyran, *Wyniki czwartego sezonu badań na osadzie kultury przeworskiej w Nieszawie Kolonii stan. 5, pow. Opole, woj. lubelskie*, „Archeologia Polski Środkowowschodniej" 1999, t. 4, s. 123–129; taż, *Wyniki piątego sezonu badań na osadzie kultury przeworskiej w Nieszawie Kolonii, stanowisko 5, pow. Opole Lubelskie*, „Archeologia Polski Środkowowschodniej" 2000, t. 5, s. 85–95; taż, *Wyniki szóstego sezonu badań na osadzie kultury przeworskiej w Nieszawie Kolonii stanowisko 5, pow. Opole Lubelskie*, „Archeologia Polski Środkowowschodniej" 2003, t. 6 (2001), s. 98–106; taż, *Wyniki badań ratowniczych na terenie osady kultury przeworskiej w Nieszawie Kolonii, stan. 5, pow. Opole Lubelskie, w 2003 r.*, „Archeologia Polski Środkowowschodniej" 2006, t. 7, s. 95–101; taż, *Najciekawsze obiekty i zabytki z badań w 2006 r. na osadzie kultury przeworskiej w Nieszawie Kolonii, pow. opolski, stan. 5*, „Archeologia Polski Środkowowschodniej" 2010, t. 10 (2008), s. 41–52.



Ryc. 1. Nieszawa Kolonia, gm. Józefów nad Wisłą, pow. Opole Lubelskie, woj. lubelskie, stan. 5. Lokalizacja stanowiska i zasięg wykopów archeologicznych na planie wysokościowym

nych dofinansowanych ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Na objętym wykopami archeologicznymi obszarze o powierzchni 2215,8 m^2 odkryto 123 obiekty archeologiczne: 11 o konstrukcji słupowej i przeznaczeniu mieszkalnym lub gospodarczym, 34 paleniska i piece oraz 78 obiektów gospodarczych. Wśród domostw dominują konstrukcje wziemne o nieregularnym układzie słupów[5]. Stanowisko to jest największą na Lubelszczyźnie ba-

[5] Według typologii budynków kultury przeworskiej autorstwa A. Michałowskiego, *Budownictwo kultury przeworskiej*, Poznań 2011, s. 89–90, 155–161.

daną wykopaliskowo osadą kultury przeworskiej z reliktami budownictwa mieszkalnego (ryc. 2).

Zgromadzono ponad 42 tysiące zabytków, w tym prawie 30 tysięcy fragmentów ceramiki. Zdecydowana większość to naczynia lepione w ręku. Kilka procent ze zbioru ceramicznego stanowią fragmenty naczyń wykonanych na kole garncarskim. Poza masowym materiałem ceramicznym, inne kategorie zabytków są reprezentowane, między innymi, przez: 3 monety rzymskie oraz prawie 200 ozdób, narzędzi i przedmiotów codziennego użytku wykonanych z kamienia, kości, szkła, bursztynu, żelaza i metali kolorowych.

Datowanie większości zabytków i obiektów przestrzennych odkrytych w Nieszawie Kolonii można zamknąć w obrębie faz B_2 i B_2/C_1–C_{1a} okresu rzymskiego, to jest pomiędzy końcem I a początkiem III wieku n.e. Pierwszej fazie funkcjonowania osady odpowiada szpila z brązu (ryc. 3: 1), należąca do grupy IVa szpil z profilowaną główką[6]. Do innych zabytków datowanych na wczesny okres rzymski należą: paciorek melonowaty (ryc. 3: 2) i kościana szpila z profilowaną, podwójnie perforowaną główką (ryc. 3: 3). Ten przedział czasowy reprezentuje też fibula brązowa z IV grupy w typologii Almgrena[7] (typ A.75 ?), z poprzecznymi nacięciami na nóżce służącymi do mocowania srebrnego drutu (ryc. 3: 4). Podobnie datowane jest profilowane okucie końca pasa (ryc. 3: 5), reprezentujące typ 1 odmianę 7, według Madydy-Legutko[8]. Nieco późniejszą chronologię ma fibula z brązu typu A.84 (ryc. 3: 6). Tego typu zapinki występują, między innymi, na obszarach północnej Panonii i Dacji[9]. Podobną, prowincjonalno-rzymską proweniencję posiada kolankowata fibula z półokrągłą tarczką (ryc. 3: 7), nazywana legionową[10]. Zapinka ta oraz inne zabytki, takie jak pierścieniowate okucie końca pasa (ryc. 3: 8) (typ 5 odmiana 1 według Madydy-Legutko)[11], a także fragment naczynia szklanego zdobionego ornamentem fałdzistym (ryc. 3: 9) wyznaczają najmłodszą fazę pierwszego etapu funkcjonowania osady, odpowiadającą okresowi, w którym nastąpił schyłek rozwoju, a następnie załamanie się osadnictwa kultury przeworskiej na obszarze pomiędzy Wisłą a Wieprzem pod wpływem ekspansji kultury wielbarskiej[12].

Problem schyłku osadnictwa kultury przeworskiej w tym regionie ukazał się w zupełnie nowym świetle po odkryciu na stanowisku 5 w Nieszawie Kolonii obiektów i zabytków datowanych na późny okres rzymski i wczesny okres wędrówek ludów[13]. W materiale ceramicznym można wyróżnić fragmenty ceramiki wykonanej na kole, która pod względem technologicznym i stylistycznym mieści się w tradycji wytwórczości garncarskiej ludności kultury przeworskiej (ryc. 4: 1–3). W zdecydowanej większości są to fragmenty naczyń (głównie mis i waz) o powierzchniach gładkich, tak zwana ceramika stołowa o barwie pomarańczowej lub kremowej. Obecne są także fragmenty ceramiki określanej jako siwa[14].

Warta odnotowania jest również obecność w materiale ceramicznym fragmentów naczyń zasobowych, w tym naczyń szerokokołnierzowych (ryc. 4: 2–3). Fragmenty takiego naczynia zasobowego barwy ceglastej (ryc. 4: 2) wystąpiły w jednej z jam magazynowych wraz z późnym wariantem fibuli typu A.158 (ryc. 4: 4) oraz fragmentem

---

[6] B. Beckmann, *Studien über die Metallnadeln der römischen Kaiserzeit im freien Germanien*, „Saalburg Jahrbuch" 1966, t. 23, s. 26–28.

[7] O. Almgren, *Studien über nordeuropäischen Fibelformen der ersten nachchrislichen Jahrhunderte mit Berücksichtigung der provinzialrömischen und südrussischen Formen*, „Mannus-Bibliothek" 1923, t. 32.

[8] R. Madyda-Legutko, *Studia nad zróżnicowaniem metalowych części pasa w kulturze przeworskiej. Okucia końca pasa*, „Opera Archeologiae Iagellonicae" 2011, vol. I, s. 21.

[9] T. Dąbrowska, *Późne odmiany fibul silnie profilowanych w Polsce*, „Wiadomości Archeologiczne" 1995, t. LIII: 1 (1993–1994), s. 14–17, ryc. 6.

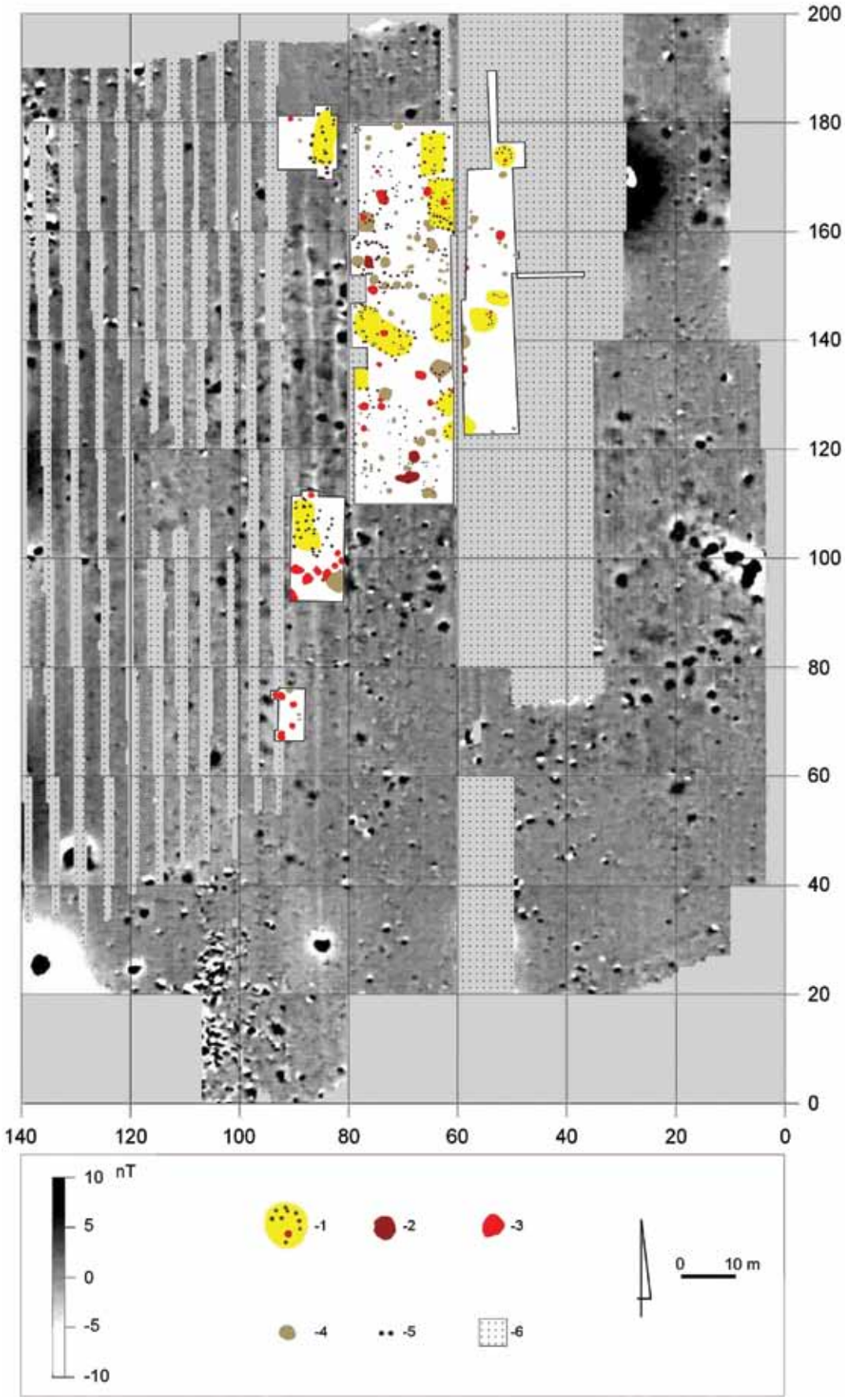
[10] M. Gładysz-Juścińska, *Niecodzienne odkrycie „fibul pannońskich" na Lubelszczyźnie*, [w:] *Antyk i barbarzyńcy. Księga dedykowana Profesorowi Jerzemu Kolendo w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, red. A. Bursche, R. Ciołek, Warszawa 2003, s. 195–196.

[11] R. Madyda-Legutko, *Studia nad zróżnicowaniem...*, s. 50.

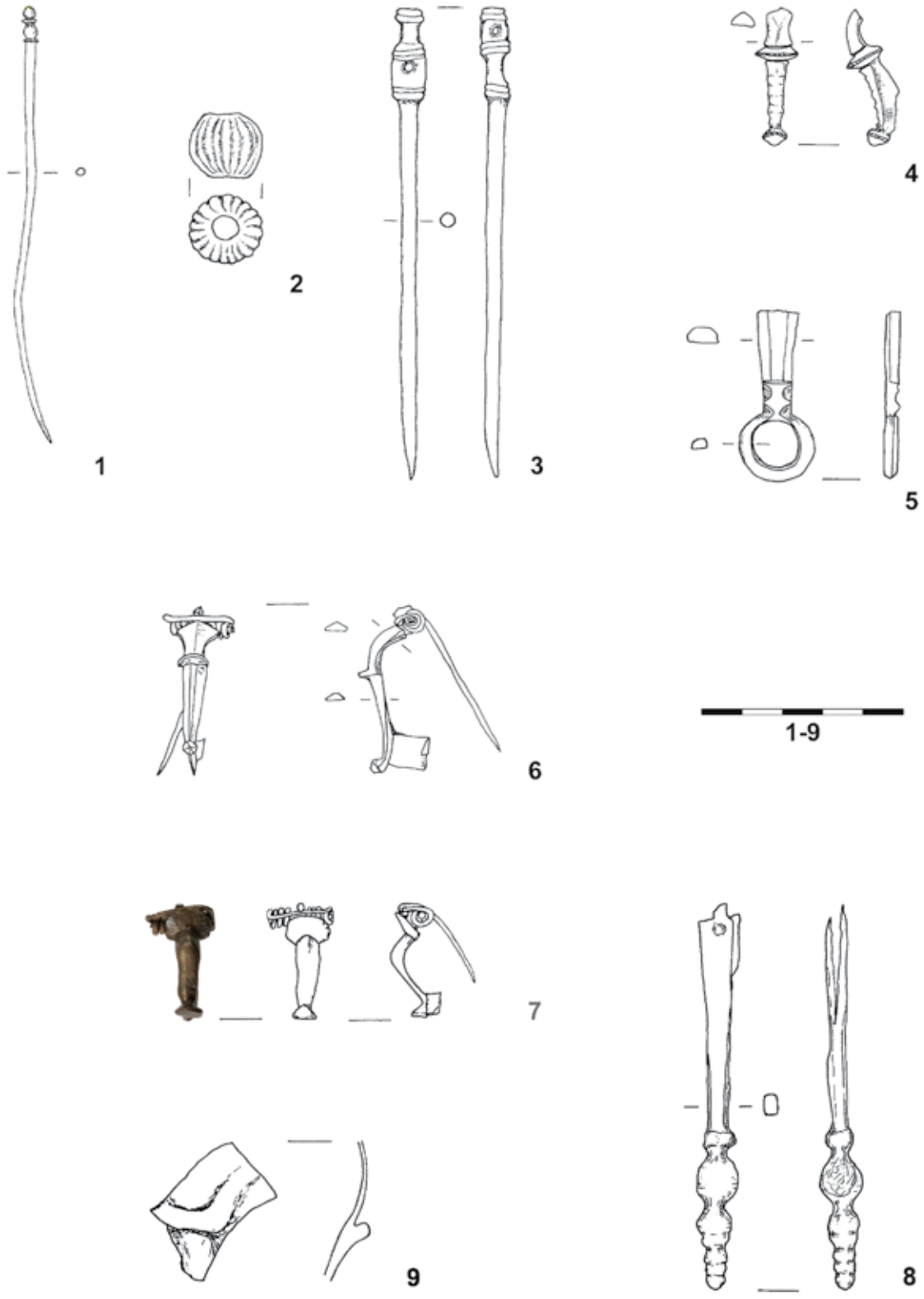
[12] A. Kokowski, *Lubelszczyzna w młodszym okresie przedrzymskim...*, s. 186–188.

[13] M. Stasiak-Cyran, *A settlement in Nieszawa Kolonia and the problem of the end of the Przeworsk Culture in the western Lublin region*, „Monumenta Studia Gothica", t. 5: *The Turbulent Epoch. New Materials from the Late Roman Period and the Migration Period*, red. B. Niezabitowska-Wiśniewska, M. Juściński, P. Łuczkiewicz, S. Sadowski, Lublin 2008, s. 309–328.

[14] Taka ceramika znana jest z obszaru kultury przeworskiej już w stadium B_2/C_1, ale powszechnie użytkowana zaczęła być od fazy C_{1b} okresu rzymskiego – H. Dobrzańska, *Ceramika toczona jako wyraz zmian zachodzących w kulturze przeworskiej we wczesnej fazie późnego okresu rzymskiego*, „Scripta Archaeologica", t. 2: *Znaczenie wojen markomańskich dla państwa rzymskiego i północnego Barbaricum*, red. J. Wielowiejski, Warszawa 1982, s. 90–92; J. Rodzińska-Nowak, *Jakuszowice. Stanowisko 2. Ceramika z osady kultury przeworskiej z młodszego i późnego okresu wpływów rzymskich i wczesnej fazy okresu wędrówek ludów*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego, Prace Archeologiczne" 2006, t. 61, s. 202.



Ryc. 2. Nieszawa Kolonia, stan. 5. Plan osady z uwzględnieniem wyników badań geofizycznych: 1 – obiekty mieszkalne lub gospodarcze o konstrukcjach słupowych; 2 – piece; 3 – paleniska; 4 – jamy; 5 – dołki posłupowe; 6 – obszar niedostępny dla badań geofizycznych; nT – skala wartości natężenia magnetycznego. Plan rys. M. Stasiak-Cyran, mapa geofizyczna wg: T. Herbich, „Badania geofizyczne stanowiska 5 w Nieszawie Kolonii, pow. Opole Lubelskie", Warszawa, mps w ML w Lublinie



Ryc. 3. Nieszawa Kolonia, stan. 5. Zabytki z faz B_2 i B_2/C_1–C_{1a} okresu rzymskiego: 1 – obiekt 99; 2, 3 – obiekt 51; 4, 9 – obiekt 59; 5 – obiekt 55; 6 – obiekt 84; 7, 8 – warstwa kulturowa (1, 4, 6, 7 – brąz; 2, 9 – szkło; 3 – kość; 5, 8 – żelazo). Rys. M. Stasiak-Cyran

sztabkowatego narzędzia, określanego jako przekłuwacz typu Dresden-Dobritz/Żerniki Wielkie (ryc. 4: 5), co pozwala umieścić chronologię zabytków z tego obiektu w ramach późnego okresu rzymskiego i wczesnego okresu wędrówek ludów (fazy C_3–D)[15].

Fragmenty naczyń zasobowych szerokokołnierzowych (*Krausengefässe*) odkryto na stanowisku w jeszcze innych obiektach (ryc. 4: 3). Technologicznie i stylistycznie nie odbiegają one od zasobowców licznie występujących w osadach w południowo-wschodniej Polsce[16]. Analogiczne naczynia znane ze strefy beskidzkiej były użytkowane głównie we wczesnej fazie okresu wędrówek ludów i, podobnie jak tam, ich obecność na stanowisku w Nieszawie można interpretować jako przejaw impulsów idących z południa lub południowego wschodu – terenu Małopolski wschodniej lub strefy Karpat – obszarów pozostających pod wpływami szeroko rozumianego kręgu kultur dackich[17].

Cechy morfologiczne i stylistyczne charakterystyczne dla późnorzymskiej ceramiki kultury przeworskiej są również rozpoznawalne w ogromnym zbiorze fragmentów naczyń lepionych w ręku. Oprócz słabo profilowanych mis czy ornamentów plastycznych na szczególną uwagę zasługuje obecność ornamentu zakratkowanego kółka wykonanego stempelkiem (ryc. 4: 7). Zdobienie tego typu naczyń występowało na Dolnym Śląsku w fazach C_3 i D[18].

Zabytkami ważnymi dla określenia chronologii funkcjonowania osady są odkryte w dwóch obiektach gospodarczych przedmioty żelazne, należące do kategorii narzędzi (ryc. 4: 5, 6) nazywanych przez niektórych badaczy tłoczkami lub bodźcami ze sztabkowatą rękojeścią[19], krzesiwami[20] lub przekłuwaczami typu Dresden-Dobritz/Żerniki Wielkie[21]. Pomijając ich dyskusyjną funkcję, najciekawsza pozostaje kwestia rozprzestrzenienia i datowania podobnych znalezisk. Najbliższe terytorialnie analogiczne zabytki znaleziono na dwóch stanowiskach z południowo-wschodniej Lubelszczyzny, datowanych na czasy od około połowy IV do około połowy V wieku n.e.[22] Na funkcjonowanie nadwiślańskiej osady w późnym okresie rzymskim i wczesnym okresie wędrówek ludów może też wskazywać obecność fragmentów okuć z profilowanej taśmy żelaznej, które z pewną ostrożnością dają się zidentyfikować jako pozostałości obręczy wiader drewnianych (ryc. 4: 8, 9)[23]. W przypadku stanowiska 5 w Nieszawie Kolonii mamy zatem do czynienia z całą serią zabytków metalowych i ceramicznych, wskazujących na użytkowanie osady w IV i być może na początku V wieku n.e.

Najważniejsze wyniki badań interdyscyplinarnych z lat 2006–2008

Osada kultury przeworskiej w Nieszawie Kolonii niemal od początku jest badana w sposób interdyscyplinarny. Należy podkreślić, że niektóre analizy specjalistyczne wykonano po raz pierwszy dla datowanego na okres rzymski stanowiska z Lubelszczyzny. Do tych pionierskich prac należą: analiza paleobotaniczna, badania mineralogiczno-petrograficzne ceramiki oraz datowanie ceramiki metodą termoluminescencji.

Osada została ulokowana na piaszczystej, częściowo zwydmionej terasie nadzalewowej, na pograniczu dwóch jednostek fizyczno-geograficznych:

[15] K. Godłowski, *Kultura przeworska*, „Prahistoria Ziem Polskich", t. V: *Późny okres lateński i okres rzymski*, red. J. Wielowiejski, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1981, s. 101; J. Szydłowski, *Die eingliedrigen Fibeln mit umgeschlagenem Fuß in Österreich im Rahmen ihres Vorkommens in Mitteleuropa*, „Archaeologia Austriaca" 1980, t. 64, s. 23–24; J. Schuster, *Przekłuwacze typu Dresden-Dobritz/Żerniki Wielkie. Uwagi na temat narzędzi z późnego okresu rzymskiego i wczesnej fazy okresu wędrówek ludów*, „Wiadomości Archeologiczne" 2011, t. LXII, s. 66–68, ryc. 1.

[16] M. Wilk, *Późnorzymskie naczynia zasobowe (w typie „Krausengefässe") na obszarze południowo-wschodniej Polski*, „Materiały i Sprawozdania Rzeszowskiego Ośrodka Archeologicznego" 2005, t. XXVI, s. 305–371 – tam zestawienie źródeł.

[17] R. Madyda-Legutko, *Zróżnicowanie kulturowe polskiej strefy beskidzkiej w okresie lateńskim i rzymskim*, Kraków 1996, s. 89–91.

[18] M. Bohr, *Naczynia wykonane na kole jako wyraz kontaktów interkulturowych na przykładzie wybranych materiałów dolnośląskich*, [w:] *Ceramika rzemieślnicza jako źródło do badań nad zróżnicowaniem garncarstwa kultury przeworskiej*, red. H. Machajewski, B. Jurkiewicz, Pułtusk 2010, s. 178–180.

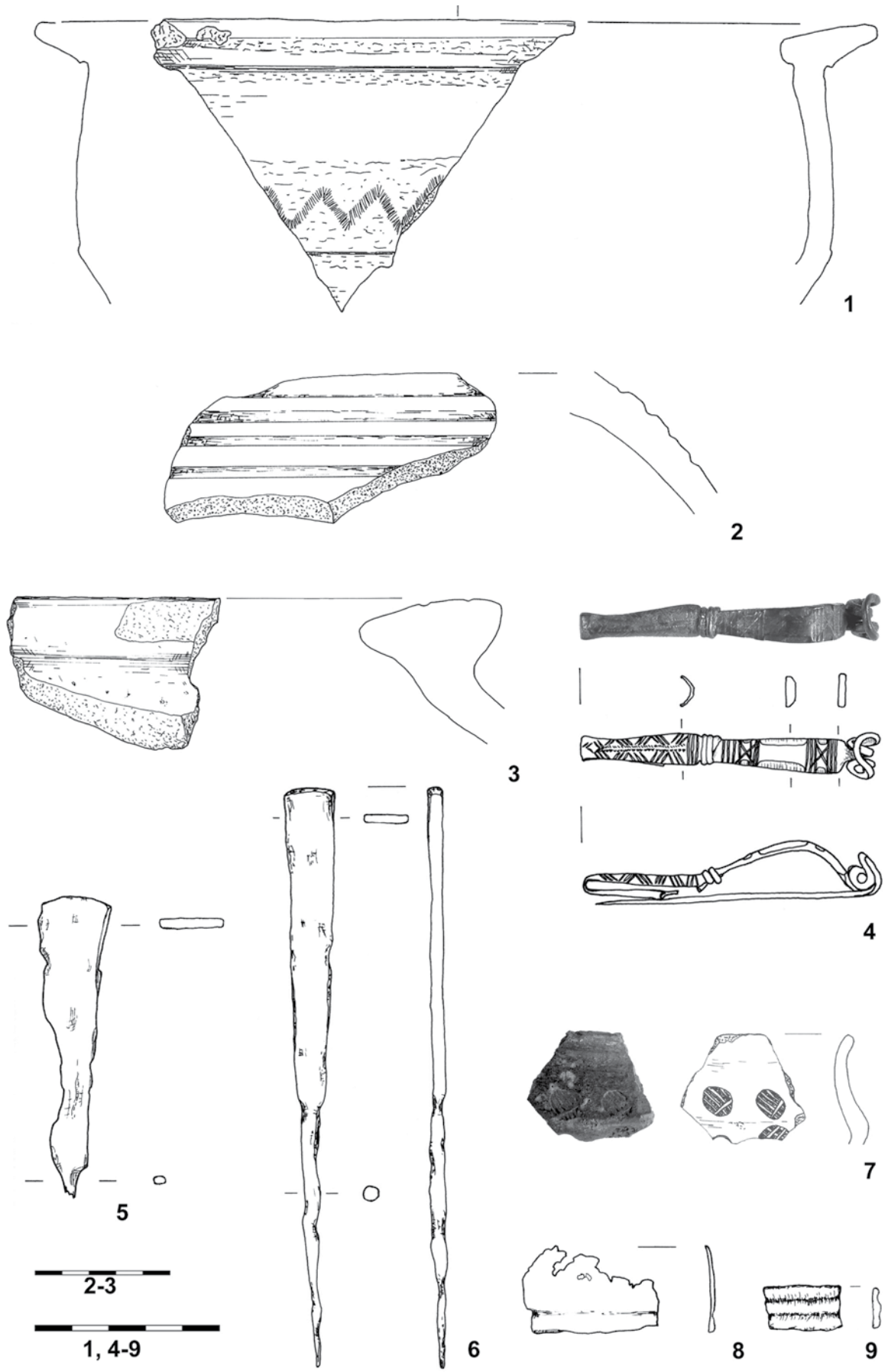
[19] J. Szydłowski, *Zur Frage der fremden Komponenten in der Dobrodzień-Gruppe*, „Przegląd Archeologiczny" 1977, t. 25, s. 103.

[20] M. Piotrowski, G. Dąbrowski, *Krzesiwa i krzesaki – przyczynek do badań nad krzesaniem ognia w starożytności oraz średniowieczu (na marginesie badań archeologicznych na stan. 22 w Łukawicy, pow. lubaczowski)*, „Archeologia Polski Środkowowschodniej" 2009, t. 9 (2007), s. 233–237; A. Kokowski, *Kontinuität und Diskontinuität der Besiedlung in der jüngeren vorrömischen Eisenzeit und in der römischen Kaiserzeit am Beispiel des Hrubieszów-Beckens*, „Přehled Výskumů" 2009, t. 50, s. 201–203.

[21] J. Schuster, dz. cyt., s. 66, 68, ryc. 2, s. 74.

[22] M. Piotrowski, G. Dąbrowski, dz. cyt., s. 233, ryc. 1: 1; B. Niezabitowska-Wiśniewska, dz. cyt., s. 202, 226, Fig. 14: 8–10.

[23] J. Szydłowski, *Zur Frage der fremden Komponenten...*, s. 107, Abb. 10.



Ryc. 4. Nieszawa Kolonia, stan. 5. Zabytki z faz C_2/C_3–D okresu rzymskiego i wczesnego okresu wędrówek ludów: 1 – obiekt 52; 2, 4, 5 – obiekt 63; 3 – obiekt 87; 6, 8 – obiekt 116A; 7 – obiekt 101; 9 – warstwa kulturowa (1–3, 7 – glina; 4 – brąz; 5, 6, 8, 9 – żelazo). Rys. M. Stasiak-Cyran

Wzniesień Urzędowskich i Małopolskiego Przełomu Wisły, w odległości około 1,5 km od współczesnego koryta rzeki (ryc. 1). Dzięki kwerendzie źródeł historycznych i kartograficznych oraz obserwacjom geomorfologicznym przeprowadzonym na stanowisku i w dolinie rzecznej ustalono, że w okresie funkcjonowania osady kultury przeworskiej meander Wisły znajdował się najprawdopodobniej w jej bezpośrednim sąsiedztwie. Tam również znajdowało się ujście do Wisły rzeki Wyżnicy[24]. Taka lokalizacja miała duży wpływ na charakter gospodarki żywnościowej mieszkańców osady, w której ważną rolę odgrywało rybołówstwo. Potwierdzenia tego faktu dostarczają analizy archeozoologiczne.

Objęta nimi została większość materiału osteologicznego pochodzącego z obiektów i warstwy kulturowej. Podstawowym składnikiem pożywienia mięsnego było mięso ssaków udomowionych oraz ryb. Duża ilość szczątków bydła, a także owcy/kozy i świni wskazuje na intensywną hodowlę i osiadły tryb życia ludności zamieszkującej osadę[25].

Wyniki analizy paleobotanicznej przeprowadzonej dla prób ze stanowiska w Nieszawie Kolonii wypełniły „białą plamę" na mapie analiz makroszczątków roślinnych z okresu rzymskiego w tym regionie Polski[26]. Uzupełniły obraz procesów osadniczych na stanowisku 5 oraz w jego sąsiedztwie[27]. W uprawie były 4 gatunki zbóż: proso, jęczmień, żyto i pszenica zwyczajna. Warzywa uprawne są reprezentowane przez groch siewny, a rośliny olejodajne przez lnicznik siewny i mak lekarski. Wśród roślin dzikich dominowały nasiona komosy białej. Można przypuszczać, że gospodarka zasobami roślinnymi koncentrowała się głównie na terasie nadzalewowej. Otaczające osadę lasy w typie borów mieszanych dostarczały drewna dębu i sosny[28].

Badania petrograficzne i mineralogiczne przeprowadzone po raz pierwszy w naszym regionie dla ceramiki z okresu rzymskiego pozwoliły stworzyć szczegółową charakterystykę masy ceramicznej użytej do wyrobu naczyń[29]. Stwierdzono, że masy te są zróżnicowane strukturalnie i teksturalnie. Do schudzania surowca ilastego był używany tłuczeń skał magmowych (głównie granitowych). Naczynia wypalano w temperaturze około 700–750 °C. Uzyskano również ciekawe wyniki analiz próbek polep. Ustalono, że posiadają one cechy mas formierskich, gdyż zawierają ślady minerałów rudnych i były poddawane działaniu temperatur powyżej 800 °C[30]. Możliwość występowania na terenie osady działalności metalurgicznej sugerują także inne źródła, takie jak znaleziska glinianego tygielka odlewniczego czy żelaznego młoteczka tak zwanego jubilerskiego, a także wyniki badań geofizycznych.

Obszar około 2 hektarów stanowiska wokół strefy rozpoznanej wykopaliskowo został objęty nieinwazyjnymi badaniami geofizycznymi. Potwierdzono występowanie obiektów archeologicznych na powierzchni około 1,2 hektara. Wyróżniono między innymi obiekty o najsilniejszych cechach magnetycznych, które koncentrują się na wschodnim skraju osady (ryc. 2)[31]. Przypuszczalnie są to pozostałości pieców lub palenisk o charakterze produkcyjnym. Podobne strefy produkcyjne zarejestrowano dzięki badaniom geofizycznym w ostatnich latach na osadach w Sobieszynie, powiat rycki, stanowisko 14[32], a także w Łukawicy, powiat lubaczowski, stanowisko 22[33].

[24] J. Nogaj-Chachaj, „Uwarunkowania środowiskowe lokalizacji osady kultury przeworskiej w Nieszawie Kolonii, stan. 5", Lublin 2006 [maszynopis w Muzeum Lubelskim w Lublinie], s. 6.

[25] T. Wiszniowska, P. Socha, K. Stefaniak, „Zwierzęce szczątki kostne z wielokulturowego stanowiska w Nieszawie Kolonii", Wrocław 2001 [maszynopis w Muzeum Lubelskim w Lublinie]; J. Kalisz, „Opracowanie zwierzęcych szczątków kostnych z Kolonii Nieszawa; stanowisko 5", Łódź 2006 [maszynopis w Muzeum Lubelskim w Lublinie]; P. Socha, K. Stefaniak, „Nieszawa Kolonia. Analiza zwierzęcych szczątków kostnych", Wrocław 2008 [maszynopis w Muzeum Lubelskim w Lublinie].

[26] Por. M. Lityńska-Zając, *Roślinność i gospodarka rolna w okresie rzymskim. Studium archeobotaniczne*, Kraków 1995, s. 12, ryc. 1.

[27] K. Wasylikowa, K. Cywa, M. Stasiak-Cyran, *Rola roślin w gospodarce osady kultury przeworskiej w Nieszawie Kolonii stanowisko 5*, „Archeologia Polski Środkowowschodniej" 2010, t. 10 (2008), s. 117–138.

[28] Tamże, s. 124–133, 136.

[29] M. Stasiak-Cyran, M. Pawlikowski, K. Szperkowska, *Badania mineralogiczno-petrograficzne ceramiki z osady kultury przeworskiej w Nieszawie Kolonii, stanowisko 5, woj. lubelskie*, [w:] *Ceramika rzemieślnicza jako źródło do badań nad zróżnicowaniem garncarstwa kultury przeworskiej*, red. H. Machajewski, B. Jurkiewicz, Pułtusk 2010, s. 89–100.

[30] Tamże, s. 97–98.

[31] T. Herbich, „Badania geofizyczne stanowiska 5 w Nieszawie Kolonii, pow. Opole Lubelskie", Warszawa 2008 [maszynopis w Muzeum Lubelskim w Lublinie].

[32] P. Łuczkiewicz, *Sobieszyn, Fdst. 14, pow. Ryki, Wojw. Lubelskie. Eine Siedlung der Przeworsk-Kultur aus der jüngeren vorrömischen Eisenzeit und der frührömischen Kaiserzeit in Ostpolen*, „Archeologie barbarů", *Barbarská sídliště. Chronologické, ekonomické a historické aspekty jejich vývoje ve světle nových archeologických výzkumů*, red. E. Droberjar, B. Komoróczy, D. Vachútova, Brno 2007, s. 259–263.

[33] M. Piotrowski, *Die spätkaiser- und völkerwanderungszeitliche Siedlung von Łukawica, Kr. Lubaczów. Bericht über die Grabungenn 2002–2005 und 2007*, „Monumenta Stu-

Podjęto próbę datowania metodą termoluminescencyjną (TL) 11 prób ceramiki i polepy z wybranych obiektów kultury przeworskiej. W przypadku Lubelszczyzny taką analizę przeprowadzono po raz pierwszy dla materiałów z okresu rzymskiego[34]. Podstawowym celem było zbadanie skuteczności metody dla interesującego nas przedziału czasowego i skonfrontowanie uzyskanych dat bezwzględnych z chronologią względną zabytków i obiektów określoną metodami archeologicznymi. Uzyskano 8 dat mieszczących się w ramach chronologicznych okresów rzymskiego i wędrówek ludów[35]. Ponadto zastosowanie metody TL dało możliwość potwierdzenia chronologii obiektów pozbawionych niecermicznych zabytków datujących.

Problemy i postulaty badawcze

Interdyscyplinarnie prowadzone badania osady w Nieszawie Kolonii konsekwentnie realizują wciąż aktualne postulaty pogłębiania studiów nad osadami kultury przeworskiej, a także potrzebę kompleksowej analizy źródeł archeologicznych i przyrodniczych. Szczególny nacisk został położony na wieloaspektowe badania materiału ceramicznego. Niewątpliwie niezbędne są dalsze studia nad ceramiką lepioną w ręku, rozwinięcie analizy typologiczno-technologicznej, wykonanie kolejnych serii datowań metodą termoluminescencji oraz spójna charakterystyka warsztatu garncarskiego mieszkańców osady. Niezwykle istotne jest określenie pochodzenia i datowanie ceramiki wykonanej na kole. Najważniejszym problemem i postulatem badawczym w dalszych studiach nad osadą w Nieszawie Kolonii są badania nad jej chronologią.

Projekt „Nieszawa Kolonia stanowisko 5, pow. Opole Lubelskie. Interdyscyplinarna monografia osady z okresu rzymskiego"

W Muzeum Lubelskim w latach 2015–2016 podjęto realizację projektu, którego tematem jest opracowanie i publikacja wyników badań interdyscyplinarnych osady kultury przeworskiej z okresu rzymskiego w Nieszawie Kolonii. Zadanie otrzymało dofinansowanie ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, w ramach programu: Dziedzictwo kulturowe, priorytet: Ochrona zabytków archeologicznych.

Za cel postawiono przygotowanie monografii, w której znajdzie się podsumowanie rezultatów badań wykopaliskowych i geofizycznych oraz przeprowadzonych badań przyrodniczych i fizykochemicznych. W ramach projektu spektrum badań interdyscyplinarnych zostało znacznie poszerzone.

Projekt zakłada wykorzystanie systemu lotniczego skaningu laserowego (LIDAR) do stworzenia Numerycznego Modelu Terenu dla stanowiska 5 i mikroregionu osadniczego w rejonie ujścia rzeki Wyżnicy do Wisły, czego rezultatem będzie wykonanie precyzyjnego planu wysokościowego stanowiska oraz jego wizualizacji 3D. Należy się spodziewać, że przygotowana dokumentacja umożliwi zobrazowanie kontekstu funkcjonowania osady w obrębie bezpośrednio sąsiadującej sieci rzecznej oraz pozwoli na rozpoznanie innych śladów starożytnej działalności osadniczej i gospodarczej.

Podjęto wieloaspektowe laboratoryjne badania materiału ceramicznego, co daje możliwość rozwinięcia analizy typologiczno-technologicznej i chronologicznej ceramiki lepionej w ręku, stworzenie spójnej charakterystyki warsztatu garncarskiego mieszkańców osady oraz określenie pochodzenia ceramiki wykonanej na kole.

Projekt zakłada także skompletowanie analiz archeozoologicznych, aby dysponować wszechstronną analizą 100% (ponad 7,5 tysiąca fragmentów) materiału osteologicznego pochodzącego z obiektów i warstwy kulturowej osady, co umożliwi pełną charakterystykę gospodarki hodowlanej.

Przeprowadzone dotychczas w minimalnym zakresie specjalistyczne analizy przedmiotów z metali kolorowych zostaną dzięki projektowi pogłębione o analizy metaloznawcze wybranych zabytków z żelaza, które pozwolą na określenie cech technologicznych wykonania analizowanych artefaktów i, być może, na przypisanie ich do konkretnego ośrodka produkcyjnego. Badania składu chemicznego zabytków wykonanych ze stopów miedzi umożliwią precyzyjną identyfikację metalu oraz wskażą, czy zostały wykonane w różnych warsztatach metalurgicznych, czy w jednej pracowni. Podobne cele postawiono przed specjalistycznymi analizami chemicznymi, jakim zosta-

dia Gothica", t. 5, *The Turbulent Epoch. New Materials from the Late Roman Period and the Migration Period*, red. B. Niezabitowska-Wiśniewska, M. Juściński, P. Łuczkiewicz, S. Sadowski, Lublin 2008, s. 287–289, Abb. 3.

[34] J. Kusiak, M. Rychter, M. Stasiak-Cyran, *Attempts at thermoluminescence dating of fired materials from the Przeworsk Culture settlements*, „Geochronometria" 2011, t. 38 (4), s. 359–368.

[35] Tamże, s. 362, 364, table 1.

nie poddana kolejna, nieopracowana dotąd, kategoria zabytków – fragmenty naczyń szklanych.

Przeprowadzone analizy petrograficzne zabytków kamiennych dadzą opis mineralogiczny surowców, z jakich zostały wykonane, oraz pozwolą określić ich proweniencję.

Ważnym zagadnieniem w studiach nad osadą w Nieszawie Kolonii są badania nad jej chronologią, a zwłaszcza ustalenie, czy była zasiedlona permanentnie, czy okresowo, w ramach czasowych określonych przez metody archeologiczne i serię dat termoluminescencyjnych. Zaplanowane datowanie radiowęglowe przewiduje wykonanie dat ^{14}C z próbek węgli drzewnych i kości zwierzęcych.

Stanowisko w Nieszawie Kolonii jest największą interdyscyplinarnie zbadaną osadą kultury przeworskiej we wschodniej Polsce. Część źródeł można datować na fazy B_2–C_{1a} okresu rzymskiego (koniec I–początek III wieku n.e.), co odpowiada utrwalonemu w literaturze przedmiotu obrazowi przemian kulturowych w tej części ziem polskich[36]. Jednak możliwe jest, że część historii tej osady wpisuje się w ciąg przemian, które miały miejsce na terenach Barbaricum i prowincji rzymskich w końcowej fazie późnego okresu rzymskiego i we wczesnym okresie wędrówek ludów (od IV do początków V wieku n.e.). Nastąpił wówczas powrót części osadników pochodzenia północnego do dawnych miejsc osadnictwa, czyli przejście grup ludności przez przełęcze karpackie z terenów południowych i południowo-wschodnich spowodowane inwazją plemion germańskich i likwidacją rzymskiej prowincji, Dacji. Zagadnienie reemigracji przedstawicieli kultury przeworskiej (?) biorących udział w owych wydarzeniach politycznych, choć co jakiś czas poruszany w literaturze[37], wciąż wymaga dalszych studiów. Ważną ich częścią są prowadzone w sposób interdyscyplinarny badania osadnictwa okresu rzymskiego na Lubelszczyźnie[38].

SUMMARY

Characteristic of Settlement of Przeworsk Culture from the Roman Period in Nieszawa Kolonia, Powiat Opole Lubelskie, Lublin Voivodeship: an Interdisciplinary Research. Achievements and Research Perspectives

The interdisciplinary research on the Site 5 in Nieszawa Kolonia powiat Opole Lubelskie, Lublin Voivodeship, provided a large number of data that often challenge to a large extent, previous analyses of the Roman period in the Lublin area.

The majority of the sources is dated on the B_2 and B_2/C_1–C_{1a} phases of the Roman period. However, one could also observe a long series of metal and ceramic monuments that show that the settlement on the Vistula River had still been functioning during the Late Roman and Early Migration periods (that is: C_3, or even the end of C_2, and D_1 phases). This fact shines a new light on the issue of the decline of the settlement of the Przeworsk Culture in the Lublin area. 123 features had been found on the excavation area of 2215.8 m^2. Geophysical studies proved the existence of features over the area of about 1.2 ha. Almost 40,000 ceramic fragments and few hundred monuments from other resources had been gathered. The Site is the largest studied settlement of the Przeworsk Culture with the relics of residential architecture in the Lublin area.

The results of the technical archeologic, physical-chemical, natural-scientific studies allow one to create a multi-aspect characteristic of the settlement. It is worth noting that some of the analyses were conducted for the first time for the needs of a site from the Lublin area dated on the Roman period. Among these pioneering works are: paleo-botanic analysis, mineralogical-petrographic research and dating the ceramics with the thermoluminescence method.

The interdisciplinary studies of the settlement in Nieszawa Kolonia, conducted (among others) within the projects funded by the Ministry of Culture and National Heritage, consequently fill the need for a complex analysis of the sources, what in order opens new research perspectives.

[36] Na przykład: A. Kokowski, *Lubelszczyzna w młodszym okresie przedrzymskim...*, s. 185–203.

[37] A. Barłowska, *Osada z późnego okresu wpływów rzymskich w Lesku, woj. Krosno*, „Materiały i Sprawozdania Rzeszowskiego Ośrodka Archeologicznego za Lata 1976–1979" 1984, s. 96–97; A. Kokowski, *Ramy chronologiczne osadnictwa kultury przeworskiej w południowo-wschodniej Polsce*, „Wiadomości Archeologiczne" 2001, t. LIV (1995–1998), s. 121–123; S. Sadowski, *Żelazna ostroga z młodszego okresu rzymskiego z okolic Biłgoraja*, „Archeologia Polski Środkowowschodniej" 2010, t. 10 (2008), s. 254.

[38] W 2016 roku Muzeum Lubelskie opublikowało kompleksowe opracowanie tematu pt. *Nieszawa Kolonia. Stanowisko 5, powiat Opole Lubelskie*.

Tomasz Markiewicz

O czym mówią skarby monet na ekspozycjach w Muzeum Lubelskim

Kolekcja numizmatyczna Muzeum Lubelskiego obejmuje zbiór monet, medali, pieniędzy papierowych oraz pieczęci. Składa się z ponad 62 tysięcy zabytków; ważnych źródeł historycznych, dzieł sztuki, pamiątek przeszłości. Od początku lat 60. XX wieku opiekę nad kolekcją sprawuje Gabinet Numizmatyczny, powołany do gromadzenia, przechowywania, naukowego opracowywania i eksponowania zbiorów oraz popularyzowania wiedzy z zakresu historii pieniądza i dziejów medalierstwa na ziemiach polskich.

Jedną z kategorii zabytków numizmatycznych są znaleziska gromadne monet, popularnie zwane skarbami. Za skarb uznaje się zespół powyżej 5 monet odkryty w jednym miejscu, w odróżnieniu od znalezisk pojedynczych interpretowanych jako zguby. Monety, wytwarzane przez wieki z cennych kruszców: złota, srebra bądź elektronu, deponowane były czasowo przez ludność z myślą materialnego zabezpieczenia przyszłości. Umieszczano je w naczyniach bądź w sakiewkach i ukrywano w budynkach lub w ziemi. Los sprawiał jednak, że pozostawały tam na wieki, a o ich odkryciu decydował najczęściej przypadek. Deponowanie monet było zjawiskiem znanym od starożytności, także na ziemiach polskich. Powszechne było w średniowieczu i w czasach nowożytnych. Regres widoczny jest od XVIII wieku. Skarby XIX- i XX-wieczne są już nieliczne, co wynikało z zaprzestania przez ludność ukrywania pieniędzy w ziemi.

Znaleziska gromadne monet są ważnym źródłem w badaniach nad szeroko pojętą historią społeczno-gospodarczą. Każde ma określony skład, strukturę oraz rozpiętość chronologiczną wyznaczoną przez najstarszą i najmłodszą monetę. Najmłodsza moneta określa czas, po którym doszło do ukrycia depozytu. Wiedza o tym, jakie monety i jak długo były w użyciu na naszych ziemiach przez kolejne wieki, przybliża zjawiska gospodarcze, społeczne oraz polityczne z przeszłości. W pewnym stopniu skład skarbów odzwierciedla strukturę rynku pieniężnego; oddaje zachodzące na nim przeobrażenia, wskazuje jego kondycję: fazy rozwoju, regresów i zaburzeń.

W Muzeum przechowywanych jest 60 znalezisk gromadnych monet, niemal wszystkich z obszaru Lubelszczyzny, ukrywanych od starożytności do czasów niemal współczesnych. Wśród nich 1 został ukryty w starożytności, 8 w średniowieczu[1], 1 najprawdopodobniej na początku XVI wieku, a 3 w ostatniej jego ćwierci. Najliczniejsze są skarby XVII-wieczne – 39; najczęściej spotykane także na obszarze Polski, a ukrywane zwłaszcza w 2. połowie stulecia. Znacznie mniej jest depozytów ukrywanych w ciągu XVIII stulecia – 5. Pozostałe 3 skarby pochodzą z XIX i XX wieku.

Znaleziska do kolekcji zostały pozyskane w okresie powojennym, a ich znaczna część w sprzyjającej atmosferze lat 50.–80., którą dobrze wykorzystał wieloletni kierownik Gabinetu Numizmatycznego, Henryk Wojtulewicz, wykazując się odważnym, energicznym i operatywnym działaniem, ocalając wiele z nich przed rozproszeniem. Skarby w Muzeum poddawano zabiegom konserwatorskim, numizmatycznemu rozpoznaniu i opracowaniu, skąd przeszły do obiegu naukowego, wzbogacając wiedzę o historii pieniądza w Polsce.

Kilka skarbów pokazywanych jest na ekspozycjach stałych. Na wystawie archeologicznej obejrzeć można najstarszy zespół monet – denarów rzymskich odkrytych w Ruszczyźnie w powiecie zamojskim, zdeponowany w końcu II lub na początku III wieku. Znalezisko to jest świadectwem gospodarczo–politycznych kontaktów świata barbarzyńskiego z Cesarstwem, a na ekspozycji wpisuje się w narrację o okresie wpływów rzymskich na ziemiach polskich. Ponadto na wystawie archeologicznej, w części ekspozycji odnoszącej się do okresu plemiennego, umieszczono fragment wczesnośredniowiecznego skarbu dirhamów arabskich z dzielnicy Lublina – z Czechowa, ukrytego w końcu IX wieku. Monety te napływały na ziemie polskie ze Wschodu od przełomu VIII i IX, aż do końca X wieku. Był to pieniądz

[1] Trzy z nich to depozyty profesora Edwarda Soczewińskiego. 1) skarb denarów krzyżowych odkryty w 1928 roku na przedmieściach Lublina – Rurach; 2) fragment skarbu ze Skierbieszowa – powiat zamojski, odkrytego w 1963 roku – w depozycie 28 i 4 fragmenty denarów Władysława Warneńczyka (1434–1444); 3) skarb denarów jagiellońskich odkryty w Lublinie w 1934 roku na placu Wolności, w okolicy wieży ciśnień.

formującego się państwa polskiego, aż do pojawienia się zachodnioeuropejskich denarów w 2. połowie X wieku, które wyparły srebro arabskie. Liczące pierwotnie około 1000 dirhamów znalezisko ma cechy depozytu kupieckiego, i jako takie jest dokumentem szlaku handlowego w dolinie Bystrzycy w okresie przedpiastowskim. Z kolei na wystawie numizmatycznej zaprezentowane są dwa znaleziska gromadne monet: z końca XI i z początku XVIII wieku. Skarb wczesnośredniowieczny – znaleziony w 1928 roku na Rurach – zawiera saskie denary krzyżowe, importowane z Zachodu na potrzeby handlowe ze Słowiańszczyzną, szeroko rozpowszechnione na ziemiach polskich w 2. połowie XI wieku. Z kolei znalezisko nowożytne – ukryte po 1708 lub 1709 roku – z Józefowa w powiecie biłgorajskim jest złożone z 83 monet talarowych, emitowanych jako środek płatniczy głównie w handlu zagranicznym. Większość w nim stanowią patagony Niderlandów Hiszpańskich obok srebrnych dukatów Zjednoczonych Prowincji Niderlandów i nielicznych monet bitych w Alzacji, Tyrolu, Saksonii, miastach szwajcarskich i w Polsce. Z kolei na ekspozycji poświęconej historii Lublina w Muzeum Historii Miasta Lublina w Bramie Krakowskiej opowieść o jego średniowiecznych dziejach dopełnia odkryty na Starym Mieście skarb denarów Władysława Warneńczyka.

Skarby nieczęsto były udostępniane zwiedzającym, a zorganizowana w 1984 roku wystawa „Skarby numizmatyczne Starego Miasta w Lublinie" do 2015 roku była pierwszą ekspozycją w historii Muzeum skoncentrowaną na zaprezentowaniu tej kategorii znalezisk monetarnych[2]. Na otwartej we wrześniu minionego roku wystawie „Skarby monet w Muzeum Lubelskim" umieszczono 22 najbardziej interesujące skarby, począwszy od wymienionego wczesnośredniowiecznego zespołu dirhemów arabskich odkrytego w 1945 roku na Czechowie przez znaleziska późnośredniowieczne i nowożytne, kończąc na zdeponowanym po 1695 roku skarbie z Rokitna w powiecie lubartowskim miedzianych szelągów Jana Kazimierza. W układzie chronologicznym wyeksponowano niemal wszystkie nieliczne zespoły średniowieczne i XVI-wieczne oraz 14 skarbów z XVII stulecia, jako ilustrację ważnych zjawisk gospodarczych, społecznych i politycznych z przeszłości.

Skarby zakomponowano w kilkunastu gablotach, prezentując całe zbiorowości zawartych w nich monet. W sumie na ekspozycji zgromadzono ponad 12 tysięcy 500 zabytków.

Po wczesnośredniowiecznym skarbie dirhemów arabskich z Czechowa zaprezentowano na wystawie 4 znaleziska późnośredniowieczne, ukryte w 2. połowie XV wieku. Były to cząstkowo zachowane zespoły z Kazimierza nad Wisłą i Kaznowa w powiecie lubartowskim, w których odnotowano półgrosze Władysława Jagiełły (1434–1444), Kazimierza Jagiellończyka (1447–1492) i Jana Olbrachta (1492–1501) oraz 2 znaleziska denarów jagiellońskich z Lublina. Pierwszy, złożony z 30 monet, odnaleziony w 1934 roku na placu Wolności w okolicy wieży ciśnień, zawiera przede wszystkim denary Kazimierza Jagiellończyka; kolejny, odkryty w 1981 roku na Starym Mieście w Lublinie, liczył 1685 monet, głównie denarów Władysława Warneńczyka (1434–1444).

Denary – szczególnie Władysława Warneńczyka (1434–1444), wypadały z użycia już w końcu XV wieku[3], a półgrosze zanikały od początku XVI stulecia. W pierwszej kolejności monety Władysława Jagiełły i Kazimierza Jagiellończyka były zastępowane pieniądzem Jana Olbrachta (1492–1501)[4]. Na ekspozycji mówił o tym skład zdeponowanego najprawdopodobniej u progu XVI wieku skarbu z Lublina z ul. Grodzkiej 4/6. Z czasem pieniądz Jana Olbrachta i Aleksandra (1501–1506) ustępował emisjom kolejnych Jagiellonów i władców elekcyjnych – szczególnie Zygmunta I Starego (1506–1548) i Zygmunta III Wazy (1587–1632)[5], co zostało utrwalone w 3 prezentowanych depozytach, datowanych na schyłek XVI wieku: z Chronowa – po 1585, Parczewa – po 1595, i Włodawy – po 1595 roku. W skarbach tych emisje polskie zdominowane są pieniądzem ostatnich Jagiellonów. Ponadto w zespołach z Parczewa i Włodawy zaznaczył się już kilku-, kilkunastoprocentowy udział pieniądza Zygmunta III Wazy. Emisje pierwszego Wazy wchodziły dopiero na rynek i wypierały stopniowo starsze monety rodzime, by wkrótce

[2] Autorem scenariusza wystawy był Henryk Wojtulewicz. Na ekspozycji umieszczono 5 znalezisk gromadnych monet odkrytych na Starym Mieście w Lublinie w 1981 roku w trakcie prac górniczych i nadzorów archeologicznych Pracowni Archeologiczno-Konserwatorskiej PKZ Oddziału Lubelskiego.

[3] S. Kubiak, *Znaleziska monet z lat 1146–1500 z terenu Polski. Inwentarz, przy współudziale B. Paszkiewicza*, Poznań 1998.

[4] M. Męclewska, A. Mikołajczyk, *Skarby monet z lat 1500–1649 na obszarze PRL. Inwentarz (dalej Inwentarz I)*, Warszawa 1983; A. Mikołajczyk, *Obieg pieniężny w Polsce środkowej w wiekach od XVI do XVIII*, Łódź 1980, s. 20–21, ryc. 5.

[5] Tamże.

osiągnąć nad nimi przewagę ilościową. Znajduje to potwierdzenie w depozytach ukrywanych na ziemiach polskich w 2. dekadzie XVII wieku. XV-wieczny pieniądz Jagiellonów wypadł z obiegu do końca 1. ćwierci XVII wieku, a młodsze od niego emisje XVI-wieczne przetrwały szczątkowo. Od tego czasu monety pierwszego Wazy były praktycznie jedynym polskim pieniądzem cyrkulującym w kraju do końca lat 50. XVII stulecia, czyli do pojawienia się masowych emisji Jana Kazimierza (1648–1668)[6]. Na ekspozycji informował o tym skład następujących skarbów ukrywanych od lat 20. do początku lat 50.: Cyców – po 1623, Trzciniec – po 1625, Lubartów – po 1633, Piaski – po 1636, Bychawa – po 1646, oraz Tomaszów Lubelski – po 1651 roku.

Stosunkowo szybkie zdominowanie rynku pieniężnego emisjami Zygmunta III Wazy miało podłoże ekonomiczne. Od ostatniej ćwierci XVI wieku w krajach niemieckich i habsburskich postępowało pogorszenie standardu pieniądza niskich nominałów, co było związane z narastającym kryzysem gospodarczym. Kulminacja tego zjawiska – którego wpływ zaznaczył się także w Rzeczypospolitej – przypadła na pierwsze lata wojny 30-letniej (1618–1648)[7]. W Polsce w latach 1604–1623 zawartość srebra w groszu zredukowano o blisko 50%. Funkcjonujące w obiegu emisje krajowe i obce o tym samym nominale, a o różnej zawartości srebra, powodowały chaos. W tych warunkach działało prawo ekonomii – sformułowane przez Mikołaja Kopernika (1473–1543) – w myśl którego gorszy pieniądz wypiera z obiegu lepszy. Bardziej zasobne w srebro emisje starsze były skupowane po korzystnej cenie przez przedsiębiorców i spekulantów menniczych, także zagranicznych. Dla ludności XV- i XVI-wieczne monety z racji utrwalonej wartości były bardziej pożądane, chętniej gromadzone i deponowane.

Pod wpływem tych warunków została uformowana struktura liczącego 521 monet skarbu z Lublina – ukrytego po 1625 roku w okolicy czynnej wówczas papierni nad stawem królewskim. Jego skład nie przystaje do warunków końca 1. ćwierci XVII wieku. Przede wszystkim z uwagi na znaczny udział XV- i XVI-wiecznych emisji jagiellońskich (33,5%), świdnickich (3,6%), pruskich (2,75%), przy relatywnie niskim nasyceniu monetami Zygmunta III Wazy (36,8%). Wydaje się, że struktura skarbu nie została uformowana tuż przed zdeponowaniem, lecz była kształtowana przynajmniej przez kilkanaście lat. Sugeruje to także znaczny odsetek monet obcych (29,2%), zwłaszcza niemieckich (15,7%), niespotykany już w depozytach o podobnej chronologii. Skład tego znaleziska jest wynikiem zakłóceń cyrkulacji pieniężnej na ziemiach polskich, powodowanych przez dynamicznie postępującą inflację niskich nominałów[8].

Jeszcze przed pojawieniem się w końcu lat 50. XVII wieku masowych emisji Jana Kazimierza pieniądz Zygmunta III Wazy wypierany był przez gorsze monety obce, przede wszystkim szwedzkie. Na ziemie polskie docierały one licznie od końca lat 20. z okupowanego Elbląga, co zbiegło się z zaprzestaniem w kraju wybijania niskich nominałów. Prawdziwy zalew kraju szwedzką drobnicą, bilonowymi szelągami ryskimi i inflanckimi – o coraz to niższej masie i niezgodnej z ordynacją próbie, postępował natomiast od końca lat 40. i osiągnął apogeum w latach 50., prowadząc do zachwiania dominującej dotąd roli emisji krajowych[9]. Na ekspozycji sytuację tę ilustrował kolejny skarb z Tomaszowa Lubelskiego, zdeponowany po 1654 roku. Zgromadzone w depozycie monety polskie – niemal wyłącznie emisje Zygmunta III Wazy – ustępują obcym (61,6%), wśród których prym wiodą szwedzkie (81,4%) nad pruskimi (9,7%) i cieszyńskimi (8,7%).

Dalsze przeobrażenia sytuacji pieniężnej przyniosły czasy Jana Kazimierza. Receptą na zrujnowany wojnami kraj i pusty skarb była emisja w latach 1659–1666 miedzianych szelągów koronnych i litewskich – szacowana na 1 miliard 800 milionów sztuk, oraz produkcja podwartościowego pieniądza srebrnego – złotówki, o realnej wartości 12 zamiast 30 groszy. Towarzysząca temu około 30-proc. redukcja zawartości srebra w pozostałych niskich i średnich nominałach prowadziła do szybkiego zanikania pieniądza Zygmunta III Wazy, co rejestrują liczne skarby deponowane w ciągu lat 60. i u progu 70. XVII wieku. Czę-

[6] A. Mikołajczyk, *Charakterystyka obiegu monetarnego na terenie Małopolski w świetle skarbów monet z epoki Wazów (1587–1668)*, „Wiadomości Numizmatyczne" (dalej WN) 1975, XIX, z. 4, s. 234; tenże, *Obieg pieniężny...*, s. 22, ryc. 7; s. 23, ryc. 8; s. 25, ryc. 13; s. 29.

[7] T. Kałkowski, *Niemiecka katastrofa pieniężna „Kipper und Wipperzeit" w pierwszej ćwierci XVII w.*, WN 1957, I, z. 2, s. 71–75; A. Mikołajczyk, *Uwagi o napływie monet niemieckich na ziemie polskie w XVI–XVII w.*, WN 1974, XVIII, z. 4, s. 244.

[8] Więcej na temat tego znaleziska zob. T. Markiewicz, *Skarb monet z XV–XVIII wieku z Lublina*, „Studia i Materiały Lubelskie" 2015, T. 18, s. 59–119.

[9] A. Mikołajczyk, *Charakterystyka obiegu...*, s. 234; tenże, *Obieg pieniężny...*, s. 22, ryc. 7; s. 23, ryc. 8; s. 25, ryc. 13; s. 29; E. Mrowiński, *Monety Rygi*, Warszawa 1986, s. 63.

sto wyłącznym składnikiem ukrywanych wówczas depozytów są miedziane szelągi Jana Kazimierza[10]. Z kolei w skarbach monet srebrnych emisje Zygmunta III Wazy osiągają najczęściej kilka, kilkanaście procent składu[11]. Zdarzają się jednocześnie depozyty, w których monety tego władcy stanowią większą, a niekiedy dominującą część[12]. Tak jak w przechowywanych w Muzeum skarbach: z Zaliszcza (po 1661) – 75%, Puchaczowa (po 1662) – 76,4%, i Milejowa (po 1664) – 88,2%, z których dwa pierwsze eksponowane były na wystawie. Skarby te, ukształtowane w drodze selekcji monet przeznaczonych do tezauryzacji, dokumentują praktykę wzmożonego deponowania pozostających w obiegu monet Zygmunta III Wazy, do czego skłaniała ich wyższa wartość substancjalna. Po 1670 roku emisje Zygmunta III wypadły praktycznie z użycia, a rolę polskiej monety srebrnej do końca stulecia przejął pieniądz Jana Kazimierza oraz Jana III Sobieskiego (1674–1696)[13]. Na ekspozycji mówił o tym skład skarbów z Babina (po 1686) i Wilkołaza (po 1690). Wystawę zamykał eksponowany we fragmencie zespół z Rokitna (po 1695) – liczący ponad 11 tysięcy monet, przede wszystkim miedzianych szelągów Jana Kazimierza – popularnie zwanych boratynkami. Pozostawały one w obiegu do początku panowania Stanisława Augusta Poniatowskiego (1764–1795).

Ze składu skarbów wynika, że monecie krajowej stale towarzyszył obcy pieniądz napływowy. W dojrzałym i późnym średniowieczu – w XIV–XV wieku – do najważniejszych emisji należały grosze praskie i szelągi krzyżackie; w XVI wieku śląskie półgrosze świdnickie oraz emisje pruskie. W końcu XVI i na początku XVII wieku zaznaczył się napływ pieniądza z krajów i miast niemieckich, Śląska i Pomorza Zachodniego. Po zaprzestaniu w Polsce wybijania drobnych nominałów w 1627 roku rolę tę przejmowały emisje habsburskie, pruskie i szwedzkie. Od 2. ćwierci XVII wieku zaczęły przenikać do Polski monety niderlandzkie.

W treść wystawy wprowadzała mapa poglądowa ilustrująca miejsca odkrycia i chronologię przechowywanych w Muzeum skarbów, z wyszczególnieniem depozytów umieszczonych na wystawie.

Monety w gablotach rozmieszczano według pochodzenia; stąd emisje polskie w centrum, wyżej krzyżackie, pruskie, szwedzkie, niżej śląskie, czeskie i węgierskie, a po lewej niemieckie i inne monety zachodnioeuropejskie. Wyodrębniano monety o pięknie opracowanych stemplach, starannie wybite, dobrze zachowane oraz fałszywe. Obecność falsyfikatów w skarbach wskazuje, że pozostały nierozpoznane i obiegały wraz z pieniądzem oficjalnym.

W przypadku kilku skarbów zachowały się naczynia ceramiczne, a niekiedy tylko ich fragmenty, w których zgromadzone były monety. Eksponowano je wraz z depozytami[14].

Nad gablotami umieszczono duże (130 x 90 cm), drukowane na piance plansze. Ich treść informowała o miejscu, okolicznościach odkrycia, składzie, strukturze oraz sile nabywczej zespołów w chwili deponowania. Dla przybliżenia wartości depozytów posłużono się skonstruowanym przez Zbigniewa Żabińskiego wskaźnikiem trofy – dziennej racji żywnościowej dla dorosłego mężczyzny, złożonej z odpowiedniej proporcji węglowodanów, białka i tłuszczów, powiększonej o 20%, o wartość drobnej odmiany w jadłospisie, minerałów i witamin oraz gotowania i skromnego przyprawienia. Siłę nabywczą znalezisk nowo-

[10] A. Mikołajczyk, *Charakterystyka obiegu...*, s. 234.

[11] Woj. pomorskie: Gdańsk IV (po 1668) – 8%; woj. kujawsko–pomorskie: Radziejów (po 1671) – 5,9%; woj. wielkopolskie: Kalisz – okolice (po 1668) – 1,4%; Rybka (po 1662) – 1,6%; woj. opolskie: Kowale (po 1663) – 12,1; woj. łódzkie: Masłowice (po 1663) – 5,3%; woj. świętokrzyskie: Kielce II (po 1666) – 1%; woj. podkarpackie: Tarnów I (po 1663) – 4,7%; Krzemienica (po 1667) – 7%; Zbydniów (po 1672) – 0,7%; woj. lubelskie: Górka Lubartowska (po 1667) – 2,1%; Niebrzegów (po 1660) – 14,5%; Czemierniki II (po 1661) – 18,7%; Sitnik (po 1666) – 9%; woj. mazowieckie: Węgrów (po 1666 lub poł. XVIII wieku) – 5,7%; Jadów (po 1660) – 6,3%, Białe Figle (po 1666) – 5,1% ; Kawęczyn (po 1666?) – 21,5%; Ślubowo (po 1668) – 4,3%; woj. podlaskie: Sejny (po 1666?) – 3,7%. Obliczeń dokonano na podstawie: M. Męclewska, A. Mikołajczyk, *Skarby monet z lat 1650–1944 na obszarze Polski. Inwentarz II* (dalej *Inwentarz II*), Wrocław 1991.

[12] W woj. łódzkim – Olszowiec (po 1668) – 42,6%; Pabianice I (po 1668) – 59,7%; Łowicz (po 1670) – 72,5%; w woj. świętokrzyskim – Chęciny (po 1665) – 40,7%; Jarząbki (po 1667) – 73,4%; w woj. podkarpackim – Jarosław (po 1665) – 49,2%; w woj. podlaskim – Stara Łupianka (po 1669) – 55,1%; Przytuły (po 1667) – 63,7%; w woj. lubelskim – Zaliszcze (po 1661) – 75%; Puchaczów (po 1662) – 76,4%; Milejów (po 1664) – 88,2% (zob. T. Markiewicz, *Skarb monet z XVII wieku z Milejowa* – w druku w „Lubelskich Wiadomościach Numizmatycznych"). Obliczeń dokonano na podstawie: *Inwentarz II*. Przechowywany w Muzeum Lubelskim skarb z Zaliszcza, woj. lubelskie, nie jest tam notowany.

[13] A. Mikołajczyk, *Obieg pieniężny...*, s. 23, ryc. 8, s. 29.

[14] Względnie dobrze zachowane naczynia pochodzą z następujących skarbów: Trzciniec, powiat Opole Lubelskie, gmina Łaziska – po 1625 roku; Piaski, pow. świdnicki – po 1636 roku; Tomaszów Lubelski – po 1654 roku; Babin, gmina Bełżyce – po 1686 roku; Rokitno, powiat Lubartów – po 1695 roku.

Fot. 1–2. Wystawa „Skarby monet w Muzeum Lubelskim"

żytnych skonfrontowano także z kosztem pracy nauczyciela i niewykwalifikowanego robotnika. Największą wartość miał wczesnośredniowieczny kupiecki skarb dirhemów arabskich z Czechowa. Zgromadzone w nim monety stanowiły ekwiwalent 15 niewolników lub 1000 futerek z kuny. Kwoty późnośredniowiecznych i nowożytnych depozytów pozwalały najczęściej na zapewnienie wyżywienia dorosłemu człowiekowi w okresie od kilku do kilkunastu miesięcy. Nieco wyższe sumy zgromadzone były w skarbach z Parczewa (po 1595), Trzcińca (po 1625), Piask (po 1636), Bychawy (po 1646) i Puchaczowa (po 1662), gdyż pokrywały wyżywienie dorosłego mężczyzny przez okres od 2 do 3 lat. Z wartości zgromadzonych w tych skarbach sum można stwierdzić, że zostały zdeponowane przez osoby niezamożne, wywodzące się z niższych grup społecznych[15]. Należy pamiętać, iż kompletność skarbów jest na ogół niepewna. Stąd do tego rodzaju wyliczeń należy podchodzić ostrożnie.

Części opisowej towarzyszyły na planszach powiększone i opatrzone opisem fotografie 114 monet z prezentowanych skarbów. Powstała galeria pieniądza obiegającego w ciągu kilku wieków na ziemiach polskich. Monety, powszechnie przyjęty środek płatniczy emitowany z upoważnienia władzy państwowej, były nośnikiem treści ideowych wyrażanych w sposób właściwy dla kultury średniowiecza, renesansu i baroku. Mówił o tym język kompozycji wyobrażeń heraldycznych, ujęć postaci, legend i krój liternictwa.

Na monetach, począwszy od czasów Zygmunta I Starego, umieszczano realistyczny portret panującego. Do przedstawień tych nawiązywały grafiki i rysunki z osobami królów. Zaprezentowano między innymi szkice portretowe ołówkiem Jana Matejki (1838–1893): Zygmunta II Augusta i szkic do *Ślubów Jana Kazimierza*, a także portret Jana III Sobieskiego autorstwa Johanna Hainzelmana (1641–1693), wykonany techniką miedziorytniczą. W kontekście skarbu z Lublina – ukrytego po 1625 roku – wyeksponowano panoramę miasta z dzieła Jerzego Brauna i Abrahama Hogenberga, wydanego w Kolonii w 1618 roku. Ekspozycję zamykały wyświetlane na ekranie fotografie skarbów.

Wystawie towarzyszył informator, który uzupełniał merytoryczną zawartość plansz. Scenariusz ekspozycji przygotował autor tych słów, fotografie Piotr Maciuk, opracowanie graficzne wykonał Sebastian N. Górski i Elżbieta Jachacz, redakcję tekstów Magdalena Janik i Ewa Kuszyk-Peciak. Wystawa została przygotowana z wykorzystaniem zbiorów Muzeum Lubelskiego oraz przechowywanych w nim depozytów prof. Edwarda Soczewińskiego. Jej otwarcia dokonała dnia 8 września 2015 roku dr Katarzyna Mieczkowska-Czerniak, Dyrektor Muzeum Lubelskiego. Ekspozycja była czynna do końca lutego 2016 roku.

[15] A. Mikołajczyk, *Obieg pieniężny...*, s. 117–136.

SUMMARY

What Do Treasures of Coins on Exhibitions in Lublin Museum Tell Us?

Lublin Museum owns 60 group findings of coins – known as treasures – hidden from the ancient period up to the recent times. Among them, one was hidden in the antiquity, 8 in the medieval period, 1 (probably) at the beginning of the 16th century and 3 – in its last quarter. The 17th century treasures form the largest set – 39, mostly found on Polish territory. 5 treasures come from the 18th century and 3 – from the 19th and 20th centuries.

The group findings of coins are an important source for studies on the widely-defined socio-economic history. They provide knowledge as to which coins were in use (and for how long) on our lands throughout centuries, and, as a result, they represent the economic, social and political events from the past. The composition of the treasures displays, to an extent, the structure of the financial market: it represents its changes and shows its standing, phases of growth, decline and disturbance.

Among 60 treasures owned by the Lublin Museum, only a few of them are regularly on display, enriching the narration of several permanent exhibitions. The rest of them were not frequently shown to the visitors; the 1984 exhibition "Numismatic Treasures of Lublin Old Town" was, up to 2015, the only exhibition in the Museum's history displaying the findings. In September 2015, on the "Treasures of Coins in Lublin Museum" Exhibition, 22 most interesting treasures were shown, beginning with the early-medieval group of Arabian dirhams discovered in 1945 on the outskirts of Lublin, through the findings from the late-medieval and early-modern times, up to the treasure of copper *szelą*g coins of the King Jan Kazimierz (1648–1668) hidden after 1695 in Rokitno (near Lubartów). Almost all of the groups from the medieval times and the 16th century, and 14 from the 17th century were displayed chronologically.

Tomasz Markiewicz

Znalezisko monet z XVII–XVIII wieku z Lublina

W Muzeum Lubelskim jest przechowywane znalezisko 11 monet nowożytnych, polskich i obcych. Monety zaewidencjonowane są w pierwszej powojennej księdze wpływu, prowadzonej od 23 października 1953 do 21 października 1957 roku, pod numerami: 3412–3414, wraz z adnotacją: „Ofiarow[ała] Szkoła Nr 1, kl. VII. Znalezione na ul. Kochanowskiego – Dziesiąta. Znalazł pod kamieniem Niezabitowski Ryszard i Ziółkowski Lech w 1951 r.". Przytoczona notatka stanowi jedyne źródło wiedzy o czasie i miejscu odkrycia skarbu, jego znalazcach oraz darczyńcy[1]. Z chronologii wpisów wynika, że znalezisko ze wsi Dziesiąta[2] pod Lublinem przekazano do Muzeum najprawdopodobniej w 1952 roku. Skarb nie był dotąd notowany w literaturze. Umknął uwadze, jak kilka innych depozytów pozyskanych do zbiorów we wczesnych latach 50. – gdy nie działał jeszcze w Muzeum dział o profilu numizmatycznym. Właściwe spojrzenie przyniosły dopiero prace inwentaryzacyjne prowadzone przez Małgorzatę Koperwas i Jolantę Michalak-Ścibior w latach 1999–2000.

Skarb składa się z 8 monet polskich, 2 obcych i 1 nieokreślonej – zupełnie wytartej. Nie wiemy, czy owe 11 monet stanowi kompletne znalezisko, gdyż skarby monet po odkryciu często ulegały rozproszeniu.

Monety rodzime są reprezentowane przez emisje Zygmunta III Wazy (1587–1632) – 6 półtoraków koronnych i grosz litewski oraz grosz koronny Stanisława Augusta Poniatowskiego (1764–1795). Monety obce to półtoraki szwedzkie Gustawa Adolfa (1611–1632). Inwentarz monet wraz z ilustracjami zamieszczono na końcu artykułu, a ich zbiorcze zestawienie przedstawia tabela nr 1.

Tab. 1. Zestawienie monet w znalezisku

Polska		
Władca	Rodzaj monety	Ilość monet
Zygmunt III Waza (1587–1632)	półtorak koronny	6
	grosz litewski	1
Stanisław August Poniatowski (1764–1795)	grosz koronny	1
Szwecja		
Gustaw Adolf (1611–1632)	półtorak	2
Monety nieokreślone		
?	półtorak?	1
Razem		11

Znalezisko charakteryzuje duża rozpiętość chronologiczna, wyznaczona przez najstarszą i najmłodszą monetę w zespole: półtorak koronny Zygmunta III Wazy z 1623 roku oraz grosz koronny Stanisława Augusta Poniatowskiego z 1794 roku, który określa zarazem czas, po którym doszło do ukrycia skarbu.

W składzie omawianego depozytu daje się wyodrębnić chronologicznie zwartą grupę 9 monet z 1. połowy XVII wieku oraz odległą od niej czasowo emisję Stanisława Augusta Poniatowskiego z 1794 roku, która, jak wiadomo, datuje znalezisko. W odniesieniu do monet Zygmunta III Wazy należy pamiętać, że praktycznie wypadły one z użycia u progu lat 70. XVII wieku, co odzwierciedlają znaleziska ukrywane wówczas na ziemiach polskich[3]. Jednocześnie monety pierwszego Wazy rejestrowane są jeszcze w niemałej grupie depozytów z ostatniej ćwierci XVII wieku oraz już w mniej licznych skarbach ukrywanych w ciągu całego XVIII stulecia. Monety tego panowania stanowią w nich niewielką i coraz to rzadziej notowaną domieszkę[4]. Dlatego nietypowa jest ich obecność w depozycie z końca XVIII wieku. Należy postawić pytanie, czy grosz z 1794 roku

[1] W Archiwum Muzeum Lubelskiego nie dotarłem do dokumentacji na ten temat.

[2] Miejscowość włączono do Lublina w 1954 roku.

[3] A. Mikołajczyk, *Obieg pieniężny w Polsce środkowej w wiekach od XVI do XVIII*, Łódź 1980, s. 23, ryc. 8, s. 29.

[4] Zob. M. Męclewska, A. Mikołajczyk, *Skarby monet z lat 1650–1944 na obszarze Polski. Inwentarz II* (dalej *Inwentarz II*), Wrocław–Warszawa–Kraków 1991.

Tab. 2. Monety polskie w wybranych skarbach ukrytych w 2. połowie XVIII wieku na ziemiach polskich

Panowanie	Skarby monet					
	Wodzisław, woj. świętokrzyskie (po 1768)	Brzeziny, woj. łódzkie (po 1769)	Brzustów, woj. łódzkie (po 1769)	Stare Juchy, woj. warmińsko-mazurskie (po 1770)	Swory, woj. podlaskie (po 1783)	Solec n. Wisłą, woj. mazowieckie (po 1793)
Zygmunt III Waza (1587–1632)	ort kor. (2) 6 gr kor. (2) 1 ½ gr (2)	6 gr kor. (1)	6 gr kor. (1)	3 gr kor. (1) ? (1)	3 gr (1) 1 ½ gr (?)	szel. kor. (1)
Jan Kazimierz (1648–1668)	X	zł kor. (3) 6 gr kor. (5)	6 gr kor. (2)	X	6 gr kor (?) szel. kor. i lit. (1932)	X
Jan III Sobieski (1674–1696)	X	X	X	X	6 gr kor. (1)	X
August III (1733–1763)	X	ort kor. (2)	X	X	X	X
Stanisław August Poniatowski (1764–1795)	gr kor. (1) nieczytelna (1)	2 zł kor. (2) zł kor. (91) 2 gr kor. (172) gr kor (45)	2 zł kor. (2) zł kor. (7) 2 gr kor. (17)	X	X	3 gr kor. (37) 2 gr kor. (2) gr kor. (2)

Rozwiązanie skrótów: kor. – koronny; lit. – litewski; gr – grosz(y); szel. – szeląg; zł – złotówka; X – brak

stanowił pierwotny element omawianego skarbu i czy nie został wtórnie do niego włączony. Nie można także wykluczyć pomyłki na etapie redagowania wpisu w księdze wpływu.

Mając powyższe na uwadze, należy zaznaczyć, że inwentarz Marty Męclewskiej i Andrzeja Mikołajczyka wymienia kilka depozytów ukrytych w 2. połowie XVIII wieku, w których odnotowano emisje Zygmunta III Wazy, często wraz z monetami Stanisława Augusta Poniatowskiego[5]. Ilustruje to tabela 2.

Monety pierwszego Wazy stanowiły w nich niewielką domieszkę, złożoną najczęściej z szóstaków, rzadziej z ortów, trojaków, półtoraków i wyjątkowo z szeląga. Jedynie w szczątkowo zachowanym depozycie z Wodzisławia pieniądz Zygmunta III Wazy zyskuje przewagę ilościową[6], analogicznie zresztą jak w omawianym zespole. W depozytach z 2. połowy XVIII wieku nie stwierdzono groszy litewskich Zygmunta III Wazy i półtoraków szwedzkich Gustawa Adolfa.

Na bardzo długie przebywanie w obiegu XVII-wiecznych monet z Dziesiątej wskazuje ich wyraźne zużycie; są bardzo wytarte, a niektóre mają liczne drobne ubytki na obrzeżu. Stąd waga półtoraków w tym znalezisku, zarówno polskich, jak i szwedzkich, odbiega znacznie od przewidzianej przepisami menniczymi i średnio wynosi odpowiednio 0,67 i 0,56 g. W podobnym stopniu dotyczy to półtoraków koronnych Zygmunta III Wazy odnotowanych w skarbie z Wodzisławia – zdeponowanym po 1768 roku. Warto zaznaczyć, że waga tych emisji w skarbach XVII-wiecznych oscyluje w granicach 1 g[7]. Grosz korony Stanisła-

[5] Tamże. Skarby (rok ukrycia): Pnie (po 1765), woj. mazowieckie, gm. Promna; Dębiny (po 1766), woj. mazowieckie, gm. Potworów; Pieńki Henrykowskie (po 1767?), woj. łódzkie, gm. Brzeziny; Wodzisław (po 1768), woj. świętokrzyskie; Brzeziny IV (po 1769), woj. łódzkie; Brzustów (po 1769), woj. łódzkie, gm. Inowłódz; Stare Juchy (po 1770), woj. warmińsko-mazurskie; Swory (po 1783), woj. podlaskie, gm. Biała Podlaska; Solec nad Wisłą (po 1793), woj. mazowieckie.

[6] Za informacje odnośnie do składu tego skarbu i metrologii zgromadzonych w nim monet dziękuję Panu Pawłowi Grzesikowi, pracownikowi Działu Historii Muzeum Narodowego w Kielcach. Inwentarz II – poz. 1612 – nie wymienia dwóch półtoraków koronnych Zygmunta III Wazy.

[7] Podajemy tutaj średnie wagi arytmetyczne półtoraków koronnych Zygmunta III Wazy wybitych według ordynacji z 1623 roku, zgromadzonych w kilku wybranych skarbach XVII-wiecznych: Trzciniec – ukryty po 1625 roku – 1,05 g (zob. H. Wojtulewicz, *Skarb monet polskich i obcych z XVII wieku z Trzcińca pow. Opole Lubelskie*, „Studia i Materiały Lubelskie" 1971, t. 5, s. 283–316); Puchaczów – ukryty po 1662 roku – 1,06 g (informacja o znalezisku zob. H. Wojtulewicz, *Puchaczów, gm. loco, woj. Lublin*, „Wiadomości Numizmatyczne" 1989, XXXIII, z. 1–4, s. 78–79). Obliczeń dokonano, opierając się na statystycznej próbie kilkudziesięciu monet; Milejów – ukryty po 1664 roku – 0,99 g (zob. T. Markiewicz, *Skarb monet z XVII wieku z Milejowa*, „Lubelskie Wiadomości Numizmatyczne", opracowanie w druku). Natomiast średnia arytmetyczna waga półtoraków szwedzkich Gustawa Adolfa w skarbie z Milejowa wynosi 0,96 g.

wa Augusta Poniatowskiego nie nosi znacznych śladów zużycia w trakcie obiegu. Struktura metalu monety jest natomiast zmieniona korozyjnie, wskutek długiego przebywania w niekorzystnych warunkach po zdeponowaniu.

INWENTARZ SKARBU

MONETY POLSKIE

Zygmunt III Waza (1587–1632)

- półtorak koronny, srebro, mennica Bydgoszcz [fot. 1–6]
  1623 r. (1), Kop. 862, w. 0,682 g; **162[3?] r. (1)**, Kop. 862?, w. 0,744 g; **1624 r. (1)**, Kop. 864, w. 0,517 g; **1626 r. (1)**, Kop. 872, w. 0,638 g; **162? r. (1)**, Kop.?, w. 0,688 g; **r.? (1)**, Kop. ?, w. 0,767 g (wszystkie monety mocno wytarte)
- grosz litewski, srebro, mennica Wilno [fot. 7]
  1625 r. (1), Kop. 3501, w. 1,017 g (moneta wytarta)

Stanisław August Poniatowski (1764–1795)

- grosz koronny, miedź, mennica Warszawa [fot. 8]
  1794 r. (1), Plage 138, tabl. VI; Kop. 2229; w. 3,497

MONETY OBCE

Szwecja

Gustaw Adolf (1611–1632)

- półtorak elbląski, srebro, mennica Elbląg [fot. 9–10]
  1633 r. (1), Kop. 9613?, w. 0,514 g; **r.? (1)**, Kop.?, w. 0,599 g (wybity jednostronnie, awers)

MONETY NIEOKREŚLONE

- półtorak?, srebro, mennica? [fot. 11]
  r.? (1), w. 0,650 g (moneta niemal całkowicie wytarta)

ROZWIĄZANIE SKRÓTÓW DO INWENTARZA

Kop. – Kopicki E., *Ilustrowany skorowidz pieniędzy polskich i z Polską związanych*, cz. 1, Warszawa 1995.

Plage – Plage K., *Okres Stanisława Augusta w historyi numizmatyki polskiej*, Kraków 1913.

SUMMARY

Finding of the 17th and 18th Century Coins from Lublin

The Lublin Museum owns a finding of 11 Polish and foreign coins of a low face value from the 17th and 18th centuries. The set is composed of a chronologically coherent group of coins from the first half of the 17th century and a collection of coins from a later issue of the King Stanisław August Poniatowski (1764–1795) from 1794 (which is the date of hiding of the set). The presence of the Polish coins of the King Sigismund III Vasa (1587–1632) and the Swedish ones of Gustavus Adolphus (1611–1632) in the deposit from the end of the 18th century is an interesting issue. One should remember that the coins of Sigismund III Vasa were practically out of the circulation by the 1670s. Still, their presence had been reported in a significant number of groups of treasures deposited in the last quarter of the 17th century, as well as in the sets hidden during the whole 18th century (although in this case they were a small and a steadily decreasing part of the treasures). It is hard to determine if the 1794 *grosz* coin was an original part of the Lublin treasure, or if it was added later. The coins from the 17th century issues had been in circulation for a long period of time: they are worn, dim, few of them have numerous defects. As a result, the actual weight of *półtorak* (one-and-a-halfer) coins, both Polish and Swedish, differs considerably from the mint-ruled weight, and is equal to (respectively) 0.67 and 0.56 g. It is worth noting that in other 17th century treasures, the coins from these issues weight app. 1 g. On the other hand, the *grosz* of Stanisław August Poniatowski doesn't bear any significant signs of being worn in its circulation; one could note only changes related to corrosion resulting from spending a long period of time in adverse conditions.

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

Małgorzata Surmacz

Pogrzeb biskupa lubelskiego Franciszka Jaczewskiego w relacji pamiętnikarskiej

Latem 1914 roku, w przededniu wybuchu I wojny światowej, odbyły się w Lublinie uroczystości pogrzebowe biskupa Franciszka Jaczewskiego[1]. Śmierć nastąpiła w czwartkowe popołudnie, 23 lipca. Po wielu latach posługi kapłańskiej i prawie trzydziestoletnim okresie rządów diecezją lubelską ksiądz Jaczewski – jak pisano w prasie lubelskiej – „zakończył bogobojny swój żywot"[2].

Franciszek Jaczewski urodził się w 1832 roku we wsi Górki Grubaki, położonej w dawnym powiecie węgrowskim. Pochodził z drobnej szlachty. Uczęszczał do gimnazjum w Siedlcach. W 1850 roku wstąpił do Seminarium Duchownego w Janowie Podlaskim. Dwa lata później rozpoczął studia w Akademii Duchownej w Warszawie, którą ukończył w 1856 roku ze stopniem kandydata świętej teologii. W czasie studiów, w 1855 roku przyjął w Lublinie święcenia kapłańskie. Po zakończeniu nauki został wyznaczony na wikariusza do Sokołowa Podlaskiego. Wkrótce otrzymał nominację na profesora w seminarium janowskim, gdzie wykładał Pismo Święte i teologię moralną. Wraz z likwidacją diecezji podlaskiej w 1867 roku został przeniesiony do seminarium lubelskiego. W następnym roku wybrano go na kuratora parafii w Stoczku Łukowskim. W 1885 roku został kanonikiem kapituły katedralnej w Lublinie. W tym samym okresie objął tymczasowe rządy nad diecezją lubelską po zmarłym biskupie Kazimierzu Wnorowskim[3]. Cztery lata później otrzymał, za zgodą władz rosyjskich, nominację na biskupa lubelskiego i administratora diecezji podlaskiej. Nominował go papież Leon XIII. Konsekracja odbyła się w 1890 roku w Sankt Petersburgu.

Rządy biskupie Franciszka Jaczewskiego przypadły na trudne dla Królestwa Polskiego czasy. Zaborca wzmógł akcje rusyfikacyjne. Do szkół i urzędów zaczęto wprowadzać obowiązkowy język rosyjski. Zaostrzono cenzurę. Wydano wiele zakazów dla ludności cywilnej. Podjęto walkę ideową z Kościołem katolickim. Prześladowano także unitów, zmuszając ich do przejścia na prawosławie. W odpowiedzi na to biskup Jaczewski występował w obronie wolności narodowej oraz tolerancji religijnej. Był przeciwny głoszeniu z ambon zarządzeń państwowych. Wspierał ludność unicką, włączając znaczną jej część do obrządku łacińskiego. Popierał także strajki w szkołach, gdzie odmawiano podporządkowania się władzy rosyjskiej.

Zajmując stanowiska niezgodne z zarządzeniami carskimi, biskup Jaczewski wielokrotnie narażał się władzom zaborczym. Jego patriotyczna postawa budziła sympatię wiernych. Był ceniony jako kapłan, społecznik i człowiek oddany nauce. Dbał o rozwój podległych sobie diecezji. Wizytował parafie, budował i odnawiał świątynie. Rozbudował gmach Seminarium Duchownego w Lublinie. Jako prezes Lubelskiego Towarzystwa Dobroczynności[4] w latach 1903–1910 inicjował różne działania na rzecz poprawy warunków ubogiej ludności. Organizował pomoc materialną dla rodzin robotników. Zbierał fundusze na kształcenie dzieci i młodzieży. Będąc wykładowcą w seminarium, prowadził badania naukowe z zakresu biblistyki.

Śmierć biskupa Jaczewskiego nie była nagła. Kapłan przez lata ciężko chorował, a ostatnie tygodnie życia spędził, nie opuszczając rezydencji biskupiej. Wezwani na początku lipca lekarze orzekli, że stan jego zdrowia jest bardzo zły. Udzie-

[1] O życiu i działalności duszpasterskiej ks. Franciszka Jaczewskiego obszerniej w opracowaniach: F. Stopniak, *Franciszek Jaczewski biskup lubelski*, Warszawa 1981; *Słownik biograficzny miasta Lublina* (dalej jako SBML), red. T. Radzik, A. A. Witusik, J. Ziółek, t. 2, Lublin 1996, s. 87–88 (oprac. A. T. Pawłowska); *Encyklopedia katolicka*, t. 7, Lublin 1997, s. 655 (oprac. R. Skrzyniarz); *Biskup Franciszek Jaczewski (1832–1914). Studia biograficzne z okazji 100. rocznicy śmierci*, red. J. R. Marczewski, Lublin 2014.

[2] *Skon J. E. ks. biskupa lubelskiego Franciszka Jaczewskiego*, „Ziemia Lubelska" z 24 lipca 1914, nr 202, s. 1–2.

[3] Kazimierz Józef Jan Wnorowski (1818–1885) – absolwent Głównego Seminarium Duchownego w Warszawie, więzień Cytadeli, zesłaniec syberyjski, od 1872 roku biskup lubelski. Zob. „Spójnia" 1922, R. II, nr 12, s. 5; M. Gmiter et al., *Cmentarz rzymskokatolicki przy ul. Lipowej w Lublinie*, Lublin 1990, s. 70.

[4] Lubelskie Towarzystwo Dobroczynności założone zostało w 1815 roku jako organizacja społeczna prowadząca różnorodną działalność opiekuńczą. Zob. C. Kępski, *Lubelskie Towarzystwo Dobroczynności (1815–1952)*, Lublin 1990.

lono mu ostatnich sakramentów. Spisano także testament. Zgodnie z wolą umierającego znaczną kwotę majątku przeznaczono dla Towarzystwa Dobroczynności. Kilkanaście dni później wierni żegnali swego biskupa[5].

Miejscowe czasopisma zamieściły informacje o planowanym przebiegu uroczystości żałobnych. Zabalsamowane zwłoki duchownego wystawiono w pałacu biskupim. Kilka dni później, 27 lipca, ciało przeniesiono do kościoła katedralnego pod wezwaniem świętych Jana Chrzciciela i Jana Ewangelisty. Następnego dnia odprawiono nabożeństwo z udziałem duchownych przybyłych z różnych części Królestwa Polskiego i Cesarstwa Rosyjskiego. Po zakończeniu mszy świętej spod katedry kondukt wyruszył w stronę cmentarza przy ulicy Lipowej. Pochód przeszedł Krakowskim Przedmieściem, gromadząc tłumy lublinian i przyjezdnych.

Fot. 1. Pocztówka pamiątkowa z pogrzebu biskupa Franciszka Jaczewskiego, 28 lipca 1914 roku. Zbiory Muzeum Lubelskiego

Świadkiem tych wydarzeń był Kazimierz Zygmunt Kosiński[6], sekretarz sądu gminnego[7] w położonych w powiecie radzyńskim Przegalinach[8], późniejszy sędzia i wiceburmistrz Włodawy. W zbiorach Muzeum Lubelskiego znajduje się pamiętnik jego autorstwa z czasów I wojny światowej[9]. Treść zapisów dotyczy głównie życia prywatnego i początków kariery zawodowej. Wydarzenia polityczne stanowią tło fabuły. Pamiętnik składa się z trzech części. Pierwsza powstała w Przegalinach[10]. Druga została napisana w Odessie, dokąd autor wyruszył z rodziną w 1917 roku. Trzecia jest zapisem drogi powrotnej do Polski w 1918 roku. Część pierwsza pamiętnika obejmuje okres od czerwca 1914 do kwietnia 1915 roku. Bohaterami odnotowanych zdarzeń są bliscy i współpracownicy Kazimierza Kosińskiego oraz osoby publicznie.

[5] Opis ostatnich dni życia bpa Jaczewskiego w relacji ks. Karola Dębińskiego. Zob. J. R. Marczewski, *Okoliczności śmierci i uroczystości pogrzebowe biskupa Franciszka Jaczewskiego*, [w:] *Biskup Franciszek Jaczewski...*, s. 293–327. O przygotowaniach i przebiegu uroczystości pogrzebowych dokładne informacje w lokalnej prasie. Zob. „Codzienny Kurier Lubelski" z 24–30 lipca 1914, nr 166–171; „Ziemia Lubelska" z 24–31 lipca 1914, nr 202–209. Dokumentacją wydarzeń są też fotografie konduktu pogrzebowego. Zob. „Ziemia Lubelska" z 30 lipca 1914, nr 208, s. 5; A. Dybek, *Archeologia domowa*, „Dziennik Wschodni" (dodatek „Magazyn") 2015, nr 142, s. 6; pocztówki pamiątkowe ze zbiorów Muzeum Lubelskiego – Oddziału Historii Miasta Lublina o numerach inw. ML/H/2886 (kondukt) i ML/H/F/698 (grób na cmentarzu przy ul. Lipowej).

[6] Kazimierz Zygmunt Kosiński (1890–1960) – urzędnik sądowy, obrońca sądów pokoju, w okresie międzywojennym wiceburmistrz Włodawy, członek Wojewódzkiej Izby Adwokackiej w Lublinie. Na podstawie udostępnionego przez rodzinę wyciągu odpisu z wykazu stanu służby sądowej K. Kosińskiego z 1921 roku, potwierdzonego notarialnie w 1950 roku.

[7] Sądy gminne dla ludności wsi były częścią istniejących w latach 1815–1915 sądów pokoju (zwanych powiatowymi lub okręgowymi). Przy sądach powoływano kancelarie kierowane przez sekretarzy, pisarzy i ich pomocników. Zob. A. Korobowicz, W. Witkowski, *Ustrój i prawo na ziemiach polskich*, Lublin 1996, s. 118–119, 123–126, 229–230.

[8] Przegaliny Wielkie i Małe – wieś i dobra w gminie Żelizna w dawnym powiecie radzyńskim Królestwa Polskiego, przynależące do parafii rzymskokatolickiej w Komarówce. W XVI wieku Przegaliny (właśc. Proholiny) były własnością rodziny Połubińskich. Pod koniec XIX wieku znajdowały się tam gorzelnia parowa produkująca miód pitny oraz cegielnia. Zob. *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, red. B. Chlebowski, t. 9, Warszawa 1888, s. 140; S. Jarmuł, *Szkice z dziejów Radzynia Podlaskiego i byłego powiatu radzyńskiego*, Radzyń Podlaski 1995, s. 28.

[9] Pamiętniki zostały przekazane w 2007 roku do Muzeum Lubelskiego – Oddziału Historii Miasta Lublina, przez najmłodszego syna Kazimierza Kosińskiego, Leszka (ur. w 1929 roku, malarz, dziennikarz, współautor filmów dokumentalnych o II wojnie światowej na Lubelszczyźnie oraz filmów o tematyce lotniczej). Pamiętniki wpisano do inwentarza zbiorów pod numerami inw. ML/H/3281–3283.

[10] Napis na stronie tytułowej: „Dziennik – Pamiętnik do notowania ważniejszych wypadków z wojny europejskiej i życia Kazimierza Zygmunta Kosińskiego. Zaczęty w Przegalinach 22 Listopada 1914 r.".

Osobiste wynurzenia autora przeplatają się z informacjami o przebiegu wojny. Czasem akcja przenosi się poza Przegaliny, czego przykładem jest opis pogrzebu biskupa Franciszka Jaczewskiego. Młody sekretarz przybył specjalnie do Lublina, by uczestniczyć w uroczystym pochówku duchownego. Celem podróży, pisał na kartach pamiętnika, była „nie tylko ciekawość zobaczenia tak wspaniałego pogrzebu, lecz więcej chęć oddania ostatniej posługi dobremu Pasterzowi, który zawsze gotów był dać życie za owieczki swoje".

Kazimierz Kosiński dotarł do Lublina pociągiem. Wyruszył ze stacji Bezwola[11] we wtorek rano 28 lipca 1914 roku. Nie tylko on wybrał się koleją na uroczystości pogrzebowe, o czym pisał w pamiętniku.

> Jadąc, spotkałem się w wagonie z naszym proboszczem z Komarówki, ks. Janem Rudnickim, który również jak ja i kilku innych parafian podążał na pogrzeb. W drodze uwagę naszą zwrócili żołnierze pilnujący plantu kolejowego i mostów. Z tego powodu robiliśmy rozmaite przypuszczenia: jedni z naszego towarzystwa twierdzili, że znajdujemy się w przededniu jakichś wielkich wypadków i że to zła wróżba; inni znowu żartowali, mówiąc: ot, pilnują, aby się nam nic złego w drodze nie stało[12].

Młody sekretarz sądowy opisał nastrój panujący w mieście w czasie uroczystości pogrzebowych. Do relacji dołączył osobiste wspomnienia o zmarłym biskupie, odnotowując przebieg jednej z dawnych wizyt duszpasterskich w podległej mu parafii:

> Po przyjeździe do Lublina, razem z ławnikiem naszego sądu, Józefem Olszewskim, udaliśmy się wprost do Katedry, którą już tysięczne tłumy oblegały od rana. Z wielkim trudem dostaliśmy się do wnętrza świątyni, gdzie spoczywały przeniesione z pałacu zwłoki śp. ks. Jaczewskiego. Z biciem serca wstępowałem do kościoła, aby po raz ostatni spojrzeć na zwłoki swego Pasterza, którego widziałem przed kilku laty objeżdżającego parafie. Żywo stanęły mi w pamięci chwile, kiedy to w 1907 roku w naszej parafii konstantynowskiej robiliśmy przygotowania na przyjęcie ks. biskupa Jaczewskiego. Nie było wtenczas u nas jeszcze kościoła [...], lecz postawiono naprędce kaplicę [...]. Około godziny trzeciej po południu zatoczył się powóz, a z niego wysiadł siwy zgrzybiały staruszek. Był to ks. biskup Jaczewski. Na spotkanie wyruszyła procesja. [...] I w tej chwili, oddając ostatni pokłon zwłokom nieodżałowanego Pasterza, zdawało mi się, iż słyszę słowa jego, którymi przemawiał do nas w naszej ubogiej kapliczce[13].

Fot. 2. Grób biskupa Franciszka Jaczewskiego na cmentarzu przy ul. Lipowej w Lublinie, 1914 rok. Zbiory Muzeum Lubelskiego

W dalszej części pamiętnika znalazł się dokładny opis pogrzebu.

> Po odprawieniu modłów – przekazuje autor wspomnień – z kościoła wyruszyli księża i alumni, których było około sześćdziesięciu pięciu, później zaś

[11] Bezwola – wieś i folwark w gminie Lisiówka, w dawnym powiecie radzyńskim Królestwa Polskiego, podległe parafii Wohyń. Zob. *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, red. B. Chlebowski, t. 1, Warszawa 1880, s. 164.

[12] Od 26 lipca 1914 roku, w związku z przygotowaniami do wojny, na terenie Królestwa Polskiego obowiązywała specjalna ochrona szlaków kolejowych, stąd obecność wojsk i sprzętu militarnego na dworcach. Zob. W. Śladkowski, *W epoce zaborów*, [w:] *Lublin, dzieje miasta, XIX i XX w.*, red. T. Radzik, W. Śladkowski, G. Wójcikowski, W. Wójcikowski, t. 2, Lublin 2000, s. 150.

[13] Parafia w Konstantynowie, istniejąca od 1909 roku, została konsekrowana przez bpa Jaczewskiego w 1910 roku. Zob. B. Błoński, *Działalność duszpasterska Franciszka Jaczewskiego jako prezbitera i biskupa na Podlasiu*, [w:] *Biskup Franciszek Jaczewski...*, s. 49–70. Konstantynów (dawniej Kozierady) – osada i folwark w gminie Zakanale, w powiecie konstantynowskim byłej guberni siedleckiej Królestwa Polskiego. Do 1867 roku miejscowość należała do powiatu bialskiego. Następnie włączono ją do powiatu konstantynowskiego sąsiadującego z powiatami: sokołowskim, siedleckim, radzyńskim i bialskim. Zarząd nowego powiatu mieścił się w Janowie Podlaskim, mimo to zwano go konstantynowskim, by odróżnić od powiatu janowskiego w guberni lubelskiej. Zob. *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, pod red. B. Chlebowskiego, t. 4, Warszawa 1883, s. 359; W. I. Przyborowski, *Lublin i Ziemia Lubelska*, Warszawa 1951, s. 104.

ukazało się czterech biskupów, za którymi wyniesiono trumnę.

Idący przed trumną biskupi należeli do znanych osobistości. Jednym z nich był biskup płocki Antoni Julian Nowowiejski[14]. Pozostali to: Antoni Karaś[15], Augustyn Łosiński[16] oraz Longin Żarnowiecki[17].

Prócz wymienionych dostojników kościelnych w pogrzebie wzięło udział dwudziestu ośmiu prałatów i kanoników oraz około trzystu duchownych z Królestwa Polskiego i Cesarstwa. Jednym z kanoników niosących trumnę był ks. Zenon Kwiek.

> Ks. Kwieka – pisze Kosiński – miałem szczęście poznać przy wyjątkowych okolicznościach w 1909 roku, gdy mieszkałem we Włodawie, jako miejscowego dziekana. Był to zacny człowiek i dobry pasterz[18].

Fot. 3. Karta tytułowa z pierwszej części pamiętnika Kazimierza Kosińskiego. Zbiory Muzeum Lubelskiego

Fot. 4. Kazimierz Kosiński, 1915 rok. Zbiory rodzinne Leszka Kosińskiego

[14] Antoni Julian Nowowiejski (1858–1941) – biskup płocki w latach 1908–1941, historyk, liturgista, autor książki *Płock. Monografia historyczna*, wydanej w 1917 roku. Z jego inicjatywy powołano m.in. w 1908 roku Muzeum Diecezjalne w Płocku (pierwsze tego typu w Królestwie Polskim). Przewodniczył Gubernialnej Radzie Szkolnej. W 1920 roku otrzymał tytuł asystenta tronu papieskiego. Podczas II wojny światowej, w lutym 1940 roku, aresztowany przez gestapo i wywieziony do Słupna koło Płocka. Trafił do obozu zagłady w Działdowie, gdzie wiosną 1941 roku zmarł z głodu i wycieńczenia. Miejsca pochówku nie udało się ustalić. Zob. *Polski słownik biograficzny* (dalej jako PSB), t. XXIII/2, z. 97, s. 398–400 (oprac. B. Kumor).

[15] Antoni Karaś, Karosas (1856–1947) – od 1910 roku biskup ordynariusz diecezji augustowskiej (sejneńskiej lub suwalskiej), ostatni ordynariusz pałacu biskupiego w Sejnach. W 1915 roku deportowany w głąb Rosji, skąd powrócił w 1916 roku. Po zakończeniu wojny przyjął obywatelstwo litewskie i sprawował nadzór nad litewską częścią diecezji augustowskiej do czasu jej likwidacji w 1925 roku. Następnie został ordynariuszem nowo utworzonej diecezji litewskiej w Wyłkowyszkach. Zob. *Encyklopedia katolicka*, t. 8, Lublin 2000, s. 770–771 (oprac. E. Gigilewicz); P. Nitecki, *Biskupi Kościoła w Polsce. Słownik biograficzny*, Warszawa 1992, s. 99, 265.

[16] Augustyn Łosiński (1867–1937) – od 1910 roku biskup kielecki, twórca nowych parafii i zgromadzeń zakonnych, założyciel Muzeum Diecezjalnego w Kielcach (1921 rok), twórca Związku Towarzystw Dobroczynności Caritas (1931 rok), inicjator Katolickiego Stronnictwa Ludowego. Konserwatysta, rusofil, przeciwnik obozu piłsudczyków. Po śmierci Piłsudskiego zakazał żałoby w kościołach, czym naraził się ówczesnym władzom. Zob. PSB, t. XVIII/3, z. 78, s. 422–423 (oprac. Z. Zieliński).

[17] Longin Żarnowiecki (1842–1915) – biskup pomocniczy łucko-żytomierski w latach 1910–1915, profesor Seminarium Duchownego w Kamieńcu Podolskim i Żytomierzu, rektor akademii Duchownej w Petersburgu, autor publikacji z dziedziny liturgiki. Zob. P. Nitecki, dz. cyt., s. 240, 547–548.

[18] Zenon Kwiek (1868–1949) – kanonik kapituły Katedry Lubelskiej, w latach 1914–1918 administrator die-

Za trumną – relacjonuje dalej autor pamiętnika – postępował tłum wiernych składający się z kilkudziesięciu tysięcy osób. [...] Przed trumną kroczyli [...] biskupi, kanonicy i długi szereg duchowieństwa. Wyprzedzały ich bractwa i związki z chorągwiami. Podwójny szpaler tworzyli członkowie Stowarzyszenia Robotników[19] i straż ogniowa. Pochód na Krakowskie Przedmieście i ulicę Lipową na cmentarz lubelski rozpoczął się o godzinie pierwszej po południu, a o godzinie drugiej po południu zwłoki śp. ks. Jaczewskiego złożono do grobu na wieczny spoczynek.

Ostatnie pożegnanie biskupa diecezji lubelskiej stało się ważnym wydarzeniem w życiu mieszkańców Lublina. Do miasta przybyły liczne delegacje z różnych miejscowości. Zebrali się przedstawiciele władz państwowych, wojska i cechów[20]. Zamiast wieńców w większości złożono ofiary na cele dobroczynne, czemu biskup Jaczewski poświęcał się przez znaczną część życia. Przemówienia pogrzebowe miały charakter mów patriotycznych. Żegnano wielką postać, o niezłomnej postawie, cieszącą się ogromnym szacunkiem. Oddawano cześć człowiekowi, który poświęcił życie służbie duchownej i walce o polskość. „I nie dziw – wspomina Kosiński, uczestnik tamtych wydarzeń – że uroczystość [...] wypadła tak wspaniale i miała charakter wielkiej manifestacji żalu po stracie tak ukochanego Pasterza".

Dziesięć lat po pogrzebie biskupa Franciszka Jaczewskiego, w listopadzie 1924 roku, jego szczątki zostały przeniesione z cmentarza przy ulicy Lipowej do podziemi katedry lubelskiej[21]. Uroczystej translacji dokonano z polecenia ówczesnego biskupa Mariana Leona Fulmana[22]. Złożenie prochów księdza Jaczewskiego odbyło się w wolnej Polsce, o którą biskup walczył przez całe życie.

cezji lubelskiej i podlaskiej, następnie do 1932 roku rektor diecezjalny lubelskiego Seminarium Duchownego, od 1938 roku kapelan sióstr sług Jezusa w Lublinie. W 1940 roku więziony na zamku lubelskim. Zob. *Encyklopedia katolicka*, t. 10, Lublin 2004, s. 308 (oprac. E. Walewander).

[19] Stowarzyszenie Robotników Chrześcijańskich i Włościańskich – organizacja ogólnokrajowa, powstała z inicjatywy ks. Marcelego Godlewskiego w 1905 roku przy kościele św. Marcina w Warszawie. Według statutu Stowarzyszenie miało na celu poprawę stanu socjalnego oraz poziomu rozwoju oświatowo-kulturalnego wśród ludności robotniczej. Stopniowo działalność kół SRCh rozszerzyła się na inne miasta polskie, w tym na Lublin (od 1905 roku). Zob. R. Bender, *Społeczne inicjatywy chrześcijańskie w Królestwie Polskim 1905–1918*, Lublin 1978, s. 65–78.

[20] W pogrzebie bpa Jaczewskiego wzięły udział liczne delegacje z Podlasia i Lubelszczyzny. Uroczystości zgromadziły około 2,5 tys. ludzi. Zob. F. Stopniak, dz. cyt., s. 23–24; „Ziemia Lubelska" 1914, nr 207, s. 1–4.

[21] Szczątki znajdują się tam do dzisiaj, w miejscu spoczynku innych lubelskich biskupów. Podczas odnawiania krypt w 2004 roku sarkofag bpa Jaczewskiego częściowo przeszklono, odsłaniając metalową ozdobną trumnę. Zob. S. J. Dąbrowski, *200 lat Diecezji Lubelskiej*, Lublin 2005, s. 26; *Archikatedra Lubelska i Muzeum 200-lecia Diecezji Lubelskiej*, Lublin 2006, s. 84–88; J. R. Marczewski, dz. cyt., s. 324–327.

[22] Marian Leon Fulman (1866–1945) – biskup lubelski od 1918 roku, absolwent Akademii Duchownej w Petersburgu, poseł do Dumy Państwowej w Rosji, współorganizator Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, inicjator powstania gimnazjum biskupiego w Lublinie w 1923 roku. Założył czasopismo „Wiadomości Diecezjalne Lubelskie". W początkach II wojny światowej został aresztowany i osadzony w obozie koncentracyjnym w Oranienburgu. Zwolniony w 1940 roku był internowany w Nowym Sączu, gdzie pozostał do lutego 1945 roku. Zmarł ciężko chory 18 grudnia 1945 roku. Zob. SBML, red. T. Radzik, J. Skarbek, A. A. Witusik, Lublin 1993, t. 1, s. 88–89 (oprac. J. Skarbek).

SUMMARY

Funeral of Franciszek Jaczewski, Bishop of Lublin, in Memoirs

Franciszek Jaczewski, the Bishop of Lublin, who was committed to the cause of the preservation of the national freedom, died in July 1914. His funeral was an important event in Lublin. The solemnities were described in detail in the local contemporary press. The memoirs of the priests close to the Bishop were published. Lublin Museum owns an eye-witness account of a layman, Kazimierz Kosiński.

Heraldyczna interpretacja genezy i funkcji malowideł bizantyńsko-ruskich w prezbiterium kolegiaty sandomierskiej

Gotycka kolegiata w Sandomierzu została ufundowana przez Kazimierza Wielkiego[1]. Zapewne jeszcze w XIV wieku prezbiterium tej świątyni ozdobiono malowidłami, które w czasie ostatniej konserwacji, w latach 2008–2011, zostały odkryte na dużej powierzchni, po odsunięciu stalli. Na północnej ścianie budowli znajdują się sceny pasyjne i wielkanocne, następnie malowidło przedstawiające ogromnego potwora (Lewiatana?), a za nim Sąd Ostateczny, wiele inskrypcji, sceny przedstawiające śmierć i piekło oraz wiele innych motywów[2].

W czasach panowania Władysława Jagiełły całość prezbiterium została ozdobiona ufundowaną przez władcę polichromią w stylu bizantyńskim[3]. Wiemy już, że na północnej ścianie prezbiterium została ona umiejscowiona powyżej malowidła gotyckiego. Jak wiadomo, król realizował swe upodobania artystyczne także w innych ośrodkach. Zachowane niemal w całości freski znajdują się w Kaplicy Trójcy Świętej w Lublinie. Pozostałości innej kompozycji znajdują się w prezbiterium bazyliki kolegiackiej pw. Narodzenia Najświętszej Marii Panny w Wiślicy. Kilka innych fundacji Jagiełłowych nie przetrwało do naszych czasów. Wszystkie te zabytki miały różne koleje losów. W obszernej, lecz niewyczerpującej tematu literaturze problemu trwa dyskusja nad przyczynami umieszczenia malowideł bizantyńskich w polskich świątyniach.

Freski sandomierskie mają także swą „historię" związaną z tragicznymi losami miasta. Już w 1448 roku mogło je uszkodzić uderzenie pioruna, o czym pisał Jan Długosz, nie oszczędził ich też pożar podczas potopu szwedzkiego[4]. Kapituła była świadoma konieczności restauracji „starożytnych malowideł", o czym świadczą jej akta, przejrzane i przytoczone przez pierwszego badacza fresków ks. Józefa Rokosznego[5]. Do odnowienia nie doszło, a w prezbiterium kolegiaty ustawiono w latach 40. XVII wieku stalle wykonane przez Jerzego Zimmermana. Na ścianach usytuowano osiem obrazów pędzla Antoniego Nuceniego, zasłaniając freski, o czym pisała ostatnio Urszula Stępień[6]. Zbudowano także marmurowe portale prowadzące do zakrystii, a nad nimi zawieszono obrazy przedstawiające św. Piotra i św. Pawła. Następnie ustawiono ołtarz główny, resztki niezasłoniętych powierzchni ścian pokryto pobiałą, a u dołu tkaninami.

Tak wyglądało wnętrze prezbiterium, gdy kolegiatę podniesiono do godności katedry. Po 1818 roku, także przy północnej ścianie, ustawiono tron biskupi. Wygląd tej części świątyni uległ zmianie, gdy w 1887 roku na tron spadł, odsłaniając freski bizantyńskie, jeden z obrazów Nuceniego (*Narodzenie* i *Zwiastowanie NMPanny*). Podczas konserwacji zdjęto kolejny obraz (*Ofiarowanie*), znajdujący się nad wejściem do zakrystii kanonickiej, i usunięto pobiałę. W ten sposób do 1914 roku odsłonięto malowidła bizantyńskie z dwóch środkowych przęseł ściany północnej

[1] J. Pietrusiński, *Sztuka średniowieczna w Sandomierzu XII–XV wieku*, [w:] *Dzieje Sandomierza*, red. H. Samsonowicz, t. I: *Średniowiecze*, red. S. Trawkowski, Warszawa 1993, s. 151. Niniejszy tekst oparty jest na naszym artykule *Fryz heraldyczny odkryty w katedrze sandomierskiej*, opublikowanym w „Roczniku Polskiego Towarzystwa Heraldycznego" 2011, nowa seria, t. 10, s. 3–38.

[2] Identyfikacja na podstawie galerii zdjęć na płycie DVD *Bazylika katedralna w Sandomierzu. Prezbiterium – kaplica Najświętszego Sakramentu – zakrystie*, Katedra Geoinformacji, Fotogrametrii i Teledetekcji Środowiska AGH w Krakowie. Gwiazdowski Capital Investments [2011].

[3] A. Różycka-Bryzek, *Malowidła „greckie" fundacji Jagiełły w kolegiacie sandomierskiej – dzieje i stan badań*, „Prace Komisji Wschodnioeuropejskiej Polskiej Akademii Umiejętności" 1997, t. 4, s. 5–17; taż, *Cykl maryjny we freskach „graeco opere" fundacji Władysława Jagiełły w katedrze sandomierskiej*, „Modus. Prace z Historii Sztuki" 2006, t. VII, s. 33–52.

[4] O odmalowaniu wnętrza po tych wypadkach pisze ks. M. Buliński, *Monografija miasta Sandomierza*, Warszawa 1879, s. 202.

[5] Ks. J. Rokoszny, *Średniowieczne freski w katedrze sandomierskiej*, Kraków 1914 (nadbitka ze „Sprawozdań Komisyi dla Badania Historii Sztuki w Polsce", t. 9), szp. 22–23.

[6] U. Stępień, *Odnaleziony kontrakt na wykonanie stalli w kolegiacie sandomierskiej*, „Zeszyty Sandomierskie" 2009, nr 28, s. 65–66; taż, *Obrazy z prezbiterium kolegiaty sandomierskiej*, „Zeszyty Sandomierskie" 2010, nr 30, s. 37–44.

prezbiterium. Można było wówczas podziwiać sceny: *Chrystus w Ogrójcu, Judasz zaprzedający Jezusa, Chrystus ukazujący się Apostołom, Niewiasty zwiastujące Nowinę Apostołom, Niewiasty u Grobu, Wniebowstąpienie, Wjazd do Jerozolimy, Ostatnia Wieczerza* i *Zdrada Judasza*. Zapewne trudne były do rozpoznania sceny znajdujące się najniżej: *Niedowiarstwo Tomasza, Opłakiwanie Jezusa, Umycie nóg* i *Sąd Piłata*.

W latach 1932–1934 pod kierownictwem Juliusza Makarewicza odsłaniane były pozostałe przęsła, w tym także zachodnie przęsło ściany północnej, z którego zdjęto obraz *Niepokalane Poczęcie*. Wtedy ukazała się scena *Zaśnięcia Marii,* poniżej której umieszczony był cykl Świętych Niewiast. Nie były to jednak wszystkie elementy tej części kompozycji. Ksiądz Andrzej Wyrzykowski w 1934 roku pisał, że istnieją malowidła umieszczone „tak nisko, że częściowo ukryte są za stallami i treści ich chwilowo ustalić nie można”[7]. Zwieńczeniem konserwacji J. Makarewicza było umieszczenie ruchomych drzwiczek na zapleckach stalli, ukazujących fragmenty malowideł gotyckich i wmurowanie tablicy pamiątkowej z okazji zakończenia prac, z herbem biskupa Włodzimierza Jasińskiego (na północnym ościeżu łuku arkadowego poniżej epitafium ks. Sebastiana Kokwińskiego).

Do ujawnienia ostatniej tajemnicy katedry sandomierskiej doszło w 2008 roku. Po odsunięciu stalli na północnej ścianie prezbiterium ukazało się dziewięć tarcz herbowych w jednym rzędzie, obok siebie. Umieszczone były powyżej wspomnianych malowideł gotyckich a poniżej cyklu Świętych Niewiast, które były do tej pory nieznaną częścią kompozycji. Zaplecki stalli ustawione w latach 1645–1646 zasłoniły fryz heraldyczny do połowy (w ujęciu horyzontalnym) na całej długości. Później ściany prezbiterium pokryto pobiałą, lecz tylko na tyle, na ile sięgnięto pędzlem za zaplecki. Herby zostały zamalowane do połowy wysokości.

Podczas konserwacji Juliusza Makarewicza prawdopodobnie nie doszło do odsunięcia stalli. Aby nie zostawiać nad nimi pasma pobiały pomiędzy cyklem Świętych Niewiast a stallami, tę część ściany pomalowano tym razem na zielono, sięgając niezbyt głęboko za zaplecki (do około 1/3 wysokości). Na tym etapie prac kierowano się następującą zasadą: „[...] miejsca zaś gdzie malowidło zostało już zniszczone bezpowrotnie postanowiono pomalować tak, aby nowe malowanie nie tłumiło starożytnego, lecz było dlań niejako tłem i oprawą”[8]. Przyczynę tych działań podał ks. Stanisław W. Makarewicz (korzystający z informacji ustnych ks. Edwarda Górskiego, który nadzorował prace konserwatorskie z ramienia władz kościelnych): „[...] takie decyzje podjęto przede wszystkim ze względów adaptacji malowideł dla liturgii. Mimo tych zaleceń konserwator pozostawił niektóre pola puste, co zaznaczył równo położonym kolorem w miejscu ubytków”[9]. Zniszczone i wystające znad stalli herby niewątpliwe nie służyłyby w liturgii i dlatego zdecydowano się stworzyć wspomniane „tło”. Nawet jeżeli zauważono herby, to starano się uniknąć sytuacji, w której fryz wystawałby ponad szczyty stalli. Efekt tego postępowania dokumentuje fotografia Stanisława Kolowcy wykonana po zakończeniu konserwacji przez J. Makarewicza. Można na niej zaobserwować wąski pas niezamalowanej polichromii z bardzo słabo widocznym zarysem fryzu heraldycznego (pomiędzy dolną krawędzią malowidła a stallami)[10]. Był to szczegół niewidoczny z poziomu posadzki prezbiterium. Podobnie dzisiaj pomimo odczyszczenia fryz jest całkowicie zasłonięty przez zapiecki stalli i niezauważalny dla wiernych.

Dolna część fryzu, ukryta za zapleckami stalli, nigdy nie była zamalowywana. Zespołowi konserwatorskiemu udało się bez większych trudności usunąć pobiałę i zamalowania J. Makarewicza. Można było zidentyfikować herby tworzące fryz: Orzeł Biały, Pogoń, Podwójny Krzyż, pięć herbów ziemskich: sandomierski, ruski, dobrzyński, kujawski i wielkopolski oraz herb cylejski. W ten sposób ukazano, w postaci monumentalnej, oficjalny zestaw elementów idei państwowej i dynastycznej. Interesującym i bardzo rzadkim zabytkiem jest herb cylejski należący do Anny, w latach 1403–1416 żony Władysława Jagiełły[11]. Wiąże on moment fundacji fresków z latami jej panowania (z ewentualnością wymowy retrospektywnej).

[7] Ks. A. Wyrzykowski, *Zabytkowe freski w prezbiterium katedry sandomierskiej*, „Kronika Diecezji Sandomierskiej” 1934, R. 28, s. 285.

[8] Tamże, s. 281.

[9] Ks. S. W. Makarewicz, *Fundacja i założenia programowe polichromii bizantyńskiej z bazyliki katedralnej w Sandomierzu*, „Studia Theologica Varsaviensia” 1975, R. 13, fasc. 2, s. 130, przypis 93.

[10] Tenże, „Bizantyńsko-ruska polichromia katedry sandomierskiej (studium ikonograficzne)”, Warszawa 1972, mps pracy doktorskiej w Bibliotece WSD w Sandomierzu, tablica 46. Szczegół ten jest widoczny w publikacji: tenże, *Bazylika Katedralna w Sandomierzu. Przewodnik*, Sandomierz 1976, s. 42, il. 19.

[11] K. Pieradzka, *Anna Cyllejska*, [w:] *Polski słownik biograficzny* (dalej: PSB), t. I, Kraków 1935, s. 121; J. Tęgowski, *Pierwsze pokolenia Giedyminowiczów*, Poznań–Wrocław 1999, s. 127–128.

Fot. 1. Tablica wmurowana w katedrze sandomierskiej w 1934 roku na pamiątkę zakończenia konserwacji. Fot. Tomisław Giergiel

Fot. 2. Zachodnie przęsło północnej ściany prezbiterium z zarysem fryzu heraldycznego, po 1934 roku. Fot. Stanisław Kolowca

Fryz, umieszczony jest 3,65 m nad posadzką prezbiterium, rozciąga się na długości 6,70 m. Wysokość herbów waha się od 75 do 81 cm, szerokość od 66 do 70 cm. Zajmują one całą rozpiętość pierwszego (od nawy) przęsła prezbiterium pomiędzy służkami ściany północnej. Według ustaleń konserwatorskich fryz był namalowany jako element całości kompozycji, wykonany tą samą co ona techniką i w tym samym czasie co reszta polichromii[12]. Całość przestrzeni przeznaczonej na fryz została rozplanowana w sposób doskonały. Herby rozłożone są w niej w sposób optymalny – „swobodnie", bez ścisku, bez zbędnych marginesów.

Ze względu na brak analogii polskich trudno ocenić cechy artystyczne fryzu. Jedyny średniowieczny malowany fryz heraldyczny znajduje się w kaplicy św. Jakuba Apostoła klasztoru cysterskiego w Lądzie nad Wartą, lecz nie przedstawia on herbów ziemskich, ale rycerskie – dobrodziejów klasztoru[13]. Wydaje się, że fryz sandomierski w porównaniu z fryzem lądzkim i innymi szczątkowo zachowanymi zabytkami tego typu posiada stylizację o dość wysokich walorach kompozycyjnych, komunikatywnych i formalnych. Wyraźny jest ryt konturowy, wyznaczający tarcze herbów, które mają dość rzadko występujący kształt. Ich boki zwężają się dość regularnie ku dołowi, bez wybrzuszeń, ale też bez zakończenia ostrołukiem czy języczkiem. Tym samym posiadają kształt najbardziej zbliżony do herbu Andegawenów umieszczonego w *Psałterzu floriańskim*[14]. Być może wynika to ze zbliżonego czasu powstania – fundacje obu zabytków dzieliło około kilkunastu lat – lecz bardziej ze względu na elitarne wzory służące obu warsztatom.

Jak wspomnieliśmy, fryz ma wartość wyjątkową. Nie znajdziemy takich wyobrażeń na innych freskach fundowanych przez Jagiełłę ani na innych ściennych malowidłach gotyckich. Jest on jedynym średniowiecznym zobrazowaniem herbów ziemskich z zachowanymi oryginalnymi barwami, odgrywającymi w heraldyce znaczącą rolę. Kolejne pod względem chronologicznym zachowane malowidła ścienne przedstawiające herby ziemskie znajdują się w Kaplicy Cudownego Obrazu Matki Boskiej Jasnogórskiej w klasztorze częstochowskim i na sklepieniu baszty zamku w Baranowie Sandomierskim, powstały w XVII wieku[15].

[12] Wstępne ustalenia ogłosiła B. Żbikowska-Sobieraj, *Odsłonięcie malowideł bizantyńskich spod przemalowań XX-wiecznej restauracji Juliusza Makarewicza w Bazylice Katedralnej w Sandomierzu – odkrycia konserwatorskie*, „Zeszyty Sandomierskie" 2009, nr 27, s. 7–8.

[13] J. Łojko, *Fryz heraldyczny w kaplicy klasztornej św. Jakuba w Lądzie nad Wartą*, „Studia Źródłoznawcze" 1977, t. 22, s. 125–150.

[14] P. Mrozowski, *O sztuce i stylizacji heraldycznej w Polsce XIV–XV wieku*, „Rocznik Polskiego Towarzystwa Heraldycznego" 1993, t. 1, s. 108, tabl. XI.

[15] S. K. Kuczyński, *Polskie herby ziemskie. Geneza, treści, funkcje*, Warszawa 1993, s. 173, 199 (il. 204), 200.

Należy podkreślić, że północna ściana prezbiterium katedry jest jedyną znaną przestrzenią, na której zamieszczono trzy unikalne tematy: sceny religijne fresku bizantyńskiego (z najwspanialszym w tej części Europy *Zaśnięciem*), fryz heraldyczny i obrazy w stylu gotyckim. Wśród nich dotąd nieznany był temat heraldyczny.

Po oczyszczeniu powierzchni tarcz okazało się, iż są na nich herby państwowe, dynastyczne i ziemskie z czasów jagiellońskich. Wskazywały na to ich godła, przy czym można było znaleźć wiele rozbieżności pomiędzy wyglądem a wyobrażeniami i opisami analogicznych herbów powstałymi w późnym średniowieczu. Aby dokonać dokładnej identyfikacji, należało porównać je z innymi zabytkami heraldycznymi z epoki. Konieczne było uwzględnienie reprezentatywnych zestawień herbów państwowych i terytorialnych, szczególnie z okresu jagiellońskiego, a nawet wcześniejszych. Z pewnością należy zaliczyć do nich treści heraldyczne na pieczęciach Władysława Jagiełły i jego następców oraz na ich nagrobkach. W tego rodzaju przedstawieniach ze zrozumiałych względów możemy rozpoznawać jedynie godła interesujących nas herbów, podobnie jak w rzeźbie architektonicznej umieszczonej na elementach budowli (na przykład na zwornikach) wznoszonych w XIV i XV wieku[16]. Natomiast zarówno godła, jak i barwy tych herbów zostały podane przez Jana Długosza w jego *Rocznikach* przy okazji prezentacji chorągwi uczestniczących w bitwie pod Grunwaldem[17], ich wizerunki zostały też opisane w osobnym dziele *Insignia seu clenodia Regni Poloniae*, którego autorstwo jest także przypisywane Długoszowi[18]. Niezwykle cennym uzupełnieniem XV-wiecznych przekazów heraldycznych z terenów polskich są herbarze powstałe w tym czasie w Europie Zachodniej, wśród których na czoło wysuwają się trzy dzieła: *Armorial Lyncenich*, *Codex Bergshammar* i *Herbarz Złotego Runa* (*Armorial de la Toisson d'Or*)[19]. Dobry materiał porównawczy dla informacji o herbach z epoki średniowiecza stanowią też zabytki z czasów późniejszych, na przykład zestawienie herbów państwowych i ziemskich na drzeworycie w starodruku zawierającym Statut Łaskiego[20] czy też pochodzący z tego samego wieku rękopis *Stemmata Polonica*, zachowany w Bibliotece Arsenału w Paryżu[21], za ukoronowanie polskiego dorobku heraldycznego tego stulecia mogą zaś uchodzić niewątpliwie powstałe w jego drugiej połowie prace Bartosza Paprockiego[22].

Jak wspomniano, wszystkie herby, które zostały utrwalone na nowo odkrytym fryzie w katedrze sandomierskiej, zostały zapewne namalowane w jednym czasie, a ich tarcze mają niemal jednakową wielkość i kształt. Barwy ich pól są w podobnych odcieniach, godła posiadają zaś jednakowy rysunek detali. Patrząc na nie z naprzeciwka, począwszy od lewej strony, na początku należy je zidentyfikować.

Pierwszy z nich, na tarczy dwudzielnej w słup, przedstawia w polu prawym trzy czerwone pasy w niebieskim polu, w lewym zaś, mającym ten sam kolor, widnieje pięć złotych gwiazd w układzie 2 : 2 : 1, przy czym oba pola są od siebie oddzielone cienką czerwoną linią. Herb ten z największym prawdopodobieństwem można utożsamić z herbem ziemskim ziemi sandomierskiej (ewentualnie

[16] O zachowanych zabytkach tego typu zob. M. Walczak, *Rzeźba architektoniczna w Małopolsce z czasów Kazimierza Wielkiego*, Kraków 2006.

[17] Joannis Dlugossi, *Annales seu Cronicae incliti Regni Poloniae* (dalej: Annales) L. 10 et 11: 1406–1412, Varsaviae 1997, s. 88–93; polskie tłumaczenie tego dzieła: Jana Długosza *Roczniki czyli kroniki sławnego Królestwa Polskiego* (dalej: Roczniki), ks. 10 i 11, tłum. J. Mrukówna, Warszawa 1982, s. 101–107.

[18] *Jana Długosza kanonika katedr. Krak. Banderia Prutenorum tudzież Insignia seu Clenodia Regni Poloniae*, wyd. J. Muczkowski, Kraków 1851; nowsze wydanie: *Klejnoty Długoszowe* (dalej: Klejnoty), krytycznie opracował i na nowo wydał M. Friedberg, Kraków 1931 (odb.: „Rocznik Towarzystwa Heraldycznego" 1930–1931, 10); o samym dziele zob. P. Dymmel, *Pierwsza redakcja najstarszego herbarza polskiego*, [w:] *Ludzie i herby w dawnej Polsce*, red. P. Dymmel, Lublin 1995, s. 89–107, gdzie wcześniejsza literatura.

[19] A. Heymowski, *Herby polskie w sztokholmskim Codex Bergshammar*, „Studia Źródłoznawcze" 1967, 12, s. 73–113; tenże, *Herby polskie w brukselskim Armorial Gymnich, recte Lyncenich*, „Studia Źródłoznawcze" 1985, 29, s. 95–124; ich wartość źródłową dla heraldyki polskiej omówił pokrótce J. Szymański, *Herbarz średniowiecznego rycerstwa polskiego*, Warszawa 1993, s. 15–16, a zawarte w nich wiadomości dotyczące naszej heraldyki terytorialnej prezentuje S. K. Kuczyński, *Polskie herby ziemskie...*, s. 55–56.

[20] *Commune incliti Polonie Regni privilegium constitutionum et indultuum publicitus decretorum, approbatorumque cum nonnullis iuribus tam divinis quam humanis per serenissimum principem et dominum dominum Alexandrum, Dei gratia Regem Poloniae, magnum ducem Lithwanie, Russie, Prussieque dominum et haeredem etc.*, Kraków 1506. Treść drzeworytu poddała analizie B. Miodońska, *Przedstawienie państwa polskiego w Statucie Łaskiego z r. 1506*, „Folia Historiae Artium" 1968, 5, s. 19–69.

[21] *Stemmata Polonica. Rękopis nr 1114 „Klejnotów" Długosza w Bibliotece Arsenału w Paryżu*, wyd. H. Polaczkówna, „Prace Sekcji Historii Sztuki i Kultury Towarzystwa Naukowego we Lwowie" 1929, 1, s. 161–250.

[22] Herby państwowe i ziemskie B. Paprocki zaprezentował w dziele *Herby rycerztwa polskiego. Na pięcioro xiąg rozdzielone*, Kraków 1584.

Fot. 3. Fryz po odsunięciu stalli i konserwacji. Fot. Marcin Walkowiak

województwa sandomierskiego). W swojej ustalonej formie przedstawiał w czasach nowożytnych „trzy pola czerwone a trzy białłe / po trzy gwiazdy we trzech rzędziech w polu błękitnym"[23]. Jak z tego wynika, herb z katedry różni się od wyżej opisanego zarówno barwą prawego pola, jak i liczbą gwiazd w polu lewym.

W piśmiennictwie heraldycznym spotkać można stwierdzenia, że przedstawienia herbu województwa sandomierskiego w wiekach XIV–XVIII mogły różnić się między sobą wieloma szczegółami[24]. W okresie jagiellońskim zjawisko to dotyczyło zarówno prawej, jak i lewej części podzielonego w słup pola tarczy. W pierwszej z nich z reguły umieszczano trzy białe pasy w polu czerwonym. Ale XV-wieczne źródła dostarczają na ten temat odmiennych danych. Według Długoszowych Roczników na prawej części płachty chorągwi sandomierskiej widniały „tres barre seu tractus glauci in campo rubeo", w Klejnotach zaś omawiany tu herb miał „tres barras glaucas et rubeas"[25]. Tak więc w pierwszym opisie jest mowa o trzech pasach, w drugim zaś – o sześciu, po trzy tego samego koloru, z pewnością ułożonych naprzemiennie. Barwy tych pasów zostały oddane terminami „glaucus" albo „glaucus" i „rubeus". O ile drugi z nich z pewnością można utożsamiać z czerwienią, o tyle pierwszy był tłumaczony różnie – albo jako modry, albo jako żółty (co należałoby identyfikować z heraldycznym złotem)[26]. Z kolei we wspomnianym XVI-wiecznym rękopiśmiennym herbarzu *Stemmata Polonica* występują w tym herbie trzy pasy czerwone i trzy złote[27], natomiast na pieczęciach majestatycznych pierwszych Jagiellonów (Władysława Jagiełły i obu jego synów) pasów jest osiem, a więc można zakładać, że były to cztery pasy białe (srebrne) bądź żółte (złote) i cztery czerwone, bądź też cztery pasy białe lub żółte w czerwonym polu[28]. Warto zauważyć, że taka sama liczba pasów (osiem) jest widocz-

[23] Tamże, s. 706.

[24] S. K. Kuczyński, *Herb ziemi sandomierskiej,* „Zeszyty Sandomierskie. Biuletyn Towarzystwa Naukowego Sandomierskiego" 1997, z. 6, s. 11–14; J. Michta, *Heraldyka samorządowa województwa świętokrzyskiego i jej symbolika*, Kielce 2000, s. 17.

[25] Annales, L. 10 et 11, Varsaviae 1997, s. 89; Klejnoty, s. 53.

[26] W tłumaczeniu K. Mecherzyńskiego (*Jana Długosza kanonika krakowskiego Dziejów Polskich ksiąg dwanaście*, wyd. A. Przeździecki, ks. 11, 12, t. IV, Kraków 1869) „trzy belki, czyli szlaki modrej barwy, w polu czerwonem"; J. Mrukówny zaś (Roczniki, Ks. 10 i 11, Warszawa 1982, s. 103): „trzy żółte wręby, czyli belki na czerwonym polu". W *Słowniku kościelnym łacińsko-polskim* A. Jougana (wyd. 3, Poznań 1958, s. 284) wyraz „glaucus" ma dwa znaczenia: 1) „niebieskosiwy, błękitny, niebieskawy, zielonkawy, ciemnozielony", 2) „błyszczący, jaśniejący".

[27] *Stemmata Polonica*, s. 190.

[28] M. Gumowski, *Pieczęcie królów polskich*, Kraków 1910, tabl. IX, X, XI.

na w XIV-wiecznych wyobrażeniach tego herbu utrwalonych na rzeźbionych zwornikach w domu nr 17 przy Rynku Głównym w Krakowie (w postaci klejnotu na hełmie) i w katedrze sandomierskiej[29], a także na barwnym wizerunku w *Armorial Lyncenich*, gdzie ma „prawe pole ośmiodzielne w pasy srebrne i czerwone"[30].

Podobnie w poszczególnych przekazach tekstowych lub przedstawieniach ikonograficznych niejednolicie prezentował się wygląd lewego pola omawianego herbu, gdzie na błękitnym tle umieszczana była rozmaita liczba gwiazd. Długosz w przytaczanym wcześniej opisie sandomierskiej chorągwi podaje, że było ich siedem („septum stelle in campo celestino"), podczas gdy w Klejnotach jest mowa o dwunastu („triplicem ordinem stellarum, et in quolibet ordine quatuor stellas in campo celestino portat"), podobną ich liczbę zawiera wyobrażenie tego herbu w herbarzu *Stemmata Polonica*[31]. Wydaje się jednak, iż oba przekazy mówią o odmiennym ułożeniu tych przedmiotów heraldycznych w tarczy – z Klejnotów zdaje się wynikać, że były trzy rzędy gwiazd po cztery w każdym, a w *Stemmatach* mamy cztery rzędy po trzy gwiazdy. Z kolei na wspomnianych wyżej pieczęciach majestatycznych trzech pierwszych Jagiellonów jest ich w herbie sandomierskim aż dwadzieścia (sześć rzędów po trzy gwiazdy i dwie gwiazdy w dolnym rzędzie)[32]. Uwzględniając jeszcze wcześniejsze, XIV-wieczne przedstawienia owego herbu w rzeźbie architektonicznej, należy zauważyć, że na zworniku wspomnianego domu w Krakowie przy Rynku Głównym widnieje siedem gwiazd, na zworniku w katedrze sandomierskiej zaś jest ich dziewięć, w układzie 2 : 2 : 2 : 2 : 1. Zróżnicowaną liczbę gwiazd można też napotkać w XVI-wiecznych wizerunkach omawianego herbu. Na znanym drzeworycie przedstawiającym polski sejm, zamieszczonym w wydanym w 1506 roku Statucie Jana Łaskiego, rytownik pozostawił dla nich puste miejsce, które potem zapełniali malarze, nakładając barwy na wyobrażenie. W tak ozdobionych egzemplarzach gwiazd jest siedem lub dziewięć[33]. Tak więc nowo odkryty w katedrze sandomierskiej wizerunek tego herbu z pięcioma gwiazdami w lewym polu tarczy, wobec przedstawionych rozbieżności co do ich liczby, nie jest pod tym względem czymś wyjątkowym, choć z drugiej strony nie znajduje zbyt wielu analogii w znanym materiale heraldycznym[34]. Pięć gwiazd w tym herbie można dostrzec jedynie na stopie krzyża relikwiarzowego, przekazanego przez Władysława Jagiełłę ówczesnej kolegiacie sandomierskiej po zwycięstwie grunwaldzkim, przy czym sama stopa została wykonana później, w końcu XV wieku[35].

O ile umieszczenie tylko pięciu gwiazd na omawianym wizerunku bardzo długo (przynajmniej do drugiej połowy XVI wieku) mogło wynikać z tego, że ich liczba i układ nie były ostatecznie ustalone, o tyle nie można wytłumaczyć usytuowania czer-

[29] M. Walczak, dz. cyt., il. 220, 291.

[30] Tak opisuje S. K. Kuczyński, *Polskie herby ziemskie*..., s. 56.

[31] Annales, L. 10 et 11, Varsaviae 1997, s. 89. W cytowanym fragmencie nieprawidłowo zostało umieszczone sformułowanie *septum stelle* zamiast *septem stelle*. Poprawny jest zapis tego fragmentu w wydaniu A. Przeździeckiego, zob. *Joannis Długosz Opera omnia*, Kraków 1877, t. XIII, s. 38. Klejnoty, s. 53.

[32] M. Gumowski (dz. cyt., s. 16) stwierdził, iż pieczęć Władysława Warneńczyka, na której liczący sobie dziesięć lat właściciel został przedstawiony jako dojrzały mężczyzna, stanowi naśladownictwo pieczęci jego poprzednika, lecz „nie jest dokładną kopią, ani, coby się zdawać mogło, przeróbką starego stempla". Z kolei Z. Piech (*Monety, pieczęcie i herby w systemie symboli władzy Jagiellonów*, Warszawa 2003, s. 57) wyraża przekonanie, iż pieczęć ta, wykonana w 1438 roku dla czternastoletniego wówczas władcy, została celowo wyposażona w wizerunek monarchy w wieku dojrzałym, a więc wygląd umieszczonych na niej detali (w tym także herbów) tym bardziej nie musiał być efektem prostego skopiowania pieczęci Jagiełły. Podobne wnioski można z pewnością formułować w odniesieniu do pieczęci majestatycznej Kazimierza Jagiellończyka, sporządzonej najwcześniej w 1454 roku, o czym świadczy obecny na niej herb Prus. Tak więc można sądzić, iż ukazany na tych pieczęciach wizerunek herbu ziemi sandomierskiej odzwierciedlał zapewne jedną z utrzymujących się przez dłuższy czas wersji jego wyglądu.

[33] Barwną reprodukcję drzeworytu, na którym herb ziemi sandomierskiej ma na prawym polu tarczy cztery pasy złote na czerwonym polu i siedem gwiazd w układzie 2 : 2 : 2: 1 na błękitnym polu lewym (egzemplarz BN XVI F 88–89), zawiera publikacja *Orzeł Biały – 700 lat herbu polskiego*, Warszawa 1995, s. 103. Reprodukcja drzeworytu z innego egzemplarza (BN XVI F 337), na którym ten sam herb ma po trzy czerwone i białe pasy oraz dziewięć gwiazd w układzie 3 : 3 : 3, została umieszczona na wyklejkach książki S. K. Kuczyńskiego (*Polskie herby ziemskie*...; zob. też tamże przypis 56 na s. 176) oraz w pracy J. Michty, dz. cyt., s. 19.

[34] Można przypuszczać, iż występująca w XV wieku zróżnicowana liczba gwiazd w tym herbie mogła mieć źródło w tym, iż pierwotnie jego lewe pole było nimi „usiane", tak jak to przedstawiały herbarze zachodnioeuropejskie (*Armorial Lyncenich* i *Codex Bergshammar*), S. K. Kuczyński, *Polskie herby ziemskie*..., s. 56. Za tym domniemaniem może również przemawiać obecna w piśmiennictwie heraldycznym hipoteza głosząca, że herb ziemi sandomierskiej był inspirowany herbem węgierskich Andegawenów, którego lewe pole błękitne było usiane złotymi liliami, zob. tenże, *Herb ziemi*..., s. 12.

[35] Zob. tenże, *Polskie herby ziemskie*..., fot. 39 na s. 40; Z. Piech, *Monety, pieczęcie i herby*..., s. 253.

Fot. 4. Herb ziemi sandomierskiej na stopie relikwiarza Drzewa Krzyża Świętego zdobytego po bitwie pod Grunwaldem w zamku w Brodnicy i ofiarowanego kolegiacie sandomierskiej przez Władysława Jagiełłę

wonych pasów w niebieskim polu w prawej części tarczy[36]. Pomimo iż znalazłoby to potwierdzenie w dokonanym przez Karola Mecherzyńskiego tłumaczeniu odnośnego zapisu z Roczników Długosza, taki układ barw jest niezgodny z obowiązującą w heraldyce zasadą alternacji, która zabrania umieszczania obok siebie dwóch barw, dopuszczając jedynie kładzenie barwy na metal lub metalu na barwę[37]. W myśl tej zasady czerwone pasy mogły występować tylko w polu białym (gdyż biel odpowiada tutaj srebru) lub złotym (w praktyce mogło być tożsame z kolorem żółtym) bądź ewentualnie w sąsiedztwie białych lub złotych pasów.

Druga w kolejności tarcza, pokryta czerwoną barwą, posiada jako godło złotego lwa z rozdwojonym ogonem, wspinającego się na tylnych łapach w prawą stronę. W zestawieniach polskich znaków heraldycznych najbardziej przypomina on herb Rusi (województwa ruskiego utworzonego w 1434 roku), który w opisie Paprockiego przedstawiał „lwa na bronie złotey na polu błękitnem"[38]. Towarzyszący opisowi wizerunek tego herbu ukazuje koronowanego Lwa zwróconego w lewo, wspinającego się na skałę. Podobnie wygląda ten herb na drzeworytach w Statucie Łaskiego, gdzie nie ma jednak owej „brony", a sam Lew jest albo srebrny ze złotą koroną na głowie, albo cały złoty. Wcześniejsze przedstawienia tego herbu znacznie różnią się od XVI-wiecznych. Na zabytkach rzeźby architektonicznej z czasów Kazimierza Wielkiego lew ma koronę na głowie[39], ale w następnym stuleciu często jest jej pozbawiony. W XV-wiecznych opisach, w Rocznikach Długosza mamy natomiast: „leonem ceruleum per mediam petram conscendentem in campo celestino"[40], a w Klejnotach: „leonem glaucum incoronatum, in modum petram ascendentem, in campo rubeo"[41]. Jak z tego wynika, jedynie drugie z cytowanych źródeł wspomina o koronie na głowie Lwa, natomiast nie występuje ona u Długosza, podobnie jak na pochodzących z tego stulecia wizerunkach. Jest to widoczne na nagrobku Władysława Jagiełły, na pieczęciach majestatycznych władcy i jego synów, a także we wspomnianych już obcych herbarzach z XV wieku, w których godło to jest umieszczone zawsze w błękitnym polu. W przytoczonych polskich opisach pole to było zaś albo błękitne, albo czerwone. Jeszcze w początkach XVI wieku w wyglądzie tego herbu nie było jednolitości. Świadczy o tym jego wizerunek na wielopolowej tarczy z herbami państwowymi i ziemskimi, przedstawionej na miniaturze w mszale jasnogórskim z około 1506 roku, gdzie złoty Lew w błękitnym polu, bez korony na głowie, zwrócony jest w prawą stronę[42]. Jak wspomniano, na pochodzącym z tego samego czasu drzeworycie w Statucie Łaskiego omawiany herb różni się od tamtego wieloma szczegółami.

W tej sytuacji jego wizerunek na sandomierskim fresku mieści się w ramach zmian, jakim ulegał w czasach jagiellońskich. Widoczne na nim umieszczenie Lwa w czerwonym polu, jak też brak korony na jego głowie znajduje wiele analogii w przywołanym materiale źródłowym. Warto jednak zwrócić uwagę na dość nietypowy wygląd ogona, który rozdwaja się, podobnie jak to ma miejsce w herbie Królestwa Czeskiego. Na wszystkich wspomnianych przedstawieniach ogon jest bowiem pojedynczy, chociaż niekiedy dość rozbudowany. Podobnie też niezbyt wyraźnie została

[36] Należy dodać, że na pasach czerwonych zachowały się resztki nałożonej białej farby, być może pozostałości nowożytnej pobiały.

[37] J. Szymański, *Nauki pomocnicze historii*, Warszawa 2001, s. 657.

[38] B. Paprocki, dz. cyt., s. 709.

[39] S. K. Kuczyński, *Polskie herby ziemskie*..., s. 14; M. Walczak, dz. cyt., s. 267.

[40] Annales, L. 10 et 11, Varsaviae 1997, s. 90.

[41] Klejnoty, s. 53–54; w niektórych rękopisach tego dzieła znalazły się odmienne zapisy tego fragmentu: „in campo blaneo", „in campo caelestino", „in campo blaveo", zapewne oznaczały one barwę błękitną.

[42] Barwny wizerunek tej miniatury został zamieszczony w publikacji *Orzeł Biały*..., s. 101, jej opis tamże, s. 233.

zarysowana skała, na którą wspina się to heraldyczne zwierzę. Jej namiastką może być ciemny pas wzdłuż bocznej prawej krawędzi tarczy.

Trzeci z herbów przedstawia podwójny złoty krzyż w niebieskim polu[43]. Jest on identyfikowany jako herb Jagiellonów, a geneza godła była różnie formułowana. Jego początki sięgają schyłku XIV wieku[44]. Pojawił się na jednej z opisanych przez Długosza chorągwi obecnych w bitwie pod Grunwaldem, mianowicie na tzw. chorągwi gończej, wymienionej na drugim miejscu za wielką chorągwią krakowską: „Secundum vexillum Gontza, cuius due cruces cerulee in campo celestino erat insigne"[45]. Stawali pod nią rycerze tworzący przyboczny oddział króla[46], stąd też zapewne na jej płachcie umieszczono godło herbu, który mógł pełnić rolę osobistego znaku. Kolejna wzmianka u Długosza odnosząca się do tego obiektu dotyczy rozgrywających się w tym samym roku wypadków pod Tucholą, gdzie obserwowano chorągiew królewską „geminatam crucem ceruleam in campo celestino habente pro insigni"[47]. Natomiast w bitwie pod Koronowem wojska polskie dysponowały znakiem bojowym „geminatam crucem puniceam in alba sindone insutam". W tym wypadku mamy więc do czynienia z zupełnie innymi kolorami niż we wcześniejszych opisach[48].

Spośród licznie zachowanych zabytków z epoki jagiellońskiej, na których herb ten, używany po śmierci Jagiełły przez panujących w Polsce członków jego dynastii, znalazł miejsce, warto zwrócić uwagę na takie, na których zostały utrwalone jego barwy. Do najstarszych przedstawień tego typu należy z pewnością jedyne znane dotąd barwne wyobrażenie Podwójnego Krzyża z czasów Jagiełły, które widnieje w tarczy umieszczonej na zworniku w zamkowej Kaplicy Trójcy Świętej w Lublinie. Godło herbu jest złote, a pole tarczy czerwone. Ramiona krzyża lekko rozszerzają się na nim ku końcom, przy czym ramię górne jest o połowę krótsze od dolnego[49]. Wizerunki herbu z podobnym godłem można też napotkać we wspomnianych obcych herbarzach, gdzie złoty Podwójny Krzyż widnieje w polu błękitnym. Ten sam metal i barwa występują na wizerunkach Podwójnego Krzyża z początków XVI wieku w mszale jasnogórskim i na drzeworycie w Statucie Łaskiego, przy czym na drugim z nich został umieszczony na zielonym wzgórzu.

Innym problemem istotnym dla opisu omawianego herbu jest kształt samego godła. Należy bowiem zauważyć, że na wizerunkach górne ramiona tego krzyża są krótsze od dolnych albo im równe. Pierwsza ewentualność jest typowa dla wczesnego okresu występowania tego herbu, gdy krzyże z krótszym ramieniem górnym przeważają na jego wyobrażeniach[50]. Druga natomiast staje się regułą w czasach późniejszych, począwszy od panowania Kazimierza Jagiellończyka. W herbie widniejącym na wykonanym w 1492 roku grobowcu tego monarchy długość wszystkich ramion krzyża jest jednakowa, tak samo jak we wzmiankowanych przedstawieniach z początków XVI stulecia, czyli w mszale jasnogórskim i Statucie Łaskiego. Zapewne też taki krzyż miał na myśli w drugiej połowie XV wieku Długosz w cytowanych tekstach, określając go mianem „crux geminata"[51]. Na sandomierskim fryzie godło to ma postać krzyża o dwóch parach ramion, z których górne są dwukrotnie krótsze od dolnych, a obie pary są nierównomiernie rozmieszczone na pionowej belce. Wszystkie zakończenia ramion i belki

[43] Na omawianych tu herbach kolor niebieski występuje w bardzo ciemnym odcieniu, miejscami przechodząc niemal w czerń. Z pewnością można go jednak utożsamiać z heraldycznym błękitem.

[44] Jako znak samoistny pojawił się wówczas na denarach krakowskich emitowanych zapewne zaraz po koronacji w 1386 roku oraz na denarach litewskich z około 1390 roku, zob. R. Kiersnowski, *Godła jagiellońskie*, [w:] tegoż, *Historia – pieniądz – herb. Opera selecta*, Warszawa 2008, s. 462 (pierwodruk: „Wiadomości Numizmatyczne" 1988, 32, z. 1–2, s. 1–28). Zob. też S. K. Kuczyński, *Polskie herby ziemskie*..., s. 63, przypis 118.

[45] Annales, L. 10 et 11, Varsaviae 1997, s. 89.

[46] A. Nadolski, *Grunwald. Wybrane problemy*, Olsztyn 1990, s. 66.

[47] Annales, L. 10 et 11, Varsaviae 1997, s. 161.

[48] Annales, L. 10 et 11, Varsaviae 1997, s. 155. Nie można ustalić, czy wojska królewskie dysponowały dwiema chorągwiami z tym samym godłem, ale o odmiennych barwach, czy też Długosz popełnił pomyłkę, opisując chorągiew gończą, zob. Z. Piech, *Monety, pieczęcie i herby*..., s. 248–249.

[49] Tamże, s. 246.

[50] Być może do tej postaci omawianego godła odnosi się sformułowanie „crux bina" obecne w przywileju menniczym Władysława Jagiełły dla Wschowy, zob. R. Kiersnowski, *Wstęp do numizmatyki polskiej wieków średnich*, Warszawa 1964, s. 109.

[51] R. Kiersnowski (*Godła jagiellońskie*, s. 463–464) zwraca uwagę na określenie Krzyża Jagiellońskiego mianem „crux geminata" w późniejszej redakcji Klejnotów. Wskazuje to, jego zdaniem, na formę owego godła, którym jest „prawie zawsze krzyż o dwóch belkach poziomych równej długości, umieszczonych symetrycznie na belce pionowej w jednakowej długości od jej końców. Jest to więc krzyż identyczny z obu stron, nie ma »góry« i »dołu«, natomiast krzyż podwójny, tzw. »patriarszy« ma górne ramię krótsze od dolnego i umieszczone asymetrycznie w górnej części belki pionowej".

tego krzyża lekko rozszerzają się na krańcach. Jak można wnioskować, jest to wczesna wersja tego godła, utożsamiana z krzyżem „patriarszym", a nie „bliźniaczym".

Czwarte miejsce w omawianym zestawieniu zajmuje wizerunek białego koronowanego Orła w czerwonym polu tarczy, którego można utożsamić z herbem Królestwa Polskiego. Początki jego użycia sięgają 1295 roku, a w następnych stuleciach stale występował w miejscach i na atrybutach mających związek z funkcjonowaniem państwa polskiego[52]. Pod Grunwaldem godło to widniało na wielkiej chorągwi, będącej zarazem znakiem bojowym ziemi krakowskiej, którą Długosz wymienił na pierwszym miejscu w swoim wykazie: „Primum vexillum magnum Cracoviensis terre, cuius alba aquila coronata extensis alis in campo rubeo erat"[53]. Natomiast w Klejnotach znak ten został opisany jeszcze dokładniej: „Aquila alba, in capite gestans coronam auream, alis extensis in longum per lineam auream ordinatis, in campo rubeo"[54]. Mamy tu więc wzmiankę o złotej wstędze-przepasce (*linea aurea*) na skrzydłach. Taką przepaskę, często zakończoną trójlistnie na obu skrzydłach, posiada większość wyobrażeń Orła Białego z tamtego czasu[55]. Tymczasem godło na fresku jest jej pozbawione, jedynie w zakończeniach skrzydeł widać resztki złotej farby, co może sugerować wcześniejsze umieszczenie tam rozet w kształcie trójliścienia. Warto zauważyć, że podobny wygląd ma Orzeł bez korony umieszczony w stopie wspomnianego relikwiarza (pacyfikału) z kolegiaty sandomierskiej, u którego w zakończeniu skrzydeł zamieszczono rozety w postaci trzech stykających się ze sobą kół, natomiast zabrakło na nich owej przepaski[56]. Mówiąc o innych szczegółach tego godła, należałoby wspomnieć o charakterystycznych dla niektórych jego wizerunków w tamtej epoce pojedynczych długich piórach wystających z szyi i z górnej części skrzydeł, które można także dostrzec na przykład w przedstawieniu omawianego herbu na stopie monstrancji z początków XV wieku z kościoła Bożego Ciała w Poznaniu, ufundowanej na początku XV wieku przez Władysława Jagiełłę[57]. Dopełnieniem cech charakterystycznych Orła są złote szpony i masywny dziób z resztkami metalu oraz mały, wachlarzowaty ogon.

Kolejny po Orle Białym herb przedstawia litewską Pogoń. Herb ten, którego nazwa pojawia się w polskich źródłach dopiero w XVI wieku, związany od początku z Wielkim Księstwem Litewskim, był używany także w polskim systemie heraldycznym[58]. Został umieszczony na pieczęciach Władysława Jagiełły: na wspomnianej pieczęci majestatycznej, gdzie posiada dodatkowy element w postaci skrzydlatego smoka usytuowanego pod koniem, jak też bez smoka na pieczęciach kancelaryjnych, na których na czteropolowej tarczy zajmuje drugie miejsce po orle, a przed herbami ziemi kaliskiej i Kujaw[59]. Znalazł się również na grobowcu władcy[60]. Wszędzie jako godło przedstawia jeźdźca w zbroi, w hełmie i z tarczą, na której widnieje opisany wcześniej Podwójny Krzyż. Jeździec siedzący na galopującym koniu wznosi poziomo w prawej ręce obnażony miecz.

Na podstawie opisów i przedstawień ikonograficznych można poznać barwy tego herbu. Długosz podał je, opisując wygląd królewskiej chorągwi nadwornej pod Grunwaldem: „Tercium [vexillum – J. P.] cubiculariorum, cuius vir armatus equo candido insidens gladium quoque manu vibrans in campo rubeo erat insigne"[61]. Natomiast w Klejnotach znalazły się kolejne szczegóły na temat tego herbu: „Racione autem ducatus magni Lythwanie rex Poloniae defert armatum virum manum extensam cum gladio vibtaro tenentem, geminatam crucem in brachio gestantem,

[52] Bogaty zestaw wyobrażeń Orła Białego zawiera cytowana już publikacja: *Orzeł Biały – 700 lat herbu państwa polskiego*; jego dzieje przedstawiła A. Jaworska, *Orzeł Biały herb państwa polskiego*, Warszawa 2003, gdzie wcześniejsza literatura.

[53] Annales, L. 10 et 11, Varsaviae 1997, s. 88.

[54] Klejnoty, s. 52.

[55] P. Mrozowski, *Formy i stylizacje Orła Białego w średniowieczu*, [w:] *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. 63–64.

[56] Zob. *Orzeł Biały – 700 lat*..., s. 95, il. 31 i opis na s. 232.

[57] Tamże, s. 91, il. 25 i opis na s. 232.

[58] Zdaniem R. Kiersnowskiego (*Godła jagiellońskie*, s. 456) pełna heraldyzacja Pogoni nastąpiła dopiero w drugiej połowie XV wieku, z czym polemizuje Z. Piech (*Monety, pieczęcie i herby*..., s. 228), wiążąc moment całkowitego ukształtowania tego herbu z okresem wcześniejszym, przypadającym na początki panowania Władysława Jagiełły.

[59] M. Gumowski, dz. cyt., s. 13–14 i tabl. VIII nr 14, 15, tabl. IX nr 13.

[60] S. K. Kuczyński, *Polskie herby ziemskie*..., s. 30–31.

[61] Annales, L. 10 et 11, Varsaviae 1997, s. 89; Długosz podaje tamże (s. 92–93), iż Pogoń widniała także na płachcie występującej w składzie wojsk polskich chorągwi księcia Zygmunta Korybutowicza, w armii litewskiej zaś znajdowała się aż na trzydziestu chorągwiach, których płachty miały kolor czerwony, a godła różniły się jedynie maścią koni, zob. R. Kiersnowski, *Godła jagiellońskie*, s. 456–457.

albo equo insidentem"[62]. W herbarzach *Armorial Lyncenich* i *Codex Bergshammar* Pogoń występuje w roli herbu litewskiego, o czym świadczą Kolumny zamiast Podwójnego Krzyża na tarczach jeźdźców. Zarówno rycerze, jak i konie mają kolor biały (heraldyczne srebro), natomiast pola tarcz są czerwone[63].

W świetle powyższych ustaleń omawiany herb z sandomierskiego fryzu jawi się jako typowe przedstawienie Pogoni, chociaż różni się niektórymi detalami od jej późnośredniowiecznych przedstawień utrwalonych na innych wizerunkach czy w opisach. W czerwonym polu widoczny jest zwrócony w prawo biały koń, na nim jeździec w zbroi, mający na głowie otwarty, stożkowy hełm z wysoko wysklepionym spiczastym dzwonem. Miecz trzyma nie poziomo, lecz ukośnie przed sobą. Na jego tarczy, której zachowała się tylko część dolna, można dostrzec fragment godła w postaci białego krzyża. Sylwetka jeźdźca jest oddana ciemną barwą, tak jak siodło i widoczne fragmenty końskiej uprzęży. Obecność Pogoni na tym fryzie, podobnie jak w innych opisanych zestawach herbów, wynikała z roli osobistego herbu króla Jagiełły lub znaku jego dynastii[64]. Nie można wykluczyć jednak, że pojawiła się w tym miejscu jako herb Wielkiego Księstwa Litewskiego z racji piastowania przez tego monarchę najwyższej władzy w obu państwach.

Jako szósty w kolejności znalazł się na fresku herb przedstawiający brodatą głowę w koronie, z długimi włosami i ze słabo widocznymi detalami twarzy. Jest to niewątpliwie doskonale znany w polskiej heraldyce terytorialnej herb ziemi dobrzyńskiej. Pojawił się w czasach Kazimierza Wielkiego i – według rozpowszechnionego przekonania – jego godło przedstawia głowę tego monarchy[65]. Znajdująca się na niej korona zazwyczaj jest wzbogacona o rogi, co widać na zachowanych z XIV wieku elementach rzeźby architektonicznej, między innymi w Krakowie, Wiślicy i Sandomierzu[66]. W XV-wiecznych opisach tego herbu znaleźć można dodatkowe szczegóły odnoszące się do jego godła i tynktury. Według Długosza opisana przez niego chorągiew ziemi dobrzyńskiej, jako piętnasta wśród polskich znaków bojowych pod Grunwaldem, miała na płachcie: „faciem humanam senilem ad femur se protendentem capite diademate adornato cornibus quoque exasperato in campo ceruleo"[67]. Z kolei w Klejnotach: „Dobrzinensis terra, que in campo rubeo caput hominis canum cum barba etiam cana, usque ad umbilicum corpus humanum habens protensum, et caput coronatum; ex corona et capite duo cornua contra se prominent; extremitas vero umbilici corona decorata est cerulea"[68]. W obu przytoczonych zapiskach pojawia się więc to samo godło, ale w polach o odmiennych barwach: w pierwszym fragmencie jest ono żółte (zapewne identyczne z heraldycznym złotem), natomiast w drugim – czerwone. Warto zauważyć, że w XV-wiecznych herbarzach na zachodzie Europy ukoronowana głowa, z której wyrastają rogi jest umieszczona w czarnym polu[69]. W późniejszych przedstawieniach barwą pola tarczy tego herbu jest czerwień, między innymi na wspominanym tu często drzeworycie w Statucie Łaskiego. Przy opisie godła nie można też pominąć jego dolnej części, którą stanowi ozdobny kołnierz pod szyją tej postaci, często w formie drugiej, odwróconej korony.

Wizerunek tego herbu w sandomierskiej katedrze, podobnie jak inne w tym zestawie, wykazuje znaczące odstępstwa od jego znanych przedstawień z epoki późnego średniowiecza. Pole tarczy jest tu bardzo ciemne, o barwie niebieskiej, przechodzącej w czerń. Pod szyją nie widać korony, lecz kołnierz ma formę złotej obręczy z wypustkami skierowanymi w dół. Nie można w godle dostrzec także rogów, choć być może jest to efekt małej czytelności szczegółów w górnej części tarczy.

Następny, siódmy herb przedstawia połowę czerwonego lwa w polu prawym i połowę białego orła w polu lewym, połączone ze sobą. Najstarsze przedstawienia tak wyglądającego godła, występujące już w czasach ostatnich Piastów, identyfikowane są z herbem Kujaw, stanowiącym bezpośrednie dziedzictwo Władysława Łokietka i jego następcy[70]. Później znalazł się on w zespole kilku najważniejszych herbów, które oznaczały władztwo państwowo-terytorialne Jagiellonów.

W polskiej heraldyce ziemskiej z czasem zaczęto używać kilku herbów, których godłami były hybrydy w postaci połulwa i połuorła. Poza wspomnianym herbem Kujaw (jak też osobno dwóch województw leżących w obrębie tej krainy: brzesko-kujawskiego i inowrocławskiego) widniały one

[62] Klejnoty, s. 53.

[63] S. K. Kuczyński, *Polskie herby ziemskie*..., s. 55.

[64] R. Kiersnowski, *Godła jagiellońskie*..., s. 457.

[65] Poglądy badaczy na temat genezy i treści tego herbu prezentuje M. Walczak, dz. cyt., s. 242–243, 322–328.

[66] S. K. Kuczyński, *Polskie herby ziemskie*..., s. 16–18.

[67] Annales, L. 10 et 11, Varsaviae 1997, s. 90.

[68] Klejnoty, s. 55.

[69] S. K. Kuczyński, *Polskie herby ziemskie*..., s. 56.

[70] Z. Piech, *Uwagi o genezie i symbolice herbu książąt kujawskich*, „Studia Historyczne" 1985, 30, z. 3, s. 183.

w tarczach herbowych województw łęczyckiego i sieradzkiego. Różniły się między sobą barwami godeł i tarcz, przy czym barwy te w okresie jagiellońskim nie były do końca ustabilizowane[71]. W świetle cytowanych tu źródeł XV-wiecznych miały one wyglądać następująco: na chorągwi kujawskiej pod Grunwaldem „w jednej połowie było pół czarnego orła na żółtym polu, w drugiej połowa białego lwa na czerwonym polu z koronami na głowach"[72], w jej herbie opisanym w Klejnotach zaś w złotym polu połowa czerwonego koronowanego orła i czarnego koronowanego lwa[73]. Na chorągwi ziemi sieradzkiej widniało „pół białego orła na czerwonym polu a w drugiej połowie pół płomienistego lwa na białym polu"[74], w Klejnotach jej herb zawierał w polu złotym połowę czarnego koronowanego orła, a na drugiej połowie pół białego koronowanego lwa w czerwonym polu[75]. Z kolei zaś chorągiew ziemi łęczyckiej miała „połowę czarnego orła i połowę białego lwa z koronami na głowach na żółtym polu"[76], a jej herb w Klejnotach połowę czerwonego koronowanego lwa w białym polu i połowę białego orła w polu czerwonym[77]. Tak więc nawet w obu dziełach, których autorstwo przypisuje się Długoszowi, występują znaczne różnice w tynkturach trzech analizowanych obecnie herbów[78]. Warto też zauważyć, iż niekiedy jako pierwszy w nich wymieniany jest połuorzeł, a niekiedy połulew, co z pewnością może być istotne dla ustalenia, która z tych figur znajduje się w prawym polu heraldycznym tarczy (gdyż tę część powinno się opisywać w pierwszej kolejności), która zaś w lewym. Jednak w tym wypadku będzie to zapewne bez znaczenia, gdyż na wizerunkach owych herbów połulew zawsze jest tu w prawym, a połuorzeł w lewym polu tarczy.

Wykazane rozbieżności w wyglądzie tych herbów, szczególnie w ich tynkturach, nie wyczerpują wszystkich wersji ich wyglądu. Herbarze zachodnioeuropejskie tak przedstawiają bowiem tę hybrydę na wizerunkach herbu kujawskiego, że na tarczy dwudzielnej w słup w polu prawym jest umieszczony srebrny połulew na czarnym tle i czerwony połuorzeł na złotym tle (*Armorial Lyncenich* i *Codex Bergshammar*) bądź na tak samo podzielonej tarczy złoty połulew w polu czerwonym i czarny połuorzeł w polu srebrnym (*Herbarz Złotego Runa*), przy czym godła te nie posiadają koron[79]. We wspominanym wielokrotnie mszale jasnogórskim z początków XVI wieku herb ma wygląd identyczny jak w Rocznikach Długosza, na co wskazują biały połulew w czerwonym polu i czarny połuorzeł w polu złotym. Z kolei w jednej z wersji barwionego drzeworytu w Statucie Łaskiego występują trzy tarcze herbowe z omawianym tu godłem, odnoszące się z pewnością do Kujaw oraz województw sieradzkiego i łęczyckiego. Na jednej z nich jest czarny połulew w złotym polu i czarny połuorzeł w polu czerwonym, na drugiej czarny połulew i biały połuorzeł w polu złotym, na trzeciej wreszcie czerwony połulew w polu białym i biały połuorzeł w polu czerwonym[80].

Uwzględniając powyższe cechy i warianty wyglądu herbu kujawskiego, trzeba stwierdzić, iż omawiane wyobrażenie na fryzie sandomierskim wykazuje się w tym zakresie wieloma odrębnościami. W treści samego godła występuje znamienny szczegół, jakim jest obecność korony tylko na głowie połuorła, podczas gdy połulew jest jej pozbawiony. W niemal wszystkich znanych wizerunkach głowy obu tych zwierząt przykryte są bowiem wspólną koroną. Innym problemem jest barwa godła i pola herbu. Widnieje na nim bowiem czerwony połulew i biały połuorzeł, co nie jest spotykane w żadnym z omówionych przedstawieniach herbu kujawskiego. Takie barwy godła możemy znaleźć jedynie w opisie herbu ziemi sieradzkiej w *Rocznikach* Długosza oraz ziemi łęczyckiej w Klejnotach i na drzeworycie w Statucie Łaskiego. Jeszcze mniej typowe okazuje się utrwalone we fryzie pole tego herbu. Jest ono bowiem jednolicie ciemnoniebieskie, niemal granatowe, na całej powierzchni tarczy. Tak jak w analizowanym wcześniej herbie ziemi sandomierskiej umieszczenie czerwonego godła w niebieskim (heraldycznie – błękitnym) polu kłóci się z zasadą alternacji barw.

Przedostatni w szeregu omawianych tu herbów przedstawia umieszczoną w szachowanym biało-czarnym polu głowę rogatego zwierzęcia nakrytą złotą koroną i ze złotym pierścieniem w nozdrzach. Według XV-wiecznych opisów tak

[71] Stwierdza to m.in. S. K. Kuczyński (*Polskie herby ziemskie*..., s. 115).

[72] Roczniki, Ks. 10 i 11, Warszawa 1982, s. 103.

[73] Klejnoty, s. 55.

[74] Roczniki, Ks. 10 i 11, Warszawa 1982, s. 103.

[75] Klejnoty, s. 54.

[76] Roczniki, Ks. 10 i 11, Warszawa 1982, s. 103.

[77] Klejnoty, s. 54.

[78] P. Dymmel w artykule *Problem autorstwa „Klejnotów" przypisywanych Janowi Długoszowi* („Rocznik Polskiego Towarzystwa Heraldycznego" 1993, t. 1, s. 68) rozbieżności występujące w wyglądzie herbów w Rocznikach i Klejnotach uzasadnia uwzględnieniem przez Długosza zmian, jakie dokonały się w tym zakresie od epoki Grunwaldu do czasów, w których tworzył oba dzieła.

[79] S. K. Kuczyński, *Polskie herby ziemskie*..., s. 55.

[80] Tamże, barwna reprodukcja na wyklejkach okładek.

wyglądał herb ziemi kaliskiej. Jan Długosz wskazał jego wizerunek na chorągwi pod Grunwaldem: „[vexillum – J. P.] Calisiense caput bubali in scacorum tabula diademate regio ornatum, ex cuius naribus circulus rotundus pendebat, habens pro insigni”[81]. Natomiast w Klejnotach znalazła się również wzmianka o barwach pola tarczy mającego formę szachownicy: „Calisiensis terra [...] que caput zambronis coronatum, circulo e naribus pendente, in tabula scakali portat, in campo partim albo, partim rubeo”[82]. Biało-czerwona szachownica, na której był umieszczony czarny bawoli łeb w złotej koronie, występuje też w cytowanych wcześniej herbarzach zachodnioeuropejskich z XV wieku, gdzie omawiany herb kojarzony był z Wielkopolską[83]. Używany był już w XIV wieku, o czym świadczą jego wyobrażenia na budowlach w Sandomierzu, Wiślicy i Krakowie, natomiast jego szachowane pole jest znane od czasów Jadwigi i Jagiełły[84]. Za odstępstwo od ogólnie przyjętego wyglądu tego herbu można uznać brak w jego godle korony na nagrobku tego władcy. Na wizerunku w składzie omawianego fryzu herb ten posiada godło podobne do wspomnianych, przy czym barwa głowy zwierzęcia jest zbliżona do złota. Natomiast umieszczenie jej w szachowanym polu biało-czarnym, a nie biało-czerwonym, zdecydowanie odróżnia ten herb od jego typowych przedstawień.

Wiele herbów na fryzie zamyka skwadrowana tarcza, w pokrytych błękitną barwą polach pierwszym i czwartym mająca po trzy złote gwiazdy w układzie 2 : 1, w pozostałych polach zaś po dwie białe belki na czerwonym tle. Herb nie należy do

Fot. 5. Hrabia cylejski podczas turnieju w Konstancji w 1415 roku. Ulrich von Richental, Concilium zu Konstanz, Augsburg 1483, bl. 86

naszego rodzimego zasobu heraldycznego, lecz zachował się w Polsce na kilku zabytkach pochodzących z XV wieku, o czym będzie mowa dalej. Należał on do rodziny hrabiów Cilii, z której wywodziła się między innymi Anna zwana w Polsce Cylejską, żona Władysława Jagiełły w latach 1403–1416[85], oraz jej bliski kuzyn, hrabia Herman, który odgrywał dużą rolę w stosunkach dyplomatycznych pomiędzy dworem polskim a cesarzem Zygmuntem Luksemburskim. Z czasów późnego średniowiecza zachowało się wiele wizerunków tego herbu, dzięki czemu można stwierdzić, iż jego omawiane obecnie wyobrażenie jest wykonane bardzo dokładnie, zarówno pod względem treści, jak i kolorystyki[86]. W odróżnieniu od większości obecnych

[81] Annales, L. 10 et 11, Varsaviae 1997, s. 89.

[82] Klejnoty, s. 53.

[83] S. K. Kuczyński, *Polskie herby ziemskie...*, s. 55: Armorial Lyncenich: *hertoghedom van groet polen*, Codex Bergshammar: *out polen*; Armorial de la Toison d'Or: *la grande polaine*. Zdaniem tego badacza herb z głową żubra na szachownicy był od XIV wieku znakiem heraldycznym całej Wielkopolski, a dopiero w drugiej połowie następnego stulecia stał się herbem samej ziemi kaliskiej (tamże, s. 15). Odmiennego zdania jest R. Marciniak (*O rzekomym herbie Wielkopolski XIV i XV wieku*, „Roczniki Historyczne” 1999, 65, s. 53 i n.), według którego był to od początku jedynie herb ziemi kaliskiej, stanowiąca drugą część Wielkopolski ziemia poznańska zaś miała zawsze w godle orła bez korony.

[84] S. K. Kuczyński, *Polskie herby ziemskie...*, s. 14. Wyobrażenia tego herbu z polem w postaci szachownicy znaleźć można na wspomnianej pieczęci majestatycznej Władysława Jagiełły i na najstarszym berle uniwersytetu krakowskiego z pocz. XV wieku, zob. tenże, *Jeszcze o najstarszym berle Uniwersytetu Jagiellońskiego*, „Wiadomości Numizmatyczne” 1969, R. 13, z. 4, s. 200.

[85] K. Pieradzka, *Anna Cyllejska*, [w:] PSB, T. I, Kraków 1935, s. 121; J. Tęgowski, *Pierwsze pokolenia...*, s. 127–128.

[86] Herb cylejski prezentuje między innymi aż dwukrotnie w formie barwionych drzeworytów *Kronika soboru w Konstancji* Ulricha von Richentala (*Concilium zu Konstanz*, Augsburg 1483, dostępna on-line w zasobach Bayerische Staatsbibliothek: http://inkunabeln.digitale-sammlungen.de/JPG100_r_178_185.jpg): k. CLXXv. – herb Barbary Cylejskiej, żony cesarza Zygmunta Luksemburskiego oraz na k. CLXXXVI – herb hrabiego Hermana cylejskiego i jego syna Fryderyka; pojawia się on także w *Kronice świata* Hartmanna Schedla (*Das Buch der*

na fryzie występuje w roli herbu rodowego, a nie państwowego czy ziemskiego. Wrócimy do niego ze względu na jego zasadnicze znaczenie dla interpretacji zabytku.

Do wyjaśnienia pozostaje sprawa wykazanych już różnic w wyglądzie pomiędzy herbami odkrytymi w katedrze a znanymi z innych przekazów źródłowych. Chodzi tu zwłaszcza o niespotykane gdzie indziej tynktury ich pól, które wystąpiły w herbach ziemi sandomierskiej (niebieskie pasy zamiast białych/srebrnych, ewentualnie żółtych/złotych), ziemi dobrzyńskiej i Kujaw (niebieskie pola tarcz) czy wreszcie Wielkopolski (ziemi kaliskiej), gdzie widnieje szachownica biało-czarna zamiast biało-czerwonej. Trudno określić przyczyny wprowadzenia przez wykonawcę herbów odstępstw od barw powszechnie stosowanych, nawet jeśli wówczas istniała w tym zakresie duża dowolność. Można na przykład się zastanawiać, czy wspomniane zasady alternacji barw w heraldyce nie były wtedy w Polsce powszechnie przyjęte, czy też sandomierski malarz ich nie uwzględnił. Jeżeli był to ten sam artysta, który malował freski, można zadać pytanie, czy mogło to wynikać z jego wschodnich korzeni i inspirowania się sztuką bizantyńską, co mogłoby przyczynić się do nieznajomości reguł heraldycznych lub też braku staranności w ich przestrzeganiu.

Istnieje również hipoteza, iż barwy te pierwotnie były inne niż widoczne obecnie i uległy zmianie w sposób zamierzony w wyniku przemalowań bądź drogą naturalną pod wpływem czasu i niekorzystnych czynników zewnętrznych. Pewną analogią dla tych domniemań może być kwestia barwy Podwójnego Krzyża w lubelskiej kaplicy zamkowej. Godło tego herbu jest obecnie złote, choć przed konserwacją jego tynktura była identyfikowana z bielą. Istnieje przypuszczenie, iż wskazówkami do przywrócenia prawidłowego koloru były pozostawione na nim ślady pierwotnego zabarwienia[87]. Nie można wykluczać, że na omawianych herbach także nastąpiły ubytki farb (można sądzić, iż były to głównie złoto i biel), a pozostał w tych miejscach podkład koloru ciemnoniebieskiego. Sprawa ta z pewnością wymaga dalszych badań wykorzystujących wiedzę z zakresu średniowiecznych technik malarskich i właściwości używanych wówczas materiałów. Być może w wyniku podobnych procesów zanikły rogi na głowie będącej godłem w herbie ziemi dobrzyńskiej, dziś już na nim niewidoczne.

Z kolei niespotykane wcześniej umieszczenie korony w herbie Kujaw tylko na głowie połuorła i jej brak na głowie połulwa wydaje się rozwiązaniem oryginalnym, świadczącym o inwencji malarza, podobnie jak rozdwojony lwi ogon w godle herbu Rusi.

Następnym zagadnieniem, które warto rozważyć, jest skład omawianego zestawienia herbów i ich kolejność. Jak wcześniej wspomniano, herbów tych jest dziewięć, z czego jeden państwowy (Orzeł Biały), jeden państwowy lub dynastyczny (Pogoń), dwa związane z parą królewską (jagiellońskі i cylejski) oraz pięć ziemskich: sandomierski, ruski, dobrzyński, kujawski i wielkopolski (względnie kaliski). Nie ulega wątpliwości, iż dobór tych herbów był nieprzypadkowy, co wynika z porównania z innymi zestawieniami heraldycznymi powstałymi w późnym średniowieczu. W czasach panowania Kazimierza Wielkiego ukształtował się zespół sześciu herbów oznaczających ówczesne Królestwo Polskie i jego główne terytoria. Poza Orłem Białym w jego skład weszły herby Kujaw, Rusi Czerwonej, Wielkopolski (głowa bawola) oraz ziem sandomierskiej i dobrzyńskiej[88]. Ich przedstawienia zachowały się między innymi we wzmiankowanych już budowlach sakralnych i świeckich z tamtego czasu jako elementy rzeźby dekoracyjnej.

Zespół herbów państwowych i terytorialnych tworzący wieniec wokół wizerunku zasiadającego na tronie monarchy zawiera używana od końca XIV wieku pieczęć majestatyczna Władysława Jagiełły. Znalazło się tam siedem herbów, gdyż do opisanego wyżej zestawu dodano Pogoń. Był to herb Wielkiego Księstwa Litewskiego, a jednocześnie w heraldyce polskiej mógł być traktowany jako jagielloński, obok Podwójnego Krzyża. Stąd też, jak wspomniano, był między innymi umieszczony na dwóch polskich chorągwiach pod Grunwaldem (nadwornej i Zygmunta Korybutowicza). Te same herby znalazły się na pieczęci majestatycznej Władysława Warneńczyka, analogiczna pieczęć jego następcy Kazimierza Jagiellończyka została zaś wzbogacona dodatkowo o herb Prus Królewskich. Z kolei na grobowcu Jagiełły, powstałym zapewne jeszcze za życia monarchy, w 1421 roku, znalazły się po dwa herby z polskim Orłem i Pogonią, ponadto herb Wielkopolski (kaliski), ziemi dobrzyńskiej i Rusi, jako

Croniken und Geschichten, Augsburg 1500, on-line jw.), k. CCVII. Pieczęć Barbary Cylejskiej wydał O. Posse, *Die Siegel der Deutschen Kaiser und Könige von 751 bis 1806*, Bd. II, Dresden 1910, Tafel 18. Kilka źródeł ikonograficznych przedstawiających herb cylejski jest reprodukowanych w pracy O. Neubeckera, *Heraldry. Sources, Symbols and Meaning*, London 1997, s. 146, 188.

[87] Z. Piech, *Monety, pieczęcie i herby*..., s. 246.

[88] S. K. Kuczyński, *Polskie herby ziemskie*..., s. 13.

nowy doszedł też do nich herb ziemi wieluńskiej[89]. Natomiast grobowiec Kazimierza Jagiellończyka z 1492 roku obok dwukrotnie umieszczonej tarczy z Orłem zawiera też Pogoń, herby ziemi dobrzyńskiej i Kujaw, ponadto tarcze z Podwójnym Krzyżem jagiellońskim i godłem austriackim. Jak z tego wynika, sandomierskie herby tworzą zestawienie typowe dla czasów Władysława Jagiełły, wykazując szczególną zbieżność z wieńcem herbowym występującym na jego pieczęci majestatycznej i uzupełnionym o dwa kolejne – jagielloński i cylejski. Zasób herbów na omawianym fryzie był więc ściśle określony, stanowiąc odzwierciedlenie czytelnego programu heraldycznego, o którym będzie mowa w dalszej kolejności.

Należałoby przy okazji rozważyć, czy układ tych herbów na ścianie sandomierskiej świątyni był dowolny, czy też wynikał z ich hierarchii. Przy rozmieszczeniu herbów w jednej linii istniała reguła, że najbardziej dostojne zajmowały miejsca wewnątrz szeregu, mniej znaczące zaś przy obu jego końcach. W wypadku omawianego fryzu najważniejsze były z pewnością Orzeł Biały i Pogoń, znajduje się na nim – licząc od lewej strony – jako czwarty i piąty w kolejności. Pozostałe herby powinny być ustawione naprzemiennie za nimi. Być może należałoby więc uznać, że nadano im następujące ustawienie: Orzeł Biały, Pogoń, Podwójny Krzyż, następnie zaś herby ziemi dobrzyńskiej, Rusi, Kujaw, ziemi sandomierskiej, Wielkopolski (ziemi kaliskiej) i cylejski. Porządek ten odbiega od występującego na pieczęci Władysława Jagiełły, gdzie herby ułożone wokół wizerunku władcy zachowują określoną kolejność – w układzie naprzemianległym, począwszy od góry po prawej stronie heraldycznej. Wygląda ona następująco: Orzeł Biały, Pogoń, herby Wielkopolski (ziemi kaliskiej), ziemi sandomierskiej, Kujaw, ziemi dobrzyńskiej i Rusi[90]. Uznając ten porządek za formalnie wówczas występujący, należy stwierdzić, że na fryzie nie został on uwzględniony. Natomiast z pewnością nie było przypadkowe umieszczenie Orła Białego i Pogoni pośrodku owego szeregu, co w świetle zasad heraldyki wyznacza tym herbom miejsca najważniejsze.

Chcąc ocenić wartość odkrytego fryzu dla badań heraldycznych, należy podkreślić, że mamy tu do czynienia z jednym z niewielu zachowanych średniowiecznych zbiorów polskich herbów państwowo-terytorialnych wykonanych techniką malarską z zastosowaniem barw. Uprzedzając zawarte w dalszej części naszego artykułu ustalenia dotyczące chronologii malowidła, już teraz można stwierdzić, iż jest to prawdopodobnie najstarszy tego rodzaju zabytek w Polsce. W odróżnieniu od XIV-wiecznych przedstawień heraldycznych rzeźbionych czy tłoczonych w masie plastycznej, na podstawie których w herbach można jedynie ustalić w herbach wygląd godeł, ich malowane wizerunki pozwalają na określenie barw i metali występujących w godłach i polach tych herbów. Co więcej, rozbieżności co do szczegółów wyglądu widoczne między herbami odkrytymi w Sandomierzu a ich odpowiednikami znanymi z innych przekazów źródłowych, o ile nie są jedynie efektem późniejszych uszkodzeń i przemalowań, mogą się stać punktem wyjścia do badań nad rozwojem polskiej heraldyki państwowo-terytorialnej w późnym średniowieczu. Już bowiem na tym etapie omawiane tu odkrycie potwierdza obecne wśród badaczy przekonanie, iż w XV wieku kształt herbów ziemskich w Polsce był daleki od stabilizacji[91].

Z herbem cylejskim ściśle wiąże się datowanie fundacji malowideł. W starszej literaturze mamy chronologię określaną na koniec XIV wieku[92] bądź tożsamą z latami panowania Władysława Jagiełły albo Kazimierza Jagiellończyka[93]. Próby uściślenia datacji oscylują zaś wokół 1420 roku, jako daty ostatnich zachowanych rachunków dworu królewskiego, przy braku w tym źródle wzmianek o finansowaniu malarzy w Sandomierzu[94]. Jest to jednak argument *ex silentio*. Kolejny wskazywany moment powstania fresków wiązany jest z objęciem przez Zbigniewa Oleśnickiego biskupstwa krakowskiego, z uwagi na przypisywanie mu przebudowy absydy prezbiterium kolegiaty sandomierskiej, której ściany także są pokryte malowidłem[95]. Hipoteza ta oparta jest na późnej wzmiance Kromera o działalności budowla-

[89] Umieszczenie na sarkofagu Jagiełły herbu ziemi wieluńskiej miało nawiązywać do jej odzyskania przez tego monarchę w 1396 roku, zob. tamże, s. 29.

[90] Zob. Z. Piech, *Monety, pieczęcie i herby*..., s. 45.

[91] S. K. Kuczyński, *Herby w twórczości historycznej Jana Długosza*, [w:] *Sztuka i ideologia XV wieku. Materiały sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk, Warszawa, 1–4 grudnia 1976 r.*, Warszawa 1978, s. 222.

[92] A. Marsówna, *Freski ruskie w katedrze w Sandomierzu*, „Prace Komisji Historii Sztuki" 1930–1934, R. 5, s. XXII.

[93] W. Łuszczkiewicz, *O odkrytych freskach z XV w. w katedrze sandomierskiej*, „Sprawozdania Komisji do Badań Historii Sztuki w Polsce" 1891, t. IV, szp. XLIV–XLV.

[94] *Rachunki dworu króla Władysława Jagiełły i królowej Jadwigi (1388–1420)*, wyd. F. Piekosiński, Kraków 1896.

[95] Ks. J. Rokoszny, dz. cyt., szp. 20; ks. S. Makarewicz, *Bizantyjskie freski bazyliki sandomierskiej w publicystyce ks. Józefa Rokosznego*, [w:] *Ks. Józef Rokoszny (1870–1931). Życie i dzieło. Materiały z sesji. Sandomierz, 19 października 2001 r.*, red. K. Burek, Sandomierz 2003, s. 88.

nej Oleśnickiego na terenie Sandomierza – dziś niebranej pod uwagę przez poważnych badaczy[96]. Trzecią próbę zawężenia chronologii fundacji przedstawił Tadeusz M. Trajdos, uważając lata 1417–1426 za reprezentatywny czas dla „najżywszych związków personalnych dworu z kolegiatą". Początkową cezurę wiązał z „największym przywilejem wystawionym przez króla dla kolegiaty", lecz bez podania podstawy źródłowej[97].

Kolejna ściśle wskazywana data to rok 1426, w którym Jagiełło wydał dokument na rzecz malarza królewskiego i duchownego ruskiego Haila, wynagradzając go za malowanie kościołów, między innymi w ziemi sandomierskiej[98]. Z uwagi jednak na skromny wymiar darowizny Anna Różycka-Bryzek stwierdziła, że zasługi Haila były niewielkie, ograniczały się być może tylko do doradzania królowi. Badaczka ta powiązała powstanie malowideł z narodzinami synów Jagiełły (lata 1424, 1426, 1427) i uznała je za formę dziękczynienia króla za dar potomstwa, jednocześnie kwestionując fakt częstych przyjazdów króla do Sandomierza przed 1424 rokiem[99].

Wszystkie wskazane propozycje datowania, oparte na wnioskowaniu pośrednim bądź argumentach pozaźródłowych, muszą ustąpić informacji chronologicznej wynikającej z odkrycia fryzu i włączenia do niego herbu cylejskiego. Wiąże on fundację całych fresków z latami panowania królowej Anny, z ewentualnością rozciągnięcia tego czasu na lata następujące po jej śmierci. Fryz heraldyczny, a wraz z nim reszta sandomierskich malowideł, nie jest jedynym polskim zabytkiem, którego chronologię wyznacza herb cylejski. Badacze w przeszłości brali pod uwagę rzadkie występowanie tego herbu i jednostkowe posługiwanie się nim przy datowaniu kościoła w Gosławicach i berła rektorskiego Uniwersytetu Jagiellońskiego. Pierwszy z tych zabytków, fundowany przez Andrzeja Łaskarza, prawdopodobnie w latach 1418–1426 i konsekrowany w 1441 roku, ozdobiony jest zespołem rzeźb herbowych, w tym Orłem Białym, krzyżem jagiellońskim, herbem papieża Marcina V i wieloma polskimi herbami szlacheckimi, wśród których – w prezbiterium – znajdziemy herb przypisywany Annie Cylejskiej. Warto przytoczyć Andrzeja Grzybkowskiego, który zakładając pośrednie związki fundatora z królową, pisał: „Identyfikacja herbu hr. cylejskich z królową Anna zmarłą w 1416 roku nie oznacza, że data ta stanowić musi górną granicę czasu budowy. Herb ten mógł mieć charakter kommemoracyjny, ilustrujący pamięć uczestnictwa królowej w idei fundacji czy poglądy polityczne Andrzeja Laskarego"[100]. Jerzy Łojko tłumaczył obecność tego herbu bezpośrednimi związkami z Łaskarzem, w ramach aktywności politycznej królowej, która miała wpływ na zbliżenie polsko-węgierskie[101]. Dalsza dyskusja przyniosła propozycję określenia czasu powstania idei fundacji na rok wiktorii grunwaldzkiej, a terminu realizacji prezbiterium kościoła na lata 1411–1416[102].

Kolejny zabytek to najstarsze rektorskie berło Uniwersytetu Jagiellońskiego, tak zwane berło królowej Jadwigi, fundowane przez Władysława Jagiełłę. Znajduje się na nim dziesięć herbów w zaburzonym porządku hierarchicznym. Herb Anny Cylejskiej występuje po herbach państwowych i rycerskich, między innymi Orle Białym, Pogoni oraz herbie andegaweńskim. Interesująca jest osoba, dla której wykonano to insygnium, a jest nią, według koncepcji Stefana K. Kuczyńskiego, Mikołaj z Pyzdr, rektor Uniwersytetu w latach 1405–1406. Wskazuje na niego umieszczony na szczycie berła herb ziemi kaliskiej, z której Mikołaj pochodził[103]. Warto zauważyć, że ten bliski współ-

[96] F. Kiryk, *Związki Zbigniewa Oleśnickiego z Sandomierzem i ziemią sandomierską*, [w:] *Zbigniew Oleśnicki. Książę Kościoła i mąż stanu. Materiały z Konferencji. Sandomierz 20–21 maja 2005 roku*, red. F. Kiryk, Z. Noga, Kraków 2006, s. 271–280.

[97] T. M. Trajdos, *Treści ideowe i kręgi stylistyczne polichromii bizantyjskich w Polsce za panowania Władysława II Jagiełły (1386–1434)*, „Zeszyty Naukowe Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Gdańskiego. Slawistyka" 1982, nr 3, s. 168.

[98] B. Wyrozumska, *Dokument Władysława Jagiełły z 1426 r. dla popa Haila*, „Prace Komisji Wschodnioeuropejskiej Polskiej Akademii Umiejętności" 1997, T. 4, s. 19–23.

[99] A. Różycka Bryzek, *Cykl maryjny we freskach „graeco opere" fundacji Władysława Jagiełły w katedrze sandomierskiej*, „Modus. Prace z Historii Sztuki" 2006, t. VII, s. 49–52.

[100] A. Grzybkowski, *Kościół w Gosławicach. Zagadnienie genezy*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki" 1971, t. 16, z. 4, s. 301–303.

[101] J. Łojko, *Idea fundacji kościoła w Gosławicach a dyplomacja polska na początku XV wieku*,„Rocznik Koniński" 1976, t. 6, s. 14–17; tenże, *Średniowieczne herby polskie*, Poznań 1985, s. 124–130.

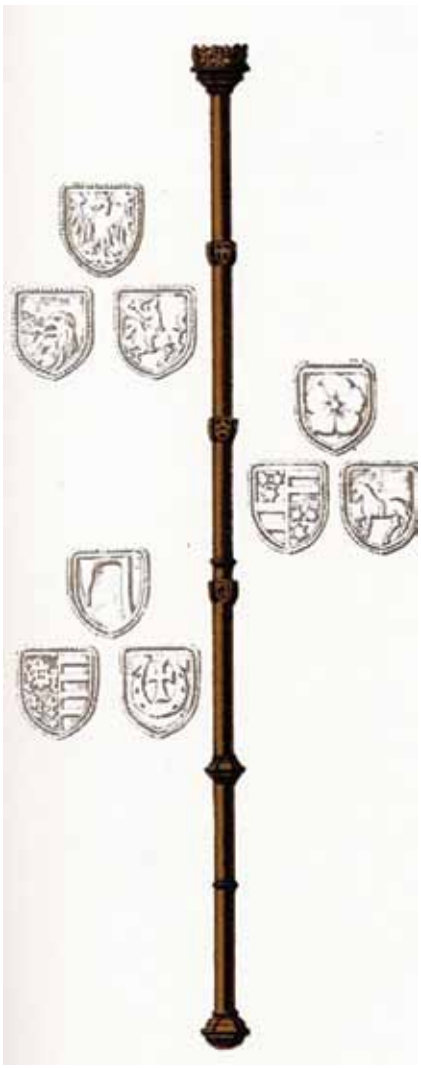
[102] B. Rogalski, *Jeszcze o wystroju heraldycznym kościoła św. Andrzeja Apostoła w Gosławicach*, „Rocznik Polskiego Towarzystwa Heraldycznego" nowej serii, 1999, t. 4, s. 203–217; A. Grzybkowski, *Dyskusja nad Gosławicami*, tamże, s. 238–240.

[103] S. K. Kuczyński, *Jeszcze o najstarszym berle...*, s. 197, 201–202. Autor ten w pracy *Polskie herby ziemskie* (s. 40) wycofał się z identyfikowania tego herbu z Mikołajem z Pyzdr. Wcześniej A. Bochnak w swojej książce *Les insignes de l'Université Jagiellonne* (Cracovie 1962) nie-

Fot. 6. Herb cylejski w kościele w Gosławicach. Fot. Marcin Walkowiak

pracownik Andrzeja Łaskarza miał wiele związków z kolegiatą sandomierską. Od roku 1404 do śmierci był tam archidiakonem, obdarował czynszem mansjonarzy sandomierskich, a wikariuszom ofiarował swój księgozbiór[104]. S. K. Kuczyński przy okazji swojej interpretacji przekazał informację o dwóch pieczęciach z herbem cylejskim w zasobie AGAD-u[105]. Obecność herbu cylejskiego na berle tłumaczy się wyrazem czci dla królowej, względami kurtuazyjnymi lub donacjami na rzecz Uniwersytetu[106].

Następnym zabytkiem ozdobionym herbem cylejskim jest chrzcielnica ze średniowiecznego kościoła św. Szczepana w Krakowie, dziś znajdująca się w nowym kościele pod tym samym wezwaniem. W historiografii brak interpretacji zespołu herbów tam występujących, ale i na jego retrospektywny charakter wskazuje umieszczenie między innymi herbów dwóch pierwszych żon Jagiełły i data fundacji – 1425 rok[107], która została



Fot. 7. Berło rektorskie UJ, za: *Wzory sztuki średniowiecznej i z epoki Odrodzenia po koniec wieku XVII w. dawnej Polsce*, wyd. przez A. Przezdzieckiego i E. Rastawieckiego, s. II, Warszawa 1855–1858

dokonana przez proboszcza Stanisława Roja, będącego między innymi kanonikiem krakowskim, sandomierskim i gnieźnieńskim[108].

Do tego zestawu należy dołączyć herb cylejski formowany na kaflu z pieca herbowego z Jankowa Dolnego w Wielkopolsce. Został odkryty w 1990 roku wśród wielu ciekawych kafli heraldycznych, nieposiadających dotąd interpretacji heraldycznej. Pochodził z posiadłości Dobiesława podsędka kaliskiego (występującego w latach 1419–1430) lub jego synów[109].

prawidłowo zidentyfikował herb hrabiów cylejskich jako „Armoiries de la Terre de Sandomierz" (s. 11–14).

[104] M. Kowalczyk, *Mikołaj z Pyzdr*, [w:] PSB, t. 21, Kraków 1976, s. 135–136; L. Poniewozik, *Prałaci i kanonicy sandomierscy w okresie średniowiecza*, Toruń 2004, s. 261–263.

[105] S. K. Kuczyński, *Jeszcze o najstarszym berle...*, s. 196–199.

[106] Tamże, s. 200, 206; J. Łojko, *Idea fundacji kościoła...*, s. 15.

[107] M. S. Cerchowie, F. Kopera, *Pomniki Krakowa*, Kraków–Warszawa 1904, t. 1, s. 154; J. Łojko, *Idea fundacji kościoła...*, s. 23, przypis 46.

[108] M. Michalewiczowa, *Roj (Roy) Stanisław*, [w:] PSB, t. 31, Wrocław 1988–1989, s. 503–504; L. Poniewozik, dz. cyt., s. 300–302.

[109] *Urzędnicy dawnej Rzeczypospolitej XII–XVIII wieku. Spisy*, red. A. Gąsiorowski, t. I: *Wielkopolska*, z. 1: *Urzędnicy wielkopolscy XII–XV wieku*, oprac. M. Bielińska, A. Gąsiorowski, J. Łojko, Wrocław 1985, s. 119, nr 164;

Fot. 8. Chrzcielnica z kościoła Świętego Szczepana w Krakowie, za: M. S. Cerchowie, F. Kopera, *Pomniki Krakowa*, Kraków–Warszawa 1904, t. 1

Te, zapewne nie wszystkie zachowane, zabytki herbu cylejskiego mogą świadczyć o szerokim zasięgu posługiwania się znakiem dynastycznym przez drugą żonę Jagiełły[110]. Mówią zarówno o jego dobrej recepcji w obiegu społecznym, jak i akceptacji osoby, którą reprezentował. Miała na to wpływ idea powrotu do korzeni piastowskich, których nosicielem była królowa[111]. Datacja nie-

Fot. 9. Herb cylejski na chrzcielnicy z kościoła Świętego Szczepana w Krakowie. Fot. Tomisław Giergiel

których zabytków rozszerza możliwość użycia herbu cylejskiego na lata po śmierci Anny i symbolizuje trwanie tego programu polityczno-dynastycznego. Wszak do 1424 roku za jedyną dziedziczkę Królestwa była uznawana Jadwiga, jedyna córka Anny i Władysława, zmarła w 1431 roku[112].

Przyczyny umieszczenia malowideł bizantyńskich w polskich świątyniach A. Różycka-Bryzek upatrywała w prywatnych upodobaniach Władysława Jagiełły, wyniesionych z kręgu prawosławnego[113]. Tadeusz M. Trajdos upatrywał odmiennie powody tych fundacji. Twierdził, że utrwalenie w cyklu fresków treści służących kultowi publicznemu i osobistemu króla pozwoliło mu „utożsamić się z typem pobożności obowiązującej w społeczności katolickiej"[114]. Czesław Deptuła uważał, iż była to artystyczna manifestacja jedności chrześcijaństwa[115]. Podobnie genezę malowideł rozumiał Przemysław Mrozowski, a Wojciech Drelicharz stwierdził, że król, wprowadzając tematy wschodnie, chciał powiedzieć, „kim jest i skąd przychodzi"[116].

C. Strzyżewski, *Gotyckie i renesansowe kafle z Jankowa Dolnego*, [w:] *Kafle gotyckie i renesansowe na ziemiach polskich*, Gniezno 1993, s. 38; *Katalog kafli*, [w:] tamże, s. 130; T. Janiak, *Kafle gotyckie w zbiorach Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie*, Gniezno 2003, s. 19, 58; *Monarchia Jagiellonów: 1399–1586*, red. M. Derwich, Warszawa–Wrocław 2003, fot. na s. 26.

[110] Na ziemiach polskich w XV wieku herbu cylejskiego używała jeszcze inna żona polskiego władcy i kuzynka Anny, pochodząca z Cilli księżna Małgorzata, żona księcia cieszyńskiego Władysława, która zmarła w 1480 roku, a jej nagrobek z herbem rodowym znajdował się w kolegiacie w Głogowie; używała także pieczęci z tym herbem, patrz: M. Kaganiec, *Heraldyka Piastów śląskich: 1146–1707*, Katowice 1992, s. 142, 154; B. Czechowicz, *Nagrobki późnogotyckie na Śląsku*, Wrocław 2003, s. 119–121 oraz il. 34–35.

[111] F. Sikora, *W sprawie małżeństwa Władysława Jagiełły z Anną Cylejską*, [w:] *Personae. Colligationes. Facta*, Toruń 1991, s. 93–103.

[112] G. Małaczyńska, *Jadwiga, (1408–1431), królewna polska*, [w:] PSB, t. 10, Wrocław 1962–1964, s. 301–304; J. Tęgowski, *Pierwsze pokolenia...*, s. 132–136.

[113] A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła ścienne w kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu*, [w:] *Studia do Dziejów Wawelu*, t. 3, Kraków 1968, s. 176; taż, *Malowidła „greckie"...*, s. 7.

[114] T. M. Trajdos, dz. cyt., s. 168.

[115] C. Deptuła, *Z zagadnień relacji pomiędzy sztuką, polityką i programami unii kościelnej w państwie polsko-litewskim XV wieku*, „Summarum" 1995/1996, R. 24/25, s. 138.

[116] P. Mrozowski, *Sztuka jako narzędzie władzy królewskiej w Polsce*, [w:] *Dzieło sztuki: źródło ikonograficzne, czy coś więcej? Materiały sympozjum XVII Powszechnego Zjazdu Historyków w Krakowie. 15–18 września 2004*, red. M. Fabiański, Warszawa 2005, s. 74; W. Drelicharz, *Kolegiata wiślicka jako miejsce wizualnego dialogu monarchy ze społeczeństwem w XIV–XV wieku*, [w:] *Przeszłość jest czasem*

Problem genezy i funkcji malowideł sandomierskich może rozjaśnić próba wskazania roli, jaką odgrywał sam fryz heraldyczny. Wyraźnie rysują się powody umieszczenia we fryzie, a tym samym funkcja Podwójnego Krzyża Jagiełły. Osobisty herb króla, występujący dwukrotnie w cyklu fresków lubelskich, był traktowany jako element wątku fundatorskiego[117]. Czy taką rolę pełni też w Sandomierzu? Obecność herbu cylejskiego królowej zdaje się wzmacniać taką tezę i wskazywać może na rozbudowanie treści ideowych fryzu. Aby je naświetlić, należy zauważyć, że usytuowano go w budowli, którą w momencie fundacji zaopatrzono w zworniki zdobione kompletem herbów ziemskich. Są one dobrze opracowane, a z dyskusji wynika, że herby ziemskie przez zasadę *pars pro toto* manifestują struktury społeczne, militarne czy sądowe[118]. Należy też pamiętać o funkcjonowaniu takich znaków na pieczęci majestatycznej Jagiełły. W bogatej literaturze przedmiotu jedynie Zenon Piech sugerował związek pomiędzy tym złożonym wyobrażeniem pieczętnym a zestawem herbów ze zworników fundacji Kazimierzowskich[119]. Fryz sandomierski wpisuje się w tę relację, ale tworzy sytuację wyjątkową, gdyż nanosząc mapę fundacji fresków bizantyńsko-ruskich na lokalizację wspomnianych zworników, widzimy, że te zabytki kumulują się tylko w kolegiacie sandomierskiej i wiślickiej, lecz w tej ostatniej freski zachowały się fragmentarycznie. W pozostałych ośrodkach Jagiełłowe malowidła powstawały bez sąsiedztwa heraldyki ziemskiej. Inaczej było w Sandomierzu, badacze uznali tutejsze zworniki za „dekorację, w którą Jagiełło wpisał nową polichromię"[120]. Ozdobienie jej fryzem oznacza, iż jego twórca zainspirowany był zwornikami – środkiem średniowiecznej komunikacji – i jest to związek o wiele bardziej namacalny niż w przypadku relacji z wyobrażeniem sfragistycznym. Tym bardziej że zależność tę widzimy też w takim samym doborze i ilości herbów ziemskich (na zwornikach katedry herb Kujaw jest przedstawiony dwukrotnie), z uwzględnieniem herbów pary królewskiej i Litwy[121]. Widzimy tu też nawiązanie do symboliki władzy ostatniego Piasta, do której zostały wplecione nowe znaki, mówiące o zmianach na tronie (Podwójny Krzyż) i w państwie (Pogoń). Immanentnym nośnikiem tych treści jest herb drugiej żony Jagiełły, nie kto inny, ale Anna została żoną Jagiełły, gdyż była descendentką Kazimierza Wielkiego, a jej małżeństwo miało legitymizować władzę króla Władysława. W ten sposób ukazano – w postaci monumentalnej – oficjalny zestaw składników idei państwowej w okresie rządów po przezwyciężeniu kryzysu dynastycznego. Dyskusja na temat tego kryzysu jeszcze się nie zakończyła, lecz polemiści są zgodni co do osłabienia pozycji Jagiełły po śmierci Jadwigi, jeżeli próbował on „zręczną grą" wzmocnić swą władzę w Polsce, a ród hrabiów Cylii stał się jej „genealogicznym stabilizatorem"[122]. Pamiętajmy, że herby ziemskie zestawione na budowlach fundowanych przez króla Kazimierza także miały mówić między innymi o przezwyciężeniu kryzysu w państwie, choć były to zdarzenia innej miary.

Na fryzie sandomierskim herby pary królewskiej zostały włączone do szerszego zespołu symboli, identycznie jak miało to miejsce w Gosławicach, Jankowie Dolnym i krakowskim kościele św. Szczepana. Mówi to o równorzędnym traktowaniu królowej i jej bliskiej współpracy z małżonkiem. W ten sposób wyrażona jest też godność Anny i pochodzenie z dostojnego rodu.

narodzin: z dziejów Wiślicy i jej związków z Krakowem. Materiały z sympozjum historycznego zorganizowanego w Wiślicy 23 października 2005 roku, red. A. Waśko, J. Smołucha, Kraków 2006, s. 56.

[117] A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy zamku lubelskiego*, Warszawa 1983, s. 122; Z. Piech, *Monety, pieczęcie i herby*..., s. 246.

[118] Podstawowa literatura: J. Gadomski, *Funkcja kościołów fundacji Kazimierza Wielkiego w świetle heraldycznej rzeźby architektonicznej*, [w:] *Funkcja dzieła sztuki*, Warszawa 1972, s. 103–117; tenże, *Sale gotyckie w domu przy Rynku Głównym 17 w Krakowie i ich dekoracja rzeźbiarska*, [w:] *Sztuka i ideologia XIV wieku*, red. P. Skubiszewski, Warszawa 1975, s. 101–117; S. K. Kuczyński, *Polskie herby ziemskie*..., s. 13–22; Z. Piech, *Monety, pieczęcie i herby*..., s. 288, 292; M. Walczak, dz. cyt., s. 288–405.

[119] Z. Piech, *Monety, pieczęcie i herby*..., s. 292.

[120] T. M. Trajdos, dz. cyt., s. 168.

[121] Przedstawienie na środkowym zworniku nawy południowej dawniejsza literatura identyfikowała ze znakiem Królestwa (lub ziemi krakowskiej). Jest tam jednak Orzeł dwugłowy w koronie, który Z. Piech, w recenzji książki S. K. Kuczyńskiego, *Polskie herby ziemskie*..., w „Kwartalniku Historycznym" 1995, R. 102, nr 1, s. 100 i M. Walczak, dz. cyt., s. 342 oraz il. 290 uważają za herb ziemi przemyskiej. Nie zmienia to naszej koncepcji, gdyż twórca fryzu, inspirując się wystrojem heraldycznym zworników, mógł uznać – dysponując okiem nieuzbrojonym – omawiane przedstawienie za Orła Białego.

[122] J. Nikodem, *Problem legitymizacji władzy Władysława Jagiełły w 1399 roku*, [w:] *Nihil superfluum esse. Studia z dziejów średniowiecza ofiarowane Profesor Jadwidze Krzyżaniakowej*, red. J. Strzelczyk, J. Dobosz przy współpracy Z. Górczaka, P. Pokory, K. Ratajczaka, M. Zwierzykowskiego, Poznań 2000, s. 400; J. Kurtyka; *Jeszcze o kryzysie legitymizacyjnym i pozycji namiestniczej kasztelana oraz starosty krakowskiego Jana z Tęczyna w latach 1399–1402*, [w:] *Średniowiecze polskie i powszechne*, t. IV, red. I. Panic, J. Sperka, Katowice 2007, s. 217.

Fot. 10. Fragment drzewa genealogicznego Jagiellonów. W górnym rzędzie drugi z lewej Jagiełło, czwarta Anna Cylejska. W dolnym rzędzie druga z lewej królewna Jadwiga. Justus Ludwik Decjusz, *De Sigismundi Regis temporibus*, Kraków 1521

Co prawda nie znamy osobnego zestawienia tych dwóch herbów, które stanowiłoby analogię do zespołu dwóch zworników z herbem króla Władysława i Andegawenów w tak zwanej sali Jadwigi i Jagiełły na parterze zamku wawelskiego[123]. Należy jednak zauważyć, że heraldyczne podkreślanie wspólnych fundacji było właściwe i z różnych względów możliwe tylko w przypadku pierwszej i drugiej żony królewskiej. Wydaje się więc, że fakt włączenia do cyklu fresków fryzu heraldycznego wzmacnia państwowe tło fundacji całej kompozycji malarskiej, wyrażone środkami należącymi do świata profanum. Herb cylejski łączy ją z przodkiem Anny – fundatorem kolegiaty, Kazimierzem Wielkim. Takiej koncepcji nie wyklucza, lecz wzmacnia związek z sacrum, w wielkich tematach oddanych biegle przez ruskich mistrzów. Może to tylko potwierdzić ewentualne wystąpienie na sandomierskich freskach portretów Jagiełły. Dalsze badania powinny zweryfikować tę hipotezę, ale jest ona uprawniona ze względu na taką identyfikację w Kaplicy Trójcy Świętej w Lublinie[124]. Zabieg ten ma kontynuację także w scenie Pokłonu Trzech Króli w dyptyku Matki Boskiej Bolesnej w katedrze wawelskiej, ufundowanym około 1480 roku przez Elżbietę Rakuszankę[125].

Zestawiając wnioski z tych rozważań, otrzymujemy łańcuch znaczeniowy łączący określone osoby: kolegiata i zworniki (Kazimierz) – freski i fryz (Władysław i Anna). Widoczna tutaj więź zachodzi na trzech płaszczyznach: fundacyjnej, heraldycznej i genealogicznej. Komunikat ten był dla człowieka średniowiecza (i jest nadal) bardzo czytelny – informował o ciągłości dynastycznej.

Szukając funkcji fryzu heraldycznego, dla których został umieszczony na ścianie prezbiterium po stronie Ewangelii, należy się zastanowić, czy nie wskazuje on na miejsce przebywania władcy podczas jego odwiedzin w kolegiacie. Jak wspomnieliśmy, wielu badaczy (opierając się na itinerarium Jagiełły A. Gąsiorowskiego) wyznaczało momenty powstania malowideł na okresy intensywniejszych odwiedzin króla. Z itinerarium i ważnych w tym wypadku jego uzupełnień wynika regularność przyjazdów do Sandomierza przez całe panowanie[126]. Liczba tych wizyt jest ogromna, bliska siedemdziesięciu. Pewnego rodzaju fenomenem jest 25-krotna obecność władcy na święcie Narodzenia NMP w Sandomierzu[127]. Pomimo bogactwa tych danych źródła zapewne nie przekazały in-

[123] Z. Piech, *Monety, pieczęcie i herby*..., s. 245.

[124] T. M. Trajdos, dz. cyt., s. 159–162; A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy*..., s. 117–122.

[125] M. Walicki, *Gotyk, renesans, wczesny manieryzm*, Warszawa 1961, s. 312, il. 81. Ostatnio obraz reprodukowany na okładce książki J. Tęgowskiego, *Pierwsze pokolenia*...

[126] A. Gąsiorowski, *Itinerarium króla Władysława Jagiełły 1386–1434*, Warszawa 1972, passim; K. Jasiński, *Uwagi o itinerarium króla Władysława Jagiełły*, „Studia Źródłoznawcze" 1976, t. 20, s. 227–231; A. Gąsiorowski, I. Skierska, *Średniowieczna monarchia objazdowa. Władca w centralnych ośrodkach państwa*, [w:] *Sedes regni principales. Materiały z konferencji, Sandomierz 20–21 października 1997 r.*, red. B. Trelińska, Sandomierz 1999, s. 78–80; P. Węcowski, *Działalność publiczna możnowładztwa małopolskiego w późnym średniowieczu. Itineraria kasztelanów i wojewodów krakowskich w czasach panowania Władysława Jagiełły (1386–1434)*, Warszawa 1998, s. 180–185; J. Tęgowski, *Kilka uzupełnień do itinerarium króla Władysława Jagiełły*, „Studia Źródłoznawcze" 2003, t. 41, s. 77–85.

[127] A. Gąsiorowski, *Święta Pańskie w praktyce objazdów króla Władysława Jagiełły*, [w:] *Europa Środkowa i Wschod-*

Fot. 11. Widok na miasto Celje z zamku. Fot. Tomisław Giergiel

Fot. 12. Zamek w Celje. Fot. Tomisław Giergiel

formacji o wszystkich uczestnictwach króla w tej uroczystości. O jego obecności w kolegiacie domniemywać także należy, gdy źródła wzmiankują o pobycie w Koprzywnicy czy w Opatowie, jako punktach etapowych na drodze do Sandomierza[128]. W obliczu bezprecedensowej ilości pobytów władcy w tym mieście i jego najważniejszej świątyni uprawdopodobnia się domysł funkcjonowania stałego miejsca odbywania praktyk religijnych. Oczywiście przebieg wizyt króla nie ograniczał się jedynie do świętowania, przykładem świeckiej czynności jest wystawianie w Sandomierzu dokumentów, między innymi przywileju dla tego miasta 13 lutego 1410 roku, zwalniającego od posług komunikacyjnych[129].

Obserwacja itinerariów pozwala na potwierdzenie pobytów króla w Sandomierzu w każdym roku trwania małżeństwa z Anną Cylejską. Przez czternaście lat panowania Anny Jagiełło był tutaj aż dwadzieścia razy (w ciągu tego czasu można wyznaczyć sześć lat, kiedy był w tym mieście dwukrotne). Wynikało to z trasy objazdów państwa: pierwszy pobyt miał miejsce w zapusty lub w pierwszych dniach postu, po powrocie z Litwy, bezpośrednio z Jedlni. Były to terminy lutowo-marcowe, trudniejsze do uchwycenia, bo zależne od ruchomego cyklu świąt Pańskich[130]. Drugi pobyt wypadał w trakcie podróży po Małopolsce (król przyjeżdżał bezpośrednio z Opatowa), wówczas władca starał się być w Sandomierzu w święto Narodzenia NMP. Wyjątkiem były lata wojenne, które zaburzały tę regularność, a przypadały właśnie na drugie małżeństwo Jagiełły.

Źródła nie przekazują informacji o pobytach w Sandomierzu Anny Cylejskiej na święcie patronalnym kolegiaty, lecz można się domyślać jej obecności w tym mieście w innych terminach, możliwych do zrekonstruowania na podstawie cykliczności objazdów królewskich[131]. Po bożonarodzeniowym pobycie na Litwie władca wracał przez Jedlnię. Tam spotykał się z królową spędzającą Boże Narodzenie w Krakowie. Zdarzało się, że „wyjeżdżała naprzeciw" króla, gdy wyruszył już z Jedlni, i spotkanie następowało w Opatowie, po czym zapewne zjeżdżano do Sandomierza, lecz źródła odnotowywały

nia w polityce Piastów, red. K. Zielińska-Melkowska, Toruń 1997, s. 294.

[128] Do „typowych tras objazdów" odcinek Opatów–Sandomierz zaliczył K. Jasiński, dz. cyt., s. 373, p. 36.

[129] *Kodeks dyplomatyczny Małopolski,* t. 4, wyd. Fr. Piekosiński, Kraków 1905, nr 1117, s. 121–122. W. Fałkowski, *Seria przywilejów miejskich Władysława Jagiełły z 1409 r.*, [w:] *Czas, przestrzeń, praca w dawnych miastach: studia ofiarowane Henrykowi Samsonowiczowi w sześćdziesiątą rocznicę urodzin*, red. A. Wyrobisz, M. Tymowski, Warszawa 1991, s. 335.

[130] A. Gąsiorowski, *Święta Pańskie*..., s. 295.

[131] G. Rutkowska, *Itineraria żon króla Władysława Jagiełły*, „Roczniki Historyczne" 1998, R. LXIV, s. 59–73, 84–102.

tylko pobyt Władysława. Spotkania mogły się też odbywać w samym Sandomierzu.

Fryz heraldyczny nie tylko ozdabiał i wskazywał miejsce króla (pary królewskiej), ale przypomnijmy, że zestaw herbów państwowych i ziemskich w sposób symboliczny przedstawiał zakres terytorialny władzy, która mogła być uroczyście wykonywana przy różnych okazjach. Zakładając taką funkcję fryzu, należy za jego daleką analogię uznać tkaninę z Orłami rozpiętą na zaplecku tronu w pieczęci majestatycznej Jagiełły. Fryz, z uwagi na to, że rozciąga się 3,65 m nad posadzką prezbiterium, stanowiłby górne *ornamentum* tej przestrzeni, jednocześnie wprowadzając treści władzy do narracji religijnej malowideł, których był częścią. Miejsce umieszczenia fryzu sandomierskiego nad ławkami kanonickimi na pewno nie było przypadkowe, gdyż jak pisała s. Urszula Borkowska w artykule o ceremoniale religijnym Jagiellonów: „Jedynie król mógł usiąść w czasie kazania w stallach”[132]. Ponadto polski władca był patronem kolegiaty sandomierskiej.

Zastanawiając się nad tym szczególnym miejscem usytuowania fryzu, warto przypomnieć, że po odzyskaniu insygniów królewskich przez Jagiełłę w 1412 roku zostały one umieszczone „in stallis” („supra locum Sue stacionis in stallis publice iussit exponi pro populi leticia et admiracione”[133]). Ostatnio otrzymaliśmy dosłowne tłumaczenie tego określenia przez wydawców Annales, lecz warto przytoczyć tłumaczenie Karola Mecherzyńskiego: „Władysław król, podczas nabożeństwa w kościele parafialnym Krakowskim P. Maryi, kazał ponad miejscem kędy w stallach zasiadał, umieścić rzeczoną koronę, miecz, jabłko i berło”[134]. Wszak insygnia musiały być wywyższone, jeżeli miały być oglądane przez ludność.

Późniejsze chronologicznie, ale instruktywne są wzmianki Długosza o odbywaniu przez Jagiełłę w kolegiacie sandomierskiej lub w jej pobliżu ważnych ceremonii. Już po śmierci Anny, ale za życia królewny Jadwigi, król podejmował w tej świątyni metropolitę Focjusza, który według T. M. Trajdosa „miał okazję przyjrzeć się malowidłom”[135]. Podczas tej samej obecności króla w Sandomierzu książęta mazowieccy „Wladislao regi et Regno Polonie in corona et ornamentis regiis in thalamo circa turrim castri Sandomiriensis preparato cum omnibus suis terris et vasallis fecerunt publicum fidelitatis et subbieccionis omagium”[136]. Według ostatniego tłumaczenia odbyło się to „w sali ozdobionej koroną i emblematami królewskimi koło wieży”, a według Mecherzyńskiego książęta mazowieccy hołd „składali Władysławowi królowi Polskiemu, siedzącemu w koronie i ozdobach królewskich na majestacie, podle wieży zamku Sandomierskiego ustawionym”[137].

Inne wydarzenie, zapewne już po wykonaniu fryzu, miało miejsce w 1433 roku. Jagiełło po sumie drugiej niedzieli postu tego roku przyjmował w kolegiacie sandomierskiej poselstwo soboru bazylejskiego[138]. Możemy być pewni, że odkryty fryz heraldyczny należał wówczas do ornamentów królewskiego majestatu.

Można przywołać też przykład z innej epoki. Na „drzeworycie sejmowym” z 1506 roku króla na tronie i pozostałe stany sejmujące otacza wieniec herbów państwowych, dynastycznych i ziemskich. Co prawda Barbara Miodońska za realnie istniejące uznała tylko tarcze zdobiące zaplecek tronu, a pozostałe za zawieszone w abstrakcyjnej (idealnej) przestrzeni, lecz dostarczyła argumentów za stwierdzeniem, iż „dekorowanie tarczami herbowymi tronu, pokrywających go tkanin oraz baldachimu nad tronem stanowiło ogólnie przyjętą praktykę”[139].

Analizę fryzu heraldycznego ułatwić może wystrój kolegiaty sandomierskiej. Warto tu przytoczyć słowa T. Lalika. Ten wybitny mediewista

---

[132] U. Borkowska, *Codzienny i odświętny ceremoniał religijny na dworze Jagiellonów*, [w:] *Theatrum ceremoniale na dworze książąt i królów polskich. Materiały konferencji naukowej zorganizowanej przez Zamek Królewski na Wawelu i Instytut Historii Uniwersytetu Jagiellońskiego w dniach 23–25 marca 1998*, red. M. Markiewicz, R. Skowron, Kraków 1999, s. 73.

[133] F. Sikora, *Sprawa insygnialna 1370–1412 a genealogia Rożnów*, „Rocznik Polskiego Towarzystwa Heraldycznego” 1993, t. 1, s. 39–58; Annales, L. 10 et 11, Varsaviae 1997, s. 208.

[134] Roczniki, Ks. 10 i 11, Warszawa 1982, s. 237; *Jana Długosza kanonika krakowskiego Dziejów Polskich ksiąg dwanaście*, wyd. A. Przeździecki, ks. 11, 12, t. IV, Kraków 1869, s. 135.

[135] T. M. Trajdos, dz. cyt., s. 168.

[136] Annales, L. 11, Varsaviae 2000, s. 240. O znaczeniu użytego przez Długosza słowa *thalamus*: M. Rokosz, *Ceremonia hołdu pokoronacyjnego na rynku krakowskim*, [w:] *Historia vero testis temporum. Księga jubileuszowa poświęcona Profesorowi Krzysztofowi Baczkowskiemu w 70. rocznicę urodzin*, red. J. Smołucha, A. Waśko, T. Graff, P. F. Nowakowski, Kraków 2008, s. 545, przypis 33.

[137] Roczniki, Ks. 11, Warszawa 1985, s. 253; *Jana Długosza kanonika krakowskiego Dziejów Polskich ksiąg dwanaście*, ks. 11, 12, t. IV, Kraków 1869, s. 331. Patrz Z. Dalewski, *Ceremoniał hołdu lennego w Polsce późnego średniowiecza*, [w:] *Theatrum ceremoniale...*, s. 36, gdzie sprostowano błędną datę tego wydarzenia podaną przez Długosza.

[138] Annales, L. 11 et 12, Varsaviae 2001, s. 79.

[139] B. Miodońska, dz. cyt., s. 22, 33, 37.

pisał, że „element narodowy splatał się w niej z kultowym, w sposób nieczęsto spotykany w ówczesnym budownictwie sakralnym. Całość tworzyła jakby wymarzoną oprawę do obchodów święta Rozesłania Apostołów”[140], uroczyście obchodzonego w każdą rocznicę zwycięstwa pod Grunwaldem. W swoich rozważaniach oparł się wyłącznie na źródłach pisanych, lecz Rozesłanie Apostołów znajdziemy wśród scen Jagiełłowych malowideł. Scena ta nie miała bezpośredniego związku z wątkiem maryjnym – została więc zaplanowana w powiązaniu z konkretnym zapotrzebowaniem religijno-patriotycznym i politycznym[141]. Wyznacza to terminus *post quem* powstania fresków i odpowiada panowaniu królowej Anny.

Kolegiata sandomierska prócz wezwania Najświętszej Maryi Panny od około 1382 roku posiadała patrocinium Dwunastu Apostołów[142]. Można więc postawić hipotezę, iż z racji tego tytułu świątynia mogła być szczególnie predestynowana do obchodów rocznicy zwycięstwa nad największym wrogiem Królestwa, natomiast scena Rozesłania mogła nawiązywać jednocześnie do wezwania kolegiaty i do bitwy pod Grunwaldem. Umieszczono ją na południowej ścianie prezbiterium kolegiaty, dokładnie naprzeciw odkrytego fryzu i prawdopodobnego miejsca zasiadania władcy[143]. Fakt ten jest ikonograficznym dowodem na prawdziwość wniosków przytoczonego badacza, a usytuowanie sceny mówi o manifestacji treści narodowych i przypominaniu chwały zwycięskiego wodza w celu umacniania obecnego majestatu królewskiego. Formułowany we wcześniejszej literaturze na podstawie motywu Rozesłania „program Łaski Opatrzności nad Koroną Polską” w obliczu odkrytego fryzu staje się realny i dosłowny[144]. Miejsce usytuowania fryzu w całym zespole malowideł i wnętrzu kolegiaty, ich forma, wielkość i treść mówią, że odkryty został fragment królewskiej przestrzeni ceremonialnej, dodajmy, że słabo naświetlony w polskich źródłach średniowiecznych. Nieprzypadkowo więc fryz został umieszczony u podnóża sceny dominującej w całym prezbiterium, w ten sposób wiążąc z tą sceną ideę *regnum*.

Warto zastanowić się nad obecnością na fryzie herbu Anny Cylejskiej. Wszak herb rodowy małżonki królewskiej nie należał do oficjalnego zestawienia znanego z pieczęci królewskiej. Nie znajdziemy go na zwornikach królewskich budowli ani na nagrobku władcy. Przykłady użycia herbu królowej świadczą raczej o osobistych związkach z ludźmi lub miejscem (symbolem) eksponowania, głównie na prywatnych fundacjach. Włączenie do fryzu herbu cylejskiego może być śladem funkcjonowania współfundatorki fresków, królowej Anny, w określonym środowisku. Taką tezę może obronić wskazanie osób, które miały związki z królową i podobne jak ona zapatrywanie na stosunki międzynarodowe i krajowe oraz które mogły inspirować malarzy fryzu (jeżeli nie zrobiła tego sama para królewska). Wiele wymienionych w tym artykule osób miało związki z kancelarią królewską, gdzie używano pieczęci z podobnym zestawem znaków, lecz bez herbu królowej, nie jest to więc zadanie łatwe. Wystarczy przypomnieć dyskusję nad związkami (pośrednimi lub bezpośrednimi) Andrzeja Łaskarza z osobami noszącymi herb hrabiów cylejskich (królowa Anna i Herman Cylejski). Umieszczenie herbu cylejskiego w Gosławicach tłumaczy się udziałem królowej w wielkiej polityce międzynarodowej. Obecność na berle rektorskim Uniwersytetu Jagiellońskiego – względami kurtuazyjnymi (S. K. Kuczyński) lub donacjami na rzecz uczelni (J. Łojko). Na takie identyfikacje pozwalały konteksty wymienionych źródeł.

O ile trafnie rozpoznany został semiotyczny pejzaż sandomierskiej katedry, fryz daje nam kontekst państwowo-kościelny, wynikający z oficjalnego charakteru tej kompozycji. Rozpatrując rolę herbów pary królewskiej na fryzie, należy podkreślić, że pojawiły się tam nie bez akceptacji i kontroli właścicieli. Istnieje przypuszczenie, że Jagiełło jako zleceniodawca malowideł doradzał wykonawcom program ikoniczny[145]. Wydaje się, że tym bardziej interesował się programem heraldycznym, który reprezentował jego, małżonkę i całe państwo.

Po ustaleniu terminu *post quem* powstania fryzu (bitwa pod Grunwaldem) i przy uwzględnieniu

[140] T. Lalik, *O patriotycznym święcie Rozesłania Apostołów w Małopolsce XV wieku*, „Studia Źródłoznawcze” 1981, t. 26, s. 29.

[141] Inne przykłady zobrazowania kultu Rozesłania Apostołów w polskiej sztuce średniowiecznej podaje L. Wojciechowski, *Treści ideowe święta Rozesłania Apostołów w Polsce średniowiecznej. Zarys problematyki*, [w:] *Symbol Apostolski w nauczaniu i sztuce Kościoła do Soboru Trydenckiego*, red. R. Knapiński, Lublin 1997, s. 322–323, 327.

[142] *E Codicibus Sandomiriensibus*, wyd. W. Kętrzyński, [w:] MPH, Lwów 1888, t. 5, s. 1003; wzmiankę tę uwzględniła A. Witkowska, *Titulus ecclesiae. Wezwania współczesnych kościołów katedralnych w Polsce*, Warszawa 1999, s. 99.

[143] W kaplicy lubelskiej naprzeciwko konnego portretu Jagiełły usytuowano napis fundacyjny.

[144] Scenę powiązał z sytuacją polityczną T. M. Trajdos, dz. cyt., cytat ze s. 168.

[145] A. Różycka-Bryzek, *Cykl maryjny*..., s. 51.

możliwości wiązania herbu cylejskiego z królewną Jadwigą celowe jest podjęcie próby zawężenia ogólnych ram datowania fryzu do lat, dla których uchwytniejsze są związki Władysława Jagiełły i Anny Cylejskiej z Sandomierzem. Uściślenie tej chronologii i wykazanie wydarzeń w tym czasie z udziałem króla i królowej może wskazać kolejne funkcje, które pełnić mógł fryz.

Według aktualnej wiedzy konserwatorskiej fryz wykonano jako element całości[146]. Realizowany był z całą kompozycją, a więc nie powstał na konkretną „okazję", ani nie został domalowany później. Nie można jednak wykluczyć, że terminy ukończenia fresków mogły się zbiec z ważnymi wydarzeniami, w które obfitowały lata pogrunwaldzkie. Nie wiemy, dlaczego twórcy fresków zrezygnowali z przedstawienia dolnych części postaci Świętych Niewiast na rzecz umieszczonego tam fryzu herbowego. Wszak przeciwległy szereg biskupów łacińskich (!) przedstawiony jest całopostaciowo. Czy taka niesymetryczna koncepcja mogła powstać w trakcie prac malarskich? Trwały one zapewne kilka sezonów[147]. Po roku 1410 miało miejsce co najmniej kilka doniosłych wydarzeń, dla których prezbiterium kolegiaty mogło stanowić odpowiednią scenę. „Do prezbiterium mieli wszak dostęp jedynie kapituła i wikariusze, wizytujący biskup, król i zaproszeni goście", jak stwierdził cytowany T. M. Trajdos[148].

Warto zauważyć, że herb ziemi sandomierskiej usytuowany został na skrajnym miejscu, najbliżej nawy. Dzięki temu był najlepiej ze wszystkich herbów widoczny przez ogół wiernych z halowej przestrzeni kolegiaty. Pozwalał na identyfikację z ziemią, w której pełnili urzędy i której bronili. Gromadzili się tam nie tylko, aby uczestniczyć w mszy, ale stanowili publikę uroczystości, dla których fryz heraldyczny był należytą oprawą.

Nakreśliliśmy ogólny kontekst obecności królewskiej w Sandomierzu i w samej kolegiacie. Konieczna jest konkretyzacja tych wizyt w okresie pogrunwaldzkim. Pierwsze spotkanie pary królewskiej po bitwie miało miejsce w Opatowie po 27 grudnia 1410 roku (nieodnotowane przez A. Gąsiorowskiego)[149]. Jest to przykład przesunięcia pobytu w Małopolsce ze względu na działania wojenne. Nie wiemy, czy wówczas małżonkowie zjechali do Sandomierza. Na pewno spotkali się dwa miesiące później: „Sandomiriam adveniens dies Carnisprivii cum consorte sua Regina Anna, que accersita illuc venerat, Sandomirie exegit", czyli 24 lutego, i przebywali tam zapewne do 2 marca 1411 roku[150]. Jest to jedyny pewny pobyt pary królewskiej w Sandomierzu, który znają itineraria.

W tym samym roku do Jana XXIII wysłano poselstwo, które uzyskało między innymi bullę zatwierdzającą odpusty kolegiaty sandomierskiej. Na jego czele stał Andrzej Łaskarz, co może być znaczące dla interpretacji naszego zabytku, wszak, jak wiadomo, „umieścił" on herb cylejski na zworniku fundowanego przez siebie kościoła w Gosławicach, po wielokrotnych podróżach dyplomatycznych. Wspólnie z nim, stawiając pierwsze publiczne kroki, po bullę do kurii papieskiej jeździł Zbigniew Oleśnicki[151]. Zapewne na jego informacjach oparty jest Długoszowy opis tej zagranicznej wyprawy. W grudniu 1411 roku możemy domyślać się obecności pary królewskiej w Sandomierzu, jeżeli mamy poświadczenie przebywania w Opatowie króla w dniu 2 grudnia, a królowej przed dniem 5 grudnia[152]. Posłowie wrócili z Rzymu dopiero na Boże Narodzenie[153].

Wymienionych przykładów wspólnej bądź osobnej obecności małżonków królewskich nie można w sposób mechaniczny wiązać z wykonaniem fryzu. Okazją do włączenia go do scen religijnych (całości kompozycji) podczas ich realizacji mogły być wydarzenia szczególne. Takim było niewątpliwie ogłoszenie bulli papieskiej odnawiającej przywileje kolegiaty. Nie wiemy, czy stało się to jeszcze w 1411 roku, czy już w roku następnym. Kolejną okazją mogło być przekazanie kolegiacie zdobytych na Krzyżakach figur drewnianych z Dzierzgonia i relikwiarza z Brodnicy[154]

---

[146] Patrz przypis 12.

[147] Okres wykonywania malowideł w kaplicy lubelskiej szacuje się na 2–3 lata, patrz: A. Różycka-Bryzek, *Uwagi o referacie T. M. Trajdosa pt. Treści ideowe wizerunków Jagiełły w kaplicy św. Trójcy na zamku lubelskim*, „Biuletyn Historii Sztuki" 1980, R. 42, nr 3/4, s. 438.

[148] T. M. Trajdos, dz. cyt., s. 168.

[149] W opracowaniu *Polska Jana Długosza*, red. H. Samsonowicz, Warszawa 1984, s. 276 zamiast Opatowa podano Opatowiec. Por.: Annales, L. 10 et 11, Varsaviae 1997, s. 175.

[150] Tamże, s. 181; A. Gąsiorowski, *Itinerarium króla*..., s. 57.

[151] Pełniąc obowiązki w kancelarii królewskiej, Zbigniew w 1413 roku został notariuszem ziemskim sandomierskim, patrz: L. Poniewozik, dz. cyt., s. 338.

[152] G. Rutkowska, dz. cyt., s. 69, uwagi do pobytu Anny w Opatowie w 1411 roku.

[153] Annales, L. 10 et 11, Varsaviae 1997, s. 183–184; *Rozbiór krytyczny Annalium Poloniae Jana Długosza*, t. 1 z lat 1385–1444, oprac. S. Gawęda, K. Sieradzka, J. Radziszewska, K. Stachowska, pod kierunkiem J. Dąbrowskiego, Wrocław 1961, s. 136.

[154] Annales, L. 10 et 11, Varsaviae 1997, s. 130; A. Bochnak, J. Pagaczewski, *Relikwiarz Krzyża Świętego w katedrze sandomierskiej*, „Prace Komisji Historii Sztuki" 1937–1938, t. 7, s. 1–19.

oraz uczestniczenie w nabożeństwie dziękczynnym. Długosz nie pisze, kiedy mogło to nastąpić. Te dwa wydarzenia mogły mieć miejsce w czasie trzech wskazanych pewnych czy tylko możliwych spotkań sandomierskich, tym bardziej że nastąpić musiały w dość krótkich odstępach, bezpośrednio po zwycięstwie grunwaldzkim. Znamienny jest dar relikwiarza Krzyża Świętego dla kolegiaty sandomierskiej, gdyż był on częścią akcji propagandowej w okresie tużpowojennym[155]. Związanie tych faktów z wymową sceny Rozesłania Apostołów ukazuje jednoznaczny przekaz ideologiczny. Jeżeli „izolowane rozmieszczenie sceny Rozesłania Apostołów poza jakąkolwiek sekwencją chronologiczną"[156] także wskazuje na działanie ad hoc, można się w tym doszukiwać oprawy dla wydarzeń sandomierskich – o których źródła pisane niestety milczą – stanowiących odpowiednik uroczystości krakowskich po powrocie króla z wojny.

Fot. 13. Scena Rozesłania Apostołów na ścianie południowej prezbiterium kolegiaty sandomierskiej. Fot. Barbara Redzińska

W ten przekaz wpisuje się antykrzyżacka postawa Anny Cylejskiej, o której przeświadczony był sam Zakon. Na potwierdzenie tego przywołać można wiele innych dowodów pochodzących z polskich źródeł: list do królowej informujący o zwycięstwie, napisany przez Jagiełłę na drugi dzień po bitwie, czy Długoszowy opis prowadzenia przez królową jeńców do Opatowa. Nie wiemy, czy „liczny poczet brańców" dotarł do Sandomierza, gdyż król rozpuścił ich, wyznaczając inny termin stawiennictwa, lecz kronikarz ten pisze, że w zamku sandomierskim osadzeni byli wyselekcjonowani jeńcy pojmani pod Grunwaldem. Na samej Wielkiej Wojnie nie kończy się wspierająca działalność małżonki króla. Znany jest jej list do soboru w Konstancji broniący męża przed Krzyżakami[157]. Jeżeli więc fryz stanowi ślad święta z okazji zwycięstwa – herb królowej tym bardziej wpisuje się w ideowy przekaz tego zestawienia.

Szukając zdarzeń o wymiarze dynastycznym, które mogły zostawić znak w postaci fryzu, należy wskazać na zjazd w Jedlni w 1413 roku. Córkę Anny uznano tam za dziedziczkę Królestwa[158]. Jeżeli zgodnie ze zwyczajem para królewska z Jedlni jechała do Krakowa przez Sandomierz (w 1413 roku trasa do Nowego Korczyna jest nieopisana w źródłach), wykonanie fryzu mogłoby także być okazją do upamiętnienia najważniejszego wydarzenia dla Anny w czasie jej panowania. W takim wypadku herb cylejski mógł reprezentować matkę i córkę.

Z itinerariów wynika, że Władysław i Anna mogli jeszcze kilka razy przejeżdżać wspólnie przez Sandomierz, na przykład po spotkaniu opatowskim 3 listopada 1414 czy parczewskim 4 lutego 1415 roku[159]. Każda wizyta króla czy królowej, a tym bardziej obydwojga, musiała być ważnym wydarzeniem w takim ośrodku jak Sandomierz, co mogło być podkreślone środkami wizualnymi. Herby z pewnością należały do ornamentów królewskich, symbolizujących władzę monarchy, porządek polityczny i ład społeczny w jego państwie – także w aspekcie terytorialnym[160].

Warto przedstawić również inne hipotezy dotyczące fryzu. Po śmierci Anny kolejne małżeństwo króla nie rokowało potomstwa, a tym samym wzrosła rola Jadwigi. Urodzenie synów Jagiełły w latach 20. XV wieku niewątpliwie zmieniało konstelację dynastyczną, co mogło wpłynąć na sferę symboliczną, jednak nie było wystarczającym powodem usuwania herbu cylejskiego z takich miejsc jak fryz. Tym bardziej że Jadwiga miała w dalszym ciągu zapewnione prawo dzie-

[155] E. Potkowski, *Monarsze dary książkowe w polskim średniowieczu – pogrunwaldzkie dary Jagiełły*, [w:] *Ojczyzna bliższa i dalsza . Studia historyczne ofiarowane Feliksowi Kirykowi w sześćdziesiątą rocznicę urodzin*, red. J. Chrobaczyński, A. Jureczko, M. Śliwa, Kraków 1993, s. 371.

[156] Cytat z T. M. Trajdos, dz. cyt., s. 168.

[157] Dokumentację źródłową przedstawia G. Rutkowska, dz. cyt., s. 86, 99, 100, 102.

[158] Tamże, s. 70–71; J. Tęgowski, *Pierwsze pokolenia...*, s. 133; J. Sperka, *Osobiste akty hołdownicze panów polskich z okresu panowania Władysława Jagiełły*, [w:] *Społeczeństwo Polski średniowiecznej. Zbiór studiów*, t. 9, red. S. K. Kuczyński, Warszawa 2001, s. 235.

[159] G. Rutkowska, dz. cyt., s. 72.

[160] A. Gieysztor, *„Ornamenta regia" w Polsce XV wieku*, [w:] *Sztuka i ideologia XV wieku...*, s. 160.

dziczenia korony na wypadek śmierci Władysława III, co stwierdzono uroczyście po chrzcie królewicza w lutym 1425 roku. Pierwszą przysięgę złożyło wówczas miasto Kraków, a ostatni ze znanych 28 aktów hołdowniczych o takiej treści wystawił Lwów, w październiku 1425 roku[161]. Nie wiemy jednak nic o przekazach na temat hołdu Sandomierza. Hołdy odbywały się w otwartej przestrzeni[162], ale zapewne z mszą w najważniejszej świątyni. Oczywiście gdyby wydarzenie takie miało miejsce w Sandomierzu, nie byłoby raczej powodem do umieszczania herbu cylejskiego na fryzie (przy założeniu późniejszego czasu jego powstania), ale przez odwołanie do Anny herb cylejski przypominałby o uprawnieniach jej córki, gdyż Jadwiga pod wyżej wskazanymi warunkami do śmierci uważana była za spadkobierczynię tronu.

Nie można zapominać o innych ważnych aspektach życia jedynej córki Jagiełły i Anny. Gdyby żyła dłużej i nie miała przyrodnich braci, zostałaby królową, a Polską rządziłby zaręczony z nią Fryderyk Hohenzollern, który przez dziewięć lat dorastał w Polsce, pod opieką magistra Eliasza. Warto wspomnieć, że od roku 1411 do śmierci był on dziekanem kapituły sandomierskiej[163]. Jak domyślał się Oskar Halecki, Jadwiga i jej potomstwo z racji piastowskiego pochodzenia posiadaliby większe uprawnienia niż synowie Sońki Holszańskiej[164].

Wiązanie herbu cylejskiego na fryzie sandomierskim z tak dalekosiężnymi przedsięwzięciami dynastycznymi i politycznymi wydaje się daleko idące. Próbując zrekonstruować momenty z życia Anny i Jadwigi, które mogły dać asumpt do umieszczenia herbu cylejskiego na fryzie, natykamy się na wiele luk w źródłach dyplomatycznych i historiograficznych, także u Długosza. Nie zapominajmy jednak, że śmierć Jadwigi przedstawił on w sposób bardzo rozbudowany, włączając do swego dzieła długie epitafium poświęcone królewnie autorstwa Adama Świnki[165]. Nie było to typowe rozwiązanie kompozycyjne kronikarza, choć zgony opisywał często, także w rodzinie panującej. Bliźniaczy utwór powstał i zachował się jedynie z okazji śmierci Zawiszy Czarnego – i też został włączony przez Długosza[166]. Pokazuje to, jakim Jadwiga cieszyła się poważaniem i jak jej śmierć dotknęła jej współczesnych.

Snując domniemania związane z wyeksponowaniem w Sandomierzu herbu cylejskiego, należy także przypomnieć działalność Hermana II Cylejskiego, stryja i opiekuna królowej Anny. Przejawiał dużą aktywność na polu politycznym i międzynarodowym, był teściem Zygmunta Lukseburskiego[167]. Nie rezygnujemy tym samym z łączenia herbu cylejskiego z królową Anną, lecz wskazujemy możliwość wzmocnienia jego wymowy, tym bardziej że w omawianym czasie Herman był kilka razy w Polsce, a nawet w Sandomierzu. Jak podaje Długosz, ostatki po zapustach w 1410 roku król z małżonką spędzał w Jedlni, gdzie przyjechał Herman z misją od króla Węgier. Aby należycie uczcić gościa, Jagiełło nakazał wyprawić wielki zjazd, turnieje i zabawy dworskie, po czym razem udali się w podróż przez Iłżę, Opatów do Sandomierza. Tam w połowie lutego Herman został obdarowany i odprawiony, wtedy też doszło do nadania wzmiankowanego przywileju temu miastu, zwalniającego od posług komunikacyjnych, i nie była to jedyna czynność władcy[168]. Mamy w Sandomierzu zbieg wydarzeń i osób posługujących się herbem cylejskim. Niestety miało to miejsce przed Grunwaldem, więc nie łączy się chronologicznie ze sceną Rozesłania Apostołów[169]. Herman był jednak aktywny także po zwycięstwie nad Krzyżakami, organizując i przebywając na zjazdach polsko-węgierskich[170].

Nie są to jedyne możliwości uzasadnienia obecności herbu cylejskiego na fryzie sandomierskim. Z rodziny Cilii wywodziła się także kuzynka Anny, Barbara, żona cesarza Zygmunta Luksemburskiego, a córka Hermana II Cylejskiego. Jak podaje Długosz, po śmierci Zygmunta, skonfliktowana z córką i jej mężem Albrechtem, szukała we wrześniu 1438 roku schronienia w Polsce, którego udzielił jej król Władysław Warneńczyk, „castrum, civitatem et terram Sandomiriensem cum omni-

[161] B. Nowak, *Postawa miast Korony wobec planów sukcesyjnych Władysława Jagiełły*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska", Sectio F Historia, 1995, Vol. 50, s. 77–85; J. Sperka, dz. cyt., s. 236; G. Rutkowska, dz. cyt., s. 79–80; M. Rokosz, dz. cyt., s. 544.

[162] Z. Dalewski, dz. cyt., s. 36.

[163] Annales, L. 11, Varsaviae 2000, s. 164; H. Barycz, *Eliasz z Wąwelnicy*, [w:] PSB, t. 6, Kraków 1948, s. 232; G. Małaczyńska, dz. cyt., s. 302; J. Tęgowski, *Pierwsze pokolenia*, s. 135; L. Poniewozik, dz. cyt., s. 166–167.

[164] O. Halecki, *Jadwiga Andegaweńska i kształtowanie się Europy Środkowowschodniej*, Kraków 2000, s. 290.

[165] *Adami Porcarii Epitaphium Zavissii Nigri et Hedvigis Wladislai Jagellonis filiae*, ed. Ch. Weyssenhoff, Varsoviae 1959; Annales, L. 11 et 12, Varsaviae 2001, s. 50–52.

[166] Annales, L. 11, Varsaviae 2000, s. 237–239; *Rozbiór krytyczny...*, s. 262–263.

[167] G. Rutkowska, dz. cyt., s. 64, 69, 91.

[168] Patrz przypis 122; Annales, L. 10 et 11, Varsaviae 1997, s. 49; *Rozbiór krytyczny...*, s. 88; A. Gąsiorowski, *Itinerarium króla...*, s. 53.

[169] Wnioskowanie takie będzie możliwe po ogłoszeniu wyników badań konserwatorskich na temat czasu powstawania całości kompozycji.

[170] Annales, L. 10 et 11, Varsaviae 1997, s. 194; J. Łojko, *Idea fundacji Kościoła...*, s. 16.

bus regalibus introitibus sibi donat et assignat, ubi quoad voluit, in omni rerum abundancia demorata est"[171]. Na temat pobytu Barbary w Sandomierzu nie mamy bliższych wiadomości[172]. Jednakże mógł on być ściśle związany z działaniami, jakie prowadziła wówczas polska polityka zagraniczna sterowana przez kardynała Zbigniewa Oleśnickiego, który zabiegał o zapewnienie Jagiellonom dziedzictwa po Luksemburgach. Stąd tak gościnne przyjęcie go w Polsce, ponieważ mógł być kartą przetargową w skomplikowanych zabiegach podejmowanych wówczas wobec Habsburgów oraz czeskich i węgierskich elit politycznych. Wiązanie herbu cylejskiego z fryzu z Hermanem i Barbarą jest jednak najmniej prawdopodobne. Nie zawsze ród hrabiów Cylii służył sprawie polskiej. Znana jest ich działalność w obozie przeciwników panowania Władysława Warneńczyka na Węgrzech[173].

Wskazane okoliczności sprzyjające powstaniu fryzu w kolegiacie sandomierskiej nie są – bo nie mogą być – wyliczone w sposób wyczerpujący. Kluczem do ich systematyzacji może być rzadko występujący herb cylejski, zawężający w czasie i przestrzeni wnioski z analizy i interpretacji fryzu. Oczywiście dalsze badania całego zespołu fresków mogą naświetlić, które z aspektów tego „wizualnego dialogu monarchy ze społeczeństwem" były najważniejsze[174]. Jagiełło, a właściwie ludzie organizujący jego zaplecze ideowe realizowali ten dialog środkami, które rozumieli i mieli do dyspozycji. Jeżeli poprzez umieszczenie symboli królewskich w świątyni władza monarchy doznawała sakralizacji[175], to dialog przeistaczał się w mocny i jednoznaczny komunikat.

Osobnych kompetencji wymagałaby analiza współistnienia wykwitu kultury zachodniej, jakim jest fryz herbowy, i przykładu wielkiej realizacji sztuki bizantyńsko-ruskiej. Jest to niewątpliwe novum w sztuce, lecz w jednostkowym wymiarze znane z kaplicy zamkowej w Lublinie, gdzie, jak domyślała się Anna Różycka-Bryzek, herb Śreniawa był dziełem „dorywczo tu zatrudnionego malarza zachodniego"[176]. W kolegiacie sandomierskiej współpraca taka musiała mieć szersze ramy, co kieruje uwagę na działalność herolda na dworze Jagiełły[177]. Wiele aspektów odkrytego zabytku wymaga dalszych badań – także porównawczych poza granicami Polski i poszukiwań analogicznych rozwiązań kompozycyjnych. Za możliwych kontynuatorów, którzy czerpali wzór z fryzu sandomierskiego, zarówno pod względem formy, jak i treści, można uznać fundatorów wspomnianych już zabytków: podstawy relikwiarza Drzewa Krzyża Świętego w katedrze sandomierskiej, czy twórców wystroju Statutu Jana Łaskiego. Tutaj można dodać między innymi inicjatorów fryzu postaci biskupów z herbami w krużgankach franciszkańskich w Krakowie[178].

Tekst niniejszy nie pretenduje do rozwiązania wszystkich problemów związanych z odkrytym fryzem, lecz miał za zadanie przedstawienie wstępnego rozpoznania jako źródła kultury heraldycznej, a także ideologii i kultury politycznej[179].

---

171 Annales, L. 11 et 12, Varsaviae 2001, s. 190.

172 *Rozbiór krytyczny...*, s. 301; R. Heck, *Tabor a kandydatura jagiellońska w Czechach (1438–1444)*, Wrocław 1964, s. 67, 118–119.

173 Annales, L. 11 et 12, Varsaviae 2001, s. 215, 228–229, 232–233; *Rozbiór krytyczny...*, s. 316, gdzie konfrontacja z tekstem *Kroniki hrabiów cylejskich*.

174 Cytat z: W. Drelicharz, dz. cyt.

175 P. Mrozowski, *Sztuka jako narzędzie władzy – patronat artystyczny Kazimierza Wielkiego*, [w:] *Sztuka i władza. Materiały z konferencji zorganizowanej przez Instytutu Sztuki PAN w dniach 30 XI–2 XII 1998 roku*, red. D. Konstantynow, R. Pasieczny, P. Paszkiewicz, Warszawa 2001, s. 9.

176 A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła w Polsce wczesnojagiellońskiej. Problem przystosowań na gruncie kultury łacińskiej*, [w:] *Polska – Ukraina. 1000 lat sąsiedztwa*, t. 2: *Studia z dziejów chrześcijaństwa na pograniczu kulturowym i etnicznym*, red. S. Stępień, Przemyśl 1994, s. 318.

177 O heroldzie w polskich źródłach: S. K. Kuczyński, *Heroldowie króla polskiego*, [w:] *Venerabiles, nobiles et honesti. Studia z dziejów społeczeństwa Polski średniowiecznej. Prace ofiarowane profesorowi Januszowi Bieniakowi w siedemdziesiątą rocznicę urodzin i czterdziestopięciolecie pracy naukowej*, red. A. Radzimiński, A. Supruniuk, J. Wroniszewski, Toruń 1997, s. 329–339.

178 H. Małkiewiczówna, *Średniowieczne wizerunki biskupów krakowskich w krużgankach franciszkańskich w Krakowie*, „Sprawozdania z Posiedzeń Komisji Naukowych Oddziału PAN w Krakowie" 1977, t. 21, s. 85–87.

179 O fryzie wzmiankowali: M. Walkowiak, *Dekoracja malarska zachodniego przęsła prezbiterium katedry w Sandomierzu. Estetyczna słabość czy narzędzie walki politycznej króla Władysława Jagiełły?*, [w:] *Sandomierz – miasto między Wschodem a Zachodem. Konferencja naukowa. Sandomierz 28 czerwca 2012 roku*, red. K. Burek, T. Giergiel, Sandomierz 2013, s. 39–66; tenże, *Dekoracja malarska zachodniego przęsła prezbiterium katedry w Sandomierzu. Scenografia królewskiego teatru władzy Władysława Jagiełły*, „Zeszyty Sandomierskie" 2012, nr 33, s. 5–18; M. Smorąg-Różycka: *Bizantyńskie malowidła w prezbiterium katedry pw. Narodzenia Najświętszej Maryi Panny w Sandomierzu – odkrycia niespodziewane i doniosłe*. „Modus. Prace z Historii Sztuki" 2013, t. 12–13, s. 53–72; taż, *Bizantyńskie freski w sandomierskiej katedrze: królewski dar na chwałę Bożą czy odblask idei unii horodelskiej?*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego, Prace Historyczne" 2014, 141, z. 2, s. 235–255; M. A. Janicki, *Polityczny program ideowy tumby Władysława Jagiełły a czas jej powstania*, „Średniowiecze Polskie i Powszechne" 2015, t. 7 (11), s. 95–159.

SUMMARY

Heraldic Interpretation of Origin and Function of Byzantine-Russian Frescos in Chancel of Sandomierz Collegiate

In 2008, during the last conservation efforts in the gothic collegiate in Sandomierz (Cathedral Basilica of the Nativity of the Blessed Virgin Mary), a heraldic frieze composed of nine escutcheons painted next to each other in one row was discovered. It is a previously unknown part of the composition of Byzantine frescos founded by the King Władysław Jagiełło (1386–1434). The frieze is painted 3.65 m above the floor of the chancel and its length is 6.70 m. The height of the escutcheons is between 75 and 81 cm, while the width: 66–70 cm. They occupy the whole span of the chancel (first from the nave), between the *służki* (little columns adjacent to a wall or a larger column, supporting the vault) of the northern wall. The frieze is composed of: two national emblems (the Polish Eagle and the Lithuanian *Pogoń*), two dynastic coats-of-arms (the Jagiellonian Double-Cross and the coat-of-arms of the counts of Celje, modern-day Slovenia) and five regional crests (regions of Sandomierz, Ruthenia, Dobrzyń, Kuyavia and Greater Poland). As a result, an official collection of the elements of national and dynastic ideas was displayed, in a monumental way. The Celje coat-of-arms, belonging to Anne of Celje, Jagiełło's wife in 1403–1416, is a very interesting and a very rare monument. The marriage was supposed to preserve the dynastic continuity, as Anne was a granddaughter of Casimir the Great (Polish King between 1333–1370). Her coat-of-arms indicates that the frescos were founded during her reign (although a rather small possibility that including her coat-of-arms holds a more retrospective meaning prevails), probably after the Battle of Grunwald (1410). Recording the national-territorial emblems, giving the relics conquered from the Teutonic Order in 1410 to the Sandomierz Collegiate and depicting the scene of the Dispersion of the Apostles in front of the frieze (as a commemoration of the victory in Grunwald that happened on July 15, on the holiday of the Dispersion) was Jagiełło's answer to a specific religious-patriotic and political demand.

SPRAWOZDANIA

Maciej Drewniak

„Przeszłość ulepiona z gliny" – archeologiczna wystawa czasowa

Wystawa „Przeszłość ulepiona z gliny" była udostępniona od 13 listopada 2015 roku do 28 lutego 2016 roku. Prezentowała wybór charakterystycznych zabytków glinianych oraz sposób ich użytkowania na przestrzeni od kilku tysięcy lat aż do czasów średniowiecznych.

Pomysł na ukazanie zwiedzającym w Muzeum Lubelskim zabytków archeologicznych wykonanych z jednego surowca nie był nowy. Wystawa była w pewnym stopniu kontynuacją dwóch wcześniejszych ekspozycji muzeum – „Magia bursztynu" z 2005 roku oraz „Kość i poroże – odwieczne tworzywo" z 2006 roku. Jednak idea przedstawienia zabytków w istotny sposób odróżniała wystawę „Przeszłość ulepiona z gliny" od wcześniejszych. Innowacyjność polegała na:

– ukazaniu (w miarę możliwości) zabytku z każdej strony,

– zrezygnowaniu z wszelkich form opisu na samej wystawie, by dać zwiedzającym możliwość maksymalnego skupienia się na zabytku,

– stworzeniu odpowiedniego nastroju wystawy, by nic nie przeszkadzało w odbiorze,

– przygotowaniu zwiedzającym dodatkowych atrakcji, by wystawa pozostała dłużej w ich pamięci.

Żeby zaprezentować zabytki w pełni, umieszczono je w przezroczystych gablotach w postaci walców wykonanych z pleksi, rozmieszczonych względem siebie tak, by umożliwić zwiedzających swobodny ogląd z każdej strony. Same artefakty zaś zawieszono na cieniutkich żyłkach (jedynie kafel ceramiczny ze względu na ciężar został umocowany na stalowych drutach).

Zrezygnowano z tradycyjnych podpisów, umieszczając w zamian na każdej gablocie kod QR, który po zeskanowaniu wyświetlał link do strony muzealnej, na której znajdowało się objaśnienie prezentowanych zabytków. Udostępniono również informator ze szczegółowym opisem poszczególnych zabytków z krótką historią wykorzystywania gliny jako surowca. Zwiedzający miał więc do wyboru możliwość przeczytania charakterystyki zabytków na wystawie lub też, już po opuszczeniu ekspozycji, sprawdzenia, czy jego domysły na temat roli poszczególnych zabytków są zgodne z prawdą. Ułatwieniem dla zwiedzających były rozmieszczone na górnej krawędzi pleksi piktogramy – „scenki rodzajowe" ukazujące możliwości wykorzystania przedmiotów glinianych w życiu codziennym.

Nastrój wystawy stworzono, operując półmrokiem. Dominował kolor czarny – ściany, sufit, gabloty zostały pomalowane lub przykryte tkaninami o tej barwie. Przestrzeń wystawy została odgrodzona od pozostałych pomieszczeń czarnym suknem, które odcinało dostęp światła z zewnątrz. Jedynymi źródłami światła były lampki umieszczone wewnątrz gablot, skierowane na obiekty. Zrezygnowano z wszelkich aranżacji dźwiękowych, aby skupienie się na prezentowanym zabytku było maksymalne. Ilość eksponatów została ograniczona w ten sposób, by w każdej gablocie był obiekt przewodni, wspomagany ewentualnie dodatkowymi artefaktami w charakterze tła. Konstruując wystawę, trzymano się pierwotnego założenia, iż niewielka ilość zabytków pozwoli na lepsze ich zapamiętanie niż setki czy tysiące prezentowanych wytworów.

Przez zwiedzających, zwłaszcza młodszych, wystawy często nie zostają zapamiętane na dłużej. Projektując ekspozycję, założono potrzebę wsparcia tego procesu, najlepiej poprzez czynności manualne. Temat wystawy, czyli wykorzystanie gliny jako surowca przez tysiące lat, umożliwiał zorganizowanie warsztatów o różnej tematyce. Głównym celem była jednak możliwość czynnego zaangażowania zwiedzających w proces twórczy – każdy miał możliwość wykonania własnoręcznie dowolnego przedmiotu z gliny. Informacje o sposobie wykonywania prac z gliny przedstawiono za pomocą schematycznych rysunków, dodatkowym ułatwieniem były filmy.

Wystawa została podzielona na dwie części – miejsce, w którym umieszczono dziesięć gablot z zabytkami, oraz strefę roboczą, którą usytuowano na początku. Wyposażona została w długi blat, na którym można było z przygotowanych porcji gliny stworzyć własne dzieło. Strefa ta przedzielona była od drugiej – już właściwej ekspozycji – ruchomą kotarą, by ograniczyć do niej dostęp światła.

Fot. 1. Jeden ze sposobów montażu zabytków, fot. M. Drewniak

Fot. 2. Otwarcie wystawy, fot. P. Maciuk

Część właściwa ekspozycji spotkała się z przychylnym odbiorem. Według opinii zwiedzających zaskakiwała formą ukazania zabytków oraz klimatem, zupełnie odmiennym od innych ekspozycji w muzeum. Z zaprezentowanych na wystawie zabytków na wzmiankę zasługuje prostokątna tabliczka gliniana z pismem klinowym, własność Muzeum Narodowego w Warszawie. Powstała około 2028 roku p.n.e. w starożytnym Sumerze. Widnieją na niej linijki pisma klinowego oraz odciski pieczęci cylindrycznej z napisem. Kolejny eksponat, który wzbudzał spore zainteresowanie, to rzadki na ziemiach polskich przykład plastyki figuralnej z okresu neolitu – gliniana figurka kobiety, tak zwanej Wenus z Lasu Stockiego, własność Instytutu Archeologii UMCS w Lublinie. Pozostałe zabytki ukazywały kolejne możliwości wykorzystania gliny jako surowca, który przez tysiące lat towarzyszył ludziom nieomal w każdej dziedzinie życia; wykonywano z niej naczynia, zabawki, ciężarki gliniane, lampki oliwne, cegły czy też fajki.

Dużym zainteresowaniem, głównie wśród najmłodszych zwiedzających, cieszyła się część robocza, w której powstało ponad 500 dzieł. Najprawdopodobniej drugie tyle autorzy zabrali ze sobą. Inspiracji zarówno dzieci, jak i spora grupa dorosłych szukali w zabytkach znajdujących się na ekspozycji, jak i w bogatej wyobraźni. Kilkukrotnie zauważono wspomaganie się obrazkami, na przykład ze smartfona. Pod koniec wystawy zorganizowano konkurs na najpiękniejsze dzieło spośród wyselekcjonowanej finałowej piętnastki. Głosowano przez media społecznościowe oraz tradycyjnie na wystawie, czego efektem było ponad dwieście oddanych głosów i wygrana, po zaciętej walce, pięknej glinianej róży. Dodatkowo uhonorowano wszystkie prace finałowe przez umieszczenie ich pośród zabytków na wystawie.

Wspomaganie tradycyjnej wystawy miejscem, gdzie zwiedzający mogliby ją współtworzyć, dało doskonałe efekty. Dostarczyło możliwości czynnego uczestniczenia odbiorców w wystawie, a muzeum otrzymało dodatkowe miejsce na organizowanie warsztatów, które okazały się doskonałym impulsem do ponownego przyjścia do muzeum. Często w następnych dniach po zajęciach młodzi

Fot. 3. Przestrzeń robocza wystawy wraz z ukończonymi pracami zwiedzających, fot. M. Drewniak

Fot. 4. Podział stref wystawy wraz z prezentacją prac w ramach konkursu, fot. M. Drewniak

Fot. 5. Widok na wystawę, fot. M. Drewniak

uczestnicy, tym razem już w towarzystwie rodziców, pojawiali się ponownie na wystawie, by dalej móc tworzyć swoje dzieła, a następnie zwiedzić resztę muzeum.

Oczywiście wystawa była wynikiem wielu pomysłów oraz intensywnej pracy grona osób. Sporym wyzwaniem było wykonanie gablot oraz sposób aranżacji zabytków. Bez pomocy innych pracowników muzeum autor nic by nie osiągnął. Nie sposób wymienić wszystkie osoby, ale na szczególne wyrazy sympatii z jego strony mogą liczyć Marta Cyran oraz Agnieszka Ławicka, Janusz Stasiak, Beata Mazur, Elżbieta Jachacz i Jan Krasowski.

Fot. 6. Widok na wystawę,
fot. M. Drewniak

Fot. 7. Warsztaty w części roboczej
wystawy, fot. M. Cyran

Fot. 8. Warsztaty w części roboczej
wystawy, fot. M. Cyran

Małgorzata Surmacz

Spotkania towarzyszące wystawie o wychowankach Szkoły Lubelskiej

Pod koniec 2015 roku w Muzeum Historii Miasta Lublina miała miejsce wystawa czasowa poświęcona wychowankom dawnego Gimnazjum im. Stefana Batorego zwanego Szkołą Lubelską[1]. Wystawa została zorganizowana w ramach cyklu „Uczniowie szkół lubelskich w okresie I wojny światowej oraz wojny polsko-bolszewickiej". Cykl przewidziano na lata 2015–2018. Skrajne daty nie zostały wyznaczone przypadkowo. Pierwsza z nich odnosiła się do rocznicy stulecia wkroczenia Legionów Polskich do Lublina, w 2018 roku minie sto lat od odzyskania przez Polskę niepodległości oraz utworzenia w Lublinie Tymczasowego Rządu Ludowego Republiki Polskiej.

Otwierająca cykl wystawa o uczniach ze Szkoły Lubelskiej została udostępniona zwiedzającym od 23 października[2] do 13 grudnia 2015 roku. W tym czasie odbyło się sześć spotkań tematycznych. Każde z nich stanowiło rozszerzenie ekspozycji przedstawiającej losy młodzieży walczącej o niepodległość i granice państwa polskiego w latach 1914–1920. Zebrany materiał dał możliwość opracowania obszernych biogramów poszczególnych bohaterów wystawy. Przestrzeń i charakter ekspozycji uniemożliwiły rozbudowanie większości wątków. Wystawa miała przede wszystkim ukazać postawę pokolenia, które walczyło o niezawisłość państwa polskiego. Okresem tworzącym fabułę wystawy były lata od założenia Szkoły Lubelskiej w 1905 roku do wybuchu II wojny światowej w 1939 roku[3]. Najważniejszymi elementami spajającym całość było członkostwo uczniów poszczególnych szkół lubelskich w tajnych organizacjach niepodległościowych oraz walki w Legionach i Wojsku Polskim. Na marginesie tych zdarzeń zarysowały się niezwykłe historie dotyczące wielu bohaterów, wykraczające poza ramy czasowe i tematykę wystawy. Okazją do przybliżenia rozbudowanych wątków były spotkania w przestrzeni ekspozycyjnej. Podczas każdej z odbywających się prelekcji można było zobaczyć nieprezentowane na wystawie czasowej pamiątki ze zbiorów prywatnych.

Pierwsze spotkanie miało miejsce 8 listopada 2015 roku. Zorganizowane zostało w formie oprowadzenia kuratorskiego po wystawie. Oprowadzeniu towarzyszyła prezentacja umundurowania i wyposażenia formacji wojskowych z okresu I wojny światowej oraz wojny polsko-bolszewickiej. W spotkaniu wzięli udział członkowie trzech grup rekonstrukcyjnych[4]. Grupa Rekonstrukcji Historycznej „Grenadiere" z Lublina zaprezentowała mundury żołnierzy Polskiej Siły Zbrojnej z lat 1917–1918. Towarzystwo Historyczne „Rok 1920" z Warszawy odtworzyło sylwetki członków Polskiej Organizacji Wojskowej z 1918 roku oraz żołnierzy z wojny polsko-bolszewickiej. Grupa Rekonstrukcji Historycznej „II Brygada Legionów Polskich" z Krakowa przedstawiła postaci żołnierzy austro-węgierskich z lat 1914–1918 oraz członków II Brygady z lat 1915–1916.

Drugie ze spotkań odbyło się 15 listopada 2015 roku. Zatytułowane zostało „Wspólny nekrolog. O Longinie Gładyszewskim i Wacławie Policzkiewiczu". Spotkanie poświęcono losom dwóch absolwentów Szkoły Lubelskiej z lat 1914–1915. Obaj zginęli tego samego dnia – 13 czerwca 1920 roku, walcząc na różnych frontach. Ich szczątki nie zostały sprowadzone do Lublina. Podporucznicy Longin Gładyszewski i Wacław Policzkiewicz zostali pochowani niedaleko miejsc potyczek, w których brali udział. Pierwszy z nich w Bojarach nad rzeką Dzisną, drugi przy stacji kolejowej Korosteń koło Żytomierza. W rodzinnym mieście

[1] Szerzej na temat wystawy w wydanym przez Muzeum Lubelskie informatorze w opracowaniu autorki scenariusza i kuratorki ekspozycji. Zob. M. Surmacz, *Uczniowie szkół lubelskich w okresie I wojny światowej oraz wojny polsko-bolszewickiej. Szkoła Lubelska*, Lublin 2015.

[2] Relacja filmowa z otwarcia wystawy, zmontowana przez studentów historii UMCS Paulinę Gajek i Jarosława Michotę, https://www.youtube.com/watch?v=pENaDiT4lfI.

[3] O historii Szkoły Lubelskiej w tym okresie więcej informacji w oddzielnym artykule. Zob. M. Surmacz, *Uczniowie Szkoły Lubelskiej w walkach o niepodległość i granice państwa polskiego w okresie I wojny światowej oraz wojny polsko-bolszewickiej*, „Studia i Materiały Lubelskie" 2015, t. 18, s. 121–154.

[4] W dniach 7–8 listopada 2015 roku wymienione grupy rekonstrukcyjne urządziły w Lublinie pokazy w ramach rocznicy utworzenia w mieście w listopadzie 1918 roku rządu tymczasowego.

bliscy i przyjaciele poległych zorganizowali nabożeństwo żałobne, o czym informował wspólny nekrolog w prasie[5]. Zachowany wycinek z gazety dał tytuł spotkaniu, które poprowadzili bratankowie żołnierzy – profesor fizyki UMCS Longin Gładyszewski oraz doktor nauk medycznych Paweł Policzkiewicz. Prowadzący przedstawili sylwetki swych stryjów poprzez pryzmat zachowanych pamiątek oraz rodzinnych wspomnień. Poruszono wątek żołnierskich mogił. Z relacji wynikało, że ojciec Longina, Andrzej Gładyszewski, oczekiwał na sprowadzenie do Lublina prochów syna przez władze wojskowe. Odszukania grobu Wacława na Ukrainie podjął się w 1923 roku jego ojciec, Henryk Policzkiewicz. Miejscowa ludność wskazała mu mogiłę młodego dzielnego dowódcy[6]. Ostatecznie ojciec postanowił pozostawić szczątki syna tam, gdzie zostały złożone przez oddanych mu towarzyszy broni. Kolejną poruszoną na spotkaniu sprawą było pośmiertne przyznanie obu poległym Orderów Wojennych Virtuti Militari kl. V. Wśród pamiątek po Wacławie Policzkiewiczu na wystawie można było zobaczyć przyznany mu order wraz z dyplomem nadania. Niestety rodzina Gładyszewskich nie otrzymała należnego Longinowi Orderu Virtuti Militari. Po latach okazało się, że wskutek zaniedbań ze strony urzędników wojskowych zaniechano sprawy, podając za powód rzekomą niemożliwość odnalezienia krewnych poległego[7].

Fot. 1. Wyzwalanie Lublina w inscenizacji grup rekonstrukcyjnych, 7 listopada 2015 roku. Fot. Grzegorz Antoszek

Trzecie spotkanie poświęcone było Stanisławowi Magierskiemu[8], znanemu lubelskiemu farmaceucie, muzykowi, fotografikowi, żołnierzowi Armii Krajowej, absolwentowi Szkoły Lubelskiej z 1923 roku. 22 listopada 2015 roku Grzegorz Sztal z Oddziału Lubelskiego Stowarzyszenia Miłośników Dawnej Barwy i Broni, zajmujący się losami członków skoligaconych rodzin Jankowskich i Magierskich, wygłosił wykład „Harcerz Stanisław Magierski". Wśród materiałów wypożyczonych od syna Stanisława, Jana Magierskiego, na wystawie pokazano fotografie i dokumenty poświęcone okresowi nauki w Szkole Lubelskiej. Zdjęcia Stanisława z wcześniejszych lat oraz z późniejszego okresu życia można było zobaczyć w trakcie prezentacji połączonej z opowieścią o życiu bohatera. Głównym wątkiem omawianego biogramu była przynależność do Harcerskiego Batalionu Wartowniczego – formacji powołanej w lipcu 1920 roku. Jej członkami byli chłopcy z młodszych klas, niezdolni do służby wojskowej, ale odpowiednio przeszkoleni w organizacjach skautowych. Powierzono im przekazywanie poczty kurierskiej oraz pilnowanie porządku w mieście. Poza epizodem harcerskim z czasów szkolnych Stanisława Magierskiego przytoczono obszerne informacje o jego rodzicach, Lucynie z Jaro-

[5] Nekrolog z podziękowaniami za uczestnictwo w nabożeństwie żałobnym od rodzin poległych w „Ziemi Lubelskiej" z 14 lipca 1920, nr 310.

[6] Pisze o tym we wspomnieniach o Wacławie Policzkiewiczu Kazimierz Juszczakowski, nauczyciel ze Szkoły Lubelskiej. Zob. *Prywatne Męskie Gimnazjum im. Stefana Batorego („Szkoła Lubelska") w XXX-lecie*, Lublin 1936, s. 286–289.

[7] Rodzina Gładyszewskich dotarła do dokumentów w Centralnym Archiwum Wojskowym, z których wynika, że już na początku 1921 roku złożono wniosek o przyznanie poległemu Longinowi Gładyszewskiemu Orderu Virtuti Militari. Sprawa ciągnęła się przez kolejne lata. W jednym z pism, wystawionym z datą 3 listopada 1926 roku, jest mowa o zwrocie orderu z adnotacją, że „nie odnaleziono rodziny odznaczonego oficera". Dekadę później wniosek ponownie wpłynął do Dowództwa Okręgu Korpusu Nr II w Lublinie. Być może wybuch II wojny światowej uniemożliwił ostatecznie uhonorowanie jednego z obrońców Ojczyzny. Informacje na podstawie kopii akt CAW udostępnionych przez prof. Longina Gładyszewskiego.

[8] Stanisław Jacek Magierski (1904–1957) – właściciel rodzinnej firmy „Hurtownia drogeryjna i skład materiałów aptecznych i farb. J. Magierski i S-ka", współzałożyciel Lubelskiego Towarzystwa Fotograficznego, trzykrotnie więziony na zamku lubelskim za działalność konspiracyjną, w latach 1941, 1943, 1944. Zob. *Słownik biograficzny miasta Lublina*, red. T. Radzik, J. Skarbek, A. A. Witusik, t. 1, Lublin 1993, s. 171–173 (oprac. K. Jarzembowski).

Fot. 2. Paweł Policzkiewicz i Longin Gładyszewski z synem Grzegorzem przed otwarciem wystawy, 23 października 2015 roku. Fot. Piotr Maciuk

Fot. 3. Grzegorz Sztal opowiadający o Stanisławie Magierskim, 22 listopada 2015 roku. Fot. Jacek Doliński

szyńskich i Janie Magierskim, właścicielu składu aptecznego przy ulicy Krakowskie Przedmieście w Lublinie. Ważną częścią spotkania było także wspomnienie o żonie Stanisława Magierskiego, Danucie, córce lubelskich lekarzy i społeczników Marii i Pawła Jankowskich[9]. W 2010 roku jej losom została poświęcona wystawa „Druhna Danusia"[10]. Ekspozycję zrealizowano w tej samej sali wystawowej Bramy Krakowskiej, w której rok wcześniej odbyły się spotkania dotyczące wychowanków Szkoły Lubelskiej.

Czwarte ze spotkań miało tytuł „Profesor Władysław Godziszewski"[11]. Bohaterem wykładu był maturzysta Szkoły Lubelskiej z 1917 roku, a także jej późniejszy pracownik, nauczyciel historii w latach 1929–1936, doktor nauk humanistycznych oraz porucznik rezerwy piechoty Wojska Polskiego. Spotkanie odbyło się 29 listopada 2015 roku, w sto dwudziestą rocznicę urodzin Władysława Godziszewskiego. Poprowadziła je jego wnuczka, Marta Polańska z Działu Archeologii Muzeum Lubelskiego. Ważnym wątkiem biograficznym poruszonym przez prowadzącą była przynależność dziadka do tajnych organizacji niepodległościowych, takich jak Polska Organizacja Wojskowa oraz Wojskowa Kadra Szkolna utworzona z inicjatywy POW, zrzeszająca uczniów ze wszystkich lubelskich szkół średnich. Kolejną omówioną częścią życiorysu była służba wojskowa oraz rozwijająca się kariera naukowa i praca nauczycielska. Przytoczony został fragment credo pedagogicznego dołączonego do podania o pracę w charakterze nauczyciela Szkoły Lubelskiej.

> W pracy nauczycielskiej – pisał kandydat na posadę historyka – widzę urzeczywistnienie tego, co dławione było we mnie przez szkołę zaborczą, a co rozbudzonym i zahartowanym zostało w pracy tajnej pozaszkolnej, to znaczy kształtowanie hartu ducha polskiego[12].

W późniejszych latach jako profesor gimnazjalny Władysław Godziszewski prowadził również amatorskie kółko teatralne. Z jego inicjatywy powołano do istnienia Lubelski Oddział Szkolny Ligi Morskiej i Kolonialnej, który w 1934 roku zorganizował pierwszy w mieście teoretyczny kurs żeglarski. Tragicznym finałem opowieści o losach bohatera spotkania był wątek katyński. Paradoksem okazało się, że Godziszewski zginął na Smoleńszczyźnie, której dziejami zajmował się w swojej pracy naukowo-badawczej.

[9] Maria Jankowska (1897–1937) – lekarz, inicjatorka budowy Domu Dziecka w dzielnicy Dziesiąta. M. Jankowska i jej mąż doktor Paweł Jankowski (1875–1919) byli członkami Polskiej Partii Socjalistycznej. W okresie I wojny światowej działali aktywnie na rzecz legionistów. Doktor Jankowski w 1917 roku zasiadał w Tymczasowej Radzie Stanu. Zob. *Słownik biograficzny miasta Lublina*, t. 1, s. 115–117 (oprac. K. Jarzembowski).

[10] Wystawa nosiła podtytuł „W stulecie urodzin Danuty Magierskiej (1910–1984)". Zob. M. Surmacz, *Druhna Danusia*, „Lublin. Kultura i Społeczeństwo" 2010, nr 4, s. 36–39.

[11] Władysław Godziszewski (1895–1940) – historyk, nauczyciel, żołnierz 35. Pułku Piechoty, absolwent Wielkopolskiej Szkoły Podchorążych Piechoty w Bydgoszczy z 1920 roku, członek Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Lublinie, zginął w Katyniu. Zob. J. Feduszka, *Historyk i żołnierz Władysław Godziszewski (1895–1940)*, „Zamojski Kwartalnik Kulturalny" 2000, nr 1–2, s. 54–56; A. Winiarz, *Lubelska lista katyńska*, Lublin 1997, s. 53–56; *Słownik biograficzny miasta Lublina*, pod red. P. Jusiaka, M. Siomy, J. Ternesa, t. 4, Lublin 2014, s. 87–69 (oprac. J. Doroszewski).

[12] Archiwum Państwowe w Lublinie, nr zespołu 533 – Prywatne Męskie Gimnazjum i Liceum „Szkoła Lubelska" im. Stefana Batorego w Lublinie, lata 1906–1948, sygn. 6, k. 53–54 – credo pedagogiczne W. Godziszewskiego, 26 lipca 1929 r.

Fot. 4–7. Podczas spotkania na temat poległych wychowanków Szkoły Lubelskiej, 15 listopada 2015 roku. Fot. Jacek Doliński

6 grudnia 2015 roku w Muzeum Historii Miasta Lublina miało miejsce spotkanie poświęcone twórczości Józefa Korczaka[13], wychowanka Szkoły Lubelskiej, żołnierza dywersyjnych oddziałów legionowych i zapomnianego poety. O ile o służbie wojskowej zachowały się pewne informacje, o tyle jego wiersze są wciąż nieznane. Poza jednym tomikiem[14] i kilkoma rozproszonymi utworami nie pojawiły się dotąd żadne opracowania twórczości poetyckiej Korczaka. Głos w tej sprawie zabrała Urszula Gierszon, poetka i prozaiczka, bibliotekarka od lat związana z Lubelskim Oddziałem Związku Literatów Polskich. Na spotkaniu, zatytułowanym „Poeta-legionista Józef Korczak", wyłonił się niezwykły obraz człowieka refleksyjnie oceniającego otaczającą go rzeczywistość wojenną, a przy tym pragmatycznego dowódcy w służbach wywiadowczych. Zdaniem prowadzącej w wierszach Korczaka można odnaleźć dynamiczne, a zarazem harmonijne połączenie przeciwieństw – wrażliwości i twardego charakteru. W utworze o wymownym tytule *Patria* daje się słyszeć głos przedstawiciela młodego pokolenia naznaczonego grozą wojny. „Czy ty wyrośniesz z tego morza krwi – brzmią pierwsze strofy wiersza – które po ziemi wzdłuż i wrzesz bez końca tak się rozlało, jak purpura słońca o rannym świcie spoza sinej mgły"[15]. Poecie towarzyszyło przeczucie nagłego końca życia. W utworze *Wedeta* pisał, że „śmierć z przeznaczeniem po cichutku chodzi". Zginął 18 października 1920 roku w bitwie pod Nowymi Trokami, w miejscowości Michniszki.

Ostatnie, szóste spotkanie, zatytułowane „Życiorys niepośledni Stanisława Czechowicza",

[13] Józef Korczak (1891–1920) – harcerz, członek Polskiej Organizacji Wojskowej, pracownik Biura Prasowego Ministerstwa Spraw Wojskowych. Zob. *Słownik biograficzny działaczy Polskiego Ruchu Robotniczego*, t. 3, Warszawa 1992, s. 290–291 (oprac. A. Leinwand).

[14] J. Korczak, *Przed świtem*, Warszawa 1922. Wydany pośmiertnie tomik ze wstępem autorstwa Andrzeja Struga (Tadeusza Gałeckiego) oraz Tadeusza Hołówki.

[15] *Księga pamiątkowa 25-lecia harcerstwa na Lubelszczyźnie. Wspomnienia i dokumenty 1911–1936*, Lublin 2001 (reprint wydania z 1936 roku), s. 37–38.

Fot. 8. Na spotkaniu prowadzonym przez Urszulę Gierszon czytane były wiersze Józefa Korczaka, 6 grudnia 2015 roku. Fot. Małgorzata Surmacz

Fot. 9. Wnuczki Władysława Godziszewskiego, od lewej Jadwiga Łabęcka i Marta Polańska, 29 listopada 2015 roku. Fot. Jacek Doliński

Fot. 10. O braciach Józefie i Stanisławie Czechowiczach opowiada Jarosław Cymerman z Muzeum Literackiego przy ul. Złotej, 13 grudnia 2015 roku. Fot. Jacek Doliński

Fot. 11. Krzysztof Polański przed zdjęciem pradziadka Władysława Godziszewskiego, otwarcie wystawy 23 października 2015 roku. Fot. Piotr Maciuk

odbyło się 13 grudnia 2015 roku, tym razem w Muzeum Literackim im. Józefa Czechowicza przy ulicy Złotej 3. Jego bohaterem był Stanisław Czechowicz[16], legionista, erudyta, starszy brat znanego lubelskiego poety, Józefa. W 1920 roku ukończył Szkołę Lubelską. Walczył w Legionach Polskich. W obozach jenieckich przeszedł wiele ciężkich chorób. Po powrocie do rodzinnego miasta studiował prawo na Uniwersytecie Lubelskim oraz pracował jako nauczyciel łaciny w prywatnym żeńskim gimnazjum Wacławy Arciszowej. Opanował biegle kilka języków obcych. Przetłumaczył z niemieckiego obszerne fragmenty dzieł filozoficznych Artura Schopenhauera. Chory na gruźlicę zmarł w młodym wieku. Zapewne jego przeżycia wojenne stały się inspiracją dla niektórych opowiadań Józefa Czechowicza. Być może pod wpływem oczytanego brata młodszy z Czechowiczów zainteresował się także awangardą literacką. Choć sam Stanisław wyrażał się lekceważąco o poezji, do dziś kwestią sporną pozostaje autorstwo części utworów podpisywanych inicjałami „SC". Niektórzy przypuszczają, że nie należy uznawać ich każdorazowo za jeden z pseudonimów artystycznych Józefa Czechowicza. Może w kilku przypadkach należałoby połączyć wspomniane inicjały z osobą i twórczością starszego z braci? O niezwykłej i zapomnianej postaci – Stanisławie Czechowiczu – w muzeum przy ulicy Złotej zaplanowano wystawę biograficzną „Indywidualność na miarę wcale niepoślednią". Roboczy tytuł został zaczerpnięty ze wspomnień pośmiertnych o Stanisławie autorstwa Czesława Bobrowskiego, również wychowanka Szkoły Lubelskiej[17].

[16] Stanisław Czechowicz (1899–1925) – absolwent Szkoły Lubelskiej, harcerz, student Uniwersytetu Lubelskiego, żołnierz 1. Pułku Piechoty Legionów Polskich. Zob. K. Bielski, *Most nad czasem*, Lublin 1963, s. 85–89 i in.

[17] C. B. [Czesław Bobrowski], *Stanisław Czechowicz (1899–1925). Wspomnienia pozgonne*, „Przegląd Lubelsko-Kresowy" 1925, nr 7, s. 15.

Opisane spotkania towarzyszące wystawie o uczniach dawnego Gimnazjum im. Stefana Batorego w Lublinie stanowiły rozwinięcie tematyki poruszonej na ekspozycji. Zaproszenie do poprowadzenia spotkań członków rodzin wychowanków Szkoły Lubelskiej pokazało, jak istotna jest pamięć utrwalana przez kolejne pokolenia. Zaangażowanie osób spokrewnionych z bohaterami ożywiło przekaz, nadając mu cechy żywej lekcji historii. Dodatkowo forma wystąpień prowadzących spotkania – swobodna opowieść nasycona emocjami, utrzymana w tonie gawędziarskim – wzmocniła odbiór u widzów w różnym wieku[18]. Poza wątkiem legionowym, spajającym wszystkie życiorysy bohaterów wystawy, w prezentacji ich losów wyłoniły się także inne zagadnienia, mogące być zapowiedzią odrębnych wystaw biograficznych. „Życiorys każdego człowieka – napisano we wspomnieniach o ostatnim przedwojennym dyrektorze Szkoły Lubelskiej Zygmuncie Kukulskim – to historia tworzenia się jego osobowości na tle trafu i przypadków losu, własnych usiłowań, czynów i walki z przeciwnościami"[19].

[18] Zwieńczeniem pracy nad ekspozycją jest jej odbiór przez zwiedzających. W przypadku wystawy, gdzie pojawia się bohater zbiorowy, zachodzi konieczność wyznaczenia wspólnej cechy, wokół której budowana jest całość przekazu. Rozbudowane wątki można zaprezentować w czasie towarzyszących wystawie wydarzeń, co pozwala pozyskać szersze grono odbiorców. Zob. J. Górka, *Promocja wystaw*, „Szkolenia Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów", t. 1: *ABC organizacji wystaw czasowych w muzeach*, Warszawa 2012, s. 27–39.

[19] Zbiory specjalne Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej im. H. Łopacińskiego w Lublinie, sygn. 2162, k. 175–190 – Stefan Kunowski, *Profesor Zygmunt Kukulski jako pedagog.*

Piotr Majewski

„Moje WSZYSTKO", czyli Sławomira Marca walka o uzdrowienie sztuki

Sławomir Marzec, „Moje WSZYSTKO". Wystawa w Muzeum Lubelskim w Lublinie, maj–czerwiec 2016

Wystawa retrospektywna Sławomira Marca zatytułowana „Moje WSZYSTKO", zaprezentowana w maju i w czerwcu 2016 roku w Muzeum Lubelskim w Lublinie, oraz towarzysząca jej książka pod tym samym tytułem, znacznie poszerzyły spojrzenie zarówno na twórczość samego artysty, jak też na jego – od lat szeroko prezentowaną – koncepcję wyjścia z instytucjonalnego i ideowego klinczu, w którym, w jego przekonaniu, tkwi sztuka współczesna w Polsce.

Publikacja jest rozbudowanym autokomentarzem o charakterze objaśniającym autorską twórczość na tle zjawisk zachodzących w ostatnich trzech dekadach w sztuce, ale i w kontekście szeroko pojętej refleksji humanistycznej[1]. Książka jest cenna nie tylko dla tych, którzy śledzą drogę twórczą artysty, lecz dla wszystkich pragnących poszerzyć rozumienie aktualnych problemów sztuki. Sławomir Marzec bowiem swą metodę artystyczną czerpie z tradycji konceptualizmu, książka zaś ma na celu nie tyle wyjaśnienie intencji autora i objaśnienie przekazu jego dzieł, lecz zwrócenie uwagi na znaczące elementy czy struktury jego prac w celu umożliwienia ich pełnego doświadczenia. I czyni to bardzo skrupulatnie i systematycznie. W konsekwencji mamy do czynienia z czymś w rodzaju przewodnika po twórczości autora, który dając jedynie pewne sugestie i wskazówki interpretacyjne, ukierunkowuje widzenie jego sztuki, zachowując pełny szacunek dla podmiotowości widza.

Podejście do sztuki Sławomira Marca jest złożone, utkane rozmaitymi odniesieniami ideowymi i pewnym ładunkiem polemicznym skupionym na rozważaniu samej istoty sztuki. Artysta jest wyznawcą poglądu, że sztuce potrzebny jest spór, który ją pobudza, wytrąca z przyzwyczajeń, daje asumpt do poszukiwania odpowiedzi na pytanie o naturę twórczości. Sam jest artystą i publicystą, który od lat uczestniczy w szerokiej debacie krytyki artystycznej w Polsce na temat dążeń sztuki współczesnej. Marzec jest krytykiem redukcjonizmów i absolutyzacji, także tych „aktualnych", które jego zdaniem nas paraliżują i które często prowadzą do różnego rodzaju uzurpacji, niepisanych zawłaszczeń, a w konsekwencji monopolizowania instytucji sztuki przez system ekspercki artworldu[2]. W jego przekonaniu obowiązująca wykładnia sztuki nie wyczerpuje możliwości, jakie kryją się w jej uprawianiu i rozumieniu. W miejsce propagowanej przez artworld sztuki krytycznej, zaangażowanej, która jest przedmiotem jego częstych polemik, od lat proponuje koncepcję sztuki deliberatywnej. Najnowszym wyrazem poszukiwania wykładni sztuki alternatywnej wobec rozwijanej przez mainstreamowe instytucje jest utworzenie Forum Nowej Autonomii Sztuki.

Czym jest FNAS? „Forum Nowej Autonomii Sztuki – można przeczytać na istniejącym od stycznia 2015 roku blogu – jest rodzajem eksperymentu, rodzajem wspólnego blogu/witryny/archiwum ludzi o bardzo różnych poglądach i zainteresowaniach, lecz krytycznych wobec narastających unifikacji i monopolistycznych praktyk (zwłaszcza rodzimego) artworldu"[3].

Powołując FNAS, Marzec wezwał do dyskusji o sztuce. On sam nieustannie przekonuje o potrzebie walki o jej nową, niekantowską autonomię. Jej miejsce jest odległe zarówno od manipulacyjnych zapędów artworldu, jak też pokus sterowania kulturą, które mogą zrodzić się w kręgu władzy. Marzec odcina się więc zarówno od „postępowej" frakcji świata sztuki, jak też „konserwatywnego" skrzydła zwolenników powrotu do modelu sztuki uprawianego przez tradycjonalistów, powiedzmy spod znaku Nowych Dawnych Mistrzów. Innymi słowy jego podejście plasuje się poza antago-

[1] S. Marzec, *Moje wszystko. Autokomentarz*, Ożarów Mazowiecki 2016, ss. 311.

[2] Sławomir Marzec posługuje się terminem artworld w celu identyfikacji jednej z frakcji świata sztuki w Polsce, ale za to tej, która tworzy główny nurt powiązanych ze sobą instytucji, krytyków i kuratorów. Termin zaczerpnięty z rozważań amerykańskiego krytyka sztuki i filozofa Arthura C. Danto. Zob. tenże, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, przekł. L. Sosonowski, Kraków 2006.

[3] Zob.: http://forumnowejautonomiisztuki.blog.pl.

nizmem „awangardystów" i „konserwatystów", ujętym w literackiej formie w *Ostatniej wieczerzy* Pawła Huelle. Marzec nie jest jednak artystą antysystemowym. Dystansując się wobec istniejących paradygmatów, tworzy raczej propozycję innego spojrzenia, którą forsuje, przynajmniej na poziomie dyskursywnym, z godną podziwu konsekwencją.

Czy przemyślenia artysty znajdują odzwierciedlenie w jego twórczości? W pewnym stopniu odpowiedź padła podczas jego lubelskiej wystawy, którą można nazwać „małą retrospektywą". Małą, gdyż objęła wybrane, wręcz mocno wyselekcjonowane realizacje plastyczne artysty z różnych okresów twórczości, ale jednak swym zakresem ogarnęła całokształt 30 lat działalności.

Swą deliberatywną koncepcję sztuki Sławomir Marzec w pewnym stopniu zamanifestował już podczas poprzedzającego otwarcie wystawy performance'u, w którym nawiązał do antycznej historii o rywalizacji malarzy Zeuksisa i Parrazjosa. Malarze stanęli do agonu mającego rozstrzygnąć, który z nich jest doskonalszy w odwzorowywaniu wyglądów świata. Pierwszy namalował kiście winogron, do których zlatywały się ptaki. Drugi okazał się jednak sprytniejszy: namalował realistyczną zasłonę, którą pierwszy chciał odsłonić, aby zobaczyć obraz. Wygrał Parrazjos, gdyż jego iluzjonistyczny trick wprowadził w błąd nie tyle zwierzęta, co obdarzonego wiedzą i rozumem malarza.

Rozpoczynając swoje wystąpienie, zrealizowane na dziedzińcu zamku lubelskiego, Marzec zapowiedział polemikę z tym właśnie dogmatem sztuk pięknych, który przez całe stulecia nakazywał malarzom podążanie drogą przedstawiania iluzyjnego. Jak wyjaśnił, czując się malarzem abstrakcyjnym, chciał ukazać inną możliwość. Na rozległym dziedzińcu zamkowym rozstawione zostały w szeregu butelki z wodą. Autor wyznaczył dla publiczności linię, której nie powinna przekraczać, aby „wspólnie doświadczyć tej nieuchwytnej graniczności iluzji i realnego". Następnie na placu rozlewał wodę, tworząc szybko zanikające kształty przypominające właśnie zasłonę, a zarazem stopniowo oddalał się od publiczności, aż znalazł się na drugim krańcu wielkiego dziedzińca. Monotonny proces trwający kilkanaście minut uśpił czujność publiczności, która w międzyczasie pogrążyła się w rozmowach. W tym czasie autor z piskiem opon objechał zewnętrznie cały zamek i niespodziewanie znalazł się wśród publiczności, „awanturując się" głośno, by skończyć ten przydługi performance. Cel został osiągnięty: performer zaskoczył wszystkich swoim nagłym pojawieniem się. Czego dowiódł? Może tego, że efekt sztuki nie tkwi w środkach wyrazu i narzędziach, jakimi dysponuje artysta, ale w samym pomyśle, który ma siłę, gdy jest świeży, niespodziewany i potrafi zadziwić.

Niektóre spośród kilkudziesięciu prac zaprezentowanych na wystawie zostały ekspozycyjnie wyróżnione i dzięki temu utworzyły pewną nadrzędną oś interpretacji. Taki punkt odniesienia stanowiła, pokazana osobno na szerokiej, białej ścianie głównej sali wystawowej, praca malarska z cyklu *Obrazy i nie-obrazy* (cykl z lat 1990–1999).

Zamalowana gęstą, ciemną barwą (powstałą w wyniku unifikacji wszystkich kolorów) niemal monochromatyczna płaszczyzna obrazu z tego cyklu (*Nr CXX*, olej, płótno, linie rysowane węglem na ścianie, 150 x 150 cm, 1996) nie jest kwadratem, lecz odwróconym trapezem prostokątnym, ale dodane linie po jej lewej i prawej stronie powodują zaburzenie jednoznacznej pod względem geometrycznym identyfikacji obiektu. Jego lewa krawędź znajduje odzwierciedlenie w pionowej linii narysowanej węglem wprost na ścianie po prawej stronie obrazu, skośna prawa krawędź znajduje zaś swoje odbicie w linii po jego stronie lewej. Na temat wyeksponowanej w ten sposób pracy w autokomentarzu można przeczytać: „Ten obraz stanowi kwadrat zniszczony, ale i swoiście naddany. Istnieje pomiędzy swoim brakiem a nadmiarem. [...] Patrząc na obraz jako kwadrat, nasza podświadomość unieobecnia lewą skośną linię. Jeśli natomiast patrzymy na to jako na romb przesuwający się skosami w prawo, wówczas przestajemy widzieć linię prawą. Taka sytuacja tworzy pułapkę zastawioną na logikę naszego postrzegania, która ujawnia jej redukcyjny charakter"[4]. „Spór tożsamości i egzystencji" – dodaje autor – znajduje „szczęśliwe rozwiązanie w postaci... ambiwalencji".

Nie tylko w tym przypadku Marzec ujawnia zainteresowanie paradoksami widzenia, które znosząc jednoznaczność doświadczenia wizualnego, w centrum uwagi umieszczają pytanie o rolę sztuki w dotykaniu niewidzialnego świata idei. Obrazy z innego cyklu malarskiego (*Obrazy tytułowane*, od 1999 roku) powstały w wyniku mozolnej procedury nakrapiania powierzchni płócien rozproszonymi barwami. Z pozornie jednorodnej struktury barwnej płaszczyzn tych obrazów wyłaniają się motywy przedmiotowe, pejzażowe i architektoniczne. Z jednej strony obrazy te przed-oczy-stawiają równowagę barwną „wszystkich

[4] S. Marzec, dz. cyt., s. 60.

rozproszonych kolorów", a z drugiej – symbolizują, nadając formie plastycznej rolę ożywczego medium dla imaginacji. Z kolei w cyklu *Wszystko – Bricolage* (2006–2014) artysta sięga po technikę fotomontażu cyfrowego, po to, by zestawiać niezliczone fragmenty fotografii w jednoczesny palimpsest motywów i znaczeń, próbując uchwycić to co niemożliwe do uchwycenia – tytułowe „wszystko".

Sławomir Marzec tworzy prace o zakamuflowanym przekazie i dalekiej od jednoznaczności strukturze formalnej, przez co raczej zadaje pytania, niż udziela odpowiedzi. Zarazem potrafi nadać swym obiektom lekkości i unika przeładowania. Ta oszczędna formuła jest bliska estetycznemu postulatowi „ekonomii formy przy jednoczesnej maksymalizacji treści". Wytrącając widza z poczucia pewności siebie, wzbudza proces roztrząsania sprzecznych doświadczeń i emocji, a więc wprowadza go w sferę deliberacji.

Ów deliberatywny charakter praktykowania sztuki objawia się zarówno w poruszanej tematyce, jak też w sposobie doboru środków wyrazu i wyboru medium. Domena artysty obejmuje ich szerokie spektrum, nie jest to tylko malarstwo (chociaż dominuje) i fotograficzny kolaż, ale też grafika, wideo, performance i instalacja. Medialnie różnorodna twórczość Marca odzwierciedla więc heterogeniczność dzisiejszej sztuki par excellence, paradoksalnie jest zbieżna z naskórkowym obrazem sztuki wykreowanym przez współczesny artworld. Lecz jest to tylko pozór powierzchownego podobieństwa „technicznego".

Z drugiej strony bowiem, sięgając po różne media, autor mierzy się z wielkimi tematami sztuki. Wielkimi nie oznacza modnymi. Stroniąc od doraźnej publicystyki kulturowej, Marzec przypomina raczej o stabilnym gruncie sztuki, interesują go pytania rudymentarne. Jeśli sięga do kulturowych fundamentów, to po to, aby w siedmiu grafikach zinterpretować historię siedmiu dni Stworzenia z Księgi Rodzaju (cykl *Genesis*, 2008–2010). Problematykę sacrum podejmuje też w cyklu ascetycznych, ubranych w szatę formalnych nawiązań do malarstwa ikonowego, kolaży poświęconych „historiom hagiograficznym" (cykl *Smok o złotym zębie, czyli żywoty świętych*, 2009–2011). Jednak ta swoista aktualizacja „minionych" tematów i ikonografii okazuje się zaskakująco zbieżna z dzisiejszymi rozważaniami teoretycznym, jakie znamy choćby z rozpraw Didi-Hubermana. Wszak francuski badacz kładzie duży nacisk na aktualność doświadczenia zdumienia przed obrazem, wynikającego z zapośredniczenia poznania dzieła sztuki w mediacyjnym charakterze wiedzy i niewiedzy.

W świetle swych zainteresowań artystycznych Marzec nie jest modny, raczej jest odmienny, gdyż interesuje go... sztuka, a nie kultura. Być może zgodziłby się z kuszącą propozycją Wiesława Juszczaka, sformułowaną jeszcze w latach 90. minionego stulecia, rozróżnienia tego co we współczesnej kulturze artystyczne od tego co paraartystyczne. „W kulturze – pisał wówczas Juszczak – nie ma miejsca na tajemnicę, w sztuce zaś sfera tajemnicy jest głównym celem wszelkiego dążenia. Celem sztuki jest taki rodzaj poznania, który dotyka granic poznawalnego i stawia nas wobec tego, co niepoznawalne"[5]. Natomiast nieznośne i wszechobecne podszywanie się kultury pod sztukę cytowany autor nazywa „degradacją sensu".

Jeśli zgodzić się z tym rozróżnieniem, trzeba przyznać, że Marzec stoi na gruncie sztuki. Mimo że korzysta z eklektycznego (choć sam woli mówić „optymalnego") alfabetu artworldu (jest on dziś globalnym językiem kultury artystycznej), to jednak w warstwie znaczeń plasuje się w obszarze autonomii sztuki, którą tworzą stabilne, niezmienne zagadnienia, takie jak: wspomniana kwestia percepcji wizualnej, jej możliwości i ograniczeń, problematyka sacrum czy zasadnicze pytania filozoficzne. Zarazem artysta jest w pełni świadom, że uchwycenie „wszystkiego" (swoista idée fixe artysty) jest ułudą, co najwyżej próba ta jest wprowadzeniem do logiki paradoksu i deliberacji. Dążenie do zgłębienia tajemnicy raczej pociąga za sobą niebezpieczeństwo popadnięcia w epistemologiczną aporię niemożności. Metaforą jego strategii jest wędrówka. Nieco bardziej opisowo rzecz ujmując, Sławomir Marzec porusza się po hermeneutycznym kole estetycznego poznania. Przypomina, że istnieją w rzeczywistości momenty niepoznawalnego i to właśnie one są przedmiotem jego skupienia, owe chwile – jak sam mówi – „pozwalające dotknąć istotności".

[5] W. Juszczak, *Wędrówka do źródeł*, Gdańsk 2009, s. 169.