

ZESZYTY NAUKOWE



Muzeum Budownictwa Ludowego
Park Etnograficzny w Olsztynku

Rok 4 (2013)
Zeszyt 4

MUZEUM BUDOWNICTWA LUDOWEGO
PARK ETNOGRAFICZNY W OLSZTYNKU

ZESZYTY NAUKOWE

Rok 4 (2013) Zeszyt 4



FOLK ARCHITECTURE MUSEUM AND
ETHNOGRAPHIC PARK IN OLSZTYNEK

SCIENCE JOURNALS

Year 4 (2013) Journal 4

Rada Naukowa:

*prof. dr hab. Krzysztof Młynarczyk, dr hab. Anna Permilovskaya
dr hab. Ewa Stryczyńska-Hodyl, prof. dr hab. Anna Szyfer,
prof. dr hab. Jan Świąch*

Redaguje zespół:

*Ewa Wrochna (redaktor naczelny), Bogdan Radzicki (redaktor naukowy),
Monika Sabljak-Oleńska (sekretarz redakcji), Wiesława Chodkowska,
Jadwiga Wieczerek*

Tłumaczenie:

*na język angielski: Biuro Tłumaczeń ENGLISH UNITED,
Wojciech Radziszewski
na język rosyjski: Ewa Wrochna*

Korekta:

Jolanta Weihs

Skład i opracowanie graficzne:

*Przedsiębiorstwo Poligraficzne **ArtPRINT** w Olsztynie*



Science council:

*prof. dr hab. Krzysztof Młynarczyk, dr hab. Anna Permilovskaya
dr hab. Ewa Stryczyńska-Hodyl, prof. dr hab. Anna Szyfer,
prof. dr hab. Jan Świąch*

Pre-edited by:

*Ewa Wrochna (Editor-in-chief), Bogdan Radzicki (Academic editor),
Monika Sabljak-Oleńska (Editorial assistant), Wiesława Chodkowska,
Jadwiga Wieczerek*

Translation:

*to English: Biuro Tłumaczeń ENGLISH UNITED, Wojciech Radziszewski
to Russian: Ewa Wrochna*

Proof-reading:

Jolanta Weihs

Composition and graphic design:

*Przedsiębiorstwo Poligraficzne **ArtPRINT** w Olsztynie*

Wydawca:

Muzeum Budownictwa Ludowego – Park Etnograficzny
Ul. Leśna 23, 11-015 Olsztyn, tel. 89 5192 164
www.muzeumolsztyn.com.pl, email: mbl@muzeumolsztyn.com.pl

ISBN: 978-83-934907-2-1

ISSN: 2083-5523

Nakład: 400 egz.

Olsztyn 2013

Ewa Wrochna

Dyrektor Muzeum Budownictwa Ludowego – Parku Etnograficznego w Olsztynku

Rok Jubileuszowy Muzeum Budownictwa Ludowego – Parku Etnograficznego w Olsztynku

Rok 2013 był szczególny dla naszej instytucji – obchodziliśmy jubileusz 100-lecia jej istnienia. Muzeum w Olsztynku to placówka o wyjątkowej historii, tak jak wyjątkowe były losy obecnych regionów Warmii i Mazur. To miejsce, gdzie splotły się koleje życia kilku pokoleń ludzi pochodzących z różnych regionów Europy, których pasja i zaangażowanie w ochronę dziedzictwa kulturowego przyczyniły się do tego, że olsztyński skansen jest dzisiaj jednym z ważniejszych muzeów w regionie. Przez sto lat swojego istnienia, bez względu na status, nazwę oraz podporządkowanie organizacyjne, głównym celem działalności Muzeum była i jest szeroko rozumiana ochrona materialnego i niematerialnego dziedzictwa kulturowego regionu oraz upowszechnianie wiedzy o tym dziedzictwie. Z okazji zaszczytnego jubileuszu, zobligowani, ale przede wszystkim z potrzeby serca, przystąpiliśmy do podsumowania stu lat działalności Muzeum. Rok Jubileuszowy został zaakcentowany wieloma wydarzeniami.

Zainaugurowaliśmy go 12 kwietnia otwarciem ekspozycji „Historia Muzeum w różnych odsłonach”. Wystawa jubileuszowa w Salonie Wystawowym prezentowała historię, rozwój i działalność Muzeum na przestrzeni wieku w wybranych tytułowych odsłonach. Zgromadziliśmy na niej około 450 eksponatów, takich, które wydały się nam ważne i ciekawe dla udokumentowania jakże fascynującej historii naszej instytucji. Jedną z ważniejszych odsłon były dokumenty założycielskie Muzeum, zarówno te z czasów Prus Wschodnich, jak i z okresu powojennego. Po raz pierwszy zaprezentowaliśmy np. odnaleziony w 2011 roku akt erekcyjny Muzeum w Królewcu z 1912 roku i dokument stwierdzający translokację do Olsztynka z roku 1937. Dużym zainteresowaniem zwiedzających cieszyła się grupa dokumentów i muzealiów nazwana: „Zawsze ktoś musi być pierwszy, zawsze coś musi być najstarsze...”. Zaprezentowane tu zostały: pierwszy eksponat zapisany w księdze inwentarzowej muzealiów ruchomych i najstarszy eksponat w zbiorach Muzeum, pierwszy samochód użytkowany przez olsztyńskich muzealników oraz sylwetka najstarszego stażem pracownika. Inne odsłony historii Muzeum to m. in. „Najstarsze zachowane muzealne projekty”, „Jak zwiedzać Muzeum? – przewodniki, plany i mapy”, „Z muzealnego archiwum...”, „Wszystko, co kojarzy się turystom z naszym Muzeum”. Współczesny obraz naszej placówki to efekt misjonarskiej wręcz pracy kilku pokoleń muzealników. Dlatego szczególnym dokumentem

przedstawionym na wystawie była Księga pracowników Muzeum. Wykaz zawierał ponad 500 nazwisk. Do prezentacji stuletniej historii Muzeum wykorzystaliśmy także osiągnięcia XXI wieku. Obiekty można było obejrzeć np. nie tylko na zdjęciach tradycyjnych, ale również w ramach cyfrowych oraz w stereoskopach. Ekspozycję jubileuszową uzupełniały prace regionalnych artystów, którym można byłoby nadać wspólny tytuł „Skansen widziany oczami twórców”. Autorkami wystawy były Elżbieta Obrębska, Jadwiga Wiczerzak i Krystyna Wojtaszek-Markunas. Wystawa powstała dzięki dofinansowaniu z Europejskiego Funduszu Rolnego na rzecz rozwoju obszarów wiejskich. Towarzyszył jej katalog autorstwa J. Wiczerzak i Marii Wroniszewskiej.

Inauguracja roku jubileuszowego zgromadziła w Salonie Wystawowym wielu gości, m.in. władze samorządowe, muzealników, przedstawiciele stowarzyszeń i organizacji pozarządowych, byłych pracowników oraz liczne grono miłośników naszego Muzeum. Głos zabrali dyrektor Muzeum Budownictwa Ludowego – Parku Etnograficznego w Olsztynku Ewa Wrochna oraz wicemarszałek województwa warmińsko-mazurskiego Jarosław Słoma. Wykład inauguracyjny pt. „Muzealnictwo, szlachetna misja czy biznes” wygłosił prof. Jan Święch, dziekan Wydziału Historycznego Uniwersytetu Jagiellońskiego. Z koncertem na zakończenie uroczystości wystąpił Olsztyński Chór Kameralny pod dyrekcją Marii Gronkiewicz.



Il. 1. Olsztynek, Salon Wystawowy, inauguracja Roku Jubileuszowego, 12 kwietnia 2013 r., fot. Archiwum MBL-PE.

Z okazji jubileuszu przygotowaliśmy specjalną publikację o Muzeum. Monografia została napisana przez dwunastoosobowy zespół obecnych pracowników merytorycznych pod redakcją E. Wrochny. Jest to pierwsze tak obszerne i kompleksowe opracowanie, w którym poruszyliśmy wszystkie zagadnienia związane z Muzeum. Przedstawiliśmy jego historię i rozwój, zaprezentowaliśmy zbiory oraz działalność prowadzoną na bazie tych zbiorów w dziedzinie naukowo-badawczej oraz pracy upowszechniająco-edukacyjnej na przestrzeni wieku. Treść wzbogacona została fotogra-

fiami. Najstarsze pochodzą z zbiorów Instytutu Sztuki PAN oraz zbiorów prywatnych. Bibliografia do monografii jest ogromna. W pracy korzystaliśmy z bardzo wielu źródeł, ale zdajemy sobie sprawę, że być może do niektórych nie dotarliśmy. Największą trudnością w opracowaniu publikacji był brak dokumentacji na temat instytucji, szczególnie z okresu przedwojennego. Przeprowadzone w archiwach polskich i niemieckich kwerendy wykazały, że z Archiwum Państwowego w Królewcu, gdzie znajdowały się archiwalia na temat Muzeum, zachowała się tylko jedna trzecia zbiorów. Niewiele dokumentów archiwalnych dotyczy Muzeum w pierwszych kilkunastu powojennych latach. Ten okres w działalności – do czasu powstania oddziału Muzeum Mazurskiego w Olsztynie – opracowaliśmy na podstawie dokumentów z Archiwum Państwowego w Olsztynie. Były to w szczególności: korespondencja urzędowa pomiędzy ówczesnymi decydentami województwa na temat ochrony dziedzictwa kulturowego, sprawozdania ze spotkań z udziałem wybitnych muzealników i protokoły z wizytacji wojewódzkiego konserwatora zabytków. W opisie działalności późniejszej korzystaliśmy zarówno z publikacji książkowych, jak i materiałów archiwalnych, głównie Wydziału Kultury Wojewódzkiej Rady Narodowej i Urzędu Wojewódzkiego w Olsztynie, obecnego Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie oraz archiwum własnego. Informacji dostarczyły nam głównie korespondencja urzędowa, plany oraz sprawozdania roczne i miesięczne, statuty, regulaminy, protokoły, porozumienia, zaproszenia, fotografie, kroniki, księgi gości, artykuły prasowe. Naszą publikację kierujemy do szerokiego kręgu odbiorców, zarówno do specjalistów zajmujących się dziedzictwem kulturowym, jak również wszystkich osób zainteresowanych historią Warmii i Mazur.

Główne uroczystości jubileuszowe pod honorowym patronatem Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Marszałka Województwa Warmińsko-Mazurskiego miały miejsce w dniach 5-7 czerwca. 5 czerwca w naszym Salonie Wystawowym odbyły się uroczystości oficjalne. Wzięło w nich udział około 160 osób, w tym posłowie na Sejm RP i eurodeputowani, władze regionu i gminy, członkowie rady naszego Muzeum, dyrektorzy regionalnych i miejskich instytucji kultury, przedstawiciele świata nauki, byli dyrektorzy Muzeum, przedstawiciele stowarzyszeń i organizacji pozarządowych oraz sponsorzy. Najliczniejszą grupę gości stanowili muzealnicy. Na uroczystości przyjechali do nas dyrektorzy i pracownicy z 22 muzeów z kraju i zagranicy (z Niemiec, Rosji, Estonii i Czech). W programie znalazły się przemówienia okolicznościowe dyrektora E. Wrochny, przewodniczącego Sejmiku Województwa Warmińsko-Mazurskiego Juliana Osieckiego oraz burmistrza Miasta i Gminy Olsztynek Artura Wrochny.



Il. 2. Publikacja „Muzeum Budownictwa Ludowego-Park Etnograficzny w Olsztynku 1913-2013”, fot. Archiwum MBL-PE.



Il. 3. Olsztynek, Salon Wystawowy, uroczystości jubileuszowe, 5 czerwca 2013 r., fot. Marcin Kierul, WMSF BLUR.



Il. 4. Olsztynek, Salon Wystawowy, uroczystości jubileuszowe, 5 czerwca 2013 r., od lewej: przewodniczący Sejmiku Województwa Warmińsko-Mazurskiego Julian Osiecki, Wiesława Chodkowska, Jadwiga Wiczerzak, Elżbieta Obrębska, dyrektor Ewa Wrochna, fot. Marcin Kierul, WMSF BLUR.



Il. 5. Olsztynek, Salon Wystawowy, uroczystości jubileuszowe, 5 czerwca 2013 r., dyrektor Muzeum Ewa Wrochna i dyrektor Teatru im. A. Sewruka w Elblągu Mirosław Siedler, fot. Marcin Kierul, WMSF BLUR.

Jubileusz 100-lecia był wyjątkową okazją do uhonorowania najbardziej zasłużonych pracowników Muzeum, a uroczystości oficjalne – najbardziej odpowiednim momentem do wręczenia odznaczeń. Odznaką Honorową Za Zasługi dla Województwa Warmińsko-Mazurskiego uhonorowane zostały Wiesława Chodkowska, E. Obrębska oraz J. Wiczerzak. Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego, na wniosek dyrektora Muzeum, przyznał też odznaki Zasłużony dla Kultury Polskiej, które wręczone zostały E. Obrębskiej i J. Wiczerzak. Miłym elementem uroczystości oficjalnych organizowanych przez muzea skansenowskie są zawsze gratulacje i życzenia od przybyłych gości. Muzeum otrzymało wiele upominków przygotowanych w różnej formie. Jednym z takich prezentów była kolekcja olbrzymich drewnianych rzeźb przedstawiających zwierzęta. Otrzymaliśmy ją od dyrektora Teatru im. A. Sewruka w Elblągu Mirosława Siedlera. Uczniowie ze Szkoły Podstawowej w Olsztyнку przygotowali natomiast dla nas zestaw swoich prac plastycznych oraz literackich. Oprawę muzyczną zapewniły koncerty kwartetu smyjkowego Avista oraz Olsztyneckiego Chóru Kameralnego.

Podczas uroczystości 5 czerwca zaplanowaliśmy również otwarcie nowej ekspozycji stałej na terenie Parku Etnograficznego. W chałupie z Bartężka, która w 2012 roku poddana została kapitalnemu remontowi, zorganizowana została wystawa „Plebania ewangelicka”, która jest doskonałym uzupełnieniem licznego zbioru obiektów sakralnych

znajdujących się na terenie Parku Etnograficznego. Wystrój plebanii nawiązuje do lat 30. XX w., a standardem przypomina wystrój domu mieszczkańskiego. W budynku prezentowane są pomieszczenia prywatne i służbowe pastora. Na wyposażenie ekspozycji składają się muzealia pochodzące ze zbiorów naszego Muzeum, ekspozyty, które otrzymaliśmy specjalnie na potrzeby aranżacji plebanii oraz wypożyczone czasowo od osób prywatnych. Najciekawsze obiekty na wystawie to m. in. XIX-wieczna fisharmonia (otrzymaliśmy ją od Stowarzyszenia Przyjaciół Mazur z Scharnebeck z Niemiec), toga z befkami i szalem liturgicznym (podarowana przez pastora Fryderyka Teglera) oraz starodruki kościelne i literatura teologiczna. Autorkami wystawy były J. Wiczerzak i Marta Żebrowska. Wystawę uroczystie otworzyli marszałek województwa warmińsko-mazurskiego Jacek Protas, pastor F. Tegler oraz dyrektor muzeum E. Wrochna.



Il. 6. Olsztynek, Park Etnograficzny, otwarcie ekspozycji Plebania ewangelicka w chałupie z Bartężka, 5 czerwca 2013 r., od lewej: pastor Fryderyk Tegler, dyrektor Muzeum Ewa Wrochna, Marszałek Województwa Warmińsko-Mazurskiego Jacek Protas, fot. J. Dęga.

Stulecie Muzeum, jak każde urodziny, zostało zaakcentowane urodzinowym tortem, którym częstowaliśmy gości podczas bankietu jubileuszowego.

6 czerwca w Centrum Konferencyjno-Wypoczynkowym w Mierkach pod Olsztynkiem odbyła się międzynarodowa konferencja skansenowska zatytułowana „Popkultura i «chłopskultura». Muzeum skansenowskie XXI wieku – miejsce ochrony kultury



Il. 7. Tort urodzinowy, fot. Archiwum MBL-PE.

ludowej, a może park rozrywki...”. Wzięło w niej udział 90 osób: przedstawiciele muzeów, szkół wyższych oraz innych instytucji i organizacji zajmujących się ochroną dziedzictwa kulturowego. Z referatami i komunikatami wystąpiło 17 prelegentów (szczegółowe sprawozdanie z tej sesji publikujemy w dalszej części „Zeszytu”). Podczas obrad wspólnie zastanawialiśmy się, na ile w dzisiejszych

czasach kultura masowa zdominowała w muzeach skansenowskich przejawy kultury wiejskiej, nazwanej przez nas przewrotnie „chłopkulturą”, i czy popkulturę można wykorzystywać do przystępnego przekazu elementów kultury wiejskiej. Dzieliliśmy się doświadczeniami na temat wypracowanych przez muzealników metod łączenia działań naukowych z różnorodnymi formami popularyzacji swojej wiedzy oraz debatowaliśmy nad sytuacją skansenów w XXI wieku i kierunkami ich rozwoju. Kierownikiem naukowym konferencji był prof. dr hab. J. Świąch, a część wygłoszonych referatów stała się inspiracją dla publikowanych w bieżącym „Zeszyty” tekstów.



Il. 8, 9. Mierki k. Olsztynka, Centrum Konferencyjno-Wypoczynkowe, konferencja „Popkultura i „chłopkultura”. Muzeum skansenowskie XXI wieku – miejsce ochrony kultury ludowej, a może park rozrywki...”, 6 czerwca 2013 r., fot. Archiwum MBL-PE.

Na zakończenie dnia zaprosiliśmy naszych gości na koncert organowy do kościoła Św. Jana Chrzciciela w pobliskim Orzechowie. Miejsce wybraliśmy ze względu na jego położenie – ogromne wrażenie robi bowiem samotny kościół na wielkiej polanie otoczonej lasami i bagnami. (Wieś uległa wyludnieniu, głównie w latach 70., na skutek działalności ośrodka wypoczynkowego Urzędu Rady Ministrów w Łąnsku. Obecnie w Orzechowie mieszka tylko jedna rodzina.) Z koncertem w kościele wystąpił organista i wokalista, dr sztuk muzycznych Rafał Sulima, pełniący aktualnie funkcję organisty w bazylice pw. Nawiedzenia NMP w Świętej Lipce. Towarzyszył mu grający na trąbce student Akademii Muzycznej im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu Andrzej Regiel. W programie koncertu znalazły się wybitne utwory muzyki klasycznej. Dominowała muzyka wielkich mistrzów niemieckiego i włoskiego baroku, ale nie zabrakło utworów z późniejszych epok, jak słynny polonez „Pożegnanie ojczyzny” Michała Kleofasa Ogińskiego czy współczesna muzyka filmowa Ennio Morricone.

Tradycją obchodów jubileuszowych muzeów skansenowskich są objazdy studyjne, podczas których gospodarze prezentują muzealnikom z innych części kraju swój region – jego historię, architekturę oraz miejsca ciekawe i niezwykłe. Objazd studyjny odbył się w ostatnim dniu obchodów jubileuszowych 7 czerwca, a gości zapoznawaliśmy z architekturą na szlaku biskupiej Warmii. Na naszej trasie znalazły się: letnia rezydencja



Il. 10. Orzechowo, kościół Św. Jana Chrzciciela, 6 czerwca 2013 r., fot. Archiwum MBL-PE.

Grażyna Borys, Teresa Dopart, Maria Gronkiewicz, Kamila Kupiec, Waldemar Majcher, Piotr Majcher, Paweł Majcher, Rafał Pluciński i Marian Waraksa. Rzeźbili podczas pleneru: Adam Ekiert, Andrzej Błaszczuk oraz Ewa i Tadeusz Maculewiczowie. Powstały różnorodne prace, z których zorganizowaliśmy wystawę. Ekspozycja została otwarta 15 sierpnia podczas Regionalnego

biskupów warmińskich w Smolajnach, w której obecnie mieści się Zespół Szkół Rolniczych, sanktuarium w Stoczku Klasztorным, gdzie zwiedziliśmy również miejsce internowania kardynała Stefana Wyszyńskiego, Zamek Biskupów Warmińskich w Lidzbarku Warmińskim oraz jego przedzamcze – dziś Hotel Krasicki.

Stulecie Muzeum postanowiliśmy zaakcentować także wydarzeniem o charakterze artystycznym. Wspólnie ze Stowarzyszeniem Twórców Ludowych zorganizowaliśmy plener malarsko-rzeźbiarski. Tematem były oczywiście impresje z pobytu w skansenie. Plener odbył się w dniach 9-11 sierpnia, a uczestniczyło w nim 13 twórców z regionu. Malarstwo reprezentowali:



Il. 11. Lidzbark Warmiński, Zamek Biskupów Warmińskich, 7 czerwca 2013 r., fot. Archiwum MBL-PE.



Il. 12. Olsztynek, Park Etnograficzny, wystawa po plenerze jubileuszowym, 15 sierpnia 2013 r., fot. Archiwum MBL-PE.

Święta Ziół i do końca sezonu można było ją oglądać w chałupie z Burdajn oraz w plenerze, gdyż prace Adama Ekierta to dwie kapliczki z figurami Chrystusa.

Przez cały sezon letni działała muzealna kinoteka, podczas której prezentowaliśmy filmy realizowane na terenie Muzeum lub o nim opowiadające. Były to m. in. czarna komedia o wampirach „Kolysanka” w reżyserii Juliusza Machulskiego, krótkometrażowy film „Bracia” w reż. Mateusza Placka zrealizowany przez filmowców z „Warmińskiej Inicjatywy Filmowej” z Olsztyna, film „Krótka opowieść o architekturze Warmii, Mazur i Powiśla”, który powstał w ramach projektu Modelowa lekcja architektury regionalnej oraz film „Muzeum Budownictwa Ludowego – Park Etnograficzny w Olsztyнку. 100 lat” wg scenariusza E. Wrochny.

100-letnia historia instytucji prezentowana była przez cały rok w lokalnej prasie. Olsztyński miesięcznik „ALBO” udostępnił naszemu Muzeum specjalną rubrykę jubileuszową.

Dla miłośników fotografii i sztuk plastycznych, ale przede wszystkim miłośników naszego Muzeum, zorganizowaliśmy dwa trwające cały rok konkursy. W otwartym konkursie fotograficznym zatytułowanym „Skansen pełen życia” przedmiotem fotografii były krajobrazy, obiekty, detale oraz urokliwe miejsca naszej instytucji. Konkurs plastyczny „100-lat Muzeum w Olsztyнку” adresowany był do dzieci i młodzieży w wieku od 6 do 19 lat, a uczestnicy konkursu w odręcznie wykonanych dowolną techniką pracach przedstawiali swoje wizje artystyczne na temat naszego Muzeum. Wydarzenia te cieszyły się dużym zainteresowaniem, szczególnie konkurs plastyczny, na który



Il. 13. Olsztynek, Salon Wystawowy, uroczyste zakończenie Roku Jubileuszowego, 10 grudnia 2014 r., fot. Promocja Miasta i Gminy Olsztynek.

wpłynęło 66 prac. Ogłoszenie wyników i wręczenie nagród nastąpiło 10 grudnia w Salonie Wystawowym podczas uroczystego zakończenia Roku Jubileuszowego. Na tej uroczystości podsumowaliśmy również naszą całoroczną pracę i podzieliśmy się wrażeniami z ostatniego roku. Instytucje, sponsorzy i inne organizacje, które wspierały olsztyneckie Muzeum w tym ważnym roku otrzymały pamiątki w postaci oryginalnych grafik Małgorzaty Korolko.

Artykuły zawarte w 4. numerze „Zeszytów MBL-PE” poświęcone są nie tylko jubileuszowi muzeum. Znajdziecie w nim Państwo także teksty poświęcone różnym aspektom kultury naszego regionu, a znaczne miejsce zajmują w nim zagadnienia religii: obszerny tekst poświęcony kulturze staroobrzędowców, zwanych również starowiercami oraz krótki tekst (lecz dla nas bardzo ważny) dotyczący ekspozycji plebani ewangelickiej, otwartej z okazji roku jubileuszowego. Ważne aspekty religijności i pobożności ludowej znalazły również swoje odzwierciedlenie w obszernym tekście poświęconym XIX-wiecznym oleodrukom.

Mam nadzieję, że tematyka poruszona na łamach trzeciego numeru „Zeszytów” spotka się z Państwa życzliwym zainteresowaniem.

Studia i artykuły

Obrazy fabryczne. Rozwój i upowszechnienie popularnych wydawnictw drukowanych z uwzględnieniem regionu Warmii i Mazur

Celem artykułu jest zwrócenie uwagi na niedoceniany fenomen popularnych obrazów drukowanych. Do tej pory problematyka związana z funkcjonowaniem tego typu wytworów w życiu społecznym – odtworzenie historii i ewolucji tematyki, określenie wpływu mody na określone motywy, kształtowanie gustów artystycznych, a zwłaszcza kwestie związane z technologią produkcji, w tym dekoracją obrazów – były traktowane powierzchownie. W polskim piśmiennictwie tudzież praktyce muzealnej projekty poświęcone temu tematowi skupiały się na problematyce kiczu, bądź stanowiły przykład religijności ludowej. W obu wypadkach następowało ograniczenie ilości i różnorodności prezentowanych treści.

Przystępując do opracowania problematyki obrazów drukowanych, należało więc poszerzyć zakres zainteresowań o motywy obrazów świeckich, wydawców zajmujących się drukiem obrazów popularnych, zasięg oddziaływania i środowiska, jakie znalazły się w kręgu ich zainteresowań, percepcji wytworów tych wydawnictw wśród odbiorców tudzież zmiany zainteresowań odbiorców i ich przyczyny. Podejmując zatem kwestię obrazów drukowanych, należało poszerzyć badania źródłowe oraz wesprzeć je badaniami terenowymi.

W polskiej literaturze tematu na uwagę zasługują publikacje Waldemara Górno¹. Autor koncentruje się wprawdzie na obrazach o tematyce religijnej, porusza przy tym zagadnienia rzadko omawiane, odnoszące się do technik stosowanych w produkcji obrazów litograficznych, przyczynach ich popularności wśród odbiorców, nie pomijając zarazem kwestii kiczu. Jako kustosz Muzeum – Zamek Górków w Szamotułach swoje opracowania opierał m.in. na bogatej kolekcji „świętych obrazów”, znajdującej się

¹ W. Górny, *XIX-wieczna grafika religijna ze zbiorów Muzeum - Zamek Górków w Szamotułach*, Szamotuły – Sieraków, b.d.; tenże, *Fabryczne obrazy*, [w:] *Bezczasowy ogród jedności. Dziwnieństwowieczna sztuka dewocyjna ze zbiorów polskich*, Szreniawa 2005, s. 58 - 69.

w zbiorach tego muzeum. Na uwagę zasługuje też katalog wystawy Muzeum Historii Katowic, ograniczający się wprawdzie do motywów religijnych, ale poszerzający zakres chronologiczny o obrazy okresu międzywojennego².

Badania źródłowe w znacznym stopniu oparto na opracowaniach niemieckich, które – niejako z natury rzeczy – poruszały tę materię w sposób kompleksowy. Niemieccy wydawcy obrazów byli w swoim czasie potentatami na rynku europejskim, nic zatem dziwnego, że badacze niemieccy podejmowali tę tematykę wielokrotnie, czego efektem są liczne wydawnictwa zwarte i artykuły. Z bogatej oferty wydawniczej na uwagę zasługują szczególnie prace Wolfganga Brücknera i Christy Pieske, którzy tym zagadnieniom poświęcili wiele rzetelnych i wnikliwych opracowań. W niniejszym artykule wykorzystano przede wszystkim dwie prace tych autorów³ – obie gruntownie omawiające kwestie związane z problematyką druku obrazów, co więcej odnoszące się również do regionów, które leżą w kręgu zainteresowań autorki. Nie sposób również pominąć materiałów dostępnych w Internecie – wiele z nich stanowiło uzupełnienie opracowania tematu⁴. W przypadku omawiania kwestii technik stosowanych w procesie produkcyjnym, nieoceniony był artykuł Willego Stubenvolla⁵, który dogłębnie prezentuje tę złożoną materię.

Analizę bibliograficzną wsparło badaniami terenowymi, które skonfrontowane z literaturą przedmiotu umożliwiły doprecyzowanie zakresu zagadnienia – rozpoznanie tematyki obrazów wybieranych przez odbiorców, okresy, w jakich określone motywy zdobywały uznanie, nowe tematy, a także odchodzenie od dominującej tematyki religijnej na rzecz świeckiej oraz zakres tego zjawiska.

Zamiarem autorki jest zatem przedstawienie w sposób kompleksowy i usystematyzowany bogatego świata obrazów fabrycznych⁶ – zarówno religijnych jak i świeckich – od czasów ich upowszechnienia w 2. połowie XIX wieku, przez lata świetności, aż do lat 40. XX wieku. Niniejsze opracowanie odnosi się przy tym do terenów Polski znajdujących się przed II wojną światową w granicach Niemiec⁷. Z tego powodu zastosowano powyższą cezurę czasową (pośrednio związaną również zarzuceniem w tym

² H. Gerlich, *Oleodruk – rzecz święta*, Katowice 2007.

³ W. Brückner, *Elfenriegen, Hochzeitraum. Die Öldruckfabrikation 1880-1940*, Köln 1974; Ch. Pieske, *Bilder für Jedermann. Wandbilddrucke 1840 – 1940*, Monachium 1988.

⁴ T. Gantner, A. Wanner: *Papier-Ornamentik, Prägedruck, Glanzbilder, Oblaten, Scraps im 19. Jahrhundert*, wyd. internet/net ed.: www.annatextiles.ch/publications/papier/papi.htm; J. Simon, *Extending frames*, wyd. Internet/net ed.: www.npg.org.uk/research/programmes/the-art-of-the-picture-frame/other-studies-extending-frames.php; G. Stüber, A. Kuhn, *Glaube im Alltag*, wyd. Internet/net ed.: Jacob Simon, *Extending frames*, wyd. Internet/net ed.: www.npg.org.uk/research/programmes/the-art-of-the-picture-frame/other-studies-extending-frames.php.

⁵ W. Stubenvoll, *Technik und fabricktion des Öldrucks in Deutschland*, [w:] W. Brückner, dz. cyt., s. 141 – 153.

⁶ Określenie „obraz fabryczny” dobitnie podkreśla skalę wytwórczości – zarówno pod względem nakładu, jak i mnogości motywów. Por. W. Górny, *Obrazy fabryczne*.

⁷ Decyduje o tym m.in. wspólnota kulturowa wynikająca m.in. z korzystania z wytworów tych samych wydawnictw reprodukcyjnych. Zarówno na Śląsku, jak i Warmii, Mazurach, Pomorzu – były to przede wszystkim wydawnictwa niemieckie z Berlina, Frankfurtu nad Menem, Drezna, Lipska, Wrocławia, Rudy Śląskiej i in.

czasie technik litograficznych na rzecz offsetu). Ograniczenie terytorialne jest zaś o tyle ważne, że w wielu wypadkach nie można dokonać jednoznacznych porównań związanych z występowaniem pewnych obrazów na opisywanych terenach, a w szczególności obszarach byłego zaboru rosyjskiego.

Podstawą opracowania tematu w tak określonym zakresie stał się projekt badawczy zakończony realizacją wystawy pt. „Obrazek dla każdego. Obrazy fabryczne w domach śląskich w latach 1880-1940”. Ekspozycja, poprzedzona kilkuletnimi badaniami, została zorganizowana w Muzeum Wsi Opolskiej w 2009 roku, rok później otrzymała Sybillę – nagrodę Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w kategorii wystaw etnograficznych. Wspomnianej wystawie towarzyszył katalog⁸, który stał się podłożem niniejszego artykułu.

Wprowadzenie

Historia obrazów drukowanych, które od połowy XIX wieku cieszyły się rosnącym powodzeniem, związana jest z postępem technologicznym branży drukarskiej oraz włączeniem jej wytworów w obieg handlowy. Obrazy, drukowane od tego czasu w ilościach hurtowych, stanowiły namiastkę sztuki wysokiej, wcześniej dostępnej tylko majątnym. Reprodukcje obrazów, których wzory wielokrotnie czerpano z mieszczańskiego salonu końca XIX wieku, najpierw pojawiły się w domu drobnomieszczańskim, potem przejęły je białe izby wiejskich chałup i pokoje robotniczych mieszkań. Szybko i naturalnie obrazy fabryczne stały się reprezentacyjną sztuką chłopów i robotników.

Zarówno grafiki artystyczne, jak i barwne obrazy fabryczne wytwarzane były na podobnej podstawie technicznej, tj. litografii, którą wykorzystywano od lat 30. XIX wieku do wykonywania odbitek przy użyciu odpowiednich form drukarskich. Druk wielobarwny wykonywano w określonej kolejności barw, zazwyczaj od najjaśniejszych do najciemniejszych. Wysokiej jakości reprodukcje obrazów olejnych, sztychów i rzeźb stanowiły w 2. połowie XIX wieku znaczącą pozycję wydawniczą – ten rodzaj druków artystycznych, wydawanych w skomplikowanej i pracochłonnej technice stanowił wartość samą w sobie. Natomiast wyroby litograficznych zakładów wydawniczych, wytwarzających wszelkiego rodzaju „kolorowe artykuły codziennego użytku”, zalewały rynek tanim produktem masowym przeznaczonym dla szerokich rzesz odbiorców. Wśród nich szczególną estymą cieszyły się, imitujące płótna olejne, oleodruki⁹. Aby

⁸ E. Oficjalska, „Obrazek dla każdego”. Obrazy fabryczne w domach śląskich w latach 1880 - 1940, Opole 2009.

⁹ W artykule wyraz „oleodruk” używany jest zgodnie z jego definicją, oznaczającą reprodukcję chromolitograficzną bez dodatku oleju, powleczonej werniksem (por. *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. S. Kozakiewicz, Warszawa 1976, s. 333). Stosowanie wyrazu w znaczeniu potocznym jest wyraźnie zaznaczone.



Il. 1. Wykonywanie litografii, karta z leksykonu, pocz. XX w.

W przypadku obrazów fabrycznych, obok estetycznego, bardziej interesujący jest aspekt socjalno-ekonomiczny, środowiskowy i religijny. Ciekawsze są więc pytania: dlaczego i z jakiego powodu był nabywany dany motyw obrazu, gdzie były one zawieszane, co łączyło ludzi z określonym tematem, czym dyktowany był wybór? Połączenie historii motywu oraz objaśnienie języka obrazu ożywia historię i to w o wiele większej mierze, niż się zazwyczaj wydaje.

Etapy rozwoju obrazów fabrycznych i ich percepcja wśród odbiorców

Rozbudowa przemysłu wydawniczego, zajmującego się reprodukcją popularnych obrazów drukowanych miała kilka dających się wyróżnić okresów. Kolejne etapy tego rozwoju spowodowane były zmianami techniki produkcji, przemianami cywilizacyjnymi, wzrostem dobrobytu, modyfikacją architektoniczną domów i mieszkań, a także zmieniającą się modą.

W przypadku regionów takich jak Warmia i Mazury należy mieć również na uwadze fakt, że w omawianym okresie znajdowały się one w granicach Niemiec. Zmiany cy-

naśladownictwo było bardziej doskonałe, oleodruki powlekano werniksem i zdobiono fakturą płótna, dzięki czemu otrzymywały oczekiwany wygląd obrazu olejnego. Oleodruki na ogół nie odznaczały się wysokimi walorami artystycznymi – z tego powodu niemal od początku nazywano je „tanią chromolitografią”¹⁰. Ikonografia XIX-wiecznych oleodruków nawiązywała pod względem formalnym i treściowym do tradycyjnych wyobrażeń i poczucia estetycznego odbiorców wiejskich i małomiasteczkowych. Nic zatem dziwnego, że z biegiem czasu „oleodruk” – jak często określano wszystkie rodzaje obrazów drukowanych – stał się synonimem kiczu, słowem obraźliwie używanym przez wyrobionych odbiorców sztuki.

Estetyzujący punkt widzenia odnosi się jednak do cech jakościowych obrazu – precyzuje, czy jest on wysmakowanym

¹⁰ W. Brückner, dz. cyt., s. 7.

wilizacyjne, jakie dokonywały się na tych obszarach miały wpływ na różne dziedziny życia, umożliwiając m.in. korzystanie z bogatej oferty wydawnictw druków barwnych. Co więcej, regiony te znajdowały się w strefie, która z natury rzeczy „opanowana” była przez wytwory produkcji niemieckiej, zaś wydawnictwa niemieckie były jednymi z najprężniej działających na europejskim rynku¹¹. Z powodu masowego eksportu tego typu wydawnictw, do czasów I wojny światowej stosowano nadrukowanie napisów zawierających tytuł, nr serii (czasem logo wydawcy) w kilku językach¹². Zazwyczaj informacje tego rodzaju umieszczano na białym pasku okalającym przedstawienie. Co interesujące, o produkcji określonego tematu decydowało zapotrzebowanie, czego wymownym przykładem były działania wydawnictw niemieckich, które po klęsce powstania listopadowego bez zastrzeżeń wydawały reprodukcje alegorii „Finis Poloniae” czy „Pożegnanie Polski” („Der Polen Abschied”)¹³.



Il. 2. *Finis Poloniae*¹⁴, wg D. Montena, źródło: Ch. Pieske, *Bilder für jedermann...*

im zagadkowe nazwy i podkreślając „bogactwo barw, wierność naturze, wartość artystyczną”¹⁶. W dużym stopniu utrudnia to dziś precyzyjne określenie techniki wykonania niektórych druków.

Od połowy XIX wieku rozpoczął się czas najbardziej interesujący w rozwoju popularnych obrazów drukowanych. Rozwój nowych technik drukarskich umożliwił osiągnięcie ludzkiego podobieństwa do olejnych oryginałów – anons jednego z wydawców obiecywał, że „każdy obraz jest dziełem sztuki o trwałej wartości, niedrogą namiastką oryginalnego dzieła artysty i pierwszorzędną pokojową ozdobą”¹⁵. Jednocześnie nad stosowanymi technikami rozpościerano nimb tajemnicy, nadając

¹¹ Fabrycznie obrazy pochodzące z niemieckich wydawnictw były wytwarzane na rynek krajowy, a także masowo eksportowane. Rynek zbytu sięgał od Hiszpanii i Francji aż po ziemie polskie w zaborze rosyjskim. Największe wydawnictwa otwierały też przedstawicielstwa handlowe za granicą, co skutecznie zwiększało zbył. Por. Ch. Pieske, *Bilder für jedermann...*, s. 44.

¹² W. Brückner, dz. cyt., s. 57.

¹³ Por. Ch. Pieske, *Die druckgraphisch reproduktionene nach Dietrich Montens „Finis Poloniae 1831, [w:] Arbeitskreis Bild Druck Papier, cz. 8, Budapest 2003, s. 93-110.*

¹⁴ *Kursywa* zaznaczono oryginalne tytuły obrazów.

¹⁵ Za Ch. Pieske, *Bilder für jedermann...*, s. 67.

¹⁶ W. Stubenwil, dz. cyt., s. 141.

¹⁷ W. Brückner, dz. cyt., s. 7.

Jak wyżej wspomniano, masowość produkcji a także rosnący dobrobyt społeczeństwa poszerzyły znacznie krąg odbiorców obrazów drukowanych. Stosowane przez wydawców zróżnicowanie w dekoracji, jakości druku, kolorze i ramowaniu uwzględniało różne warstwy społeczne kupujących tudzież ich wymagania i możliwości finansowe. Obrazy fabryczne traktowane były jako ozdoba ściany (niem. Wandschmuck). Obraz zaczęto postrzegać jako akcesorium należące do urządzenia mieszkania. Zachęcano do dopasowania go do wystroju pokoju, sypialni, dobierania odpowiednich ram i motywów do określonych wnętrz – obraz miał wręcz zyskiwać, gdy był odpowiednio wkomponowany w pomieszczenie. Mówiono nawet – lekko dyskredytując ich wartość – o „obrazach do mebli”¹⁷.

W popularyzacji wysokiej jakości obrazów w kręgach mieszczańskich udział miały stowarzyszenia miłośników sztuki. Równie silnie działały robotnicze i ludowe towarzystwa szerzenia oświaty i sztuki propagujące wydawnictwa drukowane w kręgach mniej wyrafinowanych odbiorców twórczości artystycznej¹⁸. Organizowane przez nie wystawy i spotkania upowszechniające znajomość sztuki wpłynęły pozytywnie na upowszechnienie się obrazów drukowanych. Towarzystwa krzewienia sztuki „za cel stawiały sobie umożliwienie każdemu otoczenie się szlachetnymi i wzniosłymi dziełami sztuki i codzienne czerpanie radości z tego powodu”¹⁹. W dobie rosnącej popularności obrazów fabrycznych częste było więc ich porównywanie z dziełami sztuki, sztuka bowiem zawsze była postrzegana jako przedmiot splendoru, służyła też oczywistej chęci podniesienia prestiżu domu, do którego mieszkańcy wsi zawsze przywiązywali dużą wagę.

Jeśli chodzi o wybór motywów obrazów, to regionalne różnice odgrywały znaczącą rolę do 2. połowy XIX wieku, gdy popyt zaspokajały nieduże, lokalne zakłady wydawnicze. Pod koniec XIX wieku widoczna staje się unifikacja tematyki, związana z ekspansją fabrycznych obrazków pochodzących z wydawnictw o zasięgu ogólnokrajowym, a nawet międzynarodowym. Duże wydawnictwa otwierały przedstawicielstwa handlowe w kraju i za granicą, kolportując te same obrazy w całej Europie, a nawet poza jej granicami²⁰. Nie wyklucza to mnogości tematów oferowanych przez każdy z zakładów wydawniczych, a także specjalnej oferty kierowanej na rynek regionalny (związany np. z lokalnym kultem świętych, Matki Boskiej).

W początkowej fazie popularności obrazów fabrycznych wiejskie izby zdobiły niewielkich rozmiarów oleodruki, przede wszystkim religijne. Wieszano je wówczas w dużej liczbie, wysoko, wsuwając czasem jeden za drugim w listwy biegnące u powały. Szczególnie dbano o wystrój świętego kąta, dodatkowo zdobiąc go kwiatami i innymi dekoracjami. Obfitość obrazków nie była jednak typowa dla katolickiej Warmii – zauważyli

¹⁷ W. Brückner, dz. cyt., s. 7.

¹⁸ Ch. Pieske, *Bilder für jedermann...*, s. 56-57.

¹⁹ Katalog Towarzystwa Krzewienia Sztuki Klasycznej z 1913 r., za: Ch. Pieske *Bilder für jedermann...*, s. 57.

²⁰ Magazyny firmy Treutler, Conrad & Taube z Nowej Rudy znajdowały się m.in. w Warszawie, Paryżu, Londynie, Wiedniu, a także w Nowym Jorku.

to także przesiedleńcy przybywający na te tereny po II wojnie światowej: „tu inna moda – wiesz się tylko dwa, trzy obrazki i każdy na innej ścianie”²¹. Duży wpływ na taki stan rzeczy miało sąsiedztwo ewangelickich Mazur – w domach protestanckich ilość obrazów religijnych była niepomierne mniejsza²².

Dokonujący się w wsi – zwłaszcza od okresu uwłaszczenia – wzrost zamożności ludności spowodował zmiany w budownictwie, strukturze wewnętrznej domów, a także wyposażeniu wewnątrz. Zmiany te, zauważalne już w 2. połowie XIX wieku, uwidoczniły się szczególnie po I wojnie światowej. Rozporządzenia pruskich władz państwowych określały m.in. wysokość nowo budowanego wnętrza domu mieszkalnego na 2,5 m, zaś domów przebudowywanych na 2 m²³. Po rozbudowie dysponowano większą liczbą pokoi, w miarę możliwości starano się też zapewnić osobny pokój dzieciom.



Il. 3. Wnętrze chałupy warmińskiej nr 1 z Kaborna, ekspozycja MBL-PE w Olsztynku.

Przebudowy budynków, zwiększenie wielkości i wysokości izb spowodowały, że niewielkie oleodruki, mimo nadzwyczajnego rozpowszechnienia, już na początku XX wieku straciły na popularności. Co więcej, połysk – cecha oleodruków wcześniej najbardziej pożądana – stał się synonimem kiczu nawet w tych środowiskach, które wcześniej były zwolennikami takiego sposobu zdobienia. Dlatego też zakłady wydawnicze coraz częściej stosują technikę litografii bez powlekania powierzchni obrazu wer-

²¹ B. Beba, *Tradycyjne wyposażenie wnętrz mieszkalnych*, [w:] *Kultura ludowa Mazurów i Warmiaków*, red. J. Burszta, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1976, s. 288.

²² W innych regionach, np. na Górnym Śląsku, mimo sąsiedztwa protestantów, katolicy wieszali wiele obrazów.

²³ J. E. Herold, *Wnętrze budynku mieszkalnego we wsi Zborowskie w pow. lublińskim (woj. katowickie) w latach 1850-1945*, „Prace i Materiały Etnograficzne”, t. XXIII, Wrocław – Opole 1963, s. 88.

niksem. Istotnym faktem była też w okresie międzywojennym, a zwłaszcza w latach 30. XX wieku, zmniejszająca się popularność tematów religijnych na rzecz rosnącego powodzenia motywów świeckich²⁴. Rosła moda na naiwne motywy pejzażowe, dla których wzorem był XIX-wieczny obraz rodzajowy. Wśród popularnych tematów znajdowały się również martwe natury, wnętrza, sceny rodzajowe itp.

Modernizacja domów i mieszkań spowodowała, że od czasów przed, a zwłaszcza po I wojnie światowej, niezwykle popularność zyskiwał obraz o nowym formacie – poziomo wydłużonego prostokąta (tzw. rozmiar ręcznikowy, niem. Handtuchformat)²⁵. Nowy wymiar był popularyzowany przede wszystkim przez potentatów na rynku popularnych druków – wydawnictwa Adolf May z Drezna oraz E.G. May & Söhne z Frankfurtu. Pierwsze obrazy szerokoformatowe były bardziej wydłużone (ok. 50 x 120 cm), późniejsze miały proporcje około 2:1 (np. 60 x 110, 50 x 100 cm itp.). Moda na ten rozmiar wynikała z jego funkcjonalności. Duży obraz dodawał splendoru i zawsze doskonale prezentował się na ścianie, przy tym szeroki i niewysoki „obraz ręcznikowy”, dając wrażenie okazałego, jednocześnie mieścił się na ścianie typowego mieszkania. Szerokoformatowe obrazy były wieszane nad łóżkami małżeńskimi, przez co uzyskiwały nawet specjalną nazwę – obraz do sypialni (niem. schlafzimmerbild²⁶). Na przełomie XIX i XX wieku pojawiło się też określenie „obraz nad sofę” (niem. sofabild), którym potocznie nazywano rodzaj „ściennej ozdoby”, przeznaczonej do pokoi niższych warstw społecznych. Tematykę, głównie świecką, stanowiły różnego rodzaju landszafty, obrazy rodzajowe, myśliwskie itp.



Il. 4. Pokój gościnny, fragment ekspozycji czasowej w MWO.

To zamiłowanie do dużych formatów było przeniesieniem wzorów wysokich warstw społecznych „pod strzechy”. Krytycy – jak zawsze – ubolewali: „Czy to rzeczywiście słodkawy kicz pobudza widza do nabycia takiego ‘dzieła sztuki’? Wątpię. Więc co to jest? Format! Bez wątpienia tu leży przyczyna popularności, ponieważ wytwórcy obrazów dobrze poznali potrzeby czasu i masowo wykonują obrazy i rami w ‘formacie

²⁴ B. Beba, dz. cyt., s. 287.

²⁵ Ch. Pieske, *Bilder für jedermann...*, s.38; W. Brückner, dz. cyt., s. 20 i 91.

²⁶ W. Brückner, dz. cyt., 21 i 82.

ręcznika', bowiem te wielkie obrazy dobrze przystosowują się do ciasnych, niskich mieszkań"²⁷. Popularność obrazów w tym formacie w środowiskach drobnomieszczańskich, robotniczych i chłopskich była znaczna, czego potwierdzeniem są zachowane w pamięci duże i „długie” obrazy jeszcze do niedawna wiszące w domach dziadków.

Obrazy w domu i sferze publicznej

Obrazami drukowanymi oszklonymi i oprawionymi w ramy ozdabiano ściany domów prywatnych, a także wewnątrz budynków publicznych. Wychodząc niejako na przeciw oczekiwaniom odbiorców, obrazy już w wydawnictwie otrzymywały stempel przeznaczenia – do sypialni, salonu, pokoju dziecięcego, gabinetu itp.²⁸ Wbrew pozorom nie znaczyło to, że tego typu obrazy kierowano do klienteli zamożnej. Coraz więcej rodzin zamieszkiwało domy kilkupokojowe, zaś te, które nie dysponowały kilkoma pomieszczeniami, mimo wszystko starały się korzystać z szerokiej oferty wydawniczej.

Na przełomie XIX i XX wieku druki fabryczne zalewały wprost domy, mieszkania, szkoły i urzędy. To powodowało zaniepokojenie wyrobionych artystycznie środowisk co do siły oddziaływania drukowanych obrazów. Zajmowano się fenomenem obrazu, jego szczególną pozycją, wyrażano opinie na temat wartości artystycznych i dydaktycznych obrazów, a użytkownikom udzielano rad, jak wybierać odpowiednie obrazy do pokoju dziecięcego, salonu czy sypialni. Także wydawcy druków stawiali pytania dotyczące wartości artystycznych obrazów, jednak kierując ofertę do szerokiej publiczności dostosowywali swoje propozycje do ich gustu i smaku.

Solidny mieszczański dom, który zawsze stanowił wzór dla niższych warstw społecznych, pokazywał oryginalne dzieła malarskie, wysokiej jakości reprodukcje grafiki czy kopie klasycznych dzieł malarskich (będące m.in. podarkami stowarzyszenia miłośników sztuki). Obrazy winny były wówczas wisieć bardzo symetrycznie, w szeregu i w linii z dolną krawędzią. Wieszano je nie tylko na ścianach, lecz także na framugach okiennych i drzwiowych. Uprzywilejowanymi motywami wyższych sfer były wielkie historyczne przedstawienia i krajobrazy, a także reprodukcje klasycznych mistrzów. Do ulubionych można zliczyć obraz Arnolda Böcklina „Wyspa umarłych“, który również w niższych warstwach znalazł uznanie. Przez sprzedawców dzieł sztuki był polecany, ponieważ „przez swoją wielkość nadaje się najlepiej do przystrojenia ściany nad sofą”²⁹. Domy i mieszkania drobnomieszczańskie, robotnicze i chłopskie coraz bardziej starały się naśladować mieszczańskie salony – obrazy wieszane w tych nowoczesnych pokojach były więc często odbiciem wzorów wysokich warstw społecznych.

²⁷ „Der Kunsthandel”, rok 1928, za: W. Brückner, dz. cyt., s. 23.

²⁸ Ch. Pieske, *Bilder für jedermann...*, s. 36.

²⁹ Tamże, s. 40.



Il. 5. *Wyspa umarłych*, druk barwny wg A. Bocklina, Niemcy, l. 20. XX w., ze zbiorów MWO.

w wojnach, stała się „Magdalena pokutująca” według Poppeo Batoniego. Przedstawienie Magdaleny reprezentuje przy tym trend łączący w sobie obraz religijny i świecki, co w niektórych, „postępowych” kręgach miało znaczenie. Poza tym „leżące, lekko odziane damy mają w ogóle wielkie wzięcie. Miętko zalegając na pufach dobrze się nad łóżkiem prezentują. ‘Magdalenę pokutującą’ mają młode pary, które takie błogie oleodruki kupują, poważnie o potomstwie myśląc”³⁰. W pewnym stopniu modę na ten obraz podsycało nadanie mu podtekstu erotycznego – „rozwiązłe” przesłanie przedstawienia odczytali bowiem urzędnicy prezydium policji, którzy w 1908 r. obraz (drukowany od 1894 r. przez drezdeńskie wydawnictwo Adolf May) umieścili na liście zakazanych w sprzedaży obnośnej, kierowanej przede wszystkim do warstw niższych³¹.



Il. 6. *Magdalena Pokutująca*, druk barwny wg P. Batoniego, wyd. A. May Drezno, pocz. XX w., ze zbiorów MWO.

³⁰ F. Hessel, *Spazieren in Berlin*, Wiedeń 1929, za: Ch. Pieske, *Bilder für jedermann...*, s.42.

³¹ W. Brückner, dz. cyt. s. 82.

Motywy świeckie coraz częściej gościły w sypialni, wśród nich cieszące się nieustającą popularnością korowody – elfów, nimf i sylfid. Od lat 20. XX wieku zaczęły natomiast przeważać tematy macierzyńskiej czułości, przedstawiające matkę pochyloną nad dzieckiem.

Pokojowi dziecinnemu, choćby tylko kącikowi nad łóżeczkiem, przypisano duże znaczenie, głównie z powodów wychowawczych. Wprawdzie kręgi artystyczno-pedagogiczne proponowały świadome odrzucenie „głupich i sentymentalnych” scenek, proponując wnieść do pokoju dziecinnego nową formę obrazu przystosowanego do dziecięcego poziomu³², mimo to wśród popularnych przedstawień dominowały jednak słodkie przedstawienia dzieci, scenki z bajek, dzieci w rolach dorosłych (il. 9). Za szczególnie właściwe uważano obrazy Anioła Stróża, roztaczającego opiekę nad dziećmi.



Il. 7. *Dobrze spałeś?*, oleodruk wg Fr. Laubnitza, wyd. DAML (Adolf May & Müller & Lohse), l. 1911-14, ze zbiorów MWO.

W okresie międzywojennym w wielu domach wiejskich pojawiały się osobne jadalnie³³. Wydawcy polecali do nich wyłącznie wesołe motywy – tematy „ciężkie”, mogące odebrać apetyt, jak sceny bitewne, były niemile widziane. W czasopiśmie „Kunst für Alle” (1893/94) pisano, że do jadalni najbardziej stosowne będą obrazy z wszelkiego rodzaju martwą naturą, scenami myśliwskimi i zwierzętami³⁴. Od końca lat 20. XX w. nieprzerwaną wziętością cieszyły się martwe natury opracowane według starych mistrzów holenderskich lub – częściej – „upiększone” interpretacje tego tematu.

³² Ch. Pieske, *Bilder für jedermann...*, s. 41.

³³ Na Śląsku jadalnia była często pokojem sytuowanym obok kuchni, osobnym i odmiennym od pokoju gościnnego.

³⁴ W. Brückner, dz. cyt., s. 128.



Il. 8. Martwa natura z homarem, druk barwny, Niemcy, l. 20. XX w. ze zbiorów MWO

Nie praktykowano w zasadzie wieszania obrazów w kuchni, co najwyżej były to niewielkie obrazki z widoczkami i wizerunkami świętych. Wprawdzie w XIX-wiecznej czarnej kuchni domu katolickiego znajdował się święty kąt z obrazami, jednak w późniejszym czasie zastawione meblami i półkami ściany nie zostawiały wiele miejsca na obrazy. Ozdobę kuchni stanowiły haftowane makatki i zasłonki, pełniące dodatkowo funkcję higieniczną.

Obrazy w miejscach publicznych stanowią osobny rozdział. Budynki publiczne pełniły często funkcje reprezentacyjne, wymagały zatem odpowiedniej oprawy. Co więcej, ważne było w nich eksponowanie wartości narodowych, patriotycznych tudzież edukacyjnych i oświatowych.

Do miejsc publicznych zaliczyć można niewątpliwie kościoły, kaplice i kapliczki. Żadne z wydawnictw nie zaniedbywało reprodukcji sztuki religijnej przeznaczonej do wnętrza świątynnych, m.in. arkuszy ze stacjami Drogi Krzyżowej. Niektóre wydawnictwa dodawały je nawet jako premię do dostawy innych artykułów przeznaczonych do kościoła³⁵. Przedstawiano też propozycje niedrogich obrazków do zakrycia i salek katechetycznych. „Dobry wpływ” obrazu na samopoczucie chorych i rozwój małych zawsze był doceniany i akcentowany w kręgach zajmujących się prowadzeniem ochronek, domów poprawczych, szpitali, zakładów dla obłąkanych, przytułków dla ubogich. I tu nie brakowało porad dotyczących wyboru najlepszych obrazów. Do więzień proponowano np. „Syna marnotrawnego”, który – w zamierzeniu – miał osadzonych skłonić do refleksji. By zapobiegać smutnemu widokowi gołych ścian w szpitalach, a w czasie I wojny światowej także w wojskowych lazaretkach, organizowano zbiórki obrazów. Z „powodów higienicznych” rezygnowano wówczas z ramowania i szklenia – druki naklejało bezpośrednio na tekturę i zawieszano na ścianie³⁶.

Najwięcej zajmowano się jednak obrazami, które miałyby zdobić i uczyć w szkołach. Wychowawcy i nauczyciele sztuki co raz proponowali wybrane motywy jako najbar-

³⁵ W archiwum Muzeum Wsi Opolskiej znajduje się oferta zakładu zajmującego się produkcją wyposażenia do kościołów, który oferował także obrazy 14. Stacji Drogi Krzyżowej.

³⁶ Trudno dziś dociec powodu „niehigieniczności” ramowania obrazów.

dziej odpowiednie. Oprócz wiszących w klasach map i plansz poglądowych, ściany izb lekcyjnych zdobiono obrazami propagującymi wartości rodzinne, patriotyczne i moralne, będące jednocześnie „bez zarzutu” od strony artystycznej. Nigdy nie mogło też brakować obrazów władców lub prezydentów, wieszanych w budynkach publicznych – urzędach, gospodach, szkołach, a także warsztatach i pracowniach rzemieślniczych.

Osobną kategorię, wieloraką pod względem tematyki, motywów i wielkości stanowiły obrazy przeznaczone do gospód i zajazdów. Wystrojowi tych wnętrz przypisywano nieraz dużą wagę – jak w 1903 roku pisał jeden z teologów protestanckich: „ścienna ozdoba tych miejsc jest szczególnej doniosłości, ponieważ one dla wielu z ludu, oprócz ich mieszkania, są jedynymi domami, w których często długo przebywają i bawią”³⁷. Najczęściej jednak obrazy zdobiące te miejsca prezentowały raczej lekką formę. Druki adresowane do karczem i hoteli reprezentować miały przeciętny smak, motywy nie mogły być ani zbyt niemodne, ani zbyt awangardowe. Georg Hauptmann pozostawił taki oto opis karczmy w Pieszycach na Dolnym Śląsku: „Duży ten lokal jest obielony, obwieszony barwnymi obrazami, plakatami i oleodrukami, pomiędzy którymi wisi portret Fryderyka Wilhelma IV”³⁸. Obrazy wieszano nie tylko w izbach wyszynkowych, ale też w pokojach gościnnych zajazdów. Jak zawsze znaleźli się narzekający, że w całym kraju prześladują gości te same obrazy, aż „pod firanki gościnnych łóżek wieszane”, wśród nich „Śmierć księcia Poniatowskiego”³⁹.



Il. 9. *Mały piwosz*, oleodruk, Niemcy, XIX/XX w., ze zbiorów MWO.



Il. 10. *Powrót z polowania*, oleodruk, Niemcy, pocz. XX w., ze zbiorów MWO.

³⁷ Za: Ch. Pieske, *Bilder für jedermann...*, s. 48.

³⁸ R. Brzeziński, *Gospody u stóp Gór Sowich*, Wrocław 2007, s. 87.

³⁹ Ch. Pieske, *Bilder für jedermann...*, s. 49.

Motywy obrazów fabrycznych

Historia popularnych reprodukcji graficznych jest fragmentem historii malarstwa, obejmuje bowiem zakres recepcji istotny dla badania artystyczno-historycznego, choć nie zawsze doceniany przez badaczy sztuki wysokiej. Tymczasem społeczny odbiór sztuki jest istotnym elementem, który powinien znaleźć się w kręgu zainteresowań badaczy.

Analiza tematów spotykanych w obrazach fabrycznych wskazuje, że świecka sztuka wysoka nie była wśród nich szeroko reprezentowana (sic!). Nie wyklucza to jednocześnie faktu, że niektóre motywy obrazów, zwłaszcza religijnych, nawiązywały do starych wzorów. Wśród nich dużą i nieustającą popularnością – przekładającą się na wysokie i wielokrotne nakłady – cieszyły się XVIII-wieczne przedstawienia „Matki Bożkiej Bolesnej” według Carlo Dolciego oraz „Ecce Homo” według Guido Reniego (często wieszane obok siebie jako pendant), a także „Madonna Sykstyńska” według Rafaela. Można wręcz stwierdzić, że przed I wojną światową w zasadzie nie było reprodukcji dzieł wielkich malarzy, które kierowane byłyby do klienta masowego⁴⁰. Wielkie dzieła malarskie były często postrzegane jako niezrozumiałe, a czasem wręcz zbyt skromne, mało kolorowe⁴¹. Koronnym przykładem sposobu traktowania klasycznego dzieła jest „Ostatnia wieczerza” według Leonardo da Vinci. Widoczny jest tu bowiem trend charakterystyczny dla wydawnictw popularnych, polegający na przetworzeniu motywu klasycznego podług gustu niewybrednego odbiorcy. W opracowaniu „Ostatniej wieczerzy” autor – Zabateri (wł. Franz Zatzka) – „poprawił” dzieło mistrza, dodając „niezbędne” elementy, m.in. kobierce, suto drapowane tkaniny. Co więcej, nowe dzieło było w pewnych kręgach dalece bardziej popularne od oryginalnego!



Il. 11. *Ostatnia wieczerza* wg Zabateri (wł. H. Zatzka), druk barwny, pocz. XX w., ze zbiorów MWO.

⁴⁰ W. Brückner, dz. cyt., s. 78.

⁴¹ Uważano wręcz, że cechą obrazów stojących „na wyższym poziomie” edytorskim jest „brak kolorów”.

Mimo powolnego, choć wyraźnie rosnącego powodzenia motywów świeckich, w 2. połowie XIX wieku obrazy religijne w dalszym ciągu były postrzegane jako bardziej odpowiednie niż świeckie, zwłaszcza w regionach katolickich, w których tradycyjnie otaczano się dużą ilością „świętych obrazów”. Większość fabrycznych obrazów, zwłaszcza oleodruków, przeznaczona była dla mniej wyrobionych klientów, odnosiły się zatem do religijności potocznej, która stanowi reprezentację mentalności poprzestającej na prostych, bezpiecznych i stereotypowych rozwiązaniach⁴². Ich powodzenie wśród odbiorców wynikało z poczucia obowiązku otaczania się obrazami darzonymi czcią i szacunkiem⁴³. W twórczości religijnej dowolność artystyczna była dopuszczalna, ale zawsze w wyznaczonych ramach. Wynikało to z podejścia Kościoła nie uznającego samoistnego władztwa sztuki, bez podporządkowania celom kościelnym⁴⁴. Z tego powodu także wydawnictwa druków o tematyce religijnej starały się o uzyskanie specjalnej aprobaty władz kościelnych. Wiele obrazów, zwłaszcza XIX-wiecznych, przeznaczonych dla ludności wiejskiej, zawierało drukowaną informację o otrzymanym imprimatur, czyli pozwoleniu na druk. Imprimatur dawało wiernym pewność, że obraz jest wykonany zgodnie z zasadami i zawiera wiarygodny wizerunek.



Il. 12. *Święty Mikołaj*, oleodruk w ramie wykonanej z pudełek po cygarach, wyd. Otto Bruck, Limburg (Hesja), l. 60-80. XIX w., ze zbiorów MWO.



Il. 13. *Trójca Święta*, oleodruk zdobiony narożnikami z folii, wyd. F. Silber Berlin (?), l. 70-80. XIX w., ze zbiorów MWO.

⁴² P. Kowalski, *Religijność potoczna. Notatki na temat kiczu i religii*, „Dekada Literacka”, nr 3-4 2002, s. 38.

⁴³ R. Piotrowski, *W przestrzeni anielskich wędrówek – kilka słów o obrazach z postaciami aniołów*, [w:] *Anioł w literaturze i w kulturze*, t. 1, red. J. Ługowska, J. Skawiński, Wrocław 2004, s. 306.

⁴⁴ C. Zieliński, *Sztuka sakralna. Co należy wiedzieć o budowie, urządzeniu, wyposażeniu, ozdobie i konserwacji Domu Bożego*, Poznań – Warszawa – Lublin, 1960, s. 41; Bereza: 135.

W polskiej, katolickiej tradycji religijnej ważną rolę odgrywa kult Matki Boskiej. Popularność tematów maryjnych sprawiała, że były one opracowywane w wielu wersjach⁴⁵. W popularnej ikonografii funkcjonowały przedstawienia nawiązujące do prawd wiary i upamiętniające wydarzenia z życia Marki Bożej, jak np. „Zwiastowanie”, „Zaśnięcie”, a także „Koronacja”. Przedstawienia nawiązywały też do objawień Matki Boskiej, związanych z miejscami kultu, np. Częstochowska, Gietrzwałdzka, z Lourdes. Obecne były też przedstawienia będące wyłącznie typem ikonograficznym, często wzorowanym na tytułach i wezwaniach modlitewnych nadanych przez wiernych, np. Bolesna, Nieustającej Pomocy, Różańcowa, Szkaplerzna. Tematem chętnie i niezwykle często powielanym były wizerunki Matki Boskiej z Synem – zarówno najbardziej popularne w Polsce przedstawienia z Dzieciątkiem Jezus, jak i cierpiącej Matki z martwym Synem jako Pietà. W okresie międzywojennym powodzeniem cieszyły się przedstawienia opracowane w szerokim formacie, przeznaczone do sypialni małżeńskich. Matka Boska, najczęściej z Dzieciątkiem, bywa wówczas otoczona rojem aniołków albo gołębi, które karmi mały Jezusek.



Il. 14. Wnętrze sypialni w chałupie z Kozub, w tle obraz *Matka Boska z Dzieciątkiem (Gołębia)* wg Giovanniego, ekspozycja MWO.

W tradycji katolickiej szeroko reprezentowane były przedstawienia Świętych Pańskich. O tym, jacy święci byli obecni w życiu rodziny katolickiej, a co za tym idzie na obrazach, decydowała tradycja religijna, popularność i powszechność kultu świętego na danym terenie⁴⁶. Popularnymi świętymi, widniejącymi na wielu oleodrukach, byli

⁴⁵ U. Janicka-Krzywda, *Patron – Atrybut – Symbol*, Poznań 1993, s. 59-60.

⁴⁶ H. Gerlich, dz. cyt. s. 35.

święci – Anna (z Marią bądź Samotrzeć), Antoni Padewski, Franciszek z Asyżu. Interesujący był przy tym fakt, że część z czczonych w XIX wieku świętych z biegiem czasu traciła na popularności, wśród nich Kosma i Damian, Jan Kanty czy Genowefa. Inni zyskali nowych podopiecznych, jak Franciszek, który stał się dodatkowo patronem ekologów⁴⁷.

Wśród obrazów religijnych wieszanych w domach katolickich znaczącą pozycję zajmowały pamiątki z pielgrzymek, pełniące szczególną rolę religijną⁴⁸. Obrazy z wyobrażeniami miejsc pielgrzymkowych, świętych patronów tych miejsc, kościołów, a także druki z historią powstania miejsca kultu tudzież wizerunki Matki Boskiej Częstochowskiej, ze Świętej Lipki – były częstym motywem obrazów. Z Gietrzwałdem, jednym z największych miejsc pielgrzymkowych na Warmii, związane są fabryczne przedstawienia objawień Matki Boskiej Gietrzwałdzkiej i świętego Józefa. Oba wizerunki, w formie bogato ornamentowanego oleodruku, wykonywała firma Conrad Treutler & Taube z Nowej Rudy na Dolnym Śląsku. Obrazki zawierały ozdobnie drukowany tytuł w języku polskim. Jednocześnie oleodruk z szybko zakwestionowanym przez Kościół objawieniem św. Józefa dowodzi błyskawicznej reakcji wydawcy na zapotrzebowanie rynku⁴⁹.



Il. 15. *Święta Rozalia*, oleodruk zdobiony drukowaną złotą ramką, wyd. Conrad, Treutler & Taube Nowa Ruda, l. 80. XIX w., ze zbiorów MBL-PE w Olsztynku.



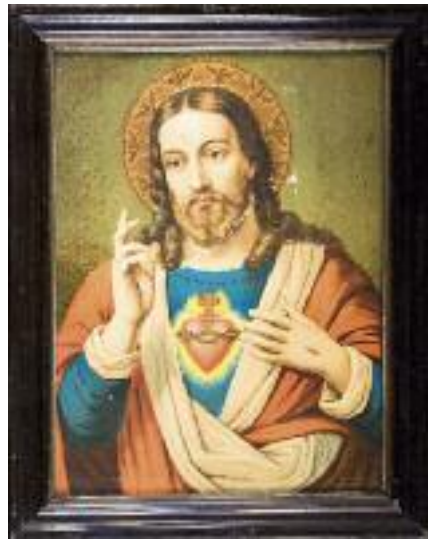
Il. 16. Objawienie świętego Józefa w Gietrzwałdzie, oleodruk, wyd. wyd. Conrad, Treutler & Taube Nowa Ruda, l. 70. XIX w., ze zbiorów Muzeum - Zamek Górków w Szamotułach.

⁴⁶ U. Janicka-Krzywda, dz. cyt., s. 59-60.

⁴⁷ Tamże, s.127.

⁴⁸ M. Fiderkiewicz, *Kicz – między wstydem a zachwytem*. Katalog wystawy, Katowice 2005, s. 15.

Obrazy chętnie wieszano parami jako pendant. I tak „Zbawiciel Świata” był wieszany chętnie z „Dziecięciem Jan” – te charakterystycznie opracowane przedstawienia Dzieciątka Jezus z kulą ziemską i Jana z jagnięciem i krzyżem są ciekawym motywem reprodukowanym przez kilka wydawnictw, wywodzącym się wprost z ludowego malarstwa na szkle. Nowymi tematami, które w połowie XIX wieku zyskały niezwykłą popularność były zwłaszcza „Najświętsze Serce Jezusa” i „Niepokalane Serce Maryi”. Wieszane nad łóżkami, z krucyfiksem rozdzielającym oba obrazy, spotykane były często w wielu domach. Historia tego typu przedstawienia jest o tyle interesująca, że nie od razu została zaaprobowana przez Kościół i wiernych – przeciwnicy kultu nie akceptowali faktu oddawania czci fizycznemu sercu Jezusa⁵⁰. Pojawiła się zatem potrzeba stworzenia ikonografii na miarę rozszerzającego się kultu, która podkreśliłaby związek serca z osobą Chrystusa. Coraz szerszą popularność zyskiwał obraz Poppeo Battoniego, przedstawiający serce Jezusa na tle jego piersi. Niezliczona ilość interpretacji rozpowszechniła ten wariant tak bardzo, że stał się on symbolem katolickiej sztuki dewocyjnej.



Il. 17. *Najświętsze Serca Maryi i Jezusa*, oleodruki, wyd. E. G. May Frankfurt n.Menem, koniec XIX w., ze zbiorów MWO.

W XIX-wiecznej sztuce protestanckiej odpowiednikiem przedstawienia Najświętszego Serca Jezusowego, także pod względem treści, był Jezus Miłosierny, przedstawiany również jako Chrystus miłosiernie przygarniający ludzi do swego serca⁵¹. Protestanci również stanowili znaczącą grupę odbiorców obrazów, jako że reprodukcje o tematyce religijnej podkreślały chrześcijańskie przekonania domowników. Co zna-

⁵⁰ E. Klekot, *Najświętsze Serce Jezusowe - sceny z życia symbolu*, „Konteksty. PSL. Antropologia. Kultura. Etnografia. Sztuka”, nr 3-4, Warszawa 1997, s. 57, 62.

⁵¹ Tamże, s. 63.

mienne, w wielu wypadkach konfesja nie odgrywała szczególnej roli w wyborze obrazu. Przedstawienia Chrystusa czy sceny biblijne znajdowały miejsce zarówno w domu katolickim, jak i protestanckim. Przynależność wyznaniowa kupujących miała znaczenie jedynie przy nabywaniu obrazów z wizerunkami świętych, pamiątek z pielgrzymek albo przedstawień Najświętszego Serca, które kupowali katolicy. Należy także wspomnieć, że w 2. połowie XIX wieku, zwłaszcza od czasu Kulturkampfu, demonstracyjnie zaznaczano swą przynależność wyznaniową, wieszając portret papieża w domach katolickich bądź portret Lutra w domach protestanckich. Specjalnie dla protestantów przeznaczony był również motyw związany z rocznicą reformacji – „Opoka kościoła” – wydawany w okazałych nakładach przez kilka niemieckich wydawnictw. Ewangelicką proweniencję ma też obraz „Matka Boska Wspomożycielska”, opracowany według dzieła Łukasza Cranacha. Na tym obrazie Maria – odmiennie niż u katolików – przedstawiona jest jak zwykła kobieta, pozbawiona aureoli, gwiazdek, obłoków, aniołów itp. atrybutów świętości, widocznych na niemal każdym jej przedstawieniu katolickim.



Il. 18 *Matka Boska Wspomożenia Wiernych*, wg Ł. Cranacha st., oleodruk, Niemcy, k. XIX w., ze zbiorów MWO.



Il. 19. Plebania ewangelicka – w tle obraz *Nabożeństwo w kościele ewangelickim*, ekspozycja MBL-PE w Olsztynku.

Dla ludności ewangelickiej przeznaczone były obrazy z błogosławieństwami domowymi, zawierającymi cytaty z Biblii, otoczone bogatą nieraz dekoracją. Wiele tematów, przez wydawców adresowanych do protestantów, bez większych zastrzeżeń zostało zaakceptowanych przez ludność katolicką⁵². Wśród nich popularne były motywy Chrystusa opracowane według dzieł nazareńczyków, w których Chrystus był postrzegany jako duchowy przyjaciel człowieka⁵³. Pomędzy nimi wymienić można typy Chrystusa

⁵² W. Brückner, dz. cyt., s. 115; arch. autorki.

⁵³ W. Górny, dz. cyt., s. 6; Brückner, dz. cyt., s. 85.

Pukającego, Pocieszającego i Nagradzającego, a także tradycyjne motywy ewangeliczne, jak np. „Dobry Pasterz”. W ciągu pierwszej ćwierci XX wieku tematy opracowane według nazareńczyków stały się tak modne, że dotarły do najniższych nawet warstw. Twórcą wielu z tych interpretacji był Josef Untersberger, austriacki artysta tworzący pod pseudonimem Giovanni (dźwięcznie i włosko brzmiące nazwiska miały wówczas powodzenie).

Pomiędzy wojnami popularność zdobyły przedstawienia Chrystusa wydawane w szerokim formacie, jak „Chrystus na Górze Oliwnej” Giovanniego – typowy obraz do sypialni. Do twórczości nazareńczyków nawiązują też wielofiguralne obrazy religijne, takie jak Giovanniego „Chrystus błogosławiący z łódki”, „Chrystus z Apostołami wśród zbóż”, a także – jego zwierciadlane odbicie – „Chrystus z Apostołami w winnicy”. Tematy Chrystusa z uczniami traktowano jako symbolicznie pomyślaną pejzażową sielankę z falującymi kłosami, winną latoroślą i z dyskutującymi spacerowiczami. Motywy te, jak twierdziła reklama z 1909 r., były „najczęściej kupowane w handlu dziełami sztuki”. Jednocześnie takie przetworzenie klasycznych motywów dla potrzeb pospolitego odbiorcy było postrzegane jako dające przykre skutki dla sztuki⁵⁴. Wymienione obrazy, pochodzące przede wszystkim z drezdeńskiej firmy KAMAG, drukowane były z użyciem nawet 18 kamieni litograficznych – był to tzw. druk 18-barwny, wykonywany na wysokim poziomie technicznym, nieosiągalny dla wielu drobniejszych wydawców⁵⁵.

Bardziej „swojski”, sposób przedstawienia Chrystusa – przyjaciela człowieka, reprezentował obraz przedstawiający modlitwę przy jedzeniu, w którym dziecko przy-



Il. 20. Chrystus z uczniami wśród zbóż, druk barwny wg Giovanniego, wyd. KAMA Drezno, l. 30. XX w., ze zbiorów MWO.

⁵⁴ W. Brückner, dz. cyt., s. 121.

⁵⁵ Tamże, s. 92.

suwa krzesło Jezusowi, goszczącemu w domu chrześcijańskiej rodziny. I w tym wypadku daje o sobie znać zręczne dostosowanie się wydawców do potrzeb rynku. Niemal identyczne przedstawienia różnił jeden tylko szczegół – w reprodukcji przeznaczony dla odbiorcy katolickiego w tle wisi obraz Matki Boskiej, dla protestanckiego – błogosławieństwo domowe, będące jednocześnie tytułem przedstawienia – „Przyjdź Panie Jezu, bądź naszym gościem”. Nic zatem dziwnego, że wydawnictwa dzieł sztuki zachwalały je jako „odpowiednie dla wszystkich wyznań”, rozszerzając w ten sposób krąg klientów.



Il. 21. „Przyjdź, panie Jezu, bądź naszym gościem”, obrazek drukowany, Niemcy, l. 30. XX w., ze zbiorów MWO.

Nie można przeoczyć przedstawień małego Chrystusa, drukowanych z myślą o najmłodszych odbiorcach, dla których miał być wzorem i uosobieniem doskonałości. Wśród nich wymienić należy przedstawienia Jezuska śpiącego na krzyżu w otoczeniu symboli swej przyszłej męki, a także chłopca – przyjaciela dzieci. Odmianą tego przedstawienia był dorosły Chrystus otoczony wianuszkami dzieci, nazywany Przyjacielem dzieci.



Il. 22. Święta Rodzina, oleodruk, wyd. Müller & Lose Drezno, XIX/XX w., ze zbiorów MWO.

Z wielkiej gamy tematów biblijnych częścią była szczególnie chętnie przyjmowana przez szeroką publiczność obu wyznań. Dużym uznaniem cieszyły się, opracowane w bardzo przystępny sposób, starotestamentowe historie Józefa i Mojżesza, wyrok Salomona, a także historie Rebeki, Zuzanny i Delili. Powszechnie w XIX wieku, sprzedawane były jeszcze w latach 30. XX wieku.

Kolejnym, wielkim szlagierem wydawniczym, znajdującym odzwierciedlenie w dekoracji domu, były budujące obrazy Świętej Rodziny. W wyobrażeniach tych najważniejsze było przedstawienie idealnej, pełnej ciepła i miłości Rodziny Świętej, która stanowić miała wzór dla rodziny ziemskiej. W tradycji ludowej, gdzie istniał szczególnie kult rodziny



Il. 23. *Anioł Stróż*, druk barwny oprac. Lindberga (wg H. Zatzki), wyd. KAMAG Drezno, lata 20. XX w., ze zbiorów MWO.

stanowiącej wartością samą w sobie, motyw ten był bardzo częsty⁵⁶. Aprobatę zyskały zwłaszcza idylliczne wizje warsztatu stolarskiego, w którym mały Chrystus obserwuje pracę swego ziemskiego ojca.

Bardzo licznie reprezentowane były motywy Anioła Stróża, które od połowy XIX wieku stały się znakiem artystycznym epoki – wzorem drobnomieszczańskiego, robotniczego i chłopskiego wnętrza obu wyznań. Jego wizerunki przeznaczano głównie dla dzieci, które wymagały szczególnej opieki, także duchowej. Wśród wariantów tego obrazu można wymienić motyw anioła unoszącego ku niebu duszę dziecka, ale – jako na zbyt kojarzący się ze śmiercią – nie znalazł on akceptacji w gronie miłośników obrazków fabrycznych. Powodzeniem natomiast cieszyły się tzw. obrazy znad przepaści, spotykane już w latach 30. XIX wieku⁵⁷. Najczęściej występowały w formie pendant obrazów chłopca i dziewczynki beztrzesko bawiących się nad stromym urwiskiem albo przechodzących po kruchej kładce nad rwącym potokiem – zawsze chronionych przez anioła o wyglądzie pulchnej niewiasty lub młodziana. Niemala była grupa obrazów przedstawiających sytuacje domowe, w których Anioł Stróż asystuje podczas wieczornej modlitwy i czuwa przy śpiących dzieciach⁵⁸.

W rozważaniach na temat religijnych obrazów drukowanych nie można pominąć tendencji, widocznej zwłaszcza od początku XX wieku, tj. laicyzacji niektórych motywów sakralnych. W czasach, gdy coraz wyraźniej postrzegano epatowanie religijnością jako „wiejskie” i „gminne”, powoli, a w okresie międzywojennym wyraźnie, zwiększano ilość i różnorodność obrazów o tematyce świeckiej. W tego typu przedstawieniach następowało swoiste zbliżenie i wymieszanie treści religijnych i świeckich

⁵⁶ H. Gerlich, dz. cyt., s. 31-32.

⁵⁷ W. Brückner, dz. cyt., s. 70; Piotrowski, dz. cyt., s. 309.

⁵⁸ R. Piotrowski, dz. cyt., s. 310.



Il. 24. *Aniol Stróż*, oleodruk zdobiony miąką, wyd. E.G. May & Söhne, Frankfurt n. Menem, k. XIX w.

– jak we wspomnianym wcześniej przypadku przedstawienia „Magdaleny pokutującej”. Tak było w przypadku motywu Anioła Stróża, który w ciągu XIX wieku tracił swój czysto religijny wymiar i stał się wzniosłym obrazem ukazującym świeckie okoliczności – ładnie ubrane dzieci w zasobnych, mieszczańskich wnętrzach i anioły unoszące się lub pochylające nad dziecięcym łóżeczkiem. W patriotycznie i narodowo nastawionych domach wieszano też portrety członków rodziny panującej, mające być wyrazem lojalności i poparcia, a także osobliwym porównaniem rodziny panującej z Rodziną Świętą, jednakowo pozytywnie oddziałujących na poddanych i wiernych⁵⁹. Wizerunki rodziny panującej wieszano jed-

nak głównie w miejscach publicznych, np. szkołach, karczmach, urzędach.

Należy jednak zaznaczyć, że ikonografia pierwszych, XIX-wiecznych świeckich motywów nie była dalece odległa od druków pobożnych. Wyrazny był wydźwięk dydaktyczny tych przedstawień, zachęcających do życia prawego i uczciwego, które w rezultacie miało przynieść nagrodę w postaci dostatku i szacunku w życiu doczesnym, a życie wieczne po śmierci. Tego rodzaju obrazy były popularne zwłaszcza w środowiskach protestanckich.

Wśród pierwszych świeckich motywów, które stały się popularne od połowy XIX wieku, wymienić można, mało już dziś znane, obrazkowe przedstawienie życia człowieka od kolebki do grobu. Te realizacje konstruowane w formie piramid, w których osoby ustawiono jakby na podium, były tak dalece poszukiwane, że różne odmiany tego tematu sprzedawano aż do I wojny światowej. Drukowano je w wielu wariantach, przedstawiając różne okresy i stany życia kobiety, mężczyzny, pary małżeńskiej i całych grup społecznych. Odmianą obrazków-piramid były oleodruki z przedstawieniem dwóch dróg, jakie miał do wyboru człowiek – albo godnego i pracowitego życia wiodącego do zaszczytów i zbawienia, albo marnie zakończonogo rozwiązłego życia. Można powiedzieć, że te wieloobrazkowe druki były formą komiksu o wyraźnie dydaktycznym przesłaniu.

Wiek XIX zrodził i rozpropagował wśród obrazów drukowanych przedstawienia świata dziecięcego. Tematyka tych obrazów nie była jednak związana z rzeczywistością,

⁵⁹ W. Brückner, dz. cyt., s. 26.



Il. 25. Stopnie życia kobiety i mężczyzny, oleodruki, wyd. M&S (?) Niemcy, k. XIX w., zbiory prywatne. zwłaszcza tą niezbyt ładną, na obrazach nie widniały bowiem sceny ubóstwa i dzieci ciężko pracujących⁶⁰. Obrazy dla dzieci, wieszane w kąciach dziecięcych, a także w kuchniach i pokojach przeznaczonych dla całej rodziny, postrzegane były jako pełne radości spojrzenie w lepszy świat. Wzorem dla obrazków dziecięcych były wyobrażenia o solidnym, dobrze sytuowanym domu mieszczańskim, które najbardziej odpowiadało marzeniom klas niższych⁶¹. Popularne były też żartobliwe przedstawienia dzieci w rolach dorosłych, jak „mali ochotnicy” czy „mali generałowie” itp. (il. 9). Na początku XX wieku pojawiają się obrazki – pendant, przedstawiające śliczne, słodkie dziewczę



Il. 26. *Ulubieniec i Polne kwiaty*, oleodruki, wyd. E.G. May & Söhne, Frankfurt n. Menem, pocz. XX w., ze zbiorów MWO.

⁶⁰ Tamże, s. 65.

⁶¹ Przykładem są niektóre przedstawienia Anioła Stróża.

i miłego chłopczyka. Opracowywane w wielu wariantach miały wyraźny wymiar dydaktyczny. Ukazane na nich układne i grzeczne dzieci w ładnych ubrankach miały być wzorcem dla innych.

Osobną kategorię stanowiły przedstawienia matki i dziecka, które stały się swego rodzaju świecką odmianą Matki Boskiej z Dzieciątkiem. Każdemu odpowiadały obrazy z przedstawieniami matki pochylonej nad dzieckiem, amorkami otaczającymi kołyskę i przyglądającymi się szczęśliwemu macierzyństwu. Wśród nich były też sceny matki uczącej dziecko chodzić, bawiącej się z dziećmi w parku, matki i dzieci bawiących się z jagniątkiem i gołębiami (jak wcześniej na wielu obrazach z przedstawieniami Matki Boskiej z Jezuskiem), a także matki pochylonej nad dzieckiem leżącym na skórze białego niedźwiedzia czy ozdobnej poduszce. Wdzięczne tytuły, jak „Ulubieniec mamusi” albo „Przylepka”, oddają charakter tych przedstawień. Popularność motywów macierzyńskich była tak wielka, że od końca lat 20. XX wieku zaczynają nawet dominować nad innymi⁶².



Il. 27. *Beniaminek*, druk barwny wg Fr. Laubnizta (wł. M. Pitschmann), wyd. KAMAG Drezno, lata 30. XX w., ze zbiorów MWO.

Piękności, czyli czarujące dziewczęta i panie tworzyły bardzo liczny i popularny motyw wielu wydawnictw. Jako alegorie pór dnia i roku dekorowały mieszczański salon, jako odaliski i antyczne boginie – męskie gabinety i garsoniery. Nawiązaniem do motywów bukolicznych były przedstawienia wiejskich gracji – córek myśliwych, ogrodników, chłopów i pasterzy. Na początku XX wieku wydawano obrazy piękności, opracowane według „wybitnych dzieł starych i nowych mistrzów”⁶³, przy czym sztuka była tu argumentem dla prostszych, wręcz erotycznych motywacji. W tym czasie pojawiło się także szereg scen z haremu – wizerunki półnagich niewolnic, hurys, odalisek nawiązywały do motywów XIX-wiecznego malarstwa francuskiego. Jednak najbardziej popularne były obrazy piękności śniących o miłości, a przede wszystkim o małżeństwie!

⁶² W. Brückner, dz. cyt., s. 113.

⁶³ Tamże, s. 88.



Il. 28. *Sen o małżeństwie*, druk barwny wg F. Zatzki, wyd. DAML Drezno, l. 1911-14, ze zbiorów MWO. Rozpostarte na szeszlengu w bogatym wnętrzu buduaru, rozmarzone i otoczone chmarą amorków, przypominały równie niedbale spoczywającą w jaskini „Pokutującą Magdalenę” – tak jak i ona naznaczone erotyzmem i zmysłowością. Przedstawieniom zadumanych dam sprzyjał szeroki format obrazów, ukazujących je w całej okazałości.



Il. 29. *Zamyślona*, druk barwny, oprac. Lindberg (własność Grossmann), wyd. DAML, l. 1911-14, ze zbiorów MWO.

Tematy myśliwskie były bestsellerami wydawniczymi w ciągu całego XIX i w XX wieku. Motywy myśliwskie, z żartobliwym z reguły potraktowaniem tematu, były ozdobą domu, a także gospody (il. 10). Na początku obrazy fabryczne nawiązywały do wzorów malarstwa elitarnego, z czasem – jak zazwyczaj w takich przypadkach – opracowano osobny rodzaj motywów charakterystycznych dla obrazów drukowanych. Tematyka myśliwska była niezwykle różnorodna i obfita – jedna tylko firma KAMAG z Drezna w 1940 r. oferowała około 150 (!) motywów myśliwskich, obok tego niemal 250 motywów przeznaczonych na tzw. szajby, czyli obrazy na tarcze strzelnicze⁶⁴, używane przez myśliwych podczas zawodów strzeleckich.

⁶³ Tamże, s. 88.

⁶⁴ Ch. Pieske, *Bilder für jedermann...*, s. 96.



Il. 30. Tarcza strzelecka - „szajba” z naklejonym oleodrukiem z przedstawieniem jelenia, Niemcy, l. 30. XX w.



Il. 31. *Krajobraz górski*, oleodruk, Niemcy, pocz. XX w., ze zbiorów MWO.



Il. 32. *Krzyż w górach*, druk barwny wg C. D. Fridricha, Niemcy, pocz. XX w., ze zbiorów MWO.

Do kręgu obrazów myśliwskich należą także ilustracje zwierząt, np. „Tokujący głuszc” albo „Ryczący jelen””. Jeleń ze swą silną i pełną wdzięku sylwetką pojawiającą się i znikającą w leśnych ostępach, jego walki godowe, sceny z łaniami na tle górskiego krajobrazu z jeziorem to temat wdzięczny i nieskończenie powielany tak skutecznie, że w końcu obraz z jeleniem stał się synonimem kiczu i blamażu⁶⁵. Interesująca jest droga, jaką przeszły motywy z jeleniem – czerpane z salonowego malarstwa olejnego, przekształcone podług mody popularnej i drukowane w niezliczonych ilościach, powróciły na płótna domorosłych mistrzów, którzy tym razem wzory czerpią z obrazów fabrycznych.

Wyraźną grupę – całkiem pokazną pod względem ilości motywów i popularności – stanowią krajobrazy lekceważąco nazywane landszaftami. Motywy pejzażowe – podobnie jak obrazy z jeleniami – szybko otrzymały stygmat kiczu. Należały one do motywów wiecznie żywych, ale podlegających pewnym modom. Wśród pejzaży popularne były widoki swojskich (lub quasi swojskich) widoków leśnych duktów, pustkowi, ruczajów płynących wzdłuż drogi i krajobrazów z ośnieżonym łańcuchem Alp w tle. Były też, przede wszystkim w latach 20. XX wieku, widoki parków tworzących sztafaż dla elfów i amorków, dla panien i matek z dziećmi przedstawionych w miłych okolicznościach przyrody.

Modne było też nawiązywanie do kolejnych pór roku czy świąt (Wigilii, Wielkanocy) – oferujących teatralne widoki z rozproszonymi ludźmi spieszącymi do kościoła. I w tym wypadku widoczny jest wspomniany już proces sekularyzacji – przedstawienie krajobrazu z kościołem, krzyżem bądź modłącymi się ludźmi nie odnosił się wprost do tematyki religijnej, luźno tylko do niej nawiązywał. Z tego powodu ukuto określenie dla tego rodzaju przedstawień – obrazy

⁶⁵ M. Fiderkiewicz, op. cit., s. 19.

typu „pobożnego”⁶⁶. Do tej grupy pejzaży należały też druki opracowywane według uznanych malarzy, jak obraz Caspara Davida Friedricha „Krzyż w górach” czy „Dzwon na Anioł Pański” Jean-Francois Milleta. Reprodukcje tego rodzaju były wówczas jednymi z wielu landszaftów wiszących w pokoju gościnnym.



Il. 33. *Wilk morski*, offset wg Hearendela, wyd. KAMAG filia Fürth (Bawaria), lata 30. XX w., zbiory prywatne.



Il. 34. Krajobraz morski, oleodruk, Niemcy (?) k. XIX w., zbiory MWO.

Powodzeniem cieszyły się również obrazy marynistyczne i modernistyczne kompozycje z żagłówkami, a także – wydawany w wielkich nakładach – prosty portret starego wilka morskiego. Sceny przedstawiające połów, suszące się sieci, rybaków i rybaczki, jak wyżej wzmiankowano, popularne były szczególnie w regionach, w których rybołówstwo było sposobem życia całych społeczności, a więc również na Mazurach.

Po I wojnie światowej, gdy oferta motywów świeckich stała się jeszcze większa, pojawiło się wiele nowych tematów. Wśród nich wymienić należy motywy korowodów pięknych i uwodzicielskich nimf i sylfid tudzież pulchnych elfów, mających uosabiać uroki dzikiej przyrody. „Korowód elfów” był motywem po wielokroć opracowanym i reprodukowanym w wielu wariantach. Związane z nimi są motywy z łódką w tle, reprodukowane jako „Zagubione marzenia”, „Złoto Renu” itp. Obrazy miały być ilustracją starej metafory łodzi, jako groźnej życiowej podróży. Ten typ obrazów przetwarzał na własną modłę motywy salonowego malarstwa końca XIX wieku. Religijną odmianą tematu był popularny „Chrystus błogosławiący z łódki”, a także „pobożne” obrazy młodej pary płynącej ku przyszłości pod opieką Chrystusa.

Od końca lat 20. XX wieku branża wydawnicza reklamuje coraz bardziej obrazy z martwą naturą i kwiatami, polecając je przede wszystkim do jadalni. Były to głównie szerokie, panoramiczne obrazy z owocami niedbale rozrzuconymi na stole, wysy-

⁶⁶ W. Brückner, dz. cyt., s. 137.



Il. 35. Scena rodzajowa, Niemcy, pocz. XX w., zbiory prywatne.

pującymi się z pater, do tego martwa zwierzyna, draperie i kotary w tle. Motywy nawiązywały do starych, holenderskich mistrzów, ale najczęściej były interpretacją tego tematu, przygotowaną specjalnie dla popularnego odbiorcy (il. 8).

Dekoracje i ramowanie obrazów fabrycznych

Obrazom drukowanym zapewniano dodatkową dekorację, która przydawała im blasku i splendoru tudzież wielkości – co w przypadku pierwszych, niewielkich obrazków miało znaczenie. O odpowiednią dekorację druku szczególnie dbano w 2. połowie XIX wieku. Reliefowe i złożone ornamenty, ręczne podmalowanie, haftowanie, nadawanie odpowiedniej faktury, a zwłaszcza – w przypadku oleodruków – nadawanie faktury splotu płóciennego i połysku, to niemal standardowe zabiegi mające na celu podniesienie atrakcyjności obrazu. Dekoracje na obrazach mogły być tworzone ręcznie, w procesie typograficznym albo przez tłoczenie ozdobnych ornamentów. Rodzaj ozdób wyznaczony panującymi trendami podlegał zmianom, dzięki temu obrazy można względnie dokładnie datować. Co więcej, każda z firm tworzyła charakterystyczne dla siebie motywy zdobnicze, co z kolei umożliwia przypisanie obrazu konkretnemu wydawcy. Jednak mnogość działających firm, krótki nieraz czas, w jakim funkcjonowały na rynku, ogranicza w pewnym stopniu stosowanie tej metody.

W rozważaniach dotyczących zdobienia obrazków fabrycznych nie można ominąć powszechnego dążenia do wypracowania surogatu obrazu olejnego, którego najbardziej spektakularnym osiągnięciem był oleodruk. Ten typ upiększania dotyczył głównie kart z obrazami wydawanych w 2. połowie XIX wieku, przede wszystkim na potrzeby odbiorcy wiejskiego i małomiasteczkowego. Wydawnictwa dzieł sztuki częstokroć zachwalały swoje wyroby podkreślając, że uszlachetniają druki, „przez co rodzaj obrazu olejnego otrzymują”⁶⁷.

⁶⁷ Ch. Pieske, *Bilder für jedermann...*, s. 121.



Il. 36. Zbliżenie „faktury płótna” i śladów pociągnięcia pędzlem” na oleodruku z k. XIX w.

Aspiracje fabrycznych druków do naśladowania malarstwa olejnego realizowano poprzez uzyskiwanie nierównej faktury i „glancowanie” obrazów, dające wrażenie werniksovania. Owo „glancowanie” polegało na pokrywaniu powierzchni obrazu tzw. drukiem bezbarwnym, który realizowano w ostatniej fazie drukowania⁶⁸. Pokrywanie obrazu błyszczącym lakierem nie tylko podnosiło „wykwintność” obrazu, było też ochroną przed blaknięciem. W czasopiśmie fachowym rozprawiano na temat najlepszych lakierów ochronnych i sposobów ich stosowania. Uważano, że powlekanie wybranych partii litografii lakierem, ale też miodem lub białkiem (!) wydobywa ich głębię⁶⁹. Nabłyszczanie mogło być stosowane jedynie w przypadku obrazów wykonanych na papierach odpowiedniej grubości, w przeciwnym przypadku lakier zostałby wchłonięty. W przybliżeniu wyglądu oleodruku do płótna olejnego równie ważna była faktura, tak charakterystyczna dla olejnych oryginałów. Sposobem uzyskania nierównej struktury osiąganym w procesie typograficznym było kalandrowanie, dzięki któremu naśladowano splot płótna i fakturę obrazu olejnego, m.in. pozorowanie grubego nakładania farby. Fakturę malarstwa olejnego uzyskiwano również dzięki głębokiemu trawieniu kamienia litograficznego w miejscach, które w obrazie winny być uwydatnione. W ten sposób otrzymywano efekt falowanych włosów, nierówności i splot płócienny⁷⁰.

W przypadku oleodruków częstym zabiegiem było też ozdabianie kart, zwłaszcza dookoła przedstawienia. Stosowano wówczas ręczne podbarwianie obrazów, „złocenie”, naklejanie dekorów, tłoczenie i drukowanie ornamentów. Wszystkie te zabiegi podwyższały jakość i wartość popularnych obrazków, podnosiły również ich „wykwintność”.

Zdobienie obrazów „wewnętrzną” ramą było w grafice stosowane od stuleci, ale w XIX wieku rozpowszechniło się w zdobieniu tanich fabrycznych obrazów. Sposobem dekorowania obrazu było nadrukowanie bądź wytłoczenie na nim ozdobnej ramy. Ten zabieg miał na celu optyczne powiększenie obrazu, dzięki czemu miał on zyskiwać na reprezentacyjności. Obramienia obrazów były opracowane przez poszczególne wydawnictwa i były dla nich charakterystyczne.

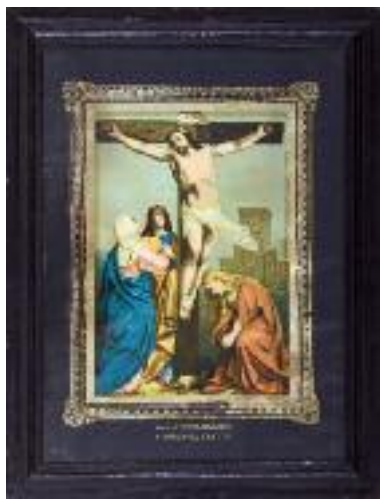
⁶⁸ W. Górny, *Dziewiętnastowieczna grafika dewocyjna ze zbiorów Muzeum - Zamek Górków w Szamotulach*, Poznań 1998, s. 5.

⁶⁹ W. Brückner, dz. cyt., s. 62; Ch. Pieske, *Bilder für jedermann...*, s. 122; T. Gantner, A. Wanner, *Papier-Ornamentik, Prägedruck, Glanzbilder, Oblaten, Scraps im 19. Jahrhundert*, źródło: <http://www.annatextiles.ch/publications/papier/papi.htm>.

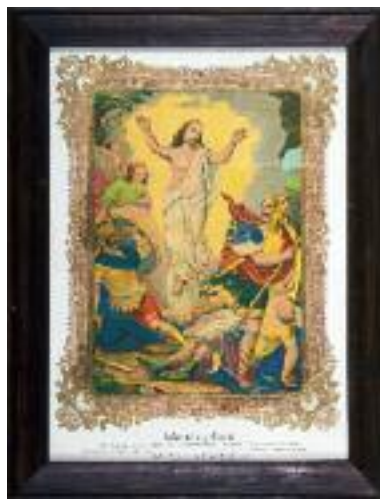
⁷⁰ W. Stubenvoll, dz. cyt., s. 146.

Chętnie stosowaną metodą zdobienia oleodruków, zwłaszcza religijnych, były drukowane barwne bordiury z dekoracją roślinną. Wyszukane, strojne dekoracje ulistnionych gałązek, róż, niezapominajek, a także postaci świętych, Matki Boskiej i symbole, charakteryzowały oleodruki drukowane w latach 70-80. XIX w. (il. 16). Czasem u dołu ozdobnej ramki nadrukowano „okienko”, w którym umieszczano tytuł obrazu. Niezadrukowane okienko dawało jeszcze możliwość umieszczenia dedykacji przeznaczonej dla konkretnej osoby, np. z okazji komunii⁷¹.

Obok opisanych wyżej ornamentów drukowanych, stosowano także dekoracje uzyskiwane za pomocą tłoczenia ozdobnych ram. Ta metoda zdobienia, szczególnie popularna w latach 70-80. XIX wieku, wymagała użycia prasy tłoczącej z kulkami rozpędowymi, zatem i obrazki, choć niewielkie, były droższe od innych⁷². Dodatkowo tłoczone ramki mogły być złożone, czasem także podbarwiane. Ręczne podmalowanie stosowano zwłaszcza w 2. połowie XIX wieku, kiedy siła robocza była tania. Kolorowanie dotyczyło zawsze niewielkich, najważniejszych partii obrazu i nie zakrywało podstawowego rysunku. W zakładach wydawniczych funkcjonowały tzw. działy barwienia, w których za najniższe wynagrodzenie pracowały przede wszystkim kobiety i dziewczęta⁷³. Malowały one pędzelmik drobne detale, które trudno było zabarwić w toku drukowania, np. wklęsłe motywy reliefowe.



Il. 37. Pan Jezus na krzyżu, oleodruk zdobiony nadrukowaną złotą ramką na czarnym tle, wyd. Conrad, Trutler i Taube Nowa Ruda, l. 80-90. XIX w., ze zbiorów MWO.



Il. 38. Zmartwychwstanie Chrystusa, oleodruk zdobiony ramką tłoczoną, złożoną i ręcznie podbarwianą, u dołu – *imprimatur*, wyd. Conrad, Trutler i Taube Nowa Ruda, l. 70-80 XIX w., ze zbiorów MWO.

⁷¹ Co ciekawe, w okresie powojennym właściciele obrazków zaklejali czasem widniejące na obrazkach napisy w języku niemieckim (arch. autorki).

⁷² Niewielkie religijne obrazki z reliefowymi ramkami kosztowały ok. 40 fenigów, bez takiej dekoracji – ok. 20 fenigów (Ch. Pieske, *Bilder für jedermann...*, s. 122, 126).

⁷³ W. Stubenvoll, dz. cyt., s. 144.

Popularne było zdobienie obrazków ramką drukowaną, szczególnie chętnie stosowane w dekorowaniu oleodruków, zwłaszcza religijnych. Przedstawienie otaczał wtedy czarny pas, na którym nadrukowana była ozdobna złota ramka. Ten typ dekoracji był popularny w 2. połowie XIX wieku, szczególnie w latach 80-90. (wcześniej – w latach 70. XIX wieku – tego typu zdobienie wykonywano przy pomocy szablonu)⁷⁴. Często dolny brzeg obrazu bywał nieco szerszy, wówczas nanoszono tam drukowane informacje zawierające tytuł, wydawcę oraz imprimatur.

Wśród dekoracji druków można wymienić również obrazy barwione przy pomocy szablonu, które były znacznie mniej pracochłonne w wykonaniu niż kolorowane pędzelkiem. Technika wymagała użycia szablonów osobnych dla każdej barwy i szczególnego szablonu do nabłyszczania ciemniejszych partii obrazu⁷⁵.

Kolejnym sposobem dekorowania popularnych druków było zdobienie obrazów złożonymi dekorami, miką (łyszczikiem) oraz aplikacjami i haftami. Naklejanie złożonych ornamentów szczególnie chętnie stosowano do ozdabiania druków religijnych, na obrazy naklejano wówczas gwiazdki, korony, berła, gołębie, hostie itp. Tego typu dekory na potrzeby wydawnictw wykonywały specjalne zakłady. Pod koniec XIX wieku w Niemczech



Il. 39. Fragment oleodruku zdobionego dekorami z tłoczonej i złożonej tektury.

działało ponad 20 firm, które produkowały tłoczone ornamenty we wszystkich formach, wielkościach i barwach⁷⁶. Zdobienie wszelkiego rodzaju błyskotkami było popularne zwłaszcza w XIX wieku, ale jeszcze w latach 20. XX wieku były oferowane w handlu ramowanymi obrazami tanie religijne obrazy zdobione złoceniami i foliami (il. 13).

Zdobienie przy pomocy miki (łyszczyku) polegało na uwydatnieniu konturów postaci i figur na powierzchni oleodruku błyszczącymi drobinkami. Wybrane miejsca pokrywano warstwą kleju i posypywano łyszczikiem. Duża wytwórnia produkująca sproszkowaną mikę na potrzeby popularnych wydawnictw działała w Libercu. Jednak już w 1900 roku stosowanie łyszczyku zostało zabronione ze względu na jego szkodliwość dla zdrowia⁷⁷.

⁷⁴ Tamże, s. 145; Ch. Pieske, *Bilder für jedermann...*, s. 125.

⁷⁵ W. Brückner, dz. cyt., s. 57.

⁷⁶ Ch. Pieske, *Bilder für jedermann...*, s. 123.

⁷⁷ Tamże, s. 123.

Ramowanie, a także oszklenie obrazu było również jedną z metod zdobienia obrazów. Oszklenie stosowano w przypadku oprawiania chromolitografii, litografii, sztychów, oleodruki jednak należało pozostawić nieoszkłone. Po pierwsze – z powodu swej błyszczącej, zmywalnej powierzchni nie potrzebowały chroniącego je szkła, po drugie – nałożenie tafli szkła zacierало widok „faktury płótna” czy śladów „pociągnięć pędzla”.

W sprzedaży obrazów wiele dużych księgarń oferujących ramowane obrazy drukowane (chromolitografie, oleodruki itp.) było bezpośrednio zaopatrywanych przez producentów i wydawców druków⁷⁸. Obraz i rama były wówczas dobrane w sposób spójny i zamierzony, jednak ich jakość artystyczna, podobnie jak samych obrazów, poddawana była w wątpliwość przez odbiorców wyrobionych artystycznie. Firmy wydawnicze oferowały także obrazy bez ram, kierując je do odbiorców, którzy woleli sami dobrać listwy bądź w ogóle ich nie oprawiać. Karty z obrazkami oddawano do oprawienia w zakładach szklarskich lub ramiarskich. Sami szklarze również oferowali „kompletne obrazy” – kupione wcześniej druki oprawiali w dobrane przez siebie ramy.

W końcu XIX wieku do oprawienia druków popularnych, w tym religijnych oleodruków, stosowano proste, profilowane ramy albo – w wersji bardziej dekoracyjnej – zdobione za pomocą drobnych żłobień, tworzących delikatny wzór geometryczny. Bardziej wyrafinowaną formę miały politurowane ramy wykonane z profilowanych listew w kolorze brązowym lub czarnym (il. 10, 13, 17). W latach 70. XIX wieku spopularyzowały się złożone ramy (niem. waschgoldrahmen) pochodzące z wytwórni wiejskich. Fabryczne obrazy oprawiano też w ramy wykonane z tektury lub kartonu – bywały one złożone, reliefowane, z wystającymi ozdobnymi rogami, kryte powłoką z kaliko. Najwięcej producentów tego typu ram znajdowało się w Berlinie, Dreźnie i na Śląsku⁷⁹.

Od połowy XIX wieku zyskiwały na popularności złote ramy z szeroką dekoracją stiukową, które wyraźnie rozpowszechniły się zwłaszcza po I wojnie światowej (il. 28, 29, 32). Używano ich wówczas do oprawiania druków „formatu ręcznikowego”, a dla urozmaicenia form stosowano ramowanie z przyciętymi rogami (zwłaszcza w latach 20. XX wieku) lub ramy okrągłe i owalne (il. 23). Kupujący mieli do dyspozycji szeroką gamę złotych, barokowych i rokokowych listew. Jak ubolewał jeden z krytyków: „Niestety, chce publiczność i wiele sklepików oleodruki tylko ze złotą ramą sprzedawać, po inflacji lud potrzebuje znowu połysku w swojej chacie. Nawet ramy dla fotografii muszą być pozłoczone. Dobry stary mahoń nie jest już pożądanym”⁸⁰.

Nic zatem dziwnego, że gładkie szerokie i bogate „bogactwem naturalności” ramy późnej secesji rzadziej zachwycały kupujących ze środowisk wiejskich. Mimo to bardziej dekoracyjne formy secesyjne sprawdzały się także w popularnej wersji – stosowane od początku XX wieku, jeszcze w okresie I wojny cieszyły się sporą popularnością.

⁷⁸ W. Brückner, dz. cyt., s. 20.

⁷⁹ Ch. Pieske, *Bilder für jedermann...*, s. 133.

⁸⁰ Tamże, s. 129.

Niejako w opozycji do bogato zdobionych ram stały listwy stylizowane na „ludowe”. Do oprawiania mniejszych formatowo landszaftów i obrazów religijnych stosowano ramy wykonane z listew, przypominające polana. Odpowiednia dekoracja powodowała, że ramy wyglądały, jakby wykonano je z gałęzi, a dla wzmocnienia efektu w rogach przedłużano je tak, że wyglądały, jak krzyżujące się kijki. Specjalny typ drewnianych ram, które przypuszczalnie wyrosły z pracy własnej, stanowiły ramy wykonane z deszczulek pudełek po cygarach⁸¹. Popularność tych ramek przypadła na koniec XIX wieku, chętnie oprawiano w nie błogosławieństwa domowe i fotografie (il. 12).

Zarówno rama jak i sam druk umożliwiają rozpoznanie poziomu cenowego i przynależności do określonej grupy społecznej. Rodzaj ramy – podobnie jak rodzaj zdobień – zależał od aktualnie panującej mody, ułatwia więc datowanie obrazu. Czasem jednak może to być mylące, zdarzało się bowiem, że obraz i rama przez samych użytkowników były rozdzielane, a ramy wykorzystywano powtórnie do oprawienia „młodszych” obrazów.

Obrazy fabryczne, przede wszystkim oleodruki, powszechnie uważane są za reprezentacyjną sztukę chłopów i robotników przemysłowych. W ciągu 2. połowy XIX wieku rozpowszechniły się wśród ludności wiejskiej całej Europy, wnet zastępując wytwory miejscowych artystów. Posiadanie obrazów w środowisku wiejskim służyło podwyższeniu, tak ważnego w tej zbiorowości, prestiżu. Splendor, podniesiony przez dekoracyjność i motyw obrazu, był wyrazem dobrego sytuowania, a także przynależności do odpowiedniej grupy w silnie zhierarchizowanej społeczności. Niezależnie jednak od oczywistego, choć trudnego do sprecyzowania prestiżu, motywacją do kupna obrazu była równie silna potrzeba estetyczna i dekoracyjna.

Sądzę, że przez badaczy kultury, także ludowej, problematyka obrazów drukowanych nie była traktowana z dostateczną wnikliwością. Podczas dyskusji nad tego typu obrazami zazwyczaj uwagę poświęca się oleodrukowi religijnemu. Dominowały one w wiejskich domach, niektóre ozdabiano niemal wyłącznie obrazami o treści religijnej. Nie zmienia to jednak faktu, że wśród obrazów, które nazwano fabrycznymi, wiele reprezentuje niezwykle bogatą i rozległą tematykę świecką. Ta zaś do dziś jest tak bardzo naznaczona stygmatem kiczu, że często bywa rozpatrywana niemal wyłącznie w tej kategorii. Tymczasem obrazy z zakresu *imagerie populaire* stanowią interesujący fragment wiedzy o życiu mieszkańców wsi, w szerszym kontekście stanowią istotny fragment historii społecznej.

Dziś obrazy fabryczne znajdują coraz większą rzeszę wielbicieli, którzy doceniają wartość bogato ornamentowanych i błyszczących oleodruków, a także – jakże słodkich

⁸¹ W USA ten typ ram, a także mebli nazywano „tramp work”, ponieważ wykonywana była przez wędrujących robotników, głównie emigrantów z Niemiec.

w swej naiwności – obrazów pląsających nimf i panien śniących o zamążpójściu. Dlatego warto przypomnieć sobie zapomniany świat obrazów, tym bardziej, że charakterystyczną cechą znakomitej większości oleodruków jest ich pozytywny i optymistyczny przekaz.

Manufactured Paintings. Evolution of and Gaining Wide Appeal by Popular Printed Publications, with Focus on the Region of Warmia and Mazury

Abstract

The article introduces the reader to the extremely rich world of manufactured paintings, both devotional and secular - from the time of their popularization in the latter half of the 19th century, through their glory years, up to the 1940s. The text is primarily concerned with the areas of Poland which prior to World War II were part of Germany, thus with Warmia and Mazury, too. The proliferation of such paintings in those regions was possible due to the development of reproduction industry which created conditions for large-scale printing of works of any kind and size. Quickly and naturally, paintings of this genre became the representative art of the peasantry and the working class, constituting a nearly standard element of home furnishings. Particularly esteemed were oleographs which, in terms of form and content, draw on traditional notions and sense of aesthetics of rural and small-town audiences. The article is an attempt at comprehensive presentation of the problem of printed paintings, raising the most important issues related to the functioning of paintings in the environment of inhabitants, primarily in the countryside, as well as in the public space. With this end in view, the author presents the typical motifs occurring in the paintings, the changes in the subject matter, including the gradual departure from the previously dominant religious themes under the influence of socio-economic transformations, changes in lifestyles and the adopting of urban patterns.

Фабричные картины. Развитие и распространение популярных печатных изданий, с учетом региона Вармии и Мазур.

Резюме

Статья отражает необыкновенно богатый мир фабричных картин - как религиозных, так и светских – со времени их распространения во второй половине XIX века, затем в период их великолепия, по 40-е годы XX века. Исследование относится, прежде всего, к территории Польши, находящейся до Второй мировой войны в пределах Германии, в том числе - к региону Вармии и Мазур. Распространению картин на этой территории содействовала развивающаяся промышленность, которая создала условия для массовой печати произведений всякого вида и в любом количестве. Быстро и натуральным образом картины этого жанра стали типичным оснащением домов крестьян и рабочих. Особым почетом среди таких картин пользовались олеографии, которые по форме и содержанию обращались к традиционному мировоззрению и эстетическому смыслу жителей деревень и маленьких городов.

Целью статьи является комплексная презентация темы печатных картин, затрагивающая самые важные вопросы, связанные с функционированием картин в обществе сельских жителей и в публичном пространстве. В статье представлены типичные мотивы картин, изменение их тематики (в том числе медленное отхождение от преобладающих ранее религиозных мотивов), которое наступало под влиянием социально-экономических особенностей развития общества и проникновения, городских образцов в повседневную культуру польской деревни.

Semiotyka krzyża w kręgu kultury staroobrzędowej¹

Staroobrzędowcom udało się przechować elementy bogatej staroruskiej kultury prawosławnej sprzed schizmy w Cerkwi rosyjskiej w połowie XVII w. W imię poczucia obowiązku wobec przodków i wierności tradycyjnym obrzędom sprzeciwili się oni reformom patriarchy Nikona popieranego przez cara, co doprowadziło do ich kulturowej separacji na Rusi Moskiewskiej (Rosji), a także na emigracji².

W siedemnastowiecznej Rosji oprócz obrzędowości zreformowane zostały także przedmioty kultu religijnego i ich symbolika, tak głęboko zakorzeniona w świadomości wiernych. Wówczas krzyż stał się jednym z ważniejszych punktów spornych w czasie podziału Cerkwi rosyjskiej. A jako najważniejszy symbol dla chrześcijanina, „łączący otchłań piekła z niebem” – jak pisał Andriej Dienisow – zajął kluczowe miejsce w wizji staroobrzędowej³. Symbol symboli zawierał w sobie gwarancję zachowania starej tradycji, obrządku i rytuału, do którego tak bardzo przywiązane było ówczesne rosyjskie społeczeństwo. W symbolikę krzyża staroobrzędowego wpisane było całe *sacrum* duchowości „Świętej Rusi”, kształtującej się na przestrzeni dziejów. Patriarcha Nikon, wprowadzając reformy do życia religijnego, zaingerował nie tylko w symbolikę, ale także w tradycję. Obrzędowość była ważnym elementem tożsamości społeczeństwa i niełatwo było ten stan zmienić. Pomijając ten fakt, patriarcha nie spodziewał się tak zorganizowanego i zbiorowego oporu, który wkrótce nastąpił. Dzieci „raskołu”, jak nazywano później staroobrzędowców, sprzeciwiających się nowo wprowadzanym zasadom wiary, dosięgnęły represje władz carskich. Były to zsyłki, konfiskaty majątków, a nawet kary śmierci za niedostosowanie się do nowych reform, które ostatecznie zostały zaaprobowane przez kolejne sobory i ostatecznie przez „wielki sobór” (1666 i 1667)⁴. Mimo ekskomuniki i wyłączenia starowierców z oficjalnej Cerkwi, Kościoł

¹ Niniejszy tekst jest zmodyfikowaną wersją pracy magisterskiej napisanej przeze mnie i obronionej na Wydziale Historycznym Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza na kierunku Stosunki Międzynarodowe w zakresie specjalności wschodoznawstwo w roku 2007 pod kierunkiem prof. dra hab. Grzegorza Kotlarskiego.

² Obecnie mieszkają na czterech kontynentach w 19 krajach. Zob. I. Grek-Pabisowa, *Światowe migracje staroobrzędowców (od wieku siedemnastego do czasów współczesnych)*, [w:] eadem, *Staroobrzędowcy. Szkice z historii, języka, obyczajów*, Warszawa 1999, s. 18-19).

³ Cyt. za: W. Górny, *Krzyż staroobrzędowców*, [w:] Eikon staroobrzędowy, Katalog wystawy zorganizowanej w Domu Pracy Twórczej w Wigrach, czerwiec-wrzesień 2005, s. 39.

⁴ E. Iwaniec, *Z dziejów staroobrzędowców na ziemiach polskich XVII-XX w.*, Warszawa 1977, s. 29, 30.

rosyjski nie miał jeszcze w swojej dotychczasowej historii tyłu autentycznych wyznawców i męczenników za wiarę. Nie znał tak licznych przypadków religijnego samożarcia, przejawów ascetyzmu, ofiarności, ale i nieprzejednania oraz fanatyzmu zarazem. Osamotnieni, z poczuciem zdrady starego obrzędu przez władze państwowe i cerkiewne, staroobrzędowcy zaczęli masowo opuszczać swoją ojczyznę, aby gdzie indziej móc wyznawać wiarę ojców. W emigracji, między innymi na obecne tereny Litwy i Polski, towarzyszyły im święte ikony, księgi oraz krzyże ośmiokończone – odlewane metalowe i drewniane.

Celem niniejszego szkicu jest przedstawienie symboliki oraz znaczenia krzyża staroobrzędowego w kontekście praktyki społecznej ukierunkowanej na zachowanie prawosławnych tradycji. Chcę spojrzeć na krzyż jako na przedmiot kultu religijnego, zachowujący tradycyjną ikonografię, kanon przedstawień i napisów charakterystycznych dla konwencji staroruskiej sztuki, a zarazem jako na medium tworzenia się w siedemnastowiecznej Rosji nowej jakości wspólnot staroobrzędowych, chroniących i jednocześnie kształtujących na nowo swoją tożsamość. Symbolika krzyża zmieniała się jedynie nieznacznie na przestrzeni wieków, stając się w ten sposób jednym z możliwych kluczy do zrozumienia specyfiki odrębności kulturowej starowierców.

Realizacja tego tematu wymaga przedstawienia szerszego kontekstu kultury staroobrzędowców w ujęciu historycznym. Ramy chronologiczne poniższych rozważań obejmują cały okres funkcjonowania wspólnot staroobrzędowych w zorganizowanej formie, poczynając od momentu wyodrębnienia się grupy obrońców starego obrządku na skutek schizmy Cerkwi rosyjskiej. Empiryczną podstawę badań stanowiły kwerendy muzealne oraz wizyty studyjne i wywiady wśród współczesnych staroobrzędowców polskich i litewskich⁵.

* * *

Problematyka dotycząca wspólnot staroobrzędowych w polskiej literaturze przedmiotu została dość szczegółowo opracowana, zwłaszcza od strony historycznej⁶.

⁵ Badania terenowe przeprowadzane były w Polsce na Mazurach (Wojnowo) w 2006 r., w okolicach Augustowa (Strękowizna, Blizna, Nowinka, Szczeberka, Bór, Gabowe Grądy) w lutym 2007 r. W lutym 2006 r. w na podstawie planu pracy badawczej, przy finansowaniu uzyskanym od rektora Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, przeprowadzono badania terenowe na Litwie w obwodzie wileńskim, w miejscowościach Żemajteli i Maseliszki (gmina podbrzeska) we współpracy z Muzeum Etnograficznym Wileńszczyzny w Niemenczynie pod Wilnem (wizyta w molennie, rozmowa z tamtejszymi staroobrzędowcami). Następnie przeprowadzono kwerendę muzealną w Wilnie w Lietuvos Dailės Muziejus we współpracy z pracownikiem muzeum Dalią Tarandaitė (udostępnienie katalogu wystawy pt. „Kultura starowierców krajów nadbałtyckich: ikony, piśmiennictwo, tradycyjne pieśni cerkiewne”). W Wilnie odbyły się spotkania z naukowcami zajmującymi się tematyką staroobrzędowców (Grigorij Potaszenko, Ruta Guzwaiciute Wydział Etnografii, Uniwersytet Wileński). Przeprowadzono wywiad z rzemieślnikiem zajmującym się współczesną produkcją odlewanych metalowych krzyży staroobrzędowych. Dodatkowo prowadzone były kwerendy muzealne w ciągu całego 2006 r. w Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie, Muzeum Narodowym w Warszawie, Muzeum Zamek Górków w Szamotułach, Muzeum Okręgowym w Suwałkach, Muzeum Kultury Ludowej w Węgorzewie, w Ośrodku „Pogranicze – Sztuk, Kultur, Narodów” w poszukiwaniu materiałów.

⁶ Pozycją szczególnie cenną, pozwalającą zorientować się w ogólnej problematyce staroobrzędowej, wprowadzającą w hermetyczny świat obrońców starego rytu, a jednocześnie jedną z pierwszych i najbardziej kompleksowych tego typu, jest praca Eugeniusza Iwańca: *Z dziejów staroobrzędowców na ziemiach polskich XVII-XX w.*, (Warszawa 1977)

Możemy zatem pominąć wstępne rozważania na temat przyczyn schizmy i jej kulturowego i politycznego kontekstu. Skupię się na rozważaniach na temat specyfiki symbolu religijnego, jakim był krzyż ośmiokończasty i jego roli w zachowaniu odrębności kulturowej starowierców, przy czym najpierw przedstawiona zostanie analiza materiału z obszaru historii sztuki; poruszone zostaną kwestie m.in. typologii krzyży staroobrzędowych, ośrodków odlewniczych, a także technologii produkcji. Opisy oraz porównania ikonografii wybranych krzyży, zilustrowane materiałem fotograficznym, dokumentują zabytki, którymi posłużyłam się w badaniach.

W sporze między zwolennikami reform – nikonianami a starowiercami, jednym z podejmowanych problemów była forma krzyża, jako najważniejszego symbolu religijnego używanego przez wiernych. Staroobrzędowcy, przywiązani do kształtu występującego najczęściej w sztuce ruskiej, głosili, iż jedyną dopuszczalną formą jest krzyż prawosławny. Był to krzyż ośmioramienny z dwiema poprzeczkami (cs. *perieczotka*): górną (łac. *titulus*; cs. *titlo*) umocowaną prosto i dolną (łac. *suppedaneum*, cs. *podnožnyje*) ułożoną skośnie, z pochyleniem przebiegającym od prawej ku lewej stronie⁷, odrzucali zaś inne formy krzyża, przede wszystkim krzyż czteroramienny, który nazywali krzyżem łacińskim. Dowodzili, że krzyż cztero- lub sześcioramienny nie jest krzyżem męki Zbawiciela, ale tym, na którym oddał swoje życie Apostoł Piotr. Dlatego też nikonianie, zmieniając krzyż ośmioramienny na cztero- lub sześcioramienny, według obrońców staro obrzędu, oddawali cześć nie Bogu, a jego służce, a taką postawę staroobrzędowcy uznali za heretycką. Krzyż z trzema poprzeczkami, w tym jedną ukośną, stał się typowo staroobrzędowy.

Sposób funkcjonowania opisywanych grup miał wpływ na sztukę, która dzięki temu nie uległa dużym zmianom ani destrukcyjnym wpływom z zewnątrz. Według zachowanych przekazów historycznych pierwsi staroobrzędowcy osiedlający się na terenach Rzeczypospolitej byli radykalni, konserwatywni, pielęgnowali sobie tylko rozumiały eschatologię. Cechowała ich bojaźń przed wszelką nowością i zetknięciem się z nowymi wartościami, konserwatywny religijny i obyczajowy. Postawa ta wynikała z przeświadczenia o słuszności i autentyczności głoszonej prawdy religijnej, a co za tym idzie – potrzeby jej obrony. Przedmioty kultu religijnego zawsze pełniły funkcję sakralną, a krzyż obok ikony zajmował centralne miejsce, tak w świątyni (molennie), jak i w tzw.

oraz Serge'a A. Zenkovsky'ego *Russia's Old Believers* (Minchen 1969). Na szczególną uwagę zasługują rozważania dotyczące „Świętej Rusi” i duchowości rosyjskiej, opisane m.in. przez Aleksandra Hauke-Ligowskiego: *Od „Świętej Rusi” do imperium rosyjskiego. Duchowość rosyjska w epoce rozłamu* („Znak”, 1982) oraz Ryszarda Łuznego „*Stary obrzęd” i jego miejsce w kulturze rosyjskiej* („Więź”, 1984). Ze względu na interdyscyplinarność podejmowanej tu problematyki warto podkreślić prace: Elżbiety Przybył *W cieniu Antychrysta. Idee staroobrzędowców w XVII w.* (Kraków 1999) oraz Urszuli Cierniak *Literacki wymiar kultury religijnej staroobrzędowców* (Częstochowa 1997), a także Borisa Uspienskiego, *Krzyż i kolo. Z historii symboliki chrześcijańskiej*, przekład i przedmowa Bogusław Żylko (Gdańsk 2010).

⁷ E. Pokorzyna, *Słownik terminologiczny wyposażenia świątyni obrządku wschodniego, z przydatkiem ikon maryjnych*, Warszawa 2001, s. 92.

„świętym kącie” izby mieszkalnej. Były one odpowiednio przechowywane, zabezpieczane przed innowiercami, a samo ich istnienie i możliwość otaczania kultem przez wiernych powodowało tworzenie wyraźnej odrębności kulturowej starowierców. Według badaczy problematyki grup staroobrzędowców, zachowywana przez nich autonomia, głębokie przywiązanie do obrzędu, stało się przyczyną niemal całkowitego braku zmian w tradycyjnej kulturze materialnej i religijnej, chociaż – mimo początkowego funkcjonowania w odosobnieniu – ostatecznie nie ustrzegli się i oni pewnych odstępstw od starego rytu oraz zmian będących skutkiem asymilacji z otaczającą ich ludnością. Otwieranie się na świat zewnętrzny, przed którym się do tej pory bronili, było nieuniknione. Jednakże sztuka religijna pozostała niezmiennie tradycyjna. Fakt ten obserwowany jest wśród litewskich i polskich staroobrzędowców. Stała się ona świadectwem walki, jaką stoczyli starowiercy z władzą cerkiewną i carem w imię obrony „starej wiary”.

Podjęta w pracy problematyka krzyży staroobrzędowych do tej pory nie doczekała się wyczerpującego opracowania. Unikalne informacje na temat odlewów w środowisku wyznawców starej wiary, w tym także krzyży, zamieścił w swojej niepublikowanej pracy pt. *Leksykon rosyjskich ikon i krzyży metalowych* Janusz W. Błaszczuk⁸. Przy współpracy z Wojciechem Kurpikiem ukazały się również następujące jego artykuły, z których korzystano: *Rosyjska drobna metaloplastyka od połowy XVII do początków XX wieku*, *Ikonaografia święt i popularnych świętych*; *Podstawy typologii rosyjskich ikon i krzyży metalowych od XVIII do początku XX wieku*; *Rosyjska ikona metalowa XVIII i XIX wieku*. Referat tego autora, dotyczący ikon i krzyży metalowych, został odczytany na międzynarodowej sesji naukowej pt. „Eikon staroobrzędowy. Przemiany w sztuce ikonowej na obszarze ziem ruskich Wielkiego Księstwa Litewskiego w XVII-XVIII w.”, która odbyła się w 2005 r. w Domu Pracy Twórczej w Wigrach. W czasie konferencji uczestnicy zaprezentowali w swoich odczytach najnowszy stan badań nad problematyką staroobrzędową. Informacje te stały się cennym wkładem w niniejszą pracę, skłaniając do dalszych refleksji i poszukiwań. Dużą wartość poznawczą z zakresu historii sztuki staroobrzędowej, co tylko w minimalnym stopniu zostało poruszone przez polskich i litewskich badaczy, miały publikacje Grażyny Kobrzenieckiej-Sikorskiej, która jako pierwsza opisała ikony i krzyże z żeńskiego klasztoru staroobrzędowego w Wojnowie⁹.

Zebranie reprezentatywnego dla podjętej problematyki materiału możliwe było tylko dzięki różnym formom bezpośredniego obcowania z tą hermetyczną kulturą.

⁸ Niniejszym składam Panu Profesorowi serdeczne podziękowania za udostępnienie publikacji, a także innych, niezwykle cennych materiałów.

⁹ Zob. G. Kobrzeniecka-Sikorska, *Ikony staroobrzędowców w zbiorach Muzeum Warmii i Mazur*, Olsztyn 1993. eadem, *Srebrne okłady ikon w zbiorach Muzeum Warmii i Mazur*, „Rocznik Olsztyński” 1997, t. 17; eadem, *Mosiężne ołtarzyki, ikony i krzyże w zbiorach Muzeum Warmii i Mazur*, „Zeszyty Muzeum Warmii i Mazur” Olsztyn 1999, nr 3 Sztuka staroobrzędowców; eadem, *Elementy kultury artystycznej staroobrzędowców z uwzględnieniem zbiorów polskich - ikony, miedziane odlewy, barwne rysunki*, „Zeszyty Muzeum Warmii i Mazur”, Olsztyn 2000, nr 4. eadem, *Ikona, kult, polityka. Rosyjskie ikony maryjne od drugiej połowy XVII wieku*, Olsztyn 2000.

W pracy odwołuję się zatem do informacji uzyskanych w wyniku rozmów i obserwacji poczynionych podczas spotkań ze środowiskami litewskich i polskich staroobrzędowców¹⁰. Pozyskanie informacji dotyczących charakterystycznych dla kultury staroobrzędowej metalowych odlewów krzyży było możliwe dzięki licznym kwerendum muzealnym prowadzonym m.in. w Muzeum Zamek Górków w Szamotułach¹¹, w Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie oraz Muzeum Narodowym w Warszawie¹².

Duchowość „Świętej Rusi” a kanon symboliki religijnej

Fakt zachowania symboli i przedmiotów kultu religijnego bez ingerencji, polegającej na zmianie ikonografii, czy też sposobu ich wykorzystywania w czasie obrządków jest cechą charakterystyczną i wyróżniającą staroobrzędowców spośród mniejszości religijnych. Zwolennicy dawnej tradycji przyczynili się do zachowania kultury religijnej swych rosyjskich przodków w prawie niezmienionej formie, zapobiegając możliwości jej zapomnienia. Dzięki zachowawczej postawie przeciwstawiania się siedemnastowiecznym reformom cerkiewnym, konserwatyzmowi, a później także swego rodzaju fanatyzmowi religijnemu, funkcjonowanie ruchu staroobrzędowego znalazło swój najpełniejszy wyraz w sztuce. Chroniony przez starowierców stary obrządek (*staryj tołk*) właśnie w przedstawieniach religijnych zaznaczył swój najtrwalszy ślad, w ten sposób służąc wiernym do dnia dzisiejszego. Rozwój sztuki staroobrzędowej dokonał się wbrew specyfice wspólnot, które z biegiem czasu i nasilających się represji carskich całkowicie wyłączyły się z życia doczesnego społeczeństwa, skupiając się na religijnym poświęceniu i doznaniach duchowych. Tworzone przez nich ośrodki początkowo nie były nastawione ściśle na działalność twórczą, która wstępnie odrzucona została na rzecz gospodarczych przesłanek przetrwania wspólnot. Jednak paradoksalnie to takie

¹⁰ Dwukrotny pobyt na Litwie, w 2005 i 2006 r., umożliwił mi zapoznanie się z grupami zamieszkującymi w Kownie, Wilnie i okręgu wileńskim. Otrzymany w ten sposób (przede wszystkim) materiał fotograficzny został wykorzystany w pracy do zilustrowania współczesnej sytuacji wspólnot. Przy współpracy z Dalią Tarandaite, kustoszem mającej miejsce w Wilnie wystawy pt. „Baltijos saliu sentikiu kultura: ikonas, knygos, baznytinio giedojimo tradicijos” (marzec - czerwiec 2005), przeprowadziłam kwerendę muzealną w wileńskim Lietuvos Dailes Muziejus. Zapoznanie się z zabytkami sztuki sakralnej litewskich staroobrzędowców dało możliwość uzyskania materiału porównawczego do zebranego w Polsce. Wiele informacji o historii ośrodka staroobrzędowców wileńskich zaczerpnięto z opracowań Grigorija Potaszenko, którego cenne wskazówki i osobista pomoc umożliwiły mi przeprowadzenie kwerendy bibliotecznej na Uniwersytecie Wileńskim; mogłam również odwiedzić wileńską molenę staroobrzędowców i uczestniczyć w ich liturgii. Dzięki ogromnej pomocy pracowników Muzeum Etnograficznego Wileńszczyzny w Niemenczynie możliwe stało się zaś przeprowadzenie wywiadów etnograficznych z zamieszkałymi w miejscowościach Żemajteli i Maseliszki (gmina podbrzeska, rejon wileński) staroobrzędowcami. Wiele cennego materiału faktograficznego uzyskano dzięki pomocy Ośrodka Pogranicze – Sztuk, Kultur i Narodów w Sejnach. Szczególnie pomocne okazały się materiały udostępnione przez Centrum Dokumentacji Kultur Pogranicza, m.in. filmy, materiały fotograficzne i prasowe pochodzące z tego terenu.

¹¹ Podziękowania serdeczne dla ówczesnego kustosa muzeum Pana Waldemara Górno, który udostępniając bogaty materiał fotograficzny, jak również nieosiągalne pozycje książkowe, a także przez cenne wskazówki, przyczynił się do wzbogacenia niniejszej pracy.

¹² Podziękowania dla Pani Aleksandry Sulikowskiej-Gąski za udostępnienie dokładnie zarchiwizowanych autorskich kwerend muzealnych.

miejsca jak wygowska wspólnota bezpopowców¹³ i wietkowska wspólnota popowców¹⁴ zapisały się w historii sztuki jako centra artystyczne starego obrządku¹⁵. Rzemieślnicy tam pracujący wytwarzali ikony, metalowe odlewy, które trafiały do wiernych zamieszkujących nie tylko w Rosji, ale i poza jej granicami. W ten sposób, mimo często destrukcyjnego oraz odrzucającego perspektywę rozwoju nastawienia staroobrzędowców, symbole religijne oraz przedmioty kultu zachowały cechy tradycyjne, dając podstawę do praktykowania prawosławia w nienaruszonej formie¹⁶.

Przedmioty kultu religijnego, w tym także krzyże ze swoją symboliką, były nierozdzielną częścią tradycyjnej prawosławnej świadomości Rosjan antynikonian. Dzięki konserwatyzmowi religijnemu, który zbiegł się z konserwatyzmem obyczajowym, grupom staroobrzędowców udało się zachować poświadczoną tradycją tożsamość kulturową. Nastąpiło to jednak w wyniku pewnych wyrzeczeń, między innymi poprzez wyobcowanie z oficjalnej Cerkwi. Specyficzna sytuacja kulturowa, jak pisał Nikołaj Trubieckoj, na którą złożyły się ideologia państwowa, kultura materialna, sztuka i religia, zdeterminowała ostatecznie bazę duchową społeczeństwa rosyjskiego¹⁷. Bezgraniczne przywiązanie do starego obrzędu, które pociągnęło za sobą ogromną liczbę ofiar w walce przeciw – zdawałoby się tak minimalnym – zmianom w rytuale prawosławia rosyjskiego, przekształconego reformami Nikona, jest swoistym fenomenem kulturowym. Wywyższając tradycję grecką ponad jedynie prawdziwą rodzimą, z punktu widzenia wspólnot starowierców patriarcha popełniał nieodwracalny błąd.

Specyfika schizmy Kościoła rosyjskiego spowodowana była procesem kształtowania się na przestrzeni dziejów duchowości „Świętej Rusi”. Wśród wiernych panowało wówczas przekonanie o wyjątkowej roli rosyjskiej Cerkwi prawosławnej w dziejach świata. Mesjanistyczna idea państwa moskiewskiego miała swoje korzenie w początkach istnienia Kościoła na Rusi. Wydarzenie roku 988 dla Księstwa Kijowskiego oznaczało wejście do wspólnoty narodów chrześcijaństwa wschodniego, skupionych wokół Konstantynopola. Początkowo Rusini konsekwentnie wykazywali się lojalnością wobec Bizancjum, co przejawiało się brakiem konfliktów politycznych. Przejmowali wzorce kulturowe i religijne, nie kwestionując wyższości patriarchy konstantynopolskiego¹⁸. Umacniające się na Rusi duchowieństwo greckie rozpowszechniało antyłańskie teksty z silnymi akcentami antypapieskimi i antyzachodnimi, co ostatecznie ustaliło wrogi stosunek Cerkwi rosyjskiej do Rzymu. Późniejsze nagłe odseparowanie od innych państw prawosławnych, w wyniku podboju mongolskiego, spowodowało przerwanie

¹³ Na temat wspólnoty/pustelni wygowskiej (wspólnoty pomorców) zob. E. Iwaniec, op.cit., s. 39; Poliakov L., *L'épée des vieux-croyants*. Paris: Perrin 1991.

¹⁴ Zob. E. Iwaniec, op.cit., s. 43.

¹⁵ G. Kobrzeniecka-Sikorska, *Elementy kultury artystycznej staroobrzędowców...*, s. 64.

¹⁶ R. Luźny, „Stary obrzęd” i jego miejsce w kulturze rosyjskiej, „Więź” 1984, nr 1 (303).

¹⁷ H. Kowalska, *Konserwatyzm staroobrzędowców rosyjskich. Próba obrony tożsamości i ciągłości kulturowej*, [w:] *Miasto i kultura ludowa w dziejach Białorusi, Litwy, Polski i Ukrainy*, Kraków 1996, s. 257.

¹⁸ *Teologia i kultura duchowa Starej Rusi*, red. W. Hryniewicz, J. S. Gajek, Lublin 1993, s. 290-293.

zaawansowanego procesu adaptowania kultury bizantyjskiej do ówczesnej specyfiki rosyjskiej. Powoli Cerkiew moskiewska zaczęła się usamodzielniać, opierając się na ukształtowanej już ruskiej eschatologii i rodzimych koncepcjach pojmowania swego miejsca w świecie prawosławnym¹⁹. W 1448 r. podjęto pierwszą próbę ustanowienia kościelnej niezależności, kiedy to metropolita Kijowa Jonasz bez zgody Konstantynopola został wyświęcony na „metropolitę Kijowa i całej Rusi”. Posunięcie to równało się ogłoszeniu niezależności od patriarchatu konstantynopolskiego. Dalsze zmiany postępowały już gwałtownie: zawarcie unii florenckiej, a więc kapitulacja władz świeckich i kościelnych Konstantynopola przed papieżem oraz upadek Bizancjum. Wydarzenia te potwierdziły tylko zaistniałą już w świadomości społeczeństwa prawdę, iż Cerkiew rosyjska była jedyną ostoją prawdziwego prawosławia, a księstwo moskiewskie jedynym państwem, gdzie zachowano wiarę przodków nieskażoną łaćwińską herezją. Poświadczeniem tej idei stał się fakt historyczny utworzenia patriarchatu moskiewskiego w 1589 r. przez patriarchę Carogrodu Jeremiasza.

Państwo moskiewskie zaistniało jako pretendent do przejęcia pierwszeństwa i przewodnictwa w świecie chrześcijańskim. Usankcjonowało się pojęcie „Świętej Rusi” w odniesieniu do ziem rosyjskich. Społeczeństwo pojmowało tę nazwę jednoznacznie, uważając swój kraj za pobłogosławiony przez Boga, gdzie realizuje się wizja Królestwa Bożego na ziemi. Cerkiew rosyjska stała się gwarantem zachowania ciągłości tradycji prawosławia, starego porządku i harmonii wiary. W obliczu herezji Konstantynopola Bóg miał roztoczyć nad Moskwą opiekę, gdyż tylko wiara „ruska” mogła przetrwać próbę czasu jako prawdziwa. Charakterystycznym stał się także proces sakralizacji państwa, władzy cesarskiej i samego narodu rosyjskiego, który wyrażał się w ideologii chrześcijańskiego narodu wybranego²⁰. Idealizacja przeszłości wiązała się ściśle z deklaracjami wierności tradycji i wierze ojców. Święte królestwo – „jasna Ruś”²¹ miała być miejscem przenikania się sfery *sacrum* i *profanum*. Życie doczesne mieszkańców Rusi było naznaczone świętością, gdyż w ten sposób miała realizować się wizja społeczeństwa chrześcijańskiego, wybranego przez Boga. Dokonywało się to przez bardzo głęboko ugruntowane w świadomości wiernych przywiązanie do rytuału religijnego. Obrzęd był dla społeczeństwa prawosławnego równie ważny i święty, jak Ewangelie i dogmaty. Pojmowana w ten sposób wiara domagała się nie tyle refleksji, co zachowywania obyczaju, którego naruszenie mogło stać się zamachem na samą wiarę. „Jeżeli dla Zachodu obrzęd jest normowany przez wiarę, to dla ruskiego pra-

¹⁹ E. Przybył, *Religia nieorganizowana a kształt dziejów (na przykładzie historii prawosławia na Rusi i w Państwie Moskiewskim)*, „Przegląd Religioznawczy” 1995, nr 1/175, s. 125; A. Andrusiewicz, *Cywilizacja rosyjska*, t. I, Warszawa 2004, s. 269; *Teologia i kultura duchowa...*, s. 297

²⁰ A. Hauke-Ligowski, *Od „Świętej Rusi” do imperium rosyjskiego. Duchowość rosyjska w epoce przełomu*, „Znak” 1982, nr 331(6), s. 486.

²¹ U. Cierniak, *Literacki wymiar kultury religijnej staroobrzędowców*, Częstochowa 1997, s. 87.

wosławia normą wiary był obrzęd²². Rytuał sztywno określony przez tradycję tworzył nie mogącą ulec zmianie praktykę religijną. W podobny sposób traktowano przedmioty kultu, gesty i symbole religijne, a późniejsza próba ich zmiany została odebrana jako atak na cały system funkcjonowania „Świętej Rusi”.

Starobrzędowcy w obliczu sprzeniewierzenia się władzy patriarszej i carskiej, ideom tradycyjnego prawosławia, poczuli się nie tylko spadkobiercami „Świętej Rusi”, ale także kontynuatorami jej misji. Ich walka i poświęcenie się staremu obrzędowi miały być próbą zahamowania upadku wiary prawosławnej, chociaż mimo to sądzono, iż reformy nikonian przyczyniły się nieodwracalnie do kresu dziejów. Eschatologiczne proroctwa staro-wierców, dotyczące mającego nastąpić końca świata, dodatkowo potwierdzała koncepcja Moskwy – Trzeciego Rzymu. Głosiła ona, iż to stolica państwa rosyjskiego, jako ostatni bastion ortodoksji, przeciwstawić się miała całemu heretyckiemu światu. Idea ta kształtowała się w świadomości narodu rosyjskiego już od początku XVI w. Mimo uznawania zwierzchnictwa Konstantynopola, Ruś czuła się odseparowana od ogółu państw prawosławnych, przede wszystkim z powodu położenia geograficznego oraz późniejszej niewoli tatarskiej. Z tej przyczyny zaczęło rodzić się przeświadczenie o wyjątkowości i posłannictwie narodu rosyjskiego. Powszechnym stało się przekonanie o sakralnym charakterze życia indywidualnego i społecznego wiernych prawosławnych²³. To świadomości historyczna i kosmologiczna, wzajemnie się przenikając, stworzyły specyficzny charakter idei „Świętej Rusi”, która wówczas nabrała zabarwienia już nie tylko politycznego, ale przede wszystkim religijnego²⁴. Moskwa powoli tworzyła własną filozofię dziejów, która miała się stać następnie podstawą filozofii narodu i państwa wybranego. Przekonanie o przeniesieniu centrum świata prawosławnego na Ruś znalazło swoje przełożenie w różnych podaniach i legendach. Za przykład mogą posłużyć m.in.: *Opowieść o nowogródzkim białym kłobuku*, *Opowieść o życiu cara Fiodora Iwanowicza czy też Opowieść o księżętach włodzimierskich*. Najczęściej cytowane słowa, dotyczące bezpośrednio koncepcji Trzeciego Rzymu, są autorstwa mnicha-ihumena Filoteja z klasztoru Eleazara w Pskowie, a skierowane były do wielkiego księcia Wasyla III w początkach XVI w.

„Jeżeli więc należycie urządzisz swoje państwo, staniesz się synem światłości oraz mieszkańcem Jeruzalem górnego, a teraz raz jeszcze powtarzam: miej w pamięci i utrwalaj się w przekonaniu, pobożny władco, że wszystkie państwa chrześcijańskie w twoim w jedno władanie się zeszyły, że dwa kolejne Rzymy upadły, trzeci natomiast Rzym stoi i trwa, czwartego zaś już nie będzie. Twoje królestwo chrześcijańskie nie ustąpi już miejsca żadnemu innemu [...]”²⁵

²² A. Hauke-Ligowski, op. cit., s. 485.

²³ Tamże, s. 486.

²⁴ B. Uspienski, *Religia i semiotyka*, Gdańsk 2001, s. 34; U. Cierniak, op. cit., s. 87.

²⁵ *Mnicha Filoteja Posłanie do wielkiego księcia Wasyla III*, [w:] *Słowo o Bogu i człowieku. Myśl religijna Słowian Wschodnich doby staroruskiej*, red. R. Łuźny, Kraków 1995, s. 173.

Po schizmie i upadku Konstantynopola państwo moskiewskie starało się przejąć rolę jego spadkobiercy i jedynej ostoji „państwa Bożego”. Rosyjski władca zajął miejsce cesarza bizantyjskiego. Przejmując jego charyzmat, car, już wcześniej uważany na Rusi za namiestnika Boga na ziemi, jeszcze bardziej wzmocnił swoje panowanie, stając się również głową Kościoła. Koncepcja władzy, ostatecznie wówczas usankcjonowana, to państwo teokratyczne z misją zachowania świętości narodu rosyjskiego.

Motywy, którymi kierowali się w swoich przepowiedniach ideolodzy moskiewscy od początku XVII w. były coraz bardziej wzniosłe i święte. Idea mesjanistyczna Cerkwi i państwa rosyjskiego nabrała szerszego znaczenia. Jedyne prawdziwa wiara, jaką była wiara prawosławna, miała pozostać niezmienną. Kultura Imperium Bizantyjskiego po rekonstrukcji miała być przeniesiona na grunt realiów rosyjskich, przy jednoczesnym zachowaniu rodzimych tradycji. Rytuály i symbole stały się kanonem, a praktyka religijna miała całkowicie obrzędowy charakter. Jak twierdzili później staroobrzędowcy, ta święta spuścizna ruskiej tradycji i wiary przodków została zaprzepaszczona poczynaniami nieprawowiernego patriarchy i cara, którzy będąc na usługach Antychrysta, sprzeniewierzyli się planom bożym. W ten sposób rozkładowi uległ system, który tworzył jedność narodu rosyjskiego wokół koncepcji państwa idealnego.

Wierni prawosławni byli przyzwyczajeni do spójnej i konserwatywnej praktyki religijnej, gdzie każdy rytuał, gest czy symbol miał swoje wyznaczone miejsce. „Chrześcijaństwo ruskie miało charakter wiejski”, obejmując w większości ludność niższego stanu, „stąd jego bardziej obrzędowy, rytualny charakter”²⁶. Równorzędne sobie sfery codzienności i duchowości łączył obrzęd religijny, posiadający specyficzną moc, co w przypadku rosyjskiego prawosławia nie było równoznaczne z samą siłą wiary. Ta moc świadczyła o świętości rytuału i symbolu religijnego, a była im przynależna z racji samego wywodzenia się z tradycji staroruskiej. Ideałom „Świętej Rusi” pragnęli być wierni zwolennicy dawnej tradycji. W świadomości starowierców symbolika przedmiotu religijnego uzmysławiała coś duchowego, stając się drogą do prawozoru²⁷. Symbolika krzyża staroobrzędowego była wytworem określonego kompleksu kulturowego, duchowości „Świętej Rusi”, która została wykreowana i upowszechniona przez społeczność rosyjską na przestrzeni dziejów. Krzyż, jako najważniejszy symbol chrześcijaństwa, obrazował sytuację ostateczną człowieka. W obliczu siedemnastowiecznego rozłamu w Cerkwi rosyjskiej, symbolika krzyża pośrednio była wykorzystywana w interpretacji sytuacji historycznej. Równocześnie uświadamiała miejsce człowieka we wszechświecie, co współgrało z eschatologiczną wizją końca świata głoszoną przez pierwszych staroobrzędowców²⁸.

²⁶ A. Hauke-Ligowski, op. cit., s. 485.

²⁷ D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 1990, s. 7.

²⁸ M. Eliade, *Obrazy i symbole. Szkice o symbolizmie magiczno-religijnym*, Warszawa 1998, s. 38, 39.

Krzyż staroobrzędowy a symbol religijny

Symbolika krzyża była bardzo głęboko zakorzeniona w rytuale i kulturze religijnej staroobrzędowców. Znaczenie przedstawię ikonograficznych, nadpisy i hagiogramy na krzyżach były interpretowane za pomocą poświadczonych tradycją zasad „starej wiary” przodków. Dlatego tradycyjny wygląd krzyża był kopiowany i powielany. Z czasem dokładne zrozumienie symbolu zanikało w świadomości wiernych, a jedynie nauczyciele²⁹ czy też wierni znający zapis języka staro-cerkiewno-słowiańskiego byli w stanie poprawnie je odczytać i odpowiednio wyjaśnić. W miarę powstawania coraz liczniejszych grup staroobrzędowych, pojawiały się między nimi pewne rozbieżności, co przekładało się na różnice w symbolice i przedstawieniach zdobiących krzyże.

Ikona kojarzona jest najczęściej z temperą i pisany na desce obrazem świętym. W tym miejscu pojawiają się pytania, czy odlew metalowy można nazwać ikoną i dlaczego większość dostojników cerkiewnych owego czasu odmawiało im tej nazwy, dowodząc, że ikona powinna być pisana zgonie z wymogami przyjętego kanonu. Przez to sami staroobrzędowcy, jako twórcy zabronionych i tzw. niekanonicznych przedstawień, znajdowali się coraz bardziej na pograniczu życia religijnego oraz społecznego ówczesnej Rosji, nieakceptowani i wyszydzani za swoje przywiązanie do starego obrządku. Jednocześnie ta forma wyrażania swojej indywidualności i odrębności od oficjalnej Cerkwi pogłębiała jeszcze ich przekonanie o słuszności podjętej przez nich walki. Wyróżniali się poprzez wytwarzanie ikon i składenów (*składni*), a także krzyży różnych rozmiarów. Wszystkie te metalowe odlewy (*miednoje litjo*) pomagały zbliżyć się starowiercom do dawnych praktyk oraz zasad starego rytuału.

Metalowe odlewy ikon i krzyży stały się przedmiotem zainteresowania dla historyków sztuki i badaczy kultury staroobrzędowców. Początkowo ze względu na fakt odizolowania się tej grupy wyznaniowej od Kościoła prawosławnego, a przez to zachowania tradycyjnych form obrazowania przedstawień świętych postaci. Jednak od końca XIX wieku muzea zaczęły powiększać swoje zbiory o przykłady drobnej metaloplastyki o tematyce religijnej, postrzegając je wówczas jako specyficznego rodzaju dzieła sztuki. Wcześniej odlewy były bardzo mało znane, a temat ten nie cieszył się dużą popularnością wśród badaczy. Przeszkodą był także brak źródeł poświadczających niebicie początki tego rodzaju twórczości na Rusi oraz hermetyczność grup staroobrzędowych, które to właśnie dzięki specyfice swojego funkcjonowania przyczyniły się nie tylko do zachowania, ale i rozwoju produkcji odlewów. Co ważne, metale były ściśle związane z rytuałem i tradycją zachowywaną przez staroobrzędowców, z ich sposobem życia.

²⁹ Nastawnik – duchowny starowierców, mężczyzna samotny albo wdowiec, wykazujący się nienaganną postawą moralną, wybierany spośród społeczności wyznaniowej, którego funkcją było prowadzenie modlitw, nabożeństw i przewodniczenie życiu religijnemu wspólnoty bezpopowców, m.in. poprzez biegłe czytanie ksiąg cerkiewnych, udzielanie sakramentów uznanych przez starowierców.

Metalowe krzyże i ikony od początku towarzyszyły starowiercom w ich wędrownościach. Oddawano im taką samą cześć jak ikonom drewnianym. Inną opinię wyrażali przedstawiciele oficjalnej Cerkwi, którzy definitywnie zakazali wytwarzania metali zaraz po rozłamie. Podobne stanowisko pojawiło się w trakcie badań, gdy zaczęły rodzić się pytania, czy przedstawienia wykonane w tej technice mogą być klasyfikowane jako ikony, jeśli nie są w pełni rozpoznawalne, i uznawane w ortodoksyjnej Cerkwi. Wówczas w literaturze przedmiotu pojawiła się charakterystyczna nazwa – ikonopodobne odlewy metalowe. Zanim doszło do opisanie fenomenu ikony, tego rodzaju zabytki, powstałe – jak przypuszczano – w wyniku nagłego rozwoju rosyjskiego rzemiosła ludowego, określane były mianem „ludowej metaloplastyki o tematyce sakralnej”³⁰. Dopiero w miarę postępujących badań muzealnicy, ale także prywatni kolekcjonerzy przyczynili się do poszerzenia wiedzy na temat metalowych odlewów wykonywanych przez starowierców, co ułatwiło stworzenie początkowej typologii i zasad systematyzacji zabytków.

Historia odlewanych w środowisku starowierców ikon i plaket metalowych ma swoje korzenie w procesie przenikania na Ruś kultury bizantyjskiej. Bizancjum jako pierwsze zaszczerpiło w rosyjskim Kościele prawosławnym kult ikony oraz przeświadczenie, iż poprzez dzieło sztuki czyli religijne przedstawienie, w sposób najbardziej pełny odbywa się proces szerzenia wiary. Wraz z przejściem chrześcijaństwa w 988 r., na Rusi pojawiły się także pierwsze odlewy ze stopów miedzi lub brązu, m.in. krzyże i ikonki³¹. Nastąpiło to niemal równocześnie z procesem rozpowszechniania ikon drewnianych. Za sprawą przemieszczania się ludności pochodzącej się z kręgu kultury bizantyjskiej, społeczność rosyjska zetknęła się m.in. z medalionami oraz monetami, na których widniały przedstawienia Chrystusa i Matki Bożej oraz świętych (np. Nikity, Fiodora, Tirona, św. Jerzego albo archanioła Michała)³².

Kolejnymi przykładami zabytków dających początek późniejszej tradycji odlewnictwa rosyjskiego są wykonane z brązu małe krzyżyki, medaliony oraz późniejsze monety ruskie – srebrniki, pochodzące z Kijowa i Nowogrodu, a datowane na przełom X i XI w.³³. Powszechne w owym czasie stają się *zmijewki*, czyli dwustronne amulety proveniencji bizantyjskiej. Na awersie znajdowały się wcześniej wymienione przedstawienia osób świętych lub patronów, natomiast rewers zdobiony był wyobrażeniami węży lub postaci ludzkich o węzowych włosach, przy czym wszelkie nadpisy były w języku greckim. Amulety te były popularne w guberniach północnej Rosji aż do XVII w., gdzie noszono je jednocześnie z krzyżami. Popularność tego rodzaju odlewów metalowych wiązała się wyraźnie z przywiązaniem ludności do posiadania amuletów. W społeczeństwie ruskim *zmijewki* były postrzegane jako talizmany aż do XX w.

³⁰ J. W. Błaszczuk, *Leksykon ikon i krzyży metalowych*, pozycja niepublikowana, s. 18.

³¹ J. W. Błaszczuk, W. Kurpiak, *Podstawy typologii rosyjskich ikon i krzyży metalowych od XVII do początku XX wieku*, „Muzealnictwo” 2000, nr 42, s. 42.

³² J. W. Błaszczuk, W. Kurpiak, *Rosyjska ikona metalowa XVIII i XIX wieku*, „Ochrona Zabytków” 1999, nr 1(204), s. 23.

³³ J. W. Błaszczuk, W. Kurpiak, *Rosyjska ikona...*, s. 23.

Przykładowo młode kobiety wykorzystywały te przedmioty jako amulety uśmierzające między innymi bóle porodowe, przypisując im cudowną siłę łagodzenia cierpień przez położenie na bolące miejsce³⁴. Lecz od wcześniejszych przedstawień związanych z pierwotnymi wierzeniami, ikony metalowe różniły się obecnością symboli chrześcijańskich, wiary, która dominowała wówczas w Rosji. Odkrycia archeologiczne potwierdzają te przypuszczenia. Odnaleziono metalowe krzyże i ikony w grobach kurhanowych datowanych na XII w. w okolicach Moskwy, Kijowa i Nowogrodu, które przypuszczalnie były pierwszymi ośrodkami produkcji podobnych przedmiotów³⁵.

Drobna metaloplastyka miała bardzo osobisty charakter dla jej pierwszych użytkowników. Metale były postrzegane jako przedmioty kultu, które w niekwestionowany sposób od zawsze istniały w tradycji rosyjskiej, przez co stały się niepodważalną częścią kształtującej się później tradycji „Świętej Rusi”. Z biegiem czasu metalowe odlewy zyskiwały coraz większą popularność, zwłaszcza wśród prostego ludu rosyjskiego. Argumentem przemawiającym za ich upowszechnieniem i wdrożeniem do masowej produkcji była możliwość odlewania przedmiotów niewielkich rozmiarów i ich wielokrotnego powielania oraz duża trwałość i niskie ceny, w porównaniu z pracochłonnymi w wykonaniu i droższymi ikonami drewnianymi. Wciąż jednak istniała jedna bardzo ważna przeszkoda podnoszona przez hierarchów Cerkwi rosyjskiej: wspomniana wcześniej sporna kwestia uznania kanoniczności przedmiotów metalowych. Niezgodny z przyjętymi zasadami okazał się m.in. materiał wykorzystywany przy produkcji przedmiotów kultu. Władzom cerkiewnym nie odpowiadało przede wszystkim zbyt duże przywiązanie do krzyży i ikonek, zwłaszcza „schizmatyków”, a to powodowało według nich odstępstwa od kanonów wiary prawosławnej. Procesu tego nie udało się jednak już zatrzymać.

Drobna metaloplastyka religijna swoją największą popularność zaczęła osiągać począwszy od XVII w. Małe metalowe krzyżyki i ikonki zawieszane na szyi cieszyły się dużą popularnością wśród żołnierzy rosyjskich. Natomiast już w XIX w., mimo prześladowań grup staroobrzędowych, odlewy ze stopów metali używane były w rytuale obrzędu jako przedmioty kultu na całym terytorium ówczesnej Rosji.

Przedstawione pokrótce początki rozprzestrzeniania się metali ściśle wiążą się z grupami staroobrzędowców. Metaloplastyka stała się jednym z powodów rozłamu, który miał miejsce za czasów rządów patriarchy Nikona, w okresie zapoczątkowanych przez niego reform życia religijnego. Zmiany dotyczyły głównie ksiąg liturgicznych i samego rytuału, jednak już wówczas władze cerkiewne zwróciły uwagę na nieprawidłowości w obrazowaniu scen i postaci świętych, co miało związek z powstającymi w coraz większych ilościach metalowymi odlewami. Natomiast te były już bardzo szeroko roz-

³⁴ С. В. Гнутова, Е.Я. Зотова, *Кресты, иконы, складни. Медное художественное литье XI-начала XX века. Из собрания Центрального музея древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева*, Москва 2000, s. 5.

³⁵ J. W. Błaszczuk, W. Kurpik, *Rosyjska ikona...*, s. 23.

powszechnione w domach wiernych, a także świątyniach, przez co uznawane za typowo tradycyjne. W XVII w. Ruś Moskiewska znajdowała się w bardzo trudnym okresie. Sytuacja społeczna była szczególnie napięta. Każde postanowienia i zmiany wprowadzane przez cara i patriarchę spotykały się z natychmiastowym oporem społecznym, szczególnie wiernych występujących w obronie starego obrzędu. Ikony i krzyże metalowe jeszcze bardziej zyskały na wartości w oczach prześladowanych „raskolników”. Stały się symbolem ich odrębności i niezależności wobec wprowadzanych reform. Samo ich posiadanie, które zostało zakazane oficjalnymi dekretemi władz cerkiewnych, podtrzymywało wśród starowierców wolę walki o stary obrzęd. W czasie rozłamu metale stały się cechą odróżniającą ich posiadaczy – staroobrzędowców, od wiernych oficjalnej Cerkwi prawosławnej. Krzyże i ikony metalowe były obiektami czci, na równi z ikonami drewnianymi. Starowiercy umieszczali je nad wejściami do domów, w pomieszczeniach w tzw. „świętym miejscu”, w świątyniach i na cmentarnych krzyżach.

Produkcja odlewów rozwijała się stopniowo wraz z rosnącym na nie popytem. W przypadku metali proces kopiowania odbywał się w bardzo prosty sposób i mógł być wykonywany na masową skalę. Powodowało to jednak niebezpieczeństwo powielania błędów w przedstawieniach i symbolice. W wyniku wciąż wzrastającego popytu na metalowe ikony i krzyże, produkcją zajęli się także niewykwalifikowani rzemieślnicy, rzadko byli to artyści. Aby wykonać odlew, posługiwali się początkowo starymi przykładami. Później jednak w większości przypadków nie zwracano uwagi na poprawność powielanych wzorów, wykorzystując również ikony z niekanonicznymi przedstawieniami jako matryce. Większość warsztatów prowincjonalnych przyczyniała się do spadku jakości, przez co i wartości odlewów. Drobną metaloplastyką była ogólnie dostępna dla wiernych szczególnie z powodu niskich cen. Jak podaje Janusz Błaszczyk, już od XIX w. pojawienie się stosunkowo tanich ikon metalowych na rynku spowodowało znaczny spadek cen ikon drewnianych. Metaloplastyka stała się konkurencyjna wobec dogmatycznych ikon. Znaczący był także fakt, iż prowincjonalne ośrodki zaczęły produkować zgodnie z oczekiwaniami odbiorców. Powstawały nowe formy zakomponowania ikon i krzyży metalowych. Po raz pierwszy w XVIII w., a następnie w późniejszym okresie, powstawały tzw. *kiwotki* – na drewnianej, specjalnie przygotowanej desce, umieszczano plakiety metalowe i krzyże. Wszystkie te niepokojące zmiany spowodowały natychmiastową reakcję hierarchów prawosławnych, którzy – coraz bardziej angażując się w walkę ze schizmą w Cerkwi rosyjskiej – tłumacząc swoje decyzje potrzebą obrony wiary przed zachodnimi wpływami, uderzali bezpośrednio w staroobrzędowców. Wiedząc o ich szczególnym przywiązaniu do metaloplastyki, na Synodzie Moskiewskim (1723 r.) wydano zakaz wytwarzania i sprzedaży ikon metalowych. Ukaz cara Piotra I brzmiał następująco: „O zakazie wykorzystywania w cerkwiach, w domach rzeźbionych i odlewanych ikon”. Stwierdzono, iż odlewy

w nieodpowiedni sposób obrazują postaci świętych, a przez to nie oddają im należnej czci. Wprowadzono surowe kary w razie nieprzestrzegania tych ustaleń, a krzyże i ikony metalowe konfiskowano³⁶. Od tej pory starowiercy zmuszeni byli ukrywać się już nie tylko z wiarą przodków, ale i ze świętymi wizerunkami, które bardzo łatwo mogły zdradzić ich przekonania. Za czasów Piotra Wielkiego rygorystycznie kontynuowano egzekwowanie postanowień soborowych. Co jest warte podkreślenia, nie konfiskowano wówczas jedynie małych krzyżyków, noszonych na szyi. Można przypuszczać, że stanowiły one szczególną wartość dla wiernych i to nie tylko staroobrzędowców. Odlewane krzyże większych rozmiarów znajdowały się również w domach i cerkwiach prawosławnych. Ponadto jednowiercy³⁷ używali nadal przedmiotów metalowych, a władza przekazywała im metale odbierane starowiercom. Postanowienia Soboru Moskiewskiego dotyczące metalowych odlewów były egzekwowane do końca lat 60. XIX w.

Metaloplastyka przetrwała jednak tę próbę czasu. Zdecydowało o tym duże poświęcenie staroobrzędowców, którzy zachowali technologię wytwarzania przedmiotów metalowych, ikonografię i symbolikę pierwszych plakierek oraz krzyży. To oni stali się specjalistami sztuki odlewnictwa w osiemnastowiecznej Rosji. W czasie prześladowań uciekali przede wszystkim za Ural, na wschód, gdzie następnie powstało najwięcej odlewni. Stali się znawcami stopów metali. Z ich usług korzystała w końcu także władza państwowa. Niska cena materiału i możliwość jego wydobycia spowodowały, że warsztaty odlewały dla społeczności lokalnych nawet w okresie najbardziej nasilonych prześladowań. A metalowe przedmioty kultu religijnego, często przez swoje małe rozmiary i wysoką trwałość, mogły być przewożone na duże odległości w czasie ucieczek staroobrzędowców.

Ośrodki odlewnicze i technologia odlewania krzyży metalowych

Staroobrzędowcy, doprowadzając do doskonałości technologię produkcji przedmiotów metalowych, byli kontynuatorami wielowiekowej ruskiej, następnie rosyjskiej tradycji sztuki odlewniczej. Zapisany w dwunastowiecznych latopisach tekst: „Krzyż mały, lecz siła jego wielka” odnosił się do ogromnie popularnych krzyżyków noszonych przez wiernych na piersiach. Już wówczas sakralne przedmioty metalowe były najliczniejszą grupą przedmiotów stosowaną w prawosławnym rytuale. Wywodzące się rodem z Bizancjum, pojawiły się na Rusi w momencie przyjęcia chrześcijaństwa. W wyniku ewolucji greckich przedstawień, zaczęły pojawić się pierwsze typowe tylko dla ruskich

³⁶ J. W. Błaszczuk, W. Kurpiak, *Podstawy typologii...*, s. 43.

³⁷ Pierwotnie staroobrzędowcy, którzy w wyniku działań podjętych przez oficjalny Kościół i władze carskie pod koniec XVIII w. powracali na łono Kościoła prawosławnego, nie dopełniając obrzędów według ksiąg Nikona, lecz zachowując „stary ryt” sprzed reform, E. Iwaniec, op. cit., s. 47, 138-139.

terenów przedmioty zaspokajające wciąż rosnący popyt społeczny na wyobrażenia religijne. W początkach XII w. na Rusi Kijowskiej rozpoczęto masową produkcję odlewów, co doprowadziło do powstania pierwszych zorganizowanych ośrodków odlewniczych³⁸. Do produkcji *ikonek, zmijewek, krzyży – enkolpionów* pierwsi rzemieślnicy stosowali odmienny od bizantyjskich obiektów materiał, jakim była miedź. Metal ten, według ówczesnych, miał posiadać symboliczne znaczenie oraz magiczne właściwości, również lecznicze. Teologiczną podstawą do jego użycia były biblijne świadectwa dziejów proroka Mojżesza. W Starym Testamencie napisano:

„I zrobił Mojżesz miedzianego węża i osadził go na drzewcu. A jeśli wąż ukąsił człowieka, a ten spojrzał na miedzianego węża, pozostawał przy życiu”³⁹.

Z tego powodu stopy miedzi, z których odlewano krzyżyki, w sposób naturalny zostały naznaczone elementem *sacrum*.

W okresie XIV i XV w. miejsce założycielskiego centrum odlewnictwa, jakim był Kijów, zajął Nowogród Wielki. Jego oddalenie od południowo-wschodnich terenów Rosji pozwoliło zachować miastu dużą niezależność w sytuacji zagrożenia najazdami mongolskimi. Dzięki temu ocalała, wypracowana już wcześniej, rosyjska specyfika odlewów ze stopów miedzi. Nowogrodzcy wytwórcy powielali częściowo bizantyjskie, a częściowo kijowskie tradycyjne przedstawienia, jak również tworzyli jakościowo nowe modele drobnej metaloplastyki. Widoczne było dążenie do uzyskania harmonii pomiędzy prostotą a dekoracyjnością nowej stylistyki. Odlewy nowogrodzkie wytwarzane były najczęściej z „czerwonej miedzi”, zdobione techniką azurowego tła z ornamentem roślinnym, wypełnianego szklistą emalią.

Późniejszy okres XVI-XVII w. to czas pojawiania się kolejnych konkurencyjnych dla Nowogrodu ośrodków odlewniczych, szczególnie na terenach Środkowej Rosji. Rozłam Cerkwi rosyjskiej powodował zagrożenie dla ciągłości tradycji odlewniczych w Rosji z powodu uznania wytworów tej sztuki za niekanoniczne. Jednakże początek XVII w. przyniósł niespodziewany opór staroobrzędowców, którzy postanowili walczyć w obronie staroruskiej tradycji oraz sztuki prawosławnej. Nasilające się z czasem prześladowania religijne spowodowały masowe migracje staroobrzędowców z centralnej części Rosji, początkowo w kierunku północnych terenów, m.in. na Ural i Syberię. W ostateczności, na skutek okrutnych represji, starowiercy opuszczali granice państwa, osiedlając się na coraz to innych obszarach, budując osiedla, zakładając monastera i pustelnie. Na ten okres przypada najbardziej natężona działalność intelektualna przywódców wspólnot staroobrzędowych, jak również moment rozwoju powstałych już

³⁸ С. В. Гнутова, Е.Я. Зотова, *Кресты, иконы, складни...*, s. 11.

³⁹ J. W. Błaszczuk, *Siedemnaście- i osiemnastowieczne ikony metalowe wytwarzane w kręgach staroobrzędowców*, [w:] *Materiały z konferencji naukowej „Eikon staroobrzędowy. Przemiany w sztuce ikonowej na obszarze ziem ruskich Wielkiego Księstwa Litewskiego w XVII-XVIII wieku”*, 17-19 VI 2005, red. M. Olejnik, J. Tomalska, Szamotuły 2008, s. 98.

ośrodków odlewniczych. W miejscach osiedlania się starowiercy starali się zadbać o wszelkie potrzeby grupy, także pod względem prawidłowości odbywanych praktyk religijnych. Stary obrzęd wymagał kanonicznych przednikoniańskich przedstawień religijnych i tylko takie uznawane były przez przeciwników reform. Były one jednak systematycznie niszczone przez władze z powodu zachodniego stylu, którym miały być według nich pisane. W takiej sytuacji staroobrzędowcom pozostały jedynie łatwe w wykonaniu i powielaniu ikony metalowe. Powstawały więc liczne warsztaty odlewnicze, poczynając od tych największych, zyskujących sławę i renomę w środowisku staroobrzędowców, a skończywszy na małych warsztatach lokalnych, produkujących na potrzeby okolicznych społeczności. Z biegiem czasu również część z nich zyskiwała pewną renomę w środowisku starowierców, doskonaląc swoją produkcję nie tylko pod względem zgodności z rytuałem wytwarzanych odlewów, ale także wartości artystycznej.

Jednym z najbardziej znanych miejsc osiedlania się starowierów były tereny na północ od jeziora Onega nad rzeką Wyg na Pomorzu w rejonie Karelii. Wytwarzane w tym ośrodku przedmioty, z racji jego położenia, nazywano później wygowskimi lub w szerszym znaczeniu pomorskimi⁴⁰, a tamtejszych staroobrzędowców pomorcami lub wspólnotą wygowską. *Miednoje dieło* zapoczątkowano na Wygu wraz z założeniem monasteru (*obitiel*) w końcu XVII w. Odlewnicy starowierscy pracowali początkowo w klasztorze męskim, powstałym ze wspólnoty wygowskiej założonej w 1694 r. przez Daniela Wikulina. Odlewane później metale wygowskie stały się kontynuatorem świetnej historii Klasztoru Objawienia Pańskiego. Rzemiosło artystyczne powstawało także w działającym od 1706 r. klasztorze żeńskim nad rzeką Leksą, oddalonym od Wygu o 30 wiorst⁴¹. Pustelnia Wygowska, bo tak również nazywano wspólnotę, w miarę upływu czasu zyskiwała coraz większe znaczenie w środowisku staroobrzędowców. Pracujący tam mnisi – rzemieślnicy i artyści zajmowali się kopiowaniem ksiąg liturgicznych i malowaniem ikon. Lecz nie tylko, produkowali także metalowe krzyże i ikony. Powodem była ogromna potrzeba zaopatrzenia staroobrzędowców – bezpopowców pomorskiej wspólnoty „czystymi” obrazami, niezbędnymi do modlitwy. W I połowie XVIII w., wraz z odnalezieniem złóż ród miedzi na Uralu, sztuka odlewnicza w Rosji przeżywała swój rozkwit, co spowodowało masową produkcję metalowych ikon i szybki rozwój wygowskiego przemysłu. W 1719 r. została oddana do użytku pierwsza tak duża i wyposażona odlewnia przedmiotów metalowych. W tym bowiem roku został przeprowadzony remont wygowskiej pracowni odlewniczej, przez co było możliwe

⁴⁰ Termin pomorski odnosi się do określonego terytorium wytwórczości i rozprzestrzeniania się wytworów w rejonie białomorskiego wybrzeża w XVIII-XIX w. Według G. Kobrzeńckiej-Sikorskiej pod względem cech stylistycznych można mówić o wyrobach wygowskich, czyli powstałych w warsztatach wspólnoty wygowskiej, oraz wyrobach pomorskich, powstałych na szeroko pojętym terenie Pomorza, na wzór tych poprzednich.

⁴¹ В. Барановский, Г. Поташенко, *Староверие Балтии и Польши. Краткий исторический и биографический словарь*, Вильнюс 2005, s. 137.

zwiększenie produkcji wyrobów metalowych⁴². Rok 1721 zapisał się w historii wspólnoty wygowskiej jako czas najbardziej nasilonej aktywności klasztoru. Od tego momentu zaczyna się jednak postępujący upadek ośrodka, spowodowany nasilającymi się kontrolami władz, które wszelkimi sposobami starały się zwalczyć schizmatyków. Od 1836 r. życie monasteru przebiegało pod znakiem ciągłego nadzoru oraz donosów, które utrudniały działalność, głównie odlewniczą. Jak wynika z przekazów, jeszcze w 1816 r. klasztor, dzięki przyzwoleniu władz, pozyskiwał miedź z górskich fabryk. Jednak już w 1854 r. zgoda ta została cofnięta⁴³. W tak niesprzyjających warunkach Wygowcy zmuszeni byli ukrywać się z „procederem” odlewania ikon i krzyży metalowych. Już wówczas systematycznie organizowano mniejsze ośrodki w mało dostępnych pustelniach (*skitach*). Ostatecznie, po zamknięciu wygowskiego klasztoru w 1854 r., główne warsztaty odlewnicze zostały przeniesione do niezamieszkałych pustelni Ogorielskiej i Taginieckiej oraz położonej bardziej na północ wsi Kodoziero⁴⁴. Pustelnia Kodozińska znana była z produkcji małych napierśnych krzyżyków. W wymienionych ośrodkach metalowe przedmioty kultu powstawały jeszcze do początków XX w.

Wiele pokoleń wygowskich rzemieślników i artystów, w wyniku wytężonej pracy, osiągnęło wysoki poziom odlewanych przedmiotów kultu. Przejęli i zachowali tradycję staroruskiej metalowej sztuki odlewniczej, stając się dzięki temu obrońcami starego rytuału. Przedmioty przez nich odlewane nie przedstawiały nowych form i ikonograficznych typów, lecz były przykładami oryginalnej dekoracji, ornamentyki, kolorystyki stosowanej emalii oraz kompozycji charakterystycznych dla wytworów pochodzących z XV i XVI w. Źródłami wzorców były liturgiczna literatura oraz sztuka donikoniańskiego okresu w postaci starych ikon, które wykorzystywano jako matryce. Te poświadczone tradycją kompozycje ikonograficzne, przejawiały się w odlewanych na Wygu ikonkach, krzyżach i składenach. Cechowała je oryginalność, wysoka jakość materiału, jak również zastosowana w procesie produkcji tradycyjna technologia. Wówczas wygowskie odlewy, podobnie jak obecnie, były łatwo rozpoznawalne przede wszystkim dzięki staranności wykonanego grawerowania, cyzelowania, drobiazgowości reliefu czy specyficznej roślinnej ornamentyce na dokładnie wykończonym odwrociu odlewu. Charakterystyczna była także niewielka grubość ikonki oraz użycie wielokolorowej emalii. Kontrolę nad jakością wyrobów sprawowali przeorzy klasztoru, ludzie wykształceni – teoretycy oraz mistrzowie odlewnicy. Pozwoliło to wygowskim wyrobom wyróżnić się spośród mało profesjonalnej rzemieślniczej produkcji, stać się nieodścignionym wzorem, rozprzestrzeniając się na terenach północnej Rosji od Morza Białego i jeziora Onega aż po Ural. Drobną metaloplastyką, produkowaną pierwotnie

⁴² Каталог выставки, *Неизвестная Россия. К 300-летию старообрядческой пустыни. Медная пластика*, Государственный Исторический Музей, Москва 1994, s. 38.

⁴³ *Ibidem*, s. 38.

⁴⁴ J.W. Błaszczyk, *Лексикон икон и кресты металовых*, pozycja niepublikowana, s. 18.

z myślą o wspólnotach bezpopowców, była później wykorzystywana przez starobrzędowców innych odłamów. Co ciekawe, przenikała również do środowiska wiernych ortodoksyjnej Cerkwi, co niewątpliwie sprzyjało rozwojowi przemysłu. Wspólnota wygowska była wówczas postrzegana jako centrum tradycyjnego odlewnictwa, w związku z tą renomą inne ośrodki często stylizowały swoje wyroby na „Wyg”. Wobec tego z biegiem czasu powstawało coraz więcej wyrobów nie odlewanych w pustelni, lecz posiadających cechy charakteryzujące produkcję wygowską. Według niektórych klasyfikacji metalowych przedmiotów można wyróżnić zatem typowe wygowskie odlewy, następnie wyroby pomorskie powstające na szerszym obszarze północnej Rosji (Archangielsk, Wołogda, Kostroma) oraz odlewy sakralne kręgu pomorskiego. Warsztaty te z kolei w większości kopiowały wygowski wzorzec odlewu, a pojawiając się już od 1780 r., rozproszone były w różnych częściach państwa rosyjskiego.

Wraz z nagłym zakończeniem odlewnictwa w warsztatach pomorskich w połowie XIX w. ważne centrum staroruskiej tradycji metalowych przedmiotów stworzyła wspólnota fiedosiejewców przy Cmentarzu Przemienienia Pańskiego w Moskwie. Założył je w 1771 r. Ilija Kawylin, właściciel cegielni w rejonie podmoskiewskim⁴⁵. Również filiponi posiadali w Moskwie swój warsztat, wzorujący się właściwie na pomorskich przedmiotach sakralnych oraz tych odlewanych przy Cmentarzu Preobrażeńskim. Mimo dość wysokiej jakości, odlewane tam przedmioty nie mogły się równać z wciąż nieodścięłymi wzorcami mistrzów z Wygu.

W II połowie XIX w., poza Moskwą, funkcjonowało również wiele warsztatów prowincjonalnych, których wyroby nie odznaczały się już niestety tak wysoką jakością i dokładnością wykonania. Zatrudniani byli w nich najczęściej niewykwalifikowani rzemieślnicy, których zadaniem było wykonanie jedynie w miarę dokładnej kopii oryginału. Dodatkowym powodem, dla którego powstawało coraz więcej odlewni lokalnych, był wysoki dochód, ok. 300-400 rubli rocznie. Drobną metaloplastyką zaczęła być produkowana na masową skalę, tracąc powoli swoją niepowtarzalność i unikalność. Dla zobrazowania tej sytuacji może posłużyć fakt, iż w guberni moskiewskiej, w gminie nowinskiej pracowało 45 warsztatów wykonujących odlewy ze stopów miedzi⁴⁶. Metalowe odlewy sakralne powstawały m.in. w Niżnym Nowogrodzie, Archangielsku, Tule, w rejonie Jarosławia, jak również na terenie Łotwy⁴⁷.

Znaczące, gdyż odmienne w swoim rodzaju, ikony i krzyże metalowe powstawały w Guślicach już w XVIII w. W tamtejszych warsztatach, pracujących na potrzeby starobrzędowców popowców, odlewano ikony wyróżniające się charakterystyczną stylistyką. W masywnych odlewach guślickich obrazowanie postaci świętych było bardzo

⁴⁵ G. Kobrzeniecka-Sikorska, *Starobrzędowe ośrodki odlewnicze*, [w:] eadem, *Mosiężne ołtarzyki, ikony...*, s. 10.

⁴⁶ J. W. Błaszczuk, W. Kurpik, *Podstawy typologii...*, s. 45.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 25.

uproszczone. Specyfiką tych wyrobów, rozpoznawalną w późniejszym czasie, stała się również niedokładnie odrobiona powierzchnia odlewu oraz schematyzm kompozycji. W rosyjskiej literaturze stylistyka przedmiotów guślickich została określona mianem „jarmarcznego stylu”. W warsztatach odlewano głównie krzyże napierśne i skrzynekowe (*kiotnyje*), ozdabiane w zwieńczeniu sześćskrzydłymi serafinami. Cechą tych odlewów były również ich nadmierna grubość, zwiększona waga oraz zbyt duża dekoracyjność. Z kolei w warsztatach nikołogorskich, regionu Msteru, wykonywano prawie wyłącznie falsyfikaty tradycyjnych staroruskich ikon miedzianych. Tamtejsze odlewnictwo polegało tylko i wyłącznie na odwzorowywaniu i naśladowaniu niedoścignionych wzorów⁴⁸. Należy również wspomnieć o pracowniach klasztornych Cerkwi prawosławnej, które także kopiowały staroobrzędowe plakiety i ikony.

Ważną kwestią, z którą borykają się obecnie znawcy odlewów metalowych, są częste trudności z określeniem dokładnej proveniencji badanych obiektów. Wielość warsztatów odlewniczych, różnorodność i masowość produkowanych odlewów sakralnych oraz ciągle przemieszczanie się starowierców spowodowało, iż obecna systematyzacja głównych ośrodków odlewniczych z jednoczesnym przypisaniem do nich danych obiektów wciąż nastęrcza pewnych problemów. Jednoznaczna klasyfikacja w wielu przypadkach jest wręcz niemożliwa z racji niemal doskonałego naśladownictwa przede wszystkim wzorów Wygu. Część odlewów wydaje się być jedynie świadomą kopią staroruskiej tradycji zachowywanej przez starowierców. Zatem datowanie ikon i krzyży staje się również bardzo skomplikowane.

Dokonanie złożonej systematyzacji ośrodków, następnie samych odlewów, może ułatwić zapoznanie się z samą technologią produkcji. Przemysł metalurgiczny rozwijał się prężnie od początku XVIII w., dzięki coraz większej dostępności złóż miedzi w północnej Rosji. Na tych terenach z kolei najczęściej osiedlali się staroobrzędowcy, chroniąc się w guszy przed prześladowaniami władz. W związku z rzemiosłem odlewniczym, w którym zaczęli się specjalizować, w ciągu niedługiego czasu stali się specjalistami-rudoznawcami, a z ich usług korzystali kolejni władcy rosyjscy. Wspólnoty starowierców, jako wyjęte spod prawa, początkowo miały pewne trudności z pozyskiwaniem surowca. Jednak dzięki pomocy darczyńców, kupców, zwolenników „starej bogobojności” i w końcu protektorów, z wolna zaopatrywali swoje warsztaty w dobrej jakości rudy miedzi i żelaza. Andriej Nikołajewicz Diemidow z Urala był jednym z głównych sympatyków działalności odlewniczej Wygu i dostawcą surowca, a jednocześnie mediatorem między wspólnotą a carem. W 1705 r. starowiercy złożyli Piotrowi I propozycję wykorzystania ich wiedzy w pracy nad wydobywaniem surowca w ołonieckich metaloodlewniczych fabrykach. W zamian mieli nadzieję uzyskać prawo nienaruszal-

⁴⁸ Ibidem.

ności autonomii wygowskiej wspólnoty oraz możliwość pozyskiwania z carskich fabryk gotowej miedzi⁴⁹. Imperator wyraził zgodę, a mistrzowie na Wygu, m.in. Andriej Kubrik, Zosima Swiatow, Wasili Jewstratow czy Piotr Prokopiew, stali się niedoścignymi artystami sztuki odlewniczej⁵⁰.

Poszczególne warsztaty rozsiane po terytorium Rosji specjalizowały się w różnego typu wyrobach. Ośrodki te różniły się od siebie technologicznie, w zależności od tego, jaką jakość odlewu tam osiągnano. Wzorcowymi stały się warsztaty Wygu, gdzie od samego początku bracia Dienisowowie, podróżując po Rosji, pozyskiwali przez zakup, wymianę czy darowiznę starej tradycji ikony i księgi przednikoniańskie czy *napriestolnyje* krzyże. Wszystkie one dostarczały mistrzom wygowskim wzorów dla odlewanych przez nich metalowych przedmiotów sakralnych. W końcu XVII i na początku XVIII w. pojawiły się natomiast pierwsze matryce-matki, które bardzo ułatwiły i przyspieszyły proces produkcji⁵¹. Część modeli była zamawiana w warsztatach moskiewskich profesjonalnych rzemieślników-artystów, natomiast inne były wykonywane we własnym zakresie, z zachowaniem kanonu ikonograficznego.

Najwcześniejszymi matrycami wykorzystywanymi w technikach odlewniczych na Rusi były te wykonywane z kamienia. Charakteryzowały się dużą trwałością oraz możliwościami wielokrotnego powielania. Natomiast szczególnie cenne pod względem liturgicznym i artystycznym egzemplarze ikonek były wówczas wykonywane z zastosowaniem matryc woskowych. Ulegały one jednak dość szybko odkształceniom, dlatego nie mogły być wielokrotnie wykorzystywane w procesie produkcji metalowych przedmiotów. Kolejną, najprawdopodobniej najbardziej rozpowszechnioną techniką stosowaną w odlewnictwie, były matryce gliniane⁵².

W końcu XVII w., ze względu na małe nakłady a duże zyski warsztatów, produkcja odlewów rozpowszechniła się na masową skalę. Rozwiązania technologiczne uległy wobec tego także pewnym zmianom. Dalej używano glinianych matryc, lecz nie wykonywanych ręcznie, jak to miało miejsce wcześniej, a odciskanych od gotowych obiektów. Formy te były następnie wypalane, przez co stawały się trwalsze i dawały możliwość parokrotnego użycia. Postęp technologiczny szedł jeszcze dalej, bo już w XVIII w. pojawiły się w warsztatach pierwsze tzw. skrzynki formierskie⁵³. Formy te odwzorowywały tylko relief, odciskany w ziemi lub piasku, który następnie zalewany był metalem. Ciekawym sposobem odlewu było także zastosowanie przez warsztaty

⁴⁹ Каталог выставки, *Неизвестная Россия...*, s. 38.

⁵⁰ W. Górny, M. Szczepański, *Strażnicy kanonu: nieznanne oblicza rosyjskiej sztuki sakralnej XVIII i XIX wieku ze zbiorów Muzeum – Zamek Górków*, Szamotuły 1999, s. 11.

⁵¹ Каталог выставки, *Неизвестная Россия...*, s. 37.

⁵² G. Kobrzeniecka-Sikorska, *Technologia*, [w:] eadem, *Mosiężne ołtarzyki...*, s. 12.

⁵³ L. Gedminas, *Old Believers' cast ikons, small shrines and crosses*, [w:] *Sacred art of Lithuania 11th-early 20th c.* Volume 1. Painting-Sculpture-Graphic, Vilnius 2003, s. 178; G. Kobrzeniecka-Sikorska, *Technologia...*, s. 13. J. W. Błaszczuk, W. Kurpiak, *Podstawy typologii...*, s. 47.

wygowskie huby jako formy odlewniczej, z jednoczesnym wykorzystaniem cech tego grzyba dla uzyskania wysokiej jakości metaloplastyki⁵⁴.

Wymienione powyżej ośrodki oraz technologie odlewnicze są częścią składową całościowego procesu typologicznego przedmiotów metalowych. Elementy stylistyczne oraz ikonograficzne, stanowiące konieczny etap systematyzacji obiektów, są rozpatrywane dopiero w końcowej fazie. Interesujące są szczegóły technologiczne, jak rodzaj wykorzystywanego stopu metalu lub sposób mechanicznej obróbki powierzchni odlewu. Dostarczają one wskazówek co do czasu i miejsca powstania przedmiotu, co daje lepsze podstawy do prawidłowej klasyfikacji, później uzupełnianej przez bardziej subiektywne oceny poziomu artystycznego badanego obiektu.

Trudności z ustaleniem wyczerpującej typologii związane są przede wszystkim z nadmierną produkcją metali, poczynawszy już od XVII w., jak również z używaniem poszczególnych odlewów jako matryc do wytwarzania kolejnych ikon i krzyży. Ponieważ proces kopiowania ikon przy użyciu modeli nie był skomplikowany, wobec tego warsztaty prowincjonalne sporządzały odlewy, często tak niskiej jakości, iż trudno było odróżnić postaci świętych. Wiele lokalnych odlewni na rzecz większych zysków rezygnowała z możliwości uzyskania wysokiego poziomu przedmiotu sakralnego, stosując świadome procesy postarzania ikonek. Przykładowo warsztaty Msteru wręcz specjalizowały się w odlewnictwie fałszykatów starych ikon metalowych, odlewając na „stary styl”. Jak podaje Błaszczyk, wykorzystywano tam tzw. „zieloną miedź”. Wykonana z takiego materiału ikona była poddawana działaniu roztworu soli kuchennej, a następnie amoniaku, w wyniku czego zmieniała zabarwienie na czerwoną „wiekową barwę”⁵⁵. W niektórych przypadkach zatem sam kolor miedzi mógł charakteryzować dany ośrodek odlewniczy i datować powstały tam zabytek. Stop stosowany w produkcji był określany jako „miedź czerwona”, „miedź zielona” i „miedź żółta”. Najstarsze przykłady rosyjskich metali powstawały ze stopu miedzi i cyny, czyli z brązu. Wiek XV i XVII to okres stosowania „czerwonej miedzi”, czyli miedzi czystej. Natomiast w początkach XVII w. odlewano ze stopu z dużą domieszką cynku i innych metali („miedź żółta”). Przedmioty wykonywane z samego mosiądzu datuje się na XVII i XIX w.⁵⁶.

Dodatkowymi informacjami technologicznymi są sposoby wykańczania i obróbki powierzchni już odlanych obiektów. Badacze zajmujący się systematyką metali podkreślają wagę tych drobnych szczegółów, równie ważnych dla datowania jak pozostałe. Szlifowanie pilnikiem oraz piłowanie brzegów odlewu, które następowało zaraz po procesie właściwego odlewu, dowodzi dosyć późnego czasu powstania badanego obiektu, poczynając od końca XVIII w. Szczególnie charakterystycznymi dla ikon

⁵⁴ G. Kobrzeniecka-Sikorska, *Technologia...*, s. 13.

⁵⁵ J. W. Błaszczyk, W. Kurpik, *Podstawy typologii...*, s. 47.

⁵⁶ *Ibidem*.

guślickich stały się tzw. ślady technologiczne, widoczne w postaci wyraźnych wgłębień na rewersie metalu. Powstawały one w wyniku zastosowania innych rozwiązań technologicznych przy próbie wykonania ikon o głębokim reliefie⁵⁷. Datowanie ułatwiają także uchwyty, które początkowo był masywne i w sposób ruchomy połączone z ikonką. W późniejszym okresie tzw. główka odlewana była łącznie z metalem, tworząc jedną całość. Tego rodzaju zawieszki stosowano w mniejszych rozmiarów plakietkach, krzyżykach napiersnych i ikonkach noszonych przez wiernych na szyi⁵⁸.

Również kładzenie emalii stało się ważnym elementem artystycznym i tylko niektóre ośrodki były wiodące w tej sztuce. Stosowanie barw w przestrzeniach międzyreliefowych odlewów miało zbliżać je do ikon, jak również korespondować z rolą kolorów stosowanych w malarstwie ikonowym. Względy techniczne i odmienność materiału nie pozwoliły jednak uzyskać cech tak głębokiej symboliki wyróżniającej ikony pisane na drewnie. Metale, poprzez emalie, mogły jedynie zbliżać się do niedoścignionego wzoru, tworząc jednocześnie pewną nową jakość w sztuce rosyjskiej. Najbardziej rozpoznawalne stały się emalie mistrzów z Wygu, o kolorach niebieskim, granatowym, szafirowym, lazurkowym, zielonym, białym, żółtym oraz czarnym. Pracujący tam rzemieślnicy-artycy stali się mistrzami, których prace były trudne do skopiowania w innych pracowniach. W procesie nakładania emalii posługiwano się metodą powierzchniową bądź komórkową. Wysokiej jakości emalie wyróżniały się przezroczystością i szklistością. W XIX w. w emalierstwie nie stosowano już sproszkowanego szkła, lecz łatwiejsze w użyciu szkliska emalierskie. Obecnie można częściowo doszukiwać się okresu i miejsca pochodzenia danego obiektu dzięki barwie i jakości użytej emalii, gdyż czynniki te zmieniały się wyraźnie w zależności od warsztatu.

Problem typologii krzyży staroobrzędowych

W zależności od przyjętych metod badawczych, klasyfikacja krzyży metalowych różni się od siebie w wielu, często spornych dla badaczy, kwestiach. Niemalże znaczenie ma datowanie przedmiotu, jego proveniencja, technologia, w której został wykonany, oraz zastosowany typ ikonograficzny. Ważnym dla wypracowania jednego, ogólnie uznawanego wzorca, który dawałby możliwość systematyki badanych obiektów jest, według Błaszczyka, stworzenie katalogów kolekcji muzealnych i prywatnych⁵⁹. Uważna obserwacja i systematyczne opisywanie badanych metali pozwala na dokładne zapoznanie się z wielością i różnorodnością odlewów, co wpływa na późniejsze odróżnianie indywidualnych typów. Tymczasem w literaturze przedmiotu spotyka się wiele wariantów

⁵⁷ Ibidem, s. 46.

⁵⁸ J. W. Błaszczyk, *Leksykon ikon i krzyży metalowych*, s. 22.

⁵⁹ J. W. Błaszczyk, W. Kurpiak, *Podstawy typologii...*, s. 47.

tów typologii obiektów metalowych, w mniejszym lub większym stopniu różniących się od siebie. Wynika to z wielości spojrzeń oraz subiektywnych ocen zainteresowanych tematem badaczy.

Przedstawiona w pierwszej kolejności systematyka typów krzyży metalowych została zaczerpnięta z pracy Janusza Błaszczyka pt. *Podstawy typologii rosyjskich ikon i krzyży metalowych od XVIII do XX wieku*. Zawarte tam informacje są w większości wynikiem badań porównawczych przeprowadzonych przez badaczy rosyjskich. Krzyże ośmiokątne zostały podzielone ze względu na wielkość i przeznaczenie. Według źródeł, najpopularniejsze początkowo były średniej wielkości krzyże napierśne, wykonywane wówczas z brązu. Następnym wyodrębnionym typem są krzyże *kiotne* (il. 7, ilustracje do artykułu – s. 103-107). Nazwa zaczerpnięta została od sposobu ich przechowywania w ozdobnych, często oszklonych szafkach – kibotkach. Dodatkowo krzyże te posiadały panele boczne, na których widniały postaci towarzyszące Ukrzyżowanemu: Matka Boża, Maria Magdalena, apostoł Jan i Longin Setnik. Specyficzny podział, który zaproponował autor, pozwala na wyodrębnienie dodatkowego typu krzyży, które miały swego rodzaju funkcję użytkową. Umieszczane były najczęściej nad wejściem do domów, nad progami i w samych izbach, przez co wierni mieli z nimi styczność na co dzień. Z kolei krzyże guślickie, ze względu na bogatą stylistykę, zaliczone zostały do tzw. krzyży-ikon (il. 11). Na złożoną formę kompozycji składają się, oprócz skrzydeł bocznych, umieszczone ponad właściwym krzyżem sceny świąteczne (od lewej: Spotkanie Pańskie, Wjazd do Jerozolimy, Zstąpienie do Otchłani – na szczycie, Wniebowstąpienie, Starotestamentowa Trójca Święta). Ponadto sceny zwieńczone były wyobrażeniami sześcioskrzydłych serafinów. Całość dawała zatem wrażenie szczególnie rozbudowanego przedstawienia, porównywalnego z bogatą ikoną. Niezawarte w powyższej systematykacji m.in. krzyże ołtarzowe oraz krzyże-medaliki ujęła w swoich badaniach Grażyna Kobrzeniecka-Sikorska⁶⁰. Podała ona analizie podobne zabytki, również te same formy, w związku z tym pewne informacje naturalnie ulegają powtórzeniu.

Uwzględniając przedstawioną powyżej dyskusję wokół klasyfikacji krzyży, wygodne dla analizowanego tu zagadnienia wzajemnej zależności symbolu i wspólnoty wydaje się rozróżnienie ich pięciu głównych grup.

Pierwsze i najmniejsze pod względem rozmiarów, bo osiągające długość od 3 do 14 cm, to krzyżyki metalowe noszone na ciele pod ubraniem, tzw. *natielnyje* czy też *tielnyje* (il. 1). Były to formy czteroramienne, masywne, na których widniało przedstawienie Chrystusa rozpiętego na krzyżu z trzema poprzeczkami poziomymi. Często w konstrukcję ikonograficzną wkomponowane były narzędzia męki Zbawiciela, zatknięte na górze straceń – Golgocie, wówczas już bez wyobrażenia ciała Ukrzyżowanego. Krzyżyki wyposażone były w zawieszki w postaci ruchomo lub nieruchomo

⁶⁰ G. Kobrzeniecka-Sikorska, *Typologia...*, s. 17-19.

połączonych z całością odlewanych główek. Towarzyszyły wiernym od samego początku, gdyż otrzymywali je zaraz po narodzinach. W zależności od tego, czy należały do mężczyzny czy kobiety, różniły się kształtem. Główna forma krzyżyka męskiego była czterokończasta, a na tym tle widniał właściwy kształt ośmiokończonego krzyża. Natomiast krzyżyki *natielnyje* należące do kobiet wyróżniały się kształtem gwiaździstym. W obu tych formach kryła się pewna głęboka symbolika relacji podporządkowania kobiet mężczyznom, podobnie jak zależność gwiazd od słońca⁶¹. Na krzyżach-*tielnikach*, służących również jako amulety broniące przez złem, można spotkać wyobrażenie walczącego z demonami św. Nikity lub innych świętych postaci. W pracy prezentowane są obiekty pochodzące z XIV-XVI w. oraz późniejsze z XVII w.

Drugą grupę stanowią odlewane miedziane krzyże noszone na zewnątrz ubrania. Swoją nazwę wywodzą one od języka greckiego *enkolpios* („en” - na i „kolpios” - pierś)⁶². *Enkolpiony* różniły się od noszonych bezpośrednio na ciele rozmiarami oraz tym, iż były to formy składające się z dwóch połączonych ze sobą części, w których przechowywano relikwie. Służyły przede wszystkim wyższym dostojnikom państwowym i cerkiewnym, jako oznaka godności i wyższej władzy, a swą największą popularność zyskały w okresie od XI do XV w. Najstarsze zabytki odnaleziono w Kijowie i Cherconeżu. Typową stała się ikonografia rosyjskich *enkolpionów*, wywodząca się prosto z kultury bizantyjskiej. Charakterystyczne relikwiarzyki w formie krzyża noszone na piersi, na awersie zdobione były sceną Ukrzyżowania. Uważa się, iż *enkolpiony* to najbardziej rozpowszechnione przykłady wczesnej staroruskiej metalowej plastyki. Charakterystyczny kształt *enkolpionu* z XII w. to czteroramienny krzyż, w którego polu obrazowym wyobrażano Chrystusa o mocno wygiętym ciele. Każde z ramion krzyża zwieńczone było medalionem (później formą kwadratową bądź geometryczną) z zawartym w środku wizerunkiem. Na końcach wertykalnej belki – Matka Boska i Jan Ewangelista, natomiast poziomo obrazowano postaci świętych bądź archaniołów. Rewers *enkolpionu* zachowywał wpływy greckie, poprzez zamieszczany tam wizerunek Matki Bożej w typie Hodegetria bądź Orantka (il. 2). Odrębne, nieco późniejsze typy *enkolpionów* cechowały dekoracyjnie zwieńczone końce belek w postaci lekko rozwidlających się trójzestawnych elementów⁶³. Ciekawa w swej budowie zawieszka krzyży była bardzo masywna, połączona z głównym przedstawieniem ruchomym zawiasem. Odlana główka elementu służącego do podwieszania, tzw. *ogławie*, była dodatkowo zdobiona wyobrażeniem oblicza Jezusa lub dekoracyjnymi formami geometrycznymi (il. 3).

Z powyższej formy z biegiem czasu wyodrębniła się trzecia grupa – krzyże kapłańskie, zwane napiersnymi (*napiersnyje*) o rozmiarach od 8 do 15 cm. Były to już

⁶¹ E. Iwaniec, op. cit., s. 187.

⁶² E. Pokorzyna, op. cit., s. 52.

⁶³ C. В. Гнутова, Е.Я. Зотова, *Кресты, иконы, складни...*, s. 16.

jednostronne przedmioty metalowe z reliefowym wyobrażeniem Chrystusa ukrzyżowanego (il. 4, 5). Noszone na piersiach na wierzchu ubrania, początkowo przynależały tylko władzy kościelnej. Później funkcja krzyży kapłańskich wyraźnie uległa zmianie. Wierni umieszczali krzyże nad wejściem do bani, w narożnikach izb mieszkalnych („święte kąty”), na krzyżach nagrobnych, na piersiach osób zmarłych, ufając, że z ich pomocą są w stanie uchronić domostwa i cmentarze, przez to i samych siebie przed złymi duchami. W późniejszym czasie, tak bardzo znaczącą dla prostego ludu rosyjskiego, funkcję apotropaiczną przypisywano także krzyżom staroobrzędowym. Tego typu zabiegi pozwalały wprowadzać elementy *sacrum* do świata doczesnego.

Czwarty typ stanowią krzyże modlitewne (20-25 cm), rozpowszechnione w XVIII w. w związku z rytuałem oddawania pokłonów w czasie modlitwy. Według autorki można je podzielić na cztery rodzaje, w zależności od sposobu przechowywania i wykorzystania. Pierwsze to tzw. krzyże szafkowe, czyli umieszczane w specjalnie przygotowanych płytkich szafkach (*kiot*), przeszklonych lub zakrywanych wyszywanymi tkaninami. Stąd pochodzi druga nazwa, krzyże *kiotne* (il. 7). W domach wierni umieszczali je w rogu głównej izby, tworząc w ten sposób miejsce *sacrum*, przeznaczone do codziennej modlitwy – „piękny kącik” (*krasnyj ugoł*). Kolejne to krzyże wstawiane w deskę ikony (il. 12). Obraz święty pisany był w taki sposób, iż w centralnym miejscu kompozycji Ukrzyżowania zostawiano miejsce, które później specjalnie drążono, aby umieścić w nim odlew. W drugim przypadku krzyże stanowiły jedyny element kompozycji na całej powierzchni deski, obramionej następnie ornamentem. Za rodzaj krzyża modlitewnego uważa się także *kriest s polotienkami*, czyli z dodatkowymi bocznymi panelami, na których widniały postaci świętych adorujących umęczonego Chrystusa. Uzupełniające krzyż plakietki wywodziły się ze zwyczaju ozdabiania ramion krzyża haftowanymi ręcznikami (*polotience*). Stąd też przyjęto ich nazwę (il. 7). Ostatnią grupą krzyży należących do omawianego typu modlitewnych, były odlewy wzbogacone o dodatkowe małe ikonki wielkich świąt, zwieńczone w górnej części figurkami serafinów sześcioskrzydłych. W nazewnictwie ludowym tego typu dekoracyjność określana była mianem śpiewu cherubinów. Krzyże te przedstawiały bardzo rozbudowaną kompozycję (il. 11).

Piętymi w przyjętej klasyfikacji są krzyże ołtarzowe (*kriest napriestolnyj*). Według tradycji były to krzyże przechowywane na *priestole* (ołtarz w kościołach obrządku wschodniego), ośmioramienne, pełniące funkcje liturgiczne, wyróżniające się większymi rozmiarami – długość powyżej 30 cm (il. 6, 10). Należy jednak podkreślić, iż w przypadku tego typu obiektów rosyjscy badacze zaproponowali odmienne nazewnictwo. Opierając się przede wszystkim na historii krzyży wygowskich oraz wymogach rządzących terminologią historii sztuki, stwierdzono, iż tradycyjna nazwa *napriestolnyje* jest niepoprawna w stosunku do obiektów staroobrzędowych. Według dostępnej wiedzy w wygowskich kaplicach i molennach nie było *priestolów*. Krzyże i Ewangelię kładziono na *analojach* (analogionach, nałojach), czyli wysokich pulpitach o pochyłym

blacie, ustawianych przed ikonostasem, na których wykładano księgi liturgiczne lub ikony⁶⁴. Z tego względu wcześniejsza terminologia jest nie do przyjęcia, ponieważ nazwa krzyży staroobrzędowców powinna raczej być związana z ich funkcją⁶⁵.

Symbolika krzyża staroobrzędowego

Krzyż, znak męczeńskiej śmierci, zbawczej misji Chrystusa, jako najważniejszy symbol kultu religijnego pojawił się w IV w. Od tego momentu towarzyszy światu chrześcijaństwu. Z biegiem czasu, zawierając w sobie coraz większą treść, stawał się także przyczyną dysput i zacieklej sporów. Również w czasie siedemnastowiecznego „raskołu” rosyjskiego forma i symbolika krzyża prawosławnego poróżniła nikonian i starowierów. Wierni starym obrządkowi nie zgodzili się na reformy patriarchy Nikona, wprowadzające do Cerkwi rosyjskiej równoczesne użycie dwóch rodzajów krzyży: łacińskiego i greckiego (prawosławnego). Konflikt nie dotyczył samego znaczenia czy interpretacji symbolu religijnego, lecz jego kształtu. Czteroramienny krzyż był utożsamiany, zwłaszcza wówczas na Rusi, z krzyżem łacińskim, co równoznaczne było dla wiernych prawosławnych z zagrożeniem niepożądanymi wpływami zachodniego chrześcijaństwa. Dwubelkowy krzyż nie był dla staroobrzędowców tym, na którym ukrzyżowano Chrystusa. Powołując się na święte pisma i apokryfy, polemista protopop Awwakum przywołuje historię męczeńskiej śmierci św. Piotra, który nie chciał być krzyżowany na drzewie Chrystusowym, lecz prosił, aby egzekucja odbyła się na krzyżu o innym kształcie. Uważał, że jako grzesznik nie jest godny umierać podobnie jak Zbawiciel. Wobec tego krzyż Piotrowy nie miał dla starowierów znaczenia i mocy, jaką posiadał krzyż Chrystusa. Daniła Matwiejew zezwalał wyjątkowo na używanie kształtu krzyża łacińskiego jedynie w zdobnictwie liturgicznych szat duchowieństwa⁶⁶. Natomiast w okresie najbardziej żarliwej polemiki Awwakum twierdził, iż oddawanie czci „krzyżowi Nikona” jest herezją, a przez kształt tego symbolu przemawia Antychryst. Tak surowe osądy spowodowane były dużym zaniepokojeniem staroobrzędowców, twierdzących, iż władza patriarsza zwraca się niebezpiecznie w stronę zachodniej kultury. W osądzie przeciwników reform było to równoznaczne z wpływami kultury polskiej, przez co krzyż łaciński uzyskał polską nazwę *kryż*, w odróżnieniu od prawidłowego krzyża ośmiokończonego (*wosmikoniecznyj*) określonego jako *kriest*⁶⁷.

Powołując się na apokryfy, legendy oraz starą tradycję prawosławia rosyjskiego, staroobrzędowcy starali się dowieść wyższości krzyża trójbelkowego, wnikliwie interpre-

⁶⁴ E. Pokorzyna, op.cit., s. 20.

⁶⁵ Г. И. Фролова, *Медное литье*, [w:] *Культура староверов Выга, Каталог выставки*, Петрозаводск 1994, s. 21.

⁶⁶ W. Górny, *Krzyż staroobrzędowców...*, s. 39.

⁶⁷ E. Przybył, *W cieniu Antychrysta. Idee staroobrzędowców w XVII w.*, Kraków 1999, s. 116.

tując jego symbolikę. Polemika odbywała się na poziomie dyskusji, suplik i listów, przez co znacznie wzbogacona została literatura tego okresu. Postrzegany przez „raskolników” jako męczennik, protopop Awwakum, dokonując wielu interpretacji, zapisał się jako najbardziej płodny polemista staroobrzędowy.

Pierwszymi, którzy w pełni opracowali symbolikę i formę krzyża, byli Andriej Dienisow i Daniła Matwiejew z klasztoru na Wygu. Około 1696 r. powstało dzieło zatytułowane *Odpowiedzi Pomorskie*, w którym to autorzy opisując krzyż Zbawiciela odnieśli się do wcześniejszych jego staroruskich prefiguracji. Powołując się na słowa proroka Izaaka i świętych nauczycieli Jana Złotoustego oraz Cyryla Turowskiego, znajdują wyrazne poświadczenie obecności jedynie prawdziwego krzyża w staroprawosławnej Cerkwi, podając następujące przykłady: krzyż Awraama Rostowskiego, krzyż na grobie Antoniego Rzymianina, grecki krzyż patriarchy Filareta w sołowieckim klasztorze oraz krzyż księcia Jerzego Dołgorukiego⁶⁸. Studiując Ojców Kościoła i pisma wczesnochrześcijańskie, staroobrzędowcy postrzegali wszelkie zawarte tam przedmioty drewniane, jak łaskę Mojżesza, łaskę Arona czy drabinę Jakubową, jako przyszłą zapowiedź męczeńskiej śmierci Jezusa⁶⁹. Wiązało się to ściśle z kolejnym, bardzo silnym przeświadczeniem wiernych, iż drzewo krzyża powstało z drzewa rajskiego, które było jednocześnie Drzewem Życia. Był to symbol odnowy, upragnionej nieśmiertelności. W dalszych wyobrażeniach drzewo to dźwigało na sobie cały wszechświat, przez to znajdowało się w centrum świata⁷⁰. Na podstawie tekstów patrystycznych i tradycji biblijnych następowało symboliczne powiązanie drzewa rajskiego, drzewa poznania dobra i zła właśnie z Drzewem Świata. W ten bardzo złożony sposób, łącząc wiele wyobrażeń Drzewa Życia w jedno, chrześcijańska tradycja kontynuowała pewien „prastary, uniwersalny mit”⁷¹. To w centrum świata znajdowały się drabina, słup, góra łączące niebo i ziemię. Wierzono, iż wszystkim tym jest krzyż Zbawiciela będący Kosmicznym Drzewem, rośliną niosącą nieśmiertelność, symbolem środka świata. Cała historia życia, śmierci i zmartwychwstania Boga-człowieka zamknęła się w drzewie krzyża. Twierdzono, iż w miejscu ukrzyżowania Chrystusa miał także umrzeć i być pochowany Adam. Szczątki pierwszego człowieka na Golgocie obmyła krew Mesjasza, zmywając grzech pierworodny. W ten sposób motyw czaszki Adama wpisał się na stałe w ikonograficzne przedstawienie Ukrzyżowania w Kościele wschodnim. „Krew Jezusa ukrzyżowanego w centrum świata, tam gdzie został stworzony i pochowany Adam, spada na czaszkę Adama i w taki sposób chrzci ojca ludzkości, odkupując go z grzechu”, pisał w swoich traktatach Mircea Eliade⁷². Przytoczone poniżej słowa św. Jana Damas-

⁶⁸ Г. И. Фролова, *Медное литье...*, s. 20.

⁶⁹ E. Przybył, *W cieniu Antychrysta...*, s. 109.

⁷⁰ W. Ziehr, *Krzyż. Symbol i rzeczywistość*, Warszawa-Kraków 1999, s. 19.

⁷¹ M. Eliade, *Obrazy i symbole...*, s. 191.

⁷² M. Eliade, *Traktat o historii religii*, Warszawa 1966, s. 278, 279.

ceńskiego, Ojca Kościoła wschodniego, zawierają w sobie ogromną pojemność interpretacyjną ideologii krzyża: „Słowo o krzyżu jest Boską siłą, gdyż przez nie poznaliśmy moc Boga, zwycięstwo, które odniósł nad śmiercią. Siła Boga sprawia, że dzieło zwycięstwa, to co widzialne i niewidzialne, góra – dół, długość – szerokość, trwa, podobnie jak środek łączy i utrzymuje razem ramiona krzyża”⁷³.

W sporze z nikonianami Awwakum, dowodząc prawdziwości ośmioramiennego krzyża, powoływał się na teksty apokryfów, przytaczając *Legendę o drzewie krzyża*. Jej przywoływanie przez starowierów dowodzi szerokiej znajomości pism, jak również wykorzystywania tych, które nie były uznawane za objawione. Legenda powstała w wyniku połączenia różnorodnych motywów biblijnych i apokryficznych, a powtarzana była w wielu wersjach. Z żydowskiego apokryfu *Apokalipsy Mojżesza*, zachowanego w wersji greckiej, zaczerpnięto teologiczną myśl przewodnią: upadku człowieka spowodowanego pokusą rajskiego drzewa oraz odkupienia grzechów ludzkości na drzewie krzyża. W jedną całość połączone zostały legendy o wędrówce Seta do rajy i dziejach drzewa, z którego powstał krzyż Chrystusa. Jedna z wersji głosiła, iż śmiertelnie chory Adam wysłał Seta i Ewę w podróż, aby błagali Boga o oliwę z rajskiego Drzewa Życia. Wędrowcy przybywając do rajy nie uzyskali oleju łaski, jedynie obietnicę przekazaną im przez Archanioła, że ludzie otrzymają zbawienie pod koniec dziejów⁷⁴. W dalszej części znajduje się, przyjęty również przez Awwakuma, podział krzyża na trzy belki, z których każda miała być wykonana z innego drzewa. Pochodzenie krzyża wywodzi się tutaj z drzewa rajskiego, z którego otrzymał Set trzy nasiona wraz z poleceniem zasiania ich pod językiem umierającego ojca ludzkości – Adama. Z nasion tych wyrosły trzy drzewa symbolizujące Trójcę Świętą: cedr – za sprawą swojej wysokości oznaczający Boga Ojca, cyprys, który przez swój wonny zapach był podobny do Syna Bożego i sosna – dzięki ilości nasion symbolizująca Ducha Świętego⁷⁵.

Protopop Awwakum dalej opowiada legendę, wybierając spośród wielu wersji jedną. Lot spowiada się Abrahamowi ze swoich grzechów, a w ramach pokuty musi udać się nad Nil po płonące wiecznym ogniem głownie. Był to fragment rajskiego drzewa poznania dobra i zła symbolizujący Adama. Po grzechu prarodziców część ta wpadła do rzeki Tygrys, aby w ostateczności znaleźć się w Edenie. Po tym syn Adama – Set, na polecenie anioła, zapalił je i od tej pory były nieugaszone. Lot, posłuszny Abrahamowi, przyniósł trzy głownie, a następnie skruszony płakał nad nimi tak długo, aż dzięki jego łzom wykiełkowały drzewa. Z nich miał w ostateczności powstać krzyż męki Mesjasza⁷⁶.

⁷³ W. Ziehr, *Krzyż. Symbol i rzeczywistość*, s. 19.

⁷⁴ T. Dobrzeński, *Legenda o Secie i drzewie życia w sztuce średniowiecznej*, Roczniki Muzeum Narodowego w Warszawie, 1966, t 10, s. 171.

⁷⁵ Ibidem, s. 172.

⁷⁶ W. Górny, *Krzyż staroobrzędowców...*, s. 40.

Wobec tego przekazu kształt ośmiokończastego krzyża i jego proveniencja były niezaprzeczalne dla staroobrzędowców. Z tego powodu byli gotowi walczyć z wszelkimi herezjami nikonian. Właściwe *raspiatije* składało się z głównej pionowej belki zwanej *stolbem* (słupem), na której pierwsza od góry umieszczona była najmniejsza belka poprzeczna, zwana *titłem*, gdzie widniał tytuł nadany Jezusowi przez Piłata. Następnie najdłuższa belka poprzeczna – *pieriekładina*, do której przygożdżono dłonie Chrystusa. Belka w układzie ukośnym, do której przybito nogi Zbawiciela, to *suppedaneum* (*podnożnyje*, podnózek). Właśnie ona, wraz z jej charakterystycznym przechyleniem, stała się podstawą kolejnych teologicznych dysput. Przesyłając listy do swych oponentów, Awwakum twierdził: „Gdy Chrystusa powiedli na krzyż i wstąpił na podnózek [...] drzewo ugięło się jak wosk i jeden jego koniec znalazł się u dołu, a drugi u góry”⁷⁷. Charakterystyczne jest tutaj stwierdzenie o wstępowaniu na podnózek, równoznaczne w tradycji prawosławia z wstępowaniem i zasiadaniem na tronie. We wschodniej ikonografii w szczególny sposób utożsamiano scenę Ukrzyżowania z intronizacją. Chrystus nie był przedstawiany jako cierpiący człowiek, lecz jako Bóg składający z siebie ofiarę i przezwyciężający śmierć. Również wyraźne przechylenie poprzeczki w jedną stronę zawiera głębioki przekaz symboliczny. Prawy koniec *suppedaneum* skierowany ku dołowi oznacza ważną dla ludzkości zapowiedź zejścia Chrystusa do piekieł i odkupienie grzechów. Scena zstąpienia do otchłani była już wcześniej przedstawiana na ikonach, wpisując się w pogłębioną interpretację wyobrażenia Jezusa na krzyżu. Z kolei podniesiony lewy kraniec podnózka symbolizuje wstąpienie Syna Bożego w niebiosy⁷⁸. W znacznym stopniu te dwa, zdawałoby się nieistotne fragmenty kompozycji, były zapowiedzią przyszłego Sądu Ostatecznego i nadejścia Królestwa Niebieskiego, czyli spełnienia się największej tajemnicy wiary, zmartwychwstania Bogaczłowieka, posłanego przez Ojca. Innym wyjaśnieniem dla charakterystycznego układu *suppedaneum*, stosowanym równorzędnie przez starowierów, była teoria podnózka jako wagi sprawiedliwości, za sprawą swojego przechylenia przesądzającej o losie dobrego i złego lotra.

Jak dowodzi mistyka krzyża na Golgocie, Miejsu Czaszki, nazwanym „pępkiem świata”, w przestrzeni *sacrum* dokonało się odkupienie grzechów pierwszego człowieka – praojca Adama, za sprawą krwi Mesjasza. Ten bardzo głęboko symboliczny fakt, dający człowiekowi zapowiedź życia wiecznego, już w X w. został dosłownie zobrazowany w ikonografii wschodniego prawosławia w postaci czaszki umieszczonej wprost pod drzewem krzyża. Staroobrzędowcy powielali ten motyw w przedstawieniach krzyża od końca XVII w., zachowując go następnie jako przykład staroruskiej tradycji ikonograficznej⁷⁹.

⁷⁷ B. Dąb-Kalinowska, *Między Bizancjum a Zachodem. Ikony rosyjskie XVII- XIX w.*, Warszawa 1990, s. 18.

⁷⁸ E. Przybył, *W cieniu Antychrysta...*, s. 114, 115.

⁷⁹ S. Kobieliński, *Krzyż Chrystusa. Od znaku i figury do symbolu i metafory*, Warszawa 2000, s. 95.

Dzięki dużemu zaangażowaniu polemistów i pisarzy staroobrzędowych, literatura, a przez to i sztuka, zyskały dokładnie opracowany i poświadczony źródłami świętych tekstów kanon ikonografii sceny Ukrzyżowania. Przedstawienie to stało się w rozumieniu starowierów nienaruszalne i w najdrobniejszych szczegółach symboli, napisów i wyobrażeń postaci było powielane jako tradycyjne.

Krzyż bezpopowców

Obrazowanie sceny Ukrzyżowania Pańskiego na odlewach krzyży w wykonaniu wygowskich warsztatów było w pełni odtworzonym schematem, według którego pisane były ikony przednikoniańskie. Pod względem dokładności wykonania, precyzji i przemyślenia kompozycji oraz odrębności stylu, krzyże wygowskie można porównywać z pracami ikonopisców. Przedmioty kultu wytwarzane przez staroobrzędowców wyróżniały się przywiązaniem do starych schematów ikonograficznych, zgodnych z pierwowzorami (*podlinnik*) sprzed rozłamu Cerkwi rosyjskiej. Obrońcy starego rytu prawosławia, przenosząc się w oddalone od centrum Rosji ośrodki i pustelnie, przyczynili się do zachowania pewnego kanonu przedstawień scen i postaci świętych. Przenikanie do ikonografii rosyjskiej zachodnich wzorów następowało już wyraźnie od II połowy XIX w. w sferze kompozycji scen oraz wartości estetycznych. Od drugiej połowy XVII w. jedynie starowierzy pozostali wierni tradycjom ikonograficznym, powielanym wcześniej przez ich ojców. Sztuka prowincjonalnych warsztatów ustrzegła się zatem wpływów zachodniej manieri obrazowania.

Dzięki migracjom oraz odseparowaniu wspólnot starowierców od oficjalnej Cerkwi, krzyż staroobrzędowy stał się semiotyczną osią ich kultury. Nabral w sposób naturalny głębokiej i jednocześnie skomplikowanej symboliki, mającej podłoże w świętych tekstach, apokryfach oraz tradycji „Świętej Rusi”. Jednocześnie znaczenie krzyża jako przedmiotu kultu i rytuału nabrało nowej, wyższej wartości dla obrzędowości. Dotyczyło to zwłaszcza wspólnot bezpopowców, którzy zrównali krzyże z ikonami i księgami, przez co wszystkie stały się symbolami „długiego trwania” tradycji przednikoniańskiego prawosławia ruskiego. Krzyże zaczęły także spełniać znaczące funkcje kontemplacyjne i gnoseologiczne⁸⁰. Coraz częściej zdobiły wnętrza domów, ale przede wszystkim domów modlitwy (*molenn*), gdzie zajęły niemal centralną rolę w rytuale liturgicznym.

Ikonoografię krzyża staroobrzędowców bezpopowców przedstawię na dwóch wzorcowych przykładach, w których uwzględnione zostaną cechy kompozycyjne, inskrypcje i symboliczne wyobrażenia, stanowiące o teologicznej treści przekazu. Schemat I (s. 84) przedstawia dokładne rozmieszczenie napisów na poszczególnych częściach składowych krzyża bezpopowców.

⁸⁰ *Ikony i przedstawienia maryjne z Kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie*, Warszawa 2004, s. 34-42.

W tradycyjnym ruskim przedstawieniu krzyża metalowego ze sceną Ukrzyżowania (il. 6) widnieją dwa nałożone na siebie ośmiokątne krzyże, a postać Jezusa obrazowana jest na mniejszym z nich, będącym krucyfiksem, czyli właściwym *raspiatijem*. Większy krzyż ma symbolizować wszechświat, jednocześnie stanowiąc podstawę kompozycji oraz tło dla jego części składowych. Chrystus na krzyżu ukazany jest martwy, z rękoma i stopami przytwierdzonymi do belek poprzecznych. Nogi lekko ugięte pod ciężarem bezwładnego ciała, zgodnie ze wschodnią tradycją przybite oddzielnie. Stopy ustawione prawie pod kątem prostym na *suppedaneum*, lewa wyraźniej odsunięta na bok. Przez to cała postać sprawia wrażenie, jakby mocno stała na podnóżku krzyża. Udrapowany materiał okalający biodra, *perizonium*, podobnie jak w gotyku sięga powyżej kolan. Głowa skłaniająca się w bok opada na prawe ramię, otoczona jest nimbem krzyżowym z inskrypcją „ΩOH”, czyli „Jam jest, który jest”. Chrystus ma zamknięte oczy, jego twarz jest pełna spokoju, nie widać na niej oznak cierpienia. Takie obrazowanie oblicza Zbawiciela symbolizowało jego boski pierwiastek człowieczeństwa, który miał zatriumfować na Krzyżu Życia i Śmierci. Szeroko rozłożone ramiona symbolizują gotowość Jezusa do przyjęcia na siebie grzechów każdego człowieka, w ten sposób wyrażając zbawczy cel złożonej ofiary. Uniesione ramiona to również symbol otwarcia ku górze. Już we wczesnym chrześcijaństwie była to powszechnie stosowana poza modlitewna, która następnie przyjęła się w ikonografii. Ręce łącznie z barkami tworzą linię prostą. Widoczny wierzch obu dłoni z wyprostowanymi palcami podkreśla poddanie się Ukrzyżowanego woli Ojca. W tradycji wschodniej ten sposób obrazowania występuje od XI w.⁸¹ W sposobie opracowania postaci Chrystusa na krzyżach bezpopowskich widoczna jest dokładność wykonania wszelkich detali.

Przemysłane zakomponowanie obu krzyży ma swój cel w ukazaniu harmonii i doniosłości, spełniającej się na drzewie krzyża tajemnicy odkupienia grzechów i zwycięstwa nad śmiercią. W krzyż wpisanych zostało wiele znaków, symbolicznych przedstawień czy też postaci towarzyszących ukrzyżowaniu. Na górze, ponad *titlem* dużego krzyża, znajduje się wyobrażenie Oblicza Zbawiciela „nie ręką ludzką wykonane” (*nierukotworiennyj spas*), zwane też chustą Abgarową czy Mandylionem (gr. *Acheiropoietos*). Najsłynniejszy w tradycji prawosławnej Mandylion z Edessy w IV w. uważany był za rzeczywisty wizerunek twarzy Chrystusa. Według podań chusta ta cudownie uleczyła władcę Edessy, króla Abgara⁸². W tym miejscu widoczna jest wyraźna różnica między obrazowaniem w bezpopowskich i popowskich krzyżach, gdyż popowcy nie uznawali na krzyżu wyobrażenia Mandylionu, zastępując go wizerunkiem Boga Savaof. Dowodzi to znaczących różnic między samymi staroobrzędowcami oraz ich niejednomysłności w stosunku do programu ikonograficznego krzyża. Oblicze

⁸¹ Ibidem, s. 144, 145.

⁸² R. Cormack, *Malowanie duszy. Ikony, maski pośmiertne i caluny*, Kraków 1997, s. 124.

Chrystusa na horyzontalnie rozpiętym całunie trzymanym przez dwóch aniołów, umieszczone na głównej osi kompozycji, jest charakterystyczne dla wspólnot bezpopowców pomorców. Nieco niżej po bokach zobrazowani są dwaj aniołowie sfruwający ku Ukrzyżowanemu. W gestach głębokich, żałobnych pokłonów, niosąc na zasłoniętych dłoniach (co symbolizuje obecność *sacrum*) tkaniny (*encheriony*), oddają cześć umęczonemu na krzyżu. W trójkącie stanowiącym przez wyobrażenie Mandylionu i aniołów znajdują się napisy określające Oblicze Zbawiciela „Obraz Nierukotworionnyj”, a pomiędzy aniołami: „A[n]gg[e]li G[oosp]odni” (АГГЛИ ГДНИ) – Aniołowie Pańscy.

Na *titlusie* wewnętrznego krzyża widnieje chrystusowy monogram IC XC (Jezus Chrystus), czytany w uzupełnieniu o dodatkowe napisy znajdujące się na końcach dolnej krawędzi *titlusa* dużego krzyża i nad górną krawędzią poprzecznika małego, odpowiednio z góry do dołu: „Car Sławy” i „Syn Boży”. Napis w tej części krzyża w całości odczytywany jest jako ЦРЬ СЛВЫ IC XC СНЪ БЖИЙ – „Król Chwały Jezus Chrystus Syn Boży”. Powyższa inskrypcja, powszechnie używana w Rosji od połowy XVII w., już na przełomie XVII i XVIII w. wywołała ożywioną polemikę pomiędzy pomorcami a fiedosiejewcami. Ostatecznie bezpopowcy przyjęli ją jako jedynie prawdziwą i zgodną z dogmatyczną teologią Krzyża⁸³.

Na krańcach poprzecznej belki małego krzyża triumfalnego zostały umieszczone odpowiednio wyobrażenia Słońca i Księżycy schowane w obłokach, z odpowiadającymi opisami. W niektórych obiektach te symboliczne wyobrażenia uzupełnione są o dodatkowy tekst, zakomponowany w przestrzeni nad belką poprzeczną mniejszego krzyża: *Небеса свишася, Солнце померче, Луна в кровь преложися* – „Niebiosa otwarły się, Słońce przygasło, a Księżyc stał się krwisty”. Poniżej tej samej poprzecznej belki umieszczony jest fragment tekstu liturgicznego w języku staro-cerkiewno-słowiańskim: „Krzyżowi Twojemu Kłaniamy się Panie i Święte Zmartwychwstanie Twoje Chwalimy”. Duży krzyż jakby zawieszony w przestrzeni, w przeciwieństwie do środkowego, który wbity w ziemię, stoi na Golgocie. U stóp triumfalnego krzyża Syna Bożego znajduje się grota, w której spoczywa czaszka Adama (skierowana w prawo), a poniżej symboliczna gałąź z drzewa Seta. Krew umierającego Chrystusa spływa na szczątki pochowanego według tradycji w tym miejscu pierwszego człowieka, chrzcząc całą ludzkość. Na wysokości podnóżka wyraźny jest zarys murów Jerozolimy. Z dwóch stron ciała Ukrzyżowanego umieszczono narzędzia męki: trost, czyli gąbkę nasączoną octem oraz kopię, opisane odpowiednimi znakami: „Т” i „К”. Bardzo wyraźny w kompozycji jest jeszcze jeden odnoszący się do Chrystusa monogram, „НИКА” (*Nika*). Oznacza on Zwycięzcę (*Pobieditelj*), tego który pokonał śmierć.

⁸³ E. Iwaniec, op. cit., s. 185.

Pod ukośnikami małego krzyża znajdują się kolejne monogramy: МЛ (*место лобное* – miejsce kaźni) oraz РБ (*рай бысть* – rajem było). Z kolei pod ukośnikami dużego krzyża: ГГ (*гора Голгофа* – góra Golgota) i ГА (*глава Адама* – czaszka Adama). Przedstawiony powyżej zestaw tekstów i napisów, charakterystyczny dla warsztatów staroobrzędowców bezpopowców, został dokładnie rozpisany na schemacie I.

W przedstawionym przykładzie krzyża odlanego według zasad szkoły pomorskiej, widoczna jest dekoracyjność stylu. Relief odlewu został starannie wykonany, z dbałością o wszelkie detale, jak włosy, skrzydła czy oczy. Sylwetki postaci stylizowane, lekko archaizujące. Postać Chrystusa finezyjnie upozowana, o dokładnych rysach twarzy. Relief wystarczająco głęboki, pozwalający na wyróżnienie szczegółów, dzięki czemu materiał szat układa się w naturalne, miękkie draperie. Komórki i tło krzyża wypełnia biała, żółta, zielona, błękitna i niebieska emalia. Obrazienie krzyża ozdobione jest ornamentem punktowym. Zestaw napisów i krój liter również typowy dla krzyży staroobrzędowców odlanu bezpopowców.

Bardzo ciekawe pod względem schematu kompozycyjnego są metalowe krzyże pomorskie, przeznaczone najczęściej do wstawiania w skrzynkę na ikony (*kiotne*) lub w samą deskę ikony. Prezentowany krzyż metalowy przedstawia scenę Ukrzyżowania z adorującymi postaciami oraz analogiczny do powyższego sposób zakomponowania postaci Chrystusa na krzyżu wraz z towarzyszącymi napisami (il. 7). Dodatkowo odlew uzupełniony jest po bokach o dwie boczne plakiety, mocowane symetrycznie do dolnej krawędzi dużego poprzecznika, przedstawiające wyobrażenia adorujących postaci: Matki Bożej i Marii Magdaleny oraz Jana Teologa i Longina Setnika. Ta ostatnia postać jest szczególnie charakterystyczna dla ruskiej i rosyjskiej sztuki obrazowania sceny Ukrzyżowania Pańskiego. Setnik przebił włócznią bok konającego Zbawiciela, przez co jego przeznaczeniem stało się „oglądanie cierpienia Chrystusa”⁸⁴. W tradycji postrzegany jest jako grzesznik, który za sprawą męczeńskiej śmierci Jezusa oddał z kolei swoje życie za wiarę chrześcijańską. W staroobrzędowych przedstawieniach wyobrażany jest jako osoba święta, na co wskazuje nimb dookoła głowy. Bardzo ważnym elementem obrazowania jego postaci w scenie pod krzyżem Zbawiciela jest podniesiona prawa dłoń, złożona w geście dwupalcowego, jedynie prawdziwego według obrońców starego rytu, znaku krzyża. Ten drobny detal przedstawienia manifestuje wyraźnie ideę ciągłego zachowywania staroruskich tradycji.

Technologiczne wykończenie opisywanego krzyża modlitewnego z bocznymi kwartarami jest dokładne, a relief odlewu głęboki. Metal mający złocistą barwę komponuje się z pozostałościami granatowej emalii położonej w komórkach – wolnych przestrzeniach pomiędzy reliefami. Postaci przedstawienia upozowane są finezyjnie, łącznie z dekoracyjną linią udrapowania szat. Uwagę zwracają dokładnie odlane szczegóły sceny

⁸⁴ *Ikony i przedstawienia maryjne z Kolekcji Muzeum Narodowego...*, s. 144, 145.

Ukrzyżowania: włosy, skrzydła, twarze, napisy. Wyraźnie widoczne dążenie do wypełnienia całości pola powierzchni przedmiotu różnorodnymi motywami ornamentalnymi, bez pozostawiania pustego tła (*horror vacui*). Na obramieniu krzyża regularne formy geometryczne w postaci ornamentu punktowego.

Na rewersie typowych krzyży pomorskich bardzo częstą formą ozdoby były różnego rodzaju ornamenty floralne. Z tyłu, na całej powierzchni odlewu, grawerowane były powtarzające się regularnie motywy zdobnicze: kwiatowo-roślinne z pędami winnego grona (il. 8). W innych odlewach, co również charakteryzowało wyroby bezpopowców, na odwrociu krzyża ośmiokończonego rytowano tekst modlitwy do Krzyża Świętego. Poniżej, na wysokości dużego ukośnika, umieszczany był natomiast wizerunek krzyża triumfalnego na Golgocie (il. 9), opisywany odpowiednimi, jedynie prawdziwymi według tradycji ruskiej, monogramami. W literaturze przedmiotu forma tego krzyża określana jest jako znak *Nika*. Symboliczne inskrypcje w skróconej formie powtarzają te znajdujące się na awersie krzyża.

Krzyż popowców

Krzyże odlewane według kompozycji ikonograficznej warsztatów staroobrzędowców popowców nie różnią się zasadniczo od przedstawionego powyżej opisu obiektów bezpopowców, wraz z ich programem wyobrażeń i symboli. Miejsce warsztatu, a zatem stosowana technologia odlewnictwa, wpływało wyraźnie na poziom artystyczny krzyża oraz jego jakość. Omówię tu dwa przykłady krzyży o nie różniącej się ikonografii, lecz wyraźnie kontrastującej stylistyce i poziomie wykonania. Schemat II przedstawia inskrypcje zapisane na krzyżu staroobrzędowców popowców.

Prezentowany metalowy krzyż ze sceną Ukrzyżowania (il. 10) przypuszczalnie został odlany w ośrodku *popowuszcziny* w podmoskiewskich warsztatach Guślic w XIX w. Na szczycie odlewu miejsce Mandylionu (u bezpopowców) zajmuje postać Boga Ojca, obrazowana tylko w odłamie staroobrzędowców-popowców. Jako szczególne przedstawienie dla tego typu ikonograficznego, Bóg Sawaof (*Sabaoth*) zajmuje miejsce w najwyższym punkcie na osi kompozycji, ponad Jezusem ukrzyżowanym. Upozowany w półpostaci, frontalnie, odziany w szaty, wylaniający się spośród obłoków swego niebieskiego królestwa. Bóg Ojciec obrazowany jednopostaciowo jako starzec z długimi włosami i brodą oraz ośmioramiennym nimbem wokół głowy. Po obu stronach wizerunku zakomponowany nadpis określający jego postać. Wszechpotęgę i nieskończoną władzę Boga wyraża jego hieratyczny wygląd oraz gesty. Kula trzymana w lewej dłoni odnosi się do boskich wieczystych rządów nad światem, zaś prawa dłoń uniesiona w geście błogosławieństwa ma jednocześnie przypominać akt kreacji całego stworzenia. Innym wariantem upozowania był Bóg Sawaof błogosławiący ludzkości obydwoma rękoma. Ten gest był głęboko symboliczny, gdyż ręka Boga ukazana nad ukrzyżowanym

Zbawicielem przypominała o ogromnym poświęceniu Ojca, oddającego życie swego syna jako cenę za odkupienie grzechów i życie wieczne. Poniżej gołębnica, symbol Trójcy Świętej, zlatująca ku Chrystusowi.

Jedna z najważniejszych debat o sztuce, m.in. o dopuszczalności obrazowania wizerunku Boga Ojca (*Гдѣ Савоѣвъ*) w ikonach, miała miejsce w XVII i na początku XVIII w. Stanowisko oficjalnej Cerkwi ponikoniańskiej zostało na nowo określone w czasie trwania soborów moskiewskich w latach 1667 i 1722. Rozpatrując kwestię obrazowania wizerunku Boga Ojca w kategoriach dogmatu i kanonu ikonograficznego, uznano go za niekanoniczny. Niedopuszczalnym stały się przedstawienia Pana Zastępów Niebiańskich, gdyż według teologii prawosławnej człowiek nigdy nie widział jego oblicza. Tymi postanowieniami hierarchowie cerkiewni chcieli jednak przede wszystkim napiętnować staroobrzędowców, którzy dalej postrzegali omawiany wizerunek jako poświadczony wielowiekową tradycją, wykorzystując go w swoich ikonach i krzyżach. Rozłamowcy – starowiercy po raz kolejny zostali potępieni jako schizmatycy i heretycy.

Postanowienia synodu moskiewskiego przeciwstawiły się jednak wielowiekowej rosyjskiej tradycji artystycznej, ponieważ oblicze Boga Sawaof pojawiło się i zyskało popularność w XIV i XV w., wskutek czego już w XVI i 2. połowie XVII w. stało się integralną częścią prawosławnej ikonografii⁸⁵. Natomiast najwcześniejsze korzenie kompozycji sięgały sztuki bizantyjskiej i wczesnochrześcijańskiej. Wprowadzone przez nikonian zmiany, nieakceptowane początkowo nawet przez ikonopisców oficjalnego malarstwa ikonowego, postrzegane były przez staroobrzędowców jako znak nadejścia Antychrysta i nieuchronny koniec. Za pośrednictwem tekstu *Odpowiedzi Pomorskich* rozpoczęło się przytaczanie argumentów na rzecz dowiedzenia kanoniczności i dogmatyczności wizerunku Boga Sawaof. W powyższym dziele powoływano się na starą tradycję kanonu ikonograficznego, której wierne były najbardziej tradycyjne ośrodki pisania ikon – Nowogród, Moskwa oraz szkoła Stroganowów. Staroobrzędowcy powoływali się również na postanowienia tzw. „Soboru stu rozdziałów” (*Stogławyj sobor*) z 1551 r., uznającego przedstawienie Pana Zastępów za prawidłowy wzór, który powinien być powielany. Z kolei na soborach moskiewskich w latach 1553-1554 dobrze słyszalny był głos metropolity Makarego, referujący pisma Pseudo Dionizego Aeropagity, przywołujący tradycję słowa Ojców Kościoła. Dowodził, iż ikony przez swoje obrazowanie uwidaczniają nieokreśloną boską emanację w świecie, jednocześnie powielając jedynie wzorce zgodne z przekazami proroków. Aby dowieść prawdziwości swoich twierdzeń, przytaczał opisy Boga z Księgi Daniela oraz aktu kreacji z Księgi Rodzaju⁸⁶. Na soborze zostały nawet spisane odpowiednie instrukcje sposobu obrazowania Boga Sawaof, do których mieli stosować się ikonopiscy.

⁸⁵ A. Sulikowska, *The Old-Believers' Images of God as the Father. Theology and Cult*, Bulletin du Musée National de Varsovie 2000, t. 41, nr 1-4, s. 107.

⁸⁶ Ibidem, s. 108.

Wyjątkowo przestrzegane w rosyjskiej tradycji ikonograficznej były ściśle związki wszelkich wyobrażeń z prawosławną ortodoksyjną teologią. W przypadku sceny Ukrzyżowania Bóg Sawaof jest postacią szczególnie ważną. Jego obecność nad krzyżem Jezusa jest dowodem bezwarunkowej boskiej miłości do człowieka. Wyobrażenie Boga Sawaof, jako uświęcone tradycją, było powielane wyłącznie we wspólnotach staroobrzędowców odłamu popowców. Według nich krzyż powinien być czytany łącznie z tym świętym wizerunkiem i wszelkimi napisami go otaczającymi. Popowcy, przeświadczeni o prawdziwości ich ideologii eschatologicznych, uważali się za lud wybrany, który jako jedyny miał zachować i obronić starą wiarę aż do końca dziejów świata. Podsumowując, wizerunek Pana Zastępów był kanoniczny dla staroobrzędowców przede wszystkim z powodu związków z wiarą ojców, a przez to możliwością praktykowania jedynie prawdziwego rytuału.

Spór, a w jego następstwie różnice programu ikonograficznego wspólnot bezpopowców-pomorców i popowców, dotyczył także dopuszczalności napisu na *title*. Z biegiem czasu sytuacja narastających dyskusji teologicznych i dogmatycznych powtarzała się w środowisku starowierców rosyjskich coraz częściej. Skupiający się w centrum Rosji popowcy, akceptując początkowo dwie wersje napisu imienia Chrystusa na tzw. pilatowej tabliczce, ostatecznie pozostali wierni tylko jednej z nich. Inskrypcja brzmiała: ИИЦИ, czyli *Isus Nazarianin Car Judejskij* (Jezus Nazaretańczyk Król Żydowski). Mimo że napis był poświadczony tekstem Ewangelii, przez pomorców uważany był za herezję oraz niegodne określenie Syna Bożego. Ostatecznie w gronie samych bezpopowców doszło do rozłamu, również na tle rozbieżności w stosunku do inskrypcji na małej poprzeczce krzyża. Założona przez Teodozjusza wspólnota fiedosiejewska funkcjonowała, niezależnie od pomorców-wygowców, na ziemi nowogrodzko-pskowskiej. Początkowo fiedosiejewcy wyznawali takie same zasady wiary jak reszta bezpopowców, utrzymując dodatkowo bardzo bliskie kontakty ze wspólnotą na Wygu. Do ostatecznego rozłamu doszło w 1752 r., w czasie trwania tzw. „polskiego soboru” w Gudziszkach⁸⁷. Uczestnicy uchwalili wówczas nowe zasady funkcjonowania oraz normy stosunków społecznych wewnątrz grup staroobrzędowców fiedosiejewców w postaci 46-punktowych „polskich statyj”. Po raz pierwszy problem wyboru adekwatnego napisu na *title* krzyża Chrystusa pojawił się wśród bezpopowców w 1727 r. Ostatecznie w rezultacie obrad soboru 1752 r. dokonano ostatecznego rozstrzygnięcia spornej kwestii na rzecz inskrypcji ИИЦИ, którą w swoich krzyżach zaczęli powielać fiedosiejewcy⁸⁸. Napis taki znajduje się na *title* opisywanego dalej krzyża. Natomiast odrębna grupa fiedosiejewców, tzw. *titłowszczina*, zachowała do końca XIX w. inną inskrypcję – ИХЦИ⁸⁹.

⁸⁷ В. Барановский, Г. Поташенко, *Староверие Балтии и Польши...*, s. 301.

⁸⁸ Г. Поташенко, *Перемены в беспопостве и федосеевский собор 1752 г.*, „Slavistica Vilensis”, 2001, nr 50 (2), s. 117.

⁸⁹ J. W. Błaszczyk, W. Kurpik, *Rosyjska ikona...*, s. 26.

Główną postacią kompozycji opisywanego odlewu krzyża popowskiego (il. 10) jest Zbawiciel upozowany na drzewie krzyża, zajmujący centralną oś kompozycji, znajdujący się jakby między niebem a ziemią. Postać hieratyczna, statyczna, przedstawiona trochę manierycznie o lekko wydłużonej sylwetce. Chrystus ukazany w całej swej postaci, *en pied*, na polu obrazowym małego krzyża. Powyżej, na *title* większego krzyża, sfruwający ku Ukrzyżowanemu dwaj aniołowie oraz gołębica wyobrażająca Trójcę Świętą, posłani przez Pana Zastępów. Rozłożone ramiona Jezusa są symbolem nawiązania duchowego kontaktu. Ręce Chrystusa to po części ręce Boga. W Ewangelii dużo uwagi poświęca się dłoniom Syna Bożego. Są ważnym elementem symbolicznym, również podczas sceny Ukrzyżowania, kiedy to Jezus bezwolnie rozciąga swoje ramiona na krzyżu, aby następnie pozwolić oprawcom przebić dłonie gwoździami. Był to znak poddania się Syna woli Ojca, bez wyrażania oporu. Z tego powodu tak wyraźnie widoczna jest wewnętrzna strona dłoni Zbawiciela na krzyżach odlewanych w metalu. Ten wymowny gest podkreśla poświęcenie, które poniósł Chrystus dla wypełnienia tajemnicy zbawienia⁹⁰.

Powtórzone w opisywanym odlewie, podobnie jak w krzyżu bezpopowców, przedstawienia słońca i księżyca znajdują się na końcach *periekladiny* dużego krzyża. Dodatkowo są uzupełnione o oblicza ludzkie, które nadają im cech personifikacji. Stają się ożywionymi ciałami niebieskimi, świadkami Ukrzyżowania. Ich twarze są jakby zaćmione, schowane za chmurami, gdyż podczas męczeńskiej śmierci Jezusa, jak pisał św. Hieronim, „słońce o godzinie szóstej skryło swoje promienie i nie śmiało patrzeć na Pana swego wiszącego na krzyżu” czy też „przygaszają swój blask i nie ośmielają się patrzeć na srogą mękę tego, który osądza czyny każdego i odkupuje je swoim życiem”⁹¹. Słońce jest metaforą blasku Boga. Chrystus na krzyżu jest „słońcem zbawienia” oraz „światłem wschodzącym z wysoka”. Zachodzące codziennie i podnoszące się z rana na wschodzie słońce tłumaczono, także w odniesieniu do przedstawień w scenie Ukrzyżowania, jako zapowiedź powstania z martwych Syna Bożego⁹². Z kolei księżyc wciąż zmieniający swoją postać, rosnący i zmniejszający się, powtarza kosmiczny cykl zanikania i stawania się, powstawania i umierania. Za sprawą swej bezustannej odnowy, jego wizerunek na krzyżu Chrystusa odczytywany jest jako symbol nieśmiertelności. Wyraźne odniesienia do kondycji człowieka, jego narodzin, życia i w końcu nieuchronnego przemijania, łączą się w pojemnej symbolice lunarnej. Luna w końcu daje nadzieję na przyszłe zniesienie cykliczności zmian, które zastąpi życie wieczne w nieprzemijalnym królestwie Mesjasza i jego Ojca.

⁹⁰ D. Forstner, *Świat symboliki...*, s. 351-355.

⁹¹ *Ibidem*, s. 97-101.

⁹² M. Lurker, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, Kraków 1994, s. 130-150.

Potwierdzeniem roli księżycy, odmierzającego rytm życia doczesnego i zapowiadającego wieczność, są słowa Cyryla Jerozolimskiego „[...] Bóg tak urządził, byś człowiecze, który składasz się z krwi, nie zapomniał o zmartwychwstaniu, lecz wierzył, iż to, co widzisz w księżycu, stanie się i z tobą”⁹³.

Prezentowany na il. 10 krzyż popowców jest przykładem odlewu o głębokim i wyrażnym reliefie. Stylistyka jest drobiazgowa, świadomie odtwarza schemat ikonografii staroobrzędowej sceny Ukrzyżowania. Charakterystyczne przedstawienie Boga Savaof i napisu na *title*, wyróżniające dla grup staroobrzędowców popowców. Sylwetki postaci upozowane naturalnie z szatami układającymi się w lekko drapowane fałdy. Rysy twarzy, włosy, szaty oraz widok Jerozolimy wykonane z dbałością o szczegóły. Całości odlewu nie pokrywa barwna emalia. Drugi prezentowany krzyż popowców (il. 11) cechuje styl warsztatu lokalnego. Stanowi przykład metalowego odlewu o rozbudowanej kompozycji, z dodatkowymi scenami świątecznymi, z tego powodu zwanego krzyżem-ikonką. Centralne miejsce przedstawienia zajmuje krzyż męki Chrystusa. Postać Jezusa ma wyraźnie nieproporcjonalną głowę oraz ręce i nogi w stosunku do reszty ciała. Cała sylwetka jest również manierycznie wydłużona, bez zachowania dokładnych proporcji. Opaska wokół bioder sięga niedużo powyżej kolan. Wszelkie inskrypcje na krzyżu, przedstawienia Boga Savaof oraz aniołów powtarzają schemat stosowany przez grupy staroobrzędowców popowców. Na dużej poprzecznej belce krzyża, na jej krańcach, w miejsce symboli Słońca i Księżyca umieszczone zostały dodatkowe nadpisy określające Syna Bożego – IC XC. Kompozycja została uzupełniona o dodatkowe dwie plakietki boczne, zwane łopatami. Znajdują się na nich wyobrażenia adorujących postaci: po lewej św. Marta i Matka Boża, po prawej zaś św. Jan Ewangelista i Longin Setnik. Nad nimi zwracający się do Chrystusa w gestach modlitewnych, w półpostaci: archanioł Michał i św. Piotr oraz archanioł Gabriel i św. Paweł, które to ujęcie nawiązuje do *Deesis*. Święci obrazowani w całej postaci zakomponowani zostali izokefalicznie. Krzyż zdobią w górnej partii również małe ikonki scen świątecznych, układające się według wymienionej kolejności po łuku: Spotkanie Pańskie, Wjazd do Jerozolimy, Zstąpienie do Otchłani – na szczycie, Wniebowstąpienie, Trójca Święta. Ta forma przedstawień jest nawiązaniem do ikon przenośnych XVI w. Do górnych krawędzi małych plaketek zamocowano osiem sterczyn-beleczek z tetramorficznymi formami aniołów, zwanych serafinami sześcioskrzydłymi.

Styl całości kompozycji prezentowanego metalowego krzyża popowców (il. 11) jest lekko archaizujący i schematyczny. Rysy twarzy opracowane w sposób uproszczony, w większości zatarte. Całość wykonana raczej niedokładnie, przykładowo bez zaznaczenia włosów. Z tego powodu trudne do odróżnienia stają się postaci adorujących świętych, podobnie jak szczegóły złożonych, miniaturowych kompozycji scen *prazd-*

⁹³ D. Forstner, *Świat symboliki...*, s. 70-101.

ników. Krzyż wykonano w pełnym, głębokim odlewie z mocno uwypuklonymi, ponad poziom całości kompozycji, postaciami Ukrzyżowanego, Boga Sawaof, gołębiczy oraz aniołów. Główne partie odlewu nie są pokryte dekoracyjną emalią. Wyłącznie stopa krzyża ozdobiona została geometrycznym ornamentem łuskowym, w niej widnieje czaszka Adama.

Często krzyże popowców były również ozdabiane na rewersie modlitwą do Krzyża Świętego, rozpisaną na całej powierzchni odwrocia pismem stylizowanym na wiaz⁹⁴. Fragment jej brzmi następująco:

Krzyż, obrona całej ziemi. Krzyż, piękno Cerkwi. Krzyż, władza Króla. Krzyż, dla wiernych umocnienie. Krzyż, aniołom chwała. Krzyż, klęska dla diabłów⁹⁵.

Kolejne dwa przykłady krzyży metalowych wyróżniają się charakterystycznym sposobem eksponowania. Bardzo często staroobrzędowcy wkomponowywali swoje odlewy, składeny, ikonki czy krzyże w proste deski lub też w pisane tradycyjne ikony. Pierwszą prezentowaną kompozycją jest obiekt warsztatów moskiewskich, pochodzący ze zbiorów Muzeum Narodowego w Wilnie, datowany na 2. połowę XIX w. (il. 12). Ikona stanowiąca tło dla odlewu krzyża modlitewnego została napisana z zamiarem pozostawienia w centrum miejsca – wgłębienia do późniejszego wstawienia metalu. W opisywanym obiekcie ikona staje się uzupełnieniem prezentowanej na odlewie sceny ukrzyżowania, przede wszystkim poprzez postaci adorujące umęczonego na drzewie krzyża Chrystusa. Krzyż wraz z ikoną dopełniają się również w sposobie ukazywania śmierci Jezusa w aspekcie chwalebny. Staroobrzędowe ukrzyżowanie powinno być pozbawione skrajnych form okazywania uczuć, z naciskiem na mającą nastąpić przyszłą chwałę Syna Bożego. W taki sposób zostały zobrazowane Matka Boska i Maria Magdalena, a po prawej św. Jan Teolog i Longin Setnik. Tylko delikatne gesty pozwalają domyślać się współcierpienia tych, którzy stali się świadkami męki Chrystusa. Ponad czterema głównymi postaciami widoczni są dwaj święci, także ze złotymi nimbami wokół głów. Delikatnie drapowane szaty są koloru czerwonego, brązowego i niebieskiego.

Pole obrazowe ikony jest ciemne z dekoracyjnym, rozbudowanym malarskim przedstawieniem zewnętrznych murów Jerozolimy. Widok ten jest powtórzony w podobnej konwencji na odlewie krzyża. Symboliczny wymiar tła przypomina o męczeńskiej śmierci Jezusa poza murami miasta. Oddając w tym miejscu życie, Zbawiciel stał się wygnańcem, uświadamiając wiernym, iż podobny los czeka wszystkich, którzy zdecydują się pójść za nim. Wrażenie zawieszenia metalowego krzyża w przestrzeni zostało zniwelowane poprzez osadzenie go na zobrazowanej na ikonie górze Golgocie. Górne ramię krzyża wraz z połową ciała Chrystusa znajdują się ponad murami, na tle nieba,

⁹⁴ Ornament literowy przyjęty z tradycji rękopiśmiennej Bizancjum, polegający na wpisywaniu jednych liter w drugie, stosowaniu liter nadpisanych lub umieszczanych na jednej łasce, co umożliwiało zapis tytułu w jednym wersie. Zob. Z. Jaroszewicz-Pieresławcew, *Starowierzy i ich księgi*, Olsztyn 1995, s. 193.

⁹⁵ Tłumaczenie autorki.

co odnosi się do transcendentalnego wymiaru śmierci Syna Bożego. Deska ikony posiada ramkę kowczegu wokół, a w prawym i lewym górnym rogu umieszczone zostały dodatkowe dwa klejmy z wyobrażeniem Matki Bożej Opiekunki (*Pokrow*) oraz męczeńskiej śmierci jednego ze świętych.

Ikona z wstawionym odlewem jest kompozycją złożoną. Analogiczny do powyżej opisanych pod względem symboliki, krzyż popowców dokładnie wpasowany nie wychodzi ponad poziom deski ikony. Podwyższony brzeg metalowego krzyża ozdobiony ornamentem punktowym, zwanym ramką, został powtórzony na powierzchni deski cienką czerwoną kreską, obwodzącą dokoła cały odlew. To delikatne przejście łączy w jednym obiekcie dwie techniki obrazowania: ikonę i odlany ze stopu metali krzyż.

Kolejnym przykładem swoistego wkomponowania w deskę ikony odlanego krzyża staroobrzędowego jest tryptyk wykonany temperą na desce, datowany w przedziale XVIII-XIX w. (il. 13). W środkowym skrzydle ikony trójdzielnej (składenu) umieszczony jest, być może wtórnie, metalowy krzyż popowców. Po bokach postaci adorujące scenę ukrzyżowania. W górnej części krzyża, z dwóch stron, zlatujący ku Chrystusowi czerwony cherubin i czarny serafin. Na samym szczycie, w polu obrazowym małego klejmu podtrzymywanego przez dwa anioły, wyobrażenie Chrystusa zmartwychwstałego w otoczeniu świętych. Na lewym skrzydle cztery kompozycje o samodzielnym temacie: „Prorok Mojżesz przed obrazem Matki Bożej”, „Święty Mikołaj Możejski”, „Męczennik Grzegorz zabijający żmiję”, „Męczennicy Flor, Ławr i św. Wassa”. Na prawym skrzydle: „Modlitwa św. Jana na pustyni”, „Ścięcie św. Jana”, „Czterdziestu męczenników Sołowieckich”, „Święci Aleksy, Paraksewia i Eudokija w modlitwie”.

Krzyż uproszczony do monogramu - znak Nika

Krzyż staroobrzędowy to nie tylko odlewy wykonane z całej formy. Opisywane powyżej obiekty są wzorcowymi przykładami sakralnych przedmiotów tradycyjnej sztuki odlewniczej. Jednak krzyż staroobrzędowy mógł być obrazowany również na wiele innych sposobów. Po rozłamie w Cerkwi rosyjskiej symbol ten nabrał szczególnego znaczenia dla obrońców starego rytuału, z tego powodu był bardzo często przedstawiany. Uwaga mistrzów odlewnictwa skupiła się na innych możliwościach powielania tradycyjnej kompozycji. Nie naruszając kanoniczności wizerunku, krzyż był upraszczany lub uzupełniano go o dodatkowe elementy kompozycyjne. W przypadku znaku *Nika*, inskrypcje na krzyżu ośmiokończastym zostały zredukowane do prostego monogramu. Schematyczny, w ramach wciąż niezmiennej tradycji staroruskiej, symbol krzyża był nadal uniwersalnym znakiem wykorzystywanym przez wszystkie grupy staroobrzędowców.

Krzyż według starowierców był niemal relikwią, stając się objawieniem dla wiernych. W miarę doskonalenia tradycyjnej sztuki odlewniczej, począwszy od końca XVII w., głównie w warsztatach pomorców, powstawało coraz więcej wariantów

obrazowania tego najważniejszego z symboli. Opracowanie i utrwalenie nowych ikonograficznych form krzyża ośmiokończonego dokonało się między innymi w wygowskich ośrodkach odlewniczych. Dzięki teologicznemu przestudiowaniu symbolu krzyża, wytężonej pracy mistrzów-artystów odlewnictwa, jak również wysokiej jakości odlewanych tam przedmiotów sakralnych, powstawały nowe kompozycje. Zyskujące wyraźną popularność w okresie największego rozkwitu Wygu, znak *Nika* symbolizował zwycięstwo Chrystusa nad śmiercią. Kompozycja w schematyczny sposób przedstawiająca krzyż na Gólgocie z atrybutami Męki Pańskiej: włócznią i trzcina z zatkniętą gąbką oraz z czaszką Adama u podnóża. Inskrypcje wokół krzyża powielały wzór stosowany w dużych odlwach, występując tutaj w wersji skróconej do samych liter. Opisywane w literaturze rosyjskiej uproszczone przedstawienie miejsca ukrzyżowania Chrystusa otrzymało nazwę *golgowskij kriest*.

Krzyż wywyższony zakomponowywano na zewnętrznych powierzchniach paneli bocznych obiektów metalowych. Początkowo jako element grawerowany, następnie odlewany łącznie z całym przedmiotem. Przedstawienie ewoluowało pod względem ikonograficznym. Równie szybko zmieniało się miejsce, gdzie było umieszczane. Początkowo ograniczone tylko do krzyża metalowego, aby w ostateczności zdobić odwrocia skrzydeł składanych ołtarzyków. W zależności od typu i stopnia złożoności ikony składanej, symbol *Nika* przyjmował bardziej lub mniej dekoracyjną formę. Na małych tryptykach krzyż wpisywany był w owal, z ramką zdobioną ornamentem roślinnym (il. 14). Pozostała część tła całkowicie pokryta dekoracją floralną. Skrzydła „Trójki” składały się w taki sposób, że symbol *Nika* widoczny był na zewnętrznej stronie przedmiotu. O wiele bogatszą kompozycję prezentowały tzw. „Czwórki”, czyli ołtarzyki czteroskrzydłowe z przedstawieniem święt (*prazdników*). W wydłużonej elipsie, na tle zdobionego pędami roślinnymi pola obrazowego umieszczony został zwycięski krzyż Chrystusa (il. 15). Całość przedmiotu ma kształt prostokątny, z dodatkowym zwieńczeniem ku górze w postaci staroruskiego kształtu kokosznika⁹⁶. W miejscu tym, w mniejszym owalnym polu, wpisana została modlitwa do Krzyża Świętego. Od XIX w. zaczęto stosować także emalię, jako dodatkowy element zwiększający odbiór artystyczny, który jeszcze bardziej rozbudował kompozycję znaku *Nika*.

Wizerunek krzyża w staroobrzędowym kulcie religijnym

Do tej pory zostały przedstawione, stanowiące znakomitą większość, odlewane ze stopów metali krzyże staroobrzędowe. Fenomen ich ogromnej ilości wśród grup starowierców polegał na stosowanym w warsztatach wydajnym procesie produkcji. Metalowe krzyże cieszyły się przede wszystkim popularnością wśród wiernych, ze względu

⁹⁶ Ozdobne kobiece nakrycie głowy na Rusi.

na ich wielowiekową tradycję. Z tego powodu powstało tak wiele różnorodnych pod względem stylistycznym obiektów. Jednakże odlewy metalowe nie były jedynym sposobem eksponowania symbolu krzyża przez staroobrzędowców. Odrębne miejsca umieszczania i sposoby wykorzystania tego znaku w praktykowanym kulcie religijnym zostały przedstawione poniżej.

Prezentowany na ilustracjach 16, 17, 18 i 19 obiekt znajduje się w staroobrzędowym klasztorze żeńskim pod wezwaniem Zbawiciela i Świętej Trójcy w Wojnowie. Należał do ostatnich zakonnic, które zamieszkiwały budynki przyklasztorne do 2006 r. Drewniany krzyż ze sceną ukrzyżowania pisaną na desce pochodzi prawdopodobnie z XVIII w. i jest dziełem pracowni Palechu. Powstanie tego ośrodka wiąże się ściśle z końcem XVII w., gdy dochodzi do nagłego upadku monasterskiej szkoły ikonopisania. Zamknięcie warsztatów w Jarosławiu, klasztorze Troicko-Siergiejewskim i wielu innych było wynikiem zmian, które miały miejsce w ówczesnej skonfliktowanej Rosji. Przede wszystkim na skutek reform religijnych nikonian i późniejszego podporządkowania klasztorów władzy carskiej. Ikonopisy zaczęli przenosić się do oddalonych od centrum Rosji pustelni staroobrzędowych, które dawały bezpieczne schronienie. Powstały nowe ośrodki niezwykle cenione za pisanie ikon w oparciu o tradycyjne kanony. Oprócz najsłynniejszych warsztatów w lasach kierżeńskich, wymieniane są Palech, Szuja, Chołuj, Lipieck, Mstera, Murom oraz Suzdal i Włodzimierz nad Kłajmą⁹⁷. Nowy etap w dziejach sztuki staroobrzędowców polegał na większej swobodzie tworzenia, co wyraźnie przekładało się na rozwój ośrodków staroobrzędowych.

Palech od XVII w. kształtował swój warsztat pracy i indywidualny charakter pisania ikon. Początkowo ikonopisy opierali się na estetycznych konwencjach staroruskich ikon, równocześnie będąc pod wpływem rosyjskich tradycji malarskich szkół moskiewskiej, nowogrodzkiej i Stroganowów, Jarosławia i Kostromy oraz Wielkiego Ustiuga. W ten sposób pojawił się indywidualny styl ikon palekich, definitywnie ukształtowany w połowie XVIII w. z charakterystycznym upozowaniem, wydłużonymi proporcjami postaci, cienką kreską obrysu, dekoracyjnością i płaskością kompozycji, czystością barw oraz odwołaniami do staroruskich tradycji ikonopisarstwa. Ostatecznie jednak, jak wiele innych i ten ośrodek nie uchronił się przed wpływami sztuki zachodnioeuropejskiej. W następstwie zmian zaczęto stosować perspektywę linearną niezgodną z staroruskim wzorem obrazowania⁹⁸. Już pod koniec XIX w. w warsztatach malarskich Palechu tworzone różne typy ikon – pisane według staroruskich tradycji ikonopisarstwach, dlatego cenione przez kręgi staroobrzędowe (*starinnyje*), oraz ikony wielopostaciowe i ikony firiazkie, czyli malowane według konwencji zachodnich.

⁹⁷ W. Górny, *Napiętnowany Anioł*, [w:] *Eikon staroobrzędowy*. Katalog wystawy..., s. 55.

⁹⁸ Tamże, s. 63.

Prezentowany obiekt pisany jest charakterystycznymi dla ikonopiszców paleszan barwami ciemnej zieleni, czerwieni i jasnej ochry (il. 16). Wizerunek ukrzyżowanego Chrystusa według przyjętych kanonów z odpowiednio upozowanym ciałem, bezwładnie osuwającym się na lewą stronę. Sposób obrazowania świętych postaci cechuje prostota i subtelność zakomponowania oraz wyrazistość linii sylwetek. Brak jest nadpisów i monogramów, nawet na *title* małego krzyża. Jedyne na osi kompozycji widnieje „Obraz nie ręką ludzką uczyniony”, z dwoma zlatującymi ku Chrystusowi aniołami. Na krańcach poprzecznej belki dużego krzyża umieszczone zostały dwie adorujące postaci: Matka Boska i św. Jan Teolog. W tle dużego ukośnika widoczne są mury Jerozolimy, przedstawione dekoracyjnie z zachowaniem wszelkich detali architektonicznych. Rewers krzyża opisany został odręcznym napisem (il. 17). Jak można przypuszczać, krzyż należał do Iriny Iwanownej Tanajewej. Natomiast sam napis mógł być wykonany w Rydze w 1939 r. Na rewersie wspomniana jest nazwa wspólnoty bezpopowców – *Grjebienszczikowskaja*⁹⁹. Dodatkowym walorem jest repusowany okład, który może być datowany na 2. połowę XIX w. Okład jest dokładnie dopasowany do drewnianego krzyża, zakrywając całość pola obrazowego do obrysu postaci i nie zawiera żadnych grawerowanych napisów (il. 18, 19).

Krzyże jako przedmioty szczególnego kultu to nie tylko odlewy metalowe czy pisane na deskach ikony. Staroobrzędowcy, podkreślając swoją odmienność i przynależność do danej wspólnoty, umieszczali symbol krzyża ośmiokończonego na budynkach molenn (il. 20, 21) lub też nad bramami prowadzącymi na cmentarze (il. 22) czy nad wrotami do klasztorów (il. 23). Iwaniec określa je mianem krzyży stałych. Do kategorii tej zaliczają się także charakterystyczne drewniane krzyże spotykane na starych cmentarzach staroobrzędowych (il. 24). Tradycyjnie wykonane były z belek, z napisami podobnymi do tych na znaku *Nika*. Orientowane były na wschód, a ustawiane w nogach nagrobka, zgodnie z tradycjami starej Rusi. Krzyż miał być podobny do tego, na którym zmarł Chrystus. Stojąc na grobie, próchniał aż do momentu upadku ze starości. Jednakże nie można go było podnosić, odnawiać a tym bardziej niszczyć. Przez to stawał się symbolem przemijalności człowieka.

Postępująca asymilacja staroobrzędowców z otaczającą ludnością spowodowała odchodzenie od tradycyjnych drewnianych krzyży cmentarnych, których miejsce zaczęły zajmować ciosane z kamienia. Najnowsze wykonywane były z granitu czy też lastryko, wyraźnie powielając formy i kształty nagrobków występujących wówczas na innych cmentarzach chrześcijańskich. Tendencja ta widoczna jest do dnia dzisiejszego. Mimo to tradycja krzyża, nawet kamiennego, którego nie można podnosić po jego upadku pozostała w świadomości polskich staroobrzędowców (il. 25).

⁹⁹ Nie udało mi się niestety ustalić żadnych informacji na temat tej wspólnoty.

Kolejnym sposobem eksponowania symbolu trójbelkowego krzyża były tzw. dwuwymiarowe, płaskie przedstawienia umieszczane na oprawach ksiąg religijnych lub szatach zakonnych. Znak krzyża, zdobiąc różnego rodzaju przedmioty wykorzystywane w kulcie religijnym, jednocześnie je uświęcał. Przykładem są haftowane bogato tkaniny okrywające analogiony w molennach (il. 26). Tkanina o nazwie *pokrow dla analoja* miała ten sam kolor co szata osoby celebrującej modlitwy.

Rzadko spotykana ikona *Golgowskij Kriest*, rzeźbiona w desce (il. 30), jako kolejny przykład zakomponowania symbolu krzyża staroobrzędowego, znajduje się w klasztornej molennie w Wojnowie. Typ rzeźbionych ikon i krzyży był charakterystyczny dla mistrzów pomorskich. W czasie największego rozkwitu pracowni na Wygu, powstała tam również niespotykana nigdzie indziej szkoła przedmiotów sakralnych rzeźbionych w drewnie. Cechował ją niepowtarzalny, surowy styl pozwalający jednak osiągać plastyczne wyobrażenia. Wygowskie rzeźbione przedmioty sakralne z biegiem czasu ulegały zmianom. Zaczęto stosować dekoracyjne motywy, bardziej rozbudowane kompozycje, a w końcu barwy nanoszone na powierzchnię drewna. Dokładna analiza podobnych zabytków jest jednak znacznie utrudniona z powodu braku źródeł, zawierających wyczerpujące informacje na ten temat. W podaniach zachowały się jedynie używane na Rusi nazwy krzyży wykonywanych z drewna w różnej technice. Były to *namogilnyje doski*, *pokladnyje kriesty*, *kriesty na doskie* lub proste ikony czy krzyże. Umieszczane były na cmentarzach w tzw. gołubcach, czyli małych mogiłach w formie domków ze spadzistymi daszkami. Krzyże stawiano również w przydrożnych kaplicach, w domach, na rozstajach dróg i innych ważnych z jakichś powodów miejscach, gdzie spełniały funkcję modlitewną¹⁰⁰. Prezentowana rzeźbiona ikona krzyża na Golgocie wyróżnia się dużą powierzchnią pola obrazowego, na którym widnieje jedynie znak trójzestawnego krzyża. Styl wyraźnie ascetyczny, bez dekoracyjnych wzorów czy użycia barw na powierzchni deski. Kompozycja powieli analogiczny do wygowskiego monogram znaku *Nika*. Krzyż ustawiony na górze Golgocie, z atrybutami Męki Pańskiej po bokach oraz wyraźnie zaznaczonymi na belkach nadpisami.

W domu modlitewnym staroobrzędowców krzyże przenośne, najczęściej odlewy metalowych krzyży, ustawiane są rzędem na półkach pod ikonostasem ściany wschodniej (il. 27) lub też według odpowiedniego porządku, nie zawsze zgodnego z zasadami przestrzennego rozmieszczenia ikon w cerkwiach prawosławnych, na ścianie ikonostasu pomiędzy wizerunkami świętych ikon starowierskich. Staroruska tradycja zabrania przytwierdzania ikon oraz krzyży gwoździami do ikonostasu. Postępowanie ze świętymi wizerunkami w taki sposób postrzegane byłoby jak powtórzenie ukrzyżowania, gdy Chrystus został przybity do krzyża. Z tego powodu, by odpowiednio wyeksponować

¹⁰⁰ Каталог выставки, *Неизвестная Россия. К 300-летию Выговской старообрядческой пустыни. Резба и распись по дереву*, Государственный Исторический Музей 1994, s. 76-78.

odlewane krzyże, w molennach często przygotowywane są specjalne drewniane podstawki (il. 29). Metalowe krzyże, układane również na pulpitych, są adorowane przez modlących się w domach i świątyniach (il. 28). Podobnie jak obrazom pisanim na deskach oddaje się im cześć. Wierni, modląc się, zapalają woskowe świece przed każdą adorowaną ikoną i krzyżem.

Ilustracja 33 przedstawia wnętrze molenny wiejskiej na Litwie, we wsi Maseliszki, z charakterystycznym wystrojem *swiatej swiatych*¹⁰¹. W wyposażeniu wyraźnie eksponują się różnej wielkości krzyże ośmiokończone, ozdabiane dodatkowo przez wiernych kwiatami z bibuły i wstążkami. Duży drewniany krzyż stojący przy trzech głównych nałojach a przed ikonostasem, metalowe odlewy ustawione na półkach ściany wschodniej molenny oraz te oprawione w zdobione ramki. Tak zdecydowane wyeksponowanie symbolu jednoznacznie świadczy o centralnym miejscu, jakie zajmuje krzyż w religijnej obrzędowości starowierców.

W wystroju molenny staroobrzędowej, oprócz charakterystycznego ikonostasu, nałojów oraz innych sprzętów liturgicznych, odnaleźć można także tzw. kiwoty świątynne (il. 31). W Wojnowie są to wykonane z drewna wysokie półki, posiadające szczątkową dekorację rzeźbiarską. Zostały wykonane w prostym, niemal ascetycznym kształcie. Główny element zdobniczy stanowią wstawione ikony świętych patronów oraz boczne słupki ozdobione metalowymi krzyżami modlitewnymi (il. 32)

Podsumowując cechy ikonografii krzyży staroobrzędowych wykonywanych w różnych technikach, należy podkreślić, iż stosowana konwencja kompozycji powielala tradycje sprzed XVII w. z uwzględnieniem wszelkich zmian, które nastąpiły do tego czasu od okresu sztuki starej Rusi. Duża hermetyczność grup staroobrzędowych ustrzegła je przez przejmowaniem wpływów zachodnich. Wspólnoty nie oparły się jednak drobnym zmianom kanonu obrazowania, które nastąpiły w wyniku wewnętrznych podziałów i sporów, rozwoju dużej liczby ośrodków odlewniczych oraz ikonopisarskich. Na przestrzeni czasu był to proces nieunikniony. Rozbieżności można zauważyć w formie i ikonografii badanych obiektów, należących do różnych grup staroobrzędowych. Jednakże znaczenie symbolu krzyża ośmiokończonego z ukośnym podnóżkiem wciąż znajduje te same teologiczne podstawy w rytuale religijnym obrońców „starej wiary”.

¹⁰¹ *Swiatąja swiatych* – część molenny przed ikonostasem, nieznacznie podwyższona, oddzielona od gromadzących się wiernych przegrodą i przeznaczona do prowadzenia modlitw przez nastawników oraz lektorów czytających teksty religijne.

Zakończenie

„Symbole [...] wywodzą się ze zbyt odległych, zamierzchłych czasów, by móc umrzeć; są nieodłączną częścią ludzkiego bytu i nie wydaje się, by kiedykolwiek miały zniknąć¹⁰²”. Słowa wybitnego religioznawcy Mircea Eliade możemy odnieść do jednego z najbardziej rozpowszechnionych i uniwersalnych znaków religijnych, jakim jest krzyż – „medium umożliwiające interakcję między tym a tamtym światem¹⁰³”. Znak krzyża staje się symbolem dopiero wtedy, gdy nadana mu zostaje głębia interpretacji tego, co przedstawia. Będąc symbolem religijnym, krzyż jest przedmiotem świeckim (*profanum*), który jednak przywołując wydarzenia ważne dla wiary chrześcijańskiej, pozwala zetknąć się człowiekowi z tym, co jest transcendentne, boskie, czyli z *sacrum*. Znak krzyża łączy wiernego ze świętością. Pozwala na współuczestniczenie człowieka w tajemnicy wiary. Postrzegany jako symbol religijny, krzyż sam staje się świętością, ponieważ za jego pośrednictwem ma dochodzić do bliskiego kontaktu z boskością¹⁰⁴.

Krzyż ośmiokończasty od zawsze był ważnym znakiem dla wiernych prawosławia rosyjskiego. Wyposażony w bardzo głęboką podbudowę symbolicznego przekazu, pozwalał dotrzeć człowiekowi do rzeczywistości *sacrum*. Symbol przypominający o chwale zmartwychwstałego Boga, który objawił się i dał się poznać ludzkości w ciele człowieka. Trwanie krzyża w kształtującym się, od momentu chrztu Rusi, społeczeństwie prawosławnym było niczym niezagrożone. Znak ten towarzyszył wiernym od samych narodzin aż do śmierci. Z biegiem czasu z symbolem krzyża zaczęto łączyć coraz bogatszą refleksję teologiczną, poświadczaną przez kolejne uchwały soborów, dogmaty wiary, a także obrzędowość Cerkwi rosyjskiej. W ten sposób tradycja prawosławia rosyjskiego przechowała formę ośmiokończastego symbolu jako prawdziwą. Z pojęciem tradycji łączy się nierozzerwalnie pojęcie kultury, tej materialnej i duchowej, które zawsze rozwijały się wspólnie. Na Rusi przedpiotrowej „kulturę utożsamiano z chrześcijańskim wymiarem dziejów”¹⁰⁵. Kultura wpisana w sferę *sacrum* miała być naturalnie przynależna tradycji prawosławia rosyjskiego. „Święta Ruś” dawała pewność zbawienia, po warunkiem zachowania przez wiernych czystości kultury duchowej oraz materialnej kultury religijnej. W wyniku początkowej asymilacji kultury bizantyjskiej w połączeniu ze specyfiką prawosławia rosyjskiego powstała odrębna tradycja rytuału wiary. Krzyż trójbelkowy stał się jej nieodłączną częścią.

Przywiązanie rosyjskiego prawosławia do tradycji i rytu znalazło swoje odzwierciedlenie w sztuce. Przedstawienia krzyża na pierwszych ikonach rosyjskich, wraz z symboliką inskrypcji i postaci, opracowano w sposób, który w wyniku tradycyjnego

¹⁰² W. Ziehr, *Krzyż. Symbol i rzeczywistość...*, s. 13.

¹⁰³ R. Cormack, *Malowanie duszy...*, s. 33.

¹⁰⁴ *Zwyczaże, obrzędy i symbole religijne*, red. J. Keller, W. Kotański, Warszawa 1978, s. 8, 9.

¹⁰⁵ H. Kowalska, *Kultura staroruska XI-XVI w. Tradycja i zmiana*, Kraków 1998, s. 51.

przekazu przyjęto następnie jako kanoniczny. W przeciwieństwie do wyobrażeń Ukrzyżowanego w Kościele zachodnim, gdzie wyraźne widoczne było cierpienie i faktyczna śmierć Syna Bożego, na kanonicznych staroruskich ikonach prawosławnych Chrystus od zawsze ukazywany był jako Zwycięzca. Szeroko rozwarłe ramiona, lekko pochylona głowa, twarz pełna spokoju, miały wyrażać boskość tego, który poniósł ofiarę, aby odkupić grzechy. Ikonografia sceny Ukrzyżowania skupiała uwagę wiernego na postaci Jezusa, spełniając funkcję dydaktyczną, nauczającą w ten sposób o tajemnicy Zmartwychwstania. Dogmaty oraz nauki wiary prawosławnej zostały przekute w staroruską konwencję niezmienności obrazowania, między innymi sceny ukrzyżowania. Kanon odnosił się również do sposobu przedstawiania symboliki i formy krzyża. Jednak w siedemnastowiecznej Rosji przetrwanie staroruskiej ikonografii krzyża, a przede wszystkim formy wosmikoniecznego znaku, było zagrożone. Starowiercy, występując przeciw zmianom, nieświadomie rozpoczęli proces zmierzający do zachowania czystości kanonu ikonograficznego krzyża, później nazywanego staroobrzędowym. Działania patriarchy Nikona, który zamierzał wrócić do bizantyjskich tradycji z częściowym pominięciem staroruskich, w konsekwencji odbiły się na kanoniczności ówczesnego malarstwa ikonowego. Pod koniec XVII w. początkowo czysta, ortodoksyjna sztuka rosyjska zaczęła ulegać powolnym wpływom zachodnim. Z kolei wyodrębniająca się już wówczas kultura staroobrzędowców przejęła zadanie dochowania wierności starym wzorcom oraz kompozycjom ikonograficznym.

Odseparowanie się wspólnot od ortodoksyjnej Cerkwi, a wręcz społeczeństwa rosyjskiego spowodowało, że ikonografia krzyża trójbelkowego nie uległa zmianie. Znajomość języka symboli, wyróżniającego kanoniczne przedstawienia, zachowała się między innymi dzięki obecnym w starowierskich warsztatach podlinnikach. Były to swego rodzaju podręczniki malarskie zawierające kanony ikonograficzne, które powinny być powielane przez ikonopisców. Należy zauważyć, że staroruskie wzorniki wywodziły się bezpośrednio z bizantyjskich, tzw. *Hermenei*. Zawarte w podlinnikach zasady ikonograficzne i wskazówki techniczne pozwoliły na zachowanie czystości przedstawień. Dodatkowo staroobrzędowcy, pielęgnując tradycje ikonograficzne krzyża ośmiokończastego, utrwaliли ortografię inskrypcji i monogramów, opierając się tym samym zmianom w pisowni zaproponowanym przez patriarchę Nikona. W wyniku schizmy staroobrzędowcy, obwołani heretykami, wycofali się z życia społecznego i religijnego ówczesnej Rosji. Zaczęli tworzyć sztukę na użytek własnej praktyki religijnej. Powielane i kopiowane przez nich ze starych wzorników sceny oraz postaci na ikonach, przez Cerkiew ponikonianką osądzone zostały jako nieortodoksyjne, czyli odbiegające od świętych kanonów obrazowania. Tymczasem to krąg kultury staroobrzędowej zachowywał dogmat Wcielenia, „długiego trwania”, uobecnienia praobrazu świętego wizerunku. Staroobrzędowcy pozostali wierni zasadom teologii ikony, wykorzystywanym w kompozycjach metalowych odlewów krzyży, do dnia dzisiejszego uważanych za niekanoniczne.

Wszystkie elementy przedstawień przeanalizowane na wybranych przykładach potwierdzają tezę o ogromnym znaczeniu znaku i symboliki krzyża dla hermetyczności kultury staroobrzędowej wobec wpływów z zewnątrz. Cały historyczny kontekst przyczyn odseparowania się starowierców wpłynął na specyfikę ich kultury i sztuki. Dzięki staroobrzędowemu konserwatyzmowi, do dnia dzisiejszego można podziwiać zachowane wzorce sztuki staroruskiej, lecz nie tylko. Odrębnymi zabytkami stały się przedmioty kultu religijnego wykonane w technice odlewu, których ikonografia oraz sposób wykonania w literaturze przedmiotu zostały usystematyzowane jako przynależne zwłaszcza kulturze staroobrzędowej. Dziedzictwem staroobrzędowców stała się ponadczasowość krzyża trójzestawnego, znaku o głębokiej treści symbolicznej, który po części przyczynił się do zachowania staroruskiej tożsamości przez wspólnoty starowierców.



1. Krzyże natielne XIV-XVI, XVII w. (wg *Кресты, иконы, складни. Медное художественное литье XI-начала XX века. Из собрания Центрального музея древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева, Москва 2000.*)



2. Krzyż enkolpion z XII – początku XIII w. (wg *Кресты, иконы, складни. Медное художественное литье...*).



3. Krzyż enkolpion z XVI w. (wg *Кресты, иконы, складни. Медное художественное литье...*).



4. Krzyże napierśne z XVI i XVIII w. (wg *Кресты, иконы, складни. Медное художественное литье...*).



5. Krzyże napierśne z XVII i XVIII w. (wg *Кресты, иконы, складни. Медное художественное литье...*).



6. Krzyż bezpopowski, Ukrzyżowanie, XIX – początek XX w. (ze zbiorów Lietuvos Dailes Muziejus, Wilno).



7. Krzyż kiotny bezpopowski, Ukrzyżowanie z adorującymi postaciami, XIX w. (ze zbiorów Lietuvos Dailes Muziejus, Wilno).



8. Rewers krzyża modlitewnego z wygowskim ornamentem roślinnym z pędami winnego grona (fot. M. Florkowska).



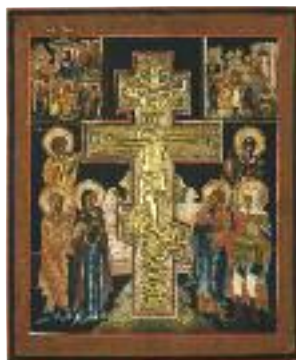
9. Rewers krzyża z wypisaną modlitwą do Krzyża Świętego i symbolem Nika u dołu (ze zbiorów Muzeum Zamek Górków w Szamotułach).



10. Krzyż popowski, Ukrzyżowanie, koniec XIX w. (ze zbiorów Lietuvos Dailes Muziejus, Wilno).



11. Krzyż popowski, Ukrzyżowanie ze scenami święt, Guślice XIX w. (ze zbiorów Lietuvos Dailės Muziejus, Wilno).



12. Ikona ze sceną Ukrzyżowania ze wstawionym mosiężnym krzyżem, II połowa XIX w. (ze zbiorów Lietuvos Dailės Muziejus, Wilno).



13. Tryptyk ze wstawionym w deskę ikony krzyżem popowskim, XVIII-XIX w. (wg *Крестъ, иконы, складни. Медное художественное литье...*).



14. Krzyż - znak Nika na odwrociu metalowego tryptyku (ze zbiorów Muzeum Zamek Górków w Szamotułach).



15. Krzyż - znak Nika na ołtarzyku czteroskrzydłowym z przedstawieniem święt (ze zbiorów Muzeum Zamek Górków w Szamotułach).



16. Krzyż drewniany, scena Ukrzyżowania, Palech XVIII w., klasztor starobrzędowy w Wojnowie (fot. M. Florkowska).



17. Krzyż drewniany, scena Ukrzyżowania, Palech XVIII w., rewers z napisem (fot. M. Florkowska).



18. Krzyż drewniany, scena Ukrzyżowania, Palech XVIII w., w repusowanym okładzie z II połowy XIX w. (fot. M. Florkowska).



19. Repusowany okład na krzyż drewniany, scena Ukrzyżowania, II połowa XIX w., awers (fot. M. Florkowska).



20. Molenna klasztorna w Wojnowie, 2006 r. (fot. M. Florkowska).



21. Molenna staroobrzędowców w Wilnie, 2006 r. (fot. M. Florkowska).



22. Brama cmentarna w Wojnowie (fot. M. Florkowska).



23. Wrota prowadzące do wojnowskiego klasztoru staroobrzędowego (fot. M. Florkowska).



24. Przyklasztorny cmentarz monasteru żeńskiego w Wojnowie. Drewniany krzyż cmentarny z tradycyjnymi napisami (fot. M. Florkowska).



25. Kamienny krzyż na wiejskim cmentarzu święckim w Wojnowie (fot. M. Florkowska).



26. Tkaniny z wyobrażeniami ośmiokońcystych krzyży okrywające analogiony (fot. M. Florkowska).



27. Półka z ikonami i krzyżami we wnętrzu molenny we wsi Maseliszki, gmina podbrzeska, rejon wileński (fot. M. Florkowska).



28. Odlewany krzyż metalowy w molennie świeckiej w Wojnowie (fot. M. Florkowska).



29. Krzyż bezpopowski wewnątrz molenny we wsi Maseliszki, gmina podbrzeska, rejon wileński (fot. M. Florkowska).



30. Ikona Golgowskiej Kriest rzeźbiona w drewnie, molenna klasztoru w Wojnowie (fot. M. Florkowska).



31. Kiwot świątynny wewnątrz molenny klasztornej w Wojnowie (fot. M. Florkowska).



32. Fragment półki ze wstawionymi odlewami krzyży modlitewnych, molenna klasztorna w Wojnowie (fot. M. Florkowska).



33. Wnętrze molenny we wsi Maseliszki, gmina podbrzeska, rejon wileński (fot. M. Florkowska).

The Semiotics of the Cross in the Old Believer Tradition

Abstract

The article addresses the issue of the semiotics of the Old Believer Cross, mainly its semantics and function (pragmatics) in the culture of the Old Believers, in the context of social practices aimed at preserving the theological doctrine, the Liturgy and the lifestyle characteristic of communities living in isolation, which was the lot of the Old Ritualists as a result of the schism in the Russian Orthodox Church.

To the religious community of the Old Believers, the Old Believer Cross became the centre (in the strong sense of the word) of the development of their cultural identity. The constitutive importance lied not only in the symbolism, preservation of the traditional canon, but also in the specific practices involved in the production of the artifact itself. This problem constitutes the main topic of the paper. The allegiance to the theological doctrine called for by the Old Ritualists and expressed in the form of the eight-ended Cross constitutes an exceptional modi of an insight into the very core of their culture.

Семиотика креста в старообрядческой культуре

Резюме

Статья рассматривает вопрос семиотики старообрядческого креста. В исследовании представлен материал семантики креста, его функциональной значимости в культуре старообрядцев. Материал статьи отражает социальные практики, служащие сохранению теологической доктрины, литургии и характерного для изолированных обществ стиля жизни, который был принят староверами в результате религиозного раскола в русской православной церкви.

Старообрядческий крест стал для религиозной общности старообрядцев центром (в полном смысле значения этого слова) формирования их культурного тождества. Основное значение имела не только символика, сохранение традиционного канона, но и определенные практики, связанные с созданием самого артефакта. Этот вопрос является главной темой научного исследования. Представленная старообрядцами верность теологической доктрине и выражающая это поведение форма восьмиконечного креста является моделью для ознакомления с наиболее глубокой сущностью их культуры.

Materiały i źródła

Miasteczko naszych dziadków. Poszukiwanie przeszłości czy jej kreowanie?

Małe miasta i miasteczka są ważnym elementem struktury osadnictwa średniowiecznego w całej Europie. Ziemie polskie także charakteryzowały się dużą liczbą małych miast. Powstawały przy ważnych szlakach handlowych i zamkach. Te najstarsze (XIV w.) dla bezpieczeństwa mieszkańców przed najezdami wojennymi otaczano murami lub wałami obronnymi. Resztki ich zachowały się do dziś (Jaśliska, Biecz)¹. Przebieg traktów handlowych prowadzących na południe, łączących Małopolskę z Węgrami, związany jest z osadnictwem powstającym w dorzeczu dwóch prawobrzeżnych dopływów Wisły, Wisłoki z Ropą i Jasiołką oraz Sanu z Wisłokiem. Największe zgrupowanie miasteczek występuje wzdłuż wymienionych rzek. Wzdłuż Wisłoki prowadził trakt z Koszyc i Bardiowa do Sandomierza i na północ Polski, powstały tu miasta Żmigród, Osiek, Dębowiec, Jasło, Kołaczyce, Brzostek, Pilzno. Nad Jasiołką założono



Il. 1. Drewniana zabudowa rynku w Jaśliskach. Archiwum Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku (dalej: AMBL). Fot. A. Rybicki 1957.

¹ O. Kolberg, *Sanockie-Krośnieńskie*, cz. I. *Dziela wszystkie*, t. 49, oprac. B. Linette i T. Skulina, red. A. Skrukwa. Wrocław-Poznań 1974, s. 1-2.

Jaśliska na trakcie z Węgier, który tu rozdzielał się w dwu kierunkach do Sanoka oraz przez Duklę do Zmigrodu i dalej. Szlakiem tym transportowano wina, a Jaśliska miały prawo składu.

Wzdłuż Wisłoka i jego dopływów założono: Nowotaniec, Zarszyn, Jaćmierz, Rymanów, Krosno, Frysztak, Strzyżów, Czudec, Rzeszów, Łańcut oraz Kańczugę i Przeworsk. Wzdłuż Sanu ulokowały się Sanok, Lesko, Mrzyglód, Dynów, Dubiecko, Babice, Krzywca, Krasiczyn, Przemyśl, Radymno, Jarosław, Sieniawa, Leżajsk, Rudnik. Te trakty prowadzące na południe przecinała tzw. droga ruska (z Kijowa na zachód) biegnąca przez Przemyśl, Dynów, Strzyżów, Frysztak, Brzostek, Pilzno dalej do Tarnowa i Krakowa. Południowe odgałęzienie prowadziło przez Lwów, Sambor, Sanok, Zarszyn, Rymanów, Krosno, Jasło i Pilzno, gdzie łączyły się oba trakty. Większość tych istniejących do naszych czasów jednostek osadniczych uzyskała prawo miejskie, często magdeburskie, i wszystkie przywileje z rąk królów polskich w końcu średniowiecza, poczynając od XIV w., najpóźniej w pierwszej połowie XVIII wieku, odległość między nimi wynosiła od 15 do 20 km.

Prawo dotyczące planu miasteczek określało, że zabudowa tworzy bloki wokół czworokąta, a ulice wychodzą z naroży rynku. Miasteczka te miały zabudowę drewnianą, cechą charakterystyczną było powstanie formy architektury podcieniowej, wspartej w części frontowej budynku na filarach drewnianych z charakterystycznym dachem pokrytym gontem, nawiązującej do kamienicy mieszczańskiej, ale spokrewnionej także z wiejskimi chałupami. W zabudowie rynkowej budynki takie występowały głównie w układzie szczytowym, rzadziej kalenicowym. Między budynkami znajdowały się tzw. miedzuchy, czyli przerwy o szerokości od 1 do 2 m.

Zmiany granic (zmiany polityczne), tras szlaków handlowych, kataklizmy powodowały ich upadek i degradację. W 1784 r. na terenie południowej Polski władze zaboru austriackiego, nazywanego Galicją, przeprowadziły reformę porządkującą i systematyzującą podział miast. W ten sposób dostosowano zastaną sytuację miejską do klasyfikacji obowiązującej w wielonarodowej monarchii habsburskiej. Planowano odebranie przywilejów miejskich tym osadom, których miejskość była tylko na papierze. Miasta podzielono na trzy kategorie: miasta krajowe, do których zaliczono tylko Kraków i Lwów, miasta właściwe – zaliczono do nich dawne miasta królewskie i trzecia – miasteczka. Ta powstała wówczas kategoria trzecia, czyli miasteczko, to miejscowość posiadająca formalnie status miasta, przywileje miejskie (lokacyjny, jarmarczny, prawo składu), nie mająca jednakże dużego znaczenia społeczno-gospodarczego w skali cyrkułu. Miasteczko pomimo posiadania herbu i przywilejów prowadziło życie typowo wiejskie, a podstawą utrzymania jego mieszkańców było rzemiosło, drobny handel oraz uprawa ziemi. Z interesujących nas małych miast wykreślono Jedlicze, które prawa miejskie uzyskały w 1768 r., w 1896 r. zmieniono status Kańczugi – prawa miejskie od 1442 r. Kategoria osad „miasteczko” funkcjonowała do 1934 r. Największe spustosze-



Il. 2 Dom w rynku w Jaćmierzu, AMBL, fot. W. Szulc, 1972.

nie w substancji miejskiej przyniosła ustawa z 28 maja 1919 r. – miejscowości przez Austriaków zaliczane do miasteczek utraciły wtedy prawa miejskie. Zmiany dotyczą aż 15 dotychczasowych miasteczek. Do statusu wsi zdegradowano Czudec (prawa miejskie od 1427 r.), Dębowiec (prawa miejskie od 1349 r.), Dynów (prawa miejskie od 1429 r.), Jaćmierz (prawa miejskie od XV w.), Jasienica Rosielna (prawa miejskie od 1727 r.), Kołaczyce (od 1354 r.), Lutowiska (od 1742 r.), Mrzyglód (1431), Narol (1585), Niebylec (od XV w.), Nowy Żmigród (1373), Osiek Jasielski (1365), Radomyśl Wielki (1581), Raniżów (1782), Zarszyn (1395). W 1925 r. status miasta utraciła Żołynia (1730), a w 1932 Frysztak (1366), w 1933 r. Wielopole Skrzyńskie (ok. 1348). Dziewięć miast utraciło prawa miejskie w 1934 r. Do statusu wsi sprowadzono Babice (1484), Baligród (1634), Bircza (od XV w.), Brzostek (1349), Dubiecko (1407), Fredropol (od XVII w.), Jaślika (1366), Korczyna (od XV w.) Ulanów (1616). W 1935 r. status miasteczka straciły jeszcze trzy miejscowości: Pruchnik (prawa miejskie od ok. 1436 r.), Radomyśl nad Sanem (1556) oraz Wielkie Oczy (1671). Miasteczka utraciły prawa miejskie i swoje dawne znaczenie już wcześniej, niektóre stały się tylko ośrodkiem wymiany handlowej dla okolicznych wsi. W innych przetrwały tradycyjne formy handlu podczas istniejących od wieków targów i jarmarków, a nawet odpustów. Targi i jarmarki, które wcześniej odegrały rolę miastotwórczą, nadal zachowały charakter ponadlokalny i specjalistyczny, np. targi na bydło. Z targów na bydło słynęły Bukowsko, Jaćmierz, Jaślika, Lutowiska. W Rymanowie sprzedawano dużo świń, ale także i wołów. W Czudcu handlowano świniami. Na wiosnę w górskich miasteczkach hand-

lowano owcami. Zazwyczaj jarmarki odbywały się wiosną i jesienią, czasami związane były z odpustami parafialnymi. Mieszkańcy miasteczek utrzymywali się głównie z uprawy roli i rzemiosła. Rzemiosło było zajęciem dodatkowym zaspakajającym potrzeby mieszkańców miasteczka i okolicznych wsi. Niektóre miejscowości osiągnęły specjalizację dzięki większej ilości rzemieślników uprawiających określone rzemiosło, stopniowo wzrasta w nich rola inteligencji, głównie w przemianach społecznych, kulturalnych i oświatowych. Z garncarstwa znany był Mrzygłód, Kołaczyce i Brzostek. Najwięcej szewców było w Rymanowie, Dębowcu, Dynowie, Brzozowie, ale też i w Kołaczycach. W skóry zaopatrywały ich garbarnie w Rymanowie i Jaśle. Rymanów, Dębowiec, Brzozów znane były z doskonałych wyrobów masarskich, a przede wszystkim kielbasy. W Brzozowie robiono fajki i jeszcze do lat 1960. grzebienie rogowe. W Jaśliskach najpopularniejsze było bednarstwo i stolarstwo. Ciekawym zajęciem był wyrób drewnianych rur wodociągowych. Stolarze, pracujący na potrzeby wsi, zamieszkiwali także Osiek i Dębowiec. W trochę bardziej oddalonej Kańczudze zajmowano się sitarstwem, wyrobem siatkowych koronek na czepce i wypiekaniem pierników. Karczyna, Dębowiec znane były z wyrobów tkackich, głównie płótna, wielu tkaczy pracowało w Baligrodzie. Rzemieślnicy skupieni byli w cechach funkcjonujących aż do wybuchu wojny w 1939 r. Po drugiej wojnie światowej, w 1945 r., kolejnych dziewięć miast zaliczanych do miasteczek w latach 1784-1934 straciło swój status: Domaradz (prawa miejskie od XV w.), Grodzisko (1740), Jawornik Polski (1472), Kalwaria Paclawska i Krasiczyn (prawa miejskie od XVII wieku), Krzywca (1398), Oleszyce (1576), Tyrawa Wołoska (od XVIII w.), Ustrzyki Dolne (1727). W 1946 r. Bukowsko (od XVIII w.) i Nowotaniec (1444)². Duży odsetek mieszkańców do drugiej wojny światowej stanowiła ludność żydowska, która była dość szczelnie zamkniętą grupą społeczną zintegrowaną w gminie wyznaniowej³. W miasteczkach położonych w południowej i wschodniej części Podkarpacia odnotowano niewielki procent Rusinów (Ukraińców). Dla przykładu Sanok liczył w 1921 r. 9638 mieszkańców, w tym 877 Rusinów i 4067 Żydów, a w sierpniu 1939 r. 17800 mieszkańców, w tym 5400 Żydów. Pomimo izolacji – oddzielnego życia Polaków i Żydów, następuje stopniowe zbliżanie się obu społeczności, czemu kres położyła druga wojna światowa. Na czele miasta stał burmistrz jako przedstawiciel urzędu gminnego i rada, w skład której wchodził zastępca burmistrza. Osobno zatrudniano pisarza. Radnych wybierano spośród przedstawicieli obu grup etnicznych, równo spośród ludności żydowskiej i polskiej⁴.

² T. J. Filozof, *Miasta i miasteczka na przestrzeni dziejów*, „Skarby Podkarpackie”, Rzeszów 2011, nr 31, s. 42-46.

³ Akta miasta Sanoka z lat 1867-1950, Archiwum Państwowe w Sanoku. Za E. Zającem, *Dzieje Żydów Sanoka i powiatu sanockiego w latach 1939-1943*, „Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku”, nr 32, Sanok 1994, s. 121-139. W 1939 r. ludność żydowska w Bukowsku to 494 osoby na 726 mieszkańców, 7 Rusinów, w Jaćmierzu 45 osób na 620 mieszkańców, w Jaśliskach to ponad 300 osób na 876 mieszkańców, a tylko 10 Rusinów, Rymanów 1700.

⁴ J. Kudła, *Historia Miasteczka Kańczugi pisana 1889 r.*, Rzeszów 2009, s. 179.

Miasteczka w znacznym stopniu oddziaływały też na mieszkańców wsi, dostarczając wytworów kultury materialnej, a poprzez kształcenie młodzieży wiejskiej – kulturalnych; podczas wymiany towarowej dochodziło do kontaktów towarzyskich dostarczających nowin ze świata i specyficznej rozrywki.

Muzeum Budownictwa Ludowego projektowało prezentację kultury małomiasteczkowej, dokonując zakupu eksponatów od początku powstania. Zapis o kompleksowych badaniach kultury małomiasteczkowej znalazł się już w statucie zatwierdzonym w 1963 r. W latach 1970. zapadła decyzja o przeniesieniu budynków, zabudowie i zagospodarowaniu rynku. Od 1979 r. prowadzono badania penetracyjne w 20 miasteczkach, a od 1985 r. kompleksowe badania stacjonarne w 7 miasteczkach. Na ich podstawie wytypowano obiekty do przeniesienia do Muzeum, dokonywano zakupów eksponatów, a następnie przygotowano projekt ich zagospodarowania uwzględniający strukturę zawodową, społeczną i narodowościową mieszkańców domów przy rynku. Życie małego miasta koncentrowało się przede wszystkim w rynku i przylegających ulicach, mieściły się tu najlepsze sklepy, warsztaty rzemieślnicze, karczmy czy gospody. W dość zamożnym Rymanowie (3546 mieszkańców, 1412 Żydów, 78 Rusinów) w rynku, w okresie międzywojennym, znajdowały się 2 sklepy żelazne, warsztat krawiecki, piekarnia z cukiernią, 4 szynki – jeden z nich miał skład win do 1914 r., 2 sklepy korzenne, w tym jeden z rybami, sklep masarski, warsztat zegarmistrzowski, 2 sklepy galanteryjne, warsztat fryzjerski, trafika, sklep skórzany, sklep galanteryjny, wapienny, papierniczy, piekarnia, 4 jatki rzeźnicze. Mieszkał przy nim także szklarz, czapnik, było ambulatorium dentystyczne. Dopiero pod koniec XIX w. w miasteczkach pojawiło się oświetlenie złożone z kilku lamp zapalanych w okresie jesienno-zimowym, a na początku XX wieku, po rozwoju samorządności, uchwalano plany regulacyjne, które obejmowały brukowanie rynku i ulic (np. Rymanów), budowę trotuarów, rozszerzenie oświetlenia przez wprowadzenie elektryczności, zakładanie parków i sadzenie drzew. Jednakże jeszcze w połowie XX w. w wielu omawianych tu miasteczkach nie było brukowanych rynków i ulic, do ubikacji chodziło się do wygodki w głębi podwórka, wodę nabierało ze studni w rynku lub własnej wybudowanej w ogrodzie, a wieczorem na krótko zapalało się lampę naftową.

Nazwa „Galicyjski Rynek”, na określenie zagospodarowywanej przestrzeni muzealnej powszechnie rozumianej jako miasteczko galicyjskie, sugeruje datowanie na lata przed końcem pierwszej wojny światowej. Początek XX wieku, a więc jeszcze czasy z nostalgią wspomnianej Galicji i cesarza Franciszka Józefa. Cały teren przeznaczony pod zabudowę ma powierzchnię 1,6 ha. Jest to rynek prowincjonalnego miasteczka o rzemieślniczo-handlowej funkcji z południowo-wschodniej części Polski, wydłużony, nieregularny czworobok zbliżony do trapezu o wymiarach 51,5 x 82,40 m.

Jego kształt został zdeterminowany wielkością działki. Jest wydłużony, jak w większości miasteczek, z zaznaczonymi ulicami w układzie turbinowym. Od strony



Il. 3. Sektor małomiasteczkowy w Parku Etnograficznym w Sanoku, AMBL, fot. P. Fabiszewski 2011.

wejścia (zachodu) dwoma budynkami postawionymi po obu stronach drogi zaznaczono wybiegającą z rynku uliczkę. Podobnie wyglądają dwie równoległe ulice wychodzące z naroży pierzei wschodniej zabudowane w części przyrynkowej i uliczka od południa. Nawierzchnię rynku wyłożono kamiennymi otoczkami rzecznyymi, na środku znajduje się studnia. W większości miasteczek galicyjskich do początku XX wieku nie było bruku⁵. Brukowane rynki znane są z Pilzna, Jaślik – kocie łby, Mrzygłodu i z Rymonowa (po 1918 r.) – kamienie rzeczne „burkacze”. Do odprowadzania wód gruntowych i płynnych nieczystości służyły fosy (rynsztoki) znajdujące się na skraju placu z jednej lub dwóch stron, wyjątkowo rynsztok biegł środkiem. Na środku rynku zwykle była studnia, w kilku miasteczkach woda do niej doprowadzana była z gór, z najbliższej położonych źródeł, drewnianymi rurami pod własnym ciśnieniem (Babice, Jaśliska, Kołaczyce, Pilzno, Tyczyn). Studnia w Galicyjskim Rynku jest rekonstrukcją studni z okrągłym zbiornikiem murowanym z kamienia, nakrytej brogowym dachem krytym gontem. Podobna znajdowała się na rynku w Jaślikach, a wodę prowadzono do niej drewnianymi rurami z odległej o 2 km góry Kamarki. Czasami środek rynku zajmowały karczmy lub zajazdy (Dębowiec, Jaśliska). Rynek i przylegające ulice oświetlały lampy naftowe lub gazowe na słupach. W rynku znajduje się 7 lamp gazowych. Przed remizą strażacką ustawiono figurę św. Floriana, świętego chroniącego miasta od pożarów – patrona strażaków. Na środku rynku na stałe stoją kramy i tzw. jatki, które już na

⁵ O. Kolberg, dz. cyt., s. 10.

początku XX wieku funkcjonowały na rynku w Rymanowie. Plac rynkowy wokół obudowany jest 26 drewnianymi parterowymi zrębowymi i przysłupowymi budynkami na podmurówce kamiennej o dachach pokrytych gontem. Domy w każdym miasteczku były budowane według tradycyjnego wzoru, niektóre, posiadające obszerną przelotową sień z jednej strony i dwie lub trzy izby z drugiej, nawiązują do średniowiecznego domu miejskiego. W innych widać wpływy budownictwa z okolic miasteczka. Niezwykle ciekawe są tu budynki przysłupowe, w których słupy, niezależnie od zrębu podtrzymują ciężar więźby dachowej. Budynki, których powstały kopie, pochodzą głównie z drugiej połowy XIX wieku. Tylko dwa są przeniesione i zachowano ich funkcję. Jeden to dom z Ustrzyk Dolnych, w którym mieszkały dwie rodziny żydowskie, a drugi to remiza z Golcowej. Wszystkie obiekty budowane są z drewna jodłowego. Dachy mają konstrukcję krokwiowo-jętkową, niektóre stolcową, są czterospadowe, trójspadowe i dwuspadowe z szalowanymi szczytami. Zręby budynków pobielono wapnem, niektóre są szalowane, inne pomalowano w pasy umieszczone na wcześniej uszczelnionej i wylepionej powierzchni na styku belek. W trzech częściach domy stoją szczytami do rynku na wąskich parcelach siedliskowych 7-10 m. Oddzielają je wąskie miedzuchy szerokości około 1 m (pierzeja wschodnia) lub 2-3 m (pierzeja północna). W północnej pierzei znajdują się budynki podcieniowe. Pierzeja północna zlokalizowana jest pod wysoka skarpą i składa się z ośmiu budynków usytuowanych szczytami z podcieniami do rynku, oddzielonych od siebie 2-3 m miedzuchami. Taka szerokość umożliwiała przejście między budynkami, umieszczenie bocznego wejścia, a nawet okien. Wylot ulicy zaznaczono budynkiem przysłupowym z Jaślisk z końca XVIII wieku (właścicielem był Franciszek Lorenc, przejezdna sień, po jednej stronie cztery pomieszczenia mieszkalne i dwie wąskie komory) oraz przeznaczonym na cele edukacyjne budynkiem ze Starej Wsi z końca XIX wieku. W pierzei znajdują się między innymi trzy domy z Dębowca i dwa z Jaćmierza. W pierwszym zbudowanym pod koniec XIX wieku, złożonym z sieni i trzech pomieszczeń mieszkalnych, zamieszkał fryzjer. W usytuowanym za dwoma budynkami z Jaćmierza domu z Dębowca, posiadającym sień i trzy pomieszczenia mieszkalne, zbudowanym około 1850 r., na końcu należącym do Felicji Dąborowskiej, urodził się profesor geografii Stanisław Pawłowski. Odtworzono w nim mieszkanie nauczyciela. W następnym, złożonym z czterech pomieszczeń mieszkalnych i sieni, którego fundatorami byli handlujący płótnem Maria i Mikołaj Kozubowie około 1880 roku, znajduje się sklep i mieszkanie zegarmistrza. Następane w pierzei domy z rolniczego Jaćmierza z końca XIX wieku mają szerokie wjazdowe sienie, które wynajmowano handlarzom bydła podczas dorocznych jarmarków. Po ich zaniku sienie dzielono, umieszczając w oddzielonej części komorę albo izbę. Składają się z zatem z trzech pomieszczeń mieszkalnych i sieni. W pierwszym (zbudowanym ok. 1879 r., należącym do krawcowej Heleny Florian) umieszczono krawca, a w drugim (około 1880 r., właściciel Józef Ostrowski) trafikę. Następnym przysłupowy budynek pochodzący z drugiej



Il. 4. Wnętrze cukierni-piekarni, AMBL, fot. M. Kraczkowski, 2013.

połowy XVIII wieku z Brzozowa zajmowany był w pewnym okresie, tak jak obecnie w rynku przez stolarza. Dwa domy przy końcu pierzei, chociaż pochodzą z różnych miejscowości, mają po cztery pomieszczenia, w tym narożną sień o dwóch wejściach. Jeden to zrębowy budynek z Brzozowa z ulokowanym w nim zakładem fotograficznym, a następny zajmuje cukiernia-piekarnia. Wylot ulicy zaznaczono dwurodzinnym budynkiem z Birczy, po drugiej stronie trwa budowa domu z Leska, w którym będzie funkcjonować piekarnia. Pierzeję wschodnią tworzą trzy rozległe domy pochodzące z Jaślik. Stoją szczytem do rynku blisko siebie, a międzuchy między nimi mają zaledwie około 1 m. Najstarszy budynek pochodzi z końca XIX wieku, a dwa z początku XX. Charakteryzuje je szeroka przelotowa sień, pomieszczenia mieszkalne i gospodarcze znajdują się tylko przy jednej podłużnej ścianie, jak w miejskich domach średniowiecznych. Na rogu dwóch pierzei usytuowano sklep w budynku zrębowym z dwuspadowym dachem, pozostałe pełnią funkcje hotelowe. Sklep oryginalnym wyposażeniem (lada i półki sklepowe) oraz opakowaniami po produktach – bardzo dużo pochodzących z wytwórni lwowskich, przyciąga szyldem i starymi reklamami na blasze zawieszonymi na drzwiach wejściowych. Przeciwległy budynek narożny ma konstrukcję przysłupową. W czwartej części (południowej) budynki użyteczności społecznej orientowane są frontem do rynku, nie jest to jednakże tradycyjny układ urbanistyczny. Ten sposób zabudowy pojawił się w drugiej połowie XIX wieku. Trzy obiekty mają wzdłuż ściany frontowej słupowe podcienia, a czwarty (karczma z Sanoka) szeroki okap. Na rogu znalazła się apteka z ciekawym oryginalnym wyposażeniem z Dynowa, następny mieści urząd gminy, kolejne pocztę i karczmę.



Il. 5. Lanie świec w miasteczkowej aptece, AMBL, fot. M. Krackowski, 2012.

W większości miasteczek swą siedzibę miały urzędy gminy, agencje pocztowe, które w czasach austriackich i II Rzeczypospolitej mieściły się często w prywatnych budynkach mieszkalnych. W pierzei zachodniej znajdują się cztery budynki z XX w. Ochotnicza Straż Pożarna to organizacja społeczna, która łączyła społeczeństwo w zakresie działalności społecznej, kulturalno-oświatowej i nawet politycznej. Na początku pierzei odtwarza się wnętrza dwóch domów żydowskich. Obraz miasteczka sprzed 1939 r. nie byłby prawdziwy bez obecności Żydów. Wylot ulicy zaznaczono budynkiem przeniesionym z Ustrzyk Dolnych. Zamieszkiwały go przed drugą wojną światową dwie rodziny żydowskie. Obok drugi dom z Jaćmierza z mieszkaniem Żyda, dom woźnicy z Sokołowa również mieszczący dwie rodziny i złożony z sieni, kuchni z komorą i pokoju dom z Rybotycz z oryginalnym przedwojennym szyldem reklamującym znajdującą się tu pracownię obuwia.

Duży nacisk położono na odtworzenie parceli siedliskowej, z tyłu budynków założono ogródki wydzielone odpowiednimi płotami, zasadzono drzewa i krzewy. Uzupełniono małą architekturę przez postawienie kapliczki, studni, wygódek. W starszych budynkach, budowanych jeszcze w czasach austriackich, większość wnętrz urządzono na lata dwudzieste XX wieku, a więc II Rzeczypospolitej. Znajdują się w nich również przedmioty starsze z czasów monarchii austro-węgierskiej. Do nich należą produkowane w Wiedniu metalowe malowane łózka, lodówki, kasy pancerne. Wyposażenie wnętrz nie budzi kontrowersji, ponieważ posłużono się oryginalnymi

przedmiotami, a ich ustawienie odtworzono na podstawie archiwalnych zdjęć. Przy przenoszeniu budynków, tworzeniu kopii i wyposażaniu wnętrz korzystano z tradycyjnych naukowych metod (wywiady, dokumentacja ikonograficzna – zdjęcia, pocztówki, zakup oryginalnych przedmiotów). Ta działalność pozwoliła na dokumentację budownictwa, meblarstwa, zdobnictwa wnętrz. W ten sposób, na podstawie zgromadzonej wiedzy i dokumentów, powstał twór prawie idealny, miasteczko bardzo ładnie położone i „prawdziwe”. „Miasteczko” to słowo bardziej akceptowane jak wieś, wywołujące sentymenty, kojarzy się z czymś magicznym, tym co minęło, ale zostawiło ślady bogatej i wspaniałej przeszłości. W południowo-wschodniej Polsce skojarzenia te, chyba niezasłużenie, wywołuje okres zaboru austriackiego – okres galicyjski.

Galicyjski Rynek jest ideowym i kompleksowym obrazem centrum małego podkarpackiego miasteczka z końca XIX i początku XX wieku. Mamy nadzieję, że propozycja zagospodarowania domów przy rynku, poza odtworzeniem zabudowy i otoczenia, przybliży nam kulturę jego mieszkańców i klimat miasteczka w części Polski od czasów zaborów określanej Galicją. Przypomnijmy, że charakterystyczną cechą tego miasteczka z pogranicza była wielokulturowość, mieszkali w nich Polacy, Żydzi i Rusini (Ukraińcy). Obie wojny światowe, eksterminacja ludności żydowskiej i w jakimś stopniu ukraińskiej, przemiany społeczne i obyczajowe zmieniły miasteczka zupełnie, zniknęły dawne sprzęty i meble, odchodzą ludzie – świadkowie tamtych czasów. Po społeczności żydowskiej pozostały blednące już wspomnienia, puste synagogi i kirkuty. Przywołujemy, odtwarzamy przeszłość za pomocą wyselekcjonowanych przez upływ czasu przedmiotów przechowywanych w muzeum. Odtworzony klimat galicyjskiego miasteczka nadaje się do organizacji zajęć edukacyjnych, a także imprez, aranżujemy również codzienność przez pracę rzemieślników i tradycyjne zajęcia. Powoli zatem wdrażane jest ożywienie pracowni, które było marzeniem muzealników – „warsztaty rzemieślnicze, jak również urzędnia przemysłowe, powinny być w muzeach skansenowskich czynne i obsługiwane przez znających swój fach rzemieślników”⁶. Jeszcze w sferze planów pozostaje sformułowanie: „prowadzone warsztaty rzemieślnicze i tradycyjne urzędnia przemysłowe nie powinny mieć charakteru pokazu dla publiczności”⁷. Zadanie to w jakimś stopniu spełnia zegarmistrz, poczta i stolarnia.

Odpowiednie przygotowanie wyposażenia wnętrz pozwoliło nam na zagospodarowanie sklepu i warsztatu zegarmistrzowskiego na co dzień. Cechy osobowe pracującego tu ponad osiemdziesięcioletniego zegarmistrza, naprawiającego zegary muzealne, gwarantują rzetelność w jego odtworzeniu. Nieco inaczej, ale również w nawiązaniu do tradycji, zagospodarowano warsztat stolarski. Pracujący w nim stolarz robi i sprzedaje drewniane przedmioty codziennego użytku. W atelier fotograficznym wykonywane są

⁶ R. Reinfuss, *Problem ekspozycji pracowni rzemieślniczych i wiejskich urzędzeń przemysłowych*, Międzynarodowa konferencja skansenowska, Sanok 27-30 maja 1978, Sanok 1978, s. 110.

⁷ Tamże, s. 111.



Il. 6. Zegarmistrz przy pracy, AMLB, fot. R. Mrozowski, 2013.



Il. 7. W stolarni, AMLB, fot. M. Kraczkowski, 2012.



Il. 8. Wnętrze atelier fotograficznego, AMLB, fot. M. Kraczkowski, 2013.

pamiątkowe zdjęcia. Każdy sam może też zrobić zdjęcie członkom rodziny lub znajomym na tle parawanu z namalowanym samolotem, ustawionego przed budynkiem fotografa. Po przeciwnej stronie rynku znajduje się poczta w budynku od 1905 do 1944 r. mieszczącym pocztę i mieszkanie poczmistrza. Poczta spełnia swoją funkcję, bo utworzono tu agencję pocztową obsługiwaną przez poczmistrza w mundurze Poczty Polskiej w charakterystycznym kolorze zielonym. Obok apteki stoi karczma, za nią czynna kręgielnia, gdzie turyści, a zwłaszcza dzieci, na grze spędzają wolny czas. W urzędzie gminy okazjonalnie pojawia się urzędnik-sekretarz. W usytuowanej na rogu aptecze aptekarz zajmuje się laniem świec, w cyklu prac domowych służąca pierze i prasuje bieliznę. Obok poczty odtworzono ogród zielarski, w kuchni suszone są zioła, które aptekarz przerabiał na lecznicze mieszanki. W remizie z tradycyjnym wyposażeniem, w niewielkiej sali widowiskowej, jak w miasteczkach w okresie międzywojennym, organizowane są przedstawienia (jasełka), ale też niewielkie sezonowe wystawy. Można zobaczyć sklep kolonialny i trafikę, czyli sklep tytoniowy.

Przy każdym warsztacie znajduje się w pełni zagospodarowane mieszkanie rzemieślnika, urzędnika czy właściciela sklepu. Wnętrza domów żydowskich udostępnia pracownik w stosownym stroju. Po zbudowaniu Galicyjskiego Rynku spotkaliśmy się z ogromną różnorodnością oczekiwań ze strony odbiorców. Ustawienie budynków w rynku, aranżacja jego powierzchni, zagospodarowanie działki siedliskowej, same budynki i ich wyposażenie nie stwarzają większych problemów w ich akceptacji. Społecz-



Il. 9. Na poczcie, AMLB, fot. M. Kraczkowski, 2013.

ność lokalna oczekuje dostępu do rynku i uzyskuje go podczas różnych organizowanych imprez. Zadaniem muzealników stało się przywrócenie, kreowanie (?) tradycji zarówno w oprawie, jak i wykonywanych czynnościach. Do tradycyjnych targów nawiązują giełdy staroci odbywające się w każdą trzecią niedzielę sezonu. Wspólnie z przedstawicielami samorządu terytorialnego organizowane są targi wiosenne przed Wielkanocą i jesienne oraz jarmark bożonarodzeniowy. Jak na dawnych targach pojawiają się sprzedawcy butów, ubrań, biżuterii (np. Głogów Małopolski do końca ubiegłego wieku znany był z wyrobu paciorków szklanych i biżuterii ze sztucznego złota, w Kańczudze sztyto czepce), własnoręcznie upieczonych ciast, przygotowanych potraw. Wielu twórców zabiega o uzyskanie pomieszczeń i codzienną sprzedaż własnych

wyrobów w sezonie. Podczas targu zajmują, jak ich przodkowie, wszystkie podcienia, stragany, jatki. Rozkładają towary bezpośrednio na rynku.

Problemem staje się dopowiedzenie zjawisk niematerialnych o charakterze społecznym i duchowym. Wprowadzane współcześnie normy społeczne, dotyczące poprawności politycznej oraz przeciwdziałania przemocy, przenoszone są na odtwarzane obrzędy doroczne, np. nie wypada przedstawić obrzędu wieszania Judasza i uderzania palmami po ich poświęceniu. Chętnie wprowadzano by nowe zwyczaje, np. fragment dawnych misteriów wielkanocnych, wjazd Chrystusa do Jerozolimy na osiołku, które nie występowały w kulturze ludowej regionu Podkarpacia. Mimo takich uprzedzeń, bardzo udanie wypadła Niedziela Palmowa (warsztaty wyrobu palm i pisanek), procesja do położonego obok kościoła, poświęcenie palm, zatykanie ich pod strzechę, wtykanie w polach. Przy okazji targów jesiennych i wiosennych pracownicy Muzeum ubierani są w zrekonstruowane stroje z lat 1920. i zajmują się wykonywaniem codziennych czynności (prasowanie, pranie, smażenie powideł, pieczenie proziaków, praca w stolarni i pracowni krawieckiej) oraz okazjonalnych, np. lanie świec. Udało się zaprosić fryzjera do pracy w zakładzie fryzjerskim. Okazało się, że rynek miasteczka jest potrzebny



Il. 10. Giełda staroci na Galicyjskim Rynku, AMBL, fot. M. Kraczkowski, 2012.



Il. 11. Prasowanie bielizny w kuchni u aptekarza, AMBL, fot. M. Kraczkowski, 2012.

mieszkańcom Sanoka i okolicznych miejscowości, nie jest tylko pewne: jako atrakcyjna oprawa czy też prawdziwy rynek? Może wszystko razem. Trudno też odpowiedzieć na postawione w tytule pytanie. Raczej skłaniamy się ku odtwarzaniu przeszłości.

Roksana Butrym
(Muzeum Kultury Ludowej w Węgorzewie)

Mistrzostwa Świata w Letnim Ciągnięciu Sanek „Dzień z Konopkową” jako próba znalezienia klucza do tradycyjnego a zarazem aktywnego muzeum kultury ludowej

Przy jednej z dróg wjazdowych do Węgorzewa widoczne jest wzniesienie, zwane Górą Konopki. Zgodnie z podaniem ludowym, otrzymało miano od pewnego gospodarza – Konopki właśnie, którego żona zapisała duszę diabłu pod warunkiem, że ten będzie spełniał każdą jej wolę za życia. Niesłuchanie tyranizowała nie tylko diabła, lecz także zatrula życie swojemu mężowi, doprowadzając obu do upadku. Przy wzgórzu, gdzie kobieta, zaprzęgając diabła, kazała się wozić latem sańmi, Konopka wykopał wielki dół. I zasypał go, gdy tylko diabeł wtrącił do niego kobietę. Konopka w nagrodę mógł później wygnać diabła z zamków w Węgoborku i Sztynorcie, za co wypłacono mu pokaźne sumy pieniędzy¹.

Przytoczona pokrótce historia powstała najprawdopodobniej u schyłku XVI wieku, kiedy na wspomnianej podwęgorzewskiej górze, pełniącej rolę miejsca straceń, wykonano okrutną karę śmierci. Można założyć, iż zdarzenie to legło u podstaw oryginalnego podania ludowego, jakie przez wieki opowiadane było na Mazurach i w innych częściach Prus. Doczekało się co najmniej kilkunastu udokumentowanych wersji, zapisanych zarówno po polsku, niemiecku, jak i w gwargze mazurskiej².

Jeszcze do niedawna podanie to znali nieliczni zainteresowani, a wśród nich Jerzy Marek Łapo – archeolog, historyk, kustosz Muzeum Kultury Ludowej w Węgorzewie. On też zaproponował stworzenie specyficznej przestrzeni narracyjnej, która pozwoliłaby na zapoznanie szerszego grona odbiorców z tą wyjątkową historią. Tak zrodził się pomysł wykreowania wydarzenia nie tylko chroniącego, ale przede wszystkim promującego element lokalnego dziedzictwa kulturowego, a przez to i sam region.

Projekt pod nazwą „Dzień z Konopkową”, w nieco krotochwilny sposób nawiązujący do podania o niepokornej kobiecie, został powołany do życia w roku 2009

¹ Obszerniejsze teksty podania znaleźć można w opracowaniu Jerzego Marka Łapo, *Starzy ludzie powiadali*, [w:] *Góra Konopki*, red. J.M. Łapo, Węgorzewo 2010, s. 16-41.

² Tamże, s. 16.



Il. 1. Dzień z Konopką 2012 - Mistrzostwa Świata w Letnim Ciągnięciu Sanek, fot. K. Dzurko-Piasecka. przez pracowników Muzeum Kultury Ludowej w Węgorzewie we współpracy z członkami Towarzystwa Ratowania Dziedzictwa Kresów Dawnych i Obecných „Ojcowizna”³.

Główny element przedsięwzięcia – brzmiący nieco niekonwencjonalnie – stanowią Mistrzostwa Świata w Letnim Ciągnięciu Sanek.

Zawodnicy walczą o tytuł mistrza i wicemistrza świata w sześciu kategoriach wiekowych, od dzieci przedszkolnych aż po osoby dorosłe. Na początku rozlosowane zostają pary uczestników, które na dwóch równoległych torach rywalizują w systemie turniejowym – wygrywający przechodzi do kolejnego etapu. Wyścig polega na jak najsprawniejszym przetransportowaniu na sankach – w zależności od kategorii wiekowej – figury Konopkowej, dziecka lub osoby dorosłej. Zwycięzcy wyłaniani są w biegu finałowym, a prócz tytułu otrzymują nagrody rzeczowe, przede wszystkim książki i sprzęt sportowo-turystyczny. Każdy z uczestników, niezależnie od zajętego miejsca, dostaje okolicznościowy medal oraz nagrodę pocieszenia.

Ponadto, równoległe z ciągnięciem sanek, odbywa się rodzinna rywalizacja w takich dyscyplinach, jak puszczanie bączków, wyścigi w workach czy wyławianie kulek z błota. Goście mogą tego dnia sprawdzić się również w rzucie podkową czy beretem, chodzeniu na szczudłach, przeciąganiu liny, wyścigu na „łapie Konopkowej” i kilku jeszcze dyscyplinach zręcznościowych.

³ Szerzej o projekcie: J.M. Łapo, „Dzień z Konopką” – Mistrzostwa Świata w Letnim Ciągnięciu Sanek, [w:] *Góra Konopki...*, s. 87-97.

Aby obraz motywu przewodniego projektu – a więc lokalnego podania – został utrwalony (choćby w prostej formie), uczestnicy mają również możliwość niejako wcielenia się w role bohaterów historii poprzez wykonanie pamiątkowego zdjęcia. W pracę nad przedsięwzięciem angażowana jest również muzealna pracownia ceramiczna, w której co roku tworzone są pamiątkowe, gliniane figurki nawiązujące do wydarzenia – postać Konopkowej czy ukwiecone sanki. Również one stanowią upominki dla uczestników.



Il. 2. Znaczek personalizowany Poczty Polskiej.

„Dzień z Konopką”, na stałe już wpisany do muzealnego kalendarza imprez rocznych, daje zwiedzającym nie tylko okazję do zabawy i rywalizacji na świeżym powietrzu, ale jest też pretekstem do zapoznania się z ekspozycjami prezentowanymi na terenie muzeum oraz parku etnograficznego. W latach poprzednich, w dniu mistrzostw otwarte zostały dwie wystawy, połączone w pewnym stopniu tematycznie z wydarzeniem. „Węgorzewskie dzieciństwo”, czyli zabawki oraz przybory szkolne z drugiej połowy minionego wieku, a także zdjęcia z dzieciństwa, dostarczone przez dorosłych już dziś mieszkańców Węgorzewa i okolic. Druga wystawa – „Za babą i diabeł nie trafi” – jeszcze ściślej tematycznie związana była z projektem, mianowicie przedstawiała rzeźby – postaci kobiet oraz diabłów, pochodzące ze zbiorów Muzeum Kultury Ludowej w Węgorzewie.

Z kolei w roku 2010 ukazała się publikacja pod tytułem *Góra Konopki*⁴, w której kwestia węgorzewskiego wzgórza poruszona została zarówno od strony archeologicznej, historycznej, jak i „etnograficznej” – zamieszczono tu kilkanaście wersji podania o Konopce, Konopkowej i diable. Również ta publikacja wręczana jest „mistrzom świata”, dzięki czemu mogą oni jeszcze dokładniej zapoznać się z kontekstem wykorzystanego w „Dniu z Konopką” motywu przewodniego.

Innym rodzajem druku, wydanym dla uczczenia wydarzenia, był znaczek personalizowany, zaprojektowany przez pracownicę Muzeum, Katarzynę Dzurko-Piasecką. Na pierwszym planie umieszczono rekwizyty biorące udział w mistrzostwach – szmaciane figury Konopkowych na sankach. W tle widoczna jest kopia chałupy ze wsi Woźnice, stanowiąca fragment węgorzewskiego Parku Etnograficznego.

Sam fakt odbywania się „Dnia z Konopką” na terenie muzealnym ma znaczenie kluczowe. Na co dzień zwiedzanie odbywa się jedynie z przewodnikiem, a w tym dniu cała przestrzeń skansenu zostaje dosłownie ożywiona i oswojona. Stąd duża część zwiedzających spędza tam niemal cały dzień, biorąc udział w konkurencjach, poznając wnętrza chałup czy po prostu przechadzając się po parku etnograficznym. Warto zwró-

⁴ Patrz przypis 1.

cić uwagę, iż przestrzeń węgorzewskiego skansenu jest – w porównaniu z innymi tego typu placówkami w kraju – bardzo niewielka. Ograniczony obszar sprawia, że niełatwo jest zatrzymać zwiedzających na dłużej. Z drugiej jednak strony zamknięty teren staje się atutem, a także doskonałym tłem dla festynów rodzinnych – a tak również okreśłany jest często „Dzień z Konopkową”.

Pomimo faktu, iż Mistrzostwa Świata w Letnim Ciągnięciu Sanek opierają się na prostych, znanych grach i zabawach z przeszłości, zdecydowano się (również z prozaicznych powodów ekonomicznych) na wprowadzenie elementów, które roboczo nazwać można nietradycyjnymi. Dlatego na terenie skansenu pojawił się mechaniczny byk czy kule wodne. Czy pozostaną one częścią wydarzenia – pozostaje kwestią dyskusyjną. Bez wątplenia natomiast cieszą się wśród dzieci niezwykłą wręcz popularnością.

W tym miejscu słowo popularność – zwłaszcza w odniesieniu do wspomnianych elementów nietradycyjnych – prowokuje pytanie o realizację celów muzeum skansenowskiego w XXI wieku. Czy wprowadzenie do skansenu wydarzenia tak mało „ludowego”, jak Mistrzostwa Świata w Letnim Ciągnięciu Sanek, nie umniejsza rangi miejsca? Czy dmuchany basen napełniony wodą lub mechaniczne zwierzę tuż obok zagrody z owcami rasy skudde nie powoduje pomieszania sensów? Z pewnością mogłoby się tak stać, gdyby ludyczność była tu jedynym i głównym priorytetem i gdyby to zabawa sama w sobie stanowiła hasło promujące muzealne przedsięwzięcia.

Nie da się ukryć, że w „Dniu z Konopkową” skansen przypomina w znacznym stopniu połączenie parku etnograficznego z parkiem rozrywki. Należy jednak pamiętać, iż idea rywalizowania o tytuł mistrza świata w dyscyplinie – bądź co bądź – mało znanej, oparta została na potrzebie promowania dziedzictwa kulturowego Mazur i Węgorzewa w sposób przystępny i atrakcyjny. Edukowanie poprzez zabawę – nie tylko dzieci, ale również dorosłych – nie jest pomysłem nowym i korzysta się z niego powszechnie. Dodatkowo unikatowość wydarzenia (używanie sanek w lecie nie jest praktykowane w innych miejscach w kraju) pozwala nie tylko mieć pewność, że „Dzień z Konopkową” nie zostanie pomyłony z innym świętem, ale także gwarantuje promocję przedsięwzięcia (projekt relacjonowany jest przez media lokalne i ogólnokrajowe).

Reasumując – tak długo, jak wydarzenia pokrewne przedstawionemu tutaj opierać się będą na unikatowych wątkach kultury danego regionu, i jak długo informacja o tych elementach będzie przekazywana, a także „przemycana” w sposób konsekwentny i atrakcyjny – możemy wykorzystywać przestrzeń parków etnograficznych w połączeniu z ludycznością do ich promowania.

Pille Perner
(Музей-усадьба К.Р. Якобсона)

Музей-усадьба К.Р. Якобсона – хранитель хуторской культуры Эстонии

Для начала уточню, что в настоящем докладе подразумевается под понятиями поп и хуторской культуры. Хуторская культура — это хранение, ознакомление и возрождение технологии или материала наследия — традиций, обычаев и навыков ручного труда. В основном хуторская культура имеет значение на национальном уровне. В определенные периоды времени поп-культура является знаковой и обладает материалом, вытекающим из самобытности человека, его желаний и потребностей. Поп- и массовая культура — это две разные вещи. Массовая культура — это обезличенное, направленное на массы действие или материал.



1. Огород и главное здание

Как мне кажется, хуторская культура превратилась в одну из составляющих поп-культуры в Эстонии. Национальное и традиционное имеет важное социальное значение в повседневной жизни. Ценятся национальные узоры на одежде и других предметах быта, популярно владеть старинными навыками — уметь печь хлеб, делать свечи, владеть плотницким мастерством и т.д., популярность

набирает народная музыка. Также пользуется популярностью поиск своих корней и предков при помощи различных каналов.

По причине всего вышесказанного в нынешней ситуации созданы благоприятные условия для деятельности нашего музея-усадьбы как тематического парка хуторской культуры.

Уточню, что под парком я подразумеваю всю территорию нашего музея, составляющую 85 гектаров. На этой территории действует основанный в 1874 году хутор — жилой дом, хлев, сарай, мельница, жилая рига и т.д., возделываемые пашни и поля, а также около 30 гектаров леса. Это музей-усадьба К.Р. Якоб-

сона, целью которого является нести и передавать знания о хуторской культуре 19 века и о наследии важного деятеля эпохи пробуждения К.Р. Якобсона.

Ясно то, что сегодня невозможно действовать только как хранящий и рассказывающий о хуторской культуре музей. В своей работе мы постоянно сталкиваемся с вопросом, как сделать историю и народную культуру доступной всем?



2. День ремесел



3. Кургья

Привлекательность нашего действующего хутора и заключается в его обстановке и духовности. Несмотря на то, что по своему формату мы являемся музеем, мы должны существовать в современных условиях – т.е. постоянно меняться. Тут нам на помощь и приходит поп-культура, диктуя тренды определенных социальных групп, которые мы берем за основу организации своей деятельности.

Помимо традиционных экскурсий наш музей-тематический парк предлагает различные мероприятия, образовательные программы, тематические дни и школу хуторской культуры.

Из традиционных мероприятий самым главным является день хутора, проходящий в последнюю субботу августа каждого года. На дне хутора можно познакомиться с многими стародавними работами, принять участие в мастер-классах и посетить хуторской рынок.



4. День овцы

Также важными являются день эстонской лошади и день овцы, рассказывающие всем интересующимся об этих породах и предлагающие насладиться красотой, а также получить новые знания об этих животных. Также в начале июля проводится день ручного труда, собирающий вместе всех молодых и пожилых его любителей. Этот день посвящается обучению и изучению как старинных технологий, так и новых техник.

Из образовательных программ наибольшей популярностью пользуется программа «Рождество на хуторе», знакомящая с рождественскими традициями разных времен, а также программа «Занятия хуторских ребят», в которой рассказывается о занятиях и работе детей на хуторе. Также есть программы, рассказывающие о различных знаменательных датах национального календаря и их традициях, таких как кадрияев (Катеринин день), мардияев (день Св. Мартина) и масленица. А также знакомящая с осенними работами программа «Осень на хуторе». В этом году стартовала новая программа «Еда на хуторе в течение года», знакомящая с хуторской едой и традициями питания Эстонии в стародавние времена.



5. Ткачество национальных поясов

В 2010 году в нашем музее была основана школа хуторской культуры, в которой проводятся различные курсы для взрослых. В течение первых двух лет мы знакомили интересующихся с различными навыками по теме пчеловодства и ручного труда. В прошлом году обучали изготовлению местной национальной одежды, а основной темой в этом году стал сад и связанные с ним умения и занятия. За эти годы мы обучили старинным навыкам, которые не теряют своей важности и по сей день: изготовление топорищ и метел, мыловарение, выпечка хлеба, планирование сада. Считаем важным предлагать взрослым возможность саморазвития и приобретения новых навыков в по возможности подлинной обстановке.

Нашим важным преимуществом является природная среда, в которой мы находимся, а в условиях высокого темпа современной жизни очень важно предложить возможность заметить происходящее вокруг нас. Время от времени людей интересовал вопрос, кто мы такие и откуда мы пришли. Таким образом, важно найти ответы именно на эти вопросы.

В силу того, что хуторская культура сама по себе ценится в определенных целевых группах, мы должны думать о том, как добраться до своего посетителя через его информационные каналы. Несмотря на свою историческую направленность, мы вынуждены использовать смартфоны, блог, Facebook и т.д. Ведь очевидно, что при помощи таких информационных каналов, как традиционная печатная пресса и флайеры, достичь многочисленной аудитории, к сожалению, больше не представляется возможным.

Я считаю, что этнографические парки в Эстонии, будь то старые или обновленные тематические парки, являются важным звеном в охране наследия посредством подлинности, честности и единства. Для достижения же контакта с посетителем необходимо следить, чтобы общение проходило на языке целевой группы, и информация распространялась в её языковой среде.

Z wizytą u pana doktora – na podstawie sylwetki doktora Witolda Poziomskiego Od autorytetu do usługi

Można przyjąć, że o autorytecie powiedziano już wszystko, a świadczy o tym bogata literatura przedmiotu, która zapewnia, że problem ten towarzyszy człowiekowi od zawsze, że już dawno ujęto istotę autorytetu i że autorytet jest niezbywalnym składnikiem życia społecznego, bo życie to jest hierarchiczne, oparte na tradycji i historii danego miejsca.

W małych miasteczkach na Kielecczyźnie pod koniec XIX i na początku XX w. uznanie społeczne zazwyczaj przypisywane było stałej grupie miejscowej inteligencji, do której zaliczał się: wójt, lekarz, aptekarz, nauczycielka, ksiądz, naczelnik poczty, policjant oraz kilku najbogatszych kupców. Jednak czasami układ autorytetów danego społeczeństwa uzależniony był od warunków naturalnych oraz nastrojów społecznych miejscowości.

Interesujący mnie Suchedniów, dziś dziesięciotysięczne miasteczko, leży na północy Gór Świętokrzyskich. Niewielka społeczność lokalna ściśle związana jest z dziejami Staropolskiego Okręgu Przemysłowego. Tutaj w 1816 r. znajdowała się siedziba jednego z czterech dozorstw górniczych, na jakie podzielono teren Zagłębia, a od 1833 r. urzędował zarząd Wschodniego Okręgu Górniczego, obejmującego obszar całego Zagłębia wraz z podległymi instytucjami¹. W XIX w. do Suchedniowa przybyło wielu zagranicznych specjalistów: majstrów, odlewników, hutników, operatorów maszyn produkowanych w Niemczech, Francji i Anglii. Świadczą o tym jeszcze do dnia dzisiejszego niemiecko brzmiące nazwiska wielu rodzin: Gajzler, Lorenc, Rek, Pedryc, Zolbach czy Najman². Zarząd Górnictwa skupiał w Suchedniowie inteligencję techniczną: inżynierów, hutników, sztygarów i pracowników administracyjnych. Gdy w Białogonie pod Kielcami założono jedną z pierwszych w Polsce średnich szkół mechanicznych, wykładowcami w niej byli również inżynierowie dojeżdżający z Suchedniowa³.

¹ K. Dumala, *Przemiany przestrzenne miast i rozwój osiedli przemysłowych w Królestwie Polskim w latach 1831-1869*. Łódź 1976, s. 368.

² P. Zubiński, *Suchedniów pod koniec XIX i na początku XX w.*, praca magisterska pod kierunkiem Barbary Szabat, Kielce 2000, s. 12. Wydruk w posiadaniu Anny Samborskiej.

³ J. Trzebiński, *Wspomnienia*, część I, s. 7, maszynopis w posiadaniu Idy Wędrychowskiej.

25 stycznia 1885 r. do publicznego użytku oddano linię kolejową z Dębłina do Dąbrowy Górniczej⁴. Teraz kontakt między ośrodkami przemysłowymi był o wiele łatwiejszy. Konieczność sprawnego funkcjonowania różnych instytucji zmuszała władze do zatrudniania coraz to większej liczby pracowników, a więc ludzi z wykształceniem wyższym niż elementarne. Tworzyli oni lokalną, suchedniowską społeczność inteligentną.⁵ Obraz Suchedniowa z początku XX w. sprawiał, że konfiguracja autorytetów wśród mieszkańców osady przemysłowej nie była typowa, jak w innych małych miasteczkach Kielecczyny. Tu najważniejszą rolę odgrywała tzw. inteligencja techniczna. Równie ważną osobą był lekarz górniczy Józef Wigura, a później inni lekarze ogólni.



Doktor Witold Poziomski.

Silną pozycję społeczną miał aptekarz Stefan Górbiel, fotograf Władysław Gładzcy czy założycielka szkoły podstawowej w Ostojowie (gm. Suchedniów) Wanda Łyczkowska.⁶

Na takie podwaliny przybył lekarz Witold Poziomski, który niewątpliwie zaliczał się do elity suchedniowskiego społeczeństwa. Urodził się 14 grudnia 1878 r. w Wysokiem Litewskim na terenie dzisiejszej Białorusi, w rodzinie urzędniczej. Był człowiekiem pracowitym niepoddającym się trudnościom – zawsze konsekwentnie dążył do celu. Do szkoły średniej uczęszczał w Grodnie. Studia medyczne ukończył w Moskwie⁷. Mając 27 lat, podjął swoją pierwszą pracę lekarza w Samarze, marząc o powrocie do Polski⁸. W 1905 r. spełnia się

jego marzenie i może wrócić do ojczyzny. Pierwszym miejscem jego pobytu na terenie kraju był Bodzentyn, tutaj umiera mu córka Wanda i tutaj też zostaje pochowana. Po niespełna dwuletnim pobycie w Bodzentynie przeniósł się do Suchedniowa⁹. W 1914 r. żona lekarza wraz z dwoma synami wyjeżdża do Wiaźmy na wakacje do swego ojca

⁴ P. Zubiński, op. cit., s.13.

⁵ A. Massalski, A. Wardzichowska-Daszkiwicz, *Inteligencja w Suchedniowie w II poł. XIX i początku XX wieku. Szkic problemu*, s. 2, maszynopis w posiadaniu Joanny Podkańskiej, Suchedniów.

⁶ Siostra żony doktora Witolda Poziomskiego.

⁷ W okresie studenckim należał do tajnej studenckiej organizacji patriotyczno-niepodległościowej. Był nawet delegatem na zjazd, który miał odbyć się w Warszawie. Niestety, zjazd został zdekonspirowany i tylko dzięki dzielności dorożkarza, który wioził delegatów z dworca kolejowego w Warszawie na miejsce obrad zjazdu, udało się jemu i pozostałym delegatom uciec przed policją. Jednak po powrocie do Moskwy został aresztowany, skazany i więziony w carskim więzieniu. A było to w ostatnim roku studiów. Dzięki pomocy i staraniom przyjaciół został zwolniony z więzienia i w 1903 r. ukończył studia. W tym samym roku zawarł związek małżeński z Zofią Łyczkowską, córką powstańca z 1863 r.

⁸ Samara była ogromną gubernią, której obszary przeważnie pokrywały stępy. Poruszanie się po stepach było bardzo niebezpieczne; brakowało oznakowanych dróg, a jedyny środek transportu stanowiły konie.

⁹ Mieszkał przy ul. Bodzentyńskiej, następnie Mickiewicza i ponownie przy Bodzentyńskiej 20.

Eugeniusza Łyczkowskiego. Tam zastaje ich I wojna światowa. Zaniepokojony Witold wyjeżdża po rodzinę do Wiaźmy, niestety, nie ma możliwości natychmiastowego powrotu do Polski i do Suchedniowa, Dzięki temu, że posiadał dyplom ukończenia medycyny z wynikiem bardzo dobrym oraz jedenastoletni staż pracy, został mianowany naczelnym lekarzem szpitala nr 4 w Wiaźmie i pełnił tę funkcję do 1920 r. Żonie i dzieciom udało się powrócić do Polski w 1917 r. i osiedlić w Warszawie. Witold jeszcze wyjechać nie mógł. W 1920 r. podjął decyzję o nielegalnym przekroczeniu granicy; zrobił to pod Mińskiem Litewskim, do którego w tym czasie dochodziły wojska polskie¹⁰. Wrócił do Polski, do Suchedniowa – miał wtedy 44 lata. Suchedniowa już nie opuścił, pracował i żył tu jeszcze 46 lat. Przede wszystkim leczył wszystkich bez względu na status majątkowy i możliwości finansowe. Jeździł po Suchedniowie i okolicy, przez wiele lat był jedynym lekarzem w miejscowości, przyjmował chorych w domu, a nawet w razie potrzeby zatrzymywał pacjentów u siebie w domu na parę dni, do czasu przesilenia choroby. W okresie międzywojennym zorganizował niewielki szpital na 20 łóżek w prywatnym domu przy obecnej ulicy Sportowej. Był organizatorem Komitetu Pomocy dla Chorych.

Kiedy nastąpiła okupacja hitlerowska, Witold Poziomski miał już 64 lata, mimo to zaangażował się w walkę o niepodległość i pomoc partyzantom. Okupacja hitlerowska zabrała mu syna Janusza, żołnierza Armii Krajowej¹¹. W Polsce Ludowej pracował jeszcze dwadzieścia lat. Był już człowiekiem wiekowym, a mimo to bacznie obserwował rozwój farmakologii i zmiany zachodzące w metodach leczenia, przyswajając je sobie nadzwyczaj szybko i sprawnie. Pracując całe życie w małym ośrodku, jakim był Suchedniów, doktor musiał w swojej praktyce zawodowej zajmować się każdą dziedziną medycyny. Leczył cztery pokolenia, był świadkiem urodzeń trzech pokoleń. Miał jeszcze siły na inspirowanie wielu działań społecznych w Suchedniowie. Patronował wielu inicjatywom, jak np. budowie szkoły – Tysiąclatki, rozbudowie miejscowej fabryki itp. Miał 90 lat, gdy umarł 9 maja 1966 roku¹².

Lekarze, jako ludzie zaufani i wykształceni, pełnili na wsiach i w małych osadach rolę niedościgłych wzorów, ponieważ koszt studiów medycznych był poza zasięgiem chłopskiej rodziny. Charakter wykonywanej pracy również budził podziw, bo lekarze pomagali ludziom w sposób nieosiągalny dla przeciętnego człowieka. Zostać lekarzem było marzeniem wielu młodych ludzi tamtego czasu, lecz nie było to łatwe, nawet dla rodzin zamożnych i wpływowych.

¹⁰ Opowiadał później swojemu synowi Stanisławowi, że kiedy zobaczył wówczas pierwszy raz na własne oczy żołnierza polskiego, opanowała go tak wielka fala wzruszenia, że razem z kolegą upadli na ziemię i całowali jego buty.

¹¹ Zginął w akcji zbrojnej podczas powstania warszawskiego.

¹² Lekarze i felczerzy na przełomie XIX i XX w. w Suchedniowie: dr Józef Wigura – absolwent Uniwersytetu Warszawskiego, jego poprzednik dr Aleksandr Fabian, dr Władysław Michalski – lekarz fabryczny w latach 1902-1905, dr Witold Poziomski, dr Kajetan Szczeniowski. Felczerami byli: Wincenty Zaniewski, Karol Kaczorski, Józef Kosiński, i Józef Koziera.

Początki zorganizowanej służby zdrowia w Polsce wiążą się z utworzeniem Księstwa Warszawskiego. W roku 1807 Komisja Rządowa powołała do życia Najwyższą Dyрекcyję Lekarską, której powierzono organizację i zarząd służby zdrowia w kraju. Decydujący głos mieli w niej urzędnicy administracyjni, lekarzom pozostawiono tylko rolę doradczą i pomocniczą. Tradycja uprawiania zawodu przez polskich lekarzy pod koniec XIX w. przybrała charakter medycyny społecznej. Rozwój tej nauki nie był łatwy. Młodzież, chcąc studiować, musiała udawać się na uczelnie zagraniczne. Podręczników polskich prawie wcale nie było, przeważnie kształcono się z podręczników niemieckich¹³. Odbijało się to również na literaturze lekarskiej. Z powodów stosunków zawodowych, społecznych, personalnych, niejednokrotnie artykuł napisany w jednym zaborze nie mógł być publikowany ani czytany w drugim. Wszelkie osiągnięcia naukowe polskich uczonych przypisywane były narodowości zaborcy¹⁴. Rozwój nauk medycznych przebiegał bardzo nierównomiernie, w każdym zaborze inaczej.

W interesującym mnie zaborze rosyjskim sytuacja była trudna, a mimo to wykształciło się w tym czasie wielu znakomitych lekarzy polskich. Stworzyli oni samodzielną polską szkołę lekarską oraz lekarsko-filozoficzną¹⁵. Poglądy głoszone w tych szkołach wywierały wpływ na lekarzy rosyjskich, a jednocześnie utrwały i szerzyły się przy wzajemnym oddziaływaniu rosyjskich ośrodków naukowych. W uczelniach Petersburga, Moskwy, Kijowa, Kazania i innych kształciło się wielu przyszłych uczonych. Niektórzy z nich zostali w Rosji i przyczynili się do rozwoju rosyjskiej myśli medycznej. Wielu lekarzy owego okresu okazało się przede wszystkim praktykami, gorliwie i z zapałem walczącymi o zdrowie człowieka. Choć i polscy lekarze mogli w owym czasie poszczycić się różnymi osiągnięciami, zwłaszcza ośrodek krakowski, np. Ludwik Bierkowski po raz pierwszy w Polsce zastosował narkozę. Wchodziły w życie nowe metody i wynalazki. Modne stały się terapie elektromagnetyczne oraz homeopatyczne. W stomatologii wprowadza się sztuczne szczęki z kauczuku, sztuczne zęby własnego pomysłu, „kit do plombowania”, proszki od bólu zęba, proszek do czyszczenia zębów „Melanion”. Pomimo wyraźnego postępu, nie ustawało żerowanie na ciemnocie i cierpieniu ludzkim. Ogłaszano stale cudowne leki „na piersi blednicę, anemie, astmę, podagrę, żołądek, zęby” aż do przywracających rzekomo słuch lub leczące choroby dyskretne w kilka dni¹⁶.

Jeszcze na początku XX w. lekarzy wolno praktykujących było na ziemiach polskich bardzo mało. Praktykę prywatną wykonywali w miarę możliwości ze względu na potrzebę społeczną oraz aby poprawić sobie byt materialny. Lekarze zatrudniani byli przede wszystkim w szpitalach, w administracji służby zdrowia oraz w więzieniach.

¹³ B. Seyda, *Dzieje medycyny w zarysie*, Warszawa 1977, s. 477.

¹⁴ Ibidem, s. 478.

¹⁵ Ibidem, s. 496, w szczególności takie nazwiska jak Biegański, Biernacki, Chalubiński.

¹⁶ I. Homola Skąpska, *Józef Dietl i jego Kraków*, Kraków 1993, s. 660.

Dodać należy, że lekarze z reguły osiedlali się w miastach powiatowych lub obwodowych, rzadko w miasteczkach. Pod koniec XIX w. było pięciu lekarzy w powiecie kieleckim, w tym czterech mieszkało w Kielcach¹⁷. Lekarze w zasadzie mogli polegać tylko na logice, inteligencji i dużym doświadczeniu w diagnozowaniu i leczeniu, ponieważ pomoc laboratoryjna była znikoma. Sytuacja na wsiach przedstawiała się jeszcze gorzej. O tym jak udzielano pomocy lekarskiej na wsi, pisze w sposób dramatyczny korespondent „Gazety Kieleckiej”: „Mieszkańcy wiosek i osad wszelkiego wieku i płci tłumnie przenoszą się na nasze smutne cmentarze...”¹⁸. Nie bez znaczenia był fakt, że opłatę za leczenie pokrywali sami chorzy. Tylko w niektórych wypadkach można było skorzystać z funduszu publicznego, takiego jak skarb państwa, gmina, cech pracodawcy lub w końcu instytucje charytatywne. Mimo nakazu przyjmowania chorych bez względu na gwarancję zwrotu kosztów (1858), dochodziło do częstych zatargów z powodu odmowy przyjęcia do szpitala. Bezpлатnie przeprowadzano szczepienia przeciw ospie, choć większość rodziców zaniedbywała ten obowiązek pomimo grożących kar¹⁹.

Na osobne omówienie zasługują lekarze górniczy. Na początku XIX w. na Kieleczyźnie było 106 miejscowości posiadających zakłady górniczo-hutnicze. Na Kieleczyźnie w owym czasie było 42% ogółu kopalń w Królestwie Polskim, 71% wielkich pieców, 75% fryszerek, 93% gwoździarni i 79% innych zakładów metalowych²⁰. W celu zapewnienia górnictwu i hutnictwu siły roboczej powołano w 1817 r. Korpus Górniczy. Członkowie Korpusu byli zwolnieni od podatków, korzystali z bezpłatnej pomocy lekarskiej, a inwalidzi, wdowy i sieroty po górnikach otrzymywali „pensję odstawkową”²¹. Do obowiązków lekarza górniczego należało: badanie jakości produktów używanych do sporządzania posiłków dla górników, szczepienie przeciw ospie, izolacja chorych na ospę naturalną, umieszczanie na domach, w których są chorzy, kart ostrzegawczych o treści: „W tym domu panuje ospa naturalna”. W celu zabezpieczenia górników „od zaduszenia się przy spuszczeniu się do lochów podziemnych”, lekarz górniczy był zobowiązany instruować ich o środkach ostrożności. W przypadku pokąsania ludzi przez wściekłe zwierzę instrukcja nakazywała sprawdzenie, czy zwierzę jest istotnie wściekłe, a w przypadku potwierdzenia – zabicie i zakopanie zwierzęcia, spalenie odzieży pokąsanego. Również narzędzia oraz obuwie ludzi zatrudnionych przy zabijaniu i zakopywaniu wściekłego zwierzęcia podlegały spaleniowi, a w wypadku sprzętu metalowego – wypalaniu w ogniu. Z tekstu instrukcji wyraźnie wynika, że lekarze górniczy winni być: „biegli w chirurgii i wszystkie operacje sami wykonywać mają [...] niemniej winni, ilekroć uznają taką potrzebę, robić sekcję z ciał martwych

¹⁷ S. Koba, *Z historii lecznictwa kieleckiego XIX w.*, Kielce 1973, s. 169.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ I. Homola Skąpska, op. cit., s. 65.

²⁰ J. Pazur, *Górnictwo i hutnictwo w Zagłębiu Staropolskim w połowie XIX w 1846 -1864*, „Kwartalnik Historyczny”, nr 4-5, Warszawa 1956, s.18.

²¹ S. Koba, op. cit., s. 207.

ludzi i zwierząt, utrzymywanie narzędzi do operacji i sekcji zawsze w stanie dobrym”. Równocześnie lekarze górniczy byli zobowiązani mieć apteczkę podręczną. „Najpotrzebniejsze i najużywniejsze narzędzie, obwiązki, szarpie, plastry i lekarstwa winni mieć przy sobie i w swoich mieszkaniach na podręczu, aby ich w każdym zdarzeniu bez straty czasu użyć mogli”²².

Z przytoczonych wyżej najistotniejszych postanowień instrukcji wynika, że lekarzowi górniczemu stawiano bardzo duże wymagania, zarówno dotyczące jego kwalifikacji zawodowych, jak też zakresu obowiązków służbowych.

W związku z niedostateczną liczbą lekarzy, ustawa z roku 1838 r. o Zarządzie Wydziału Cywilno-Lekarskiego w Królestwie Polskim wprowadziła obowiązek utrzymywania w małych miasteczkach felczerów miejskich „dla dania śpiesznej pomocy pozornie umarłym, trudnieniem się szczepieniem ospy jak niemniej wypełniania poleceń władz wyższych i urzędników cywilno-lekarskich”. Zawód felczera łączył się w praktyce z zawodem fryzjera, zwanego cyrulikiem, który równocześnie zajmował się leczeniem ran, puszczeniem krwi i wrywaniem zębów. Do połowy XIX w. felczerzy byli zorganizowani w zgromadzeniach cyrulicznych, w drugiej połowie wieku pozbawiono felczerów prawa do wykonywania zawodu fryzjera. Zmiana ta wysunęła na plan pierwszy pracę w lecznictwie, ustanawiając Zgromadzenie Felczerów i ustalając wymagania w stosunku do lokali zwanych izbami felczerskimi²³.

Sprawa pomocy akuszerskiej dla ludności ubogiej została uregulowana również ustawą w połowie XIX w. W myśl jej postanowień do obowiązków akuszerki należało: „udzielać bezpłatną pomoc akuszerską osobom biednego stanu, rewidować kobiety ciężarne i rodzące na polecenie władz sądowych i administracyjnych, jako i rewidować podejrzanych o choroby weneryczne”. Akuszerki miały do dyspozycji cały zestaw narzędzi z zastrzeżeniem w protokole, że „niektóre z wymienionych narzędzi kilkunastoletnim używaniem tak są zniszczone, iż bez reperacji używane być nie mogą”. Wniosek nasuwa się taki, że zarówno akuszerki, jak i organy nadzorcze nie przywiązywały należytej troski do utrzymywania narzędzi w stanie zdatnym do użytku²⁴. Sytuacja kobiet rodzących w porodach patologicznych była tragiczna. O transportowaniu chorych do szpitali nie było mowy. W tych więc przypadkach, jeśli do chorej nawet dotarł lekarz, był on zdany na własne siły i środki oraz zmuszony do udzielania pomocy na miejscu. Często była to pomoc spóźniona i bezskuteczna z braku narzędzi, a nieraz niewystarczających kwalifikacji lekarza²⁵.

²² Ibidem, s. 208.

²³ Tytuł felczera można było uzyskać po odbyciu kilkuletniej praktyki w szpitalu i zdaniu egzaminu. Felczerom wolno było stosować zabiegi tzw. chirurgii niższej, jak przystawianie pijawek, stawianie baniek, robienie lewatyw i niesienie pomocy w nagłych wypadkach. Z reguły wykraczali oni poza swoje kompetencje zawodowe, zwłaszcza w miejscowościach, gdzie nie było lekarzy. S. Koba, op. cit., s. 172.

²⁴ Ibidem, s. 175.

²⁵ Ibidem, s. 195.

Po odzyskaniu niepodległości rozwój Polski pod względem społecznym i gospodarczym był bardzo nierównomierny. Służba zdrowia w Polsce miała duże braki w porównaniu z krajami na zachodzie Europy. W 1918 roku rząd polski utworzył w Warszawie Państwowy Centralny Zakład Epidemiologiczny, przemianowany 7 września 1923 r. przez Radę Ministrów Rzeczypospolitej Polskiej na Państwowy Zakład Higieny. W związku ze złą sytuacją epidemiologiczną i szerzącymi się epidemiami duru wysypkowego, cholery, gruźlicy, czerwonki i wielu innych chorób zakaźnych, początkowo głównym zadaniem statutowym instytutu było zwalczanie epidemii ich źródeł. Pierwsze lata po wyzwoleniu to również promowanie higienicznego stylu życia. Uważano, że optymalne warunki dla życia rodziny to domek jednorodzinny z ogrodem. Pomieszczenia powinny być jasne, suche, czyste i dobrze przewietrzane. Największy pokój w domu powinien być przeznaczony na sypialnię, a nie, jak do tej pory, na salon. Mieszkanie należy tak urządzić, aby było w nim mało mebli łapiących kurz, a podłoga powinna być często zmywana, żeby zapewnić duży ruch powietrza. W kuchni zalecano odchodzenie od gotowania na piecu, proponowano gotowanie na gazie lub pod płytą pieca. W kuchni absolutnie nie wolno było spać ani ubierać się²⁶. Wszystkie te wskazówki miały na celu ograniczenie rozprzestrzeniania się chorób i poprawienie jakości życia obywateli. Rzeczywistość często była inna, ponieważ większość ludzi mieszkała w zatęchłych kamienicach, a na wsiach w niewielkich chałupach, gdzie w jednym pomieszczeniu spano, jedzono i pracowano. Na początku wieku uważano, iż zapobieganie epidemiom jest rzeczą najważniejszą, a to pociągało za sobą popularyzowanie higieny, co w warunkach małomiasteczkowych było rzeczą bardzo trudną. Trzeba było uczyć ludność jak chronić siebie, rodzinę, a w szczególności dzieci przed chorobami zakaźnymi²⁷.

Po 1918 r. w Kielcach na około 15 tys. mieszkańców przypadało szesnastu lekarzy, pięciu dentyków, dziesięciu felczerów, osiemnaście akuserek, trzech aptekarzy, natomiast w powiecie kieleckim na około 200 tys. mieszkańców było tylko dwóch lekarzy²⁸.

Ważnym wydarzeniem w dziejach lecznictwa w Polsce było powstanie Kasy Chorych. Walka robotników o prawa socjalne doprowadziła 1881 r. do powstania w Niemczech Kasy Chorych, w której byli przymusowo ubezpieczani wszyscy pracownicy najemni i ich rodziny. Podobne kasy chorych od roku 1920 automatycznie powstawały w każdym mieście lub okręgu przemysłowym w Polsce. Przetrwały one do roku 1934, kiedy to przekształcono je w jedną ogólną ubezpieczalnię społeczną podlegającą Zarządowi Ubezpieczeń Społecznych²⁹. W dwudziestoleciu międzywojennym powiększyła się również liczba lekarzy praktykujących prywatnie. Wymagano od nich ukończenia

²⁶ Sokolowski, Lapietus, Polak, *Lekarze ratujący zdrowie*, Katowice 1930, s. 3.

²⁷ J. Póltowicz-Crowe, *Życie i praca naszego ojca. Jana Kazimierza Póltowicza, doktora medycyny*, Warszawa 1995, s. 26.

²⁸ A. Rudnicka, *75 lat szpitala dziecięcego w Kielcach*, „Eskulap Świętokrzyski” 1995, nr 10, s. 10.

²⁹ G. Federowski, *Ze wspomnień starego lekarza*, Warszawa 1976, s. 49.

studiów medycznych i uzyskania tytułu doktora oraz co najmniej rocznej pracy w szpitalu lub w zakładzie dla umysłowo chorych. Dzięki temu, jak utrzymywano, „zdolny praktyk budził powszechny szacunek”. Kontakty z prywatnymi pacjentami wymagały od niego, poza fachowym przygotowaniem, „pewnego artyzmu w sposobie używania tej wiedzy” oraz życzliwego i humanitarnego postępowania z chorymi. Ówczesnie dzielono wolno praktykujących lekarzy na prowincjonalnych i miejskich, z tym, że jeśli w drugiej połowie XIX w. uważano lekarzy małomiasteczkowych za najlepiej sytuowanych, z czasem pogląd ten się zmienił³⁰. Sytuacja materialna większości lekarzy na początku XX w. ulega pogorszeniu, na co złożyło się kilka przyczyn: wzrost liczby lekarzy, wprowadzenie kas chorych jako uspołecznionej formy opieki zdrowotnej, pogłębiająca się specjalizacja i wzrastająca konkurencja. Lekarze małomiasteczkowi pracowali ciężko: zazwyczaj cały dzień, często również w nocy, nie co roku pozwalając sobie na urlop i wyjazd, a nierzadko lecząc również podczas pobytu na wakacjach. Oprócz tego w małych miejscowościach dojazdy do chorych powodowały stratę czasu, niewygody i wydatki. Położenie materialne lekarza praktykującego uzależnione było przede wszystkim od stopnia zamożności miejscowej ludności, jej kultury i oświaty³¹. Lekarze prowincjonalni stykali się zwykle z jednym lub dwoma właścicielami ziemskimi oraz ich personelem dworskim, grupą Żydów rozproszonych po małych miasteczkach, garstką inteligencji i z chłopami. W małomiasteczkowej społeczności lekarz należał do najważniejszych przedstawicieli miejscowej inteligencji, brał często udział w życiu publicznym i chętnie prezesował organizacjom społecznym. W małych ośrodkach urządzenie gabinetu nie wymagało dużych nakładów, a utrzymanie było tanie³². Pacjenci po kuracji zazwyczaj płacili mało, liczni zalegali z honorariami, często lekarze leczyli nie tylko chorego, ale też bez dodatkowego wynagrodzenia całą jego rodzinę. Najgorsze jednak było rozpowszechnione w wieku XX wstydlive, na pół sekretne wręczanie honorarium lekarzowi, które zazwyczaj podawano mu w kopercie lub dyskretnie wsuwano do kieszeni. Dopiero po wyjściu od pacjenta, wyjmując zawartość koperty lub papierka, lekarz widział, że za kilka wizyt i leczenie otrzymał zapłatę dużo mniejszą niż powinien³³.

Wzięci lekarze zawdzięczali popularność różnym czynnikom: niektórzy studiom i doświadczeniu, inni protekcji w początkach praktyki, udanej operacji kogoś znanego. Jedną z historii opowiedzianą przez mieszkańca Bodzentyna przypisuje doktorowi Stanisławowi Pabianowi wyleczenie we Wzdole Rządowym kobiety, która spadła z wysokiego sąsiedka i nabiła się na widły. Doktor początkowo nie chciał jechać, ponieważ uznał, iż kobiety nie da się już uratować, jednak uległ prośbom męża ofiary, który

³⁰ I. Homola Skąpsza, *Kwiat społeczeństwa. Struktura społeczeństwa i zarys położenia inteligencji krakowskiej w latach 1860 – 1914*, Kraków 1984, s. 224.

³¹ *Ibidem*, s. 225.

³² *Ibidem*, s. 226-227.

³³ *Ibidem*, s. 230.

chciał, aby żona dobrze wyglądała w trumnie i pojechał ją pozszywać. Po dwóch tygodniach od wydarzenia kobieta o własnych siłach przyszła doktorowi podziękować za uratowanie życia³⁴.

Wiek XX przyniósł wielu lekarzy, którzy zasłużyli się w regionie świętokrzyskim. Jedną z wybitnych jednostek był doktor Władysław Buszkowski – inicjator budowy szpitala dziecięcego w Kielcach. Buszkowski (1884-1920) był kapitanem Legionów Polskich. Studia ukończył w 1912 r. na Wydziale Lekarskim Uniwersytetu w Krakowie. Do Kielc przybył z Warszawy, gdzie pracował w szpitalu na Pradze. Był ordynatorem wydziału wewnętrznego męskiego w szpitalu Św. Aleksandra. Pracując w szpitalu dla dorosłych, ubolewał nad losem chorych dzieci, leczonych w ciężkich warunkach. Obserwując olbrzymią śmiertelność wygłodniałych dzieci, dziesiątkowanych przez dur, biegunkę, szkarlatynę, gruźlicę, widział potrzebę powstania oddzielnego szpitala dla dzieci. Swoje zdolności organizacyjne poświęcił najważniejszemu celowi swego życia: sprawie budowy szpitala dla dzieci w Kielcach³⁵. Doktor Halina Lewkowiczówna kontynuowała dzieło Władysława Buszkowskiego i była pierwszym (jedynym) stałym lekarzem pediatrą, a zarazem dyrektorem, w Szpitalu Dziecięcym w Kielcach w latach 1927-1937³⁶.

W małych miejscowościach na Kielecczyźnie możliwości rozwoju były dużo mniejsze niż w Kielcach. Nikt nie prowadził badań naukowych, ponieważ w tych warunkach było to niemożliwe. Czasami udawało się stworzyć miejsca odosobnienia dla chorych. Doktor Poziomski w Suchedniowie przy ul. Sportowej zorganizował niewielki szpitalik na kilka łóżek. Doktor Pabian posiadał własne laboratorium do badań morfologicznych oraz założył w Bodzentynie pierwszą izbę porodową.

Warunki mieszkaniowe i higieniczno-sanitarne były na ogół złe, jednak nikt nie chciał narzekać, ponieważ Polska odzyskała niepodległość. Wysyłanie chorego do specjalisty chorób oczu czy uszu było prawie niemożliwe ze względu na koszty przejazdu i leczenia u takich specjalistów oraz niewielkiej ich liczby. Choroby zakaźne były na porządku dziennym, zwłaszcza tyfus brzuszny i plamisty. Na prowincji brakowało nie tylko lekarzy i pielęgniarek, ale również środków opatrunkowych, leków i jedzenia.

Lekarze, oprócz praktyki medycznej, chętnie brali udział w życiu społecznym. Na tym polu na uznanie zasługuje Kazimierz Mończuński, który po trudnych latach młodości osiedlił się w Starachowicach i do końca życia, czyli do roku 1946, wiernie służył tej społeczności. Lekarz ten poza pracą zawodową brał udział we wszystkich przedsięwzięciach służących poprawie zdrowia ludności, tęczyzny fizycznej, higieny i kultury dnia codziennego. Nie była to działalność wyjątkowa, takie przykłady można mnożyć – na uwagę zasługują także: Stanisław Pabian z Bodzentyna, który pełnił

³⁴ Agnieszka Pobijan, Bodzentyn – informacja ustna.

³⁵ A. Rudnicka, op. cit., s. 8.

³⁶ Ibidem, s. 8.

funkcję radnego w gminie i powiecie³⁷, Alfons Krysiński, piłsudczyk, a później lekarz sądowy w Radoszycach³⁸, Konstanty Dybczyński, założyciel Straży Pożarnej w Pierzchnicy³⁹ czy Karol Zbigniew Grębowski, radny miejski w Działoszyc⁴⁰.

W małych ośrodkach miejskich nie zawsze przyjmował lekarz, czasem pracował tam tylko felczer. Zawód felczera przetrwał jedynie na terenach po zaborze rosyjskim, do takich osad należały Bliżyn, Bogoria, Daleszyce⁴¹.

Ludność suchedniowska leczyła się głównie u lekarzy kieleckich. Sytuacja zmieniła się dopiero w 1907 r., kiedy to do Suchedniowa przybył Witold Poziomski, mający otwartą praktykę, który mógł w pełni służyć swoją wiedzą. W 1928 r. otwarto w Suchedniowie filię Powiatowej Kasy Chorych z Kielc, w której lekarzem była Wanda Dobrowolska. Działał także felczer Wojciech Lewicki oraz dentysta Etlia Sołomannik vel Sołomoannik. Wielką pomocą służyły dwie położne: Eleonora Dąbrowska i Maria Wisztiuk. W Suchedniowie działała również apteka, której właścicielem od 1918 r. był prowizor (magister) farmacji Stefan Kazimierz Górbieł. Podczas wojny polsko-radzieckiej 1920-1921 działał w Suchedniowie szpital dla rannych. Był on częściowo utrzymywany z dochodów z imprez kulturalnych organizowanych przez Ligę Kobiet, której wtedy przewodziła Alina Kubala.

Warunki klimatyczne i położenie Suchedniowa sprzyjały zdrowiu. Suchy klimat, przepuszczalność gruntu oraz wzgórza i lasy, które osłaniały miasto od wiatrów północnych i wschodnich sprawiały, że Suchedniów zaczął pełnić funkcję miejsca zalecanego przez lekarzy do odpoczynku, przede wszystkim chorym na dolegliwości układu oddechowego. W miesiącach letnich przyjeżdżało do Suchedniowa wielu letników z Kielc, Radomia, a nawet Warszawy⁴².

Dziś po dawnych pensjonatach nie ma już śladu. Turyści rzadko zaglądną do Suchedniowa, choć zachowało się w nim dużo z dawnej architektury drewnianej i kilka przedwojennych willi należących do inteligencji technicznej. Pamięć po doktorze Poziomskim pozostała: jest ulica oraz ośrodek zdrowia jego imienia, dom, który wybudował. Przed ośrodkiem stoi gliniana rzeźba z popiersiem doktora, która przypomina o jego ponadczasowym autorytecie. W Suchedniowie Witold Poziomski przepracował łącznie 53 lata. Swoją postawą, pracą, poświęceniem dał wspaniały przykład pokoleniom.

Od 2012 r. w Muzeum Wsi Kieleckiej powstała ekspozycja pokazująca fragment mieszkania oraz gabinet W. Poziomskiego, 40% zgromadzonych w niej eksponatów pochodzi z jego domu w Suchedniowie. Zachowało się sporo sprzętu medycznego oraz

³⁷ Agnieszka Pabijan, Bodzentyn – informacja ustna.

³⁸ Franciszek Mularczyk, Radoszyce – informacja ustna.

³⁹ Helena Kwaśniewska, Pierzchnica – informacja ustna.

⁴⁰ Teresa Piron, Działoszyce – informacja ustna.

⁴¹ W Daleszycach przyjmował felczer Skórka, pochodzenia żydowskiego, do którego mieszkańcy miasteczka chodzili po poradę (stawiał bańki cięte, przystawiał pijawki, przepisywał leki). W pobliskiej wsi znajdował się również człowiek o nazwisku Mróz, który składał złamane kości. Marian Kobuz, Daleszyce – informacja ustna.

⁴² H. Radziejowska, *Zeszyty suchedniowskie*, Suchedniów 1987, s. 27.

mebli, do najciekawszych należy na pewno aparat do naświetleń, działający na zasadzie dzisiejszych lamp soluks, czy szafka na sztukę firmy Gerlach.

Obecnie zakłady opieki zdrowotnej mają zupełnie inne problemy i tylko nieliczni lekarze cieszą się mianem autorytetów. Ośrodek w Suchedniowie jest już tylko punktem usługowym. To znak czasów, na którym ludzie korzystają, a umożliwił im to rozwój technologiczny. Ważna jest jakość świadczeń, która przekłada się na zdrowie, zaufanie, bezpieczeństwo, a przede wszystkim życie pacjenta⁴³. Przez niespełna 100 lat w opiece zdrowotnej zmieniło się prawie wszystko. Po pierwsze jest ona powszechnie dostępna, każdy z nas może udać się do lekarza, o każdej porze dnia i nocy, jeśli zaistnieje taka potrzeba. Lekarz nie jest już zdany jedynie na swoją wiedzę oraz intuicję, ponieważ może ją potwierdzić laboratoryjnie lub korzystać z nowoczesnego sprzętu. Pacjent stał się osobą anonimową, która ma swoje prawa, chroni się jej dane osobowe oraz obowiązuje tajemnica lekarska. Musi być informowany o przeprowadzanych zabiegach, podawanych lekach oraz wyrażać każdorazowo na to zgodę. Pojawiło się zjawisko konkurencji i pogłębianie specjalizacji lekarskich, które podnoszą jakość usług medycznych. Również dziś w środowisku lekarskim znajdują się sławne autorytety, choć koszt wizyty prywatnej u sławnego doktora przekracza możliwości finansowe przeciętnego człowieka i w tym jednym przypadku myślę, że historia zatoczyła koło.

⁴³ A. Maciąg, I. Sakowska, *Rola i prawa pacjenta w obszarze jakości usług zdrowotnych*, [w:] *Studia i Materiały – Wydział Zarządzania UW*, 2006, s. 50.

Rekonstrukcja wyposażenia plebanii ewangelickiej z Mazur z początku XX wieku w Muzeum Budownictwa Ludowego – Parku Etnograficznym w Olsztynku

Wyznaniowa różnorodność jest ważnym elementem dziedzictwa kulturowego Warmii i Mazur. W krajobrazie kulturowym najważniejszą rolę odegrał katolicyzm na Warmii i ewangelicyzm na Mazurach. Przynależność religijna i etniczna przekładała się na rodzaj relacji międzyludzkich, stanowiąc tym samym silne spoiwo w strukturze społecznej. W wyniku działań politycznych i reformacyjnych część katolickiej ludności polskiej zamieszkującej południowo-zachodnie i południowo-wschodnie tereny Prus przyjęła wyznanie protestanckie.

Właśnie dziedzictwo mazurskiego ewangelicyzmu stało się inspiracją i powodem, dla którego w Muzeum Budownictwa Ludowego postanowiliśmy przygotować ekspozycję ilustrującą wystrój i funkcje, a po części również życie codzienne na ewangelickiej plebanii z początku XX wieku.

Ekspozycję wystroju domu duchownego ewangelickiego zaaranżowano w chałupie z Bartężka (gm. Morąg, pow. ostródzki), usytuowanej nieopodal kościoła ewangelickiego z Mazur, przy głównym placu wsi. Nietypowy w architekturze wiejskiej wygląd zewnętrzny obiektu przypomina formą wykonania dworskie budynki murowane. Chałupa ma duże zaplecze ogrodowe oraz ekspozycję różnego typu uli.

Wyposażenie mazurskiej plebanii ewangelickiej z jednej strony odzwierciedla status społeczny pastora i przypomina umeblowanie w domu mieszczańskim, z drugiej zaś prezentuje sprzętarstwo ludowe, jako że Mazury stanowiły przede wszystkim obszar wiejski, większość duchownych ewangelickich mieszkała na prowincji¹. Wystrój plebanii nawiązuje do lat 30. XX wieku. Biorąc pod uwagę tradycjonalizm ludności mazurskiej, na ekspozycji umieszczono także obiekty starsze, reprezentujące XIX-wieczną kulturę ludową.

Meble ludowe, jako zasadnicze wyposażenie, w mazurskich chałupach znajdowały się do połowy XIX wieku. Stopniowo zaczęto zastępować je pojedynczymi meblami

¹ G. Jasiński, *Kościół ewangelicki na Mazurach w XIX wieku (1817-1914)*, Olsztyn 2003, s. 200.



Il. 1. Chałupa z Bartężka, fot. Archiwum MBL-PE.

się wiejskie warsztaty wytwarzające meble użytkowe, ale w formie bardziej kunsztownej. Niestety, brakuje bazy źródłowej dotyczącej ośrodków meblarstwa ludowego w naszym regionie. Meble w chałupach wiejskich zaczęły przypominać wyposażenie domów miejskich. W latach międzywojennych w urządzeniu domu dokonały się kolejne zmiany, m.in. ustawiono piece w poszczególnych pomieszczeniach, wyznaczono kuchnię. Nie należy jednak zapominać, że przywiązanie kultury północy Polski do tradycji musiało skutkować niechętnym przyjmowaniem nowości w kwestii meblarstwa².

Wystrój mazurskich chałup w przedmioty kultu religijnego, szczególnie w porównaniu do katolickiej Warmii, był minimalistyczny. W domach pastorów, z racji piastowanej funkcji, rzeczy tych mogło być więcej, co nie oznaczało ich wielości. Potwierdza to wspomnienie z dzieciństwa naszej rozmówczynie: „Na moich zdjęciach rodzinnych z XIX/XX wieku nie ma jakichś mnogości religijnych akcentów. W domu, w jednym z pokoi, wisiał olbrzymi obraz olejny «Jezus w Ogrójcu». Był też Jezus jako Dobry Pasterz z owieczką na ramionach – wizerunek na porcelanie. Na biurku Dziadka była rzeźba z brązu głowy Chrystusa w koronie cierniowej. Na biurku był jeszcze krzyż stojący, który ojciec Dziadka otrzymał na ordynację wraz z dwoma lichtarzykami”.

W życiu duchowego ewangelickiego nie było wyraźnego podziału na sferę prywatną i zawodową, a dom pastora nie był wyłącznie jego osobistą przestrzenią. Drzwi tego domu były otwarte dla parafian, skupiało się w nim życie zarówno modlitwne, jak i obyczajowe członków Kościoła. W literaturze upowszechniło się nawet nazywanie go „domem o szklanych ścianach”. Pomieszczenia służbowe i prywatne mieściły się często w jednym budynku³.

Trójdzielne wnętrze chałupy z Bartężka z czarną kuchnią, sienią pośrodku i izbami po obu jej stronach bardzo dobrze odpowiada temu podziałowi. Po lewej stronie chałupy znajdują się pomieszczenia służbowe: izba dla gości i parafian, kancelaria. Po

² B. Beba, *Tradycyjne wyposażenie wnętrz mieszkalnych*, [w:] *Kultura ludowa Mazurów i Warmiaków*, red. J. Burszta, Wrocław - Warszawa - Kraków - Gdańsk 1976, s. 249-270.

³ G. Jasiński, op. cit., s. 198.

o charakterze mieszczańskim. W latach 20. XX wieku pojawiły się zestawy mebli i łoża dla małżonków. Zmieniono wówczas tradycyjne rozplanowanie mebli w izbie. Zwiększyła się liczba i rozmiary pomieszczeń. Zmiany te, choć długofalowe, nie były jednorodne. W 2. poł. XIX wieku moda na własnoręcznie wykonane meble zaczęła powoli przemijać. Pojawiły

stronie prawej izby prywatne: salon, pokój dzienny, sypialnia, kuchnia. Sień przednia pełniła funkcję holu. Tylną sień zaś zaadaptowano na kącik higieniczny. Czarna kuchnia funkcjonuje jako komora – zakamarek.

Dużą izbę w lewej części budynku wyznaczono na pokój parafian i gości, w którym, zgodnie ze wspomnieniami naszego rozmówcy umieszczono duży stół z krzesłami, i w którym spotykali się członkowie Kościoła, np. konfirmanci. Ważnym eksponatem w izbie, o którym również wspominali nasi rozmówcy, jest fisharmonia. Ten klawiszowy instrument dęty bądź pianino był częstym wyposażeniem plebanii. Muzyka i pieśni, w pozbawionym wizualnych percepcji protestantyzmie, odgrywały istotną rolę. Dużą uwagę przywiązywano także do wychowania muzycznego⁴. W izbie znajduje się także drewniany krzyż, gobelin z krzyżem (podarowany wraz z fisharmonią przez stowarzyszenie „Freunde Mazurens” z Niemiec), rzeźbiona „Róża Lutra” – symbol reformacji i pisma religijne, śpiewniki oraz książeczki do nabożeństwa.

Drugim pomieszczeniem w części służbowej plebanii jest pokój pastora o charakterze kancelaryjnym. Służył jako izba przyjęć parafian oraz miejsce administracyjnej pracy pastora⁵. Zasadniczym wyposażeniem pokoju jest biurko i sprzęty biurowe. W kancelarii przechowywano, jak wymienia nasza rozmówczyni: „księgi chrztów, ślubów i po- grzebów, ewidencję konfirmacji, buchalterię i ewidencję składek kościelnych, protokoły



Il. 2. Wyposażenie plebanii ewangelickiej z Mazur – izba dla gości i parafian, fot. Archiwum MBL-PE.

⁴ G. Jasiński, op. cit., s. 200.

⁵ Ibidem, s. 198.

posiedzeń rad parafialnych, korespondencję np. ze zwierzchnikiem kościelnym, a także agendy liturgiczne (porządki nabożeństw)”.

Istotnym elementem wyposażenia jest biblioteczka. Pastor, człowiek wykształcony i światły, posiadał również zasoby literatury teologicznej i świeckiej (w języku polskim i niemieckim). Na ekspozycji znajdują się m.in. *Biblia Gdańska* z 1632 roku – dar od wspomnianego już pastora Fryderyka Teglera i starodruki kościelne od Dariusza Zuberera, *Mały katechizm dra Marcina Lutra*, *Mały śpiewnik kościelny* i ewangelickie pismo religijne „Zwiastun” darowane przez Waldemara Zalewskiego z Olsztyńska, wydawnictwo administracyjne z 1881 roku od duchownego Kościoła ewangelicko-metodystycznego w Olsztynku – Jacka Olejniczaka, a także darowizny od Adama Klepackiego z Olsztyna. W tym pomieszczeniu przewidziano także część wypoczynkową z kanapą i gramofonem. Na ścianie, zgodnie z sugestiami naszych informatorów, zawieszono portret Marcina Lutra. W kancelarii znajduje się również szafa – w niej pastor przechowywał czarną togę z befkami, w której odprawiał nabożeństwa. Na ekspozycji pokazano togę pastora Fryderyka Teglera z Niemiec oraz togę darowaną przez duchownego Parafii Ewangelicko-Metodystycznej w Olsztynku.

W religii ewangelickiej uznawano związki małżeńskie osób duchownych. W stanie bezżennym żyło zaledwie parę procent z nich. Poza tym rodziny pastorów były często wielodzietne⁶. Rekonstruuąc wyposażenie części prywatnej plebanii, ze względu na



Il. 3. Wyposażenie plebanii ewangelickiej z Mazur – kancelaria, fot. Archiwum MBL-PE.

⁶ G. Jasiński, op. cit., s. 199.

ograniczoną powierzchnię ekspozycyjną, zaaranżowaliśmy mieszkanie dla dwóch osób – pastora i jego żony.

W części prywatnej plebanii największym i wielofunkcyjnym pomieszczeniem jest salon – pokój dzienny gospodarzy. Na wprost wejścia ustawiono stół z wyściełanymi i inkrustowanymi krzesłami. Na stole, zgodnie z powszechną wśród rodzin pastorskich praktyką modlitwy i czytania Słowa Bożego przed posiłkami, położono Biblię. Przy oknie znajduje się skrzynia posażna, w której przechowywano bieliznę i odzież odświętną. Nad skrzynią zawieszono zegar skrzynkowy – modny wówczas element wyposażenia. W pomieszczeniu tym wisi także obraz przedstawiający Jezusa w Grójcu.

W rogu pokoju znajduje się kątowy kredens nazywany, ze względu na swą trójkątną konstrukcję, rogalem. Ustawiano go w zewnętrznym narożniku izby i przechowywano w nim żywność oraz ceramikę. Na Mazurach (oraz sąsiedniej Warmii i Powiślu) oprócz kątowych kredensów można było również spotkać kątowe szafki i szafy, w których przechowywano ubrania. Meble kątowe rozwiązywały problem małej ilości miejsca w chałupach.

W pokoju dziennym wydzielono także miejsce, w którym żona pastora zajmowała się drobnymi pracami użytkowymi, np. robótkami ręcznymi, szyciem. Obok ustawiono tzw. wertykół. Mebel ten w okresie międzywojennym stał się bardzo modny i występował powszechnie, także w izbach chłopskich. Szafki te miały formę komody i bywały wyposażane w dekoracyjną nadstawkę, najczęściej z lustrem⁷. Na wertykóle stoi krzyż z lichtarzykami.



Il. 4. Wyposażenie plebanii ewangelickiej z Mazur – salon i pokój dzienny, fot. Archiwum MBL-PE.

⁷ B. Beba, op. cit., s. 281.

Drugą niewielką izbę części prywatnej plebanii zaaranżowano na sypialnię. Znajduje się w niej łóżko z efektownym posłaniem i prosta w formie, dwudrzwiowa szafa. W sypialni pokazano również odzież pastora i jego małżonki, w tym garnitur ślubny uszyty w 1948 roku przez krawca z Pasyimia, rdzennego mieszkańca Mazur, подарowany naszemu Muzeum przez Dariusza Chodkowskiego z Olsztyna. Na ścianie zawieszono pamiątkę konfirmacji.

W niewielkim pomieszczeniu kuchennym z piecem kaflowym wyeksponowano zamkniętą, dwudzielny kredens kuchenny, stół do czynności gospodarczych z ławą i stołkami, naczynia, których liczba znacznie wzrosła w okresie międzywojennym oraz drobny sprzęt kuchenny. W związku z faktem, iż w okresie międzywojennym w znacznym stopniu poprawił się poziom higieny, w wielu kuchniach umieszczano w kącie misę emaliowaną, ręcznik i mydło oraz makatki (ozdobre ręczniki z hasłami tematycznymi lub na wzór obrazów, wyszywane bądź fabryczne, rozpowszechnione w latach 20. i 30. XX wieku)⁸. Poza tym w kuchni Mazurzy często suszyli duże pęki różnych ziół.

W wyposażeniu wnętrza plebanii istotną rolę odegrały dekoracje podłóg, ścian i okien. W latach międzywojennych podłogę zdobiły szmaciaki, które w zamożniejszych domostwach wymieniano na rzecz modnych, lecz kosztownych dywanów. W oprawie



Il. 5. Wyposażenie plebanii ewangelickiej z Mazur – sypialnia, fot. Archiwum MBL-PE.

okien popularne były firanki fabryczne i kwiaty doniczkowe, takie jak mirt czy pelargonie. Ustawiano je również w stojących na ziemi kwietnikach. Na ścianach zawieszano obrazy, portrety i rodzinne fotografie. Na estetykę wystroju wewnątrz znacząco wpłynęła zmiana sposobu oświetlenia chałup. W chałupach wiejskich zaczęły pojawiać się przedmioty o charakterze dekoracyjnym i użytkowym, np. koszyczki czy figurki. Należy jednak zaznaczyć, iż Mazurzy w dekorowaniu wnętrza preferowali skromność, umiar i stonowane kolory⁹.

W podjętej próbie rekonstrukcji wyposażenia plebanii ewangelickiej z Mazur niezwykle cenne okazały się konsultacje i porady: prof. Andrzeja Kułaka z Krakowa – syna ostatniego pastora ewangelickiego z Maniek k. Olsztynka, oraz pani Ewy Józwiak z War-

⁸ Ibidem, s. 277-279, 288.

⁹ Ibidem, s. 286-290.



Il. 6. Wyposażenie plebanii ewangelickiej z Mazur – kuchnia, fot. Archiwum MBL-PE.

szawy – wnuczki pastora, prezes Synodu Kościoła Ewangelicko-Reformowanego w RP i redaktor naczelnej JEDNOTY, a także Fryderyka Teglera z Scharnebeck – pastora z niemieckiego stowarzyszenia „Freunde Mazurens”. Radą i wskazówkami służyli także duchowni z Olsztynka: z Kościoła ewangelicko-augsburskiego – Karol Długosz, z Kościoła ewangelicko-metodystycznego – Dariusz Zuber. W dawnym kościele ewangelickim, a obecnie Parafii Rzymsko-Katolickiej w Mańkach, gościł nas również ks. dr Bogumił Wykowski.

Polemiki i dyskusje

Poszukiwacze wiedzy czy rozrywki? Jak sprostać oczekiwaniom turysty w XXI wieku

Problematyką turystycznego aspektu działalności muzeów oraz analizą ich oferty z punktu widzenia turystyki kulturowej zajmowało się w ostatnim okresie wielu badaczy¹. Kompleksowe badania oferty i poziomu obsługi polskich muzeów podjął Marek Nowacki, prezentując na ich podstawie pesymistyczny obraz zbyt tradycyjnego podejścia kierowników i pracowników muzeów, którzy zanedbują koncentrację na muzeum i jego zasobach, a nie na zwiedzających i ich zainteresowaniach, a także brak aktywizacji lokalnego środowiska². Jednoznacznie za pełną modernizacją polskich placówek muzealnych opowiada się A. Stasiak, wskazując jako wymóg efektywnego funkcjonowania muzeów w warunkach gospodarki rynkowej i bezpośredniej konkurencji na rynku czasu wolnego konieczność produktowego podejścia do zasobów i ofert muzeów. Wyrażać się ono powinno w zdefiniowaniu konkretnego produktu danego muzeum i konsekwentnym jego rozwijaniu, a także poszukiwaniu jego odbiorców i kierowaniu do nich informacji oraz promocji³. Dorota Folga-Januszewska zauważa, że „dziś jednym z narzędzi finansowych jest włączenie muzeów w sieć usług turystycznych, zwłaszcza w rozwój tzw. turystyki kulturowej. Pełnienie funkcji ogniwa w sieci prezentacji turystycznej nakłada na muzea szereg czynności innych niż miejscowe udostępnianie zbiorów i organizacja edukacji dla regionu. Konieczne są nakłady na programy zawierające nie tylko wzbogacenie wersji językowej, ale przede wszystkim wymuszające spojrzenie z zewnątrz na administrowaną strukturę”⁴. Reasumując, muzeum zgodnie

¹ Przykładowo: A. Kowalczyk, *Marketing w muzeum*, „Muzealnictwo”, nr 37, 1995, s. 10–20; A. Stasiak, *Muzeum jako produkt turystyczny*, [w:] A. Schwichtenberg, E. Dziegieć (red.), *Przemysł turystyczny*, Koszalin 2000, s. 165–182; M. Nowacki, *Rola muzeum regionalnego w turystyce i krajoznawstwie*, [w:] A. Toczewski (red.), *Rola muzeów w turystyce i krajoznawstwie*, Zielona Góra 2006, s. 67–74; M. Nowacki, *Analiza stanu atrakcji turystycznych w Polsce: Muzea i obiekty paramuzealne. Segmentacja rynku*, [w:] A. Stasiak (red.), *Kultura i turystyka. Razem czy oddzielnie?*, Łódź 2007, s. 95–113; M. Nowacki, *Aktualne tendencje na rynku atrakcji dla zwiedzających*, [w:] A. Stasiak (red.), *Kultura i turystyka. Razem, ale jak?* Łódź 2009, s. 267–284; T. Czerwiński, *Etnograficzne muzeum na wolnym powietrzu – pomnik przeszłości, instytucja kultury czy produkt turystyczny?*, „Biuletyn Stowarzyszenia Muzeów na Wolnym Powietrzu w Polsce”, nr 9, Wdzydze 2006, s. 67–73.

² M. Nowacki, *Analiza stanu atrakcji...*, s. 100–111.

³ A. Stasiak, *O potrzebie rewolucji w polskim muzealnictwie XXI wieku*, [w:] A. Stasiak (red.), *Kultura i turystyka...*, s. 120–128.

⁴ D. Folga-Januszewska, *Muzea w Polsce 1989–2008. Stan, zachodzące zmiany i kierunki rozwoju muzeów w Europie oraz rekomendacje dla muzeów polskich*, Warszawa 2008, Raport opracowany na zlecenie Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, jako jeden z Raportów o Stanie Kultury.

z obowiązującymi trendami winno stać się produktem turystycznym. Jakim? Odpowiedź na to pytanie wydaje się trudna, bo wciąż trwa spór o definicję samego produktu turystycznego⁵. W koncepcji marketingowej produktem turystycznym jest wszystko, co jest oferowane na rynku w celu zaspokojenia potrzeb konsumentów. Produktem jest więc każda oferta stanowiąca przedmiot wymiany rynkowej. Może nim być towar, usługa, idea – pod warunkiem, że odpowiada społecznemu zapotrzebowaniu⁶. Victor T. C. Middleton definiuje produkt turystyczny z punktu widzenia turysty jako pakiet składników materialnych i niematerialnych, opartych na możliwościach spędzenia czasu w miejscu docelowym. Składa się on z pięciu głównych składników: atrakcje i środowisko miejsca docelowego, infrastruktura i usługi miejsca docelowego, dostępność miejsca docelowego, cena płacona przez konsumenta, wizerunek miejsca docelowego⁷. Za produkt turystyczny uznaje się także zbiór użyteczności związanych z podróżami turystycznymi, czyli dostępne na rynku dobra i usługi turystyczne umożliwiające ich planowanie, odbywanie i gromadzenie doświadczeń z nim związanych⁸.

Nasza świadomość funkcjonowania muzeum jako produktu turystycznego zaczęła wzrastać wraz z nowymi wyzwaniami, jakie przed nami stawiano. Dodatkowym bowiem aspektem, nie mniej istotnym, stał się problem wprowadzonych przez naszego organizatora – Samorząd Województwa Mazowieckiego – procedur kontroli zarządczej. Nagle w naszym języku pojawiły się pojęcia „urząd”, „klient”, „miernik”.

Zarazem jako muzealnicy najlepiej zdawaliśmy sobie sprawę, że muzeum należy ustrojowo i ideowo do innej rzeczywistości niż komercyjne galerie sztuki, objazdowe wystawy motyli, parki dinozaurów, a nawet do innej niż publiczne placówki pozbawione samodzielności organizacyjnej przez wtopienie ich w struktury centrów kultury⁹. Wiedzieliśmy, że nie jesteśmy parkiem tematycznym, ale widzieliśmy ich rosnącą popularność w naszej najbliższej okolicy (Bałtów), zdawaliśmy sobie sprawę ze wzrostu ich popularności, kojarzonej dotychczas z amerykańskimi wzorcami turystyki rodzinnej¹⁰. Jak nikt inny zdawaliśmy sobie sprawę, że naszym celem nadrzędnym jest rozwój kolekcji i jej ochrona, że naszą misją jest gromadzenie i przechowywanie dóbr kultury dla przyszłych pokoleń. W pełni utożsamialiśmy się z myślą wyrażoną w czasie sesji zorganizowanej przez Polski Komitet ICOM „Muzea (...) powinny stać się przestrzeniami alternatywnych refleksji i osądów. «Międzynarodowy», «uznany», «sławny», «rynkowy», «popularny» to niekoniecznie lepszy niż «nieznany», «lokalny», «trudny do

⁵ E. Tomczyk-Miczka, *Spór o definicję produktu turystycznego trwa*, [http://www.aktualnosciturystyczne.pl/z-notatnika-praktyka/spor-o-definicje-produktu-turystycznego-trwa/].

⁶ G. Golebski (red.), *Kompendium wiedzy o turystyce*, Warszawa 2009, s. 24.

⁷ Por. V. T. C. Middleton, *Marketing w turystyce*, Warszawa 1996.

⁸ J. Kaczmarek, A. Stasiak, B. Włodarczyk, *Produkt turystyczny: pomysł, organizacja, zarządzanie*, Warszawa 2005.

⁹ Por. W. Rataj, *Strategia, czyli wspólne myślenie pro publico bono*, Raport NIMOZ.

¹⁰ M. Pisarski, *Światowy przemysł parków tematycznych*, [w:] A. Stasiak (red.) *Turystyka i kultura...*, s. 289–292.

sprzedania», «uparty», «trudny w odbiorze». Żaden z tych przymiotników nie może dyskwalifikować, żaden z nich nie może przeważać od pierwszego momentu...”¹¹.

Usadowieni w kokonie niezbyt korzystnej dla nas świadomości, pomiędzy misją muzealnictwa a wymogami wspomnianego rynku turystycznego, a także oczekiwaniami płynącymi ze strony naszego organizatora, stanęliśmy przed problemem rozwiązania go w sposób wymagający mądrości salomonowej. Z jednej strony najbardziej odpowiadała nam definicja zawarta w ustawie o muzeach jako jednostce organizacyjnej nie nastawionej na osiągnięcie zysku¹², z drugiej osiągnęliśmy stopień uświadomienia pozwalający na oswojenie się z myślą funkcjonowania na określonym rynku – rynku czasu wolnego. Wiedzieliśmy też, że problemu nie rozwiążemy sami. Zbudowanie określonej marki muzeum, stworzenie strategii jego dalszego rozwoju, wymagało rozsądnego kompromisu pomiędzy muzealnictwem a marketingiem. Jednocześnie mieliśmy szansę – w ramach realizowanej w muzeum inwestycji „Zdarzyło się kiedyś nad wodą – trasa turystyczna w radomskim skansenie” finansowanej z środków unijnych – umieścić projekt jej promocji: budowę jednolitej marki Muzeum Wsi Radomskiej. Wykonawcą zadania została jedna z wiodących firm branży marketingowej.

Naszą współpracę w październiku 2011 roku rozpoczęliśmy od przeprowadzenia badań, które miały posłużyć pogłębieniu wiedzy o aktualnej percepcji Muzeum i regionu oraz zweryfikowaniu założeń dotyczących opracowania strategii. Przeprowadzono badania ilościowe z pomocą ankiety wśród mieszkańców Radomia i Warszawy. W badaniu wzięło udział 295 respondentów, w tym 49% respondentów z Warszawy i 51% z Radomia. W grupie respondentów było 49,8% mężczyzn i 50,2% kobiet. W badaniu większość respondentów miała 1 lub 2 dzieci (76% respondentów). Osoby z wyższym wykształceniem stanowiły blisko 57% respondentów; 88% respondentów miało minimum średnie wykształcenie. Ponadto przeprowadzono badania jakościowe wśród mieszkańców Radomia i Warszawy. Zastosowano metody indywidualnego wywiadu pogłębionego (IDI) w formie bezpośrednich spotkań oraz wywiadów telefonicznych. W sumie przeprowadzono 20 wywiadów, proporcjonalnie dzieląc respondentów po 10 mężczyzn i 10 kobiet. Dla pogłębienia wiedzy o Muzeum nasz zleceniobiorca zdecydował o przeprowadzeniu badań jakościowych wśród pracowników Muzeum Wsi Radomskiej.

Badanie przeprowadzono za pomocą kwestionariusza ankietowego o charakterze jakościowym, dostarczonego respondentom. Udział w badaniu miał charakter tajny – respondenci nie byli zobowiązani do podawania danych osobowych. W badaniu uczestniczyło 48 pracowników MWR. Ponad połowa respondentów (24 osoby)

¹¹ M. Hussakowska, *Prymusi i kontestatorzy w dialogu z instytucją. Nowe muzeum sztuki współczesnej czy nowoczesnej? Miejsca, programy, zadania*. Materiały z konferencji zorganizowanej przez Polski Komitet Narodowy ICOM i Sekcję Polską AICA we współpracy z Ministerstwem Kultury w Muzeum Narodowym w Warszawie 21-22 marca 2005, redaktor merytoryczny D. Folga-Januszewska przy współpracy D. Monkiewicz.

¹² Ustawa o muzeach 2007, art. 1.

ma na co dzień kontakt ze zwiedzającymi, 17 respondentów nie miało na co dzień kontaktu ze zwiedzającymi. Badania prowadzono w czterech obszarach tematycznych: formy spędzania czasu z dzieckiem na świeżym powietrzu, muzea i muzea na wolnym powietrzu, Muzeum Wsi Radomskiej w opiniach respondentów, symbole i ikony Mazowsza, Radomia i regionu radomskiego.

Główne wnioski z badań:

- respondenci dość rzadko zabierają dzieci do muzeum,
- muzea na wolnym powietrzu są jednymi z najatrakcyjniejszych obiektów muzealnych dla rodzin z dziećmi,
- bardzo ważna dla respondentów jest infrastruktura (85% respondentów),
- nowoczesność ośrodka i możliwość połączenia edukacji z rekreacją również miały bardzo wiele wskazań (odpowiednio 71% i 67%),
- respondenci z Warszawy są bardziej wymagającą grupą klientów w zakresie spędzania czasu z dzieckiem,
- większość respondentów wskazała rzetelną informację o obiekcie jako istotną, jednocześnie respondenci z Warszawy praktycznie nie znają Muzeum – świadczy to o potrzebie lepszej promocji/informacji o obiekcie.

Jako główne usprawnienia potrzebne w Muzeum respondenci wskazali:

- stworzenie zaplecza gastronomicznego (74,30%),
- zwiększenie możliwości rekreacji na terenie obiektu (17,80%),
- zwiększenie liczby organizowanych imprez (16,80%).

Opinie te potwierdzili pracownicy MWR, którzy sugerowali wprowadzenie zaplecza gastronomicznego oraz elementów wyposażenia ułatwiających rekreację (płac zabaw, miejsca do odpoczynku). Pracownicy zwrócili też uwagę na problemy zwiedzających z orientacją na terenie muzeum, potrzebę poprawy zarówno jakości materiałów informacyjnych, jak i systemu oznaczeń na terenie placówki oraz jakości i aktualności strony internetowej.

Za najslabszą cechą wizerunkową Muzeum uznano jego niską popularność, która przekłada się na strach przed wizytą, odbiorcy bowiem bardziej ufają znanym i cenionym obiektom. Większość respondentów z Warszawy w ogóle nie знаła naszej placówki. Badania jednoznacznie wykazały, że MWR nie odwiedzają turyści, jeśli kierowalibyśmy się definicją turysty podawaną przez Światową Organizację Turystyki (UNWTO)¹³. Odbiorcą naszego Muzeum są okoliczni mieszkańcy. Stawia to przed nami wymogi nieustannej modernizacji ekspozycji, uzupełniania oferty o elementy usług,

¹³ Turyści to osoby, które w kraju czasowego pobytu spędziły co najmniej 24 godziny w celach: wypoczynkowych, leczniczych, krajoznawczych, służbowych, sportowych, religijnych, rodzinnych itp. Odwiedzający, czyli każda osoba, która przebywa w danym kraju niezależnie od powodu odwiedzin z wyjątkiem zatrudnienia. Do celów statystycznych stosuje się ponadto podział odwiedzających na: turystów, czyli odwiedzających, którzy zatrzymują się przynajmniej na jedną noc oraz odwiedzających jednodniowych, którzy nie korzystają z zakwaterowania w danej miejscowości. Szerzej: G. Golebski (red.), *Kompendium*.... s. 10-11.

dopasowane do zainteresowań, preferencji akceptowanych przez kolejne generacje odbiorców. Jest to szczególnie widoczne przy analizie wskazań głównych usprawnień, niezbędnych w Muzeum sugerowanych przez respondentów. O ile stworzenie zaplecza gastronomicznego i zwiększenie potencjału rekreacyjnego Muzeum jest kosztem jednorazowym, o tyle zwiększenie liczby imprez, wydarzeń, zmiany ekspozycji, organizacja wystaw czasowych są zadaniem wymagającym stałego zaangażowania finansowego. Potwierdziła to analiza zestawień frekwencyjnych:

Rok	Uczestnicy lekcji	Uczestnicy festynów	Zwiedzający	Frekwencja ogólna
2010	7093	20 425	15954	43 472
2011	11 151	36 888	6830	54 869
2012	13 065	19377	10801	43 233

Jak łatwo zauważyć, największą popularnością cieszą się festyny organizowane w Muzeum. Do stałego kalendarza wpisano: Niedzielę Palmową, Muzykę Wsi, Dzień Dziecka, cykl wakacyjnych rodzinnych niedziel w skansenie, festyn historyczny, Święto Chleba i Festiwal Ziemniaka. Większość tych przedsięwzięć ma stały, tylko w niewielkim stopniu modyfikowany scenariusz i porównywalny, zbliżony rokrocznie budżet. W ramach prowadzenia standardów kontroli zarządczej w obszarze drugim umieszczono „Cele i zarządzanie ryzykiem”. Oczywiście jest, że najpoważniejszym ryzykiem jest w naszym przypadku brak uczestników danego przedsięwzięcia. A przecież na ich nieobecność wpłynąć może szereg czynników: warunki pogodowe, przedsięwzięcie konkurencyjne, słaby scenariusz, zbyt wysoka cena biletów i szereg innych. Nic dziwnego, że budzi to obawy przed organizacją nowych przedsięwzięć, a bez nich trudno liczyć na utrzymanie stałego odbiorcy, „bywalca muzeum”.

Ruch turystyczny można więc w tym kontekście uznać za rodzaj „odnawialnego źródła” znacznej grupy zwiedzających jednorazowych, dla których nie trzeba dokonywać tak wielu zmian i ponosić związanych z nimi kosztów¹⁴. Nie może to jednak zwalniać z obowiązku zaspokajania potrzeb mieszkańców i podjęcia wysiłku sprostania ich oczekiwaniom.

Kierując się tym założeniem, stwierdzono, że wdrożenie strategii powinno przebiegać w dwóch etapach: wewnętrznym i zewnętrznym. W ramach opracowania strategii Muzeum Wsi Radomskiej w pierwszej kolejności przystąpiono do określenia misji Muzeum, która ostatecznie ma następujące brzmienie: „Muzeum Wsi Radomskiej to mu-

¹⁴ Por. A. M. v. Rohrscheidt, *Poznańskie muzea w kontekście standardów i potrzeb współczesnej turystyki kulturowej*, [w:] *Obcy w Poznaniu. Historyczna metropolia jako ośrodek turystyki kulturowej*, A. M. v. Rohrscheidt (red.), Poznań-Kraków 2011.

zeum na wolnym powietrzu, które gromadzi i przechowuje dobra kultury polskiej w zakresie etnografii, historii badań folklorystycznych i etnograficznych rejonu Radomia. Muzeum w nowoczesnej formie, dostosowanej do współczesnych odbiorców, kształtuje ich wrażliwość poznawczą i estetyczną, umożliwiając kontakt ze zgromadzonymi zbiorami i prezentując je jako kompleksową opowieść o regionie”. Trudniejsze było wypracowanie wizji Muzeum, w myśl której „Muzeum Wsi Radomskiej ma stać się produktem turystycznym, nie tracąc przy tym swojego charakteru instytucji muzealnej. Zachowując swoje zadania statutowe, powinno skutecznie konkurować na rynku turystycznym”. Niepokojące było sprowadzenie Muzeum do produktu turystycznego, ale przyjęliśmy to założenie, warunkując je zachowaniem jako „rdzenia produktu¹⁵” kolekcji muzealnej, ekspozycji. Przyjęliśmy więc do wiadomości nieuniknioną dwoistość natury muzeum, które jest z jednej strony kwalifikowaną instytucją kultury, korzystającą z gwarancji prawa państwowego, a zarazem jest podmiotem gospodarczym, choć ustawowo wolnym od nakazu przynoszenia zysku. Dla ułatwienia komunikacji z potencjalnym konsumentem opracowano hasło „Muzeum Wsi Radomskiej – niezwykła codzienność”. Hasło to nasz zleceniobiorca rekomendował jako hasło parasolowe, spinające wszelkie realizowane i planowane w przyszłości kampanie reklamowe. Muzeum miało być komunikowane jako miejsce prezentacji codzienności dawnych mieszkańców wsi, złożonej całości, w której żyli ludzie. Zestawienie codzienności z niezwykłością miało wpłynąć na dwutorowość myślenia, uznaną za charakterystyczną dla Muzeum. Wszystkie prezentowane w ramach ekspozycji elementy uznano – patrząc z punktu widzenia odbiorcy – za niezwykle a zarazem codzienne, bo pokazujące, jak wiele pozostało w niezmienionej formie.

W ramach wewnętrznego etapu wdrażania strategii opracowano System Identyfikacji Wizualnej, czyli grupę ściśle zdefiniowanych, powiązanych ze sobą elementów, mających za zadanie stworzyć unikalną tożsamość i wizerunek produktu czy instytucji. W ramach systemu opracowano: logotyp Muzeum Wsi Radomskiej, logotyp Muzeum im. Oskara Kolberga, system oznakowania wewnętrznego i zewnętrznego, materiały firmowe (papier korespondencyjny, koperty, wizytówki, stopki e-mailowe, pieczęcie, teczki, identyfikatory, torby) oraz tablice informacyjne wewnątrz i na zewnątrz Muzeum. Opracowano także materiały ułatwiające zwiedzanie i gry pomagające najmłodszym w poznaniu eksponatów i związanych z nimi historii: gry planszowe „Wiem – pamiętam” (oparta na zasadach gier typu memo) oraz „Wielki wyścig” (polegająca na zwiedzaniu Muzeum), a także dwie proste gry komputerowe „Kolorowanki” i „Puzzle”. Dla starszych odbiorców przygotowano przewodnik multimedialny. W ramach projektu wprowadzono ułatwienia dla osób niepełnosprawnych, opracowano przewodnik po Muzeum, audiodyskrypcję na potrzeby osób niewidomych i niedowidzących.

¹⁵ G. Golemski (red.), *Kompendium...* s. 27 i n.

W celu podniesienia atrakcyjności Muzeum jako miejsca rekreacji wprowadzono miejsca do odpoczynku uprzyjemniające pobyt zwiedzającym.

Etap zewnętrzny polegał na zakomunikowaniu atutów MWR i wypromowaniu obiektu wśród potencjalnych odwiedzających poprzez działania z zakresu szeroko pojętej komunikacji marketingowej. Największym przedsięwzięciem było zorganizowanie kampanii ATL, która miała mieć charakter głównie wizerunkowy, a komunikowane w niej miało być zarówno samo MWR, jak i zachodzące w nim zmiany. Dodatkowym elementem było każdorazowe wskazanie Muzeum Kolberga jako oddziału MWR. Kampanie prowadzono w dwóch terminach: maju i wrześniu 2012. Ten podział na dwie odsłony pozwolił na efektywne dotarcie do dwóch głównych segmentów grupy docelowej:

- rodzin z dziećmi (rodzice planujący wakacje – kampania w maju),
- szkół (nauczyciele planujący wycieczki i uczniowie – kampania we wrześniu).

W dobrze rekomendowanych mediów kierowano się:

- specyfiką grupy – jej przyzwyczajeniami, rytmem życia, ulubionymi środkami przekazu,
- charakterem MWR – specyfika obiektu niejako naturalnie wskazuje określone kanały komunikacji, nośniki i formy,
- efektywnością kosztową i komunikacyjną wybranych mediów.

Zarekomendowano nam następujące media:

- Telewizję (30-sekundowy spot reklamowy), gdzie grupę odbiorców ze względu na finansowych zawężono do mieszkańców Mazowsza, przewidując reklamę w TVP Warszawa i TV Dami; emisja spotów reklamowych w TVP Warszawa daje gwarancję jakościowego otoczenia kontekstowego, dedykowana jest środowiskowi opiniotwórczym, TV Dami trafia do praktycznie wszystkich mieszkańców Radomia.
- Radio, gdzie dokonano doboru stacji o bardzo zróżnicowanym profilu słuchaczy, co umożliwiło efektywne dotarcie do maksymalnej liczby osób z grupy docelowej, którą miały być rodziny z dziećmi, grona pedagogiczne, uczniowie z całego województwa mazowieckiego, ze szczególnym uwzględnieniem rejonów miejskich. Wybrane stacje to: TOK FM, Radio dla Ciebie, Rekord FM, Radio Plus Radom oraz Radiowe Centrum Kultury Ludowej Program II.
- Internet, gdzie dla optymalnej widoczności kampanii podjęto decyzję o alokacji reklam w dużej liczbie serwisów internetowych, spójnych tematycznie z przedmiotem promocji. Zaproponowano wykorzystanie zarówno dużych, horyzontalnych serwisów, takich jak onet.pl, interia.pl, gazeta.pl (tylko sekcji turystyka/podróże), jak i serwisów o mniejszym zasięgu, jednak o wysokim wskaźniku dopasowania do grup docelowych, którymi w tym przypadku były rodziny z dziećmi, młodzież oraz grona pedagogiczne (ze szczególnym naciskiem na nauczycieli przedmiotów przyrodniczych i humanistycznych, takich jak przyroda, biologia, historia).

- Prasa – ze względu na efektywność kosztową oraz możliwość dotarcia do zdefiniowanych grup docelowych, na potrzeby kampanii reklamowej w prasie zostały wyselekcjonowane następujące tytuły: „Gazeta Radom”, „Teraz Radom”, „Echo Dnia Radom”, „Echo Kozienice” oraz „Gość Niedzielny”; adresat - mieszkańcy Radomia.

Outdoor rozdzielono na dwie grupy: reklamy wielkoformatowe na budynkach oraz reklamy na autobusach komunikacji miejskiej, nośnik typu Full Back (tył pojazdu). Ze względu na cel i przyjętą strategię realizacji kampanii, promocja MWR na nośnikach wielkoformatowych została zorganizowana w największych miastach regionu mazowieckiego, czyli w Warszawie oraz Radomiu. Podstawą wyselekcjonowania wielkoformatowych nośników reklamowych było prawdopodobieństwo dotarcia do grupy docelowej, jaką stanowią rodziny z dziećmi, grono pedagogiczne oraz uczniowie.

Zalety outdooru to:

- długi czas kontaktu z reklamą dla kierowców innych pojazdów i pasażerów, osób na przystankach, przejściach i światłach (czyli także potencjalnych rodziców),
- widoczność nośnika reklamy z dużej odległości,
- skuteczne dotarcie do wyselekcjonowanej grupy: mieszkańcy miast i ich okolic, aktywna grupa w wieku 15-40 lat.

Działania zakończono w końcu roku 2012. Zapewne zbyt wcześnie jest na dokonanie pełnej oceny, zdecydowaliśmy się natomiast na przeprowadzenie wstępnych badań dotyczących zmian w Muzeum, przeprowadzając badania ankietowe oceny satysfakcji zwiedzającego. Badania prowadzono w maju 2013 roku pośród zwiedzających Muzeum, na jego terenie. Ograniczono je wyłącznie do zwiedzających indywidualnych, głównie rodzin z dziećmi, i prowadzono wyłącznie w dniach, w których Muzeum nie wzbogacało swojej oferty o żadne dodatkowe działania. Chodziło o to, aby nie zakłócać tzw. trzonu ekspozycji muzealnej, nie wprowadzać elementów, które szczególnie w przypadku pierwszej wizyty mogłyby wydać się stałym elementem Muzeum. Ankiety rozdysponowywali przewodnicy muzealni (Muzeum Wsi Radomskiej w sezonie letnim oferuje obsługę przewodnicką w każdym obiekcie), poszukując respondentów zainteresowanych, zaangażowanych w zwiedzanie. Ogółem badaniem objęto 80 osób, z czego 78 ankiet wypełniono prawidłowo. Badanie dotyczyło kilku obszarów tematycznych:

- wiedza o respondencie;
- przyczyna – motywacja odwiedzin Muzeum;
- atrakcyjność ekspozycji muzealnej;
- usprawnienia w Muzeum.

Główne wnioski z badań:

- Nasz zwiedzający to w przewadze kobiety (63%), w wieku pomiędzy 31 a 50 rokiem życia – 42 %, mniej liczna jest grupa pomiędzy 18 a 30 rokiem życia, która stanowi 32%, pozostali to osoby starsze. 7% badanych ma wykształcenie wyższe,

a średnie 23%. Zawodowo pracuje 71%, w trakcie nauki jest 23%. Radom i okolice zamieszkuje 50% zwiedzających, Warszawę i okolicę 29%, Łódź i okolicę 3%, Lublin i Kielce 1%. Kilka razy w roku bywa w muzeach i galeriach 68% naszych zwiedzających, aż raz w miesiącu 12%, przy czym w Muzeum Wsi Radomskiej 45% było po raz pierwszy, a mniej niż 5 razy 35%. Reasumując, nasz zwiedzający jest dobrze wykształcony, systematycznie bywa w instytucjach kultury, jest w wieku produkcyjnym, a więc aktywny zawodowo, i pochodzi z Mazowsza. Warto zauważyć, że znacząco zwiększyła się liczba zwiedzających z Warszawy – wydaje się więc, że podjęte działania reklamowe były skuteczne.

- Jako formę wypoczynku traktuje pobyt w muzeum aż 56%, dla kontaktu z przyrodą, historią, ze względu na interesującą architekturę odwiedziło nas około 40% zwiedzających, przy czym podobna grupa (44%) wybrała nasze Muzeum ze względu na bliskość miejsca zamieszkania. 28% wybrało się do nas z ciekawości. O Muzeum zwiedzający dowiedzieli się z Internetu 26%, mediów lokalnych 17%, ale także z reklam prasowych, afiszy, reklam wielkoformatowych, przy czym jest to tylko po około 4% wskazań, najwyższe wskazanie ma bowiem informacja uzyskana od rodziny i znajomych – 58%. Pytaliśmy także, czy zwiedzający byliby zainteresowani pozyskiwaniem informacji o wydarzeniach muzealnych i w jakiej formie – 38% skorzystałoby z newslettera, a 36% z powiadomienia sms, niechętnie natomiast z aplikacji android. Należy docenić, że najlepszą formą reklamy jest kształtowanie pozytywnej opinii o Muzeum w oczach zwiedzających. Pomimo dużych nakładów na reklamę, omówionych uprzednio, wciąż najbardziej wiarygodna jest „poczta pantoflowa”, a muzeum traktowane jest jako miejsce wypoczynku i bardziej kojarzone z rekreacją niż pozyskiwaniem wiedzy.
- Zwiedzający stosunkowo wysoko oceniają atrakcyjność eksponatów muzealnych – 63%, atrakcje muzealne oceniali natomiast w kilkustopniowej skali – za najciekawsze uznali walory przyrodnicze – 56%; architekturę i obecność zwierząt gospodarskich – 44% wskazań oraz powyżej 25% wskazań wystawy czasowe i festyny. W największym festynie organizowanym w Muzeum – Świecie Chleba deklaruje uczestnictwo 35% respondentów, w festynie historycznym 22%, a 10% w cyklu rodzinnych spotkań edukacyjnych. 90% respondentów uważa, że festyny te powinny łączyć edukację z rozrywką, a 5% oczekuje wyłącznie rozrywki. Walory przyrodnicze Muzeum ze względu na jego lokalizację na terenie leśnym można uznać za naturalne wskazanie, to „zielone płuca” Radomia. Ciekawe jest natomiast zestawienie wystaw czasowych i festynów jako równoległej atrakcji, ponieważ dotychczasowe badania wskazywały raczej na istotniejszą rolę imprez. Równie ciekawa wydaje się ocena pozostałych festynów – Święto Chleba jest wysokobudżetowym przedsięwzięciem, organizowanym z rozmachem nieporównywalnym do innych działań Muzeum. W tym kontekście zaskakujące wydaje się

stosunkowo wysokie wskazanie dla tanich, kameralnych edukacyjnych spotkań rodzinnych, gdzie działania ograniczają się czasem tylko do jednej zagrody.

- Bardzo dobrze ocenia ofertę Muzeum na tle innych placówek tego typu 54% zwiedzających, dobrze 36%, jednak 65% oczekiwałoby wzbogacenia oferty o kawiarnię, a od 24 do 22% o sklepik z pamiątkami i większą liczbę festynów. Nie jest natomiast konieczny hotel. 51% respondentów jest usatysfakcjonowanych obsługą przewodnicką w poszczególnych obiektach, 44% deklaruje zwiedzanie z użyciem istniejącej infrastruktury, a tylko 4% oczekiwałoby indywidualnego oprowadzania. 77% deklaruje chęć powrotu, ale tylko w sezonie letnim, a 33% tylko wówczas, jeśli będzie organizowane dodatkowe wydarzenie. Cenę biletu za adekwatną w stosunku do ofert uznało 85% respondentów, a 4% zapłaciłoby więcej. Wynika z tego, że poprawiła się infrastruktura wewnętrzna Muzeum – sprawdzają się kierunkowskazy i tablice informacyjne, wystarczająca jest także liczba miejsc wypoczynkowych, bołączką pozostaje natomiast brak kawiarni i punktu z pamiątkami. Nie odstrasza stosunkowo wysoka, jak na radomskie warunki cena biletu – 9 złotych.

W dobie intensyfikacji przemian społecznych i kulturowych muzea stają przed problemem dostosowania swojej oferty do wymagań odbiorców. Partycypowanie w kulturze coraz częściej utożsamiane jest z wydarzeniem rozrywkowym, połączonym z zabawą.

Idealnym efektem, do którego należy dążyć jest umiejętne połączenie wiedzy i rozrywki. Należy przy tym zwrócić szczególną uwagę, aby realizacja zadań i ocena poziomu ryzyka nie doprowadziły do sytuacji, w której będziemy dążyć do maksymalnego sprostania oczekiwaniom odbiorcy. Może to bowiem rodzić realne zagrożenie powielaniem schematów, wielokrotną realizacją tych samych scenariuszy i brakiem odwagi w podejmowaniu nowych zadań. Grzegorz Miliszkiewicz już w 2004 roku postulował zajęcie się potrzebami nietypowymi i ujawnianymi przez mniejszą część naszych gości, jako że to właśnie oni mogą być trafną zapowiedzią oczekiwań społecznych. Jako przykład takiej potrzeby podawał kontakt z aktywnym opiekunem ekspozycji jako animatorem obrazów z przeszłości¹⁶. Ta akurat potrzeba wydaje się jak najbardziej pożądana. Obawiać się raczej należy potrzeb, którym jesteśmy w stanie sprostać, a niekoniecznie byśmy chcieli. Wiele z naszych działań może być ocenianych w badaniach nisko, w naszym odczuciu zbyt nisko. Z pewnością te nietypowe nie spotkają się od razu z uznaniem, a nawet dużą grupą odbiorców, wręcz przeciwnie – mogą być podane surowej krytyce. Podobnie krytykowane mogą być działania związane z zewnętrzną promocją obiektów, czasem nawet zbyt intensywnym poszukiwaniem no-

¹⁶ G. Miliszkiewicz, *Skansen i jego goście – o warunkach wspólnej obecności w wydarzeniach parateatralnych*, „Biuletyn Stowarzyszenia Muzeów na Wolnym Powietrzu w Polsce”, nr 7, Wdzydze 2004, s. 68.

wych grup odbiorców. Zygmunt Bauman wyróżnia cztery typy osobowości współczesnego człowieka. Jednym z nich jest turysta – kolekcjoner wrażeń, posiadający dom i pieniądze, podróżujący dla budowania doświadczeń, dla którego każde odwiedzane miejsce musi sprostać oczekiwaniom, wymaganiom, które stawia, bo to „on płaci”. Świat, który widzi własnymi oczami, ma być zbieżny z jego wyobrażeniem, z jego upodobaniami. Czuje się pewny swego „ja”, bo stojąc na grząskim gruncie, ma świadomość tego, że ma dokąd wrócić. Ta pewność przyznaje mu jakoby prawo do narzucania własnych koncepcji porządkowania świata podług siebie¹⁷. Kierując się tą myślą powinniśmy zdawać sobie sprawę, że turysta w muzeum jest ważny, należy tylko mieć na uwadze, że nie każdy turysta i nie za wszelką cenę.

¹⁷ Z. Bauman, *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Warszawa 1994.

Музей под открытым небом в XXI веке

Музей под открытым небом представляет своеобразную форму организации, хранения и презентации исторической памяти в материальном и нематериальном проявлениях. Для многих этносов он имеет значение символа и живого образа традиционной культуры страны. Доклад написан по материалам научных конференций Ассоциации европейских музеев под открытым небом (1993–2011), опыта работы по формированию экспозиции музея «Малые Корелы» (1975–2002), научных стажировок в скансенах России и Западной Европы.

Музей под открытым небом имеет разные названия. Англичане называют его «музей на открытом воздухе», американцы и австралийцы – «музей открытой двери», немцы – «музей открытого света», французы – «экомузей», чехи – «музей в природе». В современной скансенологии наблюдается вариативность определений понятия «музей под открытым небом» как свидетельство не устоявшихся форм развития данного феномена. ИКОМ (1982) выделяет четыре категории музеев под открытым



1. Праздник Масленица в музее «Малые Корелы». Фото Н. Чеснокова из архива автора.

небом: этнографические, исторические, экологические и археологические. Варианты классификаций предложены Е. Чайковским на основе изучения музеев под открытым небом в Европе. Классификации музеев разработаны русскими авторами: Г.В. Борисевич, Е.Н. Мастеница, В.М. Кимев, В.В. Тихонов и другие.

В России большинство музеев под открытым небом называются *музеи-заповедники, музеи народной архитектуры и быта, музеи деревянного зодчества*, именно данная

терминология отражена и в их официальных названиях. Например: Костромской архитектурно-этнографический музей заповедник «Костромская слобода», музей деревянного зодчества и крестьянского быта в Суздале, Музей народного деревянного зодчества «Витославицы» в Великом Новгороде и другие. В тех странах, где тенденция создания музеев под открытым небом не получила развития, есть его родственники – это экомузеи. Например, во Франции, экомузеи являются быстро развивающимся - это «Экомузей д'Уассан», «Экомузей де Мон д'Арье», «Экомузей де Сен-Деган»¹. В России экомузеи получили развитие в Сибири, это экомузеи Притомья: «Тазгол», «Тюльберский городок», «Чолкой», «Томская писаница».

В России «первый советский скансен» был создан на территории музея «Коломенское» в Москве П.Д. Барановским в 1929-34 годах и долго оставался единственным в РФ. В 1964 году был основан Архангельский государственный музей деревянного зодчества и народного искусства «Малые Корелы», в настоящее время самый крупный музей под открытым небом России. Первые памятники перевезены в 1968 году, официально музей открыт для посетителей в 1973 году, в настоящее на территории в 140 га расположены 125 памятников деревянного зодчества. Самым известным среди музеев смешанного типа стал организованный в 1960-е годы историко-архитектурный и этнографический музей-заповедник «Кижы» в республике Карелия, занимающий территорию острова Кижы, окружающих островов и часть побережья Онежского озера. Организация заповедной зоны вокруг острова началась еще в 1945 году. В составе музея: Кижский погост - всемирно известный ансамбль шедевров деревянной архитектуры, включающий 37-метровую 22-главую Преображенскую церковь (1714), 9-главую Покровскую церковь (1764), шатровую колокольню (1874). Среди 89 памятников, особо выделяется древнейшая из русских деревянных церквей - клетская церковь Святого Лазаря, датированная концом XIV века. С 1960-х годов формируется сеть сибирских «скансенов», крупнейшим из которых является архитектурно-этнографический музей «Тальцы» под г. Иркутском. Перевозка памятников началась в 1966 году, музей открыт для посетителей в 1980 году, в настоящее время в экспозиции 78 архитектурных памятников оборонного, культового и гражданского зодчества народов Иркутской области XVII - начала XX веков. В 1990-е годы процесс формирования российских скансенов затормозился в связи с экономическими проблемами.

Самые крупные скансены в России (Малые Корелы, Кижы) посещают до 200 тыс. посетителей, Тальцы – 140 тыс. посетителей; в Западной Европе (Голландия,

¹ Adrian de Jong. Hazelius revisited? Survival of a 19th century idea in the 21st century. // 20th Conference of the Association of European Open Air Museums. Hungary 19th to 20th august 2001. – Szententendre, 2001. P. 69.

Великобритания, Германия) до 400 – 500 тыс. посетителей в год. Как привлечь в музей под открытым небом посетителей и не стать «парком аттракционов»? Где граница между музеем и диснейлендом? Границы как таковой нет. Естественной границей является научная концепция развития музея, профессиональный и научный уровень его сотрудников, готовящих мероприятие, выставку, экспозицию и чувство меры.

Самым важным для подобного типа музеев, как музей под открытым небом, считается архитектурная коллекция, т.е. история формирования постоянной экспозиции. Если считается, что постоянная экспозиция традиционных музеев должна меняться каждые 7-10 лет, то музей под открытым небом в этом смысле представляет пример наивысшего постоянства. Здесь мы имеем дело со средством передачи знаний об истории, конкретных объектах, исторических личностях, и одновременно с общественным заказом, который сделал возможным создание музея. С помощью этого формулируется и реконструируется определенная культурная память общества. Через экспонирование исторических картин время превращается в пространство². Артур Хазелиус, основатель первого музея под открытым небом, рассматривал его экспозицию как коллекцию «живых картин». «Целью Скансена является не просто коллекционирование старых предметов быта, а пробуждение патриотических чувств и укрепление нашего защитного механизма»³. Поэтому подобные музеи выступили важным фактором в развитии национального самосознания. Не случайно, Артур Хазелиус написал при входе в Скансен: «Познай самого себя». XXI век вносит в это свои коррективы.

Музей под открытым небом, даже если в нем грамотно смоделирована архитектурная среда, восстановлены интерьеры, правильно найден и воссоздан природный ландшафт без воспроизведения «живой» среды воспринимается как кладбище. В традиционных культурах многих народов мира (в том числе и русской) пустые, заброшенные, оставленные хозяевами дома ассоциировались с нечистым местом подобное кладбищу. Преодоление изначально определенной «кладбищенности» музея под открытым небом - важнейшая, хотя и не до конца решаемая задача⁴. Идеи основателя Скансена не являются устаревшими. «Но мы должны понимать, что музеи под открытым небом не будут автоматически

² Ланг Мерики. Концепция музея под открытым небом как вечно развивающегося организма. // Проблемы развития этнографических музеев под открытым небом в современных условиях: Материалы научно-практической конференции, состоявшейся в Иркутске 6-9 августа 2006г. – Иркутск, 2006. С.4.

³ Nordenson E. Skansen during 100 years. // Report 15 the Meeting. Skansen 1891-1991. Sweden. Association of European Open Air Museums. / Edited by Janson M., Zeuner Chr. – Kristianstad, 1993. P. 51.

⁴ Давыдов А.Н. Некоторые идеи к концепции Архангельского государственного музея деревянного зодчества и народного искусства «Малые Корелы» // Современная скансенология: теория и практика: матер. междунаучно-практ. конфер. посвящ. 30-летию музея открытия Архан. гос. музея деревян. зодчества и нар. искусства «Малые Корелы». - Архангельск, 2004. С. 19.



2. Праздник плотницкого мастерства в музее «Малые Корелы». Фото из архива автора.

иметь успех. Они могут стать сильно устаревшими, как и история, которую они представляют. Это - вызов, который мы должны принять всерьез»⁵. «Живая» среда музея под открытым небом как форма организации и показа традиционной культуры и ее адаптация в современность и составляет причину успеха и популярности, как в России, так и в Западной Европе. Рассмотрим это на конкретных примерах.

Экспозиция музея «Малые Корелы» построена по классическому принципу крупного поселения, объединяющего куст из нескольких деревень – архитектурно-этнографических секторов. Способы организации и презентации исторической памяти и традиционной культуры различны: колокольный звон, фольклорный праздник, проведение свадебного обряда для современных молодоженов, праздник плотницкого мастерства⁶. Со времен глубокой древности на Руси существовали специальные «щепные базары», где продавали в разобранном виде дома, амбары и бани. Бревна этих строений были так тщательно пригнаны друг к другу, что на новом месте их оставалось только собрать и проконопатить, что занимало не более двух дней. Здесь же связками и возами продавался мох для конопатки срубов, дверные и оконные колоды, декоративные элементы. Древняя традиция русских «щепных базаров» была положена в основу научной концепции праздников плотницкого мастерства, проводимых

⁵ Rentzhog Sten. Survival – a matter of change. // 20th Conference of the Association of European Open Air Museums .Hungary 19th to 20th august 2001. – Szententendre, 2001. P. 73.

⁶ Пермиловская А.Б. Русский щепной базар // Музеи России. № 2 - М. 1993; Permilovskaya Anna. Carpentry Traditions in the Russian North and their Realization in the Open Air Museum // Working Session of the Association of European Open Air Museums, Croatia, 2002.

в музее «Малые Корелы» с 1986 года. Проводя такие праздники в музее, мы старались решить *несколько задач*:

1. повышение престижа труда плотников-реставраторов;
2. профессиональную направленность – привлечение молодежи к этому исконно русскому ремеслу. На праздник, где можно было показать профессию в «деле» в качестве зрителей, были приглашены учащиеся профессионально-технических училищ - будущие столяры и плотники;
3. обмен опытом среди участников конкурса - плотников-реставраторов из музеев под открытым небом России и выявление лучшего специалиста в этой профессии;
4. демонстрация традиционных приемов и способов обработки дерева с использованием традиционных плотницких инструментов;
5. обсуждение профессиональных проблем, иногда праздник был составной частью научно-практической конференции по реставрации памятников деревянного зодчества.

Сценарий первого праздника (1986) включал в себя проведение тематической экскурсии «Строительное мастерство северян», творческий конкурс плотников-реставраторов. Посетители смогли познакомиться с коллекцией плотницких инструментов из фондов музея, с выставкой проектов реставрации памятников деревянного зодчества, также был продемонстрирован строительный обряд перехода в новый дом. Основой праздника стал творческий конкурс плотников-реставраторов, с проведением соревнований по плотницкому ремеслу: рубке чаши, изготовлению лемеха, «курицы» - детали безгвоздевой кровли. О высоком уровне организации плотницких работ свидетельствует распространение на Руси «обыденных церквей», т.е. строящихся по обету «во один день», а также быстрота строительства деревянных оборонительных сооружений. Своеобразная «монтажность» бревенчатых срубов не только делает возможной перевозку памятника, но и облегчает техническую сторону этого процесса. На празднике строительного мастерства была наглядно продемонстрирована удивительная сборность деревянных построек. В течение получаса, на глазах у зрителей, бригадой плотников был собран зерновой амбар из Пинежского района.

На другом празднике «Русский щепной базар» (1990) принимали участие 7 мастеров из разных городов России и Украины. На этот раз задание было усложнено, помимо изготовления лемеха и «курицы», участником предстояло выполнить сложную плотницкую работу - желобление теса, а также обработать концы теса декоративным узором «пика» по заданному шаблону. Все архитектурные детали, изготовленные на конкурсе, были использованы для реставрации памятников музея. Конкурс плотницкого мастерства содержит один из главных элементов народного русского праздника – зрелищность, и как всякому конкурсу

ему присущ эффект соревнования. Но главное в методике проведения – профессиональный характер подобных конкурсов. В данном случае, в рамках проведения международной научной конференции «Пути сохранения и методы реставрации памятников деревянного зодчества» он стал отправной точкой для разговора о практической реставрации, профессии русского плотника, необходимости иметь в стране специальные училища и центры.

Одним из основных моментов является ведение праздника. Это даст возможность расщедоточить посетителей музея, переключать их внимание на наиболее интересные моменты, дать правильное научное объяснение происходящему, например, обряд перехода в новый дом, без комментария был бы просто непонятен современным посетителям музея. Соединение конкурса плотников-реставраторов с ярмаркой ремесел в музее под открытым небом традиционно для русской культуры. На «щепных базарах» Древней Руси можно было купить различный «щепной» товар от деревянной ложки до небольшой церкви в разобранном виде.

Большая роль в пропаганде плотницких традиций принадлежит СМИ. По материалам праздников были подготовлены специальные телепередачи по региональному и центральному телевидению, статьи в популярных и научных изданиях, выступления на конференциях. Праздники плотницкого мастерства требовали большой подготовки и становились событиями года в жизни музея. В 2002 году сотрудниками музея был подготовлен большой цикл передач «Ваш дом» о плотницком мастерстве, строительных обрядах на региональном телевидении, который отражал и современное индивидуальное домостроительство в Архангельской области. Такое творческое содружество способствовало пропаганде традиционной народной культуры СМИ.



3. Свадебный обряд для современных молодоженов в музее «Малые Корелы» Фото А. Пермиловской (свадьба – 1 цв).

После перерыва в 2006 – 2008 годах праздники были возобновлены под названием «Фестиваль плотницкого мастерства «Поморский дом». В нем принимали участие лучшие мастера из Архангельской и Вологодской областей. В течение нескольких лет на фестивале бригады плотников изготавливали элементы кровли жилища, его главное украшение - деревянного коня, а также фрагмент сруба амбара, колодец. Традиционные технологии и приемы обработки дерева - основные критерии оценок творческих конкурсов. Во время праздников посетители музея под руководством опытных мастеров-реставраторов могли проявить себя в качестве плотников, поработать настоящими плотницкими инструментами – двуручной пилой, скобелем, тесом, рубанком, ручным буром, коловоротом и, безусловно, основным инструментом плотника - топором, изготовить сувенир. Частью экспозиции фестиваля стала выставка деревянных скульптур. Другой удачный пример музейной работы в «Малых Корелах» – проведение свадебного обряда для молодоженов. В основу концепции свадебного обряда для молодоженов был положен традиционный свадебный обряд Русского Севера⁷.

Другой пример - праздник „Георгиев день”, приуроченный ко Дню Святого Георгия. Открыл праздник всадник, олицетворяющий собой Георгия Победоносца. В честь всех посетителей с именами Георгий, Юрий, Егор прозвучали хвалебные песни в исполнении фольклорных коллективов. На Руси Георгий Победоносец олицетворяет образ победителя, поэтому в музее в этот день



4. Виртуальная лошадь, приводящая в движение мельницу в музее под открытым небом Арнхем (Голландия). Фото А. Пермиловской.

выбирали самого сильного, ловкого и смелого спортсмена, достойного носить звание „Силач Севера-2007”. В рамках празднования „Георгиева дня” прошли соревнования по гиревому спорту⁸. Думаю, проведение соревнований по гиревому спорту этого не в контексте традиционной культуры и является дискуссионными в музее под открытым небом.

Один из лучших музеев Западной Европы - Нидерландский музей под

⁷ Permillovskaya, A. Wedding in the Open Air Museum / A. Permillovskaya // Association of European Open Air Museums: Report of the 21st Conference. – Scotland, 2003. – P. 109 – 117; Permillovskaya, A. The Ceremony in the Open Air Museum : Tradition and Present / Anna Permillovskaya // Rocznik Muzeum Wsi Mazowieckiej w Sierpcu. – Poland: Muzeum Wsi Mazowieckiej w Sierpcu, 2012. – № 3.

⁸ Информационное агентство «Двина Информ»: «Георгиев день в Малых Корелах» (03.05.2007), «В конкурсе «Силач Севера» победу одержал г. Северодвинск» (07.05.2007) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.dvaininform.ru/news/2007/05/07/55643.shtml



5. Праздник охоты в музее «Липовский Градок» (Словения). Фото А. Пермиловской.

новые средства для оживления экспозиции и демонстрации традиционной голландской культуры⁹. В мастерской по изготовлению повозок, карет иллюзия движения и путешествие во времени осуществляется с помощью визуальных средств (кино). «По пути следования из окна почтовой кареты» путешественник видит местности и вокзалы старой Голландии. В окно кареты вмонтирован объемный экран, где демонстрируется специально снятое ретро-кино для этого музейного проекта. В мастерской - мельнице по изготовления масла: мельничное колесо приводит в движение виртуальная лошадь.



6. Театрализованное представление «живая история» - один день из жизни фламандской деревни 100 лет назад в музее под открытым небом «Вокрейк» (Бельгия). Фото А. Пермиловской.

⁹ Boot Leen, Berkhof Caroline. Nederlands Openluchtmuseum. – Amsterdam, 2003. P.20.



7. Музей под открытым небом на острове Заудерзей (Голландия). Фото А. Пермиловской.

Другие примеры восстановления живой среды: праздник охоты в музее «Липовский Градок» (Словакия), театрализованное представление «живая история» - один день из жизни фламандской деревни 100 лет назад в музее под открытым небом «Бокрейк», видео проекция исторического использования столовых приборов в среде бельгийских крестьян или «демонстрация» ежедневной жизни в музее «Заудерзей» (*Zuiderzee*) в Голландии. На основе социологического исследования волонтеры-интерпретаторы изображают исторические персонажи 1905 года. Все эти люди фактически существовали, только их имена были изменены для представления в музее. Они «живут» в течение рабочего времени музея и представляют ежедневную жизнь на острове «Заудерзей» в начале XX столетия.

Музеи под открытым небом демонстрируют большое разнообразие научных, образовательных и культурных программ. В сфере музейной педагогики музеи готовят специальные программы для школьников, фольклорные праздники, организуют экологические тропы для уроков географии и биологии, по традиционному землепользованию. В скансенах организуются музейные практики для студентов: архитекторов, этнологов, историков, культурологов. Музей-заповедник «Кижи», который находится на острове, организует курсы внештатных экскурсоводов, дистанционное обучение для студентов и выпускников ВУЗов.

Для многих этносов музей под открытым небом имеет значение символа традиционной культуры страны или региона. «Живая» среда музея под открытым небом, использование различных форм для отражения традиционной культуры делают подобные музеи востребованными и популярными в современной культуре. В России все музеи под открытым небом были созданы в эпоху социализма



8. С. Кимжа Мезенский район. Фото А. Пермиловской.

в бывшем СССР во второй половине XX века. В настоящее время создание новых скансенов затруднено по финансовым причинам. Я думаю, что в России в будущем имеют перспективы создания и развития живые музеи под открытым небом или экоскансены. Например, на Русском Севере готовый живой музей под открытым небом «in situ» – это уникальное село Кимжа в Мезенском районе. Оно обладает одним из наиболее архаичных сельских архитектурных комплексов России. Здесь сохранились традиционная планировка поселения, народная деревянная архитектура XVIII – начала XX веков (более 100 памятников): Одигитриевская церковь (1709), крестьянские дома, амбары, бани, ветряные мельницы, обетные и кладбищенские кресты, а также народная культура, фольклор, традиционная система природопользования и уклад жизни, культурный ландшафт. На базе Института экологических проблем Севера Российской академии наук, мною было проведено изучение и сделано научное обоснование ценности и целостности этого сельского культурного ландшафта на государственно-правовой основе. Основной перспективой сохранения и развития исторического поселения является присвоение Кимже государственного статуса охраны федерального уровня России – «достопримечательное место»¹⁰. Музей под открытым небом – особый феномен современной мировой культуры. Он выступает эффективным средством трансляции новым поколениям соответствующей национальной историко-культурной специфики, традиционного уклада жизни этноса. И от того, насколько грамотно мы используем музейный потенциал, позитивное социокультурное развитие и восприятие будет зависеть как для отдельных территорий и государств, так и для мирового сообщества в целом.

¹⁰ Permilovskaya Anna. Kimzha – New Prospects for Creating the Open Air Museum «in situ» in the Russian North. // Association of European Open Air Museums 22nd Conference. - Finland, 2007; Пермиловская А.Б. Русский Север как особая территория наследия. Архангельск, Екатеринбург, 2010. 552 с.: 673 ил.

Imprezy plenerowe – forma rozrywki czy wymóg czasów? Próba odpowiedzi na podstawie badań i obserwacji prowadzonych w Muzeum Wsi Mazowieckiej w Sierpcu

Trwające od ponad dekady dyskusje nad kierunkami pracy edukacyjnej muzeów sprowadzić można do dwóch zasadniczych nurtów: konserwatywnego – preferującego pogląd, że muzeum jest „świątynią” głębokiej refleksji nad przeszłością, której wypracowane praktyki działania nie powinny ulegać modom współczesności, oraz reformatorskiego – głoszącego, iż muzeum, aby konkurować na żywiolowo rozwijającym się rynku ofert kulturalnych, musi złagodzić kanoniczne zasady i prezentować narracje o przeszłości dostosowane do oczekiwań szerokich kręgów społecznych.

W muzeach na wolnym powietrzu jest to o tyle łatwiejsze, że dysponują one większą przestrzenią, możliwościami wystawienniczymi, a tym samym większą siłą oddziaływania na zwiedzających niż muzea pawilonowe. Układ ekspozycji i jej zawartość prezentują obraz najbardziej zbliżony do autentycznego. Zbliżony – ale nie do końca wierny. Ekspozycja sierpeckiego skansenu opiera się na założeniach, według których zabytkami nie są jedynie translokowane budynki czy eksponaty stanowiące ich wyposażenie, ale również układ przestrzenny: wsi, zagród, budynków, specyficzny dla danego terenu drzewostan, kwiaty, zioła czy też elementy małej architektury (kapliczki, krzyże, studnie, brogi etc.). Prowadzona jest także hodowla zwierząt charakterystycznych dla gospodarstw wiejskich. Dla części współczesnych odbiorców sama ekspozycja jest już mało atrakcyjna. Przekonanie to wynika ze specyfiki muzeów skansenowskich, w których sposób prezentacji ekspozycji jest podobny. Indywidualizm każdej placówki podkreślają inne formy udostępniania zbiorów wspomagające i podnoszące jej atrakcyjność, czyli imprezy plenerowe, wystawy, projekcje multimedialne, konkursy, koncerty itp. Chodzi o to, by wyjść do zwiedzającego z bogatą i różnorodną ofertą, zachowując przy tym granice rozsądku.

Imprezy plenerowe w Muzeum Wsi Mazowieckiej w Sierpcu

Muzeum Wsi Mazowieckiej w Sierpcu od 1997 roku organizuje cykliczne imprezy plenerowe pod wspólnym tytułem „Niedziela w skansenie”. Ich celem jest ukazanie

aspektów kultury materialnej i duchowej mieszkańców wsi Mazowska północno-zachodniego w sposób dynamiczny i zarazem czytelny dla odbiorcy. Imprezy popularyzują ginące zawody, strój ludowy i wiejskie zajęcia codzienne okresu przedwojnia.

Przez pierwsze dwa lata „Niedziele w skansenie” odbywały się dwa razy w miesiącu od maja do września. Program, poza zwiedzaniem ekspozycji, w zależności od miesiąca obejmował pokazy tradycyjnego rzemiosła i rękodzieła ludowego; pokazy wyrobu masła i degustacje potraw regionalnych; występy kapel ludowych, zespołów tanecznych i śpiewaczych z terenu Mazowsza i okolic, prezentację straganów odpustowych i przejażdżki konne (wozem, bryczką, w siodle). Do prezentacji pokazów rzemiosła i rękodzieła Muzeum zaangażowało lokalnych twórców, tworzących zazwyczaj w zaciszu własnych domów dla rodziny i znajomych. W poszczególnych zagrodach chętnie prezentowali oni swój warsztat pracy szerszej publiczności. Imprezy dawały im także możliwość prowadzenia sprzedaży własnych wyrobów. W 1999 roku imprezy odbywały się już w każdą niedzielę i święto od 1 maja do ostatniej niedzieli września. W samym 1999 roku uczestniczyło w nich ponad 6500 osób. Duże zainteresowanie taką formą popularyzowania zbiorów muzealnych oraz perspektywa pozyskania większej liczby zwiedzających wpłynęły na stopniowe poszerzanie oferty imprez plenerowych o imprezy tematyczne, związane z rokiem obrzędowym i kalendarzem rolniczym. Program „Niedziel miesiąca” (przyjęto, iż będą się odbywać w pierwsze niedziele miesiąca) wzbogacono więc o pokazy i wystawy związane ze specyfiką danej imprezy. Cykl imprez tematycznych zapoczątkowała w 2001 roku „Niedziela Palmowa w skansenie”. Kolejnymi były wprowadzone w 2002 roku „Dzień Dziecka w skansenie”, „Miodobranie w skansenie” i „Żniwa w skansenie”. W 2003 roku Maciej Kuroń zapoczątkował „Gotowanie na polanie”, a w roku 2005 do kalendarza imprez dołączyły „Wykopki w skansenie” organizowane w pierwszą niedzielę września. Rosnące zainteresowanie zwiedzających imprezami plenerowymi przyczyniło się do dalszego wzbogacania oferty o tę formę prezentacji zbiorów. Od 2011 roku w Poniedziałek Wielkanocny odbywa się impreza „Gry i zabawy wielkanocne”, a w 2013 roku sezon turystyczny zainaugurowała „Majówka w skansenie” – impreza o charakterze rodzinnego pikniku.

Imprezy plenerowe – forma rozrywki czy wymóg czasów?

Każda z imprez charakteryzuje się elementem, który wyróżnia ją spośród innych. Muzeum w Sierpcu kładzie duży nacisk na wysoką wartość merytoryczną pokazów oraz ich przygotowanie techniczne. Osoby prowadzące występują w strojach stylizowanych, w pokazach wykorzystuje się autentyczne sprzęty, narzędzia i artykuły zakupione specjalnie do tego celu. Założeniem jest możliwie najwierniejsze odtworzenie dawnych wiejskich zajęć. Do roku 2010 w poszczególnych zagrodach odbywały się

także pokazy rękodzieła prowadzone przez zaproszonych twórców. Oprócz kowalstwa i plecionkarstwa prezentowano haft, rzeźbiarstwo, koronkarstwo, bursztyniarstwo, wycinankarstwo oraz inne współczesne formy twórczości, niemające jednak związku z wiejskim rękodzielnictwem: malarstwo na płótnie, zabawki z siana, suche kompozycje kwiatowe czy frywolitka. Skansenowska wieś tętniła życiem, ale przypominała raczej współczesny odpust czy jarmark. Namioty i parasole przesłaniały obiekty muzealne, a zamiast pokazów kwitł handel. Mimo iż zwiedzającym bardzo podobały się kramy, bezpośredni kontakt z twórcami i obfitość wyrobów – zapadła decyzja o przeniesieniu twórców na plac przed amfiteatrem usytuowany poza terenem ekspozycji. Oczywiście spotkała się ona ze sprzeciwem zarówno samych twórców, jak i części zwiedzających. Dawali temu wyraz w telefonach i e-mailach wysyłanych do dyrekcji Muzeum, która jednak pozostała nieugięta. Od tego czasu w obrębie ekspozycji odbywają się wyłącznie pokazy związane z życiem codziennym i obrzędowością wiejską, stanowiące integralną część eksponowanych wystaw. Zwiedzający mogą zobaczyć między innymi: pranie i maglowanie bielizny, wirowanie śmietany za pomocą centryfugi, szycie ręczną maszyną do szycia, prasowanie bielizny żelazkiem na duszę, przygotowywanie posiłków, zbiór i suszenie ziół itp. Czy to była dobra decyzja? Chyba tak. Jest spokojniej, ale za to bardziej merytorycznie i autentycznie.

Z perspektywy czasu trafną wydaje się także decyzja o organizowaniu imprez tematycznych w pierwsze niedziele miesiąca. Jak wynika z badań ankietowych prowa-



Il. 1. Żniwa w skansenie 2013, fot. Dariusz Krześniak.

dzonych wśród zwiedzających, terminarz imprez utrwalił się w świadomości osób wielokrotnie odwiedzających skansen, a dla tych, które chcą przyjechać po raz pierwszy – jest łatwy do zapamiętania.

Imprezy tematyczne skierowane są do osób indywidualnych i jest to widoczne w zestawieniach uczestników. Przez ostatnie pięć lat współczynnik osób indywidualnie uczestniczących w imprezach wynosił średnio 82%, w tym odsetek biletów ulgowych wahał się w przedziale 30–35%. Dzieci do lat 7 (wstęp bezpłatny) stanowiły 12%, pozostałe 4% to osoby odwiedzające skansen w grupach zorganizowanych.

Analiza frekwencji uczestników „Niedzieli w skansenie” (w tym niedziel miesiąca) na przestrzeni 12 lat nie jest jednoznaczna. Pojawiające się wahania wynikają przede wszystkim z pogody, która w dużym stopniu determinuje frekwencję podczas imprez. Średnia liczba uczestników „Niedzieli miesiąca” wynosi 2000 osób. Wystarczy, by dwie imprezy tematyczne w sezonie były deszczowe, a spadek frekwencji jest znaczący. Ponadto atrakcyjność programu imprezy zależy od nakładów finansowych (zwiększona liczba pokazów, wystaw, bogatsza oprawa artystyczna). Dane statystyczne wskazują, iż postępująca od 2011 roku redukcja budżetu MWM przekłada się, niestety, na liczbę zwiedzających.

Czy imprezy organizowane przez sierpeckie Muzeum są komercyjne? Z pewnością nie, choć zawierają elementy komercyjne (zapraszani goście specjaliści – znane osoby świata rozrywki, spektakle teatralne dla dzieci, sprzedaż chińskich baloników, popcornu, waty cukrowej czy gofrów na kiermaszach). Są one jednak konieczne, by móc konkurować z innymi miejscami spędzania wolnego czasu, oferującymi takie właśnie



Il. 2. Żniwa w skansenie 2013, fot. Dariusz Krześniak.

atrakcje. Czy imprezy plenerowe są formą rozrywki, czy mają raczej wymiar edukacyjny? Z punktu widzenia Muzeum – zdecydowanie wymiar edukacyjny. Pozwalają „ożywić” dawne sprzęty i pokazać je w naturalnej przestrzeni. Dzięki temu stają się bardziej czytelne i zrozumiałe w swoim działaniu czy funkcji. A muszą takie być, ponieważ zmienia się widownia muzealna. Zmieniają się także jej wymagania i oczekiwania. Kim zatem jest współczesny odbiorca muzeum skansenowskiego?

Współczesny „klient” muzeum skansenowskiego

Z badań ankietowych przeprowadzonych wśród zwiedzających na terenie Muzeum Wsi Mazowieckiej w roku 2002, 2006, 2010 i 2013 wynika, że współczesny odbiorca muzeum na wolnym powietrzu to osoba w wieku 25-45 lat (58%), wykształcona i aktywna zawodowo. Osoby w wieku 46 i więcej lat stanowiły 32% zwiedzających. Ankiety wypełniło 61% kobiet, 38% mężczyzn, a 1% nie udzieliło odpowiedzi. Analiza struktury publiczności sierpeckiego skansenu pokazuje, że znaczny udział w przedziale wiekowym 25-45 lat mają rodziny z dziećmi. Ponad 80% ankietowanych to mieszkańcy dużych miast zlokalizowanych w promieniu 150 km od Sierpca: Warszawa, Płock, Toruń, Płońsk, Mława, Włocławek. Zaledwie 5% respondentów zadeklarowało, że mieszka w Sierpcu. Muzeum Wsi Mazowieckiej ma raczej regionalny charakter oddziaływania, 69,5% zwiedzających stanowią mieszkańcy województwa mazowieckiego. Na drugim miejscu ze względu na bliskie sąsiedztwo zajmuje województwo kujawsko-pomorskie ze wskaźnikiem 10,5%. Pozostałe 20% to mieszkańcy głównie województw



Il. 3. Żniwa w skansenie 2013, fot. Dariusz Krześniak.

północnych, którzy odwiedzili skansen przejazdem lub goszcząc u rodziny. Wśród osób ankietowanych zabrakło przedstawicieli województw Polski południowej (podkarpackiego, opolskiego, dolnośląskiego, małopolskiego).

W latach 2002, 2006 i 2013 najliczniejszą grupę stanowili zwiedzający, dla których była to pierwsza wizyta w skansenie. W roku 2010 wskaźnik ten spadł. Jednak w 2013 roku ponownie daje się zauważyć tendencję wzrostową, co może świadczyć o wymianie pokoleń i „nowej fali” publiczności.

Dla 67% badanych skansen był docelowym miejscem podróży, 15% odwiedziło skansen przy okazji wizyty u rodziny lub znajomych, a 18% – będąc przejazdem.

Niezmiennie od roku 2002 najbardziej popularnym i, jak się okazuje, wiarygodnym źródłem informacji o skansenie są rodzina i znajomi. Tę odpowiedź wskazało aż 57% badanych. Na drugim miejscu znalazł się Internet z wynikiem 19%, dalej: tablice reklamowe – 9%, telewizja – 6,2%, prasa 6%, pozostałe (foldery, radio, imprezy promocyjne) – stanowiły łącznie 2,8%. Jeśli chodzi o Internet – w roku 2002 tego źródła informacji nie wskazała ani jedna osoba. W roku 2006 zrobiło to już 7% ankietowanych, w 2010 – 25%, a w 2013 – 26%. Ważną rolę odgrywają także tablice reklamowe ustawione przy drogach dojazdowych do skansenu i w centrum miasta. Sprzyjają zatrzymaniu się w skansenie turystów, którzy odwiedzili miasto lub przejeżdżali tranzytem.

Ponad 56% respondentów zapytanych o cel przyjazdu do skansenu określiło go jako wypoczynkowo-edukacyjny, aż 25% wskazało cel rozrywkowy, 11% rozrywkowo-wypoczynkowo-edukacyjny, a 7% nie udzieliło odpowiedzi. Zaledwie 1% odwiedzin



Il. 4. Dzień Dziecka w skansenie 2013, fot. Dariusz Krześniak.

miało charakter naukowy. Te dane pokazują, że muzea, niestety, już konkurują z parkami rozrywki czy innymi miejscami spędzania wolnego czasu. Dlatego powinny prezentować na tyle wysoki poziom merytoryczny wystaw, imprez, pokazów etc., aby zwiedzający byli usatysfakcjonowani i wspominali pobyt w muzeum jako coś wyjątkowego.

Oferta Muzeum Wsi Mazowieckiej jest bardzo różnorodna. Będąc w skansenie, ankietowani w różnym stopniu korzystali z oferty dostępnej w ramach danej imprezy. Największym zainteresowaniem cieszyła się ekspozycja rozumiana jako zagrody, przydomowe ogródki, zwierzęta i prezentowane wystawy. Ponad 60% badanych stwierdziło, że ekspozycja podobała im się najbardziej. Na drugim miejscu (22%) znalazła się degustacja potraw regionalnych w karczmie POHULAKA zlokalizowanej na terenie skansenu. 16% respondentów wskazało pokazy zajęć gospodarskich, rzemiosła i rękodzieła. Zaledwie 8% zainteresowanie koncertami, co może być mylące. Koncerty odbywają się o określonych godzinach. Średnio wysłuchał ich co dziesiąty uczestnik imprezy, stąd niewielka liczba odpowiedzi. Podobnie wygląda sprawa przejażdżek konnych. Osoby, które korzystały z przejażdżki bryczką lub w siodle oceniły je pozytywnie.

W kategorii INNE znalazły się między innymi: miła obsługa, cisza i spokój, prezentacje filmów w budynkach kas, nieistniejąca już makieta z filmu „Ogniem i mieczem”.

Na pytanie „Co chcieliby Państwo jeszcze zobaczyć w skansenie?” 61% badanych nie podało żadnej propozycji. Pozostałe 39% wymieniło: więcej wystaw, więcej pokazów, obsługę w strojach ludowych, wzbogacenie menu w karczmie. Te dane najlepiej obrazują potrzeby i oczekiwania zwiedzających. Ma być ciekawie, żywo, ładnie i smacz-



Il. 5. Miodobranie w skansenie 2013, fot. Dariusz Krześniak.



Il. 5. Miodobranie w skansenie 2013, fot. Dariusz Krześniak.

nie. Od 2002 roku wiele z tych życzeń udało się zrealizować. Ekspozycja wzbogaciła się o nowe obiekty (kościół wraz z dzwonnica, budynki gospodarcze i inwentarskie w zagrodach). Zostały udostępnione do zwiedzania nowe wystawy (wnętrza dworskie, transport dworski, kolekcja rzeźby ludowej). Powstała infrastruktura paraturystyczna: parkingi, pomieszczenia kas, nowoczesne sale dydaktyczne i szkoleniowe, sanitariaty, miejsca odpoczynku dla zwiedzających, plac zabaw dla dzieci. Zwiększono liczbę pokazów, szczególnie tych związanych z życiem codziennym wsi. Część jest przygotowana tak, by mogli w nich uczestniczyć zwiedzający. Niestety, nie wszystkie inscenizacje można przeprowadzić w warunkach ekspozycji muzealnej. Pokazy rozpalania ognia w piecu, pieczenia chleba czy gotowania potraw nie są możliwe do przeprowadzenia, choćby z punktu widzenia bezpieczeństwa. Dlatego sierpeckie Muzeum wciąż poszukuje kompromisu pomiędzy ochroną zbiorów a nadążaniem za oczekiwaniami zwiedzających.

Jak w skali od 1 do 5 turyści ocenili ofertę muzealną? Najwyżej oceniono czystość i porządek (4,8). Na kolejnych miejscach znalazły się: prezentacje wiejskich zajęć, rzemiosła i rękodzieła (4,5), informacja o Muzeum – reklama (4,3), informacje o obiektach udzielane przez opiekunów ekspozycji (4,2), imprezy rozumiane jako atrakcyjność programu (4,1), przejażdżki konne (4). Ocena wymienionych elementów oferty powyżej 4 świadczy o wysokim poziomie usług proponowanych przez Muzeum. Fakt, że czystość i porządek znalazły się na pierwszym miejscu pokazuje, jak ważna jest estetyka ekspozycji i jej otoczenia (wizerunek), a także, jak duży może mieć wpływ na podjęcie decyzji o wyborze miejsca wypoczynku. Z punktu widzenia prawdziwości historycznego obrazu

polskiej wsi „wypieszczona” ekspozycja nie jest jednak autentyczna. Wystarczy spojrzeć na archiwalne zdjęcia, by stwierdzić, że czystość i porządek nie należały do priorytetów chłopstwa. Wieś mazowiecka kojarzy się raczej z biedą i ciężką pracą. Tylko czy taki prawdziwy obraz byłby dla współczesnego turysty atrakcyjny? Dzisiaj – zdecydowanie nie.

Na pytanie „Czy cena biletu wstępu jest adekwatna do oferty?” – 88% badanych udzieliło odpowiedzi twierdzącej, a 12% stwierdziło, że bilet jest zbyt drogi. W analizowanym okresie ceny biletów wstępu na imprezy „Niedziela w skansenie” kształtowały się następująco: 2002 r. – 7 i 9 zł., 2006 – 8 i 10 zł., w 2010 – 8 i 12 zł., 2013 – 10 i 15 zł. Jakie były zastrzeżenia? Mało koszy na śmieci, brak opisów na obiektach, pleksa w drzwiach, zła droga do skansenu, brak przewijaka dla dzieci. Zastrzeżenia dotyczyły zatem zagadnień technicznych, a nie oferty merytorycznej.

Czy poleciliby skansen w Sierpcu swojej rodzinie, znajomym? – w 100% tak.

Przeprowadzone w latach 2002-2013 badania pokazują, że współczesny „klient” muzeum to osoba wykształcona, aktywna zawodowo, świadomie wybierająca cel i miejsce odpoczynku, mająca wysokie wymagania dotyczące proponowanej oferty. I choć muzea z założenia nie są instytucjami nastawionymi na osiągnięcie zysku, to podobnie jak kina, galerie handlowe czy parki rozrywki stanowią miejsca spędzania wolnego czasu. Cel wizyty w muzeum skansenowskim to przede wszystkim chęć aktywnego odpoczynku z rodziną, wytchnienia i oderwania się od codziennych obowiązków, w dalszej kolejności pragnienie poznania historii czy tradycji regionu. Nie ulega jednak wątpliwości, że tradycyjna kultura ludowa pokazywana mimochodem, ale w szerokim i możliwie pełnym kontekście, ma głęboką wartość poznawczą i wychowawczą, jeśli zachowane są odpowiednie proporcje pozwalające uniknąć jej komercjalizacji.

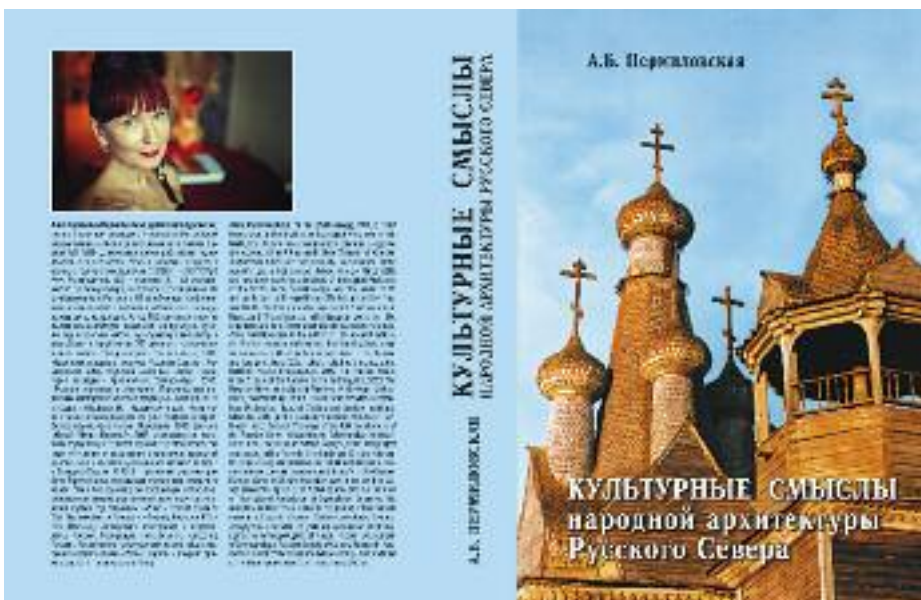
Źródło – dane MWM w Sierpcu

Artykuły recenzyjne
i omówienia

Пермиловская А.Б., *Культурные смыслы народной архитектуры Русского Севера*, Екатеринбург: УрО РАН; Архангельск: ОАО «ИПП «Правда Севера», Ярославль: ЯГПУ имени К.Д. Ушинского; 2013.

В мировой и русской традиции исследования памятников архитектуры сложилась устойчивая практика рассматривать их либо с исторической, либо с археологической, либо искусствоведческой точки зрения. Сравнительно недавно памятники архитектуры стали изучаться в новом, интегративном научном горизонте – как произведения культуры, имеющие большое значение для понимания истории культуры в целом. В настоящем исследовании мы исходим из того, что история искусства должна писаться как история культуры¹.

«Русский Север» уже около двух столетий – это не только устойчивое словосочетание, вобравшее в себя особенности российского менталитета, но и по-



1. Обложка книги Пермиловская А.Б. Культурные смыслы народной архитектуры Русского Севера.

¹ Грабарь, И.Э. История русского искусства [Текст] / И.Э. Грабарь. – СПб., 1910. – Т.1: Архитектура. До-петровская эпоха./

нятие, отражающее важные для отечественной культуры смыслы. Русский Север – своеобразная территория, не столько изолированная пространственно, сколько обособленная духовно. Здесь в XVII – XIX вв. сложилась если не идеальная, то по-своему гармоническая система организации жизни, которая в России не была востребована.

Бытие Русского Севера – это модель жизни свободного, даже в эпоху крепостничества независимого, экономически обеспеченного, верующего русского крестьянина, «государственника» по своему мышлению, «нигде в России крестьянин не добился большего успеха, чем крестьянин Севера, отстаивший границы своих земель и свой незакрепощенный статус»².

Среди северноруссов выделяется этнографическая группа (субэтнос) *поморов* – русского населения, проживающего на берегах Белого и Баренцева морей. Поморы (русский вариант морской культуры в Арктике) выработали бесценный опыт выживания и хозяйственной деятельности в экстремальных условиях Крайнего Севера, являющего, и по сей день, границей ойкумены – «пространства обитания человечества». Начиная с XVIII века, в большей степени благодаря личности М.В. Ломоносова и его научным трудам, поморы постоянно привлекали внимание русского общества. В течение XIX века сложилось представление о поморе как об особом типе русского человека, обладающем особыми чертами характера – предприимчивостью, смелостью, умом, независимостью в делах и суждениях. Людей великого мужества, выносливости и терпения, людей предприимчивых, «быстродумных», «государственников» по духу своему и складу мышления. Ведь именно они, поморы, первыми прорубили окно в Европу, сделали свою столицу — город Архангельск — первыми морскими воротами России, из среды поморов вышли первые землепроходцы, еще четыре века назад бесстрашно и дерзко бороздившие на своих немудреных суденышках Ледовитый океан. Отсюда, из Поморья, началось то грандиозное движение русского народа в Сибирь, на Восток, которое известно под завораживающим названием «встречь Солнцу»³. Отважные северные мореплаватели освоили морской путь на новую землю, в Сибирь и на запад – Шпицберген. Континентальный менталитет, свойственный славянам сменился на Севере более открытым и активным мировосприятием морских народов. В поморской среде бытовала поговорка: «Архангельский город всему морю ворот». Крестьяне-земледельцы, пришедшие на Север из новгородских и ростово-суздальских земель, сделали своим «полем»

² Копанев, А.И. Крестьяне Русского Севера в XVII в. [Текст] / А.И. Копанев; ред. Н. Е. Носов. – Л.: Наука : Ленингр. отд-ние, 1984. – С. 227.

³ Абрамов, Ф.А. Чем живем – кормимся [Текст]: очерки, статьи, воспоминания, лит. портреты, заметки, размышления, беседы, интервью, выступления / Ф.А. Абрамов. – Л.: Сов. писатель. Ленингр. отд-ние, 1986. – С. 30 – 32.



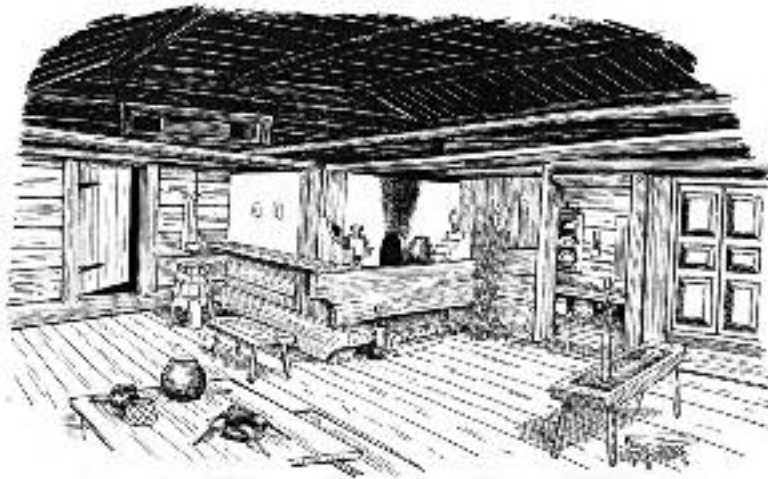
2. Поморы на промысле тюленей. Фото из архива Российской исторической библиотеки, начало XX века.

и норвежцы имели свой язык «руссенорск» или «Моя-по-твоя» – смешанный русско-норвежский язык (один из примеров *пиджина*), обслуживавший общение поморских и норвежских торговцев на северном побережье Норвегии. Он существовал с 1750-х по 1920-е годы, когда велась активная морская торговля зерном и рыбой между Норвегией и российским Поморьем. В руссенорске зафиксировано около 400 слов, 50% лексики – из норвежского языка, 40% – из русского, остальные заимствованы из английского, нидерландского, нижненемецкого, финского и саамского. Грамматика и фонетика чрезвычайно упрощены. Руссенорск имеет одну интересную особенность, которая свидетельствует, что русские и норвежцы были социально равноправными партнерами. Весьма во многих пиджинах в различных частях света один из языков играл доминирующую роль, в случае с руссенорском, напротив, количество русских и норвежских слов одинаково.

В XVII – XVIII веках Русский Север имел самый высокий показатель грамотных сельских жителей не только в России, но и в Европе. Этот край внес значительный вклад в развитие Российского флота, стал колыбелью отечественного судостроения. В 1693 году при личном участии Петра Великого заложен, а в 1694 году на Соломбальских островах построен и спущен на воду первый русский торговый корабль «Святой Павел». Заслуживает внимания тот факт, что в традиционной культуре Русского Севера сказалось влияние средневековой русской и европейской городской культуры, а также в целом влияние Западной Европы: Англии, Голландии, Германии, Норвегии. В XVI – XVII веках в торговлю через Архангельск было задействовано более 70 русских городов, а торговый оборот русских и иностранных товаров был одним из самых больших в Европе. Русский Север – родина первых российских землепроходцев: Е. Хабарова, С. Дежнева, А. Баранова. В честь Архангельска столица Русской Америки – Ситха – была названа Ново-Архангельском. Здесь родина многих

море, где добывали рыбу, морского зверя, создали своеобразную *морскую культуру*. На деревянных судах, приспособленных для арктических плаваний, достигали островов Новой Земли и Шпицбергена.

Велика роль в освоении Арктики наших соседей – норвежцев, здесь на Севере Европы появился уникальный опыт сотрудничества двух культур, которые взаимно обогащали друг друга. Русские поморы



3. Интерьер черной избы, Каргополье, XIX век (Музей под открытым небом «Малые Корелы»). Рис., 1990. Из архива автора.

выдающихся ученых, среди которых первым надлежит назвать М.В. Ломоносова, первого русского академика, основателя Московского университета. Ломоносов – выходец из поморской среды, он вырос в поморской семье в д. Куростров.

Специфика жизни человека в условиях Севера формировала особый тип мышления и менталитета, опорой которому было православие. Особенностью северного менталитета является то, что в нем заложен генетический код севернорусской культуры. Посредством культурной традиции он передается из поколения в поколение. «Русский Север! Мне трудно выразить словами мое восхищение, мое преклонение перед этим краем. Когда впервые мальчиком тринадцати лет я проехал по Баренцеву и Белому морям, по Северной Двине, побывал у поморов, в крестьянских избах, послушал песен и сказок, посмотрел на этих необыкновенно красивых людей, державшихся просто и с достоинством, я был совершенно ошеломлен. Мне показалось — только так и можно жить по-настоящему: размеренно и легко трудясь и получая от этого труда столько удовлетворения. В каком крепко слаженном карбасе мне довелось плыть, каким волшебным мне показалось рыболовство, охота! А какой необыкновенный язык, песни, рассказы... Я зачарован им до конца моих дней. В Русском Севере удивительнейшее сочетание настоящего и прошлого, современности и истории, человека и природы, акварельной лиричности воды, земли, неба, грозной силы камня, бурь, холода, снега и воздуха»⁴.

Важным фактором, определившим своеобразие культуры Русского Севера, было отсутствие крепостного права в его законченной форме. Крестьяне Севера

⁴ Лихачёв, Д.С. Русская культура [Текст] : [сб.] / Д.С. Лихачев. – М.: Искусство, 2000. – С. 409 – 410.



4. Культурный ансамбль на Мезени, XVII – XVIII века. Акварель П.Лешукова, 1993. Из архива автора.

были «государственными», они платили многочисленные подати, несли казенные повинности, но наиболее тяжелой формы крепостничества – барщины и личной зависимости здесь не было. Никогда не угасал на Русском Севере дух вольнолюбия и предприимчивости. «Архангельский мужик стал велик и разумен не по своей и божьей воле. Ему чрезвычайно помогло то обстоятельство, что он был именно архангельским мужиком-поморцем, никогда не носившим крепостного ошейника»⁵. Все это позволяет утверждать, что жители Русского Севера были скорее своего рода *гражданами мира*, чем подневольными подданными Российской империи.

Русский Север – это «страна зодчих», исторически сложившийся заповедник народного зодчества, которое по праву считается вершиной русской и мировой деревянной архитектуры. «На Севере... были выработаны все те совершенные формы деревянного зодчества, которые в течение веков непрерывно влияли на всю совокупность русского искусства»⁶.

Для характеристики культурного кода Русского Севера мною предложена метафора, берущая свое начало в строительной терминологии русского деревянного зодчества и воплощающая культурные смыслы материальной среды и связанного с нею народного мировоззрения: «*Как мера и красота скажут*». Именно такие выражения встречаются в старинных договорах (порядных), которые заключались между мастером плотницкой артели и «миром» (крестьянами-заказ-

⁵ Заповедный Север: Архитектура. Искусство. Ландшафт [Текст]: [альбом] / авт.-сост. Б.В. Гнедовский. – М.: Сов. Россия, 1987. – С. 9

⁶ Грабарь, И.Э. История русского искусства [Текст] / И.Э. Грабарь. – СПб., 1910. – Т.1: Архитектура. До-петровская эпоха. – С.336.

чиками). Термин «мера» происходит из Византии, Болгарии, зодчие из этих мест строили первые храмы на Руси. Для строительства использовались «меры» – габариты и пропорции, что зафиксировано в церковных текстах. «Мера» позволяла заранее представить, как будет выглядеть сооружение и рассчитать примерный расход материалов, при этом не требовались точные масштабные чертежи. Достаточно было рисованной или процарапанной на бересте схемы плана с указанием мер, и, конечно же, меры должны были соотноситься с самым удобным измерительным инструментом – человеческим телом. То, что «досягают» руки, раскинутые в стороны, – сажень. Наибольший захват растянутыми пальцами – пядь, совершенно точно дважды укладывается в один локоть, а сажень равна четырем локтям. Средняя, наиболее распространенная величина сажени – 176 см. Получалось, что, мастер, используя пару мер, заключенных в его собственном теле, самопроизвольно создавал структуру пространства, в которой все части, оказывались, между собой соединены гармоническим образом. При этом мы не должны забывать, что язык – один из важнейших кодов культуры. Язык – ее первоначальная, древняя основа, которая всегда стоит за любым культурным знаком, ибо все выраженное культурными текстами может быть выражено средствами языка. И хотя метафорическое высказывание принадлежит к сфере языка, «локус метафоры – в мысли, а не в языке»⁷, она отражает глубинный смысл внутри концептуальных областей. Анализ метафоры в научном исследовании дает возможность рассматривать ее как важнейший источник для выявления культурного кода. Народная культура с ее календарем, предсказаниями, знаменами, приметами создает свою версию метафорической символики. Практически всякое новое научное понятие появляется как некая метафора, становясь точным понятием лишь с течением времени. Проведенное исследование позволило сформулировать впервые выдвинутое положение: *культурным кодом Русского Севера является народное деревянное зодчество.*

В основе работы лежит полевой материал 33 экспедиций, в которых мною были обследованы 368 поселений Русского Севера; в 25 экспедициях я была руководителем, в 8 – участником. Общее количество обследованных памятников и артефактов народной архитектуры, элементов декора, предметов материальной культуры и крестьянского быта – около 10 тыс., в 80 % случаев они выявлены впервые, из них около 200 составляют обмеры. Мною введены в научный оборот и опубликованы 1322 памятников и артефактов народной архитектуры, предметов традиционной культуры, из них 107 – в с. Кимжа на Мезени. Другая значительная часть материала была собрана в архивах и музеях Архангельской, Вологодских областей, Карелии, Москвы, Санкт-Петербурга, а также материалы,

⁷ Лакофф, Дж. Метафоры, которыми мы живем [Текст] / Дж. Лакофф, М. Джонсон. – М.: ЛКИ, 2008. – С. 203.



5. Экспедиция музея «Малые Корелы» на Каргополье, 1984. Из архива автора.

составившие основу личного опыта, приобретенного в результате многолетнего изучения экспозиций музеев под открытым небом и памятников народной архитектуры «in situ» в России и Западной Европе. Исследование осуществлено при поддержке 7 грантов. Результат работы отражены в 150 статьях, 5 монографиях⁸. Для ученого очень важно выбрать правильный научный курс и следовать этому пути всю свою жизнь. Этот курс был выбран более 30 лет назад и продолжается до сих пор.

Изучение народной архитектуры в России долгое время было сосредоточено только на культовом зодчестве. Храмы были выявлены в конце XIX — первой половине XX веков И.Э. Грабарем, В.В. Суловым, М.В. Красовским и др., в середине XX века изучалось гражданское зодчество (И.В. Маковецкий и др.). Осознание истинной ценности деревянного зодчества как целостного комплекса пришло только в 1970-е годы. Это ознаменовалась «залповой» защитой трех докторских диссертаций по народной архитектуре, которые были посвящены деревянному зодчеству Заонежья: Л.М. Лисенко (1976), А.В. Ополовникова (1976), В. П. Орфинского (1977). В 1981 году была защищена докторская диссертация Ю.С. Ушаковым «Ансамбль в народном зодчестве русского Севера: простран-

⁸ Пермиловская, А.Б. Северный дом. [Текст] / А.Б. Пермиловская. — Петрозаводск: Петропресс, 2000. — 224 с.; Пермиловская А.Б. Крестьянский дом в культуре Русского Севера (XIX - начало XX века). [Текст] / А.Б. Пермиловская. — Архангельск: Правда Севера, 2005. — 312 с.; Пермиловская, А.Б. Русский Север как особая территория наследия [Текст] / А.Б. Пермиловская. — Архангельск: ОАО «ИПП «Правда Севера»; Екатеринбург: УрО РАН, 2010. — 552 с.; Пермиловская, А.Б. Русское деревянное зодчество. Произведения народных мастеров и вековые традиции [Текст]. / А.Б. Пермиловская в соавторстве с А.Б. Боде (составитель и отв. ред.), Н.П. Крадиным и др. — Москва: Северный паломник, 2012. — 670 с.; Пермиловская, А.Б. Культурные смыслы народной архитектуры Русского Севера [Текст] / А.Б. Пермиловская. — Екатеринбург: УрО РАН; Архангельск: ОАО «ИПП «Правда Севера»; Ярославль: ЯГПУ им. К.Д. Ушинского; 2013, 608 с.



6. Богоявленская церковь, Каргополье, 1793. Фото А. Пермиловской, 2006.

ственная организация, композиционные приемы, восприятие».

В основе моего исследования, представленного в рамках этой статьи – докторская диссертация (Dr. Hab.) и научная монография «Культурные смыслы народной архитектуры Русского Севера»⁹. Работа явилась первым междисциплинарным исследованием народной архитектуры в России, опирающимся на опыт культурологического изучения исторического наследия¹⁰, и отражает новое видение деревянного зодчества Русского Севера как базисной составляющей национальной культуры. Исследование показывает историческую преемственность деревянного зодчества в сохранении

и трансляции культурных ценностей и смыслов, представленного в церковной и гражданской народной архитектуре¹¹.

Высшим проявлением народного зодчества в православии было храмо-строительство. В храме воплощался образ Вселенной. Храм как обобщенный, семантически насыщенный образ мироздания занимал центральное место в сакральном пространстве северного крестьянского мира. Названия храмов становились частью историко-культурного пространства края; так же, как и названия деревень, храмонаименования отразили становление народного религиозного сознания и миропонимания насельников этих территорий. Значимая роль храма в структуре микро- и макрокосмоса Русского Севера отразилась также в исторических преданиях и легендах о выборе места для строительства храма (часовни), поселения. Этот выбор делался с помощью гаданий и живых священных животных (конь), а также предметов (дерево, икона, крест, свеча), обладающих высокой степенью семиотичности и особым сакральным статусом в традиционной крестьянской культуре. Особое значение исследование храмов имело в силу того, что основу мировоззрения русского крестьянства составляло православие, куда вошли дохристианские, языческие верования славян, и получившее в настоящее время название «народное православие».

⁹ Пермиловская, А.Б. Культурные смыслы народной архитектуры Русского Севера [Текст] / А.Б. Пермиловская. – Екатеринбург: УрО РАН; Архангельск: ОАО «ИГП «Правда Севера»; Ярославль: ЯГПУ им. К.Д. Ушинского; 2013, 608 с.

¹⁰ Злотникова, Т.С. Человек. Хронотоп. Культура [Текст] / Т.С. Злотникова. – Ярославль: Александр Рутман, 2003.

¹¹ Пермиловская, А.Б. Указ.соч.



7. Часовня, Карелия XVIII век. Фото А. Пермиловской, 2006.

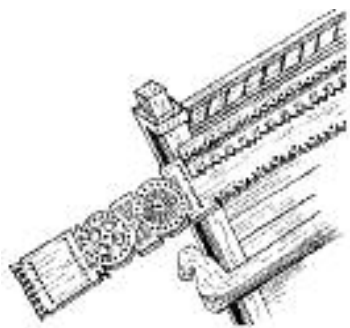
Часовня – это безалтарный храм предназначалась для упрощенного богослужения без литургии, на Русском Севере служила местом молитвенных собраний жителей малодворных деревень, населенных членами одной патриархальной семьи. Причины постановки часовен мы определили исходя из их типологических признаков: *место проведения богослужения, поминовения, часовни-усыпальницы, обетные и «обыденные» часовни*. Мы также установили, что характерным явлением морской культуры Поморья было возведение *промысловых часовен* в местах рыбного, зверобойного, лесного промыслов, на островах Белого и Баренцева морей. *Старообрядческие часовни* оставались единственной разновидностью храмов, признаваемой ревнителями «истинного благочестия».



8. Расписное небо Никольской часовни Плесецкий район, XVIII век Фото А. Пермиловской, 2009. (Национальный парк «Кенозерский»).



9. Крест на острове Соловки, XX век. Фото А. Пермиловской, 2004.



10. Декор крестьянского дома, Каргополье, XIX век (Музей под открытым небом «Малые Корелы»). Рис., 1990. Из архива автора.

Важный аспект исследования народного зодчества актуализирован в традиции постановки деревянных *крестов*. С учетом их многофункциональности кресты рассмотрены как памятники архитектуры и скульптуры, крестьянской письменности, культа, навигационные знаки поморов, которые были нанесены на лодманские карты. Типологически деревянные кресты отнесены к следующим группам, учитывая то значение и роль, которую они выполняли: *поклонные, обетные, памятные, маячные, поминальные, охранительные, кладбищенские, благодарственные*.

Смыслополагание крестьянского дома, представляющего собой жилой комплекс дома-двора, в условиях Севера связано с тем, что такой дом являлся одним из главных способов освоения природной среды. Это нашло отражение в архитектурно-конструктивных особенностях, типологии, декоре. Интерьер дома синтезирует в пространственно-предметной и символической форме повседневную культуру и ритуально-сакральные основы жизни традиционной крестьянской семьи. Для крестьянина *дом – это модель мира, синоним родины, он воплощает идею семьи и продолжение рода*. Дом осмыслялся в повседневной народной культуре как *сосредоточение основных жизненных ценностей, таких как счастье, достаток, единство семьи и рода* включая не только живых, но и умерших. Важнейшие символические функции дома – *защитная, сакральная, ритуальная*.



11. Дом, Плесецкий район, начало XX века. Фото А.Пермиловской, 2009. (Национальный парк «Кенозерский»).

В ходе обобщения значительного по объему эмпирического материала мы выработали три основных принципа, на основе которых может быть построена типология северного дома: 1. по способу соединения жилья и двора, выделены следующие типы: «брус», «глаголь», «кошель», «Т-образная связь», «двухрядная связь»; 2. по конструктивно-планировочному решению жилой части получили распространение: избы: *четырёхстенки, шестистенок (с вариантами: изба с прирубом, изба-двойня без заулка, изба-двойня с заулком), пятистенки и крестовики*); 3. по внутренней планировке русского дома выделяются *севернорусский, восточный южнорусский, западный южнорусский, западнорусский* планы.



12. Роспись дома, Поважье, 1858. Научная информация А.Пермиловской, рис. Н. Подобиной, 1982 - 1983. Из архива автора.

Изученная нами повседневная жизнь крестьянской семьи протекала в семиотически насыщенной пространственной среде. Семиотический статус северного крестьянского жилища в его пространственной организации и в смыслах вещей, его наполняющих, был достаточно устойчивым, традиционным, хотя и менялся в определенных ритуалами ситуациях (свадьба, похороны, рождение ребенка, обыденность).

Орнаментация декора народной архитектуры представляла собой знаковую систему, репрезентирующую эстетическую и мифопоэтическую информацию. Орнамент как язык выступал в виде кода, передающего основные специфические особенности этноса. Особенностью орнаментальной символики являлось то, что это были не единичные символы, а также целостная система, отражающая мир. *Архитектурные и декоративные элементы составляли не только основу конструкции жилища, но и «конструкции» крестьянского мировоззрения.* Символика в декоративном убранстве опирались на фитоморфные, орнитофорфные, зооморфные, антропоморфные изображения, воплощенные в скульптурной, трехгранно-выемчатой, плоской резьбе, домовой росписи. Именно поэтому традиционное народное зодчество в основе своей было магически-сакральным.

В качестве культурологического определения исторического поселения используются положения федерального закона Российской Федерации № 73 от 2002 года «Об объектах культурного наследия». В России до настоящего времени сохранился ряд традиционных поселений, являющихся объектами культурного наследия, которые были обследованы автором на протяжении длительного времени. Сельский мир, представленный в традиционном поселении Русского Севера, имея самостоятельную ценность и семантические характеристики, органично входит в состав целостного понятия «*Русский Север – особая территория наследия*».

Анна Борисовна Пермиловская
Уральское отделение Российской академии наук
(В статье использованы иллюстрации из книги)

Kronika

Ewa Wrochna

Dyrektor Muzeum Budownictwa Ludowego – Parku Etnograficznego w Olsztynku

Działalność Muzeum Budownictwa Ludowego – Parku Etnograficznego w Olsztynku w roku 2012

ZBIORY

Gromadzenie i opisywanie

Zbiory obiektów nieruchomych powiększyły się o nowy obiekt – zakończona została budowa kopii stodoły ze wsi Bramka (gm. Morąg, pow. ostródzki) jako uzupełnienie ekspozycji zagrody powiślańskiej z chałupą z Zielonki Pasłęckiej. Stodołę budowali rzemieślnicy Pracowni Remontowo-Budowlanej Muzeum. Obiekt jest niezwykle ważny dla naszej instytucji także z praktycznego punktu widzenia – przeniesione do niego zostały stolarnia i ciesielnia oraz pracownia konserwatorska. Stolarnię wyposażono dodatkowo w nowoczesne maszyny: pilarkę, frezarkę i grubościówkę. Zagospodarowano teren wokół obiektu, wybrukowano podjazdy, wycięto krzewy, a obiekt ogrodzono płotem.

Przy kościele z Rychnowa stanęły nieistniejące już obecnie w krajobrazie naszego regionu stele nagrobne. Obiekty takie znajdowały się na terenie pierwszej siedziby Muzeum w Królewcu. Trzy drewniane stele w naszym Muzeum odtworzono na podstawie rysunków Adolfa Böttichera. Ich wykonaniem zajęli się wolontariuszka z Fundacji „Borussia” Jekatierina Wostrilowa oraz renowator Andrzej Janikowski. Nadzór merytoryczny nad projektem sprawowała Wiesława Chodkowska.

W roku 2012 zbiory Muzeum wzbogaciły się o 83 muzealia ruchome na łączną kwotę 12 077,00 zł. W drodze zakupu pozyskano ich 58, a jako dary 25. Do inwentarza Muzeum zakwalifikowano 68 sztuk, jako pomoce naukowe 15. Muzealia gromadzone były głównie pod kątem organizacji nowej ekspozycji – „Plebani ewangelickiej” – w chałupie z Bartężka. Pozyskano głównie meble, odzież, obrazy i starodruki.

Do komputerowej bazy w programie elektronicznym „Musnet Niebieski” wprowadzono dane merytoryczne 1073 sztuk muzealiów ruchomych z zakresu kultury materialnej oraz 464 fotografie w kartach elektronicznych. Opracowanych zostało 96 kart ewidencyjnych z zakresu kultury materialnej i współczesnej sztuki ludowej. Wykonano też dokumentację fotograficzną 95 muzealiów ruchomych.

Do biblioteki i archiwum pozyskano 165 jednostek ewidencyjnych na łączną kwotę 6694,16 zł, w tym w drodze zakupu 102 sztuki (prenumerata roczna – 5 czasopism), jako dary 37, a w drodze wymiany 26 woluminów. Zbiory biblioteczne katalogowane są w programie MAK. W roku 2012 opracowano w nim 159 opisów bibliograficznych i wpisano 159 dokumentów. Prowadzono również prace nad archiwum fotografii: porządkowano i digitalizowano negatywy i pozytywy, przygotowywano negatywy do profesjonalnego przechowywania, skanowano ryciny i fotografie, digitalizowano archiwalia pod kątem publikacji na 100-lecie Muzeum.

Remonty i konserwacje

Zrealizowany został remont kapitalny chałupy z Bartężka. W obiekcie dokonano wymiany podwalin i uzupełnień w konstrukcji ryglowej dwóch ścian szczytowych. Przebudowano instalację wodno-kanalizacyjną oraz wymieniono instalację elektryczną. Dokonano konserwacji stolarki okiennej i drzwiowej oraz ułożono nowe poszycie trzcinowe dachu.

W pierwszym kwartale 2012 roku zakończono prace w szkole z Pawłowa w ramach przystosowania obiektu do prowadzenia działalności edukacyjnej oraz na potrzeby obsługi ruchu turystycznego: wybudowano toalety, do obiektu doprowadzono sieć telefoniczną, zamontowano ściankę działową w klasie oraz wykonano przenośny wjazd do obiektu dla osób niepełnosprawnych. Prace remontowo-konserwatorskie prowadzono również w chałupie z Pempen, budynku gospodarczym z Purdki, spichlerzu ze Skandawy, olejarni z Kronina, chałupie z Burdajń, chałupach nr 1 i 2 z Kaborna, stodole z Marcinkowa i kościele z Rychnowa.

W ramach poprawy infrastruktury Muzeum kontynuowana była budowa kompleksu parkingowego oraz przebudowano podjazd i plac z miejscami postojowymi przy budynku biurowym. Na obie inwestycje otrzymaliśmy dotacje celowe z Samorządu Województwa Warmińsko-Mazurskiego. Podjęto też prace związane z budową oryginalnej chałupy ze wsi Królewo (gm. Morań, pow. ostródzki) na terenie Parku Etnograficznego. Wykonany został projekt posadowienia chałupy w Parku Etnograficznym oraz rozpoczęto ziemne prace przygotowawcze.

W pracowni konserwatorskiej Muzeum przeprowadzono konserwację 119 muzealiów ruchomych z zakresu kultury materialnej i współczesnej sztuki ludowej, w tym m.in. sprzętu rolniczego zakwalifikowanego na wystawę „Sprzęt rolniczy retro i zabawek z wystawy Świat dziecka. Stare i nowe zabawki ludowe”.

Ruch muzealiów

W 2012 roku 276 muzealiów ruchomych zostało wypożyczonych do muzeów, instytucji i innych firm. Muzealia zostały użyczone: Gminnemu Gimnazjum

w Gietrzwałdzie, Gimnazjum im. Noblistów Polskich w Olsztynku, Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie, Muzeum Kultury Ludowej w Węgorzewie, Agencji „Smerek-Kantor”, Miejskiej Bibliotece Publicznej w Olsztynie, firmie AGROMEDIA, Muzeum w Ostródzie, Centrum Edukacji i Inicjatyw Kulturalnych w Olsztynie, Hotelowi Termy Medical Park w Pluskach.

Z muzeów (Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie, Muzeum Etnograficznego im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu i Muzeum Kultury Ludowej w Węgorzewie) oraz od osób prywatnych wypożyczono 115 muzealiów. Ekspozycje wzbogaciły wystawy „Indianie Bora. Ludzie koki, ampiri i tytoniu” i „Świat dziecka. Stare i nowe zabawki ludowe” oraz wykorzystane zostały podczas organizacji imprezy „Czysta woda zdrowia doda”.

DZIAŁALNOŚĆ NAUKOWO-BADAWCZA

Kwerendy, konsultacje i badania terenowe

Kwerendy przeprowadzone w 2012 roku przez pracowników Muzeum związane były z głównie z przygotowaniem monografii na 100-lecie instytucji, artykułów i wystąpień na konferencjach, organizacją wystaw „Plebania ewangelicka” i „Indianie Bora. Ludzie koki, ampiri i tytoniu” oraz licznych imprez.

Przeprowadzono konsultacje z duchownymi parafii ewangelickich w województwie warmińsko-mazurskim na temat wystroju plebanii ewangelickiej i z hodowcami, weterynarzami i pracownikami naukowymi Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie na temat hodowli zwierząt.

Badania terenowe Działu Etnografii prowadzone były w powiecie olsztyńskim (w miejscowościach Gietrzwałd, Olsztyn, Dywity, Stawiguda) w celu pozyskania muzealiów do zbiorów, m. in. do wyposażenia wnętrza chałupy z Bartężka. Badania Działu Architektury w kościele w Jerutkach (gm. Świętajno) związane były z przygotowaniem artykułu do „Zeszytów Naukowych”. Wolontariuszka Fundacji „Borussia” Rosjanka Jekatierina Wostrilowa wykonała dokumentację fotograficzną w miejscu pierwszej siedziby Muzeum – Ogrodzie Zoologicznym w dzisiejszym Kaliningradzie.

Pracownicy Muzeum udzielali konsultacji studentom, magistrantom i doktorantom oraz firmom i stowarzyszeniom na temat przetwórstwa mleka, zdobnictwa okien i drzwi w budownictwie ludowym, ukraińskich strojów ludowych, regionalnej obrzędowości i wesela na Warmii.

Wydawnictwa własne

Rok 2012 był udany pod względem wydanych publikacji. Drukiem ukazał się drugi numer „Zeszytów Naukowych” [Rok 2 (2011) Zeszyt 2]. Wydany został katalog wystawy *Magia chleba naszego powszedniego* autorstwa Marii Wroniszewskiej i Marty

Żebrowskiej – asystentów muzealnych z Działu Etnografii. Maria Wroniszewska była też autorką katalogu wystawy *Świat dziecka. Stare i nowe zabawki ludowe*. Mniejszym wydawnictwem był informator wystawy *Indianie Bora. Ludzie koki, ampiri i tytoniu*, do którego tekst przygotowała stażystka Barbara Staworko.

Wydaliśmy też kilka ulotek: reklamową Muzeum w 5 językach, z kalendarzem imprez, na temat steli nagrobnych i ulotkę do ścieżki edukacyjnej „Żywa wystawa, czyli o hodowli rodzimych ras zwierząt gospodarskich”.

Artykuły prasowe pracowników

W 2012 roku pracownicy naszego Muzeum publikowali głównie na łamach miesięcznika „ALBO”. Były to artykuły: Patrycji Mackiewicz *Ogrody wiejskie oraz zieleń w założeniach pałacowo-parkowo-folwarcznych Warmii i Mazur. Warsztaty edukacyjne* [nr 1 (188) 2012], Anny Wilczyńskiej *Biblioteka w MBL-PE* [nr 2 (189) 2012], Marty Żebrowskiej *Tradycje wielkanocne na Warmii i Mazurach* [nr 3 (190) 2012], *Gdy na polach złote lany zboża znikają z naszego krajobrazu nadchodzi czas dożynek* [nr 9 (196) 2012] i *Zapraszamy na Majówkę w Skansenie* [nr 4 (191) 2012], Roberta Warakasy *Duch w skansenie?* [nr 6 (193) 2012], Marii Wroniszewskiej *Czysta woda zdrowia doda!* [nr 6 (193) 2012], Barbary Staworko *Makatki dobrymi chęciami haftowane* [nr 7 (194) 2012] i *Indianie w Olsztynku* [nr 11 (198) 2012].

Wystąpienia i udział w konferencjach, sympozjach

Pracownicy Muzeum wielokrotnie brali udział i występowali z referatami, komunikatami i prezentacjami na konferencjach, sympozjach, warsztatach i innych spotkaniach. Wiesława Chodkowska przedstawiła referat „Ostpreussisches Heimatmuseum w Królewcu i Muzeum Budownictwa Ludowego-Park Etnograficzny w Olsztynku – wspólne dziedzictwo” na Konferencji „ANTIKON 2012” oraz referat „Remont wiatraka z Wodzian w Muzeum Budownictwa Ludowego-Parku Etnograficznym w Olsztynku” na V Międzynarodowej Konferencji Konserwatorskiej w Szreniawie zatytułowanej „Problemy muzeów związane z zachowaniem i konserwacją zbiorów”. Patrycja Mackiewicz wygłosiła referat „Działania edukacyjne Muzeum Budownictwa Ludowego – Parku Etnograficznego w Olsztynku” podczas II Forum Muzeów Warmii, Mazur i Powiśla zorganizowanego przez Muzeum Warmii i Mazur z Olsztynie. Maria Wroniszewska zaprezentowała referat „Obiekty w muzeum na wolnym powietrzu w służbie zachowania dziedzictwa kultury. Dwa aspekty ochrony dziedzictwa – «Prosimy nie dotykać eksponatów» czy «Aktywne uczestniczenie w kulturze» na konferencji naukowej „Między rzeczą a rzeczywistością. Ekspонат, kopia, odzwierciedlenie” zorganizowanej przez Muzeum Wsi Mazowieckiej w Sierpcu oraz komunikat „Dziedzictwo kulinarne Warmii

i Mazur w Muzeum Budownictwa Ludowego – Parku Etnograficznym w Olsztynku” na konferencji „Smaki Regionów – dziedzictwo kulinarne w muzeach na wolnym powietrzu” zorganizowanej przez Muzeum Rolnictwa im. Ks. Krzysztofa Kluka w Ciechanowcu. Na konferencji tej swój komunikat „Mazury – kraina ziemniaka” wygłosiła również Monika Sablajak-Ołędzka, która w Miejskiej Bibliotece Publicznej w Olsztynie w Filii nr 11 „PLANETA 11” w ramach Europejskich Dni Dziedzictwa wystąpiła też z prezentacją „Drewniane budownictwo ludowe na Warmii”. Maria Kulczyk miała prelekcję na temat pracy i życia codziennego XIX-wiecznej wsi oraz ginących zawodów podczas Dnia Reymonta zorganizowanego przez Gimnazjum im. Noblistów Polskich w Olsztynku. Ewa Wrochna wystąpiła z prezentacjami: „Historia i działalność Muzeum Budownictwa Ludowego-Parku Etnograficznego w Olsztynku” i „Len – od rośliny do tkaniny” podczas oficjalnego spotkania z przedstawicielami m. in. stowarzyszeń i organizacji z departamentu Cotes d’Armor we Francji, zajmujących się kultywowaniem tradycji ludowych i ochroną dziedzictwa kulturowego: „Le Palacret”, „Cotes d’Armor – Warmie Mazurie, „La Maison de la toile”, LGD Guingamp. W zakresie rozwijania współpracy z zagranicznymi muzeami i instytucjami Maria Wroniszewska uczestniczyła w polsko-niemieckim projekcie muzealnej edukacji twórczej i badań nad codziennością „Platforma edukacji kulturalnej – muzea kultury codziennej – Open Museum – antropologia codzienności”, które odbyło się w październiku 2011 r. w Muzeum Kultury Kurpiowskiej w Ostrołęce oraz w maju 2012 r. w Berlinie, Genshagen i Eisenhüttenstadt.

Udział w szkoleniach

Pracownicy wszystkich działów mieli możliwość doskonalenia swoich umiejętności i podnoszenia kwalifikacji podczas 19 szkoleń. Były to szkolenia z dziedziny: prawa pracy, finansów i księgowości, obsługi turysty, media relations, kultury języka polskiego, organizacji wystaw w Muzeum, warsztaty „Papierowa wiklina”, szkolenie w powożeniu zaprzęgami jedno- i parokonnymi oraz szkolenie do projektu „Przez wolontariat do zatrudnienia” zorganizowane przez Fundację „Borussia”, które odbyło się w Poczdamie i w Olsztynie.

POPULARYZACJA DZIEDZICTWA KULTUROWEGO

Wystawy

W 2012 roku w 19 obiektach na terenie Parku Etnograficznego do zwiedzania udostępnione były ekspozycje prezentujące życie codzienne na wsi w XIX i pierwszej połowie XX wieku. W Domu Mrongowiusza w centrum Olsztynka znajduje się wystawa stała poświęcona życiu i działalności Krzysztofa Celestyna Mrongowiusza.

Wystawy czasowe organizowane były w Salonie Wystawowym znajdującym się przy ulicy Zamkowej w Olsztynku oraz w wybranych obiektach Parku Etnograficznego.

W Salonie Wystawowym do września udostępniona do zwiedzania była wystawa „Magia chleba naszego powszedniego”, otwarta w grudniu poprzedniego roku. Jej ideą było pokazanie zwiedzającym całorocznego cyklu zajęć rolniczych i domowych, których efektem było powstanie chleba. Wystawa składała się z trzech części. Pierwszą z nich była prezentacja filmu w technice 3D „Jak powstawał chleb”, zrealizowanego przez nasze Muzeum w ramach programu Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Drugą – tradycyjna wystawa etnograficzna, będąca ilustracją filmu, na której można było zobaczyć wszystkie etapy powstawania chleba: od orki i siewu poczynając, poprzez żniwa, omloty, czyszczenie i gatunkowanie ziarna, na wyrobie mąki i wypiekania bochenków chleba kończąc. Pokazano także symbolikę chleba i innych wypieków w tradycji ludowej. Wystawa wzbogacona została pracami współczesnych twórców: rzeźbami, płaskorzeźbami oraz miniaturami związanymi z tematyką wystawy oraz wystawami fotograficznymi, prezentującymi stan zachowania w regionie Warmii i Mazur młynów wodnych i wietrznych. Autorką scenariusza była Jadwiga Wiczerzak. Wystawie towarzyszył katalog autorstwa Marii Wroniszewskiej i Marty Żebrowskiej.

W tle wspomnianej wystawy z okazji Jarmarku Wielkanocnego zaprezentowane zostały ekspozycje o tematyce wielkanocnej: wystawa starych pocztówek świątecznych, miniwystawa płaskorzeźb autorstwa rzeźbiarza Stanisława Kowalczyka oraz wystawa megapisanek przyozdobionych przez pracowników olsztyneckich instytucji.

W październiku 2012 w Salonie Wystawowym udostępniliśmy do zwiedzania wystawę „Indianie Bora. Ludzie koki, ampiri i tytoniu”. Ekspozycja prezentowała materiał fotograficzny, filmowy i dźwiękowy zebrany wśród Indian Bora żyjących w Amazonii przez etnologa pochodzącego z Olsztynka – Marka Wołodźkę. Była próbą pokazania świata Indian Bora, którzy w wyniku intensywnych przemian gospodarczych w Ameryce Południowej zostali zmuszeni do przesiedleń. Na olsztyneckiej wystawie wykorzystano fotografie, będące własnością Muzeum Etnograficznego w Toruniu oraz fragmenty oprawy plastycznej wystawy prezentowanej w Oddziale Etnograficznym Muzeum Narodowego w Gdańsku. Ekspozycja została zaaranżowana przez st. kustosz Jadwigę Wiczerzak, stażystkę Barbarę Staworko oraz Marka Wołodźkę. Uroczyste otwarcie wystawy miało miejsce 9 października. Podczas wernisazu odbyła się prelekcja Marka Wołodźki na temat społeczności Indian Bora oraz zaprezentowana została etiuda filmowa „Coca” jego autorstwa, będąca opowieścią o tradycyjnej używce i jej roli społecznej. Wystawa prezentowana była do lutego 2013 roku.

W Parku Etnograficznym w sezonie letnim prezentowane były cztery wystawy.

- „Historia Ostpreußisches Heimatmuseum w Królewcu 1909-1945, dzisiejszego Muzeum Budownictwa Ludowego – Parku Etnograficznego w Olsztynku” to wystawa poświęcona okresowi w dziejach Muzeum od czasu powstania w latach 1909-1913 do czasu przeniesienia na dzisiejsze tereny w latach 1938-1942. Scenariusz wystawy przygotowała st. kustosz Wiesława Chodkowska. W przygotowanie wystawy za-

angażowani byli również pracownicy Działu Architektury oraz Zuzanna Adamiec – wolontariuszka Fundacji „Borussia”. Ekspozycja powstała we współpracy z Fundacją „Borussia” w ramach projektu „Międzynarodowy wolontariat w ochronie krajobrazu kulturowego na Warmii i Mazurach”. Wystawie towarzyszył katalog autorstwa Wiesławy Chodkowskiej, Zuzanny Adamiec i Moniki Sablajak-Olędzkiej. Prezentowana była w spichlerzu z Lankuppen.

- „Ginące w krajobrazie” to połączone w jedną wystawę: „Chałupy podcieniowe – zanikające piękno, Młyny Warmii i Mazur – wczoraj i dziś”, „Gorzelnie w historii i kulturze Mazur Zachodnich” oraz „W krainie wiatraków”. Ekspozycja prezentowała obiekty budownictwa drewnianego i zabytki techniki na terenie województwa warmińsko-mazurskiego w świetle badań Działu Architektury w latach 2006–2010. Każda część wystawy opatrzona była opisem historycznym i konserwatorskim. Miała na celu zwrócenie uwagi na stan zachowania zabytków w naszym regionie. Wystawa prezentowana była w młynie wodnym z Kaborna i wiatraku z Dobrocina.
- Wystawa „Świat dziecka. Stare i nowe zabawki ludowe” zorganizowana została w chałupie z Chojnika. Prezentowała różne aspekty życia dziecka na wsi od końca XIX do połowy XX wieku. Przedstawione na niej zostały nie tylko tytułowe zabawki, ale i sprzęty codziennego użytku, które towarzyszyły dziecku od najwcześniejszych lat jego życia. Na wystawie można obejrzeć także ekspozycję współczesnych zabawek wykonanych przez twórców ludowych, zainspirowanych dawnym wzornictwem zabawkarskim oraz kolekcję współczesnej rzeźby ludowej prezentującej codzienne życie dawnej ludności wiejskiej. Jedno z pomieszczeń, wyposażone w repliki sprzętów oraz współczesne zabawki ludowe, udostępnione zostało do zabawy dzieciom. Obiekty eksponowane na wystawie „Świat dziecka” pochodziły ze zbiorów własnych, Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie oraz ze zbiorów prywatnych. Scenariusz opracowała st. kustosz Jadwiga Wiczerzak, a katalog towarzyszący wystawie – asystent muzealny Maria Wroniszewska.
- Z okazji Warmińsko-Mazurskich Dożynek Wojewódzkich przed spichlerzem ze Skandawy prezentowana była wystawa „Sprzęt rolniczy retro”. Zgromadzono na niej 55 narzędzi i maszyn rolniczych z przełomu XIX i XX wieku służących do prac rolniczych – uprawy roli, siewu, sadzenia i pielęgnowania roślin, żniw, omłotów, czyszczenia i gatunkowania ziarna, sprzętu roślin okopowych – oraz urządzenie do napędu maszyn. Autorką scenariusza była st. kustosz Jadwiga Wiczerzak.

Edukacja

W roku sprawozdawczym w 187 lekcjach muzealnych i warsztatach plastycznych wzięło udział 3950 dzieci i młodzieży oraz osób dorosłych. Stała oferta lekcji muzealnych obejmowała 18 tematów. Największym powodzeniem cieszyły się warsztaty ma-

lowania na szkle, lepienia z gliny oraz lekcje kaligrafii. Do oferty wprowadzono lekcję „Tajemnice wiejskiej okiennicy”, skierowaną do najmłodszych gości odwiedzających naszą instytucję.

Odbyły się również zajęcia specjalne, przygotowane w związku z wystawą „Indianie Bora. Ludzie koki, ampiri i tytoniu”. Warsztaty na temat społeczności Indian Bora dla młodzieży gimnazjalnej z Olsztynka przeprowadził etnograf i podróżnik Marek Wołodźko. Natomiast prelekcje na temat Indian Matsigenka i Arabela z peruwiańskiej Amazonii wygłosili Filip Rogalski i Kacper Świerk – antropolodzy amerykańscy z Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu. Słuchaczami byli uczniowie z Liceum Ogólnokształcącego i Zespołu Szkół im. K.C. Mrongowiusza w Olsztynku oraz II Liceum Ogólnokształcącego w Olsztynie.

W ramach projektu edukacyjnego „Śladami Noblistów Polskich”, realizowanego przez olsztyneckie gimnazjum, pracownicy Działu Etnografii przeprowadzili zajęcia „Cztery pory roku – o życiu codziennym na dawnej wsi”, a także wygłosili prelekcje na temat pracy i życia codziennego XIX-wiecznej wsi oraz ginących zawodów podczas Dnia Reymonta.

Teren Parku Etnograficznego wzbogacił się o dwie ścieżki edukacyjne: „Żywa wystawa, czyli o hodowli rodzimych ras zwierząt gospodarskich” oraz „Bartnictwo i pszczelarstwo”. Ścieżka pierwsza składa się z 8 tablic rozmieszczonych na terenie Parku Etnograficznego informujących o zwierzętach gospodarskich hodowanych w naszym Muzeum. Jej autorami są Tomasz Olędzki – specjalista ds. hodowli i ekspozycji zwierząt oraz Kevin Dorst – wolontariusz z ramienia Fundacji „Borussia”. Wystawa została zrealizowana w ramach programu Fundacji „Borussia” „Międzynarodowy Wolontariat w Ochronie Krajobrazu Kulturowego na Warmii i Mazurach” przy finansowym wsparciu Komisji Europejskiej. Ścieżkę edukacyjną „Pszczelarstwo i bartnictwo” przygotowali pracownicy Działu Promocyjno-Oświatowego. Składa się ona z 8 tablic edukacyjnych, na których zamieszczone zostały informacje o pszczołach, produktach pszczelich, powstawaniu miodu, właściwościach miodu, roślinach miododajnych, dziejach bartnictwa i pszczelarstwa w Polsce oraz ciekawostkach pszczelich. Adresatami ścieżki edukacyjnej są w szczególności dzieci i młodzież uczestniczące w zajęciach edukacyjnych związanych z pszczelarstwem. Ścieżka została umieszczona przy budynku szkoły wiejskiej z Pawłowa. Projekt dofinansowany został przez Wojewódzki Fundusz Ochrony Środowiska i Gospodarki Wodnej w Olsztynie.

Podczas imprez plenerowych tradycyjnie prezentowane były pokazy dawnych zajęć wiejskich i umiejętności oraz ginące zawody. Pracownicy Działu Architektury i Promocyjno-Oświatowego sprawowali opiekę merytoryczną nad wolontariuszami z Fundacji „Borussia”, a Działu Etnografii – nad studentami odbywającymi w naszym Muzeum obowiązkowe i nieobowiązkowe praktyki oraz stażystami z Powiatowego Urzędu Pracy.

Imprezy

Bogaty sezon imprez rozpoczęliśmy już w styczniu. W Salonie Wystawowym odbył się I Olsztyński Przegląd Jasełek, a w Parku Etnograficznym drugie już „Zimowe ptakolice w Skansenie”.

Na tydzień przed Świątami Wielkanocnymi wspólnie z Urzędem Miejskim i Miejskim Domem Kultury w Olsztynku zorganizowaliśmy Jarmark Wielkanocny. W kiermaszu wzięło udział około 40 wystawców, którzy oferowali do sprzedaży świąteczne ciasta, domowe wędliny, pisanki, palmy, koszyczki wielkanocne, świąteczne stroiki oraz wyroby rzemiosła (garncarstwo, ceramika, wikliniarstwo, haft, rzeźba, wyroby z drewna). W Salonie Wystawowym można było obejrzyć ekspozycje o tematyce wielkanocnej: wystawę starych pocztówek świątecznych, miniwystawę płaskorzeźb o tematyce wielkanocnej rzeźbiarza Stanisława Kowalczyka oraz wystawę megapisanek przyozdobionych przez zakłady pracy z Olsztynka, m. in. Urząd Miejski, Miejski Dom Kultury, Gminną Przychodnię Zdrowia, Przedszkole Miejskie, Bibliotekę Miejską, Bank Spółdzielczy. Pokazy zdobienia pisanek prezentowane były przez twórców ludowych z Muzeum Lipskiej Pisanki i Tradycji w Lipsku, z Olsztyna i Wejherowa. Pracownicy Muzeum prowadzili warsztaty: wykonywania palm wielkanocnych i baranków z ciasta oraz malowania na szkle motywów wielkanocnych. Wygłosili też prelekcje na temat obyczajowości wielkanocnej na Warmii i Podlasiu. Nieodłącznym elementem naszego Jarmarku Wielkanocnego są konkursy na najładniejszą palmę, koszyk wielkanocny oraz „gaik-maik”. W części artystycznej znalazły się: występ dzieci z Przedszkola Miejskiego i Chóru Kameralnego z Olsztynka oraz spektakl dla najmłodszych „Wiosenne opowieści” zaprezentowane przez Teatr Korzunowiczów z Olsztyna.

Majówka 2012 rozpoczęła się w olsztyńskim skansenie już w kwietniu i była wyjątkowo bogata. 29 kwietnia podczas rodzinnego spaceru po Muzeum w ramach imprezy „Konik polski – spadkobierca tarpana” turyści mogli poznać tę rasę koni oraz zobaczyć inne gatunki zwierząt gospodarskich, które przed laty powszechnie występowały na Warmii i Mazurach. Po raz pierwszy zorganizowaliśmy „Jarmark sztuki nie tylko ludowej”. Odbył się on 1 maja, a jego ideą było pokazanie różnorodności w zakresie tworzenia obiektów sztuki i rzemiosła przez współczesnych artystów nieprofesjonalnych zamieszkujących Warmię, Mazury, Powiśle oraz inne regiony kraju. W programie znalazły się prezentacje dawnych rzemiosł i umiejętności (kołodziejstwa, wikliniarstwa, garncarstwa, koronkarstwa, kowalstwa, rymarstwa, tkactwa, wycinanki, rzeźby, frywolitki, plecionkarstwa ze słomy, malarstwa na szkle, strzyżenia owiec), plenery (malarski i rzeźbiarski), prelekcje dla dzieci „Czym jest sztuka ludowa” oraz kiermasz sztuki i rękodzieła, w którym uczestniczyło ponad 60 wystawców. Uruchomiony został wiatrak z Wodzian, a na scenie zaprezentowały się: kapela ludowa Śparogi z Olsztynka, zespoły „Warmia” z Olsztyna, Dybzaki z Gietrzwałdu, Laboratorium

Pieśni z Gdańska, zespół młodzieżowy z MDK w Olsztynku oraz harmoniści pedałowi Stanisław Bałdyga i Stanisław Młynarski. Partnerem imprezy była Krajowa Sieć Obszarów Wiejskich.

2 maja odbyły się kolejne „Spotkania z przyrodą w skansenie”, przygotowane we współpracy z oddziałem olsztyńskim Ogólnopolskiego Towarzystwa Ochrony Ptaków. Podczas imprezy miał miejsce konkurs przyrodniczy „Co w trawie piszczy?” oraz prezentacje i zabawy edukacyjne prowadzone przez przedstawicieli parków krajobrazowych północno-wschodniej Polski: Zespołu Parków Krajobrazowych Pojezierza Iławskiego i Wzgórz Dylewskich, Welskiego Parku Krajobrazowego i Suwalskiego Parku Krajobrazowego. Bezpośrednią relację z imprezy transmitowało Radio Olsztyn.

„Tajemnice ciesiołki”, czyli pokazy historycznych technik budowlanych to impreza, która bardzo spodobała się naszym gościom i którą przy każdej edycji wzbogacamy o nowe elementy. Przygotowaliśmy ją na zakończenie majówki, a w programie znalazły się: pokaz pracy ręcznego traka do cięcia desek, pokaz składania zrębu chałupy z zastosowaniem zamków ciesielskich, prezentacja różnych typów konstrukcji występujących w budownictwie na Warmii, Mazurach i Powiślu oraz zasad konserwacji chałup drewnianych, pokaz cięcia laubzegą sycerskich ozdób chałup (listew, wypełnień szczytów, wiatrownic), prezentacja filmu pt. „Krótka opowieść o architekturze Warmii, Mazur i Powiśla”, składanie modeli chałupy podcieniowej ze wsi Królewo, warsztaty dla najmłodszych „Tajemnice wiejskiej okiennicy” oraz uruchomienie wiatraka z Wodzian.

W 2012 roku Muzeum po raz pierwszy uczestniczyło w Europejskiej Nocy Muzeów. Skansen w scenerii nocnej można było obejrzeć podczas imprezy „Nocne wsi podglądanie”. Zaglądając przez okna wiejskiej chałupy zwiedzający mogli podejrzeć pracę szewca w jego zakładzie i nauczycielki w wiejskiej szkole. Razem z Cyganami można było zaśpiewać przy ognisku, wziąć udział w zabawie ludowej w karczmie oraz posłuchać muzyki w zabytkowym kościółku. W trakcie zwiedzania na turystów czyhały straszdyła ludowe, na rozstaju dróg straszyl diabeł i kłobuk. Aktorami w inscenizacjach byli pracownicy Muzeum, wolontariusze, młodzież z zespołu teatralnego ze szkoły podstawowej oraz inne osoby zaprzyjaźnione z naszą instytucją. Impreza rozpoczęła się o 20:30 i trwała do 24:00.

W maju w Parku Etnograficznym odbyły się jeszcze Zielone Świątki, przygotowane we współpracy z Miejskim Domem Kultury i miastem Olsztynkiem.

Na VI Światowe Dni Bajki, zorganizowane 31 maja przez Miejski Dom Kultury i Bibliotekę Miejską w Olsztynku, Muzeum przygotowało stoisko bajki ludowej. Dzieci mogły zobaczyć, jak wyglądają snopki i ziarna lnu oraz uczestniczyć w pokazie przędzenia lnu na kołowrotku.

3 czerwca zaprosiliśmy dzieci do Parku Etnograficznego na specjalnie dla nich przygotowaną imprezę „Skansen dzieciom”. W chałupach i zagrodach prezentowane było codzienne i odświętne życie dawnych mieszkańców Warmii i Mazur. Obrazowały je

pokazy: międlenia lnu, prania kijankami i na tarze, maglowania bielizny, kręcenia powrozów, darcia pierza, mielenia ziarna na żarnach, korowania żerdzi, wykonywania kwiatów z bibuły, stemplowania stemplami z ziemniaków, rzeźbienia w drewnie, pisania obsadką i atramentem w izbach szkolnych, tkactwa, kowalstwa.

17 czerwca odbył się kolejny rodzinny spacer po skansenie z muzealnym zootechnikiem, podczas którego prezentowane były zwierzęta hodowane w Muzeum.

Lipiec rozpoczęliśmy kolejną nową imprezą – „Czysta woda zdrowia doda”. Jej tematem przewodnim była higiena na wsi na przełomie XIX i XX wieku. Zwiedzający mogli zapoznać się nie tylko z ówczesnymi metodami zachowania czystości ciała i higieną żywienia, ale również ze stylem życia dawnej ludności wiejskiej. Podczas imprezy można było własnoręcznie spróbować maglowania, prania na tarze i kijanką, ługowania, krochmalenia tkanin oraz nauczyć się wyszywania makatek. Atrakcją tym towarzyszyła prezentacja multimedialna o wodolecznictwie metodą księdza Sebastiana Kneippa. Prezentowane były wystawy dawnych sprzętów domowych, takich jak żelazka, pralki, maglownice ręczne i mechaniczne oraz nocniki. Można było uzyskać porady kosmetyczne, jak dbać o urodę prostymi domowymi sposobami. Omawiane były również systemy grzewcze i kuchenne w wiejskich domostwach.

Na V Warmiński Kiermas Tradycji, Dialogu i Zabawy, który odbył się 7 lipca w Bałdach, Muzeum przygotowało pokazy malowania na szkle, tkactwa, wyplatania elementów z papierowej wikliny oraz stoisko z wydawnictwami własnymi Muzeum i wyrobami rękodzieła.

Podczas Dni Olsztynka 8 lipca w muzealnym amfiteatrze odbył się koncert Jacka Wójcickiego, występ Grzegorza Halamy Oklasky oraz show zespołu tanecznego *Magnifique Dancers*.

Kolejną edycję „Tajemnic ciesiołki”, która odbyła się 22 lipca, wzbogaciliśmy o pokaz pracy dekarskiej (poszywanie dachu trzcina), kucia detalu do wykończenia chałupy oraz omówienie inwentaryzacji obiektu i procesu translokacji.

Imprezy odbywające się w sierpniu charakteryzowały się wielką różnorodnością. Była to duża impreza o randze regionalnej – Święto Ziół, kameralne spotkania z przyrodą pod nazwą „Przyroda wokół nas” oraz koncert zespołu romskiego.

W jarmarku zielarskim, podczas odbywającego się po raz kolejny Święta Ziół, uczestniczyło 65 wystawców: zielarzy, producentów żywności, kosmetyków, herbat i innych specyfików zielarskich oraz twórców ludowych i rzemieślników. Ze swoimi produktami wystawiali się m. in. członkowie sieci Dziedzictwo Kulinarne Warmia Mazury Powiśle. W programie imprezy, której głównym celem była prezentacja produktów zielarskich i przedstawienie ziół jako elementu kultury ludowej, nie mogło zabraknąć mszy, podczas której święcono samodzielnie wykonane wianki i bukiety z ziół, kwiatów i zbóż. Miały miejsce pokazy i warsztaty rękodzieła związane z tematyką zielarską, konkurs rodzinny „Czy znasz zioła ?” oraz prezentacja multimedialna „Zioła użytkowe”.

W części artystycznej wystąpili: Ania Broda, zespół Schannon, Craizy Daisy z programem piosenek folkowych „Czerwone korale”. Odbyły się też „Bajkowe spotkania z ziołami” przygotowane przez Hannę Banasiak i widowisko „Zioła w obrzędach ludowych – Noc Kupały” w wykonaniu młodzieży z Miejskiego Domu Kultury w Olsztynku.

Podczas Święta Ziół miało miejsce uroczyste otwarcie nowego obiektu – kopii stodoły ze wsi Bramka. Otwarcia dokonały w obecności wielu gości Anna Wasilewska – członek zarządu województwa warmińsko-mazurskiego i Ewa Wrochna – dyrektor Muzeum. Bezpośrednią relację z imprezy transmitowało Radio Olsztyn w ramach programu „Bliskie spotkania”. Muzeum odwiedziło w tym dniu 3500 osób. Impreza została zorganizowana wspólnie z Samorządem Województwa Warmińsko-Mazurskiego, Lokalną Grupą Działania Stowarzyszenie „Południowa Warmia” oraz Miejskim Domem Kultury w Olsztynku.

Kolejne „Spotkania z przyrodą” organizowaliśmy razem z oddziałem olsztyńskim Ogólnopolskiego Towarzystwa Ochrony Ptaków, Parkami Krajobrazowymi (Pojezierza Iławskiego, Wzgórz Dylewskich oraz Górzniąsko-Lidzbarskiego) i Nadleśnictwem Jagielek. Program imprezy obejmował gry i zabawy edukacyjne, konkurs przyrodniczo-terenowy „Co w trawie piszczy?” pokaz filmów edukacyjnych oraz prezentację działań na rzecz przyrody, podejmowanych przez organizacje biorące udział w wydarzeniu.

Uzupełnieniem różnorodności sierpniowych imprez był koncert zespołu cygańskiego Romanca, który wykonuje autentyczny folklor romski o charakterze międzynarodowym.

Wrzesień dla naszej instytucji to miesiąc tradycyjnie bogaty w wydarzenia. 7 września w Salonie Wystawowym odbyła się inauguracja wojewódzka Europejskich Dni Dziedzictwa 2012 na Warmii i Mazurach. Podczas uroczystości, oprócz wystąpień przedstawicieli władz państwowych i samorządowych, swój wykład inauguracyjny zatytułowany „Tajemnice codzienności. Współczesne praktyki magiczne w życiu potocznym” wygłosił prof. dr hab. Jan Święch, dziekan Wydziału Historycznego UJ w Krakowie. Z koncertem wystąpiła olsztyńska kapela ludowa Śparogi. Goście przybyli na uroczystość zwiedzili wystawę w Salonie Wystawowym „Magia chleba naszego powszedniego” oraz Park Etnograficzny.

W dniach 8 i 9 września odbyła się kolejna, dziesiąta już edycja Targów Chłopskich. Impreza organizowana jest od 2007 roku i nawiązuje do tradycji jarmarków, podczas których handlowano rzemiosłem, produktami spożywczymi i kulinariami. W targach wzięło udział 70 wystawców, którzy oferowali do sprzedaży sztukę ludową i rękodzieło oraz regionalne produkty żywnościowe. Przez dwa targowe dni odbywały się degustacje żywności i produktów rolnych oraz pokazy dawnego rzemiosła i umiejętności. Prezentowany był pokaz multimedialny „Jarmarkowe nastroje”. Odbył się konkurs rodzinny „Jesienne klimaty”. Z koncertami wystąpiły grupy: Tygiel Folk Banda i Tuhaj Bej,

zespoły pieśni i tańca „Kortowo” i „Elk”, zespół młodzieżowy z MDK w Olsztynku oraz bretoński zespół Bagdad Panvird. Spektakl dla dzieci „Krawiec Niteczka” zaprezentowała Hanna Banasiak, a przedstawienie „Legenda warmińska, czyli historia, której nie było” – teatrzyk z Zespołu Placówek Edukacyjnych w Olsztynie. Podczas targów odbyła się premiera filmu „Bracia” zrealizowanego przez Warmińską Inicjatywę Filmową, który kręcony był w obiektach i plenerach Muzeum. Swoją najnowszą książkę „Moja Warmia” promował Edward Cyfus. W pierwszym dniu imprezy miało miejsce uroczyste odsłonięcie steli nagrobnych odtworzonych przy kopii kościoła z Rychnowa. W drugim dniu otworzyliśmy ścieżkę edukacyjną „Pszczelarstwo i bartnictwo”. Uroczomiony też został wiatrak z Wodzian. Impreza współfinansowana była przez Krajową Sieć Obszarów Wiejskich.

23 września po raz drugi w naszym Muzeum zorganizowane zostały Warmińsko-Mazurskie Dożynki Wojewódzkie. W programie imprezy tradycyjnie znalazły się: przemarsz korowodu wieńcowego i msza święta, przemówienia okolicznościowe i wręczenie odznaczeń oraz konkurs na najpiękniejszy wieniec dożynkowy. Do konkursu zgłoszonych zostało 35 wieńców. Jury, w którego skład wchodziły również panie etnograf z naszego Muzeum: Jadwiga Wiczerzak i Marta Żebrowska, pierwszą nagrodę przyznało wieńcowi ze Stradomna z gminy Iława. Dom Kultury z Olsztynka zaprezentował przedstawienie „Już my pożęli”, z koncertami wystąpiły kapela ludowa Śparogi, zespoły Tabu i Crazy Dysy oraz Zespół Pieśni i Tańca „Kortowo”. Izba Rolnicza z Olsztyna przygotowała piknik zbożowy, na którym zaprezentowano młócenie cepem, mielenie zboża na żarnach oraz pieczenie chleba w specjalnym piecu chlebowym. Odbyły się też konkursy dożynkowe, pokazy dawnych rzemiosł (kołodziejstwa, garniarstwa, tkactwa) i plener malarski „A u nas na wsi...”. Muzeum przygotowało wystawę zabytkowego sprzętu rolniczego. Prezentowane były też nowoczesne maszyny rolnicze. Uzupełnieniem imprezy był jarmark chłopski oraz degustacje żywności i produktów rolnych. Sprzedawano sztukę ludową i rękodzieło: garniarstwo, ceramikę, wikliniarstwo, haft i koronkę, rzeźbę, malarstwo, wyroby z drewna, zabawki z drewna oraz regionalną żywność ekologiczną i certyfikowaną członków Sieci Dziedzictwa Kulinarne Warmia Mazury Powiśle.

Muzeum co roku bierze udział w Olsztyńskich Dnia Nauki i Sztuki. W 2012 roku przygotowaliśmy imprezę „Jak powstawał chleb”. Odwiedzający w tym dniu nasze Muzeum mogli dowiedzieć się, jak przebiegał długi, skomplikowany proces wytwarzania chleba w tradycyjnej kulturze ludowej. W chałupach i zagrodach odbywały się pokazy dotyczące żniw, omlotów, oczyszczania zboża, mielenia ziarna na mąkę, wyrabiania ciasta, pieczenia chleba oraz warsztaty nowolatka – pieczywa obrzędowego. Można też było zwiedzić plenerową wystawę narzędzi rolniczych wykorzystywanych w uprawie ziemi. Podczas imprezy odbywały się projekcje filmu „Jak powstawał chleb” zrealizowanego w technice 3D. W wiatraku z Dobrocina i młynie wodnym z Kaborna

zaprezentowano wystawę fotograficzną przedstawiającą stan zachowania wiatraków oraz młynów wodnych na Warmii i Mazurach.

28 września w Parku Etnograficznym odbyły się Klubowe Mistrzostwa Polski, Puchar Polski oraz VIII Puchar Warmii i Mazur w Rowerowej Jeździe na Orientację zorganizowane przez Polski Związek Orientacji Sportowej. Tego samego dnia wieczorem w kościele z Rychnowa z koncertem wystąpił zespół Grzech Piotrowski Trio, promujący swoją najnowszą płytę „Archipelago”.

Imprezą nawiązującą do tradycji wykopek były zorganizowane 7 października „Smaki ziemniaka”. Turyści odwiedzający w tym dniu Muzeum mogli samodzielnie wykopać ziemniaki i upiec je w ognisku. Na gości czekały też inne potrawy, takie jak zupa ziemniaczano-warzywna „zagraj”, placki ziemniaczane, pieczone jabłka, ziemniaki w mundurkach oraz herbata miętowa i lipowa. Dla dzieci przygotowano gry i zabawy, m.in. wykonywanie stempli z ziemniaków, jesiennych koralii i bukietów.

Ostatnią imprezą w Parku Etnograficznym była bretońska zabawa ludowa – Festnoz. Została zorganizowana 10 listopada w ramach XVII Dni Bretanii na Warmii i Mazurach we współpracy z Centrum Polsko-Francuskim w Olsztynie. W budynku szkoły z Pawłowa odbył się koncert i warsztaty tańca bretońskiego z udziałem dwóch znanych i cenionych zespołów z Bretanii: Duo Jean Baron-Christian Anneix oraz Trio Cornic.

Sezon imprezowy zakończyliśmy 16 grudnia Olsztyńskim Jarmarkiem Wigilijnym. Organizowany jest on zwykle z Miastem i Gminą Olsztynek i Miejskim Domem Kultury. W roku 2012 do organizacji przyłączyła się Lokalna Grupa Działania Stowarzyszenie „Południowa Warmia”. Na rynku miasta odbywał się kiermasz świąteczny, na którym można było nabyć choinki, ozdoby choinkowe, kulinaria oraz wyroby rzemieślnicze. Zaprezentowało się 30 wystawców. Muzeum przygotowało żywą szopkę z naszymi muzealnymi zwierzętami, a młodzież z MDK w Olsztynku na jej tle zaprezentowała spektakl „Przybywajcie do Betlejem...”. Odbyła się parada ze świętym Mikołajem, któremu na ten dzień burmistrz przekazał klucze do miasta, a pracownicy Muzeum – listy od dzieci. Odbył się konkurs na świąteczną szopkę i stroik. Dokonano uroczystego otwarcia lodowiska „Biały Orlik”. Na jarmarku nie zabrakło kolęd i pastorałek. Z koncertami wystąpiły dzieci z olsztyńskich szkół i przedszkoli, domu kultury oraz pensjonariusze Warsztatów Terapii Zajęciowej w Olsztynku. Na koniec dnia na choince w centrum miasta uroczyste zapalone zostały światełka. Zawieszony też został wykonywany pod kierunkiem pracowników Muzeum „łańcuch szczęścia”.

Filmowcy w Muzeum

W 2012 roku Muzeum kilkakrotnie odwiedzały ekipy filmowe. Filmowcy z „Warmińskiej Inicjatywy Filmowej” z Olsztyna zrealizowali we wnętrzach trzech obiektów i w plenerach Parku Etnograficznego zdjęcia do krótkometrażowego filmu „Bracia”

w reżyserii Mateusza Placka. Teren Muzeum udostępniony był do nakręcenia scen życia w osadzie dawnych Prusów oraz napadu na osadę do filmu realizowanego na zlecenie Urzędu Miasta w Działdowie pod tytułem „Historia zakonu krzyżackiego na ziemi działdowskiej” w reż. Jakuba Orzechowskiego. Muzealny wóz cygański „zagrał” natomiast w filmie „Papusza” w reżyserii Krzysztofa Krauzego.

WSPÓŁPRACA MIĘDZYNARODOWA

W ramach współpracy międzynarodowej pracownicy Muzeum promowali region Warmii i Mazur w ramach Dni Polskich w Tallinie, zorganizowanych przez Ambasadę Polski w Estonii. Dyrektor Muzeum podczas oficjalnej wizyty przedstawicieli naszego województwa w regionie Łatgalia na Łotwie przekazała do Domu Polskiego w Dyneburgu tradycyjny odświętny strój warmiński noszony przez kobiety zamężne w XIX wieku.

Dwukrotnie gościliśmy w Muzeum członków Stowarzyszenia Przyjaciół Mazur z Scharnebeck w Niemczech. Podczas czerwcowej wizyty nastąpiło uroczyste odsłonięcie przy kościele z Rychnowa tablicy informującej o patronacie Stowarzyszenia nad kościołem. Pastor Fryderyk Tegler przekazał do Muzeum XIX-wieczną Biblię gdańską oraz togę z befkami i szalem liturgicznym. Podczas kolejnej wizyty Stowarzyszenie podarowało Muzeum XIX-wieczną fisharmonię. Wszystkie eksponaty znajdują się na ekspozycji „Plebania ewangelicka” w chałupie z Bartężka.

NAGRODY I WYRÓŻNIENIA

Działalność Muzeum została doceniona w ogólnopolskich i lokalnych konkursach. Projekt „Konserwacja i uruchomienie wiatraka typu «koźlak» z Wodzian”, zgłoszony do XXXII Konkursu o Nagrodę Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego na Wydarzenie Muzealne Roku Sybilla 2011, uzyskał nominację do nagrody w kategorii „Konserwacja muzealiów”. W konkursie Ludowe Oskary Muzeum po raz drugi zostało laureatem. Nagrodzonym w kategorii „Konkursy i wystawy” projektem była wystawa „Magia chleba naszego powszedniego” prezentowana w Salonie Wystawowym od listopada 2011 do września 2012 roku. Muzeum nominowane było również za kultywowanie tradycji w ósmej edycji konkursu „Najlepszy Produkt i Usługa Warmii i Mazur” 2012.

FREKWENCJA

W roku 2012 Park Etnograficzny i Salon Wystawowy odwiedziło 88 667 osób. Wszystkim, którzy nas odwiedzili serdecznie dziękujemy.

Spis treści

Studia i artykuły

- Ewa Wrochna *Rok Jubileuszowy Muzeum Budownictwa Ludowego – Parku Etnograficznego w Olsztynku* 3
- Elżbieta Oficjalska *Obrazy fabryczne. Rozwój i upowszechnienie popularnych wydawnictw drukowanych z uwzględnieniem regionu Warmii i Mazur* 15
- Marta Florkowska *Semiotyka krzyża w kręgu kultury staroobrzędowej* 53

Materiały i źródła

- Danuta Blin-Olbert *Miasteczko naszych dziadków. Poszukiwanie przeszłości czy jej kreowanie* 113
- Roksana Butrym *Mistrzostwa świata w letnim ciągnięciu sanek „Dzień z Konopkową” jako próba znalezienia klucza do tradycyjnego a zarazem aktywnego muzeum kultury ludowej* 129
- Pille Perner *Музей-усадьба К.Р. Якобсона – хранитель хуторской культуры Эстонии* 133
- Agnieszka Włodarczyk-Mazurek *Z wizytą u pana doktora – na podstawie sylwetki dr Witolda Poziomskiego. Od autorytetu do usługi* 137
- Marta Żebrowska *Rekonstrukcja wyposażenia plebanii ewangelickiej z Mazur z początku XX wieku w Muzeum Budownictwa Ludowego – Parku Etnograficznym w Olsztynku* 149

Polemiki i dyskusje

- Justyna Górka-Streicher *Poszukiwacze wiedzy czy rozrywki? Jak sprostać oczekiwaniom turysty w XXI wieku* 159
- Анна Борисовна Пермилловская *Музей под открытым небом в XXI веке* 171
- Joanna Szewczykowska *Imprezy plenerowe – forma rozrywki czy wymóg czasów? Próba odpowiedzi na podstawie badań i obserwacji prowadzonych w Muzeum Wsi Mazowieckiej w Sierpcu* 181

Artykuły recenzyjne i omówienia

- Анна Борисовна Пермилловская *Пермилловская А.Б. Культурные смыслы народной архитектуры Русского Севера. Екатеринбург: УрО РАН; Архангельск: ОАО «ИПП «Правда Севера», Ярославль: ЯГПУ имени К.Д. Ушинского; 2013* 193

Kronika

- Ewa Wrochna *Działalność Muzeum Budownictwa Ludowego – Parku Etnograficznego w Olsztynku w roku 2012* 207

Contents

Study papers and Articles

- Ewa Wrochna *The Jubilee Year of the Folk Architecture Museum – Ethnographic Park in Olsztynek* 3
- Elżbieta Oficjalska *Manufactured Paintings. Evolution of and Gaining Wide Appeal by Popular Printed Publications, with Focus on the Region of Warmia and Mazury* 15
- Marta Florkowska *The Semiotics of the Cross in the Old Believer Tradition* 53

Materials and Sources

- Danuta Blin-Olbart *Our Grandfathers' Townlet. Investigating the past or creating it?* 113
- Roksana Butrym *„A Day with Konopkova” World Championship in Summertime Sledge Drawing as an Attempt to Discover a Formula for a Traditional and Yet Lively Museum of Folk Culture* 129
- Pille Perner *Музей-усадьба К.Р. Якобсона – хранитель хуторской культуры Эстонии* 133
- Agnieszka Włodarczyk-Mazurek *Visiting the Doctor - Based on a Profile of dr Witold Poziomski. From Authority to Service* 137
- Marta Żebrowska *The Furnishings of an Evangelical Pastor's House of the Early 20th-Century Masuria as Reconstructed in the Folk Architecture Museum – Ethnographic Park in Olsztynek* 149

Polemics and Discussions

- Justyna Górńska-Streicher *Hunters for Knowledge or Entertainment? How to Meet the Expectations of the 21st-Century Tourist* 159
- Анна Борисовна Пермиловская *Музей под открытым небом в XXI веке* 171
- Joanna Szewczykowska *Open-Air Events – A Form of Entertainment or a Requirement of Our Time? An Attempt to Give an Answer on the Basis of Research and Observations Conducted in the Museum of Mazovian Village in Sierpc* 181

Critical Articles and Discussions

- Анна Борисовна Пермиловская *Пермиловская А.Б. Культурные смыслы народной архитектуры Русского Севера. Екатеринбург: УрО РАН; Архангельск: ОАО «ИПП «Правда Севера», Ярославль: ЯГПИУ имени К.Д. Ушинского; 2013* 193

The Chronicle

- Ewa Wrochna *The Activity of the Folk Architecture Museum – Ethnographic Park in Olsztynek in the year 2012* 207

Содержание

Исследования и статьи

- Эва Врохна *Юбилей столетия Музея народного зодчества
-Этнографического парка в Ольштынке* 3
- Эльжбета Официальска *Фабричные картины.
Развитие и распространение популярных
печатных изданий, с учетом региона Вармии и Мазур* 15
- Марта Флорковска *Семиотика креста в старообрядческой культуре* 53

Материалы и источники

- Данута Блин-Олберт *Городок наших дедов. Поиск прошлого или его создание* 113
- Роксана Бутрым *Чемпионат мира по летнему катанию на санках.
«День с Конопковой» как попытка найти ключ
к традиционному и активному музею народной культуры* 129
- Пилле Пернер *Музей-усадьба К.Р. Якобсона
– хранитель хуторской культуры Эстонии* 133
- Агнешка Владарчик-Мазурек *Визит к врачу – на основании личности доктора
Витольда Позиомского. От авторитета к услуге* 137
- Марта Жебровска *Реконструкция оснащения дома начала XX века мазурского
евангелического священника в Музее народного
зодчества-Этнографическом парке в Ольштынке* 149

Полемики и дискуссии

- Юстына Гурска-Штрайхер *Искатели знаний или развлечения?
Как справиться с ожиданиями туристов в XXI веке* 159
- Анна Борисовна
Пермиловская *Музей под открытым небом в XXI веке* 171
- Иоанна Шевчиковска *Мероприятия под открытым небом – вид развлечения
или требование времени? Попытка ответа на основании
исследований и наблюдений, проведенных
в Музее мазовецкой деревни в Серце* 181

Рецензии и обсуждения

- Анна Борисовна
Пермиловская *Пермиловская А.Б. Культурные смыслы народной
архитектуры Русского Севера. Екатеринбург:
УрО РАН; Архангельск: ОАО «ИПП «Правда Севера»,
Ярославль: ЯГПУ имени К.Д. Ушинского; 2013* 193

Хроника

- Эва Врохна *Деятельность Музея народного зодчества
-Этнографического парка в Ольштынке в 2012 году* 207



ISBN: 978-83-934907-2-1

ISSN: 2083-5523