STUDIA
I MATERIAŁY LUBELSKIE

24

STUDIA I MATERIAŁY LUBELSKIE

TOM 24

MUZEUM NARODOWE W LUBLINIE

Lublin 2022

Rada naukowa
dr hab. Roman Chmelyk (Muzeum Historyczne Miasta Lwowa)
dr Jarosław Cymerman (UMCS, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego)
prof. dr hab. Ryszard Kasperowicz (UW)
prof. dr hab. Lechosław Lameński (KUL)
Nevyan Mitev (Muzeum Archeologiczne w Warnie)
prof. Krzysztof Pomian (Paryż, Francja)
dr hab. prof. ucz. Rafał Szczerbakiewicz (UMCS)
dr hab. prof. ucz. Agnieszka Teterycz-Puzio (Akademia Pomorska w Słupsku)
dr hab. prof. ucz. Małgorzata Wrześniak (UKSW)
dr hab. prof. ucz. Jolanta Załęczny (Akademia Finansów i Biznesu Vistula, Akademia Humanistyczna im. Aleksandra Gieysztora w Pułtusku)

Recenzenci artykułów w tomie
dr Marta Baron-Milian (UŚ)
dr Magdalena Białonowska (UKSW)
dr hab. prof. ucz. Anna Weronika Brzezińska (UAM)
prof. dr hab. Kamila Budrowska (UwB)
dr hab. Marek Czapelski (UW)
dr Rafał Czekaj (UMCS)
dr hab. Kinga Czerwińska (UŚ)
dr hab. prof. ucz. Elżbieta Flis-Czerniak (UMCS)
dr hab. prof. ucz. Barbara Głębicka-Giza (SWPS)
prof. dr hab. Zbigniew Kopeć (UAM)
dr hab. Bożena Kuklińska (KUL)
dr hab. Piotr Majewski (UMCS)
dr hab. Dawid Osiński (UW)
dr hab. prof. ucz. Michał Pawleta (UAM)
prof. dr hab. Katarzyna Pokorna-Ignatowicz (Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego)
dr Katarzyna Ponińska (UKSW)
dr hab. prof. ucz. Katarzyna Smyk (UMCS)
ks. dr Wacław Umiński (UPJP II)
dr Katarzyna Waszczyńska (UW)
dr hab. prof. ucz. Rafał Zapłata (UKSW)

Redakcja naukowa
dr hab. Marcin Lachowski (redaktor naczelny)
dr Marcin Gapski (zastępca redaktora)
dr Przemysław Kaliszuk (sekretarz)
dr Anna Marcińczak
dr Tomasz Markiewicz
dr Katarzyna Mieczkowska
dr Leszek Poniewozik
dr Beata Skrzydlewska
Marta Stasiak-Cyran
Małgorzata Surmacz
dr hab. Mariola Tymochowicz

Redaktorzy tomu
dr Beata Skrzydlewska (Muzeum Narodowe w Lublinie, UKSW)
Wiktor Kowalczyk (Muzeum Narodowe w Lublinie)

Adiustacja i korekty
Magdalena Janik, Damian Szandecki, Kinga Wyskiel

Tłumaczenie i korekta tekstów angielskich
Marcin Michniowski

Skład i przygotowanie do druku
Małgorzata Niećko

Projekt okładki
Sebastian N. Górski

Na okładce
Frans Janszoon Post, *Pejzaż brazylijski*, 2. połowa XVII wieku, olej, płótno, fot. Muzeum Narodowe w Warszawie, zbiory Muzeum Narodowego w Lublinie

Druk
Akapit, Lublin

ISSN
0585-5276

Wersja papierowa czasopisma jest wersją pierwotną

© Muzeum Narodowe w Lublinie, 2022

Muzeum Narodowe w Lublinie, ul. Zamkowa 9, 20-117 Lublin
www.mnwl.pl, siml@mnwl.pl, www.siml.mnwl.pl

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Mecenas Muzeum Narodowego w Lublinie

PGE
Polska Grupa Energetyczna

Spis treści

Od Redakcji 7

TEMATY I PROBLEMY

Małgorzata Król (Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II w Lublinie)
Autocenzura w niepublikowanych tekstach Jadwigi Łuszczewskiej i Gustawa Zielińskiego 11
Self-censorship in unpublished texts by Jadwiga Łuszczewska and Gustaw Zielinski

Justyna Teterwak (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie)
Rekonfiguracje przeszłości. Nieznane utwory literackie z archiwum Wacława Gralewskiego 21
Reconfigurations of the past. Unknown literary works from Wacław Gralewski's archives

Mariusz Maciak (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie)
Przestrzeń uchwycona fotograficznie jako świadectwo tożsamości kulturowej.
Analiza wybranych fotografii z reportażu Zbigniewa Rokity *Kajś. Opowieść o Górnym Śląsku* 31
Photographically-captured space as a testimony of cultural identity. Analysis of selected photographs
from the *Kajś. History of Upper Silesia* reportage by Zbigniew Rokita

Bogusław Ruśnica (Muzeum Narodowe w Krakowie)
O cudownych obrazach w Polsce Przenajświętszej Matki Bożej Wacława (Edwarda) Nowakowskiego
i jego nawiązania do rycin z kolekcji „Święci" Gabinetu Grafiki i Rysunku
Muzeum Narodowego w Krakowie 43
On the Miraculous Paintings of the Holy Mother of God in Poland by Wacław (Edward) Nowakowski and his references to
the drawings from the "Saints" collection of the Graphic and Drawing Cabinet of the National Museum in Kraków

Beata Pacana (Muzeum Narodowe w Krakowie)
Kolekcja ceramiki chińskiej Juliana Nowaka (1865–1946). Uwagi na temat jej genezy,
pochodzenia i translokacji zbiorów 65
Julian Nowak's (1865–1946) collection of Chinese ceramics. Notes on its genesis, origins and translocation
of the artefacts

Joanna Kadłubowska (Archäologisches Museum Hamburg/Stadtmuseum Harburg)
Opowieści przedmiotów. Zbiory prehistoryczne oraz sposoby ich prezentacji
na przykładzie ekspozycji Muzeum Archeologicznego w Hamburgu 75
Stories of objects. Prehistorical collection and methods of its presentation on the example of the exhibition
of the Archäologisches Museum Hamburg

Anna Wiśnicka (Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie)
Panorama różnorodności. Muzea-domy historyczne Mediolanu jako nośniki
pamięci kolektywnej o społecznej, kulturowej i artystycznej ewolucji miasta 85
Panorama of variety. Museums-historic houses of Milan as carriers of collective memory about social, cultural
and artistic evolution of the city

Katarzyna Mieczkowska (Muzeum Narodowe w Lublinie)
Komunikacja z widzem, czyli jak zaprosić do muzeum? 99
Visual communication, or how to invite a visitor to the museum

MISCELLANEA

Leonia Brzozowska (Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych UJ, Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie)
Scenariusze Zalipia. Współczesne sposoby (re)prezentowania przeszłości sztuki ludowej 109
Scenarios of Zalipie. Modern ways of (re)presentation of the past of the folk art

Agnieszka Kwiatkowska (Muzeum Narodowe w Krakowie)
Księga z Pająkiem – album fotograficzny koronek i haftów według projektów Karola Kłosowskiego 119
Book with a Spider – photographic album of laces and embroidery designed by Karol Kłosowski

SPRAWOZDANIA I RECENZJE

Helena Jankowska-Paluch (Muzeum Narodowe w Lublinie)
Odzyskanie obrazu Fransa Posta. Strata wojenna Muzeum Narodowego w Lublinie odnaleziona w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie 129
Recovery of painting by Frans Post. War loss of the National Museum in Lublin found in the collections of the National Museum in Warsaw

Łukasz Pabich (Muzeum Częstochowskie)
Wystawa „VaBank – banknoty na ziemiach polskich". Recenzja bardzo subiektywna 135
"VaBank – bank notes on Polish lands" exhibition. Very subjective review

Od Redakcji

Tematem przewodnim 24. tomu „Studiów i Materiałów Lubelskich" są reprezentacje przeszłości. Z perspektywy dnia dzisiejszego przeszłość wydaje się czymś, co przemija i odchodzi bezpowrotnie. Jednak dzięki literaturze, sztukom plastycznym czy fotografii możemy do tej przeszłości powracać, aby lepiej zrozumieć współczesność, a także by przeszłością wzbogacić zarówno teraźniejszość, jak i przyszłość.

Analiza dzieł z czasów minionych uzmysławia nam, że przeszłość i jej poznawanie jest warunkiem koniecznym do odczytania własnej tożsamości. Pamiętano o tym, gdy projektowano pierwsze polskie muzeum – Świątynię Sybilli w Puławach. Nad wejściem do galerii umieszczono napis: „Przeszłość – przyszłości". Sentencja ta streszczała ideę przewodnią, która przyświecała twórczyni muzeum – Izabeli z Flemmingów Czartoryskiej.

Zdając sobie sprawę z tego, jak cenne jest odczytywanie przeszłości poprzez dzieła sztuki, literaturę oraz narrację muzealną, w niniejszym numerze stworzono interdyscyplinarną płaszczyznę dialogu. Do publikacji zaproszono badaczy zajmujących się szeroko pojętą humanistyką, a także zarządzaniem kulturą. Koncentrowali się oni nie tylko na zagadnieniach jednostkowych, ale podejmowali też próby interpretacji wielu zjawisk dotyczących ukazania przeszłości. Docierano do niej za sprawą prezentowania niepublikowanych dotychczas tekstów literackich oraz omawiania dzieł sztuk plastycznych, zarówno tych w przestrzeni muzealnej, jak i wyodrębnionych z przestrzeni ekspozycyjnej dzieła.

Muzeum to miejsce szczególne, ponieważ można w nim osadzić przedmiot, który często jest „wyrwany" ze swego naturalnego miejsca przeznaczenia, i eksponować go w taki sposób, aby możliwie najwierniej oddać wcześniejszy kontekst.

Przestrzeń czasów minionych można uchwycić także za sprawą fotografii, która jest świadectwem tożsamości kulturowej i, zazwyczaj, nośnikiem pamięci indywidualnej. Muzea natomiast stanowią przykład pamięci kolektywnej o społecznej, kulturowej i artystycznej ewolucji. Dlatego niezwykle ważne są strategie prezentowania zbiorów w sposób nie tylko wiarygodny, ale – o czym wspomina autorka jednego z artykułów – na tyle atrakcyjny, aby przyciągnął widza do muzeum i zachęcił do poznawania przeszłości.

Zgodnie z przyjętym przez Redakcję układem tom został podzielony na trzy zasadnicze części. W *Tematach i problemach* prezentujemy artykuły skoncentrowane na temacie przeszłości, uwypuklając jej znaczenie w opracowaniach literaturoznawczych oraz studiach z zakresu historii sztuki i muzealnictwa. Eksponując znaczenie tradycji, historii i pamięci indywidualnej pokazują one atrakcyjność debat nad obrazami przeszłości w różnych dyscyplinach humanistycznych. W części kolejnej – *Miscellaneach* – zamieściliśmy artykuły dopełniające zasadniczy temat tomu z perspektywy etnograficznej. Pierwszy z nich został poświęcony albumowi zawierającemu wzory koronek i haftów, natomiast drugi współczesnemu promowaniu sztuki ludowej. Wreszcie w części *Sprawozdania i recenzje* przedstawiliśmy historię ponownego włączenia do zbiorów Muzeum Narodowego w Lublinie obrazu Fransa Posta oraz recenzję zorganizowanej przez Muzeum Częstochowskie wystawy poświęconej historii banknotów na ziemiach polskich.

Mamy nadzieję, że niniejszy tom wzbogaci Państwa wiedzę, a także przyczyni się do głębokich refleksji i inspirujących dyskusji.

TEMATY I PROBLEMY

Małgorzata Król

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II w Lublinie
ORCID: 0000-0002-3691-1928

Autocenzura w niepublikowanych tekstach Jadwigi Łuszczewskiej i Gustawa Zielińskiego

Self-censorship in unpublished texts by Jadwiga Łuszczewska and Gustaw Zieliński

Po przeczytaniu tak sformułowanego tytułu można zapytać – co mają ze sobą wspólnego Jadwiga Łuszczewska i Gustaw Zieliński, dwie niemal zapomniane współcześnie postaci. W historii literatury polskiej są co prawda wymieniani wśród twórców XIX wieku, ale już niewielu pamięta utwory ich autorstwa, a przypisanie zapomnianym i niewydanym tekstom zabiegów autocenzuralnych może budzić zdumienie i pytanie, czy w ogóle jest to działanie zasadne. Co do zasadności propozycji jestem przekonana, ale zanim dowiodę jej słuszności, przypomnę te nienależące do pierwszego szeregu literatów postaci.

Wydaje się, że bardziej znana, ale jako Deotyma (z gr. bogobojna), jest Jadwiga Łuszczewska[1]. Pamięta się ją przede wszystkim jako improwizatorkę, w dalszej kolejności pisarkę urodzoną w Warszawie (1 sierpnia 1834 roku, gdzie też zmarła we wrześniu 1908 roku). Była córką Wacława Łuszczewskiego, szambelana cesarskiego, radcy stanu, ekonomisty i współpracownika „Biblioteki Warszawskiej", i Magdaleny (Niny) Łuszczewskej z Żółtowskich. Łuszczewscy zapisali się w dziejach kultury polskiej dzięki prowadzonemu przez nich salonowi literackiemu, który w pierwszej połowie XIX wieku skupiał najwybitniejsze postaci ówczesnego świata literacko-artystycznego. Od 1834 roku w każdy poniedziałek przybywali do nich między innymi: Andrzej Zamoyski, Adam Potocki, Edward Dembowski, Stanisław Moniuszko, książę Kazimierz Lubomirski, Leon Łubieński, Wacław Szymanowski, Narcyza Żmichowska, Maria Kalergis oraz Paulina Wilkońska. Czytano i prezentowano tam literaturę, organizowano spektakle, nigdy zaś nie tańczono i nie grano w karty. Podczas tych literackich spotkań ujawnił się talent improwizatorski Jadwigi. Już 17 maja 1852 roku odbył się pierwszy publiczny występ tej osiemnastoletniej wówczas panny. Od tego czasu systematycznie improwizowała; tematem jej wystąpień były: muzyka, malarstwo, przyroda. Opinie na temat jej talentu już wówczas były podzielone.

Badacze zajmujący się Deotymą odnotowali też jej fascynację podróżami, owocującymi nie tylko poznaniem terenów nieistniejącej wówczas Rzeczypospolitej, lecz także Europy. Podróże skutkowały znajomościami nawiązywanymi z wybitnymi osobistościami ówczesnej kultury i literatury (między innymi Joachimem Lelewelem, Aleksandrem Jełowickim, Franciszkiem Wężykiem). Biografowie przypominali, że zwiedziła Malbork, Gdańsk, wyspę Rugię, Ojców, Góry Świętokrzyskie, Tatry, Kraków, Francję, Austrię, Włochy, a w okresie pisania poematu narodowego *Piast* udała się do Wielkopolski, aby zobaczyć Gopło, Gniezno, Kruszwicę i Poznań. Dość zdawkowo omawiany jest natomiast czas, kiedy Deotyma przekroczyła granicę Europy i znalazła się w Jadrynie, Symbirsku, Czembarze, towarzysząc na sybirskim zesłaniu ojcu. W ten sposób docieramy do etapu biografii, który jest wspólny dla Jadwigi Łuszczewskiej i Gustawa Zielińskiego – okresu zesłania.

Zesłańcem, a nie tylko osobą mu towarzyszącą, był nieco starszy, bo urodzony w 1809 roku (zmarł w 1881 roku), poeta, powieściopisarz, powstaniec listopadowy, ziemianin, społecznik, bibliofil, mecenas kultury – Gustaw Zieliński. Pochodził z powiatu inowrocławskiego i prawie całe życie (z ośmioletnią przerwą na pobyt w Tobolsku i Iszymie) był związany z Mazowszem. W historii literatury polskiej znalazł

[1] Informacje na temat Deotymy oraz jej biogram zostały przygotowane na podstawie następujących źródeł; Deotyma [J. Łuszczewska], *Pamiętniki 1834–1897*, wstęp i przyp. J. W. Gomulicki, Warszawa 1968; A. Kraushar, *Polki twórcze czasów nowszych*, Warszawa 1929, s. 13–70; B. Krzywobłocka, *Wieszczka Deotyma*, [w:] tejże, *Delfina i inne*, Warszawa 1970, s. 153–181; J. Krzyżanowski, *Dobre chęci Deotymy*, [w:] tegoż, *W kręgu wielkich realistów*, Kraków 1962, s. 204–207; J. Kulczycka-Saloni, *Życie literackie Warszawy w latach 1864–1892*, Warszawa 1970; P. Wilkońska, *Wieczory poniedziałkowe pani Niny Łuszczewskiej*, [w:] tejże, *Moje wspomnienia o życiu towarzyskim w Warszawie*, Warszawa 1959, s. 38–64.

swoje miejsce za sprawą powieści poetyckiej *Kirgiz*. Inne utwory – poematy: *Stepy*, *Samobójca*, czy powieść *Manuela*, ale też drobne utwory liryczne – pozostają niemal zupełnie nieznane[2]. Ten absolwent Uniwersytetu Warszawskiego (który ukończył w 1830 roku), motywowany patriotyzmem własnym, ale też tradycjami rodzinnymi (ojciec był uczestnikiem insurekcji kościuszkowskiej), wziął udział w powstaniu listopadowym, po którego upadku okazało się, że grozi mu wcielenie do armii rosyjskiej, czego mogły uniknąć osoby niezdolne do służby lub posiadające majątek zabezpieczający utrzymanie. Aby nie dopuścić do przymusowej służby bratanka w armii rosyjskiej, stryj odstąpił mu folwark Kierz[3]. Niebawem jednak za pomoc udzieloną rannemu partyzantowi z oddziału zaliwszczyków młody Zieliński został aresztowany. Wyrokiem sądu wojskowego z 29 lipca 1834 roku skazano go na utratę praw publicznych, konfiskatę majątku i zesłanie na zachodnią Syberię. 1 września 1834 roku trafił do Tobolska; tam i w Iszymie przebywał w latach 1834–1842. Najwybitniejszym utworem pochodzącym z tego okresu jest wspomniana powieść poetycka *Kirgiz*, wydana nakładem Teofila Glücksberga w Wilnie już w 1842 roku. Gdy jesienią tego samego roku wrócił do kraju, był entuzjastycznie witany jako dobrze rokujący literat.

Teksty związane z epizodami zesłańczymi obecnymi w obu biografiach będą przedmiotem mojego zainteresowania. W przypadku Gustawa Zielińskiego są to rękopiśmienne „Dzienniki mojego życia". Fakty, o których wspomniałam (dzierżawa majątku, spotkanie z zaliwszczykami), to czas w jego życiu przybliżany właśnie dzięki „Dziennikom", dziełu niemal legendarnemu. Prawie natychmiast po śmierci Zielińskiego zaczęły powstawać prace prezentujące tego literata i bibliofila, a posiłkujące się fragmentami zapisków. Jako pierwszy jego spuścizną zainteresował się Piotr Chmielowski[4], jego dzieło kontynuowali badacze dużo późniejsi: Maria Janion[5], Tadeusz Polanowski[6], Mirosław Krajewski[7], Janusz Odrowąż-Pieniążek[8], Anna Stogowska[9]. Wszyscy czytali lub przynajmniej pobieżnie kartkowali „Dzienniki"[10], na ich podstawie pisali fragmenty swoich studiów – jak w przypadku Piotra Chmielowskiego[11] – ale żaden z badaczy późniejszych nie pokusił się o wydobycie źródła z archiwum.

Rękopis ten to nie w pełni zapisany notes – ma dwie czyste rozkładówki na początku i trzy na końcu. Zachował się w stanie bardzo dobrym, z drobnym uszkodzeniem w postaci wyrwania ostatniej, zapisanej karty. Wpis na karcie poprzedniej kończy się podzielonym, jak podczas przenoszenia, wyrazem. Kto i kiedy naruszenia dokonał? Na to pytanie pewnie nie uda się znaleźć odpowiedzi, a odjęcie ostatniej karty sprawiło, że noty urywają się, przez co już nigdy nie poznamy pierwotnego kształtu. „Dzienniki" obejmują zapisy prowadzone na bieżąco przez niepełny rok – rozpoczynają się 1 stycznia 1833, a kończą latem tego samego roku.

[2] M. Król, *„Otóż moja Urszulko tak szczegółowy masz opis mojego tu życia, że sądzę J. J. Rousseau z równą szczerością nie pisał swoich spowiedzi" – obrazy życia prywatnego i kulturalnego w latach 40. XIX wieku na podstawie korespondencji Gustawa Zielińskiego*, „Roczniki Humanistyczne" 2021, nr 1, s. 127–140.

[3] Wszystkie powyższe informacje biograficzne znajdują się w: „Dzienniki mojego życia", Dział Zbiorów Specjalnych. Biblioteka im. Zielińskich w Płocku, rps 777. Dalej posługuję się skrótem: BZ, 777.

[4] P. Chmielowski, *Życiorys na podstawie listów poety skreślony i ocena jego działalności*, [w:] *Gustaw Zieleński, Poezye*, t. I, Toruń 1901, s. 5–217.

[5] M. Janion, *W walce o ideowe nowatorstwo poezji krajowej*, „Pamiętnik Literacki" 1953, z. 3–4, s. 116–150.

[6] T. Polanowski, *Sentymentalizm uromantyczniony. O liryce Gustawa Zielińskiego*, „Roczniki Humanistyczne" 1975, z. 1, s. 113–129; tenże, *Gustaw Zieliński (1809–1881)*, [w:] *Literatura krajowa w okresie romantyzmu 1831–1863*, t. II, red. M. Janion, M. Dernałowicz, M. Maciejewski, Kraków 1988, s. 881–894.

[7] M.in.: *Gustaw Zieliński – życie i dzieło. Materiały z sesji popularnonaukowej w Skępem w dniu 20 maja 1986 roku*, red. M. Krajewski, Rypin 1988; M. Krajewski, *Dobrzyński słownik biograficzny. Ludzie europejskiego regionu*, Włocławek 2002; tenże, *Gustaw Zieliński*, [w:] tegoż, *Nowy słownik biograficzny ziemi dobrzyńskiej*, t. II, Rypin 2014, s. 543–546.

[8] J. Odrowąż-Pieniążek, *Rękopisy literackie w Bibliotece im. Zielińskich w Płocku*, [w:] *Miscellanea z okresu romantyzmu*, red. S. Pigoń, Wrocław 1956, s. 298–325; tenże, *„Zatrzymany do życia". Listy literackie Ignacego Orpiszewskiego do Gustawa Zielińskiego (1835–1843)*, „Blok-Notes Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza" 1962, t. 2; tenże, *Gustaw Zieliński*, Inowrocław 1977; tenże, *Kazachowie romantyczni. Pierwszy obraz społeczeństwa kazachskiego w twórczości Gustawa Zielińskiego i Adolfa Januszkiewicza*, [w:] *Polacy w Kazachstanie. Historia i współczesność*, red. S. Ciesielski, A. Kuczyński, Wrocław 1996, s. 119–131.

[9] Spośród jej licznych drobnych prac wskazuję tu najważniejszą: A. M. Stogowska, *Wpisany w epokę. Gustaw Zieliński (1809–1881)*, Płock 1996.

[10] BZ, 777.

[11] Przykładem może być tu monografia Piotra Chmielowskiego, który korzystał z „Dzienników" przy tworzeniu biografii do *Poezyi* Gustawa Zielińskiego zawartej w tomie I. Szczególnie chętnie odwoływał się do „Dopisku po latach trzydziestu". Duży fragment ze s. 44 i kilkunastu następnych, rozpoczynający się od słów: „W końcu marca 1833 r., odbyła się rewizja w Ugoszczu u p. Borzewskiej, tak ścisła, że nie zważając na stan niebezpiecznie chorej pani domu, jej nawet łóżko przetrząsano...", został zaczerpnięty z „Dzienników" Gustawa Zielińskiego.

W tym samym 1833 roku, w którym Zieliński rozpoczął pisanie „Dzienników", został aresztowany. Wśród biografów literata istnieje przekonanie, że było to konsekwencją odruchu ludzkiego serca[12]. Twierdzą, że wbrew swojej woli zetknął się z grupą partyzantów z oddziału zaliwszczyków, działającą na terenie powiatu lipnowskiego, i udzielił pomocy rannemu partyzantowi Robertowi Kurelli. Mając świadomość grożącego mu niebezpieczeństwa, opuścił Kierz i schronił się w okolicach Pułtuska, potem Sochaczewa, a następnie w Warszawie. Na niewiele się to zdało – niebawem został schwytany i osadzony w Cytadeli Warszawskiej.

Już to pobieżne przypomnienie wydarzeń rozgrywających się w najtrudniejszym momencie życia autora pozwala podtrzymać tezę, że nie był to czas na spokojne spisywanie dziennika i może po prostu stan ducha odcisnął piętno na jego kształcie. Wydaje się jednak, że dostrzegalny chaos to wynik świadomych działań autocenzuralnych, przy czym w odniesieniu do obu omawianych źródeł autocenzurę rozumiem jako samokontrolowanie wypowiedzi, w tym wypadku własnych zapisów, pod kątem politycznym i obyczajowym.

W 1833 roku Zieliński ekspowstaniec, zaangażowany w pomoc partyzanom z oddziału Artura Zawiszy, obawiał się, że szczerość może się stać przyczyną represji, które dotknęłyby nie tylko jego, lecz także jego najbliższych. Napisał bowiem:

> Dziennik mój jest do maja dokładnym odbiciem wszystkich wrażeń i przekonań moich, odtąd nastało milczenie; kilka kartek w nim zapisanych zostało już później i to pod naciskiem moralnym, który z każdą chwilą się powiększał. Gdybym był mógł [wyróżnienie – M. K.] z dnia na dzień pod gorącym wrażeniem zapisywać w moim dzienniku wszystkie moje myśli, uczucia i doznane wrażenia w ciągu owych paru miesięcy, byłyby to bez zaprzeczenia najciekawsze kartki mojego dziennika, ale nie mogłem tego uczynić przez wzgląd na drugich i na siebie, byłby to bowiem w danym wypadku gotowy akt oskarżenia przeciwko mnie i innym, a nie wolno mi było zbytnią otwartością narazić czyjkolwiek spokój na niebezpieczeństwo [...]. Dla objaśnienia więc niejednego ciemnego miejsca, posiłkując się wskazówkami w samym dzienniku napomkniętymi i dla uzupełnienia samego dziennika, opowiemy treściwie, lecz wiernie, wypadki, które pociągnęły w swój wir autora, i które się dlań skończyły smutną katastrofą[13].

„Gdybym bym mógł..." to słowa kluczowe. To też argument poświadczający i podtrzymujący zasadność tezy o świadomych działaniach autocenzuralnych. Zieliński wiedział, że nie może i nie przedstawia pełnego zapisu przebiegu wydarzeń. Cytowane powyżej słowa uzupełnienia znalazły się bowiem w dziennikach dopiero w „Dopisku po latach trzydziestu". Tu wyjaśnił przyczyny przemilczeń. Jako młodzieniec w „Dziennikach" zostawił puste miejsce, które uzupełnił dopiero, będąc człowiekiem dojrzałym.

Noty, które znalazły się w drugiej części, oraz sporządzane na bieżąco zapisy również noszą piętno trudnego czasu, w którym powstały:

> Zakończenie dziennika pokazuje, że nie wszystko wówczas mogło być powiedziane, że najważniejszy wypadek pozostał w cieniu, który nie tylko w nową kolej życia rzucił autora tych kartek, ale wycisnął piętno na wszystkim, co w drugiej połowie tego dziennika zostało zapisane[14].

Początkowe systematyczne zapiski, poświęcone codzienności dwudziestokilkuletniego młodzieńca, w drugiej części (rozpoczynającej się nowym rozdziałem I, tym razem z lipca 1833 roku[15] – karta podpisana: „Dzienniki mojego życia / Rozdział I, miesiąc lipiec / Kronika wypadków"[16]) są chaotyczne, przemieszane, wkrada się dużo przemilczeń, niedomówień, wreszcie zostają przerwane i uzupełnione dopiero po latach. Co więcej, im bliżej końca, tym chaotyczność nasila się. Można więc postawić tezę, że Zieliński nie tylko nie porzucił pracy nad „Dziennikami", lecz także coraz świadomiej nadawał im kształt, który miał sprawić, że dzieło, trafiwszy w niepowołane ręce, byłoby uznane za brulionowe zapiski, wpisy bez większego znaczenia.

Przykładem mogą być umieszczone w końcowej części refleksje wokół czytanych dzieł. Najwyraźniej zabiegi te są widoczne przy okazji prezentacji legendy o św. Oranie (w tradycji polskiej znanego jako św.

[12] Tak też przedstawiał swój udział sam oskarżony. Zob. *Zeznania Gustawa Zielińskiego w Warszawskiej Komisji Śledczej*, Warszawa 14/26 VIII 1833, [w:] *Społeczeństwo polskie i próby wznowienia walki zbrojnej w 1833 roku. Studia i materiały*, red. W. A. Djakow, S. Kieniewicz, Wrocław 1984, s. 350–352.

[13] BZ 777, k. 116. W odniesieniu do wykorzystywanych w pracy rękopisów korzystano z zasad modernizacji przyjętych dla utworów połowy XIX w. Modernizacja pisowni i interpunkcji została ograniczona do niezbędnego minimum – tzn. objęła tylko te zjawiska, które nie świadczą o języku autora i epoki.

[14] BZ 777, k. 116.

[15] Wcześniej mamy rozdział pierwszy, ale ze stycznia 1833 roku.

[16] BZ 777, k. 137.

Otteran) – *Le Celibate de Saint Oran*[17]. Legenda, podzielona na trzy fragmenty, zaczyna się od części środkowej[18], zostaje przerwana[19] na rzecz fragmentu „§3. Bitwa pod Nawaryno czyli Odstępca, romans z czasów teraźniejszych z pism H. G. Moke, przekład K. Niezabitowskiego", po którym następuje znów §3. [sic!] i początek „Le Celibate de Saint Oran"[20] poprzedzający zakończenie części środkowej[21], zapisanej tu najwcześniej. „Bitwa pod Nawaryno", co trzeba tu dodać, nie jest dla „Le Celibate de Saint Oran" dziełem kontekstowym, co w jakimś stopniu uzasadniałoby jego obecność. Czemu miało służyć aż takie przemieszanie? Nie dość, że Zieliński zdekomponował legendę, to pomiędzy fragmenty tego gaelicko-irlandzko-szkockiego podania włożył tekst stylistycznie, kulturowo i czasowo tak bardzo różny, że nie można znaleźć dla takiego zabiegu żadnego innego uzasadnienia jak tylko przekonanie o świadomych zabiegach dekompozycyjnych.

Jakie były dalsze konsekwencje autocenzuralnych działań? Zieliński już w tytule w odniesieniu do swego dzieła posłużył się określeniem „dzienniki" i w istocie część pierwsza realizuje takież założenia gatunkowe. Definicja dziennika, którą podaje *Słownik terminów literackich* pod redakcją Janusza Sławińskiego, kładzie bowiem nacisk na to, iż jest to:

> [zespół] prowadzonych z dnia na dzień zapisów, od ściśle dokumentacyjnych, których zadaniem jest utrwalenie bieżących wydarzeń (diariusz), do takich, które zbliżają się do wypowiedzi lit. Dziennik nie stanowi z góry założonej konstrukcji, o jego układzie (z zasady chronologicznym) decyduje nie zamiar kompozycyjny, ale bieg wypadków, które autor utrwala. Składające się nań zapisy mogą być zróżnicowane tak pod względem kompozycyjnym, jak tematycznym[22].

Cechą konstytutywną dziennika jako gatunku jest więc chronologiczny układ wpisów. Taki charakter ma wyłącznie pierwsza część diariusza Zielińskiego, którą kończy „Dopisek po latach trzydziestu". Potem noty z lipca przeplatają się z sierpniowymi albo z notami pozbawionymi dat:

> 7 sierpień. Przybycie Państwa Drewnowskich – P. Kochanowska. Dysputy.
> Przetycz
> 8 [sierpnia?]. Maty Puszet – Odjazd – Czytanie Jana z Tęczyna – Dzień przyjemnie spędzony.
> Przetycz
> 9. Przybycie p. Błeszczynskiej – *Lettres à Emilie*
> Przetycz
> 10. Zapytanie p. Podkomorzyny – Przechadzka – *Lettres à Emilie*
> Przetycz
> 11 lipiec [sic!]. Kościół w Długosiodle – Milewski – P. Beku i p. Wierciszewska – *Lettres à Emilie*
> Przetycz[23].

Nie można więc przyjąć bez wątpliwości klasyfikacji gatunkowej zaproponowanej przez autora. Zieliński miał zamiar pisać dziennik, ale późniejsze życiowe wypadki i będące ich konsekwencją działania autocenzuralne plan ten zupełnie zniweczyły. Mamy tu więc do czynienia ze swoistą hybrydą dziennika i wspomnień, a w końcu też może zwykłego notatnika, w który autor przekształcał swoje zapiski, mając świadomość grożącego jemu i rodzinie niebezpieczeństwa.

W przypadku Deotymy listy (z dopiskami ojca – Wacława Łuszczewskiego) pisane do matki i ciotki, Konstancji, pochodzą z okresu pobytu na Syberii, a nie jak u Zielińskiego z czasów przed zesłaniem[24]. Tu poszukiwanie śladów autocenzury jest wyzwaniem o wiele bardziej złożonym. Aby odpowiedzialnie mówić o takich zabiegach, należy zestawić ze sobą przywoływaną, nieogłoszoną dotąd korespondencję i opublikowany pamiętnik Jadwigi Łuszczewskiej.

Częściowych argumentów dostarcza już sama korespondencja. Poszukiwane mechanizmy są widoczne na poziomie dwóch zakresów tematycznych. Jako pierwszy, niezbyt obficie tu reprezentowany, należy wskazać „poprawność polityczną" przesyłek – unikanie tematów, które w jakikolwiek sposób

[17] *Le célibat de saint Oran*, Paris 1825 – to dzieło przybliżone czytelnikowi francuskiemu przez tłumacza posługującego się kryptonimem M....E....T. Jak udało się ustalić, był nim Joseph Jean-Baptiste Marie Charles Amédée Pichot (1795–1877), interesował się tematyką gaelicko-irlandzko-szkocką, a z tego kręgu pochodzi legenda (Pichot tłumaczył teksty oryginalne).

[18] BZ 777, k. 137.

[19] BZ 777, k. 143.

[20] BZ 777, k. 148.

[21] BZ 777, k. 149.

[22] M. Głowiński, *Dziennik*, [w:] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. 118. Zob. też: A. Milecki, *W kręgu piśmiennictwa autobiograficznego – między Rousseau a Gidem*, [w:] tegoż, *Forma dziennika w literaturze francuskiej. Z dziejów form artystycznych w literaturze francuskiej*, Lublin 1994, s. 19–101.

[23] BZ 777, k. 138–139.

[24] Listy Jadwigi i Wacława Łuszczewskich do Magdaleny Łuszczewskiej i ciotki, Konstancji Wodzińskiej, Dział Dokumentacji, Muzeum Narodowe w Warszawie, rps 796. Dalej posługuję się skrótem: DDMNW, 796, po którym zamieszam numer listu.

mogłyby wzbudzić zainteresowanie przeglądających korespondencję cenzorów. W jednym z listów Wacław Łuszczewski składał podziękowania:

> „Gazetę Warszawską" odbieramy i w jednym z numerów znalazłem karteczkę z wypisanymi kilku zadaniami szachowymi z „Tygodnika Ilustrowanego", choć nadzwyczaj miła ta pamięć o moim lubieniu gry szachów, jednak wolałbym, żeby tych karteczek nie przysyłano mi, bo na nich tylko same litery i liczby, co nie dla wszystkich jest zrozumiałe[25].

Chyba nie trzeba tłumaczyć, czego się obawiał. Łuszczewski wiedział bowiem, że podejrzenie rzucone na wymieniane przesyłki może skutkować zablokowaniem możliwości podtrzymywania kontaktów korespondencyjnych z najbliższymi, a w najlepszym razie utratą kilku zatrzymanych listów – co w efekcie groziło wielomiesięczną ciszą korespondencyjną.

Drugim tematem jest syberyjska (głównie jadryńska) codzienność Łuszczewskich, która na podstawie listów jawi się jako więcej niż znośna. Tak przybliżają zesłańczą dolę, aby uczynić sybirski dzień powszedni jeżeli nie przyjemnym, to nieuciążliwym, wypełnionym nieustannymi zdarzeniami, bez tak uporczywie podkreślanej przez innych epistolografów nudy. (Przywoływany tu Zieliński, przebywając w Iszymie, narzekał, że gdyby „nie literatura i przyjemne towarzystwo, to by przyszło z nudów umierać"[26]). Nuda obca była Łuszczewskim. Pomniejszanie dokuczliwości zesłania, zabieg skwapliwie wykorzystywany przez Jadwigę, wynikał z potrzeby dostosowania tonu przesyłki do wrażliwości pozostającej w Warszawie osamotnionej, schorowanej i zatroskanej o los męża oraz córki matki – Magdaleny Łuszczewskiej. Zesłani wiedzieli o jej lęku i początkowa korespondencja była utrzymywana w tonie uspokajającym, malującym Sybir jako miejsce dalekie, odmienne kulturowo, ale pozwalające na dobre, spokojne, zdrowe życie. W drugim liście z Jadryna, pisanym przez Jadwigę 14/26 grudnia 1863 roku, czytamy:

> Najdroższa Mamo! Piszemy już z naszego nowego mieszkanka, gdzie z czasem wcale dobrze się urządzimy. [...] Zdrowie nasze wybornie się trzyma[27]; na trzy rzeczy sobie nie żałujemy: na świece, wino i cygara. Kupiliśmy już trochę mebli, mały serwisik, przy tym ludzie przyjaźni tak nas obdarzają, iż mamy nadspodziewanie wiele wygód. Teraz jest ciągła robota ze stolarzami, ślusarzami, kowalami itd.

Wacław Łuszczewski w tym samym liście dopisał:

> Po opisie Jadwini, pozostaje mi dodać [...], że sobie dotąd niezgorzej radzimy. Mieszkanie niełatwo było znaleźć; mamy to, co niby chciałoby się nazywać przedpokoikiem, pokojem z moim łóżkiem i pokoiczyną z łóżkiem Jadwini; dzisiaj bowiem z wielkim tryumfem zawitały już do nas dwa nowo zrobione łóżka, na których niedługo i pościel się uzupełni, zwłaszcza że większą jej część mamy sobie łaskawie udzieloną od życzliwych znajomości, któreśmy tu porobili. Dotąd jedyne nasze zajęcie jest urządzanie się w siedzibie, i kuszanie, to jest śniadanie, przedobiadek, obiad, herbata, a zdarza się i podkurek. Mamy jednego głównego kupca korzennego, bardzo poczciwego staruszka p. Łotowa, i drugi sklep, tak zwany krasny, czyli galanteryjny, gdzie dostanie wszystkiego, od samowara, na któryśmy się zdobyli, aż do szklanek i konfitur. Widzi Mama, że pracowite życie prowadzimy, chociaż do literatury jeszcze wziąć się nie mogliśmy; staramy się wszelkimi sposobami być dobrej myśli, i o takież usposobienie najserdeczniej i najczulej Mamę upraszamy [...]. Z niewypowiedzianym utęsknieniem czekamy na pierwszy Twój list, w nadziei, że potem korespondencja już regularniej iść będzie mogła: żeby miał kto z familii tu do nas przyjeżdżać, nawet w lecie, o tym ani nawet myśleć nie można. [...] Mrozów dotąd wielkich wcale nie mamy, choć nam je obiecują; dziś dopiero zimno znacznie się wzmogło, ale w mieszkaniu mamy zupełnie ciepło, a nawet często za gorąco[28].

Inny list również zapełniała mało znaczącymi drobiazgami, składającymi się na wizerunek Jadryna jako miejsca, w którym zesłani wiedli dobre, zdrowe, spokojne i w miarę dostatnie życie, nabierające pozorów normalności. Wszak opisywane we wstępnym fragmencie zakupy miały głębokie uzasadnienie. Była nim chęć lepszego urządzenia się w nowym miejscu, ale też, o czym Deotyma wspomina na końcu, stanowiły preludium do przedświątecznych przygotowań:

> Kupiliśmy tedy tackę pozłocistą, karafinkę pękatą, 6 szklanek rżniętych, 2 kieliszki, 6 spodków szklanych, 2 lichtarze ze srebra platerowanego (a jak Litwini nazywają „warszawskiego"), 4 talerze płaskie i dwa głębokie z półfajansu oraz wcale piękny i duży samowar z miseczką. Prócz tego nakupiło się suchych konfitur. P. Destuganowowa w sklepie bardzo nas grzecznie przyjęła, cukierkami i papierosami częstowała. Gdy wszystko zawinięto, jeden mały chłopak wziął samowar, drugi drewnianą pakę ze szklami itp. gratami i z takim sztabem powędrowaliśmy na powrót do domu przy blasku księżyca, który bardzo ładnie oświecał niebo różową mgłą przesłonięte i ziemię, na której chałupy

[25] DDMNW, 796/181.

[26] P. Chmielowski, *Życiorys na podstawie listów poety...*, t. I, s. 104.

[27] Zob. fragment *Pamiętnika Deotymy* cytowany dalej.

[28] DDMNW, 796/168.

trudno było rozeznać pod pagórkami ciążącego na nich śniegu, chyba gdzieniegdzie szybka jaka czerwona pałała. Rozpakowanie, obmycie i ustawienie sprawunków zajęło większą część tego wtorkowego wieczora, a czas też już było zaopatrzyć się w przyrządy gospodarskie, bo we czwartek wypadała nasza wilja[29].

Jednak już w cytowanym wyżej drugim liście z zesłania do głosu dochodzi troska, która stała się przyczyną działań autocenzuralnych. Był to lęk przed pomysłami dołączenia do zesłanych. Nina Łuszczewska od początku chciała towarzyszyć mężowi. Jednak słabe zdrowie i konieczność przypilnowania spraw majątkowych zmusiły ją do pozostania w Warszawie[30]. Towarzyszyła więc zesłanym świadomość pragnień matki, a późniejsze docierające za Ural niepokojące sygnały o czynionych przygotowaniach do podróży zarówno wzmacniały lęk przed podjęciem przez matkę tak ryzykownego wyzwania, jak i motywowały do słania coraz to gorętszych zapewnień o doskonałym położeniu i podejmowania prób odwodzenia Niny od tego niebezpiecznego przedsięwzięcia. Początkowe listy, utrzymywane w tonie uspokajającym, bardziej kreowały, aniżeli odzwierciedlały rzeczywistość sybirską. W ten sposób próbowano nie dopuścić do pojawienia się jakiegokolwiek argumentu na rzecz konieczności dołączenia do zesłańców. Trudny dla męża i córki był więc czas oczekiwania na matczyne listy. Z jednej strony towarzyszyła mu ciekawość, z drugiej zaś lęk, czy nie znajdą tam informacji o wyruszeniu w niebezpieczną podróż. Tak czy inaczej – nadejście poczty było dla nich swoistym świętem:

Stało się jak przewidywaliśmy, wczoraj doszły nas dwa listy od najukochańszej Mamuni! Dzień wielki dla nas! [...] Wczoraj i dziś bez końca odczytujemy te nieoszacowane i lube liściki; po tak długim głodzie serca można pojąć, jaką radość nam sprawiły wiadomością, iż Mamuni zdrowie się przynajmniej nie pogorszyło, ale [...] na miłość boską i na miłość naszą błagamy, aby Mama trosk do serduszka nie przypuszczała, [...] o nas zupełnie, ale to całkiem była spokojną, bo nam tu jest tak dobrze jak tylko w podobnych razach być może, a nawet lepiej, niżby się można było spodziewać[31].

To fragment szóstego listu z Jadryna, pisanego 6/18 stycznia 1864 roku. Jego ton nagle się zmienia. W nim bowiem pierwszy raz pojawia się prawdziwy opis jadryńskiej codzienności. Bez upiększeń i bez uspokajającego tonu. Deotyma, przeświadczona o tym, że dotychczasowe próby odwiedzenia matki od pomysłu przyjazdu nie przyniosły oczekiwanego rezultatu, sięga po technikę werystycznego opisu:

[...] teraz przestępuję do ważniejszego przedmiotu: jest nim ustęp kilkakrotnie powtarzający się w Mamy listach, a w którym Mamulka powiada, że się tu wybiera! Ustęp ten nas dosłownie przeraził. [...] A najprzód z kimże jechać, bo trzeba z kimś, co by doskonale znał język krajowy. Po wtóre, sama droga koleją jest już na Mamy zdrowie cztery razy za długa (nie mówiąc już o ogromnych kosztach jazdy na dwie przynajmniej osoby i zatrzymywaniu się po parę dni w wielkich miastach). Ale przypuściwszy, żeby się podróż powiodła w lecie (bo o zimowej nawet mówić nie można), przypuściwszy, żeby Mama zdrowo dojechała, tu dopiero przedstawia się najstraszniejsza przeszkoda, a mianowicie ta, żeby tu Mama wymieszkać nie mogła: najprzód musielibyśmy zamienić mieszkanie, bo w tym nas dwoje ledwo się pomieszcza, ale choćbyśmy je dziesięć razy zmieniali, w całym Jadrynie nie ma takiego mieszkania, w którym by Mama mogła wyżyć dwa tygodnie bez ciężkiej choroby; chaty są bez piwnic, tylko trochę nad ziemię wyniesione, więc od podłóg tak wieje, że cokolwiek na nich postawić, wnet przemarza i gdyby nie udzielone nam dywany, nie wiem, jakbyśmy wytrzymali. Od okien wieje, na co my mało uważamy, ależ dla Mamy to nie do zniesienia. Jak tylko większy mróz, to szyby nie tylko od dworu, ale i od pokoju okrywają się lodem. Cóż dopiero mówić o drzwiach od sieni, które zwykle w nocy tak dokoła zamarzną, że rano trzeba je z wielkim wysileniem wypierać. Drzwi te zwykle są ledwo domknięte, bo tu klamek nikt nie zna. Mieszkania wszystkie tu na jeden manier stawiane, a zawsze takie, że w całym mieszkaniu nie ma ani jednego kąta, gdzie można by dobrze się zamknąć, gdzieżby nie dochodził dym i wicher od sieni za każdym wychyleniem drzwi. Wszędzie jakieś niepodkańczane ściany, szpary na pół łokcia itd. Przy każdym np. oknie jest do zamykania okiennicy dziura tak sobie na wylot przez całą ścianę wywiercona, i którą się tylko czasem papierem zatyka. Co najgorsze, to że piece (jak to zwykle u chłopów) tak stawiano, iż pomimo wszelkich obić, meblowań itd. chałupa zawsze zostaje chałupą. [...] Na koniec przychodzi jeszcze jedna trudność, to jest tutejsza kuchnia, której by Mama znosić nie mogła; my ją ledwo znosimy i to tylko krasząc wszystko octem, chrzanem, kawiorem i innymi mocnymi przyprawami. Większa część naszych towarzyszy, wybredniejsza od nas, choruje od tego jadła i strasznie się nań skarży; nam wyraźnie przyświeca *la grâce d'etat*. Nie byłabym o tych wszystkich niedogodnościach tak szeroko się rozpisywała, gdyby nie Mamy zamiar przyjazdu [...]. Toteż Mamulkę najserdeczniej zaklinamy, aby

[29] DDMNW, 796/173.

[30] Zob. Deotyma [J. Łuszczewska], *Na wygnaniu*, [w:] tejże, *Pamiętnik 1834–1897*, wstęp i przyp. J. W. Gomulicki, Warszawa 1968, s. 123.

[31] DDMNW, 796/172.

o przyjeździe tu przestała nawet myśleć i wszystkim innym go odradzała[32].

Ale i takie listy nie przyniosły spodziewanego rezultatu. Matka za wszelką cenę dążyła do połączenia się z najbliższymi albo przynajmniej zmiany miejsca ich pobytu. Problem rozwiązał się sam wraz z nakazem przesiedlenia. W ostatnim pisanym z Jadryna liście Wacław Łuszczewski (chyba z ulgą) zanotował:

> Najsmutniej nam pomyśleć, że znowu nasze listy doznają przerwy, bo zanim będziemy mogli donieść Ci nasz nowy adres, którego jeszcze nie wiemy, i zanim odpowiedź odbierzemy, to kilka tygodni upłynąć musi. Ale z drugiej strony to nas zaspokaja, że już teraz ani nawet myśleć nie możesz o jeździe do nas, gdyż nas dziś przeraziła wiadomość znaleziona w liście p. Kurcjuszowej, że się tu w maju wybierasz [wyróżnienie – M. K.], a Twój tu przyjazd jak już nieraz pisaliśmy, byłby prawdziwym nieszczęściem[33].

Analizując tylko epistolografię Łuszczewskich, można zaobserwować, że miłość, troska o najbliższych stawały się powodem nie tylko autocenzury, lecz także swoistej korespondencyjnej manipulacji. I są to zabiegi bardzo wyraźne.

Jeżeli do przeanalizowanego materiału dołożyć późniejsze wpisy z *Pamiętnika*, w którym Sybir jawi się może nie jako „największe więzienie świata"[34] czy też więzienie bez krat, ale ekstremalnie trudne doświadczenie życia Deotymy – nie można mieć wątpliwości, że fragmenty korespondencyjne, z uwagi na osobę adresatki, były wielokrotnie przepuszczone przez filtr autocenzury. Korespondentka nie mogła w listach do matki napisać tego, co po latach umieściła w *Pamiętniku*: „Ja, co prawda, nie na wiele się mogłam przydać, bo jak w Warszawie, tak i tam ciągle byłam chora, ale przynajmniej pilnie naprawiałam bieliznę, której mała ilość wzięta w drogę musiała na długo starczyć"[35].

Nieco dalej zaś wprost opisuje mechanizm, który uważny czytelnik dostrzeże w słanych do matki listach:

> Tkwił jednak w naszym życiu jeden kolec, który wciąż nam zakrwawiał serce, to trudność porozumienia się z matką. Poczta jadryńska tylko raz na tydzień chodziła. Listy dwukrotnie cenzurowane, więc pozostające na łasce owych cenzorów, szły w najlepszym razie dwa tygodnie. [...] A niełatwo było i odpisywać. Z początku zatajaliśmy straszliwe biedy i niewygody naszego pobytu; nie chcieliśmy dodawać matce zmartwienia. Ale gdyśmy z jej listów zmiarkowali, że nie żartem się do nas wybiera, musieliśmy wyznać całą prawdę. Zdrowie mojej matki, bardzo wówczas już nadwyrężone, nie byłoby wytrzymało ani jednego tygodnia takowej podróży, ani jednego miesiąca takiego pobytu; wiedzieliśmy to dobrze i sumienie kazało nam ją przestrzec, ale szczere nasze wyznania zgryzły ją więcej, niż można było przewidzieć[36].

Bez wątpienia trzeba stwierdzić, że w przypadku Gustawa Zielińskiego oraz Jadwigi Łuszczewskiej i analizowanych tekstów zabiegi autocenzuralne są tak wyraziste, że nie można mieć co do nich wątpliwości. W innych dokumentach z tamtego okresu można dostrzec obecność podobnych zabiegów, ale sięgając po argumenty, które nie zawsze są niepodważalne, należy ograniczyć się do intuicji, przypuszczeń oraz sugestii.

Z problemem tym zetknęłam się przed laty, zajmując się postacią i spuścizną Onufrego Pietraszkiewicza, a potem też Ewy Felińskiej. Warto przypomnieć, że gdy Zieliński przebywał już w Iszymie (czyli w 1839 roku), do Tobolska, w drodze do właściwego miejsca zesłania (Berezowa), przybyła Ewa Felińska. Życzliwie przyjęta przez znanego i Zielińskiemu Pietraszkiewicza pozwoliła sobie jeszcze długo korzystać z jego uprzejmości. Słane już z Berezowa listy wypełniała bowiem spisami zlecanych zakupów [sic!]. Spełnienie próśb nie było sprawą łatwą, ale nie chcąc zawieść pokładanych w nim nadziei, Pietraszkiewicz korzystał z różnych nadarzających się okazji, między innymi z uprzejmości mieszkającej w Petersburgu [sic!] Heleny Malewskiej. Pisząc do niej, zamawiał:

> [...] papieru kolorowego do wyklejania pudełek i szlaczków złotych i srebrnych, kanwy, włóczek w cieniach, i wzorów do szycia, ostatnich artykułów zacząwszy od papieru, trudno było dostać, a po spaleniu się sklepów prawie niepodobna[37].

Wkrótce po przybyciu do Berezowa zesłanka znalazła sobie bowiem zajęcie, które w korespondencji określane jest mianem „kanwowych robót" – jakkolwiek by to rozumieć. Ale czy właściwe jest rozumienie dosłowne? Można postawić pytanie, czy w istocie

[32] DDMNW, 796/172.

[33] DDMNW, 796/172.

[34] Termin za: E. Kaczyńska, *Syberia największe więzienie świata (1815–1914)*, Warszawa 1991.

[35] Deotyma [J. Łuszczewska], *Na wygnaniu...*, s. 128.

[36] Tamże, s. 130.

[37] *Archiwum filomatów. Listy z zesłania*, t. I: *Krąg Onufrego Pietraszkiewicza i Cypriana Daszkiewicza*, zebrał, opracował i wstępami opatrzył Z. Sudolski, przy współpracy M. Grzebień, Warszawa 1997, s. 113. Dalej posługuję się skrótem Lz I, po którym zamieszczam numer strony.

Ewa Felińska, w ciągu niespełna roku, przeszła tak głęboką metamorfozę i z kobiety mocno stąpającej po ziemi, zaangażowanej w działalność polityczną i spiskową zmieniła się w naiwną kobietę niewidzącą świata poza robótkami ręcznymi. Intrygujący jest przedmiot owych próśb. Próśb kobiety, która trafiła na Syberię za sekretarzowanie Szymonowi Konarskiemu. Kobiety, przez ręce której przechodziła prawie cała korespondencja zagraniczna emisariusza. Może więc tylko kreowała się na znudzoną bezczynnością damę? Była bowiem świadoma, że konieczne jest ukrywanie, czasem może nad wyraz mocnego, zaangażowania w sprawę „szlaczków" i „kanwowych robót". Stąd zamieszczane w listach do przyjaciela, skądinąd żartobliwe i urocze, fragmenty:

> Czy też Panowie nie poumierali, że już blisko czterech tygodni jak wyjechałyśmy z Tobolska, a o Panach nic ani słychać, byłoby to wielkie nieszczęście, bo któż by list przeczytał? Dla Boga, niech Pan tego nie robi, bo ja postanowiłam sobie listami mymi Pana zanudzić, więc by Pan zawiódł wszystkie moje rachuby, to się nie godzi. A jeśli nie donudzę, to pewno domęczę Pana mymi prośbami. Niechże się Pan dobrze uzbroi w cierpliwość, w wytrwałość, bo te dwa przymioty będą Panu bardzo potrzebne. [...] W czasie naszej bytności w Tobolsku nie można było dobrać pełnych cieniów wł[óczki], może być, że teraz po jarmarku przybyło, a być może, żeśmy nie wiedziały, gdzie szukać. Niech więc Pan będzie tak dobry, nie pożałuje swojego trudu, aby podług przyłączonego tu rejestrzyku odszukać cieniów. [...] Nałożyłyśmy robotę, która wszakże bez łaski Pana skończyć się nie będzie mogła[38].

Zastanawiający jest zamieszczony przez Felińską przypis: „Wszystko to mówi się o włóczkach, które pod Żydem spoczywają"[39]. Nam mówi niewiele i niczego nie wyjaśnia. Dla Pietraszkiewicza mógł on być cenną wskazówką. Może to więc utwierdzić w przekonaniu, że chyba nie chodziło tu o zwykłe nici. W innym miejscu pisała: „Nałożyłyśmy robotę, która wszakże bez łaski Pana skończyć się nie będzie mogła". Cóż to było za przedsięwzięcie? Nie wiadomo. Ale trudno uwierzyć, by nie istniał tu jakiś drugi sens, aby Felińska właśnie w Berezowie postanowiła z inicjatorki akcji spiskowej na Wołyniu przemienić się w damę niedostrzegającą niczego poza robótkami ręcznymi, we właściwym tego słowa znaczeniu. Wiadomo natomiast, że Pietraszkiewicz i w tę „akcję" się zaangażował. Felińska bowiem już w swoim pierwszym liście, pisanym po przybyciu do Berezowa, zaznaczyła: „Co do Pana, wiem, że nie prowadzisz życia tak nieużytecznego nikomu, jak my tutaj"[40]. Uczestniczył więc w wymianie „włóczek". Powszechnie jest też wiadome, że Felińska nie była estetką. Boleśnie doświadczona przez życie raczej nie przywiązywała wagi do drobiazgów, skupiając ją na sprawach w istocie ważnych. Tym bardziej w warunkach zesłania nie zanudzałaby „drobiazgami", gdyby nie były to drobiazgi tylko z pozoru. Potrafiła też się rewanżować. Podkreślmy, że była to torba wykonana przez Ewę Felińską, pierwszą damę spisków wołyńskich, sekretarza Szymona Konarskiego. Czy była pusta? Dla niewtajemniczonych zapewne tak. Komu ją przesyłała? – człowiekowi, którego największą pasją było gromadzenie dokumentów. Można się tylko domyślać, ile cennych materiałów dzięki tejże niewinnej przesyłce udało się zachować[41].

Dlaczego przypominam ten epizod z biografii zupełnie innej pary? Dzięki niemu udało się pokazać, jak najczęściej zabiegi autocenzury funkcjonują w takich dokumentach. Domyślamy się ich, piszemy o ich prawdopodobieństwie, intuicyjne odczuwamy obecność, przypuszczamy. Jako ciekawostkę można dodać, że w cytowanym fragmencie autocenzura motywowała nawet wybór adresata. Przekonany co do takiej intuicji był też opracowujący zbiór tej korespondencji Zbigniew Sudolski, który we wstępie do wyboru napisał:

> Następne cztery listy adresowane do Heleny Szymanowskiej i jej przyszłego (od 1832) męża Franciszka Malewskiego pisane są (list 3 i 4) jeszcze z Moskwy, zawierają informacje o innych zesłańcach, pozostałe dwa (list 6 i 7) [te wykorzystałam – M. K.] z lat trzydziestych pisane są już z syberyjskiego zesłania w Tobolsku. Odnosi się jednak wrażenie, iż rzeczywistym adresatem ostatnich dwóch listów jest Malewski i że jedynie przez ostrożność osądzony na śmierć i „ułaskawiony" zesłaniem Pietraszkiewicz, aby nie narażać przyjaciela[42] i nie budzić podejrzeń, przesyła swoje listy do Petersburga na nazwisko jego żony Heleny[43].

[38] Lz I, 272.

[39] Lz I, 272.

[40] Lz I, 270.

[41] Por. M. Cwenk [M. Król], *Syberia Pietraszkiewicza*, [w:] tejże, *Onufry Pietraszkiewicz. Biografia zesłańca*, Lublin 2006, s. 152–155.

[42] Początek ich znajomości to 1817 rok i inauguracja działalności Związku Filomatów. Malewski, tak jak Pietraszkiewicz, nie był więc wolny od zarzutów w związku z przynależnością do nielegalnych towarzystw. Po zesłaniu „do oddalonych od Polski guberni" ich kontakty były nadal intensywne. W istocie rozsądniejszym zabiegiem było zaadresowanie listu na Helenę Szymanowską, którą Pietraszkiewicz znał gorzej. Filomaci-zesłańcy trafili bowiem do salonu matki Heleny – Marii Szymanowskiej – dopiero po jej przybyciu z córkami do Moskwy w 1827 roku.

[43] Lz I, 99.

A jeśli Ewa Felińska chciała odciąć się od swej heroicznej, ale osobiście bardzo trudnej historii i naprawdę zająć się banalnymi, kobiecymi robótkami ręcznymi?

Takich wątpliwości nie budzą będące przedmiotem uwagi analizowane w artykule podmiotowe źródła. Są to bowiem dokumenty wyjątkowe. Nie pozwalają na intuicję, która czasem zawodzi. Zarówno „Dzienniki mojego życia", jak i korespondencje Deotymy pozwalają na pewne twarde sądy oraz wskazanie funkcji ówczesnej, XIX-wiecznej autocenzury.

BIBLIOGRAFIA

ŹRÓDŁA

Dzienniki mojego życia, Dział Zbiorów Specjalnych. Biblioteka im. Zielińskich w Płocku, rps 777.

Listy Jadwigi i Wacława Łuszczewskich do Magdaleny Łuszczewskiej i ciotki Konstancji Wodzińskiej, Dział Dokumentacji, Muzeum Narodowe w Warszawie, rps 796.

OPRACOWANIA

Archiwum filomatów. Listy z zesłania, t. I: *Krąg Onufrego Pietraszkiewicza i Cypriana Daszkiewicza*, zebrał, opracował i wstępami opatrzył Zbigniew Sudolski, przy współpracy Małgorzaty Grzebień, Warszawa 1997.

Chmielowski Piotr, *Życiorys na podstawie listów poety skreślony i ocena jego działalności*, [w:] Gustaw Zieleński, *Poezye*, t. I, Toruń 1901, s. 5–217.

Cwenk Małgorzata [Małgorzata Król], *Syberia Pietraszkiewicza*, [w:] Małgorzata Cwenk, *Onufry Pietraszkiewicz. Biografia zesłańca*, Lublin 2006. s. 145-172.

Deotyma [Jadwiga Łuszczewska], *Pamiętnik 1834–1897*, wstęp i przyp. Juliusz Wiktor Gomulicki, Warszawa 1968.

Głowiński Michał, *Dziennik*, [w:] Michał Głowiński, Teresa Kostkiewiczowa, Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński, *Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. 118.

Gustaw Zieliński – życie i dzieło. Materiały z sesji popularnonaukowej w Skępem w dniu 20 maja 1986 roku, red. Mirosław Krajewski, Rypin 1988.

Janion Maria, *W walce o ideowe nowatorstwo poezji krajowej*, „Pamiętnik Literacki" 1953, z. 3–4, s. 116–150.

Kaczyńska Elżbieta, *Syberia największe więzienie świata (1815–1914)*, Warszawa 1991.

Krajewski Mirosław, *Dobrzyński słownik biograficzny. Ludzie europejskiego regionu*, Włocławek 2002, s. 719–724.

Krajewski Mirosław, *Gustaw Zieliński*, [w:] Mirosław Krajewski, *Nowy słownik biograficzny ziemi dobrzyńskiej*, t. II, Rypin 2014, s. 543–546.

Kraushar Aleksander, *Polki twórcze czasów nowszych*, Warszawa 1929.

Król Małgorzata, *„Otóż moja Urszulko tak szczegółowy masz opis mojego tu życia, że sądzę J. J. Rousseau z równą szczerością nie pisał swoich spowiedzi" – obrazy życia prywatnego i kulturalnego w latach 40. XIX wieku na podstawie korespondencji Gustawa Zielińskiego*, „Roczniki Humanistyczne" 2021, nr 1, s. 127–140.

Krzywobłocka Bożena, *Wieszczka Deotyma*, [w:] Bożena Krzywobłocka, *Delfina i inne*, Warszawa 1970, s. 153–181.

Krzyżanowski Julian, *Dobre chęci Deotymy*, [w:] Julian Krzyżanowski, *W kręgu wielkich realistów*, Kraków 1962, s. 204–207.

Kulczycka-Saloni Janina, *Życie literackie Warszawy w latach 1864–1892*, Warszawa 1970.

Milecki Aleksander, *Forma dziennika w literaturze francuskiej. Z dziejów form artystycznych w literaturze francuskiej*, Lublin 1994.

Odrowąż-Pieniążek Janusz, *Gustaw Zieliński*, Inowrocław 1977.

Odrowąż-Pieniążek Janusz, *Kazachowie romantyczni. Pierwszy obraz społeczeństwa kazachskiego w twórczości Gustawa Zielińskiego i Adolfa Januszkiewicza*, [w:] *Polacy w Kazachstanie. Historia i współczesność*, red. Stanisław Ciesielski, Antoni Kuczyński, Wrocław 1996, s. 119–131.

Odrowąż-Pieniążek Janusz, *Rękopisy literackie w Bibliotece im. Zielińskich w Płocku*, [w:] *Miscellanea z okresu romantyzmu*, red. Stanisław Pigoń, Wrocław 1956, s. 298–325.

Odrowąż-Pieniążek Janusz, *„Zatrzymany do życia". Listy literackie Ignacego Orpiszewskiego do Gustawa Zielińskiego (1835–1843)*, „Blok-Notes Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza" 1962, t. 2, s. 39–117.

Polanowski Tadeusz, *Gustaw Zieliński (1809–1881)*, [w:] *Literatura krajowa w okresie romantyzmu 1831–1863*, t. II, red. Maria Janion, Maria Dernałowicz, Marian Maciejewski, Kraków 1988, s. 881–894.

Polanowski Tadeusz, *Sentymentalizm uromantyczniony*, „Roczniki Humanistyczne" 1975, z. 1, s. 113–129.

Stogowska Anna Maria, *Wpisany w epokę. Gustaw Zieliński (1809–1881)*, Płock 1996.

Wilkońska Paulina, *Wieczory poniedziałkowe pani Niny Łuszczewskiej*, [w:] Paulina Wilkońska, *Moje wspomnienia o życiu towarzyskim w Warszawie*, Warszawa 1959, s. 38–64.

STRESZCZENIE

Artykuł przybliża epizody z życia Gustawa Zielińskiego i Jadwigi Łuszczewskiej (Deotymy) rekonstruowane na podstawie materiałów archiwalnych, głównie tekstów intymistycznych. Rękopiśmienne dokumenty pozwalają na wzbogacenie naszej wiedzy na temat zapomnianych współcześnie, a ważnych w XIX wieku postaci oraz prześledzenie dokonywanych przez nich zabiegów autocenzuralnych. Analizowane teksty pod tym względem mają charakter wyjątkowy, ponieważ przeciwieństwie do innych dokumentów z epoki ślady autorskich ingerencji są nie tylko wyczuwalne intuicyjnie, ale również analitycznie potwierdzone.

Słowa klucze: intymistyka, literatura polska XIX wieku, zesłanie, autocenzura

SUMMARY

The article presents episodes from the life of Gustaw Zieliński and Jadwiga Łuszczewska (Deotyma), reconstructed on the basis of archival materials, mainly intimate texts. Handwritten documents allow to enrich one's knowledge about characters that are forgotten today, but were important in the 19th century, and to trace the self-censorship efforts made by the authors mentioned. In this context, the analysed texts are completely unique, as, unlike other documents from the period, the traces of author's interferences are not only intuitively perceptible, but rather confirmed analytically.

Key words: intimacy, Polish literature of the 19th century, exile, self-censorship

Justyna Teterwak

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie
ORCID: 0000-0001-8306-9449

Rekonfiguracje przeszłości. Nieznane utwory literackie z archiwum Wacława Gralewskiego

Reconfigurations of the past. Unknown literary works from Wacław Gralewski's archives

Wprowadzenie

Wacław Gralewski był jednym z najciekawszych twórców związanych ze sceną literacką XX-wiecznego Lublina. Mimo to został zapamiętany głównie ze względu na swoją działalność społeczną i kulturalną. W opracowaniach poświęconych literaturze lubelskiej o dorobku Gralewskiego wspominano raczej zdawkowo lub w ogóle go pomijano. Warto jednak przyjrzeć się twórczości prozatorskiej tego autora, w której został zaznaczony wątek powracania do przeszłości za sprawą literatury. Problem ten, silnie obecny w piśmiennictwie powojennym, u Gralewskiego wiąże się z dyskursem nostalgicznym oraz traumatycznym. Nie tylko powraca on wspomnieniami do lat 20. i 30. XX wieku, opisując przy tym lubelskie życie artystyczne, ale także przytacza czasy okupacji Lublina i własny udział w kampanii wojennej (1944–1945). Reprezentacje przeszłości zaproponowane przez Gralewskiego w postaci utworów prozatorskich nie są jednak wierną rekonstrukcją rzeczywistości. Sam autor zaznaczał, że jego teksty stanowią materiał wspomnieniowy, który umyślnie przetworzył w celu uzyskania konkretnego efektu. Metaforyka organizująca myślenie autora o procesie twórczym najmocniej wybrzmiewa w „Witrynie przeszłości" – nieopublikowanym tekście, który pierwotnie miał być wstępem do *Ognistych kół*:

> Każdy człowiek jest magazynem wspomnień, często nawet zwykłą rupieciarnią zdarzeń i doznań. Leżą one w nim pozornie bezużyteczne i to w takim nieładzie, że często sam ich właściciel nie bardzo zdaje sobie sprawę, co tam tkwi w środku. Ale jeśli tę graciarnię uporządkować, oczyścić z kurzu i pyłu zapomnienia i odpowiednio ustawić, może z tego powstać wcale interesująca ekspozycja. Szczególnie jeśli do tego porządkowania zastosować kanony estetyki plastycznej. Oczywiście reguły na zestawienie nie ma. [...]
> Żyjemy w okresie, kiedy panuje moda na wspomnienia, pamiętnik stał się wyraźnym rodzajem literackim, przeszłość – atrakcyjnym zwierciadłem, w którym chętnie przegląda się teraźniejszość. [...]
> Pisząc *Ogniste koła*, postanowiłem wykorzystać wspomnienia przeżyć i zdarzeń, których tłem były moje kontakty z bohaterami poszczególnych opowiadań. Ten materiał jest na wskroś autentyczny i wiąże się z życiem Lublina w pewnym okresie. Chodziło tylko o wybór metody, która by z przeszłości wydobyła właściwe rekwizyty i właściwie ustawiła akcję tego teatru wspomnień. Przeszłość trzeba było artystycznie uporządkować[1].

Fragment ten kieruje uwagę na rozterki piszącego związane z próbą przedstawienia przeszłości. Domyślać się można, że przy tego typu akcie twórczym pojawia się wiele wątpliwości dotyczących tego, na ile autor może sobie pozwolić na zmyślenia czy uchybienia w sferze faktografii i w jakim stopniu może uwzględnić własne odczucia oraz oceny w sposobie przedstawiania rzeczywistości pozaliterackiej. W przypadku Gralewskiego odpowiedzią na te problemy jest wykorzystanie „autentyku" (bohaterów, przedmiotów, zdarzeń) jako podstawy, na której buduje konstrukcję literacką. „Rekwizyty" te mają podlegać twórczej swobodzie autora, który korzystając z rozrzuconych w pamięci wspomnień, tworzy rekonfiguracje przeszłości. Pojawiające się natomiast uniezwyklania występują w służbie problemu, który w danym tekście Gralewski chciał wyeksponować.

Witryna i teatr. Metaforyzacja procesu twórczego

Swoje działania na materiale wspomnieniowym autor organizuje za pomocą licznych metafor. Jest to widoczne nie tylko w cytowanym tekście archiwalnym, ale także w innych, kończących zbiory opowiadań Gralewskiego. Warto więc przy tej okazji wspomnieć o fragmencie, który zastąpił

[1] W. Gralewski, „Witryna przeszłości", rps, sygn. MC 124R, zbiory Muzeum Józefa Czechowicza (oddziału Muzeum Narodowego w Lublinie).

w *Ognistych kołach* planowany wstęp („Witrynę przeszłości") i który w zamian znalazł się w pozycji zakończenia publikacji. Gralewski wspomniany zbiór opowiadań kończy *Teatrem iluzji*. Co ciekawe, tekst ten przypomina skróconą, przeredagowaną wersję „Witryny przeszłości", można więc przypuszczać, że archiwalny tekst powstał wcześniej i stanowił dla autora podstawę do napisania tekstu kończącego *Ogniste koła*.

Zakończenia, będące tekstami o charakterze metaliterackim (autor zdradza w nich strategie literackie, po które sięgnął w utworze), są stałym elementem publikacji Gralewskiego[2], stąd rezygnacja z dodania w *Ognistych kołach* wstępu i umieszczenie na ostatnich stronach zbioru *Teatru iluzji* nie są zaskakujące. Zastanawia natomiast zmiana tytułu. Wybór *Teatru iluzji* prawdopodobnie był dla autora w pewnym stopniu instynktowny, ponieważ zajmował się pisaniem recenzji teatralnych, a jednocześnie bezpieczny, gdyż budził bezpośrednie skojarzenie z toposem *theatrum mundi*, utrwalonym już w świadomości literackiej. Mechanizmy rządzące teatrem, czy w ogóle przedstawieniem teatralnym, nie przenoszą jednak czytelnika w przeszłość. Inscenizacja stwarza złudzenie, ale charakteryzuje się tym, że trwa ono w danym miejscu i czasie, nawet jeśli odnosi się do przeszłości. Co więcej, sztuką teatralną rządzą fabuła i narracja. Witryna może natomiast narrację posiadać, jeśli zostanie odpowiednio zaplanowana, ale z natury jest afabularna. Stanowi ona ustalony przez aranżera porządek często niezwiązanych ze sobą rekwizytów, mających wspólnie tworzyć estetyczną kompozycję. Wątek ten staje się istotny, jeśli spojrzymy na układ treści, jaki pojawia się w zbiorach opowiadań Gralewskiego, które potraktować można właśnie jak swego rodzaju wystawę, w której autor umieszcza tylko wybrane elementy. Poszczególne teksty są w nich ułożone w porządku achronologicznym; nie są ze sobą powiązane za wyjątkiem postaci narratora i ogólnej tematyki, a i od tych dwóch elementów bywają odstępstwa, choćby dzięki zabiegowi oddania głosu innemu bohaterowi[3].

Sama metafora witryny odsyła czytającego do sfery pojęciowej z zupełnie innego porządku, bliższego przestrzeni miejskiej (wystawy sklepowe) czy muzealnej (ekspozycje). Nie jest to przecież określenie okołoliterackie czy kojarzące się z wysiłkiem podejmowanym przez pisarza – jeśli już to przez plastyka czy aranżera. Słowo „witryna" przywodzi na myśl różne skojarzenia wiążące się z doświadczeniem nowoczesności, przestrzenią wielkomiejską. Teatr z kolei związany jest już raczej z tradycją, z tym, co może wydawać się przebrzmiałe.

Gralewski rozpoczyna swój tekst, wcielając się w postać flâneura – spacerowicza, który samotnie porusza się po ulicach bez sprecyzowanego celu. Podziwia już nie krajobraz romantyczny jak bohater Charles'a Baudelaire'a, a miejski „krajobraz zbudowany z samego życia"[4], w wyniku czego jest wystawiony na oddziaływanie czynników związanych z przekształceniami kultury, zmierzających w stronę modelu kapitalistycznego. Odbiór pejzażu wielkomiejskiego przez flâneura opierał się głównie na wrażeniach wizualnych[5], a rozwój i estetyzacja przestrzeni miejskiej sprawiły, że ulice były postrzegane już nie jako służące wyłącznie przemieszczaniu się, ale również rozrywce i konsumpcji, czego oznaką były projekty coraz bardziej atrakcyjnych wystaw sklepowych.

Sama przestrzeń miejska jest w tym ujęciu rozpatrywana przez spacerującego przede wszystkim w kategoriach estetycznych. Ma ona jednocześnie zaspokajać ciekawość i potrzeby emocjonalne:

> Spacerowicz abstrahuje [...] od rozważań w innych kategoriach niż estetyczne, zainteresowany jest wyłącznie powierzchnią, nie zadaje sobie trudu, by przenikliwie docierać do istoty/głębi rzeczy[6].

Mimo stałej obserwacji *flâneur* zachowuje indywidualność – jest elementem tłumu, ale jednocześnie znajduje się poza nim; stanowi jednostkę refleksyjną, która przyglądając się ludziom, wyłapując ich sylwetki z tłumu, wyobraża sobie, czy też dopowiada, przeżycia, myśli, cechy charakteru obserwowanych jednostek, kreując tym samym

[2] Wyjątek stanowi *Stalowa tęcza*, która ma odmienny charakter od pozostałych książek Gralewskiego. Nie jest ona zbiorem luźno związanych ze sobą opowiadań, lecz w całości poświęconym życiu i twórczości Józefa Czechowicza.

[3] Zob. W. Gralewski, *Godność milczenia*, [w:] tegoż, *Bieg po krawędzi*, Lublin 1974, s. 252–258; tenże, *Kostka cukru*, [w:] tegoż, *Bieg...*, s. 184–189.

[4] W. Benjamin, *Pasaże*, red. R. Tiedemann, przeł. I. Kania, Kraków 2005, s. 462.

[5] M. Dzionek, *W stronę antropologii przestrzeni. Flâneur – szkic do portretu*, „Anthropos?" 2004, nr 2–3, https://www.anthropos.us.edu.pl/anthropos2/texty/dzionek.htm [dostęp: 20.05.2022].

[6] Tamże.

w swojej wyobraźni obce sobie osoby[7]. Tego typu „spojrzenie rozproszone"[8] sprzyja zatem subiektywnemu odczytywaniu miasta, co w kontekście utworów Gralewskiego jest cechą znaczącą – autor buduje obrazy, bazując na własnych przeżyciach, ale też odczuciach i wyobrażeniach. Jest to o tyle ważna kwestia, że to indywidualne doświadczenie miasta, czy w tym przypadku przeszłości (jeśli uznamy, że autor, sięgając do wspomnień, spaceruje po przestrzeni własnej pamięci, zawieszając „spojrzenie" na losowych elementach), przekłada się na budowanie narracji na podstawie okruchów rzeczywistości stanowiących podstawę dla konstrukcji literackiej. O takiej metodzie Gralewski zresztą pisał, akcentując, że realne postaci czy wydarzenia były dla niego wyłącznie przyczynkiem do aktu twórczego: „Autentyzm był w tym wypadku tylko fundamentem, na którym konstrukcja literacka się wspierała"[9].

Doświadczenie opisane przez Waltera Benjamina w *Pasażach* u Gralewskiego jest czymś niemal codziennym – rutynowym przemierzaniem miasta, bezwiednym zaglądaniem do wnętrz znajdujących się za oknami wystaw. Przyglądanie się witrynom w tym wypadku nie jest zorientowane jedynie na osiągnięcie przyjemności estetycznej. U lubelskiego literata czynność ta miała wymiar pragmatyczny. Autor wzrokiem nie szukał czegoś interesującego, wizualnie zadowalającego, samo zaś spacerowanie po ulicach nie było dla niego sposobem spędzania wolnego czasu czy zaspokojenia potrzeb estetyczno-emocjonalnych – odbywało się raczej przy okazji. Nie wykluczało to jednak oddziaływania na zmysły spacerującego:

> Niejednokrotnie przechodzę obok sklepów i patrzę na okna wystawowe. Czyni to prawie każdy przechodzień. Zainteresowanie ma podłoże praktyczne. A nuż za szybą jest jakiś atrakcyjny towar, którego nie ma gdzie indziej. Ale zwykle widzimy to samo – te same puszki konserw, te same kartony z makaronem, butelki octu, przecierów, win owocowych i tym podobne. Zdarza się czasem, że za szybą coś się zmienia. Wystawa nabiera atrakcyjnego wyrazu, przykuwa oczy swym wyglądem niby piękna kobieta. Zatrzymujemy się trochę urzeczeni:
> – Jaka piękna wystawa, jaka atrakcyjna! – wykrzykujemy mimo woli[10].

Wcielając się w rolę flâneura[11], Gralewski zagląda przez okna witryn, tak jak w swoich opowiadaniach w przeszłość. Jest ona jednak nieco odmienna, o czym pisze autor, porównując działania plastyka projektującego wystawę sklepową do tych wykonywanych przez literata na materiale wspomnieniowym. Materią, z którą obaj artyści muszą pracować, jest codzienność – w postaci najzwyklejszych produktów spożywczych czy też zdarzeń z przeszłości. Elementy te w obu przypadkach podlegają zabiegom aranżacyjnym, w wyniku których mają zostać ustawione w sposób zatrzymujący uwagę odbiorcy i tworzący jakiś porządek estetyczny:

> Te same konserwy, wina, octy, przeciery. Więc skąd ta zmiana? Oto po prostu sklep zaprosił plastyka, specjalistę od wystaw sklepowych. Potraktował on towary jako elementy artystyczne. Ułożył, ustawił, posegregował, uwypuklił, odsunął i stworzył całość – kształt, który nabrał wyrazu estetycznego. I to tak dalece, że przed witryną zaczynają gromadzić się ludzie i podziwiać celność roboty. A towary są te same, co i przed tym[12].

Analogicznie wygląda wydobywanie poszczególnych wspomnień z pamięci, którą Gralewski określał „magazynem wspomnień, [...] zwykłą rupieciarnią zdarzeń i doznań" czy w innym tekście – „galerią sztuki"[13] dostępną tylko dla niego. Zabiegi dokonywane na tych „widmach przeszłości", w momencie utrwalania ich w postaci fabularyzowanej narracji, są równoznaczne z wykorzystaniem metod uatrakcyjniających przekaz. Wobec tego autor ma wręcz obowiązek nie tylko „oczyścić z kurzu i pyłu zapomnienia"[14] zdarzenia i postaci, które bez odpowiedniego opracowania ze strony pisarza pozostają jedynie przypadkowo ułożonymi wątkami, ale stworzyć z nich „ekspozycję". W tym ujęciu literat jest

[7] W. Benjamin, dz. cyt., s. 475.

[8] M. Dzionek, dz. cyt.

[9] W. Gralewski, *Teatr iluzji*, [w:] tegoż, *Ogniste koła*, Lublin 1963, s. 211.

[10] W. Gralewski, „Witryna przeszłości"...

[11] Tego typu charakterystyka jest często obecna w utworach Gralewskiego – w wielu opowiadaniach narrator zaznacza, że uważa się za dobrego obserwatora, próbuje dociekać cech postaci czy zjawisk, co z punktu widzenia dziennikarza (którym był autor) stanowiło niezmiernie istotną cechę. Jest to zresztą dość interesujące połączenie – w rozważaniach Benjamina pojawiła się kwestia dziennikarstwa znajdującego się w silnej relacji z figurą flâneura: „Społecznym podłożem *flânerie* jest dziennikarstwo. Literat jako *flâneur* udaje się na rynek, by się sprzedawać". Zob. W. Benjamin, dz. cyt., s. 492.

[12] W. Gralewski, „Witryna przeszłości"...

[13] W. Gralewski, „Antysemita", rps, sygn. MC 124R, zbiory Muzeum Józefa Czechowicza (oddziału Muzeum Narodowego w Lublinie).

[14] W. Gralewski, „Witryna przeszłości"...

więc w pewnym sensie handlarzem[15], natomiast tekst – gotowym produktem, który czeka na nabycie przez odbiorcę-konsumenta. Gralewski odsłania w przytoczonym fragmencie swój sposób myślenia o relacji między literaturą, przeszłością i materią (auto)biograficzną. Kluczowa wydaje się kwestia postrzegania tego związku w kategoriach procesu produkcji utworów-towarów. Jednocześnie jednak autor, wskazując na swoje zdolności kreacyjne w materii aranżowania, porządkowania i uatrakcyjniania, tworzy swego rodzaju reklamę dla tekstów, które wyszły spod jego pióra. Funkcjonowanie utworu w obiegu literackim nie różni się zatem niczym od mechanizmów rządzących handlem.

Przeszłość – którą, jak pisze Gralewski, „trzeba artystycznie uporządkować" – jest zatem układana według „techniki estetycznego ukształtowania witryny wystawowej, a częściowo gawędy literackiej"[16], z czego „pierwsza miała spełniać rolę dekoracji – druga być czynnikiem motorycznym, warunkującym akcję"[17]. Elementem beletrystycznym, na co wskazuje autor, są dialogi – te jednak pozostają w zgodzie z „charakterem i sposobem bycia opisywanych osób"[18]. Odbiorcę swoich opowiadań Gralewski ustawia w pozycji świadka, w oczach którego „narastają [...] fakty i zdarzenia"[19].

Przy założeniu jednak, że kreacja literacka ma budową przypominać witrynę, przydzielenie czytelnikowi roli świadka jest niejasne. Potraktowanie przez autora zdarzeń, przedmiotów i osób w charakterze „rekwizytów", które umieścił na własnej ekspozycji (w postaci jednego utworu bądź zbioru opowiadań) w zaplanowanym przez niego porządku, a także uzupełnienie ich o własne oceny i emocje, stwarza pewnego rodzaju barierę uniemożliwiającą czytelnikowi interakcję i odbiór opisanych zdarzeń w sposób subiektywny – jest on narzucany przez osobę relacjonującą, będącą faktycznym świadkiem. Analogiczną funkcję w witrynie pełni szyba, która tworzy dystans między odbiorcą a wnętrzem wystawy, izoluje oraz oddziela to, co jest podziwiane/obserwowane od osoby, która się temu przygląda; zatrzymuje ona możliwą chęć kontaktu fizycznego z towarami na wystawie, wykluczone zostają zatem wszystkie zmysły za wyjątkiem wzroku – jedynym możliwym sposobem recepcji jest obserwacja ekspozycji znajdującej się po drugiej stronie. Inną kwestią pozostaje, że samo szkło może zniekształcać obraz, a więc wpływać w znaczący sposób na odbiór tego, co się za nim znajduje. Istnienie tej bariery – szyby, otaczającej ją ramy, oraz to, że na wystawie pojawia się wyłącznie wykrojony i skomponowany na nowo przez literata fragment rzeczywistości – sprawia, iż pole widzenia czytelnika staje się ograniczone. Warte zauważenia jest zatem to, że ekspozycja nie może być zestawiana na równi z literaturą postrzeganą w charakterze okna na świat (przez które czytelnik może wyjrzeć pod dogodnym dla niego kątem) czy zwierciadła (które miałoby dać jak najwierniejszą rekonstrukcję rzeczywistości pozaliterackiej). Witryna, stanowiąca pole działalności pisarza, ukierunkowuje postrzeganie świata przez odbiorcę za sprawą świadomego uwydatnienia lub umniejszenia pewnych elementów. Natomiast dystans występujący między obserwującym a tym, co autor ustawia w przestrzeni swojej wystawy, jest o tyle istotny, że czytelnik mający być „świadkiem" jest tak naprawdę odbiorcą przetworzonych już podwójnie wspomnień pisarza. Podwójnie, bo z jednej strony zapewne zmodyfikowanych przez same mechanizmy rządzące pamięcią (wpływające na bezwiedne uzupełnienie, przekształcenie pewnych faktów), z drugiej zaś ukształtowanych na nowo przez Gralewskiego na zasadach sklepowej ekspozycji.

Odbiorca staje przed wyborem uznania opowiadań Gralewskiego za zgodne z prawdą lub założenia, że pakty: autobiograficzny i referencjalny, zostały zerwane, wobec czego utwory te tracą na wiarygodności. Faktografia zawarta w tekstach lubelskiego literata ma więc charakter unikatowy. Związek jego utworów z intymistyką jest wyraźny, choć – kierując się kryteriami wskazanymi przez Philippe'a Lejeune'a – rozbieżności z rzeczywistością należałoby tropić i weryfikować z użyciem odpowiednich źródeł[20]. Kwestia ustalenia prawdziwości pewnych elementów byłaby w tym przypadku trudna, w wielu zaś wręcz niemożliwa. Warto skłonić się ku stanowisku Małgorzaty Czermińskiej, która w swoich rozważaniach wskazuje na możliwość występowania elementów autobiograficznych wraz z paktem powieściowym[21], zwłaszcza że podstawą do zaistnienia zgodności

[15] Benjamin określa go również mianem reklamy – ma on bowiem podjąć takie działania, by czytelnik sięgnął właśnie po jego utwór. Zob. W. Benjamin, dz. cyt., s. 495, 497.

[16] W. Gralewski, „Witryna przeszłości"...

[17] Tamże.

[18] Tamże.

[19] Tamże.

[20] Zob. P. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, [w:] tegoż, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2001, s. 21.

[21] M. Czermińska, *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie*, Gdańsk 1987, s. 14.

tożsamości narratora z tożsamością autora jest, według badaczki, „minimum rozpoznawalności podobieństwa albo niepodobieństwo nacechowane autentycznością”[22]. Niezależnie więc od sposobu opisania świata stworzone przez Gralewskiego utwory odsyłają do rzeczywistości pozatekstowej, związanej z jego biografią. Zakładając więc, że chciał oddać obraz epoki, w której żył, jego teksty należy rozpatrywać w kategoriach prozy autobiograficznej. Autor dokonał takiego przedstawienia w sposób subiektywny, uznając czasy, które opisywał, za niezwykłe[23].

Strategie literackie

To, co nie weszło w obręb projektowanej przez Gralewskiego witryny, zachowało się w archiwum pisarza przechowywanym w Muzeum Józefa Czechowicza (oddziale Muzeum Narodowego w Lublinie). Na materiały pozostawione przez artystę składają się głównie rękopisy z twórczością poetycką (w większości nieopublikowaną), autografy z tekstami publicystycznymi (te z kolei, poza kilkoma wyjątkami, ukazały się między innymi na łamach „Kameny” i „Expressu Lubelskiego”) oraz materiały poświadczające zaangażowanie literata w organizację życia artystycznego w Lublinie (można je odnaleźć choćby w archiwum „Reflektora”). W artykule skupimy się jednak na zachowanych utworach prozatorskich Gralewskiego. Mimo że autor jest znany głównie z tego typu twórczości, stanowi ona niewielką część jego archiwum. Wśród autografów można odnaleźć rękopiśmienną wersję *Stalowej tęczy* oraz kilkanaście opowiadań, z których aż 13 nie zostało opublikowanych. Większość z tych tekstów dotrwało do naszych czasów w formie rękopisów („Antysemita”, „Polowanie na cienie”, „Requiem”, „Dziesięć groszy”, „Dwa teatry”, „Janusowe twarze”, „Alkohol i krew”, „Niemieccy żołnierze”, „Gruby Adaś”, a także „Witryna przeszłości”), pozostałe natomiast to maszynopisy („Opowieść o »cudownym Michałku«”, „Piotruś”, „Oszust”). Podobnie jak w przypadku opublikowanych opowiadań w tekstach tych Gralewski eksponuje wydarzenia wojenne i bezpośrednio powojenne (za wyjątkiem „Antysemity”, „Witryny przeszłości” oraz „Opowieści o »cudownym Michałku«”), wyrażając je na dwa sposoby: relacji świadka oraz przytoczenia zasłyszanych historii. Przyjrzyjmy się wymienionym utworom pod kątem zaplanowanej przez pisarza metody kreacji artystycznej, ale też by zastanowić się nad tym, dlaczego teksty te nie zostały opublikowane.

Wartym uwagi elementem służącym nadaniu witrynie literackiej kształtu oczekiwanego przez autora są dialogi. Mimo wyraźnego związku z fikcją literacką mają one odzwierciedlać sposób bycia portretowanych postaci. Można by więc zakładać, że wypowiedzi bohaterów będą zindywidualizowane. Wyraźny staje się jednak brak zabiegów, które umożliwiłyby odróżnianie postaci na podstawie ich wypowiedzi. Niezależnie bowiem od tego, czy w danym momencie wypowiada się sam narrator (zarówno jako dorosły w większości tekstów, ale też jako dziecko w opowiadaniu „Antysemita”), przesłuchujący Gralewskiego agenci niemieckiego wywiadu czy Ślązak (pracujący jako goniec, który miał za zadanie przekazać narratorowi zawiadomienie o konieczności stawienia się na przesłuchanie), wszystkie partie dialogowe są utrzymane w jednym tonie. W ostatnim z wymienionych przykładów tym bardziej można by się spodziewać zapisu oddającego omyłki językowe. Bohater, dostarczający Gralewskiemu korespondencję, nie miał żadnego kłopotu z wyrażeniem swoich intencji, choć narrator użył wobec niego pejoratywnego określenia („Wasserpolak”) wiążącego się zresztą między innymi z trudnościami komunikacyjnymi. Podobny problem ze zindywidualizowaniem języka jest zauważalny, gdy Gralewski decyduje się oddać funkcję narratora innej postaci. Taki zabieg wykorzystał w tekście „Dziesięć groszy” – w tym przykładzie można mówić już nawet o trzech narratorach, gdzie najpierw opowiada Gralewski, następnie jego znajoma[24], z którą autor spędzał urlop, potem w niewielkim fragmencie rolę tę przejmuje Ferdi Folga – Ślązak spotkany nad morzem przez wspomnianych bohaterów. W związku z próbami indywidualizowania języka portretowanych postaci (a także narratorów) można mieć zatem wątpliwości co do oddania cech szczególnych czy sposobu bycia bohaterów.

Zabiegami dostrzegalnymi w największym stopniu są te związane z figurą narratora. To w nich uwidaczniają się działania autokreacyjne, których obecność pozwoliła autorowi na zarysowanie pewnego rodzaju dominacji swojej osoby nad innymi postaciami (zarówno w sferze intelektualnej, jak i fizycznej czy moralnej). W archiwalnych tekstach najbardziej jest to widoczne w opowiadaniu „Antysemita”, w którym

[22] Tamże, s. 12.

[23] W. Gralewski, *Bilet wizytowy*, [w:] tegoż, *Pięść Herostratesa*, Lublin 1958, s. 231.

[24] W tekście nie podano imienia bohaterki – narrator określa ją jako towarzyszkę lub partnerkę.

Gralewski, przywołując zdarzenia z dzieciństwa, przedstawia sześcioletniego siebie oraz najlepszego przyjaciela w tamtym czasie – Srulka. Autor opisuje w utworze więź łączącą go z chłopcem żydowskiego pochodzenia oraz przemianę, jaka w niej nastąpiła od pojawienia się w sąsiedztwie dziewczynki w podobnym wieku. Gralewski zestawia dwie postaci – siebie i przyjaciela – na zasadzie kontrastu. Młody autor jest ukazany jako osoba charyzmatyczna (wśród dzieci miał sławę „podwórkowego wodza"), zdolna, ale o trudnym charakterze. Postać Srulka stanowi zaś zupełne przeciwieństwo narratora – to chłopiec delikatny, wręcz anemiczny, ugodowy i ładny. Fakt, że przyjaciel z dzieciństwa ulegał wpływowi Gralewskiego, nie był zatem niczym niezwykłym. Zestawianie postaci na zasadzie kontrastu należy zresztą do częstych zabiegów stosowanych przez literata – w znacznej części tekstów portretowane sylwetki były wprowadzane do tekstu jako przeciwwaga dla charakteru czy też umiejętności narratora.

Wyraźna przy zabiegach autokreacyjnych staje się jeszcze jedna kwestia. Autor pomija własne negatywne cechy czy odczucia, przez co w większości opowiadań kontrast między autoportretem Gralewskiego a pozostałymi bohaterami jest jeszcze bardziej zauważalny – zwłaszcza gdy opisuje postaci o wątpliwym statusie moralnym. Negatywne emocje pojawiają się u narratora jedynie w opowiadaniu „Antysemita", gdzie autor opisuje złość i zazdrość odczuwaną przez niego w momencie, gdy jego przyjaciel postanowił zrezygnować z zabawy z nim na rzecz spędzenia czasu z nowo poznaną dziewczynką[25]. W tym wypadku ujawniła się gwałtowność młodego Gralewskiego – w odruchu wywołanym gniewem rzucił w przyjaciela jedną z cegłówek, która wcześniej służyła chłopcom do zabawy. Co jednak ciekawe, narrator nawet z tak dużego dystansu czasowego, z jakiego opisywał zdarzenie, obwiniał za nie przyjaciela: „Przecież to nie ja byłem winien, a Srulek. Dlaczego nie posłuchał mnie? Miałem poczucie, że delikwent popełnił coś w rodzaju zdrady przyjaźni"[26].

Gralewski, stawiając się w dominującej pozycji wobec portretowanych postaci, w znaczący sposób dokonuje zabiegów autokreacyjnych, przy czym nakreśla swój wizerunek tak, by narrator mógł zostać uznany za wiarygodnego świadka, a niekiedy także autorytet (głównie w kategoriach moralnych lub artystycznych). Ta druga z ról jest szczególnie wyraźna w „Opowieści o »cudownym Michałku«". W tym tekście Gralewski przytacza i komentuje sytuację, w której sam nie brał udziału. Relacjonuje z pozycji „obiektywnego sprawozdawcy"[27] zajścia, które miały miejsce w Michalowie i które były związane z kwestiami propagandy politycznej na prowincji. Zachowanie bezstronności nie zostało jednak przez narratora osiągnięte – samą sytuację nakreśla w taki sposób, by ukazać jej śmieszność. Co więcej, Gralewski zdradza w opisach pobłażliwy stosunek względem mieszkańców wsi, wskazując na naiwność i łatwość, z jaką chłopi poddają się różnym wpływom.

Omawiając zabiegi wykonywane przez autora w obrębie jego witryny literackiej, warto zatrzymać się również na sposobie kreacji bohaterów. Jak już sygnalizowaliśmy, element ten jest także związany z działaniami autokreacyjnymi dotyczącymi figury narratora. Budowanie charakterystyk postaci, z którymi Gralewski spotyka się w opowiadaniach, nie stanowi jednak nigdy pogłębionej analizy psychologicznej. Autor skupia się raczej na tym, by dzięki szczególnym cechom portretowane osoby dawały się wyróżnić oraz aby czytelnik mógł bez większego problemu określić własne stanowisko wobec nich – tytułowy bohater „Grubego Adasia" budzi zatem w odbiorcy niechęć, natomiast Ferdi Folga od pierwszego spotkania z narratorem jest przedstawiany jako postać ekscentryczna, nieprzewidywalna, wzbudzająca ciekawość. Gralewski koncentruje się więc na wyeksponowaniu istotnych z punktu widzenia narratora cech portretowanych osób w konkretnej sytuacji, co pozwala na subiektywne zabiegi kreacyjne. Działanie to tym bardziej stawia prezentowane sylwetki pod znakiem fikcji.

Innym wyraźnym elementem w analizowanej twórczości pozostaje tendencja Gralewskiego do uniezwyklania opisywanych wydarzeń. Jest to widoczne choćby w „Opowieści o »cudownym Michałku«". W zarysowanej przez Gralewskiego sylwetce tytułowego bohatera uwagę zwraca kilka kwestii. Był on bardzo religijnym szesnastolatkiem, którego poddano hipnozie – za jej sprawą został zmuszony do przyjęcia roli proroka na usługach lokalnych działaczy politycznych. Dość wyraźnie zaakcentowaną kwestią jest też fakt, że nikt w Michalowie nie znał Michałka – brak nazwiska czy informacji

[25] Podobny wątek występuje w jednym z nieopublikowanych wierszy Gralewskiego [„Byłeś mi kiedyś..."]: pojawia się w nim figura „wodza podwórkowego", wiernego towarzysza dziecięcych zabaw (być może właśnie Srulek) i „Blado-niebieska dziewczynka", dla której przyjaciel podmiotu lirycznego go porzucił. Zob. W. Gralewski, [„Byłeś mi kiedyś..."], rps, sygn. MC 122R, zbiory Muzeum Józefa Czechowicza (oddziału Muzeum Narodowego w Lublinie).

[26] W. Gralewski, „Antysemita"...

[27] Tenże, „Opowieść o »cudownym Michałku«", mps, sygn. MC 124R, zbiory Muzeum Józefa Czechowicza (oddziału Muzeum Narodowego w Lublinie).

o jego pochodzeniu tym bardziej sprawiły, że figura fałszywego proroka stała się tajemnicza. To samo dotyczy zresztą późniejszych losów chłopca – wśród mieszkańców pojawiły się pogłoski, zgodnie z którymi w momencie ich nieuwagi młodzieniec został porwany przez agentów wywiadu i wywieziony do klasztoru w Krakowie, w celu odosobnienia. Elementem dodającym niezwykłości całej tej sytuacji jest uczynienie Michałka świętym za życia – wieść o tym została zapisana na krzyżu ufundowanym przez okolicznych chłopów. Gralewski dopowiada, że gdy Michałek był już dorosły, prawdopodobnie podziwiał ten krzyż.

W tekstach Gralewskiego zaskakuje umniejszanie pewnych wydarzeń – jest to wyraźne choćby w utworze „Antysemita", gdzie autor, przywołując wydarzenie z dzieciństwa, jako zwykłą dygresję podaje fakt, że jego przyjaciel zginął w obozie koncentracyjnym: „Wykreślił Srulka z rejestru życia okrutny czas okupacji. Zginął na Majdanku"[28]. Informacja, bądź co bądź mająca spory ładunek powagi, stanowi jedynie wtrącenie, które w kontekście historii przedstawionej w opowiadaniu pozostało w zasadzie niezauważalne.

Sygnalizowaną już kwestią jest to, że część z napisanych przez Gralewskiego opowiadań nie została opublikowana. Warto zastanowić się nad tym, dlaczego tak się stało.

Niektóre z tekstów nie ukazały się drukiem prawdopodobnie ze względu na niewystarczający warsztat pisarski autora lub pozostawienie ich nieukończonymi, jak to się ma choćby w przypadku tekstów „Niemieccy żołnierze" oraz „Piotruś" – w zachowanych autografach brakuje zakończeń. Drugi ze wspomnianych utworów być może miał jednak zostać wysłany do wydawcy, ale nie stało się tak ze względu na niekompletność – na ewentualną chęć jego opublikowania może wskazywać fakt, że zachował się w postaci maszynopisu, tak samo jak „Oszust" i „Opowieść o »cudownym Michałku«". Można domniemywać, że część z tekstów miała zostać ogłoszona drukiem lub przynajmniej wysłana do wydawnictwa, na co wskazywać może przepisanie ich na maszynie. W przypadku „Oszusta" można tak przypuszczać ze względu na złożoną pod tekstem sygnaturę „Antoni Waligóra", którą Gralewski posługiwał się, publikując teksty w „Kamenie". Kolejnym tekstem, który także został raczej napisany z zamiarem wysłania do wydawnictwa, jest wspomniana „Opowieść o »cudownym Michałku«" – „fragment" ten był przygotowywany do powieści[29]. Z drugiej jednak strony status tego utworu nie jest jednoznaczny. Mogło być tak, że autor wstrzymał się z publikacją zarówno przez wzgląd na niekompletny materiał, jak i kwestie, które poruszył w tekście. We fragmencie Gralewski skupił się na przedstawieniu problemu religii wykorzystywanej przez polityków oraz tego, w jaki sposób może służyć ona jako narzędzie manipulacji. Silnie zaakcentował w tekście podatność chłopów na wpływy zewnętrzne, przedstawiając przy tym tę grupę społeczną w negatywnym świetle. Warto również zaznaczyć, że autor nie poruszał tematyki wiary w twórczości prozatorskiej – być może nie zdecydował się na upublicznianie „Opowieści o »cudownym Michałku«" z obawy przed możliwą presją społeczną.

Sprawa doboru tematu i jego realizacji mogła zresztą skłonić Gralewskiego do zachowania dla siebie kilku innych tekstów, w których poruszał wątki antysemickie oraz dotyczące sytuacji Ślązaków. W obu przypadkach autor rysuje negatywne sylwetki albo też korzysta ze stereotypów obecnych w okresie wojennym lub bezpośrednio powojennym. Pierwsza z kwestii najwyraźniej jest widoczna w „Grubym Adasiu". Sama figura tytułowego bohatera, Adama R. (prawnika żydowskiego pochodzenia), nie wzbudza sympatii czytelnika. Warto jednak w tym tekście wskazać na wyartykułowane przez narratora niezadowolenie z ucieczki z Polski Adama (uniknął tym samym kary za wojenne przewinienia) i prokuratora F., który pomógł tytułowemu bohaterowi (nie bezinteresownie, co Gralewski silnie akcentuje). W obu przypadkach autor przypuszcza, że kierunkiem, w którym się udali, był Izrael, gdzie prokurator otrzymał wysokie stanowisko w policji, natomiast Adam miał się tam udać „pod opiekuńcze skrzydła inspektora policji F.". Komentarze narratora nie są obiektywne – zauważalny jest w nich antysemityzm, charakterystyczny dla doktryny komunistycznej[30]. Do głosu doszła zatem

[28] Tenże, „Antysemita"...

[29] Autor podpisał ten tekst jako „fragment przygotowywany do powieści". Nie ukazała się ona jednak drukiem, nie dysponujemy również zapisem innych jej fragmentów. Warto także zauważyć, że utwór pod względem formy przypomina bardziej opowiadanie lub reportaż.

[30] Temat ten podjęła Krystyna Trembicka, przybliżając problem wroga w myśli politycznej w Polsce powojennej. Zob. K. Trembicka, *Kategoria wroga w komunistycznej Polsce w latach 1956–1989*, „Annales Universitatis Mariae-Curie Skłodowska. Sectio K – Politologia" 2014, nr 2, s. 105–120; taż, *Wrogowie w myśli politycznej Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej*, Lublin 2013; taż, *Walka z wrogiem – cecha konstytutywna komunistycznej myśli politycznej*, „Humanities and Social Sciences" 2014, nr 21, s. 169–187. Wątek ten podejmuje również Dariusz Sola. Zob. D. Sola, *Kampania antysyjonistyczna w Polsce 1967–1968*, Warszawa 2000.

w utworze obecna w latach powojennych niechęć do osób narodowości żydowskiej, zwłaszcza tych obejmujących wysokie stanowiska. Stąd ironiczna konstatacja Gralewskiego, dotycząca podjęcia kariery w Izraelu przez obu bohaterów, stanowi niejako odzwierciedlenie owego modelu myślenia.

Wspomniana tematyka w ciekawy sposób została przedstawiona w tekście „Antysemita". Zarówno ta kwestia, jak i tytuł utworu stają się jasne dopiero w świetle zakończenia – po incydencie, w którym ucierpiał Srulek. Ojciec rannego chłopca zakazał matce narratora karać winnego. Uznał bowiem, że tego typu zachowanie wynikało z wrodzonej niechęci do Żydów: „Niech go pani nie bije – powiedział. – To nie pomoże. To wrodzone! Takie to małe, a już pogromszczyk!"[31]. Zgodził się więc on niejako na agresję wobec swojego syna, uznając takie zachowanie za typowe, niemożliwe do wyeliminowania. Nie próbuje przy tym dociec prawdziwej przyczyny zachowania dziecka, zrzucając jednocześnie winę na „problemy dorosłych", których sześciolatek był zapewne nieświadomy.

Jeśli chodzi o kwestie tyczące się Śląska, uwidaczniają się one w trzech utworach – „Janusowych twarzach", „Dziesięciu groszach" i „Polowaniu na cienie". Warto wspomnieć, że w momencie pisania przez Gralewskiego tych opowiadań (czyli w latach 50.–60.) temat ten, z racji prowadzonej wówczas w Polsce polityki integracyjnej, był tabuizowany. Tymczasem autor, tworząc obraz Ślązaka, skupia się głównie na ukazaniu jego negatywnych aspektów. Pojawia się wobec tego wspomniane już pejoratywne określenie w stosunku do gońca niosącego zawiadomienie dla narratora, we fragmencie rozpoczynającym „Janusowe twarze". W kilku pierwszych zdaniach utworu narrator w wyraźny sposób wyartykułował zresztą swoje nastawienie do Ślązaków – nie tylko poprzez użycie słowa „Wasserpolak", ale też przez towarzyszący mu opis. Rozmowa bohaterów ograniczyła się zaledwie do paru krótkich wypowiedzi. Mimo to Gralewski na podstawie tych uprzedzeń mógł zarysować portret psychologiczny przybysza, zakładając, że nie był osobą szczególnie inteligentną, a jego spokojne zachowanie wynikało z faktu, że przyszedł z dokumentem sam.

Interesujące jest jednak, że tylko w omówionym fragmencie Gralewski bezpośrednio kreuje tego typu wizerunek Ślązaka. W innych tekstach nie pojawia się z jego strony ocena negatywna – obecne są wyłącznie opis sytuacji i jej odbiór przez osoby otaczające narratora. W „Polowaniu na cienie" autor wręcz dystansuje się od ogólnie panujących przeświadczeń i jest przychylny uchodźcom ze Śląska. Opisując pierwsze dni po bombardowaniu Lublina, wskazuje niesprzyjające realia administracyjne, które w znacznym stopniu wpłynęły na panujący niepokój i wzajemną nieufność między mieszkańcami miasta. Początkowo tego typu nastroje społeczne przybierały postać plotek i „nerwowych opowiadań o szpiegowskich wyczynach"[32], co później przerodziło się w regularne samosądy z błahych powodów. Najczęściej oskarżaną o szpiegostwo grupą byli uciekający na wschód Ślązacy. Zarzuty te pojawiały się głównie ze względu na specyficzny sposób mówienia, atrybuty, które odróżniały przyjezdnych od lubelskiego społeczeństwa, oraz przez widoczną dezorientację w nieznanym dla nich mieście. W utworze Gralewskiego wyraźnie uwidacznia się zatem kategoria Innego/Obcego, który pojawiając się w społeczności, w tym wypadku lubelskiej, budzi niepokój, nieufność, ale jednocześnie sam naraża się na niebezpieczeństwo niezależnie od tego, czy faktycznie jest czemuś winien.

Zakończenie

Zaprezentowane materiały wskazują, iż Gralewski jako autor prozy wspomnieniowej stworzył coś, co sam określał mianem artystycznego dokumentu[33] epoki. Jednak obok wyeksponowania przeszłości, wydarzeń i osób niezwykłych bez wątpienia celem autora było uchwycenie wizji świata odpowiadającej jego przeświadczeniom i zarysowanie w wyraźny sposób sylwetki narratora poprzez wykorzystanie zabiegów autokreacyjnych. Prześledzenie tego typu działań pozwoliło dostrzec relację zachodzącą między autorem, narratorem, bohaterami, ale też odbiorcą. W opowiadaniach Gralewskiego zauważalna jest bowiem dominacja jego własnej postaci nad portretowanymi osobami, przez co w oczach czytelnika jawić się on może jako specjalnie wykreowany na potrzeby utworów wzór do naśladowania.

Uwidaczniająca się metaświadomość pisarza w kwestiach selekcji tekstów do publikacji, silna

[31] W. Gralewski, „Antysemita"...

[32] Tenże, „Polowanie na cienie", rps, sygn. MC 124R, zbiory Muzeum Józefa Czechowicza (oddziału Muzeum Narodowego w Lublinie).

[33] Zob. tenże, *Bilet*..., s. 230–231.

metaforyzacja procesu twórczego oraz dobór przez niego strategii literackich sprawiają, że utwory te nie mogą funkcjonować w roli rzetelnego materiału historycznego. Niemniej jednak omówione teksty (zwłaszcza te zdradzające metody pracy pisarza nad materiałem wspomnieniowym) wyraźnie ilustrują sposób myślenia artysty o akcie twórczym oraz ukazują podejście do późniejszego odbioru jego dzieł. Projektując swoją witrynę literacką, pisarz w tym wypadku myśli przede wszystkim w kategoriach ekonomiczno-literackich. Stara się zatem stworzyć takie konstrukcje, które będą zajmujące dla czytelnika i skłonią go do lektury jego tekstów. Wobec tego sam odbiorca, sięgając po publikacje Gralewskiego, staje się w pewnym sensie flâneurem, który zagląda za szybę ekspozycji wykreowanej przez autora. Problem zgodności rzeczywistości pozaliterackiej z tym, co pisarz przedstawił w swoich dziełach, schodzi zatem na plan dalszy, jeśli uznać czytelnika za spacerowicza przechadzającego się od jednego utworu do drugiego w celu zaspokojenia potrzeb emocjonalnych i estetycznych.

Pojmowanie utworów literackich jako towarów wytwarzanych przez autora-handlarza i nabywanych następnie przez odbiorcę-konsumenta odsłania myślenie o piśmiennictwie w kategoriach ekonomicznych. Jest to zresztą w tekstach Gralewskiego dość ciekawy wątek, jeśli zestawimy proponowaną przez niego metodę twórczą z sytuacją sztuki po wojnie. Dało się wówczas zauważyć oddalenie od dotychczasowych strategii literackich oraz próbę dokonania ideowych i moralnych obrachunków. Proza wiązała się zatem głównie z dokumentalizmem, silnie zobiektywizowanymi formami relacji pozbawionymi uniezwykleń. Tymczasem lubelski literat, ustawiając narratora swoich utworów w pozycji świadka (strategię tę wyróżnił zresztą Edward Balcerzan[34], wskazując na jej dużą rolę w twórczości powojennej), decyduje się na zaprezentowanie drastycznych wydarzeń jako tła dla eksponowania własnej sylwetki oraz zabiegów uatrakcyjniających, dokonanych na materiale wspomnieniowym. Jest to sprawa tym ciekawsza, że Gralewski żył i tworzył w miejscu szczególnie dotkniętym przez wojnę – tymczasem przeszłość w jego utworach jawi się jako „atrakcyjne zwierciadło"[35], w którym z ciekawością przegląda się teraźniejszość, a sam pisarz staje się bardziej aranżerem niż tylko świadkiem, co również skłania do myślenia o literaturze w kategoriach bliższych handlowi niż tylko artystycznych, a tym bardziej etycznych.

[34] Zob. E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939–1965. Strategie liryczne*, cz. I, Warszawa 1984, s. 70 91; tenże, *Strategie i czytelnicy*, „Teksty" 1978, nr 1, s. 1–16.

[35] W. Gralewski, „Witryna przeszłości"...

BIBLIOGRAFIA

Balcerzan Edward, *Poezja polska w latach 1939–1965. Strategie liryczne*, cz. I, Warszawa 1984.

Balcerzan Edward, *Strategie i czytelnicy*, „Teksty" 1978, nr 1, s. 1–16.

Benjamin Walter, *Pasaże*, red. Tiedemann Rolf, przeł. Ireneusz Kania, Kraków 2005.

Czermińska Małgorzata, *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie*, Gdańsk 1987.

Czermińska Małgorzta, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000.

Dr Rafael Mabuze [Gralewski Wacław], *Jak zostać hipnotyzerem*, Lublin 1925.

Gralewski Wacław, *Bieg po krawędzi*, Lublin 1974.

Gralewski Wacław, *Gorejące ślady*, Lublin 1967.

Gralewski Wacław, *Ogniste koła*, Lublin 1963.

Gralewski Wacław, „Opowiadania i eseje", sygn. MC 124R, zbiory Muzeum Józefa Czechowicza (oddziału Muzeum Narodowego w Lublinie).

Gralewski Wacław, *Pięść Herostratesa*, Lublin 1958.

Gralewski Wacław, *Stalowa tęcza. Wspomnienia o Józefie Czechowiczu*, Warszawa 1968.

Grychowski August, *Lublin i Lubelszczyzna w życiu i twórczości pisarzy polskich*, Lublin 1974.

Jarzębski Jerzy, *Powieść jako autokreacja*, Kraków–Wrocław 1984.

Kamieński Ireneusz Jan, *Życie artystyczne w Lublinie 1901–1926*, Lublin 2000.

Kłak Tadeusz, *Drogami Awangardy*, Lublin 2013.

Kłak Tadeusz, *Miasto poetów. Poezja lubelska 1918–1939*, Tarnów–Lublin 2001.

Lejeune Philippe, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. Regina Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2001.

Sola Dariusz, *Kampania antysyjonistyczna w Polsce 1967–1968*, Warszawa 2000.

Trembicka Krystyna, *Kategoria wroga w komunistycznej Polsce w latach 1956–1989*, „Annales Universitatis Mariae-Curie Skłodowska. Sectio K – Politologia" 2014, nr 2, s. 105–120.

Trembicka Krystyna, *Walka z wrogiem – cecha konstytutywna komunistycznej myśli politycznej*, „Humanities and Social Sciences" 2014, nr 21, s. 169–187.

Trembicka Krystyna, *Wrogowie w myśli politycznej Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej*, Lublin 2013.

Zawodniak Mariusz, *Powojnie w literaturze dokumentu osobistego. Przyczynki do historii i socjologii życia literackiego w powojennej Polsce*, „Sztuka Edycji" 2019, nr 2, s. 67–77.

Zięba Józef, *Wacław Gralewski 1900–1972*, Lublin 1982.

Zińczuk Aleksandra, *„Teatr iluzji" Wacława Gralewskiego. O twórczości wspomnieniowej i poetyckiej*, [w:] *Peregrynacje do źródeł. Lubelszczyzna w biografii i twórczości pisarzy XIX i XX wieku*, cz. II, red. Janina Szcześniak, Dariusz Trześniowski, Lublin 2010, s. 223–239.

NETOGRAFIA

Dzionek Michał, *W stronę antropologii przestrzeni. Flâneur – szkic do portretu*, „Anthropos" 2004, nr 2–3, online: https://www.anthropos.us.edu.pl/anthropos2/texty/dzionek.htm.

STRESZCZENIE

Artykuł poświęcony jest nieznanym tekstom z archiwum Wacława Gralewskiego. Utwory te oscylują między prozą obyczajową a literaturą dokumentu osobistego, dzięki czemu artysta może kreować narracje o przeszłości bez wiernego odwzorowywania rzeczywistości. W artykule uwaga zostaje zwrócona przede wszystkim na mechanizmy reprezentowania przeszłości przy pomocy form literackich, koncentrując się na metaforach metaliterackich. Wskazano przy tym uwagę na silny związek procesu twórczego i późniejszego odbioru dzieł z mechanizmami rządzącymi handlem oraz na to, jak istotna jest ta kwestia w procesie doboru strategii literackich przez pisarza. Podjęto także próbę odpowiedzenia na pytanie, dlaczego część z utworów prezentowanych w artykule nie została opublikowana.

Słowa klucze: Wacław Gralewski, archiwum, zwrot archiwalny, literatura dokumentu osobistego, autobiografizm

SUMMARY

The article focuses on the unknown texts from Wacław Gralewski's archive. The works oscillate between the prose of manners and the personal document literature, which allowed the artist to create narratives about the past without the need to faithfully reproduce reality. The attention is drawn primarily to the mechanisms of representing the past by using literary forms, focusing on meta-literary metaphors. Simultaneously, the author underlines the strong relation between the creative process and the further reception of the works with the mechanisms of trade and, also, the issue of importance of this topic in the process of selection of literary strategies by a writer. Moreover, the article tries to answer the question, why some of the presented works had not been published.

Key words: Wacław Gralewski, archive, archival turn, personal document literature, autobiography genre

Mariusz Maciak

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

Przestrzeń uchwycona fotograficznie jako świadectwo tożsamości kulturowej. Analiza wybranych fotografii z reportażu Zbigniewa Rokity *Kajś. Opowieść o Górnym Śląsku*

Photographically-captured space as a testimony of cultural identity. Analysis of selected photographs from the *Kajś. History of Upper Silesia* reportage by Zbigniew Rokita

1. Górny Śląsk – region przeobrażeń

Wyjątkowy charakter kultury Górnego Śląska determinuje przede wszystkim pograniczna natura regionu[1]. Jego położenie geograficzne sprawiło, że na przestrzeni wieków wchodził w skład różnych organizmów państwowych[2]. Szczególnie ważne dla rozwoju Górnego Śląska okazały się XIX i XX wiek. W drugiej połowie XIX stulecia w regionie rozpoczęły się intensywna urbanizacja i industrializacja, które położyły fundamenty pod jego potencjał gospodarczy. W wyniku rozstrzygnięć, które zapadły po I wojnie światowej, Górny Śląsk został podzielony między odrodzone państwo polskie i Republikę Weimarską[3]. Kultura Górnego Śląska nie była jednolita, zawierała w sobie elementy kultury polskiej, niemieckiej oraz czeskiej[4]. Biorąc pod uwagę bogactwo źródeł śląskiej kultury oraz zmianę widoczności pewnych jej elementów na przestrzeni lat, na którą najczęściej miały wpływ czynniki zewnętrzne, można tę kulturę określić mianem palimpsestowej. W analizach rozmaitych przemian tożsamości kulturowej termin ten stosowany jest dość często. W kontekście przestrzeni i krajobrazu posługiwała się nim chociażby Elżbieta Rybicka[5]. Zasadność użycia tego terminu w odniesieniu do kultury Górnego Śląska wynika z faktu, iż na region silnie wpływały wszelkie przemiany polityczne, społeczne czy gospodarcze, związane z istotnymi wydarzeniami historycznymi ostatnich stuleci. Traktując palimpsestowość tak jak Elżbieta Rybicka, a więc opierając ją na zjawiskach „historycznej sedymentacji i tekstualizacji"[6], rozmaite wpływy mające znaczenie dla kształtu kultury Górnego Śląska należałoby traktować jako swoiste osady, które latami nakładały się na siebie i łączyły. W zależności od panujących uwarunkowań wybrane warstwy, czyli elementy kultury, stawały się bardziej lub mniej widoczne. Nigdy jednak nie doszło do całkowitego zaniku żadnej z nich.

Uzmysłowienie sobie wielowarstwowości śląskiej kultury nie powinno jednak prowadzić do pojmowania jej w sposób uproszczony jako „strefy wpływów". Śląskość jest bowiem złożonym konstruktem kulturowym. Tymczasem, jak słusznie zauważa Adela Kożyczkowska, polskość i niemieckość są siłami, które na przestrzeni wieków starały się podporządkować sobie śląskość i doprowadzić do zaniku jej odrębności[7].

W okresie II wojny światowej mieszkańcy Górnego Śląska znaleźli się w bezpośredniej strefie wpływów III Rzeszy[8], co stało się powodem tego, że w powojennej Polsce oskarżano ich o kolaborację oraz poddawano weryfikacji ideologicznej[9]. W okresie PRL-u zdecydowanie negowano złożony charakter śląskiej kultury. Wykorzystując terminologię zaproponowaną przez Rybicką, można pokusić się o stwierdzenie, iż bezpośrednio po wojnie kultura śląska stała się „polem walki"[10], napędzanej przez dość powszechną wówczas niechęć do niemieckości oraz działania instytucjonalne ze strony władz komunistycznych. Niechęć do niemieckości osiągała w okresie PRL-u różne stopnie nasilenia. Przełom

[1] J. Mikołajec, *Górny Śląsk jako region pograniczny*, „Zeszyty Naukowe. Organizacja i Zarządzanie" 2013, z. 65, s. 227.

[2] Tamże, s. 231.

[3] Tamże.

[4] Tamże.

[5] E. Rybicka, *Pamięć i miasto. Palimpsest vs. pole walki*, „Teksty Drugie" 2011, nr 5, s. 201–211.

[6] Tamże, s. 202.

[7] A. Kożyczkowska, *Śląskość jako etniczność: refleksja o pograniczu polskości i śląskości*, „Edukacja Międzykulturowa" 2020, nr 1, s. 57.

[8] M. G. Gerlich, *Poczucie tożsamości etnicznej ludności rodzimej Górnego Śląska w XX wieku (do 1989 roku)*, „Niepodległość i Pamięć" 1997, nr 2, s. 125–126.

[9] Tamże, s. 127.

[10] E. Rybicka, dz. cyt., s. 203.

w tej kwestii przyniosły dopiero kolejne przemiany polityczne, które doprowadziły do upadku komunizmu w Polsce i odrodzenia regionalizmu[11]. Po transformacji ustrojowej w pełni zauważalny stał się wielowarstwowy charakter kultury Górnego Śląska.

Złożoności śląskiej kultury i poszukiwaniom kulturowej tożsamości został poświęcony reportaż literacki Zbigniewa Rokity *Kajś. Opowieść o Górnym Śląsku*. Śledząc dzieje swej rodziny, autor obserwuje jednocześnie przemiany w pojmowaniu Śląska i śląskości zachodzące na przestrzeni lat. Obok tradycyjnej narracji reportażowej w książce pojawiają się liczne fotografie, które nierzadko stają się punktem wyjścia do odkrywania tożsamości mieszkańców regionu. Dochodzi w niej do konfrontacji autora ze śląskością, która wynika głównie z potrzeby dookreślenia własnej tożsamości. Rokita przyznaje bowiem, iż „są tacy, którzy z jakiegoś powodu potrzebują owinąć się tożsamością szczelnie, po szyję. I ja też tak mam"[12]. Co ważne, reportażowa narracja pokazuje, że autor jest silnie związany ze Śląskiem. W *Kajś...* można więc zauważyć oznaki subiektywizmu w postrzeganiu śląskiej tożsamości, zjawisko to nie powinno jednak dziwić. Budowanie narracji na bazie dziejów rodzinnych wyklucza możliwość osiągnięcia ścisłego obiektywizmu, a także sprawia, że opowieść zyskuje wyraźnie osobisty wymiar. Reportaż należy traktować nie tylko jako projekcję dziejów rodzinnych i osobiste pojednanie ze Śląskiem, ale także świadectwo wieloletniej walki Ślązaków o poszanowanie odrębności regionu oraz swoisty apel o odrzucenie stereotypowego myślenia na temat Śląska dominującego w przestrzeni publicznej. Co warto odnotować, wysiłki autora zostały dostrzeżone zarówno przez czytelników, jak i krytyków – za swą książkę Rokita w 2021 roku został uhonorowany Nagrodą Literacką Nike[13].

Celem mojego artykułu jest antropologiczna analiza przestrzeni uchwyconej na wybranych fotografiach wykorzystanych w reportażu Rokity. W sfotografowaną przestrzeń została wpisana, w moim przekonaniu, narracja na temat dziejów Górnego Śląska, a także wartości wyznawanych przez mieszkańców tego regionu, które leżą u podstaw śląskiej tożsamości kulturowej.

[11] H. Rusek, *Wielokulturowość z konfliktem w tle – Ślązacy: Naród? Narodowość? Grupa etniczna?*, „Pogranicze. Studia Społeczne" 2015, t. 25, s. 124.

[12] Z. Rokita, *Kajś. Opowieść o Górnym Śląsku*, Wołowiec 2020, s. 18.

[13] Informacja o przyznaniu Zbigniewowi Rokicie nagrody Nike za rok 2021, https://www.publio.pl/blog/e-book-kajs-zdobywa-nagrode-nike-2021/ [dostęp: 14.03.2022].

2. Reportaż i fotografia

Zamieszczony w reportażu Zbigniewa Rokity materiał fotograficzny należałoby rozdzielić na trzy grupy. Podział zostanie dokonany zgodnie z porządkiem chronologicznym, ponieważ w samym reportażu tendencja ta pozostaje zauważalna. W *Kajś...* odnajdziemy fotografie pochodzące z lat przedwojennych, okresu PRL-u, a także wykonane współcześnie. Stanowią one przede wszystkim środek uwiarygodnienia narracji, najczęściej bowiem umieszczono je w tych miejscach, w których można dostrzec ich ścisły związek z tekstem. Usytuowanie fotografii w bezpośrednim sąsiedztwie dotyczących ich przemyśleń daje również czytelnikowi szansę na skonfrontowanie tego, na co wskazuje autor, z własnymi odczuciami. Fotografie pozbawione odautorskiego komentarza służą zaś najczęściej jako materiał ilustracyjny.

Proweniencja wykorzystanych w reportażu fotografii jest różna. Zdecydowana większość to zdjęcia rodzinne z prywatnego archiwum Rokity. To właśnie one najczęściej są opatrzone komentarzem. Fotografie pochodzące z innych źródeł mają zaś potwierdzać rozmaite sądy autora oraz wizualnie dopełniać konstruowaną przez niego narrację.

W swoich analizach szczególną uwagę chciałbym zwrócić na fotografie przedwojenne oraz peerelowskie, gdyż utrwalone na nich fragmenty rzeczywistości miały, według mnie, znaczący wpływ na formowanie się w polskiej świadomości zbiorowej określonych wyobrażeń na temat Górnego Śląska i jego mieszkańców. Bardzo często są one jedynymi artefaktami związanymi z przeszłością regionu i o niej świadczącymi, które jednocześnie zachowują swój intymny charakter. Zdaje się to potwierdzać zdjęcie prapradziadka Rokity zamieszczone w legitymacji członka Związku Polaków w Niemczech – jest ono nie tylko jedyną posiadaną przez autora podobizną przodka, ale również potwierdzeniem historii jego rodziny.

Wyobrażenia na temat Górnego Śląska budowane na bazie fotografii stały się podstawą dla pewnych uogólnień, a także fundamentem współczesnej tożsamości kulturowej Ślązaków. Wykorzystane w reportażu fotografie wpisują się w mechanizmy narracji o tym regionie. W okresie polskiej i niemieckiej dominacji narracja ta była prowadzona w różny sposób. Procesy kształtowania się współczesnej kultury śląskiej, dla której wiek XX okazał się kluczowym okresem, opisywało wielu badaczy. W syntetyczny sposób dokonał tego chociażby Marcin Wądołowski[14].

[14] M. Wądołowski, *„Piąta strona świata" – Górny Śląsk we współczesnej kulturze*, „Studia Humanistyczne AGH" 2015, nr 3, s. 29–44.

Analizy chciałbym oprzeć przede wszystkim na poglądach Susan Sontag i Rolanda Barthes'a. Szczególnie ważne będą tu reprezentowane przez nich dwa stanowiska, które doskonale oddają antropologiczną naturę fotografii. Francuski filozof twierdził, że fotografia jest przede wszystkim dowodem na istnienie przeszłości[15], natomiast amerykańska eseistka podkreślała jej znaczący wymiar emocjonalny. Obcowanie ze zdjęciami pozwala poczuć kruchość i przemijalność świata, a także wzbudza głębokie uczucie nostalgii za przeszłością[16].

Spojrzenie z takiej perspektywy na fotografie Śląska wydaje się wręcz konieczne. Omawianych zdjęć nie da się „oderwać" od reportażu. Najczęściej są one śladami, których interpretacja prowadzi autora w kierunku odkrywania własnej tożsamości. Pojmowanie fotografii jako śladu nie jest w antropologii i filozofii zjawiskiem nowym[17]. Jak zauważa Anna Janek:

> Za pomocą aparatów [fotograficznych – przyp. M. M.] nie tylko utrwalamy dane osoby, miejsca, zjawiska, sytuacje itd., ale przede wszystkim decydujemy się na ich wywoływanie. Sens fotografii tkwi właśnie w procesie wywoływania, ponieważ wspominając, przywracamy to, co przeminęło[18].

Próbując uchwycić naturę fotografii, warto także uwzględnić uwagi poczynione przez Waltera Benjamina. Niemiecki filozof zauważa, że rewolucyjność fotografii wynika z faktu, iż jej rozwój silnie połączony jest z rozwojem techniki, która stała się dla twórcy wsparciem i na dobre odmieniła sztuki wizualne. Opisując historię fotografii, Benjamin podkreśla jej masowy oraz przemysłowy charakter. Dostrzega także jej wielkie zwycięstwo, jakim miało być przełamanie tradycyjnego pojmowania artyzmu. Autor *Pasaży* podważa konserwatywne teorie łączące ideał artyzmu z boskim natchnieniem[19] – owo podejście określa „tępomózgim"[20] pojmowaniem sztuki.

Równie istotny jest interakcyjny wymiar fotografii[21], z którym wiąże się ich ogromny potencjał narracyjny pozwalający na budowanie wokół nich rozmaitych historii dopełniających uchwycone w kadrze obrazy. Jak słusznie zauważa Paweł Zajas, dążenia tego rodzaju widoczne są między innymi w pracach wymienionego już Rolanda Barthes'a, a także Martina Pollacka[22]. Opisując naturę fotografii, polski badacz stwierdza, iż ma ona przede wszystkim wartość dokumentalną, choć sama dokumentem nie jest[23].

Zastanawiając się nad tym, jaką rolę w reportażu mogą pełnić fotografie, należy powrócić do źródeł tego gatunku. Jeśli reportaż ma za zadanie przedstawianie rzeczywistości w sposób maksymalnie obiektywny, tego samego należałoby wymagać od zdjęcia. Pojmując naturę fotografii zgodnie z myślą Rolanda Barthes'a, można dojść do wniosku, iż spełnia ona ten wymóg. Jak pisze francuski filozof: „[...] istotą fotografii jest potwierdzenie tego, co przedstawia"[24]. Zdaniem Barthesa zdjęcie jest „poświadczeniem autentyczności"[25]. Wyjątkowość fotografii wynika przede wszystkim z faktu, iż ma „siłę potwierdzania"[26] nie przedmiotu, lecz czasu. Może więc ona zyskać dla czytelnika znaczenie nie mniejsze niż sam tekst, tworząc wraz z nim znaczeniową i narracyjną całość. Należałoby zatem wskazać przynajmniej dwie podstawowe funkcje, jakie fotografia może pełnić w reportażu – ilustracyjną oraz „wzmacniającą" reportażową narrację. Rodzi się jednak pytanie, czy istotę fotografii należy sprowadzać wyłącznie do zaświadczania o rzeczywistości. Lektura prac poświęconych teorii fotografii pokazuje, że nie.

Fakt, iż w fotografię wpisany jest potencjał narracyjny, sprawia, że może ona być wykorzystana do rozmaitych celów. Jeśli istnieje możliwość manipulowania narracją, to fotografia również może służyć kształtowaniu odczuć i postaw odbiorcy. Mechanizm wpływania na odbiorcę przy użyciu zdjęcia wiąże się z dwiema kwestiami. Po pierwsze, fotografia nigdy nie jest neutralna – ogromny wpływ na jej kształt oraz późniejszy odbiór mają intencje fotografa i związane z nimi wybory, dotyczące na przykład kwestii technicznych czy artystycznych. Przeświadczenie to jest obecne w badaniach z zakresu teorii fotografii. Aleksandra Krupa, odwołująca się do poglądów Susan Sontag, zauważa, że:

> Bardzo wcześnie przekonano się bowiem, że zdjęcie nie może stanowić całkowicie obiektywnego obrazu

[15] R. Barthes, *Światło obrazu: uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 2008, s. 146.

[16] S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Kraków 2009, s. 23.

[17] S. Wojnecki, *Moja teoria fotografii*, Poznań 2011, s. 12–13.

[18] A. Janek, *Fotografia jako ślad*, „Prace Naukowe Akademii Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja Plastyczna. Fotografia" 2012, z. 7, s. 19.

[19] W. Benjamin, *Anioł historii: eseje, szkice, fragmenty*, wybór i opracowanie H. Orłowski, tłum. K. Krzemieniowa, H. Orłowski, J. Sikorski, Poznań 1996, s. 106.

[20] Tamże.

[21] S. Wojnecki, dz. cyt., s. 12–13.

[22] P. Zajas, *Jak świat prawdziwy stał się bajką. O literaturze niefikcjonalnej*, Poznań 2011, s. 101.

[23] Tamże, s. 77.

[24] R. Barthes, dz. cyt., s. 152.

[25] Tamże, s. 153.

[26] Tamże, s. 158.

rzeczywistości, lecz – co najwyżej – wypadkową spotkania fotografa z pewną rzeczywistością widzialną (czy może z wizją świata projektowaną przez autora zdjęcia?)[27].

Po drugie, o wydźwięku fotografii decyduje także sposób jej wykorzystania. Jeśli zdjęcie ma wzmacniać konstruowaną narrację reportażową, to trafny musi być nie tylko jego wybór, ale także umiejscowienie w tekście czy opatrzenie stosownym podpisem. Reportaż jako gatunek z pewnością powinien dążyć do obiektywizmu, jednak nie zawsze jest to możliwe. Taka właśnie sytuacja ma miejsce w reportażu Zbigniewa Rokity. Treść i przekaz reportażu wpływają na dobór fotografii, ich rozmieszczenie zaś nierzadko na same interpretacje.

3. Analizy wybranych fotografii

Wybrane fotografie, które zamierzam poddać analizie, zostały uporządkowane chronologicznie. Analizuję więc po kolei zdjęcia pochodzące z trzech kluczowych dla regionu okresów: okresu przedwojennego, PRL-u i przełomu politycznego lat 1989–1990. Wybór zdjęć został podyktowany chęcią uchwycenia związków między fotografiami a reportażową narracją. Związek ten jest, moim zdaniem, dość wyraźny. Zamieszczone w książce zdjęcia są czarno-białymi reprintami. Na ich podstawie prowadzę analizy. W przypadku rozważań o zdjęciach, dla których jest istotna barwa, podaję odnośnik do oryginału[28].

3.1. Śląsk na fotografiach przedwojennych

Pierwsza z fotografii, którą chciałbym poddać analizie, to pocztówka[29]. Na tle pozostałych zdjęć jest niezwykle żywa i dynamiczna. Zdjęcia znajdujące się na pocztówkach pełniły w XX wieku znaczącą rolę, były środkami projekcji otaczającego świata. Jak zauważa Karin Walter, pocztówki zaspokajały „żądzę zobaczenia" oraz „dawały patrzącym na nie odczucie bezpośredniego uczestnictwa"[30]. Badaczka podkreśla także ich wyjątkową rolę dokumentacyjną – były ilustracją i dowodem podróży, a także świadectwem rozwoju miast. Widokówki z podobiznami przestrzeni miejskich stanowią dziś często punkt wyjścia licznych prób rekonstrukcji przeszłości, pozwalającej na odzyskanie poczucia porządku w otaczającym nas świecie. Próby te są jednak, zdaniem Walter, wyrazem bezkrytycznej wiary w prawdziwość pocztówkowych fotografii[31].

Pocztówka oryginalnie została wykonana w technice sepii[32]. Zamieszczona na niej fotografia przedstawia panoramę rynku w Gliwicach z lat 20. XX wieku. Miasto znajdowało się wówczas w granicach Republiki Weimarskiej, a tamtejsze władze prowadziły politykę przymusowej asymilacji ludności Górnego Śląska[33]. Z pewnością zwraca uwagę sposób uchwycenia przestrzeni – zdjęcie zostało wykonane z dużej wysokości, a granice kadru wyznacza miejska architektura, która poprzez gęstą zabudowę uwydatnia wyraźny, geometryczny kształt rynku. Na charakter fotografii wpływa tłum poruszających się po nim mieszkańców. Kontrastują oni z kunsztowną, lecz dość surową architekturą. Ich obecność tworzy złudzenie ruchu, a tym samym nadaje fotografii dynamikę, sprawia, że uchwycona przestrzeń nabiera barw, zdaje się pełna życia, co w połączeniu z architekturą w nią wpisaną daje świadectwo kulturowych i ekonomicznych aspiracji miasta. Obok kamienic i zabytków widać także szyldy usługodawców oraz handlarzy. Przestrzeń ta nie przywodzi na myśl stereotypowego wizerunku śląskiego miasta, może kojarzyć się raczej z kulturowymi ośrodkami dawnej Galicji. Sam Rokita również pisze o ambicjach Górnego Śląska z tamtych lat. W momencie powstania pocztówki Gliwice są już ważnym miastem przemysłowym, które dzięki industrializacji i związanemu z nią napływowi ludności rozwija się niezwykle dynamicznie. Pocztówka jest więc świadectwem pomyślnych dla gliwiczan czasów.

Istotny ładunek interpretacyjny niosą także te elementy, które znajdują się w oddali. Przyglądając

[27] A. Krupa, *To co było (?). O doświadczeniu przestrzeni sfotografowanej*. „Interlinie. Interdyscyplinarne Czasopismo Internetowe" 2011, nr 1, s. 44.

[28] Z powodu ograniczeń prawnych bezpośrednie wykorzystanie omawianych w artykule fotografii okazało się niemożliwe. Rozpoczęcie analizy każdej z nich zostało zatem poprzedzone wprowadzeniem przypisu z jej dokładnym adresem bibliograficznym. Tam, gdzie jest to możliwe, podaję także link, pod którym jest dostępny oryginał zdjęcia. Według informacji otrzymanych od Zbigniewa Rokity za dobór zdjęć wykorzystanych w książce odpowiadał on oraz redakcja Wydawnictwa Czarne.

[29] Z. Rokita, dz. cyt., s. 23.

[30] K. Walter, *Świat widokówek około roku 1900. Znaczenie i funkcja masowego medium wizualnego*, [w:] *Aksjosemiotyka karty pocztowej II*, red. P. Banaś, Warszawa 2004, s. 23.

[31] Tamże, s. 24.

[32] Oryginał omawianej pocztówki, http://www.bytom.webd.pl/img/gliwice/gliwice_rynek1.jpg [dostęp: 12.08.2022].

[33] Z. Woźniczka, *Górny Śląsk jako region wielu granic – uwagi historyka*, „Anthropos?" 2010, nr 14–15, s. 56.

się zdjęciu, obserwator nie jest w stanie ich wyodrębnić, jednak uwzględniając narrację, jaką niesie ze sobą przestrzeń rynku, można przypuszczać, że autor fotografii stworzył w odbiorcy przekonanie, iż żyje i rozwija się nie tylko rynek miejski, ale także miasto czy nawet cały region. Zdjęcie oddaje charakter rozciągającej się w głąb zabudowy miejskiej. Niemniej istotne jest światło, które nadaje całemu widokowi pozytywny wyraz. Ujęta przestrzeń zdaje się bardziej naturalna i typowa również dlatego, że jej uczestnicy najprawdopodobniej pozostają nieświadomi obecności fotografa. Jest to sytuacja korzystna z jego punktu widzenia, gdyż pozwala zarejestrować wszystko w sposób maksymalnie neutralny i prawdziwy[34]. Należy jednak zauważyć, że obecny na fotografii obraz miejski pozwala postrzegać tę przestrzeń jako obszar „miasta fikcyjnego". Pojęcie to w kontekście kartki pocztowej omawia Maciej Kowalewski[35]. Gliwice przedstawione na omawianej fotografii dają się odczytywać zgodnie z definicją miasta fikcyjnego, przede wszystkim z racji na zastosowaną technikę. Miejsce, w którym znajduje się fotograf, jest niedostępne wzrokowo dla poruszającego się ulicą człowieka[36]. Takie podejście do sztuki fotografowania wiąże się z dążeniem do szeroko pojętej idealizacji i eksponowania tylko tego co wizualnie atrakcyjne[37].

Analiza opisywanej fotografii wymaga również odpowiedzi na pytanie, dlaczego fotograf wykonał zdjęcie właśnie w tym miejscu i czy moment jego zrobienia mógł mieć szczególne znaczenie. Susan Sontag zauważa, że „fotografia nie jest prostym skutkiem zetknięcia się fotografa z wydarzeniem"[38]. Wszystko, co nas otacza, jest „ciągiem ciekawostek"[39]. Nawet jeśli przyjmiemy, że analizowana fotografia przedstawia typowy krajobraz miejski, a za jej powstaniem nie stoi żaden większy cel, zdjęcie to – podążając za myślą amerykańskiej badaczki – należy uznać za wyjątkowe. Jego niezwykłość wynika bowiem z samej natury fotografii, nadaje ona przestrzeni i uwiecznianym wydarzeniom głębszy sens i większą wartość[40].

Do podobnych wniosków prowadzi także analiza przestrzeni na pocztówce z Katowic[41], na której został uwieczniony Niemiecki Teatr Miejski oraz znajdujący się przed nim plac. Oryginalnie fotografia z pocztówki została prawdopodobnie poddana sztucznej koloryzacji[42]. Zdjęcie datowane jest na pierwszą dekadę XX wieku. Podobnie jak na omawianej wcześniej fotografii rynku mamy tu do czynienia z ujęciem większej przestrzeni, wykonanym z wysokości. W tym przypadku jednak odbiorca może dojść do wniosku, iż fotografia jest nieco pusta, na placu dzieje się bowiem niewiele. Uwagę przykuwa za to monumentalny gmach teatru. Wartość przestrzeni potęgują panujące na fotografii porządek i harmonia. Uwiecznienie gmachu teatru ma służyć nie tyle eksponowaniu atrakcyjnych zabytków miejskich, ile określeniu tej przestrzeni jako własności konkretnej wspólnoty kulturowej. Przestrzeń staje się więc obszarem manifestacji kulturotwórczych ambicji jej mieszkańców, które w tym czasie były wyjątkowo wysokie. Potwierdza to towarzyszący fotografii fragment reportażu poświęcony przedwojennym Katowicom. Jak zauważa Rokita, na tle zniszczonych przez wojnę i zacofanych technicznie polskich miast Katowice, jak zresztą cały Górny Śląsk, mogą się wydawać miejscem niezwykłym. Dla Ślązaków był to powód do dumy.

Na przedwojennych fotografiach Górnego Śląska pojawiają się również akcenty industrialne. Jedna z nich została zamieszczona w reportażu. Przedstawia elektrownię w Beuthen[43] (dzisiejsze Szombierki). Zdjęcie było oryginalnie czarno-białe i w takiej postaci zostało zamieszczone w książce[44].

Na pierwszy rzut oka nie wydaje się szczególnie ciekawe, jednak postrzegając je jako egzemplifikację sposobu uchwycenia przestrzeni typowo przemysłowej, zyskuje szczególną wartość. Na fotografii zauważalna pozostaje tylko elektrownia. Zdjęcie zostało wykonane z dystansu, co powoduje, że potencjalny odbiorca nie odnosi wrażenia przeładowania czy zdominowania obrazu przez jedną budowlę. Fotografia ta jest swego rodzaju manifestem technicznego postępu i rozwojowych aspiracji Górnego Śląska. Uchwycenie elektrowni z odległości sprawia, że obszar jawi się

[34] R. Barthes, dz. cyt., s. 61.

[35] M. Kowalewski, *Jakie miasto widać na widokówce?*, [w:] *Wizualność miasta. Wytwarzanie miejskiej ikonosfery*, red. M. Krajewski, Poznań 2007, s. 137–147.

[36] Tamże, s. 142.

[37] Tamże.

[38] S. Sontag, dz. cyt., s. 18.

[39] Tamże.

[40] Tamże, s. 18–19.

[41] Z. Rokita, dz. cyt., s. 56.

[42] Fotografia z katowickiej pocztówki, https://polska-org.pl/foto/9848/pl_Rynek_Katowice_9848225.jpg [dostęp: 12.08.2022].

[43] Z. Rokita, dz. cyt., s. 72.

[44] Oryginalne zdjęcie elektrowni, https://www.bytomski.pl/assets/images/byt_ec-szombierki.jpg [dostęp: 12.08.2022].

jako właściwie wykorzystany i ukształtowany. Może się wręcz wydawać, że elektrownia nie definiuje otoczenia, w którym się znajduje, lecz harmonijnie wpasowuje się w okolicę. Fakt, iż fotografia w całości zostaje poświęcona uwiecznieniu elektrowni, pozwala sądzić, że była to niezwykle ważna inwestycja dla miejscowej ludności. Mające zaświadczać o rozwoju niemal propagandowe zdjęcie uzupełnia obecny w reportażu opis rywalizacji toczonej przed wojną przez polskie i niemieckie władze. Jej stawką był prestiż, a celem – pokazanie opinii publicznej, że w jednym państwie żyje się lepiej niż w drugim.

Kolejna fotografia zamieszczona w reportażu pochodzi z drugiej dekady XX wieku i przedstawia dzisiejszą ulicę Siemieńskiego w Gliwicach[45]. Zdjęcie znacząco różni się od omawianej wcześniej panoramy miasta, również na nim możemy dostrzec elementy dynamiki, przestrzeń tę definiuje jednak przede wszystkim poczucie ładu i uporządkowania. Trudno doszukiwać się tu erupcji życia, ale wrażenie spokoju i harmonii ma zdecydowanie korzystny wydźwięk. Dodatkowym walorem fotografii, podnoszącym jej wartość perswazyjną, jest uchwycenie przestrzeni miejskiej z punktu widzenia przeciętnego przechodnia. Trudno doszukiwać się tu idealizacji, zatrzymane na obrazie życie zdaje się upływać spokojnie i miarowo, przestrzeń miejska jawi się jako przyjazna, natomiast ciągnąca się w dal ulica wydaje się wręcz zachęcać do podążenia nią. Wrażenie to potęguje również uchwycone na zdjęciu światło słoneczne padające na budynki i gmachy sklepów. Przestrzeń tę należy uznać za typowo miejską. Jej znaczącym atutem jest przede wszystkim połączenie atrakcyjności wizualnej z wymiarem czysto pragmatycznym.

Ostatnie z przedwojennych zdjęć, któremu chciałbym poświęcić nieco uwagi, przedstawia wiejską zagrodę w Richtersdorfie (obecnie Wójtowa Wieś – dzielnica Gliwic)[46]. Wykonano je w latach 30. XX wieku. To jedyne zdjęcie pojawiające się w reportażu, które przedstawia przestrzeń wiejską Górnego Śląska, a także jedno z nielicznych, na którym bohaterowie najpewniej są świadomi obecności fotografa, co może mieć niebagatelne znaczenie przy interpretacji. Grupa osób uwiecznionych na fotografii jest dość duża. Trudno powiedzieć, czy przyglądają się fotografowi z zaciekawieniem, czy niechęcią. Być może jego obecność jest dla nich swego rodzaju atrakcją. Wiele z nich zapewne w tamtym momencie zostało oderwanych od codziennych obowiązków. Jeżeli założymy, że omawiana fotografia ma za zadanie upamiętnienie danej społeczności oraz życia codziennego, a jej twórcą jest członek lokalnej wspólnoty, mogłaby się stać przykładem fotografii uczestniczącej. Katarzyna Niziołek definiuje ją jako specyficzny typ fotografii, za pośrednictwem której zamieszkująca dane terytorium ludność sama wskazuje i utrwala te elementy swojej codzienności, które uznaje za wartościowe[47]. Uchwycona na zdjęciu przestrzeń wydaje się zupełnym zaprzeczeniem przestrzeni typowej dla Górnego Śląska. Prawdą jest, iż nie jest to przestrzeń miejska, jednak podobnie jak przestrzeń miejską cechuje ją dążenie do uporządkowania i harmonii, wyróżnia zaś niewątpliwie mechanizm, który stanowi o sile tego uporządkowania. Mechanizm ten nie opiera się wyłącznie na działalności człowieka, o kształcie uchwyconej przestrzeni decyduje w tym wypadku natura, której ludzie wydają się podporządkowani. Fotografia ta jest równocześnie fotografią rodzinną – w jej naturę wpisane jest utrwalenie nie tylko konkretnego momentu, ale także podkreślenie wartości tradycyjnej rodziny.

Omówione dotychczas fotografie przestrzeni miejskiej mają kilka cech wspólnych. Spoglądając na nie przez pryzmat treści reportażu, można zauważyć, iż wpisują się w określoną narrację na temat przedwojennego Górnego Śląska. Obraz analizowanej przestrzeni staje się w tym wypadku odbiciem wartości wyznawanych przez zamieszkującą ją społeczność. Przywiązanie do porządku i harmonii może być traktowane także jako przykład pozytywnych wpływów kultury niemieckiej, przez lata oddziałującej na śląskość. Fotografie przestrzeni industrialnej oraz wiejskiej traktować zaś można jako świadectwo przywiązania do wartości takich jak praca i rodzina, które szczególne znaczenie zyskały w okresie intensywnej industrializacji Śląska na początku XX wieku[48]. Jak zauważa Urszula Swadźba, przywiązanie do pracy związane było przede wszystkim z dominującą na Śląsku niemiecką etyką pracy[49]. Fotografie te zdecydowanie promują wartości pozytywne.

Opisując przestrzeń Górnego Śląska w okresie wzmożonych wpływów niemieckich, należy też uwzględnić aspiracje kulturowe regionu, wyraźne

[45] Z. Rokita, dz. cyt., s. 25.

[46] Tamże, s. 70.

[47] K. Niziołek, *Fotografia uczestnicząca. Od jakościowych badań światów społecznych do interwencji socjologicznej*, „Przegląd Socjologii Jakościowej" 2011, nr 1, s. 24.

[48] U. Swadźba, *Śląskie wartości – praca, rodzina i religia: geneza, trwanie i zmiany*, „Górnośląskie Studia Socjologiczne. Seria Nowa" 2014, t. 4, s. 23.

[49] Tamże.

w okresie międzywojennym. Świadczy o tym nie tylko utrwalona na fotografiach architektura – kamienice, teatry – ale także opis tej przestrzeni pojawiający się w reportażu. O przedwojennych Gliwicach Rokita pisze: „Z jednej strony powstają niezliczone zakłady i osiedla robotnicze, z drugiej – piękne secesyjne kamienice, okazałe świątynie, teatry”[50]. Przedwojenne fotografie ukazują zatem przestrzeń Górnego Śląska, uwieczniając w obiektywie jej bogactwo oraz eksponując wieloaspektowość. Trudno mówić tu o stereotypowym ujęciu. Tak pojęta śląskość – w pewien sposób zrównoważona – odsłaniać ma potencjał regionu, który ukształtował się przed wojną, a który w okresie PRL-u uległ wypaczeniu. Przedwojenne fotografie mogą więc stanowić dla młodych mieszkańców Śląska impuls do poszukiwania własnej tożsamości i odkrywania na nowo kulturowego bogactwa regionu. Warto zastanowić się również, jakie znaczenie mogły mieć opisywane fotografie dla ówczesnej społeczności Górnego Śląska. Biorąc pod uwagę tematykę omawianych zdjęć, można pokusić się o stwierdzenie, iż były one świadectwem dumy Ślązaków z własnych osiągnięć. W czasach gdy fotografia stanowiła medium niezwykle atrakcyjne i pożądane, stanowiły one znakomitą wizytówkę regionu. Z perspektywy reportażu ważne jest, że omawiane zdjęcia dopełniają wyraźnie pozytywny stosunek jego autora do przedwojennych realiów życia na Górnym Śląsku. Reportaż dość dobrze wpisuje się w tendencję do idealizowania przedwojennego Śląska, którą zapoczątkował Kazimierz Kutz w serii filmów: *Sól ziemi czarnej* (1969), *Perła w koronie* (1971) i *Paciorki jednego różańca* (1979).

3.2. Śląsk na fotografiach z okresu Polski Ludowej

Jak wyżej zauważono, zaprezentowanie na fotografiach przestrzeni przedwojennego Górnego Śląska służyło zamanifestowaniu aspiracji tego regionu oraz jego dużej wartości kulturowej. Warto przyjrzeć się teraz nieco bliżej obrazowi śląskości stworzonemu w okresie PRL-u. Funkcjonowanie regionu w nowych realiach społeczno-politycznych przyniosło dla jego mieszkańców wiele wyraźnych zmian. W okresie PRL-u Śląsk stał się przede wszystkim przemysłowym centrum Polski i to kwestie ekonomicznej „przydatności” regionu zdominowały narrację na jego temat. Zjawisko to można również dostrzec na fotografiach.

Pierwsze zdjęcie, które omówię w tej grupie, przedstawia panoramę terenów Kopalni Węgla Kamiennego „Katowice” z 1948 roku[51]. Jest czarno-białe[52], a uwagę odbiorcy zwraca sam ton fotografii. Autor uchwycił na niej rozległą przestrzeń, ale ani jednego człowieka. Dominacja odcieni szarości i niemal zupełny brak światła sprawiają, że przestrzeń ukazana na fotografii wydaje się wyjątkowo ponura, a nawet zdehumanizowana. Na surowość przestrzeni znaczny wpływ mają zabudowania o charakterze przemysłowym. W oddali widać zaś domki przeznaczone dla pracowników kopalni. Dominację czynnika industrialnego należy traktować jako swoisty dowód użyteczności Górnego Śląska dla władzy ludowej, dla której potencjał przemysłowy regionu był kluczowy[53]. Ów potencjał bardzo szybko zaczęto wykorzystywać w przekazie propagandowym, w którym tworzono obraz Górnego Śląska jako regionu dobrobytu. Jego mieszkańcy mieli się stać budowniczymi „nowej socjalistycznej ojczyzny”[54]. Na omawianej fotografii próżno szukać jednak oznak „wybuchu” komunistycznego entuzjazmu. Uwieczniona przestrzeń wydaje się nieprzyjazna, pozbawiona walorów estetycznych i kulturowych. Jej ukształtowanie oddaje trudne warunki panujące na Górnym Śląsku w pierwszych latach po wojnie. Dominująca w opisywanej przestrzeni, teoretycznie nowoczesna, infrastruktura kopalni uchwycona na zdjęciu z pewnością byłaby dobrym materiałem do wykorzystania w propagandzie. Dominacja na fotografii odcieni czerni i szarości, a także brak oznak

[50] Z. Rokita, dz. cyt., s. 23.

[51] Tamże, s. 246–247.

[52] KWK Katowice, 1948, https://c7.alamy.com/comp-de/2h9fd7x/katowice-1948-02-wiea-wycigowa-i-budynki-kopalni-wgla-kamiennego-kwk-katowice-w-gbi-osiedle-domkw-jednorodzinnych-tzw-domkw-fiskich-dla-grnikw-kwk-katowice-do-budowy-domkw-uywano-drewnianych-prefabrykatw-ktrymi-finlandia-spacaa-zwizkowi-radzieckiemu-reparacje-wojenne-w-tle-kominy-elektrowni-miejskiej-pogrpap-dokadny-dzie-wydarzenia-nieustalony-katowice-1948-februar-der-druckturm-und-die-gebaude-der-steinkohlemine-katowice-im-hintergrund-die-siedlung-der-bergarbeiterhauser-die-sogenannten-finnischen-hauser-die-aus-holzernen-halbfabrikzeugen-mit-wh-gebaut-wurden-2h9fd7x.jpg [dostęp: 12.08.2022].

[53] W. Błasiak, *Śląska zbiorowość regionalna i jej kultura w latach 1945–1956*, [w:] W. Błasiak, M. Błaszczak-Wacławik, T. Nawrocki, *Górny Śląsk. Szczególny przypadek kulturowy*, Warszawa 1990, s. 83.

[54] Z. Woźniczka, *Historia współczesna i jej rola w kształtowaniu tożsamości na Górnym Śląsku i w Zagłębiu Dąbrowskim w XX wieku jako problem badawczy i dydaktyczny*, [w:] *Badanie kultury: ludzie, projekty, realizacje*, red. A. Gomóła, M. Pacukiewicz, Katowice 2016, s. 197.

życia znacząco ograniczają jednak propagandowy potencjał fotografii. Jedynym widocznym na niej sygnałem życia są ślady wydobywającego się z kominów dymu. Jeśli więc doszukiwać się wypływającego z fotografii pozytywnego przekazu, ograniczałby się do faktu, iż jest ona dowodem zaangażowania samych Ślązaków w proces odbudowy kraju. Uruchomienie kopalni można bowiem odczytywać jako sukces.

Fotografia jest wyraźnym sygnałem przewartościowań, które zachodziły w kulturze śląskiej i pojmowaniu nowego statusu tego regionu, na co wpływ miały przemiany polityczne po 1945 roku.

Dominującą w przestrzeni Górnego Śląska peerelowską szarość widać także na innych fotografiach zamieszczonych w reportażu. Uwagę zwraca szczególnie ta przedstawiająca jedną ze świętochłowickich ulic z 1971 roku[55]. Oryginalnie jest to fotografia czarno-biała[56], równie ponura jak omawiana wcześniej panorama kopalniana. Zdjęcie wykonane zostało prawdopodobnie zimą. W samym centrum fotografii widoczny jest idący ulicą człowiek. Droga ciągnie się w dal i zanika otoczona szpalerem ceglanych budowli. Pomimo iż sama przestrzeń uchwycona przez fotografa nie wydaje się urozmaicona – na fotografii po raz kolejny dominują odcienie czerni, bieli i rozmywającej się szarości, a także generyczne w swym wyglądzie budynki mieszkalne – to jednak duże znaczenie ma znajdująca się w samym centrum ludzka sylwetka. Jest to jedyna postać, którą fotograf zarejestrował na zdjęciu. Twarz pozostaje niewidoczna – autor zdjęcia znajduje się bowiem za jej plecami. W reportażu fotografię poprzedza fragment poświęcony samym Świętochłowicom. Rokita przyznaje, iż to właśnie w tym mieście odnaleźć można obrazy potwierdzające stereotypowe wyobrażenia na temat Śląska, które ukształtowały się w zbiorowej świadomości w okresie PRL-u. Reportażowa narracja po raz kolejny zostaje więc wzmocniona dzięki fotografii.

Analizując świętochłowicką fotografię, można powtórzyć, iż uwieczniona na niej przestrzeń jest wysoce zdehumanizowana, odpychająca, zimna i wyraźnie przygnębiająca. Na jej tle człowiek jawi się jako postać niemal niezwykła; idzie środkiem ulicy, a jego chód wydaje się dynamiczny i zdecydowany. Nie porusza się przesadnie szybko, nie ucieka więc. Człowiek jest tu kimś, kto niemal podporządkowuje sobie przestrzeń, próbuje przełamać jej charakter. Zmuszony do funkcjonowania w takich, a nie innych warunkach nie poddaje się i stawia im czoło. Fotografia zaświadcza o trudach życia na Śląsku w PRL-u i swoistym wyjałowieniu przestrzeni miejskiej. Stanowi także symbol ludzkiej nieustępliwości i siły mentalnej Ślązaków w walce o lepszy byt oraz specyficznie pojętej adaptacji do wymagających warunków życia. Jest to także kolejna fotografia potwierdzająca niemal w całości to, o czym Rokita pisze w reportażu. Wobec PRL-u pozostaje on zdecydowanie krytyczny, wielokrotnie zaznacza przy tym swój duży szacunek dla śląskiej ludności, która musiała radzić sobie z wyzwaniami systemu komunistycznego i nauczyć się w nim funkcjonować.

Podobne wydaje się zdjęcie jednej z ulic osiedla górniczego Nikiszowiec[57]. Na pierwszy rzut oka wpasowuje się ono we fragment tekstu poświęcony Świętochłowicom. Jego paleta barw jest niemal identyczna – to kolejne czarno-białe zdjęcie, pochodzące tym razem z 1975 roku[58]. W uchwyconej przestrzeni górują familoki. W centrum zainteresowania odbiorcy znajduje się dziewczynka, której postawa zdaje się mówić wiele o opisywanej przestrzeni. Obok niej widać jeszcze kilka osób, jednak jej twarz jest jedyną, którą można wyraźnie dostrzec. Jej postawa zdradza odwagę. Ze wzroku dziecka dają się odczytać zdziwienie czy niepewność. Bohaterka fotografii prawdopodobnie na kogoś czeka. Niemal ignoruje przy tym fotografa – kierunek jej wzroku daleki jest od obiektywu. Przestrzeń wyraźnie dominuje nad dzieckiem, nie jest mu przyjazna. Można wręcz powiedzieć, że dziewczynka zupełnie do niej nie pasuje, świat ten jest dla niej za trudny, wymaga odwagi obcowania. Fotografii towarzyszy fragment reportażu, w którym opisano niemal rabunkowy stosunek peerelowskich władz do Górnego Śląska w okresie rządów Edwarda Gierka. Zdjęcie trafnie oddaje sytuację śląskiej ludności, wykorzystywanej przez ówczesną władzę i pozostawioną samą sobie.

Bardziej pozytywny przekaz płynie z fotografii przedstawiającej jedno z podwórek Nikiszowca[59]. W jej centrum znajduje się grupka bawiących się dzieci, a obok nich mężczyzna, prawdopodobnie naprawiający samochód. Przestrzeń uchwycona na fotografii, podobnie jak na niemal wszystkich

[55] Z. Rokita, dz. cyt., s. 207.

[56] Świętochłowice, 1971, https://www.forum.com.pl/430078451 [dostęp: 12.08.2022].

[57] Tamże, s. 275.

[58] Osiedle górnicze Nikiszowiec, Katowice, 1975, https://ocdn.eu/pulscms-transforms/1/YX4k9kpTURBXy82ODc-0MTBlNTA1OTMzNzE5NjRkZDFiMTU3MzlmMjlhYS5qcGeSlQLNA8AAwsOVAgDNA8DCw4GhMAU [dostęp: 12.08.2022].

[59] Z. Rokita, dz. cyt., s. 206.

poprzednich, pozostaje surowa, pomimo silnego oświetlenia. Fakt, iż fotograf stoi prawdopodobnie w bramie, pozostając w cieniu, a światło dociera do niego w ograniczonym stopniu, sprawia, że to on, dzięki obiektywowi aparatu, „wyprowadza" odbiorcę w stronę światła padającego na grupkę dzieci. Powojenna fotografia jest jedną z tych, które bardzo wyraźnie eksponują dynamikę otoczenia. To z kolei pozwala w niej dostrzec bardziej pozytywny w wyrazie obraz codziennego życia na Górnym Śląsku. Po odnotowaniu, iż zdjęcie to pochodzi z 1990 roku, można pokusić się o nieco bardziej symboliczną interpretację. Znajdujące się na nim dzieci należą bowiem do pokolenia, które w XXI wieku upomni się o wszystkie te elementy śląskiej kultury, które w okresie PRL-u były spychane na margines w związku z tendencją do agresywnej „polonizacji" Śląska[60]. Światło ogarniające przestrzeń mogłoby zatem symbolizować zbliżającą się szansę na rozwój własnej kultury w realiach powstałych na gruncie przemian politycznych z przełomu lat 80. i 90. Symbolem tego entuzjazmu może być także uwieczniona na zdjęciu dziecięca radość. Okres przełomu został w reportażu przedstawiony bardzo podobnie – z jednej strony jest to czas wielu niewiadomych, z drugiej jednak – wielkiej nadziei, że dla Ślązaków nadejdą wreszcie lepsze czasy.

Analiza przestrzeni uchwyconych na fotografiach powstałych w PRL-u pozwala zauważyć pewną prawidłowość. Okres Polski Ludowej oraz jego wpływ na kształt kultury śląskiej autor reportażu wartościuje ujemnie. Tradycyjna kultura śląska była wówczas wyraźnie dyskryminowana. Zdecydowana większość fotografii z tego okresu ukazuje przestrzeń Górnego Śląska jako regionu, który szczególnie mocno odczuł wpływ ideologii komunistycznej na kształt życia społecznego. Narracja władz została w tym okresie zdominowana przez kwestie związane z jego potencjałem przemysłowym, a sami Ślązacy, jak zauważa Zygmunt Woźniczka, czuli się często jak „obywatele drugiej kategorii"[61]. Górny Śląsk widziany na peerelowskich fotografiach to region pełen szarości, przygnębienia, pozbawiony możliwości swobodnego rozwoju, a także nadmiernie eksploatowany. Przeprowadzoną analizę fotografii, która każe dopatrywać się w PRL-u mało pomyślnego czasu dla Śląska, potwierdzają także wypowiedzi samych Ślązaków, którzy wówczas często oddalali się od Polski pod względem tożsamościowym, dopatrując się w niej destrukcyjnej siły ograniczającej ich swobodę życia i rabunkowo traktującej potencjał regionu[62].

4. Podsumowanie

Przeprowadzona w artykule analiza uchwyconej fotograficznie przestrzeni pozwala wyciągnąć kilka wniosków. Wykazano, że fotografia może być nośnikiem narracji o kulturze. W utrwaloną na zdjęciach przestrzeń został wpisany etos danej społeczności, wyznawane przez nią wartości porządkują przestrzeń, fotografia zaś rejestruje je. Należy dodać, że wartości kształtujące opisywaną przestrzeń decydują o jej istnieniu i konkretyzacji. Jak zauważa bowiem Yi-Fu Tuan: „»Przestrzeń« jest bardziej abstrakcyjna niż »miejsce«. To, co na początku jest przestrzenią, staje się miejscem w miarę poznawania i nadawania wartości"[63]. Według Tuana miejsce jest wręcz „konkretyzacją wartości"[64]. Każde zdjęcie staje się więc ich nośnikiem, zadaniem odbiorcy jest zatem je dostrzec. U podstaw tego zjawiska leży naturalna skłonność człowieka do pojmowania rzeczywistości przez pryzmat obrazu[65].

Analiza przestrzeni utrwalonej na wybranych fotografiach wykorzystanych w reportażu Zbigniewa Rokity pozwala dostrzec wiele charakterystycznych cech wpisujących się w tożsamość mieszkańców Górnego Śląska. Są to między innymi przywiązanie do wartości rodzinnych i etos pracy, o czym pisał Piotr Bujak[66]. Inną typowo śląską wartością wyłaniającą się z fotograficznych obrazów jest troska o porządek. Ten atrybut Ślązaków można dostrzec zwłaszcza na fotografiach przedwojennych. Nie powinno to dziwić, gdyż cecha ta jest dziś pojmowana powszechnie jako świadectwo wpływów kultury niemieckiej[67]. Przestrzeń uchwycona na fotografiach przedwojennych oddaje pełnię możliwości i aspiracji tego regionu. Śląsk jawi się jako region żywy, wielobarwny oraz

[60] M. Szmeja, *Historyczne i społeczne uwarunkowania powstawania mniejszości niemieckiej i narodu śląskiego w Polsce*, „Studia Socjologiczne" 1998, nr 4, s. 53.

[61] Z. Woźniczka, *Historia współczesna i jej rola...*, s. 200.

[62] J. Tambor, *Autostereotyp i stereotyp Ślązaka*, „Postscriptum Polonistyczne" 2008, nr 1, s. 85–86.

[63] Y.-F. Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, wstępem opatrzył K. Wojciechowski, Warszawa 1987, s. 16.

[64] Tamże, s. 24.

[65] S. Sontag, dz. cyt., s. 161.

[66] P. Bujak, *Tożsamość śląska. Rzeczywistość czy XX-wieczna kreacja?*, „Pogranicze. Polish Borderland Studies" 2016, nr 1, s. 66–67.

[67] M. Siuciak, *Historyczne podstawy świadomości narodowej Ślązaków*, „Białostockie Archiwum Językowe" 2011, nr 11, s. 232.

wciąż się rozwijający, w sposób zrównoważony: z wykorzystaniem swojego potencjału przemysłowego. Z kolei przestrzeń zarejestrowana na zdjęciach pochodzących z PRL-u to świadectwo trudnej historii Górnego Śląska oraz jego kulturowego upośledzenia, do którego doprowadziła jednowymiarowa w stosunku do tego obszaru polityka władz. Fotografie z lat 1945–1989 mimo to mają dużą wartość historyczną, upamiętniają bowiem dzieje regionu, a tym samym przyczyniają się do budowania poczucia jedności i wspólnoty śląskiej społeczności. Ciekawym zjawiskiem możliwym do zaobserwowania na zdjęciach Górnego Śląska z okresu komunizmu jest wyraźny rozdźwięk między intencjami fotografów a ostatecznym efektem ich pracy. Widać to na przykładzie kopalnianej panoramy, która była zapewne pomyślana jako doskonały materiał propagandowy. Surowa rzeczywistość pokonała jednak intencje autora, do dziś zdjęcie to, przepełnione odcieniami szarości, wywołuje pewien rodzaj niepokoju. Analizowane fotografie dobrze oddają także stosunek Ślązaków do własnej przeszłości. Przedwojenne dzieje są dla nich często powodem do dumy, PRL zaś trudnym okresem w historii.

W analizach daje się zauważyć rozdźwięk w wartościowaniu industrialnych przestrzeni Śląska przedwojennego i powojennego. Jest on po części motywowany tekstem samego reportażu. Autor *Kajś...* o wiele pozytywniej odnosi się do przedwojennego okresu rozwoju regionu. Z tego też powodu na tle opisu realiów przedwojennych niektóre fotografie zyskują bardziej pozytywny wydźwięk. Opisując industrializację z początków XX wieku, Rokita przedstawia ją jako coś, w czym Ślązacy pokładali wiarę – miała im bowiem zapewnić lepszy byt. Industrializacja z lat PRL-u widziana przez pryzmat reportażu wydaje się zbyt ekspansywna i bezduszna, a jej wizerunek w oczach Ślązaków pogarsza także ogólna postawa ówczesnych władz wobec tej społeczności.

Fotografie industrialne pokazują, jak duże znaczenie może mieć uzupełnienie treści reportażu o materiał fotograficzny. Połączenie tych dwóch elementów przekłada się na całościowy obraz, o którego kształcie decyduje głównie autor. Obraz Górnego Śląska przedstawiony w *Kajś...* nosi znamiona subiektywizmu. Autor z jednej strony odkrywa bowiem śląskość, z drugiej, jak zdradza reportaż – jest jej wyraźnym orędownikiem, co wyklucza obiektywność. Rokita sam przyznaje, że długo nie potrafił zaakceptować swoich śląskich korzeni. Obecnie są one dla niego jednym z głównych wyznaczników tożsamości. W mojej opinii to właśnie z tego powodu, w ocenie poszczególnych etapów historii regionu, stanowisko reportażysty pozostaje tak bardzo zbieżne ze współcześnie dominującymi ocenami. Rokita wydaje się myśleć w sposób typowy dla współczesnego Ślązaka, gdyż nim się właśnie czuje. Wykorzystane w artykule fotografie doskonale wpisują się w tę postawę.

Patrzenie na Śląsk wyłącznie z perspektywy jego potencjału przemysłowego, w połączeniu z instrumentalnym traktowaniem jego mieszkańców i ich kultury, zaowocowało specyficznym poczuciem odrębności od mieszkańców innych regionów kraju, niekiedy też pewnego rodzaju poczuciem wyższości, co można traktować jako wewnętrzną rekompensatę za doznane krzywdy. Zjawisko to zauważa chociażby, cytowany przez Jolantę Tambor, Kazimierz Wódz[68]. Ponury obraz Śląska w okresie komunizmu jest jedną z przyczyn szeroko pojętego idealizowania przedwojennej historii tego regionu. Równie ważny jest fakt, iż śląskie dziedzictwo kulturowe jest dziś poznawane przez nowe pokolenie młodych ludzi. Z tego też powodu Górny Śląsk musi szukać nowych dróg prezentacji swojego potencjału kulturowego. Typowe dla okresu PRL-u pojmowanie Śląska wyłącznie jako „krainy węgla" nie przystaje do czasów obecnych. Młode pokolenie, wolne od wpływów komunistycznej propagandy, widzi ten obszar jako twór anachroniczny, który usilnie próbuje utrzymać się we własnej strefie komfortu. Nie jest to oczywiście prawda, jednak problem ten wymusza niejako budowanie obrazu Śląska na nowo. Jak pokazuje reportaż Zbigniewa Rokity, jednym ze sposobów budowania tego obrazu paradoksalnie staje się powrót do przeszłości. Archiwalne fotografie wydają się w tym procesie wyjątkowo cennym orężem. Są bowiem jednymi z niewielu artefaktów, w które jest wpisana wiedza o przeszłości, a które pozostają równocześnie bardzo przyjazne w odbiorze. Obcowanie z fotografią nie wymaga bowiem wiedzy specjalistycznej, ale wrażliwości. Co ważne, potencjalna atrakcyjność fotografii nie musi być determinowana wyłącznie przez fakt, iż pochodzi ona z tego czy innego okresu historycznego. Nie można więc mówić o atrakcyjności Górnego Śląska, mając na myśli wyłącznie jego przedwojenne dziedzictwo kulturowe, byłoby to bowiem równie

[68] J. Tambor, dz. cyt., s. 86.

krzywdzące co negowanie śląskiej kultury za czasów władzy komunistycznej.

Warto zwrócić uwagę, iż fotografie i związane z nimi obrazy przestrzeni udokumentowane w okresie PRL-u podatne są na rozliczne reinterpretacje. Możliwość wykorzystania alternatywnej ścieżki interpretacji wpisana jest w naturę fotografii. Jak zauważyła Susan Sontag: „Sama przeszłość, w miarę jak przyśpieszeniu ulega historyczna zmienność, stała się najbardziej surrealistycznym przedmiotem”[69]. Podobna interpretacja nakazywałaby doszukiwać się w zdjęciach nie świadectw trudnych historycznie czasów i komunistycznej dehumanizacji, ale oznak szeroko pojętej tajemniczości i wieloznaczności, mogącej pobudzić wyobraźnię nie tylko artystów, ale i turystów. Taki sposób spojrzenia na industrialne dziedzictwo Górnego Śląska jest zresztą obecny w narracjach na jego temat, czego świadectwem może być artykuł dotyczący potencjału turystycznego tego regionu autorstwa Krystyny Dwucet i Marii Pukowskiej-Mitki[70].

Wszystko razem dowodzi, jak ważnym elementem współczesnej kultury jest fotografia. Nabiera ona na znaczeniu, zwłaszcza gdy staje się świadectwem przeszłości. Pozwala bowiem utrwalić przestrzeń, która w toku rozmaitych przemian dziejowych mogła podlegać rozległym przekształceniom. Takie właśnie zjawisko miało miejsce na Górnym Śląsku. Możliwość pochylenia się nad obrazami przeszłości jest dla kształtujących swą tożsamość młodych Ślązaków niezwykle istotna. Fotografia – jako nośnik pamięci – daje bowiem szansę na choćby częściowe opanowanie chaosu związanego z wszechobecną walką o prawdę na temat przeszłości[71]. Jeżeli zaś uznać, że może ona być znakomitym budulcem narracji o przeszłości, tę samą tezę można postawić w stosunku do reportażu literackiego, który ją wykorzystuje. Książka Zbigniewa Rokity z całą pewnością może mieć znaczny wpływ na sposób postrzegania śląskości przez osoby, które nigdy nie miały okazji bliżej poznać tego regionu. Odkrywając swą śląskość, autor wyświadcza zatem Górnemu Śląskowi przysługę.

[69] S. Sontag, dz. cyt., s. 86.

[70] K. Dwucet, M. Pukowska-Mitka, *Dziedzictwo przemysłowe Górnego Śląska jako element atrakcyjności turystycznej regionu*, [w:] *Studia nad turystyką. Prace geograficzne i regionalne*, red. W. Kurek, R. Faracik, Kraków 2007, s. 43–53.

[71] K. Łaguna-Raszkiewicz, *Fotografia jako źródło postpamięci*, „Pedagogika Społeczna” 2016, nr 1, s. 156.

BIBLIOGRAFIA

Barthes Roland, *Światło obrazu: uwagi o fotografii*, przeł. Jacek Trznadel, Warszawa 2008.

Benjamin Walter, *Anioł historii: eseje, szkice, fragmenty*, wybór i opracowanie Hubert Orłowski, tłum. Krystyna Krzemieniowa, Hubert Orłowski, Janusz Sikorski, Poznań 1996.

Błasiak Wojciech, *Śląska zbiorowość regionalna i jej kultura w latach 1945–1956*, [w:] Wojciech Błasiak, Mirosława Błaszczak-Wacławik, Tomasz Nawrocki, *Górny Śląsk. Szczególny przypadek kulturowy*, Warszawa 1990, s. 67–145.

Bujak Piotr, *Tożsamość śląska. Rzeczywistość czy XX-wieczna kreacja?*, „Pogranicze. Polish Borderland Studies” 2016, nr 1, s. 61–74.

Dwucet Krystyna, Pukowska-Mitka Maria, *Dziedzictwo przemysłowe Górnego Śląska jako element atrakcyjności turystycznej regionu*, [w:] *Studia nad turystyką. Prace geograficzne i regionalne*, red. Włodzimierz Kurek, Robert Faracik, Kraków 2007, s. 43–53.

Gerlich Marian Grzegorz, *Poczucie tożsamości etnicznej ludności rodzimej Górnego Śląska w XX wieku (do 1989 roku)*, „Niepodległość i Pamięć” 1997, nr 2, s. 115–137.

Janek Anna, *Fotografia jako ślad*, „Prace Naukowe Akademii Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja Plastyczna. Fotografia” 2012, z. 7, s. 19–28.

Kowalewski Maciej, *Jakie miasto widać na widokówce?*, [w:] *Wizualność miasta. Wytwarzanie miejskiej ikonosfery*, red. Marek Krajewski, Poznań 2007, s. 137–147.

Kożyczkowska Adela, *Śląskość jako etniczność: refleksja o pograniczu polskości i śląskości*, „Edukacja Międzykulturowa” 2020, nr 1, s. 52–71.

Krupa Aleksandra, *„To co było” (?). O doświadczeniu czasoprzestrzeni sfotografowanej*, „Interlinie. Interdyscyplinarne Czasopismo Internetowe” 2011, nr 1, s. 42–48.

Łaguna-Raszkiewicz Kamila, *Fotografia jako źródło postpamięci*, „Pedagogika Społeczna” 2016, nr 1, s. 155–164.

Mikołajec Jarosław, *Górny Śląsk jako region pograniczny*, „Zeszyty Naukowe. Organizacja i Zarządzanie” 2013, z. 65, s. 227–236.

Niziołek Katarzyna, *Fotografia uczestnicząca. Od jakościowych badań światów społecznych do interwencji socjologicznej*, „Przegląd Socjologii Jakościowej” 2011, nr 1, s. 22–41.

Rokita Zbigniew, *Kajś. Opowieść o Górnym Śląsku*, Wołowiec 2020.

Rusek Halina, *Wielokulturowość z konfliktem w tle – Ślązacy: Naród? Narodowość? Grupa etniczna?*, „Pogranicze. Studia Społeczne” 2015, t. 25, s. 121–134.

Rybicka Elżbieta, *Pamięć i miasto. Palimpsest vs. pole walki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5, s. 201–211.

Siuciak Mirosława, *Historyczne podstawy świadomości narodowej Ślązaków*, „Białostockie Archiwum Językowe” 2011, nr 11, s. 223–235.

Sontag Susan, *O fotografii*, przeł. Sławomir Magala, Kraków 2009.

Swadźba Urszula, *Śląskie wartości – praca, rodzina i religia: geneza, trwanie i zmiany*, „Górnośląskie Studia Socjologiczne. Seria Nowa” 2014, t. 4, s. 22–41.

Szmeja Maria, *Historyczne i społeczne uwarunkowania powstawania mniejszości niemieckiej i narodu śląskiego w Polsce*, „Studia Socjologiczne” 1998, nr 4, s. 39–65.

Tambor Jolanta, *Autostereotyp i stereotyp Ślązaka*, „Postscriptum Polonistyczne” 2008, nr 1, s. 81–97.

Tuan Yi-Fu, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. Agnieszka Morawińska, wstępem opatrzył Krzysztof Wojciechowski, Warszawa 1987.

Walter Karin, *Świat widokówek około 1900 roku. Znaczenie i funkcja masowego medium wizualnego*, [w:] *Aksjosemiotyka karty pocztowej II*, red. Paweł Banaś, Warszawa 2004, s. 21–27.

Wądołowski Marcin, *„Piąta strona świata” – Górny Śląsk we współczesnej kulturze*, „Studia Humanistyczne AGH” 2015, nr 3, s. 29–44.

Wojnecki Stefan, *Moja teoria fotografii*, Poznań 2011.

Woźniczka Zygmunt, *Górny Śląsk jako region wielu granic – uwagi historyka*, „Anthropos?" 2010, nr 14–15, s. 56–65.
Woźniczka Zygmunt, *Historia współczesna i jej rola w kształtowaniu tożsamości na Górnym Śląsku i w Zagłębiu Dąbrowskim w XX wieku jako problem badawczy i dydaktyczny*, [w:] *Badanie kultury: ludzie, projekty, realizacje*, red. Anna Gomóła, Marek Pacukiewicz, Katowice 2016, s. 182–205.
Zajas Paweł, *Jak świat prawdziwy stał się bajką. O literaturze niefikcjonalnej*, Poznań 2011.

NETOGRAFIA

Informacja o przyznaniu Zbigniewowi Rokicie nagrody Nike za rok 2021, online: https://www.publio.pl/blog/e-book-kajs-zdobywa-nagrode-nike-2021/.
KWK Katowice, 1948, online: https://c7.alamy.com/compde/2h9fd7x/katowice-1948-02-wiea-wycigowa-i-budynki-kopalni-wgla-kamiennego-kwk-katowice-w-gbi-osiedle-domkw-jednorodzinnych-tzw-domkw-fiskich-dla-grnikw-kwk-katowice-do-budowy-domkw-uywano-drewnianych-prefabrykatw-ktrymi-finlandia-spacaa-zwizkowi-radzieckiemu-reparacje-wojenne-w-tle-kominy-elektrowni-miejskiej-pogrpap-dokadny-dzie-wydarzenia-nieustalony-katowice-1948-februar-der-druckturm-und-die-gebaude-der-steinkohlemine-katowice-im-hintergrund-die-siedlung-der-bergarbeiterhauser-die-sogenannten-finnischen-hauser-die-aus-holzernen-halbfabrikzeugen-mit-wh-gebaut-wurden-2h9fd7x.jpg.
Oryginalne zdjęcie elektrowni w Beuthen, online: https://www.bytomski.pl/assets/images/byt_ec-szombierki.jpg.
Osiedle górnicze Nikiszowiec, Katowice, 1975, online: https://ocdn.eu/pulscms-transforms/1/YX4k9kpTURBXy82ODc-0MTBlNTA1OTMzNzE5NjRkZDFiMTU3MzlmMjlhYS5qcGeSlQLNA8AAwsOVAgDNA8DCw4GhMAU.
Pocztówka przedstawiająca rynek w Gliwicach, online: http://www.bytom.webd.pl/img/gliwice/gliwice_rynek1.jpg.
Świętochłowice, 1971, online: https://www.forum.com.pl/430078451.
Teatr Miejski w Katowicach, online: https://polska-org.pl/foto/9848/pl_Rynek_Katowice_9848225.jpg.

STRESZCZENIE

Celem artykułu jest antropologiczna analiza przestrzeni uchwyconej na wybranych fotografiach zawartych w reportażu Zbigniewa Rokity Kajś. Opowieść o Górnym Śląsku. Autor stara się ukazać potencjał fotografii jako środka narracji o przemianach kulturowych, które miały miejsce w tym regionie w toku zawirowań historycznych XX wieku. Uchwycona w kadrze przestrzeń jest bowiem wyrazistym świadectwem historycznych losów regionu oraz wartości wyznawanych przez jego mieszkańców. Fakt ten czyni omawiane zdjęcia wyjątkowo cennymi dla czytelników reportażu z tego względu, iż pokazują złożoność śląskiej kultury.

Słowa klucze: Śląsk, fotografia, tożsamość, przestrzeń, historia, reportaż, antropologia

SUMMARY

The aim of the article is an anthropological analysis of the space captured on selected photographs in the Kajś. The history of Upper Silesia reportage by Zbigniew Rokita. The author tries to show the potential of photography as a means of narrating the cultural changes that took place in the region during the historical turbulence of the 20th century. The space captured in the frame is a clear testimony to the historical fates of the region and the values represented by its inhabitants. This fact makes the presented photographs particularly valuable for the readers of the reportage, as they reflect the complexity of Silesian culture.

Key words: Silesia, photography, identity, space, history, reportage, anthropology

Bogusław Ruśnica
Muzeum Narodowe w Krakowie

O cudownych obrazach w Polsce Przenajświętszej Matki Bożej Wacława (Edwarda) Nowakowskiego i jego nawiązania do rycin z kolekcji „Święci" Gabinetu Grafiki i Rysunku Muzeum Narodowego w Krakowie

***On the Miraculous Paintings of the Holy Mother of God in Poland* by Wacław (Edward) Nowakowski and his references to the drawings from the "Saints" collection of the Graphic and Drawing Cabinet of the National Museum in Kraków**

Jedną z niezmiernie ważnych form dziedzictwa kulturowego jest sztuka sakralna, będąca świadectwem przeszłości, religijności i dorobku poprzednich pokoleń. Nawet najbardziej niepozorna forma artystyczna może być niewątpliwie takim świadkiem. Liczną grupę stanowią tutaj obiekty graficzne z przedstawieniami Matki Boskiej w Jej cudownych i słynących łaskami wizerunkach. Zachowane do czasów obecnych w formie rycin wydają się niejednokrotnie jedynym potwierdzeniem istnienia miejsc kultu maryjnego na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej.

W tę przestrzeń dokumentowania przeszłości w sferze religijności i kultu maryjnego w Polsce wpisuje się działalność muzeów, w których przetrwały zbiory graficzne z wizerunkami Matki Boskiej, ściągające w miejsca Jej kultu rzesze czcicieli. Należy jednak podkreślić, że bardzo duże znaczenie – z punktu widzenia nie tylko historii kultu maryjnego w Polsce, ale też historii poszczególnych przedstawień maryjnych – mają publikacje, w których są przywoływane konkretne wizerunki Matki Boskiej utrwalone w formie graficznej.

1. Przedmiot zainteresowania badawczego

Do dzieł opisujących wizerunki Matki Boskiej otoczone kultem na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej, które zasługują na szczególne zainteresowanie należy niewątpliwie publikacja Wacława z Sulgostowa (Wacława Nowakowskiego) *O cudownych obrazach w Polsce Przenajświętszej Matki Bożej. Wiadomości historyczne, bibliograficzne i ikonograficzne* wydana nakładem autora w 1902 roku w drukarni Władysława Ludwika Anczyca i Spółki w Krakowie. Jest ona ważnym przyczynkiem do odtworzenia bogatego dorobku poprzednich pokoleń, dla których ryciny o charakterze dewocyjnym niejednokrotnie stanowiły istotny element pobożności maryjnej. Można dojść do wniosku, że nawet w najmniejszych – z dzisiejszego punktu widzenia – ośrodkach kultu Matki Boskiej dbano o to, aby w obiegu pamiątek dla pątników znajdowały się grafiki z przedstawieniami lokalnego wizerunku maryjnego. Ilość i różnorodność przedstawień, jak również często jakość wykonania, stanowią o prężności kultu i jego popularności wśród wiernych.

Dzieło Wacława z Sulgostowa w wielu przypadkach pozwala podjąć próbę odtworzenia pochodzenia i umiejscowienia wizerunków maryjnych związanych z miejscami kultu maryjnego w dawnej Rzeczypospolitej, zgromadzonych w zbiorach muzealnych, w kontekście innych przedstawień maryjnych. Wydanie tej publikacji było poprzedzone wieloletnią, wielowątkową i drobiazgową działalnością naukową kapucyna Wacława z Sulgostowa. Wyraz temu dał brat Florian z Haczowa, ówczesny prowincjał kapucynów, w opinii następującymi słowami zezwalającej na druk: „[...] jako bujny, piękny i dojrzały owoc, kilkuletniej w tak sędziwym wieku żmudnej, mrówczej dla Ciebie, ale rozkosznej, bo dla Najmilszej Nieba i ziemi Polskiej Królowej podjętej pracy"[1]. Ważną bazą dla ojca Wacława był zgromadzony przez niego zbiór graficzny przechowywany obecnie w Archiwum Prowincji Krakowskiej Kapucynów

[1] Florian z Haczowa, *O Maryjo! Moja Matko Najświętsza! Dla Ciebie wszystko!*, [w:] W. Nowakowski [Wacław z Sulgostowa], *O cudownych obrazach w Polsce Przenajświętszej Matki Bożej. Wiadomości historyczne, bibliograficzne i ikonograficzne*, Kraków 1902, s. II.

Fot. 1. Wacław Nowakowski, Album Cudownych Obrazów Matki Bożej w Polsce – teczka I (Archiwum Prowincji Krakowskiej oo. Kapucynów), fot. Bogusław Ruśnica

Fot. 2. Wacław Nowakowski, Album Cudownych Obrazów Matki Bożej w Polsce – karta Berdyczów (Archiwum Prowincji Krakowskiej oo. Kapucynów), fot. Bogusław Ruśnica

w Krakowie w dwóch wielkoformatowych tekach (fot. 1). Pierwotnie były to luźno zebrane ryciny przedstawień maryjnych. Zbiór graficzny Wacława z Sulgostowa obejmuje 1502 obiekty zgrupowane w układzie alfabetycznym według miejscowości, w których znajdowały się wizerunki Matki Boskiej słynące łaskami (fot. 2). W zależności od formatu ryciny zostały zgrupowane na jednym utwardzonym podłożu papierowym w kilka obiektów (fot. 3).

Należy podkreślić, że do tej pory zbiory graficzne zgromadzone przez ojca Wacława Nowakowskiego nie były przedmiotem zainteresowania naukowego. Niemniej jednak w 2013 roku, w ramach kwerendy o charakterze konserwatorskim, wykonano dokumentację fotograficzną i dokonano „rozpoznania charakteru zbioru pod kątem zagadnienia kasat klasztornych"[2]. W odniesieniu do kolekcji „Święci"[3] w zbiorach Gabinetu Grafiki i Rysunku Muzeum Narodowego w Krakowie warto skonfrontować obiekty na podłożu papierowym tegoż zbioru z publikacją Wacława z Sulgostowa. Istotne wydaje się również zagadnienie dotyczące związku przywołanych przez autora dzieła *O cudownych obrazach w Polsce Przenajświętszej Matki Bożej...* rycin z kolekcją „Święci" oraz to, jakie znaczenie dla pojawiania się poszczególnych obiektów zbioru Muzeum Narodowego w Krakowie miały kwestie proweniencyjne.

2. Edward Zygmunt Nowakowski – Wacław Nowakowski (Wacław z Sulgostowa)

Zanim zostanie rozpoznana kwestia rycin z kolekcji „Święci" w przywoływanej publikacji Wacława z Sulgostowa, w syntetyczny sposób należy przybliżyć życie i działalność wyjątkowego kapucyna, jakim był autor.

Edward Zygmunt Nowakowski urodził się 19 lipca 1829 roku, jako syn Łukasza Nowakowskiego i Klotyldy z domu Korzelińskiej, w zubożałej rodzinie szlacheckiej, najprawdopodobniej we wsi Kiryłówka w dawnym województwie czernihowskim

[2] Por. T. Niklas, *Sprawozdanie z kwerendy w zbiorach graficznych o. Wacława Nowakowskiego w Archiwum Krakowskiej Prowincji Kapucynów w Krakowie w dniach 10–15 II i 21–23 IV 2013 r.*, „Hereditas Monasteriorum" 2013, t. 2, s. 546–547.

[3] Dla wyjaśnienia należy zwrócić uwagę na użyte określenie „Święci" dla wyodrębnionej kolekcji w zbiorach obiektów na podłożu papierowym w Gabinecie Grafiki i Rysunku Muzeum Narodowego w Krakowie. Otóż w skład kolekcji „Święci" wchodzą przedstawienia o charakterze religijnym – chrześcijańskie, związane zarówno z obrządkiem rzymskokatolickim, jak i obrzędowością wschodnią, greckokatolicką i prawosławną. To umowne nazwanie kolekcji w gruncie rzeczy odnosi się do fundamentalnego znaczenia świętości jako tej, która pochodzi od Boga. Źródłem świętości jest Bóg, On bowiem jest „Święty". Pojęcia „święty" i „świętość" w pierwszej kolejności odnoszą się do Boga, od Niego pochodzi też wszelka świętość. Dlatego użycie pojęcia „Święci" dla określenia kolekcji zbiorów w Gabinecie Grafiki i Rysunku Muzeum Narodowego w Krakowie jak najbardziej odzwierciedla charakter zbioru, w którym zostały wyodrębnione przedstawienia religijne. W kolekcji tej nie ma jedynie przedstawień postaci świętych Pańskich, ale znajdują się w niej także przedstawienia Trójcy Świętej, poszczególnych Osób Boskich oraz Matki Boskiej, prezentowane w całej różnorodności ujęć ikonograficznych. Por. A. Zajączkowska-Żyszkiewicz, *Powszechne powołanie do świętości i jego realizacja w życiu wybranych świętych*, „Studia Paradyskie" 2017, t. 27, s. 171–184; G. Baran, *Świętość w Biblii*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. 19: *Szczepkowski – Użhorodzka Unia*, red. E. Gigilewicz, Lublin 2013, kol. 401–403.

na Ukrainie Zadniepszańskiej[4]. Do szkoły uczęszczał w Krzemieńcu[5], szkołę średnią ukończył z wyróżnieniem w Czernihowie[6]. W 1850 roku, po ukończeniu studiów na fakultecie fizyczno-matematycznym uniwersytetu w Kijowie[7], odbył staż pod okiem pamiętnikarza i publicysty historycznego Eustachego Iwanowskiego (1813–1903)[8], będący de facto naukową podróżą po licznych bibliotekach, archiwach i muzeach dawnej Rzeczypospolitej[9]. Najpewniej doświadczenia te zachęciły go do poświęcenia się szczególnie polskiej literaturze i historii. Ów staż mógł być również istotnym etapem do podjęcia przez Edwarda Nowakowskiego pracy na stanowisku bibliotekarza u hrabiego Konstantego Świdzińskiego (1793–1855)[10].

Hrabia Świdziński, wykorzystując swe licznie zgromadzone dzieła sztuki i pamiątki przeszłości, to jest: archiwalia, manuskrypty, militaria, numizmaty oraz przedmioty archeologiczne[11], postanowił założyć własne muzeum i bibliotekę narodową w należących do niego dobrach dziedzicznych w Sulgostowie koło Radomia[12], tym bardziej że cenne pamiątki były rozproszone poza bibliotekami w Sulgostowie, Chodorkowie, Paszkówce i Kijowie, z czego część zbiorów znajdowała się w Rogalinie i Krakowie[13]. Do realizacji tego planu potrzebował nie tylko kogoś, kto będzie miał wystarczające kompetencje, ale także okaże się człowiekiem godnym zaufania. Taką osobą wydał mu się Edward Nowakowski, który wraz

Fot. 3. Wacław Nowakowski, Album Cudownych Obrazów Matki Bożej w Polsce – karta Gidle (Archiwum Prowincji Krakowskiej oo. Kapucynów), fot. Bogusław Ruśnica

ze swoim bratem, Karolem, podjął pracę w 1851 roku[14]. W pierwszej kolejności przewieźli oni bogatą kolekcję hrabiego z Kijowa do Sulgostowa. W miejscu docelowym należało nie tylko rozpakować zbiór, ale także go skatalogować[15]. W bibliotece Świdzińskiego Nowakowski był zatem bibliotekarzem, kustoszem zbiorów muzealnych, sekretarzem i kopistą. Jego najistotniejszym zadaniem było jednak gromadzenie majątku Świdzińskiego w Sulgostowie[16]. Chociaż praca u hrabiego nie przysparzała Nowakowskiemu nazbyt wielkich dochodów, w pewnym sensie wiązał z tym miejscem przyszłość; do Sulgostowa sprowadził nawet matkę i siostrę[17].

Praca u hrabiego Świdzińskiego niewątpliwie zaowocowała chęcią poświęcenia się pracy naukowej i badawczej[18]. Gdy jednak w 1854 roku Edward na dobre zajął się pracą nad kolekcją w bibliotece w Sulgostowie, ten w miarę stabilny stan zakłóciła śmierć chlebodawcy – zmarł on 29 listopada 1855 roku w Kijowie[19]. Świdziński zapisał w testamencie swą kolekcję ordynacji Pińczowskiej (Myszkowskich), której zarządcą był wówczas margrabia Aleksander Wielopolski[20]. Niestety, to, co było ważne dla hrabiego oraz jego bibliotekarza i przyjaciela w osobie Edwarda Nowakowskiego, nie było po myśli

[4] B. Strzechmiński, *Wacław Nowakowski. Polski kapucyn XIX wieku*, Kraków 2021, s. 18–19.

[5] F. Ziejka, *O służbie Ojczyźnie i Pani z Jasnej Góry. O życiu i pracach o. Wacława, kapucyna*, „Alma Mater" 2007, t. 94, s. 32.

[6] J. Biskup, *O. Wacław Nowakowski (1829–1903)*, [w:] *Trzysta lat kapucynów w Krakowie. Księga pamiątkowa*, red. J. Marecki, Kraków 1997, s. 161.

[7] B. Strzechmiński, dz. cyt., s. 24.

[8] Por. *Iwanowski Eustachy (1813–1903)*, Polski Słownik Biograficzny, t. 10, Wrocław–Warszawa–Kraków 1962, s. 178–179.

[9] B. Strzechmiński, dz. cyt., s. 29–30.

[10] Por. K. Ajewski, *Świdziński Konstanty (1793–1855)*, Polski Słownik Biograficzny, t. 51, Warszawa–Kraków 2016–2017, s. 284–287.

[11] Por. K. Ryszewska, *Zbiory „archeologiczne" Konstantego Świdzińskiego*, „Studia Europaea Gnesnensia" 2012, t. 6, s. 261–280.

[12] B. Strzechmiński, dz. cyt., s. 32.

[13] T. Dachtera, *Konstanty Świdziński i jego zbiory: przyczynek do historii Biblioteki Ordynacji Krasińskich*, „Biblioteka" 1997, t. 10, nr 1, s. 19.

[14] F. Ziejka, *Mistrzowie słowa i czynu*, Kraków 2011, s. 194.

[15] B. Strzechmiński, dz. cyt., s. 32.

[16] F. Ziejka, *Mistrzowie...*, s. 194.

[17] B. Strzechmiński, dz. cyt., s. 33.

[18] Tamże, s. 37.

[19] Tamże, s. 34.

[20] F. Ziejka, *Mistrzowie...*, s. 194.

spadkobierców. Warto podkreślić, że Świdziński w testamencie zagwarantował Nowakowskiemu dożywotnią pracę na rzecz jego kolekcji. Zdawał sobie bowiem sprawę z tego, że właśnie Edward Nowakowski najlepiej rozumiał sens udostępnienia kolekcji społeczeństwu polskiemu. Kilkuletni spór Wielopolskiego z przyrodnimi braćmi Świdzińskiego – Ludwikiem i Tytusem[21] – przeniesienie i włączenie kolekcji Świdzińskiego do biblioteki w Chrobrzy koło Pińczowa[22], a także intrygi prowadzone przez margrabię przyczyniły się do tego, że Edward Nowakowski w 1858 roku zrezygnował z posady bibliotekarza[23]. We wrześniu 1859 roku przeniósł się do Warszawy, gdzie podjął pracę w Bibliotece Publicznej[24].

Lata współpracy z Konstantym Świdzińskim oraz jego wyjątkowa osobowość, patriotyzm i życiowa pasja zapisały się na trwałe w życiu Edwarda Nowakowskiego, który w dedykacji przywoływanej publikacji *O cudownych obrazach w Polsce Przenajświętszej Matki Bożej...* napisał:

> Świętej pamięci Konstantemu Świdzińskiemu jako wyraz wdzięczności niezgasłej za doznane dobrodziejstwa liczne i w uznaniu jego za życia najgorętszej pobożności do Matki Bożej tę pracę moją o cudownych obrazach Przenajświętszej Matki Bożej w Polsce poświęcam i ofiarowuję X. Wacław z Sulgostowa kapucyn (były bibliotekarz Świdzińskiego)[25].

Ukształtowała się wówczas jego wizja przyszłości, w której umiłowanie Ojczyzny oraz głęboka religijność i pobożność maryjna prowadziły go po krętych drogach życia.

Edward Nowakowski, pracując w Sulgostowie, miał możliwość kontaktów z kapucynami z klasztoru w pobliskim Nowym Mieście nad Pilicą. W tym czasie ważna wydaje się osoba ojca Prokopa Leszczyńskiego, wybranego w 1859 roku na prowincjała Polskiej Prowincji Kapucynów; dla Edwarda Nowakowskiego, który również w tym czasie przeniósł się do Warszawy, stał się on przewodnikiem duchowym. Z pewnością kontakty te mogły mieć wpływ na decyzję Edwarda o wstąpieniu do zakonu – 11 czerwca 1860 roku rozpoczął nowicjat w Lubartowie, wdział habit i przyjął imię Wacław[26]. Od tej chwili Edward Nowakowski posługiwał się imieniem zakonnym jako własnym, dodając rodowe nazwisko lub przydomek „z Sulgostowa". Pod koniec stycznia 1862 roku złożył pierwsze śluby zakonne, został też skierowany na studia filozoficzne do Lublina, a później do Warszawy na studia teologiczne[27].

Początki życia zakonnego Wacława Nowakowskiego przypadły na czas wzmożonych działań patriotycznych, mających na celu przeciwstawienie się władzom zaborczym, co poskutkowało wybuchem powstania styczniowego (1863). Wacław Nowakowski, który jeszcze przed wstąpieniem do zakonu wraz ze swoim bratem, Karolem, był zaangażowany w działania przedpowstańcze, w 1863 roku w trakcie pobytu klasztorze w Lublinie za zgodą ówczesnego prowincjała ojca Prokopa Leszczyńskiego mógł opuszczać klasztor, by jako emisariusz udawać się na prowincję[28]. Zdekonspirowany oraz zdradzony przez rosyjskiego szpiega działającego w ruchu patriotycznym po rewizji w lubelskim klasztorze 12 lutego 1864 roku został aresztowany przez carską policję i wyrokiem sądu rosyjskiego zesłany na Syberię[29]. Początkowo przebywał jako katorżnik w Usolu, później w Irkucku, gdzie w 1867 roku zmarł jego brat, którym opiekował się w więzieniu[30]. W tym

[21] Tamże, s. 194.

[22] Należy podkreślić, że kolekcja Świdzińskiego nie zakończyła wędrówki w Pińczowie, zdegustowany całą sytuacją ze spadkiem Wielopolski zrezygnował bowiem dobrowolnie ze swoich praw i zwrócił zbiory rodzinie Świdzińskich. Podczas gdy procesy sądowe nadal się toczyły, zbiory tułały się po Polsce, aż wreszcie na mocy umowy pomiędzy rodziną Świdzińskich a Karolem i Ludwikiem Krasińskimi 3 lipca 1860 roku weszły w skład ordynacji Krasińskich i zostały umieszczone, jako już częściowo rozproszone i niepełne, w pawilonie Pałacu Krasińskich w Warszawie. I chociaż zbiory Świdzińskiego – zgodnie z jego wolą – otrzymały nazwę Muzeum Konstantego Świdzińskiego oraz zostały udostępnione badaczom, służąc w ten sposób przez kilkadziesiąt lat, nie zostały oszczędzone w czasie II wojny światowej. 19 października 1944 roku niemieckie oddziały specjalne (Brandkommando) podpaliły dom biblioteczny mieszczący się na Okólniku w Warszawie. W ten sposób zbiory przestały istnieć. Por. T. Dachtera, dz. cyt., s. 21–24; H. Tchórzewska-Kabata, *Biblioteka Ordynacji Krasińskich 1844–1944*, „Biuletyn Informacyjny Biblioteki Narodowej" 2002, t. 163 (4), s. 4, 7; taż, *Chwała i klęska „Okólnika"*, „Biuletyn Informacyjny Biblioteki Narodowej" 2002, t. 163 (4), s. 14; H. Widacka, *Grafika z kolekcji Krasińskich*, „Biuletyn Informacyjny Biblioteki Narodowej" 2002, t. 163 (4), s. 45; J. Talbierska, *Grafika polska XVII wieku w Polsce. Funkcje, ośrodki, artyści, dzieła*, Warszawa 2011, s. 192.

[23] B. Strzechmiński, dz. cyt., s. 35.

[24] Tamże, s. 36.

[25] W. Nowakowski [Wacław z Sulgostowa], *O cudownych obrazach w Polsce...*, s. III.

[26] B. Strzechmiński, dz. cyt., s. 39–41.

[27] Tamże, s. 43–45.

[28] Por. tamże, s. 48–62.

[29] F. Ziejka, *Mistrzowie...*, s. 197.

[30] B. Strzechmiński, dz. cyt., s. 71–72.

samym roku zwolniony z więzienia Wacław udał się na zesłanie do Tunki i Ustiuga[31].

W 1873 roku Wacław Nowakowski uzyskał carski dokument zezwalający na zamieszkanie na terenie Rosji, z wyjątkiem miast stołecznych zachodnich guberni Cesarstwa Rosyjskiego i Królestwa Polskiego. Dzięki pomocy arcybiskupa Zygmunta Szczęsnego Felińskiego, który pożyczył mu 20 rubli, dotarł do Kijowa[32], a w końcu w 1875 roku przybył do Krakowa[33].

Ponieważ wygasły jego pierwsze śluby zakonne, nie został przyjęty do klasztoru Kapucynów w Krakowie. Jako osoba świecka udał się do Poznania, gdzie nawiązał kontakt z tamtejszym środowiskiem literackim. Po kilku miesiącach wyjechał do Francji, próbował wstąpić do trapistów w opactwie Soligny-la-Trappe. Porzuciwszy te plany, wrócił do Krakowa, gdzie tym razem podjął próbę wstąpienia do kamedułów na Bielanach, również bezskutecznie – ze względu na podeszły wiek i konieczność uzyskania dyspensy papieskiej. Po półrocznym pobycie we Lwowie jako opiekun i wychowawca chorego Jana Hulewicza wyjechał do Włoch. Jednocześnie, za namową ojca Prokopa Leszczyńskiego, z którym odnowił kontakty po powrocie z Syberii, ponawiał próby powrotu do kapucynów, zarzucając tym samym wstąpienie do trapistów i kamedułów. W 1877 roku udał się ze swym podopiecznym do Szwajcarii, gdzie zastała go informacja, że może powrócić do kapucynów, musiał jednak zrezygnować z opieki nad Hulewiczem. Powrócił do Galicji i 1 września 1877 roku rozpoczął drugi nowicjat, w klasztorze w Sędziszowie. Otrzymał habit i zgodę na pozostanie przy dawnym imieniu zakonnym[34].

Po nowicjacie Wacław Nowakowski przybył do Krakowa, gdzie 1 lutego 1880 roku z rąk biskupa Albina Dunajewskiego otrzymał święcenia kapłańskie[35]. Od tego czasu przez ponad 22 lata losy ojca Wacława Nowakowskiego były związane z Krakowem i krakowskim klasztorem Kapucynów. Dał się wówczas poznać jako żarliwy kaznodzieja, znakomity spowiednik, wrażliwy pedagog i niezmiernie pracowity pisarz[36].

Ta bogata spuścizna, związana przede wszystkim z pobożnością maryjną, jest świadectwem głębokiego nabożeństwa, jakie ojciec Wacław Nowakowski żywił do Matki Bożej. Szerzył Jej kult, jednocześnie dokumentując zbierane przez długie lata w postaci naukowego zbioru wizerunki Matki Boskiej otoczone kultem na ziemiach Rzeczypospolitej. Jednocześnie można stwierdzić, iż to dokumentowanie było wyrazem patriotyzmu – Wacław Nowakowski pozostał wierny do końca życia temu, czym kierował się jego pracodawca i przyjaciel Konstanty Świdziński. Jego celem było udostępnianie następnym pokoleniom dorobku kulturowego narodu polskiego, świadectwa jego tożsamości i historii, kultywowanego w życiu religijnym.

Wacław Nowakowski zmarł w krakowskim klasztorze Kapucynów 9 stycznia 1903 roku, w opinii świętości[37].

3. Ryciny kolekcji „Święci" Gabinetu Grafiki i Rysunku Muzeum Narodowego w Krakowie w dziele Wacława Nowakowskiego

Wacław Nowakowski pracował nad książką *O cudownych obrazach w Polsce Przenajświętszej Matki*

[31] J. Biskup, dz. cyt., s. 167.

[32] Por. F. Ziejka, *Mistrzowie...*, s. 200–201.

[33] J. Biskup, dz. cyt., s. 168.

[34] Por. B. Strzechmiński, dz. cyt., s. 79–88.

[35] F. Ziejka, *Mistrzowie...*, s. 202.

[36] Spod pióra o. Wacława Nowakowskiego, niezależnie od tego, w jaki sposób podpisywał swoje publikacje, w okresie krakowskim wyszły m.in. następujące znaczniejsze dzieła: [Wacław kapucyn], *Statua Najśw. Maryi Panny przy Kościele OO. Kapucynów w Krakowie (ustęp z czasów Konfederacyi Barskiej w Krakowie)*, Kraków 1894; [Wacław kapucyn], *Kraków w roku 1794*, Kraków 1894; [Wacław kapucyn], *O cudownym obrazie Najśw. Maryi P. Ostrobramskiej w Wilnie. Wiadomość historyczna*, Kraków 1885; [Edward z Sulgostowa], *Kościoły i klasztory zakonów Reguły ś. Ojca Franciszka w Polsce lub z Polską mających związek*, Kraków 1885; [Wacław kapucyn], *Wiadomość historyczna o cudownym obrazie Najśw. Maryi Panny Łaskawej w kościele katedralnym we Lwowie*, Kraków 1896; [Wacław kapucyn], *O cudownym obrazie Najśw. Maryi P. Berdyczowskiej wiadomość historyczna*, Kraków 1897; [Wacław kapucyn], *O cudownym obrazie Najśw. Maryi P. Ostrobramskiej w Wilnie. Wiadomość historyczna*, Kraków 1897; [Wacław kapucyn], *Częstochowa w obrazach historycznych*, Kraków 1898; [Wacław kapucyn], *O cudownym obrazie Matki Bożej w kościele OO. Karmelitów w Białyniczach wiadomość historyczna*, Kraków 1898; [Wacław z Sulgostowa], *O cudownym obrazie Matki Bożej w Karmelu krakowskim na Piasku. Wiadomość historyczna*, Kraków 1898; [Wacław z Sulgostowa], *Wiadomość historyczna o cudownym obrazie Matki Bożej w Rokitnie w Wielkopolsce*, Kraków 1900; [Wacław z Sulgostowa], *Cudowne obrazy Przebłogosławionej Matki Bożej w Wilnie*, Kraków 1902; [Wacław kapucyn], *Warszawa w 1794 r.*, Kraków 1909.

[37] B. Strzechmiński, dz. cyt., s. 98.

Ryc. 1. Teodor Rakowiecki (fl. 1761–1790), *Matka Boska Berdyczowska*, Berdyczów, 1776, miedzioryt, jedwab, nr inw. MNK III-ryc.-39874, zbiory Muzeum Narodowego w Krakowie

Bożej... ponad 10 lat[38]. Skupiał się zarówno na badaniu źródeł, jak i zestawieniu prac graficznych ze słynącymi łaskami wizerunkami Matki Boskiej, do których miał bezpośredni lub pośredni dostęp. W publikacji zawarł 910 rycin[39] odnoszących się do 1112 lokalizacji (miejscowości)[40], które wyszczególnił w swoim zestawieniu.

Analiza – z jednej strony zbioru graficznego opisanego w dziele, z drugiej zaś stanowiącego kolekcję rycin w zasobie Gabinetu Grafiki i Rysunku Muzeum Narodowego w Krakowie – pozwala na stwierdzenie, iż pomiędzy tymi dwiema przestrzeniami istnieje dwojaka forma relacji: bezpośrednia i pośrednia. W przypadku relacji bezpośredniej Nowakowski wprost wymienia i opisuje ryciny znajdujące się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, chociaż nie podaje żadnych elementów identyfikujących określoną rycinę, na przykład w postaci numeru inwentarzowego[41]. Natomiast w przypadku relacji pośredniej nie podnosi się kwestii ich występowania w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, jednak po przeanalizowaniu opisu zestawionych rycin zbioru graficznego z rycinami kolekcji „Święci" Gabinetu Grafiki i Rysunku należy stwierdzić, że wiele obiektów wymienionych przez autora znajduje się w przywoływanej kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie.

Wacław Nowakowski w publikacji *O cudownych obrazach w Polsce Przenajświętszej Matki Bożej...* bezpośrednio odwołuje się do zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie – kolekcji „Święci" Gabinetu Grafiki i Rysunku – w siedmiu przypadkach:

1. Teodor Rakowiecki (fl. 1761–1790), *Matka Boska Berdyczowska*[42], Berdyczów, 1776, miedzioryt, jedwab, wym. 40,5 cm x 30,5 cm (papier), 35,5 cm x 24,0 cm (odcisk), sygn. (l. d.) C.P.S.R.M. (p. d.) T. Rakowiecki. Sculp. 1775, nr inw. MNK III-ryc.-39874[43] (ryc. 1). Wacław Nowakowski cudowny wizerunek Matki Boskiej w kościele oo. Karmelitów Bosych w Berdyczowie (koronowany 16 lipca 1756 roku[44]) opisał w następujący sposób: „Obr. M. B. i Dz. J. w koronach, w aureolach, w światłości (punkcikami), poza którą w około promienie. W górze nad obrazem baldachim, nad którym ŚŚ. Trójca, Bóg Ojciec w prawym ręku wyciągniętym nad kulą trzyma berło. Z lewej strony dwaj aniołkowie, z których jeden ma złożone ręce, a drugi trzyma ognisty miecz i pochwę; niżej orzeł, na piersiach którego w owalu pogoń litewska; z prawej zaś strony anioł w jednym ręku trzyma miecz goły, a w drugim pochwę. Pod obrazem monogram M. w opromienionym owalu; niżej widoczek kościoła, a pod nim na tarczy godło Karmelitów. Po bokach obrazu, po lewym niewiasta trzyma wieniec, a po prawym rycerz trzyma także wieniec"[45];

[38] Tamże, s. 96.

[39] W. Nowakowski [Wacław z Sulgostowa], *O cudownych obrazach w Polsce...*, s. 793.

[40] Por. tamże, s. 798–815.

[41] Należy zwrócić uwagę na fakt, że Wacław Nowakowski w dziele *O cudownych obrazach w Polsce Przenajświętszej Matki Bożej...* nie przywoływał w ogóle oznaczeń inwentarzowych itp.

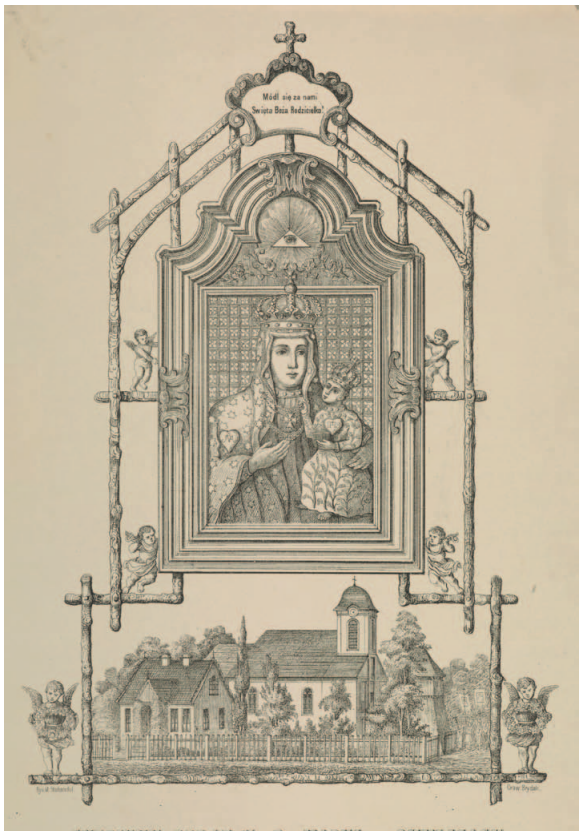
[42] Tamże, s. 23–24, poz. 21.

[43] E. Rastawiecki, *Słownik rytowników polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych bądź czasowo w niej pracujących*, Poznań 1886, s. 256; H. Widacka, *Rakowiecki Teodor (2 poł. XVIII w.)*, Polski Słownik Biograficzny, t. 30, Wrocław 1987, s. 510.

[44] Grażyna od Wszechpośredniczenia M. B., Gizela od Niepokalanego Serca Maryi, R. Szymczak, *Z dawna Polski Tyś Królową. Przewodnik po sanktuariach maryjnych. Koronowane wizerunki Matki Bożej 1717–1999*, Szymanów 1999, s. 79.

[45] W. Nowakowski [Wacław z Sulgostowa], *O cudownych obrazach w Polsce...*, s. 23–24.

Ryc. 2. Strachowski, *Matka Boska Częstochowska*, Warszawa, koniec XVIII wieku, miedzioryt punktowany, papier żeberkowy, nr inw. MNK III-ryc.-10545, zbiory Muzeum Narodowego w Krakowie



Ryc. 3. Jędrzej Brydak (1837–1876) wg M. Stohandela, *Matka Boska Okulicka*, Tarnów, przed 1874, litografia, papier, nr inw. MNK III-ryc.-40362, zbiory Muzeum Narodowego w Krakowie

2. Strachowski, *Matka Boska Częstochowska*[46], Warszawa, koniec XVIII wieku, miedzioryt punktowany, papier żeberkowy, wym. 7,7 cm x 5,1 cm (odcisk), 9,7 cm x 6,9 cm (papier), sygn. (p. d.) Stachowsky sc. Vratisl., nr inw. MNK III-ryc.-10545 (ryc. 2). Cudowny obraz Matki Boskiej Częstochowskiej (koronowany 8 września 1717 roku[47]) ojciec Wacław opisał w sposób lapidarny: „Obrazek maleńki M. B. i Dz. J. w koronach, w pięknej rameczce wyginanej”[48];
3. Jędrzej Brydak (1837–1876) wg M. Stohandela, *Matka Boska Okulicka*[49], Tarnów, przed 1874, litografia, papier, wym. 39 cm x 23,8 cm (papier), sygn. (l. d.) Rys. M. Stohandel. (p. d.) Graw. Brydak. (śr. d.) w Lit. K. Konopki w Tarnowie, nakładem Ks. Marcina Sroki, nr inw. MNK III-ryc.-40362 (ryc. 3). Opis cudownego obrazu Matki Boskiej Okulickiej (koronowany 9 września 1962 roku[50]) autorstwa Wacława Nowakowskiego jest następujący: „Obr. M. B. i Dz. J. w koronach, jak częstochowski, w ramkach szerokich w górze wygiętych podwójnie – przytem oko opatrzności, w dole widok kościoła; wszystko to objęte ramkami z drzewa, czyli z prętów”[51];
4. Autor nieznany, Matka Boska Poczajowska, Poczajów, 1740–1780, miedzioryt, papier czerpany, wym. 39,5 cm x 30,0 cm, nr inw. MNK III-ryc.-123 (ryc. 4). Wacław Nowakowski wskazał, że rycina jest prawdopodobnie autorstwa Strzelbickiego, niemniej jednak nie można tego potwierdzić. Wizerunek Matki Boskiej Poczajowskiej w kościele pw. Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny oo. Bazylianów (koronowany 8 września 1773 roku[52]) ojciec Wacław

[46] Tamże, s. 130, poz. 203.

[47] J. Pach, W. Robak, J. Tomziński, *Jasna Góra Sanktuarium Matki Bożej*, Jasna Góra–Częstochowa 2001, s. 15; A. J. Zakrzewski, *W kręgu kultu maryjnego. Jasna Góra w kulturze staropolskiej*, Częstochowa 1995, s. 8.

[48] W. Nowakowski [Wacław z Sulgostowa], *O cudownych obrazach w Polsce...*, s. 130.

[49] Tamże, s. 479, poz. 566.

[50] Grażyna od Wszechpośredniczenia M. B., Gizela od Niepokalanego Serca Maryi, R. Szymczak, dz. cyt., s. 235.

[51] W. Nowakowski [Wacław z Sulgostowa], *O cudownych obrazach w Polsce...*, s. 479.

[52] Grażyna od Wszechpośredniczenia M. B., Gizela od Niepokalanego Serca Maryi, R. Szymczak, dz. cyt., s. 99.

Ryc. 4. Autor nieznany, *Matka Boska Poczajowska*, Poczajów, 1740–1780, miedzioryt, papier czerpany, nr inw. MNK III-ryc.-123, zbiory Muzeum Narodowego w Krakowie

przedstawił następująco: „Obr. M. B. z Dz. J. w koronach, w ramce ozdobnej, wyginanej, nad którą ŚŚ. Trójca w obłokach, w których główki aniołków. Bóg Ojciec i Chr. P. trzymają koronę; po pr. stronie ramki anioł trąbi, a po lewej na górze stopka i z obu stron klęczą: Bazylianin i włościanin. W pośrodku tarcza ozdobna, na której drabina”[53];

5. Karol Fertner (fl. 1836–1838), *Matka Boska w Skępem*[54], Częstochowa, 1836–1838, miedzioryt, papier żeberkowy, wym. 34,0 cm x 21,9 cm, sygn. (p. d.) w Częstochowie u K. Fertnera, nr inw. MNK III-ryc.-10240 (ryc. 5). Wacław Nowakowski opisał cudowny obraz Matki Boskiej Skępskiej w kościele oo. Bernardynów (koronowany 18 maja 1755 roku[55]) w następujący sposób: „M. B. w koronie, z pod której aż na dół spada welon wązki obłożony ozdóbką; głowa w światłości, za którą gwiazdy wokoło, a za niemi promienie; ręce złożone jak do modlitwy, wychodzące z pod płaszcza. Okrycie wokoło jak na obrazach Loretańskich; po bokach dwaj aniołowie klęczący ze złożonymi rękami. W dole w całą szerokość ryciny wąskie obłoki, nad któremi pod obrazem półksiężyc. W dole widok wspaniałego kościoła, obwiedzionego wokoło murem, przed którym różne osoby”[56];
6. C. C. Klopsch (1746/1747–...), *Matka Boska Świętorodzinna w Studziannie*[57], Warszawa, 1760–1780, miedzioryt, papier czerpany, wym. 12,5 cm x 8,4 cm (odcisk), 13,6 cm x 9,3 cm (papier), nr inw. MNK III-ryc.-43732 (ryc. 6);
7. Bartłomiej Strachowski (1693–1759), *Matka Boska Świętorodzinna w Studziannie*[58], Warszawa, 1730–1759, miedzioryt, papier żeberkowy, wym. 16,3 cm x 11,9 cm (odcisk), 18,8 cm x 14,4 cm (papier), sygn. (p. d.) Barth: Strahowsky sc. Wratislaviae, nr inw. MNK III-ryc.-10539 (ryc. 7). Wacław Nowakowski opisał ten wizerunek (koronowany 18 sierpnia 1968 roku[59]) w sposób następujący: „Obraz Św. Rodziny jak inne – M. B., Dz. J. i św. Józef w koronach, w ramce owalnej, nad którą w górze orzeł z rozpostartemi skrzydłami w dzióbie trzyma taśmę z napisem: »Imago Studzianensis in Polonia clarissima miraculis et qraculis«”[60].

Ojciec Wacław Nowakowski wprost wskazał, że przywołane siedem rycin z cudownymi wizerunkami Matki Boskiej znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie.

O wiele szerszą grupę obiektów na podłożu papierowym stanowią przedstawienia maryjne związane z miejscami otoczonymi kultem wiernych. Ojciec Wacław nie wskazał ich w swoim dziele, a niewątpliwie powinny się w nim znaleźć, gdyż opisem, wyszczególnionymi napisami i inskrypcjami, a także sygnowaniem potwierdzają, że są identyczne z tymi, o których wspomina autor. Abstrahując od przyczyny takiego stanu rzeczy, warto wskazać na owe ryciny, które – jak umownie przyjęto – pośrednio są związane z dziełem Wacława z Sulgostowa. Należą do nich ryciny przyporządkowane przez Wacława Nowakowskiego do następujących miejscowości, będących miejscami kultu maryjnego:

[53] W. Nowakowski [Wacław z Sulgostowa], *O cudownych obrazach w Polsce...*, s. 479.

[54] Tamże, s. 603, poz. 704.

[55] Grażyna od Wszechpośredniczenia M. B., Gizela od Niepokalanego Serca Maryi, R. Szymczak, dz. cyt., s. 75.

[56] W. Nowakowski [Wacław z Sulgostowa], *O cudownych obrazach w Polsce...*, s. 603.

[57] Tamże, s. 634, poz. 733.

[58] Tamże, s. 634, poz. 734.

[59] Grażyna od Wszechpośredniczenia M. B., Gizela od Niepokalanego Serca Maryi, R. Szymczak, dz. cyt., s. 317.

[60] W. Nowakowski [Wacław z Sulgostowa], *O cudownych obrazach w Polsce...*, s. 634.

Ryc. 5. Karol Fertner (fl. 1836–1838), *Matka Boska w Skępem*, Częstochowa, 1836–1838, miedzioryt, papier żeberkowy, nr inw. MNK III-ryc.-10240, zbiory Muzeum Narodowego w Krakowie

Ryc. 6. C. C. Klopsch (1746/1747–...), *Matka Boska Świętorodzinna w Studziannie*, Warszawa, 1760–1780, miedzioryt, papier czerpany, nr inw. MNK III-ryc.-43732, zbiory Muzeum Narodowego w Krakowie

1. Berdyczów – cztery wersje przedstawienia: miedzioryt[61] ukazujący adorację cudownego wizerunku Matki Boskiej Berdyczowskiej przez upersonifikowany Kościół w osobie papieża z tiarą na głowie, trzymającego krzyż, oraz uskrzydlonego anioła[62] unoszącego hostię i kielich, uobecniające Eucharystyczną obecność Jezusa Chrystusa; miedzioryt[63] kompozycyjnie podzielony na górną strefę z wizerunkiem Matki Boskiej z Dzieciątkiem w otoczeniu obłoków i dolną strefę z podpisem ujętym w kartusz: „CORONA | Sanctorum Omnium | In | Reformato Carmeli Monte | Super Choros Angelorum. | EXALTATA | Anno Domini | 1768."[64]; miedzioryt[65] ujmujący Marię w promieniach, a nad Nią monogram „M" i wyżej Duch Święty w postaci gołębicy, po bokach w górze zaś aniołowie, a u dołu herb karmelitów[66]; miedzioryt[67] przedstawiający cudowny wizerunek Matki Boskiej Berdyczowskiej w ramie[68] z ozdobnymi rocaille'ami;

[61] Teodor Rakowiecki (fl. 1761–1790), *Adoracja wizerunku Matki Boskiej Berdyczowskiej*, Berdyczów, 1760–1790, miedzioryt, papier, wym. 14,7 cm x 9,4 cm (odcisk), 17,0 cm x 11,5 cm (papier), sygn. (p. d.) „T. Rakowiecki. Sc.", nr inw. MNK III-ryc.-10182.

[62] W. Nowakowski [Wacław z Sulgostowa], *O cudownych obrazach w Polsce...*, s. 25, poz. 27.

[63] AN, *Matka Boska Berdyczowska*, Berdyczów, 2. połowa XVIII wieku, miedzioryt, papier, wym. 11,5 cm x 6,7 cm (odcisk), 12,0 cm x 7,3 cm (papier), nr inw. MNK III-ryc.-40848. W kolekcji „Święci" znajduje się identyczna rycina o nr inw. MNK III-ryc.-40849.

[64] W. Nowakowski [Wacław z Sulgostowa], *O cudownych obrazach w Polsce...*, s. 26, poz. 30.

[65] Ignaz Wilhelm Verhelst (1729–1792), *Matka Boska Berdyczowska*, Augsburg, po 1756, miedzioryt, papier, wym. 12,0 cm x 8,3 cm (papier), sygn. „Ignatius Verhelst del. et sc. A.V.", nr inw. MNK III-ryc.-10591.

[66] W. Nowakowski [Wacław z Sulgostowa], *O cudownych obrazach w Polsce...*, s. 31, poz. 68.

[67] Franz Leopold Schmitner (1703–1761), *Matka Boska Berdyczowska*, Wiedeń, 1730–1770, miedzioryt, papier, wym. 11,3 cm x 7,0 cm (odcisk), 12,7 cm x 9,6 cm (papier), sygn. (p. d.) „F: L: Schmitner sc Viena", nr inw. MNK III-ryc.-13581. W kolekcji „Święci" znajduje się identyczna rycina o nr inw. MNK III-ryc.-13582.

[68] W. Nowakowski [Wacław z Sulgostowa], *O cudownych obrazach w Polsce...*, s. 29, poz. 59.

Ryc. 7. Bartłomiej Strachowski (1693–1759), *Matka Boska Świętorodzinna w Studziannie*, Warszawa, 1730–1759, miedzioryt, papier żeberkowy, nr inw. MNK III-ryc.-10539, zbiory Muzeum Narodowego w Krakowie

Ryc. 8. Aureliusz Pruszyński: Zakład litograficzny, *Ołtarz Matki Boskiej z widokiem kościoła – Borek Stary k. Rzeszowa*, Kraków, 1873–1903, litografia, papier, nr inw. MNK III-ryc.-40863, zbiory Muzeum Narodowego w Krakowie

2. Będków – miedzioryt[69] z przedstawieniem Matki Boskiej z Dzieciątkiem w typie Hodegetrii[70];
3. Białynicze – chromolitografia[71] ukazująca Marię z Dzieciątkiem na lewym ręku i z berłem w prawym;
4. Borek Stary koło Rzeszowa (w kościele oo. Dominikanów) – Maria z Dzieciątkiem na litografii[72] w otoczeniu wieżyczek, w dole widok kościoła z podpisem: „Prawdziwe wyobrażenie Matki Boskiej Różańcowej od r. 1336 cudami i łaskami słynącej i kościoła z klasztorem oo. Dominikanów w Borku starym pod Rzeszowem"[73] (ryc. 8);
5. Czerwińsk – miedzioryt[74] przedstawiający Marię w typie Matki Boskiej Śnieżnej z Dzieciątkiem trzymającym berło, w dolnej części zaś znajduje się widok kościoła, a pod nim inskrypcja z historią obrazu[75] (ryc. 9);
6. Częstochowa – trzy wersje cudownego obrazu Matki Boskiej: miedzioryt[76] kompozycyjnie podzielony na górną część z obrazem Marii z Dzieciątkiem i dolną z widokiem kościoła[77]; staloryt[78] z owalnym wizerunkiem Matki Boskiej

[69] Jan Bartłomiej Strachowski (...–ca 1790), *Matka Boska z kościoła w Będkowie koło Brzezin*, Wiedeń, 4. ćwierć XVIII wieku, wym. 14,8 cm x 7,9 cm, sygn. (p. d.) „J.B. Strachowsky sc. Vratislaviae", nr inw. MNK III-ryc.-10543.

[70] Por. W. Nowakowski [Wacław z Sulgostowa], *O cudownych obrazach w Polsce...*, s. 37, poz. 86.

[71] Maksymilian Fajans (1827–1890), *Matka Boska Białynicka*, Warszawa, 1879–1890, chromolitografia, papier, wym. 36,0 cm x 28,3 cm (papier), sygn. (śr. d.) „Chromolit: M. Fajansa w Warszawie", nr inw. MNK III-ryc.-11755.

[72] Aureliusz Pruszyński: Zakład litograficzny, *Ołtarz Matki Boskiej z widokiem kościoła – Borek Stary k. Rzeszowa*, Kraków, 1873–1903, litografia, papier, wym. 15,0 cm x 10,0 cm, sygn. (śr. d.) „Z Lit. A. Pruszyńskiego w Krakowie", nr inw. MNK III-ryc.-40863.

[73] W. Nowakowski [Wacław z Sulgostowa], *O cudownych obrazach w Polsce...*, s. 61, poz. 116.

[74] AN, *Obraz Matki Boskiej w kościele kanoników regularnych na Jasnej Górze Czerwieńskiej*, Czerwińsk, 1672, miedzioryt, papier, wym. 39,7 cm x 29,7 cm (odcisk), 40,3 cm x 30,5 cm (papier), sygn. (l. d.) „S. A. Ł. P. C.", (p. d.) „1672 die quinta Augusti", nr inw. MNK III-ryc.-39882.

[75] W. Nowakowski [Wacław z Sulgostowa], *O cudownych obrazach w Polsce...*, s. 112–113, poz. 167.

[76] Franz Carl Heissig, *Matka Boska Częstochowska*, Augsburg, 1780–1800, miedzioryt, papier, wym. 12,3 cm x 7,6 cm (papier), sygn. (śr. d.) „in Verlag bei Fr. Heissig Cath. A.V.", nr inw. MNK III-ryc.-10189.

[77] W. Nowakowski [Wacław z Sulgostowa], *O cudownych obrazach w Polsce...*, s. 125–126, poz. 182.

[78] Jan Lewicki (1802–1871), *Pamiątka obrazu Matki Boskiej w Częstochowie*, Paryż, 1843–1860, staloryt, papier, wym. 39,6 cm x 31,8 cm, sygn. (l. d.) „Lewicki pinxt et sct." (p. d.) „Impe par Drouart, 11, rue du Fuarre a Paris", nr inw. MNK III-ryc.-11496.

z Dzieciątkiem ujętej w wianuszek z kwiatów[79]; akwaforta[80] przedstawiająca wizerunek Marii w sposób typowy, w koronach[81];

7. Hodowica – litografia[82] z wizerunkiem Matki Boskiej z Dzieciątkiem w pełnej postaci w górnej części, u dołu zaś opromieniona mała kapliczka[83];
8. Kodeń – miedzioryt[84] przedstawiający Matkę Boską ujętą frontalnie, w sukni kloszowej, z koroną zamkniętą na głowie i berłem w prawej dłoni, na wysokości Jej piersi Dzieciątko w sukni zakrywającej Jego dłonie i nogi, w dolnej zaś obszerna inskrypcja z herbem Sapiehów[85];
9. Krasnobród – dwie wersje przedstawienia: miedzioryt[86] przedstawiający wizerunek Matki Boskiej z Dzieciątkiem podtrzymywany przez unoszące się uskrzydlone anioły; poniżej cudowny obraz Marii, adorowany przez klęczących św. Dominika i św. Jacka Odrowąża[87]; miedzioryt na jedwabiu[88] ukazujący w górnej części Matkę Boską stojącą nad leżącym na sianku Dzieciątkiem, w dolnej zaś modlących się św. Dominika i św. Jacek Odrowąża[89];

Ryc. 9. Autor nieznany, *Obraz Matki Boskiej w kościele kanoników regularnych na Jasnej Górze Czerwieńskiej*, Czerwińsk, 1672, miedzioryt, papier, nr inw. MNK III-ryc.-39882, zbiory Muzeum Narodowego w Krakowie

10. Kropiwna – miedzioryt[90] przedstawiający Matkę Boską z Dzieciątkiem na lewym ręku, mały Jezus (bez korony) tuli się do swojej Matki[91];
11. Latyczów – dwie wersje przedstawienia Matki Boskiej Latyczowskiej: chromolitografia[92] ukazująca Marię z Dzieciątkiem na ręku[93] w otoczeniu splątanych gałęzi cierniowych; staloryt[94], na którym w centralnej części widnieje wizerunek Matki Boskiej z Dzieciątkiem w owalu, w dolnej zaś widok kościoła w Latyczowie[95];

[79] W. Nowakowski [Wacław z Sulgostowa], *O cudownych obrazach w Polsce...*, s. 127, poz. 191.

[80] A. Zschokke, wg Józefa Peszki (1767–1831), *Matka Boska Częstochowska*, Kraków, 2. połowa XIX wieku, akwaforta, papier, wym. 16,4 cm x 11,8 cm (odcisk), 26,6 cm x 17,8 cm (papier), sygn. (l. d.) „Peszka del. Cracoviœ"; (p. d.) „Zschokke scupl.", (śr. d.) „Nakładem D. E. Friedleina w Krakowie", nr inw. MNK III-ryc.-43006.

[81] W. Nowakowski [Wacław z Sulgostowa], *O cudownych obrazach w Polsce...*, s. 131–132, poz. 209.

[82] Marcin Jabłoński (1801–1876), *Matka Boska w Hodowicy*, Lwów, 1850–1875, litografia, papier, wym. 14,8 cm x 10,5 cm (papier), sygn. „z lit. M. Jabłońskiego", nr inw. MNK III-ryc.-11574.

[83] W. Nowakowski [Wacław z Sulgostowa], *O cudownych obrazach w Polsce...*, s. 201, poz. 316.

[84] Martin Bernigeroth, *Matka Boska Kodeńska*, Lipsk, początek XVIII wieku, miedzioryt, papier, wym. 44,5 cm x 27,5 cm (odcisk), sygn. (p. d.) „Bernigeroth sculp. Lips.", nr inw. MNK III-ryc.-39894.

[85] W. Nowakowski [Wacław z Sulgostowa], *O cudownych obrazach w Polsce...*, s. 264, poz. 361.

[86] Jan Józef Filipowicz (ca 1710–ca 1767/1770), *Cudowny obraz Matki Boskiej w kościele Dominikanów w Borze pod Krasnobrodem*, Polska, około połowy XVIII wieku, miedzioryt, papier, wym. 13,3 cm x 7,7 cm (odcisk), 16,4 cm x 10,8 cm (papier), sygn. (l. d.) „I. Filipowicz sc.", nr inw. MNK III-ryc.-9842. Por. Rastawiecki, dz. cyt., s. 108, poz. 20.

[87] W. Nowakowski [Wacław z Sulgostowa], *O cudownych obrazach w Polsce...*, s. 337–338, poz. 455.

[88] Autor nieznany, *Matka Boska Krasnobrodzka*, Polska, 1. połowa XIX wieku, miedzioryt, jedwab, wym. 19,5 cm x 12,2 cm, nr inw. MNK III-ryc.-43596.

[89] Por. W. Nowakowski [Wacław z Sulgostowa], *O cudownych obrazach w Polsce...*, s. 338–339, poz. 458.

[90] Teodor Rakowicki (fl. 1761–1790), *Matka Boska z Dzieciątkiem w Kropiwnej, Berdyczów*, 1784, miedzioryt, papier, wym. 13,7 cm x 8,3 cm (odcisk), 14,3 cm x 9,0 cm (papier), sygn. „T. Rakowiecki, Sc. Berdyczoviae. 1784", nr inw. MNK III-ryc.-10186.

[91] W. Nowakowski [Wacław z Sulgostowa], *O cudownych obrazach w Polsce...*, s. 342, poz. 462.

[92] W kolekcji „Święci" znajdują się dwie identyczne ryciny: Molas, Lemercier (wytwórnia), *Matka Boska Latyczowska*, Paryż, XIX wiek, chromolitografia, papier, wym. 49,4 cm x 32,4 cm, nr inw. MNK III-ryc.-39903 oraz MNK III-ryc.-39904.

[93] W. Nowakowski [Wacław z Sulgostowa], *O cudownych obrazach w Polsce...*, s. 355, poz. 470.

[94] Jean Jacques Outhwaite (1815–1877), *Matka Boska Latyczowska – sanktuarium w Latyczowie*, Paryż, 2. połowa XIX wieku, wym. 11,5 cm x 8,0 cm (papier), sygn. „Outhwaite sc.", nr inw. 43601.

[95] Por. W. Nowakowski [Wacław z Sulgostowa], *O cudownych obrazach w Polsce...*, s. 356, poz. 473.

Ryc. 10. Autor nieznany, *Matka Boska z Dzieciątkiem z kościoła Świętego Ducha w Lublinie*, Lublin, 1677, miedzioryt, papier, nr inw. MNK III-ryc.-39909, zbiory Muzeum Narodowego w Krakowie

12. Leżajsk – drzeworyt[96] przedstawiający obraz Matki Boskiej z Dzieciątkiem opatrzony podpisem: „PRAWDZIWY WIZERUNEK OBRAZU | N. P. MARYE W KOŚCIELE LEZAN|SKYE U WW OO. BERNARDYNOW. U | KTORA CUDAMI SŁYNĄCY. RK. 1826”[97];
13. Licheń – litografia[98] przedstawiająca wizerunek (jakby portret) Matki Boskiej, nad głową której koronę podtrzymują dwa uskrzydlone anioły[99];
14. Lublin (kościół Świętego Ducha) – miedzioryt[100] z wizerunkiem Matki Boskiej z Dzieciątkiem w typie Hodegetrii ujętym w owal, jakby zamkniętym w ramy, pod nim inskrypcja, w dole panorama Lublina[101] (ryc. 10);
15. Lublin (w kościele oo. Karmelitów Bosych) – miedzioryt[102] z przedstawieniem Matki Boskiej Szkaplerznej z Dzieciątkiem na lewej ręce, nad wizerunkiem Marii na wstędze napis: „DECOR MARIA CARMELI”, a u dołu podpis: „Prawdziwy wizerunek łaskawego | Obrazu Nayśw. MARYI Pan. Szkapl. | u WW. oo. Karm. Bosych w | Lublinie”[103] (ryc. 11);
16. Łąki Bratiańskie (w kościele oo. Reformatów) – chromolitografia[104] wyobrażająca figurę Matki Boskiej z Dzieciątkiem, ujętą jakby w architektonicznej niszy z wotami dookoła i rysunkowo ujętymi cudami w tle, w dolnej części ryciny dwa widoki na klasztor (stary i nowy)[105] (ryc. 12);
17. Łopatyn – miedzioryt[106] z wizerunkiem Matki Boskiej Łopatyńskiej unoszącej się na obłoku, pod nim postaci oddające cześć Marii, a przy nich tarcze herbowe Osławskich i Brochwicz, całość zaś otoczona bogato zdobioną ramką[107] (ryc. 13);
18. Łuck (w kościele oo. Dominikanów) – miedzioryt[108] przedstawiający Marię z Dzieciątkiem w typie Matki Boskiej Śnieżnej[109], ujęty w ramce z geometrycznymi i floralnymi ornamentami[110];

[96] Autor nieznany, *Matka Boska Leżajska*, Polska, 1826, drzeworyt, papier czerpany, wym. 16,4 cm x 10,8 cm (papier), nr inw. MNK III-ryc.-43604.

[97] Por. W. Nowakowski [Wacław z Sulgostowa], *O cudownych obrazach w Polsce...*, s. 364, poz. 481.

[98] Marian Jakub Jaroczyński (1819–1901), Zakład litograficzny Mariana Jaroczyńskiego, *Matka Boska Licheńska*, Poznań, 4. ćwierć XIX wieku, litografia, papier, wym. 15,5 cm x 9,5 cm (papier), sygn. (l. d.) „Lit. M. Jaroczyńskiego” (p. d.) „w Poznaniu”, nr inw. MNK III-ryc.-11576.

[99] W. Nowakowski [Wacław z Sulgostowa], *O cudownych obrazach w Polsce...*, s. 366, poz. 485.

[100] Autor nieznany, *Matka Boska z Dzieciątkiem z kościoła Świętego Ducha w Lublinie*, Lublin, 1677, miedzioryt, papier, wym. 35,2 cm x 25,3 cm (odcisk), 45,0 cm x 29,4 cm (papier), nr inw. MNK III-ryc.-39909.

[101] Por. W. Nowakowski [Wacław z Sulgostowa], *O cudownych obrazach w Polsce...*, s. 379–380, poz. 497.

[102] Autor nieznany, *Matka Boska Szkaplerzna w kościele pw. Najświętszej Marii Panny z Góry Karmel (oo. Karmelitów Bosych) w Lublinie*, Polska, 1. połowa XVIII wieku, miedzioryt, papier, wym. 11,3 cm x 6,5 cm, nr inw. MNK III-ryc.-43622.

[103] W. Nowakowski [Wacław z Sulgostowa], *O cudownych obrazach w Polsce...*, s. 388, poz. 499.

[104] Autor nieznany, wg Raphaela Credo, *Matka Boska Łąkowska w kościele oo. Reformatów*, Polska, 1863, chromolitografia, papier, wym. 36,5 cm x 24,6 cm (papier), sygn. (l. d.) „Pater Raphael Credo Ref. del et pinxit. 1863”, nr inw. MNK III-ryc.-40361.

[105] W. Nowakowski [Wacław z Sulgostowa], *O cudownych obrazach w Polsce...*, s. 415–416, poz. 522.

[106] Autor nieznany, *Matka Boska Łopatyńska*, Polska, 1760–1800, miedzioryt, papier, wym. 13,5 cm x 9,5 cm (papier), nr inw. MNK III-ryc.-43651.

[107] W. Nowakowski [Wacław z Sulgostowa], *O cudownych obrazach w Polsce...*, s. 422, poz. 535.

[108] Autor nieznany, *Matka Boska Różańcowa – Wizerunek Obrazu Cudownego NP.: Marii Różańcowej w Kościele Łuckim Dominikańskim*, Zamość, 13 sierpnia 1703, miedzioryt, papier żeberkowy, wym. 15,3 cm x 10,2 cm (odcisk), 27,0 cm x 17,2 cm (papier), nr inw. MNK III-ryc.-40336.

[109] Por. E. Łomnicka-Żakowska, *Grafika polska XVIII wieku. Rytownicy polscy i w Polsce działający*, Warszawa 2008, s. 115–116.

[110] W. Nowakowski [Wacław z Sulgostowa], *O cudownych obrazach w Polsce...*, s. 428, poz. 538.

Ryc. 11. Autor nieznany, *Matka Boska Szkaplerzna w kościele pw. Najświętszej Marii Panny z Góry Karmel (oo. Karmelitów Bosych) w Lublinie*, Polska, 1. połowa XVIII wieku, miedzioryt, papier, nr inw. MNK III-ryc.-43622, zbiory Muzeum Narodowego w Krakowie

19. Miedniewice (w kościele oo. Reformatów) – miedzioryt[111] wyobrażający Świętą Rodzinę: Jezusa, Marię i św. Józefa – określony przez ojca Wacława Nowakowskiego: „jak w Studzianej"[112];
20. Modlnica – litografia[113] przedstawiająca Matkę Boską z Dzieciątkiem w typie Hodegetrii z napisem nad wizerunkiem: „NIE OPUSZCZAJ NAS!", i podpisem u dołu: Wizerunek N. Maryi P. w Kościele Modlnickim"[114];

[111] Autor nieznany, *Święta Rodzina w kościele oo. Reformatów w Miedniewicach*, Polska, po 1764, miedzioryt, papier, wym. 14,8 cm x 8,5 cm (papier), nr inw. MNK III-ryc.-44341.

[112] W. Nowakowski [Wacław z Sulgostowa], *O cudownych obrazach w Polsce...*, s. 441, poz. 547.

[113] Autor nieznany, *Matka Boska z Dzieciątkiem w kościele Modlnickim*, litografia, papier, Kraków, 1870–1896, wym. 28,4 cm x 22,3 cm (papier), nr inw. MNK III-ryc.-40339.

[114] Por. W. Nowakowski [Wacław z Sulgostowa], *O cudownych obrazach w Polsce...*, s. 452, poz. 554.

Ryc. 12. Autor nieznany, wg Raphaela Credo, *Matka Boska Łąkowska w kościele oo. Reformatów*, Polska, 1863, chromolitografia, papier, nr inw. MNK III-ryc.-40361, zbiory Muzeum Narodowego w Krakowie

21. Nieśwież (wcześniej Wiedeń) – akwaforta[115] przedstawiająca Matkę Boską z Dzieciątkiem w pełnej postaci w typie Matki Boskiej Loretańskiej, nad której głową dwaj uskrzydleni aniołowie podtrzymują koronę[116];
22. Poczajów – miedzioryt[117] w centralnej części przedstawiający cudowny wizerunek Matki Boskiej Poczajowskiej opromieniony w tle i unoszący się nad ukazanym w dolnej części widokiem na kościół, przy którym Marię z Dzieciątkiem adorują dwaj święci, w dole kompozycji znajduje się podpis cyrylicą[118];

[115] Autor nieznany, wg Alessio Giardoniego (fl. ca 1760–1791), Drukarnia „Czasu" (wytwórnia), *Matka Boska w Nieświeżu*, Kraków, 1883, akwaforta, papier, wym. 19,9 cm x 13,3 cm (papier), sygn. (l. d.) „Giardoni inc.", nr inw. MNK III-ryc.-43665.

[116] Por. W. Nowakowski [Wacław z Sulgostowa], *O cudownych obrazach w Polsce...*, s. 716, poz. 820.

[117] Autor nieznany, *Prawdziwe przedstawienie wizerunku Matki Boskiej Poczajowskiej*, Poczajów (?), 1740–1780, miedzioryt, papier czerpany, wym. 38,5 cm x 27,0 cm (odcisk), 50,4 cm x 40,3 cm (papier), nr inw. MNK III-ryc.-124.

[118] Por. W. Nowakowski [Wacław z Sulgostowa], *O cudownych obrazach w Polsce...*, s. 521, poz. 600.

Ryc. 13. Autor nieznany, *Matka Boska Łopatyńska*, Polska, 1760–1800, miedzioryt, papier, nr inw. MNK III-ryc.-43651 zbiory Muzeum Narodowego w Krakowie

Ryc. 14. Josef Erasmus Belling (zm. 1780), *Św. Anna Samotrzeć (Przyrowska)*, Augsburg, 2. połowa XVIII wieku, akwaforta, papier, nr inw. MNK III-ryc.-12055, zbiory Muzeum Narodowego w Krakowie

23. Poddębce – miedzioryt[119] z kompozycją, w której w formie nastawy ołtarzowej w centrum znajduje się wizerunek Matki Boskiej z Dzieciątkiem adorowany przez klęczących św. Bazylego Wielkiego i św. Jozafata Kuncewicza[120];
24. Podkamień (obecnie w kościele św. Wojciecha we Wrocławiu) – miedzioryt[121] w kształcie odciśniętej stopy, dookoła ujętej w paciorki różańca, przedstawia w górnej części cudowny wizerunek Matki Boskiej z Dzieciątkiem w typie Salus Populi Romani unoszący się ponad obłokami, w dolnej zaś widnieje opromieniona odciśnięta „stopka na skale"[122];
25. Przemyśl (w kościele katedralnym) – miedzioryt[123] przedstawiający wizerunek alabastrowej figury Matki Boskiej z Dzieciątkiem na prawym ręku, ujętej w formie siedzącej[124];
26. Przyrów – akwaforta[125] w centrum rokokowej nastawy przedstawiająca postać św. Anny Samotrzeć z podpisem w dolnej części: „Vera Effigies ANNAE Divinissimae Thaumaturae loci sub Przyrovia in Ecclesia F.F. Minor, observantia"[126] (ryc. 14);
27. Rokitno – dwie wersje przedstawienia Matki Boskiej Rokitniańskiej: drzeworyt[127] stanowiący niejako portret Marii z welonem na głowie spływającym na ramiona, a na piersiach orłem, nad głową Marii dwaj aniołowie podtrzymują

[119] Jan Masiewski (fl. 1763–1774), *Matka Boska w Poddębcu*, Poddębce, 3. ćwierć XVIII wieku, miedzioryt, papier czerpany, wym. 11,5 cm x 7,3 cm (odcisk), 16,8 cm x 13,0 cm (papier), sygn. (p. d.) „Masiewski scul: W Poddęb:", nr inw. MNK III-ryc.-43679.

[120] Por. W. Nowakowski [Wacław z Sulgostowa], *O cudownych obrazach w Polsce...*, s. 527, poz. 629.

[121] Autor nieznany, *Matka Boska Podkamieńska w kościele oo. Dominikanów w Podkamieniu (obecnie w kościele św. Wojciecha we Wrocławiu)*, Polska, 1760–1780, miedzioryt, papier, wym. 17,8 cm x 6,2 cm (papier), nr inw. MNK III-ryc.-43680.

[122] W. Nowakowski [Wacław z Sulgostowa], *O cudownych obrazach w Polsce...*, s. 531, poz. 634.

[123] Autor nieznany, *Matka Boska Przemyska (Matka Boska Jackowa)*, Polska, 2. połowa XVIII wieku, miedzioryt, papier żeberkowy, wym. 15,1 cm x 10,2 cm (odcisk), 16,4 cm x 10,8 cm (papier), nr inw. MNK III-ryc.-15240.

[124] Por. W. Nowakowski [Wacław z Sulgostowa], *O cudownych obrazach w Polsce...*, s. 548, poz. 654.

[125] Josef Erasmus Belling (zm. 1780), *Św. Anna Samotrzeć (Przyrowska)*, Augsburg, 2. połowa XVIII wieku, akwaforta, papier, wym. 20,3 cm x 14,5 cm (odcisk), 23,8 cm x 16,2 cm (papier), sygn. „Erasm Belling Cath Sc...", nr inw. MNK III-ryc.-12055.

[126] W. Nowakowski [Wacław z Sulgostowa], *O cudownych obrazach w Polsce...*, s. 553, poz. 661.

[127] Autor nieznany, *Matka Boska Rokitniańska*, Polska, 1. połowa XIX wieku, drzeworyt, papier, wym. 11,2 cm x 7,2 cm (papier), nr inw. MNK III-ryc.-43698.

koronę[128]; miedzioryt[129] z niemal identycznym przedstawieniem Marii Rokitniańskiej, lecz lekko zwróconej w prawo – ojciec Nowakowski nie zidentyfikował rytownika, ale wskazał, że jest to odwzorowanie ryciny Bartłomieja Strachowskiego[130];

28. Rożniatów – miedzioryt[131] ukazujący wizerunek Matki Boskiej Bolesnej[132] trzymającej nagiego Jezusa;
29. Rudki – miedzioryt[133] z przedstawieniem Matki Boskiej z Dzieciątkiem w typie Hodegetrii z podpisem u dołu: „MIRACULOSA IMAGO | B: V: MARIAE | RUDECENSIS."[134];
30. Sejny – dwie wersje figury Matki Boskiej Sejnieńskiej: drzeworyt[135] ze statuą Marii siedzącej na krześle, tak zwaną Matką Boską Szafkową; drzeworyt[136] ukazujący statuę po otwarciu, który przedstawia Matkę Boską z rozłożonymi rękami, jakby trzymającą na kolanach Trójcę Świętą, po obu stronach klęczą zakonnicy oraz inne osoby[137];
31. Sokal – trzy wersje przedstawienia Marii: miedzioryt[138] wątpliwego autorstwa Samuela Donneta[139] wskazanego przez ojca Nowakowskiego – nr inw. MNK III-ryc.-28267; miedzioryt[140] z charakterystycznym napisem: „S. MARIA | CONSOL | SOKAL CORONATA | A. D. 1724" (w oznaczeniu roku koronacji cyfra dwa przewrócona)[141]; miedzioryt[142] w typie Hodegetrii, jak Matka Boska Częstochowska, ujętej w formie feretronu, z Okiem Opatrzności w zwieńczeniu, spod którego rozpościera się baldachim podtrzymywany przez anioły, a pod wizerunkiem widok na kościół i klasztor oraz podpis będący poświadczeniem odbycia pielgrzymki do cudownego obrazu Matki Boskiej Sokalskiej[143];
32. Szydłów – dwie wersje: staloryt[144] opatrzony podpisem: „N. P. Szydłowska na Żmudzi", oraz monogramem „A. O."[145]; drzeworyt[146] ukazujący Matkę Boską z Dzieciątkiem Jezus w koronach z winietką, na odwrocie znajduje się tekst modlitwy[147];
33. Tartaków (w kościele farnym pw. św. Michała Archanioła, obecnie w kościele pw. Najświętszej

[128] Por. W. Nowakowski [Wacław z Sulgostowa], *O cudownych obrazach w Polsce...*, s. 563, poz. 669.

[129] Johann Georg Balzer (ante 1736–1799), *Obraz cudownego wizerunku Błogosławionej Dziewicy z Rokitna*, Praga, 2. połowa XVIII wieku, miedzioryt punktowany, papier, wym. 13,3 cm x 8,1 cm, sygn. (p. d.) „Jean Baltzer fait", nr inw. MNK III-ryc.-12033.

[130] Por. W. Nowakowski [Wacław z Sulgostowa], *O cudownych obrazach w Polsce...*, s. 563–564, poz. 670.

[131] Autor nieznany, *Matka Boska Bolesna w Rożniatowie*, Lwów, 1760–1800, miedzioryt, papier, wym. 13,6 cm x 8,4 cm (papier), nr inw. MNK III-ryc.-43701.

[132] Por. W. Nowakowski [Wacław z Sulgostowa], *O cudownych obrazach w Polsce...*, s. 567, poz. 677.

[133] Józef Łęski (1760–1825), *Matka Boska Rudecka*, Polska, 1790–1817, miedzioryt, papier żeberkowy, wym. 12,0 cm x 7,8 cm (papier), sygn. (p. d.) „Łęski", nr inw. MNK III-ryc.-10078.

[134] W. Nowakowski [Wacław z Sulgostowa], *O cudownych obrazach w Polsce...*, s. 574, poz. 683.

[135] Józef Holewiński (1848–1917), *Statua Matki Boskiej w Wielkim ołtarzu kościoła katedralnego w Sejnach*, Warszawa, 1868, drzeworyt, papier, wym. 12,4 cm x 8,6 cm (papier), sygn. (l. d.) „J. CHOL.", (śr. d.) „WDRZE: KŁOS:", (p. d.) „W. G.", nr inw. MNK III-ryc.-43715. W kolekcji „Święci" znajduje się identyczna rycina o nr inw. MNK III-ryc.-12817, różniąca się jedynie wymiarami: 11,9 cm x 7,9 cm (papier).

[136] Józef Holewiński (1848–1917), *Wnętrze statui Matki Boskiej w wielkim ołtarzu kościoła katedralnego w Sejnach*, Warszawa, 1868, drzeworyt, papier, wym. 11,7 cm x 7,2 cm (papier), sygn. (l. d.) „J. CHOLEWIŃSKI", (śr. d.) „WDRZE: KŁOS:", (p. d.) „W. G.", nr inw. MNK III-ryc.-12818. W kolekcji „Święci" znajduje się identyczna rycina o nr inw. MNK III-ryc.-43716, różniąca się jedynie wymiarami: 12,5 cm x 8,5 cm (papier).

[137] W. Nowakowski [Wacław z Sulgostowa], *O cudownych obrazach w Polsce...*, s. 592, poz. 699.

[138] Autor nieznany, *Obraz cudowny N. P. Maryi Sokalskiej*, Polska, XIX wiek, miedzioryt, papier, wym. 16,0 cm x 10,0 cm (papier), nr inw. MNK III-ryc.-28267.

[139] W. Nowakowski [Wacław z Sulgostowa], *O cudownych obrazach w Polsce...*, s. 622, poz. 719.

[140] Jerzy Wyszłowski, *Matka Boska Sokalska*, Lwów, 1760–1800, miedzioryt punktowany, papier żeberkowy, wym. 12,6 cm x 8,1 cm (odcisk), 13,4 cm x 9,0 cm (papier), sygn. (p. d.) „Giorgi Wiszlowski Sclps Leop", nr inw. MNK III-ryc.-10859.

[141] W. Nowakowski [Wacław z Sulgostowa], *O cudownych obrazach w Polsce...*, s. 623, poz. 723.

[142] Autor nieznany, *Matka Boska Sokalska – sanktuarium oo. Bernardynów w Sokalu*, Polska, 1760–1800, miedzioryt, papier, wym. 17,5 cm x 12,5 cm (papier), nr inw. MNK III-ryc.-43726.

[143] W. Nowakowski [Wacław z Sulgostowa], *O cudownych obrazach w Polsce...*, s. 623, poz. 724.

[144] Andrzej Oleszczyński, *Matka Boska Szydłowska na Żmudzi*, Polska, 1. połowa XIX wieku, staloryt, papier, wym. 9,8 cm x 6,3 cm (papier), sygn. (p. d.) „A. O.", nr inw. MNK III-ryc.-42028.

[145] W. Nowakowski [Wacław z Sulgostowa], *O cudownych obrazach w Polsce...*, s. 656, poz. 752.

[146] Autor nieznany, *Matka Boska Szydłowska – kościół w Szydłowie (na Żmudzi)*, Polska, 2. połowa XIX wieku, wym. 16,7 cm x 10,2 cm (papier), nr inw. MNK III-ryc.-43739.

[147] W. Nowakowski [Wacław z Sulgostowa], *O cudownych obrazach w Polsce...*, s. 656, poz. 756.

Ryc. 15. Autor nieznany, *Matka Boska Tartakowska w kościele św. Michała w Tartakowie*, Polska, 1760–1800, miedzioryt, papier, wym. 14,2 cm x 8,8 cm (papier), nr inw. MNK III-ryc.-43746, zbiory Muzeum Narodowego w Krakowie

Maryi Panny Królowej Polski w Łukawcu[148]) – miedzioryt[149] przedstawiający wizerunek Matki Boskiej bez korony w całej postaci, ze złożonymi rękami, stojącej na półksiężycu i depczącej smoka, a ponad Marią Boga Ojca z rozłożonymi rękami[150] (ryc. 15);

34. Trembowla (obraz przeniesiony później do unickiej katedry we Lwowie) – dwie wersje wizerunku Marii z Dzieciątkiem: miedzioryt[151] ukazujący Matkę Boską w typie Hodegetrii z podpisem u dołu: „Portret Panny Maryi Trembowelskiey", pod nim podpis cyrylicą[152] (ryc. 16); w innym miedziorycie[153] różnica w podpisie: „W Trembowlu łzami | We Lwowie cudami | Źródło Łask płynie | Marya słynie"[154];
35. Tuchów – dwie wersje przedstawienia Matki Boskiej Tuchowskiej: miedzioryt[155], na którym na obłoku unosi się wizerunek Matki Boskiej z Dzieciątkiem, po bokach zaś w pozie adoracji stoją św. Benedykt z Nursji oraz arcybiskup krakowski Aron, poniżej obłoku widok miasta Tuchowa[156]; miedzioryt[157] o zróżnicowanej kompozycji przedstawiający w centrum Marię z Dzieciątkiem umiejscowionych w kielichu z kwiatów z podpisem na liściach wyrastających z łodygi: „TVCHOVIA", w dolnej zaś części panoramę miasta[158] (ryc. 17);
36. Tursk – miedzioryt[159] kompozycyjnie podzielony na cztery kwatery: po lewej wizerunek Matki Boskiej z Dzieciątkiem, w centrum, u góry św.

[148] Obraz przeniesiony z Tartakowa w 1944 roku przez siostry służebniczki uciekające przed działaniami nacjonalistycznych band ukraińskich w głąb Rzeczypospolitej. Początkowo w kościele zakonnym domu generalnego w Dębicy, a później umieszczony w kościele parafialnym w Łukawcu. Koronowany 3 czerwca 1991 roku przez św. Jana Pawła II w Lubaczowie. Grażyna od Wszechpośredniczenia M. B., Gizela od Niepokalanego Serca Maryi, R. Szymczak, dz. cyt., s. 509–511.

[149] Autor nieznany, *Matka Boska Tartakowska w kościele św. Michała w Tartakowie*, Polska, 1760–1800, miedzioryt, papier, wym. 14,2 cm x 8,8 cm (papier), nr inw. MNK III-ryc.-43746.

[150] W. Nowakowski [Wacław z Sulgostowa], *O cudownych obrazach w Polsce...*, s. 660, poz. 762.

[151] Andrzej Hołota (fl. 1733–1737), *Matka Boska Trembowelska*, Trembowla, 1733–1737, miedzioryt, papier, wym. 16,2 cm x 12,6 cm (odcisk), 21,6 cm x 16,8 cm (papier), sygn. (p. d.) „A. H. Sc.", nr inw. MNK III-ryc.-43752.

[152] W. Nowakowski [Wacław z Sulgostowa], *O cudownych obrazach w Polsce...*, s. 669, poz. 772.

[153] Andrzej Hołota (fl. 1733–1737), *Matka Boska Trembowelska*, Trembowla, 1733–1737, miedzioryt, papier, wym. 16,4 cm x 12,8 cm (odcisk), 19,9 cm x 14,9 cm (papier), sygn. (p. d.) „A. H. Sc.", nr inw. MNK III-ryc.-43753.

[154] W. Nowakowski [Wacław z Sulgostowa], *O cudownych obrazach w Polsce...*, s. 669, poz. 773.

[155] Autor nieznany, *Matka Boska Tuchowska*, z: *Fons Signatus, Irrigua Miraculoru[m] scaturigine Exvndans, Sive Gratiarum & Miraculorum quæ ad Thaumaturgam Iconem Virginis Benedictæ Mariae Tuchoviensis [...] existentem [...] Synopsis / Studio & impensis P. Bonifacii Rostocki [...] iterum in publicam lucem Exposita [...] Anno [...] 1695*, Kraków, 1695, miedzioryt, papier, wym. 10,2 cm x 6,0 cm (odcisk), 13,8 cm x 8,3 cm (papier), nr inw. MNK III-ryc.-43756.

[156] Por. W. Nowakowski [Wacław z Sulgostowa], *O cudownych obrazach w Polsce...*, s. 680, poz. 784.

[157] Autor nieznany, *Matka Boska Tuchowska*, z: *Qvaestio philosophica decerpta ex vniuersa Aristotelis logica iuxta mentem d. Thomae Doctoris Angelici decisa et Gwalbertvm Czechowicz*, Kraków, 1666, miedzioryt, papier, wym. 14,5 cm x 10,1 cm (papier), nr inw. MNK III-ryc.-43755.

[158] Por. W. Nowakowski [Wacław z Sulgostowa], *O cudownych obrazach w Polsce...*, s. 680–681, poz. 788.

[159] Sebastian Langer (1772–1841), *Matka Boska Turska*, Wiedeń, koniec XVIII wieku, miedzioryt, papier, wym. 8,2 cm x 13,2 cm (papier), nr inw. MNK III-ryc.-43763.

Ryc. 16. Andrzej Hołota (fl. 1733–1737), *Matka Boska Trembowelska*, Trembowla, 1733–1737, miedzioryt, papier, nr inw. MNK III-ryc.-43752, zbiory Muzeum Narodowego w Krakowie

Ryc. 17. Autor nieznany, *Matka Boska Tuchowska*, z: *Qvaestio philosophica decerpta ex vniuersa Aristotelis logica iuxta mentem d. Thomae Doctoris Angelici decisa et Gwalbertvm Czechowicz*, Kraków, 1666, miedzioryt, papier, wym. 14,5 cm x 10,1 cm (papier), nr inw. MNK III-ryc.-43755, zbiory Muzeum Narodowego w Krakowie

Barbara, u dołu św. Katarzyna Aleksandryjska, a po prawej św. Michał Archanioł[160];

37. Tynna (na Podolu) – chromolitografia[161] przedstawiająca Matkę Boską z Dzieciątkiem w ¾ postaci w typie Matki Boskiej Śnieżnej[162];
38. Warszawa (w kościele Augustianów) – miedzioryt[163] z wizerunkiem Matki Boskiej Bolesnej z mieczem tkwiącym w klatce piersiowej, po bokach Marii, u Jej stóp, uskrzydlone głowy[164];
39. Warszawa (w kościele oo. Karmelitów Trzewiczkowych na Lesznie) – akwaforta[165] przedstawiająca cudowny wizerunek Marii z Dzieciątkiem, który według ojca Wacława Nowakowskiego wygląda jak ten z miejscowości Białynicze, w dole zaś widok na kościół i klasztor otoczony obłokami[166];
40. Wietrzychowice – chromolitografia[167] z przedstawieniem Matki Boskiej z Dzieciątkiem w typie Hodegetrii, „jak częstochowski”[168], kompozycyjnie usytuowany w przestrzeni nastawy ołtarzowej w kościele;
41. Wilno (w kościele ss. Bernardynek) – dwie wersje przedstawienia Marii: miedzioryt[169] ukazujący

[160] Por. W. Nowakowski [Wacław z Sulgostowa], *O cudownych obrazach w Polsce...*, s. 684, poz. 791.

[161] Maksymilian Fajans (1827–1890), *Matka Boska z Dzieciątkiem z Tynny na Podolu*, Warszawa, 2. połowa XIX wieku, chromolitografia, papier, wym. 12,6 cm x 8,6 cm (papier), nr inw. MNK III-ryc.-43765.

[162] Maksymilian Fajans (1827–1890), *Matka Boska z Dzieciątkiem z Tynny na Podolu*, Warszawa, 2. połowa XIX wieku, chromolitografia, papier, wym. 12,6 cm x 8,6 cm (papier), nr inw. MNK III-ryc.-43765.

[163] Autor nieznany, *Matka Boska Bolesna w kościele oo. Augustianów w Warszawie*, Polska, koniec XVIII/początek XIX wieku, wym. 13,3 cm x 8,5 cm (odcisk), 18,3 cm x 11,9 cm (papier), nr inw. MNK III-ryc.-43769.

[164] W. Nowakowski [Wacław z Sulgostowa], *O cudownych obrazach w Polsce...*, s. 695, poz. 803.

[165] Autor nieznany, *Matka Boska z Dzieciątkiem – kościół i klasztor oo. Karmelitów Trzewiczkowych w Warszawie (na Lesznie)*, Polska, 1760–1800, wym. 21,8 cm x 14,3 cm (papier), nr inw. MNK III-ryc.-43768.

[166] W. Nowakowski [Wacław z Sulgostowa], *O cudownych obrazach w Polsce...*, s. 704, poz. 807.

[167] A. Lippert (fl. 1870–1894), M. Salb (fl. 1862–1899), *Matka Boska z Dzieciątkiem w ołtarzu w kościele w Wietrzychowicach*, Kraków, 4. ćwierć XIX wieku, wym. 15,0 cm x 9,2 cm, sygn. (l. d.) „Litogr. M. Salba w Krakowie”, (p. d.) „A. Lippert lit.”, nr inw. MNK III-ryc.-43787.

[168] W. Nowakowski [Wacław z Sulgostowa], *O cudownych obrazach w Polsce...*, s. 719, poz. 822.

[169] Carl Franz Heissig, *Matka Boska z Dzieciątkiem w kościele św. Michała (ss. Bernardynek) w Warszawie*, Augsburg, 3. ćwierć XVIII wieku, wym. 12,0 cm x 7,5 cm (papier), sygn. (p. d.) „Heissig C. Sc. A. V.”, (śr. d.) „Mattthias Kleck exc. Aug. Vind.”, nr inw. MNK III-ryc.-9962.

Ryc. 18. Teodor Strzelbicki, *Matka Boska Żyrowicka*, Poczajów, 1800–1820, miedzioryt, papier żeberkowy, nr inw. MNK III-ryc.-10553, zbiory Muzeum Narodowego w Krakowie

Matkę Boską z Dzieciątkiem w pełnej postaci stojącą na półksiężycu, nad Jej głową uskrzydleni aniołowie podtrzymują koronę[170], a u Jej stóp po bokach klęczą św. Franciszek z Asyżu i św. Antoni Padewski; miedzioryt[171] podobny do ryciny Heissiga[172];

42. Wilno (w kościele księży Bonifratrów) – miedzioryt[173] przedstawiający opromieniony obraz Matki Boskiej z Dzieciątkiem w typie Matki Boskiej Śnieżnej, nad którym unosi się Duch Święty w postaci gołębicy, po bokach cudowny wizerunek Marii adorują anioł (po lewej) i zakonnik (po prawej), u dołu widok na kościół i klasztor[174];
43. Wilno (Ostra Brama) – trzy wersje przedstawienia: miedzioryt[175] z wizerunkiem Matki Boskiej Ostrobramskiej w obramieniu na kształt bramy z napisem w zwieńczeniu: „PORTA CAELI"[176]; miedzioryt[177] ukazujący Marię w centrum, jakby w budowli wyobrażającej kościół oo. Karmelitów Bosych w Wilnie, po bokach zaś ujęte w owal cztery cudowne działania za przyczyną Matki Boskiej[178]; staloryt[179] z przedstawieniem Matki Boskiej Ostrobramskiej w koronkowej oprawie[180];
44. Żegocin – miedzioryt[181] ukazujący wizerunek Matki Boskiej z Dzieciątkiem w typie Matki Boskiej Śnieżnej, a wokoło ujęte w owalne formy cuda dokonane za Jej wstawiennictwem[182];

[170] W. Nowakowski [Wacław z Sulgostowa], *O cudownych obrazach w Polsce...*, s. 729, poz. 829.

[171] Józef Perli (17..–ante 1818), Carl Franz Heissig, *Matka Boska z Dzieciątkiem w kościele św. Michała (ss. Bernardynek) w Warszawie*, Wilno, 1825, miedzioryt, papier żeberkowy, wym. 15,3 cm x 8,8 cm (papier), sygn. (p. d.) „correctit 1825a" (śr. d.) „Sculp Joseph Perl excudit (?) Vilnie", nr inw. MNK III-ryc.-10115.

[172] W. Nowakowski [Wacław z Sulgostowa], *O cudownych obrazach w Polsce...*, s. 729, poz. 831.

[173] Monogramista J. F., *Obraz Cudowny Nayświętszey Maryi Panny w Kościele W:W: O:O: Bonifratów pod tytułem Sgo Krzyża w Wilnie*, Wilno, koniec XVIII wieku, wym. 30,0 cm x 20,9 cm (odcisk), 39,0 cm x 30,5 cm (papier), sygn. „Risował J. F. grawirował...", nr inw. MNK III-ryc.-39917. W kolekcji „Święci" znajduje się identyczna rycina o nr inw. MNK II-ryc.-39918.

[174] W. Nowakowski [Wacław z Sulgostowa], *O cudownych obrazach w Polsce...*, s. 732, poz. 838.

[175] Josef Erasmus Belling (zm. 1780), *Matka Boska Ostrobramska*, Augsburg, około połowy XVIII wieku, miedzioryt, papier, wym. 13,8 cm x 8,0 cm (odcisk), 17,5 cm x 11,5 cm (papier), sygn. (p. d.) „J. E. Belling Cath. sc. A. V.", nr inw. MNK III-ryc.-43798.

[176] W. Nowakowski [Wacław z Sulgostowa], *O cudownych obrazach w Polsce...*, s. 746, poz. 847.

[177] Monogramista F. T., *Matka Boska Ostrobramska*, Polska, 1760–1800, miedzioryt, papier żeberkowy, wym. 15,0 cm x 8,2 cm (odcisk), 17,7 cm x 10,9 cm (papier), sygn. (p. d.) monogram „F. T.", nr inw. MNK III-ryc.-43793. W kolekcji „Święci" znajduje się identyczna rycina, barwiona, nr inw. MNK III-ryc.-43816.

[178] W. Nowakowski [Wacław z Sulgostowa], *O cudownych obrazach w Polsce...*, s. 747, poz. 849.

[179] Carl Mayer (1798–1868), *Matka Boska Ostrobramska*, Norymberga, 1840–1860, wym. 11,7 cm x 7,8 cm (papier), sygn. „Stahlstich v. Carl Mayer's K.-A. in Nürnberg.", nr inw. MNK III-ryc.-43794. Dla porównania w kolekcji „Święci" tegoż rytownika znajdują się staloryty z identycznym wizerunkiem Matki Boskiej Ostrobramskiej (nr inw. MNK III-ryc.-43794 oraz MNK III-ryc.-43815), jednak nie ujęte w koronkowe obramienie, lecz odbite na zwykłym podłożu papierowym.

[180] W. Nowakowski [Wacław z Sulgostowa], *O cudownych obrazach w Polsce...*, s. 751, poz. 871.

[181] Maciej Hekner, *Matka Boska z Dzieciątkiem w Żegocinie*, Polska, 4. ćwierć XVIII wieku, miedzioryt, papier, wym. 15,9 cm x 10,5 cm (papier), sygn. (l. d.) „Maci. Hekner sc.", nr inw. MNK III-ryc-10197.

[182] W. Nowakowski [Wacław z Sulgostowa], *O cudownych obrazach w Polsce...*, s. 785, poz. 898.

45. Żuromin – akwaforta[183] z przedstawieniem Najświętszej Marii Panny w Żurominie, która z obłoków pochyla się do św. Antoniego Padewskiego trzymającego Dzieciątko Jezus, nad nimi unosi się Duch Święty w postaci gołębicy[184];
46. Żyrowice – miedzioryt[185] przedstawiający wizerunek Matki Boskiej z Dzieciątkiem w typie Eleusy opromieniony dookoła i otoczony ruskimi napisami[186], Maria trzyma małego Jezusa na prawym ramieniu, który głową tuli się do policzka swojej Matki (ryc. 18).

W kolekcji „Święci" Gabinetu Grafiki i Rysunku Muzeum Narodowego w Krakowie znajduje się zatem 76 rycin z cudownymi wizerunkami Matki Boskiej objętych kultem w 46 lokalizacjach na terenie Rzeczypospolitej, do których odniósł się w swojej publikacji ojciec Wacław Nowakowski. Wprawdzie nie wymienił wskazanych wyżej pamiątek kultu maryjnego jako znajdujących się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, niemniej jednak po dokonaniu analizy zgromadzonego przez niego zbioru graficznego należy je przedstawić, gdyż stanowią bezpośrednie odniesienie do grafik, które najwyraźniej znajdowały się w obiegu kolekcjonerskim.

Podsumowanie

Publikację ojca Wacława Nowakowskiego *O cudownych obrazach w Polsce Przenajświętszej Matki Bożej. Wiadomości historyczne, bibliograficzne i ikonograficzne* poprzedziła żmudna i dogłębna kwerenda naukowa, jak również porządkowanie pokaźnego własnego zbioru graficznego. Praca ta i przybycie do Krakowa Wacława z Sulgostowa czasowo zbiegają się z powstaniem Muzeum Narodowego w Krakowie, które zostało powołane do życia w 1879 roku uchwałą Rady Miasta Krakowa, jako najstarsza tego rodzaju placówka w Polsce[187], jak podkreślono – „na pożytek całego narodu"[188]. Wprawdzie uroczyste otwarcie pierwszej wystawy nowo powstałego muzeum, którego siedzibą były Sukiennice, odbyło się w 1883 roku[189], jednak dzieła napływały od artystów i kolekcjonerów do muzeum już po jego otwarciu[190]. Pierwsze grafiki zostały ofiarowane krakowskiej placówce w 1883 roku, pochodziły głównie z darów i zapisów darczyńców z różnych warstw społecznych[191].

Jak wspomniano, czas przygotowywania przez ojca Wacława Nowakowskiego dzieła o wizerunkach maryjnych był jednocześnie okresem organizowania Muzeum Narodowego w Krakowie i pozyskiwania do niego zbiorów. Można zatem domniemywać, że ojciec Wacław wymienił w nim dane ryciny, gdyż dotarł do nich jako do własności Muzeum Narodowego w Krakowie.

Należy wskazać, że znamienne zbiory graficzne przekazano do Muzeum Narodowego w Krakowie już po tym, jak publikacja ojca Wacława Nowakowskiego została wydana. W 1903 roku na rzecz Muzeum Narodowego przekazano zbiory Emeryka Hutten-Czapskiego, które wraz z Pałacem wzniesionym w 1896 roku ofiarował w imieniu rodziny Jerzy Czapski. Kolekcja Emeryka Hutten-Czapskiego obejmowała pokaźny zbiór rycin, które od tego momentu stanowiły trzon zbiorów graficznych Muzeum Narodowego w Krakowie. Z czasem zbiory graficzne Muzeum Narodowego w Krakowie zostały wzbogacone o obiekty stanowiące kolekcje między innymi: Władysława Bartynowskiego, doktora Wacława Lasockiego, Feliksa Jasieńskiego[192] czy rozwiązanego w 1950 roku Muzeum Techniczno-Przemysłowego im. dr. Adriana Baranieckiego w Krakowie[193].

[183] AN, *Obraz Najświętszej Panny w Żurominie*, Polska, koniec XVIII wieku, akwaforta, papier, wym. 15,0 cm x 9,0 cm (odcisk), 15,9 cm x 9,1 cm (papier), nr inw. MNK III-ryc.-43826.

[184] W. Nowakowski [Wacław z Sulgostowa], *O cudownych obrazach w Polsce...*, s. 787, poz. 901.

[185] Teodor Strzelbicki, *Matka Boska Żyrowicka*, Poczajów, 1800–1820, miedzioryt, papier żeberkowy, wym. 13,0 cm x 7,8 cm (papier), sygn. (p. d.) „T. Strzelbicki Scul: Poczaiov.", nr inw. MNK III-ryc.-10552. W kolekcji „Święci" znajduje się identyczna rycina tegoż rytownika, różniąca się jedynie rozmiarem papieru (wym. 10,6 cm x 6,9 cm), na którym została odciśnięta – nr inw. MNK III-ryc.-10553.

[186] W. Nowakowski [Wacław z Sulgostowa], *O cudownych obrazach w Polsce...*, s. 792, poz. 907.

[187] M. Laskowska, *Muzeum Narodowe w Krakowie. Przewodnik po Oddziałach*, Kraków 2011, s. 8.

[188] D. Błońska, A. Betlej, *Muzeum Narodowe w Krakowie 1879–2019*, Kraków 2019, s. 15.

[189] M. Laskowska, dz. cyt., s. 8.

[190] Z. Gołubiew, *Wstęp*, [w:] *Muzeum Narodowe w Krakowie. Galerie, zbiory, informator*, Kraków 2008, s. 9.

[191] H. Blum, *Muzeum Narodowe w Krakowie Dział Rycin, Rysunków i Akwarel*, [w:] *Polskie zbiory graficzne*, t. 4: *Polskie kolekcjonerstwo grafiki i rysunku*, red. nauk. M. Mrozińska, S. Sawicka, wstęp S. Sawicka, aut. opracowań monogr. Z. Albertowicz, Warszawa 1980, s. 59–60.

[192] Por. A. Kluczewska-Wójcik, *Feliks „Manggha" Jasieński i jego kolekcja w Muzeum Narodowym w Krakowie*, Kraków 2014; B. Gumińska, *Niech żyje sztuka! Kolekcja Feliksa Jasieńskiego*, Kraków 2015.

[193] Por. P. Hapanowicz, *Działalność Muzeum Techniczno-Przemysłowego i jego likwidacja w latach 1949–1950*, „Zarządzanie w Kulturze" 2007, t. 8, s. 43–62.

Analiza zbioru graficznego stanowiącego całościowe ujęcie kultu maryjnego na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej skłania do stwierdzenia, że ojciec Wacław Nowakowski z jednej strony dokonał bardzo szczegółowej kwerendy pamiątek z sanktuariów maryjnych, które znajdowały się wówczas w obiegu dewocyjnym i kolekcjonerskim, z drugiej zaś – przybliżył kondycję religijną narodu polskiego uciekającego się do Matki Boskiej pod Jej opiekę, pomoc i obronę. Zaznajomił też czytelnika z grafikami, które służyły kultowi maryjnemu, a jednocześnie zaprezentował bogate dziedzictwo charakteryzujące się niejednokrotnie wysokim kunsztem graficznym i walorami estetycznymi.

Unaocznienie w tym przedłożeniu kilkunastu rycin, o których ojciec Wacław Nowakowski wspominał w swoim dziele, stanowi niewielkie uzupełnienie jego żmudnej i wyczerpującej pracy. Zbiory graficzne, o których napisał w swojej publikacji, w wielu przypadkach kryją ślady kultu maryjnego, które poprzez wypadki toczącej się historii mogą być odtworzone tylko dzięki tego rodzaju publikacjom.

BIBLIOGRAFIA

Ajewski Konrad, *Świdziński Konstanty (1793–1855)*, Polski Słownik Biograficzny, t. 51, Warszawa–Kraków 2016–2017, s. 284–287.

Baran Grzegorz, *Świętość w Biblii*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. 19: *Szczepkowski – Użhorodzka Unia*, red. Edward Gigilewicz, Lublin 2013, kol. 40–403.

Biskup Józef, *O. Wacław Nowakowski (1829–1903)*, [w:] *Trzysta lat kapucynów w Krakowie. Księga pamiątkowa*, red. J. Marecki, Kraków 1997, s. 159–174.

Blum Halina, *Muzeum Narodowe w Krakowie Dział Rycin, Rysunków i Akwarel*, [w:] *Polskie zbiory graficzne*, t. 4: *Polskie kolekcjonerstwo grafiki i rysunku*, red. nauk. Maria Mrozińska, Stanisława Sawicka, wstęp Stanisława Sawicka, aut. oprac. monogr. Zofia Albertowicz, Warszawa 1980, s. 59–66.

Błońska Diana, Betlej Andrzej, *Muzeum Narodowe w Krakowie 1879–2019*, Kraków 2019.

Dachtera Teresa, *Konstanty Świdziński i jego zbiory: przyczynek do historii Biblioteki Ordynacji Krasińskich*, „Biblioteka" 1997, t. 10, nr 1, s. 17–24.

Florian z Haczowa, *O Maryjo! Moja Matko Najświętsza! Dla Ciebie wszystko!*, [w:] Wacław z Sulgostowa, *O cudownych obrazach w Polsce Przenajświętszej Matki Bożej. Wiadomości historyczne, bibliograficzne i ikonograficzne*, Kraków 1902, s. II.

Gołubiew Zofia, *Wstęp*, [w:] *Muzeum Narodowe w Krakowie. Galerie, zbiory, informator*, red. Agnieszka Fryz-Więcek, Kraków 2008, s. 9–13.

Grażyna od Wszechpośredniczenia M. B., Gizela od Niepokalanego Serca Maryi, Szymczak Romana, *Z dawna Polski Tyś Królową. Przewodnik po sanktuariach maryjnych. Koronowane wizerunki Matki Bożej 1717–1999*, Szymanów 1999.

Gumińska Bronisława, *Niech żyje sztuka! Kolekcja Feliksa Jasieńskiego*, Kraków 2015.

Hapanowicz Piotr, *Działalność Muzeum Techniczno-Przemysłowego i jego likwidacja w latach 1949–1950*, „Zarządzanie w Kulturze" 2007, t. 8, s. 43–62.

Iwanowski Eustachy (1813–1903), Polski Słownik Biograficzny, t. 10, Wrocław–Warszawa–Kraków 1962, s. 178–179.

Kluczewska-Wójcik Agnieszka, *Feliks „Manggha" Jasieński i jego kolekcja w Muzeum Narodowym w Krakowie*, Kraków 2014.

Laskowska Magdalena, *Muzeum Narodowe w Krakowie. Przewodnik po Oddziałach*, Kraków 2011.

Łomnicka-Żakowska Ewa, *Grafika polska XVIII wieku. Rytownicy polscy i w Polsce działający*, Warszawa 2008.

Muzeum Narodowe w Krakowie. Galerie, zbiory, informator, red. Agnieszka Fryz-Więcek, Kraków 2008.

Niklas Tomasz, *Sprawozdanie z kwerendy w zbiorach graficznych o. Wacława Nowakowskiego w Archiwum Krakowskiej Prowincji Kapucynów w Krakowie w dniach 10–15 II i 21–23 IV 2013 r.*, „Hereditas Monasteriorum" 2013, t. 2, s. 546–547.

Nowakowski Wacław [Edward z Sulgostowa], *Kościoły i klasztory zakonów Reguły ś. Ojca Franciszka w Polsce lub z Polską mających związek*, Kraków 1885.

Nowakowski Wacław [Wacław kapucyn], *Częstochowa w obrazach historycznych*, Kraków 1898.

Nowakowski Wacław [Wacław kapucyn], *Kraków w roku 1794*, Kraków 1894.

Nowakowski Waclaw [Wacław kapucyn], *O cudownym obrazie Matki Bożej w kościele oo. Karmelitów w Białynicze wiadomość historyczna*, Kraków 1898.

Nowakowski Wacław [Wacław kapucyn], *O cudownym obrazie Najśw. Maryi P. Berdyczowskiej wiadomość historyczna*, Kraków 1897.

Nowakowski Wacław [Wacław kapucyn], *O cudownym obrazie Najśw. Maryi P. Ostrobramskiej w Wilnie. Wiadomość historyczna*, Kraków 1885.

Nowakowski Wacław [Wacław kapucyn], *O cudownym obrazie Najśw. Maryi P. Ostrobramskiej w Wilnie. Wiadomość historyczna*, Kraków 1897.

Nowakowski Wacław [Wacław kapucyn], *Statua Najśw. Maryi Panny przy Kościele oo. Kapucynów w Krakowie (ustęp z czasów Konfederacyi Barskiej w Krakowie)*, Kraków 1894.

Nowakowski Wacław [Wacław kapucyn], *Warszawa w 1794 r.*, Kraków 1909.

Nowakowski Wacław [Wacław kapucyn], *Wiadomość historyczna o cudownym obrazie Najśw. Maryi Panny Łaskawej w kościele katedralnym we Lwowie*, Kraków 1896.

Nowakowski Wacław [Wacław z Sulgostowa], *Cudowne obrazy Przebłogosławionej Matki Bożej w Wilnie*, Kraków 1902.

Nowakowski Wacław [Wacław z Sulgostowa], *O cudownych obrazach w Polsce Przenajświętszej Matki Bożej. Wiadomości historyczne, bibliograficzne i ikonograficzne*, Kraków 1902.

Nowakowski Wacław [Wacław z Sulgostowa], *O cudownym obrazie Matki Bożej w Karmelu krakowskim na Piasku. Wiadomość historyczna*, Kraków 1898.

Nowakowski Wacław [Wacław z Sulgostowa], *Wiadomość historyczna o cudownym obrazie Matki Bożej w Rokitnie w Wielkopolsce*, Kraków 1900.

Pach Jan, Robak Włodzimierz, Tomziński Jerzy, *Jasna Góra Sanktuarium Matki Bożej*, Jasna Góra–Częstochowa 2001.

Rastawiecki Edward, *Słownik rytowników polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych bądź czasowo w niej pracujących*, Poznań 1886.

Ryszewska Katarzyna, *Zbiory „archeologiczne" Konstantego Świdzińskiego*, „Studia Europaea Gnesnensia" 2012, t. 6, s. 261–280.

Strzechmiński Błażej, *Wacław Nowakowski. Polski kapucyn XIX wieku*, Kraków 2021.

Talbierska Jolanta, *Grafika polska XVII wieku w Polsce. Funkcje, ośrodki, artyści, dzieła*, Warszawa 2011.

Tchórzewska-Kabata Halina, *Biblioteka Ordynacji Krasińskich 1844–1944*, „Biuletyn Informacyjny Biblioteki Narodowej" 2002, t. 163 (4), s. 3–7.

Tchórzewska-Kabata Halina, *Chwała i klęska „Okólnika"*, „Biuletyn Informacyjny Biblioteki Narodowej" 2002, t. 163 (4), s. 8–15.

Trzysta lat kapucynów w Krakowie. Księga pamiątkowa, red. Józef Marecki, Kraków 1997.
Widacka Halina, *Grafika z kolekcji Krasińskich*, „Biuletyn Informacyjny Biblioteki Narodowej" 2002, t. 163 (4), s. 45–48.
Widacka Hanna, *Rakowiecki Teodor (2 poł. XVIII w.)*, Polski Słownik Biograficzny, t. 30, Wrocław 1987, s. 509–511.
Zajączkowska-Żyszkiewicz Anna, *Powszechne powołanie do świętości i jego realizacja w życiu wybranych świętych*, „Studia Paradyskie" 2017, t. 27, s. 171–184.
Zakrzewski Andrzej Jan, *W kręgu kultu maryjnego. Jasna Góra w kulturze staropolskiej*, Częstochowa 1995.
Ziejka Franciszek, *Mistrzowie słowa i czynu*, Kraków 2011.
Ziejka Franciszek, *O służbie Ojczyźnie i Pani z Jasnej Góry. O życiu i pracach o. Wacława, kapucyna*, „Alma Mater" 2007, t. 94, s. 29–34.

STRESZCZENIE

Wacław (Edward) Nowakowski (o. Wacław z Sulgostowa) w swoim dziele *O cudownych obrazach w Polsce Przenajświętszej Matki Bożej. Wiadomości historyczne, biograficzne i ikonograficzne* wydanym w 1902 roku zamieścił opis 1502 rycin z wizerunkami Matki Boskiej słynących cudami, które znajdowały się na ziemiach polskich. Badania nad obiektami z kolekcji „Święci" w zbiorze Gabinetu Grafiki i Rysunku Muzeum Narodowego w Krakowie wykazały, iż w dziele o. Wacława istnieją liczne nawiązania do rycin znajdujących się w tym zbiorze. Przybliżenie tych zbieżności stanowi jednocześnie przyczynek do badań nad kultem maryjnym w Rzeczypospolitej, czego odzwierciedleniem było wytwarzanie grafik o charakterze dewocyjnym.

Słowa klucze: kult maryjny, zbiory graficzne, Wacław (Edward) Nowakowski, Muzeum Narodowe w Krakowie, kolekcja „Święci"

SUMMARY

Wacław (Edward) Nowakowski (father Wacław from Sulgostów) in his work *On the Miraculous Paintings of the Holy Mother of God in Poland. Historical, Biographical and Iconographical Information* published in 1902 included a description of 1502 known for miracles drawings with images of the Holy Mother located in Poland. Research on the objects from the "Saints" collection of the Graphic and Drawing Cabinet of the National Museum in Kraków shows that father Wacław's publication contains numerous references to these works. Depiction of these similarities is, at the same time, starting point for the research on Marian devotions in the Commonwealth, which manifested in production of devotional drawings.

Key words: Marian cult, graphic collections, Wacław (Edward) Nowakowski, National Museum in Kraków, the "Saints" collection

Beata Pacana
Muzeum Narodowe w Krakowie

Kolekcja ceramiki chińskiej Juliana Nowaka (1865–1946). Uwagi na temat jej genezy, pochodzenia i translokacji zbiorów

Julian Nowak's (1865–1946) collection of Chinese ceramics. Notes on its genesis, origins and translocation of the artefacts

Od niemal 20 lat w muzeach Europy i Stanów Zjednoczonych prowadzi się intensywne badania proweniencji zabytków sztuki chińskiej. Zostały one zapoczątkowane w 2003 roku przez projekt, który objął zbiory Burrell Collection w Glasgow[1]. Wkrótce podobne przedsięwzięcie podjęto w Smithsonian's National Museum of Asian Art, bazując na kolekcji Freer and Sackler Galleries[2]. W roku 2020 ta sama instytucja skupiła się na działalności paryskiego marszanda Ching Tsaia Loo (znanego jako C. T. Loo)[3], a rok później pogłębiła tę tematykę, przedstawiając środowisko kolekcjonerek[4]. Z kolei berlińskie sympozjum z 2016 roku zainicjowało wiele publikacji poświęconych rynkowi dzieł sztuki azjatyckiej i dotyczących muzealiów z Niemiec i Szwajcarii[5].

Ta cenna inicjatywa badaczy i muzealników poszerzyła perspektywę oceny zabytków w kolekcjach prywatnych i publicznych nie tylko w kontekście proweniencji historycznej, ale także ich funkcjonowania na międzynarodowym rynku dzieł sztuki – powinno się zatem kontynuować ją również w odniesieniu do polskich zbiorów[6].

Niniejszy artykuł to przyczynek do podjęcia tej tematyki. Jego celem jest jednocześnie przybliżenie roli, jaką odegrał Julian Nowak w dziejach polskiego kolekcjonerstwa sztuki Dalekiego Wschodu. W historii zajął on ważne miejsce jako bakteriolog, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego, rektor tejże uczelni, premier rządu II Rzeczypospolitej i działacz społeczny[7]. Wielokrotnie omawiano jego działalność w roli mecenasa i kolekcjonera dzieł Stanisława Wyspiańskiego (1869–1907)[8], powszechnie znany nie jest natomiast fakt, że w ciągu 40 lat życia dogłębne studia i międzynarodowe kontakty pozwoliły mu na zgromadzenie wybitnego zbioru ceramiki chińskiej, w której dominującą rolę odegrały wczesne obiekty z epok Han (206 p.n.e.–220 n.e.), Tang (618–907), Song (960–1279) i Yuan (1279–1368)[9]. Pierwszy jej publiczny pokaz odbył się w 1934 roku w Sukiennicach

[1] CARP (Chinese Art – Research into Provenances) z 2003 roku realizowany przez History of Art and Humanities Advanced Technology and Information Institute, University of Glasgow.

[2] SPRI (Smithsonian Provenance Research Initiative) z 2008 roku kierowany przez Elizabeth Duley przy współudziale Patricii Teter, Laurie A. Stein, Doroty Chudzickiej.

[3] „C. T. Loo Revisited. New Sources & Perspectives on the Market for Asian Art in the 20th Century". Webinar zorganizowany 3 grudnia 2020 roku we współpracy z Museum für Asiatische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin i Museum Rietberg.

[4] „Untold Stories. Women and the Asian Art Trade", Harvard Art Museums, Cambridge, 30 września 2021 roku.

[5] „All the Beauty of the World. The Western Market for non-European Artefacts (18th–20th century)", Bauakademie, Berlin, 13–15 października 2016, https://fokum.org/conference-2016/ [dostęp: 10.05.2022]. Publikacje w „Journal for Art Market Studies" od 2017 roku.

[6] Temat kolekcjonerstwa i badań proweniencyjnych w Polsce poruszono w ostatnich latach na konferencjach naukowych i w towarzyszących im publikacjach, m.in.: *Miłośnictwo rzeczy. Studia z historii kolekcjonerstwa na ziemiach polskich w XIX wieku*, red. K. Kłudkiewicz, M. Mencfel, Warszawa 2014; *Kolekcjonerstwo polskie XX i XXI wieku. Szkice*, red. T. F. de Rosset, A. Kluczewska-Wójcik, A. Tołysz, Warszawa 2015.

[7] J. Lisiewicz, J. Sałkowski, A. Urbanowicz, *Nowak Julian Ignacy (1865–1946)*, Polski Słownik Biograficzny, t. XXIII, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1978, s. 265–267.

[8] L. Płoszewski, *Wyspiański w oczach współczesnych*, t. II, Kraków 1971, s. 159–166; K. Zbijewska, *Orzeł w kurniku. Z życia Stanisława Wyspiańskiego*, Warszawa 1980, s. 169–182; *Wyspiański. Katalog wystawy dzieł ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie*, red. D. Godyń, M. Laskowska, Kraków 2017.

[9] J. Lisiewicz, J. Sałkowski, A. Urbanowicz, dz. cyt. Autorzy noty pominęli zainteresowania i działalność Juliana Nowaka w tej dziedzinie. Wzmianka o kolekcji znajduje się w artykule Anny Szkurłat – zob. A. Szkurłat, *Kolekcjonerstwo ceramiki w Polsce*, „Kronika Zamkowa. Roczniki" 2013, t. 1–2 (65–66), s. 153–186.

Julian Nowak, około 1910 roku, nr inw. MUJ-8076-F, fot. Józef Kuczyński, zbiory Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego

na „Wystawie kobierców mahometańskich, ceramiki azjatyckiej i europejskiej”[10].

Julian Nowak gromadził swoje zbiory od 1906 roku z zamiarem przekazania ich instytucji publicznej, którą opisywał – na wzór podobnych europejskich placówek – jako „Muzeum Wschodnie”[11]. Ów plan urzeczywistnił 19 października 1946 roku, na krótko przed śmiercią, donacją na rzecz Muzeum Narodowego w Krakowie[12]. Trudny powojenny czas nie sprzyjał realizacji idei darczyńcy, który planował stałe prezentowanie zespołu, co z pewnością ograniczyło świadomość jego istnienia i możliwość oceny, także w obiegu międzynarodowym[13].

Dokumentacja dołączona do aktu darowizny poza spisem zawartości poszczególnych skrzyń zawierała maszynopis uwzględniający 156 pozycji, pod którymi kolekcjoner szczegółowo opisał naczynia ceramiczne oraz podał informacje o źródle ich nabycia i cenie, jaką za nie zapłacił[14]. W miarę możliwości umieszczał tam również informacje o proweniencji historycznej. Dla badaczy niezwykle interesujące są komentarze o okolicznościach nabywania obiektów i wskazówki dotyczące ich porównania z analogicznymi zabytkami w kolekcjach międzynarodowych. Dzięki tym dokumentom i materiałom źródłowym powstaje możliwość analizy omawianego zespołu nie tylko pod względem artystycznym, ale również w szerszym kontekście translokacji zabytków z Chin przez Europę do Krakowa.

Najstarszy zabytek zespołu pochodzi z czasów panowania dynastii Han (206 p.n.e.–220 n.e.), kolejne reprezentują niemal wszystkie epoki cesarskie, aż do upadku ostatniej dynastii – Qing – w 1911 roku[15]. Ten nieliczny zbiór jako jedyny w Polsce pozwala prześledzić rozwój ceramiki chińskiej na przestrzeni ponad 2000 lat. W zbiorze dominują wyroby szkliwione, monochromatyczne. Jest to ważny klucz do prześledzenia systematyki jego gromadzenia. Najciekawszą grupę stanowi ceramika pochodząca z najstarszych epok, reprezentująca najważniejsze ośrodki i ich różnorodność stylową. Pierwszym przedmiotem z tej grupy jest kadzielnica należąca do wyposażenia grobowego z epoki Han, pokryta zieloną glazurą *youtao*[16], z patyną o srebrno-złotej iryzacji, która powstała pod wpływem długotrwałego spoczywania w wilgotnej ziemi. Z kultem przodków wiążą się również przedmioty z epoki Tang: figurki tancerek i muzykantek pokryte trójbarwnym szkliwem *sancai*, a także Duch Ziemi – jeden z pary strażników grobowca[17]. Epoka Song to najważniejszy okres w rozwoju chińskiej sztuki, kształtowanej przez talenty i gusta *literati*[18], którzy z naczyń ceramicznych uczynili

[10] *Katalog wystawy kobierców mahometańskich, ceramiki azjatyckiej i europejskiej*, kom. red. A. Holender i in., Kraków 1934. Zbiory Juliana Nowaka zostały ujęte w działach ceramiki: chińskiej (poz. kat. 1–146), muzułmańskiej (poz. kat. 180–197) i europejskiej (łącznie 39 poz. kat.).

[11] J. Nowak, *Z Londynu do Paryża*, Kraków 1933, s. 51.

[12] DI MNK, Dzp. 346/46.

[13] Wolę kolekcjonera Muzeum Narodowego w Krakowie wypełniano poprzez eksponowanie dzieł na wystawach czasowych: „Ceramika chińska” (Gmach Główny MNK, 1959), „2000 lat ceramiki chińskiej” (Kamienica Szołayskich MNK, 1986), „W przestrzeni Smoka. Sztuka chińska w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie” (Gmach Główny MNK, 2015).

[14] Dokumentacja nie była dotychczas przedmiotem badań – DI MNK, Dzp. 346/46. W numeracji maszynopisu występują liczne błędy, faktyczna liczba pozycji wynosi 155.

[15] Julian Nowak znał ceramikę neolityczną Chin, uważał jednak, że prawdziwy rozwój tej dziedziny rzemiosła rozpoczął się dopiero w czasach panowania dynastii Han (206 p.n.e.–220 n.e.) wraz z zastosowaniem szkliw barwionych tlenkami metali. Więcej na ten temat: J. Nowak, *O ceramice chińskiej*, „Arkady” 1938, R. 4, nr 6, s. 292.

[16] Nr inw. MNK VI-6990.

[17] Nr inw. MNK VI-6991.

[18] *Literati* (chiń. *wenren*) – przedstawiciel elity społeczeństwa w dawnych Chinach. Wykształcony erudyta, który posiadł umiejętności kaligrafowania, tworzenia poezji, malowania czy gry na instrumentach.

przedmioty godne kolekcjonowania i kontemplowania. Dynamicznie rozwijały się wówczas nowe ośrodki ceramiczne – ich wyroby należą do zbioru Nowaka. Są to seladony w typie *yuzhou* z rzeźbioną podszkliwnie dekoracją, ceramika *ding* wyróżniająca się białozielonym szkliwem oraz naczynia *jun* pokryte wielobarwnymi polewami w odcieniach niebieskiego i szarolawendowego z purpurowoczerwonymi plamami. Znalazły się w niej również wszystkie typy dekoracji ceramiki *jian* wytwarzane w warsztatach Jianyang w prowincji Fujian, przede wszystkim czarki do picia herbaty[19]. Ich ciemne szkliwa są bogate w tlenki żelaza, które w czasie wypalania tworzą rozmaite desenie przypominające sierść królika, upierzenie kuropatwy czy skorupę żółwia. Do najrzadszych przykładów tej ceramiki należy waza o czarno-srebrnym szkliwie naśladującym zastygłe plamki oleju *youdi*[20]. Do cennych obiektów należy czarka z białym otokiem z warsztatów Cizhou[21] oraz misa z warsztatów Jingdezhen ozdobiona rytowaną dekoracją kwiatową z glazurą w kolorze niebieskawej bieli *qingbai*[22]. Wśród wyrobów z czasów panowania mongolskiej dynastii Yuan zwraca uwagę ceramika *jun* o ciężkich kamionkowych czerepach i reliefowo opracowanych zdobieniach, pokryta szkliwami w odcieniach niebieskiego. Do najcenniejszych z całego zbioru należy natomiast pochodzące z przełomu epok Song oraz Yuan naczynie w typie *junyao* przeznaczone na cebulki kwiatowe i należące do zestawu ze stołu erudyty[23]. Dojrzałość kolekcjonerską Juliana Nowaka widać w podejściu do nabywania ceramiki z epoki Ming (1368–1644). Być może warunki finansowe lub wyczerpanie rynku antykwarycznego nie pozwoliły mu na zakup błękitno-białych naczyń z okresu panowania cesarza Wanli (1573–1620), zastąpiły ją jednak rzadkie przykłady inspirowane perską sztuką zdobniczą z czasów panowania Sasanidów (224–651) wyróżniające się plastyczną dekoracją w typie *fahua*, a także wyroby pokryte szkliwem seladonowym. Wśród tych ostatnich kolekcjoner zgromadził przykłady plastyki ceramicznej, między innymi kamionkowy ołtarzyk przenośny z figurką bodhisattwy Guanyin[24]. Jest to dobry przykład wyrobu z warsztatów Longquan datowany na początek XV wieku.

W sztuce chińskiej epoki Qing, obejmującej niemal 400 lat rządów dynastii mandżurskiej, zaznacza się przede wszystkim okres panowania dwóch cesarzy: Kangxiego (1662–1722) i Qianlonga (1736–1795). Ceramika, a zwłaszcza jej zdobienie, rozwijała się wówczas bardzo dynamicznie. W wyniku eksperymentowania z tlenkami metali, takich jak żelazo, miedź, kobalt, antymon, chrom, bizmut, złoto czy mangan, powstały nowe szkliwa redukcyjne. Najcenniejsze były polewy w różnych odcieniach czerwieni. Ich przykłady stanowią w zbiorze Nowaka wyjątkową grupę: od ciemnoczerwonych *langyao*, określanych w Europie mianem *sang de boeuf* (dosł. 'w kolorze byczej krwi'), przez barwę kwiatu i skórki brzoskwini. Paleta odcieni szkliw pozostałych naczyń prowadzi od żółci i zieleni przez kobalt, turkus, fiolet, aż po lustrzaną czerń. Wśród mistrzowskich przykładów operowania temperaturą w piecach ceramicznych wyróżniają się polewy płomieniste, którymi ozdobiono wazki *meiping* z początku XVIII wieku. Dopełnieniem zbioru są wyroby kremowobiałe, tak zwane *blanc de Chine*, wypalane w piecach Dehua, w tym czarki imitujące naczynia z rogu nosorożca i pełnoplastyczne zespoły figuralne[25]. Ceramikę regionów południowych reprezentuje z kolei wazon pokryty szkliwem marmurkowym *guangdonyao*[26]. Julian Nowak nie był zainteresowany nabywaniem porcelany malowanej naszkliwnie wielobarwnymi emaliami, posiadał jednak cenny przykład takiej dekoracji – talerz z motywem ptaka wśród ukwieconych gałęzi w typie *wucai* z okresu panowania cesarza Kangxi[27].

Dla kolekcjonera ważne są dwa momenty: pierwszy, gdy podejmuje decyzję o tworzeniu zbioru, drugi, kiedy przesądza o jego dalszym losie. Aby zrozumieć motywacje Juliana Nowaka, warto mu się przyjrzeć, uwzględniając tło epoki, w której przyszło mu żyć.

Julian Nowak urodził się w 1865 roku w Okocimiu koło Brzeska jako najstarsze z dziesięciorga dzieci Kazimierza i Teodozji z Siewakowskich. Jego ojciec był właścicielem gospodarstwa rolnego, a matka pochodziła z drobnomieszczańskiej rodziny wywodzącej

[19] Czarki o czarnych szkliwach zyskały ogromną popularność w Japonii i przez pokolenia były uznawane za skarby narodowe. Stało się to za sprawą mnichów, którzy w okresie Kamakura (1192–1333) przybywali do Chin i przez port Qingyuan udawali się do miejsca świętego dla buddyzmu Chan (Zen), jakim była Góra Tianmu (jap. Tenmoku). Wracając do Japonii, przywozili naczynia do herbaty, które nazwali *tenmoku*. W wielu zbiorach czarki występują pod tą nazwą do dziś.

[20] Nr inw. MNK VI-6916.

[21] Nr inw. MNK VI-6987.

[22] Nr inw. MNK VI-6948.

[23] Nr inw. MNK VI-6911.

[24] Nr inw. MNK VI-6985.

[25] M.in. nr inw. MNK VI-7007; MNK VI-7009; MNK VI-7010.

[26] Nr inw. MNK VI-6938.

[27] Nr inw. MNK VI-7035.

Fot. 2. Figurka lwa *fo*, Chiny, epoka Qing, okres Kangxi (1662–1722), nr inw. MNK VI-7012, fot. Karol Kowalik, zbiory Muzeum Narodowego w Krakowie

się z Królestwa Kongresowego. Wychowywany w duchu głębokiego patriotyzmu z lat dziecinnych zapamiętał opowieści wuja Józefa Siewakowskiego, uczestnika powstania styczniowego[28]. We wczesnej młodości był częstym gościem w pałacu baronów Götzów w Okocimiu. Atmosfera tego miejsca, a zwłaszcza rozmowy z protoplastą rodu – Janem Ewangelistą Götzem – ukierunkowały go w wyborze dziedziny studiów. Podjął je w 1886 roku, zostając słuchaczem na Wydziale Lekarskim Uniwersytetu Jagiellońskiego. Po ich ukończeniu kontynuował naukę w wielu miastach Europy, najważniejszy był jednak pobyt w Paryżu, gdzie w 1896 roku w Instytucie Pasteura współpracował z późniejszym laureatem Nagrody Nobla – Ilją Iljiczem Miecznikowem[29]. Rok spędzony we Francji rozbudził w nim zainteresowanie sztuką. We wspomnieniach opisał wrażenia towarzyszące zwiedzaniu gotyckich katedr i zamków, między innymi w Amiens, Reims, Chartres i Rouen[30].

Niedługo po powrocie udał się do Wiednia (1906), gdzie ukończył studia weterynaryjne. Po obronie doktoratu z tej dziedziny (1912) przez wiele lat kierował Instytutem Weterynarii i Medycyny Doświadczalnej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Dwukrotnie pełnił funkcję rektora macierzystej uczelni (wybierany na to stanowisko w latach 1921 i 1922). Jego dorobek naukowy obejmuje ponad 50 publikacji, spośród których światowy rozgłos zapewnił mu wydany w Jenie dwutomowy atlas mikrobiologiczny[31].

Julian Nowak był nie tylko świadkiem odzyskiwanej po wielu latach niepodległości, ale także aktywnym uczestnikiem odbudowy państwa polskiego. Najwyższym uznaniem cieszył się jako polityk i działacz społeczny. Od 1905 roku był członkiem Rady Miejskiej Krakowa, a po wybuchu I wojny światowej otrzymał nominację na komisarza rządowego w tym mieście. Wkrótce potem został zastępcą prezydenta Krakowa Juliusza Leo (1861–1918)[32]. Jako przedstawiciel samorządu reprezentował Polskę na V Międzynarodowym Kongresie Władz Lokalnych w Londynie (1932)[33]. Karierę polityczną w Stronnictwie Prawicy Narodowej, a potem PSL „Piast" zwieńczył objęciem urzędu premiera pozaparlamentarnego gabinetu, powołany 31 lipca 1922 roku na to stanowisko przez Naczelnika Państwa – Józefa Piłsudskiego (1867–1935)[34].

Dzięki swej intensywnej działalności naukowej, społecznej i politycznej Julian Nowak stał się obserwatorem i uczestnikiem najważniejszych krajowych i międzynarodowych wydarzeń. Podróże po Europie wykorzystał do zaangażowania się w życie kulturalne czołowych środowisk artystycznych, a zmysł estetyczny kształtował w odwiedzanych muzeach i antykwariatach.

Zanim jednak odkrył piękno ceramiki Chin, zainteresował się twórczością Stanisława Wyspiańskiego. Pod koniec lat 90. XIX wieku po obejrzeniu wystawy w Sukiennicach zapragnął kupić jego rysunki, które – jak wspominał – odbierał nie dzięki znawstwu, ale odczuciu „człowieka łaknącego sztuki"[35]. Znajomość zawarta w mieszkaniu Wyspiańskiego przy placu Mariackim szybko przerodziła się w szczerą i głęboką przyjaźń, dzięki której Nowak

[28] J. Nowak, „Autobiografja prof. Juljana Nowaka", mps w redakcji Polskiego Słownika Biograficznego, Kraków 1933.

[29] Ilja Iljicz Miecznikow (1845–1916) – rosyjski zoolog i mikrobiolog, laureat Nagrody Nobla w dziedzinie medycyny w 1908 roku. W 1883 roku został wybrany do Petersburskiej Akademii Nauk. Od roku 1887 na zaproszenie Louisa Pasteura prowadził badania w jego paryskim instytucie.

[30] L. Płoszewski, dz. cyt., s. 160.

[31] J. Nowak, *Documenta Microbiologica. Micropatographisher Atlas der Bakterien der Pilze und der Protozen*, t. I: *Bakterien*, Jena 1927; t. II: *Pilze und Protozen*, Jena 1930.

[32] Funkcję tę pełnił do lata 1916 roku.

[33] 5th International Congress of Local Authorities, Londyn, maj 1932.

[34] Funkcję tę pełnił do 14 grudnia 1922 roku.

[35] J. Nowak, *Wspomnienia o Wyspiańskim*, „Gazeta Literacka" 1932, R. 4, nr 3, s. 46–49.

Fot. 3. Czarka z białym otokiem, Chiny, epoka Song (960–1279), Cizhou, nr inw. MNK VI-6987, fot. Karol Kowalik, zbiory Muzeum Narodowego w Krakowie

został jednym z najważniejszych mecenasów artysty. W 1904 roku jako prezes Towarzystwa Lekarskiego Krakowskiego[36] powierzył mu zaprojektowanie wnętrz w nowo powstałym gmachu tejże instytucji przy ulicy Radziwiłłowskiej 4, czym zyskał sobie pamięć potomnych[37].

To właśnie w twórczości Stanisława Wyspiańskiego Julian Nowak upatrywał źródła swej pasji. W artykule poświęconym historii ceramiki chińskiej, opublikowanym na łamach „Arkad", przywołał osobiste spostrzeżenie oddające istotę jego inspiracji, pisząc, że „impulsy do zwrócenia się w stronę ceramiki wyszły z przedziwnych pasteli Wyspiańskiego, których dyskretne a głębokie kolory mają coś wspólnego z barwami szkliw ceramicznych najwyższej klasy"[38]. Pierwsze zakupy, wówczas jeszcze ceramiki europejskiej z królewskiej manufaktury w Kopenhadze, oglądał wspólnie z artystą, który – jak pisał – „żywo interesował się każdym nowym nabytkiem"[39].

Działalność kolekcjonerska Nowaka rozwijała się w okresie szczególnego zainteresowania sztuką i kulturą Dalekiego Wschodu. W 1901 roku w Warszawie odbyła się pierwsza na ziemiach polskich wystawa sztuki japońskiej ze zbiorów Feliksa Jasieńskiego (1861–1929). Kolekcja, której trzon stanowiły drzeworyty *ukiyo-e* zebrane w Paryżu w okresie rozkwitu japonizmu, nie spotkała się ze zrozumieniem publiczności ani krytyków i została przeniesiona do Krakowa[40]. Zamieszanie towarzyszące temu wydarzeniu i późniejszej aktywnej działalności „Mangghi" nie uszło uwadze Nowaka. Po latach wspominał je wśród najważniejszych artystycznych niepokojów w życiu intelektualnym miasta[41]. Jako przedstawiciel Rady Miasta, a jednocześnie członek Rady Muzealnej – ciała opiniotwórczego w zakresie pozyskiwania zbiorów dla krakowskiego muzeum – był świadkiem wieloletnich zmagań o przekazanie placówce tej znakomitej kolekcji. W 1920 roku jako radca miejski swoim podpisem przypieczętował dotyczący jej akt darowizny na rzecz Muzeum Narodowego w Krakowie[42].

Na początku XX wieku w krakowskim muzeum zabytki sztuki chińskiej wystawiano na ekspozycjach stałych. Było to możliwe dzięki otwartej postawie dyrektora Feliksa Kopery (1871–1952), któremu doskonała orientacja w bieżących kierunkach rozwoju światowych muzeów pozwoliła dostrzec potrzebę poszerzenia zbiorów o muzealia pozaeuropejskie. Pierwszy był dar architekta Ferdynanda Kowarskiego (1834–1906), ofiarowany przez jego brata Ottona z Wiednia, drugi – kolekcja lekarza i antropologa Edwarda Goldsteina (1844–1920). Umieszczono je w salach pałacu Czapskich (1909)[43] i Sukiennicach (1911)[44]; w każdym znajdowały się przykłady ceramiki chińskiej, były jednak stosunkowo nieliczne i reprezentowały głównie wyroby eksportowe z końca epoki Qing. W zbiorach Jasieńskiego przedmioty o proweniencji chińskiej stanowiły niewielką grupę (składającą się głównie z XIX-wiecznych malowideł,

[36] Towarzystwo zostało założone w 1866 roku z inicjatywy Aleksandra Kramera. Dopiero w 1892 roku podjęto starania budowy jego siedziby wraz z salą posiedzeń. Po otrzymaniu od miasta parceli przy ulicy Radziwiłłowskiej 4 przystąpiono do budowy gmachu. Wówczas prezesem Towarzystwa Lekarskiego Krakowskiego był Julian Nowak, który podjął się trudu wykończenia i urządzenia nowej siedziby.

[37] Wyspiański zaprojektował dekorację westybulu z balustradą schodów, sali posiedzeń i czytelni oraz witraż *System Kopernika*. Więcej na ten temat: L. Płoszewski, dz. cyt., s. 164–166. *Wyspiański. Katalog wystawy*, s. 375–387.

[38] J. Nowak, *O ceramice chińskiej...*, s. 290.

[39] Julian Nowak opisał anegdotę dotyczącą wspólnego oglądania przedmiotów wykonanych z ceramiki, m.in. figurki niedźwiedzia, któremu Wyspiański postanowił namalować zimowy pejzaż. Ostatecznie do powstania dzieła nie doszło. Tamże, s. 290.

[40] S. Kozakowska, B. Małkiewicz, *Manggha. Wystawa kolekcji Feliksa Mangghi Jasieńskiego*, Kraków 1989; E. Miodońska-Brookes, M. Cieśla-Korytowska, *Feliks Jasieński i jego Manggha*, Kraków 1992.

[41] L. Płoszewski, dz. cyt., s. 160.

[42] Akt notarialny darowizny L.R.5966 z dnia 11 marca 1920, wypis drugi, [w:] A. Kluczewska-Wójcik, *Feliks „Manggha" Jasieński i jego kolekcja w Muzeum Narodowym w Krakowie*, Kraków 2014, s. 205–221.

[43] *Sprawozdanie Dyrekcyi Muzeum Narodowego w Krakowie za rok 1910*, Kraków 1911, s. 10–12.

[44] *Przewodnik po Muzeum Narodowym w Krakowie*, Kraków 1911. Sala XI została poświęcona w całości obiektom rzemiosła artystycznego z Chin pochodzącym z kolekcji Kowarskich.

brązów, tkanin i ubiorów), a przykładów ceramiki było zaledwie kilkanaście[45].

Nowak kształtował zatem swój zbiór na bazie kolekcji europejskich. Kiedy na początku XX wieku japonizm docierał na polskie ziemie, na Starym Kontynencie jego fala zaczęła właśnie opadać. Apogeum tego ważnego w sztuce zjawiska przypadło na rok 1900, gdy na Wystawie Światowej w Paryżu Tadamasa Hayashi (1853–1906) zaprezentował wystawę sztuki japońskiej. W towarzyszącej jej publikacji zwrócił uwagę na wpływ sztuki chińskiej na kulturę Japonii[46]. Ten nowy, kiełkujący nurt ponownego zainteresowania kulturą Państwa Środka narastał wraz z kolejnymi odkryciami archeologicznymi, publikacjami naukowymi i płynącymi do Europy artefaktami[47]. Zasilały one zbiory prywatne i publiczne. Do najważniejszych należała działalność: Édouarda Chavannesa (1865–1918), sir Marca Aurela Steina (1862–1943), Paula Pelliota (1878–1945), Langdona Warnera (1881–1955) i Victora Segalena (1878–1919), których odkrycia w zakresie sztuki, architektury, języka, historii i religii uświadomiły ludziom Zachodu ciągłość cywilizacji chińskiej.

Obecności międzynarodowych ekspedycji w Chinach na przełomie wieków sprzyjała sytuacja społeczno-polityczna chylącego się ku upadkowi cesarstwa. Nasilające się w drugiej połowie XIX wieku przemiany w sferze intelektualnej, społecznej, politycznej i ekonomicznej zaczęły zagrażać nie tylko systemowi imperialnych rządów, ale również ustalonym przez tysiąclecia normom społecznym i konfucjańskim ideałom. Istotnym zagrożeniem była potęga militarna zachodnich mocarstw i Japonii. Przegrane wojny doprowadziły między innymi do otwarcia chińskich portów. W czasie II wojny opiumowej (1856–1860) wojska francuskie i brytyjskie splądrowały Yuanmingyuan, letnią rezydencję cesarzy dynastii Qing w Północnej Stolicy. Tysiące dzieł sztuki i rzemiosła trafiło do Europy; tylko w Paryżu w latach 1861–1869 odbyło się kilkanaście aukcji, na których sprzedawano dzieła z Dawnego Pałacu Letniego[48]. Wzrost popytu na chinika na początku XX wieku przyciągnął do Francji dwóch głównych marszandów sztuki chińskiej: Zhanga Renjie (1877–1950) i Ching Tsaia Loo (1880–1957)[49]. Początkowo działali wspólnie pod opieką przedstawicielstwa dyplomatycznego rządu Qing, ale ostatecznie założyli własne firmy: Ton-Ying & Co (1902) oraz Lai-yuan & Co (1908), zajmujące się importem dzieł sztuki. Ich kontakty z przywódcami rewolucyjnymi, którzy w 1912 roku przejęli władzę w nowo powstałej Republice Chińskiej, otworzyły nowe możliwości pozyskiwania dzieł sztuki najwyżej klasy, wydobywanych ze świątyń, mauzoleów cesarskich i kolekcji prywatnych.

Popyt na chińskie dzieła sztuki był tak duży, że w 1911 roku C. T. Loo otworzył filie swojego paryskiego antykwariatu w Pekinie i Szanghaju. Tym, co wyróżniało jego działalność, było doskonałe opracowanie katalogów ofertowych. W 1928 roku C. T. Loo zbudował w Paryżu dom dla swoich zbiorów, słynną Czerwoną Pagodę, w której przyjmował kolekcjonerów[50]. Jednym z nich był Julian Nowak. Ceramika, którą polski bakteriolog nabywał u tych dwóch paryskich marszandów chińskiego pochodzenia, należała do najdroższych w jego zbiorach[51].

Bez wątpienia wpływ na kształt kolekcji Nowaka miały ówczesne europejskie muzea o profilu azjatyckim. Do pierwszych, założonych w Paryżu pod koniec XIX wieku, takich jak Musée Guimet (1879) i Musée Cernuschi (1898), dołączyły kolejne: Museum für Asiatische Kunst w Berlinie (1906)[52] oraz Museum für Ostasiatische Kunst w Kolonii (1909). Dział ceramiki chińskiej najlepiej reprezentowała w tamtym czasie paryska kolekcja Ernesta Grandidiera (1833–1912), licząca ponad 5000 zabytków. W Europie był on pionierem w badaniu i kolekcjonowaniu

[45] Ceramika stanowiła najmniej liczną grupę eksponatów, z czego najciekawsze to pochodzące z XIX wieku wyroby warsztatów kantońskich.

[46] Hayashi T., *Histoire de l'art du Japon. Comission Imperiale du Japon a l'Exposition Universelle de Paris*, Paris 1900.

[47] Pierwsza fascynacja Chinami, kojarzona z modą na chińszczyznę (*chinoiserie*), narodziła się w Europie w XVII wieku i trwała do pierwszej ćwierci XIX stulecia. Oczarowanie dalekowschodnią egzotyką wiązało się z odkryciami geograficznymi i wymianą handlową, którą prowadziły Kompanie Wschodnioindyjskie. Orientalia wypełniały kunstkamery, chińskie pokoje, a nawet całe pawilony. Dominowała w nich ceramika, a próby zgłębienia tajemnicy jej wytwarzania podejmowano do początku XVIII stulecia.

[48] Ch. Howald, L. Saint-Raymond, *Tracking dispersal. Auction sales from the Yuanmingyuan loot in Paris in the 1860s*, „Journal for Art Market Studies" 2018, vol. 2 (2), https://www.fokum-jams.org/index.php/jams/article/view/30/92 [dostęp: 10.05.2022].

[49] Inne odmiany nazwiska: Lu Qin Zhai, Cheng-Tsai Loo, Loo Ch'ing-Tsai.

[50] Galerie C. T. Loo & Cie, 48 rue de Courcelles, Paris.

[51] Doniczka *junayo* na cebulki kwiatowe była oferowana kolekcjonerowi przez Ton-ying w 1929 roku za 30 000 franków. Została zakupiona dopiero po trzech latach, po obniżeniu ceny, do którego skłonił sprzedawcę ogólnoświatowy kryzys gospodarczy. Zob. maszynopis z wykazem obiektów – DI MNK, Dzp 346/46, poz. 23.

[52] Początkowo jako kolekcja Königliche Museen, ze stałą ekspozycją otwartą w 1924 roku.

wczesnych naczyń z epok przypadających na okres od X do początku XVII wieku. Już w 1894 roku wydał dogłębne studium, które poświęcił głównie własnej kolekcji, lecz jednocześnie uczynił z niej pretekst do przybliżenia historii ceramiki chińskiej[53]. Ubolewając nad brakiem tego typu publicznych zbiorów, przekazał je w tym samym roku do Luwru[54]. W czasie licznych podróży po Europie Julian Nowak odwiedził wymienione muzea, a kolekcji Grandidiera poświęcił kilka ustępów opublikowanych wspomnień[55]. W opisach zbiorów czerpał z szerokiej wiedzy, używał specjalistycznych określeń, nie wahał się wyrażać krytycznych opinii na temat wystaw, jeśli ich twórcy pominęli w ekspozycji obiekty uznane przez niego za arcydzieła.

Fot. 4. Figura Ducha Ziemi (*zhenmushou*), epoka Tang, 1. połowa VIII wieku, nr inw. MNK VI-6991, fot. Karol Kowalik, zbiory Muzeum Narodowego w Krakowie

Kiedy na początku lat 30. XX wieku profesor Nowak przebywał w Londynie, poznał kolekcję British Museum oraz Victoria & Albert Museum – nie tylko ceramikę z Chin, ale także z terenów Azji Mniejszej i Persji, której pojedyncze przykłady posiadał w swoich zbiorach[56]. Dwie najlepsze brytyjskie kolekcje ceramiki chińskiej pozostawały jednak w tamtym czasie w rękach prywatnych.

Pierwsza to zbiór bankiera greckiego pochodzenia George'a Eumorfopoulosa (1863–1939), założyciela i wieloletniego przewodniczącego Oriental Ceramic Society (1921), który w 1906 roku, podobnie jak Nowak, zainteresował się sztuką Chin – zwłaszcza wczesną ceramiką. W latach 1925–1932 Eumorfopoulos sfinansował opracowanie i wydanie kompletnego katalogu swojej kolekcji[57]. W 1932 roku Julian Nowak obejrzał jego zbiory zgromadzone w willi przy 7 Chelsea Embankment i skomentował tę wizytę na kartach opublikowanych rok później wspomnień[58]. Słusznie zwracał uwagę, że ta cenna kolekcja powinna się stać własnością państwa, aby nie ulec rozproszeniu po śmierci jej właściciela[59]. Do swojej biblioteki nabył prestiżowy wielotomowy katalog jego dzieł[60].

Drugi spośród brytyjskich zbiorów, które zainteresowały polskiego kolekcjonera, należał do brytyjskiego finansisty sir Davida Percivala (1892–1964)[61]. Tworzył on swoją kolekcję przez wiele lat, posiłkując się specjalistycznymi badaniami ceramiki zgromadzonej między innymi w Muzeum Pałacowym w Pekinie, skarbcu Shoso-in w mieście Nara[62], a także w rezydencji sułtanów Topkapı Sarayı w Konstantynopolu[63]. W 1934 roku wydał poświęcony jej katalog[64]. O doskonałym rozeznaniu Nowaka w równolegle tworzonej kolekcji Percivala świadczą nie tylko posiadane przez niego publikacje, ale również korespondencja, jaką prowadził z angielskim kolekcjonerem na temat konkretnych obiektów, a także bezpośrednie odniesienia do jego londyńskich zbiorów w zapiskach podsumowujących dokonane zakupy[65].

Środowisko europejskich muzealników, kolekcjonerów i miłośników sztuki chińskiej przyczyniło się do zorganizowania poświęconych jej trzech wystaw:

[53] E. Grandidier, *La céramique chinoise. Porcelaine orientale, dâte de sa découverte, explication des sujets de décor. Les usages diverses. Classification*, Paris 1894.

[54] Od 1945 roku kolekcja jest przechowywana w Musée Guimet.

[55] J. Nowak, *Z Londynu do Paryża*, Kraków 1933, s. 49.

[56] M.in. nr inw. MNK XI-A-103; MNK IV-C-5646.

[57] R. L. Hobson, *The George Eumorfopoulos Collection. Catalogue of the Chinese, Corean and Persian Pottery and Porcelain*, vol. 1–11, London 1925–1932.

[58] J. Nowak, *Z Londynu do Paryża...*, s. 18.

[59] Z powodu kryzysu gospodarczego w latach 1934–1935 George Eumorfopoulos sprzedał część swojej kolekcji do Victoria & Albert Museum i British Museum, a ponad 800 dzieł podarował Benaki Museum w Atenach. Część zbioru, głównie dublety, sprzedał m.in. za pośrednictwem domu aukcyjnego Bluett & Sons.

[60] Katalogi Juliana Nowaka były jednymi z pierwszych sprzedanych, zostały bowiem oznaczone numerem 108; cały nakład wynosił 725 egzemplarzy.

[61] Kolekcja licząca 1700 obiektów, przekazana w 1952 roku Uniwersytetowi Londyńskiemu, jest zarządzana przez fundację Percivala i eksponowana w sali 95 British Museum. Do dzisiaj stanowi największą i najbardziej wszechstronną kolekcję ceramiki chińskiej w Europie.

[62] Sir D. Percival, *The Shoso-in Pottery*, „Transactions of the Oriental Ceramic Society" 1931–1932, vol. 10, s. 21–43.

[63] R. L. Hobson, sir D. Percival, *Chinese Porcelain at Constantinople*, „Transactions of the Oriental Ceramic Society" 1933–1934, vol. 11, s. 9–21.

[64] R. L. Hobson, *A Catalogue of Chinese Pottery and Porcelain in the Collection of Sir Percival David*, London 1934. Pierwsze wydanie objęło 650 egzemplarzy. Katalog Juliana Nowaka nosi numer 311.

[65] Uwagi dotyczą m.in. misy MNK VI-6952 zakupionej w 1933 roku u Ekchiana w Paryżu – DI MNK, Dzp 346/36.

w Amsterdamie (1925)[66], Berlinie (1929)[67] oraz Londynie (1935–1936)[68]. Po zwiedzeniu tej ostatniej, która była największym w historii światowego muzealnictwa pokazem dzieł sztuki chińskiej, Nowak snuł refleksję na temat własnego zbioru:

> Kolekcja mała, ale, jak się przekonałem na międzynarodowej wystawie chińskiej sztuki w Londynie, dająca jednak wcale dobre pojęcie niemal o całości ceramiki chińskiej [...]. Londyńska wystawa dała mi niepomierną satysfakcję. Ku mojemu bowiem prawdziwemu zdumieniu i ku wielkiej zarazem radości, studiując sumiennie i pracowicie dział ceramiczny wystawy, przekonałem się, że jednak mój skromny zbiór składa się z wartościowych okazów [...], a to, co jest, może zająć poczesne miejsce w każdym muzeum[69].

Archiwalia i materiały źródłowe dotyczące kolekcji Juliana Nowaka pozwalają prześledzić jej rozwój, a także wskazać główne źródła nabywania obiektów[70].

Okres 40-letniego formowania kolekcji można podzielić na trzy fazy. W pierwszej, datowanej od 1906 roku do początku lat 20. XX wieku, Nowak zakupił zaledwie dziewięć obiektów – większość w antykwariacie Arno. Te pierwsze, „intuicyjne" nabytki stanowią do dzisiaj najbardziej wartościową część omawianego zespołu. Są wśród nich kadzielnice z psami *fo* z epok Ming[71] i Qing[72] oraz wazy *meiping* o płomienistym szkliwie[73]. Zasadniczą część kolekcji zebrał nieco później, w latach 1924–1934. Stało się to już po osiągnięciu „trzeciego progu wtajemniczenia", czyli dzięki dogłębnym studiom nad ceramiką chińską[74]. Wiedzę w tej specjalistycznej dziedzinie czerpał z najnowszych, także bibliofilskich, pozycji. Prowadził działalność badawczą, oglądając najlepsze ówczesne kolekcje europejskie *in situ* – w muzeach, rezydencjach prywatnych i na wystawach międzynarodowych. W ostatnim okresie, w latach 1934–1946, uzupełniał zbiór, a także wycofywał z niego obiekty mniej wartościowe; jednocześnie prowadził działalność popularyzatorską i upowszechniającą[75]. Skupił się również na pisaniu obszernej książki na temat historii ceramiki chińskiej, niestety nie zdążył jej opublikować przed śmiercią, lecz jej maszynopis, przekazany wraz z kolekcją do Muzeum Narodowego w Krakowie, pozostaje do dziś świadectwem wiedzy i pasji konesera[76].

Opracowane zestawienie (tab. 1) ukazuje źródła pochodzenia obiektów kolekcji Nowaka. Dokumentują ją także zachowane na obiektach nalepki marszandów[77].

Wśród dostawców krakowskiego kolekcjonera byli właściciele wyspecjalizowanych antykwariatów z Wiednia, Berlina, Lipska, Paryża. Znamienne, że najcenniejsze naczynia kupował u marszandów posiadających dostęp do kolekcji cesarskich i innych zbiorów wysokiej rangi – Zhanga Renjie oraz C. T. Loo. Jednakże najwięcej obiektów – niemal 40 procent całego zespołu – zakupił za pośrednictwem paryskiego antykwariatu Ekchiana. Pochodziły one z bardzo dobrych kolekcji: Böe'a, Boisse'a, Friderica, Pouyonne'a, Retaulta, Vigniera. Korzystając z pomocy marszanda, nabywał te obiekty, zanim trafiły na publiczne licytacje, gdzie osiągnęłyby znacznie wyższe ceny[78]. Z kolei na rynku niemieckim wśród jego dostawców znaleźli się Karl W. Hiersemann, uznany wydawca z Lipska, specjalizujący się w orientaliach[79], oraz berlińscy handlarze towarami kolonialnymi: R. Wagner[80] i Ernst Fritzsche[81]. Ci ostatni wraz z firmą Rex & Co aż do wybuchu I wojny światowej mieli wyłączne prawo do sprzedaży dzieł sztuki i rzemiosła z Dalekiego Wschodu[82]. Na przełomie lat 20. i 30. XX wieku Julian Nowak kupował u przedstawicieli następnego pokolenia antykwariuszy: Theodora Bohlkena[83] i Edgara Worcha[84].

[66] *The Exhibition of Chinese Art of the Society of Friends of Asiatic Art*, Stedelijk Museum, Amsterdam 1925.

[67] „Austellung Chinesischer Kunst", Akademie der Künste, 12.01–2.04.1929 roku.

[68] „International Exhibition of Chinese Art", Royal Academy of Arts, 28.11.1935–7.03.1936 roku.

[69] J. Nowak, *O ceramice chińskiej...*, s. 291.

[70] DI MNK, Dzp 346/46.

[71] Nr inw. MNK VI-6924.

[72] Nr inw. MNK VI-7012.

[73] Nr inw. MNK VI-6939; MNK VI-7034.

[74] Przekroczeniem pierwszego progu według kolekcjonera było zainteresowanie ceramiką europejską, drugiego – ceramiką wschodnią. Zob. J. Nowak, *O ceramice chińskiej...*, s. 291.

[75] J. Nowak, *Ceramika chińska*, [w:] *Katalog wystawy kobierców mahometańskich ceramiki azjatyckiej i europejskiej, Muzeum Narodowe w Krakowie*, Kraków 1934, s. 73–78; tenże, *O ceramice chińskiej...*, s. 291–292.

[76] DI MNK, Dzp 346/46.

[77] Nr inw. MNK VI-6911; MNK VI-6998; MNK VI-7029.

[78] W ten sposób Nowak porównuje cenę talerza *junyao* z kolekcji Percivala PDF 72, zakupionego na aukcji w Sotheby's. Na ten temat: J. Nowak, *O ceramice chińskiej...*, s. 291.

[79] Karl Wilhelm Hiersemann Antiquariat, Königstrasse 29, Lipsk. Po śmierci Hiersemanna w 1928 roku firmę przejął jego syn Anton.

[80] R. Wagner Kunst und Verlagshandlung, Postdamerstrasse 134, Berlin W9.

[81] Ernst Fritzsche, Bellevuestrasse 6a, Berlin W9.

[82] P. Jirka-Schmitz, *The Trade in Far Eastern Art in Berlin during the Weimar Republic (1918–1933)*, „Journal for Art Market Studies" 2018, vol. 2 (3), https://www.fokum-jams.org/index.php/jams/article/view/57/111 [dostęp: 10.04.2022].

[83] China-Bohlken, Posdamerstr. 16, Berlin W9.

[84] Edgar Worch, Antiquitaten Alt China, Tiergartenstr. 2, Berlin W10.

Tab. 1. Zestawienie antykwariatów, w których Julian Nowak nabywał ceramikę chińską

Źródło nabycia	L. poz. na spisie Juliana Nowaka, Dzp. 346/46	Data nabycia
b.d., Leeuwarden (?)	1	1906
Arno, b.d.	5	1916
b.d., Wiedeń	3	1916–1917
Karl W. Hiersemann, Lipsk	5	1924–1928
China-Bohlken, Berlin	14	1928–1931
Ton-ying & Co, Paryż	11	1928–1932
Compagnie de la Chine et des Indes, Paryż	8	1929–1931
H. Ekchian, Paryż	59	1929–1936
Alexander Förster Alt China, Wiedeń	4	1929–1931
Ernst Fritzsche China-Kunst, Berlin	17	1928–1931
R. Wagner Kunst und Verlagshandlung, Berlin	9	1930–1932
b.d., Paryż	5	1930
Edgar Worch Antiquitäten Alt-China, Berlin	1	1931
C. T. Loo & Co, Paryż	4	1931
Robert Rousset, Paryż	3	1931–1941
Antykwariat Artystyczny Franciszka Studzińskiego, Kraków–Warszawa	1	b.d.
b.d., Warszawa	1	b.d.
b.d., Berlin	1	b.d.
b.d.	3	b.d.

Obydwaj często podróżowali do Chin i nawiązywali osobiste kontakty wśród lokalnych, renomowanych dostawców. Jednym z nich był Paul Hou Mingzi (1879–1949?)[85].

Intuicyjnie zebrana kolekcja ceramiki, której szlaki wiodły przez Pekin i Szanghaj, a dalej Paryż, Berlin, Lipsk, Wiedeń i Warszawę, aż do Krakowa, jest jedynym tak kompletnym i jednorodnym zespołem w polskich zbiorach. Dzięki udokumentowanej proweniencji dostarcza wielu cennych informacji na temat chińskich zabytków i ich recepcji w Europie.

Zachowane archiwalia, które jej dotyczą, otwierają szeroką perspektywę do prowadzenia dalszych badań nad muzealiami, a także działalnością kolekcjonera.

BIBLIOGRAFIA

Ceramika chińska [katalog wystawy] Kraków, wrzesień–październik 1959, oprac. Zofia Alberowa i in., Kraków 1959.

Chinese Ceramics. From the Paleolithic Period through the Qing Dynasty, ed. Zhiyan Li i in., New Haven 2010.

Grandidier Ernst, *La céramique chinoise. Porcelaine orientale, dâte de sa découverte, explication des sujets de décor. Les usages diverses. Classification*, Paris 1894.

Hayashi Tadamasa, *Histoire de l'art du Japon. Comission Imperiale du Japon a l'Exposition Universelle de Paris*, Paris 1900.

Hobson Robert Lockhart, *A Catalogue of Chinese Pottery and Porcelain in the Collection of Sir Percival David*, London 1934.

Hobson Robert Lockhart, *The George Eumorfopoulos Collection. Catalogue of the Chinese, Corean and Persian Pottery and Porcelain*, vol. 1–11, London 1925–1932.

Kluczewska-Wójcik Agnieszka, *Feliks „Manggha" Jasieński i jego kolekcja w Muzeum Narodowym w Krakowie*, Kraków 2014.

Kolekcjonerstwo polskie XX i XXI wieku. Szkice, red. Tomasz Feliks de Rosset, Agnieszka Kluczewska-Wójcik, Aldona Tołysz, Warszawa 2015.

Lisiewicz Jerzy, Sałkowski Jan, Urbanowicz Anna, *Nowak Julian Ignacy (1865–1946)*, Polski Słownik Biograficzny, t. XXIII, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1978.

Miłośnictwo rzeczy. Studia z historii kolekcjonerstwa na ziemiach polskich w XIX wieku, red. Kamila Kłudkiewicz, Michał Mencfel, Warszawa 2014.

Miodońska-Brookes Ewa, Cieśla-Korytowska Maria, *Feliks Jasieński i jego Manggha*, Kraków 1992.

Nowak Julian, „Autobiografja prof. Juljana Nowaka", mps w redakcji Polskiego Słownika Biograficznego, Kraków 1933.

Nowak Julian, *Ceramika chińska*, [w:] *Katalog wystawy kobierców mahometańskich, ceramiki azjatyckiej i europejskiej*, Kraków 1934, s. 73–78.

Nowak Julian, *O ceramice chińskiej*, „Arkady" 1938, R. 4, nr 6, s. 291–292.

Nowak Julian, *Wspomnienia o Wyspiańskim*, „Gazeta Literacka" 1932, R. 4, nr 3, s. 46–49.

Nowak Julian, *Z Londynu do Paryża*, Kraków 1933.

O rzeczach pięknych. Rzemiosło artystyczne na przestrzeni wieków, red. Agnieszka Bender, Małgorzata Wrześniak, Lublin 2015.

Pacana Beata, Romanowicz Beata, *W przestrzeni Smoka. Sztuka chińska w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie*, Kraków 2015.

Pierson Stacey, *Collectors, Collections and Museum. The Field of Chinese Ceramics in Britain 1560–1960*, Bern 2007.

Piękne przedmioty. Ozdoba ciała i dekoracja wnętrz sakralnych i świeckich, red. Agnieszka Bender, Małgorzata Wrześniak, Rzeczy Piękne, t. II, Warszawa 2019.

Płoszewski Leon, *Wyspiański w oczach współczesnych*, t. II, Kraków 1971.

[85] P. Jirka-Schmitz, dz. cyt., s. 4.

Polskie kolekcjonerstwo rzemiosła artystycznego – historia i współczesność. Materiały po konferencji naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Oddział Warszawski w dn. 3–4 listopada 2016 r., red. nauk. Magdalena Białonowska, Monika Bryl, Anna Frąckowska, Warszawa 2018.

Przewodnik po Muzeum Narodowym w Krakowie, Kraków 1911.

Sprawozdanie Dyrekcyi Muzeum Narodowego w Krakowie za rok 1910, Kraków 1911.

Wang Audrey, *Chinese Antiquites. An Introduction to Art Market*, London 2012.

Wyspiański. Katalog wystawy dzieł ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie, red. Danuta Godyń, Magdalena Laskowska, Kraków 2017.

NETOGRAFIA

„All the Beauty of the World. The Western Market for non-European Artefacts (18th–20th century)", Bauakademie, Berlin, 13–15 października 2016, online: https://fokum.org/conference-2016/.

Howald Christina, Saint-Raymond Léa, *Tracking dispersal. Auction sales from the Yuanmingyuan loot in Paris in the 1860s*, „Journal for Art Market Studies" 2018, vol. 2 (2), online: https://www.fokum-jams.org/index.php/jams/article/view/30/92.

Jirka-Schmitz Patrizia, *The Trade in Far Eastern Art in Berlin during the Weimar Republic (1918–1933)*, „Journal for Art Market Studies" 2018, vol. 2 (3), online: https://www.fokum-jams.org/index.php/jams/article/view/57/111.

STRESZCZENIE

Kolekcja sztuki chińskiej, stanowiąca obecnie część zbiorów Działu Sztuki Dalekiego Wschodu Muzeum Narodowego w Krakowie, była tworzona od pierwszej dekady XX wieku. Znaczące zasługi w jej powstaniu miał Julian Nowak (1865–1946). W latach 1906–1941 zgromadził znakomitą kolekcję ceramiki chińskiej, ukazującą rozwój tej dziedziny od czasów epoki Han (206 p.n.e.–220 n.e.) do okresu panowania dynastii Qing (1644–1911). Działalność Nowaka wpisała się w drugą międzynarodową falę zainteresowania sztuką Dalekiego Wschodu, która nastąpiła po upadku cesarstwa w 1911 roku i napływie dzieł sztuki z Państwa Środka do Europy i Stanów Zjednoczonych. W tym czasie powstawały nowe muzea azjatyckie, organizowano międzynarodowe wystawy sztuki Chin w Amsterdamie (1925), Berlinie (1929) i Londynie (1935–1936). Julian Nowak był świadkiem i uczestnikiem tamtych wydarzeń, a dzięki specjalistycznej wiedzy i międzynarodowym kontaktom zgromadził zbiory, które porównywał z najważniejszymi kolekcjami w Paryżu i Londynie. Autorka opisuje ich genezę, a także porusza zagadnienia proweniencji poszczególnych zabytków i mechanizmów translokacji, jakim podlegały.

Słowa klucze: Julian Nowak (1865–1946), kolekcjonerstwo, ceramika chińska, proweniencja zabytków, Międzynarodowa Wystawa Sztuki Chińskiej w Londynie (1935–1936)

SUMMARY

The collection of Chinese art, which is now part of the Far Eastern Art Department of the National Museum in Kraków, has been created since the 1900s. In this merit, significant contribution was made by Julian Nowak (1865–1946). In 1906–1941, he gathered an excellent collection of Chinese ceramics, showing the development of this field from the Han Dynasty (206 BC–220 AD) to the Qing Dynasty (1644–1911). His activity was part of the second international wave of interest in the art of the Far East, which followed the fall of the Empire in 1911 and the influx of works of art from the Middle Kingdom to Europe and the United States. At that time, new Asian museums were established, and international exhibitions of Chinese art were organised in Amsterdam (1925), Berlin (1929) and London (1935–1936). Julian Nowak was a witness and participant of these events; thanks to specialist knowledge and international contacts, he amassed collections that he compared with the most important sets in Paris and London. The author describes the genesis of their creation, discusses the issues of provenance of individual artefacts and the mechanisms of translocation they were subjected to.

Key words: Julian Nowak (1865–1946), collecting, Chinese ceramics, provenance of antiquities, International Exhibition of Chinese Art in London (1935–1936)

Joanna Kadłubowska

Archäologisches Museum Hamburg/Stadtmuseum Harburg

Opowieści przedmiotów. Zbiory prehistoryczne oraz sposoby ich prezentacji na przykładzie ekspozycji Muzeum Archeologicznego w Hamburgu

Stories of objects. Prehistorical collection and methods of its presentation on the example of the exhibition of the Archäologisches Museum Hamburg

Każda muzealna kolekcja jest zbiorem różnorodnych obiektów. Wśród zgromadzonych artefaktów mogą znaleźć się zarówno przedmioty, które poprzez swoją urodę i wyjątkowość zdają się nie stwarzać nadmiernych trudności w prezentacji, jak i te, których zaaranżowanie generuje liczne komplikacje. Dawne malarstwo, wytwory rzemiosła artystycznego, zbiory etnograficzne, a także dzieła sztuki współczesnej, operujące oszczędnymi formami, przestrzenią i światłem, często szokującym i pobudzającym do interakcji przekazem, wydają się nie stwarzać nadmiernych trudności w prezentacji, choć oczywiście w muzealnej praktyce rejestrujemy wystawy mniej lub bardziej udane.

Niewątpliwie grupą obiektów stanowiących nie lada wyzwanie dla muzealników są zasoby archeologiczne. Szczątkowość zachowania, nierzadko znaczny stopień zniszczenia, monochromatyczność i niepozorność prehistorycznych znalezisk sprawiają, że trudno im konkurować o uwagę odbiorcy z zabytkami bardziej wizualnie atrakcyjnymi, a dystans czasowy, który dzieli nas od ich powstania, sprawia, że nieporównywalnie trudniej osadzić je w kontekście choćby zbliżonym do pierwotnego. Przez dziesiątki lat ekspozycje archeologiczne stanowiły więc najsłabsze ogniwo w przestrzeni wielu muzeów. Naczynia ceramiczne, kamienne i kościane narzędzia, szczątkowo zachowane pochówki – tak atrakcyjne dla fachowcow – budziły raczej ograniczony entuzjazm wśród zwiedzających. Szklane witryny wypełnione fragmentami naczyń i narzędzi, uzupełnione planszami objaśniającymi ich pochodzenie i zastosowanie, zionęły nudą i monotonią.

Ewolucja w postrzeganiu funkcji muzeum oraz roli zwiedzającego, a także nowe technologie końca XX początku XXI wieku zmieniły głęboko zarówno sposób prezentowania obiektów muzealnych, jak i relacje muzeum z odbiorcą.

Tematem niniejszego referatu jest próba prześledzenia owego procesu przeobrażeń na podstawie archiwalnych oraz aktualnych zasobów dokumentujących historię wystawiennictwa w Muzeum Archeologicznym w Hamburgu (AMH), które w swojej ponad 120-letniej historii zgromadziło interesującą kolekcję archeologiczną.

*

Harburg – niegdyś samodzielne miasto portowe położone nad południową odnogą Łaby, od 1938 roku dzielnica hanzeatyckiego Hamburga[1] – może poszczycić się długą historią. Najstarsze ślady osadnictwa na tym terenie datowane są na okres neolitu – oprócz pojedynczych znalezisk, takich jak krzemienne narzędzia, fragmenty naczyń i pozostałości żaren, na obszarze dzisiejszego Harburga odnaleziono liczne stanowiska osadnicze z paleniskami, dołami na odpady, jamami do gotowania i pozostałościami pieców, a także pochówek szkieletowy[2].

Około 1000 roku n.e. w miejscu podmokłym, co znalazlo wyraz w pierwotnej nazwie grodu, zbudowano zamek na bagnach – Horeburg[3]. Stał się on zaczątkiem osady, która wzdłuż tamy prowadzącej przez krajobraz mokradeł stopniowo rozwijała się w kierunku południowym, aby ostatecznie w 1297 roku uzyskać prawa miejskie[4]. Kolejne wieki upływały pod znakiem

[1] *Der Harburger Geschichtspfad*, red. J. Brauer, Veröffentlichung des Archäologisches Museums Hamburg und Stadtmuseums Harburg, Nr 113, Hamburg 2019, s. 8.

[2] https://de.wikipedia.org/wiki/Hamburg-Harburg [dostęp: 30.03.2022]; Kay-Peter Suchowa, Harburg-Neolithikum (prezentacja: podsumowanie wyników badań archeologicznych prowadzonych w latach 1930–1975 na podstawie dokumentacji pozostającej w Archäologisches Museum Hamburg/Stadtmuseum Harburg), Hamburg–Harburg 2022.

[3] https://www.geschichtswerkstatt-harburg.de/index.php?article_id=4 [dostęp: 30.03.2022].

[4] *Der Harburger Geschichtspad...*, s. 16.

rosnącej pozycji gospodarczej miasta, opartej na handlu i spedycji towarów[5].

Połowa XIX wieku to początek przemiany prowincjonalnego miasta w znaczący ośrodek przemysłowy[6]. Dwa główne projekty infrastruktury transportowej z lat 40. XIX wieku, czyli realizacja połączenia kolejowego oraz rozbudowa portu morskiego w połączeniu z korzystnymi warunkami celnymi, stworzyły sprzyjające warunki dla rozwoju przemysłu, którego głównymi gałęziami stał się przemysł gumowy oraz olejów roślinnych[7]. Pozycja jednego z głównych miast przemysłowych w Niemczech spowodowała szybki napływ pracowników, wzrost liczby mieszkańców[8] oraz rozkwit ośrodka.

Wśród licznej grupy przemysłowców i przedsiębiorców wyjątkową pozycję zajmował August Helms. Urodzony w 1847 roku harburski senator, kupiec i przedsiębiorca będący właścicielem firmy handlującej węglem i drewnem, a także kantoru dystrybucji mąki i pasz[9] w 1897 roku zwiedził – powstałe z inicjatywy tamtejszego Stowarzyszenia Muzealnego – Muzeum Miejskie w pobliskim Lüneburgu[10]. Wkrótce wrażeniami z pobytu podzielił się z członkami Stowarzyszenia Obywateli, zachęcając do podjęcia analogicznej inicjatywy, szczególnie że podobne placówki funkcjonowały już w innych prowincjonalnych miastach: Celle i Stade[11].

Niebawem zostały podjęte kolejne kroki – w sierpniowy wieczór 1898 roku w Mayerschen Restaurant w Harburgu na zaproszenie Augusta Helmsa stawili się: inkasent Albers, dyrektor Szkoły Handlu i Rzemiosła doktor Friedrich Albert Otto Gerber, kupiec Hermann Maul, właściciel fabryki Hans Loescher oraz sekretarz urzędu Werner Graf[12]. Było to pierwsze spotkanie założycielskie, podczas którego wstępnie opracowano cele rodzącego się Stowarzyszenia: „[...] wspierać zainteresowanie historią, sztuką, handlem i rzemiosłem w mieście i powiecie, w szczególności zaś obiekty związane z historią, sztuką i rzemiosłem gromadzić i konserwować"[13]. Kolejne spotkania, w poszerzonym gronie zainteresowanych, ostatecznie pod koniec roku zaowocowały założeniem Stowarzyszenia Muzealnego dla miasta i powiatu Harburg, opracowaniem jego statusu; przewodniczącym zaś został wybrany inicjator przedsięwzięcia August Helms[14]. Pierwszą siedzibą zbiorów stały się pomieszczenia Gelbe Schule, oddane do dyspozycji Stowarzyszenia przez magistrat Harburga[15]. Uroczyste otwarcie wystawy miało miejsce w Niedzielę Palmową 26 marca 1899 roku[16].

Magistrat miasta wydatnie przyczynił się do powstania kolekcji, w 1899 roku przekazując Stowarzyszeniu zbiór książek, map, planów i obrazów dawnego Harburga, pieczęci miejskich i cechowych, a także dokumentów[17]. Wkrótce, bo już w 1900 roku, zarząd Kościoła luterańskiego podarował młodemu muzeum do dziś znaczący zasób 222 tomów biblioteki książęcej z XVI wieku[18]. Całość wzbudziła ogromne zainteresowanie – podczas świąt Bożego Narodzenia 1900 roku wystawę obejrzało ponad 2000 zwiedzających[19]. Niebawem więc pomieszczenia Gelbe Schule okazały się zbyt ciasne – nie mogąc pomieścić szybko powiększających się zbiorów, już w 1902 roku muzeum przeniesiono do budynku dawnej Szkoły Handlu i Rzemiosła przy ulicy Kościelnej (Kirchenstraße), zajęło tam 14 pomieszczeń[20].

Wnętrza urządzono według projektu Justusa Brinckmanna, dyrektora hamburskiego Muzeum Sztuki i Rzemiosła[21]. Wydany w 1910 roku *Spacer po muzeum w Harburgu nad Łabą* autorstwa ówczesnego dyrektora Theodora Benecke, z fotografiami Carla Timma[22], okazał się imponującym źródłem dokumentującym zarówno rozwój zbiorów, jak i dydaktyki wystawienniczej. W pomieszczeniach dawnej Szkoły Rzemiosła zaprezentowano zbiory w całej ich rozpiętości: począwszy od znalezisk archeologicznych, przez zabytki historii miasta, po obiekty z dziedziny historii naturalnej i etnologii[23].

Skrupulatna klasyfikacja zbiorów oraz ich systematyzacja szły w parze ze sposobem ich eksponowania na wzór XIX-wieczny – charakteryzujący się nadmiarem prezentowanych przedmiotów oraz znacznym przeładowaniem przestrzeni[24]. Główną atrakcją było

[5] https://www.geschichtswerkstatt-harburg.de/index.php?article_id=4 [dostęp: 30.03.2022].

[6] Tamże.

[7] Tamże.

[8] Tamże.

[9] C. Gossler: *Helms, August*, [w:] *Hamburgische Biografie*, Bd. 5, red. F. Kopitzsch, D. Brietzke, Göttingen 2010, s.181–182.

[10] *120 Jahre Archäologisches Museum Hamburg Stadtmuseum Harburg Helms-Museum*, red. R.-M. Weiss, Hamburg 2018, s. 9.

[11] *100 Jahre Helms-Museum. Verborgene Schätze in den Sammlungen*, red. R. Busch, Neumünster 1998, s. 9.

[12] Tamże, s. 8.

[13] *120 Jahre Archäologisches Museum Hamburg...*, s. 10.

[14] *100 Jahre Helms-Museum. Verborgene Schätze...*, s. 8–9.

[15] *120 Jahre Archäologisches Museum Hamburg...*, s. 12.

[16] *100 Jahre Helms-Museum. Verborgene Schätze...*, s. 9.

[17] *120 Jahre Archäologisches Museum Hamburg...*, s. 15.

[18] Tamże.

[19] Tamże.

[20] Tamże.

[21] *100 Jahre Helms-Museum. Verborgene Schätze...*, s. 9.

[22] *120 Jahre Archäologisches Museum Hamburg...*, s. 25.

[23] Tamże, s. 15.

[24] D. Folga-Januszewska, *Muzeologia, Muzeografia, Muzealnictwo*, „Muzealnictwo" 2006, nr 47, s. 11.

zrekonstruowane XIX-wieczne wnętrze mieszkalne z obszaru Vierlander (część hamburskiej dzielnicy Bergedorf, nazwa odnosi się do czterech parafii lub pierwotnie czterech wysp rzecznych w dolinie Łaby) oraz odtworzona izba dawnego dolnosaksońskiego domu chłopskiego z tego samego okresu[25]. Równie ważną częścią kolekcji był dział etnograficzny, którego ogromna część zbiorów pochodziła z darowizny producenta oleju Geisera[26]. Dzięki jego kontaktom handlowym oraz podróżom do Afryki muzeum pozyskało interesujące okazy broni, strojów oraz instrumentów muzycznych z kontynentu. Całość zaś uzupełniały obiekty z działu historii naturalnej – liczne okazy lokalnych i egzotycznych gatunków zwierząt, owadów, ptaków, minerałów, a także preparaty spirytusowe. Dział archeologii – znacznie skromniejszy niż zbiory etnograficzne – tworzyły znaleziska pozyskane w trakcie wykopalisk archeologicznych prowadzonych w powiecie harburskim przez członków Stowarzyszenia Muzealnego[27], którzy od 1906 roku wyruszali na weekendowe wykopaliska. Innym źródłem pochodzenia zbiorów były darowizny i wypożyczenia[28] (fot. 1). Na ekspozycji nie mogło zabraknąć pamiątek związanych z historią miasta, jego obywateli i stowarzyszeń. Osobne pomieszczenia poświęcono więc mieszkańcom Harburga, (obrazy, mapy, ryciny, przedmioty związane z Bractwem Strzeleckim), cechom (rozwój rzemiosła, pieczęcie cechowe, fotografie itp). Własną przestrzeń zyskało również rzemiosło oraz kolekcja broni.

Wraz z sukcesywnie powiększającymi się zbiorami, za przykładem płynącym z miast sąsiednich, dojrzewał plan budowy nowej siedziby muzeum. Niestety I wojna światowa i następujący po niej kryzys gospodarczy udaremniły owe dążenia, niszcząc dużą część zgromadzonego w drodze datków kapitału[29]. Jednak pomimo owych perturbacji jubileusz 25-lecia Stowarzyszenia Muzealnego pod wieloma względami był wyjątkowym wydarzeniem. Po śmierci w 1920 roku senatora Augusta Helmsa jego synowie Arthur i Lebrecht zakupili należącą wcześniej do radcy handlowego Lühmanna położoną przy Buxtehuder Straße willę i podarowali ją Stowarzyszeniu[30]. Po raz pierwszy zbiory umieszczono w budynku, który był własnością muzeum. Uroczyste otwarcie nowej siedziby 4 września

Fot. 1. Prezentacja znalezisk archeologicznych z cmentarzyska urnowego w Pershöh (Kiekeberg) w budynku muzeum przy Kirchenstraße, 1910 rok, fot. ©AMH

Fot. 2. Wystawa archeologiczna w siedzibie muzeum przy Buxtehuder Straße, fot. ©AMH

1925 roku zgromadziło liczne grono entuzjastów, a muzeum – na cześć założyciela – od tego dnia nazwano Helms-Museum[31]. W tym czasie zbiory liczyły ponad 50 000 obiektów, głównie z dziedziny historii i etnografii, znaleziska archeologiczne zajmowały wówczas jedynie skromne miejsce[32].

Koncepcja nowej wystawy opierała się zasadniczo na wcześniejszych rozwiązaniach, zabytki umieszczono jednak w nowych przeszklonych witrynach – 20 stojących i 40 stołowych[33]. Powiększenie powierzchni ekspozycyjnych nie wpłynęło jednak znacząco na zmiany w sposobie prezentowania obiektów – model pozostał tradycyjny, w duchu swoistego i typowego dla epoki *horror vacui*. Nowością była Sala Pamięci, na ścianach której w porządku alfabetycznym umieszczono fotografie poległych w I wojnie światowej

[25] *120 Jahre Archäologisches Museum Hamburg...*, s. 15.
[26] Tamże, s. 36.
[27] Tamże, s. 28.
[28] R. Articus, *Eine kurze Geschichte des Helms-Museums*, „Mitarbeit" 2010, Nr 17, s. 10.
[29] *120 Jahre Archäologisches Museum Hamburg...*, s. 16.
[30] Tamże.
[31] Tamże.
[32] Tamże, s. 17.
[33] Tamże, s. 16.

żołnierzy z Harburga[34]. W kolejnych pomieszczeniach znalazły się wystawy naczyń cynkowych, oświetlenia, Bractwa Strzeleckiego, etnografii oraz historii naturalnej. Ponieważ zbiory reprezentowały niemalże wszystkie obszary zbieractwa, w nowej siedzibie nie mogło zabraknąć również kolekcji przyrodniczej – w dawnym ogrodzie zimowym zaaranżowanym do tego celu pokazano ponad 1000 gatunków ptaków[35].

Zbiory prehistoryczne, znalazły swoje miejsce na parterze, jednak już podczas otwarcia oczywiste było, że na dłuższą metę pomieszczenie to nie będzie wystarczające[36]. Znaleziska pochodzące z wykopalisk w Neugraben zostały wystawione „w sposób zgodny z rzeczywistością"[37], co oznaczało próbę realistycznego odtworzenia stanowiska archeologicznego – jednak eksponaty ulokowano w ciasnej przestrzeni, były stłoczone na półkach i w gablotach. Zróżnicowanie kolekcji i położenie nacisku na zbiory historyczne i etnograficzne oraz brak specjalistycznej opieki nad znaleziskami archeologicznymi sprawiły, że prehistoryczna część ekspozycji nie prezentowała się imponująco (fot. 2). Sytuacja ta uległa zmianie w 1930 roku, wraz z objęciem stanowiska dyrektora przez Williego Wegewitza[38].

Dopiero z początkiem wieku XX archeologia pradziejowa – wcześniej pozostająca przedmiotem zainteresowania miejscowych klubów miłośników starożytności – zaczęła zyskiwać rangę i społeczne uznanie porównywalne z archeologią klasyczną, królującą w państwowych muzeach i uniwersyteckich katedrach[39]. Tendencje nacjonalistyczne wyrosłe na gruncie poszukiwania tożsamości narodowej najpierw rozdrobnionych, a następnie zjednoczonych Niemiec dodatkowo wzmogły zainteresowanie przeszłością i germańskimi korzeniami[40], dojście do władzy narodowych socjalistów trendy te zaś jedynie wzmocniło – archeologia pradziejowa zaczęła odgrywać coraz większą rolę[41].

W latach 20. XX wieku głębokiej zmianie uległo rozumienie funkcji muzeów, które – z instytucji zbieractwa przedmiotów (choć uporządkowanego i usystematyzowanego) – stały się ośrodkami badań naukowych i edukacji[42]. W nurt ten doskonale wpisał się Wegewitz, który od momentu objęcia funkcji konsekwentnie dążył do tego, aby zarządzana przez niego instytucja stała się uznanym w kraju i za granicą ośrodkiem poszukiwań badawczych.

Urodzony pod koniec wieku XIX (w 1898 roku) Wegewitz początkowo studiował nauki przyrodnicze[43], a początki jego kariery zawodowej związane były ze stanowiskiem nauczyciela szkoły powszechnej w Ahlerstedt[44]. Za pośrednictwem rodziców swoich uczniów zetknął sie ze znaleziskami prehistorycznymi, stając się – zupełnie przypadkowo – kuratorem owych znalezisk w miejscowej parafii[45]. Wkrótce jego studia biologiczne zaczęły schodzić na dalszy plan – skoncentrował się na badaniach prehistorii pod kierunkiem regionalisty Hansa Müllera-Brauela[46]. W latach poprzedzających objęcie funkcji dyrektora Helms-Museum przez pięć lat honorowo pełnił obowiązki kierownika działu prehistorycznego muzeum w Stade[47]. Wraz z rozpoczęciem pracy przez Wegewitza prowincjonalne harburskie muzeum wkroczyło w nową epokę i – choć same narodziny kolekcji zabytków archeologicznych pozbawione były fachowego wsparcia – niebawem pod jego kierownictwem (a dyrektorem pozostawał do 1966 roku)[48] stało się ważnym punktem na mapie poszukiwań naukowych w dziedzinie prehistorii i wczesnej historii[49]. Wegewitz od początku skoncentrował się na organizacji intensywnych badań prehistorycznego osadnictwa – w 1932 roku prowadzone przez muzeum prace wykopaliskowe wyszły poza teren powiatu harburskiego i objęły swym zasięgiem również sąsiedni powiat Winsen[50]. Jednocześnie przystąpił do reorganizacji muzeum – na początek zlikwidowano wystawę wypchanych ptaków na rzecz obiektów archeologicznych, zbiory etnograficzne oraz egzotycznych zwierząt pomiędzy 1930 a 1938 rokiem przekazano zaś innym placówkom muzealnym[51].

[34] Tamże.
[35] Tamże, s. 47.
[36] Tamże, s. 51.
[37] *Festschrift zur Einweihung des Helms-Museums zu Harburg am 4. September 1925*, Harburg 1925.
[38] *100 Jahre Helms-Museum. Verborgene Schätze...*, s. 10.
[39] J. Kunow, *Die Entwicklung von archäologischen Organisationen und Institutionen in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert und das öffentliche Interesse – Bedeutungsgewinne und Bedeutungsverluste und deren Folgen*, „Archäologie Europas" 2002, s. 147–183 (streszczenie w języku polskim na s. 508–510); seria Tübinger Archäologische Taschenbücher, t. 3, München-Berlin 2002, s. 147–184, s. 509.
[40] Tamże.
[41] Tamże.
[42] D. Folga-Januszewska, *Muzeologia, Muzeografia, Muzealnictwo...*, s. 11.
[43] R. Busch, *Abschied von Prof. Dr. Willi Wegewitz (1898–1996): Direktor des Helms-Museums 1930–1966)*, „Nachrichten aus Niedersachsens Urgeschichte" 1996, Bd. 65 (1), s. 233.
[44] R. Articus, *Wegewitz*, [w:] *Lebensläufe zwischen Elbe und Weser. Ein biografishes Lexikon*, Bd. 1, Stade 2002, s. 344.
[45] Tamże, s. 345.
[46] Tamże.
[47] R. Busch, dz. cyt., s. 234.
[48] R. Articus, *Wegewitz...*, s. 346.
[49] Tenże, *Eine kurze Geschichte des Helms-Museums...*, s. 8.
[50] Tamże, s. 10.
[51] *120 Jahre Archäologisches Museum Hamburg...*, s. 71.

Fot. 3. Fragment ekspozycji prehistorycznej w siedzibie muzeum przy Buxtehuder Straße, lata 30. XX wieku, fot. ©AMH

Celem nowego dyrektora było ograniczenie obszaru zainteresowań muzeum do geologii, prehistorii, historii miasta oraz etnografii północnych Lüneburger Heide oraz obszaru Niederelbe[52]. W tym samym czasie przystąpił też do gruntownych porządków w magazynach i katalogach zbiorów[53]. Priorytetem stało się zaaranżowanie chronologicznie uporządkowanej prezentacji znalezisk archeologicznych z obszaru Niederelbe (Dolnej Łaby) od epoki kamiennej do czasów średniowiecza[54]. Po raz pierwszy zrezygnowano z „pokazania" obiektów – w miejsce „naturalnego" ułożenia, przy pomocy modeli, replik, rysunkowych rekonstrukcji scen z życia i wykresów, stworzono uporządkowaną narrację o walorach edukacyjnych, prowadzącą oglądającego przez ścieżki historii pradziejowej. Nowa wystawa prehistoryczna została zaprezentowana publiczności w 1934 roku[55] (fot. 3).

Wszystkie te działania przerwał wybuch II wojny światowej[56]. Do służby wojskowej powołano wszystkich pracowników muzeum, także samego Wegewitza[57]. Duża część zbiorów została ewakuowana, mimo to instytucja poniosła spore straty[58]. W efekcie bombardowań miasta budynek muzeum został poważnie uszkodzony, co spowodowało długotrwałą przerwę w działalności instytucji[59].

Późnym latem 1945 roku, pomimo trudnych warunków, muzeum ponownie podjęło działalność w częściowo zniszczonym podczas wojny budynku[60]. Niebawem powstały plany budowy nowego gmachu w nowej lokalizacji[61]. Realizację jednego z największych po II wojnie światowej obiektów muzealnych w Niemczech[62] zakończono wiosną 1957 roku[63]. Wkrótce możliwe było scalenie przechowywanych w różnych miejscach zbiorów oraz organizacja kolejnych wystaw. Nowa siedziba pomieściła wystawy stałe: geologiczną, etnograficzną i historii miasta[64], jednak najważniejszą pozycję zajmowały obiekty pochodzące z prowadzonych pod kierunkiem Wegewitza wykopalisk. Intensywna seria prac na cmentarzach popielnicowych w powiecie harburskim znacznie poszerzyła stan wiedzy o ludach germańskich na tych terenach, jednocześnie przyczyniając się do ogromnego wzrostu liczby obiektów muzealnych[65].

Niezależnie od zaangażowania w pracę naukową Wegewitz doceniał znaczenie komunikacji z odbiorcą w promowaniu badań naukowych – poprzez wykłady, doniesienia prasowe i publikacje popularnonaukowe potrafił w szerokich kręgach ludzi wzbudzić zainteresowanie pracami wykopaliskowymi i lokalnymi badaniami kultur pradziejowych[66]. Na pierwszym piętrze nowego gmachu umieszczono więc zabytki prehistoryczne – oryginalne znaleziska, modele, kopie, uzupełnione o dekoracje ścienne przedstawiające rekonstrukcje scen z życia codziennego. Sposób aranżacji ekspozycji miał w sposób klarowny i zrozumiały zaprezentować najciekawsze obiekty pozyskane na okolicznych stanowiskach archeologicznych. Rozległa i jasna przestrzeń ekspozycyjna, szklane gabloty, mieszczące wyselekcjonowane artefakty uzupełnione o liczne mapy i plansze z objaśnieniami, zachęcały zwiedzających do poznawania zagadnień dotyczących prehistorii (fot. 4).

Tak jak w chwili objęcia stanowiska dyrektora przez Wegewitza rozpoczęła się pewna epoka w historii harburskiego muzeum, wraz z jego przejściem na emeryturę w 1966 roku epoka ta przeszła do historii. Pozycja muzeum i jego zasoby oraz koncentracja

[52] Tamże.
[53] Tamże.
[54] Tamże, s. 72.
[55] Tamże.
[56] Tamże.
[57] Tamże.
[58] R. Articus, *Eine kurze Geschichte des Helms-Museums...*, s. 8.
[59] *120 Jahre Archäologisches Museum Hamburg...*, s. 72.
[60] Tamże, s. 74.
[61] Tamże, s. 72.
[62] R. Articus, *Eine kurze Geschichte des Helms-Museums...*, s. 9.
[63] *120 Jahre Archäologisches Museum Hamburg...*, s. 72.
[64] Tamże.
[65] R. Articus, *Eine kurze Geschichte des Helms-Museums...*, s. 10.
[66] *120 Jahre Archäologisches Museum Hamburg...*, s. 75.

Fot. 4. Wystawa archeologiczna w nowym budynku muzeum przy Knoopstraße, koniec lat 60. XX wieku, fot. ©AMH

Fot. 5. „Panorama tysiącleci" – diorama zrealizowana jako pierwsza część nowej archeologicznej wystawy stałej, grudzień 1975 roku, fot. ©AMH

działalności na historii lokalnej stały się solidną podstawą dalszego rozwoju placówki.

Zmiana społeczna oraz nowa polityka edukacyjna, szczególnie we wczesnych latach 70., sprawiły, że w tym czasie zostało zainicjowanych wiele nowych przedsięwzięć – kolejne dwie dekady pod kierownictwem Clausa Ahrensa upłynęły pod znakiem otwarcia na świat[67]. Z odgrywającego podrzędną rolę w krajobrazie kulturalnym Hamburga muzeum regionalnego decyzją senatu z dnia 14 marca 1972 roku Helms-Museum zostało podniesione do rangi Hamburskiego Muzeum Prehistorii i Wczesnej Historii – zyskując status muzeum państwowego[68].

Wraz z rozbudową zbiorów muzeum stanęło przed zadaniem całkowitego przeprojektowania istniejącej wystawy stałej. Do tej pory wystawy archeologiczne, także w Helms-Muzeum, były uporządkowane ściśle według klucza chronologicznego, teraz natomiast opracowano zupełnie nowatorską jak na tamte czasy koncepcję wystawy tematycznej[69]. Centralnym punktem nowej ekspozycji stała się „Panorama tysiącleci" – duża diorama w 17 gablotach przedstawiająca zmiany krajobrazu i rozwój historii i kultury Hamburga od epoki lodowcowej do współczesności. Zrealizowana na jubileusz 75-lecia muzeum jako pierwsza część przeprojektowanej ekspozycji stałej została otwarta dla publiczności w dniu 4 grudnia 1973 roku. Wystawa autorstwa Wegewitza musiała ustąpić jej miejsca[70]. Kluczowymi hasłami nowej ekspozycji stały się Ciągłość, Trwanie[71] (fot. 5).

Język wizualny wystaw zmienił się w latach 70.: stosowane do tego czasu modele, znaleziska, podpisy i inne środki dydaktyczne zostały teraz hojnie uzupełnione grafikami i dioramami, zmianie uległa również aranżacja samych znalezisk. Wystawa była bogata w nowe akcenty: w miejsce czystego formalnego pokazu obiektów opatrzonych jedynie podpisami gabloty zaaranżowano w formie żywych kompozycji, ułatwiających zwiedzającym osadzenie znalezisk w ich pierwotnym kontekście. Jako wzory dla naturalnej wielkości dioram i grafik posłużyły przedstawienia ze średniowiecznych manuskryptów[72] – znaleziska archeologiczne zostały więc przedstawione żywo i możliwie autentycznie, a najnowsze wyniki wykopalisk zaprezentowano z użyciem najnowocześniejszych wówczas narzędzi projektowych. Zastosowano też aktywne metody edukacyjne – dzięki replikom można było dosłownie dotknąć historii[73]. I choć z czasem powstawały kolejne wystawy, „Panorama tysiącleci" przez wiele lat była centrum programu edukacyjnego muzeum i stałym elementem programu obowiązkowego dla pokoleń uczniów z Hamburga i okolic[74].

Ahrens chciał ściślej powiązać archeologię z codziennym życiem i starał się, aby była widoczna także poza muzeum. Podjęto więc działania mające na celu wyjście poza mury instytucji i zaprezentowanie prehistorii w przestrzeni publicznej na przykład w witrynach sklepów spożywczych, banków i kas oszczędnościowych, strefach dla pieszych, w gablotach przy deptakach oraz na stoiskach podczas popularnych targów rodzinnych[75]. Dążono również do przybliżenia zwiedzającym prehistorycznych obiektów, na przykład zrekonstruowanych kurhanów z epoki brązu, w powiązaniu ze środowiskiem przyrodniczym i krajobrazowym[76].

W 2009 roku Dorota Folga-Januszewska zauważyła:

> [...] ostatnia ostatnia dekada przynosi zmianę wizerunku muzeum z instytucji pasywnej w kreatywną, która

[67] Tamże, s. 113.
[68] R. Articus, *Eine kurze Geschichte des Helms-Museums...*, s. 11.
[69] *120 Jahre Archäologisches Museum Hamburg...*, s. 116.
[70] Tamże.
[71] Tamże, s. 125.
[72] Tamże, s. 128.
[73] Tamże, s. 141.
[74] Tamże, s. 140.
[75] Tamże, s. 144–147.
[76] Tamże, s. 142.

Fot. 6. Wystawa archeologiczna w pomieszczeniach dawnej biblioteki miejskiej, 2000 rok, fot. ©AMH

Fot. 7. Budynek muzeum przy Rathausplatz mieszczący stałą wystawę archeologiczną, fot. ©AMH

> w danym miejscu [...] stymuluje tworzenie nowych form kultury i nauki poprzez połączenie edukacji i rozrywki, prowadzi działalność badawczo-naukową we właściwych dla siebie dziedzinach, odgrywa rolę społeczną [...] oraz pobudza rozwój turystyki kulturalnej i naukowej[77].

Choć słowa te padły 40 lat po reorganizacji harburskiego muzeum i dotyczą zjawisk mających miejsce w muzealnictwie od końca lat 80., można stwierdzić, że ów proces kształtowania się nowej relacji pomiędzy instytucją muzeum a zwiedzającym zapoczątkowany został właśnie wtedy – wraz z pierwszymi próbami zastosowania nowych środków komunikacji i potraktowania zwiedzającego jako aktywnego uczestnika proponowanej narracji, również poprzez opuszczenie bezpiecznej przestrzeni sali wystawowej. Działania te znalazły kontynuację pod kierownictwem kolejnych dyrektorów muzeum w Harburgu.

W 1992 roku zaprojektowaną przez Ahrensa stałą wystawę archeologiczną zdemontowano, a przemyślany i dobrze funkcjonujący obiekt został poważnie przebudowany[78]. W ponownie otwartym dwa lata później budynku jedynie parter wykorzystano jako powierzchnię wystawienniczą do użytku publicznego, pozostałą przestrzeń zajęły pomieszczenia biurowe[79]. Otwarcie stałej ekspozycji archeologicznej przeciągnęło się do początku 2000 roku. Nową lokalizacją stały się pomieszczenia dawnej biblioteki miejskiej[80]. Otwarta w pośpiechu, pod presją terminów i wysokich oczekiwań, niedokończona pomimo dziesięcioletniej fazy planowania, bardzo schludna prezentacja ważnych zbiorów umieszczona w monotonnym krajobrazie gablot nie zyskała jednak akceptacji, spotykając się z dużym odrzuceniem ze strony polityków, mediów i zwiedzających[81] (fot. 6). Co gorsza, w listopadzie 2001 roku woda zalała wystawę stałą, powodując ogromne szkody, replika chaty grobowej z epoki brązu prezentowana przed budynkiem muzeum padła ofiarą podpalenia, a zaniedbaną już dioramę geologiczną w przejściu podziemnym pokryły liczne graffiti[82]. Wydawało się, że kryzysowi nie będzie końca, szczególnie gdy kolejne pomysły wyjścia z impasu okazywały sie niezbyt trafione. Sytuacja zaczęła ulegać zmianie w czerwcu 2003 roku wraz z objęciem stanowiska przez berlińskiego archeologa doktora Rainer-Maria Weissa[83]. W 2009 roku zmodernizowano główny budynek muzeum poprzez dobudowę przeszklonego, obszernego foyer, a w budynku po dawnej bibliotece otwarto nową stałą wystawę archeologiczną funkcjonującą do dziś[84] (fot. 7). Ekspozycja została zrealizowana z wykorzystaniem unikalnej do tej pory koncepcji, powstałej w ramach wyjątkowej w skali kraju współpracy muzeum z ekspertem od gier i pejzaży przygodowych Ravensburger Freizeit- und Promotion-Service GmbH.

Archeologia obszaru metropolitalnego Hamburga jest wzorcem rozwoju kulturowego Europy Północnej. Odkryte tu ślady ludzkiego dziedzictwa niczym kamienie milowe prowadzą zwiedzających przez tysiąclecia. Wystawa koncentruje się więc na dwóch obszarach tematycznych: archeologii północnych Niemiec i historii Hamburga. Na ponad 1300 m^2 powierzchni wystawienniczej zwiedzający aktywnie odkrywa świat archeologii, koncentrując się na pytaniach, które zawsze zajmowały ludzkość: Skąd pochodzimy? Jak się rozwijamy? Odpowiedzi nie znajdzie jednak w tradycyjnych gablotach, a historię kultury ludzkości może zbadać samodzielnie

[77] D. Folga-Januszewska, *Muzea w Polsce 1989–2008*, „Muzealnictwo" 2009, nr 50, s. 29.
[78] *120 Jahre Archäologisches Museum Hamburg...*, s. 162.
[79] Tamże.
[80] Tamże, s. 164.
[81] Tamże.
[82] Tamże.
[83] Tamże, s. 185.
[84] Tamże, s. 189.

poprzez dotyk i doświadczenie. W przeciwieństwie do konwencjonalnych wystaw, które są ułożone ściśle chronologicznie, począwszy od najdawniejszej historii ziemi po czasy współczesne, ta podzielona jest na sześć głównych kompleksów tematycznych: „Pożywienie", „Przemoc", „Śmierć", „Innowacja", „Materiał" i „Mobilność", stanowiących pomost pomiędzy teraźniejszością a przeszłością. Całość jest prezentowana na dwóch poziomach, z dużymi, podłogowymi oknami widokowymi, tworzącymi wizualne połączenie między parterem a górną kondygnacją. Na jasno oświetlonym piętrze przestrzeń wyznaczają betonowe gabloty, dostarczając informacji o znaczeniu eksponowanych przedmiotów w kontraście do mrocznej strefy kondygnacji przyziemia (fot. 8).

Fot. 8. Duże podłogowe okna widokowe tworzące wizualne połączenie między parterem a górną kondygnacją wystawy, fot. ©AMH

Trasa rozpoczyna się na parterze „lodowcem" zbudowanym z 25 000 foremek do kostek lodu, przez który zwiedzający przechodzi, aby zanurzyć się w polodowcowy krajobraz (fot. 9). Duża część eksponatów znajduje się w usytuowanych na poziomie podłogi, wśród kamieni, gablotach, po których można stąpać i do których można zaglądać. W ten sposób zwiedzający mogą sami stać się archeologami, aktywnie i samodzielnie eksplorować wystawę, opuszczając utwardzoną ścieżkę w celu odkrywania i badania przeszłości według indywidualnego scenariusza. Zainteresowanych problematyką zdobywania pożywienia w czasach prehistorycznych przyciąga oryginalny, pochodzący z plejstocenu szkielet olbrzymiego jelenia, uprawa zboża od epoki kamienia do epoki żelaza została „zapakowana" do gabloty w formie nadnaturalnej wielkości batona zbożowego, a prehistoryczne znaleziska związane z łowieniem ryb przedstawiono w przewymiarowanej puszce sardynek (fot. 10). Piętro wyżej, zwizualizowane w formie świnki zbudowanej z konserw wieprzowych, pojawia się pytanie o zmiany, które od epoki kamiennej zaszły w produkcji i konserwacji żywności. Symboliczny drogowskaz wyznacza kierunki ludzkiej aktywności, a mobilność gatunku ludzkiego została skondensowana w kilku ikonicznych przedmiotach: współczesny parkometr sąsiaduje ze średniowiecznym kołem wozu, za nimi w tubie z pleksi znajdujemy wydrążony w pniu drzewa kajak, przed którym na kamiennej podstawie zaprezentowano jedno z najstarszych wioseł na świecie (fot. 11). Umieszczone piętro wyżej kontenery morskie w miniaturowym formacie są symbolem handlowej metropolii Hamburga i zawierają znaleziska z odległych krajów, pozyskane podczas wykopalisk archeologicznych w hamburskim porcie. Pełna atrakcji podróż przez historię skłania też do namysłu nad problemami współczesnego świata – tsunami skomponowane z plastikowych odpadów uświadamia zwiedzającemu, że dziś zalewa nas ogromna fala tanio produkowanych z tworzyw sztucznych przedmiotów, których forma

Fot. 9. Początek trasy zwiedzania – „lodowiec" zbudowany z 25 000 foremek do kostek lodu, fot. ©AMH

Fot. 10. Dział „spożywczy" – szkielet olbrzymiego jelenia z epoki lodowcowej, fot. ©AMH

Fot. 11. Mobilność gatunku ludzkiego ukazana za pomocą kilku ikonicznych przedmiotów: współczesnego parkometru, średniowiecznego koła wozu, wydrążonego w pniu drzewa kajaka i jednego z najstarszych na świecie wioseł, fot. ©AMH

Fot. 12. Ogromych rozmiarów zapałka symbolizująca punkt zwrotny w dziejach ludzkości, jakim było opanowanie ognia, fot. ©AMH

i funkcja często nie zmieniały się przez tysiąclecia. Nie zapomniano również o punkcie zwrotnym, jakim było opanowanie ognia, symbolizowanego tu przez monstrualną zapałkę, a wystawę dopełnia zainscenizowana podróż w zaświaty dawniej i dziś (fot. 12).

W każdym fragmencie ekspozycji pozbawionej tradycyjnego podziału przestrzennego, wypełnionej przechodzącymi płynnie jedna w drugą strefami tematycznymi, wielce interesujące okazuje się sąsiadowanie przedmiotów odległych od siebie o tysiące lat, wskazujące na nieprzerwaną ciągłość wytworów ludzkiej cywilizacji.

Największą powierzchnię na piętrze zajmuje instalacja „Archeologiczny Hamburg". Na mapie transportu lokalnego zaznaczono stanowiska archeologiczne z obszaru miasta. Na różnych „przystankach" w wąskich gablotach można obejrzeć znaleziska pochodzące z poszczególnych dzielnic, a po naciśnięciu przycisku pojawia się komunikat z informacją o eksponacie. Muzealny spacer przez wieki zwiedzający kończy w ogromnym, ponadnaturalnej wielkości pudle, w którym można zajrzeć za kulisy muzeum i zapoznać się z tematami, takimi jak „Konserwacja zabytków archeologicznych" czy „Historie muzealne".

Dopełnieniem całości są trzy specjalnie zaprojektowane sale o powierzchni około 290 m^2 umiejscowione na parterze budynku, przeznaczone na zajęcia edukacyjne. Jedno z pomieszczeń zostało o przekształcone w jaskinię, zapraszając do zanurzenia się w tajemniczym świecie sztuki jaskiniowej z epoki kamienia. Repliki malowideł jaskiniowych są nie tylko pokazywane na trójwymiarowych ścianach, ale także wykonywane przez samych zwiedzających.

Na przestrzeni lat, wraz z postępującym rozwojem technologicznym oraz dostępem do multimediów, ewolucji uległy zarówno organizacja ekspozycji, jak i sposób prezentowania zabytków w szerszym, uwspółczesnionym kontekście. Jednym z elementów tego procesu pozostaje zmiana stosunku do zwiedzającego, któremu w miejsce biernej pozycji „oglądacza" proponuje się aktywne uczestnictwo w oferowanej narracji, czego – funkcjonująca nieprzerwanie od kilkunastu lat – stała wystawa archeologiczna w hamburskim muzeum jest doskonałym przykładem. Z pewnością można uznać, że przetrwała próbę czasu i pomimo pojawiających się nieustająco nowości i innowacji w dziedzinie multimediów wciąż pozostaje doskonałym źródłem poznawania przeszłości poprzez zabawę oraz zaangażowanie w odkrywanie ciągłości zjawisk kulturowych niezależnie od wieku odbiorców. Twórcom ekspozycji udało się doskonale wyważyć proporcje pomiędzy użyciem nowatorskich metod prezentowania zabytków i przekazywania wiedzy a rangą oryginału i szczególną aurą, którą tworzy on w przestrzeni wystawy. Nadmierna ilość bodźców nie rozprasza i nie odwraca uwagi od artefaktów, a w centrum zainteresowania zwiedzającego niezmiennie pozostaje obiekt – czy to w oprawie ponadnaturalnej puszki sardynek, czy fragmentu karawanu zmierzającego w zaświaty.

Nie sposób jednak nie zauważyć, że muzea, odpowiadając na zmieniające się oczekiwania odbiorców, dysponując nowoczesnymi technologiami jako jedynymi w swoim rodzaju środkami oddziaływania, stoją przed wyzwaniem znalezienia równowagi pomiędzy skalą ich zastosowania a miejscem oryginału w przestrzeni wystawienniczej. Pytanie o granice stosowania mnogości wirtualnych opowieści, animacji, prezentacji wśród których nikną obiekty zabytkowe, pozostaje wciąż aktualne, także w przypadku hamburskiego muzeum – jeśli nie w kontekście perfekcyjnie funkcjonującej stałej ekspozycji archeologicznej, to w przypadku wystaw czasowych.

BIBLIOGRAFIA

100 Jahre Helms-Museum. Verborgene Schätze in den Sammlungen, red. Ralf Busch, Neumünster 1998.

120 Jahre Archäologisches Museum Hamburg, Stadtmuseum Harburg, Helms-Museum, red. Rainer-Maria Weiss, Hamburg 2018.

Articus Rüdiger, *Eine kurze Geschichte des Helms-Museums*, „Mitarbeit" 2010, Nr 17, s. 8–11.

Articus Rüdiger, *Wegewitz*, [w:] *Lebensläufe zwischen Elbe und Weser. Ein biografisches Lexikon*, Bd. 1, Stade 2002.

Busch Ralf, *Abschied von Prof. Dr. Willi Wegewitz (1898–1996): Direktor des Helms-Museums 1930–1966*, „Nachrichten aus Niedersachsens Urgeschichte" 1996, Bd. 65 (1), s. 233–234.

Der Harburger Geschichtspfad, red. Jens Brauer, Veröffentlichung des Archäologisches Museums Hamburg und Stadtmuseums Harburg, Nr 113, Hamburg 2019.

Festschrift zur Einweihung des Helms-Museums zu Harburg am 4. September 1925, Harburg 1925.

Folga-Januszewska Dorota, *Muzea w Polsce 1989–2008*, „Muzealnictwo" 2009, nr 50, s. 29–46.

Folga-Januszewska Dorota, *Muzeologia, Muzeografia, Muzealnictwo*, „Muzealnictwo" 2006, nr 47, s. 9–14.

Gossler Claus, *Helms, August*, [w:] *Hamburgische Biografie*, Bd. 5, red. Franklin Kopitzsch, Dirk Brietzke, Göttingen 2010.

Kunow Jürgen, *Die Entwicklung von archäologischen Organisationen und Institutionen in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert und das öffentliche Interesse – Bedeutungsgewinne und Bedeutungsverluste und deren Folgen*, „Archäologie Europas" 2002, s. 147–183.

Suchowa Kay-Peter, *Harburg-Neolithikum* (prezentacja: podsumowanie wyników badań archeologicznych prowadzonych w latach 1930–1975 na podstawie dokumentacji pozostającej w Archäologisches Museum Hamburg/Stadtmuseum Harburg), Hamburg–Harburg 2022.

NETOGRAFIA

https://de.wikipedia.org/wiki/Hamburg-Harburg.

https://www.geschichtswerkstatt-harburg.de/index.php?article_id=4.

STRESZCZENIE

Ewolucja w postrzeganiu funkcji muzeum oraz roli zwiedzającego, a także nowe technologie końca XX i początku XXI wieku zmieniły zarówno sposób prezentowania obiektów muzealnych, jak i relacje muzeum z odbiorcą. Szczególnie ciekawie proces ten przebiegł w obszarze eksponowania zabytków archeologicznych, będących niewątpliwie grupą obiektów stanowiących nie lada wyzwanie dla muzealników. Szczątkowość zachowania, nierzadko znaczny stopień zniszczenia, monotematyczność i niepozorność prehistorycznych znalezisk oraz dystans czasowy, który dzieli nas od ich powstania, sprawiają, że nieporównywalnie trudniej osadzić je w kontekście choćby zbliżonym do pierwotnego. Przez długie lata ekspozycje archeologiczne stanowiły najsłabsze ogniwo w przestrzeni wielu muzeów, budząc ograniczony entuzjazm wśród zwiedzających. Niniejszy artykuł ma na celu prześledzenie owego procesu przeobrażeń na podstawie archiwalnych i aktualnych zasobów, dokumentujących historię wystawiennictwa w Archäologisches Museum Hamburg/Stadtmuseum Harburg, które w swojej ponad 120-letniej historii zgromadziło interesującą kolekcję archeologiczną. W układzie chronologicznym, uwzględniając historię instytucji, autorka przedstawia ewolucję tendencji wystawienniczych w Archäologisches Museum Hamburg/Stadtmuseum Harburg, począwszy od prezentacji pierwszych znalezisk pochodzących z amatorskich wykopalisk po współczesną, pełną multimediów, nowoczesną ekspozycję.

Słowa klucze: Archäologisches Museum Hamburg/Stadtmuseum Harburg, muzeum, archeologia, historia, wystawiennictwo, muzeologia, multimedia

SUMMARY

The evolution in the perception of the function of the museum and the role of the visitor, as well as new technologies of the late 20th and early 21st centuries, changed both the way of presenting museum objects and the relationship between the museum with its customer. This process was particularly interesting in the area of exhibiting archaeological objects, which are undoubtedly a group of artefacts that constitute a real challenge for museum professionals. Due to the vestigial form of their preservation, frequent significant degree of destruction, monothematic and concealed character and the time distance from their creation, they are of a particular difficulty to be placed in a context that even resembles an original one. For years, archaeological exhibitions were the weakest link in space of many museums, arousing limited enthusiasm among visitors. The article aims to trace the transformation process on the basis of archival and current resources documenting the history of exhibitions at the Archäologisches Museum Hamburg/Stadtmuseum Harburg, which in its more than 120 years of history has amassed an interesting archaeological collection. In a chronological order, taking the history of the institution into account, the author presents the evolution of exhibition trends at the Archäologisches Museum Hamburg/Stadtmuseum Harburg, from the presentation of the first finds from amateur excavations to a contemporary, full of multimedia, modern exhibition.

Key words: Archäologisches Museum Hamburg/Stadtmuseum Harburg, museum, archeology, history, art of exhibition, museology, multimedia

Anna Wiśnicka

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
ORCID: 0000-0002-6821-529X

Panorama różnorodności. Muzea-domy historyczne Mediolanu jako nośniki pamięci kolektywnej o społecznej, kulturowej i artystycznej ewolucji miasta

Panorama of variety. Museums-historic houses of Milan as carriers of collective memory about social, cultural and artistic evolution of the city

Muzea-domy historyczne[1], poza niekwestionowaną wartością prezentacji i reprezentacji przeszłości, udostępniania zbiorów o charakterze artystycznym oraz ukazywania zmian architektonicznych, są przede wszystkim nośnikami pamięci. Kodują liczne informacje, które mogą być odczytywane na wielu poziomach – począwszy od warstwy wizualnej, poprzez historyczną, aż do społecznej. Ich lokalizacja, walory artystyczne, a w szczególności związani z nimi ludzie stanowią ważne ogniwo łączące przeszłość z teraźniejszością. Dzięki zachowaniu dziedzictwa muzeów-domów historycznych zmieniająca się topografia miast, pojawianie się nowych grup społecznych oraz ich działalność są świadectwem przeszłości dostępnym dla kolejnych pokoleń. Niniejszy tekst analizuje muzea-domy historyczne Mediolanu jako nośniki pamięci kolektywnej o społecznej, kulturowej i artystycznej ewolucji miasta. Cezurą czasową przyjętą dla tekstu jest okres stulecia największych zmian, których początku upatrywać należy w drugiej połowie XIX wieku, wraz z apogeum przypadającym na drugą połowę XX wieku, kiedy miasto przeżywało artystyczno-architektoniczny rozkwit, prowadzący w stronę postmodernizmu. Analizie we wspomnianym kontekście zostaną poddane domy kolekcjonerów, przemysłowców oraz architektów i projektantów. Każdy z nich powstał w innym okresie, prezentuje inny styl architektoniczny i jest świadectwem zmian zarówno na kanwie tak zwanej historii życia prywatnego, jak i globalnych zmian społecznych.

Cykl przeobrażeń, których naturalną konsekwencją jest wieloaspektowa ewolucja miasta, pozostaje nad wyraz widoczny w przypadku ośrodków urbanistycznych zyskujących na znaczeniu w czasie fundamentalnych przemian epoki postindustrialnej. Za taki właśnie ośrodek należy uznać Mediolan – miasto o bogatej historii i tradycji, w którym ścierają się wpływy regionalne oraz międzynarodowe, składające się na zróżnicowaną i unikatową panoramę społeczno-urbanistyczną. Historycznie, poprzez swoją strategiczną lokalizację, państwo-miasto Mediolan było traktowane jako ważna strefa wpływów i zawłaszczane przez obce mocarstwa – Francję, Hiszpanię, Habsburgów austriackich, dynastię Sabaudzką – a następnie wcielone przez Napoleona do Republiki Cisalpińskiej. Po kongresie wiedeńskim należało do Austrii, następnie zostało zaanektowane przez Królestwo Sardynii, a od 1861 roku stanowiło część Zjednoczonego Królestwa Włoch. Na tle zmieniającej się panoramy historycznej rozwijał się przemysł, który stał się dominującym czynnikiem wzrostu gospodarczego miasta, zapewniając mu wiodącą pozycję wśród ośrodków północnej Italii. O kulturowym znaczeniu Mediolanu świadczy jego rola w wyartykułowaniu nowoczesnej myśli artystycznej, która głosami ojców założycieli futuryzmu postulowała o radykalne odcięcie się od przeszłości na rzecz budowy miasta-maszyny, wolnego od jakichkolwiek zaszłości historycznych[2]. Biorąc pod uwagę czynniki historyczne, gospodarcze i kulturowe, nie dziwi fakt, iż Mediolan stanowi przykład szybko zmieniającego się miasta, a panorama jego muzeów-domów historycznych obrazuje procesy w nim zachodzące.

[1] O wartości kulturowej tego typu placówek wystawienniczych świadczy powołanie przez Międzynarodową Radę Muzeów (International Council of Museums, ICOM) oddzielnej komórki przeznaczonej dla muzeów-domów historycznych – DEMHIST. Powstała w 1998 roku jako rezultat międzynarodowej konferencji naukowej pt. „Living History. Historic House Museums" zorganizowanej w Genui w 1997 roku, zob. G. Pinna, *Introduction to historic house museums*, „Museum International (UNESCO, Paris)" 2001, vol. 53, issue 2, s. 4–9.

[2] D. Pietropaolo, *Science and the Aesthetics of Geometric Splendour in Italian Futurism*, [w:] *Futurism and the Technological Imagination*, red. K. Beekman, Amsterdam–New York 2009, s. 41–62.

Element odpowiedzialny za trwanie danej idei w czasie jest definiowany jako pamięć. Pozwala ona na zachowanie świadomości ciągłości historycznej oraz wyjaśnia mechanizmy odpowiedzialne za subiektywną recepcję przeszłości, która odróżnia pamięć od historii. Chcąc przyjrzeć się transformacji miasta oraz wynikającym z niej zmianom w obszarze architektury rezydencjonalnej oraz budownictwa wielorodzinnego przez pryzmat pamięci zbiorowej, należy przybliżyć podstawowe elementy jej teorii, które są istotne z punktu widzenia tekstu. Za twórcę teorii pamięci kolektywnej uważa się francuskiego socjologa Maurice'a Halbwachsa[3]. Jej prymarne założenia oscylują wokół pamięci określonej grupy, która jest oparta na ekspozycji na te same symbole, pełniące rolę katalizatorów wybranych treści. Pamięć ta jest zależna od artefaktów, które działają na społeczność z zewnątrz, a więc są zawarte w fizycznych obiektach, będących reprezentacją faktów i zdarzeń. Mechanizmy jej działania można zaobserwować w skali mikro, na przykład na poziomie rodziny, lub makro, choćby na poziomie grup religijnych[4]. W swojej analizie Marta Kasztelan przywołała najważniejszy aspekt pamięci zbiorowej:

> nie jest [ona – aut.] mechaniczną zdolnością rejestrowania obserwowanych zjawisk, lecz polega na rekonstruowaniu przeszłości przez pamiętający podmiot. Jest to możliwe dzięki temu, że podmiot to członek wspólnoty, która dostarcza mu pewnych społecznych ram (*cadres sociaux*), w których on umieszcza następnie zapamiętane fakty[5].

To niezwykle istotne z punktu widzenia omawianego tematu, którego przedmioty – domy historyczne – są częścią dziedzictwa lokalnej społeczności, najpełniej realizującej założenia teorii. Ponadto element wspólnoty wybrzmiewa w narracji miejskiej, która stała się podstawą snucia opowieści o przeszłości, popularyzując pamięć lokalną na szeroką skalę. Warto również dodać, że pamięć kolektywna „jest zawsze rekonstruowana w odniesieniu do ram społecznych. W pamięci zostają tylko te wydarzenia, które mogą być rekonstruowane, przywracane przez grupy w określonych ramach – nie odtwarza ona wydarzeń jak historia, lecz konstruuje je"[6]. Niezwykle pomocnym elementem tej rekonstrukcji jest zachowana dla potomnych spuścizna materialna, w tym przypadku architektura oraz wyposażenie domów i mieszkań.

Pamięć zbiorową w kontekście muzealnym przeanalizował James V. Wertsch, zestawiając jej wiodące atrybuty z podstawową definicją historii. Porównanie to pozwoliło zauważyć, iż w przeciwieństwie do „obiektywnej" historii, zdystansowanej od konkretnej perspektywy, pamięć kolektywna opiera się na perspektywie „subiektywnej", jednostkowej i zaangażowanej, która odzwierciedla ramy społeczne konkretnej grupy oraz pozbawiona jest tego, co autor nazywa samoświadomością. Bardzo silnie akcentuje związki przeszłości z teraźniejszością z uwagi na personalny, niekiedy intymny wręcz, obraz, jaki buduje. Postawa krytyczna historii nie daje narzędzi uzasadniających narrację, w której muzeum jest postrzegane jako świątynia reprezentująca heroiczne wartości, a przestaje być otwartym forum interpretacji historycznej[7]. Dlatego tak ważne jest podkreślenie, że obiektywny charakter narracji, choć istotny z punktu widzenia edukacji, nie stanowi dominanty w budowaniu charakteru domów historycznych, w których wymiar personalny i społeczny stanowią kwintesencję przekazu. Ponadto Halbwachs podkreślał:

> społeczeństwo przyjmuje tak samo wszystkie idee (nawet najdawniejsze), o ile to są właśnie idee, to znaczy, jeśli mogą zająć miejsce w jego myśli i budzić jeszcze zainteresowanie i zrozumienie u dzisiejszych ludzi. Stąd wynika, że myśl społeczna jest zasadniczo pamięcią i że cała jej zawartość składa się ze wspomnień zbiorowych – ale że przetrwają tylko te spośród nich wszystkich i tylko tyle z każdego spośród nich wszystkich, ile dzięki swym aktualnym ramom społeczeństwo może odtworzyć[8].

W kontekście społecznym muzea-domy historyczne pełnią więc rolę nośników idei, które dzięki zachowanej narracji przybliżają ich zrozumienie, zachowując je w pamięci konkretnej zbiorowości.

Muzea-domy historyczne stanowią doskonały przykład pomników pamięci kolektywnej, łączą bowiem personalną narrację opartą na życiu mieszkańców ze zmianami społecznymi, kulturowymi i artystycznymi, które zachodzą na przestrzeni

[3] Wciąż trwają dyskusje nad poprawnością przypisania teorii pamięci zbiorowej Halbwachsowi, o czym pisała m.in. Astrid Erll zob. A. Erll, *Kultura pamięci. Wprowadzenie*, tłum. A. Teperek, Warszawa 2018, s. 31–66.

[4] M. Halbwachs, *Społeczne ramy pamięci*, tłum. M. Król, Warszawa 1969, s. 217–323.

[5] M. Kasztelan, *Fenomen pamięci zbiorowej*, „In Gremium. Studia nad Historią, Kulturą i Polityką" 2012, t. 6, s. 186.

[6] Tamże, s. 188–189.

[7] J. V. Wertsch, *Collective Memory*, [w:] *The Cambridge Handbook of Sociocultural Psychology*, red. J. Valsiner, A. Rosa, Cambridge 2010, s. 645–660.

[8] M. Halbwachs, dz. cyt., s. 431–432.

lat w danej społeczności. Właściciele i mecenasi, współpracując z architektami oraz projektantami, byli zarówno inicjatorami, jak i beneficjentami procesów przeobrażania się społeczeństwa pod względem ekonomicznym. Transformacja ta jest widoczna w rozwoju artystycznym nowych form, których estetyce nie poświęcano wcześniej wiele uwagi. Początkowo najciekawsze i oryginalniejsze projekty domów oraz ich wnętrz związane były z potomkami rodów arystokratycznych, których majątek przekazywano z pokolenia na pokolenie, a naturalny cykl kolekcjonowania sztuki wzbogacił się o najnowsze zdobycze technologiczne, tworząc eklektyczną mozaikę charakterystyczną dla wielu rezydencji historycznych modernizowanych w tym okresie. Jednocześnie pojawiająca się nowa klasa przemysłowców, której przyświeca cezura czasowa drugiej połowy XIX wieku przyjęta dla tekstu, tworzy zgoła odmienny rodzaj estetyki, opartej na pryncypiach rodzącej się nowoczesności. Szybki rozwój fabryk oraz wzrost gospodarczy przyczyniły się do gwałtownego wzbogacenia się fabrykantów, których zasoby finansowe dały początek nowemu stylowi mecenatu – pozbawionemu historycznych zaszłości, a budowanemu na podwalinach fascynacji miastem. Art déco oraz zachwyt awangardą stanowią wówczas prymarne wyznaczniki stylu, który stopniowo był powielany przez budownictwo miejskie. Po II wojnie światowej dążenie do luksusu lub jego namiastki zostaje wyparte przez design tak zwanego okresu odbudowy gospodarczej (ściśle związanego z działaniami nowo powstałej jednostki Istituto per la Ricostruzione Industriale, IRI[9]), zdecydowanie bardziej demokratycznego i egalitarnego, którego apogeum przypada na lata 50. i 60., gdy projekty stawały się polem eksperymentów społecznych oraz namysłu nad przyszłością budownictwa i designu. Muzea-domy historyczne Mediolanu[10], dzięki reprezentacji wszystkich wspominanych tendencji, stanowią mapę linearnej ewolucji sposobu życia, która szczególnie dla społeczności lokalnej jest do dziś bezpośrednio związana z topografią miasta oraz jego historycznymi mieszkańcami.

Drugiej połowa XX wieku to czas, który cechuje ogromna rozbieżność stylowa i umiłowanie eklektyzmu. Wiele zachowanych przykładów domów historycznych jest reminiscencją działalności kolekcjonersko-artystycznej kolejnych pokoleń rodzin arystokratycznych, a ich bryła architektoniczna sięga czasów przedindustrialnych. Połączenie historycznej siedziby z nowoczesnym lub/i eklektycznym wnętrzem było charakterystyczne dla przedstawicieli rodzin posiadających znaczne zasoby finansowe, a dziedziczone przez pokolenia posiadłości ulegały licznym przemianom stylowym, będącym odzwierciedleniem gustów epoki. Nośnikiem historii i ewolucji zmian na tym polu są udostępniane publiczności domy obejmujące panoramę historyczną i społeczną miasta; reprezentują one siedziby władców: Palazzo Reale, rezydencje arystokratyczne, by wspomnieć tylko Palazzo Serbelloni, willę Belgiojoso czy Palazzo Bagatti-Valsecchi, domy potentatów przemysłowych, takie jak willa Necchi-Campiglio, oraz mieszkania, na przykład Casa Lana, których artystyczny charakter był świadectwem zmian po II wojnie światowej. Wszystkie one stanowią doskonały punkt wyjścia dla rozważań nad rozwojem miasta widzianego przez pryzmat pamięci o globalnych zmianach stylu życia.

Pierwszym z przykładów, który posłuży do przeprowadzenia analizy obejmującej projekty powstałe po 1850 roku, jest Palazzo Bagatti Valsecchi. Pierwotny budynek został nabyty przez rodzinę Bagatti Valsecchi w pierwszej połowie XVIII wieku. W 1840 roku Pietro Bagatti Valsecchi rozpoczął proces modernizacji kilku zabudowań przy via Gesù należących do rodziny, które połączył w eklektyczne palazzo z wewnętrznym dziedzińcem. Posiadłość odziedziczyli w 1875 roku jego synowie Fausto i Giuseppe Bagatti Valsecchi, którzy sfinalizowali prace remontowe w duchu Gesamtkunstwerk, nawiązując stylistycznie do estetyki renesansowej[11]. Bracia, którzy zamieszkiwali posiadłość, podporządkowali jej styl i walory funkcjonalne swojej pasji kolekcjonerskiej oraz modnej w omawianym okresie rekonstrukcji historycznej, którą wedle obecnego stanu wiedzy należałoby nazwać „historyzującą". Palazzo Bagatti Valsecchi wyposażono w liczne zakupy antykwaryczne, które składały się

[9] Ch. Fiell, P. Fiell, *Masterpieces of Italian Design*, Londyn 2013, s. 13–15.

[10] Warto w tym miejscu zaznaczyć, że na mocy umowy podpisanej w 2004 roku cztery główne muzea domy historyczne Mediolanu (Museo Bagatti Valsecchi, Casa Boschi di Stefano, Villa Necchi Campiglio, Museo Poldi Pezzoli) funkcjonują jako Sieć Muzeów Domów Historycznych w Mediolanie (Il Circuito delle Case Museo di Milano). Inicjatywa została zrealizowana we współpracy z Regionem Lombardii i Urzędem Miasta Mediolan oraz przy wsparciu i pomocy Regionu Lombardii, Prowincji Mediolan, Miasta Mediolan i Fundacji Cariplo. Zob. oficjalna strona organizacji, https://casemuseo.it/ [dostęp: 27.04.2022].

[11] R. Pavoni, *The Nineteenth-Century Palazzo Bagatti Valsecchi in Milan, Italy: a Homage to the Italian Renaissance*, [w:] *The Renaissance in the Nineteenth Century*, red. Y. Portebois, R. Terpstra, Toronto 2003, s. 241–262.

Fot. 1. Palazzo Bagatti Valsecchi, Mediolan,
fot. Barbara Olivieri, licencja Cretive Commons

na XIX-wieczne wyobrażenie renesansowych wnętrz. Pieczołowicie wyselekcjonowane dzieła sztuki oraz rzemiosła artystycznego pozwoliły na oddanie cech charakterystycznych dla komnat epoki odrodzenia. Wybór tego właśnie okresu trudno uznać za przypadkowy, zbiegł się bowiem w czasie z działaniami prowadzącymi do zjednoczenia Italii, które w popularnej narracji obrały renesans florencki za czynnik unifikujący kulturowo wszystkie regiony. Pomimo konotacji historycznych, a może właśnie dzięki nim, pałac stanowi reprezentatywny przykład eklektyzmu schyłku XIX wieku, który łączył estetyczne tęsknoty za przeszłością z najnowszymi osiągnięciami techniki, o czym świadczą doprowadzona instalacja elektryczna, bieżąca woda oraz centralne ogrzewanie. Rezydencja pozostała w rękach rodziny do roku 1974, co zapewniło kolekcji ciągłość i koherentny charakter. W tym samym roku Pasino Bagatti Valsecchi założył fundację imienia rodziny (Fondazione Bagatti Valsecchi Onlus), której powierzył pałac oraz dzieła sztuki zgromadzone przez swoich przodków. W 1975 roku palazzo zostało zakupione przez Region Lombardii (Regione Lombardia), z zastrzeżeniem, że historyczny charakter piano nobile będzie zachowany, by utrzymać nierozerwalny związek między artefaktami a ich pierwotną lokalizacją, który był trzonem założenia kolekcji braci Bagatti Valsecchi (fot. 1).

Patrząc pod kątem pamięci, należy stwierdzić, że dom jest przede wszystkim reprezentatywnym przykładem dualizmu schyłku XIX wieku, liberalnie łączącego stare z nowym. Trend ten obejmował swym zasięgiem całą Europę, a rezydencja Bagatti Valsecchi stanowi świadectwo obecności tendencji historyzujących również w Mediolanie. Na tle innych rezydencji wyróżnia się jednak tym, iż trzonem kolekcji są autentyczne artefakty renesansowe[12], które stanowią o jej wysokiej klasie artystycznej, sięgającej głębiej niż XIX-wieczne realizacje w duchu neostylowym. Palazzo niesie również ważny przekaz dotyczący swoistego końca epoki, w której arystokracja była głównym wyznacznikiem rozwoju kulturowego, a jej gusta artystyczne stanowiły katalizator preferencji estetycznych dla pozostałej części społeczeństwa danej epoki. Nie należy również zapominać o patriotycznym charakterze kolekcji, która odwoływała się do złotego wieku renesansu florenckiego, stanowiąc symboliczny powrót do idei wspólnych dla całej Italii, leżących u podstaw ikonografii Risorgimento[13].

Warto nadmienić, iż podobny przekaz kulturowo-społeczny można wysnuć na przykładzie domu hrabiego Gian Giacomo Poldi Pezzoli, którego rezydencja została udostępniona zwiedzającym. Palazzo Poldi Pezzoli przy Via Manzoni mieści obecnie jedną z największych prywatnych kolekcji dzieł renesansu włoskiego, która swoimi początkami sięga końca lat 40. XIX wieku, obejmując prace takich artystów, jak: Piero della Francesca, Andrea Mantegna, Antonio del Pollaiolo, Giovanni Bellini czy Sandro Botticelli. Wolą właściciela było przekazanie jej w całości

[12] Na gruncie włoskim równie ciekawym przykładem rekonstrukcji w duchu renesansowym jest Palazzo Corsi, które w 1911 roku nabył brytyjski architekt i historyk sztuki Herbert Percy Horne. Museo Horne powstało jako miejsce wystawienia kolekcji założyciela obejmującej malarstwo, rzeźbę i rzemiosło wczesnego renesansu. Zob. G. M. Fachechi, *Aspetti e problemi della casa-museo: la collezione Horne*, „Studi Urbinati, B-Scienze Umane e Sociali" 1996, V. 67, s. 449–458.

[13] K. Barlett, *The Renaissance in Italy: A History*, Indianapolis–Cambridge 2019, s. 131–133. O licznych nawiązaniach do renesansu florenckiego w okresie Risorgimento świadczy choćby symboliczny gest powierzenia rzeźbiarzowi Stefano Gellettiemu wykonania pomnika zarówno Girolamo Savonaroli, jak i hrabiego Camillo Benso di Cavour, których łączyły poglądy republikańskie.

Fot. 2. Palazzo Poldi Pezzoli, Mediolan, Lawrence's Lense, licencja Cretive Commons

miastu. Zrealizowano to w 1881 roku, kiedy jeszcze za życia hrabiego otwarto muzeum dla zwiedzających[14].

Z kulturowego punktu widzenia dom historyczny Poldi Pezzoli posiada ogromną wartość, przybliżając mecenat zaangażowany oraz postać fundatora mającego udział w istotnych wydarzeniach politycznych. Placówka plasuje się w kręgu muzeów na poły biograficznych; stanowi przykład szczególnej autokreacji jej założyciela, dokonywanej za sprawą sztuki i kolekcjonerstwa[15]. Hrabia był jednym z uczestników powstania w Mediolanie w 1848 roku, a jego sympatie polityczne i dążenia do zjednoczenia Italii stały się kluczowym elementem determinującym charakter kolekcji dzieł sztuki. Czas spędzony na wygnaniu, najpierw we Francji, a potem we Florencji, przyczynił się do skrystalizowania zawoalowanej, ze względu na cenzurę austriacką, formy przekazu politycznego oraz do podjęcia decyzji o założeniu muzeum. Placówka o charakterze demokratycznym miała pełnić ważną rolę w edukacji patriotycznej oraz kulturalnej. W całym domu, poza dziełami renesansowymi, można odnaleźć wątki związane z postaciami z epoki odrodzenia, o czym świadczy choćby pełen nawiązań do *Boskiej komedii* gabinet Dantego, funkcjonujący jako alegoria dążeń zjednoczeniowych.

Należy wspomnieć, że przekaz odbywał się również dzięki zaaranżowaniu wnętrz na wzór przestrzeni mieszkalnej będącej miejscem wyeksponowania artefaktów, co odnosiło się bezpośrednio do przykładów utrzymanych w duchu romantyzmu. Wnętrza domu od początku urządzano z myślą o udostępnianiu ich szerokiej publiczności, a za dekorację malarską odpowiedzialny był Giuseppe Bertini[16]. Misyjny charakter domu, będący pierwotną intencją założyciela, stanowi więc ewenement na tle omawianych przykładów. Spójna narracja, której dom-muzeum[17] jest nośnikiem, łączy wątki osobiste, problematykę patriotyczną oraz znakomitą kolekcję dzieł renesansowych, symbolicznie powiązanych z wątkami narodowościowymi okresu Risorgimento. Palazzo Poldi Pezzoli jest zatem przykładem zmian w postrzeganiu profetycznej roli sztuki oraz jej niepośledniej misji w utrwalaniu wartości patriotycznych w lokalnej społeczności, z myślą o której kolekcja została przekazana miastu[18] (fot. 2).

[14] Więcej informacji na temat założenia Fundacji Poldi Pezzoli oraz kompletny stan kolekcji z roku 1881 zawarto w katalogu: *Fondazione Artistica Poldi Pezzoli. Catalogo Generale*, red. G. Bertini, Mediolan 1881, s. 3–122.

[15] A. Higonnet, *Self-portrait as a museum*, „Anthropology and Aesthetics" 2007, vol. 52, s. 198–211.

[16] F. Mazzocca, *The Renaissance Repertoire in the History Painting of Nineteenth-century Italy*, [w:] *Reviving the Renaissance: The Use and Abuse of the Past in Nineteenth-Century Italian Art and Decorations*, red. R. Pavoni, Cambridge 1997, s. 239–268, 240–245.

[17] Zob. M. T. Balboni Brizza, M. Sambuy, *The Poldi Pezzoli Museum*, Turyn 2010.

[18] L. Fasolo, *La dimora storica Poldi Pezzoli: il delicato passaggio dalla casa al museo e gli interventi novecenteschi di Camillo Boito*, [w:] *La città, il viaggio, il turismo: Percezione, produzione e trasformazione* [Raccolta di saggi], red. G. Belli, F. Capano, M. I. Pascariello, Neapol 2017, s. 2747–2752.

Fot. 3. Casa Boschi Di Stefano, Mediolan, fot. Barbara Olivieri, licencja Cretive Commons

Naturalną ewolucją, którą można zaobserwować w kontekście rozwoju tendencji stylowych powiązanych ze zmianami społecznymi w obszarze życia prywatnego, było pojawienie się domów przemysłowców i finansistów, którzy w przeciwieństwie do arystokracji weszli w posiadanie majątków znacznie później. Znakomitym przykładem początków nowego mecenatu jest dom inżyniera Antonia Boschiego, który pracował dla zakładów Pirelli oraz jego żony – rzeźbiarki Mariedy Di Stefano (Casa Museo Boschi Di Stefano). Dom przy Via Giorgio Jan, który wzniesiono w latach 1929–1931, ufundował ojciec Mariedy – Francesco di Stefano[19]. Za projekt odpowiadał mediolański architekt Piero Portaluppi. Był on postacią znaną na lokalnej scenie artystycznej, niezwykle cenioną w kręgu elit, dla których projektował domy miejskie, wpisujące się w nowoczesne tendencje stylowe. Jego bogate portfolio obejmowało prace z zakresu rekonstrukcji historycznej, między innymi Pinakotekę Brera, architekturę rezydencjonalną, wielorodzinną oraz budynki użyteczności publicznej[20]. Dom Boschiego i Di Stefano, położony na działce narożnej, zaprojektowano w formie klasycznego palazzo o trzech piętrach, z wewnętrznym dziedzińcem. Portaluppi, znany z funkcjonalistycznej estetyki łączonej często z elementami art déco, umieścił ozdobne detale charakterystyczne dla fasad na rogu budynku, który wyróżniał się na tle zabudowy szeregowej. Dwa balkony oraz dekoracje, widziane z poziomu ulicy, tworzą wrażenie frontonu. Wejście główne, prowadzące na dziedziniec, usytuowano na ścianie bocznej. Dom stał się miejscem przechowywania sukcesywnie powiększanej kolekcji artystycznej. Boschi oraz Di Stefano rozpoczęli zbieranie dzieł sztuki współczesnej – malarstwa, rzeźby oraz sztuki użytkowej – w pierwszej dekadzie XX wieku, kontynuując rodzinną pasję do lat 60.

W 1998 roku, zgodnie z wolą Antonia Boschiego, by udostępnić kolekcję zwiedzającym, założono fundację imienia pary – La Fondazione Boschi Di Stefano. Dom funkcjonuje jako muzeum od 2003 roku. Artefakty stanowiące trzon kolekcji są świadectwem historycznym, które odnosi się zarówno do życia prywatnego, tendencji artystycznych, jak i globalnych zmian społecznych. Dzięki zabiegom kuratorskim oraz bezpośrednim relacjom właścicieli zdołano zachować pamięć o mieszkańcach, która jednocześnie ukazuje radykalne zmiany w funkcjonowaniu pojęcia „kolekcjoner". Porównując historię Antonia Boschiego i Mariedy Di Stefano z narracją wokół wspominanej już kolekcji braci Bagatti Valsecchi, widoczna staje się zmiana związana bezpośrednio z procesami industrializacji. Boschi oraz Di Stefano byli nowym pokoleniem kolekcjonerów i koneserów sztuki, których gusta (i potencjał finansowy) ukształtowała współczesność, nie zaś historyczne

[19] Zob. *Piero Portaluppi*, red. P. Piccinini, New York 2022.

[20] D. Ghirardo, *Italy: Modern Architectures in History*, London 2013, s. 61–70.

zaszłości związane ze spuścizną rodzinną. Miało to niewątpliwy wpływ na rodzaj dzieł, które stały się jej przedmiotem – awangardowe prace twórców pierwszej połowy XX wieku, programowo zrywające z tradycjami historycznymi, które przesuwały granice percepcji sztuki. Casa Museo Boschi Di Stefano zachowuje więc pamięć o mecenacie progresywnym, niemającym korzeni w kolekcjonerstwie pokoleniowym, skupionym na eksploracji rodzących się wówczas tendencji artystycznych. Szczególnie z perspektywy mediolańskiej sceny sztuki awangardowej muzeum jawi się jako świadectwo społecznego przyswajania sztuki najnowszej, która z czasem stała się obowiązującym kanonem. Casa Museo Boschi Di Stefano można postrzegać również jako nośnik pamięci o zmianach w budownictwie miejskim, gdyż architektonicznie stanowi znakomity przykład nowoczesnego stylu miejskich *palazzi*, którego prekursorem był Piero Portaluppi (fot. 3).

Kolejnym przykładem rozwoju klasy przemysłowców i ich mecenatu artystycznego jest willa Necchi Campiglio (Villa Necchi Campiglio). Już samo położenie posiadłości wiąże się ściśle ze zmianami urbanistycznymi, podyktowanymi rozwojem miast pierwszej połowy XX wieku. Rezydencjonalny dystrykt położony w centrum między Corso Venezia, Via San Damiano i Corso Monforte, gdzie usytuowana jest willa, powstał na początku wieku XX i był wynikiem decyzji związanych ze zmianami w układzie miasta. W 1907 roku, na mocy porozumienia pomiędzy Radą Miasta Mediolan (Consiglio Comunale di Milano) a Antoniettą Sola-Busca, otwarto drogę, która podzieliła historyczne ogrody wokół Palazzo Serbelloni. Nowy plan zagospodarowania przestrzennego, znany jako Piano Regolatore Speciale, miał na celu poprowadzenie dodatkowych arterii komunikacyjnych, co bezpośrednio było związane z rozwojem przemysłowym miasta. Zdając sobie sprawę z coraz większej liczby samochodów, władze podjęły decyzję o stopniowym łączeniu wszystkich części Mediolanu w sposób odpowiadający obecnym i przyszłym potrzebom mieszkańców. W roku 1908 Via Mozart, przy której znajduje się willa, została zatwierdzona dekretem królewskim, a w 1912 – włączona do oficjalnych planów urbanistycznych[21].

Ogrody należące do rodziny Sola-Busca[22], stanowiące niegdyś część założenia parkowego wokół Palazzo Serbelloni, podzielono w latach 1924–1930 na działki według projektu Aldo Andreaniego[23]. Wizjonerski projekt zakładał zachowanie walorów krajobrazowych parku przy jednoczesnym podziale terenu na mniejsze parcele[24]. W 1932 roku jedną z nich nabyła rodzina Necchi Campiglio. Już na poziomie planów urbanistycznych geneza rezydencji jawi się jako przykład wielopłaszczyznowych zmian zachodzących w mieście na początku wieku, kiedy to hegemonia wielkich posiadłości otoczonych parkami ustąpiła miejsca demokratycznym zmianom mającym usprawnić funkcjonowanie organizmu miejskiego.

Willa Necchi Campiglio jest niezwykle ważnym kulturowo domem, nie tylko z punktu widzenia zmian komunalnych, ale również z uwagi na swoją unikatową wartość artystyczną oraz historyczną, która wiąże się z jej właścicielami. Pochodzący z Padwy Necchi byli znaną rodziną przemysłowców, których majątek pomnożyły inwestycje w fabrykę komponentów metalowych w 1892 roku. Jej założycielem był Giuseppe Necchi, a za rozwinięcie działalności firmy odpowiadał jego syn Ambrogio – ojciec Vittoria, Neddy i Giginy. Vittorio Necchi zasłynął wprowadzeniem do produkcji i popularyzacją na włoskim rynku maszyn do szycia[25]. Nedda oraz Gigina z mężem, Angelo Campiglio, nabyli działkę przy Via Mozart. Rodzina Necchi była znana w kręgach mediolańskich elit, a popularność kolekcji maszyn

[21] O. Selvafolta, *A Modern Villa in the Center of Milan Designed by Piero Portaluppi for the Necchi Campiglios*, [w:] *Villa Necchi Campiglio in Milan*, red. L. Borromeo Dina, Mediolan 2016, s. 16–17.

[22] Warto dodać, że zwieńczeniem cyklu zmian urbanistycznych omawianego obszaru, które łączą się z rodziną Sola-Busca oraz pracami architektonicznymi Andreaniego, było powstanie budynku wielorodzinnego – Casa Sola-Busca (znanego również jako *cà dell'oreggia*). Budynek wielorodzinny o dystynktywnej, ozdobnej fasadzie zwiastował zmiany społeczne, jakie dotknęły centrum miasta i zapoczątkowały nowe założenia estetyczne. Skupiały się one wokół relacji między wnętrzem budynku a otoczeniem, znajdując apogeum w projektowaniu strefy wejściowej. Zob. D. Sherer, *The Discreet Charm of the Entryway. Architecture, Art and Design in the Milanese Ingressi*, 1920–1970, [w:] *Entryways of Milan. Ingressi di Milano*, red. K. Kolbitz, Kolonia 2017, s. 22–30.

[23] Projekt zagospodarowania przestrzennego Mediolanu według Andreaniego szczegółowo omówiła w swojej pracy doktorskiej Stefania Monzani, zob. S. Monzani, *Figure d'invenzione. Le città di Aldo Andreani*, vol. 1 i 2 [praca doktorska, Politechnika Mediolańska], Mediolan 2015. Tekst dostępny na stronie internetowej uczelni: https://re.public.polimi.it/handle/11311/979461 [dostęp: 27.04.2022].

[24] A. Andreani, *Il nuovo quartiere nell'ex-giardino Sola-Busca di Milano*, „Rassegna di Architettura" 1931, 6, 15 giugno, s. 201–210.

[25] *Annuario politecnico italiano rassegna tecnica di tutte le industrie italiane comunque importanti*, XXIV/1942–43, s. 713.

Fot. 4. Villa Necchi Campiglio, Mediolan,
fot. Marco Dossena, licencja Creative Commons

do szycia sprawiła, że siostry Necchi funkcjonowały w świadomości lokalnej społeczności. Co więcej, willę regularnie odwiedzali liczni przedstawiciele arystokracji, między innymi Filip, książę Edynburga, Edoardo Visconi, czy rodzina Medici del Vascellos[26], co zapewniało właścicielom miejsce w rubrykach towarzyskich lokalnej prasy.

Za pierwszy projekt posiadłości, zarówno jej bryłę architektoniczną, jak i wystrój wnętrz, odpowiedzialny był Piero Portaluppi. Willa dla rodziny Necchi Campiglio została wzniesiona w latach 1932–1935, w stylu określanym mianem mediolańskiego racjonalizmu. Jej prosta forma korespondowała z historycznym drzewostanem, a luksusowego charakteru nadawały jej użyte materiały – kamień, metal oraz szkło. Horyzontalna bryła była oparta na asymetrii, a jej strukturę wzbogaciło wizualnie użycie granitu i marmuru. Wysunięta część ogrodu zimowego z panoramicznymi oknami nadawała całości lekkości i dynamizmu. Głównemu budynkowi towarzyszyły portiernia, pergola oraz zadaszony kort tenisowy, które utrzymano w tym samym stylu. Z nowoczesną architekturą korespondował wystrój wnętrz, będący przykładem dystynktywnego stylu Portaluppiego, opartego na uderzającym zestawieniu form geometrycznych ze szlachetnymi materiałami. Dekoracja pomieszczeń była świadectwem zmian estetycznych opierających się na odejściu od dekoracyjności i historyzmu XIX wieku, zwracając się ku eleganckiemu minimalizmowi. Była to pierwsza realizacja, w której Portaluppi osiągnął pełnię *Gesamtkunstwerk*, tworząc koherentną wizję nowoczesnego domu – architektura i wystrój wnętrz korespondowały ze sobą na wszystkich poziomach (fot. 4).

Ciekawym aspektem historii willi była rearanżacja jej wnętrz już w 1938 roku, trzy lata po zakończeniu pierwotnych prac dekoratorskich. Architektem odpowiedzialnym za przeprowadzenie zmian był popularny wśród mediolańskich elit neoklasyk Tomaso Buzzi. Architekt[27] i projektant[28] podjął się powtórnego zaprojektowania przestrzeni mieszkalnej, której przywrócono klasyczne formy, będące reminiscencją tradycyjnych wnętrz rezydencjonalnych[29]. Układ funkcjonalny z czasów Portaluppiego pozostał niezmieniony, dodano jednak liczne elementy neobarokowe i neorokokowe, obniżono sufity w części pomieszczeń oraz wykorzystano szereg elementów ocieplających wizualnie przestrzeń, takich jak: lambrekiny, draperie, kryształowe żyrandole czy dywany. Zmianie wystroju towarzyszyła również wymiana znacznej części mebli i dodatków.

Choć Portaluppi zaprojektował willę w „sposób znakomicie odpowiadający na pragnienie rodziny względem stworzenia funkcjonalnego, wygodnego domu, spełniającego jednocześnie pragnienie luksusu”[30], nowoczesne założenie okazało się zbyt awangardowe dla komfortu codziennego funkcjonowania. Na kanwie estetyki willa jest bardzo ciekawym przykładem społecznej adaptacji nowych trendów oraz ich funkcjonowania w kontekście życia prywatnego. Progresywne rozwiązania skupione na aspekcie wizualnym, podkreślające reprezentacyjny charakter

[26] Więcej na temat społecznej funkcji willi oraz jej mieszkańców pisali Roberto della Seta oraz Susanna Massari, zob. R. della Seta, S. Massari, *The Social Dimention of the Villa,* [w:] *Villa Necchi Campiglio...*, s. 41–55.

[27] Por. G. Froio, *Narrazioni e autobiografie architettoniche. La Scarzuola di Tomaso Buzzi*, „FAM Magazine del Festival dell'Architettura” 2018, vol. 45/46: *Architettura e narrazione. L'architetto come storyteller?*, s. 81–86.

[28] Por. M. Barovier, C. Sonego, *Tomaso Buzzi at Venini*, Mediolan 2015.

[29] C. Colombo, *Tomaso Buzzi and Villa Necchi Campiglio*, [w:] *Villa Necchi Campiglio...*, s. 31–37.

[30] L. Borromeo Dina, *The Home of Angelo, Gigina and Nedda, Décor, Collections and Refined Taste*, [w:] *Villa Necchi Campiglio...*, s. 57 [tłum. aut.].

domu, nie spełniły oczekiwań mieszkańców. Historia rearanżacji wnętrz zachowuje więc pamięć o procesie przyswajania prekursorskich rozwiązań, który wielokrotnie polega na sztuce kompromisu pomiędzy umiłowaniem nowoczesności a funkcjonalnością i komfortem codziennego życia, wciąż kojarzonym z konwencjonalnymi rozwiązaniami.

W 2001 roku, po śmierci Giginy Necchi, willa została przekazana włoskiemu funduszowi na rzecz ochrony zabytków – Fondo Ambiente Italiano (FAI). Dzięki zachowanemu archiwum Piera Portaluppiego możliwa była kompleksowa restauracja willi, której wystrój uzupełniono o zakupy antykwaryczne, korespondujące z wnętrzami Buzziego. Pozwoliło to na rekonstrukcję jednego z najważniejszych pomników mediolańskiej historii życia prywatnego, będącego jednocześnie unikatowym przykładem eksperymentów artystycznych oraz mecenatu rodziny przemysłowców i koneserów sztuki.

Willa Necchi Campiglio to na mapie domów historycznych Mediolanu miejsce szczególne. Jest bowiem nośnikiem pamięci o nowej epoce, w której rolę mecenasów przejęła klasa przemysłowców, zastępując tym samym arystokrację. Funkcjonująca w lokalnej świadomości rodzina zamieszkująca posiadłość do dziś stanowi ważne ogniwo w kultywowaniu mediolańskiej narracji wokół postępu, przemysłu oraz eksperymentów artystycznych. Warto również dodać, że kolekcja zgromadzona przez siostry Necchi oraz Angelo Campiglio stanowiła ważny zbiór dzieł sztuki awangardy pierwszej połowy XX wieku; w części zachowała się ona we wnętrzach wilii Necchi Campiglio.

Pozostając przy budownictwie rezydencjonalnym, warto przytoczyć również przykład, który jest niejako kontynuacją tendencji reprezentowanych przez willę Necchi Campiglio w obszarze budowy progresywnego domu. Mowa tu o położonym w Varedo przy Via Umberto I domu Osvalda Borsaniego[31]. Choć projektant podejmował się wielu prac w Mediolanie, jego warsztat znajdował się w pobliskim Varedo, które, wraz z sąsiadującą Monzą, jest uważane za prestiżowe obrzeże miasta, chętnie zamieszkiwane przez przedstawicieli zamożnych elit. Budynek, utrzymany w stylu włoskiego racjonalizmu, ukończono w 1945 roku[32], a od 2020 roku funkcjonuje jako muzeum będące nośnikiem pamięci o rozwoju nowoczesnych form projektowych. Borsani był jedną z najważniejszych postaci mediolańskiej sceny artystycznej, mocno związaną z ideami modernizmu i funkcjonalizmu, które dzięki wykorzystaniu ekskluzywnych materiałów łączył z estetyką charakterystyczną dla stylu Novecento. Jego zamiłowanie do minimalistycznych form zapożyczających detale z innych tendencji stylowych, między innymi art déco, znalazło wyraz w projekcie domu o prostej bryle i ciekawych dekoracjach. Dom o asymetrycznej formie, nadającej mu dynamizmu, stanowi doskonały przykład stylu przejściowego pomiędzy pełnymi splendoru podmiejskimi rezydencjami przemysłowców a mającym nastąpić po II wojnie światowej zwrotem ku redukcji przestrzeni mieszkalnej i związanej z nią zmianą proporcji pomieszczeń. Willa w Varedo, choć nie jest ogromna, posiada wysokie sufity, które nadają pomieszczeniom wrażenia przestronności i wpisują się w klasyczne formy stylu art déco. Dekoracyjności przydają wnętrzom metalowe obramienia okien oraz liczne prace snycerskie. Walorem domu są stałe elementy wyposażenia, takie jak okładziny czy wykończenia podłóg, które ukazują rozmach artystyczny, możliwy do zrealizowania jedynie w projekcie rezydencjonalnym. Na wystrój pomieszczeń składają się najważniejsze projekty Osvalda Borsaniego, ukazując rozwój stylowy designera. Choć wyposażenie miało charakter efemeryczny i często ulegało zmianie, obecnie pokoje zaaranżowano tak, by ukazać jak najszerszą panoramę projektów Borsaniego[33].

Willa Osvalda Borsaniego, choć nie jest stricte muzeum-domem historycznym Mediolanu, stanowi ważne ogniwo w narracji wokół zmian społecznych. To jeden z najlepiej zachowanych projektów będący śladem końca epoki, której finałem był rok 1945. W tym kontekście należy rozpatrywać dom jako ostatnie echa dekoracyjności stylu art déco, który ustępował miejsca stylowi międzynarodowemu. Z drugiej jednak strony willa zachowuje pamięć o progresywnych zmianach i rozwoju włoskiego designu – po II wojnie światowej przeszedł on radykalną transformację, do której w znacznym stopniu przyczynił się Osvaldo Borsani. Dzięki współpracy kuratorów oraz rodziny udało się zachować eklektyczny styl willi, pozwalający prześledzić ewolucję

[31] Więcej na temat działalności projektowej Osvaldo Borsaniego zob. *Osvaldo Borsani*, red. N. Foster, T. Fantoni, Mediolan 2018.

[32] N. Hass, *Outside Milan, a Living Testament to the Powers of Italian Modernist Design*, „The New York Times Style Magazine" 8.08.2019, wydanie online: www.nytimes.com/2019/08/08/t-magazine/osvaldo-borsani-home-varedo.html [dostęp: 27.04.2022].

[33] T. Morris, *Inside Milan's Legendary Villa Borsani*, „The Architectural Digest" 23.04.2018, wydanie online: https://www.architecturaldigest.com/story/inside-milans-legendary-villa-borsani [dostęp: 27.04.2022].

Fot. 5. Casa Lana – rekonstrukcja projektu Ettorego Sottsassa,
fot. Triennale Milano – Foto Delfino Sisto Legnani e Alessandro Saletta DSL Studio

prywatnych preferencji projektanta, który zamieszkiwał ją nieprzerwanie do 1985 roku.

Zgoła inną narrację niosą budynki i wnętrza, których historia obejmuje okres po II wojnie światowej. Wiodącą tendencją świadczącą o zmianach społecznych jest zwrot ku budownictwu wielorodzinnemu oraz podniesienie jego jakości funkcjonalnej i estetycznej. Koronnym przykładem powojennych zmian i odbudowy Mediolanu jest budynek mieszkalny przy Via Dezza z 1957 roku, który zaprojektował Gio Ponti[34]. Blok, o prostej formie urozmaiconej kolorowymi dekoracjami części fasady oraz przesłon balkonów, był syntezą licznych pomysłów architekta. Stanowił też próbę demokratyzacji architektury oraz zwrócenia uwagi na potencjał budownictwa ograniczonego pod względem budżetu. Zwieńczeniem prac projektowych Pontiego było mieszkanie znajdujące się na ósmym piętrze, w którym rezydował aż do śmierci w 1979 roku. Wyposażenie wnętrz zaprojektowane przez architekta to przykład nowoczesnego wzornictwa, które nie stanowiło kompromisu formalnego pomimo ograniczonej przestrzeni lokalowej[35]. Mieszkanie utrzymano w nowoczesnym stylu dzięki minimalistycznym formom mebli, komponującym się z nimi dekoracjom oraz systemowi przechowywania. Choć samo mieszkanie nie jest dostępne dla zwiedzających, warto zwrócić na nie uwagę ze względu na rolę, jaką pełniło w obszarze popularyzacji nowych idei projektowych oraz demokratyzacji designu i architektury. Sam zaś budynek to nośnik pamięci o transformacji w sektorze budownictwa wielorodzinnego, która na gruncie muzealnym znalazła wyraz w najnowszym projekcie Museo del Design.

Ważną rolę w prezentacji zmian społecznych i przeniesieniu optyki rozwoju artystycznego na klasę średnią Mediolanu odgrywa mieszkanie litografa i grafika Giovanniego Lany (Casa Lana). Choć wnętrza nie są udostępniane *in situ*, dzięki wysiłkom zespołu Triennale di Milano (fot. 5) w siedzibie mediolańskiego Museo del Design zaaranżowano częściową rekonstrukcję przestrzeni[36]. Jest to interesujące przedsięwzięcie z punktu widzenia rozwoju designu we Włoszech, gdyż mieszkanie zostało zaprojektowane przez założyciela grupy Memphis Milano Ettorego Sottsassa[37]. Stanowi ono przykład projektu spersonalizowanego, gdyż zleceniodawcę oraz architekta łączyła długoletnia przyjaźń, ale przede wszystkim opartego na ograniczonym budżecie, co było znakiem zmieniających się zwyczajów w kontekście architektury wnętrz i designu. To również okres gwałtownego rozwoju włoskiego wzornictwa po II wojnie światowej, które zyskiwało uznanie i popularność na arenie międzynarodowej[38]. Warto dodać, że projekt Casa Lana powstał w 1965 roku, kiedy można już mówić o ukonstytuowaniu, a nawet do pewnego stopnia upowszechnieniu, zawodu architekta wnętrz oraz jego roli społecznej, czego zasługą w dużej mierze były wysiłki amerykańskiej projektantki form przemysłowych Florence Knoll[39].

Mieszkanie Giovanniego Lany – przedstawiciela mediolańskiej klasy średniej – było przykładem realizacji mającej ograniczony budżet. Sottsass zaprojektował jednak wnętrze nowoczesne, odpowiadające potrzebom użytkownika, pełne rozwiązań i form optymalizujących przestrzeń, które zyskiwały

[34] Zob. G. Roccella, *Gio Ponti*, Kolonia 2009.

[35] *100: One Hundred Houses for One Hundred European Architects of the Twentieth Century*, red. G. Postiglione, Kolonia–Londyn 2004, s. 314–318.

[36] Zob. https://triennale.org/casa-lana-di-ettore-sottsass [dostęp: 27.04.2022].

[37] Zob. D. Sudjic, *Ettore Sottsass and the Poetry of Things*, London 2015.

[38] Ch. Fiell, P. Fiell, dz. cyt., s. 15–22.

[39] A. Araujo, *No Compromise: The Work of Florence Knoll*, San Francisco 2021, s. 29–40.

popularność w latach 60. XX wieku. Nie był to jednak projektowy wyjątek, a znak czasów w Italii omawianego okresu, gdzie innowacje w dziedzinie projektowania stawały się standardem wykorzystywanym nie tylko przez przedstawicieli elit finansowych[40]. Ettore Sottsass uważał tego typu rozwiązania za integralną część zawodu architekta i projektanta, który w jego rozumieniu posiadał pierwiastek misyjności. Tym, co uznawał za wartość najważniejszą, była architektura, niosąca ważny przekaz, o czym mówił: „[...] rozpoznajemy tło społeczne, obserwując zjawiska, i zwracamy na nie uwagę ludzi poprzez budynki, albo że poprzez budynki i przedmioty uprawiamy politykę libertariańską. Dążę do osiągnięcia artystycznej jakości architektury, mającej na celu dobro społeczeństwa i rozwój idei"[41].

Kwestią charakterystyczną dla muzeów-domów historycznych Mediolanu jest specyficzny rodzaj mecenatu i kolekcjonerstwa, który wyróżnia miasto na tle innych ośrodków włoskich. Mowa tu o mecenacie przemysłowców, który, poza wyjątkami, wiąże się z nowo nabytymi majątkami, nieposiadającymi korzeni historycznych. Nowoczesne kolekcjonerstwo, pozbawione zaszłości historycznych, jest w dużej mierze skupione wokół sztuki współczesnej jej kolekcjonerom, co z perspektywy historycznej pozwala zrozumieć gusta konkretnej klasy społecznej. Równie istotne wydaje się zaakcentowanie, że domy historyczne Mediolanu stanowią historyczny element polityki zarówno kontynuowania, jak i odtwarzania przeszłości[42] związanej z ruchem zjednoczenia Włoch. Pierwotnie kolekcje tworzono z myślą o edukacji patriotycznej, a obecnie misja ta uzupełniona jest o perspektywę historyczną. Charakterystycznym aspektem omawianej grupy muzeów jest ponadto ich geneza, która nierozerwalnie wiąże się z fundatorami. Właściciele, mecenasi, kolekcjonerzy, znając wartość swoich zbiorów oraz ich znaczenie kulturowe, zadbali o to, by stosownie je zabezpieczyć z pomocą FAI lub miasta Mediolan. Dzięki temu udało się zachować bliskie oryginałowi zespoły artefaktów, które obecnie są świadectwem mecenatu przełomu XIX i XX wieku.

Z punktu widzenia pamięci każde miasto podlega ewolucji, a powtarzające się schematy są integralną częścią tego cyklu. Omawiany okres, obejmujący drugą połowę XIX i pierwszą XX wieku, był szczególny ze względu na wiele zmian cywilizacyjnych, jakie zrewolucjonizowały dynamikę społeczną, a tym samym przyczyniły się do transformacji stylu życia, który nie powrócił już do stanu sprzed epoki przedindustrialnej. Pamięć kolektywna (nośnikiem jej są między innymi muzea-domy historyczne) zachowuje wspomnienie postaci, których działalność jako mecenasów była reprezentatywna dla epoki. Przyglądając się omówionym przykładom, daje się zauważyć proces demokratyzacji sztuki i designu, co ilustrują domy przemysłowców, którzy nie mieli do dyspozycji ogromnych majątków. Dzięki stopniowemu niwelowaniu różnic klasowych wiele rozwiązań upowszechniło się, prowadząc do zwiększenia roli klasy średniej, czego przykładem są domy projektanta oraz litografa.

Pochylając się nad genezą omawianych mediolańskich placówek muzealnych, daje się zauważyć wiodąca tendencja związana ze świadomością właścicieli co do pamięci historycznej oraz działań ICOM. Przypadające na rok 1998 założenie oddziału DEMHIST, poświęconego muzeom-domom historycznym, niewątpliwie miało udział w globalnej tendencji udostępniania tego typu placówek. Na gruncie mediolańskim dążenia te są szczególnie widoczne dzięki decyzjom właścicieli lub spadkobierców omawianych domów, którzy w zapisach testamentowych wyrazili chęć udostępnienia swoich kolekcji kolejnym pokoleniom. Prekursorem w tym względzie był hrabia Poldi Pezzoli, który dokonał tego jeszcze za życia, w roku 1881[43]. Również rodzina Bagatti Valsecchi, zgodnie z wolą założycieli kolekcji, udostępniła ją zwiedzającym. W 1975 roku powstała fundacja, której celem statutowym była ochrona dziedzictwa tej rodziny[44]. Pasino Bagatti Valsecchi – spadkobierca zbiorów – przekazał fundacji kolekcje sztuki renesansowej i rzemiosła artystycznego zebrane przez jego wuja, Fausto, i ojca, Giuseppe. W tym samym czasie rezydencja została sprzedana regionowi Lombardii, z zastrzeżeniem, że historyczne ekspozycje na pierwszym piętrze budynku zostaną zachowane w stanie nienaruszonym. Otwarcie muzeum dla publiczności nastąpiło w 1994 roku. Podobną drogę przeszła rezydencja Boschi di Stefano, która została przekazana miastu w roku 1975,

[40] Ch. Fehrman, K. Fehrman, *Interior Design Innovators 1910–1960*, San Francisco 2009, s. 103–104, 138.

[41] *Conversazioni sotto una tettoia*, red. D. Vargas, Neapol 2006, s. 23 [tłum. aut.].

[42] M. Kula, *Krótki raport o użytkowaniu historii*, Warszawa 2004, s. 113–151.

[43] Zob. https://museopoldipezzoli.it/il-museo/ [dostęp: 26.08.2022].

[44] Zob. https://museobagattivalsecchi.org/chi-siamo/ [dostęp: 26.08.2022].

w 1998 roku powołano do życia fundację, a od 2003 roku dom funkcjonuje jako muzeum. Willa Necchi Campliglio została przekazana FAI w 2001 roku przez Giginę Necchi, a w roku 2008 otwarto ją dla zwiedzających. Cezura późnych lat 90. oraz pierwszej dekady XXI wieku jest niewątpliwie związana z rosnącym zainteresowaniem historią życia prywatnego[45] oraz wzmożoną aktywnością ICOM w obszarze domów historycznych. Popularyzacja placówek muzealnych, które stanowią nowy rodzaj nośników pamięci historycznej[46], pozwala na przybliżenie historii miejsca przez pryzmat życia i działalności jego mieszkańców, a także ukazuje zmieniające się tendencje architektoniczno-wzornicze.

Przyglądając się powstaniu dwóch najnowszych placówek – Villi Borsani i Casa Lana – warto odwołać się do słów Marcina Kuli, który pisał, że „nowe zjawiska cywilizacyjne wywołują ożywienie pamięci historycznej przez wywołanie potrzeby reinterpretacji dawnych dziejów"[47]. Niewątpliwie miało to miejsce w przypadku projektu Ettorego Sottsassa – genezy czego należy upatrywać w cywilizacyjnych przemianach ery mediów społecznościowych oraz rodzącej się w ich obszarze nostalgii za estetyką lat 80. i 90. Ostatnie lata przyniosły wzrost zainteresowania kolorem oraz maksymalizmem, czego koronnym przykładem są projekty Sottsassa z okresu funkcjonowania Memphis. Jak zaznacza Dejan Sudjic, zwrot ku estetyce postmodernizmu jest również silnie związany z kulturą celebrycką oraz inspiracjami wnętrzarskimi obecnymi na Instagramie[48]. Kontynuacją fali rewiwalizmu estetyki Memphis Milano były dwa ważne wydarzenia kulturalne, które ukonstytuowały powrót postmodernizmu nie tylko w sferze kultury masowej, ale też wysokiej. Mowa tu o wystawach „Ettore Sottsass. The magical object", zorganizowanej w paryskim Centrum Pompidou[49], oraz „Ettore Sottsass. Struttura e colore", zaprezentowanej w mediolańskim muzeum Triennale[50]. Jako że pamięć nie jest zjawiskiem liniowym[51], potrzebuje często bodźców zewnętrznych, by na powrót wzbudzić zainteresowanie. Tak też stało się z pracami Sottsassa, którego dokonania na nowo stają się popularne. Rekonstrukcja Casa Lana w ramach Triennale di Milano, we współpracy ze Studiem Sottsass oraz wdową po projektancie – Barbarą Radice[52], stanowiła część kompleksowych prac kuratorskich, które poza wspomnianą wystawą obejmą również nadchodzące wydarzenie, jakim będzie ekspozycja czasowa „Ettore Sottsass – La parola" przewidziana na rok 2023[53]. Mieszkanie litografa stanowi więc z jednej strony przykład zachowania ciągłości rozwoju mediolańskich wnętrz, z drugiej zaś wpisuje się w trend eksploracji zaniedbanej na gruncie wystawienniczym spuścizny estetycznej lat 80., której popularność wzrosła za sprawą mediów społecznościowych oraz platform streamingowych[54]. Należy również dodać, iż projekt Casa Lana powstał w 1967 roku, a samo mieszkanie ukończono w 1973 roku, co wraz w wystawą przewidzianą na rok 2023 wyznacza pięćdziesięciolecie finalizacji projektu.

Otwarcie dla publiczności willi Osvalda Borsaniego także wpisuje się w nurt zainteresowania włoskim designem, który ściśle łączy się z inauguracją Museo del Design w 2007 roku (zastąpiło pierwotną kolekcję otwartą w 1997 roku) oraz jego działalnością ekspozycyjną, przybliżającą za sprawą wielu wystaw czasowych historię i rozwój designu w Italii[55]. Wy-

[45] Na przełomie lat 80. i 90. XX w. ukazała się czterotomowa praca zbiorowa *Historia życia prywatnego*, która zainicjowała wiele badań dotyczących historii badanej „oddolnie". Zob. wyd. polskie *Historia życia prywatnego*, red. P. Veyne, t. 1–5, Wrocław 2005–2006.

[46] Por. M. Kula, *Nośniki pamięci historycznej*, Warszawa 2002, s. 7–54.

[47] Tenże, *Między przeszłością a przyszłością. O pamięci, zapominaniu i przewidywaniu*, Poznań 2004, s. 140.

[48] D. Sudjic, *How the Memphis Design Movement Made a Comeback*, „The New York Times" 28.10.2021, wydanie online: https://www.nytimes.com/2021/10/28/style/memphis-design-movement.html [dostęp: 29.08.2022].

[49] Ettore Sottsass. The magical object, kuratorka wystawy: Marie-Ange Brayer, 13.10.2021–3.01.2022, zob. https://www.centrepompidou.fr/en/program/calendar/event/JgG3KxX [dostęp: 29.08.2022].

[50] Ettore Sottsass. Struttura e colore, kurator wystawy: Marco Sammicheli, 3.12.2021–12.06.2022, zob. https://triennale.org/eventi/ettore-sottsass-struttura-e-colore [dostęp: 29.08.2022].

[51] M. Kula, *Między przeszłością a przyszłością...*, s. 132.

[52] Zob. https://triennale.org/magazine/restauro-casa-lana [dostęp: 29.08.2022].

[53] Zob. https://www.espazium.ch/it/attualita/casa-lana-di-ettore-sottsass-alla-triennale-di-milano [dostęp: 29.08.2022].

[54] Fenomenowi nostalgii w kontekście nowych produkcji serialowych poświęcono m.in. kompilację *Netflix Nostalgia: Streaming the Past on Demand*, zob. *Netflix Nostalgia: Streaming the Past on Demand*, red. K. Pallister, Londyn 2019.

[55] A. Besana, *Applied arts and design in museums: USA and Milan experience*, „Munich Personal RePEc Archive", Uniwersytet Ludwika i Maksymiliana w Monachium, MPRA No. 12472, 15.03.2009, https://mpra.ub.uni-muenchen.de/12472/ [dostęp: 25.08.2022].

stawa retrospektywna „Osvaldo Borsani" stała się przyczynkiem do prac nad otwarciem willi projektanta[56], która w przeciwieństwie do efemerycznego charakteru wystawy jest obecnie ważnym punktem na mapie włoskiego wzornictwa północnych Włoch.

Pamięć miasta, jego mieszkańców i ich mecenatu oraz towarzyszące im zmiany na wielu płaszczyznach pozostają żywe dzięki zachowaniu dziedzictwa kulturowego w postaci muzeów-domów historycznych. Poprzez wdrożenie nowoczesnych działań muzeologicznych, obejmujących szeroko rozumianą misję edukacyjną, storytelling[57] oraz usytuowanie placówek w perspektywie rozwoju kultury[58], zasięg pamięci kolektywnej jest rozszerzany na odbiorców, którzy nie partycypują w jej budowaniu. Pozwala to na zachowanie ciągłości narracji, która z perspektywy życia prywatnego przybliża historię będącą ważnym elementem ewolucji miasta. Przywołując słowa Annalisy Zanni, że „domy-muzea to miejsca, w których ujawnia się tożsamość społeczności. Miejsca szczególne, które dzięki intymnej i »domowej« perspektywie są w stanie odtworzyć wyjątkowy spektakl miejskiej historii"[59], należy podkreślić unikatową wartość tego typu placówek w kontekście zachowania historii dla kolejnych pokoleń. Dzięki symbiozie warstwy artystycznej z perspektywą społeczną i personalną muzea-domy historyczne Mediolanu stanowią ważny element w budowaniu tożsamości miasta, która systematycznie obejmuje swoim zasięgiem coraz bliższą perspektywę czasową, zachowując w pamięci naturalną ewolucję miasta widzianą przez pryzmat dokonań jego mieszkańców.

[56] Osvaldo Borsani, kuratorzy wystawy: Norman Foster i Tommaso Fantoni, 16.03.2018–16.09.2018, zob. kompilacja komunikatów prasowych zebranych przez Fundację Normana Fostera https://www.normanfosterfoundation.org/wp-content/uploads/2018/04/20180627_Press-Clipping-Borsani.pdf [dostęp: 25.08.2022].

[57] R. Pavoni, *Urban Cultural Landscapes and the Loci of Daily Life: Storie Milanesi (Milanese Stories) and the Story of Milan*, [w:] *House Museums and the Interpretation of the Cultural, Social, Urban Landscape. Case Museo e Interpretazione dei Paesaggi Culturali, Sociali, Urbani*, red. G. Kannès, Mediolan 2018, s. 13–19.

[58] A. Zanni, *The Milanese House Museums: Bagatti Valsecchi Museum, Boschi Di Stefano House Museum, Villa Necchi Campiglio, Poldi Pezzoli Museum*, [w:] *House Museums...*, s. 21–28.

[59] Ch. Vanzetto, *Il poker delle Case Museo*, [w:] *Leggere il Museo*, red. P. Biscottini, Mediolan 2011, s. 163–164.

BIBLIOGRAFIA

100: One Hundred Houses for One Hundred European Architects of the Twentieth Century, red. Gennaro Postiglione, Kolonia–Londyn 2004.

Andreani Aldo, *Il nuovo quartiere nell'ex-giardino Sola-Busca di Milano*, „Rassegna di Architettura" 1931, 6, 15 giugno, s. 201–210.

Annuario politecnico italiano rassegna tecnica di tutte le industrie italiane comunque importanti, XXIV/1942–43.

Araujo Ana, *No Compromise: The Work of Florence Knoll*, San Francisco 2021.

Balboni Brizza Maria Theresa, Sambuy Marina, *The Poldi Pezzoli Museum*, Turyn 2010.

Barlett Kenneth, *The Renaissance in Italy: A History*, Indianapolis–Cambridge 2019.

Barovier Marino, Sonego Carla, *Tomaso Buzzi at Venini*, Mediolan 2015.

Borromeo Dina Lucia, *The Home of Angelo, Gigina and Nedda, Décor, Collections and Refined Taste*, [w:] *Villa Necchi Campiglio in Milan*, red. Lucia Borromeo Dina, Mediolan 2016, s. 57–101.

Colombo Cecilia, *Tomaso Buzzi and Villa Necchi Campiglio*, [w:] *Villa Necchi Campiglio in Milan*, red. Lucia Borromeo Dina, Mediolan 2016, s. 31–39.

Conversazioni sotto una tettoia, red. Davide Vargas, Neapol 2006.

della Seta R., Massari S., *The Social Dimention of the Villa*, [w:] *Villa Necchi Campiglio in Milan*, red. Lucia Borromeo Dina, Mediolan 2016, s. 41–55.

Erll Astrid, *Kultura pamięci. Wprowadzenie*, tłum. Agata Teperek, Warszawa 2018.

Fachechi Grazia Maria, *Aspetti e problemi della casa-museo: la collezione Horne*, „Studi Urbinati, B-Scienze Umane e Sociali" 1996, 67, s. 449–458.

Fasolo Livia, *La dimora storica Poldi Pezzoli: il delicato passaggio dalla casa al museo e gli interventi novecenteschi di Camillo Boito*, [w:] *La città, il viaggio, il turismo: Percezione, produzione e trasformazione* [Raccolta di saggi], red. Gemma Belli, Francesca Capano, Maria Ines Pascariello, Neapol 2017, s. 2747–2752.

Fehrman Cherie, Fehrman Kenneth, *Interior Design Innovators 1910–1960*, San Francisco 2009.

Fiell Charlotte, Fiell Peter, *Masterpieces of Italian Design*, Londyn 2013.

Fondazione Artistica Poldi Pezzoli. Catalogo Generale, red. Giuseppe Bertini, Mediolan 1881.

Froio Gregorio, *Narrazioni e autobiografie architettoniche. La Scarzuola di Tomaso Buzzi*, „FAM Magazine del Festival dell'Architettura" 2018, vol. 45/46: *Architettura e narrazione. L'architetto come storyteller?*, s. 81–86.

Ghirardo Diane, *Italy: Modern Architectures in History*, Londyn 2013.

Halbwachs Maurice, *Społeczne ramy pamięci*, tłum. Marcin Król, Warszawa 1969.

Higonnet Anne, *Self-portrait as a museum*, „Anthropology and Aesthetics" 2007, 52, s. 198–211.

Historia życia prywatnego, red. Paul Veyne, t. 1–5, Wrocław 2005–2006.

Kasztelan Marta, *Fenomen pamięci zbiorowej*, „In Gremium. Studia nad historią, kulturą i polityką" 2012, t. 6, s. 185–198.

Kula Marcin, *Krótki raport o użytkowaniu historii*, Warszawa 2004.

Kula Marcin, *Między przeszłością a przyszłością. O pamięci, zapominaniu i przewidywaniu*, Poznań 2004.

Kula Marcin, *Nośniki pamięci historycznej*, Warszawa 2002.

Mazzocca Fernando, *The Renaissance Repertoire in the History Painting of Nineteenth-century Italy*, [w:] *Reviving the Renaissance: The Use and Abuse of the Past in Nineteenth-Century Italian Art and Decorations*, red. Rosanna Pavoni, Cambridge 1997, s. 239–268.

Netflix Nostalgia: Streaming the Past on Demand, red. Kathryn Pallister, Londyn 2019.
Osvaldo Borsani, red. Norman Foster, Tommaso Fantoni, Mediolan 2018.
Pavoni Rosanna, *Urban Cultural Landscapes and the Loci of Daily Life: Storie Milanesi (Milanese Stories) and the Story of Milan*, [w:] *House Museums and the Interpretation of the Cultural, Social, Urban Landscape. Case Museo e Interpretazione dei Paesaggi Culturali, Sociali, Urbani*, red. Gianluca Kannès, Mediolan 2018, s. 13–19.
Piero Portaluppi, red. Patrizia Piccinini, New York 2022.
Pietropaolo Domenico, *Science and the Aesthetics of Geometric Splendour in Italian Futurism*, [w:] *Futurism and the Technological Imagination*, red. Klaus Beekman, Amsterdam–New York 2009, s. 41–62.
Pini Luca, *Il restauro di Palazzo Bagatti Valsecchi: storia di un cantiere*, Mediolan 2008.
Pinna Giovanni, *Introduction to historic house museums*, „Museum International (UNESCO, Paris)" 2001, vol. 53, no. 2, s. 4–9.
Roccella Graziella, *Gio Ponti*, Kolonia 2009.
Selvafolta Ornella, *A Modern Villa in the Center of Milan Designed by Piero Portaluppi for the Necchi Campiglios*, [w:] *Villa Necchi Campiglio in Milan*, red. Lucia Borromeo Dina, Mediolan 2016, s. 15–30.
Sherer Daniel, *The Discreet Charm of the Entryway. Architecture, Art and Design in the Milanese Ingressi, 1920–1970*, [w:] *Entryways of Milan. Ingressi di Milano*, red. Karl Kolbitz, Kolonia 2017, s. 22–30.
Sudjic Deyan, *Ettore Sottsass and the Poetry of Things*, London 2015.
Vanzetto Chiara, *Il poker delle Case Museo*, [w:] *Leggere il Museo*, red. Paolo Biscottini, Mediolan 2011, s. 163–164.
Wertsch James V., *Collective Memory*, [w:] *The Cambridge Handbook of Sociocultural Psychology*, red. Jaan Valsiner, Alberto Rosa, Cambridge 2010, s. 645–660.
Zanni Annalisa, *The Milanese House Museums: Bagatti Valsecchi Museum, Boschi Di Stefano House Museum, Villa Necchi Campiglio, Poldi Pezzoli Museum, [w:] House Museums and the Interpretation of the Cultural, Social, Urban Landscape. Case Museo e Interpretazione dei Paesaggi Culturali, Sociali, Urbani*, red. Gianluca Kannès, Mediolan 2018, s. 21–28.

NETOGRAFIA

Besana Angela, *Applied arts and design in museums: USA and Milan experience*, „Munich Personal RePEc Archive", Uniwersytet Ludwika i Maksymiliana w Monachium, MPRA No. 12472, 15.03.2009, online: https://mpra.ub.uni-muenchen.de/12472/.
Hass Nancy, *Outside Milan, a Living Testament to the Powers of Italian Modernist Design*, „The New York Times Style Magazine" 8.08.2019, online: www.nytimes.com/2019/08/08/t-magazine/osvaldo-borsani-home-varedo.html.
Monzani Stefania, *Figure d'invenzione. Le città di Aldo Andreani*, vol. 1 i 2 [praca doktorska, Politechnika Mediolańska], Mediolan 2015, online: https://re.public.polimi.it/handle/11311/979461.
Morris Tom, *Inside Milan's Legendary Villa Borsani*, „The Architectural Digest" 23.04.2018, online https://www.architecturaldigest.com/story/inside-milans-legendary-villa-borsani.
Sudjic Deyan, *How the Memphis Design Movement Made a Comeback*, „The New York Times" 28.10.2021, online: https://www.nytimes.com/2021/10/28/style/memphis-design-movement.html.

STRESZCZENIE

Tekst prezentuje panoramę muzeów-domów historycznych Mediolanu, które obrazują zmiany zachodzące na arenie społecznej, artystycznej i kulturowej miasta. Analiza przykładów oparta jest na założeniach teorii pamięci kolektywnej, której nośnikami są wybrane placówki. Na potrzeby uściślenia zagadnienia pod uwagę zostały wzięte domy wiążące się ze zmianami ekonomiczno-społecznymi, których początku upatrywać należy u schyłku XIX wieku, a których apogeum przypada na drugą połowę wieku XX, kiedy miasto przeżywało rozkwit artystyczno-architektoniczny doby postmodernizmu. Interpretacji we wspomnianym kontekście zostaną poddane domy kolekcjonerów, przemysłowców oraz projektantów form użytkowych, jak również przykłady budownictwa wielorodzinnego, które dopełniają mediolańską perspektywę rozwoju muzeów-domów historycznych. Choć każdy z przykładów powstał w innym okresie, posiada odrębną genezę i prezentuje inny styl architektoniczny, wspólnie stanowią świadectwo zmian w funkcjonowaniu zarówno na kanwie tak zwanej historii życia prywatnego, jak i globalnych przemian społecznych.

Słowa klucze: Mediolan, pamięć zbiorowa, muzeum, dom historyczny, design, sztuka, kultura

SUMMARY

The article presents a panorama of Milan's historic house museums, which reflect the changes occurring in the social, artistic, and cultural scene of the city. The analysis is based on the assumptions of the theory of collective memory, carriers of which are the selected institutions. To specify the issue, houses related to social-economic changes that began at the end of the 19th century and reached their climax during the 2nd half of the 20th century, when the city experienced an artistic and architectural heyday of postmodernism, were chosen. In this context, the interpretation was conducted on houses of collectors, industrialists and applied arts designers, as well as examples of multi-family houses that complete the Milan's development perspective of museums-historic houses. Although each of the cases was built in a different period, has a distinctive genesis, and presents a different architectural style, they all form a testimony to changes in the functioning of both the so-called history of private life and global social changes.

Key words: Milan, collective memory, museum, historic house, design, art, culture

Katarzyna Mieczkowska
Muzeum Narodowe w Lublinie

Komunikacja wizualna, czyli jak zaprosić widza do muzeum?

Visual communication, or how to invite a visitor to the museum

Wstęp

Fenomen kulturowy przełomu XVIII oraz XIX wieku, a także wykształcenie się potrzeby formowania odrębności i tożsamości narodowej zainicjowały niespotykane dotychczas zmiany w funkcji, którą przypisywano muzeom. Podstawowym zadaniem muzeum jest gromadzenie, zabezpieczenie i przechowywanie zbiorów, które zostały powierzone tym instytucjom i muzealnikom w jakimś celu. Dawniej była nim wyłącznie ochrona i ratunek eksponatów oraz zapewnienie im przetrwania. Dziś, kiedy zadamy pytanie o to, czemu i komu ma służyć muzeum, odpowiedź wydaje się jednoznaczna – publiczności. Istotą i celem działania muzeum jest bezdyskusyjnie „używanie" zbiorów, ich popularyzacja, a w konsekwencji prowadzenie narracji i komunikacji z publicznością[1].

Procesy globalizacji w obszarze polityki, ekonomii i kultury spowodowały, że komunikację zdominowały przekazy elektroniczne, które dość szybko zaczęto stosować także w muzeach. Skutkiem dążenia do rewolucji technologicznej jest przewartościowanie sposobu myślenia o kulturze i jej prezentowania. Wizerunek i komunikacja stały się imperatywami w transmisji treści, co jest tak szansą, jak zagrożeniem[2]. Szansy należy upatrywać w uatrakcyjnieniu przekazu, uproszczeniu zdarzenia komunikacyjnego. Zagrożeniem jest „granica", jaką niosą za sobą owe uproszczenia.

Muzeum a kultura wizualna

Dyskusja, która toczy się wokół zagadnienia relacji pomiędzy kulturą wizualną a historią sztuki, próbuje doprowadzić do skłócenia obu dziedzin. Obawy dotyczące tego, że kultura wizualna wchłonie chronologiczne i historyczne pojmowanie sztuki, są raczej bezpodstawne – może natomiast przyczynić się do rozszerzenia pola badawczego i uatrakcyjnienia przekazu.

Kontakt wizualny, bez wątpienia, w procesie komunikacji narzuca widzowi szablony postrzegania i myślenia. Dany obraz lub zjawisko postrzegamy poprzez narzuconą interpretację, ponadto zostaje im nadana określona tożsamość społeczna dzięki zastosowaniu tych, a nie innych atrybutów. W efekcie wystawa czy zjawisko z zakresu kultury wizualnej może stanowić realizację konkretnej „polityki widzialności". Jak pisze Agnieszka Ogonowska:

> Akt rozpoznawania obrazu w świecie jest zatem każdorazowo tworzeniem przez podmiot całości znaczących elementów obecnych w przestrzeni społecznej; mogą być one jednak odmiennie konfigurowane i refigurowane przez poszczególne jednostki. Niektóre fragmenty rzeczywistości realnej ulegają silnej konwencjonalizacji, tzn. jednostka przedstawia je w określony sposób lub wybiera pewne gotowe formy reprezentacji ikonicznej, które odpowiadają utrwalonym wyobrażeniom społecznym i kulturowym[3].

Warto w tym miejscu podkreślić, że umiejętność odbioru i czerpania z komunikacji wizualnej jest uzależniona od wielu czynników. Właściwe i pełne odczytywanie/dekodowanie wymaga zdolności analitycznej, wiedzy, doświadczenia, spostrzegawczości oraz inteligencji. Nie bez znaczenia jest wiek odbiorcy, wrażliwość estetyczna, a nawet czynniki środowiskowe. Nowoczesność i tradycja w zespolonej formie bez wątpienia zwiększają zatem szansę na skuteczną komunikację. Wydaje się bowiem, że emisja przeszłości może mieć powodzenie tylko

[1] M. Borusewicz, *Nauka czy rozrywka? Nowa muzeologia w europejskich definicjach muzeum*, Kraków 2012, s. 104.

[2] S. Mocek, *Pamięć i zapominanie. Kulturowe i społeczne funkcje muzeów*, [w:] *Ekonomia muzeów*, red. D. Folga-Januszewska, B. Gutowski, Warszawa 2010, s. 173–174.

[3] A. Ogonowska, *Kultura, komunikacja i kompetencja wizualna w kontekście wybranych zagadnień współczesnej Humanistyki*, [w:] *Komunikologia. Teoria i praktyka komunikacji*, red. E. Kulczycki, M. Wendland, Poznań 2012, s. 58.

dzięki swej atrakcyjnej postaci, której należy upatrywać właśnie w formach wizualnych.

Teoria ewolucji muzeów, którą przywołuje Piotr Piotrowski za Tonnym Bennettem, dzieli się na trzy zagadnienia. Pierwszy problem wiąże się ze sferą publiczną. Wraz z coraz większą otwartością muzeów zyskują one charakter publiczny i przestają służyć wyłącznie właścicielom. Ta otwartość jest powiązana z formowaniem się i rozwojem publiczności – konsumentów muzeum. Początkowo było to związane z kształtowaniem elit, procesem socjalizacji, dziś dotyczy konsumpcjonizmu oferty i rozrywki, jaką oferują instytucje.

Drugie zagadnienie jest związane z ewolucją sztuki i sferą organizacji przedstawiania przedmiotów. W kolekcjach muzealnych narratorem wystaw w komunikacji z widzem stał się przede wszystkim człowiek, wydarzenia znalazły się zaś na drugim miejscu. Z kwestią tą wiążą się także nowa rola oraz zadanie, które przypisuje się muzeom – edukacja. Muzeum przestało być jedynie miejscem przedstawiania przeszłości, a stało się przestrzenią do dalszego jej tworzenia.

Trzecim zagadnieniem jest dojrzałość muzeów do udziału w świadomym tworzeniu reguł organizacji przestrzeni ekspozycyjnych i ich świadomości istnienia w poszczególnych obszarach[4].

Wspomniane zagadnienia, chociaż nie są odkrywcze, odzwierciedlają swoiste uporządkowanie stanu faktycznego. Konkludując, należy stwierdzić, że przemiany w europejskich muzeach w założeniach miały doprowadzić do próby uniwersalistycznego przedstawiania ludzkości oraz próby budowania wszechstronnej komunikacji z widzem. W praktyce jednak w poszczególnych instytucjach muzealnych jest widoczny hegemonizm europejski czy wręcz lokalny patriotyzm:

> Dialog cywilizacji jest co najwyżej wygodnym alibi dla cywilizacji „dominującej", która chce go rozpocząć. Co gorsza, jest pułapką. Jak pogodzić pragnienie dialogowania z tak namiętnym jeszcze wczoraj uznaniem „odmienności" i „prawa do odmienności" [...]. Cywilizacje, kotary i wspólnoty to całości zwarte, zamknięte, a w każdym razie trudno dostępne i złożone. Nie tak łatwo w nie przeniknąć, czy to jak dzisiaj – za pomocą udogodnień nowoczesnej komunikacji, czy też jak wczoraj – dzięki konwersacji w salonie. „Komunikacja sama w sobie – powiada Pierre Manent – nie tworzy wspólnoty"[5].

[4] P. Piotrowski, *Muzeum krytyczne*, Poznań 2011, s. 18–19.

[5] J. Clair, *Kryzys muzeów. Globalizacja kultury*, Gdańsk 2009, s. 76.

Skuteczność w komunikacji wizualnej

Pozostaje zatem postawić pytania: Co tę wspólnotę tworzy czy też jak ją stworzyć? Wydaje się ona niezbędna do kreowania skutecznego przekazu i prowadzenia procesu komunikacji w instytucji, jaką jest muzeum, a także do tworzenia własnej widowni. Muzea współcześnie stały się bowiem miejscem spędzania wolnego czasu, zaspokajają potrzeby estetyczne i wzbogacają wiedzę. Są przykładem instytucji podlegających kulturze konwergencji. Adaptując definicję tego zagadnienia do dyscyplin muzealnictwa i komunikacji, należy zauważyć, że muzea stanowią połączenie kultury uczestnictwa, inteligencji oraz przenikania nowych mediów. W tym kontekście:

> Kultura konwergencji rozumiana jako współfunkcjonowanie starych i nowych mediów odgrywa znaczącą rolę we współczesnym muzealnictwie. Przejawia się ona niezwykle wyraźnie w przestrzeni ekspozycji muzealnych, gdzie obok technologii analogowych (muzealia) można zauważyć różnorodność zastosowań nowych mediów i technologii cyfrowych (np. reprodukcje, rekonstrukcje, pomoce audiowizualne, interaktywne programy wirtualnego zwiedzania)[6].

Istotą muzeum jest uczestniczenie w procesie komunikacji społecznej poprzez upowszechnianie wartości kulturowych. Muzeum powinno dążyć do jak najszerszego otwarcia na publiczność, tak aby mogła zapoznać się z jego zasobami. Sama przestrzeń muzeum stanowi swoiste medium, które może widza skłonić do wejścia lub go odstraszyć. Tworzenie ekspozycji jest od początku narracją ze zwiedzającymi, która powinna dawać przejrzysty przekaz, transmisję wiedzy, ale jednocześnie wyzwalać w odbiorcy ciekawość i dążenie do dowiedzenia się czegoś więcej. Przekaz w sposób oczywisty jest wzmacniany przez scenografię, dźwięk, obraz, światło i inne bardziej nowoczesne technologie używane w wystawiennictwie. Należy jednak zaznaczyć, że na odbiór widzianych przez nas zjawisk czy przedmiotów wpływa wiele czynników:

> Naoczność, to, co widzimy, jest już zawsze uwarunkowana tym, co wiemy, przedmioty, a raczej nasze obrazy przedmiotów, są wynikiem implikacji płynących z naszej wiedzy o przedmiotach. To, jak przedmiot

[6] M. Kap, *Muzeum w dobie konwergencji i nowych mediów – nowe trendy, nowe technologie, nowe możliwości*, „Kultura – Media – Teologia" 2016, nr 25, s. 100–132, online: https://kmt.uksw.edu.pl/media/pdf/kmt_2016_25_kap.pdf [dostęp: 10.07.2022].

będzie odbierany, zależy od naszych wcześniejszych doświadczeń tego przedmiotu i tego, jakiego rodzaju wiedzę na temat tego przedmiotu dopuściliśmy do głosu przy wyborze wtórnych retencji i selekcji informacji[7].

Poza wiedzą czynnikiem, który kształtuje odbiór oferty muzealnej i ekspozycji, są emocje. Mimo że wywołanie u odbiorcy uczuć nie należy do czynności prostych, to bez wątpienia stanowi klucz do sukcesu w dialogu z widzem. Przekaz muzealny wychodzi poza standardowy model komunikacji, w którym istnieją pasywny i aktywny nadawca oraz odbiorca. Widz w muzeum jest dziś aktywnym uczestnikiem relacji, która powstaje za sprawą zetknięcia z dziełem sztuki, miejscem czy przedmiotem. W konsekwencji następuje wyzwolenie zdolności do samodzielnego przeżywania i rozumienia rzeczywistości, czyli do komunikacji[8].

Samej sztuce przypisuje się zdolności komunikacyjne i edukacyjne. Jest ona rozumiana przez wielu badaczy jako instrumentarium, dzięki któremu widz ma możliwość odbioru alternatywnego spojrzenia na świat. Muzea w kontakcie z widzem dążą do doboru i prezentacji obiektów, tak by „oddziaływały" na widza. Należałoby jednak zapytać, na czym to oddziaływanie polega.

Jarosław Suchan i Małgorzata Ludwisiak nazwali proces komunikacji z dziełem muzeifikacją. Badacze wskazują na trzy mechanizmy, które zachodzą w procesie tworzenia komunikatu z odbiorcą. Pierwszy z nich to uhistorycznienie, polegające na przekształcaniu dzieł sztuki w pamiątki i umieszczaniu ich w kontekście wydarzeń. Konstrukcja wystaw w układzie chronologicznym powoduje, że odbiorca koncentruje się na wartości historycznej muzealium. Dzięki temu może uzmysłowić sobie znaczenie czasu i dystansu, ale bezpośrednia komunikacja z artefaktem zostaje przez to utrudniona[9].

Drugim mechanizmem jest zjawisko redukcji. Chodzi tu o sprowadzenie dzieła do funkcji ilustrującej i identyfikującej zjawiska historii sztuki. Na przykład, jeśli oglądamy dziś wystawę impresjonistów, patrzymy na nią jako na całość – wytwór – a przecież obrazy te powstawały nie po to, by być definicją zjawiska w historii sztuki. Każdy z autorów tworzył swe dzieło w określonych warunkach, okolicznościach i miejscu, zapewne z różnych przyczyn. Obiekty mają swoją historię, która wiąże się z emocjami oraz losami ludzi. Komunikacja w muzeach często sprowadza się do stworzenia opowieści o tym, jak przebiegał rozwój w sztuce, pomijając tym samym prezentację problematyki czy ujęć tematycznych. Wywołuje to wrażenie, że muzea skupiają się na tym, co zdarzyło się kiedyś i co jest dla dzisiejszego odbiorcy niedostępne, odległe. Dużo lepiej kuratorzy radzą sobie z tym zagadnieniem za sprawą przygotowywania wystaw czasowych, kiedy dokonują wyboru dotyczącego przedstawienia jakiegoś zagadnienia czy problemu, odchodząc od chronologii na rzecz narracji o kulturze, czasie i postaciach[10].

Za trzeci mechanizm autorzy uznają stabilizację znaczenia dzieła, czyli nadanie mu konkretnej wykładni i znaczenia. W komunikacji z widzem rodzi to niebezpieczeństwo utraty funkcji edukacyjnych obiektu. Odbiorcy w komunikacji z zabytkiem powinna być pozostawiona przestrzeń do własnego odkrywania i nadawania znaczenia[11].

Podsumowując, należy stwierdzić, że muzea, które uznawano za instytucje bliskie świątyniom, służące kontemplacji przeszłości, przekształcają się w miejsca prowadzenia dialogu i dyskursu. Obiekty pokazywane w muzeach przestają tym samym wypowiadać jedynie słuszne prawdy w procesie komunikacji z widzem, a zaczynają zapraszać do dialogu, interpretacji i poszukiwania tożsamości kulturowych.

Tradycja czy nowoczesność, czyli co bardziej przemawia do widza

Opisane zjawiska muzealne i procesy komunikacji kładą zupełnie nowe światło na dyscyplinę, jaką jest muzealnictwo. Z ulgą należy przyjąć, że w polskim muzealnictwie za zamknięty etap można uznać czasy, w których rolą muzeum było wyłącznie chronienie, ewakuowanie i zabezpieczanie zbiorów. Po II wojnie światowej muzea zaczęły otwierać się na nowo, poszukiwały utraconych zbiorów i próbowały sankcjonować stan posiadania – był to początek powolnych przemian, które szybko stały się rewolucją, trwającą po dziś dzień.

Do monumentalnych, często nudnych sal ekspozycyjnych polskich muzeów wkroczyły nowoczesność, technologie, teatr, scenografie. To akceptowanie nowoczesności było procesem, który w tradycyjnych

[7] P. Kłos-Czerwińska, *Od emocji do komunikcji. Gillesa Deleuze'a analiza problemów reprezentacji, pragnienia i poznawania*, „Analiza i Egzystencja" 2015, nr 29, s. 93.

[8] J. Suchan, M. Ludwisiak, *Muzeum jako narzędzie edukacji*, [w:] *Edukacja poprzez kulturę. Kreatywność i innowacyjność*, red. D. Ilczuk, S. Ratajski, Warszawa 2011, s. 236.

[9] Tamże, s. 238–239.

[10] Tamże, s. 239.

[11] Tamże, s. 240.

muzeach przyspieszył za sprawą pojawiania się w przestrzeni zupełnie nowych placówek muzealnych. Zofia Gołubiew – nestorka polskiego muzealnictwa – w takich słowach komentowała zmiany:

> Tak, słowo narracja jest kluczem. Niewątpliwie Muzeum Powstania Warszawskiego jest tym muzeum, które zainicjowało taki kierunek w Polsce. Trzeba tylko pamiętać, że każde muzeum ma inne zadania, a więc musi znaleźć własny język narracji. Muzeum Narodowe w Krakowie ma własne zbiory artystyczne. I my powinniśmy tę narrację prowadzić właśnie poprzez zbiory, a dotyczą one całego państwa, całego narodu. Nawet więcej, bo mamy przecież także starożytność, sztukę zachodnioeuropejską oraz blisko i daleko wschodnią. Jak ma zatem taka narracja wyglądać? Czego ma dotyczyć? To jest właśnie pytanie o przyszłe ekspozycje[12].

Bez wątpienia przyczyną zmian w polskim muzealnictwie były tendencje ogólnoświatowe, które dotarły do naszego kraju. W konsekwencji pojawiły się nowe placówki muzealne, takie jak: Muzeum POLIN, wspominane Muzeum Powstania Warszawskiego, Muzeum II Wojny Światowej czy Fabryka „Emalia" Oskara Schindlera. Rozpoczął się także proces przemian w najbardziej konserwatywnych placówkach. Przemianom technicznym, strukturalnym i wystawienniczym towarzyszy po dziś dzień zmiana w sferze intelektualnej, a co najważniejsze – w procesie komunikowania. Ma ona wiele wymiarów. Uatrakcyjnienie wystaw polegało na wprowadzeniu do muzeów nowych technologii, zainstalowaniu monitorów LCD i ekranów dotykowych, budowaniu scenografii czy zastosowaniu fragmentów rekonstrukcji[13]. Nie brakowało w nich audioprzewodników, beaconów, aplikacji multimedialnych i tym podobnych narzędzi mających na celu uatrakcyjnienie procesu zwiedzania. Fenomen tych wystaw, który notabene przełożył się na wysoką frekwencję, nie polega oczywiście na wprowadzaniu do scenariuszy monitorów, a na używaniu nowych sposobów przekazu historycznego. Mimo że wymienione placówki różnią się od siebie, łączy je jedno – opowiadają historię, a nie tylko ją pokazują.

Wraz z pojawieniem się muzeów narracyjnych wśród akademików i muzealników rozgorzała dyskusja na temat sporu między instytucjami tradycyjnymi a narracyjnymi. Pojawiła się także dyskusja nad wyższością tradycyjnych muzeów nad nowoczesnymi, ze względu na szybkie starzenie się nowych technologii. Z tej perspektywy spór ten wydaje się dość sztuczny. Jak pokazał upływ czasu, nowe muzea nie zaszkodziły starszym, a wręcz przeciwnie – liczba zwiedzających zwiększyła się, nastała wręcz moda na muzea. W wielu instytucjach odświeżono wystawy, które także zaczęły nabierać ram narracyjnych, opowiadając kolejne wydarzenia czy przedstawiając postaci.

W tym miejscu niezbędne wydaje się przywołanie fragmentu analizy prowadzonej przez Michała Wendlanda na temat relacji kultury i komunikacji:

> [...] nie ma komunikacji bez kultury i nie ma kultury bez komunikacji: niektórzy badacze uznawali nie tylko, że komunikacja jest nieodzownym elementem kultury, ale również, że komunikacja sama jest czymś wystarczającym dla pojawienia się kultury[14].

Otwartość muzeum w komunikacji z odbiorcą nabrała wielu wymiarów. Coraz mocniej zaczęła się rozwijać interaktywność – widz został „dopuszczony" do zamkniętego dotychczas schematu wystawy. Na ekspozycjach tradycyjnych zaczęto umieszczać kopie przedmiotów, które odbiorca mógł dotykać, poznawać, tak aby odczarować muzealium schowane w gablocie. Przykładem mogą być wystawy archeologiczne, na których można spotkać zrekonstruowane przedmioty użytkowe wykonane za pomocą drukarki 3D, dzięki czemu zwiedzający może dotykać, sprawdzać i poznawać.

Innym przykładem rozwoju procesu komunikacji z widzem może być projekt, który realizowało Muzeum Narodowe w Lublinie w ramach wystawy rzemiosła artystycznego – wszystkie zgromadzone na ekspozycji przedmioty można było oglądać w gablotach. Obok znajdowały się przeznaczone do malowania na szkle flamastry oraz komunikat zapraszający zwiedzających do wykonania na gablotach rysunków konturu widzianego przedmiotu. Następnie widzowie mieli za zadanie zrobić zdjęcia tego, co namalowali, i umieścić je na fanpage'u instytucji na portalu Facebook. Jak łatwo się domyślić, projekt ten wzbudził wielki entuzjazm wśród

[12] *Z Zofią Gołubiew rozmawia Michał Niezabitowski*, [w:] *Muzea, muzealia, muzealnicy. Ważne rozmowy*, red. P. Jaskanis, Warszawa–Kraków 2016, s. 25.

[13] K. Ziółkowska-Weiss, *Ewolucja tradycyjnych funkcji muzeum w narracyjne muzea multimedialne na przykładzie muzeum Fabryka Emalia Oskara Schindlera*, „Przedsiębiorczość – Edukacja" 2013, nr 9, s. 164, online: https://www.infona.pl/resource/bwmeta1.element.desklight-fdf7ec4d-1e45-47d8-a9ec-751de535a96c [dostęp: 14.07.2022].

[14] M. Wendland, *Historia idei komunikacji: przesłanki do badań nad przekształceniami zbiorowych wyobrażeń o komunikacji*, „Lingua ac Communitas" 2013, vol. 23, s. 46.

zwiedzających – zwłaszcza najmłodszych – i spory opór kadry muzealnej. Niemniej jednak pomysł przyczynił się do zwiększenia oddziaływania w mediach społecznościowych oraz wytworzenia relacji ze zwiedzającymi – swoistej wspólnoty.

Innym przykładem budowania relacji i komunikacji z odbiorcami mogą być działania podejmowane przez Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Łodzi MS2. Nowa siedziba muzeum na terenie Centrum Handlowego Manufaktura zwróciła uwagę kuratorów na potrzebę nawiązania dialogu i zbudowania komunikacyjnej świadomości istnienia w tej przestrzeni muzeum. Przy współudziale okolicznych mieszkańców stworzono kopie muzealiów pochodzących z kolekcji muzeum, które zaginęły w trakcie II wojny światowej. Następnie obiekty te zostały powieszone w sklepach i zakładach usługowych na terenie Manufaktury. Właściciele komercyjnych podmiotów, którzy wyrazili zgodę na wzięcie udziału w tym projekcie, mieli za zadanie na okres miesiąca stać się kuratorami wystawianych obiektów i opowiadać o ich historii odwiedzającym[15]. Ten ciekawy projekt to doskonały dowód na to, że instytucje muzealne nie tylko powinny dbać o odbiorców wewnątrz, ale też pamiętać o swym położeniu i otoczeniu, na które oddziałują tylko samym istnieniem.

Uczestnictwo w kulturze oraz komunikacja z widzem winny być nierozerwalnie związane z tworzeniem oferty i tożsamości instytucji. Kłopoty tradycyjnych muzeów z postrzeganiem ich jako instytucji nowoczesnych tkwią często nie w samym braku przemian, bo te w ostatnich latach nastąpiły, lecz właśnie w komunikacji. Instytucje wciąż nie potrafią komunikować przeobrażeń, sukcesów, a nawet własnej oferty. Przyczyn tego stanu rzeczy jest wiele; powodem dość prozaicznym, ale niezwykle ważnym jest planowanie wydatków. Kuratorzy tworzą projekty wystawiennicze, które pochłaniają sporą część budżetu instytucji, a na działania promocyjno-informacyjne nie przeznaczają często żadnych środków. Inna przyczyna tkwi w ciągle niskiej świadomości używania na przykład mediów społecznościowych jako kanału komunikacji z widzami.

W muzeum, niezależnie od zmian w sposobie prezentacji dzieł, stosowania nowych technologii czy innowacji, bez wątpienia jedną z najważniejszych form komunikacji z widzem jest żywy kontakt, zapewniony przez przewodnika lub kuratora. Narracja wystawy, sekwencja oraz rodzaj prezentowanych obiektów, a także scenariusz, w zależności od kodu kulturowego i wiedzy widza, w ramach odbioru podlegają interpretacji. Inaczej wystawę o historii państwa polskiego odczyta Polak, inaczej obcokrajowiec, osoby starsze dokonają odmiennej interpretacji eksponatów z zakresu sztuki ludowej niż młodzież. Ryszard Stocki nazwał to zagadnie dialogiem strategicznym instytucji kultury[16].

Duże muzea niejednokrotnie zmagały się także z problemem przewodników, którzy w komunikacji z widzem zajmują bez wątpienia nadrzędne miejsce. W praktyce muzea właściwie nie zatrudniają własnych przewodników, korzystają głównie z usług osób współpracujących z instytucją, często zrzeszonych w stowarzyszeniach zajmujących się profesjonalną obsługą ruchu turystycznego. Niestety z doświadczeń dyrektorów wynika, że jakość świadczonych usług, a przede wszystkim wiedza, jaką dysponują przewodnicy, niejednokrotnie odbiegała od oczekiwanych standardów. Przez wiele lat z takim problemem zmagał się między innymi Zamek Królewski na Wawelu. Niewystarczająca wiedza przewodników, zastępowanie rzetelnych informacji o wystawach anegdotami pozbawionymi prawdy historycznej powodowały, że instytucja zaczęła mieć problemy wizerunkowe i tożsamościowe, co zaburzało komunikację z widzem[17].

Przykład ten nie był odosobniony, z podobnymi kłopotami spotykano się między innymi w muzeach w Malborku, Lublinie czy Oświęcimiu. Większość placówek uporała się z tym problemem dzięki wprowadzeniu własnych licencji, których otrzymanie wiązało się z koniecznością zdania egzaminów przez kandydatów na przewodników. Poprzedza to zazwyczaj konieczność uczestniczenia w kursie, w trakcie którego kuratorzy poszczególnych wystaw przekazują nie tylko stosowną wiedzę, ale także budują narrację o instytucji.

Zakończenie

Brak komunikacji i zastosowania właściwego kodu kulturowego należy uznać za podstawowe bariery w upublicznianiu współcześnie działających muzeów. Marek Krajewski za niezbędny element tworzenia muzeów uznaje nie tylko właściwą komunikację, ale wręcz partycypację widza w procesach społecznych, których wytworem jest dziedzictwo kulturowe:

[15] *Z Zofią Gołubiew rozmawia Michał Niezabitowski...*, s. 26.

[16] R. Stocki, *Dialog strategiczny w instytucji kultury. Przykład: Wawel i przewodnicy*, [w:] *Strategie dla kultury. Kultura dla rozwoju*, red. M. Śliwa, Kraków 2011, s. 160.

[17] Tamże, s. 160.

> Do muzeum może wejść każdy, ale nie każdy znajdzie tu coś, co reprezentuje jego kulturę, sposób życia, upodobania, estetyczne gusty i hierarchię wartości. Zazwyczaj oglądamy tu spektakl obcej nam kultury, która próbuje udowodnić, że jest wyjątkowa, ponieważ jej wytwory pokazują się właśnie tu, a więc w miejscu przeznaczonym do chronienia tego, co szczególnie doniosłe społecznie. Jeżeli traktujemy to doświadczenie jako problematyczne – a powinniśmy je tak traktować, o ile uznamy, że istotą systemu demokratycznego jest nie tylko równość wobec prawa, ale też powszechność prawa do partycypowania w procesie tworzenia społecznego ładu i kultury – to powinniśmy uczynić muzea bardziej publicznymi[18].

Powyższe refleksje prowadzą do postawienia pytań o to, jaką rolę odgrywają dziś muzea jako instytucje kultury, jaką mają tożsamość i w jaki sposób kształtują dialog z widzem. Odpowiedzi na nie są dość skomplikowane, przede wszystkim ze względu na ogromną różnorodność samych muzeów. Kształtowanie relacji, a co za tym idzie komunikacji, w nowo tworzonych instytucjach wygląda zupełnie inaczej niż w muzeach tradycyjnych, które są o wiele bardziej oporne na skracanie dystansu w relacjach z widzem i dopuszczanie go do współtworzenia i interakcji[19].

Zmiana w podejściu do sposobu komunikacji w muzeach z obecnej perspektywy wydaje się oczywista i nieunikniona. Bardzo szybko przeobrażenia polskich muzeów zostały zauważone przez widzów, którzy coraz licznej odwiedzają placówki. Rekordowy był 2019 rok, w którym muzea odwiedziło 40,2 miliona osób, co stanowiło wzrost o 5,5% w stosunku do 2018 roku. W 2019 roku działalność prowadziło 959 muzeów i oddziałów muzealnych (o 1,5% więcej w porównaniu z 2018 rokiem), prezentowały 2,7 tysiąca wystaw stałych oraz zorganizowały pięć tysięcy wystaw czasowych w kraju (w tym 100 wystaw za granicą)[20]. Dla porównania w 2010 roku łączna liczba osób, które odwiedziły muzea, wyniosła 22 miliony[21]. W niespełna 10 lat liczba osób odwiedzających muzea podwoiła się, dzięki czemu stały się podmiotami konkurującymi o odbiorców z niedoścignionymi wcześniej branżami jak chociażby kina czy teatry. Dla zobrazowania sytuacji należy wspomnieć, że w rekordowym dla muzeów 2019 roku kina odwiedziło 61,7 miliona widzów[22].

Powyższe dane pokazują, jak wielki potencjał tkwi w muzeach, o jakie audytorium potrafią walczyć, a także w jaki sposób zmienia się konsumpcja kultury w Polsce. W tym kontekście przed instytucjami będą stały wyzwania związane z budowaniem własnego wizerunku, odróżnieniem tożsamości i oferty od innych instytucji kultury. Zapraszanie do muzeum nie jest zdarzeniem, jest nieustającym procesem, u podstaw którego leży komunikowanie i budowanie wizerunku.

BIBLIOGRAFIA

Borusewicz Mirosław, *Nauka czy rozrywka? Nowa muzeologia w europejskich definicjach muzeum*, Kraków 2012.

Clair Jean, *Kryzys muzeów. Globalizacja kultury*, Gdańsk 2009.

Suchan Jarosław, Ludwisiak Małgorzata, *Muzeum jako narzędzie edukacji*, [w:] *Edukacja poprzez kulturę. Kreatywność i innowacyjność*, red. Dorota Ilczuk, Sławomir Ratajski, Warszawa 2011, s. 235–248.

Ekonomia muzeów, red. Dorota Folga-Januszewska, Bartłomiej Gutowski, Stanisław Mocek, Warszawa 2010.

Kłos-Czerwińska Paulina, *Od emocji do komunikacji. Gillesa Deleuze'a analiza problemów reprezentacji, pragnienia i poznawania*, „Analiza i Egzystencja" 2015, nr 29, s. 87–111.

Krajewski Marek, *Instytucje kultury a uczestnicy kultury. Nowe relacje. Przykład: MS2 w Łodzi*, [w:] *Strategie dla kultury. Kultura dla rozwoju*, red. Martyna Śliwa, Kraków 2011, s. 26–37.

Krajewski Marek, *Od muzeum publicznego do muzeum publiczności*, [w:] *Muzeum jako świetlany przedmiot pożądania*, red. Jarosław Lubiak, Łódź 2007, s. 51–64.

Mocek Stanisław, *Pamięć i zapominanie. Kulturowe i społeczne funkcje muzeów*, [w:] *Ekonomia muzeów*, red. Dorota Folga-Januszewska, Bartłomiej Gutowski, Warszawa 2010, s. 167–174.

Muzeum jako świetlany przedmiot pożądania, red. Jarosław Lubiak, Łódź 2007.

Ogonowska Agnieszka, *Kultura, komunikacja i kompetencja wizualna w kontekście wybranych zagadnień współczesnej Humanistyki*, [w:] *Komunikologia. Teoria i praktyka komunikacji*, red. Emanuel Kulczycki, Michał Wendland, Poznań 2012, s. 53–67.

Piotrowski Piotr, *Muzeum krytyczne*, Poznań 2011.

Strategie dla kultury. Kultura dla rozwoju, red. Martyna Śliwa, Kraków 2011.

Z Zofią Gołubiew rozmawia Michał Niezabitowski, [w:] *Muzea, muzealia, muzealnicy. Ważne rozmowy*, red. Paweł Jaskanis, Warszawa–Kraków 2016.

[18] M. Krajewski, *Od muzeum publicznego do muzeum publiczności*, [w:] *Muzeum jako świetlany przedmiot pożądania*, red. J. Lubiak, Łódź 2007, s. 59.

[19] M. Krajewski, *Instytucje kultury a uczestnicy kultury. Nowe relacje. Przykład: MS2 w Łodzi*, [w:] *Strategie dla kultury. Kultura dla rozwoju*, dz. cyt., s. 26–27.

[20] https://stat.gov.pl/obszary-tematyczne/kultura-turystyka-sport/kultura/dzialalnosc-muzeow-w-2019-roku,12,3.html [dostęp: 14.07.2022].

[21] https://stat.gov.pl/cps/rde/xbcr/gus/kts_dzialalnosc_instyt_kultury_w_polsce-2010.pdf [dostęp: 14.07.2022].

[22] https://stat.gov.pl/obszary-tematyczne/kultura-turystyka-sport/kultura/kinematografia-w-2019-roku,22,1.html [dostęp: 14.07.2022].

NETOGRAFIA

Działalność instytucji kultury w Polsce w 2010 r., online: https://stat.gov.pl/cps/rde/xbcr/gus/kts_dzialalnosc_instyt_kultury_w_polsce-2010.pdf.

Działalność muzeów w 2019 roku, online: https://stat.gov.pl/obszary-tematyczne/kultura-turystyka-sport/kultura/dzialalnosc-muzeow-w-2019-roku,12,3.html.

Kap Magdalena, *Muzeum w dobie konwergencji i nowych mediów – nowe trendy, nowe technologie, nowe możliwości*, „Kultura – Media – Teologia" 2016, nr 25, s. 100–132, online: https://kmt.uksw.edu.pl/media/pdf/kmt_2016_25_kap.pdf.

Kinematografia w 2019 roku, online: https://stat.gov.pl/obszary-tematyczne/kultura-turystyka-sport/kultura/kinematografia-w-2019-roku,22,1.html.

Ziółkowska-Weiss Kamila, *Ewolucja tradycyjnych funkcji muzeum w narracyjne muzea multimedialne na przykładzie muzeum Fabryka Emalia Oskara Schindlera*, „Przedsiębiorczość – Edukacja" 2013, nr 9, s. 162–174, online: https://www.infona.pl/resource/bwmeta1.element.desklight-fdf7ec4d-1e45-47d8-a9ec-751de535a96c.

STRESZCZENIE

Celem artykułu jest zwrócenie uwagi na przemiany, jakie w ostatnich latach dokonały się we współczesnym muzeach. W muzealnictwie zaczęto stosować nowe technologie, a oprócz tego zmianie uległ sposób myślenia o kulturze i jej prezentowaniu. Dzięki komunikacji wizualnej powstał systemem transmisji wiedzy i treści pomiędzy widzem a obiektem. W tekście dokonano przeglądu teorii komunikacji wizualnej, którą stosuje się we współczesnym wystawiennictwie, oraz zestawiono praktyczne przykłady działań podejmowanych przez muzea. Dokonana analiza i badania doprowadziły do postawienia tezy, zgodnie z którą kolejnym etapem rozwoju komunikacji wizualnej w wystawiennictwie, rozumianej jako transfer wiedzy, będzie interakcja społeczna, czyli włączenie widza w proces poznawczy.

Słowa klucze: muzea, muzealnictwo, nowe technologie, komunikacja wizualna, interakcja społeczna, projektowanie komunikacji

SUMMARY

The aim of the article is to draw attention to the changes that in recent years have taken place in contemporary museums. New technologies have started to be used in museology, and the way of thinking about culture and its presentation has changed. Thanks to visual communication, a system of knowledge and content transmission between the viewer and the object was created. The text reviews the theory of visual communication that is used in contemporary exhibitions and compares practical examples of activities undertaken by museums. The conducted analysis and research led to a thesis that the next stage in the development of visual communication in exhibition, understood as the transfer of knowledge, will be social interaction – including the viewer in the cognitive process.

Key words: museums, museology, new technologies, visual communication, social interaction, designing communications

MISCELLANEA

Leonia Brzozowska

ORCID ID: 0000-0003-1329-1532
Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych UJ
Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie

Scenariusze Zalipia. Współczesne sposoby (re)prezentowania przeszłości sztuki ludowej

Scenarios of Zalipie. Modern ways of (re)presentation of the past of the folk art.

Kobiety na Powiślu Dąbrowskim dekorowały wnętrza izb w swoich domach barwnymi, kwiatowymi malaturami i malowankami na papierze od końca XIX wieku[1]. Pierwocinami tych zdobień były prawdopodobnie „packi" (czyli „mniej więcej okrągłe plamy robione rozpuszczoną gliną zmieszaną z popiołem drzewnym"[2]), którymi powiślanki rozjaśniały zakopconą powałę i piec w czarnej izbie. Z czasem zaczęto stosować także kolorowe farby proszkowe, a „packi" wyewoluowały w kwiatowe wzory. To właśnie wtedy sztuka zdobnicza Powiśla została „odkryta" przez etnografa- amatora Władysława Hickela, którego artykuł w „Ludzie" z 1906 roku jest pierwszą pisemną wzmianką o tym zjawisku[3].

Powyższy akapit przybliża początek historycznej narracji o sztuce ludowej Zalipia i okolic. Dalszy ciąg tej opowieści etnograficznej był pisany przez badaczy w okresie powojennym, kiedy zdobnictwo Powiśla przeżywało złoty okres w związku ze znaczeniem sztuki ludowej w polityce kulturalnej PRL-u. Te historyczne narracje nie są jednak jedynymi dostępnymi reprezentacjami przeszłości sztuki Zalipia. Zjawisko to bowiem nieustannie rozwija się i ewoluuje, a kolejne pokolenia malarek poprzez swoje cielesne i werbalne praktyki (re)prezentują tę przeszłość na różne sposoby.

Pozostaje więc postawić pytanie, jaki obraz przeszłości prezentują zalipianki poprzez swoje performanse. Na ile czerpią z tradycyjnych transferów wiedzy i praktyk? Jakie elementy oficjalnej historii wykorzystują? Jak się do nich odnoszą? Wreszcie: jakie scenariusze są tworzone na gruncie kultury malarek? Jaki ślad zostawili w nich etnografowie? Jak te scenariusze zmieniały się na przestrzeni dekad? Odpowiedzi na te pytania będę szukać, patrząc przez soczewkę performatyki na zjawiska, do których dostęp uzyskałam jako badaczka terenowa, kształtująca swoje doświadczenie etnograficzne w społeczności malarek Zalipia i okolicznych miejscowości[4].

Dlaczego performatyka? Malowanie jako odtwarzanie przeszłości

Już sama specyfika powiślańskiej tradycji usprawiedliwia w pewnej mierze zastosowanie do jej opisu narzędzi performatycznych, Zalipie jest bowiem znane nie z „malowanych domów", lecz z „malowania domów". Tym, co od początku opisywane i badane, a dziś atrakcyjne dla turystów, jest właśnie to dziedzictwo niematerialne, a więc tradycja praktykowana czy też performowana (fot. 1). Owszem, turyści odwiedzają kolorowe zagrody, kupują malowane w kwiatowe wzory pamiątki, są to jednak artefakty stosunkowo nietrwałe. To żywość tradycji, jej ciągłe praktykowanie warunkuje istnienie „malowanej wsi", jak chwytliwie jest nazywane Zalipie. Zakres tych praktyk rozpatruję nie tylko w perspektywie samego procesu twórczego, ale uwzględniam również szersze konteksty, z naciskiem na interakcje czy to między twórczyniami, czy w ich relacjach z turystami, badaczami czy innymi Obcymi.

W ramach tych zalipskich performansów odbywa się swego rodzaju przepracowywanie, czy też odtwarzanie, przeszłości (choć nie w oczywistym wymiarze rekonstrukcji historycznej). Praktyki te można określić mianem „morfowania historii", rozumianego jako

[1] Zob. A. Bartosz, A. Bartosz, *Konkurs „Malowana Chata"*, Tarnów 2013, s. 5; U. Gieroń, *Felicja Curyłowa i jej malowany świat – Zalipie*, Tarnów 2015, s. 8.

[2] Z. Szewczyk, *Konkurs na malowanki dąbrowskie*, „Polska Sztuka Ludowa" 1948, nr 11–12, s. 44.

[3] Zob. W. Hickel, *Malowanki ludowe w powiślu dąbrowskiem*, „Lud" 1906, t. 12, s. 113–121.

[4] W tekście powołuję się na materiał empiryczny gromadzony przeze mnie w ramach terenowych badań stacjonarnych, prowadzonych od 2018 roku. Badania w roku 2021 prowadziłam w ramach Stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Fot. 1. Marzena Lizak przy pracy, Zalipie, 2021 rok, fot. Leonia Brzozowska

Fot. 2. Turyści w Zagrodzie Felicji Curyłowej, Zalipie, 2019 rok, fot. Piotr Brzozowski

tworzenie obrazu przeszłości w sposób odmienny niż dominująca narracja historyczna[5]. Stosujący to pojęcie Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera zwracają uwagę na towarzyszące morfowaniu wykorzystanie „odmiennych materiałów, perspektyw, konwencji i środków wyrazu"[6]. Polscy badacze rozpatrują to zjawisko jako tworzenie narracji, z kolei ja próbuję w tych ramach umieścić praktyki dostrzegalne bodaj jedynie w ramach obserwacji czy też współuczestniczenia we współczesnej kulturze zalipskich artystek.

Za Borowskim i Sugierą przyjmuję perspektywę Aluna Munslowa, zgodnie z którą przeszłość nie równa się narracji historycznej. Historia nie jest prawdziwa w sensie epistemologiczym (nie mamy bowiem bezpośredniego wglądu w przeszłość), jedynie zależnym od dyskursu performatywnym aktem werbalnym. Czasy minione są nam znane tylko poprzez (re)prezentacje, a historia jest jedną z takich (re)prezentacji[7].

Znak równości można więc postawić między historią jako dziedziną badań naukowych a współczesnymi rekonstrukcjami historycznymi bądź też aktami performatywnymi zalipskich malarek – wszystkie z wymienionych są sposobami morfowania historii, tak samo zresztą jak opowieść muzealna i skansenowska czy inne narracje instytucji kultury, które później podlegają reinterpretowaniu przez aktorów społecznych (fot. 2). Wszystkie też (jako interpretacyjne akty „przepracowywania"[8] materialnych i niematerialnych śladów) możemy uznać za performanse, będące sposobami „zdobywania, przechowywania i przekazywania wiedzy"[9] – w tym przypadku o przeszłości.

Performowaniem przeszłości zalipskiej sztuki jest więc również moje pisanie tekstów, tworzonych na podstawie dotychczasowej literatury etnograficznej i własnych badań, co w zasadzie – zgodnie z koncepcją Diany Taylor – przynależy do sfery „archiwum".

Co robi etnolog? Archiwizacja repertuaru

Taylor rozpatruje archiwum jako „powolny performans", wskazując na jego zmienność i zależność od polityki oraz dominujących dyskursów[10]. Tradycyjnie w ramach archiwum mieści się to, co względnie trwałe i rzekomo niezmienne, jak zdjęcia, nagrania, nośniki danych. Do tej listy można dodać również kości, a w kontekście sztuki ludowej – malowanki, czyli wszystko, co kryje się w muzealnym magazynie.

Obok archiwum Taylor stawia „repertuar", w obręb którego wchodzą praktyki cielesne, uznawane za wiedzę ulotną, trudną do zreprodukowania[11]. To repertuar jest tym, co etnografowie od zarania dyscypliny przenosili do archiwum w postaci spisywanych relacji, wielogodzinnych nagrań, gromadzonych kolekcji. W tym sensie

[5] W przypadku historii powiślańskiej sztuki za dominujące uznaję historie pisane, wykorzystujące nawarstwione relacje etnografów, narracje snute przez współczesnych autorów tekstów bardziej lub mniej specjalistycznych (od wpisów na Instagramie, powołujących się na opowieści zasłyszane w muzeach, po teksty sygnowane przez instytucje kultury).

[6] M. Borowski, M. Sugiera, *Morfowanie historii*, „Dialog" 2017, R. 62, nr 7–8, s. 186–197.

[7] Zob. A. Munslow, *The New History*, New York 2014, s. 1–2, 138.

[8] Por. R. Schneider, *Pozostaje performans*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2020, s. 76.

[9] D. Taylor, *Archiwum i repertuar: performanse i performatywność. PerFORwhat studies?*, „Didaskalia" 2014, nr 120, s. 28.

[10] Zob. taż, *Performans*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2018, s. 203.

[11] Zob. tamże, s. 202–203.

praktyki antropologiczne leżą u podstaw konwencji UNESCO w sprawie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego, przyjętej w 2003 roku.

Archiwum związane z zalipską sztuką rozrastało się, począwszy od ukazania się artykułu Hickela (1906), poprzez aktywność powojennych etnografów (takich jak Zdzisław Szewczyk, Roman Reinfuss), aż po współczesną działalność Muzeum Okręgowego w Tarnowie (fot. 3). Te działania miały na celu uchwycenie repertuaru, czyli pamięci ucieleśnionej, wiedzy ulotnej, przekazywanej poprzez gesty, wypowiedzi, sposoby poruszania się, a także – szczególnie w kontekście zalipskiej sztuki – międzypokoleniowe przekazywanie umiejętności malowania.

Zarówno metody archiwizacji tak rozumianego repertuaru, jak i jej priorytety były zależne zawsze od kontekstów polityczno-kulturowych. Z okresu młodopolskich fascynacji ludowością pochodzi więc wspomniany artykuł z 1906 roku, w którym Hickel charakteryzuje malowanki na papierze, ale również próbuje opisać sam proces twórczy i to, co o malowaniu mówią powiślańskie kobiety. Hickel dokonuje jeszcze jednego przemieszczenia z repertuaru do archiwum: gromadzi kolekcję malowanek, które ofiarowuje Muzeum Narodowemu w Krakowie i Towarzystwu Polska Sztuka Stosowana[12]. Można uznać ten gest za działanie, którego cel był zbliżony do współczesnych praktyk ochrony niematerialnego dziedzictwa, zadaniem Towarzystwa było bowiem gromadzenie „rodzimych" form, które miały się stać inspiracją dla polskich (wykształconych na akademiach) artystów. Widać tutaj zbieżność z projektem UNESCO, który Diana Taylor opisuje jako „oddzielenie działań od kontekstu, w którym one istnieją i posiadają sens, by je zachować i odtworzyć później przed inną publicznością"[13].

Oddzielenie od pierwotnego kontekstu dobitnie wskazuje na przesunięcie w sferę archiwum. To repertuar bowiem pomaga zachować poczucie tożsamości i pamięć zbiorową[14] oraz jest nośnikiem tradycji. Archiwum i repertuar pozostają jednak w ciągłej interakcji[15]. W wypowiedziach moich współpracowniczek terenowych z Zalipia można więc wskazać ślady etnograficznego pisania.

Fot. 3. Malarki: Helena Nawrocka, Maria Janeczek i Rozalia Zaród, Zalipie, lata 50. XX wieku, fot. Roman Reinfuss, sygn. III/7109/F, zbiory Muzeum Etnograficznego im. Seweryna Udzieli w Krakowie

Już w tekście Hickela oraz późniejszej relacji Tadeusza Seweryna z przedwojennych rozmów z zalipskimi malarkami[16] jest podkreślana zamaszystość i spontaniczność procesu malowania. Zarówno we współczesnych wypowiedziach, jak i w ucieleśnionych praktykach malowania można znaleźć odwołania do tej spontaniczności. To ona staje się tym, co malarki podkreślają, opisując swój proces twórczy, zaznaczając, że malują bez wcześniejszego planowania (nawet jeśli nie zawsze jest to zgodne z ich działaniem). Na tę samorzutność zwracają również uwagę podczas samego malowania w momencie nanoszenia poprawek na gorąco: niekiedy bowiem powstała przez pomyłkę plama farby jest modyfikowana przez malarkę, tak że zmienia się w kwiat w miejscu, którego pierwotnie nie zaplanowano.

Kiedy etnolog miał rację? Negocjacje repertuaru z archiwum

Podczas spotkania latem 2018 roku jedna z moich współpracowniczek terenowych, Joanna Krok (ur. w 1989 roku), opisując własne rozumienie sztuki ludowej, podsumowała: „Tak mi się to uwidziało i tak się tutaj zadziało". Brzmi to niemal jak kalka z tekstu Hickela, cytującego jedną z jego rozmówczyń: „Jak se umyśli, tak se wykryśli"[17]. Joanna jest dobrze oczytana w literaturze etnograficznej dotyczącej powiślańskiej sztuki, ponieważ jej praca magisterska dotyczyła roli folkloru w procesie budowania tożsamości regionalnej na przykładzie Zalipia. Sformułowanie przez nią takiej parafrazy

[12] Część zgromadzonej przez Hickela kolekcji znajduje się obecnie w zbiorach Muzeum Etnograficznego w Krakowie. Jest to 75 malowanek o numerach inwentarza 34319/MEK–34393/MEK.

[13] D. Taylor, *Performans...*, s. 202.

[14] Zob. taż, *Archiwum i repertuar...*, s. 30.

[15] Zob. tamże, s. 31.

[16] Zob. T. Seweryn, *Polskie malarstwo ludowe*, Muzeum Etnograficzne w Krakowie, Kraków 1937, s. 76.

[17] W. Hickel, *Malowanki ludowe...*, s. 117.

Fot. 4. Joanna Krok przy malaturze swojego autorstwa, Zalipie, 2018 rok, fot. Leonia Brzozowska

Fot. 5. Malatury Joanny Krok na ścianach gospodarstwa agroturystycznego jej rodziców, Zalipie, 2018 rok, fot. Leonia Brzozowska

obrazuje, jak dzisiejszy repertuar sięga do tego, co zostało niegdyś zarchiwizowane.

Podobne, bardziej lub mniej dosłowne, odwołania do tekstów etnograficznych znane są badaczom kultur tradycyjnych. W społecznościach wiejskich lokalni działacze często są dobrze zaznajomieni z literaturą dotyczącą regionu i wykazują się tą wiedzą podczas wywiadów. Takie procesy czerpania z archiwum wiążą się również z tym, że jest to wiedza „zapisana" i usankcjonowana instytucjonalnie. Jak zauważa Taylor, dawny repertuar odsuwano na margines[18], między innymi przez zaszłości kolonialne i globalizację oraz wiążące się z nimi procesy mimikry.

Przykłady takiej marginalizacji były również obecne w zalipskiej społeczności, gdzie występowały jedno- lub dwupokoleniowe przerwy w performowaniu malowania w rodzinach malarek. Repertuar zanikał, bo kolejne pokolenia wstydziły się go, chcąc upodobnić swój styl życia do dominującej kultury miejskiej. Tak było w przypadku Joanny, której babcia nie przejęła po swojej matce tradycji malarskich, a sama Joanna zaczęła w dzieciństwie malować pod wpływem animacyjno-kulturowej działalności szkoły. W takich przypadkach to zasoby archiwum są najważniejszym punktem odniesienia dla odnowienia tradycji czy też jej zreperformowania[19].

Joanna sięga do fotograficznych albumów i świadomie nawiązuje do dawnych wzorów, zarchiwizowanych przez badaczy czy reporterów. Tak było w 2018 roku, kiedy tworząc malaturę na doroczny lokalny konkurs, zainspirowała się motywami archiwalnymi zaczerpniętymi z albumu Adama Bujaka *Kwiaty Zalipia* z 1988 roku. Mówiła wówczas: „Teraz jestem w takiej fazie, w takim etapie, gdzie znowu tak bardziej do tych korzeni, do tych takich wczesnych wzorów, bo jakby najbardziej mi się podobają te dawne wzory" (fot. 4).

Kilka lat wcześniej Joanna komponowała bukiety z punktem symetrii, które nazwała eksperymentalnymi (fot. 5). Odeszła wówczas od tworzenia malatur, które sama uznaje za „dawne". Joanna z jednej strony stara się modyfikować to, co uważa za tradycyjne, z drugiej – próbuje przetwarzać, a nawet odtwarzać wzory i kompozycje niegdyś zarchiwizowane. Ta różnorodność stylów malowania pokazuje, jak w odtwarzanie przeszłości zostaje włączona wrażliwość artystki, której skutkiem jest zmienność repertuaru.

Tarcie na linii repertuar–archiwum jest widoczne również w stosunku zalipianek do samego procesu twórczego. Moje rozmówczynie często zaznaczały, że nie tworzą rysunku ołówkiem przed naniesieniem warstwy malarskiej, wręcz oburzały się, gdy o to pytałam. Tymczasem w tekstach historycznych, na które powołują się same malarki, pojawiają się wzmianki o znaczeniu kompozycji bukietów ołówkiem[20]. Również w materialnych śladach przeszłości, dostępnych na wyciągnięcie ręki (jak malatury z 2008 roku w zalipskim kościele parafialnym), są widoczne ślady ołówka, wskazujące miejsce i wielkość kwiatów. Współcześnie malarki stronią od takiej praktyki. Komponowanie bukietów na chłodno i użycie ołówka zmniejszyłoby siłę wyrazu wspomnianej spontaniczności, uważanej przez nie za cechę sztuki ludowej. Ta zmiana w obrębie omawianych praktyk kulturowych jest przykładem odrzucenia elementu,

[18] Zob. D. Taylor, *Archiwum i repertuar...*, s. 31.

[19] Powołuję się tutaj również na Dianę Taylor, która opisuje reperformanse jako „formalne struktury", w których na prawach cytatu pojawiają się poprzednie performanse. Zob. taż, *Performans...*, s. 211.

[20] Zob. W. Hickel, dz. cyt., s. 117.

który nie pasował do odtwarzanej współcześnie wizji przeszłości.

Repertuar zalipianek to pamięć ucieleśniona, która jest wypadkową tego co przekazywane bezpośrednio i tego co zapośredniczone przez archiwum. Na zmienność w obrębie repertuaru mają wpływ również inne czynniki społeczno-kulturowe, jak choćby koniunktura na rynku turystycznym. To również od popytu zależy wybór obiektów do malowania, a więc i sam proces twórczy czy wiedza z nim związana (fot. 6).

Fot. 6. Pamiątki z Zalipia dekorowane przez Marzenę Lizak (na drugim planie), Zalipie, 2021 rok, fot. Leonia Brzozowska

Innym elementem wprowadzającym zmianę w repertuarze jest rozwój architektury. Budowa murowanych domów, a z czasem wprowadzenie chropowatej elewacji wpłynęły na przeznaczenie do malowania innych ścian w obrębie obejścia. Współcześnie malatury na zewnętrznych ścianach domów są rzadkością, a obiekty dekorowane przez malarki to najczęściej zabudowa gospodarcza (fot. 7).

Fot. 7. Ściana garażu z malaturami autorstwa Janiny Kruk, Zalipie, 2021 rok, fot. Leonia Brzozowska

Jak obiektyw uruchamia scenariusz? Spotkanie zalipianek z Obcym

Omówione dotychczas czynniki zmiany i procesy negocjacji między repertuarem i archiwum wpływają również na scenariusze zalipskich performansów, jak bowiem zauważa Taylor, „scenariusz to zarazem kontekst i działanie”[21]. Scenariusz, będący nośnikiem postaw i wartości, nigdy nie odbywa się po raz pierwszy, jest jednak adaptowany do panujących uwarunkowań. To właśnie scenariusz jest ramą, dzięki której może zaistnieć dramat, w którym bierzemy udział jako aktorzy społeczni.

Podczas badań terenowych poczucie bycia wrzuconą w scenariusz pierwszy raz towarzyszyło mi w 2018 roku, podczas kontaktu z panią Janiną Kruk (ur. w 1941 roku). Kiedy dowiedziała się, że jestem etnolożką prowadzącą badania na temat zalipskiej sztuki, sama zaproponowała, że zaprezentuje mi proces twórczy. Co więcej, intensywnie zachęcała mnie, by w czasie malowania robić jej zdjęcia (fot. 8). Mówiła wówczas:

Fot. 8. Janina Kruk przy pracy, Zalipie, 2021 rok, fot. Leonia Brzozowska

„No właśnie, wzięła se pani już czy nie, trochu? Jak maluję. [...] Bo dobrze, jak jest na gorąco, nie? Jak się maluje. Oni to właśnie doceniają, nie?”. Należałoby tutaj zapytać, kim są ci „oni”, którzy doceniają ową autentyczność i bezpośredniość zapisu. Z czasem dotarło do mnie, że pani Krukowa odtwarza schemat, który w latach 50. XX wieku wprowadzili etnografowie z Romanem Reinfussem na czele. Pani Janina wspominała, że to on zachęcał malarki, by malowały przy nim. On też współpracował z Janem Świderskim, który wówczas fotografował zalipianki przy pracy twórczej, czego ślady przechowują dziś archiwa (fot. 9).

[21] D. Taylor, *Archiwum i repertuar...*, s. 34.

Fot. 9. Felicja Kosiniak przy malowaniu szczytu domu, Zalipie, 1957 rok, fot. Jan Świderski, sygn. kol. ISPAN L. 8256, zbiory Muzeum Etnograficznego im. Seweryna Udzieli w Krakowie

Fot. 10. Malarki przy pracy: Beata Gryz, Bernadetta Kupiec i Wanda Racia, Zalipie, 2021 rok, fot. Leonia Brzozowska

Fot. 11. Maria Wojtyto i Felicja Curyłowa, Zalipie, 1967 rok, fot. Jan Świderski, sygn. kol. ISPAN L. 42391, zbiory Muzeum Etnograficznego im Seweryna Udzieli w Krakowie

Z odtwarzaniem scenariusza zetknięcia się malarki z badaczem spotkałam się jeszcze nie raz. Jak choćby w Zagrodzie Felicji Curyłowej[22] podczas rozmowy z Wandą Racią, Bernadettą Kupiec i Beatą Gryz w listopadzie 2021 roku. Wykonałam wówczas zdjęcie wszystkich trzech pań przy pracy, malujących drewniane skrzynki (fot. 10). Przedstawiona na nim pani Wanda, matka pani Beaty, od młodości pracuje w Zagrodzie, jest bowiem wnuczką Felicji Curyłowej.

Pół roku później w archiwum Muzeum Etnograficznego w Krakowie natknęłam się na zdjęcie autorstwa Świderskiego z 1967 roku. Widnieją na nim Curyłowa i jej synowa, Maria Wojtyto – matka pani Wandy (fot. 11). Obie fotografie wykonano w tym samym obejściu, do obu pozują reprezentantki dwóch pokoleń tej samej rodziny malarskiej. To archiwalne zdjęcie uważam za cenny materiał porównawczy, dzięki któremu możemy dostrzec powtarzalność pewnych zachowań. Pani Wanda (podobnie jak pani Janina) została nauczona przez poprzednie pokolenia pozowania do zdjęć przy pracy. Przekazała to również swojej córce, zapewniając ciągłość transferu praktyk.

Zarówno to odtworzenie, w którym wzięłam udział, jak i moje poczucie zanurzenia w performansie wiąże się z jedną z istotnych cech scenariusza. Diana Taylor pisze, że „scenariusz zmusza nas do tego, byśmy usytuowali się do niego w jakiejś relacji: jako uczestnicy, widzowie czy świadkowie. Musimy »być na miejscu«, stanowić część aktu transferu. Dlatego scenariusz wyklucza pewien rodzaj dystansu”[23]. Jako badaczka dałam się pochłonąć tej formule i odegrałam swoją rolę.

[22] Zagroda jest zalipskim oddziałem Muzeum Okręgowego w Tarnowie i funkcjonuje jako miniskansen, w którym obok zabudowań po Curyłowej relokowano chałupę biedniacką i dom po zmarłej malarce Stefanii Łączyńskiej.

[23] D. Taylor, *Archiwum i repertuar...*, s. 36.

Co istotne, dopiero pogłębienie badań i połączenie analizy wywiadów narracyjnych oraz performansów pokazało mi, że scenariusz ten jest przywołaniem sytuacji z przeszłości. To niezwerbalizowana pamięć mityczna, która w tym przypadku przywołuje czasy intensywnego zainteresowania badaczy zalipską sztuką. Kolejne odtworzenia tych aktów utrwalania nie są jednak tożsame, scenariusz bowiem stwarza tylko wrażenie powtarzalności. Z czasem w funkcji Obcego badacza zastąpił w tym scenariuszu fotograf czy też reporter, a wreszcie bloger-podróżnik.

Malarką oswojoną ze współczesnymi formami tego scenariusza jest z całą pewnością pani Lucyna Łata (ur. w 1980 roku), pracująca w Domu Malarek[24]. Jako córka aktywnej zawodowo malarki, Stanisławy Curyło, od dzieciństwa brała udział w transferach wiedzy dotyczącej relacji z Obcymi i balansowania między ich oczekiwaniami i własnymi potrzebami. Kiedy w maju 2021 roku zaproponowałam pani Lucynie spotkanie, ta zaprojektowała je jako plan zdjęciowy filmu o procesie tworzenia nowych malatur. Nie wyraziła tego wprawdzie explicite, jednak pozostawiła fragmenty malatur z bukietami na różnych etapach tworzenia – od zdzierania starej malatury za pomocą szpachli, poprzez komponowanie bukietu (nanoszenie plam barwnych), aż do gotowych liści i kwiatów, wymagających jedynie „cieniowania" (fot. 12).

Ten scenariusz zapośredniczenia spotkania z Obcym przez obiektyw i zmieniające się z czasem powtórzenia wskazują też na jego skomplikowaną strukturę. Scenariusz odtwarza pewną relację – niegdyś relację władzy – jednak dzięki tej powtarzalności i wyuczeniu bierze ją niejako w cudzysłów (fot. 13). W tych odtworzeniach na prawach cytatu pojawiają się więc dawne postawy, sam scenariusz czerpie z zasobów zarówno repertuaru, jak i archiwum, a dodatkowo dostosowuje się do zmiennych społeczno-kulturowych, na co wskazuje przesunięcie roli badacza do roli blogera.

Kto podziwia, a kto jest podziwiany? Zmiany scenariusza „odczytów" konkursu „Malowana Chata"

Innym, choć może mniej spektakularnym, przykładem zalipskiego scenariusza jest rozstrzygnięcie

Fot. 12. Lucyna Łata prezentująca proces usuwania starej malatury, Zalipie, 2021 rok, fot. Leonia Brzozowska

Fot. 13. Malarka przy dekorowaniu studni, Zalipie, lata 80. XX wieku, fot. Ferdynand Kijak-Solowski, sygn. kol. Solowski Alb.36/16, zbiory Muzeum Etnograficznego im. Seweryna Udzieli w Krakowie

konkursu „Malowana Chata". Odbywa się on regularnie od 1963 roku. Pierwsze, jeszcze nieregularne i nienumerowane konkursy twórczości ludowej Powiśla Dąbrowskiego miały miejsce na przełomie lat 40. i 50. XX wieku. Rdzeń scenariusza konkursowego w zasadzie nie zmienił się od tamtego czasu: „specjaliści" – wybrani przez instytucję będącą organizatorem przedsięwzięcia[25] – odwiedzają domy

[24] Dom Malarek formalnie pełni funkcję oddziału Gminnego Ośrodka Kultury w Oleśnie. Jako miejsce-projekt był marzeniem Felicji Curyłowej, która dążyła do stworzenia przestrzeni pracy twórczej dla zalipianek.

[25] Na przestrzeni dekad organizatorem konkursów sztuki zdobniczej Powiśla były różne instytucje. Pierwsza edycja – w 1948 roku – została zorganizowana przez Towarzystwo Uniwersytetów Ludowych, później pieczę przejął Wydział Kultury Urzędu Wojewódzkiego w Krakowie. W latach 70. XX wieku konkurs – odbywający się już cyklicznie – organizowało Muzeum Okręgowe w Tarnowie oraz cepeliowskie Spółdzielcze Zrzeszenie Wytwórców Rękodzieła Ludowego i Artystycznego „Milenium" w Krakowie. Z czasem Spółdzielnię „Millenium" zastąpił Dom Malarek.

malarek, obserwują i dokumentują ich pracę, by później w zamkniętym gronie dokonać oceny. Sceną finałową jest rozstrzygnięcie konkursu przez malarki nazywane odczytem, podczas którego w uroczystych okolicznościach spotykają się jurorzy oraz uczestniczki i uczestnicy w towarzystwie zaproszonych gości i szerszej publiczności.

Wyjątkiem od tego schematu był rok 2020, kiedy to ze względu na obostrzenia pandemiczne „odczyt" nie mógł się odbyć, a malarki zapoznawały się z wynikami konkursu za pośrednictwem Internetu. Miałam okazję towarzyszyć (i pomagać) pani Janinie Kruk w szukaniu informacji na stronie internetowej Domu Malarek. Naocznie przekonałam się wówczas, z jaką trudnością przyszło pani Janinie pogodzenie się z niemożnością wzięcia udziału w dorocznym rytuale, jakim jest „odczyt" wieńczący procedurę konkursową.

Rok później, również z powodu obostrzeń pandemicznych (choć w znacznie złagodzonej formie), „odczyt" odbył się na podwórku Domu Malarek (fot. 14). Była to zmiana o tyle interesująca, że pozwoliła na włączenie w scenariusz – obok uczestników i widzów – również świadków. „Uczestnikami" byli więc organizatorzy konkursu, malarki, a także zaproszeni goście, oficjalnie przedstawiani podczas wydarzenia. „Widzami" – jak zwykle – niemalujący, lecz zainteresowani mieszkańcy Zalipia i okolic (często rodzina, przyjaciele, sąsiedzi uczestników konkursu), a także ja, jako badaczka prowadząca obserwację. „Widzów" rozumiem tutaj podobnie, jak Diana Taylor, jako „spektatorów"[26], którzy legitymizują istnienie przedstawienia. „Widzowie" to zaangażowani, aktywni odbiorcy, a nie zdystansowani obserwatorzy. Jednak dzięki zmianie przestrzeni, w której odbywał się „odczyt", mocno zarysowała się również obecność turystów, którzy jako postronni nie zajmowali miejsc na widowni, a jedynie z oddali obserwowali całą uroczystość. Sądzę, że ich rola w tym scenariuszu była raczej związana z biernym patrzeniem, byciem „świadkiem", czy też „obserwatorem" albo „bystanderem". Na ich odrębną rolę wskazuje również przestrzeń, którą zajmowali: nie siedzieli na krzesłach przygotowanych dla widowni, lecz przyglądali się wydarzeniu z otoczenia instalacji pełniącej rolę fotościanki (fot. 15).

Taylor zauważa, że scenariusz nie produkuje kopii, lecz stwarza wrażenie powtarzalności[27]. W przypadku rozstrzygnięcia konkursu zmienność przejawia się między innymi w doborze uczestników scenariusza. Znaczące jest tutaj na przykład, jacy notable byli zapraszani na „odczyt" w okresie powojennym, a jak wygląda to współcześnie. Podczas pierwszego konkursu sztuki ludowej Powiśla w 1948 roku na uroczystości ogłoszenia wyników byli obecni przedstawiciele władz centralnych i lokalnego oddziału PPR-u, a także reprezentanci Towarzystwa

Fot. 14. Uczestnicy i widownia podczas rozstrzygnięcia konkursu „Malowana Chata", Zalipie, 2021 rok, fot. Leonia Brzozowska

Fot. 15. Turyści obserwujący rozstrzygnięcie konkursu „Malowana Chata", Zalipie, 2021 rok, fot. Leonia Brzozowska

[26] Zob. D. Taylor, *Performans...*

[27] Zob. taż, *Archiwum i repertuar...*, s. 36.

Uniwersytetów Ludowych. W przemowach była podkreślana rola państwa w promowaniu kultury wsi[28]. Kontrastowo zestawię to z „odczytem" z 2021 roku, kiedy to dodatkową nagrodę, ufundowaną przez dwoje etnografów związanych z Powiślem od lat 70., otrzymał zalipski proboszcz. Uzasadnieniem tej decyzji była „opieka duchowa nad malarkami" (dla uczciwości badawczej dodam, że nagrodę w wysokości 1000 złotych proboszcz złożył na ręce dyrektorki Domu Malarek). Te sceny świadczą o pewnym przesunięciu aksjologicznym w ramach scenariusza, wiele mówią bowiem o różnicach w systemie wartości dominującym w przestrzeni publicznej niegdyś a współcześnie, zwłaszcza o roli państwa i (nie)obecności Kościoła w polityce. Jednak pomimo tej zmienności scenariusz pozostaje rodzajem przywołania przeszłości. Te performanse są wynikiem negocjacji między archiwum a repertuarem oraz wynikiem tarć zachodzących na płaszczyźnie pamięci zbiorowej.

Jak wyglądały początki? Scenografia jako element performansu

W przyszłości warto również się zastanowić – rozbudowując nomenklaturę teatralną – czy i w jaki sposób przeszłość jest (re)prezentowana przez zalipską scenografię. Jeśli za Christianem Kauffmanem uznamy, że zamiast o „kulturze materialnej" mówić należy o „kulturze zmaterializowanej"[29], to części scenografii, w której odbywają się performanse, również będą składnikiem transferu wiedzy. Mogą to być elementy skansenowskie, których bezpośrednią funkcją jest (re)prezentacja przeszłości.

Za przykład niech posłużą „packi", które zostały wspomniane na początku artykułu. Według etnograficznych tekstów miały być elementem codzienności powiślańskiej w kurnych chatach w XIX wieku, jednak pierwsza pisemna wzmianka o nich pojawia się w latach 40. następnego stulecia. Nie mamy danych historycznych ani etnograficznych, które świadczyłyby o ciągłości przekazu wiedzy na ich temat. Nie dysponujemy również archiwaliami, które fotograficznie czy choćby narracyjnie prezentowałyby proces ich tworzenia i dokładny wygląd. W pewnym momencie „packi" zostały wskrzeszone ze strzępków archiwum i urzeczywistnione jako ilustracja na potrzeby edukacyjne.

W izbie regionalnej, prowadzonej przez panią Wandę Racię, przy kwieciście dekorowanym piecu w ekspozycję została włączona czarna plansza, na której białą farbą (a nie popiołem czy wapnem) namalowano „packi". Jako urzeczywistniona hipoteza są więc rodzajem symulakrum i świadczą o performatywności obrazów przeszłości. Stały się pełnoprawnym elementem (re)prezentującym przeszłość, mimo iż zmieniła się ich domniemana funkcja czy hipotetyczna technika wykonania.

Innymi obiektami z zakresu kultury zmaterializowanej, które warto rozważyć w kategoriach scenografii, mogą być piece, które dziś najczęściej występują jako ilustracja tradycji, a także inne elementy, wśród których rozgrywają się zalipskie performanse.

Jak uchwycić zmianę? Kilka słów podsumowania

Zaproponowane przeze mnie odczytanie praktyk (re)prezentowania przeszłości i dostrzeżenie ich performatywnego charakteru (oraz ich powtarzalności) pozwala na wskazanie, w jaki sposób spełniają one funkcję aktów transferu, przekazu społecznej wiedzy, pamięci i poczucia tożsamości[30]. W obrębie tych performansów obecne są praktyki cytowania, zarówno z zakresu archiwum, jak i repertuaru, których rolą jest konstruowanie tradycji. Takie podejście pozwala na dostrzeżenie miejsc tarć i dróg przepływu między archiwum i repertuarem, a w konsekwencji wskazanie, z czego wynika współczesny obraz tradycji i zaobserwowanie, jak zmieniła się jej funkcja.

Efemeryczność, którą perspektywa archiwum przypisuje repertuarowi, czy też jego performatywne „zanikanie"[31], to cechy, które umożliwiają elastyczność, zmianę kulturową. Właśnie ta zmienność, dostosowywanie się do nowych warunków jest istotną cechą kultur ludowych[32]. To elastyczność uprawomocnia działania badaczy tworzących archiwum. To ona legitymizuje nasze działania w ramach antropologii, której jednym z głównych zadań jest uchwycenie zmiany. U podstaw dyscypliny leży bo-

[28] Zob. Z. Szewczyk, dz. cyt., s. 43–44.

[29] Zob. O. Kwiatkowska, A. F. Kola, *O przywróceniu zachwianej równowagi w refleksji antropologicznej. Głos podwójny w sprawie przedmiotów*, [w:] *Kultura profesjonalna etnologów w Polsce*, red. M. Brocki, K. Górny, W. Kuligowski, Wrocław 2006, s. 132.

[30] D. Taylor, *Performans...*, s. 39.

[31] Zob. R. Schneider, dz. cyt., s. 205–207.

[32] Powołuję się na definicję kultury ludowej autorstwa Macieja Żurka. Zob. *Sonda internetowa. Głosy praktyków*, oprac. B. Fatyga, [w:] *Kultura ludowa. Teorie – praktyki – polityki*, red. B. Fatyga; R. Michalski, Warszawa 2014, s. 36.

wiem badanie kultur poprzez wyjaśnianie procesów dziejących się tu i teraz.

To właśnie antropolog, Victor Turner, witając performatykę w progach akademii, proponował wzajemne, międzykulturowe uczestniczenie w performansach charakterystycznych dla danych społeczności: „Poznamy się lepiej, biorąc udział w specyficznych dla nas performansach, ucząc się ich gramatyki i słownictwa”[33]. Miało to umożliwić komunikację, ze względu na rzekomą uniwersalność i przezroczystość tychże performansów. Po latach tego rodzaju praktyk antropologicznych widzimy, że nie są one tak łatwe do uchwycenia, a ich zmienność i zanurzenie w kontekstach uniemożliwiają dostęp do ukrytych sensów[34]. A jednak sama próba przyjęcia perspektywy performatycznej rozwija dostępne narzędzia poznawcze i jest płodna interpretacyjnie. Pozwala również na poszerzenie dotychczasowych odpowiedzi na dawne pytania, jak choćby o rolę badaczki w terenie. Samo badanie narracji (w tym również własnej opowieści terenowej) z całą pewnością nie jest wystarczające w obliczu „żywości” procesów kulturowych i antropologicznej próby zanurzenia.

[33] V. Turner, cyt. za: D. Taylor, *Performans...*, s. 53.
[34] Por. D. Taylor, *Performans...*, s. 53–54.

BIBLIOGRAFIA

Bartosz Adam, Bartosz Anna, *Konkurs „Malowana Chata”*, Tarnów 2013.

Baudrillard Jean, *Precesja symulakrów*, [w:] *Postmodernizm*, red. Ryszard Nycz, Kraków 1998, s. 175–189.

Gieroń Urszula, *Felicja Curyłowa i jej malowany świat – Zalipie*, Tarnów 2015.

Hickel Władysław, *Malowanki ludowe w powiślu dąbrowskiem*, „Lud” 1906, t. 12, s. 113–121.

Kwiatkowska Olga, Kola Adam F., *O przywróceniu zachwianej równowagi w refleksji antropologicznej. Głos podwójny w sprawie przedmiotów*, [w:] *Kultura profesjonalna etnologów w Polsce*, red. Marcin Brocki, Konrad Górny, Waldemar Kuligowski, Wrocław 2006, s. 127–147.

Munslow Alun, *The New History*, New York 2014.

Schneider Rebecca, *Pozostaje performans*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Kraków 2020.

Seweryn Tadeusz, *Polskie malarstwo ludowe*, Kraków 1937.

Sonda internetowa. Głosy praktyków, oprac. Barbara Fatyga, [w:] *Kultura ludowa. Teorie – praktyki – polityki*, red. Barbara Fatyga, Ryszard Michalski, Warszawa 2014, s. 19–41.

Szewczyk Zdzisław, *Konkurs na malowanki dąbrowskie*, „Polska Sztuka Ludowa” 1948, nr 11–12, s. 42–46.

Taylor Diana, *Archiwum i repertuar: performanse i performatywność. PerFORwhat studies?*, „Didaskalia” 2014, nr 120, s. 22–38.

Taylor Diana, *Performans*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Kraków 2018.

NETOGRAFIA

Borowski Mateusz, Sugiera Małgorzata, *Morfowanie historii*, „Dialog” 2017, R. 62, nr 7–8, online: http://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/morfowanie-historii.

STRESZCZENIE

Artykuł podejmuje problem sposobów prezentowania przeszłości twórczości ludowej Zalipia. Zaproponowana interpretacja jest próbą zastosowania metod performatycznych do badań na gruncie etnologii. W takiej perspektywie zostały odczytane strategie (re)prezentacji przeszłości w wypowiedziach i działaniach zalipianek. Poprzez wykorzystanie koncepcji Diany Taylor zaprezentowano procesy negocjacji między archiwum i repertuarem dostrzeżone podczas badań terenowych oraz powtarzalność i zmienność scenariuszy, które były tworzone w Zalipiu w trakcie spotkań malarek z badaczami. W tych aktach „przepracowywania” przeszłości obecne są między innymi ślady etnograficznego pisania o lokalnej tradycji czy wątki odzwierciedlające społeczno-polityczne wymiary zjawiska sztuki ludowej.

Słowa klucze: performatyka, sztuka ludowa, Zalipie, scenariusz, badania terenowe

SUMMARY

The article focuses on the problem of ways of presenting the past of Zalipie folk art. The proposed interpretation is an attempt to apply performative methods to the research in ethnology. In such a perspective, the strategies of (re)presentation of the past in the statements and actions of women of Zalipie were deciphered. By using Diana Taylor's concept, the processes of negotiation between the archive and repertoire perceived during the field research, as well as the repetition and variability of scenarios that were created in Zalipie during the meetings between the painters and the researchers, were presented. In these acts of "reworking" the past, one can see traces of ethnographic writing about local tradition or themes reflecting the socio-political dimensions of the folk art phenomenon.

Key words: performance studies, folk art, Zalipie, scenario, field research

Agnieszka Kwiatkowska

Muzeum Narodowe w Krakowie

Księga z Pająkiem – album fotograficzny koronek i haftów według projektów Karola Kłosowskiego

Book with a Spider – photographic album of laces and embroidery designed by Karol Kłosowski

Wstęp

W związku z wystawą czasową polskiej sztuki i rzemiosła „Young Poland. The Polish Arts and Crafts Movement 1890–1918", przedstawioną w 2021 roku w William Morris Gallery w Londynie, od prywatnego właściciela została wypożyczona księga pamiątkowa, która razem z obiektami z kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie (MNK) przybliżała odbiorcom potencjał polskiej sztuki lat 1890–1918[1]. Przygotowania do ekspozycji w Londynie były okazją do przeprowadzenia pierwszych poważnych badań i analiz tej księgi, do tej pory nieprezentowanej na wystawach.

Artykuł ma na celu przedstawienie: jej wyglądu i estetyki oraz roli jako dokumentu odnotowującego przy pomocy fotografii prace artystyczne Karola Kłosowskiego (1882–1971) powstające w trakcie jego działalności w Krajowej Szkole Koronkarskiej w Zakopanem. Warto przypomnieć projektowane przez niego koronki i hafty, a także autorskie wycinanki, mimo że już stały się obiektem rozważań naukowych[2]. Kłosowski był szczególnie utalentowanym artystą – tworzył efektowne, dekoracyjne przedmioty. Opracowana przez niego Księga z Pająkiem dodatkowo to potwierdza.

[1] Wystawie towarzyszyła publikacja: *The Polish Arts and Crafts Movement 1890–1918*, red. J. Griffin, A. Szczerski, London 2020.

[2] J. Griffin, *Karol Kłosowski (1882–1971): The Last Young Poland Artist and a Genius for Ornament*, [w:] *The Polish Arts and Crafts Movement 1890–1918...*, s. 111–121; J. R. Kowalska, *Koronki inspirowane sztuką ludu Podhala. Krajowa Szkoła Koronkarska w Zakopanem i jej wpływ na modę w ciągu pierwszego półwiecza jej istnienia*, „Rozprawy Muzeum Narodowego w Krakowie. Seria Nowa" 2014, t. 7, s. 27–48; K. Szlęk, *Karol Kłosowski jako twórca zakopiańskiej koronki klockowej*, Studia nad Sztuką Renesansu i Baroku, t. 14: *Twórca i dzieło*, red. I. Rolska, Lublin 2020, s. 311–324.

Księga – opis formalny

Księga ma kształt prostokąta: szerokości 20 cm, wysokości 27 cm i grubości 4,5 cm. Album składa się z ośmiu składek liczących po 27 nienumerowanych kart z grubego, sztywnego papieru (kojarzących się z grubym płótnem), zszytych ze sobą i wzmocnionych pasem skóry. Między kartami znajdują się wąskie przekładki zapobiegające ściskaniu zawartych w nim zdjęć. Okładka została wykonana z grubej tektury, na którą naklejono drewnianą okładzinę. W centralnym punkcie górnej oprawy, w wyciętym kwadratowym otworze, umieszczono zabezpieczoną szybką fotografię koronki. Koronka ta przedstawia pająka na rozpiętej sieci[3] (fot. 1 i fot. 3). Zdjęcie zapowiada zawartość Księgi: 88 czarno-białych fotografii przedstawiających kompozycje dekoracyjne wykonane głównie w technice koronki klockowej.

To formalny i ogólny opis przedmiotu, ale Księga z Pająkiem jest obiektem, któremu warto przyjrzeć się bardziej szczegółowo.

Oprawa

Księgę chroni drewniana oprawa (fot. 1); już ona sprawia, że album zyskuje wyjątkowy charakter. Drewno, z którego ją wykonano, pochodzi z klonu jaworu. Ma ono jasną barwę, charakteryzuje się średnią twardością i wagą, a także delikatnymi prążkami oraz drobnymi punktami. Struktura drewna sprzyja obróbce, jest podatna na rzeźbienie i umożliwia uzyskanie precyzyjnych wzorów, co zresztą widać po wyrazistych do dziś kształtach zdobień.

[3] Pająk symbolizuje tu tkaczkę Arachne – postać z mitologii greckiej, zmienioną w pająka z powodu zazdrości Ateny o jej talent tkacki. Zob. M. Hankus, *Koronka. Tradycja – Reaktywacja*, Kraków 2018, s. 5; R. Graves, *Mity greckie*, przeł. H. Krzeczkowski, wstępem opatrzył A. Krawczuk, Warszawa 1968, s. 99.

Fot. 1. Księga z Pająkiem, okładzina przednia, lipiec 2021 roku, fot. Agnieszka Kwiatkowska, własność prywatna

Fot. 2. Księga z Pająkiem, okładzina tylna, lipiec 2021 roku, fot. Agnieszka Kwiatkowska, własność prywatna

Obie okładziny składają się z trzech części: deski głównej (szerszej) połączonej złączem stolarskim prostym z dwiema ulokowanymi poziomo węższymi deskami. Zabieg ten wynika nie tyle z potrzeb estetycznych, ile konstrukcyjnych – uzyskania prostej formy. W ten sposób główna deska została jakby „ujarzmiona", ustabilizowana między górną i dolną częścią każdej z okładzin. Gdyby oprawy powstały z jednego kawałka deski, drewno mogłoby pracować i z czasem się odkształcić, a wskutek tego Księga uległaby uszkodzeniu. Realizacja potwierdza więc znajomość charakteru materiału, rządzących nim praw oraz zdolności rzemieślnicze wykonawcy[4].

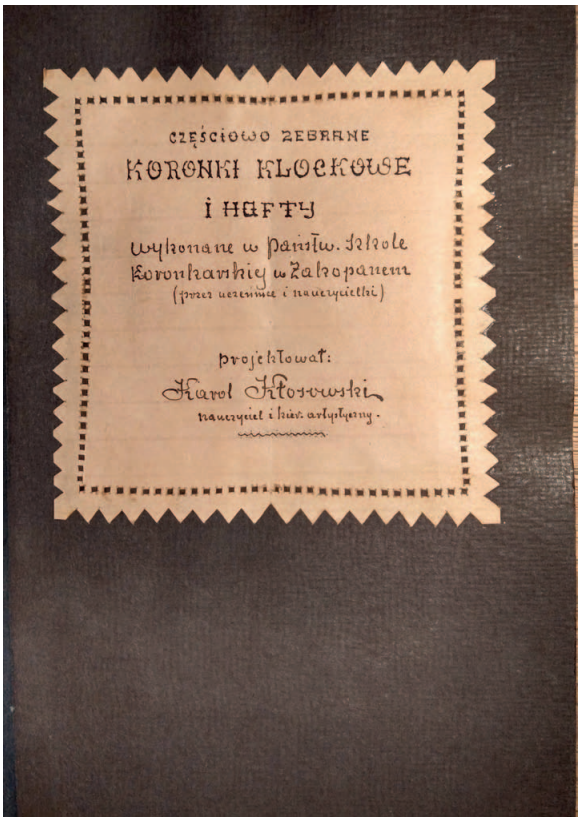
Przednia okładzina Księgi zawiera pasowe dekoracje rzeźbione dłutkami. Wykonano je bardzo precyzyjnie, dbając o zachowanie proporcji i tej samej wielkości każdego elementu, a także ich układu względem siebie. Regularnie powtarzające się geometryczne motywy opracowano z urozmaiceniem, w górnym rzędzie wzór jest wypukły, w dolnym zaś wklęsły (pozwala to na różną grę światła padającego

Fot. 3. Powiększenie fotografii koronki z pająkiem, lipiec 2021 roku, fot. Agnieszka Kwiatkowska, własność prywatna

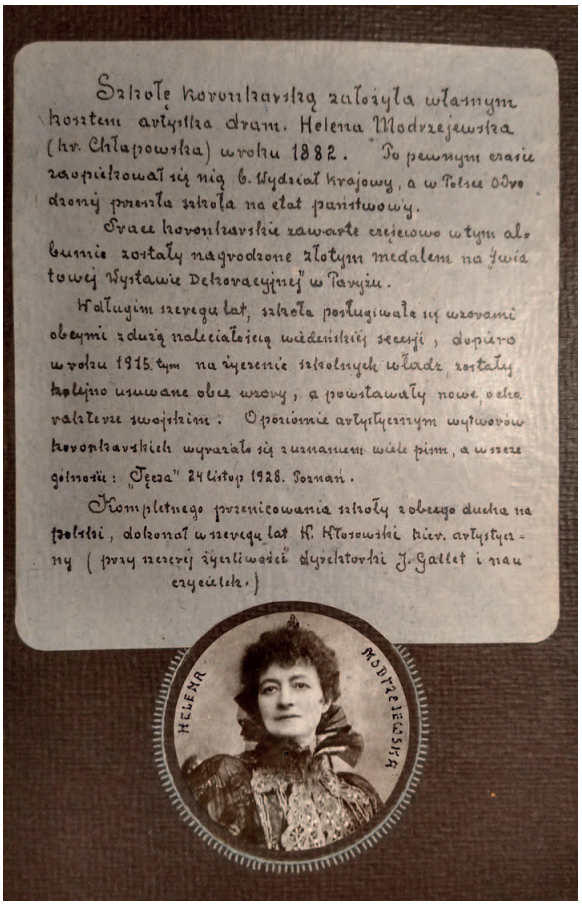
na zdobienia). Zdobienie, tym razem w kształcie niewielkich rombów, znajduje się również po dwóch stronach usytuowanego w centrum okładki kwadratowego otworu przykrytego szybką, pod którą wsunięto fotografię przedstawiającą koronkową pajęczynę z siedzącym na niej pająkiem.

Na tylnej okładzinie (fot. 2) zdobienia zaplanowano inaczej, co przekonuje o wrażliwości estetycznej osoby projektującej Księgę. W centrum znajduje się

[4] Drewniane okładziny Księgi z Pająkiem konsultowałam z Wiesławem Michalikiem, konserwatorem mebli z Muzeum Narodowego w Krakowie, któremu składam serdeczne podziękowania za podzielenie się wiedzą.



Fot. 4. Strona tytułowa Księgi z Pająkiem, lipiec 2021 roku, fot. Agnieszka Kwiatkowska, własność prywatna



Fot. 5. Strona z wizerunkiem Heleny Modrzejewskiej, lipiec 2021 roku, fot. Agnieszka Kwiatkowska, własność prywatna

podobnie wyrzeźbiony sporych rozmiarów ornament roślinny. Stanowi go fantastyczny, rozbudowany, symetryczny kielich kwiatu przypominający lilię.

Oprawa Księgi lekko połyskuje, ponieważ została pokryta politurą szelakową, czyli naturalnym lakierem. Początkowo drewno było jasne, tylna okładka Księgi zachowała koloryt lepiej niż przednia, obecnie cała jest pożółkła, poszarzała. Widoczne są na niej przybrudzenia od dotykania i użytkowania.

Wnętrze

Prezentację obiektów, która była głównym zamysłem przyświecającym autorowi Księgi, poprzedza wprowadzenie – karta zawierająca tytuł zbioru i informacje o autorze. Przy otwieraniu Księgi trafimy na starannie opracowaną papierową naklejkę (fot. 4) o wyciętych w drobne ząbki brzegach i z rodzajem ramki składającej się z małych kwadratów, co przypomina serwetkę zdobioną mereżką. W powstałym polu centralnym ozdobnymi literami wykaligrafowano słowa stanowiące kontekst dla prezentacji zawartych w albumie zdjęć obiektów:

CZĘŚCIOWO ZEBRANE
KORONKI KLOCKOWE
I HAFTY
Wykonane w Państw. Szkole
Koronkarskiej w Zakopanem
(przez uczennice i nauczycielki)

projektował:
Karol Kłosowski
nauczyciel i kierownik artystyczny.

Tej rozbudowanej karcie tytułowej odpowiada naklejka znajdująca się na końcu książki (fot. 5) – wykonana z kartki papieru, bez zdobnych rantów, wypełniona za to odręcznie napisanym tekstem ciągłym:

Szkołę koronkarską założyła własnym kosztem artystka dram. Helena Modrzejewska (hr. Chłapowska) w roku 1882. Po pewnym czasie zaopiekował się nią b. Wydział krajowy, a w Polsce Odrodzonej przeszła szkoła na etat państwowy.

Prace koronkarskie zawarte częściowo w tym albumie zostały nagrodzone złotym medalem na „Światowej Wystawie Dekoracyjnej" w Paryżu.

W długim szeregu lat szkoła posługiwała się wzorami obcymi z dużą naleciałością wiedeńskiej secesji, dopiero w roku 1915-tym na życzenie szkolnych władz zostały kolejno usuwane obce wzory, a powstawały nowe, o charakterze swojskim. O poziomie artystycznym wytworów koronkarskich wyrażało się

z uznaniem wiele pism, a w szczególności: „Tęcza" 24 listop. 1928. Poznań.

Kompletnego przenicowania szkoły z obecnego ducha na Polski, dokonał w szeregu lat K. Kłosowski kier. artystyczny (przy szczerej życzliwości dyrektorki J. Gallet i nauczycielek).

Poniżej wklejono reprodukcję fotografii Heleny Modrzejewskiej, umieszczoną w centrum okrągłej papierowej naklejki, tworząc jednolitą pionową kompozycję. Dodatkowo zdjęcie Modrzejewskiej obrysowano ręcznie linią wykonaną białym tuszem, od której odchodzą drobne, gęste, ustawione pod kątem prostym kreseczki; obok wizerunku aktorki napisano odręcznie: Helena Modrzejewska[5]. Całość przypomina dawny dokument z pieczęcią.

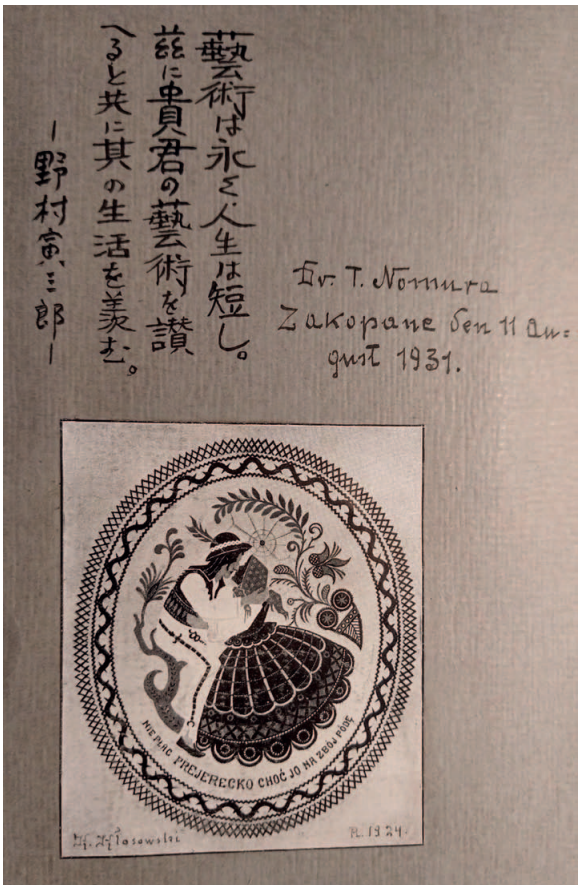
Księga jako album fotograficzny

Fotografie znajdujące się w albumie[6] przekonują odbiorcę, że ich układ realizuje określony zamysł; jest nie tyle opowieścią, co prezentacją dokładnie dobranych i zakomponowanych na każdej ze stron zdjęć obiektów. Uwagę zwraca fakt, że uwzględniono rozłożenie ciężarów form, ich proporcje oraz współgranie sąsiadujących stron.

Wszystkie zdjęcia zostały precyzyjnie przyklejone, ich krawędzie dokładnie przylegają (przez lata nie odkleiły się). Stan papieru jest dobry, brakuje śladów uszkodzenia. Może to świadczyć o tym, że chociaż przedmiot ten był używany, obchodzono się z nim ostrożnie.

Księga z Pająkiem to nie tylko album z fotografiami koronek, ale również ich dokumentacja. Techniką użytą do wykonania zdjęć jest fotografia na papierze żelatynowo-srebrowym, która była bardzo popularna po 1920 roku. Warto dodać, że już w latach 80. XIX wieku papier żelatynowo-srebrowy zaczął wypierać używany wcześniej papier albuminowy. Łatwo go też rozpoznać, bo z upływem czasu, ze względu na jego skład chemiczny, na zdjęciu pojawiają się wysrebrzenia. Takie ślady są widoczne na fotografiach omawianej Księgi.

Zdjęcia zostały wykonane poprawnie technicznie i w dobrej jakości: kadrowanie i ostrość fotografii



Fot. 6. Strona z wpisem w języku japońskim, lipiec 2021 roku, fot. Agnieszka Kwiatkowska, własność prywatna

pozwalają sądzić, że ich autorem był profesjonalista. Przekonuje o tym również decyzja o użyciu gładkiego, błyszczącego papieru fotograficznego, co pozwoliło na wydobycie wszystkich detali dokumentowanych koronek. Już tytułowa koronka z pająkiem jest najlepszym tego przykładem. Ostrość tego obrazu jest tak duża, że można odczuć iluzję rzeczywistej koronki przedstawiającej pająka na rozpiętej sieci wykonanej z bardzo cienkich nici. Dopiero przyjrzenie się przez szkło powiększające pozwala stwierdzić, że mamy do czynienia nie z rzeczywistymi splotami nici, ale z ich fotografią.

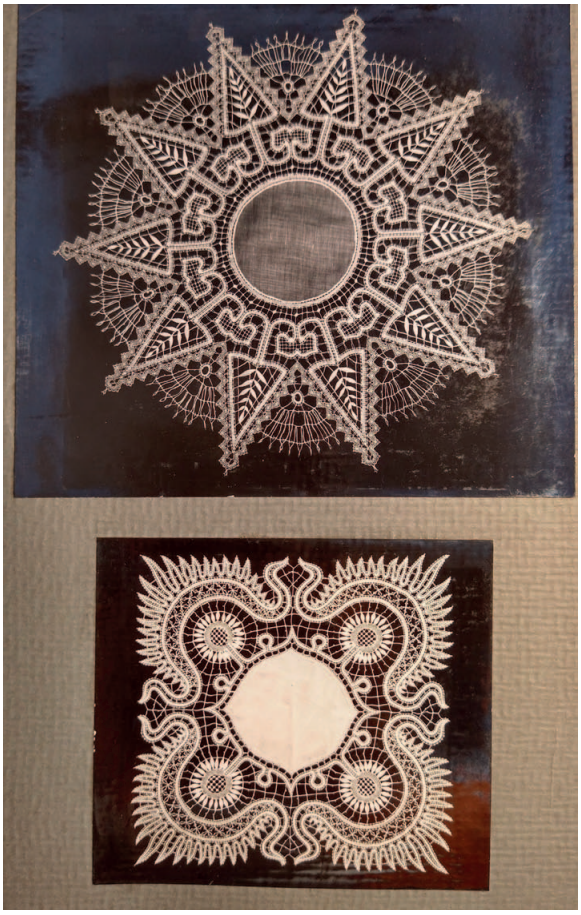
Dobór błyszczącego papieru pomaga wydobyć detale koronkowych kompozycji, a także pozwala na grę światła prześlizgującego się po powierzchni zdjęć w trakcie ich oglądania i przewracania kolejnych kart Księgi. To dodatkowy efekt, który może być rozpatrywany w kategoriach estetycznych.

Zdjęcia koronek, haftów i wycinanek

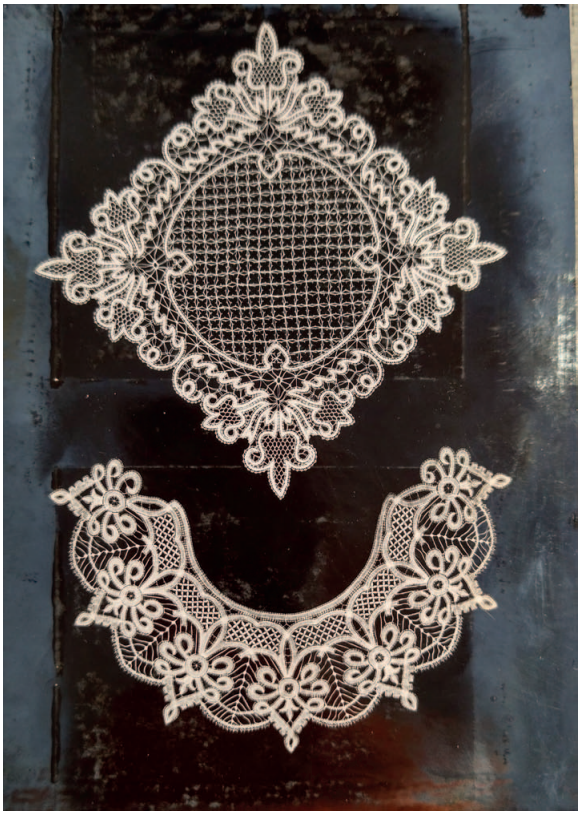
Fotografie przedstawiają różnorodne techniki koronkarskie i hafciarskie nauczane w Krajowej Szkole Koronkarskiej w Zakopanem. Znalazło się tu także zdjęcie rysunku wykonanego pastelami, który przedstawia

[5] Reprodukcję tego zdjęcia Heleny Modrzejewskiej zamieszczono w: H. Kenarowa, *Trzy najstarsze szkoły zawodowe*, [w:] *Zakopane: czterysta lat dziejów*, t. 2, red. R. Dutkowa, Kraków 1991, s. 616.

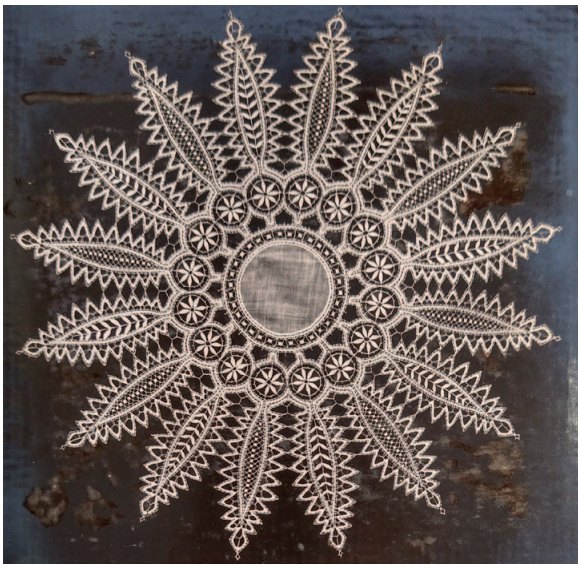
[6] Za konsultację w sprawie zawartych w Księdze fotografii składam serdeczne podziękowania Magdalenie Święch, kierowniczce Działu Starej Fotografii Muzeum Narodowego w Krakowie.



Fot. 7. Kompozycja koronkowa, gwiazda i gadziki, lipiec 2021 roku, fot. Agnieszka Kwiatkowska, własność prywatna



Fot. 8. Kompozycja koronkowa, parzenice, lipiec 2021 roku, fot. Agnieszka Kwiatkowska, własność prywatna



Fot. 9. Kompozycja koronkowa, gwiazda, lipiec 2021 roku, fot. Agnieszka Kwiatkowska, własność prywatna

pracującą w skupieniu koronkarkę. Wyróżniają się również zdjęcia mistrzowskich wycinanek autorstwa Karola Kłosowskiego – wieloosiowych, o skomplikowanych do wycięcia wzorach, nawiązujących do motywów roślinnych oraz zwierzęcych, w efekcie bardzo lekkich i wyrafinowanych.

Wśród fotografii dominują jednak kompozycje koronkowe, głównie w technice klockowej[7], ale pojawiają się też pojedyncze przykłady technik

[7] Technika koronki klockowej – punktem wyjścia do powstania koronki klockowej są narzędzia zwane klockami (wykonane z drewna, mające wrzecionowaty kształt, z długą szyjką, na którą nawija się nić, zakończone trzonkiem uchwytu) oraz nici. Koronka klockowa jest bliska tkaninie, ponieważ można wyróżnić w niej osnowę, czyli nici bazowe struktury, oraz wątek – nici przetykane przez osnowę; dobrze ilustruje to splot płócienka. Koronka powstaje dzięki manipulowaniu klockami, przez co w zależności od wzoru może zmieniać się zarówno rola osnowy, jak i wątku. W technice tej operuje się parami klocków, a nawinięte na nich nici są krzyżowane lub skręcane. W ten sposób powstają: płócienko, ażurowa siekanka, splatany warkoczyk, zwarty, lancetowaty listek, ozdobna pikotka oraz różnorodne kombinacje siatek wykorzystywanych na przykład w tłach wzorów. Tych kilka podstawowych splotów daje wiele możliwości interpretacji, stosowania urozmaiceń, gdzie efekt jest zależny od doboru nici, jej grubości i budowy, materiału, z którego została wykonana, a także od dostosowania odpowiedniej nici do danej realizacji wzoru. To wszystko sprawia, że jest to najtrudniejsza technika koronkarska.

frywolitowej[8] oraz teneryfowej[9]. Obok zdjęć pojedynczych realizacji znalazły się wieloelementowe kompozycje zawierające kilkanaście koronek, różnego kształtu i wielkości. Prawdopodobnie są to fotografie plansz, które były przygotowywane w celach wystawowych. Analizując układ poszczególnych elementów na każdej z nich, można wysnuć wniosek, że dekoracyjność sfotografowanych obiektów cechuje harmonia, wyważenie oraz (często) symetria.

Pod niektórymi zdjęciami znajdują się nazwiska wykonawczyń koronek i haftów. Autor opracowania Księgi zaznaczył kółkiem rysowanym białym tuszem te fotografie, które przedstawiają prace uczennic szkoły[10].

Kompozycja każdego obiektu jest przemyślana w najmniejszych szczegółach, najczęściej wpisująca się w kształt koła czy kwadratu. Charakteryzuje ją wykonany z matematyczną precyzją rysunek, w którym moduł wzoru danego przedstawienia mieści się na przykład w ¼ kwadratu, czyli w jego narożniku, lub jest wycinkiem koła. Zwraca uwagę smak estetyczny zawarty w formach. Należy podkreślić, że nie jest to dekoracyjność chaotyczna czy zbyt intensywna, ale uzyskana zróżnicowanym natężeniem, na przykład partii mocniej nasyconych wzorem wobec mniej zabudowanych. Bez wątpienia prace świadczą zarówno o doświadczeniu twórcy projektów, jak i wykonawczyń koronek oraz haftów.

Analiza fotografii koronek wykonanych głównie techniką klockową wykazała, że były to niewątpliwie realizacje mistrzowskie, nie tylko ze względu na nieprzeczalną estetykę i wyrazistość wzoru, ale również z powodu precyzyjnego wykonania. Prawdopodobnie użyto bardzo cienkich nici, być może nawet jedwabnych, a więc trudniejszych ze względu na ich specyficzny poślizg. Przyglądając się splotom koronek, można też stwierdzić, że świadczą one o dużych umiejętnościach wykonawczyń, ponieważ niejednokrotnie stosowały bardziej skomplikowane ścieżki przebiegu nici, tkając motywy wzorów[11]. Warto przypomnieć, że koronki te zostały zaprojektowane przez Karola Kłosowskiego, co dowodzi jego znajomości zasad techniki, a dzięki temu umiejętności narysowania wzorów możliwych do wykonania przez koronkarki. Są to interesujące opracowania roślin (fot. 10), zwierząt (fot. 7), ptaków, owadów, nawiązują też do elementów zdobniczych Podhala (fot. 8 i 9) – wszystko w dekoracyjnej stylizacji, współgrającej z techniką koronkarską.

Zaprezentowane w Księdze fotografie koronek ujawniają ich skomplikowaną ażurową strukturę, z natężaniem i wyciszaniem motywów, zagęszczaniem i „dawaniem powietrza" kompozycji oraz urozmaiceniem faktury. Pod względem typu wzoru są to głównie koronki wieloparkowe[12].

Warto zwrócić uwagę na fakt, że wycinanki charakteryzuje podobne myślenie autora, budowanie wzoru z drobnych, precyzyjnie opracowanych elementów, tworzących spójną całość, działającą formą, jej czytelnością i estetyką, ale również fascynującym technicznie detalem.

Pamiątkowy wpis

Na przedostatniej stronie Księgi znajduje się pamiątkowy wpis w języku japońskim, który można tłumaczyć następująco: „Sztuka jest długa, życie jest krótkie. // Wychwalając tu waszą sztukę, // równocześnie zazdroszczę waszego życia. // Nomura

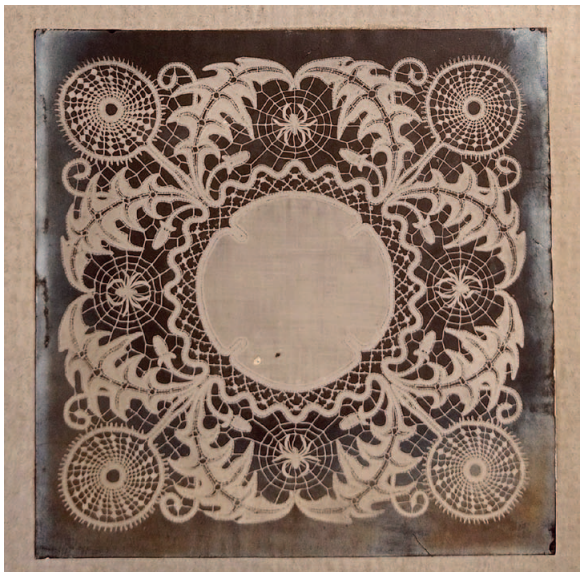
[8] Koronki frywolitowe, inaczej: frywolitki, koronki czółenkowe – typ koronek wiązanych, wykonywanych za pomocą jednego lub dwóch czółenek, przy motywach wzorów bardziej rozbudowanych. Jedną dłonią manipuluje się czółenkiem z nawiniętą na niego nicią i tworzy „węzełki" na pętli trzymanej palcami drugiej dłoni. Zaciągnięcie pętli powoduje powstanie modułu tworzącego ażurowy wzór.

[9] Koronki teneryfowe – typ koronek wiązanych na bazie formy z kartonu (np. w kształcie kółka) i naciągniętej na niej promieniście osnowie. Za pomocą igły przekłada się nici wątku, tworząc ażurowe wzory.

[10] Napis na jednej ze stron brzmi następująco: „oznaczone białem kółkiem to: kompozycje uczennic". Na planszach, przy projektach haftów i koronek, napisano nazwiska: Helena Bochenkówna, M. Jakubowska, Justyna Zajączkowska, Maria Kościelna, Saturnina Ranusówna (?), Dzidka Ranusówna (?), Krystyna Musianowiczówna (?). Czterokrotnie podpisano wykonawstwo haftów nazwiskiem Jadwiga Kłosowska.

[11] Osoba wykonująca koronki, dzięki doświadczeniu, będzie postrzegać je w szczególny sposób, poprzez zwracanie uwagi na przemyślany układ przebiegu nici i rozwiązania techniczne. Moim autorytetem stała się Małgorzata Grochola – twórczyni ludowa, mistrzyni koronki klockowej. W tym miejscu chciałabym podziękować jej za konsultacje i spostrzeżenia poczynione w odniesieniu do sfotografowanych koronek z Księgi.

[12] Wyróżnia się dwa typy wzoru w technice klockowej: małoparkowy (paskowy) – charakterystyczny za sprawą wyrazistych motywów pasów tasiemek kształtujących dany wzór, oraz wieloparkowy – o ażurowej strukturze bez motywu pasa. Nazwa wieloparkowy może wywoływać skojarzenia z użyciem dużej liczby par klocków, co jest prawdą zwłaszcza w odniesieniu do szerszych, skomplikowanych układów motywów, istnieją jednak także wąskie taśmy o wzorze wieloparkowym. Nazwa dotyczy więc przede wszystkim wyglądu wzoru. Warto dodać, że wzory wieloparkowe są zdecydowanie bardziej skomplikowane i trudniejsze do wykonania ze względu na przebiegi nici. Koronki prezentowane w Księdze z Pająkiem są w większości wieloparkowe, ale we wzorach pojawiają się także motywy paska.



Fot. 10. Kompozycja koronkowa, dmuchawce, lipiec 2021 roku, fot. Agnieszka Kwiatkowska, własność prywatna

Torasaburō"[13], a także słowa: „dr T. Nomura // Zakopane den 11 au= // gust 1931". Dedykacja umieszczona w Księdze dowodzi, że Nomura Torasaburō[14] musiał spotkać się w Zakopanem z Karolem Kłosowskim i przeglądać Księgę z Pająkiem. Można przypuszczać, że przeprowadzili rozmowę poświęconą sztuce, Kłosowski zaś wyróżnił gościa, prosząc go o pamiątkowy wpis (fot. 6). Autor dopełnił kompozycję strony, wklejając reprodukcję zaprojektowanego przez siebie w 1924 roku haftu przedstawiającego w owalu parę górali; podpisał ją słowami: „nie płac frejerecko choć jo na zbój pódę".

Zakończenie

Autorem Księgi z Pająkiem, zgodnie z zapisem na pierwszej stronie, jest Karol Kłosowski, aktywny w środowisku twórczym artysta malarz, projektant i pedagog w dwóch szkołach zakopiańskich: Szkole Przemysłu Drzewnego, gdzie uczył rysunku ornamentalnego i figuralnego, oraz Krajowej Szkole Koronkarskiej, z którą był związany prawdopodobnie do 1930 roku[15], ucząc rysunku ręcznego i kompozycji, będących bazą do zrozumienia i przedstawienia wyrobu artystycznego.

Na podstawie informacji otrzymanych od rodziny artysty, zgodnie z którymi wiadomo, że samodzielnie wykonywał zdjęcia, można przypuszczać, że fotografie koronek w Księdze są jego autorstwa. Potwierdzałoby to dążenie do uzyskania jak najlepszego efektu, odpowiadającego wysokim wymaganiom Kłosowskiego.

Zawarte w Księdze fotografie przedstawiają prace powstałe w drugiej i trzeciej dekadzie XX wieku, ale sama Księga prawdopodobnie powstała później. Jej datowanie można oprzeć na pamiątkowym wpisie z 1931 roku w języku japońskim. Ze względu na umieszczenie go pod koniec albumu można wysnuć wniosek, że w tym czasie mogła zostać ukończona i wypełniona fotografiami.

Księga z Pająkiem jest dowodem nabywanego przez lata doświadczenia jej autora, a także posiadanej wiedzy, zamiłowania do dekoracyjności form i talentu do ich kreowania.

Karol Kłosowski opracował Księgę z pieczołowitością, nadając jej wymiar estetyczny, ale i wartość dokumentu, w którym zarejestrował osiągnięcia artystyczne swoje i osób współtworzących Krajową Szkołę Koronkarską w Zakopanem. Musiała być to pozycja ważna dla Kłosowskiego i jego bliskich, czego dowodem jest jej stan zachowania oraz fakt, że dotrwała do dnia dzisiejszego. Dzięki niej została zachowana pamięć o artyście i jego współpracownikach, o ich wyrobach artystycznych, wreszcie czasach, w których Księga z Pająkiem powstała.

Jej dokumentalna wartość może stanowić podstawę pogłębionych badań, skoncentrowanych na zagadnieniu techniki koronki klockowej. Analizując dokładnie każdą z fotografii, dzięki charakteryzującej je ostrości obrazu, będzie można prześledzić etapy powstawania wzorów, tworzenia motywów poprzez obserwację dróg przechodzenia par nici. Zebrane spostrzeżenia przyczyniłyby się do sformułowania wniosku – udokumentowania poziomu wiedzy i umiejętności warsztatowych, wartości prezentowanych przez nauczycieli Szkoły, które przekazywali kolejnym pokoleniom koronkarek.

[13] Tłumaczenie wpisu – Bożena Murakami, tłumaczka literatury, poezji i prozy japońskiej, w tym tekstów z XVII wieku.

[14] Nomura Torasaburō (1902–1984) – japoński ekonomista, specjalizujący się w teorii transportu i magazynowania. Od czerwca 1930 roku przebywał na studiach zagranicznych w Europie, m.in. w Niemczech, we Włoszech, w Austrii. W tym czasie dużo podróżował. W czerwcu 1933 roku przez Stany Zjednoczone wrócił do Japonii, gdzie kontynuował karierę naukową jako profesor w Kobe University. Dziękuję Bożenie Murakami za rozpoznanie, kim był autor pamiątkowego wpisu.

[15] Karolina Szlęk szacuje okres pracy Kłosowskiego w Szkole Koronkarskiej na lata 1912–1930. Zob. K. Szlęk, dz. cyt., s. 316. Julia Griffin podaje z kolei lata 1913–1931. Zob. J. Griffin, dz. cyt., s. 119.

BIBLIOGRAFIA

Earnshaw Pat, *A Dictionary of Lace*, London 1982.
Graves Robert, *Mity greckie*, przeł. Henryk Krzeczkowski, wstępem opatrzył Aleksander Krawczuk, Warszawa 1968.
Hankus Michał, *Koronka. Tradycja–Reaktywacja*, Kraków 2018.
Kenarowa Halina, *Trzy najstarsze szkoły zawodowe*, [w:] *Zakopane: czterysta lat dziejów*, t. 2, red. Renata Dutkowa, Kraków 1991.
Kowalska Joanna Regina, *Koronki inspirowane sztuką ludu Podhala. Krajowa Szkoła Koronkarska w Zakopanem i jej wpływ na modę w ciągu pierwszego półwiecza jej istnienia*, „Rozprawy Muzeum Narodowego w Krakowie. Seria Nowa" 2014, t. 7, s. 27–48.
Michałowska Marta, *Leksykon włókiennictwa. Surowce i barwniki. Narzędzia i maszyny. Techniki i technologie. Wyroby i dziedziny*, Warszawa 2006.
Szlęk Karolina, *Karol Kłosowski jako twórca zakopiańskiej koronki klockowej*, Studia nad Sztuką Renesansu i Baroku, t. 14: *Twórca i dzieło*, red. I. Rolska, Lublin 2020, s. 311–324.
The Polish Arts and Crafts Movement 1890–1918, red. Julia Griffin, Andrzej Szczerski, London 2020.

STRESZCZENIE

W artykule opisano album fotograficzny koronek i haftów według projektów Karola Kłosowskiego. Księga powstała najprawdopodobniej na początku lat 30. XX wieku i znajduje się w rękach prywatnego właściciela. Obiekt ten posiada zarówno wartość pamiątkową, jak i dokumentalną. Jest to księga oprawiona drewnianą okładziną ze zdobnymi wzorami. Na przedniej okładzinie zwraca uwagę umieszczone pod szybką zdjęcie przedstawiające pająka znajdującego się w centrum pajęczyny, wykonanego w technice koronki klockowej. W ten sposób zostaje zapowiedziana zawartość albumu – naklejone na poszczególnych kartach fotografie różnorodnych koronek, głównie w technice klockowej, oraz haftów powstałych na podstawie wzorów zaprojektowanych przez Karola Kłosowskiego (1882–1971), artysty związanego z Zakopanem. Są to skomplikowane, pełne dekoracyjnego detalu, a jednocześnie klarowne i uporządkowane kompozycje. Wysoka jakość fotografii pozwala docenić precyzję wykonania koronek, za które odpowiadały nauczycielki oraz uczennice Krajowej Szkoły Koronkarskiej w Zakopanem.

Słowa klucze: księga pamiątkowa, album fotograficzny, szkoła koronkarska, Zakopane, Karol Kłosowski (1882–1971), koronka klockowa, haft

SUMMARY

The article describes a photographic album of laces and embroidery designed by Karol Kłosowski. The book was created, probably, at the beginning of the 1930s and is a part of a private collection. The object has both memorial and documentary value. It is a book bound with wooden covers with decorative patterns. The front cladding features a photograph, placed under glass, of a spider in the centre of a cobweb, made in the bobbin lace technique. In this way, it announces the content of the album – photographs of various laces made primarily in the bobbin lace technique, and embroidery based on patterns designed by Karol Kłosowski (1882–1971), an artist associated with Zakopane, glued on individual pages. These are complex, full of decorative detail, and at the same time clear and ordered compositions. The high quality of the photographs allows one to appreciate the precision of the production of the laces, accomplished by teachers and students of the National Lace School in Zakopane.

Key words: commemorative book, photographic album, lace school, Zakopane, Karol Kłosowski (1882–1971), bobbin lace, embroidery

SPRAWOZDANIA I RECENZJE

Helena Jankowska-Paluch
Muzeum Narodowe w Lublinie

Odzyskanie obrazu Fransa Posta. Strata wojenna Muzeum Narodowego w Lublinie odnaleziona w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie

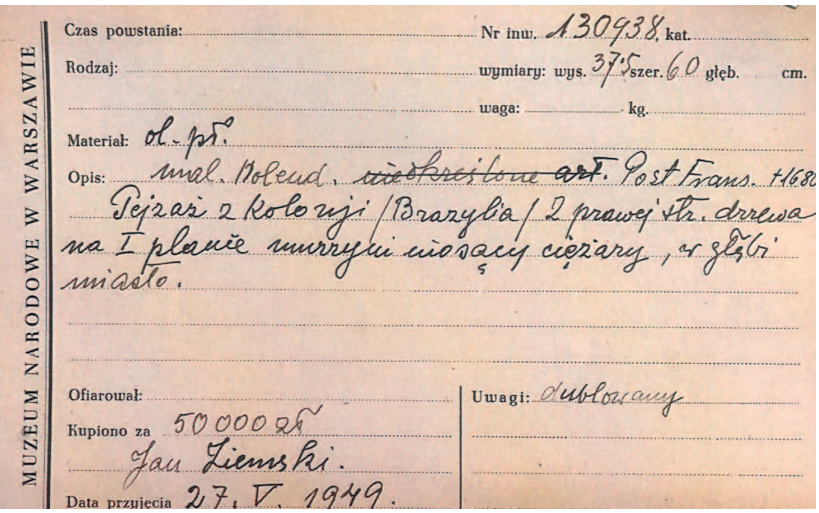
Recovery of painting by Frans Post. War loss of the National Museum in Lublin found in the collections of the National Museum in Warsaw

Fot. 1. Frans Janszoon Post, *Pejzaż brazylijski*, 2. połowa XVII wieku, olej, płótno, 47 x 60 [69 x 82,5] cm, nr inw. S/Mal/1821/ML, fot. Muzeum Narodowe w Warszawie, zbiory Muzeum Narodowego w Lublinie

W 2020 roku przeprowadzono rzadką w polskim muzealnictwie procedurę darowizny muzealiów jednego muzeum w Polsce na rzecz innej polskiej instytucji muzealnej. Odbyło się to w przyjaznej atmosferze, za wiedzą i zgodą ministra kultury i dziedzictwa narodowego oraz zgodnie z przepisami prawa[1]. Muzeum Narodowe w Lublinie otrzymało od Muzeum Narodowego w Warszawie cenny dar w postaci obrazu *Pejzaż brazylijski* holenderskiego malarza epoki baroku Fransa Posta (1612–1680). Akt darowizny stanowił zwieńczenie kilkuletniego procesu badań proweniencyjnych i procedury zwrotu dzieła, które od czasów II wojny światowej było uznawane za stratę wojenną Muzeum Lubelskiego w Lublinie[2]. Sprawa rozpoczęła się w 2017 roku, gdy autorka poniższego tekstu, dzięki przeanalizowaniu wykazu strat wojennych i zachowanych archiwaliów, trafiła na obraz w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie.

[1] Ustawa z 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz. U. z 2019 r. poz. 917 i 1726, art. 23 ust. 2).

[2] Strata wojenna Muzeum Lubelskiego zarejestrowana przez Wydział Strat Wojennych pod numerem 29861.


MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE

Czas powstania: Nr inw. 130938 kat.

Rodzaj: wymiary: wys. 37,5 szer. 60 głęb. cm.

waga: kg.

Materiał: ol. pł.

Opis: mal. Holend. ~~nieokreślone art.~~ Post Frans. +1680

Pejzaż z kolonji /Brazylia/ z prawej str. drzewa na I planie murzyni niosący ciężary, w głębi miasto.

Ofiarował: Uwagi: dublowany

Kupiono za 50 000 zł

Jan Ziemski.

Data przyjęcia 27. V. 1949.

Fot. 2. Kwit potwierdzający nabycie obrazu przez Muzeum Narodowe w Warszawie, 27 maja 1949 roku, archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie

Fot. 3. Zestawienie ilustrujące zmianę formatu obrazu po obcięciu i zdublowaniu płótna, opracowanie własne

Pejzaż znajdował się w Muzeum Narodowym w Warszawie od 1949 roku. Został zakupiony od mieszkańca Lublina, Jana Ziemskiego (1920–1988) – malarza i późniejszego współtwórcy oraz członka Grupy „Zamek"[3]. Analiza archiwaliów pozwala wyciągnąć wnioski, że w 1948 roku Ziemski zaoferował do zakupu trzy obrazy, z których Muzeum nabyło tylko jeden[4]. W latach 1948–1949 mieszkał on z młodszym bratem Wojciechem przy ulicy Narutowicza 27/9, zaledwie 350 metrów od ówczesnej siedziby Muzeum Lubelskiego[5]. Protokół Centralnej Komisji Zakupów z 16 maja 1949 roku nie zawiera nazwiska autora dzieła, jedynie krótką informację: „Scena kolonialna – Komisja proponuje cenę wstępną 50 000 zł. Obraz jest ciekawy ikonograficznie i obyczajowo, z tych względów nadaje się do studiów"[6]. Zachowane akta poświadczające proces akcesji do zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie potwierdzają, że stan obrazu uniemożliwiał wówczas odczytanie podpisu autora oraz identyfikację oznaczeń poprzedniego właściciela. Tego rodzaju informacji na obrazie nie było, ponieważ płótno zostało wcześniej znacząco obcięte i zdublowane. Zestawienie danych o wymiarach obrazu poszukiwanego (62 x 82 cm) i odnalezionego (47 x 60 cm) pozwala wyciągnąć następujące wnioski – oryginał został obcięty z każdej ze stron, tracąc łącznie około 44% powierzchni. Obcięcie i zdublowanie XVII-wiecznego płótna spowodowało nie tylko pozbycie się dziury w obrazie, widocznej na archiwalnej fotografii, ale i zatuszowanie nielegalnego pochodzenia dzieła.

Eksponowany w Warszawie *Pejzaż brazylijski* przedstawia panoramę nizinnej okolicy z gęstą zabudową miejską w oddali i ruinami budowli widocznymi na horyzoncie. Na pierwszym planie namalowana została biegnąca w głąb kompozycji droga, którą podążają ciemnoskórzy tragarze oraz biały jeździec na koniu. Prawa strona pejzażu została ograniczona wysokimi drzewami z drobiazgowo odtworzonymi liśćmi. Niebo w tonacji szarobłękitnej zajmuje niemal połowę obrazu. Porównanie fotografii archiwalnej z odnalezionym dziełem uwidacznia skutek obcięcia płótna – pierwotnie autorska kompozycja Fransa Posta obejmowała znacznie rozleglejszą linię

[3] T. Mroczek, *Ziemski Jan*, [w:] *Słownik biograficzny miasta Lublina*, t. 1, red. T. Radzik, J. Skarbek, A. A. Witusik, Lublin 1993, s. 308–310; M. Kitowska-Łysiak, *Jan Ziemski*, https://culture.pl/pl/tworca/jan-ziemski [dostęp: 15.03.2022]; A. Kuśnierz, *Jan Ziemski (1920–1988). Twórca obrazów „nieistniejących"*, [w:] *Grupa „Zamek". Historia – krytyka – sztuka*, red. M. Kitowska-Łysiak, M. Lachowski, P. Majewski, Lublin 2007, s. 118–135.

[4] Zachowało się potwierdzenie złożenia przez J. Ziemskiego trzech obrazów olejnych w Muzeum Narodowym w Warszawie: *Owalny portret mężczyzny w peruce, Krajobraz kolonialny, Scena rodzajowa w parku*. Pierwsza i trzecia praca zostały odrzucone na komisji zakupów i odebrane przez oferenta w różnych terminach: 7 kwietnia i 18 maja 1949 r. Zob. Archiwum Zakładowe Muzeum Narodowego w Warszawie [dalej: AZMNW], Kwit nr 1363 z 9 grudnia 1948 r.; Komisja Zakupów Muzealiów Muzeum Narodowego w Warszawie. Oferenci – skorowidz nazwisk i adresów, l. 1947–1959, poz. 1365.

[5] Archiwum Państwowe w Lublinie, Akta miasta Lublina, Domowa książka meldunkowa miasta Lublina ul. Gabr. Narutowicza nr 27 z lat 1949–1951, sygn. 1128.

[6] AZMNW, Protokół Komisji Zakupów z 16 marca 1949 r., s. 2.

horyzontu oraz wyższą partię nieba. To, co obecnie znajduje się w lewej części obrazu, dawniej stanowiło jego centralną część. Widoczne na zdjęciu po lewej stronie gęste zarośla bezpowrotnie usunięto. Wysokie drzewo po prawej, które kadruje eksponowaną w Warszawie kompozycję, zostało w XVII wieku namalowane przez Fransa Posta w całości.

Lubelskie dzieje obrazu nie zostały w pełni rozszyfrowane. Pejzaż wpisano do księgi inwentarzowej utworzonej w 1937 roku[7]. Tuż przed wojną, latem 1939 roku, kustosz Maria Żywirska[8] potwierdziła jego obecność w trakcie spisu z natury. Prowadzone w ostatnich latach badania archiwalne nie przyczyniły się do ustalenia czasu, źródła i sposobu nabycia obrazu do zbiorów. Proweniencja dzieła sztuki pozostaje więc tajemnicą.

Przed wojną Muzeum Lubelskie miało siedzibę przy ulicy Narutowicza 4 w Lublinie[9]. Przez pierwsze lata funkcjonowania było to muzeum o charakterze regionalnym, dysponujące skromnymi finansami i zatrudniające niewielu pracowników[10]. W latach 30. XX wieku bywało, że za wszystkie sprawy odpowiadała tylko jedna osoba, a eksponatów wciąż przybywało, co prowadziło w konsekwencji do zaniedbań w obszarze opracowania i dokumentacji zbiorów muzealnych. Inwentarze zaczęto spisywać dopiero w 1937 roku, czyli ponad 30 lat po utworzeniu Muzeum[11]. Kilka ocalałych ksiąg zawiera minimalny, niewystarczający z perspektywy czasu i doświadczeń katastrofy wojennej zakres danych na temat poszczególnych zabytków. W 1939 roku Muzeum posiadało około 14 000 eksponatów, do których zaliczały się zbiory przyrodnicze, etnograficzne, archeologiczne, historyczne, numizmatyczne, biblioteczne oraz artystyczne[12].

Tuż po wybuchu II wojny światowej, w wyniku bombardowania miasta w 1939 roku, siedziba Muzeum najpierw uległa częściowemu uszkodzeniu, po czym została zajęta przez Niemców. Stosunkowo szybko przystąpili oni do ewidencjonowania zbiorów, oznakowując je nowymi identyfikatorami oraz zakładając im metryczki z fotografiami. Dokumenty te można uznać za karty ewidencyjne – oprócz wklejonych fotografii obiektów zawierały ściśle określone dane: tytuł, twórcę, numer katalogowy, dawny numer Muzeum Lubelskiego, numer negatywu, wymiary, opis, informację o stanie zachowania. W Muzeum Narodowym w Lublinie znajduje się kilkaset niemieckojęzycznych kart, w tym karta nr III BR/25[13]. Dokument, dzięki znajdującemu się na nim zdjęciu obrazu, okazał się nieocenionym źródłem ikonograficznym. Dane opisowe wskazują, że Niemcy nie odczytali prawidłowo podpisu artysty: „E. Post", a dzieło uznali za XVIII-wieczny pejzaż francuski. Prawdopodobnie okoliczność ta, w połączeniu z odnotowanym w opisie i uwidocznionym na fotografii stanem zachowania w postaci niewielkiej dziury w płótnie, uchroniły dzieło przed wywiezieniem z Polski.

Zarówno Niemcy w czasie wojny, jak i polscy muzealnicy przed wojną nie ocenili prawidłowo atrybucji dzieła. W księdze inwentarzowej z 1937 roku nie został wymieniony autor obrazu. Z kolei w spisie z natury datowanym na 27 sierpnia 1939 roku sporządzonym na wypadek wojny przez Marię Żywirską i Józefa Dutkiewicza jego współautorka odnotowała: „Pejzaż", nazwisko z błędem: „A. Poste" oraz temat: „archit. kolonial."[14]. Można przypuszczać, że dzieło było podpisane, ale katalogujący nie znali sylwetki i twórczości holenderskiego malarza epoki baroku, Fransa Janszoona Posta. Trafne rozpoznanie autorstwa obrazu nastąpiło dopiero, gdy trafił pod opiekę

[7] Księga inwentarzowa Muzeum Lubelskiego Dział Sztuki III/1, utworzona w 1937 r., poz. 32.

[8] Maria Byczyńska-Żywirska (1904–1980) – historyk sztuki, muzeolog, badaczka kultury ludowej oraz tradycji górniczych. W latach 1937–1939 pracowała w Muzeum Lubelskim w Lublinie. Po II wojnie światowej związana z Górnym Śląskiem. Zob. J. Długołęcki, *Puszcza Biała – Jej miłość. Maria Żywirska (1904–1980)*, „Zeszyty Naukowe Ostrołęckiego Towarzystwa Naukowego" 1995, nr 9, s. 393–399; K. Kaczko, *Maria Byczyńska-Żywirska*, [w:] *Etnografowie i ludoznawcy polscy*, t. 1, red. E. Fryś-Pietraszkowa, A. Kowalska-Lewicka, A. Spiss, Kraków 2002, s. 331–333.

[9] G. Jakimińska, Z. Nasalski, *100 lat Muzeum Lubelskiego*, „Studia i Materiały Lubelskie" 2008, t. 15, s. 9–52.

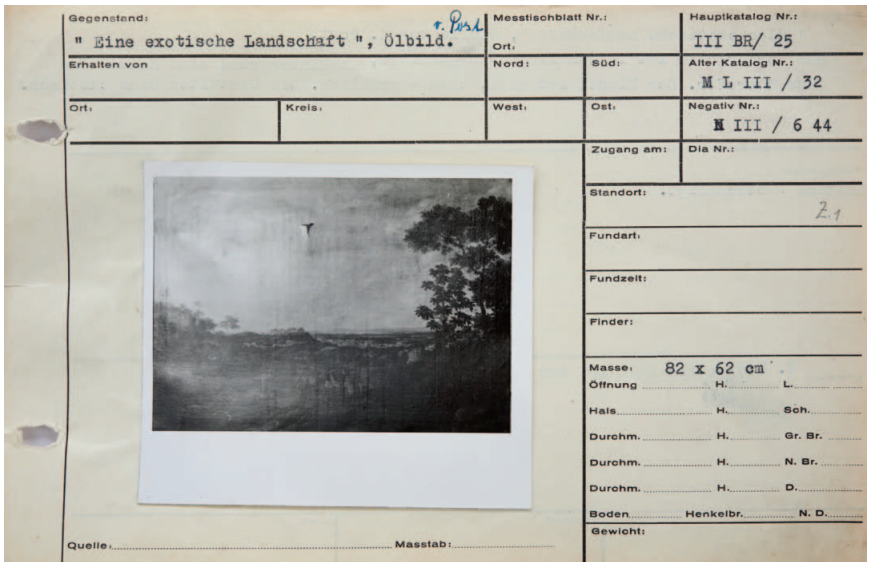
[10] L. Grajewski, *Muzeum w Lublinie*, „Ziemia" 1930, nr 4, s. 70–76.

[11] G. Jakimińska, *Muzeum Lubelskie – dzieje – zbiory – ludzie*, [w:] *Życie artystyczne Lublina 1901–2001. Materiały z sesji*, red. L. Lameński, Lublin 2001, s. 39; I. J. Kamiński, *W stronę alternatywnej historii Muzeum Lubelskiego. Ksawery Piwocki*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska, sec. L" 2003, vol. 1, s. 21.

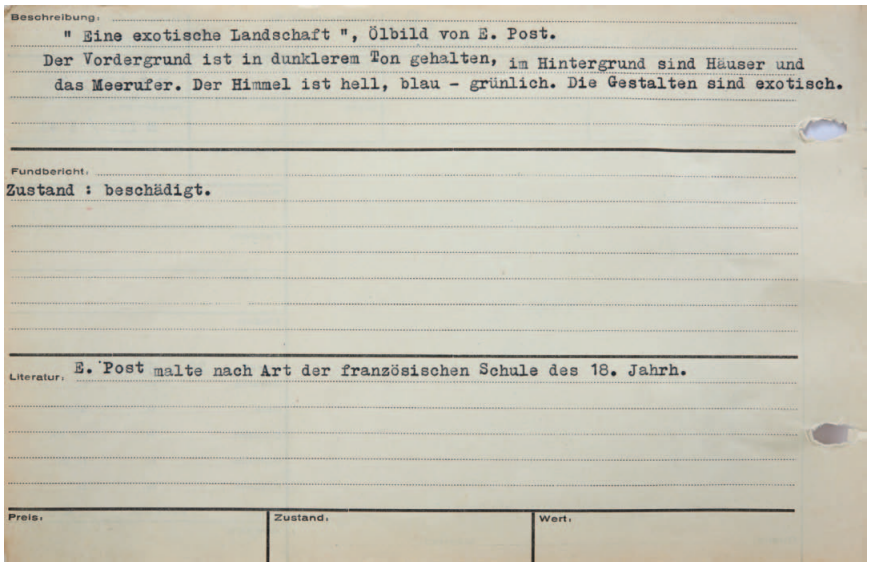
[12] M. Żywirska, *Muzealnictwo w województwie lubelskim*, „Ziemia" 1939, nr 7, s. 223–224.

[13] Muzeum Narodowe w Lublinie [dalej: MNwL], Hauptkatalog nr: III BR/25, Alter Katalog Nr: ML III/32, Gehenstand: „Eine exotische Landschaft", Ölbild.

[14] Spis z natury w formie zeszytu szkolnego obejmuje 1492 dzieła sztuki, 880 zabytków etnograficznych, 155 historycznych oraz 115 archeologicznych. Zob. MNwL, nr inw. ML/H/1334.


Gegenstand: " Eine exotische Landschaft ", Ölbild. v. Post
Messtischblatt Nr.: Ort:
Hauptkatalog Nr.: III BR/ 25
Erhalten von
Nord: Süd:
Alter Katalog Nr.: M L III / 32
Ort: Kreis: West: Ost:
Negativ Nr.: M III / 6 44
Zugang am: Dia Nr.:
Standort: 2.1
Fundart:
Fundzeit:
Finder:
Masse: 82 x 62 cm
Öffnung H. L.
Hals H. Sch.
Durchm. H. Gr. Br.
Durchm. H. N. Br.
Durchm. H. D.
Boden Henkelbr. N. D.
Gewicht:
Quelle: Masstab:

Fot. 4. Niemiecka dokumentacja obrazu. Karta nr III BR/25 opracowana w latach 1929–1944, awers, archiwum Muzeum Narodowego w Lublinie


Beschreibung:
" Eine exotische Landschaft ", Ölbild von E. Post.
Der Vordergrund ist in dunklerem Ton gehalten, im Hintergrund sind Häuser und das Meerufer. Der Himmel ist hell, blau - grünlich. Die Gestalten sind exotisch.
Fundbericht:
Zustand : beschädigt.
Literatur: E. Post malte nach Art der französischen Schule des 18. Jahrh.
Preis: Zustand: Wert:

Fot. 5. Niemiecka dokumentacja obrazu. Karta nr III BR/25 opracowana w latach 1929–1944, rewers, archiwum Muzeum Narodowego w Lublinie

specjalistów z Muzeum Narodowego w Warszawie[15]. Warto zauważyć, że w ostatnich latach obrazy tego twórcy znów są wysoko oceniane, przy czym mniej akcentuje się ich prymitywny charakter, bardziej zaś – indywidualne spojrzenie i spontaniczny sposób obrazowania. Przyjęło się uważać Fransa Posta za pierwszego Europejczyka tworzącego egzotyczne pejzaże Ameryki Południowej. Malarz, dzięki udziałowi w sześcioletniej wyprawie do Brazylii, faktycznie miał okazję poznać tamte rejony. Jego obrazy znajdują się w największych światowych muzeach (między innymi w Muzeum w Luwrze, Rijksmuseum w Amsterdamie, Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku). W polskich zbiorach publicznych jest tylko jedno dzieło Posta – *Pejzaż brazylijski*.

Dla zobrazowania uwarunkowań związanych z powojennym gromadzeniem zbiorów muzealnych warto przywołać fragment artykułu o nabytkach Muzeum Narodowego w Warszawie, w którym Jan Białostocki i Janina Michałkowa napisali: „Druga rzadkość to brazylijski krajobraz Fransa Posta, tak wysoko ostatnio cenionego, z uwagi na swą egzotykę pejzażysty holenderskiego”[16]. Można uznać, że autorzy niejako tłumaczą siebie i instytucję z decyzji o dokonaniu zakupu: „My musieliśmy kupować to, co na rynku się pojawiało, lub to, co nam zgłaszano, biorąc przy tym pod uwagę nie tylko wartość artystyczną, historyczną i galeryjną obrazu, ale także ewentualność jego wywiezienia za granicę”[17].

Nie udało się odszukać śladów pierwszych poszukiwań utraconego obrazu. Trudno jednoznacznie wskazać, kto i w jakich okolicznościach zgłosił stratę obrazu *Egzotyczny widok* Fransa Posta. Pod taką nazwą dzieło zostało opublikowane w katalogu *Straty wojenne. Malarstwo obce...* z 2000 roku[18]. Publikacja zawiera informację o dwóch wykazach, które stanowiły podstawę zamieszczenia obrazu w katalogu; pierwszy niedatowany, drugi przesłany

[15] *Krajobraz holenderski XVII wieku*, Muzeum Narodowe w Warszawie, październik–listopad 1958, katalog, oprac. A. Chudzikowski, Warszawa 1958, kat. 78; *Frans Post (1612–1680): catalogue raisonné*, oprac. P. i B. Corrêa do Lago, Milan 2007, s. 310, kat. 129; *Early Netherlandish, Dutch, Flemish and Belgian Paintings 1494–1983 in the Collections of the National Museum in Warsaw and the Palace at Nieborów. Complete Illustrated Summary Catalogue*, Vol. 1, Signed and Attributed Paintings, oprac. H. Benesz, M. Kluk, Warszawa 2016, s. 478, kat. 515.

[16] J. Białostocki, J. Michałkowa, *Nabytki Galerii Malarstwa Obcego 1945–1957*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1960, t. 5, s. 280.

[17] Tamże, s. 268–269.

[18] *Straty wojenne. Malarstwo obce. Obrazy olejne, pastele, akwarele utracone w latach 1939–1945 w granicach Polski bez Ziem Zachodnich i Północnych*, t. 1, oprac. M. Romanowska-Zadrożna, T. Zadrożny, Poznań 2000, poz. 172.

Fot. 6. Tylna strona obrazu zaprezentowanego podczas oględzin w Muzeum Narodowym w Warszawie, styczeń 2018 roku, fot. Helena Jankowska-Paluch

przez Muzeum Lubelskie w 1995 roku[19]. Po 2014 roku obraz został opublikowany w internetowym katalogu strat wojennych Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego[20].

Na trop obrazu udało się trafić w 2017 roku dzięki zastosowaniu internetowej wyszukiwarki obrazów. Kolorowa fotografia pejzażu została zaprezentowana w elektronicznym katalogu zbiorów Cyfrowe MNW[21]. Lubelscy muzealnicy początkowo wstrzymywali się z ujawnieniem sprawy, by dać sobie czas na przeprowadzenie kwerendy archiwaliów. Zmiana strategii działania nastąpiła niezwłocznie po użyciu aplikacji mobilnej *ArtSherlock*, wykorzystującej bazę strat wojennych Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego[22]. Skorzystanie z niej spowodowało nie tylko uzyskanie informacji zwrotnej, że przesłane czarno-białe zdjęcie wykonane przez okupantów przedstawia stratę wojenną, ale i pytania ze strony Wydziału Restytucji Dóbr Kultury w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego[23]. Kontakt z Muzeum Narodowym w Warszawie zaowocował niezwłocznym zaproszeniem przez dr Agnieszkę Morawińską, ówczesną dyrektor Muzeum Narodowego w Warszawie, na spotkanie.

8 stycznia 2018 roku przedstawiciele obu muzeów dokonali wspólnych oględzin i porównania posiadanych archiwaliów. Rozramowanie obrazu oraz wgląd do dokumentacji konserwatorskiej pomogły potwierdzić, że został on obcięty z każdej ze stron. Ekspertyzy warszawskich konserwatorów wskazują, że obraz był dublowany i nabity na sztywne krosno. Brak w nich informacji o znakach własnościowych Muzeum Lubelskiego. Sukcesem spotkania było jednomyślne potwierdzenie przez obecnych ekspertów, w tym reprezentantów Muzeum Narodowego w Warszawie: prof. dra hab. Antoniego Ziembę (kuratora Galerii Sztuki Dawnej), Martę Bienias (głównego inwentaryzatora) oraz Dorotę Ignatowicz-Woźniakowską (głównego konserwatora), że zabytek ten jest tożsamy z obrazem należącym przed wojną do zbiorów Muzeum Lubelskiego w Lublinie.

[19] Obraz zgłoszono w Ministerstwie Kultury i Sztuki jako stratę wojenną dwukrotnie: Archiwum MKiS 767/60 oraz Wykaz stanowiący załącznik do pisma Wicedyrektora Muzeum Lubelskiego Andrzeja Konstankiewicza nr Sek. I-44/95 z 22 lipca 1995 r. adresowanego do Biura Pełnomocnika Rządu ds. Polskiego Dziedzictwa Kulturalnego za Granicą.

[20] *Egzotyczny widok*, Wydział Strat Wojennych Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, http://dzielautracone.gov.pl/katalog-strat-wojennych/obiekt?obid=29861 [dostęp: 04.04.2022].

[21] *Krajobraz brazylijski, Post, Frans Jansz. (1612–1680) – malarz*, [w:] *Katalog zbiorów Cyfrowe MNW*, https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/katalog/506721 [dostęp: 20.03.2022].

[22] *ArtSherlock* – działająca w latach 2016–2019 aplikacja mobilna służąca do automatycznego rozpoznawania zrabowanych w Polsce podczas II wojny światowej dzieł sztuki, na podstawie zdjęcia wykonanego telefonem komórkowym. Autorski projekt Fundacji Communi Hereditate, finansowany przez MKiDN. Zob. https://artsherlock.pl/about/ [dostęp: 15.03.2022].

[23] M. Pilus, *Aplikacja ArtSherlock – praktyczne narzędzie w badaniu proweniencji muzealiów*, [w:] *ArtSherlock. Polskie straty wojenne, aukcje, zbiory i kolekcje*, 14.11.2018 r., https://artsherlock.pl/2018/11/14/aplikacja-artsherlock-praktyczne-narzedzie-w-badaniu-proweniencji-muzealiow/ [dostęp: 15.03.2022].

Fot. 7. Galeria Sztuki Dawnej w Muzeum Narodowym w Warszawie, w której znajduje się *Pejzaż brazylijski* (trzeci od prawej), fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

Po tym, jak muzea porozumiały się w kwestii zwrotu obrazu, ustalono jednocześnie, że pejzaż, eksponowany w otwartej dla zwiedzających w 2017 roku Galerii Sztuki Dawnej w Muzeum Narodowym w Warszawie, pozostanie w depozycie w Warszawie. Zwrot, a właściwie darowizna dzieła, był możliwy po wydaniu zgody ministra kultury i dziedzictwa narodowego 30 marca 2020 roku. Od 4 listopada 2020 roku obraz oficjalnie stanowi własność Muzeum Narodowego w Lublinie.

W chwili ujawnienia sprawy w 2017 roku dzieło utraciło status straty wojennej, ponieważ zgodnie z definicją „za polskie straty wojenne uznaje się ruchome dobra kultury utracone w wyniku II wojny światowej z terenów Polski po 1945 r. pochodzące zarówno ze zbiorów publicznych, prywatnych, jak i kościelnych”[24]. Przeprowadzone dochodzenie i ujawnione okoliczności wyraźnie potwierdziły, że dzieło nie zostało utracone w wyniku wojny oraz nie opuściło terenu Polski. Obecnie Muzeum Narodowe w Lublinie na podstawie dokumentacji fotograficznej poszukuje 31 obrazów, które przed II wojną światową należały do inwentarza lub były powierzone Muzeum na zasadzie depozytów. Znacznie więcej obrazów stanowi stratę, którą trudno wykazać ze względu na brak wizerunków i precyzyjnej dokumentacji. Pozostaje nadzieja, że historia odnalezienia przynajmniej części tych obiektów będzie tak samo pomyślna jak w przypadku obrazu Fransa Posta.

[24] Por. http://dzielautracone.gov.pl/czym-sa-straty-wojenne [dostęp: 8.03.2022].

Łukasz Pabich
Muzeum Częstochowskie

Wystawa „VaBank – banknoty na ziemiach polskich". Recenzja bardzo subiektywna

"VaBank – bank notes on Polish lands" exhibition. Very subjective review

Każda recenzja, w tym także wymienionej w tytule wystawy muzealnej, powinna być przede wszystkim tekstem krytycznym, sformułowanym w sposób najbardziej obiektywny. Tymczasem, będąc jej autorem, nie mogę spełnić tego warunku. Dlatego moja wypowiedź przyjmuje charakter informacyjny, jedynie z elementami krytycznego studium, którego rozwinięcie pozostawiam czytelnikowi. Każdy bowiem krytyczny odbiorca tekstu musi natrafić na owe bardzo słabe punkty wywodów autora.

Od grudnia 2021 do maja 2022 roku w Muzeum Częstochowskim prezentowana była wystawa numizmatyczna „VaBank – banknoty na ziemiach polskich", która stała się pierwszą ekspozycją banknotów ze zbiorów Muzeum Częstochowskiego. Ponadto muzealia zostały użyczone z Archiwum Państwowego w Częstochowie, Muzeum Śląskiego w Katowicach, Muzeum w Tarnowskich Górach, Muzeum Narodowego w Lublinie[1] oraz z kolekcji prywatnych.

Założeniem wystawy było możliwie pełne ukazanie papierowych znaków pieniężnych – prawnego środka płatniczego w Polsce. Na ekspozycji został zaprezentowany polski pieniądz papierowy, począwszy od najstarszych biletów skarbowych z okresu insurekcji kościuszkowskiej z 1794 roku, a skończywszy na banknotach kolekcjonerskich emitowanych od 2006 roku przez Narodowy Bank Polski.

Należy zaznaczyć, że eksponowanie numizmatów, a tym bardziej pieniędzy papierowych, nie jest mocną stroną działalności polskich muzeów. Na przeszkodzie w realizacji tego zadania stoją często niewystarczające środki wystawiennicze oraz – mniej już powszechne – trudności z zabezpieczeniem owych zabytków przed kradzieżą i uszkodzeniem, czemu niejednokrotnie mogą sprostać tylko duże placówki muzealne. W tym miejscu należy wspomnieć, że niestety Polskie Towarzystwo Numizmatyczne – Oddział w Częstochowie odmówiło udziału w tym, jak można sądzić, interesującym przedsięwzięciu.

Autorem scenariusza był Łukasz Pabich, a projekt plastyczny ekspozycji przygotowała Anna Krakowian. Wystawa została zlokalizowana na pierwszym piętrze zabytkowego Ratusza – głównego budynku Muzeum, gdzie w gablotach zaprezentowano 419 sztuk dóbr kultury. Na potrzeby ekspozycyjne zagospodarowano przestrzeń wystawienniczą, na którą składały się cztery sale. Wejście na wystawę – poniekąd wymuszone – prowadziło zwiedzających bezpośrednio do sali numer 2.

Na wystawie zaprezentowano dużą liczbę obiektów, w tym te pochodzące z XVIII wieku, jak również liczne plansze dużych rozmiarów, zawierające charakterystykę banknotów z poszczególnych okresów. Zarówno ta różnorodność, jak i wzbogacenie całości elementami plastycznymi stworzyło przestrzeń o wysokich walorach edukacyjnych.

Pierwsza część wystawy została poświęcona najstarszym polskim pieniądzom papierowym. W pierwszej z gablot znalazły się bilety skarbowe z czasów insurekcji kościuszkowskiej wprowadzone przez Dyrekcję Biletów Skarbowych – pierwszą w Polsce instytucję emitującą pieniądz papierowy. Zaprezentowano bilety o nominałach: 5, 10, 25, 50, 100 oraz 500 złotych polskich, a także bilet o wartości 4 złotych oraz niskonominałowe emisje 5 i 10 groszy miedzianych. Wszystkie bilety w roli środka płatniczego funkcjonowały do 6 listopada 1794 roku, gdy wraz z upadkiem powstania stały się jedynie pamiątką po wielkim zrywie narodowym. W dalszej kolejności wyeksponowano pieniądz z czasów Księstwa Warszawskiego – bilety kasowe o nominałach: 1, 2 i 5 talarów, emitowane przez Dyrekcję Biletów Kasowych, które funkcjonowały w obiegu od 2 lipca 1811 do 31 października 1813 roku.

[1] Z Muzeum Narodowego w Lublinie użyczono ponadto kilkanaście tablic, których treść stanowiła merytoryczne uzupełnienie ekspozycji udostępnionej na zamku lubelskim w 2017 roku, powstałej przy współpracy z Narodowym Bankiem Polskim. Autorem treści plansz jest dr Tomasz Markiewicz, a ich projektu plastycznego Sebastian N. Górski.

Na wystawie zabrakło pieniędzy papierowych z okresu Królestwa Polskiego (1815–1915), zarówno w walucie złotowej, jak i rublowej. Stanowią one dużą rzadkość w kolekcjach, w związku z tym ich wypożyczenie jest nadzwyczaj utrudnione. Z tego czasu zaprezentowano jedynie banknot 1-złotowy z okresu powstania listopadowego – w obiegu od 1 sierpnia 1831 roku. Warto pamiętać, że umieszczenie na nim herbu Korony i Litwy pod wspólną koroną królewską, ale bez godła Rosji, stało się jedną z przyczyn usunięcia go z obiegu przez władze carskie po upadku powstania.

Niezwykle interesującymi eksponatami na wystawie były matryce do druku banknotów z okresu powstania styczniowego (1863–1865), o nominałach: 1, 5, 50 oraz 100 złotych, zwłaszcza że nie znamy banknotów powstańczego Rządu Narodowego. Nie oznacza to jednak, że nie wykonano chociażby ich próbnych egzemplarzy. Znany jest bowiem dekret Rządu Narodowego z 25 lipca 1863 roku wprowadzający emisję monety narodowej polskiej. Wymienia on druk pieniądza papierowego o nominałach: 1, 2, 5, 10, 25, 50 oraz 100 złotych. Projektowanie wzorów banknotów zlecono Adamowi Pilińskiemu – artyście grafikowi mieszkającemu w Paryżu.

W tej samej przestrzeni, w czterech gablotach, zaprezentowano marki polskie, zarówno z okresu I wojny światowej, jak i odrodzonej Rzeczypospolitej (fot. 1–2). Waluta ta została wprowadzona przez niemieckie władze okupacyjne na obszarze Generalnego Gubernatorstwa Warszawskiego za pośrednictwem Polskiej Krajowej Kasy Pożyczkowej (PKKP), powołanej przez Zarząd Cywilny Gubernatorstwa. Pierwsze marki polskie, o nominałach: ½, 1, 2, 20, 50 i 100, zostały wprowadzone do obiegu 26 kwietnia 1917 roku. Marka polska, wraz z jej niemieckim odpowiednikiem, była jedynym środkiem płatniczym w tym niewielkim „państwie". Złożona sytuacja polityczna i gospodarcza odradzającego się państwa polskiego spowodowała, że przez pierwsze lata niepodległości emitowana przez PKKP marka polska pełniła funkcję waluty narodowej. Stan ten zmieniła dopiero reforma Władysława Grabskiego z 28 kwietnia 1924 roku wprowadzająca złotego. Z czasów II Rzeczypospolitej zaprezentowano marki polskie emisji z lutego i maja 1919 roku, sierpnia 1919 roku, lutego 1920 roku, października 1922 roku, kwietnia 1923 roku oraz milionowe emisje z okresu postępującej hiperinflacji z sierpnia oraz listopada 1923 roku (fot. 3).

W kolejnej sali można było obejrzeć obowiązujący na ziemiach polskich pieniądz papierowy państw zaborczych – Rosji, Niemiec i Austro-Węgier. Na obszarze zaboru rosyjskiego działał kantor rosyjskiego Banku Państwa w Warszawie. Podlegało mu dziewięć oddziałów terenowych na obszarze Królestwa, a bilety kredytowe rosyjskiego Banku Państwa były w pełni wymienialne na złoto. Na wystawie ukazano pieniądze papierowe Cesarstwa Rosyjskiego emitowane w latach 1903–1917, o nominałach: 1, 3, 5, 10, 25, 50, 100 oraz 500 rubli. Z kolei w zaborze pruskim funkcjonował oddział główny Banku Rzeszy w Poznaniu, wraz z siedmioma oddziałami, oraz

Fot. 1–2. Marki polskie z pierwszych lat II Rzeczypospolitej, fot. Jacek Śliwczyński, Muzeum Częstochowskie

Fot. 3. Marki polskie z okresu inflacji i hiperinflacji, lata 1922–1923, fot. Jacek Śliwczyński, Muzeum Częstochowskie

oddział główny w Gdańsku, z dwoma oddziałami pomocniczymi w Tczewie i Starogardzie. Tu także zaprezentowano banknoty, które były emitowane w latach 1903–1914, o nominałach: 1, 2, 5, 10, 20, 50, 100 oraz 1000 marek. Z kolei pod zaborem austriackim funkcjonowało 14 oddziałów głównych i 11 pomocniczych Banku Austriacko-Węgierskiego. W tym przypadku ukazano pieniądze papierowe emitowane w latach 1902–1918, o nominałach: 1, 2, 10, 20, 100, 1000 oraz 5000 koron.

W największej sali zgromadzono tak zwany pieniądz zastępczy z lat 1914–1921, a także banknoty II Rzeczypospolitej emitowane w walucie złotowej w latach 1919–1939. W dwóch gablotach wyeksponowano lokalny pieniądz częstochowski wydawany przez Magistrat Miasta Częstochowy, będący w obiegu w latach 1915–1918 (fot. 4). Były to bony w walucie rublowej, o nominałach: 5 i 10 rubli oraz 1, 5 i 10 kopiejek. Kolejnymi eksponatami o charakterze regionalnym były kwity o nominałach: 1, 3 i 20 kopiejek, emitowane przez Towarzystwo Akcyjne Zakładów Metalowych „B. Hantke" w Warszawie (w Hucie „Częstochowa") – w obiegu w latach 1914–1915, ponadto bon o nominale 15 kopiejek Towarzystwa Akcyjnego Częstochowskiej Fabryki Guzików (dawniej Jan i Stanisław Grossman w Częstochowie); kwity o nominałach: 5, 10 i 50 kopiejek, a także 1 i 3 ruble, emitowane w czasie I wojny światowej przez Częstochowskie Towarzystwo Pożyczkowo-Oszczędnościowe.

Na wystawie zaprezentowano także pieniądz zastępczy notgeld – czyli „pieniądz w razie potrzeby",

Fot. 4. Emisje zastępcze Magistratu Miasta Częstochowa z lat 1915–1918, fot. Jacek Śliwczyński, Muzeum Częstochowskie

wychodzący na Górnym Śląsku w okresie plebiscytu oraz III Powstania Śląskiego (2 maja–5 lipca 1921 roku). Eksponaty te przypominały o 100. rocznicy jego wybuchu. Z okresu plebiscytu na wystawie znalazły się notgeldy emitowane przez: Magistrat Królewskiej Huty (Königshütte – obecnie Chorzów) z 31 maja 1921 roku o nominałach 25 fenigów oraz 1 i 3 marki, Magistrat Miasta Katowice z 16 marca 1921 roku o nominałach 1, 2 i 5 marki, a także wydawane przez Gminę Bielszowice (Bielschowitz – obecnie dzielnica Rudy Śląskiej) z 30 czerwca 1921 roku o nominałach 1 i 2 marki oraz Magistrat Miasta Mikołowa z 20 marca 1921 roku o nominałach: 25 i 50 fenigów.

W kontekście III Powstania Śląskiego szczególnie interesujące były serie notgeldów upamiętniające fakt przyłączenia danej miejscowości do Polski w strukturze autonomicznego województwa śląskiego. Przykładem tego były pieniądze papierowe emitowane przez: Towarzystwo Oszczędnościowo-Pożyczkowe w Tychach z 2 maja 1921 roku o nominałach 25 i 50 fenigów oraz 1 i 2 marki, przez wymienioną już Gminę Bielszowice z 29 lipca 1921 roku o nominałach 25 i 50 fenigów oraz 1, 2 i 5 marek, a także przez Zarząd Gminy Huta Laura (Laurahütte – obecnie Siemianowice Śląskie) z 3 maja 1921 roku o nominałach: 1, 2 i 5 marek oraz Zarząd Gminy Kończyce z 1 marca 1922 roku o nominałach 50 fenigów oraz 1 marka.

Uważam, że każda wystawa muzealna powinna prowadzić do rozmaitych refleksji natury – mniej lub bardziej – ogólnej. W przypadku omawianej ekspozycji funkcję tę pełnił już sam tytuł nawiązujący do filmu *Vabank* w reżyserii Juliusza Machulskiego z 1981 roku o przygodach kasiarza Henryka Kwinto oraz J. J. Duńczyka. Kwinto to nikt inny jak Antoni Stanisław Cichocki, który do historii polskiej kryminalistyki wszedł pod pseudonimem Szpicbródka. Natomiast Duńczyk to Marian Brzeziński, pseudonim Maniek Buc, u którego znaleziono blaszkę do blokowania systemu alarmowego z planowanego napadu na Bank Polski przy alei Najświętszej Maryi Panny pod numerem 34 w Częstochowie. Niezrealizowany napad oraz okoliczności złapania „Szpicbródki" zostały ukazane na wystawie bardzo rzeczowo poprzez liczne afisze, zdjęcia i ciekawe teksty, ale nie uczyniono z tego głównego celu i wątku merytoryczno-ekspozycyjnego (fot. 5).

Fot. 5. Wątek napadu na bank na wystawie, fot. Jacek Śliwczyński, Muzeum Częstochowskie

Po zaskakującym wstępie, którym było wprowadzenie postaci „Szpicbródki", można było zwrócić uwagę na banknoty z okresu II Rzeczypospolitej, które miały stać się dla niego łatwym łupem (fot. 6). W jednej z gablot zebrano bilety zdawkowe emitowane przez Bank Polski w 1924 roku o nominałach: 1, 5, 10, 20 i 50 groszy, a następnie banknoty o wartości 1 i 5 złotych – będące w obiegu od 1924 do 1925 roku. Kolejne to 2 złote z Tadeuszem Kościuszką oraz 10 i 20 złotych wprowadzone

Fot. 6. Emisje złotowe z okresu II Rzeczypospolitej, fot. Jacek Śliwczyński, Muzeum Częstochowskie

w 1924 roku, wycofane w roku 1928. Zaprezentowano także banknot o nominale 2 złotych z wizerunkiem srebrnej monety 2-złotowej – w obiegu od 30 maja 1925 do 31 marca 1928 roku, oraz 5 złotych z wizerunkiem srebrnej monety 5-złotowej – w obiegu od 1 lipca 1925 do 30 czerwca 1929 roku. Po nich pokazano pieniądze papierowe wypuszczone 28 kwietnia 1924 roku, a więc 50 złotych – w roli środka płatniczego do końca 1929 roku, oraz 100 i 500 złotych, którymi posługiwano się do 31 stycznia 1940 roku.

W kolejnej gablocie poświęconej banknotom z okresu II Rzeczypospolitej zaprezentowano 5 złotych z górnikiem – w obiegu od 25 marca 1927 do 30 czerwca 1930 roku, oraz 20 złotych – w obiegu od 1 marca 1927 do 31 grudnia 1932 roku. Pozostałe pieniądze papierowe – oprócz 50-złotówki wprowadzonej w 1927 roku – wyemitowano w latach 30. Są to banknoty o nominałach: 1, 2, 5, 10, 20, 50 i 100 złotych, które zostały wycofane z użycia w styczniu i maju 1940 roku.

Następnie zaprezentowano pieniądz papierowy z czasów okupacji niemieckiej, emitowany przez Bank Emisyjny w Polsce, o nominałach: 1, 2, 5, 20, 50, 100 i 500 złotych, będący w obiegu do stycznia 1945 roku. Ciekawostką stał się niewątpliwie banknot 50-złotowy, na którym widniała pieczęć z poziomym pięciowierszowym napisem: „A.K. / »Reguła« / Pierwszy żołd / powstańczy SIERPIEŃ 1944 R.". Banknoty z tym napisem funkcjonowały wśród powstańców warszawskich walczących w Śródmieściu, także jako wyraz ich wiary w zwycięstwo. Miały być dla nich pamiątką udziału w niepodległościowym zrywie zbrojnym.

Ostatnia przestrzeń na ekspozycji dla wielu była niewątpliwie nostalgią za okresem PRL-u, tym samym mogła być nie mniej atrakcyjna aniżeli pozostałe jej odsłony. Wielu zwiedzających mogło przypomnieć sobie zielone 50 złotych z wizerunkiem Karola Świerczewskiego, czerwone 100 złotych z Ludwikiem Waryńskim czy niebieskie 1000 złotych z Mikołajem Kopernikiem.

W dużej gablocie zaprezentowano pieniądz z początków kształtowania się Polski Ludowej, a więc banknoty drukowane w latach 1944–1945 głównie w Państwowej Drukarni ZSRR „Goznak" w Moskwie, ale nie tylko. Były to pieniądze papierowe o nominałach: 50 groszy, 1, 2, 5, 10, 20, 100 i 1000 złotych, które były w obiegu do 8 listopada 1950 roku, oraz 500 złotych – w obiegu do grudnia 1946 roku. Kolejne banknoty, o nominałach: 1, 2, 5, 10, 20, 50, 100, 500 i 1000 złotych, oraz 20, 100 i 1000 złotych pochodzące z emisji z 1947 roku, były drukowane w Łodzi i Warszawie. Wprowadzano je do użycia sukcesywnie od 15 lipca 1946 roku. Bolesnym doświadczeniem trudnych pierwszych lat powojennych była przygotowywana przez władze w ścisłej tajemnicy ,,reforma pieniężna", przeprowadzona 30 października 1950 roku. Polegała ona na wycofaniu powojennych banknotów i zastąpieniu ich nowymi, z datą 1 lipca 1948 roku. Społeczeństwo zostało zaskoczone zarówno krótkim terminem wymiany – od 30 października do 8 listopada 1950 roku, jak i niekorzystnym kursem w przypadku gotówki – w relacji 100 starych złotych za 1 nowy. Ceny i płace, podobnie jak depozyty bankowe, przeliczono natomiast w stosunku 100:3. Z tego okresu pokazano banknoty o nominałach: 2, 5, 10, 50 i 100 złotych oraz te „najsłynniejsze": 20 złotych, czyli „Anielkę" i 500 złotych, nazywane potocznie brudasem albo grubasem.

W kolejnych gablotach zaprezentowano emisje od roku 1965 do banknotu 500-złotowego z królem Janem III Sobieskim wprowadzonego w 2017 roku, należącym do serii banknotów „Władcy Polscy", znajdującej się w powszechnym obiegu. Pierwszym z nich jest wprowadzony do użytku w 1966 roku banknot o nominale 1000 złotych z przedstawieniem Mikołaja Kopernika, którego awangardowa forma zrywała ze stylistyką socrealistyczną. W opinii zagranicznych krytyków uznano go za jeden z najbardziej efektownych papierowych środków płatniczych funkcjonujących kiedykolwiek w obiegu. W następnej kolejności zaprezentowano pieniądze papierowe serii „Wielcy Polacy", które trafiały systematycznie w nasze ręce od 1975 roku. Do końca lat 70. wprowadzono nominały od 50 do 2000 złotych. Niedobór bilonu na rynku miały uzupełnić banknoty: 10 złotych z Józefem Bemem i 20 złotych z Romualdem Trauguttem, wprowadzone na początku lat 80. Tymczasem postępujący kryzys gospodarczy powodował spadek wartości pieniądza, dlatego zaczęto drukować coraz to wyższe nominały, od 5000 złotych z Fryderykiem Chopinem w 1982 roku do 200 000 złotych z panoramą Warszawy w 1989 roku, który był ostatnią emisją w PRL-u.

Wdrażany od stycznia 1990 roku program stabilizacyjny doprowadził do stłumienia hiperinflacji i zbudowania podstaw gospodarki rynkowej. 1 stycznia 1995 roku została przeprowadzona denominacja, która, w przeciwieństwie do tej z 1950 roku, była operacją czysto techniczną – skreślono wyłącznie cztery zera. Banknoty sprzed denominacji

Fot. 7. Współczesne banknoty kolekcjonerskie Narodowego Banku Polskiego, fot. Jacek Śliwczyński, Muzeum Częstochowskie

można było wymieniać do końca 2010 roku, czyli przez 15 lat. Na wystawie znalazły więc swoje miejsce nominały wprowadzane i wycofywane z obiegu do 31 grudnia 1996 roku: 50 000 złotych ze Stanisławem Staszicem, 100 000 złotych ze Stanisławem Moniuszką, 500 000 złotych z Henrykiem Sienkiewiczem, 1 000 000 złotych z Władysławem Reymontem oraz 2 000 000 złotych z Ignacym Paderewskim.

Jako ostatnie na wystawie zaprezentowano banknoty z serii „Miasta Polskie", o nominałach 1, 2, 5, 10, 20, 50, 100, 200 oraz 500 złotych, z datą emisji 1 marca 1990 roku. Przedstawiają one architektoniczne detale, pomniki oraz symbole charakterystyczne dla: Gdańska, Gdyni, Gniezna, Katowic, Krakowa, Poznania, Warszawy, Wrocławia i Zamościa. Zostały opracowane już po denominacji, jednak z powodu słabego zabezpieczenia przed fałszerstwem, a także z braku odpowiedniego oznaczenia państwa polskiego, nie zostały wprowadzone do obiegu.

Ponadto w dwóch gablotach zaprezentowano banknoty kolekcjonerskie emitowane głównie z myślą o kolekcjonerach oraz numizmatykach, podobnie jak obiegowe produkowane na zamówienie Narodowego Banku Polskiego. Drukowane są najczęściej z okazji doniosłych wydarzeń, jak również w celu upamiętnienia wybitnych postaci i ich roli w historii Polski. Pierwszy tego typu banknot, poświęcony papieżowi Janowi Pawłowi II, został wyemitowany w 2006 roku. Do tej pory upamiętniono chociażby: 100. rocznicę utworzenia Legionów Polskich, 1050. rocznicę chrztu Polski, 300-lecie koronacji Obrazu Matki Bożej Jasnogórskiej czy Bitwę Warszawską (fot. 7).

Pewnym mankamentem towarzyszącym wystawie było wspomniane wejście na ekspozycję, prowadzące bezpośrednio do sali numer 2, które zaburzało kierunek zwiedzania. Należy docenić jednakże fakt, że kolejne „wędrówki" przez przestrzeń ekspozycji odsłaniały zwiedzającym nowe, interesujące perspektywy związane z dziejami pieniądza na ziemiach polskich. Pozwalały skoncentrować się na jego walorach estetycznych, innym razem skłaniały do stawiania pytań natury merytorycznej, a w końcu prowokowały do szukania wspomnianej lokalności i nostalgii za czasami minionymi. Mam nadzieję, że wystawa „VaBank – banknoty na ziemiach polskich" obok dostarczenia wrażeń estetycznych okazała się pomocna w przybliżeniu dziejów naszego narodu.

BIBLIOGRAFIA

Filipow Krzysztof, *Pieniądz „nowej Polski" księdza Piotra Ściegiennego. Rewolucje a pieniądz w XVIII i XIX wieku*, „Białostockie Teki Historyczne" 2013, t. 11, s. 83–94.

Gąsiorski Aleksander, *Historia częstochowskiego pieniądza zastępczego 1861–1939 z katalogiem*, Częstochowa 1995.

Kalwat Wojciech, *Historia pieniądzem się toczy*, Warszawa 2018.

Kowalski Marian, *Pieniądz papierowy Rzeczypospolitej 1794–1886*, Międzyrzec Podlaski 1974.

Kowalski Marian, *Polski pieniądz papierowy 1794–1994*, Warszawa 1994.

Markiewicz Tomasz, *Polski pieniądz papierowy 1794–1994*, folder do wystawy, Lublin 2017.

Miłczak Czesław, *Banknoty polskie i wzory*, t. 1–2, Warszawa 2012.

Pabich Łukasz, *VaBank – banknoty na ziemiach polskich*, folder do wystawy, Częstochowa 2021.

Wodziński Tadeusz, *Banknoty polskie – typy i odmiany. Katalog 1794–2002*, Warszawa 2002.