

O C H

R O N

A nr 1 Z A

B 2025 Y T

K 1 (286) LXXVIII Ö W

RADA NAUKOWA

dr inż. Waldemar Affelt
dr Łukasz Banaszek
dr hab. Zbigniew Bania, prof. UKSW
dr hab. inż. arch. Mykola Bevz, prof. Pol. Lub.
prof. dr hab. Łukasz T. Bratasz
prof. dr hab. Krzysztof Chmielewski
prof. dr hab. Waldemar Deluga
prof. dr hab. Piotr S. Dobosz
prof. Miloš Drdacky
prof. Vladek Fuchs
dr Alicja M. Jagielska-Burduk
Alfredas Jomantas
dr Paulina Legutko-Kobus
prof. dr hab. Jadwiga Łukaszewicz – przewodnicząca
prof. dr hab. Jacek K. Martusewicz
dr Jolanta E. Polanowska
prof. dr Stefan Simon
Iva Raič Stojanović
dr hab. Wojciech Szafranski, prof. UAM
prof. dr hab. Andrzej M. Szczerski
prof. dr hab. Bogusław Szmygin
prof. dr hab. Maciej Trzeciński
prof. dr hab. inż. arch. Bartosz M. Walczak
dr Eleni Vassilika
prof. dr hab. inż. arch. Agata A. Zachariasz

WYDAWCA



Narodowy
Instytut
Dziedzictwa

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

ISSN 2956-6606

ZESPÓŁ REDAKCYJNY

prof. dr hab. Bogumiła J. Rouba | redaktor naczelna
dr Anna Czerwińska-Walczak | zastępca redaktor naczelnej
Maria Wierzchoś | redaktor prowadząca
Beata Wojda | sekretarz redakcji
Paulina Piądtłowska | redaktorka językowa i korektorka
Piotr Berezowski | redaktor graficzny

Janusz Górski | projekt graficzny
Anne-Marie Fabianowska | tłumaczenia i korekta tekstów
w języku angielskim

Dokładamy wszelkich starań, aby publikowane materiały były jak najbardziej dostępne dla wszystkich użytkowników, jednak ze względu na specyfikę czasopisma i dostosowanie numeru do możliwości druku plik nie jest w pełni zgodny z wymaganiami standardu WCAG 2.1 (Web Content Accessibility Guidelines) dotyczącymi dostępności treści cyfrowych.

Sfinansowano ze środków
Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

RECENZENCI ARTYKUŁÓW ZGŁOSZONYCH DO TEGO NUMERU

dr Elżbieta Błotnicka-Mazur, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II
dr inż. Anna Charkowska, Politechnika Warszawska
dr Krzysztof Cichoń, Uniwersytet Łódzki
prof. Waldemar Deluga, University of Ostrava (Czechy)
dr hab. inż. Wojciech Eckert, prof. Uniwersytetu Zielonogórskiego
dr Marian Hochel, Uniwersytet Śląski w Opawie (Czechy)
dr Aleksander Jakubowski, Uniwersytet Warszawski
mgr Marek Konopka, Polski Komitet Narodowy ICOMOS
dr Piotr Lasek, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie
dr hab. Wojciech Lis, prof. Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II
dr hab. Tomasz Nowak, prof. Uniwersytetu Warszawskiego
mgr Mirosław Olbryś, Muzeum Narodowe w Warszawie
dr hab. Tytus Sawicki, prof. Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie
dr Anthony Shay, Pomona College (Kalifornia, USA)
dr inż. Dorota Sikora, Szkoła Główna Gospodarstwa Wiejskiego w Warszawie
dr Wiesław Skrobot, Pracownia Aktywności Obywatelskiej i Dokumentacji Dziedzictwa w Ostródzie
prof. dr hab. Joanna M. Sosnowska, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie
dr hab. inż. Zbigniew Suchorab, Politechnika Lubelska
prof. dr hab. Iwona Szmelter, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie
dr hab. Marcin Wiewióra, prof. Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu
mgr Urszula Zielińska-Meissner

O C H
R O N
A Z A
B Y T
K Ő W

nr 1 2025

1 (286) LXXVIII

ISSN 2956-6606

7 Słowo wstępne

9 Foreword

ROZMOWA | INTERVIEW

Felicja Lamprecht, Magdalena Marcinkowska

11 Wszyscy mieliśmy jeden cel – odbudować Notre Dame

We all had one goal in mind – the rebuilding of Notre Dame

HISTORIA | HISTORY

Marta Maciąga

23 Zofia Czarnocka-Kowalska (1919–1979) – główna projektantka plastyczna Traktu Starej Warszawy

Zofia Czarnocka-Kowalska (1919–1979) – chief visual designer of the Old Town Route in Warsaw

Anna Zatorska

41 Krystyna Sommer – siła pasji

Krystyna Sommer: The power of passion

Mane Mkrtchyan

57 Preserving the dance: Srбуhi Lisitsian's system of movement notation and the conservation of Armenian national dances

Zachować taniec – system notacji ruchu Srбуhi Lisitsian i podtrzymywanie tradycji ormiańskich tańców narodowych

Zuzana Bauerová

73 Helena Koenigsmarková: A living profession in the Museum of Decorative Arts in Prague

Helena Koenigsmarková – właściwa osoba na właściwym stanowisku w Muzeum Sztuki Dekoracyjnej w Pradze

BADANIA | RESEARCH

Bogumiła J. Rouba

- 89** Fenomen dawnych budowli
The phenomenon of ancient buildings

DZIEŁA SZTUKI | WORKS OF ART

Marta Kłaczowska

- 117** Zielonogórskie Spotkania Rzeźbiarskie 1976–1977 – idea przestrzeni społecznej w teorii i praktyce
Zielona Góra Sculpture Meetings 1976–1977 – the concept of social space in theory and practice

ARCHITEKTURA KRAJOBRAZU | LANDSCAPE ARCHITECTURE

Barbara Rymsza, Tomasz Maksym

- 137** Uwarunkowania siedliskowe drzew rosnących na terenach podlegających ochronie konserwatorskiej w czasie budowy i przebudowy obiektów liniowych
Habitat conditions of trees growing in conservation areas during construction and reconstruction of linear civil engineering objects

ARCHITEKTURA | ARCHITECTURE

Bogusz Wasik

- 155** Zachodni ciąg zabudowy przedzamcza zamku w Malborku w średniowieczu. Układ przestrzenny i technika budowy w świetle badań i nadzorów archeologicznych z lat 2021–2023
The western tract of buildings in the outer ward (Low Castle) at Malbork Castle in the Middle Ages. Spatial layout and construction techniques in the light of archaeological research and supervision in the years 2021–2023

BEZPIECZEŃSTWO ZABYTKÓW | SAFETY OF MONUMENTS

Marcin Sabaciński

- 187** Dokumentacja zabytków ruchomych jako niezbędny element bezpieczeństwa dziedzictwa kulturowego
Documentation of movable monuments as an essential element for safeguarding cultural heritage

PRAWO | LAW

Damian Staniszewski

- 201** Społeczni opiekunowie zabytków – między brakiem *ratio legis* a trzecim filarem systemu ochrony zabytków
Social guardians of monuments – absence of *ratio legis* vs the third pillar of the monument protection system

Słowo wstępne

Z radością oddajemy w Państwa ręce kolejny numer „Ochrony Zabytków”. Powodem do dumy jest to, że czasopismo ukazuje się nieprzerwanie pod tym samym tytułem od 1948 roku. Dzięki przeprowadzonej w ostatnich latach digitalizacji numerów archiwalnych zyskaliśmy dostęp z poziomu naszych biur do całego zasobu wiedzy, który przez lata budowali dla nas specjaliści zajmujący się ochroną naszego dziedzictwa – w różnych zakresach, specjalnościach i obszarach.

Powołanie specjalistycznego czasopisma naukowego poświęconego ochronie dziedzictwa kulturowego oraz konserwacji i badaniu obiektów zabytkowych nie było jedynym dokonaniem na polu ochrony zabytków w pierwszych powojennych latach. Dzięki działaniom ówczesnie aktywnych znakomitych profesorów, między innymi Jerzego Remera, Bohdana Marconiego, Leonarda Torwirta i Józefa Dutkiewicza, udało się sfinalizować wieloletnie starania o profesjonalizację zawodu konserwatora. Powstały trzy ośrodki kształcące specjalistów: wydziały konserwacji na ASP w Krakowie i Warszawie oraz Wydział Sztuk Pięknych na UMK w Toruniu. W ostatnich latach do tego grona dołączyła jeszcze czwarta uczelnia – we Wrocławiu, także kształcąca konserwatorów praktyków. Na kilku innych uczelniach udało się również zorganizować kształcenie w zakresie szeroko rozumianej ochrony dziedzictwa kultury na studiach I i II stopnia lub podyplomowych. W rezultacie mamy dziś w Polsce dobrze wykształconych zarówno konserwatorów-restauratorów praktyków, jak i zabytkoznawców, teoretyków konserwatorstwa, muzealników, badaczy oraz specjalistów potrafiących się mierzyć z różnorodnymi wyzwaniami, jakie stawia ochrona dziedzictwa.

Każdy kontakt z zabytkami – składowymi naszego dziedzictwa – jest piękny, jednak niewątpliwie najpiękniejszy jest bezpośredni kontakt z ich materią, stanowiący przywilej konserwatorów-restauratorów dzieł sztuki. Zawód ten wymaga jednakże szczególnej odpowiedzialności, umiejętności, wrażliwości, a często także po prostu siły fizycznej. W codziennej praktyce konserwatorskiej wzajemne wspieranie się przez członków zespołu, niezależnie od płci, bywa nieocenione. Konieczność pomocy przy wniesieniu ciężkiego wiadra z zaprawą na rusztowanie, naciągnięciu obrazu na krosna czy odkręceniu zardzewiałej śruby oznacza współpracę, która łączy różne umiejętności, a nie stereotypowe role. Przykłady małżeństw konserwatorów, takich jak Ewa i Jerzy Wolscy czy Kalina i Stanisław Stawiccy, pokazują, że sukces w tej dziedzinie zawsze opiera się na wzajemnym zaufaniu i współdziałaniu.

Tymczasem gdy się spojrzy na listy absolwentów naszych uczelni, wyraźnie widać, że zarówno w przeszłości, jak i dziś konserwacja dzieł sztuki przyciąga przede wszystkim kobiety. Od lat zauważalna jest ich przewaga liczebna wśród studentów tego kierunku, co jednak nie oznacza braku miejsca dla mężczyzn. Wręcz przeciwnie – w trosce o komfort kobiet w ich przyszłej pracy uczelnie podejmowały rozmaite działania promocyjne, które miały zachęcać mężczyzn do studiowania na kierunkach konserwatorskich. Jeden z toruńskich profesorów obiecywał nawet chłopcom dodatkowe punkty na egzaminach wstępnych! Nic to jednak nie dawało – tak w przeszłości, jak i dziś zdarzają się nawet takie roczniki, w których nie ma ani jednego studiującego mężczyzny.

W tym numerze naszego pisma wiele miejsca poświęcamy więc kobietom – konserwatorom, których doświadczenie, zaangażowanie i wiedza zasługują na szczególne uznanie. Ich dokonaniom poświęconych zostało pięć tekstów. Ten numer otwiera wywiad z Felicją Lamprecht, polską konserwatką, która miała okazję pracować przy najgłośniejszej realizacji ostatnich lat – odbudowie paryskiej katedry Notre Dame po pożarze. Felicja Lamprecht opowiada o swojej przygodzie związanej z konserwacją polichromii ściennych w tej świątyni. Prezentujemy też sylwetki czterech kobiet zaangażowanych w ochronę dziedzictwa zarówno materialnego, jak i niematerialnego: Zofii Czarnockiej-Kowalskiej – głównej projektantki plastycznej Traktu Starej Warszawy, konserwarki i malarki Krystyny Sommer, armeńskiej etnografki Srбуhi Lisitsian, która opracowała nowatorski system notacji ruchu do opisu ormiańskich tańców narodowych, a także uznanej czeskiej historyczki sztuki Heleny Koenigsmarkovej.

Polecamy także pozostałe artykuły podejmujące złożone i ważne zagadnienia z obszaru ochrony dziedzictwa kulturowego.

Życzymy satysfakcjonującej lektury całego numeru i liczymy na Państwa opinie oraz uwagi.

Zespół redakcyjny

Foreword

We are pleased to present the latest issue of *Ochrona Zabytków* (Monument Protection). We are also proud to announce that the magazine has been published continuously under the same title since 1948. The digitization of archival issues in recent years has enabled us to access the wealth of knowledge accumulated over the years by specialists involved in the protection of our heritage in various fields, specializations and domains from our desks.

The establishment of a specialist academic journal devoted to the protection of cultural heritage and the conservation and study of historic buildings was not the only achievement in the field of monument protection in the early post-war years. Many years of efforts to professionalize the work of conservators were finally successful, largely due to the tireless contributions of outstanding professors active at the time, including Jerzy Remer, Bohdan Marconi, Leonard Torwirt and Józef Dutkiewicz. Three centres for training specialists were established: conservation departments at the Academy of Fine Arts in Kraków and Warsaw, and the Faculty of Fine Arts at the Nicolaus Copernicus University in Toruń. In recent years, a fourth university, in Wrocław, has joined this group, also training conservators. A number of other universities have also successfully established educational programmes in the general area of cultural heritage protection at both undergraduate as well as post graduate level. As a result, Poland now has a highly skilled workforce in the field of conservation, including well-educated conservators-restorers, experts on heritage, conservation theorists, museum professionals, researchers and specialists, all equipped to tackle the diverse challenges posed by the safeguarding of heritage.

Each encounter with historical monuments, which are components of our heritage, is a wonderful experience. However, the most rewarding is undoubtedly direct contact with their substance, a privilege reserved for conservators and restorers of art. However, this profession requires special responsibility, skill, sensitivity and often simply physical strength. In the context of everyday conservation practice, mutual support among team members, irrespective of gender, is of paramount importance. The need to assist with tasks such as carrying a heavy bucket of mortar onto scaffolding, stretching a painting onto a frame, or unscrewing a rusty bolt, requires collaborative effort that combines different skills rather than stereotypical roles. Examples of married couples working as conservators, such as Ewa Wolska and Jerzy Wolski or Kalina Stawicka and Stanisław Stawicki, show that success in this field is always based on mutual trust and cooperation.

It is evident from the records of university graduates that the field of art conservation has historically been and continues to be predominantly female. They have always constituted the majority among students of this field, but this does not imply that there is no place for men. On the contrary, in an effort to ensure the well-being of women in their future professional endeavours, universities have initiated various promotional activities to encourage men to pursue studies in conservation. One professor in Toruń even promised boys extra points on their entrance exams. However, this has not been a successful strategy – there are years when there are no male students at all.

In this edition of our magazine, we have dedicated a significant portion of the publication to women – female conservators whose experience, commitment and knowledge merit particular recognition. Five articles are dedicated to their achievements. The issue opens with an interview with Felicja Lamprecht, a Polish conservator who had the opportunity to work on one of the most high-profile projects of recent years – the reconstruction of Notre Dame Cathedral in Paris following the fire. She provides a detailed account of her involvement in the conservation of the wall polychromes in this church. We also present profiles of four women involved in the protection of both tangible and intangible heritage: Zofia Czarnocka-Kowalska, chief graphic designer of the Old Town Route in Warsaw, conservator and painter Krystyna Sommer, Armenian ethnographer Srbuhi Lisitsian, who developed an innovative movement notation system to describe Armenian national dances, and renowned Czech art historian Helena Koenigsmarková.

We also recommend other articles addressing complex and important issues in the field of the safeguarding of cultural heritage.

We hope you enjoy reading this issue and look forward to your opinions and feedback.

Editorial team

Wszyscy mieliśmy jeden cel – odbudować Notre Dame

We all had one goal in mind – the rebuilding of Notre Dame

Felicja Lamprecht, *Wszyscy mieliśmy jeden cel – odbudować Notre Dame*, rozmowę przeprowadziła Magdalena Marcinkowska, „Ochrona Zabytków” 2025, nr 1, s. 11–21.

O odbudowie katedry Notre Dame w Paryżu z Felicją Lamprecht, konserwatorką i restauratorką dzieł sztuki biorącą udział w tych pracach, rozmawia Magdalena Marcinkowska.

Magdalena Marcinkowska talks to Felicja Lamprecht, a conservator and restorer of works of art involved in the reconstruction of Notre Dame Cathedral in Paris.

► W grudniu zeszłego roku arcybiskup Paryża Laurent Ulrich otworzył na nowo drzwi katedry Notre Dame pięć lat po pożarze, który doszczętnie zniszczył dach i iglicę świątyni. Jak wspomina Pani prace przy tej, można śmiało powiedzieć, najpopularniejszej na świecie odbudowie zabytku?

Wspominam ten czas z wielką radością. Katedra Notre Dame położona w sercu Paryża to wyjątkowe miejsce, wyjątkowy zabytek, symbol Francji. Odbudowa była okresem bardzo intensywnej pracy w wielokulturowym środowisku, w zespole ludzi związanych z różnymi dziedzinami wiedzy, którzy codziennie uczyli się od siebie nawzajem czegoś nowego. Wszyscy mieliśmy jeden cel – odbudować Notre Dame najlepiej, jak potrafimy. Panowała wśród nas wyjątkowa atmosfera. Ten zabytek nas jednoczył, wszystkich bez wyjątku: architektów, budowniczych, konserwatorów, malarzy, rzeźbiarzy. Zderzały się tam historia i współczesność.

Za sukces tego wielkiego przedsięwzięcia odpowiadał bez wątpienia niebagatelny budżet, jaki został przeznaczony na tę odbudowę. W większości przypadków przy restauracji i konserwacji zabytków nie ma się do czynienia z tak dużymi funduszami, prace są dzielone na etapy, trwają latami. Opinia publiczna czy sektor prywatny nie śledzi ich postępów.



Felicja Lamprecht. Fot. z archiwum Felicji Lamprecht

Felicja Lamprecht. Photo from the archives of Felicja Lamprecht

Tutaj zostały stworzone warunki dotąd niespotykane. Żeby móc skończyć prace w ciągu pięciu lat, zatrudniono 2000 ludzi, którzy pracowali non stop. Stworzono całą infrastrukturę towarzyszącą temu przedsięwzięciu. Wybudowano specjalne pawilony i namioty wokół katedry, gdzie mieściły się takie pomieszczenia jak stołówka czy sale konferencyjne, które – co ciekawe – nosiły nawet stosowne nazwy: Frollo, Esmeralda oraz Quasimodo. Wokół katedry powstało całe miasteczko Notre Dame. Z dużym sentymentem myślę o tym okresie...

► **W jaki sposób trafiła Pani do zespołu zajmującego się odbudową katedry?**

W Paryżu pracuję od 15 lat. W tracie studiów wzięłam udział w programie Erasmus i wyjechałam uczyć się na Sorbonie. Właściwie zaraz po obronie dyplomu postanowiłam wrócić do Francji i rozpocząć tam karierę zawodową. Od 10 lat jestem członkinią zespołów związanych z COARC [La Conservation des Œuvres d'Art Religieuses et Civiles – Konserwacja Dzień Sztuki Sakralnej i Świeckiej], organem administracyjnym nadzorującym prace konserwatorskie i restauratorskie w Paryżu, gdzie zajmuję się głównie malarstwem ściennym. Mój angaż do pracy przy Notre Dame rozpoczął się od telefonu konserwator Marie Parant, która wzięła udział w przetargu na projekt odbudowy katedry. Zaraz po pożarze nastąpiła mobilizacja zespołów do wykonania prac konserwatorskich. Nie było to łatwe zadanie, ponieważ kalendarz z kolejnymi projektami konserwatorskimi jest zapełniony na kilka miesięcy naprzód. Tragedia ta wymagała jednak działań w duchu „wszystkie ręce na pokład”. Naturalnie zgodziłam się przystąpić do zespołu. Łącznie było nas około 30 osób.

► **Pani zespół odpowiadał za konserwację i restaurację części malowideł ściennych. Jak wyglądała Pani praca i jakie były w niej największe wyzwania?**

Ołów i jeszcze raz ołów. W katedrze po pożarze występowało bardzo duże stężenie ołowiu w związku z zawaleniem się sklepienia i spalaniem się iglicy. Okazało się ono na tyle wysokie, że kilka tygodni po pożarze zamknięto całą wyspę La Cité, by dokonać odkażenia. Dla nas, konserwatorek, było to ogromne wyzwanie, gdyż po kilka razy dziennie musiałyśmy brać prysznic, przebierać się w nowe kombinezony i nosić maski z wentylacją zewnętrzną, które były dość ciężkie i hałaśliwe.

Nasz zespół miał za zadanie odrestaurować południową ścianę obejścia chóru, rzeźby Jeana Ravy'ego i Jeana le Bouteillera oraz dziewiętnastowieczne malowidła ścienne wykonane przez firmę Courtin & Anselme między 1848 a 1868 rokiem w 10 kaplicach. Były to kaplice św. Marcela z przedstawiającą życie świętego sceną pędzla Théodore'a Maillota, Matki Boskiej Siedmiu Boleści, św. Jerzego ze sceną walki ze smokiem pędzla Louisa Steinheila, św. Wilhelma, św. Marii Magdaleny i św. Dionizego, wejście do zakrystii kapituły, wejście do zakrystii Mszy Świętej, pomieszczenie kontrolne CA22 C.O.C.12 oraz kaplica testowa – św. Ferdynanda. Zaznaczę tu, że malowidła w kaplicach bocznych katedry nie ucierpiały w czasie pożaru – były ciemne od zabrudzeń powierzchniowych kumulujących się latami, miejscami występowały też wykwyty soli. Przykładowo kaplicę Saint-Germain, która została odrestaurowana na krótko przed pożarem, zastaliśmy w bardzo dobrym stanie. Było to dla mnie szokujące. Kiedy po raz pierwszy weszłam do katedry i zobaczyłam dziurę w dachu, a ze stropu zwisały spalone belki, pomyślałam: katastrofa. W przypadku kaplic bocznych okazało się, że sytuacja nie jest taka tragiczna.

Wyzwaniem przy restaurowaniu malowideł w katedrze były głównie olbrzymia przestrzeń i powierzchnia prac – 1500 m². Badania naukowe polichromii malarstwa ściennego prowadzili specjaliści Stéphanie Duchêne i Didier Brissaud z sekcji malowideł ściennych w LRMH [Laboratoire de Recherche des Monuments Historiques – Laboratorium Badań Zabytków], wyspecjalizowanej instytucji podlegającej bezpośrednio francuskiemu Ministerstwu Kultury. Z przeprowadzonych dotąd analiz wynika, że dziewiętnastowieczne dekoracje kaplic zostały wykonane w technice olejnej z dodatkiem wosku i zdobione złotem płatkowym. Program prac konserwatorskich był ustalany z ekipą, do której należałam, pod kierownictwem Marie Parant, we współpracy z dr. Witoldem Nowikiem – kierownikiem sekcji malowideł ściennych LRMH, który zaadaptował metodę ich oczyszczania żelami o odpowiednim pH, aby maksymalnie usunąć z ich powierzchni zabrudzenia i skażenie ołowiem.

Program prac konserwatorskich obejmował następujące etapy: odkurzenie delikatnymi pędzelkami, stabilizację warstwy malarskiej – podklejanie jej odspojen od tynku, wynikające z krystalizacji soli, konsolidację tynku, odkurzenie odkurzaczami THE wyposażonymi w specjalne filtry przeciwołowiowe i przeciwpylowe, zbierającymi 150-letni kurz, oczyszczanie, uzupełnianie ubytków zaprawy oraz retusz polichromii. Rekonstrukcja brakujących elementów warstwy malarskiej nie stanowiła już tak dużego problemu, jako że ubytki w granicach powtarzających się motywów narzucają logiczną ich kontynuację.

► W 2018 roku Komitet Światowego Dziedzictwa przyjął *Rekomendację warszawską w sprawie odbudowy i rekonstrukcji dziedzictwa kultury* jako zbiór zasad, którymi należy się kierować przy odbudowie i rekonstrukcji zabytków. Wśród nich odnajdziemy powinność kierowania się doktryną konserwatorską odwołującą się do autentyzmu zabytku. Jakie podejście towarzyszyło Pani w pracy w Notre Dame – konserwatywne czy liberalne?

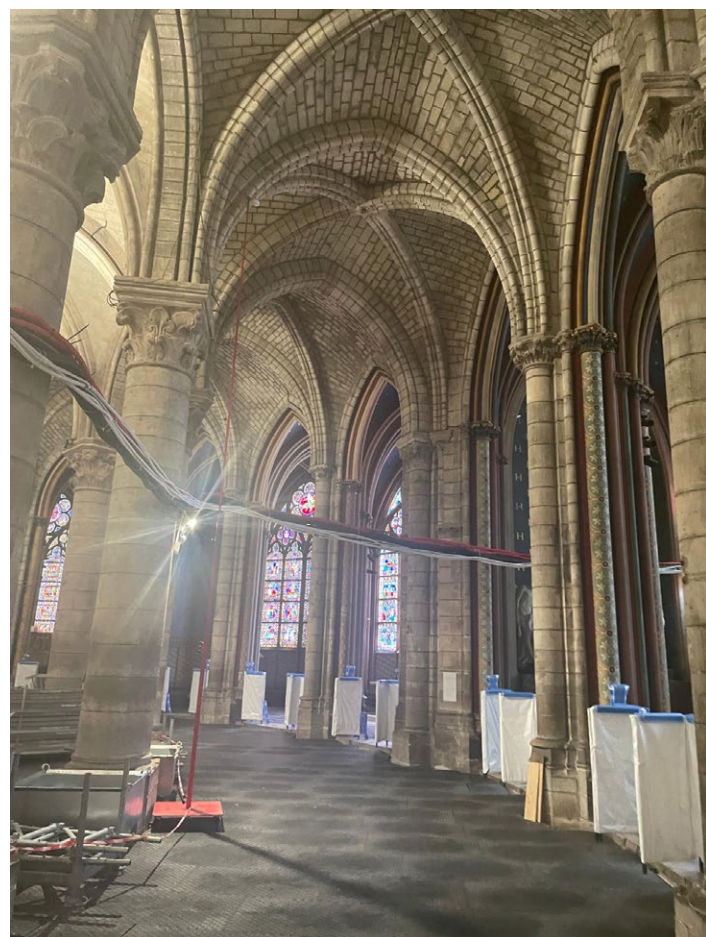
Jeśli zabytek jest zachowany, konserwator ma jedno zadanie: podążać wcześniej wytyczoną drogą, nieważne, czy mamy do czynienia z architekturą czy z malarstwem. My, restauratorzy-konserwatorzy dzieł sztuki, dostosowujemy się do tego, co narzucają nam dzieło, jego stan, klasa, estetyka. W kaplicach katedry Notre Dame jest wiele powtarzających się motywów dekoracyjnych, które wyznaczały sposób pracy. Cel był jeden: przywrócić stan katedry sprzed pożaru. Choć świątynia ma już 860 lat, to warto pamiętać, że w XIX wieku przeszła gruntowną przebudowę pod kierunkiem słynnego architekta Eugène'a Viollet-le-Duca. Gdy mówimy o autentyzmie, już mamy odpowiedź, że jej obecny wygląd jest pewnym zafałszowaniem historii, bo ta katedra nie wyglądała tak w średniowieczu. Viollet-le-Duc, choć wnikliwie studiował architekturę i budownictwo okresu średniowiecza, tak naprawdę narzucił swoją wizję wyglądu budowli. Wizja ta, przez wiele osób do dziś uważana za kontrowersyjną, czyli ingerencja we wnętrze katedry oraz zmiany w bryle budynku, sprawiła, że w trakcie przebudowy dodano łuki, gargulce i iglicę, której nie było w takim kształcie do 1860 roku. Nie bez znaczenia jest tu fakt, że myśl konserwatorska w takim rozumieniu, jakie obowiązuje dzisiaj, w tamtym czasie nie istniała. Odrestaurowywanie pojmowano jako przemalowywanie. Doktryna ewoluowała i ukształtowała się dopiero sto lat później. Zatem w momencie przystąpienia do prac konserwatorskich po pożarze katedry główną ideą było przywrócić jej wygląd z czasów Viollet-le-Duca.

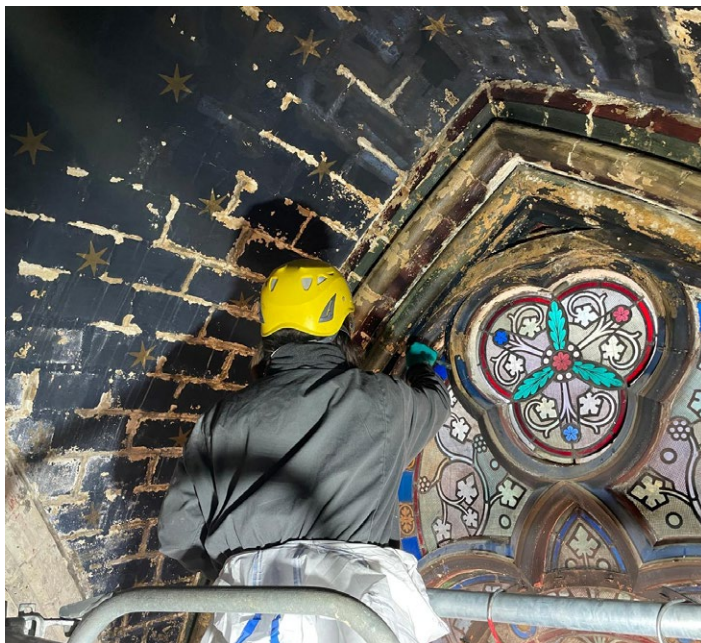
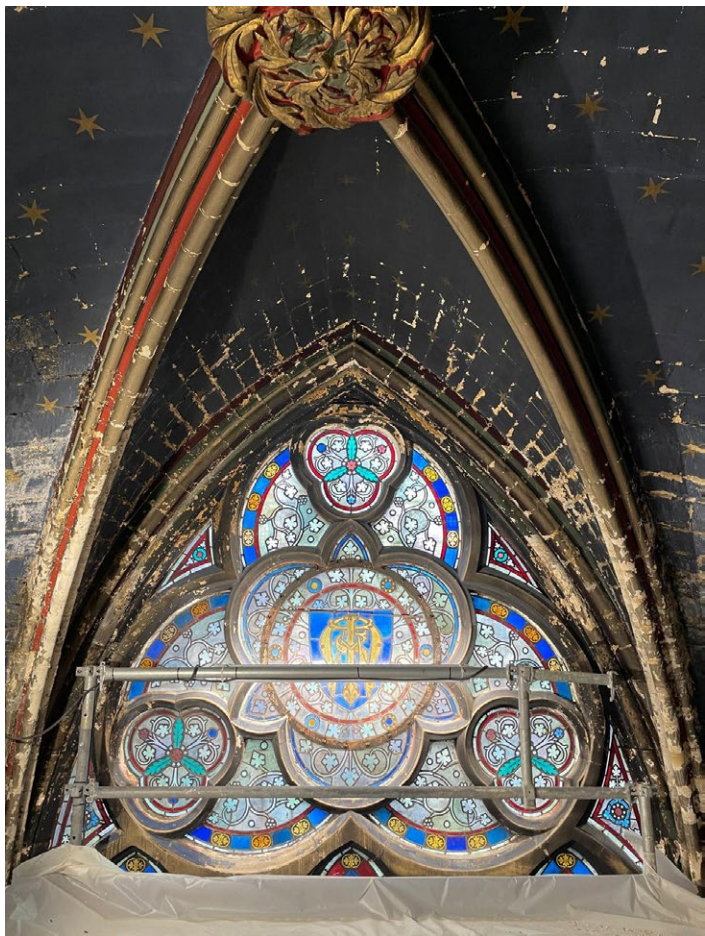
► Jednymi z najbardziej rozpoznawalnych elementów świątyni są monumentalne witraże, na czele ze słynną rozetą, którą znają wszyscy na świecie. To chyba kolejny cud, że przetrwały pożar?

Bez wątplenia. Wszystkie zostały skrupulatnie oczyszczone i zakonserwowane. Pochodzące z XIII wieku trzy średniowieczne rozety na zachodniej, północnej i południowej fasadzie są najstarszymi i najważniejszymi elementami szklanego dziedzictwa katedry. Pozostałe okna pochodzą z XIX wieku i zostały zainstalowane na prośbę architekta Viollet-le-Duca, ponieważ większość witraży usunięto z budynku w XVIII wieku. Prace trwały ponad 10 lat i zostały przeprowadzone przez najlepsze warsztaty malowania na szkle tamtych czasów. Te trzynastowieczne rozety badano *in situ*, nie były demontowane. Na szczęście w pożarze ucierpiały one nieznacznie. Tylko jedna, znajdująca się w nawie głównej, została uszkodzona przez upadający wierzchołek spalonej iglicy. Ale żadna z rozet nie uległa zniszczeniu. Niemniej jednak były zakurzone i pokryte dymem, więc musiały zostać dokładnie wyczyszczone, podobnie jak wszystkie wnętrza katedry.

Pierwszy krok polegał na sporządzeniu planu lokalizacji okien i witraży, wykonaniu rysunków i zdjęć oraz ponumerowaniu paneli, aby można było rozpocząć demontaż wysokich okien. Panele były następnie przechowywane przed ich odkażeniem, a potem przydzielone do ośmiu warsztatów konserwatorskich we Francji i jednego w Niemczech. Konserwacja polegała na oczyszczeniu szkła i konsolidacji uszkodzonych części w zależności od stanu każdego z witraży, a na koniec ponownym ich montażu we wnętrzu katedry.

Grupa konserwatorów zajmująca się szkłem działała na styku bardzo różnych dziedzin, takich jak historia sztuki, fizyka czy chemia. Od 2019 roku zespołem kieruje Claudine Loisel, badaczka w LRMH, we współpracy z materiałoznawcami z Wydziału Nauki Centre André-Chastel





Zniszczenia we wnętrzu katedry Notre Dame po pożarze 15 kwietnia 2019 roku.
Fot. z archiwum Felicji Lamprecht

The damage to the interior of Notre Dame Cathedral as a result of the fire that occurred on 15 April 2019. Photos from the archives of Felicja Lamprecht

[centrum badawczego zajmującego się historią sztuki]. Wspólne analizy przeprowadzono, gdy witraże zostały przepuszczone przez znajdujący się w Luwrze akcelerator Grand Louvre do analiz elementarnych (AGLAÉ). Co ciekawe, finansowano także takie projekty jak ten poświęcony badaniu warstwy kurzu i ołowiu, które zanieczyściły witraże. Wszystkie te analizy fizykochemiczne znacznie zwiększyły wiedzę o budynku i jego szklanej dekoracji.

Ale to nie koniec historii witraży w Notre Dame. Jak wspomniałam, cała rekonstrukcja zabytku miała się odbyć w duchu powrotu do czasów Viollet-le-Duca. Rozmawiamy o autentyzmie, którego znaczenie jest podkreślane w każdym doktrynalnym dokumencie, mamy filozofię i etykę zawodową, wiemy, że zabytek to dokument historii, którego wyglądu i charakteru nie wolno zmieniać. Niemniej obecnie środowisko konserwatorskie we Francji żyje pomysłem wymiany dziewiętnastowiecznych witraży bocznych w południowej części katedry. Prezydent Emmanuel Macron ogłosił konkurs na nowy projekt witraży i wymianę obecnych – tych, które właśnie przetrwały największy w historii pożar w katedrze. Budżet tego przedsięwzięcia wynosi 4 miliony euro! A przecież do współpracy przy witrażach Viollet-le-Duc zaprosił mistrzów z najlepszych pracowni. Jest tam ukryta myśl estetyczna. Po wejściu do katedry widzimy, że początkowo witraże są jasne, z motywem dekoracyjnym, by powoli wprowadzać nas w ciemniejsze barwy witraży figuratywnych wieńczących perspektywę w głębi wnętrza. Witraże bezsprzecznie powinny zostać w katedrze, bo są unikatowe. Wiele osób oprotetowuje pomysł ich wymiany, wyrażając swoją dezaprobatę i podpisując petycję w internecie¹, do czego zachęcam.

► **Gdy słucham Pani opowieści, zastanawiam się, czy konserwator to bardziej lekarz czy detektyw.**

Chyba i jedno, i drugie. Rolą konserwatora dzieł sztuki jest najpierw zrozumieć obiekt. Trzeba go poznać, przeświecić, zobaczyć, jak został zbudowany. Przystudiować, co się z nim działo przez ostatnie lata. Zbadać, kto interweniował przez ten czas i jakie to były interwencje. To są podstawowe, pierwsze czynności przy rozpoznawaniu zabytku. Istotną rolę odgrywa również kontekst, w jakim zabytek został osadzony. To daje nam wiele informacji o estetyce obiektu. Zatem i jak lekarz, i jak detektyw musimy zebrać dane, by wiedzieć, co doprowadziło zabytek do obecnego stanu oraz jak go naprawić. Każdy obiekt jest inny, ma swoją historię, atmosferę, estetykę. Nie istnieje jeden schemat, który można zastosować do każdego zabytku. Wszystkie ubytki i zniszczenia oryginalnej substancji wymagają wnikliwego rozpoznania, by można było postawić właściwą diagnozę. Zawód konserwatora polega także na usuwaniu przyczyn zniszczeń. Wchodzimy tu w zakres konserwacji prewencyjnej, a więc obserwujemy, czy w obiekcie są drożne ryny, czy jest drenaż wokół budynku, czy dach został naprawiony *et cetera*. Wszystkie te czynniki mają znaczenie dla zabezpieczenia zabytku.

Obecnie wchodzi fantastyczne nowe metody restaurowania zabytków, takie jak nanomateriały. Byłam na konferencji NICAS [The Netherlands Institute for Conservation+Art+Science – Holenderskim Instytucie Konserwacji, Sztuki i Nauki] w Amsterdamie, gdzie prof. Maite Maguregui z uniwersytetu w Bilbao prezentowała metodę odsalania tynków żelami nanocelulozowymi. Do tego dochodzi tak zwana zielona konserwacja, czyli zmniejszenie ilości używanych ciężkich rozpuszczalników, osadzanie ich w żelach rozpuszczalnych w wodzie (Richard Wolbers), sięganie po materiały występujące w naturze, studiowanie ich i na tej podstawie opracowywanie nowych metod. Tym samym dbamy o środowisko – i w końcu o zdrowie konserwatora.

► **Jak zorganizowano prace restauracyjne przy Notre Dame po 15 kwietnia 2019 roku?**

Jak wspominałam, prace po pożarze zostały zorganizowane bardzo szybko. Po tej tragedii wielu badaczy spontanicznie się zgłosiło, oferując swoją wiedzę, aby pomóc w odbudowie katedry. Już miesiąc po pożarze CNRS [Centre National de la Recherche Scientifique – Narodowe Centrum Badań Naukowych, największa publiczna organizacja badawcza we Francji] we współpracy z Ministerstwem Kultury rozpoczęło duży projekt naukowy wokół świątyni. Celem było

¹ Petycja jest dostępna na stronie: tinyurl.com/mwhvr3kn.

skoordynowanie wszystkich inicjatyw i połączenie zespołów badawczych związanych z różnymi dziedzinami nauki. Począwszy od września 2019 roku ponad 175 naukowców reprezentujących rozmaite dyscypliny utworzyło dziewięć grup roboczych, aby zbadać każdy aspekt rekonstrukcji – od analizy materiałów po odtworzenie oryginalnej akustyki we wnętrzu Notre Dame. Grupy te odpowiadały za następujące tematy: drewno i struktura, metal, witraże, kamień i za-prawy, dekoracje monumentalne, konstrukcje, akustyka, dane cyfrowe oraz emocje i mobilizacja wokół katedry. Od grudnia 2019 roku działa Rebâtir Notre-Dame de Paris – publiczny organ administracyjny odpowiedzialny za konserwację i restaurację katedry. Jego zadaniem jest prowadzenie i koordynowanie badań i działań przyczyniających się do konserwacji i restauracji Notre Dame. W ramach swoich kompetencji w zakresie kontroli naukowej i technicznej DRAC Île-de-France [Regionalna Dyrekcja Spraw Kulturalnych, odpowiedzialna za kierowanie polityką kulturalną państwa w regionie i jego departamentach] od 2020 roku monitoruje postęp prac konserwatorskich prowadzonych przez Rebâtir Notre-Dame de Paris oraz zatwierdza prace przy zabytku prowadzone przez głównego architekta Philippe’a Villeneuve’a.

► **Prezydent Francji Emmanuel Macron zapowiedział po pożarze katedry: „Odbudujemy ją jeszcze piękniejszą, niż była”. W jaki sposób przebiegała ta odbudowa?**

Pierwszym działaniem była analiza różnych projektów zaproponowanych przez zespół zarządzający, w tym badań historycznych, technicznych i naukowych. Ta faza diagnostyczna wymagała badań archeologicznych i naukowych, aby określić odpowiednie zalecenia – testy czyszczenia, badanie polichromii i tym podobne. Wielokrotnie konsultowano się z CNPA [Krajową Komisją Dziedzictwa i Architektury], by zatwierdzić stan referencyjny – odziedziczony po konserwacji Eugène’a Viollet-le-Duca. Powstałe projekty wiązały się z szeregiem zezwoleń na prace wydanych przez DRAC. Pierwszą przedłożoną dokumentacją było badanie ewaluacyjne przedstawione CNPA, w którego wyniku 9 lipca 2020 roku zadecydowano o konserwacji iglicy projektu Viollet-le-Duca i jej ołowianego dachu, a także użyciu drewna do jego konstrukcji. Diagnoza dotycząca drewna została przedstawiona pod koniec marca następnego roku. To wówczas zagłosowano za uzasadnioną odbudową szkieletu więźby dachowej. Nieco ponad miesiąc wcześniej, 4 lutego 2021 roku, Komisji Narodowej przedstawiono plan konserwacji wielkich organów. Każdy z tych projektów został przeanalizowany przez DRAC i przedstawiony komitetowi kontroli naukowej i technicznej. DRAC poproszono najpierw o wydanie opinii na temat ogólnego studium diagnostycznego sporządzonego po pożarze – ta opinia obejmowała w szczególności sklepienia i ściany, szczyty wysokiego dachu, wykusze i parapety, witraże, projekt rozbudowy organów chóru, hydroizolację dolnych części, obudowę chóru, balustrady galerii, dzwonnice oraz rekonstrukcję zegara i nowych dzwonów na iglicy. Następnie DRAC miał zaopiniować badania konstrukcji dachu oraz badania nad konserwacją jego ołowianego pokrycia.

LRMH również było mocno zaangażowane w ten projekt stulecia. Od maja 2019 roku aktywnie uczestniczyło w sortowaniu gruzu i ratowaniu zawałonych części sklepień i iglicy. Wraz ze swoimi partnerami z INRAP [Institut National d’Archéologie Préventive – Narodowy Instytut Archeologii Prewencyjnej] i SRA [Service Régional de l’Archéologie – Regionalny Departament Archeologii] wdrożyło metodologię sortowania, klasyfikacji i inwentaryzacji gruzu w celu jego zbadania, a w niektórych przypadkach – ponownego wykorzystania na etapie odbudowy.

W kontekście logistyki warto wspomnieć o wybudowaniu wokół świątyni specjalnych hangarów rozdzielonych na strefę czystą i strefę brudną, które zostały zaprojektowane tak, by zachować wszystkie wymogi bezpieczeństwa. Początkowo, gdy katedra była jeszcze bardzo chwiejna, pracę utrudniały alarmy, które sygnalizowały konieczność opuszczenia budynku na 20 minut, czasami pół godziny... A momentami było nas dziennie nawet 500 osób na placu budowy. Najwyraźniejsze były postępy w odbudowie dachu. Elementy konstrukcji więźby, precyzyjnie wymierzone i dopasowane, podpływały Sekwaną barkami jak w średniowieczu, a następnie były podnoszone wysokimi żurawiami i niczym puzzle składane na wysokości. To był fenomenalny widok. Tu ciekawostka, bo nie wszyscy wiedzą, że cieśle do rzeźbienia więźby dachowej w kłodach

czerwonego dębu używali siekier wykonanych przez kowala z Montrealu. Korzystano z aż pięciu modeli. Niektóre siekiery były przeznaczone do rąbania drewna, inne – do drobniejszych prac wykończeniowych. Aby wyprodukować wystarczającą liczbę narzędzi, rzemieślnicy musieli wykonać wiele replik każdej siekiery, w sumie 60 sztuk!

► **Jak wyglądał proces przygotowań do restauracji malarstwa ściennego? Czy podobnie jak przy kaplicach testowych?**

Tak, w przypadku malarstwa ściennego na szczęście dysponowaliśmy wiedzą z konserwacji kaplicy Saint-Germain, przeprowadzonej pod nadzorem DRAC w 2018 roku. Te doświadczenia niewątpliwie posłużyły jako punkt odniesienia do opracowania programu konserwacji i przygotowania dalszych prac. W przypadku malarstwa ściennego nie zachowały się wcześniejsze, średniowieczne polichromie, stąd decyzja o zachowaniu tych dziewiętnastowiecznych. Przy pracach w kaplicach testowych zaproponowano dwa kompleksowe projekty konserwacji dwóch kaplic i przylegających do nich przęseł: kaplicy Matki Boskiej z Guadalupe bez dekoracji malarskiej, znajdującej się po północnej stronie nawy, oraz kaplicy św. Ferdynanda z dekoracją malarską, otwierającej się na obejście. Celem było sporządzenie planu prac konserwatorskich i oszacowanie czasu potrzebnego na jego wdrożenie. Aby udało się w ciągu pięciu lat odbudować katedrę, mierzono nam nawet czas wykonywania poszczególnych zadań. Zgodnie z programem wszystkie prace konserwatorskie zaplanowano na cztery lata i musieliśmy się zmieścić w tym harmonogramie. Dodatkowo obowiązywały wtedy zasady przeciwdziałania COVID-19 i procedury bezpieczeństwa związane ze skażeniem ołowiem po pożarze. Doktor Witold Nowik ze swoim zespołem przetestował kilka poziomów interwencji: odkurzanie ze szczotkowaniem, zastosowanie zwilżonego papieru chłonnego i zastosowanie żelu czyszczącego. Po przeprowadzonych kontrolach ilości rozpuszczalnego ołowiu – między innymi mikroskopowo, MEB czy fluorescencją X – ustalono, że żel wodny ze środkiem kompleksującym dał najbardziej zadowalające wyniki. Kaplice testowe umożliwiły zastosowanie tej metody w praktyce na dużą skalę.

► **Wspomniała Pani o pełnej mobilizacji rzemieślników, architektów, konserwatorów, rzeźbiarzy oraz budowniczych z całego świata. Czy między krajami są różnice w podejściu do konserwacji?**

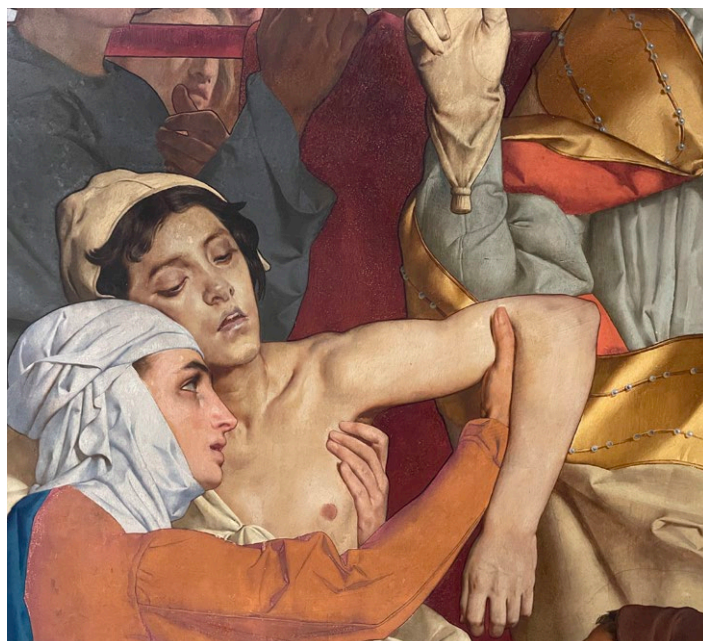
Niestety jest ich wiele, choć podejście powinno być jedno, ujęte w maksymie: po pierwsze, nie szkodzić. Tego zróżnicowania nie doświadczyłam jednak przy odbudowie katedry Notre Dame, bo tu wszyscy mieli jeden cel, ale jako osoba z piętnastoletnim doświadczeniem zawodowym oraz wykształceniem zdobytym w Polsce mogę z całą odpowiedzialnością stwierdzić, że polski system kształcenia i przygotowania do zawodu stoi na naprawdę wysokim poziomie. Ponadto jesteśmy bardzo doceniani za granicą, w tym tu, we Francji, za fachowość w podejściu do wykonywania zawodu. Na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu, gdzie studiowałam, uczono nas holistycznego podejścia do restauracji zabytku, od laboratoryjnego hodowania grzybów po mieszanie chemicznych odczynników. Na każdym etapie uwrażliwiano nas na konieczność ustalenia przyczyn i dobór właściwych narzędzi przed przystąpieniem do prac konserwatorskich.

Muszę tu wspomnieć o kolejnym polskim akcencie w trakcie odbudowy katedry – do oczyszczania niektórych elementów kamienia w jej wnętrzu wykorzystano najlepszy na świecie laser naszej rodzimej firmy IR Laser z siedzibą w Warszawie. Z kolei architekt Marek Barański zaraz po pożarze katedry Notre Dame w artykule *After Great Fire. The problem of roof recovery in historic buildings*, przygotowanym na sympozjum IABSE we Wrocławiu w 2020 roku, a opublikowanym w Szwajcarii, przewidział obligatoryjne monitorowanie sklepień przy użyciu techniki skanowania 3D. Tak też się stało. Polska badaczka Ewelina Rupnik współtworzy MicMac – otwarte oprogramowanie fotogrametryczne do rekonstrukcji 3D. Rozszerzona wersja MicMac posłużyła jako baza do stworzenia przez architekta Livia De Luki platformy o nazwie Aioli – trójwymiarowej bazy adnotacji semantycznych, która pozwala łączyć dane naukowe pochodzące od wielu podmiotów i generować wciąż aktualizowane obrazy 3D zasilane wprowadzanymi danymi.



Fragment dekoracji w Notre Dame przed konserwacją (z lewej) i po konserwacji (z prawej). Fot. z archiwum Felicji Lamprecht

Details of some of the decorations in Notre Dame Cathedral before (left) and after conservation work (right). Photos from the archives of Felicja Lamprecht



Fragmenty dekoracji w katedrze Notre Dame po konserwacji. Fot. z archiwum Felicji Lamprecht

Details of some of the decorations in Notre Dame Cathedral following conservation work. Photos from the archives of Felicja Lamprecht

Platforma ta stała się nie tylko witryną naukową, która zajmuje się badaniami i cyfrową rekonstrukcją katedry, ale też swoistym nośnikiem pamięci dziedzictwa i cennym narzędziem dla przyszłych badaczy.

► **Pożar katedry Notre Dame sprawił, że jak zakładam, większość departamentów ochrony zabytków w resortach kultury na świecie nakazała konserwatorom w swoim kraju przeprowadzić weryfikację systemów przeciwpożarowych w zabytkach. Dobry system przeciwpożarowy to oprócz zabezpieczenia bryły także ochrona wnętrza, w tym malarstwa ściennego. Jak wygląda dziś ochrona przeciwpożarowa Notre Dame?**

W trakcie procesu odbudowy odbyło się kilka debat na temat tego, jak zrównoważyć tradycję z modernizacją, a także zabezpieczyć katedrę przed kolejnymi pożarami. W odbudowanej konstrukcji budynku uwzględniono kilka nowoczesnych rozwiązań, ważnych z punktu widzenia ochrony przeciwpożarowej. Zdecydowano się choćby na zaawansowane systemy rur stojących. Jeden suchy system rur znajduje się w wieży południowej i ciągnie przez przejście do wieży północnej, a drugi, z wylotami na poziomie podłogi i dachu, przecina sanktuarium w połowie. Obie rury mają pompy przeciwpożarowe umieszczone w piwnicy sąsiedniego budynku administracyjnego, które w razie potrzeby zasilają rury wodą z Sekwany. Ponadto zastosowano podział na strefy, by ograniczyć ryzyko rozprzestrzeniania się ognia – zamontowano dwie kompletne ściany przeciwpożarowe dzielące poddasze i dach na trzy odrębne obszary. Dodatkowo na poddaszu zainstalowano innowacyjny system zraszaczy mgłowych, który aktywuje się automatycznie, gdy temperatura na poddaszu bądź dachu przekroczy 500°C. Proszę sobie wyobrazić, że w ciągu minuty lub nawet krócej system może obniżyć temperaturę do 100°C przy niewielkim lub znikomym uszkodzeniu powierzchni dzięki niemal natychmiastowemu przejściu wody w parę. Cały system został zintegrowany z najnowocześniejszym systemem sygnalizacji pożaru, który obejmuje również monitoring powietrza w całej konstrukcji oraz serię kamer termowizyjnych śledzących bardziej ukryte przestrzenie. Postawiono więc na kompleksową ochronę.

► **Za swoje dokonania, podobnie jak wiele osób zaangażowanych w odbudowę katedry Notre Dame, otrzymała Pani medal od prezydenta Francji Emmanuela Macrona oraz tamtejszej minister kultury Rachidy Dati. Pani nazwisko znajduje się w samej iglicy katedry. Czy ta realizacja to punkt zwrotny w Pani karierze?**

Myszę, że czas na refleksję po tej realizacji jeszcze przyjdzie. Jestem szczęśliwa, że mogłam wziąć udział w tym olbrzymim przedsięwzięciu, pod każdym względem różniło się to bowiem od moich dotychczasowych doświadczeń. W ciągu pięciu lat po potężnym pożarze grożącym zawaleniem katedry międzynarodowemu zespołowi ludzi pełnych pasji i zacięcia udało się odbudować najważniejszy zabytek Francji. Pięknym podziękowaniem za ten trud jest umieszczenie w wieńczącej iglicę rzeźbie koguta pergaminu z listą 2000 pracowników, którzy pracowali przy odbudowie. Wynik tych prac możemy dziś oglądać i podziwiać, a przede wszystkim możemy poznać wnętrze katedry z czasów średniowiecza, z czystymi, niemal białymi murami piaskowca, pozbawionego brudu zbierającego się przez ostatnie ponad osiem stuleci! Wnętrze z pięknymi, kolorowymi kaplicami, otulone ciepłym, przyjemnym światłem i zdobione kolorowymi witrażami, pozwala poczuć się jak w domu.

► **Chwili uroczystego otwarcia katedry przez arcybiskupa Paryża Laurenta Ulricha towarzyszył utwór *Totus tuus* Henryka Góreckiego, a po chwili, podczas pierwszej mszy świętej, pieśń zaśpiewały osoby pracujące przy odbudowie katedry.**

Zgodnie z dawną tradycją budowniczowie katedr przed wiekami śpiewali w trakcie prac, by uprzyjemnić sobie ten czas. Z inicjatywy archeolog Dorothée Chaoui-Derieux i badaczki Stéphanie Duchene powstał chór, który zgromadził 80 osób różnych profesji. Pod opiekę wziął nas dyrektor chóru Sorbony, Frédéric Pineau. W trakcie mszy dziękczynnej dla darczyńców zaśpiewaliśmy utwór *Le Cantique de Jean Racine* Gabriela Fauré. To był moment zwieńczenia naszych

wieloletnich prac nad materia, a wykonanie tego utworu sprawiło, że tchnęliśmy w katedrę ducha i oddaliśmy ją światu. Bardzo wzruszająca chwila.

- **Luwr, Wersal, kościół Saint-Sulpice, gabinet prezydenta w Pałacu Elizejskim, słynna restauracja Le Train Bleu, gdzie kręcono film *Nikita* Luca Bessona, teraz Petit Palais – to jedynie niektóre z projektów w Pani bogatym portfolio. Jakie ma Pani plany na przyszłość? Może jakieś realizacje w Polsce?**

Mam jeszcze w sercu kilka konserwatorskich marzeń, niektóre poza granicami Francji, na przykład w Algierii. Obecnie pracuję nad restauracją malowideł ściennych w kościele Saint-Séverin, blisko Notre Dame. Do Polski także lubię wracać. Szczególnie do Pelplina, gdzie pod kierunkiem Katarzyny Przepióry brałam udział w restauracji ołtarzy z tamtejszej katedry i gdy tylko nadarzy się okazja, będę je z wielką przyjemnością kontynuowała!



Felicja Lamprecht

Konserwatorka i restauratorka dzieł sztuki, malarka, kopistka. Urodzona w 1986 roku w Gorzowie Wielkopolskim, obecnie mieszka w Paryżu. Ukończyła Wydział Sztuk Pięknych UMK w Toruniu, a w ramach programu Erasmus studiowała na paryskiej Sorbonie. Pracuje przy konserwacji najważniejszych francuskich zabytków, w tym Wersalu, Biblioteki Narodowej Francji czy gabinetu prezydenckiego w Pałacu Elizejskim. Za prace przy konserwacji katedry Notre Dame po pożarze w 2019 roku otrzymała medal prezydenta Francji i francuskiego ministra kultury.

Conservator and restorer of works of art, painter, copyist. Born in 1986 in Gorzów Wielkopolski, she currently lives in Paris. She graduated from the Faculty of Fine Arts at the Nicolaus Copernicus University in Toruń and studied at the Sorbonne in Paris as part of the Erasmus programme. She has worked on the conservation of some of France's most important monuments, including the Palace of Versailles, the Bibliothèque Nationale de France and the Élysée Palace. In recognition of her contribution to the conservation of Notre Dame Cathedral following the fire in 2019, she was awarded a medal by the President of France and the French Minister of Culture.

Magdalena Marcinkowska

Doktor nauk prawnych specjalizująca się w międzynarodowym prawie ochrony dziedzictwa kulturowego. Autorka wielu publikacji z zakresu prawa ochrony dziedzictwa kultury. Pracowała w departamencie ochrony zabytków w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego, gdzie pełniła funkcję zastępcy dyrektora. W latach 2020–2022 była Stałą Przedstawicielką RP przy UNESCO w Paryżu, a następnie zastępczynią Stałego Przedstawiciela RP przy Radzie Europy w Strasburgu.

Doctor of Law specializing in international cultural heritage law. She is the author of numerous publications on cultural heritage law. She was employed in the Department of Monument Protection at the Ministry of Culture and National Heritage, where she served as deputy director. From 2020 to 2022, she served as the permanent representative of Poland to UNESCO in Paris, and subsequently as the deputy permanent representative of Poland to the Council of Europe in Strasbourg.

Marta Maciąga*

Zofia Czarnocka-Kowalska (1919–1979) – główna projektantka plastyczna Traktu Starej Warszawy¹

Zofia Czarnocka-Kowalska (1919–1979) – chief visual designer of the Old Town Route in Warsaw

Marta Maciąga, *Zofia Czarnocka-Kowalska (1919–1979) – główna projektantka plastyczna Traktu Starej Warszawy*, „Ochrona Zabytków” 2025, nr 1, s. 23–39.

Abstrakt

Artykuł przybliży postać i twórczość Zofii Czarnockiej-Kowalskiej (1919–1979) – kluczowej artystki zaangażowanej w odbudowę powojennej Warszawy, która jako główna projektantka plastyczna Traktu Starej Warszawy wywarła istotny wpływ na kształtowanie stołecznego krajobrazu. Wpisuje się to w szerszy nurt refleksji feministycznej w historii sztuki, zapoczątkowanej przez Lindę Nochlin, a zwracającej uwagę na niedocenywanie artystek i niedostatek źródeł dokumentujących ich dokonania.

Głównym celem opracowania jest ukazanie, w jaki sposób Zofia Czarnocka-Kowalska łączyła założenia socrealizmu z nowoczesną myślą artystyczno-konserwatorską i awangardowym podejściem do aranżacji zabytków. Ta analiza pozwala przywrócić pamięć o dorobku zapomnianej twórczyni. Podstawą badań stały się kwerendy archiwalne, w tym dokumenty i publikacje prasowe z lat 50. i 60. XX wieku, a także relacje osób współczesnych artystce – jej współpracowników i studentów. Istotnym elementem analizy było pochylenie się nad zachowanymi dekoracjami w historycznym centrum Warszawy.

Badania wykazały, że Zofia Czarnocka-Kowalska odważnie eksperymentowała z nowoczesnymi formami w obrębie przestrzeni historycznej, wprowadzając ideę twórczego współistnienia „starego” i „nowego”. Jej projekty były świadectwem umiejętnego godzenia socrealistycznych wytycznych z rozumieniem autentyczności dzieła w kontekście współczesnej teorii konserwacji. Przykłady mozaik oraz sgraffitów na kamienicach Starego i Nowego Miasta w Warszawie stanowią innowacyjną formę aranżacji/kreacji konserwatorskiej, łączącej powojenną tożsamość miasta ze sztuką współczesną. Artykuł

* ORCID: 0009-0009-7610-2584
e-mail: marta.maciaga@outlook.com

¹ Oryginalnie w dokumentach był użyty męski rodzaj gramatyczny: projektant plastyczny Traktu Starej Warszawy.

rzuca nowe światło na rolę kobiet w kształtowaniu estetyki i myśli konserwatorskiej powojennej Polski. Sama Czarnocka-Kowalska zasługuje na trwałe miejsce w historii rodzimej sztuki monumentalnej.

Słowa kluczowe

Zofia Czarnocka-Kowalska, aranżacja konserwatorska, kreacja konserwatorska, sgraffito, mozaika

Abstract

This article presents the life and work of Zofia Czarnocka-Kowalska (1919–1979), a key artist involved in the reconstruction of post-war Warsaw. As the chief visual designer of the Old Town Route, she had a significant impact on the shaping of the capital's landscape. This aligns with a broader trend of feminist reflection in art history, initiated by Linda Nochlin, which draws attention to the underappreciation of female artists and the lack of documentation of their achievements.

The principal objective of the present study is to show the manner in which Zofia Czarnocka-Kowalska combined the principles of socialist realism with modern artistic and conservation thinking, as well as an avant-garde approach to the arrangement of monuments. This analysis enables us to restore the memory of the forgotten artist's work. The research is based on archival studies, including documents and press publications from the 1950s and 1960s, as well as accounts of individuals who were contemporaries of the artist – her colleagues and students. An important component of the analysis is a focus on the preserved decorative elements in the historic centre of Warsaw.

The research showed that Zofia Czarnocka-Kowalska was at the forefront of experimentation with modern forms within a historical setting, thereby introducing the concept of harmonious coexistence between the 'old' and the 'new'. Her designs demonstrated her skilful reconciliation of socialist realist guidelines with an understanding of the authenticity of the work in the context of contemporary conservation theory. Examples of mosaics and sgraffito on tenement houses in Warsaw's Old and New Towns represent an innovative form of conservation thinking, combining the city's post-war identity with contemporary art. The article provides a valuable insight into the role of women in shaping the aesthetics and conservation thinking of post-war Poland and Czarnocka-Kowalska deserves a permanent place in the history of Polish monumental art.

Keywords

Zofia Czarnocka-Kowalska, conservation arrangement, conservation thinking, sgraffito, mosaic

NURT FEMINIZMU W HISTORII SZTUKI ROZPOCZĘTY PRZEZ LINDE NOCHLIN W 1971 ROKU ARTYKUŁEM *Why Have There Been No Great Women Artists?* (*Dlaczego nie było wielkich artystek?*) ukazuje, także współcześnie, globalny problem zachowania pamięci o twórczyniach, ich surowszą, niejednokrotnie bardziej radykalną krytykę artystyczną i obyczajową.

Herstoria² w czasie odbudowy

W Polsce w okresie powojennym grupę wybitnych artystek skupiało środowisko warszawskie, zaangażowane w odbudowę stolicy i jej historycznego centrum. Czołową postacią była tam Zofia Czarnocka-Kowalska, od 1954 roku na stanowisku głównego projektanta plastycznego Traktu Starej Warszawy³ i koordynatora prac. Ścisłe współpracowała wówczas z Mirosławą Karpińską

² Słowo „herstoria” pochodzi od ang. *herstory* i powstało jako alternatywa dla słowa „historia” – ang. *history* (jest to gra słów: ang. *his* oznacza „jego”, *her* – „jej”). Termin powstał w latach 70. XX wieku podczas drugiej fali feminizmu, by podkreślić kobiecą perspektywę dziejów. *Herstoria* [hasło w:] Wikipedia, [wikipedia.org, tinyurl.com/4dpr3fh3](https://wikipedia.org/tinyurl.com/4dpr3fh3), dostęp: 31.03.2025.

³ Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, Teczka Akt Osobowych, Kowalska Zofia Maria, KD 106, *Życiorys z dn. 20.01.1955*.

i Krystyną Kozłowską (swoimi wieloletnimi przyjaciółkami), Zofią Artymowską, Julią Berli, Heleną Grześkiewicz, Haliną Centkiewicz-Michalską, Marią Skoczylas-Urbanowicz, Krystyną Ładą-Studnicką, a także Hanną Żuławską. Herstoria Zofii Czarnockiej-Kowalskiej opowiada o sztuce, która zapewniła jej niezależność ekonomiczną i artystyczną. Ukazuje kobietę rozwijającą swoją pasję do malarstwa, zarówno sztalugowego – bardziej osobistego, kameralnego, jak i do malarstwa architektonicznego oraz dekoracji ściennych. Te ostatnie, szczegółowiej omówione w artykule, powstały na zlecenia instytucji państwowych, co usytuowało Czarnocką-Kowalską w gronie osób z kręgu ówczesnych prominentnych artystów, architektów i polityków. Jej realizacje publiczne są świadectwem poszukiwania nowych możliwości, niekiedy eksperymentalnych, a także rozwiązań plastycznych w sztywnych ramach ideologii socjalizmu oraz w kontekście zagadnień konserwatorskich, oscylujących na granicy aranżacji i kreacji artystycznej⁴.

Między aranżacją a kreacją

Działalność Zofii Czarnockiej-Kowalskiej od 1954 roku, kiedy koordynowała i wykonywała prace na Nowym Mieście w Warszawie, była przykładem nowoczesnej myśli artystyczno-konserwatorskiej, sformułowanej i opisanej w późniejszych opracowaniach z lat 60. przez profesora krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych Józefa E. Dutkiewicza, który podkreślał istotę twórczego formowania i „kompensacji przez współczesność”⁵ w kontekście konserwacji zabytków jako istotnego aspektu mającego realny wpływ na ich percepcję.

Artystka nie pozostawiła po sobie żadnych opracowań naukowych, ale jej wkład w rozwój zagadnienia współcześnie określanego mianem aranżacji lub kreacji konserwatorskiej⁶ oraz aktywne przekazywanie wiedzy i doświadczenia kolejnym pokoleniom studentów w ramach pracy dydaktycznej na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, a przede wszystkim ikoniczne stołeczne realizacje predestynują ją do włączenia w poczet osób związanych z historią polskiej myśli konserwatorskiej.

Używanie terminu „aranżacja konserwatorska” w kontekście twórczości Zofii Czarnockiej-Kowalskiej jest uzasadnione i adekwatne ze względu na charakter działań i prac, które podejmowała wraz z zespołem w trakcie projektowania i realizacji nowoczesnych dekoracji elewacji odbudowanych kamienic Starego i Nowego Miasta. Według definicji zaproponowanej przez dr Bożenę Bobę-Dygę aranżacja konserwatorska jest przede wszystkim aktem twórczym w ramach holistycznego procesu konserwatorsko-restauratorskiego⁷. Natomiast prof. Bogumiła Rouba, która jest autorką hasła „aranżacja konserwatorska” w *Interdyscyplinarnym słowniku wielojęzycznym* pod redakcją Moniki Bogdanowskiej, definiuje ją jako „skomponowanie w nową wartość artystyczną (zespołu budynków, wyposażenia wnętrz, malowideł, obiektów ruchomych) przez przemysłowe wyeksponowanie elementów pochodzących z różnych epok”⁸. Aranżacja konserwatorska jest nadal pojęciem otwartym i ewoluującym. Regularnie podejmowane są próby jej redefinicji.

Zofia Czarnocka-Kowalska wykreowała swój indywidualny styl w monumentalnej sztuce publicznej. Wspólny mianownik można odnaleźć w jej kompozycjach wykonanych w technice zarówno sgraffita, jak i mozaiki. Są to przedstawienia figuratywne w zestawieniu z oszczędną artykulacją i ornamentyką podziałów architektonicznych. Formy postaci są masywne, ale równoważą je lekkość kompozycyjna i neutralność tła – rozwiązania barwne czy układy prostych form.

⁴ U. Zielińska-Meissner, *Dekoracje malarskie i sgraffita na Nowym Mieście w Warszawie – spojrzenie wstecz* [w:] *Polichromie i sgraffita na fasadach ośrodków staromiejskich odbudowanych po 1945 r. Kreacja i konserwacja*, red. A. Jagielak, P. Świątek, Warszawa 2015, s. 32.

⁵ J.E. Dutkiewicz, *Sentymentalizm, autentyzm, automatyzm, „Ochrona Zabytków”* 1961, t. 14, nr 1–2, s. 15–16.

⁶ B. Boba-Dyga, *O aranżacji konserwatorskiej w architekturze*, Kraków 2023, praca doktorska, Wydział Architektury Politechniki Krakowskiej im. Tadeusza Kościuszki, passim.

⁷ Eadem, *Konserwacja ratunkowa* [w:] *Ochrona dóbr kultury w sytuacjach kryzysowych i konfliktach zbrojnych*, t. 1, red. K. Góralczyk, M. Szuniewicz-Stępień, Gdynia 2022, s. 366.

⁸ *Aranżacja* [hasło w:] *Interdyscyplinarny słownik wielojęzyczny*, red. M. Bogdanowska, imd.pk.edu.pl, tinyurl.com/54dc56ht, dostęp: 16.02.2019. Cyt. za: B. Boba-Dyga, *O aranżacji...*, op. cit., s. 70.



1 Prof. Jan S. Sokołowski, Zofia Czarnocka-Kowalska i Jacek Sempoliński w trakcie pracy przy sgrafficie *Muzykanci* w 1953 roku. Źródło: Mira Walczykowska, *Jan Sokołowski*, Piaseczno 2017, s. 147

Prof. Jan S. Sokołowski, Zofia Czarnocka-Kowalska and Jacek Sempoliński working on the sgraffito *Musicians* in 1953. Source: Mira Walczykowska, *Jan Sokołowski*, Piaseczno 2017, p. 147

W początkowym okresie aranżacji plastycznej warszawskiego Starego Miasta w 1953 roku Czarnocka-Kowalska była pod wpływem twórczości prof. Jana S. Sokołowskiego, ówczesnego koordynatora prac artystycznych i wykładowcy na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, prowadzącego pracownię malarstwa ściennego i mozaiki (fot. 1). Subtelną, stonowaną kreację, „bez cienia awangardy, bez drapieżności i waleczności”⁹, ubierano w historyzujący płaszcz.

Ze względów politycznych, w związku z wprowadzeniem oficjalnego stylu artystycznego PRL – socrealizmu, proklamowanego w 1949 roku na IV Zjeździe Literatów Polskich, a następnie analogicznie na Konferencji Architektów Partyjnych – koncepcja plastyczna była podporządkowana tematyce wynikającej z ideologii. Na Starym Mieście w Warszawie widoczne są odwołania do historii stolicy, do ludowości, życia codziennego i legend. Natomiast niewyartykułowanym tematem Nowego Miasta był dobrobyt, który Zofia Czarnocka-Kowalska tak ujęła w wywiadzie dla tygodnika „Stolica”: „[...] w barwnych, nowoczesnych uproszczeniach rysunków Nowego Miasta znajdujemy dowolność i eksperymentowanie w zestawieniach kolorów, lekkość nie pozbawioną dowcipu w scenach fresków i sgraffito: jakby kawałek wizji przyszłych miast, miast dosytu, pokoju, radości”¹⁰.

W postawie artystki można dostrzec lawirowanie pomiędzy wypełnianiem narzuconych przez władze powinności a buntem, interpretowanie narzucanych tematów w sposób nowoczesny, twórczy oraz odważny w kontekście historycznej przestrzeni urbanistycznej. Realizowanie dojrzalej myśli konserwatorskiej dotyczącej nowych aranżacji i kreacji, łączących się ze współcześnie zdefiniowanym site-specific, zakorzenione zostało u podstaw edukacji artystycznej u prof. Felicjana Szczęsnego-Kowarskiego. Widoczny jest u niej wpływ środowiska krakowskiego, sięgający

⁹ M. Walczykowska, *Wstęp* [w:] eadem, *Jan Sokołowski*, Piaseczno 2017, [bez paginacji].

¹⁰ I. Bielińska, *Zofia Kowalska*, „Stolica” 1956, nr 39, s. 5.

2 Dekoracje kamienic na
3 Nowym Mieście w Warszawie.
4 Fot. Marta Maciąga

Decorations on tenement
houses in the New Town in
Warsaw. Photo: Marta Maciąga



nawet okresu dwudziestolecia międzywojennego, kiedy prym wiodła neutralna teoria Adolfa Szyszk-Bohusza¹¹ – konserwatora zamku na Wawelu. Był on przeciwnikiem historyzujących aranżacji rodem z XIX wieku, koncepcji Eugène'a Viollet-le-Duca czy purystycznych dążeń Johna Ruskina. Jego podejście uchodziło wtedy za kontrowersyjne i stało w opozycji do ówczesnych teorii konserwatorskich. Szyszko-Bohusz kierował się pojęciem autentyzmu opartym na pojmowaniu dzieła sztuki jako formy twórczej, a nie odtwórczej jak w przypadku rekonstrukcji. W związku z tym zdaniem Szyszk-Bohusza każda ingerencja w materię zabytkową powinna być współczesnym rozwiązaniem, by zachować jedność idei dzieła i jego autentyzm. Dopuszczał on nawet eksperymenty formalne¹².

¹¹ J. Czubiński, *Wawelski spór Stanisława Tomkowicza z Adolfem Szyszko-Bohuszem*, „Wiadomości Konserwatorskie” 2013, nr 36, s. 40.

¹² Ibidem, s. 43

W tym nurcie Zofia Czarnocka-Kowalska rozwijała swoje pojmowanie aranżacji artystycznej w zabytkowej przestrzeni urbanistycznej. „[...] dążymy do pełnej swobody. W naszych poszukiwaniach artystycznych kładziemy nacisk na rozwiązanie problemu komponowania malarstwa urbanistycznego”¹³ – te jej słowa z 1956 roku wskazują na radykalną zmianę priorytetów działań twórczych (fot. 2–4). Początkowo prym wiodł temat i jego realistyczne, jednoznaczne przedstawienie. Natomiast w okresie odwilży, gdy na uczelnię wrócili koloryści, koncepcje artystyczne odważono się wyrażać środkami plastycznymi: „Stąd podział na kolory poszczególnych ulic. Czas, w którym żyjemy, czas ruchu i techniki, pozwalającej na stałą zmienność miejsca, obejmowanie wzrokiem dużych przestrzeni – narzuca nam myślenie plastyczne w kategoriach dużych płaszczyzn malarskich, w których dominantą będzie kolor; kolor radosny, żywy!”¹⁴.

Istotnym aspektem późnej twórczości urbanistycznej Czarnockiej-Kowalskiej była „dostępność, estetyczne i emocjonalne oddziaływanie”¹⁵, co korelowało z konserwatorskim podejściem prof. Józefa E. Dutkiewicza do autentyczności dzieła, realizującego się na bieżąco, w twórczym formowaniu i reżyserii sztuki¹⁶.

Niestety istnieje zaledwie kilka zapisanych komentarzy Zofii Czarnockiej-Kowalskiej do ówczesnych realizacji, ale najlepszym świadectwem myślenia o nich w kontekście przestrzeni urbanistycznej, która nie naśladuje, nie kopiuje wcześniejszych wzorców, są one same. Są to zupełnie nowe dzieła osadzone w atmosferze historyzmu architektonicznego. Łączące *nova et vetera* – nową rzeczywistość, nowe potrzeby z utraconym, ale odbudowanym dziedzictwem historycznym. Kompensacja autentycznej atmosfery miasta była możliwa jedynie przez współczesne, prawdziwe aranżacje artystyczne – nie odtwórcze i naśladowcze, a więc sztuczne.

Mentorzy i tandem artystyczny

Zofia Czarnocka-Kowalska zdała na Wydział Malarstwa na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w 1937 roku, od razu po uzyskaniu świadectwa dojrzałości w stołecznym Gimnazjum im. Królowej Jadwigi. Została przyjęta do pracowni malarstwa prof. Tadeusza Pruszkowskiego¹⁷, gdzie realizm przedstawień i form programowo odwoływał się do malarstwa historycznego, ale pod kątem poszukiwania nowych rozwiązań plastycznych. Początek kształcenia nadał impuls tendencjom artystycznym, które Czarnocka-Kowalska kontynuowała także w pracowni studium teatralnego prof. Władysława Daszewskiego¹⁸. Projekty scenograficzne przygotowały ją do podejmowania monumentalnych zadań i rozwiązywania zagadnień plastycznych w dużej skali.

W 1939 roku otrzymała półdyplom, a na wystawie dorocznej przyznano jej pierwszą nagrodę za obraz *Murarze na budowie* i drugą nagrodę za makietę teatralną do sztuki *Burza* Williama Shakespeare’a¹⁹. Stała się rozpoznawalną w środowisku, aktywną młodą artystką, kształtującą swoje poszukiwania artystyczne na bazie odczucia lub przekonania o społecznej roli sztuki, wyprzedzając idee nadchodzącego socrealizmu lub po prostu czerpiąc inspirację z obserwacji otaczającego ją społeczeństwa.

W czasie okupacji hitlerowskiej zaangażowała się w tajne nauczanie w macierzystym gimnazjum, a wolny czas poświęcała na malowanie wraz z grupą znajomych studentów pod kierunkiem profesorów Tadeusza Pruszkowskiego i Leonarda Pękalskiego. Przełomowym momentem w życiu

¹³ I. Bielińska, *Zofia Kowalska*, op. cit.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ H. Pieńkowska, *Działalność konserwatorska prof. dr Józefa E. Dutkiewicza (okres powojenny)*, „Ochrona Zabytków” 1968, t. 21, nr 4, s. 73.

¹⁷ Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, Teczka Akt Osobowych, Kowalska Zofia Maria, KD 106, *Życiorys z dn. 20.01.1955*.

¹⁸ Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, Teczka Akt Studenckich, Czarnocka-Kowalska Zofia, ZAZIX39, nr 574, *Curriculum vitae z dn. 12.07.1946*.

¹⁹ Ibidem.

Czarnockiej-Kowalskiej było dołączenie do pracowni malarskiej prof. Felicjana Szczyńskiego-Kowarskiego w Olszance, do której dostała się po powstaniu warszawskim wraz z osobami ewakuowanymi ze Szpitala Wolskiego²⁰ (gdzie najprawdopodobniej pracował jej mąż – dr Edward Kowalski). Profesor zauważył i docenił talent Zofii, a także jej charyzmę.

Środowisko, z którym się złączyła, uformowało się jeszcze przed II wojną światową na krakowskiej akademii. Profesorowie Felicjan Szczyński-Kowarski i Leonard Pękalski oraz wówczas jeszcze asystent Jan S. Sokołowski ściśle współpracowali przy licznych realizacjach malarstwa ściennego w zakresie stricte konserwatorsko-restauratorskim. Wykonywali także rekonstrukcje i nowe aranżacje zabytkowych wnętrz. Działali w sposób nowatorski. Swobodnie, lecz sugestywnie nawiązywali do twórczości starych mistrzów, takich jak Paolo Uccello czy Hans Dürer. Świadomie operowali wartością autentyzmu dzieła sztuki w procesie rekonstrukcji i realizowania nowych aranżacji poprzez czytelną interpretację oraz jednoznaczne oddzielenie materii zabytkowej od dodanej – nowej. Twórczą ingerencję w estetykę zabytku jako właściwą formę dywersyfikacji materii dzieła i kontynuację jego oryginalnego, autentycznego istnienia uzasadniał wiele lat później prof. Józef E. Dutkiewicz²¹, uczeń prof. Felicjana Szczyńskiego-Kowarskiego. Idee te zostały po wojnie przeniesione na grunt warszawski, wraz z podjęciem przez prof. Szczyńskiego-Kowarskiego zadania uformowania wydziału malarstwa, którego został pierwszym dziekanem²².

Od 1945 roku Zofia Czarnocka-Kowalska u boku profesora pomagała organizować powojenną akademię i rozpoczęła tam pracę jako młodsza asystentka. 15 listopada 1945 roku otrzymała dyplom. W następnym roku przeszła do pracowni prof. Jana S. Sokołowskiego już na „starszą asystenturę”, by zostać później adiunktką²³.

Współpraca z Janem S. Sokołowskim nabiera intensywności po wspólnym wyjeździe stypendialnym finansowanym przez Ministerstwo Kultury do Francji, Belgii i Anglii. Ich celem były studia malarskie polegające na zwiedzaniu zabytków i muzeów, bezpośrednim doświadczaniu sztuki i zapoznaniu się z europejskimi trendami konserwatorskimi²⁴.

Od 1948 roku Czarnocka-Kowalska i Sokołowski funkcjonowali jako tandem artystyczny. Stworzyli wiele monumentalnych prac na propagandowe wydarzenia wystawiennicze: panneau *Wybrzeże* na Wystawę Ziem Odzyskanych we Wrocławiu czy panneau *Wisła* na wystawę *Pologne* w Paryżu na zlecenie polskiego Ministerstwa Spraw Zagranicznych. Także w 1948 roku wraz z Jackiem Sempolińskim, Krystyną Kozłowską i Grzegorzem Wdowickim zaczęli malować plafon Teatru Narodowego. Kompozycja została wykonana w technice tempery. Przedstawiała Nike zwycięską otoczoną alegoriami zdobywcy budującego się państwa socjalistycznego²⁵. W 1985 roku dekorację strawił jednak pożar²⁶.

W kolejnym roku Czarnocka-Kowalska i Sokołowski przystąpili do realizacji aranżacji konserwatorskich²⁷ na elewacjach kamienic na Mariensztacie odbudowanych po II wojnie światowej. Powstały wtedy mozaikowy zegar, który stał się mariensztacką ikoną, sgraffito *Rybaczy* oraz

²⁰ Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, Teczka Akt Osobowych, Kowalska Zofia Maria, KD 106, *Życiorys z dn. 20.01.1955*.

²¹ J.E. Dutkiewicz, *Sentymentalizm, autentyzm, automatyzm*, op. cit.

²² Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, *Formowanie się Wydziału (lata 1945–1949)*, wm.asp.waw.pl, tinyurl.com/3y65ukja, dostęp: 30.01.2024.

²³ Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, Teczka Akt Osobowych, Kowalska Zofia Maria, KD 106, *Życiorys z dn. 20.01.1955*.

²⁴ M. Walczykowska, *Jan Sokołowski*, op. cit., s. 21.

²⁵ Ibidem, s. 22

²⁶ Teatr Narodowy, *Siedziba*, narodowy.pl, tinyurl.com/23sh44dk, dostęp: 1.01.2025.

²⁷ Mianem aranżacji konserwatorskiej określam wykonywanie współczesnych, nowych dekoracji na zrekonstruowanych, historyzujących budynkach Starego i Nowego Miasta, gdyż działania te podejmowano w ramach ochrony dziedzictwa i tożsamości kulturowej. Odbudowa Starego i Nowego Miasta była precedensem na skalę światową. Rekonstruowano zabudowę historycznego centrum, ale dokonując selektywnego wyboru wartości artystycznych i historycznych, które konfrontowano z ówczesnym stylem (okres PRL), gustem i pojmowaniem tożsamości kulturowej.

mozaikowe dno fontanny²⁸. Oboje artyści zainicjowali swoiste reżyserowanie zabytków – tworzenie obiektów takimi, jakimi nigdy nie były. Co stanowiło symultaniczną polemikę pomiędzy swobodnym kreacjonizmem Eugène’a Viollet-le-Duca a autentyzmem dzieła sztuki w rozumieniu prof. Józefa E. Dutkiewicza, który domagał się twórczego odróżnienia materii historycznej od interwencji konserwatorskiej²⁹. Odbudowywane historyczne centrum miało kreować klimat dawności, wykorzystując współczesną wiedzę, zachowaną dokumentację oraz poprzez nowe rozwiązania plastyczne i formalne.

Wizje i kompromisy

Głównym nurtem artystycznych poszukiwań Zofii Czarnockiej-Kowalskiej stały się mozaiki. Przyczynił się do tego prof. Jan S. Sokołowski, prekursor tej techniki w przestrzeni odbudowywanej Warszawy³⁰. Przed wojną zaprojektował on mozaikową dekorację Dworca Głównego w Warszawie, a w czasie okupacji wykonał mozaikę w dawnym hotelu Trzaska w Zakopanem³¹, nawiązując do kultury ludowej. Wraz z Zofią Czarnocką-Kowalską wykorzystał technikę mozaiki w licznych projektach publicznych. Najodważniejszą propozycją była niezrealizowana mozaikowa aranżacja stacji metra Targowa, za którą w 1952 roku otrzymali drugą nagrodę Stowarzyszenia Architektów Polskich SARP³². Do naszych czasów przetrwała tarcza wspomnianego zegara na Mariensztacie (il. 5), która daje wyobrażenie o ich wspólnej wizji artystycznej, polegającej na uogólnieniu form i uzależnieniu ich od geometrycznych, ale niejednakowych kształtów kostek. Kompozycja jest prosta, jednoznaczna i czytelna. Czytelna jest też personifikacja Dnia i Nocy unoszących kolistą (właściwą) tarczę zegara. Wokół znajdują się Księżyc, Słońce, kometa, gwiazdy, kwiat i ptak. Kolorystyka odpowiada powszechnym konotacjom barw. Słońce, gwiazdy i Dzień są żółte, Noc – granatowa, łądoga – zielona. Całość wibruje poprzez zestawienie różnorodnych odcieni kostek.

Zastosowanie mozaiki w projektach publicznych było podyktowane ich długowiecznością³³ oraz możliwością uzyskania wyjątkowych efektów plastycznych.

Zadaniem, które Zofii Czarnockiej-Kowalskiej dało przepustkę do rozwoju kariery, była praca przy nowej aranżacji warszawskiego Rynku Starego Miasta, rozpoczętej 8 maja 1953 roku³⁴. Był to przywilej, zaszczyt, a może obowiązek moralny, ale związany z olbrzymią presją. Komisja artystyczna na czele z inż. Mieczysławem Kuzmą powołała na koordynatora prac prof. Jana S. Sokołowskiego³⁵ ze względu na stonowany charakter jego prac, zrozumienie koniunktury i prawdopodobnie dawne znajomości, jeszcze z okresu współpracy z prof. Felicjanem Szczęsnym-Kowarskim, który współdziałał z grupą Rytm, utrzymującą relacje z obozem rządzącym³⁶. Dzięki temu Jan S. Sokołowski, a tym samym również Zofia Czarnocka-Kowalska zostali wciągnięci w krąg osób rozdzielających zlecenia. Zapewniało to stabilizację finansową i pewien status społeczny. Mogło też dawać poczucie nieznaczej swobody twórczej w okresie szalejącego socrealizmu³⁷.

²⁸ Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, Teczek Akt Osobowych, Kowalska Zofia Maria, KD 106, *Życiorys z dn. 20.01.1955*. Fotografie mozaikowego dna fontanny można odnaleźć w: M. Walczykowska, *Jan Sokołowski*, op. cit., s. 65.

²⁹ J.E. Dutkiewicz, *Potrzeba i granice specjalizacji*, „Ochrona Zabytków” 1963, t. 16, nr 2, s. 9–10.

³⁰ B. Kostuch, *Kolor i blask. Ceramika architektoniczna oraz mozaiki w Krakowie i Małopolsce po 1945 roku*, Kraków 2015, s. 53.

³¹ Ibidem, s. 54–55.

³² M. Walczykowska, *Jan Sokołowski*, op. cit., s. 24.

³³ I. Bielińska, *Zofia Kowalska*, op. cit.

³⁴ J. Kania, *Malowane dzieje. Powojenne polichromie warszawskiego Starego Miasta. Twórcy, dzieła i archiwalia [w:] Polichromie i sgraffita...*, op. cit., s. 18.

³⁵ P. Biegański, *Odbudowa Starego Miasta w Warszawie*, „Ochrona Zabytków” 1953, t. 6, nr 2–3, s. 84.

³⁶ P. Policht, *Sztuka środka. Stowarzyszenie Artystów Polskich Rytm*, Culture, culture.pl, tinyurl.com/8yjs9p67, dostęp: 30.01.2024.

³⁷ M. Walczykowska, *Jan Sokołowski*, op. cit., s. 38.

5

Mozaikowy zegar na
Mariensztacie w Warszawie.
Fot. Marta Maciąga

Mosaic clock in the
Mariensztat district in Warsaw.
Photo: Marta Maciąga



5

Przedstawienia staromiejskie miały nawiązywać do historii Warszawy, jej legend i ludowości, więc możliwa była pewna elastyczność kompozycyjna, chociaż ograniczona przez dyrektywę Miastoprojektu. W kontekście kolorystyki istniała arbitralna zasada mówiąca o „zachowaniu taktu i dyskrekcji”³⁸, o „utrzymaniu polichromii w tonacji barw szarych, pastelowo podbiarwianych”³⁹, a „formalizm” był zakazany. Doprowadziło to do wydania zalecenia skucia z fasady kamienicy przy Rynku Starego Miasta sgraffitowego portretu Piotra Skargi autorstwa Hanny i Jacka Żuławskich oraz napisu „A.D.” – skrótu od Anno Domini – wykonanego przez Jacka Sempolińskiego (ostatecznie do skucia nie doszło)⁴⁰. Dlatego aranżacja dekoracji na Rynku stanowiła wyzwanie nie tylko artystyczne, ale też ideologiczne. Artyści musieli się wykazywać wyczuciem. Jan S. Sokołowski zebrał 18 osób i podzielił je na grupy. Zofia Czarnocka-Kowalska działała z profesorem oraz z najmłodszym artystą w zespole – Jackiem Sempolińskim, a później z Mirosławą Karpińską. Małżeństwu Grześkiewiczów, ze względu na ich doświadczenie zdobyte w trakcie studiów artystycznych w Rzymie, Sokołowski powierzył opracowywanie technologii i dobór proporcji barwionych zapraw.

Podzespoły miały jasno sprecyzowane zadania, aby zapewnić sprawny przebieg prac, gdyż oficjalne otwarcie Starego Miasta wyznaczono na 22 lipca 1953 roku⁴¹. Ten krótki, niespełna trzymiesięczny okres musiał wystarczyć na przejście od etapu projektowego do realizacji. Utrudnieniem było gorące lato, przez co tynki wysychały zbyt szybko i nie miały czasu na właściwe związanie. Dostarczane materiały nie zawsze były dobrej jakości, a czasami ich brakowało, co próbowano rekompensować eksperymentami technologicznymi⁴². W konsekwencji ucierpiała trwałość dzieł – po niecałych dwóch dekadach dekoracje zaczęły ulegać systematycznej destrukcji.

³⁸ B. Urbanowicz, *Dwie polichromie Starego Rynku*, „Ochrona Zabytków” 1953, t. 6, nr 2–3, s. 150.

³⁹ Ibidem, s. 148.

⁴⁰ J. Kania, *Malowane dzieje...*, op. cit., s. 18.

⁴¹ B. Urbanowicz, *Dwie polichromie...*, op. cit., s. 148–153.

⁴² A. Jagiellak, *Autentyzm dekoracji malarskich Starego Miasta w Warszawie*, „Ochrona Dziedzictwa Kulturowego” 2017, nr 4, s. 96.



6

Fragment polichromii i sgraffita na fasadzie kamienicy Pod Fortuną przy Rynku Starego Miasta w Warszawie. Fot. Marta Maciąga

Fragment of polychrome and sgraffito on the facade of the Pod Fortuną town house in the Old Town Square in Warsaw. Photo: Marta Maciąga

Zofia Czarnocka-Kowalska działała na Rynku Starego Miasta po stronie Barssa. Wraz z zespołem wykonała sgraffito na szczycie fasady kamienicy Ellebrantowskiej, ze stylizowanymi na XVI wiek przedstawieniami dwóch muzykantów, ujętych w ornamentykę symbolizującą muzykę i teatr. Jest to kompozycja jeszcze w duchu starej szkoły Jana S. Sokołowskiego – charakterystyczna dekoracyjność nawiązuje do stylów historycznych i wynika z ówczesnej kreacji artystycznej, powszechnie akceptowanej, zachowawczej, ostrożnej oraz neutralnej w doborze środków plastycznych.

Na fasadzie kamienicy Pod Fortuną na dwóch pasach pod rzędami okien zespół namalował mitologiczne personifikacje szczęścia (fot. 6). Kompozycje masywnych, lecz uproszczonych ciał bogiń to ewidentny wpływ twórczości mentora – prof. Felicjana Szczęsnego-Kowarskiego, dzięki któremu dojrzałe malarstwo architektoniczne Jana S. Sokołowskiego charakteryzowało się „monumentalizowaniem formy, rytmizacją układów, starannym opracowaniem kompozycji, oszczędnością środków wypowiedzi malarskiej, dążnością do syntetycznej budowy obrazu”⁴³, co stało się reprezentatywne również dla stylu Zofii Czarnockiej-Kowalskiej.

Zmieniające się oblicze

Styl profesora i jego asystentki można porównać na przykładzie sgraffita z 1952 roku *Stara i Nowa Warszawa* na elewacji dawnego domu towarowego na rogu ulic Bednarskiej i Furmańskiej (fot. 7). Widać tu charakterystyczny dla obojga artystów sposób kształtowania postaci. Dwuczęściowe dzieło ukazuje życie codzienne w siedemnastowiecznej Varsovii i odbudowywanej stolicy. *Stara Warszawa* to z pewnością dzieło Jana S. Sokołowskiego. Kreska rytów jest wrażliwa, szczegółowa i delikatnie modelująca światłocien. Ten fragment cechuje przedwojenna nastrojowość. Natomiast *Nowa Warszawa* przedstawia masywne postacie przodowników pracy, ukształtowane przez uproszczone, zdecydowane linie i kontrasty. Kompozycja jest kompilacją wrażliwości artystki, wpływu sztuki prof. Felicjana Szczęsnego-Kowarskiego i odpowiedzi na dyrektywy socjalizmu.

Dążenia artystyczne Zofii Czarnockiej-Kowalskiej i kreowanie przez nią własnej formy wypowiedzi uwidacznia się na sgraffitach współtworzonych z Mirosławą Karpińską na kamienicach przy ul. Wąski Dunaj 8 oraz Piwnej 34 i 36. Obie artystki dokonały uproszczenia form, ale pozostawiły je w staroświeckim entourage’u. Historyzującą dekorację sgraffitową, nawiązującą do „dywanowych” kompozycji Jana S. Sokołowskiego⁴⁴, wykonały we współczesnej aranżacji kolorystycznej,

⁴³ M. Walczykowska, *Jan Sokołowski*, op. cit., s. 5.

⁴⁴ B. Urbanowicz, *Dwie polichromie...*, op. cit., s. 156.



7

Sgraffito *Stara i Nowa Warszawa* na elewacji budynku przy ul. Bednarskiej w Warszawie. Stan po konserwacji-restauracji i rekonstrukcji. Fot. Marta Maciąga

Old and New Warsaw sgraffito on the facade of a building on ul. Bednarska in Warsaw. Condition after conservation-restoration and reconstruction. Photo: Marta Maciąga

8

Sgraffito z grupy *Kumoszki* na fasadzie kamienicy przy ul. Piwnej. Fot. Marta Maciąga

Sgraffito from the *Kumoszki* group on the facade of a tenement house on ul. Piwna. Photo: Marta Maciąga

opartej na odcieniach zieleni i ze złożonymi akcentami. Kolejną kompozycję stanowią trzy tonda z portretami kumoszek o uproszczonej, ekspresyjnej formie (fot. 8). Z kolei ostatnie sgraffito to scena rodzajowa przedstawiająca piwoszów, wyraźnie utrzymana w konwencji dawnej epoki.

Nowa estetyka

W 1954 roku, po śmierci prof. Jana S. Sokołowskiego, Zofia Czarnocka-Kowalska została mianowana przez ministra kultury i sztuki Włodzimierza Sokorskiego na głównego projektanta plastycznego Traktu Starej Warszawy⁴⁵ i koordynowała prace na Nowym Mieście, gdzie powstały realizacje całkiem odmienne, przełamujące artykulacje architektoniczne, asymetryczne, o kompozycjach zawężonych do kluczowych postaci, symbolicznych elementów i rekwizytów sugerujących kontekst. „O ile w polichromiach i fryzach Starego Miasta moglibyśmy doszukiwać się nawiązań do

⁴⁵ Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, Teczka Akt Osobowych, Kowalska Zofia Maria, KD 106, *Życiorys z dn. 20.01.1955.*

starych wzorów, o tyle w barwnych, nowoczesnych uproszczeniach rysunków Nowego Miasta znajdujemy dowolność i eksperymentowanie w zestawieniach kolorów, lekkość nie pozbawioną dowcipu w scenach fresków i sgraffito: jakby kawałek wizji przyszłych miast, miast dosytu, pokoju, radości”⁴⁶ – wyjaśniała artystka. Druga część jej wypowiedzi stanowi świadectwo próby pogodzenia nowoczesnych dążeń oraz rozwiązań artystycznych i ekspozycyjnych z dostosowywaniem się do architektonicznej koncepcji odbudowy historycznej przestrzeni, ale w ramach ideologii socjalistycznej – połączenie trudne i narażone na krytykę. Pomijając już aspekty polityczne i związaną z tym ingerencję w zakres tematyczny, dyskusyjne było połączenie zabytku, a więc wycinka historii, ze sztuką nowoczesną, co stało w kontrze do wizji „narodowej formy”. Brak zrozumienia nowatorskiej koncepcji odzwierciedlił się na łamach tygodnika „Stolica” z 1956 roku, w tekście pod dyskredytującym tytułem *Nowomiejskie malowanki*. Był to anonimowy „głos plastyka i architekta” ostro krytykujący poszczególne nowomiejskie realizacje, w tym sgraffito *Syrenka* Zofii Czarnockiej-Kowalskiej⁴⁷ (fot. 9).

W przeciwieństwie do Jana S. Sokołowskiego Zofia była nowatorska i odważnie operowała współczesnymi formami sztuki w historyzującej przestrzeni urbanistycznej, co obecnie można określić także mianem aranżacji lub kreacji konserwatorskiej⁴⁸. Autentyzm dzieła sztuki, jak się zdaje, był dla niej wartością nadrzędną, ponieważ nie próbowała dokonywać „redukcji czasu”⁴⁹ poprzez rekonstrukcje i imitacje dawnych polichromii. Ich brak kompensowała aktualną sztuką, co pozwoliło ukształtować wyjątkowe, hybrydowe site-specific Nowego Miasta. Wizja dawności była tożsama ze współczesnością, co się przejawiało interpretowaniem zabytkowych przestrzeni i form urbanistycznych przy realizowaniu nowoczesnych dekoracji.

Charakterystyczną – i pierwszą w Polsce⁵⁰ – realizacją tego typu były mozaikowe elewacje kamienicy przy ul. Mostowej (fot. 10). Zofia Czarnocka-Kowalska wykonała je w 1956 roku wspólnie ze Zbigniewem Brodowskim i Mirosławą Karpińską jako spełnienie marzenia prof. Jana S. Sokołowskiego. Chciał on wdrożyć takie rozwiązanie na elewacji kamienicy Pod Fortuną na Rynku Starego Miasta, ale spotkało się to z krytyką naczelnego architekta Warszawy Józefa Sigalina. Wówczas wskazano na „nadmierne i niezharmonizowanie ścian Rynku, pstrokaciznę, przeładowność i teatralność”⁵¹.

Między dydaktyką a sztuką monumentalną

W 1954 roku Zofia Czarnocka-Kowalska rozpoczęła projekt plastycznego opracowania dla dzielnicy Sielce, zaprojektowała mozaikę na placu przed Pałacem Kultury i Nauki⁵², otrzymała Złoty Krzyż Zasługi za wkład w prace przy drugiej części Traktu Starej Warszawy⁵³ oraz przeszła w strukturach ASP w Warszawie na Wydział Architektury, gdzie jako zastępczyni profesora kierowała pracownią malarstwa i rysunku⁵⁴.

Jej asystentem został Jacek Sempoliński, z którym tworzyła zgrany zespół już od końca lat 40. XX wieku. Współpracowali przy plafonie Teatru Narodowego oraz przy dekoracjach Rynku Starego Miasta. Jacek Sempoliński wspominał w dziennikach rodzinną atmosferę w trakcie prac,

⁴⁶ I. Bielińska, *Zofia Kowalska*, op. cit.

⁴⁷ *Nowomiejskie malowanki*, „Stolica” 1956, nr 38, s. 10–11.

⁴⁸ B. Boba-Dyga, *O aranżacji...*, op. cit.

⁴⁹ C. Brandi, *Teoria restauracji*, Warszawa–Kraków 2006, s. 45.

⁵⁰ I. Bielińska, *Zofia Kowalska*, op. cit.

⁵¹ J. Sigalin, *Warszawa 1944–1980. Z archiwum architekta*, Warszawa 1986, s. 327.

⁵² Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, Teczka Akt Osobowych, Kowalska Zofia Maria, KD 106, *Życiorys z dn. 20.01.1955*.

⁵³ Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, Teczka Akt Osobowych, Kowalska Zofia Maria, KD 106, *Kwestionariusz osobowy*.

⁵⁴ Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, Teczka Akt Osobowych, Kowalska Zofia Maria, KD 106, *Życiorys z dn. 20.01.1955*.

9

Kamienica przy ul. Kościelnej
na Nowym Mieście w Warszawie
ze sgraffitem *Syrenka*.
Fot. Marta Maciąga

Tenement house on ul. Kościelna
in Warsaw's New Town with
sgraffito depicting the *Mermaid*.
Photo: Marta Maciąga

10

Kamienica z mozaikowymi
elewacjami przy ul. Mostowej
na Nowym Mieście w Warszawie.
Fot. Marta Maciąga

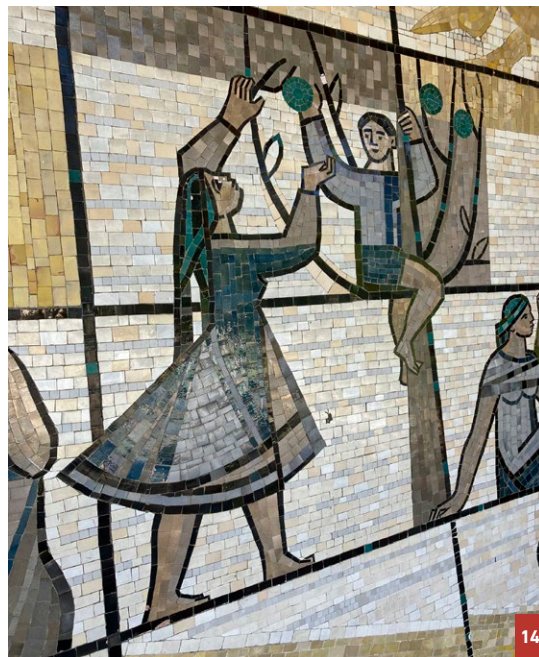
Tenement house with mosaic
facades on ul. Mostowa in
Warsaw's New Town. Photo:
Marta Maciąga



9



10



11 Fragmenty mozaik z wnętrza
12 Ambasady RP (dawniej PRL) w Pekinie.
13 Fot. archiwum Ambasady RP
14
Fragments of mosaics from the interior
of the Polish Embassy (formerly the
Embassy of the Polish People's Republic)
in Beijing. Photo: Polish Embassy
archives

a o Zosi (jak nazywał Czarnocką-Kowalską) pisał: „opiekuńcza, dla mnie jak starsza siostra, była magnesem”⁵⁵ i „dobrym duchem”⁵⁶. Jednocześnie potrafiła być bezpośrednia i krytyczna, umiała powiedzieć, że „talenciku brak” lub zwrócić uwagę władz ASP na „zbyt znaczną część elementu nieuzdolnionego”, od którego „winno się uczelnię jak najszybciej uwolnić”⁵⁷. Tym tonem krytykowała opresyjne przyjmowanie na uczelnię ludzi z terenu, nieprzygotowanych, bez matury, w ramach prospołecznego udostępniania szkół dla wszystkich chcących tworzyć⁵⁸. Konformistyczną postawę ideologiczno-artystyczną w latach 1945–1956 podsumowują słowa Zofii Czarnockiej-Kowalskiej

⁵⁵ J. Sempoliński, *A me stesso. Drogi i rozstaje twórczości. Wypisy z dzienników 1999–2008*, Warszawa 2016, s. 83.

⁵⁶ Ibidem, s. 310.

⁵⁷ W. Włodarczyk, *Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1944–2004*, Warszawa 2005, s. 138.

⁵⁸ Ibidem, s. 202.



15

Fragment sgraffita na elewacjach przedszkola przy ul. Freta na Nowym Mieście w Warszawie. Fot. Marta Maciąga

Fragment of sgraffito on the facades of a kindergarten on ul. Freta in Warsaw's New Town. Photo: Marta Maciąga

skierowane w okresie odwilży do Andrzeja Latosa, którego zdziwiła odmienna ocena jego obrazów: „To nie Pan zrobił postępy, to historia zmieniła kierunek”⁵⁹.

Praca na ASP otworzyła przed Zofią Czarnocką-Kowalską wiele nowych możliwości współpracy i rozwoju twórczego. Funkcjonowała we wpływowym środowisku, które zapewniało pracę przy ważnych realizacjach publicznych. Po zakończeniu pierwszej fali odbudowy Warszawy i pracach przy dekoracjach Traktu Starej Warszawy rozpoczęły się zlecenia na aranżacje nowoczesnych obiektów. Artystka zrealizowała mozaiki także w warszawskim kinie Bajka⁶⁰ oraz w Augustowie i Białowieży⁶¹. W 1959 roku wraz ze Zbigniewem Brodowskim wykonała mozaiki do wnętrza Ambasady PRL w Pekinie⁶², ukazujące muzykantów, cyrkowców, sceny spędzania wolnego czasu i personifikacje znaków zodiaku (fot. 11–14). Stworzyli trzy monumentalne kompozycje w tak zwanym domu społecznym, w Polskiej Szkole i w sali klubowej, w stylu analogicznym do wcześniejszych wspólnych dzieł, takich jak mozaikowe elewacje domu przy ul. Mostowej 9/9 A, sgraffito *Syrenka* przy ul. Kościelnej 8/8 A i na budynku przedszkola przy ul. Freta 21 A (fot. 15).

Fakty dotyczące ostatnich dwóch dekad życia artystki są jeszcze niedokładnie rozpoznane i wymagają dodatkowych kwerend. Najprawdopodobniej jej ostatnim monumentalnym dziełem była dekoracja mozaikowa dawnego wnętrza terminalu lotniska Warszawa-Okęcie z 1969 roku, które stanowiło część zwycięskiego konkursowego projektu architektonicznego małżeństwa Krystyny i Jana Dobrowolskich z 1960 roku⁶³.

W latach 70. Czarnocka-Kowalska poświęciła się pracy dydaktycznej i malarstwu sztalugowemu, które towarzyszyło jej przez całą karierę artystyczną, a na jakiś czas zeszło na drugi plan ze względu na projekty sztuki publicznej, architektonicznej.

Artystka zmarła nagle w 1979 roku. Od tego czasu pamięć o niej wypływała, prawie zniknęła. Jej nazwisko pojawia się w artykułach relacjonujących odbudowę stolicy, jest wymieniane w spisie wykładowców akademickich, pojawia się sporadycznie we wspomnieniach studentów, ale ikoniczne dzieła z Traktu Starej Warszawy są postrzegane jako owoc kolektywnej pracy – nie

⁵⁹ Ibidem, s. 203.

⁶⁰ Obecnie Teatr Kwadrat. U. Zielińska, *Polichromie staromiejskie w Warszawie* [w:] *Zniszczone, ale nie utracone*, red. M. Konopka, Warszawa 2006, s. 79.

⁶¹ B. Kostuch, *Kolor i blask...*, op. cit., s. 521.

⁶² Okręg Warszawski Związku Polskich Artystów Plastyków, Zbigniew Brodowski, owzpap.pl, tinyurl.com/c6x27wpX, dostęp: 30.12.2024.

⁶³ A. Cymer, *Architektura w Polsce 1945–1989*, Warszawa 2018, s. 258.

mają podpisów. Niemniej jednak Zofia Czarnocka-Kowalska odcisnęła piętno na charakterze warszawskich dekoracji, które stanowią kreację artystyczno-konserwatorską. Potrafiła zunifikować socrealistyczne dyrektywy ze spuścizną przedwojennych profesorów w historyzującej przestrzeni urbanistycznej, kreując tym samym indywidualny styl. Nadawała wspólny ton kolektywnym realizacjom, każdorazowo uwzględniając także artystyczną indywidualność w zespole.

Pojmowanie autentyczności

Herstory Zofii Czarnockiej-Kowalskiej jest ważnym przykładem życia twórczyni, która potrafiła być niezależna i samodzielna oraz wyrażać poprzez sztukę swoją wrażliwość w czasach politycznej opresji i skomplikowanych, powojennych realiów. Jej działania były przejawem ambicji i wizji kreowania nowej artystycznej rzeczywistości w odbudowanej przestrzeni urbanistycznej, zakotwiczonej w wielowiekowej tradycji i tożsamości kulturowej. Realizacje Czarnockiej-Kowalskiej są świadectwem bycia w opozycji do grupy „zabytkowiczów”, którzy rekonstruowali za cenę „tragizmu popełnianego fałszu konserwatorskiego”⁶⁴. Artystka nie uległa imitacji i naśladownictwu. Można przypuszczać, że ceniła autentyczność dzieła sztuki, który utożsamiała z faktycznym momentem powstania dzieła.

Początkowo działała instynktownie, ale wraz z kolejnymi realizacjami w historycznym centrum Warszawy przekonywała się do zasadności współczesnych aranżacji, które nie zacierały historii, ale tworzyły nową jakość. Stały się one świadectwem unikalnej formy ratowania pamięci przedwojennego dziedzictwa i tożsamości Warszawy.

Artykuł jest podsumowaniem dotychczasowych kwerend, poszukiwań i analiz, jeszcze niezakończonych i niepełnych, ale będących pierwszym krokiem w stronę szczegółowego rozpoznania nowatorskiej działalności artystycznej oraz bogatej praktyki dydaktycznej Zofii Czarnockiej-Kowalskiej. Inspiracją do podjęcia tego tematu było przeprowadzenie przeze mnie prac konserwatorsko-restauratorskich i rekonstrukcyjnych przy sgraffie *Stara i Nowa Warszawa* w latach 2021–2023 na elewacji budynku, aktualnie Zespołu Państwowych Szkół Muzycznych II stopnia im. Fryderyka Chopina przy ul. Bednarskiej 11 w Warszawie.

mgr Marta Maciąga

Konserwatorka-restauratorka, badaczka i pasjonatka malarstwa ściennego oraz sztuki publicznej. Członkini ICOMOS International Scientific Committee on Mural Painting. Prowadziła liczne badania i prace konserwatorsko-restauratorskie przy zabytkowych obiektach warszawskich (między innymi ikonicznym sgraffie Jana Seweryna Sokołowskiego i Zofii Czarnockiej-Kowalskiej *Stara i Nowa Warszawa*, polichromii w fabryce E. Wedla, wielookresowym wystroju malarskim w kaplicy Res Sacra Miser czy Sali Kolumnowej na Uniwersytecie Warszawskim), a także w Muzeum Wnętrz w Otwocku Wielkim, w Ołyce na Ukrainie oraz na cmentarzu Łyczakowskim we Lwowie. Jej główne zainteresowania naukowe to zastosowanie nowoczesnych metod konserwatorskich, a także badania związane z tożsamością i sposobem zachowania dzieł sztuki publicznej.

Marta Maciąga MA

Conservator-restorer, researcher and enthusiast of wall paintings and public art. Member of the ICOMOS International Scientific Committee on Mural Painting. She has conducted numerous research and conservation-restoration works on historic buildings in Warsaw (including the *Old and New Warsaw* iconic sgraffito by Jan Seweryn Sokołowski and Zofia Czarnocka-Kowalska, the polychromes in the E. Wedel factory, the multi-period painted decorations in the Res Sacra Miser Chapel and the Column Hall at the University of Warsaw), as well as at the Museum of Interiors in Otwock Wielki, in Olyka in Ukraine and at the Lychakiv Cemetery in Lviv. Her main research interests include the application of modern conservation methods, and research related to the identity and preservation of public art.

⁶⁴ J. Zachwatowicz, *Program i zasady konserwacji zabytków*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury” 1946, z. 1–2, s. 52.

Bibliografia

Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie

Teczka Akt Osobowych, Kowalska Zofia Maria, KD 106, *Kwestionariusz osobowy*.

Teczka Akt Osobowych, Kowalska Zofia Maria, KD 106, *Życiorys z dn. 20.01.1955*.

Teczka Akt Studenckich, Czarnocka-Kowalska Zofia, ZAZIX39, nr 574, *Curriculum vitae z dn. 12.07.1946*.

Publikacje książkowe i prasowe

Biegański Piotr, *Odbudowa Starego Miasta w Warszawie*, „Ochrona Zabytków” 1953, t. 6, nr 2–3, s. 78–85.

Bielińska Irena, *Zofia Kowalska*, „Stolica” 1956, nr 39, s. 5.

Boba-Dyga Bożena, *Konserwacja ratunkowa* [w:] *Ochrona dóbr kultury w sytuacjach kryzysowych i konfliktach zbrojnych*, t. 1, red. Katarzyna Góralczyk, Marta Szuniewicz-Stępień, Gdynia 2022.

Boba-Dyga Bożena, *O aranżacji konserwatorskiej w architekturze*, Kraków 2023, praca doktorska, Wydział Architektury Politechniki Krakowskiej im. Tadeusza Kościuszki.

Brandi Cesare, *Teoria restauracji*, przeł. Magdalena Kijanko, Warszawa–Kraków 2006.

Cymer Anna, *Architektura w Polsce 1945–1989*, Warszawa 2018.

Czubiński Jacek, *Wawelski spór Stanisława Tomkowicza z Adolfem Szyszko-Bohuszem*, „Wiadomości Konserwatorskie” 2013, nr 36, s. 38–45.

Dutkiewicz Józef E., *Potrzeba i granice specjalizacji*, „Ochrona Zabytków” 1963, t. 16, nr 2, s. 3–12.

Dutkiewicz Józef E., *Sentymentalizm, autentyzm, automatyzm*, „Ochrona Zabytków” 1961, t. 14, nr 1–2, s. 3–16.

Jagiellak Anna, *Autentyzm dekoracji malarskich Starego Miasta w Warszawie*, „Ochrona Dziedzictwa Kulturowego” 2017, nr 4, s. 93–103.

Kania Joanna, *Malowane dzieje. Powojenne polichromie warszawskiego Starego Miasta. Twórcy, dzieła i archiwalia* [w:] *Polichromie i sgraffita na fasadach ośrodków staromiejskich odbudowanych po 1945 r. Kreacja i konserwacja*, red. Anna Jagielak, Paulina Świątek, Warszawa 2015, s. 9–29.

Kostuch Bożena, *Kolor i blask. Ceramika architektoniczna oraz mozaiki w Krakowie i Małopolsce po 1945 roku*, Kraków 2015.

Nowomiejskie malowanki, „Stolica” 1956, nr 38, s. 10–11.

Pieńkowska Hanna, *Działalność konserwatorska prof. dr Józefa E. Dutkiewicza (okres powojenny)*, „Ochrona Zabytków” 1968, t. 21, nr 4, s. 69–83.

Sempoliński Jacek, *A me stesso. Drogi i rozstaje twórczości. Wypisy z dzienników 1999–2008*, Warszawa 2016.

Sigalin Józef, *Warszawa 1944–1980. Z archiwum architekta*, Warszawa 1986.

Urbanowicz Bohdan, *Dwie polichromie Starego Rynku*, „Ochrona Zabytków” 1953, t. 6, nr 2–3, s. 142–156.

Walczykowska Mira, *Jan Sokołowski*, Piaseczno 2017.

Włodarczyk Wojciech, *Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1944–2004*, Warszawa 2005.

Zachwatowicz Jan, *Program i zasady konserwacji zabytków*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury” 1946, z. 1–2, s. 48–52.

Zielińska Urszula, *Polichromie staromiejskie w Warszawie* [w:] *Zniszczone, ale nie utracone*, red. Marek Konopka, Warszawa 2006, s. 67–82.

Zielińska-Meissner Urszula, *Dekoracje malarskie i sgraffita na Nowym Mieście w Warszawie – spojrzenie wstecz* [w:] *Polichromie i sgraffita na fasadach ośrodków staromiejskich odbudowanych po 1945 r. Kreacja i konserwacja*, red. Anna Jagielak, Paulina Świątek, Warszawa 2015, s. 31–42.

Publikacje internetowe

Aranżacja [hasło w:] *Interdyscyplinarny słownik wielojęzyczny*, red. Monika Bogdanowska, imd.pk.edu.pl, tinyurl.com/54dc56ht, dostęp: 16.02.2019.

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, *Formowanie się Wydziału (lata 1945–1949)*, wm.asp.waw.pl, tinyurl.com/3y65ukja, dostęp: 30.01.2024.

Herstoria [hasło w:] Wikipedia, wikipedia.org, tinyurl.com/4dpr3fh3, dostęp: 31.03.2025.

Okręg Warszawski Związku Polskich Artystów Plastyków, Zbigniew Brodowski, owzpap.pl, tinyurl.com/c6x27wpq, dostęp: 30.12.2024.

Policht Piotr, *Sztuka środka. Stowarzyszenie Artystów Polskich Rytm, Culture*, culture.pl, tinyurl.com/8yj59p67, dostęp: 30.01.2024.

Teatr Narodowy, *Siedziba*, narodowy.pl, tinyurl.com/23sh44dk, dostęp: 1.01.2025.

Anna Zatorska*

Krystyna Sommer – siła pasji

Krystyna Sommer: The power of passion

Anna Zatorska, *Krystyna Sommer – siła pasji*, „Ochrona Zabytków” 2025, nr 1, s. 41–56.

Abstrakt

Krystyna Sommer, wybitna konserwatorka dzieł sztuki i artystka malarka, odegrała kluczową rolę w rozwoju polskiej konserwacji oraz integracji środowiska konserwatorskiego. W swojej karierze pracowała nad konserwacją licznych zabytków, była jedną z założycielek Towarzystwa Opieki nad Zabytkami i Grona Konserwatorów w strukturach Stowarzyszenia Historyków Sztuki oraz jedną z inicjatorek powstania Ogólnopolskiej Rady Konserwatorów Dzieł Sztuki Związku Polskich Artystów Plastyków, przyczyniła się do rozwoju dokumentacji konserwatorskiej. Jej twórczość malarska, inspirowana romantyzmem i naturą, wyróżnia się surrealistycznym stylem oraz wyjątkowym podejściem do detalu. Krystyna Sommer była także organizatorką wydarzeń społecznych, takich jak bale w pracowni przy ul. Pankiewicza, które scalały środowisko konserwatorskie i artystyczne. Mimo znaczącego wkładu w dziedzinę konserwacji i sztuki jej postać pozostaje obecnie mało znana. Artykuł przybliża jej życie i twórczość, ze szczególnym uwzględnieniem jej pasji, osiągnięć i wpływu na rozwój polskiej szkoły konserwacji. To hołd dla wielowymiarowego dorobku Krystyny Sommer, który zasługuje na szersze uznanie.

Słowa kluczowe

Krystyna Sommer, konserwacja dzieł sztuki, polska szkoła konserwacji, twórczość malarska, integracja środowiska konserwatorskiego

Abstract

Krystyna Sommer, an outstanding art conservator and painter, played a key role in the development of Polish conservation and the integration of the conservation community. During her career, she worked on the conservation of numerous monuments, was one of the founders of the Society for the Preservation of Monuments and the Conservators' Circle within the Association of Art Historians, and one of the initiators of the National Council of Art Conservators of the Association of Polish Artists and Designers. She contributed to the development of conservation documentation. Her paintings, drawing inspiration from Romanticism and nature, are distinguished by their surrealist style and unique approach to detail. In addition, Krystyna Sommer was also an organizer of

* Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie
ORCID: 0009-0006-8025-9224
e-mail: anna.zatorska@cybis.asp.waw.pl

social events, such as balls in her studio on ul. Pankiewicza, which brought together the conservation and artistic communities. Despite her significant contributions to the fields of conservation and art, she remains relatively unknown today. This article presents an overview of her life and work, with particular emphasis on her passion, achievements and influence on the development of the Polish school of conservation. This is a tribute to the extensive and varied legacy of Krystyna Sommer, which deserves wider recognition.

Keywords

Krystyna Sommer, art conservation, Polish school of conservation, painting, integration of the conservation community

KONSERWATORKA I MALARKA KRYSTYNA SOMMER (Z DOMU JANKOWSKA) NALEŻAŁA DO GRONA pionierów polskiej konserwacji dzieł sztuki, kształconych w latach powojennych na nowo powstałych studiach konserwatorskich. Odegrała znaczącą rolę w tworzeniu oraz funkcjonowaniu organizacji zrzeszających konserwatorów dzieł sztuki. Artykuł jest pierwszym opracowaniem życia i dorobku Krystyny Sommer, ukazującym jej zasługi dla polskiej szkoły konserwacji. Dziś, w wieku 96 lat, chętnie dzieli się ona swoimi wspomnieniami – z humorem i entuzjazmem, który wciąż ją cechuje (fot. 1). Artykuł opiera się na wywiadach z Krystyną Sommer, przeprowadzonych podczas trzech spotkań¹, a także na analizie dostępnych materiałów archiwalnych oraz rozmowach z jej znajomymi. Pierwsze nasze spotkanie odbyło się w lipcu 2024 roku w ramach projektu Nestorzy Konserwacji².

Dzieciństwo i edukacja

Krystyna Sommer, a właściwie Krystyna Lauretta Gabryela Teresa Jankowska, urodziła się 28 września 1928 roku we Włocławku, w rodzinie o głębokich tradycjach intelektualnych i artystycznych. Jej ojciec, adwokat Józef Maria Jankowski, zmarł, gdy miała zaledwie sześć lat. Matka, Maria Janina Podoska, studiowała architekturę i wyróżniała się talentem do rysunku i malarstwa. Krystyna była drugim dzieckiem z trojga rodzeństwa. Starsza siostra, Elżbieta Janina (nazywana Halszką), zajmowała się architekturą krajobrazu, a młodszy brat, prof. Jerzy Adam Jankowski, zyskał międzynarodowe uznanie jako specjalista w dziedzinie geomagnetyzmu Ziemi.

Wczesne dzieciństwo Krystyny Sommer spędziła we Włocławku. Po śmierci ojca w 1934 roku przeniosła się wraz z rodziną do Unisławic – rodzinnego majątku Jankowskich. Jednakże krótko przebywała w tym miejscu. Jak napisała: „Wojna zastała nas na Kujawach, skąd zostałam wywieziona przez Niemców do Generalnej Guberni”³. W latach wojennych mieszkała w Warszawie przy ul. Hołówki 3 na Mokotowie, w kamienicy, w której żyła również rodzina Krzysztofa Kamila Baczyńskiego. Tragiczne wydarzenia powstania warszawskiego zmusiły ją do opuszczenia stolicy, co opisała w swoim życiorysie: „W 1944 roku podczas powstania straciłam całe swoje mienie i zostałam wysiedlona na wieś, gdzie przebywałam aż do skończenia wojny”⁴.

Po wojnie, w 1945 roku zamieszkała we Włocławku, gdzie ukończyła gimnazjum im. Marii Konopnickiej⁵. Następnie kontynuowała naukę w Liceum Sztuk Plastycznych w Warszawie,

¹ Rozmowy z Krystyną Sommer przeprowadziłam 20.07.2024, 24.10.2024 i 22.11.2024.

² Nestorzy Konserwacji to projekt rozpoczęty w 2022 roku z okazji jubileuszu 75-lecia Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie. Celem projektu jest utwalenie historii życia i pracy wybitnych konserwatorów i osób związanych z wydziałem. Początkowo realizowałam go wraz z Konradem Stasiukiem i Tymonem Rizovem-Ciechańskim według pomysłu dr hab. Moniki Jadzińskiej. Obecnie kontynuacją projektu zajmujemy się razem z Konradem Stasiukiem.

³ Życiorys Krystyny Jankowskiej, Mikołajki, 18.09.1950, rękopis w archiwum ASP w Warszawie,teczka studencka nr 94/3362, s. 6.

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem, s. 7.

1

Krystyna Sommer,
24 października 2024 roku.
Fot. Anna Zatorska

Krystyna Sommer,
24 October 2024.
Photo: Anna Zatorska



gdzie 26 czerwca 1948 roku zdała maturę⁶. Kolejnym krokiem było podjęcie przez nią studiów o specjalizacji zabytkoznawstwo i konserwatorstwo na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu⁷. Czas, w którym Krystyna Sommer rozpoczęła swoje studia, był naznaczony patriotyczną troską społeczeństwa i władz o zabytki, ich ratowanie, konserwację, zabezpieczanie, restaurowanie, a nawet odtwarzanie⁸. Studia konserwatorskie na uczelniach w Polsce uruchomiono zaledwie kilka lat wcześniej. Powołane zaraz po wojnie przy „Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków Ministerstwa Kultury i Sztuki państwowe pracownice konserwacji, w 1951 roku wydzielone jako Pracownice Konserwacji Zabytków (PKZ)”⁹, potrzebowały wyszkolonej kadry, co miały zapewnić właśnie uczelnie wyższe. Szkolenie dobrze przygotowanych do pracy konserwatorów było potrzebą chwili i urastało do rangi zagadnienia wagi państwowej¹⁰. „Był to jednocześnie czas zasadniczych dyskusji na temat teorii konserwatorskich związanych z postulowaną przez niektóre środowiska pełną rekonstrukcją i odbudową zniszczonych przez hitlerowców zabytków. Powołane studia i wydziały musiały zarazem określić profil założenia własnych koncepcji konserwacji dzieł sztuki”¹¹.

⁶ Data widniejąca na świadectwie odejścia z Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, nr 63 ex 1950/51, Toruń, 27.09.1950, dokument w archiwum ASP w Warszawie,teczka studencka nr 94/3362, s. 9.

⁷ Życiorys Krystyny Jankowskiej, op. cit., s. 7.

⁸ J. Zachwatowicz, *O polskiej szkole odbudowy i konserwacji zabytków*, „Ochrona Zabytków” 1981, nr 1–2, s. 4–10.

⁹ W. Włodarczyk, *Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1944–2004. 100 lat Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie*, Warszawa 2005, s. 62.

¹⁰ Ibidem, s. 65.

¹¹ Ibidem, s. 62.

Po czterech semestrach na UMK w Toruniu, we wrześniu 1950 roku, Krystyna Sommer zdecydowała się przenieść na warszawską Akademię Sztuk Plastycznych. W podaniu prosiła o przyjęcie bezpośrednio na trzeci rok studiów o specjalizacji konserwatorskiej¹². Uchwałą rady wydziału została przyjęta z numerem albumu 522¹³. W tamtym okresie warszawska ASP przechodziła przemiany związane z połączeniem z Państwową Wyższą Szkołą Sztuk Plastycznych. Z dniem 1 września 1950 roku rozporządzeniem ministra kultury i sztuki na ASP utworzono siedem wydziałów, w tym Wydział Konserwacji z katedrami konserwacji malarstwa, rzeźby, grafiki i sztuki użytkowej¹⁴ (wcześniej, od 1947 roku, istniało dwuletnie Studium Konserwacji Zabytków Malarstwa i Technik Malarskich, którego kierownikiem był prof. Edward Kokoszko). Wydział istniał tylko do 1 września 1952 roku, kiedy to został ponownie przemianowany na studium.

Po trzech i pół roku nauki, decyzją Komisji Dyplomowej Wydziału Konserwacji (nazwa ta była używana raczej zwyczajowo) z 8 stycznia 1954 roku, Krystyna Sommer otrzymała dyplom ukończenia studiów¹⁵. Jej praca dyplomowa dotyczyła konserwacji – jak sama podkreśla – sztuki współczesnej, gdyż wybrane przez nią dzieło powstało zaledwie 42 lata wcześniej. Był to obraz Konrada Krzyżanowskiego z 1911 roku *Portret pani Dziekońskiej* z Muzeum Narodowego w Warszawie (nr inw. 185115). Część pisemna znajduje się w wydziałowej bibliotece wraz z opinią prof. Bohdana Marconiego: „Konserwacja przeprowadzona wzorowo i bardzo starannie. Usuwanie przemalowań z pozostawieniem retuszu pokrywających miejsca kitowanych wykruszeń farby i zapraw oraz regeneracja werniksu wykonane ze specjalnym pietyzmem [...]. Pracę uważam za przyjętą z oceną bardzo dobrą”¹⁶.

Okres studiów był zapewne dla Krystyny Sommer czasem intensywnego rozwoju oraz nawiązywania ważnych i ciekawych znajomości. Jak sama wspomina, należała do sekcji siatkówki na UMK w Toruniu. Poznała grafika Wojciecha Jakubowskiego, który wykonał dla niej ekslibris przedstawiający trzy pędzle oplecione kwiatami przypominającymi pokrzyk wilczą jagodę (*Atropa belladonna*)¹⁷. Umieścił go w Tece II zatytułowanej *Trzydzieści exlibrisów rytowanych w miedzi* z 1956 roku¹⁸. Sommer przyjaźniła się również z Juliuszem Burszem, co dokumentują fotografie z jej domowego albumu. Szczególną pamiątką jest fotografia jej rzeźbionego portretu wykonanego przez prof. Alfreda Jesiona (fot. 2), który – jak mówi sama Krystyna Sommer – uznał jej twarz za „bardzo rzeźbiarską”.

Działalność zawodowa

Już w trakcie studiów, w lipcu 1952 roku, Sommer rozpoczęła pracę w Pracowniach Konserwacji Zabytków na stanowisku konserwator malarstwa¹⁹. Prawdopodobnie był to efekt akcji Ministerstwa Kultury i Sztuki, w wyniku której 21 kwietnia 1952 roku doszło do posiedzenia przedstawicieli Wydziału Konserwacji ASP oraz Przedsiębiorstwa Państwowego Pracowni Konserwacji Zabytków²⁰. Posiedzenie dotyczyło „szkolenia przyszłych konserwatorów i sposobów wykorzystania dobrze wyposażonych pracowni PKZ-owskich (tzw. »klinika wydziału«) na potrzeby szkolenia

¹² Podanie Krystyny Jankowskiej o przyjęcie na Akademię Sztuk Plastycznych, Mikołajki, 12.09.1950, rękopis w archiwum ASP w Warszawie,teczka studencka nr 94/3362, s. 5.

¹³ Odręczna adnotacja na karcie zaliczeniowej Krystyny Jankowskiej, archiwum ASP w Warszawie,teczka studencka nr 94/3362, s. 39.

¹⁴ W. Włodarczyk, *Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie...*, op. cit., s. 94.

¹⁵ Zaświadczenie z 3.09.1971, archiwum ASP w Warszawie,teczka studencka nr 94/3362, s. 54.

¹⁶ K. Jankowska, *Opis konserwacji obrazu „Portret kobiety”*, praca dyplomowa, maszynopis w Bibliotece Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie, sygn. 17 (z dołączoną opinią Bohdana Marconiego z 30.12.1953).

¹⁷ Konsultacja botaniczna: dr inż. Bożena Szewczyk-Taranek, Uniwersytet Rolniczy w Krakowie.

¹⁸ Ekslibris Krystyny Sommer, zbiory prywatne kolekcjonera Mieczysława Bielenia.

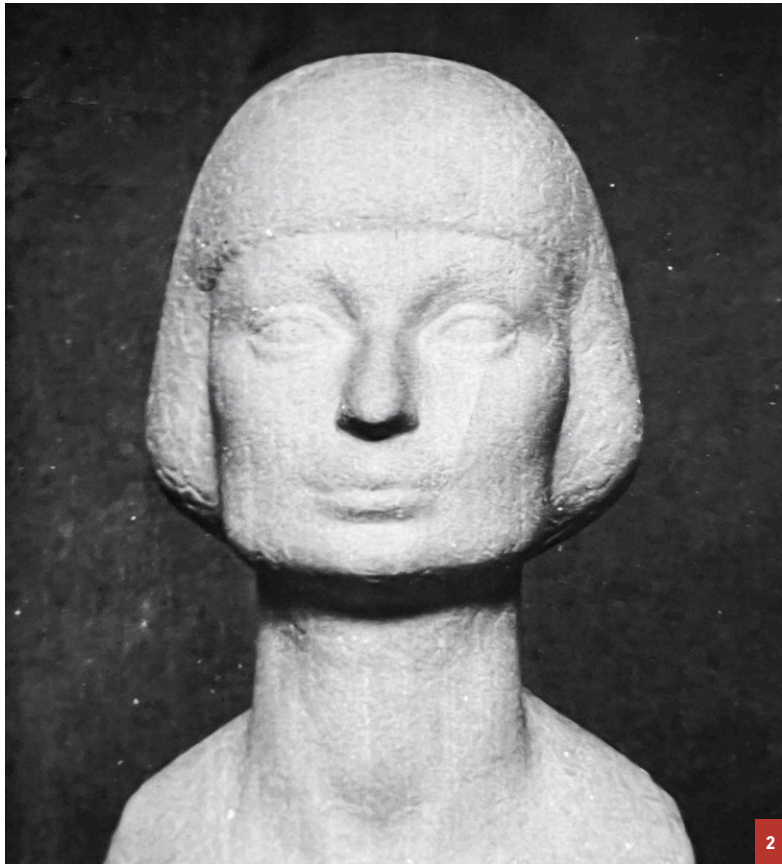
¹⁹ Życiorys Krystyny Sommer, maszynopis w archiwum ASP w Warszawie,teczka pracownicza nr K-1534, s. 5.

²⁰ W. Włodarczyk, *Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie...*, op. cit., s. 132.

2

Portret Krystyny Sommer, rzeźba Alfreda Jesiona, data powstania nieznana. Fot. autor nieznany, zbiory prywatne Krystyny Sommer

Portrait of Krystyna Sommer, sculpture by Alfred Jesion, date unknown. Photo: author unknown, private collection of Krystyna Sommer



studentów”²¹. Było to istotne posunięcie, które wzmocniło współpracę między tymi instytucjami, to zaś przyniosło korzyści Akademii Sztuk Pięknych. „PP PKZ było wykonawcą lub współuczestniczyło w realizacji praktycznie wszystkich najważniejszych pracach [sic!] konserwatorskich w powojennej Polsce”²², co pomagało studentom nabywać doświadczenie.

W swoim życiorysie Sommer napisała: „[w PP PKZ] brałam udział w licznych pracach konserwatorskich i rekonstrukcyjnych wykonywanych zbiorowo m.in. rekonstrukcja kamieniczki »Pod Murzynkiem«, w Pałacu w Łazienkach, konserwacja w Pałacu w Wilanowie”²³. Praca zbiorowa sprawiała, że konserwatorów często nie wymieniano z nazwiska, tylko opisywano ich ogólnie: „konserwatorzy zatrudnieni w Pracowni Konserwacji Malarstwa w PKZ”²⁴. Krystyna Sommer pamięta, że w tym okresie pracownie PP PKZ mieściły się w Pałacu Blanka, jednak jej obowiązki wymagały częstych wyjazdów w teren, co się wiązało z trudnymi warunkami – najczęściej brakowało odpowiedniego zaplecza mieszkalnego. W innym dokumencie konserwatorka wymienia kolejne projekty, w których brała udział, ale również ogólnikowo, bez szczegółów dotyczących dat czy zakresu prac. Przypuszczalnie te zadania obejmowały zarówno okres pracy w PP PKZ, jak i jej prywatne projekty realizowane do połowy lat 70. XX wieku. Wśród nich znalazły się: strop i ściany w kościele w Boguszycach (lata 1958–1959)²⁵, Pomarańczarnia²⁶, stropy w kamienicy na Starym Mieście w Warszawie, kaplica w Lublinie, zamek w Działoszynie, obrazy w pałacu

²¹ Ibidem.

²² Polskie Pracownie Konserwacji Zabytków, *Historia*, ppkz.pl, tinyurl.com/5n8tc8mz, dostęp: 28.03.2025.

²³ Życiorys Krystyny Sommer, rękopis w archiwum ASP w Warszawie,teczka pracownicza nr K-1534, s. 24.

²⁴ K. Dąbrowski, S. Żaryn, *Polichromowany strop kasetonowy w kamienicy warszawskiej Rynek St. Miasta 34*, „Ochrona Zabytków” 1955, nr 2, s. 116–124.

²⁵ J. Prosnakowa, M. Puciata, *Prace konserwatorskie w drewnianym kościele parafialnym w Boguszycach koło Rawy Mazowieckiej*, „Ochrona Zabytków” 1961, nr 3–4, s. 63–80.

²⁶ Przypuszczalnie chodzi o polichromię teatru Starej Pomarańczarni w Łazienkach.



3 Objazd konserwatorski organizowany przez Sekcję Konserwacji ZPAP po województwie warszawskim i łódzkim, maj 1968 roku. Od lewej Bohdan Marconi, Krystyna Sommer, Joanna Prosnak, Stanisław Stawicki (odwrócony tyłem). Fot. autor nieznany, zbiory prywatne Krystyny Sommer

Conservation tour organized by the Conservation Section of the Association of Polish Artists and Designers in the Warsaw and Łódź voivodeships, May 1968. From left: Bohdan Marconi, Krystyna Sommer, Joanna Prosnak, Stanisław Stawicki (with his back turned). Photo: author unknown, private collection of Krystyna Sommer

w Kielcach, sceny mitologiczne, portrety i pejzaże dla prywatnych odbiorców między innymi pędzla Kossaka, Krzyżanowskiego i Brandta, a także liczne prace konserwatorskie dla muzeów w Polsce – choćby tryptyk dla Wrocławia²⁷. W internecie pojawia się też wzmianka o konserwacji szesnasto- i siedemnastowiecznych polichromii w Piwnicy pod Fortuną w kamienicy Lubomelskich w Lublinie. Prace były prowadzone w 1960 roku „przez PP PKZ, pod kierunkiem Krystyny Sommer. Zespołowi piwnic pod Rynkiem 8 została przywrócona funkcja użytkowa”²⁸.

Krystyna Sommer nie przywiązywała dużej wagi do ewidencjonowania swoich prac konserwatorskich. Prawdopodobnie uważała to za mało istotne. Niestety z tego powodu lista jej projektów jest niepełna, a wiele szczegółów się zatarło. W jej domowych zbiorach odnaleziono materiały dotyczące przeprowadzonych w latach 70. konserwacji czterech obrazów z kolekcji prywatnych. Można do tego dodać jeszcze Tum pod Łęczycą, o którym wspomniała podczas jednej z rozmów.

Po uzyskaniu dyplomu Krystyna Sommer zapisała się do Związku Polskich Artystów Plastyków. Była bardzo aktywna szczególnie w Sekcji Konserwacji ZPAP, w której przez lata działała społecznie. Jej zaangażowanie zostało docenione odznaką „Zasłużony Działacz Kultury”²⁹ oraz Złotą Odznaką ZPAP³⁰. Jedno ze zdjęć w jej albumie dokumentuje objazd konserwatorski po

²⁷ Dane do noty biograficznej, maszynopis w archiwum ASP w Warszawie,teczka pracownicza nr K-1534, s. 25.

²⁸ U. Gulbińska-Konopa, *Polichromie Piwnicy pod Fortuną w kamienicy Lubomelskich (Rynek 8) w Lublinie*, teatrnn.pl, tinyurl.com/bdsdbfa4, dostęp: 20.11.2024.

²⁹ Dane do noty biograficznej, op. cit.

³⁰ J. Bursze, *Opinia o wykładowcy mgr Krystynie Sommer*, Warszawa 1979, maszynopis w archiwum ASP w Warszawie,teczka pracownicza nr K-1534, s. 30.

województwach warszawskim i łódzkim w 1968 roku, zorganizowany przez Sekcję Konserwacji ZPAP. Na fotografii widać Krystynę Sommer w towarzystwie takich osobistości jak prof. Bohdan Marconi i Joanna Prosnak (fot. 3). W tym okresie podejmowała się również wielu prac konserwatorskich, o czym wspomniała w swoim życiorysie: „pracowałam prywatnie jako członek ZPAP”³¹.

W stanie wojennym po zdelegalizowaniu ZPAP przestał istnieć. W 1990 roku Krystyna Sommer była jedną z inicjatorek powstania (a właściwie reaktywowania) Ogólnopolskiej Rady Konserwatorów Dzieł Sztuki przy Zarządzie Głównym ZPAP jako kontynuacji wcześniejszej Sekcji Konserwacji ZPAP. Przez sześć lat zasiadała w prezydium Rady³². ORKDS między innymi ustalała zasady przyjmowania nowych członków do sekcji. Rozpoczęła też wydawanie „Biuletynu Informacyjnego Konserwatorów Dzieł Sztuki”, czym zajęła się Joanna Zajączkowska-Kłoda, oraz działała i wciąż działa „na rzecz ochrony dóbr kultury poprzez ochronę zawodu artysty plastyka konserwatora-restauratora dzieł sztuki”³³. Powstanie ORKDS skomentowano w numerze 4/1990 „Wiadomości Konserwatorskich” (biuletynu Stowarzyszenia Konserwatorów Zabytków): „Nawiązane zostały pierwsze kontakty między Radą i Zarządem Głównym SKZ. Należy żywić nadzieję, że zapoczątkują one dobrą współpracę w przyszłości przedstawicieli obu środowisk, których tak wiele łączy, a nie powinno nic dzielić”³⁴. Wypowiedź ta, mimo pozytywnego wydźwięku, ujawnia istnienie między tymi organizacjami potencjalnych barier i różnic, które utrzymywały się przez lata³⁵.

Krystyna Sommer została delegowana przez ORKDS do Rady Konsultacyjnej Departamentu Plastyki w Ministerstwie Kultury i Sztuki³⁶. Przez wiele lat pełniła funkcję rzeczoznawcy okręgu warszawskiego ORKDS z zakresu konserwacji malarstwa i rzeźby polichromowanej. W 1993 roku zaangażowała się w organizację pierwszej krajowej sesji poświęconej konserwacji dzieł sztuki współczesnej, która odbyła się w maju 1994 roku. Jako jej sekretarz Krystyna Sommer między innymi koordynowała przyjmowanie zgłoszeń i referatów.

Odpowiadała ona również (z ramienia Zarządu Głównego ZPAP) za tworzenie katalogu konserwatorów dzieł sztuki³⁷. Zawierał on listę 1591 osób z całej Polski z uprawnieniami do wykonywania zawodu konserwatora dzieł sztuki³⁸, co było znaczącym krokiem w kierunku profesjonalizacji tego zawodu i efektem wieloletnich starań środowiska konserwatorskiego.

Krystyna Sommer angażowała się też w działalność Stowarzyszenia Historyków Sztuki. W „Biuletynie Historii Sztuki” z 1957 roku opublikowano streszczenie jej referatu *Konserwacja sgraffitów w Pałacu w Białej Podlaskiej*, wygłoszonego podczas zebrania naukowego warszawskiego oddziału SHS. Była to praca zbiorowa pod kierownictwem prof. Bohdana Marconiego i dr Hanny Jędrzejewskiej³⁹. W kolejnych latach zyskała opinię jednej z najbardziej zaangażowanych postaci w środowisku konserwatorskim. Była „współorganizatorką Grona Konserwatorskiego”⁴⁰, które powstało w ramach działalności warszawskiego oddziału SHS, oraz członkinią Zarządu Głównego Grona⁴¹. Zgodnie z założeniami „Grono Konserwatorów winno stworzyć forum do wymiany informacji naukowej i doświadczeń konserwatorskich, ale jednocześnie może być ciałem

³¹ Życiorys Krystyny Sommer, maszynopis w archiwum ASP w Warszawie,teczka pracownicza nr K-1534, s. 5.

³² Maszynopis w zbiorach prywatnych Janusza Smazy; Ogólnopolska Rada Konserwatorów Dzieł Sztuki, *Skład prezydium w minionych latach*, zpap-orkds.pl, tinyurl.com/27ycttx5, dostęp: 10.12.2024.

³³ Ogólnopolska Rada Konserwatorów Dzieł Sztuki, *O nas*, zpap-orkds.pl, dostęp: 10.12.2024.

³⁴ *Konserwatorzy dzieł sztuki i ich organizacja*, „Wiadomości Konserwatorskie” 1990, nr 4, s. 5.

³⁵ Źródłem sporu było między innymi korzystanie przez członków SKZ z tytułu konserwatora niezależnie od tego, czy dana osoba miała wykształcenie konserwatorskie.

³⁶ Pismo do Andy Rottenberg z 25.05.1990, maszynopis w zbiorach prywatnych Janusza Smazy.

³⁷ Zarząd Główny Związku Polskich Artystów Plastyków, *Wniosek o przyznanie dotacji z budżetu państwa na realizację zadania*, maszynopis w zbiorach prywatnych Janusza Smazy.

³⁸ *Konserwatorzy dzieł sztuki*, red. P. Kłoda et al., Łódź 1995.

³⁹ K. Jankowska-Sommer, *Konserwacja sgraffitów w Pałacu w Białej Podlaskiej*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1957, R. 19, nr 2, s. 192–193.

⁴⁰ J. Bursze, *Opinia o wykładowcy mgr Krystynie Sommer*, op. cit., s. 30.

⁴¹ *Ankieta kwalifikacyjna starszego wykładowcy*, archiwum ASP w Warszawie,teczka pracownicza nr K-1534, s. 42.

opiniującym o wysokim stopniu fachowości. Tematem zainteresowania Grona będzie szeroka problematyka z historii i teorii, a także etyki i estetyki konserwatorskiej, najnowsze osiągnięcia naukowe w dziedzinie technologii, współczesne osiągnięcia i rozwiązania praktyczne, krytyka konserwatorska⁴². Krystyna Sommer objęła funkcję zastępcy przewodniczącego w pierwszym prezydium tej instytucji⁴³. Wyróżniała się aktywnym udziałem w merytorycznych dyskusjach, które często wyznaczały kierunek działań Grona. Przykładem może być jej wkład w debaty, choćby tę zorganizowaną w styczniu 1979 roku, dotyczącą problemu wartości rekonstrukcji zabytków. Uwagi Krystyny Sommer, wraz z wypowiedziami innych członków Grona, opublikowano w „Ochronie Zabytków”⁴⁴. Konserwatorka wspomina również o innych rodzajach swojej działalności w Stowarzyszeniu Historyków Sztuki. Jednym z nich była organizacja balu, na który zgodę wyraził prof. Jan Białostocki. To pokazuje, jak ważne dla Krystyny Sommer były zarówno naukowe, jak i integracyjne aspekty pracy w środowisku.

Od 1 września 1971 do 31 grudnia 1974 roku Sommer pracowała w Ośrodku Dokumentacji Zabytków MKiS w dziale Dokumentacji Zabytków Ruchomych na stanowisku adiunkta⁴⁵, a następnie konserwatora⁴⁶. Dzieliła pokój z prof. Jakubem Pokorą⁴⁷, a zajmowała się głównie pracą dokumentacyjną oraz „nadzorowała wiele prac konserwatorskich na terenie całej Polski”⁴⁸, co pozwoliło jej zapoznać się z różnorodnymi zagadnieniami ochrony dziedzictwa kulturowego. Prof. Bogumiła Rouba zanotowała: „W ramach doskonalenia umiejętności dydaktycznych i zawodowych odbyłam miesięczne staże w Ośrodku Dokumentacji Zabytków w Warszawie (1972) [...], to właśnie wtedy zostałam zaproszona przez K. Sommer na objazd PKZ, który Ona organizowała. Byliśmy między innymi w Tumie i Dobrzycy”⁴⁹.

Rok 1974 był szczególnie intensywny i znaczący dla kariery zawodowej Krystyny Sommer. Odpowiadała wtedy za stworzenie pierwszego ogólnopolskiego schematu dokumentacji konserwatorskiej – potrzebnego w środowisku konserwatorskim narzędzia, którego powstanie wiązało się z konfrontacją ze sobą głównych jednostek konserwatorskich w Polsce – z Warszawy, Krakowa i Torunia. Przyczynkiem stała się konferencja zorganizowana przez ODZ w maju 1973 roku w Gdańsku, zatytułowana „Dokumentacja konserwatorska zabytków ruchomych”. W trzydniowych prelekcjach i obradach wzięło udział ponad 350 uczestników, którzy – jak to wynika ze skróconego sprawozdania – byli ogromnie zaangażowani w dyskusję⁵⁰. Co ciekawe, materiały zostały wydrukowane odpowiednio wcześniej i rozesłane do uczestników, którym dzięki wcześniejszemu zapoznaniu się z tekstami łatwiej było ze sobą polemizować i wymieniać poglądy. Poruszone zostały między innymi tematy dokumentacji fotograficznej, rysunkowej i badawczej oraz tego, kto powinien opracowywać dokumentację i co powinna ona zawierać, podawano przykłady z kraju i z zagranicy. Maszynopis z przebiegu obrad liczy 238 stron.

Konferencja była prawdziwą konfrontacją środowisk i osobowości. W jej wyniku Dział Zabytków Ruchomych ODZ podjął się opracowania ujednoliconego schematu dokumentacji konserwatorskiej zabytków ruchomych. „Przygotowaniem schematu [...] zajmowała się pracownik Działu Zabytków Ruchomych ODZ konserwator mgr Krystyna Sommer w okresie

⁴² J. Kowalczyk, *Warszawskie Grono Konserwatorów przy SHS*, „Ochrona Zabytków” 1974, nr 4, s. 336.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ *Problem wartości rekonstrukcji zabytków – dyskusja na posiedzeniu Grona Konserwatorów SHS w Warszawie*, „Ochrona Zabytków” 1979, nr 3, s. 245–251.

⁴⁵ Świadcstwo pracy wydane przez Ośrodek Dokumentacji Zabytków 3.11.1975, archiwum ASP w Warszawie,teczka pracownicza nr K-1534, s. 6–7.

⁴⁶ Świadcstwo pracy wydane przez Ośrodek Dokumentacji Zabytków 8.12.1986, archiwum ASP w Warszawie,teczka pracownicza nr K-1534, s. 8–9.

⁴⁷ Informacja ustna uzyskana od Ewy Pokory.

⁴⁸ J. Bursze, *Opinia o wykładowcy mgr Krystynie Sommer*, op. cit., s. 30.

⁴⁹ Informacja przekazana przez prof. Bogumiłę Roubę.

⁵⁰ J. Pokora, *Sprawozdanie z obrad [w:] Dokumentacja konserwatorska zabytków ruchomych. Materiały z konferencji w Gdańsku w dniach 3–5 maja 1973*, Warszawa 1973, s. 269.

od 1 stycznia do 30 czerwca i od 1 listopada do 31 grudnia 1974”⁵¹. Była to praca, która opierała się na materiałach z konferencji w Gdańsku⁵², „wzorcach dokumentacji konserwatorskich zabytków ruchomych obecnie stosowanych w PKZ, uczelniach konserwatorskich i muzeach oraz dostępnych przykładach zagranicznych”⁵³ i oczywiście na doświadczeniu Krystyny Sommer. W jej mieszkaniu znajduje się obszerna teczka pełna maszynopisów z licznych konsultacji, które stanowiły podstawę tej pracy. Rezultatem były karty dokumentacyjne dla różnych typów zabytków. Przedyskutowano je 12 marca 1974 roku w gronie specjalistów z dziedziny malarstwa sztalugowego, malarstwa ściennego, sztuki zdobniczej, papieru, tkaniny, metalu, rzeźby i badań chemicznych. Należeli do nich: Juliusz Bursze, Zofia Medwecka, Aldona Romanowicz, Maria Wodzińska, Kalina Stawicka, Stanisław Stawicki, Jerzy Wolski, Władysław Zalewski, Wanda Zaufel, Helena Duboczyńska, Kamilla Piskozub, Daniel Tworek, Lidia Markiewicz, Zbigniew Brochwicz, Lech Krzyżanowski, Adam Piesio i Tadeusz Rutkowski⁵⁴. Po uwzględnieniu uwag i poprawek Krystyna Sommer przygotowała projekt ogólnego schematu dokumentacji, który ponownie został skonsultowany ze specjalistami oraz rozesłany do siedmiu instytucji z prośbą o ustosunkowanie się. Projekt trafił do Zarządu Ochrony Zabytków MKiS, Instytutu Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa UMK w Toruniu, wydziałów konserwacji ASP w Krakowie i Warszawie, Zarządu PKZ w Warszawie, Zarządu Głównego ZPAP w Warszawie i konserwatora zabytków m.st. Warszawy⁵⁵. 20 grudnia na zebraniu w ODZ, po uwzględnieniu wszystkich istotnych uwag, w obecności Bolesława Bielawskiego, Juliusza Burszego, Barbary Lenard, Marii Wodzińskiej, Władysława Zalewskiego i Krystyny Sommer zaakceptowano pierwszy oficjalny schemat dokumentacji konserwatorskiej dla zabytków ruchomych⁵⁶. Choć Sommer zakończyła swoją pracę w ODZ z końcem grudnia 1974 roku, to jej wkład w rozwój dokumentacji konserwatorskiej odcisnął trwały ślad w środowisku. Dalszym rozwojem schematu zajęła się ASP w Krakowie⁵⁷.

Siedem lat później, na konferencji naukowej „Konserwacja i ochrona zabytków – teoria i praktyka” w 1981 roku, Krystyna Sommer wygłosiła referat zatytułowany *Geneza opracowania systemu dokumentacji konserwatorskiej dla zabytków ruchomych*. Prelekcja ta była podsumowaniem jej wkładu w ten kluczowy obszar konserwacji zabytków, a jej treść została opublikowana w materiałach pokonferencyjnych⁵⁸. Z tego tekstu dowiadujemy się między innymi, że przy tworzeniu schematu Sommer konsultowała się z leksykografem Władysławem Kopalińskim w kwestiach ujednolicenia słownictwa.

To nie był koniec zaangażowania Krystyny Sommer w tworzenie schematu dokumentacji konserwatorskiej. W 1994 roku wzięła udział w organizowanej w Toruniu sesji naukowej „Dokumentacja w praktyce konserwatorskiej”. W jej wyniku powołano komisję ds. nowelizacji schematu dokumentacji konserwatorskiej zabytków ruchomych. Tym razem Sommer wzięła udział w dyskusji na zakończenie sesji, która wraz z referatami również została opublikowana⁵⁹. W tej samej dyskusji prof. Bogumiła Rouba doceniła wkład Krystyny Sommer: „Uważam, że byłoby bardzo dobrze, jeśli p. Krystyna Sommer, osoba która tak długo już sprawami dokumentacji

⁵¹ Protokół podpisany przez Krystynę Sommer i Bolesława Bielawskiego, maszynopis w zbiorach prywatnych Krystyny Sommer, s. 1.

⁵² *Dokumentacja konserwatorska zabytków ruchomych...*, op. cit.

⁵³ Protokół..., op. cit., s. 1.

⁵⁴ Ibidem, s. 2.

⁵⁵ Ibidem, s. 3.

⁵⁶ Ibidem, s. 3–4.

⁵⁷ Schemat dokumentacji konserwatorskiej zabytków ruchomych, Warszawa 1983, s. 8–9.

⁵⁸ *Problemy dokumentacji prac konserwatorskich. Materiały z konferencji środowiskowej PKDS w Gdańsku, w listopadzie 1981 r., cz. 1: Informacje bieżące, PP Pracownie Konserwacji Zabytków Ośrodek Informacji Konserwatorskiej*, Warszawa 1892, nr 29/82.

⁵⁹ *Dokumentacja w praktyce konserwatorskiej. Materiały sesji naukowej, Toruń, 24–25 listopada 1994*, red. M. Domagalski, Warszawa 1995.

się zajmuje zechciała np. przewodniczyć pracom takiej komisji”⁶⁰. Prof. Rouba we wstępie do wersji schematu dokumentacji prac konserwatorskich i restauratorskich z 1999 roku stwierdziła: „Dzięki Schematowi prawie wszystkie prowadzone po 1977 r. prace były dokumentowane – jednolodnie w całym kraju. Schemat odegrał istotną rolę jako narzędzie porządkujące wcześniejszą dowolność w wyborze form i sposobów przekazywania informacji o wykonywanych pracach. Nie będzie przesadą podkreślenie znaczącej roli Schematu w niwelowaniu podziałów i odrębności środowiskowych oraz zadawnionych antagonizmów”⁶¹. Ta pierwsza wersja dała podstawę do dalszej pracy i rozwoju schematu. Kolejne wersje były wdrażane w całej Polsce. We wstępie do tej z 2013 roku prof. Rouba pisała: „Wersja Schematu stworzona w 1976 roku porządkowała wcześniejszą chaotyczną dowolność. Wersja z 1999 roku stanowiła krok pomagający na przejście od pisania dokumentacji na maszynie – do pracy na komputerze, a korekty – dokonane w 2006 roku i obecnie, czyniące to narzędzie coraz bardziej przyjaznym Użytkownikowi, pomagają nam w coraz większym zakresie korzystać z dobrodziejstw technologii cyfrowych”⁶².

Jednym z ostatnich obowiązków Krystyny Sommer w ODZ była organizacja w listopadzie 1974 roku objazdu po województwie łódzkim poświęconego zabytkom konserwowanym i przechowywanym w warunkach pozamuzealnych⁶³. W kolejnym roku rozpoczęła pracę na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie⁶⁴. Był to okres sporych zmian. Wydział został reaktywowany zaledwie trzy lata wcześniej zarządzeniem ministra kultury i sztuki, a w 1975 roku przenosił się z Myśliwieckiej na Wybrzeże Kościuszkowskie 37⁶⁵. Krystyna Sommer zaczęła pracę 1 listopada na stanowisku starszego asystenta w Katedrze Konserwacji Malarstwa i Rzeźby Polichromowanej. „W Katedrze [...] kierowanej przez Juliusza Bursze pracowali: Krystyna Sommer, Blandyna Kaniewska-Wójcik, Elżbieta Tiunin-Wróbel, Maria Lubryczyńska, Joanna Szpor, Stanisław Stawicki i Maria Podkowińska”⁶⁶. W październiku 1976 roku Sommer awansowała na wykładowcę, a w 1979 roku – na starszego wykładowcę, i funkcję tę pełniła do przejścia na emeryturę w 1988 roku (w latach 1988–1989 miała jeszcze godziny zleczone⁶⁷). W 1981 roku została kierowniczką Katedry Konserwacji Malarstwa i Rzeźby Polichromowanej⁶⁸, a w 1984 roku – Katedry Konserwacji Malarstwa Sztalugowego i Rzeźby Polichromowanej⁶⁹. Była nią do 1988 roku.

Jej obowiązki obejmowały prowadzenie wykładów i ćwiczeń dla studentów II i IV roku konserwacji malarstwa oraz nadzór nad praktykami studenckimi. Sprawowała opiekę nad kołem naukowym oraz brała udział w objazdach naukowych⁷⁰. Prof. Bursze pisał o niej w 1979 roku: „Posiada bardzo dużą praktykę konserwatorską oraz wiele inicjatyw zarówno w pracach społecznych jak i w prowadzeniu dydaktyki. Była głównym inicjatorem i organizatorem konferencji międzyuczelnianej na temat metod i używanych materiałów w konserwacji malarstwa sztalugo-

⁶⁰ Dyskusja [w:] *Dokumentacja w praktyce konserwatorskiej...*, op. cit., s. 96.

⁶¹ B.J. Rouba, Wstęp [z 1999] [w:] *Schemat dokumentacji prac konserwatorskich i restauratorskich (wersja elektroniczna)*, zpap-orkds.pl, tinyurl.com/2n2kx2ma, dostęp: 20.03.2025.

⁶² eadem, Wstęp [z 2013] [w:] *Schemat dokumentacji prac konserwatorskich i restauratorskich...*, op. cit.

⁶³ J. Kowalczyk, *Komisja Ochrony Zabytków i Grono Konserwatorów przy Oddziale Warszawskim SHS*, „Ochrona Zabytków” 1975, nr 3–4, s. 270–271.

⁶⁴ Akt nominacji, maszynopis w archiwum ASP w Warszawie, 2.11.1975,teczka pracownicza nr K-1534, s. 15.

⁶⁵ W. Włodarczyk, *Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie...*, op. cit., s. 404–405.

⁶⁶ Ibidem.

⁶⁷ J. Pokora, *Byli pracownicy Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki* [w:] *Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie 1947–1997*, red. J. Charytoniuk et al., Warszawa 1997, s. 127.

⁶⁸ Dokument powołujący Krystynę Sommer na kierownika Katedry Konserwacji Malarstwa i Rzeźby Polichromowanej, maszynopis w archiwum ASP w Warszawie,teczka pracownicza nr K-1534, s. 37.

⁶⁹ Dokument powołujący Krystynę Sommer na kierownika Katedry Konserwacji Malarstwa Sztalugowego i Rzeźby Polichromowanej z 14.12.1984, maszynopis w archiwum ASP w Warszawie,teczka pracownicza nr K-1534, s. 51.

⁷⁰ Ankieta kwalifikacyjna starszego wykładowcy, op. cit., s. 39.

wego i rzeźby polichromowanej, która odbyła się w naszej Uczelni [...]. W roku bieżącym była głównym organizatorem ekspozycji naszego Wydziału na wystawie konserwatorskiej w Muzeum Narodowym w związku z 35-leciem PRL. W 1976 roku została wyróżniona Nagrodą Rectorską III stopnia⁷¹. Była promotorką 16 prac dyplomowych⁷². Ponadto recenzowała liczne prace dyplomowe, również gdy była już na emeryturze.

W 1984 roku we współpracy z ODZ zorganizowała konferencję „Konserwacja malowideł na tkaninach bez krosien”, która odbyła się 9 kwietnia na ASP w Warszawie. We wstępie do materiałów pokonferencyjnych podkreślono, że Sommer była kluczową osobą, jeśli chodzi o inspirowanie, organizację i koordynowanie tego wydarzenia: „Przychylność i współpraca różnych instytucji to wiele, ale oprócz tego konieczna jest osoba, która to wszystko organizuje, koordynuje, ożywia własnym zapалem i wspiera uporem. Osobą, która przygotowała naszą konferencję, była mgr Krystyna Sommer”⁷³. Dalej możemy przeczytać: „warte reprodukowania były również plakaty, anonsujące konferencję, wykonane przez Krystynę Sommer i Mariana Nowińskiego”⁷⁴. Krystyna Sommer wygłosiła wykład inauguracyjny konferencji, w którym poruszała takie zagadnienia, jak dublowanie, rekonstrukcja, punktowanie, przechowywanie malowanych tkanin i związany z tym brak poważnych badań nad materiałami stosowanymi do zabiegów. Zwracała uwagę na niszczenie zabytków wykonanych z tkanin oraz ogromną potrzebę szkolenia konserwatorów w tym zakresie⁷⁵.

Warto również wspomnieć o roli Krystyny Sommer w powstaniu i działaniu warszawskiego oddziału Towarzystwa Opieki nad Zabytkami, założonego w 1976 roku z inicjatywy przedstawicieli Towarzystwa Przyjaciół Warszawy, PTTK, SARP, Towarzystwa Urbanistów Polskich, SHS i Grona Konserwatorów ZPAP. Na zebraniu założycielskim, które zgromadziło 28 osób, była obecna także ona, co świadczy o jej zaangażowaniu w działania na rzecz ochrony warszawskich zabytków. Inicjatywa ta była odpowiedzią na pilną potrzebę ratowania 15 zabytkowych kamienic zagrożonych rozbiórką. Później objęła też inne obiekty⁷⁶.

W latach 80. Krystyna Sommer dołączyła do komisji konserwatorskiej Trzeciego Społecznego Komitetu Panoramy Racławickiej we Wrocławiu. Udział w tym przedsięwzięciu pokazuje jej zaangażowanie w ochronę dziedzictwa kulturowego na szeroką skalę⁷⁷.

Krystynę Sommer cechowały ogromna energia, operatywność i pracowitość. Jej mąż napisał w 1981 roku: „Krystyna działa – jest starszym wykładowcą na Akademii, członkiem założycielem Towarzystwa Opieki nad Zabytkami, przewodniczącą Rady Artystycznej Sekcji Konserwacji ZPAP...”⁷⁸. Nie dziwi więc, że po przejściu na emeryturę wciąż była aktywna. „Brałam udział w komisjach zdawczo odbiorczych prac konserwatorskich. W komisjach zatwierdzających programy konserwatorskie. Komisjach przy przeglądzie stanu zachowania obiektów zabytkowych

⁷¹ J. Bursze, *Opinia o wykładowcy mgr Krystynie Sommer*, op. cit., s. 30.

⁷² Dokumentacje konserwatorskie prac dyplomowych: B.I. Dimitrowa (1980, sygn. 404), D. Panowy (1981, sygn. 421), E. Kossowskiej (1983, sygn. 429), A. Derentowicz-Zakrzewskiej (1983, sygn. 430), J. Krawicz (1984, sygn. 436), A. Czarneckiej (1984, sygn. 440), R. Jankowskiej (1985, sygn. 457), P. Lisowskiego (1985, sygn. 461), A. Prusińskiej (1985, sygn. 531), A. Stankuć (1986, sygn. 536), A. Kalety (1985, sygn. 570), E. Osiak (1987, sygn. 576), Z. Baranowskiej (1987, sygn. 587), I. Rizowa (1987, sygn. 614), K. Jastrzębskiej (1988, sygn. 642) oraz M. Korczak-Komorowskiej (1989, sygn. 654), maszynopisy w Bibliotece Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki.

⁷³ *Konserwacja malowideł na tkaninach bez krosien. Materiały z konferencji zorganizowanej przez Akademię Sztuk Pięknych i Ośrodek Dokumentacji Zabytków w Warszawie dnia 9 kwietnia 1984*, Warszawa 1985, s. 5.

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ K. Sommer, *Wprowadzenie do konferencji na temat konserwacji malowideł na tkaninach bez krosien* [w:] *Konserwacja malowideł na tkaninach bez krosien...*, op. cit., s. 7–12.

⁷⁶ W. Straus, *Inspiracje Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości dla współczesnej opieki nad zabytkami (na przykładzie trzydziestoletniej działalności Warszawskiego Oddziału Towarzystwa Opieki nad Zabytkami)*, „Kronika Warszawy” 2006, nr 2, s. 31–42.

⁷⁷ Ankieta kwalifikacyjna starszego wykładowcy, op. cit., s. 42.

⁷⁸ S. Sommer, [wstęp w:] *Krystyna Sommer – malarstwo*, Warszawa 1981.



4

Wręczenie Krystynie Sommer Medalu Pamiątkowego im. Bohdana Marconiego. Gratulują jej Piotr Rudniewski i Andrzej Koss. Fot. autor nieznany, zbiory prywatne Krystyny Sommer

Krystyna Sommer receiving the Bohdan Marconi Commemorative Medal. Piotr Rudniewski and Andrzej Koss congratulate her. Photo: author unknown, private collection of Krystyna Sommer

oraz brałam udział w ekspertyzie kryminalistycznej na zlecenie Policji. [...] Opiniowałam prace zgłoszone na konkurs na najlepsze prace z zakresu konserwacji”⁷⁹.

Z okazji jubileuszu 50-lecia Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP reaktywowano Medal Pamiątkowy im. prof. Bohdana Marconiego, którym 23 października 1997 roku uhonorowano między innymi Krystynę Sommer⁸⁰ (fot. 4). W publikacji przygotowanej z okazji tego jubileuszu ukazał się jej artykuł, w którym przypominała sylwetki swoich nauczycieli z pierwszego powojennego okresu działalności wydziału (mieszczącego się wówczas jeszcze w pracowniach Zachęty), skupionych wokół prof. Bohdana Marconiego i Marii Orthwein⁸¹.

Życie prywatne

9 października 1954 roku Krystyna Jankowska wyszła za mąż za Stanisława Sommera. Był on magistrem inżynierem chemii, przedstawicielem firm zagranicznych w Polsce. Pasjonował się fotografią. Małżeństwo dzieliło zamiłowanie do podróży. Odwiedziło wspólnie wiele zakątków świata, w tym Grecję, Włochy, Jugosławię (fot. 5), Turcję, Iran, Chiny, Tanzanię i Etiopię. Ich podróże nie tylko miały charakter poznawczy, lecz także wzbogacały ich działalność zawodową. Ponad 100 przezroczy sztuki lamaistycznej przywiezionych przez Stanisława Sommera ze wspólnej podróży do Nepalu, Mongolii, Tybetu i Indii stanowiło ważny element konferencji „Konserwacja malowideł na tkaninach bez krosien”⁸².

⁷⁹ Rękopis z 14.02.1996 znaleziony w zbiorach prywatnych K. Sommer.

⁸⁰ Pomysłodawcą reaktywacji medalu w 1997 roku był prof. Wojciech Kurpik. Medal nawiązywał do pierwszego medalu z 1972 roku, który powstał na 50-lecie pracy zawodowej prof. Bohdana Marconiego.

⁸¹ K. Sommer, *Na początku była „Zachęta”* [w:] *Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie 1947–1997*, red. J. Charytoniuk et al., Warszawa 1997, s. 20.

⁸² *Konserwacja malowideł na tkaninach bez krosien...*, op. cit., s. 5.

5

Krystyna Sommer podczas wycieczki do Jugosławii w 1959 roku. Fot. autor nieznany, zbiory prywatne Krystyny Sommer

Krystyna Sommer during a trip to Yugoslavia in 1959. Photo: author unknown, private collection of Krystyna Sommer



5

Stanisław Sommer podkreślał nieustanne dążenie swojej żony do poznawania świata i sztuki: „Krystyna pisze i podróżuje. Widziała Annapurnę i Kilimandżaro, była u źródeł Nilu, nad jeziorami Czad, Wiktorii, Wan i Bajkał, w Tybecie, i nad Morzem Czerwonym, zna wszystkie »liczące się« muzea Europy, ale również zbiory cesarskie w Addis-Abbebie [sic!], Isfahanie i Pekinie. [...] Nic więc dziwnego, iż obrazy jej znajdują się nawet w tak dziwnych miejscach jak Lagos czy Teheran...”⁸³.

Działalność artystyczna i społeczna

„Krystyna malowała zawsze i zawsze pracowała”⁸⁴. Była nie tylko konserwatorką, lecz także uznaną artystką malarką. Jej obrazy prezentowano na licznych wystawach, a ona sama regularnie uczestniczyła w plenerach malarskich, na przykład w Studziannej, Sadownem czy Opinogórze. Jeszcze w wieku 85 lat wzięła udział w międzynarodowym plenerze Impresje Świętokrzyskie w Celinach⁸⁵.

Styl malarski Krystyny Sommer wyróżnia się surrealistycznym charakterem. Sama mówi, że jest realistką i lubi malować z natury. Głównym motywem jej prac są rośliny, które Juliusz A. Chrościcki opisał nieco przekornie jako „chwasty” (fot. 6). Na obrazach można rozpoznać między innymi: szarłat wyniosły (*Amaranthus cruentus*), białuń dziedzierzawę (*Datura stramonium*), grubosz drzewiasty (*Crassula arborescens*), szczeń pospolitą (*Dipsacus fullonum*), narcyz biały (*Narcissus poeticus*), mlecz polny (*Sonchus oleraceus*), ostrożeń polny (*Cirsium arvense*), róże (*Rosa*), niecierpek drobnokwiatowy (*Impatiens parviflora*) czy koleus Blumego (*Coleus scutellarioides*)⁸⁶. Wspomniany Chrościcki przytaczał anegdotę: „We wrześniu Krystyna była na plenerze w Międzyrzeczu, a kiedy portretowała swój chwast, na polu zaterkotał silnik Ursusa. Na szczęście inteligentny traktorzysta szybko zrozumiał, że nie może zaorać w czasie malarskiego seansu tej części pola. Zostawił trzy bruzdy »na później«, aby malarka mogła dokończyć obraz stojący na sztalugach”⁸⁷. Do swoich kompozycji Sommer często wprowadzała różnorodne muszle,

⁸³ S. Sommer, [wstęp w:] *Krystyna Sommer – malarstwo*, op. cit.

⁸⁴ Ibidem.

⁸⁵ Podziękowanie za udział w plenerze „Impresje Świętokrzyskie – Celiny 2013”, dokument w zbiorach prywatnych Krystyny Sommer.

⁸⁶ Konsultacja botaniczna: dr inż. Bożena Szewczyk-Taranek, Uniwersytet Rolniczy w Krakowie.

⁸⁷ J.A. Chrościcki, *Chwasty* [w:] *Krystyna Sommer – malarstwo*, op. cit.



6 Obraz Krystyny Sommer, bez tytułu, olej na płótnie, 1989. Zbiory prywatne Krystyny Sommer. Fot. Anna Zatorska

Painting by Krystyna Sommer, untitled, oil on canvas, 1989. Private collection of Krystyna Sommer. Photo: Anna Zatorska

owady, ptaki i inne drobne zwierzęta. Malowała techniką olejną na płótnie i desce. Po plenerze w Opinogórze powiedziała: „Lubię wyjazdy w tzw. teren, lubię poznawać nowe krajobrazy, nowych ludzi. W małych mazowieckich miasteczkach i wsiach szukam często pomysłów do swoich obrazów. Maluję motywy roślinne, kompozycje kwiatowe, posługuję się symbolem. Wciąż jestem zafascynowana malarstwem starych mistrzów, kolorytem ich obrazów. Kocham romantyzm. Poezja Byrona i innych poetów tego okresu była niejednokrotnie inspiracją do moich prac”⁸⁸. Krystyna Sommer wykonywała także kopie obrazów dawnych mistrzów.

Prowadziła własną pracownię odziedziczoną po wuju Januszu Podoskim, znanym malarzu i fotografiku, który uczył się u prof. Tadeusza Pruszkowskiego i współtworzył Bractwo św. Łukasza. Pracownia znajdowała się w samym centrum Warszawy, na poddaszu budynku przy ul. Pankiewicza 3. Od 1926 roku w kamienicy mieściła się Szkoła Sztuk Pięknych im. Wojciecha Gersona, a poddasze zamieniono na atelier malarskie⁸⁹, w którym swoje pracownie przez lata mieli różni artyści, między innymi Wojciech Fangor. Dzięki Krystynie Sommer to miejsce stało się centrum życia artystycznego i towarzyskiego. W swojej pracowni organizowała słynne bale karnawałowe, które odegrały ważną rolę w integracji środowiska konserwatorskiego. Bale Krystyny Sommer wspominają do dzisiaj jej znajomi i przyjaciele. Prof. Iwona Szmelter napisała: „Byłam entuzjastyczną współorganizatorką tych spotkań poza cenzurą, bo bale gromadziły środowisko w tych ciężkich czasach”⁹⁰.

⁸⁸ *Obrazy pełne romantyzmu*, wycinek z nieznannej (prawdopodobnie) ciechanowskiej gazety z 4.11.1991, s. 4, w zbiorach prywatnych Krystyny Sommer.

⁸⁹ *kj, Koedukacyjna Szkoła Spółdzielcza im. R. Mielczarskiego, Pankiewicza 3 (do roku 1919 Składowa 3), warszawa1939.pl, tinyurl.com/48nnbcan*, dostęp: 22.12.2024.

⁹⁰ Wspomnienia prof. Iwony Szmelter.

Podsumowanie

Wkład Krystyny Sommer w rozwój polskiej szkoły konserwacji zabytków oraz jej działalność społeczno-towarzyska na rzecz zrzeszania środowiska konserwatorskiego są nieocenione. Mimo to jej postać jest dziś niemal zapomniana. Jej skromność oraz niechęć do autopromocji sprawiły, że informacje o jej pracy i życiu są dziś trudno dostępne. Krystyna Sommer udzielała się w wielu organizacjach i instytucjach, których materiały archiwalne w wyniku przekształceń czy likwidacji często uległy rozproszaniu lub zaginęły, co dodatkowo przyczyniło się do zaniedbania dokumentacji jej dorobku.

Jej życie to niemal cały wiek bogaty w różnorodne doświadczenia i barwne podróże. Cechują ją ogromna kultura osobista i zdolność do przystosowania się do zmieniających się warunków społecznych oraz zawodowych. Doświadczyła różnych okresów w historii, współpracowała z wieloma instytucjami i spotykała rozmaitych ludzi. Mimo często trudnych warunków pracy z zaangażowaniem i entuzjazmem niestrudzenie tworzyła podwaliny polskiej szkoły konserwacji. Jej życie i działalność są świadectwem nie tylko imponujących osiągnięć zawodowych, ale także ogromnego wpływu, jaki miała na integrację środowiska konserwatorskiego w Polsce i na ochronę tego zawodu.

Podziękowania

Ogromnie dziękuję Pani Krystynie Sommer za okazane zaufanie, niezwykłą chęć podzielenia się historią swojego bogatego życia i za inspirujący entuzjazm, który z podziwem i zazdrością obserwuję. Wyrazy wdzięczności kieruję również do prof. Aleksandry Krupskiej za zorganizowanie naszego pierwszego spotkania, a także za długie rozmowy. Dziękuję prof. Januszowi Smazie, prof. Iwone Szmelter oraz prof. Bogumiłowi J. Roubie za cenne uwagi, wspomnienia i udostępnione materiały. Szczególne podziękowania składam również Panu Mieczysławowi Bieleniowi, kolekcjonerowi ekslibrisów, za udostępnienie miedziorytu wykonanego dla Pani Krystyny Sommer przez Wojciecha Jakubowskiego.

Acknowledgements

I would like to express my sincere gratitude to Krystyna Sommer for placing her trust in me, for her extraordinary willingness to share the story of her rich life, and for her inspiring enthusiasm, which I admire and envy. I would also like to thank Prof. Aleksandra Krupska for organizing our initial meeting and our subsequent lengthy discussions. My thanks also go to Prof. Janusz Smaza, Prof. Iwona Szmelter and Prof. Bogumiłowi J. Roubie for sharing their invaluable comments, memories and materials. Special thanks also go to Mieczysław Bielenia, a collector of bookplates, for sharing the copperplate engraving made for Krystyna Sommer by Wojciech Jakubowski.

dr Anna Zatorska

Artystka, konserwatorka dzieł sztuki. Ukończyła Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie i w 2001 roku uzyskała tytuł magistra konserwacji rzeźby kamiennej i elementów architektury. Od tamtej pory pracuje na swoim macierzystym wydziale – obecnie jest prodziekanem. W 2012 roku obroniła doktorat poświęcony konserwacji bursztynu archeologicznego. Prowadzi wykłady i ćwiczenia z zakresu chemii konserwatorskiej. Specjalizuje się w badaniach zabytków kamiennych, ceramiki, zapraw i warstw malarskich. Współpracuje z konserwatorami, architektami i archeologami. Od 2022 roku współrealizuje projekt Nestorzy Konserwacji, którego celem jest utrwalenie historii życia i działalności wybitnych konserwatorów.

Anna Zatorska, PhD

Artist and art conservator. She graduated from the Faculty of Conservation and Restoration of Works of Art at the Academy of Fine Arts in Warsaw, obtaining a master's degree in the conservation of stone sculpture and architectural elements in 2001. Since then, she has been working at her alma mater, where she is currently the deputy dean. In 2012, she defended her doctoral thesis on the conservation of archaeological amber. She lectures and conducts classes in the field of conservation chemistry. Her specializations include the study of stone monuments, ceramics, mortars and paint layers. She collaborates with conservators, architects and archaeologists. Since 2022, she has been co-implementing the Nestorzy Konserwacji (Doyens of Conservation) project, the objective of which is to preserve the life and work of outstanding conservators.

Bibliografia

Źródła książkowe i prasowe

Dąbrowski Karol, Żaryn Stanisław, *Polichromowany strop kasetonowy w kamienicy warszawskiej Rynek St. Miasta 34*, „Ochrona Zabytków” 1955, nr 2, s. 116–124.

Dokumentacja konserwatorska zabytków ruchomych. Materiały z konferencji w Gdańsku w dniach 3–5 maja 1973, Warszawa 1973.

Dokumentacja w praktyce konserwatorskiej. Materiały sesji naukowej, Toruń, 24–25 listopada 1994, red. Marek Domagalski, Warszawa 1995.

Jankowska Krystyna, *Opis konserwacji obrazu „Portret kobiety”*, praca dyplomowa, maszynopis w Bibliotece Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie, sygn. 17.

Jankowska-Sommer Krystyna, *Konserwacja sgraffitów w Pałacu w Białej Podlaskiej*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1957, R. 19, nr 2, s. 192–193.

Konserwacja malowideł na tkaninach bez krosien. Materiały z konferencji zorganizowanej przez Akademię Sztuk Pięknych i Ośrodek Dokumentacji Zabytków w Warszawie dnia 9 kwietnia 1984, Warszawa 1985.

Konserwatorzy dzieł sztuki, red. Piotr Kłoda et al., Łódź 1995.

Konserwatorzy dzieł sztuki i ich organizacja, „Wiadomości Konserwatorskie” 1990, nr 4, s. 5.

Kowalczyk Jerzy, *Komisja Ochrony Zabytków i Grono Konserwatorów przy Oddziale Warszawskim SHS*, „Ochrona Zabytków” 1975, nr 3–4, s. 270–271.

Kowalczyk Jerzy, *Warszawskie Grono Konserwatorów przy SHS*, „Ochrona Zabytków” 1974, nr 4, s. 336–337.

Krystyna Sommer – malarstwo, Warszawa 1981.

Krzyżanowski Lech, „*Konserwacja i ochrona zabytków – teoria i praktyka*” – ogólnopolska sesja naukowa w Warszawie, „Ochrona Zabytków” 1982, nr 3–4, s. 248–249.

Pokora Jakub, *Byli pracownicy Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki [w:] Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie 1947–1997*, red. Józef Charytoniuk et al., Warszawa 1997, s. 125–128.

Problem wartości rekonstrukcji zabytków – dyskusja na posiedzeniu Grona Konserwatorów SHS w Warszawie, „Ochrona Zabytków” 1979, nr 3, s. 245–251.

Problemy dokumentacji prac konserwatorskich. Materiały z konferencji środowiskowej PKDS w Gdańsku, w listopadzie 1981 r., cz. 1 i 2: Informacje bieżące, PP Pracownie Konserwacji Zabytków Ośrodek Informacji Konserwatorskiej, Warszawa 1892, nr 29/82 i 30/82.

Prosnakowa Joanna, Puciata Maria, *Prace konserwatorskie w drewnianym kościele parafialnym w Boguszycach koło Rawy Mazowieckiej*, „Ochrona Zabytków” 1961, nr 3–4, s. 63–80.

Schemat dokumentacji konserwatorskiej zabytków ruchomych, Warszawa 1983.

Sommer Krystyna, *Na początku była „Zachęta” [w:] Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie 1947–1997*, red. Józef Charytoniuk et al., Warszawa 1997, s. 20.

Straus Witold, *Inspiracje Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości dla współczesnej opieki nad zabytkami (na przykładzie trzydziestoletniej działalności Warszawskiego Oddziału Towarzystwa Opieki nad Zabytkami)*, „Kronika Warszawy” 2006, nr 2, s. 31–42.

Włodarczyk Wojciech, *Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1944–2004. 100 lat Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie*, Warszawa 2005.

Zachwatowicz Jan, *O polskiej szkole odbudowy i konserwacji zabytków*, „Ochrona Zabytków” 1981, nr 1–2, s. 4–10.

Źródła internetowe

Gulbińska-Konopa Urszula, *Polichromie Piwnicy pod Fortuną w kamienicy Lubomelskich (Rynek 8) w Lublinie*, teatrnn.pl, tinyurl.com/bdsdbfa4, dostęp: 20.11.2024.

kj, *Koedukacyjna Szkoła Spółdzielcza im. R. Mielczarskiego, Pankiewicza 3 (do roku 1919 Składowa 3)*, warszawa1939.pl, tinyurl.com/48nnbcan, dostęp: 22.12.2024.

Ogólnopolska Rada Konserwatorów Dzieł Sztuki, *O nas*, zpap-orkds.pl, dostęp: 10.12.2024.

Ogólnopolska Rada Konserwatorów Dzieł Sztuki, *Skład prezydium w minionych latach*, zpap-orkds.pl, tinyurl.com/27ycttx5, dostęp: 10.12.2024.

Polskie Pracownie Konserwacji Zabytków, *Historia*, ppkz.pl, tinyurl.com/5n8tc8mz, dostęp: 28.03.2025.

Rouba Bogumiła J., *Wstęp [w:] Schemat dokumentacji prac konserwatorskich i restauratorskich (wersja elektroniczna)*, zpap-orkds.pl, tinyurl.com/2n2kx2ma, dostęp: 20.03.2025.

Źródła archiwalne

Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie,teczka pracownicza [Krystyny Sommer] nr K-1534.

Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie,teczka studencka [Krystyny Jankowskiej] nr 94/3362.

Mane Mkrtchyan*

Preserving the dance: Srбуhi Lisitsian's system of movement notation and the conservation of Armenian national dances

Zachować taniec – system notacji ruchu Srбуhi Lisitsian i podtrzymywanie tradycji ormiańskich tańców narodowych

Mane Mkrtchyan, *Preserving the dance: Srбуhi Lisitsian's system of movement notation and the conservation of Armenian national dances*, „Ochrona Zabytków” 2025, nr 1, s. 57–72.

Abstract

Srбуhi Lisitsian (1893–1979) was a distinguished Armenian dance scholar, ethnographer, and movement notation expert whose work played a crucial role in preserving Armenia's intangible cultural heritage. Through decades of meticulous research, she systematically documented and analysed almost 2,000 traditional Armenian dances, thereby ensuring their survival for future generations. Her groundbreaking monograph, *Zapis' dvizhieniiia (kinetografiia)* [*Movement Notation (Kinetography)*], introduced an innovative system for recording movement, distinguished by its simplicity, efficiency, and ability to capture not only physical gestures but also muscular tension and facial expressions. Despite its significance, her system remained largely unrecognized in Western scholarship.

Beyond notation, Lisitsian's seminal work, *Starinnye plyaski i teatralne predstavny armianskogo naroda* [*Ancient Dances and Theatrical Performances of the Armenian People*], systematically categorized Armenian dances based on their structure, symbolism, and ritualistic meanings. By connecting dance with folklore, mythological traditions, and historical records, she provided a comprehensive framework for understanding the evolution of Armenian national dances.

Lisitsian's legacy extends into the digital era, influencing contemporary efforts to safeguard traditional dances. The digitization of her kinetography system facilitates the accurate recording and transmission of Armenian dances through modern technology. Her work underscores the necessity of preserving intangible cultural heritage in the face of globalization, thereby highlighting the pivotal role of women in the safeguarding of national traditions. By meticulously documenting and analysing Armenian dance traditions, Lisitsian laid the foundation for their study, revival, and continued appreciation as a living cultural expression.

* Institute of Arts of the National Academy of Sciences of Armenia
ORCID: 0009-0008-6291-2917
e-mail: mane.mkrtchyan@gmail.com

Keywords

Srbuhi Lisitsian, movement notation, Armenian dance heritage, intangible cultural heritage, ethnochoreology, dance preservation

Abstrakt

Srbuhi Lisitsian (1893–1979) była wybitną armeńską badaczką tańca, etnografką oraz specjalistką w dziedzinie zapisu ruchu, której praca odegrała kluczową rolę w zachowaniu niematerialnego dziedzictwa kulturowego Armenii. Przez dekady skrupulatnych badań systematycznie dokumentowała i analizowała niemal 2000 tradycyjnych tańców ormiańskich, dzięki czemu zapewniła ich przetrwanie dla przyszłych pokoleń. Jej przełomowa monografia *Zapis' dvizhienii (kinetografiia)* [Zapis ruchu (kinetografia)] wprowadziła nowatorski system zapisu ruchu, wyróżniający się prostotą, efektywnością oraz zdolnością uchwycenia nie tylko gestów fizycznych, lecz także napięcia mięśniowego i wyrazu twarzy. Mimo swojego znaczenia system zapisu Lisitsian pozostał w dużej mierze nieznany zachodniej nauce.

W innym swoim przełomowym dziele, zatytułowanym *Starinnye plyaski i teatralnye predstavy armyanskogo naroda* [Starożytnie tańce i przedstawienia teatralne ludu ormiańskiego], Lisitsian systematycznie pogrupowała ormiańskie tańce na podstawie ich struktury, symboliki oraz znaczenia rytualnego. Łącząc taniec z folklorem, tradycjami mitologicznymi i zapisami historycznymi, badaczka stworzyła ramy pozwalające kompleksowo zrozumieć ewolucję narodowych tańców ormiańskich.

Dziedzictwo Lisitsian sięga również ery cyfrowej i wpływa na współczesne inicjatywy na rzecz zachowania tańców tradycyjnych. Digitalizacja jej systemu zapisu kinetograficznego umożliwia precyzyjne rejestrowanie i propagowanie ormiańskich tańców za pomocą nowoczesnych technologii. Praca Lisitsian wskazuje na konieczność ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego w obliczu globalizacji, a jednocześnie uwydatnia kluczową rolę kobiet w zachowywaniu tradycji narodowych. Dzięki skrupulatnemu dokumentowaniu i analizowaniu ormiańskich tradycji tanecznych Lisitsian położyła podwaliny pod ich badanie, odrodzenie i dalsze pielęgnowanie jako żywej formy ekspresji kulturowej.

Słowa kluczowe

Srbuhi Lisitsian, zapis ruchu, ormiańskie dziedzictwo taneczne, niematerialne dziedzictwo kulturowe, etnochoreologia, ochrona tańca

THIS ARTICLE EXPLORES THE CONTRIBUTIONS OF SRBUHI LISITSIAN, AN ARMENIAN SCHOLAR and conservator whose pioneering work in the development of movement notation has played a crucial role in preserving the intangible cultural heritage of Armenia. By means of her system, Lisitsian not only documented Armenian traditional dances, but also ensured their survival for future generations, making a lasting impact on the field of heritage preservation. Her work is of critical importance in preserving the cultural essence of these performances, ensuring their continued study, practice, and transmission to future generations. Lisitsian's contributions are of particular significance because they provide a vital framework for the conservation of dance, an aspect of cultural heritage that is often overlooked.

The years following the establishment of the Republic of Armenia in 1918 were crucial and significant for both the development of Armenian culture and the study and preservation of cultural heritage. In this regard, female art historians and cultural scholars such as Sirarpie Der Nersessian, Tatyana Izmailova, and Lidia Durnovo played a particularly important role in documenting, analysing, and preserving Armenian artistic and cultural traditions. Srbuhi Lisitsian also made an invaluable contribution to the study and development of Armenian national dance.

Srbuhi Lisitsian was born in Tiflis (Tbilisi) in 1893 into the family of the renowned Armenian educator, ethnographer, and political figure Stepan Lisitsian. Her mother, Yekaterina Kristaporovna Lisitsian, was also a teacher and the founder of a gymnasium (secondary school). In the absence of an independent Armenian state in the late nineteenth and early twentieth centuries, Tiflis, the

1 Srбуhi Lisitsian



capital of Georgia, played a pivotal role in the development of Armenian culture. The city has been home to numerous prominent Armenian writers and painters. Srбуhi's parents published the children's magazine *Hasker* (1905–1922), edited the weekly *Taraz* (1892–1893), and collaborated with prominent Armenian cultural figures, including writers Hovhannes Tumanyan, Avetik Isahakyan, Alexander Shirvanzade, Ghazaros Aghayan, as well as artists Gevorg Bashinjaghyan, Panos Terlemezyan, Yeghishe Tadevosyan and many others. Srбуhi Lisitsian began her studies at her mother's gymnasium. Additionally, she received private tuition at home, focusing particularly on German, and by the age of 15, she was already working on translations.

The years 1911–1917 were Srбуhi's period of study in Moscow, Russia. She pursued her higher education in Russian and Romance literature in Moscow, graduating from the Higher Courses for Women (Guerrier Courses). In the early twentieth century, Russia experienced an unprecedented flourishing of the arts and literature. Artistic movements and ideas from the West, including Symbolism and Futurism, found fertile ground and were further developed within the local artistic community. These changes influenced various branches of art. 'For a dozen years, from 1913 until the mid 1920s, Russia, from being a country of classical ballet, became a country of burgeoning new dance.'¹ This environment, in conjunction with early exposure to artists at her parents' home, contributed to the broadening of Srбуhi's intellectual and artistic interests. Alongside her higher education, she attended the studios of Ozarevskaya and Chernitskaya. It is likely that her future interests were influenced by her studies with such prominent women. Olga Ozarevskaya was not only a performer but also a collector of folklore, while Inna Chernitskaya was a talented dancer and innovative choreographer.

¹ I. Sirotkina, 'The Revolutionary Body, or Was There Modern Dance in Russia?', *Art dello Spettacolo / Performing Arts*, 2018, N. 4, p. 31.

Upon returning to Tiflis in 1917, Srбуhi Lisitsian actively engaged in cultural activities. In that same year, she founded a studio for recitation, rhythm, and plastic movement, which in 1924 evolved into the Tiflis Institute of Rhythm. Lisitsian's years in Tiflis were marked by both organizational work and intense creative activity.² 'In the autumn, the People's Commissariat of Education of Georgia sent Lisitsian, along with her husband and two dancers, to Germany. She remained there for three years, teaching at the school of the Soviet embassy and at the studio of the German communist group 'Rote Blusen' (the equivalent of the 'Blue Blouses').'³

In 1930, Srбуhi Lisitsian settled in Armenia. At that time, many cultural and political figures who had received education and professional experience abroad were relocating to Armenia. The foundations of higher education and key cultural institutions were being laid, including the establishment of Yerevan State University (it is notable that from the very beginning, both men and women had access to education at Armenian universities). Furthermore, the National Gallery of Armenia and the First State Theatre of Armenia (now the Gabriel Sundukyan National Academic Theatre) were founded.

Upon moving to Armenia, Srбуhi Lisitsian embarked on a wide-ranging professional journey, which can be divided into two main areas: practical work and academic research. In 1930, through her efforts, a technical school for rhythm, plastic movement, and physical culture was established in Yerevan, later evolving into the Studio for rhythm and plastic movement. Lisitsian led the studio and its ethnographic dance ensemble. In 1936, she played a key role in founding the Choreographic College, becoming its first director.

While her contributions to dance education were groundbreaking, Lisitsian's scholarly work established the foundation for the systematic study and preservation of Armenian national dances. This article focuses on Srбуhi Lisitsian's academic research, highlighting her major scientific contributions to the preservation and transmission of Armenian national dances. The objective of this study is to provide a comprehensive overview of Lisitsian's work, not only in the study of Armenian dance but also in her contributions to the development of global ethnochoreology.

The key research objectives include:

- a) developing a movement notation system;
- b) collecting and documenting Armenian ethnic dances, and
- c) approaches to the study of ancient Armenian dances.

The research uses analytical methods. The research methods employed in this paper include an extensive review of Srбуhi Lisitsian's works, archival research, and a comparative analysis of her contributions to other systems of movement notation. This methodology allows for the identification of her unique approach to the preservation of Armenian intangible heritage through dance. This research provides new insights into her pivotal role in heritage conservation.

Invention of the Movement Notation System

After settling in Armenia, Srбуhi Lisitsian devoted time both to her professional career and the collection of Armenian national dances. While visiting the regions of Armenia, Lisitsian undertook to document the ethnic dances directly from their practitioners, thus giving rise to the question of how to record the dances accurately. She began to take this problem seriously. As a result, in 1940, the book *Movement Notation (Kinetography)*⁴ was published. This is a significant work in which

² N. Sargsyan, 'Deiatel'nost' Srбуhi Stepanovny Lisitsian v 10–20-e gody XX veka', *Journal of Art Studies*, 2021, pp. 94–115.

³ I. Sirotkina, *Svobodnoe dvizhenie i plasticheskie tanets v Rossii*, Nauchnaya biblioteka series, Moscow 2011, p. 58, available at: tinyurl.com/r5n4pdkb (accessed 3 February 2025). (The 'Rote Blusen' movement was part of a broader leftist artistic initiative that blended political ideology with experimental performance.)

⁴ S. Lisitsian, *Zapis' dvizheniia (kinetografiia)*, Moscow–Leningrad 1940.

the author demonstrates both meticulous research into the history of dance notation systems and modern trends, and absolute innovation in the creation of a new model of movement notation. While Lisitsian's notation system may not be widely adopted in contemporary choreographic practice, it remains a valuable contribution to dance historiography and cultural preservation. Her pioneering efforts predate and parallel those of more globally recognized systems,⁵ offering a unique ethnographic perspective. Today, her work provides scholars with an alternative lens through which to examine the movement vocabularies of traditional Armenian dances and their transformation across time.

With regard to the creation of the movement notation system, Srбуhi Lisitsian writes: 'I was able to develop not a narrow, limited dance script, but a system for recording any human movement. I base this on the idea that it is impossible to create a scientifically grounded script for dance alone, just as it is impossible to have a script only for prose, only for poetry, or only for personal or official correspondence. A system must be created to record any movement of a person – whether in life, work, or art; in other words, a universal kinetic (movement) script.'⁶

The book, which consists of 426 pages, is divided into two parts. The first part presents the history of dance notation, starting from the fifteenth century (*Basses danses* by Margaret of Austria) to the twentieth century. Lisitsian discusses Antonius Arena's *Ad suos compagnones...* (1531), which presents 60 basse dances with instructions on how to learn and perform them, Fabritio Caroso's *Il Ballarino*, and Thoinot Arbeau's *Orchésographie*. At the beginning, there is a separate reference to Raoul-Auger Feuillet's *Chorégraphie* work (Beauchamp is addressed separately with a subtitle, without using the term Beauchamp-Feuillet notation).

Lisitsian then examines Pierre Rameau's *Abrégé*,⁷ Claude-Marc Magny's *Principes de Chorégraphie*, Favier's notation system, and Charles-Jacob Guillemin's *Chorégraphie*. Among the theorists of the nineteenth century, Lisitsian highlights Carlo Blasis, Arthur Saint-Léon, Friedrich Albert Zorn, Vladimir Ivanovich Stepanov, and François Delsarte.

In the twentieth century, Lisitsian refers to Olga Desmond's *Rhythmographik*, Konstantin Sotonin's *The System of Notation for Human Body Movements*, and Antonine Meunier's *La danse classique* as key works on dance notation. Srбуhi Lisitsian also mentions the attempts of the German Io Fischer in dance notation, with whom she was familiar through personal conversations. She also provides a brief reference to Rudolph von Laban, whose movement notation system later became widely known as Labanotation. It is worth noting that Laban's system attracted the attention of specialists primarily after 1940, especially following the establishment of The Dance Notation Bureau in New York in 1940, the publication of Laban's eight-volume *Das Handbuch der Kinetographie Laban* (The Handbook of Kinetography Laban) between 1946–1950, and its subsequent English translation, followed by the publication of Ann Hutchinson's *Labanotation: The System of Analyzing and Recording Movement* in 1954 and Laban's *Principles of Dance and Movement Notation* in 1956.

The second section of Lisitsian's book, *Movement Notation*, comprises 12 chapters and an appendix. The term 'kinetography', as used by Lisitsian, refers to a graphic method for capturing bodily motion in dance, based on objective movement analysis. While it shares etymological roots with Laban's system, Lisitsian developed her approach independently, with distinct principles and symbols. In the first chapter, the author introduces the terminology and basic principles of movement notation:

⁵ Among the most widely known and used movement notation systems are Labanotation (Rudolf Laban, 1920s), Benesh Movement Notation (Rudolf and Joan Benesh, 1950s), and Eshkol-Wachman Movement Notation (Noa Eshkol and Abraham Wachman, 1950s). These systems have been employed internationally for recording, teaching, and analysing dance and other forms of human movement.

⁶ S. Lisitsian, *Starinnye plyaski i teatralne predstavny armianskogo naroda*, vol. 1, Yerevan 1958, p. 3.

⁷ P. Rameau, G.L. Pécourt, *Abrégé de la nouvelle méthode dans l'art d'écrire ou de tracer toutes sortes de danses de ville*, Paris 1971.

TABLE OF KINETOGRAPHY SIGNS

Signs of body parts

1		1. Feet.
2		2. Placed toes (tiptoes).
3		3. Placed heels.
4		4. Rolling on toes.
5		5. Rolling on heels.
6		6. Edges of the feet in the record on the horizontal plane. The entire foot in the record on the vertical plane.
7		7. Feet flat (on the rise).
8		8. Knees.
9		9. Elbows.
10		10. Shoulders.
11		11. Pelvis.
12		12. Hands. Neck. (Frontal line. Sign of straightened knees.)
13		13. Hand with fingers bent almost to the position of a fist.
14		14. Combination of thumb with other fingers.
15		15. Fists.
16		16. Clasping hands by the little fingers.
17		17. Clasping hands palm to palm with crossed hands and interlocked fingers.
18		18. Small line: fingers of hands and feet; sign of crossed feet; palms forward; girl and boy direction outward; absence of muscular tension — passivo.
19		19. Head.

2

2
3

Table of Kinetography Signs. Source: Srбуhi Lisitsian, *Zapis' dvizhieniiia (kinetografiiia)*, Moscow-Leningrad 1940

Znaki kinetograficzne. Źródło: Srбуhi Lisitsian, *Zapis' dvizhieniiia (kinetografiiia)*, Moscow-Leningrad 1940

“The recording of a “bodily chord” is called a kinetic beat (shortened to kinetic takt). The recording of a complete movement sequence of chords is a kinetophase. The term kinetogram is used to describe the recording of a complete kinetic phenomenon (for example: physical exercises, labour processes, dance, hand speech, etc.). A kinetogram is the score of the body’s positions.”⁸

To make movement notation both precise and as simple as possible, Lisitsian proposes that the entire kinetic takt be divided into four parts:

1. the footprint of the foot on the horizontal plane;
2. the combination of body positions below the waist on the vertical plane (from the point of the hip to the foot);
3. the combination of body positions above the waist on the vertical plane;
4. facial mimetic movements, when necessary.

⁸ S. Lisitsian, *Zapis' dvizhieniiia (kinetografiiia)*, p. 95.

20		20. All joint radii: shoulder, elbow, hip, shin bones. Torso from neck to waist and from waist to the point of the groin. Both shoulders. Upper and lower eyelids. Upper and lower lips. Nose from forehead to the middle and from the middle to the nostrils. Sign of glissando.
21		21. Tongue. Sign of bending and straightening knees.
22		22. Teeth. Trill. Small bends of the knees.
Signs for Recording Mise-en-Scène and Movement Nuances.		
23		23. Woman. Man.
24		24. Direction sign.
25		25. Direction arrow.
26		26. Dot – sign of touch. Placed in a directional circle — sign of "inside."
27		27. Sign of crossing.
28		28. Activo — presence of muscular tension.
29		29. Sign of full turn.
30		30. Ligature. Sign of immobility of a body part.
31		31. Apostrophes. Sign of detachment of a body part from the ground or from each other.
32		32. Accents for left and right body parts.
33		33. } 34. } Signs of movement repetition.
34		

Above these four parts, (an) additional line(s) is/are added to record the rhythm of the movement.⁹

The complete graphical notation of any dance material consists of the following parts:

1. the notation of body part movements on the plane;
2. the notation of body positions and movements in space above the plane;
3. the notation of mimetic movements;
4. the notation of movement rhythm;
5. the notation of the melody (vocal or instrumental);
6. the notation of participants' organization and reorganization (mise-en-scène).¹⁰

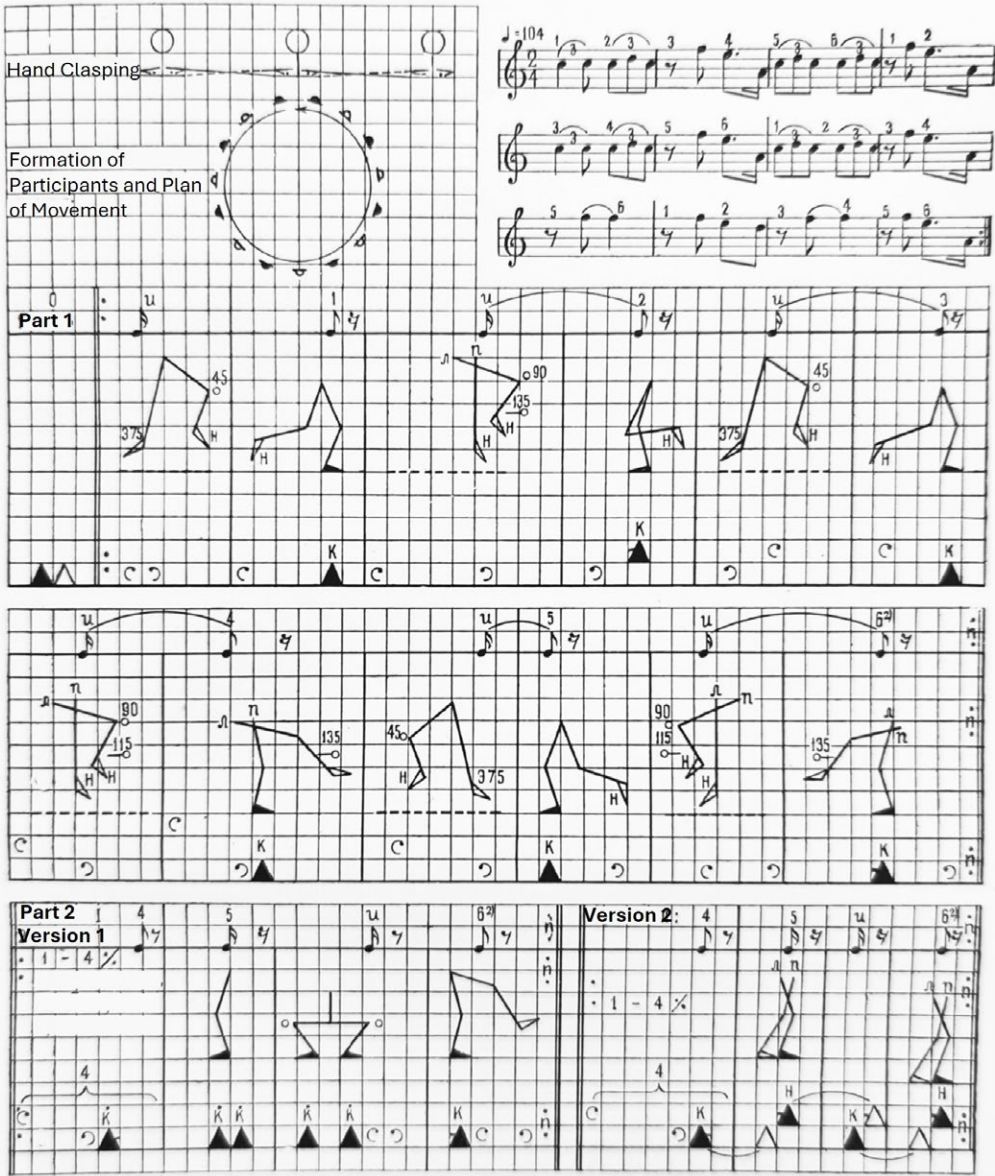
To fully record the kinetic takt, square-grid paper is used, with each part of the takt being recorded one below the other, separated by horizontal divisions. The separate takt is then divided from the next by vertical divisions.

The second chapter is dedicated to the analysis of movement: 'When analysing the direction of movement of each body part, the following key points should be carefully considered:

⁹ Ibid., p. 96.

¹⁰ S. Lisitsian, *Starinnye plyaski i teatralne predstavny armianskogo Naroda*, p. 4.

ARMENIAN DANCE "VER-VERI" ("UP-UP")



4 Notation of Armenian Dance 'Ver-Veri'. Source: Srбуhi Lisitsian, *Zapis' dvizheniia (kinetografia)*, Moscow-Leningrad, 1940

Zapis tańca ormiańskiego *Hop, hop*. Źródło: Srбуhi Lisitsian, *Zapis' dvizheniia (kinetografia)*, Moscow-Leningrad 1940

1. the position of each body part in relation to its joint, like the radius to its centre, i.e., the relationship between the joint radius and the joint centre;
2. the presence of additional movement in this joint;
3. the direction of the joint radius, determined by the direction circles, the relationship of these directions with the joint centre, and the determination of the body part's position in space;
4. the position of the body part in space, determined by the volumetric position of the farthest point of the joint radius and its centre;
5. the angle between adjacent joint radii.

5

Armenian Dance 'Silvani-Yarkhushta', Yerevan Choreographic School, staged by Srбуhi Lisitsian. Photo from the archive of the Institute of Archaeology and Ethnography of NAS RA

Taniec ormiański *Silvani-Yarkhushta* w inscenizacji Srбуhi Lisitsian, Erywańska Szkoła Choreograficzna. Fot. z archiwum Instytutu Archeologii i Etnografii NAS RA



5

6. the line or area of movement described by the farthest point of the radius or the entire radius.¹¹

The subsequent chapters of the book present the forms of notation for the traces of the lower and upper body parts in the horizontal and vertical planes. The system allows for the notation of the positions of the foot, heel, pelvis, knee, elbow, shoulder, head, neck, wrist, and fingers, types of touches, and mutual positions of the upper body parts. In the horizontal plane, it accounts for the length of steps, step tilt, and crossing.

The appendix of the book presents several dance elements notated using the system, including *Battement développé*, *Port de bras*, *Grand port de bras*, elements from Ukrainian and Georgian dances, the Armenian *Ver-very* dance, the Kurdish *Khirtan* dance, a scene from Asafyev's *Bakhchisaray Fountain* ballet, a section from Glinka's opera *Ivan Susanin*, as well as elements of 'hand speech' and a physical education performance.

The *Movement Notation* book is an extensive work and seems to have marked significant progress for the author. However, shortly after its publication, Srбуhi Lisitsian's son was arrested and executed for anti-Stalinist activities. Lisitsian herself was forced into obscurity, and her next major academic work was only published after Stalin's death.

Preservation of Armenian National Dances

In 1958, the first volume of the monograph *Ancient Dances and Theatrical Performances of the Armenian People* was published. This extensive work is the first fundamental academic study dedicated to Armenian national dances. The research is based on the collection and recording of 650 Armenian dances, 50 Kurdish dances, and several others (throughout her life, Srбуhi Lisitsian recorded nearly 2,000 dances), gathered during field studies in various regions of Armenia. By studying these, she set herself the task of analysing and scientifically illuminating the content and form of dance and theatrical movement.

¹¹ S. Lisitsian, *Zapis' dvizheniia (kinetografiia)*, p. 4.



6

Armenian Dance 'Let's Chop the Onion and Garlic,' Yerevan Choreographic School, staged by Srбуhi Lisitsian. Photo from the archive of Institute of Archaeology and Ethnography of NAS RA

Taniec ormiański *Dawaj, posiekajmy cebulę i czosnek* w inscenizacji Srбуhi Lisitsian, Erywańska Szkoła Choreograficzna. Fot. z archiwum Instytutu Archeologii i Etnografii NAS RA

The first section of the book is entitled *Introduction to the Study of the Ancient Dances and Theatrical Performances of the Armenian People*. In her study, description, and analysis of the dances, Srбуhi Lisitsian relies on four main components: the movement score-text, the musical text, the verbal text, and the pictorial text. Thus, the movement text consists of all the movements of the performers, the distribution of roles among them, and the mise-en-scènes.¹² The musical text includes vocal, instrumental, and rhythm-sound accompaniment.¹³ The verbal text is made up of the chorus and, on occasion, dialogical text.¹⁴ The pictorial text consists of:

- a) the stage setup (whether a closed space or an open-air setting) and its decoration;
- b) the attributes held by the dancers;
- c) the costumes, headpieces, hairstyles, shoes, and accessories;
- d) the makeup;
- e) masks.¹⁵

Srбуhi Lisitsian conducts a detailed study of Armenian ancient dances from several perspectives. She presents the origin of the dances, the associated rituals, and the feasts during which they were performed. She uncovers the external structure of the dances by describing their rhythm, types of movements, and measures, with particular attention to the important foot movements in Armenian dances. She also describes the mise-en-scènes and delves into the content, discussing dances that symbolize success (dances moving to the right) or failure (dances moving to the left), as well as the role of the leader. She separately highlights and describes Armenian musical instruments.

¹² S. Lisitsian, *Starinnye plyaski i teatralnye predstavy armyanskogo Naroda*, p. 8.

¹³ Ibid., p. 17.

¹⁴ Ibid., p. 24.

¹⁵ Ibid., pp. 29–30.

7

Armenian Dance 'Yarkhushta', Yerevan Choreographic School, staged by Srбуhi Lisitsian. Photo from the archive of the Institute of Archaeology and Ethnography of NAS RA

Taniec ormiański *Yarkhushta* w inscenizacji Srбуhi Lisitsian, Erywańska Szkoła Choreograficzna. Fot. z archiwum Instytutu Archeologii i Etnografii NAS RA



7

The dances are categorized according to their dance figures, which include: one step forward-one step back, only right, two steps forward-one step back, two steps forward-two steps back, and their variations. In each case, Lisitsian examines the semantic, symbolic, and ritualistic layers of the dances. For instance, when discussing the snake-like movements in dances, she talks about the dual meaning of serpents in Armenian beliefs.¹⁶ She reveals the symbolic meaning of the closed circle used in many of the ancient Armenian dances: 'Witches, shamans, priests, and priestesses believed that by drawing a circle or standing in it, as well as by placing certain objects within the circle, they could impose a taboo on the entry of evil spirits or enemies into the circle. The formation of a circle was considered to offer protection against evil forces and to "guarantee" the successful outcome of a ritual. The act of drawing a circle and standing within one was also a mimicry of the astral cult. It imitated the shape and cycle of the day and night celestial bodies – the sun and the moon.'¹⁷

The book's appendix includes the verbal text of the dance (where applicable), along with its Armenian translation if the text is in another language.

The second volume of the book, published in 1972,¹⁸ presents, under a separate subheading, the Armenian people's conceptions of evil and benevolent spirits, as well as magical (ritual) dances. The significance of this section lies in the fact that Srбуhi Lisitsian combines the information we have inherited from Armenian medieval historiography with the traditions and customs preserved in the villages until the twentieth century. The researcher specifically refers to the legends passed down from Moses of Khoren, the 'father of Armenian historiography' (a fifth-century historian who was the first to present the complete history of Armenia,¹⁹ from its origins to his contemporary times, drawing from not only Armenian but also Greek and other sources).

A particular point of interest in Lisitsian's *Ancient Dances and Theatrical Performances of the Armenian People* is the accompanying illustrative material. The visual material is so rich and diverse that it could easily serve as the basis for several independent studies. The material can be divided into several parts:

¹⁶ Ibid., p. 355.

¹⁷ Ibid., p. 399.

¹⁸ S. Lisitsian, *Starinnye plyaski i teatralnye predstavy armyanskogo naroda*, vol. 2, Yerevan 1972.

¹⁹ M. Khorenats'i, *History of the Armenians*, Translation and Commentary on the Literary Sources by R.W. Thomson, Cambridge, Massachusetts, London 1978.

- a) Photographs of ancient artwork samples, such as Hittite and Babylonian rock carvings, Greek vase paintings and reliefs, Egyptian murals and reliefs. The scenes of ritual dances and ceremonies depicted here complement the textual content. At the same time, Lisitsian notes that the dances themselves were the original inspiration for the appearance of these scenes in visual art.²⁰
- b) Images and photographs of Armenian national costumes ('taraz'). This is significant because the costume had particular importance in the performance of national dances.
- c) Photographs of ethnic communities. Lisitsian also uses the illustrative material to draw parallels between Armenian culture and the intangible cultural heritage of other ethnic groups.
- d) Pictures of musical instruments.
- e) Architectural layouts. These are presented to more vividly demonstrate where national dances were performed – both in closed and open spaces, which are discussed in detail in the textual section.

Srbuhi Lisitsian's studies were never published in full during her lifetime. Following her death in 1979, the third volume of *Ancient Armenian Dances*²¹ was published in 1983. This volume was compiled by Lisitsian's student, art historian Emma Khachatryan. It presents five chapters on tightrope dancers' performances, mourning dances, military dances, travel dances, and children's dances.

Conclusion

The key achievements of Srbuhi Lisitsian's work can be divided into three major areas. The first of these is her monograph *Movement Notation (Kinetography)* which is a foundational work in two respects: first in the context of the history of movement notation; and secondly, and more significantly, in the creation of an entirely new system of kinetography. 'The new system had several notable advantages over previous systems, including the use of just 32 symbols, simplicity in notation, and directionality from left to right. This system not only records movement, but also the degree of muscular tension and facial expressions. All of this is recorded on grid paper, using three primary spatial parameters: length, width, and height. The depiction of body positions is volumetric, accurately indicating the angles of movement. The positions of the head, shoulders, arms, wrists, and torso are also clearly noted. Movement accompanied by music is recorded under musical notes, and movement accompanied by words is recorded under the text.'²²

However, Lisitsian's kinetography system seems to have been overlooked in the works of Western researchers in the years following its creation and remains largely unrecognized even today (this may be due to geographical and language barriers). For instance, a detailed article entitled *Introduction to Dance Notation*²³ published in 1946 in the magazine *Dance Index* presents the history of dance notation from the fifteenth century to modern times, yet fails to mention Lisitsian's system. In the publication *Laban's Principles of Dance and Movement Notation*,²⁴ there are no comparisons with other systems of movement notation. Notably, Ann Hutchinson's chapter entitled 'A Brief History of Dance Notation'²⁵ makes no mention of Lisitsian's extensive work. Among other well-known twentieth-century works on movement notation, such as *An*

²⁰ S. Lisitsian, *Starinnye plyaski i teatralne predstavny armianskogo Naroda*, vol. 2, p. 78.

²¹ S. Lisitsian, *Armianskie starinnye pliaski*, Yerevan 1983.

²² N. Kilichyan, 'Srbuhi Lisitsian: Bemadrog i hetazotog' [Srbuhi Lisitsian: Choreographer and Researcher], *Hay azgagrutyun yev banahyusutyun: Nyuter yev usumnasirutyunner*, 2009, no. 26, p. 127.

²³ J. de Laban, 'Introduction to Dance Notation', *Dance Index*, vol. V, nos 4, 5, April–May 1946, pp. 89–127.

²⁴ R. von Laban, *Laban's principles of dance and movement notation*, London 1957 (first edition 1956).

²⁵ A. Hutchinson, *Labanotation: The System of Analyzing and Recording Movement*, New York 1977, pp. 1–5.



8

Armenian Dance 'Ashiru Gyovnd', restored by the 'Karin' Scientific Center according to the notes of Srбуhi Lisitsian. Photo from the archive of the 'Karin' Scientific Center

Taniec ormiański *Ashiru Gyovnd* odtworzony przez Centrum Naukowe „Karin” według zapisków Srбуhi Lisitsian. Fot. z archiwum Centrum Naukowego „Karin”

*Introduction to Benesh Movement Notation: Dance*²⁶ by Rudolf and Joan Benesh, there is no mention of Lisitsian's system. Although her kinetography system would have been a valuable example for Margaret Abbie's *Movement Notation* report,²⁷ which discusses issues faced by researchers of movement notation, Lisitsian's name is absent. Despite the fact that her contributions have still not received the level of scholarly attention they deserve in the international literature, a notable Western acknowledgment can be found in Roderyk Lange's 1995 manual *Podręcznik kinetografii*.²⁸

At the same time, Lisitsian's cinematography found application in the countries of the former USSR. For instance, Maria Zhornitskaya used Lisitsian's method in her book *Folk Choreographic Art of the Indigenous People of Northeast Siberia*.²⁹ 'It is worth noting that in her description of dances, M.Y. Zhornitskaya applied the dance notation methodology of S.S. Lisitsian, which contributed to the accurate transmission of the main movements of Eskimo dances.'³⁰ Lisitsian's system was also used by Lydia Nagaeva in her book *Bashkir Folk Choreography*³¹ and by Natalia Alekseevna

²⁶ R. and J. Benesh, *An Introduction to Benesh Movement Notation: Dance*, New York 1969.

²⁷ M. Abbie, 'Movement Notation', *The Australian Journal of Physiotherapy*, June 1974, vol. XX, no. 2, pp. 61–69.

²⁸ R. Lange, *Podręcznik kinetografii*, Poznań 1995, p. 17.

²⁹ M. Zhornitskaya, *Narodnoe khoreograficheskoe iskusstvo korennoy naseleniya Severo-Vostochnoy Sibiri*, Moscow 1983.

³⁰ A. Lukina, 'M. Y. Zhornitskaya – Issledovatel' tantsyevogo fol'klora narodov Sibiri i Severa', *Culture and Civilization*, 2020, vol. 10, p. 52.

³¹ L. Nagayeva, *Bashkirskaya narodnaya khoreografiya*, Ufa 1995.



9

Armenian Dance 'Karno Kochari', restored by the 'Karin' Scientific Center according to the notes of Srбуhi Lisitsian. Photo from the archive of the 'Karin' Scientific Center

Taniec ormiański *Karno Kochari* odtworzony przez Centrum Naukowe „Karin” według zapisków Srбуhi Lisitsian. Fot. z archiwum Centrum Naukowego „Karin”

Levotchkina in *Traditional Folk Choreography of the Siberian Tatars of the Barabinsk Steppe and the Omsk Pre-Irtysh Region (Late 19th – 20th century)*³² to describe Tatar choreography. Lisitsian's works provided the foundation for Davlat Ismagilovich Umerov's monograph *Choreographic Folklore of Astrakhan Tatars as a Factor in the Formation and Preservation of Cultural Identity*.³³

Srбуhi Lisitsian's movement notation system provides a detailed framework for documenting traditional Armenian dances. Her works have also been fundamental to Gagik Ginosyan, the founder of the *Karin* ethnographic ensemble. Ginosyan's efforts have resulted in the creation of a digital version of Lisitsian's kinetography system enabling the recording of dances via computer programs. This program has already facilitated the recording of twenty dances. The use of her notation system not only serves to preserve dance as a living cultural form and also its revitalization, it also allows future generations to learn and appreciate these dances in their original forms.

The most fundamental outcome of Lisitsian's work remains the preservation of Armenian dances. Her contributions have paved the way for a deeper understanding of the significance of dance in Armenian culture and its preservation as an intangible form of heritage. By documenting traditional dances, Lisitsian has provided a vital link to Armenia's cultural past, ensuring that these dances can be preserved for future generations and studied in their original forms. Her work has been largely continued by her students, including Emma Petrosyan and Genya

³² N. Lyovochkina, 'Traditsionnaia narodnaia khoreografiia Sibirskikh tatar Barabinskoi stepi i Omskogo Priirtysh'ya (konets XIX – XX v.)', *Kultura narodov Rossii* series, vol. 8, Novosibirsk 2002.

³³ D. Umerov, *Khoreograficheskii fol'klor astrakhanskikh tatar kak faktor formirovaniia i sokhraneniia kul'turnoi identichnosti* [Choreographic Folklore of the Astrakhan Tatars as a Factor in the Formation and Preservation of Cultural Identity], Kazan 2022.

Khachatryan. The documentation of national dances in their original form plays an invaluable role, especially when, during the Soviet era, Armenian national ethnic dances gave way to staged folk dances. While these staged dances incorporated some national elements, they began to be supplemented with classical dance elements, which resulted in a shift from their original national character. While staged dances may be more artistic and visually appealing, they unfortunately lose the underlying symbolism and layers of meanings and significance found in national ethnic dances. Another problematic issue here is that, as Anthony Shay states: 'Many individuals among the public largely believe the fiction that the choreographies they view on stage reflect actual dances as they would experience in a traditional field setting.'³⁴ Preserving the national dance was generally challenging during the Soviet years. It is worth noting that, after the publication of the first volume of Lisitsian's *Ancient Armenian Dances*, an article appeared in the newspaper *Pravda* which criticized the book for being overly comprehensive.³⁵

The importance of recording national dances has grown in parallel with the rapid development (or rather, perhaps more accurately, the transformation) of modern life. Once integral to the cultural identity of a nation, and passed down from generation to generation, national dances are now isolated from their original environment due to the impact of urbanization and globalization.

Another of Lisitsian's professional achievements relates to her methodological approach to dance preservation, which marks a significant step towards ethnochoreology. While documenting dances, she meticulously studied and classified Armenian dance heritage by form and content, while also applying broader analytical perspectives. She connected dances to the beliefs, customs, rituals, and celebrations of the Armenian people, explaining the origins of each dance or theatrical performance.

For example, her study of *Tightrope walking performances*³⁶ is distinguished by its analysis of dance acrobatic performances from the perspective of genre genesis. Using historical, linguistic, and ethnographic evidence, she traced their origins to prehistoric society's culture, rituals, and totemic theatrical performances related to fertility and ancestor worship. Based on the fact that ancient Armenia had a cult of birds and winged animals, Lisitsian suggested that elements of religious rituals were incorporated into such performances. For mythological winged figures, an 'aerial space for actions' was required, and the rope stretched at a certain height between trees served as such a 'stage'. Modern dance scholars have emphasized the challenges involved in reconstructing past performances based solely on visual artefacts. For instance, Judy Van Zile notes that many Korean dance images are artistically stylized rather than accurate records of actual performances.³⁷

A distinctive feature of Lisitsian's research was her use of folk terminology related to art and ethnography. Many of these terms are not included in standard Armenian dictionaries. She uncovered the original meanings of numerous terms, which had evolved over time due to shifts in people's way of thinking. Lisitsian compiled an extensive collection of folk and literary terms related not only to dance and theatre, but also to other forms of art.

Her ethnographic data and linguistic analysis of terms revealed not only Armenian dance principles but also aspects of cultural perception. According to Lisitsian, just as word roots evolve to reflect changes in daily life over time, the roots of dance movements also acquire new significance.

By documenting ancient Armenian dances, Lisitsian has ensured that they can be studied, revived, and performed in the future, thus safeguarding them against the threat of cultural loss. Her work also highlights the importance of recognizing the role of women in maintaining cultural traditions.

³⁴ A. Shay, *Choreographic Politics: State Folk Dance Companies, Representation, and Power*, Middletown 2002, p. 39.

³⁵ E. Petrosyan, 'Uchitel': *Vospominaniia o Srбуhi Lisitsian*, *Literaturnaya Armeniya*, 2020, no. 1, p. 148.

³⁶ S. Lisitsian, *Armianskie starinnye pliaski*, pp. 9–68.

³⁷ B. Spati, J. van Zile, *Imaging Dance: Visual Representations of Dancers and Dancing*, Zürich 2011, p. 47.

Mane Mkrtchyan, PhD

She graduated with an MA in Art History from Yerevan State University in 2006 and completed post-graduate courses at the Institute of Arts of the Armenian National Academy of Sciences. In 2013 she was awarded a doctorate in Art History. From 2014 to 2016, she served as Deputy Director for Science at the Folk Arts Museum. From 2017 to 2022, she held the position of lecturer at the Armenian State Pedagogical University. Since 2009, she has been a Senior Researcher at the Institute of Arts of the Armenian National Academy of Sciences and is currently the Deputy Director at the Sundukyan National Theatre in Armenia. She has published more than 20 academic articles.

dr Mane Mkrtchyan

W 2006 roku uzyskała tytuł magistra historii sztuki na Państwowym Uniwersytecie w Erywaniu, a następnie ukończyła studia podyplomowe w Instytucie Sztuki Armeńskiej Akademii Nauk. W 2013 roku uzyskała stopień doktora historii sztuki. W latach 2014–2016 pełniła funkcję zastępcy dyrektora ds. naukowych w Muzeum Etnograficznym w Armenii. W latach 2017–2022 była wykładowczynią na Armeńskim Państwowym Uniwersytecie Pedagogicznym. Od 2009 roku pracuje jako badaczka w Instytucie Sztuki Armeńskiej Akademii Nauk, a obecnie zajmuje stanowisko zastępcy dyrektora w Teatrze Narodowym im. Sundukiana w Armenii. Opublikowała ponad 20 artykułów naukowych.

Bibliography

- Benesh Rudolf and Joan, *An Introduction to Benesh Movement Notation: Dance*, New York 1969.
- Hatchinson Ann, *Labanotation: The System of Analyzing and Recording Movement*, New York 1977.
- Khorenats'i Moses, *History of the Armenians*, Translation and Commentary on the Literary Sources by Robert W. Thomson, Cambridge, Massachusetts, London 1978.
- Kilichyan Naira, 'Srbuhi Lisitsian: Bemadrog i hetazotog', *Hay azgagrutyun yev banahyusutyun: Nyuter yev usumnasirutyunner*, 2009, no. 26, pp. 120–143.
- de Laban Juana, 'Introduction to Dance Notation', *Dance Index*, vol. V, nos 4, 5, April–May 1946, pp. 89–127.
- von Laban Rudolf, *Laban's principles of dance and movement notation*, London 1957 (first edition 1956).
- Lange Roderyk, *Podręcznik kinetografii*, Poznań 1995.
- Lisitsian Srbuhi, *Armianskie starinnye pliaski* [Armenian Old Dances], Yerevan 1983.
- Lisitsian Srbuhi, *Starinnye plyaski i teatralne predstavny armianskogo naroda* [Ancient Dances and Theatrical Performances of the Armenian People], vol. 1, Yerevan 1958.
- Lisitsian Srbuhi, *Starinnye plyaski i teatralne predstavny armianskogo naroda*, vol. 2, Yerevan 1972.
- Lisitsian Srbuhi, *Zapis' dvizheniya (kinetografiya)* [Movement Notation (Kinetography)], Moscow–Leningrad 1940.
- Lukina Angelina, 'M. Y. Zhornitskaya – Issledovatel' tantsyevogo fol'klora narodov Sibiri i Severa', *Culture and Civilization*, 2020, vol. 10, pp. 46–56.
- Lyovochkina Natalya, 'Traditsionnaya narodnaya khoreografiya Sibirskikh tatar Barabinskoi stepi i Omskogo Priirysk'ya (konets XIX –XX v.)', *Kultura narodov Rossii* series, vol. 8, Novosibirsk 2002.
- Margaret Abbie, 'Movement Notation', *The Australian Journal of Physiotherapy*, June 1974, vol. XX, no. 2, pp. 61–69.
- Nagayeva Lydia, *Bashkirskaya narodnaya khoreografiya*, Ufa 1995.
- Petrosyan Emma, 'Uchitel': *Vospominaniya o Srbuhi Lisitsian*, *Literaturnaya Armeniya*, 2020, no. 1, pp. 141–151.
- Rameau Pierre, Pécourt Guillaume Louis, *Abrégé de la nouvelle méthode dans l'art d'écrire ou de tracer toutes sortes de danses de ville*, Paris 1971.
- Sargsyan Nazanik, 'Deiatel'nost' Srbuhi Stepanovny Lisitsian v 10–20-e gody XX veka', *Journal of Art Studies*, 2021, pp. 94–115.
- Shay Anthony, *Choreographic Politics: State Folk Dance Companies, Representation, and Power*, Middletown 2002.
- Sirotkina Irina, 'The Revolutionary Body, or Was There Modern Dance in Russia?', *Art dello Spettacolo / Performing Arts*, 2018, no.4, pp. 31–41.
- Sirotkina Irina, 'Svobodnoe dvizhenie i plasticheskii tanets v Rossii', *Nauchnaya biblioteka* series, Moscow 2011.
- Sparti Barbara, van Zile Judy, *Imaging Dance: Visual Representations of Dancers and Dancing*, Zürich 2011.
- Umerov Davlyat, *Khoreograficheskii fol'klor astrakhanskikh tatar kak faktor formirovaniya i sokhraneniya kul'turnoi identichnosti* [Choreographic Folklore of the Astrakhan Tatars as a Factor in the Formation and Preservation of Cultural Identity], Kazan 2022.
- Zhornitskaya Maria, *Narodnoe khoreograficheskoe iskusstvo korennoy naseleniya Severo-Vostochnoy Sibiri*, Moscow 1983.

Zuzana Bauerová*

Helena Koenigsmarková: A living profession in the Museum of Decorative Arts in Prague

Helena Koenigsmarková – właściwa osoba na właściwym stanowisku w Muzeum Sztuki Dekoracyjnej w Pradze

Zuzana Bauerová, *Helena Koenigsmarková: A living profession in the Museum of Decorative Arts in Prague*, „Ochrona Zabytków” 2025, nr 1, s. 73–88.

Abstract

Helena Koenigsmarková was a director of the Museum of Decorative Arts in Prague (Uměleckoprůmyslové museum v Praze; UPM) for more than thirty years, since 1991. This exceptional woman was instrumental in providing the institution with a new vision that has proven to be of great significance for the institution and for conservation practices.¹ Upon achieving an understanding of the context, history, and material nature of the works of art, objects of art, craft and design, specific methodologies for conservation were introduced, including those associated with care, study and display. This paper will build upon the efforts already made in this field, with a view to introducing a new perspective of the object's conservation history that reflects the professional situation and the hierarchical structure of object conservation in the Czech Lands.

The present study is based on a series of conversations conducted over the past several months. We agreed on three main areas that had transformed the museum: 1) Where (collection management and preservation); 2) What (the material nature of the collection objects); 3) Who (reorganization of the museum hierarchy). In instances where further elaboration is required, the museum's available and important strategic and archival documents, annual reports and selected media sources, are quoted and analysed. This period in the history of conservation demonstrates how museum management influenced the rearrangement of preservation activities. This signalled a pivotal moment in the development of conservation practices within a museum setting, paving the way for new forms of collaboration. This paradigm shift is being addressed through the framework of a newly introduced academic programme at the Academy of Arts, Architecture and Design in Prague.

* Academy of Arts, Architecture and Design in Prague
e-mail: zuzana.bauerova@umprum.cz

¹ For the purposes of this contribution I use English terminology ‘conservation’, ‘conservation studios/laboratories’, ‘conservator’. In Czech terminology we rather apply terms: ‘conservation-restoration’, ‘conservation-restoration studios/laboratories’, ‘conservator-restorer’.

Keywords

conservation, history, management, art, crafts, design

Abstrakt

Helena Koenigsmarková była dyrektorką Muzeum Sztuki Użytkowej w Pradze (Uměleckoprůmyslové museum v Praze – UPM) przez ponad 30 lat, począwszy od 1991 roku. Ta wyjątkowa kobieta odegrała kluczową rolę we wprowadzeniu tej instytucji na nowe tory. Wizja Koenigsmarkovej okazała się niezwykle istotna zarówno dla samego muzeum, jak i dla praktyk konserwatorskich. Za jej kadencji położono nacisk na zrozumienie kontekstu, historii oraz materialnego charakteru dzieł sztuki, obiektów rzemiosła i designu i wprowadzono określone metody konserwacji, obejmujące troskę o obiekt, jego badania oraz odpowiednie sposoby prezentacji. Niniejszy artykuł nawiązuje do dotychczasowych działań prowadzonych w tym obszarze i zmierza do ukazania historii konserwacji obiektów z nowej perspektywy, uwzględniającej sytuację zawodową konserwatorów oraz hierarchiczność w dziedzinie konserwacji zabytków w Czechach.

Artykuł powstał na podstawie serii rozmów przeprowadzonych w ciągu ostatnich kilku miesięcy. Udało się ustalić trzy główne obszary, które wpłynęły na transformację muzeum: 1) miejsce (gdzie?) – zarządzanie kolekcją i jej ochrona; 2) przedmiot (co?) – materialna natura obiektów z kolekcji; 3) podmiot odpowiedzialny (kto?) – reorganizacja struktury muzealnej. W kwestiach wymagających szerszego omówienia cytowane i analizowane są dostępne istotne dokumenty strategiczne oraz archiwalne dotyczące muzeum, sprawozdania roczne oraz wybrane materiały z mediów.

Opisany okres w historii konserwacji pokazuje, w jaki sposób zarządzanie muzeum wpłynęło na modyfikację działań z zakresu ochrony zbiorów. Był to przełomowy moment w rozwoju praktyk konserwatorskich w środowisku muzealnym, torujący drogę nowym formom współpracy. Ta zmiana paradygmatu jest obecnie widoczna w nowo wprowadzonym programie akademickim na Akademii Sztuk Pięknych, Architektury i Designu w Pradze.

Słowa kluczowe

konserwacja, historia, zarządzanie, sztuka, rzemiosło, design

TRACING THE DEVELOPMENT OF ANY PROFESSION IS ALWAYS CHALLENGING. IN THE COMPLEX FIELD of conservation, the history of object conservation and its practitioners has been impacted by the evolution of conservation practices, philosophical approaches to the care of collections, and the specific methodologies employed for treatment and study. Different political, philosophical, and scientific tendencies, resulting from cultural and political situations, are fundamental to understanding the status of conservators of decorative objects and applied arts within museums and society. Decisions taken to eliminate the deterioration of objects and applied arts are linked to particular objects, sets of objects, or artefacts, and their values. In our Western society, these could generally refer to questions such as, ‘Why do we take care of these objects?’, and ‘Why do we keep them?’² When answering these questions, we must not only consider a list of values (as defined by Alois Riegl in his work *The Modern Cult of Monuments: Its Character and Its Origin*,³ published at the beginning of the twentieth century, which formed the basis of our monument preservation theory, practice and legislation), we inevitably have to examine the content of partial specific activities from different angles. These could be based on various methodological approaches to theory and practice. Including an interpretation based on female protagonists is certainly welcome, as supplementing the history of ‘great men’ with the history of (great) women opens up new perspectives on the status of conservators and conservation practice.

² L. Giombini, ‘Artworks and Their Conservation. A (Tentative) Philosophical Introduction’, *Aesthetica Edizioni/Preprint/* 2019, pp. 13–25.

³ A. Riegl, ‘The Modern Cult of Monuments: Its Character and Its Origin’, trans. K.W. Forster, D. Ghirardo, *Oppositions* 1982, N. 25, pp. 21–50.

1 Helena Koenigsmarková on the construction site. Photo: Ondřej Kocourek, UPM

Helena Koenigsmarková na placu budowy. Fot. Ondřej Kocourek, UPM



I would like to take this opportunity to introduce the conservation history of decorative objects and applied arts from the perspective of an extraordinary woman who has represented the Museum of Decorative Arts in Prague for more than thirty years. I will present the approach of Helena Koenigsmarková, now emeritus director of the museum, to the development of the conservation of objects within the museum's hierarchy. Therefore, this study will focus on the conservation of objects in this important national cultural institution, as the work of Helena Koenigsmarková may serve as a valuable starting point for reflecting on the role of conservation theory and education – especially in light of the growing disconnect between the formal frameworks of conservation practice and the practical needs of cultural institutions and society.

The accreditation in the field of applied arts conservation (February 2025), is a significant stimulus for the development of the conservation profession; it introduces a Master's programme in applied arts conservation at the Academy of Arts, Architecture and Design in Prague. This is a turning point in our conservation history. Due to cultural and political situations, object conservation was never introduced at an academic level in Czechoslovakia (nor later in the Czech Republic). After almost 80 years, the idea of Jaromír Pečírka, the former head of the Academy of Arts, Architecture and Design in Prague, to establish an arts and crafts restoration school or department,⁴ has been given the opportunity to be implemented.⁵ The coming years will bring great responsibility for educators and students alike. How will we rise to the challenge?

⁴ Z. Bauerová, 'Prečo UMPRUM nemá UMPRUM katedru reštaurovania? Ako sa nepresadil model dvoch konzervátorských-restaurátorských akademických pracovísk v Československu v rokoch 1945–1948', in: *Umění a revoluce. Pro Milenu Bartlovou*, ed. J. Lomová, J. Vybíral, Prague 2018, pp. 450–473.

⁵ Although the decorative arts, arts and crafts and object's conservation programmes were introduced within some Czech universities (e.g. Silesian University Opava, University of Pardubice, University of Chemistry and Technology Prague and Masaryk University in Brno), their curriculums either cover only some materials, or are not introduced as artistic and humanistic academic disciplines within the higher education system.

Education should reflect professional situations and hierarchal structures. Ideally, the new educational curriculum should reflect the professional situation in this and other public cultural institutions. Historically, the Academy of Arts, Architecture and Design in Prague and the Museum of Decorative Arts in Prague have been closely related since their very beginnings. In an interview, Lada Hubatová-Vacková stated that the museum and the school were historically created in direct cooperation, and therefore she sees great potential for close inter-institutional cooperation in the future.⁶ This mutual support is already inspirational in terms of defining the possibilities and limits of applied arts conservation practice, and its methodological approaches, and will be even more so in the future. Furthermore, I believe it has the potential to establish a shared platform and a creative incubator for new conservation and monument preservation practices.⁷ This is very similar to what Jorge Otero Pailos introduces in his 'Experimental Monument Care Platform' at Columbia University's Graduate School of Architecture, Planning, and Preservation. He presents the act of creativity as the starting point for creative reflection on the needs of contemporary society. Accordingly, active monument care based on artistic principles 'explores the intersection of art, architecture, and preservation, by collaborating on the creative restoration and interpretation of landmark sites'.⁸ Such an experimental approach can only be realized through close cooperation between academic and cultural institutions.

Therefore, it is very important (not only for the Academy of Arts, Architecture and Design in Prague) to examine the influences and developments of the Museum of Decorative Arts in Prague, as closely associated public institutions. However, due to the patchy records of the early history, overall responsibilities and day-to-day routines of the first restorers at the Museum of Decorative Arts in Prague, it is difficult to reconstruct these aspects. It is not yet possible to make comparisons with other museum institutions or regions. The development of conservation practices at the Museum of Decorative Arts in Prague since its opening in 1901 has been greatly influenced by the scholarly interests of its earliest directors, craftsmen, and curators.⁹ However, to uncover more details requires closer investigation. From this perspective, it is very important to document the historical circumstances directly from those who participated in them.

Consequently, this study is primarily based on interviews I conducted with the emeritus director Helena Koenigsmarková over the past few months. Also included are some important strategic and archival documents from museums, annual reports, and a selection of media sources. These were, however, re-evaluated in relation to the situation in object conservation at the museum. Helena Koenigsmarková (born in 1947) headed the Museum of Decorative Arts in Prague for more than thirty years, since 1991. After completing her studies in 1971, she joined the museum as a curator of the furniture, metals and other materials collection. As director, she successfully expanded the museum's collection, re-defined its personnel and organizational structure, oversaw the construction of a new Central Repository in Prague's Stodůlky administrative district, and the reconstruction of the historical museum building in the city centre, among many other achievements. Thanks to this, she legitimately ranks among the 'great women of the Museum of Decorative Arts in Prague', to whom the museum owes its reputation: these include Dagmar

The MA programme at the Academy of Arts, Architecture and Design in Prague represents a model of conservation-restoration education covering a wide range of applied arts materials.

⁶ T. Bíbová, *Odborníci hodnotí éru Heleny Koenigsmarkové v UPM i volbu nového ředitele. Co se největší sbírkotvorné instituci v ČR podařilo, a co naopak nepovedlo?*, Czech Design, 27/09/2023, [czechdesign.cz, tinyurl.com/bdz7rtpn](https://czechdesign.cz/tinyurl.com/bdz7rtpn) (accessed 16/02/2025).

⁷ In this close collaboration and common sharing practical and theoretical demands and outcomes within the two institution, I see the opportunity to develop new, modern and forward-thinking conservation education in the Czech Republic.

⁸ J. Otero-Pailos, 'Experimentální památková péče', in: *Živá památka*, ed. P. Melková, Prague 2022, pp. 12–31. Presentation of the Faculty: Columbia GSAPP, Jorge Otero-Pailos, arch.columbia.edu, tinyurl.com/4vxp97xc (accessed 16/02/2025).

⁹ More information about the museum's history in the exhibition catalogue: *110 let UPM v Praze – více prostoru sbírkám*, Prague 1995.

Hejdová (the first female director 1973–1988), Jiřina Vydrová, Jarmila Blažková, Milena Zemínová, Alena Adlerová, Olga Herbenová, Dagmar Tučná, Jarmila Brožová, Libuše Urešová, Věra Vokáčová, Olga Drahotová, Milena Lamarová, Anna Fárová, and Jana Kybalová.¹⁰ Although she is an art historian by profession, she has made a significant contribution to the current character of the decorative objects and applied arts conservation profession, as well as to the hierarchical structures in place within this cultural institution. Therefore, I truly believe that transcribing our conversations will help to achieve the goal of this issue of *Ochrona Zabytków*.¹¹

Our meetings took place at a significant moment in Helena Koenigsmarková's career: she was closing the final chapter of her three-decade tenure as a museum manager. This enables her to reflect on the various political, social and cultural situations that greatly impacted her decisions to realize her vision of a museum as an institution of national and international importance. We decided to conduct our conversations with unfolding ideas rather than adhere to strict outlines. I encouraged her to share her personal view of the transformation of the Museum of Decorative Arts in Prague into 'a place for innovative education that conveys an understanding of applied art and design in relation to architecture and the visual arts.'¹² I was interested in how the conservation profession of decorative objects and applied arts has changed within this framework, and how it has contributed to the conviction she mentioned in 2018: 'Everything that affects lifestyle in a changing world contributes positively to improving quality of life and preserving creativity in an increasingly uniform, digitized environment.'¹³

We agreed that the answers to this set of questions revolve around three 'Ws' (where, what and who) representing three main areas: 1) Where: Collection management and preservation; 2) What: The material nature of the collection objects; and 3) Who: Reorganization of the museum structure. In retrospect, Koenigsmarková identifies these three areas, together with the collection, as her priorities during her more than thirty years in the position.

Where: Collection management and preservation

The Central Repository and the reconstructed historical building of the Museum of Decorative Arts in Prague – a dignified and representative space, suitable for collections and people

The Museum was finally established in 1885 by the Chamber of Commerce, which managed it until 1948. This was proof of the current wave of interest in handicrafts and artistic work in opposition to machine production. At the end of the nineteenth century, the Rudolfinum House of Art (1876–1881) opened to the public in 1885, today's Academy of Arts, Architecture and Design in Prague (1885) and the Museum building, designed by Josef Schulz in 1897, were constructed on the modernized and regulated bank of the Vltava River, now known as Palach Square in the centre of the city. At the beginning of the 1930s, the square was completed with the construction of the Faculty of Arts of Charles University. The Rudolfinum building, which was commissioned by Česká spořitelna (Czech Savings Bank) to celebrate its 50th anniversary in 1885, offered exhibition space there to the Chamber of Commerce and Trade, which is how the museum's activities began. It subsequently opened its first permanent exhibition in 1886, followed by a library with a study room the following year. Upon completion of the building's construction by the company Schlaffer

¹⁰ UPM, *O muzeu*, upm.cz, tinyurl.com/ku5damr9 (accessed 16/02/2025)

¹¹ I am aware of the positive and enthusiastic feedback that has been expressed, the outcomes of the oral history, and the main methodology applied in this contribution. The development of conservation practice at the museum has been greatly influenced by the interests of its directors and therefore the last one should not be excluded. Furthermore, I admit to taking advantage of the situation when the main protagonist closed her professional career at the museum. I am aware of the limitations of the statements and perspectives presented. I would therefore ask you to consider the matter further and provide additional questions and interpretations.

¹² *Uměleckoprůmyslové museum v Praze. Koncepce rozvoje organizace 2018–2023*, Prague 2018, p. 3, upm.cz, tinyurl.com/4xeeww5z (accessed 16/02/2025).

¹³ Ibid.

and Hubschmann in 1898, and the subsequent furnishing of the interiors in 1900, the museum was opened to the public. In 1901 it presented objects from the 1900 Jubilee Exhibition in Paris. The museum sought to build an administrative building, but these plans were thwarted several times during the twentieth century. An attempt in 1941 failed to establish the Protectorate of Bohemia and Moravia; the post-war situation resolved problems resulting from forced acquisitions and confiscations, and in 1949 the museum was nationalized. Consequently, in 1970, after a ten-year period during which the museum was connected to the National Gallery, both politically and administratively, the permanent exhibition was cancelled.¹⁴ At that time, partial reconstruction began in the basement of the building, with spaces being created for collections, a library and workshops. Just 17 years later, to mark the 100th anniversary of the museum's establishment, a new permanent exhibition opened in the historic building in 1985. However, the political situation did not support the museum's development and spatial plans. As Koenigsmarková wrote in the document entitled 'More space for collections! Chances for the Museum of Arts and Crafts in 2009': 'The overcrowded building was literally bursting at the seams, and after the subway was put into operation in the 1970s, its statics were definitively threatened.'¹⁵

Following the political changes of 1989 and Koenigsmarková's appointment as director, resolving this unfortunate situation became the main priority of the institution's new management.¹⁶ An honest and detailed examination of the situation in the late-nineteenth and twentieth centuries reveals the difficulties that would be encountered in implementing her vision for the development of the museum.

The history of the Museum of Decorative Arts in Prague was written predominantly by its directors, as was common practice throughout the nineteenth and twentieth centuries. The directors were associated with the institution, as were some other professionals who were familiar with artists' materials and, to a certain extent, their preservation. Later, from the 1930s onwards, material studies became fundamental to the development of scientific methods that allowed for measurements according to objective criteria. These approaches had a striking impact on the treatment of objects and the limits of interventions. The museum's early directors participated in the study and preservation of the collection's materials. However, this involvement was probably an outcome of their particular backgrounds and the more intimate nature of the museum.¹⁷ While the role of science had increased significantly over the years, applied arts conservation practice suffered from an incongruous training situation in Czechoslovakia. Further research is required to establish the methodology behind the building of the first conservation networks. However, there were insufficient premises for collections and conservation studios in the historical building, which led to further concerns regarding chemical, physical and biological deterioration. The situation was hindering the institution's ability to develop further.

Koenigsmarková's initial plans, which included the preservation of the garden and the construction of underground garages, (fortunately in the light of subsequent events), were cancelled by the flood in 2002. It demonstrated the limits of regulation on the banks of the Vltava River, a fact that the architect Schulz was probably aware of during the nineteenth century. Consequently, the use of underground spaces was deemed unfeasible. The building, located in the vicinity of the Old Jewish Cemetery in Prague's Jewish Town, remained overcrowded with collection items, offering inadequate conditions for exhibitions, repositories, and a substandard workplace for museum

¹⁴ H. Koenigsmarková, 'Úvod', in: E. Matyášová (ed.): *Uměleckoprůmyslové museum v Praze. Průvodce*, Prague 2005, pp. 4–5. More information available: op. cit. 10.

¹⁵ H. Koenigsmarková, *Více prostoru sbírkám! Šance pro Uměleckoprůmyslové museum*, Prague 2009, cz-museums.cz, tinyurl.com/426pvxf3 (accessed 16/02/2025). More on the topic: E. Nosková: 'Ředitelka UPM Helena Koenigsmarková vypráví o změnách muzea v uplynulých 30 letech', in: *Dům a zahrada*, 22/11/2024, dumazahrada.cz, tinyurl.com/es82fuua (accessed 16/02/2025).

¹⁶ P. Wittlich, 'Úvod', in: Centrum dokumentace sbírek UPM, *Výroční zpráva 1998* (Annual report 1998).

¹⁷ This practice was common in the museums, compare e.g. with: L. Becker, D. Schorsch, 'The Practice of Objects Conservation in the Metropolitan Museum of Art (1870–1942)', in: *Metropolitan Museum Studies in Art, Science, and Technology* 2010, N. 1, pp. 11–12.

2

UPM building by Josef Schulz. Photo: Jindřich Eckert, 1901. Source: *110 let UPM v Praze – více prostoru sbírkám*, Prague 1995

Budynek Muzeum Sztuki Dekoracyjnej w Pradze projektu Josefa Schulza. Fot. Jindřich Eckert, 1901. Źródło: *110 let UPM v Praze – více prostoru sbírkám*, Praha 1995



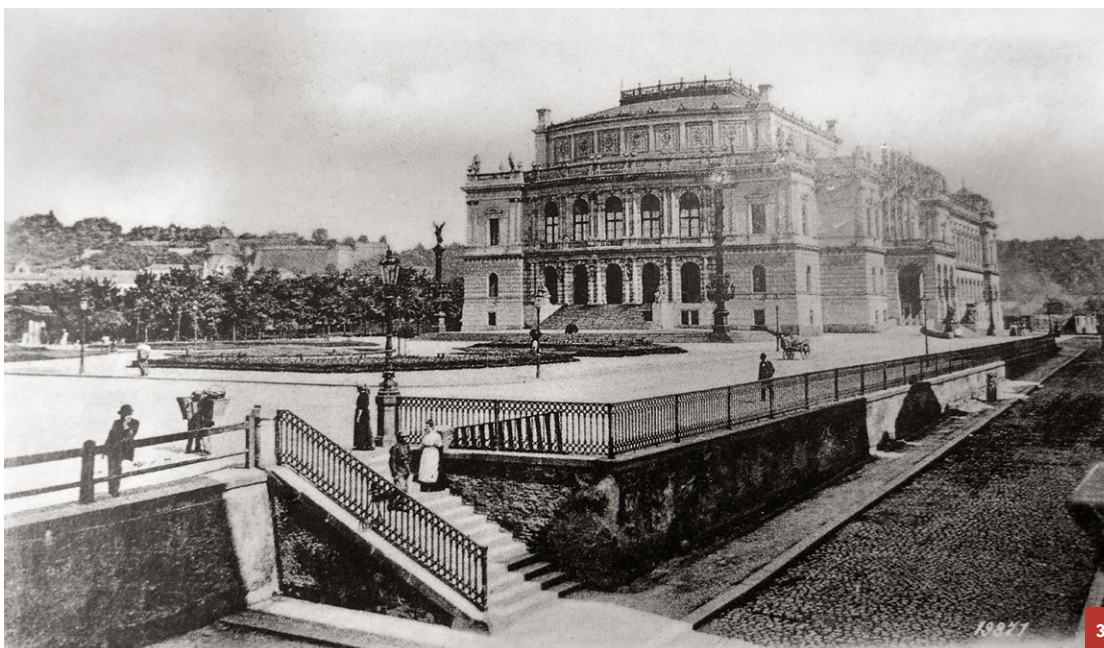
staff. Despite numerous plans to build a repository outside the main building and outside Prague (including a former brewery in Brandýs nad Labem or the Kamenice nad Lipou Chateau since 1998), or leased premises (such as those in Chlumín, Chvatěruby Chateaus and other locations), these endeavours did not resolve the problem.

The museum embarked on a new chapter in 1999. At that time, the museum management presented a project for the construction of a modern workplace and a repository outside the city centre, while respecting the requirement of efficiency and economy of the building and its equipment. That is to say, passive buildings (with easy maintenance, ensuring climatic conditions at the lowest possible energy costs and type of technology used). The museum was able to develop an investment plan and project thanks to the political support of the Ministry of Culture and its programme called ‘Care of the National Cultural Treasure (2001)’.¹⁸ This support enabled the museum to purchase a suitable investment plot in Prague’s Stodůlky district and to proceed with the development of two projects: ‘New Repository in Prague 2004–2007’ and ‘Reconstruction of the Main Building and Rehabilitation of its Space 2007–2010’. Despite the initial plans for the construction of a new repository¹⁹ and the reconstruction of the main historical building not being realized, the Central Repository was opened in 2016 (2014–2016).²⁰ Following a reconstruction and modernization project, the main building reopened to the public the following year (2014–2017).

¹⁸ Since the year 2003, UPM has been perceived as a state cultural institution of national importance. There were also attempts to incorporate ‘national’ into the name of the museum.

¹⁹ V. Jošková Štefanová, *UPM má nový Centrální depozitář. Základní kámen pochází z historické budovy staré víc než 100 let*, 5/04/2016, vltava.rozhlas.cz, tinyurl.com/338hj9zh (accessed 16/02/2025).

²⁰ *The Central Depository*, upm.cz, tinyurl.com/mstfn3mk (accessed 16/02/2025): ‘The central depository of the Museum is designed as a low-energy building with a unique circular ground plan, where its monolithic structure forms two underground floors and three above-ground floors. The depository itself, with its own mode of operation, is situated on an inscribed square-shaped ground plan. The total floor area of the premises amounts to 5,770 square metres.’



3

Regulated river bank in Prague, early 20th c. Source: Archive UPM

Uregulowany brzeg rzeki w Pradze, początek XX wieku. Źródło: Archiwum UPM

The museum collection was relocated from the main building (following a two-year storage period in crates) to new premises that are better suited to its needs. These new premises offer modern, well-equipped conservation laboratories, a collection register, dedicated research and curatorial areas, and modern facilities for the care of the collection. Following a century of operations, the historic building has expanded its exhibition spaces and made the attic available for administrative use by the museum.

Thus, the director's vision for the museum building's restoration to its original representative form, and the provision of professional care for all collection objects was realized. The creation of a dignified workspace for museum employees was also prioritized and fulfilled.²¹

What: The material nature of the collection

Collections, design, materials

Today, the Central Repository houses half a million items from antiquity to the present day. The museum's collections include glass, porcelain and ceramics, graphic art and photography, textiles, fashion and design, furniture, woodwork, clocks and watches, as well as a collection of precious metalwork, gold and jewellery, children's toys and a large amount of written and visual documentation. The centralized management and care of the collection ensures efficiency, while also facilitating access to items in the collections by curators, collection managers, conservators, photographers and documentation and recording staff.

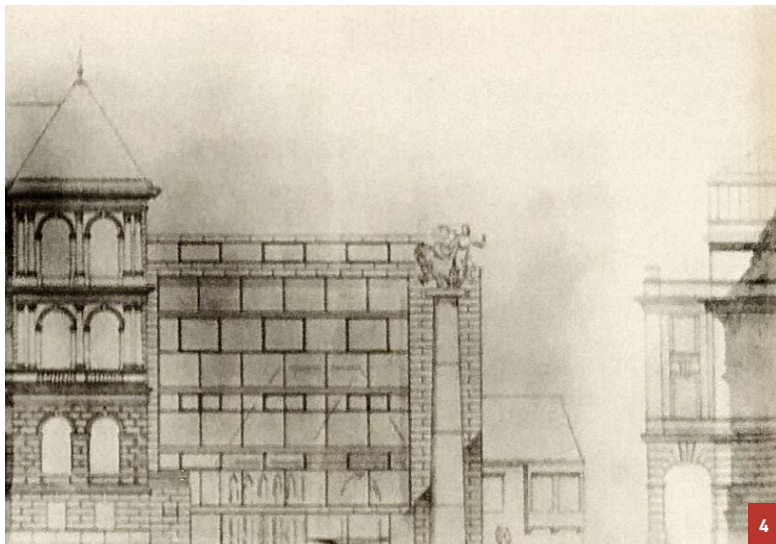
The Museum of Decorative Arts in Prague, as a state-funded institution of the Ministry of Culture, had to deal with several systemic changes during the period of our interest. From the perspective of Koenigsmarková, the political museum transformations were used by the institution's leadership to manage the museum's core activities. The museum's collections have been registered in the Central Collection Register of the Ministry of Culture since 12 April 2002. The museum has used a registration system since that time, initially Demus, and subsequently Musaion

²¹ Op. cit. 12, p. 2.

4

Extension of UPM – competitive design by Pavel Smetana, 1941.
Source: *110 let UPM v Praze – více prostoru sbírkám*, Prague 1995

Rozbudowa Muzeum Sztuki Dekoracyjnej w Pradze – projekt konkursowy Pavla Smetany, 1941.
Źródło: *110 let UPM v Praze – více prostoru sbírkám*, Praha 1995

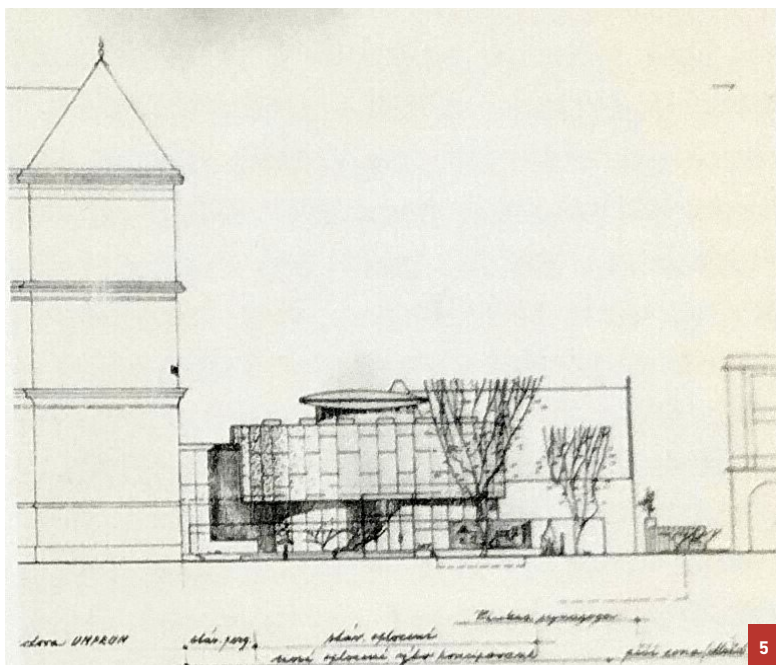


4

5

František Štráchal, UPM extension study, variant B, 1969.
Source: *110 let UPM v Praze – více prostoru sbírkám*, Prague 1995

František Štráchal, studium rozbudowy Muzeum Sztuki Dekoracyjnej w Pradze, wariant B, 1969. Źródło: *110 let UPM v Praze – více prostoru sbírkám*, Praha 1995



5

(both commercial names). This administrative step made it possible to draw funds from the state budget through the s.c. ISO program in accordance with the applicable legislation (application of Act 122/2000 Coll.). Over the years, the museum has been successful in raising funds for the equipment of the repository, for acquisitions and professional conservation treatment of collection items (often as part of larger scientific and research projects). Following the implementation of the new legislation, the museum underwent organizational restructuring, which included the introduction of a new facility for the documentation and registration of collections, known as the Collections Documentation Centre, which is currently located within the building of the Central Repository.²²

According to Helena Koenigsmarková, until the beginning of the 1990s, the material of collection objects was perceived as a 'silent bearer'. After 1990, thanks to her coordination, it has gradually gained importance; the vision of building suitable spaces for collections and people

²² Centrum dokumentace sbírek UPM, *Annual report 2009*: 'The main task of the Collections Documentation Centre is the registration and documentation of the UPM collection fund, and the care of collection objects and documents stored in the department, as well as methodical supervision of Demus, maintenance of addition and inventory books.'

arising precisely from the need for suitable storage of collection items. In other words, with regard to their material nature and the efforts to restrict or slow down the processes of their degradation. It is perhaps for this reason that the museum has also maintained a chemical laboratory to this day. Unfortunately, the position of chemical analyst has not been filled since the retirement of chemical engineer Alena Samohylová a few years ago. A more detailed analysis is required to ascertain how museum conservators were able to carry out research in line with global practice. However, during Helena Koenigsmarková's tenure, there were significant advancements in the field of understanding and handling a variety of materials. These include acquisitions made of various materials, including novel materials such as nanomaterials. These include new experimental conservation materials, and innovative ways of preserving the collection of objects. That museum's decision to cooperate with the departments of the University of Chemistry and Technology, Prague²³ and other specialized workplaces was driven by the need to improve the operational efficiency of the museum and to optimize the preparation of the new repository project (Central Repository).²⁴

Thanks to various exhibition projects and its new interpretations, this shift towards materials has become much more visible in the museum's outward communication. The most notable of these was the permanent exhibition, which was installed in the still unreconstructed premises of the main building opened on 15 November, the 115th anniversary of the museum's foundation. This event was part of the 'Prague – European City of Culture 2000' project. The title, 'Stories of Materials', was chosen for a good reason.

As Helena Koenigsmarková writes in the introduction to the Guide to this permanent exposition: 'The basis of the new concept was based on the requirement to divide the exposition according to the collections. The aim was to create specific conditions for the display of individual materials.'²⁵ The preferred perception of the historical perspective (often presented chronologically) gradually changed to an interpretation of the historical development of the materials. The selection for exhibition was determined by the conditions of their degradation. The material of the collection object thus became a guide for understanding the imaginary life of the collection object and grasping its current and future care.

This has led to new challenges for conservators in museums. In this context, the demand for labour costs (addressed to the Ministry of Culture) and for specialization, education and training of the museum's conservators has been identified. The amount and nature of professional conservation work increased. This gradually gained importance, which led to the profession of conservators being better recognized in the museum sector. As part of the museum's re-organization process (further details of which will be provided below), conservation has moved away from being viewed as a practical craft and is now being recognized as a field with its own decision-making processes for defining preservation and conservation interventions. Given the long-standing tradition of collaboration between art history and conservation in museums, this has often led to tensions between different professional groups. In the decades that followed, the rivalry between conservators and art historians has gradually waned.

Furthermore, the high level of specialization among conservators was fully utilized in the professional training of high school and university students in the years to come. The implementation of the inventory of the collection, its packing and moving during the reconstruction of the historical building and subsequent placement in the new premises of the Central Repository, has already been described.

²³ J. Kříž, *The University of Chemistry and Technology Prague*, vscht.cz, tinyurl.com/t7ysz8wv (accessed 16/02/2025).

²⁴ Helena Koenigsmarková mentioned an important cooperation with Joachim Huber and Karin von Lerber from the company Prevert (prevart.ch/wir) when designing and planning the new repository building.

²⁵ Op. cit. 14.

6

Helena Koenigsmarková during the ceremony, foundation stone. Photo: Ondřej Kocourek, UPM

Helena Koenigsmarková podczas ceremonii wmurowania kamienia węgielnego. Fot. Ondřej Kocourek, UPM

7

Opening of new Central Repository in 2016. Photo: Ondřej Kocourek, UPM, 2016

Otwarcie nowego magazynu centralnego w 2016 roku. Fot. Ondřej Kocourek, UPM



Who: Reorganization of the museum structure

Political requirements, international cooperation, inspiration, museum hierarchy

The professionalization of decorative objects and applied arts conservators would not have been possible without the fundamental and, in this context, the most significant change that took place in 1995. This was related to the essential reorganization of the institution. Within its framework, the director established the conservation studio as a separate sub-department of the museum. This change has had a significant impact on the existing structure of the museum.

Historically, conservators were based in studios connected to specific collections and art historians. They were employed in various collection sections, and also in the technical exhibition departments (craftsmen, joiners). This corresponded to the role of conservators of works of art in the second half of the twentieth century in Czechoslovakia. This was once again due to the prevailing social situation in the country. In the late 1940s, the restoration of paintings and sculptures (then considered 'high art') was recognized as an independent section within the educational system at the Academy of Fine Arts in Prague.²⁶ As part of school reforms from the 1950s, only secondary schools and apprenticeship schools were designated for different fields of materials and arts and crafts.²⁷

²⁶ Z. Bauerová, *Proti času. Konzervovanie-reštaurovanie v Československu 1918–1971*, Prague 2015, pp. 181, 187–201.

²⁷ Op. cit. 4.

Following the establishment of the Museum of Decorative Arts in Prague as an independent entity from the National Gallery in 1970, there were periodic calls for the dedicated training of conservators specializing in decorative objects and applied arts.²⁸ However, we are not yet aware of any other activities that would elevate the profession within the institutional hierarchy. According to Helena Koenigsmarková, the conservation workshops functioned in conjunction with administrators and curators of collections, when these positions were mainly occupied by high and secondary art school graduates. The level of recognition they received from the museum was inconsistent. The focus was on personal relationships, and conservation and restoration works were frequently allocated among Prague's museums (for example: the National Museum and the Prague City Museum) due to the collaboration between the conservation workshops. It is also worth noting that the Centre for Arts and Crafts, which was a centralized, state-coordinated workshop, was granted full permission to intervene in the matter.²⁹ Their goal was to create conditions for the preservation and advancement of artistic craftsmanship, to ensure the maintenance of a 'correct ideological focus and high level of artistic work', to conduct research, documentation and development, including the enhancement of 'practical skills' among young people and students. This Centre was involved in the production and sale of arts and crafts artefacts. During the 1980s, 55 smelters, workshops and studios were operating within the Centre, employing over 700 masters and artisans. Part of their work was the preservation of the cultural and artistic legacy of the past, preserved in the territory of Czechoslovakia.³⁰ However, this aspect of our conservation history also merits further research.

According to Helena Koenigsmarková, some of the museum's conservation workshops functioned as centres of resistance against the state and its ideology. The curators were united by personal friendship and a shared desire to learn more about specific materials, which they then used in their curatorial work.

As part of the reorganization in 1995, the activities of the professional restorers previously working in individual collections were organizationally combined into a Conservation Department. This provided a broader structure of collection care than just the preservation of the relevant materials.³¹ The Conservation Department was established as a separate sub-department within the Section of Collection Care, alongside the Collection Presentation Department and the Collection Department and later the Central Records and Documentation of Collections. It had five studios (according to the material) and a chemical laboratory. Since that time, the section has been directly subordinated to the museum's director. In 1995, Alena Samohýlová, a conservator and chemical engineer, was appointed to the position of head of the newly established department. Since 1996, the wood conservator, Petr Špaček, held this position for many years.

The re-organization elevated the profession of conservators to a level on a par with that of museum curators, giving them independence and expanded competences. They were directly responsible for decision-making with regard to the care of the collection and its presentation. As previously mentioned, this social change was then fully utilized during the preparations for the new Central Repository project, especially during the collection's relocation after its completion.

Helena Koenigsmarková, who drew on her experience from the 1990s, was responsible for the reorganization. During our discussions, she repeatedly emphasized that her expertise in museum

²⁸ Centrum dokumentace sbírek UPM, *Návrh k řešení výuky konservace a restaurace objektů uměleckého řemesla, užitého umění a uměleckoprůmyslových výrobků* (9/2/1972).

²⁹ The activity of the Centre for Arts and Crafts, based in Prague, as a professional organization of artistic and craft work was defined by Act No. 56/1957 Coll. about artistic craft work and folk-art production. It was established in conjunction with the Centre for Folk Art Production, and both were subordinated to the Ministry of Education and Culture. According to the law, it 'used professionally qualified workers for artistic and craft work', which this legislative norm defined as 'the manual execution of artistic works of visual, decorative and building arts by professional workers who create these works based on classical methods with master techniques directly or according to designs.'

³⁰ K. Augusta, 'Ústředí uměleckých řemesel a restaurování památek', *Staletá Praha* 1982, p. 35.

³¹ Centrum dokumentace sbírek UPM, *Annual report 1998*, p. 3.



8 UPM repository and collection
9 before reconstruction. Photo:
10 Lenka Sedláčková, UPM
11
12 Magazyn i zbiory muzealne
przed rekonstrukcją. Fot. Lenka
Sedláčková, UPM



and collection management was developed through close cooperation with Dutch institutions, including the Dutch Association of Museums and the consultancy firm Berenschot, based in Utrecht. She herself describes this cooperation, which the Czech institutions established with Dutch partners, immediately after 1990. According to Koenigsmarková, the Dutch cultural institutions encountered a similar problem concerning the new understanding and interpretation of collection preservation and museum administration. Consequently, it was a time the dynamic exchange of ideas on common trips, at workshops and conferences. The subsequent Matra project, initially



13



14



15

13 UPM conservation studios in the
14 new Central Repository. Photo:
15 Ondřej Kocourek, UPM, 2024

Pracownie konserwatorskie
Muzeum Sztuki Dekoracyjnej
w Pradze w nowym magazynie
centralnym. Fot. Ondřej Kocourek,
UPM, 2024

sponsored by the Ministry of Culture and later by the Association of Museums and Galleries of the Czech Republic, continued until its conclusion in 1998. The project encompassed additional educational activities within our environment and primarily addressed the needs of smaller museums. All of these were essential for her and her further work at the Museum of Decorative Arts in Prague.

Following the museum's transformation and its shift in focus to materials and design, the institution was well-positioned to accept and initiate the newly introduced state funding (the ministerial subsidy programme) in 1996. It was agreed that grant schemes should be created to cover partial activities, scientific research and educational projects. All of these were essential for financing the subsequent major investments, namely the Central Repository and the Historical Main Building.

Conclusion

And with the Central Repository and Historical Main Building of the Museum of Decorative Arts in Prague, we return to the beginning of our conversations with Helena Koenigsmarková. The circle of three 'W' closes. It is evident that the implementation of the vision, which was introduced by the director when she assumed the position, has been successful. She leaves the institution of our ancestors to our followers, so they may develop it further.

This period in the history of conservation at the Museum of Decorative Arts in Prague demonstrates how museum management influenced the rearrangement of preservation activities. This marked a significant milestone on the road to the professionalization of conservation services within a museum setting. Furthermore, the museum can offer a reputation as a unique place for people interested in learning about the care of works of art and their conservation to gain hands-on experience. In collaboration with the museum and the Academy of Arts, Architecture and Design in Prague, the creative platform aims to enhance formal education through teaching, research and collaborative initiatives.

Acknowledgements

I would like to thank Helena Koenigsmarková for her time, enthusiasm and generous support. This article is dedicated to her, a colleague, mentor, and friend. I would also like to thank Filip Wittlich, head of the Centre for Documentation of Collections and Ondřej Kocourek, the museum's photographer.

Podziękowania

Pragnę podziękować Helenie Koenigsmarkovej za poświęcony czas, entuzjazm i ogromne wsparcie. Artykuł ten dedykuję właśnie jej – koleżance po fachu, mentorce i przyjaciółce. Chciałabym również podziękować Filipowi Wittlichowi, kierownikowi Centrum Dokumentacji Zbiorów Muzeum Sztuki Dekoracyjnej w Pradze, oraz Ondřejowi Kocourkowi, fotografowi muzealnemu.

Zuzana Bauerová, PhD

She completed her studies in art history and painting conservation at the Masaryk University Brno, where she was awarded a PhD in 2009. Since 2004 she has worked as a lecturer in art history, conservation of objects of art and design at the Academy of Arts, Architecture and Design in Prague. She formerly held the position of Director of the Audiovisual Collections Section at the National Film Archive. She was also a researcher at the Czech Academy of Sciences in Prague, as well as Project advisor and coordinator at the Czech Ministry of Culture, and at other cultural institutions. She recently prepared the Master Programme in Conservation of Artworks at AAAD, which will be launched in September 2025. She is interested in the dynamic interplay between material properties and the social attributes of museum objects, and the effect on conservation and conservation decisions and methodologies.

dr Zuzana Bauerová

Ukończyła studia z historii sztuki i konserwacji malarstwa na Uniwersytecie Masaryka w Brnie, gdzie w 2009 roku uzyskała stopień doktora. Od 2004 roku pracuje jako wykładowczyni historii sztuki oraz konserwacji dzieł sztuki i designu na Akademii Sztuk Pięknych, Architektury i Designu w Pradze. W przeszłości pełniła funkcję dyrektorki Sekcji Zbiorów Audiowizualnych w Narodowym Archiwum Filmowym w Pradze. Była również badaczką w Czeskiej Akademii Nauk, a także doradczynią w sprawach projektów i koordynatorką w Ministerstwie Kultury Republiki Czeskiej oraz innych instytucjach kultury. Ostatnio przygotowała program magisterski z zakresu konserwacji dzieł sztuki na Akademii Sztuk Pięknych, Architektury i Designu w Pradze, którego uruchomienie planowane jest na wrzesień 2025 roku. Interesuje się dynamicznym związkiem między właściwościami materialnymi a społecznymi atrybutami obiektów muzealnych oraz ich wpływem na decyzje i metody konserwatorskie.

Bibliography

Augusta Karel, 'Ústředí uměleckých řemesel a restaurování památek', *Staletá Praha* 1982.

Bauerová Zuzana, 'Prečo UMPRUM nemá UMPRUM katedru reštaurovania? Ako sa nepresadil model dvoch konzervátorsko-restaurátorských akademických pracovísk v Československu v rokoch 1945–1948', in: *Umění a revoluce. Pro Milenu Bartlovou*, ed. Johana Lomová, Jindřich Vybíral, Prague 2018.

Bauerová Zuzana, *Proti času. Konzervovanie-reštaurovanie v Československu 1918–1971*, Prague 2015.

Becker Lawrence, Schorsch Deborah, 'The Practice of Objects Conservation in the Metropolitan Museum of Art (1870–1942)', in: *Metropolitan Museum Studies in Art, Science, and Technology* 2010, N. 1.

Bíbová Tereza, 'Odborníci hodnotí éru Heleny Koenigsmarkové v UPM i volbu nového ředitele. Co se největší sbírkotvorné instituci v ČR podařilo, a co naopak nepovedlo?', *Czech Design*, 27/09/2023, [czechdesign.cz, tinyurl.com/bdz7rtpn](https://czechdesign.cz/tinyurl.com/bdz7rtpn) (accessed 16/02/2025).

Giombini Lisa, 'Artworks and Their Conservation. A (Tentative) Philosophical Introduction', *Aesthetica Edizioni/Preprint/* 2019.

Matyášová Eva (ed.), *Uměleckoprůmyslové museum v Praze. Průvodce*, Prague 2005.

Koenigsmarková Helena, 'Více prostoru sbírkám! Šance pro Uměleckoprůmyslové museum', Praha 2009, cz-museums.cz, tinyurl.com/426pvxf3 (accessed 16/02/2025).

Melková Pavla (ed.), *Živá památka*, Prague 2022.

Nosková Eva, 'Ředitelka UPM Helena Koenigsmarková vypráví o změnách muzea v uplynulých 30 letech', in: *Dům a zahrada*, 22/11/2024, dumazahrada.cz, tinyurl.com/es82fuua (accessed 16/02/2025).

Riegl Alois, 'The Modern Cult of Monuments: Its Character and Its Origin', trans. Kurt W. Forster, Diane Ghirardo, *Oppositions* 1982, N. 25, pp. 21–50.

Catalogues

110 let UPM v Praze - více prostoru sbírkám, Prague 1995.

Uměleckoprůmyslové museum v Praze. Koncepce rozvoje organizace 2018–2023, Prague 2018, upm.cz, tinyurl.com/4xeew5z (accessed 16/02/2025).

Archival materials

Centrum dokumentace sbírek UPM, *Návrh k řešení výuky konservace a restaurace objektů uměleckého řemesla, užitého umění a uměleckoprůmyslových výrobků* (9.2.1972).

Centrum dokumentace sbírek UPM, *Výroční zpráva 2009* (Annual report 2009).

Petr Wittlich, 'Úvod', in: Centrum dokumentace sbírek UPM, *Výroční zpráva 1998* (Annual report 1998).

Sites

The Central Depository, upm.cz, tinyurl.com/mstfn3mk (accessed 16/02/2025)

Columbia GSAPP, *Jorge Otero-Pailos*, arch.columbia.edu, tinyurl.com/4vxp97xc (accessed 16/02/2025).

Jorge Otero-Pailos, oteropailos.com, tinyurl.com/5n8uewbt (accessed 16/02/2025).

Jošková Štefanová Veronika, *UPM má nový Centrální depozitář. Základní kámen pochází z historické budovy staré víc než 100 let*, 5/04/2016, vltava.rozhlas.cz, tinyurl.com/338hj9zh (accessed 16/02/2025).

Kříž Jan, *The University of Chemistry and Technology Prague*, vscht.cz, tinyurl.com/t7ys8wv (accessed 16/02/2025).

Prevart, prevart.ch/wir (accessed 16/02/2025).

UPM, *O muzeu*, upm.cz, tinyurl.com/ku5damr9 (accessed 16/02/2025).

Bogumiła J. Rouba*

Fenomen dawnych budowli

The phenomenon of ancient buildings

Bogumiła J. Rouba, *Fenomen dawnych budowli*, „Ochrona Zabytków” 2025, nr 1, s. 89–116.

Abstrakt

Dawne budowle są obiektami o wielkiej zazwyczaj wartości historycznej i artystycznej. Jako struktury budowlane są świadectwem mądrości swoich twórców. Ich wiedza, zbierana wyłącznie empirycznie, wynikająca także z obserwacji i znawstwa praw przyrody, zasługuje na najgłębszy szacunek i podziw, zwłaszcza na tle dzisiejszych uproszczeń, ułatwień technologicznych, często wręcz bylejakości. Stąd w tytule artykułu termin „fenomen”, który posłużył do próby opisanie nie tylko wartości tej wiedzy, lecz także zjawisk zachodzących w obiektach historycznych.

Niezwykłość wiedzy i umiejętności dawnych budowniczych wyraża się w tym, że potrafili oni tworzyć budowle zdrowe, o idealnie stabilnym klimacie i korzystnym bilansie energetycznym, skutecznie zabezpieczone przed niszczącym działaniem wody i niebywale trwałe. Artykuł dokumentuje te fenomenalne cechy dawnych budowli – zwłaszcza zdolność akumulacji ciepła słonecznego oraz pobierania ciepła z ziemi – głównie na podstawie wyników badań klimatu w dwu kościołach z zachowanymi pierwotnymi rozwiązaniami. Trzeci przebadany kościół, również przywołany w tekście, to przypadek utraty tych znakomych cech budowli na skutek niefortunnnych modernizacji.

Słowa kluczowe

fenomen, zabytki, trwałość, klimat, stabilność klimatu, analiza klimatu, ocena klimatu

Abstract

Ancient buildings are typically structures of great historical and artistic value. From a structural standpoint, they are a testament to the ingenuity of their designers. Their knowledge, acquired exclusively through empirical means, resulting also from observation and expertise in the laws of nature, deserves the deepest respect and admiration, especially when compared to today's simplifications, technological facilitations and, often, mediocrity. The term 'phenomenon' in the title of the article was used to describe both the value of this knowledge, and the phenomena occurring in historical buildings.

* Katedra Konserwacji-Restauracji Malarstwa i Rzeźby Polichromowanej
Wydział Sztuk Pięknych
Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
ORCID: 0000-0002-1426-7916
e-mail: Bogumila.Rouba@umk.pl

The knowledge and skills of ancient builders are unique, as demonstrated by their ability to create healthy buildings with a perfectly stable climate and favourable energy balance. These buildings are effectively protected against the destructive effects of water and are extremely durable. The article documents the remarkable features of old buildings – particularly their capacity to accumulate solar heat and draw heat from the ground. These findings are mainly derived from the climate studies conducted in two churches with preserved original solutions. The third church studied, which is also mentioned in the text, is an example of these excellent features being lost as a result of unfortunate modernization.

Keywords

phenomenon, monuments, durability, climate, climate stability, climate analysis, climate assessment

LUDZIE W DAWNYCH CZASACH FUNKCJONOWALI NIECO INACZEJ NIŻ MY DZISIAJ, ALE ŚWIETNIE sobie radzili, a budowle, które po sobie pozostawili, są tego dowodem. Fenomen akumulacji ciepła słonecznego przez grube ceglane mury, a potem długie, powolne oddawanie go do wnętrza w okresie jesieni i zimy to tylko jedna z cech tych budowli.

Drugim fenomenem są systemy samowentylacji przez krypty lub piwnice¹ (działające jak swego rodzaju pompy ciepła), gdzie napływające przez okienka powietrze w zależności od pory roku ulega albo schłodzeniu, albo ogrzaniu ciepłem ziemi, a następnie przedostaje się do wnętrza kościoła (na przykład przez nieszczelności klapy krypty) i uruchamia cyrkulację, by na końcu ujść przez otwory w sklepieniu i okienka strychowe². Ten typ wentylacji pozwala utrzymać stan zdrowia świątyni, dworu czy domu, chroni przed SBS³ i poprawia bilans cieplny budynku. Współczesne systemy wentylacji są kosztowne, generują wibracje i hałas, zużywają energię. Nie mają zalet tego oryginalnego systemu wietrzenia – bezkosztowego, bezawaryjnego, bezobsługowego i niezawodnego.

Trzecim składnikiem decydującym o zdrowiu i trwałości budowli, zwłaszcza świątyni, jest oddychająca posadzka na podsypce piaskowej. Ona również umożliwia w zimie pobieranie ciepła z ziemi, a w lecie – chłodzenie.

Czwartym wreszcie elementem składającym się na fenomen dawnych budowli jest sposób zabezpieczania przed wodą – nie poprzez uszczelnianie, jak robimy to obecnie, ale wyłącznie przez szybkie i sprawne jej odprowadzanie od murów.

Do tego można jeszcze dodać fenomen estetyki otulającej, fenomen bezpieczeństwa mikrobiologicznego, osiągany za sprawą malowania wnętrz w czystej technice wapiennej, a także fenomen znakomitej akustyki.

¹ Na te zagadnienia zwrócił mi przed ponad 20 laty uwagę dr inż. Tomasz Najder. W tym czasie, gdy współpracował z prof. Janem Tajchmanem, wykonał on rysunki objaśniające mechanizm prawidłowego wentylowania kościoła oraz mechanizm zawilgacania kościoła po położeniu szczelnej posadzki i szczelnej opaski na zewnątrz. Rysunki te znalazły się we wcześniejszych publikacjach Jana Tajchmana, ale są także zamieszczone w najnowszym wydaniu książki: J. Tajchman, A. Jurecki, *Historia technik budowlanych. Fundamenty, rusztowania, mury, więźby, sklepienia*, Warszawa 2020, s. 29–30. Obserwując stan obiektów zabytkowych, na które się natykałam na swojej drodze, zawsze znajdowałam potwierdzenie tych prawidłowości.

² We wszystkich przypadkach, które dane mi było obserwować, ruch powietrza zawsze odbywał się z krypty do wnętrza kościoła. Nie można jednak wykluczyć, że w określonych warunkach pogodowych i przy określonym ciśnieniu kierunek ruchu powietrza może ulec zmianie, podobnie jak to się niekiedy dzieje, gdy w pewnych warunkach bardzo nagrzane powietrze z przestrzeni strychowej jest wtłaczane przez otwory wentylacyjne do wnętrza kościoła, zamiast być wywiewane na zewnątrz. Te zagadnienia z całą pewnością mogą się stać tematem badań specjalistów.

³ SBS (od ang. *sick building syndrome*) – syndrom chorych budynków. Zespół dolegliwości zdrowotnych związanych z przebywaniem ludzi w budynkach ze zbyt małą ilością świeżego powietrza oraz z powietrzem złej jakości spowodowanej obecnością różnego typu zanieczyszczeń.



1

Kościół Świętych Apostołów Piotra i Pawła w Toruniu. Fot. ks. Andrzej Kulesza

Church of St Peter and St Paul in Toruń. Photo: Rev. Andrzej Kulesza

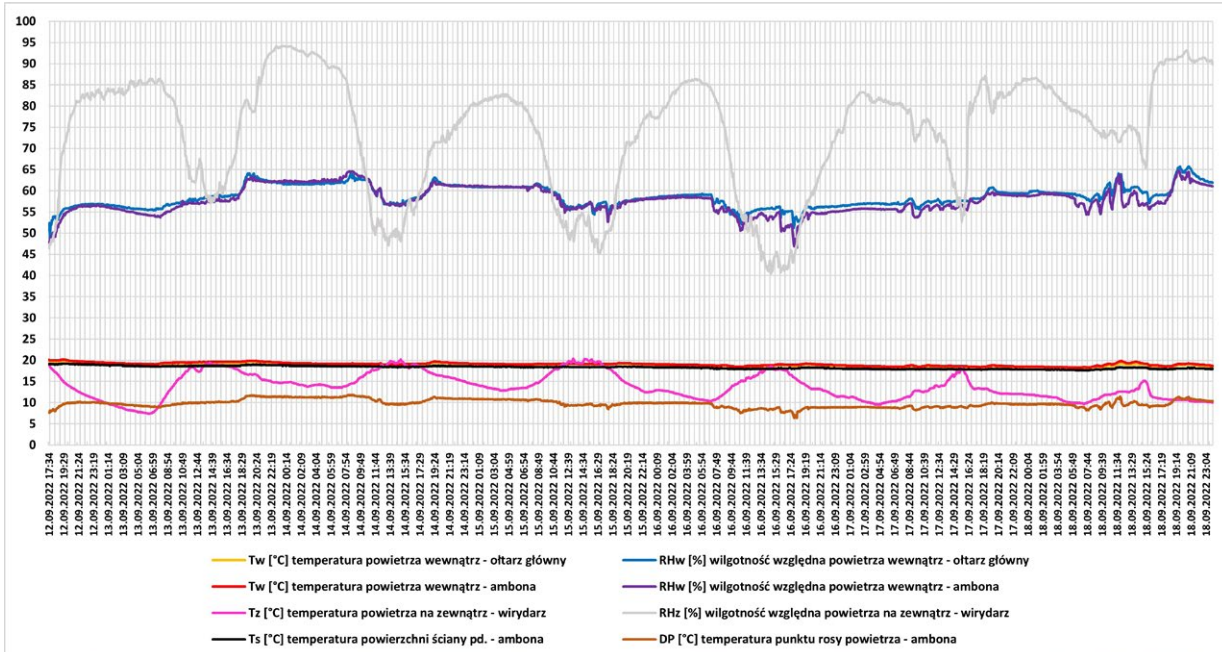
Fenomen akumulacji ciepła przez mury

Fenomen akumulacji ciepła przez mury i potem oddawania go do wnętrza najlepiej widać na wykresach z badań klimatu, zwłaszcza z września, października i listopada, kiedy na zewnątrz powietrze już jest chłodne, a wewnątrz ciągle jest ciepło. Można to zilustrować wynikami badań klimatu w siedemnastowiecznym kościele Świętych Apostołów Piotra i Pawła w Toruniu – budowli ceglanej, otynkowanej (fot. 1). Pomiary parametrów klimatu w tym kościele trwały od stycznia 2022 do marca 2023 roku. Opracowywanie wyników zakończyło się w sierpniu 2023 roku (wykresy 1–2)⁴. Kościół nie jest ogrzewany.

Podczas wcześniejszych wieloletnich badań parametrów klimatu w kościele w Skępem także można było obserwować te zjawiska. We wrześniu i w październiku temperatura powietrza wewnątrz była zawsze wyraźnie wyższa od panującej na zewnątrz, czasem nawet wyższa od temperatury zewnętrznej w południe⁵ (wykres 3).

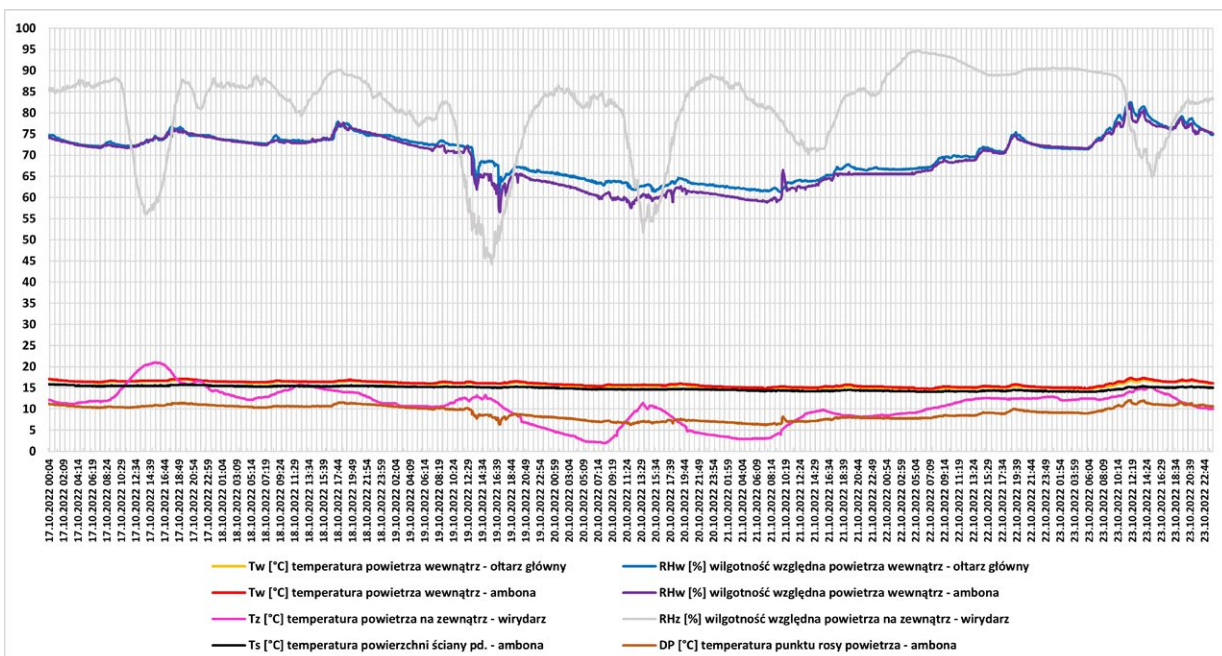
⁴ Badania, analizę wyników i ich interpretację opracowaliśmy wraz z mgr. Adamem Kaźmierczakiem. Podczas badań w tym obiekcie do wspólnej interpretacji wyników, analizy i dyskusji został zaproszony nieformalny zespół złożony z zainteresowanych studentów, asystentów i pracowników WUOZ-ów, a także ks. Andrzej Kulesza. Opracowanie *Dokumentacja badań klimatycznych, kościół pw. Świętych Apostołów Piotra i Pawła w Toruniu* (Toruń 2023) jest przechowywane w BMKZ w Toruniu.

⁵ Szersze omówienie klimatu kościoła w Skępem można znaleźć w: B.J. Rouba, *Analiza klimatu w obiektach zabytkowych – kryteria oceny. Na przykładzie kościoła w Skępem*, „Ochrona Zabytków” 2023, nr 1, s. 193–228.



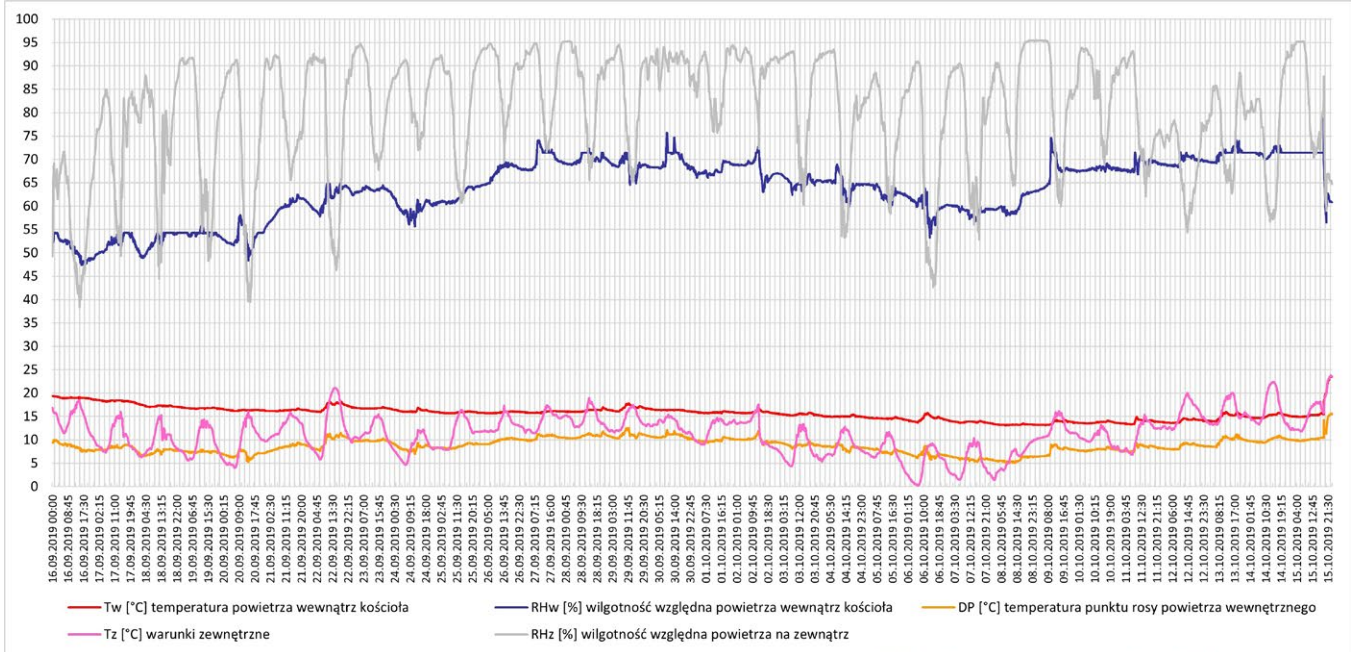
Wykres 1. Parametry klimatu wewnątrz kościoła Świętych Apostołów Piotra i Pawła w Toruniu na tle klimatu zewnętrznego. Między 12 a 18 września 2022 roku utrzymywała się tam temperatura około 20°C, mimo że na zewnątrz przez cały czas powietrze było znacznie chłodniejsze – na przykład w nocy 13 września na zewnątrz panowała aż o 13 stopni niższa temperatura niż wewnątrz. Oprac. Adam Kaźmierczak

Fig. 1. Climate parameters inside the Church of St Peter and St Paul in Toruń compared to the external climate. Between 12 and 18 September 2022, the temperature remained around 20°C, despite the outside air being significantly cooler throughout the entire period. For instance, on the night of 13 September, the outside temperature was as much as 13 degrees lower than the indoor temperature. Compil.: Adam Kaźmierczak



Wykres 2. Wypromieniowywanie ciepła przez nagrzane mury we wnętrzu kościoła Świętych Apostołów Piotra i Pawła między 17 a 23 października 2022 roku. Temperatura około 15°C utrzymuje się na stałym poziomie mimo nocnych, już bardzo wyraźnych chłódów na zewnątrz. Oprac. Adam Kaźmierczak

Fig. 2. Heat radiation from the heated walls inside the Church of St Peter and St Paul between 17 and 23 October 2022. Despite the very cold nights, the temperature remains constant at around 15°C. Compil.: Adam Kaźmierczak



Wykres 3. Klimat we wnętrzu kościoła klasztornego w Skępem na tle warunków zewnętrznych między 16 września a 15 października 2019 roku. Na wykresie widać, że przez większość dni temperatura powietrza w kościele jest znacznie wyższa niż na zewnątrz, na przykład 6 października (niedziela) w nocy na zewnątrz było 0°C, a wewnątrz – 15°C. Oprac. Magdalena Kapka, Adam Kaźmierczak

Fig 3. Climate inside the monastery church in Skępe compared to external conditions between 16 September and 15 October 2019. The graph illustrates that on most days the air temperature inside the church is significantly higher than that outside. For instance, on 6 October (Sunday) at night it was 0°C outside and 15°C inside. Compil.: Magdalena Kapka, Adam Kaźmierczak

Fenomen samowentylacji i pobierania ciepła z ziemi⁶

Fenomen samowentylacji, kojarzący się z działaniem pompy ciepła, jest najbardziej czytelny w miesiącach zimowych.

Kościół Świętych Apostołów Piotra i Pawła w Toruniu, jak wspomniano wyżej, nie jest ogrzewany. Niewielkie ilości ciepła mogą jedynie przenikać do wnętrza z korytarza łączącego prezbiterium z klasztorem. Jednak ten sam korytarz umożliwia także dostawanie się zimnego powietrza przy każdym otwarciu drzwi prowadzących bezpośrednio na zewnątrz. Drugim źródłem chłodu jest napływ powietrza przez wielkie drzwi wejściowe i drzwi kruchty zlokalizowanej od północy. Mimo to klimat kościoła jest bardzo stabilny. Większe fluktuacje są następstwem niekorzystnych proporcji kubatury do liczby wiernych uczestniczących w wydarzeniach religijnych⁷. Na wszystkich wykresach obrazujących klimat w kościele widać zjawisko destabilizacji klimatu w małym wnętrzu przez bardzo dużą liczbę wiernych w niedziele i dni świąteczne. Kościół ma zachowany pierwotny system wentylacji przez krypty, a najprawdopodobniej także przez kanały wentylacyjne

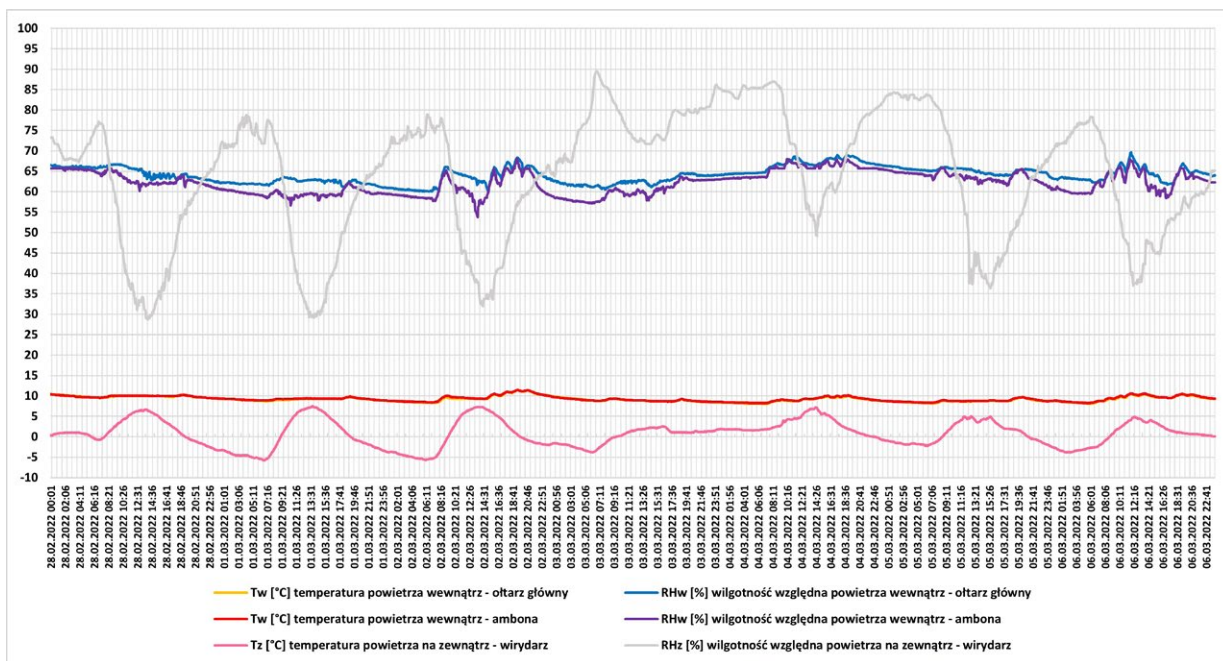
⁶ Mechanizm wentylowania budowli, w których krypty lub piwnice są zamknięte, bez okienek zapewniających dopływ powietrza, to odrębny temat badawczy. Z takimi sytuacjami mamy do czynienia głównie w kościołach romańskich i gotyckich. Jak zwraca uwagę dr hab. inż. arch. Piotr Samół, prof. Politechniki Gdańskiej: „W biedniejszych, bardziej prowincjonalnych ośrodkach szklenia były wprowadzane z opóźnieniem, a w oknach (nawet z prostym maswerkiem) zakładano drewniane okiennice, które dopiero po czasie zastępowano błonami szklanymi. Być może takie okiennice, likwidowane poza sezonem zimowym (lub poza okresem niekorzystnych zjawisk pogodowych), stanowiły najlepszy sposób samowentylacji” (korespondencja prywatna).

⁷ Kubatura kościoła wynosi zaledwie około 3253,56 m³. W codziennych mszach świętych porannych i wieczornych uczestniczy łącznie około 150 osób. W mszach niedzielnych i świątecznych uczestniczy od około 1400 do około 2200 osób.

w ścianach⁸, dlatego podwyższana przez wiernych temperatura i wilgotność względna powietrza stosunkowo szybko ulegają wyrównaniu (wykresy 4–6).

Tak korzystny bilans termiczny jest nie tylko następstwem akumulacji ciepła przez grube mury, lecz także wynikiem wspomnianego wyżej pierwotnego systemu wentylowania przez krypty, dostarczającego w zimie ciepło pobrane z ziemi. Dlatego nawet w lutym i marcu, po całej zimie, w kościele ciągle jest ciepło (wykres 7). Należy tu tylko dodać wyjaśnienie, że ze względu na bezpieczeństwo miernik klimatu zewnętrznego został zlokalizowany na wirydarzu klasztornym przylegającym do kościoła od strony południowej. Nocne spadki temperatury rejestrowane w osłoniętej przestrzeni wirydarza są nieco mniejsze niż rejestrowane przez inne stacje pomiarowe w Toruniu. W rzeczywistości więc pozostałe ściany kościoła także dostawały większą dawkę chłodu. Skuteczność systemu samoogrzewania wnętrza kościoła Świętych Apostołów Piotra i Pawła w Toruniu jest tym bardziej szokująca, że w ostatnich latach w wyniku nieprzemyślnych działań w otoczeniu budowli stworzono warunki do tego, by zawilgocić przyziemie jej murów obwodowych, co zawsze bardzo pogarsza bilans energetyczny.

Badania w toruńskim kościele realizowano w związku z koncepcją wprowadzenia tam ogrzewania. Ich wyniki pokazały, że byłoby to ekonomicznym absurdem, a dogrzewanie kościoła tylko podczas mszy zdestabilizowałoby klimat jeszcze bardziej niż obecność dużej liczby wiernych⁹. Temperatura w zimie utrzymująca się (za darmo!) na stałym poziomie około $+10^{\circ}\text{C}$ niezależnie od temperatury na zewnątrz, nawet podczas okresów mroźnych niespadająca poniżej $+8^{\circ}\text{C}$, zapewnia bezpieczne warunki przechowywania wyposażenia i dzieł sztuki zgromadzonych w kościele. Jest też wystarczająca dla ciepło ubranych ludzi, nie powinno się więc jej w żadnym wypadku podwyższać.

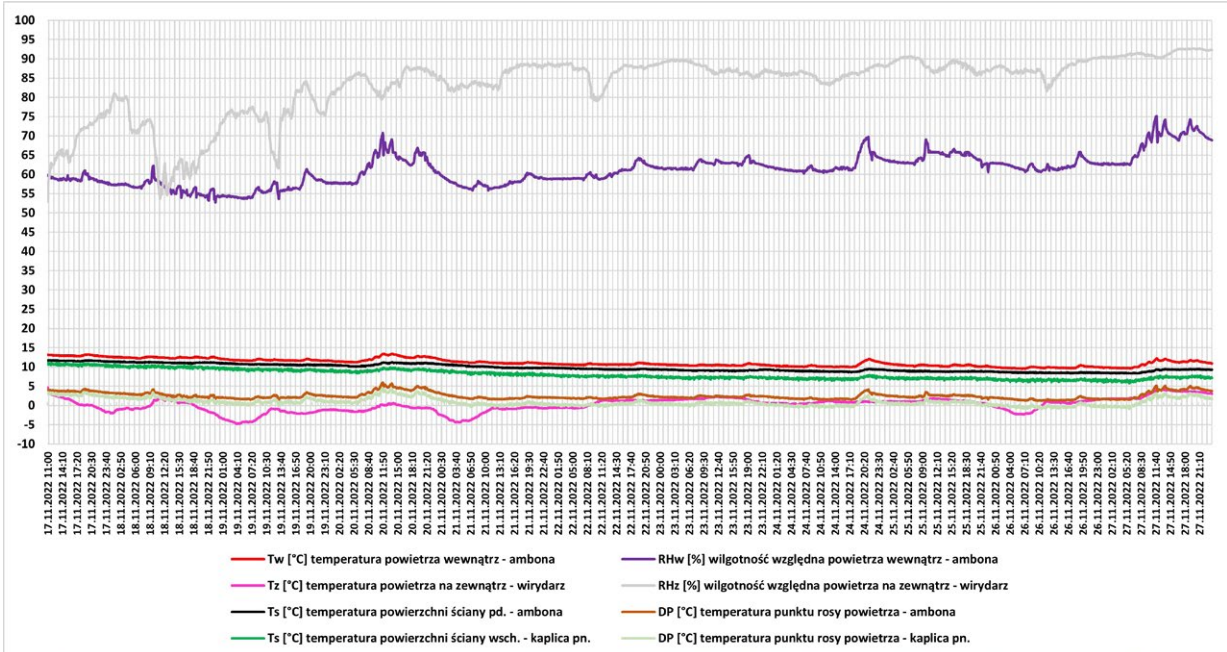


Wykres 4. Zapis warunków klimatycznych we wnętrzu kościoła Świętych Apostołów Piotra i Pawła w Toruniu na tle warunków zewnętrznych od 28 lutego do 6 marca 2022 roku. W nocy 1, 2 i 6 marca na zewnątrz panował mróz (około -5°C , -6°C), a wewnątrz – stabilna temperatura na poziomie od około $8,5$ do 10°C . Oprac. Adam Kaźmierczak

Fig. 4. Record of the climatic conditions inside the Church of St Peter and St Paul in Toruń compared to the external conditions from 28 February to 6 March 2022. On the nights of 1, 2 and 6 March, it was freezing outside (around -5°C , -6°C), while inside the temperature remained consistent at around $8,5$ to 10°C . Compil.: Adam Kaźmierczak

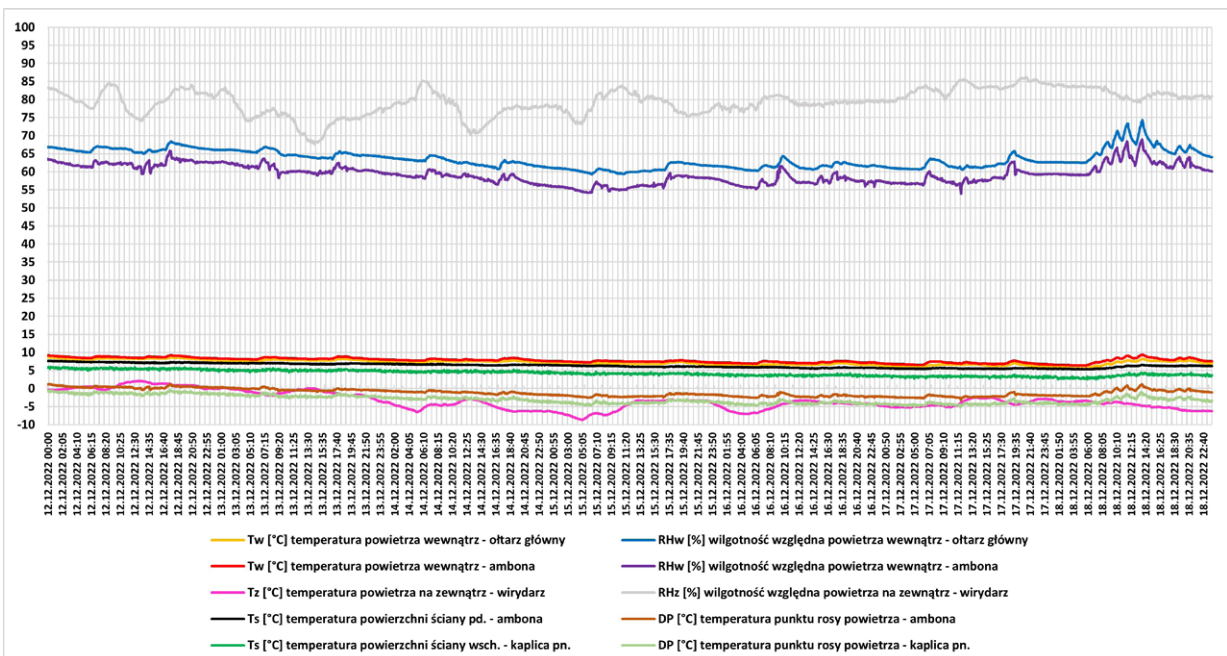
⁸ Kanały istnieją, jeden z nich jest widoczny na fot. 1, jednak nie zostały zinwentaryzowane ani przebadane, trudno więc dokładnie oszacować ich udział w wentylowaniu kościoła.

⁹ W tej sytuacji zaproponowano sezonowe nieznaczne dogrzewanie wyłącznie przestrzeni kruchty, by poprawić bilans termiczny kościoła poprzez ograniczenie napływu zimnego powietrza zewnętrznego, wdzierającego się z kruchty do wnętrza przy każdym otwarciu drzwi.



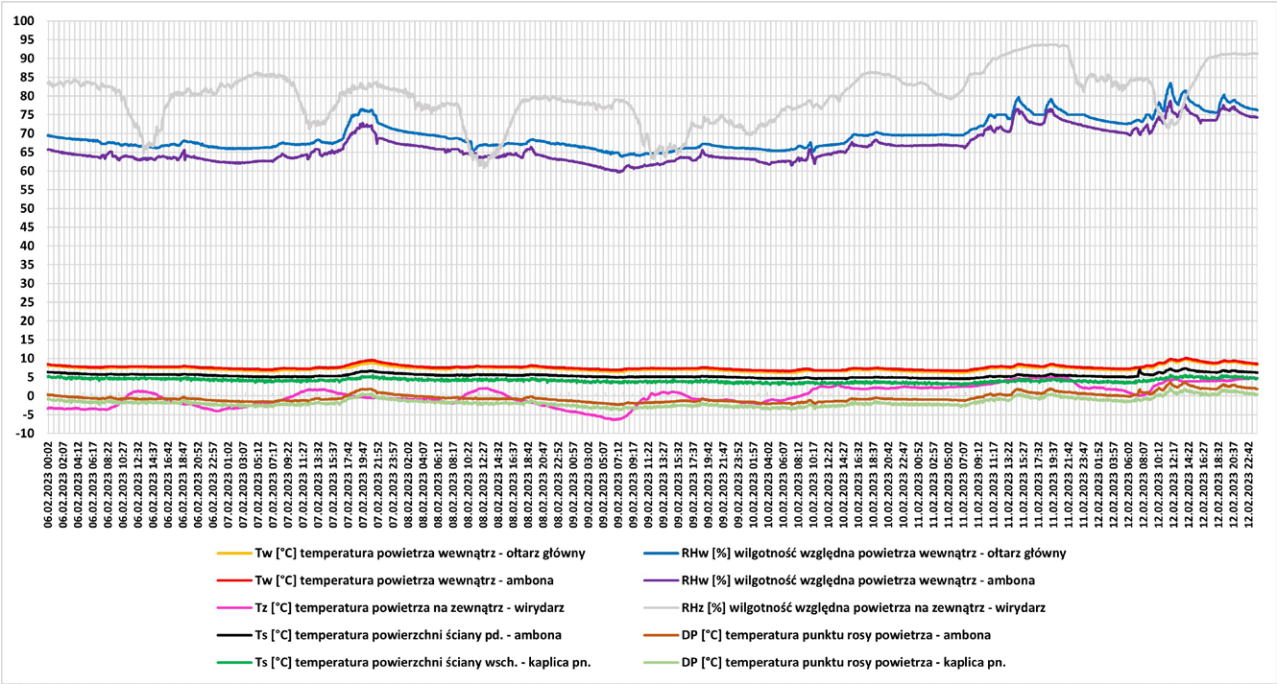
Wykres 5. Zapis warunków klimatycznych we wnętrzu kościoła Świętych Apostołów Piotra i Pawła w Toruniu na tle warunków zewnętrznych 17–27 listopada 2022 roku. W nocy 19 i 21 listopada temperatura na zewnątrz spadała do -5°C , a wewnątrz utrzymywała się stabilnie na poziomie $12, 13^{\circ}\text{C}$. Temperatura powierzchni ściany w nawie była niemal taka sama jak temperatura powietrza, natomiast nieznacznie niższa była temperatura ściany w kaplicy, zlokalizowanej od strony północnej (ciemnozielona krzywa na wykresie). Oprac. Adam Kaźmierczak

Fig. 5. Record of climatic conditions inside the Church of St Peter and St Paul in Toruń compared to external conditions between 17 and 27 November 2022. On the nights of 19 and 21 November, the outside temperature dropped to -5°C , while inside it remained consistent at $12\text{--}13^{\circ}\text{C}$. The surface temperature of the walls in the nave was almost the same as the air temperature, while the temperature of the walls in the chapel, located on the north side, was slightly lower (dark green curve in the chart). Compil.: Adam Kaźmierczak



Wykres 6. Parametry klimatu wewnątrz kościoła Świętych Apostołów Piotra i Pawła w Toruniu na tle klimatu zewnętrznego między 12 a 18 grudnia 2022 roku. W nocy temperatura na zewnątrz wynosiła -9°C , a wewnątrz – $+8, +9^{\circ}\text{C}$. Oprac. Adam Kaźmierczak

Fig. 6. Climate parameters inside the Church of St Peter and St Paul in Toruń compared to the outside climate between 12 and 18 December 2022. At night, the outside temperature was -9°C , while the inside temperature ranged from $+8$ to $+9^{\circ}\text{C}$. Compil.: Adam Kaźmierczak



Wykres 7. Parametry klimatu wewnątrz kościoła Świętych Apostołów Piotra i Pawła w Toruniu na tle klimatu zewnętrznego między 6 a 12 lutego 2023 roku. W nocy temperatura na zewnątrz spadała do około -7°C , a wewnątrz wynosiła od $+8$ do $+10^{\circ}\text{C}$. Oprac. Adam Kaźmierczak

Fig. 7. Climate parameters inside the Church of St Peter and St Paul in Toruń compared to the external climate between 6 and 12 February 2023. At night, the outside temperature dropped to around -7°C , while inside it ranged from $+8$ to $+10^{\circ}\text{C}$. Compil.: Adam Kaźmierczak

Znakomite właściwości klimatyczne kościoła można zobrazować także zestawieniami parametrów wilgotności względnej powietrza (ocena bezpieczeństwa wilgotnościowego) obliczonych dla całego czasu badań oraz dla wybranych miesięcy – suchego czerwca i wilgotnego grudnia. Zostały one przedstawione w tab. 1 i 2.

Tabela 1. Ocena powietrza we wnętrzu kościoła Świętych Apostołów Piotra i Pawła w Toruniu pod względem bezpieczeństwa wilgotnościowego w całym okresie pomiarowym (od 19 stycznia 2022 do 23 lutego 2023 roku)

Wilgotność względna powietrza w nawie kościoła (na ambonie)	Procent czasu pomiarowego z ogólnej liczby 115 076 rekordów (393 dni)
Między najniższą zarejestrowaną wartością (27%) a 45%	0,6%
Między 45 a 55%	8,4%
Optymalna wartość – między 55 a 65%	56,6%
Między 65 a 75%	33,2%
Między 75 a 85% (najwyższa zarejestrowana wartość: 81,5%)	1,2%
Między 85 a 95%	0%
Powyżej 95%	0%

Oprac. Adam Kaźmierczak

Tabela 2. Ocena powietrza we wnętrzu kościoła Świętych Apostołów Piotra i Pawła w Toruniu pod względem bezpieczeństwa wilgotnościowego w czerwcu i grudniu 2022 roku

Wilgotność względna powietrza w nawie kościoła (na ambonie)	Okres od 1 do 30 czerwca 2022 roku	Okres od 1 do 31 grudnia 2022 roku
	Procent czasu pomiarowego z ogólnej liczby 8640 rekordów (30 dni)	Procent czasu pomiarowego z ogólnej liczby 8928 rekordów (31 dni)
Między najniższą zarejestrowaną wartością (w czerwcu: 50,8%, w grudniu: 53,9%) a 45%	0%	0%
Między 45 a 55%	1,1%	0,5%
Optymalna wartość – między 55 a 65%	61,9%	41,7%
Między 65 a 75%	36,9%	40,8%
Między 75 a 85% (najwyższa zarejestrowana wartość – w czerwcu: 75,9%, w grudniu: 83,1%)	0,1%	17,0%
Między 85 a 95%	0%	0%
Powyżej 95%	0%	0%

Oprac. Adam Kaźmierczak

Fenomen samowentylacji i pobierania ciepła z ziemi można także zilustrować przykładem klimatu sanktuarium Matki Bożej Cierpliwie Słuchającej w Rokitnie. Ta ceglana, otynkowana budowla powstała w połowie XVIII wieku. Nie jest ogrzewana. Tu również w nieodległej przeszłości postarano się o to, by zepsuć, co się da, i doprowadzić do zawilgocenia murów (fot. 2–10). Badania klimatu w sanktuarium w Rokitnie¹⁰ prowadzono z niewielkimi przerwami (trudności techniczne i pandemia) między 28 września 2019 a 4 maja 2020 roku. Powodem wykonania tych badań był zły stan obrazu z przedstawieniem Matki Bożej Cierpliwie Słuchającej, zamkniętego w metalowej, pancernej, przeszklonej kasecie w ołtarzu głównym najprawdopodobniej od lat 90. XX wieku, kiedy przeprowadzono jego gruntowną konserwację. Badania klimatu miały na celu wyjaśnienie przyczyn pogorszenia się w ostatnich latach stanu obrazu.

Analiza zebranych danych pozwoliła ustalić, że kościół w Rokitnie ma wyrazisty własny naturalny klimat – prawidłowy, bezpieczny i stabilny¹¹. Wilgotność względna powietrza w miejscu

¹⁰ B.J. Rouba, M. Kapka, *Opracowanie danych klimatycznych z kościoła w Rokitnie wraz z analizą warunków przechowywania obrazu Matki Bożej Cierpliwie Słuchającej*. Badania zostały wykonane na zlecenie lubuskiej wojewódzkiej konserwator zabytków dr B. Bielinis-Kopeć.

¹¹ Artykuł nie jest wprawdzie poświęcony szczegółowemu omówieniu klimatu żadnego z prezentowanych obiektów, jednak warto przytoczyć wyniki oceny stabilności klimatu w kościele w Rokitnie dokonanej na podstawie zestawienia jego dobowych amplitud. Przez cały okres prowadzenia badań wzorzec idealnej stabilności temperatury (dobowe amplitudy mniejsze niż 1°C) dotyczył 61,3% dni pomiarowych (w kasecie – tylko 11,7%), a w 38,7% dni pomiarowych odnotowano wahania od 1 do 2°C. Większych wahań temperatury nie stwierdzono. Zatem w 100% dni pomiarowych parametry stabilności temperatury mieściły się w przedziale pozwalającym klasyfikować tę stabilność jako dobrą lub bardzo dobrą. Dobowe amplitudy wilgotności względnej (RH) powietrza w kościele również przez 61,3% czasu badań były niższe niż 5%. Gdy dodamy do tego 26,7% czasu z wahaniami w granicach warunków dobrych (między 5 a 7,5% RH), możemy stwierdzić, że 88% pomiarów wilgotności względnej powietrza wykazało stabilność dobrą i bardzo dobrą. Natomiast przez 8% czasu pomiarowego panowały warunki gorsze niż dobre, w których wahania wilgotności względnej powietrza dochodzą do 10% w ciągu doby. Kolejne 4% stanowił zaś czas niebezpiecznych wahań wilgotności. W całym okresie badawczym w ogóle nie było dni o bardzo dużych wahaniami wilgotności. Dobowe amplitudy wilgotności względnej powietrza w kasecie (kontrolowane przez 188 dni) odpowiadały wzorcowi idealnemu w 78,7% (148 dni). Łącznie warunki dobre i bardzo dobre w kasecie panowały przez 95,7% czasu badawczego. Wahania do 7,5% RH dotyczyły 17% wszystkich dni pomiarowych (32 dni).



2

Sanktuarium Matki Bożej Cierpliwie Słuchającej w Rokitnie. W przeszłości wokół budowli wykonano drenaż w klasycznym typie „wanna na wodę”, czyli z wysokimi krawężnikami uniemożliwiającymi szybkie odpływanie wody, ze żwirkiem, który długo uważano (a niektórzy do dziś tak sądzą) za środek zaradczy na wodę odpryskową, z podziemnymi odprowadzeniami wody z rur spustowych. Fot. Bogumiła J. Rouba

Sanctuary of Our Lady of Patient Listening in Rokitno. In the past, the building was fitted with a traditional 'tub' drainage, comprising high kerbs to impede rapid water drainage, gravel long-believed (and which some still believe) to absorb splash water, and underground drainage pipes. Photo: Bogumiła J. Rouba



3

Obecnie w sanktuarium w Rokitnie trzeba już było podjąć akcję ratunkową, gdy okazało się, że jedna z podziemnych rur uległa uszkodzeniu i woda z dachu wlewa się w niekontrolowany sposób, wypłukując grunt, na którym jest posadowiony kościół. Fot. Bogumiła J. Rouba

Currently, rescue work has been undertaken at the sanctuary in Rokitno after it was discovered that one of the underground pipes had been damaged which resulted in water from the roof pouring in uncontrollably, washing away the ground on which the church is built. Photo: Bogumiła J. Rouba

4

Cokół budowli w Rokitnie został ocieplony styropianem, a metalowe opierzenia – uszczelnione silikonem. Dziś uszczelnienia są popękane, w zasadzie całkiem zniszczone. Podczas deszczu woda spływa po ścianach wprost między styropian a zabytkowy mur. Na całym obwodzie kościoła widoczne są zniszczenia tynku nad styropianowym ociepleniem, czyli tam, gdzie woda może odparowywać. Fot. Bogumiła J. Rouba

The base of the building in Rokitno has been insulated with styrofoam and the metal base flashings have been sealed with silicone. At present, the seals are cracked and virtually destroyed. When it rains, water runs down the walls directly between the polystyrene and the historic wall. Damage to the plaster above the polystyrene insulation is visible around the entire perimeter of the church, i.e. where water can evaporate. Photo: Bogumiła J. Rouba



4



5



6

5

Okienko wentylacyjne krypty w sanktuarium w Rokitnie jest zlokalizowane w zachodniej ścianie nawy bocznej (kościół nie jest orientowany). Fot. Bogumiła J. Rouba

The ventilation window of the crypt in the sanctuary in Rokitno is located in the western wall of the side aisle (the church is not oriented). Photo: Bogumiła J. Rouba

6

Przez charakterystyczną szyję otworu wentylacyjnego powietrze zewnętrzne spływa do krypty, gdzie w lecie ulega schłodzeniu, a w zimie – podgrzaniu. Fot. Bogumiła J. Rouba

Through the characteristic neck of the ventilation opening, outside air flows into the crypt, where it is cooled in summer and heated in winter. Photo: Bogumiła J. Rouba

7

W nawie bocznej sanktuarium w Rokitnie od strony zachodniej znajduje się drewniana kłapa przykrywająca zejście do krypty. Fot. Bogumiła J. Rouba

In the side aisle of the sanctuary in Rokitno, on the west side, there is a wooden hatch covering the entrance to the crypt. Photo: Bogumiła J. Rouba



7



8

Przez nieszczelności między deskami wyczuwa się bardzo wyraźny ciąg powietrza płynącego z krypty do wnętrza kościoła. Fot. Bogumiła J. Rouba

Through the gaps between the boards, there is a significant air flow which originates in the crypt and permeates the interior of the church. Photo: Bogumiła J. Rouba

9

We wnętrzu kościoła w Rokitnie zachowała się pierwotna posadzka z kamienia szwedzkiego. Fot. Bogumiła J. Rouba

The original Swedish stone floor has been preserved inside the church in Rokitno. Photo: Bogumiła J. Rouba



9



10

10

Dawne technologie układania posadzek – kamiennych, ceramicznych, czasem także drewnianych – pozwalają zachować zdolność równomiernego przepuszczania pary wodnej z gruntu pod kościołem, przez co nie dochodzi do wypychania wody i jej wnikania w mury. Dodatkowo takie posadzki umożliwiają pobieranie ciepła z ziemi w zimie i chłodzenie wnętrza w lecie. Fot. Bogumiła J. Rouba

Old technologies of laying floors – stone, ceramic, and sometimes also wooden – allow for the even transmission of water vapour from the ground under the church, thereby preventing water from being pushed out and penetrating the walls. In addition, such floors facilitate the extraction of heat from the ground during winter and the cooling of the interior in summer. Photo: Bogumiła J. Rouba

pomiarów (ołtarz główny) w miesiącach zarówno jesiennych i zimowych, jak i wiosennych oscylowała we wnętrzu przez większość czasu badawczego w granicach 55, 60, 69%. Bardzo rzadko przekraczała poziom 70% (na przykład w listopadzie i grudniu 2019 roku), a nigdy nie zbliżała się do 80%. Najlepiej ilustrują to tab. 3 i 4.

Tabela 3. Ocena powietrza we wnętrzu kościoła w Rokitnie pod względem bezpieczeństwa wilgotnościowego w okresie pomiarowym od 14 listopada do 5 grudnia 2019 roku

Wilgotność względna powietrza w nawie kościoła (na ołtarzu głównym)	Procent czasu pomiarowego z ogólnej liczby 6297 rekordów
Między najniższą zarejestrowaną wartością (61,1%) a 45%	0%
Między 45 a 55%	0%
Optymalna wartość – między 55 a 65%	>4,30%
Między 65 a 75% (najwyższa zarejestrowana wartość: 74,2%), w tym:	95,70%
między 65 a 70%	68,35%
między 70 a 72%	15,37%
między 72 a 73%	10,00%
między 73 a 74% oraz:	1,81%
4 x 70%	0,06%
5 x 74,1%	0,08%
2 x 74,2%	0,03%
Między 75 a 85%	0%
Między 85 a 95%	0%
Powyżej 95%	0%

Oprac. Bogumiła J. Rouba

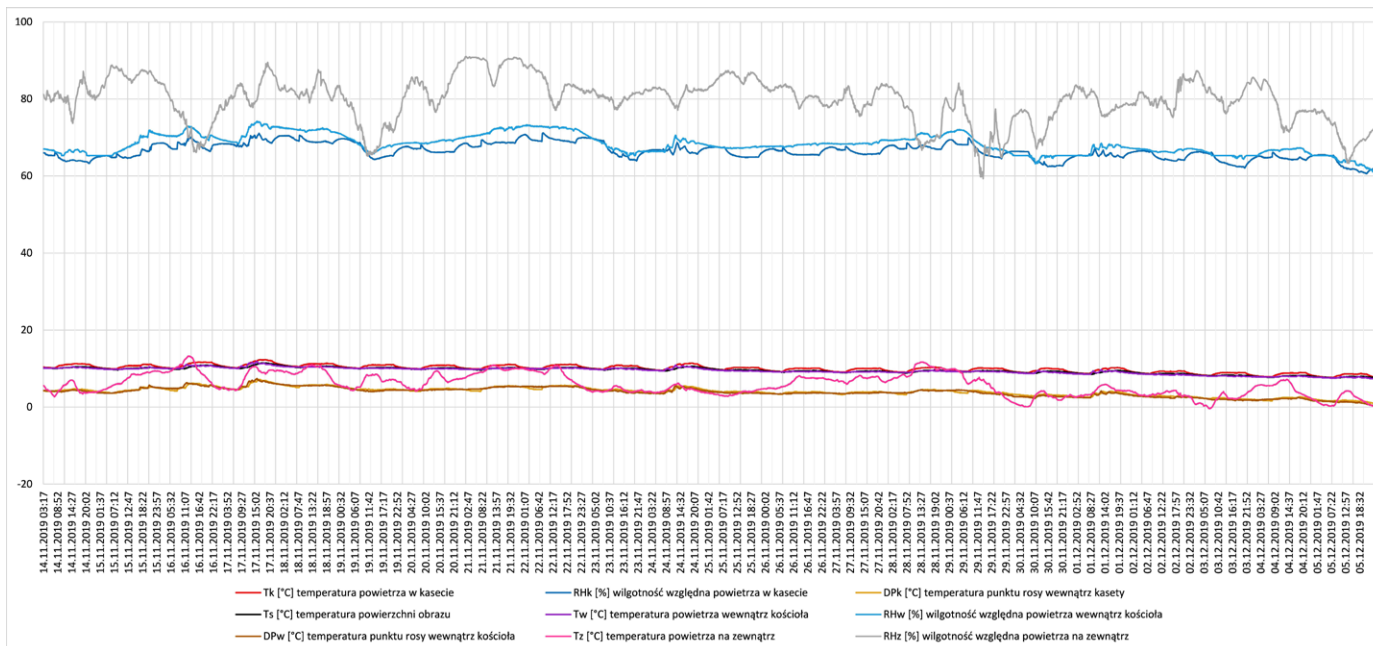
Tabela 4. Ocena powietrza we wnętrzu kościoła w Rokitnie pod względem bezpieczeństwa wilgotnościowego w okresie pomiarowym od 12 marca do 4 maja 2020 roku

Wilgotność względna powietrza w nawie kościoła (na ołtarzu głównym)	Procent czasu pomiarowego z ogólnej liczby 15 540 rekordów
Między najniższą zarejestrowaną wartością (43,1%) a 45%	0,15%
Między 45 a 55%	18,22%
Optymalna wartość – między 55 a 65%	67,20%
Między 65 a 75%	13,63%
Między 75 a 85% (najwyższa zarejestrowana wartość: 77,2%)	0,80%
Między 85 a 95%	0%
Powyżej 95%	0%

Oprac. Bogumiła J. Rouba

Jak pokazuje tab. 3, w najbardziej mokrym okresie roku wilgotność względna powietrza nie przekroczyła ani razu granicznej wartości 75%, a w okresie wiosennym przez prawie 70% czasu panowały optymalne warunki (tab. 4). Zatem poziom bezpieczeństwa wilgotnościowego i termicznego w tym kościele, podobnie jak w kościele toruńskim, jest bardzo wysoki, a tamtejszy klimat można uznać za wręcz wzorcowy. Tak samo należy ocenić klimat w kasecie, jednak przez prawie

Przedziały amplitud wilgotności między 7,5 a 10 oraz między 10 a 15% stwierdzono w obu przypadkach w 2,1% dni. Złe i ekstremalnie złe wartości amplitud w kasecie nie wystąpiły.



Wykres 8. Parametry klimatu wewnątrz kasety z obrazem oraz wewnątrz kościoła w Rokitnie na tle warunków zewnętrznych w okresie pomiarowym od 14 listopada do 5 grudnia 2019 roku. Widać codzienne wibracje wilgotności w kasecie większe niż na ołtarzu. Oprac. Magdalena Kapka, Adam Kaźmierczak

Fig. 8. Climate parameters inside the protective casing with the painting and inside the church in Rokitno, measured against the background of external conditions during the measurement period from 14 November to 5 December 2019. Daily humidity fluctuations in the casing are higher than on the altar. Compil.: Magdalena Kapka, Adam Kaźmierczak

cały okres równoległych pomiarów parametrów powietrza w kasecie i kościele dobowe amplitudy temperatury w kasecie były większe niż w kościele, co oznacza, że pod względem stabilności klimatu kaseta okazała się jednak gorszym miejscem niż wnętrze kościoła. Klimat w kasecie destabilizowało bowiem codzienne włączanie oświetlenia, które powodowało podgrzewanie powietrza w kasecie i w następstwie spadek jego wilgotności względnej. Każdej nocy następował proces odwrotny – ochładzanie powietrza i wzrost wilgotności. Ponieważ w metalowej kasecie nie ma żadnych innych materiałów higroskopijnych oprócz samego obrazu, ten musiał za każdym razem brać na siebie wyrównywanie wibracji klimatu. A choć były one niewielkie, to przez lata doprowadziły do poważnych zniszczeń. Należy tu dodać, że badania pirometrem sprawdzające potencjalne zagrożenie kondensacją pary wodnej w kasecie wykazały, że w okresie pomiarowym takie zagrożenie nie zaistniało. Krzywa punktu rosy na każdym z wykresów pozostawała w bezpiecznej odległości od krzywej temperatury powierzchni obrazu (bezpieczna różnica między punktem rosy a temperaturą powietrza) (wykres 8). Nawet zimą, kiedy prawdopodobieństwo kondensacji jest bardzo duże, zwłaszcza w czasie świąt Bożego Narodzenia, pomiary pirometryczne nie wykazały zagrożenia.

Dane pomiarowe unaocznily także, że klimat kościoła w Rokitnie jest stosunkowo odporny na zmiany zewnętrzne. Mimo dużych okien nie obserwujemy w nim szczególnych wahań związanych z operacją słoneczną i spadkami wilgotności zewnętrznej w godzinach południowych¹². Jedynie w wyjątkowo suchych dniach marca i w kwietniu 2020 roku na wykresach widać duże spadki wilgotności powietrza we wnętrzu, co najprawdopodobniej było wynikiem szerokiego otwierania drzwi wejściowych.

Te obserwacje, a ponadto przykłady z innych kościołów pozwoliły sformułować zalecenie o charakterze ogólnej wskazówki – w kościołach bardzo potrzebne jest stałe, choćby pobieżne

¹² Dużą wrażliwość na zmiany warunków zewnętrznych można było obserwować na przykład w kościele w Skępem. Patrz przypis 5 oraz wykres 3.

i uproszczone, monitorowanie klimatu¹³ oraz świadome reagowanie korygujące jego parametry. Na podstawie obserwacji klimatu i jego wpływu na stan kościołów można przyjąć, że zimowa temperatura na poziomie około +10°C jest optymalna i nie powinna być przekraczana. Wilgotność względna powietrza we wnętrzach między 55 a 65% także jest optymalna. Wartości między 65 a 75% są jeszcze dopuszczalne. Wartość 75%, występująca incydentalnie, stanowi już górną granicę bezpieczeństwa¹⁴.

Z tego powodu zarówno przy wilgotnym powietrzu na zewnątrz (więcej niż 75% RH), jak i w okresach suszy i upałów (przy wilgotności względnej powietrza zewnętrznego niższej niż 45%) kościoły nie powinny być wietrzone ani przez okna, ani przez szeroko otwarte drzwi. W takich warunkach konieczne jest spowalnianie wymiany powietrza z wnętrzem choćby przez ograniczanie otwierania wielkich drzwi wejściowych. Pozwala to unikać niekorzystnych zjawisk zaburzających naturalny klimat wnętrza.

Dane mówiące o bezpieczeństwie wilgotnościowym kościoła Świętych Apostołów Piotra i Pawła w Toruniu oraz sanktuarium w Rokietnie przedstawione w tab. 1–4 warto zestawzić z zebranymi w tab. 5 wyliczeniami dla kościoła w miejscowości W., który stanowi wręcz antywzorzec bezpieczeństwa klimatycznego.

Tabela 5. Ocena powietrza we wnętrzu kościoła w miejscowości W. pod względem bezpieczeństwa wilgotnościowego w okresie pomiarowym od 17 listopada 2023 do 18 czerwca 2024 roku

Wilgotność względna powietrza we wnętrzu w nawie (na ambonie)	Procent czasu pomiarowego z ogólnej liczby 61 522 rekordów (215 dni)
Między najniższą zarejestrowaną wartością (35,2%) a 45%	0,05%
Między 45 a 55%	1,10%
Optymalna wartość – między 55 a 65%	16,11%
Między 65 a 75%	23,72%
Między 75 a 85%	32,23%
Między 85 a 95%	26,70%
Powyżej 95% (najwyższa zarejestrowana wartość: 95,5%)	0,09%

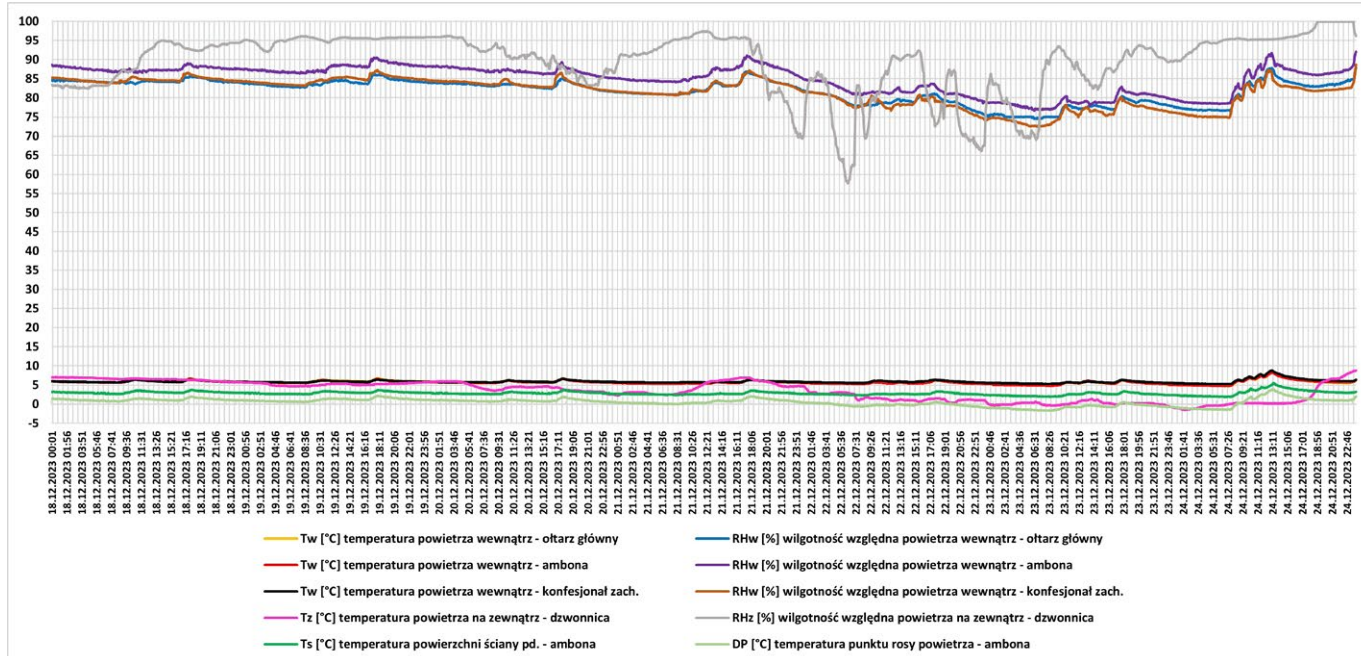
Oprac. Adam Kaźmierczak

Komentując wyniki wyliczeń z kościoła w W., trzeba zwrócić uwagę, że przez prawie 60% czasu badawczego wilgotność we wnętrzu utrzymywała się na poziomie wyższym niż graniczna wartość 75%, dopuszczalna jedynie incydentalnie. Należy zatem wyjaśnić, że osiemnastowieczny kościół w W. został doprowadzony do poważnego zawilgocenia, a wykonane w ostatnich latach prace osuszeniowe nie dość, że okazały się nieskuteczne, to jeszcze pogorszyły sytuację. W następstwie zawilgocenia kościół bardzo szybko traci ciepło zakumulowane w murach latem i już na początku grudnia temperatura ścian we wnętrzu potrafi spaść do 0°C, a nawet poniżej¹⁵. Dane

¹³ Przez uproszczone monitorowanie klimatu należy rozumieć wykonywanie pomiarów przy użyciu najprostszych, najtańszych i powszechnie dostępnych termohigrometrów (byle wyposażonych w pamięć maksimów i minimów klimatycznych). Codziennie o tej samej porze (najlepiej przed rozpoczęciem pierwszej porannej mszy) należy spisać bieżące parametry klimatu oraz wartości minimalne i maksymalne temperatury i wilgotności względnej powietrza, zarejestrowane w ciągu doby. Pozwala to łatwo obliczyć dobowe amplitudy i tym samym ocenić stabilność klimatu. Dzięki tym danym można także w przybliżeniu ocenić bezpieczeństwo wilgotnościowe wnętrza.

¹⁴ Naturalny, historyczny klimat we wnętrzach kościołów jest optymalny na przykład dla stanu drewnianego wyposażenia. Parametry klimatu w kościołach są nieco inne niż przyjęte dla muzeów, gdzie istotnym kryterium jest komfort zwiedzających i wynikająca z tego potrzeba utrzymywania wyższej temperatury. Rodzi to skutek w postaci obniżania się wilgotności względnej powietrza i w rezultacie – konieczności dowilżania.

¹⁵ Podczas badań prowadzonych w kościele Świętych Apostołów Piotra i Pawła w Toruniu w miesiącach zimowych (styczeń i luty 2022 roku) temperatura powietrza wewnątrz wahała się między +8 a 10°C, z przewagą



Wykres 9. Parametry klimatu wewnątrz kościoła w mieście W. między 18 a 24 grudnia 2023 roku. W nocy temperatura na zewnątrz spadała do około 0°C i nieco poniżej, a wewnątrz wynosiła około 4,5°C, natomiast temperatura ściany – około 2°C. Krzywa temperatury punktu rosy biegnie bardzo blisko krzywej temperatury ściany mierzonej na ambonie, na wysokości 3 m, co oznacza, że w zimnych strefach przy podłodze kondensacja w tym czasie na pewno zachodziła. Zwraca też uwagę bardzo wysoka wilgotność powietrza w całym kościele. Oprac. Adam Kaźmierczak

Fig. 9. Climate parameters inside the church in W. (town) between 18 and 24 December 2023. At night, the outside temperature dropped to around 0°C and slightly below, while the indoor temperature remained around 4.5°C and the wall temperature at around 2°C. The dew point temperature curve aligns closely with the wall temperature curve measured on the pulpit at a height of 3 m, indicating that condensation was definitely occurring in the cold areas near the floor at that time. The church's notably high air humidity is also worth mentioning. Compil.: Adam Kaźmierczak

z okresu zimowego pokazały wielokrotne przechodzenie przez wartość o stopni, co jest oczywiście ogromnym zagrożeniem dla zawilgoconych murów budowli i intensyfikuje przebieg procesów ich niszczenia. W kościele temperatura powietrza jest bardzo niska, występują także problemy z kondensacją¹⁶ (wykres 9).

Dzisiejszy dramatyczny stan kościoła jest w pełni „zasługą” kolejnych modernizacji, które krok po kroku burzyły jego integralność techniczną. Do zawilgocenia doszło w wyniku nałożenia

tej ostatniej wartości, nawet przy nocnych mrozach na zewnątrz. Natomiast w kościele w miejscowości W. tylko w okresie pomiarowym od 11 listopada do 19 stycznia temperatura ściany ujemna lub wynosząca 0°C została zarejestrowana aż 2250 razy, co oznacza, że łącznie taki stan trwał przez 187,5 godziny. 19 stycznia po nocy z lekkim mrozem (−3, −4°C) temperatura na zewnątrz o godzinie 7.36 spadła do −6°C, by po półgodzinie znowu zacząć lekko wzrastać, a temperatura ściany wewnątrz o godzinie 7.06 spadła do najniższej odnotowanej wartości: −1,3°C. W kolejnych miesiącach zimowych incydenty przemarzania ścian również się zdarzały.

¹⁶ Na wielu wykresach została zarejestrowana bardzo mała różnica temperatury ściany i wartości punktu rosy (DP) lub wręcz zbliżenie się krzywych na odległość dziesiątych części stopnia. Wprawdzie dane liczbowe w każdym z przypadków rejestrowały jeszcze minimalną różnicę od punktu rosy (podczas pasterki wynosiła ona zaledwie 0,7 stopnia), jednak pomiar pirometryczny dokonywany był (ze względu na bezpieczeństwo urządzenia) na ambonie, na wysokości około 3 m. W tym samym czasie w przyziemiu kościoła i w jego chłodniejszych zakątkach z całą pewnością zachodziła kondensacja. Ciągły pomiar pirometryczny pokazał, że w kościele bardzo długie są okresy różnicy temperatury ściany od wartości punktu rosy wynoszącej zaledwie 1–2 stopnie, czyli mniej niż wartość uważana za minimalną bezpieczną – 3 stopnie. Zgodnie z normą PN-EN ISO 13788:2013-05 – *Ciepno-wilgotnościowe właściwości komponentów budowlanych i elementów budynku. Temperatura powierzchni wewnętrznej konieczna do uniknięcia krytycznej wilgotności powierzchni i kondensacji międzywarstwowej. Metody obliczania* oznacza to warunki umożliwiające już rozwój grzybów pleśniowych i poważne zagrożenie mikrobiologiczne.

się kilku czynników. Podczas budowy kościoła na szczycie wzgórka wymurowano ceglane fundamenty i obsypano je luźną ziemią. W latach 70. XX wieku unowocześniono otoczenie kościoła, pokrywając niemal cały wzgórek grubymi, wielkimi płytami betonowymi. Obecnie na starych płytach betonowych ułożono szczelnie płyty granitowe. Spadki w wielu miejscach skierowane są ku ścianom kościoła. W rezultacie cały wzgórek jest oplastrowany betonem i nawierzchnią kamienną, co uniemożliwia odparowanie wody z gruntu. Rury spustowe spięte są z podziemnymi odprowadzeniami. Przegląd stanu rur podziemnych z użyciem mikrokamery pokazał, że dziewięć z dziesięciu rur jest popękanych, podziurawionych, poprzerastanych korzeniami drzew. W rezultacie przy każdym deszczu dziesiątki ton wody z dachu kościoła wlewają się w strefę fundamentową¹⁷. Zachowany drzewostan trochę ratuje sytuację, ale z pewnością nie jest w stanie poradzić sobie z taką ilością wody, jaka trafia pod utwardzoną nawierzchnię. Sytuacja jest groźna dla statyki budowli.

Prawdopodobnie jeszcze pod koniec XIX wieku we wnętrzu ułożono ceramiczną bardzo ładną, ale też bardzo szczelną posadzkę, przez co odcięto łączność z ziemią i kryptą. Już w XX wieku kryptę kościoła przeznaczono na kotłownię, z której ciepłe powietrze wyprowadzane było kanałem z kratką nadmuchową, zlokalizowaną między prezbiterium a nawą. Przed kilku laty zrezygnowano ze starego pieca i zamontowano w kościele grzejniki promiennikowe, a kanał nawiewny umożliwiający napływ powietrza z krypty zaślepiono, co całkowicie zatrzymało cyrkulację powietrza. Choć kościół ma otwory wentylacyjne w sklepieniach każdego z przęseł nawy, od strony strychu wyposażone w starannie wykonane drewniane kominki, to wobec braku nawiewu system nie działa, a powietrze we wnętrzu stoi w bezruchu.

Tego rodzaju działania dotknęły nie tylko ten kościół. Są one wynikiem zatracenia wiedzy o dawnych sposobach wentylowania budowli. Znakomite umiejętności rozwiązywania tych zagadnień przez średniowiecznych i późniejszych budowniczych w XIX i XX wieku zostały zapomniane i przestano je rozumieć. Kościoły już najczęściej buduje się bez krypt. Poradniki dla opiekunów kościołów z tego okresu polecają tylko wietrzenie przez okna i lufciki¹⁸. W tym czasie zaleca się wykonywanie uchylnych lufcików nawet w oknach, które wcześniej ich nie miały – nie były potrzebne, ponieważ budowniczowie potrafili nadać całej budowli wentylacyjność (zdolność do samowentylacji). Największą zaletą dawnego systemu wentylowania jest to, że do wnętrza napływa powietrze o zestandaryzowanych, ustabilizowanych w krypcie parametrach temperatury – w przeciwieństwie do wietrzenia przez okna, kiedy do wnętrza napływa powietrze o przypadkowych parametrach. Oczywiście współczesna technika pozwala rozwiązać problem dostarczania do wnętrza powietrza odpowiednio ogrzanego i osuszonego lub nawilżonego, ale po co ją do tego zaprzęgać, skoro sama budowla potrafi to zrobić, byle jej w tym nie przeszkadzano.

Fenomen oddychającej posadzki¹⁹

Posadzka wykonana w dawnej technologii ma temperaturę pochodzącą z gruntu, właściwie niezależną od pogody na zewnątrz. Dzięki temu w zimie staje się grzejnikiem utrzymującym temperaturę dodatnią, a w lecie taka sama lub niewiele zmieniona temperatura chłodzi wnętrze. W okresie mrozów tylko w pasie przyściennym jest możliwe poziome przenikanie chłodu, większe,

¹⁷ Powierzchnia dachu kościoła wynosi $45 \times 15 = 675 \text{ m}^2$. Oznacza to, że podczas deszczu o natężeniu 30 mm/m^2 przez dziurawe rury spłynie, częściowo zostając we wzgórku, 20 250 litrów wody, a deszcz o natężeniu 40 mm/m^2 dostarczy w strefę fundamentową jakąś część z 27 000 litrów wody – bez możliwości odparowania z powodu szczelnej nawierzchni.

¹⁸ Szerzej omawiam to zagadnienie w: B.J. Rouba, *Ogrzewanie – problem opiekuna kościoła*, [s.l.] 2019, materiał niepublikowany, przekazany Radzie ds. Kultury i Ochrony Dziedzictwa Kulturowego Konferencji Episkopatu Polski do udostępniania zainteresowanym księżom, online: wuoz.malopolska.pl, tinyurl.com/ye6sbp7d, dostęp: 2.06.2025. Na s. 5 przywołuję tam podręcznik ks. Leona Gościckiego, który pisze: „[...] wentylacja kościołów jest sprawą wybitnie ważną, bądź ze względu na zdrowie kapłanów i wiernych, bądź ze względu na konserwację murów świątyni, dzieł sztuki, utensyliów kościelnych”, sam zaleca jednak wietrzenie kościołów przez uchylanie okien.

¹⁹ Na to zagadnienie zwrócił uwagę inż. arch. Paweł Filipowicz.



11

Kościół w Dulsku może służyć jako przykład skutecznego zabezpieczenia budowli przed wodą – ostry spadek terenu od ścian kościoła, dochodząca do samego cokołu trawa, która zabezpiecza przed wodą odpryskową, oraz obejście wtopione w grunt, nieutrudniające odpływania wody. Fot. Bogumiła J. Rouba

Church in Dulsk, example of successful protection of a building from water – the sharp drop in the terrain, away from the walls of the church, the grass reaching its base – which protects against splash water – and the bypass in the ground, which allows water to drain away. Photo: Bogumiła J. Rouba

jeśli mury są zawilgocone. Cała środkowa powierzchnia posadzki pełni funkcję stabilizatora klimatu w kościele podczas mrozów lub upałów.

Parametry klimatu w budowlach z historycznymi posadzkami zawsze są lepsze niż w tych, gdzie ułożono współczesne posadzki na betonowych wylewkach²⁰. W niektórych warunkach wpuszczenie masy ciepłego, wilgotnego powietrza do chłodnego wnętrza sprawi, że nawet na takiej posadzce możemy wywołać zjawisko kondensacji, ale to nie wina budowli, lecz błąd opiekuna, który wietrzy wychłodzone wnętrze, nie pamiętając zasady: „Dopiero po Bożym Ciele wietrzy się w kościele”²¹.

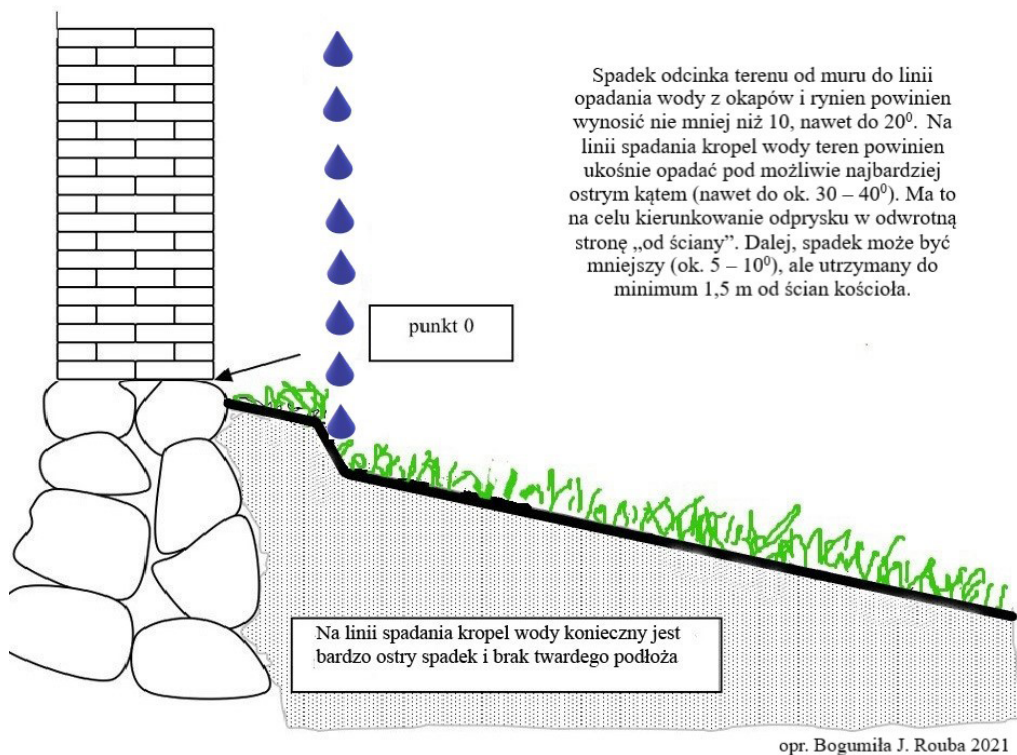
Fenomen skutecznego zabezpieczenia przed wodą

Zabezpieczanie budowli przed wodą wyłącznie przez szybkie i sprawne jej odprowadzanie od murów to najprostsze i zarazem najskuteczniejsze rozwiązanie, stosowane właściwie od zawsze. Spotkać je możemy przy średniowiecznych budowlach, ale też na przykład przy góralskich chatach, co świadczy o tym, że również w budownictwie świeckim stosowano te dobre praktyki.

Dziś bardzo problematyczne są obiekty utopione w narosłym przez stulecia gruncie. Dochodzi wtedy do bocznej infiltracji wody w mury, a potem jej transportu kapilarami. Często nie ma możliwości obniżenia gruntu, ale istnieją inne rozwiązania – kanały dystansujące, obniżanie tylko wąskiego pasa przy samych ścianach, powiązane z precyzyjnym odprowadzaniem wody

²⁰ W jakim zakresie jest to wynik braku zawilgocenia murów ze względu na szczelne posadzki, a w jakim – następstwo pobierania ciepła lub chłodu z ziemi pod oddychającą posadzką, to zagadnienie, nad którym mogliby się pochylić specjaliści.

²¹ Zob. B.J. Rouba, *Pielęgnacja świątyni i innych zabytków. Książka nie tylko dla księży*, Toruń 2014, s. 282. Dr hab. inż. arch. Piotr Samół, prof. Politechniki Gdańskiej, zwraca uwagę, że: „[...] ciekawym momentem w cyklu życia świątyni (zwłaszcza średniowiecznych, pozbawionych przeważnie krypt wentylowanych) był początek wiosny (kwiecień), kiedy zazwyczaj dochodziło do kondensacji pary wodnej na posadzkach. Szczególnie w przypadku tych niejednorodnych – np. flizów ceramicznych z XV–XVI w. i pasów («chodników») układanych z olandów zwłaszcza chętnie w XVII/XVIII w. – świetnie widać, jak ceramika na piasku lepiej radziła sobie z nadmiarem wody w przypadku takich kościołów pozbawionych krypt. Osobną kwestią jest realizowana później, zwłaszcza na pocz. XX w., tendencja do uszczelniania posadzek kamiennych i kładzenia wapieni nawet na zaprawach cementowych/cementowo-wapiennych» (korespondencja prywatna).



Wykres 10. Schemat prawidłowego ukształtowania terenu przy budowlu, z uwzględnieniem konieczności specjalnego spadku na linii opadania wody z rynien. Oprac. Bogumiła J. Rouba

Fig. 10. Diagram of the correct configuration of the terrain around a building, incorporating the need for a designated slope along the line of water flow from the gutters. Compil.: Bogumiła J. Rouba

z obniżenia i tym podobne²² (fot. 11, wykres 10). Woda w gruncie zapewnia jego spoistość i właściwe oparcie dla fundamentów. Dawne budowle stały przez setki lat na odpowiednio nawilżonym gruncie i taki stan powinniśmy się starać zapewniać im nadal. Należnej budowli wody nie można ani wysyłać rurami do rzeki, ani odprowadzać niedającymi się skontrolować, puszczającymi rurami podziemnymi, co skutkuje nadmiernym rozmiękczeniem gruntu. Trzeba tylko zadbać o to, aby woda nie trafiała w ściany budowli.

Częścią systemu zabezpieczenia przed wodą była troska o sprowadzenie jej z dachu w taki sposób, aby spadała jak najdalej od ścian budowli. Często stosowanym rozwiązaniem było kierunkowanie jej odrzutu przez zmianę kąta okapu lub dolnej części połaci dachowej. Efekt wyrzutni dla wody uzyskiwano za pomocą przypustnic, niekiedy zwanych także nasuwnicami, nabijanych na końcówki krokwi. Jeszcze do lat 70.–80. XX wieku każdą decyzję o montażu orynnowania w zabytkowym budynku poprzedzano głęboką refleksją i analizą zasadności tego kroku. Dziś zakładanie rynien stało się oczywistością. Niestety często popełniany jest przy tym błąd, wynikający z braku zrozumienia istoty systemu historycznych dachów przypustnicowych, widoczny na fot. 12.

Innym elementem systemu panowania nad wodą, zwłaszcza nad podnoszoną przez wierznych wilgotnością powietrza w kościele, jest mechanizm wykraplania nadmiaru pary wodnej na wewnętrznych powierzchniach szyb, tym skuteczniejszy, im chłodniejsze są ich powierzchnie. W kościołach, zwłaszcza niewielkich, zgromadzenie dużej liczby wiernych sprawia, że często tuż po rozpoczęciu pierwszej mszy dochodzi do kondensacji wody na oknach²³. Spływającą wodę

²² Fotografie i rysunki oraz więcej objaśnień można znaleźć w: B.J. Rouba, *Zawilgocenie – problem opiekuna kościoła*, „Renowacje i Zabytki” 2021, nr 1, s. 122–137.

²³ Gdy w 1997 roku prowadziłam kompleksowe badania kościoła parafialnego w Bierzgłowie koło Torunia, w grudniową mroźną niedzielę obserwowałam, jak zaledwie 15 minut po rozpoczęciu pierwszej mszy świętej już dochodziło do kondensacji wody na powierzchni szyb okiennych.



12

Przykład dachu przypustnicowego, do którego dodano współczesne orynnowanie. Zarówno płotki śniegowe, jak i sama rynna stanowią przeszkodę dla wody, która zamiast zostać daleko odrzucona, ulega rozbiciu, a pył wodny moczy ściany, o czym świadczą widoczne na tynku zacieki. Dolna część budynku jest zawilgocona na skutek wykonania betonowej nawierzchni dochodzącej do samej ściany. Fot. Bogumiła J. Rouba

Example of a bonnet roof with modern guttering added. Both the snow fences and the gutter itself prevent water from being thrown far away. This results in water breaking up and causing the walls to become wet, as evidenced by the water stains visible on the plaster. The lower part of the building is damp due to the concrete surface reaching the wall itself. Photo: Bogumiła J. Rouba

zbierano do rynienek umieszczanych na parapetach, rynienek ze spadkiem i szufladką lub rynienek, z których rurką wyprowadzano ją bezpośrednio na zewnątrz. Stosowano także rozwiązania, w których szczelina między ramiakiem a dolną częścią futryny okiennej umożliwiała swobodne wypływanie wody na zewnątrz²⁴. Tę zdolność usuwania nadmiaru wilgoci z powietrza można więc uznać za kolejny fenomen dawnych budowli – mechanizm samoregulacji klimatu wewnątrz²⁵.

²⁴ Takie rozwiązanie zastosowano w oknach wymienionych najprawdopodobniej w pierwszej połowie XIX wieku w kościele klasztorным w Skępem. Dziś zachowane są one tylko w prezbiterium, gdyż w nawie zastąpiono je nowymi w 1998 roku. W oknach w pierwszym przęśle prezbiterium (licząc od wschodu) zachowało się pierwotne rozwiązanie z czasów barokowej przebudowy kościoła w pierwszej połowie XVIII wieku. Zastosowano wówczas wpuszczone w parapet drewniane skrzyneczki o głębokości i szerokości około 20 cm, a długości odpowiadającej wymiarowi parapetu. Ich wnętrze było wypełnione wiórami drzewnymi i przykryte od góry cienką, lekką deseczką, nieco węższą od skrzynki, co umożliwiało swobodne spływanie wody do wnętrza, a potem jej powolne odparowywanie. Podczas wymiany okien w pierwszej połowie XIX wieku we wszystkich przęsłach oprócz pierwszego skrzyneczki zamurowano. Zostały zamienione na system odprowadzania wody szczeliną między ramiakiem a futryną.

²⁵ Na znaczenie kondensacji na oknach dla ochrony wnętrza przed zawilgoceniem zwrócili uwagę krakowscy konserwatorzy Ryszard Rolewicz i Piotr Białko. Jaki dokładnie jest udział tego procesu w kształtowaniu klimatu wnętrza kościoła, to oczywiście kolejny temat badawczy. Przyszłe badania powinny także obejmować porównanie z warunkami klimatycznymi w kościołach, w których historyczne, pojedyncze szklenia zastąpiono podczas termomodernizacji szybami zespolonymi, w zasadzie wykluczającymi kondensację.

Nasze dzisiejsze metody walki z zawilgoceniem przez uszczelnianie, izolacje, twarde nawierzchnie dochodzące do samych ścian – różnego typu żwirki, otoczaki, kostki granitowe, krawężniki blokujące szybkie odpływanie wody, przez odkopywanie i izolowanie fundamentów, drenaże, zwłaszcza zasilane dodatkowo wodą z dachu, przepony, podcinki – wymagają pilnej weryfikacji. Nie mają one nic wspólnego z pierwotnymi rozwiązaniami. W większości przypadków okazują się nieskuteczne, a niejednokrotnie niestety wręcz szkodliwe dla zabytków²⁶. Szczególnie groźne w skutkach jest odkopywanie fundamentów, bowiem nieodwracalnie niszczy to ich stabilne oparcie w gruncie. Tak więc przed specjalistami otwiera się pole do nowych badań, niezbędnych dla rzeczywistej ochrony zabytków.

Bardzo groźne dla bezpieczeństwa budowli są też podziemne systemy odprowadzenia wody z rur spustowych. W stosunkowo krótkim czasie ulegają one uszkodzeniom, które pod powierzchnią ziemi są niezauważalne, a ponieważ nie praktykuje się systematycznego sprawdzania stanu rur, w wielu obiektach tony wody z dachów wylewają się w niekontrolowany sposób pod fundamenty. Prowadzi to do zawilgocenia, a z czasem wręcz do zagrożenia statyki budowli.

Fenomen estetyki otulającej

Fenomen estetyki otulającej najłatwiej jest zrozumieć, porównując wrażenia, jakich doznajemy we wnętrzu katedry gotyckiej i neogotyckiej.

W kościele gotyckim wszystko jest krzywe – od nieregularnych żeber i koślawo wymurowanych wysklepków po tynki ciągnione, powtarzające, wręcz jak gdyby owijające fakturę wątku muru. Widać to szczególnie wtedy, kiedy dane nam jest znaleźć się na rusztowaniach pod samym sklepieniem. Nie oznacza to, oczywiście, że mistrzowie gotyccy nie pracowali starannie. Często można na przykład oglądać kilometry zacinanych spoin, opracowanych z niezwykłą wprost starannością, czy perfekcyjnie wyprowadzane geometryczne ażury maswerków, nie mówiąc już o staranności, z jaką stawiano gigantyczne mury tych świątyń. Jednak ogólna estetyka gotyku jest rozwichrzona i miękka. Ta pozorna niefrasobliwość budowniczych i tynkarzy stanowi właśnie o fenomenie gotyku – monumentalnego, a zarazem lekkiego i ludzkiego. Stojąc na posadzce i spoglądając w kierunku sklepienia czy ścian, nie widzimy poszczególnych nierówności – widzimy przestrzenny, miękki obraz utkany z wiązek światła odbitego pod różnymi kątami od tych właśnie wzbogaconych przestrzennie powierzchni. W takim wnętrzu czujemy się otuleni przyjazną delikatnością (fot. 13–19).

Natomiast w architekturze neogotyckiej już nie było miejsca i czasu na murowanie wysklepków z ręki. Wiele elementów zaczęto wówczas wytwarzać metodą prefabrykacji, poza placem budowy, na przykład obramienia okienne, stąd ich absolutna dokładność i powtarzalność. Tynki zacierano już dużymi pacami, dzięki czemu uzyskiwano ich równomierność i gładkość. Technika budowlana osiągnęła twardy perfekcjonizm. Takie też są nasze odczucia, kiedy stajemy we wnętrzu neogotyckim: konkret gładkiej, prostej ściany, idealna powtarzalność rytmu sklepień. I choć garnitur elementów dekoracyjnych, tych różnych fial, kwiatonów, czołganek, wimperg i tym podobnych, jest taki sam jak w kościołach gotyckich, to wrażenie estetyczne – zawsze odmienne. Żadnego rozwichrzenia, żadnego poczucia otulenia. Czasem urodę wnętrza neogotyckich budowli kreuje niekwestionowane piękno architektury, a czasem – niezwykle polichromie, co nadaje tym obiektom nieprzeciętny charakter i wartość, ale to już inne zagadnienie.

Miękkość i przestrzenność historycznych tynków tak wewnętrznych, jak i zewnętrznych są masowo niweczone. Tak jak na przestrzeni ostatniego ćwierćwiecza utraciliśmy niemal wszystkie piękne dachy z wielobarwnych, zróżnicowanych dachówek, tak samo tracimy historyczne tynki. Wiele z naszych zabytków zostało spłaszczone za sprawą wielkiej pacy robotnika budowlanego, a na koniec pomalowane kryjącą, ahistoryczną farbą, by ostatecznie zacząć wyglądać jak produkt zabytkopodobny.

²⁶ Szersze omówienie problematyki zawilgocenia znaleźć można w: *Optymalizacja metod konserwacji. Zagadnienie nierównowagi wilgotnościowej w obiektach zabytkowych*, Warszawa 2022. Opracowanie zawiera aneks *Wzór metodyki badań przyczyn zawilgocenia*.



13 Niezwykłość wnętrza gotyckiej kaplicy zamkowej w Lublinie, pokrytego polichromiami ufundowanymi przez Władysława Jagiełłę, wykreowana została od podstaw, od założenia tynków o charakterystycznej, miękkiej fakturze. Fot. Bogumiła J. Rouba

The interior of the Gothic castle chapel in Lublin, covered with polychromes funded by Władysław Jagiełło, is unique and was created from scratch, starting with the application of plaster with a characteristic soft texture. Photo: Bogumiła J. Rouba

14 Przestrzenna faktura podłoża sprawia, że nawet elementów geometrycznych obecnych w polichromiach lubelskiej kaplicy nie odbieramy jako sztywnych podziałów. Fot. Bogumiła J. Rouba

The spatial texture of the substrate means that even the geometric elements present in the polychromes of the Lublin chapel are not perceived as rigid divisions. Photo: Bogumiła J. Rouba



15

Fakturalne siedemnastowieczne tynki we wnętrzu kościoła w Nowym Mieście nad Wartą nadają mu wręcz bajkowy charakter. Fot. Bogumiła J. Rouba

The textured 17th-century plaster in the interior of the church in Nowe Miasto nad Wartą lends the structure an almost fairy-tale quality. Photo: Bogumiła J. Rouba



15

16

Wnętrze prezbiterium kościoła w Skępem z polichromiami po pracach konserwatorsko-restauratorskich. Usunięcie przemalowań z kolejnych trzech odnowień pozwoliło odzyskać pełnię wartości artystycznej delikatnych rokokowych malowideł Walentego Żebrowskiego, powstałych krótko przed 1755 rokiem. Fot. Waldemar Grzesik, Bogumiła J. Rouba

Interior of the presbytery of the church in Skępem with polychromes following conservation and restoration work. The removal of repainting from three successive renovations has allowed the delicate Rococo paintings by Walenty Żebrowski, executed shortly before 1755, to be restored to their full artistic value. Photo: Waldemar Grzesik, Bogumiła J. Rouba



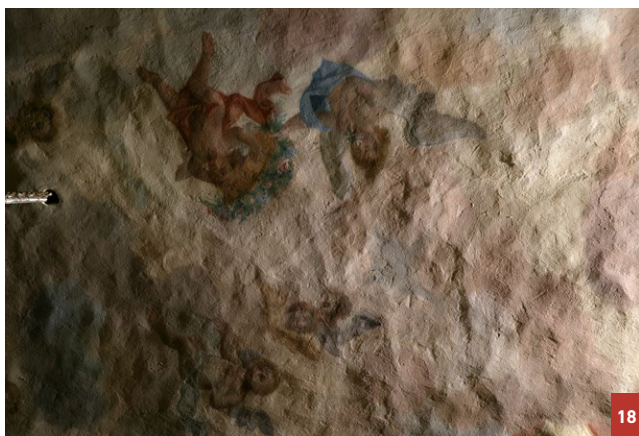
16



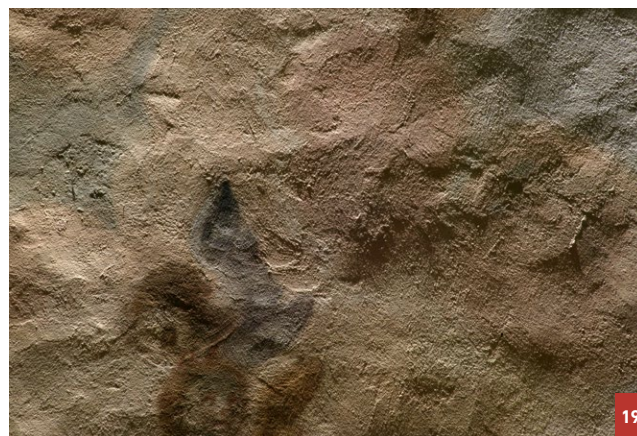
17

Pozornie gładkie tynki przy odpowiednim oświetleniu ujawniają całe bogactwo faktury. Jest to tym bardziej warte namysłu, że wewnątrz kościoła w Skępem po przebudowie w pierwszej połowie XVIII wieku nadano charakter wytwornej elegancji. Estetyczne wzorce tamtego czasu, nawiązujące do elegancji sali balowej, kojarzylibyśmy raczej z gładkością tynków, gdy tymczasem przemyślane operowanie fakturą pozwalało ówczesnym budowniczym i artystom bardzo świadomie kreować bogate zjawiska estetyczne. Fot. Waldemar Grzesik, Bogumiła J. Rouba

Under appropriate lighting, the seemingly smooth plaster reveals its full texture. This is particularly impressive given that the interior of the church in Skępem was given a refined elegance after its reconstruction in the first half of the 18th century. The aesthetic standards of the time, reminiscent of the elegance of a ballroom, would be more likely to be associated with smooth plaster, whereas the thoughtful use of texture allowed the builders and artists of the time to consciously create rich aesthetic effects. Photo: Waldemar Grzesik, Bogumiła J. Rouba



18



19

18

Charakterystyczna faktura tynków Walentego Żebrowskiego została uzyskana przez nakładanie, a wręcz naklejanie ich na wcześniejszą, starszą warstwę tynku za pomocą małych drewnianych pacek, których ślady zachowały się w wielu miejscach. Fot. Waldemar Grzesik, Bogumiła J. Rouba

The distinctive texture of Walenty Żebrowski's plaster was achieved by applying, or even sticking it onto an earlier, older layer of plaster using small wooden trowels, of which there are traces remaining in numerous places. Photo: Waldemar Grzesik, Bogumiła J. Rouba

19

Artysta malował w technice freskowej na mokrym tynku. Prowadził pędzel delikatnie i lekko, choć zdarzają się miejsca (tak jak tu skrzydełko putta), gdzie silniejsze przyciśnięcie lekko wgniotło wilgotny, plastyczny tynk. To bogactwo faktury tynków posłużyło Walentemu Żebrowskiemu do uzyskania efektu lekkości, przestrzenności i wręcz powietrzności malowideł. O intencjonalności działań Żebrowskiego świadczy fakt, że tynki na ścianach pokryte iluzjonistycznie malowanymi formami architektonicznymi i dekoracjami typu groteska zostały opracowane znacznie bardziej gładko. Bogatą, przestrzenną fakturę artysta przewidział wyłącznie pod partię niebiańskich scen na sklepieniu. Fot. Bogumiła J. Rouba, Waldemar Grzesik

The artist used the fresco technique on wet plaster. He applied the brush with a gentle and delicate touch, although there are areas (such as the wing of the putto here) where he used a slightly firmer touch to slightly indent the moist, malleable plaster. In his paintings, Żebrowski skilfully used the rich texture of the plaster to create a light, spacious and airy effect. The intentionality of W. Żebrowski's actions is evidenced by the fact that the plaster on the walls, covered with illusionistic architectural forms and grotesque decorations, was finished much more smoothly. The artist reserved the rich, spacious texture exclusively for the celestial scenes on the vault. Photo: Bogumiła J. Rouba, Waldemar Grzesik

Fenomen bezpieczeństwa mikrobiologicznego

Bezpieczeństwo mikrobiologiczne dawnych budowli osiągnąć można za sprawą malowania wnętrz w czystej technice wapiennej. Żadne współczesne farby, nawet fabrycznie produkowane wapienne (!), nie gwarantują całkowitego bezpieczeństwa. We wnętrzach – zwłaszcza kościelnych, szczególnie z problemami klimatycznymi lub wcześniej już porażonych przez mikroorganizmy – nawet niewielkie dodatki emulgatorów stosowane w procesie produkcji farb, także mineralnych, stają się pożywką wystarczającą do rozwoju mikroorganizmów²⁷.

Fenomen znakomitej akustyki

Dla porządku należałoby tu jeszcze wspomnieć o fenomenie znakomitej akustyki, choć dziś, gdy wyszły z użycia dawne ambony, pewnie niewielu księży pamięta, w którą stronę należy kierować usta i na którym filarze katedry znajduje się punkt odbijający i wzmacniający głos kaznodziei, aby był słyszany w całym wielkim wnętrzu²⁸.

Fenomen trwałości

Na koniec warto też krótko wspomnieć o fenomenie trwałości. Patrząc na liczące czasem więcej niż 800 lat kościoły, gotyckie zamki, kamienice i ratusze, nie mamy wątpliwości, że ich budowniczowie potrafili stawiać obiekty odporne na działanie czasu. Nie są one jednak odporne na



20

Pierwszą tężnię solankową w Ciechocinku zaczęto budować w 1824 roku. Przez 200 lat każdą z trzech tężni obiegały żwirowe alejki spacerowe, proste, zwyczajne, dobrze służące kuracjom i niesprawiające szczególnych problemów w utrzymaniu. Podczas niedawnego remontu unowocześniono alejki, obramiając je krawężnikami. Dziś po każdym deszczu nawierzchnie stają się rozmiękłe i grząskie, a konieczność ich naprawiania będzie nieustająco generować koszty. Tak właśnie sami potrafimy uczynić nasze zabytki drogimi w utrzymaniu. Fot. Bogumiła J. Rouba

The construction of the first graduation tower (or thorn house) in Ciechocinek began in 1824. For 200 years, each of the three graduation towers was surrounded by gravel walking paths, simple, ordinary, well-suited to the needs of spa guests and easy to maintain. During a recent renovation, the pathways were modernized and kerbs installed along their edge. Today, after each rainfall, the surfaces become soft and muddy, necessitating regular, costly maintenance. This is an example of how we can make our monuments expensive to maintain. Photo: Bogumiła J. Rouba

²⁷ Więcej na ten temat można znaleźć w: B.J. Rouba, *Pielęgnacja świątyni i innych zabytków...*, op. cit., s. 40–46.

²⁸ Ten szczegół znam z opowieści nieco starszych księży, absolwentów Seminarium Duchownego w Pelplinie, których jeszcze uczono umiejętności korzystania z tej formy wzmacniania głosu, jaką dawni budowniczowie dla nich stworzyli.

niszczyielskie działania człowieka. Okazują się całkowicie bezbronne wobec niedbalstwa lub niewiedzy swoich opiekunów, niekompetencji wykonawców rozmaitych prac, wobec drapieżności i bezceremonialności przeróżnych modernizatorów, którzy nie szanują ich integralności. Szczególnie przykre są sytuacje, gdy w dobrej wierze, wielkim nakładem sił i środków wykonane zostają prace, które po kilku latach prowadzą do opłakanych skutków. Przykładów można byłoby pokazać niestety wiele. Tu przytoczę tylko jeden – błąd popełniony podczas prac remontowych przy tężniach ciechocińskich (fot. 20).

Podsumowanie

Z mocy prawa mamy obowiązek chronić wartości zabytków. Szczególnie zależy nam na ochronie dwu najistotniejszych: autentyczności i integralności. Autentyczność – prawda zabytku – to oryginalna materia z cechami jej wytworzenia i obróbki oraz jej oryginalny układ (forma, faktura, kolor) nadany przez twórcę i czas. Natomiast integralność to zachowane rozwiązania estetyczne i techniczne typowe dla czasu, w którym powstał zabytek²⁹. Możemy, oczywiście, sens ochrony zabytków, potrzebę zachowywania ich wartości uzasadniać nakazami doktrynalnymi. Jednak w kontekście tego, co pokazują nam same zabytki, ochrona ich pierwotnych cech i rozwiązań technicznych powinna być następstwem świadomości, że cechy te warunkują ich zdrowie i dalsze istnienie.

Błędy popełniamy z niewiedzy, tradycje budowlane zostały bowiem zerwane. Nie rozumiemy dawnych struktur i wdramy rozwiązania, które są dla zabytków szkodliwe, a dla ich opiekunów – wyniszczające finansowo. Wiedza o dawnych materiałach i dawnych technikach budowlanych jest więc nam dziś szczególnie potrzebna, byśmy mogli lepiej rozumieć te struktury, by nie popełniać pomyłek podczas prowadzenia prac, by przewyciężyć przymus nieprzemyślanego modernizowania, nieodwracalnie pozbawiającego zabytki autentyczności i ich niesamowitych cech. Oczywiście w praktyce nieustannie mierzymy się z koniecznością modernizowania, przystosowywania zabytków do odgrywania nowych ról i tak dalej. Rzecz jednak w tym, by robić to mądrze, z szacunkiem i zrozumieniem pierwotnych rozwiązań, filozofii i charakteru zabytku, by funkcję dopasowywać do zabytku, a nie zabytek do funkcji. Jeśli nie szanujemy cech, które stanowią istotę zabytku, wprowadzamy rozwiązania siłowe, bezceremonialnie podporządkowujemy sobie zabytek, to wkrótce go tracimy, wraz z wszystkimi pieniędzmi włożonymi w jego modernizację. Fenomenalne właściwości dawnych budowli bardzo łatwo jest zniszczyć. Wystarczy przeciąć jedno ogniwo na przykład łańcucha przepływu powietrza – uszczelnić pokrywę krypty lub zamknąć otwory wentylacyjne w sklepieniu – by cały system przestał działać³⁰. Starczy położyć posadzkę na wylewce betonowej czy zrobić betonową posadzkę w krypcie, by zatrzymać pobieranie ciepła z ziemi i jeszcze doprowadzić do zawilgocenia murów³¹. Wystarczy odkopać fundamenty, by nieodwracalnie utracić ich stabilne oparcie w gruncie, co za kilka, a najdalej kilkanaście lat zaowocuje pękaniem budowli. Jeszcze gorszą rzeczą jest wzmacnianie fundamentów betonem. Warstwa betonu staje się bowiem knotem ciągnącym wodę w mury, a usztywnienie dawnej „pływającej” budowli³² sprawi, że zacznie ona jeszcze szybciej pękać.

²⁹ Wiele zagadnień dotyczących integralności omówiłam w: B.J. Rouba, *Wartość integralności w ochronie zabytków* [w:] *Zachowanie i konserwacja zbiorów muzealnych*, Poznań–Szreniawa 2021, s. 133–144.

³⁰ W kościołach, w których można przywrócić pierwotny system wentylacji przez krypty, należy postępować w sposób bardzo ostrożny i przemyślany. To zagadnienie opisano w publikacji: B.J. Rouba, *Zawilgocenie...*, op. cit., s. 60, przypis 18.

³¹ Jeden z najbardziej drastycznych przypadków, jaki widziałam, to krypta grobowa Radziwiłłów w kościele w Nieświeżu. Jej opiekun, na co dzień uważnie obserwujący wnętrze, z pełnym zrozumieniem analizował i relacjonował zjawisko kondensacji i zawilgocenia, co zaczęło się po pracach remontowych, w trakcie których w krypcie wylano betonową posadzkę.

³² Dawne budowle mają charakter struktur „pływających”. Cechuje je elastyczność, która pozwala w określonym zakresie kompensować na przykład mikroruchy podłoża wynikające ze zmian stopnia nawilżenia, ze zmiennych warunków atmosferycznych i tym podobnych. Praktyka pokazuje, że następstwa współcześnie wprowadzanych usztywnień, zwłaszcza asymetrycznych, są nieciekawe. Jest to więc znowu kolejne pole do badań dla specjalistów.

Na zakończenie przytoczę więc myśl, którą sformułowałam już jakiś czas temu, a która ciągle jest aktualna: podstawą dobrych rozwiązań jest umiejętne łączenie nowoczesności, kompetencji i wiedzy z mądrością tradycji!

Podziękowania

Przez lata prowadzenia badań w dziesiątkach zabytkowych budowli byłam wspierana przez moich współpracowników – dr Barbarę Kobusińską-Behal, mgr Ludmiłę Tymińską-Widmer, dr Teresę Łekawę-Wysłouch, mgr Magdalenę Kapkę i aktualnie współpracującego ze mną mgr. Adama Kaźmierczaka. To dzięki ich pomocy udało mi się zebrać tyle doświadczeń i wiedzy, by zrozumieć, z czego wynika niezwykłość dawnych budowli i skąd się biorą ich niesamowite cechy. Składam tym osobom najserdeczniejsze podziękowania. Wdzięczna jestem także gospodarzom obiektów, w których prowadziłam badania, pracownikom urzędów ochrony zabytków i wszystkim życzliwym, wspierającym osobom, które miałam szczęście nieustannie spotykać. Dziękuję przyjaciołom, którzy poświęcili swój czas na konsultowanie tekstu przed złożeniem go do publikacji. Dziękuję wreszcie za cenne uwagi recenzentom.

Acknowledgements

During my years of research in numerous historic buildings, I have been supported by my colleagues – Barbara Kobusińska-Behal, PhD, Ludmiła Tymińska-Widmer, MA, Teresa Łekawa-Wysłouch, PhD, Magdalena Kapka, MA, and Adam Kaźmierczak, MA, who is currently working with me. It is thanks to their help that I have been able to gather enough experience and knowledge to understand what makes old buildings so unique and where their amazing features come from. I would like to express my sincere gratitude to all of them. I would also like to thank the owners of the buildings in which I conducted my research, the employees of the monument protection authorities, and all the kind and wonderful people I was fortunate enough to meet. My thanks also go to my friends who devoted their time to consulting the text before it was submitted for publication. Finally, I would like to thank the reviewers for their valuable comments.

prof. dr hab. Bogumiła J. Rouba

Od ukończenia studiów w 1972 roku związana z Zakładem (obecnie Katedrą) Konserwacji-Restauracji Malarstwa i Rzeźby Polichromowanej na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. W latach 2009–2018 pracowała także w Instytucie Turystyki i Rozwoju Gospodarczego Uniwersytetu Łódzkiego. Naukowiec, badacz, praktyk konserwator-restaurator w zakresie malarstwa sztalugowego, ściennego i rzeźby polichromowanej. Od lat prowadzi badania dotyczące procesów niszczenia zabytków, zwłaszcza zagadnień związanych z wpływem warunków zewnętrznych na przebieg procesów destrukcji, wpływem klimatu, ogrzewania i zawilgocenia. Prowadzi poszukiwania metod spowalniania procesów niszczenia zabytków i skutecznej ich ochrony. Autorka 170 publikacji. Uczestniczyła w ponad 200 konferencjach naukowych. Wieloletni rzeczoznawca Związku Polskich Artystów Plastyków, rzeczoznawca Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Jest przewodniczącą ministerialnej Rady Ochrony Zabytków, członkiem Głównej Komisji Konserwatorskiej oraz wielu innych gremiów naukowych i redakcyjnych.

Prof. Bogumiła J. Rouba

Since graduating in 1972, Professor Rouba has been associated with the Institute (now Department) of Conservation-Restoration of Paintings and Polychrome Sculpture at the Faculty of Fine Arts of the Nicolaus Copernicus University in Toruń. From 2009 to 2018, she was also employed at the Institute of Tourism and Economic Development at the University of Łódź. She is a scientist, researcher and practising conservator-restorer of easel and wall paintings and polychrome sculptures. For many years, she has been conducting research on the processes of destruction of monuments, especially issues related to the influence of external conditions on the course of destruction processes, the influence of climate, heating and moisture. Her current focus is on identifying effective methods to slow down the processes of destruction of monuments and to ensure their effective protection. She has authored 170 publications and has participated in more than 200 academic conferences. She is a long-standing expert of the Association of Polish Artists and Designers and an expert of the Ministry of Culture and National Heritage. She is the chair of the Ministerial Council for the Protection of Monuments, and a member of the Main Conservation Commission and a number of other academic and editorial bodies.

Bibliografia

Bogumiła J. Rouba, Kaźmierczak Adam, *Dokumentacja badań klimatycznych, kościoł pw. Świętych Apostołów Piotra i Pawła w Toruniu*, Toruń 2023, komputeropis w archiwum BMKZ w Toruniu.

Norma PN-EN ISO 13788:2013-05 – *Ciepłno-wilgotnościowe właściwości komponentów budowlanych i elementów budynku. Temperatura powierzchni wewnętrznej konieczna do uniknięcia krytycznej wilgotności powierzchni i kondensacji międzywarstwowej. Metody obliczania*.

Optimalizacja metod konserwacji. Zagadnienie nierównowagi wilgotnościowej w obiektach zabytkowych, Warszawa 2022.

Rouba Bogumiła J., *Analiza klimatu w obiektach zabytkowych – kryteria oceny. Na przykładzie kościoła w Skępem*, „Ochrona Zabytków” 2023, nr 1, s. 193–228.

Rouba Bogumiła J., *Ogrzewanie – problem opiekuna kościoła*, [s.l.] 2019, materiał niepublikowany, przekazany Radzie ds. Kultury i Ochrony Dziedzictwa Kulturowego Konferencji Episkopatu Polski do udostępniania zainteresowanym księżom, online: wuoz.malopolska.pl, tinyurl.com/ye6sbp7d, dostęp: 2.06.2025.

Rouba Bogumiła J., *Pielęgnacja świątyni i innych zabytków. Książka nie tylko dla księży*, Toruń 2014.

Rouba Bogumiła J., *Wartość integralności w ochronie zabytków* [w:] *Zachowanie i konserwacja zbiorów muzealnych*, Poznań–Szreniawa 2021, s. 133–144.

Rouba Bogumiła J., *Zawilgocenie – problem opiekuna kościoła*, „Renowacje i Zabytki” 2021, nr 1, s. 122–137.

Rouba Bogumiła J., Kapka Magdalena, *Opracowanie danych klimatycznych z kościoła w Rokitnie wraz z analizą warunków przechowywania obrazu Matki Bożej Cierpliwie Słuchającej*, Toruń 2020, komputeropis w archiwum LWKZ w Zielonej Górze.

Tajchman Jan, Jurecki Andrzej, *Historia technik budowlanych. Fundamenty, rusztowania, mury, więźby, sklepienia*, Warszawa 2020.

Marta Kłaczowska*

Zielonogórskie Spotkania Rzeźbiarskie 1976–1977 – idea przestrzeni społecznej w teorii i praktyce

Zielona Góra Sculpture Meetings 1976–1977 – the concept of social space in theory and practice

Marta Kłaczowska, *Zielonogórskie Spotkania Rzeźbiarskie 1976–1977 – idea przestrzeni społecznej w teorii i praktyce*, „Ochrona Zabytków” 2025, nr 1, s. 117–135.

Abstrakt

Tematem artykułu są Zielonogórskie Spotkania Rzeźbiarskie, które odbywały się w latach 1976–1977, zainicjowane i poprowadzone przez zielonogórskiego rzeźbiarza Tadeusza Dobosza. Zaprosił on do współpracy blisko 40 artystów z kraju, wśród których znaleźli się najważniejsi twórcy tego czasu, reprezentujący różne postawy we współczesnej rzeźbie, między innymi: Jan Berdyszak, Jerzy Bereś, Barbara Kozłowska, Magdalena Więcek, Barbara Zbrożyna, Marian Kruczek, Grzegorz Kowalski, Maciej Szańkowski, Anna i Krystian Jarnuszkiewiczowie oraz Józef Marek. W ramach spotkania inauguracyjnego w listopadzie 1976 roku artyści zapoznawali się miastem – jego historią, architekturą, układem i planami urbanistycznymi – oraz dyskutowali nad rolą sztuki w przestrzeni publicznej. W rezultacie powstało ponad 60 propozycji rzeźbiarskich, w dużej mierze stworzonych z myślą o konkretnych miejscach w Zielonej Górze, zaprezentowanych na wystawie w galerii BWA w lutym i marcu 1977 roku. Do realizacji wybrano kilkanaście projektów, z czego jedynie kilka zostało wykonanych i zachowało się do dziś.

Artykuł stanowi pierwsze rozpoznanie i próbę analizy Zielonogórskich Spotkań Rzeźbiarskich w odniesieniu do innych zielonogórskich inicjatyw artystycznych z tego okresu, które poruszają temat przestrzeni społecznej i jej kształtowania poprzez sztukę (symposium Złote Grono, organizowane w latach 1963–1981, Karta łagowska oraz wystawa *Moje miasto* w galerii BWA w 1975 roku).

Słowa kluczowe

plener rzeźbiarski, rzeźba lat 70. XX wieku, Zielona Góra

* Oddział Terenowy Narodowego Instytutu Dziedzictwa w Zielonej Górze
e-mail: mklaczowska@nid.pl

Abstract

The subject of this article is the Zielona Góra Sculpture Meetings, which took place in 1976–1977, and were initiated and led by Tadeusz Dobosz, a sculptor from Zielona Góra. He invited nearly forty artists from Poland, among whom were the most prominent artists of the time, representing various attitudes in contemporary sculpture, including Jan Berdyszak, Jerzy Bereś, Barbara Kozłowska, Magdalena Więcek, Barbara Zbrożyna, Marian Kruczek, Grzegorz Kowalski, Maciej Szańkowski, Anna and Krystian Jarnuszkiewicz, and Józef Marek. As part of the inaugural meeting in November 1976, the artists studied the city – its history, architecture, urban layout and plans – and discussed the role of art in public space. The result was more than sixty sculptural proposals, the majority of which were devised with specific locations in Zielona Góra in mind, presented in an exhibition at the BWA gallery in February and March 1977. A dozen or so projects were selected for implementation, of which only a few were executed and have survived to the present day.

The article constitutes the first attempt to recognize and analyse the Zielona Góra Sculpture Meetings in relation to other artistic initiatives in Zielona Góra of the period, which dealt with the theme of social space and its shaping through art (the Złote Grono [Golden Grape] symposium, organized between 1963 and 1981, the Karta łagowska [Łagów Charter] and the *Moje miasto* [My Town] exhibition at the BWA gallery in 1975).

Keywords

open-air sculpture workshop, sculpture of the 1970s, Zielona Góra

ZIELONA GÓRA JAKO STOLICA NOWEGO WOJEWÓDZTWA, UTWORZONEGO W 1950 ROKU Z POŁĄCZENIA kilku regionów tak zwanych Ziem Odzyskanych, nie wyróżniała się na powojennej mapie Polski ani wielkością, ani architekturą, ani żadną lokalną specyfiką. Podobnie jak w innych ośrodkach zachodniej i północnej części kraju dopiero tworzyła się tu nowa tożsamość kulturowa, oparta na przybyszach przede wszystkim ze wschodnich kresów dawnej Rzeczypospolitej oraz z Wielkopolski i Mazowsza. Nowi mieszkańcy stopniowo oswajali poniemieckie dziedzictwo. Akcja zasiedlania ziemi lubuskiej skierowana była również do artystów, których ówczesna władza zachęcała do zamieszkania na terenach określanych jako biała plama na kulturalnej mapie Polski, oferując im mieszkania i wsparcie finansowe. I to właśnie środowisko artystyczne, które tworzyli powojenni absolwenci uczelni z Krakowa, Warszawy i Torunia, odegrało istotną rolę w budowaniu powojennego krajobrazu kulturowego miasta¹.

Wydarzenia artystyczne poprzedzające Zielonogórskie Spotkania Rzeźbiarskie

Charakterystyczna dla Polski lat 60. i 70. XX wieku relacja między władzą a artystami, z której obie strony czerpały korzyści (władza uzyskiwała legitymizację poprzez kulturę, a artyści – możliwość tworzenia) przejawiała się różnego rodzaju imprezami artystycznymi². W Zielonej Górze pierwszym i najważniejszym rezultatem tego układu było ogólnopolskie biennale Złote Grono³.

¹ Więcej o historii zielonogórskiego środowiska artystycznego w: J. Muszyński, *W dwudziestopięciolecie Zielonogórskiego Okręgu Związku Polskich Artystów Plastyków (I)*, „Nadodrże” 1979, nr 10, s. 9–10; idem, *W dwudziestopięciolecie Zielonogórskiego Okręgu Związku Polskich Artystów Plastyków (II)*, „Nadodrże” 1979, nr 11, s. 6–7; H. Szczegół, *Zielona Góra. Rozwój miasta w Polsce Ludowej*, Poznań 1984, s. 212–216; L. Kania, *Sztuka w pejzażu Zielonej Góry [w:] 10 lat Instytutu Sztuki i Kultury Plastycznej w Zielonej Górze, 1991–2001*, red. J. Berdyszak, Zielona Góra 2002, s. 11–18; *100 lat Związku Polskich Artystów Plastyków. Monografia Okręgu Zielonogórskiego*, Zielona Góra 2011.

² Więcej na ten temat w kontekście rzeźby plenerowej w: K. Chrudzińska-Uhera, *Rzeźba w mieście. Pomędzy polityką a estetyką – wybrane zagadnienia z historii polskiej rzeźby pomnikowej i plenerowej w latach 1945–1980 [w:] Pod dyktando ideologii. Studia z dziejów architektury i urbanistyki w Polsce Ludowej*, red. P. Knap, Szczecin 2013, s. 277–287.

³ Monograficzne opracowanie tematu: K. Schiller, *Awangarda na Dzikim Zachodzie. O wystawach i sympozjach Złotego Grona w Zielonej Górze*, Warszawa–Zielona Góra 2015.

Był to jeden z najwcześniejszych przeglądów polskiej sztuki współczesnej, zaliczany do największych. Odbывał się od 1963 aż do 1981 roku. Organizowane wystawy prezentowały najważniejszych polskich twórców, natomiast towarzyszące im sympozja stanowiły forum wymiany poglądów na temat sztuki współczesnej. W kontekście tematu artykułu wyjątkowo ważne były zwłaszcza dwie wystawy w ramach Złotego Grona – *Przestrzeń i wyraz* z 1967 roku oraz *Przestrzeń człowieka* z 1975 roku. Skupiały się one wokół zagadnień przestrzeni społecznej i wpływu sztuki na jej kształtowanie.

Niezwykle istotnym teoretycznym rozwinieciem tych dwóch ekspozycji była Karta łagowska, której idee zostały sformułowane w 1974 roku, w trakcie związanego ze Złotym Gronem IV Ogólnopolskiego Pleneru Plastycznego w pobliskim Łagowie⁴. Dokument opracowany przez artystów Stanisława Pappa i Jana Berdyszaka był pokłosiem interdyscyplinarnego spotkania architektów, urbanistów, socjologów, psychologów i artystów, którego tematem przewodnim była przestrzeń życiowa człowieka. Karta łagowska miała decydujący wpływ na podejście do problemu przestrzeni miejskiej w Zielonej Górze, a co więcej, stanowiła inspirację dla innych miast – dawała początek nowatorskiemu myśleniu o procesie planowania przestrzennego, opartego na doświadczeniach z różnych dziedzin nauki, techniki i sztuki⁵. W okresie dynamicznego rozwoju urbanistyczno-przestrzennego miast kosztem naturalnego środowiska przyrodniczego oraz historycznych struktur zaproponowano konkretne rozwiązania, będące w opozycji do Karty ateńskiej z 1933 roku, definiującej styl międzynarodowy. Główny nacisk położono na kreację wynikającą ze współdziałania różnych dziedzin życia społecznego, dzięki której możliwe byłoby powstanie obszaru wspólnego otwartego na dialog. Kształtowanie tak rozumianej przestrzeni społecznej widziano jako długi i wielowymiarowy proces, w którym decydującą rolę miał odgrywać artysta jako ten, który dostarczał tej przestrzeni idei.

Kolejnym istotnym zielonogórskim wydarzeniem poruszającym zagadnienia relacji przestrzeni miasta i sztuki była prezentowana w galerii BWA od 14 lutego do 12 marca 1975 roku ekspozycja *Moje miasto. Impresje i propozycje*. Została ona zorganizowana przy okazji obchodów trzydziestolecia wyzwolenia Zielonej Góry i miała charakter konkursowy. Była to prezentacja blisko 50 form artystycznych i użytkowych oraz dzieł inspirowanych pejzażem Zielonej Góry autorstwa 28 zielonogórskich twórców. Wśród propozycji znalazły się modele rzeźb i pomników, koncepcje opracowań elewacji budynków czy projekty zagospodarowania placów, ulic, terenów zielonych, a także formy małej architektury. Do tej pory w przestrzeni miasta funkcjonowały pojedyncze realizacje rzeźbiarskie bez treści komemoratywnych, takie jak przedwojenna rzeźba z brązu Hansa Krückeberga, przedstawiająca chłopca ze żrebięciem, przez mieszkańców zwana „Konikiem”, czy *Winiarka* Leszka Krzyszowskiego z 1963 roku, obie położone w parku Winnym przy restauracji Palmiarnia. Efektem wystawy *Moje miasto* są już trwale wpisane w krajobraz Zielonej Góry rzeźby zaprojektowane przez Tadeusza Dobosza – *Baby* przed amfiteatrem i *Rodzina* na osiedlu mieszkaniowym przy ul. Rydza-Śmigłego – oraz rzeźba *Nieskończoność* Jana Pałki, pierwotnie znajdująca się przed budynkiem Filharmonii Zielonogórskiej, obecnie przechowywana na składowisku elementów betonowych Zakładu Gospodarki Komunalnej i Mieszkaniowej w Zielonej Górze⁶.

Zielonogórskie Spotkania Rzeźbiarskie

Plener rzeźbiarski zorganizowany pod koniec 1976 roku pod nazwą Zielonogórskie Spotkania Rzeźbiarskie był kontynuacją rozważań na temat przestrzeni miasta, jej estetyzacji oraz realnego kształtowania poprzez sztukę. Głównym spiritus movens Spotkań był rzeźbiarz Tadeusz Dobosz, który we wszystkich wymienionych wydarzeniach brał udział jako uczestnik bądź organizator.

⁴ Dokumentacja pleneru wraz z tekstem Stanisława Pappa w: Archiwum Państwowe w Zielonej Górze, Zespół ZPAP Zarząd Okręgu w Zielonej Górze, sygn. 284.

⁵ K. Schiller, *Awangarda na Dzikim Zachodzie...*, op. cit., s. 396.

⁶ Artykuły na temat wydarzenia: E. P., *Oferta plastyków dla Zielonej Góry*, „Gazeta Zielonogórska. Magazyn Lubuski” 1975, nr 39, s. 4; E. Jakubaszek, *Zielona Góra – Moje Miasto*, „Gazeta Zielonogórska. Magazyn Lubuski” 1975, nr 44, s. 4; A. Kinaszewski, *Manifest w formie kształtki*, „Nadodrże” 1975, nr 5, s. 10. Dokumentacja wystawy w: Archiwum Państwowe w Zielonej Górze, Zespół ZPAP Zarząd Okręgu w Zielonej Górze, sygn. 185.

Dobosz po ukończeniu studiów na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w 1963 roku, za namową prof. Hanny Rudzkiej-Cybisowej, przeniósł się do Zielonej Góry⁷. Aktywnie włączył się tam w działalność lokalnego środowiska artystycznego i zaangażował w organizowanie najważniejszego wydarzenia artystycznego w mieście – wystawy i sympozjum Złote Grono. Od pierwszej edycji wielokrotnie uczestniczył w wystawach, a także w Ogólnopolskim Plenerze Plastycznym w Łagowie. Był również kuratorem poszczególnych wystaw, między innymi *Przestrzeń człowieka* w 1975 roku. Swoje wkład w tworzenie Złotego Grona miał także jako autor medalu przyznawanego laureatom. Razem z Witoldem Michorzewskim był kuratorem wystawy w galerii BWA *Moje miasto. Impresje i propozycje* w 1975 roku. Swojej aktywności artystycznej nie ograniczał jednak tylko do Zielonej Góry – brał udział w ogólnopolskich plenerach rzeźbiarskich, między innymi w Plenerze Rzeźbiarskim w Orońsku (1968), w Poznańskich Spotkaniach Rzeźbiarskich (1969, 1970) i w Sympozjum Plastycznym Wrocław '70.

Zielonogórskie Spotkania Rzeźbiarskie nie miałyby jednak szans zaistnieć, gdyby nie postawa władz miejskich. Okoliczności zorganizowania pleneru wyjaśniał Tadeusz Dobosz w rozmowie z dziennikarzem „Gazety Lubuskiej”, przeprowadzonej na miesiąc przed otwarciem wystawy, na której prezentowano projekty powstałe w ramach Spotkań:

Zielonogórskie środowisko plastyczne już kilkakrotnie podejmowało próby zainteresowania władz zielonogórskich ideą wyposażenia miasta w rzeźbę plenerową. Nasze postulaty nie przekroczyły jednak nigdy etapu realizacji. [...] Tym razem [...] inicjatywa wyszła od prezydenta miasta i spotkała się nie tylko z naszym poparciem, lecz znalazła również mecenasów w osobach dr. Mariana Skarbka – przewodniczącego Komitetu Organizacyjnego Święta Prasy oraz dyrektorów niektórych fabryk. Jest tu też miejsce dla Towarzystwa Przyjaciół Zielonej Góry. Są to okoliczności, które wróżą powodzenie zielonogórskiej inicjatywie. Mamy też po raz pierwszy architekta miejskiego, Bogusława Jaskułowskiego, który potrafi patrzeć szerzej i nowocześniej niż jego poprzednicy⁸.

Ówczesny dyrektor galerii BWA Wiesław Myszkiewicz, wspominając tę imprezę, potwierdził: „To była właściwie inicjatywa prezydenta Ostregi, który zwrócił uwagę, że w tym mieście [Zielonej Górze] właściwie nie ma rzeźby. [...] chciał w pierwszej fazie, żeby zrobić to w formie zamówień bezpośrednich, myślał, że można będzie uzyskać jakieś projekty, przedstawić je zakładom, które miały to sfinansować, i zrobić dosłowne zamówienia. Przekonano go, żeby zrobić jednak Spotkania Rzeźbiarskie”⁹. Aktywność miejscowego środowiska artystycznego, a także otwartość i chęć współpracy lokalnych decydentów oraz urzędników, przynajmniej na etapie założeń, zaowocowały pierwszym i jedynym na skalę krajową plenerem rzeźbiarskim w Zielonej Górze.

Ogólne założenia programowe oraz idea pleneru zostały sformułowane w swoistym manifestie¹⁰. Mowa w nim o potrzebie stworzenia przestrzeni dopasowanej do rozwijającej się urbanistycznie i gospodarczo Zielonej Góry, w której to przestrzeni powinny się znaleźć szeroko pojęte treści humanistyczne. Miałyby one przejawiać się w czymś więcej niż konkretna forma przestrzenna, bardziej być kreacją miejsca umożliwiającego odpoczynek i kontemplację. Przestrzeń ta miałaby wyjątkowy, indywidualny charakter, ściśle związany z historią i specyfiką miasta. Zaznaczono, że Spotkania są nastawione na długofalowy proces plastyczno-przestrzenny, a nie pojedynczą akcję. Zaplanowano, by stworzone przez artystów projekty zostały zaprezentowane na wystawie i poddane konsultacjom społecznym. Tadeusz Dobosz w wywiadzie dla „Gazety Lubuskiej” dodawał: „W zamyśle Spotkań Rzeźbiarskich było ratowanie i tworzenie poprzez rzeźbę i formy

⁷ T. Dobosz [wywiad w:] *Przestrzeń społeczna. Historie mówione Złotego Grona i Biennale Sztuki Nowej*, red. P. Słodkowski, Zielona Góra 2014, s. 42–81.

⁸ H. Ankiewicz, *O co chodzi w Zielonogórskich Spotkaniach Rzeźbiarskich*, „Gazeta Lubuska” 1977, nr 2, s. 3.

⁹ W. Myszkiewicz [wywiad w:] *Przestrzeń społeczna...*, op. cit., s. 182–183.

¹⁰ Tekst prezentujący ideę Zielonogórskich Spotkań Rzeźbiarskich jest niepodpisany, ale jego autorem był Tadeusz Dobosz (rozmowa autorki z Tadeuszem Doboszem z 7.11.2023). Maszynopis w: Archiwum Państwowe w Zielonej Górze, zespół ZPAP Zarząd Okręgu w Zielonej Górze, sygn. 290, Zielonogórskie Spotkania Rzeźbiarskie (dalej ZSR).

plastyczne takich sytuacji, które tworzą tożsamość miejsca i ludzi”¹¹. Natomiast w dokumentacji wydarzenia odnajdujemy również zapisy, w których skonkretyzowano cel Spotkań – miałyby nim być stworzenie w Zielonej Górze plenerowej galerii rzeźby, wkomponowanej w strukturę przestrzenną miasta, która reprezentowałaby jednocześnie główne zjawiska i nurty w polskiej rzeźbie współczesnej¹².

Tadeusz Dobosz jako komisarz pleneru zaprosił do udziału najważniejszych twórców rzeźby z całego kraju. Pod koniec 1976 roku, 29 i 30 listopada, odbyło się spotkanie inauguracyjne, w którym wzięło udział 23 artystów (z zaproszonych 38), między innymi: Jan Berdyszak, Jerzy Bereś, Barbara Kozłowska, Barbara Zbrożyna, Marian Kruczek, Józef Marek, Grzegorz Kowalski, Maciej Szańkowski, Wiesław Müldner-Nieckowski, Adolf Ryszka i Michał Gąsienica-Szostak. Zieloną Górę reprezentowali: Halina Kozłowska-Bodek, Marek Przeclawski, Leszek Krzyszowski, Jan Pałka, Mirosław Patecki i sam kurator pleneru Tadeusz Dobosz. W trakcie dwudniowych spotkań artyści zapoznawali się z miastem – zwiedzali je i spotykali się z osobami, które opowiadały o jego historii, specyfice i planach na przyszłość. O randze kulturalnej miasta mówił dyrektor muzeum Jan Muszyński, z historią i zabytkami Zielonej Góry zapoznawał uczestników pleneru wojewódzki konserwator zabytków Stanisław Kowalski, natomiast rozwój przestrzenny przybliżył architekt miejski Bogusław Jaskułowski. W trakcie Spotkań zaproponowano artystom konkretne miejsca do zaaranżowania¹³. Z dokumentacji zdjęciowej oraz wspomnień uczestników wynika, że było to centrum miasta – ul. Żeromskiego i Niepodległości, plac Piłsudskiego, przy którym znajduje się urząd wojewódzki, teren za urzędem – skarpa na Winnym Wzgórzu, park Tysiąclecia, skwer przy dawnym budynku KW PZPR oraz prawdopodobnie ówczesne nieużytki przy ul. Sulechowskiej. Ostateczny wybór miejsc, także spoza propozycji organizatorów, należał do artystów. Oprócz spotkań i zwiedzania przewidziano też czas na dyskusje w galerii BWA. Organizatorami wydarzenia były: Urząd Miejski, Komitet Organizacyjny „Święta Prasy”, Towarzystwo Przyjaciół Zielonej Góry, Okręg Zielonogórski Związku Polskich Artystów Plastyków, galeria BWA oraz zielonogórski oddział Przedsiębiorstwa Państwowego Pracownie Sztuk Plastycznych.

Uczestnicy Spotkań otrzymali dokumentacje fotograficzne wybranych miejsc. Projekty, na których wykonanie ustalono krótki termin, bo niecałe dwa miesiące, prezentowano w galerii BWA od 15 lutego do 10 marca 1977 roku. Była to duża wystawa, bo pokazano na niej ponad 60 propozycji 33 artystów. Na pojedynczych fotografiach dokumentujących to wydarzenie można zauważyć, że projekty były urozmaicone makietami oraz planszami z wizualizacjami rzeźb w wybranych przestrzeniach (il. 1, 2). Projekty prezentowano na postumentach o różnej wysokości, na których zostały umieszczone także zdjęcia – portrety ich autorów. Nie wszyscy prezentowani twórcy pojawili się na spotkaniu inauguracyjnym, a część propozycji nie została przypisana do konkretnych lokalizacji.

W metryce dokumentacyjnej wystawy odnotowano, że frekwencja była duża. Wydarzenie komentowano w lokalnych gazetach¹⁴. W artykułach nie opisano jednak kontrowersji związanych z pracą Jerzego Beresia. Na Zielonogórskie Spotkania Rzeźbiarskie krakowski artysta zaproponował cykliczne działanie: raz w roku w okresie Winobrania – zielonogórskiego święta miasta – chciał przeprowadzić swoją akcję „Rytuał romantyczny”¹⁵. Na wystawie miał być pokazany obiekt, który byłby wykorzystywany w tej akcji – *Wózek romantyczny* – ale w nocy tuż przed wernisażem drewniana konstrukcja została usunięta z ekspozycji na wyraźne polecenie władz.

¹¹ H. Ankiewicz, *Zielona Góra może być piękniejsza*, „Gazeta Lubuska” 1977, nr 197 [właśc. 198], s. 3.

¹² ZSR.

¹³ G. Kowalski [wywiad w:] *Przestrzeń społeczna...*, op. cit., s. 256.

¹⁴ (han), *Wartościowe propozycje rzeźbiarzy*, „Gazeta Lubuska. Magazyn” 1977, nr 40, s. 4; [H. Ankiewicz] *Andabata, Okolica artystów*, „Gazeta Lubuska. Magazyn” 1977, nr 51, s. 8; Z. Makarewicz, *Zielonogórskie pole gry*, „Nadodrże” 1976–1977, nr 25–26, s. 10; idem, *Alea iacta est...*, „Nadodrże” 1977, nr 5, s. 6; idem, *Rzeźba*, „Nadodrże” 1977, nr 8, s. 1, 5; H. Ankiewicz, *Zielona Góra może być piękniejsza*, op. cit.

¹⁵ Tadeusz Dobosz [rozmowa w:] *Przestrzeń społeczna...*, op. cit., s. 65–76; rozmowy autorki z Markiem Przeclawskim i Tadeuszem Doboszem z 10.2023.



1 Wystawa Zielonogórskich
2 Spotkań Rzeźbiarskich w galerii
BWA, 15.02–10.03.1977 roku.
Fot. Czesław Łuniewicz, Archi-
wum Państwowe w Zielonej
Górze (1), Czesław Łuniewicz (2)

Exhibition of the Zielona Góra
Sculpture Meetings at the BWA
gallery, 15/02–10/03/1977.
Photo: Czesław Łuniewicz, State
Archives in Zielona Góra (1),
Czesław Łuniewicz (2)

Bereś był obserwowany przez funkcjonariuszy Urzędu Bezpieczeństwa ze względu na działalność wspierającą Komitet Obrony Robotników i został wykluczony z grona osób prezentujących swoją twórczość w zielonogórskiej galerii. Oburzeni artyści postanowili jednak zaznaczyć jego obecność w wydarzeniu – Marek Przecławski białą farbą namalował na podłodze krąg ze strzałką skierowaną w stronę drzwi zaplecza i napisem informującym, że tym miejscu znajdował się projekt Jerzego Beresia. Władze prowadziły dochodzenie w tej sprawie, zamknięte adnotacją „sprawca nieznan”. Nie była to jedyna interwencja milicji w trakcie wystawy, ponieważ z ekspozycji

3

Kazimierz Żywuszek, *Kosmogonia*.
Fot. Czesław Łuniewicz, Archiwum
Państwowe w Zielonej Górze

Kazimierz Żywuszek, *Cosmogony*.
Photo: Czesław Łuniewicz, State
Archives in Zielona Góra



3

został skradziony model z brązu rzeźby *Winiarka* Haliny Kozłowskiej-Bodek, artystki, której projekty zdobyły pierwszą nagrodę publiczności¹⁶.

W Archiwum Państwowym w Zielonej Górze przechowywana jest dokumentacja fotograficzna wystawy Zielonogórskich Spotkań Rzeźbiarskich¹⁷. Jest to zbiór pojedynczych zdjęć znacznej części projektów pokazywanych na wystawie, które w większości udało się opisać dzięki Tadeuszowi Doboszowi. Niestety zbiór jest niekompletny – część prac można zobaczyć tylko na ogólnych ujęciach ekspozycji, a kilka zdjęć przedstawiających projekty pozostało niezidentyfikowanych. Brakuje też opisów prac, co utrudnia odczytanie ich idei. Gdy się analizuje fotografie, nasuwa się wniosek, że dużą część propozycji stanowiły formy abstrakcyjne w typie geometrycznym. W tej grupie można wymienić takie prace, jak: *Żagiel* Jerzego Koczewskiego, *Rytmy* Antoniego Hajdeckiego, *Kosmogonia* Kazimierza Żywuszki (il. 3) czy prace Michała Gąsienicy-Szostaka i Wojciecha Nawrockiego. Równie powszechne były formy na pograniczu abstrakcji i sztuki figuratywnej, sięgające do form organicznych, na przykład projekty Barbary Zbrożyny (il. 4), Kazimierza Karpińskiego, Grażyny Romanówny czy Marka Przeclawskiego. W nurt sztuki figuratywnej, często idącej w kierunku dalekich uproszczeń czy stylizacji, wpisywały się propozycje rzeźb Haliny Kozłowskiej-Bodek, Magdaleny Więcek, Ryszarda Wojciechowskiego (il. 5) i Jana Sieka czy projekt Barbary Falender (il. 6). Marian Kruczek przedstawił charakterystyczne rzeźby w duchu sztuki przedmiotu. Niestety nie zachował się opis pracy Barbary Kozłowskiej, przetrwało jedynie jej zdjęcie (il. 7), co szczególnie w przypadku tej artystki, posługującej się często działaniami konceptualnymi, może nie oddawać istoty projektu. Ponadto na wystawie widzowie mieli okazję zapoznać się z koncepcjami

¹⁶ [H. Ankiewicz] *Andabata, Okolica artystów*, op. cit.

¹⁷ ZSR.



4

4 Barbara Zbrożyna, *Rydwan*. Fot. Czesław Łuniewicz, Archiwum Państwowe w Zielonej Górze

Barbara Zbrożyna, *Chariot*. Photo: Czesław Łuniewicz, State Archives in Zielona Góra



5

5 Ryszard Wojciechowski, *Zwiastun ciszy*. Fot. Czesław Łuniewicz, Archiwum Państwowe w Zielonej Górze

Ryszard Wojciechowski, *Harbinger of silence*. Photo: Czesław Łuniewicz, State Archives in Zielona Góra

aranżacji przestrzennych z pogranicza planowania przestrzennego, architektury i rzeźby. Były to projekty zespołu tworzonego przez Jana Berdyszaka, Annę i Krystiana Jarnuszkiewiczów, Grzegorza Kowalskiego i Macieja Szańkowskiego dla Winnego Wzgórza i placu Słowiańskiego. Ukazane w formie makiet i plansz pomysły były zainspirowane tezami zawartymi w Karcie łagowskiej, a także ideą formy otwartej Oskara Hansena¹⁸. Projekty te można sklasyfikować jako land art i site-specific – rozwijających się wówczas nurtów sztuki współczesnej.

¹⁸ Opis obu koncepcji w: G. Kowalski, *Program ukształtowania wschodniej części Parku Winnego i Placu Słowiańskiego w Zielonej Górze, 1976 r.*, „Rzeźba Polska”, R. 1986, s. 119–120. Zarówno makiety, jak i plansze można było obejrzeć ponownie w zielonogórskiej galerii BWA w 2013 roku na wystawie *Przestrzeń społeczna. Projekty zagospodarowania Parku Winnego i Placu Słowiańskiego w Zielonej Górze*. Ponadto wspomnienia Jana Berdyszaka i Grzegorza Kowalskiego dotyczące projektów, a także reprodukcje plansz znajdują się w książce *Przestrzeń społeczna...*, op. cit., s. 222–267. Temat koncepcji zespołu został podjęty w artykule: M. Danowska [obecnie Kłaczowska], *Przegląd wybranych pomników i rzeźb w Zielonej Górze w kontekście symboliki przestrzeni publicznej* [w:] *W służbie władzy czy społeczeństwa? Wybrane problemy kultury i nauki na Środkowym Nadodrzu w latach 1945–1989*, red. P. Bartkowiak, D. Kotlarek, Zielona Góra 2010, s. 44–54.



6

6

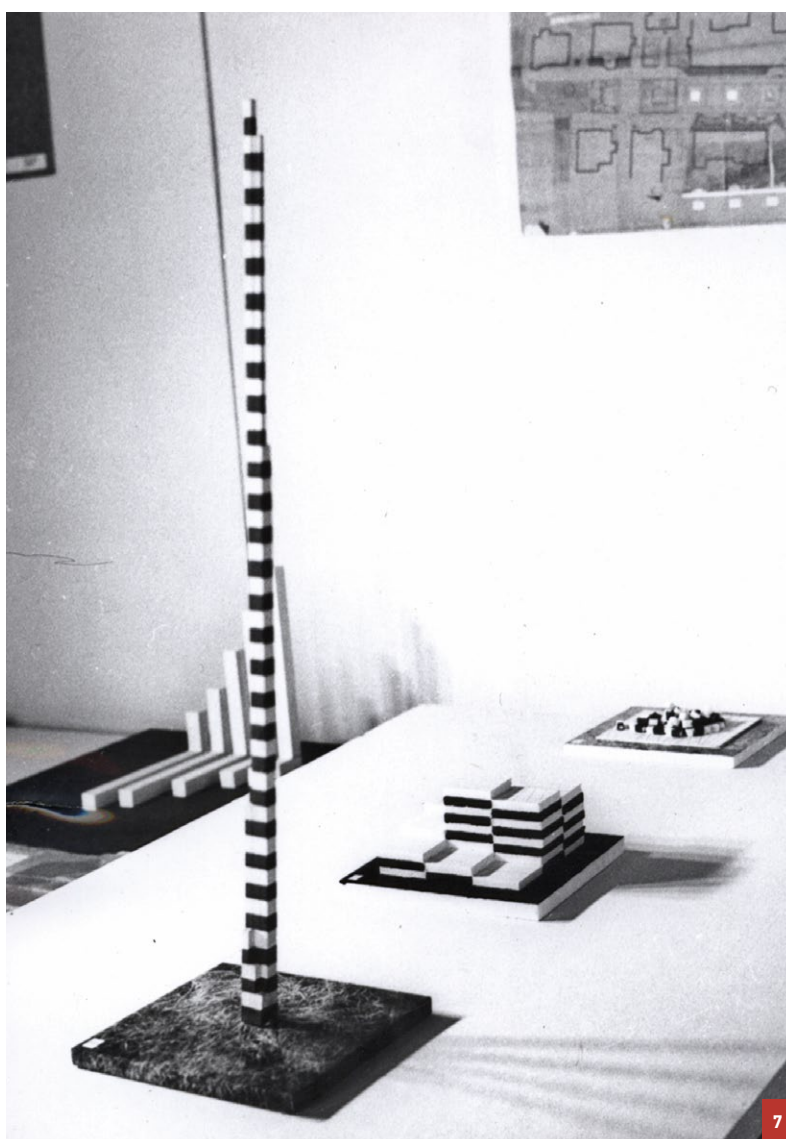
Barbara Falender, *Leżąca*.
Fot. Czesław Łuniewicz, Archi-
wum Państwowe w Zielonej
Górze

Barbara Falender, *Woman lying
down*. Photo: Czesław Łunie-
wicz, State Archives in Zielona
Góra

7

Projekt Barbary Kozłowskiej.
Fot. Czesław Łuniewicz, Archi-
wum Państwowe w Zielonej
Górze

Design by Barbara Kozłowska.
Photo: Czesław Łuniewicz, State
Archives in Zielona Góra



7

Wyboru projektów rzeźb do realizacji miał dokonać prezydent Zielonej Góry Stanisław Ostrega, z pomocą zespołu doradców, w którego skład wchodził urzędnicy i przedstawiciele instytucji kultury i środowiska artystycznego, między innymi: Jan Muszyński – dyrektor muzeum jako przewodniczący zespołu, Stanisław Kowalski – wojewódzki konserwator zabytków, Wiesław Myszkiewicz – dyrektor BWA, Ewa Lukas – przedstawicielka Biura Dokumentacji Zabytków, Wiesław Nodzyński – redaktor „Nadodrza”, a także Józef Burlewicz – prezes zielonogórskiego oddziału Związku Polskich Artystów Plastyków. Decyzja miała uwzględnić wyniki plebiscytu publiczności. W dokumentacji archiwalnej istnieje kilka list wybranych projektów, które różnią się od siebie pojedynczymi obiektami. Według protokołu z posiedzenia zespołu doradców z 1 marca 1977 roku wyboru dokonano z propozycji 21 artystów oraz jednego kilkusobowego zespołu artystów (Berdyszak, Jarnuszkiewiczowie, Kowalski i Szańkowski). Spośród tej wyselekcjonowanej grupy 12 projektów zyskało poparcie całego zespołu doradców (14 osób). Były to prace Leszka Krzyszowskiego, Tadeusza Dobosza, Marka Przeclawskiego (dwa projekty), Ryszarda Wojciechowskiego, Haliny Kozłowskiej-Bodek (trzy projekty), Bogusława Gabrysia, Kazimierza Żywuski oraz Kazimierza Karpińskiego. Następnie, 4 marca 1977 roku, odbyło się kolejne spotkanie u prezydenta miasta z udziałem organizatorów Zielonogórskich Spotkań Rzeźbiarskich oraz dyrektorów zielonogórskich zakładów odpowiedzialnych za finansowanie powstania wybranych propozycji. Do realizacji zakwalifikowano 17 projektów rzeźbiarskich wraz z podaniem ich lokalizacji oraz przypisaniem im konkretnego inwestora. Wcześniejszą grupę powiększono o projekty Józefa Marka (dwa projekty) i Magdaleny Więcek, a także dodatkowe projekty Leszka Krzyszowskiego, Ryszarda Wojciechowskiego i Kazimierza Żywuski. Jednocześnie zanotowano, że koncepcja zespołu tworzonego przez Jana Berdyszaka, Annę i Krystiana Jarnuszkiewiczów, Grzegorza Kowalskiego i Macieja Szańkowskiego co do zagospodarowania terenu Winnego Wzgórza zostanie wykorzystana przy opracowywaniu projektu architektoniczno-urbanistycznego dla tego miejsca i zostanie sfinansowana przez wojewódzkie centrum telekomunikacyjne. Nad realizacją i aranżacją rzeźb w wybranych przez artystów przestrzeniach miał sprawować nadzór miejski architekt.

Rezultaty Zielonogórskich Spotkań Rzeźbiarskich

Materialnym efektem Zielonogórskich Spotkań Rzeźbiarskich było jedynie siedem rzeźb w przestrzeni miasta, z czego pięć autorstwa zielonogórskich artystów. Z zachowanej korespondencji wynika, że proces realizacji był rozciągnięty w czasie, wymagający interwencji organizatorów i przypominania inwestorom o ich zobowiązaniach.

Pierwszym zrealizowanym projektem było *Grono* Magdaleny Więcek (il. 8), jednej z najważniejszych polskich powojennych rzeźbiarek. Artystka „w formie przeskalowanej kiści winogron wspartej na dwóch prostopadłościennych blokach”¹⁹ odniosła się do historii Zielonej Góry i jej tradycji związanej z uprawą winorośli i produkcją wina, a także do idei współistnienia natury (grona) i techniki (pyłony). Według pierwotnego zamysłu twórczyni rzeźba miała być wykonana w wielobarwnym granicie i usytuowana na Winnym Wzgórzu, obok restauracji Palmiarnia. Po zmianie materiału Więcek wskazała, że beton w partii kiści owoców ma być pokryty barwnymi tworzywami sztucznymi. Ostatecznie nie zastosowano się do zaleceń artystki i betonowa rzeźba o wysokości 6,5 m została ustawiona na ówczesnych rogatkach miasta, przy ul. Poznańskiej – drodze wylotowej z Chynowa do Zawady. Jej powstanie sfinansowała Zielonogórska Fabryka Mebli. Więcek osobiście nie wykonywała rzeźby i według Tadeusza Dobosza nie była zadowolona z efektu²⁰. *Grono* po latach zarosły samosiewy drzew i krzewów, więc pozostawało ono niewidoczne z drogi. Kilka lat temu uporządkowano teren wokół rzeźby, odsłonięto ją i oczyszczono jej powierzchnię.

Kolejne rzeźby, które powstały w ramach Zielonogórskich Spotkań Rzeźbiarskich, to *Ptaki* i *Winiarka*, prace zielonogórskiej rzeźbiarki Haliny Kozłowskiej-Bodek, zwyciężczyni plebiscytu

¹⁹ I. Myszkiewicz, *Signum Temporis. Zielonogórskie pomniki i rzeźby plenerowe*, Zielona Góra 2015, s. 37.

²⁰ Rozmowa autorki z Tadeuszem Doboszem z 7.11.2023.

8

Magdalena Więcek, *Grono*.
Fot. Czesław Łuniewicz, Archiwum Państwowe w Zielonej Górze

Magdalena Więcek, *Grape Cluster*. Photo: Czesław Łuniewicz, State Archives in Zielona Góra



8

publiczności. W 1978 roku na osiedlu Wazów, na skwerze przy skrzyżowaniu ulic Waryńskiego i Zamenhofs, ustawiono rzeźbę *Ptaki* (il. 9), sfinansowaną przez przedsiębiorstwo Transbud. Grupa trzech żelbetowych ptaków wzorowanych na flamingach pierwotnie stała pośrodku basenu fontanny, a obecnie znajduje się na zakomponowanych klombach²¹. Druga rzeźba, *Winiarka*, w 1979 roku ozdobiła niewielki teren zieleni w centrum miasta, przed schodami do budynku sądu, między ulicami Sobieskiego i Jedności (il. 10). Wykonaną z płyt ceramicznych formę ufundował Komitet Organizacyjny „Święta Prasy”. Przedstawiona w kontrapoście postać młodej kobiety trzymającej w obu rękach dzbany nawiązuje do winiarskiej i targowej historii miasta²².

Marek Przeclawski na Zielonogórskie Spotkania Rzeźbiarskie przygotował trzy propozycje z cyklu *Wzrastanie* – inspirowane światem roślin formy utrzymane w nurcie abstrakcji organicznej. Rzeźby były przeznaczone do ustawienia na Winnym Wzgórzu, a ideą ich powstania było wskrzeszenie pamięci terenów historycznych winnic, które w latach powojennych zostały zdegradowane. Przedsiębiorstwo Gospodarki Komunalnej i Mieszkaniowej w Zielonej Górze sfinansowało dwie ceramiczne grupy rzeźbiarskie na Winnym Wzgórzu – w 1978 roku *Wzrastanie I*, a w 1980 roku *Wzrastanie II*²³. *Wzrastanie I* to grupa trzech form o zbliżonej wysokości przypominających makówki (il. 11), natomiast *Wzrastanie II* również składa się z trzech elementów, ale o bardziej zróżnicowanej wysokości i nawiązujących do kielkujących roślin (il. 12). Rzeźby zostały wykonane

²¹ T. Czyżniewski, *Ptaki brodzące w stawie i fontannie*, „Łącznik Zielonogórski”, 5.09.2021, s. 12, tinyurl.com/4vfutzyv, dostęp: 10.2024.

²² I. Myszkiewicz, *Signum Temporis...*, op. cit., s. 37.

²³ Ibidem, s. 38.



9



10

9 Rzeźba *Ptaki* Haliny Kozłowskiej-Bodek na ul. Waryńskiego w Zielonej Górze, około 1978 roku. Fot. Bronisław Bugiel

Sculpture *Birds*, by Halina Kozłowska-Bodek on ul. Waryńskiego in Zielona Góra, c. 1978. Photo: Bronisław Bugiel

10 Rzeźba *Winiarka* Haliny Kozłowskiej-Bodek na ul. Sobieskiego w Zielonej Górze, około 1979 roku. Fot. Czesław Łuniewicz, Archiwum Państwowe w Zielonej Górze

Sculpture *Wine Maker* by Halina Kozłowska-Bodek on ul. Sobieskiego in Zielona Góra, c. 1979. Photo: Czesław Łuniewicz, State Archives in Zielona Góra

11

Marek Przecławski, *Wzrastanie I*.
Fot. Czesław Łuniewicz, Archiwum Państwowe w Zielonej Górze

Marek Przecławski, *Growing I*.
Photo: Czesław Łuniewicz, State Archives in Zielona Góra

12

Rzeźba *Wzrastanie II* Marka Przecławskiego na Winnym Wzgórzu w Zielonej Górze w 2023 roku.
Fot. Marta Kłaczowska

Marek Przecławski's sculpture
Growing II on the Winne Wzgórze
in Zielona Góra in 2023.
Photo: Marta Kłaczowska



11



12

z płyt ceramicznych wypełnionych betonem. Trzecia rzeźba nie powstała, mimo że jej projekt został zakwalifikowany do realizacji. Była ona pomyślana jako kompozycja kamiennych okrągłych form o różnej wielkości, ustawionych w linii, kojarzących się z nasionami²⁴.

W 1981 roku na skwerze przy budynku siostr elżbietanek przy al. Wojska Polskiego stanął jedyny pomnik zrealizowany w ramach Zielonogórskich Spotkań Rzeźbiarskich – ukazywał Kazimierza Lisowskiego, lokalnego działacza narodowo-społecznego, założyciela (w 1898 roku) i prezesa Towarzystwa Rzemieślników Polskich w Zielonej Górze, członka Związku Polaków w Niemczech²⁵. Twórcą monumentu jest Leszek Krzyszowski, a jego fundatorem – Cech Rzemiosł Różnych w Zielonej Górze. Pierwotnie ten granitowy obiekt w formie realistycznie przedstawionej głowy umieszczonej na obelisku miał się znajdować w centrum starego miasta przy ulicy noszącej nazwisko sportretowanego.

Pod koniec lat 70. XX wieku wykonano jeszcze jeden projekt związany z Zielonogórskimi Spotkaniami Rzeźbiarskimi. Była to drewniana rzeźba krakowskiego artysty Józefa Marka *Ich dwoje* w formie dwóch dziesięciometrowych postaci – uproszczonych wizerunków kobiety i mężczyzny, zlokalizowanych przy zespole budynków Wyższej Szkoły Pedagogicznej przy ul. Wojska Polskiego (il. 13). Niepoddawane konserwacji obiekty stopniowo niszczały, aż na przełomie 2006 i 2007 roku uległy uszkodzeniu podczas wichury²⁶. Pozostałości zdemontowano i zutylizowano, zachowując fragmenty, między innymi jedną z dłoni, która obecnie znajduje się w siedzibie Akademickiego Radia Index.

Do rezultatów Zielonogórskich Spotkań Rzeźbiarskich można również dopisać powstanie galerii autorskiej Mariana Kruczka w Muzeum Ziemi Lubuskiej. Jak relacjonował Henryk Ankiewicz (pseudonim Andabata) w swoim cyklu „Listy z Palmiarni” dla „Gazety Lubuskiej”, na wernisażu wystawy plenerowej „[...] dyrektor Muzeum Okręgowego dr J. M. [Jan Muszyński] ubił pewny interes z wybitnym rzeźbiarzem Marianem Kruckiem z Krakowa. Interes polega na tym, że Marian [...] będzie miał w naszym Muzeum swoją galerię. W tym miejscu można powiedzieć, że koszty zielonogórskiej inicjatywy już się przez to zwróciły”²⁷. Galeria Mariana Kruczka w zielonogórskim muzeum, w której zgromadzono ponad 100 rzeźb artysty, funkcjonuje do dziś.

Propozycje na Zielonogórskie Spotkania Rzeźbiarskie, zarówno te zrealizowane w przestrzeni miasta, jak i projekty jedynie pokazane na wystawie, to w przeważającej części tradycyjne formy rzeźbiarskie, reprezentujące głównie nurty abstrakcyjne i figuratywne w rzeźbie lat 70. XX wieku. Niepełna dokumentacja wydarzenia nie pozwala na pogłębioną analizę niezrealizowanych propozycji, można jednak zatrzymać się nad próbą charakterystyki wydarzenia na podstawie zachowanych archiwaliów i zrealizowanych rzeźb.

W założeniach programowych Spotkań podkreślano przede wszystkim chęć humanizacji i estetyzacji przestrzeni. Artefakty miały nie tylko urozmaicać miejski pejzaż – zabytkową zabudowę, nowe osiedla i tereny rekreacyjne – ale również „zaspakajać społeczną potrzebę bliskiego kontaktu ze sztuką”²⁸. Odnosząca się do naturalnego krajobrazu rzeźba, w połączeniu z aranżacją zieleni, miała pomóc w wykreowaniu zindywidualizowanej i harmonijnej atmosfery. Przykładem realizacji tych postulatów jest grupa *Ptaki* Haliny Kozłowskiej-Bodek. Ta dekoracyjna w formie rzeźba ptaków przypominających flamingi podkreśliła walory otoczenia – istniejącego wówczas zbiornika wodnego, w którym została ustawiona, dzięki czemu powstało miejsce zachęcające do odpoczynku i wyróżniające się w pejzażu osiedla identycznych bloków wielorodzinnych. Pomysł stworzenia kompozycji z elementami rzeźby, zieleni i wody przyświecał również projektowi Alojzego Gryta. Na odcinku deptaka na Starym Mieście, między budynkiem teatru a placem Bohaterów,

²⁴ Dokumentacja w: Archiwum Państwowe w Zielonej Górze, zespół ZPAP Zarząd Okręgu w Zielonej Górze, sygn. 972.

²⁵ *Nowy pomnik*, „Gazeta Lubuska” 1981, nr 194, s. 6.

²⁶ G. Biszczanik, *Zielonogórskie „Enty”* [Nieznaną Zieloną Górą], w: *Zielonej.pl*, 13.10.2023, tinyurl.com/4sy4bf9e, dostęp: 10.2023.

²⁷ [H. Ankiewicz] Andabata, *Okolica artystów*, op. cit.

²⁸ ZSR.

13

Rzeźba *Ich dwoje* Józefa Marka przy budynkach dawnej WSP na al. Wojska Polskiego w Zielonej Górze, około 1978 roku. Fot. Czesław Łuniewicz, Archiwum Państwowe w Zielonej Górze

Sculpture *The Two of Them* by Józef Marek near the buildings of the former WSP on al. Wojska Polskiego in Zielona Góra, c. 1978. Photo: Czesław Łuniewicz, State Archives in Zielona Góra



13

miała powstać realizacja przestrzenna, która została ogólnie opisana w lokalnej gazecie jako „ciąg wyposażony w elementy form o dużym zróżnicowaniu i napięciu z udziałem wody i zieleni, co w sumie ma dać klimat sprzyjający kształtowaniu się więzi społecznych”²⁹. Trudno powiedzieć, czy ten opis odnosi się do jedynego udokumentowanego fotograficznie projektu Gryta, przedstawiającego rząd ceramicznych elementów w kształcie poduszek o różnej wielkości i w różnych kolorach. Ciąg alei Niepodległości był lokalizacją także dla projektu fontanny Tadeusza Dobosza oraz kompozycji Marka Przecławskiego i Barbary Kozłowskiej. Ostatecznie żaden z projektów nie został zrealizowany.

I dla organizatorów, i dla uczestników Zielonogórskich Spotkań Rzeźbiarskich istotnym aspektem przy projektowaniu propozycji dla miasta była świadoma inspiracja historią i krajobrazem kulturowym miasta. Artyści sięgali zwłaszcza do wielowiekowej tradycji uprawy winorośli – stopniowo odradzającej się w nowej, powojennej rzeczywistości – która z czasem stała się wizytówką miasta. Interpretacje tego tematu można odnaleźć w *Winiarce* Haliny Kozłowskiej-Bodek, *Gronie* Magdaleny Więcek, w cyklu *Wzrastanie* Marka Przecławskiego, a także w niezrealizowanych propozycjach, takich jak rzeźba *Winobranie* Jana Sieka (realistycznie ukazana kiść winogron otoczona dłońmi) czy akcja performatywna Jerzego Beresia (nazywana przez niego manifestacją). Dziedzictwo wcześniejszych, niemieckich mieszkańców, które często było pomijane czy wręcz wymazywane przez komunistyczną władzę, stało się tematem dla Grzegorza Kowalskiego. Artysta poruszony likwidacją starego cmentarza w centrum miasta zaproponował stworzenie lapidarium z ocalałych pamiątek po dawnym Grünbergu, w ramach zespołowo opracowanej aranżacji skarpy przy Winnym Wzgórzu. Projekt ten, mimo wstępnej akceptacji władz, nie został zrealizowany.

²⁹ (han), *Wartościowe propozycje rzeźbiarzy*, op. cit.

Ostatecznie historię miasta sprzed 1945 roku upamiętniono tradycyjnym pomnikiem prezentującym postać lokalnego działacza Kazimierza Lisowskiego. W ten sposób położono nacisk na obecność polskiego żywiołu na tych terenach, co wpisywało się w oficjalną narrację pod hasłem powrotu ziemi lubuskiej do macierzy.

Na Zielonogórskie Spotkania Rzeźbiarskie można także spojrzeć w kontekście dyskusji na temat nowoczesnych sposobów prezentacji sztuki. Modernistyczny paradygmat *white cube* jako idealnej przestrzeni wystawienniczej był coraz częściej krytykowany przez artystów, którzy chcieli wychodzić ze swoją sztuką w miasto, wpływać na otoczenie i wchodzić z nim w interakcje³⁰. Z wykonanych obiektów rzeźbiarskich można w tym miejscu przywołać drewnianą rzeźbę *Ich dwoje* Józefa Marka czy *Grono* Magdaleny Więcek, które ze względu na kilkumetrową wysokość nie mogły być zaprezentowane w żadnej tradycyjnej przestrzeni wystawienniczej, narzucającej ograniczenia skali rzeźby. Także projekt rzeźby Bogusława Gabrysia (głazy narzutowe zawieszane nad ziemią na kilkumetrowych stelażach) zakładał przeskalowaną formę przeznaczoną do ekspozycji w przestrzeni miasta, a dokładnie – w parku Tysiąclecia. Formy te można uznać – zgodnie z myślą Grzegorza Dziamskiego – za takie, które rozszerzyły muzealne i galeryjne ramy, przenosząc sztukę do pozainstytucjonalnych przestrzeni³¹. Jednak jak zauważył Dziamski, ten rodzaj sztuki nie podważył dotychczasowych konwencji jej prezentacji, to jest sytuacji pozbawionej wymiany między twórcą a odbiorcą, wymagającej biernej akceptacji.

Głosy poruszające szerszy problem związany z procesem redefinicji pojęcia sztuki można odnaleźć wśród propozycji, które pozostały jedynie w fazie projektu. Przykładem takiej postawy są dwie koncepcje zespołu Jana Berdyszaka, Anny i Krystiana Jarnuszkiewiczów, Grzegorza Kowalskiego oraz Macieja Szańkowskiego, zakładające połączenie działań z zakresu rzeźby, architektury krajobrazu i planowania przestrzennego do aranżacji terenów w centrum miasta, o dużym znaczeniu pod względem historycznym i urbanistycznym. Jedno opracowanie dotyczyło miejsca wskazanego przez organizatorów – dawnego wyrobiska we wschodniej części Winnego Wzgórza. Przedmiotem drugiego był zaś teren, który zaintrygował artystów – plac Słowiański, a więc obszar w centrum miasta otoczony gmachami użyteczności publicznej. Oba projekty były artystyczną formą rewitalizacji tych miejsc. W pierwszym z nich artyści, by połączyć zdegradowany teren z parkiem wokół Palmiarni, pod hasłem materializacji pojęcia czasu zaproponowali stworzenie miejsca kontemplacji, w którym miały występować kompozycja zieleni (Jarnuszkiewiczowie), struga wodna (Berdyszak), otwarte lapidarium z przedmiotów opowiadających historię dawnych mieszkańców (Kowalski) oraz obiekt rzeźbiarski o charakterystycznej formie ramy, kadrującej wybrany widok (Szańkowski). Z kolei w aranżacji placu Słowiańskiego skupili się na przecinającym go wydeptanym ciągu komunikacyjnym między starym miastem a nowo powstałymi blokami. W jego miejscu chcieli stworzyć czteropasmowy trakt, przy czym każde pasmo miało stanowić indywidualną propozycję innego artysty (il. 14). Szczególnie ciekawy był projekt Grzegorza Kowalskiego, który wymyślił konstrukcję z płyt ułożonych na kanale rezonującym zakończonym otwartymi rurami, bazującą na dźwięku kroków przechodniów. Pomysł ten był wcieleniem w życie idei aktywnego uczestnictwa i współtworzenia sztuki przez odbiorców, a więc idei obecnej w założeniach Karty łagowskiej oraz w teorii formy otwartej Oskara Hansena³². Te dwie propozycje stanowią odzwierciedlenie hasła z manifestu zielonogórskiego pleneru, które głosiło, że sztuka w przestrzeni społecznej ma być czymś więcej niż dodatkiem – ma stać się ideą organizującą i komponującą całość, współgrając z lokalnym środowiskiem naturalnym i miejscowym

³⁰ Więcej na temat sztuki lat 60. i 70. XX wieku w kontekście przestrzeni publicznej i krytyki instytucji w: G. Świtek, *Gry sztuki z architekturą. Nowoczesne powinowactwa i współczesne integracje*, Toruń 2013.

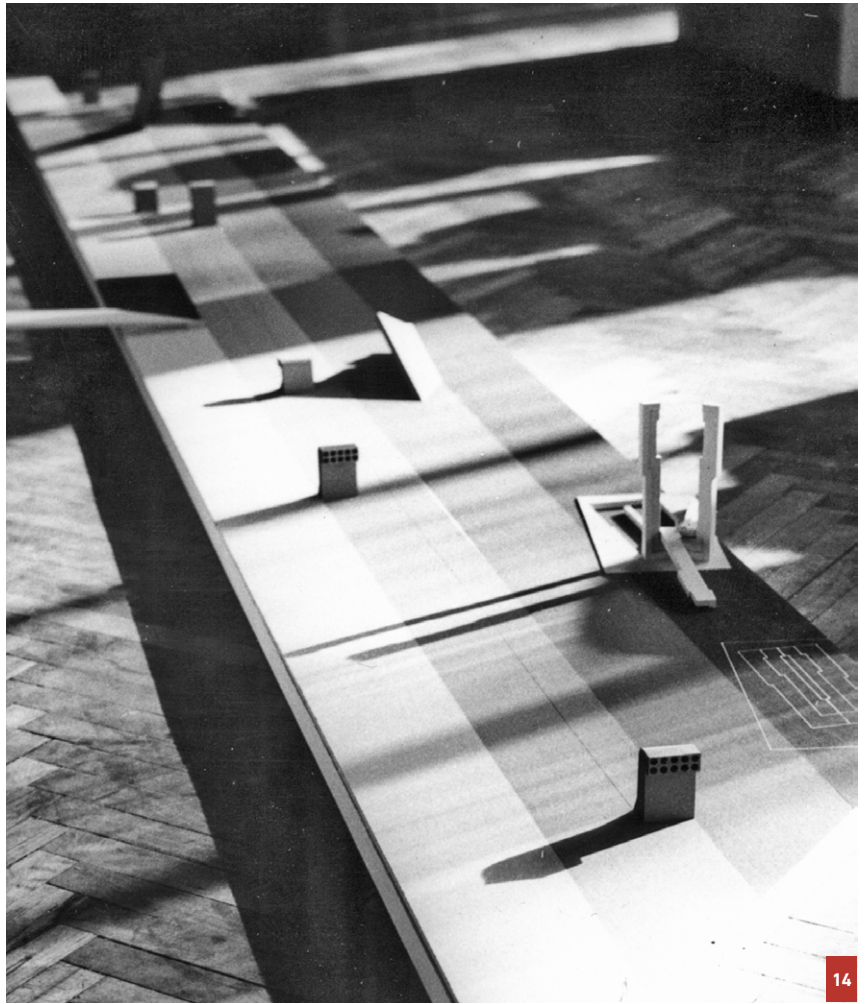
³¹ G. Dziamski, *Sztuka publiczna*, „Kultura i Społeczeństwo” 2005, t. 49, nr 1, s. 47–55.

³² Jan Berdyszak był współautorem opracowania tekstu Karty łagowskiej, natomiast Grzegorz Kowalski zaznacza, że inspirował się teoriami Oskara Hansena, którego był studentem, a później asystentem – zob. G. Kowalski [wywiad w:] *Przestrzeń społeczna...*, op. cit., s. 264–265. Wypowiedzi na temat teorii formy otwartej zostały zebrane w: O. Hansen, *Zobaczyć świat. Forma Zamknięta czy Forma Otwarta? Struktury wizualne o wizualnej semantyce*, red. J. Gola, Warszawa 2005.

14

Makieta projektu dla placu Słowiańskiego autorstwa zespołu w składzie: Jan Berdyszak, Anna i Krystian Jarnuszkiewiczowie, Grzegorz Kowalski oraz Maciej Szańkowski. Fot. Czesław Łuniewicz, Archiwum Państwowe w Zielonej Górze

Mock-up of the design for pl. Słowiański by the team comprising: Jan Berdyszak, Anna and Krystian Jarnuszkiewicz, Grzegorz Kowalski and Maciej Szańkowski. Photo: Czesław Łuniewicz, State Archives in Zielona Góra



14

genius loci. W tym miejscu warto przytoczyć wypowiedź Grzegorza Kowalskiego na temat zielonogórskiego pleneru: „Może tym się różniliśmy od pozostałych uczestników, że szukaliśmy miejsca, które wpisywało się już w istniejącą tkankę społeczną, a nie jak większość kolegów – [miejsca odpowiedniego] do postawienia swojej rzeźby, możliwie dobrego wyeksponowania jej na deptaku. To jest zasadnicza różnica; kolejna zaś wynika z tego, że staraliśmy się – skoro były cztery osoby w grupie – po pierwsze, pracować zespołowo, z zachowaniem indywidualności każdego z nas, a po drugie, żeby powstał projekt kompleksowy, tzn. żeby nie było to tylko postawienie czegoś [w przestrzeni], i niech się dzieje co chce, tylko [chodziło o to], żeby zarówno otoczenie, jak i sama interwencja – nazwijmy to – rzeźbiarska czy przestrzenna [stanowiły całość]”³³.

Podsumowanie

Zielonogórskie Spotkania Rzeźbiarskie to interesujący przykład pleneru rzeźbiarskiego z lat 70. XX wieku, który jak dotąd nie doczekał się monograficznego opracowania. Mimo że z ponad 60 projektów pokazanych na wystawie i z 17 prac wybranych do realizacji powstało jedynie 7 rzeźb, wydaje się, że Spotkania stanowią ważny przegląd postaw i tendencji w ówczesnej rzeźbie. Wielowymiarowe podejście do zagadnienia sztuki w przestrzeni publicznej, oparte na nowatorskich ideach sprecyzowanych w Karcie łagowskiej i podkreślające lokalny kontekst, wyróżnia zielonogórski plener w dyskusji o rzeźbie współczesnej. Wyjątkowość Zielonogórskich Spotkań Rzeźbiarskich wynika przede wszystkim z podejścia do kształtowania przestrzeni miejskiej, opartego na założeniu

³³ G. Kowalski [wywiad w:] *Przestrzeń społeczna...*, op. cit., s. 254–255.

ścisłej współpracy artysty, architekta miejskiego i urzędników, z uwzględnieniem głosu mieszkańców, w tym przypadku w formie plebiscytu publiczności w trakcie wystawy projektów. Wprawdzie w praktyce idei tej współpracy nie udało się w pełni urzeczywistnić, ale stanowi ona ważny głos w rozważaniach na temat sztuki i przestrzeni życiowej człowieka. Ponadto projekty przygotowane na Spotkania stanowią wachlarz postaw i tendencji w ówczesnej rzeźbie, od dominujących form abstrakcyjnych, przez tendencje realistyczne, po inspiracje sztuką przedmiotu i poszukiwania z nurtu land art i site-specific oraz performance'u. Temat, który wymaga pogłębionych badań w odniesieniu do innych plenerów rzeźbiarskich tego czasu oraz zjawisk we współczesnej rzeźbie, pozostaje inspiracją dla współczesnych działań i sposobów myślenia o przestrzeni publicznej.

mgr Marta Kłaczowska

Absolwentka ochrony dóbr kultury na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu. Pracowniczka zielonogórskiego oddziału Narodowego Instytutu Dziedzictwa.

Marta Kłaczowska, MA

She obtained a degree in the protection of cultural assets from the Nicolaus Copernicus University in Toruń. She is an employee of the Zielona Góra branch of the National Institute of Cultural Heritage.

Bibliografia

- 100 lat Związku Polskich Artystów Plastyków. Monografia Okręgu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2011.
- Ankiewicz Henryk, *O co chodzi w Zielonogórskich Spotkaniach Rzeźbiarskich*, „Gazeta Lubuska” 1977, nr 2, s. 3.
- [Ankiewicz Henryk] Andabata, *Okolica artystów*, „Gazeta Lubuska. Magazyn” 1977, nr 51, s. 8.
- Ankiewicz Henryk, *Zielona Góra może być piękniejsza*, „Gazeta Lubuska” 1977, nr 197 [właśc. 198], s. 3.
- Biszczyński Grzegorz, *Zielonogórskie „Enty”* [Nieznana Zielona Góra], w *Zielonej.pl*, 13.10.2023, tinyurl.com/4sy4bf9e, dostęp: 10.2023.
- Chrudzimska-Uhera Katarzyna, *Rzeźba w mieście. Pomiędzy polityką a estetyką – wybrane zagadnienia z historii polskiej rzeźby pomnikowej i plenerowej w latach 1945–1980* [w:] *Pod dyktando ideologii. Studia z dziejów architektury i urbanistyki w Polsce Ludowej*, red. Paweł Knap, Szczecin 2013, 277–287.
- Czyżniewski Tomasz, *Ptaki brodzące w stawie i fontannie*, „Łącznik Zielonogórski”, 3.09.2021, s. 12, tinyurl.com/4vfutzyv, dostęp: 10.2024.
- Danowska [obecnie Kłaczowska] Marta, *Przegląd wybranych pomników i rzeźb w Zielonej Górze w kontekście symboliki przestrzeni publicznej* [w:] *W służbie władzy czy społeczeństwa? Wybrane problemy kultury i nauki na Środkowym Nadodrzu w latach 1945–1989*, red. Przemysław Bartkowiak, Dawid Kotlarek, Zielona Góra 2010, s. 44–54.
- Dziamski Grzegorz, *Sztuka publiczna*, „Kultura i Społeczeństwo” 2005, t. 49, nr 1, s. 47–55.
- E. P., *Oferta plastyków dla Zielonej Góry*, „Gazeta Zielonogórska. Magazyn Lubuski” 1975, nr 39, s. 4.
- (han), *Wartościowe propozycje rzeźbiarzy*, „Gazeta Lubuska. Magazyn” 1977, nr 40, s. 4.
- Jakubaszek Eugeniusz, *Zielona Góra – Moje Miasto*, „Gazeta Zielonogórska. Magazyn Lubuski” 1975, nr 44, s. 4.
- Kania Leszek, *Sztuka w pejzażu Zielonej Góry* [w:] *10 lat Instytutu Sztuki i Kultury Plastycznej w Zielonej Górze, 1991–2001*, red. Jan Berdyszak, Zielona Góra 2002, s. 11–18.
- Kinaszewski Adam, *Manifest w formie kształtki*, „Nadodrże” 1975, nr 5, s. 10.
- Kłaczowska Marta, *„Sojusz świata pracy z kulturą i sztuką”. Zachowane realizacje rzeźbiarskie dla zakładu „Novita” w Zielonej Górze*, „Lubuskie Materiały Konserwatorskie” 2017, t. 14, Zielona Góra 2017, s. 149–155.
- Kowalski Grzegorz, *Program ukształtowania wschodniej części Parku Winnego i Placu Słowiańskiego w Zielonej Górze, 1976 r.*, „Rzeźba Polska”, R. 1986, s. 119–120.
- Makarewicz Zbigniew, *Zielonogórskie pole gry*, „Nadodrże”, 1976–1977, nr 25–26, s. 10.
- Makarewicz Zbigniew, *Alea iacta est...*, „Nadodrże” 1977, nr 5, s. 6.
- Makarewicz Zbigniew, *Rzeźba*, „Nadodrże” 1977, nr 8, s. 1, 5.
- Muszyński Jan, *W dwudziestopięciolecie Zielonogórskiego Okręgu Związku Polskich Artystów Plastyków (I)*, „Nadodrże” 1979, nr 10, s. 9–10.
- Muszyński Jan, *W dwudziestopięciolecie Zielonogórskiego Okręgu Związku Polskich Artystów Plastyków (II)*, „Nadodrże” 1979, nr 11, s. 6–7.

Myszkiewicz Igor, *Signum Temporis. Zielonogórskie pomniki i rzeźby plenerowe*, Zielona Góra 2015.

Nowy pomnik, „Gazeta Lubuska” 1981, nr 194, s. 6.

Przestrzeń społeczna. Historie mówione Złotego Grona i Biennale Sztuki Nowej, red. Piotr Słodkowski, Zielona Góra 2014.

Schiller Konrad, *Awangarda na Dzikim Zachodzie. O wystawach i sympozjach Złotego Grona w Zielonej Górze*, Warszawa–Zielona Góra 2015.

Szczegóła Hieronim, *Zielona Góra. Rozwój miasta w Polsce Ludowej*, Poznań 1984.

Świtek Gabriela, *Gry sztuki z architekturą. Nowoczesne powinowactwa i współczesne integracje*, Toruń 2013.

Barbara Rymsza*, Tomasz Maksym**

Uwarunkowania siedliskowe drzew rosnących na terenach podlegających ochronie konserwatorskiej w czasie budowy i przebudowy obiektów liniowych

Habitat conditions of trees growing in conservation areas during construction and reconstruction of linear civil engineering objects

Barbara Rymsza, Tomasz Maksym, *Uwarunkowania siedliskowe drzew rosnących na terenach podlegających ochronie konserwatorskiej w czasie budowy i przebudowy obiektów liniowych*, „Ochrona Zabytków” 2025, nr 1, s. 137–153.

Abstrakt

Pod koniec 2023 roku odbyła się III Konferencja Naukowa Dziedzictwo Kulturowe wobec Zmian Klimatu, której temat przewodni brzmiał: *Wpływ dużych inwestycji na sytuację hydrologiczną na obszarach podlegających ochronie konserwatorskiej*. Spotkanie stało się impulsem do opracowania artykułu na temat zieleni miejskiej w kontekście zagrożeń wynikających z realizacji inwestycji liniowych. Niniejszy tekst dotyczy oddziaływania takich inwestycji na warunki siedliskowe drzew rosnących na terenach zurbanizowanych, w szczególności na obszarach podlegających ochronie konserwatorskiej. Stanowi także źródło informacji na temat sposobów ograniczenia negatywnego wpływu tych zagrożeń. Artykuł jest przeznaczony dla osób, które nie są specjalistami z zakresu ani dendrologii, ani budownictwa, ale zajmują się ochroną konserwatorską budowli i terenów stref staromiejskich podlegających takiej ochronie.

Słowa kluczowe

ochrona konserwatorska, strefa staromiejska, uwarunkowania siedliskowe drzew, system korzeniowy, chodnik

* Instytut Badawczy Dróg i Mostów
ORCID: 0000-0002-0504-2360
e-mail: rymszyn@gmail.com

** Pracownia dendrologiczna Viridis
ORCID: 0009-0009-7506-3026
e-mail: pd.viridis@gmail.com

Abstract

The 3rd Conference on Cultural Heritage and Climate Change – The Impact of Large Investments on Hydrological Conditions in Areas Subject to Conservation Protection was held at the end of 2023. This provided the basis for an article on urban greenery in the context of threats posed by linear civil engineering projects. The article addresses the impact of such projects on the habitat conditions of trees growing in urban areas, with a particular focus on areas subject to conservation protection. Furthermore, it provides information on ways to reduce the adverse effects of these threats.

The article is intended for a general readership, including those with no specialist knowledge of either dendrology or construction, but with an interest in the conservation and protection of structures and areas of old urban zones subject to such protection.

Keywords

conservation protection, old urban zone, tree habitat conditions, root system, elevated pavements

WIELKIE AGLOMERACJE GENERUJĄ OGROMNE ILOŚCI ZANIECZYSZCZEŃ STAŁYCH, CIEKŁYCH i gazowych, które negatywnie oddziałują na zdrowie człowieka, a także wpływają ograniczająco na możliwość wzrostu roślin. Kumulacja tych czynników jest obecnie zauważalna w negatywnym wpływie na zielen miejską. Tymczasem w wielu wypadkach złych efektów urbanizacji dałoby się uniknąć. Potrzeba jednak do tego znajomości przyczyn zagrożeń oraz sposobów ograniczenia negatywnego wpływu inwestycji infrastrukturalnych. W artykule zawarto wskazówki dotyczące uwarunkowań siedliskowych drzew rosnących na terenach zurbanizowanych, w szczególności na obszarach podlegających ochronie konserwatorskiej.

Specyfika miejskich inwestycji liniowych

Definicja obiektu liniowego znajduje się w ustawie Prawo budowlane i zgodnie z nią jest to:

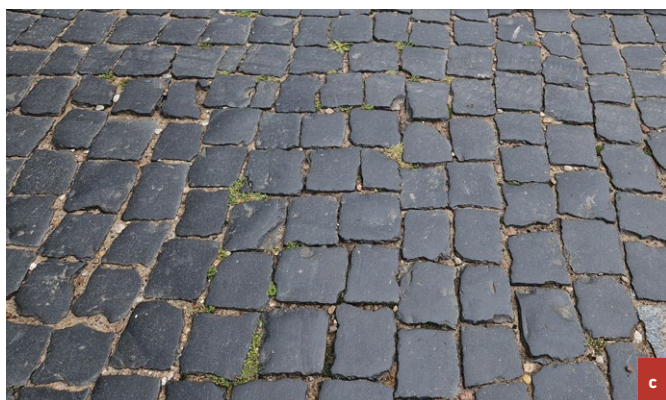
obiekt budowlany, którego charakterystycznym parametrem jest długość, w szczególności droga wraz ze zjazdami, droga kolejowa, wodociąg, kanał, gazociąg, ciepłociąg, rurociąg, linia i trakcja elektroenergetyczna, linia kablowa nadziemna i, umieszczona bezpośrednio w ziemi, podziemna, wał przeciwpowodziowy oraz kanalizacja kablowa, przy czym kable zainstalowane w kanalizacji kablowej, kable zainstalowane w kanale technologicznym oraz kable telekomunikacyjne dowieszone do już istniejącej linii kablowej nadziemnej nie stanowią obiektu budowlanego lub jego części ani urządzenia budowlanego¹.

W kontekście zagrożeń dla zieleni miejskiej należy pamiętać, że obiekt liniowy ze względu na wspomniany w ustawie charakterystyczny parametr, czyli długość, może stanowić barierę ekologiczną w związku z powodowaną fragmentacją siedlisk.

Zabudowa miejska i trasy komunikacyjne

Miasta, większe i mniejsze, charakteryzują się podobnym zagospodarowaniem przestrzeni, które umożliwia pełnienie rozmaitych funkcji użytkowych – różnice wynikają ze skali miast. Większe lub mniejsze zgrupowanie zabudowy, w tym między innymi mieszkaniowej, handlowej, usługowej czy użyteczności publicznej, wymusza budowę tras komunikacyjnych (ulic, placów, ścieżek rowerowych). Powstawaniu miast od zawsze towarzyszyły inwestycje liniowe, czyli te związane z transportem naziemnym ludzi i towarów oraz te zlokalizowane na powierzchni lub pod powierzchnią terenu, służące na przykład doprowadzeniu wody, a współcześnie także innych mediów. Ulice z jezdniami i torowiskami tramwajowymi oraz chodnikami dla pieszych i ścieżkami rowerowymi

¹ Art. 3 pkt 3a Ustawy z dnia 7 lipca 1994 r. – Prawo budowlane (Dz.U. 1994, nr 89, poz. 414).



1 Przykładowe nawierzchnie zabytkowe z kamieni polnych (a), kostek żużlobetonowych (b) i kostek bazaltowych (c). Źródło: K.J. Waluś, P. Gryszpanowicz, B. Rymsza, *Ocena odporności na poślizg zabytkowych nawierzchni chodników*, „Materiały Budowlane” 2023, nr 4, s. 13

Examples of historic pavements made of fieldstones (a), slag cement cubes (b), and basalt cubes (c). Source: K.J. Waluś, P. Gryszpanowicz, B. Rymsza, *Ocena odporności na poślizg zabytkowych nawierzchni chodników*, *Materiały Budowlane* 2023, no. 4, p. 13

to dzisiaj powszechny widok. W centrach starej zabudowy, często podlegającej ochronie konserwatorskiej, zdarzają się jednak takie ulice i place, które nie spełniają współczesnych standardów i z tego względu są poddawane przebudowie. Często wyrażane jest także społeczne oczekiwanie ponownego wprowadzenia na te tereny zieleni miejskiej.

Konstrukcja nawierzchni chodnika

Konstrukcja nawierzchni drogi to układ warstw umożliwiających przeniesienie obciążenia ruchem drogowym (samochodowym, rowerowym lub pieszym). Na gruncie rodzimym lub nasypowym są układane kolejne warstwy konstrukcji dostosowane do rodzaju podłoża, kategorii ruchu oraz rodzaju nawierzchni (na przykład asfaltowej lub betonowej). W konstrukcji nawierzchni rozróżnia się trzy warstwy. Są to:

- warstwa ścieralna – górna wierzchnia warstwa konstrukcji nawierzchni, po której odbywa się ruch drogowy i która jest poddana bezpośredniemu działaniu czynników atmosferycznych;
- warstwa wiążąca – warstwa znajdująca się pomiędzy warstwą ścieralną a podbudową, której funkcją jest lepsze rozłożenie naprężeń w nawierzchni;
- podbudowa – warstwa leżąca pod warstwą wiążącą, mająca za zadanie przenoszenie wywołanych ruchem obciążeń na podłoże gruntowe, na którym spoczywa cała konstrukcja nawierzchni.

Ponadto, jeżeli wymagają tego warunki gruntowo-wodne, niekiedy występują dodatkowe warstwy, na przykład mrozoochronna lub odsączająca, a do wykonania konstrukcji nawierzchni chodnika może być konieczne wykorytowanie podłoża gruntowego do głębokości 30–50 cm.

Nawierzchnie tras komunikacyjnych w staromiejskich strefach zabytkowych

W ciągach tras inwestycji liniowych w miastach występuje wiele niekorzystnych warunków dla rozwoju drzew. W historycznych strefach miast dodatkowo mamy do czynienia z niestosowanymi współcześnie nawierzchniami tras komunikacyjnych. Przykładowo są to nawierzchnie z kamieni



2 Zastosowanie pasa z płyt granitowych.
Fot. Piotr Gryszpanowicz

Application of strip granite slabs.
Photo: Piotr Gryszpanowicz

3 Nawierzchnia chodnika wokół drzew przepuszczalna dla wody.
Fot. Piotr Gryszpanowicz, 2022

The surface of a pavement around trees permeable to water.
Photo: Piotr Gryszpanowicz, 2022



polnych czy kostek bazaltowych (il. 1), które dodatkowo nie spełniają wymagań odnośnie do potrzeb osób z niepełnosprawnościami. W takich sytuacjach konieczne jest poszukiwanie kompromisowych rozwiązań, pozwalających zachować walory historyczne danego miejsca, a zarazem dostosować to miejsce do potrzeb osób z niepełnosprawnościami (można na przykład utworzyć pas z płyt granitowych, który pozwoli poruszać się osobom na wózku inwalidzkim – il. 2) lub zapewnić ochronę drzew rosnących w pasie chodnika dla pieszych w strefie parkowania pojazdów (il. 3).

Uwarunkowania siedliskowe drzew

Wymagania glebowe

Przez setki lat w wyniku działalności człowieka dochodziło do przekształceń i zanieczyszczeń podłoża, a to właśnie gleba jest jednym z najważniejszych czynników wpływających na rozwój drzew. To od gleby, między innymi od jej wilgotności, napowietrzenia, aktywności biologicznej, temperatury czy też żyzności, zależy prawidłowy rozwój systemu korzeniowego.

W glebach naturalnych faza ciekła zajmuje 25% objętości – w wodzie rozpuszczone są związki mineralne i organiczne tworzące roztwór wodny. Faza stała stanowi 50% objętości gleby, przy czym 45% to część mineralna, a 5% – organiczna. Faza gazowa, czyli mieszanka gazów i pary wodnej, zajmuje 25% objętości gleby². Taki skład objętościowy trzech głównych składników gleby pozwala

² KUL, *Fizyczne właściwości gleb*, tinyurl.com/ef5axk2p, dostęp: 4.02.2024.

4 Zastój wody na zagęszczonym podłożu gruntowym.
Fot. Tomasz Maksym, 2019

Accumulation of water on compacted soil substrate.
Photo: Tomasz Maksym, 2019



na właściwy rozwój systemu korzeniowego drzew. W miastach ze względu na wielowiekowe przekształcenia trudno znaleźć glebę, której struktura byłaby dla roślin optymalna.

Zagęszczenie gruntu powoduje zniszczenie struktury gleby, przez co zachodzą w niej niekorzystne zmiany fizyko-chemiczne, a to się przekłada na gorszy rozwój drzew i zamieranie organizmów glebowych. Zastój wody na glebach silnie zagęszczonych może powodować przyspieszone obumieranie korzeni drzew (il. 4).

Problem przegrzania

Miasta są przestrzenią mocno zurbanizowaną, przekształconą przez człowieka, który dostosował ją do swoich potrzeb. Żyjemy w betonowych domach, a nasze ścieżki i drogi są pokryte nawierzchniami asfaltowymi albo z płyt betonowych lub kamiennych. Z uwagi na zwartą zabudowę oraz wykorzystanie wymienionych materiałów budowlanych, które mają zdolność do akumulacji ciepła, tworzy się miejska wyspa ciepła. Taka nagrzana przestrzeń oddziałuje negatywnie nie tylko na ludzi, lecz także na drzewa. Miarą odbicia promieni słonecznych jest współczynnik zwany albedo. Świeży śnieg potrafi odbić do 95% promieni słonecznych, wobec czego jego powierzchnia się nie nagrzewa. Czarna powierzchnia dróg odbija tylko 5–10% promieniowania, natomiast suchy beton – 17–27% światła, co się wiąże także z silnym nagrzaniem tych nawierzchni w ciepłe letnie dni (oraz z akumulacją ciepła)³.

Drzewa wytworzyły mechanizmy chłodzenia się przez transpirację wody, czyli proces parowania wody z nadziemnych części rośliny przez aparaty szparkowe, kutykulę i przetchlinki. Dzięki dużemu ciepłu właściwemu wody podczas parowania pochłaniana jest duża ilość energii cieplnej, co chłodzi całą roślinę. Szacuje się, że dorosła brzoza może wypompować z gleby do 450 l wody na dobę. Mechanizm chłodzenia drzew sprawnie działa wówczas, kiedy drzewa mają wodę w glebie, a nawierzchnia pod koroną drzewa nie nagrzewa się nadmiernie. Niestety drzewa posadzone w przestrzeniach silnie zabetonowanych i zaasfaltowanych muszą sobie poradzić z nagrzanym, suchym powietrzem unoszącym się znad rozgrzanych jezdni i ciągów pieszych⁴. Mechanizm chłodzący drzewa w pewnych przypadkach zawodzi i nie jest w stanie ochłodzić liści,

³ M. Obrzut, *Bilans cieplny Ziemi*, tinyurl.com/cfzamhzn, dostęp: 4.02.2024.

⁴ M. Suchocka, *Inżynierskie metody poprawy warunków wzrostu i ochrony drzew miejskich*, Warszawa 2016.



5

Nekroza brzegowa blaszki liściowej może być wynikiem niewydolności procesu chłodzenia drzewa.
Fot. Tomasz Maksym, 2018

Marginal necrosis (tipburn) of the leaf blade may be attributed to the inefficiency of the cooling process within the tree. Photo: Tomasz Maksym, 2018

co skutkuje zamieraniem brzegowym części liścia (zwanym nekrozą). Niektóre gatunki drzew, takie jak lipy (*Tilia* spp. – il. 5, z wyjątkiem lipy srebrzystej *Tilia tomentosa*) oraz klon pospolity (*Acer platanoides*), są bardziej narażone na uszkodzenia tego typu.

Drzewa mogą być panaceum na przegrzane centra dużych miast, w tym place centralne, jednak aby tak się stało, trzeba im zagwarantować odpowiednie warunki wzrostu. Szczególnie istotne jest zapewnienie odpowiedniej ilości biologicznie czynnej, zdrowej i dobrze nawodnionej gleby. Tylko w takich warunkach rośliny mogą bowiem intensywnie chłodzić przestrzeń wokół siebie. Należy o tym pamiętać również podczas prowadzenia prac rewaloryzacyjnych na przykład przy zabytkowych rynkach.

Problem zanieczyszczeń

Dobre warunki glebowe pozwalają drzewom efektywniej neutralizować zanieczyszczenia samej gleby i powietrza, a tym samym drzewa stają się naturalnymi, efektywnymi i tanimi filtratorami terenów zurbanizowanych. Oczyszczanie środowiska przez rośliny zwane jest fitoremediacją. Drzewa mają unikalne zdolności do absorpcji i akumulacji substancji chemicznych, które znajdują się zarówno w glebie, jak i w atmosferze. Proces ten obejmuje zdolność korzeni do wychwytywania i zatrzymywania substancji chemicznych z gleby, a także zdolność liści do absorbowania zanieczyszczeń z powietrza. W miastach, gdzie problem zanieczyszczenia powietrza jest szczególnie palący, obsadzanie obszarów miejskich drzewami i krzewami fitoremediacyjnymi może się przyczynić do poprawy jakości powietrza i redukcji szkodliwych pyłów zawieszonych⁵.

Czynniki stresogenne

Drzewa jako rośliny zdolne do przystosowywania się do warunków siedliskowych wykazują potencjał do radzenia sobie ze stresem wynikającym z antropopresji, czyli z wpływu działalności ludzkiej na środowisko. Odporność drzew na pewne czynniki stresogenne, takie jak zmiany klimatyczne,

⁵ B. Rymśa, S. Gawroński, H. Gawrońska, *Fitoremediacja szansą na przyjazne środowisko wokół dróg i ulic*, „Transport Miejski i Regionalny” 2013, nr 3, s. 3–7; B. Rymśa, K. Kaperczak, *Zmiany klimatyczne a możliwości fitoremediacji w miastach*, materiały z IV Forum Przestrzenie Miejskie, Gdańsk 2017 [CD].

zanieczyszczenia powietrza i gleby czy urbanizacja, jest często bardzo wysoka, a zależy między innymi od gatunku drzewa. Warto jednak zaznaczyć, że mimo tej zdolności kumulacja różnych czynników stresowych może powodować synergii, czyli wzajemne potęgowanie się negatywnych efektów⁶. Poddawane ciągłemu wpływowi antropopresji drzewa mogą z czasem wykazywać oznaki osłabienia, które objawiają się zmniejszoną odpornością na choroby, nieregularnym wzrostem czy nawet utratą liści.

Wpływ różnorodnych czynników stresowych niekiedy prowadzi do sytuacji, w której drzewo traci zdolność do efektywnego radzenia sobie z kolejnymi wyzwaniami. Najczęstszymi przykładami podawanymi, aby zobrazować efekt synergii, są długotrwała susza i zanieczyszczenie gleby solami używanymi do odśnieżania dróg i chodników, co prowadzi do suszy fizjologicznej. Oba te czynniki wywołują stres wodny, czyli sytuację, w której zasoby wodne są niewystarczające lub niedostępne dla korzeni.

Ucięcie części korzeni drzewa spowoduje powstanie kolejnego czynnika stresowego, który niewątpliwie odbije się na vitalności drzewa. A może być on już czynnikiem przesądzającym o tym, że drzewo obumrze.

Kluczowe jest zrozumienie, że kumulacja czynników stresowych może osłabić system obronny drzewa, co z kolei powoduje atak patogenów, takich jak owady czy grzyby. Choć drzewa mają wbudowane mechanizmy adaptacyjne, to nadmierne obciążenie przyspiesza procesy degeneracyjne, skracając naturalny cykl życia drzew. Bardzo często obserwujemy to w miastach, gdyż drzewa przyuliczne zazwyczaj nie doczekują etapu starzenia się.

Aby drzewa dobrze spełniały swoje funkcje w łagodzeniu zmian klimatycznych oraz niwelowaniu zanieczyszczeń, należy ograniczyć im inne czynniki stresowe pojawiające się między innymi w czasie realizacji inwestycji. Ludzie w miastach, jeżeli chcą żyć w przyjaznym zielonym otoczeniu, muszą wypracować rozwiązania technologiczne w zakresie budowy szarej infrastruktury, która jednocześnie nie będzie istotnie oddziaływała na stan zadrzewień. By wypracować rozwiązania inżynierskie, które ograniczą wpływ budowy oraz zrealizowanych już obiektów budowlanych na drzewostan, należy jednak mieć świadomość, jakie czynniki powodują osłabienie i zamieranie drzew.

Zagrożenia wynikające z budowlanych prac inwestycyjnych

Korytowanie

Jedną z najczęstszych inwestycji realizowanych w miastach jest budowa, rozbudowa lub modernizacja ciągów komunikacyjnych. Inwestycje liniowe z uwagi na swój charakter, a więc konieczność wykonania wykopów pod nawierzchnie (korytowanie), powodują nierzadko usunięcie systemów korzeniowych drzew, które rozrosły się w przestrzeni wyznaczonej pod ciąg komunikacyjny.

Do rozwoju korzeni potrzebny jest tlen, którego brakuje w mocno zmienionych i zagęszczonych glebach pasów drogowych. Z tego też powodu większość korzeni żywicielskich drzew w glebach miejskich rozwija się na głębokości 7–30 cm pod powierzchnią terenu⁷. Z uwagi na małą głębokość rozrostu systemu korzeniowego budowa nawierzchni ciągów komunikacyjnych w standardowej technologii, z głębokim korytowaniem prowadzi nierzadko do usunięcia znacznej części systemu korzeniowego (il. 6, 7). Usunięcie liniowe powyżej 25% systemu korzeniowego starego drzewa pogarsza jego stan zdrowotny i może spowodować wcześniejsze jego obumarcie. Im młodsze drzewa, tym lepiej radzą sobie z częściowym usunięciem systemu korzeniowego.

Korzenie pełnią kluczową funkcję w dostarczaniu wody i składników odżywczych do rośliny oraz utrzymywaniu jej stabilności. Usunięcie korzeni osłabia zdolność drzewa do pobierania wody wraz z minerałami, co może prowadzić do usychania konkretnych obszarów korony. Po uszkodzeniu systemu korzeniowego substancje zapasowe zgromadzone w tkankach drzewa są wykorzystywane nie tylko do wspierania wzrostu, lecz także do regeneracji zniszczonych tkanek

⁶ J. Borowski, P. Latocha, *Dobór drzew i krzewów do warunków przyulicznych Warszawy i miast centralnej Polski*, „Rocznik Dendrologiczny” 2006, vol. 54, s. 83–93.

⁷ M. Suchocka, *Inżynierskie metody poprawy warunków wzrostu...*, op. cit.



6 Większość korzeni żywicielskich drzew w glebach miejskich rozwija się na głębokości 7–30 cm pod powierzchnią terenu. Fot. Tomasz Maksym, 2018

The majority of tree roots in urban soils develop between 7 and 30 cm below the surface. Photo: Tomasz Maksym, 2018

7 Głębokie korytowanie może prowadzić do usunięcia do 100% korzeni, które rozwinęły się pod trasą ciągu komunikacyjnego. Fot. Tomasz Maksym, 2018

Deep trenching may result in the removal of up to 100% of the roots that have developed under a traffic route. Photo: Tomasz Maksym, 2018

i aktywną walkę z patogenami infekującymi miejsce uszkodzenia. W miarę trwania tych procesów dochodzi do stopniowego wyczerpywania zasobów, co z kolei negatywnie wpływa na ogólną kondycję drzewa. Proces ten, jeżeli trwa stosunkowo długo, może się przyczynić do osłabienia drzewa i z czasem do jego śmierci⁸. W skrajnych wypadkach drzewo z podciętymi korzeniami stanowi także realne niebezpieczeństwo dla użytkowników przestrzeni publicznej, gdyż w wyniku utraty stabilności może się wywrócić jeszcze przed całkowitym obumarciem.

Zagęszczenie podłoża

Jak już wspomniano, gleba w miastach w wyniku poruszania się ludzi i pojazdów ulega ubiciu, przez co traci możliwości akumulacji wody i gazów. Zagęszczenie gleby powoduje także szereg niekorzystnych zmian chemicznych. W tak zmienionych warunkach korzenie drzew słabo się rozwijają lub zaczynają się rozwijać bardzo płytko, przy powierzchni gruntu, gdzie mimo ubicia panują najkorzystniejsze warunki do ich rozwoju. Brak tlenu w glebie powoduje, że korzenie

⁸ H.B. Szczepanowska, *Drzewa w mieście*, Warszawa 2001.

niektórych drzew produkują toksyczny dla roślin etanol. Problem samozatrutowania się komórek roślinnych alkoholem potęguje stagnacja wody na nadmiernie zbitych glebach. Jedynie drzewa tolerujące okresowe zalewanie wytworzyły mechanizmy obronne przed toksycznym działaniem etanolu⁹. Optymalna dla wzrostu korzeni gęstość gleby wynosi od 1,0 do 1,4 g/cm³¹⁰. W przypadku gleb gliniastych, których gęstość jest większa i wynosi 1,5–1,8 g/cm³, obserwuje się redukcję przyrostu korzeni, co negatywnie wpływa na żywotność drzewa.

Ponadto każda inwestycja, w tym inwestycja liniowa, wymaga zagęszczenia podłoża, aby zwiększyć jego nośność. Jak wynika z tab. 1, w zasadzie każde zagęszczenie gruntu (o różnych składach granulometrycznych) będzie wpływało negatywnie na rozwój korzeni drzew, a ponadto może powodować ich obumieranie. Jeśli system korzeniowy napotyka trudności w penetracji ubitej gleby, to korzenie roślin mają mniejszy dostęp do składników pokarmowych i wody. Po pewnym czasie prowadzi to do zamierania i uschnięcia rośliny¹¹. Problemem w glebach zbitych staje się wypieranie tlenu z przestrzeni glebowej. Zakłada się, że przy objętości tlenu w glebie:

- 21% – korzenie rozwijają się prawidłowo,
- 10% – korzenie przestają się rozwijać,
- mniejszej niż 3% – korzenie zamierają¹².

Nie należy zapominać, że poruszanie się ciężkim sprzętem budowlanym lub składowanie materiałów budowlanych pod koronami drzew nie tylko prowadzi do trwałego zniszczenia struktury gleby, lecz także może być przyczyną mechanicznego zmiążdżenia korzeni.

Jak już wspomniano, podczas kładzenia chodnika dochodzi do usunięcia korzeni drzew rosnących na przykład przy ciągu pieszym. Drzewa, jeżeli nie dojdzie do krytycznie dużej redukcji systemu korzeniowego, wytworzą wówczas wtórny system korzeniowy, który będzie penetrował podbudowę chodnika. Zagęszczenie warstw ciągu pieszego istotnie ograniczy wzrost systemu korzeniowego i go zdeformuje. W takiej sytuacji korzenie drzew zazwyczaj rozrastają się bezpośrednio pod warstwą ścieralną (płytkami chodnikowymi, nawierzchnią bitumiczną), ponieważ ubicie oraz brak tlenu w dolnych warstwach chodnika uniemożliwia im wzrost. Z czasem, w wyniku zwiększenia się ich grubości, korzenie powodują pofalowanie nawierzchni (wypiętrzenie warstwy ścieralnej), co w konsekwencji sprawia, że konieczny staje się ponowny remont chodnika.

Tabela 1. Optymalne i krytyczne zagęszczenie podłoża ze względu na jego nośność lub warunki siedliskowe drzew*

Skład granulometryczny	Zagęszczenie ze względów budowlanych [g/cm ³]	Zagęszczenie powodujące zamieranie korzeni drzew [g/cm ³]
Dobrze zagęszczony piasek gliniasty lekki	1,85	1,75
Dobrze zagęszczona glina piaszczysta	1,74	1,70
Średnio zagęszczona glina piaszczysta	1,64	1,70
Glina piaszczysta pylasta	1,56	1,50
Łł pylasty	1,45	1,40
Glina lekka pylasta	1,45	1,40
Glina ciężka	1,40	1,40
Bardzo słabo zagęszczony piasek	1,37	1,75

* J.M. Lichter, P.A. Lindsey, *Soil Compaction and Site Construction. Assessment and Case Studies* [w:] *The Landscape Below the Ground*, ed. G.W. Watson, D. Neely, Savoy 2005, s. 126–130.

⁹ M. Suchocka, *Inżynierskie metody poprawy warunków wzrostu...*, op. cit.
¹⁰ J. Lloyd (co-author), *Plant health care for woody ornamentals*, Champaign 1997.
¹¹ C. Dennis, W.R. Jacobi, *Protecting Trees During Construction*, tinyurl.com/ymprn7dy, dostęp: 8.02.2024.
¹² K.D. Coder, *Soil Compaction & Trees – Causes, Symptoms & Effects*, Athens 2000.

Trwałe nadsypanie gruntu

Dużym problemem, często nieoczywistym, jest trwałe nadsypanie gruntu w miejscu, w którym rosną drzewa, lub długotrwałe składowanie materiałów budowlanych (albo gruntu z wykopu) pod koronami drzew. Nadsypanie terenu materiałem pochodzącym z wykopu, w którym rozwijają się korzenie, prowadzi do ubicia gleby oraz ogranicza przenikanie wody i tlenu w warstwę pierwotną gruntu. Ponadto brak tlenu w glebie powoduje stres, który zwiększa ryzyko ataku patogenów.

Uważa się, że przy minimalnym nadsypaniu warstwą gleb ilastych lub gliniastych następują najbardziej niekorzystne zmiany warunków tlenowych w glebie. Już przy warstwie nadsypania gliny o grubości 2 cm dochodzi do ograniczenia rozwoju korzeni i ich sukcesywnego zamierania, natomiast nadsypanie warstwą gliny o grubości 8 cm powoduje rozległe, istotne dla witalności drzewa obumarcie systemu korzeniowego.

Nadsypanie powoduje nie tylko ograniczenie dyfundowania tlenu w głębsze warstwy gruntu, gdzie rozwinął się pierwotny system korzeniowy, lecz także przesuszenie warstwy gruntu rodzimego. Jeżeli drzewo w wyniku nadsypania nie obumrze, to może wytworzyć korzenie wtórne, które wrosną w warstwę nadsypaną. Te korzenie wtórne przejmują funkcję pobierania składników odżywczych z wodą i mogą zapewnić zdrowy wzrost drzewu. Istnieje jednak ryzyko, że mimo rozwoju korzeni wtórnych zasypany pierwotny system korzeniowy obumrze. Długotrwałe zasypanie szyi korzeniowej może być także przyczyną obumarcia drzewa oraz powstania chorób związanych z infekcją szyi korzeniowej przez grzyby pasożytnicze, co przyspiesza proces starzenia się drzewa, a w niektórych wypadkach prowadzi do wykrotu (utraty stabilności i wywrócenia drzewa) (il. 8). Ochrona pni i obszaru, w którym rozwinął się system korzeniowy przed nadsypaniem gruntu, powinna być priorytetem podczas wykonywania prac ziemnych w trakcie realizacji inwestycji drogowych, w tym strefach podlegających ochronie konserwatorskiej (tab. 2.).

Tabela 2. Wartość progów krytycznych nasypania różnych rodzajów gleby według metody oceny uszkodzeń budowlanych*

Skład granulometryczny gleby	Grubość warstwy gleby, której nasypanie wywołuje początkowe objawy uszkodzenia korzeni [cm]	Grubość warstwy gleby, której nasypanie powoduje rozległe zniszczenia korzeni [cm]
Piasek	20	61
Piasek luźny pylasty	15	45
Piasek słabo gliniasty	10	30
Piasek gliniasty lekki pylasty	8	25
Piasek gliniasty lekki	5	15
Pył piaszczysty	4	10
Pył gliniasty	4	10
Gлина	2	8

* K.D. Coder, *Construction Damage Assessment – Trees and Sites*, Athens 1996.

Alkalizacja podłoża

Jednym z istotnych czynników, który wpływa na rozwój systemu korzeniowego drzew, jest poziom pH gleby (czyli w ujęciu inżynierskim podłoża). W czasie wykonywania inwestycji często dochodzi do zanieczyszczenia gleby odpadami budowlanymi zawierającymi wapń lub cement, który przedostaje się do podłoża w postaci sypkiej lub w formie roztworu wodnego. Przygotowywanie mieszanek betonowych oraz mycie narzędzi lub maszyn budowlanych na terenie, gdzie rosną drzewa, prowadzą do długotrwałych negatywnych zmian warunków glebowych. Zmiany



8 Długotrwałe zasypanie korzeni i odziomka prowadzi do zamierania drzew.
Fot. Tomasz Maksym, 2019

The consequence of long-term root and tree stub burial is tree dieback.
Photo: Tomasz Maksym, 2019

te skutkują ograniczeniem dostępności innych składników pokarmowych dla roślin. Co więcej, wraz ze zmianami struktury gleby powodują zamieranie mikroorganizmów glebowych, w tym grzybów mykoryzowych¹³. O tym, jak ważne są organizmy glebowe dla prawidłowego wzrostu drzew, niech świadczy to, że według szacunków drzewa przekazują do gleby 20–30% asymilatów w celu dokarmiania mikroorganizmów glebowych¹⁴, bo to one tworzą optymalne warunki do rozwoju korzeni, są antagonistami w stosunku do organizmów pasożytniczych oraz odpowiadają za prawidłowy wzrost roślin.

Zanieczyszczenie gleby odpadami budowlanymi to niejedyna możliwość podwyższenia pH podłoża. W pewnym stopniu za alkalizację gleby odpowiadają także sól drogowa, pyły pochodzące ze spalania węgla¹⁵, a także używanie skał dolomitowych jako podbudowy ciągów komunikacyjnych. W przypadku wykonywania podbudowy dróg z kamieni dolomitowych – materiału łatwo dostępnego i taniego – często może dochodzić do uwalniania znacznych ilości wapnia i magnezu. Niestety, pierwiastki te mogą się okazać toksyczne dla drzew. Wapń i magnez, chociaż niezbędne w umiarkowanych ilościach, w nadmiarze stają się trujące. Powodują zahamowanie wytwarzania chloroplastów, co się przyczynia do obniżenia vitalności drzew i zwiększa ich podatność na choroby, susze oraz inne czynniki stresowe (il. 9).

Ograniczenia ilości gleby

Budowa obiektów liniowych w standardowej technologii niewątpliwie nie tylko powoduje redukcję systemu korzeniowego, lecz także może trwale ograniczyć dostępną przestrzeń dla rozwijających się korzeni wtórnych. Optymalną ilość gleby dla drzew o różnej wielkości przedstawiono na il. 10.

¹³ W. Breś, *Czynniki antropopresji powodujące zamieranie drzew w krajobrazie miejskim*, „Nauka, Przyroda, Technologie” 2008, t. 2, z. 4, tinyurl.com/2bs436h9, dostęp: 8.02.2024.

¹⁴ P. Tyszko-Chmielowiec, *Podstawy biologii, ekologii i biomechaniki drzew. Podręcznik dla inspektorów drzew i arborystów*, Wrocław 2021.

¹⁵ W. Breś, *Czynniki antropopresji powodujące zamieranie drzew...*, op. cit.



9 Używanie kruszyw dolomitowych jako wyściółki może prowadzić do niekorzystnych dla roślin zmian chemicznych gleby. Fot. Tomasz Maksym, 2017

The use of dolomite aggregates as a liner can result in alteration to soil chemicals that are detrimental to plants. Photo: Tomasz Maksym, 2017

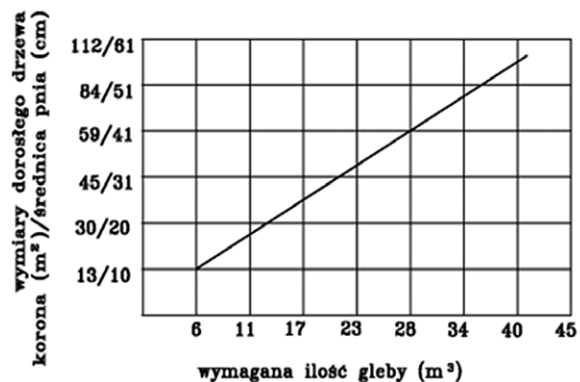
Standardowa technologia budowy obiektów liniowych wymaga często głębokich wykopów, betonowych głębokich obrzeży oraz zagęszczania gleby pod nowo powstające obiekty. Te praktyki prowadzą do powstania mechanicznych przeszkód uniemożliwiających rozrost nowych korzeni drzew. Drzewo traci dostęp do odpowiedniej ilości przestrzeni do rozwoju korzeni, co skutkuje nierzadko obniżeniem stabilności drzewa oraz zmniejszeniem niezbędnych zasobów, takich jak woda, składniki mineralne oraz tlen.

Ograniczenie przestrzeni dla korzeni ma bezpośredni wpływ na zdolność drzewa do absorpcji składników odżywczych, kiedy system korzeniowy został uszkodzony podczas realizacji inwestycji. Drzewu po uszkodzeniu powinno się zapewnić jak najlepsze warunki siedliskowe, aby miało szansę na szybkie odtworzenie uszkodzonych części korzeni, które zagwarantowałyby niezbędne zasoby do prawidłowego funkcjonowania drzewa, między innymi do wzrostu i rozwoju części nadziemnych i podziemnych oraz tworzenia barier fenolowych w miejscach powstałych ran. Ograniczenie wzrostu korzeni wtórnych osłabia ogólną kondycję roślin i przyczynia się do ich wcześniejszego zamierania¹⁶.

¹⁶ M. Kosmala, E. Roślon-Szeryńska, M. Suchocka, *Metoda oceny kondycji drzew z uwzględnieniem bezpieczeństwa i uszkodzeń mechanicznych*, Warszawa 2009.

Wymagana optymalna ilość gleby dla pojedynczego drzewa rosnącego w mieście w odniesieniu do przewidywanej powierzchni rzutu korony lub średnicy pnia. Źródło: J. Borowski et al., *Standardy kształtowania zieleni Warszawy*, Warszawa 2016, s. 87

The requisite quantity of soil for a single tree growing in an urban environment, in relation to the anticipated crown projection area or trunk diameter. Source: J. Borowski et al., *Standardy kształtowania zieleni Warszawy*, Warsaw 2016, p. 87



Niewystarczająca przepuszczalność nawierzchni

Zbyt mała ilość miejsca lub zła technologia wykonania nawierzchni przynosi szkodę zarówno dla drzewa, jak i dla infrastruktury. Drzewa do prawidłowego wzrostu potrzebują odpowiednio dużo podłoża – tym więcej, im większe jest drzewo. W poszukiwaniu lepszych warunków (między innymi tlenu) korzenie podczas wzrostu wypiętrzają i niszczą istniejące nawierzchnie. Ułożenie warstw nieprzepuszczalnych na podbudowie powoduje, że korzenie rozwijają się jeszcze płycej, często bezpośrednio pod powierzchnią ścieralną, co w perspektywie prowadzi do pofalowania nawierzchni i jej uszkodzenia (il. 11). Ważne jest więc, aby stworzyć taki system nawierzchni, który dawałby drzewom optymalne warunki do rozwoju korzeni – a więc nawierzchnie przepuszczalne dla wody i powietrza oraz wykonane w sposób jak najmniej ingerujący w systemy korzeniowe drzew.

Nawierzchnie nieprzepuszczalne powodują także spływ wody opadowej do kanalizacji, a to ujemnie się odbija na żywotności drzewa. Zwiększony spływ wody do kanalizacji ogranicza naturalne procesy retencji wody w glebie, co jest istotne dla utrzymania odpowiedniego poziomu wilgotności wokół drzew. Długotrwałe braki wodne mogą prowadzić do osłabienia drzewa, obumarcia jego gałęzi, a w konsekwencji – skrócenia jego życia. Dlatego też unikanie tworzenia dużych obszarów nawierzchni nieprzepuszczalnych to kluczowy aspekt wspierania zdrowia i długowieczności drzew w mieście. Należy o tym pamiętać także przy rewaloryzacji stref objętych ochroną konserwatorską.

Wspomniane w tekście przyczyny zamierania drzew w czasie prac inwestycyjnych oraz na kilka lat po ich zakończeniu nie są jedynymi czynnikami negatywnie wpływającymi na stan zadrzewień miejskich. Niniejszy artykuł jedynie ogólnie zarysowuje problem oddziaływania wybranych czynników na zieleń. Istnieje też jednak wiele innych czynników, które mogą dodatkowo się przyczynić do osłabienia drzew miejskich. Warto zauważyć, że zmiany klimatyczne negatywnie wpływają na zieleń miejską przez pojawienie się długotrwałych susz oraz są przyczyną migrowania wielu chorób i szkodników, które z uwagi na warunki klimatyczne panujące dotąd w naszym kraju wcześniej nie występowały. Pełne zrozumienie zależności między roślinami a klimatem, środowiskiem oraz czynnikami antropogenicznymi są kluczowe dla ochrony i zachowania zadrzewień miejskich.

Proces urbanizacji musi uwzględniać strategię ochrony drzew i gleby, zapewniając równowagę pomiędzy potrzebami rozwoju miasta a koniecznością zachowania ekosystemów miejskich. W ten sposób możemy się przyczynić do tworzenia trwałych i przyjaznych dla środowiska obszarów miejskich, gdzie drzewa pełnią kluczową funkcję w poprawie jakości życia mieszkańców.

Sposoby zaradcze

Nieustanny rozwój miast może negatywnie wpływać na drzewa, które są dobrem trudno odnawialnym i dlatego należy je chronić w procesie urbanizacji. Drzewa w miastach powinny stanowić nieodłączny element dróg i ciągów pieszych, a także placów miejskich i bulwarów. Jak już wspomniano, drzewa nie tylko wpływają pozytywnie na zdrowie mieszkańców, lecz także



11

W poszukiwaniu lepszych warunków do wzrostu korzenie podczas rozwoju wypiętrzają i uszkadzają nawierzchnie. Fot. Tomasz Maksym, 2021

In search of better conditions for growth, roots dislodge and damage pavements during their development. Photo: Tomasz Maksym, 2021

przedłużają żywotność elementów drogowych i architektonicznych przez niwelowanie dużych zmian temperatury czy ograniczanie nagrzewania powierzchni, co przyspiesza procesy erozji i odkształceń materiałów budowlanych.

Aby jednak zielen miejska mogła pełnić tę pozytywną funkcję dla środowiska, trzeba jej zapewnić warunki, o których mówi niniejszy artykuł. Ale środowisko przyjazne dla drzew oznacza zarazem problem w zapewnieniu wymagań stawianych przez drogowców. Konieczny jest zatem kompromis, czyli rozwiązanie, przy którym żadna ze stron nie będzie w pełni usatysfakcjonowana.

Wychodząc naprzeciw oczekiwaniom Zarządu Dróg Miejskich w Warszawie, Zarząd Zieleni m.st. Warszawy w 2019 roku zlecił Instytutowi Badawczemu Dróg i Mostów opracowanie *Katalogu typowych konstrukcji nawierzchni chodników przyjaznych drzewom*. W opracowaniu tym zostały zaproponowane nowatorskie pomysły wskazujące kierunek dalszych prac, które służą kompleksowemu rozwiązaniu problemu rozwoju drzew w środowisku miejskim. Propozycje te, w szczególności dotyczące chodników wyniesionych (il. 12), należy poddać weryfikacji doświadczalnej podczas badań na odcinkach próbnych z użyciem elementów prototypowych. Przyjęto, że nawierzchnie przyjazne drzewom powinny być bardziej wodoprzepuszczalne niż tradycyjnie stosowane nawierzchnie (betonowe, kamienne, asfaltowe).

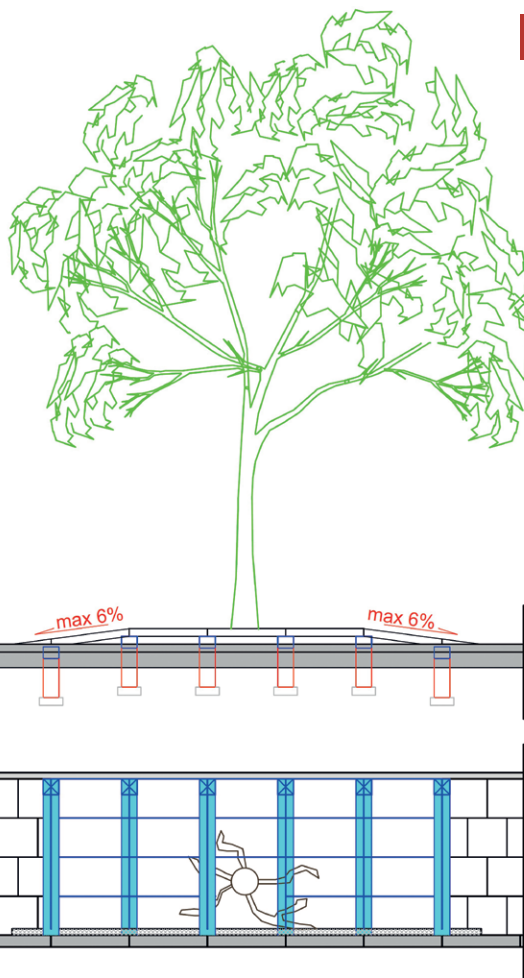
Przewidziano dwa rodzaje posadowień:

- bezpośrednie – nawierzchnia układana na gruncie po jego wymianie na bardziej przepuszczalną, bez wzmocnienia podłoża cementem (il. 13);
- punktowe – nawierzchnia wyniesiona wsparta na fundamentach punktowych (il. 14).

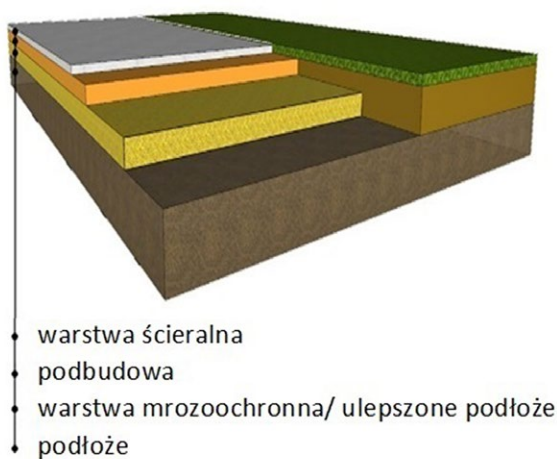
12

12 Schematyczna wizualizacja chodnika wyniesionego. Źródło: B. Rymsza, *Katalog typowych konstrukcji nawierzchni przyjaznych drzewom. Nawierzchnie chodników przyjazne drzewom przeznaczonych do zachowania*, Warszawa 2020, s. 37

Schematic representation of an elevated pavement. Source: B. Rymsza, *Katalog typowych konstrukcji nawierzchni przyjaznych drzewom. Nawierzchnie chodników przyjazne drzewom przeznaczonych do zachowania*, Warsaw 2020, p. 37



13



14



13

14

Schematyczne przedstawienie idei konstrukcji chodnika posadowionego bezpośrednio na podłożu rodzimym (13) i wyniesionego, posadowionego na podporach punktowych (14). Źródło: B. Rymsza, *Katalog typowych konstrukcji nawierzchni przyjaznych drzewom. Nawierzchnie chodników przyjazne drzewom przeznaczonych do zachowania*, Warszawa 2020, s. 12

Schematic representation of the concept of a pavement structure founded directly on native soils (13) and an elevated pavement constructed on supports (14). Source: B. Rymsza, *Katalog typowych konstrukcji nawierzchni przyjaznych drzewom. Nawierzchnie chodników przyjazne drzewom przeznaczonych do zachowania*, Warsaw 2020, p. 12

Podsumowanie

Podczas realizacji inwestycji liniowych w czasie budowy i przebudowy na przykład chodników oraz placów zlokalizowanych na terenach podlegających ochronie konserwatorskiej powinno się zwracać szczególną uwagę na konieczność zapewnienia optymalnych warunków siedliskowych drzewom od lat rosnącym na tych terenach.

Należy pamiętać, że:

- ubita gleba ogranicza przepuszczalność i utrudnia wymianę gazową, co sprawia, że korzenie roślin mają ograniczony dostęp do wody i składników pokarmowych;
- nawierzchnie nieprzepuszczalne dla wody i powietrza pogarszają żywotność drzew;
- nadsypanie gruntu wokół drzewa powoduje zamieranie korzeni;
- podczas robót trzeba zachować możliwie nieuszkodzony system korzeniowy;
- istnieją technologie umożliwiające budowę chodników wyniesionych;
- trzeba zapewnić optymalną ilość gleby dla pojedynczego drzewa rosnącego w mieście (w odniesieniu do powierzchni rzutu korony lub średnicy pnia);
- w mieście można zastosować rozwiązania ułatwiające retencję wody z opadów.

dr hab. inż. Barbara Rymsza, prof. IBDiM

Wieloletnia nauczyciel akademicka Politechniki Poznańskiej, obecnie zatrudniona w Instytucie Badawczym Dróg i Mostów w Warszawie. Reprezentuje dziedzinę nauk inżynieryjno-technicznych w dyscyplinie inżynieria lądowa, geodezja i transport. Łączy współpracę w interdyscyplinarnych zespołach badawczych z pasją popularyzatora historii techniki, między innymi utworzyła pierwsze na świecie Pontiseum – rodzaj stałej ekspozycji konstrukcji mostów.

Dr Hab. Barbara Rymsza, Prof. IBDiM

A long-time academic lecturer at the Poznań University of Technology, currently working at the Road and Bridge Research Institute in Warsaw. She represents the field of engineering and technical sciences in the following disciplines: civil engineering, geodesy and transport. She combines collaboration in interdisciplinary research teams with her passion for popularizing the history of technology, including the creation of the world's first Pontiseum – a permanent exhibition dedicated to bridge structures.

mgr inż. Tomasz Maksym

Absolwent leśnictwa w Szkole Głównej Gospodarstwa Wiejskiego i studiów podyplomowych z zakresu oceny i wyceny zasobów przyrodniczych prowadzonych przez SGGW i SGH. Od 2012 roku zajmuje się dendrologią i prawem ochrony zadrzewień najpierw w Regionalnej Dyrekcji Ochrony Środowiska w Warszawie, a następnie w Urzędzie Marszałkowskim Województwa Mazowieckiego i w Zarządzie Zieleni m.st. Warszawy. Uczestniczył w tworzeniu standardów Karty praw drzew oraz standardu nawierzchni przyjaznych drzewom. Jest współautorem instrukcji dokonywania przeglądów drzew, obowiązującej wszystkie jednostki miejskie.

Tomasz Maksym, MSc.

A graduate of Forestry at the Warsaw University of Life Sciences and postgraduate studies in natural resources assessment and valuation at SGGW and SGH. Since 2012, he has been working in the field of dendrology and tree protection law, first at the Regional Directorate for Environmental Protection in Warsaw, and then at the Office of the Marshal of the Mazovian Voivodeship and at the Greenery Management Board of the Capital City of Warsaw. He participated in the creation of the standards of the Tree Rights Charter and the tree-friendly surfaces standard. He is co-author of the tree inspection manual, which applies to all municipal units.

Bibliografia

- Borowski Jacek et al., *Standardy kształtowania zieleni Warszawy*, Warszawa 2016.
- Borowski Jacek, Latocha Piotr, *Dobór drzew i krzewów do warunków przyulicznych Warszawy i miast centralnej Polski*, „Rocznik Dendrologiczny” 2006, vol. 54, s. 83–93.
- Breś Włodzimierz, *Czynniki antropopresji powodujące zamieranie drzew w krajobrazie miejskim*, „Nauka, Przyroda, Technologie” 2008, t. 2, z. 4, tinyurl.com/2bs436h9, dostęp: 8.02.2024.
- Coder Kim D., *Construction Damage Assessment – Trees and Sites*, Athens 1996.
- Coder Kim D., *Soil Compaction & Trees – Causes, Symptoms & Effects*, Athens 2000.
- Dennis C., Jacobi William R., *Protecting Trees During Construction*, tinyurl.com/ymprn7dy, dostęp: 8.02.2024.

- Kosmala Marek, Rosłon-Szeryńska Edyta, Suchocka Marzena, *Metoda oceny kondycji drzew z uwzględnieniem bezpieczeństwa i uszkodzeń mechanicznych*, Warszawa 2009.
- KUL, *Fizyczne właściwości gleb*, tinyurl.com/ef5axk2p, dostęp: 4.02.2024.
- Lichter John M., Lindsey Patricia A., *Soil Compaction and Site Construction. Assessment and Case Studies* [w:] *The Landscape Below the Ground*, ed. Gary W. Watson, Dan Neely, Savoy 2005, s. 126–130.
- Lloyd John (co-author), *Plant health care for woody ornamentals*, Champaign 1997.
- Obrzut Marcin, *Bilans cieplny Ziemi*, tinyurl.com/cfzamhzn, dostęp: 4.02.2024.
- Rymsza Barbara et al., *Katalog typowych konstrukcji nawierzchni przyjaznych drzewom. Nawierzchnie chodników przyjazne drzewom przeznaczonym do zachowania*, Warszawa 2020.
- Rymsza Barbara, Gawroński Stanisław, Gawrońska Helena, *Fitoremediacja szansą na przyjazne środowisko wokół dróg i ulic*, „Transport Miejski i Regionalny” 2013, nr 3, s. 3–7.
- Rymsza Barbara, Kaperczak Krzysztof, *Zmiany klimatyczne a możliwości fitoremediacji w miastach*, materiały z IV Forum Przestrzenie Miejskie, Gdańsk 2017 [CD].
- Suchocka Marzena, *Inżynierskie metody poprawy warunków wzrostu i ochrony drzew miejskich*, Warszawa 2016.
- Szczepanowska Halina B., *Drzewa w mieście*, Warszawa 2001.
- Tory i infrastruktura kolejowa. Ogólne informacje o drogach kolejowych*, tinyurl.com/ysvm4w7u, dostęp: 2.02.2024.
- Towpik Kazimierz, *Infrastruktura transportu kolejowego*, Warszawa 2009.
- Tyszkowski-Chmielowiec Piotr, *Podstawy biologii, ekologii i biomechaniki drzew. Podręcznik dla inspektorów drzew i arborystów*, Wrocław 2021.
- Ustawa z dnia 21 marca 1985 r. o drogach publicznych (Dz.U. 1985, nr 14, poz. 60).
- Ustawa z dnia 7 lipca 1994 r. – Prawo budowlane (Dz.U. 1994, nr 89, poz. 414).
- Ustawa z dnia 20 czerwca 1997 r. – Prawo o ruchu drogowym (Dz.U. 1997, nr 98, poz. 602).
- Ustawa z dnia 7 czerwca 2001 r. o zbiorowym zaopatrzeniu w wodę i zbiorowym odprowadzaniu ścieków (Dz.U. 2001, nr 72, poz. 747).
- Ustawa z dnia 28 marca 2003 r. o transporcie kolejowym (Dz.U. 2003, nr 86, poz. 789).
- Waluś Konrad J., Gryspanowicz Piotr, Rymsza Barbara, *Ocena odporności na poślizg zabytkowych nawierzchni chodników*, „Materiały Budowlane” 2023, nr 4, s. 11–14.

Bogusz Wasik*

Zachodni ciąg zabudowy przedzamcza zamku w Malborku w średniowieczu. Układ przestrzenny i technika budowy w świetle badań i nadzorów archeologicznych z lat 2021–2023

The western tract of buildings in the outer ward (Low Castle) at Malbork Castle in the Middle Ages. Spatial layout and construction techniques in the light of archaeological research and supervision in the years 2021–2023

Bogusz Wasik, *Zachodni ciąg zabudowy przedzamcza zamku w Malborku w średniowieczu. Układ przestrzenny i technika budowy w świetle badań i nadzorów archeologicznych z lat 2021–2023*, „Ochrona Zabytków” 2025, nr 1, s. 155–185.

Abstrakt

W latach 2021–2023 były prowadzone prace budowlane mające na celu odbudowę dwóch budynków zachodniego ciągu zabudowy przedzamcza zamku w Malborku. Odbywało się to pod nadzorem archeologicznym. Jednocześnie w 2023 roku zorganizowany został pierwszy sezon badań archeologicznych, którego celem było szersze naukowe rozpoznanie przedzamcza. Prace te przyniosły wiele nowych danych dotyczących zabudowy tej części zamku.

Artykuł przedstawia zachodni ciąg zabudowy przedzamcza zamku w Malborku w okresie średniowiecza (w czasach krzyżackich) na podstawie badań archeologicznych (obecnych i wyników dawnych), obserwacji stratygrafii nawarstwień, analizy zachowanej substancji murowanej, a także źródeł pisanych i ikonograficznych. Dostarczyły one istotnych informacji o formie i zagospodarowaniu terenu przed rozpoczęciem budowy – do jej realizacji wybrano teren między naturalną doliną a obniżeniem, ciągnącym się równoległe do Nogatu, nad którym znajdowało się uprzednio drewniane nabrzeże. Cała

* Muzeum Zamkowe w Malborku
ORCID: 0000-0002-2968-3015
e-mail: b.wasik@zamek.malbork.pl

zabudowa ciągu była zasadniczo od początku zaplanowana, ale realizowano ją etapami. Wśród nich można wskazać dwa główne. Ciąg większych budynków posadowiono na wschodnim stoku Młynówki (wzdłuż muru obronnego), a po ich wschodniej stronie ciągnęły się obszerne podwórza. Podczas badań i nadzorów zadokumentowano relikty murów podwórz, co umożliwiło ich rekonstrukcję zgodnie z pierwotną wielkością oraz weryfikację układu i chronologii niektórych budynków.

Słowa kluczowe

Malbork, zamek w Malborku, przedzamcze, zabudowa gospodarcza, architektura średniowieczna, technika budowy, Krzyżacy

Abstract

In the years 2021–2023, construction work was undertaken to rebuild two buildings in the western part of the outer ward (Low Castle) of Malbork Castle. The work was carried out under the supervision of archaeologists. At the same time, the first season of archaeological research was organized in 2023 with the objective of conducting a more comprehensive scientific examination of the Low Castle. This work resulted in a substantial amount of new data pertaining to the development of this part of the castle.

This article presents the western row of buildings in the Low Castle of Malbork Castle during the Middle Ages (Teutonic times) based on archaeological research (both present and past results), stratigraphic observations, an analysis of the preserved masonry, as well as written and iconographic sources. These provided important insights into the form and development of the area prior to the commencement of construction work. The site selected for development was situated between a natural valley and a depression extending parallel to the River Nogat, over which a wooden wharf had previously existed. The entire development of this section was meticulously planned from the very outset, but it was implemented in stages with two identifiable main phases. A row of larger buildings was erected on the eastern slope of the Młynówka canal (along the defensive wall), with spacious courtyards on the eastern side. During the research and survey work, relics of the courtyard walls were documented, which made it possible to reconstruct them according to their original size and to clarify the layout and chronology of some of the buildings.

Keywords

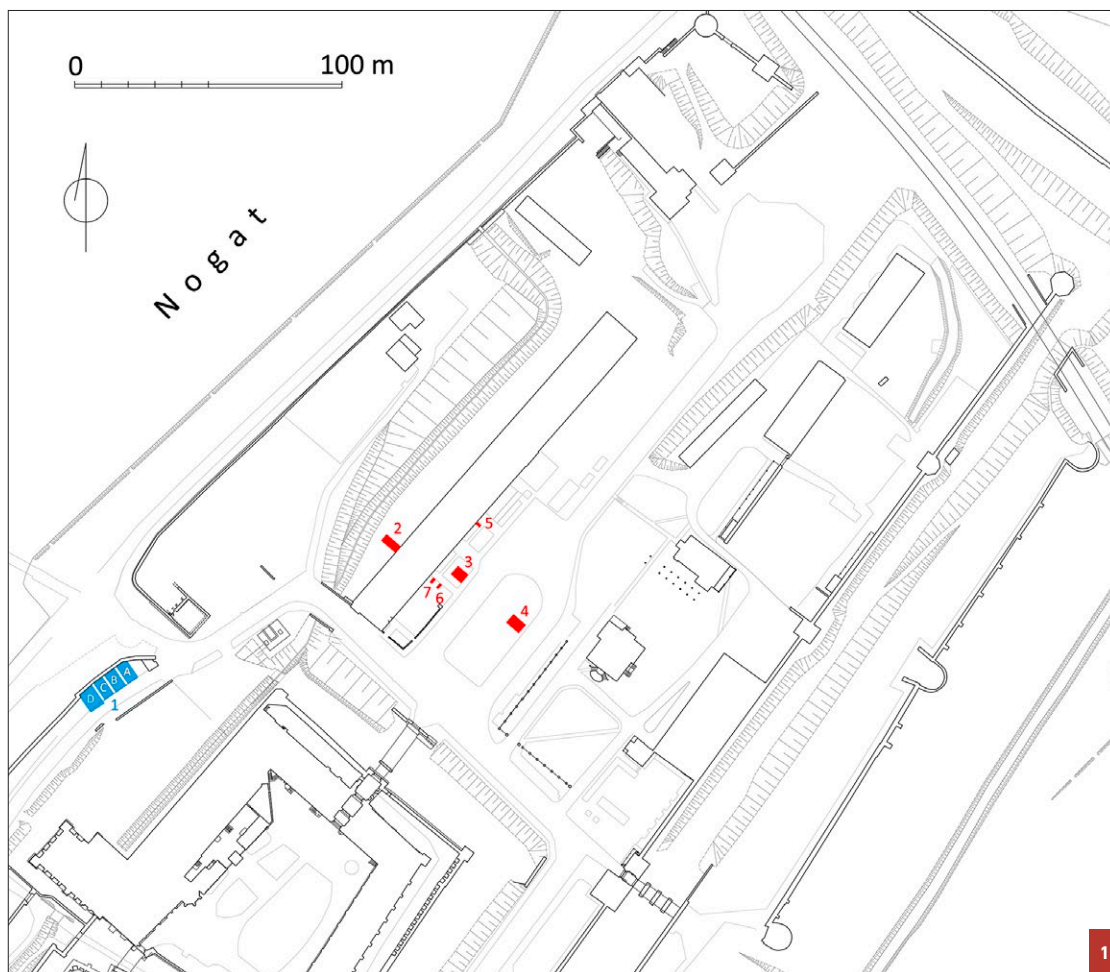
Malbork, Malbork Castle, outer ward (Low Castle), utility buildings, medieval architecture, construction technique, Teutonic Knights

ZACHODNI CIĄG ZABUDOWY PRZEDZAMCZA ZAMKU W MALBORKU TO OBECNIE ZESPÓŁ CZTERECH budynków (oznaczanych, poczynając od południa, a więc od kościoła św. Wawrzyńca, literami A–D), usytuowanych w linii południowy zachód – północny wschód (w przyjętym dla zamku w Malborku uproszczeniu kierunków świata jest to linia północ – południe). Obecny podział stanowi efekt gruntownych dziewiętnastowiecznych przebudów i jest nieadekwatny do sytuacji ze średniowiecza i nowożytności, kiedy było wydzielonych więcej budynków. W związku z tym w artykule zastosowano nowy system numeracji, który ma sukcesywnie obejmować kolejne odkrywane podczas prac archeologicznych zabudowania. Na podstawie historycznych podziałów wyróżnione zostały budynki: I.1¹ (kościół św. Wawrzyńca), I.2 i I.3 (dotychczas B), I.4 i I.5 (dotychczas C) i I.6 (dotychczas D), a dalej na północ – znany tylko z badań archeologicznych I.7.

Dla większości badaczy zamku w Malborku przedzamcze stanowiło drugorzędny obszar zainteresowań². Sytuację tę niedawno nieco poprawiły badania Sławomira Józwiaka i Janusza

¹ Rzymska cyfra I oznacza zabudowę zachodniego ciągu przedzamcza.

² Zob. B. Schmid, *Die Befestigungsanlagen der Marienburg*, „Altpreußische Forschungen” 1928, Bd. 5, s. 56–64; idem, *Führer durch das Schloß Marienburg in Preußen*, Berlin 1925, s. 80; idem, *Die Marienburg. Ihre Baugeschichte*, Würzburg 1955, s. 76; W. Schwandt, *Marienburg. Schloß und Stadt in Preußen*, Danzig 1908, s. 67–68. Podsumowanie stanu badań – zob. T. Torbus, *Die Konventsburgen in Deutschordensland Preussen*,



1 Współczesny plan przedzamcza zamku w Malborku z zaznaczeniem lokalizacji wykopów badawczych z 2020 (kolor niebieski) i 2023 roku (kolor czerwony). Rys. Bogusz Wasik

Contemporary plan of the outer ward (Low Castle) of Malbork Castle, indicating the location of trial pits dating from 2020 (blue) and 2023 (red). Drawing: Bogusz Wasik

Trupindy³. W rejonie zachodniego ciągu zabudowy przedzamcza były też prowadzone badania archeologiczne. Pierwsze odbyły się w latach 1981–1985 pod kierunkiem Mariusza Mierzińskiego, w związku z planowaną odbudową i zagospodarowaniem ruin⁴. Następnie w latach 1991–1992 pod kierunkiem Antoniego Pawłowskiego prowadzono prace archeologiczne we wnętrzu budynku I.6 (D)⁵. Z kolei w latach 1994–1995 ten sam archeolog przy ścianie południowej kościoła

München–Oldenbourg 1998, s. 508–509; idem, *Zamki konwentualne państwa krzyżackiego w Prusach*, cz. 2: *Katalog*, Gdańsk 2023, s. 317. Po wojnie powstała też dokumentacja historyczno-konserwatorska zachodniego ciągu przedzamcza, której autorka – Hanna Domańska – zebrała znane źródła historyczne i ikonograficzne: eadem, *Budynki gospodarcze na Przedzamczu Zamku w Malborku, woj. gdańskie*, [s.l.] 1960, maszynopis w archiwum Muzeum Zamkowego w Malborku (dalej: MZM).

³ S. Józwiak, J. Trupinda, *Organizacja życia na zamku krzyżackim w Malborku w czasach wielkich mistrzów (1309–1457)*, Malbork 2011, s. 391–394, 431–433, 496–499.

⁴ Dostępna w archiwum MZM dokumentacja jest bardzo ograniczona – zob. M. Mierziński, *Ciąg budynków gospodarczych zachodni. Dokumentacja naukowa. Badania archeologiczne 1984–1985*, [s.l.] 2011, maszynopis w archiwum MZM.

⁵ Poza planem zamieszczonym w sprawozdaniu Marii Dąbrowskiej (*Malbork – zamek. Przedzamcze północne. Ciąg gospodarczy na terenie zamku niskiego. Badania archeologiczno-architektoniczne lipiec–sierpień 2005*, [s.l.] 2005, s. 2, maszynopis w archiwum MZM) i kilkoma zdjęciami dokumentacja z nich jest niedostępna.

św. Wawrzyńca odsłonił fundamenty zewnętrznych schodów oraz wieży przybramnej⁶. Dostępna jest tylko szczątkowa dokumentacja tych inwestycyjnych i ratowniczych prac. Inaczej było w przypadku badań Marii Dąbrowskiej, podyktowanych w pełni naukowymi motywacjami. Prace te były prowadzone w latach 2005–2010 w północnej części zabudowy⁷.

W latach 2021–2023 realizowano odbudowę dwóch północnych budynków zachodniego ciągu gospodarczego przedzamcza (dotychczasowych C i D). Prace inwestycyjne prowadzono pod nadzorem archeologicznym⁸. Niezależnie od niego w 2023 roku odbył się pierwszy sezon regularnych badań archeologicznych w ramach projektu mającego na celu szersze rozpoznanie przedzamcza⁹. Wykonano wówczas cztery większe wykopy badawcze (nr 2–4¹⁰) i trzy małe sondy (nr 5–7) (il. 1). Wniosły one wiele nowych informacji o tej zabudowie, które w połączeniu z wynikami starszych prac (zwłaszcza Marii Dąbrowskiej) pozwalają na nową analizę zabudowy zachodniej przedzamcza.

Zachodni rejon przedzamcza przed powstaniem murowanej zabudowy

Aktualne badania dostarczyły nowych informacji, dowodzących odmiennej od późniejszej topografii terenu sprzed budowy zamku i przedzamcza. Zamek Wysoki i pierwotne przedzamcze (Zamek Średni) posadowiono na wyniesieniu morenowym opadającym ku północy na teren Żuław. Dookoła znajdowały się rozlewiska rzeczne i mokradła. Taka zabagniona dolina znajdowała się po wschodniej stronie zamku, na obszarze zajęтым później przez tak zwany Wał von Plauena¹¹. Po zachodniej stronie Zamku Średniego podczas badań w 1990 roku stwierdzono natomiast obecność dwóch poziomów fosy, przy czym nawarstwienia starszego koryta były wypełnione namułami i piaskami naturalnymi, zalegającymi poniżej poziomu budowlanego¹². Może to wskazywać na naturalny charakter dolnego poziomu, niewykluczone, że będącego odnogą

⁶ B. Pospieszna, *Kafle piecowe z wieży przy kaplicy św. Wawrzyńca w Malborku* [w:] *Archaeologia et historia urbana*, red. R. Czaja et al., Elbląg 2004, s. 435, przyp. 1; K. Pospieszny, *Program i forma architektoniczna krzyżackich infirmerii zamkowych w Prusach* [w:] *Szpitalnictwo w dawnej Polsce*, „Studia i Materiały z Historii Kultury Materialnej”, t. 66, red. M. Dąbrowska, J. Kruppé, Warszawa 1998, s. 130–132.

⁷ M. Bis, W. Bis, M. Dąbrowska, *Badania archeologiczno-architektoniczne na terenie Zamku Niskiego – północna strona tzw. ciągu gospodarczego. Lipiec–sierpień 2006*, [s.l.] 2006, maszynopis w archiwum MZM; M. Dąbrowska, *Badania archeologiczno-architektoniczne w rejonie działającej w końcu XVI w. mennicy na przedzamczu północnym zamku malborskiego. Lipiec–sierpień 2007 r.*, [s.l.] 2007, maszynopis w archiwum MZM; idem, *Malbork – zamek...*, op. cit.; eadem, *Malbork – Zamek Niski – ciąg gospodarczy. Sprawozdanie z badań archeologicznych prowadzonych w 2010 roku*, [s.l.] 2010, maszynopis w archiwum MZM; eadem, *Muzeum Zamkowe w Malborku. Zamek Niski – ciąg gospodarczy. Sprawozdanie z badań archeologiczno-architektonicznych lipiec–sierpień 2009*, [s.l.] 2009, maszynopis w archiwum MZM; eadem, *Zamek Niski, północna strona tzw. Ciągu Gospodarczego. Kontynuacja badań archeologiczno-architektonicznych w rejonie działającej w końcu XVI w. mennicy, lipiec–sierpień 2008 r.*, [s.l.] 2008, maszynopis w archiwum MZM.

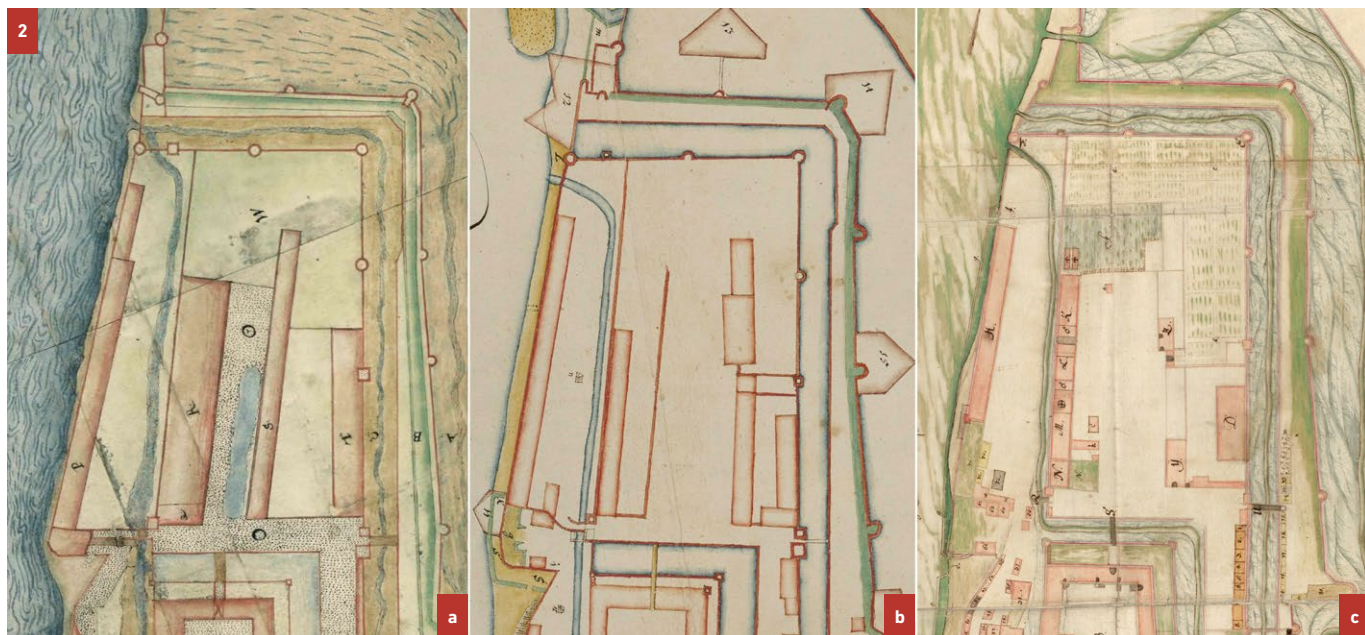
⁸ B. Wasik, *Sprawozdanie z nadzoru archeologicznego na terenie Przedzamcza zamku w Malborku (stan. nr 3; AZP 18-47/10)*, Malbork 2023, maszynopis w archiwum MZM i Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków (dalej: WUOZ) w Gdańsku.

⁹ Badania finansowane przez Muzeum Zamkowe w Malborku. B. Wasik, *Sprawozdanie z badań archeologiczno-architektonicznych zamku w Malborku przeprowadzonych na terenie przedzamcza w 2023 roku (stan. 3; AZP 18-47/10)*, Malbork 2023, maszynopis w archiwum MZM i WUOZ w Gdańsku.

¹⁰ Przyjęto numerację ciągłą od wykopu nr 1 z 2020 roku. B. Wasik, *Zachodnie międzymurze zamku w Malborku w świetle badań archeologicznych z 2020 roku. Przekształcenia topografii i zabudowy*, „Ochrona Zabytków” 2021, nr 1, s. 71–104.

¹¹ B. Bobowski, P. Muntowski, P. Micyk, *Wyniki badań archeologicznych na wale von Plauena w Malborku* [w:] *XVIII Sesja Pomorzoznawcza. Materiały z konferencji 16–18 listopada 2011, cz. 2: Od późnego średniowiecza do czasów nowożytnych*, red. E. Fudzińska, Malbork 2013, s. 32.

¹² A.J. Pawłowski, *Dokumentacja z badań nad podłożem gruntowym i sposobem fundamentowania ściany zachodniej skrzydła zachodniego, prowadzonych metodą szybków górniczych w 1990 r.*, Malbork 1990, maszynopis w archiwum MZM, s. 8, 12–13; idem, *Dotychczasowe wyniki badań geologicznych i archeologiczno-architektonicznych, prowadzonych w rejonie ściany zachodniej Zamku Średniego zamku w Malborku*, Malbork 1989, maszynopis w archiwum MZM, s. 12.



2 Wybrane plany archiwalne przedzamcza zamku w Malborku: fragment planu Malborka z 1629 roku (a), fragment planu Malborka z 1659 roku (b) i fragment planu zamku z 1745 roku (c). Źródło: RA, sygn. SE/KrA/0425/02/012 (a), RA, sygn. SE/KrA/0425/06/023 (b), A. Dobry, *Dwa osiemnastowieczne plany zamku malborskiego*, „Studia Zamkowe” 2019, t. 6, s. 65–70 (c)

Selected archival plans of the outer ward (Low Castle) of Malbork Castle: part of a plan of Malbork dating from 1629 (a), part of a plan of Malbork dating from 1659 (b) and part of a plan of the castle dating from 1745 (c). Source: RA, ref. SE/KrA/0425/02/012 (a), RA, ref. SE/KrA/0425/06/023 (b), A. Dobry, *Dwa osiemnastowieczne plany zamku malborskiego*, *Studia Zamkowe* 2019, vol. 6, pp. 65–70 (c)

Nogatu¹³. Znajduje to potwierdzenie w obserwacjach poczynionych w wykopie nr 2, gdzie – jak stwierdzono – już przed budową murowanego przedzamcza zdążyły się wykształcić czyste pod względem archeologicznym nawarstwienia osadowe w korycie fosy (Młynówki). Przemawia to za tym, że w tym miejscu znajdowało się naturalne zagłębienie, ciągnące się równolegle do Nogatu. Przy północnym krańcu ciągu, gdzie badania Marii Dąbrowskiej objęły wschodnią skarpe i dno Młynówki, takich nawarstwień nie stwierdzono¹⁴. Wskazuje to, że naturalne koryto zarejestrowane na wysokości budynków I.1 i I.2 raczej nie sięgało na wysokość budynku I.6. Tak więc od zachodu wzdłuż Zamku Średniego i przedzamcza ciągnęło się naturalne obniżenie terenu¹⁵.

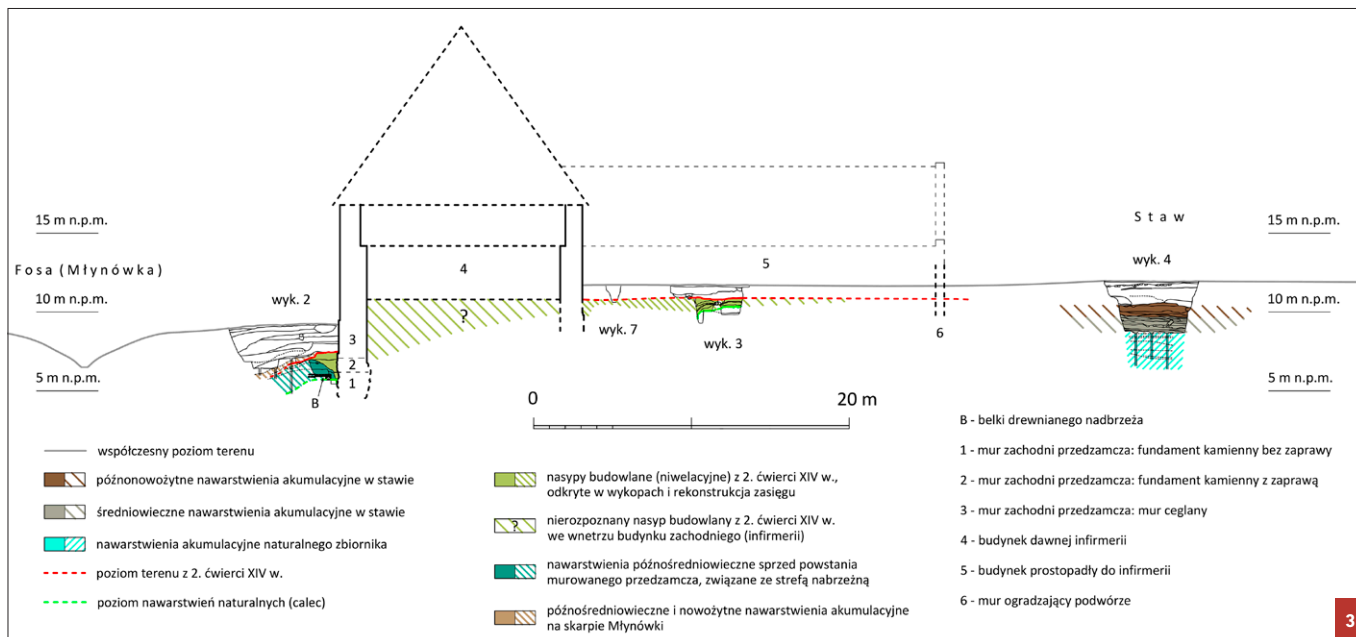
Kolejne, jak się okazało, naturalne podmokłe obniżenie terenu znajdowało się w centralnej przestrzeni przedzamcza. Na planie z 1629 roku¹⁶ (il. 2a) zaznaczono tam podłużny staw, ciągnący się wzdłuż zabudowy ciągu zachodniego – budynków I.1–I.5. Jego długość można ostrożnie szacować na mniej więcej 100 m. W wykopie nr 4 potwierdzono wiarygodność planu, ustalając, że staw

¹³ Na obecność starorzecza po zachodniej stronie zamku zwrócił już uwagę Bernard Jesionowski: idem, *Uwagi nt. wyników ostatnich badań we wsch. części głównej kondygnacji Pałacu Wielkich Mistrzów w Malborku* [w:] *Praeterita Posteritati. Studia z historii sztuki i kultury ofiarowane Maciejowi Kilarskiemu*, red. M. Mierzwiński, Malbork 2001, s. 182, przyp. 4.

¹⁴ M. Dąbrowska, *Malbork – Zamek Niski...*, op. cit., s. 3–4, 8; eadem, *Muzeum Zamkowe w Malborku...*, op. cit., s. 3.

¹⁵ Przeprowadzone w 2024 roku badania geologiczne potwierdziły naturalny charakter, wskazując na genezę polodowcową.

¹⁶ Riksarkivet (dalej: RA), sygn. SE/KrA/0425/02/012, tinyurl.com/bd5uy55y, dostęp: 7.02.2024.



3 Przekrój zachód-wschód (widok na północ) przez zachodni rejon przedzamcza na wysokości budynku I.2 z zaznaczeniem poziomu calca, średniowiecznych i nowożytnych nawarstwień nasypowych i akumulacyjnych oraz poziomu terenu po zbudowaniu przedzamcza. Rys. Bogusz Wasik

West-east cross-section (view looking northwards) through the western area of the outer ward (Low Castle) at the level of building I.2, showing the level of the sterile layer, medieval and early modern earthworks and accumulation layers, and the ground level after the construction of the outer ward (Low Castle).

Drawing: Bogusz Wasik

miał genezę naturalną (il. 1, 3)¹⁷. Pod nawarstwieniami akumulacyjnymi z okresu średniowiecza stwierdzono bowiem obecność osadów naturalnych (piaskowych i mulistych). Ich strop, a więc poziom dna zbiornika, u schyłku XIII wieku znajdował się około 8,6 m n.p.m. Nawarstwienia naturalne rozpoznano odwiertami na mniej więcej 2,3 m głębokości, nie sięgając dna. W wykopie uchwycono wnętrze obniżenia terenu – jego brzegi nie zostały rozpoznane. W wykopie wykonanym podczas prac budowlanych w 2023 roku blisko na wschód od terenu dawnego cmentarza św. Wawrzyńca zaobserwowano jednak podobne nawarstwienia jak w wykopie nr 4. Wynika to stąd, że naturalne podmokłe obniżenie terenu było szersze od stawu z nowożytnego planu, który to staw był owego obniżenia pozostałością (il. 4).

Na podstawie poczynionych obserwacji można stwierdzić, że teren między obniżeniem znajdującym się w centrum przedzamcza a drugim, ciągnącym się wzdłuż Nogatu stanowił podłużne wyniesienie o szerokości około 50 m. Jego kulminacja znajdowała się na wschód od późniejszego ciągu zabudowy zachodniej: na wysokości budynku I.2 około 10 m n.p.m., a na wschód od budynków I.5 i I.6 – 10,8–11 m n.p.m., by bezpośrednio po ich północno-wschodniej stronie opadać do 9,6–9,8 m n.p.m.¹⁸.

Kiedy w ostatniej ćwierci XIII wieku wznoszono zamek w Malborku (jako siedzibę komtura i konwentu), omawiany teren znajdował się poza jego obrębem, ograniczonym wówczas do Zamku Wysokiego (domu konwentu) oraz Zamku Średniego (ówcześnie będącego przedzamczem¹⁹). Obszar na północ od tego zespołu, zajęty później przez nowe przedzamcze, nie był jednak

¹⁷ Potwierdziły to następnie badania geologiczne przeprowadzone w 2024 roku.

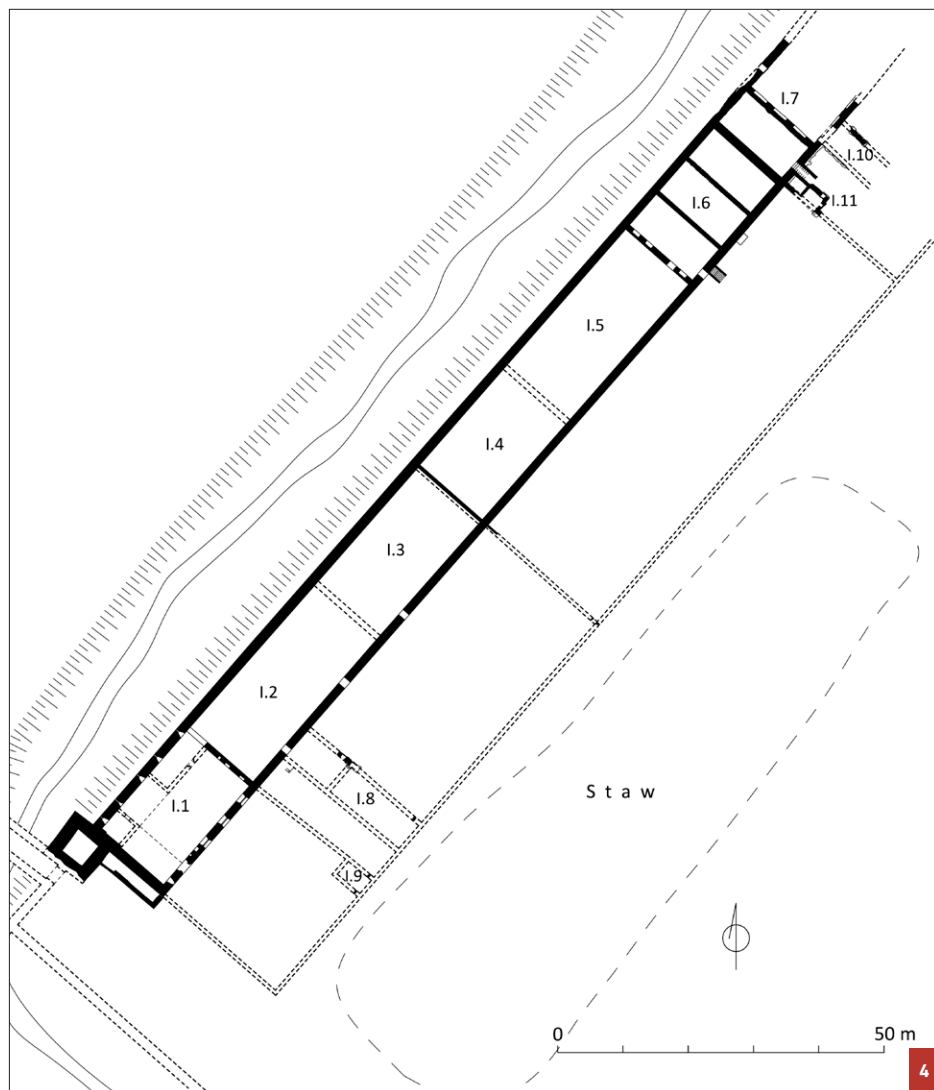
¹⁸ Por. dokumentację z ostatnich badań i dokumentację Marii Dąbrowskiej z 2005 i 2008 roku.

¹⁹ Por. T. Torbus, *Zamki konwentualne...*, op. cit., s. 322.

4

Plan zachodniego ciągu zabudowy przedzamcza. Rekonstrukcja układu w drugiej połowie XIV wieku na podstawie nadzorów i badań z lat 2021–2023.
Rys. Bogusz Wasik

Plan of the western row of buildings in the outer ward (Low Castle) area. Reconstruction of the layout in the second half of the 14th century based on surveys and research carried out in 2021–2023. Drawing: Bogusz Wasik



4

wtedy zupełnie pusty. Wiadomo, że między wschodnią doliną bagienną a obniżeniem w centrum (późniejszym stawem) mieściło się zaplecze budowlane²⁰. Ostatnie badania wniosły natomiast nowe dane. W wykopie nr 2 (il. 1) natrafiono bowiem na ułożoną na calcu konstrukcję drewnianą (il. 5a). Wykonana została z półokrągłaków (o przekroju około 15 × 30 cm), ułożonych obłą stroną ku górze na prostopadłym legarze. Konstrukcję tę można interpretować jako nabrzeże ciągnące się wzdłuż równoległego do Nogatu, zachodniego naturalnego obniżenia (wykorzystanego jako kanał Młynówki). Jego powierzchnia użytkowa znajdowała się około 6,10 m n.p.m., a więc około 1,2 m powyżej obecnego poziomu rzeki. Użytkowano je przez jakiś czas i prawdopodobnie było narażone na zalewanie, gdyż poziom brzegu podniesiono później nasypami (warstwy nr 16–18) o mniej więcej 0,95 m (do około 7 m n.p.m.) (il. 3, 6). Urobek do tych prac pozyskano ze strefy nabrzeżnej, na co wskazuje charakter nawarstwień, zwłaszcza warstwy nr 18 (szarego mulistego piasku), zawierającej muszle omułków i pozostałości roślinne. Niewykluczone, że wiązało się to z regulacją toru wodnego Młynówki. Funkcjonowanie nabrzeża można datować na wczesny okres działalności krzyżackiej, a więc umieścić w przedziale czasowym między rozpoczęciem budowy zamku (druga połowa lat 70. XIII wieku) a rozpoczęciem budowy nowego przedzamcza (trzecia dekada XIV wieku). Powstanie konstrukcji drewnianej należy datować na czwartą ćwierć

²⁰ M. Dąbrowska, *Badania archeologiczno-architektoniczne na terenie Zamku Niskiego w Malborku w latach 1998–2004* [w:] *XV Sesja Pomoroznawcza. Materiały z konferencji 30 listopada–02 grudnia 2005*, red. G. Nawrońska, Elbląg 2007, s. 303–304.



5 Wykop nr 2. Nawierzchnia drewnianego nabrzeża przecięta (po lewej) przez wykop fundamentowy muru obronnego (a) i fundament zachodniego muru obronnego przedzamcza – widok od zachodu (b). Fot. Bogusz Wasik

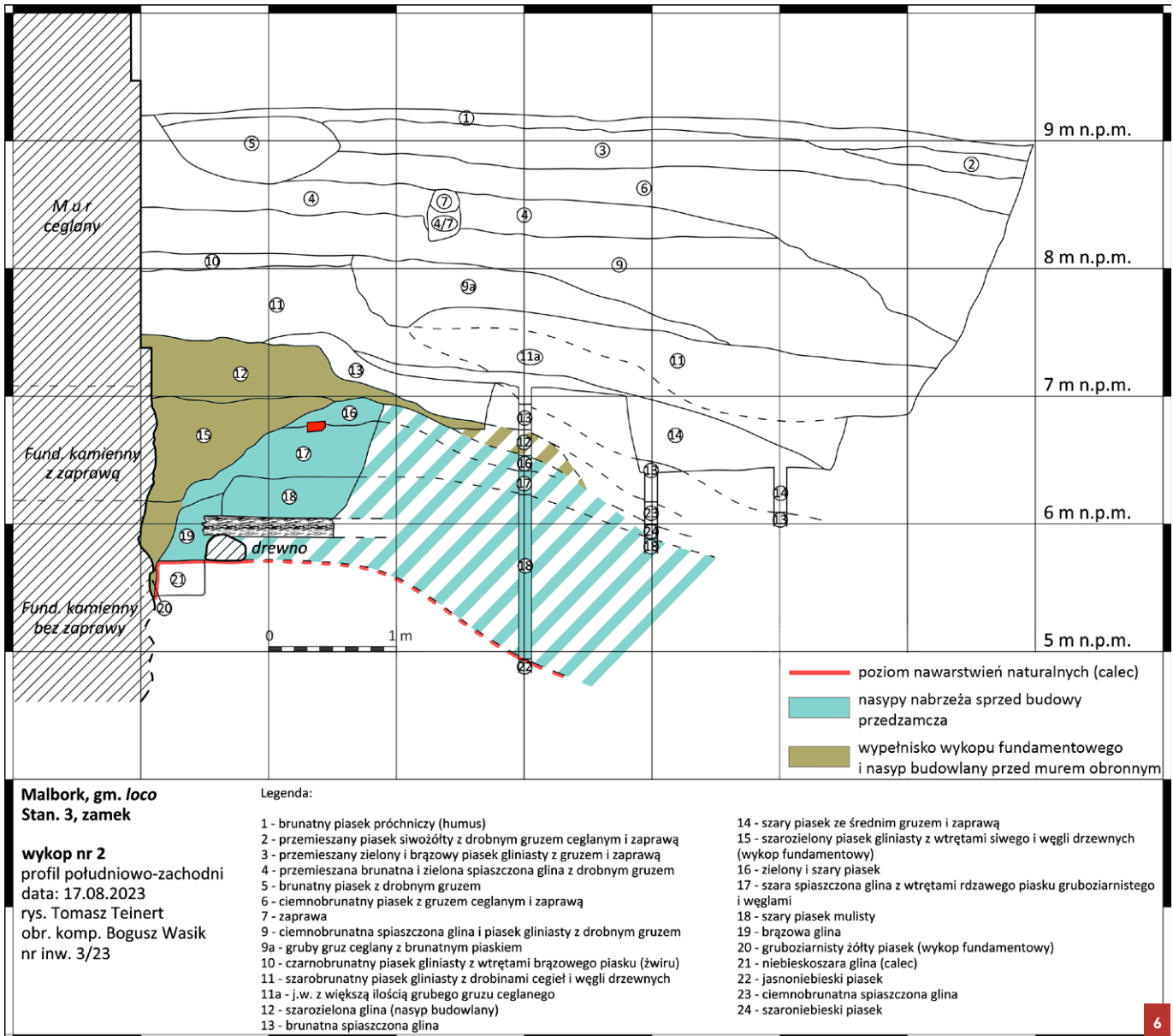
Trial pit no. 2. The surface of the wooden quay cut (on the left) by the excavation of the foundations for the defensive wall (a) and the foundations of the western part of the Low Castle's defensive wall – view from the west (b). Photo: Bogusz Wasik

XIII wieku, a prawdopodobnie wręcz na sam początek budowy zamku. Analiza dendrochronologiczna próbek z wykopu nr 2 wskazała na okres po 1269 roku, przy czym nie było zewnętrznych słoików, co każe tę chronologię nieco przesunąć w czasie²¹. Owo nabrzeże ciągnęło się wzdłuż budynków I.1 i I.2, nie sięgając do budynku I.6, gdyż nie natrafiono na jego ślady podczas badań prowadzonych przez Marię Dąbrowską. Podobne przekształcenia odkryto jednak w 2020 roku na przedzamczu zewnętrznym południowo-zachodnim (na północny zachód od Zamku Średniego) (il. 1). Także tam odnotowano nawierzchnię z drewna (około 8,1 m n.p.m.), której poziom podniesiono następnie nasypami (do około 8,65 m n.p.m.). Z datowania próbki drewna metodą ¹⁴C uzyskano następujące wyniki: prawdopodobieństwo 68,3% – 1280AD (59,5%) 1300AD, 1372AD (8,7%) 1376AD; prawdopodobieństwo 95,4% – 1274AD (69,1%) 1309AD, 1362AD (26,3%) 1386AD²², co ogólnie wskazuje na ostatnią ćwierć XIII stulecia. Tam jednak nie odnotowano obecności tak solidnej konstrukcji drewnianej jak w wykopie nr 2, stwierdzono jedynie poziomy nieregularnie zalegających desek i fragmentów drewna. Możliwe, że była to grobla z drogą wzdłuż rzeki²³. Wskazuje to, że główne nabrzeże znajdowało się bardziej na północ – w rejonie późniejszej bramy i budynków I.1 i I.2. Nie wiadomo, czy sięgała budynków I.3 i I.4. Przystań ta, funkcjonująca między zamkiem (w pobliżu wjazdu na ówczesne przedzamcze, to jest Zamek Średni) a zapleczem budowanym po jego północnej stronie, odgrywała najpewniej ważną rolę w procesie wznoszenia zamku – umożliwiała dogodny transport materiałów i ułatwiała komunikację. Już w tym okresie (przełom XIII i XIV wieku) powstał też najpewniej pierwszy poziom

²¹ T. Ważny, *Analiza dendrochronologiczna drewna z przedzamcza zamku w Malborku* [w:] B. Wasik, *Sprawozdanie z badań...*, op. cit., s. 262.

²² N. Piotrowska, *Raport 16/2023 z wykonania datowania metodą radiowęglową* [w:] B. Wasik, *Sprawozdanie z badań...*, op. cit., s. 263.

²³ B. Wasik, *Zachodnie międzymurze...*, op. cit., s. 75–76.



6

Wykop nr 2. Profil południowy (południowo-zachodni) z zaznaczeniem nawarstwień nabrzeża sprzed powstania przedzamcza oraz nasypu budowlanego z okresu budowy muru obronnego. Rys. Tomasz Teinert, oprac. Bogusz Wasik

Trial pit no. 2. Southern (south-western) profile showing the layers of the embankment prior to the construction of the outer ward (Low Castle) and the earthworks from the period of the construction of the defensive wall. Drawing: Tomasz Teinert, ed. Bogusz Wasik

nasypu niwelacyjnego, zaobserwowanego po wschodniej stronie późniejszego zachodniego ciągu zabudowy przedzamcza (w wykopie nr 3)²⁴. Z działalnością z końca XIII wieku łączyć wpierw należy tu jednak rów o nieznanym przeznaczeniu, wykopany w calcu. Zakrywającą go najstarszą sekwencję nasypu tworzyły warstwy piasku (warstwa nr 21) i spiaszczonej gliny (warstwa nr 19). Miały one 0,3–0,4 m grubości (strop opadający w kierunku północno-zachodnim od około 10,6 do 9,83 m n.p.m.).

²⁴ Wskazuje na to datowanie radiowęglowe: prawdopodobieństwo 68,3% – 1270AD (68,3%) 1295AD; prawdopodobieństwo 95,4% – 1260AD (91,5%) 1305AD, 1365AD (3,9%) 1380AD (analiza tej i kolejnych prób wykonana została w Instytucie Fizyki Politechniki Śląskiej).

W podmokłym obniżeniu terenu w centralnej części przedzamcza także odnotowano ślady działalności, które najpewniej można łączyć już z tym okresem, a więc końcem XIII – początkiem XIV wieku. Posłużyło ono wówczas jako śmietnik pobliskiego zaplecza budowlanego. Spągami nawarstwień średniowiecznych był bowiem poziom gruzu ceglanego (warstwa nr 35; strop 8,75–8,85 m n.p.m.), stanowiącego odpad w postaci nieudanego materiału budowlanego (źle wypalone i zniekształcone cegły).

Budowa zachodniego ciągu zabudowy przedzamcza

Wprowadzenie się do Malborka wielkich mistrzów spowodowało zmiany w układzie funkcjonalno-przestrzennym założenia. Pierwotne przedzamcze (Zamek Średni) straciło gospodarczy charakter. Stało się to ostatecznie w latach 30. XIV wieku, kiedy po jego zachodniej stronie wzniesiono rezydencję wielkich mistrzów (przed 1333 rokiem) wraz z Wielkim Refektarzem (najpóźniej do 1337 roku²⁵). Nowe przedzamcze zbudowano na północ od dotychczasowego. Czas jego budowy nie jest dokładnie znany. Bernhard Schmid datował go początkowo na 1310–1325 rok²⁶, potem jednak zmienił zdanie i powstanie zasadniczego obwodu obronnego przedzamcza sytuował w czasach wielkiego mistrza Wernera von Orselna (1324–1330), podczas gdy za Dietricha von Altenburga (1335–1341) miały powstać wzdłuż rzeki zewnętrzne fortyfikacje z basztami okrągłymi²⁷. Skrajnie odmienny pogląd zaprezentowała Hanna Domańska, która budowę murów przedzamcza datowała na trzecią ćwierć XIV wieku²⁸. Trudno jednak to datowanie przyjąć, choćby w związku z pojawieniem się wzmianki o kościele św. Wawrzyńca już w 1358 roku²⁹. Jednocześnie relacja obwodu przedzamcza z obwarowaniami związanymi z Bramą Mostową wskazuje, że rozpoczęcie budowy tego pierwszego nastąpiło wcześniej niż wznoszenie murów nad Nogatem, a więc przed urzędowaniem Dietricha von Altenburga³⁰. Datowanie radiowęglowe próbek z rowu fundamentowego muru przedzamcza (wykop nr 2) zdaje się wskazywać na słuszność pierwszych ustaleń Schmidy i sytuowania budowy zachodniego muru obwodowego przedzamcza przed 1325–1330 rokiem³¹. Mur obronny wznoszono etapami, zachodni powstał na końcu. Z dostawianej do niego sukcesywnie zabudowy kościół św. Wawrzyńca zrealizowano jako ostatni, co mogło nastąpić około połowy stulecia. Pierwsza wzmianka o nim pochodzi bowiem, jak już wskazano, dopiero z 1358 roku.

Zabudowę przy zachodnim murze obwodowym przedzamcza wzniesiono na zachodnim stoku podłużnego wyniesienia. Mur obronny posadowiono u jego podnóża. Różnica poziomów terenu po obu stronach zabudowy była znaczna. Gdy się porówna układy warstw zadokumentowanych po obu stronach budynku I.2 (na linii wykopów nr 2–3), okazuje się, że na odcinku 17–18 m spadek terenu (do poziomu nasypu nabrzeża) wynosił około 3 m (od około 10 m n.p.m. od wschodu do

²⁵ Ch. Herrmann, *Der Hochmeisterpalast auf der Marienburg. Konzeption, Bau und Nutzung der modernsteuropäischen Fürstenresidenz um 1400*, Petersberg 2019, s. 52–57; S. Józwiak, A. Szweda, *Dwór wielkich mistrzów zakonu krzyżackiego w Malborku. Siedziba i świeckie otoczenie średniowiecznego władcy zakonnego*, Toruń 2022, s. 84–90; S. Józwiak, J. Trupinda, *Organizacja życia na zamku krzyżackim w Malborku...*, op. cit., s. 204.

²⁶ B. Schmid, *Die Befestigungsanlagen...*, op. cit., s. 58–61. Zob. też: T. Torbus, *Die Konventsburgen...*, op. cit., s. 512; idem, *Zamki konwentualne...*, op. cit., s. 335.

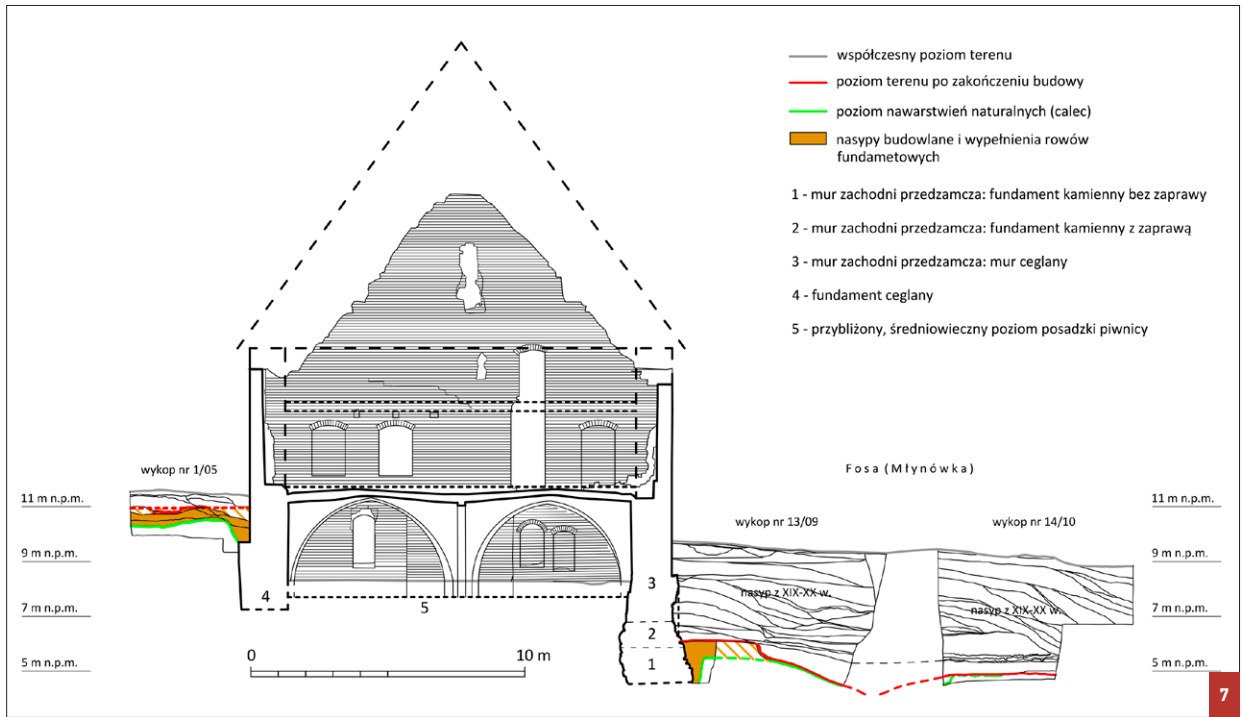
²⁷ B. Schmid, *Die Marienburg...*, op. cit., s. 75.

²⁸ H. Domańska, *Zespół umocnień Malborka z XIII–XV wieku*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 1977, t. 22, nr 1, s. 13–14.

²⁹ S. Józwiak, J. Trupinda, *Organizacja życia na zamku krzyżackim w Malborku...*, op. cit., s. 496.

³⁰ S. Józwiak, *Der Bau, Wiederaufbau und Ausbau der Nogatbrücke gegenüber der Marienburg vom 14. bis zu den anfangen des 15. Jahrhunderts* [w:] *Studies on the military orders, Prussia, and urban history. Essays in honour of Roman Czaja on the occasion of his sixtieth birthday. Beiträge zur Ritterordens-, Preußen- und Städteforschung. Festschrift für Roman Czajazum 60. Geburtstag*, ed. J. Sarnowsky et al., Debrecen 2020, s. 261–262. Zob. też B. Wasik, *Zachodnie międzymurze...*, op. cit., s. 77–78.

³¹ Wyniki są niejednoznaczne, ale biorąc pod uwagę cytowaną wzmiankę o kościele św. Wawrzyńca z 1358 roku, jako najbardziej prawdopodobne należy wskazać wyniki: 1300AD (30,2%) 1330AD (prawdopodobieństwo 68,3%) i 1280AD (45,4%) 1325AD (prawdopodobieństwo 95,4%).



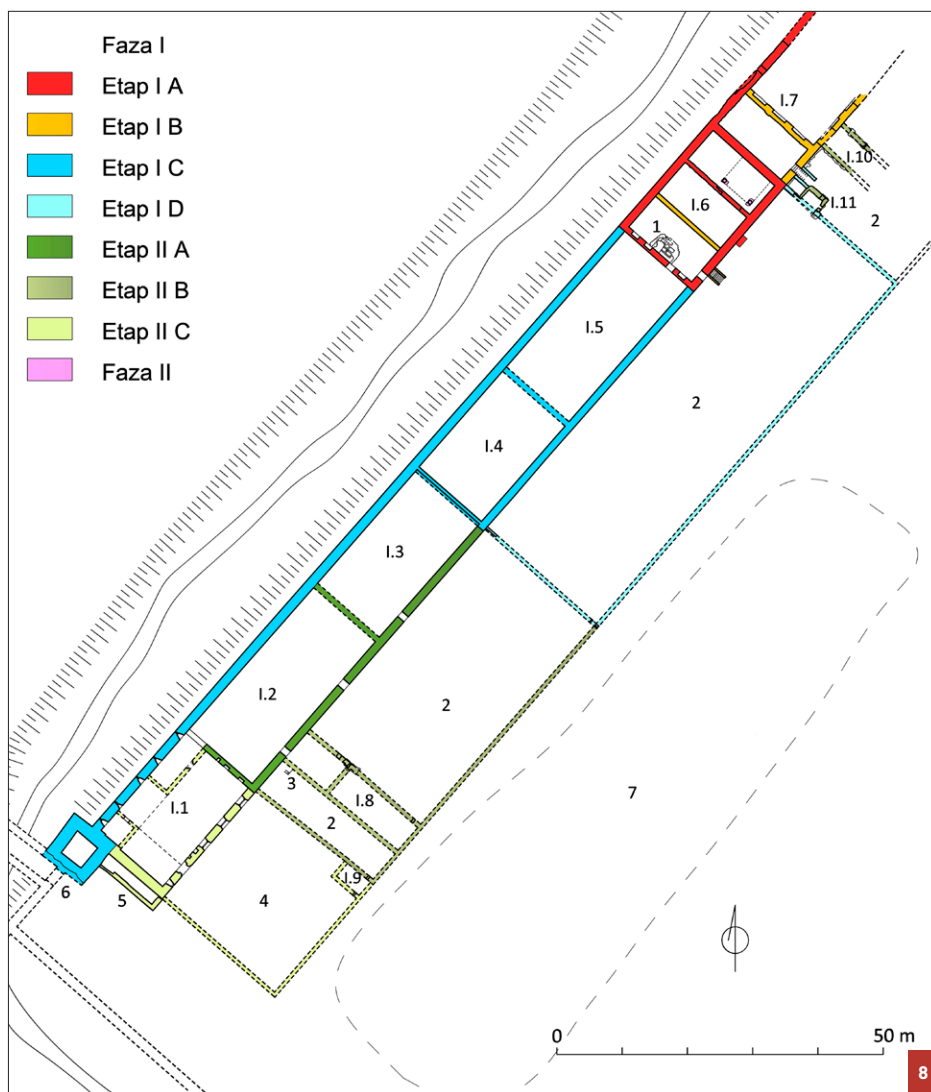
7 Przekrój wschód–zachód (widok na północ) przez podpiwniczoną część budynku I.6 oraz fosę (Młynówkę), z zaznaczeniem poziomu calca, średniowiecznych nawarstwień nasypowych oraz układu terenu po zakończeniu budowy w drugiej ćwierci XIV wieku. Rys. Bogusz Wasik (profile wykopów według dokumentacji z badań Marii Dąbrowskiej)

East-west cross-section (view looking northwards) through the cellars of building I.6 and the moat (Młynówka), indicating the level of the sterile layers, medieval earthwork layers and the layout of the area after the completion of the construction work in the second quarter of the 14th century. Drawing: Bogusz Wasik (profiles of the trial pits according to Maria Dąbrowska's research documentation)

około 7 m n.p.m. od zachodu) (il. 3). Jak wynika z badań Marii Dąbrowskiej, przy budynku I.6 ta różnica była jeszcze większa. Między wykopem nr 1/05 a wykopem nr 13/09 wynosiła bowiem około 5 m (spadek od około 10,4 do około 5,5 m n.p.m.) na odcinku o długości około 18 m (il. 7)³².

Zachodni mur obronny przedzamcza mierzył około 253 m. Przyległa do niego zabudowa miała około 15,4 m szerokości, ale nieznyany jest jej zasięg północny (il. 4). Gmachy znajdujące się dalej w tym kierunku od budynku I.6 nie istniały już w nowożytności (nie wspominają o nich opisy inwentarzowe ani nie widnieją one na mapach). Marii Dąbrowskiej nie udało się uchwycić krańca budynku I.7. Tym samym znane jest mniej więcej 160 m niepełnej długości omawianego ciągu zabudowy, a całkiem prawdopodobne, że za budynkiem I.7 miała ona jeszcze kontynuację. Budynki ciągu (z wyjątkiem kościoła św. Wawrzyńca) miały dwie kondygnacje naziemne, z których druga pełniła najpewniej przede wszystkim funkcje obronno-magazynowe, jako że obejmowała ganek obronny. Nowożytne opisy wymieniają bowiem główne pomieszczenia zasadniczo na parterze. Kondygnacje te zaopatrzone w drewniane stropy. Powyżej wszystkie budynki miały magazynowe poddasza przykryte dwuspadowymi dachami. Ponadto większość z nich (I.2, może I.4, I.5, I.6 i I.7) zaopatrzone w mniejsze lub większe piwnice, z których żadna nie obejmowała całej przestrzeni danego budynku. Poszczególne gmachy zostały ponadto rozdzielone ścianami ogniowymi ze szczytami. Budowę tych wszystkich budynków przy murze przedzamcza od razu

³² M. Dąbrowska, *Malbork – zamek...*, op. cit., s. 2–5; eadem, *Muzeum Zamkowe w Malborku...*, op. cit., s. 1–4. Układ pierwotnego stoku we wnętrzu zabudowy został zadokumentowany jedynie w budynku I.7 (wykopy nr 5–6/07; eadem, *Badania archeologiczno-architektoniczne w rejonie działającej w końcu XVI w. mennicy...*, op. cit.).



8

Plan ciągu zabudowy zachodniej przedzamcza z zaznaczeniem etapów budowy w ramach fazy I (XIV wiek) i fazy II (około XV/XVI wiek): 1 – podposadzkowe kanały piecowe w budynku I.6; 2 – podwórza; 3 – relik schodów (?); 4 – cmentarz; 5 – schody przy elewacji kościoła św. Wawrzyńca; 6 – wieża i brama przy kościele św. Wawrzyńca; 7 – naturalne obniżenie terenu i staw.

Rys. Bogusz Wasik

Plan of the western section of the row of buildings in the outer ward (Low Castle) indicating the stages of construction during phase I (14th century) and phase II (c. 15th/16th century): 1 – under-floor heating ducts in building I.6; 2 – courtyards; 3 – relic of a staircase (?); 4 – cemetery; 5 – staircase on the facade of the St Lawrence Chapel; 6 – tower and gate of the St Lawrence Chapel; 7 – natural depression in the terrain and the pond.

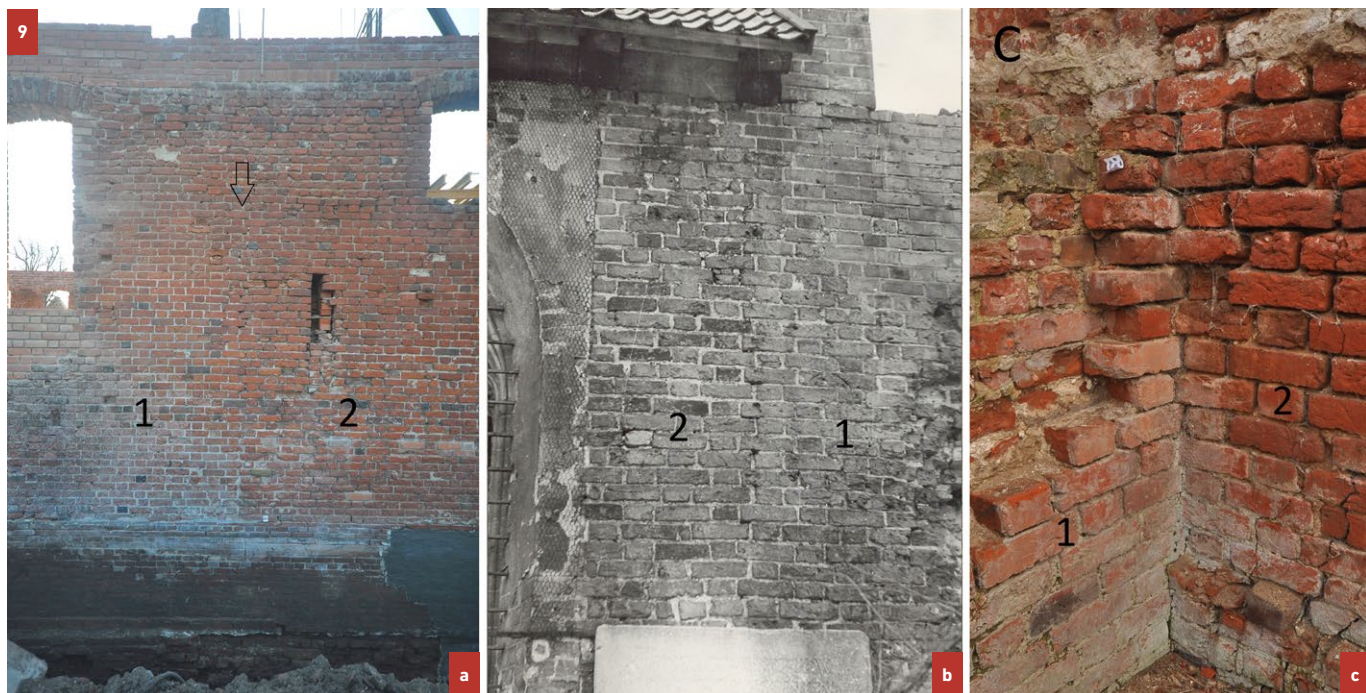
Drawing: Bogusz Wasik

8

zaplanowano (faza I zabudowy), ale kolejne jej elementy stawiano etapami, których było wiele (il. 8). Wskazuje na to jednoznacznie fakt, że w murze obronnym i w dalszych ścianach przygotowywano otwory okienne, otwory drzwiowe, opory i strzypa pod dostawiane później ściany i budynki. Na podstawie wymiarów cegieł można wskazać dwa główne etapy. Etap I obejmował budowę muru obronnego oraz budynków I.4–I.7 (cegły o wymiarach $80\text{--}95 \times 140\text{--}150 \times 300\text{--}320\text{ mm}$), a etap II – obiektów I.1–I.3 i I.8 (cegły o wymiarach $80\text{--}90 \times 135\text{--}145 \times 290\text{--}320\text{ mm}$). To zróżnicowanie może wskazywać nawet na jakąś przerwę w budowie.

Etap IA

Etap ten obejmował budowę północnego odcinka, o długości około 131 m, a więc nieco ponad połowę zachodniego muru obronnego. Włącznie z nim realizowano piwnicę i przynajmniej poziom parteru budynku I.6 (il. 8). W murze tym na styku budynków I.5 i I.6 widoczny jest bowiem wyraźny pionowy szew (il. 9a). Znajduje się on po północnej stronie południowej ściany szczytowej budynku I.6. Jednocześnie ściany obwodowe budynku I.6 są przewiązane z murem obronnym (il. 9c). Potwierdza to logikę kolejności wznoszenia obwodu obronnego przedzamcza od frontów najbardziej dostępnych i narażonych, a więc od wschodu i północy, po odcinek zachodni (osłonięty przez Młynówkę i Nogat), budowany w kierunku południowym. Zachodni odcinek muru obwodowego nie zachował się na całej długości. Ponieważ jednak w jego południowym ciągu (mierzącym około 122 m) nie dostrzeżono śladów podziału na etapowe odcinki, prawdopodobnie także północną jego część realizowano w ramach jednego etapu.

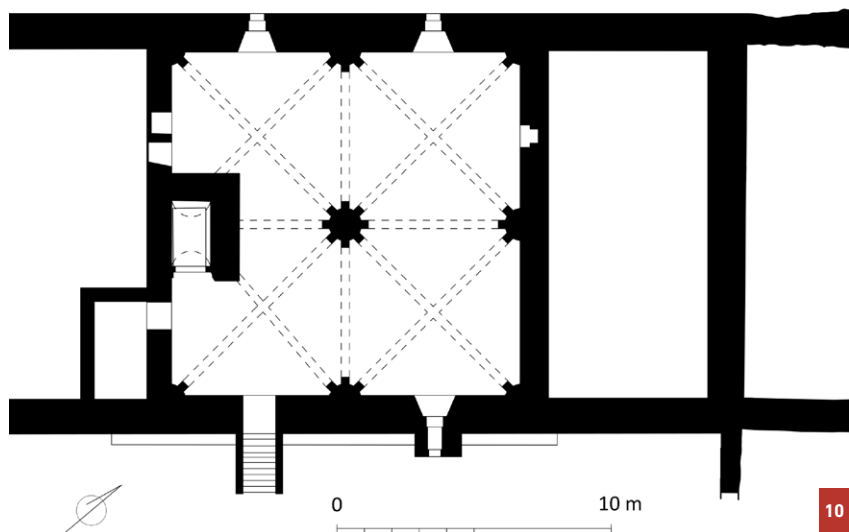


9 Wybrane węzły architektoniczne: a – północnego odcinka muru obronnego wraz ze szczytem budynku I.6 (1) i dostawionego południowego odcinka muru obronnego (2), b – ściany wschodniej budynku I.2 wraz ze szczytem (1) i dostawionej ściany kościoła (2), c – muru obronnego (1) i północnej ściany szczytowej (2) w północno-zachodnim narożniku budynku I.6. Fot. Bogusz Wasik (a, c), źródło: H. Domańska, *Budynki gospodarcze na Przedzamczu Zamku w Malborku*, woj. gdańskie, [s.l.] 1960, il. 16, maszynopis w archiwum Muzeum Zamkowego w Malborku (b)

Selected architectural nodes: a – the northern section of the defensive wall with the gable wall of the building I.6 (1) and the added southern section of the defensive wall (2), b – the eastern wall of building I.2 with the gable wall (1) and the added church wall (2), c – the defensive wall (1) and the northern gable wall (2) in the north-western corner of building I.6. Photo: Bogusz Wasik (a, c), source: H. Domańska, *Budynki gospodarcze na Przedzamczu Zamku w Malborku*, woj. gdańskie, (s.l.) 1960, fig. 16, typescript in the archives of the Castle Museum in Malbork (b)

Dzięki posadowieniu muru obwodowego przedzamcza wzdłuż dolnej części pierwotnego stoku możliwe stało się wykorzystanie znajdującego się po jego wschodniej stronie spadku terenu do budowy piwnicy przyległego budynku. Technikę fundamentowania północnego odcinka muru obronnego rozpoznano podczas badań prowadzonych przez Marię Dąbrowską (w wykopach nr 2/05 i 13/09). Stwierdzono tam rów fundamentowy głębokości około 1 m i szerokości około 2,8 m (il. 7). Wykop był od zachodu na całej głębokości szerszy od muru i rozszerzał się lekko ku górze, pozostawiając przed licem fundamentu wolną przestrzeń (0,2–0,6 m). Stopa muru obwodowego przedzamcza w północnej części ciągu gospodarczego znajdowała się około 4,45 m n.p.m.³³. Fundament kamienny był szerszy (miał do około 2,5 m) od wyższej partii muru (1,4–1,5 m). W obrębie wykopu fundamentowego (do około 1,3 m wysokości; około 5,85 m n.p.m.) fundament wzniesiono ze średniej wielkości eratyków, ułożonych warstwowo i uzupełnionych drobnymi kamieniami oraz gruzem ceglanym, bez wykorzystania zaprawy. Wyżej cokol kamienny spojono zaprawą wapienną (blisko 1 m). Fundament ten zakończono wylewką zaprawy z drobnym gruzem i zwieńczono czterema warstwami cegieł. Na odcinku budynku I.6 były one ułożone główkowo na płask i w rolkę. Odsadzka wieńcząca fundament znajdowała się na poziomie 7,2 m n.p.m.

³³ Na tym poziomie po wewnętrznej stronie muru stwierdzono stopę fundamentu w wykopie nr 2/05. M. Dąbrowska, *Malbork – zamek...*, s. 8.



10 Rekonstrukcja rzutu poziomu piwnicznego budynku I.6 około połowy XIV wieku. Rys. Bogusz Wasik

Reconstruction of the floor plan of the cellar level of building I.6 c. mid-14th century. Drawing: Bogusz Wasik

Po wymurowaniu rów fundamentowy zasypano piaskiem i gliną. Jednocześnie nieco podniesiono poziom gruntu po zewnętrznej stronie muru, wykonując nasyp miąższości około 0,6 m. W rezultacie poziom terenu u stopy muru znajdował się 6,1 m n.p.m. i tworzył horyzontalną półkę ciągnącą się wzdłuż muru obronnego. Ponadto około 2,9 m od niego w wykopie nr 13/09 uchwycono brzeg fosy. Poniżej jej niskiej i ostrej krawędzi stok opadał łagodnie w kierunku zachodnim³⁴. Koreluje to z przedstawieniem wzdłuż muru bliskiego przepływu Młynówki, ukazwanego na mapach archiwalnych (na przykład z 1629, 1745 i 1765 roku; il. 2), a także z możliwością jej szerokiego rozlania przy spiętrzeniu, widocznego na planie z 1755 roku. Przestrzeń zalana wodą dochodziła wówczas, jak wynika z tego planu, do około 18 m szerokości. Maria Dąbrowska odsłoniła w wykopie nr 14/10 płaskie dno fosy 4,8–4,9 m n.p.m.³⁵ (il. 7). Nie była ona więc szczególnie głęboka, miała bowiem około 1 m. Układ stoku zadokumentowanego w wykopie nr 13/09 wskazuje jednak, że 6–8 m od muru fosa była bardziej pogłębiona i sięgała przynajmniej 1,5 m.

Po wykonaniu nasypu poziom odsadzki fundamentu muru obronnego znajdował się przy budynku I.6 około 1 m nad poziomem gruntu. Powyżej mur, podobnie jak budynki doń przyległe, wzniesiono z cegieł w wątku gotyckim.

Ściany budynków posadowiono znacznie wyżej od muru obronnego i w zależności od obecności podpiwniczenia – na różnych poziomach. Wznoszony w pierwszej kolejności budynek I.6, o wymiarach około 15,4 × 21,7 m, został podpiwniczony w dwóch trzecich od południa (il. 7, 10). Konieczne było do tego splantowanie stoku – wykopanie szerokoprzestrzennego wykopu fundamentowego, który w najwyższej części stoku (od wschodu) miał 2,3–2,4 m głębokości. Od zachodu większe prace ziemne nie były natomiast konieczne, bo stok przy murze obronnym schodził do poziomu posadowienia piwnicy. Stopa wschodniego fundamentu podpiwniczonej partii znajduje się około 7,25 m n.p.m., a więc na podobnym poziomie co opisana wyżej korona fundamentu muru obronnego. Ponieważ posadzka piwnicy znajdowała się około 7,7 m n.p.m.³⁶, pod ściany obwodowe trzeba było jeszcze od jej poziomu wykopać wąskoprzestrzenne rowy o głębokości 0,4–0,5 m. Odsłonięty podczas nadzoru fundament ściany wschodniej ma około 2,45 m wysokości i jest wykonany w całości z cegły (il. 11a). Ponieważ budulec dopychano do przyległej od zewnątrz ściany wykopu fundamentowego, jego powierzchnia jest całkowicie nierówna i pokryta zaprawą, a fundament tak jak wykop zwęża się ku dołowi. Jest on szerszy od wyższej partii muru o mniej więcej 0,4 m (odsadzka ma 9,7–10 m n.p.m.). Ponadto wykracza około 1,3 m poza obrys

³⁴ M. Dąbrowska, *Muzeum Zamkowe w Malborku...*, op. cit., s. 3.

³⁵ Eadem, *Malbork – Zamek Niski...*, op. cit., s. 3.

³⁶ Podczas ostatniego nadzoru archeologicznego uchwycono niewielki fragment trzeciego, najniższego poziomu posadzki w zachodniej części piwnicy.



11 Wybrane odcinki fundamentów ścian wschodnich zabudowań ciągu (widok od wschodu) odsłonięte podczas nadzoru archeologicznego w latach 2021–2022: a – północna część fundamentu budynku I.6 z częścią podpiwniczoną (1) i niepodpiwniczoną (2) oraz fundamentem północnego muru ogrodzenia podwórza (3); b – pozostałość kosza okna piwnicy; c – fundament budynku I.4. Fot. Bogusz Wasik

Selected sections of the foundations of the walls of the eastern row of buildings (view from the east) uncovered during the archaeological survey in 2021–2022: a – northern part of the foundations of building I.6 with cellars (1) and the part without cellars (2) and the foundation of the northern wall of the courtyard wall (3); b – remnant of the cellar window well; c – foundations of building I.4. Photo: Bogusz Wasik

budynku I.6 w kierunku południowym, co może świadczyć o tym, że na tym etapie planowano wzniesienie dalszego podpiwniczenia, którego jednak nie zrealizowano.

Wykonano też wówczas przewiązaną z zewnętrznymi ścianami północną ścianę działową budynku I.6, stanowiącą zamknięcie piwnicy od tej strony (il. 8). Co ciekawe, w sondażu wykonanym w 2007 roku we wnętrzu budynku I.6 odsłonięto starannie wykonane jej zewnętrzne lico w wątku gotyckim. U dołu miała odsadzkę szerokości pół cegły, pod którą ułożono jeszcze cztery (miejscami pięć) warstwy cegieł, a głębiej – fundament z jednej warstwy kamieni (stopa 6,3 m n.p.m.)³⁷. Brak wykończenia spoin potwierdza fundamentowy charakter muru. Odmienna

³⁷ M. Dąbrowska, *Malbork – zamek...*, op. cit., s. 8.

technika wynika z tego, że tę część konstrukcji murowano na otwartej przestrzeni, w której pierwotny stok znajdował się niżej. Dopiero w dalszej kolejności przysypano całkowicie ten fundament, niwelując nasypem północną jedną trzecią budynku i wyrównując poziom do posadowienia posadzki parteru.

Od poziomu wskazanej odsadzki fundamentu wschodniego przystąpiono do budowy fundamentu północnej niepodpiwniczonej partii budynku I.6 (około 10 m n.p.m.) (il. 11a). W tym celu wykopano rów fundamentowy głębokości około 0,9 m, rozszerzający się na zewnątrz budynku do około 1 m od lica. Od wnętrza budynku I.6 wykop fundamentowy ściany wschodniej, jak stwierdzono w 2005 roku, był ciasny, natomiast ściana północna miała wykop szerszy o mniej więcej 0,8 m. Fundament wykonano całkowicie z cegły w wątku gotyckim, bez odsadzki (spoina nieopracowana). Najniższy poziom cegieł ułożono w rolkę i główkami na płask. Ponieważ ściana północna przebiegała w poprzek stoku, fundamentowi nadano układ schodkowy. Pierwszy stopień przy narożniku północno-wschodnim odnotowano 9,35 m n.p.m., podczas gdy od zachodu stopa fundamentu ściany północnej znajdowała się niemal na poziomie muru obronnego – 4,9 m n.p.m.³⁸.

Piwnica omawianego budynku dostępna była przez szyję piwniczną od wschodu (il. 10). Została ona w znacznym stopniu przebudowana w XIX wieku, ale mimo to po odsłonięciu podczas budowy była czytelna jej oryginalna konstrukcja. Fundament szyi posadowiono na odsadzce fundamentowej podpiwniczonej części budynku I.6. Dolna połowa jej fundamentu została wykonana z cegieł w układzie nieregularnym i pokrytych od zewnątrz zaprawą (ciasny wykop fundamentowy). Od 0,8–0,9 m powyżej odsadzki mur szyi budowano, wyrównując cegły do lica, ale nie opracowując spoin. Dolna warstwa cegieł ułożona została główkowo, a wyższe – wozówkowo z pojedynczymi główkami.

Piwnica powstała na planie zbliżonym do kwadratu, o wymiarach wewnętrznych około $12,5 \times 12,7$ m (il. 10). Od zachodu w zamkniętych łukami odcinkowymi niszach znajdują się dwa wąskie otwory okienne. Ponieważ teren z tej strony był nisko, umieszczone zostały powyżej poziomu gruntu (il. 7). Od wschodu (w przeszle północnym) wykonano jeden otwór okienny o podobnej formie. Poziom dziedzińca znajdował się tu jednak znacznie wyżej, dlatego konieczne było nadanie otworowi formy schodkowego szybu. Różnica poziomów była na tyle duża, że należało ponadto wykonać koszt od zewnątrz budynku (il. 11b). Miał on 1,7 m szerokości i był przewiązany ze ścianą. Posadowiono go (podobnie jak szyję piwniczną) na odsadzce fundamentu ściany wschodniej.

Przy południowej ścianie piwnicy znajduje się prostokątne pomieszczenie o wymiarach zewnętrznych $2,47 \times 3,9$ m i wewnętrznych $1,4 \times 2,36$ m (il. 10). Ustalono, że jest to komora pieca (il. 12). Jej lica od poziomu około 0,5 do 1,4 m powyżej posadzki komory (około 8,27 m n.p.m.) zostały całkowicie wymienione na nowe, z małej cegły nowożytniej. U dołu komora miała pierwotnie odsadzki: w krótszym boku (od zachodu) o szerokości około 25 cm, a przy dłuższych – około 15 cm. Od południa nowe lico dostawiono do starego muru, co zwęziło komorę i pierwotną odsadzkę. Dostawione lico zamurowało też dwa kanały służące do odprowadzania dymu, znajdujące się u nasady sklepienia kolebkowego. Łączyły się one najpewniej z kanałem kominowym, który był widoczny wyżej, w ścianie południowo-zachodniej budynku I.6. Kolejny otwór znajdował się w centralnej części sklepienia i prowadził do kanałów pod posadzką parteru.

Etap IB

Budynki ciągnące się na południe od I.6 dostawiano kolejno (il. 8). Biorąc pod uwagę tę prawidłowość, można byłoby sądzić, że budynek I.7 wzniesiono wcześniej lub jednocześnie z I.6. Wschodnią ścianę budynku I.7 oparto jednak na odsadzce w zewnętrznym licu północnej ściany budynku I.6. Widoczne w tym miejscu zakłócenia poziomów warstw cegieł pozwalają wnioskować, że dostawiono go najpewniej do strzypi. Wtórne umieszczenie w nim piwnic jeszcze w ramach I etapu inwestycji może natomiast przemawiać za wcześniejszą jego realizacją niż obiektów powstałych na etapie IC.

³⁸ Ibidem, s. 8, 11–12.



12 Piec w południowej części budynku I.6 (stan w 2022 roku): a – widok ogólny od wschodu na komorę i kanały podszkawkowe na parterze przed odbudową sklepienia piwnicy, b – wewnątrz komory (widok od wschodu); c – rzut poziomy kanałów podposadzkowych z fragmentem ceglanej posadzki; d – widok od północy na kanały i fragment zachowanej posadzki. Fot. B. Wasik (a, b, d), Rys. Agata Momot, oprac. Bogusz Wasik (c)

Furnace in the southern part of building I.6 (state in 2022): a – general view from the east of the furnace chamber and the underfloor ducts on the ground floor before the reconstruction of the basement vault, b – interior of the chamber (view from the east); c – floor plan of the underfloor ducts with a fragment of the brick floor; d – view from the north of the ducts and a fragment of the preserved floor. Photo: Bogusz Wasik (a, b, d), Drawing: Agata Momot, ed. Bogusz Wasik (c)

Jak wspomniano wcześniej, nie jest znany północny zasięg budynku I.7, który nie istniał już w nowożytności. Prawdopodobnie popadł w ruinę i został rozebrany po wojnie trzynastoletniej. Jego pozostałości zostały odkryte przez Marię Dąbrowską i częściowo ponownie odsłonięte w 2021 roku. Był to pierwotnie budynek niepodpiwniczony. Jego ścianę wschodnią fundamentowano podobnie płytko (8,95–9 m n.p.m.) jak niepodpiwniczonych partii pozostałych budynków



13 Pozostałości piwnic budynku I.7 (widok od północy, stan w 2021 roku). Fot. Bogusz Wasik
 a) Ściana wschodnia w świetle szyi piwnicznej: 1 – pierwotny fundament (wraz ze stopą na warstwie gruzu ceglanego z piaskiem) budynku przed podpiwniczeniem; 2 – dostawiona, głębiej posadowiona wschodnia ściana piwnicy z oporem sklepienia; 3 – głębiej posadowiona od pierwotnego fundamentu i dostawiona południowa ściana szyi piwnicznej
 b) Widok ogólny na centralną część piwnic: 1 – dostawiony do szczytu budynku I.6 opór sklepienia piwnicy wschodniej; 2 – wkuty w starsze mury kominek; 3 – piec z wcześniejszego etapu; 4 – piwnica zachodnia

Remains of the cellars of building I.7 (view from the north, state in 2021). Photo: Bogusz Wasik
 a) East wall in the interior of the stairway to the cellar: 1 – original foundations (including a pad footing on a layer of brick rubble with sand) of the building before cellars were added; 2 – added, more deeply sunk eastern wall of the cellar with support for vault; 3 – added south wall of the cellar entrance located deeper than the original foundation. b) General view of the central part of the cellars: 1 – support for vault in the eastern cellar added to the gable wall of building I.6; 2 – fireplace cut out from the older walls; 3 – stove from an earlier stage; 4 – western cellar

(il. 13a). Miała ona całkowicie ceglany fundament, w którym każda z trzech najniższych warstw cegieł tworzyła kolejną delikatną odsadzkę. Najniższa ułożona była główkowo (wykop nr 9/o8³⁹).

Omawiany obiekt wyposażono w piec usytuowany w osi (prostopadle) ściany szczytowej budynku I.6 (il. 13b). W związku z pierwotnym brakiem podpiwniczenia musiał być całkowicie zagłębiony w ziemi i miał dwa poziomy komór. Ponieważ komora pieca zagłębiona była w lico ściany północnej budynku I.6 i w murze tym znajdował się wlot kanału dymnego, piec musiał być od początku przewidziany. Przez odkrywców został wstępnie zinterpretowany jako piec do pieczenia chleba⁴⁰.

W tym okresie kontynuowano bez wątpienia także prace budowlane w budynku I.6. Wprowadzono ostateczny podział parteru na trzy analogiczne wąskie pomieszczenia (il. 4, 8). Południowa ściana działowa została bowiem dostawiona do murów zewnętrznych (do strzępi w murze zachodnim i na styk do muru wschodniego) i powstała wraz z realizacją sklepienia piwnicy. Było ono czteroprzęsłowe, krzyżowe z masywnymi gurtami i wsparte na centralnym filarze.

Na tym etapie należy też umiejscowić najpewniej wykonanie posadzki nad opisanym wcześniej piecem. Kanały przebiegają na kształt kratownicy i obejmują cztery wewnętrzne pola (il. 12c, 12d). Wskazany otwór w centralnej części sklepienia komory ma wylot mniej więcej na skrzyżowaniu

³⁹ Eadem, *Zamek Niski...*, op. cit.

⁴⁰ M. Bis, W. Bis, M. Dąbrowska, *Badania archeologiczno-architektoniczne na terenie Zamku Niskiego...*, op. cit., s. 3.

środkowych kanałów. Od południowego zachodu zachował się też fragment posadzki z cegieł konstrukcyjnych. Tym samym poziom użytkowy parteru budynku I.6 można określić na mniej więcej 11,5 m n.p.m.

Parter był przykryty drewnianym stropem, na co wskazywały ślady bruzd i gniazda belek w ścianie południowo-zachodniej (il. 7). Jednocześnie znajdowała się tam wysoka wnęka sięgająca poziomu poddasza, pierwotnie podzielona najpewniej na dwie kondygnacje. Być może mieściła się tam jedna z szaf w murze wymienianych w nowożytnych opisach. Powyżej parteru znajdowała się jeszcze jedna kondygnacja, na której opisy z 1675 i 1711 roku wymieniają izdebkę⁴¹. Pierwotnie pełniła ona jednak bez wątpienia funkcję magazynową z gankiem obronnym.

Etap IC

Etap ten obejmował budowę południowego odcinka (około 122 m) muru obronnego wraz z budynkami I.4 i I.5 (il. 8). Technikę fundamentowania muru obwodowego rozpoznano w obecnym wykopie nr 2 (il. 5b, 6). Nie udało się jednak osiągnąć poziomu stopy. Pod mur wykonano wykop, który w dolnej części (poniżej około 5,7 m n.p.m., gdzie przecinał gliniasty calec), był wąskoprze-strzenny i ciasno dopasowany do fundamentu. Wyżej, przecinając drewnianą konstrukcję i nasyp pierwotnego nabrzeża, rozszerzał się trójkątnie do około 1,4 m szerokości od lica. Do poziomu 6,17 m n.p.m. fundament wymurowano z dużych i średniej wielkości eratyków, przysypując je piaskiem⁴². Powyżej budowano ze średniej wielkości kamieni uzupełnionych mniejszymi i łączonych zaprawą. Tworzyły one dwie warstwy (około 0,4 m grubości) z wylewkami zaprawy na ich granicach. Wypełnienie wykopu fundamentowego na tym poziomie (do około 7 m n.p.m.) stanowiła warstwa piasku gliniastego z wtrętami siwego i węgla drzewnych (nr 15). Wyżej zwieńczenie fundamentu wykonano z cegieł. Odsadzka fundamentu znajdowała się 7,37 m n.p.m. Na tym samym poziomie stwierdzono ją podczas nadzoru archeologicznego na wysokości budynków I.4 i I.5. Widać tu więc pewne różnice w poziomach w stosunku do odcinka muru z etapu IA. Poziom, do którego sięgał mur kamienny i – co się z tym wiązało – wysokość ceglano zwieńczenia fundamentu, był zróżnicowany. Jak stwierdzono w wykopie nr 2, a także podczas badań w 1985 roku, w budynkach I.1 i I.2 owa partia koronująca składała się z trzech warstw cegieł w wątku gotyckim (częściowo dwie dolne zastąpiono rolką). Tymczasem na wysokości budynku I.4 konstrukcja kamienna sięgała wyżej, pozostawiając do poziomu odsadzki miejsce na jedną, a miejscami dwie warstwy cegieł ułożonych główkami (na płask lub w rolkę). Niektóre kamienie sięgały tam wręcz poziomu odsadzi – bez ceglano zwieńczenia.

Jak w przypadku starszego odcinka muru obronnego wyższa partia stanowiła pełny mur ceglany w wątku gotyckim. Obecność otworów maczulcowych (zamurowanych przez Conrada Steinbrechta) w licu północno-zachodniego muru kościoła św. Wawrzyńca wskazuje, że mur obronny budowano z rusztowań jednosztandarowych. Czytelne są trzy poziomy otworów – co 1,5–1,6 m (co 13–15 warstw cegieł). Co ciekawe, otwory maczulcowe były też czytelne w dolnej partii muru obronnego we wnętrzu budynku I.4 (w poziomie obecnej piwnicy).

Po wzniesieniu muru przynajmniej do pewnej wysokości powyżej fundamentów dodano ostatnią partię nasypu, kształtującą teren przed murem obronnym. Wskazuje na to fakt, że nasyp przykrył odsadzkę fundamentową na 10–20 cm⁴³ (il. 6). Zbadany w wykopie nr 2 nasyp budowlany został wykonany z szarozielonej gliny (warstwa nr 12). Miał on przy murze około 0,5 m grubości (strop około 7,45 m n.p.m.) i tworzył, podobnie jak to odnotowała Maria Dąbrowska przy budynku I.6, horyzontalną półkę, która była jednak węższa niż tam, mierzyła bowiem około 1,4 m szerokości. W tej odległości od muru znajdował się wyraźny uskok, następnie warstwa opadała, zmniejszając na stoku swoją miąższość, i zanikała 3–4 m od muru. W tej przestrzeni można też

⁴¹ *Źródła do dziejów ekonomii malborskiej*, t. 4, wyd. W. Hejnosz, J. Waluszewska, Toruń 1967 (dalej: *Źródła* 4), s. 64; *Źródła do dziejów ekonomii malborskiej*, t. 5, wyd. W. Hejnosz, Toruń 1971 (dalej: *Źródła* 5), s. 26.

⁴² Do tego poziomu wykop fundamentowy wypełniła osunięta warstwa nr 17 z pierwotnego nasypu nabrzeża, co wskazuje, że musiało się to stać na tym etapie budowy.

⁴³ Stwierdzono to przy budynku zarówno I.2, jak i I.4.

rekonstruować ostrzejszy spadek skarpy fosy. Poziom terenu powstałego w ten sposób tarasu był więc przy budynkach I.1 i I.2 o 1,35 m wyżej niż przy budynku I.6.

Omówiony odcinek muru kończył się na bramie przy kościele św. Wawrzyńca. Całkowite przelicowanie ściany skutecznie uniemożliwia tam obserwację węzła architektonicznego. Wątpliwe jest jednak, by z budową wieży i bramy, a więc kluczowych ze względu na obronność elementów, czekano do końca inwestycji i zrealizowano je dopiero wraz z budową kościoła lub już po niej. Konieczność zabezpieczenia tego newralgicznego punktu pozwala przypuszczać, że zespół bramny wzniesiono wraz z omówionym odcinkiem muru obronnego lub ewentualnie zaraz potem.

Jako kolejne obiekty wzniesione najpewniej podczas omawianego etapu należy wskazać budynki I.4 i I.5 (il. 8). Analiza wymiarów cegieł ze ściany oddzielającej budynki I.3 i I.4 wskazuje, że szczyt ten należał do budynku I.4 i choć nie zachował się węzeł między tymi budynkami, to na tej podstawie można określić, że budynek I.4 powstał wcześniej. Węzeł tej ściany szczytowej z murem obronnym zachował się fragmentarycznie. Widać jednak, że oba elementy były starannie połączone i najpewniej można je uznać za przewiązane. Za równoczesnością przemawia także to, że na obu murach otwory maczulcowe znajdują się dokładnie na takim samym poziomie. Co więcej, cegły wykorzystane do obu konstrukcji miały takie same wymiary. Wynikałoby z tego, że budynek I.4 wznoszono łącznie z przedłużonym murem obronnym. Natomiast odsłonięty podczas obecnych prac budowlanych cały fundament wschodniej ściany budynków I.4 i I.5 zbudowano podobnie i nie ma śladów dylatacji między nimi. Z tego wynika, że murowano je łącznie. Obecnie nie ma śladów ściany dzielącej oba omawiane budynki. Wszelkie jej ewentualne pozostałości zostały ostatecznie usunięte na początku lat 90. XX wieku wraz z innymi fundamentami i stratygrafią z wnętrza budynku. Ponieważ jednak w ciągu całej nowożytności można prześledzić niezmiennie podział tej przestrzeni na dwa budynki (mimo zmian funkcji; il. 2c), a linię tego podziału widać jeszcze na planach przedstawiających stan po przebudowie z XIX wieku, to z dużą dozą prawdopodobieństwa można przypuszczać, że ta ściana działowa odpowiadała też lokalizacji średniowiecznej. Pozwala to długość budynku I.5 oszacować na mniej więcej 28 m, a I.4 – 21 m.

Fundament omawianych gmachów dostawiono do strzemi w narożniku budynku I.6 (widocznych dobrze od wewnątrz). Wykopano pod niego wykop głębokości około 0,9 m i rozszerzający się na tyle samo na wschód. Poziom stopy fundamentu budynków I.4 i I.5 zagłębiał się łagodnie w kierunku południowym, od około 9,6 m n.p.m. na styku z budynkiem I.6 do około 9,3 m n.p.m. jakieś 20 m na północ od budynku I.3 i 8,8 m n.p.m. blisko 15 m na północ od niego. Owo przegłębienie w części południowej może wskazywać, że już w średniowieczu w rogu budynku I.4 była piwnica. Nie ma jednak co do tego pewności, gdyż obecnie widoczne dwie fazy konstrukcji należy datować raczej na nowożytność, za czym przemawia forma sklepienia starszej fazy piwnicy, oparta na łukach pełnych o małej średnicy. Fundament wschodniej ściany omawianych budynków zbudowano w całości z cegły w wątku gotyckim (il. 11c). Miał on ławę szerszą od zasadniczego muru o 0,3–0,4 m (około 9,88 m n.p.m.). Tworzyła ją położona na poziomie gruzu ceglanego, zalanego obficie zaprawą, jedna warstwa cegieł ułożona główkami na płask, na której była kolejna warstwa cegieł – przede wszystkim ustawionych w rolkę, ale miejscami także na płask. Ławę tę wykonano już w ciasnej części wykopu fundamentowego. W południowej partii budynku, gdzie sięgała ona głębiej, położono ją w związku z tym w nieco głębszym wykopie fundamentowym. Miała tam do około 1 m wysokości i nierówne lico, ułożone niestarannie z cegieł, przeważnie główkami. Po wzniesieniu muru wypełniono wykop fundamentowy, a przy budynku I.5 dodatkowo podniesiono nieco poziom terenu nasypem o grubości około 0,6 m⁴⁴ (il. 7). Wykorzystano w tym celu urobek pochodzący z kopania rowów fundamentowych. Zasięg nasypu niwelacyjnego nie jest znany, ale podczas aktualnego nadzoru archeologicznego stwierdzono obecność niegrubego nasypu miejscami jeszcze 10–15 m na południowy wschód od budynków I.4–I.6. Poziom użytkowy bezpośrednio po wschodniej stronie zabudowy znajdował się 10,9–11 m n.p.m.

⁴⁴ Stwierdzić to można na podstawie obserwacji stratygrafii z wykopu nr 1/05 z badań Marii Dąbrowskiej (eadem, *Malbork – zamek...*, op. cit., s. 4–5 i dokumentacja rysunkowa). Podczas nadzoru w południowej części budynku I.4 poza wypełnieniem rowu fundamentowego nie zaobserwowano takiego nadsypania terenu.

Ponieważ budynki I.4 i I.5 w większości nie były podpiwniczone, z powodu obecności stoku należało wykonać w ich wnętrzu nasyp, aby wyrównać teren do poziomu przyziemia. Układ i dokładny charakter tego nasypu nie są jednak znane, gdyż w latach 80.–90. XX wieku całkowicie wybrano te nawarstwienia. Biorąc jednak pod uwagę poziomy terenu po wschodniej i zachodniej stronie zabudowy, grubość nasypu w najniższej części stoku (przy murze obwodowym) mogła wynosić 3,5–4 m. Z parteru budynków dostępne były strzelnice w murze obronnym, umieszczone w sklepionych łukami odcinkowymi niszach.

Etap ID

Do tego etapu zaliczono budowę kilku dalszych elementów (il. 8). Jak wskazano wcześniej, wysunięcie w kierunku południowym fundamentu podpiwniczenia budynku I.6 może wskazywać, że pierwotnie przewidywano kontynuację piwnic w budynku I.5. Ostatecznie budynek I.5 w większości nie był podpiwniczony. Jedynie w narożniku wschodnim znajdowało się niewielkie pomieszczenie (wymiary około 1,9 × 3,5 m), dostępne z piwnicy budynku I.6 (il. 10). Ściany powstałej piwniczki wymurowano z cegieł w wążku gotyckim i dostawiono na styk do stojących już murów budynku I.5 i I.6.

Na ten sam okres można też datować pierwszą uchwytną przebudowę wynikającą ze zmiany pierwotnej koncepcji. Jak wspomniano wyżej, budynek I.7 początkowo nie był podpiwniczony. Ostatecznie jednak w jego południowej części dodano piwnice o szerokości około 6 m. Zostały one przebadane przez Marię Dąbrowską (wykopy nr 2/05, 4/06, 7/07, 9/08 i 12/09) i częściowo ponownie odsłonięte podczas ostatnich prac budowlanych (il. 13). Piwnice zostały wtórnie wkopane poniżej poziomu fundamentu ściany wschodniej budynku I.7 i wschodniej części szczytu budynku I.6. Konieczne było więc dostawienie do starszych murów nowych ścian z oporami sklepień, które zostały posadowione głębiej (7,56 m n.p.m.). Tak powstały dwa pomieszczenia piwniczne, rozdzielone starszym piecem (z etapu IB). Poziom ich posadzki znajdował się około 7,8 m n.p.m. Piwnicę wschodnią zaopatrzono w kominek, umieszczony w narożniku południowo-zachodnim i wkuty w starsze mury⁴⁵. Pomieszczenie to dostępne było przez szyję piwniczną. Intrygująca lokalizacja kominka w piwnicy może wskazywać, że miał on zapewnić komfort osobie pracującej przy piecu i pilnującej go.

Dalszym elementem dodanym do powstałych na dotychczasowych etapach budynków był mur ogradzający podwórze znajdujące się po wschodniej stronie zabudowań (il. 8). Wspomniano go w opisie z 1590 roku⁴⁶, a zabudowę kolejnych podwórz wymieniają wszystkie inwentarze. Mur ogradzający podwórze wzdłuż całego ciągu zabudowań został zaznaczony na planach z 1656⁴⁷ i 1659 roku⁴⁸ (il. 2b). Na kolejnych, sporządzonych w latach 1745–1765 zaznaczono tylko ten wokół cmentarza kościoła św. Wawrzyńca. Dalszy jego ciąg już nie istniał (il. 2c)⁴⁹. Podczas prac budowlanych w 2023 roku udało się namierzyć krótki odcinek reliktów muru wschodniego i dochodzącego do niego poprzecznego na wysokości styku budynków I.3 i I.4 (il. 4)⁵⁰. Na tej podstawie można określić szerokość podwórz na mniej więcej 23 m. Podczas tego samego nadzoru archeologicznego natrafiono też na inne fragmenty murów poprzecznych. Pierwszy odcinek

⁴⁵ M. Bis, W. Bis, M. Dąbrowska, *Badania archeologiczno-architektoniczne na terenie Zamku Niskiego...*, op. cit., s. 3.

⁴⁶ *Źródła do dziejów ekonomii malborskiej*, t. 2, wyd. W. Hejnosz, J. Gronowski, Toruń 1960 (dalej: *Źródła 2*), s. 63.

⁴⁷ S. Pufendorf, *Siedem ksiąg o czynach Karola Gustawa króla Szwecji*, oprac. W. Krawczuk, Warszawa 2013, s. 98–99.

⁴⁸ Ibidem, s. 288–289; RA, sygn. SE/KrA/0425/06/023, tinyurl.com/yck5csxs, dostęp: 7.02.2024; RA, sygn. SE/RA/720269/#/0064:00001, tinyurl.com/4eemxhe4, dostęp: 7.02.2024; *Regnum defendo ense et alis tego stricto. Królestwa bronię dobytym mieczem i osłaniam skrzydłami. Malbork w Prusach Królewskich*, t. 2, red. R. Panfil, A. Dobry, Malbork 2022, s. 194–196.

⁴⁹ Archiwum Główne Akt Dawnych (dalej: AGAD), Akta Ekonomii Malborskiej (dalej: AEM), sygn. W. 277; A. Dobry, *Dwa osiemnastowieczne plany zamku malborskiego*, „Studia Zamkowe” 2019, t. 6, s. 62–75.

⁵⁰ Korony odkrytych fundamentów znajdowały się około 10,5 m n.p.m.

mur zamykającego od północy podwórze przy budynku I.6 odsłonięto przy północno-wschodnim narożniku tego gmachu (il. 11a)⁵¹. Był to mur pełny ceglany. Zachował się jego fundament z odsadzką na szerokość główki oraz ślad skutego muru powyżej – na elewacji budynku I.6. Miał on stopę fundamentową posadowioną na nierównym poziomie (podnoszącą się ku wschodowi) przy narożniku budynku, 9,6–9,7 m n.p.m. Kolejny odcinek tego samego muru zarejestrowano około 6 m od narożnika budynku. Zachowała się tam jedynie dolna część fundamentu o stopie 9,9 m n.p.m. Właściwy mur miał około 0,7 m grubości. Poniżej, od południa miał odsadzkę szerokości około 25 cm na wysokość jednej warstwy cegieł ułożonych główkowo na płask. Głębiej znajdowała się stopa z gruzu ceglanego zalanego zaprawą, także szersza o kolejne 25 cm w kierunku południowym. Nie ma śladów, które mogłyby sugerować obecność murów rozdzielających podwórza między budynkami I.4–I.6. Na kolejny mur natrafiono jednak na styku budynków I.3 i I.4 (przy elewacji). Także ten został wymurowany w całości z cegły i miał odsadzkę fundamentową. Posadowiono go głębiej od poprzedniego i nie osiągnięto jego stopy. Poniżej odsadzki, na styku z fundamentem budynku I.4, miał on dodatkową, nieregularną odsadzkę. Obecność takiego zakłócenia potwierdza, że mur dostawiono najpewniej do strzępi. Technika budowy muru ogrodzenia, zaobserwowana zwłaszcza w odcinku północnym (odsadzki, stopa fundamentu posadowiona na zalanym zaprawą gruzie ceglanym) bardzo przypomina technikę zastosowaną w budynkach I.4, I.5 i I.7. Pozwala to umiejscowić czas budowy ogrodzenia podwórzy budynków I.4–I.6 na tym etapie inwestycji. Prawdopodobnie także budynek I.7 miał mur osłaniający, ale jego obecność nie została dotąd potwierdzona.

Etap IIA

Części zabudowy realizowane na dalszych etapach, jak wspomniano, różnią się wyraźnie od poprzednich wymiarami cegieł. Może to wskazywać nawet na bliżej nieokreśloną przerwę w inwestycji.

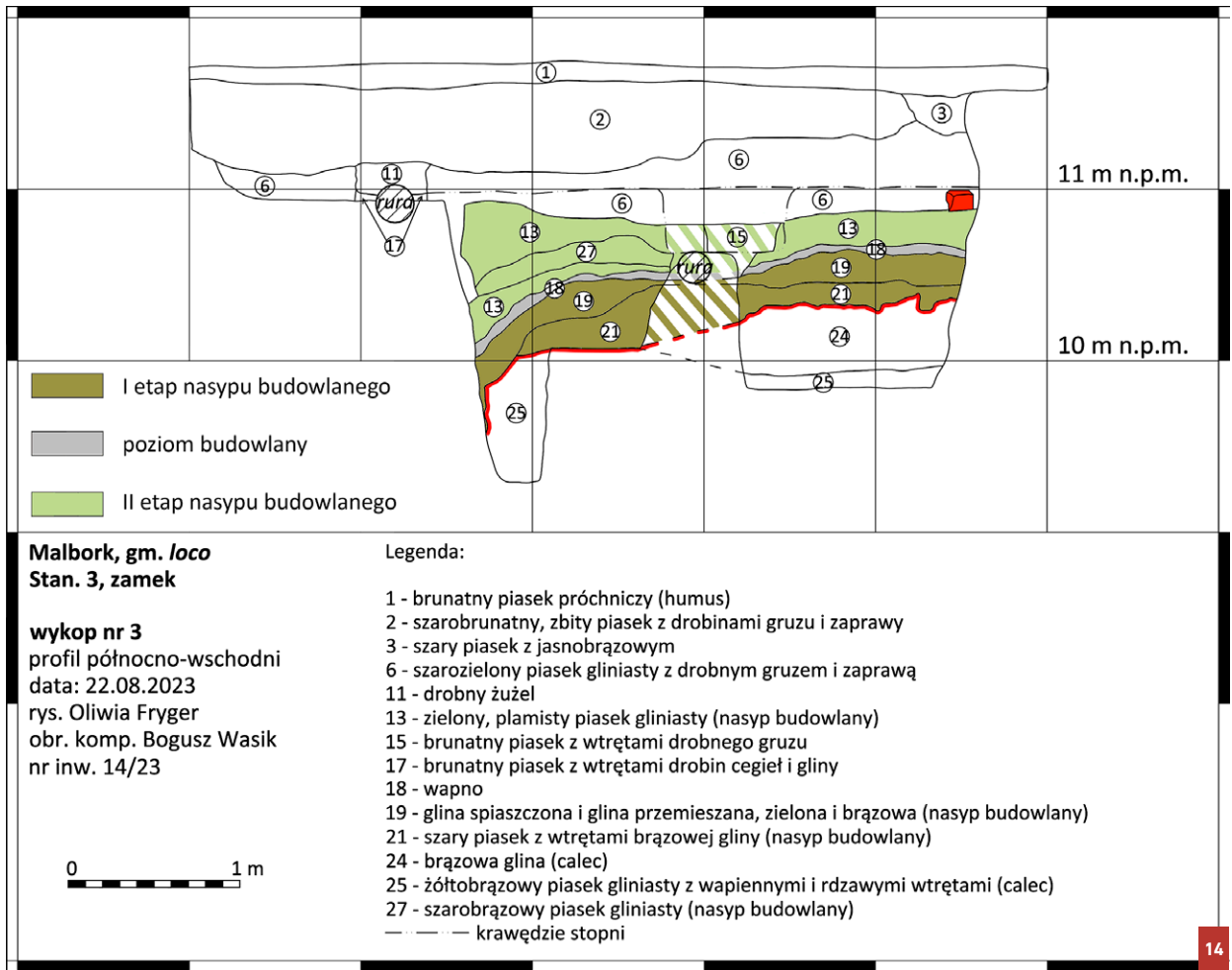
Kolejnym wzniesionym elementem były budynki I.2 i I.3 (il. 8). Ich podział zachował się przez całą nowożytność. Z przytaczanych planów z połowy XVIII wieku wynika, że budynek I.3 był nieco krótszy od budynku I.2 (il. 2c). W obrębie tego drugiego, przy jego północnym krańcu, mieściła się piwnica⁵². Na tej podstawie granicę między budynkami można rekonstruować prawdopodobnie na linii północnej ściany piwnicy. Wówczas budynek I.2 mierzyłby około 30 m, a I.3 – około 23,2 m. Nie zachował się węzeł między nimi. Do ich budowy wykorzystano jednak cegły o takich samych wymiarach. Pozwala to z pewną ostrożnością przyjąć, że mogły one powstać jednocześnie. Zostały dostawione do zrealizowanego wcześniej muru obronnego i budynku I.4. Wzniesiono je w wątku gotyckim (oryginalne lica zachowały się w niewielkich fragmentach). Nie jest znany poziom ani charakter ich fundamentu – próba rozpoznania w wykopie sondażowym nr 5 podczas aktualnych badań nie powiodła się. Budynki te, tak jak pozostałe, miały główną kondygnację na parterze, natomiast pierwsze piętro pełniło funkcję magazynowo-obronną, a poddasze – magazynową (spichrzową), co potwierdzają też nowożytne opisy⁵³. Jak wspomniano, w północno-zachodnim narożniku budynku I.2 znajdowała się piwnica (obecnie całkowicie przelicowana). Było to wnętrze o wymiarach około 3,7 × 7,8 m, przesklepione kolebką i doświetlone okienkiem od wschodu. Od południa stykało się z nim mniejsze pomieszczenie, w którym prawdopodobnie znajdowały się schody. Nowożytne inwentarze wymieniają w omawianych budynkach wiele wnętrz, których układ jednak trudno zrekonstruować i nie ma pewności, na ile odpowiada on stanowi średniowiecznemu.

Z powodu budowy na stoku w niepodpiwniczonych partiach budynków I.2 i I.3 konieczne było wykonanie nasypów niwelacyjnych, podobnych jak w poprzednich obiektach (il. 3). Podczas obecnych badań rozpoznano natomiast częściowo nasyp budowlany po wschodniej stronie

⁵¹ Odsłonił go już w 1985 roku Mariusz Mierziński, a następnie częściowo – Maria Dąbrowska (wykop nr 9/08).

⁵² AGAD, AEM, sygn. W. 264, s. 65; *Źródła do dziejów ekonomii malborskiej*, t. 1, wyd. W. Hejnosz, Toruń 1959 (dalej: *Źródła 1*), s. 87; *Źródła 4*, s. 67; *Źródła 5*, s. 28.

⁵³ *Źródła 1*, s. 87.



14 Wykop nr 3. Profil północny (północno-wschodni) z zaznaczeniem średniowiecznych nasypów budowlanych. Rys. Oliwia Fryger, oprac. Bogusz Wasik

Trial pit no. 3. Northern (north-eastern) profile showing medieval earthworks. Drawing: Oliwia Fryger, ed. Bogusz Wasik

budynku I.2 (w wykopie nr 3; il. 1, 14). Pierwszy jego poziom, jak już wspomniano, można datować najpewniej jeszcze na czas sprzed budowy przedzamcza. Od młodszego oddzielała go cienka warstwa wapna, którą należy interpretować jako poziom budowlany. Drugi poziom nasypu miał od około 0,2 do 0,8 m grubości, rozszerzał się w kierunku południowo-zachodnim i wypełniał pozostałe jeszcze po wykopie zagłębienie. Nasyp ów tworzyły warstwy piasku gliniastego (nr 13 i 27), które wyrównywały poziom terenu do 10,7–11 m n.p.m. Ich zasięg w kierunku wschodnim nie jest znany, ale biorąc pod uwagę miąższość (zapewne zmniejszającą się w miarę oddalenia od zabudowy) oraz sytuację zaobserwowaną przy budynkach północnych, można przypuszczać, że rozciągał się on na przestrzeni kilkunastu metrów, a może nawet na całej przestrzeni otoczonego murem podwórza (il. 3).

Etap IIB

Jako kolejny etap można wskazać realizację budynku I.8, usytuowanego prostopadle do I.2 (il. 4, 8). Wskazuje na to posadowienie go wtórnie w nasypie wykonanym podczas wznoszenia budynków z etapu IIA. Obiekt ten wymieniają nowożytnie opisy⁵⁴ i zaznaczono go na planach z połowy

⁵⁴ Mieścił wówczas karczmę. AGAD, AEM, sygn. W. 260, s. 44; AGAD, AEM, sygn. W. 262, s. 42–43; AGAD, AEM, sygn. W. 263, s. 67; AGAD, AEM, sygn. W. 264, s. 68; AGAD, AEM, sygn. W. 265, s. 67; *Marienburg*.

XVIII wieku (il. 2c). Wymiary cegieł wykorzystanych do jego budowy były bardzo zbliżone do tych, które wykorzystano w budynkach I.2 i I.3. Zrealizowano go więc krótko po nich. Jak wynika ze wskazanych źródeł nowożytnych, budynek ten podzielony był na dwie zasadnicze części. W wykopie nr 3 odsłonięto pozostałość ściany północnej i relikty ściany działowej (il. 1, 4, 15). W sondażu nr 7 stwierdzono natomiast, że znajdował się on w przestrzeni tuż poza budynkiem. Potwierdza to wynik analizy planów z XVIII wieku, według której południowa ściana budynku przebiegała zaraz na północ od sondażu (pod skrajem chodnika). Na tej podstawie szerokość budynku można szacować na mniej więcej 6,4 m. Przechodził przez całe podwórze, a jego ściana szczytowa była związana z murem ogrodzenia. Potwierdziło to odkrycie jego fundamentu 21 m od budynku I.2⁵⁵ (il. 4). Budynek I.8 mierzył więc około 23 m. W wykopie nr 7 w poziomie stropu nasypu odkryto obrobiony, płaski, prostokątny kamień, który z dozą prawdopodobieństwa można interpretować jako stopień schodów. Wskazywałoby to na lokalizację wejścia do zachodniego pomieszczenia budynku. Z inwentarzy wynika natomiast, że wejście do pomieszczenia wschodniego znajdowało się w ścianie północnej⁵⁶. Był to najpewniej budynek parterowy z poddaszem. Na zachowanym fragmencie oryginalnego lica elewacji budynku I.2 nie ma śladów, które wskazywałyby, że dostawiony do niego obiekt był wyższy.

Jak stwierdzono w wykopie nr 3, aby posadowić fundament budynku I.8, wykonano wąsko-przestrzenny rów fundamentowy w opisanym wyżej nasypie. Osiągnięto poziom calca, w związku z czym rów był głębszy od zachodu. Tak więc w części wschodniej wykopu badawczego rów fundamentowy sięgał około 1,2 m (około 9,8 m n.p.m.; zagłębiał się około 0,4 m w calec), a w części północno-zachodniej – około 15 m w głąb (około 9,5 m n.p.m.; osiągał strop calca). Wykop fundamentowy rozszerzał się łagodnie w górnej części do około 0,5 m szerokości od lica. Poniżej, około 9,65 m n.p.m., przechodził natomiast w ciasno dopasowany. Horyzontalną wschodnią część fundamentu wymurowano na warstwie gruzu ceglanego zalanego zaprawą (8–18 cm grubości, z przegłębieniem do 40 cm). Cały mur był ceglany, pełny, w wątku gotyckim (il. 16). Zaopatrzonego w dwie wąskie odsadzki (10,05 i 10,33 m n.p.m.). Na poziomie stopy fundament miał około 1 m grubości, natomiast właściwa ściana – 0,67 m.

Po zbudowaniu fundamentu zasypało wykop i wykonano nowy poziom nasypów we wnętrzu budynku (poziom użytkowy wewnątrz znajdował się 11–11,2 m n.p.m.). Wykonano je z piasku gliniastego (warstwy nr 7 i 10) o miąższości 0,2–0,4 m. Dopiero po ich naniesieniu przystąpiono do budowy ściany działowej. Była więc posadowiona znacznie płycej od ścian magistralnych (około 10,55 m n.p.m.) i pozostał z niej jedynie poziom gruzu ze stopy fundamentu w profilu południowym wykopu nr 3 (il. 15).

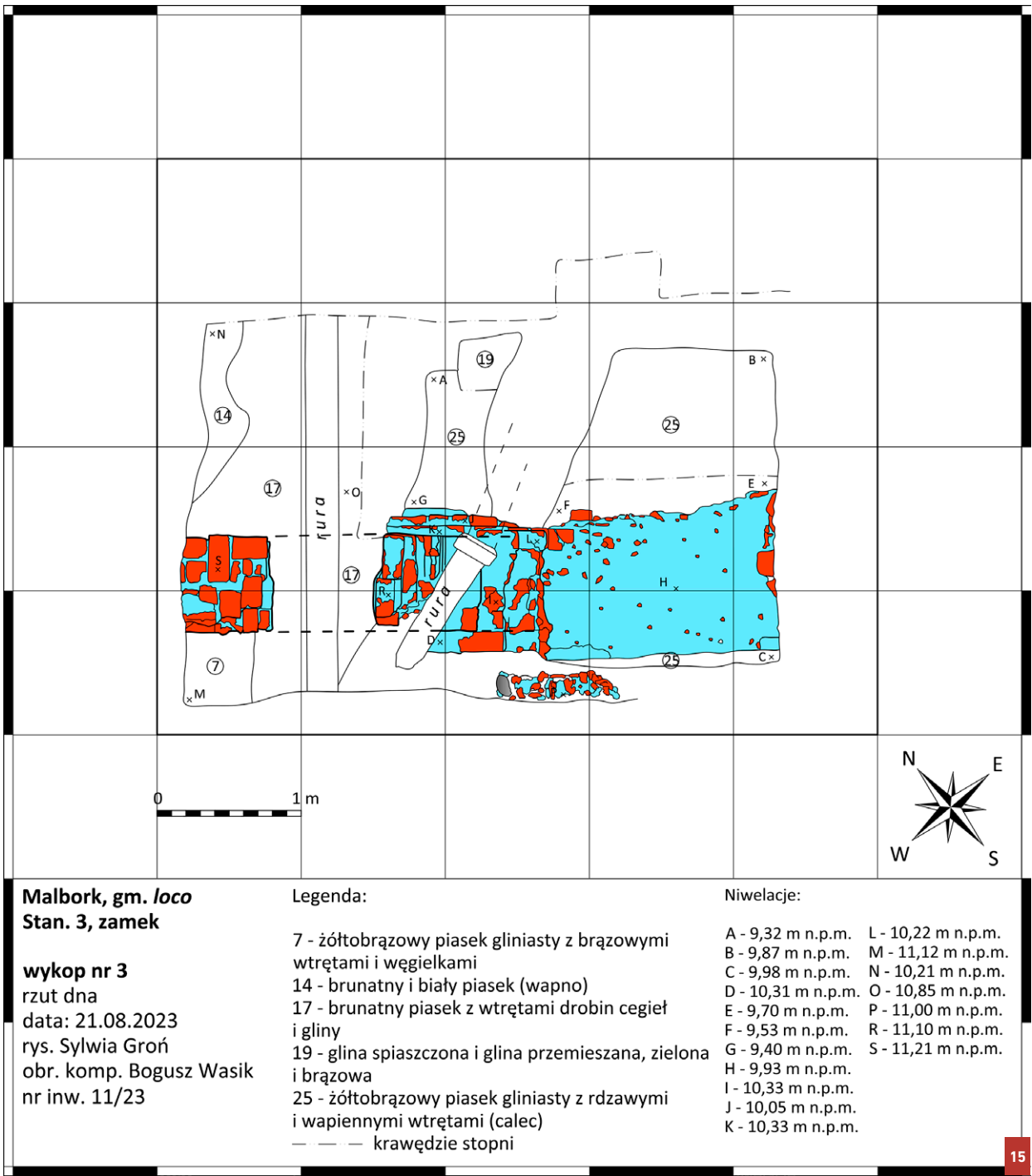
Omówiony budynek nie był jedynym odkrytym na podwórzach (il. 4). Kolejny uchwyciła częściowo Maria Dąbrowska przy budynku I.7 (wykopy nr 9/08 i 11/08). Budynek ten, oznaczony jako I.10, miał około 5 m szerokości (długości nie rozpoznano). Jego fundamenty posadowiono płytko (9,8–9,9 m n.p.m.) na warstwie gruzu ceglanego o grubości 10–20 cm. Datowanie tego obiektu nie jest pewne. Na podstawie techniki budowy, przede wszystkim obecności warstwy gruzu, badaczka wstępnie uznała, że powstał on między połową XIV a początkiem XV wieku⁵⁷. Należy jednak podchodzić do tego ostrożnie, gdyż jak opisano wyżej, także fundament budynku I.8 posadowiono na warstwie gruzu ceglanego (zalanego jednak zaprawą). Kolejny nieduży średniowieczny budynek (I.11) o wymiarach około 3 × 6,4 m można wskazać w narożniku, między szczytą piwniczną budynku I.7 a murem zamykającym od północy podwórze budynku I.6. Także on został dostawiony do starszej zabudowy i płytko posadowiony (9,5–9,6 m n.p.m.).

Lustration vom Jahr 1565. Abschrift aus Westpr. Foliant No 23. nebst Uebersetzung, oprac. J.K. Sembrzycki, [s.l.] 1889, rękopis w Bibliotece MZM, s. 46; *Źródła 1*, s. 86; *Źródła do dziejów ekonomii malborskiej*, t. 2, wyd. W. Hiejnosz, J. Gronowski, Toruń 1960 (dalej: *Źródła 2*), s. 78; *Źródła do dziejów ekonomii malborskiej*, t. 3, wyd. W. Hiejnosz, J. Gronowski, Toruń 1963 (dalej: *Źródła 3*), s. 8; *Źródła 4*, s. 67–68; *Źródła 5*, s. 28.

⁵⁵ W wykopie linowym podczas prac budowlanych w 2023 roku. Korona muru znajdowała się 10,56 m n.p.m.

⁵⁶ *Źródła 1*, s. 86.

⁵⁷ M. Dąbrowska, *Zamek Niski...*, op. cit., s. 5–6.

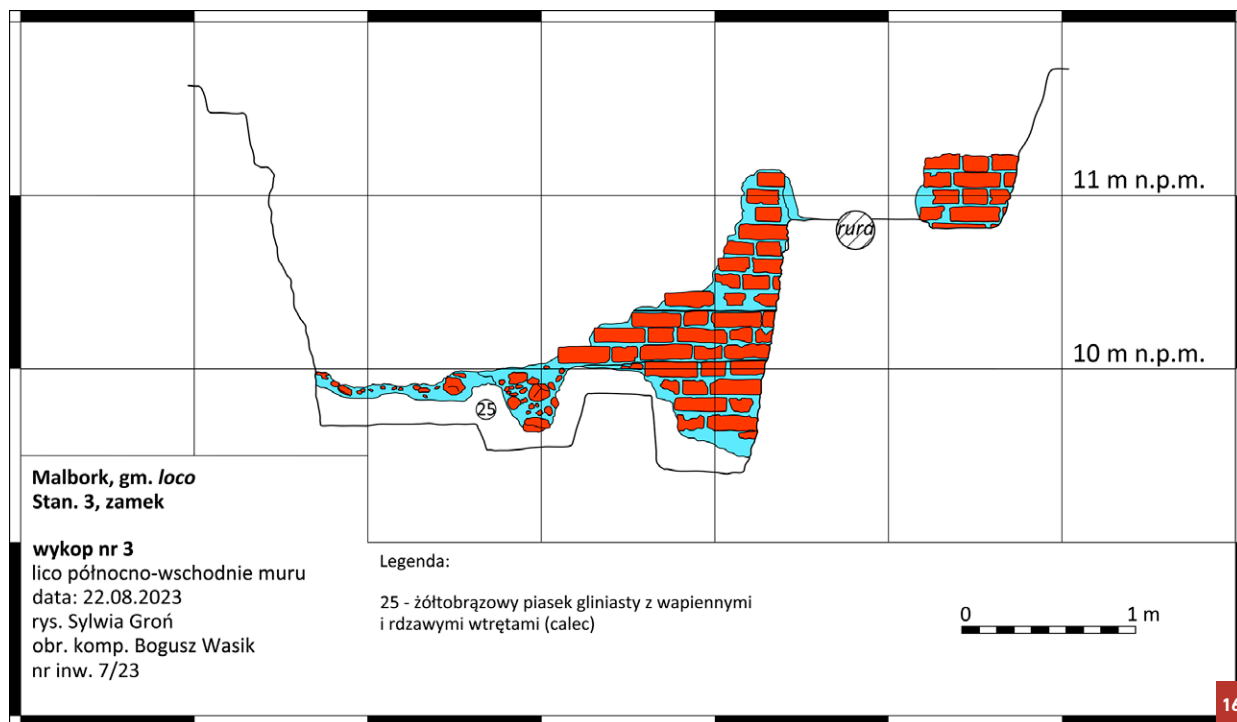


15

Wykop nr 3. Rzut relikwów fundamentów ściany północnej i działowej budynku I.8.
Rys. Sylwia Groń, oprac. Bogusz Wasik

Trial pit no. 3. Floor plan of the relics of the foundations of the northern wall and the partition wall of building I.8. Drawing: Sylwia Groń, ed. Bogusz Wasik

Ściana szczytowa budynku I.8 była połączona z murem ogrodzenia podwórza, co może wskazywać, że mur ów na wysokości budynków I.2 i I.3 także wzniesiono na omawianym etapie. Za takim wnioskowaniem przemawia również to, że fragment muru południowego podwórza odkryty w wykopie budowlanym był usytuowany tak, że ogrodzenie dochodziło raczej do szczytu budynku I.2, a nie do dostawionej do niego ściany kościoła (il. 8).



16

Wykop nr 3. Lico północne (północno-wschodnie) fundamentu budynku I.8.
Rys. Sylwia Groń, oprac. Bogusz Wasik

Trial pit no. 3. Northern (north-eastern) face of the foundation wall of building I.8.
Drawing: Sylwia Groń, ed. Bogusz Wasik

Etap IIC

Bez wątpienia ostatnim elementem głównej zabudowy przy północno-wschodnim murze obronnym przedzamcza był kościół św. Wawrzyńca (il. 8). Po południowej stronie szczytu budynku I.2 bardzo wyraźnie widać strzępia, do których dostawiono południowo-wschodnią ścianę kościoła (il. 9b). Jest to budowla salowa, nieorientowana (ołtarz znajdował się od północy), o wymiarach 22,5 × 15,3 m. Cechą charakterystyczną powiązanej z murem obronnym świątyni jest wprowadzenie w elewacji wschodniej dużych okien i portalu wejściowego, podczas gdy od zachodu znajdowały się dwa poziomy małych otworów – na dole szczelinowe strzelnice, a na piętrze okienka zamknięte łukami ostrymi. Wyższe dostępne były z empory znajdującej się wzdłuż ściany zachodniej i południowej. W tej ostatniej (niezależnie od schodów wewnątrz świątyni) był też otwór wejściowy prowadzący na zewnętrzne murowane schody, ciągnące się wzdłuż szczytu i prowadzące też na sąsiednią wieżę i bramę⁵⁸.

Wnętrze kościoła przykrywał drewniany strop. Pod emporą w narożnikach kościoła wydzielono dwa nieduże pomieszczenia. Północne to najpewniej zakrystia, wzmiankowana po raz pierwszy w 1417 roku i funkcjonująca tu także później. Południowe natomiast być może należy łączyć ze wzmiankowaną w 1437 roku, istniejącą w kościele kaplicą św. Barbary⁵⁹. Co ciekawe, zakrystia była skomunikowana z budynkiem I.2.

⁵⁸ Taki układ okien i podziałów (zrekonstruowany częściowo przez Conrada Steinbrechta) oraz schodów opisywano w kolejnych inwentarzach, a fundamenty schodów przy elewacji odkryto ponadto w 1994 roku. *Marienburg...*, s. 37–38; *Lustracja województw Prus Królewskich 1765*, t. 3; *Województwo malborskie*, wyd. J. Dygdała, Toruń 2011, s. 119; *Źródła 1*, s. 85–86; *Źródła 4*, s. 68; *Źródła 5*, s. 28–29.

⁵⁹ S. Józwiak, J. Trupinda, *Organizacja życia na zamku krzyżackim w Malborku...*, op. cit., s. 496; *Lustracja województw...*, s. 119; *Źródła 4*, s. 68.

Jak wynika ze źródeł średniowiecznych, na kościele znajdowała się wieżyczka z dzwonami⁶⁰. Strzelista sygnaturka jest widoczna na panoramie zamku datowanej na 1720–1730 rok autorstwa Friedricha Bernharda Wernera⁶¹. Biorąc jednak pod uwagę odnotowany remont i nowe nakrycie dachu świątyni po potopie szwedzkim⁶², jest mało prawdopodobne, by była to wieżyczka średniowieczna. Pierwotna mogła mieć jednak podobny charakter.

W 2021 roku wewnątrz kościoła przeprowadzono badania georadarowe, w wyniku których zaobserwowano kilka bardzo regularnych anomalii, czytelnych zasadniczo na całej głębokości objętej prospekcją (na przeszło 2,5 m). Trzy grupują się w centralnej części nawy kościoła, tuż przed podwyższeniem chóru. Kolejna anomalia, dzieląca się w zasadzie na dwie, rysuje się natomiast w północnej części otwartej na nawę przestrzeni pod emporą zachodnią⁶³. Czytelny i regularny układ oraz wyraźny odczyt pozwalają interpretować owe anomalie, a przynajmniej te w nawie kościoła, jako krypty. Po wschodniej stronie kościoła do końca XVIII wieku funkcjonował natomiast cmentarz. Zajmował przestrzeń około 23 × 23 m i był otoczony murem, łączącym się z opisanymi wyżej ogrodzeniami podwórzy (il. 4). W nowożytności był zaopatrzony w dwie bramki⁶⁴. Dostawiono go najpewniej jako ostatni element tego ciągu. Z archiwalnej dokumentacji fotograficznej, znajdującej się w Muzeum Zamkowym w Malborku (nr kliszy 1969/4998), wynika, że na fundament jego południowego odcinka natrafiono w 1969 roku. W północno-wschodnim narożniku cmentarza stała kostnica (*ossuarium*; budynek I.9), wymieniana w nowożytnych inwentarzach⁶⁵ i zaznaczona na planach z lat 1745–1765. Podczas ostatnich prac inwestycyjnych natrafiono na jej mury⁶⁶, co pozwoliło ustalić, że była ona elementem pierwotnego założenia. Jej ściany o grubości około 0,6 m wymurowano w wątku gotyckim. Skorelowanie reliktyw z wynikami badań georadarowych pozwoliło rozpoznać jej zarys o wymiarach około 3,8 × 5,7 m (il. 4).

Funkcje budynków w średniowieczu

Poza kościołem i sąsiadującym z nią budynkiem określenie funkcji poszczególnych obiektów ciągu zabudowy przedzamcza zamku w Malborku jest trudne. Drugi ze wspomnianych budynków (I.2) na podstawie licznych wzmianek można wskazać jako infirmerię pachołków (dienerów). Ponieważ budynek I.3 połączony był wspólnym podwórzem z poprzednim, zapewne także on stanowił element infirmerii. Wymieniono ją w 1399 i 1404 roku, ale pośrednio można wnioskować, że funkcjonowała już w połowie XIV wieku⁶⁷. Zastanawiające jest przeznaczenie związanego z nią budynku I.8, wydzielającego niewielkie podwórze między nim, infirmerią a murem cmentarnym. Z 1413 roku pochodzi ponadto informacja o kopaniu studni przy infirmerii⁶⁸.

Na podstawie dalszych wzmianek w omawianej zabudowie można się doszukiwać też słodowni (pierwszy raz wymieniona w 1378 roku) oraz browaru (1417 rok). Przy obu tych obiektach znajdowała się też studnia⁶⁹. W tym kontekście należy przypomnieć odkrycie pieca w budynku I.6 (il. 12). Uznano⁷⁰, że jest to najpewniej piec do suszenia słoju lub chmielu. Przemawia za tym brak typowego dla pieców typu *hypocaustum* podziału na dwa poziomy. Ponadto kanały dymne i wyprowadzające ciepłe powietrze pod posadzkę umieszczono w tej samej, górnej przestrzeni

⁶⁰ S. Józwiak, J. Trupinda, *Organizacja życia na zamku krzyżackim w Malborku...*, op. cit., s. 499.

⁶¹ *Regnum defendo...*, op. cit., s. 172–173; Zbiory MZM, sygn. MZM/R/979.

⁶² *Źródła* 4, s. 68.

⁶³ P. Wroniecki, *Raport. Nieinwazyjne badania archeologiczne metodą georadarową. Malbork, pow. malborski, woj. pomorskie*, [s.l.] 2021, maszynopis w archiwum MZM i WUOZ w Gdańsku.

⁶⁴ *Źródła* 4, s. 68; *Źródła* 5, s. 28.

⁶⁵ *Lustracja województw...*, s. 119; *Źródła* 1, s. 86; *Źródła* 4, s. 68.

⁶⁶ Koronę południowego uchwycono około 10,1 m n.p.m., a północnego – około 10,4 m n.p.m.

⁶⁷ S. Józwiak, J. Trupinda, *Organizacja życia na zamku krzyżackim w Malborku...*, op. cit., s. 391–394.

⁶⁸ *Ibidem*, s. 394.

⁶⁹ *Ibidem*, s. 431–434.

⁷⁰ Po konsultacji z dr Barbarą Pospiesznią z MZM.

komory. W piecach o takiej funkcji niepotrzebne były kamienie akumulujące ciepło⁷¹. Biorąc pod uwagę takie przeznaczenie pieca, a także obecność w budynku I.6 dużego komina z paleniskiem (koniecznego do warzenia piwa⁷²), należy wnioskować, że mieścił on browar z suszarnią słodu (ozdownią). Na browarniczą funkcję budynku wskazują jednoznacznie nowożytnie opisy⁷³. Słodownie i browary podlegały zwierzchnikowi piwnic konwentu (kellermeistera), podobnie jak dwór bednarski, gdzie produkowano beczki. Zważywszy na to, że budynki I.4–I.6 miały wspólne podwórze, mogły tworzyć też jedną jednostkę gospodarczą – browaru z ozdownią i słodownią (mielcucha), a także dworu bednarskiego. Ostatnie dwa obiekty należy więc zapewne umiejscawiać w budynkach I.4 i I.5. Na podwórzu lokalizować należy również wspomnianą studnię. W kompleksie można się ponadto doszukiwać domu zwierzchnika browaru, jego lokalizacja jest jednak przy obecnym stanie badań mniej oczywista⁷⁴.

Poza wymienionymi obiektami badacze wskazują na lokalizację w zabudowaniach ciągu zachodniego także piekarni⁷⁵. Jeżeli przywołana wcześniej interpretacja pieca odkrytego w piwnicy budynku I.7 jako piekarskiego jest słuszna, to być może piekarni tej należy się doszukiwać w tym obiekcie. Nie ma jednak co do tego pewności.

Poddasza kościoła i infirmerii, a niewykluczone, że również dalszych budynków, pełniły funkcję spichlerzy. Jeśli chodzi o średniowiecze, potwierdza to wzmianka z 1378 roku. Spichlerze funkcjonowały tam nadal w nowożytności⁷⁶.

Nowożytnie opisy wymieniają na podwórzach omawianej zabudowy szereg różnych budynków (stajni, budynków mieszkalnych i tak dalej). Niektóre z nich, zwłaszcza murowane, tak jak dom na podwórzu budynku I.6, mogły mieć średniowieczne pochodzenie, co jednak zweryfikowałyby tylko dalsze badania⁷⁷. Inne obiekty mogły stać w miejscu starszych. Budynki I.8, I.10 i I.11 nie były raczej jedynymi stojącymi w średniowieczu w obrębie podwórz.

Zamykając charakterystykę przekształceń zabudowy w zachodnim rejonie przedzamcza, należy jeszcze ponownie zwrócić uwagę na podmokłe obniżenie i staw funkcjonujący w jego centrum. W wykopie nr 4 zaobserwowano, że z biegiem czasu wypełniało się ono jednak nawarstwieniami akumulacyjnymi zapiskowymi. Jak wynika z datowania metodą radiowęglową, nastąpiło to dość szybko, bo od ostatniej ćwierci XIII wieku do około lat 60. XIV wieku⁷⁸. Zalegała tam też warstwa z bardzo dużą ilością żużla – odpadkami poprodukcyjnymi pochodzącymi być może z pobliskiej ludwisarni. W rezultacie do końca średniowiecza poziom dna podniósł się o mniej więcej 1,2 m (do około 9,7 m n.p.m.).

Podsumowanie

Realizowane na terenie przedzamcza zamku w Malborku od 2023 roku badania archeologiczno-architektoniczne, uzupełnione obserwacjami poczynionymi podczas nadzoru archeologicznego w latach 2021–2023, dostarczyły wielu nowych informacji o tej części zamku w Malborku.

⁷¹ W. Bis, *Ze studiów nad piecami typu hypocaustum z terenu ziem Polski*, „Architectus” 2003, nr 1–2, s. 9, 13.

⁷² A. Klonder, *Browarnictwo w Prusach Królewskich (2 połowa XVI–XVII w.)*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1983, s. 46, 55–59.

⁷³ *Źródła* 1, s. 87–88; *Źródła* 2, s. 63; *Źródła* 4, s. 64–65.

⁷⁴ H. Domańska, *Zespół umocnień Malborka...*, op. cit., s. 3–5; S. Józwiak, J. Trupinda, *Organizacja życia na zamku krzyżackim w Malborku...*, op. cit., s. 430, 435.

⁷⁵ T. Torbus, *Zamki konwentualne...*, op. cit., s. 317.

⁷⁶ S. Józwiak, J. Trupinda, *Organizacja życia na zamku krzyżackim w Malborku...*, op. cit., s. 496; *Marienburg...*, op. cit., s. 46; *Źródła* 1, s. 87.

⁷⁷ Podczas badań w 2024 roku potwierdzono czternastowieczną chronologię tego budynku.

⁷⁸ Z dolnego poziomu nawarstwień uzyskano daty: prawdopodobieństwo 68,3% – 1230AD (6,7%) 1240AD, 1260AD (61,6%) 1285AD; prawdopodobieństwo 95,4% – 1225AD (95,4%) 1290AD. Natomiast z górnego poziomu nawarstwień średniowiecznych: prawdopodobieństwo 68,3% – 1315AD (55,8%) 1360AD, 1385AD, (12,5%) 1400AD; prawdopodobieństwo 95,4% – 1300AD (73,5%) 1370AD, 1380AD (21,9%) 1405AD. Wyniki analizy fragmentów ceramiki naczyniowej z nawarstwień korespondują z taką chronologią.

Klarować zaczął się obraz formy terenu, na którym przystąpiono do budowy zamku, ale co szczególnie istotne, zadokumentowano relikty i ślady związane z funkcjonowaniem bezpośredniego zaplecza budowy z czwartej ćwierci XIII wieku. Należy mieć nadzieję, że dalsze badania dostarczą więcej danych na ten temat, co pozwoli zrekonstruować rozplanowanie struktury funkcjonalnej średniowiecznego zaplecza budowlanego. W odniesieniu do ciągu zabudowy zachodniej przedzamcza omówione badania umożliwiły rozpoznanie i rekonstrukcję zarówno jego techniki oraz etapowania budowy, jak i układu przestrzennego. Pozwalają one też wyciągać wnioski co do podziału funkcjonalnego. Co więcej, uzyskano też pierwsze dane, które pozwalają datować budowę przedzamcza w bardziej niż dotąd bezpośredni i bezwzględny sposób. Poszerza to w znacznym stopniu wiedzę o zabudowie tej części zamku w Malborku, która dotąd znajdowała się poza głównym obszarem zainteresowań naukowców. Zaprezentowane wyniki ukazują duży potencjał badań archeologiczno-architektonicznych w zakresie poszerzenia wiedzy o głównej warowni krzyżackiej w Prusach i będą kontynuowane.

dr Bogusz Wasik

Absolwent archeologii (specjalizacja archeologia architektury) w Instytucie Archeologii UMK i ochrony dóbr kultury (specjalizacja konserwatorstwo) na Wydziale Sztuk Pięknych UMK w Toruniu. W 2015 roku w Instytucie Archeologii UMK obronił dysertację doktorską poświęconą budownictwu zamkowemu na ziemi chełmińskiej. Od 2019 roku pracuje w Muzeum Zamkowym w Malborku (wpierw w dziale konserwacji zamku, obecnie w dziale archeologii).

Bogusz Wasik, PhD

Graduated in archaeology (specializing in architectural archaeology) from the Institute of Archaeology at the Nicolaus Copernicus University (UMK) and in the protection of cultural property (specializing in conservation) from the Faculty of Fine Arts at the Nicolaus Copernicus University (UMK) in Toruń. In 2015, he defended his doctoral thesis on the construction of castles in the Chełmno region at the Institute of Archaeology of the Nicolaus Copernicus University. Since 2019 he has been working at the Castle Museum in Malbork (first in the castle conservation department, now in the archaeology department).

Bibliografia

- Archiwum Główne Akt Dawnych, Akta Ekonomii Malborskiej, *Regestrum Johannis Balynsky thesaurarii castri Marienburgensis*, sygn. W. 198.
- Archiwum Główne Akt Dawnych, Akta Ekonomii Malborskiej, *Inwentarz ekonomii malborskiej 1715*, sygn. W. 260.
- Archiwum Główne Akt Dawnych, Akta Ekonomii Malborskiej, *Inwentarz ekonomii malborskiej 1724*, sygn. W. 262.
- Archiwum Główne Akt Dawnych, Akta Ekonomii Malborskiej, *Inwentarz ekonomii malborskiej 1730*, sygn. W. 263.
- Archiwum Główne Akt Dawnych, Akta Ekonomii Malborskiej, *Inwentarz ekonomii malborskiej 1736*, sygn. W. 264.
- Archiwum Główne Akt Dawnych, Akta Ekonomii Malborskiej, *Inwentarz ekonomii malborskiej 1745*, sygn. W. 265.
- Archiwum Główne Akt Dawnych, Akta Ekonomii Malborskiej, *Inwentarz ekonomii malborskiej 1755–1756*, W. 278.
- Bis Magdalena, Bis Wojciech, Dąbrowska Maria, *Badania archeologiczno-architektoniczne na terenie Zamku Niskiego – północna strona tzw. ciągu gospodarczego. Lipiec–sierpień 2006*, [s.l.] 2006, maszynopis w archiwum Muzeum Zamkowego w Malborku.
- Bis Wojciech, *Ze studiów nad piecami typu hypocaustum z terenu ziem Polski*, „Architectus” 2003, nr 1–2, s. 3–28.
- Bobowski Bogdan, Muntowski Patryk, Micyk Paweł, *Wyniki badań archeologicznych na wale von Plauena w Malborku* [w:] XVIII Sesja Pomorzoznawcza. Materiały z konferencji, 16–18 listopada 2011, cz. 2: *Od późnego średniowiecza do czasów nowożytnych*, red. Ewa Fudzińska, Malbork 2013, s. 11–35.
- Dąbrowska Maria, *Badania archeologiczno-architektoniczne na terenie Zamku Niskiego w Malborku w latach 1998–2004* [w:] XV Sesja Pomorzoznawcza. Materiały z konferencji, 30 listopada–02 grudnia 2005, red. Grażyna Nawrońska, Elbląg 2007, s. 303–316.

- Dąbrowska Maria, *Badania archeologiczno-architektoniczne w rejonie działającej w końcu XVI w. mennicy na przedzamczu północnym zamku malborskiego*. Lipiec–sierpień 2007 r., [s.l.] 2007, maszynopis w archiwum Muzeum Zamkowego w Malborku.
- Dąbrowska Maria, *Malbork – zamek. Przedzamcze północne. Ciąg gospodarczy na terenie zamku niskiego*. *Badania archeologiczno-architektoniczne lipiec–sierpień 2005*, [s.l.] 2005, maszynopis w archiwum Muzeum Zamkowego w Malborku.
- Dąbrowska Maria, *Malbork – Zamek Niski – ciąg gospodarczy*. *Sprawozdanie z badań archeologicznych prowadzonych w 2010 roku*, [s.l.] 2010, maszynopis w archiwum Muzeum Zamkowego w Malborku.
- Dąbrowska Maria, *Muzeum Zamkowe w Malborku. Zamek Niski – ciąg gospodarczy*. *Sprawozdanie z badań archeologiczno-architektonicznych lipiec–sierpień 2009*, [s.l.] 2009, maszynopis w archiwum Muzeum Zamkowego w Malborku.
- Dąbrowska Maria, *Zamek Niski, północna strona tzw. Ciągu Gospodarczego*. *Kontynuacja badań archeologiczno-architektonicznych w rejonie działającej w końcu XVI w. mennicy, lipiec–sierpień 2008 r.*, [s.l.] 2008, maszynopis w archiwum Muzeum Zamkowego w Malborku.
- Dobry Artur, *Dwa osiemnastowieczne plany zamku malborskiego*, „*Studia Zamkowe*” 2019, t. 6, s. 62–75.
- Domańska Hanna, *Budynki gospodarcze na Przedzamczu Zamku w Malborku, woj. gdańskie*, [s.l.] 1960, maszynopis w archiwum Muzeum Zamkowego w Malborku.
- Domańska Hanna, *Zespół umocnień Malborka z XIII–XV wieku*, „*Kwartalnik Architektury i Urbanistyki*” 1977, t. 22, nr 1, s. 3–18.
- Herrmann Christofer, *Der Hochmeisterpalast auf der Marienburg. Konzeption, Bau und Nutzung der modernsten europäischen Fürstenresidenz um 1400*, Petersberg 2019.
- Jóźwiak Sławomir, *Centralne organy władzy* [w:] Marian Biskup et al., *Państwa zakonu krzyżackiego w Prusach. Władza i społeczeństwo*, red. Marian Biskup, Roman Czaja, Warszawa 2009.
- Jóźwiak Sławomir, *Der Bau, Wiederaufbau und Ausbau der Nogatbrücke gegenüber der Marienburg vom 14. bis zu den anfängen des 15. Jahrhunderts* [w:] *Studies on the military orders, Prussia, and urban history. Essays in honour of Roman Czaja on the occasion of his sixtieth birthday. Beiträge zur Ritterordens-, Preußen- und Städteforschung. Festschrift für Roman Czaja zum 60. Geburtstag*, ed. Jürgen Sarnowsky et al., Debrecen 2020, s. 261–272.
- Jóźwiak Sławomir, Trupinda Janusz, *Organizacja życia na zamku krzyżackim w Malborku w czasach wielkich mistrzów (1309–1457)*, Malbork 2011.
- Jesinowski Bernard, *Uwagi nt. wyników ostatnich badań we wsch. części głównej kondygnacji Pałacu Wielkich Mistrzów w Malborku* [w:] *Praeterita Posteritati. Studia z historii sztuki i kultury ofiarowane Maciejowi Kilarowskiemu*, red. Mariusz Mierzwinski, Malbork 2001, s. 179–197.
- Jóźwiak Sławomir, Szweda Adam, *Dwór wielkich mistrzów zakonu krzyżackiego w Malborku. Siedziba i świeckie otoczenie średniowiecznego władcy zakonnego*, Toruń 2022.
- Klonder Andrzej, *Browarnictwo w Prusach Królewskich (2 połowa XVI–XVII w.)*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1983.
- Lustracja województw Prus Królewskich 1765*, t. 3: *Województwo malborskie*, wyd. Jerzy Dygdała, Toruń 2011.
- Marienburg. Lustration vom Jahr 1565. Abschrift aus Westpr. Foliant No 23. nebst Uebersetzung*, oprac. Johannes K. Sembrzycki, [s.l.] 1889, rękopis w Bibliotece Muzeum Zamkowego w Malborku.
- Mierzwinski Mariusz, *Ciąg budynków gospodarczych zachodni*. *Dokumentacja naukowa*. *Badania archeologiczne 1984–1985*, [s.l.] 2011, maszynopis w archiwum Muzeum Zamkowego w Malborku.
- Pawłowski Antoni J., *Dokumentacja z badań nad podłożem gruntowym i sposobem fundamentowania ścian zachodniej skrzydła zachodniego, prowadzonych metodą szybików górniczych w 1990 r.*, Malbork 1990, maszynopis w archiwum Muzeum Zamkowego w Malborku.
- Pawłowski Antoni J., *Dotychczasowe wyniki badań geologicznych i archeologiczno-architektonicznych, prowadzonych w rejonie ścian zachodniej Zamku Średniego w Malborku*, Malbork 1989, maszynopis w archiwum Muzeum Zamkowego w Malborku.
- Piotrowska Natalia, *Raport 16/2023 z wykonania datowania metodą radiowęglową* [w:] Bogusz Wasik, *Sprawozdanie z badań archeologiczno-architektonicznych zamku w Malborku przeprowadzonych na terenie przedzamcza w 2023 roku (stan. 3; AZP 18-47/10)*, Malbork 2023, maszynopis w archiwum Muzeum Zamkowego w Malborku i Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków w Gdańsku, s. 263–264.
- Pospieszna Barbara, *Kafle piecowe z wieży przy kaplicy św. Wawrzyńca w Malborku* [w:] *Archaeologia et historia urbana*, red. Roman Czaja et al., Elbląg 2004, s. 435–440.
- Pospieszny Kazimierz, *Program i forma architektoniczna krzyżackich infirmerii zamkowych w Prusach* [w:] *Szpitalnictwo w dawnej Polsce*, „*Studia i Materiały z Historii Kultury Materialnej*”, t. 66, red. Maria Dąbrowska, Jerzy Kruppé, Warszawa 1998, s. 109–133.

- Pufendorf Samuel, *Siedem ksiąg o czynach Karola Gustawa króla Szwecji*, oprac. Wojciech Krawczuk, Warszawa 2013.
- Regnum defendo ense et alis tego stricto. *Królestwa bronię dobytym mieczem i osłaniam skrzydłami. Malbork w Prusach Królewskich*, t. 2, red. Rafał Panfil, Artur Dobry, Malbork 2022.
- Schmid Bernhard, *Die Befestigungsanlagen der Marienburg*, „Altpreußische Forschungen” 1928, Bd. 5, s. 51–78.
- Schmid Bernhard, *Führer durch das Schloß Marienburg in Preußen*, Berlin 1925, s. 80.
- Schmid Bernhard, *Die Marienburg. Ihre Baugeschichte*, Würzburg 1955.
- Schwandt Wilhelm, *Marienburg. Schloß und Stadt in Preußen*, Danzig 1908.
- Torbus Tomasz, *Die Konventsburgen in Deutschordensland Preussen*, München–Oldenburg 1998.
- Torbus Tomasz, *Zamki konwentualne państwa krzyżackiego w Prusach*, cz. 2: *Katalog*, Gdańsk 2023.
- Wasik Bogusz, *Sprawozdanie z nadzoru archeologicznego na terenie Przedzamcza zamku w Malborku (stan. nr 3; AZP 18-47/10)*, Malbork 2023, maszynopis w archiwum Muzeum Zamkowego w Malborku i Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków w Gdańsku.
- Wasik Bogusz, *Sprawozdanie z badań archeologiczno-architektonicznych zamku w Malborku przeprowadzonych na terenie przedzamcza w 2023 roku (stan. 3; AZP 18-47/10)*, Malbork 2023, maszynopis w archiwum Muzeum Zamkowego w Malborku i Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków w Gdańsku.
- Wasik Bogusz, *Zachodnie międzymurze zamku w Malborku w świetle badań archeologicznych z 2020 roku. Przekształcenia topografii i zabudowy*, „Ochrona Zabytków” 2021, nr 1, s. 71–104.
- Ważny Tomasz, *Analiza dendrochronologiczna drewna z przedzamcza zamku w Malborku* [w:] Bogusz Wasik, *Sprawozdanie z badań archeologiczno-architektonicznych zamku w Malborku przeprowadzonych na terenie przedzamcza w 2023 roku (stan. 3; AZP 18-47/10)*, Malbork 2023, maszynopis w archiwum Muzeum Zamkowego w Malborku i Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków w Gdańsku, s. 261–262.
- Wroniecki Piotr, *Raport. Nieinwazyjne badania archeologiczne metodą georadarową. Malbork, pow. malborski, woj. pomorskie*, [s.l.] 2021, maszynopis w archiwum Muzeum Zamkowego w Malborku i Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków w Gdańsku.
- Źródła do dziejów ekonomii malborskiej*, t. 1, wyd. Wojciech Hejnosz, Toruń 1959.
- Źródła do dziejów ekonomii malborskiej*, t. 2, wyd. Wojciech Hejnosz, Julian Gronowski, Toruń 1960.
- Źródła do dziejów ekonomii malborskiej*, t. 3, wyd. Wojciech Hejnosz, Julian Gronowski, Toruń 1963.
- Źródła do dziejów ekonomii malborskiej*, t. 4, wyd. Wojciech Hejnosz, Janina Waluszewska, Toruń 1967.
- Źródła do dziejów ekonomii malborskiej*, t. 5, wyd. Wojciech Hejnosz, Toruń 1971.

Marcin Sabaciński*

Dokumentacja zabytków ruchomych jako niezbędny element bezpieczeństwa dziedzictwa kulturowego

Documentation of movable monuments as an essential element for safeguarding cultural heritage

Marcin Sabaciński, *Dokumentacja zabytków ruchomych jako niezbędny element bezpieczeństwa dziedzictwa kulturowego*, „Ochrona Zabytków” 2025, nr 1, s. 187–200.

Abstrakt

Właściwe zadokumentowanie zabytków ruchomych jest niezbędne dla procesu odzyskiwania obiektów zaginionych bądź skradzionych. Brak właściwej dokumentacji uniemożliwia działanie już na etapie poszukiwań utraconych dóbr kultury, nie mówiąc już o przeprowadzeniu skutecznego postępowania restytucyjnego. Specjalistyczna dokumentacja zabytków wykonywana jest zazwyczaj w celach naukowych lub inwentaryzacyjnych i ewidencyjnych, rzadko ma na celu zabezpieczenie na wypadek kradzieży. Jednak w sytuacji realnego zagrożenia konfliktem zbrojnym, przed którym stoi dziś Polska, należy już teraz myśleć o ochronie dziedzictwa, korzystając z wiedzy, którą przyniosła katastrofa w postaci II wojny światowej.

Słowa kluczowe

bezpieczeństwo dziedzictwa, straty wojenne, kradzież, dokumentacja zabytków, zagrożenia dziedzictwa

Abstract

The proper documentation of movable monuments is of paramount importance in the process of recovering lost or stolen objects. The absence of proper documentation makes it impossible to initiate action at the stage of searching for lost cultural property, let alone to conduct effective restitution proceedings. Professional documentation of monuments is typically conducted for scientific research or for the purpose of maintaining records and inventories, rarely to ensure the protection of the monuments from theft. However,

* Narodowy Instytut Dziedzictwa
ORCID: 0009-0008-9637-5769
e-mail: msabacinski@nid.pl

in the situation of a genuine threat of armed conflict, which Poland is currently facing, it is imperative to consider the protection of our heritage, drawing upon the knowledge gained from the catastrophic events of the Second World War.

Keywords

safeguarding heritage, war losses, theft, documentation of monuments, threats to heritage

OCHRONA ZABYTEKÓW STAJE SIĘ DZIEDZINĄ CORAZ LEPIEJ ROZPOZNANĄ I OPISANĄ. LITERATURA dotycząca ochrony dziedzictwa kulturowego i zarządzania nim liczy już tysiące tomów i wciąż powstają kolejne rozprawy, dysertacje i polemiki. Niemala część twórczego potencjału reprezentantów nauk humanistycznych i społecznych poświęcana jest na próby lepszego zrozumienia fenomenu dziedzictwa i trafniejszego sklasyfikowania jego składników, obserwacji i opisu zmian następujących w jego odbiorze i rozumieniu, budowania modeli pojęciowych, planowania ewolucji prawa oraz podniesienia jakości administracji. Poszukuje się wyzwań intelektualnych, wchodzi w twórcze spory, celebrytuje sukcesy, rozpamiętuje pouczające porażki i nieustannie poszukuje nowych dróg rozwoju. Urzędnicy administrują, konserwatorzy dbają, naukowcy zbierają materiały badawcze, a muzealnicy wystawiają. Robi się wszystko to, co zwykli robić specjaliści w demokratycznym, rozwijającym się, stabilnym państwie. Nikt nie myśli o katastrofie. Nawet jeśli wieszczona jest jakaś burza, to chmury dopiero zbierają się gdzieś na horyzoncie i nie ma pewności, czy nie przejdzie bokiem. Oczekiwanie na nieszczęście nie pozwala normalnie funkcjonować, a codzienne problemy i setki małych pożarów do ugaszenia tu i teraz skutecznie odciągają nas od martwienia się na zapas.

A jednak grozi nam wojna. Być może nigdy nie nastąpi, ale jeśli do niej dojdzie, niewątpliwie dotknie każdej z dziedzin życia, nie omijając dziedzictwa we wszystkich jego aspektach. Rozważania teoretyczne przestaną być warte uwagi, a nasze wybory prywatne i zawodowe będą musiały się stać skrajnie racjonalne. Na szczęście (jeśli w ogóle można tak powiedzieć w tym kontekście) wiadomo, czego się spodziewać. Przeciwnik ujawnił swoje cele, metody i niszczyielski potencjał wymazywania kultury i wynaradawiania. Groźby wybrzmiały i wiadomo, że chodzi mu też o Polskę. Na razie Polacy wykorzystują wątpliwy przywilej śledzenia barbarzyńskiej wojny rozpętanej przez Rosję na Ukrainie w charakterze zaangażowanych widzów. Lepszego czasu na wyciągnięcie wniosków i działanie pewnie już nie będzie.

Nie powinno to sprawiać większych trudności, bo od czasu II wojny światowej cele i metody Rosji, naszego potencjalnego agresora, niewiele się zmieniły. Pieczołowicie spisywane konwencje międzynarodowe okazały się daremne, autorytet Organizacji Narodów Zjednoczonych – kruchy, a powszechne przekonanie, że osiągnięty rozwój cywilizacyjny nie pozwoli na zagrożenie kolejną wojną światową – płonne. Historia się powtarza, a akurat Polska jako państwo i naród ma ogromny bagaż doświadczeń wojennych, który jak nigdy zyskał na aktualności. Wbrew pozorom w naszym kraju ciągle jeszcze odczuwane są skutki II wojny światowej i wciąż podejmowane próby odrobienia strat mentalnych, ekonomicznych i cywilizacyjnych; próby odzyskania tego, co zostało utracone. Powinniśmy więc być w większym stopniu świadomi, mądrzejsi i bardziej doświadczeni niż inne narody europejskie, uczyć się na błędach. Jednak wydaje się, że w aktywnym działaniu na wielu polach zaniedbywane jest to, co powinno być szczególnie ważne w kontekście ochrony dziedzictwa – prewencyjna dokumentacja dóbr kultury na wypadek kradzieży.

Polskie straty wojenne

Straty wojenne dziedzictwa kulturowego Polski cały czas nie zostały do końca rozpoznane¹. Wiadomo, że to, co pozostało w granicach Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej po 1945 roku, jest jedynie jakimś procentem zasobu, z którym II Rzeczpospolita rozpoczynała wojnę obronną,

¹ Polskie straty wojenne w zakresie kultury definiuje się następująco: „Za polskie straty wojenne uznaje się ruchome dobra kultury utracone w wyniku II wojny światowej z terenów Polski po 1945 r. pochodzące

i obiektów, które pierwotnie znajdowały się na obszarach III Rzeszy przyłączonych do Polski na mocy ustaleń konferencji poczdamskiej. Znaczna część dorobku pokoleń została zniszczona, część uległa rozproszeniu, a wiele obiektów dodatkowo utraciło swój pierwotny kontekst, powiązanie z miejscem czy ludźmi, których były spuścizną. Ogromna liczba zabytków, dzieł sztuki, archiwaliów i ksiąg została skradziona. Obaj okupanci metodycznie plądrowali polskie muzea, obiekty sakralne i majątki prywatne, wykorzystując do tego wyspecjalizowane jednostki w strukturach wojskowych i cywilnych, utworzone przy wsparciu niemieckich i radzieckich historyków sztuki, archeologów i innych znawców dóbr kultury². Dochodzi do tego nieokreślona liczba spontanicznych kradzieży, których dopuszczali się żołnierze w trakcie działań wojennych we wrześniu 1939 roku, po ataku niemieckim na Związek Radziecki w 1941 roku³ i w latach kontrofensywy radzieckiej począwszy od 1944 roku, w czasie powstania w getcie, powstania warszawskiego i przez cały okres okupacji⁴. Niemieccy urzędnicy i oficerowie zarządzający okupowanymi terenami bez skrupułów wykorzystywali sposobność do wzbogacenia się, stosując w tym celu istniejący aparat terroru i nową niemiecką administrację⁵. Obrazu dopełnia szabrownictwo polskich obywateli, wykorzystujących okazję oraz chaos i niedostatki administracyjne po przejściu frontu i tuż po wyzwoleniu⁶.

Rzeczywista liczba utraconych dóbr kultury jest niemożliwa do ustalenia, podaje się jedynie szacunki, które ukazują skalę rabunku. Zgodnie z obliczeniami specjalistów chodzi o ponad pół miliona obiektów⁷. Jednak w bazie danych strat wojennych prowadzonej przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego zarejestrowano informacje jedynie o 64 tysiącach obiektów. Skąd ta ogromna rozbieżność i czy oznacza ona brak troski Polski o utracone dobra? Nie, ta dysproporcja ukazuje po prostu, jak ważna jest dokumentacja dóbr kultury. Dla większości polskich strat wojennych taka dokumentacja nie istnieje. Nie zachowały się zdjęcia, opisy, inwentarze ani inne informacje pozwalające zidentyfikować obiekt i pomóc w jego odzyskaniu. W wielu przypadkach takiej dokumentacji najzwyczajniej nigdy nie było. Nie widziano potrzeby fotografovania, opisywania i dodatkowego dokumentowania zabytków i dzieł sztuki na wszelki wypadek. Te braki są podstawową bolączką. Jeśli dołożyć do tego istniejącą niegdyś dokumentację, która została zniszczona bądź rozproszona, to jawi się w całej okazałości ogrom wyzwań stojących przed specjalistami zajmującymi się restytucją dóbr kultury.

Badania proveniencyjne i bieżąca dokumentacja

Odpowiedzią na opisane problemy stał się rozwój badań proveniencyjnych w sektorze muzealnym. Drugim, nie mniej istotnym powodem systemowych prób nadrabiania przez muzealników braków w dokumentacji i odtwarzania historii zbiorów są konsekwencje polityki władz komunistycznych.

zarówno ze zbiorów publicznych, prywatnych, jak i kościelnych” (Wydział Restytucji Dóbr Kultury, *Czym są straty wojenne?*, tinyurl.com/4dh9njck, dostęp: 21.02.2024).

² Takie jak niemiecki oddział kierowany przez berlińskiego profesora archeologii Petera Paulsena. Więcej w: A. Mężynski, *Kommando Paulsen październik–grudzień 1939 r.*, Warszawa 1994.

³ Na mocy paktu Ribbentrop–Mołotow część obecnych ziem polskich po wrześniu 1939 roku pozostała w strefie radzieckiej, na przykład Białystok czy fragment Przemyśla (do linii rzeki San). Niemiecki atak na ZSRR ponownie wprowadził je w strefę działań wojennych (choć o rzeczywistym toczeniu takich działań na tych terenach można mówić dopiero w odniesieniu do 1944 roku, bo w 1941 roku Sowieci w zasadzie nie stawiali tam oporu).

⁴ K. Estreicher, *Straty kultury polskiej. Katalog strat kultury polskiej pod okupacją niemiecką 1939–1945 wraz z oryginalnymi dokumentami grabieży*, Kraków 2003; *Walka o dobra kultury. Warszawa 1939–1945*, red. S. Lorentz, t. 1–2, Warszawa 1970.

⁵ Szczególnie aktywny na tym polu był Hans Frank, generalny gubernator okupowanych terenów polskich, który rywalizował z Hermannem Göringiem w dziedzinie zawłaszczania dóbr kultury podbitych obszarów. Działalność poszczególnych uczestników tego procederu po stronie radzieckiej jest znacznie gorzej rozpoznana.

⁶ Dotyczyło to zwłaszcza tak zwanych Ziem Odzyskanych, których dziedzictwo tuż po przyłączeniu do Polski i przez kolejne lata było traktowane jako obce. Doskonałą ilustracją tego zjawiska jest kultowa produkcja z 1964 roku *Prawo i pięść* w reżyserii Jerzego Hoffmana i Edwarda Skórzewskiego, na podstawie prozy Józefa Hena.

⁷ PAP/Wszystkocoinajważniejsze/MB, *Ministerstwo kultury odzyskało 700 obiektów dzięki działaniom restytucyjnym*, tinyurl.com/4ms6wunu, dostęp: 28.02.2024.

Wydany w 1946 roku dekret o majątkach opuszczonych i poniemieckich nakazał przejście na własność Skarbu Państwa mienia ruchomego, które zostało utracone w latach 1939–1945, a nie zostało odzyskane przez właściciela do końca 1950 roku⁸. Pod pozorem realizacji innego aktu prawnego – dekretu o reformie rolnej – bezprawnie konfiskowano też zabytki ruchome i dzieła sztuki⁹. Obecnie wielu spadkobierców i właścicieli dóbr kultury pokrzywdzonych upaństwowieniem mienia dochodzi swoich praw przed sądami, gdzie obligatoryjnie przedstawiane są wyniki badań proveniencyjnych.

Rozwój takich badań został wymuszony przez konieczność dokonywania szybkich, merytorycznych interwencji w sprawach restytucyjnych, a także racjonalnej obrony przed nie zawsze uzasadnionymi roszczeniami dawnych właścicieli dzisiejszych muzealiów. Doskonale ilustruje to, jak ważna dla obiektu jest jego właściwa dokumentacja. Badania proveniencyjne jednak zawsze są spojrzeniem w przeszłość i przede wszystkim odtworzeniem historii¹⁰. Nie mniej ważną sprawą jest bieżąca dokumentacja dóbr kultury, która poza profesjonalnymi muzeami wciąż pozostawia wiele do życzenia.

Zabytki ruchome i dzieła sztuki są własnością wielu podmiotów i osób prywatnych. W potocznym rozumieniu kojarzy się je przede wszystkim z muzeami, ale jest to daleko idące uproszczenie. Najwięcej ruchomych dóbr kultury poza muzeami stanowi własność Kościoła katolickiego, pod którego opieką miały największe szanse przetrwać zawirowania dziejowe, w tym działania komunistycznych władz PRL. Nieporównywalnie mniej zabytków ruchomych zachowało się jako wyposażenie zabytkowych nieruchomości należących obecnie do osób prywatnych, rozmaitych jednostek organizacyjnych, samorządów i jednostek państwowych. Istnieją też kolekcje prywatne zarówno tworzone współcześnie, jak i takie z historią, wielopokoleniowe. Możliwość dokumentowania i inwentaryzacji tych zabytków zależy przede wszystkim od zgody właściciela. Chociaż opracowano standard opisu dóbr kultury dla osób bez wykształcenia kierunkowego¹¹, to zwykle takie osoby nie mają wszystkich potrzebnych kompetencji, żeby prawidłowo wykonać użyteczną dokumentację zabytku. Przyjęło się, że taki opis sporządza historyk sztuki bądź wybrany pracownik urzędu konserwatorskiego. Jednak żeby wyjść z taką inicjatywą, należy zdawać sobie sprawę, że dany obiekt w ogóle istnieje, i wiedzieć, kto jest jego właścicielem. W związku z tym takiej możliwości pozbawiona jest znakomita większość kolekcji prywatnych, zwłaszcza tych, które nigdy nie były eksponowane. *Gros* prac naukowych i opracowań historyków sztuki dotyczy dóbr kultury, które są obecne w jakiś sposób w przestrzeni publicznej, najczęściej w muzeach i obiektach użyteczności publicznej, takich jak urzędy czy świątynie, a także tych, które da się zidentyfikować i zlokalizować na podstawie literatury. Dostęp do prywatnych kolekcji zdarza się o wiele rzadziej.

Prawidłowo wykonana dokumentacja jest podstawą bezpieczeństwa zabytku ruchomego. Powoduje włączenie go w system opieki nad zabytkami, zapewnia legitymizację do walki o odzyskanie go w przypadku kradzieży i bardzo często pozwala poznać jego historię: zmiany własnościowe czy dotychczasowe naprawy i prace konserwatorskie, co się przekłada na skuteczniejsze bieżące działania konserwatorskie. Dokumentacja gwarantuje, że informacja o utracie zabytku zostanie włączona do oficjalnych baz danych obiektów skradzionych¹², co znacznie zwiększa szanse na jego odzyskanie.

⁸ Art. 34 ust. 1 lit. b Dekretu z dnia 8 marca 1946 r. o majątkach opuszczonych i poniemieckich (Dz.U. 1946, nr 13, poz. 87).

⁹ Dekret Polskiego Komitetu Wyzwolenia Narodowego z dnia 6 września 1944 r. o przeprowadzeniu reformy rolnej (Dz.U. 1944, nr 4, poz. 17) dotyczył wyłącznie nieruchomości.

¹⁰ Więcej w: A. Lewandowska, K. Zalewska, K. Zielińska, *ABC Podstawy prowadzenia badań proveniencyjnych*, „Szkolenia Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów” 2015, nr 9; K. Zalewska, *Wskazówki do identyfikacji utraconych dzieł sztuki na podstawie źródeł archiwalnych*, „Kwartalnik Policyjny” 2018, nr 1, s. 106–108.

¹¹ Jest to standard Object ID, o którym będzie mowa w dalszej części tekstu.

¹² Taką bazą danych jest Krajowy wykaz zabytków skradzionych lub wywiezionych za granicę niezgodnie z prawem, administrowany przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego (Skradzione Zabytki, tinyurl.com/4av5pjha, dostęp: 1.03.2024). Zawiera on informacje o kradzieżach muzealnych od 1970 roku oraz

ELX 000000 173
WRM 000 000 000 954

ABC EFGHIJK LMNOPRSTUVW YZ

1. Określenie zabytku
OZTARZ GŁÓWNY. RZEZBA : ŚW. AMBROŻY

2. Materiał, technika
Drewno polichromowane i złoczone.

11. BRANIEWO
miejscowość
Braniewo
powiat
Braniewo
gmina
Dąb-Tryń 14
województwo
ELBLĄG

3. Styl
BAROK

4. Czas powstania
ok. 1750 r.

5. Autor, szkoła, warsztat
JOHANN FREY ?

6. Wymiary:
wys., szer., dług.
125 x 48

7. Model

8. Historia
Brak danych.

9. Opis przedmiotu, sygn., napisy

12. Miejsce przechowywania
Kościół p.w.
św. TRójcy, ob. so. Katozuj

13. Właściciel, jego adres
Parafia rzymsko-
katolicka w Braniewie.

14. Udośpienie
Klucze na plebani.

15. Data i nr rejestru

16. Inne

10. Źródła i bibliografia
F. SEubiezwski, E. Struszyńska, Katalog Zabytków Sztuki w Polsce.
Rkp. FIS, s. 49
A. Boetticher, Die Bau- und Kunstdenkmäler in Ermland. Königsberg
1894 r., s. 60
A. Ulbrich, Geschichte der Bildhauerkunst in Ostpreussen. 1926-29
s. 789

18. Ikongrafia i negatywy fotograficzne
Archiwum WKZ OLSZTYN

1 Przykładowa karta ewidencji zabytku ruchomego
Sample record card for a movable monument

Poza opracowaniami naukowymi, które potrafią być publikowane w różnych, nieoczywistych periodykach, podstawą wiedzy o zabytkach ruchomych jest zestandaryzowana dokumentacja wykonana przez wojewódzkiego konserwatora zabytków, czyli wojewódzki rejestr zabytków i wojewódzka ewidencja zabytków¹³. Dokumentacja ta przechowywana jest w archiwach urzędów konserwatorskich, a kopie ze wszystkich województw¹⁴ – w Narodowym Instytucie Dziedzictwa w Warszawie. Karty ewidencji zabytków zawierają opis i fotografię (il. 1), a rejestr¹⁵ jest prowadzony w formie księgi oraz zbioru decyzji administracyjnych. Na karcie ewidencji zabytku ruchomego formatu A4¹⁶ muszą się zmieścić wszystkie informacje adresowe i opisowe wraz ze zdjęciem, więc na podstawie fotografii z karty rzadko będzie można w sposób niebudzący wątpliwości rozpoznać cechy indywidualne zabytku¹⁷. Należy pamiętać, że ani opracowania naukowe, ani dokumentacja

pozostałych stratach dóbr kultury od 1992 roku. Warunkiem włączenia informacji do bazy jest posiadanie jakiegokolwiek dokumentacji. Międzynarodową bazą danych jest baza skradzionych dzieł sztuki Interpolu, z aplikacją mobilną na telefon ID-Art (Interpol, Stolen Works of Art Database, tinyurl.com/44ryewvu, dostęp: 1.03.2024). Największa prywatna baza danych o skradzionych dziełach sztuki i dobrach kultury to The Art Loss Register (tinyurl.com/yxj74an, dostęp: 1.03.2024).

- ¹³ Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 26 maja 2011 r. w sprawie prowadzenia rejestru zabytków, krajowej, wojewódzkiej i gminnej ewidencji zabytków oraz krajowego wykazu zabytków skradzionych lub wywiezionych za granicę niezgodnie z prawem (Dz.U. 2011, nr 113, poz. 661 ze zm.).
- ¹⁴ Stanowiące krajową ewidencję zabytków ruchomych i – odpowiednio – krajowy rejestr zabytków ruchomych.
- ¹⁵ Zabytek ruchomy może być wpisany do rejestru zabytków na wniosek właściciela bądź w wyjątkowych sytuacjach z urzędu – w przypadku uzasadnionej obawy zniszczenia, uszkodzenia lub nielegalnego wywiezienia zabytku za granicę albo wywiezienia za granicę zabytku o wyjątkowej wartości historycznej, artystycznej lub naukowej. Z urzędu wpisywane do rejestru są też zabytki odzyskane w drodze restytucji prowadzonej przez Rzeczpospolitą Polską oraz narodowe dobra kultury objęte przypadkiem na rzecz Skarbu Państwa (art. 10 Ustawy z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami).
- ¹⁶ Wyjątkiem jest karta zabytkowych organów, która ma odrębny wzór i jest większa.
- ¹⁷ W instrukcji wykonywania kart ewidencyjnych przygotowanej przez Narodowy Instytut Dziedzictwa wskazano, że minimalny rozmiar fotografii to 7,5 × 10 cm (Narodowy Instytut Dziedzictwa, *Instrukcja*

do ewidencji i rejestru zabytków nie są wykonywane w celu zidentyfikowania danego obiektu w razie kradzieży czy zaginięcia. Jednak w większości przypadków innej dokumentacji po prostu nie ma. W takiej sytuacji za sukces uważa się dotarcie do jakiegokolwiek opisu i zdjęcia straty.

Kradzieże dóbr kultury

W sprawach dotyczących kradzieży dóbr kultury największym problemem jest zebranie wiarygodnego materiału dowodowego, który potwierdzi, że podejrzany obiekt jest właśnie poszukiwanym egzemplarzem. Wspecjalizowane badania proveniencyjne prowadzi się zwykle w jednostkach muzealnych i dotyczą one zbiorów własnych oraz strat wojennych, rzadziej obiektów nielegalnie wywiezionych za granicę. Rozwój tej dziedziny jest zasługą Departamentu Restytucji Dóbr Kultury Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego¹⁸. Prywatni właściciele skradzionych dóbr kultury, związki wyznaniowe czy nawet samorządy, których sprawy prowadzone są w kraju, rzadko mogą liczyć na tak profesjonalne zaplecze. Biegli identyfikujący stratę w sprawach karnych powoływani są *ad hoc*, a ich warsztat nie zawsze pozwala spełnić stawiane wymagania.

Rozwiązaniem stworzonym dla prywatnych właścicieli zabytków i dzieł sztuki, którzy chcą zwiększyć swoje szanse w przypadku kradzieży, jest standard Object ID¹⁹, czyli przewodnik dla osób pragnących samodzielnie wykonać dokumentację dobra kultury. Opracowany przez specjalistów system składa się z listy pytań i zaleceń krok po kroku prowadzących właściciela przez niuanse opisu. Wpisuje się wymiary przedmiotu, materiał, z jakiego jest wykonany, określa jego typ, opisuje cechy szczególne, w tym inskrypcje i oznaczenia, podaje datowanie, tytuł, autora, opis wizualny i wszystkie dodatkowe informacje pomocne w identyfikacji. Taki formularz zawiera niezbędne minimum, jeśli chodzi o opis dzieła sztuki czy dobra kultury. Wypełniony formularz wraz z fotografiami obiektu należy przechowywać w bezpiecznym miejscu, najlepiej nie w tym samym co opisywany obiekt. Istnienie takiej dokumentacji ujawnia się dopiero w przypadku kradzieży²⁰.

W latach 90. XX wieku kradzieże dóbr kultury w Polsce osiągnęły skalę niespotykaną nigdy wcześniej. Plasowaliśmy się w tej kategorii na piątym miejscu w Europie, a liczba zdarzeń przez kolejne lata utrzymywała się na stałym, wysokim poziomie. Najwięcej z nich dotyczyło obiektów sakralnych²¹. W tym okresie policja zintensyfikowała działania w zwalczaniu przestępczości przeciwko zabytkom, rozpoczęły się też dyskusje na temat potrzeby dokumentacji dóbr kultury na wypadek kradzieży²². W połowie pierwszej dekady XXI wieku wystartowały pilotażowe projekty dokumentacji i znakowania zabytków sakralnych, realizowane przez policjantów z wydziałów prewencji w porozumieniu w wojewódzkimi konserwatorami zabytków. Działalność ta rozwinęła się po wprowadzeniu w 2007 roku programu ograniczania przestępczości i społecznych zachowań

opracowywania kart ewidencyjnych zabytków ruchomych, tinyurl.com/n82zz28tb, dostęp: 28.02.2024). Zdarzają się karty ewidencyjne, zwłaszcza wykonywane w ostatnich latach, do których dołączone są całe serie fotografii w większych formatach, jednak w całości zasobu przeważa standardowy minimalizm.

¹⁸ Departament Restytucji Dóbr Kultury w sierpniu 2024 roku został włączony w struktury Departamentu Dziedzictwa Kulturowego. Zadania departamentu są dostępne pod adresem: tinyurl.com/4cyatv7k, dostęp: 14.01.2025

¹⁹ Wprowadzony w 1997 roku standard opracowany przez Getty Information Institute (który istniał w latach 1996–1998) – we współpracy z szeroko rozumianą społecznością związaną z ochroną dóbr kultury, rynkiem antykwarycznym i ubezpieczeniowym oraz organami ścigania – jest polecany przez wszystkie międzynarodowe organizacje zajmujące się bezpieczeństwem i ochroną zabytków, między innymi Interpol, ICOM, UNESCO czy WCO (Światową Organizację Celną).

²⁰ Błędne są sugestie, że dokumentację należy bezpośrednio po wykonaniu przekazać policji. Policja powinna ją otrzymać dopiero po dojeździe do kradzieży, nie wcześniej.

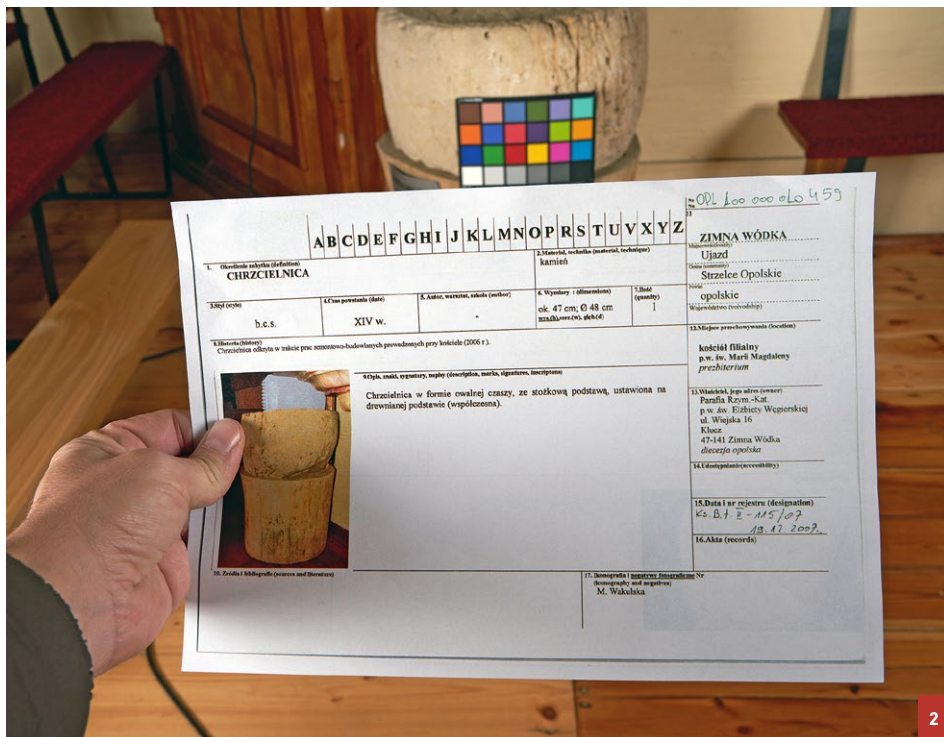
²¹ Zob. P. Ogrodzki, *Kradzieże dóbr kultury w Polsce*, „Cenne, Bezcenne, Utracone” 1997, nr 1, s. 3.

²² Na przykład: M. Barwik, *Dokumentacja zbiorów w obiektach sakralnych*, „Cenne, Bezcenne, Utracone” 1997, nr 6, s. 20–21; S. Bołdok, *Ogólnopolski inwentarz zabytków*, „Cenne, Bezcenne, Utracone” 1997, nr 6, s. 27. W latach 1997–2016 tylko w periodyku „Cenne, Bezcenne, Utracone” ukazało się 18 tekstów dotyczących dokumentowania i znakowania zbiorów (za: K. Wróbel, *Bibliografia*, „Cenne, Bezcenne, Utracone” 2017, nr 1–4. Suplement, s. 7).

2

Weryfikacja dokumentacji konserwatorskiej z zabytkiem w miejscu jego przechowywania. Fot. Jacek Świderski

Checking conservation documentation with the monument at its place of storage. Photo: Jacek Świderski



„Razem bezpieczniej”²³. W pierwszej edycji programu możliwe było przeznaczenie środków na dokumentację prewencyjną i znakowanie zabytków ruchomych. Dokumentację zabytków sakralnych rozpoczęto w województwach pomorskim, zachodniopomorskim, podlaskim, wielkopolskim, opolskim, mazowieckim, lubuskim i małopolskim. W działania o wieloletnim charakterze przekształciło się to na obszarze podległym komendom wojewódzkim policji w Szczecinie, Poznaniu i Gorzowie Wielkopolskim. Niestety tam, gdzie nie została zachowana ciągłość działań, bardzo trudno ustalić miejsce przechowywania dokumentacji z tych prac. Wiadomo już, że część zaginęła bądź jest wybrakowana. Materiały nigdy nie zostały zgromadzone w jednym miejscu.

Dokumentacja fotograficzna

Obecnie program prewencyjnego dokumentowania zabytków ruchomych jest realizowany w województwie zachodniopomorskim siłami własnymi Komendy Wojewódzkiej Policji w Szczecinie oraz w Wielkopolsce w ramach kooperacji Komendy Wojewódzkiej Policji w Poznaniu, wielkopolskiego wojewódzkiego konserwatora zabytków i Kurii Metropolitalnej w Poznaniu.

Kontynuacją tej idei było wprowadzenie do „Krajowego programu ochrony zabytków i opieki nad zabytkami na lata 2019–2022” zadania mającego na celu rejestrację zabytków ruchomych na wypadek kradzieży, które polegało na wykonaniu aktualnej dokumentacji fotograficznej oraz porównaniu dokumentacji konserwatorskiej z zasobem zastanym²⁴ (il. 2). Za realizację zadania odpowiadał Narodowy Instytut Dziedzictwa. Przez trzy lata pracownicy NID z pomocą profesjonalnych fotografów dokumentowali zabytki ruchome, przede wszystkim w obiektach sakralnych. Priorytetem było wykonanie serii wysokiej jakości fotografii w trudnych warunkach

²³ Biuro Prewencji Komendy Głównej Policji, *Program ograniczania przestępczości i aspołecznych zachowań Razem bezpieczniej im. Władysława Stasiaka na lata 2016–2017*, tinyurl.com/mvnumzad, dostęp: 1.03.2024.

²⁴ Uchwała nr 82 Rady Ministrów z dnia 13 sierpnia 2019 r. w sprawie „Krajowego programu ochrony zabytków i opieki nad zabytkami na lata 2019–2022” (M.P. 2019, poz. 808), uaktualniona Uchwałą nr 92 Rady Ministrów z dnia 26 lipca 2021 r. zmieniającą uchwałę w sprawie „Krajowego programu ochrony zabytków i opieki nad zabytkami na lata 2019–2022”. Zadanie nosiło numer 2.2.1 b, jego opis i wskaźniki były aktualizowane.



3 Zbliżenie na puncę na zabytkowej puszcze na komunikanty. Fot. Bartosz Cygan

Close-up of the maker's mark on a historic communion box. Photo: Bartosz Cygan

4 Siedemnastowieczna plakietka wotywna – widoczne wszystkie cechy indywidualne. Fot. Bartosz Cygan

Seventeenth-century votive plaque – all individual features visible. Photo: Bartosz Cygan





5 Improwizowany stół do fotografowania zabytków, które da się przenieść.
Fot. Iwona Dziuk

Improvised table for photographing movable monuments.
Photo: Iwona Dziuk

źle doświetlonych wnętrz. Przygotowano się do tego już na etapie ustalania warunków przetargu, gdyż przyszłego wykonawcę zobowiązano do użycia aparatu pełnoklatkowego z kompletem obiektywów (zoom, tele i makro) oraz lampami studyjnymi. Każdemu zabytkowi wykonano całą serię zdjęć, ze szczególnym uwzględnieniem cech indywidualnych – uszkodzeń, napraw, sygnatur (il. 3) i innych cech wyróżniających (il. 4). Zdjęcia mniejszych obiektów, które można było przenosić, zrobiono na tle fotograficznym (il. 5). Zdjęcia wykonywano ze skalą i wzornikiem barw (szarą kartą Kodaka), w bezstratnym formacie RAW (il. 6). Działania NID ograniczyły się do 75 obiektów zabytkowych, których wyposażenie zostało sfotografowane i zweryfikowane. Oprócz świątyń rzymskokatolickich projekt objął dwa kościoły protestanckie, trzy cerkwie, jeden kościół polskokatolicki, wyposażenie zabytkowego ratusza i wagonik kolejki wąskotorowej. W projekt włączono obiekty UNESCO: kościoły pokoju w Jaworze i Świdnicy, cerkiew w Chotyńcu i kościół w Bliznem. Wykonano ponad 50 tysięcy zdjęć (il. 7).

Analiza wyników pracy fotografów wykazała, że wysoka klasa sprzętu jest tylko jednym z elementów wpływających na efekt końcowy. Mimo udokumentowanego doświadczenia fotografujących i porównywalnych narzędzi można było wykazać różnice w jakości zdjęć. Wszystkie były wyraźne, dobrze skadrowane i właściwie doświetlone, o dużej rozdzielczości, jednak fotografie tylko jednego z wykonawców miały jakość pozwalającą powiększyć kadr niemal do poziomu pikseli bez utraty ostrości szczegółów. Ponieważ obróbkę i opis zdjęć wykonywała dla wszystkich jedna osoba, można się pokusić o stwierdzenie, że kluczowym czynnikiem wpływającym na jakość były w tym przypadku warsztat i zdolności fotografującego.

Przy okazji porównywania dokumentacji konserwatorskiej ze stanem zasobu ujawniono zarówno błędy na kartach ewidencyjnych, jak i szereg braków w wyposażeniu zabytkowym weryfikowanych miejsc. W tym drugim przypadku dokumentacja konserwatorska pozostała jedynym dowodem istnienia zabytku. Co ciekawe, odkryto również całą serię zabytków ruchomych, które dotychczas nie były znane służbom konserwatorskim. Wyposażenie działających obiektów



6 Skala i wzornik barw (szara karta Kodaka).
Fot. Bartosz Cygan

Scale and colour chart
(Kodak grey card).
Photo: Bartosz Cygan

sakralnych wciąż pełni swoją pierwotną funkcję. Jest to rzadki przykład dóbr kultury, które nigdy nie przestały być użytkowane, więc wiele z nich zużywa się lub podlega przekształceniom. Inwentaryzacja i dokumentacja tych zabytków jest konieczna między innymi ze względu na czysto użytkowe postrzeganie ich przez właścicieli. Zmiany wystroju, przenoszenie paramentów kościelnych do innych parafii czy utylizowanie obiektów uszkodzonych albo zużytych nie budziły refleksji, ponieważ dla księży były to przede wszystkim narzędzia, a dopiero w drugiej kolejności – zabytki. Bardzo często nie zdawali oni też sobie sprawy z wartości, wieku czy wyjątkowości tych obiektów.

Przy rozważaniu przydatności fotografii do jednoznacznej identyfikacji dóbr kultury nie sposób pominąć technik fotogrametrycznych²⁵ i skanowania laserowego, których wartość dowodowa w sali sądowej jest nieporównywalna z najlepszym nawet zdjęciem. Chodzi tu zwłaszcza o możliwość szczegółowego odwzorowania kształtu obiektów trójwymiarowych. Po uzupełnieniu o warstwę barwną powstaje wierny model danego zabytku. Oddane są wszystkie cechy indywidualne, z możliwością wykonywania pomiarów na modelu. W jednej ze spraw toczących się o zwrot skradzionej zabytkowej rzeźby Matki Boskiej austriacki sąd uznał, że zabytek jest rzeczywiście

²⁵ Fotogrametria pozwala uzyskać zdjęcia o cechach rysunków technicznych. Przekształcone fotogrametrycznie zdjęcie umożliwia dokonywanie pomiarów odległości na fotografii (na przykład na ortofotomapie). Seria nakładających się fotografii wykonanych zgodnie z regułami fotogrametrii pozwala stworzyć bardzo dokładny model 3D. Dzięki stale rozwijanemu oprogramowaniu tworzenie takich modeli staje się coraz prostsze i coraz bardziej automatyczne.

7

Figura świętego z charakterystycznymi uszkodzeniami.
Fot. Jacek Świdorski

Figure of a saint with characteristic damage.
Photo: Jacek Świdorski



7

tym poszukiwanym przez polską stronę, dopiero po przedstawieniu skanów 3D wnętrza kościoła. Rzeźby już tam nie było, ale pozostał metalowy hak, na którym była umocowana. Kształt, wielkość haka i miejsce zawieszenia dokładnie pasowały do otworu w plecach figury²⁶. Wydaje się, że z biegiem czasu postęp technologiczny i coraz niższe koszty pozwolą całkowicie zastąpić tradycyjną fotografię dokumentacyjną fotogrametrią bądź skanowaniem laserowym, przynajmniej w zakresie dokumentacji prewencyjnej.

Problem utraty dokumentacji

Bardzo ważnym aspektem bezpieczeństwa zabytków w sytuacji kryzysowej jest problem zabezpieczenia i ewakuacji baz danych oraz papierowej i elektronicznej dokumentacji dóbr kultury. Przepisy, instrukcje, szkolenia i literatura przedmiotu koncentrują się przede wszystkim na ewakuacji samego zabytku. Jednak w razie zaginięcia lub kradzieży po utracie dokumentacji taki

²⁶ Dziękuję nadkomisarzowi w stanie spoczynku Adamowi Dulowi za udzielenie tych informacji. Rzeźba skradziona w jednym z kościołów w województwie lubuskim była wystawiona w wiedeńskim domu aukcyjnym Dorotheum. Wciąż jeszcze nie została odzyskana.

obiekt można uznać za stracony. Wskazuje na to całe doświadczenie procesowe pokrzywdzonych właścicieli dóbr kultury. Dlatego w wewnętrznych procedurach dotyczących ewakuacji placówek muzealnych coraz częściej uwzględniane są inwentarze i dokumentacja cyfrowa. Jednak w regulacjach prawnych tego zasobu nie uwzględniono, ograniczając się do pojęcia „zbiory”, które są rozumiane jako „całość muzealiów, zabytków, przedmiotów oraz depozytów będących w posiadaniu muzeum mających wartość artystyczną historyczną lub naukową (zabytki, muzealia, depozyty, zbiory pomocnicze)”²⁷.

Kolejnym problemem, który wpływa na skuteczność odzyskiwania zabytków, jest brakowanie akt spraw policyjnych, czyli przekazywanie do zniszczenia wybranej ich części. Zabytki nie są dla policji zagadnieniem priorytetowym, to ledwie jeden z kilku egzotycznych tematów, stosunkowo rzadko pojawiających się w grafiku spraw. W związku z tym po okresie przedawnienia czynu, gdy minie kolejnych 10 lat, dane o zdarzeniu są usuwane z rejestrów elektronicznych (na przykład z KSIP²⁸). Akta papierowe po zarchiwizowaniu również są brakowane²⁹. Jest to bardzo poważny problem, ponieważ specyfika przestępczości przeciwko dobrom kultury wskazuje, że obiekty pojawiają się na rynku wiele lat po kradzieży – niejednokrotnie ten czas jest liczony w dekadach³⁰.

Problem rozwiązań systemowych

Gdy się patrzy na dynamiczny rozwój badań proveniencyjnych, coraz większą specjalizację muzealnych działów inwentarzy zajmujących się tymi badaniami, szkolenia, konferencje i program rządowy „Badanie polskich strat wojennych”, nie sposób oprzeć się wrażeniu, że bieżąca, prewencyjna dokumentacja zabytków nie zyskała takiego znaczenia, jak powinna, i wciąż jest odsuwana gdzieś na dalszy plan. Nie istnieją systemowe działania dotyczące wykonywania dokumentacji dóbr kultury na wypadek ich utraty³¹. Inicjatywy z tego zakresu pojawiały się jednostkowo, bez wprowadzenia kompleksowych rozwiązań, co najlepiej widać na przykładzie bardzo doraźnych działań policji w ramach programu „Razem bezpieczniej”. Resort kultury poza „Krajowym programem ochrony zabytków i opieki nad zabytkami na lata 2019–2022” nie zajmował się tą problematyką³². Możliwość wykorzystania zebranych materiałów w praktyce jest wciąż mocno ograniczona. Wszystkie profesjonalne bazy danych obiektów skradzionych (takie jak mobilna aplikacja Interpolu ID-Art) pozwalają na wyszukiwanie przy użyciu obrazu, coraz szerzej wykorzystuje się też uczenie maszynowe i sztuczną inteligencję. Baza strat wojennych MKiDN jest w trybie ciągłym przeszukiwana oprogramowaniem, które pozwala porównać fotografie z bieżącymi katalogami domów aukcyjnych. Tymczasem dziesiątki tysięcy fotografii zabytków wykonanych przez NID i policję w dalszym ciągu czekają na podobne rozwiązania.

Brak rozwiązań systemowych przejawia się również dublowaniem prac dokumentacyjnych w tych samych miejscach. Inwentaryzację i dokumentację obiektów zabytkowych wykonują różne ośrodki naukowe z własnej inicjatywy, czasem takie czynności są zlecane przez właściciela

²⁷ Definicja podana za *Leksykonem Polskiego Stowarzyszenia Inwentaryzatorów Muzealnych* (hasło *Zbiory*, tinyurl.com/3kzk4df6, dostęp: 25.03.2025).

²⁸ Krajowy System Informacyjny Policji – elektroniczny centralny zbiór, w którym odnotowywane są informacje o osobach podejrzanych o popełnienie przestępstw ściganych z oskarżenia publicznego, o osobach poszukiwanych, a także o skradzionych rzeczach.

²⁹ Dziękuję nadkomisarzowi w stanie spoczynku Adamowi Dulowi za pomoc w ustaleniu policyjnych procedur.

³⁰ Ten problem był kilkakrotnie podnoszony na spotkaniach ekspertów przez policjantów zajmujących się problematyką zabytków. Rozważano nawet propozycję przekazywania takiej dokumentacji na przechowanie do jednej z centralnych instytucji kultury, która ma kancelarię tajną.

³¹ Systemowo wykonuje się dokumentację muzealiów, jednak jej podstawowym celem nie jest opis zabytku na wypadek kradzieży. System dokumentowania zabytków na wypadek kradzieży wymagałby ustalenia i utrzymania ciągłości standardów dokumentacji, ciągłości działań, centralnej bazy danych i systemu wyszukiwania obiektów.

³² Nie licząc uczestnictwa pracowników WUOZ w projektach finansowanych z programu „Razem bezpieczniej”. W „Krajowym programie ochrony zabytków i opieki nad zabytkami na lata 2023–2026” prewencyjnej dokumentacji zabytków już nie ma.

(dotyczy to w szczególności obiektów sakralnych), rzadziej jest to zadanie finansowane przez resort kultury albo wojewódzkiego konserwatora zabytków. Wykorzystywane są granty naukowe, fundusze projektów europejskich i inne źródła finansowania, najczęściej niezwiązane z MKiDN ani budżetem wojewódzkich urzędów ochrony zabytków. Istnieją obiekty, które na przestrzeni ostatnich lat były kilkakrotnie skanowane laserowo, w innych już wiele razy wykonywano fotografię zabytkowego wyposażenia. Dokumentacja z tych akcji jest rozproszona, zwykle należy do wykonawcy i niekiedy nie zostaje przekazana nawet gospodarzowi obiektu.

Podsumowanie

Mając na względzie dobro dziedzictwa, a także racjonalność gospodarowania środkami publicznymi, warto by rozważyć wprowadzenie ustawowego obowiązku przekazywania kopii dokumentacji zabytków wojewódzkiemu konserwatorowi zabytków lub instytucji centralnej gromadzącej dokumentację zabytków, takiej jak NID. Takie rozwiązanie nie byłoby nowością – podobne już funkcjonuje w zakresie dokumentacji z badań archeologicznych, która musi trafić do archiwum konserwatora bez względu na źródło finansowania prac³³.

Dokumentacja zabytków ruchomych na wypadek ich utraty powinna być zadaniem stałym i powinna być egzekwowana przez służby konserwatorskie oraz wszelkie hierarchiczne instytucje, w których posiadaniu znajdują się dobra kultury (w szczególności instytucje państwowe, samorządowe czy kościelne). Realizacja tego zadania nie może się opierać wyłącznie na doraźnych projektach i finansowaniu centralnym – włączeni w ten proces muszą zostać również właściciele i posiadacze dóbr kultury. Być może najskuteczniejszym rozwiązaniem byłoby wprowadzenie nakazu ustawowego przy możliwości uzyskania wsparcia finansowego z budżetu państwa. Wykonana w ten sposób dokumentacja powinna być gromadzona w bezpiecznej pod względem cyfrowym centralnej bazie danych, która pozwoli odpowiednim służbom państwowym wyszukiwać dane i prowadzić kwerendy.

Odrębną kategorią obiektów są zbiory prywatne, nienależące do żadnych instytucji. Ich dokumentacja leży w interesie właścicieli, którzy także powinni zyskać wsparcie państwa w tym zakresie – co najmniej przez wskazanie możliwości, jakie daje standard dokumentacji Object ID. Standard ów powinien zostać rozpropagowany zwłaszcza wśród osób prywatnych i związków wyznaniowych.

Należy mieć nadzieję, że dokumentacja prewencyjna dóbr kultury nie będzie musiała być wykorzystywana zbyt często. Jednak od 24 lutego 2022 roku, dnia rozpoczęcia przez Rosję pełnoskalowej inwazji na Ukrainę, nie ma bardziej aktualnej maksymy niż *Si vis pacem, para bellum*. Przygotujmy się dobrze.

Marcin Sabaciński

Pracownik Zespołu Zadaniowego ds. Bezpieczeństwa Zabytków w Narodowym Instytucie Dziedzictwa. Specjalista z zakresu zapobiegania przestępczości przeciwko zabytkom i jej zwalczania. Archeolog.

Member of the Task Force for the Protection of Monuments at the National Institute of Cultural Heritage. Specialist in preventing and combating crime against monuments. Archaeologist.

Bibliografia

Źródła internetowe

The Art Loss Register, tinyurl.com/yrxj74an, dostęp: 1.03.2024.

Biuro Prewencji Komendy Głównej Policji, *Program ograniczania przestępczości i aspołecznych zachowań Razem bezpieczniej im. Władysława Stasiaka na lata 2016–2017*, tinyurl.com/mvnumzad, dostęp: 1.03.2024.

Interpol, Stolen Works of Art Database, tinyurl.com/44ryewvu, dostęp: 1.03.2024.

³³ Egzekwowanie tego obowiązku jest ułatwione ze względu na to, że na prowadzenie badań archeologicznych konserwator wydaje pozwolenie.

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, *Departament Dziedzictwa Kulturowego*, tinyurl.com/4cyatv7k, dostęp: 14.01.2025.

Narodowy Instytut Dziedzictwa, *Instrukcja opracowywania kart ewidencyjnych zabytków ruchomych*, tinyurl.com/n82z28tb, dostęp: 28.02.2024.

PAP/Wszystkoc Najważniejsze/MB, *Ministerstwo kultury odzyskało 700 obiektów dzięki działaniom restytucyjnym*, tinyurl.com/4ms6wunu, dostęp: 28.02.2024.

Polskie Stowarzyszenie Inwentaryzatorów Muzealnych, *Leksykon*, tinyurl.com/3kzk4df6, dostęp: 25.03.2025.

Skradzione Zabytki, tinyurl.com/4av5pjha, dostęp: 1.03.2024.

Wydział Restytucji Dóbr Kultury, *Czym są straty wojenne?*, tinyurl.com/4dh9njck, dostęp: 21.02.2024.

Źródła prawne

Dekret Polskiego Komitetu Wyzwolenia Narodowego z dnia 6 września 1944 r. o przeprowadzeniu reformy rolnej (Dz.U. 1944, nr 4, poz. 17).

Dekret z dnia 8 marca 1946 r. o majątkach opuszczonych i poniemieckich (Dz.U. 1946, nr 13, poz. 87).

Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 26 maja 2011 r. w sprawie prowadzenia rejestru zabytków, krajowej, wojewódzkiej i gminnej ewidencji zabytków oraz krajowego wykazu zabytków skradzionych lub wywiezionych za granicę niezgodnie z prawem (Dz.U. 2011, nr 113, poz. 661 ze zm.).

Uchwała nr 82 Rady Ministrów z dnia 13 sierpnia 2019 r. w sprawie „Krajowego programu ochrony zabytków i opieki nad zabytkami na lata 2019–2022” (M.P. 2019, poz. 808).

Uchwała nr 92 Rady Ministrów z dnia 26 lipca 2021 r. zmieniająca uchwałę w sprawie „Krajowego programu ochrony zabytków i opieki nad zabytkami na lata 2019–2022” (M.P. 2021, poz. 745).

Źródła książkowe i prasowe

Barwik Monika, *Dokumentacja zbiorów w obiektach sakralnych*, „Cenne, Bezcenne, Utracone” 1997, nr 6, s. 20–21.

Bołdok Sławomir, *Ogólnopolski inwentarz zabytków*, „Cenne, Bezcenne, Utracone” 1997, nr 6, s. 27.

Estreicher Karol, *Straty kultury polskiej. Katalog strat kultury polskiej pod okupacją niemiecką 1939–1944 wraz z oryginalnymi dokumentami grabieży*, Kraków 2003.

Lewandowska Anna, Zalewska Karolina, Zielińska Katarzyna, *ABC Podstawy prowadzenia badań proweniencyjnych*, „Szkolenia Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów” 2015, nr 9.

Walka o dobra kultury. Warszawa 1939–1945, red. Stanisław Lorentz, t. 1–2, Warszawa 1970.

Mężyński Andrzej, *Kommando Paulsen październik–grudzień 1939 r.*, Warszawa 1994.

Ogrodzki Piotr, *Kradzieże dóbr kultury w Polsce*, „Cenne, Bezcenne, Utracone” 1997, nr 1, s. 3.

Wróbel Karolina, *Bibliografia*, „Cenne, Bezcenne, Utracone” 2017, nr 1–4. Suplement, s. 5–33.

Zalewska Karolina, *Wskazówki do identyfikacji utraconych dzieł sztuki na podstawie źródeł archiwalnych*, „Kwartalnik Policyjny” 2018, nr 1, s. 106–108.

Damian Staniszewski*

Spółeczni opiekunowie zabytków – między brakiem *ratio legis* a trzecim filarem systemu ochrony zabytków

Social guardians of monuments – absence of *ratio legis* vs the third pillar of the monument protection system

Damian Staniszewski, *Spółeczni opiekunowie zabytków – między brakiem ratio legis a trzecim filarem systemu ochrony zabytków*, „Ochrona Zabytków” 2025, nr 1, s. 201–212.

Abstrakt

Funkcja społecznego opiekuna zabytków istnieje w polskim systemie prawnym od ponad 70 lat. Stanowi ona ważny element ochrony dziedzictwa kulturowego. Artykuł omawia debaty na temat społecznych opiekunów zabytków toczone obecnie w środowiskach naukowych. Zostały w nim uwzględnione zarówno krytyczne oceny, jak i argumenty za uznaniem tej funkcji za ważny element trzeciego filaru systemu ochrony zabytków. Szczególny nacisk położono na zróżnicowane doświadczenia społecznych opiekunów zabytków oraz na postulaty dotyczące ich profesjonalizacji i lepszego wykorzystania w systemie ochrony dziedzictwa. W podsumowaniu przedstawiono propozycję zmian legislacyjnych służących zwiększeniu efektywności instytucji społecznych opiekunów zabytków, co mogłoby się przyczynić do skuteczniejszej ochrony zabytków i budowania społecznej świadomości w tym zakresie.

Słowa kluczowe

spółeczni opiekunowie zabytków, prawo ochrony zabytków, partycypacja społeczna, system ochrony zabytków

Abstract

The role of social guardians of monuments has existed in the Polish legal system for more than 70 years. It is an essential component of safeguarding cultural heritage. The article discusses the ongoing debates within academic circles concerning the role of social guardians of monuments. It takes into account both critical assessments and arguments in favour of recognizing this function as an important component of the third pillar of

* Uniwersytet SWPS
ORCID: 0009-0005-7731-9145
e-mail: d-staniszewski@o2.pl

the monument protection system. The text places particular emphasis on the diverse experiences of social guardians of monuments and on proposals for their professionalization and better use in the heritage protection system. The summary presents proposals for legislative changes with the aim of increasing the effectiveness of social guardians of monuments. These changes could contribute to more effective monument protection and the building of social awareness in this area.

Keywords

social guardians of monuments, monument protection law, social participation, monument protection system

MINĘŁO PONAD 70 LAT, ODKĄD W POLSKIM SYSTEMIE PRAWNYM POJAWIŁA SIĘ FUNKCJA SPOŁECZNEGO opiekuna zabytków¹. Na przestrzeni minionych dziesięcioleci pełniło ją i nadal pełni setki osób, które bezinteresownie poświęcają swój czas, aby zachować dla kolejnych pokoleń jak najwięcej z naszego wspólnego dziedzictwa, zarówno materialnego, jak i niematerialnego. Przez te lata kilkakrotnie zmieniała się pozycja prawna społecznego opiekuna zabytków w ramach całego systemu ochrony zabytków, a tym samym – jego uprawnienia².

W aktualnie obowiązującej Ustawie z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami³ (dalej: u.o.z.o.z.) regulacje dotyczące społecznych opiekunów zabytków znajdują się w rozdziale 10 (art. 102–107), który został w całości poświęcony temu zagadnieniu. Zgodnie z art. 102 i 104 u.o.z.o.z. społeczni opiekunowie zabytków podejmują działania związane z zachowaniem wartości zabytków i utrzymaniem ich w jak najlepszym stanie oraz upowszechniają wiedzę o zabytkach. W sprawach ochrony zabytków i opieki nad zabytkami współdziałają z wojewódzkim konserwatorem zabytków i starostą. Społecznym opiekunem zabytków może być osoba, która ma pełną zdolność do czynności prawnych, nie była karana za przestępstwa popełnione umyślnie oraz ma wiedzę w zakresie ochrony zabytków i opieki nad zabytkami. Zadania takiego opiekuna może wykonywać również osoba prawna lub inna jednostka organizacyjna nieposiadająca osobowości prawnej. Społeczny opiekun zabytków jest uprawniony do pouczania osób naruszających przepisy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami.

Przytoczone powyżej przepisy ustawy to najistotniejsze regulacje dotyczące funkcji społecznego opiekuna zabytków (w tym jego uprawnień). Są one punktem wyjścia do trwającej dyskusji na temat przydatności tej funkcji w ramach całego systemu ochrony zabytków. Dyskusja ta opiera się czasami na dwóch skrajnych poglądach. Warto im się przyjrzeć i postarać się wskazać pożądaną kierunek oraz potencjał możliwych zmian legislacyjnych. Celem artykułu jest krytyczna analiza ostatnio pojawiających się licznie głosów środowiska naukowego w kwestii społecznych opiekunów zabytków. Takie założenie sprawia, że tekst będzie przeglądem narracyjnym istniejących stanowisk.

Aktualne dyskusje na temat społecznych opiekunów zabytków

„Niefunkcjonujący relikw”

W ostatnim czasie w doktrynie pojawiły się nowe głosy podejmujące temat społecznych opiekunów zabytków. Asumpt do tego dała między innymi zorganizowana przez ICOMOS Polska konferencja „Społeczna opieka nad zabytkami – doświadczenia, zadania, możliwości”, która odbyła się w Warszawie 4–5 grudnia 2023 roku. Pokłosiem konferencji był tom czasopisma „Ochrona

¹ Funkcja społecznego opiekuna zabytków została ustanowiona Zarządzeniem Ministra Kultury i Sztuki z dnia 20 grudnia 1954 r. w sprawie społecznych opiekunów nad zabytkami (M.P. 1955, nr 18, poz. 189).

² Szarzej o historycznych regulacjach dotyczących społecznych opiekunów zabytków zob. D. Staniszewski, *Społeczni opiekunowie zabytków*, Gdańsk–Warszawa 2024, s. 49–61.

³ T.j. Dz.U. 2024, poz. 1292.

Dziedzictwa Kulturowego” zatytułowany *Społeczna opieka nad zabytkami*. Pojawił się w nim artykuł autorstwa Roberta Hirscha i Celiny Łozowskiej *Społeczna opieka nad zabytkami – doświadczenia z ostatnich kilkunastu lat z Gdyni*⁴. Autorzy podejmują w nim refleksję nad współpracą służb konserwatorskich ze społecznymi opiekunami zabytków w Gdyni, a więc dużym ośrodku miejskim. Zasadnie podkreślają potrzebę doregulowania procedury ustanawiania społecznych opiekunów zabytków oraz kwestię braku dostatecznych unormowań dotyczących ich legitymacji. Poza tym w swojej analizie dostrzegli również mankamenty w całłościowych regulacjach dotyczących społecznych opiekunów zabytków. Doprowadziło to autorów do sformułowania na koniec następujących wniosków:

Formuła społecznych opiekunów jako indywidualnych osób, w obecnym kształcie prawnym jest nieefektywna i niecelowa, a w skrajnych przypadkach umożliwia nadużycia. W sytuacji, w której każdy obywatel może być wnioskodawcą i podejmować interwencje, upowszechniać wiedzę o zabytkach i prowadzić różnorodne działania na rzecz ich popularyzacji oraz zachowania, SOZ nie ma istotnej przewagi nad osobami nie mającymi takiego statusu.

W Gdyni z końcem pierwszej dekady lat 2000 obserwuje się spadek zainteresowania i działalności SOZ i w rezultacie naturalny proces zaniku tej instytucji. W tym samym czasie reaktywują się i powstają nowe stowarzyszenia, aktywnie zaangażowane w opiekę nad zabytkami miasta. Dziś SOZ jest niefunkcjonującym reliktem, a rzeczywiste zaangażowanie społeczeństwa na rzecz zabytków Gdyni opiera się w dużej mierze na działalności organizacji pozarządowych, a także osób bez jakiegokolwiek formuły organizacyjnej.

Ta tendencja oraz doświadczenia autorów ze współpracy w Gdyni, pozwalają na stwierdzenie, że podmioty takie jak stowarzyszenia odgrywają coraz większą rolę w działaniach związanych z ochroną zabytków i takie kolektywne podmioty powinny być częścią systemu ochrony zabytków, jako przedstawiciele społeczeństwa. Ewentualne zmiany legislacyjne powinny pozwalać na wzmacnianie roli i koordynację działań tych podmiotów⁵.

Autorzy artykułu zdecydowali się na podstawie doświadczeń z Gdyni sformułować wnioski natury ogólnej, mające się odnosić do sytuacji społecznych opiekunów zabytków w całej Polsce. Należy jednak podkreślić, że doświadczenia społecznych opiekunów zabytków są różne i nie zawsze tak negatywne, co pokazało między innymi niedawne spotkanie społecznych opiekunów zabytków województwa zachodniopomorskiego, które odbyło się 13 czerwca 2024 roku w Świdwinie. W jego trakcie uczestnicy wymieniali się doświadczeniami i dyskutowali o możliwościach i sposobach wykorzystania tej funkcji⁶. Bardzo pozytywnie o niej wypowiedział się ostatnio również Marcin Dawidowicz, mazowiecki wojewódzki konserwator zabytków. Wskazał on między innymi, że „są to ludzie, którzy nigdy nie zawodzą kiedy zwracamy się do nich z prośbą o wsparcie, sprawdzenie pewnych kwestii w terenie czy nawet o opiekę nad konkretnymi obiektami” oraz że „społeczni opiekunowie zabytków to jeden z filarów systemu ochrony dziedzictwa”⁷.

Nie można również zgodzić się w całości z wnioskiem autorów, że formuła społecznych opiekunów zabytków w odniesieniu do osób fizycznych „jest nieefektywna i niecelowa, a w skrajnych przypadkach umożliwia nadużycia”. O ile zasadne jest podejmowanie rozważań i dyskusji prowadzących do rozszerzenia formuły, a co za tym idzie – efektywności społecznych opiekunów zabytków (o czym będzie mowa w dalszej części tekstu), o tyle nie sposób zgodzić się z wnioskiem o niecelowości. Osoby fizyczne będące społecznymi opiekunami zabytków mogą pouczać naruszających przepisy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami. Przy odpowiednim podejściu

⁴ R. Hirsch, C. Łozowska, *Społeczna opieka nad zabytkami – doświadczenia z ostatnich kilkunastu lat z Gdyni*, „Ochrona Dziedzictwa Kulturowego” 2024, nr 19, s. 27–43.

⁵ Ibidem, s. 41–42.

⁶ Fundacja CZYN, post o spotkaniu Społecznych Opiekunów Zabytków Pomorza Zachodniego z 14.06.2024, facebook.com, tinyurl.com/2xwc88sb, dostęp: 2.01.2025.

⁷ M. Dawidowicz, *Konserwator zabytków powinien mieć duszę motyla i skórę hipopotama*, rozmowę przeprowadziła A. Czupryn, i.pl, tinyurl.com/235uj5af, dostęp: 30.03.2025.

metodologicznym (wydawanie pisemnie, z kopią do właściwego wojewódzkiego/samorządowego konserwatora zabytków) takie pouczenie może przynieść zakładany skutek, a przy okazji jeszcze zaalarmować służby konserwatorskie⁸.

Trudno również wymagać od zainteresowanych osób fizycznych obowiązkowego zrzeszania się w stowarzyszeniach albo innych organizacjach właściwych osobom prawnym, jeśli chcą działać na rzecz zabytków w ponadprzeciętny i fachowy sposób. Wszak nie we wszystkich zakątkach Polski uda się zebrać odpowiednią liczbę chętnych, aby założyć stowarzyszenie, a niepowetowaną stratą byłoby pozbywanie się pojedynczych osób będących społecznymi opiekunami zabytków. Ponadto coraz częściej zwraca się uwagę na predyspozycje osób fizycznych do działania samodzielnie, a nie w ramach sformalizowanej grupy – szczególnie w kontekście osób ze spektrum neuroróżnorodności⁹. Prawo powinno dawać możliwości działania na rzecz dziedzictwa wszystkim zainteresowanym. Natomiast w podnoszonej przez autorów kwestii nadużywania prawa przez społecznych opiekunów zabytków trzeba wskazać, że nawet najlepsze przepisy nie wyeliminują nadużyć i złej woli lub braku kompetencji miękkich.

Stwierdzenie autorów, że dziś społeczny opiekun zabytków jest „niefunkcjonującym reliktem”, a dalej, że „kolektywne podmioty [stowarzyszenia] powinny być częścią systemu ochrony zabytków, jako przedstawiciele społeczeństwa”¹⁰, niepotrzebnie przeciwstawia sobie stowarzyszenia i osoby fizyczne będące społecznymi opiekunami zabytków. Tymczasem obie te formy działania, a także inne, tutaj niewymienione (fundacje, spółki, spółdzielnie i tak dalej) są potrzebne w systemie ochrony zabytków. Poza tym trzeba tu zaznaczyć, że społecznym opiekunem zabytków może być osoba prawna, a więc na przykład stowarzyszenie. Znacząco poszerza to możliwości istotnych działań na rzecz zabytków, ponieważ organizacji społecznej z takim statusem łatwiej włączyć się w postępowanie administracyjne (art. 31 § 1 Kodeksu postępowania administracyjnego¹¹), postępowanie sądownoadministracyjne (art. 33 § 2 Prawa o postępowaniu przed sądami administracyjnymi¹²) czy postępowanie sądowe dotyczące przestępstw i wykroczeń przeciwko zabytkom (art. 90 § 1 Kodeksu postępowania karnego¹³). Funkcja społecznego opiekuna zabytków jest zatem przydatnym narzędziem do podejmowania wielopłaszczyznowych działań na rzecz zabytków.

Autorzy cytowanego artykułu piszą ponadto o zaletach stowarzyszeń, kontrastując je ze społecznymi opiekunami zabytków. Podkreślają przy tym, że aby działać na rzecz zabytków, stowarzyszenia nie potrzebują wcale mieć statusu społecznego opiekuna zabytków. Ogólnie to prawda, jednak wydaje się, że ten argument na poparcie tezy o społecznym opiekunie zabytków jako „niefunkcjonującym relikcie” jest chybiony.

Po pierwsze, można rozwinąć takie myślenie *ad absurdum* i skonstatować, że aby działać na rzecz zabytków, zorganizowane grupy osób fizycznych nie potrzebują również formy prawnej stowarzyszenia (tak rejestrowego, jak i zwykłego)¹⁴. Niemniej przy takim postawieniu sprawy nie dojdziemy do żadnych konstruktywnych wniosków dotyczących systemu ochrony zabytków.

Po drugie, od samego początku istnienia funkcji społecznego opiekuna zabytków nie była ona pomyślana jako aktywność wyczerpująca wszelkie możliwe działania i obejmująca wszystkie osoby i podmioty zaangażowane w ochronę zabytków. Od zawsze poza prawną formułą społecznego opiekuna zabytków pozostawały różne osoby podejmujące działania dla dobra zabytków. Trzeba jednak mieć na uwadze, że społeczny opiekun zabytków zgodnie z ustawą musi wykazywać się

⁸ K. Zeidler, *Spółeczni opiekunowie zabytków* [w:] idem, *Zabytki – prawo i praktyka*, Gdańsk–Warszawa 2017, s. 476.

⁹ O wzroście liczby osób ze spektrum neuroróżnorodności i związanej z tym potrzebie oryginalnego podejścia zob. M. Wiater, *Innowacje społeczne w obszarze neuroróżnorodności*, „Edukacja Ekonomistów i Menedżerów” 2022, nr 64, s. 37–49.

¹⁰ R. Hirsch, C. Łozowska, *Spółeczna opieka...*, op. cit., s. 42.

¹¹ Ustawa z dnia 14 czerwca 1960 r. Kodeks postępowania administracyjnego (t.j. Dz.U. 2024, poz. 572).

¹² Ustawa z dnia 30 sierpnia 2002 r. Prawo o postępowaniu przed sądami administracyjnymi (t.j. Dz.U. 2024, poz. 935).

¹³ Ustawa z dnia 6 czerwca 1997 r. Kodeks postępowania karnego (t.j. Dz.U. 2025, poz. 46).

¹⁴ Ustawa z dnia 7 kwietnia 1989 r. Prawo o stowarzyszeniach (t.j. Dz.U. 2020, poz. 2261).

wiedzą w zakresie ochrony zabytków i opieki nad zabytkami oraz współdziałać z wojewódzkim konserwatorem zabytków i starostą w sprawach ochrony zabytków i opieki nad nimi. Przymioty te, poza samymi uprawnieniami, stanowią o jego kwalifikowanym statusie i odróżniają go od innych osób fizycznych i prawnych podejmujących działania na rzecz ochrony zabytków.

Po trzecie, zalety posiadania statusu społecznego opiekuna zabytków przez organizację społeczną zostały wykazane powyżej.

Niezależnie od tego trzeba zgodzić się z Robertem Hirschem i Celiną Łozowską, że konieczne są zmiany legislacyjne – ale w mojej ocenie tylko takie, które poszerzają i wzmacniają uprawnienia społecznych opiekunów zabytków. Przyczyni się to do wsparcia administracji publicznej odpowiedzialnej za ochronę zabytków oraz zwiększenia partycypacji społecznej w działaniach na rzecz zabytków.

„Bolączki organizacyjne”

W tym samym numerze czasopisma „Ochrona Dziedzictwa Kulturowego” głos zabrali Adam Miziołek i Julia Wiśniewska. W swoim artykule *Społeczny opiekun zabytków – wybrane problemy, doświadczenia i rekomendacje*¹⁵ już na początku zauważają, że: „W przestrzeni między podmiotami realizującymi ochronę i opiekę nad zabytkami, jako trzeci, uzupełniający filar systemu, ustawa przewiduje instytucję prawną Społecznego Opiekuna Zabytków”¹⁶. Ponadto autorzy wskazują na potrzebę dalszego istnienia tej funkcji, ale dostrzegają potrzebę zmian prawnych. Swoje rozważania i komentarz oparli na ustaleniach z raportu Narodowego Instytutu Dziedzictwa z 2023 roku, zatytułowanego *Badanie liczebności i aktywności społecznych opiekunów zabytków (SOZ) oraz zakresu realizacji zadania własnego starostów powiatowych polegającego na ustanawianiu społecznych opiekunów zabytków*¹⁷. Podzielili oni problemy, z jakimi mierzą się społeczni opiekunowie zabytków, na cztery grupy: finansowe, prawne, organizacyjne i edukacyjne¹⁸. We wnioskach wskazali: „Obecnie jednak instytucja prawna SOZ zmaga się z wieloma problemami, które nie wynikają wyłącznie z archaicznych zapisów prawa, ale przede wszystkim z bolączek organizacyjnych i komunikacyjnych”¹⁹.

Poza tym autorzy zaproponowali kilka rozwiązań, które zasługują na komentarz. Postulują między innymi nadanie społecznym opiekunom zabytków prawa do inicjatywy uchwałodawczej, dzięki czemu mogliby oni wnioskować do rad gmin o wpis danych obiektów do gminnej ewidencji zabytków²⁰. Taki postulat jest niemożliwy do zrealizowania i niezasadny – nie tylko ze względu na wyrok Trybunału Konstytucyjnego²¹ i wskazany w nim obowiązek zagwarantowania właścicielom zabytków uprawnień procesowych²², ale również dlatego, że gminną ewidencję zabytków prowadzi wójt (burmistrz, prezydent), a nie rada gminy, czyli organ kolegialny. Poza tym przyznanie społecznym opiekunom zabytków inicjatywy uchwałodawczej zachwałoby systemem samorządu gminnego, a samych społecznych opiekunów zabytków wciągnęłoby bardzo mocno

¹⁵ A. Miziołek, J. Wiśniewska, *Społeczny opiekun zabytków – wybrane problemy, doświadczenia i rekomendacje*, „Ochrona Dziedzictwa Kulturowego” 2024, nr 19, s. 99–121.

¹⁶ Ibidem, s. 102.

¹⁷ W. Onysków, M. Pierchała, R. Ulatowska, *Badanie liczebności i aktywności społecznych opiekunów zabytków (SOZ) oraz zakresu realizacji zadania własnego starostów powiatowych polegającego na ustanawianiu społecznych opiekunów zabytków. Raport końcowy*, Warszawa 2023.

¹⁸ A. Miziołek, J. Wiśniewska, *Społeczny opiekun...*, op. cit., s. 106–108.

¹⁹ Ibidem, s. 113.

²⁰ Ibidem.

²¹ Wyrok Trybunału Konstytucyjnego z dnia 11 maja 2023 r., sygn. P 12/18.

²² Zob. także: H. Izdebski, *Gminna ewidencja zabytków po wyroku Trybunału Konstytucyjnego z 11 maja 2023 r.*, „Samorząd Terytorialny” 2023, nr 7–8, s. 100–109; A. Jakubowski, *Co dalej z gminną ewidencją zabytków? Stan po wyroku Trybunału Konstytucyjnego z 11 maja 2023 roku (sygn. P 12/18)*, „Ochrona Zabytków” 2023, nr 2, s. 35–47; P. Daniel, *Możliwość weryfikacji wpisu do ewidencji zabytków. Glosa aprobująca do wyroku Naczelnego Sądu Administracyjnego z 18 października 2023 r. (II OSK 2326/18)*, „Orzecznictwo w Sprawach Samorządowych” 2024, nr 1, s. 96–102.

w samorządową politykę i w rezultacie uwikłało ich w lokalne konflikty wokół zabytków. Warto zaznaczyć, że społeczni opiekunowie zabytków mogą przecież, tak samo jak inne osoby, korzystać między innymi z możliwości wynikających z działu VIII Kodeksu postępowania administracyjnego, to jest składać wnioski i skargi (na zasadzie powszechności w ramach *actio popularis*)²³, czy składać petycje na podstawie ustawy o petycjach²⁴.

Adam Miziołek i Julia Wiśniewska postulują również wprowadzenie rozwiązania polegającego na przydzielaniu konkretnych zabytków pod opiekę danemu społecznemu opiekunowi. W Polsce w rejestrze zabytków znajduje się obecnie około 80 tysięcy zabytków nieruchomych²⁵, około 8 tysięcy stanowisk archeologicznych²⁶ oraz około 280 tysięcy zabytków ruchomych²⁷. Biorąc pod uwagę, że społecznych opiekunów zabytków jest około 500²⁸, oznaczałoby to, że tysiące zabytków nie miałyby swojego opiekuna. O wiele lepszym rozwiązaniem jest terytorializacja społecznych opiekunów zabytków, aby zajmowali się zabytkami z danego powiatu, miasta czy województwa.

Autorzy postulują też słusznie szersze konsultacje gminnych programów opieki nad zabytkami, uzupełnienie przepisów prawnych o formy współpracy i uprawnienia społecznych opiekunów zabytków, stworzenie ogólnopolskiej platformy szkoleniowej, organizowanie szkoleń przez wojewódzkie urzędy ochrony zabytków, sieciowanie i zrzeszanie społeczników oraz badania prawnoporównawcze²⁹. Zwrócili również uwagę na potrzebę zastanowienia się w przyszłości nad rolą społecznych opiekunów zabytków w przypadku zagrożenia konfliktem zbrojnym³⁰, co do tej pory nie było podnoszone w piśmiennictwie.

Podważenie *ratio legis*

Kolejny głos w sprawie społecznych opiekunów zabytków zabrali Artur Ginter i Anna Michalak³¹. Autorzy postanowili sobie za zadanie opracować komentarz do u.o.z.o.z. Tym samym musieli się zmierzyć również z przepisami dotyczącymi społecznych opiekunów zabytków³². Już na samym początku swoich rozważań stwierdzili: „omawiane regulacje w obecnym kształcie należy ocenić jako niezwykle lakoniczne, niespójne, a nawet celowe byłoby – w naszym przekonaniu – podważenie ich *ratio legis*”³³. Tak surowa i kategoryczna ocena wymaga przyjrzenia się sformułowanym zarzutom co do funkcji społecznego opiekuna zabytków.

Autorzy wskazują, że „tylko w przypadku osoby fizycznej ustawodawca przewiduje wymóg posiadania wiedzy w zakresie ochrony zabytków i opieki nad zabytkami”³⁴. Wydaje się, że do takiej konkluzji doszli, dokonując samej tylko wykładni językowej art. 102 ust. 3 i 4 u.o.z.o.z., które stanowią:

²³ W. Hrynicki, *Skargi, wnioski, petycje i inne interwencje obywatelskie*, Warszawa 2022, s. 46–47.

²⁴ Ustawa z dnia 11 lipca 2014 r. o petycjach (t.j. Dz.U. 2018, poz. 870).

²⁵ *Zestawienie danych statystycznych z rejestru zabytków – zabytki nieruchome*, dane.gov.pl, tinyurl.com/3f5h3ssk, dostęp: 20.01.2025.

²⁶ *Zestawienie danych statystycznych z rejestru zabytków – zabytki archeologiczne*, dane.gov.pl, tinyurl.com/592vpvpy, dostęp: 20.01.2025.

²⁷ *Zestawienie danych statystycznych z rejestru zabytków – zabytki ruchome*, dane.gov.pl, tinyurl.com/39rj93wa, dostęp: 20.01.2025.

²⁸ Ocena skutków regulacji stanowiąca załącznik do projektu ustawy o zmianie ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami oraz niektórych innych ustaw z dnia 20 lipca 2021 r., legislacja.rcl.gov.pl, tinyurl.com/4haycf5t, dostęp: 5.01.2025.

²⁹ A. Miziołek, J. Wiśniewska, *Społeczny opiekun...*, op. cit., s. 114–117.

³⁰ Ibidem, s. 118.

³¹ A. Ginter, A. Michalak, *Ochrona zabytków. Komentarz*, Warszawa 2024.

³² Wbrew temu, co piszą we wstępie (na s. 41) swojej publikacji Artur Ginter i Anna Michalak, unormowania dotyczące społecznych opiekunów zabytków pojawiły się po raz pierwszy wcale nie wraz z Ustawą z dnia 15 lutego 1962 r. o ochronie dóbr kultury i o muzeach (Dz.U. 1962, nr 10, poz. 48), ale już w 1954 roku, wraz z Zarządzeniem Ministra Kultury i Sztuki z dnia 20 grudnia 1954 r. w sprawie społecznych opiekunów nad zabytkami.

³³ A. Ginter, A. Michalak, *Ochrona zabytków...*, op. cit., s. 436.

³⁴ Ibidem, s. 437.

Art. 102 [...]

3. Społecznym opiekunem zabytków może być osoba, która posiada pełną zdolność do czynności prawnych, nie była karana za przestępstwa popełnione umyślnie oraz posiada wiedzę w zakresie ochrony zabytków i opieki nad zabytkami.
4. Zadania społecznego opiekuna zabytków może wykonywać również osoba prawna lub inna jednostka organizacyjna nieposiadająca osobowości prawnej.

Gdyby jednak autorzy przeszli do wykładni systemowej i funkcjonalnej³⁵, to doszliby do celu całego rozdziału (*ratio iuris*). Tym samym niemożliwa byłaby interpretacja, że wymagania stawiane osobom prawnym lub innym jednostkom organizacyjnym nieposiadającym osobowości prawnej są niższe niż te stawiane osobom fizycznym, w szczególności jeśli chodzi o wiedzę w zakresie ochrony zabytków i opieki nad zabytkami. W przypadku osób prawnych i jednostek organizacyjnych nieposiadających osobowości prawnej taką wiedzę muszą się wykazywać osoby fizyczne uprawnione do ich reprezentowania.

Następnie Artur Ginter i Anna Michalak piszą, że „ustanowienie określonego podmiotu społecznym opiekunem zabytków jest uzależnione od uznania administracyjnego, a zatem od oceny danego stanu faktycznego w kontekście celu ustawy, jakim jest ochrona zabytków”³⁶. Na poparcie tej tezy przywołują wyrok Naczelnego Sądu Administracyjnego. Tymczasem w uzasadnieniu do tego wyroku nie ma żadnej wypowiedzi własnej sądu na temat uznania administracyjnego. Zostało natomiast przytoczone stanowisko Miejskiego Konserwatora Zabytków we Wrocławiu, który uznał, że „ustanowienie określonego podmiotu społecznym konserwatorem zabytków zależne jest od uznania administracyjnego, a zatem od oceny danego stanu faktycznego i celów ustawy, jakim jest ochrona zabytków”³⁷. Ze stanowiskiem autorów komentarza, zaczerpniętym od wrocławskiego miejskiego konserwatora zabytków, nie sposób się zgodzić³⁸. Akt ustanawiający dany podmiot społecznym opiekunem zabytków jest czynnością związaną, zależną od spełnienia ustawowo wskazanych przesłanek (pełna zdolność do czynności prawnych, brak karalności, posiadanie wiedzy). Organ w takim wypadku nie ma możliwości dokonania wyboru i innego rozstrzygnięcia³⁹. W komentowanym przepisie występuje jedynie luz interpretacyjny związany ze zwrotem „wiedza w zakresie ochrony zabytków i opieki nad zabytkami”. Nie należy go jednak mylić z decyzją uznaniową⁴⁰.

Na tym nie koniec. Autorzy piszą, że „udzielanie ustnych pouczeń właścicielowi czy zawiadamianie [przez społecznych opiekunów zabytków] służb o zagrożeniach stanowi niewątpliwie naruszenie prawa własności”, a dalej nazywają te uprawnienia „reminiscencją przeszłości”⁴¹. Trudno się zgodzić z tak postawioną tezą. Po pierwsze, z komentarza autorów nie dowiadujemy się, na czym dokładnie to naruszenie prawa własności miałoby polegać⁴². Po drugie, w interesie

³⁵ M. Zieliński, *Wykładnia prawa. Zasady – reguły – wskazówki*, Warszawa 2017, s. 297 i nn.; S. Wronkowska, *Podstawowe pojęcia prawa i prawoznawstwa*, Poznań 2005, s. 83–91.

³⁶ A. Ginter, A. Michalak, *Ochrona zabytków...*, op. cit., s. 437.

³⁷ Wyrok Naczelnego Sądu Administracyjnego z dnia 14 lutego 2014 r., sygn. II OSK 2702/13. Zob. również: J. Korczak, *Zadania samorządu terytorialnego w ochronie dziedzictwa narodowego* [w:] *Segmenty dziedzictwa kulturowego. Między ochroną dziedzictwa materialnego a niematerialnego*, red. P. Dobosz et al., Kraków 2020, s. 71–72.

³⁸ Ze stanowiskiem Artura Gintera i Anny Michalak nie zgodziła się również Katarzyna Zalasinska. Zob. K. Zalasinska, *Ustawa o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami. Komentarz*, Warszawa 2020, s. 292.

³⁹ M. Mincer, *Uznanie administracyjne*, Toruń 1983, s. 63–64; M. Jaśkowska, *Uznanie administracyjne a inne formy władzy dyskrecyjnej administracji publicznej* [w:] *System prawa administracyjnego*, red. R. Hauser, Z. Niewiadomski, A. Wróbel, Warszawa 2010, s. 260–261.

⁴⁰ Zob. Wyrok Wojewódzkiego Sądu Administracyjnego we Wrocławiu z dnia 13 czerwca 2012 r., sygn. IV SA/Wr 96/12. W ostatniej części uzasadnienia sąd zawarł rozważania na temat luzu interpretacyjnego i związania prawnego organów.

⁴¹ A. Ginter, A. Michalak, *Ochrona zabytków...*, op. cit., s. 438.

⁴² Na prawo własności składa się tak zwana triada uprawnień właściciela: *ius possidendi* (prawo posiadania rzeczy), *ius utendi, fruendi, abutendi* (prawo do korzystania z rzeczy, pobierania pożytków z rzeczy, zużycia rzeczy) oraz *ius disponendi* (prawo do rozporządzania rzeczą). Pouczenie w żadnym razie nie godzi w treść prawa własności. Zob. E. Gniewek, *Prawo rzeczowe*, Warszawa 2020, s. 62–69.

społecznym leży zachowanie zabytków, a samo strzeżenie zabytków znajduje uzasadnienie w tym, że są one źródłem tożsamości narodu polskiego, jego trwania i rozwoju (por. art. 5 i 6 Konstytucji Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 2 kwietnia 1997 r.⁴³). Po trzecie, sam ustawodawca tworzy normy i przestrzeń do zgłaszania przez sygnalistów nieprawidłowości, czego przykładem może być ustawa o ochronie sygnalistów⁴⁴. Wreszcie po czwarte, funkcja społecznego opiekuna zabytków istniała i istnieje w krajach, które nie mają komunistycznej przeszłości⁴⁵. Nie sposób zatem przyjąć stanowiska autorów komentarza.

Ponadto postulują oni, aby włączyć społecznych opiekunów zabytków w struktury Polskiego Towarzystwa Turystyczno-Krajoznawczego⁴⁶. Trzeba tu wskazać, że pierwotnie społeczni opiekunowie zabytków podlegali strukturom PTTK, ale zależność ta ustała w wyniku zmian wprowadzonych przez Rozporządzenie Ministra Kultury z dnia 8 kwietnia 2002 r. w sprawie społecznej opieki nad zabytkami⁴⁷. Z punktu widzenia efektywności systemu prawa ochrony zabytków niewskazane byłoby przywracanie poprzedniego stanu, tym bardziej że możliwości organizacyjne i kadrowe PTTK są o wiele mniejsze niż przed 2002 rokiem. Ponadto takie rozwiązanie rozprasałoby środki i kompetencje w zakresie ochrony zabytków, co mogłoby prowadzić do osłabienia efektywności działań. Wreszcie nie można tracić z pola widzenia nieodzowności współpracy społecznych opiekunów zabytków, którzy chcą profesjonalnie wykonywać swoje zadania, z organami ochrony zabytków. Podporządkowanie ich PTTK stworzyłoby fikcję, ponieważ w praktyce społeczni opiekunowie zabytków przy wykonywaniu zadań i tak współdziałaliby z organami administracji.

Autorzy komentarza chwalą to, że wojewódzkie urzędy ochrony zabytków prowadzą kursy i szkolenia dla społecznych opiekunów zabytków, a jednocześnie zaznaczają, że takie działania są podejmowane w ośrodkach miejskich, co może wykluczać mieszkańców mniejszych i małych miejscowości. Choć ta uwaga jest słuszna (ewentualnym rozwiązaniem może być prowadzenie kursów i szkoleń w formie zdalnej), to dziwi, że autorzy krytycznie odnoszą się do samej funkcji społecznego opiekuna zabytków, podważając jej *ratio legis*, a jednocześnie pochyłają się z troską nad mieszkańcami małych i średnich miejscowości, którzy są wykluczeni z możliwości partycypacji w przedsięwzięciach wojewódzkich urzędów ochrony zabytków. Tymczasem funkcja społecznego opiekuna zabytków znajduje swoje uzasadnienia również w tym, że pozwala działać na rzecz zabytków pojedynczym mieszkańcom mniejszych miejscowości, gdzie często nie udałoby się znaleźć wystarczającej liczby osób do założenia stowarzyszenia. Funkcja ta zatem jest pomocna w troszczeniu się o zabytki na terenach oddalonych od dużych i silnych ośrodków miejskich.

Autorzy piszą również, że „społeczny opiekun zabytków, jak sama nazwa wskazuje, jest jednostką, którą z wojewódzkim urzędem ochrony zabytków czy innymi organami administracji publicznej nie wiążą żadne więzy natury formalnej, nie może być zatem mowy o ocenie działań społecznego opiekuna zabytków z punktu widzenia realizacji powierzonych zadań czy odpowiedzialności za ich rzetelną realizację”⁴⁸. Stanowisko to nie jest zgodne z normami zawartymi w u.o.z.o.z. Jak bowiem mówi art. 103 ust. 2 ustawy, na wniosek wojewódzkiego konserwatora zabytków starosta cofa ustanowienie społecznego opiekuna zabytków, jeżeli opiekun przestał spełniać

⁴³ Dz.U. 1997, nr 78, poz. 483.

⁴⁴ Ustawa z dnia 14 czerwca 2024 r. o ochronie sygnalistów (Dz.U. 2024, poz. 928). Wprawdzie ustawodawca w art. 3 wskazanej ustawy nie wymienił *expressis verbis* ochrony zabytków wśród dziedzin, które podlegają procedurze zgłoszeń, ale takową można wywodzić z art. 3 ust. 1 pkt 17: „Naruszeniem prawa jest działanie lub zaniechanie niezgodne z prawem lub mające na celu obejście prawa, dotyczące [...] konstytucyjnych wolności i praw człowieka i obywatela – występujące w stosunkach jednostki z organami władzy publicznej [...]”.

⁴⁵ J. Pruszyński, *Ochrona prawna zabytków w Republice Federalnej Niemiec – teksty i komentarze*, Warszawa 1992, s. 188–189.

⁴⁶ A. Ginter, A. Michalak, *Ochrona zabytków...*, op. cit., s. 438.

⁴⁷ Dz.U. 2002, nr 56, poz. 508.

⁴⁸ A. Ginter, A. Michalak, *Ochrona zabytków...*, op. cit., s. 441.

wymagania określone w art. 102 ust. 3 lub niewłaściwie wykonuje swoje zadania. Ustawodawca wprowadził zatem rozwiązania, które przewidują konsekwencje wobec społecznych opiekunów zabytków przy braku działań lub niewłaściwym ich wykonywaniu.

Autorzy piszą także, że funkcja społecznego opiekuna zabytków jest „swego rodzaju nagrodą za zasługi oddane w zakresie ochrony zabytków przez osoby znane w danej społeczności lokalnej. [...] W obecnej rzeczywistości instytucja ta nie przyczynia się do budowania społeczeństwa obywatelskiego i rodzi skojarzenia z działaniami o charakterze denuncjatorskim”⁴⁹. W Polsce działa obecnie około 500 społecznych opiekunów zabytków⁵⁰ i w zdecydowanej większości nie są oni nagrodzeni tą funkcją w zamian za swoje zasługi, tylko podejmują autentyczne działania na rzecz zabytków. Działania te przyczyniają się do poprawy stanu zabytków, angażują lokalną społeczność wokół spraw dziedzictwa, a także budują kapitał społeczny i kulturowy. Określanie tych działań „denuncjatorskimi” jest dużym nieporozumieniem.

Poza wskazanymi mankamentami w komentarzu znalazło się też kilka trafnych spostrzeżeń. Przykładem może być podanie w wątpliwość zasadności prowadzenia przez starostów listy społecznych opiekunów zabytków czy analiza dotycząca odznaki „Za Opiekę nad Zabytkami”. Poza tym autorzy sporo miejsca poświęcili omówieniu wspomnianego raportu Narodowego Instytutu Dziedzictwa z 2023 roku.

Reasumując powyższe rozważania na temat pracy Artura Gintera i Anny Michalak, należy stwierdzić, że potencjalni odbiorcy ich komentarza, w szczególności społeczni opiekunowie zabytków, niestety nie znajdują w nim zbyt wielu informacji o swojej roli i funkcji. Zamiast tego analiza skupia się przede wszystkim na wykazaniu braku *ratio legis* dla dalszego istnienia tej funkcji w u.o.z.o.z. oraz na podkreślaniu jej „denuncjatorskiego charakteru”. Choć takie prywatne stanowisko autorów jest oczywiście uprawnione, to trudno uznać tę publikację za praktyczny komentarz do ustawy, gdyż nie spełnia ona podstawowego celu tego rodzaju opracowań – dostarczenia praktycznych wskazówek i pogłębienia wiedzy o omawianej problematyce.

Pierwsze badania

Nie do przecenienia jest za to inicjatywa Narodowego Instytutu Dziedzictwa z 2023 roku, aby przeprowadzić unikatowe, pierwsze badania dotyczące liczebności i aktywności społecznych opiekunów zabytków. W rezultacie powstał wspomniany już raport, który jest wymiernym pogłębieniem dyskusji na przedmiotowy temat. We wstępie do opracowania Katarzyna Zalasieńska podkreśliła: „Najważniejszą kwestią jest obecnie dookreślenie roli społecznych opiekunów zabytków w systemie ochrony zabytków oraz efektywniejsze wykorzystanie ich potencjału”⁵¹. Raport wykazał mnogość i różnorodność podejmowanych w kraju praktyk⁵². Badacze ustalili, że rzeczywista liczba społecznych opiekunów zabytków wynosi od 594 do 661. Raport potwierdził również, że urzędnicy wojewódzkich urzędów ochrony zabytków widzą przydatność działań społecznych opiekunów zabytków, a sama ta funkcja jest istotna z punktu widzenia całego systemu. Ujawniła się też potrzeba zmian polegających na dookreśleniu zadań i kompetencji społecznych opiekunów zabytków, wprowadzeniu kadencyjności, określeniu roli w systemie ochrony zabytków, profilowaniu działalności i lepszym wykorzystaniu ich potencjału.

⁴⁹ Ibidem, s. 438.

⁵⁰ Ocena skutków regulacji..., op. cit.

⁵¹ W. Onysków, M. Pierzchała, R. Ulatowska, *Badanie liczebności i aktywności społecznych opiekunów zabytków...*, op. cit., s. 1.

⁵² Przykładowo społeczni opiekunowie zabytków prowadzą sporo działań edukacyjnych (s. 19 i 27 raportu). Nie jest więc tak, jak pisze Wiktoria Pomykańska w swoim artykule *Ochrona zabytków w województwie – wybrane problemy* ([w:] *Segmenty dziedzictwa kulturowego...*, op. cit., s. 122), że społeczni opiekunowie zabytków powinni się skupić na edukacji. Oni bowiem od dawna prowadzą działalność edukacyjną.

Podsumowanie

Ostatnie dyskusje na temat funkcji społecznego opiekuna zabytków stanowią kontynuację dyskusji na ten temat trwających od lat⁵³. Wachlarz prezentowanych poglądów jest bardzo duży, ponieważ pojawiają się zarówno głosy, które negują *ratio legis* przepisów o społecznych opiekunach zabytków, jak i głosy upatrujące w nich trzeciego filaru systemu ochrony zabytków i ważną instytucję. Samym zabytkom bardziej przysłuży się to drugie podejście, otwarte na tworzenie szerokiej platformy do społecznej partycypacji.

Należy podkreślić, że przytoczone w artykule badania i stanowiska charakteryzują się nie tylko dużą rozpiętością wniosków, wynikającą z przyjęcia różnych założeń metodologicznych, ale również – z wyjątkiem badań Narodowego Instytutu Dziedzictwa – uogólnieniem osobistych doświadczeń autorów, bez szerszej analizy sytuacji w całym kraju oraz długoterminowego spojrzenia na funkcję społecznego opiekuna zabytków. Tymczasem takie podejście pozwoliłoby uchwycić ewolucję tej funkcji, jej różne formy oraz ich wpływ na ochronę zabytków i opiekę nad nimi. Ponadto należałoby uwzględnić aspekty prawnoporównawcze, ponieważ funkcja ta istnieje od wielu lat w różnych krajach europejskich, w tym w państwach bez komunistycznej przeszłości, co podważa tezę, że społeczny opiekun zabytków jest jedynie reliktem epoki komunizmu – swoistą skamieliną.

Swego czasu Kamil Zeidler zaprezentował pogląd, że na cały system ochrony zabytków składają się prawo, finansowanie i kształtowanie społecznej świadomości⁵⁴. Bez umacniania szerokiej społecznej akceptacji dla ochrony zabytków trudno będzie uzyskać lepsze efekty w sferze pierwszych dwóch składowych systemu⁵⁵. Wzorem, na który czasami zazdrośnie spoglądają środowiska zajmujące się ochroną zabytków, są organizacje społeczne zajmujące się ochroną środowiska i ich siła polityczna⁵⁶. W budowaniu powszechnej akceptacji dla ochrony zabytków i presji społecznej na tę ochronę na pewno może pomóc społeczny opiekun zabytków jako przydatne narzędzie do podejmowania wielopłaszczyznowych działań na rzecz zabytków. Oczywiście nie wyklucza to jakichkolwiek innych form partycypacji społecznej i pluralizmu w tej materii. Warto więc toczyć dyskusję z poszanowaniem instytucji społecznego opiekuna zabytków, rozumianej jako funkcja ewoluująca na przestrzeni ostatnich siedmiu dekad, a tym samym dążyć do jej prawnego wzmocnienia. Niewątpliwie należałoby utrzymać i sformalizować uprawnienie w postaci pouczenia, a także rozważyć wzmocnienie współpracy z organami ochrony zabytków, zwiększenie uprawnień i wprowadzenie ewentualnej kadencyjności. Potrzebna jest jeszcze dalsza dyskusja nad tymi potencjalnymi kierunkami rozwoju funkcji społecznego opiekuna zabytków co do samych szczegółów.

Niezależnie jednak od tego, w którą stronę pójść ogólne zmiany polskiego prawa ochrony zabytków – czy w stronę nowelizacji obecnie obowiązującej ustawy⁵⁷, czy w stronę stworzenia kodeksu dziedzictwa⁵⁸ – należy zachować funkcję społecznego opiekuna zabytków jako niezbędny element (element trzeciego filaru) systemu ochrony zabytków. Tym bardziej zacny, że stanowiący prawną funkcję działającą na rzecz estetyzacji życia codziennego⁵⁹, a także już niematerialne dziedzictwo polskiej myśli prawniczej.

⁵³ Przegląd dotychczasowych stanowisk można znaleźć w: D. Staniszewski, *Społeczni opiekunowie zabytków*, op. cit., s. 73–83.

⁵⁴ K. Zeidler, *Prawo ochrony dziedzictwa kultury*, Warszawa 2007, s. 273–290.

⁵⁵ K. Góralczyk, M. Łuczak, R. Marcinek, *Zaangażowanie społeczne w ochronę i opiekę nad zabytkami* [w:] *20 lat ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami*, Warszawa 2023, s. 195–196.

⁵⁶ A. Ginter, A. Michalak, *Ochrona zabytków...*, op. cit., s. 22.

⁵⁷ K. Pałubska, *Diagnoza krajowej polityki konserwatorskiej* [w:] *20 lat ustawy o ochronie zabytków...*, op. cit., s. 76.

⁵⁸ W. Szafrński, *Opinia do projektu ustawy o zmianie ustawy o ochronie zabytków w kontekście obrotu dobrami kultury, przeciwdziałania zjawisku fałszerstw oraz analiza skutków wprowadzenia proponowanych regulacji, z uwzględnieniem możliwych systemowych rozwiązań prawnych w tym zakresie* (druk senacki nr 948), Warszawa 2023, s. 43 i nn.; A. Jagielska-Burduk, *Cultural Heritage as a Legal Hybrid. Between Public and Private Law*, Cham 2022, s. 297.

⁵⁹ K. Zeidler, *Estetyka prawa*, Gdańsk–Warszawa 2018, s. 75 i nn.

mgr Damian Staniszewski

Absolwent historii na Wydziale Historycznym Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu oraz prawa na Wydziale Psychologii i Prawa Uniwersytetu SWPS w Poznaniu. Od 2016 roku jest społecznym opiekunem zabytków.

Damian Staniszewski, MA

A graduate of history at the Faculty of History of the Adam Mickiewicz University in Poznań and law at the Faculty of Psychology and Law of the SWPS University in Poznań. Since 2016, he has been a social guardian of monuments.

Bibliografia**Źródła książkowe i prasowe**

Daniel Paweł, *Możliwość weryfikacji wpisu do ewidencji zabytków. Glosa aprobowująca do wyroku Naczelnego Sądu Administracyjnego z 18 października 2023 r. (II OSK 2326/18)*, „Orzecznictwo w Sprawach Samorządowych” 2024, nr 1, s. 96–102.

Ginter Artur, Michalak Anna, *Ochrona zabytków. Komentarz*, Warszawa 2024.

Gniewek Edward, *Prawo rzeczowe*, Warszawa 2020.

Góralczyk Katarzyna, Łuczak Marek, Marcinek Roman, *Zaangażowanie społeczne w ochronę i opiekę nad zabytkami* [w:] *20 lat ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami*, Warszawa 2023, s. 187–199.

Hirsch Robert, Łozowska Celina, *Społeczna opieka nad zabytkami – doświadczenia z ostatnich kilkunastu lat z Gdyni*, „Ochrona Dziedzictwa Kulturowego” 2024, nr 19, s. 27–43.

Hrynicky Wojciech, *Skargi, wnioski, petycje i inne interwencje obywatelskie*, Warszawa 2022.

Izdebski Hubert, *Gminna ewidencja zabytków po wyroku Trybunału Konstytucyjnego z 11 maja 2023 r.*, „Samorząd Terytorialny” 2023, nr 7–8, s. 100–109.

Jagielska-Burduk Alicja, *Cultural Heritage as a Legal Hybrid. Between Public and Private Law*, Cham 2022.

Jakubowski Aleksander, *Co dalej z gminną ewidencją zabytków? Stan po wyroku Trybunału Konstytucyjnego z 11 maja 2023 roku (sygn. P 12/18)*, „Ochrona Zabytków” 2023, nr 2, s. 35–47.

Jaśkowska Małgorzata, *Uznanie administracyjne a inne formy władzy dyskrejonalnej administracji publicznej* [w:] *System prawa administracyjnego*, red. Roman Hauser, Zygmunt Niewiadomski, Andrzej Wróbel, Warszawa 2010, s. 213–303.

Korczak Jerzy, *Zadania samorządu terytorialnego w ochronie dziedzictwa narodowego* [w:] *Segmenty dziedzictwa kulturowego. Między ochroną dziedzictwa materialnego a niematerialnego*, red. Piotr Dobosz et al., Kraków 2020, s. 57–90.

Mincer Małgorzata, *Uznanie administracyjne*, Toruń 1983.

Miziołek Adam, Wiśniewska Julia, *Społeczny opiekun zabytków – wybrane problemy, doświadczenia i rekomendacje*, „Ochrona Dziedzictwa Kulturowego” 2024, nr 19, s. 99–121.

Onysków Wojciech, Pierzchała Marcin, Ulatowska Roksana, *Badanie liczebności i aktywności społecznych opiekunów zabytków (SOZ) oraz zakresu realizacji zadania własnego starostów powiatowych polegającego na ustanawianiu społecznych opiekunów zabytków. Raport końcowy*, Warszawa 2023.

Pałubska Katarzyna, *Diagnoza krajowej polityki konserwatorskiej* [w:] *20 lat ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami*, Warszawa 2023, s. 73–81.

Pomykańska Wiktoria, *Ochrona zabytków w województwie – wybrane problemy* [w:] *Segmenty dziedzictwa kulturowego. Między ochroną dziedzictwa materialnego a niematerialnego*, red. Piotr Dobosz et al., Kraków 2020, s. 115–124.

Pruszyński Jan, *Ochrona prawna zabytków w Republice Federalnej Niemiec – teksty i komentarze*, Warszawa 1992.

Staniszewski Damian, *Społeczni opiekunowie zabytków*, Gdańsk–Warszawa 2024.

Szafrański Wojciech, *Opinia do projektu ustawy o zmianie ustawy o ochronie zabytków w kontekście obrotu dobrami kultury, przeciwdziałania zjawisku fałszerstw oraz analiza skutków wprowadzenia proponowanych regulacji, z uwzględnieniem możliwych systemowych rozwiązań prawnych w tym zakresie (druk senacki nr 948)*, Warszawa 2023.

Wiater Mariola, *Innowacje społeczne w obszarze neuro różnorodności*, „Edukacja Ekonomistów i Menedżerów” 2022, nr 64, s. 37–49.

Wronkowska Sławomira, *Podstawowe pojęcia prawa i prawoznawstwa*, Poznań 2005.

Zalasińska Katarzyna, *Ustawa o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami. Komentarz*, Warszawa 2020.

Zeidler Kamil, *Estetyka prawa*, Gdańsk–Warszawa 2018.

Zeidler Kamil, *Prawo ochrony dziedzictwa kultury*, Warszawa 2007.

Zeidler Kamil, *Spółeczni opiekunowie zabytków* [w:] idem, *Zabytki – prawo i praktyka*, Gdańsk–Warszawa 2017, s. 475–480.

Zieliński Maciej, *Wykładnia prawa. Zasady – reguły – wskazówki*, Warszawa 2017.

Źródła internetowe

Dawidowicz Marcin, *Konserwator zabytków powinien mieć duszę motyla i skórę hipopotama*, rozmowę przeprowadziła Anita Czupryn, i.pl, tinyurl.com/235uj5af, dostęp: 30.03.2025.

Fundacja CZYN, post o spotkaniu społecznych opiekunów zabytków Pomorza Zachodniego z 14.06.2024, facebook.com, tinyurl.com/2xwc88sb, dostęp: 2.01.2025.

Ocena skutków regulacji stanowiąca załącznik do projektu ustawy o zmianie ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami oraz niektórych innych ustaw z dnia 20 lipca 2021 r., legislacja.rcl.gov.pl, tinyurl.com/4haycf5t, dostęp: 5.01.2025.

Zestawienie danych statystycznych z rejestru zabytków – zabytki archeologiczne, dane.gov.pl, tinyurl.com/592vpvpy, dostęp: 20.01.2025.

Zestawienie danych statystycznych z rejestru zabytków – zabytki nieruchome, dane.gov.pl, tinyurl.com/3f5h3ssk, dostęp: 20.01.2025.

Zestawienie danych statystycznych z rejestru zabytków – zabytki ruchome, dane.gov.pl, tinyurl.com/39rj93wa, dostęp: 20.01.2025.

Źródła prawne

Rozporządzenie Ministra Kultury z dnia 8 kwietnia 2002 r. w sprawie społecznej opieki nad zabytkami (Dz.U. 2002, nr 56, poz. 508).

Ustawa z dnia 14 czerwca 1960 r. Kodeks postępowania administracyjnego (t.j. Dz.U. 2024, poz. 572).

Ustawa z dnia 15 lutego 1962 r. o ochronie dóbr kultury i o muzeach (Dz.U. 1962, nr 10, poz. 48).

Ustawa z dnia 7 kwietnia 1989 r. Prawo o stowarzyszeniach (t.j. Dz.U. 2020, poz. 2261).

Ustawa z dnia 6 czerwca 1997 r. Kodeks postępowania karnego (t.j. Dz.U. 2025, poz. 46).

Ustawa z dnia 30 sierpnia 2002 r. Prawo o postępowaniu przed sądami administracyjnymi (t.j. Dz.U. 2024, poz. 935).

Ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (t.j. Dz.U. 2024, poz. 1292).

Ustawa z dnia 11 lipca 2014 r. o petycjach (t.j. Dz.U. 2018, poz. 870).

Ustawa z dnia 14 czerwca 2024 r. o ochronie sygnalistów (Dz.U. 2024, poz. 928).

Wyrok Naczelnego Sądu Administracyjnego z dnia 14 lutego 2014 r., sygn. II OSK 2702/13.

Wyrok Wojewódzkiego Sądu Administracyjnego we Wrocławiu z dnia 13 czerwca 2012 r., sygn. IV SA/Wr 96/12.

Wyrok Trybunału Konstytucyjnego z dnia 11 maja 2023 r., sygn. P 12/18.

Zarządzenie Ministra Kultury i Sztuki z dnia 20 grudnia 1954 r. w sprawie społecznych opiekunów nad zabytkami (M.P. 1955, nr 18, poz. 189).