

O C H

R O N

A Z A

nr 2

B Y T

2022

2 (281) LXXV

K Ö W

ISSN 2956-6606

O C H

R O N

A nr 2 Z A

B 2022 Y T

K 2 (281) LXXV Ö W

OCH RON AZA BYT KÓW

RADA NAUKOWA

dr inż. Waldemar Affelt
dr Łukasz Banaszek
prof. Zbigniew Bania
dr hab. inż. arch. Mykola Bevz
prof. Łukasz Bratasz
prof. Krzysztof Chmielewski
prof. Waldemar Deluga
dr hab. Piotr Dobosz
prof. Miloš Drdacky
prof. Vladek Fusch
dr Alicja Jagielska-Burduk
Alfredas Jomantas
dr Paulina Legutko-Kobus
prof. Jadwiga Łukaszewicz – przewodnicząca
prof. Jacek Martusewicz
dr Jolanta Polanowska
prof. Bogumiła Rouba
prof. Stefan Simon
Iva Raič Stojanović
prof. Wojciech Szafrński
prof. Andrzej Szczerski
prof. Bogusław Szmygin
dr hab. Maciej Trzeciński
dr hab. inż. arch. Bartosz Walczak
dr Eleni Vassilika
dr hab. inż. arch. Agata Zachariasz

ZESPÓŁ REDAKCYJNY

dr hab. Katarzyna Zalasieńska | redaktor naczelna
dr Anna Czerwińska-Walczak | zastępca redaktor naczelnej
Maria Wierzchoś | redaktor prowadząca
Beata Wojda | sekretarz redakcji
Piotr Berezowski | redaktor graficzny

Janusz Górski | projekt graficzny
Bogusława Pilch | redakcja
Jacek Błach | korekta
Anne-Marie Fabianowska | tłumaczenia

WYDAWCA



Narodowy
Instytut
Dziedzictwa

60
LAT MISJI

ul. M. Kopernika 36/40, 00-924 Warszawa
tel. 22 826 02 39, 22 826 93 52
e-mail: nid@nid.pl
nid.pl

Sfinansowano ze środków
Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

O C H
R O N
A Z A
B Y T
K Ō W

nr 2 2022

2 (281) LXXV

ISSN 2956-6606

TEORIA | THEORY

Iwona Szmelter

7 Etyka w ochronie i konserwacji dziedzictwa sztuk wizualnych

Ethical considerations in the protection and conservation of the visual arts

DZIEŁA SZTUKI | WORKS OF ART

Monika Bogdanowska

39 Cztery pytania Józefa Dutkiewicza, czyli o restauracjach malowideł autorstwa Stanisława Wyspiańskiego w kościele o.o. Franciszkanów w Krakowie

Józef Dutkiewicz's four questions, or about the restoration of paintings by Stanisław Wyspiański in the Church of St Francis of Assisi in Kraków

Mariusz Mierziński

57 Dzieje odbudowy mozaikowej figury Madonny w zamku malborskim

History of the reconstruction of the mosaic figure of the Madonna in Malbork castle

Dominika Szczupak

73 Rozeta wryta na filarze bazyliki katedralnej św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu – chronologia i funkcja

Rosette engraved on a pillar of the Cathedral Basilica of St John the Baptist and St John the Evangelist in Toruń – chronology and function

BADANIA | RESEARCH

Anna Tomkowska, Joanna Kurkowska, Elżbieta Jeżewska

85 Polichromia wybranych rzeźb z projektu *Styl piękny w redakcji czeskiej na Prusach* – rzeźba kamienna z lat 1380–1400 w świetle badań instrumentalnych

Polychrome on selected sculptures included in the project: *The Bohemian Beautiful Style in Prussia* – stone sculptures from the years 1380–1400 in the light of instrumental research

ZABYTKI TECHNIKI | TECHNICAL MONUMENTS

Wioletta Wrona-Gaj

- 107** Dolnośląskie wieże nadszybowe typu malakow – geneza, rozwój, dzieje współczesne
Malakoff-type towers in Lower Silesia – origins, development, contemporary history

Urszula Masztaler

- 125** Dolnośląska Fabryka Instrumentów Lutniczych „Defil” w Lubinie od końca XIX wieku do czasów obecnych
The ‘Defil’ Manufacturer of Stringed Instruments in Lubin in Lower Silesia from the end of the nineteenth century to the present day

PRAWO | LAW

Anna Fogel

- 141** Obowiązek uwzględniania ustaleń miejscowego planu zagospodarowania przestrzennego przy wydawaniu pozwolenia konserwatorskiego
The obligation to take the provisions of the local land use plan into account when issuing conservation permits

KONKURS „DZIEDZICTWO KULTUROWE JAKO ZASÓB ROZWOJOWY” – PREZENTACJA PRAC LAUREATEK |

COMPETITION “CULTURAL HERITAGE AS A RESOURCE FOR DEVELOPMENT” – PRESENTATION OF THE WINNERS’ WORKS

Iwona Krawiec

- 151** Winiarnia w XIX-wiecznej wieży artyleryjskiej. Koncepcja adaptacji Turm Reduit do nowej funkcji oraz zagospodarowania zachodniego krańca Ostrowia Tumskiego w Głogowie
A winery in a nineteenth-century artillery tower. Concept for the adaption of the Turm Reduit to a new use and development of the western border of Ostrów Tumski in Głogów

Magdalena Laszczka

- 169** Zarządzanie dziedzictwem niematerialnym Górali Babiogórskich poprzez animację społeczno-kulturalną. Raport z badań etnograficznych
Managing the intangible cultural heritage of the Babia Góra Highlanders through socio-cultural animation. Report on ethnographic research

Szanowni Czytelnicy i Czytelniczki!

Przekazujemy Państwu nowy numer naszego czasopisma. „Nowy” tym razem oznacza także: nowy zespół redakcyjny, nową radę naukową, nowy projekt graficzny i wreszcie – nowe medium, za pomocą którego „Ochrona Zabytków” będzie od tej pory do Państwa trafiać. Nasze pismo ukazuje się już 75 lat! Chcemy, by wciąż było nowe, żywe i aktualne.

Wszyscy obserwujemy szybkie zmiany, jakie zachodzą w świecie. Intensywną transformację przechodzi także świat nauki, a realia wydawania czasopism naukowych stają się zupełnie inne niż jeszcze kilka lat temu. Pismo musi się stale rozwijać i adaptować do zmieniających się warunków, dlatego podjęliśmy decyzję, że referencyjną wersją „Ochrony Zabytków” stanie się wersja elektroniczna w otwartym dostępie.

Odwołujemy się do tradycji pisma – chcemy, by stanowiło platformę do wymiany wiedzy i do dyskusji dla specjalistów Europy Środkowo-Wschodniej. Dlatego wzmacniamy umiędzynarodowienie rady naukowej wspierającej zespół redakcyjny, i chcemy, by jej interdyscyplinarny charakter inspirował do dyskusji o rozwoju i o problemach różnych systemów ochrony dziedzictwa kulturowego.

Jako nowa redaktor naczelna „Ochrony Zabytków” postawiłam sobie zasadniczy cel: wzmocnienie pozycji i renomy czasopisma. Zupełnie nowe wyzwania, przed jakimi stoimy, zwłaszcza widoczne już gołym okiem skutki zmian klimatycznych i wojna na Ukrainie, wymagają, by profesjonaliści zaangażowani w funkcjonowanie systemu ochrony zabytków zadawali nowe pytania i szukali nowych odpowiedzi.

Zapowiedzią przesunięcia punktu ciężkości pisma jest przede wszystkim otwierający numer artykuł profesor Iwony Szmelter, poświęcony etyce w ochronie i konserwacji dziedzictwa sztuk wizualnych, dotyczący niezwykle aktualnych i kluczowych z punktu widzenia praktyki zagadnień związanych z funkcjonowaniem systemu ochrony dziedzictwa. Zachęcam gorąco do zapoznania się ze wszystkimi tekstami, które umieściliśmy w działach: Teoria, Dzieła sztuki, Badania, Zabytki techniki oraz Prawo. O restauracji malowideł Stanisława Wyspiańskiego w krakowskim kościele oo. Franciszkanów pisze profesor Monika Bogdanowska, o mozaikowej figurze Madonny w zamku malborskim Mariusz Mierzwiński, a Dominika Szczupak o roziecie w bazylice św. św. Jana Chrzciciela i Jana Ewangelisty w Toruniu. W numerze znajdziecie Państwo także artykuły o fabryce „Defil” w Lubinie, dolnośląskich wieżach nadszybowych typu malakow, wynikach badań polichromii i warstw dekoracyjnych rzeźb w ramach projektu *Styl piękny w redakcji czeskiej w Prusach – rzeźba kamienna z lat 1380–1400*, a także rozważania doktor Anny Fogel o zagadnieniu prawnym dotyczącym obowiązku uwzględniania ustaleń miejscowego planu zagospodarowania przestrzennego przy wydawaniu pozwolenia konserwatorskiego. Dwa ostatnie teksty numeru to publikacje Iwony Krawiec oraz Magdaleny Laszczki, stanowiące pokłosie ogłoszonego przez Narodowy Instytut Dziedzictwa ogólnopolskiego konkursu na najlepszą pracę dyplomową: *Dziedzictwo kulturowe jako zasób rozwojowy*.

Mimo wprowadzanych zmian, nawiązujemy do tradycji – nowa szata graficzna autorstwa profesora Janusza Górskiego odwołuje się wprost do pierwszych, literniczych okładek „Ochrony Zabytków” z lat 40. XX wieku. Nowy projekt nie tylko ma zaakcentować kolejny etap w historii czasopisma, lecz również dostosować przedstawiane treści do charakterystyki nowego medium.

Zachęcam do dzielenia się opiniami na temat nowego numeru. Proszę je kierować na adres: redakcja@nid.pl.

Życzę owocnej lektury i pozostaję z nadzieją na ciepłe przyjęcie nowej odsłony naszego pisma.

dr hab. Katarzyna Zalasieńska

REDAKTOR NACZELNA

Dear Readers,

We would like to present the 'newest' issue of our journal. This time 'new' also means a new editorial team, a new academic council, a new graphic design, and finally a new medium through which *Ochrona Zabytków* will henceforth be made available to you. Our journal has been published for seventy-five years! We want to ensure it is novel, dynamic, and up-to-date.

We are all observing the rapid changes that are taking place in the world. The academic world is also undergoing an in-depth transformation, and the practical realities underlying the publication of academic journals are quite different from what they were just a few years ago. The journal must evolve constantly and adapt to the ever-changing conditions, so we have decided that an electronic version of *Ochrona Zabytków*, which will be accessible to all, will become the benchmark version.

Recalling the journal's tradition – we would like it to be a platform for the exchange of knowledge and discussion for specialists in Central and Eastern Europe. That is why we are enhancing the international character of the academic council supporting the editorial team, and we would like its interdisciplinary character to inspire discussion on the development and problems of various methods of cultural heritage protection.

As the new editor-in-chief of *Ochrona Zabytków*, I have set myself the paramount objective of improving the journal's prestige and reputation. The brand new challenges we are facing, especially the effects of climate change and the war in Ukraine, which are already visible to the naked eye, require that professionals involved in the conservation and preservation of historic monuments ask new questions and look for new answers.

An indication of the shift in the journal's focus is, first of all, this issue's opening article by Professor Iwona Szmelter, which is devoted to ethics in the protection and conservation of the visual arts, and which touches on highly topical and key practical issues related to the functioning of the heritage protection system. I strongly encourage you to read all the texts we have included in the sections: Theory, Works of Art, Research, Technical Monuments and Law. Professor Monika Bogdanowska writes about the restoration of Stanisław Wyspiański's paintings in the Franciscan Church in Kraków, Mariusz Mierzwiński writes about the mosaic figure of the Madonna and Child at Malbork castle, and Dominika Szczupak writes about the rosette in the Basilica of St John the Baptist and St John the Evangelist in Toruń. In this issue you will also find articles about the 'Defil' manufactory in Lubin, Malakoff-type towers in Lower Silesia, the results of research on the polychrome decorations of sculptures as part of the project *The Bohemian Beautiful Style in Prussia – stone sculpture from the years 1380–1400*, as well as Dr Anna Fogel's considerations of the legal issue concerning the obligation to take into account the provisions of local land use plans when issuing conservation permits. The last two texts in this issue are by Iwona Krawiec and Magdalena Laszczka, which are the result of the nationwide competition for the best dissertations, announced by the National Heritage Institute: *Cultural Heritage as a Development Resource*.

Despite the changes, we also draw on tradition – the new graphic design by Professor Janusz Górski refers directly to the first letterpress covers of *Ochrona Zabytków* from the 1940s. The new design not only accentuates the next stage in the journal's history, but also adapts the contents presented to the specific characteristics of the new medium.

You are invited to share your opinions on the new issue, which you should address to: redakcja@nid.pl.

I wish you productive reading and hope that the new edition of our journal will be warmly received.



Katarzyna Zalasieńska, PhD

EDITOR-IN-CHIEF

Iwona Szmelter*

Etyka w ochronie i konserwacji dziedzictwa sztuk wizualnych

Ethical considerations in the protection and conservation of the visual arts

Iwona Szmelter, *Etyka w ochronie i konserwacji dziedzictwa sztuk wizualnych*, „Ochrona Zabytków” 2022, nr 2, s. 7–37.

Abstrakt

Przedmiotem niniejszego opracowania jest analiza współczesnej roli deontologii konserwatorskiej wraz z odniesieniem do znaczenia moralnych zasad ochrony dziedzictwa sztuk wizualnych na linii czasu. Celem badań jest aktualizacja roli etyki konserwatorskiej zarówno w każdym indywidualnym przypadku, jak i w głębszym rozumieniu znaczenia etyki *sensu largo*. Rozważania o etyce w ochronie zapisu obecności człowieka oparte są na nadziei na trwanie dziedzictwa sztuk wizualnych „jak długo będzie istniał świat”. Od zarania cywilizacji *homo sapiens* kierował się instynktem zachowania spuścizny przodków. Przykład przetrwania sztuki w jaskini Chauveta sprzed ponad czterdziestu tysięcy lat ukazuje, że od początku w centrum zagadnień cywilizacyjnych jest relacja obiektu i człowieka, który zajmuje się ochroną dziedzictwa wytworzonej przez siebie kultury. Współczesne spojrzenie na dziedzictwo sztuk wizualnych opiera się na zrozumieniu oświeceniowego kontekstu powstania deontologii konserwatorskiej i aktualizacji jej znaczenia. Analiza kluczowych teorii przedstawia różne podejścia konserwatorskie, w tym traktowanie zabytków ruchomych i nieruchomych i innych dóbr kultury, m.in. sztuki współczesnej. Zrozumienie zasad postępowania i rozszerzonych filarów teorii konserwatorskich toruje drogę do wzmocnienia badań naukowcom, konserwatorom, ekspertom i studentom. Deontologia leży u podstaw ich pracy. Wpływa także na praktykę w szerokim zakresie dziedzictwa, dóbr kultury, sztuki autograficznej w tradycyjnych dyscyplinach, jak i sztuki allograficznej. Artykuł ten ma rozszerzyć zakres teorii związanej z ochroną sztuk wizualnych, ich praktyczną konserwacją, restauracją, ekspozycją i adaptacją we współczesnym, partycypacyjnym społeczeństwie, a także zaangażować odbiorców. Kto chce kształtować przyszłość dziedzictwa, powinien tworzyć ją dzisiaj, opierając się na zasadach etyki.

Słowa kluczowe

etyka w ochronie dziedzictwa, kluczowe teorie konserwacji, deontologia konserwatorska, zasady konserwacji sztuki autograficznej, filary opieki nad sztuką wizualną, adaptacyjne funkcje budynków, zrównoważony rozwój w konserwacji

* Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie
e-mail: iwona.szmelter@asp.waw.pl

Abstract

This study analyses the contemporary role of conservation ethics with regard to the importance of applying moral principles to preserve the heritage of the visual arts over time. The aim of the study is to update the role of conservation ethics both in individual cases and in the meaning of ethics in broad terms. Taking ethical considerations into account when safeguarding records of human presence is based on the hope that the legacy of the visual arts will last for 'as long as the world exists'. Since the dawn of civilization, man has been driven by the instinct to preserve the legacy of his ancestors. The example of the survival of art from more than forty thousand years ago in the Chauvet Cave shows that from the beginning, the relationship between objects and man – who is concerned with preserving the legacy of the culture he has created – has been a central issue for civilization. Looking at the heritage of the visual arts from today's standpoint is based on understanding the emergence of conservation ethics in the context of the Enlightenment, and updating its meaning. An analysis of the key theories reveals there are various approaches to conservation, including the treatment of movable and immovable artefacts and other cultural assets, including contemporary art. Understanding the rules of conduct and the broadened approach to conservation theories paves the way for scholars, conservators, experts and students to enhance their research. Deontology, i.e. ethics, lies at the heart of their work. It also influences the practices across a wide range of heritage, cultural property, autographic art in traditional disciplines, as well as allographic art. This article is intended to expand the scope of the theory related to the preservation of the visual arts, their practical conservation, restoration, display and adaptation in today's participatory society, as well as to involve viewers. Those who want to shape the future of their heritage should create it today based on ethics.

Keywords

ethics in heritage conservation, key conservation theories, deontology, principles of conservation in autographic art, foundations of care over visual art, adaptive functions of buildings, sustainability in conservation

Wprowadzenie – ochrona zapisu obecności człowieka

Zjawisko, historia i rola składające się na etykę konserwatorską powstały w środowisku, w którym żyją, myślą i działają ludzie. Wywodzi się ona z etyki normatywnej ludzkiego *species*, dlatego wielu filozofów sądzi, że wystarczy być etycznym na każdym polu¹. Jednak nie wystarczy być ogólnie moralnym, gdyż istnieje specyfika deontologii konserwatorskiej dotycząca ochrony ludzkiej spuścizny. Dziedzictwo kultury² jest pojęciem szerszym niż zabytek, odnosi się również do dóbr kultury, dzieł współczesnych i ma cechy nie tylko kultury materialnej, jest też pojęciem o konotacjach moralnych. Termin „dziedzictwo sztuk wizualnych” odnosi się do cywilizacyjnych dokonań człowieka, które trwają ciągle od początków jego istnienia do umownego „dzisiaj”. Dlatego ryzyko poniechania misji konserwatorskiej może spowodować niepełną reprezentację kultury.

Etyka prawdopodobnie jest równie stara jak ludzkość, jej behawioralnych początków w traktowaniu dzieł przodków można szukać już w zaraniu sztuki w górnym paleolicie. Można zaryzykować stwierdzenie, że najstarsza twórczość górnego paleolitu określała nie tylko świadomość człowieka, ale też jego szacunek dla spuścizny przodków. Podobna forma może wskazywać nie tylko na podobieństwa, ale także na uniwersalizm zachowań ludzkich na wszystkich kontynentach od ponad czterdziestu tysięcy lat, co wykazują najnowsze odkrycia, ukazujące funkcjonowanie dziedzictwa kultury materialnej i duchowej tradycji ceremonii³. Na podstawie przetrwania sztuki

¹ Leszek Kołakowski, *Etyka bez kodeksu*, [w:] idem, *Kultura i fetysze*, Warszawa 2009, s. 170.

² Termin „dziedzictwo kultury”, a nie kulturowe, patrz: Aleksander Gieysztor, *O dziedzictwie kultury*, Warszawa 2000.

³ David Lewis-Williams, *The Mind In The Cave. Consciousness and the Origins of Art*, London 2004.

naskalne możemy wnosić o szacunku i w pełni etycznym traktowaniu najstarszej paleolitycznej sztuki przez kolejne kilkadziesiąt pokoleń mieszkańców grot, nawet gdy mieszkańcy wracali po długich przerwach, jak w przypadku groty Chauveta. Zachowanie śladów przeszłości było wówczas instynktowną, ewolucyjną cechą ludzi. Zaistniała później teoria przedstawiona jest w duchu prezentyzmu, upoważniającego do nazywania niejako wstecz uniwersaliów w ludzkim zachowaniu, podobnie jak obecnie stosujemy opisy kultury wstecz z terminami takimi jak „kultura” czy „dziedzictwo”, choć określone zostały dopiero w dobie Oświecenia, zaledwie trzysta lat temu⁴.

Etyka normatywna a deontologia konserwatorska

Nie zachowały się zapisy tradycji sokratejskiej interpretacji etyki, o której wiemy z tradycji mówionej. Dopiero w dziele Arystotelesa *Etyka nikomachejska* z IV wieku p.n.e. termin gr. ἠθικός, ethos – zwyczaj (gr. *tá êthiká* – traktat o obyczajach; *êthos* – obyczaj)⁵ przedstawiony jest jako zachowanie, poszanowanie godności człowieka i obyczaju. Tamże w księdze pierwszej czytamy, że celem jest dobro, jako to, co człowiek może osiągnąć przez swoje działanie.

Współczesne pozycjonowanie terminu etyka jako filozofii moralnej odsyła do koncepcji etycznej, sformułowanej przez Immanuela Kanta (1724–1804), przyjmującej istnienie norm, praw moralnych i budującej zasady moralne. Tak rozumiana etyka ma charakter uniwersalny.

Najstarsza etyka zawodowa łączona jest z przekazem Hipokratesa spisany przez jego uczniów w formie zasad dla lekarzy z lat 460–377 p.n.e. Podstawę ich stanowi traktowanie z szacunkiem ludzkiego życia i powstrzymywanie się od niepotrzebnych interwencji.

Deontologia zawodowa (gr. *déon* – to, co powinno być, obowiązek, *lógos* – nauka, teoria) ma wspólne korzenie w postaci „dobra” sprecyzowanego szczegółowo w różnych profesjach⁶. Hipokratejskie zasady medycyny, będące podstawą dla dobra i zachowania zdrowia ludzi, przeniesione zostały jako wzór ochrony i konserwacji dziedzictwa człowieka. Przypadki etyki konserwatorskiej pod wieloma względami są podobne do zasad leczenia pacjenta medycznego, zarówno w traktowaniu drobnego przedmiotu, pojedynczego dzieła sztuki, jak i całej kolekcji lub monumentalnego zabytku budowlanego. Obecnie publikowane na całym świecie kodeksy deontologii konserwatorskiej odnoszą się do norm, obowiązków i zachowania się w tej profesji. Opierając się na czynnikach decydujących o moralnej wartości czynów ludzkich, określają zasady w stosunku do czterech głównych kategorii: ochrony dziedzictwa kultury, rozpoznania w wyniku badań naukowych, poprawności strategii konserwacji, a także działań konserwatorów i zasad ich współpracy.

Cel aktualizacji

Istnieją dwa podstawowe powody cyklicznego powrotu zainteresowania etyką w konserwacji: po pierwsze, nowe role etyki normatywnej w kolejnych epokach historycznych, a po wtóre, nowe postrzeganie sztuki i znaczenie jej spuścizny. Można przyjąć za Wolfangiem Baatzem⁷, że znajomość historycznego rozwoju myśli konserwatorskiej pozwala na uniknięcie popełniania błędów w ochronie spuścizny człowieka.

⁴ Iwona Szmelter, *Współczesna teoria konserwacji i restauracji dóbr kultury. Zarys zagadnień*, „Ochrona Zabytków” 2006, nr 2, s. 5–39.

⁵ Hasło „etyka”, Encyklopedia PWN, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/etyka;3898956.html> (dostęp: 11.10.2022).

⁶ Larry Alexander, Michael Moore, *Deontological Ethics*, [w:] *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, ed. Edward N. Zalta, Winter 2021 Edition, <https://plato.stanford.edu/archives/win2021/entries/ethics-deontological/> (dostęp: 11.10.2022).

⁷ Wolfgang Baatz, *On Principles and Objectivity*, [w:] *Conservation Ethics Today: Are Our Conservation-Restoration Theories and Practice Ready for the 21st Century?*, ed. Ursula Schädler-Saub, Bogusław Szmygin, Florence–Lublin 2019, s. 65–70; https://www.ecco-eu.org/wp-content/uploads/2021/07/HFF_1_.pdf (dostęp: 11.10.2022).

Dyskusja i określenie pozycji deontologii konserwatorskiej w zmieniającym się współczesnym świecie stają się zwłaszcza obecnie niezbędne ze względu na przełom cywilizacyjny. Wskutek nowego, szerszego rozumienia dziedzictwa sztuk wizualnych narodziło się wiele zagadnień rzucających nowe światło na deontologię konserwatorską.

Nowe rozumienie dziedzictwa

Definicję dziedzictwa kultury i natury traktowanego łącznie w myśl Konwencji UNESCO (1972) po półwieczu uzupełniono nowym rozumieniem dziedzictwa kultury w zakresie materialnym, niematerialnym oraz cyfrowym. Stanowi to odbicie zmian cywilizacyjnych, które już powszechnie dostrzeżono i ujęto w tzw. Joint Programming Initiative on Culture Heritage and Global Change (JPI CH), powołanej w 2010 roku przez Radę Europy⁸. Nowe rozumienie dziedzictwa rozszerza zakres tego pojęcia o następujące pola:

Dziedzictwo materialne obejmuje artefakty (na przykład przedmioty, obrazy, znaleziska archeologiczne itp.), budynki, konstrukcje, krajobrazy, miasta i miasteczka, w tym miejsca przemysłowe, podwodne i archeologiczne. Obejmuje to ich położenie, związek ze środowiskiem naturalnym i materiały, z których wszystkie te produkty powstają, od prehistorycznych skał po najnowocześniejsze tworzywa sztuczne i produkty elektroniczne.

Dziedzictwo niematerialne obejmuje praktyki, w tym artystyczne, reprezentacje, wyrażenia, sztukę niematerialną, wspomnienia, wiedzę i umiejętności, które społeczności, grupy i jednostki konstruują, używają i przekazują z pokolenia na pokolenie.

Dziedzictwo cyfrowe obejmuje teksty, bazy danych, obrazy nieruchome i ruchome, audio, grafikę, oprogramowanie i strony internetowe. Część tego cyfrowego dziedzictwa powstaje ze skanowania lub konwersji fizycznych obiektów, które już istnieją, a niektóre są tworzone cyfrowo lub „rodzą się cyfrowo”⁹.

Powstawanie dziedzictwa sztuk wizualnych jest procesem otwartym w czasie i ciągłym. Wynika z tego konieczność aktualizacji zasad jej ochrony. Konsekwentnie zatem ochrona dziedzictwa także stanowi proces, w którym uczestniczymy wraz z pryncypiami idei etyki konserwatorskiej.

Centralne zagadnienia etyki konserwatorskiej

W kole hermeneutycznym wokół zagadnień etyki konserwatorskiej łączymy przeszłość z teraźniejszością, wnioskując o możliwej przyszłości. Zasady, przedstawione poniżej, w dużej mierze nawiązują do hipokratejskiej tradycji.

Najważniejsza jest prewencja. Podstawowy termin i zasada współczesnej konserwacji i restauracji sformułowany został już w 1849 roku przez Johna Ruskina, zalecającego, by „otoczyć właściwą opieką wasze pomniki, a nie będziecie musieli ich odnawiać”¹⁰. To nad wyraz logiczne zalecenie niestety często było ignorowane.

Priorytet interdyscyplinarnej identyfikacji i oceny stanu zachowania dziedzictwa kulturowego. Interdyscyplinarne badania (heritage science) mogą zdecydowanie przyczynić się do zdobywania coraz większej wiedzy i świadomości w zakresie teorii i praktyki konserwatorskiej.

„Mniej jest więcej”, czyli tzw. minimalna interwencja, to kolejny przykład podstawowego terminu i zasady etyki konserwatorskiej uznanej wówczas za należącą do najlepszych praktyk konserwatorskich, jeśli połączona jest z ciągłym monitoringiem. Nim przejdziemy do historycznych

⁸ Autorka reprezentowała w Steering Committee i Governing Board JPI CH stronę polską w latach 2010–2014.

⁹ *Who we are*, Heritage Research Hub, <https://www.heritageresearch-hub.eu/homepage/joint-programming-initiative-on-cultural-heritage-homepage/joint-programming-initiative-on-cultural-heritage-about/> (dostęp: 30.04.2020).

¹⁰ John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, London 1849, rozdz. 6, § 19.



1

Platon i Arystoteles (z prawej, trzyma *Etykę nikomachejską*) w centrum fresku *Szkoła ateńska* Rafaela Santi, 1510–1511, Muzea Watykańskie, fot. Wikimedia Commons, domena publiczna

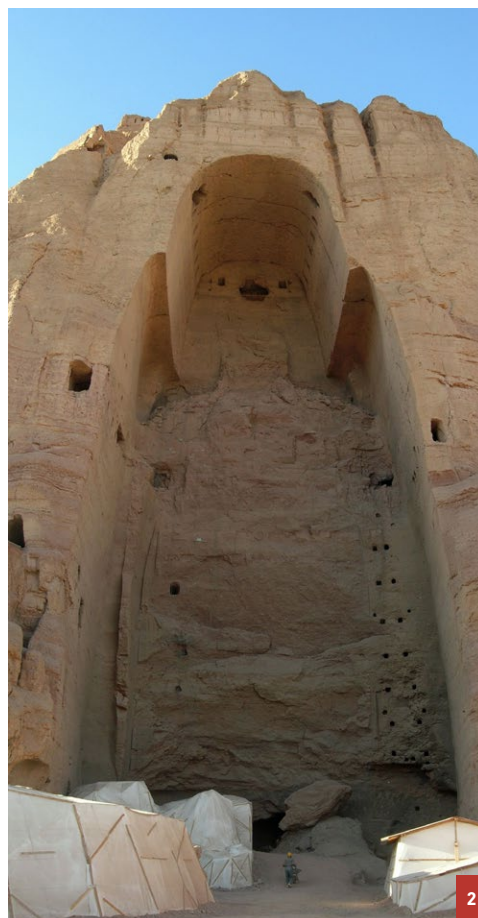
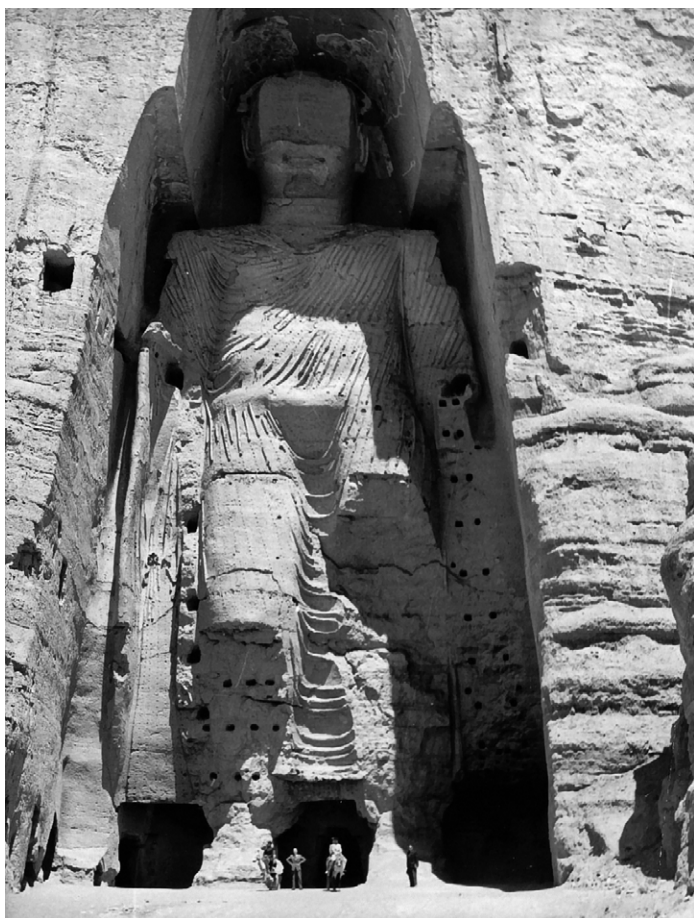
Plato and Aristotle (from right, holding *Nicomachean Ethics*) in the centre of the fresco *The Athenian School* by Raphael Santi, 1510–1511, Vatican Museums, photo: Wikimedia Commons, public domain



meandrów konserwacji, zwróćmy uwagę, że taka minimalna interwencja szanuje historyczną autentyczność zabytku.

Ocena współczesnych metodologii i technik integracyjnych skupiona wokół wirtualnych metod reintegracji i innych perspektyw oferowanych przez technologie cyfrowe. W xx wieku centralną kwestią było postępowanie z dziełem zachowanym we fragmencie i sposób jego reintegracji, biorące pod uwagę estetykę i etykę, społeczne znaczenie i funkcję.

Różnorodne wyznaczniki autentyzmu. Autentyzm był różnorodnie rozumiany przez wieki, ale zawsze miał znaczące miejsce w postępowaniu, które wymaga przedstawienia. Zacząć należy od ustalenia znaczenia i etymologii wyrazu „autentyczny”, który wywodzi się z greckiego *authentikòs* (*authòs* – sam, siebie, samo, to samo); *authéntēs*, *authoéntēs* – samodzielny. Obecnie angielskie i polskie rozumienie wnosi też inne znaczenie: zgodny z faktami, prawdziwy, wymagający



2

ICOMOS i UNESCO uznały zniszczenie starożytnych posągów Buddy w prowincji Bamiyan w 2001 roku za akt wandalizmu, definiujący nieetyczne obrazoburstwo. Talibowie strzelali do nich rakietami i pociskami z czołgów. Wyższy, 55-metrowy *Budda z Bamiāna* na fot. przed (lewe zdjęcie z 1963) i po zniszczeniu (prawe, z 2001), fot. Wikimedia Commons, domena publiczna

ICOMOS and UNESCO recognized the destruction of ancient Buddha statues in the Bamiyan province in 2001 as an act of vandalism that defines unethical iconoclasm. The Taliban fired rockets and missiles from tanks at them. The taller, 55-metre-tall *Buddha of Bamiān* in photos taken before (left photo, 1963) and after the destruction (right, 2001), photo: Wikimedia Commons, public domain

szacunku, pełnomocny, wiarygodny, solidny, godny zaufania, bliski oryginałowi. Zmiana nastąpiła od wejścia w życie w 1994 roku *Dokumentu z Nara*, rozszerzającego zachodnioeuropejską filozofię konserwacji o uznanie prawa do ciągłej odbudowy, np. zrujnowanych świątyń i pałaców w regionach świata niszczone przez kataklizmy, powodzie, tsunami¹¹, ale przy zachowaniu szacunku dla pierwotnych form i rytuałów. Człowiek i natura nie są osobnymi bytami w rozumieniu autentyzmu w całym jego bogactwie w Japonii i innych krajach targanych przez kataklizmy. Odbudowa symbolizuje zarówno biologiczny imperatyw życia, odporność kultury, jak i tradycję estetyczną z kultywowanymi umiejętnościami wybrańców, rekonstruujących wskrzeszone dzieła i stale dozorujących ich stan.

¹¹ *The Nara Document on Authenticity* został opracowany w 1994 roku w Japonii i akceptowany przez UNESCO, ICCROM oraz ICOMOS; patrz: Jukka Jokilehto, *Authenticity: a General Framework for the Concept*, [w:] *Nara Conference on Authenticity*, ed. Knut Einar Larsen, Trondheim 1995, s. 18.



3

Rafael Santi, *Autoportret*, 1506, technika olejna na desce, Galeria Uffizi, Florencja. Pierwszy etatowy konserwator mianowany na to stanowisko przez papieża Leona X Medyceusza w 1515 r., fot. Wikimedia Commons, domena publiczna

Raphael Santi, *Self-Portrait*, 1506, oil on panel, Uffizi Gallery, Florence. First full-time conservator appointed in 1515 by Pope Leo X de Medici, photo: Wikimedia Commons, public domain

Przyjmując słuszność rozszerzenia znaczenia autentyzmu, należy odnotować to, że w tradycji europejskiej kultury materialnej określenie *autentyzmu*, jak i *oryginału* używane jest przeciwstawnie do kopii, rekonstrukcji¹², czy też retrowersji zniszczonych starych centrów miast. Wszystkim terminom i działaniom na polu autentyzmu towarzyszy dyskusja teoretyczna.

Zmienne podejście do ochrony spuścizny na linii czasu

Postrzeganie powinności wobec dziedzictwa wynikało z charakteru epoki i tradycji, w jakiej zakorzenieni byli ludzie w różnych cywilizacjach i kulturach¹³. Idea opieki i konserwacji postrzegana w kole hermeneutycznym okazuje się zmienna, jej poznanie nie biegnie po linii prostej – od przesłanki do wniosku.

W starożytności powszechnie nie rozważano roli oryginału, wartości ceniono w tkance duchowej poprzez kontynuację tradycji, a nie historyczną i materialną unikalność materii i poszczególnego obiektu. Materia mogła być reperowana, zamalowywana, wymieniana itp. Ale przestrzeganie tej tradycji i podejście utilitarne w starożytności miało wyjątki – inaczej traktowano dzieła geniuszy, np. rzeźby Fidiasza, malarstwo Apellesa¹⁴. Specyficzne znaczenie miała praktyka

¹² Jukka Jokilehto, *Questions about „authenticity”*, [w:] *Conference on Authenticity in Relation to the World Heritage Convention*, ed. Knut Einar Larsen, Nils Marstein, Trondheim 1994, s. 10.

¹³ Patrz więcej: Iwona Szmelter, *O fenomenie sztuk wizualnych i meandrach ich ochrony. Filozofia i elementy nowej teorii i praktyki konserwacji*, Warszawa 2020, passim.

¹⁴ Anabel Thomas, *Restoration or Renovation: Remuneration and Expectation in Renaissance „acconciatura”*, [w:] *Studies in the History of Painting Restoration*, ed. Christine Sitwell, Sarah Staniforth, London 2002, s. 2–15.

stosowania palimpsestów (z greki παλίψηστον *palimpseston*, od πάλιν *palin* – „ponownie” i ψάω *psao* – „ścieram”) w manuskryptach na starszym materiale piśmiennym, w średniowieczu palimpsesty były praktykowane jako *codex rescriptus* (łac. kodeks zapisany na nowo).

Niestety, starożytne zabytki budowlane w większości przypadków traktowano niczym kamieniołomy, elementy Koloseum, Forum Romanum i innych budowli pozyskiwano do celów budowlanych i dekoracyjnych. Tzw. *spolia* (l.mn., z łac. *spolium* – zdobycz) były powszechnie stosowane, polegały na ponownym użyciu starszych elementów architektonicznych, takich jak ozdoby kamienne czy kolumny, w nowym budynku. Właściciele wykorzystywali status *spolium* jako zdobycz zawłaszczoną w innej lokalizacji, np. antyczne dekoracje architektoniczne z Rzymu do funkcji wtórnej jako dekoracja w kaplicy pałacowej Karola Wielkiego w Akwizgranie.

Pośród barbarzyńskich rozbiórek zdarzały się wyjątki, np. gdy Odoaker ocalił łaźnie rzymskie. Grabieżcze praktyki regulowali m.in. papieże: Pius II, Sykstus IV, Juliusz II. Medycyjskiego rodowodu papież Leon X wydał w 1515 roku bullę z zarządzeniem o ochronie zabytków i powierzył stanowisko konserwatora zabytków i starożytności Rafaelowi Santi (1483–1520), artyście i empatycznemu znawcy wartości sztuki, który uczestniczył w wykopaliskach i ochronie. Tym samym Rafael, będąc konserwatorem pontyfikalnym, stał się ojcem profesji konserwatorskiej. Uznanie wartości dzieł antycznych zapoczątkowało ich ochronę i potępienie praktyki *spolium*, ocenianej jako grabież¹⁵.

Niestety, jak to widzimy ze współczesnej perspektywy, w kolejnych wiekach po odrodzeniowym szacunku dla oryginalnego charakteru dzieł nastąpiła tendencja do dekoracyjności i użytkowego przerabiania dla uświetnienia prywatnych dóbr. W pasażu czasu między renesansem a oświeceniem, a zwłaszcza w czasach Króla Słońce we Francji, w dobie jego autorytarnej polityki, zabrakło szacunku dla substancji oryginalnej. Przykładowo, aby wzbogacić Galerię lustrzaną w Wersalu, przemieniono antyczną *Dianę z Arles* w rzeźbę *Wenus*, z jabłkiem Parysa w prawej i zwierciadłem w lewej dłoni. Rzeźba miała stanowić ozdobę Wersalu. Tego typu działań nie poddawano krytyce, gdyż w dziełach sztuki widziano wartość głównie dekoracyjną.

Prekursorzy etyki w ochronie dzieł

Poczucie odpowiedzialności wobec oryginału przyniósł XVIII wiek i oświeceniowa polityka społeczna. Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) miał największe zasługi na polu ochrony i zachowania starożytnych zabytków. Ceniąc antyczne oryginały, zalecał konserwację uważną, dbającą o maksimum autentyzmu w zachowanych fizycznie obiektach. Konserwacja oryginalnego materiału dzieł antycznych była dla niego podstawą wszelkich dalszych badań nad ich wartością. Wprowadził zasadę odróżniania partii uzupełnionych od pierwotnych w taki sposób, aby nie wprowadzać w błąd odbiorcy. Książka Winckelmannna *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764) stała się podstawą opartej na normach moralnych opieki nad zabytkami i zwiastunem powstania historii sztuki 100 lat później.

Zasady Winckelmannna upowszechnił Stanisław Kostka Potocki (1755–1821), erudyta i kolekcjoner, który dokonał przekładu *O sztuce u dawnych, czyli Winkelmann polski*, (3 cz., 1815). Co ważne, całym swym aktywnym życiem dawał świadectwo najwyższych standardów kolekcjonowania dzieł i ich etycznego zachowania, a nawet przeistoczył idee w czyn w 1805 roku, gdy udostępnił publiczności swą kolekcję w pałacu w Wilanowie, pamiętając, że etyka opieki nad zbiorami przewiduje ich upowszechnienie. Pisał:

(...) w rozmaitych Sztuk zbiorach, które od młodości mojej przedsięwziółem, posiadałem i do dziś dnia posiadam jakiś pomnik w każdym rodzaju znakomitych Sztuk Mistrzów; mianowicie zaś Zbiór Obrazów i Rysunków, które przez tyle lat z niemałym dobierałem nakładem,

¹⁵ William Stenhouse, *From Spolia to Collections in the Roman Renaissance*, [w:] *Perspektiven der Spolienforschung 2. Zentren und Konjunkturen der Spolierung*, ed. Stefan Altekamp, Carmen Marcks-Jacobs, Peter Seiler, Berlin 2017, s. 398; <https://www.edition-topoi.org/article/1201-from-spolia-to-collections-in-the-roman-renaissance/> (dostęp: 11.10.2022).



4

Francesco Guardi, *Wieża zegarowa na Piazza San Marco w Wenecji*, 1775, technika olejna na płótnie, Alte Pinakothek, Monachium. Wenecja zawdzięcza zachowanie wielu zabytków pionierowi naukowej konserwacji Pietro Edwardsowi, fot. Wikimedia Commons, domena publiczna

Francesco Guardi, *Clock Tower in the Piazza San Marco in Venice*, 1775, oil on canvas, Alte Pinakothek, Munich. Venice owes the preservation of many monuments to the pioneer of academic conservation Pietro Edwards, photo: Wikimedia Commons, public domain

mogę sobie pochlebić, że mam pod oczyma nie urojone, jak to często bywa, lecz rzetelne Sztuk wzory, które tym starowniej wybrałem, że [w] Kraju tak ogołoconym jak jest nasz z Miłośników i Znawców Sztuki nie poświęciłem je próżności, lecz własnej nauce i zabawie¹⁶.

W odniesieniu do kryteriów jakości obiektów obserwujemy silne oddziaływanie idei oświeceniowych, także na polu dziedzictwa restauracja przestała polegać na przywróceniu obiektu do rzekomo pierwotnego stanu, ale na ukazaniu jego wartości.

Naukowe zasady konserwatorskie Pietra Edwardsa

Racjonalizacja opieki nad zabytkami w XVIII wieku uwidoczniła się w działalności sir Pietra Edwardsa (1744–1821), pioniera nowoczesnej myśli etycznej w konserwacji. Sprawował on kilka dekad opiekę nad publicznymi malowidłami i obiektami nieruchomymi w Republice Wenecji na przełomie XVIII i XIX wieku, troszcząc się o zachowanie charakteru miejsca i oryginalnej materii *Serenissimy*.

¹⁶ AGAD, APP 257, karta 180, rękopis; zachowano oryginalną pisownię, adres cytatu podano dzięki uprzejmości Anny Kwiatkowskiej i Doroty Folgi-Januszewskiej, w korespondencji z dn. 30 stycznia 2023 roku.

Po dekadach doświadczeń stworzył pionierski program transdyscyplinarnego kształcenia konserwatorów opartego na *Capitolato* – zbiorze 14 zasad konserwatorskich. Nie straciły one na aktualności, czego przykładem może być punkt VIII: „nawet dobre intencje mające na celu dobro (polepszenie) obiektu nie dają restauratorowi prawa do usunięcia czegokolwiek z oryginału i dodania czegoś własnego”¹⁷. Zbiór zasad Edwardsa w przyszłości stał się wyjściowym materiałem przy opracowaniu rozporządzeń dotyczących ochrony zabytków we Włoszech, w teorii Camilla Boito, a także wpływał na zapisy Karty Weneckiej (1964)¹⁸.

Dyskusje nad wartościami dzieł sztuki stały się elementem obowiązkowym w edukacji, także obecnym w życiu towarzyskim wykształconych elit.

Kluczowe teorie konserwacji w odniesieniu do etyki

Współczesna teoria konserwatorska sięga do narracji o rozwoju myśli konserwatorskiej i konfliktach ostatnich 200 lat¹⁹. Krytycznie ocenia prymat rekonstrukcji w pismach i realizacjach Eugène’a Viollet-le-Duca (1814–1879), wynikły z ducha epoki puryzmu faworyzującego neogotyckim kosztem usuwania nawarstwień z innych epok. Stworzony kanon konserwatorski „zasady jedności stylowej” w restauracji jest nieaktualny i etycznie niedozwolony, traktowany jako brak odpowiedzialności za zachowanie wartości oryginału i palimpsestów w praktyce konserwatorskiej²⁰. Przywoływana jest natomiast powściągliwość w interwencjach konserwatorskich zalecana przez Johna Ruskina (1819–1900), jako ograniczenie do konserwacji i codziennej troski o zabytki²¹. Te sprzeczne tendencje ocenia się jako zbyt krańcowe. Bliskie współczesnej teorii są tezy Camilla Boito (1836–1914), krytykującego rekonstrukcje, a także oddziaływanie teorii Georga Dehio (1850–1932) z jego słynnym hasłem „konserwować, nie restaurować”.

Nowoczesna deontologia konserwatorska wyrosła z teorii, które sformułowano w pierwszych latach XX wieku w systemach myślenia szkoły wiedeńskiej, reprezentowanych przez takie autorytety jak Alois Riegl (1858–1905), który stworzył system wartościowania w opiece nad zabytkami. Jego publikacja *Der Moderne Denkmalkultus* z 1903 roku stała się podstawą nowoczesnej teorii konserwatorskiej²². W 1916 roku Max Dvořák (1874–1921) uzupełnił rieglowskie tezy o zachowanie wszystkich autentycznych elementów zabytku, niezależnie od epoki, w której powstały, a nawet od ich relatywnej wartości artystycznej²³. Po pół wieku zmiany myślenia w kierunku estetycznej filozofii konserwacji przedstawił Cesare Brandi (1906–1988) w *Teorii restauracji*, opublikowanej jako zapis jego wykładów w 1963 roku²⁴, w której przedstawione jest brandyjskie

¹⁷ Elisabeth Darrow, *The Art of Conservation x. Pietro Edwards: The restorer as „philosophe”*, „The Burlington Magazine” 2017, vol. 159, no. 1369, s. 308–317; Alessandro Conti, *Venice and Pietro Edwards*, [w:] idem, *A History of the Restoration and Conservation of Works of Art*, tłum. Helen Glanville, London–New York 2007.

¹⁸ Pietro Edwards, *Piano Pratico per la generale custodia delle pubbliche pitture; Istituzione di una formale pubblica scuola pel ristauero delle danneggiate pitture*, ed. Giuseppe Basile, Gloria Tranquilli, Roma 1994.

¹⁹ Jarosław Krawczyk, *Nazwać, żeby ocalić. Klasycy myśli konserwatorskiej wobec reliktów przeszłości*, Toruń 2020; Andrzej Kadłuczka, *Ochrona dziedzictwa architektury i urbanistyki. Doktryny, teoria, praktyka*, Kraków 2019.

²⁰ Gilberte Émile-Mâle, *Pour une histoire de la restauration des peintures en France*, études réunies par Ségolène Bergeon Langle, Paris 2008; Eugène Viollet-le-Duc, *Słownik logiczny architektury francuskiej od XI do XVI wieku (1854–1868)*, [w:] *Zabytek i historia. Wokół problemów konserwacji i ochrony zabytków w XIX wieku*, red. Piotr Kosiewski, Jarosław Krawczyk, Warszawa 2012, s. 123–144.

²¹ John Ruskin, *Otwarcie Crystal Palace i jego wpływ na losy sztuki (1851), Lampa pamięci (1849)*, [w:] *Zabytek i historia...*, s. 147–181.

²² Alois Riegl, *Der Moderne Denkmalkultus*, Wien 1903; Alois Riegl, *Georg Dehio i kult zabytków*, przekł. i wstęp Ryszard Kasperowicz, wyd. 2 popr., Warszawa 2006; Ksawery Piwocki, *Pierwsza nowoczesna teoria sztuki. Poglądy Aloisa Riegla*, Warszawa 1970, s. 178–190.

²³ Max Dvořák, *Katechizm opieki nad zabytkami (1916)*, [w:] *Zabytek i historia...*, s. 375–387.

²⁴ Cesare Brandi, *Teoria del restauro. Lezioni raccolte da L. Vlad Borrelli, J. Raspi Serra, G. Urbani. Con bibliografia generale dell'autore*, Roma 1963.



5

Johann Zoffany, *Tribuna Galerii Uffizich*, 1772–1778, olej na płótnie, Kolekcja Królewska, Zamek w Windsorze. Obraz powstał na zamówienie królowej angielskiej z koneserskich powodów, fot. Wikimedia Commons, domena publiczna

Johann Zoffany, *Tribuna of the Uffizi*, 1772–1778, oil on canvas, Royal Collection, Windsor Castle. The painting was commissioned by the Queen of England for connoisseurship reasons, photo: Wikimedia Commons, public domain

rozumienie restauracji, jako aktu krytycznego. Nowe spojrzenie na estetykę zawiera uobecnienie dzieła sztuki mające oparcie w fenomenologicznych konstrukcjach w odbiorze sztuki, a także aksjomaty, które weszły w życie jako normy postępowania. Praktyka uzupełniania ubytków za pomocą odróżniającego znaku graficznego *tratteggio* została upowszechniona na całym świecie. W kolejnych publikacjach Brandi rozwinął podejście teoretyczne w zakresie restauracji dzieł sztuki, obiektów ruchomych i zabytków architektury, a także etyki w rozwiązaniach problemów urbanistycznych i zabytkowych ruin. Restauracja skojarzona została z wyborem wartości obiektu, przedstawiona w konserwatorskim projekcie akceptacji formy obiektu, który jest interpretowany, ale także odtwarzany w akcie krytycznym przy każdej interwencji konserwatorskiej. Walter Frodl (1908–1994) w latach 60. XX wieku zrewidował pojęcia konserwatorskie, kładąc nacisk na znaczenie wartości dawności²⁵. Umberto Baldini (1921–2006), który zarządzał konserwatorskimi

²⁵ Walter Frodl, *Pojęcia i kryteria wartościowania zabytków*, tłum. Marian Arsyński, Warszawa 1966.



6

Restauracja fresku Lorenza da Viterbo *Zaślubiny Marii* (1465–1470) z kaplicy Mazzatosta kościoła Santa Maria della Verità w Viterbo – fragment zniszczonego fresku po dokonaniu reintegracji uszkodzonej kompozycji według teorii Cesarego Brandiego. Fot. Archiwum wkiRDS ASP w Warszawie

Restoration of the fresco *Marriage of the Virgin* by Lorenzo da Viterbo (1465–1470) in the Mazzatosta Chapel in the church of Santa Maria della Verità in Viterbo: fragment of the damaged fresco after reintegration of the damaged composition according to Cesare Brandi's theory. Photo: Archive of the wkiRDS of the Academy of Fine Arts in Warsaw

interwencjami podczas i po powodzi we Florencji w 1966 roku, rozwinął metodologię tak zwanej szkoły florenckiej restauracji, m.in. z rozszerzonymi metodami rekonstrukcji malarstwa²⁶.

Akademicka dyscyplina konserwatorska ewoluowała w ciągu XX wieku w wielu krajach. Studia wyższe na tym polu pioniersko rozpoczęto w Istituto Centrale per il Restauro (teraz Istituto Superiore per la Conservazione il Restauro) w Rzymie w 1939 roku z inicjatywy Cesarego Brandiego i Carla Argana. Następnie w Polsce jako studia magisterskie w Toruniu (1946), Warszawie (1947) i Krakowie (1948). Tuż po II wojnie światowej intensywnemu rozwojowi konserwacji i integracji zabytków towarzyszyła misja zachowania dziedzictwa kultury, reakcja na „szok ruin” powojennych.

Historyczne kontrowersje: za i przeciw rekonstrukcji

W kole hermeneutycznym idee konserwatorskie powtarzają się cyklicznie, a nie liniowo. Do historii przeszły kontrowersje wokół zasadności neoklasycystycznych uzupełnień antycznej rzeźby *Grupa Laokoona* (*restauro integrativo* – z rekonstrukcją). Giovanni A. Montorsoli zmienił podczas rekonstrukcji ubytków marmuru pierwotny układ rzeźby. Dopiero gdy Ludwig Pollak w 1906 roku

²⁶ Umberto Baldini, *Teoria del restauro e unità di metodologia*, 2 vol., Firenze 1978–1981.

7

Restauracja fresku Lorenza da Viterbo z kaplicy Mazzatosta kościoła Santa Maria della Verità w Viterbo – retusz *trateggio* według teorii Cesarego Brandiego. Fot. Archiwum WKIRDŚW ASP w Warszawie

Restoration of the fresco by Lorenzo da Viterbo in the Mazzatosta Chapel in the church of Santa Maria della Verità in Viterbo – the 'trateggio' retouch method according to Cesare Brandi's theory. Photo: Archive of the WKIRDŚW of the Academy of Fine Arts in Warsaw



7

odnalazł marmurowe ramię ojca, usunięto dodatki Montorsolego i przywrócono rzeźbie jej pierwotny wygląd. W takiej postaci jest obecnie prezentowana w Muzeum Watykańskim.

Aktualne jest zjawisko określane mianem tzw. elginizacji, z którym mierzą się obecnie muzea. Termin ma uzasadnienie historyczne: marmury z Akropolu z V wieku p.n.e. zostały w sposób nieetyczny pozyskane przez Lorda Elgina od tureckich okupantów i później – w 1816 roku – wykupione do zbiorów British Museum w Londynie. Zwolennicy zwrotu marmurów do Grecji argumentują potrzebę oddania i wystawiania dzieł w rodzimym miejscu ze względu na ich wyjątkowe znaczenie kulturowe. Etycznie oceniając, wartość tych obiektów byłaby najlepiej wyeksponowana podczas wspólnej wystawy publicznej z innymi marmurami Partenonu. Z drugiej strony dyskusja o charakterze etycznym nad zachowaniem oryginału w zastanych jego granicach zwana była *restauro conservativo* i dotyczyła ograniczenia zabiegów konserwatorskich do minimum. Etyczny wyjątek przyzwalający na rekonstrukcję powstał wobec gigantycznych zniszczeń i traumy po obydwu wojnach światowych. W całej Europie naturalne było dążenie do odtworzenia strat. Jan Zachwatowicz, zastrzegając, że nie podważa dotychczasowych zasad konserwacji respektujących autentyczność materii jako głównego źródła wartości dzieła, ogłosił to w *Programie zasad konserwacji zabytków* już w 1945 roku:

Nie mogąc zgodzić się na wydarcie nam pomników kultury, będziemy je rekonstruowali, będziemy je odbudowywali od fundamentów, aby przekazać pokoleniom, jeżeli nie autentyczną, to przynajmniej dokładną formę tych pomników, żywą w naszej pamięci i dostępną w materiałach²⁷.

Katakлизм II wojny światowej i „szok ruin” spowodował dyskusję nad etyką odbudowy obiektów w ich historycznej formie. Rozpoczęto zakrojoną na niespotykaną dotąd skalę odbudowę i rekonstrukcję kompletnie zniszczonej Starówki warszawskiej, linii Traktu Królewskiego i Nowego Świata oraz całych kompleksów wielu zrujnowanych miast, m.in. Gdańska, Szczecina, Wrocławia, Olsztyna, Poznania, Opola i innych. Prowadzono restaurację i rekonstrukcję na podstawie ocalonych planów, rysunków, dokumentów – o ile ocalały, z szacunkiem traktując pozostałą oryginalną substancję zabytkową²⁸.

²⁷ Jan Zachwatowicz, *Program i zasady konserwacji zabytków*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury” 1946, R. 8, nr 1/2, s. 48; Bohdan Rymaszewski, *Polska ochrona zabytków*, Warszawa 2005, s. 106.

²⁸ Iwona Szmelter, *Pamięć jest dziwną krainą... Konserwacja-restauracja, rekonstrukcja – dzieje idei i dzieł, [w:] Powinność i bunt. Akademia Sztuki Pięknych w Warszawie 1944–2004*, red. Grzegorz Kowalski, Maryla Sitkowska, Warszawa 2004, s. 14–21.



8

Fasada wschodnia Partenonu w trakcie konserwacji-restauracji po dokładnej inwentaryzacji. Obiekt znajduje się na Liście światowego dziedzictwa UNESCO, fot. Wikimedia Commons, domena publiczna

Eastern facade of the Parthenon undergoing conservation-restoration after a comprehensive inventory. Monument on the UNESCO World Heritage List, photo: Wikimedia Commons, public domain

Vademecum konserwatora: konwencje i karty konserwatorskie

Wiedza kształtująca współczesną etykę konserwatorską rozwijała się we współpracy międzynarodowej od lat 30. ubiegłego wieku. W społeczności konserwatorskiej powstało kilka doniosłych aktów normatywnych regulujących zasady konserwatorskie, takich jak Karta Ateńska w 1931 roku, wprowadzająca naukowy wymiar konserwacji, konwencje pod auspicjami UNESCO, w szczególności konwencja z 1972 roku w sprawie ochrony światowego dziedzictwa kulturalnego i naturalnego, a także konwencja z roku 2003 w sprawie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego, obecnie liczne dokumenty ICOMOS, np. Dokument z Nara z 1994 roku o autentyczności w całym bogactwie znaczeń, Karta Burra z 1999 roku i kolejne jej rozszerzenia, w których prezentowana jest współczesna myśl konserwatorska. Wydanie materiałów źródłowych przez Polski Komitet Narodowy ICOMOS w *Vademecum konserwatora zabytków. Międzynarodowe normy ochrony dziedzictwa kultury* uwieńczyło 50-lecie tej organizacji. Cyfrowa edycja z 2015 roku zapewnia w formie on-line dostęp do wszystkich treści, a także umożliwia ich wyszukiwanie²⁹.

²⁹ Publikacja źródłowych materiałów w jęz. polskim i jęz. angielskim opracowana przez Bogusława Szmygina; Polski Komitet Narodowy ICOMOS, POLLUB, w wydaniu oryg. i cyfrowym w open access: <http://bc.pollub.pl/publication/13044> (dostęp: 11.10.2022).



9 Archibald Archer, *Tymczasowa sala Elgina*, 1819, olej na płótnie, British Museum. Obraz ilustruje nieetyczny demontaż i wywiezienie przez lorda Elgina (1801–1816) rzeźb z Partenonu do Wielkiej Brytanii. Dzieła te po bankructwie Elgina zostały sprzedane British Museum. Ich zwrot Grecji jest obecnie tematem międzynarodowej debaty prawno-etycznej, fot. Wikimedia Commons, domena publiczna

Archibald Archer, *The Temporary Elgin Room*, 1819, oil on canvas, British Museum. The painting illustrates Lord Elgin's (1801–1816) unethical dismantling and removal of the sculptures from the Parthenon to Britain. The works were sold to the British Museum after Elgin's bankruptcy; returning them to their original location in Greece is the subject of international legal and ethical debate, photo: Wikimedia Commons, public domain

Zatem powstały globalne wytyczne dla procesów konserwatorskich, które jednak mają charakter szanujący tożsamość kulturową na różnych polach. Co ważne, są powszechnie dostępne, a przez to zobowiązujące każdego z aktorów w sieci ochrony dziedzictwa do brania ich pod uwagę. Normy ukazują ochronę dziedzictwa w różnych zakresach, ale z oczywistych powodów nie są przedstawione w jednym dokumencie w formie całościowej. Wobec rozległości tematycznej żadne opracowanie nie może być uniwersalne, tak jak nie ma panaceum na wszystkie bolączki konserwatorskie. Konwencje i karty traktują zagadnienia ochrony dziedzictwa i ich szczegółowe wyjaśnienia racjonalnie, szanując ich fragmentaryczność, zwłaszcza w zakresie konserwacji architektury³⁰.

Współczesne zmiany w deontologii konserwatorskiej

W historii nowoczesności ruchu konserwatorskiego koncepcję Aloisa Riegla w zakresie opieki opartej na wartościowaniu po upływie ponad wieku nadal uważamy za wyjściową. Współczesny czas zmian teorii, datujący się od 1945 roku, czyli powojnia, określony przez Glendinninga jako

³⁰ Jolanta Sroczyńska, *Wartość społeczna zabytków architektury w świetle wybranych dokumentów UNESCO, ICOMOS, Rady Europy, kształtujących teorię ochrony dziedzictwa kulturowego*, „Wiadomości Konserwatorskie. Journal of Heritage Conservation” 2021, nr 65, s. 7–19.

„okres dezorientacji”, odzwierciedla rodzące się zmiany cywilizacyjno-kulturowe w XX i XXI wieku³¹. Zagadnieniom ochrony, w tym zasadom etyki konserwatorskiej w architekturze, urbanistyce i szerzej – w opiece nad dziedzictwem, poświęcali swoje publikacje Bernard Feilden (1919–2008), Andrzej Tomaszewski (1934–2010), Jukka Jokilehto (ur. 1938), Andrzej Kadłuczka (ur. 1943) i wielu współczesnych autorów analizujących zagadnienia dotyczące zastosowań cyfrowych modeli dziedzictwa architektonicznego w praktyce konserwatorskiej³².

Deontologia konserwatorska odzwierciedla zmiany teorii. Andrzej Tomaszewski spuentował konieczność zachowania otwartej postawy poznawczej następująco:

Konserwacja to nie religia i nie może opierać się na dogmatach. Tak samo żadna teoria nie jest stworzona po to, by obowiązywała po wsze czasy. Zawsze jednak trzeba uważnie obserwować świat wokół nas, poddając go intelektualnej analizie i wyciągając z niej inteligentne wnioski dotyczące teraźniejszości i przyszłości. Nie ma alternatywy – musimy nieustająco myśleć i uczyć się³³.

Nowe wyzwania etyczne niosą wiele pilnych do rozstrzygnięcia zagadnień zmian kulturowych, ale nie ma dotąd łącznego ich opracowania. Częściowo wychodzi im naprzeciw *Współczesna teoria konserwacji* Salvadora Muñoz Viñasa z 2005 roku, spuentowana wezwaniem do zrównoważonego rozwoju w konserwacji. W 2020 roku ten sam autor opublikował zbiór swoich różnotematycznych artykułów z wielu lat, które łączy wątek etyki w aktualnym dyskursie konserwatorskim na takie tematy, jak minimalna ingerencja, intencja artysty, autentyczność³⁴. Przy zakładanej dobrej woli, w konserwacji może jednak dojść do faworyzowania jej składowych części³⁵. Podejście holistyczne do dziedzictwa, szanujące jego tożsamość w ujęciu różnych kultur, uważane jest obecnie za optymalne. Konserwacja humanistyczna, będąca prądem kulturowym powiązanym z naukami społecznymi i historycznymi, takimi jak filozofia i estetyka, historia sztuki, archeologia, generalnie respektuje ochronę charakteru zapisu obecności człowieka. To założenie wskazuje na niezbędną tolerancję i powinno być realizowane w zależności od środowiska. Przykładem może być zarówno standardowe badanie konserwatorskie dla tradycyjnej sztuki autograficznej w krajach europejskich, jak i zgoła odmienne, wyrażające się w szacunku dla tożsamości miejscowych wierzeń i zwyczajów w innych kręgach kulturowych, np. w zachowaniu hawajskiego pomnika „malowanego króla”, Kamehameha Wielkiego³⁶. Potrzeba współpracy z zainteresowanymi grupami, zwłaszcza społecznościami tubylczymi, jest zawarta we wspomnianej Karcie Burra, która skupia się na zachowaniu różnorodności dziedzictwa kulturowego.

Należy podkreślić, że autonomiczne znaczenie w konserwacji-restauracji ma heurystyka oparta na transdyscyplinarnych badaniach, od humanistycznych do analiz ścisłych, a także wynikająca z samego procesu odkryć konserwatorskich. Z kolei rozwój analityki instrumentalnej spowodował jej wyjście z cienia nauk pomocniczych w konserwacji i samodzielne funkcjonowanie w grantach, jakkolwiek badania te są elementem kompleksowych nauk o dziedzictwie. Zmiany te doprowadziły do powstania kursów technicznej historii sztuki, która jednak nie jest w stanie objąć w krótkich sylabusach całości zagadnień badawczych. Niestety, zdaniem autorki, doszło do

³¹ Miles Glendinning, *The Conservation Movement: A History of Architectural Preservation. Antiquity to Modernity*, London 2013, s. 450.

³² Krzysztof Koszewski, Jakub Franczuk, Karol Argasiński, *Wirtualne modele dziedzictwa architektonicznego a działalność konserwatorska / Architectural Heritage Virtual Models in Conservation Practice*, „Wiadomości Konserwatorskie. Journal of Heritage Conservation” 2021, nr 68S, s. 17–25.

³³ Andrzej Tomaszewski, *Przyszłość konserwacji jako dyscypliny i jej teoria*, [w:] *Dziedzictwo kulturowe w XXI wieku. Szanse i wyzwania*, red. Monika A. Murzyn, Jacek Purchla, Kraków 2007, s. 169–170.

³⁴ Salvador Muñoz Viñas, *Contemporary Theory of Conservation*, Oxford 2005, passim; idem, *On the Ethics of Cultural Heritage Conservation*, London 2020.

³⁵ Kornelius Götz, Cornelia Weyer, *Restaurierungsethik – der „gute Wille” in der Praxis*, „Museumskunde” 2002, Bd. 67, H. 2, s. 69–75.

³⁶ Glenn Wharton, *The Painted King. Art, Activism, and Authenticity in Hawai’i*, Honolulu 2012.



10a



10b

10

a. Zniszczenia Starego Miasta w Warszawie po II wojnie światowej, 1945 rok, fot. Wikimedia Commons, domena publiczna. b. Odbudowane Stare Miasto w Warszawie, widok od strony Wisły, fot. Wikimedia Commons, domena publiczna

a. The destruction of the Old Town in Warsaw after the Second World War, 1945, photo: Wikimedia Commons, public domain. b. The rebuilt Old Town in Warsaw viewed from the Vistula River, photo: Wikimedia Commons, public domain

chaosu w świecie etyki konserwatorskiej, będącego rezultatem jałowego spierania się środowisk naukowych o prymat i zaniedbania holistycznego rozpoznania dziedzictwa.

O etyce konserwatorskiej ze społeczną misją

Monografia *Ethics in conservation* Hanny Jędrzejewskiej, wydana w Szwecji w 1976 roku, była pionierską publikacją w świecie, stricte poświęconą deontologii konserwatorskiej, często cytowaną w literaturze zawodowej³⁷. Autorka, dysponująca wiedzą ekspercką o chemicznych korzeniach oraz liczącym kilka dekad transdyscyplinarnym doświadczeniem konserwatorskim, przedstawiła moralne i etyczne aspekty uprawiania profesji konserwatorskiej. Pisała o etyce w konserwacji kamienia, malarstwa ściennego, w tym zabytków z Faras, tekstyliów i sztuki stosowanej. Jędrzejewska konsekwentnie upowszechniała deontologiczne normy i zasady poprzez międzynarodowy komitet etyki³⁸.

Publikacje Wojciecha Kurpika (ur. 1931) dotyczą formułowania naukowo-estetycznych podstaw deontologii konserwatorskiej. Autor dokonał szerokiej, merytorycznej analizy kodyfikacji postępowania konserwatorskiego, a także związku jakości praktyki z prawem, a konkretnie: „z potrzebą ustawowej ochrony zawodu konserwatora dzieł sztuki, zabezpieczającej zabytki kultury przed niekompetencją przygodnych »odnowicieli« bez stosownego przygotowania, jakie zapewniały wyższe studia konserwatorskie”³⁹. Jednak wbrew takiej opinii o „ochronie zabytków poprzez ochronę zawodu konserwatorskiego”, która wyrażała poglądy całego środowiska konserwatorskiego, decydenci „uwolnili” zawód konserwatora, argumentując to potrzebą tzw. deregulacji zawodów na wolnym rynku. Po latach widać jednak, że dzięki dobremu zwyczajowi profesjonalność w konserwacji przetrwała.

Optimum – połączenie teorii i etyki z praktyką konserwatorską

„Nie ma rzeczy równie praktycznej, jak dobra teoria” – to stwierdzenie Kurta Lewina, jednego z najsłynniejszych XX-wiecznych psychologów, ma swoje uzasadnienie także w praktyce konserwatorskiej⁴⁰. Odkrycia i rola heurystyki konserwatorskiej są na przestrzeni ostatnich 100 lat motorem pozytywnych zmian świadomości opiekunów dziedzictwa, wielu autorytetów na polu etyki konserwacji i restauracji.

Należeli do tej grupy wybitni konserwatorzy, którzy stworzyli wzorce postępowania, tacy jak Bohdan Marconi w Polsce, zmieniający tezę, by „nie uzupełniać”, na zasadę „jak najmniej uzupełniać”. Zalecał, by dzieła o wysokiej wartości, które są zachowane fragmentarycznie, „pozostawiać bez uzupełnień”. Takie rozwiązanie, szczególnie dla obrazów średniowiecznych malowanych na drewnie, opisywał jako najlepsze. Także w tym kierunku zasady konserwatorskie rozbudowywali Václav Wagner w Czechosłowacji⁴¹, Roger Marijnissen i Paul Philippot w Belgii⁴², w zakresie

³⁷ Hanna Jędrzejewska, *Ethics in conservation*, Stockholm 1976.

³⁸ Hanna Jędrzejewska, *Conservation in Archaeology and the Applied Arts (Konserwacja w archeologii i sztuce stosowanej)*, „Ochrona Zabytków” 1976, t. 29, nr 2 (113), s. 146–149; eadem, *Międzynarodowy Komitet Etyki Konserwatorskiej*, „Ochrona Zabytków” 1978, t. 31, nr 2 (121), s. 135.

³⁹ Wojciech Kurpik, *Próba kodyfikacji postępowania konserwatorskiego*, [w:] idem, *Konserwator wobec dzieła sztuki. Pięć tekstów o praktyce i teorii konserwatorskiej*, Warszawa 2015, s. 45.

⁴⁰ Muriel Verbeeck, „There is nothing more practical than a good theory”: *Conceptual tools for conservation practice*, „Studies in Conservation” 2016, vol. 61, sup. 2, 2016, s. 233–240.

⁴¹ Bohdan Marconi, *Estetyka i etyka w konserwacji (malarstwo i rzeźba polichromowana)*, „Ochrona Zabytków” 1948, t. 1, nr 2, s. 56–62; Václav Wagner, *Umlěké dílo minulosti a jeho ochrana*, Praha 1946.

⁴² *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, ed. Nicholas Stanley Price, M. Kirby Talley Jr., Alessandra Melucco Vaccaro, seria: „Readings in Conservation”, Los Angeles 1996; Roger H. Marijnissen, *Degradation, Conservation, and Restoration of Works of Art: Historical Overview*, [w:] ibidem, s. 275–280; Paul Philippot, *Restoration from the Perspective of the Humanities*, [w:] ibidem, s. 216–229.



11

Odkrycia konserwatorskie stają się heurystyką historii sztuki: El Greco, *Ekstaza św. Franciszka* (fragment), 1578 (?), olej na płótnie, Muzeum Diecezjalne w Siedlcach. Na zdjęciu widoczna jest odkryta w 1974 roku przez zespół pod kierunkiem prof. Bohdana Marconiego sygnatura artysty. Fot. Archiwum wkirods ASP w Warszawie

Conservation discoveries become heuristics of art history: El Greco, *Ecstasy of St Francis* (a fragment), 1578 (?), oil on canvas, Diocesan Museum in Siedlce. The photograph shows the artist's signature, discovered in 1974 by a team led by Professor Bohdan Marconi. Photo: Archive of the wkirods of the Academy of Fine Arts in Warsaw

konserwacji ściennych malowideł Laura i Paolo Mora we Włoszech⁴³, w podejściu do ochrony sztuki współczesnej Heinz Althöfer w Niemczech⁴⁴. W 2. połowie XX wieku pryncypowe publikacje wybitnych konserwatorów stanowiły kamienie milowe teorii, zawierały jednocześnie wskazówki dla etycznego postępowania, przy czym często w formie uzasadnienia prezentowano argumenty oparte na studiach przypadków.

W teorii, jak i w praktyce konserwatorskiej punkty widzenia prezentowane przez autorytety wyprzedzały swoje czasy. Dotyczyły przede wszystkim traktowania indywidualnie każdego obiektu, krytykowały rutynę, nawet jeśli wynikała z doświadczeń, zalecały poszukiwania równowagi w oczyszczaniu obrazów, szacunku dla wartości dawności i patyny jako normalnego efektu działania czasu. Wbrew sile tzw. żelaznej kurtyny w krajach Europy Centralnej obieg światowej myśli konserwatorskiej był swobodny. Siła stałej wymiany myśli działała dzięki zadzierzgniętych przyjaźniom, zwyczajowi wysyłania listów z nadbitkami autorskimi artykułów do profesjonalistów o podobnej specjalizacji. Na przykład normy opracowane w 1963 roku przez amerykańskich członków Międzynarodowego Instytutu Konserwacji (IIC) były przesłane członkom polskiej Sekcji Konserwacji ZPAP⁴⁵. Zatem wpływy wybiegały daleko poza kraje, z których pochodzili autorzy, co zostało wzmocnione i upowszechnione w ramach umiędzynarodowienia teorii i aktywności komitetów w organizacjach o globalnym zasięgu, takich jak IIC, ICOM, ICCROM, ICOMOS. To oznaczało postęp dzięki współpracy między profesjonalistami, którzy stali się wiodącymi autorytetami w dziedzinie etyki konserwacji dzieł sztuki.

⁴³ Paolo Mora, Laura Mora, Paul Philippot, *Conservation of Wall Paintings*, London 1984.

⁴⁴ Heinz Althöfer, *Wpływ stylu epoki i względy estetyczne w konserwacji malowideł* [Zeitstileinflüsse und ästhetische Aspekte in der Gemalderestaurierung], „Ochrona Zabytków” 1965, t. 18, nr 2 (69), s. 23–34.

⁴⁵ Kazimierz Malinowski, *Dyskusja o zasadach konserwatorskich. Poglądy i wnioski*, „Ochrona Zabytków” 1966, t. 19, nr 2, s. 16.



12

Koptyjska tunika (fragment), Egipt, ok. VI-VII w., wełna, len, splot gobelinowy, Honolulu Museum of Art. Obiekt poddany konserwatorskim zabiegom stabilizacyjnym, fot. Wikimedia Commons, domena publiczna

Coptic tunic (fragment), Egypt, c. 6th to 7th century, wool, linen, tapestry weave, Honolulu Museum of Art. Object undergoing stabilization during conservation, photo Wikimedia Commons, public domain

Co ciekawe, łączy aktywność tych niekwestionowanych autorytetów także fakt, że nigdy nie próbowali napisać wyczerpującego opracowania o metodyce i technice konserwatorskiej, może dlatego, aby chronić wysokie kompetencje zawodowe lekarzy zabytków i „nie produkować znachorów”. Praktyczne opracowania dla konserwatorów Bohuslava Slánský'ego w latach 50., czy Barbary Appelbaum w 2007 roku należą do wyjątków.

Współczesne rozszerzenie pola sztuk wizualnych

Rozszerzony obraz ochrony dziedzictwa XXI wieku istnieje równoległe do sytuacji na polu spuścizny dawnej sztuki. Oryginalny, tradycyjny obiekt jest uświęcony, wszystko, co go zastępuje, wymienia lub nie pochodzi ze stanu oryginalnego, staje się tematem zakazanym, godzącym w etykę konserwacji. Spuścizna nietypowa wymaga uszanowania indywidualnego obiektu.

W instalacjach, które są każdorazowo odtwarzane, może zaistnieć sytuacja, że żaden „oryginalny” element nie zostanie użyty przy kolejnej reinstalacji – architektura, przestrzeń, światło, elementy elektroniczne, media, rekwizyty dźwiękowe czy wizualne. Na skutek zmian technologii wykonanie, forma, technika lub materiał będą inne (analogicznie do muzyki i performance'u), chyba że chcemy je „umuzealnić”, zamrażając w formie, która będzie już tylko przedstawieniem historycznego stanu⁴⁶.

W efekcie zmian konserwacja spuścizny sztuki nowoczesnej i współczesnej rozwinęła się w duchu etyki kazuistycznej, czyli zależy od indywidualnego podejścia do każdego studium przypadku. Przeradza się w pełną i niezależną specjalizację w konserwacji – z własną etyką, strategią, teorią o otwartym charakterze, dającą obraz ochrony zmieniającego się dziedzictwa.

⁴⁶ William A. Real, *Toward Guidelines for Practice in the Preservation and Documentation of Technology-Based Installation Art*, „Journal of the American Institute for Conservation” 2001, vol. 40, no. 3, s. 216.



13

Alina Szapocznikow, *Stan nieważkości (Na śmierć Komarowa)* [*L'Appesanteur*], 1967, poliester, gaza, metal, Muzeum Narodowe we Wrocławiu. Rzeźba zachowana za pomocą niezbędnej wymiany konstrukcji wewnętrznej i konserwacji-restauracji. Na dolnej fotografii przedstawiono rolę etycznej aranżacji obiektu podczas wystaw, tzn. zgodnego z intencją artystki ukazania „braku grawitacji”. Fot. Archiwum wkirods w Warszawie

Alina Szapocznikow, *Stan nieważkości (Na śmierć Komarowa)* [*L'Appesanteur*], 1967, polyester, gauze, metal, National Museum in Wrocław. Sculpture preserved with the help of necessary internal structural replacement and conservation-restoration. The lower photograph shows the role of the object's ethical arrangement during exhibitions, i.e. in accordance with the artist's intention to show 'no gravity'. Photo: Archive of the wkirods of the Academy of Fine Arts in Warsaw

13

Podstawowe paradygmaty teorii konserwatorskiej w XXI wieku

Jakkolwiek słowo paradygmat denerwuje doktrynerów, to warto pamiętać, że stosowane jest jako pojęcie określające wzorzec postępowania, paradygmat to „przyjęty sposób widzenia rzeczywistości w danej dziedzinie, doktrynie itp.”⁴⁷. Na styku etyki i teorii konserwatorskiej istnieją następujące paradygmaty:

Paradygmat naukowo-konserwatorski jest powszechnie znany i praktykowany, oznacza naukowe podejście do konserwacji, opisany jest szeroko, począwszy od zasad *Capitolato* w szkole Pietra Edwardsa w Wenecji, poprzez konwencje i karty konserwatorskie, aż do dzisiejszych kodeksów etyki konserwatorskiej.

Rozszerzenie paradygmatyczne, a nie zmiana paradygmatu. Autorka w ślad za zmianami kulturowymi, w których liczą się twórcy, idee i intencje objęte prawem autorskim, wprowadza w zakres zagadnień etyki konserwatorskiej przestrzeganie specyfiki paradygmatycznej teorii konserwacji. To otwarty zasób – oprócz paradygmatu naukowo-konserwatorskiego to sytuacje określone przez autorkę jako **paradygmaty funkcjonalistyczne** wynikające z potrzeby rozszerzenia teorii ochrony i konserwacji sztuki współczesnej, takie jak paradygmat **procesualny, performatywny, a także eschatologiczny** (liczący się ze śmiercią efemerycznego dzieła). Złożoność i ciągły rozwój dziedzictwa kultury jako obiektu badań sprawia, że przy innowacjach „trzeba się pogodzić z faktem istnienia (i możliwości wykorzystania) wielu różnorodnych paradygmatów (...) stosowania podejścia wieloparadygmatycznego w odniesieniu do badania np. kultury organizacyjnej

⁴⁷ Patrz: <https://sjp.pwn.pl/slowniki/paradygmat.html> (dostęp: 11.10.2022).

wraz z licznymi argumentami, eksponującymi korzyści zastosowania tego podejścia⁴⁸. Powstają odpowiednie, uwspółcześnione wersje procedur instytucjonalnych. W sytuacji dzieła otwartego wskazaniem deontologii konserwatorskiej jest prowadzenie dokumentacji wszystkimi dostępnymi metodami. Renée van de Vall przekonuje, że dokumentacja najlepiej służy etycznym aspektom konserwacji sztuki współczesnej, gdyż nie tylko zbiera i zapisuje informacje o dziele, ale także ukazuje złożoność identyfikacji dzieł i dylematy konserwatorskie przy podejmowaniu decyzji o strategii konserwatorskiej. Dokumentacja dylematów ma za zadanie ułatwić kazuistyczne podejście do podejmowania odpowiedzialnych decyzji i zdobywania doświadczenia zawodowego⁴⁹.

Zasady ochrony i konserwacji sztuk wizualnych

Kierujemy się zasadami konserwatorskimi wobec dóbr kultury i tradycyjnych dyscyplin sztuki. Bogumiła Rouba tak je syntetycznie przedstawia⁵⁰:

- zasada „primum non nocere” (łac., w jęz. polskim „przede wszystkim nie szkodzić”, w jęz. angielskim „don’t harm”), ta rudymenarna zasada obowiązuje w konserwacji i medycynie,
- zasada maksymalnego poszanowania dla oryginalnej substancji zabytku i wszystkich jego wartości,
- zasada minimalnej niezbędnej ingerencji,
- zasada czytelności i odróżnialności ingerencji,
- zasada odwracalności metod i materiałów i/lub odwracalność procesu,
- zasada wykonywania wszelkich prac zgodnie z najlepszą wiedzą i na najwyższym poziomie.

Przyjmuje się, że zasady konserwatorskie są ogólnymi wytycznymi, ale pojawia się argument za zastąpieniem słowa „odwracalne” (jęz. ang. *reversible*) słowem „usuwalne” (jęz. ang. *removable*), które lepiej wyraża możliwości postępowania i także dopuszcza stopnie jego zastosowania. Jeśli naszym celem jest maksymalne zachowanie informacji o naszym postępowaniu z obiektem zabytkowym, to odwracalność nie jest po prostu możliwa z różnych względów praktycznych czy estetycznych⁵¹.

Punktem wyjścia etyki konserwacji jest pełna identyfikacja wartości dziedzictwa. Optymalne procedury konserwatorskie obejmują analizę wartościującą i określenie, „co właściwie konserwujemy?” oraz „dla kogo?”, a następnie przełożenie wartościowania na projekt konserwatorski, co jest warunkiem podjęcia jego ochrony i konserwacji.

Wśród aktorów w procesie podejmowania decyzji prowadzona jest normalną kolejną rzeczy dyskusja nad projektem i programem, przy czym żadna ze stron nie powinna nadużywać swoich kompetencji. W strategii podejmowania decyzji następnymi krokami po transdyscyplinarnym rozpoznaniu obiektu i jego wartości są kolejne etapy wynikające z projektu konserwatorskiego: diagnoza, koncepcja, intelektualna część określająca obiekt i kontekst jego powstania w perspektywie jego ochrony, proponowany program prac konserwatorskich/restauratorskich/rekonstrukcyjnych/adaptacyjnych oraz monitoringu po konserwacji. W obrazie współczesnej konserwacji-restauracji-rekonstrukcji przyjęto holizm w podejściu do ochrony dziedzictwa, transdyscyplinarność badań i opieki, adaptacje i funkcjonalność architektury, kompleksowość dziedzictwa materialnego i niematerialnego, pamięć i tożsamość, zrównoważony rozwój w konserwacji, która winna być oparta na wartościach.

⁴⁸ Teresa Kraśnicka, *Innowacje w zarządzaniu. Nowe ujęcie*, Warszawa 2018, s. 18.

⁴⁹ Renée van de Vall, *Documenting Dilemmas. On the Relevance of Ethically Ambiguous Cases*, „Revista de História da Arte” 2015, № 4, s. 7–17, <https://revistaharte.fcsh.unl.pt/rhaw4/RHAW4.pdf#page=7> (dostęp: 11.10.2022); eadem, *The Devil and the Details: The Ontology of Contemporary Art in Conservation Theory and Practice*, „The British Journal of Aesthetics” 2015, vol. 55, no. 3, s. 285–302.

⁵⁰ Bogumiła J. Rouba, *Proces ochrony dóbr kultury. Pojęcia, terminologia*, [w:] *Ars longa – vita brevis. Tradycyjne i nowoczesne metody badania dzieł sztuki*, red. Józef Flik, Toruń 2003, s. 349–379.

⁵¹ Nigel J. Seeley, *Reversibility – Achievable Goal or Illusion*, [w:] *Reversibility – Does it Exist?*, ed. Andrew Oddy, Sara Carroll, seria: „British Museum, Occasional Paper”, no. 135, London 1999, s. 167.

Filary rozszerzonej ochrony i konserwacji

Indywidualna metoda rozważań etycznych przedstawiona jest przez van de Vall jako etyka kazuistyczna, która ma zastosowanie w odniesieniu do indywidualnych utworów zarówno w ochronie i konserwacji sztuki dawnej, jak i współczesnej. Zdaniem autorki tego opracowania etyka kazuistyczna potwierdza rozszerzenie zadań konserwatora jako adwokata artystów i ich obiektów⁵². W przypadku najnowszej sztuki prowadzi do zachowania wartości i respektu do idei i intencji autorów prac dzięki przedstawionym poniżej filarom ochrony.

Obecnie, biorąc pod uwagę rozbieżności w traktowaniu materialnej spuścizny sztuki w dyscyplinach tradycyjnych (autograficznej) i części sztuki współczesnej (allograficznej), dokonać trzeba rozszerzenia wyżej wymienionych zasad o nowe drogi interpretacyjne dotyczące materialności/nimaterialności dziedzictwa, wieloparadygmatyzacji w teorii, a także znaczenia cyfryzacji. To rozszerzenie nie jest kwestią wyboru innej drogi, ale raczej połączenia wielu przesłanek postępowania. Filary postępowania konserwatorskiego to otwarta rama ochrony dziedzictwa sztuk wizualnych, które można określić następująco⁵³:

- po pierwsze „przede wszystkim nie szkodzić” – postępowanie według naczelnej zasady etycznej, zgodnej z maksymą hipokratejską;
- maksymalne poszanowanie dla oryginalnej substancji lub wirtualnego ciała sztuki i wszystkich ich wartości;
- prowadzenie badań identyfikacyjnych i wielodyscyplinarnych studiów przed diagnozą oraz sformułowaniem projektu konserwatorskiego, wszystkie zagadnienia powinny być udokumentowane przed podjęciem decyzji;
- rozszerzona rola dokumentacji w projekcie konserwatorskim: wykorzystująca nowe metody rejestracji i archiwizacji, argumentująca właściwe rozpoznanie dzieła (wyjściowe elementy ochrony), jego konserwację-restaurację, ewentualnie rekonstrukcję;
- zachowanie minimalnej niezbędnej ingerencji, realizowane jednak nie w postaci sztywnej zasady, ale dostosowane do specyfiki utworu/dzieła/obiektu, oparte na odpowiednim paradygmacie teorii konserwatorskiej;
- postępowanie dla zachowania potencjalnej jedności utworu/dzieła/obiektu i jego integralności;
- możliwa odwracalność/usuwalność metod i materiałów (jednak nie zawsze jest to realne w praktyce);
- czytelność i odróżnialność ingerencji, jeśli nie przez znak konserwatorski, to w dokumentacji oraz w komunikacji dla odbiorców;
- wykonywanie i dokumentowanie prac zgodnie z najlepszą wiedzą i na najwyższym poziomie, co wymaga rozszerzenia i aktualizacji profesjonalnej wiedzy konserwatorskiej – nie ma tu miejsca na amatorstwo, a przystępując do badań, nie możemy kierować się rutyną lub powtarzalnością zagadnień;
- partycypacja społeczna na etapach identyfikacji dzieła i jego stanu zachowania, diagnozy i projektu konserwatorskiego, niezbędne jest upowszechnienie informacji, by obiekt był zrozumiały dla odbiorcy⁵⁴.

Przedstawione filary etycznej praktyki mają uzasadnienie w rozwoju teorii konserwacji z uwzględnieniem jej wielu współczesnych paradygmatów.

Etyka „pro futuro” wobec zmian cywilizacyjnych

Etyka konserwacji nie może być „konserwatywna”, gdyż mimo wspólnej etymologii, konserwacja jest elementem szeroko rozumianej kultury, jak wspomniano, a na naszych oczach następuje wiele

⁵² Iwona Szmelter, *Alert w XXI wieku. Zmiana teorii ochrony dzieł dziedzictwa w znaczeniu materialnym, niematerialnym i cyfrowym*, „Ochrona Dziedzictwa Kulturowego” 2021, nr 12, s. 55–69.

⁵³ Ibidem, *passim*.

⁵⁴ Ibidem, s. 63.

zmian związanych z obecnym przełomem cywilizacyjnym XXI wieku. Największe wyzwania niesie polityka dekolonizująca zbiory muzealne, wprowadzająca w opiece nad kolekcjami rdzennymi praktyki uwzględniające aktywizm ludności tubylczej. Obejmuje to prawa do dostępu, wymagania dotyczące konserwacji, jak w cytowanym uprzednio przykładzie „malowanego króla” z Hawajów, a także przestrzeni dla kulturowych lub duchowych praktyk, w tym tańczenia, dotykania, nawet moczenia i palenia, lub trudnego do wyobrażenia dla kuratorów wynoszenia artefaktów z muzeum, współtworzenia wystaw. Debata trwa od kilku dekad i zmienia supremację zachodnioeuropejskiej tradycji. Podobnie od dawna etyczne argumenty dotyczą zawłaszczenia („elginizacji”) zbiorów z greckiego Partenonu.

Silnymi nurtami debat etycznych są zagadnienia praw kobiet, współtworzenie projektów konserwatorskich i współpraca kuratorska oraz zrównoważona turystyka krajoznawcza, w kontrze do neoliberalnego, utylitarne wykorzystania zabytków. Aspekty etyczne mają w nowej definicji muzeum programy rozszerzonego zarządzania, dążenia do ekologii przeciwne konserwacji chemicznej i jej toksycznym pozostałościom, a także debaty nad zasadami konserwacji szczątków zwierzęcych i ludzkich.

Dziedzictwo sztuk wizualnych przeszło od przekazu lub stabilnej reprezentacji w tradycyjnej sztuce autograficznej, doświadczeniach kultury, budownictwie i architekturze do silnego ładunku intelektualnego i konceptualnego. To miało bezpośredni wpływ na kryteria, jakimi należało się kierować przy ochronie i konserwacji-restauracji. Deontologia konserwatorska przynosi zmianę kryteriów uznawanych za ważne, co jest następstwem przejścia dziedzictwa sztuki ze stosowności ochrony kultury materialnej, jak w sztuce autograficznej, do niematerialnego dziedzictwa, o specyfice odtwarzalnej w sztuce allograficznej, takiej jak performans, muzyka, synteza sztuk, czy też sztuka totalna, korespondencja sztuk, wreszcie najbardziej współczesna sztuka, której ciałem jest wirtualne.

Etyka konserwatorska dotycząca konwencjonalnych pojęć materialnej autentyczności jest powszechnie znana, ale obecnie została rozszerzona o odpowiednie postrzeganie dzieł sztuki i artefaktów jako procesów ewoluujących i zmieniających się w czasie, o różnej charakterystyce. Nie daje się zredukować ochrony spuścizny tylko do określonego stanu materialnego w określonym czasie⁵⁵.

Perspektywy etyki konserwatorskiej w nauce

Zarówno transdyscyplinarna nauka o dziedzictwie, jak i konserwatorstwo mają podłoże humanistyczne – wiążą się z kulturą, ludźmi i ich wartościami⁵⁶. Etyka konserwatorska w świetle obszaru badań i ochrony dziedzictwa ma bardzo szerokie pole rozwoju. Jedną z metod przedstawienia sposobów konceptualizacji obszaru badawczego jest wprowadzenie terminu „heritologii”⁵⁷. Perspektywą przyszłości jest zachowanie norm, ale także opracowanie szczegółowego odniesienia (tzw. operacjonalizacji) etyki jako problemu badawczego dla różnych struktur dziedzictwa. Argumentują taką potrzebę odmienne problemy, doświadczenie, uwarunkowania, jak np. architektura i urbanistyka. Przy tym jeszcze odczuwany jest brak rozwojowej wizji tych różnorodnych struktur dziedzictwa opartej na warsztacie metodologiczno-badawczym.

Powstała w 2010 roku Europejska Inicjatywa Wspólnego Programowania w zakresie Dziedzictwa Kulturowego i Zmiany Globalnej (JPI CH)⁵⁸ przyszłościową rolę etyki przedstawiła jako szereg wyzwań i problemów do rozwiązywania w tematach badawczych:

⁵⁵ Art, Conservation and Authenticities. Material, Concept, Context, ed. Erma Hermens, Tina Fiske, London 2009.

⁵⁶ Mechthild Noll-Minor, Conservation-Restoration and Conservation Science – The Challenge of Transdisciplinarity, „Protection of Cultural Heritage” 2019, no. 8, s. 223–238; <https://doi.org/10.35784/odk.1088> (dostęp: 30.01.2023).

⁵⁷ Tomislav Sladojević Šola, Heritology, the Search for Concept, [w:] idem, Mnemosophy. An Essay on the Science of Public Memory, Zagreb 2015.

⁵⁸ <https://www.heritageresearch-hub.eu/homepage/joint-programming-initiative-on-cultural-heritage-homepage/joint-programming-initiative-on-cultural-heritage-about/> (dostęp: 11.10.2022).



14

Krzysztof M. Bednarski, *Victoria-Victoria*, 1983, marmur, Muzeum Narodowe w Krakowie; obiekt wymagający reinstalacji z projekcją brakujących palców w marmurowej ręce, według performatywnego odtworzenia sztuki allograficznej. Fot. Archiwum wkiros w Warszawie

Krzysztof M. Bednarski, *Victoria-Victoria*, 1983, marble, National Museum in Kraków; object requiring reinstallation with the projection of missing fingers in the marble hand, according to the performative reproduction of allographic art. Photo: Archive of the wkiros of the Academy of Fine Art in Warsaw

- dziedzictwo dla refleksyjnego społeczeństwa: dziedzictwo jest dynamiczną koncepcją w ciągle zmieniającym się świecie; temat ten obejmuje tworzenie, interpretację, waloryzację i jego rolę dla naszych społeczeństw; prowadzi do zrównoważonego zarządzania dziedzictwem kulturowym – dotyczy to narzędzi, metod i technologii, które wspierają wiedzę i przekazywanie jej przyszłym pokoleniom;
- dziedzictwo kulturowe w zmieniających się realiach, które sprostą wyzwaniom związanym z szybko zmieniającym się kontekstem demograficznym, społecznym, środowiskowym, klimatycznym, gospodarczym, politycznym i kulturowym; aktualnym problemem jest zmiana klimatu, a także zdolność bycia zasobem zrównoważonego społeczeństwa.

Wobec odrębności strategii różnych grup zawodowych celem było dążenie do scalenia prac dla dobra dziedzictwa europejskiego⁵⁹. Powstał łączny termin *nauka o dziedzictwie* (ang. *science heritage*) – jako dziedzina badań naukowych nad dziedzictwem kulturowym o transdyscyplinarnym charakterze, zawierająca konserwację jako połączenie nauki i sztuki. Stanowi ogólny termin obejmujący wszystkie formy badań naukowych nad dziełami człowieka i połączonymi dziełami przyrody i ludzi, mającymi wartość dla ludzi. Czerpie z różnych nauk humanistycznych, ścisłych i inżynierskich, heurystycznej konserwacji oraz sztuki. W aspekcie społecznym koncentruje się na zwiększeniu zrozumienia, opieki i zrównoważonego wykorzystania dziedzictwa, aby mogło wzbogacać życie ludzi, zarówno dzisiaj, jak i w przyszłości.

Warte odnotowania jest, że w europejskim konkursie wniosków zatytułowanym „Dziedzictwo kulturowe, społeczeństwo i etyka” celem organizatora (JPI CH) było w 2022 roku dążenie poprzez ponadnarodowe projekty badawcze do lepszego zrozumienia związku między dziedzictwem

⁵⁹ Autorka była przedstawicielką Polski w Steering Committee, Governing Board JPI CH w latach 2010–2014.

kulturowym – materialnym, niematerialnym, cyfrowym i naturalnym – a głównymi problemami społecznymi. Dwa uzupełniające się tematy dają obraz aktualnych kierunków badań:

Pierwszy dotyczy napięć między tym, jak dziedzictwo kultury może przyczynić się do rozwoju zrównoważonych gospodarek, ale bez narażania na ryzyko dziedzictwa, a tym, jak można promować wartość dziedzictwa kultury poza utylitarną tendencją do rosnącej komercjalizacji. Drugi dotyczył relacji między dziedzictwem kultury, wartościami demokratycznymi i polityką w perspektywie historycznej, ze szczególnym naciskiem na przedstawienie sprzecznych narracji wynikających z niewłaściwego wykorzystywania dziedzictwa kulturowego, a także na ukazanie wkładu dziedzictwa kulturowego w zrównoważone zasady etycznego zachowania⁶⁰.

Regulacje prawne i oddziaływanie kodeksów etycznych

W czasach nowożytnych traktowanie spuścizny po przodkach określają regulacje prawne. Przez wieki normy i zarządzenia odzwierciedlały normy i zasady podejścia do spuścizny, etykę i estetykę epok. Kolejne akty władców, wspomniane uprzednio bulle papieskie, były reakcją w postaci rozporządzeń i instrukcji wydawanych w celu zachowania oryginałów⁶¹. Współczesne węzłowe problemy prawnej ochrony dziedzictwa kulturowego są popularyzowane dzięki publikacjom wielu prawnych luminarzy akademickich i ich współpracowników⁶². Prawna interpretacja pomaga w upowszechnieniu pojęć potrzebnych do skutecznego określenia form, zmian mechanizmów ochrony i opieki⁶³. Interpretacja ta jest niezbędna dla stałego funkcjonowania dziedzictwa jako zasobu rozwojowego opartego na wiedzy o wartościach i funkcjach dziedzictwa kultury w rozwoju cywilizacji. Spór o wartości w prawie ochrony dóbr kultury jest prymarną kwestią w podejściu do ochrony dziedzictwa kulturowego, co łączy się z różnorodnymi zagadnieniami, które prezentują współczesne opracowania prawne⁶⁴. Problematyka prawna jest kluczowa w ochronie zabytków, ale jej rozległość nie jest możliwa do przedstawienia w niniejszym artykule o etyce. Poza podstawowym znaczeniem legislacyjnych regulacji rośnie obecnie potrzeba upowszechnienia i stałej obecności etyki w czasie tzw. partycypacji społecznej, co nie oznacza jednak oddawania głosu przypadkowym interesariuszom i grupom nacisku. Zamiast neoliberalnej, doraźnej ekonomii i turystyki poszukuje się aktywności na rzecz wzmocnienia połączenia ochrony kultury i natury, na rzecz ekologii. Przy tym wymagana jest badawcza postawa w odniesieniu do obiektów, gdyż nie ma z góry ustalonego normatywnego wzoru etyki i estetyki w ochronie dziedzictwa. Szerokie wprowadzenie zasad deontologii konserwatorskiej wymaga dla każdego obiektu odpowiedniej identyfikacji opartej na podejściu indywidualnym, a następnie wyjścia poza etap diagnostyczny na rzecz etapu eksploracyjnego w projekcie konserwatorskim.

W wielu krajach funkcjonują kodeksy etyki konserwatorskiej, także w Polsce istnieje *Kodeks etyki konserwatora-restauratora dzieł sztuki*⁶⁵. Zawarte w nich zasady nie są tylko wypunktowanymi wyznacznikami moralnymi. Stoją za nimi społeczne sankcje, m.in. potępienie amatorstwa, ostracyzm wobec osób jawnie łamiących zasady profesjonalnej etyki. W podejściu do dziedzictwa kultury dociekanie prawdy i uczciwość są nakazami etyki zawodowej. Bazą jest rozwój nauk konserwatorsko-restauratorskich i kształcenia akademickiego konserwatorów-restauratorów. Istotny wkład w standardy moralne mają *Kodeks etyki ICOM-CC* (1984), Dokument z Pawii (1997) i *E.C.C.O.*

⁶⁰ Polska nie partycypowała w tym europejskim programie, rezultaty patrz: <https://www.heritageresearch-hub.eu/result-jpi-ch-joint-call-cultural-heritage-society-and-ethics/> (dostęp: 11.10.2022).

⁶¹ Ségolène Bergeon, *Polemics Surrounding the Restoration Paintings and Sculpture: a Short History*, „Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung” 2001, Jg. 15, H. 1, s. 7–25.

⁶² *Węzłowe problemy prawnej ochrony dziedzictwa kulturowego*, red. Piotr Dobosz et al., 2 t., Kraków 2016.

⁶³ Piotr Dobosz, *Formy, mechanizmy ochrony i opieki a pojęcia: zabytek, niematerialne dobro kultury, pamiątka rodzinna i tzw. przedmiot kultowy*, [w:] *Samorząd terytorialny, architektura, dzieła sztuki, prawo*, red. idem et al., Kraków 2018, s. 55–66.

⁶⁴ Kamil Zeidler, *Zabytki. Prawo i praktyka*, Gdańsk–Warszawa 2017.

⁶⁵ <https://zpap-orkds.pl/kodeks-etyki-konserwatora-restauratora-dziel-sztuki/> (dostęp: 11.10.2022).

Professional Guidelines (2002–2004). Znaczącą rolę miało upowszechnienie kilku europejskich kodeksów etycznych w latach 90. ubiegłego wieku przez „Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki”⁶⁶. Oprócz deontologii konserwatorskiej przedstawiono tam warunki wzmocnienia pozycji zawodowej konserwatorów-restauratorów i ich roli w interdyscyplinarnej współpracy z innymi profesjonalistami zajmującymi się ochroną dziedzictwa kulturowego. Postanowienia kodeksów etyki mogą też służyć sądom w ocenie okoliczności konkretnych spraw jako wskazówki przy interpretacji przyjętych standardów (np. zachowania należytej staranności).

U podstaw etyki – wzajemna zależność ludzi

Obecnie znaczenie zachowania dorobku ludzkości przedkłada się nad częsty w przeszłości brak szacunku dla spuścizny kulturalnej w trakcie wojen, a także niszczenie dziedzictwa poprzedników po przewrotach politycznych i zmianach władz⁶⁷. Istota przetrwania sprowadza się do widzenia uniwersaliów i niedopuszczenia do czynów nieetycznych. Renée van de Vall proponuje, by zamiast przyjmowania jako punktu wyjścia zasady indywidualnej autonomii, położyć nacisk na tzw. wzajemną zależność ludzi. Przedstawia takie odniesienie do etyki w wykładzie *W trosce o sztukę współczesną: refleksje nad etyką i estetyką w niepewnych czasach*, w którym opowiada się za podejściem relacyjnym, bardzo ważnym w etyce opieki nad sztuką współczesną⁶⁸.

Aktywność konserwatorska oparta na dyskusji o wartościach w optyce społecznej (jęz. ang. value based conservation) ma podstawowe znaczenie w deontologii konserwatorskiej. Zdaniem Ursuli Schädler-Saub zasadniczą rolę ma przydatność deontologii konserwatorskiej do wielowarstwowych wymagań społecznych⁶⁹. Jako organizatorka konferencji pod auspicjami ICOMOS: *Conservation Ethics Today: Are Our Conservation-Restoration Theories and Practice Ready for the Twenty-First Century?* dążyła do ukazania różnorodności problemów deontologicznych. Towarzyszącą konferencji debatę sfinalizowała tzw. Florencka Rezolucja 2018 pod znamennym tytułem: *Zwiększmy interdyscyplinarną współpracę w ochronie dziedzictwa kulturowego!*. Tamże w *Krótkim zakończeniu* uzgodnione zostały następujące wnioski:

Ochrona dziedzictwa kulturowego zawsze była multidyscyplinarną, ciągle zmieniającą się dziedziną. Aby zagwarantować owocną i efektywną interdyscyplinarną współpracę między zaangażowanymi profesjonalistami, konieczne jest zmapowanie zawodów w danej dziedzinie, określające ich specyficzne role oraz sposoby i punkty interakcji między tymi rolami w odniesieniu do ochrony dziedzictwa kulturowego. Konserwator-restaurator jest centralną postacią w tym procesie, ponieważ on/ona ma podstawy do najpełniejszego rozeznania i opowiedzenia się za wartościami materialnymi i niematerialnymi, które są częścią materialnego dziedzictwa kulturowego zarówno dla obecnych, jak i przyszłych użytkowników⁷⁰.

⁶⁶ E.C.C.O. Europejska Konfederacja Związków Konserwatorów-Restauratorów, „Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki” 1998, vol. 9, nr 4 (35), s. 24–28; w „Biuletynie Informacyjnym Konserwatorów Dzieł Sztuki” 1999, vol. 10, nr 4 (39) opublikowane zostały: *Kodeks etyki i zasady postępowania Amerykańskiego Instytutu Konserwacji Zabytków i Dzieł Sztuki*, s. 62–69, *Kodeks Etyki VeRes Holenderskiego Stowarzyszenia Restauratorów*, s. 70–74, *Kodeks Etyki Węgierskiej Izby Restauratorów*, s. 74–77.

⁶⁷ *Communist/Soviet Historical and Cultural Heritage of Eastern Europe in the 21st Century. Collection of articles based on materials of round tables*, ed. Kiryll Atamanchyk, Aliaksei Lastouski, Iryna Ramanova, publishers: Konrad-Adenauer-Stiftung Belarus, Wilfried Martens Centre for European Studies, 2022; <https://www.martenscentre.eu/publication/communist-soviet-historical-and-cultural-heritage-of-eastern-europe-in-the-21st-century/> (dostęp: 17.01.2023).

⁶⁸ Renée van de Vall, *Caring for contemporary art: Reflections on ethics and aesthetics in precarious times*, Maastricht 2023; <https://doi.org/10.26481/spe.20230119rv> (dostęp: 11.10.2022).

⁶⁹ Ursula Schädler-Saub, *Conservation Ethics Today: Are Our Conservation-Restoration Theories and Practice Ready for the Twenty-First Century? Introductory Notes to Some Central Issues*, „Protection of Cultural Heritage” 2019, no. 8, s. 291–300; <https://doi.org/10.35784/odk.1099> (dostęp: 11.10.2022).

⁷⁰ *Resolution of Florence, March 2018*, [w:] *Conservation Ethics Today: Are Our Conservation-Restoration Theories and Practice Ready for the 21st Century?*, ed. Ursula Schädler-Saub, Bogusław Szmygin, Florence–Lublin 2019, s. 442; https://www.ecco-eu.org/wp-content/uploads/2021/07/HFF_1_.pdf (dostęp: 11.10.2022).

Z drugiej strony lustra – etyka odbiorców dziedzictwa

W ochronie dziedzictwa kultury wizualnej każdy człowiek, nie tylko instytucje i kolekcjonerzy, odgrywa różnorodne, ważne role. Etyka, nie tylko normy prawne, zabraniają wandalizmu, wskazują na respekt dla miejsc pamięci, kultywowanie *genius loci*, przestrzeganie zasad prawidłowej opieki nad nieruchomymi i ruchomymi zabytkami, podstawowe kulturalne obycie wyrażające szacunek do sztuki. Postulowane zapewnienie pamięci i poczucia tożsamości ma pozytywny ładunek psychologiczny.

Współpraca konserwatorów z odbiorcami dziedzictwa jest jednym ze wskazań deontologii konserwatorskiej. Mając oparcie społeczne, etyka konserwatorska staje się praktyką operacyjną współczesnego świata zawodowego skupionego wokół ochrony dziedzictwa.

Naturalne, behawioralne w charakterze przeszkody przedstawia przewrotnie Artur Schopenhauer: „raczej tak samo nie można sprawić, by człowiek stał się cnotliwy dzięki wykładom lub kazaniom etycznym, jak wszystkie estetyki, poczynając od Arystotelesa, nie uczyniły nikogo poetą”⁷¹.

Na tej kanwie od lat jest praktykowana partycypacja społeczeństwa w konserwacji, która wymaga etycznego przykładu, a nie jałowego moralizowania. Humanistyczne podejście ukazuje satysfakcję z obcowania ze sztuką, a nagrodą może być refleksja odbiorcy. Dlatego upowszechnienie zbiorów, a nie traktowanie sztuki jak lokaty w sejfach, należy do dobrych obyczajów kolekcjonerskich. Zaniedbania edukacyjne powodują, że należy przypominać jak zachować autentyczność i integralność zabytku: „Aby nie niszczyć integralności estetycznej, całe otoczenie, a także elementy nowe, dodawane do samego zabytku, muszą być z nim starannie skomponowane, nigdy skonstrastowane, by nie dominowały nad oryginałem”⁷².

Z kolei najbardziej praktyczny wymiar etyki ma promowanie zasad bezpiecznego przechowywania i ekspozycji, wymogu zachowania stabilnych warunków cieplno-wilgotnościowych, z dala od źródła ciepła i bezpośrednich promieni słonecznych, unikania zawilgocenia, ataku mikrobiologicznego.

Podsumowanie

Autorka przedstawia wybrane zagadnienia etyki konserwatorskiej, mając świadomość, że porusza się na polu fundamentalnych teorii o otwartym charakterze, które w istocie nie mają końca. Etyka traktowana ogólnie jako filozofia moralna wyraża się w misji ochrony dóbr wyższego rzędu, a także ich rozwijania bądź gwarantowania: przede wszystkim życia i zdrowia, własności intelektualnej, mienia, ładu społecznego i publicznego, praw i wolności jednostki, ale także dostępu do kultury, ochrony dziedzictwa sztuk wizualnych. Przedstawiona w opracowaniu deontologia konserwatorska dotyczy współczesności, wychodzi z krytycznego spojrzenia na zmiany wartościowania i konserwacji wraz z upływem czasu⁷³. Dotyczy roli etyki w myśli konserwatorskiej, która nie biegła w historii w linii prostej – od przesłanki do wniosku, lecz ma strukturę kolistą, jak ludzkie idee w kole hermeneutycznym. Takie ujęcie kluczowych teorii konserwatorskich przełomu XX i XXI wieku wyjaśnia pochodzenie i treści obecnych standardów konserwatorskich, zasad i wytycznych, konwencji międzynarodowych i kart konserwatorskich.

Deontologia konserwatorska jest obecnie mocno osadzona we współczesności dzięki regulacjom prawnym i kodeksom. W artykule przedstawiono wspólne humanistyczne podłoże etyki konserwatorskiej i transdyscyplinarnej nauki o dziedzictwie, które są związane z kulturą, ludźmi i ich wartościami. W konglomeracie historycznych idei sztywne doktryny konserwatorskie, niedostosowane do indywidualnego charakteru obiektów, są postrzegane jako anachroniczne. Aktualizacja roli etyki konserwatorskiej w praktyce służy rozpoznaniu i zachowaniu tego, co może

⁷¹ Za: Tadeusz Gadacz, *O bezprawiu i przyzwoitości. Wady i zalety moralne dla mądrych ludzi na trudne czasy*, Kraków 2020, s. 34.

⁷² Bogumiła Rouba, *Autentyczność i integralność zabytków*, „Ochrona Zabytków” 2008, t. 56, nr 4 (243), s. 54.

⁷³ Iwona Szmelter, *Contemporary Conservation Theory in the Context of the Valuation of Cultural Heritage*, [w:] *Between Science and Art*, ed. Marzenna Ciechańska, transl. Paul Barford, Warszawa 2016, s. 15–32.

z czasem zniknąć, nawet jeśli wydaje się zbyt młode na to, aby być nietrwałe. Ryzyko obejmuje utratę dziedzictwa sztuk wizualnych od ich zarania do umownego „dzisiaj”, wraz z pomnikami, architekturą, dobrami kultury, miejscami, obiektami archeologicznymi, dziełami sztuki dawnej i współczesnej.

Dobra kultury i dzieła sztuki, podobnie jak natura, są współcześnie traktowane jako byty dynamiczne. Ich wartości mogą kolidować w konkretnych sytuacjach i przyjęcie określonego ich widzenia w projekcie konserwatorskim może być kwestią kompromisu lub negocjacji. Dziedzictwo może mieć różne pluralistyczne kulturowo znaczenie i niektóre aspekty mogą mieć wyższy priorytet niż inne. Autorka wskazuje, że w proponowanym modelu łączącym analizę wartościującą istnieje obszar wzajemnych relacji na polach kultury i ekonomiczno-społecznych⁷⁴. Etyka konserwatorska czyni dziedzictwo sztuk wizualnych bytami opartymi na ich wartościach, dynamicznymi w czasie, co idzie w parze ze współczesną teorią konserwacji (*value based conservation*). Konserwacja, będąc procesem, pokazuje, że dzieło nie jest po prostu statycznym obiektem, przedmiotem kultury materialnej⁷⁵. Przeciwnie, podlega ono głębokim przemianom w trakcie swojego istnienia, może też być niematerialne, wirtualne. Kulturowa historia sztuki wprowadza rozumienie dzieł jako artefaktów, których istnienie i tożsamość są często renegocjowane w trakcie ustalania projektów konserwacji-restauracji-rekonstrukcji, ewentualnie anastylozy, emulacji itd.

Dyscypliny i zawody związane z ochroną i konserwacją dziedzictwa sztuk wizualnych opierają swoje priorytety na etyce konserwatorskiej w nowej, powstającej na naszych oczach teorii konserwatorskiej. Przedstawiono elementy współczesnej wieloparadygmatycznej teorii, by ponownie uporządkować kryteria poszczególnych zawodów wobec jej założeń i nowego rozumienia dziedzictwa. Normy etyczne należy stosować adekwatnie do różnorodnego charakteru struktur dziedzictwa kultury, w tkance miejskiej, architekturze, spuściźnie nieruchomej i ruchomej, w sztuce o elementach performatywnych, sztuce syntezy i coraz częściej sztuce hybrydowej, w tym także w sztuce autograficznej i allograficznej, zawsze zgodnie z ich charakterem.

Przedstawiono etykę konserwatorską na tle szerszego rozumienia dziedzictwa kultury – materialnego, niematerialnego, a także cyfrowego oraz roli jego trwania, w tym ochrony i konserwacji, opartego na holistycznym wartościowaniu. Rolą etyki jest kształtowanie relacji dobrostanu dzieł i dóbr kultury, a także dążeń aktorów biorących udział w procesie ochrony dziedzictwa. Znana z praktyki wielodyscyplinarność opiekunów, badaczy, konserwatorów złożyła się na podstawy nauki o dziedzictwie. Kończąc rozważania o deontologii konserwatorskiej, autorka wraca do nadziei na trwanie dziedzictwa sztuk wizualnych *dum mundus durat* (łac. jak długo będzie istniał świat).

Iwona Szmelter

Prof. zw. dr hab., konserwatorka i badaczka, w nauce o dziedzictwie kultury studiuje historię i teorię ochrony dziedzictwa sztuk wizualnych, w praktyce specjalizuje się w konserwacji-restauracji malarstwa dawnego oraz dzieł sztuki nowoczesnej i współczesnej. Wykształcenie zdobyła na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu oraz na Uniwersytecie „La Sapienza” (podyplomowo).

Zawodowo związana z Muzeum Narodowym w Warszawie, Wydziałem Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, a także Uniwersytetem Warszawskim, umk w Toruniu, Uniwersytetem Artystycznym w Poznaniu oraz Getty Research Institute w Los Angeles.

Badaczka i konserwatorka dzieł sztuki mistrzów dawnych (flamandzkich, renesansowych, El Greco, Canaletta) i współczesnych (Aliny Szapocznikow, Tadeusza Kantora, Magdaleny Abakanowicz, Jana Tarasina, Wojciecha Fangora i innych). Kierowała lub była partnerką w trzech krajowych i siedmiu międzynarodowych projektach z zakresu teorii zachowania dziedzictwa kultury, ochrony i konserwacji sztuki najnowszej. Publikuje w Polsce i zagranicą, jest autorką kilku monografii i ponad stu artykułów.

⁷⁴ Zob. aneks dotyczący kompleksowego wartościowania w: I. Szmelter, *Alert w XXI wieku...*

⁷⁵ *The Social Life Of Things: Commodities in Cultural Perspective*, ed. Arjun Appadurai, Cambridge–New York 1988.

Iwona Szmelter

Prof. Dr Hab., conservator and researcher in the field of cultural heritage, she studies the history and theory of heritage protection in the visual arts, and in practice specializes in the conservation and restoration of old paintings and works of early modern and contemporary art. She studied at the Nicolaus Copernicus University in Toruń and at the Sapienza University in Rome (postgraduate).

Professionally, she is associated with the National Museum in Warsaw, the Department of Conservation and Restoration of Works of Art at the Academy of Fine Arts in Warsaw, as well as the University of Warsaw, the Nicolaus Copernicus University in Toruń, the University of Fine Arts in Poznań and the Getty Research Institute in Los Angeles.

Researcher and restorer of works of art by old (Flemish, Renaissance, El Greco, Canaletto) and contemporary masters (Alina Szapocznikow, Tadeusz Kantor, Magdalena Abakanowicz, Jan Tarasin, Wojciech Fangor and others). She has led or been a partner in three national and seven international theoretical projects on the theory of the preservation of cultural heritage, and the protection and conservation of contemporary art. She has published in Poland and abroad, and is the author of several monographs and over a hundred articles.

Bibliografia (wybrana)

Brandi Cesare, *Teoria del restauro*, Torino 1977; wersja polska tego wydania: Cesare Brandi, *Teoria restauracji*, tłum. Magdalena Kijanko, przedmowy Giuseppe Basile, Iwona Szmelter, Warszawa 2006.

Brandi Cesare, *Teoria del restauro. Lezioni raccolte da L. Vlad Borrelli, J. Raspi Serra, G. Urbani. Con bibliografia generale dell'autore*, Roma 1963.

Conservation Ethics Today: Are Our Conservation-Restoration Theories and Practice Ready for the 21st Century?, ed. Ursula Schädler-Saub, Bogusław Szmygin, Florence–Lublin 2019; https://www.ecco-eu.org/wp-content/uploads/2021/07/HFF_1_.pdf (dostęp: 17.01.2023).

Conservation. Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths, ed. Alison Richmond, Alison Bracker, Oxford 2009.

Cultural Histories of the Material World, ed. Peter N. Miller, New York 2019.

Dvořák Max, *Katechizm opieki nad zabytkami* (1916), [w:] *Zabytek i historia. Wokół problemów konserwacji i ochrony zabytków w XIX wieku*, red. Piotr Kosiewski, Jarosław Krawczyk, Warszawa 2012, s. 375–387.

Gadamer Hans-Georg, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, tłum. Bogdan Baran, Kraków 1993.

Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage, ed. Nicholas Stanley Price, M. Kirby Talley Jr., Alessandra Melucco Vaccaro, seria: „Readings in Conservation”, Los Angeles 1996.

Jędrzejewska Hanna, *Ethics in conservation*, Stockholm 1976.

Jokilehto Jukka, *The Complexity of Authenticity*, „Studies on Art and Architecture” 2009, kd 18, 3/4, s. 125–135.

Krawczyk Janusz, *Nazwać, żeby ocalić. Klasycy myśli konserwatorskiej wobec relikwów przeszłości*, Toruń 2020.

Laurenson Pip, Saaze Vivian van, *Collecting Performance-Based Art: New Challenges and Shifting Perspectives*, [w:] *Performativity in the Gallery. Staging Interactive Encounters*, ed. Outi Remers, Laura MacCulloch, Marika Leino, Bern 2014, s. 27–41.

Llamas-Pacheco Rosario, *Some Theory for the Conservation of Contemporary Art*, „Studies in Conservation” 2020, vol. 65, no. 8, s. 487–498.

Marçal Hélia Pereira, *Conservation in an Era of Participation*, „Journal of the Institute of Conservation” 2017, vol. 40, no. 2, s. 97–104.

Marconi Bohdan, *Estetyka i etyka w konserwacji (malarstwo i rzeźba polichromowana)*, „Ochrona Zabytków” 1948, t. 2, nr 2, s. 56–62.

Marconi Bohdan, *O sztuce konserwacji*, oprac. Juliusz Bursze, Warszawa 1982.

Modern Art: Who Cares?, ed. Ijsbrand Hummelen, Dionne Sillé, Amsterdam 1999; 2 wyd. London 2005.

Muñoz Viñas Salvador, *Beyond Authenticity*, [w:] *Art, Conservation and Authenticities. Material, Concept, Context*, ed. Erma Hermens, Tina Fiske, London 2009.

Muñoz Viñas Salvador, *Contemporary Theory of Conservation*, Oxford 2005.

Object – Event – Performance. Art, Materiality, and Continuity since the 1960s, ed. Hanna B. Hölling, New York 2022.

Philippot Paul, *Restoration from the Perspective of the Humanities*, [w:] *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, ed. Nicholas Stanley Price, M. Kirby Talley Jr., Alessandra Melucco Vaccaro, Los Angeles 1996, s. 216–229.

Riegl Alois, *Der Moderne Denkmalkultus*, Wien 1903.

Rouba Bogumiła, *Autentyczność i integralność zabytków*, „Ochrona Zabytków” 2008, t. 56, nr 4 (243), s. 37–57.

Schädler-Saub Ursula, *Conservation Ethics Today: Are Our Conservation-Restoration Theories and Practice Ready for the Twenty-First Century? Introductory Notes to Some Central Issues*, „Protection of Cultural Heritage” 2019, no. 8, s. 291–300.

Szmelter Iwona, *O fenomenie sztuk wizualnych i meandrach ich ochrony. Filozofia i elementy nowej teorii i praktyki konserwacji*, Warszawa 2020; wersja angielska: *On the phenomenon of visual arts and the meanders of their preservation. Philosophy, elements of the new theory and practice of conservation*, tłum. Agnieszka Adamczyk-Karwowska, Warszawa 2020.

Tomaszewski Andrzej, *Przyszłość konserwacji jako dyscypliny i jej teoria*, [w:] *Dziedzictwo kulturowe XXI wieku. Szanse i wyzwania*, red. Monika A. Murzyn, Jacek Purchla, Kraków 2007.

Vall Renée van de, *Documenting Dilemmas. On the Relevance of Ethically Ambiguous Cases*, „Revista de História da Arte” 2015, nr 4, s. 7–17.

Values and Heritage Conservation. Research Report, ed. Erica Avrami, Randall Mason, Marta de la Torre, Los Angeles 2000.

Współczesne problemy teorii konserwatorskiej w Polsce, red. Bogusław Szmygin, Warszawa–Lublin 2008; <http://bc.pollub.pl/Content/629/PDF/wspolczesneproblemy.pdf> (dostęp: 11.10.2022).

Wysocka Elżbieta, *Wirtualne ciało sztuki. Ochrona i udostępnianie dzieł audiowizualnych*, Warszawa 2013.

Monika Bogdanowska*

Cztery pytania Józefa Dutkiewicza, czyli o restauracjach malowideł autorstwa Stanisława Wyspiańskiego w kościele oo. Franciszkanów w Krakowie

Józef Dutkiewicz's four questions, or about
the restoration of paintings by Stanisław
Wyspiański in the Church of St Francis of Assisi
in Kraków

Monika Bogdanowska, *Cztery pytania Józefa Dutkiewicza, czyli o restauracjach malowideł autorstwa Stanisława Wyspiańskiego w kościele oo. Franciszkanów w Krakowie*, „Ochrona Zabytków” 2022, nr 2, s. 39–55.

Abstrakt

Od czasu powstania w 1895 roku polichromie Stanisława Wyspiańskiego w kościele oo. Franciszkanów w Krakowie były trzykrotnie poddawane pracom restauratorskim. Ostateczny efekt zawsze budził uznanie specjalistów, a dzieło było przedmiotem podziwu wiernych. Jednak wygląd czterech scen figuralnych po ostatniej restauracji prowadzonej w roku 2021 spotkał się ze zmasowaną krytyką. Budzące kontrowersje sceny na filarach międzyokiennych prezbiterium przedstawiają św. Michała Archanioła i *Upadek zbuntowanych aniołów* (ściana północna) oraz *Caritas* i Matkę Boską z Dzieciątkiem (ściana południowa). Niniejszy artykuł koncentruje się na wyjaśnieniu, kiedy i dlaczego malowidła ulegały przekształceniom. Podstawą opracowania są dokumentacje konserwatorskie, ale przede wszystkim szczegółowa analiza historycznych zdjęć.

Słowa kluczowe

Stanisław Wyspiański, Józef Dutkiewicz, malowidła ścienne, restauracja, franciszkanie, Kraków

Abstract

Since their completion in 1895, Stanisław Wyspiański's polychrome decoration in the Church of St Francis Assisi has undergone restoration work three times. The final result has always

* Katedra Rysunku, Malarstwa i Rzeźby, Wydział Architektury, Politechnika Krakowska
Narodowy Instytut Dziedzictwa
ORCID: 0000-0003-2227-2093
e-mail: mbogdanowska@nid.pl

been acclaimed by specialists, and the work itself has been an object of admiration by the faithful. However the appearance of the four figural scenes following the latest restoration work conducted in 2021 was met with a great deal of criticism from everyone. The scenes on the pillars between the windows in the chancel depicting *St Michael the Archangel* and *Fall of the Angels* (north wall) and *Caritas* and *Virgin and Child* (south wall) gave rise to much controversy. This article focuses on explaining – basing on conservation documentation, and above all, on a detail analysis of historical photographs – when and why the paintings underwent transformations.

Keywords

Stanisław Wyspiański, Józef Dutkiewicz, wall paintings, restoration, Franciscans, Kraków

DZIEJE POWSTANIA DEKORACJI MALARSKIEJ W KRAKOWSKIM KOŚCIELE FRANCISZKANÓW BYŁY przedmiotem wielu studiów i zostały omówione tak w kontekście historii kościoła, jak i twórcy – Stanisława Wyspiańskiego¹. Korespondencja autora dzieła, dokumenty klasztorne archiwum, wypowiedzi osób związanych z remontem wnętrza kościoła zostały przebadane². Od czasu powstania w roku 1895 polichromie były już trzykrotnie restaurowane. Za każdym razem analizie poddawano stan i technikę oryginału, usuwano zabrudzenia, stabilizowano warstwy oraz, co nieuniknione, dokonywano rekonstrukcji mniejszych lub większych fragmentów. O ile w przypadku motywów roślinnych i geometrycznych prace nie budziły specjalnych wątpliwości, a efekt plastyczny dzieła genialnego twórcy zachwycił, o tyle wygląd czterech scen figuralnych po konserwacji prowadzonej w roku 2021 spotkał się ze zmasowaną krytyką, którą zapoczątkowały zdjęcia opublikowane na stronie krakowskiego urzędu konserwatorskiego³, powielane i omawiane dalej w kolejnych mediach.

Tematem niniejszego artykułu są właśnie te budzące kontrowersje sceny figuralne na filarach międzyokiennej prezbiterium, przedstawiające: św. Michała Archanioła i *Upadek zbuntowanych aniołów*⁴ (ściana północna) oraz *Caritas* i Matkę Boską z Dzieciątkiem (ściana południowa), malowane osobiście przez Stanisława Wyspiańskiego⁵. W opracowaniu zreferowano przebieg dotychczasowych prac, przeanalizowano, jakim przekształceniom sceny te podlegały i w jakim okresie, oraz wyjaśniono, jak to się stało, że doszło do tak radykalnych zmian w wyglądzie przedstawień.

Prace prowadzone przez zespół Wiesława Zarzyckiego w latach 1948–1949

O przebiegu prac dowiadujemy się z dziennika przechowywanego w archiwum klasztoru⁶. W pierwszej komisji konserwatorskiej w dniu 10 marca 1948 roku wzięli udział ówczesny konserwator wojewódzki dr Józef Dutkiewicz, ks. dr Tadeusz Kruszyński – konserwator metropolitalny,

¹ Elżbieta Skierkowska, *Plastyka Stanisława Wyspiańskiego na tle ówczesnych kierunków artystycznych*, Wrocław 1958; Wojciech Bałus, *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX, cz. 2, Matejko i Wyspiański*, Kraków 2007; Marta Romanowska, *Stanisław Wyspiański*, Kraków 2009; *Stanisław Wyspiański. Katalog wystawy dzieł ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie*, red. Danuta Godyń, Magdalena Laskowska, Kraków 2018.

² Jan Kuś, *Nieznane materiały do polichromii i witraży Wyspiańskiego w kościele oo. Franciszkanów w Krakowie*, „Roczniki Humanistyczne” 1984, t. 32, z. 4.

³ Wojewódzki Urząd Ochrony Zabytków w Krakowie, Facebook, 23 listopada 2021, <https://www.facebook.com/photo/?fbid=3054581241535223&set=pcb.3054582561535091> (dostęp: 27.12.2022).

⁴ Scena nazywana też *Strącenie aniołów*, w tekście przyjęto jej tytuł zgodny z opisem zdjęć przechowywanych w Muzeum Narodowym w Krakowie, które stanowią ilustrację tekstu.

⁵ W. Bałus, op. cit., s. 83.

⁶ Archiwum klasztoru oo. Franciszkanów w Krakowie, sygn. AK-Vd-361, *Restauracja polichromii St. Wyspiańskiego w kościele oo. Franciszkanów w Krakowie. Rok 1948 i 49. Dziennik prowadzony przez Wł. Cholewińskiego – zastępcę kierownika prac konserwatorskich prof. Wiesława Zarzyckiego* (dalej: W. Cholewiński, Dziennik 1948).

dr Jerzy Dobrzycki – dyrektor Muzeum Historycznego Miasta Krakowa, prof. Wiesław Zarzycki, prof. dr Jan Zygmunt Robel, mgr Hanna Pieńkowska, Hipolit Eberhardt i sekretarz krakowskiej prowincji franciszkanów o. Ireneusz Żołnierczyk.

Otwierając dyskusję, Józef Dutkiewicz postawił cztery pytania dotyczące dalszych kroków: 1. Czy polichromię należy restaurować? 2. Czy należy ją zmyć i zrekonstruować na podstawie wykonanej inwentaryzacji i kartonów autorskich (jeśli istnieją)? 3. Czy należy polichromię Wyspiańskiego zastąpić polichromią współczesną, „nową, dzisiejszą”? 4. Czy należy ją zmyć i pozostawić wewnątrz „na białło”? Jak zapisano w dzienniku, to ostatnie pytanie Dutkiewicz postawił „tak, od siebie”, zaznaczając, że mimo uznania dla twórczości Wyspiańskiego, byłoby to rozwiązanie najlepsze (sic!), szczególnie że spodziewać się można odkrycia reliktyw polichromii gotyckiej. Ksiądz Kruszyński odparł, że tylko dwa pierwsze pytania mogą być brane pod uwagę, kościół bowiem trzykrotnie objęty był pożarami, a w latach 1850–1860 został wytynkowany na nowo. Podkreślając wielką wartość projektu Wyspiańskiego, Kruszyński wzbudził aplauz pozostałych zebranych.

We wstępnej diagnozie przyczyn złego stanu zachowania polichromii Zarzycki wskazał technikę wykonania, tj. kazeinę, oraz brak wentylacji, skutkujący podniesieniem wilgotności wnętrza, dlatego uznano, że wykonanie otworów wentylacyjnych jest kluczowe. Zarzycki podniósł konieczność ratowania polichromii, jako „jedynej istniejącej autorstwa Wyspiańskiego”, oraz fakt, że posiada ona „walory epoki”. Zatem za ratowaniem polichromii opowiedzieli się duchowni i artysta malarz. Dutkiewicz patrzył na nią być może okiem historyka sztuki, mniej konserwatora, choć z decyzjami nie polemizował. Tym samym kluczowym ustaleniem komisji było podjęcie decyzji o przystąpieniu do prac restauratorskich.

W pierwszym etapie wykonano otwory wentylacyjne w przyziemiu i ustawiono rusztowania. Po wstępnych oględzinach okazało się, że pod powłokami malarskimi znajduje się warstwa sproszkowanej kredy. Obserwacje te pozwoliły Zarzyckiemu na doprecyzowanie diagnozy przyczyn zniszczeń: kardynalnym błędem było wprowadzenie podłoża kredowego, zbyt mały dodatek środka konserwującego oraz oleju lnianego w spoiwie.

Technika oryginału

Kwestie technologiczne są kluczowe tak dla trwałości obiektu, jak i metod postępowania konserwatorskiego. Podówczas popularna była w Krakowie technika kazeinowa (zwana tu „wiedeńską”). Jednak wzmianka o braku dostatecznej ilości oleju lnianego świadczy o tym, że pierwotną polichromię wykonano, stosując spoiwo emulsyjne, temperowe⁷. Łącząc kazeinę z olejem uzyskano więc temperę kazeinową⁸. Spoiwa tego typu wymagają tzw. zatrucia, czyli użycia środka konserwującego. Być może i tego dodatku było za mało, stąd degradacja spoiwa była nieunikniona. Co więcej – odporność malatury spada w podwyższonej wilgotności. Przy braku odpowiedniej wentylacji los malowideł był przesądzony już w chwili wykonania.

Osobną kwestią jest wspomniane podłoże kredowe. Z cytowanej wypowiedzi księdza Kruszyńskiego wynika, że tynk, na którym malował Wyspiański z zespołem, liczył nieco ponad trzydzieści lat, należało go zatem odpowiednio przygotować – ściany wymagały oczyszczenia z kurzu, lokalnego zatarcia ubytków i pęknięć, a następnie przeklejenia w celu zmniejszenia chłonności podłoża. Na tynk nakładano więc tzw. gruntownik – np. roztwór szarego mydła⁹, jednak przy zbyt słabym przeklejeniu mogło nastąpić wchłonięcie spoiwa przez podłoże i osłabienie malatury. Po zagruntowaniu, zapewne w celu uzyskania większej gładkości powierzchni na ściany położono

⁷ Warto odnotować, że słowo „tempera” (łac. *temperare*) oznacza rozcieńczać, stąd w niektórych krajach termin ten może odnosić się do farb o spoiwie klejowym, zatem też kazeiny (tempera a colla – we Włoszech, czy distemper w krajach anglosaskich), a nie emulsyjnym.

⁸ Podczas prac konserwatorskich nanoszono na ściany różne preparaty. Przeprowadzone obecnie badania chemiczne nie dają jednoznacznej odpowiedzi co do składu pierwotnego spoiwa, musimy więc oprzeć się na ocenie Zarzyckiego.

⁹ Władysław Ślesiański, *Techniki malarskie. Spoiwa organiczne*, Warszawa 1984, s. 97.

pobiałkę wapienną z dodatkiem kredy. Z tabeli stratygraficznej w późniejszej dokumentacji Józefa Nykla wynika, że pokryto nią całą powierzchnię¹⁰. Warstwa ta stała się podłożem warstwy barwnej, na nią наносono techniką przepróchy rysunki kompozycji z autorskich kartonów. Z powyższego opisu wynika, że na każdym etapie prac istniało ryzyko popełnienia błędów technologicznych.

Przebieg prac konserwatorskich

Mimo poważnych zniszczeń prace postępowały sprawnie. Stosowano tę samą technikę, która sprawdziła się w roku 1946 podczas restauracji polichromii matejkowskich w kościele Mariackim¹¹. Pierwszym etapem było delikatne oczyszczenie mechaniczne z luźnych nawarstwień, następnie utrwalenie spudrowanej warstwy barwnej wodą wapienną i fiksatywą kazeinową наносzonymi za pomocą rozpylaczy. Nasyconą spoiwem powłokę sprasowywano przez bibułę, a po wyschnięciu oczyszczano. Ubytki scalano przy użyciu farb na bazie kazeiny wapiennej. Warto odnotować, że ten sposób postępowania spowodował przesylenie powłok barwnych oryginału nowym spoiwem i ich zintegrowanie z przemalowaniami.

17 sierpnia 1948 roku w kościele pojawia się Dutkiewicz, który ostentacyjnie krytykuje efekty: „Znajduję, że całości polichromii nadano charakter zbyt świeżej nowej dekoracji. (...) Obawiam się, że uległ zmianie stosunek zestawień barwnych, a wskutek tego i wyraz plastyczny pewnych części”. Wykonawcy prac uznali tę sytuację za nieporozumienie: „pan konserwator nie wierzy w autentyczność partii doczyszczonych spod grubej warstwy kurzu”¹². W tym czasie do zespołu dołącza Ignacy Mazurek¹³, któremu kierownik porucza konserwację autorskich malowideł Wyspiańskiego. Fakt ten wskazuje, że sceny figuralne traktowane były inaczej niż reszta polichromii – wymagały udziału artysty malarza.

Prace konserwatorskie w prezbiterium ukończono 30 października 1948 roku. W finalnym oszacowaniu wskazano, że 60% polichromii udało się zakonserwować, a ok. 40% trzeba było zrekonstruować. Pochwałę dla efektu robót wyraził profesor Marian Słonecki (podówczas kierownik Państwowej Pracowni Konserwatorskiej), okazuje się, że i on wcześniej zgłaszał, podobne jak Dutkiewicz, obawy. Ostatecznie jednak stwierdzono, że „polichromia nie razi nowością”¹⁴.

W tym miejscu musimy odejść od naturalnej chronologii zdarzeń, czyli przebiegu kolejnej kampanii konserwatorskiej prowadzonej pod kierunkiem Józefa Nykla, aby przyjrzeć się posiadanemu materiałowi fotograficznemu z czasu powstania dekoracji, a następnie zdjęciom wykonanym podczas prac w roku 1948.

Analiza archiwalnego materiału fotograficznego. Zdjęcia Juliusza Miena – rok 1896

Na zamówienie Stanisława Wyspiańskiego fotograf Juliusz Mien wykonał zdjęcia polichromii i wnętrza kościoła tuż po zakończeniu prac, jeszcze w roku 1895¹⁵. Zdjęcia miały posłużyć za ilustracje

¹⁰ Archiwum Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków w Krakowie, sygn. 15 434, *Sprawozdanie z prac konserwatorskich przy polichromii St. Wyspiańskiego w transepcie i pierwszym przęśle nawy głównej w bazylice oo. Franciszkanów w Krakowie*, oprac. Józef Nykiel, 20 października 1987 (dalej: J. Nykiel, *Sprawozdanie z prac...*), s. 4.

¹¹ Władysław Cholewiński, Wiesław Zarzycki, *Utrwalenie polichromii Jana Matejki w kościele Mariackim w Krakowie*, „Ochrona Zabytków” 1948, nr 2, s. 83.

¹² W. Cholewiński, *Dziennik* 1948, s. 5.

¹³ Ignacy Mazurek (ur. w Krakowie w 1880 roku, zm. tamże w 1950), malarz, uczeń Teodora Axentowicza i Stanisława Dębickiego.

¹⁴ W. Cholewiński, *Dziennik* 1948, s. 8.

¹⁵ Zdjęcia datowane są na rok 1896. Wynika to być może z faktu, że były przedmiotem retuszu wykonanego na samym początku tego roku przez Wyspiańskiego, o czym wspomina on w listach do Lucjana Rydla (*Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, red. Lucjan Płoszewski, Maria Rydlowa, t. 2, cz. 1, Kraków 1979, s. 290).



1

Fotografia wykonana wkrótce po zakończeniu prac przy polichromii. Zestawione zdjęcia dotychczas uznawane były za wykonane przez różnych autorów, w różnym czasie, to po lewej przypisywano Ignacemu Kriegerowi. Jednak uważna analiza pokazuje, że mamy do czynienia z jednym ujęciem (strzałki wskazują detale otoczenia, które nie uległy zmianie). Fotografia po prawej jest efektem autorskiego retuszu wykonanego przez Stanisława Wyspiańskiego dla celów publikacji prasowej i była dotychczas uznawana za wiarygodne źródło ikonograficzne wyglądu oryginalnej polichromii. Fot. Juliusz Mien, *Matka Boska z Dzieciątkiem*, 1896, w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie MNK xx-f-1584; MNK xx-f-1587. Obróbka M. Bogdanowska, współpraca Dominik Dousa, 2022

Photograph taken shortly after completion of the polychrome work. Until now, the juxtaposed photographs are considered to have been taken by different authors, at different times; the one on the left was attributed to Ignacy Krieger. However, careful analysis shows that it is a single shot (the arrows indicate details of the surroundings, which have not been altered). The photograph on the right is the result of retouching carried out by Stanisław Wyspiański for a press publication, and has so far been considered a reliable iconographic source for the appearance of the original polychrome. Photo Juliusz Mien, *Virgin and Child*, 1896, in the collection of the National Museum in Kraków MNK xx-f-1584; MNK xx-f-1587. Processed by M. Bogdanowska, in collaboration with Dominik Dousa, 2022

do planowanej przez Lucjana Rydla publikacji w „Tygodniku Ilustrowanym”¹⁶. Mien stanął przed sporym wyzwaniem, miał bowiem zdjąć sceny ulokowane na filarach międzyokiennych – fotografował więc pod światło. Efekt był, jak można się spodziewać, bardzo kiepski – widać ogólne zarysy kompozycji, której brakuje kontrastów¹⁷. Dla zamawiającego nie był to jednak problem, pisze oto Wyspiański do Lucjana Rydla: „z Mieniem fotografem się porozumiałem i tenże robi

¹⁶ Podzielony na odcinki artykuł Rydla o polichromii franciszkańskiej ukazywał się w kolejnych numerach warszawskiego wydania „Tygodnika Ilustrowanego”. Wykorzystano w nim zdjęcia trzech (z czterech) scen figuralnych – zabrakło św. Archanioła Michała – co odpowiada znanemu nam zestawowi wykonanych podówczas fotografii (Lucjan Rydel, *Ze sztuki*, „Tygodnik Ilustrowany” 12–26 września 1896, nr 37–39).

¹⁷ Odbitki ze zdjęciami wnętrza kościoła i polichromii wykonane przez Juliusza Mięna są w zbiorach: Muzeum Krakowa, Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz Biblioteki Jagiellońskiej. Jak wyjaśnia p. kustosz Anna Bednarek z Muzeum Krakowa, różnica koloru odbitek wynika z tego, że: „zdjęcia z Fototeiki (tzw. sepia) wykonano na papierze albuminowym, natomiast te z MK i BJ, niebieskawo-sine, na papierze



2

Caritas – analiza fotografii pozwala wyróżnić dwa nałożone na siebie kartony wpasowane w istniejące obramienie malowanej sceny z kwiatami: jeden karton zajmuje całość pola, widać zgięcie w połowie wysokości sceny i obok łokcia dziewczynki. Irysy w partii nachodzącej na obramienie są wycięte. Drugi karton, mniejszy, przedstawia portrety dziewczynek, przy czym wystający poza kartkę łokieć narysowany jest na arkuszu spodnim. Analiza konturu (w dolnej partii pola) pozwala na wyróżnienie krawędzi kartonu – lekko w tym miejscu odstającego i przesuniętego. Scena wypełniająca pole narysowana została pastelami, co odróżnia ją od partii malowanych na ścianie. Inne detale tego zdjęcia wskazują, że zostało ono zrobione w trakcie prac nad polichromią. Obok zdjęcie oryginalnej polichromii Stanisława Wyspiańskiego wykonane przed pracami restauratorskimi w roku 1948. Fot. 1. Juliusz Mien, 1896, w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, MNK XX-F-1590. Fot. 2. Autor nieznany, 1948, w Archiwum oo. Franciszkanów w Krakowie. Obróbka M. Bogdanowska, 2022

Caritas – an analysis of the photograph makes it possible to distinguish two superimposed cartoons fitted into the existing frame of the painted scene with flowers: one cartoon occupies the entire field, there is a visible bend halfway up the scene and next to the girl's elbow. The irises in the part overlapping the frame are cut out. The other, smaller, cartoon depicts the portraits of the girls, with the elbow protruding beyond the sheet drawn on the bottom one. An analysis of the outline (in the lower part of the field) makes it possible to distinguish the edge of the cartoon – slightly protruding and misaligned at this point. The scene filling the field was drawn in pastels, which distinguishes it from the parts painted on the wall. Other details of this photo indicate that it was taken during work on the polychrome. Next to it is a photograph of the original polychrome by Stanisław Wyspiański, taken before the restoration work in 1948. Photo 1. Juliusz Mien, 1896, in the collection of the National Museum in Kraków, MNK XX-F-1590. Photo 2. Author unknown, 1948, in the Archives of the Franciscan Order in Kraków. Processed by M. Bogdanowska, 2022

mi kilka odbitek moich kompozycji w platynotypii, który to środek odbicia pozwoli mi dopełnić kredką na wierzchu miejsca niewyraźnie zdjęte, przez co gdy rysunek uzupełnię, reprodukcja w dzienniku będzie bez trudów możliwa”¹⁸. W jednym z kolejnych listów autor malowideł donosi: „Co do fotografii moich, to obecnie mam już platynotypie¹⁹ i te rysunkiem uzupełniałem, tak że z nich potem zdjęcia zrobione będą dokładne i wyraźne i będzie je można publikować”²⁰. Te właśnie wyretuszowane zdjęcia były potem reprodukowane. Najbardziej znana wersja pochodzi z „Architekta”²¹, osobiście zaś wyretuszowane odbitki podarował Wyspiański Stanisławowi Tomkowiczowi, który potem ofiarował je Muzeum Narodowemu²².

Pośród zachowanych ujęć autorstwa Miena nie ma zdjęcia z polem znajdującym się nad sceną *Upadek zbuntowanych aniołów*, czyli św. Michała Archanioła. Na podstawie posiadanych materiałów trzeba wnioskować, że tego zdjęcia po prostu nie udało się zrobić. Podobny problem miał Mien ze sceną *Caritas*, z tym że o ile w przypadku sceny Matki Boskiej z Dzieciątkiem czy *Upadku zbuntowanych aniołów* mamy do czynienia z retuszem, o tyle znane nam zdjęcie *Caritas*, opisywane jako widok polichromii Wyspiańskiego, jest fotomontażem (!), na co nikt dotychczas nie zwrócił uwagi. Przyczyna była zapewne ta sama, czyli problemy techniczne. Analiza fotografii pozwala wyróżnić dwa nałożone na siebie kartony wpasowane w dekoracyjne obramienie. Zresztą motywy ornamentalne bordiury są inne w tonacji niż na późniejszych zdjęciach. Musimy więc uznać, że faktycznego wyglądu sceny *Caritas* ze zdjęć Miena nie poznamy (ryc. 2).

Mniej pracy retuszerskiej miał Wyspiański przy scenie *Upadek zbuntowanych aniołów*, w której widać tylko lekkie okonturowanie postaci i łuków (scena ta znajduje się na lepiej oświetlonej ścianie naturalnym światłem południowej). W przypadku sceny z Matką Boską konieczne było wydobywanie roślin ponad postaciami, co spowodowało radykalną zmianę tła kompozycji względem reszty polichromii, a przede wszystkim uczynienie twarzy postaci.

Wpływ retuszerskich działań Wyspiańskiego na restaurację malowideł w roku 2021 zostanie omówiony w dalszej części.

Analiza archiwalnego materiału fotograficznego.

Zdjęcia wykonane podczas prac zespołu Wiesława Zarzyckiego – rok 1948

Dopełnieniem pisemnej dokumentacji Władysława Cholewińskiego są niewielkie, lecz dobrej jakości zdjęcia zawarte w osobnym albumie²³. Materiał to niezwykle cenny – a dla wyjaśnienia chronologii zdarzeń i przekształceń malowideł, rzecz można, kluczowy. Na fotografiach udokumentowane zostały także sceny figuralne, przy czym część zdjęć wykonano przed konserwacją, dzięki czemu możemy zobaczyć, jak wyglądały oryginalne malowidła autorstwa Wyspiańskiego (!) (ryc. 2). Jest to ustalenie o tyle kluczowe, że w zestawie tym mamy także unikalne ujęcie, nieznane z żadnych innych źródeł, ukazujące św. Archanioła Michała (przed konserwacją) (ryc. 3). Na innym ujęciu widzimy całość pola międzyokiennego, wraz ze sceną *Upadku zbuntowanych aniołów* po konserwacji, jednak jest ono w partii górnej słabo czytelne. Powierzchnia ściany przed przystą-

typu srebrowego (żelatynowo-srebrowym lub kolodionowym)”. Pani kustosz bardzo dziękuje za wsparcie merytoryczne, przekazane drogą mailową informacje i wyjaśnienie licznych wątpliwości.

¹⁸ Listy Stanisława Wyspiańskiego..., s. 290.

¹⁹ Platynotypia nie była powszechna z uwagi na koszt, jednak kustosz Muzeum Krakowa Anna Bednarek wyjaśnia: „Z listu Wyspiańskiego można wnioskować, że technikę tę zastosowano specjalnie z myślą o wykonaniu reprodukcji do druku, najwyraźniej jej właściwości miały tu znaczenie w procesie technologicznym”, korespondencja mailowa z autorką artykułu.

²⁰ Listy Stanisława Wyspiańskiego..., s. 295.

²¹ Część polichromii kościoła oo. Franciszkanów. Malował Stan. Wyspiański, „Architekt” 1901, nr 4, tabl. 4; Władysław Ekielski, Polichromia kościoła oo. Franciszkanów, „Architekt” 1901, nr 7, szp. 106–107.

²² Juliusz Mien, Maria z Dzieciątkiem w stroju krakowskim, odbitka z odręczną notatką: „26 Października 1896/ Konserwatorowi zabytków Krakowa/ Wielmożnemu Dr. St. Tomkowiczowi/ Stanisław Wyspiański”, Zbiory Muzeum Narodowego w Krakowie, nr MNK XX-f-1582.

²³ Album ten został odnaleziony w klasztorным archiwum w trakcie ostatnio prowadzonych prac.

pieniem do prac była bardzo zabrudzona, w wielu miejscach widać ubytki, mimo to zdjęcie jest wystarczająco czytelne, by zobaczyć sposób malowania i formę przedziwnego stroju Archanioła – jakby sukni utworzonej przez pióra. Wygląd twarzy, szyja nasuwają skojarzenie z młodzieńcem. Malowidło po restauracji – dzieło Ignacego Mazurka (którego widzimy chyba na jednym ze zdjęć właśnie przy tej scenie) – przedstawia się zgoła inaczej, ale z kolei jego wygląd możemy poznać dopiero z fotografii wykonanej przed przystąpieniem do prac zespołu Józefa Nykla. Widoczna na zdjęciu twarz jest pełniejsza, usta drobne, okonturowane, szyja wydaje się węższa, czoło jest niższe, zaokrąglone, zatracony został ruch głowy, pierwotnie jakby leciutko zwróconej w stronę prawą, przez co ujęcie stało się bardziej statyczne. Jakaś zmiana zaszła także w ramionach, które po pracach Mazurka są węższe i spadziste. Wszystko razem sprawia, że patrzymy na postać kobiecą. Swobodnie, z ręki malowane przez Wyspiańskiego pióra zastąpione zostały czymś, co przypomina plisowane okrycie. Nie ma żadnych wątpliwości, że Ignacy Mazurek w znacznym stopniu przemalował oryginał, dokonując czegoś, co kolokwialnie nazywa się „upiększeniem” (ryc. 3).

Zdjęcia pozostałych scen z albumu Cholewińskiego nie budzą większych wątpliwości. Widzimy na nich oryginalną (czyli przed konserwacją) scenę *Caritas*, kilka ujęć sceny *Upadku zbuntowanych aniołów* wykonanych po pracach, zasadniczo jednak zbieżnych z tym, co znamy z retuszowanego zdjęcia Miena, oraz Matkę Boską z Dzieciątkiem – także po konserwacji. Tu uwagę zwraca twarz Marii, dobrze czytelna, w charakterze przedstawienia, które znamy z autorskiego kartonu do przepróchy (ryc. 9b).

Prace prowadzone przez zespół Józefa Nykla w latach 1986–1987

Kolejne prace przy polichromii Wyspiańskiego podjęto w drugiej połowie lat 80., a więc po kolejnych 40 latach. Techniki konserwacji, a przede wszystkim pojawienie się nowych materiałów syntetycznych zaowocowało radykalną poprawą możliwości ratowania malowideł. O założeniach prac dowiadujemy się z dokumentacji konserwatorskiej²⁴. Zasługą zespołu Nykla było przebadanie pigmentów i spoiw oraz odczytanie stratygrafii nawarstwień, choć z niewiadomych przyczyn z podaniem błędnych dat w tabelach stratygraficznych i w tekście²⁵. Badania pozwoliły na potwierdzenie wcześniejszych ustaleń dotyczących techniki oryginału (tempera kazeinowa) i przemalowań (klejowe).

Nykiel wskazuje na błędy technologiczne zespołu Zarzyckiego, które miały skumulować się z błędami autorów dekoracji, doprowadzając do osłabienia warstw malarskich. Było to przede wszystkim zbyt słabe spoiwo temperowe, a to przez niedostatek komponentu organicznego (oleju lub żywicy). Kolejną przyczyną zniszczeń był klimat wnętrza – znaczna wilgotność i niska temperatura sprzyjająca kumulacji pary wodnej w obrębie dużych powierzchni okien oraz osiadaniu zanieczyszczeń na powierzchni malowideł. Píše Nykiel, że interesujące nas „(...) płaszczyzny międzyokienne (...) przypisywane osobistemu wykonawstwu St. Wyspiańskiego, aktualnie są całkowicie przemalowane, a ściślej zrekonstruowane przez restauratorów w 1947 [prawidłowo w 1948 – przyp. M.B.]. Należy więc przypuszczać, że restauratorzy w 1947 r. – przedstawienia figuralne i ornamenty roślinne odtworzyli wiernie wg zachowanych śladów kolorystyki i rysunku St. Wyspiańskiego”²⁶. Oznacza to tyle, że w obrębie przedstawień figuralnych nie zachowały się – zdaniem Nykla – nawet reliktów warstwy autorskiej. Dlatego też przyjęto jako wstępnie założenie dopuszczenie usuwania przemalowań z restauracji Zarzyckiego i rekonstrukcję na podstawie zachowanych materiałów. Na podstawie tych wniosków opracowano program prac, które przeprowadzono w okresie od maja 1986 do lipca 1987 roku.

²⁴ Archiwum Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków w Krakowie, sygn. 5 432, *Konserwacja polichromii St. Wyspiańskiego w prezbiterium bazyliki oo. Franciszkanów w Krakowie* (program prac konserwatorskich), oprac. Józef Nykiel, 23 marca 1986 (dalej: J. Nykiel, *Konserwacja polichromii...*).

²⁵ III warstwa chronologiczna – 1892 – powinno być 1895, IV warstwa – 1947 – powinno być 1948.

²⁶ J. Nykiel, *Konserwacja polichromii...*, s. 16.



3

Św. Michał Archanioł, fragment oryginału polichromii autorstwa Stanisława Wyspiańskiego oraz ten sam fragment po restauracji w 1948 roku, a przed konserwacją w roku 1986. Fot. 1. Autor nieznany, 1948, w Archiwum oo. Franciszkanów w Krakowie. Fot. 2. Autor nieznany, 1986, dokumentacja Józefa Nykla. Obróbka M. Bogdanowska, 2022

St Michael the Archangel, a fragment of the original polychrome by Stanisław Wyspiański, and the same fragment after restoration in 1948 and before conservation in 1986. Photo 1. Author unknown, 1948, in the Archives of the Franciscan Order in Kraków. Photo 2. Author unknown, 1986, documentation of Józef Nykiel. Processed by M. Bogdanowska, 2022

4

Matka Boska z Dzieciątkiem, fragment oryginału polichromii autorstwa Stanisława Wyspiańskiego oraz ten sam fragment po restauracji z 1948 roku. Fot. 1. Juliusz Mien, 1896, w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie MNK xx-f-1584. Fot. 2. Autor nieznany, 1948, w Archiwum oo. Franciszkanów w Krakowie. Obróbka M. Bogdanowska, 2022

Virgin and Child, fragment of the original polychrome by Stanisław Wyspiański and the same fragment after the 1948 restoration. Photo 1. Juliusz Mien, 1896, in the collection of the National Museum in Kraków MNK xx-f-1584. Photo 2. Author unknown, 1948, in the Archives of the Franciscan Order in Kraków. Processed by M. Bogdanowska, 2022

W dokumentacji powykonawczej czytamy, że: „Na podstawie prowadzonych prac konserwatorskich i wnikliwej obserwacji (1986) stwierdzono, że istotnie była to [restauracja Zarzyckiego – przyp. M.B.] klasyczna renowacja polegająca na odmalowaniu zniszczonej polichromii oraz przemalowaniu zniszczonych, uszkodzonych lub przetartych płaszczyzn”²⁷. Trzeba nadmienić, że autor opracowania nie przywołuje w żadnym miejscu zachowanego w archiwum klasztorным dziennika autorstwa Władysława Cholewińskiego z prac w 1948 roku, którego zapewne nie znał. Nykiel wspomina o „obszernej dokumentacji fotograficznej”, w tym slajdach, które są w jego dyspozycji, oraz o inwentaryzacji rysunkowej rejestrującej zakres zabiegów i zniszczeń²⁸. Przy opisie zabiegów pisze Nykiel, że „pasy kompozycji figuralnych (...) **nie kwalifikowały się do jakichkolwiek działań oczyszczających mechanicznie**”²⁹ (ryc. 5). Niektóre fragmenty ścian nie dały się doczyścić z uwagi na dodatek pokostu lnianego do tempery kazeinowej – będącej spoiwem farb podczas renowacji w 1948 roku – który spowodował pociemnienie warstwy barwnej. Na stronach 24 i 25 sprawozdania z prac znajdujemy dokładny opis czynności, które wykonywano podczas renowacji kompozycji figuralnych. Opis ten jest nie do końca zrozumiały: z jednej strony autor relacjonuje, że osiadłe zabrudzenia powierzchniowe usuwano „pojedynczymi dotknięciami pędzla poślizgowego”, nasączano sproszkowane warstwy i dociskano, a równocześnie okazuje się, że na ścianie północnej nie zachowało się nic z oryginału – dekorację utrwalono jedynie po to, by wykonać odrys kompozycji, która „prawie w całości była rekonstrukcją z 1947 roku. (...) Posiadała pewne nieścisłości i błędy rysunkowe, których korektę w dalszej części prac umożliwiły zachowane fragmenty kartonów Wyspiańskiego”³⁰. Rekonstrukcje malarskie wykonano kazeiną boraksową, spudrowane warstwy stabilizowano wstępnie spoiwem kazeinowym i utrwalano spoiwem syntetycznym (PVA w etanolu)³¹.

Dopełniając dokumentację opisową zdjęciami, możemy stwierdzić ponad wszelką wątpliwość, że sceny na filarze północnym zostały podczas prac w latach 1986–1987 namalowane na nowo. Zdaniem Nykla nie były one autentyczne. Jedno ze zdjęć zdaje się przeczyć temu stwierdzeniu. Przedstawia ono fragment z łucznikami (górna część sceny *Upadku zbuntowanych aniołów*) podczas usuwania zabrudzeń i (chyba) przemalowań – po lewej fragment sceny przed usunięciem przemalowań, a po prawej oczyszczony oryginał autorstwa Wyspiańskiego (!) (ryc. 6). Na innym zdjęciu – przedstawiającym filary międzyokienne ściany północnej w trakcie ustawiania rusztowań – widzimy ogólny, bardzo zły stan zachowania polichromii – poniżej łuczników uwidacznia się rozległa jasna plama świadcząca o poważnym uszkodzeniu warstwy barwnej. Zdjęcia tego fragmentu wykonane podczas prac (po zakończeniu konserwacji technicznej) pokazują w miejscu malowideł na ścianie północnej jasną plamę uzupełnień podłoża, reliktoowo zachowane ramię i fragment twarzy Archanioła. Niewiele lepiej przedstawia się stan zachowania scen na filarze południowym, na zdjęciu z Matką Boską wykonanym w trakcie prac widać bardzo rozległe powierzchnie ubytków – praktycznie brak warstwy barwnej.

Największym jednak problemem jest forma wykonanej w czasie tych prac rekonstrukcji. Nie została ona dotychczas poddana krytycznej ocenie. Zgodnie uznano, że jest powtórzeniem oryginału i opiera się rzetelnie na posiadanej ikonografii (autorskie kartony), a wcale tak nie jest. Odniosę się tu do tych scen, które muszą budzić najwięcej zastrzeżeń. Jest to postać Archanioła oraz łucznicy. W przypadku Archanioła powtórzono ogólny zarys postaci z kartonu do próby. Należy pamiętać, że karton służył artyście do ustawienia kompozycji, resztę wykonuje się z ręki. Wiemy na przykład, że włosy Archanioła wyglądały zupełnie inaczej, nie układały się w loki, ale wirowały wokół głowy, sama zaś postać niejako promieniała, jakby sama była źródłem

²⁷ J. Nykiel, *Sprawozdanie z prac...*, s. 7.

²⁸ Wskazane byłoby rozpoznanie tego (prywatnego) zasobu. W dostępnych materiałach archiwalnych znajdujemy jedynie ortogonalny rysunek ściany z zaznaczonymi zasięgami różnych warstw. J. Nykiel, *Sprawozdanie z prac...*, załącznik graficzny.

²⁹ Ibidem, s. 22.

³⁰ Ibidem, s. 25.

³¹ Ibidem, s. 27.



5

Zdjęcie wnętrza prezbiterium przed rozpoczęciem prac przez zespół Józefa Nykla. Po lewej stronie widoczny północny filar międzyokienny. W górnej partii dostrzegalny jest zarys postaci św. Michała Archanioła. Stan polichromii jest bardzo zły, widoczne są rozbielenia w dolnej partii świadczące o wysoleniach oraz wypłukaniu malatury. Autor nieznany, 1986, dokumentacja Józefa Nykla

Photo of the interior of the chancel before work by the team of Józef Nykiel began. On the left, the north pillar, between the windows, is visible. In the upper part the outline of the figure of St Michael the Archangel is discernible. The condition of the polychrome is very bad, with visible bleaching in the lower part indicating deposits on the surface and damage to the paint layer. Author unknown, 1986, documentation by Józef Nykiel

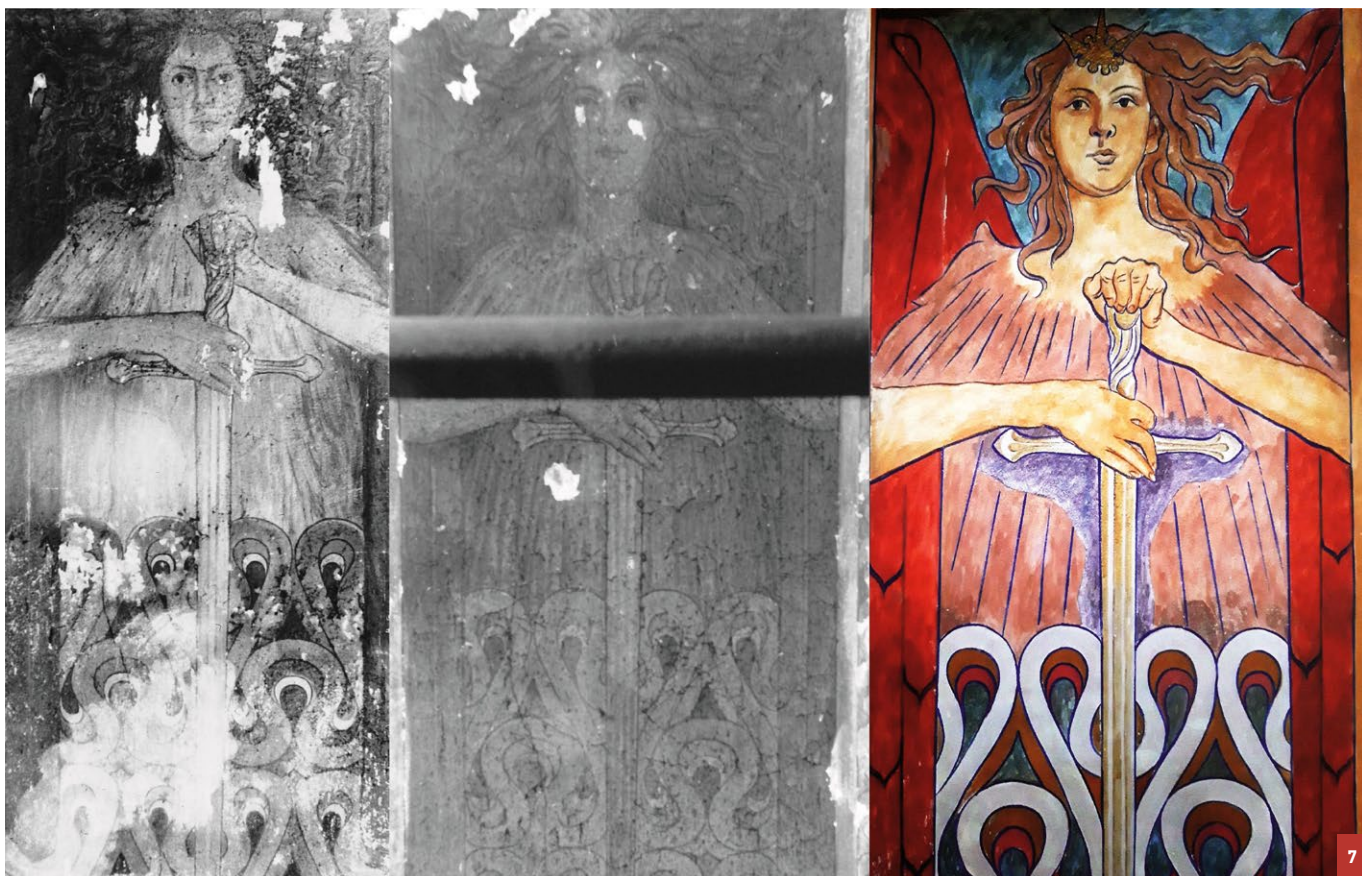
6

Fragment z łucznikami ze sceny *Upadek zbuntowanych aniołów* podczas oczyszczania powierzchni malowideł i usuwania przemalowań Józefa Mazurka z 1948 roku. Po prawej stronie oryginalna polichromia Stanisława Wyspiańskiego. Autor nieznany, 1986, dokumentacja Józefa Nykla.

Fragment depicting archers from the scene *Fall of the Angels* during cleaning of the painting surface and removal of repaintings by Józef Mazurek, 1948. On the right is the original polychrome by Stanisław Wyspiański. Author unknown, 1986, documentation by Józef Nykiel



6



7

Św. Michał Archanioł, zestawienie ujęć: 1896, 1948, 1986. Fot. 1. Autor nieznany, 1948, w Archiwum oo. Franciszkanów w Krakowie. Fot. 2. Autor nieznany, 1986, dokumentacja Józefa Nykla. Fot. 3. Dorota Biedrońska-Krówka, 2021. Obróbka M. Bogdanowska, 2022

St Michael the Archangel, juxtaposed shots: 1896, 1948, 1986. photo 1. Author unknown, 1948, in the Archives of the Franciscan Order in Kraków. Photo 2. Author unknown, 1986, documentation of Józef Nykiel. Photo 3. Dorota Biedrońska-Krówka, 2021, processed by M. Bogdanowska, 2022

światła – widoczny jest efekt podświetlenia rąk i miecza (ryc. 7). Nie ma dyskusji co do tego, że malowidło zostało dość radykalnie przekształcone przez Mazurka. Trudno oszacować, czy usunięto wtedy oryginał Wyspiańskiego, i z dostępnych dokumentacji raczej się tego nie dowiemy. Jednak w rekonstrukcjach z lat 80. uderza nieudolności wykonania. Uwaga ta dotyczy przede wszystkim właśnie Archanioła i łuczników, których twarze są po prostu zdeformowane (ryc. 8). To, co powstało, nie jest ani nawiązaniem do malowidła Wyspiańskiego, ani do poprawnie anatomicznie wykonanego przemalowania Mazurka. Jest swobodną i nieumiejętnie malowaną pseudorekonstrukcją. Zwracają uwagę nie tylko błędy anatomiczne, ale też sposób malowania – barwy nakładane są szkicowo, laserunkowo, wobec kryjąco malowanej reszty polichromii.

Prace prowadzone przez zespół Doroty Biedrońskiej-Krówki w roku 2021

Ta część opracowania została oparta na informacjach uzyskanych od pani konserwator prowadzącej projekt³². Program prac zakładał zachowanie istniejących malowideł – bez względu na

³² W związku z licznymi wątpliwościami dotyczącymi wyglądu scen figuralnych konserwator prowadząca prace przygotowała na potrzeby komisji eksperckiej, powołanej przez Społeczny Komitet Odnowy Zabytków Krakowa, obszerną dokumentację, w której zebrała materiały ikonograficzne wykorzystane podczas prac



8

Łucznicy ze sceny *Upadek zbuntowanych aniołów*, zestawienie ujęć: 1896, 1948, 2021. Pierwsze zdjęcie – retusz Wyspiańskiego, ostatnie – przed konserwacją w roku 2021, a więc ukazujące rekonstrukcję z czasów konserwacji Józefa Nykla. Fot. 1. Juliusz Mien, 1896, w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, MNK xx-f-1571. Fot. 2. Autor nieznany, 1948, w Archiwum oo. Franciszkanów w Krakowie. Fot. 3. Dorota Biedrońska-Krówka, 2021. Obróbka M. Bogdanowska, 2022

Archers from the scene *Fall of the Angels*, compilation of shots: 1896, 1948, 2021. The first photograph – Wyspiański's retouching, the last – before conservation in 2021, thus showing the reconstruction from the time of conservation by Józef Nykiel. Photo 1. Juliusz Mien, 1896, in the collection of the National Museum in Kraków, MNK xx-f-1571. Photo 2. Author unknown, 1948, in the Archives of the Franciscan Order in Kraków. Photo 3. Dorota Biedrońska-Krówka, 2021, processed by M. Bogdanowska 2022

czas ich powstania, oraz uzupełnień w partiach ubytków. Jednak Biedrońska-Krówka już w czasie prowadzonej rok wcześniej restauracji malowideł w transepcie zauważyła, że pierwotne formy uległy przekształceniom podczas kolejnych restauracji. Stąd zapewne pojawił się pomysł skorygowania przedstawień figuralnych. Podstawą modyfikacji były kartony Wyspiańskiego, zdjęcia historyczne oraz badania *in situ*. Na przykład w przedstawieniu *Caritas* w świetle uVA ujawniono zamalowany kwiat irysa czy zmianę ułożenia palców dziewczynki. Na podstawie zdjęcia (a właściwie fotomontażu, którego autorzy prac nie zauważyli) przemalowano oczy dziewczynki, co wpłynęło na radykalną zmianę ich wyrazu. Z kolei twarze Matki Boskiej i Dzieciątka zostały skorygowane na podstawie fotografii Miena. Niestety, brak szczegółowej analizy posiadanych materiałów zaowocował katastrofalnym błędem – podstawą modyfikacji stało się wyretuszowane przez Wyspiańskiego zdjęcie (ryc. 9a). Tymczasem stosunkowo najbliższe oryginałowi są fotografie autorstwa Zarzyckiego, znane już podówczas zespołowi konserwatorskiemu (ryc. 9b).



9

a) Matka Boska z Dzieciątkiem: 1896 – retusz Wyspiańskiego, b) 1948 – po konserwacji Zarzyckiego, c) 2021 – po konserwacji Nykła, d) 2021 – po konserwacji Biedrońskiej-Krówki. Fot. 1. Juliusz Mien, 1896, w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, MNK xx-f-1587. Fot. 2. Autor nieznany, 1948, w Archiwum oo. Franciszkanów w Krakowie. Fot. 3, 4. Dorota Biedrońska-Krówka, 2021. Obróbka M. Bogdanowska 2022

a) *Virgin and Child*: 1896 – retouched by Wyspiański, b) 1948 – after conservation by Zarzycki, c) 2021 – after conservation by Nykiel, d) 2021 – after conservation by Biedrońska-Krówka. Photo 1. Juliusz Mien, 1896, in the collection of the National Museum in Kraków, MNK xx-f-1587. Photo 2. Author unknown, 1948, in the Archives of the Franciscan Order in Kraków. Photo 3, 4. Dorota Biedrońska-Krówka, 2021, processed by M. Bogdanowska 2022

Tabele stratygraficzne przedstawione przez Biedrońską-Krówkę po zakończeniu prac w prezbiterium kościoła, pokazują obecny układ warstw: św. Michał Archanioł i *Upadek zbuntowanych aniołów* są praktycznie w całości wykonane przez zespół Nykła z drobnymi uzupełnieniami i korektami podczas ostatniej restauracji. Natomiast w scenach *Caritas* i *Matka Boska z Dzieciątkiem* oryginał zachowany jest w ok. 60–70%, a uzupełnienia pochodzą z kolejnych restauracji (1948, 1986–1987, 2021).

Wnioski

Pytania zadane przez Dutkiewicza dziś można uznać za zaskakujące, jednak były to *de facto* cztery możliwe strategie postępowania z obiektem. Pytania postawiono w czasie, gdy sztuka przełomu wieków nie cieszyła się specjalną estymą. Od śmierci Wyspiańskiego minęło ledwie 40 lat i ani secesja, ani historyzm, postrzegany jako kompilacja przebrzmiałych form, nie budziły

zainteresowania. Możemy założyć, że stojąc w mrocznym wnętrzu, którego ściany pokrywały osypujące się, pociemniałe polichromie, Dutkiewicz uznał, iż malowidła te, wykonane typową dla malarstwa dekoracyjnego lichą techniką patronową, bardziej szkodzą pięknu architektury, niż jej służą. Gdzieś, zapewne jeszcze głęboko ukryta, kielkowała w jego głowie myśl o wprowadzaniu w historyczny kontekst współczesnego malarstwa – stąd też i wskazanie, podpowiedź, o malowidłach „nowych”. Przyszły projektant wystrojów wnętrz kościołów gotyckich (by wspomnieć choćby Dębno czy Olkusz) nie kwestionował wielkości Wyspiańskiego, ale też nie widział specjalnych przyczyn, by nie podjąć wyzwania nowej aranżacji wnętrza. I wreszcie „biały gotyk” – to estetyczne pokłosie ówczesnych trendów konserwatorskich. Wypalone, zniszczone świątynie, naprędce remontowane, były po prostu tynkowane i bielone. Wyraz plastyczny wnętrz zmieniał się radykalnie: w jasnym świetle wpadającym przez smukłe okna nabierały nowych walorów. Być może taka właśnie nowa, sterylna wersja bliższa była sercu Dutkiewicza?

W przypadku malowideł w kościele Franciszkanów każdorazowo podejmowano decyzję o konserwacji, zachowaniu tego, co jest. Decydowała doktryna Cesarego Brandiego – poszanowania dla dokonań poprzedników³³. Teoretycznie. W praktyce zaś kolejne ekipy dokonywały własnej „reinterpretacji” dzieła, współtworząc kompilację, którą tylko z dużą dozą dobrej woli można określić jako „wieloautorską aranżację konserwatorską”.

Jaki wpływ na obecny stan wiedzy o malowidłach Wyspiańskiego w kościele Franciszkanów mają przedstawione powyżej fakty? Przede wszystkim wiemy już o dwóch źródłach zafałszowania oryginału, czyli o oparciu korekt na retuszowanych zdjęciach oraz o radykalnych przekształceniach (w zasadzie przemalowaniach i wadliwych rekonstrukcjach) scen podczas kolejnych restauracji. Podsumowując:

- W powszechnym odbiorze sceny figuralne autorstwa Wyspiańskiego wyglądały tak, jak na reprodukowanych w „Architekcie” zdjęciach. To głównie one były podstawą analiz prowadzonych przez badaczy, opracowań poświęconych twórczości Wyspiańskiego itd., a także obecnej korekty twarzy Matki Boskiej z Dzieciątkiem. Jak wykazano, zdjęcia te były retuszowane i montowane.
- W publikacjach poświęconych polichromii Wyspiańskiego przywoływane są też fotografie z różnych etapów istnienia dzieła, często brakuje informacji, z którego. Wiemy już z przedstawionej analizy, że wygląd oryginału jest nam znany w bardzo określonym zakresie, tj. z mało czytelnych zdjęć Juliusza Miena (dolne sceny z obu filarów) oraz z wykonanych po 50 latach od powstania fotografii w albumie Zarzyckiego (*Caritas*, św. Michał Archanioł, łucznicy ze sceny *Upadek zbuntowanych aniołów*). Warto podkreślić, że jest to najnowsze, nieznane wcześniej źródło, cenna podstawa badań nad twórczością artysty.
- Malowidła na filarze północnym po restauracji – a w zasadzie renowacji – Nykla są swobodnym, a miejscami, niestety, nieudolnym nawiązaniem do oryginału. Uczciwość nie pozwala, by przypisywać je Wyspiańskiemu, co rodzi kluczowy dylemat w kwestii dalszych działań.

Wyretuszowane zdjęcia, których celem było wyłącznie zwiększenie czytelności kompozycji na drukowanych reprodukcjach, nie przedstawiały stanu faktycznego. W miarę upływu lat o niewyraźnych fotografiach Miena zapomniano, przypisując je różnym autorom, a wynikająca z tego nieśpójność datowania wprowadzała dodatkowy zamęt. Dopiero przedstawiona w niniejszym artykule szczegółowa analiza fotografii i dokumentacji konserwatorskich pozwala wyjaśnić wątpliwości.

O ile ograniczony zakres dokumentacji fotograficznej wykonanej w roku 1948 daje się jakoś wytłumaczyć (brak obowiązujących standardów dokumentacyjnych), o tyle już jakość i zakres dokumentacji z lat 1986–1987 zaskakuje. Usunięcie przemalowań nie jest rzetelnie udokumentowane. Nie wiemy, czy znaleziono relikty polichromii, a jeśli tak, to w jakim zakresie. Dokumentacja Nykla, choć wyszczególnia sceny figuralne, nie zajmuje się nimi z należytą uwagą, traktując

³³ Tytus Sawicki, *Konserwacja malowideł ściennych*, Warszawa 2010, s. 91.

je jako wtórne. Stan malowideł, zakres prac, rekonstrukcje zostały lakonicznie zrelacjonowane, choć z wszystkich dokumentacji wynika, że te na filarze północnym były bardziej zniszczone.

Nie wiemy, do jakiego stopnia zachowały się relikty polichromii Wyspiańskiego. Jej obecność możemy właściwie wykluczyć na filarze północnym. Zachowały się jednak, wedle stratygrafii Biedrońskiej-Krówki, w dużym stopniu na ścianie południowej, jednak w trudnym do ustalenia zakresie, gdyż nanoszone podczas prac spoiwo spowodowało trwałe połączenie kolejnych warstw malarskich.

Opinie ekspertów są w ocenie prac przy scenach figuralnych jednomyślne: mamy do czynienia z zafałszowaniem dzieła Wyspiańskiego³⁴. Romanowska ponawia pytanie Dutkiewicza, wskazując na jego aktualność: wobec skali zafałszowania oryginału, przemalowania i rekonstrukcje powinny zostać usunięte, a polichromia odtworzona zgodnie z najlepszą wiedzą, na podstawie dostępnych materiałów oraz precyzyjnego projektu w skali 1:1³⁵. Bałus z kolei sugeruje poprawki w określonym zakresie³⁶.

Nie ulega wątpliwości, że malowidła w mniejszym lub większym stopniu utraciły walory mistrzostwa oryginałów. Dlatego coraz mniej wątpliwości budzi potrzeba przywrócenia autorzkiego wyglądu polichromii. Przypisując Wyspiańskiemu nieudolnie wykonane rekonstrukcje, będące kompilacją wieloautorskich aranżacji, fałszujemy jego dzieło, które dzięki współczesnym narzędziom można oglądać z bliska, a jego wygląd może być szeroko upowszechniany. Materiał ikonograficzny, badania obiektu, ale przede wszystkim głębokie rozpoznanie cech twórczości Wyspiańskiego – choćby wymienione przez Romanowską „myślenie konturem”, płaskość, gładkie płaszczyzny, czyste barwy³⁷ – pozwalają na wykonanie rzetelnej rekonstrukcji. Jednak o ile w przypadku filaru północnego mówimy o pełnym odtworzeniu, o tyle w przypadku filaru południowego, gdzie nadal jeszcze zachowały się relikty dzieła Wyspiańskiego, jest to kwestia raczej korekt miejscowych (oczy dziewczynek, twarze Matki Boskiej i Dzieciątka, może także poprawa kolorystyki). Podsumowując: pora oddać głos Wyspiańskiemu.

Monika Bogdanowska

Adiunkt w Katedrze Rysunku, Malarstwa i Rzeźby na Wydziale Architektury Politechniki Krakowskiej, magister konserwacji dzieł sztuki (1987), doktor nauk technicznych (2005), habilitacja w dziedzinie konserwacji dzieł sztuki (2012), studia podyplomowe w zakresie translatoryki na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Jagiellońskiego (1995–97) oraz konserwacji zabytków architektury i urbanistyki na Wydziale Architektury PK (1994). Autorka monografii budynku Collegium Novum Uniwersytetu Jagiellońskiego, polsko-angielskiego słownika konserwacji malarstwa, współautorka Interdyscyplinarnego Słownika Wielojęzycznego (IMD). Autorka licznych opracowań monograficznych poświęconych zagadnieniom ochrony dziedzictwa oraz przekładów tekstów specjalistycznych z zakresu konserwacji dzieł sztuki. Członek prezydiów Polskiego Komitetu ICOMOS oraz Społecznego Komitetu Odnowy Zabytków Krakowa.

Monika Bogdanowska

Assistant Professor in the Department of Drawing, Painting and Sculpture at the Faculty of Architecture, Kraków University of Technology, Master's Degree in Art Conservation (1987), PhD in Technical Sciences (2005), Habilitation degree in Art Conservation (2012), postgraduate studies in translation studies at the Faculty of Philology, Jagiellonian University (1995–97) and conservation of architectural and urban monuments at the Faculty of Architecture, Kraków University of Technology (1994). Author of a monograph on the building of the Collegium Novum of the Jagiellonian University, a Polish-English dictionary of painting conservation, and co-author of the Interdisciplinary Multilingual Dictionary (IMD). Author of numerous monographic studies on heritage conservation issues and translations of specialized texts on art conservation. Member of the standing committees of the Polish ICOMOS Committee and the Social Committee for the Renovation of Monuments in Kraków.

³⁴ Na wniosek Społecznego Komitetu Odnowy Zabytków Krakowa swoje opinie przygotowali znawcy twórczości Stanisława Wyspiańskiego: Wojciech Bałus i Marta Romanowska. Ich ocena walorów rekonstrukcji wykonanych na różnych etapach prac restauratorskich jest negatywna (Wojciech Bałus, *Opinia o konserwacji dekoracji malarskiej Stanisława Wyspiańskiego w prezbiterium Bazyliki oo. Franciszkanów w Krakowie wykonanej w 2021*, Kraków, 7 lutego 2022; Marta Romanowska, *Opinia o zrealizowanej konserwacji polichromii figuralnej prezbiterium bazyliki oo. Franciszkanów w Krakowie*, Kraków, luty 2022).

³⁵ M. Romanowska, *Opinia o zrealizowanej konserwacji...*, s. 8.

³⁶ W. Bałus, *Opinia o konserwacji...*, s. 6.

³⁷ M. Romanowska, *Opinia o zrealizowanej konserwacji...*, s. 9.

Bibliografia

Archiwalia

Archiwum klasztoru oo. Franciszkanów w Krakowie, sygn. AK-Vd-361

Restauracja polichromii St. Wyspiańskiego w kościele oo. Franciszkanów w Krakowie. Rok 1948 i 49. Dziennik prowadzony przez Wł. Cholewińskiego – zastępcę kierownika prac konserwatorskich prof. Wiesława Zarzyckiego.

Album ze zdjęciami z prac konserwatorskich autorstwa Wiesława Zarzyckiego. Zbiory prywatne, w dyspozycji archiwum klasztoru.

Archiwum Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków w Krakowie

Sygn. 5 432, *Konserwacja polichromii St. Wyspiańskiego w prezbiterium bazyliki oo. Franciszkanów w Krakowie* (program prac konserwatorskich), oprac. Józef Nykiel, 23 marca 1986.

Sygn. 15 434, *Sprawozdanie z prac konserwatorskich przy polichromii St. Wyspiańskiego w transepcie i pierwszym przęśle nawy głównej w bazylice oo. Franciszkanów w Krakowie*, oprac. Józef Nykiel, 20 października 1987.

Społeczny Komitet Odnowy Zabytków Krakowa

Kompleksowa konserwacja wnętrza bazyliki pw. św. Franciszka z Asyżu, prezbiterium i transept z polichromiami Stanisława Wyspiańskiego – etap II, 2021, Dorota Biedrońska-Krówka, Paulina Krupa.

Materiały opracowane dla potrzeb Społecznego Komitetu Odnowy Zabytków Krakowa, Dorota Biedrońska-Krówka, Kraków 2021.

Bałus Wojciech, *Opinia o konserwacji dekoracji malarskiej Stanisława Wyspiańskiego w prezbiterium Bazyliki oo. Franciszkanów w Krakowie wykonanej w 2021*, Kraków, 7 lutego 2022.

Romanowska Marta, *Opinia o zrealizowanej konserwacji polichromii figuralnej prezbiterium bazyliki oo. Franciszkanów w Krakowie*, Kraków, luty 2022.

Opracowania

Bałus Wojciech, *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX*, cz. 2, *Matejko i Wyspiański*, Kraków 2007.

Cholewiński Władysław, Zarzycki Wiesław, *Utrwalenie polichromii Jana Matejki w kościele Mariackim w Krakowie*, „Ochrona Zabytków” 1948, nr 2, s. 82–85.

Ekielski Władysław, *Polichromia kościoła oo. Franciszkanów*, „Architekt” 1901, nr 7, szp. 106–107.

Kuś Jan, *Nieznane materiały do polichromii i witraży Wyspiańskiego w kościele oo. Franciszkanów w Krakowie*, „Roczniki Humanistyczne” 1984, t. 32, z. 4, s. 163–182.

Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla, red. Lucjan Płoszewski, Maria Rydlowa, t. 2, cz. 1, Kraków 1979.

Romanowska Marta, *Stanisław Wyspiański*, Kraków 2009.

Rydel Lucjan, *Ze sztuki*, „Tygodnik Ilustrowany” 1896, nr 37, 12 września, s. 730–731; nr 38, 19 września, s. 743; nr 39, 26 września, s. 763–764.

Sawicki Tytus, *Konserwacja malowideł ściennych*, Warszawa 2010.

Sawicki Tytus, *Techniki zachodnioeuropejskiego malarstwa ściennego w XIX wieku*, Warszawa 2002.

Skierkowska Elżbieta, *Plastyka Stanisława Wyspiańskiego na tle ówczesnych kierunków artystycznych*, Wrocław 1958.

Stanisław Wyspiański. Katalog wystawy dzieł ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie, red. Danuta Godyń, Magdalena Laskowska, Kraków 2018.

Ślesiński Władysław, *Techniki malarskie. Sposoby organiczne*, Warszawa 1984.

Źródła internetowe

Wojewódzki Urząd Ochrony Zabytków w Krakowie, Facebook, 23 listopada 2021, <https://www.facebook.com/photo/?fbid=3054581241535223&set=pcb.3054582561535091> (dostęp: 27.12.2022).

Mariusz Mierzwiński

Dzieje odbudowy mozaikowej figury Madonny w zamku malborskim

The story of the reconstruction of the mosaic figure of the Madonna in Malbork castle

Mariusz Mierzwiński, *Dzieje odbudowy mozaikowej figury Madonny w zamku malborskim*, „Ochrona Zabytków” 2022, nr 2, s. 57–72.

Abstrakt

Artykuł prezentuje dzieje kolosalnej figury Madonny z Dzieciątkiem z zewnętrznej niszy prezbiterium kościoła zamkowego w Malborku. Rzeźba powstała w pierwszej połowie XIV wieku jako kluczowy element zewnętrznej dekoracji malborskiego zespołu sakralnego i była największą rzeźbą średniowiecznej Europy. Jej wyjątkowość polegała nie tylko na rozmiarach, ale przede wszystkim na zewnętrznej okładzinie mozaikowej, którą została pokryta w drugiej połowie XIV wieku.

W tekście skrótkowo przedstawiono zniszczenie kościoła zamkowego wraz z figurą w trakcie II wojny światowej. Następnie opisano mozolne wydobywanie potłuczonych fragmentów posągu z gruzu i ich zabezpieczenie do czasów współczesnych. Przede wszystkim jednak zrelacjonowano odbudowę figury w latach 2014–2016 jako integralnego elementu kościoła zamkowego. Ukazano też kryteria, jakimi kierowało się kierownictwo Muzeum Zamkowego w tej kwestii i sposób postępowania restauratorów. Odtworzenie figury malborskiej Madonny w kształcie, jaką miała przed zniszczeniem, jest ewenementem konserwatorskim w skali europejskiej.

Słowa kluczowe

zamek w Malborku, sztuka gotycka, zniszczenia wojenne, projekt konserwatorski, ochrona zabytków

Abstract

The article presents the history of the colossal figure of the Madonna and Child in the outer niche of the presbytery of the castle church in Malbork. It was made in the first half of the fourteenth century as a key element of the external decoration of the Malbork sacred complex and was the largest sculpture in medieval Europe. It is unique not only because of its size but, above all, because of its external mosaic cladding which was covered over in the second half of the fourteenth century.

The text briefly outlines the destruction of the castle church together with the statue during the Second World War. It then describes the laborious extraction of the broken fragments of the statue from the rubble and their preservation until modern times are described. More importantly, however, it recounts the reconstruction of the figure in the years 2014–2016

as an integral element of the castle church. The criteria adopted by the management of the Castle Museum in this matter and the manner in which the work of the restorers proceeded are also discussed. The reconstruction of the figure of the Madonna at Malbork Castle according to its original shape is an unprecedented accomplishment on a European scale.

Keywords

Castle in Malbork, Gothic art, war damages, conservation project, protection of monuments

PIERWSZA KAPLICA ZAMKOWA NALEŻAŁA DO NAJWCZEŚNIEJSZYCH POMIESZCZEŃ malborskich. Powstała najpóźniej w latach osiemdziesiątych XIII stulecia jako przekryta sklepieniem krzyżowo-żebrowym, trójprzęsłowa, jednonawowa świątynia, zajmująca połowę długości skrzydła, usytuowana zwyczajem krzyżackim na jego pierwszym piętrze. W związku z przeniesieniem do Malborka w 1309 roku głównej siedziby wielkiego mistrza Zakonu typowy do tego momentu zamek komturski stał się centralnym ośrodkiem administracyjnym państwa krzyżackiego i uległ w związku z tym wielkiej rozbudowie, trwającej praktycznie przez cały XIV wiek. W latach 1331–1344 rozbudowie uległa też pierwsza kaplica zamkowa, którą z niewielkiej świątyni mieszczącej się w zwartym czworoboku dawnego kasztelu przekształcono w główny kościół państwa zakonnego w Prusach. Jednonawową, zamkniętą wielobocznie od wschodu przestrzeń, przedłużono dwukrotnie w kierunku wschodnim, opierając zamknięcie jej nowego prezbiterium na zewnętrznej linii murów obronnych. Całość przykryto sklepieniem gwiaździstym, wspartym na dekoracyjnych słupkach, których dolne partie opracowano rzeźbiarsko w formie figur apostołów stojących pod ozdobnymi baldachimami. Datę zakończenia tej przebudowy – 1344 rok – znamy z zachowanego napisu konsekracyjnego na fryzie podokiennym we wnętrzu. W sali powstałej w przyziemiu po przedłużeniu kościoła urządzono kaplicę grobową wielkich mistrzów pw. św. Anny. Wówczas też w zewnętrznej niszy nowego prezbiterium ustawiono olbrzymi (około 8 m wysokości) posąg Marii z Dzieciątkiem, który stał się kluczowym elementem zewnętrznej dekoracji zespołu sakralnego. Figurę skonstruowano z kilkunastu segmentów, odlanych w formach na placu budowy, wciągniętych kolejno i ustawionych jeden na drugim, kotwiąc każdy indywidualnie do ściany wnęki. Użycie sztucznego kamienia, którego głównym składnikiem był wolnowiążący gips jastrychowy, umożliwiło średniowiecznemu mistrzowi (lub mistrzom) cyzelowanie szczegółów gotowego kolosa przez kilka dni, a nawet tygodni. Po ukończeniu, gdy całość pokryto polichromią, dzieło stało się największą rzeźbą średniowiecznej Europy. Po upływie około 40 lat, być może z uwagi na nietrwałość pigmentów malarskich, wystawionych na działanie wpływów atmosferycznych, figura została pokryta barwną mozaiką. Była to trzecia w tej części Europy realizacja dzieła w tej technice. Około 1371 roku mozaika pojawiła się w dużej kompozycji figuralnej na elewacji transeptu katedry św. Wita w Pradze. Mniej więcej dziesięć lat później mozaiką wyłożono scenę męczeństwa św. Jana na południowej ścianie katedry w Kwidzynie oraz figurę malborskiej Madonny. Z tego powodu tradycyjnie przyjmowano, że udział w owych realizacjach miał ten sam warsztat wędrujących na północ weneckich mozaikarzy¹. Technika barwnej mozaiki stosowano od starożytności do dekoracji ścian i posadzek. Podobnie było w przypadku dzieł w Pradze

¹ Proces powstawania i dekorowania figury ma już obszerną literaturę, zob. np. Maciej Kilarski, *Figura Matki Boskiej z Dzieciątkiem z kościoła zamkowego w Malborku. Studium technologiczno-konserwatorskie*, [w:] *Podług niebia i zwyczaju polskiego (Studia z historii architektury, sztuki i kultury ofiarowane Adamowi Miłobędzkiemu)*, red. Zbigniew Bania et al., Warszawa 1988, s. 183–194; idem, *Mozaikowa figura malborskiej Madonny. Fakty, legendy, interpretacje*, Malbork 1993; Juliusz Raczkowski, *Kolos malborski. Problematyka warsztatowa i styloznawcza*, [w:] *Monumentalna figura Madonny na kościele NMP w Malborku. Konteksty historyczne, artystyczne i konserwatorskie*, red. Janusz Hochleitner, Malbork 2015, s. 83–93; Barbara Pospieszna, *Historia mozaikowej figury Madonny z Dzieciątkiem z zewnętrznej niszy chóru kościoła zamkowego w Malborku*, [w:] *Kościół Najświętszej Marii Panny na Zamku Wysokim w Malborku. Dzieje, wystrój, konserwacja*, red. Janusz Hochleitner, Mariusz Mierzwiński, Malbork 2016, s. 95–110.



1 Malbork. Kościół zamkowy od strony wschodniej. Fragment zaginionego obrazu *Oblężenie Malborka* z ok. 1480 r. Repr. Lech Okoński

Malbork. The castle church from the east. A fragment of the lost painting *Siege of Malbork* from around 1480. Repr. Lech Okoński

2 Prace renowacyjne przy figurze na początku xx w. „Baujahr Marienburg” 1903, s. 20. Repr. Lech Okoński

Renovation works on the figure at the beginning of the 20th century, ‘Baujahr Marienburg’ 1903, p. 20. Repr. Lech Okoński

3 Malbork. Kościół zamkowy od strony wschodniej. Pocztówka barwna sprzed 1945 r. Repr. autor

Malbork. The castle church from the east. A colour postcard from before 1945. Repr. author



i Kwidzynie. Użycie jej w Malborku na powierzchni rzeźby było w średniowieczu przedsięwzięciem wyjątkowym, niemającym żadnych analogii, nie tylko w Europie.

Od tego czasu przez sześć stuleci architektura zespołu sakralnego pozostawała bez większych przekształceń. Zmianom ulegał głównie wystrój i wyposażenie wnętrz, przede wszystkim kościoła NMP. Interwencji naprawczych wymagała jedynie kilkakrotnie nietypowa okładzina figury – mozaika. Prace renowacyjne prowadzono w tym zakresie w latach 1821–1822, następnie w 1869–1870 i wreszcie w 1903 roku, gdy nawałnica spowodowała odpadnięcie prawej dłoni posągu. Oryginalny element schowano w zamkowym lapidarium, posąg otrzymał dłoń wykonaną na nowo².

Ogólnie rzecz ujmując, do czasu II wojny światowej ten fragment zamku – obok Pałacu Wielkich Mistrzów – zachował najwięcej substancji oryginalnej. Dlatego zniszczenie zespołu sakralnego w styczniu 1945 roku było najbardziej dotkliwą stratą, jaką poniósł zamek podczas ostatniej wojny. Efektem działań wojennych było ogromne zniszczenie zwłaszcza tej strony, od której nacierała Armia Czerwona. Ostrzał artyleryjski w końcowych dniach stycznia 1945 roku spowodował wielkie spustoszenia we wschodniej elewacji Zamku Wysokiego. Olbrzymi posąg Madonny, z połyskującą w promieniach słońca okładziną mozaikową, musiał być wymarzoną celem dla artylerzystów szukających zawsze najbardziej widocznego elementu, stanowiącego niemiłą dla celowniczych. Roztrzaskana została wówczas wieża główna, a jej spadające fragmenty zdruzgotały sklepienie kościoła i kaplicy św. Anny. Przestało istnieć wschodnie zamknięcie prezbiterium, a figura mozaikowej Madonny z zewnętrznej niszy rozpadła się na kilkanaście segmentów, które zostały pogrzebane w gruzie zespołu sakralnego wraz z szeregiem średniowiecznych

² Barbara Pospieszna, *Konserwacja mozaiki na malborskim posągu Marii z Dzieciątkiem w XIX i na początku XX wieku*, „Studia Zamkowe” 2006, t. 2, s. 125–138.

4

Malbork. Prezbiterium kościoła zniszczone w 1945 r. Widok od strony południowo-wschodniej. Repr. Lech Okoński

Malbork. The chancel of the church destroyed in 1945. View from the south-east side. Reprod. Lech Okoński

5

Maciej Kilarski w trakcie wydobywania z gruzów segmentów figury, 1957 r. Repr. Lech Okoński

Maciej Kilarski during the extraction of the figure's segments from the rubble, 1957. Reprod. Lech Okoński



elementów i detali rzeźbiarskich stanowiących wystrój świątyni. Olbrzymie rumowisko gruzów wypełniało wnętrze kościoła do wysokości parapetów okiennych i schodziło w dół aż do wyłomu w murze obronnym fosy wschodniej. Pozostałości drewnianych więźb dachowych, nadwieszane nad obrywami murów, groziły w każdej chwili runięciem. Uszkodzone dachy i wybite okna dawały możliwość negatywnego oddziaływania wpływów atmosferycznych na resztki ocalałego wystroju i wyposażenia wnętrza.

W sierpniu 1945 roku utworzono w zamku Oddział nr 1 Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie. Rozpoczęto wówczas wstępne porządkowanie niektórych wnętrz, usuwanie gruzu z dziedzińców i dokończono rozminowywanie jego dostępnych partii. W 1950 roku wojsko przekazało zamek resortowi kultury. Ministerstwo natychmiast powierzyło go w opiekę PTTK w Warszawie, które oddało obiekt w administrację Zarządu Urządzeń Turystycznych w Sopocie. Nie był to dobry okres w dziejach zabytku. Dopiero przekazanie go w 1957 roku w ręce miejscowych, lokalnych działaczy kultury, zrzeszonych w malborskim oddziale PTTK, poprawiło sytuację. Coraz częściej słyszeć można było głosy o konieczności zajęcia się w sposób właściwy zabytkową budowlą, ukazał się też drukiem przewodnik po zamku pióra Franciszka Mamuszki z Gdańska. Losem zabytku zainteresował się konserwator wojewódzki w Gdańsku Bronisław Mieszkowski (późniejszy kurator Muzeum Zamkowego). Poleciał on przede wszystkim usunięcie rumowiska gruzu po wschodniej stronie kościoła. Na jego zlecenie od maja do sierpnia 1957 roku nadzorem nad likwidacją owego rumowiska zajmował się mgr inż. arch. Maciej Kilarski (późniejszy długoletni

Malbork. Widok od strony południowo-wschodniej na odbudowane w 1968 r. prezbiterium kościoła zamkowego. Fot. Lech Okoński

Malbork. View from the south-east side on the presbytery (chancel) of the castle church rebuilt in 1968. Photo Lech Okoński



pracownik Muzeum Zamkowego)³. Wydobyto wówczas z gruzu dziesiątki elementów i detali pochodzących z obu wnętrz sakralnych. Było wśród nich kilkanaście brył ze sztucznego kamienia, pochodzących z roztrzaskanej figury Madonny. Niektóre z nich posiadały niewielkie płaszczyzny z zachowaną jeszcze okładziną mozaikową. Już wówczas uważano za oczywiste odtworzenie w przyszłości zrujnowanej świątyni, a czuwający nad jej odgruzowywaniem badacz pisał: „Należyne zrozumienie dla tej sprawy ludzi na kierowniczych stanowiskach w zarządzie zamku i w PRN da jednak pewność, że odzyskanie maksymalnej ilości danych dla rekonstrukcji figury, jedynej w swoim rodzaju rzeźby tej wielkości i pokrytej mozaiką, nie pozostanie jedynie marzeniem konserwatorskim, lecz będzie w pełni zrealizowane”⁴. Detale architektoniczne zmagazynowano w uprzątniętym wnętrzu zniszczonej kaplicy św. Anny, a fragmenty posągu Madonny – z uwagi na ich większe gabaryty – przewieziono na Zamek Wysoki i złożono na tarasie wschodnim pod prowizorycznym zadaszeniem⁵.

³ Jacek Friedrich, *Maciej Kilarski*, [w:] *Polski słownik biograficzny konserwatorów zabytków*, z. 4, red. Iwona Błaszczyk et al., Warszawa 2011, s. 51–53.

⁴ Maciej Kilarski, *Sprawozdanie z przebiegu prac prowadzonych dla konserwatora wojewódzkiego na terenie kościoła Najświętszej Panny Marii i kaplicy św. Anny na zamku w Malborku w okresie od 20 v do VIII 1957*, Gdańsk 1957 (mps w Dziale Dokumentacji Muzeum Zamkowego w Malborku, dalej cyt. mzm, sygn. W/ VII/1176), s. 10.

⁵ Powojenne losy zamku autor omawia w innym miejscu, zob. Mariusz Mierziński, *Zamek Malborski w latach 1945–1960*, „Studia Zamkowe” 2004, t. 1, s. 7–54.

Los zamku wciąż pozostawał jednak niejasny. Rozwój wypadków przyspieszyło dopiero tragiczne wydarzenie jesienią 1959 roku. Wadliwa instalacja elektryczna, zakładana pośpiesznie na potrzeby letniego zlotu harcerzy w zamku, doprowadziła w nocy 7/8 września do wielkiego pożaru, który zniszczył dachy zachodniego i północnego skrzydła Zamku Średniego. Był to swoisty punkt zwrotny w dziejach zamku. Minister kultury doszedł do wniosku, że najlepszą formą zapewnienia właściwej opieki tak dużemu i ważnemu zabytkowi będzie organizacja w nim muzeum i wydał stosowne zarządzenie w tej sprawie we wrześniu następnego roku. Pierwsze założenia odbudowy zniszczonego zabytku sformułowane zostały w 1960 roku przez zespół ekspertów z profesorem Bohdanem Guerquinem z Politechniki Wrocławskiej na czele. O samej figurze przeczytamy w tekście założeń: „Brak tej wielowiekowej średniowiecznej figury z połyskującą w słońcu bajeczną w kolorze mozaiką, niewątpliwie zaważy na architekturze absydy kościoła więcej niż zaniechanie odbudowy steinbrechtowskich okalających szczytów”⁶. Dyrektor nowo powołanego muzeum, którym został Henryk Raczyński (pełniący uprzednio funkcję wojewódzkiego konserwatora zabytków w Gdańsku), uznał za celowe ponowne opracowanie założeń odbudowy, które stały się podstawą kolejnej koncepcji restauracji zamku⁷. Nowy program sprecyzował we wrześniu 1964 roku zespół pod kierunkiem inż. arch. Zygmunta Wysockiego z PKZ Gdańsk, ustalając zakres odbudowy i adaptacji niezbędny dla podstawowego funkcjonowania muzeum. Na bazie ówczesnych założeń w 1966 roku przystąpiono do realizacji koncepcji odbudowy samej bryły kościoła i wykonania nad nią stałego dachu. Na wielobocznym zamknięciu kaplicy, odtworzonym jeszcze w latach 1958–1961, wzniesiono mury prezbiterium kościoła z czterema zakrystiami mieszczącymi się w grubości muru. Po wyprowadzeniu ścian magistralnych do pełnej wysokości spięto je górą, wraz z zachowanymi fragmentami dawnej ściany północnej, wylanym na koronie wieńcem żelbetowym. Powierzchnię stropu nad wnętrzem kościoła przekryto płytami bytomskimi. Ostatnim elementem odtworzenia bryły kościoła było wzniesienie wysokiego dachu siodłowego, opartego na metalowej więźbie i pokrycie połaci dachówką mnich-mniszka. Prace sfinalizowano do 1968 roku. Praktycznie od tego czasu kościół przestał być ruiną wojenną. W zewnętrznej ścianie odbudowanego prezbiterium odtworzono wnękę, która niegdyś stanowiła oprawę dla figury kolosalnego posągu Madonny. Oczywiście było, że ówczesne kierownictwo Muzeum Zamkowego zmierzało w ten sposób nie tylko do likwidacji szkód wojennych, ale również do stworzenia sytuacji budowlanej ułatwiającej w przyszłości przywrócenie temu wyjątkowemu zabytkowi kształtu sprzed zniszczenia. Cały pierwszy zespół merytoryczny nowego muzeum uważał za oczywiste odtworzenie świątyni w pierwotnej formie, a przynajmniej miał taką nadzieję. Jednym z widomych znaków tego myślenia była odbudowa wspomnianej niszy z masywnym cokołem, stanowiącym niegdyś podstawę figury. Pusta wnęka z cokołem przez prawie pół wieku stanowiła centralny element wschodniej panoramy zespołu zamkowego.

Powołanie w czerwcu 1987 roku nowego kierownictwa Muzeum Zamkowego skutkowało m.in. nawiązaniem merytorycznych kontaktów ze stroną niemiecką, na które dotąd patrzono nieprzychylnie. Najważniejszą wówczas kwestią była współpraca przy tworzeniu wystawy poświęconej Krzyżakom. W końcu lat 80. XX wieku historycy i muzealnicy za naszą zachodnią granicą rozpoczęli przygotowania do dużej, międzynarodowej ekspozycji w Germanisches Nationalmuseum w Norymberdze z okazji zbliżającej się 800 rocznicy powstania Zakonu Krzyżackiego. Zaproszenie Malborka do współpracy muzealnej po konsultacjach na szczeblu ministerialnym zaowocowało powierzeniem Muzeum Zamkowemu w 1988 roku funkcji koordynatora wszystkich wypożyczeń do Norymbergi ze strony instytucji polskich. Otwartość strony polskiej ośmieliła kolegów niemieckich do kontynuacji współpracy i jeszcze w tym samym roku piszący te słowa (jako dyrektor muzeum) i kurator ds. konserwatorskich muzeum Maciej Kilarski zostali zaproszeni przez Związek Architektów Niemieckich (Bund Deutscher Architekten, BDA) w Lubec do ogłoszenia w tamtejszym środowisku odczytów na temat zamku. Przedstawiłem wówczas temat: *Odbudowa i konserwacja*

⁶ Cyt za: Maciej Kilarski, *Odbudowa i konserwacja zespołu zamkowego w Malborku w latach 1945–2000*, Malbork 2005, s. 130.

⁷ Mariusz Mierzwiński, Henryk Raczyński, [w:] *Polski słownik biograficzny konserwatorów zabytków*, z. 5, red. Henryk Kondziela et al., Warszawa 2016, s. 78–79.



zespołu zamkowego w Malborku w latach 1945–1985. Maciej Kilarski natomiast zrelacjonował wyniki swoich ówczesnych badań nad sztucznym kamieniem: *Zastosowanie sztucznego kamienia w architekturze i rzeźbie średniowiecznej*. Naturalnie ważnym przykładem do tego tematu była figura malborskiej Madonny. Po ostatnim odczycie rozgorzała dyskusja dotycząca możliwości odtworzenia posągu, planów muzeum w tym zakresie i kosztów takiego przedsięwzięcia. Padły pomysły różnych form przywrócenia wizerunku patronki Malborka, postulowano na przykład rozpisanie konkursu na współczesną rzeźbę umieszczoną w odbudowanej dwadzieścia lat wcześniej zewnętrznej niszy prezbiterium. Efektem spotkania był pomysł architektów zza zachodniej granicy, którzy wyszli z propozycją rozpoczęcia społecznej akcji zbierania przez członków BDA w Lubecie funduszy na odtworzenie figury. Odnosząc się pozytywnie do pomysłu, sformułowaliśmy jednocześnie pewne wątpliwości: kwestię zgodności tego przedsięwzięcia z obowiązującą doktryną konserwatorską, problem kontekstu figury, tj. dalszych losów całego kościoła zamkowego, w końcu temat ówczesnych planów konserwatorskich Malborka. Wówczas bowiem uwagę muzeum zaprzętał bez reszty ważniejszy problem – destrukcja zachodniej ściany Zamku Średniego z Wielkim Refektarzem. Poza tym nie było jeszcze wówczas klimatu politycznego sprzyjającego tego typu przedsięwzięciom – próba zainteresowania sprawą Ministerstwa Kultury w Warszawie spotkała się z negatywną opinią.

Przesunięcie tematu kościoła zamkowego i Madonny na drugi plan nie oznaczało zupełnego odrzucenia tego zagadnienia. Był to wciąż główny temat zainteresowań badawczych kuratora muzeum ds. architektury Macieja Kilarskiego, który poza studiami we wnętrzu świątyni stale prowadził też obserwacje i badania reliktyw Madonny⁸. Żeby problem figury był stale obecny

⁸ Efektem tych prac był m.in. artykuł: Maciej Kilarski, *Figura Matki Boskiej...*, op. cit. W podsumowaniu autor wyraził opinię: „Względy historyczne, jak też architektoniczne i estetyczne przemawiają za rekonstrukcją figury Marii – za odtworzeniem tego tak charakterystycznego dla widoku zamku motywu”.



7 Elementy figury eksponowane w piwnicy pod pałacem, 1991 r. Fot. Lech Okoński

Elements of the figure exhibited in the basement under the Palace, 1991. Photo Lech Okoński

8 Kościół zamkowy od strony wschodniej z banerem wypełniającym wnękę prezbiterium, 2010 r. Fot. Lech Okoński

The castle church from the east with a banner filling the presbytery niche, 2010. Photo Lech Okoński

w świadomości społecznej, muzeum zamówiło u tego badacza tekst popularnonaukowy na jej temat i opublikowało go w formie broszury⁹.

W 1991 roku ukończono konserwację dużej piwnicy aprowizacyjnej pod Pałacem Wielkich Mistrzów, w której zbudowano specjalny drewniany pomost wzdłuż wschodniej ściany wnętrza i umieszczono na nim relikty figury przewiezione z tarasu na Zamku Wysokim. Elementy zostały wstępnie oczyszczone i zabezpieczone. Ekspozycję zaopatrzone w dwujęzyczną (polsko-niemiecką) planszę informacyjną i w lipcu 1991 roku udostępniono ją zwiedzającym wraz z pomieszczeniami głównego piętra pałacu po zakończeniu pierwszego etapu prac konserwatorskich. W zamyśle kierownictwa muzeum była to forma ich zabezpieczenia do czasu podjęcia ostatecznej decyzji w sprawie kościoła. Oryginalne segmenty znalazły się wreszcie w sytuacji umożliwiającej zarówno ich badanie, jak i konserwację. Muzeum zleciło prace przy nich w 1993 roku¹⁰. Naturalnie wszyscy mieli świadomość, że ostateczny los reliktyw posągu będzie zależał od przyszłych decyzji dotyczących dalszego postępowania z kościołem zamkowym¹¹. A decyzje te starano się wypracowywać stopniowo, z rozmysłem. W maju 2001 roku muzeum zorganizowało w zamku spotkanie

⁹ Maciej Kilarski, *Mozaikowa figura...*, op. cit.

¹⁰ Te pierwsze działania zabezpieczające, scalające i wzmacniające segmenty figury wykonał poznański konserwator Andrzej Lewandowski.

¹¹ Losy wnętrza kościoła zamkowego do czasu ostatecznego rozwiązania znajdzie Czytelnik m.in. w pracach: Mariusz Mierzwiński, *Zespół kościoła zamkowego z Wieżą Kleszą w Malborku w latach 1945–2014*, [w:] *Prace konserwatorskie w zespole kościoła NMP w Malborku. Próba podsumowania*, red. Wiesława Połom-Jakubowicz, Janusz Trupinda, materiały z VIII Konferencji Naukowej z cyklu „Spotkania Malborskie im. Macieja Kilarskiego”, Malbork 2022, s. 19–40. Zob. tam o szeregu konsultacji na ten temat, również na forum międzynarodowym.



kilkudziesięciu wybitnych specjalistów ochrony zabytków z kilku wiodących w tym temacie krajów europejskich celem przedyskutowania przyszłych losów kościoła zamkowego¹². Temat dyskutowano również indywidualnie z fachowcami odwiedzającymi Malbork w ciągu kolejnej dekady.

Po udanie przeprowadzonym zabezpieczeniu fundamentów zachodniego skrzydła Zamku Średniego wykonano techniczną restaurację jego spękanych w efekcie destrukcji murów, a w latach 2007–2011, dzięki znaczącej dotacji z EOG (w uproszczeniu nazywanym funduszami norweskimi), niejako „z marszu” zrealizowano kompleksową konserwację wnętrza na wszystkich jego kondygnacjach¹³. Prowadzone wówczas prace w piwnicach objęły również duże pomieszczenie aprowizacyjne pod pałacem, co spowodowało konieczność przeniesienia eksponowanych w nim segmentów figury Madonny. W 2009 roku większość z nich zmagazynowano pod tymczasowym zadaszeniem w znajdującym się obok międzymurza przy młynie na Zamku Wysokim. Dwa elementy pozostały w piwnicach jako eksponaty w ramach muzealnej wystawy detalu architektonicznego.

W międzyczasie do debaty konserwatorów włączył się kolejny ważny głos. W maju 2007 roku z inicjatywy lokalnego środowiska kulturalnego, przede wszystkim przewodników oprowadzających po zamku, powstała fundacja „Mater Dei”, stawiająca sobie za główny cel działanie na rzecz odtworzenia mozaikowej figury Madonny w niszy prezbiterium kościoła NMP.

Fundacja rozpoczęła propagowanie tej idei w różny sposób i w różnych środowiskach; przystąpiła też do gromadzenia finansów na wspomnienie prac (m.in. poprzez sprzedaż specjalnie

¹² Odnosnie do spotkania zob. Mariusz Mierzwiński, *Pierwsze etapy odbudowy kościoła NMP na Zamku Wysokim w Malborku (1958–2000)*, [w:] *Kościół Najświętszej Marii Panny...*, op. cit., s. 248, 265; Mirosław Jonakowski, *Poszukiwanie koncepcji odbudowy wnętrza kościoła NMP*, [w:] ibidem, s. 270–271.

¹³ Mariusz Mierzwiński, *Prace ratownicze i konserwatorskie w zachodnim skrzydle Zamku Średniego w Malborku w latach 1990–2010*, [w:] *Wielki Refektarz na Zamku Średnim w Malborku. Dzieje – wystrój – konserwacja*, red. Janusz Trupinda, Malbork 2010, s. 169–214.



10



11

9

Oryginalna dłoń posągu, która odpadła w 1903 r. Ocalała w lapidarium zamkowym i jest tam przechowywana do dziś. Fot. Lech Okoński

The original hand of the statue, which fell off in 1903, survived in the castle lapidarium and is kept there to this day. Photo Lech Okoński

10

Transport głowy figury z tarasu na docelowe miejsce w niszy prezbiterium, 2015 r. Fot. Lech Okoński

Transport of the figure's head from the terrace to its final place in the presbytery niche, 2015. Photo Lech Okoński

11

Nakładanie okładziny mozaikowej na twarz Madonny, 2016 r. Fot. Lech Okoński

Applying a mosaic cladding to the Madonna's face, 2016. Photo Lech Okoński



wydanych cegiełek, poszukiwanie sponsorów i darczyńców). Muzeum udzieliło przy tym pomocy, oddając fundacji do dyspozycji jedną z dwu stylizowanych skarbonek, funkcjonujących na zamku od połowy lat 90. XX wieku. Po idei zbiórki środków finansowych na odtworzenie posągu, zaproponowanej dwadzieścia lat wcześniej przez architektów niemieckich z Lubeki, po raz drugi muzeum otrzymało propozycję społecznego wsparcia w tym konkretnym celu. Fundacja dążyła też do aktywizacji mieszkańców Malborka w zakresie poznania przeszłości miasta i rozbudzenia (szczególnie wśród ludzi młodych) zainteresowania jego dziejami. Dzięki zaangażowaniu członków fundacji udało się stworzyć pozytywny klimat wokół idei powrotu figury Madonny na pierwotne miejsce. Z inicjatywy fundacji w 2010 roku zewnętrzną niszę prezbiterium ozdobił baner z wizerunkiem figury w skali 1:1, zreprodukowanym z przedwojennej fotografii, który uzmyslał oglądającym jak do 1945 roku wyglądało wschodnie zamknięcie kościoła. Znamionem dla końcowego rozwiązania był fakt, że członkami fundacji od początku byli pracownicy muzeum zaangażowani bezpośrednio w prace konserwatorskie na zamku: jego dyrektor (piszący te słowa) i konserwator Bernard Jesionowski.

W 2011 roku można było powrócić do kwestii kościoła zamkowego. Bezpośrednim impulsem do tego było ogłoszenie o kolejnym naborze projektów z zakresu ochrony dziedzictwa kulturalnego, które mogłyby uzyskać dofinansowanie ze środków europejskich. I tak w ramach programu „Konserwacja i rewitalizacja dziedzictwa kulturowego” realizowanego w obrębie Mechanizmu Finansowego Europejskiego Obszaru Gospodarczego i Norweskiego Mechanizmu Finansowego 2009–2014, muzeum malborskie pozyskało środki finansowe na realizację projektu „Prace konserwatorskie i roboty budowlane w zespole kościoła NMP w Muzeum Zamkowym w Malborku”. Rozpoczęto wówczas prace nad ostateczną koncepcją dla wnętrza i elewacji najważniejszej świątyni zamkowej. W ramach prac przewieziono relikty Madonny do miedzymurza zachodniego na Podzamczu, gdzie w sąsiedztwie Baszt Mostowych przygotowano dla nich specjalny namiot, pod którym wykonano anastylozę figury w pozycji leżącej – zestawienie zachowanych elementów na swoich pierwotnych miejscach.

Wypracowana w kilkuletnich dyskusjach decyzja o odbudowie wnętrza kościoła w dawnym kształcie, zakładająca również powrót na pierwotne miejsce wszystkich oryginalnych elementów jego wystroju, implikowała też konieczność restytucji figury Madonny. Przy rozważaniu istoty i sposobu odtworzenia kolosalnego posągu Madonny ważnym elementem było symboliczne znaczenie figury zarówno dla samego zamku-klasztoru, jak też dla Malborka i jego mieszkańców¹⁴. Dyskusyjny pozostawał jedynie sposób realizacji tego karkołomnego przedsięwzięcia.

Pierwszy projekt zakładał budowę figury z nowego, cienkościennego laminatu z wmontowanym jednym elementem oryginalnego posągu. Pozostałe zachowane oryginalne segmenty miały być pokazane w formie montażu eksponowanego w gablocie na placu przy wejściu na teren zamku. Już na etapie realizacji prac przy bryle kościoła autor niniejszego artykułu wyraził opinię, że z uwagi na fakt zachowania ogółem aż 60 procent oryginalnej substancji wszystkie te fragmenty figury należałoby jednak uwzględnić w tworzeniu nowego posągu *in situ*. W ten sposób w niszy prezbiterium nie pojawi się sam obraz Madonny, rodzaj makiety – rekonstrukcja dawnej rzeźby, ale obiekt posiadający większość substancji średniowiecznej, a zatem w dużej części autentyczny, mający przez to wartość historyczną związaną z konkretnym miejscem – zamkiem-klasztorem.

¹⁴ Do tego tematu zob. np.: Andrzej Grzybowski, *Geneza kolosa malborskiego*, „Ikonothea” 1993, t. 6, s. 75–96; Krystyna Jarosławska, „Obraz Naszej Pani” – symbolika posągu Madonny Malborskiej, [w:] *Monumentalna figura Madonny...*, op. cit., s. 75–82; Marcin Kozarzewski, „Więcej niż oryginał” – rekonstrukcja malborskiej Madonny, [w:] ibidem, s. 131–148; Marian Dygo, *Symbolika maryjna zespołu kościoła NMP na Zamku Wysokim w Malborku*, [w:] *Rewitalizacja zespołu kościoła Najświętszej Marii Panny w Malborku*, red. Janusz Hochleitner, Malbork 2016, s. 35–38; K. Kołodziejczyk, *Rekonstrukcja figury Madonny z kościoła zamkowego Najświętszej Marii Panny. Przyczynek do genezy jej symbolicznej roli w strukturze przestrzennej Malborka*, „Wiadomości Konserwatorskie” 2020, nr 62, s. 148–157; Andrzej Kadłuczka, Katarzyna Kołodziejczyk, *Malborska Madonna jako atrybut genius loci miasta*, [w:] *Prace konserwatorskie w zespole kościoła NMP w Malborku. Próba podsumowania*, materiały z VIII Konferencji Naukowej z cyklu „Spotkania Malborskie im. Macieja Kilarskiego”, red. Wiesława Połom-Jakubowicz, Janusz Trupinda, Malbork 2022, s. 41–56.

Mimo że powodowało to duże komplikacje i konieczność zmian w samej realizacji, z czasem wszyscy przychylił się do tej koncepcji. W grudniu 2014 roku odbyło się spotkanie kierownictwa muzeum, jego Rady Naukowej i Komisji Konserwatorskiej przy segmentach figury pod namiotem na międzymurzu zachodnim; wówczas zapadła ostateczna decyzja o włączeniu wszystkich zachowanych elementów figury do mającego powstać nowego posągu¹⁵. Wyjątkiem była dłoń Madonny, która odpadła w 1903 roku i przetrwała w lapidarium – postanowiono zostawić ją tam w celach badawczych i ekspozycyjnych wraz z kilkoma tysiącami zabytkowych kostek mozaiki pochodzących z różnych okresów.

Podczas przygotowań do tego wyzwania wdrożono nowoczesne techniki badań, przeprowadzono testy na historycznych zaprawach, kamieniach, warstwach malarskich i szklach. Wykonano szereg badań fizykochemicznych zmierzających do określenia wilgotności zachowanych elementów i ich wytrzymałości. Strukturę sztucznego kamienia, z którego powstały elementy figury, poznano dzięki skanowaniu próbek tomografem komputerowym. Sporządzono gipsowy model figury w skali 1:4 i obłożono go szklanymi tesserami, odtwarzając pierwotny charakter mozaiki w pomniejszonej skali. Dysponowano przy tym znakomitą dokumentacją fotograficzną sprzed zniszczenia posągu, ale były to głównie zdjęcia czarno-białe. Trzeba było komputerowo opracować kolorystykę oryginału, wykorzystując zachowane kostki i nieliczne wizerunki barwne, głównie przedwojenne pocztówki. Należało też opracować technologię wyrobu tesserów w kilku kolorach, odpowiadających barwnością i charakterystyką szkłom oryginalnym. Zabytkowe kostki mozaiki były niewielkie (mierzyły kilkanaście milimetrów) i miały rozmaite kształty (sześciątów, ostrosłupów i prostopadłościanów). Ponieważ – jak już wspomniano – analogiczna średniowieczna dekoracja zachowała się w elewacji katedry św. Wita na Hradczanach w Pradze, zaproszono do współpracy badaczy czeskich, znacznie lepiej zorientowanych w tej tematyce. Ich doświadczenie, wypracowane metody i specjalistyczne pracownie wspomogły nas w ustaleniu rodzaju i pochodzeniu szklanych tesserów. Wykonano badania porównawcze zachowanych kostek malborskich, szkielec użytych w Kwidzynie (katedra św. Jana) i Pradze¹⁶. Ostatecznie część elementów mozaiki sprowadzono z Włoch, część wykonano w kraju. Poza wspomnianymi studiami przeprowadzono także test mozaiki umieszczonej w niszy prezbiterium, aby ocenić wrażenie estetyczne powstające przy oglądaniu figury z dołu (z poziomu ulicy) oraz z dalszej perspektywy (z wału von Plauena).

Posąg Madonny montowano i wykańczano przez kilkanaście miesięcy od jesieni 2014 do wiosny 2016 roku. Po ustawieniu poszczególnych segmentów i zakotwieniu ich do ściany wnęki całość pokryto specjalną zaprawą stanowiącą warstwę montażową dla kostek mozaiki. Nakładanie barwnej okładziny należało do najbardziej żmudnych przedsięwzięć całej operacji i zakończyło się pod koniec marca 2016 roku. Uroczyste udostępnienie wnętrza kościoła zamkowego wraz z odsłonięciem jego wschodniej wnęki z figurą miało miejsce 16 kwietnia tegoż roku.

Tak jak sklepienie kościoła wmurowano tradycyjną średniowieczną metodą na krążynach, posąg patronki Malborka również odtworzono techniką dawnych mistrzów¹⁷. W efekcie nie tylko

¹⁵ Przewodniczącym Rady Muzeum Zamkowego i jego Komisji Konserwatorskiej był wówczas prof. dr hab. Marian Arsyński z Torunia, a w kwestiach konserwatorskich współpracowali z nim: prof. Andrzej Kadłuczka z Krakowa, prof. Michał Woźniak z Bydgoszczy, dr Marek Rubnikowicz z Torunia i piszący te słowa.

¹⁶ Do współpracy zaproszono specjalistów z ALMA Laboratory (Laboratoř ALMA) i University of Chemistry and Technology (Vysoká škola chemicko-technologická) w Pradze. Koordynatorem badań był dr David Hradil. Zob. *Investigations in Malbork and Kwidzyn. 1: Results of non-invasive and non-destructive analyses of glass tesserae (preliminary report)*, oprac. David Hradil z zespołem, Prague 2015 (mps w Dziale Dokumentacji MZM, sygn. W/VII/1808, t. V, s. 31–50). Badania dofinansowało Ministerstwo Kultury Republiki Czeskiej. Ponadto wyniki badań mozaik polskich koledzy z Czech zaprezentowali na konferencji „Średniowieczna mozaika na katedrze w Kwidzynie a mozaiki w Pradze, Rawennie i Malborku” we wrześniu 2017 r. na zamku w Kwidzynie (Oddział Muzeum Zamkowego w Malborku).

¹⁷ Prowadzącym projekt był ówczesny kurator muzeum ds. konserwacji architektury Mirosław Jonakowski, z którym współpracował konserwator muzeum Bernard Jesionowski, a prace zrealizowało konsorcjum w składzie: MONUMENT SERVICE Marcin Kozarzewski, z siedzibą w Michałowicach pod Warszawą (lider); GOREK RESTAURO Przemysław Gorek, z siedzibą w Warszawie; POIKZ Krzysztof Osuchowski i Alicja Babik, z siedzibą w Malborku (partnerzy).

odrestaurowano najważniejszy element zewnętrznej dekoracji kościoła, ale zrealizowano przy tym marzenie dwóch pokoleń polskich konserwatorów i muzealników, spełniono oczekiwania społeczne artykułowane przez Fundację „Mater Dei” i przywrócono zamkowi jeden z jego najważniejszych elementów, niezbędnych dla zrozumienia tego wyjątkowego miejsca i chronionych w nim wartości kulturowych.

Mariusz Mierzwiński

Magister, archeolog, konserwator zabytków, muzealnik; w latach 1987–2017 dyrektor naczelny Muzeum Zamkowego w Malborku, w latach 2018–2020 jego główny specjalista ds. konserwatorskich, obecnie na emeryturze. e-mail: mariusz.mierzwinski@wp.pl

Mariusz Mierzwiński

M.A., archaeologist, conservationist, museologist; between 1987 and 2017, chief director of the Malbork Castle Museum, between 2018 and 2020, its chief conservation specialist, now retired. e-mail: mariusz.mierzwinski@wp.pl

Bibliografia

- Dygo Marian, *Symbolika maryjna zespołu kościoła NMP na Zamku Wysokim w Malborku*, [w:] *Rewitalizacja zespołu kościoła Najświętszej Marii Panny w Malborku*, red. Janusz Hochleitner, Malbork 2016, s. 35–38.
- Friedrich Jacek, Maciej Kilarski, [w:] *Polski słownik biograficzny konserwatorów zabytków*, z. 4, red. Iwona Błaszczak et al., Warszawa 2011, s. 51–53.
- Grzybowski Andrzej, *Geneza kołosa malborskiego*, „Ikonothea” 1993, t. 6, s. 75–96.
- Investigations in Malbork and Kwidzyn. 1: Results of non-invasive and non-destructive analyses of glass tesserae (preliminary report)*, oprac. David Hradil z zespołem, Prague 2015 (mps w Archiwum Muzeum Zamkowego, sygn. W/VII/1808, t. v, s. 31–50).
- Jarosławska Krystyna, „Obraz Naszej Pani” – symbolika posągu Madonny Malborskiej, [w:] *Monumentalna figura Madonny na kościele NMP w Malborku. Konteksty historyczne, artystyczne i konserwatorskie*, red. Janusz Hochleitner, Malbork 2015, s. 75–82.
- Jonakowski Mirosław, *Poszukiwanie koncepcji odbudowy wnętrza kościoła NMP*, [w:] *Kościół Najświętszej Marii Panny na Zamku Wysokim w Malborku. Dzieje, wystrój, konserwacja*, red. Janusz Hochleitner, Mariusz Mierzwiński, Malbork 2016, s. 270–271.
- Kadłuczka Andrzej, Kołodziejczyk Katarzyna, *Malborska Madonna jako atrybut genius loci miasta*, [w:] *Prace konserwatorskie w zespole kościoła NMP w Malborku. Próba podsumowania. Materiały z VIII Konferencji Naukowej z cyklu „Spotkania Malborskie im. Macieja Kilarskiego”*, red. Wiesława Połom-Jakubowicz, Janusz Trupinda, Malbork 2022, s. 41–56.
- Kilarski Maciej, *Figura Matki Boskiej z Dzieciątkiem z kościoła zamkowego w Malborku. Studium technologiczno-konserwatorskie*, [w:] *Podług nieba i zwyczaju polskiego (Studia z historii architektury, sztuki i kultury ofiarowane Adamowi Miłobędzkiemu)*, red. Zbigniew Bania et al., Warszawa 1988, s. 183–194.
- Kilarski Maciej, *Mozaikowa figura malborskiej Madonny. Fakty, legendy, interpretacje*, Malbork 1993.
- Kilarski Maciej, *Odbudowa i konserwacja zespołu zamkowego w Malborku w latach 1945–2000*, Malbork 2005.
- Kilarski Maciej, *Sprawozdanie z przebiegu prac prowadzonych dla konserwatora wojewódzkiego na terenie kościoła Najświętszej Panny Marii i kaplicy św. Anny na zamku w Malborku w okresie od 20 v do VIII 1957*, Gdańsk 1957 (mps w Archiwum Muzeum Zamkowego, sygn. W/VII/1176).
- Kołodziejczyk Katarzyna, *Rekonstrukcja figury Madonny z kościoła zamkowego Najświętszej Maryi Panny. Przyczynek do genezy jej symbolicznej roli w strukturze przestrzennej Malborka*, „Wiadomości Konserwatorskie” 2020, nr 62, s. 148–157.
- Kozarzewski Marcin, „Więcej niż oryginał” – rekonstrukcja malborskiej Madonny, [w:] *Monumentalna figura Madonny na kościele NMP w Malborku. Konteksty historyczne, artystyczne i konserwatorskie*, red. Janusz Hochleitner, Malbork 2015, s. 131–148.
- Mierzwiński Mariusz, Henryk Raczyniewski, [w:] *Polski słownik biograficzny konserwatorów zabytków*, z. 5, red. Henryk Kondziela et al., Warszawa 2016, s. 78–79.
- Mierzwiński Mariusz, *Pierwsze etapy odbudowy kościoła NMP na Zamku Wysokim w Malborku (1958–2000)*, [w:] *Kościół Najświętszej Marii Panny na Zamku Wysokim w Malborku. Dzieje, wystrój, konserwacja*, red. Janusz Hochleitner, Mariusz Mierzwiński, Malbork 2016.

Mierzwiński Mariusz, *Prace ratownicze i konserwatorskie w zachodnim skrzydle Zamku Średniego w Malborku w latach 1990–2010*, [w:] *Wielki Refektarz na Zamku Średnim w Malborku. Dzieje – wystrój – konserwacja*, red. Janusz Trupinda, Malbork 2010, s. 169–214.

Mierzwiński Mariusz, *Zamek Malborski w latach 1945–1960*, „*Studia Zamkowe*” 2004, t. 1, s. 7–54.

Mierzwiński Mariusz, *Zespół kościoła zamkowego z Wieżą Kleszą w Malborku w latach 1945–2014*, [w:] *Prace konserwatorskie w zespole kościoła NMP w Malborku. Próba podsumowania. Materiały z VIII Konferencji Naukowej z cyklu „Spotkania Malborskie im. Macieja Kilarskiego”*, red. Wiesława Połom-Jakubowicz, Janusz Trupinda, Malbork 2022, s. 19–40.

Pospieszna Barbara, *Historia mozaikowej figury Madonny z Dzieciątkiem z zewnętrznej niszy chóru kościoła zamkowego w Malborku*, [w:] *Kościół Najświętszej Marii Panny na Zamku Wysokim w Malborku. Dzieje, wystrój, konserwacja*, red. Janusz Hochleitner, Mariusz Mierzwiński, Malbork 2016, s. 95–110.

Pospieszna Barbara, *Konserwacja mozaiki na malborskim posągu Marii z Dzieciątkiem w XIX i na początku XX wieku*, „*Studia Zamkowe*” 2006, t. 2, s. 125–138.

Rackowski Juliusz, *Kolos malborski. Problematyka warsztatowa i styloznawcza*, [w:] *Monumentalna figura Madonny na kościele NMP w Malborku. Konteksty historyczne, artystyczne i konserwatorskie*, red. Janusz Hochleitner, Malbork 2015, s. 83–93.

Dominika Szczupak*

Rozeta wyryta na filarze bazyliki katedralnej św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu – chronologia i funkcja

Rosette engraved on a pillar of the Cathedral Basilica of St John the Baptist and St John the Evangelist in Toruń – chronology and function

Dominika Szczupak, *Rozeta wyryta na filarze bazyliki katedralnej św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu – chronologia i funkcja*, „Ochrona Zabytków” 2022, nr 2, s. 73–83.

Abstrakt

Ryty naścienne najczęściej wykonywano na elewacjach i we wnętrzach obiektów sakralnych. W zależności od intencji ich twórców wyróżnić można ryte przedstawienia figuralne i inskrypcje oraz ryte formy ornamentalne i projektowe. Ryt z bazyliki katedralnej św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty z Torunia powstał na powierzchni południowo-wschodniego filara wieżowego. Przedstawia on rozetę z wpisanym w okrąg sześciokątem i rybimi pęcherzami w różnych układach. W artykule poruszono kwestie jej chronologii, pochodzenia wzoru formy i funkcji, które dotychczas nie zostały w pełni omówione. Wyryta przed połową XV wieku rozeta prawdopodobnie była wprawką lub rytym projektowym powstałym w celu zrealizowania jakiegoś elementu dekoracyjnego we wnętrzu bazyliki katedralnej. Jej wewnętrzna partia charakteryzuje się niepełną kompozycją, co można tłumaczyć zaniechaniem ukończenia rytu lub zamiarem skrótowego przedstawienia wzoru dla pełnej realizacji ornamentu.

Słowa kluczowe

ryt, rozeta, bazylika katedralna, Toruń, szkic studyjny, wprawka, ornament

Abstract

Wall engravings were most often executed on the facades and interiors of religious buildings. Depending on the intentions of their creators, we can distinguish between engraved figural representations and inscriptions and engraved ornamental forms and designs. The engraving from the Cathedral Basilica of St John the Baptist and St John the Evangelist in

* Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych, Teologicznych i Artystycznych „Academia Artium Humaniorum”, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
ORCID: 0000-0002-0991-463X
e-mail: dominika19973@onet.eu

Toruń was made on the south-eastern pillar of the tower. It depicts a rosette with a hexagon inscribed in a circle and fish bladders in various arrangements. The article addresses questions of its chronology, the origin of the pattern and its function, which have not been fully discussed so far. Engraved before the middle of the fifteenth century, the rosette was probably an engraved appliqué or design made as a decorative element in the interior of the cathedral basilica. Its inner part is characterized by an incomplete composition, which can be explained by the failure to complete the engraving or the intention to depict the design in an abbreviated form for the full realization of the ornament.

Keywords

engraving, rosette, cathedral basilica, Toruń, sketched study, exercise, ornament

NA PRZESTRZENI DZIEJÓW RYTY NAŚCIENNE WYKONYWANO NAJCZĘŚCIEJ NA ELEWACJACH ORAZ we wnętrzach kaplic i kościołów. W tym celu wybierano powierzchnie ścian, a niekiedy również elementów konstrukcyjnych, chociażby takich jak filary. Treść oraz forma uwarunkowana była intencjami ich twórców, dlatego też wyróżnić można ryte przedstawienia figuralne i inskrypcje oraz ryte formy ornamentalne i projektowe. Do pierwszych z wymienionych zaliczają się różnego rodzaju wyobrażenia (np. statków, elementów uzbrojenia, Grupy Ukrzyżowania, labiryntów czy też postaci ludzkich) oraz inskrypcje zawierające imiona, inicjały lub daty roczne, które związane były z ruchem pątniczym lub stanowiły poświadczenie istotnych wydarzeń¹. Ryty projektowe dotyczyły konstruowania poszczególnych elementów architektury i zazwyczaj miały one charakter szkiców studyjnych². Ich wymiary najczęściej były stosunkowo niewielkie, czego przykładem jest m.in. rozeta wyrzyta na bazie jednego z filarów w kolegiacie NMP Królowej Świata w Stargardzie³, jednak niekiedy wykonywano je także w skali 1:1, co zapewne miało ułatwić próbne dopasowanie

¹ Zob. np. Marian Kornecki, *Ochrona i konserwacja zabytków ruchomych w dawnym województwie krakowskim w latach 1945–1975*, „Ochrona Zabytków” 1989, t. 42, nr 2, s. 126, ryc. 27; Grażyna Jakimińska, *Napisy na ścianach kaplicy Świętej Trójcy na zamku lubelskim*, [w:] *Kaplica Trójcy Świętej na Zamku Lubelskim. Historia, teologia, sztuka, konserwacja. Materiały z sesji zorganizowanej w Muzeum Lubelskim 24–26 kwietnia 1997 roku*, red. Barbara Paprocka, Jan Sil, Lublin 1999; Krystyna Sulkowska-Tuszyńska, *Klasztor Norbertanek w Strzelnie (XII–XVI wiek). Sacrum i profanum*, Toruń 2006, s. 169–170; Matthew Champion, *Medieval Graffiti. The Lost Voices of England's Churches*, London 2015; Elżbieta Pilecka, *Typowe czy wyjątkowe? Odkrywane elementy wystroju średniowiecznej architektury Torunia*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” 2015, t. 46, s. 26; Janusz Nowiński, *Labirynt w średniowiecznych kościołach i klasztorach – droga i symbol drogi; alegoria ludzkiego życia i dążenia do zbawienia*, [w:] *Dziedzictwo architektoniczne. Ochrona i badania obiektów zabytkowych*, red. Ewa Łużyńska, Wrocław 2020, s. 132–133. Jedną z najbardziej znanych inskrypcji jest ta z kaplicy św. Trójcy na zamku w Lublinie, poświadczająca podpisanie unii lubelskiej w 1569 roku: „unio facta est cum ducato Lytwanie”; Grażyna Jakimińska, op. cit., s. 85. W kontekście graffitiów związanych z wydarzeniami o charakterze politycznym warto jeszcze wspomnieć o inskrypcji odkrytej w obrębie zamku wysokiego w Lidzbarku Warmińskim, a ściślej – na licu południowego muru w pobliżu schodów wiodących na pierwszą kondygnację krużganków. Częściowo uległa ona zniszczeniu (w miejscu daty), lecz Adam Szweda ustalił, iż brzmi ona następująco: „DA DOMINE BENIGNISSIME PACEM AD (MCCCC)IIII – „Daj Panie Najłaskawszy Pokój A(nno) D(omini) 1454”; Adam Szweda, *Jeszcze o graffitiach w krużgankach zamku biskupiego w Lidzbarku Warmińskim*, [w:] *Mikołaj Kopernik w zamku biskupów w Lidzbarku Warmińskim. Materiały po konferencji „Astronomiczne dokonania Mikołaja Kopernika podczas pobytu w zamku biskupów w Lidzbarku Warmińskim”, Zamek w Lidzbarku Warmińskim, Oddział Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie, 22 października 2020 roku*, Białystok 2020, s. 47. Wspomniany badacz słusznie zauważył, iż wspomniany napis najprawdopodobniej wyrzyto w początkach wojny trzynastoletniej (1454–1466) – był przejawem obaw związanych z rozpoczynającym się nowym konfliktem (ibidem, s. 47–48).

² Marian Arsyński, *Organizacja i technika średniowiecznego budownictwa ceglanego w Prusach w kontekście europejskim*, Malbork 2016, s. 214.

³ Anna Kulig, Szymon Filipowski, Maciej Wójtowicz, *Nowe technologie w badaniach zabytków architektury. Analiza parametryczno-algorytmiczna gotyckiego sklepienia w Szydłowcu*, „Wiadomości Konserwatorskie” 2020, nr 64, s. 63.



1

Toruń. Bazylika katedralna św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty – widok od północnego zachodu. Fot. D. Szczupak

Toruń. Cathedral Basilica of St John the Baptist and St John the Evangelist – view from the north-west. Photo D. Szczupak

do siebie opracowywanych elementów architektury – np. maswerku lub wimpergi⁴. Format takowych rytów wymuszał zatem przygotowywanie ich na znacznie większych powierzchniach. W tym celu wybierano przede wszystkim płyty posadzkowe, tak jak to uczyniono chociażby w katedrach w Limoges, Clermont-Ferrand oraz Narbonne, ale również lica ścian, o czym z kolei może świadczyć ryt na północnej ścianie nawy głównej w kościele św. Zygmunta w Szydłowcu⁵.

Do rytów naściennych zalicza się także ten z bazyliki katedralnej św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu (ryc. 1). W literaturze przedmiotu wspomniano o nim kilkakrotnie, lecz dość krótko wskazując jego lokalizację w przestrzeni obiektu, opisując jego formę i/lub

⁴ Jarosław Jarzewicz, *Rysunek architektów średniowiecza (Villard de Honnecourt i inni)*, [w:] *Disegno – rysunek u źródeł sztuki nowożytnej. Materiały z sesji naukowej w Toruniu 26–27 x 2000*, red. Tadeusz J. Żuchowski, Sebastian Dudzik, Toruń 2001, s. 75; M. Arsyński, op. cit., s. 219.

⁵ J. Jarzewicz, op. cit., s. 75; A. Kulig, S. Filipowski, M. Wójtowicz, op. cit. Na tle rozpoznanych dotychczas rytów projektowych szczególnie wyróżnia się ten z kościoła św. Zygmunta w Szydłowcu, opracowany przed 1509 rokiem. Ku sformułowaniu takiego stwierdzenia skłaniają nie tylko jego wymiary (ok. 13 × 8,5 m), ale również fakt, iż przedstawia on sklepienie gwiazdiste; A. Kulig, S. Filipowski, M. Wójtowicz, op. cit., s. 61–62. Z reguły szkice przeszła sklepień miały nieznaczące wymiary i nie zawsze były rytu w tynku; ibidem, s. 63–64. Jako przykład warto przywołać tu datowaną na 1. połowę XIV wieku kształtkę żebrową, odkrytą w trakcie badań archeologicznych w obrębie dawnego zamku krzyżackiego w Kowalewie Pomorskim. Na jej powierzchni zaobserwowano wyobrażenie jednego przeszła sklepienia gwiazdowego; Bogusz Wasik, *Kształtka z rysunkiem sklepienia z zamku w Kowalewie Pomorskim*, „Ochrona Zabytków” 2016, t. 69, nr 2 (269).

przypisując go do typu rytów projektowych – szkiców studyjnych⁶. Nie odniesiono się jednak do kwestii chronologii oraz możliwych artystycznych inspiracji jego wykonania. Niewątpliwie mogłoby to stworzyć podstawę do sformułowania przypuszczeń na temat ewentualnej przyczyny wykreślenia tego rytu, a co za tym idzie, odniesienia się do jego funkcji, którą zaproponowali cytowani wyżej badacze. Istnieją pewne przesłanki, które umożliwiają podjęcie próby omówienia wspomnianych zagadnień, co będzie celem niniejszego artykułu.

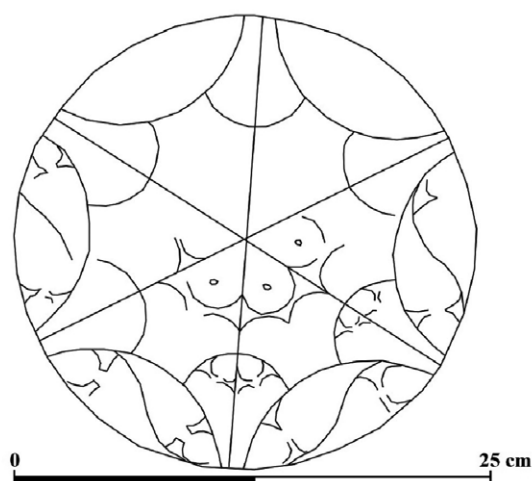
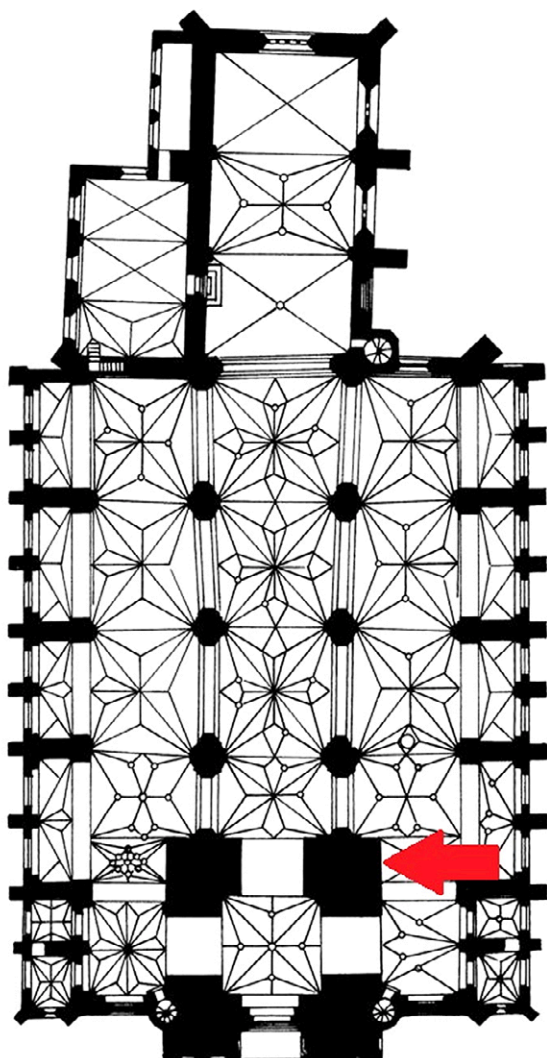
Przed przystąpieniem do zasadniczych rozważań należy jeszcze wskazać lokalizację rytu w przestrzeni toruńskiej bazyliki katedralnej, a także dokonać analizy jego formy. Otóż ryt przedstawiający rozetę wykonano w tynku, na powierzchni południowo-wschodniego filara wieżowego, a mianowicie na jego południowym licu, ok. 1,50 m powyżej poziomu posadzki południowej nawy bocznej (ryc. 2). Jego średnica wynosi 24 cm, a promień 12 cm. W tym miejscu warto podkreślić, iż wartość promienia jest zarazem wartością rozstawu cyrkla. O zastosowaniu tego przyrządu przy wykreślaniu rytu może świadczyć przede wszystkim precyzyjny, regularny okrąg zewnętrzny. Wpisano w niego sześciokąt o płasko ściętych wierzchołkach i wklęsłych bokach (ryc. 3, 4). W czterech polach pomiędzy wspomnianą figurą a krawędzią okręgu czytelne są (wykonane odręcznie) podwójne rybie pęcherze, ułożone względem siebie antytetycznie i wirujące wokół sześciokąta. Powyżej jego wierzchołków wyrzyto łuki. Pod dwoma z nich można dostrzec kolejne podwójne rybie pęcherze, jednak w przeciwieństwie do wcześniej wspomnianych – skierowane ku sobie główkami. W centralnej partii rytego przedstawienia rozety umieszczono wieloliść o zaokrąglonych płatkach, z których trzy są dobrze czytelne, a jeden – fragmentarycznie. Pośrodku nich widoczne są również zagłębienia. Być może należy je interpretować jako ślady po wbitym kolcu cyrkla, dzięki któremu możliwe było ich wykreślenie. Warto jeszcze zauważyć, iż ponad nimi wykonano swego rodzaju promienistą otoczkę, zachowaną jedynie szczątkowo. Ponadto czytelnych jest także sześć prostych linii, wyznaczających zarówno średnicę, jak i promień (patrząc od centralnego kolistego wgłębienia) zewnętrznego okręgu. Niewątpliwie miały one ułatwić uzyskanie symetryczności rozety. W kontekście analizy formy tego rytu naściennego pozostaje jeszcze odnotować obecność niewielkich, czerwonych plam barwnych w jego prawej dolnej partii, które zostaną omówione nieco szerzej w dalszej części artykułu. W każdym razie na podstawie przeprowadzonej tu analizy można stwierdzić, iż precyzja rytu naściennego świadczy nie tylko o umiejętnościach wykonawcy w zakresie projektowania, ale również o jego znajomości geometrii⁷.

W jakim przedziale czasowym wyrzyto przedstawienie rozety? W celu rozważenia tej kwestii konieczne będzie przywołanie dotychczasowych ustaleń badaczy na temat prac budowlanych przy bazylice katedralnej w Toruniu. Jak już wcześniej wspomniano, ryt wykonano na powierzchni południowo-wschodniego filara wieżowego. Dlatego też należy zwrócić uwagę na chronologię prac, w trakcie których wzniesiono wieżę tego obiektu sakralnego. Uczeni prowadzący badania nad różnymi aspektami funkcjonowania bazyliki katedralnej uzgodnili, iż jej zachodnia elewacja, wraz z wieżą i przyległymi do niej od północy i południa aneksami, została wybudowana w kilku etapach w pierwszej połowie xv wieku, a mianowicie w latach 1407–1433⁸. Po wymu-

⁶ Katarzyna Daniel, *xv-wieczny warsztat rzemieślniczy i artystyczny budowniczych kościoła Świętojańskiego w Toruniu*, [w:] *Stare i nowe dziedzictwo Torunia*, red. Juliusz Raczkowski, seria „Studia i Materiały z Dziedzictwa Kulturowego Torunia i Regionu”, t. 1, Toruń 2013, s. 103, przyp. 8; *Opus Temporis. Toruńskiej katedry historia najnowsza. Prace konserwatorskie i restauratorskie w latach 2000–2013*, red. Katarzyna Kluczwajd, ks. Marek Rumiński, Toruń 2013, s. 135; Michał Kurkowski, *Dekoracje maswerkowe kościoła Świętojańskiego w Toruniu*, [w:] *Kościół Świętojański w Toruniu – nowe rozpoznanie*, red. Katarzyna Kluczwajd, Toruń 2015, s. 122; M. Arsyński, op. cit., s. 224.

⁷ Być może wykonawcą omawianego rytu był jeden z dwóch budowniczych wieży bazyliki katedralnej – mistrz Jakub lub mistrz Hans Gotland. Z ustaleń badaczy wynika, iż pierwszy z wymienionych nadzorował prace budowlane przy dolnej kondygnacji wieży, a drugi – przy wyższych; Anna Błazejewska, Elżbieta Pilecka, *Detal architektoniczny fary Świętojańskiej w Toruniu w kontekście faz budowy kościoła w średniowieczu*, [w:] *Kościół Świętojański w Toruniu – nowe rozpoznanie*, red. Katarzyna Kluczwajd, Toruń 2015, s. 55.

⁸ Izabela Brzostowska, *Przyczynki do dziejów budowlanych oraz wystroju malarzkiego kościoła pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu*, [w:] *Stare i nowe dziedzictwo Torunia*, red. Juliusz Raczkowski, seria „Studia i Materiały z Dziedzictwa Kulturowego Torunia i Regionu”, t. 1, Toruń 2013, s. 93; A. Błazejewska,



2 Toruń. Rzut poziomy bazyliki katedralnej św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty. Czerwona strzałka wskazuje lokalizację rytu. Oprac. D. Szczupak, rzut wg J. Heise, reprodukcja z: Liliana Krantz-Domasłowska, *Miasta podwójne w państwie krzyżackim – przykład Torunia*, „RIHA Journal” 2013, nr 0067, ryc. 11

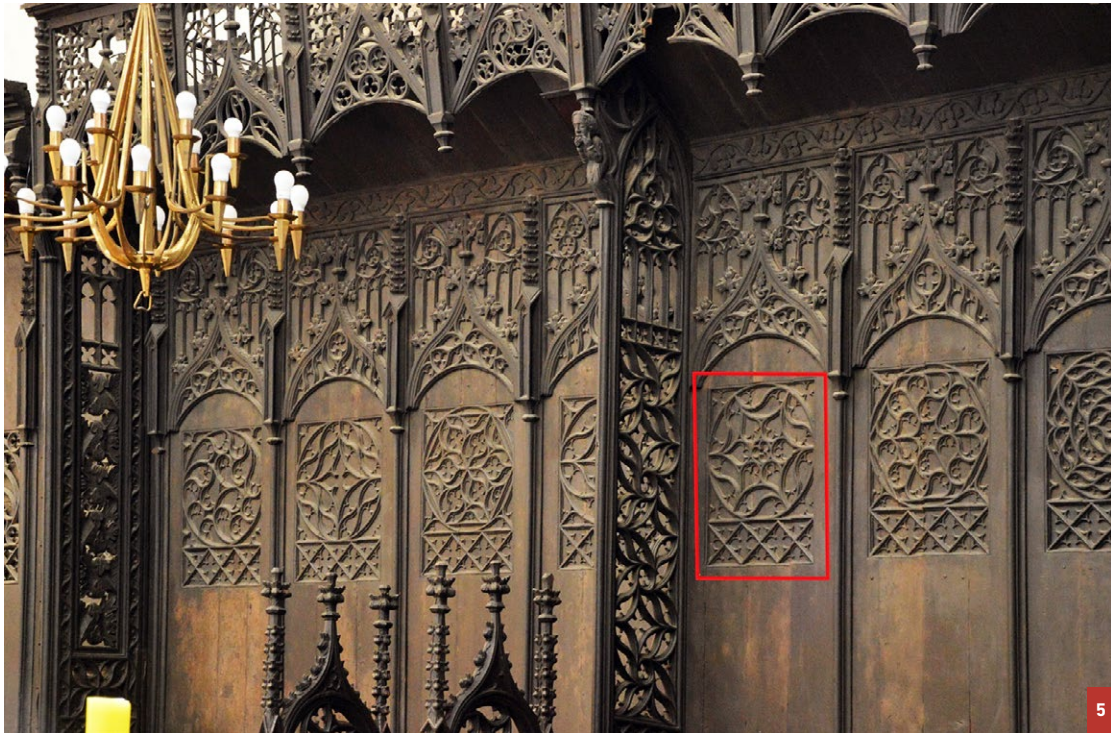
Toruń. Floor plan of the Cathedral Basilica of St John the Baptist and St John the Evangelist. The red arrow indicates the location of the engraving. Elaboration D. Szczupak, floor plan after J. Heise, reproduced from: Liliana Krantz-Domasłowska, 'Miasta podwójne w państwie krzyżackim – przykład Torunia', *RIHA Journal* 2013, no. 0067, fig. 11

3 Toruń – bazylika katedralna św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty. Rozeta wyryta na południowo-wschodnim filarze wieżowym. Fot. D. Szczupak

Toruń – Cathedral Basilica of St John the Baptist and St John the Evangelist. Rosette carved in the south-eastern pillar of the tower. Photo D. Szczupak

4 Toruń – bazylika katedralna św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty. Przerys rozety wyrytej na południowo-wschodnim filarze wieżowym. Rys. D. Szczupak

Toruń – Cathedral Basilica of St John the Baptist and St John the Evangelist. Drawing of the rosette carved in the south-eastern pillar of the tower. Drawing: D. Szczupak



5

Toruń – kościół Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny. Gotyckie stalle w południowej części prezbiterium. Czerwonym obramowaniem oznaczono wspomniany w tekście ornament. Fot. D. Szczupak

Toruń – Church of the Assumption of the Virgin. Gothic stalls in the southern part of the chancel. The red outline indicates the ornament discussed in the text. Photo D. Szczupak

rowaniu zachodniej części obiektu, w dwóch etapach przystąpiono do zakładania tam sklepień oraz nakładania tynków i pierwszej warstwy pobiał na nowo wzniesione konstrukcje, co przypuszczalnie ukończono w latach 40. XV wieku, może nawet około połowy tego stulecia⁹. Co za tym idzie, zapewne na ten okres prac budowlanych i wykończeniowych, a ściślej – na czas po nałożeniu tynku, a przed pokryciem pobiałą filara wieżowego, należałoby datować opracowanie omawianego rytu naściennego.

Pozostaje zatem jeszcze kwestia funkcji wyrzytego przedstawienia rozety. Badacze, którzy dotychczas zwrócili na niego uwagę, sformułowali przypuszczenie, iż mogła być to wprawka lub szkic studyjny (ryt projektowy)¹⁰. Szczególnie należy przyjrzeć się i rozważyć tę drugą propozycję.

E. Pilecka, op. cit., s. 54; Izabela Brzostowska, „*E pluribus unum*”. *Detal architektoniczny w piętnastowiecznym wnętrzu kościoła Świętojańskiego w Toruniu*, [w:] *Kościół Świętojański w Toruniu – nowe rozpoznanie*, red. Katarzyna Kluczwajd, Toruń 2015, s. 79; Michał Kurkowski, *Ryte i malowane dekoracje maswerkowe w architekturze średniowiecznej na terytorium ziemi chełmińskiej*, t. 2, *Katalog*, Toruń 2017, s. 116 – tam też starsza literatura na ten temat. W literaturze przedmiotu proponowano różne przedziały czasowe prowadzenia tych prac budowlanych. Większość badaczy opowiedziała się jednak za latami 1407–1433; I. Brzostowska, *Przyczynki do dziejów budowlanych...*, s. 93; M. Kurkowski, *Ryte i malowane dekoracje maswerkowe...*, s. 116. Jeśli chodzi o samą wieżę, to warto jeszcze krótko wspomnieć, iż powstała ona w miejscu starszej, która uległa częściowemu zawaleniu w 1406 roku. Wskutek tej katastrofy podjęto decyzję o jej rozbiórce i budowie nowej wieży; I. Brzostowska, *Przyczynki do dziejów budowlanych...*, s. 93, przyp. 37; eadem, „*E pluribus unum*”..., s. 79, przyp. 6.

⁹ K. Daniel, op. cit., s. 103; I. Brzostowska, „*E pluribus unum*”..., s. 100. W pierwszym etapie wspomnianych prac założono (tymczasowo) drewniane stropy nad aneksami przywieżowymi oraz nałożono tynki w jednym z nich. Z kolei w ramach drugiego etapu zostały one w całości przesklepione, otynkowane i pobielone; ibidem, s. 100. Niewątpliwie dotyczyło to również filarów wieżowych.

¹⁰ K. Daniel, op. cit., s. 103, przyp. 8; M. Kurkowski, *Dekoracje maswerkowe...*, s. 122; M. Arszyski, op. cit., s. 224.

Katarzyna Daniel słusznie już zauważyła, iż być może był on związany z planowaniem jakiejś dekoracji¹¹. Jego forma skłania ku przypuszczeniu, iż mógł to być szkic ornamentu wyposażenia snycerskiego, takiego jak stalle¹². Co prawda w przypadku omawianej świątyni średniowieczne stalle nie przetrwały do dziś. Niemniej jednak nie stanowi to znacznej przeszkody w prowadzeniu rozważań na ten temat, gdyż istnieje możliwość posłużenia się analogią formalną z innego kościoła w Toruniu. Mianowicie chodzi tu o kościół Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny, będący pierwotnie do dyspozycji franciszkanów¹³. Na jednym z zaplecków stali po południowej stronie prezbiterium, w ich zachodnim segmencie¹⁴, znajduje się ornament o formie nieco zbliżonej do rytu z bazyliki katedralnej (ryc. 5). Wydaje się on jednak mniej skomplikowany. Najistotniejsze różnice dostrzega się w sposobie wykonania wpisanego w okrąg sześciokąta – nie posiada on płasko ściętych wierzchołków, z których ponadto wychodzą „płatki” z pojedynczymi rybami pęcherzami wewnątrz. Co więcej, w centralnej partii rozety znajduje się trójliscie wpisane w okrąg. Natomiast jeśli chodzi o podobieństwa, to przede wszystkim dotyczą one ułożonych antyetycznie podwójnych rybich pęcherzy, wirujących wokół sześciokąta w polach pomiędzy nim a zewnętrznym okręgiem.

Nasuwa się zatem pytanie, czy ornament z zaplecków stali w kościele Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny mógł stanowić pierwowzór, artystyczną inspirację dla rytu z pobliskiej bazyliki katedralnej. Zarówno wieża tej świątyni, jak i wspomniane wyżej stalle powstały w 1. połowie XV wieku, przy czym stalle najprawdopodobniej umieszczono w prezbiterium już na początku tego stulecia¹⁵. Tym samym nieco starsza metryka tego wyposażenia snycerskiego wskazywałaby na możliwy pierwowzór dla analizowanego rytu, który mógłby być szkicem studyjnym chociażby ornamentu na zapleckach stali w bazylice katedralnej. Gdyby przyjąć takie założenie, to wówczas pewne analogie formalne można by interpretować następująco: wykonawca rytu był obecny przy projektowaniu i/lub opracowywaniu dekoracji zaplecków stali w kościele franciszkańskim, a następnie zmodyfikował nieco zaobserwowany wcześniej wzór. W tym miejscu warto przywołać spostrzeżenie Liliany Krantz-Domasłowskiej, zaprezentowane w jednym z artykułów, gdyż może ono stanowić wskazówkę do wytłumaczenia takowej modyfikacji. Wspomniana badaczka zwróciła uwagę, iż rozbudowa bazyliki katedralnej była odpowiedzią na ukończone wcześniej prace budowlane przy kościele Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny¹⁶. Co za tym idzie, bardziej skomplikowana forma wyrytej rozety mogłaby być wówczas postrzegana jako przejaw chęci wykonania bardziej zaawansowanego i doskonalszego ornamentu niż ten z zaplecków stali w świątyni franciszkańskiej. W kwestii podobieństw obu tych rozet należy jeszcze wziąć pod uwagę to, iż mogły one wynikać z inspiracji analogicznymi wzorcami i tendencjami stylistycznymi funkcjonującymi w ówczesnej sztuce europejskiej. Istotne znaczenie w rozpowszechnianiu się danych form ornamentalnych miały niewątpliwie wzorniki, takie jak powstałe w 1. połowie XIII

¹¹ K. Daniel, op. cit., s. 103, przyp. 8.

¹² Za udzielenie tej wskazówki interpretacyjnej autorka składa podziękowania dr. hab. Jakubowi Adamskiemu.

¹³ Pofranciszkański kościół Wniebowzięcia NMP był przedmiotem rozważań w wielu publikacjach naukowych. O dotychczasowej literaturze na jego temat wspomina m.in. Juliusz Raczkowski; idem, *Losy średniowiecznego wyposażenia kościoła toruńskich franciszkanów w czasach Reformacji*, „RIHA Journal” 2019, nr 0232, s. 2, przyp. 1.

¹⁴ Zachodni segment dębowych stali ma średniowieczną metrykę – najprawdopodobniej umieszczono je w prezbiterium już na początku XV wieku; Jan Tajchman, *Problematyka konserwatorska kościoła Mariackiego w świetle „Programu badań i prac konserwatorskich w zespole pofranciszkańskim w Toruniu” z 1978 roku*, [w:] *Dzieje i skarby kościoła Mariackiego w Toruniu. Materiały z konferencji przygotowanej przez Toruński Oddział Stowarzyszenia Historyków Sztuki przy współpracy Instytutu Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa Uniwersytetu Mikołaja Kopernika (Toruń 14–16 kwietnia 2005 roku)*, red. Katarzyna Kluczwajd, Toruń 2005, s. 471. Natomiast wschodni segment, zdaniem Juliusza Raczkowskiego, został dostawiony najpewniej u schyłku XVI stulecia; J. Raczkowski, op. cit., s. 17. Ich konstrukcja oraz stylistyka zasadniczo nawiązuje do tych średniowiecznych, choć ich bliższa analiza ujawniła pewne różnice; ibidem, s. 18–21.

¹⁵ J. Tajchman, op. cit., s. 471.

¹⁶ Liliana Krantz-Domasłowska, *Miasta podwójne w państwie krzyżackim – przykład Torunia*, „RIHA Journal” 2013, nr 0067, s. 17–18.



6

Toruń – bazylika katedralna św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty. Ryta i malowana rozeta na południowo-zachodnim filarze wieżowym. Reprod. z: Elżbieta Pilecka, *Typowe czy wyjątkowe? Odkrywane elementy wystroju średniowiecznej architektury Torunia*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” 2015, t. 46, fot. 4

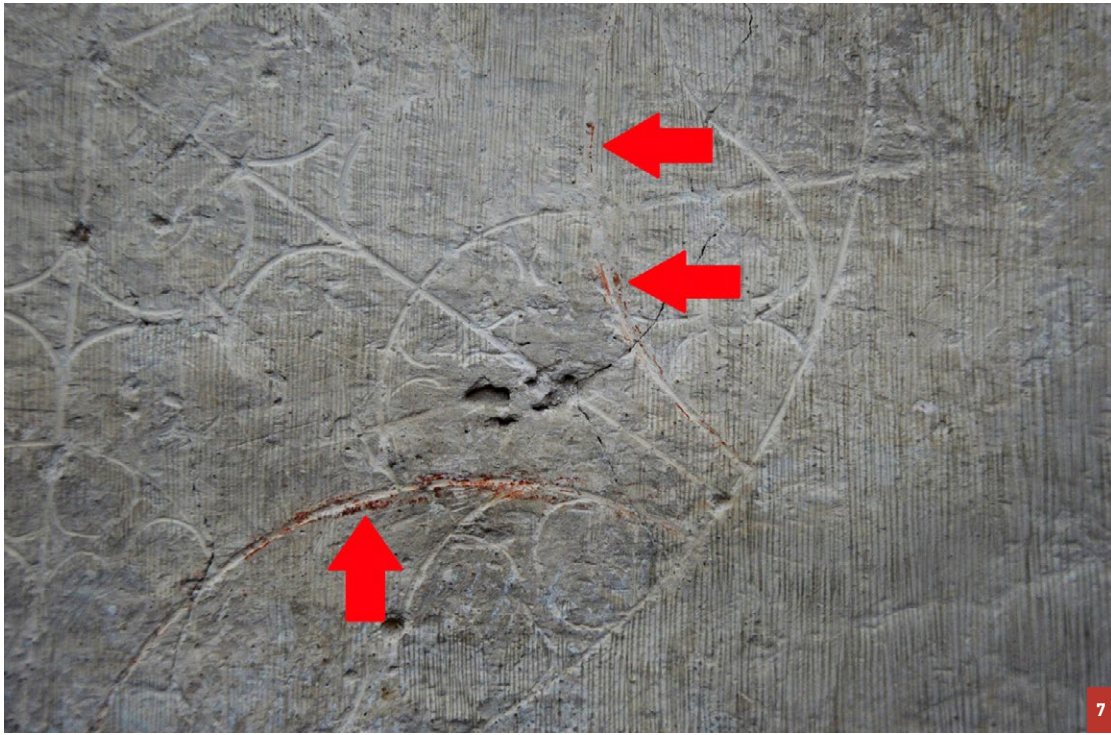
Toruń – Cathedral Basilica of St John the Baptist and St John the Evangelist. Engraved and painted rosette on the south-west pillar of the tower. Reprod. from: Elżbieta Pilecka, 'Typowe czy wyjątkowe? Odkrywane elementy wystroju średniowiecznej architektury Torunia', *Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo* 2015, vol. 46, photo 4

wieku szkicownik Villarda de Honnecourt czy też cysterski wzornik z opactwa w Rein (vel Reun). O posługiwaniu się tego rodzaju źródłami mogą świadczyć m.in. stwierdzone podobieństwa między dekoracjami malarskimi w krypcie kaplicy św. Michała w Ebrach i architektonicznymi w kościele klasztornym w Koprzywnicy a motywami ornamentalnymi zamieszczonymi w drugim z wymienionych wzorników¹⁷. Niewykluczone, iż jakimś wzornikiem dysponował także autor rytu w toruńskiej katedrze. Na podstawie zawartych w nich kompozycji mógł on wykreślić rozetę w pełnej formie kształtu i kompozycji, a detale jej wewnętrznej części przedstawił jedynie skróto, lecz symetrycznie, tak aby było to zrozumiałe i wystarczające dla pełnej realizacji elementu dekoracyjnego we wnętrzu budowli. Wydaje się to najbardziej prawdopodobnym wytłumaczeniem zarówno zaobserwowanych analogii między rozetami z katedry i kościoła franciszkańskiego w Toruniu, jak i możliwego pochodzenia wzoru formy analizowanego rytu.

W związku z poczynionymi wyżej analizami trzeba rozważyć jeszcze jedną ewentualność. Czy rozeta wyrzyta na powierzchni filara wieżowego mogła być elementem wystroju wnętrza? Tego rodzaju ornamenty stosowano w omawianej świątyni, czego dowodem może być rozeta na powierzchni południowo-zachodniego filara wieżowego, znajdująca się niemal na wysokości dolnej krawędzi okien¹⁸ (ryc. 6). Niewątpliwie powstała ona w okresie prac wykończeniowych w tej

¹⁷ Zygmunt Świechowski, *Architektura opactw cysterskich bezpośredniej obediencji morimondzkiej*, [w:] Ewa Łużyńska, Zygmunt Świechowski, Robert Kunkel, *Architektura opactw cysterskich. Małopolskie filie Morimond*, Wrocław 2008, s. 28.

¹⁸ Elżbieta Pilecka, wspominając w jednym z artykułów o wprawkach technicznych, w celu ukazania przykładu takowych odwołała się do fotografii tej rozety; E. Pilecka, op. cit., s. 21. Odmienne zdanie na ten temat wyraził Michał Kurkowski. Stwierdził on, iż rozetę należy interpretować jako element wystroju wnętrza, a nie jako wprawkę, gdyż została ona pokryta warstwą malarską; M. Kurkowski, *Dekoracje maswerkowe...*, s. 117.



7

Toruń – bazylika katedralna św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty. Rozeta wyryta na południowo-wschodnim filarze wieżowym. Czerwone strzałki wskazują plamy barwne. Fot. D. Szczupak

Toruń – Cathedral Basilica of St John the Baptist and St John the Evangelist. Rosette engraved in the south-eastern pillar of the tower. The red arrows indicate colour stains. Photo D. Szczupak

części obiektu, gdyż wyryto ją w tynku, a następnie nałożono na nią czerwoną warstwę malarską¹⁹. W kontekście analizy formy rytu zasygnalizowano już, iż w jego prawej dolnej partii widoczne są niewielkie, również czerwone plamy barwne (ryc. 7). W związku z tym ich obecność mogłaby skłaniać ku sformułowaniu przypuszczenia, iż rozeta z południowo-wschodniego filara wieżowego mogła być ornamentem, podobnie jak ta wspomniana wyżej. Jednak dekoracyjnej funkcji zaprzecza przede wszystkim jej niepełna kompozycja. Pod łukami powyżej czterech wierzchołków sześciokąta brakuje rybich pęcherzy, w jej górnej części nie wykonano podwójnych rybich pęcherzy w dwóch polach między sześciokątem a zewnętrznym okręgiem, a w centralnej dostrzega się brak dwóch płatków wieloliścia. Wydaje się mało prawdopodobne, aby ornament zdobiący powierzchnię filara pozostawiono niedopracowany. Być może zatem czerwone plamy barwne na jego powierzchni powinny być interpretowane jako pozostałości po próbnym rozmalowaniu? Takie praktyki miały miejsce we wnętrzu toruńskiej bazyliki katedralnej, co potwierdzają analizy tamtejszego programu malarskiego²⁰, jednak w przypadku analizowanego rytu wydaje się, iż zabarwienia te miały raczej charakter akcydentalny. Z kolei niepełna kompozycja wewnętrznej części rozety mogła wynikać z zaniechania ukończenia rytu lub (co bardziej prawdopodobne) ze skróconego wykreślenia wzoru dla realizacji jakiegoś ornamentu we wnętrzu katedry, o czym wspomniano już wyżej.

Podsumowując przeprowadzone rozważania, określenie czasu powstania rytego przedstawienia rozety nie narażało istotnych trudności, gdyż chronologia prac budowlanych i wykończeniowych

¹⁹ M. Kurkowski, *Dekoracje maswerkowe...*, s. 116-117; idem, *Ryte i malowane dekoracje maswerkowe...*, s. 116-117.

²⁰ K. Daniel, op. cit., s. 104.

przy zachodniej partii toruńskiej bazyliki katedralnej, w trakcie których wykonano ten ryt, została dość precyzyjnie zarysowana przez badaczy. Natomiast jeśli chodzi o jego funkcję, to bezsprzecznie można stwierdzić, iż nie był on elementem wystroju wnętrza, na co przede wszystkim wskazuje niepełna kompozycja jego wewnętrznej części. Bardziej prawdopodobne jest, iż była to wprawka lub szkic studyjny (ryt projektowy), a forma wrytej rozety mogła zostać zaczerpnięta z jakiegoś wzornika, zawierającego motywy ornamentalne. Aktualny stan wiedzy nie pozwala jednak stwierdzić, czy wryto ją w związku z opracowywaniem ornamentu na wyposażeniu snycerskim (np. stalli), czy też może maswerku okiennego. Takowych obecnie nie ma w tej świątyni, ale niewykluczone, że nie przetrwały one do dziś. Choć istnieje jeszcze możliwość, iż ostatecznie zaniechano ukończenia tego rytu, a w następstwie ornamentu, o czym świadczy wspomniana już wyżej niepełna kompozycja. Trzeba również brać pod uwagę to, że skrótowe wykreślenie wewnętrznej partii rozety mogło być zamierzone, a jego autor w ten sposób przedstawił wzór dla realizacji jakiegoś elementu dekoracyjnego we wnętrzu katedry. Niemniej precyzyjne wykonanie rytu świadczy zarówno o doświadczeniu jego autora, jak i o posiadanej przez niego wiedzy z zakresu projektowania i geometrii.

Zaprezentowana w artykule interpretacja rytu z bazyliki katedralnej w Toruniu nie jest zamknięta. W razie poszerzenia wiedzy na ten temat może, a nawet powinna być ona uzupełniona o nowe propozycje.

Dominika Szczupak

Absolwentka archeologii w Instytucie Archeologii Wydziału Nauk Historycznych UMK w Toruniu. Obecnie doktorantka w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych, Teologicznych i Artystycznych „Academia Artium Humaniorum” UMK w Toruniu, gdzie pracuje nad dysertacją na temat przedzamczy i parchamów zamków na obszarze państwa zakonu krzyżackiego w Prusach. Jej zainteresowania badawcze dotyczą budownictwa i kultury materialnej na wspomnianym terenie w okresie średniowiecza.

Dominika Szczupak

A graduate of archaeology at the Institute of Archaeology of the Faculty of Historical Sciences of the Nicolaus Copernicus University in Toruń. Currently she is studying at the Doctoral School in the Humanities, Theology and Art 'Academia Artium Humaniorum' of the Nicolaus Copernicus University in Toruń, where she is working on a thesis on the outer baileys and zwingers of castles in the territory of the Teutonic Order in Prussia. Her research interests are construction and material culture in the aforementioned region during the Middle Ages.

Bibliografia

Arszyński Marian, *Organizacja i technika średniowiecznego budownictwa ceglanego w Prusach w kontekście europejskim*, Malbork 2016.

Błażejewska Anna, Pilecka Elżbieta, *Detal architektoniczny fary Świętojańskiej w Toruniu w kontekście faz budowy kościoła w średniowieczu*, [w:] *Kościół Świętojański w Toruniu – nowe rozpoznanie*, red. Katarzyna Kluczwajd, Toruń 2015, s. 37–76.

Brzostowska Izabela, „*E pluribus unum*”. *Detal architektoniczny w piętnastowiecznym wnętrzu kościoła Świętojańskiego w Toruniu*, [w:] *Kościół Świętojański w Toruniu – nowe rozpoznanie*, red. Katarzyna Kluczwajd, Toruń 2015, s. 77–105.

Brzostowska Izabela, *Przyczynki do dziejów budowlanych oraz wystroju malarzkiego kościoła pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu*, [w:] *Stare i nowe dziedzictwo Torunia*, red. Juliusz Raczkowski, seria „Studia i Materiały z Dziedzictwa Kulturowego Torunia i Regionu”, t. 1, Toruń 2013, s. 87–98.

Champion Matthew, *Medieval Graffiti. The Lost Voices of England's Churches*, London 2015.

Daniel Katarzyna, *xv-wieczny warsztat rzemieślniczy i artystyczny budowniczych kościoła Świętojańskiego w Toruniu*, [w:] *Stare i nowe dziedzictwo Torunia*, red. Juliusz Raczkowski, seria „Studia i Materiały z Dziedzictwa Kulturowego Torunia i Regionu”, t. 1, Toruń 2013, s. 99–107.

Jakimińska Grażyna, *Napisy na ścianach kaplicy Świętej Trójcy na zamku lubelskim*, [w:] *Kaplica Trójcy Świętej na Zamku Lubelskim. Historia, teologia, sztuka, konserwacja. Materiały z sesji zorganizowanej w Muzeum Lubelskim 24–26 kwietnia 1997 roku*, red. Barbara Paprocka, Jan Sil, Lublin 1999, s. 81–89.

- Jarzewicz Jarosław, *Rysunek architektów średniowiecza (Villard de Honnecourt i inni)*, [w:] *Disegno – rysunek u źródeł sztuki nowożytnej. Materiały z sesji naukowej w Toruniu 26–27 x 2000*, red. Tadeusz J. Żuchowski, Sebastian Dudzik, Toruń 2001, s. 65–83.
- Kornecki Marian, *Ochrona i konserwacja zabytków ruchomych w dawnym województwie krakowskim w latach 1945–1975*, „Ochrona Zabytków” 1989, t. 42, nr 2, s. 107–128.
- Krantz-Domasłowska Liliana, *Miasta podwójne w państwie krzyżackim – przykład Torunia*, „RIHA Journal” 2013, nr 0067, s. 1–27.
- Kulig Anna, Filipowski Szymon, Wójtowicz Maciej, *Nowe technologie w badaniach zabytków architektury. Analiza parametryczno-algorytmiczna gotyckiego sklepienia w Szydłowcu*, „Wiadomości Konserwatorskie” 2020, nr 64, s. 59–74.
- Kurkowski Michał, *Dekoracje maswerkowe kościoła Świętojańskiego w Toruniu*, [w:] *Kościół Świętojański w Toruniu – nowe rozpoznanie*, red. Katarzyna Kluczwajd, Toruń 2015, s. 107–123.
- Kurkowski Michał, *Ryte i malowane dekoracje maswerkowe w architekturze średniowiecznej na terytorium ziemi chełmińskiej*, t. 2, *Katalog*, Toruń.
- Nowiński Janusz, *Labirynt w średniowiecznych kościołach i klasztorach – droga i symbol drogi; alegoria ludzkiego życia i dążenia do zbawienia*, [w:] *Dziedzictwo architektoniczne. Ochrona i badania obiektów zabytkowych*, red. Ewa Łużyńska, Wrocław 2020, s. 128–141.
- Opus Temporis. Toruńskiej katedry historia najnowsza. Prace konserwatorskie i restauratorskie w latach 2000–2013*, red. Katarzyna Kluczwajd, ks. Marek Rumiński, Toruń 2013.
- Pilecka Elżbieta, *Typowe czy wyjątkowe? Odkrywane elementy wystroju średniowiecznej architektury Torunia*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” 2015, t. 46, s. 13–43.
- Raczkowski Juliusz, *Losy średniowiecznego wyposażenia kościoła toruńskich franciszkanów w czasach Reformacji*, „RIHA Journal” 2019, nr 0232, s. 1–26.
- Sulkowska-Tuszyńska Krystyna, *Klasztor Norbertanek w Strzelnie (XII–XVI wiek). Sacrum i profanum*, Toruń 2006.
- Szweda Adam, *Jeszcze o graffitiach w krużgankach zamku biskupiego w Lidzbarku Warmińskim*, [w:] *Mikołaj Kopernik w zamku biskupów w Lidzbarku Warmińskim. Materiały po konferencji „Astronomiczne dokonania Mikołaja Kopernika podczas pobytu w zamku biskupów w Lidzbarku Warmińskim”, Zamek w Lidzbarku Warmińskim, Oddział Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie, 22 października 2020 roku*, Białystok 2020, s. 45–64.
- Świechowski Zygmunt, *Architektura opactw cysterskich bezpośredniej obediencji morimondzkiej*, [w:] Ewa Łużyńska, Zygmunt Świechowski, Robert Kunkel, *Architektura opactw cysterskich. Małopolskie filie Morimond*, Wrocław 2008, s. 11–44.
- Tajchman Jan, *Problematyka konserwatorska kościoła Mariackiego w świetle „Programu badań i prac konserwatorskich w zespole pofranciszkańskim w Toruniu” z 1978 roku*, [w:] *Dzieje i skarby kościoła Mariackiego w Toruniu. Materiały z konferencji przygotowanej przez Toruński Oddział Stowarzyszenia Historyków Sztuki przy współpracy Instytutu Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa Uniwersytetu Mikołaja Kopernika (Toruń 14–16 kwietnia 2005 roku)*, red. Katarzyna Kluczwajd, Toruń 2005, s. 439–474.
- Wasik Bogusz, *Kształtka z rysunkiem sklepienia z zamku w Kowalewie Pomorskim*, „Ochrona Zabytków” 2016, t. 69, nr 2 (269), s. 21–30.

Anna Tomkowska*

Joanna Kurkowska**

Elżbieta Jeżewska***

Polichromia wybranych rzeźb z projektu *Styl piękny w redakcji czeskiej w Prusach – rzeźba kamienna z lat 1380–1400 w świetle badań instrumentalnych*

Polychrome on selected sculptures included
in the project: *The Bohemian Beautiful Style
in Prussia – stone sculptures from the years
1380–1400* in the light of instrumental research

Anna Tomkowska, Joanna Kurkowska, Elżbieta Jeżewska, *Polichromia wybranych rzeźb z projektu „Styl piękny w redakcji czeskiej w Prusach – rzeźba kamienna z lat 1380–1400” w świetle badań instrumentalnych*, „Ochrona Zabytków” 2022, nr 2, s. 85–106.

Abstrakt

Przedmiotem niniejszego artykułu są wyniki badań polichromii i warstw dekoracyjnych wybranych rzeźb kamiennych w ramach projektu „Styl piękny w redakcji czeskiej w Prusach – rzeźba kamienna z lat 1380–1400”, przeprowadzonych w laboratorium Międzyuczelnianego Instytutu Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki, Pogotowia Konserwatorskiego.

Wśród materiału poddanego analizom znalazły się próbki zawierające pigmenty oraz spoiwa organiczne wchodzące w skład dekoracji barwnych, jak również materiał

* Międzyuczelniany Instytut Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki, Pogotowie Konserwatorskie, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie
ORCID: 0009-0006-8021-9505
e-mail: anna.tomkowska@asp.waw.pl

** Międzyuczelniany Instytut Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki, Pogotowie Konserwatorskie, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie
ORCID: 0009-0005-5933-3859
e-mail: joanna.kurkowska@asp.waw.pl

*** Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie
ORCID: 0009-0004-7438-6724
e-mail: elzbieta.jezewska@asp.waw.pl

stanowiący substancję nawarstwień. Do identyfikacji wykorzystano różne techniki instrumentalne, takie jak spektroskopia w podczerwieni z transformacją Fouriera (FTIR), chromatografia gazowa połączona ze spektrometrią mas (GC/MS) oraz skaningowa mikroskopia elektronowa sprzężona ze spektrometrem rentgenowskim (SEM-EDS), a także obrazowanie 3D.

Budowę warstwową oraz charakter poszczególnych warstw ustalono na podstawie obserwacji przekrojów poprzecznych próbek w świetle widzialnym (VIS) oraz we fluorescencji wzbudzonej ultrafioletem (UV).

Wśród badanych próbek wykryto historycznie stosowane pigmenty w warstwach malarskich, takie jak azuryt, cynober, grynszpan, a także złoto w warstwach pozłoty. Analiza pigmentów, spoiw oraz budowy warstwowej poszczególnych próbek dostarczyła informacji na temat techniki i technologii, rzucając światło na aspekt związany z procesem dekorowania rzeźb kamiennych.

Słowa kluczowe

rzeźba kamienna, styl piękny w redakcji czeskiej, badania materiałoznawcze, SEM-EDS, FTIR, GC-MS

Abstract

The subject of this article are the results of research on the polychrome and decorative layers of selected stone sculptures as part of the project *The Bohemian Beautiful Style in Prussia – stone sculptures from the years 1380–1400* carried out in the laboratory of the Inter-University Institute of Conservation and Restoration of Works of Art, Emergency Conservation.

Among the materials subjected to analysis were samples containing pigments and organic binders included in the colour decorations, as well as the material constituting the substance of the layers. Various instrumental techniques were used for identification, such as Fourier transform infrared spectroscopy (FTIR), gas chromatography – mass spectrometry (GC/MS) and scanning electron microscopy coupled with Energy-dispersive x-ray spectroscopy (SEM-EDS), as well as 3D imaging.

The layered structure and the nature of individual layers were determined based on an observation of cross-sections of the samples in visible light (VIS) and ultraviolet (UV) fluorescence excitation. Historically used pigments in the paint layers, such as azurite, cinnabar, verdigris, as well as gold in gilding layers, were detected among the samples examined. The analysis of the pigments, binders and the structure of the layers of the individual samples provided information on the technique and technology used, thereby shedding light on the aspect related to the process of decorating stone sculptures.

Keywords

stone sculpture, the Bohemian beautiful style, material science research, SEM-EDS, FTIR, GC-MS

Wstęp

Badania laboratoryjne z zastosowaniem technik mikroskopowych i analitycznych stanowią od wielu lat punkt wyjścia do uzupełnienia wiedzy na temat dzieł sztuki. Wyniki testów i analiz są obecnie podstawą zarówno dla rozpoznania techniki i technologii ich wykonania, jak i zgłębienia zagadnień historii obiektu na przestrzeni lat¹. Rozpoznanie materii i struktury fizycznej istotne jest nie tylko w zakresie badań historycznych i technologicznych, ale także podczas projektowania programu prac konserwatorskich. Rozwój technik analitycznych, jak również ich dostępność na potrzeby konserwacji i restauracji dzieł sztuki, pozwala rozszerzyć zakres badawczy prac podjętych w przeszłości, a tym samym dopełnić wiedzę na temat dzieł sztuki – zdawałoby się – już dobrze poznanych. W przypadku grup obiektów podstawą gwarantującą spójność wyników i bazujących na nich porównań jest konieczność zastosowania identycznych warunków badawczych. Równie

¹ Piotr Rudniewski et al., *Pigmenty. Analiza mikrochemiczna i instrumentalna*, Warszawa 2018, s. 7.

istotna jest właściwie zaproponowana metodyka, która umożliwia uzyskanie odpowiedzi na postawione w toku badań pytania. Te dwa warunki leżą u podstaw poprawnego projektowania założeń badawczych przy grupach obiektów zabytkowych. Warto zaznaczyć, że liczne pomiary i analizy, nierzadko wykonywane przy zróżnicowanych parametrach pomiarowych lub z zastosowaniem różnych technik i metod, nie gwarantują uzyskania porównywalnych wyników.

Wspomniane wyżej założenia stały się podstawą badań materiałoznawczych prowadzonych przez zespół Międzyuczelnianego Instytutu Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki, Pogotowia Konserwatorskiego oraz Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, w ramach wielodyscyplinarnego projektu „Styl piękny w redakcji czeskiej w Prusach – rzeźba kamienna z lat 1380–1400”, którego inicjatorem w 2018 roku było Muzeum Zamkowe w Malborku².

W całym projekcie szeroko przeanalizowano 15 rzeźb, należących do spuścizny artystycznej związanej z obecnością zakonu krzyżackiego na terenie Prus³. Kolejno były to: figura Pięknego Madonny i Pieta (Bazylika Mariacka w Gdańsku)⁴, zespół trzech rzeźb z tzw. Ołtarza Opłakiwania: Pieta, św. Marii Magdaleny i św. Elżbiety (Muzeum Narodowe w Gdańsku), ekstaza św. Marii Magdaleny, konsola z Mojżeszem oraz *Vir Dolorum* (katedra toruńska), św. Barbara z Barbarki (Muzeum Diecezjalne w Pelplinie), rzeźba patronki z nieistniejącej już kaplicy szpitalnej pw. św. Elżbiety, (Muzeum Narodowe w Gdańsku), Chrystus w Ogrójcu (Muzeum Zamkowe w Malborku), Pieta (sanktuarium Matki Bożej Bolesnej w Kościerzynie), Pieta (kościół parafialny w Pogroździu), Pieta (kościół św. Tomasza w Nowym Mieście Lubawskim), św. Elżbieta (Muzeum Zamkowe w Malborku), Pieta (kościół św. Barbary w Krakowie) oraz dwie zaginione rzeźby: Toruńska Piękna Madonna i statuetka *Maria Gravida*. Dwie ostatnie rzeźby zostały ujęte w opracowaniu jedynie pod kątem cech stylistycznych.

Zaproponowany w projekcie wybór obiektów stanowi prawdopodobnie największy zbiór dzieł tzw. stylu pięknego w redakcji czeskiej zachowanych w jednym regionie⁵. Mimo różnic w poziomie artystycznego wykonania poszczególnych rzeźb, dzieła zaliczyć należy do prac wysokiej próby. Wyróżnia je znakomity poziom prac rzeźbiarskich i kunszt w opracowaniu wykończenia formy⁶. Wszystkie rzeźby to obiekty wolnostojące, niewielkich rozmiarów figury pierwotnie pokryte polichromią, których stylistyka utrzymana jest w duchu tzw. międzynarodowego stylu pięknego około 1400 roku⁷. Ponadto grupę rzeźb łączy także budulec kamienny, który w toku badań petrograficznych kilku rzeźb, oznaczono jako opokę marglistą, zwaną też praską lub złotą⁸.

Najistotniejszym celem badawczym projektu „Styl piękny w redakcji czeskiej w Prusach – rzeźba kamienna z lat 1380–1400” było potwierdzenie hipotez dotyczących pochodzenia rzeźb objętych badaniami, które swoją jakością artystyczną oraz specyficznym podłożem kamiennym znacznie wyróżniają się w przekroju sztuki Prus Krzyżackich wspomnianego okresu. Innym celem była próba wyodrębnienia warsztatów, kręgów czy usystematyzowanych technologii tworzenia i zdobienia. Podstawę opracowania wniosków na temat technologii zdobienia stanowiły przede wszystkim badania konserwatorskie i towarzyszące im analizy materiałoznawcze. Bogaty materiał badawczy zebrano dzięki wielodyscyplinarnemu zespołowi naukowców i badaczy, a kompleksowa

² Janusz Trupinda, Wstęp, [w:] *Rzeźba kamienna czeskiego stylu pięknego z lat 1300–1400 na terenie państwa zakonu krzyżackiego w Prusach. Materiały – technika – styl – funkcja*, red. Monika Jakubek-Raczkowska, Malbork–Toruń 2022, s. 11.

³ Monika Jakubek-Raczkowska, Wprowadzenie do problematyki badawczej, [w:] *Rzeźba kamienna czeskiego stylu pięknego...*, s. 19–20.

⁴ W nawiasach wskazano obecne miejsce ekspozycji rzeźb.

⁵ M. Jakubek-Raczkowska, op. cit., s. 22.

⁶ Monika Jakubek-Raczkowska, *Rzeźby czeskiego stylu pięknego w Prusach. Rozważania o formie*, [w:] *Rzeźba kamienna czeskiego stylu pięknego...*, s. 124.

⁷ M. Jakubek-Raczkowska, *Wprowadzenie...*, s. 19.

⁸ Więcej na temat badań petrograficznych w: Wojciech Bartz, *Materiał czeskich rzeźb kamiennych z terenu państwa zakonnego w Prusach*, [w:] *Rzeźba kamienna czeskiego stylu pięknego...*, s. 47–65.

ocena dostarczonych wniosków pozwoliła na identyfikację formy, stylu, struktury użytych materiałów, proveniencji, a także funkcji niektórych z rzeźb.

W ramach tego szeroko zakrojonego projektu dwa dzieła poddano konserwacji zachowawczej: Pietę z kościoła św. Tomasza w Nowym Mieście Lubawskim⁹ oraz posąg św. Elżbiety ze zbiorów Muzeum Narodowego w Gdańsku. Zabiegi konserwatorskie przyczyniły się do pełniejszego spojrzenia na materiał figur, także za pomocą analizy instrumentalnej. Wnioski płynące z poczynionych obserwacji wspomogły analizy materiałoznawcze i studia nad techniką wykonania.

Pogłębienie wniosków na temat proveniencji rzeźb możliwe było między innymi dzięki analizom jakościowym polichromii, które częściowo pozwoliły na ustalenie i porównanie systemów barwnych. Skuteczność tych porównań jest niestety wprost proporcjonalna do stanu zachowania warstw pokrywających poszczególne rzeźby. Warto zaznaczyć, że poddane badaniom dekoracje nie były jedynie uzupełnieniem rzeźbiarskiej formy, ale stanowiły wartość samą w sobie, niezwykle subtelną i decydującą o unikalności zarówno poszczególnych rzeźb, jak i całego ich zespołu.

Przedmiotem niniejszego artykułu są wyniki przeprowadzonych badań polichromii i warstw dekoracyjnych wybranych rzeźb, które miały charakter uzupełniający przy studiach nad rozpoznaniem techniki i technologii wykonania dekoracji malarskich i zdobień na rzeźbach. Szerokie ujęcie problematyki materiałoznawczej, wsparte technikami analitycznymi, przyczyniło się do uporządkowania wiedzy na temat grupy rzeźb kamiennych proveniencji czeskiej w Prusach z przełomu XIV i XV wieku¹⁰.

Przedmiot i cel badań

W ramach projektu „Styl piękny w redakcji czeskiej w Prusach – rzeźba kamienna z lat 1380–1400” w laboratorium Międzyuczelnianego Instytutu Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki, Pogotowia Konserwatorskiego ASP w Warszawie badaniom poddano próbki pobrane z pięciu kamiennych rzeźb polichromowanych: Pietę z kościoła pw. św. Tomasza w Nowym Mieście Lubawskim¹¹ oraz czterech zabytków z kolekcji Muzeum Narodowego w Gdańsku. Z gdańskiej kolekcji przebadano próbki z trzech rzeźb należących do grupy tzw. Ołtarza Opłakiwania: figury św. Marii Magdaleny (nr inw. MNG/SD/3/Rz/3)¹², figury św. Elżbiety (nr inw. MNG/SD/3/Rz/2)¹³ oraz Pietę (nr inw. MNG/SD/3/Rz/1)¹⁴. Ostatnią przebadaną rzeźbą z Muzeum Narodowego w Gdańsku była

⁹ Jolanta Ratuszna, *Problematyka konserwatorska-restauratorska Pietę z Nowego Miasta Lubawskiego*, [w:] *Rzeźba kamienna czeskiego stylu pięknego...*, s. 203–219; Kamila Ślefarska, *Problematyka konserwatorska-restauratorska figury św. Elżbiety z Muzeum Narodowego w Gdańsku*, [w:] *Rzeźba kamienna czeskiego stylu pięknego...*, s. 221–232.

¹⁰ Agnieszka Ruszkowska, *Technika wykonania polichromii czeskich rzeźb kamiennych z terenów Państwa Zakonnego w Prusach – wprowadzenie do zagadnienia*, [w:] *Rzeźba kamienna czeskiego stylu pięknego...*, s. 90.

¹¹ Zwanej dalej Pietą z Nowego Miasta Lubawskiego, zob. dokumentacja: Joanna Kurkowska et al., *Badania warstw malarskich i nawarstwień próbek pobranych z rzeźby kamiennej Pietę z Nowego Miasta Lubawskiego*, Warszawa 2020, mps, Dział Dokumentacji Naukowej Muzeum Zamkowego w Malborku, sygn. MZM/KZR/596 (dalej: J. Kurkowska et al., *Rzeźba Pietę z Nowego Miasta Lubawskiego*).

¹² Zwanej dalej rzeźbą św. Marii Magdaleny z grupy ołtarzowej, zob. dokumentacja: Joanna Kurkowska et al., *Badania warstw malarskich i nawarstwień próbek pobranych z rzeźby kamiennej św. Marii Magdaleny z ołtarza, z kolekcji Muzeum Narodowego w Gdańsku*, nr inw. MNG/SD/3/Rz/3, Warszawa 2020, mps, Dział Konserwacji Zbiorów MNG, pracownia konserwacji (dalej: J. Kurkowska et al., *Rzeźba św. Marii Magdaleny z ołtarza*).

¹³ Zwanej dalej rzeźbą św. Elżbiety z grupy ołtarzowej, zob. dokumentacja: Joanna Kurkowska et al., *Badania warstw malarskich i nawarstwień próbek pobranych z rzeźby kamiennej św. Elżbiety z ołtarza, z kolekcji Muzeum Narodowego w Gdańsku*, nr inw. MNG/SD/3/Rz/2, Warszawa 2020, mps, Dział Konserwacji Zbiorów MNG, pracownia konserwacji (dalej: J. Kurkowska et al., *Rzeźba św. Elżbiety z ołtarza*).

¹⁴ Zwanej dalej Pietą z grupy ołtarzowej, zob. dokumentacja: Joanna Kurkowska et al., *Badania warstw malarskich i nawarstwień próbek pobranych z rzeźby kamiennej Pietę z ołtarza, z kolekcji Muzeum Narodowego w Gdańsku*, nr inw. MNG/SD/3/Rz/1, Warszawa 2020, mps, Dział Konserwacji Zbiorów MNG, pracownia konserwacji (dalej: J. Kurkowska et al., *Rzeźba Pietę z ołtarza*).

figura św. Elżbiety (nr inw. MNG/SD/2/Rz)¹⁵, pierwotnie pochodząca z kaplicy przyszpitalnej pod wezwaniem tejże świętej. Analizowane dzieła datowane na lata 1380–1400, wykonane z opoki marglistej, prezentują zróżnicowany stan zachowania, szczególnie w partiach dekoracji malarzkich. Oryginalna polichromia Piety z Nowego Miasta i rzeźby św. Elżbiety z MNG zachowana jest szczątkowo, a w przypadku grupy rzeźb z Ołtarza Opłakiwania dodatkowo pokryta jest licznymi przemalowaniami. Niektóre spośród przebadanych rzeźb poddane były wcześniej analizom stratygraficznym i mikrochemicznym¹⁶. Opisane w niniejszym artykule badania stanowiły kontynuację tych działań, a także uzupełnienie i rozszerzenie wcześniej otrzymanych wyników. Zastosowane w niniejszych badaniach dodatkowe techniki mikroskopowe oraz analizy instrumentalne pozwoliły rozwinąć zakres interpretacyjny, umożliwiając większą precyzję analiz z mikroobszarów próbek.

W najnowszych badaniach wykorzystano mikroskopię skaningową połączoną z energo-dyspersyjną spektroskopią rentgenowską (SEM-EDS), mikrospektroskopię ramanowską, a także, w przypadku analiz spoiw organicznych, spektroskopię osłabionego całkowitego odbicia w podczerwieni z transformacją Fouriera (FTIR-ATR) oraz chromatografię gazową i cieczową połączone ze spektrometrią mas (GC/MS i LC/MS)¹⁷. Dla każdej z pobranych próbek¹⁸ określono indywidualny zakres badawczy. W przypadku próbek wielowarstwowych analizom poddawano jednocześnie kilka warstw. Obrona metodyka odpowiada nowoczesnym trendom w badaniach pigmentów oraz spoiw organicznych w dekoracjach historycznych dzieł sztuki¹⁹, w tym także kamiennych rzeźb średniowiecznych²⁰.

W niniejszym artykule przedstawione zostały najistotniejsze wyniki badań z punktu widzenia rozpoznania materiałów (pigmentów i spoiw) wykorzystanych w dekoracji rzeźb kamiennych. Nie mniej istotne w aspekcie prezentacji wyników było przybliżenie zagadnień techniki i technologii wykonania wielowarstwowych podkładów pod dekorowane partie. Przeprowadzone analizy pozwoliły jednocześnie odpowiedzieć na pytania istotne przy projektowaniu programu prac konserwatorskich.

Celem analiz było określenie składu jakościowego badanych warstw technologicznych oraz umiejscowienie ich w stratygrafiach pokładów, pokrywających kiedyś powierzchnie omawianego zespołu rzeźb, co było bardzo utrudnione ze względu na reliktowy stan zachowania polichromii lub przemalowań. W zagłębieniach i załamaniach formy rzeźbiarskiej ślady warstw malarskich występują jako obszary wzajemnie się niezazębiające, utrudniając tym samym znalezienie wspólnych płaszczyzn chronologicznych. Na uwagę należy mieć także fakt, że przy tak wiekowych obiektach wykryte na ich powierzchni warstwy, zawierające szlachetne pigmenty znane od starożytności, mogą być warstwami wtórnymi w stosunku do resztek innych zachowanych warstw.

Zatem w przypadku takich badań często można mówić jedynie o warstwach występujących najgłębiej w stratygrafii oraz tych występujących bezpośrednio na podłożu, z zastrzeżeniem, że mogą one – ale nie muszą – stanowić pozostałości opracowania oryginalnego (pierwotnego).

¹⁵ Zwanej dalej rzeźbą św. Elżbiety, zob. dokumentacja: Joanna Kurkowska et al., *Badania warstw malarskich i nawarstwień próbek pobranych z rzeźby kamiennej św. Elżbiety z kolekcji Muzeum Narodowego w Gdańsku*, nr inw. MNG/SD/2/Rz, Warszawa 2020, mps, Dział Konserwacji Zbiorów MNG, pracownia konserwacji (dalej: J. Kurkowska et al., *Rzeźba św. Elżbiety*); Aleksandra Wesołowska, Joanna Kurkowska, *Analiza składu próbek pobranych z rzeźby z przedstawieniem św. Elżbiety pochodzącej z Muzeum Narodowego w Gdańsku*, nr inw. MNG/SD/2/Rz, Warszawa 2019, mps, Dział Konserwacji Zbiorów MNG, pracownia konserwacji.

¹⁶ Maria Rogóż, *Analiza stratygraficzna oraz badania pigmentów próbek pobranych z figur kamiennych gotyckiego ołtarza św. Elżbiety ze zbiorów Muzeum Narodowego w Gdańsku*, Kraków 2007, mps, Dział Konserwacji Zbiorów Muzeum Narodowego w Gdańsku, pracownia konserwacji.

¹⁷ P. Rudniewski et al., op. cit., s. 40–66.

¹⁸ Opis metodyki – zob. niżej.

¹⁹ Vittoria Guglielmi et al., *The combined use of SEM-EDX, Raman, ATR-FTIR and visible reflectance techniques for the characterisation of Roman wall painting pigments from Monte d'Oro area (Rome): an insight into red, yellow and pink shades*, „Environmental Science and Pollution Research” 2022, vol. 29, no. 20, s. 29420.

²⁰ Lucia Pereira-Pardo, Diego Tamburini, Joanne Dyer, *Shedding light on the colours of medieval alabaster sculptures: Scientific analysis and digital reconstruction of their original polychromy*, „Color Research & Application” 2019, vol. 44, no. 2, s. 223–224.

Interpretacja przekrojów poprzecznych próbek, zarówno jakościowa, jak i porównawcza, powinna być zatem poprzedzona analizą stylistyczną, połączoną z oceną makroskopową zachowanych dekoracji.

Metodyka

Postępująca miniaturyzacja i rozwój technik mikroskopowych daje możliwość wykorzystania najnowszych urządzeń już na etapie wstępnej selekcji materiału do badań, bez konieczności transportu obiektu do laboratorium²¹. Przy pobieraniu próbek do badań stratygraficznych niezwykle istotne było wstępne rozpoznanie układu warstw, a także określenie, czy dana próbka została pobrana właściwie wraz z materiałem podłoża. W trakcie procesu pobierania próbek wykorzystano mikroskop 3D Hirox JH-1000. Zastosowanie tego urządzenia umożliwia wczesne wyodrębnienie materiału, istotnego ze względu na problematykę badawczą, rozpoznanie miejsc poddanych przekształceniom w trakcie historycznych napraw, a także weryfikację materiału już pobranego. Zatem próbki pobrano z miejsc usytuowanych w obszarach reprezentacyjnych, dokonując selekcji materiału zawierającego jak najwięcej historycznych warstw technologicznych oraz wtórnych.

Do badań w laboratorium przekazano łącznie 64 próbki, pobrane z partii karnacji oraz miejsc bezpośrednio z nimi sąsiadujących (takich jak korony cierniowe i włosy Chrystusa z obu Piet, maforium Matki Boskiej z obu piet oraz włosy Matki Boskiej z Piety z Nowego Miasta Lubawskiego), a także z polichromii szat (płaszczce oraz suknie) oraz z partii złoceń²².

W trakcie pobierania próbek odnotowano uwagi o preparatach użytych podczas zabiegów konserwatorskich realizowanych w 2019 roku. Informacje te okazały się kluczowe na etapie interpretacji wyników analiz, nakierowanych na identyfikację spoiw organicznych oraz powierzchniowych nawarstwień. Mikrofotografie powierzchni wybranych próbek wykonano przy użyciu cyfrowego mikroskopu 3D Hirox RH-2000 z obiektywem MXB-2500REZ (maks. pow. 2500 ×). Mikroskopy 3D wykorzystano do obserwacji i dokumentacji próbek, które ze względu na kruchy lub łamliwy charakter nie nadawały się do szlifowania. Jednocześnie rejestracja mikroskopem 3D umożliwiła udokumentowanie układu warstwowego mikropróbek bez konieczności wykonywania szlifu stratygraficznego, dając tym samym szansę wykonania analiz, na których wynik wpływ może mieć obecność substancji syntetycznych, np. stosowanych do zatopienia próbki²³.

Dla większości próbek zostały sporządzone szlify stratygraficzne, ukazujące liczbę i strukturę kolejnych warstw technologicznych, w tym także późniejszych przemalowań. Dla ustalenia stratygrafii warstw malarskich próbki zatapiano w żywicy akrylowej²⁴. Po zeszlifowaniu i wypolerowaniu powierzchni papierami ściernymi o zmniejszającej się granulacji można było obserwować przekroje poprzeczne pod mikroskopem biologicznym Nikon Eclipse 50i, w świetle odbitym, a także ich

²¹ Zastosowanie urządzeń mobilnych na wstępnym etapie badań dało możliwość selekcji materiału z udziałem przedstawicieli laboratorium oraz zespołu konserwatorskiego z muzeum. W badaniach prowadzonych w kwietniu 2019 roku na terenie Muzeum Zamkowego w Malborku udział brały konserwatorki Jolanta Ratuszna oraz Agnieszka Ruszkowska. W Muzeum Narodowym w Gdańsku podczas badań przeprowadzonych w marcu 2020 roku zespół konserwatorski reprezentowały Kamila Ślefarska oraz Cátia Wesołowska. Wszystkie mikrofotografie i pomiary przeprowadzone z użyciem mikroskopów przenośnych oraz mikroskopu stacjonarnego 3D Hirox RH-2000 wykonała dr Anna Tomkowska.

²² Wykaz pobranych próbek wraz ze wskazaniem miejsc znajduje się w dokumentacji wyników badań dla każdego z obiektów. J. Kurkowska et al., Rzeźba Piety z ołtarza; J. Kurkowska et al., Rzeźba św. Elżbiety z ołtarza; J. Kurkowska et al., Rzeźba św. Marii Magdaleny z ołtarza; J. Kurkowska et al., Rzeźba św. Elżbiety; J. Kurkowska et al., Rzeźba Piety z Nowego Miasta Lubawskiego.

²³ Jia-Sun Tsang, Inês Madruga, *Conserving Paintings by American Artist of African Descent in the National Museum of African American History and Culture, Smithsonian Institution*, [w:] *Papers Presented at the 43rd Annual Meeting of the American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works. Miami, Florida, May 13–16, 2015*, ed. Barbara Buckley, seria: „The AIC Paintings Specialty Group Postprints”, vol. 28, Washington 2015, s. 126.

²⁴ Meliodent Rapid Repair, Heraeus-Kulzer.

fluorescencję wzbudzoną promieniowaniem ultrafioletowym²⁵. Mikrofotografie mikroskopowe wykonane zostały aparatem cyfrowym Nikon Coolpix 8400.

Identyfikacji wypełniaczy i pigmentów dokonano przy użyciu metod mikroskopowych (rozmaży oglądane w świetle przechodzącym, Nikon Eclipse 50i), mikrochemicznych (wrażliwość pigmentów na st. HNO_3 , 4M NaOH) oraz przy wykorzystaniu reakcji charakterystycznych na wybrane jony nieorganiczne. Analiza została uzupełniona o metody spektroskopowe²⁶.

Analiza spoiw warstw malarskich oparta została głównie na spektroskopii w podczerwieni z transformacją Fouriera, uzupełnioną niezbędnym zakresem reakcji mikrochemicznych (reakcja z płynem Lugola, 4M NaOH). Analizy spektroskopowe próbek pobranych w postaci proszku przeprowadzone zostały aparatem Thermo Fisher Scientific Nicolet iS 10 techniką refleksyjną z wielokrotnym odbiciem osłabionym (ATR)²⁷. W celu precyzyjnej analizy otrzymanych widm wykonano serię widm FTIR substancji wzorcowych. Część próbek pobranych wacikami nasączonymi etanolem ekstrahowano tym samym rozpuszczalnikiem w temperaturze pokojowej. Następnie rozpuszczalnik odparowano do suchej masy, otrzymując osady spoiwa organicznego w znacznym stopniu pozbawione substancji nieorganicznych.

Wybrane próbki poddano również analizie za pomocą chromatografii gazowej połączonej ze spektrometrią mas GC/MS²⁸ oraz chromatografii cieczowej połączonej ze spektrometrią mas LC/MS (chromatograf cieczowy LC20 Shimadzu połączony z tandemowym spektrometrem mas QTRAP 3200, Applied Biosystem/MDS SCIEX)²⁹.

Analiza stratygraficzna

Ustalenie stratygrafii warstw pokrywających obiekt zabytkowy ma ogromne znaczenie w określeniu technologii wykonania obiektu. W przypadku obiektów bardzo zniszczonych i wielokrotnie konserwowanych, a zatem wykazujących duże zróżnicowanie porządku warstw w zależności od miejsca pobrania próbki, analiza stratygraficzna pozwala na scalenie chronologii układów pozornie różnych poprzez wskazanie wspólnych dla wszystkich układów warstw. Ustalenie ich tożsamości na kolejnych próbkach stratygraficznych jest możliwe bez znajomości składu jakościowego, co czyni ten rodzaj analizy bardzo pożądanym w badaniach konserwatorskich. Warstwy uważa się za identyczne, jeśli na porównywanych przekrojach stratygraficznych wykazują te same cechy morfologiczne (obecność analogicznych ziaren pigmentów), podobną grubość oraz podobną charakterystykę starzenia (np. spękania, korozja). Dodatkowego potwierdzenia tożsamości warstw dostarcza analiza próbek stratygraficznych we fluorescencji wzbudzonej UV. Jak wspomniano powyżej, jest to niezwykle przydatne podczas oceny próbek pobranych z niepełnym układem warstw, tak więc nie zawierających kompletnej informacji o pokryciach technologicznych i wtórnych. W takiej sytuacji duże znaczenie ma liczba szlifów stratygraficznych wykonanych dla danego obiektu. Ponieważ analizy te stanowią jedynie punktową sondę w głąb obiektu, im jest ich więcej (im więcej obszarów kolorystycznych, dekoracyjnych zawierają), tym

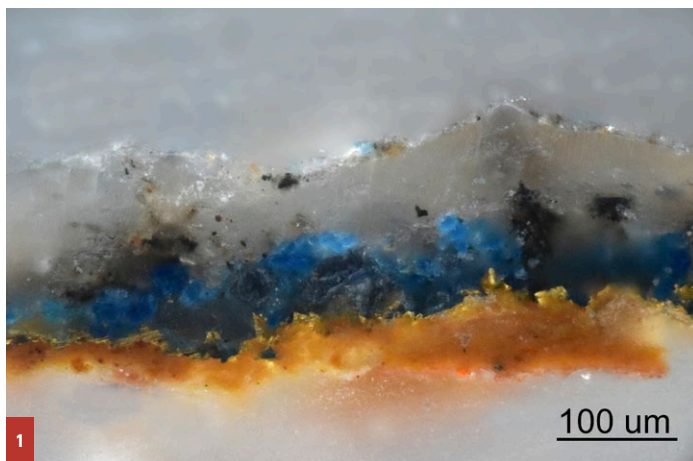
²⁵ Przystawka do mikroskopii fluorescencyjnej, filtr UV2A; wzbudzenie: 330–380 nm, filtr odcinający: 420 nm.

²⁶ W tym celu wykorzystano mikroskop skaningowy JEOL IT500 LA z mikrosondą EDS (JEOL). Pomiary i interpretacje widm wykonane zostały przez mgr inż. Kamilę Załęską, mgr Aleksandrę Wesołowską (Międzyuczelniany Instytut Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki, ASP w Warszawie) oraz dr inż. Elżbietę Jeżewską. Wykorzystano także dyspersyjny spektrometr Ramana z mikroskopem konfokalnym inVia Qontor (Renishaw) wyposażony w dwa lasery wzbudzające przy długościach fal: 532 i 785 nm. Analiza i interpretacja widm wykonana została przez mgr Aleksandrę Wesołowską (Międzyuczelniany Instytut Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki, ASP w Warszawie).

²⁷ Analizę i interpretację otrzymanych widm FTIR wykonała dr inż. Joanna Kurkowska.

²⁸ Chromatograf gazowy GCMS-QP2010 Ultra, Shimadzu, połączony z kwadrupolowym spektrometrem mas QP-5000, Shimadzu. Analizy wykonał dr Bartłomiej Witkowski (Wydział Chemii uw).

²⁹ Bartłomiej Witkowski et al., *Identification of proteins, drying oils, waxes and resins in the works of art micro-samples by chromatographic and mass spectrometric techniques*, „Journal of Separation Science” 2018, vol. 41, no. 3, s. 630–638.

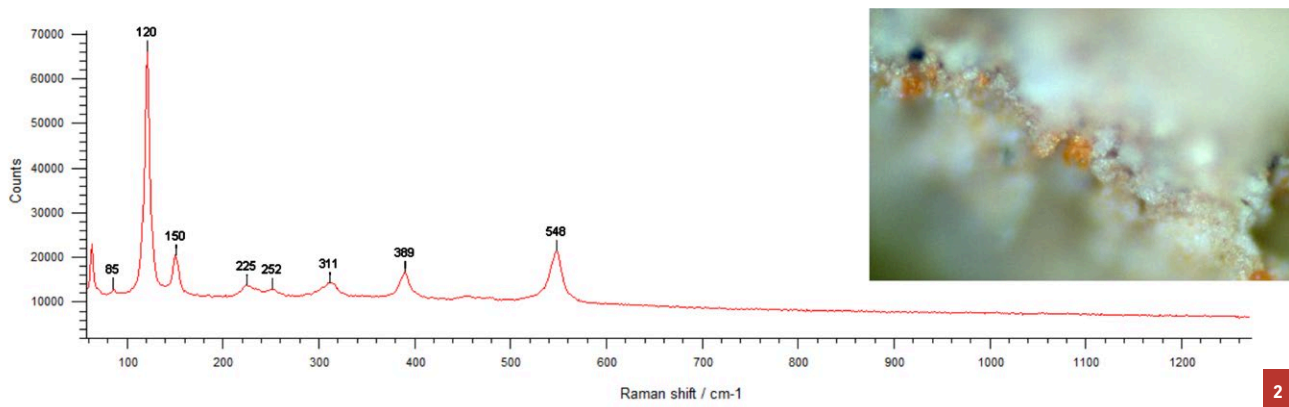


informacja o badanym obiekcie jest pełniejsza. Łącznie z omawianej grupy obiektów wykonano 25 szlifów stratygraficznych³⁰.

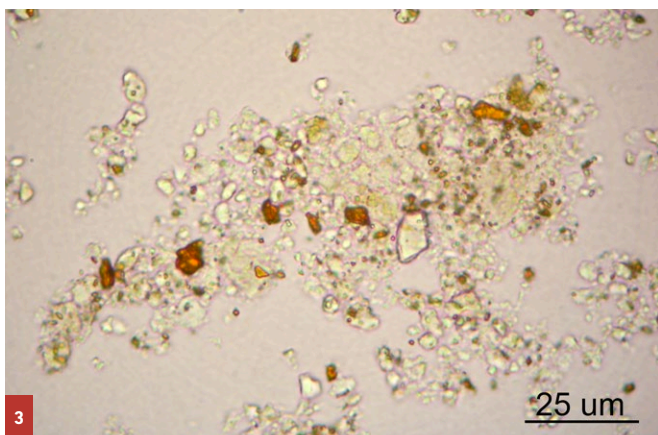
We wszystkich badanych rzeźbach najniżej (bezpośrednio na kamieniu) i najczęściej występującą w stratygrafii była warstwa pomarańczowa (niekiedy określana jako czerwona)³¹. Warstwa ta znajdowała się poniżej partii karnacji, pod włosami i koroną cierniową Chrystusa Piety z Nowego Miasta Lubawskiego, na cokole Piety z grupy ołtarzowej, jak również w próbkach pobranych z winogron obu rzeźb przedstawiających św. Elżbietę. Pod złoceńiami (but Marii z Piety ołtarzowej, lamówki płaszczy i sukni, włosy Marii z Piety z Nowego Miasta Lubawskiego) także zaobserwowano warstwę o barwie pomarańczowej, jednak zawierającą znacznie więcej spoiwa i stanowiącą przypuszczalnie rodzaj mikstionu, na który kładziono pozłotę. W obu odmianach tej warstwy zidentyfikowano naturalną czerwień żelazową, przy czym wielokrotnie wykryto także dodatek minii, węglań wapnia i – niekiedy – ślady cynobru. Ograniczenia metod mikrochemicznych, a także bliskość warstw zawierających biel ołowiową, wywołały wątpliwości co do obecności minii, którą udało się zweryfikować metodami pozwalającymi punktowo określić strukturę ziaren. Przy pomocy mikrospektroskopii ramanowskiej wykonano pomiary na warstwie pomarańczowej pokrywającej winogrona oraz pomarańczowym podkładzie pod złoceń na lamówce płaszcza figury św. Elżbiety (il. 1). W obu próbkach wykryto czerwień żelazową naturalną i minię (il. 2). Selektywne pobranie warstwy pomarańczowej z włosów Chrystusa (Pieta z Nowego Miasta Lubawskiego) pozwoliło zaobserwować strukturę ziaren pigmentów w świetle przechodzącym (il. 3). Podczas wykonywania rozmazów z tej próbki stwierdzono także obecność cynobru naturalnego i nieokreślonej czerwieni organicznej (przypuszczalnie kraplaku). Ta niejednorodność, stanowiąca niejednokrotnie problem analityczny, jest jednocześnie dowodem na przygotowawczy charakter omawianej warstwy. Wyjątkiem jest próbka pochodząca z karnacji św. Elżbiety, w której bezpośrednio na kamieniu wykryto warstwę różową, co może świadczyć o jej nieoryginalnym charakterze. Podobna sytuacja wydaje się dotyczyć próbki stratygraficznej pobranej z rany Chrystusa z Piety z Nowego Miasta Lubawskiego (il. 4). W najniższej partii tej próbki wykryto obecność warstwy wykazującej się luminescencją charakterystyczną dla bieli cynkowej. Próbka ta nie zawiera warstwy kamiennego podłoża, ale jedynie pożółkłe spoiwo, na którym stwierdzono obecność białej, a następnie czerwonej warstwy. Pobrana z górnej krawędzi rany dodatkowa próbka zawierała jednak minię i czerwień żelazową w warstwie leżącej bezpośrednio na kamieniu. W próbce pobranej z języka Chrystusa w omawianej rzeźbie (il. 5) udało się stwierdzić obecność warstwy pomarańczowej, ale dodatkowo także pożółkłego spoiwa o podobnej, zgaszonej fluorescencji w UV. Ta warstwa spoiwa wydaje się dowodem na to, że warstwa

³⁰ Czternaście szlifów stratygraficznych wykonano dodatkowo dla trzech figur z grupy ołtarzowej w trakcie badań przeprowadzonych przez dr Marię Rogóż, zob. M. Rogóż, op. cit., s. 27.

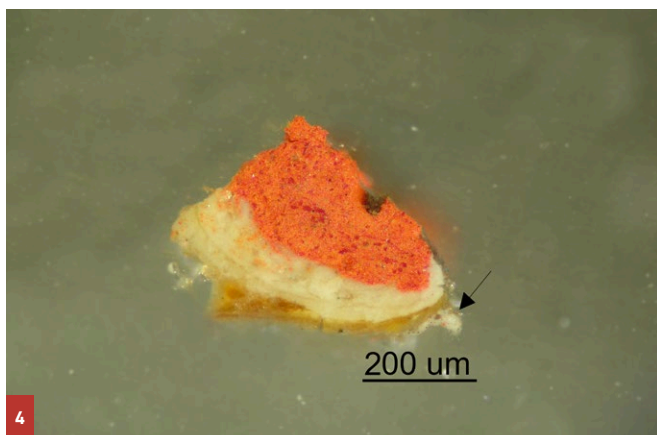
³¹ Ibidem, s. 2–27.



2



3



4

1

Złocenie lamówki płaszcza figury św. Elżbiety. Przekrój stratygraficzny próbki w świetle odbitym. Pomarańczowy podkład pokryty warstwą złota, a następnie błękitem zawierającym azuryt. Fot. A. Wesołowska

Gilding on the trim of the mantle of the figure of St Elizabeth. Stratigraphic cross-section of the sample in reflected light. The orange foundation layer is covered with a layer of gold, followed by blue containing azurite. Photo A. Wesołowska

2

Podkład pod złocenie lamówki płaszcza figury św. Elżbiety. Widmo mikroramanowskie dla pomarańczowego ziarna pochodzącego z pomarańczowego podkładu. Parametry pomiaru: 785 nm, czas ekspozycji: 1 s, moc lasera: 1%. Fot. A. Wesołowska

Foundation layer for the gilding on the trim of the mantle of the figure of St Elizabeth. Micro-Raman spectrum for the orange grain coming from the orange primer. Measurement parameters: 785 nm, exposure time: 1 s, laser power: 1%. Photo A. Wesołowska

3

Rozmaz wodny warstwy pomarańczowej z partii włosów Chrystusa Piety z Nowego Miasta Lubawskiego w świetle przechodzącym. Widoczne oranżowe ziarna minii. Fot. E. Jeżewska

Aqueous smear of the orange layer from a part of Christ's hair on the Pietà from Nowe Miasto Lubawskie in transmitted light. Orange grains of minium visible. Photo E. Jeżewska

4

Warstwy malarskie z partii rany Chrystusa Piety z Nowego Miasta Lubawskiego. Przekrój stratygraficzny próbki w świetle odbitym. Strzałką oznaczono wtórną, kremową warstwę, która wpłynęła pod odspojone warstwy starsze, zawierającą biel cynkową. Fot. K. Załęska

Paint layers from the wound part of the Pietà from Nowe Miasto Lubawskie. Stratigraphic cross-section of the sample in reflected light. The arrow marks the secondary, cream-coloured layer, which has flowed under the detached older layers, containing zinc white. Photo K. Załęska

pomarańczowa w partii rany nie zachowała się, co z kolei może wskazywać na wtórność podkładów wypełniających ten obszar rzeźby. Górne warstwy stratygraficzne w próbkach z ran Chrystusa w obu Pietach wykazują jednak analogię w postaci występowania białej warstwy opartej na bieli ołowiowej oraz pokrywających ją warstwach zawierających cynober i kraplak.

Nie stwierdzono obecności warstwy pomarańczowej na maforium Marii z Piety z Nowego Miasta Lubawskiego ani na jej błękitnym płaszczu. Wcześniejsze badania³² nasuwają logiczny wniosek, iż partie te nie były podmalowywane pomarańczowym podkładem. Analizując próbki stratygraficzne z Piety z Nowego Miasta Lubawskiego, nie znaleziono relacji pomiędzy warstwą błękitu na płaszczu a warstwą pomarańczową, stanowiącą podkład pod złocenia. Takie połączenie wykazano na próbce z fałdy na lamówce płaszcza św. Elżbiety, gdzie warstwa gruboziarnistego błękitu leży bezpośrednio na złoceniu (il. 1). Technologicznie taka kolejność jest uzasadniona i może wskazywać na oryginalność błękitu. Jak widać, ustalenie zależności warstw w obrębie jednego obiektu jest kluczowe, jednak nie zawsze możliwe. Ponadto, jak wspomniano we wstępie, szlachetne pigmenty stosowane od starożytności poprzez czasy nowożytne – takie jak azuryt, cynober lub biel ołowiowa – były używane także podczas licznych przemalowań, reperacji czy konserwacji omawianych rzeźb, czyniąc proces wytypowania warstw oryginalnych niemal niemożliwym. Próbka złocenia z lamówki płaszcza św. Elżbiety z grupy Ołtarza Opłakiwania oraz próbki z partii lamówek pobranych z pozostałych rzeźb, gdzie warstwa złocenia leży na warstwie azurytu, są na to dowodem (il. 6 i il. 10). W przypadku partii buta Marii z Piety z grupy ołtarzowej błękit płaszcza także leży na pozłocie³³.

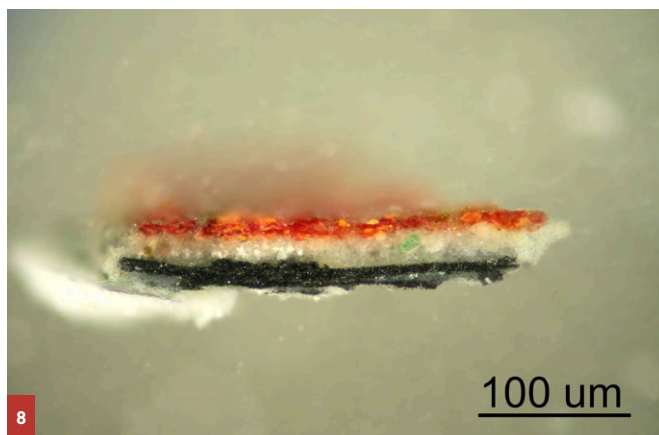
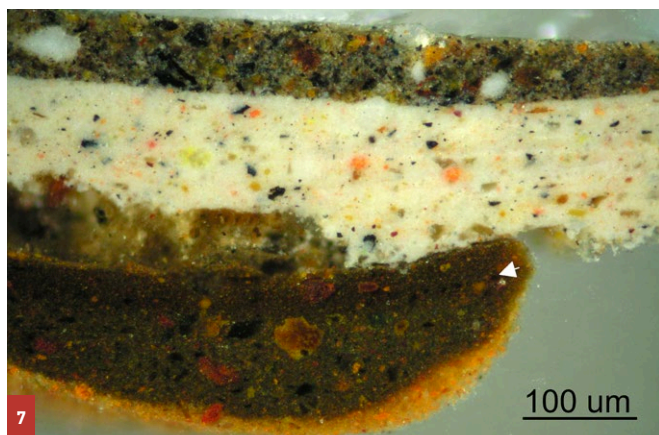
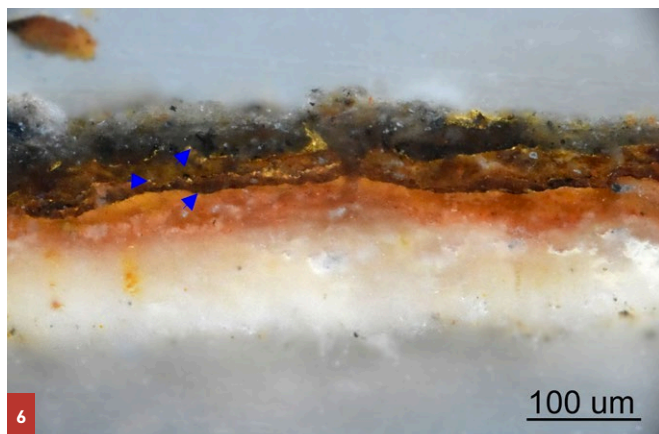
Przykładem miejsca, gdzie analiza stratygraficzna dostarczyła informacji porównawczej, są próbki z partii włosów Chrystusa z obu Piet. W obu przypadkach na kamieniu położona jest warstwa pomarańczowa oraz dwa pokłady brązu zawierającego głównie umbry i czerń roślinną (il. 7). Podobnie można porównać wyniki analiz kropli krwi na maforium Marii z obu Piet. W obu obiektach stwierdzono obecność warstwy białej opartej na kredzie, pokrytej następnie jedną lub dwoma warstwami, których głównym składnikiem jest kraplak z dodatkami w postaci cynobru, ochry żółtej i czerwonej.

Próbki stratygraficzne niezawierające kompletu warstw, zwłaszcza te bez podłoża, mogą stanowić wyzwanie związane z określeniem orientacji warstw. Z pomocą przychodzą wtedy mikroskopowe fotografie powierzchni obiektu, ukazujące nieco szerszy obraz i kontekst pobrania próbki. Przykładem takiej sytuacji był fragment polichromii z płaszcza św. Marii Magdaleny z grupy ołtarzowej. Luźna próbka zawierała trzy warstwy: białą zamkniętą między czarną i czerwoną. Świadomość makroskopowej budowy obiektu oraz możliwego sposobu nanoszenia zarysu ornamentu na suknię (przypuszczalnie metodą przepróchy) pozwoliła ustalić, iż czarna warstwa zawierająca czerń roślinną jest najniższym pokładem próbki (il. 8).

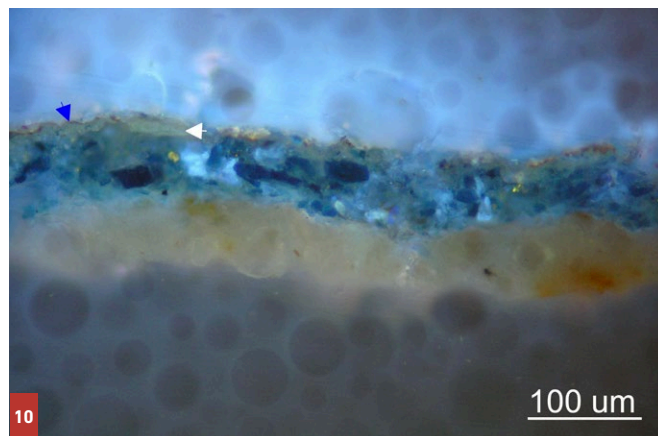
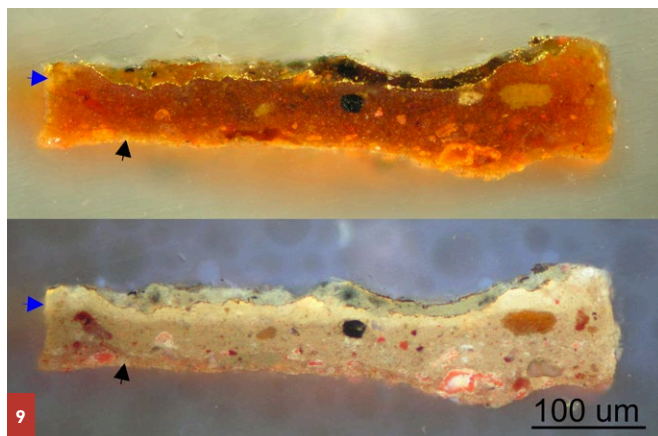
Analiza fluorescencji próbek stratygraficznych wzbudzonej promieniowaniem ultrafioletowym pozwoliła także na porównanie warstw spoiw, które w świetle odbitym prezentują się najczęściej bardzo podobnie: jako pożółkła lub zbrązowiała, półprzezroczysta warstwa. Zastosowanie tej techniki umożliwiło porównanie w obrębie poszczególnych figur, a także pomiędzy nimi. W tym kontekście interesujące było zestawienie spoiw występujących pod złoceniami. W większości przypadków gruba, półprzezroczysta warstwa pełniąca funkcję mikstionu charakteryzowała się jasną, oranżową luminescencją (il. 9 i 13). W figurze św. Marii Magdaleny z grupy ołtarzowej pozłota lamówki płaszcza zawiera dwa kolejne złocenia. Tylko pod spodnim złoceniem spoiwo wykazuje się wspomnianą luminescencją, dowodząc wtórności drugiej pozłoty (il. 9). Przypuszczenie to potwierdza nikła, zielonkawa luminescencja spoiwa, leżącego bezpośrednio na azurycie, a pod złoceniem w partiach płaszcza Marii z ołtarzowej Piety (il. 10). W porównaniu warstwa złocenia na włosach Marii w Piecie z Nowego Miasta Lubawskiego, choć położona na omawianej wcześniej warstwie oranżowej, posiada zgaszoną, brązową luminescencję, co wskazuje na zupełnie inne spoiwo.

³² Ibidem, s. 9–12.

³³ Ibidem, s. 15.



- 5** Warstwy malarskie z partii czerwieni na języku Chrystusa Piety z Nowego Miasta Lubawskiego. Przekrój stratygraficzny próbki w świetle odbitym. Strzałką czarną oznaczono pożółtą warstwę spoiwa charakteryzującą się zgaszoną fluorescencją w uv. Niebieska strzałka wskazuje warstwę pomarańczową. Fot. K. Załęska
- Painted layers from the red part on the tongue on the Pietà from Nowe Miasto Lubawskie. Stratigraphic cross-section of the sample in reflected light. The black arrow indicates the yellowed binder layer characterized by quenching (decreased intensity of fluorescence) in uv. The blue arrow indicates the orange layer. Photo K. Załęska
- 6** Pozłoty z lamówki płaszcza św. Elżbiety. Przekrój stratygraficzny próbki w świetle odbitym. Strzałkami oznaczono trzy kolejne złocenia. Fot. A. Wesołowska
- Gilding on the trim of St Elizabeth's mantle. Stratigraphic cross-section of the sample in reflected light. The arrows indicate three consecutive gildings. Photo A. Wesołowska
- 7** Warstwy malarskie z partii włosów Chrystusa Piety z Nowego Miasta Lubawskiego. Przekrój stratygraficzny w świetle odbitym. Na spodzie próbki widoczna pomarańczowa warstwa podkładowa. Białą strzałką wskazano granicę pomiędzy dwoma brązami. Fot. E. Jeżewska
- Paint layers from the hair part of the Pietà from Nowe Miasto Lubawskie. Stratigraphic cross-section in reflected light. On the underside of the specimen, an orange foundation layer is visible. The white arrow indicates the border between the two browns. Photo E. Jeżewska
- 8** Warstwy malarskie ornamentu z płaszcza św. Marii Magdaleny z grupy ołtarzowej. Przekrój stratygraficzny w świetle odbitym. W środkowej, białej warstwie widoczne pojedyncze zielone ziarno, które zidentyfikowano jako grynspan. Fot. E. Jeżewska
- Paint layers of the ornament from the mantle of St Mary Magdalene from the altar group. Stratigraphic cross-section in reflected light. In the middle white layer a single green grain is visible, which was identified as verdigris. Photo E. Jeżewska



9

Warstwy złocień na lamówce płaszcza św. Marii Magdaleny z grupy ołtarzowej. Przekrój stratygraficzny w świetle odbitym (górna fotografia) oraz fluorescencja próbki wzbudzona promieniowaniem uv (dolna fotografia). Czarną strzałką zaznaczono pomarańczowy podkład. Niebieska strzałka wskazuje warstwę pod pierwszym złoceniem wykazującą się oranżową fluorescencją w uv. Fot. E. Jeżewska

Layers of gilding on the trim of the mantle of St Mary Magdalene from the altar group. Stratigraphic cross-section in reflected light (top photo) and uv-induced fluorescence of the sample (bottom photo). The black arrow indicates the orange foundation layer. The blue arrow indicates the layer under the first gilding showing orange fluorescence in uv. Photo E. Jeżewska

10

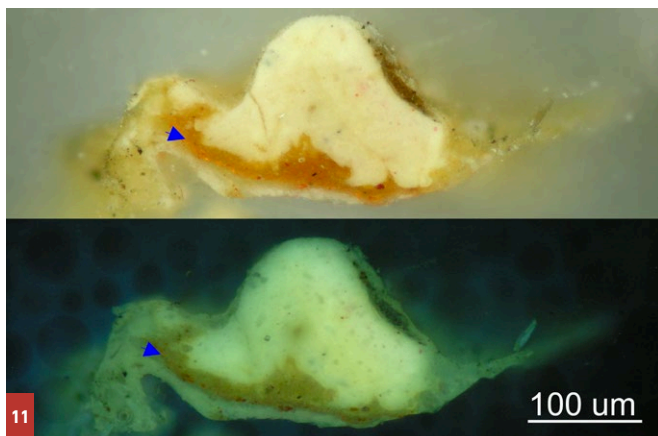
Złocenie z płaszcza Marii, Pietą z grupy ołtarzowej. Przekrój stratygraficzny, fluorescencja próbki wzbudzona promieniowaniem ultrafioletowym. Niebieska strzałka wskazuje na płatek metalu, biała na spoiwo o zielonkawej fluorescencji występujące tuż pod pozłotą, a na warstwie azurytu. Fot. E. Jeżewska

Gilding from Mary's mantle, Pietà from the altar group. Stratigraphic cross-section, sample with ultraviolet-excited fluorescence. The blue arrow points to the metal flake, the white arrow to the binder with greenish fluorescence occurring just below the gilding and on the azurite layer. Photo E. Jeżewska

Ostatecznie także stratygrafia może dostarczyć informacji na temat struktury przestrzennej próbki. Tak było w przypadku warstwy malarskiej łączy Marii z Piety z Nowego Miasta Lubawskiego. Znikoma ilość oryginalnej materii pozostałej w kącikach oczu figury to poważne wyzwanie w zakresie optymalnego jej zagospodarowania, a także wykorzystania nieniszczących technik obrazowania (il. 11 i 12).

Analiza pigmentów, wypełniaczy i metali

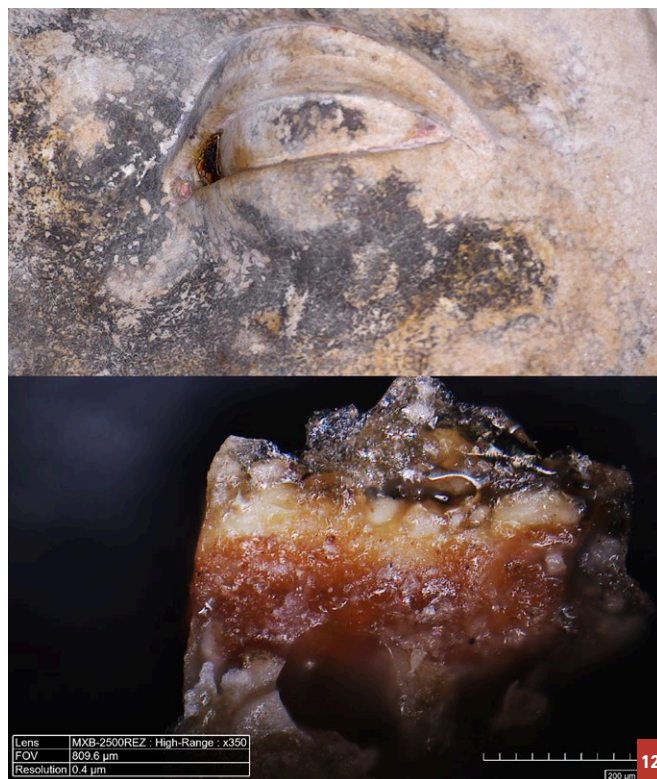
Podczas analizy składu jakościowego warstw pokrywających obiekt zabytkowy niejednokrotnie warto wykorzystać analizę stratygraficzną. Ręczne rozdzielenie dwóch lub więcej warstw o zbliżonej barwie jest często niemożliwe. Ponadto bez wykonania szlifów stratygraficznych wiedza o liczbie wspomnianych warstw pozostaje bardzo często nieosiągalna. Przykładem takiej sytuacji jest próbka brązu z partii włosów Chrystusa z Piety z Nowego Miasta Lubawskiego (il. 7). Leżące na oranżowym podkładzie dwie brązowe warstwy tylko nieznacznie różnią się odcieniem, jednak podczas analiz pierwiastkowych z użyciem techniki SEM-EDS wykryto różnicę polegającą na dodatku grynspanu i minii do spodniej oraz żółcieni ołowiuowo-cynowej do wierzchniej warstwy. Pozostałe pigmenty w obu warstwach pokrywają się: umbry, ochry czerwone i żółte, czern roślinna i niewielka ilość bieli ołowiuowej.



11

Warstwy pobrane z kącika lewego oka Marii, Pietà z Nowego Miasta Lubawskiego. Przekrój stratygraficzny w świetle odbitym (górna fotografia) oraz fluorescencją próbki wzbudzona promieniowaniem uv (dolna fotografia). Niebieską strzałką oznaczono pomarańczowy podkład. Fot. E. Jeżewska

Layers taken from the corner of Mary's left eye, Pietà from Nowe Miasto Lubawskie. Stratigraphic cross-section in reflected light (top photo) and uv-excited fluorescence of the sample (bottom photo). The blue arrow indicates the orange foundation layer. Photo E. Jeżewska



12

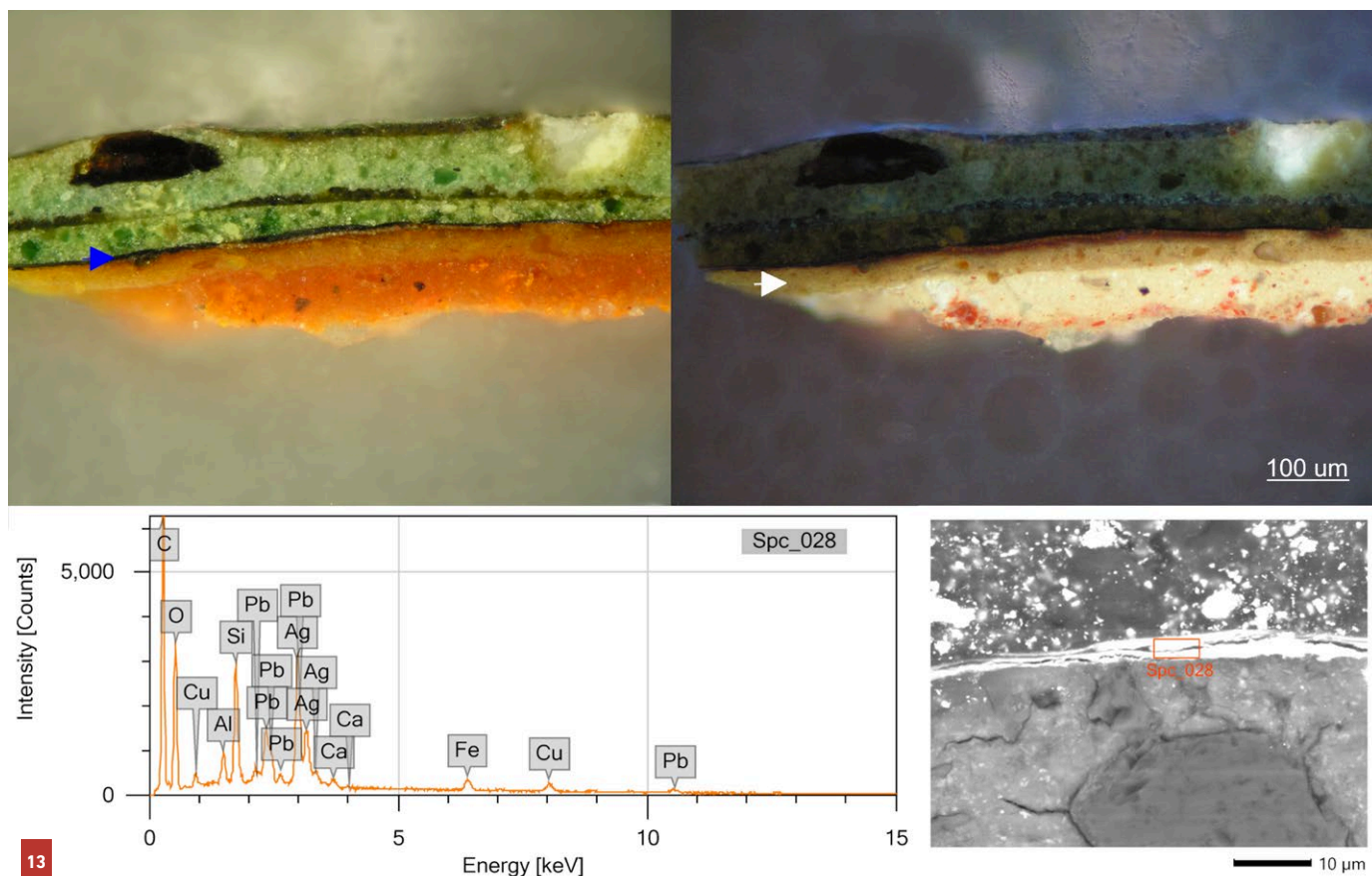
Mikrofotografia miejsca pobrania (górne zdjęcie) oraz mikrofotografia próbki (dolne zdjęcie) z warstwami z kącika lewego oka Marii, Pietà z Nowego Miasta Lubawskiego. Fot. A. Tomkowska

Microphotograph of the collection site (top photo) and microphotograph of the sample (bottom photo) with layers from the corner of Mary's left eye, Pietà from Nowe Miasto Lubawskie. Photo A. Tomkowska

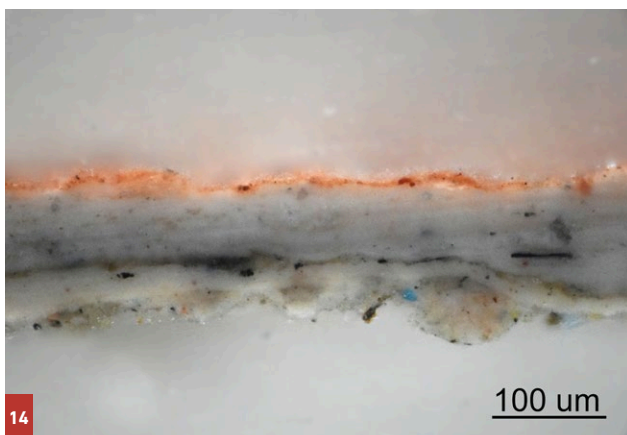
Innym przykładem miejsca, z którego analiza jakościowa dostarczyła informacji uzupełniającej badania stratygraficzne, była próbka z partii winogron figury św. Elżbiety z grupy ołtarzowej (il. 13). Cienka, czarna warstwa, wykryta tuż pod zieleniami, okazała się skorodowanym płatkem srebra, co w sposób znaczący wpłynęło na interpretację wniosków w zakresie sposobu dekoracji zastosowanych w partiach płaszcza św. Elżbiety. W tej figurze, jak też i w pozostałych tu omawianych, stwierdzono ponadto płatki złota.

Wykryte w najstarszych warstwach pigmenty nie datują polichromii omawianych rzeźb, gdyż pozwalają na szeroką interpretację czasu powstania obiektów. Fakt ten czyni także niemożliwym przypisanie wielu warstwom charakteru pierwotnego lub wtórnego. Wykryte w próbce pobranej z karnacji św. Elżbiety pigmenty: biel ołowiowa, cynober naturalny i ochra czerwona, należą do wspomnianej wyżej grupy. Porównanie przekroju poprzecznego tej próbki (il. 14) z innymi karnacjami w omawianej grupie rzeźb (il. 11) wykazuje zasadniczą różnicę w grubości warstwy barwnej i wskazuje na możliwość jej wtórnego charakteru we wspomnianej wyżej figurze.

Podczas analiz dało się zauważyć stosowanie tańszych pigmentów, takich jak minia, czerwienie i żółcienie żelazowe, w spodnich warstwach, a cenniejszych – jak cynober, kraplak, żółcień ołowiowo-cynowa – w warstwach wyższych. W wyżej położonych pokładach stwierdzano minie bardzo rzadko (brąz włosów Chrystusa z Piety z Nowego Miasta Lubawskiego i czerwony ornament z płaszcza św. Marii Magdaleny z grupy ołtarzowej). Czerwienie z warstw wyżej położonych (nie



13



14

13

Warstwy malarskie z partii winogron, figura św. Elżbiety z grupy ołtarzowej. Przekrój stratygraficzny próbki w świetle odbitym (lewa, górna fotografia, niebieska strzałka wskazuje cienką czarną warstwę produktów korozji srebra), fluorescencja próbki wzbudzona promieniowaniem uv (prawa, górna fotografia, biała strzałka wskazuje warstwę pod srebrzeniem, charakteryzującą się oranżową fluorescencją), widmo SEM-EDS warstwy czarnej (lewy, dolny wykres) oraz zbliżenie przekroju stratygraficznego próbki w świetle elektronów wstecznie rozproszonych SEM-BSE pokazujące obszar analizy EDS (prawa, dolna fotografia). Fot. E. Jeżewska

Paint layers from the part with grapes, figure of St Elizabeth from the altar group. Stratigraphic cross-section of the sample in reflected light (left, top photo, blue arrow indicates thin black layer of silver corrosion products), uv-excited fluorescence of the sample (right, top photo, white arrow indicates the layer under the silvering, characterized by orange fluorescence), the SEM-EDS spectrum of the black layer (left, bottom graph), and a close-up of the stratigraphic cross-section of the sample under SEM-BSE backscattered electron imaging showing the EDS analysis area (right, bottom photograph). Photo E. Jeżewska

14

Warstwy malarskie z partii karnacji, prawa dłoń figury św. Elżbiety. Przekrój stratygraficzny próbki w świetle odbitym. Widoczna cienka, czerwona warstwa karnacji. Fot. E. Jeżewska

Paint layers from the complexion part, right hand of the figure of St Elizabeth. Stratigraphic section of the sample in reflected light. Thin red complexion layer visible. Photo E. Jeżewska

bezpośrednio na kamieniu) zawierały najczęściej cynober naturalny. Czerwień zawierającą ten pigment stwierdzono w jedenastu próbkach. W przypadku próbek z ust Chrystusa oraz rany na obu Pietach warstwa zawierająca cynober leży na podkładzie z bieli ołowiowej. Kropla z krwi na maforium Marii z obu Piet zawiera szklistą warstwę czerwoną, w której cynober stanowi niewielki tylko dodatek do kraplaku, a która położona została na podkładzie wykonanym z kredy. Trudno ustalić, z którą ze wspomnianych w tym akapicie czerwieni najwięcej wspólnego ma cynobrowa warstwa wykryta bezpośrednio na kamieniu w rzeźbieniach tronu Marii (Pieta z Nowego Miasta Lubawskiego). Zawiera ona dodatkowo czerwień organiczną, zatem występuje analogia z warstwami używanymi do malowania krwawych kropli.

Wśród błękitów najczęściej odnotowywano obecność azurytu naturalnego, który z racji dużych ziaren tworzy porowate, ale połyskujące warstwy. W pojedynczych tylko przypadkach wśród prze-malowań Piety z grupy ołtarzowej wykryto błękity wtórne, takie jak smalta, indygo i błękit pruski³⁴. Najczęściej występującą zielenią był grynszpan, wykryty w pierwszych warstwach korony cierniowej obu Piet. W figurach z ołtarza św. Elżbiety sporadycznie pojawiały się malachit i ziemia zielona.

Biele zidentyfikowane na powierzchniach rzeźb są najczęściej oparte na bieli ołowiowej. Szczególnym przykładem bieli użytej w warstwach malarskich wydaje się kreda w próbkach z krwi z maforium w obu Pietach. Na kilku stratygrafiach (jedynie w Piecie z Nowego Miasta Lubawskiego) wykryto warstwy, które w świetle ultrafioletowym dają charakterystyczną fluorescencję wskazującą na użycie bieli cynkowej, jednoznacznie potwierdzając ich najwcześniej XIX-wieczne pochodzenie.

Analiza spoiw organicznych

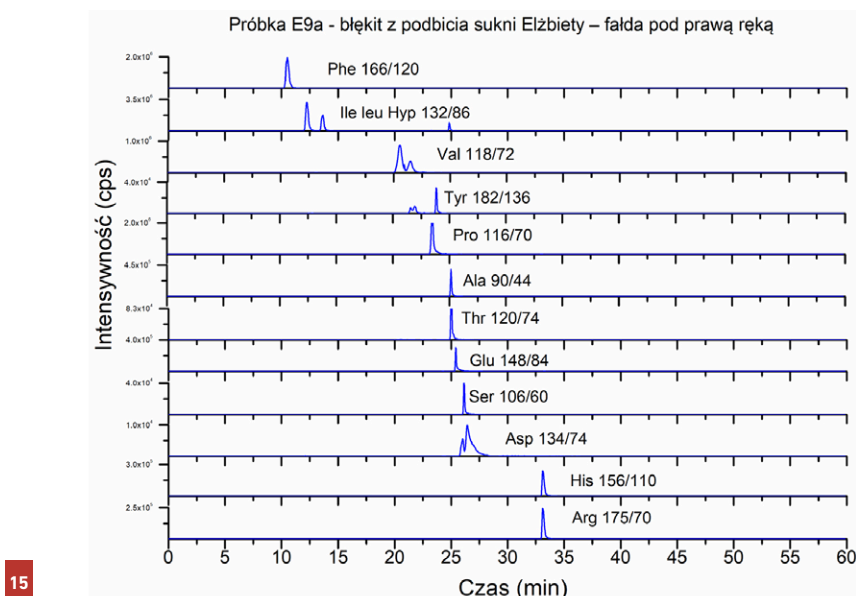
Wykonanie analizy instrumentalnej oraz interpretacja otrzymanych wyników badań dla spoiw organicznych pochodzących z analizowanych rzeźb kamiennych – nie są łatwe. Szlify stratygraficzne wielu próbek barwnych wykazały, że warstwy są bardzo cienkie i niejednokrotnie przenikają się nawzajem. Dlatego też niełatwo stanowiła konieczność selektywnego pobrania próbek z określonej warstwy.

W dużej liczbie przypadków pobranie do analizy instrumentalnej konkretnego spoiwa w sposób bardzo selektywny było wręcz niemożliwe. Dlatego też część próbek pobrana została za pomocą wacików nasączonych etanolem, a następnie poddana ekstrakcji. Inne, w formie luźnych okruszków, analizowane były po uprzednim starannym wyselekcjonowaniu przy użyciu mikroskopu optycznego z odpowiednim powiększeniem. Niestety, nie we wszystkich przypadkach wyodrębnienie konkretnej warstwy, zawierającej interesujące spoiwo organiczne, było możliwe. W związku z tym analizie poddane zostały próbki zawierające kilka warstw, co wiąże się z uzyskaniem wyników wymagających szczególnie ostrożnej interpretacji.

Główną metodą analizy instrumentalnej spoiw organicznych była spektroskopia w podczerwieni z transformacją Fouriera (FTIR). Niestety, dużą trudność podczas interpretacji wykresów uzyskanych widm sprawiały związki nieorganiczne (pigmenty, wypełniacze oraz składowe budulca rzeźb), których sygnały – w postaci bardzo silnych pasm – widnieją na wszystkich wykresach, również tych wykonanych z próbek uprzednio ekstrahowanych. W znacznym stopniu przysłaniają one obszar daktyloskopowy analizowanych widm, w którym znajdują się charakterystyczne pasma grup funkcyjnych różnych klas związków organicznych.

W związku z tym skład spoiw organicznych wybranych próbek interpretowano również za pomocą chromatografii gazowej połączonej ze spektrometrią mas (GC/MS) oraz chromatografii cieczowej połączonej ze spektrometrią mas (LC/MS). Pomimo że obecność substancji nieorganicznych nie ma w tej technice wpływu na wynik analizy spoiw, nie jest możliwa identyfikacja wszystkich klas związków organicznych, np. węglowodanów (gum roślinnych czy skrobi). Obydwie techniki są jednak kompatybilne i ich wyniki uzupełniają się nawzajem.

³⁴ Ibidem, s. 26.



- 15 Chromatogramy LC/MS otrzymane w wyniku analizy frakcji białkowej próbki błękitnej warstwy malarskiej pobranej z fałdy pod prawą ręką podbicia sukni św. Elżbiety z grupy ołtarzowej. B. Witkowski

LC/MS chromatograms obtained by analysing the protein fraction of a sample of the blue paint layer taken from the fold under the right hand of St Elizabeth's undergown from the altar group. B. Witkowski

- 16 Wykres widma w podczerwieni FTIR-ATR próbki błękitnej warstwy malarskiej, łącznie z wierzchnią warstwą wtórną, pobranej z płaszcza Marii z Piety z Nowego Miasta Lubawskiego. J. Kurkowska

Graph of an FTIR-ATR infrared spectrum of a sample of the blue paint layer, including the top secondary layer, taken from the mantle of Mary from the Pietà from Nowe Miasto Lubawskie. J. Kurkowska

- 17 Zestawienie wykresów widm w podczerwieni FTIR-ATR próbki substancji pobranej z kącika oka Marii z piety z ołtarza św. Elżbiety (wykres czerwony) oraz z kącika oka Marii z Piety z Nowego Miasta Lubawskiego (wykres niebieski). J. Kurkowska

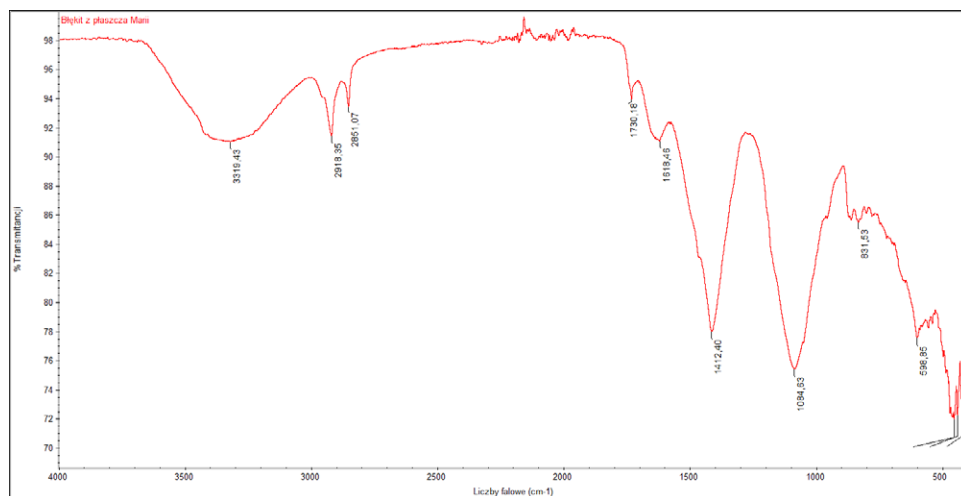
Summary graphs of FTIR-ATR infrared spectra of a sample of the substance taken from the corner of Mary's eye from the Pietà from the altar of St Elizabeth (red graph) and from the corner of Mary's eye from the Pietà from Nowe Miasto Lubawskie (blue graph). J. Kurkowska

- 18 Wykres widma w podczerwieni FTIR-ATR próbki zielonej warstwy malarskiej pobranej z korony Chrystusa z Piety z ołtarza św. Elżbiety. J. Kurkowska

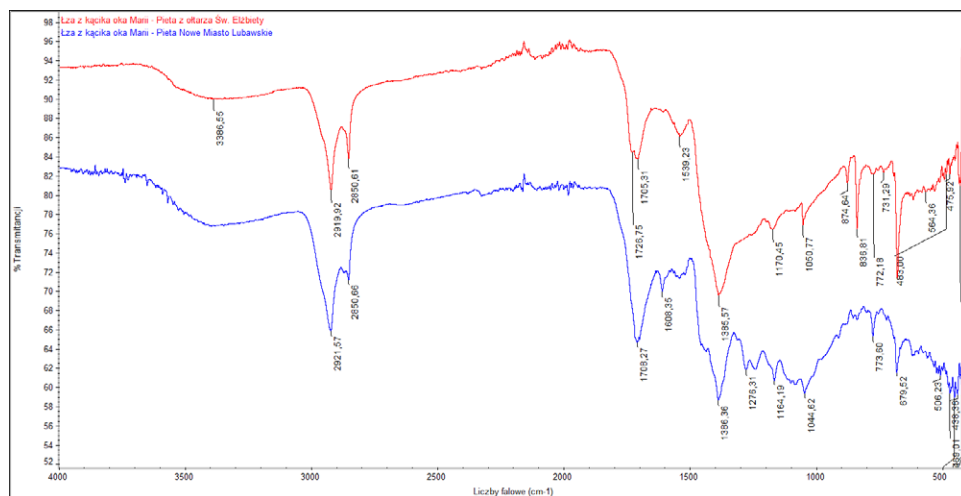
Graph of the FTIR-ATR infrared spectrum of a sample of the green paint layer taken from the crown of Christ from the Pietà from the altar of St Elizabeth. J. Kurkowska

Porównując otrzymane wyniki analiz, można zauważyć, że na pierwszy plan wysuwa się skład spoiw organicznych obecnych w próbkach błękitu pobranego z płaszczy pięciu figur – Marii z obydwu Piet, obydwu św. Elżbiet oraz św. Marii Magdaleny. Wspólnym pigmentem nieorganicznym obecnym w tych rzeźbach jest azuryt. Zastosowanie spoiw organicznych jest natomiast różne. W próbkach błękitu pobranego z grupy figur ołtarzowych obecny jest klej zwierzęcy (św. Elżbieta i św. Maria Magdalena) (il. 15) oraz olej pochodzenia roślinnego (Pieta). W błękitcie z płaszcza św. Elżbiety analiza chromatograficzna wykazała obecność mieszaniny substancji białkowych – kazeiny lub białka jaja ptasiego (wynik trudny do jednoznacznej interpretacji) oraz niewielkiego dodatku kleju zwierzęcego. Dużą trudność (z uwagi na znikomą ilość) stanowiła analiza jakościowa spoiwa zawartego w próbce błękitu pobranego z płaszcza Marii z Piety z Nowego Miasta

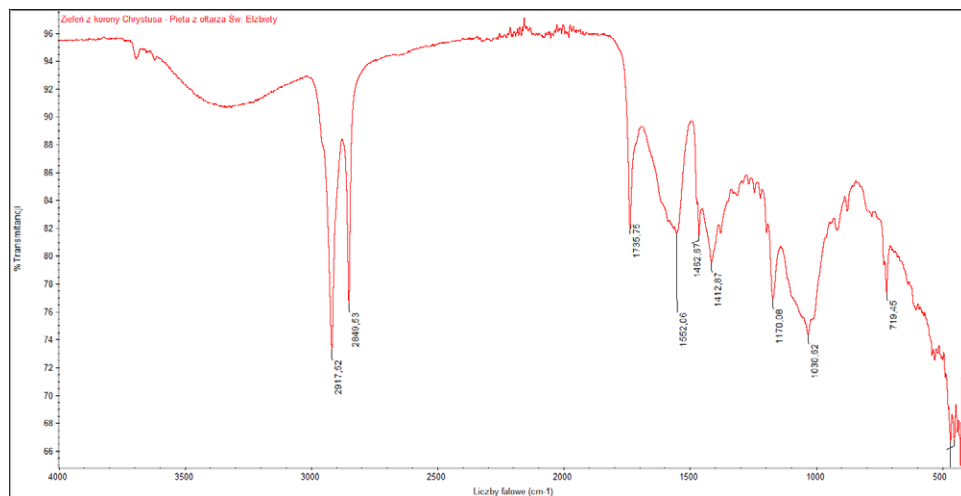
16



17



18



Lubawskiego. Wynik analizy chromatograficznej nie wykazał obecności jakiegokolwiek spoiwa organicznego. Zdecydowano zatem o pobraniu kilku próbek z różnych miejsc w obrębie płaszcza i ich ekstrakcji celem oddzielenia związków organicznych od mineralnego pigmentu. W konsekwencji tej separacji, opierając się na wynikach analizy spektroskopowej w podczerwieni FTIR, stwierdzono jednoznacznie, że spoiwem organicznym tej partii warstwy malarskiej są gumy roślinne, prawdopodobnie z drzew pestkowych (il. 16). Na wykresie uwidocznione są również pasma lipidowe, potwierdzające użycie oleju lnianego jako substancji wtórnej.



19

Fotografia miejsca pobrania (górne zdjęcie) oraz mikrofotografia próbki (dolne zdjęcie) ukazująca lewe oko Marii, Pieta z grupy ołtarzowej. Fot. A. Tomkowska

Photograph of the collection site (top photo) and microphotograph of the sample (bottom photo) showing Mary's left eye, Pietà from the altar group. Photo A. Tomkowska

Bardzo ciekawe porównawcze wyniki analiz instrumentalnych udało się uzyskać dla próbek warstw pomarańczowych, znajdujących się pod złoceniami. Wspólnym spoiwem łączącym technologicznie te trzy rzeźby jest olej lniany, obecny w próbkach pobranych z Piety z Nowego Miasta Lubawskiego (razem z białkiem jaja ptasiego i gumami z drzew pestkowych w lamówce płaszcza Marii oraz z białkiem jaja ptasiego i żywicą naturalną w warstwie pod złoceniem włosów Marii) oraz z Piety i św. Marii Magdaleny z grupy ołtarzowej (tutaj również z niewielkim dodatkiem protein). Natomiast warstwa pod złoceniem z rzeźby św. Elżbiety zawiera spoiwo białkowe – mieszaninę kazeiny z klejem zwierzęcym.

Analizując uzyskane wyniki badań, porównać można również rodzaj czysto białkowego spoiwa organicznego próbki karnacji pobranej z rzeźby św. Elżbiety z próbką z karnacji Chrystusa z Piety z grupy ołtarzowej. Ta ostatnia pobrana została w sposób nieselektywny i zawierała również warstwę czerwieni. Z uwagi na niemożliwe odseparowanie tychże warstw poddana została analizie chromatograficznej w całości. Otrzymano bogaty skład spoiwa organicznego w postaci oleju lnianego jako składnika dominującego oraz mieszaniny substancji białkowych (kazeiny bądź białka jaja kurzego i kleju zwierzęcego). Wyniki analiz składu spoiwa w tych dwóch warstwach technologicznych należy rozpatrywać bardzo ostrożnie.

Na uwagę zasługują również wyniki analizy transparentnych substancji, imitujących łzy, pobranych z kąćków oczu Marii z dwóch Piet (il. 12 i 19). W próbce pobranej z rzeźby z grupy ołtarzowej potwierdzono obecność kalafonii, natomiast kroplę łzy drugiej Piety stanowi bursztyn (il. 17). Dla porównania zanalizowano również podobną substancję obecną w koronie cierniowej Chrystusa z tego samego obiektu, gdzie zidentyfikowano inny rodzaj żywicy naturalnej – szelak. Skłania to do refleksji: czy dwie różne żywice w obrębie tej samej rzeźby są pierwotne, czy któraś z nich (a może obie) zostały nałożone w późniejszym czasie?

W rzeźbie Piety z Nowego Miasta Lubawskiego w spoiwach dwunastu próbek warstw malar- skich zidentyfikowano olej lniany, proteiny (w tym białko jaja ptasiego), gumy z drzew pestkowych

oraz żywicę naturalną (z drzew iglastych). Spoiwem wyróżniającym tę rzeźbę od pozostałych jest użycie oleju pochodzenia roślinnego (lub jego pochodnej – np. pokostu), prawdopodobnie w celu późniejszej impregnacji. Dla jednoznacznej identyfikacji tej substancji pobrano (za pomocą wacików nasączonych etanolem) i przebadano pięć próbek. Głównym składnikiem spoiw organicznych warstw malarskich rzeźby św. Elżbiety są proteiny, w tym kazeina lub białko jaja ptasiego, oraz niewielka ilość kleju zwierzęcego. W grupie trzech rzeźb ołtarzowych składnikami spoiw organicznych warstw malarskich są: olej pochodzenia roślinnego (lniany), proteiny (w tym klej zwierzęcy, kazeina i prawdopodobnie białko jaja ptasiego) oraz żywica naturalna.

Podsumowując wyniki potwierdzające skład spoiw organicznych wszystkich 29 badanych warstw barwnych, należy zauważyć, że w skład żadnej z próbek nie wchodzi żółtko jaja ptasiego, co jednoznacznie zaprzecza zastosowaniu tempery żółtkowej. W próbkach, w których potwierdzono obecność oleju pochodzenia roślinnego oraz jednocześnie bieli ołowiowej jako pigmentu, spoiwo organiczne występuje w postaci zhydrolizowanej (soli ołowiowej kwasu tłuszczowego). Potwierdza to obecność bardzo silnego pasma przy częstotliwości 1540–1530 cm^{-1} , występującego na wykresach widm w podczerwieni FTIR-ATR (il. 18). Jego przesunięcie pokrywa się z usytuowaniem II pasma amidowego C-N, charakterystycznego dla protein, co w sposób znaczny utrudniało prawidłową interpretację niektórych widm. W tym celu wykonano analizę porównawczą wybranych próbek za pomocą chromatografii gazowej połączonej ze spektrometrią mas (GC/MS) oraz chromatografii cieczowej połączonej ze spektrometrią mas (LC/MS).

Podczas interpretacji wyników analiz wykluczono obecność syntetycznych spoiw organicznych, w tym opartych na związkach wielkocząsteczkowych (polimerach). Na widmach w podczerwieni FTIR nie zinterpretowano charakterystycznych pasm – np. dla modyfikowanej celulozy czy też poli(octanu winylu) – mogących sugerować ślady przebytych XX-wiecznych konserwacji.

Wnioski

Badanie obiektów, które przez wieki ulegały przekształceniom, naprawom i uzupełnieniom, wymaga podejścia holistycznego. Makroskopowa obserwacja omawianych figur, ocena miejsc pobrania próbek, jak też i analiza samych próbek wymagały wykorzystania technik obrazowania i metod analitycznych operujących różnymi skalami. W sytuacji, gdy nieznana jest liczba oryginalnych i wtórnych pokładów pokrywających obiekt, niezbędna wydaje się zmiana kąta obserwacji analitycznej: od prostopadłej, drążącej na wskroś przez warstwy, do niezwykle precyzyjnej, w płaszczyźnie poziomej, uwzględniającej chronologię, grubość i strukturę poszczególnych pokładów. Fotografia makro- i mikroskopowa miejsc pobrania próbek, niezwykle przydatna przy selekcji materiału do badań, stanowiła niezbędne uzupełnienie analiz laboratoryjnych w mikroskali. Różnorodność zastosowanych technik analitycznych pozwoliła na rozwianie wątpliwości podczas wstępnego formułowania wniosków dla wielu analizowanych próbek.

Należy podkreślić, że wyniki badań przeprowadzonych przez zespół pracowników Międzyuczelnianego Instytutu Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki, Pogotowia Konserwatorskiego oraz Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie wraz z wynikami badań przeprowadzonych w przeszłości przez innych badaczy na różnych analizowanych rzeźbach stylu pięknego proveniencji czeskiej³⁵, stanowiły podstawę postawienia hipotezy o powstaniu rzeźb w tradycji warsztatów czeskich oraz szerokiego opracowania wielu zagadnień technologicznych³⁶.

³⁵ Radomír Surma, *Tři barvy krve. K původní polychromii Křivákovy Piety*, [w:] *Piety krásného slohu. Příspěvky z mezinárodního sympozia / Vesperbilder des schönen Stils. Beiträge des internationalen Symposiums*, ed. Jana Hrbáčová, Olomouc 2017, s. 65–73; Richard Příkryl, Zuzana Weishauptová, *Materiálový průzkum vzorku přírodního kamene z polychromované Piety ze sbírky olomouckého kanovníka Petra Křiváka*, [w:] *Křivákova Pieta. Restaurování 2005/2013–2014*, ed. Jana Hrbáčová, Olomouc 2015, s. 49–50.

³⁶ A. Ruszkowska, op. cit., s. 89–99.

Anna Tomkowska

Doktor sztuki w dyscyplinie sztuk plastycznych i konserwacji dzieł sztuki. Absolwentka Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie oraz podyplomowych studiów na Wydziale Chemii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Pracowniczka Międzyuczelnianego Instytutu Konserwacji i Restauracji Zabytków oraz Pogotowia Konserwatorskiego. Od 2013 roku pracuje także na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki, gdzie prowadzi wykłady oraz ćwiczenia z zakresu konserwacji i restauracji zabytków archeologicznych i etnograficznych. Uczestniczka i koordynatorka wielu projektów konserwatorskich realizowanych w kraju oraz poza granicami.

Joanna Kurkowska

Doktor nauk chemicznych. Absolwentka Wydziału Chemicznego Politechniki Warszawskiej, specjalizowała się w technologii produktów lekkiej syntezy organicznej. W 2004 roku uzyskała stopień doktora nauk chemicznych. Jest pracownikiem naukowym w Międzyuczelnianym Instytucie Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie. Specjalizuje się w analizie i identyfikacji spoiw organicznych pochodzących z różnorodnych dzieł sztuki przy użyciu m.in. spektroskopii w podczerwieni z transformacją Fouriera (FTIR). Jednocześnie jest zatrudniona na stanowisku adiunkta na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie; prowadzi wykłady z zakresu chemii; od 2016 roku pełni funkcję kierownika Zakładu Badań Specjalistycznych i Technik Dokumentacyjnych. Autorka wielu publikacji i zgłoszeń patentowych.

Elżbieta Jeżewska

Doktor sztuki w dyscyplinie sztuk plastycznych i konserwacji dzieł sztuki. Absolwentka Wydziału Technologii Drewna sggw w Warszawie oraz Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie. Pracownik naukowo-dydaktyczny Zakładu Badań Specjalistycznych i Technik dokumentacyjnych na wkirods ASP w Warszawie; prowadzi wykłady i ćwiczenia z zakresu wiedzy o drewnie, a także o papierze dla studentów dwu specjalności – konserwacji i restauracji malarstwa i rzeźby polichromowanej oraz konserwacji i restauracji książki, grafiki i skóry zabytkowej. Zajmuje się także zastosowaniem opracowanych w zakładzie technik analitycznych do identyfikacji materiałów z obiektów zabytkowych. Uczestniczy w realizacji licznych projektów badawczych. Malarka i ilustratorka, pasjonatka jeździectwa.

Anna Tomkowska

Doctorate in the fine arts and conservation of works of art. Graduate of the Faculty of Conservation and Restoration of Works of Art at the Academy of Fine Arts in Warsaw and postgraduate studies at the Faculty of Chemistry of the Jagiellonian University. She works at the Inter-University Institute of Conservation and Restoration of Works of Art, and the Emergency Conservation Service. Since 2013, she has also worked at the Faculty of Conservation and Restoration of Works of Art, where she lectures and carries out practical work in the field of conservation and restoration of archaeological and ethnographic artefacts. She has participated in and coordinated many conservation projects carried out both in Poland and abroad.

Joanna Kurkowska

Doctorate in chemistry. Graduate of the Faculty of Chemistry, Warsaw University of Technology, she specialized in organic synthesis technologies. She received her doctoral degree in chemistry in 2004. She is a researcher at the Inter-University Institute for Conservation and Restoration of Works of Art at the Academy of Fine Arts in Warsaw. She specializes in the analysis and identification of organic binders from various works of art using, among other things, Fourier transform infrared (FTIR) spectroscopy. At the same time, she is employed as an assistant professor at the Department of Conservation and Restoration of Works of Art at the Academy of Fine Arts in Warsaw; she lectures in chemistry; since 2016, she has been head of the Department of Specialized Research and Documentation Techniques. She has authored numerous publications and has many patent applications.

Elżbieta Jeżewska

Doctorate in the fine arts and conservation of works of art. Graduate of the Faculty of Wood Technology at the Warsaw University of Life Sciences and the Faculty of Conservation and Restoration of Works of Art at the Academy of Fine Arts in Warsaw. Academic and didactic employee of the Department of Specialized Research and Documentation Techniques at the wkirods at the Academy of Fine Arts in Warsaw; lectures and conducts practical work on knowledge of wood, as well as paper for students of two specialties – conservation and restoration of paintings and sculptures ornamented with polychrome, as well as conservation and restoration of books, prints and antique leather. She is also involved in the application of analytical techniques developed at the university to identify materials from historical artefacts. She takes part in numerous research projects. A painter and illustrator, she is also a passionate equestrian.

Bibliografia

Wykaz literatury

Bartz Wojciech, *Materiał czeskich rzeźb kamiennych z terenu państwa zakonnego w Prusach*, [w:] *Rzeźba kamienna czeskiego stylu pięknego z lat 1300–1400 na terenie państwa zakonu krzyżackiego w Prusach. Materiał – technika – styl – funkcja*, red. Monika Jakubek-Raczkowska, Malbork–Toruń 2022, s. 47–65.

Guglielmi Vittoria, Andreoli Martina, Comite Valeria, Baroni Anna, Fermo Paola, *The combined use of SEM-EDX, Raman, ATR-FTIR and visible reflectance techniques for the characterisation of Roman wall painting pigments from Monte d'Oro area (Rome): an insight into red, yellow and pink shades*, „Environmental Science and Pollution Research” 2022, vol. 29, no. 20, s. 29419–29437.

Jakubek-Raczkowska Monika, *Rzeźby czeskiego stylu pięknego w Prusach. Rozważania o formie*, [w:] *Rzeźba kamienna czeskiego stylu pięknego z lat 1300–1400 na terenie państwa zakonu krzyżackiego w Prusach. Materiał – technika – styl – funkcja*, red. Monika Jakubek-Raczkowska, Malbork–Toruń 2022, s. 103–124.

Jakubek-Raczkowska Monika, *Wprowadzenie do problematyki badawczej*, [w:] *Rzeźba kamienna czeskiego stylu pięknego z lat 1300–1400 na terenie państwa zakonu krzyżackiego w Prusach. Materiał – technika – styl – funkcja*, red. Monika Jakubek-Raczkowska, Malbork–Toruń 2022, s. 19–30.

Pereira-Pardo Lucia, Tamburini Diego, Dyer Joanne, *Shedding light on the colours of medieval alabaster sculptures: Scientific analysis and digital reconstruction of their original polychromy*, „Color Research & Application” 2019, vol. 44, no. 2, s. 221–233.

Příkryl Richard, Weishauptová Zuzana, *Materiálový průzkum vzorku přírodního kamene z polychromované Piety ze sbírky olomouckého kanovníka Petra Křiváka*, [w:] *Křivákova Pieta. Restaurování 2005/2013–2014*, ed. Jana Hrbáčová, Olomouc 2015, s. 49–50.

Ratuszna Jolanta, *Problematyka konserwatorska-restauratorska Piety z Nowego Miasta Lubawskiego*, [w:] *Rzeźba kamienna czeskiego stylu pięknego z lat 1300–1400 na terenie państwa zakonu krzyżackiego w Prusach. Materiał – technika – styl – funkcja*, red. Monika Jakubek-Raczkowska, Malbork–Toruń 2022, s. 203–219.

Rudniewski Piotr, Jarmańska Danuta, Jeżewska Elżbieta, Kępa Luiza, Kurkowska Joanna, Nowicka Anna, Syta Olga, Wagner Barbara, Wesołowska Aleksandra, *Pigmenty. Analiza mikrochemiczna i instrumentalna*, Warszawa 2018.

Ruszkowska Agnieszka, *Technika wykonania polichromii czeskich rzeźb kamiennych z terenów państwa zakonnego w Prusach – wprowadzenie do zagadnienia*, [w:] *Rzeźba kamienna czeskiego stylu pięknego z lat 1300–1400 na terenie państwa zakonu krzyżackiego w Prusach. Materiał – technika – styl – funkcja*, red. Monika Jakubek-Raczkowska, Malbork–Toruń 2022, s. 89–102.

Surma Radomír, *Tři barvy krve. kK původní polychromii Křivákovy Piety*, [w:] *Piety krásného slohu. Příspěvky z mezinárodního sympozia / Vesperbilder des schönen Stils. Beiträge des internationalen Symposiums*, ed. Jana Hrbáčová, Olomouc 2017, s. 65–73.

Ślefarska Kamila, *Problematyka konserwatorska-restauratorska figury św. Elżbiety z Muzeum Narodowego w Gdańsku*, [w:] *Rzeźba kamienna czeskiego stylu pięknego z lat 1300–1400 na terenie państwa zakonu krzyżackiego w Prusach. Materiał – technika – styl – funkcja*, red. Monika Jakubek-Raczkowska, Malbork–Toruń 2022, s. 221–232.

Trupinda Janusz, *Wstęp*, [w:] *Rzeźba kamienna czeskiego stylu pięknego z lat 1300–1400 na terenie państwa zakonu krzyżackiego w Prusach. Materiał – technika – styl – funkcja*, red. Monika Jakubek-Raczkowska, Malbork–Toruń 2022, s. 11–14.

Tsang Jia-Sun, Madruga Inês, *Conserving Paintings by American Artist of African Descent in the National Museum of African American History and Culture, Smithsonian Institution*, [w:] *Papers Presented at the 43rd Annual Meeting of the American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works. Miami, Florida, May 13–16, 2015*, ed. Barbara Buckley, seria: „The AIC Paintings Specialty Group Postprints”, vol. 28, Washington 2015, s. 119–128.

Witkowski Bartłomiej, Duchnowicz Anna, Ganeczko Monika, Laudy Agnieszka, Gierczak Tomasz, Biesaga Magdalena, *Identification of proteins, drying oils, waxes and resins in the works of art micro-samples by chromatographic and mass spectrometric techniques*, „Journal of Separation Science” 2018, vol. 41, no. 3, s. 630–638.

Raporty badawcze

Kurkowska Joanna, Jeżewska Elżbieta, Witkowski Bartłomiej, Tomkowska Anna, *Badania warstw malarских i nawarstwień próbek pobranych z rzeźby kamiennej Pieta z ołtarza, z kolekcji Muzeum Narodowego w Gdańsku, nr inw. MNG/SD/3/Rz/1*, Warszawa 2020, mps, Dział Konserwacji Zbiorów Muzeum Narodowego w Gdańsku, pracownia konserwacji.

Kurkowska Joanna, Jeżewska Elżbieta, Witkowski Bartłomiej, Tomkowska Anna, *Badania warstw malarskich i nawarstwień próbek pobranych z rzeźby kamiennej św. Elżbiety, z kolekcji Muzeum Narodowego w Gdańsku*,

nr inw. MNG/SD/2/Rz, Warszawa 2020, mps, Dział Konserwacji Zbiorów Muzeum Narodowego w Gdańsku, pracownia konserwacji.

Kurkowska Joanna, Jeżewska Elżbieta, Witkowski Bartłomiej, Tomkowska Anna, *Badania warstw malarskich i nawarstwień próbek pobranych z rzeźby kamiennej św. Elżbiety z ołtarza, z kolekcji Muzeum Narodowego w Gdańsku, nr inw. MNG/SD/3/Rz/3*, Warszawa 2020, mps, Dział Konserwacji Zbiorów Muzeum Narodowego w Gdańsku, pracownia konserwacji.

Kurkowska Joanna, Jeżewska Elżbieta, Witkowski Bartłomiej, Tomkowska Anna, *Badania warstw malarskich i nawarstwień próbek pobranych z rzeźby kamiennej św. Marii Magdaleny z ołtarza, z kolekcji Muzeum Narodowego w Gdańsku, nr inw. MNG/SD/3/Rz/2*, Warszawa 2020, mps, Dział Konserwacji Zbiorów Muzeum Narodowego w Gdańsku, pracownia konserwacji.

Kurkowska Joanna, Jeżewska Elżbieta, Witkowski Bartłomiej, Tomkowska Anna, Załęska Kamila, Wesołowska Aleksandra, *Badania warstw malarskich i nawarstwień próbek pobranych z rzeźby kamiennej Piety z Nowego Miasta Lubawskiego*, Warszawa 2020, mps, Dział Dokumentacji Naukowej Muzeum Zamkowego w Malborku, sygn. MZM/KZR/596.

Rogóż Maria, *Analiza stratygraficzna oraz badania pigmentów próbek pobranych z figur kamiennych gotyckiego ołtarza św. Elżbiety ze zbiorów Muzeum Narodowego w Gdańsku*, Kraków 2007, mps, Dział Konserwacji Zbiorów Muzeum Narodowego w Gdańsku, pracownia konserwacji.

Wesołowska Aleksandra, Kurkowska Joanna, *Analiza składu próbek pobranych z rzeźby z przedstawieniem św. Elżbiety pochodzącej z Muzeum Narodowego w Gdańsku, nr inw. MNG/SD/2/Rz*, Warszawa 2019, mps, Dział Konserwacji Zbiorów Muzeum Narodowego w Gdańsku, pracownia konserwacji.

Wioletta Wrona-Gaj*

Dolnośląskie wieże nadszybowe typu malakow – geneza, rozwój architektoniczny, dzieje współczesne

Malakoff Towers in Lower Silesia – origins, architectural evolution, contemporary history

Wioletta Wrona-Gaj, *Dolnośląskie wieże nadszybowe typu malakow – geneza, rozwój architektoniczny, dzieje współczesne*, „Ochrona Zabytków” 2022, nr 2, s. 107–124.

Abstrakt

Wydaje się, że o wieżach nadszybowych typu malakow napisano już wiele, jednak – jak pokazuje autorka artykułu – wiele kwestii pozostaje nadal niejasnych, z dużą dozą swobody kwalifikuje się też poszczególne obiekty do tej grupy. W artykule autorka z jednej strony analizuje samo pojęcie, jego niejasności i nieścisłości dotyczące typowania samych obiektów górniczych, noszących miano malakowów, z drugiej – przygląda się dolnośląskim przykładom tych wież, analizując ich architekturę, nakreślając rozwój i przemiany oraz najważniejsze elementy składowe. Terminologię osadza przy tym w kontekście historycznym i administracyjnym, podkreślając same przemiany architektury budynków nadszybowych górnictwa kamiennego w 2. połowie XIX wieku, zestawiając ze sobą nadszybia basztowe – typu malakow i w formie budynków mieszkalnych.

Słowa kluczowe

wieża szybowa, malakow, wieże małachowskie, Malakoff Turm, nadszybie basztowe, architektura powierzchniowa kopalni, górnictwo węgla kamiennego, zabytki techniki górniczej, Dolny Śląsk, Wałbrzych, Nowa Ruda

Abstract

It would appear that much has already been written about Malakoff-type shaft towers, but, as the author of the article shows, there are still many issues that remain unclear, and there is considerable latitude in qualifying individual buildings to this group. In the article, the author, on the one hand, analyses the very concept itself, and the ambiguities and inaccuracies regarding the typification of the mining objects themselves which are called Malakoffs. On the other hand, she examines other examples of these towers in Lower Silesia, analysing their

* Polski Komitet Ochrony Dziedzictwa Przemysłowego ТССН
Muzeum Przemysłu i Techniki Parku Wielokulturowego Stara Kopalnia w Wałbrzychu
e-mail: wioletta.j.wrona@gmail.com

architecture, outlining their development and transformation, as well as the most important components. In doing so, she places the terminology in a historical and administrative context, highlighting the transformations to the architecture of hard coal mine shaft towers in the second half of the nineteenth century, comparing Malakoff-type towers with shaft towers in the shape of residential buildings.

Keywords

shaft tower, Malakoff, Malakoff tower, Malakoff Turm, architecture of mine-shaft superstructures, mining hard coal, monuments of mining technology, Lower Silesia, Wałbrzych, Nowa Ruda

W LITERATURZE PRZEDMIOTU INFORMACJE DOTYCZĄCE WIEŻ SZYBOWYCH TYPU MALAKOW pojawiają się od lat, jednak przy głębszej analizie okazuje się, że temat nadal nie został wyczerpany. Brakuje spojrzenia ogólnoeuropejskiego, wykraczającego poza badania poszczególnych państw. Sama nazwa, jej etymologia, a nawet chronologia i zakres również traktowane są z dużą dowolnością. Poniższy artykuł jest próbą usystematyzowania wiedzy i zakresu pojęcia wież szybowych typu malakow, wraz z omówieniem ich rozwoju i zachowanych przykładów na terenie jednego wybranego obszaru – Dolnego Śląska. W tym celu analizie poddana zostanie architektura wież szybowych 2. połowy XIX wieku, ich powstanie zaś zostanie osadzone w kontekście historycznym, prawnym i społecznym. Autorka przyjrzy się też samemu terminowi „malakow”, który jest kluczem do usystematyzowania zagadnienia. Skąd wzięła się wspomniana nazwa i charakterystyczna architektura wież szybowych? Czy każda wieża basztowa jest równocześnie wieżą typu malakow? Wreszcie – czym wyróżniają się dolnośląskie przykłady tych budowli?

Wieżami szybowymi w górnictwie kamiennym nazywamy budowle wzniesione bezpośrednio nad pionowymi szybami o różnych funkcjach. Wyróżniamy m.in. szyby wyciągowe (wydobywcze), wentylacyjne, powietrzne, wodne (odwadniające), materiałowe. W literaturze fachowej pojęcie „malakow” najczęściej odnosi się do budowli wznoszonych nad szybami wydobywczymi, jednak w połowie XIX wieku wiele z nich posiadało łączone funkcje. Najważniejszym elementem wyróżniającym wszystkie murowane wieże szybów wydobywczych są zamontowane w ich głowicach, czyli u ich szczytu, koła kierownicze, czasami też pasowe i linowe.

By w pełni móc wyobrazić sobie znaczenie i zrozumieć rozwój wież wznoszonych nad szybami górniczymi, należy przyrzeć się kontekstowi historycznemu i gospodarczemu zakładów wydobywczych na terenie państwa pruskiego. O ile nad szybami wodnymi murowane wieże pojawiły się już w 1. połowie XIX wieku, o tyle nad wydobywczymi dopiero ok. połowy wieku XIX. Wiązało się to z trwałością budowli – wieże szybów wodnych miały być wykorzystywane latami, natomiast wieże wydobywcze – wznoszone podówczas z drewna – jedynie do czasu wyczerpania pokładów węgla w danym miejscu¹. Budulec tych drugich umożliwiał szybki demontaż i montaż w kolejnych, nowych lokalizacjach.

Sytuacja uległa zmianie w połowie XIX wieku wraz z rozwojem połączeń kolejowych, powstaniem nowych gałęzi przemysłu i mechanizacją kolejnych zakładów przemysłowych, co spowodowało wzrost popytu na węgiel kamienny. Równolegle upowszechnił się w górnictwie stosowany od końca XVIII wieku napęd parowy, rewolucją stał się też rozwój tzw. modelu kopalni głębinowej. Wprowadzany od lat 40. XIX wieku model przewidywał wydrążenie dwóch pionowych szybów wydobywczych w odległości ok. 30 m od siebie, które umożliwiały wydobycie węgla poniżej wyeksploatowanych poziomów sztolniowych na niespotykaną do tego momentu skalę². Nie bez

¹ Adam Frużyński, *Rozwój konstrukcji wież szybowych w górnośląskich kopalniach*, „Górniki Polski. Zeszyty naukowe MGW w Zabrze” 2012, nr 6, s. 63.

² Eufrozyna Piątek, *Historia kopalni węgla kamiennego „Julia” (Fuchs, Biały Kamień, Thorez)*, „Rocznik PTH” 2006 [2007], t. 6, s. 45.

znaczenia pozostawało też prawodawstwo górnicze. Od 1769 roku w kopalniach państwa pruskiego obowiązywała zasada dyrekcyjna, która pozwalała państwu kierować prywatnymi zakładami górniczymi³. Została ona zastąpiona w 1860 roku zasadą inspekcyjną, która dawała większe możliwości właścicielom kopalni kreowania inwestycji, opartych o plan jedynie zatwierdzany w Wyższym Urzędzie Górniczym⁴. Decyzja ta bezpośrednio wpłynęła na bujny rozwój górnictwa węgla kamiennego oraz powierzchniową zabudowę kopalni, których lokalizacja nie wiązała się już z coraz to nowymi sztolniami i szybami wydobywczymi, ale z jądrem, jakie stanowiły szyby kopalni głębinowej. Kolejne obszary wydobywcze kształtowane były pod ziemią, jako labirynt poziomych korytarzy i wyrobisk, w niejednej kopalni oddalonych od siebie o kilka kilometrów.

Architektura i rozwój wież szybowych w 2. połowie XIX wieku

Wieże posiadały zróżnicowaną formę. Na terenie państw niemieckich przybierały kształt budynków mieszkalnych (tzw. domy wyciągowe), prostopadłościennych, krytych dachem dwuspadowym lub czterospadowym, na terenie zaś całej Europy – czworobocznych, basztowych wież, często ze smukłymi wieżyczkami lub przynajmniej sterczynami w zwieńczeniu w narożach⁵. Oba typy występowały obok siebie równolegle, w tym samym czasie, jednak rozwiązania w formie domów mieszkalnych ustępowały liczbą wieżom basztowym. Te drugie pojawiały się już w latach 40. XIX wieku w Niemczech i we Francji, jednak apogeum ich rozwoju przypada na 3. i 4. ćwierć XIX wieku. Jak zauważa Adam Frużyński, w ostatniej ćwierci XIX wieku jest to już system zapóźniony, jako że od lat 60. XIX wieku wprowadza się pierwsze stalowe wieże zastrzałowe nad szybami wydobywczymi⁶.

Zastosowanie murowanych wież w górnictwie kamiennym miało bezpośredni związek z rozwojem techniki wydobywania. Coraz głębsze szyby wymagały solidniejszej konstrukcji, której obciążenia przenoszone były na grube mury zewnętrzne budowli. W głowicach nowych wież sytuowano bębny linowe (w 2. połowie XIX wieku coraz częściej umieszczano je u podnóża wieży), a przede wszystkim – koła kierownicze. Czasami w wieży lokalizowano mechanizm wyciągowy z kołem pasowym, niejednokrotnie również system odwadniający, w tym pompę, a nawet parowe maszyny wyciągowe⁷. W połowie XIX wieku wprowadzono pierwsze kilkupoziomowe transportowe systemy klatkowe, które potrzebowały oparcia w solidnej konstrukcji wieży. W tym miejscu warto zwrócić uwagę, że najważniejszą przesłanką techniczną było przeniesienie na konstrukcję wieży jedynie obciążeń elementów wyciągów szybowych, nie zaś umieszczenie w zwieńczeniu wieży pomp lub maszyn parowych, gdyż od samego początku występowania wież basztowych w całej Europie były to kwestie indywidualnych projektów – część tych budowli powstawała już w latach 60. XIX wieku z odseparowaną maszynownią czy stacją pomp⁸. W tym kontekście każdy zachowany zabytek tego typu stanowi dziś odrębną historię i analizowany powinien być jednostkowo.

Czworoboczne, monumentalne wieże basztowe znajdowały się w centrum zabudowy powierzchniowej, tworząc dominantę przestrzenną całego zakładu. Powstawały też założenia bliźniacze, w których na jednej osi znajdowały się dwie identyczne wieże, połączone budynkami

³ Adam Frużyński, *Zarys dziejów górnictwa węgla kamiennego w Polsce*, Zabrze 2012, s. 36.

⁴ E. Piątek, op. cit., s. 45; A. Frużyński, *Zarys...*, s. 45.

⁵ Eufrozyna Piątek, *Basztowa wieża szybu Wojciech kopalni Victoria w Wałbrzychu*, [w:] *Technika w dziejach cywilizacji*, red. Stanisław Januszewski, t. 10, Wrocław 2014, s. 23.

⁶ A. Frużyński, *Rozwój konstrukcji...*, s. 72.

⁷ Walter Buschmann, *Malakowtürme*, Rheinische Industriekultur, <http://www.rheinische-industriekultur.de/objekte/Bergbau/Malakows/malakows.html> (dostęp: 29.09.2022); Rainer Slotta, *Malakofftürme*, „Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau” 2001, H. 1, s. 28.

⁸ Ich zabudowę analizuje wnikliwie W. Buschmann, ukazując architekturę samych dominujących wież, w otoczeniu trzech symetrycznie rozmieszczonych, przylegających budynków: stacji pomp, maszynowni wyciągowej i kotłowni z kominem (do ok. 1870 roku), a następnie coraz bardziej oddalonych od wież maszynowni (z uwagi na bezpieczniejszy kąt nachylenia liny w coraz to wyższych wieżach): W. Buschmann, op. cit.

maszynowni lub kotłowni, zaprojektowane jako jedna spójna koncepcja architektoniczna⁹. Pierwsze wieże miały kilkukondygnacyjne elewacje, kryte były dachem namiotowym, posiadały kostium historyczny nawiązujący do średniowiecza, z blankami w narożach, często z ozdobnym krenelażem w zwieńczeniu, najczęściej z niewielkimi otworami okiennymi z jednej strony odnoszącymi się do stylu arkadowego (niem. Rundbogenstill), z drugiej – do architektury obronnej (otwory strzelnicze w warowniach średniowiecznych). Niektóre przykłady wyróżniały się detalem architektonicznym nawiązującym do popularnego w 3. ćwierci XIX wieku, w odniesieniu do niemieckiej architektury przemysłowej, neorenesansu florenckiego, którego miłośnikiem był król pruski Fryderyk Wilhelm IV (1795–1861, panował w latach 1840–1861).

O ile pierwsze wieże basztowe odznaczały się oszczędnym detalem architektonicznym, w którym Walter Buschmann doszukuje się stylu neoromańskiego nadreńskiego, o tyle rozwiązania z lat 70. XIX wieku i późniejsze miały wyraźniejsze cechy stylowe. Okres, w którym wznoszone były te drugie, przypada na czas poszukiwania stylów narodowych. Co więcej, w rozrastających się imperiach górniczych, przynoszących coraz to większe profity, popularny był styl feudalny, odwołujący się do średniowiecza, do wzorców konserwatywnych.

W 4. ćwierci XIX wieku wieże basztowe stały się wyższe, a wraz z upowszechnieniem się wież zastrzałowych ich wewnętrzną konstrukcję drewnianą zastąpiono stalową. Było to rozwiązanie silniejsze i trwalsze, pozwalające na dalsze pogłębianie szybów, cieszące się popularnością ze względów bezpieczeństwa przeciwpożarowego, ale też początkowo stosunkowo kosztowne. Z reguły nie burzono murowanych wież, lecz w ich mury, zachowane ściany nośne, wbudowywano znacznie wyższą konstrukcję zastrzałową. W ten sposób wieża basztowa stała się jedynie parawanem dla właściwej, udoskonalonej konstrukcji. W zmodyfikowanej wersji, o betonowo-stalowej lub żelbetonowej konstrukcji uzupełnionej cegłą, z elektryczną maszyną wyciągową w obszernej głowicy, powrócono do niej w początkach XX wieku.

Wieże typu malakow – pojęcie, chronologia, zastosowanie

„Malakow” jako określenie potoczne było popularne szczególnie w państwach niemieckich od końca lat 50. XIX wieku i stało się synonimem rzeczy potężnych, masywnych, monumentalnych, silnych i bardzo odpornych¹⁰. Dotyczyło zarówno masywnych i monumentalnych wież (wyciągowych, latarni morskich czy wież ciśnień, a także innych), budowli, jak też elementów życia codziennego. Nazywano tak kilkupoziomowe torty (niem. Malakoff-Torten) czy energiczny, szybki taniec (niem. Malakoff-Polkas)¹¹. Jako terminu fachowego, określającego murowane wieże wyciągowe w górnictwie kamiennym 3. ćwierci XIX wieku w Zagłębiu Ruhry, użył go po raz pierwszy Carl Koschwitz w roku 1928¹². Następnie pojęcie „Malakoff-Turm” upowszechniło się w literaturze przedmiotu w latach 30. XX wieku i w dwóch formach (Malakoff lub Malakow) jest używane w języku niemieckim do dziś.

Samo pojęcie i jego zawrotną karierę zawdzięczamy wojnie krymskiej (1853–1856). Toczyła się ona pomiędzy Imperium Rosyjskim i Osmańskim, angażując przy tym sprzymierzeńców z Europy: Francję, Wielką Brytanię i Królestwo Sardynii. Był to jeden z pierwszych konfliktów zbrojnych uwiecznionych na fotografii, szeroko komentowany, na bieżąco opisywany przez prasę i bacznie obserwowany w całej Europie. Większość działań ograniczyła się do wojny pozycyjnej, prowadzonej w okopach, która w XIX wieku była rzadkością. Jednym z najważniejszych starć było trwające 349 dni oblężenie miasta i twierdzy w Sewastopolu, który po wielu miesiącach zmagania został ostatecznie zdobyty szturmem przez wojska sprzymierzone (brytyjsko-francusko-turecko-sardyńskie), z kluczową rolą oddziału francuskiego, dowodzonego przez generała

⁹ Ibidem.

¹⁰ R. Slotta, op. cit., s. 41.

¹¹ A. Föhl, *The Mighty Malakows*, „Daidalos” 1997, nr 64, s. 10–13.

¹² Carl Koschwitz, *Die Hochbauten auf den Steinkohlenzechen des Ruhrgebiets*, Essen 1928.

Aimable Pélistiera. Jednym z umocnień sewastopolskich była tzw. baszta małachowska (niem. i fr. Malakoff), za której zajęcie Pélistier otrzymał tytuł księcia Malakoff.

To właśnie do tej baszty nawiązywać miały wieże typu malakow, choć nie można tu mówić o bezpośrednim przeniesieniu wzorców architektonicznych (budynek ten był dwukondygnacyjny, przysadzisty, z bardzo grubymi ścianami nośnymi i niewielkimi otworami strzelniczymi), lecz o samym synonimie siły, potęgi i monumentalności¹³. Do podkreślenia wyjątkowego znaczenia dominujących w krajobrazie górniczym wież doskonale pasowało przydanie im kostiumu historycznego, szczególnie odwołań do architektury militarnej, warownej, średniowiecznej.

Początkowo określenie fachowe wież szybowych typu malakow używane było w odniesieniu do ziem niemieckich, jednak współcześnie przypisuje się je szerszej grupie obiektów.

Wszystkie zachowane na naszych terenach wieże znajdują się w obrębie historycznego Śląska i stanowią dziedzictwo pruskie. Nie dziwi więc fakt, że na gruncie polskim przyjęło się sformułowanie „malakow”, jednak do dziś nie ustalono jednej wersji zapisu tego terminu¹⁴. Zdarza się też, że jest on zastępowany równie poprawną wersją: „baszta małachowska”¹⁵.

Dziś w literaturze niemieckiej termin Malakow odnoszony jest do wież wyciągowych, występujących w okręgach Zagłębia Ruhry, Saary, Saksonii, Dolnego i Górnego Śląska, w rejonie Akwizgranu, sporadycznie w Belgii, Francji, a odznaczających się masywną konstrukcją murowaną i architekturą nawiązującą do wzorców militarnych, obronnych. Wszystkie miały powstać między połową XIX wieku a jego latami 70., z pojedynczymi przykładami z końca wieku.

Sięgając po przytoczoną definicję, można by odnieść wrażenie, że wszystkie wieże basztowe są równocześnie wieżami typu malakow, a cech stylowych nie spełniają tzw. domy wydobywcze. Nie ma zgodności w chronologii, gdyż pierwsze wieże basztowe powstały już w latach 40., odwadniające zaś – nawet w latach 30. XIX wieku.

Największa wątpliwość dotyczy samego stylu architektonicznego. Widać, że od lat historycy techniki próbują rozszerzyć pojęcie malakowów na podobne budowle górnicze z obszaru całej Europy. W naszej rodzimej i niemieckiej historiografii nikt dotychczas nie przyjrzał się rozwiązaniom brytyjskim i rosyjskim (w tym mało znany jest rozwój malakowów na terenie Zagłębia Dąbrowskiego na terenach dzisiejszej Polski), jedynie Rainer Slotta wymienia przykłady z obszaru Czech i Słowacji, czyli w momencie powstania – dzieła Cesarstwa Austriackiego. Skutki podziału terytorialnego są istotne nie tylko z uwagi na różne tempo rozwoju gospodarczego i przyjęte rozwiązania techniczne, ale też ze względu na zróżnicowany kostium historyczny, którym mogły się wyróżniać poszczególne wieże. Ważna jest kwestia przynależności zakładów wydobywczych do poszczególnych grup społecznych, stopień ingerencji samego państwa w nowe inwestycje, więc też różnorodność prawa górniczego, ale też sam newralgiczny okres powstania wież, gdy w Europie szczególną wagę przywiązywano do wyboru stylu narodowego, gdzie ogromną rolę

¹³ Bardzo wnikliwie pojęcie to analizuje R. Slotta (patrz: R. Slotta, op. cit., s. 36–41), jednak w literaturze przedmiotu nawet wśród specjalistów pojawiają się błędne informacje, odnoszące samą nazwę bądź to do samej formy architektonicznej twierdzy sewastopolskiej (A. Frużyński, *Rozwój konstrukcji...*, s. 68), bądź to do samego nazwiska generała rosyjskiego (!) (W. Buschmann, op. cit.).

¹⁴ W tej kwestii pojawił się szereg różnic w zapisie. Po pierwsze najczęściej termin ten pisany jest od dużej litery, co nie ma w pisowni polskiej uzasadnienia i stanowi bezpośrednie przeniesienie z języka niemieckiego, gdzie rzeczowniki (Malakow Turm) pisane są dużą literą. Nie jest to nazwa własna, lecz określenie typu, z tej też przyczyny autorka tego artykułu we wszystkich swoich tekstach zapisuje „malakow” małą literą (o ile nie jest to fragment cytatu z języka niemieckiego). Po drugie w literaturze niemieckiej zamiennie używano zarówno terminu Malakoff, jak też Malakow, nie doprowadzając do jego ujednolicenia, co poskutkowało dwoma wersjami również w piśmiennictwie polskim. Po trzecie użycie niemieckiego terminu stało się kalką językową – „Malakoff” to wersja francuska i niemiecka słowa „małachow”. Fragment umocnień sewastopolskich, który dał życie omawianemu przymiotnikowi i rzeczownikowi „malakow”, to w bezpośrednim tłumaczeniu z języka rosyjskiego „kurhan małachowski” lub „kurhan Małachowa”. Zatem bezpośredni zapis terminu brzmieć powinien „wieże małachowskie” lub „wieże Małachowa”. Pierwsze z tych sformułowań („baszty małachowskie”) z rzadka pojawia się w rodzimej literaturze przedmiotu jako zamiennik określenia „malakow”.

¹⁵ Etymologia nazwy w przypisie 14.

grała polityka¹⁶. Nie dziwi więc fakt, że detal architektoniczny, charakterystyczny dla malakowów, był komentowany już w latach 20. XX wieku jako wytwór typowo niemiecki za sprawą częstych odwołań do stylu arkadowego czy romańskiego, nie zaś do rozwiązań angielskich czy francuskich. Kontekst historyczny, społeczny i polityczny ma zatem ogromne znaczenie.

Zachowane wieże typu malakow na terenie Dolnego Śląska

Na terenie współczesnego państwa niemieckiego w kulminacyjnym momencie rozwoju wież wyciągowych istniały setki wież basztowych i wież typu malakow. Dziś w Zagłębiu Ruhry mówić można o 14 malakowach z lat 1850–1899, a na terenie pozostałych obszarów wydobywczych – około 10 kolejnych¹⁷.

Do rozwiązań pruskich należą także zabytki sztuki górniczej z 2. połowy XIX wieku z obszaru historycznego Śląska. Najwięcej wież typu malakow znajduje się na Dolnym Śląsku. Natomiast najbardziej znanym górnośląskim przykładem jest wieża szybu Andrzej w Rudzie Śląskiej, pochodząca z lat 70. XIX wieku, jednak podobne budowle wznoszono także na obszarze Zagłębia Dąbrowskiego (podówczas teren Cesarstwa Rosyjskiego). Najwcześniejsze rozwiązania pojawiły się w latach 60., ostatnie zaś – w latach 80. i 90. XIX wieku. Wszystkie z biegiem lat padały ofiarą nie tylko kolejnych modernizacji zabudowy powierzchniowej kopalń, lecz też w okresie ostatnich 20 lat – restrukturyzacji zakładów wydobywczych i odejścia od gospodarki węglowej. Część zachowanych obiektów była kilkakrotnie przebudowywana i ich dzisiejsza forma różni się znacznie od pierwotnej.

Większość mieszkańców naszego kraju kojarzy wydobycie węgla kamiennego z kopalniami górnośląskimi, zapominając o niewielkim Lubelskim Zagłębiu Węglowym oraz najstarszym na dzisiejszych ziemiach polskich – Dolnośląskim Zagłębiu Węglowym, skupionym wokół Wałbrzyska i Nowej Rudy. Wysoko zorganizowane górnictwo węgla kamiennego rozwinęło się tu już w XIV wieku, jednak w przypadku samego Wałbrzyska pierwsza wzmianka historyczna pochodzi z roku 1536¹⁸. O ile kopalnie górnośląskie wciąż działają, o tyle wszystkie zakłady dolnośląskie zostały zamknięte w procesie restrukturyzacji w latach 90. XX wieku. Dziś na terenie Wałbrzyska i Nowej Rudy wspomnieniem ok. 500-letniej tradycji wydobycia węgla kamiennego są elementy zabudowy powierzchniowej kopalni, w tym wieże szybów. Część z nich objęto ochroną prawną poprzez wpis do rejestru zabytków, część wpisano jedynie do wojewódzkiej i gminnej ewidencji.

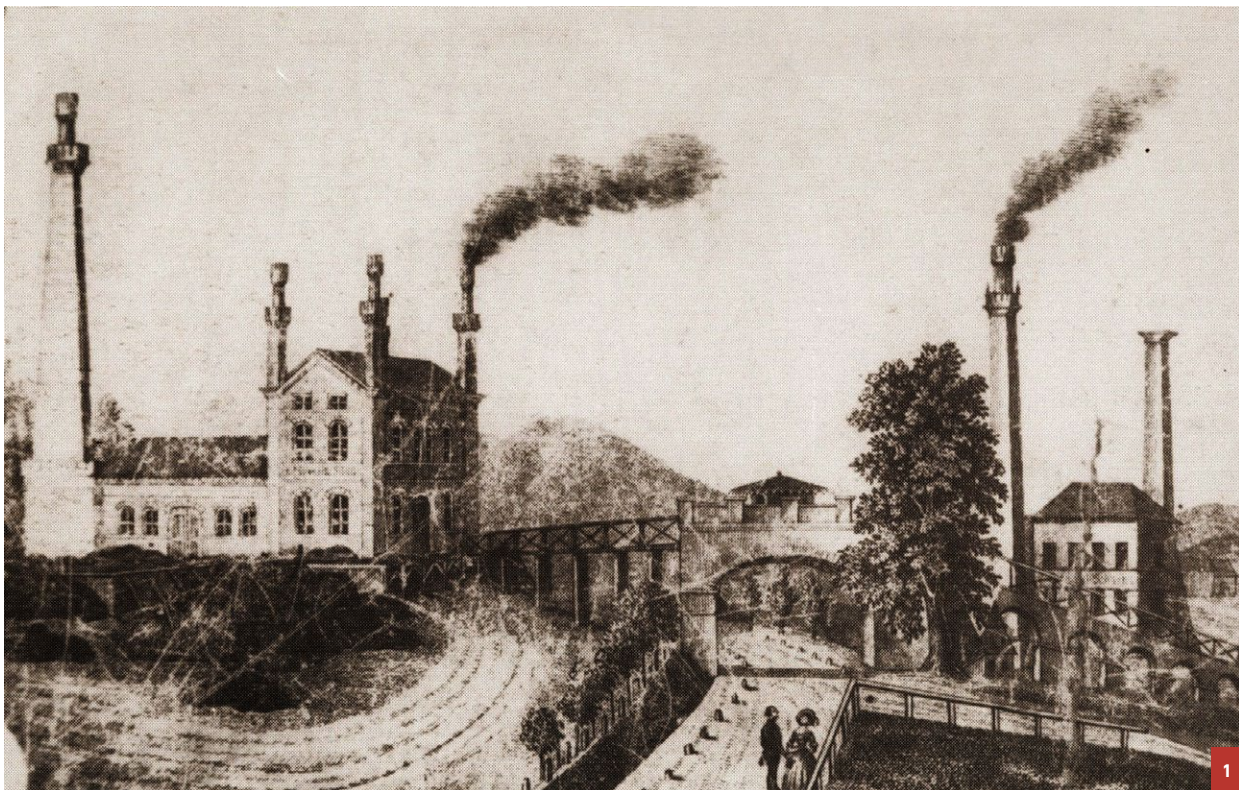
Wśród zachowanych wież szybów z 2. połowy XIX wieku typu malakow wymienić należy osiem obiektów, z tą uwagą, że dwa z nich zostały silnie przebudowane pod koniec XIX i na początku XX wieku. Jeszcze do końca lat 70. XX wieku liczba ta była niemal dwukrotnie większa. Część budowli została zlikwidowana w latach 80., a zdecydowana większość – w latach 90. XX wieku, już po zamknięciu tutejszych zakładów. Taki los spotkał m.in. wieżę szybu Zbigniew (niem. Heydt Schacht) z 1874 roku i położoną tuż przy nim wieżę szybu Victoria (niem. Victoria) z końca XIX wieku.

Sam rozwój architektoniczny wież szybów typu malakow w Wałbrzysku i Nowej Rudzie, wraz ze zilustrowaniem najciekawszych nieistniejących przykładów, stanowi materiał na odrębny, obszerny artykuł, jednak nie sposób nie wspomnieć o trzech zespołach, o ciekawej, unikatowej architekturze. Pierwszy z nich to zespół kopalni Maria (niem. Tiefbau Schacht), zlikwidowany jeszcze w latach 30. XX wieku, z dwoma wieżami typu malakow w układzie bliźniaczym: Marie

¹⁶ Przykładowo różnice w rozwiązaniach francuskich i niemieckich będą spore choćby nawet z uwagi na konflikt, który podzielił te kraje, prowadząc do wojny francusko-pruskiej w latach 1870–1871. Bardzo popularny w 2. połowie XIX wieku neorenesans francuski nie pojawia się ze względów politycznych w pruskich budynkach użyteczności publicznej czy związanych z gospodarką, z kolei we Francji na próżno szukać dużej ilości rozwiązań w stylu neorenesansu florenckiego, popularnego w Prusach.

¹⁷ R. Slotta, op. cit., s. 29.

¹⁸ Eufrozyna Piątek, *Historia dolnośląskiego górnictwa węgla kamiennego od XV do połowy XVII w.*, Wrocław 1989, s. 28.



1

Kopalnia Schweinitz (po lewej) oraz Konrad (po prawej) na litografii H. Putza z ok. 1860 roku, reprod. z: *Dawny Wałbrzych w ikonografii. Ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Wałbrzychu*, Wałbrzych 1991

Schweinitz mine (left) and Konrad (right) on a lithograph by H. Putz dating from c. 1860, reprod. from: *Dawny Wałbrzych w ikonografii. Ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Wałbrzychu*, Wałbrzych 1991

Schacht oraz Hans Heinrich Schacht. Ten istniejący już w 1875 roku kompleks wyróżniał się spójną architekturą – obie wieże połączono budynkiem międzyszybowym, a całości nadano te same cechy stylowe¹⁹.

Pozostałe dwa kompleksy znajdowały się na obrzeżu Wałbrzycha (dziś są to okolice placu Grunwaldzkiego) i stanowiły piękną ilustrację okresu przejściowego, gdy tworzyły się pierwsze kopalnie głębinowe i ich zabudowa. Mowa o położonych w odległości nie większej niż 100 m od siebie kopalni Schweinitz i Konrad. Budynek szybowy pierwszej z nich powstał w formie domu mieszkalnego, kryty dachem dwuspadowym, jednak z charakterystycznymi, smukłymi wieżyczkami w narożach (przynajmniej jedna z nich służyła jako komin) i z bogatym detalem architektonicznym. Natomiast budynek szybu Konrad (który notabene silnie przebudowany, zachował się do naszych czasów) został wzniesiony jako czworoboczny obiekt kryty dachem namiotowym, przypominający wczesne rozwiązania murowane, basztowe, nad szybami wodnymi, jakie konstruowano na terenie Śląska już od lat 30. XIX wieku. Obie wymienione kopalnie powstały w 3. ćwierci XIX wieku, jednak już w roku 1879, m.in. z uwagi na szkody górnicze w pobliskim centrum miasta, zostały zlikwidowane. W architekturze budynków szybowych widać wpływy zarówno wznoszonych już wież basztowych, jak też stosowanych nadal rozwiązań odwołujących się do architektury mieszkalnej. Ciekawostką są też owe poligonalne wieżyczki w narożach, które były wymieniane przez R. Slotę jako jeden z typowych przykładów malakowów w Zagłębiu Ruhry,

¹⁹ Więcej o samych wieżach i ich wyposażeniu w roku 1892: *Der Bergbau in der Standesherrschaft Fürstenstein und im privilegierten Bergbaubetriebe des Fürstenthums Pless. Den Teilnehmer am v. Allgemeinen Deutschen Bergmannstage gewidmet*, Waldenburg 1892.



2

Wieża szybu Wojciech, 2017 rok,
fot. W. Wrona-Gaj

Tower of the 'Wojciech' shaft, 2017,
photo W. Wrona-Gaj

2

poza jednym nadal istniejącym wałbrzyskim budynkiem szybowym – niedające się uchwycić wśród zachowanych dolnośląskich obiektów²⁰.

Z zachowanych wież szybowych typu malakow najstarsza w całym zagłębiu i prawdopodobnie na terenie całego Śląska znajduje się wśród zabudowy dzisiejszej koksowni Victoria w Wałbrzychu. Nie jest użytkowana, jednak brak bezpośredniego wejścia na teren osób postronnych stanowi gwarancję przetrwania wieży przez kolejne lata.

Mowa o budowlu wzniesionej nad dawnym szybem Wojciech (niem. Wrangler), w wałbrzyskiej dzielnicy Sobięcin (niem. Hermsdorf). W roku 1842, gdy przystąpiono do drążenia szybu, był to teren kopalni Beste, następnie Glückhilf (od 1859 roku), a po II wojnie światowej – kopalni Victoria. Nie wiadomo, jak wyglądał pierwszy budynek, posadowiony nad 46-metrowym szybem. Na początku lat 60. XIX wieku przeszedł modernizację (akta koncesyjne pochodzą z 1860 roku), która nadała mu obecny wygląd basztowej wieży nadszybowej, murowanej, krytej dachem czterospadowym, z odrębną maszynownią (pierwsza maszyna parowa działała na Wojciechu już w 1852 roku)²¹. Osie każdej elewacji dzielą rytmicznie rozmieszczone lizeny, a trzy kondygnacje – gzymsy. Wszystkie otwory okienne i blendy zamknięte zostały łukiem pełnym, dodatkowo w zwieńczeniu pojawiły się niewielkie biforia oraz fryz ząbkowy. Całość wieńczy ciągła, prosta attyka. Pod koniec XIX wieku Wojciech otrzymał dodatkową konstrukcję stalową, zastrzałową, zlikwidowaną w okresie powojennym. Gdy w latach 30. XX wieku szyb pogłębiono do 410 m, przestał pełnić funkcję wydobywczą i stał się szybem materiałowym. Ostatecznie został wyłączony

²⁰ R. Slotta wymienia pięć rodzajów wież typu malakow w Zagłębiu Ruhry: wzniesione z piaskowca, murowane, murowane z przyporami, murowane z poligonalnymi wieżyczkami w narożach oraz typ mieszany z wieżyczkami i przyporami, R. Slotta, op. cit., s. 29–32. Na Dolnym Śląsku typologia ta wyglądałaby zupełnie inaczej, nie zachowały się tu przykłady z piaskowca ani z przyporami.

²¹ E. Piątek, *Basztowa wieża...*, s. 21.



3

Wieża nad szybem Powietrznym, 2006 rok,
fot. S. Januszewski

'Air' shaft, 2006, photo S. Januszewski



4

Wieża nad szybem Powietrznym, 2022 rok,
fot. W. Wrona-Gaj

'Air' shaft, 2022, photo W. Wrona-Gaj

z użytku w 1973 roku, kiedy to zdemontowano i zezłomowano maszynę parową z 1899 roku, znajdującą się w jego maszynowni. Wieża szybu Wojciech stanowi typowy dolnośląski przykład murowanego malakowa z detalem architektonicznym nawiązującym do budowli obronnych, z typowymi arkadowymi, neoromańskimi otworami okiennymi.

Kolejną wieżą o podobnej formie i stylistyce jest budowla wzniesiona nad szybem Staszic (niem. Tieffbau) kopalni Melchior (po 1945 roku – Mieszko, później Wałbrzych) w Podgórzu (niem. Dittersbach, ob. dzielnica Wałbrzycha). Oddana do użytku ok. 1866 roku po zgłębieniu szybu wydobywczo-wodnego, kryta pierwotnie dachem czterospadowym z nadświetlem, posiada ceglane elewacje zdobione zarówno lizenami i gzymsami, jak też rytmicznym układem arkadowych, zamkniętych łukiem odcinkowym blend (niegdyś część z nich pełniła funkcję otworów okiennych), w zwieńczeniu przechodzących w ozdobny fryz. Szyb Tieffbau miał dwie odrębne maszyny wyciągowe wschód–zachód. Został pogłębiony w latach 80. XIX wieku, a od 1890 roku pierwotną budowlę wzbogacono o stalową wieżę wyciągową o konstrukcji kratowej. W 1933 roku głębokość szybu zwiększyła się z 410 do 710 m. Wprowadzono podówczas maszynę elektryczną zamiast parowej w odrębnym budynku maszynowni. Następnie w roku 1964 wewnątrz murowanej wieży postawiono konstrukcję szkieletowo-żelbetową z monumentalną, żelbetową, uzupełnioną cegłą czworoboczną głowicą, kryjącą nowoczesną maszynę wyciągową. Ingerencja ta wywyższyła Staszica ponad inne wieże nadszybowe aż do 40 m, wpływając na zaburzenie proporcji i formy architektonicznej budynku. Dziś obiekt ten nie jest użytkowany, zburzone zostały towarzyszące mu przez dziesięciolecia budynki powierzchniowe kopalni, co widać w obrębie dwóch pierwszych



5

Wieża szybu Staszic, 2006 rok,
fot. S. Januszewski

'Staszic' shaft tower, 2006,
photo S. Januszewski

5

kondygnacji – niegdyś bezpośrednio przylegających do innych budynków funkcyjnych. Podobnie jak w przypadku Wojciecha – zdemontowano wyposażenie wieży i zasypano szyb.

Podobną architekturą odznacza się szyb wydobywczo-materiałowy o nazwie Powietrzny (niem. Wetter) zlokalizowany również na wałbrzyskim Podgórzu (pole kopalni Mieszko), stanowiący późne rozwiązanie typu malakow. Jego budowę rozpoczęto w roku 1885, a ukończono w 1891. Niemalże od razu szyb ten otrzymał dodatkową stalową wieżę zastrzałową. Kryty dachem pulpitowym, ozdobiony został prostymi blendami (wcześniej otworami) zamkniętymi łukiem pełnym, lizenami w narożach i pomiędzy elewacjami I kondygnacji, gzymsem międzykondygnacyjnym i podokiennym. Novum, które pojawiało się w późnych wieżach basztowych, stanowią oculusy ponad otworami pierwszej kondygnacji. Nie zachowały się natomiast pierwotne, ozdobne kroksztyny w zwieńczeniu. Po wyłączeniu obiektu z użytku w roku 1991 cały zespół stopniowo popadał w ruinę. Zlokalizowany tuż przy jednej z tras przelotowych, ze zdemontowaną stalową wieżą, nie jest obecnie użytkowany.

Zdecydowanie więcej szczęścia miał zespół trzech wież nadszybowych, które powstały na jednej osi kompozycyjnej na terenie historycznej kopalni Lis (Fuchs) na pograniczu Białego Kamienia (niem. Weißstein, formalnie w jego granicach) i Sobięcina (Hermsdorf), dziś w obrębie miasta Wałbrzych. W roku 1865 rozpoczęto głębianie szybu wydobywczego Julius (dziś Julia), nad którym w roku 1867 stanęła murowana, basztowa wieża nadszybowa. Wkrótce przystąpiono do głębiania kolejnego szybu. W roku 1874 funkcjonowała już wieża wyciągowa szybu Ida (dziś Sobótka). Obie połączył budynek międzyszybowy z ok. 1872 roku, pełniący przede wszystkim



6

Wieża nadszybowa Julia (niem. Julius) tuż po wzniesieniu, ok. 1870 rok, fot. ze zbiorów Muzeum Porcelany w Wałbrzychu

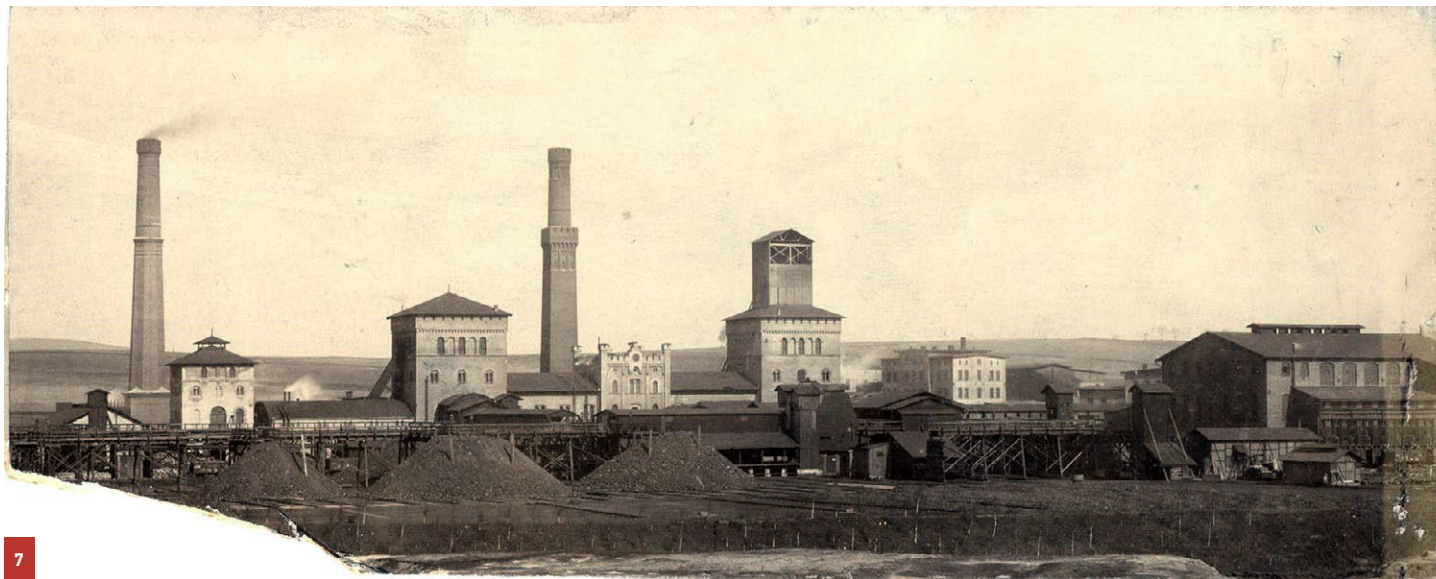
'Julia' (Ger. Julius) shaft tower just after its erection, c. 1870, photo from the collection of the Porcelain Museum in Wałbrzych

funkcję pierwszej kotłowni zakładowej. Całość tworzyła spójny projekt techniczny, architektoniczny i stylistyczny. Po dostawieniu od południa maszynowni wyciągu Ida zgłębiono obok niej kolejny szyb, tym razem pomocniczy, materiałowy, który zachował swą niemiecką nazwę Dampf²² (jego użytkowania zaprzestano jeszcze przed 1945 rokiem). Najpewniej pochodzi z lat 80. XIX wieku i jest niższy od pozostałych dwóch, bliźniaczych wież, choć zlokalizowano go na przedłużeniu osi założenia. Wokół budynków narastała powierzchniowa zabudowa o różnych funkcjach, z czasem pole wydobywcze Julius kopalni Fuchs stało się rdzeniem jednego z trzech największych wałbrzyskich zakładów wydobywczych, przez większość okresu powojennego noszącego miano kopalni „Thorez”. W procesie restrukturyzacji lat 90. XX wieku w zabudowie dawnej kopalni powołano do życia Muzeum Przemysłu i Techniki, po latach zaś starań o rewitalizację obiektu i szeroko zakrojonych pracach z lat 2010–2014 otwarto tu instytucję kultury (w której strukturach działa m.in. wymienione muzeum): Park Wielokulturowy Stara Kopalnia w Wałbrzychu. Tym sposobem wszystkie trzy wieże otrzymały drugie życie. Nadszybie Julii znajduje się na ścieżce zwiedzania, okazynie odwiedzane jest nadszybie Sobótki, z kolei w dawnym Dampfie mieszczą się sale wykładowe, prowadzone są szkolenia, zajęcia edukacyjne i małe wydarzenia kulturalne²³.

Czworoboczne, bliźniacze wieże Julia i Sobótki kryte są dachem czterospadowym, w obu zachowały się późniejsze, wstawione w nie konstrukcje stalowych wież zastrzałowych (Julii pochodzi z roku 1893, Sobótki – z 1903). Czterokondygnacyjne elewacje wszystkich trzech wież zachowały swój pierwotny detal z otworami okiennymi, płycinami i blendami zamkniętymi łukiem pełnym,

²² Dampf w jęz. niemieckim oznacza parę, co sugeruje, że szyb ten pierwotnie był użytkowany głównie jako pomocniczy do dostarczania pary technologicznej do urządzeń podziemnych.

²³ Więcej o zabudowie kompleksu, jego historii i architekturze: Wioletta Wrona-Gaj, *Perła czarnego złota*, [w:] *Technika w dziejach cywilizacji*, red. Stanisław Januszewski, t. 14, Wrocław 2018, s. 285–98.



7

7

Pole wydobywcze Julius kopalni Fuchs, czyli dzisiejszy zespół zabudowy kopalni Julia w Wałbrzychu z trzema wieżami typu malakow, od lewej: Dampf, Ida (Sobótka) oraz Julius (Julia), około 1900 roku. Fot. ze zbiorów Muzeum Porcelany w Wałbrzychu

'Julius' mining field of the Fuchs mine, i.e. today's buildings of the 'Julia' mine in Wałbrzych with three Malakoff towers, from left: Dampf, Ida (Sobótka) and Julius (Julia), c. 1900. Photo from the collection of the Porcelain Museum in Wałbrzych

gzymśami międzykondygnacyjnymi. Inaczej niż w przypadku wieży szybu Wojciech czy Staszic akcenty nawiązujące do architektury obronnej zostały zredukowane na rzecz neorenesansu florenckiego z elementami neoromańskimi. Widać też w nich wpływ budownictwa willowego Karla Firedricha Schinkla. Cechy te objawiają się w charakterystycznej pięcioosiowej arkadzie blend/otworów okiennych ostatniej kondygnacji elewacji wież, dodatkowo zwieńczonych boniowaną opaską nad każdą arkadą, w biforiach osadzonych w arkadowej płycinie czy wreszcie w charakterystycznym zwieńczeniu: wysokim fryzie arkadkowym na drobnych konsolach, z rytmicznie rozmieszczonymi niewielkimi, prostokątnymi otworami tuż przy linii dachu. Elewacje Julii, Sobótki i szybu Dampf były od początku pokryte gładkim tynkiem. W obu bliźniaczych wieżach zachowała się stalowa konstrukcja wewnętrzna z klatkami szybowymi. Wraz z rozbudową zakładu wieże otrzymały obieg wozów, zasłaniający dziś część elewacji, wschodnia zaś ściana Julii przylega obecnie do zakładu przeróbki mechanicznej.

Nie wszystkie zachowane na obszarze Dolnego Śląska wieże typu malakow przetrwały w dobrej kondycji, ukazując kompozycję, bryłę i detal architektoniczny zbliżony do oryginału. Wieże Anna w Nowej Rudzie i Teresa w Wałbrzychu zostały silnie przebudowane.

Pierwsza z nich powstała w 1898 roku na polu wydobywczym Piast kopalni Ruben (w momencie powstania była to większa spółka Neueroder Kohlen und Tonwerken; po 1945 roku – kopalnia Nowa Ruda) w Drogosławiu (Kunzendorf, dziś Nowa Ruda). Wieża powstała w miejscu wcześniejszej budowli nad szybem wentylacyjnym Anna (niem. Anna). Smukła, murowana, czworoboczna, kryta była dachem namiotowym z nadświetlem. Jej elewacje zdobił oszczędny detal, zredukowany do lizen w narożach, opaskowego gzymśu wieńczącego, oculusów w zwieńczeniu. Duże otwory okienne i blendy zamknięte były łukiem odcinkowym, podkreślonym profilowanym gzymsem nadokiennym. Już w latach 30. XX wieku wieża przestała spełniać swoją funkcję i wykorzystywana była w innych celach. W latach 90. XX wieku służyła jako archiwum kopalni Nowa Ruda. Po restrukturyzacji stała się własnością prywatną i została docieplona, otynkowana, zmieniono też część układu otworów okiennych. Z oryginalnego detalu architektonicznego zachowały się



8

Trzy wieże nadszybowe typu malakow na terenie Parku Wielokulturowego Stara Kopalnia w Wałbrzychu (zespół kopalni Julia). Od lewej: Julia, Sobótka oraz Dampf, 2022 rok, fot. W. Wrona-Gaj

Three Malakoff towers at the Multicultural Old Mine Park in Wałbrzych (Julia' mine). From left: Julia, Sobótka and Dampf, 2022, photo W. Wrona-Gaj

linie lizen i części gzymsów, podkreślone mimo grubej warstwy tynku. Wieża jest użytkowana, znajduje się na chronionym terenie.

Ciekawym przykładem jest wieża zlokalizowana nad szybem wydobywczo-wodnym Teresa (niem. Theresien Schacht) w Rusinowej (niem. Reussendorf), w zabudowie przedwojennej kopalni Caesar, którą włączono po 1945 roku do kopalni Thorez. Jej pierwotny wygląd można odtworzyć na podstawie zachowanej ikonografii. Wieża ta powstała prawdopodobnie w roku 1864 jako dwukondygnacyjna budowla basztowa kryta dachem namiotowym, z charakterystycznymi ośmiobocznymi, smukłymi wieżyczkami w narożach oraz arkadowymi otworami okiennymi i attyką w zwieńczeniu każdej elewacji. Szyb Teresa był jednak pogłębiany w latach 1868–1872, 1875–1883 i 1895–1896, co pociągało za sobą kolejne modernizacje nadszybia²⁴. Odwrotnie niż zwykle – wieża basztowa szybu Teresa stała się z czasem budynkiem nadszybowym krytym dachem dwuspadowym. Zachowały się dwie z ośmiobocznych wieżyczek, zatarty został cały detal architektoniczny, arkadowe, niewielkie otwory okienne zastąpiono dużymi, prostokątnymi. Ta ostatnia zmiana, wraz z wstawieniem w mury stalowej wieży zastrzałowej, nastąpiła w 1930 roku. Reminiscencją pierwotnej formy wieży są dziś jedynie dwie zachowane wieżyczki. W latach 70. XX wieku szyb ten pełnił funkcję wdechowego, później zaś materiałowego. Dziś na terenie zakładu działa salon samochodowy z serwisem oraz – w historycznym nadszymbiu – Muzeum Górnictwa i Sportów Motorowych, prowadzone przez dawnego kierowcę rajdowego Jerzego Mazura.

Poza omówionymi ośmioma malakowami istnieje w Wałbrzychu wieża szybowa wymykająca się ocenie typologicznej, piękny wyjątek potwierdzający regułę. W zespole Szybów Siostrzanych (niem. Schwester I, II) kopalni Friedenshoffnung (po wojnie kopalnia Victoria) na wałbrzyskim Sobiecinie istniały dwie wieże, wzniesione nad szybami z roku 1854 i 1859. Obie były częścią

²⁴ Eufrozyna Piątek, *Szyb Teresa w Wałbrzychu*, [w:] *Archeologia przemysłowa w Polsce*, red. Stanisław Januszewski, t. 4, Wrocław 2013, s. 42.



9

Wieża nadszybowa Anna w Nowej Rudzie,
2017 rok, fot. W. Wrona-Gaj

'Anna' shaft tower in Nowa Ruda, 2017, photo
W. Wrona-Gaj



10

Wieża nadszybowa Teresa, 2022 rok,
fot. W. Wrona-Gaj

'Teresa' tower, 2022, photo W. Wrona-Gaj

projektu technicznego i architektonicznej kompozycji, przygotowanej przez inż. Schwestera. Szyby, odległe od siebie o zaledwie 20 m, pełniły funkcję wydobywczą (wyższy z nich, mający obecnie 26 m Schwester I) oraz wodną (niski, Schwester II). Choć obie wieże wzniesiono w formie czworobocznych brył krytych dachem czterospadowym, otrzymały one wraz z całą zabudową detal i podziały architektoniczne (w tym rytmicznie rozstawione duże okna) typowe dla kamienicy mieszczańskiej. Posiadały więc cechy typowe dla obu rodzajów budowli nadszybowych z 2. połowy XIX wieku. Do wieży basztowej projekt Schwester I zbliżył się bardziej, gdy w jego mury wmontowana została stalowa wieża wydobywcza, jednak w podobnym okresie architektura drugiego szybu została zatarta wraz z narastającą wokół niej nową zabudową. Dodatkowo w roku 1907 przeprowadzono gruntowną modernizację kompleksu, nadając wszystkim jego obiektom nowe cechy stylowe, bliższe popularnej secesji. Wieża szybu Schwester I otrzymała zdobienia z jednej strony typowe dla secesji, z drugiej – za sprawą zastosowanych w narożach lizen (z secesyjnym kluczem) czy arkadowego fryzu w zwieńczeniu – podobne do rozwiązań typu malakow. Stała się odwołaniem do rozwiązań sprzed 50 lat, choć pierwotnie jako malakow nie powstała. Do naszych czasów zachowała się tylko wyższa z wież. O ile zabudowa zespołu jest nadal użytkowana na cele magazynowe i związane z drobnym rzemiosłem, o tyle sama wieża jest opuszczona, obecnie grozi zawaleniem, pozbawiona jest zadaszenia.

Jak zostało ukazane w niniejszym artykule, mimo ogromnej popularności terminu „wieże nadszybowe typu malakow” wciąż kwestią otwartą pozostaje pytanie, które obiekty zasługują na ich miano, które zaś są jedynie wieżami basztowymi. Decydująca wydaje się chronologia (cała



11 Szyby Siostrzane, w głębi po lewej wieża szybu Schwester I, 1984 rok, fot. S. Januszewski
 'Sister' shafts, in the distance, on the left, the Schwester I shaft tower, 1984, photo S. Januszewski

2. połowa XIX wieku), kostium stylistyczny (nawiązania do architektury militarnej, średniowiecznej, w tym elementów neoromańskich oraz do neorenesansu florenckiego), zakres występowania. W tym ostatnim przypadku zasadne zdaje się używanie określenia wież typu malakow jedynie w odniesieniu do basztowych wież wyciągowych w górnictwie kamiennym na obszarze historycznych państw niemieckich, w tym do przykładów śląskich. W przypadku pozostałych budowli z obszaru całej Europy termin ten nie powinien być nadużywany do czasu przeprowadzenia szeroko zakrojonej analizy porównawczej. Powszechnie znane pojęcie wież basztowych jest o wiele bezpieczniejsze z uwagi na sprowadzenie rozwiązań europejskich do wspólnego mianownika, występującego ponad stylistycznymi podziałami: wszędzie chętnie (choć nie zawsze) odwoływano się do wzorców średniowiecznych, militarnych. Wspólna jest też monumentalna, czworoboczna bryła wież, których głównym celem było utrzymanie obciążeń. Co więcej, już sama etymologia popularnego w Niemczech słowa „Malakow” może wydać się nieodpowiednia dla innych państw i zagłębi węglowych.

Zaskakuje brak literatury ogólnoeuropejskiej dotyczącej samych wież basztowych, czy nawet murowanych budowli nad szybami wydobywczymi i innymi w górnictwie węgla kamiennego w obrębie całej Europy. Dziwić może fakt, że nawet wśród niemieckich historyków techniki wiedza na temat malakowów z terenów dawnego państwa pruskiego – obszaru dzisiejszego Śląska – jest nikła, w literaturze przedmiotu powielane są błędy dotyczące ich liczby i nazw. Dziś, gdy samych wież typu malakow istnieje niewiele, przekrojowa praca naukowa na ich temat wydaje się koniecznością i jedynym ratunkiem dla zachowanych, zapomnianych budowli. Kilka z wież typu malakow szczęśliwie dotrwało do naszych czasów, jednak bez zrozumienia ich wartości, sensownych inwestycji i przydania im wtórnej funkcji – w ciągu następnych 20 lat przestaną istnieć.



12

12

Szyb Schwester I, 2022 rok, fot. W. Wrona-Gaj

'Schwester I' shaft, 2022, photo W. Wrona-Gaj

Wieże typu malakow były tworem przechodnim, bardzo ważnym etapem w rozwoju modelu kopalni głębinowej i jej powierzchniowej zabudowy. Dziś o tyle ciekawym, że większość zastąpiono w późniejszych dziesięcioleciach nowymi, funkcjonalniejszymi wieżami stalowymi, zastrzałowymi, a następnie konstrukcjami stalowymi lub żelbetowymi, często uzupełnionymi cegłą, z nowoczesną elektryczną maszyną wyciągową w głowicy. Jak zostało pokazane, same wieże typu malakow były wielokrotnie przekształcane, otrzymywały strukturę stalową, która później była demontowana, z reguły jednak pozostawiano ich ściany nośne. Wieże te były dominantami w krajobrazach górniczych osad i miast, wpisując się w krajobraz kulturowy licznych miejscowości. Dziś wiele z nich zachowano bez pierwotnego kontekstu, wyburzając okalającą je zabudowę zakładów, co niestety zaciera narrację historyczną, jaką można z ich wykorzystaniem budować.

Dolnośląskie zabytki techniki górniczej są mało znane w Polsce, mimo wielowiekowej tradycji górniczej tych ziem. Gdy analizuje się pozostałe elementy zakładów wydobywczych w samym Wałbrzychu, zaskakuje gęstość występowania niezwyklej w skali kraju, Europy i świata zabytków techniki górniczej. O ile na Górnym Śląsku do rejestru zabytków nieruchomych wpisano 101 obiektów związanych z techniką górniczą, o tyle w samym Wałbrzychu jest ich 52²⁵. Z wymienionych ośmiu wież typu malakow siedem zlokalizowanych jest na terenie tylko tego jednego miasta.

²⁵ Porównanie na podstawie analizy wykazu zabytków nieruchomych wpisanych do rejestru, prowadzonego przez NID; liczono same budowle, wyrobiska i elementy zabudowy powierzchniowej, nie zaś kategorie obszarowe z nimi związane.

Co więcej, w Europie nie zachowało się więcej niż pięć bliźniaczych wież nadszybowych typu malakow, wraz z budynkiem osiowym. Wprawdzie budynek osiowy opisanych w artykule wież uległ wielokrotnym przebudowom, jednak same wieże szybowe Julia, Sobótka i Dampf zachowały się w stanie bardzo zbliżonym do oryginału. Na obszarze państw niemieckich, a być może i na całym świecie nie zachował się natomiast projekt trzech wież szybowych typu malakow wzniesionych w jednej osi kompozycyjnej. Wszystko wskazuje na to, że zespół kopalni Julia jest dziś jednym z najcenniejszych zabytków tego typu w skali globalnej.

Wioletta Wrona-Gaj

Absolwentka historii i historii sztuki na Uniwersytecie Wrocławskim, a także podyplomowej archeologii przemysłowej na Politechnice Wrocławskiej i planowania przestrzennego na Politechnice Łódzkiej. Obecnie kierownik Muzeum Przemysłu i Techniki Parku Wielokulturowego Stara Kopalnia w Wałbrzychu, członkini Polskiego Komitetu Ochrony Dziedzictwa Przemysłowego ТИССИН oraz Rady Fundacji Otwartego Muzeum Techniki we Wrocławiu.

Autorka artykułów naukowych (urbanistyka, architektura, zabytki techniki i przemysłu), licznych gminnych programów opieki nad zabytkami, kilku tysięcy kart gminnej ewidencji zabytków oraz innych studiów i opinii dotyczących zabytków. Swą dotychczasową karierę zawodową związała z zabytkami techniki i przemysłu oraz dokumentowaniem dziedzictwa i wdrażaniem jego ochrony, jednak z zamiłowaniem od lat poświęca swój czas również architekturze rezydencjonalnej, sztuce XIX i XX wieku. Fotograf amator architektury oraz cykli podróżniczych. Pomysłodawczyni i koordynatorka licznych projektów kulturalnych i edukacyjnych, promujących lokalne dziedzictwo. Autorka scenariuszy dwóch filmów dokumentalnych, poświęconych dziedzictwu niematerialnemu (*Kapitańskie opowieści*, *Solidarni z Wałbrzyską*).

Wioletta Wrona-Gaj

Graduate of history and art history at the University of Wrocław, as well as postgraduate industrial archaeology at the Wrocław University of Technology and spatial planning at the Łódź University of Technology. Currently manager of the Museum of Industry and Technology of the 'Stara Kopalnia' [Old Mine] Multicultural Park in Wałbrzych, member of the Polish Committee of The International Committee For The Conservation Of The Industrial Heritage ТИССИН and the Foundation of the Open Museum of Technology in Wrocław.

Author of academic articles (urban planning, architecture, monuments of technology and industry), numerous municipal programmes for the protection of monuments, several thousand entries in municipal registers of monuments and other studies and opinions on monuments. Her professional career to date has been associated with monuments of technology and industry, as well as the documentation of heritage and implementing its protection, but for years she has also devoted her time to residential architecture, as well as nineteenth- and twentieth-century art. She is also an amateur photographer of architecture and travel series, as well as the originator and coordinator of numerous cultural and educational projects promoting local heritage. Author of the screenplays of two documentaries dedicated to intangible heritage (*Kapitańskie opowieści*, *Solidarni z Wałbrzyską*).

Bibliografia

Buschmann Walter, *Malakowtürme*, Rheinische Industriekultur, <http://www.rheinische-industriekultur.de/objekte/Bergbau/Malakows/malakows.html> (dostęp: 29.09.2022).

Dawny Wałbrzych w ikonografii. Ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Wałbrzychu, Wałbrzych 1991.

Der Bergbau in der Standesherrschaft Fürstenstein und im privilegierten Bergbaudebiete des Fürstenthums Pless. Den Teilnehmer am v. Allgemeinen Deutschen Bergmannstage gewidmet, Waldenburg 1892.

Dobesz Janusz, *Architektura przemysłowa Wałbrzyskiego Zagłębia Węglowego*, [w:] *Historyczne okręgi przemysłowe w okresie dezindustrializacji. Materiały międzynarodowej konferencji naukowej*, Wałbrzych 18–20 września 1996, oprac. Ewa Różycka-Rozpędowska, Wrocław 1997, s. 33–47.

Dobesz Janusz, *Architektura Wałbrzyskiego Zagłębia Węglowego*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 1984, t. 29, nr 1/2, s. 267–280.

Föhl Axel, *The Mighty Malakows*, „Daidalos” 1997, 64, s. 10–13.

Frużyński Adam, *Rozwój konstrukcji wież szybowych w górnośląskich kopalniach*, „Górniki Polski. Zeszyty naukowe MGW w Zabrzu” 2012, nr 6, s. 59–86.

Frużyński Adam, *Zarys dziejów górnictwa węgla kamiennego w Polsce*, Zabrze 2012.

Januszewski Stanisław, *W kręgu dzieł sztuki górniczej*, „Spotkania z Zabytkami” 2001, nr 5–6, s. 6–11.

Januszewski Stanisław, *Zabytek techniki. Interpretacja – ochrona – edukacja*, Wrocław 2010.

Januszewski Stanisław, *Zabytki techniki w krajobrazie kulturowym Zagłębia Dolnośląskiego*, „Kronika Wałbrzyska” 1985, s. 79–108.

- Jaros Jerzy, *Słownik historyczny kopalń węgla na ziemiach polskich*, Katowice 1984.
- Koschwitz Carl, *Die Hochbauten auf den Steinkohlenzechen des Ruhrgebiets*, Essen 1928.
- Mucha Aleksander, *Pamiętki wałbrzyskiego górnictwa węglowego*, Wałbrzych 2002.
- Piątek Eufrozyna, *Basztowa wieża szybu Wojciech kopalni Victoria w Wałbrzychu*, [w:] *Technika w dziejach cywilizacji*, red. Stanisław Januszewski, t. 10, Wrocław 2014, s. 19–26.
- Piątek Eufrozyna, *Historia dolnośląskiego górnictwa węgla kamiennego od xv do połowy xvii w.*, Wrocław 1989.
- Piątek Eufrozyna, *Historia kopalni węgla kamiennego „Julia” (Fuchs, Biały Kamień, Thorez)*, „Rocznik РТНТ” 2006 [2007], t. 6, s. 29–74.
- Piątek Eufrozyna, *Szyb Teresa w Wałbrzychu*, [w:] *Archeologia przemysłowa w Polsce*, red. Stanisław Januszewski, t. 4, Wrocław 2013, s. 21–56.
- Piątek Eufrozyna, *Wałbrzyskie górnictwo węglowe. Rys historyczny*, Wałbrzych 1992.
- Slota Rainer, *Malakofftürme*, „Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau” 2001, H. 1, s. 28–42.
- Wrona-Gaj Wioletta, *Perła czarnego złota*, [w:] *Technika w dziejach cywilizacji*, red. Stanisław Januszewski, t. 14, Wrocław 2018, s. 285–298.
- Zabytki techniki Dolnośląskiego Zagłębia Węglowego*, Wałbrzych 2017 (katalog zabytków powstały w ramach projektu Zabytki techniki Dolnośląskiego Zagłębia Węglowego, realizowanego przez Stowarzyszenie Edukacji Krytycznej w ramach programu Narodowego Instytutu Dziedzictwa – Wolontariat dla dziedzictwa 2017 ze wstępem Eufrozyny Piątek).

Urszula Masztaler*

Dolnośląska Fabryka Instrumentów Lutniczych „Defil” w Lubinie. Historia i koncepcja zagospodarowania obiektu przemysłowego

The ‘Defil’ Manufacturer of Stringed Instruments in Lubin in Lower Silesia. History and concept for the adaptation of the post-industrial facility

Urszula Masztaler, *Dolnośląska Fabryka Instrumentów Lutniczych „Defil” w Lubinie. Historia i koncepcja zagospodarowania obiektu przemysłowego*, „Ochrona Zabytków” 2022, nr 2, s. 125–139.

Abstrakt

Tematem niniejszego artykułu jest budynek przemysłowy Dolnośląskiej Fabryki Instrumentów Lutniczych „Defil” w Lubinie. Po przedstawieniu historii obiektu autorka stara się wykazać poprzez analizę potrzeb i braków społeczności lokalnej, planów zagospodarowania przestrzennego i własnych spostrzeżeń, że obiekt posiada potencjał do przeprowadzenia rewitalizacji. W artykule przedstawia autorską koncepcję zagospodarowania byłej fabryki na cele rekreacyjne i kulturalne.

Słowa kluczowe

rewitalizacja, muzeum, wartość lokalna, dziedzictwo przemysłowe, obiekt przemysłowy

Abstract

The subject of this article is the post-industrial building of the ‘Defil’ Manufacturer of Stringed Instruments in Lubin in Lower Silesia. After presenting its history, the author endeavours to demonstrate, by way of an analysis of the needs and shortcomings of the local community, land use plans and her own observations, that the facility has the potential for revitalization. The article outlines the author’s concept for the use of the former factory for recreational and cultural purposes.

Keywords

revitalization, museum, local value, industrial heritage, post-industrial facility

* Uniwersytet Wrocławski
e-mail: u.masztaler@gmail.com

REWOLUCJA PRZEMYSŁOWA SPRAWIŁA, ŻE NA PRZEŁOMIE XIX I XX WIEKU W EUROPIE powstało wiele obszarów produkcyjnych. Obiekty przemysłowe zaczęły odgrywać bardzo ważną rolę w kształtowaniu krajobrazów rozwijających się miast i regionów oraz społeczności lokalnych, określając tożsamość przestrzenną i kulturową. Znaczenie tych obiektów zauważono w Europie w połowie XX wieku i zaczęto myśleć o dziedzictwie przemysłowym jako części większego dziedzictwa kulturowego. Obecne podejście do zabytków techniki i przemysłu opracowano w Polsce w latach 20. i 30. XX wieku. Jednak koncepcja ochrony poprzez rewitalizację powstała później¹.

W latach 90. XX wieku, kiedy w Europie zaszło wiele zmian w kwestii postępu technologicznego, ustrojów politycznych i gospodarczych, liczne fabryki i obiekty przemysłowe zaczęły upadać. W Polsce upadek komunizmu, zmiana ustroju i prywatyzacja przedsiębiorstw przyczyniły się do zamknięcia wielu fabryk. Budynki poprzemysłowe często wyburzano, aby uzyskać miejsce na nowe obiekty, lub ze względu na problem ponownego zagospodarowania pozostawiano same sobie. Jednocześnie jednak, idąc za przykładem zachodnich krajów europejskich czy Stanów Zjednoczonych, myślano też o przekształcaniu istniejących obiektów poprzemysłowych, mających duże znaczenie w skali regionu czy kraju. Rewitalizacja to proces przywracania do życia zdegradowanych obszarów miasta. Takie działania, często stosowane w odniesieniu do obiektów poprzemysłowych, nie mają na celu jedynie poprawy funkcjonalności i wyglądu danego obiektu, ale poprzez nadanie mu nowej funkcji winny przynieść zmianę i korzyści dla lokalnej gospodarki i społeczności. Rewitalizacja to długi proces, którego powodzenie zależy od współpracy z lokalną społecznością, która jest odbiorcą tych projektów². Temat obecny jest w Polsce od przełomu lat 80. i 90. XX wieku, wciąż się rozwija i ewoluuje³.

Tematem niniejszego opracowania jest nieistniejąca już Dolnośląska Fabryka Instrumentów Lutniczych znajdująca się w Lubinie w województwie dolnośląskim. Położona jest w centrum miasta przy ulicy Odrodzenia, obok stacji kolejowej. Jest to budynek wolnostojący, trzykondygnacyjny, o surowej, przemysłowej konstrukcji z czerwonej cegły. Fabryka od końca XIX wieku do 2001 roku produkowała m.in. mechanizmy do pianin i fortepianów oraz instrumenty lutnicze, takie jak gitary czy wiolonczele. Historia fabryki sięga czasów, gdy Lubin był niemieckim Lüben. Obiekt przetrwał I i II wojnę światową oraz czasy PRL-u i transformacji ustrojowej. Niestety obecnie niszczeje. Temat jest dla mnie, mieszkanki Lubina, ważny, ponieważ uważam, że istnienie fabryki miało znaczący wpływ na rozwój miasta, a ponowne zagospodarowanie tego budynku na cele rekreacyjne i kulturalne pozytywnie wpłynęłoby na sytuację gospodarczą i społeczno-kulturową w mieście.

W rozdziale pierwszym artykułu przedstawiam historię obiektu, po czym w drugim rozdziale analizuję stan obecny. W rozdziale trzecim znajduje się analiza wartości lokalnej obiektu i opis obiektu poprzez aspekty rewitalizacji, a w czwartym przedstawiam koncepcję opisową zagospodarowania byłej fabryki, wykazując potencjał obiektu. Metodologia pracy opiera się na korzystaniu ze źródeł internetowych, takich jak niemieckojęzyczna strona www.luben-damals.de oraz katalog wystawy „Defil – fabryka wspomnień”, gdzie opisano historię fabryki, oraz licznych artykułów przedmiotowych. Korzystam także z wiedzy własnej i pozyskanej od mieszkańców. Ważnym źródłem informacji stały się dokumenty archiwalne pozyskane z Oddziału Terenowego w Legnicy Archiwum Państwowego we Wrocławiu oraz dostępne w Internecie dokumenty planistyczne, m.in. miejscowy plan zagospodarowania przestrzennego i studium uwarunkowań i kierunków zagospodarowania przestrzennego.

¹ Anna Mastalerz, *Oblicza transformacji obiektów przemysłowych w kontekście rewitalizacji i ochrony dziedzictwa kulturowego – na przykładach zespołów pofabrycznych z regionu łódzkiego*, „Architecturae et Artibus” 2017, vol. 9, no. 4, s. 27.

² Ibidem.

³ Krzysztof Rogatka, *Koncepcja rewitalizacji i zagospodarowania obszaru starej rzeźni miejskiej w Toruniu*, Wydział Nauk o Ziemi i Gospodarki Przestrzennej, 3 czerwca 2013, <http://repozytorium.umk.pl/handle/item/567> (dostęp: 6.01.2022); Elżbieta Strzelecka, *Rewitalizacja miast w kontekście zrównoważonego rozwoju*, „Budownictwo i Inżynieria Środowiska” 2011, t. 2, nr 4, s. 661.

Historia

Pod koniec lat 90. XIX wieku w Berlinie działała firma Fa. Langer & Co, zarządzana przez Franza Langer i Oscara Gadebuscha, zajmująca się produkcją i dystrybucją mechanizmów do pianin i fortepianów. Firma poszukiwała terenów zasobnych w lasy, aby wybudować tartak mający zaopatrywać w drewno fabrykę w Berlinie. Wybór padł na małe miasteczko Lüben w prowincji Schlesien państwa związkowego Prusy⁴, gdzie panowie Langer i Gadebusch nabyli działkę przy Bahnhofstrasse⁵, w sąsiedztwie dworca kolejowego. Tartak powstał w 1896 roku⁶ pod nadzorem pierwszego kierownika Franza Heilanda⁷. Niestety w kilka lat po wybudowaniu tartaku obaj właściciele zmarli. Firmę w Berlinie i tartak w Lubinie/Lüben przejęli dwaj synowie Oskara – Carl Gustav i Richard Gadebuschowie. Idąc w ślady ojca, zdobyli oni w Niemczech, Anglii i w Ameryce wykształcenie i doświadczenie w zakresie produkcji mechanizmów do pianin i fortepianów. Nowe podejście i wykształcenie młodych przedsiębiorców zaowocowało rozbudową firmy. Pracowników tartaku i nowo zatrudnionych przeszkolono także w zakresie budowy mechanizmów do pianin i fortepianów. W 1912 roku zmarł Richard Gadebusch, zostawiając rozwijającą się firmę swojemu bratu, Carlowi. Ponieważ prowadzili oni firmę z Berlina, Carl po śmierci brata zatrudnił do pomocy Ludolpha Isermanna⁸, który był wnukiem znanego i cenionego w ówczesnych Niemczech projektanta i producenta mechanizmów fortepianowych.

Fabryka nie ucierpiała podczas I wojny światowej. Po jej zakończeniu Carl Gustav przeniósł się z Berlina do Lubina/Lüben, aby osobiście nadzorować pracę prężnie rozwijającej się filii. Wprowadził się do willi zbudowanej przez Franza Langer na terenie fabryki. Dzięki doświadczeniu i zdolnościom Carla Gustava do zarządzania fabryka produkowała coraz więcej części do instrumentów, tak że pierwotny budynek tartaku trzeba było dostosować do produkcji i rozbudować. W 1923 roku, z pomocą wrocławskiej spółki architektów Paula i Fritza Röderów, został zaprojektowany nowy, imponujący budynek fabryczny. Łączna powierzchnia rozbudowanego tartaku wynosiła wtedy 26 tysięcy metrów kwadratowych, przy czym 5 tysięcy metrów kwadratowych zajmowały hale produkcyjne⁹ z dużymi oknami wpuszczającymi dużo dziennego światła. Budynek stanowił w tym czasie największy obiekt fabryczny w mieście i stał się dominantą jego krajobrazu.

Liczba zatrudnionych pracowników zarówno płci męskiej, jak i żeńskiej wynosiła 700 osób, podczas gdy w berlińskiej fabryce pracowało zaledwie 200 osób¹⁰. Razem z budową nowego zakładu powstało kilka małych osiedli dla nowych pracowników. Mianowicie na ulicy Birkenallee¹¹, w sąsiedztwie zakładu wodociągów i wieży ciśnień, powstały trzy duże domy wielorodzinne, z mieszkaniami dla nowych pracowników produkcji i administracji¹². Domy spełniały założenia modernistycznej wizji osiedla-ogrodu, za niewielki czynsz można było w nich wynająć przestronne jasne mieszkania z dostępem do ogrodu. W pobliżu fabryki powstały dwie kamienice oraz druga willa pełniąca funkcję administracyjną i mieszkalną. Aby zwiększyć produkcję, potrzeba było więcej drewna. W związku z tym właściciel fabryki Carl Gustav zakupił w sąsiednim mieście Steinau (Ścinawa) mały tartak położony w porcie nad Odrą i rozbudował go. Na początku lat 20. XX wieku produkcja berlińskiej i lubińskiej fabryki wynosiła ponad 20 tysięcy mechanizmów

⁴ Agata Bończak, *Defil – fabryka wspomnień*, Lubin 2015, s. 4; <https://www.bibliotekamedziowa.pl/dlibra/publication/1080/edition/1067> (dostęp: 20.03.2021).

⁵ Obecnie ul. Odrodzenia.

⁶ Data wymieniona przez Jana Bilińskiego w książce *Historia Lubina* (Lubin 1992) oraz przez Heidi Treder, autorkę niemieckojęzycznej strony poświęconej historii Lubina, <http://www.lueben-damals.de/piano.html> (dostęp: 5.05.2021).

⁷ *Franz Heiland erster Betriebsleiter der Fa. F. Langer & Co.*, wycinek z gazety ze zbiorów prywatnych Heidi Treder.

⁸ Projektant mechanizmów i kierownik tartaku w Lüben. Jego sygnatura widniała w późniejszych latach na wielu produkowanych w fabryce mechanizmach.

⁹ H. Treder, op. cit.

¹⁰ A. Bończak, op. cit.

¹¹ Obecnie ul. Brzozowa.

¹² A. Bończak, op. cit., s. 5.



1

Pocztówka przedstawiająca tartak w 1914 roku. Budynek, komin i willa właściciela istnieją do dzisiaj. Projekt graficzny: Janusz Jasiński, tytuł: „Lubin: Dolnośląska Fabryka Instrumentów Lutniczych”, 2013. Źródło: <https://www.bibliotekamedziowa.pl/dlibra/publication/1258/edition/1240/content>

Postcard showing the lumber mill in 1914. The building, chimney stack and owner's villa have survived to this day. Design: Janusz Jasiński, title: Lubin: Dolnośląska Fabryka Instrumentów Lutniczych [Lubin: Manufacturer of Stringed Instruments, Lower Silesia], 2013. Source: <https://www.bibliotekamedziowa.pl/dlibra/publication/1258/edition/1240/content>

fortepianowych i do pianin rocznie¹³. Produkowano także elementy do instrumentów, takie jak główki do młotków, pudła rezonansowe, klawiatury itp. „Odbiorcami mechanizmów z Lubina/Lüben były znakomite firmy, takie jak Steinway, Bechstein, Grotrian-Steinweg, Ibach, Seiler, Forster i inne”¹⁴. Produkty przedsiębiorstwa wysyłano także do innych krajów europejskich oraz do Ameryki Północnej i Południowej. Recesja gospodarcza rozpoczynająca się w końcu lat 20. XX wieku dotknęła też przemysłu fortepianowego. Firma Fa. Langer & Co. pozostająca do tej pory w rękach rodziny Langer i Gadebusch przekształciła się w spółkę akcyjną. Nowi udziałowcy firmy, chcąc ją zabezpieczyć przed kryzysem, doprowadzili do fuzji, z której w 1927 roku powstała firma Langer-Keller-Köhler A.G. Carl Gustav Gadebusch nadal był właścicielem gruntów i budynków fabryki oraz zasiadał w Radzie Nadzorczej firmy. Był doskonałym zarządcą fabryki, dobrym biznesmenem, ale także filantropem. Znał wszystkich swoich pracowników i pomagał im w czasach kryzysu, wprowadzając bony żywnościowe i zakładowy system ubezpieczeń zdrowotnych. Dbał także o starszych pracowników, którzy otrzymywali emeryturę z funduszy zakładowych, pomimo przysługującej im ustawowej emerytury państwowej. W latach 30. XX wieku, mając już ponad 60 lat, wycofał się z aktywnego prowadzenia firmy na rzecz innych zobowiązań. Zasiadał bowiem m.in. w Izbie Przemysłowo-Handlowej w Liegnitz (Legnicy), gdzie był ceniony jako sprawiedliwy i bezkonfliktowy sędzia gospodarczy. Jednak kiedy w 1935 roku z powodów finansowych

¹³ H. Treder, op. cit.

¹⁴ A. Bończak, op. cit., s. 4.

spółka Langer-Keller-Köhler A.G., zarządzająca fabryką mechanizmów fortepianowych, została zlikwidowana, Carl Gustav Gadebusch wrócił do fabryki, aby przejąć inicjatywę i uratować przedsiębiorstwo. Już w sześć miesięcy po wstrzymaniu produkcji fabryka znów została otwarta, a zwolnieni pracownicy odzyskali pracę. Aby wspomóc fabrykę po zastoju, rozszerzono tradycyjną produkcję mechanizmów fortepianowych i do pianin o wytwórstwo mebli kuchennych, drobnej stolarki i mebli codziennego użytku, takich jak drewniane lampy stojące. Nastąpiła wtedy zmiana nazwy firmy na „Holz und Metallwerke Lüben, Gustav Gadebusch, Langerwerk in Lüben (Schlesien)”¹⁵. Firmie, będącej świeżą marką na rynku meblowym, udało się z czasem odzyskać dawnych klientów kupujących mechanizmy fortepianowe i zyskać nowych. W 1938 roku syn Carla Gustava Gadebuscha, Gustav Richard, po zdobyciu wykształcenia i doświadczenia w zawodzie został przyjęty do firmy jako partner. Młody przedsiębiorca zorientowany w nowych technologiach poprowadził firmę w okres jej drugiego rozkwitu. Dzięki zakupowi nowych maszyn i wdrożeniu nowoczesnych metod produkcji fabryka stała się jednym z najważniejszych i najnowocześniejszych zakładów produkcyjnych na Śląsku. W latach poprzedzających wybuch II wojny światowej dystrybucja produktów niemieckich za granicą zubożała, ale fabryka w Lubinie/Lüben zdążyła w tym czasie wejść na rynek meblowy jako jedna z lepszych firm.

Podczas II wojny światowej z racji możliwości produkcyjnych fabryki i jej nowoczesnego sprzętu wykorzystano ją do produkcji wyposażenia zbrojeniowego – wytwarzano z drewna np. skrzynki na amunicję, kolby do karabinów, elementy do granatów oraz części do samolotów¹⁶. Mimo tego zakład nadal produkował, choć w zmniejszonym nakładzie, osiem tysięcy mechanizmów do fortepianów i do pianin rocznie. W ostatnich dniach stycznia 1945 roku pod naciskiem przesuwającego się frontu właściciele i pracownicy zmuszeni byli opuścić fabrykę. Gadebuschowie i zarząd w pierwszej kolejności ewakuowali wszystkich pracowników, których było wtedy około 200¹⁷. Carl Gustav – ostatni prywatny właściciel fabryki, syn współzałożyciela Oscara Gadebuscha, zmarł w 1947 roku. Jego syn Gustav Richard Gadebusch pracował tuż po wojnie jako tłumacz dla Amerykanów i Brytyjczyków, później wyemigrował do Szwecji, gdzie znów pracował w przemyśle fortepianowym¹⁸.

Gdy po zakończeniu II wojny światowej Polska znalazła się w strefie wpływów Związku Radzieckiego, przejmowano wszystkie zakłady przemysłowe, które stawały się własnością państwową¹⁹. Fabryka w Lubinie funkcjonowała w czasie wojny, była dobrze wyposażona, dlatego postanowiono kontynuować produkcję mechanizmów fortepianowych i do pianin. W 1947 roku powołano przedsiębiorstwo Zjednoczonych Zakładów Przemysłu Muzycznego, które oficjalnie reaktywowało niemiecki zakład Langer i Gadebuscha pod nazwą Fabryka Mechanizmów Fortepianowych w Lubinie. Produkcję wznowiła także Kaliska Fabryka Fortepianów i Pianin działająca na bazie fabryki Arnolda Fibigera oraz Legnicka Fabryka Fortepianów i Pianin powstała z połączenia kilku legnickich fabryk. Pierwsze mechanizmy do pianin wyprodukowano w 1950 roku dla fabryki w Kaliszu²⁰. W mechanizmy zaopatrywała się także ogromna fabryka w Legnicy. Z czasem zakład w Lubinie stopniowo rozszerzał produkcję o inne instrumenty: gitary klasyczne i elektryczne, mandoliny, ksylofony, altówki, wiolonczele, skrzypce i inne. W 1959 roku fabryce nadano nazwę, która funkcjonowała do jej zamknięcia – Dolnośląska Fabryka Instrumentów Lutniczych. Od 1963 roku zaczęto korzystać z kilku opatentowanych znaków towarowych stanowiących markę produkowanych instrumentów lutniczych, były to: DFIL, Defil, Defil Made in Poland. W latach 1963–1966 powstawały także pianina marki Lubin z podzespołami produkcji legnickiej fabryki

¹⁵ H. Treder, op. cit.

¹⁶ J. Biliński, op. cit.

¹⁷ H. Treder, op. cit.

¹⁸ Gustav Richard Gadebusch, *Ein Deutscher in Schweden*, „Die Zeit” 1953, nr 51 (ze zbiorów prywatnych Heidi Treder).

¹⁹ J. Biliński, op. cit.

²⁰ Rościszlaw Wygranienko, *Dolnośląska Fabryka Instrumentów Lutniczych w Lubinie („Defil”, DFIL)*, *Ars Polonica*, 22 sierpnia 2012, <http://arspolonica.ocross.net/defil-dfil-lubin/> (dostęp: 20.11.2021).

(wyprodukowano ich 1017 sztuk)²¹. Produkcja Defilu musiała zaspokajać zapotrzebowanie na mechanizmy fabryki w Kaliszu i Legnicy oraz na instrumenty lutnicze na rynku polskim i zagranicznym. Gitary marki Defil były cenowo konkurencyjne i łatwiej dostępne niż np. czeskosłowackie gitary „Jolana”²², jednak niska cena oznaczała niską jakość produktów. Produkcja w lubińskiej fabryce nigdy nie była stabilna, ponieważ początkowo nie nadążała za popytem, mimo dużych możliwości przerobowych²³. Odkrycie miedzi i budowa kopalni w 1959 roku to początki kryzysu fabryki, który trwa aż do jej zamknięcia w 2001 roku²⁴. Powstające w okolicy przedsiębiorstwa kopalniane stanowiły dla mężczyzn atrakcyjniejsze miejsce pracy ze względu na wysokie wynagrodzenie i wizję wcześniejszej emerytury. W tej sytuacji zatrudnienie w fabryce znajdowało coraz więcej kobiet. Rosnący popyt i malejąca zdolność produkcyjna skłaniały zarząd Defilu do myślenia o powiększeniu fabryki. Tak więc pod koniec lat 60. otwarto filię w upadającej fabryce obuwia położonej przy ul. Towarowej. W nowym zakładzie produkcyjnym o powierzchni około 700 m² produkowano futerały na instrumenty i drewniane zabawki muzyczne²⁵. W latach 70. fabryka, na którą składały się dwa zakłady produkcyjne, zatrudniała około 850 pracowników, w tym wiele kobiet²⁶.

Mimo ciągłego kryzysu i niestabilnej produkcji fabryka była postrzegana jako dobry pracodawca. Defil był przede wszystkim jedyną fabryką w Polsce produkującą instrumenty lutnicze²⁷, na pochodzących z niej gitarach zaczynała swoją karierę muzyczną wielu polskich artystów. Instrumenty produkowane w Lubinie były ponadto eksportowane do 38 krajów²⁸. Funkcjonowanie Defilu odzwierciedla stan przemysłu i ogólnej sytuacji społeczno-gospodarczej w Polsce przede wszystkim w latach 1960–1990²⁹. Ciągły kryzys produkcji był powodowany częstą zmianą polityki oraz brakiem zapewnienia dostaw, przede wszystkim odpowiedniego drewna³⁰. Ogrom zapotrzebowania narzucał takie tempo produkcji, że konieczne było stosowanie sztucznych metod suszenia drewna, co bezpośrednio przekładało się na jakość instrumentów. Istotnym problemem była też malejąca liczba pracowników spowodowana trudną sytuacją finansową i techniczną fabryki³¹. Eksploatowane budynki i infrastruktura produkcyjna wymagały licznych remontów i modernizacji. W latach 70. powstał w Lubinie plan rozwoju przestrzennego, według którego zdecydowano się przenieść większe zakłady produkcyjne z centrum miasta na jego obrzeża. Fabryce zakazano prac modernizacyjnych, a jej teren przeznaczono na centrum handlowe. Plany powstania nowej fabryki na obrzeżach i centrum handlowego na miejscu starej nigdy nie zostały wcielone w życie. Konsekwentnie realizowano jedynie zakaz remontów w budynkach produkcyjnych Defilu³². Pogłębiające się problemy przedsiębiorstwa wpływające na coraz niższą jakość

²¹ A. Bończak, op. cit., s. 7.

²² *Dolnośląska Fabryka Instrumentów Lutniczych Defil w Lubinie*, Wikipedia, https://pl.wikipedia.org/wiki/Dolno%C5%9Bl%C4%85ska_Fabryka_Instrument%C3%B3w_Lutniczych_Defil_w_Lubinie (dostęp: 20.03.2021).

²³ Romuald Nader, *Rozkochani w dźwiękach gitar*, „Wiadomości Legnickie” 1964, nr 25, s. 1.

²⁴ J. Biliński, op. cit.

²⁵ R. Nader, op. cit.

²⁶ W zakładzie na ul. Towarowej pracowało 70 osób, z czego tylko 13 mężczyzn. W głównym zakładzie także większość pracowników stanowiły kobiety. Wanda Dybalska, *Karuzela*, „Konkrety” 1985, nr 9, s. 5.

²⁷ Grzegorz Chmielowski, *Głębszy oddech bankruta*, „Gazeta Robotnicza” 1985, nr 171, s. 3.

²⁸ A. Bończak, op. cit.

²⁹ Rościsław Wygranienko, *Legnica vs Calisia*, *Ars Polonica*, 3 kwietnia 2012, <http://arspolonica.ocross.net/legnica-vs-calisia/> (dostęp: 20.11.2021).

³⁰ Do produkcji mechanizmów pianinowych potrzeba było drzewa grabowego, którego pozyskiwanie było drogie ze względu na twardość drewna. Drewno do produkcji instrumentów lutniczych także było trudno dostępne, ponieważ tartakom nie opłacało się produkowanie surowca dobrej jakości, W. Dybalska, op. cit.

³¹ Janusz Dobrzański, *Alarm dla „Defilu”*, „Konkrety” 1984, nr 19, s. 4.

³² Oddział Terenowy w Legnicy Archiwum Państwowego we Wrocławiu, zespół: Biuro Projektów Zagospodarowania Przestrzennego „Agloprojekt” w Legnicy, sygnatura: 85/888/o/2/260, dokument: „Miejscowy plan ogólny zagospodarowania przestrzennego miasta Lubina na lata 1970–1985”, dokumentacja planu

produktów spowodowały spadek popytu. Produkcja stała się zbyt droga, fabryka coraz bardziej niszczała, a pracowników wciąż ubywało. W 1998 roku zakład w Lubinie stracił ważnego klienta, jakim była Legnicka Fabryka Fortepianów i Pianin³³. Wstrzymanie produkcji w Defilu nastąpiło w 2001 roku i rozpoczął się czteroletni okres upadłościowy³⁴. W 2005 roku, po wyprzedaniu całego wyposażenia przez syndyka, fabryka opustoszała³⁵.

Po zamknięciu fabryki ogłoszono przetarg. Budynek i teren zakładu o powierzchni ponad 3 ha³⁶ wyceniono na ponad 6 mln zł. W przetargu wzięło udział m.in. przedsiębiorstwo KGHM, które chciało kupić teren z przeznaczeniem na uczelnię wyższą. Przetarg wygrała firma deweloperska Urbex, która do dzisiaj jest właścicielem terenu. W 2006 roku nowy właściciel zlecił firmie Niebudek z Legnicy zaprojektowanie centrum handlowego, tak jak to widniało w miejscowym planie zagospodarowania przestrzennego, jednak Wojewódzki Konserwator Zabytków nie wydał zgody na realizację projektu³⁷. Obiektowi została nadana inna funkcja użyteczności publicznej, w ocenie autorki artykułu deprecjonująca jego wartość. Teren należący do fabryki został w 2005 roku wydzierżawiony przez właściciela na bazar³⁸. Fabryka stała się częścią owego targowiska, gdyż na parterze w środkowym segmencie znajdowało się małe centrum handlowe, później salon meblowy³⁹. Budynek, a w zasadzie jego parter, był także wynajmowany na magazyny. Po likwidacji bazaru w 2015 roku teren wokół fabryki został ogrodzony i jest pod nadzorem ochrony. Nadal jednak stoją tam budki i wiaty po targowisku, które oszpecają ten teren.

Stan obecny

Na terenie o powierzchni 3,451 ha znajduje się główny budynek, komin fabryczny, portiernia, parking oraz tereny niezagospodarowane wokół fabryki⁴⁰. Na teren pofabryczny prowadzi droga dojazdowa, od ulicy Odrodzenia do ulicy 1 Maja, wyznaczając wschodnią granicę interesującego mnie obszaru. Główna droga do fabryki powstała z kostki brukowej, pochodzącej prawdopodobnie z XIX wieku. Na placu przed budynkiem zachowały się także tory kolejowe z tego okresu, będące boczną od pobliskiej stacji kolejowej. Zachodnia strona terenu ograniczona jest murem ceglanym. Przy drodze dojazdowej, od ul. Odrodzenia, znajduje się portiernia. Za tym obiektem, po prawej stronie znajduje się plac parkingowy. Od północnej elewacji rozciąga się otwarty, niezagospodarowany teren zielony.

Budynek pofabryczny ma powierzchnię 2006,40 m² i składa się z trzech segmentów. Środkowy, najpóźniej wybudowany, ma trzy kondygnacje, na których znajdują się obszerne pomieszczenia

i opis (B.P.Z.P. „Agloprojekt” Legnica) (dalej jako: AP Wrocław Legnica 85/888/o/2/260, M.p.o.z.p. Lubina 1970–1985); Zygmunt Szczeciński, *Coś tu nie gra*, „Słowo Polskie” 1984, nr 231, s. 3.

³³ Rościśław Wygranienko, *Legnicka Fabryka Fortepianów i Pianin* (LFFP, „Legnica”), *Ars Polonica*, 29 sierpnia 2012, <http://arspolonica.ocross.net/legnica/> (dostęp: 20.11.2021).

³⁴ Oddział w Legnicy Archiwum Państwowego we Wrocławiu, zespół: Dolnośląska Fabryka Instrumentów Lutniczych w Lubinie, sygnatura: 85/331/o/2/91, dokument: „Bilans za lata 1996–2005”.

³⁵ R. Wygranienko, *Dolnośląska Fabryka Instrumentów Lutniczych...*

³⁶ Uchwała nr xxxv/131/08 Rady Miejskiej w Lubinie z dnia 21 października 2008 r. w sprawie uchwalenia miejscowego planu zagospodarowania przestrzennego nr 32 miasta Lubina (Dz. U. 2001, nr 142 poz. 1591, ze zm.) (dalej jako: Miejscowy plan zagospodarowania przestrzennego nr 32).

³⁷ Informacje uzyskane podczas wywiadu z miłośnikiem lokalnej historii oraz z forum internetowego forum.lubin.pl.

³⁸ Piotr Kanikowski, *Koniec targowiska – Odrażające skupisko bud przy ul. Kopernika zniknie na zawsze*, Lubin Nasze Miasto, 17 października 2006, <https://lubin.naszemiascio.pl/koniec-targowiska-odrazajace-skupisko-bud-przy-ul-kopernika/ar/c3-6513173> (dostęp: 3.12.2021).

³⁹ Na podstawie zdjęcia umieszczonego na portalu Fotopolska, na którym widać, jak fabryka wyglądała w 2009 roku, *Centrum handlowe „Defil”*, Fotopolska, 8 października 2009, https://fotopolska.eu/Lubin/b38544,Centrum_handlowe_Defil.html?f=148908-foto (dostęp: 3.12.2021).

⁴⁰ Miejscowy plan zagospodarowania przestrzennego nr 32, rysunek.



będące halami produkcyjnymi⁴¹. Ten segment wyznaczają cztery skrzydła zwieńczone czterospadowymi dachami ze świetlikami. Prawdopodobnie w dwóch z nich znajdują się klatki schodowe⁴². Schody w prawym skrzydle od strony południowej są w dobrym stanie. Przy schodach znajdują się małe pomieszczenia, w których mieściły się szatnie dla pracowników, toalety, jadalnia oraz palarnia. Każde skrzydło posiada strych, na którym ulokowane było archiwum. Segment zachodni, który jest najobszerniejszy, także zajmuje trzy kondygnacje. Jest to najstarsza zachowana część budynku, bo właśnie ona powstała w 1896 roku jako tartak. Z tego samego okresu pochodzi także komin fabryczny, który stoi po północnej stronie tej elewacji. Podobnie jak w środkowym segmencie, na każdym piętrze segmentu zachodniego znajdują się były hale produkcyjne. Są to pomieszczenia rozciągające się na całej długości jednego piętra. Segment wschodni, widoczny na pierwszym planie poniższego zdjęcia, jest najmniejszy, ma dwa piętra i podwyższoną piwnicę, prawdopodobnie pełnił funkcję magazynu przeładunkowego. Na wschodniej elewacji, przy drodze dojazdowej, znajdują się drewniane drzwi, które zapewne służyły do przenoszenia przez nie towaru. Według miejscowego planu zagospodarowania przestrzennego nr 32 możliwe jest nadbudowanie tej części o jedno piętro.

Obecnie budynek z dnia na dzień popada w ruinę. Z przeprowadzonej przez autorkę wizji lokalnej na zewnątrz obiektu oraz z podanych wcześniej źródeł wynika, że jego stan jest bardzo

⁴¹ Oddział Terenowy w Legnicy Archiwum Państwowego we Wrocławiu, zespół: Urząd Wojewódzki w Legnicy, Prywatyzacja przedsiębiorstw T. II, sygnatura: 85/639/0/2.20/2084, dokument: „Opinia techniczna dotycząca stanu technicznego obiektów sporządzona przez Biuro wycen nieruchomości Legnica” (dalej jako: AP Wrocław Legnica 85/639/0/2.20/2084, Opinia techniczna Biura wycen nieruchomości).

⁴² Opis wnętrza fabryki został sporządzony na podstawie ww. dokumentu, informacji uzyskanych od anonimowego sympatyka historii miasta, analizy i porównania dostępnych w internecie zdjęć oraz filmu typu urbex umieszczonego na platformie YouTube; Sietra, *Lubin Urbex – Dolnośląska Fabryka Instrumentów Lutniczych 2* [URBEX #77], YouTube, 7 lutego 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=ADGi8KnoU8M&t=7s> (dostęp: 20.03.2021).



2

Zachowana kostka brukowa i tory kolejowe na placu przed budynkiem. Fot. Urszula Masztaler, 2020

Preserved cobblestones and railroad tracks in the square in front of the building. Photo Urszula Masztaler, 2020

3

Widok na mniejszy segment fabryki. Fot. Urszula Masztaler, 2020

View of a smaller segment of the factory. Photo Urszula Masztaler, 2020

zły. Bryła budynku z zewnątrz wydaje się nienaruszona, jednak prawie wszystkie okna są powybijane, a cegły mają liczne ubytki. Niestety wewnątrz budynek grozi zawaleniem. Dach ma liczne ubytki i w wielu miejscach się zawala, a podłogi, głównie na najwyższym piętrze, się zapadają. W pomieszczeniach w całym budynku nadal znajdują się meble, różne dokumenty i elementy produkowanych instrumentów. Nie zachowały się żadne maszyny i urządzenia produkcyjne, ponieważ zostały wyprzedane przez syndyka. Mimo, że obiekt jest prywatny i chroniony, każdy może wejść na ten teren. Większość wejść do budynku jest zamknięta, ale drabiny ewakuacyjne na elewacjach nie są zabezpieczone, przez co obiekt od lat jest niszczone przez wandalów.

Analiza

Fabryka od początku swojego istnienia dawała zatrudnienie wielu mieszkańcom miasta. Była największym i najważniejszym pracodawcą przed powstaniem na tych terenach kopalni. Po wojnie uruchomienie fabryki umożliwiło miastu Lubin rozwój, ponieważ powstawały nowe osiedla, drogi i inna infrastruktura. Zmiany w przemyśle, jakie nastąpiły po zakończeniu II wojny światowej, sprawiły, że produkcja w fabryce stała się unikatowa. Dolnośląska Fabryka Instrumentów Lutniczych zaopatrywała rynek polski i zagraniczny w instrumenty muzyczne. Mimo słabej jakości produktów wiele osób ma do nich sentyment, ponieważ przez swoją dostępność umożliwiały rozwijanie muzycznych talentów. Każdy lubinianin zapytany o fabrykę Defil powie,



że była ważna dla rozwoju miasta i swego czasu jej rozpoznawalność w wielu krajach przynosiła im dumę. Z istnieniem fabryki mieszkańcy wiążą swoją lokalną tożsamość. Wyraźne stawały się więc głosy zaniepokojenia mieszkańców z powodu dalszej degradacji obiektu i terenu wokół. Od zamknięcia fabryki zostało zrealizowanych kilka projektów społecznych, które miały utrzymać w pamięci mieszkańców historię obiektu oraz wykazać troskę o jego przyszłość. Niestety nie poskutkowało to powstaniem żadnych planów faktycznego jego zagospodarowania.

Najważniejszym aspektem każdej rewitalizacji jest aspekt społeczny. Rewitalizacja zdegradowanych obszarów miejskich czy konkretnych obiektów przywraca im funkcjonalność, dzięki czemu powstają nowe miejsca pracy i wzrasta aktywizacja społeczna. Obiekty przemysłowe, którym nadaje się często funkcję centrotwórczą, stają się miejscem spędzania przez mieszkańców czasu wolnego. Poprawa wyglądu i estetyki danego obszaru przekłada się także na wzrost pozytywnych odczuć w społeczeństwie i wzmacnia związek ludzi z miejscem, w którym żyją. Rewitalizowanie obiektów przemysłowych to ratowanie dziedzictwa kulturowego, które jest bardzo istotne dla podtrzymywania i budowania tożsamości lokalnej i regionalnej⁴³. Wraz z powstaniem kopalni w latach 60. XX wieku Lubin zyskał możliwość szybszego rozwoju w sferze kultury i muzyki. Otwarty został wtedy Dom Kultury Zagłębia Miedziowego, obecnie CK Muza, i Państwowa Szkoła Muzyczna I stopnia, które do dzisiaj są ważnymi ośrodkami rozwoju muzycznego lubinian. Działalność Młodzieżowego Domu Kultury funkcjonującego od lat 90. także opiera się na propagowaniu kultury muzycznej. W kilkunastu salach MDK organizowane były zajęcia muzyczne oraz udostępniano je muzykom i zespołom do prób. Niestety w historii funkcjonowania MDK były momenty ograniczania działalności, kiedy korzystanie z sal i zajęć było

⁴³ A. Mastalerz, op. cit., s. 30; K. Rogatka, op. cit.



4

Widok na teren. Fot. Urszula Masztaler, 2020

View of the site. Photo Urszula Masztaler, 2020

5

Widok na portiernię. Fot. Urszula Masztaler, 2020

View of the gatehouse. Photo Urszula Masztaler, 2020

niemożliwe. Zahamowało to nieco rozwój tej sfery kulturowej⁴⁴. W Lubinie organizowane są od lat różne festiwale i wydarzenia muzyczne. Rewitalizacja fabryki wpłynęłaby na umocnienie w mieście tradycji muzycznych i stworzenie dla mieszkańców dodatkowej przestrzeni do spotkań i rozwoju, byłaby odpowiedzią na społeczne potrzeby.

Taki projekt miałby też korzyści w wymiarze gospodarczym. Wspomniany benefit w postaci nowych miejsc pracy oznacza stworzenie rynku zbytu oraz wiąże się ze wzrostem wartości danego obszaru. Obiekt jest położony w bardzo dobrej lokalizacji ze względu na bliskość stacji kolejowej i centrum miasta. Wznowione w 2019 roku pasażerskie połączenia kolejowe już owocują wzrostem wizyt przyjezdnych w mieście. Potencjał turystyczny miasta wciąż rośnie dzięki inicjatywom Muzeum Historycznego, które stworzyło na terenie byłej strzelnicy Park Militarny. Także park Wrocławski i ogród zoologiczny są popularnymi miejscami spędzania czasu wśród lubinian i przyjezdnych. Kolejne zapowiadane inwestycje, takie jak aquapark czy hala lodowa, pokazują, że miasto chce rozwijać turystykę i poprzez budowę obiektów kulturalno-sportowych poprawiać gospodarkę miasta. Powstanie nowego obiektu dzięki rewitalizacji fabryki stanowiłoby uzupełnienie planowanych inwestycji, ponieważ znajdują się one w bezpośrednim sąsiedztwie. Z rewitalizacją budynku fabryki wiązałoby się także zagospodarowanie jej terenów zielonych, obecnie środowiskowo zdegradowanych.

⁴⁴ Andrzej Ossowski, *MDK. Gitariada lubińska – wycieczka archeologiczna (1)*, *Lubiński Magazyn Informacyjny*, 2 sierpnia 2020, <http://magazyn.elubin.pl/mdk-gitariada-lubinska-archeologiczna-wycieczka-1/> (dostęp: 28.06.2021).

Propozycja rewitalizacji

Urodziłam się w Lubinie i dobrze znam braki i potrzeby kulturalne miasta, dlatego opracowałam koncepcję rewitalizacji fabryki ze szczególnym uwzględnieniem aspektu społecznego jako najważniejszego argumentu dla przeprowadzenia rewitalizacji. Ze względu na wykształcenie humanistyczne i brak kompetencji w zakresie projektowania przedstawiam opisową koncepcję ponownego zagospodarowania.

Obiekt wpisany jest do wojewódzkiej ewidencji zabytków jako zespół fabryczny, w skład którego wchodzi budynek fabryki, portiernia oraz dwie wille założycieli fabryki. W trzech Programach Opieki nad Zabytkami Powiatu Lubińskiego (na lata 2010–2013, 2014–2017 i 2022–2025) jako priorytet pojawia się postulat wpisu fabryki do rejestru zabytków techniki⁴⁵, niestety bez skutku. Teren pofabryczny jest więc chroniony prawem na mocy ustawy o ochronie zabytków z 2003 roku. W dokumentach i opracowaniach urbanistycznych i planistycznych teren fabryki jest uwzględniany jako obszar do rewitalizacji. Miejscowy plan zagospodarowania przestrzennego na lata 1970–1985, w związku z planami stworzenia nowej dzielnicy przemysłowej na obrzeżach miasta i przeniesienia tam głównej fabryki, przeznaczył obszar przy ul. Odrodzenia 33 na centrum handlowe lub inny obiekt centrotwórczy, na przykład muzeum lub dom kultury⁴⁶.

Defil powinien otrzymać nową funkcję społeczno-kulturalną, aby stać się miejscem spotkań lubinian, rozwoju artystyczno-muzycznego dorosłych, dzieci i młodzieży. Także ze względu na historię tego obiektu powinno się ją eksponować i przekazywać kolejnym pokoleniom. Miasto Lubin aspiruje, aby stać się bardziej turystyczne, tak więc rewitalizacja Defilu byłaby kolejną inwestycją wpisującą się w te dążenia. Moja propozycja zagospodarowania tego obiektu to stworzenie Muzeum Defil, które spełniałoby wszystkie te funkcje.

Profil muzeum byłby skupiony na prezentacji instrumentów muzycznych tworzonych w tej fabryce i procesie ich produkcji. Niektóre etapy produkcji mogłyby być przedstawiane w tych samych pomieszczeniach. Przykładowo, na drugim piętrze środkowego segmentu znajdował się m.in. dział korekty gitar akustyczno-elektrycznych oraz dział montażu podzespołów elektrycznych⁴⁷. Wystawy przedstawiałyby po kolei najciekawsze etapy powstawania konkretnych instrumentów. Aby muzeum było zgodne z najnowszymi trendami w projektowaniu takich obiektów, wystawy prócz prezentowania oryginalnych eksponatów byłyby wzbogacone multimedialnymi wykładami i obrazami. Do niektórych wystaw można by było wprowadzić także element warsztatowy. Należałoby w tym celu opracować program prelekcji, na których wyszkoleni muzealnicy za pomocą sprzętów multimedialnych oraz replik oryginalnych instrumentów i maszyn do ich wytwórstwa prezentowaliby niektóre etapy produkcji instrumentów. Taka forma edukacji dotarłaby szczególnie do młodszego pokolenia, dzięki czemu historia dawnej fabryki przedstawiona by była w nowoczesny i ciekawszy sposób. Aby koncepcja rewitalizacji wypełniała wszystkie potrzeby i wykorzystywała korzyści płynące z tego pomysłu, w Muzeum Defil powinno się także znaleźć miejsce do rozwoju muzycznego. We wschodnim segmencie fabryki byłaby możliwość stworzenia sal muzycznych, można by było przeprowadzać tam próby zespołów, zajęcia muzyczne czy kameralne koncerty i występy. Wydarzenia kulturalno-społeczne takie jak koncerty odbywać by się mogły także na zrewitalizowanym terenie za fabryką. Obszar ten należy przeznaczyć, zgodnie z wytycznymi planu zagospodarowania przestrzennego, na tereny zielone⁴⁸. Za budynkiem fabryki, przy kominie, zlokalizowany jest wolno stojący, parterowy budynek, który pełnił funkcję

⁴⁵ Uchwała nr LIV/354/2010 Rady Powiatu w Lubinie z dnia 30 września 2010 r. w sprawie przyjęcia Programu Opieki nad Zabytkami Powiatu Lubińskiego na lata 2010–2014; Uchwała nr LXII/363/2014 Rady Powiatu Lubińskiego z dnia 29 października 2014 r. w sprawie przyjęcia Programu Opieki nad Zabytkami Powiatu Lubińskiego na lata 2014–2017; Uchwała nr XXXIX/309/2022 Rady Powiatu Lubińskiego z dnia 27 stycznia 2022 r. w sprawie przyjęcia Programu Opieki nad Zabytkami Powiatu Lubińskiego na lata 2022–2025.

⁴⁶ AP Wrocław Legnica 85/888/o/2/260, M.p.o.z.p. Lubina 1970–1985.

⁴⁷ AP Wrocław Legnica 85/639/o/2.20/2084, Opinia techniczna Biura wycen nieruchomości.

⁴⁸ Miejscowy plan zagospodarowania przestrzennego nr 32.

rozdzielni elektrycznej⁴⁹. Według planów zagospodarowania przestrzennego i ewidencji zabytków ten budynek nie jest chroniony i nie jest wymagane, aby został uwzględniony w projektach rewitalizacji. Proponuję go wyburzyć, aby na jego miejscu powstał otwarty amfiteatr lub parkowa scena oraz wybetonowana strefa, na której byłyby organizowane targi, jarmarki czy zloty food trucków. Cały ten obszar stanowiłby publiczny park, gdzie w okresie letnim mogłyby odbywać się różne wydarzenia kulturalne aktywizujące społeczność. Aby teren był przyjazny dla rodzin z dziećmi, należałoby wzbogacić go także o plac zabaw.

Ważne miejsce na obszarze byłej fabryki zajmuje portiernia, ponieważ jest ona budynkiem reprezentacyjnym widocznym z głównej ulicy. Dawna stróżówka fabryki pełni obecnie tę samą funkcję, ponieważ na parkingu przy fabryce znajduje się wypożyczalnia samochodów, a sam teren fabryki jest też chroniony. Gdyby w byłej fabryce powstało wedle mojego pomysłu Muzeum Defil, wato by było zachować ciągłość funkcji portierni.

Podsumowanie

Rewitalizacja obiektów poprzemysłowych jest śmiałym zamysłem, który od lat jest w Polsce realizowany z sukcesami. Takich obiektów w naszym kraju nie brakuje, jednak potrzeba kilku czynników, aby powstał projekt i nastąpiło wykonanie. Niezbędna jest inwestycja finansowa i podmiot inwestujący oraz współpraca i pozytywny odzew społeczeństwa. Planowanie i powodzenie takiego projektu jest długim i trudnym procesem. Choć ryzyko nieopłacalności i nieosiągnięcia zakładanych efektów rewitalizacji jest duże, to inwestycja w takie projekty ma wiele zalet, szczególnie w aspekcie społecznym⁵⁰. Budynek Dolnośląskiej Fabryki Instrumentów Lutniczych jest tego idealnym przykładem ze względu na swoje znaczenie w historii miasta i świadomości mieszkańców. Inwestycja w zagospodarowanie tego obiektu byłaby ogromna, ale miasto podejmuje podobne wyzwania. Przykład rewitalizacji obiektu zabytkowego, cennego dla mieszkańców i historii lokalnej, znajduje się niedaleko byłej fabryki. W 2019 roku rozpoczęła się rewitalizacja Małych Koszar (lub Starych Koszar) przy ulicy Bema. To zabytkowe budynki Cesarskiej Poczty Konnej, pochodzące z 1873 roku, w których stacjonował 4 Pułk Dragonów im. Friedricha Wilhelma Adalberta von Bredowa. Dwa budynki, wpisane do rejestru zabytków, zostały zrewitalizowane z zachowaniem historycznej tkanki, do której wpleciono nowoczesne rozwiązania⁵¹. Projekt Małych Koszar powstał dzięki zainteresowaniu społeczności i działaniom legnickiego konserwatora zabytków. Wiadomość o rewitalizacji została bardzo dobrze odebrana przez mieszkańców, którzy byli ciekawi ostatecznej formy obiektu i licznie się pojawili na otwarciu obiektu w październiku 2021 roku. Lokale gastronomiczne cieszą się od otwarcia niesłabnącym zainteresowaniem i wraz z biurami tworzą miejsca pracy i usług, co przynosi miastu korzyści finansowe. Kolejnym przykładem podobnej rewitalizacji jest Calisia One w Kaliszu. Jest to budynek dawnej fabryki pianin i fortepianów Calisia, z którą współpracowała fabryka Defil. Calisia One została otwarta w 2019 roku jako hotel ze strefą spa i fitness. Teren wokół obiektu został przeznaczony na otwarty dziedziniec otoczony lokalami gastronomicznymi. Inwestycja przebiegała pod okiem konserwatora zabytków, aby odpowiednio połączyć nowoczesne rozwiązania z odświeżoną zabytkową tkanką budynku⁵².

Życzyłabym fabryce Defil właśnie takiej, udanej rewitalizacji. Przedstawiona koncepcja rewitalizacji jest szansą na uratowanie pamięci o obiekcie i odpowiedzią na potrzeby mieszkańców miasta. Zrewitalizowany obiekt ma wymiar gospodarczy, jest atrakcyjnym miejscem dla przyjezdnych, ma też wymiar kulturowy i społeczny – dostarczałby odwiedzającym muzeum wiedzę

⁴⁹ AP Wrocław Legnica 85/639/o/2.20/2084, Opinia techniczna Biura wycen nieruchomości.

⁵⁰ E. Strzelecka, op. cit., s. 665.

⁵¹ КК, *Będzie nowe miejsce spotkań – Małe Koszary w Lubinie dostają drugie życie*, Miedziowe Fakty, 17 października 2019, <https://miedziowefakty.pl/będzie-nowe-miejsce-spotkan-male-koszary-w-lubinie-dostaja-drugie-zycie/> (dostęp: 28.11.2021).

⁵² *Calisia One – nowe życie fabryki*, Sztuka Architektury, 10 października 2019, <https://sztuka-architektury.pl/article/12990/calisia-one-nowe-zycie-fabryki> (dostęp: 28.11.2021).

o historii miasta i przemyśle muzycznym oraz wspierał lokalnych muzyków, którzy posiadaliby miejsce do rozwijania swoich talentów i pasji. Pogarszający się stan techniczny obiektu może niedługo doprowadzić do jego całkowitej degradacji.

Podziękowania

Pragnę wyrazić wdzięczność prof. dr hab. Elżbiecie Kaszubie i prof. dr. hab. Janowi Kęsikowi za wsparcie i pomoc podczas pracy nad tekstem.

Urszula Masztaler

Ukończyła studia licencjackie na kierunku dziedzictwo kultury materialnej ze specjalnościami gospodarowanie dziedzictwem kultury materialnej oraz turystyką historyczną. Obecnie kończy studia magisterskie na kierunku historia, specjalność archiwistyka i zarządzanie dokumentacją oraz dokumentalistyka konserwatorska. Jej zainteresowania naukowe skupiają się na zgłębianiu historii regionalnej rodzinnego miasta Lubina oraz architektury przemysłowej.

Urszula Masztaler

Graduated with a bachelor's degree in the Heritage of Material Culture, specializing in the management of the heritage of material culture and historical tourism. Currently, she is completing her MA studies in History at the University of Wrocław. As part of her studies she is specializing in archival science and the management of documentation as well as conservation of documentation. Her academic interests focus on exploring the regional history of her hometown of Lubin and industrial architecture.

Bibliografia

Materiały archiwalne

Oddział Terenowy w Legnicy Archiwum Państwowego we Wrocławiu, zespół: Dolnośląska Fabryka Instrumentów Lutniczych w Lubinie, sygnatura: 85/331/o/2/91, dokument: „Bilans za lata 1996–2005”.

Oddział Terenowy w Legnicy Archiwum Państwowego we Wrocławiu, zespół: Urząd Wojewódzki w Legnicy, sygnatura: 85/639/o/2.20/2084, Prywatyzacja przedsiębiorstw T. II, dokument: „Opinia techniczna dotycząca stanu technicznego obiektów sporządzona przez Biuro wycen nieruchomości Legnica”.

Oddział Terenowy w Legnicy Archiwum Państwowego we Wrocławiu, zespół: Biuro Projektów Zagospodarowania Przestrzennego „Agloprojekt” w Legnicy, sygnatura: 85/888/o/2/260, dokument: „Miejscowy plan ogólny zagospodarowania przestrzennego miasta Lubina na lata 1970–1985”.

Dokumenty i akty prawne

Uchwała nr xxxv/131/o/8 Rady Miejskiej w Lubinie z dnia 21 października 2008 r. w sprawie uchwalenia miejscowego planu zagospodarowania przestrzennego nr 32 miasta Lubina (Dziennik Urzędowy Województwa Dolnośląskiego 2001, nr 142 poz. 1591, ze zm.).

Uchwała nr LIV/354/2010 Rady Powiatu w Lubinie z dnia 30 września 2010 r. w sprawie przyjęcia Programu Opieki nad Zabytkami Powiatu Lubińskiego na lata 2010–2014,

Uchwała nr LXII/363/2014 Rady Powiatu Lubińskiego z dnia 29 października 2014 r. w sprawie przyjęcia Programu Opieki nad Zabytkami Powiatu Lubińskiego na lata 2014–2017.

Uchwała nr xxxix/309/2022 Rady Powiatu Lubińskiego z dnia 27 stycznia 2022 r. w sprawie przyjęcia Programu Opieki nad Zabytkami Powiatu Lubińskiego na lata 2022–2025.

Literatura

Biliński Jan, *Historia Lubina*, Lubin 1992.

Bończak Agata, *Defil – fabryka wspomnień*, Lubin 2015, s. 4; <https://www.bibliotekamiedziowa.pl/dlibra/publication/1080/edition/1067> (dostęp: 20.03.2021).

Chmielowski Grzegorz, *Głębszy oddech bankruta*, „Gazeta Robotnicza” 1985, nr 171, s. 3.

Dobrzański Janusz, *Alarm dla „Defilu”*, „Konkrety” 1984, nr 19, s. 4; <https://www.bibliotekamiedziowa.pl/dlibra/publication/2609/edition/2558> (dostęp: 20.03.2021).

Dybalska Wanda, *Karuzela*, „Konkrety” 1985, nr 9, s. 5; <https://www.bibliotekamiedziowa.pl/dlibra/publication/2804/edition/2750> (dostęp: 20.03.2021).

Franz Heiland erster Betriebsleiter der Fa. F. Langer & Co., ze zbiorów prywatnych Heidi Treder.

Gadebusch Gustav Richard, *Ein Deutscher in Schweden*, „Die Zeit” 1953, nr 51, ze zbiorów prywatnych Heidi Treder.

Mastalerz Anna, *Oblicza transformacji obiektów przemysłowych w kontekście rewitalizacji i ochrony dziedzictwa kulturowego – na przykładach zespołów pofabrycznych z regionu łódzkiego*, „Architecturae et Artibus” 2017, vol. 9, no. 4, s. 27–45; <http://aeawa.pb.edu.pl/wp-content/uploads/2018/07/Architektura-4-2017-artykul-II.pdf> (dostęp: 5.01.2022).

Nader Romuald, *Rozkochani w dźwiękach gitar*, „Wiadomości Legnickie” 1964, nr 25, s. 1, 5.

Rogacki Krzysztof, *Koncepcja rewitalizacji i zagospodarowania obszaru starej rzeźni miejskiej w Toruniu*, Wydział Nauk o Ziemi i Gospodarki Przestrzennej UMK, 3 czerwca 2013, <http://repozytorium.umk.pl/handle/item/567> (dostęp: 6.01.2022).

Strzelecka Elżbieta, *Rewitalizacja miast w kontekście zrównoważonego rozwoju*, „Budownictwo i Inżynieria Środowiska” 2011, t. 2, nr 4, s. 661–668; <https://yadda.icm.edu.pl/baztech/element/bwmeta1.element.baztech-article-BPBA-0013-0034> (dostęp: 6.01.2022).

Szczeciński Zygmunt, *Coś tu nie gra*, „Słowo Polskie” 1984, nr 231, s. 3.

Strony internetowe

Calisia One – nowe życie fabryki, Sztuka Architektury, 10 października 2019, <https://sztuka-architektury.pl/article/12990/calisia-one-nowe-zycie-fabryki> (dostęp: 28.11.2021).

Centrum handlowe „Defil”, Fotopolska, 8 października 2009; https://fotopolska.eu/Lubin/b38544,Centrum_handlowe_Defil.html?f=148908-foto (dostęp: 3.12.2021).

Dolnośląska Fabryka Instrumentów Lutniczych Defil w Lubinie, Wikipedia, https://pl.wikipedia.org/wiki/Dolnośląska_Fabryka_Instrumentów_Lutniczych_Defil_w_Lubinie (dostęp: 20.03.2021).

Kanikowski Piotr, *Koniec targowiska – Odrażające skupisko bud przy ul. Kopernika zniknie na zawsze*, Lubin Nasze Miasto, 17 października 2006, <https://lubin.naszemiasto.pl/koniec-targowiska-odrazajace-skupisko-bud-przy-ul-kopernika/ar/c3-6513173> (dostęp: 3.12.2021).

KK, *Będzie nowe miejsce spotkań – Małe Koszary w Lubinie dostają drugie życie*, Miedziowe Fakty, 17 października 2019, <https://miedziowefakty.pl/bedzie-nowe-miejsce-spotkan-male-koszary-w-lubinie-dostaja-drugie-zycie/> (dostęp: 28.11.2021).

Ossowski Andrzej, MDK. *Gitariada lubińska – wycieczka archeologiczna (1)*, Lubiński Magazyn Informacyjny, 2 sierpnia 2020, <http://magazyn.elubin.pl/mdk-gitariada-lubinska-archeologiczna-wycieczka-1/> (dostęp: 28.06.2021).

Sietra, *Lubin Urbex – Dolnośląska Fabryka Instrumentów Lutniczych 2 | URBEX #77*, YouTube, 7 lutego 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=ADGi8KnoU8M&t=7s> (dostęp: 20.03.2021).

Treder Heidi, *Langer + Co. – Sägewerk – Pianomechanikfabrik – Gadebusch – Werk*, Lüben – Bilder, Geschichten, Dokumente, <http://www.lueben-damals.de/piano.html> (dostęp: 05.05.2021).

Wpisy użytkowników na forum.lubin.pl.

Wygranienko Rościśław, *Dolnośląska Fabryka Instrumentów Lutniczych w Lubinie („Defil”, DFIL)*, Ars Polonica, 25 sierpnia 2012, <http://arspolonica.ocross.net/defil-dfil-lubin/> (dostęp: 20.03.2021).

Wygranienko Rościśław, *Legnica vs Calisia*, Ars Polonica, 3 kwietnia 2012, <http://arspolonica.ocross.net/legnica-vs-calisia/> (dostęp: 20.03.2021).

Wygranienko Rościśław, *Legnicka Fabryka Fortepianów i Pianin (LFPP, „Legnica”)*, Ars Polonica, 29 sierpnia 2012, <http://arspolonica.ocross.net/legnica/> (dostęp: 20.03.2021).

Anna Fogel*

Obowiązek uwzględniania ustaleń miejscowego planu zagospodarowania przestrzennego przy wydawaniu pozwolenia konserwatorskiego

The obligation to take the provisions of the local land use plan into account when issuing conservation permits

Anna Fogel, *Obowiązek uwzględniania ustaleń miejscowego planu zagospodarowania przestrzennego przy wydawaniu pozwolenia konserwatorskiego*, „Ochrona Zabytków” 2022, nr 2, s. 141–149.

Abstrakt

Przedmiotem artykułu jest analiza prawnego zagadnienia, dotyczącego zakresu, w jakim wojewódzki konserwator zabytków, wydając pozwolenie konserwatorskie określone w art. 36 ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami, związany jest ustaleniami planu miejscowego. Potrzeba takiej analizy wynika z trudności w określeniu reżimu prawnego w sytuacji nałożenia się form ochrony zabytków nieruchomych, jakimi są wpis do rejestru i ustalenia w planie miejscowym. Podjęta tematyka ma na celu wskazanie reguł interpretacyjnych, które pomogą ujednolicić praktykę organów administracji w tym zakresie.

Słowa kluczowe

zabytki nieruchome, rejestr zabytków, plan miejscowy

Abstract

The subject of the article is the analysis of the legal issue concerning the extent to which voivodeship conservators of monuments are bound by the determinations of local land use plans when issuing conservation permits as specified in Art. 36 of the Act on the Protection and Care of Historical Monuments. The need for such an analysis arises from the difficulty in establishing the legal regime in the case of overlapping forms of protection of immovable monuments, namely their registration and the arrangements from the land use plan. The subject matter addressed has the objective of specifying the rules of interpretation which will help standardize the practice of the administrative authorities in this respect.

Keywords

immovable monuments, register of monuments, land use plan

* Narodowy Instytut Dziedzictwa
ORCID: 0000-0002-8378-727X
e-mail: fogel.nauka@gmail.com.

Wstęp

System ochrony zabytków w Polsce obejmuje różne kategorie i rodzaje zabytków. Jeśli chodzi o zabytki nieruchome, to mogą być one objęte poszczególnymi formami ochrony, wskazanymi w art. 7 ustawy z dnia 23 lipca 2003 roku o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (tekst jedn. Dz. U. 2022, poz. 840, dalej jako: u.o.z.o.z.), a formy te często mogą się nakładać, obejmując ten sam obszar. Co do zasady nie mają one bowiem wobec siebie charakteru konkurencyjnego, lecz uzupełniający. Jednocześnie zdarza się, że same przepisy prawa wymagają tego, by dany zabytek objęty był więcej niż jedną formą ochrony¹. Dotyczy to właściwie wszystkich form ochrony zabytków, wskazanych w u.o.z.o.z. Powstaje wówczas problem jednoznacznego określania reżimu prawnego, jaki powinien być uwzględniony w toku indywidualnych postępowań dotyczących poszczególnych obiektów lub obszarów.

Szczególne wątpliwości interpretacyjne dotyczą sytuacji, gdy dany obszar – lub rzadziej obiekt – objęty jest ochroną zarówno poprzez wpis do rejestru zabytków, jak i ustalenia w miejscowym planie zagospodarowania przestrzennego (dalej jako: plan miejscowy).

Zasadne jest więc podjęcie zagadnienia, w jakim zakresie ustalenia zawarte w planie miejscowym wiążą wyspecjalizowany organ administracji, jakim jest wojewódzki konserwator zabytków, przy wydawaniu pozwolenia konserwatorskiego. Jest to bowiem kwestia problematyczna, dotycząca zarówno skuteczności postępowania administracyjnego, jak i kompetencji administracji rządowej i samorządowej w zakresie ochrony zabytków. Analizy tej dokonuję, stosując metodę formalno-dogmatyczną – polegającą na badaniu norm prawnych i ich interpretacji, z wykorzystaniem zarówno wykładni językowej, jak i systemowej. Sięgam przy tym również do orzecznictwa sądów administracyjnych.

Ustalenia w miejscowym planie zagospodarowania przestrzennego w zakresie ochrony zabytków

Zgodnie z art. 4 ustawy z 27 marca 2003 roku o planowaniu i zagospodarowaniu przestrzennym (tekst jedn. Dz. U. 2022, poz. 503 ze zm. – dalej jako: u.p.z.p.) w planie miejscowym gmina określa przeznaczenie i zasady zagospodarowania terenu. Ustalenia te, będąc powszechnie obowiązującymi przepisami jako zawarte w akcie prawa miejscowego, kształtują sposób wykonywania prawa własności. Elementem obowiązkowym planów miejscowych są zasady ochrony dziedzictwa kulturowego i zabytków, w tym krajobrazów kulturowych oraz dóbr kultury współczesnej². Ustalenia w zakresie ochrony zabytków zawarte w planie miejscowym stanowią, zgodnie z katalogiem zawartym w art. 7 u.o.z.o.z., jedną z form ochrony zabytków. Wskazuje to na autonomiczny charakter takiego władczego działania administracji samorządu gminnego, niezależny od utworzenia pozostałych form ochrony zabytków. To gmina, wyposażona we władztwo planistyczne oraz sądową ochronę tej prerogatywy, odgrywa tu podstawową rolę³. Ustalenia zawarte w planie miejscowym w zakresie ochrony zabytków mogą obejmować zarówno ustalenia wobec konkretnych obiektów, jak i wyznaczenie strefy ochrony konserwatorskiej. W przypadku wyznaczenia strefy ochrony konserwatorskiej precyzyjnie i jednoznacznie muszą być określone jej granice, a także reżim prawny obowiązujący w danej strefie, poprzez określenie nakazów, zakazów i ograniczeń. Może to w szczególności dotyczyć parametrów zagospodarowania, takich jak wysokość zabudowy, jej intensywność, ale również kąt nachylenia dachów czy też ich kolorystyka i materiały budowlane,

¹ Jacek Brudnicki, *Problematyka zakresu ochrony konserwatorskiej zabytków wpisanych do rejestru zabytków, podlegających równocześnie ochronie w miejscowym planie zagospodarowania przestrzennego*, [w:] *Własność intelektualna a dziedzictwo kulturowe. Księga jubileuszowa dedykowana Profesorowi Wojciechowi Kowalskiemu*, red. Marlena Jankowska, Paulina Gwoździwicz-Matan, Piotr Stec, Warszawa 2020.

² Maciej J. Nowak, *Ustawa o planowaniu i zagospodarowaniu przestrzennym. Komentarz*, Warszawa 2012, s. 74–78.

³ Mariusz Kotulski, *Problematyka ochrony zabytków w planowaniu przestrzennym*, „Administracja. Teoria — Dydaktyka — Praktyka” 2011, nr 2, s. 11.

z jakich mogą być wykonane. Jak wskazał Naczelny Sąd Administracyjny (dalej jako: NSA) w wyroku z dnia 17 kwietnia 2018 roku, II OSK 2970/17, wyznaczenie strefy ochrony konserwatorskiej zależy od potrzeb ochrony zabytków, zidentyfikowanych w toku procedury planistycznej, i nie może być dowolne (tak też: wyrok NSA z dnia 21 grudnia 2016 roku, II OSK 731/15).

Jest to więc odmienny sposób ochrony zabytków niż wpis do rejestru zabytków, dokonywany w formie decyzji administracyjnej. W decyzji tej nie określa się katalogu zakazów, nakazów i ograniczeń ani też dopuszczalnych działań, jakie mogą być podejmowane w odniesieniu do zabytków, pozostawiając wojewódzkiemu konserwatorowi zabytków kompetencję dookreślenia ochrony zabytku w przypadku planowanej ingerencji w zabytek w toku procesów inwestycyjnych.

Zapewnieniu prawidłowości ujęcia adekwatnej ochrony zabytków w planie miejscowym służy przede wszystkim wymóg uzgadniania jego projektu z wojewódzkim konserwatorem zabytków. Podmioty uzgadniające w sprawach leżących w ich zakresie działania są bowiem bardziej kompetentne do oceny projektu niż organ stanowiący. Posiadają one nie tylko odpowiedni zasób wiedzy, ale i doświadczenia. Pozwala to na zastosowanie w regulacjach uchwał rozwiązań optymalnych, uwzględniających specyfikę poszczególnych dziedzin⁴. Zakres uzgodnienia dotyczy przy tym nie tylko obszarów i obiektów objętych formami ochrony zabytków oraz ujętych w gminnej ewidencji zabytków, ale i kwestii kształtowania zabudowy i zagospodarowania terenu (art. 17 pkt 6b tiret ósmy u.p.z.p. i art. 20 u.o.z.o.z.).

Pozwolenie konserwatorskie jako instrument ochrony zabytków

Ochronie zabytków nieruchomych wpisanych do rejestru w procesach inwestycyjnych oraz innych indywidualnych działaniach mogących wpływać na taki zabytek służy instytucja pozwolenia wydawanego przez wojewódzkiego konserwatora zabytków, określona w art. 36 u.o.z.o.z. (dalej jako: pozwolenie konserwatorskie). Postępowanie w sprawie udzielenia pozwolenia konserwatorskiego jest postępowaniem odrębnym, niezależnym od innych postępowań, w szczególności postępowania o wydanie pozwolenia na budowę albo zezwolenia na usunięcie drzew i krzewów. W wielu przypadkach warunkuje ono jednak pozytywne wydanie innych decyzji administracyjnych zezwalających na ingerencję w zabytek. Pozwolenie konserwatorskie stanowi władcze działanie organu administracji i jest wydawane w formie decyzji administracyjnej, odpowiadającej treści art. 107 Kodeksu prawa administracyjnego (dalej jako: k.p.a.).

Pozwolenie konserwatorskie, będące aktem stosowania prawa, ma na celu każdorazowo dookreślenie potrzeb ochrony danego zabytku. Katarzyna Zalasieńska i Kamil Zeidler zaliczają ten akt do instrumentów nadzoru prewencyjnego – a więc tych kompetencji władczych, które mają zapobiegać stanom zagrożenia dla zabytku⁵.

Zarówno w doktrynie prawnej, jak i w orzecznictwie sądów administracyjnych nie ma jednolitego stanowiska, czy wojewódzki konserwator zabytków, wydając pozwolenie konserwatorskie, działa w warunkach uznania administracyjnego⁶ (tak m.in. wyroki NSA z dnia 16 marca 2021 roku, II OSK 929/20, z dnia 30 października 2018 roku, II OSK 2589/16, oraz z 4 września 2015 roku, II OSK 135/14), który to pogląd jest przeważający i który podzielam, czy też w warunkach tzw. luzu decyzyjnego. Nie budzi jednak wątpliwości, że nie jest to tzw. decyzja związana. W art. 36 u.o.z.o.z. zawarty został zamknięty katalog przypadków, w jakich wymagane jest uzyskanie pozwolenia wojewódzkiego konserwatora zabytków. Pozwolenie, zgodnie z art. 36, ust. 3 u.o.z.o.z., może ponadto określać warunki, które zapobiegają uszkodzeniu lub zniszczeniu zabytku. Ustawodawca nie określił jednak, jakimi przesłankami powinien kierować się wojewódzki konserwator zabytków przy rozpoznawaniu sprawy. Organ ten powinien zatem, zgodnie ze swoimi kompetencjami,

⁴ Dorota Dąbek, *Prawo miejscowe samorządu terytorialnego*, Bydgoszcz–Kraków 2003, s. 283–284.

⁵ Katarzyna Zalasieńska, Kamil Zeidler, *Wykład prawa ochrony zabytków*, Warszawa–Gdańsk 2015, s. 94.

⁶ Por. Anna Michalak, Artur Ginter, *Ustawa o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami. Komentarz*, Warszawa 2016, s. 203.

realizować cel, jakim jest ochrona wartości zabytkowej danego obiektu lub obszaru, uwzględniając zarazem słuszny interes strony. Ocena ta powinna każdorazowo opierać się na ustaleniu, jaki wpływ konkretna inwestycja będzie miała na chronione wartości danego obszaru zabytkowego (tak: wyrok NSA z dnia 18 grudnia 2012 roku, II OSK 1441/11)⁷. Ochrona zabytków jest bowiem szczególną i unikatową dziedziną, w której występują nie tylko różne rodzaje zabytków, prezentujące każdorazowo wartości o odmiennym nasileniu, ale właściwie każdy zabytek stanowi osobny przypadek, do którego trzeba dopasować odpowiednie, specjalne podejście. Tym samym postulat stabilizacji stanu prawnego za pomocą precyzyjnie określonych norm porządkujących system prawny ochrony zabytków i umożliwiający sposobność przewidzenia każdego rozstrzygnięcia należy ocenić jako niemożliwy do realizacji⁸. Decyzja wydawana na podstawie uznania administracyjnego podlega ocenie sądu administracyjnego jedynie od strony formalno-prawnej, tj. czy decyzja została wydana z zachowaniem reguł postępowania administracyjnego. Kontroli sądu administracyjnego poddana jest spójność argumentacji przytoczonej w rozstrzygnięciu indywidualnym, opartym na uznaniu administracyjnym. Należy podzielić pogląd, że u.o.z.o.z. oraz k.p.a. stwarzają jedynie warunki formalne wydawania tej decyzji przez konserwatorów zabytków. Jak wskazuje Kamil Zeidler, podstawę wydawania tej decyzji w warstwie merytorycznej stanowi zatem „teoria konserwatorska”⁹. Natomiast Janusz Sługocki podnosi, że ustawodawca zakłada, że wojewódzki konserwator zabytków w procesie decyzyjnym powinien odnosić się nie tyle do norm prawnych, których nie udało się prawodawcy jednoznacznie sformułować, ile do swojej wiedzy i doświadczenia zawodowego¹⁰.

Dla zastosowania art. 36 ust. 1 pkt 1 u.o.z.o.z. nie jest konieczne, by nieruchomości, przy której mają być prowadzone prace wymagające pozwolenia, była wpisana do rejestru zabytków indywidualnie¹¹, gdyż konserwator jest wyspecjalizowanym i uprawnionym organem do tego, by w ramach własnej kompetencji stwierdzić, że prace lub roboty, które mają być wykonane, ingerują w układ urbanistyczny lub zespół historyczny wpisany do rejestru wpisem obszarowym¹². Można mieć do czynienia chociażby z zaburzeniem architektonicznej jednorodności, obniżeniem wartości artystycznej, którą niesie za sobą nie pojedynczy budynek, ale właśnie cały zespół lub układ. Chodzi tu zwłaszcza o zmianę elewacji budynków, która jest jedną z podstawowych cech formy architektonicznej i stylu. Pamiętać należy również o tym, że decyzje wojewódzkich konserwatorów zabytków mogą być inne, w zależności od obszaru, z jakim mają do czynienia. Ochrona może być bardziej restrykcyjna, jeśli obejmuje dobrze zachowaną zabudowę zabytkową, będącą w stanie zbliżonym do istniejącej w okresie jej powstania. Natomiast może być inna, jeśli zabudowa uległa już licznym zmianom i modyfikacjom, a jej kontekst nie jest zachowany¹³.

W orzecznictwie sądów administracyjnych zarysowała się jednak również linia orzecznicza wskazująca, że objęcie ochroną układu urbanistycznego nie oznacza, że rozciąga się ona na poszczególne obiekty tego układu, które mogą być wpisane do rejestru zabytków na podstawie odrębnej decyzji administracyjnej (por. wyroki NSA z dnia 27 marca 2011 roku, II OSK 216/11, i z 16 czerwca 2010 roku, II OSK 1599/10).

⁷ Dominika Kostrzewa, *Kompetencje organu konserwatorskiego do wydania decyzji na podstawie art. 45 ust. 1 ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami a wpis do rejestru – analiza przypadku*, „Santander Art and Culture Law Review” 2018, nr 1, s. 115.

⁸ Ewelina Kowalska, *Własność zabytku a dyskrejonalna władza konserwatorska*, Gdańsk 2018, s. 290.

⁹ Kamil Zeidler, *O znaczeniu i roli teorii konserwatorskiej w procesie stosowania prawa*, [w:] *Współczesne problemy teorii konserwatorskiej w Polsce*, red. Bogusław Szmygin, Warszawa–Lublin 2008, s. 175.

¹⁰ Janusz Sługocki, *Opieka nad zabytkiem nieruchomym. Problemy administracyjnoprawne*, Warszawa 2017, s. 270.

¹¹ Szerzej: Aleksandra Głowczewska *Wpis indywidualny a wpis obszarowy do rejestru zabytków w świetle wybranych przykładów z orzecznictwa sądów administracyjnych*, „Studia Iuridica Toruniensia” 2020, t. 27, s. 72–73 i przywołane tam orzecznictwo.

¹² Wyrok NSA z dnia 24 stycznia 2017 roku, II OSK 1541/15.

¹³ Wyrok NSA z dnia 1 lutego 2017 roku, II OSK 978/15.

Relacja pozwolenia konserwatorskiego i ustaleń planu miejscowego

Jak trafnie wskazuje Jacek Brudnicki, w sytuacji gdy obiekt wpisany do rejestru zabytków jest jednocześnie objęty ochroną ustaleniami planu miejscowego, może dochodzić do swoistej kolizji tych form ochrony, polegającej na tym, że działanie przy zabytku dopuszczalne z punktu widzenia treści ustaleń planu miejscowego w ocenie wojewódzkiego konserwatora zabytków będzie niezgodne z wymogami ochrony wynikającymi z decyzji o wpisie do rejestru zabytków. To z kolei rodzi pytania dotyczące wzajemnej relacji między tymi formami ochrony i ustalenia, czy w razie wystąpienia kolizji, któreś z nich należy przyznać pierwszeństwo. Innymi słowy, ocenić należy, czy wojewódzki konserwator zabytków, opierając się na treści decyzji o wpisie do rejestru zabytków, ma prawo nie zaakceptować działania, którego realizację dopuszczają ustalenia ochrony w planie miejscowym¹⁴.

Zagadnienie uwzględniania ustaleń planu miejscowego dotyczących ochrony zabytków przy wydawaniu pozwolenia konserwatorskiego dotyczy dwóch sytuacji. Po pierwsze – dopuszczalności wydania pozwolenia konserwatorskiego z wykroczeniem poza ograniczenia nałożone przez plan miejscowy (i dopuszczeniem większej swobody przekształcenia zabytku), a po drugie – określenia w pozwoleniu konserwatorskim reżimu prawnego dotyczącego zabytku i nałożenia ostrzejszych wymogów, niż przewidziane wprost w planie miejscowym.

Sytuacja pierwsza nie budzi istotnych wątpliwości interpretacyjnych. Jak już wskazano wcześniej, plan miejscowy jest źródłem prawa powszechnie obowiązującego, a ustalenia planu miejscowego wyznaczają granice dopuszczalnych działań inwestycyjnych. Zgodnie bowiem z art. 4 i 6 u.p.z.p. plan miejscowy stanowi przejaw administracji reglamentacyjnej, wyznaczając granice wykonywania prawa własności w zakresie przeznaczania i sposobu zagospodarowania terenu. Elementem prawidłowości decyzji administracyjnej jest jej zgodność z prawem. Pozwolenie konserwatorskie nie ma charakteru udzielenia zgody na odstępstwa od powszechnie obowiązującego reżimu prawnego, musi więc mieścić się w regulacjach planu miejscowego¹⁵.

Duże rozbieżności w orzecznictwie budzi jednak sytuacja druga – a więc czy wojewódzki konserwator zabytków może „zaostrzać” wprowadzone planem miejscowym ograniczenia działań przy zabytku rejestrowym.

Stanowisko nakazujące uwzględnianie ustaleń planu miejscowego zostało zawarte w wyroku NSA z dnia 24 stycznia 2017 roku, II OSK 1541/15, zgodnie z którym ustalone w planie miejscowym zasady i warunki ochrony zabytków nie wykluczają możliwości kontroli wykonanych przy zabytku prac przez organ konserwatorski z punktu widzenia ochrony, jaką jest wpis do rejestru zabytków. Konserwator, jako wyspecjalizowany organ w zakresie ochrony zabytków, może w ramach własnej kompetencji stwierdzić, że wykonane roboty ingerują w układ urbanistyczny, a inne działania doprowadziły do zmiany wyglądu zabytku wpisanego do rejestru.

Z kolei w wyroku NSA z dnia 21 lipca 2015 roku, II OSK 2227/13, sąd wskazał, że jeśli ustalenia miejscowego planu zagospodarowania przestrzennego przewidują formę ochrony zabytków, o jakiej mowa w art. 7 u.o.z.o.z., więc istnieje forma ochrony zabytków przewidziana w tym przepisie, to wówczas konserwator zabytków, wydając decyzję na podstawie art. 36 ust. 1 pkt 11 tej ustawy, ma uprawnienie i obowiązek uwzględnić istniejący porządek prawny, w tym ocenić wnioski o wydanie pozwolenia także w aspekcie obowiązującego na danym terenie prawa miejscowego.

Zagadnienie prawne będące przedmiotem tego rozstrzygnięcia dotyczyło wymogów ochrony wpisanego do rejestru zabytków układu urbanistycznego. Sąd wskazał, że taka forma ochrony ma na celu zachowanie najcenniejszych elementów historycznego rozplanowania oraz kompozycji przestrzennej zespołu. Oznacza to między innymi zachowanie w niezmienionym kształcie rozplanowania placów i ulic, ich przebiegu, szerokości i przekroju, a także zachowanie gabarytów

¹⁴ J. Brudnicki, op. cit.

¹⁵ Taki charakter mają m.in.: decyzje na odstępstwa od zakazów dotyczących form ochrony przyrody, wydawane na podstawie ustawy z dnia 16 października 2004 roku o ochronie przyrody (tekst jedn. Dz. U. 2022, poz. 916), i postanowienie o odstępstwie od przepisów techniczno-budowlanych, wydawane zgodnie z art. 9 ustawy z dnia 7 lipca 1994 roku Prawo budowlane (tekst jedn. Dz. U. 2021, poz. 2351).

zabudowy i zasadniczych proporcji wysokościowych kształtujących zespół. Wpisanie do rejestru zabytków układu urbanistycznego jest wpisem obszarowym, a nie indywidualnym, co nie oznacza, że obiekty znajdujące się na takim obszarze nie podlegają ochronie zabytków. Sąd wskazał, że w pierwszej kolejności to organ architektoniczno-budowlany ocenia zgodność projektu budowlanego z ustaleniami planu miejscowego. Niemniej jednak, jeśli obiekt, który inwestor zamierza przebudować lub rozbudować, objęty jest w m.p.z.p. ochroną, o jakiej mowa w art. 7 u.o.z.o.z., to wówczas w sprawie tych postanowień planu ma prawo wypowiadać się konserwator zabytków. Ponadto w wyroku podniesiono, że konserwator zabytków, udzielając pozwolenia na podstawie art. 36 ust. 1 u.o.z.o.z. bądź odmawiając udzielenia takiego pozwolenia, winien uwzględnić – w granicach przyznanych mu uprawnień – obowiązujący porządek prawny. Obowiązującym na danym terenie porządkiem prawnym są nie tylko ustawy, w tym u.o.z.o.z., ale również m.p.z.p. i konserwator zabytków winien uwzględnić te postanowienia planu miejscowego w takim zakresie, w jakim dotyczą ochrony zabytków. W pozostałym zakresie zgodność inwestycji z planem miejscowym podlega ocenie organów architektoniczno-budowlanych.

Odnosząc się do wyżej wymienionego wyroku, należy zauważyć, że ustalenia planu miejscowego dotyczące ochrony zabytków należy rozumieć szeroko. Nie będą to wyłącznie ustalenia dedykowane *stricte* ochronie zabytków (zwłaszcza dotyczące parametrów architektonicznych budynków, w szczególności dotyczące wyznaczenia stref ochrony konserwatorskiej i obowiązujących w nich zakazów, nakazów i ograniczeń), ale wszystkie te, które mogą wpłynąć na stan zabytku – przykładowo ustalenia dotyczące przeznaczenia terenu czy powierzchni biologicznie czynnej, jeżeli będą miały związek z ochroną zabytków.

Wyrok NSA z dnia 21 kwietnia 2016 roku, II OSK 2041/14, również ponowił taką wykładnię przepisów. Sąd wskazał, że w sytuacji, gdy ustalenia miejscowego planu przewidują formę ochrony zabytków, o jakiej mowa w art. 7 u.o.z.o.z., to wówczas konserwator zabytków, wydając decyzję na podstawie art. 36 ust. 1 powyższej ustawy ma uprawnienie i obowiązek uwzględnić obowiązujący porządek prawny, w tym ocenić wniosek o wydanie pozwolenia, także w aspekcie obowiązującego na danym terenie prawa miejscowego. Jednakże powyższe orzeczenie ograniczone jest do postanowień planu w takim zakresie, w jakim dotyczą one ochrony zabytków. W pozostałym zakresie planowane zamierzenie ocenia organ architektoniczno-budowlany w odrębnym postępowaniu (tak: wyrok NSA z dnia 21 lipca 2015 roku, II OSK 2227/13).

Z kolei w wyroku NSA z dnia 1 lutego 2017 roku, II OSK 978/15, wskazane zostało, że nawet zgodność z miejscowym planem zagospodarowania przestrzennego nie pozbawia organu ochrony konserwatorskiej możliwości odmowy udzielenia pozwolenia na prowadzenie robót budowlanych przy obiekcie objętym ochroną obszarową tylko ze względów konserwatorskich. Konieczne jest jednak, aby wynikało to z okoliczności konkretnej sprawy, a organ musi należycie swoje stanowisko uzasadnić. Ochrona konserwatorska nie oznacza, że żadne zmiany w danym obiekcie nie mogą być wprowadzone. Inna, bardziej restrykcyjna i dalej idąca, może być ochrona konserwatorska na obszarze, na którym znajduje się dobrze zachowana zabudowa zabytkowa, będąca w stanie zbliżonym do istniejącej w okresie, w którym powstawała, a inna na obszarze, na którym zabudowa uległa licznym zmianom i modyfikacjom. Nie można przy tym pomijać interesu inwestora, właściciela danego obiektu, który przeznaczając nieraz znaczne środki w celu np. zaspokojenia swoich potrzeb mieszkaniowych, ma prawo zrealizować odpowiadający jego oczekiwaniom i obecnym wymogom obiekt budowlany, jeżeli nie narusza to charakteru tego obiektu.

Za zaprezentowaną powyżej interpretacją przemawia również wykładnia celowościowa. Stopień szczegółowości planu miejscowego, zwłaszcza w przypadku ustaleń dla obszarów zabytkowych, nie obejmuje co do zasady konkretnych ustaleń dla każdego, indywidualnego, obiektu. Ustalenia te określone są zazwyczaj dla poszczególnych terenów, ewentualnie dla działki budowlanej, i formułowane są zwykle w sposób zakresowy, a nie jednoznaczny. Dotyczy to na przykład maksymalnej i minimalnej intensywności zabudowy, maksymalnej wysokości obiektu budowlanego, nieprzekraczalnych linii zabudowy. To właśnie na etapie indywidualnie wydawanych decyzji administracyjnych powinno następować dookreślenie wymogów zapewniających właściwą ochronę zabytku. Potrzeba taka musi być zarazem określana z uwzględnieniem nakładających

się działań, dotyczących otoczenia zabytku i innych zabytków w sąsiedztwie. Plan miejscowy uchwalany jest bowiem na długi okres w przyszłości i nie zawiera elementów pozwalających na każdorazową ocenę zmian, jakie zaszły na obszarze zabytkowym, gdyż nie jest to jego rolą. Ocenę potrzeb ochrony zabytków w danym momencie zapewnić ma właśnie wydawanie pozwolenia konserwatorskiego. Wszystkie te elementy składają się bowiem na zapewnienie właściwej ochrony zabytków nieruchomych.

W tym miejscu należy przywołać wskazany już wyżej wyrok NSA z dnia 21 lipca 2015 roku, II OSK 2227/13, w którym sąd wskazał, że wpisanie do rejestru zabytków układu urbanistycznego ma na celu zachowanie najcenniejszych elementów historycznego rozplanowania oraz kompozycji przestrzennej zespołu. W przypadku wpisania do rejestru zabytków dodatkowo zespołu budowlanego (zlokalizowanego na obszarze objętego ochroną układu urbanistycznego), tj. powiązanej przestrzennie grupy budynków, przedmiotem ochrony jest ten zespół, który tworzą wchodzące w jego skład budynki, m.in. ze względu na wyróżniające cechy zespołu formę architektoniczną i styl, w których mieści się też wygląd elewacji (por. też wyrok NSA z dnia 27 lipca 2011 roku, II OSK 216/11).

Jak słusznie zauważa Jacek Brudnicki, w przepisach brak jest odpowiednika art. 35 ust. 1 pkt 1 ustawy Prawo budowlane, który wprost nakazuje organowi architektoniczno-budowlanemu, by ten przed zatwierdzeniem projektu budowlanego i udzieleniem pozwolenia na budowę sprawdził zgodność inwestycji m.in. z przepisami planu miejscowego¹⁶. Zauważyć jednak należy, że w odróżnieniu od pozwolenia na budowę, decyzja administracyjna, jaką jest pozwolenie konserwatorskie, nie jest wydawana „na podstawie” planu miejscowego. Relacja planu miejscowego i pozwolenia na budowę jest bowiem szczególnym rodzajem współzależności aktu prawa miejscowego i decyzji administracyjnej. Nie oznacza to jednak, aby decyzje administracyjne mogły naruszać ustalenia aktu prawa miejscowego. Te bowiem, jak już wskazano, zgodnie z katalogiem źródeł prawa, zawartym w Konstytucji RP, są źródłem powszechnie obowiązujących przepisów prawa.

Odnosząc się dalej do wydawania pozwolenia konserwatorskiego, należy zauważyć, że gdyby to wyłącznie plan miejscowy określał dopuszczalny zakres zamierzenia inwestycyjnego ingerującego w zabytek, wystarczające byłoby wyłącznie stwierdzenie zgodności takiego zamierzenia z planem miejscowym – tak jak ma to miejsce w przypadku pozwolenia na budowę.

Odmienne rozstrzygnięcie dotyczące rozpatrywanego zagadnienia zapadło natomiast w wyroku NSA z dnia 26 czerwca 2013 roku, II OSK 2736/12, w którym sąd zanegował możliwość odmowy zabudowy terenu wewnątrz kwartału, w sytuacji gdy plan miejscowy nie zakazywał jednoznacznie takiej zabudowy, ale wprowadzał jedynie wymogi co do harmonizowania zabudowy nowej z dotychczasową. NSA wskazał m.in., że choć nie oznacza to, iż w decyzji wydawanej na podstawie art. 36 ust. 1 pkt 1 u.o.z.o.z. wojewódzki konserwator zabytków nie może odnieść się do sposobu i zakresu wykonania zamierzenia inwestycyjnego, ze względu na potrzeby i wymagania związane z wpisaniem przyszłej zabudowy w chronione wartości zabytkowego otoczenia zabudowy, to organ ten nie może jednak zanegować zabudowy na obszarze chronionym, skoro miejscowy plan zagospodarowania przestrzennego zakazu takiego wprost nie zawiera. Sąd wskazał również, że zakres regulacji odnoszącej się do ochrony zabytków wyznaczonej konkretnymi ustaleniami planu (przepisami) może być różny, w zależności od tego, czy wzorcem prawnym służącym do odkodowywania treści norm prawnych w konkretnej sprawie będzie plan uchwalony na podstawie ustawy o zagospodarowaniu przestrzennym z 1994 roku, czy też na podstawie u.p.z.p., lub też w przypadku braku planu, wzorcem takim będzie ogólny (państwowy) porządek planistyczny. Ze względu na powyższe nie można stawiać znaku równości pomiędzy zakresem możliwych działań, w tym jednoznacznym określaniem granic luzu administracyjnego, który mogą stosować organy ochrony zabytków na podstawie art. 36 ust. 1 u.o.z.o.z. w odniesieniu do regulacji objętych różnymi reżimami planistycznymi.

Konkludując, sąd wskazał, że wobec ujęcia w planie szczegółowych przepisów regulujących zakres i sposoby ochrony zabytku, jak w sprawie będącej przedmiotem rozpoznania, zakres możliwej

¹⁶ J. Brudnicki, op. cit.

ingerencji konserwatora zabytków w odniesieniu do możliwości wydania pozwolenia na podjęcie robót budowlanych przy zabytku zawężony zostaje do minimum. W decyzji wydawanej na podstawie art. 36 ust. 1 pkt 1 u.o.z.o.z. wojewódzki konserwator zabytków może odnieść się do sposobu i zakresu wykonania zamierzenia inwestycyjnego, z uwagi na wymóg harmonizacji przyszłej zabudowy z chronionymi wartościami zabytkowego otoczenia, o czym mowa w ust. 3 i 4 ww. przepisu, zgodnie jednak z zasadami, które zaakceptowano w procesie uzgodnieniowym. Organ nie może jednak zanegować zabudowy na obszarze chronionym, skoro miejscowy plan zagospodarowania przestrzennego zakazu takiego wprost nie zawiera, co przyznano w treści zaskarżonej decyzji.

Argumentacja zaprezentowana w przywołanym wyroku budzi jednak zasadnicze wątpliwości. Właśnie bowiem w takim przypadku każdorazowo to właśnie w pozwoleniu konserwatorskim ocenie powinna podlegać możliwość dogęszczania zabudowy, a w konsekwencji zmiana układu urbanistycznego, sylwety miasta i panoram.

Należy ponadto przywołać specyfikę obszaru będącego przedmiotem rozstrzygnięcia w przywołanym wyroku NSA. W planie miejscowym przyjęto wyznaczenie wspólnej, obowiązującej dla poszczególnych działek linii zabudowy obrzeżnej, z pozostawieniem wolnej przestrzeni rekreacyjnej na tyłach budynków. Źródłem wątpliwości było więc owo niedookreślenie zasad kształtowania zabudowy w drugiej linii, będące w istocie wadliwością planu miejscowego.

Ostatnim argumentem, który potwierdza szerokie kompetencje wojewódzkiego konserwatora zabytków do doprecyzowania ustaleń planu miejscowego w ramach pozwolenia konserwatorskiego, jest uwzględnianie otoczenia zabytku. Otoczeniem zabytku, zgodnie z art. 3 pkt 15 u.o.z.o.z., jest „teren wokół lub przy zabytku wyznaczony w decyzji o wpisie tego terenu do rejestru zabytków w celu ochrony wartości widokowych zabytku oraz jego ochrony przed szkodliwym oddziaływaniem czynników zewnętrznych”. Stanowi więc ono określony zespół krajobrazowy postrzegany łącznie z zabytkiem. Roztoczenie ochrony wokół obiektu wynika z założenia, że otoczenie jest pewną przestrzenią, która jest z nim fizycznie i funkcjonalnie związana. Ochronie może być poddany nie tylko obszar bezpośrednio przyległy. Zakres ochrony zależy od rozległości kompozycji przestrzennej, a więc obszaru tworzącego z chronionym zabytkiem nieruchomym integralną całość¹⁷.

Jakkolwiek definicja stwarza wątpliwości interpretacyjne¹⁸, jednak również ona potwierdza słuszność przyznania wojewódzkiemu konserwatorowi zabytków kompetencji do dookreślania potrzeb ochrony zabytku rejestrowego. W wyroku NSA z dnia 11 kwietnia 2013 roku, II OSK 2382/11, sąd uznał, że „otoczenie zabytku, o którym mowa w art. 3 pkt 15 u.o.z.o.z. może stanowić przedmiot ochrony”. Po drugie, art. 3 pkt 13 u.o.z.o.z. odwołuje się bezpośrednio do terminu „historyczny zespół budowlany”. Jednocześnie NSA stwierdził brak podstaw do uznania, by o poddaniu ochronie historycznego zespołu budowlanego decydował fakt objęcia zakresem decyzji o wpisie do rejestru wszystkich budynków mieszczących się w układzie historycznej zabudowy. Zdaniem NSA „definicja historycznego zespołu budowlanego wskazuje, że jest nim powiązana przestrzennie grupa budynków wyodrębniona ze względu na formę architektoniczną, styl, zastosowane materiały, funkcję, czas powstania lub związek z wydarzeniami historycznymi. Powyższe cechy zespołu nadają rozstrzygnięciu podejmowanemu przez konserwatora zabytków charakter ocenny w tym znaczeniu, że wymagają ustalenia stopnia powiązania wielu obiektów ze sobą, ich związków, a także oszacowania stopnia i charakteru ich wyodrębnienia. W kontekście rozstrzygania o wpisie do rejestru historycznego zespołu budowlanego nie można zatem tracić z pola widzenia zindywidualizowanych okoliczności stojących za potrzebą objęcia określonego zabytku przestrzennego ochroną, które mogą sprawiać, że decyzja o wpisie do rejestru powinna zostać ograniczona, ze względu na swój przedmiot, tylko do jego niezbędnej części”. Potwierdza to poczynione wcześniej uwagi, że to właśnie pozwolenie konserwatorskie ma charakter kompleksowy, adekwatny oraz umożliwia aktualność rozstrzygnięcia, jak najbardziej uwzględniającego potrzeby ochrony danego zabytku.

¹⁷ Katarzyna Zalasieńska, *Prawna ochrona zabytków nieruchomych w Polsce*, Warszawa 2010, s. 221–222.

¹⁸ Por. Wyrok NSA z dnia 27 września 2012 roku, II OSK 887/11.

Wnioski

Przeprowadzona analiza wykazała bardzo silne powiązanie obu form ochrony zabytków, jakimi są wpis zabytku nieruchomego do rejestru zabytków i ustalenia w planie miejscowym. Formy te wzajemnie się uzupełniają, ale konkretyzacja ich funkcji ochronnej następuje w pozwoleniu konserwatorskim. Plan miejscowy wyznacza dolną granicę ograniczeń, które jednak – z uwzględnieniem wymogu adekwatności rozstrzygnięcia – mogą być doprecyzowane przy wydawaniu pozwolenia konserwatorskiego. Decyzja ta każdorazowo musi bowiem wynikać ze zidentyfikowanych potrzeb ochrony zabytku i w żadnym przypadku nie może mieć cech dowolności, jakkolwiek wojewódzki konserwator zabytków musi opierać się na dorobku „teorii konserwatorskiej”. Taką interpretację prezentuje również przeważająca linia orzecznicza. Należy jednak postulować ujednolicenie praktyki organów administracji w tym zakresie, co zarówno wpłynie na jakość opracowań planistycznych gminy, a zwłaszcza planu miejscowego, jak i usprawni działania służb konserwatorskich.

Anna Fogel

Pracownik Narodowego Instytutu Dziedzictwa, doktor nauk prawnych, radca prawny. Absolwentka Wydziału Prawa i Administracji na Uniwersytecie Warszawskim (1994). W 2011 r. obroniła rozprawę doktorską „Prawna ochrona przyrody w lokalnym planowaniu przestrzennym” na Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego. Specjalizuje się w zagadnieniach prawnych związanych z ochroną zabytków, ochroną środowiska oraz planowaniem i zagospodarowaniem przestrzennym, a także konfliktami w tym obszarze. Autorka kilkudziesięciu publikacji o tej tematyce. W latach 2020–2022 członek Zespołu Prawno-Urbanistycznego przy Komitecie Przestrzennego Zagospodarowania Kraju PAN.

Anna Fogel

Employee of the National Institute of Cultural Heritage in Poland, she has a PhD in law, and is a legal adviser. A graduate of the Faculty of Law and Administration at the University of Warsaw (1994). In 2011, she defended her doctoral thesis on 'Legal protection of nature in local land use planning' at the Cardinal Stefan Wyszyński University. She specializes in legal issues related to the protection of monuments, environmental protection and spatial planning and development, as well as conflicts in this area. She is the author of several dozen publications on this subject. In the years 2020–2022, she was a member of the Legal and Urban Planning Team of the Committee for Spatial Development of the Polish Academy of Sciences.

Bibliografia

Brudnicki Jacek, *Problematyka zakresu ochrony konserwatorskiej zabytków wpisanych do rejestru zabytków, podlegających równocześnie ochronie w miejscowym planie zagospodarowania przestrzennego*, [w:] *Własność intelektualna a dziedzictwo kulturowe. Księga jubileuszowa dedykowana Profesorowi Wojciechowi Kowalskiemu*, red. Marlena Jankowska, Paulina Gwoździewicz-Matan, Piotr Stec, Warszawa 2020.

Dąbek Dorota, *Prawo miejscowe samorządu terytorialnego*, Bydgoszcz–Kraków 2003.

Główniczewska Aleksandra, *Wpis indywidualny a wpis obszarowy do rejestru zabytków w świetle wybranych przykładów z orzecznictwa sądów administracyjnych*, „*Studia Iuridica Toruniensia*” 2020, t. 27, s. 59–76.

Kostrzewa Dominika, *Kompetencje organu konserwatorskiego do wydania decyzji na podstawie art. 45 ust. 1 ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami a wpis do rejestru – analiza przypadku*, „*Santander Art and Culture Law Review*” 2018, nr 1, s. 107–118.

Kotulski Mariusz, *Problematyka ochrony zabytków w planowaniu przestrzennym*, „*Administracja. Teoria — Dydaktyka — Praktyka*” 2011, nr 2, s. 5–25.

Kowalska Ewelina, *Własność zabytku a dyskrejonalna władza konserwatorska*, Gdańsk 2018.

Michalak Anna, Ginter Artur, *Ustawa o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami. Komentarz*, Warszawa 2016.

Nowak Maciej J., *Ustawa o planowaniu i zagospodarowaniu przestrzennym. Komentarz*, Warszawa 2012.

Sługocki Janusz, *Opieka nad zabytkiem nieruchomym. Problemy administracyjnoprawne*, Warszawa 2017.

Zalasińska Katarzyna, *Prawna ochrona zabytków nieruchomych w Polsce*, Warszawa 2010.

Zalasińska Katarzyna, Zeidler Kamil, *Wykład prawa ochrony zabytków*, Warszawa–Gdańsk 2015.

Zeidler Kamil, *O znaczeniu i roli teorii konserwatorskiej w procesie stosowania prawa*, [w:] *Współczesne problemy teorii konserwatorskiej w Polsce*, red. Bogusław Szmygin, Warszawa–Lublin 2008.

Iwona Krawiec*

Winiarnia w XIX-wiecznej wieży artyleryjskiej. Koncepcja adaptacji Turm Reduit do nowej funkcji oraz zagospodarowania zachodniego krańca Ostrowa Tumskiego w Głogowie

A wine cellar in a nineteenth-century artillery tower. The concept of adapting a 'Turm Reduit' to a new function and the development of the western end of the Isle of Ostrów Tumski in Głogów

Iwona Krawiec, *Winiarnia w XIX-wiecznej wieży artyleryjskiej. Koncepcja adaptacji Turm Reduit do nowej funkcji oraz zagospodarowania zachodniego krańca Ostrowa Tumskiego w Głogowie*, „Ochrona Zabytków” 2022, nr 2, s. 151–168.

Abstrakt

Niniejszy artykuł jest podsumowaniem wykonanej przez autorkę w 2018 roku pracy inżynierskiej, która została doceniona w ogólnopolskim konkursie „Dziedzictwo kulturowe jako zasób rozwojowy” (2021) – organizowanym przez Narodowy Instytut Dziedzictwa – na najlepszą pracę dyplomową dotyczącą współczesnej roli dziedzictwa kulturowego. Przedmiotem opracowania był projekt adaptacji XIX-wiecznej wieży artyleryjskiej w Twierdzy Głogów do współczesnej funkcji centrum szkoleniowego z bazą hotelową dla wytwórców win. W ostatnich latach polskie winiarstwo przeżywa swoisty renesans, wychodząc z cienia, którym tę szlachetną gałąź rolnictwa otoczył mrok minionego wieku. W obliczu intensywnie rozwijającego się rynku polskich producentów wyrobów winiarskich oraz w sytuacji, gdy coraz więcej zabytkowych obiektów fortyfikacyjnych niszczeje z powodu braku pomysłu na ich nową funkcję, zaproponowany program funkcjonalny zdaje się doskonale wpisywać w zapotrzebowanie regionu, a ceglana architektura fortu oddaje klimat tradycyjnej bodegi. Celem prezentowanego projektu było zagospodarowanie nieużytkowanej wieży artyleryjskiej i stworzenie całorocznego obiektu, który w wybranych okresach działałby jako centrum szkoleniowe plantatorów i naukowców zajmujących się ciągle jeszcze raczkującą enologią – winoznawstwem. Przez resztę roku obiekt pełniłby funkcję ośrodka enoturystycznego przeznaczonego

* Zakład Architektury Polskiej
Wydział Architektury Politechniki Warszawskiej
ORCID: 0000-0002-9765-8014

dla turystów i mieszkańców poszukujących odpoczynku na łonie natury, otwartych na poznawanie i degustację win oraz przysmaków lokalnej kuchni.

Słowa kluczowe

adaptacja zabytków, Twierdza Głogów, wieża artyleryjska, Turm Reduit, winnica, fortyfikacje, enologia, enoturystyka, konserwacja zabytków

Abstract

This article is a summary of the engineering work carried out by the author in 2018 – a thesis that was acknowledged in the nationwide competition ‘Cultural heritage as a development resource’ (2021) – organized by the National Institute of Cultural Heritage – for the best diploma thesis on the contemporary role of cultural heritage. The subject of the study was an adaptation of the nineteenth-century artillery tower in the Głogów Fortress to its modern function as a training centre with a hotel facility for wine producers. In recent years, Polish winemaking, has undergone a renaissance, emerging from the shadows that had surrounded this noble branch of agriculture in the last century. In the face of the intensively developing market of Polish wine producers, and in a situation in which more and more historic fortifications are deteriorating due to the lack of ideas for their new role, the proposed scheme seems to correspond perfectly to the needs of the region, and the brick architecture of the fort reflects the atmosphere of a traditional bodega. The aim of the presented project was to revitalize the disused artillery tower and create a year-round facility which, in selected periods, would act as a training centre for growers and scientists involved in the still fledgling oenology – the study of wines. For the remainder of the year, the facility would serve as an enotourism centre for visitors and residents looking for a rest in the midst of nature, open to learning about and tasting wines and delicacies of local cuisine.

Keywords

adaptation of monuments, Głogów Fortress, artillery tower, Turm Reduit, vineyard, fortifications, oenology, enotourism, conservation of monuments

Wstęp

Geograficzne położenie Polski „na wschód od Zachodu i na zachód od Wschodu”¹ oraz ciągle napięcia związane z przesuwaniem stref wpływów sprawiły, że w ciągu kilku ostatnich stuleci jej terytorium stało się obszarem intensywnych działań wojennych i związanych z nimi akcji budowania umocnień. Okres pomiędzy końcem XVIII wieku a I wojną światową nazywany jest w dziejach fortyfikacji epoką twierdz głównych². Mimo że z perspektywy historii naszego kraju czas ten uznaje się za tragiczny, dla rozwoju architektury obronnej i sztuki fortyfikacyjnej jest to okres bujnego rozkwitu i właśnie okupowane ziemie polskie, stanowiące styk trzech mocarstw, a tym samym potencjalny obszar frontowy, stały się poligonem doświadczalnym dynamicznie rozwijanego budownictwa militarnego³.

Zaborcy, chcąc zabezpieczyć się przed ewentualnym atakiem, projektowali i realizowali wielkie założenia obronne, prześcigając się w coraz to nowszych metodach i formach fortyfikacyjnych. Wznoszone przez nich twierdze i forty powstawały z uwzględnieniem trzech odmiennych wzorców kulturowych wypracowanych w ramach różnych doświadczeń. Dzisiejsze terytorium Polski, jak żaden inny obszar w Europie, dysponuje więc licznymi przykładami różnych europejskich szkół fortyfikacyjnych, skupionymi na stosunkowo niewielkim obszarze⁴.

¹ Tak Polskę określił Sławomir Mrozek w sztuce *Kontrakt* z 1986 roku.

² Armin Mikos von Rohrscheidt, *Polska: największe muzeum fortyfikacji na wolnym powietrzu w aspekcie rozwoju turystyki kulturowej*, „Turystyka Kulturowa” 2009, nr 2, s. 20–48.

³ Ibidem.

⁴ Piotr Molski, *Zasoby poforteczne w Polsce jako potencjał turystyczny*, [w:] *Fortyfikacje jako atrakcje turystyczne*, red. Grzegorz Białuński Giżycko 2003, s. 15–25.

W efekcie, podróżując po Polsce, można natrafić nie tylko na średniowieczne zamki i renesansowe fortyfikacje, lecz również na nowożytnie pruskie, rosyjskie i austriackie twierdze oraz forty, a nawet żelbetowe umocnienia z czasów międzywojnia i II wojny światowej (np. Międzyrzecki Rejon Umocniony, Wał Pomorski). Bardzo mały procent tych budowli stanowi miejsca użytkowane do dziś jako obiekty wojskowe. Część większych założeń znajdujących się w atrakcyjnych lokalizacjach dostosowano do pełnienia funkcji turystycznej. Jednak większość, utraciwszy swoje pierwotne przeznaczenie, pozostaje nieużytkowana. Sprawy nie ułatwia ciągle niezakończona dyskusja nad sensem zachowania i konserwacji tzw. trudnego dziedzictwa. Ze względu na uwarunkowania związane z powstaniem owych fortyfikacji traktowane są one jako obca spuścizna – niechciane dziedzictwo, które przypomina o czasach, gdy Polski nie było na mapach. Z tego powodu spora część społeczeństwa nie popiera wydawania pokaźnych funduszy na ratowanie i konserwację niszczących fortyfikacji, a wręcz opowiada się za ich wyburzeniem i zastąpieniem nową zabudową⁵. Na szczęście coraz częściej w dyskursie pojawiają się głosy dostrzegające wartości tych budowli jako cennych elementów naszej historii, których ogromny potencjał należy odpowiednio spożytkować.

W Europie od kilku dekad można zaobserwować dynamicznie rozwijającą się turystykę obiektów militarnych, która jak dotąd tylko w niewielkim stopniu dotyczy Polski, chociaż właśnie nasz kraj ma w tej dziedzinie bardzo znaczący potencjał. Jego wykorzystanie może uczynić z Polski nowy, atrakcyjny cel turystyczny nie tylko w skali europejskiej, ale również światowej⁶.

Oczywiście nie jesteśmy w stanie utrzymywać wszystkich obiektów pofortecznych jako przestrzeni muzealnej, dlatego dobrym rozwiązaniem pozostaje adaptacja dawnych fortów do nowych funkcji, które pozwolą na reinterpretację „niechcianego dziedzictwa” poprzez nadanie mu nowego znaczenia. Niestety wraz z biegiem czasu i starzeniem się obiektu przystosowanie go do ciągle zmieniających norm technicznych i wymogów funkcjonalnych staje się coraz trudniejsze. Dodatkowo specyfika obiektów fortecznych – charakterystyczne rozplanowanie wnętrza, sposób doświetlenia (lub jego brak), układ wentylacji kazamat i częste przekrycie obiektu nasypem ziemnym nie ułatwiają zadania, jakim jest przystosowanie dawnego fortu do współczesnej funkcji.

Pomimo wszelkich przeszkód z roku na rok powstaje coraz więcej projektów i realizacji zagospodarowania obiektów pofortecznych, w tym prac studenckich tworzonych w ramach zajęć na wydziałach architektury w całej Polsce. Coraz więcej młodych adeptów architektury, wykonując projekty semestralne i prace dyplomowe, podejmuje wyzwanie projektowe, jakim jest odpowiednie dobranie programu funkcjonalnego do trudnego charakteru architektury obronnej. Nie inaczej było w przypadku autorki niniejszego artykułu, która w ramach inżynierskiej pracy dyplomowej, przygotowanej w 2018 roku pod kierunkiem dra inż. arch. Marcina Górskiego (ZDAISZ WAPW), zajęła się próbą stworzenia koncepcji adaptacji i zagospodarowania wieży artyleryjskiej oraz północnej części Ostrowa Tumskiego w Głogowie do nowej, atrakcyjnej funkcji. Praca ta została doceniona w ogólnopolskim konkursie „Dziedzictwo kulturowe jako zasób rozwojowy” (2021) Narodowego Instytutu Dziedzictwa na najlepszą pracę dyplomową dotyczącą współczesnej roli dziedzictwa kulturowego. Niniejszy artykuł jest jej podsumowaniem.

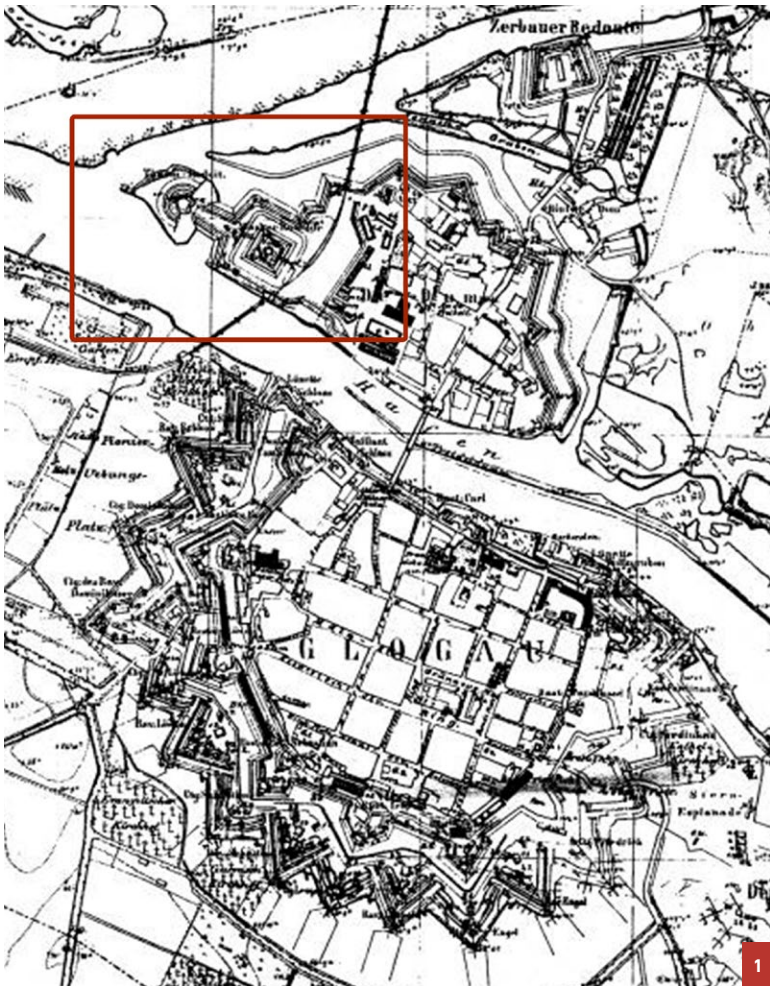
Historia Twierdzy Głogów

Głogów stanowi jedno z najstarszych miast Dolnego Śląska, które od samego początku zajmowało kluczowe miejsce na militarnej mapie regionu, co z kolei silnie rzutowało na historię rozwoju urbanistycznego tego miejsca. Już w X wieku na obecnej Wyspie Katedralnej słowiańskie plemię Dziadoszan założyło gród obronny⁷. Siedziba plemienia została zdobyta przez Mieszka I, który

⁵ Problem ten dotyczy głównie fortyfikacji znajdujących się w dużych miastach. Wielkopowierzchniowe założenia poforteczne w samym sercu miast postrzegane są jako marnowanie przestrzeni, którą można by zabudować nowymi budynkami mieszkaniowymi lub biurowymi.

⁶ A. Mikos von Rohrscheidt, op. cit.

⁷ Głogów – *zarys monografii miasta*, red. Krystyn Matwijowski, Wrocław 1994.



1

Fragment mapy Twierdzy Głogów z 1865 roku z zaznaczonym fragmentem obejmującym Redutę Wodną i wieżę artyleryjską. Źródło: www.glogow.pl

Part of a map of the Głogów Fortress dating from 1865, on which the Water Tower and Artillery Tower are marked. Source: www.glogow.pl

2

Pocztówka z początku xx wieku przedstawiająca wieżę artyleryjską (Turm Reduit), potocznie nazywaną Fortem Malakoff. Źródło: www.myglogow.pl

Postcard from the early 20th century depicting the Artillery Tower (Turm Reduit), commonly known as Fort Malakoff. Source: www.myglogow.pl

około 989 roku zbudował nowy, większy gród w widłach Baryczy i Odry, na terenie dzisiejszej kolegiaty na Ostrowie Tumskim, przyłączając Głogów do państwa Polan⁸. Aż do połowy XIII wieku Głogów stanowił – obok Bytomia Odrzańskiego – jedno z dwóch dogodnych przejść przez Odrę na odcinku pomiędzy Krosnem a Wrocławiem⁹. Od x wieku zachodnia granica plemienia Dziadoszan stała się granicą między Śląskiem a Cesarstwem i do połowy XII wieku obszar ten stał się miejscem częstych działań militarnych¹⁰.

W 1251 roku Głogów został stolicą Księstwa Głogowskiego, a w 1253 roku otrzymał prawa miejskie na prawie magdeburskim. W XV wieku do dotychczasowego pojedynczego pasa murów obronnych z basztami i fosą dodany został drugi pas umocnień w systemie bastionowym¹¹. W XVII wieku miasto doświadczyło wielu klęsk związanych z kolejnymi wojnami. W 1630 roku, w czasie wojny trzydziestoletniej, na rozkaz ówczesnego gubernatora cesarskiego Głogów zamieniono w twierdzę¹², co znacząco spowolniło jego rozwój przestrzenny i gospodarczy – poprzez ograniczenie zabudowy miasta do granic średniowiecznych murów obronnych.

⁸ Michał Kara, Marek Krąpiec, *Możliwości datowania metodą dendrochronologiczną oraz stan badań dendrochronologicznych wczesnośredniowiecznych grodzisk z terenu Wielkopolski, Dolnego Śląska i Małopolski*, [w:] *Ziemie polskie w X wieku i ich znaczenie w kształtowaniu się nowej mapy Europy*, red. Henryk Samsonowicz, Kraków 2000, s. 303–327.

⁹ *Głogów – zarys monografii miasta...*

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Wojciech Eckert, *Fortyfikacje Głogowa*, Zielona Góra 2006.

¹² Generał graf von Montecuccoli wydał rozkaz przebudowy przestarzałego systemu obronnego Głogowa zgodnie z zasadami nowożytnej fortyfikacji. Wojciech Eckert, *Twierdza Głogów w procesie rozwoju fortyfikacji nowożytnej sztuki fortyfikacyjnej (XVII–XX w.)*, Zielona Góra 1992.



Przez następne stulecia miasto oblegały i zdobywały wojska pruskie, francuskie, rosyjskie, szwedzkie i austriackie. System obronny tak strategicznej twierdzy, jaką był Głogów, musiał nadążać za nowymi trendami w budownictwie militarnym, dlatego kolejni zarządcy decydowali się na liczne modyfikacje, ulepszenia i rozbudowę linii fortyfikacyjnej. W czasach nowożytnych Festung Glogau należała do łańcucha fortyfikacyjnego usytuowanego wzdłuż wschodniej granicy państwa pruskiego i odegrała szczególną rolę jako jedna z twierdz, w której rozbudowę najwięcej inwestowali Prusacy¹³. Zmiany te dotyczyły zarówno obwarowań otaczających miasto lokacyjne, jak i terenu dawnego grodu oraz Wyspy Katedralnej. Ze względu na słabą obronność od strony Odry wyspa stanowiła furtkę, przez którą łatwo mogły przedostać się oddziały wroga. Z tego powodu w 1754 roku, niedaleko zbiegu dwóch ramion Odry, wzniesiono Redutę Wodną – Wasser Redoute¹⁴, a w jej wnętrzu utworzono skazamatowaną wartownię i magazyn prochu. Ponad 100 lat później na przedpolu reduty zbudowano wieżę artyleryjską (Turm Reduit), zwaną też Fortem Malakoff.

W XIX wieku podjęto pierwsze starania, aby fortyfikacje miejskie zostały rozebrane, co nastąpiło dopiero w 1902 roku¹⁵. Po usunięciu murów miejskich miasto przeżyło boom budowlany, a w kolejnych latach na terenie pozostałym po bastionach okalających centrum miasta powstał ciąg zieleni¹⁶.

Krótko przed końcem II wojny światowej Głogów ponownie został ogłoszony twierdzą. W wyniku sześciotygodniowego oblężenia miasta przez Armię Czerwoną zniszczeniu uległo

¹³ Idem, *Fortyfikacje...*, s. 5.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Status miasta-twierdzy zmienił się na początku XX wieku. 30 kwietnia 1902 roku pomiędzy ratuszem reprezentowanym przez nadburmistrza Głogowa dr. Friedricha Soetbeera a władzami wojskowymi została zawarta umowa o zniesieniu fortyfikacji miejskich, mających wówczas już prawie wyłącznie muzealne znaczenie. 7 listopada 1902 roku w pobliżu Bramy Pruskiej dokonano pierwszego wykopu, 24 listopada 1902 roku saperzy wysadzili łuki bramy. W następnych latach stopniowo burzono poszczególne umocnienia, bramy miejskie, niwelowano wały ziemne i zasypywano fosy. Jednym z obiektów, które zostały wysadzone, była Reduta Wodna.

¹⁶ Krzysztof Motyl, *Zasoby architektury obronnej w Głogowie*, [w:] *Twierdza Głogów. Zagospodarowanie budowli obronnych w Polsce*, red. Krzysztof Motyl, Janina Stępień, Rafael Rokaszewicz, Głogów 2004, s. 6.



3

ponad 95% zabudowy Starego Miasta i Wyspy Katedralnej¹⁷. Zburzona została m.in. xv-wieczna kolegiata pw. Najświętszej Marii Panny na Ostrowie Tumskim i kościół farny pw. św. Mikołaja, a wiele budynków rozebrano w ramach powojennej akcji sprzątania miasta.

Mimo ogromnych strat budowlanych zachowała się spora część zabudowań fortecznych, w tym XIX-wieczna wieża artyleryjska. Zważywszy na bogatą historię militarną miasta i mocno uszczuplony zasób autentycznych zabytków Głogowa, zasadne wydaje się wykorzystanie zachowanych obiektów obronnych i stworzenie z nich nowej wizytówki miasta.

Turm Reduit – historia

Słaba obronność przestarzałej Reduty Wodnej zmusiła wojska pruskie do wzmocnienia tego odcinka fortyfikacji miejskich. Na niewielkim cyplu u zbiegu Starej i Nowej Odry pruskie jednostki saperów wzniosły w latach 1857–1860 działobitnię, nazwaną wówczas Turm Reduit, wieżę artyleryjską (współcześnie nazywana również Fortem Malakoff).

Budowla ta powstała na podstawie traktatu *La Fortification perpendiculaire, ou Essai de fortifier la ligne droite*, autorstwa francuskiego stratega Marca René de Montalamberta¹⁸. Traktat dotyczył tzw. obrony rozczłonkowanej, czyli prowadzonej nawet przez obiekty okrążone i odizolowane od reszty twierdzy. Nowo powstała działobitnia miała zabezpieczać miasto przed atakiem od strony rzeki.

Omawiana wieża to dwukondygnacyjny, murowany budynek z cegły, wzniesiony na planie koła o średnicy 22,8 m i wysokości około 9,5 m. Od strony wschodniej, przy wejściu, znajdują się dwie symetryczne kaponiery – uszaki. Wewnątrz wzniesiono klatkę schodową (trzon konstrukcyjny) na planie koła o średnicy 3 m i otoczono ścianą o grubości 1,4 m, w obrębie której

¹⁷ Przemysław Lewicki, *Festung Glogau 1944–1945. Kalendarium wydarzeń*, Głogów 2008, s. 174.

¹⁸ Karol Kleczke, Władysław Wyszyński, *Fortyfikacja stała*, Warszawa 1937, s. 6.



3 Wieża artyleryjska, widok od południowego zachodu. Fot. I. Krawiec, sierpień 2017 roku
Artillery tower, view from the south-west.
Photo I. Krawiec, August 2017

4 Wieża artyleryjska, sklepienie nad kondygnacją +1. Fot. I. Krawiec, sierpień 2017 roku
Artillery Tower, vault above the +1 floor.
Photo I. Krawiec, August 2017

ulożono piec. Masywne ściany zewnętrzne o grubości 1,9 m pogrubione zostały przy słupach do 3,6 m. Całość sklepienia jest kolebką z lunetami, biegnącą po okręgu. Wysokość kazamat w najwyższym punkcie to 3,6 m. Otwory wentylacyjne ulokowano w miejscu przecięcia kolebki z lunetami (kondygnacja +1) oraz nad otworami w ścianach zewnętrznych (kondygnacja 0). Budowla zwieńczona jest dekoracyjnym gzymsem, na którym ułożono płyty z piaskowca o grubości 12 cm¹⁹.

Pierwotnie do fortu prowadziła osłonięta z obu stron wysokim nasypem ziemnym droga, która łączyła tę budowlę z Redutą Wodną. Od zachodu obiekt był otoczony przez fosę oraz wał ziemny, dostosowany do prowadzenia z niego ostrzału – umiejscowiono tu stanowiska strzeleckie i dwie ławy dla dział. Po powstaniu Turm Reduit zamieniono Redutę Wodną na bazę koszarową, a w 1902 roku wysadzono²⁰.

Wybudowanie Fortu Malakoff przypadło na apogeum prac fortyfikacyjnych w Twierdzy Głogów. Na tak znaczący rozwój wpłynęła realizacja nowego połączenia kolejowego z Leszmem Wielkopolskim. Podczas oblężenia Głogowa w 1945 roku wieża artyleryjska została wykorzystana jako stanowisko dla ciężkich dział przeciwlotniczych. W późniejszym okresie walk zamieniono ją na szpital polowy dla niemieckich jednostek²¹. Od czasów II wojny światowej budynek stoi nieużytkowany, mimo że zachował się w umiarkowanie dobrym stanie.

¹⁹ Wojciech Eckert, *Wieża artyleryjska*, tzw. „biała” karta obiektu, 1997.

²⁰ Na mocy dekrety o likwidacji Twierdzy z 30 kwietnia 1902 roku.

²¹ Krzysztof Motyl, Twierdza Głogów, <http://www.glogow.pl/twierdza/> (dostęp: 10.08.2022).

Turm Reduit – stan obecny

Zasadniczo budowla nie uległa wielkim przeobrażeniom, zachowując swoją pierwotną formę. Wszelkie zmiany dotyczyły uzbrojenia i wyposażenia. W latach 1914–1918 nastąpiła wymiana osprzętu i doprowadzono elektryczność do obiektu. Po II wojnie światowej odkute zostały granitowe stopnie klatki schodowej, zasypano studnię głębinową, zdemontowano wyposażenie wewnętrzne, instalacje i drzwi²². Zasypana została fosa, a wał otaczający wieżę uległ stopniowej degradacji (zapewne wskutek działalności rzeki i licznych powodzi).

Ściany nośne zachowały się w stosunkowo dobrym stanie. Poza jednym sporym otworem w północnej części elewacji na licu ścian nie widać większych uszkodzeń. Prawdopodobnie w trakcie II wojny światowej zawaleniu uległa kolebka nad parterem. Sklepienie piętra zachowało się w dobrym stanie bez widocznych spękań konstrukcyjnych. Przy braku rutynowej konserwacji częściowemu uszkodzeniu uległ gzyms koronujący korpus i kaponier, ale nasyp ziemny i znajdująca się pod nim konstrukcja dachu wydają się nieuszkodzone (nie ma oznak penetracji wody we wnętrzu). Podobnie wygląda kwestia fundamentów budynku, gdyż brak jakichkolwiek oznak nierównomiernego osiadania lub spękań.

Turm Reduit jest jednym z lepiej zachowanych obiektów w Twierdzy Głogów, położonym dodatkowo w malowniczej okolicy, bezpośrednio przy zbiegu Starej i Nowej Odry. W mojej ocenie warto dołożyć wszelkich starań, aby działobitnia, leżąca na uboczu, z dala od zgiełku miasta, otrzymała nowe życie.

Idea projektowa

W miejscowym planie zagospodarowania terenu dla Ostrowa Tumskiego z 1998 roku, dla zachodniej części Wyspy Katedralnej, na której znajduje się działobitnia (to obszar zespołu zabytkowego kategorii „B”), ustalone jest „przeznaczenie na usługi komercyjne i usługi turystyczne” oraz „możliwość adaptacji fortu na lokal gastronomiczny, pomieszczenia klubowe, galerię plastyki oraz hotel turystyczny itp.”²³.

Główną ideą przyświecającą przedstawianej koncepcji architektoniczno-konserwatorskiej było wybranie odpowiedniej współczesnej funkcji dla XIX-wiecznego obiektu militarnego, która z jednej strony zachęci turystów i mieszkańców Głogowa do spędzania wolnego czasu w tej części miasta, a z drugiej wykorzysta walory architektury obronnej, zachowując i eksponując zabytkową tkankę fortu. Kolejnym celem było odtworzenie XIX-wiecznego układu urbanistycznego tej części wyspy i wykorzystanie ukształtowania terenu w nowej funkcji.

Efektem powyższych założeń jest projekt całorocznego obiektu, który w wybranych okresach działałby jako centrum szkoleniowe dla plantatorów i naukowców zajmujących się ciągle jeszcze raczkującą enologią (winoznawstwem)²⁴. Przez resztę roku obiekt pełniłby funkcję ośrodka enoturystycznego²⁵, przeznaczonego dla turystów i mieszkańców nie tylko poszukujących odpoczynku na łonie natury, ale również otwartych na poznawanie i degustację win oraz przysmaków lokalnej kuchni. Restauracja z piwniczką na wino stałaby się konkurencją dla istniejących lokali

²² Ibidem.

²³ Uchwała nr XLVII/388/98 Rady Miasta Głogowa z dnia 24 marca 1998 r. w sprawie miejscowego planu zagospodarowania przestrzennego Ostrowa Tumskiego w Głogowie, par. 27, <http://sit.glogow.pl/plan/Ostrow.htm> (dostęp: 10.08.2022).

²⁴ Enologia to nauka o produkcji, pielęgnacji i uprawie winorośli oraz klasyfikacji gatunków szczepów winnych.

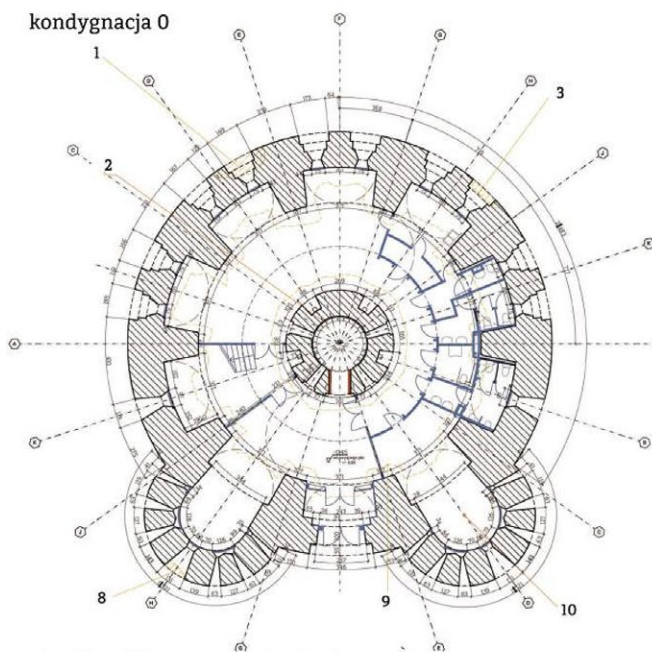
²⁵ Enoturystyka stanowi rodzaj turystyki kwalifikowanej (podobnie jak agroturystyka), polegający na odwiedzaniu regionów winiarskich, winnic i miejsc produkcji wina oraz uczestniczeniu w imprezach i festynach związanych z tym trunkiem. Enoturystyka łączy w sobie cechy turystyki poznawczej i rekreacyjnej. Turysci odwiedzający winnice nastawieni są nie tylko na degustację trunków z różnych regionów, lecz przede wszystkim na zdobywanie wiedzy z dziedziny uprawy winorośli, produkcji wina i kultury winiarskiej. Enoturystyka zaliczana jest również do kategorii turystyki kulturowej (poznawanie dziedzictwa i tradycji winiarskiej) oraz kulinarnej (w restauracjach towarzyszących winnicom często podawane są specjały kuchni regionalnych).

- 5 Wieża artyleryjska, widok wnętrza. Na zdjęciu widać pozostałości po zarwanym sklepieniu nad parterem. Fot. I. Krawiec, sierpień 2017 roku

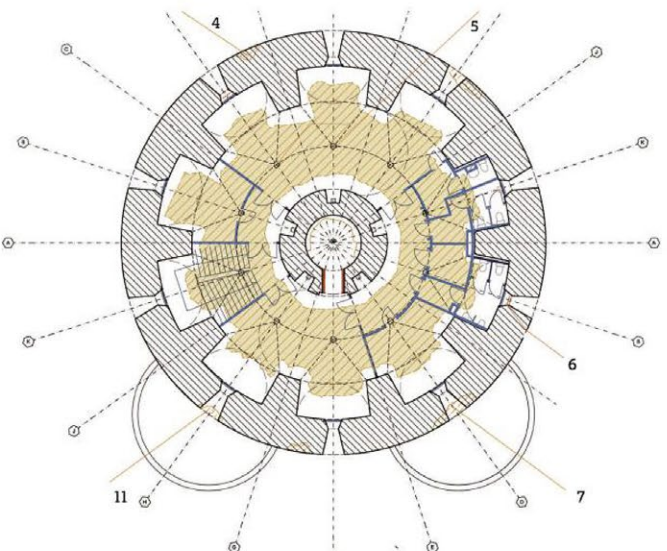
Artillery Tower, interior view. The photo shows the remains of a broken vault above the ground floor. Photo I. Krawiec, August 2017

- 6 Plany i przekrój budynku z naniesionymi uszkodzeniami oraz serwis fotograficzny. Oprac. I. Krawiec, czerwiec 2018 roku

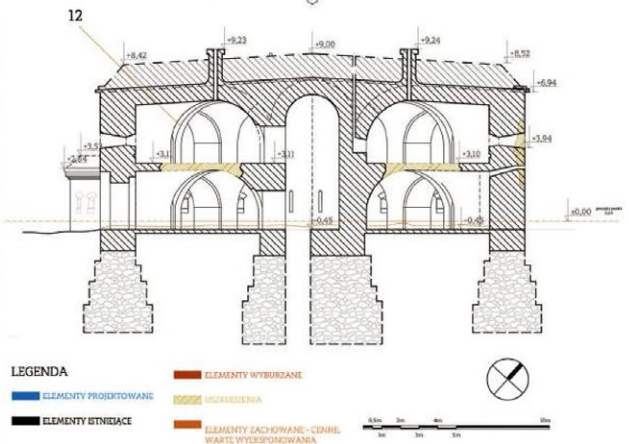
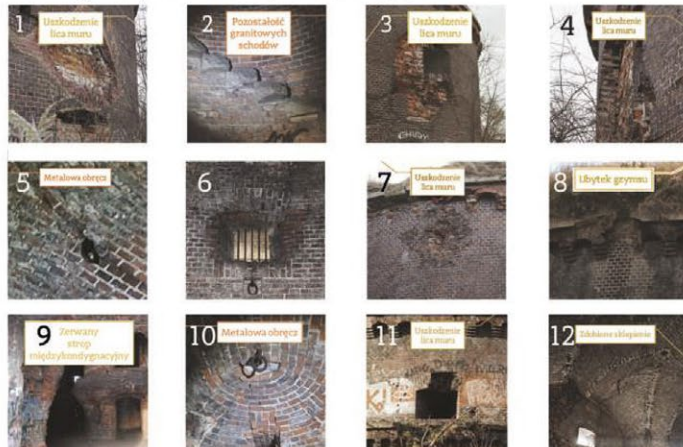
Plans and cross section of the building with damages and a series of photographs. Compiled by I. Krawiec, June 2018



kondygnacja +1

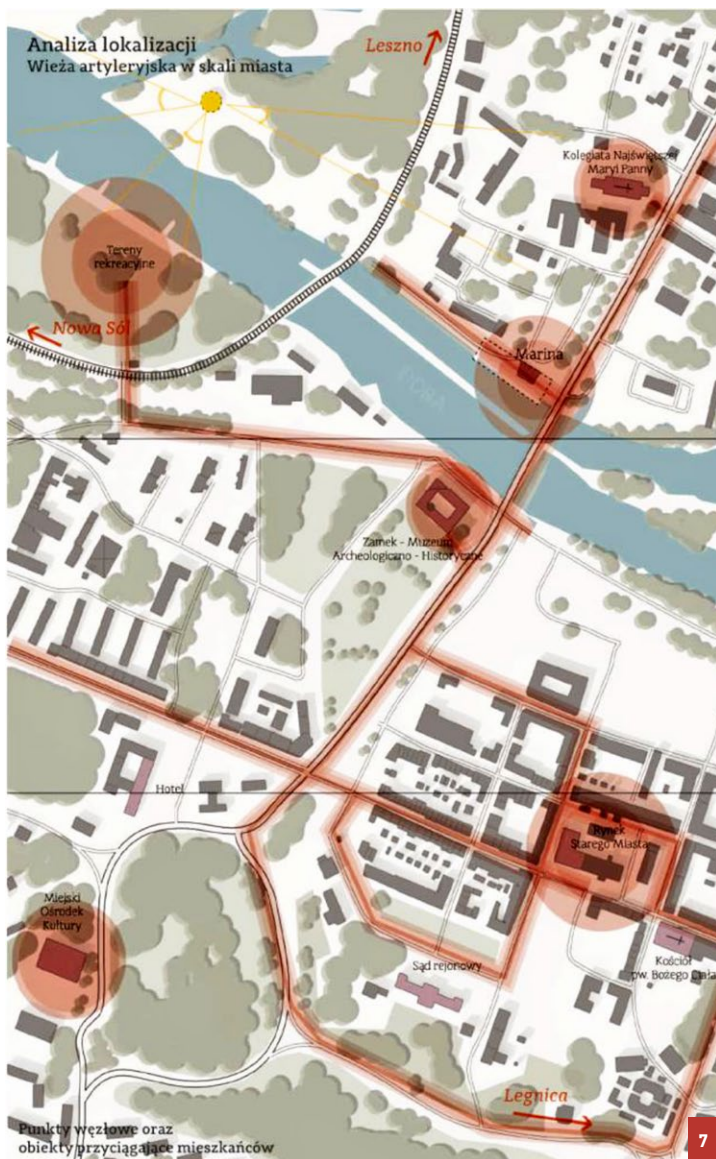


Serwis fotograficzny - uszkodzenia i elementy zachowane, wartość wyeksponowania



LEGENDA

ELEMENTY WYBURZANE
ELEMENTY PROJEKTOWANE
ELEMENTY ISTNIEJĄCE
ELEMENTY ZACHOWANE - CENNE
WARTO WYKONANIE



7

Mapa miasta z naniesionymi strefami kulturalno-rozrywkowymi, które przyciągają mieszkańców miasta. Na planie na żółto zaznaczona została lokalizacja wieży artyleryjskiej. Oprac. I. Krawiec, czerwiec 2018 roku

Map of the city with marked cultural and entertainment zones that attract the city's inhabitants. The location of the artillery tower is marked in yellow on the map. Compiled by I. Krawiec, June 2018

8

9

Projekt zagospodarowania zachodniego krańca Ostrowa Tumskiego. Oprac. I. Krawiec, czerwiec 2018 roku

Project for the development of the western end of Ostrów Tumski. Compiled by I. Krawiec, June 2018

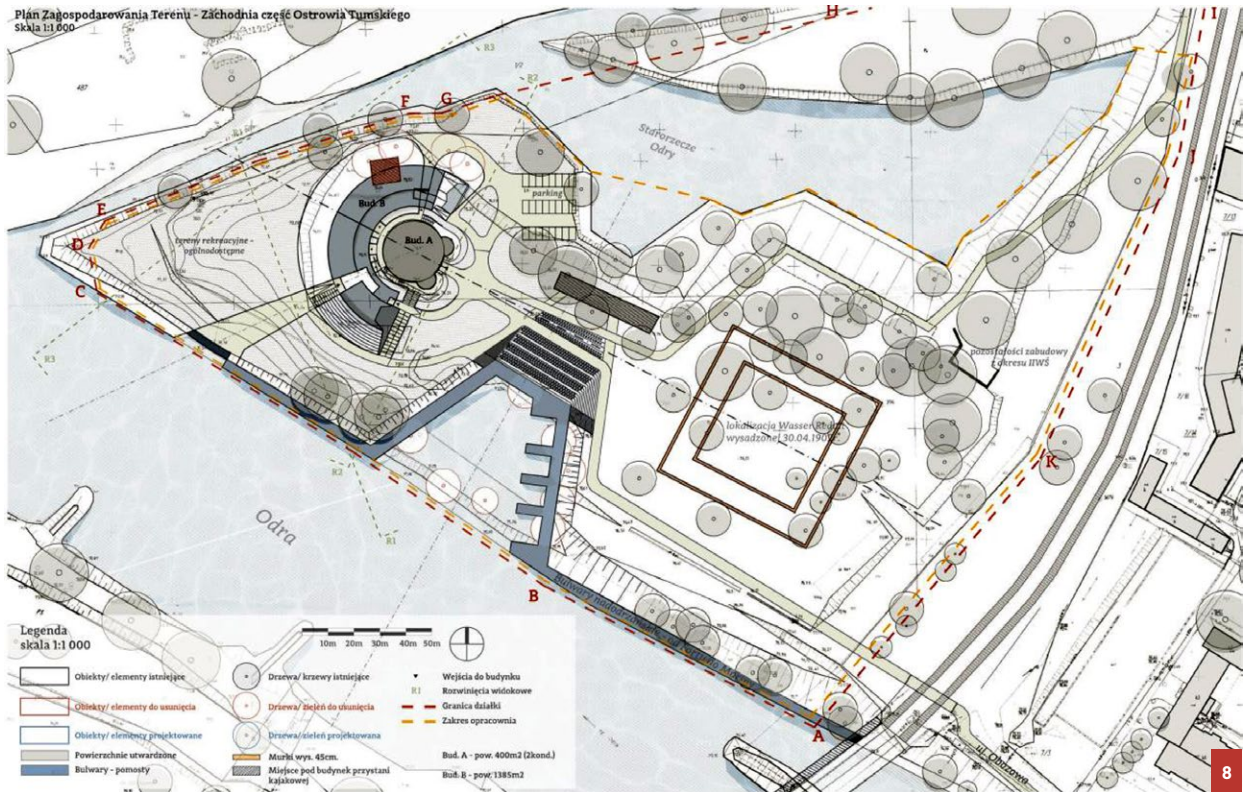
gastronomicznych, a ze względu na usytuowanie w malowniczym otoczeniu – na Wyspie Katedralnej z widokiem na zamek i Stare Miasto – obiekt miałby szansę stać się ważnym punktem na kulturalnej mapie Głogowa. Ponadto projekt zakłada ulokowanie części hotelowej z zapleczem gastronomicznym w budynku odtwarzającym kubaturę dawnego wału okalającego fort. Dzięki temu ucztylniony zostanie układ urbanistyczny, a przystań kajakowa umiejscowiona w południowej części wyspy podkreśli dawną linię brzegu.

Wybór funkcji

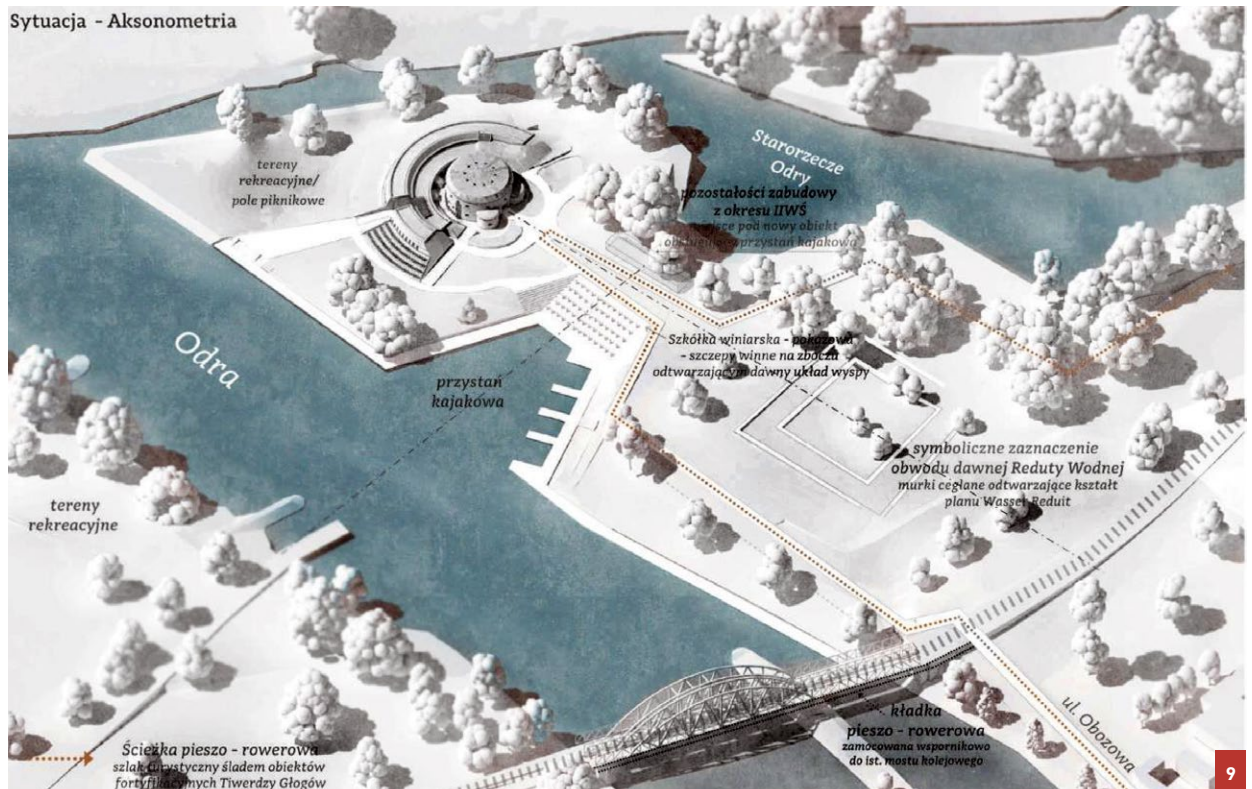
Ważnym aspektem przy wyborze nowej funkcji stała się lokalizacja. Głogów leży w sercu potencjalnych obszarów upraw winorośli, gdyż klimat tej części Polski sprzyja rozwojowi winnic, których w naszym kraju ciągle przybywa. W pobliżu miasta w 2002 roku powstała na powierzchni niemal 5 ha winnica w Jakubowie, a w niedalekiej okolicy (Nowa Sól, Zielona Góra) zarejestrowanych jest prawie 40 winnic. Kolejne 40 upraw zarejestrowano w okolicach Wrocławia²⁶.

W ostatnich latach polskie winiarstwo przeżywa swoisty renesans, wychodząc z cienia, którym tę szlachetną gałąź rolnictwa otoczył mrok minionego wieku. W obliczu intensywnie rozwijającego

²⁶ Dane statystyczne na rok 2018, EnoPortal.pl, <https://enoportal.pl/polskie-winiarstwo/> (dostęp: 13.05.2018).



Sytuacja - Aksonometria



się rynku polskich producentów wyrobów winiarskich zasadne wydaje się myślenie o stworzeniu kompleksu, w którym spotykać się będą mogli specjaliści i miłośnicy winiarstwa oraz enologii. Jednocześnie obiekt ten miałby na celu przybliżanie wiedzy o historii i tradycji uprawy winorośli jego użytkownikom – turystom oraz mieszkańcom.

Opis projektu

Opisywana koncepcja projektowa składa się z trzech głównych elementów:

- 1) adaptacja i konserwacja istniejącego budynku wieży artyleryjskiej;
- 2) stworzenie nowej kubatury w miejscu nieistniejącego wału okalającego budynek wieży;
- 3) przywrócenie XIX-wiecznego narysu zachodniemu krańcowi Ostrowa Tumskiego.

1. Turm Reduit

Po przeprowadzeniu odpowiednich prac konserwacyjnych i restauratorskich wieża artyleryjska zostałaby zamieniona w niewielki ośrodek szkoleniowy z drobną gastronomią.

Główną funkcję zlokalizowaną na parterze stanowiłaby niewielka kawiarnia i winiarnia. Drobną usługą gastronomiczną nie wymaga dużej ingerencji w strukturę zabytkowych murów, a mogłaby służyć zarówno uczestnikom szkoleń, jak i turystom oraz mieszkańcom. Dodatkowo w przestrzeni kawiarni zostałaby odrestaurowany jeden z pieców i zamieniony na kominek.

Na parterze ulokowane zostałyby również sanitariaty, sklep z winem i wyrobami winiarskimi z terenu całego kraju oraz sala dydaktyczna – w lewej kaponierze – wyposażona w replikę działa z epoki oraz system nagłośnienia podwieszanego pod stropem. Z głośników w formie kloszy²⁷ puszczano by nagrania opisujące historię Twierdzy, a w szczególności losy wieży artyleryjskiej i Reduty Wodnej.

Piętro wieży zostałoby dostosowane do funkcji centrum szkoleniowo-konferencyjnego. Wnętrze obejmowałoby kilka wydzielonych pomieszczeń. Największe z nich – sala wielofunkcyjna – mogłaby pomieścić maksymalnie 50 osób i zostałaby wyposażona w sprzęt audiowizualny: rzutnik, ekran, nagłośnienie. Obok znajdowałby się magazynek na krzesła i sprzęt. Siedziska zostały zaprojektowane jako nieprzymocowane do podłoża i składane, dzięki czemu istnieje możliwość rearanżacji wnętrza w zależności od potrzeb. Sala mogłaby służyć jako miejsce wykładów, konferencji, kongresów i kameralnych koncertów. Możliwe byłoby także wykorzystanie przestrzeni przez mieszkańców na imprezy okolicznościowe: chrzciny, komunie, małe wesela. Poza salą główną na piętrze znajdowałby się dwie salki mogące pomieścić do 10 osób oraz sanitariaty.

Rozwiązania projektowe

Projekt przewiduje przywrócenie pierwotnego sklepienia ceglanego nad parterem wieży, ze zróżnicowaniem barwy nowych i oryginalnych cegieł. By zachować informację o zawalaniu się sklepienia, w jednym z przęseł nie zostałoby ono odtworzone. Krawędzie kolebki miałyby zostać zabezpieczone belkami żelbetowymi, o które oparłaby się nowa klatka schodowa pozwalająca poruszać się między kondygnacjami. W miejscu dawnych schodów umieszczono by podnośnik hydrauliczny umożliwiający dostęp na piętro osobom z niepełnosprawnościami. Komunikacja pozioma odbywałaby się korytarzem biegnącym dookoła trzonu klatki schodowej, wzdłuż którego zaplanowano półkolistą regał z winem.

Parter i piętro działobitni były pierwotnie wnętrzami jednoprzestrzennymi, jednak ze względu na proponowaną funkcję niezbędne byłoby wprowadzenie podziału na pomieszczenia. Aby zachować poczucie jednoprzestrzenności, w projekcie zastosowano ścianki pełne sięgające do wysokości 2,2 m, a powyżej zakończone szkłem, które dochodzi aż do sklepienia.

2. Nowa kubatura

Jednym z elementów systemu obronnego tej części twierdzy był wał ziemny chroniący wieżę artyleryjską przed ostrzałem od strony Odry. W projekcie założono odtworzenie wału, lecz nie

²⁷ Taka forma nagłośnienia pozwala na odtwarzanie dźwięku, który będzie słyszany tylko w przypadku stania pod głośnikiem.



10

Wizualizacja wnętrza kawiarni w budynku wieży artyleryjskiej. Oprac. I. Krawiec, czerwiec 2018

Visualization of the interior of the cafe in the artillery tower building. Elab. I Krawiec, June 2018

w formie ziemnej, ale jako nową kubaturę, która pomieściłaby hotel z restauracją oraz zaplecze techniczne nowo powstałego budynku i adaptowanej działobitni .

W budynku na planie podkowy zaprojektowano obszerną, dwukondygnacyjną restaurację z zapleczem i piwniczką na wino na poziomie -1, hol wejściowy z recepcją, pokoje dwu- i czteroosobowe z oddzielnymi łazienkami, pomieszczenia administracyjne i socjalne dla pracowników oraz sale ogólnodostępne dla gości hotelowych (pokój rekreacyjny z wyjściem do fosy, jadalnia połączona z pokojem rekreacyjnym i kuchnia). W północnej części budynku zaplanowane zostały magazyny, pomieszczenia techniczne oraz strefa dostaw.

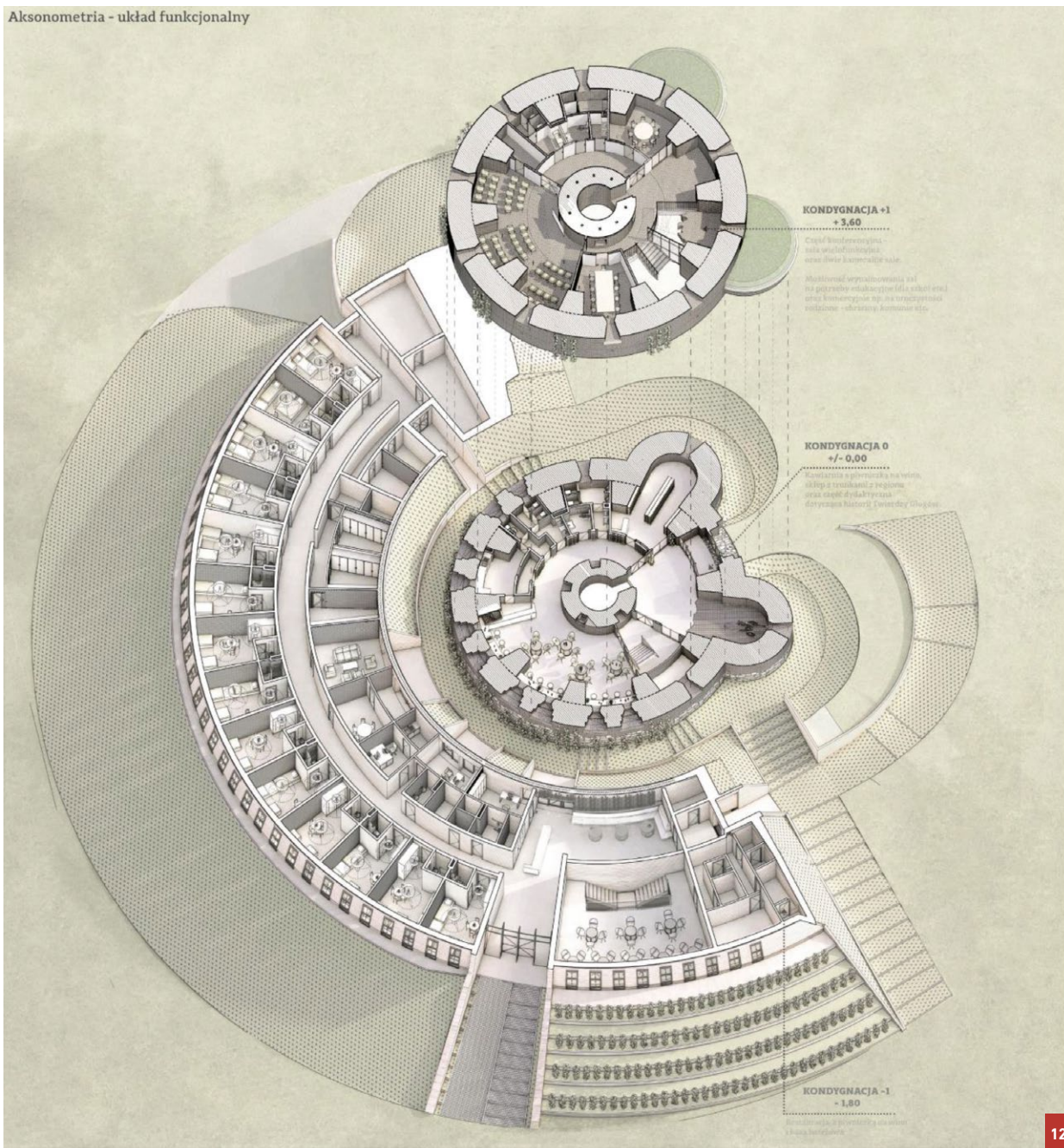
Rozwiązania projektowe

Założeniem projektu było stworzenie nowej kubatury w miejscu dawnego wału ziemnego, dlatego znaczna część budynku zostałaby przykryta ziemią, a stropodachy zaprojektowano w kolorze zielonym. Jedynie nad holem wejściowym został zaproponowany szklany klin – w miejscu dawnego stanowiska dla działa – dla podkreślenia głównego wejścia do budynku.

Nowy obiekt ma współgrać z naturą i istniejącym budynkiem wieży; ma eksponować wieżę, a nie z nią konkurować, dlatego zaproponowany został beton barwiony w masie o kolorze odcinającym się od ceglanej architektury wieży.

Budynek hotelu zaprojektowano w konstrukcji żelbetowej monolitycznej w technologii białej wanny. Ze względu na posadowienie obiektu odtwarzającego kubaturę wału ziemnego poniżej poziomu terenu oraz kształt jego przekroju wszystkie elementy konstrukcyjne: płyta

Aksonometria - układ funkcjonalny



12

Aksonometria przedstawiająca rozplanowanie pomieszczeń w adaptowanym budynku wieży artyleryjskiej i nowym budynku hotelu w miejscu niezachowanego wału. Oprac. I. Krawiec, czerwiec 2018

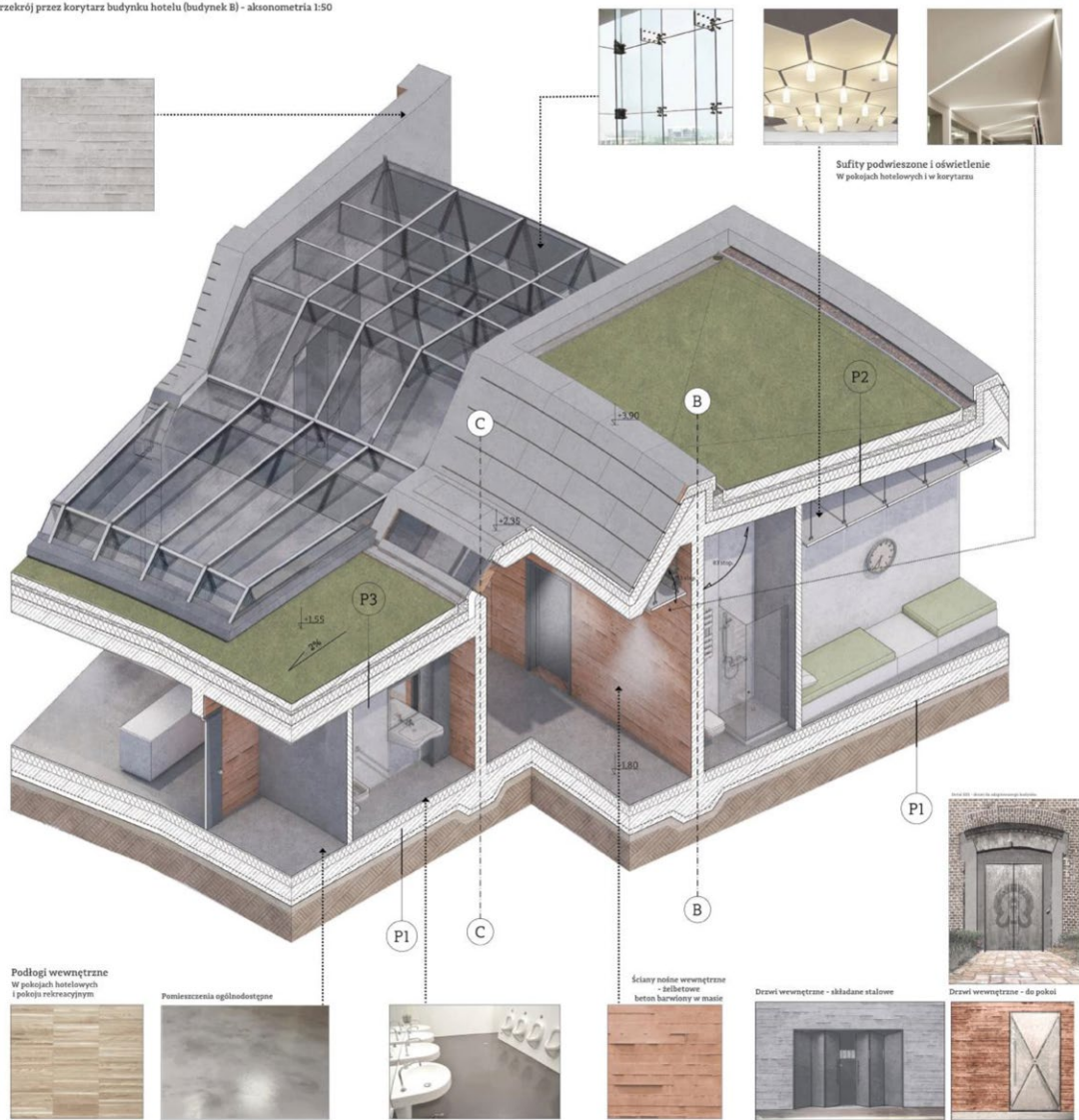
Axonometric projection showing the layout of rooms in the adapted artillery tower building and the new hotel building on the site of the unpreserved rampart. Elab. I Krawiec, June 2018

13

Aksonometria przedstawiająca sposób odtworzenia przekroju wału w formie nowej kubatury hotelu. Oprac. I. Krawiec, czerwiec 2018

Axonometric projection showing how to reconstruct the cross-section of the rampart in the form of a new hotel. Elab. I Krawiec, June 2018

Przekrój przez korytarz budynku hotelu (budynek B) - aksonometria 1:50



13

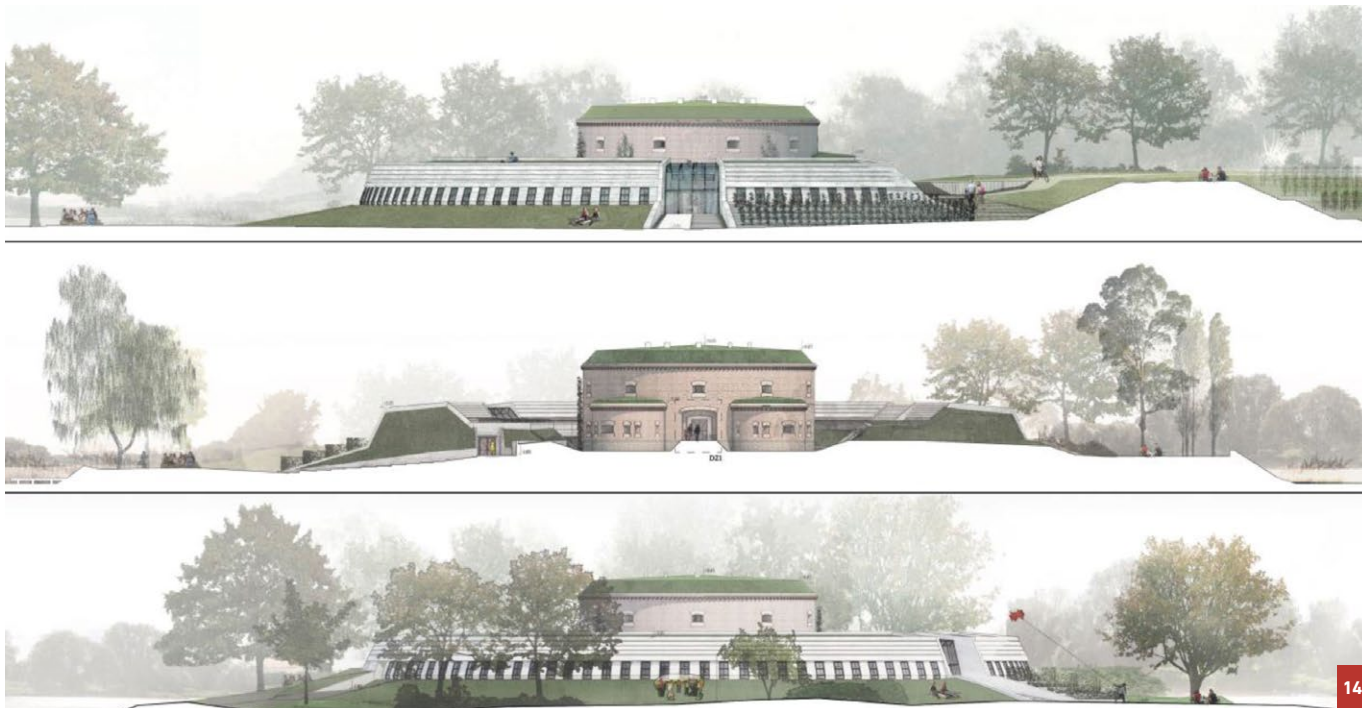
fundamentowa, ściany, dachy i stropodachy wykonane zostaną w tym przypadku z żelbetu o tej samej grubości i tej samej klasie betonu.

Plan na rzucie półkola wymusił pośrednio wprowadzenie komunikacji po łuku z promieniście rozchodzących się pokoi gościnnych. Dzięki temu udało się wprowadzić doświetlenie górne na całej długości korytarza (w miejscu załamania półki strzeleckiej), a każdy z pokoi zyskał panoramiczne okno z widokiem rozciągającym się na rzekę. Od strony wewnętrznej powstała sucha, zielona fosa, która jest dostępna dla gości przy wychodzeniu z sali rekreacyjnej i jadalni.

3. Zagospodarowanie terenu

Projekt zagospodarowania terenu zakłada odtworzenie układu urbanistycznego zachodniego krańca Ostrowa Tumskiego z okresu powstania adaptowanego obiektu, czyli z 2. połowy XIX wieku. Wraz z Turm Reduit została zbudowana droga prowadząca osiowo do budynku, osłonięta z obu stron wałem ziemnym. Jednocześnie teren po obu stronach wału był trapezowo wcięty, co ułatwiało obronę dojścia do fortu. Dawną linię obrony można nadal dostrzec (na zdjęciach LIDAR), a obszar w miejscach wcięć jest wciąż podmokły.

W celu uwydatnienia i odtworzenia dawnego układu wyspy przeprowadzone zostałyby roboty ziemne polegające na usunięciu ziemi i drzew w miejscach pierwotnych wcięć. Nadmiar ziemi wykorzystano by do podniesienia terenu pod parking i we wschodniej części wyspy. W nowo



14

Rozwinięcia terenowe przedstawiające zestawienie nowej bryły budynku hotelowego z istniejącą działobitnią. Oprac. I. Krawiec, czerwiec 2018

Development of the site showing the new hotel building in relation to the existing gun emplacement. Elab. I Krawiec, June 2018

powstałej zatoce znalazłaby się przystań kajakowa z trzema pomostami i rampą zjazdową. Dookoła przystani teren zostałby ukształtowany schodkowo, a zbocze o ekspozycji południowej obejmowałoby szkółkę pokazową szczepów winnych różnych odmian zimnolubnych. Druga szkółka została zaplanowana na wale przy budynku hotelu od strony południowej²⁸. Dzięki takiej lokalizacji rośliny miałyby największą szansę na bujny rozrost – ze względu na ekspozycję względem słońca i dogodne warunki gruntowo-wodne.

Nad samym brzegiem Odry, na odcinku od przystani kajakowej do mariny, przewiduje się powstanie bulwarów nawiązujących do przedwojennego sposobu korzystania z nadbrzeża rzeki. W zachodniej części działki, w miejscu Reduty Wodnej, zaplanowane zostały ceglane murki o wysokości 45 cm, symbolicznie odtwarzające plan nieistniejącego obiektu. W granicach działki zaprojektowana została też brukowana droga dojazdowa oraz chodniki i ścieżki z cegły pełnej. W północnej części działki przewidziany jest parking. Powierzchnie utwardzone zostały ograniczone do minimum, a większość ścieżek zaprojektowano w sposób pozwalający na łatwe odprowadzenie wody opadowej do gruntu.

Dodatkowo rozplanowane zostały wąskie ścieżki przecinające trawnik i ułatwiające poruszanie się osobom niewidomym po całym obszarze wyspy. Element ten byłby korzystny również dla osób w pełni zdrowych, gdyż wzdłuż ścieżek ustawiono by modele przestrzenne i tablice informacyjne z historią fortyfikacji miasta zapisane w pięciu językach: polskim, angielskim, niemieckim, rosyjskim oraz języku Braille’a.

²⁸ Projekt przewiduje posadzenie różnych odmian szczepów winnych i zaprezentowanie różnorodnego sposobu uprawiania winorośli (np. na głowę) oraz różnych typów stelaży podtrzymujących rośliny (tradycyjne tyczki i współczesne stelaże stalowe z rozpiętymi linkami).

Podsumowanie

Wieża artyleryjska w Głogowie jest jednym z wielu obiektów pofortecznych w Polsce, które mimo ogromnego potencjału i atrakcyjnej lokalizacji pozostają nieużytkowane. Powyższy artykuł miał na celu zaprezentowanie jednej z licznych możliwości wykorzystania walorów architektury obronnej i połączenia jej z współczesną, atrakcyjną funkcją, która mogłaby tchnąć drugie życie w zabytkowy budynek. Miejmy nadzieję, że z biegiem lat coraz więcej tego typu projektów przejdzie ze strefy koncepcyjnej do poziomu realizacji, a Polska urośnie w skali Europy do miana „największego muzeum fortyfikacji na wolnym powietrzu”²⁹.

Iwona Krawiec

Architekt, absolwentka (2021) Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej na kierunku architektura, specjalność: dziedzictwo architektoniczne. Obecnie w trakcie przygotowywania w trybie eksternistycznym doktoratu dotyczącego rozwoju i przekształceń przestrzennych dawnych miast, które w wyniku reform zostały pozbawione praw miejskich. Asystent (od 2021 roku) w Zakładzie Architektury Polskiej na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej. Zdobył nagrody za projekt dyplomowy w konkursie „Dziedzictwo kulturowe jako zasób rozwojowy” organizowanym w 2021 roku przez Narodowy Instytut Dziedzictwa.

Iwona Krawiec

Architect, graduate (2021) of the Faculty of Architecture at the Warsaw University of Technology, specialization: architectural heritage. Currently in the process of preparing an extramural doctoral thesis on the development and spatial transformation of former cities that were deprived of urban rights as a result of reforms. Assistant (since 2021) in the Department of Polish Architecture at the Faculty of Architecture, Warsaw University of Technology. Awarded first prize for her diploma project in the competition 'Cultural heritage as a development resource' organized in 2021 by the National Heritage Institute.

Bibliografia

Literatura

- Cudny Waldemar, Rouba Rafał, *Hotelarstwo jako sposób na rewitalizację zabytkowych obiektów militarnych pochodzących z XIX i XX wieku*, „Ochrona Zabytków” 2012, t. 65, nr 3–4 (258–259), s. 107–122.
- Eckert Wojciech, *Wieża artyleryjska*, tzw. „biała” karta obiektu, 1997.
- Eckert Wojciech, *Fortyfikacje Głogowa*, Zielona Góra 2006.
- Eckert Wojciech, *Twierdza Głogów w procesie rozwoju fortyfikacji nowożytnej sztuki fortyfikacyjnej (XVII–XX w.)*, Zielona Góra 1992.
- Fortyfikacje jako atrakcje turystyczne*, red. Grzegorz Białuński, Giżycko 2003.
- Głogów – zarys monografii miasta*, red. Krystyn Matwijowski, Wrocław 1994.
- Głuszek Cezary, *Aspekt turystyczny w ochronie i zagospodarowaniu zabytków XIX-wiecznej architektury militarnej*, [w:] *Fortyfikacje jako atrakcje turystyczne*, red. Grzegorz Białuński, Giżycko 2003, s. 135–148.
- Górski Marcin, *Konserwatorskie zasady adaptacji dzieł obronnych fortyfikacji nowszej w kontekście funkcji dydaktycznej zabytku*, [w:] *Adaptacja obiektów zabytkowych do współczesnych funkcji użytkowych*, red. Bogusław Szmygin, Warszawa–Lublin 2009, s. 29–42.
- Kleczke Karol, Wyszynski Władysław, *Fortyfikacja stała*, Warszawa 1937.
- Kozarski Piotr, Molski Piotr, *Zagospodarowanie i konserwacja zabytkowych budowli. Poradnik dla samorządów terytorialnych, właścicieli i użytkowników zabytków obronnych*, seria „Fortyfikacja”, t. 14, Warszawa 2001.
- Lewicki Przemysław, *Festung Glogau 1944–1945. Kalendarium wydarzeń*, Głogów 2008.
- Mikos von Rohrscheidt Armin, *Polska: największe muzeum fortyfikacji na wolnym powietrzu w aspekcie rozwoju turystyki kulturowej*, „Turystyka Kulturowa” 2009, nr 2, s. 20–48.
- Mikos von Rohrscheidt Armin, *Turystyka kulturowa: Fenomen, potencjał, perspektywy*, Poznań 2010.
- Molski Piotr, *Zasoby poforteczne w Polsce jako potencjał turystyczny*, [w:] *Fortyfikacje jako atrakcje turystyczne*, red. Grzegorz Białuński, Giżycko 2003, s. 15–25.

²⁹ A. Mikos von Rohrscheidt, op. cit., s. 20.

Motyl Krzysztof, *Zasoby architektury obronnej w Głogowie*, [w:] *Twierdza Głogów. Zagospodarowanie budowli obronnych w Polsce*, red. Krzysztof Motyl, Janina Stępień, Rafael Rokaszewicz, Głogów 2004, s. 5–25.

Owsianowska Sabina, Banaszkiewicz Magdalena, *Trudne dziedzictwo a turystyka. O dysonansie dziedzictwa kulturowego*, „Turystyka Kulturowa” 2015, nr 11, s. 6–24.

Sadowski Jerzy, *Twierdza Głogów*, „Encyklopedia Ziemi Głogowskiej” 1993, nr 2, s. 17–22.

Zabytki architektury obronnej. Ochrona, zagospodarowanie, zarządzanie, red. Grzegorz Bukal, Srebrna Góra 2007.

Źródła internetowe

Motyl Krzysztof, *Twierdza Głogów*, <http://www.glogow.pl/twierdza/> (dostęp: 10.08.2022).

Polskie winiarstwo, EnoPortal.pl, <https://enoportal.pl/polskie-winiarstwo/> (dostęp: 10.08.2022).

Twierdza Głogów, <https://web.archive.org/web/20090122204354/http://twierdzag.w.interia.pl/> (dostęp: 10.08.2022).

Uchwała nr XLVII/388/98 Rady Miasta Głogowa z dnia 24 marca 1998 r. w sprawie miejscowego planu zagospodarowania przestrzennego Ostrowa Tumskiego w Głogowie, <http://sit.glogow.pl/plan/Ostrow.htm> (dostęp: 10.08.2022).

Magdalena Laszczka

Zarządzanie dziedzictwem niematerialnym Górali Babiogórskich poprzez animację społeczno-kulturalną. Raport z badań etnograficznych

Managing the intangible cultural heritage of the
Babia Góra Highlanders through socio-cultural
animation. Report on ethnographic research

Magdalena Laszczka, *Zarządzanie dziedzictwem niematerialnym Górali Babiogórskich poprzez animację społeczno-kulturalną. Raport z badań etnograficznych*, „Ochrona Zabytków” 2022, nr 2, s. 169–186.

Abstrakt

Artykuł stanowi jakościowy raport z etnograficznych badań terenowych przeprowadzonych w latach 2018–2019 do pracy licencjackiej pod tytułem *Zarządzanie dziedzictwem niematerialnym Górali Babiogórskich*, obronionej z wyróżnieniem w Instytucie Kultury UJ. Za podstawę badań uznano dyskurs niematerialnego dziedzictwa kulturowego, w tym problematykę zarządzania dziedzictwem na terenie Podbabiogórza i w Babiogórskim Centrum Kultury im. Urszuli Janickiej-Krzywdy w Zawoi. Autorka poszukuje odpowiedzi na pytanie badawcze: poprzez jakie wartości i idee, znajdujące odzwierciedlenie w konkretnych działaniach, powinno się zarządzać dziedzictwem niematerialnym regionu w instytucjach publicznych, aby było ono nie tylko chronione, ale również kreatywnie rozwijane i w konsekwencji przekazywane kolejnym pokoleniom. Posługując się etnografią jako tradycją metodologiczną, ustalono, że sprawczość publicznych instytucji kultury w ochronie dziedzictwa niematerialnego możliwa jest dzięki długotrwałemu pobudzaniu społeczności inicjatywami z zakresu animacji społeczno-kulturalnej do współdzielenia wartości i współtworzenia własnej kultury. W studium wyszczególniono działania: zachęcanie do partycypacji w przywracaniu kultury, kultywowanie jej elementów i transmitowanie ich poprzez empirię, stosowanie intertekstualnych przetworzeń dziedzictwa, inicjowanie kreatywnych i interaktywnych wydarzeń aktywizujących oraz edukowanie przystosowane do odbiorców, nienachalne w formie. Wybór analizowanego przypadku instytucjonalnego okazał się zasadny z uwagi na animacyjny i edukacyjny charakter działalności oraz walory kulturowe.

Słowa kluczowe

animacja, edukacja, etnografia, niematerialne dziedzictwo kulturowe, zarządzanie

Abstract

The article is a qualitative report on ethnographic field research conducted in 2018–2019 for a bachelor's dissertation on *Managing the Intangible Cultural Heritage of the Babia Góra Highlanders*, which was defended with distinction at the Institute of Culture of the Jagiellonian University. The discourse on intangible cultural heritage was considered to be the basis for the research work, including the issue of heritage management in the Babia Góra region at the Urszula Janicka-Krzywda Babia Góra Cultural Centre in Zawoja. The research question that the author is seeking to answer is through which values and ideas, reflected in specific activities, should the intangible heritage of the region be managed in public institutions, so that it is not only protected, but also creatively developed and, consequently, passed on to future generations. Making use of ethnography as the methodological framework, it was determined that the public cultural institutions may be agents in the protection of intangible heritage through the long-term activation of communities with initiatives in the field of socio-cultural animation in order to share values and participate in the development of their culture. The study specified the following activities: encouraging participation in reviving heritage, cultivating elements thereof and transmitting them through empirical knowledge, using intertextual transformations of heritage, initiating creative and interactive events, and education geared towards the recipients that is not intrusive in form. The choice of cultural case under analysis proved to be justifiable in view of the motivational and educational nature of the activity and cultural values.

Keywords

animation, education, ethnography, intangible cultural heritage, management

W LATACH 2018–2019 PRZEPROWADZONO ETNOGRAFICZNE BADANIA TERENOWE DO PRACY licencjackiej pod tytułem *Zarządzanie dziedzictwem niematerialnym Górali Babiogórskich*, obronionej z wyróżnieniem w Instytucie Kultury Uniwersytetu Jagiellońskiego. Za podstawę pracy badawczej uznano dyskurs niematerialnego dziedzictwa kulturowego (*intangible cultural heritage*), w tym problematykę zarządzania nim na terenie Podbabiogórza. Folklor babiogórski stanowił w trakcie badań wartość nadrzędną, ponieważ to na fundamencie praktyk Babiogórskiego Centrum Kultury w Zawoi zanalizowano, w myśl jakich wartości i idei oraz poprzez jakie działania możliwe jest instytucjonalne zarządzanie dziedzictwem niematerialnym grupy etnograficznej. Odpowiedzią na postawione pytanie okazały się działania z zakresu animacji społeczno-kulturalnej, którym poświęcono szczególną uwagę ze względu na rzadkość utożsamiania gminnych instytucji kultury z miejscami inicjującymi innowacyjne i kreatywne działania edukacyjne. W wyniku badań uwidoczniono szereg działań animacyjnych, które w pracy zyskały kategorie: partycypacji w przywracaniu zapomnianej kultury, kultywacji przywracanych zwyczajów i obyczajów, transmisji kultury regionalnej poprzez empiryczność, intertekstualności przetworzeń dziedzictwa niematerialnego, kreatywności i interaktywności aktywizujących społeczność oraz edukacji w graficzno-literackich opracowaniach.

Metodologia badawcza

Szukając odpowiedzi na postawione pytanie badawcze, wykorzystano metodologię badań jakościowych i posłużono się założeniami paradygmatu interpretatywnego, wyszczególnionego przez Gibsona Burrella i Garetha Morgana¹. Paradygmat ten stanowi podstawę etnografii organizacji, będącej „metodologią, która służy badaniu tworzonych przez ludzi sieci działań, zwanych organizacjami, widzianych jako kultury”². Uznano za słuszne wykorzystanie założeń epistemologicznych

¹ Gibson Burrell, Gareth Morgan, *Sociological Paradigms and Organizational Analysis: Elements of the Sociology of Corporate Life*, London 1979.

² Monika Kostera, *Antropologia organizacji. Metodologia badań terenowych*, Warszawa 2003, s. 15.



1

Elementy damskiego i męskiego stroju
babiogórskiego

Components of the Babia Góra men's and
women's national costume

i ontologicznych tejże metodologii w trakcie analizy przypadku badanej instytucji – Babiogórskiego Centrum Kultury im. Urszuli Janickiej-Krzywdy w Zawoi, gdyż charakteryzuje się ona wyjątkową specyfiką. Jej działalność silnie związana jest z kulturą regionalną, a w tym z historią i tradycją grupy etnograficznej Górali Babiogórskich, co warunkuje tworzenie odrębnej kultury i charakterystyczne jej rozumienie. Do opracowania wniosków badawczych zastosowano gęsty opis (*thick description*)³, uzupełniony cytatami z transkrybowanych rozmów lub zapiskami z obserwacji, poprzez które „starano się pokazać prawdę z punktu widzenia ludzi, którzy na co dzień tworzą badaną społeczność”⁴. Prowadzone prace wymagały pełnego zaangażowania, długotrwałego przebywania w terenie i antropologicznego spojrzenia. Przedsięwzięcie szczegółowych badań jakościowych w ważnym współcześnie dyskursie ochrony dziedzictwa kulturowego i zarządzania pamięcią o jego niematerialnych przejawach należy traktować jako wartościowe i ciekawe z punktu widzenia nauki, ale również istotne z uwagi na lukę badawczą.

Wyższy poziom badań i rzetelność wyników postanowiono osiągnąć, stosując triangulację metod, czyli połączenie obserwacji, wywiadów i analizy tekstów zastanych i wywołanych. Jak twierdzi Monika Kostera: „Etnografowie powinni na wiele sposobów pokazać, w jaki sposób i dlaczego wyciągnęli takie wnioski ze swoich badań”⁵. Wymagało to przeprowadzenia nieustrukturyzowanych i niestandardyzowanych wywiadów z pracownikami, współpracownikami i członkami

³ Clifford Geertz, *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, tłum. Maria M. Piechaczek-Borkowska, Kraków 2005.

⁴ M. Kostera, op. cit., s. 46.

⁵ Ibidem, s. 97.

zespołów regionalnych, prowadzenia kilkumiesięcznej obserwacji jawnej uczestniczącej działań (odbywających się w budynku instytucji i w przestrzeni miejscowości), analizy postów i stron internetowych oraz źródeł zastanych w zbiorach instytucji (publikacje archiwalne, plakaty, ulotki i inne materiały promocyjne).

W trakcie badań empirycznych najbardziej szczegółowe i rozległe wywiady przeprowadzono z pracownikami instytucji – dyrektorką Anną Kulką i koordynatorką zespołu regionalnego Juzyna – Wandą Janiną Bucką. Ponadto w trakcie obserwacji jawnej uczestniczącej, odbywającej się przez kilka tygodni w ramach organizacji widowiska teatralnego *Pamiętnik Babiej Góry* oraz koncertu zespołu Potock, przeprowadzono rozmowy z innymi członkami grup regionalnych i wspomnianego zespołu, reżyserem – Arkadiuszem Ziętkiem, a także mieszkańcami Zawoi biorącymi udział w spektaklu. Obserwację rozpoczęto w lipcu 2018 roku i zakończono w kwietniu roku następnego. W trakcie miesięcy letnich była ona ciągła, w kolejnych miesiącach odbywała się w trakcie konkretnych wydarzeń, prowadzonych rozmów i tworzenia opisu wyglądu siedziby. Istotnym źródłem informacji okazały się także często uaktualniane media społecznościowe instytucji (szczególnie Facebook), publikowane tam posty przeanalizowano wstecz do 2017 roku, zwracając szczególną uwagę na wydarzenia związane z kulturą ludową Górali Babiogórskich, animację społeczno-kulturalną i edukację regionalną. Podobnych informacji szukano również na stronie internetowej instytucji i festiwalu Babiogórska Jesień.

Wyniki badań

Partycypacja w przywracaniu zapomnianej kultury

Najważniejszym celem działalności animacyjnej Babiogórskiego Centrum Kultury jest to, co wybrzmiewa z nazwy, czyli babiogórskość, a więc dbanie o wspólne wartości i zachęcanie do partycypowania w procesie ich ochrony. Przejawia się to w corocznym kultywowaniu tradycji, szczególnie związanych ze świętami kościelnymi (Rezurekcja, Wielka Sobota, Boże Ciało, Pasterka) oraz noszeniem w trakcie ich trwania strojów regionalnych. Widoczna jest także w praktykowaniu tradycji i prezentowaniu obrzędów rodzinnych, pasterskich i zbójnickich przez zespoły folklorystyczne (Juzyna, Zbójnik, Cieślca) na estradach regionalnych i ponadregionalnych. Z inicjatywy pracowników domu kultury cyklicznie organizowane są wydarzenia, które mają na celu popularyzowanie dziedzictwa kulturowego. W Zawoi zaliczyć do nich można Babiogórską Jesień oraz Powiatowy Konkurs Gawędziarzy, Śpiewaków i Instrumentalistów Ludowych „Podbabiogórskie Posiady”. Wydarzenia te, zogniskowane wokół babiogórskiego folkloru słownego, umożliwiają jednocześnie podziwianie tańca i muzyki góralskiej, charakterystycznego ubioru oraz zapoznanie się z tradycyjnymi rzemiosłami, regionalną sztuką, symboliką i pasterską codziennością.

Na Podbabiogórze pielęgnowanie kultury ludowej Górali Babiogórskich stało się bardzo istotne ze względu na długi proces odbudowy, jakiemu były poddane jej składowe. Na podstawie opracowań stwierdzić można, że pierwsze wzmianki na temat Górali Babiogórskich zaczęły pojawiać się w piśmiennictwie XIX-wiecznym wraz z rosnącym zainteresowaniem podróżników Karpatami, choć opowieści snuto już od początków XVIII wieku. Szczególnie w trakcie wędrówek na Babią Górę badacze obserwowali sposoby życia mieszkańców w warunkach geograficznych charakterystycznych dla tych górskich ziem. Oprócz życia codziennego ciekawiły ich również cechy fizyczne tamtejszych ludzi, co związane było z panującym wówczas w antropologii nurtem badawczym. Pojedyncze spostrzeżenia, na przykład na temat nadmiernego spożywania alkoholu przez pasterzy i zbójników, notowali Stanisław Staszic i Józef August Schultes. Znacznie więcej dokładnych opisów, charakteryzujących wygląd, strój, język i zwyczaje, odnaleziono w materiałach Józefa Łepkowskiego oraz Ludwika Delaveaux. To oni jako jedni z pierwszych badaczy wyodrębnili kulturę ludową Babiogórców⁶.

⁶ Urszula Janicka-Krzywda, *Górale Babiogórscy jako grupa etnograficzna*, [w:] *Kultura ludowa Górali Babiogórskich*, red. Urszula Janicka-Krzywda, Kraków 2016, s. 23–24.

W trakcie rozmów z pracownikami instytucji okazało się, że w okresie międzywojennym kultura Górali Babiogórskich była stopniowo wypierana z powodu częstych przyjazdów licznych grup wczasowiczów i turystów. Szczególnie zaniechano ubierania strojów oraz wykonywania przyśpiewek. Proces ten w latach 80. XX wieku przerwała Urszula Janicka, która w trakcie swoich badań rozpoczęła odtwarzanie babiogórskiego stroju ludowego. Pracowała wówczas w Cepelii w Makowie Podhalańskim i udzielała się w tamtejszym zespole Polana Makowska. Ostatecznie odtworzenie stroju powiodło się za sprawą kontaktu badaczki z krakowskim Muzeum Etnograficznym im. Seweryna Udzieli oraz dzięki zdobyciu opracowań przykościelnego nauczyciela Franciszka Gazdy z Zawoi Przysłop, który na własną rękę opisał strój męski. To właśnie w następstwie tych wydarzeń, skupionych wokół zaangażowania Urszuli Janickiej-Krzywdy, Górale Babiogórscy zaczęli odradzać się, a społeczność lokalna zainteresowała się przywracaniem własnego dziedzictwa kulturowego.

Potwierdzeniem zbiorowej motywacji było pojawienie się oddolnego pomysłu zorganizowania konkursu na uszycie stroju opracowanego przez dr Janicką-Krzywdę. Wanda Bucka, która brała udział w tej inicjatywie, wspomniała, że dzięki Stanisławowi Smyrakowi, Ryszardowi Więckowi – proboszczowi z kościoła w Zawoi Centrum, osobom z Gminnego Ośrodka Kultury i Koła Gospodyń Wiejskich „Zawojanki” „do tego konkursu przystąpiło ponad 20 osób z Zawoi i już zaczął na uroczystościach kościelnych pokazywać się nasz strój babiogórski, a nie krakowian”. Współcześnie noszenie stroju na terenie Podbabiogórza staje się coraz bardziej popularne. Wielu mieszkańców ma strój babiogórski na własność lub wypożycza z centrum kultury, które dysponuje wieloma zestawami ubrań męskich, damskich i dziecięcych. W większości uszyte one zostały przez jedną osobę, zgodnie z tradycją i opracowanymi na podstawie archiwaliów wzorami.

Mieszkańcy Zawoi i Skawicy coraz częściej pojawiają się w pełnym stroju babiogórskim na Góralskiej Pasterce, idąc w Wielką Sobotę święcić pokarmy, a także w trakcie Rezurekcji i czerwcowej procesji w Boże Ciało. Najwięcej uwagi podczas przeprowadzonych wywiadów nieustrukturyzowanych i niestandardyzowanych poświęcono Góralskiej Pasterce, którą członkini zespołu Cieślca określiła mianem „odświętnego spotkania miejscowych górali”. 24 grudnia o północy w parafii pw. św. Klemensa w Zawoi Centrum gromadzą się wszyscy byli, ale i obecni członkowie zespołów regionalnych oraz zainteresowani uroczystością wierni. Osoby w pełnych strojach regionalnych i instrumentalści z kapel spotykają się niedaleko ołtarza, gdzie grają i śpiewają przez całą mszę. Według relacji Katarzyny Motowidło (wspominanej członkini Cieślcy) ich spotkanie poprzedza zbiórka i wspólna próba w domu kultury. Przed mszą rozdawane są śpiewniki z babiogórskimi pastorałkami, aby wszyscy zgromadzeni mogli wspólnie śpiewać: „Po prostu osoby, które się czują tożsame z kulturą, przychodzą w strojach. My rozdajemy im śpiewniki. Wszyscy »ciupią« te tradycyjne kolędy z gwarą pod ołtarzem”. Pasterka nie stanowi jedynej możliwości usłyszenia babiogórskich pastorałek. 26 grudnia (św. Szczepana), 31 grudnia (św. Sylwestra) oraz 6 stycznia (Trzech Króli) w Zawoi i Skawicy spotkać można grupy kolędnicze, które chodzą „od domu do domu” z życzeniami i kolędami. Jak się dowiedziano, niegdyś na terenie Podbabiogórza najczęściej kolędowano z własnoręcznie przygotowanym turoniem, gwiazdą z bibuły czy drewnianą szopką. Pojawiały się również bardziej widowiskowe kolędowania, np. z „Herodami”, z „Dorotą” lub z „Trzema Królami”.

Kultywacja przywracanych zwyczajów i obrzędów

Babiogórskość najbardziej żywa i widoczna staje się dzięki występom zespołów regionalnych – Juzyny, Cieślcy i Zbójnika, które aktywnie angażują się w reprezentowanie i podtrzymywanie folkloru babiogórskiego. Działają z ramienia analizowanej instytucji, która wspiera je merytorycznie i finansowo, lecz opierają się na otwartych naborach i dobrowolnym członkostwie. Można uznać, że najistotniejszym wydarzeniem w kontekście kultywowania tradycji tego regionu był moment, w którym po odtworzeniu strojów i przyśpiewek w 1992 roku Zofia Kozina i Urszula Janicka-Krzywda zaproponowały Wandzie Buckiej stworzenie pierwszego zespołu regionalnego w Zawoi – wtedy powstała Juzyna. Na stronie internetowej Babiogórskiego Centrum Kultury



2

można znaleźć wyjaśnienie nazwy zespołu: „W tutejszej gwarze tak nazywany był podwieczorek wynoszony jeszcze pół wieku temu w pole dzieciom – pasterzom bydła, przez właścicieli powierzonych ich opiece zwierząt. Składał się on zwykle z kawałka sera, chleba, czasem placka, niekiedy też z garnuszka mleka, zależnie od hojności i zamożności gospodarzy”⁷. Zespół w 2022 roku kończy 30 lat działalności, i jest znany tak samo w Polsce, jak i poza granicami kraju. Jego koordynatorka Wanda Bucka mówi: „W ciągu tych lat Juzyna, wydaje mi się, że już z pięć grup takich od zera się przewinęło przez zespół. Teraz już drugie pokolenie należy do zespołu – kiedyś należeli rodzice, a teraz należą ich dzieci”. Stopniowo powstawały kolejne wspomniane grupy, które również skupiają się na odtwarzaniu w swoich programach folkloru słownego i muzycznego, a także zwyczajów i obrzędów Górali Babiogórskich. Dziecięcy zespół Zbójnik działa od 2004 roku przy Szkole Podstawowej w Skawicy, a zespół Cieślca od końca 2016 roku.

Ustaliłam, że do Małej Juzyny w 2019 roku należało 27 dzieci, które systematycznie przychodziły na próby, ćwiczyły kroki, typowe dla folkloru babiogórskiego białe głosy w śpiewie i podstawy gry na instrumentach (skrzypcach, basach i piszczałkach). Do właściwej Juzyny należało około 30 osób, w tym młodzież i dorośli, którzy łączyli występy z życiem rodzinnym. Godzenie członkostwa w zespole regionalnym z prywatnymi obowiązkami bywa problematyczne, ponieważ Juzyna bardzo często podróżuje, a członkowie mają różne obowiązki prywatne. Zespół Juzyna mimo trudności organizacyjnych od samego początku bierze udział w większości konkursów i przeglądów folklorystycznych, podczas których prezentuje programy artystyczne stworzone przez Urszulę Janicką-Krzywdę i Wandę Bucką na podstawie babiogórskich tańców i przyśpiewek, zwyczajów dorocznych, obrzędów pasterskich, tradycyjnych gier i zabaw dziecięcych. O zdobytych nagrodach i wyróżnieniach tak w 2019 roku wspominała koordynatorka: „Zespół, który miał

⁷ Regionalny zespół „Juzyna”, Zawoja.pl, <https://zawoja.pl/zespól-regionalny-juzyna/> (dostęp: 21.09.2022).



2

Występ zawojskiego dudziarza
Performance by a bagpiper from Zawoja

3

Festiwal Babiogórska Jesień
Autumn in the Babia Góra region festival

niespełna 2 lata, już pojechał na Przegląd Dziecięcych Zespołów Folklorystycznych. Wystąpiliśmy poza konkursem i już zdobyliśmy duże uznanie. I tak już jeździmy 26 lat”.

Z wywiadów i obserwacji wynika, że już od pierwszego naboru idea zespołu regionalnego cieszyła się popularnością wśród mieszkańców Podbabiogórza. Jak się dowiedziano, na początku przyjmowano osoby od czwartej klasy szkoły podstawowej wzwyż. Aktualnie zespół funkcjonuje na zasadach marketingu szeptanego, ponieważ do jego składu dołączają dzieci członków zespołu, którzy dorastali wraz z Juzyną, lub rodzice z ciekawości przychodzą i pytają o wolne miejsca. W latach 90., gdy rozpoczęto tworzenie zespołu, natrafiono przede wszystkim na wiele trudności technicznych, takich jak brak umiejętności gry na instrumentach, ale i psychologicznych, które objawiały się wyśmiewaniem przez rówieśników dzieci noszących strój regionalny. Najtrudniejszy do rozwiązania okazał się problem dzieci, które nie miały środków finansowych na prywatną naukę muzyki, oraz domu kultury, który nie posiadał materiałów nutowych. Melodie babiogórskich pieśni nigdy nie zostały zapisane, choć podejmowano takie próby: „Nam wszystkie pieśni dawała pani Urszula Janicka-Krzywda. Ona nam dawała i pieśni, i melodię. Wiele jest jeszcze zapisanych pieśni i przyśpiewek, natomiast nie ma do nich melodii... i nieraz jest tak, że sami dopasowujemy melodię, bo wiemy, że u nas melodie były na melodię polki, jakieś obyrтки... Dopasowywaliśmy, ewentualnie szliśmy do kogoś starszego i prosiliśmy, żeby nam zaśpiewał jakąś melodię”. Początkowo próbowano omijać zaistniałe trudności i korzystano z pomocy znajomych. Inspirowano się twórczością zawojskiego zespołu Spod Grubej Jodły, zapiskami muzycznymi miejscowej polonistki Jadwigi Wierczek i znajomej choreografki Krystyny Kołacz z Polany Makowskiej. Zanim członkowie zespołu nauczyli się grać na instrumentach, melodie wykonywała kapela z Suchej Beskidzkiej:

„Nie mieliśmy kapeli i korzystaliśmy, bo przyjeżdżali mężczyźni ze Suchej. To był Stasiu Kubasiak, Andrzej Stanaszek, Mariusz Stanaszek, no i oczywiście dogrywał nam pan Chowaniak z Zawoi. I mieliśmy wtedy taką kapelę nie swoją”. Stopniowo młodzież uczyła się gry na skrzypcach i basach, samodzielnie lub pod okiem lokalnych nauczycieli, o czym rozmówczyni opowiada: „Nikt nie kończył szkół muzycznych. Po iluś tam latach mieliśmy już swoją kapelę i później to się już tak toczyło, że jedni drugich uczyli. W tej chwili jest tak, że powstała Szkoła Muzyczna w Suchej Beskidzkiej, niektórzy do niej poszli, później Starostwo Powiatowe pisało program, gdzie była nauka gry na skrzypcach, na basach i na heligonce. Oczywiście dzieci z Juzyny nie skorzystały, jeśli chodzi o heligonkę. Natomiast jeśli chodzi o piszczałki, to nasi się sami uczą, i... mają takie zdolności, że sami się uczą i grają. Nut nie ma, po prostu ze słuchu. Zresztą wszyscy grają ze słuchu. Oni zaczęli się uczyć według takiej rozpiski na palce”.

Zespoły regionalne Zbójnik i Cieślica mają równie duże znaczenie w podtrzymywaniu tradycji i integrowaniu społeczności. Uwagę warto poświęcić Cieślicy, która powstała pod koniec 2016 roku z inicjatywy Ireny Denis. Pozostała ona jej aktywną uczestniczką, lecz nie zdecydowała się na jej prowadzenie. Z relacji jednej z członkiń Cieślisy – Katarzyny Motowidło – wynika, że propozycja nowego zespołu pojawiła się z uwagi na brak alternatywy dla młodzieży i dorosłych. Juzyna aktualnie prowadzi próby głównie z uczącymi się dziećmi, a starsi zaangażowani są jedynie do występów na scenie. Zespół Cieślisy składa się w dużej mierze ze studentów i dorosłych (około 25–30 osób), którzy należeli niegdyś do Juzyny, lecz z uwagi na obowiązki zawodowe nie byli w stanie udzielać się w takim stopniu jak wtedy, gdy zaczęli swoją przygodę z muzyką babiogórską. Cieślęcę od Juzyny, oprócz wieku zaangażowanych mieszkańców Zawoi, Skawicy i Suchej Beskidzkiej, odróżnia odważniejszy program inspirowany obrzędami rodzinnymi i relacjami damsko-męskimi, a także osoby koordynatorów. Aktualnie próby i terminarz wyjazdów Cieślisy ustala studentka Studium Folklorystycznego w Nowym Sączu – Dorota Marek, a nad stroną muzyczną i gwarową czuwa absolwent krakowskiej etnologii i antropologii kulturowej UJ – Wojciech Kubasiak. Spotkania odbywają się regularnie w piątki wieczorem i trwają po kilka godzin, ponieważ zwykle poprzedzają je pogawędki i rozśpiewywanie się. Zgodnie z informacjami zaczerpniętymi od członkini zespołu, po ogłoszeniu początkowego naboru pracę nad pierwszym oficjalnym programem artystycznym rozpoczęło kilkanaście osób. Cały czas jest on ulepszany. Efekty ćwiczeń zespół prezentuje na konkursach regionalnych i lokalnie w trakcie uroczystości kościelnych oraz obchodów uroczystości narodowych.

Członkowie Cieślisy z dużą radością opowiadają o swoich rolach, jakie odgrywają w grupie, i o tym, jak zespół się rozwija. Są wśród nich osoby, dla których dziedzictwo babiogórskie stanowiło podstawę wychowania przez rodziców i dziadków, ale i takie, które zupełnie przypadkiem się nim zafascynowały. Żywym przykładem osoby zakorzenionej kulturowo jest syn Stanisława Kubasiaka, uczącego ponad 20 lat temu gry na instrumentach dzieci w Juzynie, czyli wspomniany muzyczny koordynator zespołu – Wojciech Kubasiak, oraz Magdalena Smyrak-Bogdan, mianowana pierwszą kobietą w Zawoi, która zdecydowała się pójść do ślubu w odtworzonym stroju babiogórskim. Wanda Bucka wspominała to wydarzenie w słowach: „Ona poszła w oryginalnym, najoryginalniejszym stroju babiogórskim do ślubu i był wielki podziw dla niej, że zechciała założyć ten strój i zrezygnowała z białej sukienki. (...) Urszula Janicka-Krzywda pomagała jej, pomagała jej w doborze tego stroju, bo strój ślubny niczym bardzo się nie różni od stroju świątecznego, tylko gorsetem, bo gorset jest wyszywany nie zieloną, a złotą nitką, to jest taka złota obszywka. No i ten słynny rańtuch, czyli taki jakby szal, który się nakłada, gdy idzie się do kościoła”. Z tego wydarzenia zachowały się archiwalne zdjęcia, na których panna młoda stoi w towarzystwie zawojskiego proboszcza Ryszarda Więcka, wspierającego ideę konkursu na uszycie babiogórskiego stroju regionalnego. Katarzyna Motowidło, zainteresowana miejscową kulturą ludową i zaangażowana w jej rozwój od chwili dołączenia do grupy regionalnej, stanowi przykład odrębny. Stopniowo zdobywała swoją wiedzę, czytając publikacje Urszuli Janickiej-Krzywdy i zawojskie monografie, a także rozmawiając z członkami zespołów regionalnych i przeglądając strony internetowe. Zapytana o to, jak skompletowała swój strój regionalny, odpowiedziała: „Zakreśliłam się na to i dużo czytałam, szczególnie szukając „jadwiśki”. Ja mam strój swój. Swoją halkę sobie sama



4

Widowisko teatralne z muzyką na żywo *Pamiętnik Babiej Góry*Theatrical performance with live music *Pamiętnik Babiej Góry*

haftowałam, bo Dorota miała wzór, koszulę sobie kupiłam i oddałam, żeby ją wyhaftowała pani Dolech, spódnice mi mama uszyła i mam taką ogromną, bo 3,2 metra i to się pięknie rozkłada, gorset dostałam od dziewczyny z Juzyny, bo jej siostra zrezygnowała. Mam piękne chustki, dwie, co prawda w jednej tylko tak występuję, a drugą jasną mam schowaną na czarną godzinę”.

Transmisja kultury regionalnej poprzez empiryczność

W Babiogórskim Centrum Kultury odtwarzanie obrzędów i zwyczajów praktykowane jest od wielu lat. Stanowi sposób przekazu wartości ludowych na równi z tradycyjną formą edukacji, która opiera się na słowie pisanim i mówionym. Rekonstrukcję, rozumianą jako widowiskowy sposób przekazu, wykorzystują przede wszystkim zespoły regionalne, które prezentują swoje programy artystyczne w trakcie festiwalu Babiogórska Jesień oraz Powiatowego Konkursu Gawędziarzy, Śpiewaków i Instrumentalistów Ludowych „Podbabiogórskie Posiady”. Członkowie zespołów regionalnych traktują Babiogórską Jesień jako prawdziwe święto tradycji i muzyki Górali Babiogórskich, co podwaja ich zaangażowanie w przygotowywanie na tę okazję nowych występów. Tradycyjne zachowania stanowią w tym kontekście konstrukt, mający unaoczniać ich istnienie jako odrębnej grupy etnograficznej. Jednocześnie zachęcają one gości przybyłych spoza regionu, ale i mieszkańców gminy, do indywidualnego doświadczenia historii i kultury Babiogórców. Dzieje się to w trakcie organizowanych na terenie festiwalowym pokazów rzemiosła, warsztatów animacyjnych i obserwowania tego, co dzieje się na scenie głównej. Nie sposób nie zaznaczyć, że przy współpracy z zespołami regionalnymi cyklicznie powstają materiały filmowe, które prezentują folklor spod Babiej Góry.

Pierwsze i czołowe ze wspomnianych wydarzeń, czyli festiwal Babiogórska Jesień, organizowane jest we wrześniu od ponad 30 lat. Celem jest zaprezentowanie kultury pasterskiej regionu Podbabiogórza, co od 2013 roku z inicjatywy Urszuli Janickiej-Krzywdy poprzedza otwarta konferencja naukowa. W 1985 roku, gdy po raz pierwszy postawiono w Zawoi Widły scenę z widokiem na „Królową Beskidów”, na imprezie tej prezentowano kulturę ludową zgodnie z założeniami

pomysłodawców – Stanisława Zgudy i Kazimierza Szymańskiego. Z biegiem lat zaczęli na niej występować różni muzycy z Łuku Karpat, ale i nowo powstające zespoły babiogórskie, jak choćby Juzyna. Z relacji rozmówców wynika, że sytuacja zmieniła się pod koniec lat 90. XX wieku wraz z przeniesieniem imprezy na stadion sportowy w Zawoi Centrum. Występy zaczęły stanowić prostą rozrywkę dla zadowolenia lokalnej publiczności, niejednokrotnie łączyły muzykę popularną z tradycyjną. Co było jednak wartościowe, z inicjatywy ówczesnej dyrektor Gminnego Ośrodka Kultury, Danuty Gimzy, świętowanie rozpoczynał już w tym czasie tradycyjny redyk – zejście owiec z hal. Do dziś sprowadzenie owiec z hal stanowi centralną atrakcję wydarzenia. Wanda Bucka, która z zespołem regionalnym Juzyna co roku towarzyszy bacom w tej ważnej chwili, komentowała wydarzenie w ten sposób: „Tak, my w tej chwili redyk odtwarzamy. Jest to widowisko, ale staramy się, żeby to było bardzo zbliżone. Może nie jedzie wóz z tymi garnkami... ale wóz jedzie. Jadą dzieci, śpiewają, wszyscy witają ich. Dochodzą kapele po drodze. Zawsze jest ten sam na czele baca – Stanisław Szczechowicz, który pasie owce na Hali Barankowej”.

Objęcie posady dyrektorki przez Annę Kulkę doprowadziło do przemiany festiwalu i „powrotu do korzeni”. Momentem przełomowym dla mieszkańców było ponowne przeniesienie Babiogórskiej Jesieni na scenę do Zawoi Widły, co wsparł ówczesny wójt Tadeusz Chowaniak, dla organizatorów zaś istotne okazało się uzyskanie pierwszego dofinansowania od Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Od 2014 do 2022 roku środki te były otrzymywane bez przerw, co wiązało się z koniecznością zrealizowania planu założonego w projekcie. Z terenu imprezy zniknęły stoiska z popcornem i watą cukrową, niskojakościowe zabawki, dmuchane helem balony i karuzele, które zastąpiły drewniane stoiska twórców regionalnych, mające prezentować ich sztukę w postaci haftowanych serwet, drewnianych rzeźb, rękodzielnictwa, wyrobów garncarskich, obrazów malowanych na szkło itd. Aktualnie na festiwalu występują zespoły prezentujące jedynie muzykę folklorystyczną, w tym także zespoły zagraniczne, np. ze Słowacji, Ukrainy czy Austrii.

W pierwszym dniu Babiogórskiej Jesieni, czyli zawsze w piątek, organizowana jest konferencja naukowa, podczas której wygłaszane są referaty na wybrany wcześniej temat związany z kulturą ludową Górali Babiogórskich. Konferencja jest otwarta, więc udział mogą w niej wziąć wszyscy zainteresowani prelegenci i słuchacze, którzy wcześniej się zarejestrują. Babiogórską konferencję naukową zwykle kończy wernisaż wystawy pokonkursowej Biennale im. Antoniego Mazura⁸, czyli Konkursu Rzeźby Babiogórskiej. Konkurs jest skierowany do twórców ludowych, artystów nieprofesjonalnych i amatorów, jego tematem zaś jest kultura ludowa Babiogórców. To kolejna inicjatywa Babiogórskiego Centrum Kultury, która zyskuje wymiar animacji społeczno-kulturalnej ze względu na zachęcanie lokalnych rzeźbiarzy do tworzenia sztuki babiogórskiej. Z rozmowy z dyrektorką wynika, że w przestrzeni Galerii „Na Ucieche”, współpracującej z domem kultury, niejednokrotnie prezentowano filmy multimedialne i wystawy na temat artystów ludowych spod Babiej Góry – Doroty Lampart, Antoniego Mazura, Józefa Tatary, Edwarda Jezutka czy Edwarda Bronickiego. Podejmowane działania z zakresu zachowywania sztuki babiogórskiej zaklasyfikować można jednocześnie do zarządzania pamięcią, pielęgnacji tradycyjnych umiejętności rzeźbienia w drewnie, ale i edukowania regionalnego uczestników wydarzeń, które są organizowane przez instytucję przy współpracy z Barbarą Trzebuniak z zawojskiej Galerii „Na Ucieche”. Galeria składa się nie tylko z części wystawienniczej, lecz również usługowej, w której można nabyć sztukę ludową oraz przedmioty wykonane przez miejscowych rzemieślników i rękodzielników.

Inicjatywą opierającą się na folklorze słownym i muzycznym, tak jak Babiogórska Jesień, jest Konkurs Gawędziarzy, Śpiewaków i Instrumentalistów Ludowych „Podbabiogórskie Posiady”. Odbывается się raz w roku w sali widowiskowej Babiogórskiego Centrum Kultury w Zawoi. Według założen miał stanowić formę popularyzacji twórczości ludowej, rozwoju tradycji gawędziarstwa, śpiewu i muzyki ludowej poprzez zachęcanie dzieci i młodzieży do ludowości oraz podtrzymywania gwary. Inicjatorką powstania konkursu była niejednokrotnie przywoływana Wanda Bucka, która zainspirowała się konkursami gawędziarskimi organizowanymi na Podhalu. Wyłonieni

⁸ Rzeźbiarz ludowy z Zawoi Kaliny.



5

Członkinie zespołu Potock w trakcie produkcji teledysku

Female members of the Potock band during the production of a video clip

w trakcie konkursu śpiewacy, gawędziarze i instrumentalści reprezentują Górali Babiogórskich na „Sabałowych Bajaniach” w Bukowinie Tatrzańskiej. Dla przedstawicieli tej grupy etnograficznej istnieje jeszcze inna szansa na występ w Bukowinie, mianowicie wygrana w Konkursie Muzyków, Instrumentalistów, Śpiewaków Ludowych i Drużbów Weselnych „Druzbacka” w Podegrodziu.

Intertekstualność przetworzeń dziedzictwa niematerialnego

Badania jakościowe prowadzone w Babiogórskim Centrum Kultury uwidoczniły także rolę, jaką w instytucjonalnym zarządzaniu dziedzictwem niematerialnym pełnią działania z zakresu przetwarzania wzorów. Tę formę uznać można za kolejny przykład działalności animacyjnej. Przekonano się, że w analizowanym przypadku szczególnie chętnie korzysta się z przekształcania tego, co zostało opracowane w trakcie badań etnograficznych dr Urszuli Janickiej-Krzywdy i w konsekwencji dobrze poznane przez Wandę Bucką w trakcie pracy nad programami artystycznymi zespołów regionalnych. Mowa o pieśniach, przyśpiewkach, melodiach, częściach strojów regionalnych, łącznie z charakterystycznymi haftami, które zyskują nowy wymiar dzięki wcielaniem w życie projektom. W tym miejscu warto wspomnieć, że większość działań w Babiogórskim Centrum Kultury jest w pełni finansowana lub dofinansowywana z dotacji i grantów, które pozyskuje dyrektorka Anna Kulka na podstawie opracowywanych przez siebie pomysłów. Stwarza w ten sposób szansę na nadawanie przystępniejszej i ciekawszej formy elementom babiogórskim, co z kolei ułatwia transmisję kulturową oraz szersze zainteresowanie.

Czołową inicjatywą intertekstualną w badanej instytucji jest zawojski zespół Potock, którego działalność obserwowałam od momentu powstawania. Zgodnie z propozycją Anny Kulki w czerwcu 2018 roku rockowi instrumentalści i ich rapujący frontman z zespołu Body Mind Relation rozpoczęli współpracę z czwórką dziewcząt z regionalnego zespołu Juzyna, aranżując gwarowe przyśpiewki

babiogórskie. Pomysł powstał przy okazji projektu „Tajemnice Babiej Góry” współfinansowanego przez Unię Europejską z Europejskiego Funduszu Rozwoju Regionalnego, w ramach Programu Interreg V-A Polska-Słowacja 2014–2020. Jak skomentowała to Anna Kulka: „Dodatkim poprojektowym jest ten nasz Potock. Jest strasznie ważny. Teraz to on dociera do ogółu, bo powiedzmy sobie szczerze, że muzyka tradycyjna nie dla wszystkich jest strawna i nie każdy to lubi. Nie każdy lubi folklor czysty. Natomiast Potock, aranżując babiogórskie pieśni na nutę rockową, rozszerza krąg odbiorców tekstów folklorystycznych”. To jedynie zarys początków zespołu Potock, debiutującego w trakcie spektaklu *Pamiętnik Babiej Góry*, który został przedstawiony dwukrotnie, w dniach 25 i 26 sierpnia 2018 roku. Zainteresowanie wśród mieszkańców poskutkowało zorganizowaniem koncertu, podczas którego (30 września 2018 roku na 34. Babiogórskiej Jesieni) wykonano ponownie zaaranżowane do spektaklu utwory. Niedługo po tym wydarzeniu rozpoczęto pracę nad pierwszą płytą. Pieniądze na ten cel zostały pozyskane z projektu „Dziedzictwo Babiogórców w słowie i muzyce” z programu Narodowego Centrum Kultury – „Kultura – Interwencje 2018. EtnoPolska”⁹. Oficjalna premiera płyty odbyła się 9 grudnia 2018 roku w sali widowiskowej Babiogórskiego Centrum Kultury, gdzie mieszkańcy i zainteresowani spotkali się z zespołem i otrzymali bezpłatne egzemplarze. Zestaw skomponowany pod hasłem „Folk & Rock Relation” stanowią dwa krążki; pierwszy składa się z nagrań utworów autorstwa zespołu Potock, drugi zaś to premierowa płyta zespołu Juzyna z tradycyjnymi pieśniami i przyspiewkami babiogórskimi. Gwarowe przyspiewki i charakterystyczne białe głosy nie stanowią jedynych przejawów babiogórskości, ponieważ dziewczyny zachowały również tradycyjne stroje, mające utożsamiać je z regionem Podbabiogórza. Jedynie kierpce zastąpiły glanami lub trampkami, co pracownicy instytucji skomentowali słowami: „Zderzamy tradycję ze współczesnością!”. O zgodzie tego połączenia świadczyć może fakt, że obie płyty zostały wydane wspólnie, co było szczególnie przełomowe dla Juzyny: „To jest pierwsza, niekolędowa, typowo babiogórska i konsultowana gwarowo płyta. Była przygotowywana bardzo dawno. Jeszcze jak Urszula żyła. Jeszcze to były pieśni śpiewane na konkursach”.

Od 25 marca 2019 roku nowe aranżacje utworów, np.: „Góra sie z górą rozlywo”, „W zawojskim potoku”, „Hajduk zawojski”, posłuchać można również na platformach YouTube, Spotify, iTunes, Tidal oraz Deezer. Udostępnienie materiału na wymienionych platformach poprzedziła premiera teledysku do utworu „Ked mi pryszła karta”, który w marcu zrealizowano w opuszczonym budynku Szkoły Podstawowej w Zawoi Smyraki przy pomocy Babiogórskiego Centrum Kultury oraz mieszkańców Gminy Zawoja. Z informacji pracowników instytucji wynika, iż nieustannie prowadzone są działania, które mają na celu promowanie zespołu lokalnie oraz w całej Polsce, czemu służą rozsyłane zgłoszenia na konkursy i festiwale, wiele koncertów. Fanpage zespołu Potock zgromadził w mediach społecznościowych w kwietniu 2019 roku blisko 1600 fanów, a dane we wrześniu 2022 roku wskazują 3700 fanów, co udowadnia, że reklamowy slogan „Potock – Popłyn z nami, daj się porwać muzyce” znajduje swoje odzwierciedlenie w rzeczywistości.

Widowisko teatralne *Pamiętnik Babiej Góry* również zaliczyć można do inicjatyw, które nawiązują do elementów kultury babiogórskiej. Projekt „Tajemnice Babiej Góry” zakładał szereg działań warsztatowych, lecz najważniejszym celem było stworzenie spektaklu bezpośrednio nawiązującego do kultury ludowej. Postanowiono opracować scenariusz do widowiska plenerowego z muzyką na żywo, angażującego międzypokoleniową społeczność lokalną do gry aktorskiej oraz śpiewu. Dokładna znajomość przebiegu wydarzenia wiąże się z obserwacją, którą prowadziłam w trakcie pomocy przy reżyserii i promocji spektaklu. Reżyserem w projekcie był Arkadiusz Ziętek – twórca spektakli zaangażowanych społecznie (*community theatre*) w Polsce i w Niemczech, który niejednokrotnie współorganizował warsztaty teatralne dla dzieci i młodzieży w Babiogórskim Centrum Kultury. Przed rozpoczęciem pracy nad scenariuszem reżyser brał udział w spotkaniach z seniorami i wolontariuszkami w Domu Diennej Opieki Seniora w Zawoi Przysłop, na których wspominano babiogórską kulturę ludową. Dodatkowe informacje, szczególnie na temat wielokrotnie użytych

⁹ Informacja z mediów społecznościowych instytucji, w których udostępniono post informujący o wysokości dofinansowania (51 800 zł) oraz o planie wykorzystania tych funduszy na nagranie w studio dwóch płyt, a także wydanie publikacji historycznej dotyczącej regionu babiogórskiego.

podczas spektaklu nawiązań do postaci z demonologii babiogórskiej, Arkadiusz Ziętek uzyskał, czytając książki Urszuli Janickiej-Krzywy i konsultując treść z pracownikami instytucji.

Widowisko finalnie przedstawiało wędrówkę zagubionej na Babię Górę rowerzystki, która szukając drogi powrotnej, spotyka mityczne postaci z demonologii i autentyczne z różnych okresów historii miejscowości, np. pracownika Babiogórskiego Parku Narodowego, GOPR, Górala, Górnika, przemytników z Tabakowego Chodnika, wczasowiczów z byłego D.W. „Górnika” w Zawoi Mosorne, narciarzy z wyciągu Mosorny Groń czy malarzkę Dorotę Lampart, porównywaną do Nikifora. Spektakl odbył się w plenerze z Babią Górą i ruiną byłego Domu Wczasowego „Górnika” w tle, każdej zaś scenie towarzyszyła muzyka wykonywana przez połączone zespoły: miejscowych muzyków z Body Mind Relation i z Juzyny. Do ról aktorskich zaangażowano wszystkich chętnych – dzieci, młodzież, dorosłych i seniorów z Zawoi i Skawicy. Łącznie blisko 30 osób w lipcu i w sierpniu ćwiczyło swoje kwestie w sali widowiskowej instytucji, tworząc międzypokoleniową społeczność lokalną, poznającą poprzez rozrywkę historię miejscowości i elementy niematerialnego dziedzictwa Babiogórców. Wydarzenie było promowane w przestrzeni lokalnej za pomocą wydarzenia na Facebooku, mediów lokalnych, plakatów, a także specjalnych programów, które zawierały informacje na temat historii i pojawiających się na scenie postaci. Spektakl zyskał również wydźwięk ponadregionalny za sprawą objęcia wydarzenia patronatem honorowym przez marszałka województwa małopolskiego – Jacka Krupę oraz uzyskania patronatów medialnych Radia Kraków, rvs i Małopolskiej Kroniki Beskidzkiej. W wyniku współpracy granicznej ze Słowacją spektakl został wystawiony w miejscowości Oravska Polhora, a grupa z Oravskiej Polhory wystąpiła w Zawoi 24 marca 2019 roku z tłumaczonym spektaklem „Jašek Kutliak spod Bučinky”.

Niezwykle istotny jest fakt, że w Babiogórskim Centrum Kultury dużą wagę przykładają do charakterystycznych dla terenów Podbabiogórza symboli. Przez kilka lat wzór parzenicy babiogórskiej stanowił logo instytucji. Ciekawe w tym kontekście wydaje się również to, że wówczas funkcjonujący w BCK Wolontariat Kultury oddolnie zaaprobował ten symbol i zaproponował, zgodnie z ideą etnodizajnu, stworzenie dla udzielającej się w nim młodzieży bluz z wyszywanymi zielono-czerwonymi nićmi parzenicami babiogórskimi. Choć inicjatywa miała miejsce dekadę temu, podobny pomysł wykorzystano w 2018 roku dwukrotnie. W pierwszym przypadku zaprojektowano i wyprodukowano koszulki z autorskimi grafikami i hasłami („Potulny baranek”, „Niesforna owieczka”), które były sprzedawane w trakcie Babiogórskiej Jesieni. Wzory, nawiązujące do tradycji pasterskich i motywu owiec, Anna Kulka udostępniła do wglądu w trakcie prowadzonych badań. W przypadku drugiej inicjatywy dyrektorka instytucji zaproponowała młodzieży szkolnej udział w warsztatach „Babiogórski design”. Pod okiem projektantki Natalii Melzer uczono się, jak przy użyciu tabletów graficznych zastosować wzornictwo babiogórskie do projektowania logotypów. Anna Kulka, wspominając o powodach takiego działania, wśród których wymieniła nieaktualne i nieprofesjonalne logotypy szkół podstawowych w gminie, dodała również znaczące słowa na temat konsekwencji podjętej przez nią próby zmiany: „Młodzież projektowała nowe logotypy dla swoich szkół i stworzyli coś pięknego, skorelowanego, nawiązującego do naszej kultury ludowej i naszego wzornictwa. Wisienka na torcie! Ale szkoły nadal tego nie wprowadziły...”. Co zostało potwierdzone w późniejszym etapie rozmowy, nieudana współpraca wynikała z zaniedbania ze strony dyrekcji placówek wychowawczych.

Uczniowie na różny sposób zapoznawani są ze znaczeniami konkretnych symboli babiogórskich i tłumaczeniami słów gwarowych, np. w trakcie pokazów edukacyjnych i zabaw animacyjnych organizowanych przy okazji Babiogórskiej Jesieni, w tym tych prowadzonych przez Klub Aktywnych Mam, podczas warsztatów edukacyjnych realizowanych w ramach projektu „Odkrywamy Skarby Górali południowej Małopolski”, a także dzięki umiejętnemu przemycaniu ich w wydawanych książkach, o czym w następnych podrozdziałach.

Kreatywność i interaktywność aktywizujące społeczność

Po przeanalizowaniu działań w zawojskiej instytucji należy uznać, że kreatywność i interaktywność stanowią w niej wartość nadrzędną i łączącą tak inicjatywy, jak i ludzi. Bez wątpienia wspomagają

omówioną już babiogórskość, będącą niezaprzeczalnym fundamentem Babiogórskiego Centrum Kultury. Świadczą o tym innowacyjne i ciekawe pomysły, zakładające tworzenie rzeczy nowych na bazie dziedzictwa Górali Babiogórskich, a także odpowiedź zwrotną od społeczności lokalnej i rosnące zainteresowanie działalnością domu kultury, które wykracza także poza gminę. Potwierdzają to zdobywane co roku dotacje na Babiogórską Jesień¹⁰, podejmowana współpraca lokalna i międzynarodowa, umożliwiająca wdrażanie autorskich projektów, a niejednokrotnie także szukanie wewnętrznych alternatyw. To zaangażowanie społeczności lokalnej buduje centrum kultury, wpływa na aktywne partycypowanie i powstawanie oddolnych inicjatyw. Jak się przekonano, pracownicy zaczęli upatrywać szans w zaangażowaniu społecznym osób z najbliższego otoczenia instytucji. W dalszych akapitach zostaną opisane działania aktywujące zaangażowanie społeczne wśród dzieci i młodzieży, do których zaliczyć można: warsztaty animacyjne Klubu Aktywnych Mam oraz warsztaty edukacyjne dla młodzieży organizowane przy współpracy z Fundacją Mapa Pasji z Krakowa. Warto dodać, że przejawem sprawczości mieszkańców i ich zaangażowania w tworzenie kultury, wpływających na kultywowanie dziedzictwa niematerialnego Babiogórzan, był międzypokoleniowy spektakl *Pamiętnik Babiej Góry* oraz nieustannie jest zespół Potock.

Panie ze Stowarzyszenia Klub Aktywnych Mam, współpracujące z Babiogórskim Centrum Kultury, pełnią w zawojskiej instytucji funkcję animatorek kultury. Dyrektorka zaznaczyła, że do momentu, w którym przypadkiem nie „wychowała” sobie własnych animatorek w postaci pań ze Stowarzyszenia, w BCK nie było ani jednego pracownika etatowego, który byłby w stanie prowadzić zajęcia animacyjne. Powstanie Klubu Aktywnych Mam związane było ze szkoleniem zorganizowanym przez dyrektorkę w 2012 roku. W 2013 roku Anna Kulka jako jedna z 15 wybranych kobiet z małopolskich wsi i miasteczek, czynnie działających na rzecz swoich lokalnych społeczności, wzięła udział w szkoleniu „Kobiety. Liderki. Obywatelki”. Wówczas w Krakowie poznała osoby ze Stowarzyszenia PLINEU, które pomogły jej napisać projekt, o którym opowiadała: „One robiły szkolenie dla kobiet u mnie. Napisały to pod Babiogórskie Centrum Kultury: mamy mogły przyjść z dziećmi, była opieka nad nimi i obiad dla nich – zrobiłyśmy tu przedszkole po prostu, a mamy się szkoliły. Efekt był taki, że siedem kobiet z tych kilkunastu założyło Klub Odlotowych Mam, zaczęły się spotykać, a potem powstało Stowarzyszenie Klub Aktywnych Mam. Są już stowarzyszone, choć trwało to dwa czy trzy lata, zanim przestały bać się zarejestrować”. W 2019 roku wszystkie warsztaty i zabawy integracyjno-edukacyjne prowadzone były przez wspomniane kobiety, które na własną rękę edukowały się na temat kultury ludowej Górali Babiogórskich, opracowały własny program i na jego podstawie organizowały swoje działania. Dyrektorka BCK wspiera ich pracę od samego początku, o czym mówiła: „Stowarzyszenie ściśle współpracuje z nami. Robi teraz bardzo dużo animacji. Poprosiłam, żeby to były też animacje dedykowane kulturze ludowej Górali Babiogórskich i już same to wymyśliły. To ich autorskie działania, ja już nie maczałam w tym palców”.

Również w związku z intertekstualnymi przetworzeniami wcześniej wspomniano o tym, że Klub Aktywnych Mam czerpie z dziedzictwa kulturowego, co odnosiło się właśnie do tych elementów, które wykorzystywane są do zabaw: „Mają teraz cały zestaw zabaw na imprezy! Łącznie z tym, że mają taką wielką kostkę do gry, na której jest wyszyta parzenica, a z drugiej strony jakiś instrument góralski. Dzieciaki rzucają kostką i rozwiązują jakieś gry. Mają też zrobione duże plansze z góralem i góralką, obie bez twarzy – dzieciaki podchodzą i robią sobie zdjęcia. No mnóstwo właśnie przemyśliły takich edukacyjnych rzeczy w animację”. Klub Aktywnych Mam od kilku lat ma swoje stanowisko animacyjne niedaleko pokazów „Na Szałasie” i „Namiotu zapomnianych rzemiosł” na Babiogórskiej Jesieni, gdzie prowadzone są gry i zabawy dla najmłodszych, ale także warsztaty „Zrób to sam” (*Do It Yourself*) kierowane do starszych. „Na Babiogórskiej Jesieni zawsze są warsztaty i animacje dla dzieci. Zawsze wokół kultury ludowej Górali Babiogórskich. Różne

¹⁰ 25 lutego 2019 roku na stronie BCK na Facebooku pojawiła się informacja o wygranej w konkursie „Kultura ludowa i tradycyjna” i zdobyciu dofinansowania w wysokości 125 000 zł na organizację festiwalu w 2019 roku.

są warsztaty – było szycie lalek, owieczek czy malowanie na szkle, ale też tworzenie garnuszków glinianych... Co roku staramy się zmieniać temat. Nasze działania kierowane są do wszystkich”.

Przestrzeń festiwalu, w ramach Babiogórskiej Jesieni, jest w kreatywny sposób dzielona między prowadzone działania z zakresu animacji społeczno-kulturalnej. Centralnym punktem pleneru w Zawoi Widły jest scena, ponieważ podstawą imprezy jest oczywiście folklor słowny i muzyczny, który prezentują na niej zespoły regionalne. Wokół brukowanych ścieżek zbudowane są drewniane stoiska twórców ludowych, którzy przez organizatorów traktowani są jako wystawcy (mają pozwolenie na sprzedaż swoich wyrobów). W niedalekim oddaleniu zauważyć można zagrodę, w której odbywa się podział owiec po przybyciu „redyku”. Obok zagrody stawia się pasterski szałas, przy którym zawsze pali się duże ognisko, czyli „watra”. Odbywają się w nim prowadzone przez baców pokazy, w programie festiwalu nazwane „Na Szalasie”: „Pan Stanisław Sala robi pokaz, jak się robi oscypki, jak się depcze kapustę, jak się siano wkłada na ostew, no i o tym opowiada. To jest przekaz mówiony o tradycjach związanych z naszą kulturą, głównie związanych z tym, co działo się na polanie, w bacówce na polanie, czyli jak wyglądał codzienny dzień bacy”. W dniach 29–30 września 2018 roku można również było wziąć udział w warsztatach tworzenia fujarek pasterskich.

W okolicy szałasów stawiany jest również „Namiot zapomnianych rzemiosł”, mający prezentować bibułkarstwo, zabawkarstwo, kowalstwo, wyrób tradycyjnych instrumentów pasterskich i obróbkę wełny. Po raz kolejny pomysłodawczynią była Anna Kulka, która wypowiedziała się na ten temat w słowach: „W namiocie są pokazy, nie sprzedaż, więc osoby, która tam siedzą, opowiadają, pozwalają próbować chętnym, dostają normalnie honorarium. Staramy się co roku prezentować inne rzemiosło. W tym roku był to wyrób zabawek i jemu bardzo dużo poświęcono miejsca”. W dalszej części wypowiedzi wybrzmiewa również interaktywność działań: „Były takie fajne elementy, na przykład z zabawkami, bo dzieci mogły się nimi bawić; była zrobiona specjalna podłoga, położony koc, zabawki stryszawskie jeździły i dzieciaki mogły się bawić. Było to zorganizowane we współpracy z Centrum Zabawki Drewnianej w Stryszawie. Były instrumenty, tworzenie instrumentów pasterskich, były dudy. Mieliśmy najstarszego dudziarza, z Żywiecczyzny, sprowadzaliśmy go z Pewli i pojechaliśmy po niego, bo nie ma samochodu i musieliśmy go później odwieźć z żoną, a mieszkają strasznie wysoko w górach i trzeba było ich zaprowadzić. Bibułkarki w tym roku też były. Robiliśmy instalację pajaka z bibuły, ale nie każdy zwrócił na to uwagę. Wisiał taki pajak pod sufitem, jak kiedyś wieszano w izbach. Był też kowal, bo on jest co roku. I tkactwo, no i haft”. W trakcie trwania festiwalu odbywają się także wystawy i interaktywne wykłady edukacyjne w szkołach, które polegają na uczeniu o kulturze poprzez wspólne śpiewanie, opowieści, przymiarki strojów, gry i zabawy tradycyjne.

Do zajęć animacyjno-edukacyjnych dla młodzieży, w które się angażują na długi czas, zaliczyć można warsztaty realizowane przy współpracy Babiogórskiego Centrum Kultury z Fundacją Mapa Pasji. W ramach dwuletniego projektu zawojscy wolontariusze opracowali prezentujące dziedzictwo niematerialne Podbabiogórza questy, gry terenowe, których opis można wziąć z centrum kultury i spróbować swoich sił w grze. Ponadto odbywają się warsztaty dziennikarskie i fotograficzne, podczas których przedstawiciele Górali Babiogórskich spotykają się z Góralami Orawskimi, Czarnymi, Białymi, Spiskimi, Pienińskimi, Kliszczakami i Zagórzanami, aby uczyć się od siebie nawzajem. Gdy zawojiska młodzież spędza czas w Toporzysku i pracuje nad swoimi projektami, Babiogórskie Centrum Kultury prowadzi w miejscowych szkołach podstawowych warsztaty rękodzielnicze dla dzieci, szczególnie z tworzenia lalek, koników i piłek, a także warsztaty muzyczne oraz teatralne w siedzibie instytucji. Współpracownicy terenowi zauważyli, że muzycznie duże znaczenie w dbaniu o dziedzictwo kulturowe Górali Babiogórskich ma nauka gry na dudach, ponieważ to ważny dla terenu Podbabiogórza instrument, na którego odrodzeniu zależy instytucji. Aktualnie nauka gry na dudach została umożliwiona dwóm chłopakom z Zawoi – Przemysławowi Żurkowi oraz Łukaszowi Spyrce, o których Anna Kulka mówiła: „To młodzi chłopcy z Gminy Zawoja, którzy postanowili nauczyć się grać na dudach. Trochę płacą, ale duży ciężar bierzemy na siebie i ich dofinansowujemy. Dofinansowujemy też w mniejszym stopniu naukę gry bardziej klasyczną, na skrzypcach”. Jak wyczytałam na stronie instytucji, Przemysław Żurek w 2018 roku zajął II miejsce

w 29. Konkursie Gry na Unikatowych Instrumentach Ludowych w Bielsku-Białej. Uczący się dudziarze często proszeni są o wsparcie w organizacji warsztatów „My Som Babiogórcy”, prezentujących kulturę babiogórską dzieciom: „Kultura Górali Babiogórskich staje się coraz bardziej modna. Ludzie chcą, szkoły są otwarte na współpracę i wymyśliłam, żeby od najmłodszych lat uczyć dzieci, ale nie przypuszczałam, że będzie na to taki szal”. Dzieci w trakcie zajęć przebierane są w różne elementy stroju regionalnego i uczone ich nazw. Wprowadzane są także dodatkowe atrakcje, które mają zachęcać do zaangażowania i edukować, dzięki wzbudzaniu ciekawości: „Mamy takie plansze zrobione ze strojem i dzieci ubierają takie lalki we fragmenty stroju, a my wtedy tłumaczymy, że to się nazywa halka, a to zapaska. No i tak zapamiętują. Uczymy też albo jakieś zabawy babiogórskiej, albo pokazujemy dawne zabawki, czyli lalki szmaciane czy piłki, no i uczymy zwrotki przyspiewki, pioseneczki”. W rozmowie z Anną Kulką usłyszałam, że jedną z przedstawianych zabaw jest „Hejze, hej, idzie carodziej”, która jest częścią programów Małej Juzyny i została w całości odtworzona w jednej ze scen *Pamiętnika Babiej Góry*. Prowadzone zajęcia sprawiają wiele radości dzieciom nie tylko dzięki zabawom, poprzez które mogą poznawać nowe rzeczy, muzykę i słowa, lecz także z powodu otrzymywanych podarunków. Każdy przedszkolak po zakończeniu warsztatów otrzymuje na własność książeczkę z „Biblioteczki Babiogórskiej” Babiogórskiego Centrum Kultury.

Edukacja w graficzno-literackich opracowaniach

Badana instytucja kultury we wszystkich podejmowanych działaniach dąży do podtrzymywania kultury regionalnej i transmitowania jej poprzez edukację. Co niejednokrotnie podkreślano w trakcie rozmów, zależnie od ilości dostępnych w budżecie środków z inicjatywy centrum kultury wydawane są publikacje skierowane do dorosłych, które umożliwiają poszerzanie wiedzy na temat Górali Babiogórskich, czego przykładem są pokonferencyjne wydawnictwa naukowe wydawane w ramach Babiogórskiej Jesieni. Nie sposób było nie zauważyć, że instytucja więcej starań przykładą jednak do wychowywania świadomych swojego dziedzictwa kulturowego dzieci i nauczania ich od najmłodszych lat, co odzwierciedlenie zyskuje w trzech szczególnych pozycjach: *Górze kultury*, *Legendach*, *bajkach i dziwach z Babią Górą w tle* oraz *Babiogórskim Kajecie*. Te trzy książki, stworzone z myślą o mniejszych i większych dzieciach, traktowane mogą być w kategoriach edukacji nienachalnej. Rozumieć przez to można przekaz wiedzy umiejętnie połączony z zabawą, co znajduje wyraz choćby w łamigłówkach czy ilustracjach opracowywanych na podstawie elementów kultury ludowej Górali Babiogórskich.

Książeczka *Góra kultury*, zgodnie z relacją Anny Kulki, miała trafić do wszystkich małych dzieci w gminie. Podejmowane praktyki wskazują na to, że centrum kultury dąży do rozdawania wydawnictwa w trakcie organizowanych warsztatów animacyjnych. To publikacja, która z założenia miała być opowieścią graficzną z krótkimi informacjami w formie komentarzy o artystach i ludziach spod Babiej Góry, którzy niestety już nie żyją, lecz przyczynili się do rozwoju kultury Górali Babiogórskich. Anna Kulka opisała swoimi słowami jej zawartość: „Był tam Tadeusz Kudzia – malarz, Antoni Mazur – rzeźbiarz, Dorota Lampart – malarka, ale była też Urszula Janicka-Krzywda, opisana jako etnograf, i tak dalej. (...) W bardzo prosty sposób jest napisana; założenie było takie, żeby dzieciaki wzrokowo zapamiętywały, więc jest zrobiona bardzo ładnie graficznie, a informacje są bardzo proste, klarowne i jasne. »Tadeusz Kudzia był malarzem spod Babiej Góry. Malował to i to...«, nie? (śmiej) Takie proste rzeczy, które dzieci mogą w przystępny sposób przyjąć i zapamiętać, przy czym dbaliśmy o te szczegóły graficzne. Na przykład rysunki można pokolorować i są to rysunki zrobione na podstawie rzeźb Antoniego Mazura. Jak ktoś się w to włączy, to zauważy, że tu nie ma nic przypadkowego. Dalej... zdjęcie pana Antoniego i rysunki jego rzeźb autentyczne. Dalej... zdjęcie jego rzeźby »Tatary« przy opisie. O, a tu są z kartotek powyciągane pierwsze o Rozalii Piergies notatki, tworzone tutaj w domu kultury w latach jeszcze 80. Tu jest wyciągnięty kawałek obrazu Władysława Fronta. Tutaj dalej powyciągane anioły z obrazów Doroty Lampart. No... staramy się robić nieprzypadkowo i tak, żeby było jakościowo dobrze”. Autorką ilustracji i oprawy graficznej jest Natalia Melzer, która od dłuższego czasu współpracuje

Oprawa graficzna „Babiogórskiego kajetu”

Design for *Babiogórski kajet* – a book of educational charades and riddles



z Babiogórskim Centrum Kultury przy powstających projektach. Jak się dowiedziałam, do tej pory między innymi prowadziła warsztaty projektowania logotypów „Babiogórski design”, projektowała kostiumy do widowiska teatralnego *Pamiętnik Babiej Góry* oraz nieustannie wspomaga działalność zespołu Potock od strony tworzenia materiałów promocyjnych.

Kolejna warta wspomnienia publikacja to *Bajki, legendy i dziwy z Babią Górą w tle* autorstwa Katarzyny Ceklarz, do których ilustracje stworzyła Małgorzata Flis. Z uwagi na profil naukowy autorki, która jest doktorem nauk humanistycznych z zakresu etnologii i antropologii kulturowej, a także była uczennicą Urszuli Janickiej-Krzywdy, książka zyskuje wymiar etnograficzny. O tej pozycji Anna Kulka opowiadała: „Współpracujemy na stałe z Katarzyną Ceklarz. Ona była prawą ręką Urszuli Janickiej-Krzywdy, więc to jakby też zostawiła nam ją pani Urszula. No i jest książka. Bo legendy, które napisała Ula, nie były przystępne dla dzieci. Były za trudne. Były bardziej dla dorosłych. A książka Katarzyny Ceklarz jest przystępna dla dzieciaków. Można ją spokojnie czytać kilkulatek już. I bardzo dobrze nam schodzi. To jest drugi nakład”. W ramach działań z projektu „Tajemnice Babiej Góry” w najbliższym czasie zostanie wydana podobna publikacja, która będzie nosić tytuł *Legendy Babiej Góry*. Publikacja będzie obszerniejsza, dzięki opracowaniu dodatkowych legend, a także ogłoszeniu w 2018 roku specjalnego konkursu plastycznego. Zachęcono dzieci ze szkół podstawowych do przeczytania bajek autorstwa Katarzyny Ceklarz oraz dodatkowych ośmiu legend, załączonych na stronie internetowej instytucji, aby na podstawie ulubionej stworzyć ilustrację, która w wyniku potencjalnej wygranej zostanie opublikowana w książce. Wydawnictwo będzie rozdawane bezpłatnie, natomiast dla dzieci zostały przewidziane dodatkowe nagrody. Zauważono również, że w instytucji podejmowano próby przetłumaczenia legend babiogórskich na język słowacki, aby móc udostępnić je ośrodkom kultury „z drugiej strony Babiej Góry”, z którymi BCK współpracuje.

Wnioski

W trakcie interpretacji materiału ustaliłam, że sprawczość publicznych instytucji kultury w ochronie dziedzictwa niematerialnego możliwa jest dzięki długotrwałemu pobudzaniu społeczności inicjatywami z zakresu animacji społeczno-kulturalnej do współdzielenia wartości i współtworzenia własnej kultury. Podstawą działań powinno być zatem: zachęcanie do partycypacji w przywracaniu kultury, kultywowanie jej elementów i transmitowanie ich poprzez empirię, stosowanie intertekstualnych przetworzeń dziedzictwa, inicjowanie kreatywnych i interaktywnych wydarzeń aktywizujących oraz edukowanie przystosowane do odbiorców nienachalną formą. Podbabiogórze, a szczególnie analizowany przypadek Babiogórskiego Centrum Kultury im. Urszuli Janickiej-Krzywdy w Zawoi, z tej perspektywy stanowi wyjątkowy przykład tego, w jaki

sposób organizować wydarzenia skupione na jej niematerialnych elementach, aby jednocześnie były one chronione, rozwijane, przekazywane oraz promowane w przestrzeni ponadregionalnej. Wyjątkowość tej instytucji wybrzmiewa nie tylko poprzez to, na bazie jakich idei tworzy społeczność wokół centrum kultury, ale także w wyniku umiejętnego pokonywania trudności (siedziba w Domu Parafialnym o specyficznej architekturze, mała liczba pracowników etatowych, brak animatorów) oraz, co najważniejsze i podstawowe, z uwagi na dziedzictwo Górali Babiogórskich. Raport badawczy dotyczy zagadnienia istotnego nie tylko dla mieszkańców gminy Zawoja, ale również dla teoretyków zarządzania kulturą, z uwagi na zbadanie nieszablonowej instytucji gminnej, która nie tworzy nowej kultury, ulepszając i przekształcając starą, ale umiejętnie łączy obie, kreując patchworkowe połączenie tradycji z nowoczesnością.

Zauważono także potrzebę położenia większego nacisku na dbanie o zanikającą gwarę, współpracę z etnomuzykologami i językoznawcami w celu zachowania pamięci o niej w postaci profesjonalnych zapisów, tak tekstów, jak i melodii do pieśni i przyśpiewek, i audiowizualnej archiwizacji występów folklorystycznych. Znaczenie tej kwestii podnoszą argumenty o umieraniu pokoleń pamiętających odpowiednią wymowę słów gwarowych, powstawaniu nowych zespołów regionalnych, którym przewodzą coraz młodsze osoby, tracące szanse na zasięgnięcie porady od starszych i doświadczonych, czy o tworzeniu się hybrydowych zespołów łączących folk z innymi gatunkami muzycznymi. Podjęcie prób zatrzymania procesu zapomnienia/ginięcia gwary jest niezwykle ważne z punktu widzenia Górali Babiogórskich, ponieważ przez wiele lat w Babiogórskim Centrum Kultury nie udało się wdrożyć działań w obszarze zachowania tych najbardziej ulotnych fragmentów kultury ludowej, wobec czego obserwacja ta może przysłużyć się do wprowadzenia zmian w tym kierunku.

Magdalena Laszczka

Magister, absolwentka zarządzania kulturą i mediami (Instytut Kultury UJ) oraz studentka etnologii i antropologii kulturowej na UJ. Laureatka konkursu NID na najlepszą pracę dyplomową dotyczącą współczesnej roli dziedzictwa kulturowego 2019/2020. Wolontariuszka i organizatorka krakowskich wydarzeń kulturalnych. Aktywna antropolożka, zaangażowana w prowadzenie badań terenowych. W 2019 roku zakwalifikowana do zespołowego projektu badawczego *Odkrywanie skarbów dziedzictwa niematerialnego południowej Małopolski*. e-mail: magdalenamariamika@gmail.com

Magdalena Laszczka

MA in Management of Contemporary Culture (IK UJ), graduate of Culture and Media Management (IK UJ) and student of Ethnology and Cultural Anthropology at UJ. Winner of the NID competition for the best dissertation on the contemporary role of cultural heritage 2019/2020. Volunteer and organizer of cultural events in Kraków. Active anthropologist, involved in conducting on-site research. In 2019 qualified for the team research project *Odkrywanie skarbów dziedzictwa niematerialnego południowej Małopolski* [Discovering the treasures of intangible heritage of the southern Małopolska region]. e-mail: magdalenamariamika@gmail.com

Bibliografia

- Burrell Gibson, Morgan Gareth, *Sociological Paradigms and Organizational Analysis: Elements of the Sociology of Corporate Life*, London 1979.
- Geertz Clifford, *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, tłum. Maria M. Piechaczek-Borkowska, Kraków 2005.
- Janicka-Krzywda Urszula, *Górale Babiogórscy jako grupa etnograficzna*, [w:] *Kultura ludowa Górali Babiogórskich*, red. Urszula Janicka-Krzywda, Kraków 2016, s. 23–24.
- Kostera Monika, *Antropologia organizacji. Metodologia badań terenowych*, Warszawa 2003.
- Regionalny zespół „Juzyna”, Zawoja.pl, <https://zawoja.pl/zespól-regionalny-juzyna/> (dostęp: 21.09.2022).