



BIULETYN
KONSERWATORSKI
WOJEWÓDZTWA PODLASKIEGO



ZESZYT DZIESIĄTY

2004

BIULETYN KONSERWATORSKI WOJEWÓDZTWA PODLASKIEGO WOJEWÓDZKI URZĄD OCHRONY ZABYTKÓW W BIAŁYMSTOKU

Spis treści

Wstęp *str. 5*

MATERIAŁY

- STANISŁAW STAWICKI – Malowidła ściennie z dawnej cerkwi Zwiastowania NMP
w Supraślu – problemy techniczne i technologiczne *str. 7*
- MAREK MACHOWSKI – Bardzo krótka historia relikwiarza św. Kandyda
z kościoła w Choroszczy *str. 45*
- HELENA HRYSZKO – Analiza techniki wykonania figury św. Kandyda
z kościoła w Choroszczy *str. 95*
- PRZEMYSŁAW BOROWIK, GRZEGORZ RYZEWSKI – Kuźnica w czasach nowożytnych *str. 111*
- KRZYSZTOF A. JABŁOŃSKI – Dwie świątynie na jednym fundamencie.
Kościół parafialny w Mońkach *str. 127*
- JOANNA KOTYŃSKA STETKIEWICZ – Barokowy kościół w Ostrożanach *str. 149*
- ANETA KUŁAK – Zespół ołtarzowy w kościele parafialnym
w Różanymstoku – historia i ikonografia *str. 159*
- SEBASTIAN WICHER – Twórczość architektoniczna Stanisława Bukowskiego
na tle epoki *str. 189*
- DANUTA JASKANIS – Archeologiczne ślady najstarszej budowli sakralnej
na wschodniomazowieckich peryferiach
w Święcku Strumianach w woj. podlaskim *str. 251*
- KRYSTYNA BIEŃKOWSKA – Supraska nekropolia – badania archeologiczne
w sąsiedztwie katakumb *str. 265*

KOMUNIKATY

- DARIUSZ STANKIEWICZ – Parafia rzymskokatolicka św. Stanisława Biskupa i Męczennika
w Niemirowie laureatem konkursu Generalnego Konserwatora Zabytków *str. 275*
- IWONA GÓRSKA – Odznaczeni „Za opiekę nad zabytkami” *str. 279*
- KOMENDA WOJEWÓDZKA POLICJI W BIAŁYMSTOKU, WYDZIAŁ PREWENCJI – Program
„Bezpieczeństwo dóbr kultury narodowej” na terenie województwa podlaskiego *str. 281*

DOKUMENTACJE W ZBIORACH
WOJEWÓDZKIEGO URZĘDU OCHRONY ZABYTKÓW W BIAŁYMSTOKU

JANUSZ MACKIEWICZ – Dokumentacje ewidencyjne parków i założeń dworsko-ogrodowych
w zbiorach archiwalnych Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków
w Białymstoku Delegatury w Suwałkach str. 283

IN MEMORIAM

JANINA HOŚCIEŁOWICZ – Władysław Paszkowski – architekt, konserwator (1905-1982) str. 287

OPINIE, INFORMACJE

Listy do Redakcji str. 310

Recenzje str. 315

Na okładce:

I strona: Popiersie figury św. Kandyda po konserwacji. Fot. Marek Machowski
(do artykułu Marka Machowskiego)

IV strona: Niemirów – zespół kościoła parafialnego pw. św. Stanisława Biskupa i Męczennika,
widok na bramę-dzwonnicę. Fot. M. Grochowski 2003 (do artykułu Dariusza Stankiewicza).

Table of contents

Introduction page 5

MATERIALS

STANISŁAW STAWICKI – Murals in the Former Greek Catholic Church of the Annunciation
of the Holy Virgin Mary in Supraśl – Technical and Technological Problems page 7

MAREK MACHOWSKI – A Very Brief History of the Reliquary of St. Candide
in the Church in Choroszcz page 45

HELENA HRYSZKO – An Analysis of the Technique of the Execution of the Figure
of St. Candide from the Parish Church in Choroszcz page 95

PRZEMYSŁAW BOROWIK, GRZEGORZ RYŻEWSKI – Kuźnica in Modern Times page 111

KRZYSZTOF A. JABŁOŃSKI – Two Churches on a Single Foundation.
The Parish Church in Mońki page 127

JOANNA KOTYŃSKA STETKIEWICZ – Baroque Church in Ostrożany page 149

ANETA KUŁAK – The Altar Complex in the Parish Church in Różanystok – History
and Iconography page 159

SEBASTIAN WICHER – The Architectural Oeuvre of Stanisław Bukowski
against the Backdrop of the Epoch page 189

DANUTA JASKANIS – Archaeological Traces of the Oldest Sacral Building
in Eastern Mazovian Peripheries in Święck Strumiany in the voivodeship of Podlasie
page 251

KRYSTYNA BIENKOWSKA – The Supraśl Necropolis – Archaeological Research Next
to the Catacombs page 265

COMMUNIQUES

DARIUSZ STANKIEWICZ – The Roman-Catholic Parish of St. Stanisław, Bishop and Martyr, in Niemirów – Winner of the Competition of the General Conservator of Historical Monuments *page 275*

IWONA GÓRSKA – Honoured „For care over historical monuments” *page 279*

VOIVODESHIP POLICE HEADQUARTERS IN BIAŁYSTOK, DEPARTMENT OF PREVENTION – „The security of national cultural property” programmes in the voivodeship of Podlasie *page 281*

DOCUMENTATION IN THE COLLECTIONS OF THE VOIVODESHIP OFFICE FOR THE PROTECTION OF HISTORICAL MONUMENTS IN BIAŁYSTOK

JANUSZ MACKIEWICZ – The File Documentation of Parks and Manorial-garden Premises in the Archival Collections of the Voivodeship Office for the Protection of Historical Monuments in Białystok – Branch in Suwałki *page 283*

IN MEMORIAM

JANINA HOŚCIEŁOWICZ – Władysław Paszkowski – Architect, Conservator (1905-1982) *page 287*

OPINIONS, INFORMATION

Letters to the Editors *page 310*

Reviews *page 315*

On the cover:

I Page: Bust of St. Candide after conservation.

Photo: Marek Machowski (to the article by Marek Machowski).

IV Page: Niemirów – complex of the parish church of St. Stanisław Bishop and Martyr, view of gate-bell tower. *Photo: M. Grochowski 2003 (to the article by Dariusz Stankiewicz).*

ZESZYT DZIESIĄTY

ZESPÓŁ REDAKCYJNY

Krystyna Bieńkowska, Janina Hościłowicz (redaktor zeszytu), ks. Jan Nieciecki,
Lucyna Stalończyk (redaktor zeszytu), Dariusz Stankiewicz, Stanisław Stawicki

Przekład angielski
Aleksandra Rodzińska-Chojnowska

WYDAWCA:

WOJEWÓDZKI URZĄD OCHRONY ZABYTEKÓW W BIAŁYMSTOKU

Adres redakcji:
ul. Dojlidy Fabryczne 23
15-565 Białystok
tel. 741-23-32

Zeszyt dziesiąty „Biuletynu Konserwatorskiego Województwa Podlaskiego”
został wydany z budżetu Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków
w Białymstoku przy wsparciu finansowym
Urzędu Marszałkowskiego Województwa Podlaskiego w Białymstoku
i Urzędu Miejskiego w Białymstoku oraz sponsorów i darczyńców.

ISSN 1509-071X

Opracowanie graficzne
KRZYSZTOF TUR

Redakcja i korekta
ANASTAZJA SZACHOWICZ

NAKLAD 1200 EGZ.

Realizacja wydania
Studio Wydawnicze UNIKAT
15-873 Białystok, ul. Bohaterów Monte Cassino 10 p. 201
sw-unikat@o2.pl
Druk i oprawa
BIAŁOSTOCKIE ZAKŁADY GRAFICZNE SA
Białystok, al. Tysiąclecia Państwa Polskiego 2

SZANOWNI I DRODZY CZYTELNICY!

To już dziesiąty, a zatem jubileuszowy zeszyt „Biuletynu Konserwatorskiego Województwa Podlaskiego”, który z przyjemnością Państwu przekazujemy. Począwszy od 1995 roku, kiedy ukazał się pierwszy numer Biuletynu, staraliśmy się prezentować na jego łamach różnorodne tematy, dotyczące szeroko pojętej ochrony zabytków na tle dziejów Podlasia.

Autorzy artykułów pisali o zabytkach archeologicznych, urbanistyczne dawnych miast, architekturze i budownictwie, w tym wiejskim, ogrodach i cmentarzach oraz o dziełach sztuki i instrumentach muzycznych z wyposażenia świątyń i pałaców.

Przypominano wspaniałych, zasłużonych dla ochrony zabytków naszego regionu ludzi, których nie ma już wśród nas.

Ważne miejsce zajmowały tematy konserwatorskie, nieodłącznie związane z badaniami naukowymi i konserwacją zabytków, a czasem z interesującymi odkryciami. Ukazywaliśmy zaniedbane i zrujnowane obiekty i zespoły architektoniczno-budowlane, poszukując w ten sposób nowych właścicieli i użytkowników oraz odnotowywaliśmy zaginione dzieła sztuki w nadziei na ich odnalezienie.

Informowaliśmy Państwa o ważnych wydarzeniach konserwatorskich, jakie miały miejsce na terenie Podlasia. Przedstawialiśmy także bogate zasoby dokumentacji zabytków w zbiorach Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków w Białymstoku.

O tym, czy Biuletyn jest chętnie czytany i czy spełnia oczekiwania, piszą Czytelnicy w listach do Zespołu Redakcyjnego. Część tych wypowiedzi publikujemy w dziale OPINIE, INFORMACJE.

Tak jak zawsze, i tym razem serdecznie dziękuję wszystkim, którzy przyczynili się do wydania dziesiątego zeszytu Biuletynu. Dziękuję autorom za opracowanie artykułów i komunikatów bez honorariów oraz członkom Zespołu Redakcyjnego za wieloletnią, społeczną pracę, a także redaktorom, tłumaczowi i Studiu Wydawniczemu „Unikat” za całościowe opracowanie edytorskie kolejnego zeszytu.

Podziękowania składam sponsorom i darczyńcom za wsparcie finansowe jubileuszowego wydania Biuletynu.

DARIUSZ STANKIEWICZ
Podlaski Wojewódzki Konserwator Zabytków
w imieniu Zespołu Redakcyjnego

STANISŁAW STAWICKI
Warszawa

Malowidła ściennie z dawnej cerkwi Zwiastowania NMP w Supraślu – problemy techniczne i technologiczne*

HISTORIA MALOWIDEŁ

Spośród stosunkowo nielicznych dzieł ściennego malarstwa typu bizantyjsko-ruskiego, jakie powstało na terenach Korony i Litwy, na szczególną uwagę zasługuje dekoracja malarska cerkwi Zwiastowania NMP w Supraślu. Cerkiew ta wraz z całym zespołem opacko-klasztornym oo. bazylianów została zniszczona w lipcu 1944 r. w niewyjaśnionych jak dotąd do końca okolicznościach, przez wycofujące się wojska hitlerowskie. Najbardziej ucierpiała sama świątynia, która praktycznie przestała istnieć wraz z ocalałym do chwili zburzenia wyposażeniem wnętrza – w tym także z cenną polichromią wykazującą odmienne pochodzenie i cechy w stosunku do bliżej nam znanych malowideł bizantyjskich wczesnego okresu Jagiellonów.

Na skutek wysadzenia cerkwi w powietrze, co w całym zespole klasztornym było najcięższą stratą, zachowały się właściwie tylko dwa filary (południowy i północny), na których niemal cudem uratowały się fragmenty malowideł z przedstawieniami świętych i męczenników. One też stanowią do dzisiaj bardzo cenny materiał badawczy dla historyków sztuki.

Niewielkie fragmenty murów oraz stos gruzów, zalegający centralną część cerkwi do połowy wysokości filaru północnego, nie rokowały nadziei – już po pobieżnych oględzinach rumowiska – na uzyskanie dodatkowego materiału badawczego, jakim by były zapewne zachowane jeszcze szczątki malowideł w zwalach roztrzaskanych cegieł, tynków, części metalowych, drewnianych itp. Jakiegokolwiek prace poszukiwawcze w olbrzymiej stercie gruzów przekraczały w latach

* Artykuł niniejszy stanowi poprawioną i uzupełnioną wersję pracy *Malowidła ściennie z dawnej cerkwi oo. Bazylianów w Supraślu – problemy techniczne i technologiczne*, jaka ukazała się drukiem w zbiorze pt. „ARS LONGA – VITA BREVIS” nakładem Wydawnictwa UMK w Toruniu w 2003 r. W niniejszym artykule skorygowano niektóre wydarzenia związane m. in. z historią malowideł i ich przechowywaniem po dokonaniu transferów oraz wprowadzono nowy rozdział sygnalizujący problemy związane z pracami renowacyjnymi i malarskimi wykonanymi w cerkwi w XVIII i XIX wieku.

1945-1947 możliwości służb konserwatorskich, zarówno pod względem merytorycznym, jak i finansowym. Dlatego też w trudnych warunkach powojennych uratowanie 30 stosunkowo dużych partii malowideł o łącznej powierzchni ok. 33 m² należy uznać za sukces konserwatorski, którego głównym autorem był ówczesny konserwator malarstwa Feliks Konecki. Zdjęcie wszystkich malowideł metodą *stacco* z podłoża murowego, jakim były grożące zawaleniem się filary, osadzenie ich na nowych ruchomych podłożach nośnych – mimo wielu wad technicznych i technologicznych samego wykonawstwa konserwatorskiego – pozwoliło przetrwać cennym fragmentom polichromii supraskiej w magazynie WKZ przy ul. Mickiewicza 5 w Białymstoku przez ok. 18 lat, tj. do czasu ponownej i dokładniejszej konserwacji.



1. Supraśl, d. cerkiew
oo. bazylianów
pw. Zwiastowania
NMP – widok
od strony pld.-zach.
Fot. z roku ok. 1930.

**Supraśl, former
Basilian church
of the Annunciation
of the Holy Virgin
Mary – view from the
south-west.**

Photo: about 1930

W latach 1963 i 1964 w Pracowni Konserwacji Malarstwa PP PKZ w Warszawie w zespole mgr Kaliny Stawickiej wykonano cały szereg niezbędnych zabiegów konserwatorskich, które w głównym zarysie polegały na: 1) usunięciu z odwrocia wszystkich malowideł warstw gipsu z lat 1945-1947, stanowiącego wzmocnienie oryginalnego tynku, wraz z korodującymi zbrojeniami wykonanymi z drutu w formie siatki; 2) przygotowaniu drewnianych ram oraz umocowaniu w nich na całej powierzchni nie korodującej siatki; 3) ułożeniu poszczególnych płyt malowidła w ramach – odwrociem do siatki; 4) zalaniu odwrocia płyt poprzez siatkę cienką warstwą gipsu (pełniącego funkcję dublażu oryginalnego tynku) zarobionego na wodzie z dodatkiem roztworu polialkoholu winylu (woda zarobowa stanowiła ok. 1% roztwór PAW); 5) wykonaniu drobnych uzupełnień tynków (kity), a w razie potrzeby założeniu większych łąt piaskowo-wapiennych; 6) rozwiązaniu artystyczno-estetycznym lica poszczególnych fragmentów malowideł (oszczędnym punktowaniu w formie kreski oraz zakładaniu tzw. neutralnych łąt barwnych w partiach większych ubytków warstwy malarskiej wraz z oryginalnym tynkiem).



2. Supraśl, ruiny cerkwi – widok w kierunku bramy-dzwonnicy (od strony wschodniej ku zachodowi).

Fot. W. Paszkowski.

Supraśl, ruins of the Basilian church – view from the gate-bell tower (from east to west).

Photo: W. Paszkowski.

W czasie konserwatorskiego opracowywania poszczególnych płyt malowideł – zarówno ich lica jak i odwrocia – poczyniono szereg cennych obserwacji, które z czasem stały się podstawą do zakrojonych już na szeroką skalę prac badawczych odnośnie do techniki i technologii ściennej dekoracji malarskiej z cerkwi Zwiastowania NMP w Supraślu.

Po blisko czterdziestu latach powrócono do problematyki zachowanych fragmentów, bazując w tym względzie nie tylko na interesujących obserwacjach z lat 1963 i 1964, ale przede wszystkim wykorzystując zasadniczy postęp w instrumentalnych fizykochemicznych metodach badań. Nie bez znaczenia była tu również duża odpowiedzialność wszystkich konserwatorów opracowujących poszczególne płyty malowideł oraz zabezpieczenie we właściwym czasie dziesiątków drobnych fragmentów polichromii, z których nie udało się ułożyć żadnych logicznych form, a następnie troskliwe ich przechowanie przez władze muzealne w Białymstoku. Te okruchy uratowanych malowideł nie przedstawiały pod względem ikonograficznym większej wartości, ale do badań laboratoryjnych – jako próbki nie skażone środkami klejącymi i składające się tylko z warstwy malarskiej i tynku na całą jego grubość – stanowiły doskonały materiał badawczy pod względem technologicznym. W niektórych przypadkach był to dogodniejszy materiał niż trzydzieści dużych zakonserwowanych i eksponowanych w d. kaplicy pałacu Opatów fragmentów, które przy pobieraniu próbek stwarzały barierę etyczną, uniemożliwiającą np. dostęp do tynku malowideł od strony lica. Wiadomo bowiem, że niektóre badania, np. termiczne za pomocą derywatografu, wymagają zużycia co najmniej jednego lub kilku cm³ materiału.

Problemy techniczne i technologiczne malowideł supraskich stały się przedmiotem dociekań jeszcze z innego powodu. Jest nim domniemane autorstwo *Serbina Nektarija malera*, którego wymienia pod datą 1557 opublikowana w 1870 r. *Kronika Ławry Supraslskiej*¹. Z problemem autorstwa związany jest obszerny podlinnik (dosłownie: autentyk, oryginał) pod nazwą *Tipik" o cerkovnom" i nastěnnom" pis'mě episkopa Nektarija iz" serbskago grada Velesa, 1599 goda*², którego wskazówki technologiczne w dużym stopniu pokrywają się z technologią i techniką malowideł supraskich. Wszystko to będzie przedmiotem rozważań i określonych wniosków w dalszym ciągu niniejszej pracy.

Kronika Ławry Supraslskiej wzmiankuje co prawda Nektarija, ale nie potwierdza jego autorstwa, jeśli chodzi o malarski wystrój murowanej cerkwi Zwiastowania bazylikańskiego monasteru w Supraślu. Odnośne zdanie, na którym oparto wniosek dotyczy wypłaty *Serbinu Nektariju malarju za Deisusec teploe cerkvi dano 6 kop grošej, a zoloto cerkovnoe. Za dvě svjatosti, što on že robil", trech" svjatilej i trech" p: epodobnych" 9 kop" grošej, a zoloto cerkovnoe*. Rejestr wypłat za różne prace jest długi, ale nie ma w nim mowy o ściennym malarstwie w cerkwi Zwiastowania. Przekaz zawarty w publikowanej kronice ławry podaje więc, że malarz wykonał na pewno co najmniej trzy ikony, z których pierwsza stanowiła wyobrażenie *Deesis*, a następne były wizerunkami nieznanymi nam świętych, ujętych w dwie trzyosobowe grupy, czyli dwie ikony. *Deesis* wykonano na pewno dla tzw. ciepłej cerkwi poświęconej Janowi Ewangeliście, która spłonęła jeszcze w XVII w. Była to cerkiew drewniana i nieco starsza niż duża, murowana świątynia o charakterze obronnym pw. Zwiastowania NMP. Można przypuszczać z dużą dozą prawdopodobieństwa, że dwie ikony z wizerunkami świętych i szereg innych dzieł oraz prac wymienionych w kronice ławry (Rozdz. 20. 1557. *Opis' veščat" Suprasl'skago monastyrja...*)³, za które wypłacono określone sumy pieniężne, odnoszą się przede wszystkim do cerkwi Zwiastowania. W tej części nie występuje jednak żadne nazwisko malarza.



3. Supraśl, ruiny cerkwi. Zachowany częściowo wraz z malowidłami pld. filar – w górnym rzędzie po prawej stronie postać św. Kallinika. Fot. W. Paszkowski 1945 r.
Supraśl, ruins of the Basilian church, pillar partially preserved with murals – in the upper row to the right: the figure of St. Kallinik. Photo: W. Paszkowski, 1945

Krótką wzmianka o malarzu Nektariju jako twórcy *Deesis* i innych ikon, którą zamieszcza kronika ławry, nie jest więc wystarczającym dowodem. Sprawa jest tym bardziej skomplikowana, że archiwalny rękopis kroniki nie zawiera rozdziału, w którym by (w długim rejestrze wydatków na ikony, sprzęt cerkiewny, złocenia itp.) wzmiankowany był *Serbin Nektarij malar*. Powstaje również pytanie, skąd pochodzi obszerny wykaz wydatków, jeśli nie zawiera go oryginalny rękopis? Jako pierwszy *Opis' veščat' i utvarjam suprasl'skoj monastyrskoj cerkvi...*, w którym znajdujemy wzmiankę o Nektariju, zamieszcza czasopismo »Věstnik" Zapadnoj Rossii« w 1867 r.⁴, nie podając jednak żadnego źródła. Kronika ławry supraskiej z drobnymi zmianami językowymi zamieszcza ten sam rozdział w IX tomie rocznika „Archeografičeskij Sbornik Dokumentov" ... w 1870 r.

Autorstwo malowideł supraskich jednoznacznie przypisane Nektarijowi (L. Lebedzińska, *Freski z Supraśla, Katalog wystawy*, Białystok 1962) na podstawie lakonicznej wzmianki w publikowanych periodykach, a nie archiwalnego rękopisu, byłoby mało wiarygodne. Do zupełnie innego spojrzenia na tę kwestię skłania teza prof. S. Petkovića z Uniwersytetu Belgradzkiego o dwóch różnych Nektarijach: malarzu i autorze traktatu o malarstwie jednocześnie oraz dostojniku kościelnym obrządku wschodniego⁵. Petković zwraca w swej pracy uwagę na pomyłki historyczne w opracowywaniu *Tipika* w końcu XIX w., na naiwne oszustwa przepisywaczy podręcznika o malarstwie w XVIII w., wreszcie na niejasności i nieścisłości w datowaniu tego podręcznika przez skądinąd cenionego badacza rosyjskiego N. I. Petrova. Wnioski, do jakich doszedł Petković, że *Nektarij Serbin malarz (...)* jest twórcą *cennej erminii z połowy XVI w.* będą dla autora niniejszej pracy punktem wyjścia do rozważań potwierdzających tezę serbskiego uczonego. Rozwinięcie tej tezy będzie opierało się na analizie strony technicznej i technologicznej malowideł supraskich, w której uwzględniono zarówno praktyczne wskazówki *Tipika* oraz innych przekazów pisanych⁶, jak i współczesne badania laboratoryjne. Wyniki tych badań w dużym stopniu pokrywają się z przepisami zawartymi w traktacie Nektarija malarza oraz innych podlinnikach mówiących głównie o malarstwie ściennym.

ANALIZA PETROLOGICZNA TYNKÓW

Malowidła supraskie łącznie z ich podłożem wyrównującym, czyli tynkiem, wykonane zostały według tradycji bałkańskiej. Tynk⁷ ten jest dwuwarstwowy, o zmiennej grubości wynoszącej od ok. 0,5 cm do 1,5 cm, w nielicznych przypadkach przekraczając górną granicę nawet o parę milimetrów. Grubość warstwy wierzchniej waha się od ok. 1,5 mm do 4 mm. Dla obu warstw łączna zawartość węgla wapnia (CaCO₃) pełniącego funkcję spoiwa, jak wykazały analizy derywograficzne na podstawie kilku próbek⁸, waha się od 45,7 do 47,7% wagowych. Nieznaczne różnice dowodzą, że zaprawa była starannie i dokładnie wymieszana. Badania mikroskopowe wykazały z kolei, że spoiwo wapienne, zresztą w nieznanym tylko stopniu przekrystalizowane, pod względem objętościowym wynosi od ok. 60 do 64% – dokładnie od 60,3 do 64,3 wg analizy planimetrycznej. W całej powłoce tynkowej według badań termicznych (również na podstawie kilku próbek tynku) zawartość materiałów organicznych wynosi od ok. 0,7 do 0,8% wagowych. Natomiast badania mikroskopowe wraz z analizą planimetryczną wy-

kazały, że włókniste części tynku – wchodzące w skład wypełniacza, niekiedy zmineralizowane mikrolitami kalcytu – stanowią poniżej 2% objętości (łącznie dla *arriccio* oraz *intonaco*). Między warstwą spodnią (*arriccio*) a warstwą wierzchnią (*intonaco*) istnieją zasadnicze różnice technologiczne.

Jak widać tynki supraskie wykonane są z zaprawy o wyraźnej przewodze spoiwa nad wypełniaczem, które w wierzchniej warstwie w postaci CaCO_3 wynosi aż od 70 do 86% objętości, a ponad 70% ilości wagowych. *Arriccio*, stanowiące warstwę spodnią, zawiera znaczne ilości skał węglanowych, którymi najczęściej są brunatno zabarwione margle. One to wraz z wypełniaczem organicznym (słoma) nadają tynkowi w stosunku do dzisiejszego, odpowiednio wyselekcjonowanego wapna wyraźnie ciemniejszą szarżółtawą tonację, która wpływa na niepowtarzalną barwę i temperaturę cienkiej warstwy *intonaco*, a następnie na samą warstwę malarską.

Według badań mikroskopowych warstwa *intonaco* zawiera na ogół poniżej 12% objętości wypełniacza mineralnego, zaś warstwa *arriccio* ok. 25% - górna granica objętości tej ostatniej dochodzi nawet do 29%. Pomiarów wykonano na próbkach tynku wielkości od ok. 1 cm^3 do $2,5 \text{ cm}^3$. Wypełniacz mineralny dla obu warstw tynku pod względem chemicznym w zasadzie nie różni się, natomiast – oprócz zdecydowanie mniejszej jego ilości w warstwie wierzchniej – ziarna skał okruchowych są znacznie mniejsze w warstwie *intonaco*, gdzie przeciętnie wynoszą do 0,16 mm, nie przekraczając 0,3 mm. Wypełniacz mineralny warstwy *arriccio* składa się – oprócz wypełniacza organicznego – z ziaren kwarcu (wielkości wynoszącej do $1,0 \text{ mm} \times 0,6 \text{ mm}$), ziaren skaleni (wielkości do $0,4 \text{ mm} \times 0,16 \text{ mm}$) oraz zbliżonej wielkości okruchów skał krystalicznych i osadowych, sporadycznie występują pojedyncze blaszki biotytu (do 0,3 mm) oraz ziarna innych minerałów skał krystalicznych (amfibole, pirokseny).

Stopień obtoczenia ziaren wypełniacza jest silnie zróżnicowany: od pojedynczych ziaren kwarcu doskonale owalnych do ostrokrawędzistych (skaleni, kwarcy i in.). Skład mineralny i niski na ogół stopień obtoczenia ziaren świadczą o krótkim transporcie materiału stanowiącego wypełniacz.

Istotnym składnikiem tynków supraskich są również okruchy skał węglanowych wielkości wynoszącej do $1,2 \times 0,8 \text{ mm}$, które stanowią nierozłożone fragmenty surowca węglanowego służącego do produkcji wapna – obejmują one ok. 10% objętości tynku. Obok najliczniejszych drobnych ziaren wapieni mikrytowych, występują także wapienie krystaliczne o znacznym zróżnicowaniu wielkości kryształków kalcytu – od 0,05 do 0,3 mm. Wapienie krystaliczne są prawdopodobnie pochodzenia organodetrytycznego, wśród nich stwierdzono fragmenty wapieni mszywiolowych.

Zróżnicowany, jak widzimy, wypełniacz mineralny tynków supraskich pochodził zapewne z osadów rzecznych, pospolitych na całym obszarze Niżu Polskiego. Nadawał on tynkowi – łącznie z nierozłożonymi fragmentami surowca węglanowego oraz samym wapnem – określone właściwości techniczne i estetyczne. Tynk taki można było łatwo gładzić, zwłaszcza jego wierzchnią warstwę, oraz łatwo pokrywać kolejnymi warstewkami farby, ponieważ pędzel nie napotykał na przeszkodę w postaci wystających części różnego rodzaju wypełniacza. Końcowy efekt estetyczny malowideł zależny był więc w znacznym stopniu

od podłoża wyrównującego, czyli tynku, a więc od rodzaju jego wypełniacza oraz spoiwa, następnie sposobu przyrządzania zaprawy i wreszcie wykonania samego tynku.

PRYZRĄDZANIE CIASTA WAPIENNEGO I ZAPRAWY

Skład i charakter dwóch warstw powłoki tynkowej różni się, jak widać znacznie, co zresztą w dużym stopniu odpowiada przepisom zawartym w *Tipiku*. Oto odnośna wskazówka⁹: *Najpierw [trzeba wapno] przygotować w skrzyni: rzucić w jedno miejsce owsianą słomę, zmiętą i drobno posiekaną na pół palca, a także piasek; zgarnąwszy [wszystko razem] zostawić tak na trzy dni, aby słoma zmiękła i złączyła się z lewkasem i piaskiem. A nim zaczniesz narzucać lewkas na ścianę, to przed wprowadzeniem lewkasu zmocz dokładnie [tę] ścianę wodą i teży godziny wprowadzaj lewkas; jeśli jest ze słomą i piaskiem, narzucaj grubo i dociskaj mocno do ściany. Na tenże narzucić [trzeba] cienko także lewkas ze lnem, tak aby można było pokryć lewkas spodni, [następnie] dobrze wygładzić i zaznaczywszy [rysunek] malować [uważając], aby lewkas nie wysechł – którego dnia wprowadzisz lewkas, w tymże dniu można tylko malować.*

Podstawowe cechy tynku wykonanego pod malowidła supraskie pokrywają się z powyższym przepisem, który w istocie swej odpowiada tradycji bałkańskiej. W malowidłach supraskich spodnia warstwa tynku posiada wypełniacz mineralny oraz wypełniacz organiczny – słomę zbóż. Górna warstwa, parokrotnie cieńsza, posiada zdecydowanie mniejsze ilości wypełniacza mineralnego oraz organicznego, którymi są drobno cięte włókna lnu, częściowo wełny, a w niektórych miejscach nawet bawełny¹⁰. Sygnalizowanych już w 1963 r. włókien konopi¹¹ nie udało się jednak potwierdzić, co nie znaczy, że w niektórych partiach malowideł nie zostały użyte. Nie udało się również zidentyfikować rodzaju słomy użytej do warstwy *arriccio*. Uzyskane szczątki materiału były bardzo łamliwe i zagrzybione, a ich kruchość nie pozwoliła po wyjęciu z tynku nawet na wykonanie odpowiedniego preparatu. Z dużym prawdopodobieństwem określono jednak materiał jako słomę zbóż oraz szczątki młodych roślin zielnych, zapewne stanowiących jej zanieczyszczenia¹². Niewykluczone jednak, że jako wypełniacza do przyrządzenia zaprawy użyto miękkiej i podatnej na dezintegrację słomy owsianej, tak jak podaje *Tipik*.

Przyrządzanie zaprawy poprzedzone było odpowiednią obróbką ciasta wapiennego. Proces oczyszczania i gaszenia wapna oraz usuwania tzw. emczugi, czyli powstającego węglanu wapnia zanieczyszczonego szkodliwymi rozpuszczalnymi solami, miał na celu przygotowanie w miarę czystego i odpowiednio osłabionego spoiwa wapiennego, które mimo znacznej przewagi ilościowej (objętościowej i wagowej) nad wypełniaczem dawało w efekcie tynki nie pękające po ich skarbonatyzowaniu. Spękane tynki w ściennym malarstwie powstałym w kręgu kultury bizantyjskiej należą do rzadkości i dowodzą nieudolności warsztatowych. Nie można tego powiedzieć np. o niektórych włoskich dziełach renesansu, którego negatywnym przykładem – choć uświęconym już historią i tradycją – są popękane freski Michała Anioła w Kaplicy Sykstyńskiej.

Oto odnośny cytat z *Tipika* dotyczący przygotowania ciasta wapiennego:

Lewkas dla ściennych malowideł zaczyna się przyrządzać zaraz po Wielkiej Niedzieli. A wapno powinno być stare – lat pięć lat dziesięć; a czym starsze tym lepsze.

Wapno zaś [należy] przesiał przez sito – najpierw rzadkie a potem gęste, aby było czyste i miałkie jak mąka pszeniczna; następnie wysypać to wapno do skrzyni [do gaszenia wapna], polewać wodą i mieszać z [tą] wodą tak, aby było odpowiednio rzadkie, następnie przykryć, aby się ono ustąpiło; i stać będzie zakryte pięć lub sześć godzin, a gdy minie określony czas, wtedy [należy je] odkryć, a wszystko to wapno osiędzie na dnie skrzyni, woda zaś ustoi się na wierzchu a na [samej] powierzchni wody ukaże się emczuga. [Emczugę] zdjąć [z powierzchni wody] i wyrzucić na ziemię, emczuga zaś [wygląda] jak lód. Wodę z nad wapna również zlać na ziemię, aby zostało [tylko] samo wapno. Na wapno nalać świeżej wody i wymieszać je z [tą] wodą na rzadko jak uprzednio i mieszać [dalej], przykryć i odstawić jak poprzednim razem na pięć lub sześć godzin. I tak postępować na przemian z lewkasem przez wszystkie dni i noce przez siedem tygodni. Pośpiech w pracy [jest niebezpieczny] – jeśli będzie się zaraz malować ściennie malowidło tegoż lata, to lewkaś taki będzie nietrwały – za lat dziesięć albo później za lat 20 – znacznie występować na powierzchni malowidła emczuga, tak że mrok zacznie zjadać [to] malowidło i niczym się [temu] nie zaradzi¹³.

Energiczna obróbka wapna pozwalała na względnie dokładne usunięcie szkodliwych soli, ale osłabiała jego moc wiążącą. Dlatego należy wątpić, aby była ona rygorystycznie przestrzegana. Poza tym wielokrotne zalewanie wapna wodą (uwzględniając zalecany czas obróbki wapna), mieszanie i zbieranie z powierzchni wody wapiennej powstałej emczugi – czyli tworzącego się węglanu wapnia – byłoby bardzo pracochłonne, tym bardziej że miałyby przebiegać dniem i nocą. Niemniej jednak taki proces oczyszczania wapna, będący wynikiem wieloletnich obserwacji i doświadczeń, miał miejsce. Poza tym było to, jak powiedziano wyżej, świadome i celowe osłabianie wapna, które w praktyce zdawało egzamin.

W *Tipiku*, jak i w innych przekazach pisanych, nie ma mowy o urobku surowca [CaCO_3] służącego do jego wypalania [CaO] oraz gaszenia [Ca(OH)_2]. Można przypuszczać, że prace te były wykonywane przez specjalną grupę ludzi związanych z wydobywaniem surowca, jego transportem i wypalaniem. Gaszenie wapna palonego, które podlegało przedtem swoistej selekcji – przesiewanie przez sita utłuczonego zapewne uprzednio tlenku wapnia na mąkę – a następnie przyrządzanie ciasta wapiennego przez pozabawianie go w dużym stopniu żrącego wodorotlenku wapnia wraz z zanieczyszczeniami chemicznymi były specjalnością innej grupy ludzi, zwanych przez ruskie podlinniki – *lewkasczykami*. W wyniku różnego rodzaju obróbki, jak przemywanie wodą, wymrażanie, łopatowanie, mieszanie starego ciasta wapiennego z młodym¹⁴ – o czym mówią różne ruskie podlinniki, a nie tylko *Tipik* – ciasto wapienne (najczęściej określane w przekazach pisanych jako lewkaś)¹⁵ zyskiwało na jakości. Działo się to na skutek wymywania soli rozpuszczalnych w wodzie, które w pewnym stopniu zostawały usunięte wraz z emczugą. Wapno takie, wzbogacając się w węglan wapnia, traciło jednak na sile wiązania. Ale ten właśnie proces zapobiegał w konsekwencji pękaniu tynków.

Niewykluczone, że obecność okruchów węglanowych w tynkach w ilości ok. 10% objętości była m. in. wynikiem obróbki wapna gaszonego – niezależnie od dodawania ich z zewnątrz, np. w postaci utartych wapieni oraz wskutek źle wypalonego wapna. Te dwa ostatnie czynniki sprawiły, że większość okruchów węglanowych posiada wielkość do 1,2 x 0,8 mm. Natomiast drobne wapienie mikrytowe oraz wapienie krystaliczne o znacznym zróżnicowaniu kryształków kalcytu posiadają wiel-

kości od 0,05 do 0,3 mm. Te właśnie okruchy, a zwłaszcza drobne ziarna mikrytowe, są nie do odróżnienia, jeśli chodzi o ich czas powstania – nie jest więc możliwe określenie ich ilości powstałej wskutek obróbki wapna.

Należy jeszcze raz podkreślić, że tak przygotowane ciasto wapienne – obok dodatków organicznych – wykazywało dostateczną moc i trwałość jako spoiwo, a jednocześnie brak tendencji do pęknięcia tynków. Było to imponujące osiągnięcie *lewkasczyków*, polegające na uzyskaniu równowagi między zdolnością wiązania takiego ciasta a wzbogacaniem go w węglan wapnia, który jako czynnik uzupełniający wypełniacz zapobiegał powstawaniu szczelin w tynku.

DODATKI ORGANICZNE DO ZAPRAW

Innym problemem, choć ściśle związanym z trwałością i zdolnością gładzenia tynku, było dodawanie do ciasta wapiennego spoiw organicznych, które w pewnym stopniu rekompensowały utratę sił wiążących ciasta wapiennego, ułatwiając nie tylko gładzenie, ale nawet polerowanie – jak to miało niekiedy miejsce – powierzchni *intonaco*. Zdjęcia fotograficzne wykonane w bocznym oświetleniu wskazują na to, że gładzenie świeżego narzutu pod malowidła supraskie wykonywano odpowiednio dobraną kością zwierzęcą (wziętą z żeber) lub czystą metalową łopatką, względnie łopatką wystruganą z twardego drewna. Jest mało prawdopodobne, choć niewykluczone (większa część malowideł przecież nie istnieje), żeby do gładzenia *intonaco* używano garbowanych delikatnych skór zwierzęcych (cielęcych, owczych, itp.), ukształtowanych w formie tamponu¹⁶. Zachowane fragmenty malowideł supraskich skłaniają raczej do uogólnienia obserwacji i postawienia tezy, że stosowano ten pierwszy sposób gładzenia tynku.

Nawiązując jeszcze do spoiw organicznych dodawanych do ciasta wapiennego (lewkasu), należałoby zacytować znamienny ustęp z *Tipika*, który mówi o przygotowaniu odpowiednich dodatków do zapraw i związanych z tym czynnościach. Oto co podaje *Tipik*¹⁷: *...utłucz drobno świerkową korę na mąkę i przesiewając czysto przez gęste sito, zmieszaj ją z jęczmieniem i na wpeł zagotuj, następnie zagotuj ją [jeszcze raz] z wodą w kotle i ugotowawszy precedź przez gęste sito – i wtedy powstanie silny klej. I tym klejem [trzeba] polać po lewkasie i posypać mąką owsianą czysto przesianą, ale posypać tą mąką niewiele. Nadto słyszano jeszcze, żeby dodać do tego lewkasu żółci wołowej i to wszystko dokładnie ubić tłuczkami, aby było dokładnie ubite i ciągnęło się jak ciasto pszeniczne. Lewkas [należy] narzucać na ścianę nie załując go, aby było grubo...*

Aby potwierdzić albo wykluczyć istnienie w tynku supraskim jakiegokolwiek spoiwa organicznego, wykonano analizy obydwu warstw tynku (wierzchniej – *intonaco* oraz spodniej – *arriccio*) przy użyciu dwóch niezależnych technik spektroskopowych: chromatografii gazowej sprzężonej ze spektrometrią masową (GC-MS) oraz dla kilku próbek spektroskopii w podczerwieni z transformacją Fouriera (FT-IR). Taki sposób postępowania pozwolił na uzyskanie informacji o różnych składnikach spoiw. Spektroskopia w podczerwieni posłużyła do potwierdzenia wyników uzyskanych z metody GC-MS¹⁸.

Wyniki badań były zaskakujące, ponieważ zarówno dla *intonaco* jak i dla *arriccio* wykrytym dodatkem do spoiwa wapiennego okazała się żywica z drzew iglastych.



4. Poprzeczny przekrój tynku z widoczną różnicą struktury dwóch warstw: *arriccio* (spodniej) oraz *intonaco* (wierzchniej).

Cross-section of plaster with visible difference in the structure of two layers: *arriccio* (lower) and *intonaco* (upper).

5. Poprzeczny przekrój tynku z widoczną różnicą struktury dwóch warstw: *arriccio* (spodniej) oraz *intonaco* (wierzchniej). Fot. makro 4:1.

Cross-section of plaster with visible difference in the structure of two layers: *arriccio* (lower) and *intonaco* (upper). Macro photo 4:1.

Stanowi to potwierdzenie przepisów – przynajmniej częściowo – zawartych w *Tipiku* odnośnie do przyrządzania zaprawy, do której m. in. dodawano drobno utłuczoną korę świerkową zagotowaną wraz z jęczmieniem i przecedzoną przez gęste sito. Każda kora zawierała mniejsze lub większe ilości żywicy, która w pewnym stopniu emulgowała wodorotlenek wapnia, ułatwiała gładzenie *intonaco* oraz zapobiegała spękaniu całej powłoki tynkowej.



UROBEK SUROWCA WĘGLANOWEGO (CaCO_3)

Urodek surowca w postaci skał węglanowych służących do produkcji wapna odbywał się zapewne w niewielkiej odległości od Supraśla. Odległości kilkudziesięciokilometrowe dzieliły Supraśl od Dąbrowy, Mielnika i Wołkowyska; ostatnia z tych miejscowości znajduje się obecnie poza granicami Polski. Wokół tych miejscowości występowały skupiska skał węglanowych wieku kredowego wśród utworów pochodzenia lodowcowego. Sprowadzanie surowca węglanowego z Wyżyny Lubelskiej lub obrzeżenia Gór Świętokrzyskich jest mało prawdopodobne, choć jakościowo byłby to z pewnością lepszy materiał. Niezależnie od wymienionych skupisk, w bliższych okolicach Supraśla występowały utwory wieku kredowego zlokalizowane w trzech miejscowościach: Ciasne, Cieliczanka i Zasady. Szczegółowe badania wykazały, że są to wystąpienia kredy jeziornej. Trudno oprzeć się wrażeniu i przekonaniu, że to właśnie Puszcza Knyszyńska, wśród której położone były te utwory, dostarczyć mogła wysokokalorycznego drewna do wypalania wapna na miejscu. Kilkukilometrowy transport wapna palonego do miejsca gaszenia (w pobliżu cerkwi zapewne), np. z terenów obecnej Cieliczanki lub Ciasnego, nie stwarzał istotnych trudności.



6. Fragment (noga lewa) świętego rycerza z niezidentyfikowanego miejsca filara (pld.?) cerkwi – powierzchnia *intonaco* po wygładzeniu narzędziem (kość, łopatka metalowa) dającym w tynku łukowate wgłębienia, widoczne tylko w bocznym oświetleniu.
Fragment (left leg) of a holy knight from an unidentified part of the pillar (southern?) in the former Basilian church – the *intonaco* surface after being levelled with a tool (bone, metal spade) which produced indentations in the plaster, visible only in side light.

TECHNICZNE ZASADY MALOWANIA

Malarstwo ściennie w cerkwi supraskiej, podobnie jak jego zdecydowana większość w kręgu kultury bizantyjskiej, opierało się na technice freskowej. Malowidła wykonywano farbami rozproszonymi w wodzie na świeżym i mokrym jeszcze tynku, który karbonatyzując obejmował swym zasięgiem warstwę malarską, dla której spoiwem był tworzący się węgiel wapnia. Budowa malo-

widel, która miała charakter etapowego wprowadzania określonych warstewek farby, musiała przebiegać szybko i sprawnie; mówią o tym jednoznacznie wskazówki zawarte w *Tipiku*²⁰, oto one: ...*którego dnia wprowadzisz lewkas, w tymże dniu można tylko malować. Wtedy [malowidło] będzie mocne i wieczne, i nie boi się wody i nie płowieje [tzn. nie blaknie]... oraz dalej: Przestrzegać zaś należy tego, aby malować na świeżo [nałożony lewkas], tak aby farby wnikały w lewkas – wtedy będzie mocno. Lewkasu zaś na ścianę [należy] nakładać tyle, ile się namaluje do obiadu; a [jeśli] mistrzowie pójdą na obiad, to lewkas na ścianie nie powinien zostać bez malowidła; także i na noc bynajmniej nie może pozostać bez malowidła. W ten sposób będzie mocno i wiecznie.*

Zasada techniki freskowej wymagała wykonania malowidła tylko na świeżym tynku. Powierzchnia przygotowanego tynku pod malowidło, czyli *arriccio* wraz z *intonaco*, musiała być tak duża jak duże były możliwości wykonawcze mistrzów. Poszczególne malowidła – większe lub mniejsze, niezależnie od miejsca i trudności – realizowano więc metodą tzw. dniówek, które – pomijając wprowadzenie lazuru oraz złocenia – musiały być rygorystycznie przestrzegane. Tzw. wnikanie farb w lewkas oznaczało zaś zdolność świeżego tynku do objęcia warstwy malarskiej karbonatyzacją, a jednocześnie dostateczną przyczepność tej warstwy do skarbonatyzowanego już tynku.

Realizacja ściennej dekoracji malarskiej w cerkwi supraskiej, tak jak we wszystkich podobnych, zaczynała się od góry zgodnie na ogół z poziomym układem pomostu zwanym *pontata*²¹. Nazwa ta została zapożyczona od wł. *ponte* = most oraz *ponteggio* = pomost, rusztowanie. Po wykonaniu zadania, często malując w układzie wertykalnym kilka scen lub postaci, pomost opuszczano niżej i przystępowano do kolejnej pracy. Zburzona cerkiew supraska nigdy już nie wyjawia do końca swoich tajemnic odnośnie do rozmieszczenia „dniówek”. Niemniej, można przypuszczać, że „dniówki”, które zaobserwowano na odwrociu ocalałych malowideł, pokrywały się w dużym stopniu z poszczególnymi kompozycjami i postaciami świętych lub nawet z płaszczyznami wyznaczonymi przez formy architektoniczne cerkwi.

Na podstawie zachowanych negatywów fotograficznych i wykonanych fotografii zrekonstruowano program ikonograficzny i rozmieszczenie malowideł w supraskiej cerkwi Zwiastowania²². Schematy rozmieszczenia postaci, wyobrażeń i scen w tamburze, na ścianach (płd., zach. i płn.) oraz na filarach świadczą, że istniała tam zasada układu horyzontalnego (*pontata*), wyznaczonego przez pomosty, oraz układu wertykalnego, dzielącego poziome pasy na pionowe kompozycje i pionowy układ postaci. Niewykluczone, że na sto kilkadziesiąt scen i postaci zamkniętych prostokątami były również takie „dniówki”, które obejmowały więcej niż jedną scenę lub więcej niż jedną postać.

Przepisy na malowanie zawarte w *Tipiku* odnoszą się nie tylko do malarstwa ściennego, obejmują one także inne podłoża nośne – zwłaszcza drewno. Ale główne wytyczne są bardzo zbliżone do siebie albo zgoła takie same; oto jak brzmi paragraf dotyczący malowania twarzy, a ściślej mówiąc jej budowy²³: *Malowanie twarzy. Najpierw [trzeba] podmalować sankirem, a sankir nie powinien być ani ciemny ani jasny; na sankirze [zaś maluj] czystą bielą i dokładnie wycieniuj, a gdzie trzeba, [to] ciemno lub różowo, przedtem [jednak] wycieniuj rozbielonym cynobrem, wykończ zaś ciemnym sankirem. W powyższej recepcie rozróżnić można cztery etapy budowy malowidła: podmalowanie sankirem (żółtozielonkawy barwnik stanowiący mieszaninę ugru, czer-*

wieni żelazowej, czerni i ew. ziemi zielonej – był to pierwszy etap), pierwsze rozjaśnienie rozbielonym cynobrem (zwanym tak umownie, bowiem mogła to być rozbielona minia, czerwień żelazowa, czerwona ochra itp. – był to drugi etap), drugie rozjaśnienie czystą bielą (trzeci etap) i etap czwarty – podkreślenie formy ciemnym sankirem, tj. w/w mieszaniną z większą ilością czerni i ciemnej czerwieni.

Inny paragraf pt. *Zasady malowania świętych ikon*²⁴ zaleca, co następuje: *Także twarze [pokrywa się] sankirem, a sankir jest taki. Przygotuj ciemną ochrę i o wiele mniej czerni. A światła wykonuj tak: ochry i niewiele rubryki – [światła] będą bardziej świetliste. Ochra pierwsza: przygotuj nieco ochry i trzecią część cynobru i przyrządzaj; i to [jest] pierwsza ochra. Ochra druga: ochry zaś i trzecią część cynobru i niewiele bieli i przyrządzaj; i to [jest] druga ochra i tą [ochrą] maluj w dalszej kolejności. Ochra trzecia: weź drugą ochrę i dodaj jeszcze bieli i przyrządzaj, i tą ochrą maluj miejsca wydadne – brwi, policzki, nos i usta, i lica – i tą ochrą cieniuj, ale ku dołowi, kładź [farbę], wody weź [tylko] na kiść [pędzla], lica rozjaśnij światłami.*

Jak widzimy budowa twarzy – a uogólniając, także całych wyobrażeń postaci (stąd uwaga: także twarze), architektury i innych partii malowidła – przebiegała w tym wypadku w pięciu etapach: podkład stanowił sankir oraz cztery kolejno następujące po sobie rozjaśnienia, z których ostatnie stanowiła zapewne czysta biel. Ciemne podkreślenia nie zostały tu wymienione, co oczywiście nie znaczy, że nie były stosowane.

W supraskich malowidłach można stwierdzić budowę złożoną z jednym, z dwoma oraz trzema rozjaśnieniami. Ze względu na fragmentaryczny stan zachowania całej dekoracji malarskiej trudno dziś stwierdzić, czy zasada aż czterech rozjaśnień (zresztą rzadko spotykana w ogóle) występowała w malowidłach supraskich, czy też nie? W bizantyjsko-ruskich malowidłach w Lublinie stwierdzono np., że występują maksymalnie trzy rozjaśnienia. Schematyczna niejako budowa malowideł kręgu kultury bizantyjskiej – w tym także malowideł supraskich, która zresztą pokrywa się w dużym stopniu z przekazami pisаныmi – wcale nie świadczy o suchym i skostniałym charakterze malowideł. W zachowanych fragmentach widać wyraźnie zróżnicowania pod względem formy i sposobu malowania, wynikające z przygotowania praktycznego i umiejętności, co pozostaje jednak w zgodzie z obowiązującymi zasadami wieloetapowego budowania malowideł.

Nie wszystkie zasady, które powinni znać mistrzowie, zostały wymienione w *Tipiku*. Podlinnik ten kładzie nacisk na obróbkę wapna, na przyrządzenie zapraw – dla *arriccio* i dla *intonaco* – przyrządzanie farb na spoiwach organicznych – zwłaszcza tzw. lazuru, na złocenie, a także na produkcję suchych pigmentów. Poza samą, zresztą bardzo ważną, metodą rozjaśniania malowideł jako sposobu budowania formy obrazu (postaci, architektury, ornamentów i in.) właściwie nie przekazuje on nam zasad dotyczących głównych etapów powstawania malowidła, stąd istnieje konieczność zwrócenia się do innych przekazów pisanych – zwłaszcza do greckich podręczników malarstwa, czyli Hermenei.

Kolejność pracy była następująca: najpierw kreślono na dobrze wygładzonej powierzchni tynku nimby przy pomocy cyrkla, rozmieszczając jednocześnie poszczególne kompozycje i osoby, do których następnie dorysowywano czerwonymi liniami kształty postaci. Był to rysunek wstępny wykonywany linią o szerokości kilku milimetrów, przy czym w rachubę wchodziły tu głównie cynober, mi-

nia ołowiowa, czerwona lub złocista ochra, rzadziej czerń. Cynober w malowidłach supraskich wykryto już w czasie badań w 1964 r., potwierdzono jego istnienie w 1969 r., a minię zidentyfikowano dopiero w 2001 r. Barwniki te, zresztą w ograniczonej ilości, stosowano przede wszystkim do rysunku wstępnego.



7. Niezlokalizowany fragment malowidła – widoczna kwadratowa odkrywka rysunku wstępnego wykonanego minią na powierzchni tynku (*intonaco*). Fot. makro 2:1.

Unlocalised fragment of a painting – visible square disclosed initial drawing executed with minium on plaster surface (*intonaco*). Macro photo 2:1.

Z całą pewnością można przyjąć, że rysunek wstępny – wykonywany oczywiście na świeżym narzucie – kreślony był zgodnie z zasadami przyjętymi w całym kręgu kultury bizantyjskiej, dlatego też posłużymy się cytatem z Hermenei, bowiem podlinniki o tym nas nie informują. Oto odnośny paragraf: *Jeśli chcesz zrobić rysunek jakiegoś wyobrażenia (postaci, sceny itp. – S.S.) na ścianie, to najpierw wyrównaj i wygładź to miejsce, następnie weź żelazny cyrkiel i do obydwu jego końców przymocuj drewniane pałeczki – tak długie jak zechcesz – a do jednego z nich przywiąż pędzelek, aby nim nabrać farby celem zaznaczenia [wszystkich] rozmiarów oraz okręgów aureoli. Zaznaczywszy rozmiary weź ochrę i wykonaj delikatny (dosł. – wodnisto – S.S.) szkic pędzlem, następnie wyrysuj [kontury] tą samą ochrą, a jeśli ona nie wpiła się dobrze w ścianę wyrysuj z roztworem wapiennym [albo mlekiem wapiennym] okrągłe wieńce; należyście wygładź pole i natychmiast wprowadź czarną farbę (rief – S.S.), potem wygładź miejsce i przegruntuj je [farbą jako kolorem]. Ale uważaj, po wygładzeniu rób rysunek w krótkim czasie, a jeśli będziesz zwlekał, to pojawi się skorupka, która nie przyjmie do siebie farb, a te w następstwie czasu odpadną... Podobnym sposobem wygładź miejsca pod twarze i zakreśl je także łopatką lub mozaikowym kamyczkiem; także samo zakreśl i odzież. Przegruntuj twarze, obrysuj je i nadaj im cielisty kolor. A jeśli będziesz zwlekał i powstanie skorupka, to postępuj tak, jak powiedzieliśmy wyżej.*



8. Niezlokalizowany fragment malowidła z wyobrażeniem nieznanego świętego rycerza z filara (płd.?) – widoczne rycie linii wgłębnych ostrym narzędziem (ros. *grafija*).
Unlocalised fragment of a painting of an unidentified knight from a pillar (southern?) – visible lines made with a sharp tool (Russian: *grafiya*).

W *Tipiku* tylko lakoniczne zalecenie daje do zrozumienia, że przed malowaniem niezbędny jest rysunek; oto ono²⁶: *...narzucić cienko także lewkas ze lnem... dobrze wygładzić i zaznaczywszy [rysunek] malować*. Co miał autor na myśli, pisząc o zaznaczeniu, nie wiadomo? W znacznej ilości malowideł rysunek – wykonywany najczęściej czerwonym kolorem – uzupełniano ryciem w tynku linii wgłębnych ostrym narzędziem – nożem, łopatką, mozaikowym kamykiem i innymi narzędziami. Autor *Hermenei* odkrytej przez Didrona nakazuje²⁷ m.in.: *Rysujcie jej kontury (twarzy – S.S.) kostką ściętą na końcu...* Wersja *Hermenei* wg Uspieńskiego przekazuje wiedzę w tym zakresie bardziej szczegółowo: *...wygładź miejsce pod twarz i podkreśl je taką-że łopatką lub mozaikowym kamykiem; także podkreśl i odzież*.

Rycie konturów w ściennych malowidłach typu bizantyjskiego – w tym również w malowidłach supraskich – było bardzo oszczędne i nie zawsze można je dzisiaj zauważyć, tym bardziej, że pokrywano je potem warstewkami farb kolejno po sobie następujących. Nie stanowiło ono *conditio sine qua non* rysowania całościowego postaci, architektury, pejzaży, itp. Było ono tylko uzupełnieniem rysunku

9. Postać św. Kallinika po zdjęciu z filara pld. i osadzeniu jej w drewnianych ramach oraz opracowaniu konserwatorskim i estetyczno-artystycznym – przykład budowania malowidła metodą stopniowych rozjaśnień.
Figure of St. Kallinik after removal from the southern pillar and placing in wooden frames as well as conservation and aesthetic- plastic work – an example of building a painting by means of the gradual brightening method.





10. Fragment szat św. Kallinika budowanych metodą stopniowych rozjaśnień.
Fragment of the clothes of St. Kallinik built by gradual brightening.

11. Fragment głowy św. Kallinika, na której włosy budowane są metodą kolejnych rozjaśnień: kolor podstawowy zbliżony jest do bagoru, pierwsze rozjaśnienie stanowi ochrę, drugie biel wapienną, końcowa budowa to ciemnobrązowe podkreślenia włosów.
Fragment of the head of St. Kallinik on which the hair was built by means of the gradual brightening method: the basic colour is close to bagor, the first brightening is ochre, the second – lime white, the last – dark brown emphasis of the hair.



wstępnego, a właściwie linii, w formie rycia w świeżym tynku, które zapewniało widoczność malarzowi kształtu malowanej osoby, przedmiotu, atrybutów i innych części kompozycji w zasadzie przez cały czas pracy. Istotą rysunku rytego nie było odciskanie – jak to niestety z gruntu błędnie niekiedy się mówi i pisze. Było to wydrapywanie, które pozostawiało poszarpane linie, a nie obłe i potoczyste, jak to ma miejsce przy odciskaniu rysunku poprzez karton.

W *Tipiku*, kładąc nacisk na przygotowanie wapna i zaprawy a następnie lazuru, pominięto malowanie *riefti*, która była podkładem wykonanym techniką freskową pod błękit naśladowujący niebo, zwany umownie lazurem. Hermeneie greckie, *Tipik* i inne podlinniki raczej ogólnie mówią o malowaniu postaci i szat. Jeszcze mniej albo zgoła nic nie mówią one o malowaniu architektury, pejzażu, ornamentów, itp. Natomiast dokładne wskazówki podaje *Tipik* odnośnie do etapowego rozjaśniania twarzy, głów i atrybutów – co zapewne należało przełożyć w praktyce na inne elementy składowe kompozycji. Podlinnik ten etapową budowę malowidła, a ściślej mówiąc techniczno-technologiczne zasady rozjaśnień, podaje właściwie w odniesieniu do wszystkich rodzajów malarstwa – niezależnie od rodzaju podłoża nośnego, a więc podłoża murowego, drewnianego, szkła, płótna i in.

PRYZRĄDZANIE LAZURU

Wg Hermenei Dionizosa i niektórych podlinników lazur należało wprowadzać na suchą i skarbonatyzowaną *rieft*. W 68. paragrafie tego podręcznika, odkrytego przez Didrona²⁹ czytamy: *Jakimkolwiek sposobem będziesz przyrządzał, (lazur – S.S.) przed wprowadzeniem lazuru upewnij się, czy ściana jest dobrze wysuszona*. Niemal identyczne w treści są zalecenia Hermenei odkrytej przez Didrona oraz Hermenei tłumaczonej ostatnio przez H. Hetheringtona³⁰ (1981). Oto odnośny wyjątek: *Jeśli chcesz wypróbuj to (przygotowanie kleju – S.S.), ale patrz, żeby ściana była bardzo sucha, gdy będziesz nakładał na nią lazur*.

Z *Tipika* dowiadujemy się, że sposób wprowadzenia lazuru był dwojaki: na suchą *rieft*, a więc *malować na sucho* oraz na świeżą jeszcze *rieft*, a więc *malować na mokro*. Autor tego podręcznika sporo wiedzy przekazuje nam na temat przyrządzania lazuru, z czym związana była bardzo ważna czynność, a mianowicie przygotowanie spoiwa. Przepisy dotyczące przyrządzania farb, a zwłaszcza lazuru, są ważnym przyczynkiem do wiedzy o technologii malarstwa ściennego w kręgu kultury bizantyjsko-bałkańsko-ruskiej. Oto, co przekazują nam wskazówki *Tipika*³¹: *Wskazówka pierwsza. Klej skórny oraz kaszę jęczmienną [trzeba tak] gotować w wodzie, aby dobrze zawrzało, następnie przez płótno przecedzić jęczmienną wodę i zmieszać po połowie z klejem, i na tym [spoiwie] przyrządzić lazur i maluj gdzie chcesz, ale uważaj, aby klej nie był zbyt gęsty; jeśli przygotujesz na gęstym kleju, lazur będzie silny, ale nie jasny; [należy] przyrządzić tak, aby był mocny i jasny. Jeśli zaczniesz malować na mokro to weź [do lazuru] więcej wody jęczmiennej a kleju niewiele – wtedy będzie dobrze. Malować na sucho: wody jęczmiennej [jedną] część i kleju [jedną] część i [dodając] krowie mleko zmieszać razem; przyrządź [na tym] lazur i maluj, gdzie chcesz*.

W powyższej wskazówce autor *Tipika* zwraca uwagę z jednej strony na mechaniczną wytrzymałość warstwy lazuru (jego kohezję), a z drugiej na jego siłę krycia i intensywność barwną. Wiadomo, że ilościowy stosunek spoiwa do pig-

mentu decyduje m. in. o cechach fizycznych warstwy farby. Im spoiwo było słabsze wskutek zwiększania w nim ilości wody, tym warstwa lazuru była bardziej świetlista i lepiej kryła, i odwrotnie – im spoiwo użyte do przyrządzenia farby było mocniejsze, tym mocniejsza była warstwa farby, ale jednocześnie traciła na intensywności barwnej i sile krycia. Zasada przyrządzania dobrego lazuru, który powinien być *mocny i jasny*, polegała na utrzymaniu właściwych proporcji ilościowych i jakościowych spoiwa do błękitnego pigmentu.

Druga uwaga autora *Tipika* dotyczy malowania *na mokro*, czyli na pokrytym *rieftią* świeżym tynku, który mógł jeszcze związać – przynajmniej w pewnym stopniu – wprowadzany lazur; ten ostatni nie wymagał więc silnego spoiwa organicznego. Malowanie *na sucho*, czyli na suchym skarbonatyzowanym tynku, wymagało spoiwa odpowiednio silniejszego. Zachowane częściowo, niekiedy tylko śladowo błękity w malowidłach supraskich są zapewne wynikiem wprowadzania lazuru na świeży jeszcze tynk, w niedużym odstępie czasu po pokryciu go ciemną *rieftią*.

Inny przepis na przyrządzenie spoiwa do lazuru jest następujący³²:

Wskazówka druga. Dobry klej serowy i śmietanowy posiekać na kawałki i gotować w wodzie tak aby zawrzało, potem położyć go na kamieniu i ucierać, dodaj do tego oleju i wapna i ucierać wszystko razem. Dolej do tego wody, a gdy będzie się rozplątywał jak woda, to wtedy zlej do naczynia i na tym [spoiwie] przygotuj lazur. A uważaj, aby [lazar] nie był ani rzadki, ani gęsty; a [jeśli] będzie gęsty, to ty dodaj wody; jeśli na gęstym kleju przyrządzisz, lazur będzie mocny, ale nie jasny. Uważaj więc, aby było [wszystko przyrządzone] w miarę – [lazar] będzie wtedy jasny i mocny.

Druga wskazówka stanowi receptę na przyrządzenie do lazuru spoiwa kaazeinowego zmodyfikowanego dodatkiem oleju, zapewne lnianego, który zmydlał się w środowisku zasadowym i przyczyniał się do lepszej płynności tego spoiwa.

Przyrządzenie lazuru odbywało się również na bazie spoiwa uzyskanego z jaja ptasiego – głównie żółtka – oraz wywaru z pszenicy, jęczmienia i siemienia lnianego. Spoiwo wzmacniano często czystym olejem lnianym i przasnym miodem³³. Podlinnik z 2. poł. XVII w. radzi: *A lazur przyrządzać na jajecznym żółtku lub kleju jajecznym...* Inny podlinnik z 1. poł. XVIII w. mówi, żeby *...lazar przyrządzać na pszenicznym kleju... a gdy klej będzie nie zbyt mocny, wtedy dodaj do niego żółtka jajecznego lub oleju...* oraz *A lazur przygotowywać na jajecznym żółtku lub oleju [i] jajecznym żółtku...* Jeszcze inny przepis zaleca, aby *...klej do lazuru gotować z siemienia lnianego*. To samo radzi jeden z najstarszych podlinników, tzw. *Novgorodskoj kratkoj redakcii* z końca XVI w.: *A lazur przyrządzać, siemię lniane gotować i wodę z niego scedzać*.

Analizy paru próbek pobranych z malowideł supraskich z warstwy *riefti* wraz z resztkami lazuru oraz jednej próbki warstwy ugrowej (zapewne z nimbu) wykazały stosowanie przez szesnastowiecznych mistrzów spoiwa przyrządzonego z jaja kurzego z dodatkiem oleju lnianego³⁴. Wyniki tych analiz potwierdzają stosowanie w praktyce wskazówek zawartych w ruskich podlinnikach. Podobnie jak i dla tynku analizę spoiw dla badanych próbek wykonano przy użyciu dwóch niezależnych technik spektroskopowych: chromatografii gazowej sprzężonej ze spektrometrią masową (GC-MS) oraz dla kilku próbek spektroskopii w podczerwieni z transformacją Fouriera (FT-IR). Ta ostatnia posłużyła do potwierdzenia wyników uzyskanych z metody GC-MS.

W badanych próbkach analizy określające skład spoiwa dotyczą *riefti* i w niewielkim tylko stopniu zachowanego lazuru. Z badań wykluczono duże fragmenty malowideł, których lico zostało zabezpieczone przejściowo na czas zabiegów konserwatorskich bibułką japońską i czystym papierem gazetowym przy zastosowaniu metylocelulozy (eter celulozy i alkoholu metylowego) jako środka klejącego. Analiza objęła małe fragmenty, uzyskane z rumowiska cerkwi, niczym nie skażone w latach 1963 i 1964.

Zawartość określonych spoiw organicznych w *riefti* – jaja kurzego z dodatkiem oleju lnianego – była zapewne rezultatem ich przenikania do ciemnego podkładu, w którym nie został jeszcze zakończony proces wiązania, czyli powstawania warstwy freskowej. Przenikanie spoiw organicznych pochodziło od wprowadzanego na ciemną *rieft* lazuru, który przyrządzony był – zgodnie z ruskimi podlinnikami – na bazie wywaru z lnianego siemienia (zawartość oleju) z dodatkiem jaja kurzego. Na podstawie powyższych rozważań widzimy daleko idącą zbieżność przepisów zawartych w przekazach pisanych z rezultatami badań laboratoryjnych malowideł supraskich.

ZŁOCENIA NIMBÓW I GWIAZD

Końcowym etapem, choć nie zawsze tak musiało być, było złocenie nimbów świętych postaci oraz gwiazd. Nie wiemy z całą pewnością, czy miało ono miejsce w malowidłach supraskich, ponieważ śladów złocień nie znaleziono w zachowanych fragmentach. W sprawozdaniu P. P. Pokryszkina z 1911 roku znajduje się krótka wzmianka³⁵, z której dowiadujemy się, że *Na niektórych nimbach zachowało się złoto, a pod nim widnieje czarnomalinowy ton* i dalej w przypisach uzupełnia tę uwagę następująco: *Wszystkie nimby w supraślskich malowidłach są czarne. Przy badaniu N. Mjasojedowa Spaso-Nieredickiej cerkwi w Nowogrodzie, dzięki wskazówkom G.O. Czirikowa, wyjaśniono, że minia z czasem czarnieje [i jeszcze dalej]: Święci namalowani w jasnych, lekkich tonach częściej w różowawych, nimby jednak u nich od pewnego czasu przyjęły ciemnoczerwony prawie czarnoczerwony ton (minia wskutek czasu poczerniała).*

Ten enigmatyczny przekaz komplikuje nieco sprawę, bowiem z przekazów pisanych wiemy, że nie stosowano pod złoto minii, lecz ugień w tonacji złocistej. Natomiast minia zawierająca związki ołowiu, podobnie jak biel ołowiowa, stosowana była do przyrządzania tzw. olify, która spełniała dwojaką rolę: dzisiejszego mikstionu służącego do przyklejania płatków złota lub srebra oraz werniksu – przezroczystej lekko żółtawej, z czasem ciemniejszej, warstwy ochronnej ikon malowanych na podłożu drewnianym. Jednak i druga postać olify zmieniała z czasem swą tonację barwną i walorową. W ściennych malowidłach supraskich naruszona warstwa złota – zapewne w czasie pokrycia wnętrza cerkwi wapienną pobiałą ok. poł. XIX w., a następnie w czasie odświeżania malowideł kilkadziesiąt lat później – ukazała ciemnoczerwony, z czasem czarnoczerwony, podkład nimbów. Podkład ten był zapewne środkiem klejącym dla płatków złota. Popularny dwutygodnik krajoznawczy „Ziemia” opublikował w okresie międzywojennym artykuł o Supraślu i pobazylińskim monasterze, w którym czytamy, że w cerkwi *Patrz*

na nas z poza mgły oddalenia w czasie bizantyjscy święci w złotych otokach..³⁶ Jak było w rzeczywistości, nie wiadomo!

Prawdopodobnie niektóre złocistougrowe nimby – nawet jeśli utraciły złoto – robiły wrażenie złotych. Natomiast zdjęcia fotograficzne wykonane w r. 1906 pokazują rażąco ciemne nimby – głównie na ścianach tamburu, na sklepieniu, gurtach sklepiennych i innych fragmentach świątyni. Trudno oprzeć się wrażeniu, że były to istotnie czarnoczerwone nimby pozbawione złota. Tego typu „efekty” nie mogły być spuścizną mistrza XVI wieku. Istnieć mogły tylko dwie podstawowe przyczyny tego stanu rzeczy. W *Materiałach dla geografii i statystyki Rosji...*³⁷ istnieje krótka wzmianka, że *Ikonostas oraz ikony malowane na ścianach al fresco odnowione zostały w 1826 r. staraniem Leona Jaworowskiego...*

Z drugiej strony wiadomo, że od roku 1866 (a być może od 1864) rozpoczęto badania na istnienie malowideł w cerkwi supraskiej i ich stan zachowania. Z dłuższymi przerwami prace te trwały mniej więcej do wybuchu I wojny światowej. Świadczą o tym zdjęcia fotograficzne wykonywane w latach 1909 (niektóre w czasie odsłaniania malowideł spod pobiał wapiennych) oraz zdjęcia sprzed 1915 r.³⁸

O ile wprowadzanie błękitów na suchą freskową *rieft* było wg zaleceń *Tipika* jednym z dwóch sposobów, obok którego uwzględniano także malowanie lazuru „na mokro”, to złocenie na tynku skarbonatyzowanym stanowiło podstawowy warunek udanego i trwałego przyklejenia płatków szlachetnego metalu. Zaleca to m. in. podlinnik z 2. poł. XVII w. *...aby ochrę przyrządzać po prostu na wodzie i wokół malowidła* (chodzi zapewne o nimb wokół głowy – S.S.) *złocić po upływie miesiąca*. Wcześniejsze pokrywanie nimbów i gwiazd oliwą (szybkoschnącą, spełniającą rolę mikstionu) powodowało zmydlanie środka klejącego przyrządzonego na bazie oleju.

Zwykła oliwa, odpowiadająca mniej więcej dzisiejszemu pokostowi, mogła być do złocień zbyt wolno schnącą i źle klejącą. Oliwę gotowano więc dodatkowo z bielą ołowiową. Oto przepis z 1. poł. XVIII w.: *...gotować oliwę wytrawioną, a zestawić ją tak: prażyć biel ikonieczną [tzn. ołowiową], ale nie ścienną [tzn. nie wapienną], a gdy się ją wypraży i stanie się żółta, wtedy utrzyć ją drobno i zmieszać z przednią oliwą, potem zaś ogrzewać, ale nie tak, aby kipiała. Bieli zaś kłaść niewiele, żeby oliwa była niezbyt gesta. W czasie podgrzewania należy nieustannie ją mieszać. Podgrzewać zaś ok. pół godziny i następnie tą oliwą pokryć ochrę [warstwą ugrowej farby pod złocenie], a gdy oliwa zacznie się opierać pod palcami, można złocić.*

Autor *Tipika* parokrotnie mówi o przyrządzaniu tzw. podkładu pod złoto, który należy rozumieć jako środek klejący płatki szlachetnego metalu. Przepisy zawarte w tym podlinnieku są sformułowane ogólnie i nie zawsze wiadomo, o jaki rodzaj malarstwa chodzi: ściennego, ikoniecznego, na kamieniu, skórze czy jakimkolwiek innym podłożu nośnym. Przekazują one natomiast krótko, ale jednoznacznie, trzy rodzaje środków klejących: przyrządzonych na bazie oleju lnianego, białka jaja ptasiego oraz na soku czosnkowym. Oto co zalecają przepisy *Tipika*³⁹:

Przepis jak przyrządzać podkład pod złoto. Weź oliwy i w stosunku do niej [tyle samo] oleju lnianego, [weź] zieleni, utrzyj na kamieniu biel, podgrzej [ją tak], aby się nie wylewała, a gdy stanie się żółta, [weź wszystkiego] w równych częściach, ale bagoru mniej, włóż bieli do miski i wylej na kamień oraz Przepis jak przyrządzać podkład, na czym przyrządzać farby. Weź lnianego oleju i gotuj na ogniu i dodawaj bieli prażonej, także bagoru, także zieleni i ugotuj dokładnie, a ostudzisz przyrządzać i rozrób farbę, jaką chcesz.

Pierwsza z tych recept niezupełnie jest jasna, jeśli chodzi o jej techniczną realizację, obydwie są jednak zrozumiałe, jeśli chodzi o komponenty. Co ważniejsze, obydwie recepty nie wymieniają minii, która mogłaby powodować ciemnienie tzw. podkładu, lecz zbliżony do *caput mortuum bagor*. Przyjmując, że w malowidłach supraskich realizowano przepisy zawarte w *Tipiku* (choć nie zawsze w znaczeniu dosłownym), to można by wykluczyć pociemniałe podkłady nimbów jako rezultat XVI-wiecznego błędu w sztuce technologicznej.

Dwie krótkie recepty podają zasady złocenia na białko jaja ptasiego. Choć nie dotyczą one malowideł ściennych, to nie można wykluczyć, że były one i w tym rodzaju malarstwa stosowane. Oto pierwsza z nich:

Przepis jak złoto [w płatkach] nakładać na kamień. Weź białko jaja i posmaruj [nim kamień], i kładź złoto, i wysusz.

Druga z recept podaje *Inny przepis o podkładzie pod złoto. Ubij białko jaja aż będzie jak tza i zlej do szklanego naczynia, i smaruj gąbką, gdy zaczniesz złocić skórę. Przekazy te nie są bez znaczenia, bowiem w niektórych próbkach supraskich wziętych ze złocistougrowych nimbów wykryto wyraźną zawartość jaja kurzego z dodatkiem oleju lnianego, co może być wynikiem złocień na białko jaja uzupełnionego niewielkim dodatkiem oleju lnianego.*

Trzeci sposób złocenia zawarty w *Tipiku* to *Przepis jak przyrządzić podkład pod złoto. Utlucz czosnku i przecedź przez chustę dwa razy, i ustaw w naczyniu na słońcu i wysusz; a gdy będziesz kłaść złoto to [wtedy] rozpuść gumę [czyli postać zagęszczonego soku czosnkowego] i dodaj bieli lub czerni, i posmaruj, gdzie ma być [położone] złoto, i wysusz, i chuchnąwszy kładź złoto.*

Z Hermenei Dionizosa wg Uspieńskiego wiemy jednocześnie⁴⁰, ...że na ścianach jak i na ikonach rysowanie (tu: malowanie) na czosnkowym soku trzyma się tylko na takich miejscach, które nie narażone są na wilgoć – chyba że są one odkryte i suszą się powietrzem oraz dalej ...uważaj, nie wprowadzaj na ścianę barwników z czosnkowym sokiem, bo z biegiem czasu on pleśnieje i psuje się.

Bardzo bliskie sąsiedztwo rzeki, łąk i bagien otaczających cerkiew supraską powodować musiało częsty wzrost wilgotności względnej powietrza, a tym samym sorpcję wilgoci przez mury świątyni i jej wnętrze. Opierając się na uzyskanych wynikach badań laboratoryjnych odnośnie do spoiw zawartych w tynkach i warstwie malarskiej oraz uwzględniając realną ocenę środowiska naturalnego przez ówczesnych budowniczych i twórców polichromii ściennej, użycie soku czosnkowego jako środka klejącego należy wykluczyć.

Z powyższych rozważań odnośnie do złocenia można by wyciągnąć następujące wnioski: pierwszy, że złocenia w malowidłach supraskich były wykonane na spoiwie jajowym z niewielkim dodatkiem oleju lnianego lub tzw. olify a „efekty” ciemnych nimbów są pozostałością późniejszych XIX-wiecznych złocień.

Druga ewentualność mogła być taka, że część złocień wykonano na olifie z znacznym dodatkiem minii ($PbO_2 \cdot 2PbO$) – w górnych partiach cerkwi, a część na środku klejącym przyrządzonym z jaja ptasiego z dodatkiem oleju lnianego – w dolnych partiach cerkwi. W latach 1963 i 1964 w czasie konserwacji postaci świętych z ugrowo-złocistymi nimbami, zdjętych z zachowanych filarów, oraz w czasie badań technologicznych nigdzie nie zauważono czerwonego pociemniałego podkładu pod nimby, który mógłby zawierać chociażby ślady minii⁴¹.



12. Górny fragment postaci męczennika z płn. filara od strony zach. – przykład zachowanego lazuru (błękitu nieba) pokrywającego ciemną rief. Upper fragment of the figure of a martyr from the northern pillar – an example of preserved azure (sky blue) covering the dark rief.

TECHNOLOGIA BARWNIKÓW – NAZWY, PRZYRZĄDZANIE, ZASTOSOWANIE

Oprócz przedstawionych powyżej zagadnień pozostaje jeszcze do omówienia problem technologii pigmentów zalecanych w *Tipiku* i pigmentów zidentyfikowanych na podstawie badań laboratoryjnych⁴².

Posłuchajmy *Jakie barwniki należy stosować do malowideł ściennych. Lazur, prazieleń, ochra grecka, bagor, czerń węglowa, biel wapienna. Wapno zaś zagotuj w naczyniu, następnie wyłóż z naczynia na oddzielne kupki i susz na słońcu dwa albo trzy miesiące, potem utrzyj na kamieniu i maluj, gdzie należy [stosować] w miejsce bieli, dodając [odpowiednich] barwników – jak każe zwyczaj – tam gdzie trzeba. Cynobrem zaś [można tylko] malować wewnątrz cerkwi, a na zewnątrz nie malować, dlatego, że poczernieje. A gdzie trzeba [będzie] pokryć ściany lazurem, pokryj lazurem...*⁴³

Lazur – od greckiego *λαζουρι*, łac. *lazurium*, łac.-średn. *lapis lazuli* (lazuryt, z którego produkowano ultramarynę) – był na ogół stosowany jako nazwa umowna do wszystkich błękitów naśladujących niebo, na tle którego rozgrywały się sceny biblijne oraz umieszczeni byli święci męczennicy⁴⁴, wojownicy i pustelnicy –

13. Górny fragment postaci męczennika, niezlokalizowany – przykład zastosowania do namalowania szaty (lewa strona) prazieleni.

Upper fragment of the figure of a martyr, unlocalised – an example of the application of green for finishing the vestment (left side).



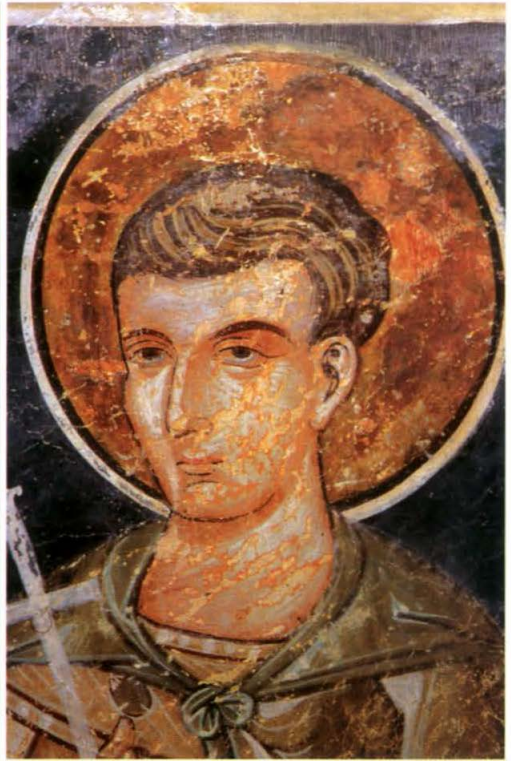
14. Dolny fragment medalionu z przedstawieniem św. Thallusa z gurtu sklepiennego łączącego filary cerkwi – przykład koloru bagor pokrywającego płaszczyznę koła.

Lower part of a medallion with a depiction of St. Thallus from the ceiling girth joining the church pillars, an example of the bagor colour covering the circle.





15. Nieznany św. rycerz ze środkowego rzędu, północnej strony filara ptn. – przykład podmalowania twarzy kolorem sankir oraz nadania jej formy poprzez jednorazowe rozjaśnienie.
Unidentified holy knight from the central row and the northern side of a pillar (northern?) – an example of underpainting the face with the sankir colour and granting it a form by a single brightening.



16. Głowa męczennika, fragment ze wsch. strony filara pld. – przykład podmalowania twarzy kolorem sankir oraz nadania jej formy poprzez jednorazowe rozjaśnienie.
Head of a martyr, fragment from the eastern part of the southern pillar – an example of underpainting the face with the sankir colour and granting it a form by a single brightening.

wszystko według określonego porządku ikonograficznego. Z naturalnych błękitów mogła to być naturalna ultramaryna (droga i rzadko stosowana) oraz azuryt $[2\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2]$. W późniejszym okresie stosowano niekiedy takie błękity, jak smalta, nietrwałe organiczne indygo lub mieszaniny barwników z ew. dodatkiem azurytu. Niektórzy rusczy mistrzowie nie znali lub nie stosowali naturalnych drogiej błękitów. Oto przepis na błękit stanowiący efekt dwóch barwników⁴⁵. *Błękit przyrządza się następująco: zieleni weneckiej niewiele, bieli dwa razy tyle – aby jeszcze było mało – to nazywa się błękit.*

Lazur w malowidłach supraskich jest efektem mieszaniny kilku pigmentów: bieli wapiennej (węglan wapnia), czerni węglowej (węgiel drzewny), ugru o różnej tonacji barwnej, oraz niewielkich ilości azurytu i malachitu, niekiedy także zieleni. Skład lazuru jest zróżnicowany, w zależności od miejsca pobrania próbki. W niektórych zachowanych fragmentach posiada on nawet dość dużą czystość i intensywność. Istotną rolę w tym wypadku odgrywa zapewne sam azuryt i malachit.

Prazielen, podobnie jak lazur, była nazwą umowną. Najczęściej nazwa ta oznaczała mieszaniny dające w sumie efekt zieleni. Najprostszą formą prazieleni była kompozycja żółcieni i błękitu. Rękopis z przełomu XVI/XVII wieku radzi: *żółcieni natół [jedną] część i [farby] ciemnobłękitnej dwie i pół [części] a przyrządzisz trzy (tzn. trzeci kolor) i [to] będzie prazieleń*. Inny rękopis z XVII w. podaje aż siedem sposobów na przyrządzenie prazieleni, z których większość składa się z trzech komponentów. Oprócz zieleni i błękitu występują tam wymiennie również szafran lub ochra, zieleni miedziowa (grynszpan) i biel – zapewne wapienna⁴⁶.

W malowidłach supraskich identyfikacji zieleni, podobnie jak i innych pigmentów – uwzględniając nietknięte konserwacją lat 1963 i 1964 zachowane szczątki malowideł – dokonano na podstawie charakterystycznych reakcji mikrokryształicznych oraz badań instrumentalnych z wykorzystaniem techniki fluorescencji rentgenowskiej. Była to m. in. zieleni w odcieniu szarawym o maksymalnym składzie aż sześciu pigmentów, a mianowicie: węglanu wapnia, zieleni, śladów malachitu, śladów azurytu, śladów węgla drzewnego, śladów pomarańczowożółtych tlenków żelazowych. Można przyjąć, że kolor ten był umownie zwany prazielenią, która jak widzimy mogła być pod względem składników barwnych bardzo rozbudowana i zapewne bardzo zróżnicowana, jeśli chodzi o efekty kolorystyczne.

Ochra grecka, którą wymienia autor *Tipika*, miała co najmniej trzy różne synonimy: w/w ochra grecka, carogrodzka lub konstantynopolitańska oraz wenecka⁴⁷. Była ona właściwie naturalną sjeną wwożoną do Rosji przez Konstantynopol zapewne już od XII w., a rozpowszechnioną w XVI i XVII wieku. Pomarańczowożółte lub żółcistożółte tlenki żelaza są prawdopodobnie ową ochrą, która zresztą w zależności od zawartości innych związków, głównie kwasu krzemowego, przybierała określone odcienie. Dotychczasowe badania malowideł supraskich – zarówno w 1969 r. jak i w latach 2000 i 2001 określiły jedynie pomarańczowo- i żółcistożółte pigmenty jako tlenki żelaza, choć wyglądem przypominają one sjenę.

Następny barwnik wymieniany w traktacie Nektarija to *bagor* zbliżony kolorem do *caput mortuum*, który pod względem chemicznym stanowił bezwodne tlenki żelaza⁴⁸. Bagor otrzymywany był głównie z pirytu (FeS_2) przez wyprażanie przy swobodnym dostępie powietrza. Ruscy mistrzowie w niektórych przypadkach otrzymywali go przez prażenie zwykłych ziem czerwonych. W XVI i XVII wieku znano go głównie pod dwiema nazwami: zwykły (miejscowy) i niemiecki (pochodzący z Niemiec).

Wiele czerwonawych brązów występujących w malowidłach supraskich można określić jako bagor miejscowy, tzn. ruskiego pochodzenia. Był on zapewne otrzymywany ze zwykłych ziem czerwonych, które dawały w efekcie brunatne tlenki żelazowe. W próbkach pobranych z warstwy malarskiej o brązowoczerwonych odcieniach zidentyfikowano – oprócz brunatnych i czerwobrunatnych tlenków żelazowych – także żółte tlenki żelazowe, węglan wapnia oraz węgiel drzewny. Te trzy ostatnie barwniki stosowano do modyfikowania tonacji barwnych bagoru, który służył wtedy do rozjaśniania lub ciemniejszego podkreślenia postaci, szat, architektury i in.

Czerń węglową (lub inaczej drzewną) otrzymywano z drewna świerkowego odpowiednio palonego i drobno utartego⁴⁹. Ze wszystkich barwników pobra-

nych z malowideł supraskich czerni, obok bieli wapiennej, sprawiła najmniej trudności w badaniach. Analizy przeprowadzone w latach 2000-2002 w pełni potwierdziły tylko identyfikację dokonaną w 1964 r. – węgiel drzewny. Rękopisy z 1. i 2. poł. XVII w. zalecają, aby *palić węgiel świerkowy nowego miesiąca*⁵⁰ (tzn. w styczniu, kiedy jest pełnia zimy) i *utrzyć z bielą wapienną* (celem otrzymania farby podkładowej – *riefti*). Identyfikacja drewna przy drobno utartym proszku węglowym, stanowiącym pigment, była niemożliwa. Z dużym prawdopodobieństwem można jednak przyjąć, że była to czerni z drewna świerkowego.

W malowidłach bizantyjsko-ruskich występuje niekiedy także czerni otrzymana z sadzy oraz czerni mineralna pozyskana z minerałów zawierających znaczne ilości tlenków żelaza, związków manganu, węgla w postaci grafitu i in. Żadna z tych czerni nie występuje w malowidłach supraskich.

Biel wapienna, którą wymienia autor *Tipika*, była w zasadzie jedyną bielą stosowaną w kręgu kultury bizantyjskiej. Otrzymywano ją z dobrze skarbonatyzowanego wapna, pozbawionego jakichkolwiek własności żrących stanowiących ew. pozostałości wodorotlenku wapnia. Gotowanie i suszenie przez parę miesięcy na słońcu ciasta wapiennego, a następnie dokładne utarcie miało spełnić określone warunki bieli wapiennej jako pigmentu⁵¹. Znajdowana w malowidłach supraskich biel cynkowa pochodzi oczywiście z XIX-wiecznych restauracji.

Inne pigmenty stanowiące autentyczny materiał malarski, którym posługiwali się mistrzowie w cerkwi supraskiej to: cynober, minia, malachit i ziemia zielona (wchodzące m. in. w skład prazieleni), azuryt (wchodzący m. in. w skład lazuru) oraz drogi barwnik uzyskiwany z minerału zwanego lapis lazuli (lazurytu) – ultramaryna naturalna. Barwnik uzyskiwany z minerału zwanego azurytem $[2\text{CuCO}_3 \cdot \text{Ca}(\text{OH})_2]$, występuje w złożach naturalnych z reguły z zielonym malachitem $[\text{CuCO}_3 \cdot \text{Ca}(\text{OH})_2]$. Ta forma występowania obydwu minerałów znalazła swoje odbicie w malowidłach supraskich, gdzie azuryt jako składnik lazuru występuje z domieszką malachitu i odwrotnie – malachit jako składnik zieleni występuje z domieszką azurytu⁵².

Nie wymieniona w *Tipiku* z nazwy ziemia zielona została zidentyfikowana w zieleniach (o różnych tonacjach barwnych), które jednoznacznie można zaliczyć do prazieleni. Z czerwieni wymieniony jest cynober, zresztą z istotnymi dla tego barwnika zastrzeżeniami, który występuje w malowidłach supraskich. Cynober, jak wiadomo, wykazuje niedostateczną odporność na światło – stąd uwaga w *Tipiku*, aby nie malować nim na zewnątrz cerkwi. W omawianych malowidłach parokrotnie znaleziono, nie wzmiankowaną w *Tipiku*, minię ołowiową⁵³. Obydwa czerwone barwniki właściwie do malarstwa ściennego nie nadają się, ponieważ pod wpływem światła i innych jeszcze czynników czernieją. Należy w tym miejscu mocno podkreślić, że dawni mistrzowie – w tym także twórcy malowideł supraskich – doskonale znali rzemiosło artystyczne od strony praktycznej: zarówno cynober jak i minia nie występują bowiem na powierzchni warstwy malarskiej. Barwniki te, na ile udało się je zlokalizować i zidentyfikować, stosowano przede wszystkim do wykonania rysunku wstępnego, który w trakcie pracy pokrywano kolejnymi warstewkami farby.

W *Tipiku* nie został również wymieniony kombinowany barwnik, zwany umownie sankirem, który występuje w malowidłach supraskich. Sankir mógł mieć

co najmniej trzy odcienie: zielonkawoszary, żółtawoszary i żółtaworóżowy. Przyrządzano go z żółtej i złocistej ochry, czerni węglowej, ziemi czerwonej oraz ziemi zielonej branych wybiórczo i w różnych proporcjach⁵⁴. Sankir stosowano do podmalowywania twarzy, rąk i innych części ciała.

PRACE RENOWACYJNO-RESTAURATORSKIE W CERKWI

Niezależnie od bogatej historii całej ławry supraskiej oraz interesujących problemów technicznych i technologicznych ściennych malowideł o jednoznacznym charakterze bizantyjsko-balkańskim istnieją jeszcze problemy związane ze zmianami wprowadzonymi we wnętrzu cerkwi – w tym także z pracami malarскими oraz renowacyjnymi samej dekoracji. Nasza wiedza na ten temat jest skąpa i ogólnikowa, pojawia się na marginesie innych spraw i nierzadko zawiera sprzeczności. Przekazana w różnej formie (archiwaliach, w poważnych skądinąd opracowaniach, jak i popularnych przekazach) nie poparta jest w pełni badaniami optycznymi *in situ* – bo malowidła jako całość nie istnieją – oraz nie poparta jest w pełni badaniami laboratoryjnymi. Wiedza ta przyjęta bezkrytycznie i odpowiednio nie wyselekcjonowana może stanowić materiał wątpliwej jakości. Nie znaczy to jednak, że należy przejść nad nią do porządku dziennego.

Mimo że znacznej ilości próbek tynku i warstwy malarskiej poddanych badaniom laboratoryjnym nie udało się zlokalizować, to już same wyniki tych badań są bardzo cenne – mówią bowiem jednoznacznie o interwencjach restauratorskich w XIX w., a może nawet już w 2 poł. XVIII w., w odniesieniu do oryginalnych malowideł bizantyjsko-balkańskich.

W związku z upadkiem życia cerkiewnego ławry supraskiej po likwidacji unii w 1839 r. oraz fatalnym stanem technicznym cerkwi, poważnym uszkodzeniom uległa ścienna dekoracja malarska. Jak podaje inwentarz z r. 1882 (*Glavnaja opis cerkvej...*) ok. 1850 r. nastąpiło pokrycie większej części wnętrza świątyni pobiałą wapienną⁵⁵. Po wstępnych pracach badawczych przeprowadzonych w 1866 r.⁵⁶, których zakres i efekty zapewne były niewielkie, monaster supraski znalazł się w spisie obiektów (przejętych przez władze prawosławne) przeznaczonych do zamknięcia⁵⁷.

Na szerszą skalę prace odsłaniające polichromię spod pobiał i prace restauratorskie kontynuowano w latach 1886-1889⁵⁸ oraz później, także po r. 1900. Nasiłenie prac restauratorskich odnośnie do ściennej dekoracji malarskiej przypadło na okres działalności prawosławnego archimandryty Mikołaja Dałmatowa (od 1881 r.). Oczywiście prace te trudno byłoby zaliczyć do udanych, skoro krytykuje je bardzo sam przedstawiciel cesarskiej komisji, architekt Piotr Piotrowicz Pokryszkin. Píše on m. in. że *...Malowidła (supraskie – S.S.) zostały naprawione bez wiedzy Cesarskiej Komisji Archeologicznej przez artystę Bodalewa, który zadowolając naprawił tylko twarze, jednak po napisach, uzupełnieniach twarzy i lamperkach przeszedł w pośpiechu, niedbale, jak również niewiernie po konturach i po kolorach. Konieczną będzie rzeczą oczyścić tę niedbatą i niedokładną restaurację. P. Pokryszkin pisze dalej: Kopuła z podkładami i ornamenty wokół okien bardzo grubo i niewiernie odnowione w krzyczących anilinowych kolorach, ponadto z dodaniem jeszcze brązowego, ciężkiego tonu ...W ośmiobocznej kopule malowidła, wydaje się – zachowały się w początkowym*

(autentycznym – S.S.) *wyglądzie*⁵⁹. Ta „obiektywna” ocena stanu zachowania malowideł ściennych nie wytrzymuje obecnie krytyki wobec pobieżnej nawet analizy porównawczej dwóch zdjęć fotograficznych Chrystusa Pantokratora w otoczeniu serafinów. Zdjęcia te pochodzą z dwóch różnych okresów: pierwsze przed restauracją z r. 1864 i drugie po restauracji z r. 1909. Ten drugi rok to okres lustracji cerkwi supraskiej przez P.P. Pokryszkina. To wczesne unikatowe zdjęcie wykazuje znaczne uszkodzenia malowidła, ale nie widać na nim późniejszych ingerencji restauratorskich w przeciwieństwie do drugiego, które jednoznacznie świadczy o całkowitym przemalowaniu wyobrażenia Chrystusa Pantokratora, szat i serafinów⁶⁰. Taki też stan malowidła przetrwał najprawdopodobniej do zburzenia cerkwi w 1944 r.

Aktualne i wnikliwe badania laboratoryjne próbek pobranych z warstw malarskich z różnych fragmentów malowideł zachowanych na filarach, jak i z drobnych ułamków znalezionych w rumowisku, potwierdziły stosowanie użytych do restauracji barwników produkowanych dopiero w XIX lub XVIII wieku⁶¹. Identyfikacja tych barwników stanowi cenny przyczynek do technologii materiałów, które stosowano nie tylko w malarstwie sztalugowym na płótnie lub drewnie, ale niestety także w malarstwie ściennym, co z góry przesądzało o ich nietrwałości w warunkach alkalicznego podłoża. Lokalizacja uzyskanych do badań próbek jest w znacznej części oczywiście niemożliwa – trudno więc, bazując nawet na jednoznacznych wynikach badań, określić przemalowane partie malowideł, skoro zabytek wraz z cennym wyposażeniem wnętrza nie istnieje. Duże fragmenty kilkunastu malowideł z wyobrażeniami świętych, które zachowały się na filarach (płn.-wsch. i płd.-wsch.) w zasadzie nie wykazywały przemalowań. Jedynie zachowane fragmentarycznie pasy półkolistych ornamentów, przedzielające poziomo trzy strefy z 24. wyobrażeniami świętych na każdym filarze, posiadały ingerencje restauratorskie w postaci późniejszych przemalowań.

Uwzględniając wszystkie fragmenty malowideł – te z filarów i te w postaci drobnych ułamków, z których nie udało się ułożyć żadnych większych, logicznych fragmentów – można powiedzieć, że badania optyczne i laboratoryjne potwierdzają prowadzone beztrąsko w XIX wieku prace restauratorskie. I chodzi tu nie tylko o efekt estetyczny restaurowanych malowideł – o czym mówili i pisali współcześni – ale także o ich fatalną stronę technologiczną. Występują bowiem w warstwie malarskiej pigmenty nie zalecane do malowideł ściennych albo w ogóle nie nadające się. Są to: biel ołowiowa – 2PbCO_3 , $\text{Pb}(\text{OH})_2$; biel cynkowa – ZnO ; biel barytowa – BaSO_4 ; żółcień chromowa – PbCrO_4 , $\text{PbCrO}_4 \cdot n\text{PbSO}_4$, $\text{PbCrO}_4 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$; żółcień cynkowa – ZnCrO_4 ; indygo – związek organiczny; bliżej nieokreślona czerwień organiczna; błękit pruski – $\text{Fe}_4[\text{Fe}(\text{CN})_6]_3$. Z typowych barwników wynalezionych w XIX wieku zidentyfikowano ultramarynę syntetyczną ($\text{Na}_{8-10}\text{Al}_6\text{Si}_6\text{O}_{24}\text{S}_{2-4}$ – wzór przybliżony), zresztą tylko w jednym przypadku. Błękit pruski wynaleziony już w 1704 r., do użytku zaś wprowadzony w 2. poł. XVIII w., mógł być udziałem Antoniego Gruszeckiego vel Dombrowskiego, który wg przekazów pracował w tym czasie w Supraślu. E. Rastawiecki przekazuje o nim takie wiadomości: *Antonin, Bazylianin, malował cerkiew w Supraślu*⁶² oraz, że *najważniejszą, jaką dokonał pracę, to malowanie 1774 r. kościoła Bazylianów w Supraślu al fresco*⁶³. Określenie *al fresco* nie mogło mieć nic wspólnego z techniką freskową, jeśli do malowania sto-

sowany byłby błękit pruski, absolutnie nieodporny w środowisku zasadowym, jakim jest świeży tynk.

Poza tym należałoby zwrócić uwagę na inne jeszcze przekazy, które utrudniają logiczne i wiarygodne rozumowanie. Wymienione przez Dałmatowa i powtarzane przez Ryszkiewicza prace w cerkwi, w których mógł brać udział Gruszecki, nie znajdują potwierdzenia w ikonograficznym programie cerkwi. A. Gruszecki jako bazylianin apostata, a jednocześnie malarz, powrócił do zakonu w 1770 r. i osiadł w Supraślu. W r. 1771 władze zakonu w Supraślu podpisały umowę z jakimś malarzem na odnowienie wnętrza cerkwi. W realizacji tej umowy mógłby brać udział Gruszecki. Wg Dałmatowa w tym czasie w kopule namalowano Boga Ojca, a na żagielkach czterech proroków: Izajasza, Dawida, Daniela i Ezechiela⁶⁴. Już tylko ten przekaz stoi w sprzeczności ze zrealizowanym w połowie XVI wieku schematem ikonograficznym cerkwi (który jednoznacznie określił A. Siemaszko, a który znany jest – przynajmniej częściowo – z dawnych zdjęć fotograficznych). Podobnie niejasne są przekazy zawarte w archiwalnych dokumentach (Kronika bpa L. Jaworowskiego⁶⁵ oraz *Glavnaja opis' cerkwej...*), w których odnośnie do malarstwa występują jedynie zdawkowe, a do tego sprzeczne wzmianki o technikach malarskich (al fresco, olejnych, wykonanych „na sucho” itp.).

Zupełnie innym problemem, choć najprawdopodobniej związanym z ingerencjami restauratorskimi, były złocenia nimbów postaci świętych. P.P. Pokryszkin w odniesieniu do kopuły i bębna pisze: *Na niektórych nimbach zachowało się złoto, a pod nim widnieje czarnomalinowy ton. W innym miejscu czytamy, że wszystkie nimby w supraskich malowidłach są czarne. W czasie badania N. K. Mjasojedowa Spasa Nieredickiej cerkwi (Nowogród Wielki – S.S.), dzięki wskazówkom G.O. Czirikowa, wyjaśniono, że minia z czasem czernieje*⁶⁶. Na zachowanych zdjęciach widać wyraźnie bardzo pociemniałe nimby, co istotnie wskazuje na użycie do złocień znacznych ilości minii, której – jeśli chodzi o złocenia – nie wymieniają przepisy *Tipika*. Oryginalne podkłady pod nimby były złocistougrowe, co znajduje potwierdzenie w postaciach świętych zachowanych na filarach. I w tym przypadku znajdujemy więc potwierdzenie w fatalnej XIX-wiecznej restauracji supraskich malowideł.

Powyższe uwagi są tylko zasygnalizowaniem problemów technologicznych różnych ingerencji w autentyczne dzieło sztuki, jednoznaczne ustalenie lokalizacji tych ingerencji oraz lokalizacji wykonania nowych malowideł – zwłaszcza tych XVIII-wiecznych – jak również ustalenie ich autorstwa ze względu na zburzenie cerkwi i brak jakiegokolwiek dokumentacji nigdy już nie będzie możliwe. Jedynym pewnym dowodem, potwierdzającym późniejsze renowatorskie działania oraz wykonywanie malowideł w cerkwi jest identyfikacja pigmentów. Sporadycznie znajdowane w warstwie malarskiej ślady spoiwa organicznego zawartego w czerwonobrunatnych warstewkach i liniach malowideł z przedstawieniami różnych świętych (zachowanych na filarach: płn.-wsch. i pld.-zach.) są raczej skutkiem zabezpieczania lica tych malowideł warstewkami bibułki japońskiej i papieru gazetowego na klej celulozowy na czas prac konserwatorskich w latach 1963 i 1964⁶⁷. Natomiast na jednym z zachowanych niewielkich fragmentów (pochodzącym zapewne z któregoś filara), który stanowił ornament złożony ze wzmiankowanych już wyżej półkolistych form, wykryto w warstwie malarskiej ślady białka. Ślady bieli cynkowej oraz ultramaryny syntetycznej na tym samym fragmencie –

obok kilku innych jeszcze badanych fragmentów – potwierdzają tylko, że miały tam miejsce przemalowania w XIX wieku, które w mniejszym lub większym stopniu pokryły przyniszczone malowidła oryginalne.

Nie znaleziono na zachowanych fragmentach malowideł żadnych późniejszych napraw tynku, które można by było poddać analizie porównawczej z oryginalnymi tynkami bizantyjsko-bałkańskimi. Uratowane z rumowiska lub walących się szczątków murów cerkwi małe odłamki malowideł, zawierające warstwę malarską wraz z tynkiem, nie wykazują odchyień od zasad technologicznych reprezentowanych przez tynki oryginalne, które jednoznacznie można zaliczyć do tynków zalecanych przez Nektarija w *Tipiku*.

Dzisiejsze wysiłki zmierzające do określenia charakteru, zakresu i lokalizacji XVIII- i XIX-wiecznych ingerencji malarskich w wystrój cerkwi – jak już powiedziano wyżej – w dużym stopniu skazane są na niepowodzenie. Przekazy archiwalne, przekazy ustne, przypuszczenia i domysły – aczkolwiek bardzo często ważne i pomocne w logicznym porządkowaniu badań – nie zawsze mogą stanowić podstawy do wyciągania jednoznacznych i absolutnie pewnych wniosków. Do wyciągnięcia ostatecznych wniosków, tam gdzie chodzi o autentyczną materię zabytku oraz jego wartość artystyczną i historyczną, niezbędna jest jeszcze współczesna wiedza i aparatura laboratoryjna wraz z odpowiednio przygotowanymi specjalistami.

Uwagi powyższe autor niniejszej pracy kieruje bez wyjątku pod adresem wszystkich zajmujących się badaniem i ochroną zabytków w szerokim tego słowa znaczeniu – zabytkoznawców, historyków sztuki, konserwatorów wojewódzkich, a także (a może przede wszystkim) manualnych konserwatorów dzieł sztuki – aby przestrzec przed bezkrytycznym korzystaniem z przekazów archiwalnych oraz opracowań publikowanych, sugerujących niekiedy zbyt daleko idące domysły i przekonania autorskie.

UWAGI KOŃCOWE

Malowidła supraskie powstały pod wpływem kultury bizantyjsko-bałkańskiej, która dotarła do granic ówczesnego Królestwa Polskiego i Wielkiego Księstwa Litewskiego dzięki kontaktom z ziemiami ruskimi i rosyjskimi. Państwa te, objęte unią, stworzyły doskonale warunki polityczne i gospodarcze do powstania i rozwoju silnego ośrodka religijno-kulturowego, jakim była ławra supraska. W niej to powstało szczególne zjawisko artystyczne o wpływach serbsko-ruskich w postaci ściennej dekoracji malarskiej, która nie tylko treścią i stylem ale także – a może przede wszystkim – techniką i technologią potwierdza swoje pochodzenie. Twórcą tego zjawiska był najprawdopodobniej malarz Nektarij (mylnie utożsamiany z biskupem z miasta Veles), który był także autorem traktatu malarskiego *O cerkovnom“ i o nastěnnom“ pismě...* Wskazują na to zarówno historia życia i działalności autora traktatu, jak i techniczne oraz technologiczne zasady malowania wewnątrz cerkiewnych. Zasady te zbieżne są z przekazami zawartymi w *Tipiku*. Podlinniki, będące przekazami – najpierw ilustrującymi, a potem objaśniającymi – zasady malowania, nie były zjawiskiem odosobnionym, ale *Tipik* Nektarija stanowi w całej literaturze technicznej, ruskiej i rosyjskiej, akcent szczególny – przenosi

bowiem tradycje bałkańskie na tereny północnej Europy, w tym także na pogranicze Polski i Litwy.

Powyższe rozważania można zakończyć słowami profesora Uniwersytetu Belgradzkiego – Sretena Petkovića, że *Arcybiskup Nektarij był tylko wysoko postawionym dostojnikiem cerkiewnym i jedynie pomyłka przepisywacza erminii (Tipika – S.S.) zrobiła go artystą. Nektarij Serbin malarz, którego zły los wygnał z ojczyzny w dalekie ziemie [...], jest twórcą cennej erminii z połowy XVI w.*⁶⁸ Tezę S. Petkovića potwierdzają badania laboratoryjne wielu próbek pobranych z tynków i warstwy malarzkiej tych fragmentów malowideł, które łaskawy los zachował do naszych czasów. Ścienna dekoracja malarska z d. cerkwi oo. bazylianów w Supraślu poprzez techniczną i technologiczną analizę porównawczą z receptami *Tipika* stała się jeszcze bardziej wiarygodnym dziełem Serbina Nektarija malera.

* * *

Za łaskawe udostępnienie mi kserokopii materiałów archiwalnych składam serdeczne podziękowanie p. prof. dr. hab. Józefowi Maroszkowi oraz p. mgr. Wojciechowi Załęskiemu. Dziękuję również gorąco p. mgr. Andrzejowi Lechowskiemu, dyr. Muzeum Podlaskiego w Białymstoku i p. mgr Annie Dąbrowskiej za pomoc i udostępnienie mi do badań laboratoryjnych zachowanych fragmentów malowideł supraskich. Pani mgr Lucynie Stalończyk i p. mgr Joannie Tomalskiej składam wyrazy wdzięczności za okazaną mi pomoc przy wykonywaniu zdjęć fotograficznych.

PRZYPISY

- ¹ *Kronika Lawry Supraslskiej, Archeografičeskij sbornik dokumentov*” odnoszących się do historii północno-zapadno-rosyjskiej, Wilna 1870, t. IX, s. 52 (dal. cyt. *Kronika...*).
- ² N.I. Petrov”, „*Tipik*” o cerkownom” i nastěnnom” piśm’ie episkopa Nektarija iz” serbskago grada Veleša, 1599 goda i značenie ego v” istorii russkoj ikonopisi, Zapiski Imperatorskago Russkago Archeologičeskago Obščestva, S.-Peterburg 1899, T. XI, Vyp. pervyj i vtoroj, Novaja Serija, s. 1-31 (oprac. hist.-językowe), s. 31-52 (przepisy technol.).
- ³ *Kronika...*, op. cit., rozdz. 20. 1557. Opis’ veščat” Suprasl’skago monastyrja sostavlennaja nastojatelem” ego archimandritom” Sergiem” Kimbarem”, s. 49-55.
- ⁴ Modest archimandrit”, *Suprasl’skij Blagověščenskij Monastyr’*, „*Věstnik Zapadnoj Rossii*” 1867, t. III, Knižka VIII, otděl” 1, s. 55.
- ⁵ S. Petković, *Nektarij Serb, malarz z XVI w. i jego działalność w klasztorze w Supraślu*, „*Rocznik Białostocki*”, Warszawa 1989, t. XVI, s. 293-319; uczony serbski twierdzi również, że w Supraślu mówić można o istnieniu co najmniej trzech mistrzów, zaś najlepszym malarzem z tej grupy byłby ten, którego moglibyśmy utożsamiać z Nektarijem, ibidem, s. 311-313.
- ⁶ Obok podłinnika o nazwie *Tipik...* korzystano również z innych rosyjskich podłinników, m.in. z rękopisów XVI- i XVII-wiecznych, opracowanych przez: P. Simoni, *K” istorii obichoda knigopisca, perepletčika i ikonago pisca pri knižnom” i ikonnom” stroenii*, „*Pamjatniki drevnej piśmennosti i iskusstva*” 1906, zes. 161 (CLXI), wypusk” 1. Poza tym uwzględniono niektóre opracowania wcześniejsze, mimo że kładą one nacisk na stronę historyczno-literacką podłinników, m.in. D.A. Grigorov”, *Russkij ikonopisnyj podlinnik”* (*Russkij licevoj podlinnik*) – w spisie tomu, „*Zapiski Imperatorskago Russkago Archeologičeskago Obščestva*” 1887, t. III, wypusk” 1. Novaja Serija; ibidem, *Technika freskovej živopisi po russkomu ikonopisnomu podlinniku*, „*Zapiski...*”, op. cit., 1887, t. III, wypusk” 2, s. 418-420; por. także *O piśmie po syroj štukaturke* w wyd. *Mastera iskusstva ob iskusstve*, Moskva 1969, t. VI, s. 22-25.
- ⁷ Badania mikroskopowe tynków wraz z analizą planimetryczną wykonał dr R. Orłowski w Laboratorium Mikroskopii Elektronowej i Mikroanalizy Instytutu Nauk Geologicznych PAN w Warszawie. Analiza planimetryczna posłużyła w tym wypadku do określenia objętościowej zawartości składników tynku.

⁸ Badania termiczne próbek tynku, pobranych w różnych miejscach i różnych warunkach, wykonano w dwóch niezależnych ośrodkach badawczych: a) Zakładzie Betonów i Spoiw Instytutu Techniki Budowlanej, mgr inż. Jan Bobrowicz, b) Laboratorium Analizy Termicznej Instytutu Nauk Geologicznych PAN Warszawie, mgr M. Kuźniarski.

Termiczna analiza różnicowa jest metodą pomiarową, która pozwala śledzić procesy termicznego rozkładu składników zawartych w próbce – z jednoczesną rejestracją procesów związanych ze zmianą masy – oraz towarzyszące im efekty cieplne. Zaletą tej metody jest możliwość jakościowego i ilościowego interpretowania poszczególnych efektów zmiany masy.

⁹ N.I. Petrov", *Tipik...*, op. cit., s. 31 i 32.

¹⁰ Badania przeprowadzono w dwóch niezależnych ośrodkach badawczych: a) Laboratorium Muzeum Narodowego w Warszawie – mgr Iwona Panenko, b) Katedra Fizyki Włókna Politechniki Łódzkiej – mgr inż. Krystyna Dorau oraz mgr inż. Henryk Wrzosek.

¹¹ P. Rudniewski, *Technika malowideł bizantyjsko-ruskich na przykładzie polichromii ściennych w Lublinie i Supraślu*, Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków, Warszawa 1965, Seria B, t. XI, s. 100.

¹² Badania wykonała w Laboratorium Muzeum Narodowego w Warszawie mgr Iwona Panenko; por. także: P. Rudniewski, *Technika...*, op. cit., s. 100 i 101.

¹³ N.I. Petrov", *Tipik ...* op. cit. s. 33

Lewkasczycy oraz zapewne sami twórcy malowideł, i to nie tylko supraskich, nie traktowali przepisów technologicznych zawartych w cytowanej recepcie jako bezwzględnej konieczności. Trudno bowiem przyjąć zalecenie o systematycznym zalewaniu wapna wodą i zlewaniu jej za wskazówkę praktycznie możliwą i obowiązującą. Około dwusturazowe powtarzanie tej samej czynności dniem i nocą - co najmniej cztery razy na dobę - wymagałoby niemałego trudu fizycznego i organizacyjnego (np. dostarczanie znacznych ilości wody) oraz dużej konsekwencji w działaniu. Poza tym tak przyrządzone ciasto wapienne byłoby pozbawione możliwości wiązania, czyli tworzenia się węgla-
nu wapnia (karbonatyzacji). Nie znaczy to, oczywiście, że swoiste zabiegi oczyszczania wapna nie były stosowane w ogóle. Kompensacją osłabionych sił wiążących wapna były wtedy organiczne dodatki klejące, o czym jest mowa w Tipiku.

Por. w niniejszej pracy rozdział: Dodatki organiczne do zapraw, s. 16 i 17 oraz przyp. 17; por. także głos w dyskusji Leonarda Torwirta na konferencji poświęconej Zagadnieniom technologicznym konserwacji malowideł ściennych, „Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków”, Warszawa 1965, seria B, t. XI, s. 307.

¹⁴ A.V. Vinner, *Materiały i technika monumentalno-dekoracyjnej живописи*, Moskwa 1953, s. 112-116; por. także S. Stawicki, *Techniczne i technologiczne problemy ściennych malowideł bizantyjsko-ruskich w kościele zamkowym w Lublinie*, [w:] *Kaplica Trójcy Świętej na Zamku Lubelskim*, Lublin 1999, s. 123 i 124.

¹⁵ Wyraz *lewkas* w zależności od kontekstu zdaniowego miał różne znaczenia. Określano nim zarówno wapno palone [CaO], wapno gaszone [Ca(OH)₂], zaprawę wapienną w postaci półciekłej, jak i tynk wapienny – zarówno świeży, jak i skarbonatyzowany [CaCO₃].

¹⁶ Był to jeden z częstszych sposobów gładzenia powierzchni tynku pod malowidła, jaki był stosowany na terenie ziem ruskich i rosyjskich. V.V. Filatov, *K istorii stennoj живописи в России, Древнерусское искусство. Члудожествемная культура Пскова*, Moskwa 1968, s. 60; por. także A.I. Uspenskij, *Carskie ikonopisy i живописцы XVII в.*, Moskwa 1914, t. III, s. 6, 41-44 i 54.

¹⁷ N.I. Petrov", *Tipik...*, op. cit., s. 34; por. także V.V. Filatov, *K istorii...*, op. cit., s. 58.

¹⁸ Badania zostały przeprowadzone pod kierunkiem dr hab. I. Zadrożnej wraz z podaniem metody analizy mieszanin złożonych oraz opracowaniem wniosków – Wydział Chemiczny Politechniki Warszawskiej. Uzyskane wyniki pozostają w ścisłym związku z cytowanym wyżej wstępem wziętym z *Tipika* (s. 34) oraz uwagami V.V. Filatova (s. 58).

¹⁹ Do zasygnalizowania tego problemu posłużyła mi zamieszczona niżej literatura, za której wskazanie składam serdeczne podziękowanie p. dr. R. Orłowskiemu: a) K. Wyrwicka i Z. Gajewski, *Kreda pizująca w środkowej i północnej części woj. biłostockiego*, „Kwartalnik Geologiczny”, 1962, t. VI, zesz. 2, s. 419 i 420; b) S. Cieśliński i K. Wyrwicka, *Osady kredy górnej w krach lodowcowych*, [w:] *Budowa geologiczna Polski*, Warszawa 1973, t. I cz. 2 (Mezozoik), s. 640-643.

²⁰ N.I. Petrov", *Tipik...*, op. cit., s. 32 i 34.

²¹ P. Philippot, *Die Wandmalerei – Entwicklung – Technik – Eigenart*, Wien und München 1971, s. 13 i 14, 36-38, 54, 69-71, 91 i 92.

- ²² Z. Siemaszko, *Malowidła ścienne cerkwi Zwiastowania w Supraślu. Rekonstrukcja programu ikonograficznego, Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego MCLXXIII. Prace z historii sztuki*, z. 21, Kraków 1995, s. 17-54.
- ²³ N.I. Petrov, *Tipik...*, op. cit., s. 35.
- ²⁴ Ibidem.
- ²⁵ M. Didron, *Manuel d'icographie Chrétienne grecque et latine avec introduction et des notes...*, Paris 1845, s. 58 (§ 59).
- A[rchimandrit"] P.K. Uspenskij, *Erminija ili nastavljenje v" živopisnom" iskusstvu, sostavlennoe ieromonachom" i živopiscem" Dionisijem" Furnaografiotom" 1701-1733 god.*, Trudy Kievskoj Duchovnoj Akademii, Kíev" 1868, t. I, cz. 1, s. 308 i 309 (§ 58).
- ²⁶ N.I. Petrov, *Tipik...*, op. cit., s. 32.
- ²⁷ M. Didron, *Manuel...*, op. cit., s. 58 (§ 59).
- ²⁸ A[rchimandrit"] P.K. Uspenskij, *Erminija...*, op. cit., s. 309 (§ 58).
- ²⁹ M. Didron, *Manuel...*, op. cit., s. 61 I 62 (§ 68).
- ³⁰ H. Hetherington, *The Painter's Manual of Dionysius of Furna*, London 1974 oraz 1978 i 1981.
- ³¹ N.I. Petrov, *Tipik...*, op. cit., s. 32.
- ³² Ibidem.
- ³³ P. Simoni, *K" istorii...*, op. cit., s. 132-134, 138, 150-154, 229-231.
- ³⁴ Badania wykonała dr hab. Irmina Zadrozna, por. przyp. 19.
- ³⁵ P.P. Pokryškin, *Blagovėščenskaja cerkov' v" suprasl'skom" Monastyrė*, [w:] *Sbornik Archeologičeskich statej podnesennyj grafu A.A. Bobrinskomu...*, S. Petersburg" 1911, s. 233 i 237 (por. także s. 37 niniejszego artykułu).
- ³⁶ J. Szczepkowski, *Supraśl i Bazylijański Monaster, „Ziemia”*, t. XVI, Warszawa 1931, nr 13-14, s. 255 i 256.
- ³⁷ P. Bobrowskij, *Materialy dlja geografii i statistiki Rossii...*, Čast' vtoraja (rozd. – Bėlostockij uezd. Kolonija Supraśl'). Sanktpeterburg" 1863, s. 1031.
- ³⁸ Z. Siemaszko, *Malowidła ścienne...*, op. cit., wszystkie zdjęcia fot. (55 il.) obejmują okres od ok. 1864 do ok. 1964.
- ³⁹ N.I. Petrov, *Tipik...*, op. cit., s. 37 i 38.
- ⁴⁰ A[rchimandrit"] P.K. Uspenskij, *Erminija...*, op. cit., s. 314 (§ 70).
- ⁴¹ Na podstawie autopsji dokonanych w czasie prac konserwatorskich.
- ⁴² Oznaczenia pigmentów dokonano co najmniej w trojaki sposób, w trzech różnych ośrodkach badawczych: a) na podstawie charakterystycznych reakcji mikrokrystalicznych oraz badań instrumentalnych z wykorzystaniem techniki fluorescencji rentgenowskiej – spektrometr rentgenowski Philips model Mini Pal; badania wykonała mgr Izabela Kobla – Główny Urząd Cel – Warszawa; b) metodą energodyspersyjnej mikroanalizy rentgenowskiej z zastosowaniem mikros sondy elektronowej (SEM-EDS); badanie wykonał mgr Marek Wróbel – Oddział BG „Geonafra”; c) wyłącznie metodą mikroskopową i mikrochemiczną, a w razie potrzeby łącznie z metodą SEM-EDS; badania wykonała mgr Ewa Wróbel – Laboratorium Muzeum Narodowego w Warszawie.
- ⁴³ N.I. Petrov, *Tipik...*, op. cit., s. 32 i 33.
- ⁴⁴ V.A. Ščavinskij, *Očerki po istorii techniki živopisi i technologii krasok v drevnej Rusi*, Moskva-Leningrad 1935, s. 111-115.
- ⁴⁵ Ibidem s. 116.
- ⁴⁶ A.V. Vinner, *Materialy i technika monumental'no-dekorativnoj živopisi*, Moskva 1953, s. 182 i 183; V.A. Ščavinskij, *Očerki...*, op. cit., s. 107-109.
- ⁴⁷ A.V. Vinner, *Materialy...*, op. cit., s. 161 i 162.
- ⁴⁸ Ibidem, s. 319.
- ⁴⁹ Ibidem, s. 190.
- ⁵⁰ P. Simoni, *K" istorii...*, op. cit., s. 151, 230 i 231.
- ⁵¹ A.V. Vinner, *Materialy...*, op. cit., s. 156 i 157.
- ⁵² Zarówno azuryt jak i malachit zostały wykryte już w 1964 r., por. P. Rudniewski, *Technika...*, op. cit., s. 98.
- ⁵³ Cynober został zidentyfikowany już w 1964 r., natomiast minia dopiero w latach 2000-2002. Oznaczenia wykonała mgr Izabela Kobla, por. przyp. 42.

- ⁵⁴ A.V. Vinner, *Materialy...*, op. cit., s. 192 i 193.
- ⁵⁵ *Glavnaja opis' Cerkvej riznicy i cerkovnoj utvari Suprasl'skago Blagovėščenskago mužskago vtoroklassnago Litovskoj Eparchii, Monastyrja, sostavlemaja v 1882^m godu*; rozdz. *Opisanie cerkvej*, s. 2. Rękopis (kopia) w posiadaniu Archiwum Archidiecezjalnego w Białymstoku.
- ⁵⁶ P. N. Batjuškov", *Belorussija i Litva. Istoričeskija Sud'by Sėvero-Zapadnago Kraja. Ob'jasnenija k' risunkam*", S.-Peterburg" 1890, s. 141.
- ⁵⁷ A[rchimandrit"] N[ikolaj] Dalmatov", *Suprasl'skij Blagovėščenskij Monastyr, Sanktpeterburg*" 1892, s. 431. Plany zamknięcia supraskiego monasteru świadczą o złym stanie zachowania cerkwi i innych obiektów do niego należących, o czym pisze sam Dałmatow, wymieniając zresztą te monasteru litewskiej eparchii, które uległy likwidacji w 1874 r.
- ⁵⁸ P.N. Batjuškov", op. cit. 431; A. N. Dalmatov", op. cit. s. 438 i 439.
- ⁵⁹ P.P. Pokryškin", op. cit. s. 232.
- ⁶⁰ Z. Siemaszko, op. cit. por. fot. 3 (stan z r. 1864) oraz fot. 4 (stan z r. 1864).
- ⁶¹ Odnośnie do metod oraz autorów badań por. przyp. 42. niniejszej pracy.
- ⁶² A. Ryszkiewicz, *Malarz Antoni Gruszecki vel Dombrowski bazylianin w Supraśl, „Rocznik Białostocki”*, Białystok 1967, t. VII (1966), s. 116; por. E. Rastawiecki, *Słownik malarzów polskich*, t. III, Warszawa 1857, s. 115.
- ⁶³ A. Ryszkiewicz, op. cit. s. 116. Cytowany przez A. Ryszkiewicza (i powtórzone przeze mnie) przekaz, jakoby autorstwa J. I. Kraszewskiego, nie udało mi się potwierdzić: ani w znanej literaturze powieściopisarza, ani w *Słowniku ... E. Rastawieckiego*. Sądzę jednak, że treść tego przekazu jest wiarygodna.
- ⁶⁴ A. Ryszkiewicz, op. cit., s. 116; por. A. N. Dalmatov", op. cit., s. 282 i 283.
- ⁶⁵ Np. opis obrazów wraz z podaniem rzekomej techniki ich wykonania brzmi w Kronice bpa Jaworowskiego następująco: *Obrazy na ścianie prawey (z inwentarza wynika, że w prezbiterium) SS^{ca} Ewangelistów Łukasza i Jana, na lewey Mateusza i Marka – nad Carskimi Wratanami S^{ca}Jana Chrzyciciela, S^{ca} Jakóba i Zacharyasza na Sufficie Obraz duży okrągły Boga Oycy w obłokach około którego wiele Aniołów: wszystkie oleyno malowane, około których piękna Gipsatura gustowna i malowidło suchemi farbami wystawiające na ścianach pobocznych Aniolki modlące się...*
- Inwentarz klasztoru supraskiego z r. 1829 spisany przez bpa Leona L. Jaworowskiego. Rękopis znajduje się w Archiwum Archidiecezjalnym w Białymstoku.
- ⁶⁶ P.P. Pokryškin", op. cit., s. 233 i 237: por. s. 12 niniejszego artykułu.
- ⁶⁷ K. Stawicka, *Dokumentacja konserwatorska. Fragmenty malowideł ściennych z dawnego klasztoru oo. bazylianów w Supraśl*, Warszawa 1965 (maszynopis wraz z dokumentacją fot. znajduje się w Archiwum Krajowego Ośrodka Badań i Dokumentacji Zabytków oraz w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Białymstoku).
- ⁶⁸ S. Petković, *Nektarij...*, op. cit., s. 319.

BIBLIOGRAFIA ZBIORCZA

Literatura dotycząca historii d. cerkwi oo. bazylianów w Supraśl i związanych z nią malowideł ściennych jest zbyt obszerna, by można było ją zmieścić w całości. Autor podaje więc tylko te pozycje archiwalne i publikowane, z których korzystał przede wszystkim. Wybrane pozycje bibliograficzne w znacznym stopniu pomogły w ukierunkowaniu badań nad malowidłami suprasкими pod względem technicznym i technologicznym. Literatura szczegółowa i uzupełniająca oraz badania laboratoryjne zostały umieszczone w przypisach.

A) MATERIAŁY ARCHIWALNE

1. *Kronika Lawry Supraslskiej* (spisana przez wicewikariusza M. Radkiewicza oraz bp. Z. Lewińskiego i in. w XVIII i na początku XIX w.). Rps znajduje się w: *Dział Rękopisów Akademii Nauk Litwy (Lietuvos Mokslu Akademijos. Biblioteka 1)* sygn. 134.B2 – XXXI.
2. *Opis supraskiego klasztoru z roku 1829 bpa Leona Jaworowskiego*.
3. *Glavnaja opis' cerkvej, riznicy i cerkovnoj utvari Suprasl'skago Blagovėščenskago mužskago vtoroklassnago, Litovskoj Eparchii, Monastyrja, sostavlemaja v 1882^m godu*. Obydwa nieopublikowane rękopisy znajdują się w: Archiwum Wyższego Seminarium Duchownego w Białymstoku.

B) MATERIAŁY PUBLIKOWANE

1. P. N. Batjuškov", *Beloruszija i Litwa. Istoričeskija Sud'by Sěvero-Zapadnago Kraja, S.-Peterburg*" 1890, rozdz. – *Ob'jasnenija k" risunkam*", s. 137-141.
2. P. Bobrovskij, *Materiale dlja geografii i statistiki Rossii...*, Čast' vtoraja (rozdz. – *Bělostockij uezd. Kolonija Suprasl'*). Sanktpeterburg" 1863, s. 1022-1033.
3. N. Dalmatov" archimandrit", *Suprasl'skij Blagověščenskij Monastyř*, Sanktpeterburg" 1892.
4. M. Hajduk, *Sanktuarium nad Supraślą*, „*Slavia Orientalis*” 1989, t. XXXVIII, nr 3-4, s. 511-536.
5. M. Jodkovskij, *Blagověščenskaja cerkov' v" suprasl'skom" monastyře*, *Drevnosti. Trudy Komisii po sochraneniju drevnich" pamjatnikov"*... 1915, t. VI, s. 253-269.
6. W. Kochanowski, *Pobazyliński zespół architektoniczny w Supraślu*, „*Rocznik Białostocki*”, Białystok 1963, t. IV, s. 355-392.
7. W. Kochanowski i W. Paszkowski, *Prace konserwatorskie w woj. białostockim (1952-1956)*, „*Ochrona Zabytków*” 1956, z. 4, s. 260.
8. J. Kotańska, *Bizantyjskie freski z cerkwi Zwiastowania w Supraślu*, „*Roczniki Humanistyczne*”, t. XXXIV, z. 4, Lublin 1986, s. 33-46.
9. Modest archimandrit", *Suprasl'skij Blagověščenskij Monastyř*, „*Věstnik Zapadnoj Rossii*” 1867, t. III, *Knižka VIII, otdeł" 1*, s. 49-57 (cyt. *Věstnik...*).
10. W. Mole, *Sztuka bizantyjsko-ruska. Malarstwo*, [w:] *Historia Sztuki Polskiej*, Kraków 1962, t. I, s. 159-165.
11. W. Paszkowski, *Prace konserwatorskie. Woj. białostockie*, „*Ochrona Zabytków*” 1952, z. 4, s. 281.
12. S. Petković, *Nektarij Serb, malarz z XVI w. i jego działalność w klasztorze w Supraślu*, „*Rocznik Białostocki*”, Warszawa 1989, t. XVI, s. 293-319 (cyt. *Nektarij Serb...*).
13. P.P. Pokryškin, *Blagověščenskaja cerkov' v" suprasl'skom" Monastyře*, [w:] *Sbornik Archeologičeskich statej podnesennyj grafu A.A. Bobrinskomu...*, S. Petersburg" 1911, s. 222-237.
14. A.I. Rogov, *Freski Supraslja*, [w:] *Drevnerusskoe Iskusstvo. Monumental'naja živopis' XI-XVII vv.*, Moskva 1980, s. 343-358.
15. Z. Siemaszko, *Malowidła ścienne cerkwi Zwiastowania w Supraślu. Rekonstrukcja programu ikonograficznego*, *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego MCLXXIII. Prace z historii sztuki*, z. 21, Kraków 1995, s. 13-55 oraz ilustr.
16. K. Stawicka, *Dokumentacja konserwatorska. Fragmenty malowideł ściennych z d. klasztoru oo. bazylianów w Supraślu*, mps wraz z dok. fot. PKZ Warszawa, obecnie składnica ODZ Grodzisk Maz. oraz WKZ Białystok.
17. S. Stawicki, *Szkice z dziejów unickiego klasztoru w Supraślu w świetle Kroniki Lawry Supraslskiej*, „*Biuletyn Konserwatorski Województwa Białostockiego*”, Białystok 1995, z. 1, s. 5-24.
18. S. Stawicki, *Czy Nektarij, autor Tipika był twórcą malowideł supraślskich?*, „*Biuletyn Historii Sztuki*” 1972, nr. 1, s. 30-35.
19. J. Szczepkowski, *Supraśl i Bazylijański Monaster*, „*Ziemia*”, t. XVI, Warszawa 1931, nr 13-14, s. 253-260.
20. S. Szymański, *Freski w Supraślu. Próba rekonstruowania genealogii*, „*Rocznik Białostocki*”, Warszawa 1972, t. XI, s. 161-180.

Autorzy fotografii: Władysław Paszkowski, Władysław Pauk oraz Roman Stasiuk.



MURALS IN THE FORMER GREEK CATHOLIC CHURCH OF THE ANNUNCIATION OF
THE HOLY VIRGIN MARY IN SUPRAŚL – TECHNICAL AND TECHNOLOGICAL PROBLEMS

Byzantine-Ruthenian murals preserved on Polish territory are viewed as unique in the history of Polish art. They differ significantly from West European painted ornamentation not only as regards style, display of ideas, expression, and iconography, but also from the viewpoint of the technical aspects of craftsmanship.

All the technical and technological aspects of Byzantine-Ruthenian paintings appear unique for at least three reasons: the extant numerous written instructions as well as the facts that the principles of execution have remained unchanged for centuries, and that the extremely durable works have been preserved for ages.

A separate group among the painted Byzantine-Ruthenian polychrome murals in Poland is composed of those featured in the Greek Catholic church in Supraśl, where they have survived only in fragments. This particular decoration was concluded during a period and in circumstances different from those of the large group of paintings founded by Władysław Jagiełło (the best preserved remnants can be seen in the castle church in Lublin, Sandomierz cathedral, and the collegiate church in Wiślica) as well as those founded by Kazimierz Jagiellończyk (the Holy Cross chapel in Wawel cathedral). Yet another group is represented in the Greek Catholic church in Posada Robotycka, albeit it is inferior both artistically and technically.

Remains of the murals in Supraśl, relatively well preserved (10%) despite the wartime damage incurred to the church, have been set in mobile frames and plastered from behind, first temporarily in 1945-1947 and then again in 1963-1965, after a more thorough preparation.

More than twenty salvaged fragments of the murals, mainly of saints and martyrs, have been preserved in the Supraśl museum, where they can be admired up to this day.

The technical and technological problems related to the Supraśl paintings have been presented by Professor Rudniewski in 1964, at a conference held in Cracow on „the technology of preserving murals”. The report relied on research methods available at the time, and thus did not do justice to the problem.

Some thirty years later interest in the Supraśl murals was reawakened, probably because attention was drawn to certain fragments deposited in Białystok Museum; in 1963-1965 no logical whole had been assembled out of them.

Recent research made use not only of modern equipment but also of a comprehensive treatise on the technical aspects of painting within the range of Byzantine Balkan cultural influence, i. e. the well-known *Tipik* by Nektariy, a Serb whose name may might be also associated with the church in Supraśl during the mid-sixteenth century. Analyses have proved almost beyond all doubt that the original principles were confirmed in the creation of the Supraśl murals. Both this fact and the late- and post-Byzantine Balkan impact traced in the decoration of the Greek Catholic church may be considered definite proof of the Balkan origin of the artist.

MAREK MACHOWSKI
Warszawa

Bardzo krótka historia relikwiarza św. Kandyda z kościoła w Choroszczy

Imię Kandyd jest dziś kojarzone chyba wyłącznie z tytułowym bohaterem powiastki filozoficznej Woltera. Zanim ten słynny utwór ujrzał światło dzienne na początku 1759 roku, trzy lata wcześniej w Rzymie wyciągnięto spod ziemi innego, zupełnie dziś nieznanego Kandyda. Jego właśnie losy, momentami równie skomplikowane, choć z pewnością nie aż tak dramatyczne, będą tematem tej opowieści. Chronologicznie powinna się ona rozpocząć w pierwszych wiekach po Chrystusie, ale zaczniemy ją od roku 2003, kiedy podjęto decyzję o poddaniu figury św. Kandyda z Choroszczy zabiegom konserwatorskim¹. Nikt wtedy nie przypuszczał, że otwiera się nowy etap badań nad bardzo szczególną grupą obiektów, jaką tworzą nowożytnie relikwiarze wczesnochrześcijańskich męczenników. Z drugiej jednak strony należało się tego spodziewać, ponieważ stworzona została wyjątkowa możliwość zajrzenia w sprawy trudne i delikatne². „Możliwość zajrzenia” należy tu rozumieć także w dosłownym znaczeniu i jest to niesłychanie ważne, gdyż dotychczasowe badania i literatura zatrzymywały się z reguły na powierzchni owych niezwykłych dzieł³.

Stan badań nad relikwiarzem św. Kandyda przedstawia się bardzo skromnie. Dotyczy to zarówno materiałów niepublikowanych, w których zabytek pojawił się po raz pierwszy, jak też pozycji ogłoszonych drukiem. W 1938 roku Jan Glinka zanotował, że *Kościół zawiera dużo zabytków z poł. XVIII w., np. [...] trumnę szklaną z relikwiami św. Kandyda*⁴. Podczas wstępnej inwentaryzacji kościoła w 1962 roku uwagę przyciągnął tylko strój świętego. *Na relikwiach św. Kandyda w relikwiarzu w lewym ołtarzu bocznym, szaty z tkanin haftowanych i obiciowych 2. poł. w. XVIII*⁵. Na założonej niedługo potem karcie ewidencyjnej zabytku ruchomego znalazło się nieco więcej informacji. Tym razem został on określony jako *Relikwiarz św. Kandyda – szaty świętego*. Zainteresowanie budziły zatem w dalszym ciągu wyłącznie tkaniny, opisane teraz jako obiciowe w stylu rokokowym i datowane na drugą połowę XVIII wieku. W rubryce „Uwagi” znalazło się pierwsze spostrzeżenie dotyczące całego obiektu: *relikwiarz być może XVIII w. lub późniejszy, tylko tkaniny II poł. XVIII w.* Omawianą kartę wykonano w dwóch egzemplarzach. Na obu stan zachowania określono jako dobry⁶.

W ciągu następných czterdziestu lat stan zabytku zdecydowanie się pogorszył. Stwierdziła to Lucyna Stalończyk, która w 2003 roku uzupełniła wpisy na

białostockim egzemplarzu karty ewidencyjnej: *Relikwiarz wymaga pilnej konserwacji – trumienka drewniana zaatakowana przez drewnojady z licznymi otworami, elementy snycerskie ozdobne oczyszczenia i ewentualnych uzupełnień pozłotniczych. Szaty świętego także oczyszczenia, głowa z wosku usunięcia białych nalotów, a także wykonania pierwotnej formy nosa. Postać (oprócz głowy) wykonana jest prawdop. z papier mâché. Całą kompozycję relikwiarza należy poddać konserwacji. Lucyna Stalończyk skorygowała i rozszerzyła wpis w rubryce zawierającej określenie materiału i techniki: tkaniny obciowe zastąpiła tkaninami francuskimi ornatowymi i dodała informacje o głowie z wosku i postaci z papier mâché. Opis obiektu zakończyła stwierdzeniem, że święty jest ubrany w szaty z tkaniny francuskiej z XVIII wieku.*

Szerszemu gronu czytelników relikwiarz św. Kandyda został przedstawiony dopiero w 1991 roku, kiedy Józef Maroszek w rubryce „Skarbiec rzeczy rodzinnych”, prowadzonej w białostockim „Kurierze Porannym”, opublikował tekst zatytułowany „Trumna Św. Kandyda w Choroszczycy”⁷. Oto najistotniejszy jego fragment: *W szklanej trumnie spoczywa ciało świętego wielkości kilkuletniego dziecka. Głowę okrywa tkanina, ale cała postać ubrana jest w brokatowy i jedwabny strój XVIII-wieczny. Prawa ręka uniesiona jest w górę, palce z wolna zbliżają się do wieka trumny. Pewnie twórcy relikwiarza szło o ekspozycję jednego z palców świętego i właściwie jest to relikwiarz jednej tylko kości z palca, lecz całość jest niezwykle sugestywna, barokowa. Wokół szklanej trumny narosła tradycja, że palce stale zbliżają się do wieka, w momencie, gdy się z nim zetkną, nastąpi koniec świata. Przybywający na odpusty świętojańskie i inne do kościoła choroskiego z zapartym oddechem obserwowali powolne zbliżanie się końca świata. Proces ten trwa już od schyłku XVIII w., gdy w latach 90. tego stulecia dominikanie sprowadzili do Choroszczycy ten relikwiarz. Są również w kościele w Choroszczycy inne relikwie: Św. Walerii, Św. Wita i Św. Wiktorii, nie cieszą się jednak taką popularnością. Przed kilku laty jeden z proboszczów nie wierząc w autentyczność relikwii Św. Kandyda kazał schować relikwiarz pod mensą ołtarza bocznego, gdzie i dziś się znajduje. W dalszej części tekstu Józef Maroszek utożsamił świętego z rzymskim legionistą, jednym z towarzyszy św. Maurycego z Legionu Tebańskiego. Legion został zdziesiątkowany w Octudurum koło dzisiejszej Genewy ok. 285 r., a dzień 22 września, męczeńskiej śmierci Świętych: Maurycego, Kandyda, Innocentego, Eksuperiusza, Wiktora i Konstantyna, dniem ich święta. Na zakończenie autor stwierdził: *Dziś wskutek niedostępności relikwiarza stary kult słabnie. Zatarciu uległ też fakt, że dominikanie choroscy sprowadzili relikwie, by szerzyć kult świętego, nieugięte broniącego swych ideałów, w momencie gdy nad Rzeczpospolitą zawisło widmo rozbiorów.**

Józef Maroszek powtórzył większość swych tez w kolejnych publikacjach, czasami nieznacznie je modyfikując. W 1994 roku, w artykule poświęconym „Dominikanom choroskim w XVII-XIX w.”, napisał, że *dominikanie zgromadzili liczne relikwie, z których największą czią otaczali relikwie świętego Kandyda, św. Walerii Panny i Męczenniczki, św. Wita Męczennika i św. Wiktorii Męczenniczki. Szczątki ich eksponowano w kościele choroskim w szklanych, rokokowych trumnach relikwiarzach. Najbardziej rozwinął się kult św. Kandyda. [...] Święty ten zginął 22 września około roku 285 za odmówienie udziału w uczestnictwie w pogańskim kulcie w Aganum (dziś St. Moritz), gdzie wraz z nim został zdziesiątkowany legion tebaicki (z Teb). Józef Maroszek wymienił też trzy odpusty, na które mieli ściągać do Choroszczycy liczni słuchacze nauk dominikańskich: św. Jana Chrzciciela, Matki Boskiej Różańcowej,*

św. Kandyda⁸. Ten sam autor bez istotnych zmian zaprezentował św. Kandyda i jego relikwiarz w „Klasztorach Podlasia” w 1995 roku⁹.

Jedyną pozycją, w której poświęcono nieco więcej uwagi relikwiarzowi św. Kandyda w Choroszczy, są opublikowane w 2003 roku „Nowożytne konfesje polskie” Ryszarda Mączyńskiego. Nie uwzględnił on w bibliografii żadnej publikacji Józefa Maroszka, a w swych poglądach obaj autorzy różnią się zdecydowanie. Opierając się na obszernym materiale porównawczym, R. Mączyński uznał św. Kandyda za wczesnochrześcijańskiego, anonimowego męczennika rzymskiego, jednego z około pół setki „importowanych” do Polski w XVII i XVIII wieku. Ponieważ autor nie powołuje się na archiwalia ani literaturę, należy sądzić, iż podane przez niego bardziej konkretne wiadomości na temat samych relikwii pochodzą od przywołanego jako źródło informacji księdza Leona Grygorczyka, ówczesnego proboszcza parafii choroszczańskiej. Dotyczy to przede wszystkim zdania, iż *kości (z ampułką krwi) sprowadzone z Rzymu staraniem Jana Klemensa Branickiego, kasztelana krakowskiego, hetmana wk. kor., przypuszczalnie w 1756 r. zostały przezeń przekazane kościołowi dominikanów*. Plastikzny wizerunek św. Kandyda określił Ryszard Mączyński jako *figurę relikwiową z woskową głową (prawdziwe włosy)*. Wymienił ją wśród kilku innych podobizn wykonanych w podobny sposób: *figury relikwiowe tworzą nakrywając szkielet szatami (wypchanymi do kształtu ludzkiej sylwetki), czaszkę zaś – wedle technik znanych ceroplastyce – powlekając woskowym «ciałem»*. Postać jest według autora odziana w strój rzymskiego rycerza, wykonany z tkanin z pierwszej połowy XVIII wieku, imitujących pancerz karacenowy poprzez naszywaną pasmanterię na wzór rybiej łuski. Termin „relikwiarz” rezerwuje Ryszard Mączyński dla samej trumny. *Otwarty, z witryną. Barokowy. Drewniany, wyłaczany. W formie trumny wspartej na czterech łwich łapach, nakrytej profilowanym, wybrzuszonym wiekiem. Zapewne wykonany w l. 1757-1759 przez warsztat snycerski Wojciecha Jabłońskiego, należącego do nadwornych artystów hetmana Branickiego*¹⁰.

Tyle, jeśli chodzi o stan badań, przedstawiony może zbyt szczegółowo, ale z istotnego powodu – ponieważ w dużej części odbiega on od rzeczywistości. Zapewne pierwszym pytaniem, jakie przychodzi na myśl w sytuacji, gdy natrafiamy na relikwie mało znanej osoby, jest: „Kim był ów święty?” W przypadku relikwii z Choroszczy zapytanie „Kim był św. Kandyd?” nie ma jednak sensu, przynajmniej jako pierwsze pytanie. Kandydów było bowiem wielu i trzeba najpierw ustalić, z którym z nich mamy do czynienia.

Od ponad dziesięciu lat utrwaliło się w białostockim środowisku przekonanie, iż chodzi o jednego z bliskich towarzyszy św. Maurycego, umęczonego pod koniec III wieku razem z całym Legionem Tebańskim, którego św. Maurycy miał być dowódcą, na terytorium dzisiejszej Szwajcarii. Pogląd ten, sformułowany po raz pierwszy i konsekwentnie podtrzymywany przez Józefa Maroszka, podzielają też przedstawiciele miejscowego duchowieństwa. Nie ma on wszakże nic wspólnego z faktami.

Zauważmy w tym momencie, że kontrowersje budzi nawet najważniejszy i najstarszy przekaz dotyczący męczeństwa św. Maurycego i Legionu Tebańskiego. Chodzi o *Passio Acaunensium martyrum* autorstwa Eucheriusza, biskupa Lyonu w latach ok. 434-450. Właśnie w tym tekście pojawia się Kandyd, wymieniony jako jeden z trzech dowódców legionu i określony jako *senator militum*. Przekaz Euche-

riusza, mający postać listu skierowanego do Salwiusza, biskupa Octodurum, był długo uznawany za echo zdarzenia historycznego, lecz już od kilkudziesięciu lat wysuwane są hipotezy, według których męczeństwo Legionu Tebańskiego jest całkowitą fikcją¹¹. Całkowicie fikcyjny byłby wówczas także św. Kandyd towarzyszący św. Maurycemu. Należałby w takim wypadku do bardzo licznej grupy świętych, których nigdy nie było, ale których relikwie znajdowano i czczono, obdarzając zupełnie nieznaną osobę bardzo konkretnym żywotem¹².

Nie dziwi specjalnie, że św. Kandyd w Choroszczy bywa uważany, choć błędnie, za żołnierza Legionu Tebańskiego. Jest bowiem najbardziej znanym spośród noszących to imię świętych. W konsekwencji zdarza się wręcz, że jedynym. Niekiedy nawet poważne opracowania ikonografii chrześcijańskiej i leksykony hagiograficzne odnotowują wyłącznie tego Kandyda¹³. Jego postać można też najczęściej spośród wszystkich Kandydów spotkać w sztuce. To jednak za mało, by uznać św. Kandyda w Choroszczy za św. Kandyda z Agaunum, miejscowości noszącej obecnie nazwę Saint-Maurice¹⁴. W końcu IV wieku właśnie do Agaunum miano przenieść i pochować ciała św. Maurycego i pozostałych legionistów, w tym Kandyda, ściętych sto lat wcześniej w do dziś nieustalonym miejscu¹⁵.

Powodów, dla których św. Kandyd z Choroszczy nie mógł być towarzyszem św. Maurycego jest co najmniej kilka. Po pierwsze i najważniejsze, relikwiarz choroszczański chroni nie jedną tylko kość z palca, jak dotąd sądzono, ale cały szkielet. Po drugie, forma relikwiarza i czas jego powstania w pełni odpowiadają rozpowszechnionej w XVII i XVIII wieku praktyce pozyskiwania relikwii z rzymskich katakumb. Po trzecie wreszcie, razem z relikwiami zachowała się notatka informująca o ich pochodzeniu oraz wykluczająca jakikolwiek związek z miejscem pochowania Maurycego i towarzyszy. Każdy z tych argumentów rozpatrywany pojedynczo, z pominięciem pozostałych, nie byłby może rozstrzygający. Razem nie pozostawiają najmniejszej wątpliwości.

Gdyby w Choroszczy znajdował się wyłącznie kawałek palca, to teoretycznie byłoby możliwe, że należał niegdyś do św. Kandyda z Agaunum. Jednak tylko teoretycznie. Święty ów czczony był już od drugiej połowy IV wieku, a z całą pewnością od wieku V. Przede wszystkim w Saint-Maurice, gdzie najpierw wzniesiono małą bazylikę ku czci męczenników z Legionu Tebańskiego, a niedługo potem, najpóźniej jeszcze przed 515 rokiem, burgundzki król Zygmunt ufundował położone obok kościoła opactwo. Kult św. Maurycego i jego towarzyszy promieniował stamtąd początkowo na ziemie dzisiejszej Szwajcarii, potem zaś do Francji, Niemiec, Włoch, Hiszpanii i Austrii¹⁶. Głównymi ośrodkami kultu św. Kandyda stały się – oprócz Saint-Maurice – szwajcarska Lozanna, alzacki Strasburg oraz katalońskie opactwo benedyktynów San Cugat del Vallés¹⁷. Wszędzie tam musiały trafić z Saint-Maurice relikwie św. Kandyda, dla których trzeba było sprawić relikwiarze. Zachowało się ich zaledwie kilka, przynajmniej tych najstarszych, pochodzących jeszcze z okresu średniowiecza. Najważniejszy i najznakomitszy od strony artystycznej, przechowywany w skarbcu macierzystego opactwa w Saint-Maurice, jest herma. Ma zatem kształt popiersia, które łącznie z cokołem mierzy 57,5 cm wysokości i jest datowany na połowę XII wieku¹⁸. W tym samym skarbcu, uchodzącym za jeden z najbogatszych kościelnych skarbców w całym zachodnim chrześcijaństwie, znajduje się też nieduży relikwiarz sakwowy z IX wieku prze-

znaczony na relikwie św. Innocentego i św. Kandyda¹⁹. Po jednym relikwiarzu św. Kandyda z Agaunum posiadają: brukselskie Musée d'art et d'Histoire (z XII w.) oraz barcelońskie Museo de Arte de Cataluña (z XIII w., pochodzący z San Cugat del Vallés)²⁰. Jak widać, św. Kandyd z Agaunum nawet w głównym ośrodku swego kultu obecny był materialnie jedynie we fragmentach. Pozyskanie więc w XVIII wieku relikwii jego palca, czy raczej aż relikwii palca, byłoby z pewnością bardzo trudne. Zwłaszcza dla małego klasztoru leżącego na peryferiach łacińskiej Europy. Oczywiście zdobywano wówczas relikwie nawet bardzo znanych świętych z pierwszych wieków chrześcijaństwa, lecz z reguły były to małe, a nierzadko wręcz mikroskopijne cząstki. Pozyskanie całego szkieletu męczennika obecnego od stuleci na ołtarzach i w relikwiarzach byłoby w tej sytuacji cudem większym, niż te, które czynił sam święty.

Z pewnością nie był to więc św. Kandyd z Agaunum. Skąd zatem pochodził? Odpowiedź jest oczywista w świetle powszechnego w wiekach XVII i XVIII sposobu postępowania z relikwiami „całych ciał”, w rzeczywistości zaś szkieletów, które umieszczano wewnątrz realistycznie zrobionych figur²¹. Szkielety te trafiały do krajów katolickiej Europy z Rzymu, a dokładniej z rzymskich katakumb. W Polsce zachowało się zaledwie kilka podobnych relikwiarzy, ale wiadomo, że w epoce nowożytnej było ich więcej, nie mówiąc o innych krajach, choćby południowo-zachodnich Niemczech, gdzie do dziś można oglądać katakumbowych świętych w wielu kościołach, także tych najwspanialszych. Nie ma więc sensu szukać relikwiom z Choroszczu innego miejsca pochodzenia niż Rzym, w przeciwnym razie byłyby trudnym do wytłumaczenia wyjątkiem w licznej grupie bardzo do siebie podobnych przypadków. Był to już zresztą drugi Kandyd, jakiego z katakumb przywieziono do Polski. Pierwszy w 1609 roku znalazł się w kościele jezuitów w Jarosławiu²².

Problem pochodzenia Kandyda z Choroszczu nie ogranicza się jednak do materialnych kości. Pozostaje równie ważna kwestia imienia, które nadano zmarłemu w XVIII wieku. Wiadomo, iż często wybierano w tym celu imię konkretnego, występującego w źródłach pisanych, wczesnochrześcijańskiego męczennika. Czy jest więc możliwe, że zdecydowano się na św. Kandyda z Agaunum? Gdyby istotnie tak się stało, wówczas młoda choroszczańska tradycja, tak bardzo przywiązana do postaci tego właśnie świętego, byłaby w połowie ocalona: wprawdzie fizycznie to nie jego kości spoczywałyby w relikwiarzu, ale przynajmniej od początku byłyby za takie uznawane i jako takie czczone. Mimo całej sympatii autora dla miejscowej tradycji, odpowiedź na postawione przed chwilą pytanie musi być negatywna. Kandyd z Choroszczu z pewnością nie odziedziczył imienia po św. Kandydzie z Agaunum. Byłoby dość dziwne, nawet w XVIII wieku, gdyby utożsamiono wykopany w Rzymie szkielet ze świętym, którego relikwie czczono już od dawna i to w różnych ośrodkach. Było natomiast do wyboru paru innych, znacznie mniej znanych Kandydów. Na którego się zdecydowano, o tym w dalszej części pracy.

O ile dotychczasowe rozważania na temat pochodzenia św. Kandyda miały głównie charakter spekulacji, pora obecnie na materialny dowód. Jest nim wspomniana już notatka dołączona do relikwii. Znajdowała się w trumnie pod poduszką, razem z paroma innymi drobnymi przedmiotami. Czy zawsze było to jej miejsce, trudno powiedzieć. Trumna była bowiem parokrotnie otwierana, oficjalnie po

raz ostatni w 1931 roku podczas wizytacji arcybiskupa wileńskiego Romualda Jałbrzykowskiego.

Notatkę napisano ciemnobrunatnym atramentem na niedużej kartce (14x20,5 cm) z papieru czerpanego. Krótki łaciński tekst oznajmia:

*Sacrum Corpus cum Vase Sanguinis
S. Candidi Martyris prout repert. fuit
in Cemet. S. Agnetis die 10. Martij
1756*

czyli

*Święte Ciało z Naczyniem Krwi
Św. Kandyda Męczennika tak jak zostało znalezione
na Cmentarzu Św. Agnieszki dnia 10 marca
1756*

Nie ma najmniejszej wątpliwości, że cmentarz św. Agnieszki to słynne rzymskie katakumby Santa Agnese. Święty Kandyd w Choroszczycy jest więc z całą pewnością Kandydem z Rzymu.

Notatka informująca o pochodzeniu relikwii nie jest niestety dokumentem w ścisłym tego słowa znaczeniu. Jest to oczywiście dokument w sensie najszerszym, rozumiany jako świadectwo pochodzące z epoki, gdy powstał relikwiarz. Ale nie jest to przecież pismo urzędowe czy akt spisany w konkretnym celu. Tymczasem do relikwii legalnie wydobywanych z rzymskich katakumb i legalnie wywożonych z Wiecznego Miasta dołączano w tym czasie specjalne zaświadczenie. Było ono wydawane w imieniu papieża, a podpisywane i pieczętowane albo przez kardynała będącego generalnym wikariuszem, albo przez prefekta zakrystii papieskiej noszącego zwykle tytuł biskupa Porfiru. Dokumenty te zwano autentykami. Wobec częstego plądrowania wczesnochrześcijańskich pochówków i nielegalnego pozyskiwania relikwii, wprowadzenie owych zaświadczeń stało się konieczne i było korzystne dla obu stron swoistej transakcji. Wprawdzie osoby otrzymujące relikwie na drodze oficjalnej były nimi formalnie obdarowywane, w praktyce jednak sprowadzenie relikwii związane było ze sporymi wydatkami. Dzięki zaświadczeniu obdarowywani zyskiwali pewność, że szczątki wydobyto naprawdę z katakumb i że są to szczątki świętych. Co więcej, otrzymywali jednocześnie pozwolenie na ewentualne ofiarowanie relikwii komu innemu oraz na publiczne wystawianie w kościele, oratorium bądź kaplicy. Zwłaszcza ten ostatni przywilej wydatnie zwiększał wartość legalnych relikwii w porównaniu z wydobytymi pokątnie, gdyż na mocy decyzji papieża Klemensa X z 1672 roku tylko legalne, opatrzone autentykiem, mogły trafić na ołtarze. Stolica Apostolska starała się w ten sposób chronić interesy wszystkich osób i instytucji zainteresowanych relikwiami, poczynając od własnego, jako właściciela podziemnych cmentarzy, kończąc zaś na kościele, do którego relikwie ostatecznie trafiały i gdzie duchowieństwo oraz wierni mogli być pewni autentyczności szczątków. Ten dobrze obmyślany mechanizm nie przerwał wszakże nielegalnej eksploracji katakumb, której motorem było ukształtowane jeszcze na przełomie XVI i XVII wieku przekonanie, iż wszystkie katakumbowe groby zawierają kości męczenników. Zawsze byli więc chętni na nieoficjalne reli-

kwie, nawet jeśli ich rola często ograniczała się potem do kultu prywatnego. Jeśli chodzi o św. Kandyda, nielegalne pochodzenie można chyba wykluczyć. Co prawda zdarzył się w naszych dziejach przypadek wykradzenia z Rzymu „ciał” męczenników (i to aż czterech jednocześnie!), lecz pociągnął on za sobą serię prawnych konsekwencji, zanim relikwie mogły zostać dopuszczone do oficjalnego kultu²³. W wypadku Choroszczy nie ma w źródłach i literaturze najmniejszego śladu takich działań. Przypuszczalnie więc oryginalny papieski dokument istniał, tyle że zaginął.

Włożoną do trumny notatkę napisano z całą pewnością w XVIII wieku. Styl pisma i skromny kaligraficzny ozdobnik, zamykający u dołu tekst, dobrze pasują do tej epoki. Podobnie papier, choć w jego przypadku sprawa jest bardziej skomplikowana. Kartka jest fragmentem większego arkusza, najpewniej wtórnie wykorzystanym do sporządzenia notatki na temat relikwii. Wtórnie, ponieważ arkusz przycięto asymetrycznie, czego dowodem położenie zachowanego tylko w połowie filigranu oraz opracowanie krawędzi: górna i prawa są równo obcięte, a lewa i dolna lekko postrzępione, co może być skutkiem przedarcia wzdłuż linii załamania. Sposób wykorzystania arkusza sugeruje, że był on wcześniej zapisany. A co się na niezachowanej części znajdowało? Spekulowanie na ten temat nie jest aż tak bezsensowne, jakby się w pierwszej chwili wydawało.

Gatunek papieru, liczba żeberek oraz rozmieszczenie kres nie kryją w sobie nic szczególnego i na ich podstawie nie można budować żadnych hipotez. Na szczęście jest jeszcze połowa filigranu. Niestety, jest to dolna połowa. Wielka szkoda, ponieważ w filigranach, podobnie jak w przypadku większości liter, indywidualne cechy częściej dają o sobie znać w obrębie górnej połowy. Filigran otoczony był okręgiem o średnicy około 42 milimetrów. Na zachowanej połowie widnieje motyw trzech obłych pagórków, z których dwa dolne, zrosnięte u podstawy, same tworzą z kolei podstawę dla trzeciego, wyrastającego z ich wierzchołków. Ta nieduża piramidka pagórków powinna była coś dźwigać, ale właśnie w tym miejscu papier został przedarty i brakuje elementu wieńczącego.

Przeгляд filigranów z okresu nowożytnego pokazuje, że piramidalnie spiętrzone pagórki pojawiają się od przełomu XV i XVI wieku przede wszystkim na papierach wytwarzanych we Włoszech. Popularnością cieszą się zwłaszcza w drugiej połowie XVII wieku i w stuleciu następnym. Najczęściej są to właśnie trzy pagórki, czasem sześć, wtedy spiętrzone w trzech kondygnacjach, zdarza się też, choć rzadko, pojedynczy pagórek. Tylko wyjątkowo pagórki tworzą samodzielną kompozycję. Z reguły wyrasta z nich motyw będący najważniejszym elementem całego filigranu. Może to być na przykład wysoki łaćniński krzyż, kotwica, lilia heraldyczna lub ptak. Uwagę przyciąga zwłaszcza ten ostatni, który występuje najliczniej i wprawdzie w wielu wariantach, lecz na ogół różniących się wyłącznie drugorzędnymi szczegółami. Właśnie ptak stoi najczęściej na trzech pagórkach, tylko wyjątkowo na jednym, a ponadto filigrany z ptakiem są niemal zawsze wpiśwane w okręgi o średnicach zbliżonych do średnicy filigranu z notatki²⁴.

Na podstawie takich porównań trudno jeszcze kategorycznie stwierdzić, że na górnej połowie filigranu z notatki znajdował się ptak, ale można uznać, w oparciu o motyw pagórków, że mamy do czynienia z papierem o włoskiej proveniencji. Od razu rodzi się wtedy kolejne pytanie: jeśli Włochy, to czy aby nie Rzym? Pochodzenie papieru zgadzałoby się wtedy idealnie z pochodzeniem relikwii.

A jeśli Rzym, to może papier używany w papieskich urzędach? Te daleko idące sugestie nie są bezzasadne, gdyż motyw trzech pagórków jest obecny już w XVI wieku na filigranach z papieskich dokumentów, a w XVIII wieku w papieskiej heraldyce²⁵. Trzeba jednak pamiętać, że trzy pagórki występowały we Włoszech także na dokumentach i drukach innych niż papieskie, z kolei na papieskich widnieją bardzo różne filigrany. Sam motyw trzech pagórków nie ma przecież w sobie nic papieskiego i stanowi dopiero połowę znaku, w dodatku tę mniej znaczącą.

Czy wobec tego próba powiedzenia czegoś więcej – poza ogólnie włoskim pochodzeniem – na temat papieru użytego do sporządzenia notatki jest z góry skazana na niepowodzenie? Okazuje się, że nie, a odpowiedzi nie trzeba koniecznie szukać we Włoszech. Była ukryta, i to dosłownie, na miejscu w Choroszczy, zamknięta w niedużej drewnianej skrzynce razem z relikwiami śś. Wita, Aleksandry, Walerii i Wiktorii. Okazało się, że relikwiom towarzyszy dokument z 1673 roku, opatrzony u góry herbem Klemensa X, a wystawiony w imieniu papieża przez wikariusza generalnego, kardynała Gaspere del Carpine. Dokument nigdy nie był wzmiankowany w literaturze, a pamięć o nim zaginęła w samej Choroszczy²⁶. Pomińmy na razie analizę treści, uprzedzając tylko, że odegra ona jeszcze ważną rolę przy interpretacji notatki, a zajmijmy się wyłącznie materialnym podłożem papieskiego dokumentu. Jest to papier czerpany na sicie żeberkowym, gdzie na jeden centymetr przypada dziesięć żeberek, a kresy są od siebie odległe o 26-27 milimetrów. Identycznie wygląda struktura papieru notatki. Co więcej, na dokumencie widnieje w pełni zachowany filigran, wpisany w okrąg o średnicy 40 milimetrów i przedstawiający ptaka stojącego na trzech pagórkach. Chociaż średnica tego okręgu jest odrobinę mniejsza niż średnica okręgu z notatki, różnica wynosi dwa milimetry, ale kształt i rozmiary pagórków z obu filigranów są takie same. Notatkę napisano zatem z pewnością na papierze używanym w Rzymie do sporządzania oficjalnych papieskich dokumentów. Co więcej, oba analizowane papiery pochodzą najprawdopodobniej z tej samej papierni.

To jednak nie wszystko. Na kartce biegnie blisko jednej krawędzi dodatkowa kresa, będąca śladem stosowanego czasami wzmocnienia sita żeberkowego wzdłuż każdego z jego krótszych brzegów²⁷. Wprawdzie po drugiej stronie nie ma analogicznej kresy, gdyż kartkę wycięto z arkusza asymetrycznie, nie wykorzystując jego pełnej szerokości, lecz jest za to zachowana połowa filigranu. Okazuje się, że odległość między filigranem z kartki a dodatkową kresą jest identyczna, jak odległość między filigranem z dokumentu a każdą z obu dodatkowych kres. Tak więc duży arkusz papieru czerpanego, z którego wycięto kartkę, miał pierwotnie te same wymiary co papieski dokument, a przynajmniej tę samą szerokość.

Analogii jest zbyt dużo, aby można je było uznać za czysty przypadek i wiele wskazuje na to, że notatkę napisano na papierze pochodzącym z papieskiego dokumentu poświadczającego przekazanie relikwii bądź na papierze przeznaczonym do sporządzenia takiego dokumentu. Czy wykorzystano w tym celu o wiele starszy dokument lub papier? Teoretycznie mogło tak być, ale niekoniecznie, ponieważ papier z filigranem przedstawiającym ptaka na trzech pagórkach był używany w Rzymie bardzo długo. Poświadczają to dokumenty przechowywane w archiwum warszawskiego klasztoru wizytek. Interesujący nas filigran pojawia się na nich od 1666 do 1743 roku i to właśnie na papieskich darowiznach reli-

kwii²⁸. A skoro tak, to jest o wiele bardziej prawdopodobne, że notatkę spisano na papierze stosunkowo nowym.

Pozostaje kwestia miejsca, gdzie to zrobiono. Nasuwają się przede wszystkim dwa: Rzym i Choroszcz. Gdyby relikwie nie trafiły od razu do Choroszczy, liczba miejsc, gdzie ewentualnie napisano notatkę, jeszcze by się zwiększyła. Pozostałoby zatem na razie przy dwóch pierwszych. Jeżeli notatkę napisano w Rzymie, to w jakim celu i czy niezależnie od domniemanego papieskiego dokumentu? A może oficjalnego dokumentu nigdy nie było i od samego początku jego funkcję pełniła właśnie notatka? Chociaż ta ostatnia ewentualność raczej nie wchodzi w grę, zastanawia treść notatki, komplementarna wobec zawartości typowych dokumentów, jakie towarzyszyły relikwiom opuszczającym Wieczne Miasto. Dzienna data z notatki wyraźnie odnosi się do wydobycia relikwii z katakumb i jest to niezwykle, gdyż na dokumentach nie podawano takiej informacji. Daty na dokumentach są po prostu datami ich wystawienia. Wiedza anonimowego autora na temat okoliczności znalezienia szczątków i posłużenie się papierem, o który najłatwiej było w Rzymie, mogą więc sugerować, że notatkę napisano właśnie tam.

Przytoczone dopiero co argumenty wcale jednak nie wykluczają, że notatka powstała już w Choroszczy. Tylko dlaczego użyto papieru pochodzącego z Rzymu? Czy był to niezwykle zbieg okoliczności? Takiego papieru nie było chyba w konwencie choroszczańskim pod dostatkiem, a wprost przeciwnie, musiał być rzadkością. Czyżby specjalnie sięgnięto po taki materiał pisarski, by nadać notatce walor swoistej autentyczności? Można nawet sobie wyobrazić, że posłużono się w tym celu nie dowolnym papierem pochodzącym z Rzymu, lecz wykorzystano pusty fragment autentycznego papieskiego dokumentu wystawionego dla relikwii, być może nawet dla relikwii św. Kandyda. Wprawdzie ostatnie rozwiązanie jest raczej mało prawdopodobne, ale technicznie było jak najbardziej możliwe i to bez niszczenia najistotniejszej części autentyku. Chociaż bowiem sam dokument najpewniej nie zachował się, dobrze wiadomo, jak powinien był w owym czasie wyglądać.

Formułę papieskiej darowizny z reguły drukowano jednostronnie na dolnej połowie arkusza składanego potem na pół w taki sposób, że tekst znajdował się po stronie zewnętrznej, a obie połowy spajała u dołu wyciśnięta pieczęć, nie pozwalająca na ich rozłożenie. Połowa arkusza pozostawała więc z obu stron czysta i gdyby nie pieczęć, to teoretycznie można byłoby ją odciąć i wtórnie wykorzystać. Jednak tylko teoretycznie, w praktyce owa pusta połowa była potrzebna. Jej zewnętrzną stronę wykorzystywano do zapisek składających się czasami na swoistą historię relikwii już po opuszczeniu Rzymu. Na tej właśnie stronie biskupi diecezjalni i przełożeni klasztorów potwierdzali autentyczność relikwii, a w XIX wieku dodawano niekiedy wzmianki o miejscu przechowywania relikwii w kościele.

Wśród zapisek pokrywających ową tylną stronę były wreszcie i takie, które po prostu mówiły, jakich relikwii dotyczy dokument. Ograniczały się zwykle do imienia świętego, daty wystawienia dokumentu, czasem jeszcze w kilku słowach bliżej określano relikwie. Pojawiały się zwłaszcza wtedy, gdy nie było na odwrocie biskupich czy przeorskich adnotacji i w przeciwieństwie do tych poświadczeń nigdy nie były imiennie podpisywane, a tym bardziej opatrywane pieczęciami. Powtarzanie na odwrocie najważniejszych informacji z „papieskiej” strony autentyku może dziwić, ale staje się zrozumiałe, jeśli uwzględnić najczęstszy sposób

przechowywania tych dokumentów. Wyjściowy, złożony na pół arkusz był potem jeszcze parokrotnie składany „papieską” stroną do środka, a nawet niekiedy pieczętowany w sposób uniemożliwiający rozłożenie dokumentu i obejrzenie owej strony. Wówczas o zawartości informowały umieszczone na zewnątrz urzędowe adnotacje albo nieformalne zapiski.

Czy notatka z trumny św. Kandyda była pierwotnie taką zapiską na tylnej stronie autentyku? W pierwszej chwili wydaje się, że tak. Podstawowe informacje są tu podane w nieurzędowej formie, a tekst napisano na papierze używanym do papieskich dokumentów. Znowu jednak pojawia się problem dziennej daty wydobywania relikwii z katakumb – na autentykach zwykle jej nie było. Skąd więc zaczerpnął ją autor notatki, jeśli miał tylko przepisać najważniejsze dane z awersu dokumentu? Ponadto wygląd i rozmiary tekstu różnią się od większości zapisek robionych z tyłu papieskich certyfikatów. Charakter pisma jest nadzwyczaj staranny, litery sporej wielkości, a cały tekst w żaden sposób nie zmieściłby się na stosunkowo niedużej powierzchni, jaka zostaje do dyspozycji po kilkakrotnym złożeniu dokumentu. Wreszcie ślady zgięć na notatce pokazują, że była zawsze składana wyłącznie na czworo, a linie te nie są w żaden sposób skorelowane z tekstem, co powinno byłoby wystąpić, gdyby tekst pisano na złożonym już dokumencie. Także usytuowanie zachowanej połowy filigranu w stosunku do linii zgięć oraz proporcje każdego z czterech pól złożonej notatki wykluczają wycięcie tego kawałka papieru ze złożonego już dokumentu.

Konkluzje te zmniejszają prawdopodobieństwo napisania notatki na miejscu w Choroszczycy i znów każą poważnie zastanowić się nad jej rzymskim pochodzeniem. Nasuwa się w tym miejscu jeszcze jedno spostrzeżenie. Wielkość kartki i liter, symetryczne rozmieszczenie tekstu, użycie bardzo dużego inicjału oraz kaligraficznego ozdobnika świadczą, że nie jest to pobieżna zapiska, lecz świadomie skomponowana i samodzielna całość. Może jest to wręcz swego rodzaju *cedula* czy *ceduła*, którą dołączono do relikwii całkiem niezależnie od domniemanego autentyku²⁹. Ceduła pełni bowiem zupełnie inną funkcję niż dokument. Jest dosłownie fizycznie związana z relikwią, najczęściej bezpośrednio przyklejona do kawałka kości względnie przyszyta do spowijającej kość tkaniny. Dokument mógł, a nawet często musiał być przechowywany oddzielnie, choćby z powodu dużej własnej wielkości bądź małej relikwiarza. Ceduła wprost przeciwnie, musi towarzyszyć relikwii, bo bez niej relikwia staje się anonimowa, z reguły nie do odróżnienia wśród dziesiątek lub setek niesłychanie do siebie podobnych części kości, jakie przechowywano kiedyś w tym samym kościele, ołtarzu, a nawet w tym samym relikwiarzu.

Święty Kandyd był oczywiście łatwy do odróżnienia w Choroszczycy i nie potrzebował w trumnie kartki, inaczej niż małe relikwie przywiezione z Rzymu po 1673 roku, z których każda jest opatrzona cedułą. Zanim jednak relikwie Kandyda włożono do figury, a szczególnie na samym początku w Rzymie, sytuacja wyglądała inaczej i można śmiało przypuszczać, że kartka towarzyszyła relikwii właśnie od samego początku, to jest od momentu wydobywania z katakumb. Od podniesienia szczątków męczennika do uroczystego przekazania ich w Rzymie konkretnej osobie upływało niekiedy sporo czasu. Były to miesiące, a nawet lata. Autentyk, ów oficjalny dokument, pojawiał się na samym końcu, gdy znane były personalia obdarowywanego. Skąd więc czerpano wtedy informacje dotyczące relikwii,

a niezbędne do wystawienia autentyku? Na pewno nie z pamięci, ponieważ eksploracja katakumb była ogromnym przedsięwzięciem i dokumentów takich wystawiano setki czy nawet tysiące. Musiano więc opierać się na wcześniejszych zapisach i systemie pozwalającym na jednoznaczny identyfikację gromadzonych szczątków. Najprostszy mógł polegać na przechowywaniu razem z relikwiami notatki sporządzonej tuż po ich podniesieniu z katakumb, a zawierającej podstawowe dane: czyje to relikwie, skąd wydobyte i kiedy. Wystarczały one potem w zupełności do wystawienia oficjalnego dokumentu, gdzie pomijano już datę znalezienia. Notatka pochodząca z trumny św. Kandyda doskonale pasowałaby do takiej funkcji. Zgadzałby się również z taką funkcją fakt napisania notatki na papierze długo używanym w Rzymie przez osoby urzędowo zajmujące się relikwiami.

Rozważmy teraz kolejną, dość naturalną możliwość. Załóżmy, że notatka nie powstała przed papieskim dokumentem, ani nie była swoistym z niego wyciągiem, lecz pojawiła się w jego zastępstwie, ponieważ wcześniej zaginął. W takim zaś przypadku należy zapytać, po jakim czasie ją sporządzono. I jeszcze jedno, może nawet ważniejsze pytanie: czy osoba pisząca notatkę widziała przedtem ów nieznan nam autentyczny dokument?

Ponieważ w takim wariacie miejscem powstania notatki byłaby najpewniej Choroszcz, dowodu należałoby szukać w dokumentach sporządzonych w klasztorze dominikańskim. Gdyby znalazł się choć jeden przykład identycznego charakteru pisma, sprawa byłaby przesądzona. Jak na razie, wynik poszukiwań jest negatywny³⁰.

Wiążąc notatkę z Choroszczą, bardzo trudno jest wytłumaczyć podnoszony już wcześniej problem znajomości daty wydobywania relikwii z katakumb. W autentykach dat takich nie podawano i w ogóle nie przewidywano takiej możliwości. Wyjaśnijmy, że w XVIII wieku dokumenty te miały już bardzo sformalizowaną postać. W odróżnieniu od wcześniejszych, które niekiedy były w całości pisane ręcznie, teraz składały się z wydrukowanych formuł, pomiędzy którymi zostawiano kilka wolnych miejsc na wpisanie konkretnych informacji. Czyżby zatem w dalekiej Choroszczy wiedziano więcej i skąd pochodziłaby ta wiedza? Czy bezpośrednio od osoby znającej okoliczności wydobywania relikwii, czy też ze źródła pisanego innego niż papieski autentyk? A może wreszcie jest to mechaniczna pomyłka, polegająca na połączeniu informacji o miejscu wydobywania relikwii z datą wystawienia nieznanego nam dokumentu, z którego korzystał autor notatki?

Możliwości, jak widać, jest mnóstwo. Sprawę komplikuje fakt, iż znajdująca się na notatce dzienna data wydobywania relikwii z katakumb – 10. Martij – była przerabiana. Czy był to zwykły błąd pisarski, od razu poprawiony, czy też późniejsza korekta? Mogły być nawet dwie przeróbki i bardzo ciężko stwierdzić, jak początkowo wyglądała data. Widnieje nad nią cienki ślad atramentu, zbyt jednak nikły, aby odtworzyć kształt utraconego znaku, który był znacznie wyższy niż dwie obecne cyfry i prawdopodobnie odpowiadał wielkością cyfrom daty rocznej. Papier został niestety wydrapany i tylko bardzo hipotetycznie można domyślać się w tym miejscu cyfry dziewięć. Z kolei istniejąca cyfra zero jest napisana zdecydowanie grubszą kreską niż wszystkie pozostałe cyfry i litery notatki, ponadto ma nieco sztuczny kształt. Nie nakreślono jej jednym płynnym ruchem pióra, co dałoby w efekcie owalną formę, lecz utworzono z paru krzywo- i prostoliniowych od-

cinków, nieco sztucznie ze sobą połączonych. Uwagę przyciąga szczególnie lewa połowa zera, w której można się dopatrzeć zarysu cyfry jeden. Pierwotną datą podniesienia relikwii z katakumb byłby wtedy nie 10, ale 11 marca, ewentualnie – choć z bardzo dużym znakiem zapytania – 9 marca.

Różnica zaledwie jednego dnia może się wydawać mało istotna. Może rzeczywiście była skutkiem mechanicznego błędu w czasie pisania bądź przepisywania notatki? Być może, lecz w tych dwóch tak bliskich sobie datach kryje się znacznie więcej zagadek i są one ściśle związane ze św. Kandydem, czy raczej świętymi Kandydami. Bo świętych noszących to imię było znacznie więcej niż szczegółowo już omówiony św. Kandyd z Agaunum, towarzysz św. Maurycego, wspominany zgodnie z kalendarzem liturgicznym 22 września.

We wszystkich nowożytnych wydaniach *Martyrologium Romanum*, obowiązującego od 1584 roku urzędowego spisu męczenników Kościoła katolickiego, figuruje oprócz św. Kandyda z Agaunum jeszcze pięciu jego imienników. Uwagę zwracają szczególnie dwaj: Kandyd umęczony w Sebaście za cesarza Licyniusza, był jednym z czterdziestu świętych żołnierzy z Kapadocji, oraz Kandyd umęczony w Aleksandrii razem z Piperionem i dwudziestoma innymi męczennikami. Pierwszy z nich jest wymieniany pod 9 marca, a drugi – 11 marca³¹. Data wspomnienia w *Martyrologium Romanum* nie zawsze jest jednak tożsama z datą obchodzenia święta danego męczennika, a tak właśnie było w przypadku czterdziestu żołnierzy z Kapadocji. Otwierając XVIII-wieczny brewiarz nie znajdziemy ich pod 9, lecz pod 10 marca³². Zmiana została dokonana za pontyfikatu Innocentego X (1644-1655), gdy święto umieszczone pod 9 marca już w *Martyrologium Hieronimianum* (V-VI wiek) przesunięto o jeden dzień³³. Musiało to doprowadzić do zamieszania, skoro zdarzają się wydania *Martyrologium Romanum*, w których czterdziestu męczenników wspomina się dwukrotnie na tej samej stronie, ale pod dwiema różnymi datami – 9 i 10 marca³⁴. Jakby tego było mało, pod 10 marca jest wzmiankowany w *Martyrologium Hieronimianum* kolejny św. Kandyd, w dodatku też umęczony z towarzyszami w Aleksandrii³⁵. Bardzo łatwo można go więc pomylić z oboma imiennikami, lecz na szczęście można go pominąć w tych rozważaniach. Nie trafił bowiem do *Martyrologium Romanum*, a jak się za moment okaże, właśnie obecność w tym spisie męczenników odgrywała zasadniczą rolę w procedurze wybierania imion dla katakumbowych świętych.

Zbieżność przytoczonych przed chwilą marcowych dat z dniem wydobywania relikwii św. Kandyda w 1756 roku jest uderzająca. Jak wcześniej było zaznaczone, męczennikom podnoszonym z grobów nadawano zupełnie nowe imiona. Robiono już tak we wczesnym średniowieczu. W okresie nowożytnym, kiedy eksploracja katakumb osiągnęła apogeum, panowała początkowo pod względem wyboru imion duża dowolność, którą usiłowała ukrócić w 1643 roku Kongregacja Obrzędów. Dopiero jednak w 1691 roku kwestia identyfikowania relikwii została formalnie uregulowana przez papieża Innocentego XII. Tak zwani ochrzczeni katakumbowi święci nie mogli być odtąd oficjalnie czczeni w modlitwach i mszach, jeżeli nadane imię własne nie było odnotowane w *Martyrologium Romanum*³⁶.

Wprawdzie z przestrzeganiem przepisów dotyczących kultu różnie bywało, ale imię istotnie wybierano z *Martyrologium Romanum*. Czyniono tak i wcześniej, bo katakumbowy święty zyskiwał w ten sposób oprócz imienia również dzień i miejsce śmierci, czasami rodzaj męczeństwa oraz imię cesarza prześladow-

cy. Dzień śmierci był szczególnie ważny, gdyż był dniem święta danego męczennika. Na kartach *Martyrologium Romanum* ten dzień nie jest w ogóle nazywany dniem śmierci, lecz narodzin. Dla ówczesnego czytelnika było zrozumiałe, że chodzi o narodziny do życia wiecznego czy też dla nieba, bo i takiego zwrotu używano³⁷. Oczywiście była też paralela chrztu i męczeństwa, gdyż jedno i drugie – chrzest z wody i chrzest z krwi – jest początkiem życia wiecznego. Już pierwsi pisarze chrześcijańscy mówili o nowych narodzinach człowieka w chrzcie. Do najważniejszych podstaw takiej interpretacji należy często przytaczany fragment Listu św. Pawła Apostoła do Rzymian: *Zatem przez chrzest zanurzający nas w śmierć, zostaliśmy razem z Nim [Chrystusem] pogrzebani po to, abyśmy i my wkroczyli w nowe życie* (Rz 6, 4). Męczenników po chrzcie z krwi grzebano w katakumbach, a gdy po wiekach podnoszono, otrzymywali nowe imiona, czyli ponowny chrzest, tym razem przed wkroczeniem na ołtarze. Rodząc się w ten sposób na nowo, otrzymywali jednocześnie z imieniem dzień męczeńskiej śmierci, a z kolei ten dzień stawał się własnym świętem. Narodziny, chrzest, męczeństwo, śmierć i święto stapiały się więc w jedno. Najsilniej zaś, jeżeli dzień święta był tożsamy z dniem wydobywania z katakumb. I najpewniej tak właśnie musiało być w przypadku naszego św. Kandyda: szukając imienia dla męczennika, wybrano z *Martyrologium Romanum* świętego figurującego pod tą samą datą. Taka metoda, dobrze znana w odniesieniu do żywych, którzy rodząc się danego dnia, „sami” wybierają sobie patrona, była najprostsza i jednocześnie najbardziej logiczna w sytuacji, gdy o szczytkach nie wiedziano nic konkretnego.

Nie uda się chyba nigdy do końca wyjaśnić, dlaczego poprawiano datę na notatce z trumny św. Kandyda. Najmniej możliwa wydaje się czysto mechaniczna pomyłka. O wiele bardziej prawdopodobne, że w grę wchodzi świadoma korekta dokonana w chwili, gdy data z notatki wydała się sprzeczna z zawartością *Martyrologium Romanum* lub brewiarza, a nie było innego dokumentu bądź świadka podniesienia relikwii. Nasuwa się tutaj mnóstwo możliwości, których analiza na obecnym etapie badań byłaby wyłącznie teoretyzowaniem. Zawsze jednak możliwości te są związane z trzema dniami – 9, 10 i 11 marca – a co za tym idzie, z dwoma świętymi Kandydami: z Sebasty i z Aleksandrii³⁸. Jest już bardzo szczególnym zbiegiem okoliczności, że przypuszczalnie ci dwaj święci, różni w *Martyrologium Romanum*, byli tak naprawdę jedną osobą. Kandyd z Aleksandrii pojawił się dopiero w XIV wieku, gdy Pietro de’Natali, błędnie interpretując fragment *Martyrologium Hieronimianum* odnoszący się do męczenników z Sebasty, zamienił imię Aleksander jednego ze świętych na nazwę miasta³⁹. O tym jednak nie wiedziano w wieku XVIII, gdy nadawano imię naszemu Kandydowi.

Czy pamiętano natomiast, że papieski dokument z 1673 roku stwierdzający autentyczność relikwii Wita, Aleksandry, Walerii i Wiktorii został wystawiony 11 marca? W Rzymie z pewnością nie. Ale to kolejny i bardzo przy tym dziwny zbieg okoliczności. Do Choroszczy w odstępie co najmniej osiemdziesięciu paru lat trafiają relikwie z Rzymu i w obu przypadkach pojawia się na piśmie ściśle z nimi związana, niemal ta sama data dzienna, 11 i 10 marca, bądź nawet identyczna, jeśli uznać, że „10” z notatki znalezionej w trumnie to przerobione „11”. Czy jest możliwe, że to właśnie w Choroszczy znajomość lub nawet tylko pamięć daty związanej ze starszymi relikwiami mogła odegrać jakąś rolę w tajemniczej historii notat-

ki? Ponieważ otwiera się w ten sposób pole do kolejnych spekulacji, zostawmy wreszcie na boku problem daty, a powróćmy na moment do kwestii imienia.

Dlaczego bowiem nadano męczennikowi właśnie imię Kandyd spośród kilkunastu, jakie w *Martyrologium Romanum* można znaleźć pod 9 i 11 marca? Na ogół uważa się, że katakumbowym świętym dobierano imiona, których samo brzmienie mówiło o cnotach osób je noszących. Stąd popularność Faustynów, Klemensów czy Wiktorii. Kandyd, wprawdzie nie tak częsty, również należy do tej grupy. Łaciński *candidus* znaczy 'śnieżnobiały, błyszczący, biało ubrany, czysty, zacny, szczęśliwy'. Wszystkie te określenia doskonale pasują do ideału męczennika z pierwszych wieków chrześcijaństwa. Kandyd nie ma też pod tym względem specjalnych konkurentów 9 i 11 marca. Spośród imion wymienionych pod obiema datami Kandyd jest jednym z paru najbardziej „znaczących”. Nie jest jednak jedynym, jakie były do dyspozycji i stąd w dalszym ciągu otwarte pozostaje pytanie: dlaczego akurat te szczątki nazwano tym właśnie imieniem? Trudno na nie odpowiedzieć, gdyż nie znamy szczegółów kościelnych kampanii wykopaliskowych. Chociażby, jak długo one trwały oraz ile grobów odkrywano danego dnia? Czy przy wyborze imienia miał znaczenie fakt, że już wcześniej nadano je świętemu pochodzącemu z tego samego podziemnego cmentarza? Święty Kandyd, który trafił do Choroszczy, nie tylko nie był jedynym męczennikiem o tym imieniu, podniesionym z katakumb, ale był co najmniej drugim wydobytym z katakumb św. Agnieszki⁴⁰.

Zupełnie też nie wiadomo, czym kierowano się uznając szczątki za męczennicę albo kobietę i czy kwestia ta w ogóle grała jakąś rolę. Upływ czasu sprawia, że nawet obecnie, kiedy medycyna dysponuje potężnymi narzędziami badawczymi, określenie płci osoby zmarłej przed prawie dwoma tysiącami lat bywa trudnym zadaniem. Zwłaszcza w naszym przypadku, ponieważ wśród ukrytych w figurze kości brakuje między innymi fragmentów miednicy, a właśnie ta część szkieletu ewentualnie pozwoliłaby stwierdzić, z kim mamy do czynienia⁴¹. Na podstawie klasycznych zdjęć rentgenowskich oraz tomografii komputerowej można tylko przypuszczać, że kości należały do mężczyzny zmarłego w młodym wieku⁴². W XVIII stuleciu rozpoznanie płci anonimowych szczątków, nawet jeśli miało się wtedy do nich bezpośredni dostęp, raczej nie było możliwe.

Dlaczego więc mamy w Choroszczy do czynienia ze św. Kandydem, a nie ze św. Kandydą bądź jakąkolwiek inną świętą odnotowaną w *Martyrologium Romanum*⁴³? Czy mogło się zdarzyć, że szczątki podniesione w 1756 roku z katakumb św. Agnieszki potraktowano by jako ciało męczennicy, a nie męczennika? Teoretycznie było to możliwe, lecz gdy zajrzemy do *Martyrologium Romanum*, to pod 9, 10 i 11 marca nie tylko nie ma żadnej Kandydy, ale prawie w ogóle nie ma kobiet. Łącznie na trzydzieści pięć wymienionych imion tylko dwa są żeńskie i oba należą do świętych, które zmarły dopiero w XV wieku i nie były męczennicami. Jeśli więc w naszym konkretnym przypadku nadanie imienia rzeczywiście wiązało się z datą podniesienia z katakumb, to św. Kandyd musiał być mężczyzną⁴⁴.

Kończąc już definitywnie wątek imienia, tylko zasygnalizujmy problem jego wyboru widziany z drugiej strony, to jest strony odbiorcy czy odbiorców relikwii. Zwykle uważa się, że nie mieli oni wpływu na to, jakie imię będzie przywiązane do szczątków. Otrzymywali przecież męczennika już po powtórnym „chrzcie”. Zdarzały się jednak wyjątki. Należą do nich św. Witalis z warszawskie-

go kościoła franciszkanów, który pierwotnie był chrzczony pod imieniem św. Klemensa, lecz imię zmieniono na prośbę przedstawiciela zakonu⁴⁵. W świetle takich przypadków może zastanowić, iż w połowie XVIII wieku wśród zakonników choroszczańskiego klasztoru występuje brat Candidus Terlecki, pełniący także funkcję przeora⁴⁶. Przy tej okazji trzeba po raz kolejny wyrazić żal z powodu bardzo fragmentarycznego stanu zachowania źródeł i szczątkowej wiedzy na temat historii klasztoru w XVIII wieku. Na przykład nie ma nigdzie listy przeorów, tymczasem łatwo byłoby ją odtworzyć, gdyby dotrzeć do wzmiankowanej tylko raz jeden w literaturze, a być może bezpowrotnie zaginionej, kroniki konwentu w Choroszczu, obejmującej najprawdopodobniej lata 1735-1790⁴⁷. Z pewnością znaleźlibyśmy w niej odpowiedzi na sporą część zadawanych tu pytań, chociażby związanych z okolicznościami sprowadzenia relikwii.

Nie wiadomo, kto i kiedy otrzymał relikwie w Rzymie, po jakim czasie dotarły do Polski, wreszcie dzięki komu i kiedy znalazły się w choroszczańskim kościele. Przytoczone wyżej w stanie badań stwierdzenie, iż *kości (z ampułką krwi) sprowadzone z Rzymu staraniem Jana Klemensa Branickiego, [...] przypuszczalnie w 1756 r. zostały przezeń przekazane kościołowi dominikanów*, nie znajduje na razie potwierdzenia w źródłach⁴⁸. Jest oczywiście prawdopodobne, że Branicki, wznosząc pierwszy murowany kościół w Choroszczu, chciał go zaopatrzyć w relikwie. Tym bardziej, że ich zasoby musiały zostać uszczuplone wskutek pożarów niszczących wcześniejsze, drewniane budowle⁴⁹. Aby jednak Branicki mógł darować relikwie św. Kandyda, musiałby je wcześniej sam otrzymać. Na pewno zaś nie otrzymał ich w Rzymie, w którym nigdy nie był. Za granicę podróżował zresztą mało i tylko w pierwszej połowie życia⁵⁰. Sytuacja była więc zupełnie inna niż w przypadku ofiarowanych kościołowi choroszczańskiemu szczątków śś. Wita, Aleksandry, Walerii i Wiktorii, które Mikołaj Stefan Pac w 1673 roku odebrał osobiście w Rzymie i na dysponowanie którymi uzyskał imienne pozwolenie. Niewykluczone zatem, że św. Kandyda przywiózł ktoś z rodziny Branickiego lub po prostu osoba, której powierzył takie zadanie⁵¹. Argumentem na rzecz zaangażowania magnata w sprowadzenie relikwii byłaby cena takiego przedsięwzięcia. Niestety, nie dysponujemy tu żadnymi konkretnymi liczbami, jak w przypadku „świętych ciał” trafiających do kościołów w południowych Niemczech i Szwajcarii⁵². Ale i w polskich warunkach musiały to być spore koszty, o czym świadczy wdzięczność duchowieństwa wobec świeckich protektorów. Witając „ciało” św. Justyna wprowadzone zapewne w 1754 roku do kościoła w Miadziole Starym na Wileńszczyźnie, jezuitski kaznodzieja, ksiądz Wawrzyniec Rydzewski, takimi słowy zwrócił się do męczennika: *Mieszkał tu, i Dzierżawcę miejsca tego osobliwszego czciciela twojego, który na sprowadzenie twoich Relikwii wielkie starania, hojne kosztyłożył w osobliwszej mięj opiece...*⁵³. Owym dobrodziejem był starosta zarzecki Antoni Koszczyc. W porównaniu z nim hetman Branicki mógł i powinien był się wykazać jeszcze większą hojnością. Dysponował przecież nieporównanie większymi środkami i miał znacznie większe ambicje. Wiadomo też, że na bieżąco interesował się postępowaniem robót przy budowie choroszczańskiego kościoła, ponaglał wykonawców, a nawet udzielał ścisłych wskazówek co do prac wykończeniowych⁵⁴. Czy jest więc możliwe, aby sprowadził w tym samym czasie z Rzymu dość niezwykle relikwie i darował je do otaczanego opieką kościoła, żałując przy tym środków na

relikwiarz i jego oprawę? Bo figura św. Kandyda jest dość skromnym obiektem. Do jej sporządzenia nie użyto żadnych kosztownych materiałów. Daleko jej pod tym względem do „świętych ciał” w innych krajach, gdzie relikwie niekiedy wręcz tonęły pod setkami a nawet tysiącami drogich kamieni⁵⁵. Tymczasem wygląda na to, że hetmańskie kulbaki były niepomierne bogatsze niż strój męczennika⁵⁶. Może była to polska specyfika, ponieważ żadna z figur zachowanych na naszych dawnych ziemiach nie wyróżnia się szczególnym splendorem. Z drugiej strony trudno wykluczyć, że przynajmniej niektóre z nich wyglądały kiedyś bardziej okazale, lecz pozabawiono je oryginalnych ozdób lub wręcz ograbiono. Pod tym względem były zawsze narażone na niebezpieczeństwo, gdyż wystawione w przeszklonych trumnach na widok publiczny mogły skłaniać nie tylko ku modlitwie. W przypadku św. Kandyda wiadomo jednak, że nieszczęścia spadające na choroszczański kościół nigdy nie dotknęły samej figury, ubranej od początku w ten sam strój i nie poddawanej przeróbkom poza drugorzędnymi szczegółami i zabiegami natury dosłownie kosmetycznej.

Argumentem bardziej przemawiającym przeciwko znaczącemu zaangażowaniu się Branickiego w sprawy relikwii byłyby stosunkowo późne pojawienie się wzmianek o trumnie i ołtarzu św. Kandyda. Najstarsza pochodzi bowiem dopiero z 1780 roku, kiedy upłynęło już niemal ćwierć wieku od podniesienia szczątków z katakumb, a dziewięć lat od śmierci hetmana. Ze względu na niekompletność źródeł jest to niestety dość słaby argument i widać przy okazji, po jak bardzo niepewnym gruncie stąpamy. Odkrycie nawet jednego tylko dokumentu, chodzi przede wszystkim o papieski autentyk, pozwoliłoby może wyjaśnić podstawowe kwestie i znacząco skrócić te rozważania. Dopóki jednak to nie nastąpi, zastanówmy się nad wersją, w której sprowadzenie relikwii nie było zasługą hetmana. Niewykluczone, że dominikanie otrzymali je od kogoś innego albo, co bardziej prawdopodobne, wykorzystali własne kanały, bez uciekania się do jakiegokolwiek świeckiego protektora. Możliwość było pod tym względem sporo⁵⁷. Relikwie odbywały czasami nie tylko długą, ale i skomplikowaną drogę, zanim znalazły się w miejscu swego ostatecznego przeznaczenia. Ich losy mogły się wikłać od samego początku, bo w Rzymie już w XVII wieku kardynał generalny wikariusz i wiceregent, obaj sprawujący nadzór nad katakumbami, wydawali zakonom oraz osobom wysokiego pochodzenia specjalne pozwolenia na eksplorację grobów i prawo do dalszego przekazywania relikwii⁵⁸. Przechodziły one wskutek przez wiele rąk. Anegdotalna pod tym względem historia, w której rolę pośrednika odegrał brat z zakonu dominikanów, została uwieczniona na tablicy z kościoła parafialnego w Oberammergau⁵⁹. W Polsce za przykład można dać dominikanów ze Lwowa, którzy w połowie XVIII wieku wystarli się o relikwie dwóch rzymskich męczenników za pośrednictwem swego byłego prowincjała⁶⁰. Niestety, nic nie wiemy o bezpośrednich kontaktach choroszczańskiego konwentu z Rzymem⁶¹. Wiadomo natomiast, że w 1756 i 1771 roku udawali się tam na obrady kapituł generalnych przedstawiciele litewskiej prowincji zakonu, do której zawsze należał klasztor w Choroszczy. Między delegatami znajdziemy aktualnego i byłego prowincjała, a także ojca Grzegorza Szymaka, który został prowincjałem po powrocie w 1756 roku, przedtem zaś i potem zasłużył się pracami opisującymi między innymi zakładanie klasztorów i wystrój kościołów⁶². Daty rzymskich peregrynacji litewskich zakonników dobrze korespondują z najstarszymi źródłowymi datami odnoszącymi się

do św. Kandyda: rokiem 1756, o którym tyle już było mowy w związku z wydobyciem relikwii z katakumb, oraz wspomnianym nieco wyżej rokiem 1780, z którego pochodzi pierwsza zachowana zapiska świadcząca o obecności relikwii w Choroszczycy.

Pod datą 23 czerwca 1780 roku w księdze dokumentującej dary i ofiary przeznaczone dla kościoła i klasztoru zanotowano: *od Imć Pana Kirna[?]a Ślusarza Białostockiego zamek francuski do Truny S. Kandyda*⁶³. Ta drugo- czy nawet trzeciorzędna informacja, jeśliby patrzeć na całą historię relikwii i relikwiarza, jest też paradoksalnie jedną z najistotniejszych, jakimi dysponujemy. Z pewnością poprzedziły ją o wiele ważniejsze, tyle że nieznanne nam wpisy do innych ksiąg, choćby do klasztornej kroniki w momencie, gdy witano relikwie. Ale na obecnym etapie badań ta skromna notatka jest nie do przecenienia. Przede wszystkim wyznacza *terminus ante quem* dla pojawienia się św. Kandyda w Choroszczycy, a ponadto mówi o innych sprawach. Chociażby ów białostocki ślusarz – dlaczego tak skromna osoba uzupełniła hetmańskie dzieło? Czyżby Branicki, sprowadzając relikwie i fundując relikwiarz, oszczędzał na ich zabezpieczeniu? Nie można oczywiście wykluczyć, że potrzeba założenia zamka pojawiła się, z niejasnych dla nas powodów, dopiero po dłuższym czasie. Tak jak nie jest wykluczone, iż poprzedni zamek się zepsuł. Aby jednak nie mnożyć bytów, najprościej byłoby przyjąć, że zamek pojawił się, ponieważ pojawiła się trumna i był do niej zbyt łatwy dostęp. Nie była więc raczej ustawiona za szkłem, wszystko jedno, w mencie czy predelli ołtarza. Fakt, iż zamek został ofiarowany przez zamiejscowego rzemieślnika, nie dziwi w choroszczańskich realiach. Przebywało tu podczas budowy pałacyku Branickich w drugiej połowie lat pięćdziesiątych XVIII wieku wielu rzemieślników z Białegostoku, w tym ślusarze⁶⁴. Potem, zwłaszcza po śmierci hetmana, musieli dojeżdżać do Choroszczycy w razie potrzeby. Ofiarodawca zamka był przypuszczalnie jednym z nich.

Sprawa zamka na tym się nie zamyka. Na trumnie nie ma bowiem po nim najmniejszego śladu. Albo go więc nigdy nie założono, albo obecna trumna jest późniejsza. Na pewno sama skrzynia jest zdecydowanie nowsza niż wieko. Odbiega od niego prostym kształtem, w którym nie pojawiają się, poza nogami, żadne krzywizny i nie ma elementów o zróżnicowanej grubości. Przede wszystkim zaś wykonano ją z drewna sosnowego, zachowanego w dość dobrym stanie, podczas gdy lipowe wieko przed ostatnią konserwacją niemal się rozsypywało⁶⁵. Skrzynia może pochodzić nawet z lat trzydziestych ubiegłego stulecia. Wieko jest z pewnością późnobarokowe, choć i ono było przerabiane. Jeszcze do niedawna szyby były osadzone gwoździkami, teraz są kitowane, a wzdłużną listwę, na której mogły ewentualnie przetrwać jakieś ślady istnienia zamka, wymieniono na nową, świerkową.

Jeżeli w 1780 roku była trumna, istniał może i ołtarz, ale pierwsza o nim wzmianka pochodzi dopiero z grudnia 1786 roku, kiedy *na ozdobę ołtarza S^o Kandyda* ofiarowano dziewięć złotych⁶⁶. Szczególnie ozdobny chyba jednak nie był, skoro już w kilka lat potem najwyraźniej przystąpiono do budowy zupełnie nowego. Świadczą o tym licznie składane ofiary, poczynawszy od grudnia 1791 roku, a na październiku 1793 roku skończywszy⁶⁷. Pierwszymi ofiarami były materiały budowlane, kłoda i tarcice, po nich przyszła kolej na dary pieniężne⁶⁸. Bardzo ciekawy jest zestaw ofiarodawców, których łącznie było szesnastu – sześciu duchownych i dziesięciu świeckich, w tym jedna anonimowa osoba. Znajdujemy tu dwóch

ojców dominikanów z Choroszczy i dziekana z Bielska, lecz również dwóch bazylianów z Supraśla, w tym samego opata, i plebana miejscowej choroszczańskiej cerkwi, co świadczy o szerszym, można by dziś nawet powiedzieć, iż ekumenicznym wymiarze sprowadzenia relikwii. Między świeckimi występuje dwóch braci przeora. Dużo też mówią ofiarowywane kwoty, aż w siedmiu przypadkach były one tej samej wysokości – 18 złotych, w jednym zaś – 36 złotych. Wszystko wskazuje na zorganizowanie przez klasztor akcji, której szczyt przypadł na wrzesień i październik 1792 roku. Połowę wszystkich ofiar przyjęto właśnie w ciągu tych dwóch miesięcy, przy czym od pięciu osób równocześnie bądź w bardzo krótkich odstępach czasu. W październiku przeprowadzono również kwestę na ołtarz.

Wśród ofiar pojawił się, poza wspomnianym drewnem, jeszcze jeden dar materialny, ale tym razem związany już bezpośrednio z relikwiarzem. Po upływie prawie roku od rozpoczęcia budowy ołtarza klasztor otrzymał od *Wielm. Imć Pana Franciszka Orsettego do trumny S^o Kandyda tafel 4 szkła Czeskiego wartujących po złt 9⁶⁹*. O ile w przypadku pojawienia się zamka do trumny w 1780 roku można sobie wyobrazić, że trumna istniała już dużo wcześniej bez niego, o tyle nie sposób przyjąć, że trumna czekała na oszklenie przez paręnaście lat. Albo więc zaszła konieczność wymiany szyb, albo razem z budową nowego ołtarza postanowiono przełożyć figurę św. Kandyda do nowej trumny, co chyba bardziej prawdopodobne. W każdym jednak przypadku pojawia się trudna do rozwikłania kwestia liczby ofiarowanych szyb. Do wieka potrzebne były trzy. Skrzynia trumny nie jest oryginalna, lecz sądząc ze sposobu przeszklenia wieka, jej poprzedniczka miała przypuszczalnie również trzy szklane boki. Razem więc potrzeba było sześciu tafli. Ale można też wyobrazić sobie wariant, w którym wystarczyłyby właśnie cztery. Skrzynia byłaby wtedy oszklona tylko z jednego, dłuższego boku, co z kolei sugerowałoby, że miała stanąć w mensie. Nie jest wreszcie wykluczone, iż liczba przekazanych szyb wynikała z chęci ofiarodawcy lub konkretnej potrzeby – do kompletu brakowało jeszcze czterech szyb lub właśnie cztery trzeba było wymienić. Okazuje się, że bez względu na to, za którą z tych możliwości się opowiemy, w dalszym ciągu pozostaje do rozwiązania zagadka czterech tafli *wartujących po złt 9*. Skoro były tej samej wartości, można by oczekiwać tych samych rozmiarów. Problem polega na tym, że trumny na ogół nie mają czterech jednakowej wielkości ścian czy boków, uwzględniając nawet ich wieka i wszystkie możliwe kombinacje. Czyżby więc tafle były przeznaczone do cięcia? Wielka szkoda, że się nie zachowały, może wówczas łatwiej byłoby rozwiązać tę łamigłówkę⁷⁰.

Zastanówmy się teraz nad taką oto sytuacją. W Choroszczy przechowywano wcześniej relikwie w trumnie całkowicie zamkniętej, tym razem nie chodzi naturalnie o zamek, ale o pełne boki i wieko. Powodem ukrycia relikwii przed wzrokiem byłby ich stan – to pogruchotany szkielet przywieziony z Rzymu. Na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych postanowiono sporządzić zachowaną do dziś figurę, której nie było sensu wkładać do starej trumny, lecz wprost przeciwnie, trzeba było wyeksponować w trumnie przeszklonej, a tę z kolei umieścić na ołtarzu wspanialszym od dotychczasowego.

Hipoteza ta wyjaśniałaby zarówno zabiegi dokonywane wokół trumny, jak i wzniesienie nowego ołtarza. W kościele nie wydarzyło się bowiem w tym okresie żadne nieszczęście, choćby w rodzaju pożaru, które zmuszałoby do takich działań.

Problem mógł tkwić w samych relikwiach. Odstęp w czasie pomiędzy ich sprawdzeniem, a nadaniem ostatecznego wyglądu nie byłby czymś wyjątkowym. Znany jest przypadek, że opóźnienie wyniosło cały wiek⁷¹. Powody tego bywały różne, w tym z pewnością materialne. Zdarzały się też kłopoty natury formalnej, gdy relikwiom umieszczonym na ołtarzu nie towarzyszyły odpowiednie dokumenty. „Święte ciała” musiano chyba często wprowadzać do kościołów bez uprzedniej urzędowej aprobaty, skoro istniał specjalny termin na takie postępowanie. W odróżnieniu od *translacji* nazywano je *illacją*⁷². Owo pierwsze wprowadzenie z reguły dotyczyło szkieletów jeszcze niczym nie ozdobionych. Późniejsze potwierdzenie autentyczności relikwii nie załatwiało jeszcze wszystkiego i w podobnej sytuacji były nawet te „święte ciała”, które przybywały od razu z papieskimi autentykami. Stosowana w tych dokumentach formuła pozwalała na oddawanie relikwiom czci, ale nie w każdej formie. Na odprawianie oficjum lub mszy wymagane była specjalna zgoda rzymskiej Kongregacji Obrzędów, *Licentia celebrandi festum*, a uzyskanie jej dla katakumbowych świętych było dość trudne, zwłaszcza od lat trzydziestych XVIII wieku⁷³.

Właśnie zmiana charakteru kultu św. Kandyda mogła być bezpośrednią przyczyną wzniesienia nowego ołtarza i zrobienia przynajmniej nowej trumny, jeśli nie figury, co też wchodzi w rachubę. Potwierdzeniem takiej zmiany jest pojawienie się w kościele *karbony* S. Kandyda. Pierwsze pieniądze wyciągnięto z niej w październiku 1792 roku, czyli w tym samym miesiącu, gdy ofiarowano szkło do trumny i odbyła się kwesta na ołtarz. Było to zarazem w momencie, gdy wpłynęła już większość znaczących ofiar na budowę ołtarza. Powodem zainstalowania skarbonki nie była więc chyba potrzeba zbierania funduszy i następne miesiące to potwierdziły. Poza pierwszym opróżnieniem kolejne przynosiły na ogół jedynie po kilka złotych, a niekiedy tylko groszy. To typowy obraz skarbonki umieszczonej przy gotowym już ołtarzu, gdzie wierni proszą o coś świętego lub mu dziękują. Kult nie rozwinął się, co widać po wysokości datków, lecz przez jakiś czas był przynajmniej podtrzymywany i miał wymiar publiczny, o czym świadczy samo istnienie skarbonki. Jej brak do 1792 roku jest pod tym względem znamienne⁷⁴.

Wzniesienie nowego ołtarza św. Kandyda oznacza, że poprzedni musiał być skromniejszy. Świadczy również po raz kolejny, że przypisywanie Janowi Klemensowi Branickiemu jakichś szczególnych zasług wobec św. Kandyda jest oparte na kruchych podstawach. Gdyby bowiem relikwie trafiły do Choroszczy jeszcze w drugiej połowie lat pięćdziesiątych, kiedy stawiano kościół i trwały intensywne prace nad jego jednolitym wystrojem, magnat zadbałby też o stworzenie odpowiedniej oprawy dla swego niezwykłego nabytku. Ołtarz byłby na pewno w takiej sytuacji zharmonizowany z resztą wyposażenia. Ale w takiej sytuacji trudno sobie wyobrazić, żeby po dwudziestu zaledwie latach pozbywano się go, zastępując owoc hetmańskiego mecenatu efektem zbiorowego wysiłku znacznie mniej zamożnych ofiarodawców. Śmiało natomiast postąpiono by tak, jeśli pierwszy ołtarz byłby niepozorną czy wręcz prowizoryczną konstrukcją.

Wznoszony z woli Branickiego kościół został zaprojektowany z myślą o siedmiu ołtarzach: głównym w prezbiterium oraz sześciu bocznych w głębokich przyściennych wnękach po obu stronach jednonawowego wtedy korpusu. Wszystkie były gotowe w 1759 roku⁷⁵. Trudno powiedzieć, czy istniał już wówczas

ósmy ołtarz, znajdujący się za głównym, a notowany w wizytacjach od 1804 roku⁷⁶. Pojawienie się kolejnego ołtarza musiało więc stworzyć problem, ponieważ brakowało dlań wyróżnionego architektonicznie miejsca. Poradzono sobie z tym, umieszczając ołtarz św. Kandyda po prawej, południowej stronie wejścia do prezbiterium, naprzeciw ambony. Tam przynajmniej znalazł się ołtarz z początku lat dziewięćdziesiątych. Gdzie ulokowano wcześniejszy, nie wiadomo, przy czym nie bardzo widać inne możliwości, poza tyłem ołtarza głównego.

Kulisowe usytuowanie ołtarza św. Kandyda tuż przy filarze łuku tęczowego zapewniło mu specjalną pozycję w przestrzeni kościoła. Po ołtarzu głównym był drugim, najbardziej eksponowanym spośród wszystkich bocznych. W wizytacjach wymieniano go też konsekwentnie na drugim miejscu. Wynikało to oczywiście z kolejności opisu, *idąc od ołtarza wielkiego*, ale ciekawe, że w wizytacjach zachował tę pozycję i numer drugi nawet wówczas, gdy w XIX wieku przeniesiono go, w gruncie rzeczy chowając, na tył ołtarza głównego. Ołtarz, który wcześniej tam się znajdował, był zaś zawsze wymieniany na końcu. Także jako jedynemu, poza głównym, poświęcano ołtarzowi św. Kandyda nieco więcej uwagi w wizytacjach, w przypadku pozostałych bocznych ołtarzy niemal zawsze ograniczając się do podania wezwania.

Nie są dotąd znane żadne widoki czy zdjęcia ołtarza św. Kandyda. Jego wygląd można tylko w przybliżeniu odtworzyć na podstawie związanych wizytacyjnych opisów. W najwcześniejszym z zachowanych, z 1804 roku, czytamy: *Po lewej ręce Ołtarza Wielkiego Ołtarz Ś. Kandyda Męczennika z Baldachimem teyże wielkości jak nad Amboną, w Ołtarzu na Postumencie Truna z szklanymi bokami, w której Ciało Ś. Kandyda złożone daje się widzieć Ludowi, wyżej zaś jest Obraz niewielki Ś. Wincentego Ferreyusza na Płótnie malowany*⁷⁷. Określenie *w Ołtarzu na Postumencie* nie jest jednoznaczne, ponieważ „w” może odnosić się do samej mensy bądź całego ołtarza. Od strony czysto językowej „w” przemawiałoby za umieszczeniem trumny w mensie, skoro w tym samym inwentarzu cyborium znajduje się „na” głównym ołtarzu. Także przeszklenie wieka trumny byłoby teoretycznie niepotrzebne, gdyby usytuowano ją wysoko. Ponadto przynajmniej od ostatniej wojny trumna była zawsze umieszczana w mensach ołtarzy stojących w nawach bocznych, co sugerowałoby kontynuację starszej tradycji. Wszystko to jednak zupełnie nie zgadza się z postumentem, na którym stała trumna i który miał rację bytu wyłącznie w przypadku ustawienia jej na mensie czy nawet nieco powyżej. Potwierdzeniem tego są opisy ołtarza w późniejszych inwentarzach, gdzie w odniesieniu do elementów znajdujących się w górnej części konfesji powtarzane jest sformułowanie *nad trumną*.

Zwieńczenie ołtarza baldachimem oznacza, że traktowano go jako konfesję, czyli połączenie ołtarza i grobu, co zrozumiałe w świetle faktu złożenia w nim „całego ciała” męczennika⁷⁸. Sposób, w jaki to zrobiono, był wszakże dość rzadki. Wśród bardzo obfitego materiału, zebranego przez Ryszarda Mączyńskiego, znajduje się tylko jeden polski przykład analogicznego usytuowania konfesji w obrębie świątyni. Chodzi o ołtarz św. Klemensa z kościoła karmelitów trzewickowych we Lwowie, pochodzący z około 1753 roku⁷⁹. Autor podaje go jako przypadek skrajny, *jedyny wśród wymienionych przyściennych i niearchitektonicznych ołtarzy-grobów nie ustawiony w osobnej kopułowej kaplicy, lecz w narożu opilastrowanych ścian, przy łuku*

tęczowym, dodając, że lokalizacja ta wynikała z koncepcji ujednoczenia wyposażenia świątyni, gdyż konfesja stanowiła pendant do umieszczonej *vis-à-vis* ambony (również wyposażonej w baldachim)⁸⁰.

Jak widać, nie był to przypadek jedyny. W Choroszczy ołtarz usytuowano niemal identycznie. Niemal, ponieważ nie został wepchnięty w południowo-wschodni narożnik korpusu, lecz stał nieco na lewo, na tle zakłębienia filara łuku tęczowego. Był zatem trochę bardziej wysunięty ku środkowi kościoła i nie zasłaniał zaokrąglonego narożnika korpusu. W stosunku do lwowskiego rozwiązania różnica wydaje się w pierwszej chwili nieduża, jest jednak znacząca i ze wszelkich miar korzystna. Gdyby ołtarz stanął w narożniku, musiałby się niemal stykać z ołtarzem umieszczonym w pierwszej od wschodu wnęce ściany południowej, tak natomiast pozostawało między nimi światło. Co ważniejsze, wolne pozostawały wszystkie cztery narożniki korpusu, których zaokrąglony kształt miał estetyczny sens, jeżeli był widoczny. Wreszcie tylko przy takim usytuowaniu baldachim nad ołtarzem mógł znaleźć się dokładnie naprzeciwko baldachimowi ambony.

W kościele nie ma już od dawna ołtarza św. Kandyda, ale jego baldachim zachował się. Słowo „zachował” właściwie powinno być ujmowane w cudzysłów, gdyż nie jest to oryginalne zwiercienie, lecz rekonstrukcja, powtarzająca w dużej mierze wcześniejszy kształt, różniąca się natomiast szczegółami. Uwaga ta w jednakowym stopniu dotyczy baldachimowi choroszczańskiej ambony⁸¹. Baldachimy te były bowiem zawsze jednakowe. Świadczą o tym archiwalne zdjęcia z ubiegłego stulecia, a przede wszystkim najstarsze XIX-wieczne inwentarze. Wprawdzie w cytowanym wcześniej inwentarzu z 1804 roku jest mowa tylko o tej samej wielkości obu baldachimów (*Ołtarz...z Baldachimem teyże wielkości jak nad Amboną*), ale w inwentarzu z 1839 roku wyraźnie podkreślono ich identyczną formę (*Ołtarz...ex appposito Ambony z Baldachium, w tey wielkości i strukturze iak nad Amboną*)⁸². Jeżeli baldachimy były identyczne od samego początku, to znowu musi pojawić się pytanie o moment przybycia relikwii do Choroszczy. Skoro bowiem zachowany baldachim był częścią konfesji, to wyglądałoby, iż zaplanowano ją i urządzono jako element jednolitego wnętrza kościoła jeszcze w latach pięćdziesiątych XVIII wieku. Datowanie konfesji świetnie wówczas zgadzałyby się z nieco wcześniejszą datą podniesienia relikwii z katakumb, a jej usytuowanie i ogólny kształt wyglądałyby na udoskonalenie nieco wcześniejszego wariantu w postaci konfesji św. Klemensa z lwowskiego kościoła karmelitów trzewickowych. Czyżby zatem niemal cała wysuwana dotąd argumentacja miała lec w gruzach? Autor przyznaje się, że przez moment poważnie się zawahał. Ale tylko moment. Po pierwsze, przedstawiane do tej pory racje nie straciły na znaczeniu. Po drugie, parzystość baldachimów w Choroszczy łatwiej i lepiej wytłumaczyć, odwołując się do zjawisk bardziej powszechnych w sztuce tamtej epoki, aniżeli do samotnej analogii, jaką ewentualnie stanowiłaby nietypowa pod względem usytuowania lwowska konfesja.

W późnobarokowych kościołach umieszczano czasami naprzeciwko ambony jej odpowiednik w postaci...i tu kłopot z nazwaniem, ponieważ ta struktura bardzo przypominała ambonę, lecz nie pełniła jej funkcji. Zawsze miała baldachim umieszczony na tej samej wysokości, co właściwa, pod nim jednak, miast żywego kaznodziei, stała na obszernej konsoli rzeźba lub cała grupa rzeźbiarska. Pozorna ambona mogła także służyć jako zwieńczenie stojącej nisko, na kościelnej posadzce, chrzciel-

nicy. Najwspanialszymi przykładami takich rozwiązań szczyłą się południowe Niemcy, z Zwiefalten na czele. Znajdujemy je także bliżej, w krajach habsburskich: Austrii, Czechach, Morawach i na Śląsku. Stosunkowo szybko dotarli na Podlasie i ziemie Wielkiego Księstwa Litewskiego, gdzie popularny okazał się drugi z wymienionych wariantów – baldachim osłaniający chrzcielnicę. Spotkamy go chociażby w kościele farnym w Międzyrzeczu Podlaskim (lata sześćdziesiąte XVIII wieku) czy kościele w Stokliszkach (1760-1766, litewskie Stakliškės, 71 km na zach. od Wilna), gdzie chrzcielnicę wieńczy scena Chrztu Chrystusa, tak samo jak w Choroszczu⁸³. Oba przykłady są bliskie Choroszczu czasowo i geograficznie.

Rokokowa chrzcielnica stoi dziś w choroszczańskim kościele po tej samej stronie nawy co ambona, mając jako tło zaokrąglony północno-wschodni narożnik nawy głównej. Oba najważniejsze po ołtarzach elementy pierwotnego wyposażenia kościoła znajdują się przez to stanowczo zbyt blisko siebie i efektowna chrzcielnica trochę niknie w cieniu znacznie większej konkurentki. W dodatku narożnik nawy jest dla chrzcielnicy wyraźnie zbyt szerokim pasem tła, jeszcze bardziej ją pomniejszając. Czułaby się znacznie lepiej, mając z tyłu węższe i dobrze odpowiadające jej gabarytom zakłębienie prawego filara łuku tęczowego, naprzeciwko ambony i pod baldachimem. Tam właśnie było jej pierwotne miejsce. Skoro tak, to ołtarz św. Kandyda musiał się w tym miejscu pojawić później. Jego lokalizacja nie wynikała więc z chęci ujednoczenia wyposażenia świątyni, ale była konsekwencją wcześniejszej jednolitości i symetrii wnętrza. To nie konfesję nakryto baldachimem, lecz ołtarz wstawiono pod istniejący baldachim, tworząc w ten sposób konfesję. Jej wielkość i częściowo kształt zostały zdeterminowane przez już istniejące elementy. U góry kończyła się identycznym jak po drugiej stronie łuku tęczowego baldachimem. U dołu nie powinna być w partii ołtarzowej męsy o wiele szersza niż kosz ambony. Dla trumny o długości 125 centymetrów zupełnie to wystarczało.

Jak już widzieliśmy, kult przywiezionego z Rzymu męczennika nie bardzo się rozwijał w końcu XVIII wieku. Tym silniej zaskakują w księdze ofiar dwa wpisy z roku 1813. Oba dotyczą tej samej osoby, która spośród wszystkich czcicieli św. Kandyda okazała się najhojniejsza. Najpierw, we wrześniu, *od Wielmożney Jeymość Pani Krakotkinowey Pułkownikowey Altileriskiey na ozdobe Świętego Kandyda dano Złt Pol 156 gr 20*. Wkrótce potem, w grudniu, klasztor otrzymał *od W Jeymość Pani Chrakotkinowey Pułkownikowey Altileriskiey Ubior do S Kandyda z kitayki Rózo-wey y świec stołowych Jerzęczych*⁸⁴. Złożona kwota zaskakuje i jest trudna do wytłumaczenia. Krążyły już wtedy oczywiście nie te same złote polskie, co na początku lat dziewięćdziesiątych poprzedniego stulecia, ale porównując dar z wysokością ofiar składanych do skarbonki kościelnej widać, że była to suma znacząca⁸⁵. Zastanawia także sformułowanie *na ozdobe Świętego Kandyda*. Przedtem odnotowywano wpłaty *na ozdobę ołtarza S^o Kandyda* (w 1786 roku) lub *na ołtarz S^o Kandyda* (w roku 1792 i 1793). Czy mogłoby to oznaczać, że tym razem chodzi o samego św. Kandyda, czyli o jego figurę? Bo jeśli tak, to jakie czynności lub materiały mogłyby pochłonąć taką kwotę? Nasuwa się nawet myśl, że dopiero teraz zrobiono figurę, gdyby nie data, trochę zbyt późna jak na tego typu relikwiarze, oraz od dawna przeszklona trumna⁸⁶. Nie wchodzi też w rachubę gruntowne odnowienie figury. Wprawdzie dopiero co przetoczyła się przez te ziemie wojna i można sobie wyobrazić, że relikwiarz został splądrowany, nie ma jednak żadnych tego śladów

ani w źródłach, ani na samej figurze, której nigdy poważnie nie reperowano i nie przebierano w inne szaty⁸⁷. Z ostatnią uwagą nie stoi w żadnej sprzeczności fakt ofiarowania w trzy miesiące po darze pieniężnym *Ubioru do S Kandyda z kitayki Różowej*. Ubiór nie oznacza tu stroju świętego, lecz jego nowe jedwabne posłanie. Wiemy więc, że na pewno czynnie zajmowano się w tym czasie relikwiarzem. Być może pieniądze poszły wtedy dosłownie na ozdoby, których kształtu nigdy nie poznamy, bo dawno zniknęły z powodu swej wartości.

Złożona w 1813 roku ofiara była nie tylko największym jednorazowym darem dla św. Kandyda, ale też ostatnim z udokumentowanych⁸⁸. Później brak tego rodzaju wpisów w choroszczańskich księgach i wygląda na to, że zlikwidowano umieszczoną gdzieś przy ołtarzu skarboneę, względnie zapisywano wrzucane do niej grosze razem z większymi kwotami wybieranymi ze skarby Pana Jezusa, co zdarzało się już wcześniej. Od tej pory na temat ołtarza i relikwiarza można się czegoś dowiedzieć wyłącznie z kościelnych inwentarzy i wizytacji biskupich. Opis ołtarza w inwentarzu z 1804 roku, najstarszym z zachowanych, był już cytowany. Większość następnych jest bardzo do siebie podobna i widać wyraźnie, że często przepisywano je słowo w słowo. Zdarzają się jednak wyjątki i do takich należą inwentarze z 1818 oraz 1839 roku.

W pierwszym z nich cały opis kościoła mieści się w zaledwie kilku zdaniach i daleko mu pod względem dokładności do wszystkich pozostałych inwentarzy. Lecz właśnie tutaj występuje informacja, która nie pojawia się nigdzie indziej: *Relikwie znajdują się w Kosciele S^g Kandyda, S: Wiktorii, S: Wita, S: Waleryi, S: Jukundy, S: Alexandry, S^g Exuperjusza, y S^g Aureliusza w Relikwiarzach Drewnianych nakształt trunek z bokami szklannemi*⁸⁹. Wynikałoby z tego, że trumna św. Kandyda była tylko jedną z wielu. Ile było ich łącznie, trudno powiedzieć. Wprawdzie liczba wymienionych świętych zgadza się z liczbą stojących wówczas w kościele ołtarzy bocznych, ale czy jest możliwe, aby w każdym znajdował się tego rodzaju relikwiarz? I czyżby rozłączono relikwie czterech świętych przywiezione przez Mikołaja Stefana Paca, po to tylko, aby w kilkanaście lat później włożyć je znowu do jednej skrzynki? Z drugiej strony nie ma powodu, aby nie ufać przeorowi Jakubowi Wiszowatemu, który własnoręcznie spisał inwentarz i musiał dobrze znać swój kościół.

Z inwentarza z 1839 roku pochodzi przytoczona wcześniej informacja o takich samych baldachimach nad amboną i ołtarzem. Zacytujmy teraz cały fragment poświęcony ołtarzowi św. Kandyda:

2ⁱ. Ołtarz S. Męczennika ~~Kantego~~^{Kandyda} [przekreślone i nadpisane ołówkiem] po lewey stronie ex appposito Ambony z Baldachium, w tey wielkości i strukturze iak nad Amboną. W Ołtarzu na postumencie Trumna z szklannymi bokami, w której ciało S. Kantego^{dyda} [przekreślone i nadpisane ołówkiem] złożone, daie się widzieć ludowi. Nad trumną statua drewnianna tegoż S. Męczennika na postumencie [podkreślone ołówkiem]. W postumencie zaś za szkłem, są ulokowane Reliquie SS. X^{sti} Martinis [przekreślone atramentem], Ale[?]sandri, Valeriae et Victoriae podarowane w 1670. roku, Miesiąca Maia 11. dnia ^{przez} [nadpisane ołówkiem] ~~Papieżem~~ [poprawione ołówkiem] ~~Klemensem~~ [poprawione ołówkiem] Dziedzicowi. Na postumencie przy Statui iest Obraz nie wielki S. Wincentego Fere-rusza. Ołtarz ten iest malowany i wyłaczany podobnie Ołtarzowi Wielkiemu.⁹⁰

Na tle wszystkich choroszczańskich inwentarzy ten stanowi istne kuriozum. Nigdzie indziej nie spotkamy tytu skreśleń, podkreśleń, poprawek i błędów. Za kanwę na pewno posłużył jakiś wcześniejszy tekst, ponieważ opis usytuowania ołtarza i samego relikwiarza jest niemal identyczny jak w inwentarzu z 1804 roku. Nie do niego jednak sięgnął, spisując inwentarz w 1839 roku, proboszcz Kaspar Zabielski. Jak sam wyjaśnia: *Niniejszy Inwentarz Kościoła Parafialnego Choroszczańskiego, w czasie Kassaty XX. Dominikanów w ruskim języku podany, i ztego bez najmniejszego uchybienia na polski dyalekt przeniesiony, przyjąłem, na co [nadpisane atramentem] własno-ręcznie podpisuję się*⁹¹. Inwentarz z 1839 roku okazuje się więc być tłumaczeniem nieznanego inwentarza sporządzonego w 1832 roku, gdy zlikwidowano klasztor w Choroszczu, a dominikanów przeniesiono do Różanegostoku. Wiemy zatem, skąd wzięły się rusycyzmy, lecz trudniej zrozumieć, dlaczego pojawiły się poważne błędy rzeczowe. Czyżby spisywano inwentarz w 1832 roku już po wyjeździe ostatniego zakonika, zamiast tuż przed? Pytanie jest uzasadnione, bo nie sposób sobie wyobrazić, aby to dominikanom pomieszał się dawno u nich spoczywający Kandyd z Kantym, czyli z Janem Kantym, bo tylko o niego mogłoby tu chodzić. Ale czy rzeczywiście chodziło? Jan Kanty, inaczej Jan z Kęt, nie występuje w zasadzie bez imienia i nie był też męczennikiem, o czym wiedzieli nie tylko dominikanie. Mamy więc raczej do czynienia z mechaniczną pomyłką. Tylko czyją: autora czy tłumacza? Znamienne, iż nie poprawiono jej natychmiast, lecz dopiero po jakimś czasie, innym narzędziem i innym charakterem pisma. Pomyłek jest wszakże więcej. Również data podarowania relikwii czterech świętych jest błędna, rok 1670 zamiast 1673 i maj zamiast marca, a w dodatku z Wita zrobiono Marcina, z Aleksandry zaś – Aleksandra. Nieznajomość dokładnej daty da się jeszcze wytłumaczyć, gdyż wciąż mogła być nienaruszona pieczęć na złożonym papieskim dokumencie. Mniej rozumiała natomiast jest zamiana imion, które łatwo było odczytać z przytwierdzonych do kawałków kości ceduł. I jeśli nawet dostęp do relikwiarza był utrudniony, to wydaje się, że przynajmniej pamięć imion powinna była być trwalsza. Nie wiemy, kto tu zawinił, prędzej chyba nieznaną autor inwentarza w 1832 roku niż ksiądz Zabielski w dziewięć lat później, lecz jedno jest pewne, całkowicie ufać takiemu tekstowi nie sposób. Pierwsze zdanie z opisem baldachimów wydaje się być poza podejrzeniem, tak samo końcowe stwierdzenie, iż ołtarz św. Kandyda *jest malowany i wyłaczany podobnie Ołtarzowi Wielkiemu*. Wprawdzie ostatnia uwaga mogłaby sugerować, że ołtarze powstały jednocześnie, ale tylko wówczas, gdybyśmy nie wiedzieli o pracach przy ołtarzu św. Kandyda na początku lat dziewięćdziesiątych. Podobieństwo oznacza tu więc tę samą stylistykę, a nie wyjście obu dzieł spod tej samej ręki⁹².

Poważniejszy problem przedstawia znajdująca się *nad trumną statua drewniana tegoż S. Męczennika na postumencie*. Odrzucając wersję z Kantym należy zapytać, czy był to św. Kandyd. W inwentarzu z 1804 roku nie ma żadnej wzmianki o tej rzeźbie. Nie pojawi się też ona w następnych inwentarzach. Umieszczenie nad trumną rzeźbiarskiego wizerunku świętego było rozwiązaniem wielokrotnie stosowanym w konfesjach. Występowało również w Polsce, choć w przyściennych konfesjach dość rzadko i częściej spotykamy w nich obrazy niż rzeźby. W przypadku przeszklonej trumny tym bardziej należałoby się spodziewać malarskiego przedstawienia, ponieważ święty był już obecny w postaci pełnoplastycznej figury, w dodatku we własnej osobie. Sytuację w Choroszczu kom-

plikuje fakt, iż rzeźbę umieszczono na dość szczególnym wsporniku. Ten postument, jak został nazwany w inwentarzu, był bowiem jednocześnie relikwiarzem. Jest z nim zresztą do dziś. Dziwnego nieco kształtu skrzynia, umieszczona pod baldachimem naprzeciwko ambony, to właśnie ów postument, tyle że obecnie niczego nie dźwiga. Mieści natomiast, tak jak w 1839 roku, niedużą skrzynkę z relikwiami czterech świętych. Pierwotne przeznaczenie mogło być jednak zupełnie inne i nie mające nic wspólnego ze wspieraniem rzeźb czy ochronieniem relikwii. Być może to zaplecek chrzcielnicy, pochodzący z tego samego czasu i warsztatu co ambona⁹³. Trudno to dziś stwierdzić z całą pewnością, bo tak jak w przypadku ambony i obu baldachimów mamy do czynienia z rekonstrukcją. Zakładając, że istotnie był to zaplecek, nie mógł na początku posiadać otworu wyraźnie związanego z funkcją relikwiarza. Kiedy zmienił swe przeznaczenie, trudno powiedzieć. Najwcześniej w momencie, gdy powstawał w tym miejscu ołtarz św. Kandyda, a chrzcielnica musiała je opuścić. Mogło być również tak, że zaplecek przeniesiono początkowo razem z chrzcielnicą, a pod baldachim wrócił po około dwudziestu latach i dopiero wtedy przekształcono go na relikwiarz. Nasuwa się bowiem w tym miejscu jeszcze jedno wyjaśnienie daru z 1813 roku, przeznaczonego, przypomnijmy, „na ozdobę św. Kandyda”. Być może nie chodziło wcale o figurę, lecz właśnie o ołtarz. Jedno drugiego zresztą nie wyklucza, bo suma była naprawdę pokaźna i śmiało umożliwiała odnowienie czy nawet przebudowę konfesji. Zmiany polegałyby, między innymi, na dodaniu elementów nie występujących w opisie z 1804 roku. Nad trumną umocowano relikwiarz, będący przerobionym zapleckiem chrzcielnicy, a na nim ustawiono rzeźbę, może nawet specjalnie teraz wykonaną, która z kolei zmusiła do przesunięcia na bok wcześniej już w tym miejscu wzmiankowanego obrazu ze św. Wincentym Ferreriuszem. Otwarte pozostaje pytanie o temat rzeźby, która mogła, ale nie musiała przedstawiać św. Kandyda, zawrzeć pod tym względem autorowi inwentarza nie sposób.

Była to już ostatnia z zagadek dotyczących św. Kandyda. Dalsze jego losy układały się, niestety, w sposób typowy dla „świętych ciał”. O ile jeszcze w 1839 roku ołtarz z relikwiarzem znajdował się w bardzo eksponowanym miejscu, to już w trzydzieści kilka lat później wprost przeciwnie. Nie zobaczylibyśmy go od razu po wejściu do wnętrza, a odszukanie zajęłoby trochę czasu, ponieważ został przeniesiony na tył ołtarza głównego. W XX wieku było jeszcze gorzej. Ołtarz św. Kandyda zniknął w ogóle, a sam święty wędrował po kościele, wyraźnie nie mogąc znaleźć dla siebie własnego kąta, o poprzedniej pozycji mogąc tylko marzyć. Zdarzyło się nawet, że choć już raz kiedyś umęczony, zginął teraz powtórnie, jeśli nie dosłownie, to przynajmniej z pola widzenia, wstydliwie ukryty przed wzrokiem wiernych. Zobaczmy, jak do tego doszło.

W inwentarzu z 1858 roku przeczytamy ten sam opis ołtarza, co z 1839 roku, ale z istotną różnicą – nie ma już *drewnianej statui Męczennika*. Za to w „postumencie” są teraz relikwie pięciu świętych. Ich cudowne rozmnożenie polegało na dodaniu Witalisa. Nie jest to wciąż Wit, którego relikwie spoczywają w skrzynce, lecz przynajmniej bliżej mu do tego imienia niż dotychczasowemu Marcinowi, pozostawionemu jednak w inwentarzu i to wciąż na pierwszym miejscu⁹⁴.

W 1865 roku ołtarz odnowiono. Był to jeden z ostatnich etapów rozpoczętej trzy lata wcześniej restauracji kościelnego wnętrza. Sądząc z kwoty 25 rubli wyłożo-

nych przez pana Kazimierza Raczkowskiego, zakres prac nie był duży. Na jednocześnie remontowaną ambonę poszło dwukrotnie więcej pieniędzy, a każdy z pozostałych bocznych ołtarzy pochłonął przeciętnie 70 rubli⁹⁵. Zastanawiając się nad przyczyną tak dużej różnicy można domniemywać znacznie lepszy, w porównaniu z innymi, stan zachowania naszego ołtarza. W świetle analizowanej już szczegółowo ofiary z 1813 roku byłoby to jak najbardziej uzasadnione. Z drugiej jednak strony niski koszt remontu mógł być prostą konsekwencją mniejszych rozmiarów ołtarza.

W opisach nic się w ciągu paru lat po odnowieniu ołtarza nie zmieniło poza językiem, gdyż począwszy od 1867 roku inwentarze spisywano po rosyjsku⁹⁶. Istotna natomiast zmiana nastąpiła podczas gruntownego remontu kościoła, który rozpoczął się w 1870 roku od naprawy wieży⁹⁷. W październiku 1871 roku ołtarz św. Kandyda znajdował się jeszcze na dotychczasowym miejscu, ale w kolejnym inwentarzu, spisany w sierpniu 1873 roku, czytamy: 2.) *Ołtarz z tyłu głównego ołtarza Św. Kandyda męczennika, którego przedstawienie przechowuje się tamże z relikwiami w szklanej trumnie, u góry obraz* [wyraz dopisany] *Matki Bożej dużych rozmiarów i 8 obrazów Św. Apostołów i 1st Jezusa w grobie*⁹⁸. Być może ołtarz przeniesiono jeszcze w roku poprzednim, kiedy całe wnętrze zostało pomalowane, a niejakiemu Ralfowi zapłacono za *pobielienie ztyłu ołtara*⁹⁹.

Ołtarz św. Kandyda zajął miejsce, gdzie przynajmniej do 1857 roku stał ołtarz figurujący w inwentarzach na ostatniej, dziewiątej pozycji i którego wezwanie nigdy nie zostało zapisane. Ów dziewiąty ołtarz zlikwidowano przed 1867 rokiem, kiedy w inwentarzu jest już wyraźnie mowa o ośmiu ołtarzach i liczba ta utrzyma się do przełomu lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku. Miejsce za ołtarzem głównym było znacznie mniej eksponowane, ale zarazem miało szczególne znaczenie. W kościele zakonnym, jakim była choroszczańska świątynia do 1832 roku, tam właśnie musiał być zlokalizowany zakonny chór z własnym ołtarzem. Ołtarz ten miał przypuszczalnie wezwanie maryjne, o czym świadczyłyby stale potwierdzana w tym miejscu obecność obrazu Matki Boskiej. W inwentarzu z 1804 roku napisano o nim: *Za Wielkim Ołtarzem Obraz Najświętszej Panny Łaskami slynący mający na sobie Korony Gwiazdy y inne wota od wiernych dane srebrne*¹⁰⁰. Późniejsze inwentarze ograniczają się do prostego odnotowania obrazu, względnie do podkreślenia jego dużych rozmiarów.

Nie sposób na podstawie bardzo oszczędnych opisów odtworzyć wyglądu ołtarza św. Kandyda z okresu, gdy znajdował się za ołtarzem głównym. W porównaniu z poprzednim stanem musiał być jeszcze skromniejszy, ponieważ baldachim, relikwiarz czterech świętych i nieduży obraz św. Wincentego Ferreriusza pozostały przy łuku tęczowym. Przeniesiono zapewne tylko mense i trumnę z figurą świętego. Inwentarze z lat 1873, 1877, 1881, 1907 i 1910 nie dają pojęcia o relacji ołtarza w stosunku do umieszczonych w pobliżu obrazów¹⁰¹. W jednych opisach obraz Matki Boskiej znajduje się *u góry*, wymieniony zaraz po trumnie, co mogłoby sugerować, że umieszczony był w ołtarzu, lecz w innych wyraźnie stwierdza się, że *na ścianie Obraz Matki Boskiej*. Pozostałe obrazy tym bardziej nie miały związku z ołtarzem św. Kandyda. Przewieszane w kościele z miejsca na miejsce, trafiały również za ołtarz główny.

Silne zniszczenia, jakim kościół uległ podczas pierwszej wojny światowej, szczęśliwie ominęły ołtarze i w pierwszych powojennych inwentarzach z 1928 i 1930 roku krótkie opisy ołtarza św. Kandyda nie różnią się niczym od ostatnich przywołanych. Ołtarz w dalszym ciągu znajduje się z tyłu głównego i wyliczany jest

na drugim miejscu, przed wszystkimi bocznymi, które stoją teraz w trzech nawach rozbudowanej po 1918 roku świątyni¹⁰². Kiedy jednak zajrzemy do protokołu wizytacji z 1928 roku, nie znajdziemy ołtarza św. Kandyda w ogóle. Wizytacja wymienia sześć ponumerowanych ołtarzy bocznych, ale nigdzie nie wspomina ani o ołtarzu św. Kandyda, ani o relikwiarzu męczennika¹⁰³. Sprzeczność pomiędzy inwentarzami a wizytacją można chyba wyjaśnić tylko w jeden sposób. Fizycznie ołtarz św. Kandyda istniał nadal i nie został przeoczony podczas wizytacji, lecz przestał być uznawany za ołtarz w sensie liturgicznym. Tak samo będzie podczas następnej wizytacji w 1931 roku¹⁰⁴. Co mogło być przyczyną takiej zmiany? Czy stało się coś z relikwiami, bez których ołtarz tracił rację bytu? I tu kolejne zaskoczenie. Właśnie podczas wizytacji w 1931 roku arcybiskup metropolita wileński Romuald Jałbrzykowski oficjalnie potwierdził autentyczność relikwii św. Kandyda: *Cognovimus et exploravimus documenta et reliquias S.Candidi Mart. et autentitatem eorum hisce confirmamus*. Zdanie to jest fragmentem jednostronicowego dokumentu dołączonego do protokołu wizytacji¹⁰⁵. Niezależnie od tego do trumny włożono zachowany do dziś rękopiśmienny dokument o następującej treści: *A. D. 1931 die 9 mensis Junii tempore visitationis canonicae perspexis ac exploratis reliquiis Sancti Candidi Martyris una cum documentis harum reliquiarum eas uti autenticas agnovimus, manu propria subscriptimus ac sigillo stemmatis Nostri subsignavimus*. Poza podpisem i pieczęcią arcybiskupa na dokumencie widnieją podpisy dwóch księży, kanonika A. Chadyki i proboszcza choroszczańskiego Franciszka Pieściuka. W obu przytoczonych łacińskich tekstach jest wyraźnie powiedziane, że arcybiskup zbadał dokumenty, ten wyraz występuje w liczbie mnogiej. Czy wobec tego miał w ręku coś poza analizowaną już na wszelkie sposoby XVIII-wieczną notatką? Jeśli tak, był to może papieski autentyk, którego dziś tak bardzo nam brakuje. Co się z nim ewentualnie stało i jaka była zawartość trumny w chwili jej zamykania w 1931 roku, nie wiadomo. Najprawdopodobniej właśnie wtedy obwiązano trumnę grubym zielonym sznurem jedwabnym, na który nałożono pieczęć. W 2003 roku, gdy figurę przekazywano do konserwacji, sznur z dwiema zawiązanymi nań długimi pętlami leżał zwinięty pod poduszką. Czasu i sposobności do ingerowania w zawartość trumny było więc mnóstwo.

Wydawałoby się, że oficjalne rozpoznanie relikwii przez arcybiskupa powinno było zaowocować przynajmniej przywróceniem ołtarza św. Kandyda, nie mówiąc już o rozbudzeniu dawno zamarłego kultu. Tymczasem nic takiego się nie stało. Zgodnie z protokołem wizytacji z 1936 roku liczba ołtarzy bocznych zwiększyła się wprawdzie z sześciu do siedmiu, ale ten nowy został poświęcony Matce Boskiej Anielskiej¹⁰⁶. Gdyby nawet restytuowano ołtarz św. Kandyda, to zapewne nie przetrwałby on więcej niż kilka lat, dzieląc los pozostałych ołtarzy, poza jedną nastawą niemal doszczętnie strawionych przez pożar w 1938 roku. Nie wiadomo, gdzie znajdowała się w tym czasie trumna z figurą świętego. Na szczęście przetrwała, podobnie jak cudem ocalałe z pożaru relikwie czterech świętych.

Wprawdzie kościół szybko odbudowano, lecz wkrótce potem jeszcze dwukrotnie był niszczoney w czasie drugiej wojny światowej. Po wojnie jedynie ołtarz główny odzyskał kształt zbliżony do stanu sprzed 1938 roku. Do odtworzenia barokowych ołtarzy bocznych nigdy nie doszło. Losy relikwiarza św. Kandyda były w tym okresie tyleż smutne, co zmienne. Parokrotnie zmieniał swoje miejsce w obrębie kościoła, ale zawsze na gorsze¹⁰⁷. Wiadomo, że przynajmniej od około 1948

roku znajdował się w mensie ołtarza ustawionego przy bocznej ścianie nawy północnej w jej wschodnim przęśle. Fotografia na założonej w 1963 roku karcie ewidencyjnej zabytku dokumentuje właśnie ów stan. Trumnę widać w dekoracyjnie opracowanym otworze, którego wielkość została ściśle dopasowana do dłuższego boku skrzyni trunny, zupełnie natomiast nie widać jej przeszklonego wieka¹⁰⁸. Trumna w połowie swej długości jest dwukrotnie opasana sznurem, co pozwala przypuszczać, że od czasu wizytacji arcybiskupa Jałbrzykowskiego w 1931 roku nie była jeszcze otwierana. Ołtarz, prawdopodobnie noszący wezwanie Matki Bożej, stał jeszcze w 1970 roku¹⁰⁹. Wkrótce potem rozebrano go podczas remontu kościoła, a trumnę wstawiono do mensy ołtarza św. Jana Chrzyciela, umieszczonego przy wschodniej ścianie nawy południowej. Określenie „wstawiono” nie w pełni oddaje nową sytuację. Trumnę po prostu schowano. Mensa ołtarza św. Jana Chrzyciela nie ma od frontu żadnego otworu, trunny nikt więc nie mógł zobaczyć¹¹⁰. Najpóźniej w 1974 roku trumna znalazła się w kolejnej mensie, tym razem ołtarza Matki Boskiej Anielskiej, umieszczonego analogicznie do poprzedniego w nawie północnej¹¹¹. Ukryta w dalszym ciągu przed wzrokiem wiernych, pozostawała tam aż do końca lat dziewięćdziesiątych, gdy wyciągnięto ją i ustawiono na posadzce obok ołtarza, w północno-wschodnim narożniku nawy. Doczekała w ten sposób 2003 roku, kiedy figurę św. Kandyda wyjęto i przewieziono do Warszawy w celu badań i konserwacji, oddzielnie natomiast i na miejscu wykonano konserwację samej trunny¹¹².

Wróciliśmy zatem do początku opowieści, ale tym bardziej oddala się jej koniec. I nic dziwnego, ponieważ przynajmniej na razie końca nie widać. Wprawdzie św. Kandyd powrócił do Choroszczy, relikwiarz dalej jednak nie ma swojego miejsca i pozostaje dla wiernych niedostępny¹¹³. Nadal trwają badania niektórych elementów figury oraz przedmiotów, jakie znaleziono obok niej w trumnie. Obecnie na plan pierwszy wysuwa się kwestia rozbitego na drobne kawałki starożytnego szklanego naczynia, którego rekonstrukcja nastręcza mnóstwo trudności¹¹⁴. To właśnie ono miało, jak wierzono, zawierać krew męczennika. Na tle innych polskich relikwiarzy jest to, uwzględniając obecny stan badań, obiekt wyjątkowy, lecz z wyciąganiem dalej idących wniosków trzeba się jeszcze wstrzymać. Święty Kandyd, nawet po konserwacji, potrafi dalej strzec swych tajemnic.

Niektóre musiał jednak przynajmniej częściowo ujawnić, w tym przede wszystkim swoją konstrukcję. Można śmiało powiedzieć, że znakomita większość dotychczasowej literatury, przynajmniej polskiej, całkowicie rozmyja się z prawdą opisując tego typu obiekty, a nawet poważnie wprowadza w błąd, gdy usiłuje odtworzyć technikę i technologię ich wykonywania. Piszemy więc o *szkieletach «oblekanych» woskowym ciałem, czaszkach powlekanych woskowym «ciałem»* i *postaciach utrzymujących woskowe ciało*, zupełnie nie tłumacząc, na czym owe zabiegi miałyby naprawdę polegać. Zmienne używanie cudzysłówów tym bardziej nie ułatwia zrozumienia istoty rzeczy. Powiedzmy tu od razu, wyprzedzając nieco tok narracji, że w przypadku Kandyda czaszki nie powleczono woskiem, lecz do pustej w środku woskowej głowy włożono kilka fragmentów czaszki. Piszemy też o woskowych figurach w sytuacji, gdy nie ma u nas ani jednego zachowanego przykładu figury zrobionej z wosku. Owszem, głowy i dłonie bywają woskowe, ale i tu konieczna jest większa precyzja. Dowodem figura św. Witalisa z kościoła franciszkanów w Warszawie, która ma głowę w publikacjach, w rzeczywistości jednak tylko część twa-

rzową, którą ułożono na poduszce tak, aby sugerowała pełny kształt¹¹⁵. Różnica z punktu widzenia osoby oglądającej jest właściwie niedostrzegalna, lecz szalenie istotna, gdy figury porównujemy ze sobą i tworzymy ich typologię. Zastosowanie w przypadku św. Witalisa rodzaju woskowej maski, która może tylko przykryć relikwie, oznacza, że mamy do czynienia z kompozycją ułożoną na podobieństwo postaci ludzkiej, lecz której elementy nie są połączone w trwały sposób. Jest to zupełnie inna sytuacja niż w przypadku św. Kandyda, który jest figurą w dosłownym znaczeniu. To pełnoplastyczna rzeźba, tyle że zrobiona w niekonwencjonalny sposób i z różnych materiałów¹¹⁶. Tułów i kończyny wykonane są z paru warstw papieru i płótna, tworzących ciekłą i sztywną powłokę, którą śmiało można by nazwać konstrukcją samonośną, ponieważ nie potrzebowała, poza paroma kawałkami drutu w partii palców, żadnych wewnętrznych wzmocnień. Do korpusu przywiązana jest głowa złożona z dwóch stopionych ze sobą woskowych odlewów. W prawie całym wnętrzu figury, łącznie z głową, znajdują się fragmenty ludzkiego szkieletu, a pozostałą przestrzeń szczelnie wypełniają włókna bawełny skłębione w rodzaj waty. Z zewnątrz do powłoki przymocowany jest efektowny strój, nawiązujący w XVIII-wiecznej konwencji do ubioru rzymskiego legionisty.

Ten krótki opis nie oddaje trudności, z jakimi musieli borykać się twórcy figury niemal na każdym etapie jej powstawania. Wątpliwe, aby była to jedna osoba. Głowa została najprawdopodobniej wykonana w profesjonalnej pracowni rzeźbiarskiej mającej doświadczenie w zakresie ceroplastyki. Dowodzi tego nie tylko biegłość rzemiosła, ale przede wszystkim wyraz artystyczny oblicza o dość delikatnych rysach, małych ustach i nieco wystających kościach policzkowych. Zamknięte oczy, trochę zapadnięte policzki oraz lekkie napięcie mięśni, szczególnie wokół ust, gdzie zaznaczają się bruzdy, sprawiają wrażenie osoby dopiero co zmarłej. Gdyby nie wielkość, trochę mniejsza niż naturalna, można by nawet uznać przednią część głowy św. Kandyda za maskę pośmiertną. Cała reszta, poza głową, może być dziełem pracowni hafciarskiej, gdzie zrobiono powłokę i nadano figurze ostateczny kształt, przedtem oczywiście umieszczając w niej relikwie. W literaturze zdecydowanie panuje pogląd, iż ośrodkami specjalizującymi się w tego typu działaniach były klasztory kobiece, co znalazło nawet odbicie w terminologii. W literaturze niemieckiej używa się wręcz określeń *Klosterarbeiten* i *Klosterfrauen-arbeiten* na oznaczenie owej produkcji obejmującej bardzo urozmaicone formy i sposoby zdobienia relikwii¹¹⁷. Choć *piękne prace*, jak je niekiedy nazywano, były z pewnością domeną kobiet, czasami parali się też nimi mężczyźni¹¹⁸. Czy w takim razie jest możliwe, aby figurę św. Kandyda zrobiono w Choroszczy? Raczej nie i to nie tylko dlatego, że męskie klasztory, o których wiemy, że zajmowano się w nich takimi pracami, należały do innych zakonów niż dominikański. Trudno sobie wyobrazić, aby figura była dziełem jednorazowym w tym sensie, że jej wykonawcy czy wykonawczynie nigdy przedtem ani potem nie podejmowali się podobnych zadań. Sądząc z zastosowanych konkretnych technicznych rozwiązań, musieli mieć pod tym względem pewne doświadczenie. I tu pojawia się problem o wiele szerszy niż w skali Choroszczy. W XVII i XVIII wieku trafiło do Polski przynajmniej kilkadziesiąt „świętych ciał”, ale tylko ich mała część otrzymała kształt figur. Uwzględniając z kolei geograficzny i czasowy rozrzut polskich obiektów, nie bardzo widać możliwość istnienia ośrodków specjalizujących się w ich wykonywaniu. Z niektórymi zadaniami, chociażby wymianą szat przy-

krywających szkielet, można było wprawdzie sobie poradzić we własnym zakresie, lecz zrobienie figury od początku z reguły wymagało fachowych sił. Niekiedy jednak, sądząc przynajmniej z obcych przykładów, relikwie musiały wędrować do wykonawcy. Mogło być i na odwrót. Specjalistki i specjaliści w tej dziedzinie krążyli pomiędzy klasztorami, nie tylko w obrębie własnego zakonu, przy okazji przekazując swe umiejętności następcom¹¹⁹. Czy zatem opowiadanie się przeciwko Choroszczy, jako miejscu powstania figury św. Kandyda, nie było zbyt pochopne? Wykluczyć tego nie można, ale przeciwko przemawiałby jeszcze jeden argument. Konstrukcja figury, mimo użycia wosku, papieru i płótna, jest w gruncie rzeczy niesłychanie solidna. Figurę można bez najmniejszego kłopotu obracać, podnosić i przenosić, nie powodując żadnych zmian w układzie włożonych do środka kilkudziesięciu kości. To bardzo istotna różnica w stosunku do dużej grupy figur, które najstaranniej nawet ułożone, nie przetrwałyby podobnych działań, rozsypując się natychmiast na kawałki. Święty Kandyd idealnie nadawał się więc do transportu, nawet dalekiego. Dobrze też wygląda w pozycji stojącej i gdyby nie zamknięte oczy, można by nawet uważać, że właśnie o niej myślano sporządzając powłokę figury. Ponieważ znowu wkraczamy w ten sposób na pole spekulacji, najwyższa więc pora odesłać czytelnika tym razem już ostatecznie do artykułu Heleny Hryszko, gdzie figura została omówiona znacznie konkretniej.

PRZYPISY

- ¹ Konserwację figury wykonała profesor Helena Hryszko, której wyrażam ogromną wdzięczność za propozycję zajęcia się zagadnieniami historycznymi. Możliwość bezpośredniego obserwowania prac konserwatorskich i brania czynnego udziału w badaniach figury była wprost nieoceniona. Wnioski wypływające czasami ze wspólnie podejmowanych działań i będące wynikiem wspólnych dyskusji trudno przychodzi teraz rozdzielić. Chociaż więc czytelnik otrzymuje dziś dwa artykuły (zob. H. Hryszko, *Analiza techniki wykonania figury św. Kandyda z kościoła w Choroszczy*, „Biuletyn Konserwatorski Województwa Podlaskiego”, Białystok 2004, z. 10, s. 95), może się zdarzyć, iż w obu znajdzie te same ustalenia. Są też jednak miejsca, gdzie napotka różnice i sytuacja ta potrwą do czasu wydania przez autorów wspólnej publikacji.
- ² W imieniu profesor Heleny Hryszko i własnym serdecznie dziękuję księdzu kanonikowi Leonowi Grygorczykowi, byłemu proboszczowi parafii choroszczańskiej, za wszelkie ułatwienia, życzliwość i bardzo konkretną pomoc, a zwłaszcza za okazywane nam przez cały czas zaufanie. Uznanie należy się także Dariuszowi Stankiewiczowi, Podlaskiemu Wojewódzkiemu Konserwatorowi Zabytków w Białymstoku, który podjął bezprecedensowe postanowienie o sfinansowaniu konserwacji tak nietypowego obiektu.
- ³ Dotyczy to także najnowszych publikacji. Nie sposób jednak winić ich autorów za „powierzchowne” podejście w sytuacji, gdy rzadko mieli możliwość bezpośredniego dostępu do omawianych relikwiarzy. Jest dość szczególnym zbiegiem okoliczności, że podczas konserwacji figury z Choroszczy ukazały się dwie pozycje poświęcone właśnie tego rodzaju obiektom. Chciałbym w tym miejscu bardzo podziękować pani Katarzynie Kolendo za udostępnienie, jeszcze przed ogłoszeniem drukiem, artykułu *Woskowe figury z relikwiami św. Klemensa biskupa męczennika z kościoła w Kiemliskach i Justyna męczennika z kościoła w Mosarzu*, [w:] *Sztuka kresów wschodnich*, t. 5, red. A. Betlej i P. Krasny, Kraków 2003, s. 161-174. Pod koniec tego samego roku ukazała się obszerna książka Ryszarda Mączyńskiego, *Nowożytnie konfesje polskie. Artystyczne formy gloryfikacji grobów świętych i błogosławionych w dawnej Rzeczypospolitej*, Toruń 2003. Figury z relikwiami świętych są w niej jednym z najważniejszych tematów.
- ⁴ Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków w Warszawie (cyt. dalej jako KOBiDZ), Teki Glinki, Nr inw. 256, k. 47. Przytoczone zdanie jest fragmentem krótkiego, odręcznego opisu kościoła z marca 1938 roku.
- ⁵ *Katalog zabytków sztuki w Polsce, Pow. białostocki, Woj. białostockie*, opr. A. Trojan i E. Żyłko, 1962, s. 5 (maszynopis w Pracowni Katalogu Zabytków Sztuki w Polsce, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa).

- ⁶ Jeden przeznaczony był dla Ośrodka Dokumentacji Zabytków w Warszawie i obecnie jest przechowywany w Krajowym Ośrodku Badań i Dokumentacji Zabytków w Warszawie. Drugi znajduje się w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Białymstoku. Egzemplarz warszawski został założony przez Elżbietę Żyłko i [Alinę] Trojan, białostocki – jedynie przez Elżbietę Żyłko. Oba noszą datę 1 IX 1963 roku.
- ⁷ J. Maroszek, *Trumna Św. Kandyda w Choroszczy*, „Kurier Poranny. Dziennik niezależny”, 11, 12, 13. 01. 1991 r.
- ⁸ J. Maroszek, *Dominikanie choroscy w XVII-XIX w.*, „Białostoczczyzna”, 1994, nr 1 (33), s. 26. Publikacja ta jest również dostępna na stronie internetowej Choroszczy: www.choroszcz.iq.pl/zabytki i historia/pamiec_fundatora.html (stan z 5 sierpnia 2004 r.).
- ⁹ J. Maroszek, *Klasztory Podlasia. Źródła kultury i świadomości narodowej*, Drohiczyń-Siemiątycze-Boćki-Bielsk Podlaski-Białystok 1995, s. 14.
- ¹⁰ R. Mączyński 2003, s. 159, 160, 525.
- ¹¹ Jako pierwszy wystąpił w 1956 roku z taką propozycją Denis van Berchem, próbując wyjaśnić kult św. Maurycego w Saint-Maurice przeniesieniem relikwii świętego o tym samym imieniu z syryjskiej Apamei (zob. R. Henggeler, *Maurizio e compagni*, [w:] *Bibliotheca sanctorum*, t. IX, Roma 1967, ssp. 200). David Woods wyjaśnia z kolei powstanie legendy o męczeństwie Legionu Tebańskiego politycznymi wydarzeniami końca IV wieku. Twierdzi, że w północnej Italii stacjonował wówczas oddział nazywany *Thebani*, a Teodor, biskup Octodurum (w latach co najmniej 381-393), usiłował pchnąć owych żołnierzy do walki z Eugeniuszem, uzurpatorem występującym przeciw cesarzowi Teodozjuszowi I. D. Woods identyfikuje owego biskupa z biskupem Teodorem wymienionym w liście Eucheriusza. Ten ostatni, czyli autor najstarszej spisanej relacji o męczeństwie legionistów, wymienia jako swe źródło Izaaka, biskupa Genewy, który z kolei dowiedział się o męczeństwie od pierwszego w tym łańcuszku Teodora. I właśnie Teodor miał według Woodsa wymyślić całą opowieść o Maurycym i Legionie Tebańskim (D. Woods, *The Origin of the Legend of Maurice and the Theban Legion*, „Journal of Ecclesiastical History”, 45, 1994, s. 385-395).
- ¹² O takim procederze i przypadku relikwii św. Gerwazego i Protazego, znalezionych przez św. Ambrożego w 386 roku po zbudowaniu bazyliki św. Nabora i Feliksa w Mediolanie, pisze J. Kracik, *Relikwie*, Kraków 2002, s. 57-58. Działo się to w tym samym czasie, co odnalezienie szczątków męczenników Legionu Tebańskiego. Nie jest też chyba obojętne, że zdarzenia te rozegrały się w niezbyt dużej odległości: jedno w północnej Italii, a drugie na południu dzisiejszej Szwajcarii. Okoliczności te szerzej analizuje D. Woods (zob. przypis 11.).
- ¹³ L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, t. III, *Iconographie des saints*, I, Paris 1958, s. 257; H. L. Keller, *Reclams Lexicon der Heiligen und der biblischen Gestalten*, Wyd. 3, Stuttgart 1975, s. 304-305.
- ¹⁴ Warto przy okazji sprostować występujące czasami w literaturze przedmiotu drobne usterki natury geograficznej. Agaunum jest nazwą łacińską (powstała z celtyckiego słowa *acauno* oznaczającego skałę). Pojawia się ona jednak często w obcej literaturze we francuskim lub włoskim brzmieniu jako Agaune lub Agauno. Dzisiejszą nazwą miejscowości jest Saint-Maurice (zapisywana najczęściej jako St-Maurice, względnie St-Maurice d'Agaune lub St-Maurice-en-Valais), właśnie w takim francuskim brzmieniu, gdyż znajduje się w zachodniej, francuskojęzycznej części kantonu Valais. Wprawdzie kanton nosi też niemiecką nazwę Wallis i około 1/3 mieszkańców mówi tym językiem, ale skupiają się oni we wschodniej części kantonu. Nie powinno się tedy określać St-Maurice jako St. Moritz. Tym bardziej, że łatwo wtedy pomylić urocze i nieco sennie miasteczko położone w zachodniej Szwajcarii na trasie wiodącej ku Przełęczy św. Bernarda ze słynnym i tętniącym życiem ośrodkiem sportów zimowych w Gryzonii, kantonie wysuniętym najbardziej na wschód kraju.
- ¹⁵ Z całą pewnością miejscem egzekucji legionistów nie mogło być Octodurum, występujące w artykule J. Maroszka *Trumna Św. Kandyda w Choroszczy* jako Octodurum. Nie leżało też ono w pobliżu dzisiejszej Genewy. Dawne Octodurum to obecne Martigny w kantonie Valais, odległe od Genewy o 70 km w linii prostej, a położone 13 km na południowy wschód od Saint-Maurice. Octodurum było siedzibą biskupstwa przeniesionego potem do dzisiejszego Sion. Legion Tebański miał obozować w Octodurum w drodze z północnej Italii, a przed wyruszeniem do Agaunum. Gdzie dokładnie został zdziesiątkowany – nie wiadomo. Wprawdzie w pobliżu Saint-Maurice jest miejsce zwane Verroliez, uchodzące za miejsce kaźni (Verroliez to nazwa starofrancuska odpowiadająca dzisiejszemu *vrai lieu*, oznaczająca „rzeczywiste miejsce”), ale najpewniej dopiero rozwijający się kult męczenników spowodował, że trzeba było takie miejsce precyzyjnie wskazać. A nie potrafił tego zrobić

- nawet Eucheriusz. W *Passio Acaunensium martyrum* określił odległość między Octodurum i Aganum na sześćdziesiąt mil, podczas gdy wynosi ona około dziesięciu mil rzymskich. Na pewno nie miał więc dokładnych informacji na temat geografii interesującego nas regionu, co podkreśla D. Woods (zob. przypis 11.), bardzo sceptyczny wobec przekazu Eucheriusza.
- ¹⁶ R. Henggeler, *Maurizio e compagni*, [w:] *Bibliotheca sanctorum*, t. IX, Roma 1967, szp. 201-202; F. Reusch, *Kandidus (Candidus) von Saint-Maurice d' Agaune*, [w:] *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. VII, Rom-Freiburg-Basel-Wien: Herder, 1974, szp. 268-269.
- ¹⁷ L. Réau 1958, s. 257.
- ¹⁸ Więcej na temat tego popiersia relikwiarzowego pisze K. Szczepkowska-Naliwajek, *Relikwiarze średniowiecznej Europy od IV do początku XVI wieku. Geneza, treści, styl i techniki wykonania*, Warszawa 1996, s. 126-127. Niestety, nie zamieszcza fotografii tego dzieła. Kolorowe zdjęcie w: V. Schaubert, H. M. Schindler, *Ilustrowany leksykon świętych*, Kielce 2002, s. 362.
- ¹⁹ K. Szczepkowska-Naliwajek 1966, s. 75.
- ²⁰ L. Réau 1958, s. 257; F. Reusch 1974, szp. 269.
- ²¹ Terminologia dotycząca tej sfery może dziś budzić zdziwienie, ale kiedyś była stosowana jak najbardziej oficjalnie. Obok neutralnego określenia *corpus sanctum* („święte ciało”), dziś najczęściej spotykanego, używano też terminu *corpus incorruptum* („ciało nieuszkodzone” ewentualnie „niezepsute”) bądź równorzędnego *corpus totum* („całe ciało”).
- ²² R. Mączyński 2003, s. 525.
- ²³ Historię tę opisuje R. Mączyński 2003, s. 82-83, 468-470.
- ²⁴ Obszerny materiał porównawczy w: E. Heawood, *Watermarks. Mainly of the 17th and 18th Centuries*, Hilversum 1950 (*Monumenta chartae papyraceae historiam illustrantia*, I), Pl. 25, nr 160-169 (ptak na trzech pagórkach), Pl. 142, nr 921, 923, 930 i Pl. 143, nr 934 (krzyż na pagórkach), Pl. 366, nr 2837 (kotwica na pagórkach). Zob. też *Likhachev's Watermarks. An English-Language Version*, red. J. S. G. Simmons i Bé van Ginneken-van de Kastele, Vol. 1-2, Amsterdam 1994 (*Monumenta chartae papyraceae historiam illustrantia*, XV), Pl. 356, nr 3972 (lilia na trzech pagórkach), Pl. 356, nr 2708-2709 (krzyż na pagórkach), Pl. 25, nr 3974 (ptak na jednym pagórku), Pl. 67, nr 3640 (sześć pagórków); C. M. Briquet, *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, t. 3, wyd. 2, Leipzig 1923, nr 12250-12251 (ptak na trzech pagórkach), nr 12247 (ptak na jednym pagórku).
- ²⁵ Wczesnym przykładem takiego filigranu jest lilia na trzech pagórkach z dokumentu podpisanego w Rzymie przez Juliusza III w 1554 r. (*Likhachev's Watermarks* 1994, t. 1, s. 188, t. 2, Pl. 356, nr 3972). Trzy pagórki znajdują się w dolnych połowach herbów Klemensa XI (1700-1721) i Klemensa XIV (1769-1774). Motyw pagórków powróci jeszcze w XX wieku na tarcze herbowe trzech papieży: Piusa XII, Pawła VI i Jana Pawła I. W obu tych przypadkach było to jednak wykorzystanie własnego herbu biskupiego, a nie nowy herb stworzony po konklawe (O. Neubecker, *Le grand livre de l'Héraldique. L'histoire, l'art et la science du blason*, Paris 1977, s. 236-237).
- ²⁶ W przytoczonym niżej tekście dokumentu zastosowano w odpowiednich miejscach transliterację oryginalnej pisowni: „v” oddawane jest przez „u”, „u” przez „v”, a „f” przez „s”:

GASPAR tit. S. Silvestri in Capite S. R. E. Presb. Cardinalis de Carpineo Sanctissimi D. N. Papæ Vicarius Generalis, & in Alma Urbe, eiusque Districtu Iudex ordinarius.

Universis, & singulis præsentibus nostras litteras inspecturis, fidem facimus, & attestamus, quod Nos ad maiorem Omnipotentis Dei gloriã, suorumq; Sanctorum venerationem dono dedimus Ill.^{mo} et Exc.^{mo} D. N. Præpi Nicolao Stephano Pazz Senatori et Pal.^{no} Polono Sacras Reliquias desumptas ex corporibus Sanctorum Christi Martyrum Viti, Alexandræ, Valeriæ, Victoriæ de mandato Sanctiss. D. N. Papæ ex Cœmeterio Prætextati extractas quas in capsula lignea, charta varijs picta coloribus cooperta bene clausa, & funiculo serico coloris rubei colligata, & sigillo nostro signata supradicto D. Ill.^{mo} et Exc.^{mo} D.º Principi Nicolao Steph.º consignavimus, eidemque ut prædictas Sacras Reliquias apud se retinere, alijs donare, extra Urbem transmittere, & in quacunque Ecclesia, Oratorio, & Capella publicæ fidei venerationi exponere, & collocare valeant in Domino facultatem cõcessimus. In quorum fidem has litteras testimoniales manu nostra subscriptas nostroq; sigillo firmatas dedimus, & per infrascriptum nostrum Secretarium expediri mandavimus. Romæ ex ædibus nostris die ii mensis martij Anno 1673

Reg. fol. 192

Gratis vbique

[podpisy]

- ²⁷ J. Dąbrowski, J. Siniarska-Czaplicka, *Rękodzieło papiernicze*, Warszawa 1991, s. 151.
- ²⁸ Udało się odszukać pięć takich przykładów z 1666, 1718, 1729, 1730 i 1743 roku. Możliwe jednak, że jest ich w archiwum jeszcze więcej. Za udostępnienie zbiorów serdecznie dziękuję siostrze Marii Rafaeli Chodygo.
- ²⁹ *Cedula* (w średniowiecznej łacinie 'kartka') oznacza karteczkę, w jaką zaopatrywano niewielkie relikwie. Miała ona najczęściej postać wąskiego paska, początkowo z pergaminu, potem zaś papierowego, na którym ręcznie, a w nowszych czasach drukiem, podawano imię świętego i ewentualnie bliżej określano rodzaj relikwii. Termin *cedula* ma naturalnie polski odpowiednik w postaci ceduły, ale ta z kolei jest dziś tak powszechnie kojarzona z giełdą, że dla odróżnienia lepiej może zachować oryginalne brzmienie. Ponadto słowniki i encyklopedie nie uwzględniają już w hasle „ceduła” znaczenia związanego z relikwiami. W najnowszej „Encyklopedii Katolickiej” (t. II, Lublin 1976) nie ma w ogóle takiego hasła.
- ³⁰ Bogatego materiału porównawczego dostarcza zwłaszcza księga chrztów obejmująca lata 1753-1795, czyli okres, w obrębie którego musiała powstać notatka (Archiwum Parafialne w Choroszczy, rkps. sygn. 7 – *Księga urodzonych 1753-1795* [tytuł nowy; wcześniej *№ 2. Метрическая Книга о Родившихся отъ 1753 – по 1795 годъ*; tytuł pierwotny nieznan]. Wśród setek wpisów, dokonywanych również przez przeorów, nie ma jednak ani jednego, o którym można by zdecydowanie powiedzieć, że został dokonany tą samą ręką. Nie przesądza to oczywiście sprawy, ponieważ nie wiadomo, czy wszyscy zakonnicy udzielali chrztów. Z kolei nie znamy składu choroszczańskiego konwentu w owych latach. Dopiero przebadanie wszystkich choroszczańskich archiwaliów pozwoliłoby więc dać odpowiedź, a to z racji rozproszenia i dalekiego od kompletności stanu zachowania dokumentów jest raczej niemożliwe.
- ³¹ Zob. przykładowo: łacińskie wydanie *Martyrologium Romanum, Gregorii XIII.,..., et Urbani VIII. auctoritate recognitum...*, Wenecja 1630, s. 123, 127 i w indeksie s. [nlb] s.v. *Candidus*; polskie wydanie *Martyrologium Kościoła Rzymskiego, Za roszkazem y powagą, Grzegorza XIII. y Klemensa X. Wydane,...*, Sandomierz 1747, s. 60-61 i w rejestrze s. [nlb] s.v. *Kandydus*.
- ³² *Breviarium Romanum ex decreto Sacrosancti Consilii Tridentini restitutum, S. Pii V...jussu editum, Clementis VIII. & Urbani VIII. Auctoritate recognitum; in quo officia novissima sanctorum accuratè sunt disposita*, Kempten 1778, s. xxii.
- ³³ Było to podyktowane potrzebą zrobienia miejsca w kalendarzu liturgicznym dla święta św. Franciszki Rzymianki, zob. A. Amore, *Sebastia, XL Martini di*, [w:] *Bibliotheca sanctorum*, t. XI, Roma 1968, szp. 770.
- ³⁴ Zob. przywoływane wyżej *Martyrologium Kościoła Rzymskiego 1747*, s. 60.
- ³⁵ J.-M. Sauget, *Candido e compagni santi, martiri di Alessandria*, [w:] *Bibliotheca sanctorum*, t. III, Roma 1963, szp. 738.
- ³⁶ A. Polonyi, *Reliquien aus den römischen Katakomben*, [w:] *Gold, Perlen und Edel-Gestein. Reliquienkult und Klosterarbeiten im deutschen Südwesen*, S. Bock i in., katalog wystawy, Augustinermuseum Freiburg, München 1995, s. 11-13.
- ³⁷ Jest swoistym *signum temporis*, że we współczesnych (i to kościelnych!) tłumaczeniach łacińskiego tekstu *Martyrologium Romanum* rezygnuje się z tych głęboko teologicznych sformułowań. Porównajmy w tym celu chociażby fragment *Martyrologium Romanum* wyjęty z dnia 9 marca. W łacińskim XVII-wiecznym wydaniu czytamy o „natalis sanctorum Quadraginta militum Cappadocum” (*Martyrologium Romanum* 1630, s. 123), co w XVIII-wiecznej polszczyźnie zostało przetłumaczone jako „narodzenie Świętych czterdziestu żołnierzy Kappadocykow” (*Martyrologium Kościoła Rzymskiego 1747*, s. 60), w XX wieku natomiast przekształciło się w „rocznicę śmierci świętych żołnierzy z Kapadocji” *Martyrologium rzymskie oraz elogja świętych i błogosławionych z niektórych martyrologiów zakonnych*, Kraków [1967], s. 83).
- ³⁸ Przypomnijmy tylko, że w przypadku Kandyda z Aleksandrii chodzi o męczennika wymienianego w *Martyrologium Romanum* pod 11 marca razem z Piperionem i dwudziestoma towarzyszami, a nie o Kandyda z Aleksandrii figurującego w *Martyrologium Hieronimianum* pod 10 marca.
- ³⁹ G. Lucchesi, *Candido, Piperione e XX compagni, santi, martiri di Alessandria*, [w:] *Bibliotheca sanctorum*, t. III, Roma 1963, szp. 742, 745.
- ⁴⁰ W połowie XVII wieku „święte ciało” wydobyte z tych katakumb i uznane za męczennika Kandyda zostało przekazane do kolegiaty Santa Maria w Cingoli. Nie utożsamiono go z żadnym Kandydem występującym w *Martyrologium Romanum*, a dzień święta, 19 marca, powiązano z faktem przekaza-

- nia relikwii 18 marca 1651 roku (A. Amore, *Candido, Santo, venerato a Cingoli*, [w:] *Bibliotheca sanctorum*, t. III, Roma 1963, szp. 738.). W popularnych włoskich opracowaniach te dwa dni stopiły się w jeden i z reguły Kandyd czczony w Cingoli figuruje pod datą 18 marca. Z rzymskich katakumb pochodzi też Kandyd czczony od drugiej ćwierci XVII wieku w Wolterra (S. Mottironi, *Candido, santo, venerato a Volterra*, [w:] *Bibliotheca sanctorum*, t. III, Roma 1963, szp. 742).
- ⁴¹ Również analiza DNA nie musi dać definitywnej odpowiedzi, co wobec dużych kosztów badania kazalo zrezygnować z jego przeprowadzenia.
- ⁴² Bardziej szczegółowe ustalenia dotyczące szkieletu znajdują się w oddzielnie przygotowywanej publikacji.
- ⁴³ Przy okazji św. Kandydy warto odnotować, że w *Martyrologium Romanum* występuje sześć świętych noszących to imię, czyli tyle samo, co św. Kandydów. Jeszcze liczniejsze były katakumbowe święte noszące to imię. Nadmieramy, że „ciało” jednej z nich znajduje się od 1636 roku w kościele parafialnym w Kodniu (R. Mączyński 2003, s. 468-469).
- ⁴⁴ Można też uznać, że już sam wybór imienia z *Martyrologium Romanum* preferuje mężczyzn, ponieważ stanowią tam oni zdecydowaną większość. Podobnie wyglądają proporcje wśród katakumbowych świętych. W przypadku sprowadzonych do Polski „świętych ciał” stosunek liczby męczenników do liczby męczennic wynosi około 5:1.
- ⁴⁵ Przykład ten, wraz z fragmentem źródłowego zapisu, podają za R. Mączyńskim 2003, s. 75.
- ⁴⁶ Archiwum Parafialne w Choroszczy, rkps sygn. 5: *Inwentarium Comparatum Anno 1741* [obecny tytuł: *Księga inwentarzowa 1741-1752*], s. 29, 31, 36, 39.
- ⁴⁷ Powołuje się na nią, nie mając jednak bezpośrednio w ręku, [J. M. Giżycki], *Wiadomości o Dominikanach prowincji litewskiej. Zebrał Wołyniak* [pseud.], Cz. I, Kraków 1917, s. 26, przypis 2.
- ⁴⁸ R. Mączyński 2003, ss. 79 i 525, tytułuje przy tej okazji Branickiego kasztelanem krakowskim, gdy tymczasem był on w 1756 r. wojewodą krakowskim (od 1746 r.), kasztelanem został dopiero w 1762 r., zob. W. Konopczyński, *Branicki Jan Klemens* [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. II, Kraków 1936, s. 404-405; E. Kowecka 1993, s. 24-25.
- ⁴⁹ Oto smutny obraz wyposażenia kościoła po pożarze z 1704 r.: „Po zgorzałym kościele Kościół mierny z obrazami P. Jezusa y N. Parny, S. Dożynika, Chorągwiami, Pozytywem et cum Pixide wyratowanymi” oraz „Srebro z Pogorzewiska zebrane i złane we 3. szmatach” (*Inwentarium Conventus Chorosce`sis...1708*, [w:] Archiwum Parafialne w Choroszczy, rkps sygn. 2: *Księga inwentarzowa 1666-1708*, k. 111 v).
- ⁵⁰ Poza młodzieńczym epizodem krótkiej służby w wojsku francuskim zagraniczne wyjazdy Branickiego ograniczały się do Drezna, Berlina oraz udziału w kampanie pod Mühlbergiem w Saksonii, po 1730 r. nie opuszczał już kraju, zob. W. Konopczyński 1936, s. 404-406; E. Kowecka 1993, s. 22-26.
- ⁵¹ Rozpatrując problem roli Branickiego w sprowadzeniu relikwii należałoby może rozpatrzyć jeszcze jeden fakt. Pierwszą żoną magnata była Katarzyna Radziwiłłówna, córka kanclerza wielkiego litewskiego Karola Stanisława Radziwiłła, który w swej kaplicy zamkowej w Białej Podlaskiej umieścił na początku XVIII wieku relikwie błogosławionego Jozafata Kuncewicza. Na okoliczność tę zwróciła mi uwagę pani Aleksandra Kasprzak, której serdecznie dziękuję, choć nie widzę możliwości łączenia ze sobą dość odległych w czasie wydarzeń. Tym bardziej, że Katarzyna zmarła w 1730 roku, a hetman miał od 1748 roku już trzecią żonę.
- ⁵² A. Polonyi 1995, s. 13-14, podaje, że same tylko kamienie użyte do ozdobienia katakumbowego świętego przenoszonego w 1650 roku do Schussenried były warte 1959 guldenów, łączny zaś koszt pozyskania, transportu i ozdobienia „ciała” św. Justyny, sprowadzonego w 1699 roku z Rzymu do klasztoru cysterek w Gutenzell wyniósł 281 guldenów i 26 grajcarów. Znacznie dokładniej, z rozbiciem na poszczególne etapy i ceny użytych materiałów, T. Schwarz przedstawia rachunki dotyczące Kandydy, katakumbowej świętej, której „ciało” przeznaczone dla kościoła w Sölden powierzono w 1762 roku urszulanom z Fryburga Bryzgowijskiego w celu przyozdobienia i sporządzenia relikwiarza (»Zu Fryburg will er seyn«. *Die 1738 begründete Wallfahrt im Ursulinerinnenkloster zum Katakombenheiligen Felicjan*, [w:] *Gold, Perlen und Edel-Gestein* 1995, s. 23 i przypis 30 na s. 29). Jest interesujące, że transport z Rzymu nie był tu specjalnie znaczącą pozycją (25 guldenów) w porównaniu z drugorzędnymi nawet elementami, jak miecz i palmowa gałąź (10 guldenów), nie mówiąc już o szlachetnych materiałach, chociażby srebrze (108 guldenów). Stosunkowo tania była też praca dwóch sióstr zajmujących się „ciałem” (22 guldeny).

- ⁵³ W. Rydzewski, *Kazanie pogrzebowe. Przy uroczystym wprowadzeniu Kości S. Justyna Męczemni: do Miazdźola, mówione tamże w Kościele XX. Karmelitów*, [w:] *Kazania przygodne X. Wawrzynca Rydzewskiego Soc. Jesu.*, Wilno 1768, s. 269 (wydane wspólnie z: *Kazania święteczne X. Wawrzynca Rydzewskiego Soc. Jesu.*, Wilno 1768). To zapomniane w literaturze przedmiotu kazanie pozwala mieć nadzieję, że może zachowało się gdzieś także kazanie wygłoszone przy wprowadzeniu relikwii św. Kandyda do Choroszcz.
- ⁵⁴ Między innymi w 1754 roku hetman pisał: „Niechże ci mularze nie prożnują i niech zaraz po świętach koło tegoż kościoła robić zaczynają, a z robotą i wypaleniem cegły aby się pośpieszano” (KO-BiDZ, Teki Glinki, Nr inw. 342, list 45). W 1756 roku hetman kazał jak najszybciej robić w Tykocinie i Choroszcz cegłę sklepowkę potrzebną do wykonania sklepienia, a dwa lata później, gdy trwały najbardziej intensywne prace nad wystrojem kościoła, przykazywał: „Co tylko jest od roboty snycerskiej w kosciele suto złożone bydź ma co zas do stolarskiej roboty, to marmoryzować tylko aby z Glantzem jako najlepszym. Roboty te od wielkiego ołtarza zaczynać” (cyt. za Z. Piłaszewicz, *Choroszcz. Kościół i klasztor poddominikański. Dokumentacja historyczno-architektoniczna*, P.P. Pracownice Konserwacji Zabytków, Oddział w Warszawie, Pracownia Dokumentacji Naukowo-Historycznej, Białystok 1970, s. 12-14).
- ⁵⁵ „Ciało” św. Kandydy z Sölden (zob. przypis 52) przybrano 300 granatami oraz wieloma innymi kamieniami. W koronie św. Felicjana, wprowadzonego w 1738 roku do kościoła urszulanek we Fryburgu Bryzgowijskim, znalazły się: diament, zielony szmaragd, rubin, błękitny hiacynt i karbunkul (T. Schwarz 1995, s. 24). Kiedy 17 września 1752 roku z katedry w tymże Fryburgu wyruszyła procesja z „ciałem” św. Aleksandra, mówiono, że do ozdoby zostało użytych 40 000 pereł i 20 000 granatów, a do tego osiem funtów czystego złota, nie licząc innych kamieni (S. Bock, *Freiburger Klosterfrauenarbeiten des 17. und 18. Jahrhunderts*, [w:] *Gold, Perlen und Edel-Gestein* 1995, s. 37).
- ⁵⁶ E. Kowecka wymienia wśród sześciu kulbak Branickiego między innymi: turecką „filigranowej roboty wysadzaną perłami i granatami” oraz aksamitną pasową „złotem haftowaną i perłową macią, szmaragdami i rubinami” (*Dwór „najrzędniejszego w Polsce magnata*, wyd. 2, Warszawa, 1993, s. 250-251).
- ⁵⁷ W Rzymie nie trzeba się było zresztą uciekać do wstawiennictwa osób z najwyższych kościelnych kręgów. Wystarczyły na przykład dobre kontakty z członkami Gwardii Szwajcarskiej (A. Angenendt, *Der Kult der Reliquien*, [w:] *Reliquien. Verehrung und Verklärung. Skizzen und Noten zur Theematik und Katalog zur Ausstellung der Kölner Sammlung Louis Peters im Schnütgen-Museum*, red. A. Legner, Köln 1989, s. 20).
- ⁵⁸ A. Polony 1995, s. 13.
- ⁵⁹ Tekst tablicy cytuje w całości A. Legner, *Vom Glanz und von der Präsenz des Heiltums – Bilder und Texte*, [w:] *Reliquien. Verehrung und Verklärung* 1989, s. 126.
- ⁶⁰ Według R. Mączyńskiego 2003, s. 545 relikwie zostały „ofiarowane przez papieża Benedykta XIV Grzegorzowi Kobuzowi, dominikaninowi, doktorowi teologii, ex-prowincałowi ruskiej prowincji tego zakonu”.
- ⁶¹ Warto jednak przy tej okazji wspomnieć zakonnika o dość niezwykłym życiorysie, w którym pojawiają się zarówno Rzym, jak i Choroszcz. „Juraj w zakonie Augustyn Křižanič, jako diecezjalny kapłan ukończył przed r. 1640 filozofię w Gratzu i teol. w Neapolu. Następnie przed 1647 uczęszczał do Collegium Graecum w Rzymie. Przez 15 lat przebywał na zesłaniu w Tobolsku, gdzie rozwinął pracę pisarską w zakresie teorii panslawizmu i ekumenizmu. W 1678 r. przywdział habit w Choroszcz. Zm. w 1683 r. podczas odsieczy wiedeńskiej” (cyt. za: R. Świętochowski OP, A. Chruszczewski, *Polonia Dominicana apud extraneos*, [w:] *Studia nad historią dominikanów w Polsce 1222-1972*, red. J. Kłoczowski, t. II, Warszawa 1975, s. 547).
- ⁶² [J. M. Giżycki] 1917, s. 29, 31.
- ⁶³ Archiwum Parafialne w Choroszcz, rkps sygn. 10: [obecny tytuł: *Księga ofiar 1776-1822*] *Liber In quo Connotantur Benefactores Compartus Sub Prioratu... Jacobi Dziarski... Anno Dñi 1776 Die 19 x^{bris}*, k. 8 r.
- ⁶⁴ E. Kowecka 1993, s. 55.
- ⁶⁵ Za tę informację dziękuję panu Florianowi Ziembickiemu z Choroszcz, miejscowemu stolarzowi, synowi zasłużonego dla kościoła Wacława Ziembickiego (zob. przypis 81).
- ⁶⁶ Archiwum Parafialne w Choroszcz, rkps sygn. 10, k. nlb.: 1786, December.
- ⁶⁷ Za informację o pojawianiu się w 1791 roku pierwszej wzmianki o budowie ołtarza oraz za wskazanie, jako ważnego źródła, *Księgi ofiar* bardzo dziękuję profesorowi Józefowi Maroszkowi.
- ⁶⁸ Archiwum Parafialne w Choroszcz, rkps sygn. 10, k. nlb.: 1791, December – „Od P. Łotowskiego kłoda lipowa na tarcie do Ołtarza S: Kandyda.”; 1792, Januarius – „Od JW. JMC X^a Opatu Supraslskie-

- go Tarcic dwu calowych pułkopy.”, „Od JW. JMC P. Strażnika i Posła z Wdztwa Trock. Brata X Przeora na Ołtarz S^o Kandyda złt 18.”, „Od Wielm. Jozefa Staroscica Rekacicyckiego Brata X Przeora na tenze Ołtarz złt 18.”; September – „Na Ołtarz S^o Kandyda, Od JW Straznika Trockiego Ex Posto dopiero Konsyljarza Generaln: Konfederacyi złt 36, Od W Szolkowskiego Pułkownika 18, Od JMC X^a Leona Pawłowskiego Plebana Cerkwi Choroskiej 18, Od O. Mateusza 18, Od O. Predykatora 18”; October – „Od W Jmc X^a Golażewskiego Dziekana Bielskiego Proboszca Waniewskiego na Ołtarz S^o Kandyda złt 20, Od Jmc X^a Jana Piramowicza Bazyliana z Suprasla na Ołtarz S^o Kandyda [...] 20, z kwesty na Ołtarz S Kandyda złt 12 gr 3.”; November – „Od W. Szeyby Rewizora na Ołtarz S^o Kandyda złt 18”; 1793, Julius, 24 – „Na Ołtarz S Kandyda Złoty Dwa y kawalek wosku od Pewney Osoby”, 8ber [October], 14 – „na Ołtarz S: Kandyda zło 12. od WłmcPa Zolk[?]wskiego y W ImcPana [?]”.
- ⁶⁹ Archiwum Parafialne w Choroszczy, rkps sygn. 10, k. nlb.: 1792, October.
- ⁷⁰ Już zupełnie na boku zasygnalizujemy jeszcze jeden liczbowy rebus związany ze św. Kandydem. Z dziesięciu największych darów pieniężnych złożonych w 1792 roku na ołtarz św. Kandyda aż siedem to wpłaty po 18 złotych, a jeden raz – 36. Cztery tafle szkła ofiarowane w tym samym roku były warte po 9 złotych, razem więc 36. Gdy kilka lat wcześniej na ozdobę ołtarza wpłacono pieniądze, było to 9 złotych. Autor niniejszego artykułu jest wprawdzie jak najdalszy od wiary w magię liczb, trudno mu jednak przejść do porządku dziennego nad bezspornym faktem, że spośród wszystkich większych ofiar kiedykolwiek złożonych na rzecz św. Kandyda tylko czterokrotnie ich wartość nie wyrażała się liczbą podzielną przez 9.
- ⁷¹ Chodzi o cytowanego już św. Aleksandra z Fryburga Bryzgowijskiego. Od translacji jego „ciała” z Rzymu w 1650 roku do sporządzenia ze szkieletu figury pokrytej tysiącami drogich kamieni minęły aż 102 lata (S. Bock 1995, s. 36-37).
- ⁷² T. Schwarz 1995, s. 22.
- ⁷³ A. Polonyi 1995, s. 16.
- ⁷⁴ Oto zestawienie kwot wyciąganych „z karbony S. Kandyda”. Archiwum Parafialne w Choroszczy, rkps sygn. 10, k. nlb.: 1792, October – „Złt 9 gr 15”; 1793, Februarius, 4 – „Zło 2 g 10”, Aprilis, 15 – „Złoty Jeden”, Julius, 16 – „Zło. 2”, 8ber [October], 15 – „Zło 3 gr 1”; 1794, Januarius – „Złt 1”, Martius – „gr 13”, Aprilis – „gr 13”, September – „Złt 1”; 1795, Aprilis – „Złt 3 gr 27”, Oktober – „Złt 4”. Dwukrotnie zanotowano łącznie kwoty z obu kościelnych skarbonek, Pana Jezusa i św. Kandyda, przy czym można śmiało założyć na podstawie innych wpisów, że zdecydowana większość każdej z sum pochodziła ze skarbonki Pana Jezusa, zwanej wcześniej kościelną: 1800, Augustus – „Złt 23 gr 10”; 1802, Aprilis – „Złt Pol 31”.
- ⁷⁵ Z. Piłaszewicz 1970, s. 14.
- ⁷⁶ *Choroszcz. Inwentarz Kościoła Choroskiego spisany Roku 1804. Wizyta Dekanalna Kościoła Parafialnego Choroskiego WW. XX. Dominikanów w Dekanacie y Dystrykcie Białostockim Diecezji Wigierskiej będącego w roku 1804 dnia 19 października odprawiona*, [w:] Z. Piłaszewicz 1970, s. 45; pełny tekst inwentarza przechowywanego w Archiwum Diecezjalnym w Łomży załączony jako aneks na s. 44-47.
- ⁷⁷ *Choroszcz. Inwentarz...1804*, [w:] Z. Piłaszewicz 1970, s. 46.
- ⁷⁸ Na temat znaczenia terminu „konfesja” obszernie pisze R. Mączyński 2003, zwłaszcza we wprowadzeniu na s. 9-17.
- ⁷⁹ R. Mączyński 2003, s. 191, 540-541, il. 122.
- ⁸⁰ R. Mączyński 2003, s. 202, przypis 131.
- ⁸¹ W 1938 roku pożar zniszczył dużą część drewnianego wystroju świątyni. Po roku 1947 Wacław Ziembicki, miejscowy stolarz i rzeźbiarz, odtworzył najważniejsze elementy wyposażenia, między innymi ołtarz główny i ambonę (Archiwum Parafialne w Choroszczy, mps sygn. 302: *Wykaz Rzeczy należących do Kościoła w Choroszczy oraz krótka HISTORIA KOŚCIOŁA* [1974], k. [3] r.). Baldachy sprzed pożaru w 1938 roku widać, niestety mało dokładnie lub fragmentarycznie, na starych zdjęciach (Z. Piłaszewicz 1970, il. 35, 37; Archiwum Parafialne w Choroszczy, bez sygn., oprawiona fotografia z widokiem ołtarza głównego).
- ⁸² *Choroszcz. Inwentarz...1804*, [w:] Z. Piłaszewicz 1970, s. 46; Archiwum Parafialne w Choroszczy, rkps sygn. 33: *Inwentarz Kościoła Parafialnego Rzymsko-Katolickiego Choroszczańskiego. Dnia 28. Lutego 1839 Roku podany*, k. 2 r.
- ⁸³ Za wskazanie obu obiektów dziękuję panu Marcinowi Zglińskiemu. Zob. I. Vaišvilaitė i in., *Baroque in Lithuania*, Vilnius 1996, s. 69.

- ⁸⁴ Archiwum Parafialne w Choroszcy, rkps sygn. 10, k. nlb., 1813, September, December.
- ⁸⁵ Dla porównania: w ciągu trzech lat 1812-1814 wybierano rocznie ze „z karbony Pana Jezusa” średnio około 115 złotych, wobec 156 złożonych na św. Kandyda przez jedną panią pułkownikową. Jeżeli cofniemy się do okresu budowy ołtarza, to okaże się, że w okresie 1791-1793 roczny dochód „z karbony kościelnej” wynosił około 130 złotych, a na ołtarz udało się zebrać w ciągu dwóch lat 228 złotych, nie licząc jednak w poczet tej sumy cennych darów materialnych. Na tym tle wszystkie datki wrzucone kiedykolwiek do „karbony S Kandyda” są zupełnie znikomą pozycją. Łącznie przyniosły zaledwie 26 złotych, nie licząc trudnych do oszacowania, ale z pewnością skromnych kwot z lat 1800 i 1802 (zob. przypis 71). W powyższym zestawieniu nie zostały uwzględnione grosze.
- ⁸⁶ Choć zwykle uważa się, iż złoty okres zdobienia relikwii skończył się razem z wiekiem XVIII, to przecież w niektórych żeńskich klasztorach kontynuowano tę działalność w głąb wieku XIX. Zwraca na to uwagę M. Schüly, *Klosterarbeiten im Augustinermuseum und in der Sammlung der Erzdiözese Freiburg*, [w:] *Gold, Perlen und Edel-Gestein* 1995, s. 51.
- ⁸⁷ Być może natomiast sam fakt złożenia tak dużej ofiary przez żonę wojskowego, i to na rzecz mężczyzny odzianego w strój rycerski, miał coś wspólnego z wydarzeniami zewnętrznymi.
- ⁸⁸ Tak naprawdę ostatnim darczyńcą okazał się Podlaski Wojewódzki Konserwator Zabytków w Białymstoku, finansując konserwację i badania relikwiarza.
- ⁸⁹ Archiwum Parafialne w Choroszcy, rkps bez sygn.: *Do Prowincyała Litewskiej Prowincji Zakonu...Rapport* [1818 r.], [w:] teczka bez sygn.: *Dokumenty dotyczące fundacji X Dominikanów w Choroszcy*, k. 581 r.
- ⁹⁰ Archiwum Parafialne w Choroszcy, rkps sygn. 33, k. 2 r.
- ⁹¹ Archiwum Parafialne w Choroszcy, rkps sygn. 33, k. 7 v.
- ⁹² Spośród bocznych ołtarzy jedynie ołtarz św. Kandyda został porównany pod względem wykończenia z głównym. Wszystkie pozostałe ołtarze boczne, o których wiadomo na pewno, że powstały jednocześnie z głównym, pozbawione są takiej informacji. Wspomniane są za to duże obrazy w tych ołtarzach oraz ich ramy malowane „w kolorze Wielkiego Ołtarza”.
- ⁹³ Tak został określony w *Katalogu zabytków sztuki w Polsce, Pow. białostocki, Woj. białostockie*, opr. A. Trojan i E. Żyłko, 1962, s. 5 (maszynopis w Pracowni Katalogu Zabytków Sztuki w Polsce, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa).
- ⁹⁴ Archiwum Parafialne w Choroszcy, rkps sygn. 49 [1858 r.]: *Intwentarz Kościoła Choroszkiego R. Katolickiego P: podany w 1858 r. 1. Stycznia*, k. [1] v.
- ⁹⁵ Archiwum Parafialne w Choroszcy, rkps sygn. 47: *Książka do zapisywania rozchodów bractwa Różańca S^g zostaiącego przy Kościele RzymskoKatolickim parafialnym Choroszczkańskim sporządzona 1854 r. dnia 16. Października*, k. 1 r.
- ⁹⁶ Archiwum Parafialne w Choroszcy, rkps sygn. 49 [1867 r.]: *Инвентарное описание Хороцаанскаго Римско Католическаго Костела. 1867 года*, k. [2] r.; Archiwum Parafialne w Choroszcy, rkps sygn. 49 [30 V 1871 r.]: *Инвентарное описание Хороцаанскаго Римско Католическаго Костѣла. 1871 года.* k. 1 v.; Archiwum Parafialne w Choroszcy, rkps sygn. 49 [24 X 1871 r.]: *Инвентарная Опись Имуществу и Плебаніяльнѣмъ строеніямъ Хороцаанскаго Римско-Католическаго Приходскаго Костѣла. Октябрю мѣца 24. дня 1871. года составленная*, k. 1 v.
- ⁹⁷ Archiwum Parafialne w Choroszcy, rkps sygn. 47, k. 1 v.
- ⁹⁸ Archiwum Parafialne w Choroszcy, rkps sygn. 49 [1873 r.]: *Инвентарная Опись Имуществу и Плебаніяльнѣмъ строеніямъ Хороцаанскаго Римско-Католическаго Костѣла. Августа мѣца 8 дня 1873 года составленная.*, k. 1 v.
- ⁹⁹ Archiwum Parafialne w Choroszcy, rkps sygn. 47, k. 2 r.
- ¹⁰⁰ *Choroszcz. Inventarz...1804*, [w:] Z. Piłaszewicz 1970, s. 46.
- ¹⁰¹ Archiwum Parafialne w Choroszcy, rkps sygn. 49 [1873 r.]: k. 1 v.; rkps sygn. 49 [1877 r.]: *Инвентарная Опись Имуществу и Плебаніяльнѣмъ строеніямъ Хороцаанскаго Римско Католическаго приходскаго Костела. Марта мѣца 7. дня 1877. года составленная*, k. 1 v.; rkps sygn. 49 [1881 r.]: *Инвентарная опись. Имуществу и Плебаніяльнѣмъ строеніямъ Хороцаанскаго Римско-Католическаго приходскаго Костела. Февраля Мѣца 23 дня 1881 года. составленная*, k. 1 v.; rkps sygn. 49 [1907 r.]: *Инвентарная опись Хороцаанскаго Римско-Католическаго приходскаго Костела съ имуществомъ и плебаніяльнѣми строеніями. Составлена в 1907 году*, k. 1 v.; rkps sygn. 49 [1910 r.]: *Инвентарная опись Хороцаанскаго Римско-Католическаго приходскаго Костела съ имуществомъ и плебаніяльнѣми строеніями. Составлена въ 1910 году*, k. 3 r.

- ¹⁰² Archiwum Parafialne w Choroszczu, rkps sygn. 104 [1928 r.]: *Inwentarz Kościoła parafialnego rz. Katolickiego w m. Choroszczu, Województwa, powiatu i dekanatu Białostockiego, sporządzony na wizytację pasterską J. Eksc. Arcybiskupa Wileńskiego 1 maja 1928 roku.*, s. [3]; rkps sygn. 104 [1930 r.]: *Inwentarz Kościoła parafialnego rz. katolickiego w m. Choroszczu, Województwa, powiatu i dekanatu Białostockiego, sporządzony 31 marca 1930 roku.*
- ¹⁰³ Archiwum Parafialne w Choroszczu, rkps sygn. 104: *Visitatio pastoralis* [1-2 V 1928], s. 2.
- ¹⁰⁴ Archiwum Parafialne w Choroszczu, rkps sygn. 104: *Visitatio pastoralis* [8 VI 1931 r.], s. 2.
- ¹⁰⁵ Archiwum Parafialne w Choroszczu, mps sygn. 104: *Anno Domini 1931 d 2 m. Junii ecclesiam parochialem in Choroszcz ad normam ss. canonum visitavimus...* (dokument jednokartkowy doklejony do protokołu wizytacji, rkps sygn. 104: *Visitatio pastoralis* [8 VI 1931 r.], po s. [18]).
- ¹⁰⁶ Archiwum Parafialne w Choroszczu, rkps sygn. 104: *Visitatio pastoralis* [30 IV 1936 r.], s. 2.
- ¹⁰⁷ Jak to często bywa, odtworzenie stosunkowo niedawnej przeszłości okazało się dość trudne z powodu braku pisanych źródeł. Życzliwą pomocą służył w tym zakresie pan Jan Adamski, mieszkaniec i wielki miłośnik Choroszczu. Autor dziękuje również za informacje panu Stanisławowi Pyczowi, organście choroszczańskiego kościoła.
- ¹⁰⁸ Forma liściastego ornamentu okalającego otwór wydaje się identyczna z tym, który zdobi skrzynkę na relikwie umieszczoną naprzeciwko ambony. Najprawdopodobniej jedno i drugie było dziełem wspomnianego już wyżej Wacława Ziembickiego.
- ¹⁰⁹ Ostatnim śladem ołtarza jest fotografia wykonana w 1970 roku (Z. Piłaszewicz 1970, il. 47), pokazująca wnętrze nawy północnej ku wschodowi. Ołtarz widoczny jest w silnym skrócie, uniemożliwiającym ocenę zawartości mensy.
- ¹¹⁰ Rodzi się w tym momencie podejrzenie, iż powodem schowania trumny mogło być jej nielegalne otwarcie. Remont kościoła nastroczał ku temu wiele sposobności. Być może posądzenie nie jest słuszne w odniesieniu do tego akurat okresu, ale faktem jest, że w nieznanych okolicznościach złamano pieczęć nałożoną na sznur w 1931 roku i ingerowano w zawartość relikwiarza.
- ¹¹¹ Obecność trumny w mensie tego ołtarza jest poświadczona w inwentarzu z 1974 roku – Archiwum Parafialne w Choroszczu, mps sygn. 302: *Inwentarz Kościoła parafialnego rzymsko-katolickiego w Choroszczu Archidiecezji w Białymstoku, dekanat białostocki. Rok 1974*, k. 6 r.
- ¹¹² Konserwację trumny wykonała mgr Joanna Pawłowska.
- ¹¹³ Przekazanie figury po konserwacji odbyło się 13 grudnia 2003 roku. Wydarzenie to było filmowane i podczas świąt Bożego Narodzenia telewizja regionalna pokazała je w programie „Obiektyw”. Figura spoczęła w odnowionej trumnie, ale relikwiarz nie mógł potem pozostać we wnętrzu kościoła. Znajdzie się w nim ponownie dopiero po stworzeniu dłań odpowiednich warunków. W celu zaspokojenia rozbudzonej ciekawości mieszkańców Choroszczu i Białegostoku autor niniejszego opracowania opublikował w miejscowej prasie krótki artykuł przybliżający część zagadnień związanych z konserwacją i badaniami relikwiarza (Marek Machowski, *Tajemnice relikwiarza*, „Kurier Poranny”, Magazyn, 26 marca 2004, s. 11).
- ¹¹⁴ Rekonstrukcją naczynia zajmuje się profesor Helena Hryszko.
- ¹¹⁵ R. Mączyński pisze o „rzeźbionej woskowej głowie” (*Warszawa XVII i XVIII wieku jako centrum kultu relikwii świętych*, [w:] *Historyczne centrum Warszawy. Urbanistyka, architektura, problemy konserwatorskie*, red. B. Wierzbicka, Warszawa 1998, s. 86) lub po prostu „woskowej głowie” św. Witalisa (*Nowożytnie konfesje...2003*, s. 159, 607). Także w *Katalogu zabytków sztuki w Polsce*, Seria Nowa, t. XI, *Miasto Warszawa*, cz. 2, *Nowe Miasto*, red. M. Kałamajska-Saeed, Warszawa 2001, s. 33 jest mowa o „przybranej w szaty figurze z woskową głową”.
- ¹¹⁶ Ustalenia dotyczące sposobu wykonania figury są zasługą profesor Heleny Hryszko. Przedstawiając tutaj tylko pokrótce to zagadnienie, odsyłam zarazem czytelników do jej artykułu w niniejszym numerze biuletynu.
- ¹¹⁷ Te wygodne terminy stosowane są często także w tytułach opracowań. Poza cytowanymi wcześniej (S. Bock 1995; M. Schüly 1995) zob. A. Chmielewski-Hagius, *Klosterarbeiten und Reliquienkult in der Erzdiözese Freiburg von der Säkularisation bis zur Gegenwart* oraz Ch. Waller, *Zur Untersuchung und Restaurierung der Klosterarbeiten*, [w:] *Gold, Perlen und Edel-Gestein* 1995, s. 58-67 oraz s. 68-70.
- ¹¹⁸ A. Legner 1989, s. 129 podaje przykład brata Adalberta Edera, który w klasztorze cystersów w Waldsassen miał pełne ręce roboty przy największym na północ od Alp zespole „świętych ciał”.
- ¹¹⁹ Zwraca na to uwagę M. Schüly 1995, s. 43.

A VERY BRIEF HISTORY OF THE RELIQUARY OF ST. CANDIDE IN THE CHURCH IN CHOROSZCZ

From the second half of the eighteenth century the parish church (to 1832 - Dominican) in Choroszcz features a glass coffin with a figure containing the relics of a martyr known as St. Candide. The state of pertinent research remains rather modest. The inventory of the church, conducted in 1962, mentioned only the vestments of the saint, whose origin was determined as the second half of the eighteenth century. The file card of the monument describes the fabric as Rococo tapestry, and the reliquary is dated as eighteenth-century or possibly later. In 1991 Józef Maroszek identified St. Candide as St. Candide of Agaunum, a companion of St. Maurice in the Theban legion. In 2003 Ryszard Mączyński recognised St. Candide as a Roman martyr whose relics were brought over, presumably in 1756, upon the initiative of Jan Klemens Branicki. The likeness of the saint was described as a „relic figure” attired in fabric from the first half of the eighteenth century, while the coffin was attributed to the workshop of Wojciech Jabłoński (probably 1757-1759).

A small piece of paper found in the coffin in the course of the conservation of the figure in 2003 contains a Latin text: *The Holy Body and a Vessel of the Blood of St. Candide, the Martyr, as Found in the Cemetery of St. Agnes on 10 March 1754*. The cemetery of St. Agnes was certainly the Santa Agnese catacombs in Rome. Unfortunately, the note informing about the origin of the relic is not a document in the strict sense of the word, but an analysis of the preserved thread mark testifies that it was written on paper from a papal document confirming the handing over of the relic or on paper intended for such a document. Presumably, this procedure took place in Rome. The precise date of extracting the relic from the catacombs mentioned in the note was earlier rewritten, in connection with a note in *Martyrologium Romanum* (9 March – St. Candide of Sebasta and 11 March – St. Candide of Alexandria). It is most likely that the anonymous remnants of an Early Christian martyr were „baptised” in the eighteenth century and given the name of one of the two saints.

There is no information about the time which passed before the relics arrived in Poland; the same holds true for the identity of the person thanks to whom they were installed in the Choroszcz church, and the time. The eventual role played by hetman Jan Klemens Branicki remained unconfirmed by the sources. An argument against Branicki's involvement is the relatively late mention of the coffin and the altar of St. Candide: the oldest comes from 1780, i. e. ten years after the death of the hetman, when a Białystok locksmith offered a lock for the coffin. The preserved coffin, however, does not contain a single trace of such a lock, and the coffin chest is distinctly later than the lid. First mention of an altar of St. Candide comes from 1786; work on a new altar was inaugurated several years later, as evidenced by the financial numerous contributions made for this purpose in 1791-1793. The donators included six members of the clergy and ten laymen, i. a. two brothers of the prior. Four sheets of glass for the coffin were offered in 1792, and a

St. Candide moneybox appeared in the church. The cult of the saint, however, did not progress, as demonstrated by the offered donations.

The St. Candide altar stood on the right, southern side of the entry to the presbytery, opposite the pulpit. There are no extant views or photographs of the altar, but its appearance could be approximately recreated upon the basis of concise inspection descriptions, starting with 1804. The altar was crowned with a baldachin, which means that it was treated as a *confessio*, i. e. a combination of altar and grave. The manner in which the *confessio* came into being is very untypical, since the altar was placed on the spot of an earlier baptismal font. The preserved altar baldachin originally topped the font and was identical to the one over the pulpit. In a word, it was not the *confessio* which was covered with a baldachin, but the altar which was placed underneath an earlier baldachin, in this way creating the *confessio*.

The largest contribution „for the embellishment of St. Candide” was made in 1813, but we do not know what it financed. True, a church inventory from 1839 mentions a wooden statute of the martyr standing above the coffin, but this information does not appear in successive inventories. The statue was placed on a preserved reliquary suspended above the coffin and containing the relics of four saints. In 1871-1873 the altar was transferred to the back of the main altar, where it was recorded for the last time in an inventory from 1930. During his 1931 visitation Romuald Jalbzykowski, the archbishop of Wilno, officially confirmed the authenticity of the relics of St. Candide. Fortunately, the figure of the saint survived a fire, which damaged the church in 1938. From that time on, it was transferred upon several occasions from the mensas of several side altars, and in 2003 – subjected to conservation.

An examination of the figure (including X-rays and computer tomography) showed that heretofore literature frequently veered from the truth by trying to recreate the technique and technology of exploiting objects of this sort. Mention was made of „skeletons coated with a wax body”, „skulls covered with wax” and “figures granted a wax body”, without explaining the nature of such operations. In the case of St. Candide we are dealing with a fully plastic figure executed in a highly unconventional way and out of assorted fabrics. The trunk and limbs are made of several layers of paper and cloth, thus creating a thick and stiff coating, which could be described as a self-supporting construction since apart from several pieces of wire in the fingers it does not need any outer reinforcements. The head, composed of two wax casts melted together, is attached to the trunk. Almost the whole interior of the figure, including the head, contains fragments of a human skeleton, and the remaining space is taken up by cotton fibres, resembling cotton wool. On the outside, a remarkable costume refers, in an eighteenth-century convention, to the apparel of a Roman legionnaire. The head was most probably made by a professional sculpture workshop, judging by the displayed skillfulness and the facial expression, which produces the impression of a person who had just passed away. Only its size, slightly smaller than a natural head, prevents from recognising its front part as a death mask. The whole rest, apart from the head, could be the work of a workshop which produced the coating and granted the figure its final shape after previously placing the skeleton inside. The construction

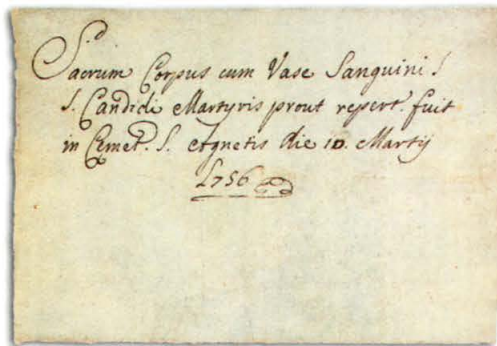
of the figure, despite the use of wax, paper and cloth, is extremely solid. The figure can be without the slightest difficulty lifted, turned, and moved without changing the arrangement of the several score bones placed inside it. This feature is an essential difference in comparison with a large group of figures that, even arrayed as carefully as possible, would have not survived similar operations and immediately fallen to pieces. St. Candide was ideally suited for transport, even to far away destinations. More about the manner in which the figure was executed can be found in an article by Helena Hryszko, published in the same issue of „Biuletyn”.



1. Popiersie figury
św. Kandyda
po konserwacji.
Bust of figure
of St. Candide
after conservation.



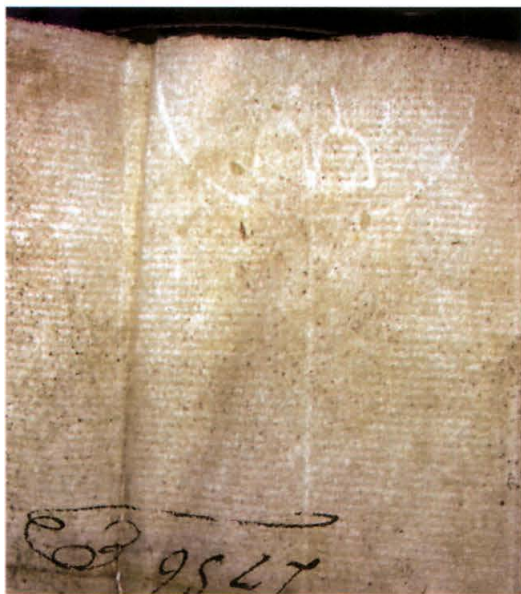
2. Relikwiarz św. Kandyda. Stan po konserwacji. Reliquary of St. Candide. State after conservation.



3. Znalaziona w trumnie notatka informująca o wydobyciu relikwii św. Kandyda z rzymskich katakumb S. Agnese. Note discovered in the coffin informing about the extraction of the relics of St. Candide from the Roman S. Agnese catacombs.

4. Zachowana dolna połowa filigranu z notatki znalezionej w trumnie. Preserved lower half of a thread mark from the note discovered in the coffin.

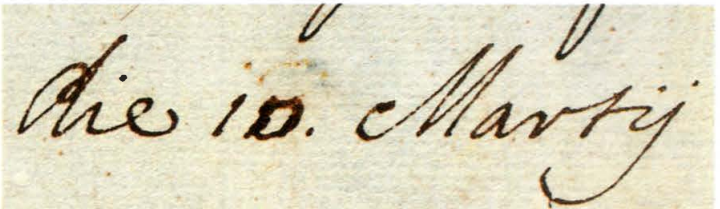
5. Filigran z papieskiego dokumentu z 1673 roku poświadczającego przekazanie Mikołajowi Stefanowi Pacowi relikwii czterech świętych. Thread mark from a papal document from 1673 confirming the presentation of the relics of four saints to Mikołaj Stefan Pac.



6. Papieski dokument z 1673 roku poświadczający przekazanie Mikołajowi Stefanowi Pacowi relikwii czterech świętych.
Papal document from 1673 confirming the presentation of the relics four saints to Mikołaj Stefan Pac.



7. Przerabiana dzienna data wydobywania relikwii św. Kandyda z katakumb. Fragment notatki znalezionej w trumnie.
Rewritten date of the extraction of the relics of St. Candida from the catacombs. Fragment of a note discovered in the coffin.



8. Widok wnętrza kościoła w Choroszczy ku wschodowi. Pod baldachimem naprzeciwko ambony miejsce ustawienia ołtarza św. Kandyda w okresie ok. 1792-1930.
View of the interior of the church in Choroszcz to the east. Below the baldachin, opposite the pulpit – the spot where the altar of St. Candida was located in about 1792-1930.





9. Popiersie figury św. Kandyda
przed konserwacją.
**Bust of the figure of St. Candide
prior to conservation.**

10. Woskowa głowa figury św. Kandyda przed konserwacją.
Wygląd twarzy silnie zmieniony wskutek „makijażu”
dodanego w partii oczu i ust.
**Wax head of the figure of St. Candide prior to conservation.
Expression of the face strongly altered due to the „maquillage”
added around the eyes and mouth.**



11. Tył głowy z przypiętym do peruki kosmykiem jaśniejszych włosów. Stan przed konserwacją.
Back of the head with a strand of lighter hair pinned onto the wig. State prior to conservation.



12. Lewa dłoń ukształtowana z warstw płótna z widocznymi pozostałościami wierzchniej, jedwabnej tkaniny.
Left hand made of layers of cloth with visible remnants of upper silk layer.



13. Górna część stroju nawiązująca kształtem i dekoracją do rzymskiego pancerza.
Upper part of the costume, whose shape and decorations refer to a Roman breastplate.



14. Fragment „pancerza” ze złotolitego adamaszku z motywem „karpiej łuski” oraz z symbolem Ducha Świętego wykonanym z metalowej koronki.
Fragment of the „breastplate” made of samite damask with a „carp scale” motif and the symbol of the Holy Ghost made of metal lace.





15. Tułów figury po zdjęciu „pancerza”.
Widoczny szew łączący powłokę korpusu.

**Trunk of the figure after
the removal of the „breastplate”.
Visible seam of the trunk coating.**

16. Figura św. Kandyda w trakcie
konserwacji po zdjęciu „pancerza” i „tuniki”.
Widoczne sięgające do bioder spodnie
oraz obszycie rąk i nóg jedwabnymi tkaninami.
**Figure of St. Candide in the course of
conservation, after the removal of the
„tunic” and „breastplate”.
Visible trousers reaching the hips
and the silk fabric sewn onto the
hands and legs.**



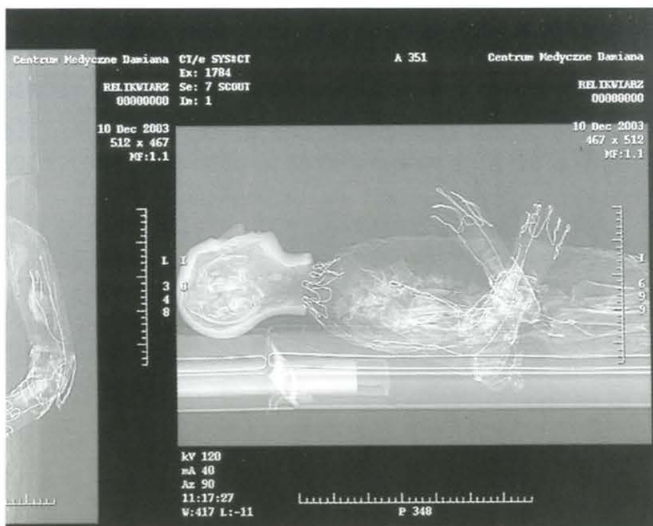
17. Połączenie głowy z korpusem osłonięte dwoma pasami płótna lnianego.
The link between the head and the trunk covered with two strips of linen.



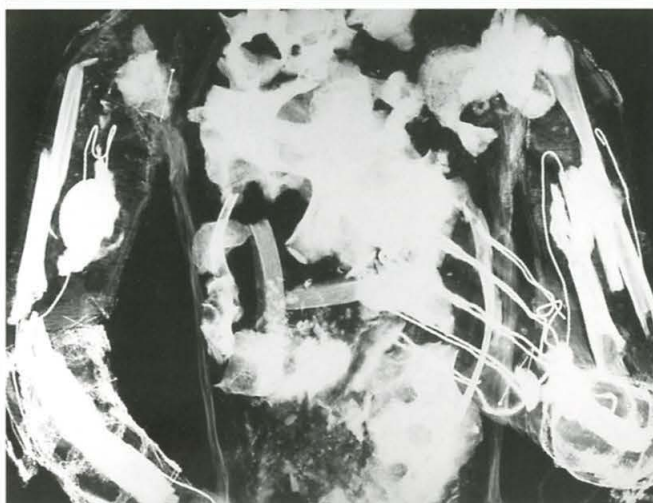
18. Odslonięte połączenie głowy z korpusem. Wewnątrz korpusu widoczna bawełniana wata i końcówki wygiętego drutu.
Uncovered link between the head and the trunk. Inside the trunk – visible cotton floss and ends of bent wire.



19. Badania tomograficzne figury św. Kandyda.
Tomographic examination of the figure of St. Candida.



20. Tomograficzny obraz górnej partii figury. Widoczne kości szkieletu umieszczone w woskowej głowie, korpusie i rękach.
Tomographic image of the upper part of the figure. Visible skeleton bones placed in the wax head, trunk, and hands.



21. Fotografia rentgenowska tułowia i rąk.
X-ray of the trunk and hands.

22. Głowa figury po oczyszczeniu i usunięciu wtórnego „makijażu”. Stan bez peruki zasłaniającej jedwabny czepek.
Head of figure after cleaning and the removal of the secondary „maquillage”. State without the wig covered a silk cap.





23. Głowa figury św. Kandyda po konserwacji. Head of St. Candide after conservation.



24. Figura św. Kandyda po konserwacji.
Figure of St. Candide after conservation.

Zdjęcia: Helena Hryszko i Marek Machowski. Photo: Helena Hryszko and Marek Machowski.

HELENA HRYSZKO
Warszawa

Analiza techniki wykonania figury św. Kandyda z kościoła w Choroszczy

Wśród ogromnej liczby różnorodnych relikwiarzy ocalałych w kościołach na terenie Polski, relikwiarze z umieszczonymi wewnątrz wizerunkami świętych, przybierającymi kształt postaci ludzkiej, stanowią niewątpliwie niebywałą rzadkość. W katalogu, będącym częścią opracowania Ryszarda Mączyńskiego, na terenach dawnej Rzeczypospolitej doliczono się tylko ośmiu takich relikwiarzy¹. Na podstawie obszernego materiału źródłowego autor katalogu zamieszcza ponadto opisy kolejnych sześciu tak ukształtowanych relikwiarzy. Doliczając jeszcze jeden relikwiarz, nie uwzględniony przez Ryszarda Mączyńskiego, a opisany w publikacji Katarzyny Kolendo², łącznie na całym terenie dawnej Rzeczypospolitej mogło być zaledwie piętnaście tego typu obiektów. Jest to liczba, która najlepiej obrazuje wyjątkowość zjawiska.

Autor katalogu określa wizerunki świętych skomponowane przestrzennie na kształt postaci ludzkiej jako „figury relikwiowe”. Po wnikliwym przeanalizowaniu wszystkich opisów zamieszczonych w katalogu, należałoby jednak zwrócić uwagę na dość istotną kwestię, a mianowicie: terminem tym określane są zarówno pełnoplastyczne figury, jak i anatomicznie ułożone szkielety, przybierające kształt leżących postaci dzięki okrywaniu ich rodzajem ozdobnych całunów, czasem z dodanymi elementami strojów. Te dwa rodzaje wizerunków świętych, chociaż oparte na tych samych założeniach ideowych i wywołujące zbliżony efekt wizualny, różniły się jednak między sobą w sposób zasadniczy. Musiały być też sporządzane, z natury rzeczy, w całkowicie odmienny sposób. Przy wykonywaniu jednych i drugich posługiwano się w zasadzie tymi samymi elementami. Najważniejsze z nich to oczywiście relikwie w postaci całego szkieletu lub jego części, woskowe odlewy głów i rąk, różnego rodzaju drogocenne tkaniny czy pasmanterie, czasem też klejnoty. Różnica między nimi polegała natomiast na sposobie łączenia tych elementów. W przypadku pełnoplastycznych figur wszystkie główne elementy były połączone ze sobą w jedną samoistną całość w sposób trwały, tworząc przestrzenną figurę na kształt ludzkiej postaci. W drugim zaś przypadku wszystkie elementy pozostawały oddzielne. Swobodnie skomponowane wewnątrz relikwiarza tworzyły plastyczny obraz postaci. Utworzenie tych ostatnich było więc stosunkowo proste. Dysponując drogocennymi materiałami czy klejnotami, w zależności od ogólnej koncepcji dekoracji, po ułożeniu relikwii, bez większych trudności można było skomponować wizerunek świętego. Sporządzenie całych pełnola-

stycznych figur było dużo bardziej skomplikowane i poza podobnymi akcesoriami wymagało posiadania specjalnych umiejętności. „Oblekanie ciałem” relikwii i tworzenie w ten sposób bardziej dosłownych wizerunków świętych było z pewnością nieporównywalnie trudniejsze. Możemy się o tym przekonać chociażby na przykładzie figury św. Kandyda. W konsekwencji tych różnic pełnoplastyczne figury w zdecydowanie mniejszym stopniu mogły podlegać istotnym przekształceniom, ewentualne zmiany dotyczyły jedynie wyglądu zewnętrznego. Rozczłonkowane elementy natomiast, w tym również same relikwie, łatwo mogły ulegać deformacjom, przemieszczeniom czy wręcz parcelacji. Istniała też możliwość, bez większych trudności, dokonywania zmian w sposobie dekoracji. Znakomitym przykładem w tym względzie może być relikwiarz św. Bonifacego w kościele bernardynów na Czerniakowie w Warszawie, w którym, jak pisze Ryszard Mączyński, niejednokrotnie wymieniano szatę okrywającą szkielet, co zresztą *poczytywane było za najwyższej miary przywilej*³. Wydaje się, że tak znaczące różnice powinny znaleźć swoje odzwierciedlenie również w odmiennym nazewnictwie, a na pewno te dwa rodzaje relikwiarzy należałoby rozróżniać.

Przy rozpatrywaniu różnych wariantów wykonywania takich figur nasuwa się również uwaga ogólnej natury, którą może warto zamieścić w tym właśnie miejscu. Wydaje się, że sposób oprawy wizerunków świętych mógł być ściśle uzależniony od stanu zachowania pozyskanych szkieletów. Tylko szkielet w dobrym stanie mógł być ułożony zgodnie z anatomicznym kształtem. I tylko dobrze zachowaną czaszkę można było przyozdobić klejnotami lub koroną, jak w przypadku św. Bonifacego. Szkielet rozczłonkowany na wiele drobnych części musiał natomiast mieć trwałą osłonę. Być może od tego uzależniano sposób umieszczenia relikwii w relikwiarzu.

Na podstawie zamieszczonych we wspomnianym katalogu opisów podjęto próbę rozróżnienia tych dwóch rodzajów relikwiarzy. Niestety, opisy nieistniejących już relikwiarzy cytowane z dokumentów źródłowych są albo zbyt ogólne, albo sformułowane w bardzo niejednoznaczny sposób. Określenia relikwie „obleczone ciałem” czy „obleczone woskowym ciałem” mogą być interpretowane bardzo dowolnie. Trudno więc z nich wywnioskować, jak naprawdę były ukształtowane.

Z tej bardzo wstępnie przeprowadzonej próby podziału wynikałoby, że z pięciu wymienionych w katalogu relikwiarzy ze szkieletami osłoniętymi szatami, zachowały się do dnia dzisiejszego tylko trzy. Najstarszy z nich, i w zasadzie jedyny pozostający w pierwotnym układzie, to wspomniany już relikwiarz św. Bonifacego wykonany w latach 1687-1693. Dwa pozostałe to relikwiarz św. Jukundusa z 1777 roku z kościoła pijarów w Rydzynie i relikwiarz św. Wiktora z 1740 roku z Mariampola, znajdujący się obecnie w kościele NMP na Piasku we Wrocławiu⁴. Relikwiarz św. Klemensa, zapewne z 1753 roku, znajdujący się niegdyś w kościele karmelitów trzewickich we Lwowie, znany jest tylko z następującego opisu: *zwłoki, czyli relikwie św. Klemensa – prawdziwy tegoż świętego kościotrup, spoczywający z podpartą ręką na wezłowiui*. Z ostatniego relikwiarza zaliczonego do tej grupy, św. Benedykta z początku XVIII wieku, pozostały same relikwie przechowywane obecnie w krypcie kościoła jezuitów w Krakowie. Relikwiarz ten najpierw znajdował się w kaplicy „na bramie” w rezydencji Dzieduszyckich w Cucułowiczach (d. woj. ruskie), a następnie w kościele jezuitów we Lwowie⁵. Skoro w 1946 roku

relikwie wyjęto z relikwiarza i przewieziono do Krakowa, to pierwotnie musiał to być przyozdobiony szkielet, a nie figura.

Na podstawie opisów zamieszczonych w opracowaniu Ryszarda Mączyńskiego do drugiej grupy relikwiarzy – z umieszczoną wewnątrz pełnoplastyczną figurą mającą przedstawiać wizerunek świętego – zakwalifikowano dziewięć obiektów. Spośród nich do naszych czasów ocalało tylko pięć. Są to relikwiarze: św. Konstancjusza z 1745 roku w bazylice Grobu Bożego w Miechowie, św. Witalisa z lat 1746-1754 w kościele franciszkanów w Warszawie, św. Justyna z 1754 roku, obecnie w kościele parafialnym w Mosarzu na Białorusi, a pierwotnie w kościele karmelitów bosych w Madziole Starym (d. woj. wileńskie), św. Feliksa z lat 1750-1765 w kościele farnym w Tomaszowie Lubelskim i oczywiście św. Kandyda, któremu jest poświęcone niniejsze opracowanie. Wymieniane przez Ryszarda Mączyńskiego kolejne cztery relikwiarze nie dochowały się do naszych czasów. Relikwiarze te znane są tylko z opisów inwentarzowych lub wzmiankowane w innych źródłach. Były to relikwiarze św. Donata z 1775 roku z kościoła misjonarzy w Kraślawiu, św. Wiktora z 1737 roku z kościoła franciszkanów w Wilnie, św. Walensa z 1766 roku i św. Wincentego z 1802 roku z kościoła trynitarzy na Antokolu w Wilnie⁶. Do tej grupy relikwiarzy należy jeszcze dodać wspomniany już na początku artykułu relikwiarz św. Klemensa z Kiemieliszek, którego dość szczegółowy opis znany jest również tylko z inwentarzy.

Czy umieszczony powyżej wykaz obejmuje kompletną liczbę relikwiarzy, zarówno tych ocalałych, jak i zaginionych? Na to pytanie mogą jedynie odpowiedzieć dalsze prace inwentaryzacyjne i badawcze, zwłaszcza na dawnych wschodnich terenach Polski. Jest przecież możliwe, że jeszcze gdzieś przetrwały, ale ukryte, chociażby z powodu złego stanu zachowania. Również poszerzone badania archiwalne mogą ujawnić nieznaną informację na ten temat.

Do wyjaśnienia pozostaje jeszcze bardzo istotna kwestia, czy rzeczywiście we wszystkich pięciu relikwiarzach należących do drugiej grupy umieszczone są pełnoplastyczne figury? Pytanie to wydaje się być zasadne po zewnętrznych oględzinach jednego z nich, a mianowicie relikwiarza św. Witalisa w kościele franciszkanów w Warszawie. Zauważono, że zamiast całej woskowej głowy, w trumnie znajduje się tylko połowa woskowego odlewu głowy⁷. Byłby to więc raczej rodzaj maski przykrywającej relikwie. Brak jednej ręki może również potwierdzać przypuszczenie, że nie jest to pełna figura, ale ułożony anatomicznie szkielet z dodaną woskową maską i woskową ręką. Rzecz jasna, jednoznaczne potwierdzenie powstałych wątpliwości może być dokonane jedynie na podstawie szczegółowych badań, zarówno relikwiarza św. Witalisa, jak i pozostałych relikwiarzy. Wobec trudnego dostępu do figur, opisy niekoniecznie muszą odpowiadać rzeczywistości.

Nawet jeśli założymy zgodność opisów z faktycznym stanem rzeczy, to dotyczą one tylko zewnętrznej strony figury. Zazwyczaj są to opisy głów, ubiorów, atrybutów świętych, czy też dodatkowych dekoracji. W żadnym razie opisy te nie ujawniają sposobu wykonania samej figury. Jeżeli głowa wykonana jest z wosku, to czasem cała postać może być określana jako „figura woskowa”. Takim przykładem mogą być opisy dwóch figur: nieistniejącej już figury św. Klemensa z Kiemieliszek oraz przechowywanej obecnie w Mosarzu figury św. Justyna⁸. Również wzmianki źródłowe, odnoszące się do sposobu wykonywania pełnoplastycznych

figur, nie mogą być pomocne przy próbie objaśnienia tej kwestii. Wzmianki te są sporadyczne i bardzo ogólnikowe. Ryszard Mączyński na podstawie obszernych badań źródłowych oraz w oparciu o literaturę przedmiotu pisze: *zestawiony anatomicznie szkielet odziewano bowiem szatami, niekiedy jeszcze uprzednio „oblekając” go woskowym ciałem lub też w XVIII wieku najczęściej jednak nie prezentowano ich [relikwii] w postaci szkieletu, lecz w sposób bardziej dosłowny „oblekano ciałem”, tworząc figurę relikwiową*⁹. W innym zaś miejscu podaje następujący wzorzec wykonywania wizerunków świętych: *figury relikwiove tworzone nakrywając szkielet szatami (wypchanymi do kształtu ludzkiej sylwetki), czaszkę zaś – wedle technik znanych ceroplastyce – powlekając woskowym „ciałem”*¹⁰. Autor odnosi ten wzorzec do wszystkich zachowanych w Polsce figur, w tym do figury św. Kandyda z Choroszczy, niezachowanych figur św. Walensa i św. Wincentego w Wilnie, a także do wspomnianej powyżej figury św. Justyna z Mosarza. Ta ostatnia na szczęście istnieje nadal, więc może w przyszłości będzie możliwość skonfrontowania opisu z rzeczywistością. Nie dowiemy się natomiast, czy figury św. Walensa i św. Wincentego istotnie całe były wykonane z wosku, jak wynikałoby to z istniejących wzmianek archiwalnych, czy może posiadały tylko woskowe głowy. Z jednego opisu dowiadujemy się, że szczątki św. Wincentego w 1802 roku zostały *ukształceniem ciała z wosku pokryte i stosownie rycerskim ubiorem przystrojone*. Druga wzmianka dotyczy obu figur św. Walensa i św. Wincentego: *Kości umieszczone są w figurach woskowych, odtwarzających ciała tych świętych, z których pierwszy ubrany jest w strój dworski rokokowy, drugi zaś w szaty biskupie*¹¹.

Ryszard Mączyński przypuszcza, że jednak sporadycznie tworzone całą sylwetkę z wosku. Podstawą tego sądu jest informacja, że biskup Jan Benisławski w 1786 roku *wydał urzędowe świadectwo o umieszczeniu relikwii św. Donata w Kraśławiu w zmniejszonej woskowej postaci tego świętego*¹². Niestety, ten relikwiarz również nie istnieje, więc nie ma możliwości potwierdzenia tej interesującej informacji.

Cytowane wyżej opisy czy wzmianki nie są do końca jasne i zawierają zbyt duży stopień ogólności, aby mogły rzeczywiście objaśniać sposób kształtowania tego typu figur. Jest całkowicie zrozumiałe, że na podstawie tak skromnych wzmianek źródłowych i bez kompleksowych badań zachowanych obiektów sposób sporządzania tego typu wizerunków nie może być przedstawiony w sposób jednoznaczny. Zapewne dlatego w dotychczasowych publikacjach zagadnienie techniki wykonania figur znajdujących się w Polsce nie było dotąd podejmowane. Opracowanie tego tematu byłoby ze wszech miar pożądane.

Źródłem informacji na temat budowy figur muszą być przede wszystkim same figury, a nie najlepsze nawet opisy ich zewnętrznego wyglądu. Jednak utrudniony dostęp do tych obiektów, będących przedmiotami kultu i umieszczonych w zamkniętych trumnach, na razie uniemożliwia zgłębienie tego zagadnienia. Dlatego też przekazanie do konserwacji figury św. Kandyda z Choroszczy należy uznać za sytuację całkowicie wyjątkową. W tym przypadku decyzja o przekazaniu relikwiarza do konserwacji była możliwa dzięki wyjątkowo sprzyjającym okolicznościom. Bezpośrednim powodem zdecydowania się na konserwację był zły stan zachowania zarówno trumny, jak i figury. Istotną okolicznością ułatwiającą oddanie relikwiarza do konserwacji było przechowywanie obiektu poza ołtarzem, a przede wszystkim fakt, że od dawna nie był to już przedmiot kultu.

W ubiegłych latach leżąca w trumnie figura Świętego niewątpliwie robiła na oglądających duże wrażenie. Uwagę zwracała przede wszystkim głowa. Realistyczny wygląd twarzy, podkreślony wyrazistym, jaskrawym makijażem, oraz peruka z naturalnych włosów potęgowały wrażenie. Z pewnością w lokalnym, niewielkim środowisku był to obiekt wielce osobliwy. Jego szczególny charakter, odbiegający od tego, co zazwyczaj znajdowało się w kościołach, mógł zrodzić wątpliwości wśród miejscowego duchowieństwa, skoro w latach osiemdziesiątych XX wieku schowano go pod mensą ołtarza bocznego¹³. Pozostawał tam do 2003 roku.

W przypadku relikwiarza św. Kandyda nikt nie znał dokładnie jego wartości, ponieważ relikwie będące przedmiotem kultu pozostawały niewidoczne. Od czasu sporządzenia relikwiarza tak naprawdę tylko wykonawcy znali jego tajemnicę. Potem przez ponad 240 lat zarówno wierni jak i badacze mogli snuć tylko przypuszczenia. Stąd też zapewne powstała miejscowa legenda o relikwii jednego palca, o której wspomina Józef Maroszek¹⁴.

Przeprowadzone w 2003 r. prace konserwatorskie były nie tylko znakomitą okazją do zbadania relikwiarza, ale również do wyjaśnienia wielu zagadnień związanych się z tym unikalnym obiektem¹⁵. Niezbędnym wymogiem rozpoczęcia konserwacji relikwiarza było potwierdzenie bądź wykluczenie autentyczności poszczególnych elementów figury. Dlatego też prace badacze i analityczne stanowiły niezmiernie istotny etap całego procesu konserwacji. Przeprowadzono możliwie szerokie badania technologii i techniki wykonania figury, służące dokładnej analizie poszczególnych elementów. Wyniki badań laboratoryjnych i rezultaty prac analitycznych pozwoliły ustalić charakter i skalę późniejszych ingerencji w strukturę obiektu. Ustalenia te były niezmiernie przydatne, głównie przy identyfikacji tych wszystkich elementów, które pierwotnie tworzyły figurę św. Kandyda. Na podstawie szczegółowych badań można było stwierdzić, że korpus i ubiór uległy przekształceniom w najmniejszym stopniu. Nie zauważono żadnych śladów ingerencji w pierwotną strukturę korpusu ani penetracji wnętrza relikwiarza. Korpus figury pozostał w nienaruszonym stanie. Jedwabny ubiór zachował także swój pierwotny kształt, natomiast elementy później dodane (obszyta koronką biała osłona szyi i zamszowe rękawiczki) nie miały większego znaczenia dla ogólnego wyglądu. Największym zmianom uległa głowa. Jaskrawy i bardzo nieudany „makijaż” twarzy całkowicie zmienił jej oryginalny wygląd. Zmiana ta spowodowała, że głowa stała się akcentem skupiającym na sobie uwagę i niekorzystnie dominującym. To głównie wygląd głowy mógł budzić wątpliwości co do autentyczności figury. Jednocześnie badania wykazały wyjątkowo korzystną okoliczność: otóż wszystkie zmiany, chociaż miały negatywny wpływ na ogólny wygląd figury, były powierzchowne i nie naruszały oryginalnej struktury obiektu. Co więcej, wszystkie zmiany były całkowicie odwracalne. Dzięki tej sytuacji, po usunięciu w trakcie prac konserwatorskich wtórnych elementów, deformacji i przekształceń, figura mogła w znacznym stopniu odzyskać swój pierwotny wygląd. Relikwiarz, pomimo przekształceń, jakim ulegał na przestrzeni dziejów, nie stracił więc waloru autentyczności. Dlatego też figura św. Kandyda, jako niezmienny, materialny dokument epoki, jest dla badaczy historii sztuki sakralnej niezwykle cennym obiektem. W oparciu o wyniki przeprowadzonych badań można było zidentyfikować wszystkie materiały wykorzystane przy robieniu figury, a także szczegółowo prze-

śledzić pierwotną technikę wykonania głowy, korpusu i ubioru. W niniejszym opracowaniu będą omówione zagadnienia odnoszące się wyłącznie do oryginalnej struktury obiektu. Nie uwzględniono zatem elementów i materiałów wtórnie dodanych.

Figura św. Kandyda o wysokości 110 centymetrów była złożona w drewnianej, przeszklonej z trzech stron trumnie o wypukłym wieku, wspartej na nogach w kształcie lwich łap¹⁶.

Świętego przedstawiono w pozycji leżącej, sugerującej osobę zmarłą. Figura jest skomponowana z dwu głównych części – woskowej głowy i korpusu uformowanego wraz z rękoma i nogami. Na głowie znajduje się peruka z naturalnych, ciemnych włosów, pod nią jedwabny czepek. Korpus postaci jest przybrany w strój z wielobarwnych jedwabnych tkanin, zdobiony złotą pasmanterią. Kształt i dekoracja ubioru nawiązują do rycerskiego stroju rzymskiego, z tym że na piersiach jest wyhaftowany symbol Ducha Świętego i monogram IHS z krzyżem pośrodku. Ręce są lekko uniesione, zgięte w łokciach. Świętego Kandyda przedstawiono z atrybutami męczenników – wieńcem laurowym na głowie i zieloną, metalową gałązką palmową w lewej dłoni. Figurę ułożono na atlasowym, różowołososiovym posłaniu i poduszce, obszytych suto marszczonymi falbanami. Pod posłaniem znajduje się lniany materac, wypełniony włosiem końskim, a osłonięty czerwoną, jedwabną tkaniną.

Głowę relikwiarza stanowi dwuczęściowy odlew woskowy z formy rzeźbiarskiej. Gdyby nie zbyt małe rozmiary głowy, można by przypuszczać, że jest to maska pośmiertna, takie jest bowiem pierwsze skojarzenie. Twarz św. Kandyda to wizerunek mężczyzny w średnim wieku, z zamkniętymi oczami. Oblicze niewątpliwie posiada wyraźne cechy indywidualne. Kremowa barwa twarzy jest subtelnie i umiejętnie zróżnicowana, niektóre partie są lekko zaróżowione, inne rozbielone. Zwraca też uwagę bardzo staranne opracowanie rzeźbiarskie. Możliwe, że przy wykonywaniu odlewu twarzy opierano się na jakimś wzorze, którym mogła być na przykład rzeźba nagrobkowa. Jedyne dysonansy, w porównaniu z opracowaniem twarzy, stanowią bardzo schematycznie i prymitywnie wykonane uszy. Wynikało to zapewne z techniki odlewania dwuczęściowej formy, w której uszy są usytuowane na połączeniu obu części. Musiały być więc dorzeźbiane, a nie odlewane. Pod wtórnym „makijażem” w partii ust, brwi i rzęs nie znaleziono śladów żadnej innej warstwy malarskiej. Nie można jednak wykluczyć, chociaż jest to mało prawdopodobne, że te elementy twarzy były również pierwotnie podkreślone podobną techniką, ale w zdecydowanie subtelniejszy sposób. Jest możliwe, że oryginalne ślady zostały wcześniej usunięte, ponieważ nie pokrywały się z nową „koncepcją makijażu”.

Grubość obydwu odlewów, w zależności od miejsca, jest zróżnicowana. Grubość na zakończeniu szyi mieści się w granicach od pięciu do ośmiu milimetrów. Jest więc to stosunkowo cienki odlew. W dolnej partii woskowej szyi znajduje się sześć niewielkich otworów, nierównomiernie rozmieszczonych (po dwa otwory z boków szyi oraz po jednym z przodu i z tyłu), służących do połączenia głowy z korpusem. Wnętrze głowy jest szczelnie wypełnione włóknami bawełnianymi¹⁷. Podstawowym składnikiem odlewu głowy jest wosk pszczeli¹⁸. Zróżnicowanie kolorystyczne poszczególnych partii twarzy sugeruje obecność, oprócz wo-

sku, innych wypełniaczy nadających białą i różową barwę masie woskowej. Ponad wszelką wątpliwość stwierdzono, że nie była to warstwa malarska na powierzchni twarzy. Badania ujawniły obecność, poza woskiem, nieznaczących domieszek najprawdopodobniej dwóch barwników, bieli ołowiowej i minii, oraz talku¹⁹. Wykorzystanie tych barwników, niewątpliwa znajomość tajników ceroplastyki, a także staranne rzeźbiarskie opracowanie głowy może świadczyć o wykonaniu odlewu w wyspecjalizowanym warsztacie. W żadnym wypadku nie mógł być to amatorski, a tym bardziej jednostkowy wyrób.

Korpus figury jest odpowiednio ukształtowaną, sztywną i twardą formą (o obwodzie na wysokości piersi 48 cm), wykonaną z płótna lnianego i papieru przeklejonego klejem glutynowym. Wewnętrzna i zewnętrzna warstwę stanowi ręcznie tkane, nie bielone płótno lniane, pośrodku znajdują się cztery warstwy grubego papieru. Zewnętrzna okleina składa się z kilku różnej wielkości fragmentów płótna. Jest możliwe, że fragmenty te nakładają się na siebie i w niektórych partiach może być ich kilka warstw. Wszystkie papiery były wykonane z masy szmacianej, zawierającej włókna lnu, konopi, niewielkie ilości włókien wełny i bawełny oraz liczne paździerz²⁰. Grubość warstwy powłoki tworzącej korpus wynosi około 4 milimetrów. Z przodu powłoka ta jest połączona szwem biegnącym wzdłuż całej długości tułowia. Ręce i nogi, oprócz dłoni, były starannie obszyte jedwabnymi tkaninami, w wyniku czego nie było bezpośredniego dostępu do powłoki figury w tych partiach. Zrezygnowano więc ze szczegółowych badań zakrytych części, po to by ograniczyć ingerencję w oryginalną strukturę obiektu. Zważywszy jednak na tę samą twardość powierzchni rąk, nóg i tułowia, można założyć, że przy wykonywaniu tych części zastosowano identyczną technikę. Ręce i nogi zostały połączone z tułowiem w sposób trwały. Oznacza to, że powłoka wszystkich części figury musiała być wykonywana równocześnie. Ręce były ukształtowane łącznie z dłońmi. Całe dłonie oklejono paskami płótna, a na wierzchu dodatkowo kremową tkaniną jedwabną. Biorąc pod uwagę twardą strukturę powłoki należy przypuszczać, że figurę odpowiednio formowano i zszywano, kiedy wielowarstwowa powłoka była jeszcze wilgotna. Po całkowitym wyschnięciu nie było bowiem technicznej możliwości jej plastycznego ukształtowania, ani tym bardziej zszycia. Być może tego typu trudności spowodowały, że figura ukształtowana jest dość nieporadnie i nieproporcjonalnie. Ma zbyt obniżoną talię, nieforemne biodra, stosunkowo krótkie nogi, bardzo małe stopy i zdecydowanie za duże dłonie.

Głowa przymocowana jest do tułowia tylko czterema lnianymi tasiemkami o szerokości jednego centymetra. Tasiemki przechodzą przez sześć otworów w szyi i przez nacięcia w powłoce korpusu. Tasiemki z przodu i z tyłu przewleczone są przez jeden otwór w szyi, natomiast dwie boczne przez dwa otwory. Połączenie głowy i tułowia owinięte jest dwoma pasami płótna lnianego spiętymi metalowymi szpilkami. Pierwotnie połączenie to było dodatkowo osłonięte białą tkaniną lnianą²¹.

Do tak wykonanej figury jest przymocowany oryginalny i dość okazały strój o bardzo urozmaiconej formie, uszyty z efektownych złotolitych materii, wzbogacony pasmanteryjnymi zdobieniami z galonów i różnorodnych złotych koronek. Stylizacja dwóch podstawowych części stroju może kojarzyć się z rycer-

skim ubiorem rzymskim z czasów starożytnych. Część górna miała zapewne nawiązywać formą i dekoracją do pancerza, część dolna natomiast do tuniki.

„Pancerz” sięga po bokach do talii, z przodu zaś jest nieco dłuższy i zaokrąglony. Jest też ściśle dopasowany do tułowia, zakrywając przód, ramiona i boki figury. Na plecach jest zasnurowany lnianą nicią, a na ramionach z tyłu przypięty do korpusu metalowymi szpilkami. Cały przód jest ozdobiony motywem „karpich łusek”, mającym imitować rycerską zbroję, ponadto czterema rodzajami złotych koronek i złotym galonem. Umieszczony na piersi symbol Ducha Świętego skomponowano ze złotej koronki, a znajdujący się poniżej monogram IHS z krzyżem wyhaftowano złotymi nićmi. Do ramion są przypięte po trzy dekoracyjne paski.

„Tunika” przybrała formę sięgającej przed kolana krótkiej spódniczki, rozciętej z przodu i udrapowanej w duże koliste fałdy. Po bokach pomiędzy fałdami przypięte są po trzy ozdobne paski. Brzegi spódnicy są obszyte złotą koronką. Górny brzeg spódnicy jest częściowo przypięty szpilkami, a częściowo prowizorycznie przyszyty do powłoki figury. Spódniczka uszyta jest z dwóch brytów tkaniny (szerokość brytu wynosi 52 cm).

Pod spódnicą znajdują się lekko zmarszczone spodnie, sięgające tuż za kolana. Góra spodni jest nierówno obcięta na wysokości bioder i prowizorycznie przyszyta do powłoki. Ręce (oprócz dłoni) i całe nogi wraz ze stopami są obszyte tkaninami bezpośrednio na figurze Świętego i ściśle przylegają do powłoki korpusu. Na rękawach powyżej łokci doszyto po pięć ozdobnych krótkich pasków. Na każdej nodze naszyta jest pionowo złota koronka i poziome pasy galonów. Układ koronki i galonów miał zapewne nawiązywać do rzymskiego obuwia.

Ubiór Świętego uszyty jest z czterech różnych tkanin jedwabnych. Trzy z nich posiadają zbliżoną kompozycję i podobną stylizację wzorów. Są to tkaniny z motywami wielobarwnych, cieniowanych gałązek kwiatowych na jasnym pastelowym tle, a rytm kompozycji wyznaczają mniej lub bardziej faliste wstęgi. Te trzy tkaniny powstały zapewne w trzeciej ćwierci XVIII wieku i są wytworami manufaktur lyońskich. Czwarta natomiast tkanina, z której uszyto „pancerz”, należy do zdecydowanie rzadziej spotykanego rodzaju. Jest to złotolity adamaszek ze swobodnie skomponowanym ornamentem z ukwieconych gałązek. Tego typu kompozycja wskazuje na powstanie tkaniny w okresie zbliżonym do pozostałych, jednak jej proveniencję trudno jest określić ze względu na całkowicie odmienną technikę wykonania²².

Wskutek użycia rokokowych tkanin do stworzenia ubioru o kształcie nawiązującym do starożytnego rzymskiego stroju powstała dość efektowna, acz osobliwa całość. Jak się wydaje, naczelną koncepcją przy sporządzaniu ubioru było uzyskanie najlepszego efektu dekoracyjnego, a uczyniono to poprzez kompilację różnych fantazyjnych elementów zdobniczych. Stąd też na przykład forma spódniczki. Chociaż miała nawiązywać do rzymskiej tuniki, rozcięto ją z przodu, aby móc na jej brzegach umieścić dodatkowo złote koronki. Koncepcji tej służyły również dodatkowe ozdobne paski przypięte z przodu spódnicy oraz do ramion figury, ponadto krótsze paski przyszyte przy rękawach nieco powyżej łokci. Dzięki takim „ozdobnikom” ubiór stawał się bardziej urozmaicony i bogatszy.

Analizując strój św. Kandyda nie można oprzeć się wrażeniu, że kształt niektórych części mógł wynikać nie tyle z przyjętej „koncepcji artystycznej”, ile

z zupełnie innych, prozaicznych uwarunkowań. Szeroka i sfaldowana spódnica, w jaką ubrano postać, miała być może na celu ukrycie bardzo nieforemnego kształtu bioder.

Po szczegółowym przeanalizowaniu sposobu sporządzenia ubioru nasuwa się również uwaga innego rodzaju. Otóż zewnętrzne bogactwo pozostaje w wyraźnej sprzeczności z dość prowizorycznym przymocowaniem niektórych części ubioru do powłoki figury. Wydaje się jednak, że nie należy traktować takiego sposobu montażu jako przejawu niestaranności, czy może pośpiechu. Montaż był niewątpliwie przemyślany, a wynikał z ograniczonych możliwości technicznych. Sztywna powłoka figury nie pozwalała na założenie wcześniej uszytego ubioru. Musiał być on montowany bezpośrednio na figurze. Nogi i ręce mogły być obszyte tkaninami. Dwie podstawowe części stroju musiały być natomiast przymocowane inaczej, nie istniała tu żadna inna możliwość poza zasnuwaniem lub przypięciem. Figura relikwiarza nie była więc ubierana, tylko dekorowana. Najlepiej świadczy o tym kształt jedwabnego „pancerza”, którym zakryto tylko przód i boki figury, z tyłu zaś była widoczna cała konstrukcja mocowania. Podobnie było w przypadku oddzielnych pasków zdobiących „pancerz” i „tunikę”. Nie zostały przszyte na etapie sporządzania tych części, lecz przypięte do nich szpilkami na samym końcu, po przymocowaniu obu części do powłoki. Dopiero wtedy można było je przypiąć w taki sposób, aby cały strój prezentował się najbardziej okazale.

Fakt użycia do montażu metalowych szpilek niespodziewanie okazał się bardzo przydatny przy ustalaniu zakresu ingerencji dokonywanych w ubiegłych latach. Do mocowania części stroju użyto bowiem trzech rodzajów szpilek. Większość elementów była przypięta do powłoki cienkimi, nierdzewnymi szpilkami z charakterystyczną główką w kształcie kulki. Takie same szpilki, ale nieco mniejsze, były użyte do przypięcia pasków. Natomiast w górnej partii figury i na głowie znajdowały się, obok szpilek zakończonych kulką, także inne szpilki. Były one nieco grubsze, z płaskim, niekształtnym zakończeniem, wszystkie mocno zardzewiały. Nie ulegało wątpliwości, że tylko szpilki z kulką były pierwotne, a te drugie pojawiły się w wyniku późniejszych ingerencji. Dzięki temu można było określić skalę penetracji w autentyczną strukturę figury.

Uzupełnieniem dekoracji figury jest peruka wykonana z naturalnych, ciemnych, krótkich i lekko kręconych włosów. Przykrywała tylko przednią, górną część głowy, sięgając do połowy uszu. Podłożem peruki jest wąski pasek czerwonej jedwabnej tkaniny. Wiązki włosów, każda spleciona z dwoma lnianymi nitkami, są bardzo pieczołowicie przymocowane do podłoża w pionowych rzędach. Peruka była przypięta pięcioma szpilkami wprost do głowy. Pod peruką znajdował się bardzo starannie uszyty czepek z cienkiej, kremowej tkaniny jedwabnej z lnianą podszewką. Czepek był przymocowany do głowy trzema szpilkami wbitymi na całą długość w górnych partiach uszu i z przodu, pośrodku głowy. Forma wykroju czepka jest bardzo zbliżona do kształtu podłoża peruki. Czepek, bez żadnych wątpliwości, był częścią pierwotnego stroju figury. Ale wobec tego czemu miał on służyć, skoro był całkowicie niewidoczny? Na razie trudno jest znaleźć racjonalne uzasadnienie. Podobnie intrygujące jest dołączenie do peruki wiązki zupełnie innych włosów – jasnych, długich, prostych i przewiązanych pośrodku zieloną, jedwabną wstążką. Okoliczności dołączenia tej wiązki włosów przypuszczalnie na zawsze pozostaną niewyjaśnione.

Zamieszczony powyżej opis jest rezultatem badań powłoki figury tylko po jej zewnętrznej stronie. Rzecz jasna, jest to opis niepełny, pozbawiony najistotniejszej informacji – co kryje się we wnętrzu? Czy tak ukształtowana figura jest tylko wizerunkiem Świętego Kandyda? Czy też rzeczywiście, jak sądzono, zawiera wewnątrz relikwię jednego palca? Pytania te od początku prac konserwatorskich, nurtowały zarówno autorkę artykułu, jak i Marka Machowskiego zajmującego się historycznym opracowaniem relikwiarza św. Kandyda. Jednoznaczne wyjaśnienie tych kwestii było ważne ze względów badawczych, przede wszystkim zaś miało kluczowe znaczenie dla właścicieli relikwiarza. Jak już wspomniano na początku artykułu, od czasu sporządzenia relikwiarza jedynie wykonawcy mogli znać jego tajemnicę. Tylko oni wiedzieli, jakiego rodzaju były relikwie i gdzie je umieszczono. Znajdująca się w trumnie relikwiarza rękopiśmienna notatka, mająca potwierdzać obecność w relikwiarzu *Sacrum Corpus cum Vase Sanguini* w istocie nie mogła być pomocna, ani przy ustaleniu charakteru relikwii, ani miejsca ich ulokowania. Rozważając różne możliwości przypuszczano, że tajemnica relikwiarza, jeżeli taka była, mogła być zawarta jedynie w samej figurze. W trakcie prac konserwatorskich, przy naprawie połączenia woskowej głowy z korpusem, można było tylko stwierdzić, że dolna partia głowy i górne zakończenie tułowia są dość szczelnie wypełnione włóknami bawełny. Czy coś jeszcze kryje się we wnętrzu, pozostawało nadal zagadką. Postanowiono więc wykorzystać inne metody badawcze, umożliwiające uzyskanie obrazu wnętrza figury bez konieczności naruszania jej autentycznej struktury oraz bezpieczne dla całego obiektu. Mimo że wstępny program prac konserwatorskich nie przewidywał tego rodzaju badań, to uznano, że konserwacja relikwiarza stanowi niepowtarzalną i jedyną sposobność do gruntownego wyjaśnienia tej bardzo istotnej kwestii.

W pierwszej kolejności postanowiono wykonać fotografie rentgenowskie, a następnie tomografię komputerową. W przypadku obiektów sakralnych, zwłaszcza obdarzonych czcią i będących przedmiotem kultu, przeprowadzanie takich badań może spotkać się ze sprzeciwem czy chociażby budzić wątpliwości. Wydaje się jednak, że w tym konkretnym przypadku decyzja o wykonaniu dodatkowych badań była w pełni uzasadniona. Łącznie wykonano sześć rentgenowskich fotografii przedstawiających obraz wszystkich części figury²³. Oczywiście w pierwszej kolejności wykonano fotografię prawej, a następnie lewej ręki, w celu sprawdzenia prawdziwości legendy o relikwii jednego palca. Okazało się jednak, że legenda nie ma nic wspólnego z rzeczywistością, albowiem w żadnej dłoni nie było ani jednego kawałka kości. Natomiast powyżej obu dłoni, w części łokciowej, uwidoczniły się dość duże fragmenty kości. Stąd też wykonywanie kolejnych fotografii – klatki piersiowej, dolnej partii tułowia, nóg i głowy – było niezwykle emocjonujące. Fotografii stopniowo ujawniały najważniejszy fakt: ukształtowana plastycznie i przyozdobiona jedwabnymi szatami figura jest naprawdę relikwiarzem zawierającym prawdopodobnie kompletny ludzki szkielet.

Na podstawie fotografii rentgenowskich, przedstawiających jednopłaszczyznowy obraz kości, można tylko bardzo ogólnie określić układ kości wewnątrz figury. Także identyfikacja poszczególnych części szkieletu jest bardzo utrudniona. Niemniej można wywnioskować, że jest to szkielet młodego mężczyzny. Zmniejszona tylko do 110 centymetrów wysokość figury nie pozwalała na zachowanie

anatomicznego układu szkieletu. Większość kości, zwłaszcza w tułowiu, jest przemieszczona, a ich układ miejscami dość przypadkowy.

Fotografie rentgenowskie ujawniły również kilka interesujących szczegółów budowy figury. Wbrew przypuszczeniom, tekstylno-papierowej powłoce nie towarzyszyła żadna dodatkowa, sztywna konstrukcja. Jedynie w dłoniach umieszczono wygięte druty, nieco wzmacniające konstrukcję palców. Natomiast nieregularnie i przypadkowo powyginane kawałki drutów, widoczne na fotografiach wewnątrz całej figury poza głową, służyły prawdopodobnie tylko do prowizorycznego połączenia kości. Drut wygięty w sześć w miarę regularnych pętli, znajdujący się w partii szyjnej, również nie mógł pełnić funkcji konstrukcyjnej. Być może, w zamierzeniu wykonawców, miał posłużyć do przyłączenia głowy.

W przypadku głowy fotografie były dużo mniej czytelne. Okazało się, że woskowe odlewy w bardzo znacznym stopniu pochłaniają promieniowanie rentgenowskie. Przyczyną takiej reakcji była obecność proporcjonalnie dużej ilości pierwiastków metalicznych, stanowiących wypełniacze masy woskowej. Wnętrze głowy było więc słabo widoczne, niemniej można było zauważyć, że przestrzeń ta nie jest pusta. Fotografia głowy ponadto ujawniła pojedynczy, powyginany drut, umieszczony na styku połączenia obu woskowych odlewów.

W celu uzyskania bardziej szczegółowego obrazu wnętrza głowy oraz dla pełniejszego rozpoznania układu szkieletu wewnątrz korpusu wykonano tomografię komputerową²⁴. Badanie potwierdziło obecność w głowie fragmentów czaszki. Na podstawie badania można było również stwierdzić, że w tułowiu wszystkie fragmenty kości są umieszczone na spodzie leżącej figury. Pozostała pusta przestrzeń musiała być więc szczelnie wypełniona włóknami bawełny, aby zabezpieczyć kości przed przemieszczaniem się. Dzięki temu również w trakcie prac konserwatorskich, badań i transportu nie nastąpiły żadne zmiany w układzie szkieletu.

Po wykonaniu wszystkich badań, identyfikacji materiałów, przeprowadzeniu analizy techniki wykonania, dysponując, jak się wydaje, kompletną wiedzą, można dopiero ocenić stopień trudności, jakie towarzyszyły sporządzaniu figury, a zwłaszcza wykonywaniu jej powłoki. Wykonanie kształtnej, na dodatek wielowarstwowej powłoki, przy bardzo złożonych uwarunkowaniach technologicznych i technicznych, było bez wątpienia przedsięwzięciem niezwykle trudnym i skomplikowanym. Ostateczny kształt powstawał dopiero w wyniku długotrwałego procesu wysychania i stabilizacji tekstylno-papierowej powłoki. Jak już powiedziano, powłoka nie posiadała żadnej dodatkowej konstrukcji zapewniającej figurze sztywność. W tej sytuacji niełatwo było uzyskać foremną postać. Również ustabilizowanie rąk w odpowiedniej pozycji wymagało pewnych umiejętności. Dodatkowa trudność przy wykonywaniu powłoki wynikała jeszcze z zupełnie innych względów, a mianowicie konieczności pomieszczenia szkieletu dorosłego mężczyzny w zdecydowanie mniejszej „obudowie”. Ale natychmiast narzuca się zasadnicze pytanie – dlaczego wykonano zmniejszoną do 110 centymetrów figurę, skoro dysponowano całym szkieletem dorosłego mężczyzny? Wykonanie figury dostosowanej wielkością do długości szkieletu byłoby znacznie łatwiejsze. Sama figura zyskałaby na wyglądzie, chociażby poprzez bardziej prawidłowe proporcje i w zdecydowanie lepszy sposób ukazywałaby Świętego. Dlaczego więc zdecydowano się właśnie na taką koncepcję? Czyżby wielkość powłoki próbowano dosto-

sować do wielkości wcześniej zamówionej czy wykonanej woskowej głowy? A może pomniejszając figurę chciano uniknąć dosłowności przedstawienia?

Połączenie dość nieudolnie ukształtowanej powłoki figury z bardzo starannie wykonaną i rzeźbiarsko opracowaną głową może prowadzić do wniosku, że części te wykonano w dwóch różnych miejscach. Istotną przesłanką takiego przypuszczenia może być schematyczny sposób wykonania uszu na połączeniu dwóch części odlewu głowy. Połączenie tych części, ze względu na znajdujące się wewnątrz fragmenty czaszki, musiało nastąpić w tym samym miejscu, gdzie wykonano powłokę figury. Jest prawdopodobne, że istniała możliwość zamówienia odlewu woskowego w warsztacie ceroplastycznym. Zagadnienie proveniencji tego rodzaju wizerunków świętych nie było podejmowane w dotychczasowych publikacjach i wymagałoby jeszcze dodatkowych badań.

Przy wszystkich wyżej wymienionych uwarunkowaniach i ograniczeniach nasuwa się na zakończenie jeszcze jedno pytanie: czy istniała możliwość wykonania bardziej kształtnej postaci? Wydaje się, że może być tylko jedna odpowiedź: taka możliwość mogłaby zaistnieć wyłącznie wtedy, kiedy wykonawcy posiadali by większe doświadczenie w tym względzie. W przypadku figury św. Kandyda mamy raczej do czynienia z amatorem rozwiązaniem. Ostatecznie można by to potwierdzić dopiero po zbadaniu techniki wykonania pozostałych ocalałych figur. Pomijając jednak ocenę samej formy postaci, należy obiektywnie stwierdzić, że zastosowana technika okazała się nadzwyczaj skuteczna. Przez około 240 lat figura przetrwała w niezmiennym kształcie i w doskonałym stanie, a ukryte w niej relikwie były dobrze chronione.

Przedstawiony w artykule sposób wykonania figury św. Kandyda nie może być, rzecz jasna, reprezentatywny dla wszystkich tego typu relikwiarzy. Ale nawet te jednostkowe ustalenia są bardzo pomocne przy weryfikowaniu i uściśleniu dotychczas formułowanych sądów. Jak wynika z przeprowadzonych badań, technika wykonania figury św. Kandyda nie zgadza się z żadnymi wzmiankami na temat sporządzania tego rodzaju obiektów. Nie pokrywa się również z przedstawionym przez Ryszarda Mączyńskiego, a cytowanym już wcześniej, wzorcem wykonywania wizerunków świętych: *figury relikwiowe tworzone nakrywając szkielet szatami (wypchanymi do kształtu ludzkiej sylwetki), czaszkę zaś – wedle technik znanych ceroplastyce – powlekając woskowym „ciałem”*. Zgodnie z tym wzorcem ukształtowane zostały podobizny św. Feliksa w Tomaszowie Lubelskim, Justyna w Madziolę Starym, Kandyda w Choroszczy, Konstancjusza w Miechowie, Walensa i Wincentego w Wilnie czy Witalisa w Warszawie²⁵. Dzięki możliwości szczegółowego zbadania jednej z tych figur wiemy na pewno, że figurę św. Kandyda stworzono w odmienny sposób, a „oblekanie ciałem” w tym konkretnym przypadku przybrało zupełnie inną formę. Jest możliwe, że oprawa relikwii św. Kandyda była rozwiązaniem niepowtarzalnym.

Niezależnie od tego, jak dziś oceniamy artystyczną formę figury św. Kandyda, to zasługuje ona ze wszech miar na uwagę jako dokument epoki, świadectwo obyczajowości i swoistego gustu. Warto też podkreślić, że spośród wszystkich relikwiarzy wymienianych w niniejszym artykule, relikwiarz św. Kandyda pod jednym względem jest obiektem całkowicie wyjątkowym. Tylko ten jeden został bowiem, jak dotąd, gruntownie przebadany i opracowany²⁶.

PRZYPISY

- ¹ Ryszard Mączyński, *Nowożytnie konfesje polskie. Artystyczne formy gloryfikacji grobów świętych i błogosławionych w dawnej Rzeczypospolitej*, Toruń 2003.
- ² Katarzyna Kolendo, *Woskowe figury z relikwiami św. Klemensa biskupa męczennika z kościoła w Kiemliskach i Justyna męczennika z kościoła w Mosarzu*, [w:] *Sztuka kresów wschodnich*, T. 5, Kraków 2003.
- ³ R. Mączyński, op. cit., s. 157.
- ⁴ Wszystkie informacje o relikwiarzach pochodzą z: R. Mączyński, op. cit., s. 480-481, 520-521, 595.
- ⁵ Ibidem, s. 540-541, 470-472.
- ⁶ Ibidem, 543-544, 607-609, 523-524, 525, 494- 495, 485-487, 596-597, 588-590.
- ⁷ Spostrzeżenia tego dokonał Marek Machowski.
- ⁸ K. Kolendo, op. cit., passim.
- ⁹ R. Mączyński, op. cit., s. 35, 158.
- ¹⁰ Ibidem, s. 159.
- ¹¹ Obydwie wzmianki cytowane są za R. Mączyńskim, op. cit., s. 589.
- ¹² R. Mączyński, op. cit., s. 159.
- ¹³ Józef Maroszek, *Trumna Św. Kandyda w Choroszczy*, „Kurier Poranny”, 11, 12, 13. 01. 1991 r.
- ¹⁴ Ibidem.
- ¹⁵ Konserwacja figury została wykonana przez autorkę niniejszego artykułu na zlecenie Podlaskiego Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Białymstoku. Opracowaniem historycznym relikwiarza zajął się Marek Machowski. Jego artykuł, zatytułowany *Bardzo krótka historia relikwiarza św. Kandyda z kościoła w Choroszczy*, zamieszczony jest obok.
- ¹⁶ Konserwację trumny wykonała mgr Joanna Pawłowska.
- ¹⁷ Identyfikację wykonała mgr Agnieszka Krzemińska-Maciejko w Zakładzie Badań Specjalistycznych i Techniki Dokumentacyjnych na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie.
- ¹⁸ Identyfikację substancji, z której wykonano głowę przeprowadzono na Wydziale Chemii Uniwersytetu Warszawskiego.
- ¹⁹ Badaniom poddano 2 dodatkowe próbki pobrane z dwóch różnych miejsc odlewu głowy i wykonano analizę jakościową składu pierwiastkowego. Do badań instrumentalnych wykorzystano energo-dyspersyjną mikroanalizę rentgenowską z zastosowaniem mikros sondy elektronowej (SEM-EDS). Stwierdzono obecność następujących związków chemicznych: bieli ołowiowej $Pb_3(CO_3)_2(OH)_2$, minki Pb_3O_4 oraz talku $Mg(OH)_2Si_4O_{10}$. Analizy wykonał mgr Marek Wróbel w Instytucie GEO-NAFTA w Warszawie. Interpretację badań wykonała mgr Ewa Wróbel w Zakładzie Badań Specjalistycznych i Techniki Dokumentacyjnych na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie.
- ²⁰ Identyfikację papieru wykonała mgr Danuta Jarnińska w Zakładzie Badań Specjalistycznych i Techniki Dokumentacyjnych na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie.
- ²¹ Dwa niewielkie fragmenty tej osłony zachowały się z przodu korpusu.
- ²² Wśród ogromnej liczby XVIII-wiecznych tkanin znajdujących się m. in. w Skarbcu Sztuki Wotywniej na Jasnej Górze, w Muzeum Narodowym w Warszawie, w katedrze w Pelplinie oraz w archikatedrze w Lublinie nie spotkano dotychczas tkaniny, która mogłaby stanowić analogię do tego rodzaju adamaszku.
- ²³ Fotografie rentgenowskie wykonał Roman Stasiuk w Zakładzie Badań Specjalistycznych i Techniki Dokumentacyjnych na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie.
- ²⁴ Badania przeprowadzono w prywatnym szpitalu CENTRUM DAMIANA w Warszawie.
- ²⁵ R. Mączyński, op. cit., s. 159.
- ²⁶ Zamieszczone w niniejszym „Biuletynie Konserwatorskim Województwa Podlaskiego” dwa artykuły poświęcone relikwiarzowi św. Kandyda z Choroszczy zawierają omówienie tylko wybranych zagadnień. W miarę pojawienia się możliwości wydawniczych pozostałe problemy zostaną przedstawione w innych publikacjach.

AN ANALYSIS OF THE TECHNIQUE OF THE EXECUTION OF THE FIGURE OF ST. CANDIDE FROM THE PARISH CHURCH IN CHOROSZCZ

Only four modern reliquaries with figures of the saints contained therein have survived in the lands of the former Commonwealth. Archival sources include information about another six examples, which means that they constituted a great rarity.

The figures in the reliquaries maybe divided into two groups: anatomically arranged skeletons which assumed the shape of recumbent figures by being covered by decorative shrouds, and more realistic, fully plastic figures. Among the latter only five have been preserved: St. Constancius in Miechów, St. Vitalis in Warsaw, St. Justine in Mosarz (Belarus), St. Felix in Tomaszów Lubelski, and St. Candide in Choroszcz. The descriptions of these figures related always only to their outer appearance, and did not disclose the manner of their execution. The figures contained in closed reliquaries, the objects of a cult, could not be examined.

The conservation of the figure of St. Candide from Choroszcz, carried out in 2003, provided an exceptional opportunity for becoming more closely acquainted with the manner of the execution of at least one such example. In the case of this particular reliquary the relics remained invisible, and nothing was known about their type or precise place of location within the figure. Hence probably the local legend about the relic of only a single finger.

No traces of a penetration inside the figure were noticed in the course of the conservation. It was also found that later deformations were superficial, and had not impaired the original structure of the object. The total reversibility of the misshaping made it possible to restore the original appearance of the figure. Moreover, all the material used for making the figure has been identified, and the technique of executing the head, the trunk together with the limbs, and the clothes has been examined.

The head of the figure is composed of a two-part wax cast of a very carefully devised sculpted form. The cast is made of beeswax with a small admixture of probably two dyes – lead white and minium, as well as talcum.

The trunk, heads, hands and legs of the figure are made of a suitably shaped, stiff and hard coating (some 4 mm thick), produced out of linen and paper with glutin glue. In the front the coating is connected with a seam running along the whole trunk. The hands and legs are permanently joined with the trunk. The trunk is unproportionate and deformed. The interior of the head and trunk is filled with cotton strands. Only four tapes link the head and the trunk.

The vestment attached to the figure was made out of Rococo fabrics and decorated with golden galloons and lace. The stylisation of the two basic parts of the costume brings to mind an ancient Roman costume. The form and decoration of the upper part were supposed to resemble a breastplate, and the lower part – a tunic.

The costume is attached to the trunk rather provisionally with metal pins. The hands and legs are covered with fabric sewn directly onto the figure. The clothes are supplemented with a wig made of natural hair and placed on a cap.

The conservation of the reliquary provided a rare chance for identifying the contents concealed within the figure. X-ray photographs and computer tomography were made. The photographs revealed the most important fact: the figure of St. Candide contains an almost complete human skeleton, with a rather haphazard arrangement of the bones.

Computer tomography confirmed the presence of fragments of the skull in the head, and demonstrated that all the fragments of the bones in the trunk are arranged at the bottom of the lying figure.

The manner in which the figure of St. Candide has been executed cannot be representative for all objects of this type. The ensuing ascertainments, however, proved very helpful for the verification of the heretofore formulated opinions and rendered them more precise. The technique of the execution of the figure remains at odds with all existing descriptions and records. Quite possibly, this was a unique solution. This supposition may be confirmed only by an examination of the remaining figures. Up to now, the figure of St. Candide remains the only thoroughly studied object.





1. Zdjęcie lotnicze Kuźnicy Białostockiej. Fot. W. Stępień 1992. Ze zbiorów ROBiDZ Białystok.
Aerial photograph of Kuźnica Białostocka.
Photo: W. Stępień 1992, from the coll. of ROBiDZ Białystok.

PRZEMYSŁAW BOROWIK
Mońki
GRZEGORZ RYŻEWSKI
Białystok

Kuźnica w czasach nowożytnych

W czasach nowożytnych, w powiecie grodzieńskim, w dolinie rzeki Łosośny – dopływu Niemna, funkcjonowały dwie miejscowości o nazwie Kuźnica.

Kuźnicą nazywano majątek szlachecki rodziny Mieleszków (Meleszkowiczów) położony po prawej stronie Łosośny. Być może powstał on w wyniku nadania Kazimierza Jagiellończyka na rzecz Meleszka Michajłowicza¹. Pewnym jest, iż należał do jego wnuka, Fedki Hawryłowicza Mieleszki, pisarza kancelarii litewskiej Aleksandra Jagiellończyka, dyplomaty specjalizującego się w sprawach mołdawskich, cześnika gospodarskiego, a potem horodniczego grodzieńskiego². W 1505 r. uzyskał on przywilej konfirmacyjny, w którym władca potwierdził mu m. in. kilkanaście drobnych nadań i aktów kupna w powiecie grodzieńskim³. Zgromadzone przez Fedkę Hawryłowicza dobra na Grodzieńszczyźnie musiały być wcale okazałe, skoro w 1528 r. wdowa po Fedce wystawiła z nich na popis wojskowy 10 koni⁴. Jego synów Michała, Olechna i Iwana Fedorowiczów Mieleszków odnotowano jako właścicieli Kuźnicy w latach 1533-34⁵. Bracia nie dokonali jeszcze podziału majątków po ojcu w 1541 r., kiedy to sprzedali królowej Bonie młyn na Łosośnie⁶. Po dziele majątkowym Michał i Olechno odnotowywani są w źródłach jako właściciele majątku Ławno-Bogdanowszczyzna⁷, zaś Iwan – Kuźnicy i Hornicy⁸.

Majątek Kuźnica nazywany był zamiennie Wojnowcami od nazwy należącej do niego wsi. Po raz pierwszy nazwę tę wspomina się w opisie granic nadania Doroszkiewiczów w 1541 r.⁹

Iwan Fedorowicz Mieleszko miał z pierwszego małżeństwa z Tomiłą Sopoćkówną trzy córki: Marinę, Nastazję i Katarzynę. Wydając je za mąż znacznie się zapożyczył. Iwanowi Wołłowiczowi, narzeczonemu Mariny, jeszcze przed ślubem darował trzecią część Kuźnicy, kolejną trzecinę zastawił mu w 500 kopach groszy. Najwyraźniej jednak pozbywać się tej części majątku nie chciał, bowiem gdy Marina darowała mężowi opisane na tychże majątkach sumy posagowe, ojciec nie chciał im zwrócić przechowywanych u siebie dokumentów¹⁰. Drugą żoną Iwana była Dorota Mikłaszewna (Mikołajewna). Iwan Fedorowicz Mieleszko w 1560 r. zastawił jej majątek Kuźnicę w sumie 1000 kop groszy, które pożyczył, wydając córki z pierwszego małżeństwa za mąż. W tymże roku ta jednak zrzekła się 700 kop gr na jego rzecz¹¹. Iwan Fedorowicz Mieleszko, jak się wydaje, nie miał męskich potomków.

Już w XVI w. w majątku Kuźnica istniała cerkiew pod wezwaniem Św. Trójcy. Pierwsze źródłowe potwierdzenie jej funkcjonowania pochodzi z 1556 roku¹². Ze sporu między właścicielem Kuźnicy, a popem kuźnickim (1558 r.) wnioskować można, iż była to cerkiew dworska. Budynek świątyni i dom popowski należały do Mieleszków, zaś pop uposażony był dziesięciną z majątków Iwana Fiedorowicza – Kuźnicy i Hornicy¹³. Zapewne pełniła ona również funkcję świątyni parafialnej dla okolicznych mieszkańców, w tym mieszczan kuźnickich. Po raz kolejny świątynię wymieniono w 1560 r., kiedy to Iwan Fedorowicz Mieleszko zastawił ją wraz z dworem i pozostałym majątkiem żonie¹⁴.

W XVII w. właścicielami majątku Kuźnica była rodzina Micutów. W 1670 r. podstarosta grodzieński Olbrycht Micuta życzył sobie być pochowanym w *sklepie* cerkwi kuźnickiej¹⁵. W 1690 r. majątek Kuźnica był podzielony na dwie części. Jedną z nich posiadał Karol Micuta, drugą – Adam Micuta¹⁶.

Pod koniec XVII lub na początku XVIII w. Micutowie ufundowali przy cerkwi konwent bazylianów. Dzieje tego zgromadzenia nie są dokładnie znane i wymagają odrębnych badań. Inwentarze miasta i klucza kuźnickiego z lat 1650, 1680, 1708, 1712, 1786 nie wspominają o cerkwi kuźnickiej, ponieważ istniała ona na gruntach prywatnych, które również zwano Kuźnicą¹⁷.

W 1704 r. Krzysztof Micuta, podkomorzy grodzieński podarował bazylianom z Supraśla fundusz cerkwi kuźnickiej. Przyłączył też do niego majątność Sterpejki w powiecie grodzieńskim, na której zachowywał sobie prawo dożywocia. Zawarte w dokumencie wyłączenie 4 poddanych z majątku Sterpejki (Wołyńców), których fundator ofiarowywał swemu synowi Kazimierzowi Florianowi Micucie, oraz forma dokumentu świadczą, że nie był to pierwszy dokument funduszowy bazylianów kuźnickich¹⁸. Kiedy Sterpejki i Wołyńce stały się realną własnością bazylianów kuźnickich, nie wiadomo.

Kolejne dokumenty funduszowe bazylianów kuźnickich pochodzą z 1721 r. Karol Micuta, cześnik sanocki ofiarował bazylianom pod budowę klasztoru górę *przy samej cerkwi... gdzie przed tym tylko dwory bywali*¹⁹. Dokument ten pozwala stwierdzić, iż cerkiew kuźnicka ocalała z zamętu, który towarzyszył wojnie północnej, albo że została ona do tego czasu odbudowana²⁰. Cerkiew znajdowała się u podnóża góry bazylikańskiej lub na samej górze, zapewne na miejscu cerkwi znanej z XVI w. Ze źródła z 1558 r. wnioskować można, iż cerkiew znajdowała się blisko dworu Mieleszków²¹.

Kolejne nadanie otrzymali bazylianie kuźniccy z rąk Kazimierza Ludwika Micuty, starosty sumiliskiego, największego dobroczyńcy zgromadzenia, bratanka pierwszego fundatora. Ofiarował on zgromadzeniu majątek ziemski Kuźnica-Wojnowce z jurydyką w miasteczku Kuźnicy²². W skład jurydyki wchodziła karczma w Kuźnicy. W 1738 r. opat supraski zezwolił Konstantemu Tołoczce, starszemu konwentu kuźnickiego ją sprzedać z uwagi na to, że przynosiła bardzo niewielkie zyski²³. Kazimierz Ludwik Micuta w 1743 r. uczynił kolejne nadanie na rzecz bazylianów kuźnickich. Darował on konwentowi drugą część majątku Kuźnica-Wojnowce, dawniej należąca do Karola Micuty, cześnika sanockiego, którą wykupił na potrzeby fundacji z rąk Jana Micuty, oboźnego grodzieńskiego. W dokumencie funduszowym nałożył na zakonników obowiązek odprawiania nabożeństw za swą duszę oraz dusze członków rodziny z warunkiem, *aby tam zawsze mieszkało 5 zakonników*. Wyraził też wolę

bycia pogrzebanym w świątyni bazylianów kuźnickich²⁴. W tymże roku zapis na Kuźnicy-Wojnowcach uczynił bazylianom Jan Kazimierz Micuta²⁵.

W związku z ciągłymi procesami między bazylianami, Chreptowiczami, Uslowiczami, Micutami o pograniczne ziemie nastąpiła zamiana funduszu. Anna Chreptowiczowa wypłaciła zakonnikom 3000 zł, w zamian za co ci ustąpili część wsi Chreptowce. Ofiarował ją bazylianom w bliżej nam nieznanych okolicznościach Kazimierz Florian Micuta, podkomorzy grodzieński. Wiemy, że kupił te dobra pod koniec XVII w. od Piotra Chreptowicza, sędziego ziemskiego grodzieńskiego (zm. 1687)²⁶. Jednak nie uspokoiło to sytuacji prawno-majątkowej, bo sprawy bazylianów z wymienionymi rodami trwały nadal.

W 1747 r. Dobrogost Kazimierz Bouffał, wojski i pisarz powiatu grodzieńskiego ofiarował 10 tys. zł polskich w zamian za dwie msze legacyjne tygodniowo. Na sumę tę składały się: 6 tys. zł wydane przez niego na cerkiew chwalebnie nowo erygowaną w konwencie kuźnickim, jurydyka w Kuźnicy zastawiona mu za 1500 zł pol. przez Jana Micutę, oboźnego grodzieńskiego, 500 zł wydane na remont znajdujące się na jurydyce karczmy oraz 2 tys. gotówką²⁷.

W 1777 r. Franciszek Bouffał wyrobił sobie kaduk na dobra bazylianów kuźnickich z folwarkami Sterpejki i Wojnowce oraz jurydyką w Kuźnicy. Na życzenie królewskie sprawa została jednak załatwiona polubownie w 1781 r.²⁸

Taryfa dymów z 1791 r. wymieniała 1 dym miejski należący do bazylianów kuźnickich, a według taryfy dymów z 1794 r. w posiadaniu bazylianów kuźnickich było 9 dymów ziemskich²⁹. Do 1795 roku kościół bazylianów kuźnickich p.w. Podwyższenia Krzyża Świętego należał do dekanatu grodzieńskiego w diecezji metropolitalnej³⁰. Kuźnickie zgromadzenie podporządkowane było klasztorowi supraskiemu.

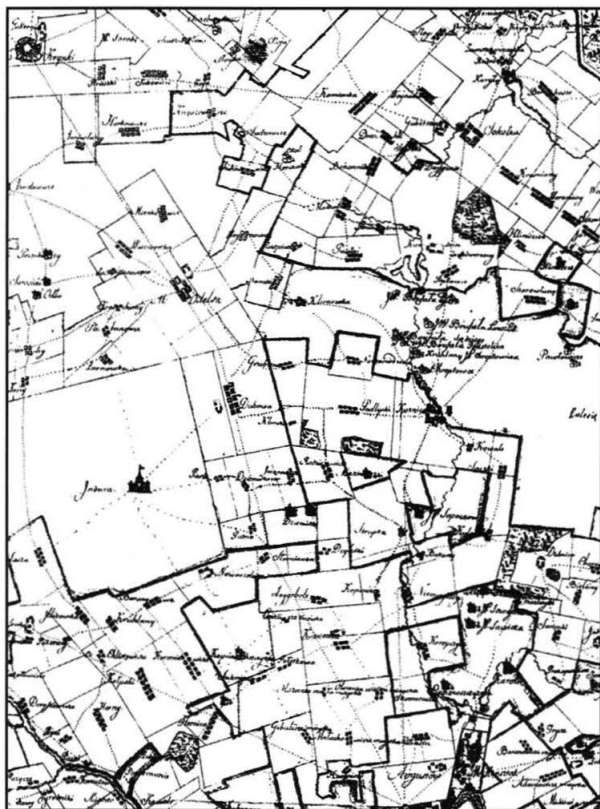
Na terenie parafii kuźnickiej istniała też kaplica, zlokalizowana w jednym z pomieszczeń dworu należącego do łowczego litewskiego Franciszka Bouffała³¹. Nabożeństwa niedzielne dla dworu odprawiali tam również bazylianie kuźniccy. Po śmierci Bouffała w 1805 r. i objęciu posiadłości przez jego zięcia Ostromęckiego, nabożeństwa były już odprawiane nieregularnie do czasu kasaty unii. Unię na terenie zaboru rosyjskiego skasowały władze carskie ukazem w 1839 roku, natomiast klasztor kuźnicki uległ likwidacji już wcześniej, bo w 1832 roku. Zabudowania przejęła cerkiew prawosławna. Nie wiadomo, kiedy zniszczeniu uległ klasztor. Budynek cerkwi spłonął podczas II wojny światowej. W 1945 r. wzniesiono istniejącą do dziś cerkiew³².

Druga, bardziej znana Kuźnica, to miasteczko królewskie powstałe w 1536 r. na lewym brzegu rzeki Łosośny, naprzeciw położonego po drugiej stronie rzeki dworu Mielezków. Wówczas Jerzy Jackiewicz Zelepucha, namiestnik łabeński, molawicki, żorosławski (1532 r.) i kwasowski (1533 r.), leśniczy grodzieński (1536 r.) na polecenie królowej założył tam miasteczko i nadał jego mieszkańcom prawo do szynkowania miodu, piwa i gorzałki oraz prawo na cotygodniowy targ³³. W 1540 r. wspomniano jarmark kuźnicki odbywający się na dzień Św. Ducha³⁴. W tymże samym roku, a także w roku następnym akty ziemskie grodzieńskie wzmiankują targ kuźnicki³⁵.

Po upływie 10-letniego okresu abolicji podatkowej Bona w swym przywi-leju wydanym 12 czerwca³⁶ 1546 r. w Krakowie ustanowiła podatki od propinacji

oraz potwierdziła funkcjonowanie niedzielnego targu w Kuźnicy. Ponieważ w tym czasie przeprowadzano na Litwie reformę rolną zwaną pomiarem włóczną, królowa zarządziła: *kohda im budut woloki domiereny i spolna ohorody zawedeny, tohda wodluch toho, jako ustawa czerez namiemierczych wriadników naszich..., budut oni powinni w hod dawati*³⁷. Rejestr pomiaru włócznej starostwa grodzieńskiego zaginął. Dziś nie jest znana żadna rękopiśmienna kopia tego dokumentu. Rejestr pomiaru włócznej został jednak opublikowany w 1882 r. przez Szolkiewicza jako część tzw. *Piscovoj Knigi* grodzieńskiej ekonomii. Publikacja ta oparta została na późnej kopii rejestru pomiaru i zawiera wiele błędów. Opublikowany dokument nie obejmuje włości kuźnickiej³⁸. Z dokumentów późniejszych wiemy jednak, iż obręb gruntów miasteczka Kuźnicy obejmował 40 włók gruntu. Do miasta należał też niewielki obręb Dudowszczyzna (2 włóki). Przed 1650 r. włókę tego obrębu zatopiono budując staw kudrzyński³⁹.

Przywilej królowej Bony potwierdzali królowie: Zygmunt III (25 marca 1630 r.)⁴⁰; Władysław IV (25 maja 1633 r.)⁴¹, Jan III Sobieski⁴². Zapewne też następni władcy⁴³. Niektórzy badacze informują, iż Kuźnica w czasach nowożytnych posiadała prawa miejskie magdeburskie – nie jest to jednak prawda⁴⁴. Kuźnica posiadała tylko przywilej na targ potwierdzany przez kolejnych władców. W porównaniu do innych miasteczek ekonomii grodzieńskiej ilość wydanych miastu przywilejów królewskich jest skromna⁴⁵. Inwentarz ekonomii grodzieńskiej z 1712 r. stwierdzał wyraźnie, że *miasteczko pod jurysdykcją... dworską zostaje*⁴⁶.



2. *Mappa Ogólna Ekonomii JKMci Grodzieński* razem z podległymi *Leśnictwami z Oznaczeniem...* sporządzona w Ro..1781... (AGAD, Zb. Kart. 67-1).

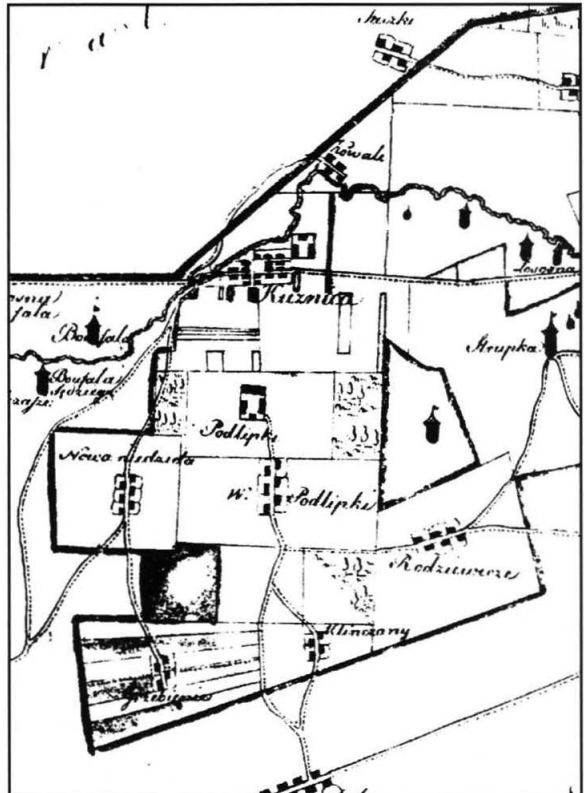
Mappa Ogólna Ekonomii JKMci Grodzieński razem z podległymi *Leśnictwami z Oznaczeniem...* sporządzona w Ro..1781 (General Map of the Royal Grodno Estate together with Marked Forest Districts...Made in 1781, Main Archive of Old Acts. Cartographic Coll. 67-1)

Inwentarz ekonomii podaje wprawdzie, że miasteczko Kuźnica od królowej Bony [jest] założone i miejskimi wolnościami obdarzone⁴⁷. Gdyby zastanawiać się, o jakich konkretnie wolnościach miejskich mówili rewizorzy, należałoby przede wszystkim wspomnieć o wybieranym przez mieszczan wójcie – o czym informuje nas inwentarz z 1679/80 roku⁴⁸. Wójta miejskiego w Kuźnicy wspominają też inwentarze z 1650 r. i 1708 r. Jego uposażenie stanowiła włóka wolna od opłat⁴⁹. Urząd wójta miejskiego istniał też w tym czasie w innych miasteczkach ekonomii grodzieńskiej, nie posiadających prawa magdeburgskiego. Uprawnienia i obowiązki owych wójtów znane są nam dokładniej jedynie z miasteczka Skidla⁵⁰. Od mieszkańców włości odróżniało też mieszczan kuźnickich zwolnienie od wszelkich ciężarów, podwód, dwornych tłok i robót. Mieszczan kuźnickich obowiązywało jedynie opłacanie czynszu z placów, włók i mórg miejskich, opłat targowych i od propinacji. Do ich obowiązków należała też naprawa stawów i grobel oraz parkanów w bażantarni królewskiej znajdującej się w pobliskich Podlipkach⁵¹.

Rozplanowanie miasteczka było dość typowe. Składało się z kwadratowego Rynku, wytyczonego w najniższym miejscu doliny i 4-5 odchodzących od niego ulic. Rynek przecinała niewielka rzeczka Żwegra, zwana też Krynicą. Rzeka Łosośna i położone za nią grunty majątku szlacheckiego Kuźnica ograniczały miasto od zachodu, od wschodu zaś – okalające miasto wzgórze. Zadecydowało to o rozwoju sieci ulicznej oraz zabudowy głównie w kierunkach północnym i południowym wzdłuż przebiegającego doliną Łosośny traktu z Grodna do Knyszyna i Goniądza.

3. Karta Gubernij Sokolskiej.
(w: Atlas Ekonomii Litewskich –
AGAD, Zb. Kart. 66-3).
Karta Gubernij Sokolskiej
(Map of the Sokol Gubernia), in:
Atlas Ekonomii Litewskich (Atlas of
Lithuanian Estates. Main Archive of
Old Acts. Cartographic Coll. 66-3)

Z Rynku w kierunku położonego na północny zachód od miasta dworu królewskiego, powstałego zapewne za czasów Bony, odchodziła ul. Dworna, zwana też w inwentarzach Nowodworską. Zachował się opis dworu kuźnickiego z lat 30-40 XVIII wieku. Budynek był wówczas zaniedbany⁵². Wydaje się, iż dwór kuźnicki wyglądał nieco okazalej za czasów Tyzenhauza. W 1766 r. odno-



towano, iż zaczęto budować nowy dwór dla podstarościego kuźnickiego⁵³. W inwentarzu z 1786 r. już go jednak nie odnajdziemy. Wzmiankowany jest w nim pożar, który strawił oficynę kluczową i zapewne nowy budynek dworski⁵⁴. Prawdopodobnie w pobliżu dworu i ul. Dworskiej znajdowało się 12 placów ogrodników dworskich. Lokalizacja tych działek nie jest jednak bliżej znana. Inwentarze ekonomii z 1650 r. i późniejsze świadczą, iż po likwidacji folwarku kuźnickiego, co nastąpiło między 1639 a 1650 r. place te były własnością mieszczan⁵⁵. Z płn.-wsch. rogu Rynku w kierunku Sokółki odchodziła ul. Grodzieńska⁵⁶. Z płd.-wsch. rogu Rynku, w kierunku Grodna wybiegała ul. Knyszyńska. We wschodniej pierzei tej ulicy w 1650 r. wymierzono krótką prostopadłą uliczkę. *Placa ½ na ulteczkę odeszło* – czytamy w inwentarzu. Uliczka ta to zapewne ul. Szkolna, prowadząca w kierunku bóżnicy żydowskiej. Z płd.-zach. rogu Rynku wybiegała ul. Łososińska. Działki w zachodniej pierzei tej ulicy były nieco dłuższe, dochodząc do rzeki Łosośny. Ich końce, leżące nad samą rzeką, stanowiły łąki⁵⁷. Ulicę tę zniszczono w XIX w. podczas budowy kolei. Linia kolejowa, wciśnięta między Rynkiem a rzeką Łosośną, zniszczyła rozplanowanie i zabudowę zachodniej części miasta.

Liczbę działek przy Rynku i poszczególnych ulicach Kuźnicy w czasach nowożytnych obrazuje tabela:

TABELA 1: PLACE MIEJSKIE W KUŹNICY W L. 1650-1786

Nazwy ulic	1650	1680	1708	1712	1786
Rynek	12	12	12	12	10
ul. Grodzieńska	22	22	22	22	144
ul. Knyszyńska	59 ½	64	64	64	
ul. Dworna (Nowodworska)	20	20	20	20	
ul. Łososińska	14	17 ½	17 ½	17 ½	
place ogrodnicze	12	12	12	12	
Razem:	139 ½	147 ½	147 ½	147 ½	154

Źródło: NAHB w Mińsku, F. 1882, op. 1, nr 1, k. 110v-111; F. 928, op. 1, nr 72, k. 555v-556; Ossolineum, nr 5620II, s. 376-382, 285; LPAH, SA, nr 11290, k. 27-8; nr 11291; k. 53-54.

Zmiany liczby działek w poszczególnych ulicach miasteczka są trudne do interpretacji. Wiemy, iż w 1680 r. podzielono zaścianek znajdujący się w tyle placów arendarskich przy Łosośnie na 3 place. Place te zostały uwzględnione w inwentarzach późniejszych przy ul. Łososińskiej⁵⁸. Fakt ten potwierdza sugestie nieodparcie nasuwającą się po analizie planów i map z epoki nowożytnej, że z Rynku w kierunku Łosośny mogła wybiegać jeszcze jedna krótka ulica, stanowiąc przedłużenie południowej pierzei Rynku w kierunku Łosośny i dalej cerkwi kuźnickiej położonej za rzeką na gruntach ziemskich. Uliczka taka i istniejąca przy niej zabudowa wydaje się być wyraźnie zaznaczona na mapie Textora⁵⁹.

Zmiana liczby placów przy ulicy Knyszyńskiej wydaje się być efektem wymierzenia przed 1680 r. placów w tyle ulicy, należących do miejscowego przykahałku. Być może działki te istniały zresztą już w 1650 r., lecz nie uwzględniono

ich w inwentarzu. Domniemanie to potwierdzałoby wymierzenie wówczas, wspomnianej wyżej ul. Szkolnej prowadzącej właśnie do tychże placów i położonej tam synagogi.

Przykahalek kuźnicki, podporządkowany gminie w Grodnie, istniał w Kuźnicy od 1632 r.⁶⁰ Sugeruje to, że w Kuźnicy istniała już wówczas bóżnica, łaźnia i cmentarz żydowski, i oczywiście mieszkało tu więcej starozakonnych. Żydzi pojawiali się w miasteczku już w XVI wieku. Pierwsza wzmianka o nich pochodzi z roku 1577, kiedy to Hoszka Chaimowicz, Jakub Fululowicz i Nowach Nahimowicz otrzymali przywilej Zygmunta Augusta, przedłużający o kolejne trzy lata arenę browarów i słodowni w mestach Nowom Dwore, Krynkach, Kuźnicy i w Odelsku. Można więc mniemać, że Żydzi pojawili się w Kuźnicy przynajmniej w 1575 roku⁶¹. W większej jednak liczbie osiedli oni w miasteczku w wieku następnym. Inwentarz miasta z 1679/1680 r. wymienia kilkanaście zamieszkałych przez nich placów. Najwięcej przy Rynku i ul. Knyszyńskiej⁶². Dokładniejsze dane dotyczące liczby zamieszkujących Kuźnicę Żydów posiadamy jednakże dopiero z 2 poł. XVIII wieku. W latach 1761-63 Żydzi kuźniccy płacili na ręce pisarza kahału grodzieńskiego 260 tynfów pogłównego. W 1764 r. wpłacano z tego tytułu 240 tynfów⁶³. W 1765 r. w przykahalku kuźnickim odnotowano 434 głów żydowskich⁶⁴. Oczywiście nie wszyscy z nich mieszkali w mieście. Duża część Żydów utrzymywała się z arendy karczem w okolicznych wsiach, gdzie też mieszkała. Dokładniejsze dane dotyczące liczby Żydów w miasteczku pochodzą z 1775 r., kiedy to odnotowano w Kuźnicy 35 dymów żydowskich⁶⁵. Stosunek Żydów do chrześcijan wynosił w miasteczku w przybliżeniu jak 4:6.

TABELA 2: LICZBA GOSPODARZY CHRZEŚCIJAN I ŻYDÓW W KUŹNICY W L. 1777-1786

Rok	Liczba gospodarzy		
	chrześcijanie	Żydzi	Razem
1777	54	39	93
1780	50	42	92
1783	50	39	89
1786	50	37	87

Źródło: AGAD, AT, D-1, k. 92; AK, III/163, k. 2; NAHB, F. 1928, op. 1, nr 72, k. 557-558.

Domy żydowskie skupiały się przy Rynku i w południowej części miasta zwłaszcza przy ul. Knyszyńskiej. Według inwentarza z 1786 r. na 10 placów przy Rynku aż 7 stanowiło własność żydowską. Pozostałe place rynkowe zajmował kabak skarbowy i pocztamajster kuźnicki. Własnością Żydów były też 34 place uliczne, w tym 13 zabudowanych. Inwentarz wymienia 257 chrześcijan i 132 Żydów mieszkających w Kuźnicy⁶⁶.

W czasach Tyzenhauza, który administrował, a następnie dzierżawił ekonomie litewskie w latach 1766-80 rozplanowanie miasteczka nie zmieniło się⁶⁷. Prawdopodobnie uporządkowano jednak działki rynkowe i uliczne, o czym świadczy różniąca się znacząco, w porównaniu do czasów wcześniejszych, ich liczba przy

Rynku i ulicach (zob. tabela 1). Miasteczku odebrano 22 place uliczne oraz 5 włók gruntu⁶⁸. Nastąpiła też znacząca zmiana położenia mieszczan, którzy zostali obciążeni licznymi powinnościami roboczymi na rzecz miasta i dworu kluczowego⁶⁹.

Miasteczko w okresie nowożytnym było niewielkie i nie przedstawiało się okazale. Jeden z cudzoziemców, przejeżdżając przez ekonomię grodzieńską w 1793 roku zanotował swą opinię: *Kuźnica jest nic nie znaczącym, nie wiem: miasteczkiem czy wioską, gdyż litewskiej miary w tym względzie zrozumieć nie mogę*⁷⁰. Większość mieszkańców miasteczka zajmowała się rolnictwem. Przez cały okres nowożytny rzemieślników było niewielu. W inwentarzu z 1650 r. odnotowano 4 rzeźników, 3 krawców, 2 kowali, 2 solenników, 3 piekarki oraz szewca. 12 rzemieślników żydowskich i 6 chrześcijańskich wspomniano w 1786 roku. 22 rzemieślników wymieniono w 1799/1800 roku⁷¹. Spora grupa ludności zajmowała się wyszynkiem i propinacją. W 1650 r. odnotowano w miasteczku 11 karczem (7 piwnych, 3 gorzałczane, 1 miodowa)⁷². Część z nich należała do szlachty. W 1680 r., oprócz należącej do ekonomii karczmy arendarskiej i domu szynkowego, przy Rynku znajdowała się karczma Micutów. Miejski szynk gorzałczany mieścił się wówczas na placu Chreptowiczów⁷³. W 1712 r. komisarze królewscy skarżyli się, że *nie tylko na gruncie ziemskim Ichm PP Micutów są karczmy i młyn pod samym miasteczkiem, jako ich granica, ale, że i w samym miasteczku niektórzy ichm poskupowawszy place, domy na nich i w nich szynki mają z których... do skarbu nie płacą*⁷⁴. W 1680 r. ok. 15% placów w Kuźnicy należało do szlachty⁷⁵.

Większą część Rynku zajmował kościół z cmentarzem. Kiedy wybudowano w Kuźnicy pierwszą świątynię rzymskokatolicką – trudno dociec. Według źródeł parafialnych kościół istniał tu już w 1518 roku⁷⁶. Inni autorzy jako datę fundacji podają 1545 r.⁷⁷ Jan Kurczewski podaje 1541 r. jako datę fundacji⁷⁸.

Inwentarze miasta z lat 1650, 1679/80, 1708, 1712, 1786 r. stwierdza ły, że do kościoła należały 3 włóki miejskie zwolnione od opłat oraz pół placu przy rynku. Grunta kościelne znajdowały się w północnej pierzei rynku i schodziły pasem do koryta rzeki Łosośny⁷⁹.

Początkowo kościół w Kuźnicy stanowił filię parafii odelskiej. W 1601 r. król Zygmunt III przeznaczył fundusz kościoła odelskiego oraz filialnych świątyń w Krynkach i Kuźnicy na utrzymanie wikariuszy katedralnych w Wilnie⁸⁰. Tzw. dobrami odelskimi zarządzała Kapituła Wileńska za pośrednictwem specjalnych administratorów. Bezskutecznie próbował przejąć je i przyłączyć do parafii farnej w Grodnie ks. Stanisław Krzycki, kanonik wileński i proboszcz grodzieński (1603-1626), scholastyk wileński (od 1616 r.), który administrował nimi w latach 1618-1624⁸¹. Również w 1652 r. odnotowano spór o dobra odelskie, toczący się między dziekanem a sufraganem wileńskim⁸². Ostatecznie dochody z tych dóbr do końca XVIII w. przeznaczone były na wspólny stół wikariuszy katedralnych. Część dochodów przeznaczano na remonty świątyń w Kuźnicy, Krynkach i Odelsku oraz utrzymanie obsługujących je komendarzy, np. w 1652 r. kapituła uchwaliła, *aby w kuźnickim kościele ławki i posadzkę ceglami polanymi poprawić*⁸³.

Parafia kuźnicka powstała między 1619 a 1669 r. W 1619 r. kapituła wileńska poleciła wypłacać komendarzowi kościoła kuźnickiego, *filli odelskiej z powodu jego niedołęstwa* na jego utrzymanie 12 kop groszy z probostwa odelskiego⁸⁴. Już spis kościołów na synodzie zwołanym przez bp. Aleksandra Sapiechę w 1669 wymieniał

kościół w Kuźnicy, przynależny do dekanatu grodzieńskiego, bez określenia go filialnym, co wskazuje, że w tym czasie Kuźnica była już samodzielną parafią⁸⁵. Terytorium parafii rzymskokatolickiej w Kuźnicy znane jest nam z dokumentów skarbowych i kościelnych z lat 1690, 1744, 1775, 1784, 1794⁸⁶. Nad zasięgiem parafii kuźnickiej oraz zmianami jej terytorium bliżej zastanawiała się Anna Radkiewicz⁸⁷.

Podczas wojen połowy XVII w. świątynia musiała mocno ucierpieć. Prawdopodobnie kościół ocalał z nawały moskiewskiej 1655 r. W 1656 r. w aktach kapituły odnotowano, iż dobra odelskie *od spustoszenia wroga ocalały*. Postanowiono też przekazać część dochodu *na opatrzenie kościołowi krynkowskiemu, odelskiemu i kuźnickiemu albo [dla] ks. komendarzy*⁸⁸. Kościół kuźnicki zniszczony musiał zostać nieco później. Świadczą o tym dwa rachunki prałata Żuchorskiego z 1669 r. i 1680 r., które mówią o odnowieniu kościoła przez najście Rosjan zniszczonego⁸⁹. Wiemy, iż w tym okresie świątynia kuźnicka otrzymała dzwon z napisem *Gloria in Exensis Deo 1681*⁹⁰.

Kolejne zniszczenia dotknęły kościół podczas wojny północnej, szczególnie w latach 1700-1709. W 1714 r. kapituła dziękowała księdzu kanonikowi Zienkowiczowi za odnowienie i ozdobienie kościołów w Odelsku, Krynkach i właśnie w Kuźnicy⁹¹. Kilkanaście lat później, w 1728 r., pożar zniszczył plebanię i budynki gospodarcze przy kościele⁹².

4. Kościół p.w. Opatrzności Bożej w Kuźnicy Białostockiej 1860-1864.

Fot. G. Ryżewski. Ze zbiorów ROBiDZ Białystok.

Church of Holy Providence in Kuźnica Białostocka 1860-1864.

Photo: G. Ryżewski (from the coll. of ROBiDZ Białystok).



W 1782 r. w Kuźnicy odnotowano kościół drewniany gontami kryty stary *reparacji potrzebujący*⁹³. W 1783 r. w inwentarzu stwierdzono, że kościół potrzebował natychmiastowego remontu dachu i wieży.

Na cmentarzu przed kościołem zbudowano odrębny budynek dzwonnicy. W 1793 roku dzwonnica była nowa, kryta gontem, a w niej znajdował się dzwon większy, zaś w kopułach na kościele dwa dzwony mniejsze. Dzwon większy, miedziany z napisem *Gloria Domini 1776*, ofiarowany został przez Ignacego Chreptowicza, podstolego powiatu grodzieńskiego i ważył 5 pudów i 12 funtów. Dzwony mniejsze: jeden z napisem *Gloria in Exensis Deo* ważył 3 pudy i pochodził z 1681 roku, drugi ważył 2 pudy. Przy kościele funkcjonował też szpital, który miał fundusz poczyniony w 1646 r. przez Jana i Teodorę Sopoćków na 4 solanki żyta, 3 solanki jęczmienia, 1 solankę gryki, 5 garncy soli, 16 sztuk serów, 6 kwart masła, i pieniędzy w wysokości jednej kopy groszy litewskich⁹⁴.



5. i 6. (na sąsiedniej stronie u góry).

Kościół

p.w. Opatrzności Bożej
w Kuźnicy
Białostockiej
1860-1864.

Fot. G. Ryżewski.

Ze zbiorów ROBiDZ
Białystok.

**Church of Holy Providence in Kuźnica
Białostocka 1860-1864.**

*Photo: G. Ryżewski
(from the coll. of
ROBiDZ Białystok).*

Na sąsiedniej stronie:

7. Zdjęcie lotnicze
Kuźnicy Białostockiej.
Fot. W. Stępień 1992.
Ze zbiorów ROBiDZ
Białystok.

**Aerial photograph of
Kuźnica Białostocka.**

*Photo: W. Stępień
1992, from the coll. of
ROBiDZ Białystok.*



Po III rozbiórce Polski, kiedy w latach 1795-1807 ziemie te należały do Prus, parafia w Kuźnicy weszła w skład utworzonej w 1799 r. diecezji wigierskiej. Kiedy obwód białostocki włączono w 1807 r. do Rosji, parafia kuźnicka znalazła się w utworzonym w 1808 r. archidiakonacie białostockim, wchodzącym w skład diecezji mohylewskiej⁹⁵. W związku z brakiem funduszy stan świątyni był tak zły, że w 1816 roku w czasie wichury runął dach i ściana frontowa kościoła. Nową świątynię zbudował przed 1820 rokiem administrator w Kuźnicy ks. Andrzej Wróblewski *swojem kosztem i staraniem a przytem i częścią kwesty*⁹⁶.

Od 1848 r. archidiakoniat białostocki wchodził w skład diecezji wileńskiej⁹⁷. Obecny murowany kościół został zbudowany w latach 1860-1864 w oparciu o plany z czasów pruskich. Nadano mu wezwanie Opatrzności Bożej (wcześniejsza świątynia była p. w. Niepokalanego Poczęcia NMP). Autor projektu jest nieznany. Budowniczym świątyni był ksiądz Adam Pisanko. Wyświęcenia budowli dokonał w grudniu 1864 roku dziekan grodzieński ksiądz Aleksander Gintowski. Podczas duszpasterstwa księdza A. Bilmina (1895-1899) dokończono ogrodzenie cmentarza przy kościele, sprowadzono do ołtarza głównego nowy obraz Matki Boskiej Częstochowskiej, sprowadzono z Westfalii dwa dzwony (w 1896 r.). W latach 1900-1903 wykonano w kościele posadzki, zakupiono nowe obrazy. W 1911 roku zakupiono wykonane w Wilnie przez Wacława Biernackiego organy. Prace budowlano-remontowe prowadzono też w latach 1913-1914⁹⁸. W 1915 roku dzwony kościelne zostały wywiezione przez Rosjan⁹⁹.

W niepodległej Polsce parafia kuźnicka wchodziła w skład diecezji wileńskiej¹⁰⁰.

Świątynia uległa zniszczeniu podczas II wojny światowej, wskutek walk radziecko-niemieckich. Po wojnie w trakcie odbudowy i kolejnych remontów wystrój kościoła uległ zmianie, i zachował niewiele pierwotnych elementów.

PRZYPISY

- ¹ J. Wiśniewski, *Osadnictwo wschodniej Białostoczczyzny. Geneza, rozwój oraz zróżnicowanie i przemiany etniczne*, [w:] *Acta Baltico-Slavica*, t. XI, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1977, s. 31. Dokumenty, na które powołuje się J. Wiśniewski wydają się przeczyć temu twierdzeniu.
- ² K. Pietkiewicz, *Wielkie Księstwo Litewskie pod rządami Aleksandra Jagiellończyka. Studia nad dziejami państwa i społeczeństwa na przełomie XV i XVI wieku*, Poznań 1995, s. 23.
- ³ *Акты Литовской Метрики*, t. 2, wyd. Ф. И. Леонтович, Варшава 1897, nr 727 s. 168-169.
- ⁴ *Русская Историческая Библиотека*, t. 33, Петроград 1915, f. 90 (dalej: RIB).
- ⁵ *Lietuvos Metrika. Knuga nr 8 [227] (1533-1535). Teisnų bylų knuga 8*, Vilnius 1999, nr 173 s. 93, nr 275 s. 122-123.
- ⁶ *Lietuvos Metrika. Knuga nr 1 [1] (1380-1584). Užrašymų knuga 1*, Vilnius 1995, nr 283 s. 68-69.
- ⁷ *Акты издаваемые Виленскою Археологическою Коммиссією для разбора древнихъ актовъ*, t. XVII, Вильна 1890, nr 175 s. 71, nr 796 s. 314-5, t. XXI, Вильна 1894, nr 6 s. 3, nr 183 s. 106 (dalej: AVAK); P. Borowik, *Jurydyki miasta Grodna w XV-XVIII w. Stanowcy podział nieruchomości*, Białystok 2002, s. 46-47, praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. dra hab. J. Maroszka, (maszynopis w Archiwum UwB).
- ⁸ AVAK, t. XVII, nr 984 s. 402-403, nr 995 s. 416-418, nr 1004 s. 423-424, nr 1006 s. 426-427; t. XXI, nr 537, s. 353-354; RIB, t. 33, f. 355, 692; P. Borowik, *Jurydyki...*, op. cit., s. 54.
- ⁹ AVAK, t. XVII, nr 779 s. 306, nr 537 s. 348-351.
- ¹⁰ AVAK, t. XXI, nr 537 s. 352-353.
- ¹¹ AVAK, t. XVII, nr 1004 s. 423-424, nr 1006 s. 426-427.

- ¹² AVAK, t. XVII, nr 984 s. 402-403.
- ¹³ AVAK, t. XVII, nr 995 s. 416.
- ¹⁴ AVAK, t. XVII, nr 1004 s. 424.
- ¹⁵ *Indeks alfabetyczny miejscowości dawnego Wielkiego Księstwa Litewskiego*, cz. 1, Wilno 1929, s. 380.
- ¹⁶ *Metryka Litewska. Rejestry podymnego Wielkiego Księstwa Litewskiego. Województwo trockie 1690 r.*, opr. H. Lulewicz, Warszawa 2000, s. 106 (dalej ML, rejestry podymnego...).
- ¹⁷ NAHB w Mińsku, F. 1882, op. 1, nr 1; F. 1928, op. 1, nr 72; Ossolineum, nr 5620II; LPAH w Wilnie, SA, nr 11290; nr 11291.
- ¹⁸ AVAK, t. VII, cz. I, nr 9 s. 18-19.
- ¹⁹ AVAK, t. VII, Вильна 1874, cz. I, nr 15 s. 31.
- ²⁰ A. Radkiewicz, *Dzieje osadnictwa w parafii kuźnickiej do poł. XIX wieku*, praca magisterska pod kierunkiem prof. Stanisława Alexandrowicza, Kuźnica Białostocka 1987, s. 64 (maszynopis w archiwum UwB), podejrzewa, iż cerkiew została zniszczona.
- ²¹ AVAK, t. XVII, nr 995 s. 416.
- ²² AVAK, t. VII, cz. I, nr 17 s. 35.
- ²³ NAHB w Mińsku, F. 1761, op. 1, nr 25, k. 287-288.
- ²⁴ AVAK, t. VII, cz. I, nr 20, s. 38-42.
- ²⁵ *Indeks...*, s. 380-381.
- ²⁶ LPAH w Wilnie, SA, nr 43, k. 32-33; AVAK, t. VII, s. 548.
- ²⁷ AVAK, t. VII, cz. III, nr 38 s. 539-541.
- ²⁸ B. Bouffal, *Bouffalowie herbu Kościeszka z przydomkiem „Doroszkiewicz”*, [w:] *Złota Księga Szlachty Polskiej przez Teodora Żychlińskiego...*, R. XVIII, Poznań 1896, s. 23-25.
- ²⁹ LPAH w Wilnie, SA, 11649, k. 14v; *Tabela dymów rolniczych w powiecie grodzieńskim znajdujących się, ostatnią taryfą zajętych do wybierania rekrutów podług niżej dla wiadomości Komisji Porządkowej sporządzona r[oku] 1794 m.[iesiąc]a maja 25 dnia*, oprac. J. Urwanowicz, A. Woltanowski, [w:] *Studia Podlaskie*, t. I, Białystok, s. 235.
- ³⁰ J. Maroszek, *Dziedzictwo unii kościelnej w krajobrazie kulturowym Podlasia*, Białystok 1996, s. 42.
- ³¹ H. Mościcki, *Bouffal-Doroszkiewicz Franciszek, h. Kościeszka (zm. 1805)*, [w:] PSB, t. II, s. 378.
- ³² J. Kubiak, *Kuźnica. Studium historyczno-urbanistyczne do planu zagospodarowania przestrzennego*, Warszawa 1976, s. 9, 15, (maszynopis w zbiorach WUOZ Białystok).
- ³³ W. Pociecha, *Królowa Bona (1494-1557). Czasy i ludzie Odrodzenia*, t. III, Poznań 1958, s. 101, 130.
- ³⁴ AVAK, t. XVII, nr 266, s. 109.
- ³⁵ AVAK, t. XVII, nr 218, s. 86-87; nr 849, s. 339, bez określenia dnia targowego. Targi w niedzielę odnotowano w 1557 r., AVAK, t. XXI, nr 373 s. 239.
- ³⁶ W. Pociecha, *Królowa...*, op. cit., t. III, s. 130 na podstawie opublikowanego z błędami przez P. Bobrowskiego w 1863 r. przywileju Bony podaje datę 2 czerwca. Powtarza to za nim, podając błędną sygnaturę A. Radkiewicz, *Dzieje...*, op. cit., s. 20; Inwentarz ekonomii z 1650 r. podaje datę 12 lipca, NAHB w Mińsku, F. 1882, op. 1, nr 1, k. 110. Właściwą datę podaje potwierdzenie Władysława IV, AGAD w Warszawie, *Zbiór Popielów*, nr 324, k. 151-2. Poprawną datę z błędnym odwołaniem się do pracy W. Pociechy podaje J. Kubiak, *Kuźnica...*, op. cit., s. 3.
- ³⁷ Cytat za: W. Pociecha, *Królowa...*, op. cit., t. III, s. 131. Za nim z błędami cytuje J. Kubiak, *Kuźnica...*, op. cit., s. 3. A. Radkiewicz, *Dzieje...*, op. cit., s. 20, podając niewłaściwą sygnaturę, cytuje przywilej w nieco innym brzmieniu.
- ³⁸ *Писцовая книга гродненской экономики с прибавлениями изданная Виленскою Коммиссею для рѣзбора древнихъ актовъ*, ч. I-II, Вильна 1881-1882 (dalej: PKGE).
- ³⁹ NAHB w Mińsku, F. 1882, op. 1, nr 1, k. 111; Ossolineum, nr 5620II, s. 383; LPAH, SA, 11291, k. 53v, 55.
- ⁴⁰ NAHB w Mińsku, F. 1882, op. 1, nr 1, k. 110v (wzmianka).
- ⁴¹ AGAD, *Zbiór Popielów*, nr 324, k. 151-152.
- ⁴² Ossolineum, nr 5620II, s. 376.
- ⁴³ J. Kubiak, *Kuźnica...*, op. cit., s. 3 podając nieprawdziwą sygnaturę informuje o potwierdzeniu Augusta II w 1701 r.
- ⁴⁴ J. Kubiak, *Kuźnica...*, op. cit., s. 3; A. Radkiewicz, *Dzieje...*, op. cit., s. 20; *Miasta Polskie w Tysiącleciu*, pod red. S. Arnolda, t. 1, Wrocław-Warszawa-Kraków 1965, s. 266.

- ⁴⁵ AGAD, *Zbiór Popielów*, nr 324; P. Borowik, *Miasto Janów w XVIII w.*, „Gryfita. Białostocki Magazyn Historyczny”, 1999, nr 22; *ibidem*, *Sokółka w XVIII wieku*, [w:] *Acta Collegium Suprasliense*, t. 2; *Małe miasta. Między tradycją a wyzwaniem przeszłości*, pod. red. M. Zemło, Supraśl 2002.
- ⁴⁶ LPAH, SA, nr 11291, k. 53.
- ⁴⁷ Ossolineum, nr 5620II, s. 376.
- ⁴⁸ Ossolineum, nr 5620II, s. 383.
- ⁴⁹ NAHB w Mińsku, F. 1882, op. 1, nr 1, k. 111; LPAH, SA, nr 11290, k. 27v.
- ⁵⁰ P. Borowik, *Skidel w II połowie XVII i w XVIII wieku*, [w:] *Acta Collegium Suprasliense*, t. 4, pod. red. M. Zemło, Supraśl 2004.
- ⁵¹ NAHB w Mińsku, F. 1882, op. 1, nr 1, k. 110-112; Ossolineum, nr 5620II, s. 386.
- ⁵² Dokument opisujący dwór (AGAD, AK, 185II, k. 9) cytuj ą J. Kubiak, *Kuźnica...*, op. cit., s. 9 i A. Radkiewicz, *Dzieje...*, op. cit., s. 63. A. Radkiewicz datuje opis na 1735 r., a J. Kubiak na 1742 r.
- ⁵³ AGAD, AK, III179, k. 2.
- ⁵⁴ NAHB w Mińsku, F. 1928, op. 1, nr 72, k. 550.
- ⁵⁵ Likwidację folwarku kuźnickiego nakazał Władysław I w 1639 r, PKGE, cz. II, dodatek 1, s. 170. W inwentarzu z 1650 r. już go nie odnotowano, NAHB w Mińsku, F. 1882, op.1, nr 1, k. 109-110v.
- ⁵⁶ J. Kubiak, *Kuźnica...*, op. cit., s. 8, błędnie twierdzi, iż przy tej ulicy działki wymierzono tylko w zachodniej pierzei. Przeczy temu źródło, na które sam się powołuje.
- ⁵⁷ NAHB w Mińsku, F. 1882, op. 1, nr 1, k. 110v; Ossolineum, nr 5620II, s. 376-382.
- ⁵⁸ Ossolineum, nr 5620II, s. 285; LPAH, SA, nr 11290, k. 27-8; nr 11291; k. 53-54.
- ⁵⁹ AGAD, *Zb. Kartograficzny*, 67-1,66-3; T. Lankamer, *Mapa J. C. Textora pod tytułem „Nowe Prusy wschodnie” z lat 1795-1800*, [w:] *Rocznik Białostocki*, t. VII 1966, Białystok 1967, s. 181-206. Czytelny fragment dotyczący Kuźnicy zamieszcza, J. Kubiak, *Kuźnica...*, op. cit., il. 3.
- ⁶⁰ T. Wiśniewski, *Bożnice Białostocczyzny. Żydzi w Europie wschodniej do roku 1939*, Białystok 1992, s. 169.
- ⁶¹ AGAD, *Zb. Popielów*, 324, k. 125-129.
- ⁶² Ossolineum, nr 5620II, s. 376-381.
- ⁶³ LPAH w Wilnie, F. 1282, op. 1, nr 5864, k. 2, 4v, 8v.
- ⁶⁴ LPAH w Wilnie, SA, nr 3739, k. 5.
- ⁶⁵ AGAD, AT, D-1, k. 75, 92.
- ⁶⁶ NAHB w Mińsku, F. 1928, op. 1, nr 72, k. 555v-558.
- ⁶⁷ P. Borowik, *Rozplanowanie miasteczek ekonomii grodzieńskiej w czasach Antoniego Tyzenhauza*, t. 3 *Małe miasta. Przestrzenie*, pod. red. M. Zemło, Supraśl 2003, s. 35-50.
- ⁶⁸ P. Borowik, *Odbieranie gruntów miejskich przez Antoniego Tyzenhauza w ekonomii grodzieńskiej*, „Białostocczyzna” 1999, nr 2, s. 18-19.
- ⁶⁹ P. Borowik, *Miasteczka ekonomii grodzieńskiej w czasach zarządu Antoniego Tyzenhauza*, Białystok 1997 (maszynopis w archiwum UwB), s. 51-59.
- ⁷⁰ *Polska Stanisławowska w oczach cudzoziemców*, opr. W. Zawadzki, T. II, Warszawa 1963, s. 397-398.
- ⁷¹ NAHB w Mińsku, F. 1882, op. 1, nr 1, k. 111v; F. 1928, op. 1, nr 72, k. 555v-558; J. Wąsicki, *Pruskie opisy miast polskich z końca XVIII wieku. Departament Białostocki*, Poznań 1964, s. 71.
- ⁷² NAHB w Mińsku, F. 1882, op. 1, nr 1, k. 111v;
- ⁷³ Ossolineum, nr 5620II, s. 376-378.
- ⁷⁴ LPAH w Wilnie, SA, nr 11291, k. 56v.
- ⁷⁵ A. Radkiewicz, *Dzieje...*, op. cit., s. 58.
- ⁷⁶ A. Radkiewicz, *Dzieje...*, op. cit., s. 41, na podstawie źródła z 1842 i kroniki parafialnej.
- ⁷⁷ SG., T. V, Warszawa 1884, s. 13; J. Ochmański, *Biskupstwo wileńskie w Średniowieczu. Ustrój i uposażenie*, Poznań 1972, s. 68; J. Wiśniewski, *Osadnictwo...*, op. cit. s. 40; *Miasta Polskie...*, op. cit., t. I, s. 266; W. Pocięcha, *Królowa Bona*, t. III, s. 130.
- ⁷⁸ J. Kurczewski, *Biskupstwo wileńskie*, Wilno 1912, s. 246.
- ⁷⁹ NAHB w Mińsku, F. 1882, op. 1, nr 1, k. 110v-111; F. 1928, op. 1, nr 72, k. 555v-558; Ossolineum., nr 5620 II, s. 377, 383; LPAH w Wilnie, SA, 11290, k. 27-27v; nr 11291, k. 53.
- ⁸⁰ J. Kurczewski, *Kościół zamkowy czyli Katedra Wileńska*, Wilno 1910, cz. II, s. 166.
- ⁸¹ Archiwum Diecezjalne we Włocławku, *Materiał historyczny do dziejów rocznych, czyli kroniki litewsko-katolickiego Kościoła, a szczególnie wileńskiej diecezji, z akt kapituły katedralnej oraz konsystorza wileń-*

- skiego i rozmaitych dokumentów oryginalnych - - zebrany, opr. M. Herburt, t. VIII, k. 7, 14v, 41, 47, 48, 58, 42, 47, 48, 49v, 58, 60, 60v, 66v, (dalej: Herburt).
- ⁸² Herburt, t. XIII, k. 153v, 157.
- ⁸³ Herburt, t. XII, k. 151v.
- ⁸⁴ J. Kurczewski, *Kościół zamkowy*, cz. III, s. 103.
- ⁸⁵ J. Kurczewski, *Biskupstwo...*, op. cit., s. 468.
- ⁸⁶ ML, *rejestrzy podymnego...*, s. 106-107; [Victorinus Al: Hryniewicz], *Synodus Dioecisana Vilnensis ab Illustrissimo, Excellentissimo ac Reverendissimo Domino D. Michaele Joanne Zienkovicz Dei et Apostolicae Sedis gratia Episcopo Vilnensi in ecclesia cathedrali sua Anno Dni MDCCXLIV. Diebus 10.11.12. M. Febr: celebrata. Typis Mandata Vilnae*, s. 95-96. (BUW 28.20.4.3477 Gabinet Starych Druków); NAHB w Mińsku, F. 1882, op. 1, nr 3; *Rękopiśmienne opisy parafii litewskich z 1784 roku. Dekanat grodzieński, Źródła do dziejów geografii*, z. 1, oprac. W. Wernerowa, Warszawa 1994, s. 88-91; *Tabela ...s. 239*.
- ⁸⁷ A. Radkiewicz, *Dzieje...*, op. cit., s. 47-53. Tu także w aneksach źródłowych II-V, s. 123-133 dane z czasów pruskich oraz z l. 1824, 1842, 1860; T. Bielski, *Krynki i okolice*, Poznań 1972, s. 54 (maszynopis w zbiorach ROBiDZ Białystok), podaje dane z 1931 r.
- ⁸⁸ Herburt, t. XIII, k. 167.
- ⁸⁹ J. Kurczewski, *Kościół zamkowy...*, op. cit., cz. III, s. 194, cz. II 247-250.
- ⁹⁰ A. Radkiewicz, *Dzieje...*, op. cit., s. 41.
- ⁹¹ J. Kurczewski, *Kościół zamkowy...*, op. cit., cz. III, s. 289. Inwentarze miasta z 1708 i 1712 r. nie wspominają o zniszczeniu kościoła, ani też o jego odbudowie, czy odnowieniu.
- ⁹² A. Radkiewicz, *Dzieje...*, op. cit., s. 60.
- ⁹³ AGAD, AK, II/82, k. 55.
- ⁹⁴ A. Radkiewicz, *Zarys dziejów parafii rzymskokatolickiej w Kuźnicy*, Kuźnica 1993, (maszynopis), s. 11.
- ⁹⁵ S. Dąbrowski, *Archidiakoniat białostocki 1808-1842*, Lublin 1963, (maszynopis w Bibliotece KUL), s. 36.
- ⁹⁶ K. A. Jabłoński, *Budownictwo kościelne 1795-1939 na terenie Archidiecezji Białostockiej*, Białystok 2002, s. 61-62; BUWil, F. 4, nr 2713, k. 1v.
- ⁹⁷ B. Kumor, *Ustrój i organizacja Kościoła polskiego w okresie niewoli narodowej 1772-1918*, Kraków 1980, s. 197.
- ⁹⁸ *Kościół parafialny pw. Opatrzności Bożej w Kuźnicy*, oprac. D. Stankiewicz, S. Kozak, B. Tomecka, Karta ewidencyjna zabytku architektury i budownictwa 1993. (w zbiorach WUOZ Białystok).
- ⁹⁹ K. A. Jabłoński, *Budownictwo...*, op. cit., s. 62.
- ¹⁰⁰ T. Bielski, *Krynki...*, op. cit., s. 163.

KUŹNICA IN MODERN TIMES

Historical sources mention distinctly the presence of two Kuźnicas situated on both banks of the river Łosośna, which today comprise a single locality. During the sixteenth century the private Kuźnica belonged to the Mieleszko family, and in the following two centuries – to the Micuta family, and contained a Uniate church and a Basilian monastery. In 1546 royal Kuźnica, together with a Catholic church, received the right to hold fairs and markets. It was also the site of a royal court and the centre of landed estates. Those historians who assume that royal Kuźnica possessed Magdeburg town rights are mistaken.

It is difficult to establish when the first Roman Catholic church was built in Kuźnica. According to parish sources such a church existed already in 1518. Other authors give the date of the foundation as 1545. Initially, the church in Kuźnica constituted a branch of the parish of Odel. An independent parish in Kuźnica was established between 1619 and 1669. The present-day brick church was built in 1860-1864 upon the basis of plans from the Prussian era, and became known as the

church of Holy Providence (the earlier church bore the name of the Immaculate Conception of the Holy Virgin Mary). The building was devastated during the second world war in the course of German-Soviet hostilities. In the course of postwar reconstruction and successive repairs the outfitting of the church was changed, and retained only a few of the original elements.

At the end of the seventeenth century the Micuta family founded a Basilian monastery next to the Uniate church (which existed already in the mid-sixteenth century). Up to 1795 the church of the Elevation of the Holy Cross belonged to the deaconry of Grodno in the metropolitan diocese. The Kuźnica brethren were supervised by the monastery in Supraśl. The parish also contained a chapel in one of the interiors of the manor house belonging to Franciszek Bouffał, the master of the hunt of Lithuania. Sunday services for the residents of the manor were celebrated also by the Kuźnica Basilian monks. After the death of Bouffał in 1805 the estate was taken over by his son-in-law, Ostromęcki, and the services were held irregularly to the cassation of the Uniate Church, carried out upon the basis of a tsarist ukase issued in 1839. The monastery was liquidated already in 1832, and the buildings were taken over by a Russian Orthodox church. The date of the devastation of the monastery remains unknown. The buildings of the Russian Orthodox church were consumed by fire during the second world war. The present-day church was raised in 1945.

Jews appeared in Kuźnica already in the sixteenth century, and subsequently organised a kahal together with a synagogue and houses of prayer. The whole community was wiped out during the Holocaust.



KRZYSZTOF A. JABŁOŃSKI
Białystok

Dwie świątynie na jednym fundamencie. Kościół parafialny w Mońkach

Powszechnie wiadomo, że w czasie II wojny światowej polska kultura narodowa poniosła ogromne straty. Tragiczny finał działań wojennych przypadł na rok 1944, kiedy to cofające się wojska niemieckie burzyły fabryki i podminowywały najcenniejsze obiekty polskiej architektury. Na północnym Podlasiu zniszczono wtedy wiele znakomitych budowli. Po przejściu frontu w lipcu 1944 roku niemal doszczętnie zniszczono między innymi późnogotyckie świątynie, takie jak kościół w Wiźnie, cerkiew w Supraślu oraz pokamedulskie założenie w Wigrach, czy białostocki pałac Branickich. Całkowicie zburzono też wiele nowszych świątyń, jak chociażby kościoły w Sokolanach, Jałowce i w Mońkach, czy cerkiew w Gródku. Kościół w Mońkach, z którego parafianie byli bardzo dumni, został zaminywany w dniu 12 lipca i doszczętnie zburzony.

Kościół moniecki nie był budowlą zabytkową – wzniesiono go w okresie międzywojennym z pomocą parafian – lecz wyróżniał się znakomitą lokalizacją, ogromnymi rozmiarami, niezwykle malowniczą sylwetą, nad którą dominowała okazała, wielopoziomowa wieża, a także ciekawym wnętrzem, zespolonym na skrzyżowaniu nawy i transeptu z kopułą. Budowla reprezentowała nurt architektury narodowej o odcieniu neorenesansu. Wprawdzie trudno było odnaleźć w niej elementy sensu stricte polskiego nurtu architektonicznego, jednak uniwersalne motywy odrodzeniowe zdobiły, zwłaszcza wieżę, w sposób jednoznaczny i dosadny.

UTWORZENIE PARAFII, BUDOWA KAPLICY I PRZYGOTOWANIA DO BUDOWY KOŚCIOŁA

Inicjatywa utworzenia parafii katolickiej w rozrastającej się miejscowości Mońki pojawiła się w październiku 1918 roku, kiedy to mieszkańcy Moniek i okolicznych wiosek doprowadzili do spotkania z proboszczami parafii goniądzkiej i trzciańskiej. Na zebraniu wyrażono wolę powołania nowej parafii, a na konto jej przyszłego funduszu przekazano łącznie blisko 250 sążni ziemi¹. W lutym następnego roku odbyło się pierwsze zebranie Tymczasowego Komitetu Budowy Kościoła w Mońkach, któremu przewodził proboszcz z Trzcianego ksiądz Konstanty Tężyk². Aktywność miejscowej ludności spowodowała, że dziekan białostocki w grudniu 1919 roku wyznaczył na opiekuna tworzącej się parafii księdza Mieczys-

ślawa Małynicz-Malickiego. Dnia 9 kwietnia 1920 roku biskup wileński Jerzy Matulewicz polecił księdzu Malickiemu zajęcie się budową kościoła³. W tym samym roku biskup oficjalnie powołał pierwszą parafię w Mońkach.

Ksiądz Małynicz-Malicki z grupą aktywnych parafian przystąpił z zapałem do organizacji prac budowlanych. Okazało się, że niedawno wystawiona drewniana kaplica, pochodząca ze wsi Świerzbień, nie wystarcza do sprawowania kultu. Zdecydowano więc zbudować nową kaplicę murowaną, a do niej dołączyć dom parafialny. Rozpoczęto gromadzenie materiałów na tę budowlę. Okoliczności były sprzyjające, bowiem Rząd Polski w osobie Ministra Wojny sprzedał parafii bliżej nieznaną, zburzoną w czasie I wojny światowej budynek należący do Twierdzy Osowiec⁴. Jak odnotowano: Komitet Budowy Kościoła nabył cegły i *to wszystko co w nich się znajdowało*. Za rozbiórkowe materiały dnia 18 marca 1920 roku do kasy intendencji Wojska Polskiego uiszczył sumę w wysokości 48 000 marek polskich. Wojsku Komitet przekazał także 17 sosen⁵. Wiosną tego samego roku zaczęto wyznaczać osoby do rozbiórki koszar i do zwożenia furmankami cegły do Moniek. Komitet postanowił również zakupić 2 hektary lasu w Podlaskach z przeznaczeniem na budulec. Oprócz nakładów pracy zaczęto ustalać składki finansowe.

W 1920 roku, w trakcie gromadzenia materiałów na kościół prowadzono roboty przy budowie murowanej kaplicy. Organizacja i tempo prac pod kierownictwem księdza Malickiego musiały być wzorowe, skoro w dniu 26 grudnia tegoż roku Komitet wyraził proboszczowi na piśmie swoją wdzięczność za wybudowanie kaplicy *podczas najazdu bolszewików*, za zorganizowanie parafii, a także za otwarcie sklepu spożywczego i organizację kółka rolniczego⁶. W końcu 1920 roku budowę kaplicy w Mońkach doprowadzono do stanu surowego. Trójnawowa budowla, wsparta wewnątrz sześcioma filarami, miała wymiary 12m x 15m. Nawy boczne były sklepione, a nawę środkową zamykał od góry drewniany strop belkowy podbity szalówką. Dach nad nawą główną przykryto blachą ocynkowaną, a nad bocznymi dachówką cementową⁷.

W kwietniu 1921 roku przystąpiono do budowy przylegającego do kaplicy domu parafialnego, czyli plebanii, o wymiarach 15m x 19m. Dnia 23 maja dokonano ogólnej z ózki kamieni na fundamenty plebanii i zabudowań gospodarczych. W tym czasie Komitet wyznaczył od ucząstka lub domu składki pieniężne i daniny w naturze⁸. Nakazał również parafianom wywiezienie z twierdzy po 1000 cegieł „na konia”. Wszelkie ustalone demokratycznie zasady były przestrzegane rygorystycznie⁹. W ten sposób zapewniano odpowiedni rytm postępującym pracom.

W maju 1921 roku na żądanie biskupa wybrano nowy, dwunastoosobowy Komitet Budowy Kościoła, a do współpracy z nim po dwóch lub trzech delegatów z każdej wsi¹⁰. Komitet pod przewodnictwem księdza Małynicz-Malickiego skoncentrował się, oprócz prac przy domu parafialnym, na gromadzeniu materiałów do budowy kościoła. W lipcu zarządzono zbiórkę żywności, by po jej sprzedaży, za otrzymane pieniądze zakupić dachówkę i drewno¹¹. Miesiąc później ustalono kolejną składkę, tym razem pieniężną, po 400 marek polskich od domu na zakup dachówki z firmy „Pustelnik”. We wrześniu postanowiono po raz kolejny wziąć się niezwłocznie do pozyskiwania cegły w Osowcu. Każda wieś miała zdemontować jedną, wskazaną ścianę zakupionych budynków koszarowych¹². W grudniu zdecydowano o kolejnej, już ósmej składce pieniężnej i żywnościowej. Wiosną

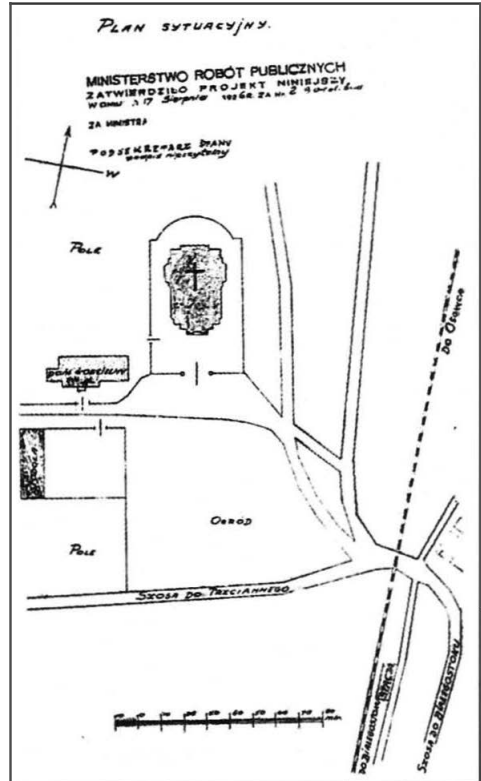
1922 roku kontynuowano rozbiórkę koszar. Do dozoru robót zatrudniono jednego z gospodarzy, płacąc mu miesięczne wynagrodzenie w wysokości 30 000 marek. W lecie tego samego roku pojawiły się pierwsze trudności. Na terenie parafii wszczęto agitację przeciwko budowie kościoła. Aktywny w tej sprawie był dozorca drogowy z Knyszyna Gasztold, który rozpowiadał, że cegła z rozbiórki pójdzie na budowę stacji kolejowej i zaskarżał proboszcza do różnych władz. W akcji sekundował mu pomocnik zawiadowcy stacji w Mońkach¹³. W powyższej sytuacji postanowiono przyspieszyć zwożenie cegły i kamieni. W październiku wynikła następna przeciwność. Do Mońek przybyła komisja z Ministerstwa Spraw Wojskowych zarzucając parafii, iż dokonała zakupu cegły po zaniżonej cenie. Jednak kwestię sporną pozytywnie wyjaśnił w Warszawie ksiądz Malicki, przedstawiając stosowne dokumenty¹⁴.

Bardzo ważną datą w dziejach parafii był rok 1923. W styczniu przyjęto do wiadomości akty rejentalne ofiarowania ziemi pod kościół i cmentarz grzebalny przez Kazimierza i Wiktora Mońków na wieczystą własność parafii¹⁵. W zamian za darowiznę Kazimierz Mońko żądał zwolnienia ze składek na rzecz budowy kościoła i 10 fur cegły. Po ostrych sporach między darczyńcą a Komitetem ustalono, że Mońko otrzyma obiecaną cegłę i będzie zwolniony ze składek w 1923 roku, lecz musi uczestniczyć w pracach na rzecz budowy tak jak każdy parafianin¹⁶.

PROJEKT ARCHITEKTONICZNY ŚWIĄTYNI

Zapewne jeszcze w 1922 roku parafia mońiecka zmówiła projekt kościoła. Do wykonania planów wybrano jednego z najbardziej cenionych przedwojennych architektów, mieszkającego w Warszawie inżyniera Stefana Szyllera. W lutym 1923 roku projekt był już sporządzony¹⁷. Kuria Wileńska zatwierdziła go w dniu 8 marca¹⁸.

W połowie kwietnia doszło do spotkania projektanta Szyllera z Komitetem w Mońkach. Na zebraniu tym Szyller zaprezentował przyszłą świątynię i być może przedstawił zasady dalszej ewentualnej współpracy przy nadzorze architektonicznym.



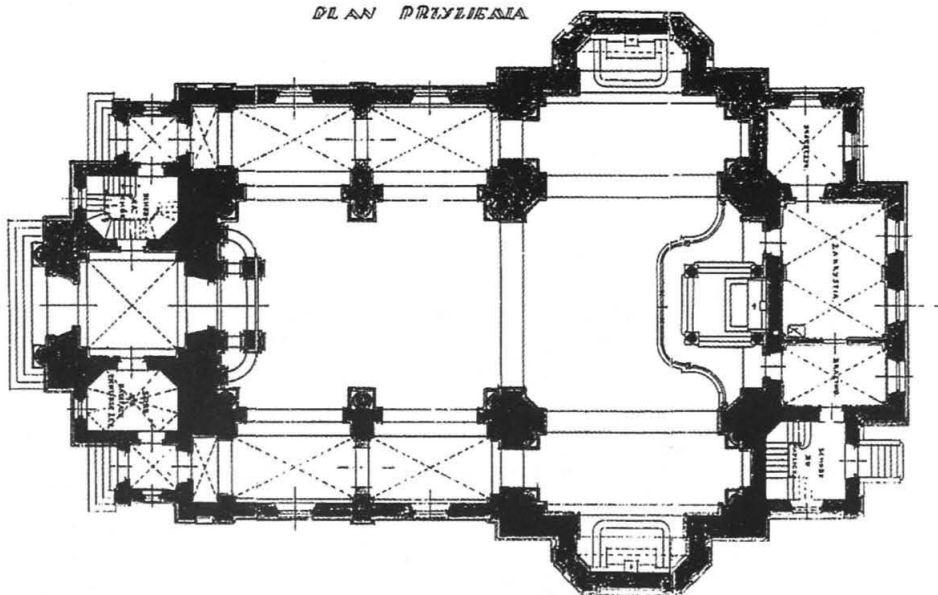
1. Sytuacja kościoła w Mońkach, architekt Stefan Szyller, rysunek z 1923 r. w Archiwum Parafialnym w Mońkach.
 Situation of the church in Mońki, architect: Stefan Szyller, drawing from 1923 in the Parish Archive in Mońki.

Prawdopodobnie wtedy odebrał należność pieniężną za sporządzony projekt. Po przyjęciu planów do realizacji na jego temat wypowiedział się Konserwator Zabytków Okręgu Białostockiego i zarazem kustosz Muzeum Okręgowego w Grodnie Józef Jodkowski. W pisemnej opinii twierdził, że projekt *należy do rzędu prac architektonicznych, które nie mogą być zaliczone do wzorów stylowych lubo udatnych w pomyśle*¹⁹. W stosunku do formy zarzucał przeładowanie ciężkiej masy bezwartościowymi szczegółami, natomiast w kwestii odniesienia budowli do otoczenia oznajmiał, że kościół winien być *lekkiej budowy, odpowiadającej charakterowi falistej miejscowości*. Jodkowski zaliczył tę neorenesansową budowlę do pretensjonalnych gmachów w stylu romańskim. Obecnie zadziwiać nas mogą te krytyczne stwierdzenia ówczesnego konserwatora zabytków. Musimy jednak pamiętać o atmosferze pierwszych lat po odzyskaniu przez Polskę niepodległości. W stosunku do budownictwa sakralnego, zwłaszcza na kresach, panowało przekonanie, że wznoszone budowle powinny upowszechniać motywy typowo polskie. Do takich elementów zaliczano na przykład renesansową attykę i renesansowy szczyt, czy też barokowy dach łamany²⁰. Te „cytaty” architektoniczne z entuzjazmem przyjmowano w kościołach w Goniądzu, Łapach i Białowieży²¹. Okazuje się, że uniwersalne motywy neorenesansowe nie zawsze były rozpoznawane, a w tym obiekcie zostały uznane przez Jodkowskiego jako zbyt technicznie zacierające formę.

2. Rzut kościoła w Mońkach, architekt Stefan Szyller, projekt z 1923 r.

w Archiwum Akt Nowych w Warszawie.

**Ground plan of the church in Mońki,
architect: Stefan Szyller, project from 1923
in the Archive of New Acts in Warsaw.**



W rzeczywistości zaprojektowany kościół nawiązywał swoim stylem do wzorów z epoki renesansu i baroku. Wydaje się, że nie był jakąś bezpośrednią kopią lecz autorską kompozycją. Szyller zaplanował rzut kościoła w sposób bardzo klarowny. Szeroka i krótka nawa główna, ujęta nawami bocznymi, krzyżowała się z obszernym transeptem. Taki układ dawał powierzchnię bardzo skondensowaną, zbliżoną w zasadzie do zarysu kwadratu. Wydaje się, że ten zabieg centralizujący nie wystarczał i architekt starał się powierzchnię wewnętrzną jeszcze bardziej skrócić, gdyż ołtarz umieścił nie na końcu nawy głównej w prezbiterium, ale przesunął go do transeptu. Przeniesienie ołtarza w kierunku wiernych zapowiadało przybliżenie ceremonii liturgicznych poprzez odpowiednie ukształtowanie architektury. Takie rozwiązanie rzutu zdradza wyraźnie dążenie do skondensowania całego układu. Przestrzeń prezbiteryjną, w której zwykliśmy widywać nastawy ołtarzowe, przeznaczono w tym przypadku na zakrystię. Było to rozwiązanie rzadko spotykane w polskich świątyniach. Analizując rzut, dostrzegamy jednocześnie tradycyjne rozwiązanie partii frontowej kościoła. Do zakończenia nawy głównej dostawiony został człon wieżowy, z masywną, kwadratową wieżą na środku i dwoma łącznikami po bokach. Do łączników dodane zostały na osi naw bocznych dodatkowe przedsionki wejściowe. Z tej części rzutu wynika, że Szyller skłaniał się ku XIX-wiecznym, dość eklektycznym rozwiązaniom części wejściowej.

3. Elewacja frontowa kościoła w Mońkach,
architekt Stefan Szyller, projekt z 1923 r.
w Archiwum Akt Nowych w Warszawie.
Front elevation of the church in Mońki,
architect: Stefan Szyller, project from 1923
in the Archive of New Acts in Warsaw.



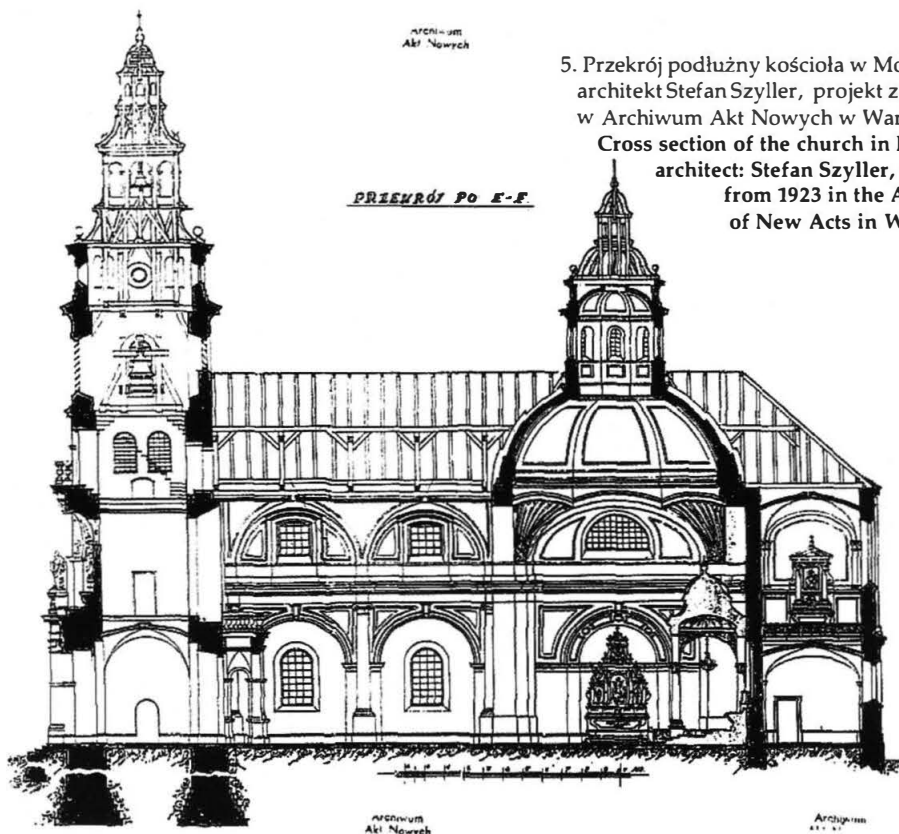
4. Elewacja boczna kościoła w Mońkach,
 architekt Stefan Szyller, projekt z 1923 r.
 w Archiwum Akt Nowych w Warszawie.

Side elevation of the church
 in Mońki, architect:
 Stefan Szyller, project
 from 1923 in the Archive
 of New Acts in Warsaw.



5. Przekrój podłużny kościoła w Mońkach,
 architekt Stefan Szyller, projekt z 1923 r.
 w Archiwum Akt Nowych w Warszawie

Cross section of the church in Mońki,
 architect: Stefan Szyller, project
 from 1923 in the Archive
 of New Acts in Warsaw.



Zaproponowana bryła kościoła wyróżniała się masywnością. Wypiętrzona nawa główna i zrównany z nią transept podporządkowały sobie niskie nawy boczne. Zewnętrzne ściany korpusu kościelnego odznaczały się oszczędnością, a nawet rzec można surowością. Masywności nie łagodziły lekko rysowane pilastry, linijkowe gzymsy, ani też rzadko rozmieszczone, niejednorodne formalnie otwory okienne. Otwory te różnorodnością kształtów przywołują różne nurty stylowe. Zwieńczone łukiem pełnym nawiązują do epoki renesansu, zamknięte łukiem odcinkowym odzwierciedlają kształty barokowe, a te o kształcie termalnym przypominają architekturę klasycyzującą. Lekkości całej bryle nie była w stanie dodać zgrabna, neorenesansowa sygnaturka. Potężny korpus zamykała od południa rozbudowana część wieżowa. Sama wieża ustawiona na środku elewacji nie należała do smukłych. Po bokach została wsparta uskokowymi członami, nie tylko wzmacniającymi ją konstrukcyjnie, ale i dopełniającymi optycznie. Człon wieżowy piętrzył się ku górze aż na siedmiu poziomach. Ta południowa partia kościoła poprzez swego rodzaju addycyjność przywoływała ducha świątyń romańskich, choć w istocie do romańskich w żadnej mierze porównywana być nie mogła. Podziały horyzontalne w wieży czyniły ją wprawdzie przysadzistą, lecz jednocześnie dodawały renesansowej logiki. Niemal nieskończone piętrzenie kondygnacji, jak to bywało w szczytach niderlandzkich kamienic, dodawało malowniczości. Liczne poziomy wieżowe przedzielone gzymsami, kompozycyjne przejście w wieży z rzutu kwadratu do ośmioboku, a następnie trójpoziomowe piętrzenie hełmu należą do zabiegów charakterystycznych dla epoki odrodzenia. Zestaw renesansowych komponentów dopełniają półkoliście zakończone otwory okienne i kuliste sterczyny na obrzeżach hełmów. W korpusie nawowym dostrzegamy zatem wypływającą z ducha modernizmu surowość mas, którą architekt nieśmiało próbuje łagodzić detalem architektonicznym. Jednakże punktem kulminacyjnym monieckiej świątyni staje się oryginalny człon wieżowy. W tej części kościoła dostrzegamy wariację na temat polskiej wieży renesansowej²².

Widoczne w rzucie dążenie do centralności jest zauważalne również w ukształtowaniu przestrzeni wewnętrznej. Przestronna nawa główna rozszerza się na boki szerokimi arkadami otwartymi do naw bocznych, zaś sklepienie kolebkowe kieruje przestrzeń w kierunku transeptu, gdzie została zaplanowana obszerna kopuła na żaglach, oświetlająca swoją latarnią część ołtarzową. Podkreślenie najważniejszego miejsca światłem naturalnym jest zabiegiem znanym w okresie renesansu, a operowanie światłem stało się jedną z naczelných idei, jakie rozpropagowano w architekturze doby baroku. Niewątpliwie świadomym zabiegiem projektowym było osadzenie kopuły o cechach stricte renesansowych. Sferyczną czaszę osadzono na żaglach, wzmacniając pionowymi żebrami, a w zwieńczeniu kopuły wbudowano latarnię. Przez otwory latarni przenikało do wnętrza światło, eksponując najpierw sferę kopuły, a następnie miejsce ołtarzowe. Prawdopodobnie z powodu tego naturalnego oświetlenia przesunął Szyller ołtarz główny z prezbiterium na skrzyżowanie nawy i transeptu.

Zaprojektowana świątynia była pomysłem ambitnym, stworzonym przez architekta o ogromnym doświadczeniu w planowaniu budowli sakralnych. W końcu XIX i na początku XX wieku Szyller projektował przede wszystkim

kościół w stylu gotyku wiślano-bałtyckiego²³. Moda na świątynie wyrastające z gruntu średniowiecznego, a więc i gotyckiego, zaczęła przemijać począwszy od drugiej dekady ubiegłego stulecia. Częściej mówiło się w kręgach krytyków i projektantów, jak i w samym Kościele, o budowlach mających powstawać w duchu odrodzenia. Stefan Szyller jako jeden z pierwszych architektów zaczął interesować się formami polskiego odrodzenia. Jeszcze przed 1906 r. zaprojektował do kresowej, zapewne nieprzypadkowo, Niedźwiedzicy koło Słucka świątynię neorenesansową. W bryle budowli tej wyróżniała się zwężająca się wieża, ustawiona na środku elewacji frontowej²⁴. Zainteresowania architekta rodzimym renesansem uwidoczniły się nie tylko w sferze projektowej, ale także publicystycznej. Jego rozważania zatytułowane *O attykach polskich i polskich dachach wkleśtych* z 1913 roku są wymownym ukierunkowaniem poszukiwań stylowych. Przed wybuchem I wojny światowej także inni architekci próbowali odświeżyć architekturę sakralną, przywołując motywy dawnej architektury rodzimej. Były to jednak poczynania bardzo nieśmiałe i nie zdążyły na dobre okrzepnąć²⁵.

Jednak moda na świątynie nawiązujące do renesansu i baroku²⁶ nadeszła na dobre dopiero po wojnie polsko-bolszewickiej. Wprawdzie rzadziej niż do baroku sięgano po wzory renesansowe, lecz te ostatnie bywały niejednokrotnie cytowane niemal dosłownie w polskiej architekturze. Na Podlasiu zagościły w projektach świątyń do Łap i Białowieży²⁷. Szyller dostosował się również do nowych potrzeb. Skomponował kilka projektów w duchu neobarokowym²⁸, a także neorenesansową świątynię do Moniek. Niestety, jak stwierdza Krzysztof Stefański, w przypadku tych pierwszych architekt wykazał się brakiem wycucia. Podobną ocenę możemy odnieść do świątyni monieckiej. Na uwagę zasługuje w niej detalicznie komponowana wieża, a także centralizujący rzut zaakcentowany we wnętrzu poprawnie wykreśloną kopułą, lecz cała bryła tchnie zbyt ciężkim zestawieniem masywów.

BUDOWA KOŚCIOŁA

Na wspomnianym zebraniu kwietniowym 1923 roku zapadły również istotne decyzje praktyczne. Na propozycję księdza Malickiego, by w dalszym ciągu gromadzić materiały i powstrzymać się z budową z powodu złego stanu zdrowia proboszcza, wszyscy członkowie Komitetu opowiedzieli się za rozpoczęciem prac budowlanych²⁹. W maju Komitet ponownie zobowiązał parafian do wywiezienia po 5000 cegieł „od konia” i do uiszczenia ostatniej składki pod groźbą zapłaty podwójnej sumy w przypadku niedotrzymania terminu. Wkrótce wystąpiły kolejne trudności. Dnia 17 lipca referent objazdowy z Białegostoku wraz z komisarzem policji i urzędnikiem firmy „Demet” wykupującej żelazo z twierdzy osowieckiej, w asyście 24 policjantów dokonali rewizji na placu budowy. Znalezione materiały nie należące do Komitetu³⁰. Po rewizji „Demet” groziła odebraniem żelaza, a nawet cegły. Poszukując pomocnej ręki Komitet zwrócił się do prezydenta Rzeczypospolitej o opiekę nad parafią i nowo mianowanym proboszczem Michałem Żeludziwiczem³¹. Trudności zdrowotne i brak porozumienia z Komitetem Budowy Kościoła sprawiły, że ksiądz Małynicz-Malicki 27 sierpnia oficjalnie przekazał pa-

rafie księdzu Żeludziejewiczowi. W sporządzonym na tę okoliczność inwentarzu wyliczono zgromadzony materiał (około 3 milionów cegieł, 50 sztab belek szynowych, 50 pudów sztab żelaznych i pół wagonu wapna). Wspomniano także o rentalnym uregulowaniu własności ziemi parafialnej i o przekazaniu murowanych budynków: kaplicy i domu murowanego³².

Niezwykle aktywny Komitet wraz z nowym proboszczem natychmiast ogłosił kolejną, już piętnastą składkę po 12 pudów zboża. Upoważniono również księdza Żeludziejewicza do zaciągnięcia pożyczki w PKO w wysokości 800 000 000 marek polskich³³. W lecie 1923 roku rozpoczęto roboty przy budowie kościoła. Dnia 27 sierpnia dokonano uroczystego poświęcenia kamienia węgielnego³⁴. Wiadomo, że kierownikiem budowy był Piotr Szymkiewicz. Prowadzenie prac murarskich w początku maja następnego roku potwierdza protokół nr 53. Wynika z niego, że parafia przeżywała ciągle niedostatek finansów i miała kłopoty z zapłatą dla majstrów. Ogłoszono więc kolejne składki (17. i 18.) po 20 zł miesięcznie od uczątku. Zaciągnięto także następną pożyczkę na sumę 18 000 zł, za którą Komitet gwarantował swoimi nieruchomościami. Mimo trudności prace posuwały się rytmicznie. W końcu 1924 roku były wybudowane ściany kościoła. W marcu 1925 roku nastąpiła zmiana proboszcza. Parafię objął ksiądz Cyprian Łozowski. Komitet pod jego przewodnictwem postanowił jak najszybciej przystąpić do kontynuacji robót. Prace postępowały bardzo sprawnie. Najpierw zasklepiono nawy boczne a następnie nawę główną. Najwięcej kłopotów sprawiało wykonanie kopuły na skrzyżowaniu nawy i transeptu. Zdaniem księdza Łozowskiego podczas budowy dokonano pewnych zmian w konstrukcji dachu³⁵. W trakcie prac budowlanych wystąpiła krótka przerwa, bowiem architekt Szyller musiał złożyć na ręce władz deklarację urzędową za trwałość kościoła. Miał też dostarczyć dalsze brakujące w projekcie rysunki szczegółowe³⁶. Dopiero wtedy też – z niewiadomych powodów – oficjalnie został zatwierdzony przez Ministerstwo Robót Publicznych projekt kościoła. Nastąpiło to w dniu 17 sierpnia 1926 roku³⁷.

„Wiadomości Metropolitalne Wileńskie” informowały o wykończeniu wieży w sezonie budowlanym 1926³⁸. Wiadomo, że na początku 1927 roku zakończono prace ciesielskie przy dachu. Jednocześnie prowadzono roboty tynkarskie³⁹. W końcu lat dwudziestych dach kościoła pokryto czerwoną dachówką ceramiczną, a kopułę i wieżę blachą ocynkowaną. Ukończono również tynkowanie kościoła⁴⁰. Ściany wewnątrz i na zewnątrz nie były malowane. Najważniejsze roboty ukończono w 1931 roku. Kościół uroczyście pokonsekrował biskup wileński Romuald Jałbrzykowski w dniu 13 czerwca tego roku⁴¹. Przez następne lata trwały prace wykończeniowe, a jednocześnie wyposażano świątynię w sprzęt liturgiczny⁴². Zajmowano się również urządzeniem cmentarza grzebalnego. Zdaniem księdza Łozowskiego w 1935 roku kościół był całkowicie wykończony.

W 1935 roku urzędową parafię przejął przybyły z Białowieży, odznaczający się niezwykłą przedsiębiorczością i zaradnością ksiądz Józef Dowgiłło⁴³. W tym samym roku zarządził tynkowanie kaplicy i plebanii. W 1936 roku zrzekł się pobierania składek od parafian, cedując to zajęcie na Komitet. Przekazał też Komitetowi książeczkę wkładową z zaoszczędzoną sumą 9 386 zł 64 groszy i księgę kasową z saldem ujemnym w wysokości 180 zł⁴⁴.

WOJENNA KATASTROFA

Wydawało się, że pracowite piętnastolecie w dziejach młodej parafii – tak efektownie zakończone – pozwoli szczęśliwie sprawować kult religijny. Spokój nie trwał długo. Podczas II wojny światowej, kiedy front niemiecki parł na wschód, cofające się wojska rosyjskie w dniach 23-25 czerwca 1941 roku ostrzelały kościół. Baterie ciężkich dział trafiły w świątynię. Skutek okazał się żałosny. Zniszczeniu uległ cały dach. Ściany zostały pokaleczone, a z okien wypadły szyby. Jak pisze ksiądz Dowgiłło *osobliwie została trafiona wieża główna, jej kontraforsy (...). W wieży były tak duże wyłomy, że przy wietrze wieża się chwiała*. Bomby spowodowały zawalenie się stropu nad organami. Same organy uległy uszkodzeniu w 50 procentach⁴⁵. Po wkroczeniu Niemców przystąpiono do odbudowy zniszczeń. Codziennie pracowało sześciu opłacanych murarzy i czterdziestu parafian do pomocy. Roboty ukończono w listopadzie 1941 roku. Świątynię odremontowano nakładem wielkich sił i środków finansowych. Koszt napraw wyniósł 48000 zł. W 1943 roku firma Ridigier odbudowała również organy, co kosztowało parafię 22 883 zł⁴⁶.

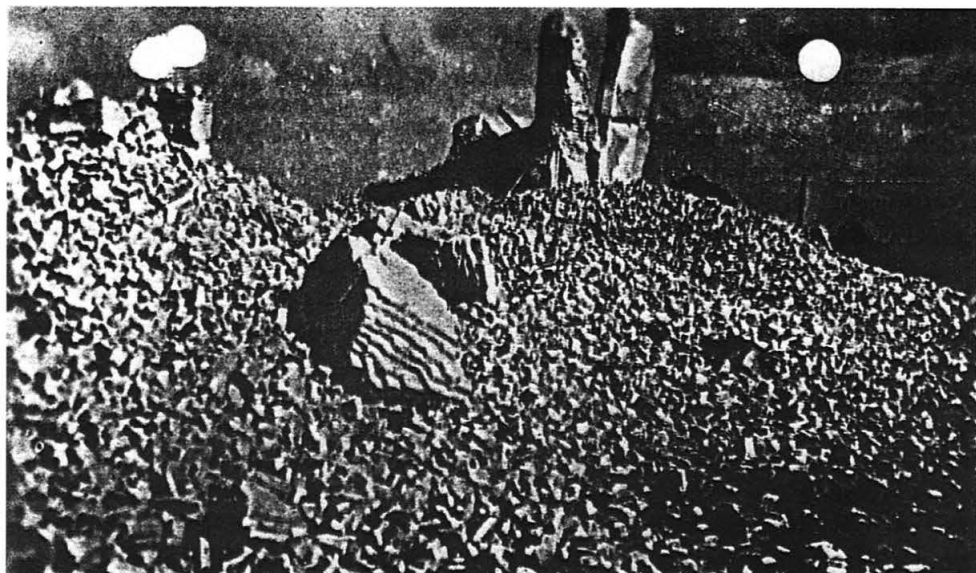
Okrutne doświadczenia II wojny światowej dotknęły wiele parafii. Szczególnie jednak w tym względzie po raz kolejny ucierpiały Mońki. Wycofujący się Niemcy podminowali nie tylko wieżę, jak to zwykle czynili, lecz wywiercili otwory na ładunki wybuchowe pod całym kościołem. W dniu 11 lipca 1944 roku rozległ się ogromny huk i po chwili świątynia przemieniła się w wielki stos gruzu. Z ogromnego zwaliska wylaniały się żałośnie ostatki wewnętrznych filarów. Ta wspaniale wykończona budowla, w całości wyposażona, z tak ogromnym mozołem i przy wielkim wysiłku finansowym wznoszona, została unicestwiona w ciągu kilku sekund⁴⁷.

6. Ruiny kościoła w Mońkach po zburzeniu przez Niemców 11 lipca 1944 r.

Fotografia w Archiwum Archidiecezjalnym w Białymstoku.

Ruins of the church in Mońki after being pulled down by the Germans, 11 July 1944.

Photograph in the Archdiocesan Archive in Białystok.



POWOJENNE STARANIA O ODBUDOWĘ KOŚCIOŁA

W tej bolesnej dla parafii sytuacji pospiesznie odnowiono kaplicę z 1920 roku, dostosowując ją do potrzeb kultowych. Dawna budowla okazała się jednak niewystarczająca dla kilkutysięcznej parafii. W maju 1946 roku podjęto uchwałę o powiększeniu kaplicy. Zdecydowano, że zostanie ona przedłużona o taką samą długość. Dobudowana część o wymiarach 15m x 12m miała być utrzymana w tym samym „stylu” co dawna kaplica. W protokole z 12 maja pisano, że *robociznę wykonają sami parafianie, a na kupno cementu i zapłatę dla majstra ustala się składkę po 300 zł od ucząstka*⁴⁸. W połowie maja przystąpiono do budowy⁴⁹. Prace przebiegały w iście „monieckim” tempie. Dnia 16 marca 1947 roku w sprawozdaniu donoszono o zakończeniu budowy kaplicy (choć jeszcze bez tynków)⁵⁰.

W tym samym roku parafianie powzięli decyzję o realizacji celu dla nich nadrzędnego. Postanowiono odbudować kościół. Powołano Komitet Odbudowy Kościoła w Mońkach. Z miejsca budowy kaplicy przeniesiono front robót na plac kościelny. Przygotowano 1,5 mln sztuk cegieł. Rozpoczęto prace murarskie. Ksiądz Dowgiłło w imieniu Komitetu Odbudowy zwrócił się w lutym 1948 roku do Ministra Odbudowy o wsparcie finansowe⁵¹. Minister Budownictwa PRL przyznał kwotę 100.000 zł jako pierwszą ratę stanowiącą odszkodowanie za zburzony kościół. Pieniądze te doręczono do Moniek. Kiedy roboty były zaawansowane, (wymurowano część ścian i filarów świątyni) *system stalinowski wstrzymał w 1948 roku odbudowę*⁵². Polityka wkroczyła w sferę religii. Sparaliżowano wszelkie działania budowlane w parafii monieckiej. Ponowne działania wokół budowy kościoła stały się możliwe dopiero po tzw. „odwilży”. Ksiądz Dowgiłło rozpoczął niestrudzone starania o wznowienie odbudowy kościoła. W październiku 1956 roku wystosował odpowiednie pismo do premiera Józefa Cyrankiewicza⁵³. W następnym miesiącu wysłał prośbę do Władysława Gomułki o wypłacenie pieniędzy tytułem odszkodowania za zniszczenia wojenne⁵⁴. Apele okazały się częściowo skuteczne. Dotacji nie otrzymano lecz Urząd do Spraw Wyznań w Warszawie pismem z dnia 29 grudnia 1956 roku wydał zezwolenie na odbudowę kościoła w Mońkach⁵⁵. Poszukiwania pomocy trwały nadal. W lutym 1957 roku proboszcz zwrócił się do ambasady Stanów Zjednoczonych o wsparcie finansowe⁵⁶. W maju wystosował bardzo przejmujący apel do posłanki dr Ireny Białówny o życzliwe popieranie inicjatywy odbudowy kościoła⁵⁷. W tym samym czasie zabiegał o odszkodowanie u innego posła na sejm⁵⁸.

KSZTAŁT ARCHITEKTONICZNY ODBUDOWYWANEJ ŚWIĄTYNI

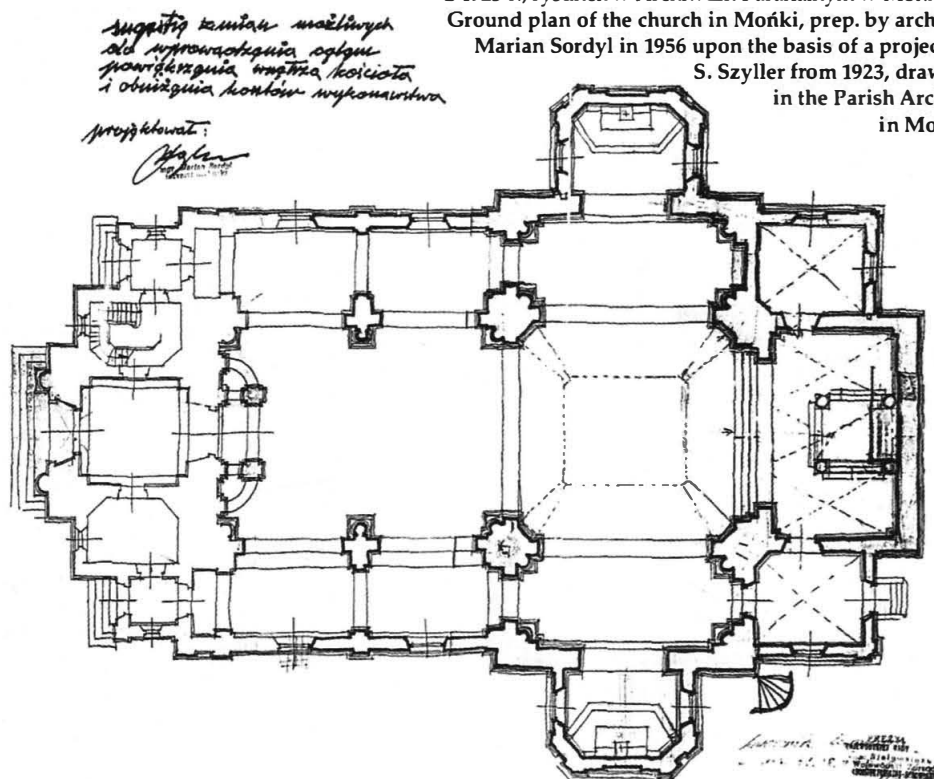
Zabiegając o środki finansowe, proboszcz wypełniał jednocześnie niezbędne czynności formalne. Należało przecież wykonać projekt architektoniczny nowego kościoła. Tu sytuacja okazała się zgoła odmienna od innych inwestycji sakralnych. W Mońkach istniały bowiem fundamenty poprzedniego kościoła. Komitet Budowy Kościoła zaprosił inżyniera Ryszarda Balunowskiego do wykonania ekspertyzy o stanie fundamentów i gruntu. Konstruktor orzekł, że *fundament pod ścianami zachował się w stanie dobrym, bez pęknięć*. Wystawiając pozytywną ocenę istniejącym ziemnym fragmentom budowli, dawał tym podstawy do wydania ze-

zwolenia na kontynuację budowy na istniejących fundamentach⁵⁹. Taki stan faktyczny zasadniczo przesądzał o projekcie świątyni. Komitet zlecił opracowanie projektu architektowi Marianowi Sordylowi. Opracowanie planów nie nastroczało wielu problemów, gdyż dostępne były w parafii oryginalne rysunki Szyllera. Należało jedynie dostosować świątynię do nowych zaleceń. Chodziło o przesunięcie głównego ołtarza z części transeptowej do niszy prezbiteryjnej oraz przekomponowanie oryginalnej kopuły na skrzyżowaniu nawy i transeptu na obniżone sklepienie zwierciadlane, dające jedynie optyczne wrażenie kopuły. Plany opracowane przez Sordyla złożono władzom wojewódzkim do zatwierdzenia⁶⁰. Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej zatwierdziło je dnia 27 lipca 1957 roku⁶¹. Zaakceptowany projekt był zatem niemal identyczny z pierwotnym kształtem świątyni. Należało więc wznieść wielką budowlę – kopię tej, jaką zburzyli Niemcy w 1944 roku.

ODBUDOWA KOŚCIOŁA

W dokumentach parafialnych istnieje wzmianka, że w dniu 1 sierpnia 1957 roku rozpoczęto odbudowę⁶². Był to raczej akt deklaracji o gotowości parafian do inwestycji. Wkrótce bowiem ustalono 11-osobowy skład Komitetu Odbudowy Kościoła⁶³. Zapewne poczyniono prace przygotowawcze lecz konkretnych prac prawdopodobnie nie podjęto.

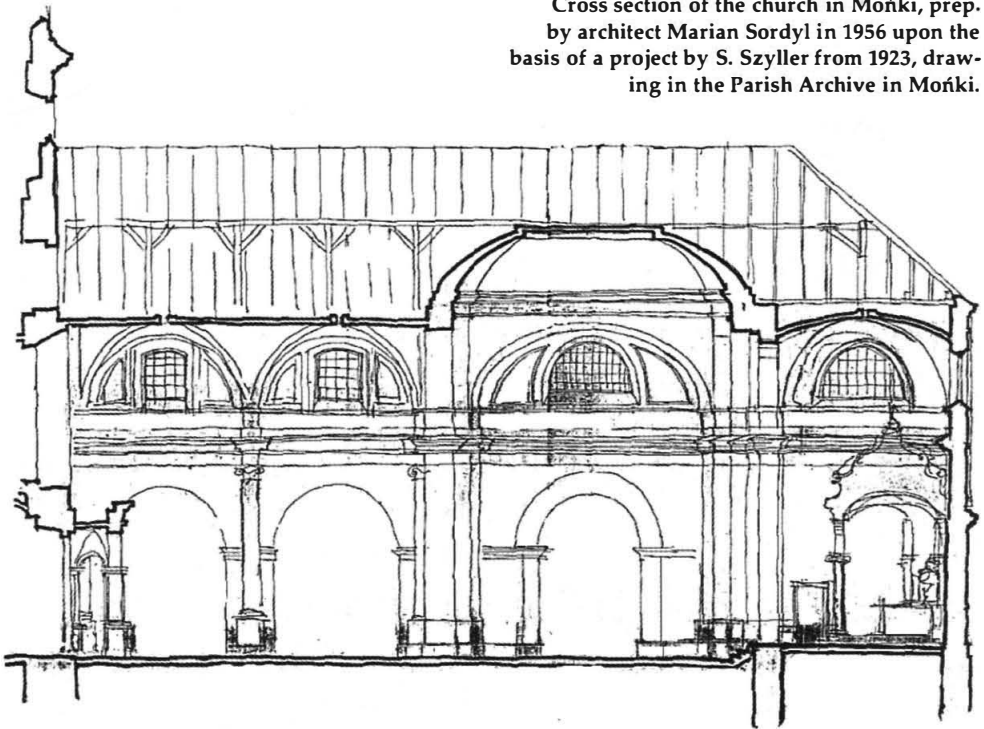
7. Rzut kościoła w Mońkach, sporządził architekt Marian Sordyl w 1956 r., na podstawie projektu Stefana Szyllera z 1923 r., rysunek w Archiwum Parafialnym w Mońkach.
Ground plan of the church in Mońki, prep. by architect Marian Sordyl in 1956 upon the basis of a project by S. Szyller from 1923, drawing in the Parish Archive in Mońki.



W styczniu 1958 roku nastąpiła zmiana proboszcza. Ksiądz Dowgiłło przekazał parafię księdzu Stanisławowi Budnikowi⁶⁴. Nowy proboszcz z właściwą sobie konsekwencją przystąpił do organizacji robót. W lutym Komitet Odbudowy uchwalił składkę po 1000 zł od rodziny i po 100 zł od każdego posiadanego hektara ziemi. Zobowiązano również parafian do obowiązkowego uczestnictwa w pracach budowlanych. Jednocześnie zapisano, że *jeżeli ktoś nie przybędzie na teren budowy w wyznaczonym terminie, będzie musiał zapłacić 50 zł*⁶⁵. Na początku kwietnia trwały już roboty budowlane. Ksiądz Budnik wyznaczał odpowiednią ilość furmanek i „pieszych” na każdy dzień. Pod koniec miesiąca prace były w pełnym toku. Prowadził je majster Józef Iwanicki z Moniek wraz z siedmioma innymi murarzami. Kierownikiem nadzorującym całość prac był inż. R. Balunowski z Białegostoku.

W maju proboszcz ustalił pierwszą zbiórkę danin w naturze. Zebrane płyny i przedmioty sprzedano, a uzyskane pieniądze przeznaczone na potrzebne wydatki⁶⁶. Na 25 maja Komitet wyznaczył termin loterii fantowej. Fanty miały zebrać panienki i delegaci z każdej wsi⁶⁷. Dochód z loterii przeznaczono także na budowę kościoła.

8. Przekrój poprzeczny kościoła w Mońkach, sporządził arch. Marian Sordyl w 1956 r., na podstawie projektu Stefana Szyllera z 1923 r., rysunek w Archiwum Parafialnym w Mońkach.
Cross section of the church in Mońki, prepared by architect Marian Sordyl in 1956 upon the basis of a project by S. Szyller from 1923, drawing in the Parish Archive in Mońki.



Prace murarskie posuwały się w szybkim tempie. W notatce z lipca, zamieszczonej w Dzienniku budowy czytamy, że zaczęto *przesklepiać prawą nawę boczną oraz łuki nad nawą lewą*⁶⁸. Wielki rozmach budowlany pociągał za sobą ogromne wydatki. Dlatego ksiądz w ogłoszeniach nawoływał: *blagam na wszystkie świętości, przynosić składki. Bez pieniędzy nie ma budowy*⁶⁹. Nakazał wpłacenie do końca października całorocznych stawek⁷⁰. W październiku przykryto deskami i papą obie nawy boczne i kaplicę. W listopadzie przerwano roboty murarskie z powodu zimowej aury. Na początku 1959 roku zakupiono 70 000 cegieł, betoniarkę i wagon wapna. Od marca wznowiono budowę. W cotygodniowych ogłoszeniach parafialnych ksiądz Budnik wyznaczał na każdy dzień wartownika do pilnowania placu budowy a także furmanki i „pieszych”. Nieustannie zabiegał o fundusze, zapewniając odpowiedni rytm prac⁷¹. Dzięki temu w lipcu zakończono sklepienie nawy głównej.

W związku z przewidywanymi trudnościami w wykonaniu skomplikowanej jak na warunki monieckie konstrukcji kopuły, inżynier Balunowski zaprojektował łatwiejsze rozwiązanie. Zaproponował sklepienie klasztorne na rzucie kwadratu, którego konstrukcja była oparta na belkach stalowych. Wykreślony projekt został odpowiednio wcześniej przedstawiony do zatwierdzenia władzom w Białymstoku. W dniu 26 czerwca 1959 roku Wydział Architektury i Nadzoru Budowlanego w Białymstoku bez żadnych przeszkód zatwierdził *Projekt zamienny kopuły kościoła w Mońkach*⁷². W październiku wykonano strop Kleina nad „kopułą”. Tak więc zamiast klarownej, neorenesansowej kopuły powstała niewielka nisza o profilu sklepienia zwierciadlanego. W tym samym czasie prowadzono roboty murarskie przy wieży i ciesielskie nad więźbą dachową⁷³.



Mimo nadchodzącej zimy parafianie postanowili nie przerywać budowy. W styczniu 1960 roku proboszcz apelował o ofiary na okna, drzwi i instalację elektryczną. W maju tegoż roku rozpoczęto tynkowanie wnętrza, a w czerwcu montaż drewnianej konstrukcji wież i krycie dachów blachą⁷⁴. Tak dynamicznego tempa obciążeń finansowych wielu parafian nie było w stanie wytrzymać. W związku z tym ksiądz Budnik używał czasem nieco podstępnych metod perswazji. W ogłoszeniach parafialnych z 22 maja zwracał się do wiernych: *Bardzo wielu parafian lekceważy budowę kościoła, złośliwie nie płacąc składek. Zaprowadziłem 2 księgi: białą i czarną. Do białej księgi zapisuję tych parafian, którzy kościół budują, tj. dają*

Na sąsiedniej stronie:

9. Kościół w Mońkach,
lata budowy 1947-48;
1957-60.

Fot. K. A. Jabłoński 1998.

**Church in Mońki
under construction
in 1947-1948, 1957-1960.**
Photo: K. A. Jabłoński
1998.

10. Człon wieżowy
kościół w Mońkach,
lata budowy 1947-48;
1957-60.

Fot. K. A. Jabłoński 1998.

**Tower of the church
in Mońki under
construction in
1947-1948, 1957-1960.**
Photo: K. A. Jabłoński
1998.



składki i chodzą na roboty, do czarnej tych, którzy nie dają składek⁷⁵. Zapowiedział również poświęcenie kościoła na dzień 25 sierpnia, o ile w lipcu każda rodzina wpłaci składkę roczną od 200 do 500 zł⁷⁶. Ofiary jednak nie wpłynęły. Dlatego proboszcz zorganizował w sierpniu kolejną loterię fantową, na którą należało przynieść „fanty martwe”⁷⁷. Postęp robót był znaczny, choć terminy uległy przesunięciu. W końcu października wykonano betonowe posadzki wewnętrzne. Ogólny stan budowy kościoła był na tyle zaawansowany, że proboszcz postanowił rozpocząć odprawianie nabożeństw. Na początku października architekt powiatowy wydał zezwolenie na użytkowanie *nie stwierdzając rozbieżności między wykonawstwem a dokumentacją*⁷⁸. Dnia 9 października nastąpiło poświęcenie kościoła przez wikariusza kapitulnego księdza Adama Sawickiego. Świątynia została zatem oddana do użytku wiernych.



11. Wnętrze kościoła w Mońkach, lata budowy 1947-48; 1957-60.
 Fot. K. A. Jabłoński 1998.
 Interior of the church in Mońki under construction in 1947-1948, 1957-1960.
 Photo: K. A. Jabłoński 1998.

Prace przy budowlu trwały nadal. Na początku 1961 roku proboszcz prosił o składki na budowę organów. Postanowił też w okresie wielkanocnym rozwiązać kolejną bolesną sprawę. Władze państwowe nałożyły na parafię podatek inwestycyjny od budowy kościoła. Należało zapłacić 250 000 zł. By pokryć ten wydatek, ksiądz Budnik użył fortelu wobec parafian. Zarządził przed rekolekcjami wielkopostnymi składkę po 10 zł od każdej spowiadającej się osoby⁷⁹. Zorganizował też kolejną loterię⁸⁰. Przy pomocy tych akcji parafia uiściła opłatę w wysokości 190 000 zł (60 000 zł umorzono)⁸¹. W pierwszej połowie lat sześćdziesiątych trwały prace wykończeniowe. Urządzano i wyposażano również wnętrza świątyni. W 1962 roku firma Rutkowskich przy pomocy Jana Przekopa zmontowała organy. Od 1963 do 1965 budowano ołtarz główny, którego projektantem i głównym wykonawcą był inż. W. Burzyński. Radosny i najbardziej oczekiwany przez proboszcza i parafian moment nastąpił w 1966 roku. W dniu 12 czerwca bp Suszyński konsekrował kościół.

W latach 70., z inicjatywy proboszcza, ks. Kazimierza Wilczewskiego, przy wydatnym wsparciu finansowym ze strony polonii amerykańskiej, rozpoczęto prace przy wystroju wnętrza kościoła. Prace malarskie prowadzono w kilku etapach. Zasadniczą koncepcję dekoracji malarskiej opracowali i wykonali artyści malarze, konserwatorzy dzieł sztuki – Władysława Kamińska-Tiunin i Konstanty Tiunin z Warszawy z udziałem Marka Karpa z Suchowoli. Natomiast malarstwo na sklepieniu na skrzyżowaniu nawy głównej i transeptu zaprojektował i wykonał w duchu renesansowym artysta malarz, konserwator dzieł sztuki, Robert Stpi-czyński z Warszawy.

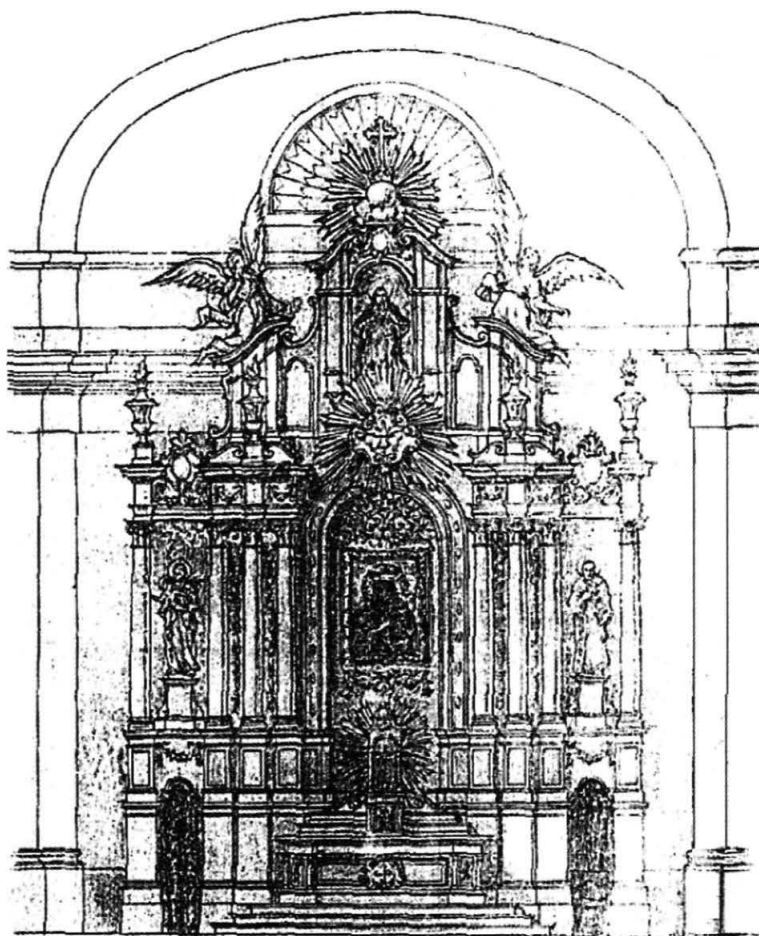
12. Sklepienie na skrzyżowaniu nawy głównej i transeptu kościoła w Mońkach.

Fot. K. A. Jabłoński 1998.

Vault on the crossing of the main nave and the transept in the church in Mońki.

Photo: K. A. Jabłoński. 1998





13. Projekt ołtarza głównego do kościoła w Mońkach,
projekt W. Burzyński 1963 r.,
Archiwum Parafialne w Mońkach.

Project of the main altar for the church in Mońki,
project: W. Burzyński 1963, Parish Archive in Mońki.

PRZYPISY

¹ J. Wierzbicki, *Dzieje parafii Mońki (1920-74)*, Lublin 1980, s. 7 (praca magisterska w Archiwum Archidiecezjalnym w Białymstoku); ks. T. Krahel, *75 lat parafii monieckiej, „Czas Miłosierdzia”* 1995, nr 13 s. 12-13;

Spis kościołów i duchowieństwa archidiecezji w Białymstoku Rok 1988, Białystok 1988, s. 171.

² Archiwum Parafialne w Mońkach [dalej APM], *Księga protokołów Rzymsko-Katolickiej parafii Mońki*, protokół nr 1.

³ APM, *Księga protokołów...*, protokół nr 6.

⁴ Tamże, protokół nr 4.

⁵ Tamże, protokół nr 48.

⁶ Tamże, protokół nr 13.

⁷ APM, *Spis inwentarza Mońkowskiego Rzymsko-Katolickiego kościoła parafialnego w Mońkach*. Rok 1923.

⁸ Składka pieniężna wynosiła po 1000 marek polskich, po pudzie kartofli, 10 funtów żyta, ½ funta słoniny, 1 funt mięsa i 1 kwarta mleka. Zob. APM, *Księga protokołów...*, protokół nr 21.

- ⁹ Komitet postanowił, że jeżeli ktoś nie wywiezie wyznaczonej ilości cegieł, musi zapłacić karę w wysokości 3000 marek polskich, kto nie przyjdzie do roboty w wyznaczonym terminie, zapłaci 500 marek polskich lub odpracuje za to dwa dni. Zob. APM, *Księga protokołów ...*, protokół nr 21.
- ¹⁰ APM, *Księga protokołów...*, protokół nr 20 i drugi jego fragment zapisany po protokole nr 32. W drugim fragmencie znajduje się wykaz osób wybranych do Komitetu i do współpracy.
- ¹¹ Z każdego domu należało dostarczyć: zboża po 1 pudzie, kartofli po 1 pudzie, słoniny po 1 funcie, mięsa po 6 funtów. Zob. APM, *Księga protokołów...*, protokół nr 26.
- ¹² APM, *Księga protokołów...*, protokół nr 31.
- ¹³ Tamże, protokół nr 37.
- ¹⁴ Tamże, protokół nr 38.
- ¹⁵ APM, *Repertorium nr 335*, Pierwszy wyciąg aktu sporządzonego przed Bolesławem Urbanowiczem, Notariuszem w Białymstoku za rok 1923.
- ¹⁶ APM, *Księga protokołów...*, protokoły nr 41, 42, 49.
- ¹⁷ Archiwum Akt Nowych w Warszawie, MSW, *Projekt kościoła w Mołkach*, sygn. 2991. Na projekcie znajduje się własnoręczny podpis architekta wraz z datą.
- ¹⁸ APM, *Dziennik budowy z. 2*, notatka pod datą 26.09.1959.
- ¹⁹ Archiwum Państwowe w Białymstoku, Urząd Wojewódzki Białostocki, Akta Oddziału Sztuki, sygn.180, k. 37, *Opinia Konserwatora Okręgowego Białostockiego*.
- ²⁰ K. Stefański, *Polska architektura sakralna w poszukiwaniu stylu narodowego*, Łódź 2000, s. 158-162.
- ²¹ K. A. Jabłoński, *Budownictwo kościelne 1795-1939 na terenie archidiecezji białostockiej*, Białystok 2002, s. 172, 185.
- ²² Wielopoziomowe, renesansowe wieże były budowane w okresie odrodzenia w pałacach, ratuszach i kościołach, natomiast najbardziej oryginalne hełmy wieżowe wznoszono w kaplicach nagrobnych. Zob. H. i S. Kozakiewiczowie, *Renesans w Polsce*, Warszawa 1976.
- ²³ Na Białostocczyźnie zaprojektował kościół w Krynkach. Zob. K.A. Jabłoński, *Budownictwo kościelne...*, op. cit., s. 139-143.
- ²⁴ M. Omilanowska, *Stefan Szyller 1857-1933. Warszawski architekt doby historyzmu*, t. II, Warszawa 1995, s. 73.
- ²⁵ K. Stefański, *Polska architektura sakralna ...*, op. cit., s. 139-145.
- ²⁶ A.K. Olszewski, *Nowa forma w architekturze polskiej 1900-1925. Teoria i praktyka*, Wrocław 1967, s. 115 i nast.
- ²⁷ K.A. Jabłoński, *Budownictwo kościelne ...*, op. cit., s. 185-187.
- ²⁸ Szyller w latach dwudziestych XX w. zaprojektował wspólnie z Wiesławem Kononowiczem kościoły neobarokowe w Ostrowcu, Zajączkach i Częstochowie-Rakowie. Zob. K. Stefański, *Polska architektura sakralna...*, op. cit., s. 160.
- ²⁹ APM, *Księga protokołów...*, protokół nr 43.
- ³⁰ Do materiałów tych należały: 20 szt. belek krzywych, 1 szyna, 5 rur połamanych, 100 pudów żelaza, 23 szt. lasek od szrapneli. Zob. APM, *Księga protokołów ...*, protokół nr 48.
- ³¹ Treść wystąpienia do głowy państwa zamieszczono w protokole nr 48, sporządzonym w dniu 22 lipca 1923 roku: *Komitet zwraca się do Jego Ekscelencji Prezydenta Rzeczypospolitej, który w mowach wyrzekł, że wiara jest ostoją państwowości a kościół katolicki najwierniejszym jej stróżem – o obronę nas i ukrócenie zapędów (...) władz*.
- ³² APM, *Spis inwentarza ...Rok 1923*.
- ³³ APM, *Księga protokołów...*, protokoły nr 50 i 51.
- ³⁴ APM, *Spis inwentarza Mołkowskiego Rzymsko-Katolickiego Kościoła Parafjalnego w Mołkach. Rok 1925*.
- ³⁵ J. Wierzbicki, *Dzieje parafii Mołki...*, op. cit., s. 26.
- ³⁶ APM, *Księga protokołów ...*, protokół nr 58.
- ³⁷ Wymieniona data widnieje na rysunku sytuacyjnym w projekcie.
- ³⁸ *Z okolic Białegostoku. Mołki*. „Wiadomości Metropolitalne Wileńskie” R. I: 1926, nr 3, s. 28.
- ³⁹ Za nadzór robót ciesielskich Szymkiewicz otrzymał równowartość zapłaty głównego cieśli, natomiast na swój koszt musiał naprawić odpadające tynki. Zob. protokół nr 58.
- ⁴⁰ *Mołki*, „Wiadomości Archidiecezjalne Wileńskie” R. I: 1927, nr 23, s. 320.
- ⁴¹ APM, *Spis inwentarza mołkowskiego Rzymsko-Katolickiego kościoła parafjalnego. Rok 1935*.
- ⁴² W latach 1933-34 czeska firma Rieger wykonała organy.

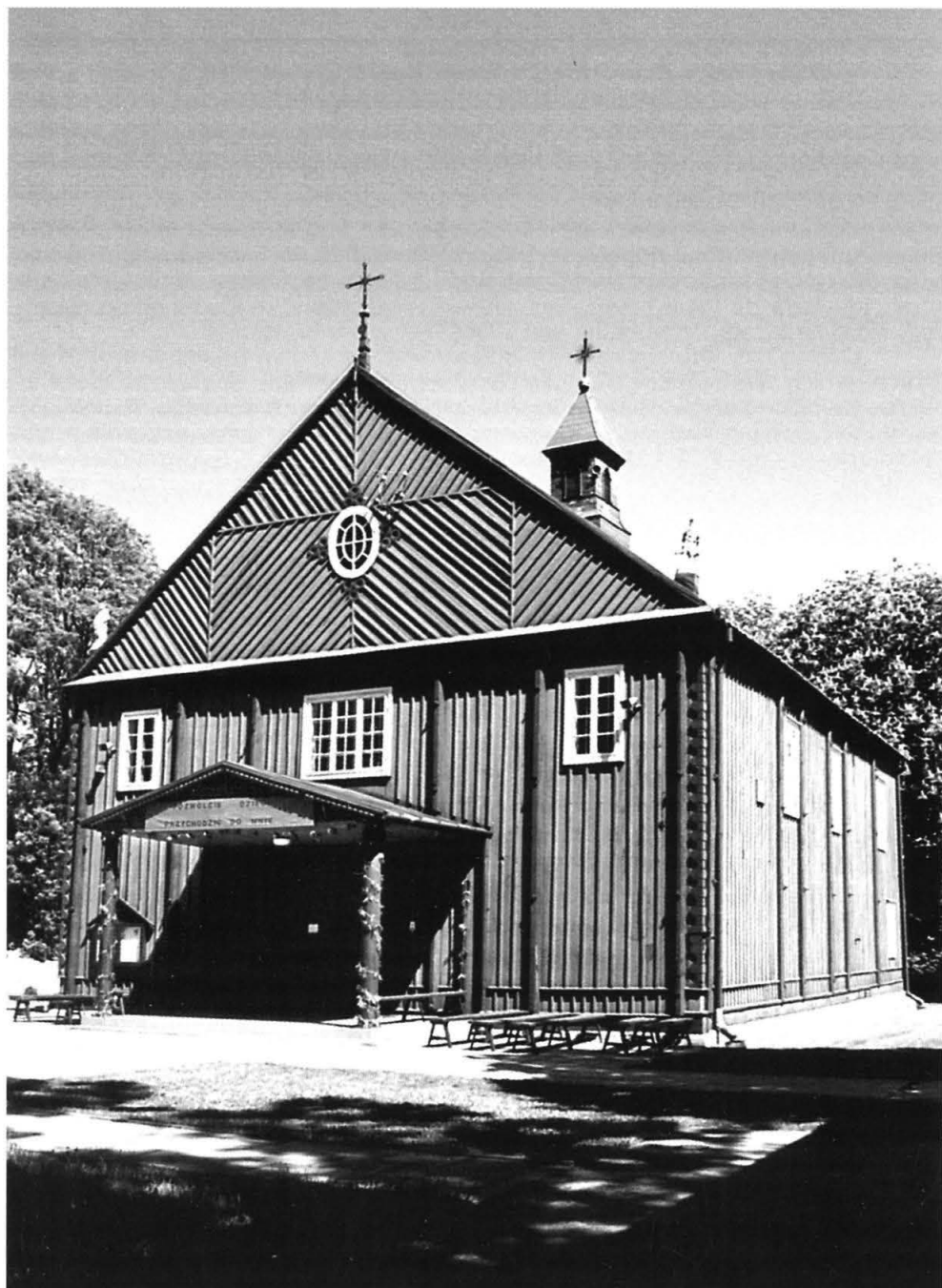
- ⁴³ K. A. Jabłoński, *Budownictwo kościelne...*, op. cit., s. 185-187.
- ⁴⁴ APM, *Księga protokołów...*, protokół nr 66 i 67.
- ⁴⁵ Tamże, protokół nr 71.
- ⁴⁶ Tamże.
- ⁴⁷ W. Wysocki, *Straty personalne i materialne kościoła katolickiego w południowo-zachodniej części archidiecezji wileńskie w latach 1939-44*, Lublin 1985 (praca magisterska, maszynopis), s. 78.
- ⁴⁸ APM, *Księga protokołów...*, protokół nr 74 i 73.
- ⁴⁹ APM, *Visitatio pastoralis* - Mońki 20 maja 1946 r.
- ⁵⁰ APM, *Księga protokołów...*, protokół nr 79.
- ⁵¹ APM, *Teczka Akta Różne*, Pismo Komitetu Odbudowy Kościoła do Ministra Odbudowy z dnia 10 lutego 1948 roku.
- ⁵² APM, *Teczka Akta Różne*, Pismo księdza Dowgiłły do posła na sejm Rzeczypospolitej Polskiej.
- ⁵³ APM, *Teczka Akta Różne*, Pismo do Józefa Cyrankiewicza.
- ⁵⁴ Tamże, Pismo do Władysława Gomułki z dnia 25 XI 1956 r.
- ⁵⁵ *Teczka Dokumentacja projektowa kościoła w Mońkach*, Zezwolenie na budowę.
- ⁵⁶ APM, *Teczka Akta Różne*, Pismo do ambasady Stanów Zjednoczonych.
- ⁵⁷ Tamże, Pismo do posłanki dr Białówny z dnia 6 maja 1957 r.
- ⁵⁸ Tamże, Pismo do posła na sejm Rzeczypospolitej Polskiej.
- ⁵⁹ APM, *Teczka Dokumentacja projektowa*, Orzeczenie o stanie fundamentów.
- ⁶⁰ APM, *Dokumentacja projektowa kościoła w Mońkach* (ksero dokumentacji w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Białymstoku).
- ⁶¹ Tamże, Pismo zatwierdzające projekt kościoła z dnia 27.07.1957 r.; Zob. tak że *Teczka Dokumentacja projektowa kościoła w Mońkach*.
- ⁶² APM, *Wykaz budowy kościoła w Mońkach 1959 r.*, s. 1.
- ⁶³ APM, *Księga protokołów ...*, protokół nr 84.
- ⁶⁴ APM, *Spis inwentarza Rzymsko-Katolickiego kościoła parafialnego w Mońkach 1958 r.*
- ⁶⁵ APM, *Księga protokołów ...*, protokół nr 85.
- ⁶⁶ Na święto Matki Bożej każda gospodyni miała przynieść do zakrystii po 10 jajek. Za jajka uzyskano 8.000 zł. „Niestety około połowy gospodyń jajek nie złożyło”. Zob. APM, *Księga ogłoszeń parafialnych 1958 r.*, 4 i 11 V 58.
- ⁶⁷ „Każda panna od 14-30 i wzywyż lat ma obowiązek dać fant taki jak: makatka, poduszczecka, serwetka, ręcznik itp., ojcowie mogą dać na fanty: prosiaka, cielaka, koguta, gęś, kurę itp.” Zob. *Księga ogłoszeń ...*, 11V 58 r.
- ⁶⁸ *Dziennik budowy nr 1*, notatka z 27.07.58 r.
- ⁶⁹ *Księga ogłoszeń ...*, 21-28.09.58 r.
- ⁷⁰ „Catoroczny wkład wynosi 600 zł, 1000 zł, 1200 zł, 1500 zł i wzrasta zależnie od zamożności. Najbiedniejsza rodzina płaci 50 zł, ubodzy zwolnieni. Przez ubogich rozumie się ludzi chorych i niezdolnych do pracy.” Zob. *Księga ogłoszeń...*, 12-19 X 58 r.
- ⁷¹ „Każda gospodyni ofiaruje 15 jajek do zakrystii na ręce kościelnego, każdy delegat ze swojej wsi niech wybierze po 2 duże pęczki słomy żytniej. Słomę sprzedamy. Za te pieniądze kupimy windę.” Zob. *Księga ogłoszeń ...*, 1 III 1959.
- ⁷² APM, *Projekt zamienny kopuły kościoła w Mońkach*.
- ⁷³ *Dziennik budowy z. 2*, notatka z 27.08. i z 7.10.59 r.
- ⁷⁴ Tamże, notatki z 16 V, 6 VI, 25 VI.
- ⁷⁵ APM, *Księga ogłoszeń z. 2*, ogłoszenie z 22 lipca 1960 r.
- ⁷⁶ APM, *Księga ogłoszeń z. 2*, ogłoszenie z 17 lipca 1960 r.
- ⁷⁷ Tamże, ogłoszenie z 21.08.60 r.
- ⁷⁸ APM, *Dziennik budowy z. 2*, notatka z 5 X 60 r.
- ⁷⁹ APM, *Księga ogłoszeń z. 2*, ogłoszenie z 12 II 61 r.
- ⁸⁰ Każda rodzina miała przekazać cztery fanty, w tym jeden „żywy”. Zamiast czterech fantów można było przekazać 50 zł. Proboszcz nakazał „fanty na loterię przynosić użyteczne” Tamże, ogłoszenie z 30 VII 1961 r.
- ⁸¹ J. Wierzbicki, *Dzieje parafii Mońki ...*, s. 39.

TWO CHURCHES ON A SINGLE FOUNDATION. THE PARISH CHURCH IN MOŃKI

At the beginning of the 1920s the inhabitants of Mońki and the local villages endeavoured to establish a new parish and build a church. A project was made by the well-known architect Stefan Szyller. The plan foresaw an edifice with references to the Renaissance - the church was to be part of the current of national architecture, at the time popular in Poland. The outline include a distinct tower, while the centralising interior was dominated by a dome. During a period of economic hardship the local population offered considerable funds for the construction, which was completed in the mid-1930s.

During the campaign of July 1944 retreating German troops destroyed the church, which was reduced to a pile of rubble with visible remnants of the main pillars. Reconstruction based on the prewar project was commenced in 1947. Already the following year the state authorities prohibited further work, which was not continued until 1957, in the wake of the political thaw of 1956. After nine years of efforts and sacrifices the congregation could rejoice seeing a church almost identical with its pre-1944 predecessor.





1. Ostrożany, kościół pw. Narodzenia NMP, widok od płd.-zach.

Fot. J. Kotyńska Stetkiewicz, 2004.

Ostrożany, church of the Nativity of the Holy Virgin Mary,
view from the south-west.

Photo: J. Kotyńska Stetkiewicz 2004.

JOANNA KOTYŃSKA STETKIEWICZ
Białystok

Barokowy kościół w Ostrożanach

Ostrożany położone są na południowym skraju województwa podlaskiego, 14 km na północ od Drohiczyna n/Bugiem, w pobliżu szosy łączącej Siemiatycze i Ciechanowiec, na terenie nizinnym, miejscami zalesionym. Kościół parafialny p.w. Narodzenia Najświętszej Marii Panny usytuowany jest na skraju wsi, otoczony murem i drzewami, z murowaną dzwonnica w południowo-zachodnim narożniku cmentarza przykościelnego.

Do połowy XI wieku na ziemiach pogranicza polsko-litewskiego przeważała kolonizacja polska (mazowiecka). Od połowy XI wieku ziemie nad Bugiem i górną Narwią opanowali książęta ruscy, osadzając na nich ludność ruską, głównie pochodzenia wołyńskiego. Ludność mazowiecka utrzymywała się jedynie w okolicach Drohiczyna, Brańska i Suraża. W 1 ćw. XV wieku Ostrożany, położone na ziemi drohiczkiej, weszły w granice Litwy. W XVI wieku ziemie te znalazły się w granicach nowo utworzonego województwa podlaskiego (1520 r.) na ziemi drohiczyńskiej. W 1569 r. województwo podlaskie włączono do Korony i w jej granicach pozostawało do 1795 roku. Po III rozbiórce Polski Ostrożany trafiły pod zarząd pruski w departamencie białostockim. W 1807 roku, na mocy pokoju w Tylży, część departamentu białostockiego znalazła się w granicach Cesarstwa Rosyjskiego, w utworzonym obwodzie białostockim, w powiecie drohiczyńskim. Od 1842 roku tereny te włączono do guberni grodzieńskiej. W jej granicach przetrwały do 1918 roku, zaś do 1939 roku miejscowość przynależała do pow. bielskiego, woj. białostockiego¹.

Od XV wieku dwór i okoliczne dobra ziemskie należały do Ostrożańskich – fundatorów pierwszej świątyni. W 1453 roku właścicielem majątku został Piotr Paszkowicz Strumiłło, starosta drohiczyński, protoplasta podlaskiej linii Kiszków herbu Dąbrowa. W 1600 roku Kiszkwie oddali Ostrożany w zastaw Ostrogskim: Januszowi i Aleksandrowi. Kolejnym właścicielem dóbr był, wymieniony w 1628 roku Aleksander Radziszewski, po nim zaś majątek odziedziczyła córka Marianna i jej mąż Mikołaj Bykowski – fundator drugiego kościoła. W 1 połowie XVIII wieku dzierżawcą Ostrożan był Wiktoryn Kuczyński, a od połowy XVIII wieku do 1939 roku majątek był w posiadaniu rodu Ciecierskich.

Ostrożany początkowo wchodziły w skład parafii Perlejewo w diecezji łuckiej. Wieś, zwana początkowo Pierlejewo², w 1418 roku nadana została przez wielkiego księcia Witolda Janowi z Białosków h. Abdank, który w 1419 r. wymieniony jest jako dziedzic wśród świadków aktu erygowania parafii w Kuczynie. W końcu

XV wieku utworzono w Ostrożanach samodzielną parafię. Po rozbiorach, od roku 1799 parafia ostrożańska należała do diecezji wigierskiej, a od 1807 r. do archidiecezji mohylewskiej w ramach archidiakonatu białostockiego. Na mocy bulli papieskiej z 1848 r. archidiakonaty białostocki włączono do diecezji wileńskiej, w ramach której parafia ta przynależała do dekanatu bielskiego. Od 1925 roku dekanat bielski, brański i drohiczyński wchodziły w skład diecezji pińskiej. W granicach tej diecezji parafie funkcjonowały do 1991 roku, a od tego roku Ostrożany należą do diecezji drohiczyńskiej.

Kościół ostrożański to znane sanktuarium maryjne w diecezji drohiczyńskiej, związane z kultem obrazu Matki Bożej, szczególnie rozpowszechnionym w związku z cudownym ocaleniem parafii przed zarazą w 1710 r. W XVIII w. zasięg kultu rozprzestrzenił się poza granice województwa podlaskiego, a w XIX wieku, podczas zaborów i zrywów narodowościowych Ostrożany stanowiły ognisko patriotyzmu³. Początki kultu maryjnego w Ostrożanach nie są znane. Miejsce wa legenda głosi, że w miejscu postawienia kościoła, pośród lip, objawiła się Matka Boża pozostawiając ślad swojej stopy odcisnięty na kamieniu. Kamień ten później umieszczono pod ołtarzem w pierwszej ostrożańskiej świątyni⁴.



2. Widok na elewację wschodnią i południową.

Fot. A. Sadowska, 1985, neg. PKZ.

View of eastern and southern elevation. Photo: A. Sadowska 1985, negative: PKZ (Atelier for the Conservation of Historical Monuments).

W połowie XV w. Ostrożany należały do braci Bartłomieja i Daćboga. To z ich fundacji powstał pierwszy kościół. Stwierdza to najstarszy dokument – akt fundacyjny świątyni sporządzony przez nich w 1450 roku: *My Bartłomiej z Daćbo-*

giem dziedzice na Ostrożanach czynimy wiadomym wszystkim, którym wiedzieć należy, czytającym to pismo, że w tejże wsi Ostrożany dla zbawienia naszych dusz fundujemy nowy kościół ku czci Narodzenia Błogosławionej Maryi Dziewicy, Błogosławionych Apostołów Piotra i Pawła a także Świętego Marcina – Chwalebnego Wyznawcy. Uposażamy ten kościół dwoma włótkami ziemi znajdujących się na różnych polach. Najpierw uposażamy kościół dwoma włótkami ziemi, na których jest zbudowana świątynia wraz z ogrodem naprzeciw kościoła i karczmę. My Bartłomiej zastrzegamy tylko plac pod naszą karczmę, a na drodze zamiany damy w miejsce tego inny. Ten kościół zaś tak przez nas uposażony oddajemy i powierzamy za zgodą ks. Biskupa Wielebnemu Mężowi Ks. Jakubowi plebanowi z Perlejew, gdyż tę świątynię fundujemy na terenie jego parafii. Z tego też powodu, aby nie wydawało się, że zubożona została jego parafia w Perlejewie, zapisujemy mu nasz kościół jako filialny i to aż do jego śmierci. Po śmierci zaś jego nasz ostrożański kościół będzie wolny i oddzielony od parafii perlejewskiej. Naszemu proboszczowi Jakubowi dajemy wszelką władzę i prawo posiadania, jak to w tym uposażeniu kościoła zostało podane⁵. Filialny charakter kościoła ostrożańskiego utrzymał biskup łucki Andrzej z Płońska w dokumencie erekcyjnym z 1451 r. Jednocześnie wytyczone zostały granice terytorialne przyszłej parafii ze wsiami: Smarklice, Smorzewo, Zdzychy, Krakówki, Jaszczolty i Ostrożany. Samodzielna parafia w Ostrożanach powstała dopiero w 4 ćw. XV wieku⁶.

Opiekę nad kościołem w końcu XVI wieku sprawowała Halszka z Ostroga księżna Radziwiłłowa, wojewodzina wileńska i właścicielka Ostrożan, a w XVII wieku Aleksander Radziszewski, kasztelan podlaski, który zniszczonemu podczas wojen szwedzkich kościołowi zapisał sumę 2000 złp i zobowiązał swoich spadkobierców w testamencie spisany w 1667 roku do „poprawy kościoła” i prędkiego postawienia nowej świątyni⁷. Jego wolę spełnił zięć – Mikołaj Bykowski, który ufundował nowy kościół, wzniesiony w 1700 r. przez Jakuba Fausta z Węgrowa. Świątynia założona na planie krzyża łacińskiego, z dwiema kaplicami w krótszych ramionach, była wyposażona w rzeźbiony i złożony ołtarz główny oraz ołtarze boczne, po trzy w każdej kaplicy. Od 1710 r. wzrósł kult Matki Boskiej Ostrożańskiej związany z cudownym ocaleniem parafii przed zarazą. Ówczesny proboszcz ks. Szymon Poraziński, korzystając z licznych zapisów i ofiar, swoją działalność skupił głównie na przyozdabianiu wnętrza kościoła. Jednak w połowie XVIII wieku budynek uległ znacznemu zniszczeniu, którego przyczyną mógł być błąd cieśli⁸. W 1749 roku Ostrożany odziedziczył Ignacy Ciecierski – stolnik drohicki, fundator nowej świątyni. Budowę trzeciej z kolei świątyni rozpoczęto w 1756 roku, a ukończono w 1758⁹. Budowniczym kościoła był mieszczanin siemiatycki Piotr Prawda. W 1783 roku budynek kościoła został odnowiony i 7 września tego roku konsekrowany przez sufragana łuckiego Jana Szykowskiego¹⁰. W 1804 roku przy kościele wybudowano drewnianą dzwonnice, a cmentarz przykościelny otoczono ogrodzeniem z kamieni polnych. W pierwszej połowie XIX w. kolatorem kościoła ostrożańskiego był Dominik Ciecierski, syn Jakuba i Konstancji z Kuczyńskich, Marszałek Obwodu Białostockiego. Na początku XIX wieku budynek kościelny uległ znacznemu zniszczeniu. Kronikarz opisujący stan parafii na wizytę generalną pisał m.in.: *Kościół się znacznie nadpsuł i pochylony jest nieco z północy na południe w 1806, reperowany kosztem kolatora, okozuchowany, oszalowany zewnątrz i wewnątrz, dach gontem pokryty, w dobrym stanie wewnątrz, zaś niektórych potrzebuje reperacji na*

dachu, gdzie jest kopuła z tarcic na wierzchu blachą obita i krzyż żelazny wewnątrz, trzeci od wschodu nad ołtarzem, cała ta struktura bardzo nikczemna¹¹. W 1807 r. kosztem kolatora – Dominika Ciecierskiego zrobiono nowe okna i posadzkę z cegieł, a w 1810 roku wybudowano nową, murowaną dzwonnice¹². Generalny remont budynku przeprowadzono przed 1891 rokiem. Wówczas to oszalowano i pomalowano ściany wewnętrzne i zewnętrzne, położono nowy gont i odnowiono sygnaturkę. Wtedy też zapewne ustawiono w narożnikach frontowych dachu figury śś. Piotra i Pawła¹³. Kolejny remont z 1937 roku obejmował naprawę fundamentów i wymianę podwaliny. W 1939 roku kościół odmalowano wewnątrz i zaczęto malowanie ścian zewnętrznych, które ukończono dopiero w 1958 roku. W 1986 roku wyremontowano konstrukcję dachu¹⁴ zaś w 1997 roku przeprowadzono konserwację i złożenie ołtarza głównego. Ostatni remont w 2001 roku objął malowanie wnętrza kościoła, a w 2003 roku – konserwację i złożenie ołtarzy bocznych.



3. Widok na prezbiterium.
Fot. J. Kotyńska Stetkiewicz,
2004.

View of the presbytery.
Photo: J. Kotyńska
Stetkiewicz 2004.



4. Widok na chór muzyczny. Fot. A. Sadowska, 1985, neg. PKZ.
View of the music choir. Photo: A. Sadowska 1985, negative: PKZ.

Kościół ostrożański jest budowlą orientowaną. Zbudowany z drewna, na kamiennej, otynkowanej podmurówce, konstrukcji zrębowej wzmocnionej lisicami, oszalowany. Założony na rzucie prostokąta, z wyodrębnionym węższym prezbiterium zamkniętym ścianą prostą, doświetlonymi oknami od południa i północy. Po jego obu stronach umieszczone są: kruchta (płn.) i zakrystia (płd.), nad którymi umieszczono łoże otwarte do prezbiterium prostokątnymi oknami. Wnętrze świątyni jest trójnawowe, pseudobazylikowe, podporządkowane zasadom symetrycznego układu poszczególnych pomieszczeń. Nawa główna równa szerokości i wysokości prezbiterium, zaś nawy boczne są nieco węższe i niższe, oddzielone dwoma parami słupów o przekroju prostokąta. W ścianach bocznych umieszczone są prostokątne okna. W części zachodniej usytuowany jest chór muzyczny otwarty na całą szerokość naw, wsparty na czterech kanelowanych kolumnach z profilowanymi głowicami, w części środkowej trójbocznie wysunięty. Nawa główna i boczne nakryte są płaskimi stropami, prezbiterium – pozornym sklepieniem odcinkowym. Otwór tęczowy zamknięty jest odcinkowo, z prostą belką tęczową wpuszczoną w narożniki prezbiterium. Nawy i prezbiterium nakryte są wspólnym dachem dwuspadowym, nad wyodrębnioną częścią prezbiterium zakończonym trój-

połaciowo. Nad tęczą umieszczona jest czworoboczna wieżyczka na sygnaturkę z otworami głosowymi zamkniętymi półkoliście, nakryta stromym daszkiem namiotowym zwieńczonym krzyżem na kuli. Krańce dachu zwieńczone są dwoma tralkowymi pazdurami z żelaznymi krzyżami. Ściany zewnętrzne oszalowane pionowo z listwowaniem podkreślają smukłość budowli, a złącza węglów zasłonięte są deseczkami o dekoracyjnie opracowanym wklęsło-wypukłym profilu. Szczyt podzielony jest listwami na kwadraty i trójkąty, wzorzyście oszalowany „w jodełkę”, z owalnym oknem pośrodku. Na skraju dachu po obu stronach ustawione są na postumentach figury świętych Piotra i Pawła. W elewacji frontowej otwór wejściowy poprzedzony jest gankiem z dwuspadowym daszkiem wspartym na czterech słupach. Powyżej umieszczone są trzy wielokwaterowe okna doświetlające empore chóru muzycznego.

Kościół ostrożański zachował do dzisiaj swoją pierwotną konstrukcję, trójnawowo-pseudobazylikowy układ przestrzenny oraz bryłę. Te cechy pozwalają umieścić omawiany kościół w grupie barokowych świątyń, powstałych na Białostocczyźnie w końcu XVII i w XVIII wieku, a charakteryzujących się jedno- lub trójnawowym wnętrzem i bezwieżową, zwartą bryłą nakrytą dwuspadowym wspólnym dla naw i prezbiterium dachem. Do grupy tej, oprócz kościoła w Ostrożanach należą: kościół p.w. św. Doroty w Domanowie z 1763 roku, kościół p.w. św. Doroty w Winnej Poświętnej z 1696 roku i kościół p.w. św. Stanisława Biskupa w Milejczycach z połowy XVII wieku, przebudowany zasadniczo w 2 poł. XVIII wieku, różniący się od pozostałych jednoprzestrzennym układem, a w bryle oddzielnym dachem nad prezbiterium. Cechą charakterystyczną wymienionych kościołów (oprócz Winnej Poświętnej) są umieszczone w górnych kondygnacjach zakrystii i bocznych krucht łże otwarte do prezbiterium. Pierwotnie w kościele ostrożańskim łże były otwarte do wnętrza otworami zwieńczonymi odcinkowo – zarysy tychże są widoczne od strony wewnętrznej empor. Nie wiadomo, kiedy łże oszalowano, pozostawiając jedynie oszklone okna, które miały doświetlać prezbiterium. Być może zmiany te przeprowadzono na początku XIX wieku, kiedy budynek uległ znacznemu zniszczeniu i był remontowany.

Na wystrój kościoła ostrożańskiego składają się obiekty kultu pochodzące z okresu od XVII do XX wieku. Część z nich stanowiła wyposażenie pierwszego kościoła z połowy XV wieku i drugiego z 1700 roku. Z najstarszego zachowanego inwentarza z 1666 roku wynika, że w wyposażeniu pierwszego kościoła były trzy ołtarze: wielki – p.w. Narodzenia NMP i boczne – p.w. Różańca Świętego i Imienia Jezus. Z kolei inwentarz z 1670 roku wymienia jeszcze cztery ołtarze: św. Anny, św. Józefa, św. Floriana i Ukrzyżowania Pana Jezusa¹⁵. Drugi kościół z 1700 roku założony był na planie krzyża łacińskiego, w którego ramionach usytuowano kaplice. Ołtarz główny, ozdobiony figurami świętych: Piotra, Pawła, Jana, Kazimierza, Wojciecha i Floriana oraz wyobrażeniami aniołów mieścił w polu głównym obraz Niepokalanego Poczęcia NMP. Boczne kaplice mieściły po trzy ołtarze: w północnej – p.w. Ukrzyżowania Pana Jezusa, św. Anny i św. Antoniego Padewskiego, w południowej – p.w. św. Józefa, Aniołów Stróżów i Różańca Świętego, w którym umieszczony był łaskami słynący obraz Matki Boskiej, zakryty częściowo drewnianą, rzeźbioną sukienką. Na belce tęczowej umieszczony był krucyfiks oraz figury Matki Boskiej i św. Jana.

5. Ołtarz św. Anny w nawie bocznej.
Fot. J. Kotyńska Stetkiewicz, 2004.
Altar of St. Anne in a side nave.
Photo: J. Kotyńska Stetkiewicz 2004.



6. Obraz Matki Boskiej z Dzieciątkiem
w ołtarzu głównym.
Fot. J. Kotyńska Stetkiewicz, 2004.
Painting of Madonna and Child
in the main altar.
Photo: J. Kotyńska Stetkiewicz 2004.

7. Ambona.
Fot. A. Sadowska, 1985, neg. PKZ.
Pulpit.
Photo: A. Sadowska 1985, negative: PKZ.



Wystrój wewnętrzny obecnego kościoła w swojej podstawowej części powstał w 2 połowie XVIII wieku. Opracowanie plastyczne wnętrza skomponowane jest wzdłuż osi głównej, od chóru muzycznego do ołtarza głównego. Temu układowi podporządkowane są inne składniki wystroju: ambona z lewej strony ściany tęczowej, dekoracja łuku tęczowego, dwa barokowe ołtarze boczne w zamknięciu naw i dwa klasycystyczne – przy ścianie północnej i południowej.

Barokowy ołtarz główny stanowi dominujący akcent kościelnego wnętrza. Utrzymany jest w typie architektonicznym, zdobiony rzeźbami figuralnymi przedstawiającymi świętych: Piotra, Pawła, Jana, Kazimierza, Wojciecha i Floriana i anioły. Współczesna forma ołtarza jest wynikiem zmian dokonanych w nim prawdopodobnie w 2 połowie XVIII lub na początku XIX wieku. Zmiany te dotyczą w szczególności zwieńczenia, którego forma nie jest spójna z nastawą. Układ ciał i gesty dwóch figur aniołów umieszczonych na belkowaniu, wydają się być przystosowane bardziej do półokrągłych form zwieńczenia, jakie mogło być zastosowane w ołtarzu, w którym pierwotnie występowały te rzeźby. Na wcześniejsze zaś datowanie nastawy wskazuje ornamentyka regencyjna i uszaki z suchego akantu. Wszystkie rzeźby figuralne oraz główki aniołów z fryzu belkowania powstały w jednym warsztacie i mają charakter ludowy. W polu głównym ołtarza umieszczony jest barokowy obraz z przedstawieniem Matki Boskiej z Dzieciątkiem wzorowany na ikonie z Santa Maria Maggiore, pochodzący z około 1661 roku¹⁶. Na płótnie namalowane są jedynie twarze i dłonie Marii i Jezusa oraz dwa putta w chmurach. Obraz pokryty jest srebrną, częściowo złożoną trybowaną sukienką z 1769 r. Pierwsza sukienka była drewniana, rzeźbiona, złożona i srebrzona, co wskazuje na uboższą fundację. Obraz jest prawdopodobnie importem z Pomorza. Być może istniał wcześniejszy wizerunek Matki Boskiej Ostrożańskiej, otoczony kultem i ozdobiony sukienką. Około połowy XVII wieku obraz ten mógł ulec zniszczeniu, a sukienka z niego posłużyła do ozdoby obrazu obecnego, malowanego tylko częściowo. Na hipotezę tę wskazuje rozwinięty już kult Matki Boskiej Ostrożańskiej w połowie XVII wieku, a także fakt, że sukienkami ozdabiano obrazy już otoczone czcią.

Cztery ołtarze boczne zostały zaprojektowane jako dwie pary. Ołtarze umieszczone przy tęczy z około połowy XVIII wieku, ujęte dwiema kanelowanymi kolumnami wysuniętymi do przodu, dźwigającymi belkowanie i przerywane, ćwierćkoliste naczółki, zwieńczone dużą glorią złożoną ze skłębionych chmur, promieni i uskrzydłych puttów, wprowadzają nastrój sztuki późnobarokowej. Nastrój ten wzmagają dwie rzeźby proroków w prawym ołtarzu. Przedstawione w ruchu, z żywą gestykulacją rąk, obleczone w ekspresyjne, pofałdowane szaty i rozwiane płaszcze są odbiciem panującej w tym czasie manieri, polegającej na rozbudowaniu draperii szat. Ołtarze te, w swojej bardzo skromnej wersji mogły być wzorowane na ołtarzu głównym w kościele pomisjonarskim w pobliskich Siemiatyczach z 1730 roku. Autorem tego ołtarza był Michał Bartłomiej Bernatowicz, który zasadnicze elementy architektoniczne, tj. kanelowane kolumny, belkowanie z przerwanymi naczółkami i glorią w zwieńczeniu zapożyczył z projektu ołtarza św. Ignacego A. Pozza w kościele Il Gesu w Rzymie¹⁷. W ołtarzach umieszczono obrazy: z lewej strony – św. Anny z 2 połowy XIX wieku, której kult istnieje w Ostrożanach od połowy XVII wieku, z prawej strony – św. Mikołaja z około 1875 roku malowany przez Wojciecha Gersona. Ołtarze przy ścianie północnej

i południowej są klasycystyczne i powstały na początku XIX wieku. W polach głównych umieszczono obrazy z przedstawieniem św. Jana Nepomucena i Immaculaty z 2 połowy XVIII wieku.

Najbardziej oryginalna, interesująca pod względem formy, a także wyróżniająca się dużymi walorami artystycznymi, będącymi rezultatem wzorowania się na doskonałym pierwowzorze jest we wnętrzu kościelnym ambona w kształcie łodzi, powstała w warsztacie prowincjonalnym w 4 ćw. XVIII wieku. Ambony w kształcie łodzi symbolizują temat *Navis Ecclesiae* i nawiązują do tekstu Ewangelii św. Łukasza, mówiącej o kazaniu wygłoszonym przez Chrystusa w łodzi na jeziorze Genezaret. W okresie baroku rozpowszechnione były w Austrii, Niemczech i Polsce, gdzie najbardziej znanymi były ambony w kościele Bożego Ciała w Krakowie i kościele Wizytek w Warszawie¹⁸. Ambona ostrożańska reprezentuje typ rozpowszechniony na Mazowszu, dla którego wzorem była kazalnica z kościoła wizytek autorstwa Jana Jerzego Plerscha, z ok. 1760 roku. Cechą charakterystyczną tego typu jest ukazanie łodzi od strony dziobu, z pochylonym masztem i reją w kształcie krzyża, siecią, kotwicą i orłem na dziobie. Podobieństwa ambony ostrożańskiej do warszawskiej to niemal identyczne opracowanie kadłuba, rzeźbionego w lekko faliste, naśladowujące poszycie deski, duża kotwica przy prawej burcie i sieć. Zasadnicza różnica występuje w opracowaniu żagla i fal. Ambona warszawska przedstawia łódź na wzburzonym morzu, miotaną wiatrem, z żaglem zamotany wokół masztu. W Ostrożanach łódź wyobrażona jest na spokojnym morzu, z żaglem rozpiętym na rei, symetrycznie opadającym na burty i kwiatowym galionem.

Kościół w Ostrożanach do dziś zachował niezmienioną konstrukcję ścian, bryłę i układ przestrzenny. Zarówno architektura, jak i zachowane w niezmienionej niemal postaci wyposażenie wnętrza świątyni, a w szczególności zespół rzeźb i ambona reprezentują epokę baroku w skromnym, wiejskim kościele wykonanym w większości przez prowincjonalne warsztaty rzemieślnicze.

PRZYPISY

- ¹ J. Wiśniewski, *Zarys dziejów osadnictwa na Białostoczczyźnie*, [w:] *Atlas gwar wschodniostowiańskich Białostoczczyzny*, t. 1, Warszawa 1980, s. 14; tenże, *Rozwój osadnictwa na pograniczu polsko-rusko-litewskim od końca XVI do poł. XVII w.*, [w:] *Acta Baltico Slavica*, Białystok 1964, s. 115.
- ² M. Kondratiuk, *Nazwy miejscowe południowo-wschodniej Białostoczczyzny*, Białystok 1974, s. 154.
- ³ *Z dawna Polski tysiąc Królową. Koronowane wizerunki Matki Bożej 1717-1996*, zebrali S. M. Grażyna od Wszechpośrednictwa M. B., S. M. Gizela od Niepokalanego Serca Maryi, Roman Szymczak, Szymonów 1996, s. 478.
- ⁴ Tamże.
- ⁵ E. Borowski, *Sanktuarium maryjne w Ostrożanach*, Drohiczyń 1986, s. 6-7.
- ⁶ *Opis kościołów parafialnych w dekanacie drohiczym położonych w 1791 roku podany*, sygn. Archiwum Diecezjalne w Siedlcach D 139 (ADS); *Summariusz papierów i dokumentów kościołowi ostrożańskiemu służących*, sygn. ADS 139, k. 73-74.
- ⁷ E. Borowski, op. cit., s. 8.
- ⁸ *1744 Decretum Reformationis Ecclesiae Ostrożanensis*, sygn. APS XIII-Y, s. 17; także E. Borowski, op. cit., s. 9.
- ⁹ *Status Ecclesiae Parochialis Ostrożanensis*, sygn. APO III-I; także *Visitatio Ecclesiae Parochialis Ostrożanensis*, 15 IX 1802, sygn. Arch. Diecezjalne w Łomży (ADŁ)352; także *Opis kościołów i duchowieństwa diecezji w Drohiczyźnie n/Bugiem*, sygn. ADS D 139, k. 62.
- ¹⁰ *Zbiory ks. Wierobieja. Dekanat drohiczyński*, sygn. 993, k. 33; także *Visitatio Ecclesiae ...1802*, op. cit., także *Opis kościołów ...*, op. cit.

¹¹ Stan kościoła parafialnego ostrożańskiego i jego funduszków na wizyję generalną spisany 1819, sygn. APO III-I.

¹² Tamże.

¹³ Spis inwentarza kościoła ostrożańskiego ułożony 1931 roku sierpnia 28 dnia, sygn. APO III-I.

¹⁴ J. Kotyńska, *Ostrożany. Kościół parafialny p.w. Narodzenia NMP*, m-pis 1987 PKZ Białystok, s. 15.

¹⁵ *Inwentarz kościoła parafialnego w Ostrożanach spisany w 1666 r.*, sygn. APO III-I; *Regestr aparatów kościoła ostrożańskiego przez ks. Floriana Sadowskiego wiernie spisany w 1670 r.*, sygn. APO III-I.

¹⁶ *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*. Tom XII, Województwo białostockie. Zeszyt 1. *Siemiatycze, Drohiczyn i okolice*, opracowanie i redakcja M. Kałamajskiej-Saeed, Warszawa 1996, s. 51.

¹⁷ J. Kowalczyk, *Andrea Pozzo a późny barok w Polsce*, cz. 1, *Traktat i ołtarze*, „Biuletyn Historii Sztuki”, XXXVII, 1975, nr 4, s. 334-348.

¹⁸ J. Samek, *Ambony naves et navicuale w Polsce*, [w:] *Rokoko. Studia nad sztuką 1 poł. XVIII w.*, Warszawa 1970, s. 219-246.

BAROQUE CHURCH IN OSTROŻANY

Ostrożany is located on the southern edge of the voivodeship of Podlasie, to the north of Drohiczyn. The parish church of the Nativity of the Holy Virgin Mary, surrounded with a wall and trees, is situated at the end of the village.

During the fifteenth century the manor house and local landed estates were the property of the brothers Bartłomiej and Dabóg Ostrożański, who were also the founders of the first church – at the time still filial in relation to the parish in Perlejew. During the seventeenth-century wars with Sweden the building was destroyed, and in 1700 Mikołaj Bykowski founded a new church which, however, survived for only several decades. In 1749 Ostrożany was inherited by Ignacy Ciecierski, the master of the pantry of Drohiczyn, who founded a new church, extant up to this day. The church was built in 1756-1758 by Piotr Prawda, a burgher from Siemiatycze.

The Ostrożany church is an orientated edifice, built of timber on a stone, plastered underpinning, with a frame construction reinforced with fret-saws and planked. Erected on the ground-plan of a rectangle with a distinguished narrower presbytery closed with a straight wall, it has a porch and sacristy on the side; above, loggias open towards the presbytery by means of windows (originally, these were openings closed by sections). The three-nave interior of this pseudo-basilica has flat vaulting, while the presbytery is covered with an illusory section vault. The western part of the building contains a music choir across the whole width of the naves. The church is covered with a joint, ridge roof, which above the presbytery has three hipped ends. The roof ridge includes a quadrilateral ave-bell turret.

The Ostrożany church has preserved its original construction, the three-nave pseudo-basilica spatial configuration, and solid. These features make it possible to situate it among Baroque churches built in the region of Białystok at the end of the seventeenth century and during the eighteenth century; they include the church in Domanowo (1763), Winna Poświętna (1696), and Milejczyce from the mid-seventeenth century, redesigned during the second half of the eighteenth century. The outfitting, which originates from the second half of the eighteenth century, also remains almost unaltered. The noteworthy set of Baroque altars, main and two side, is embellished with folk figural sculptures. The main altar features a painting of the Madonna and Child from about 1661, the object of a special cult. The boat-shaped pulpit, executed in a provincial workshop at the end of eighteenth century, represents an original and interesting form. The boat, shown from the bow with a sail set on the yard and a floral figurehead, is depicted sailing on calm waters. The artistic value of the pulpit stems from the fact that it was modelled on a pulpit in the Visitine church in Warsaw. Both the architecture of the church and its outfitting represent the Baroque in a humble village church; their major part was executed in provincial artisan workshops.

ANETA KUŁAK
Białystok

Zespół ołtarzowy w kościele parafialnym w Różanymstoku – historia i ikonografia

Historia kościoła Ofiarowania Najświętszej Marii Panny w Różanymstoku znana jest dość dobrze, podobnie jak dzieje jego najważniejszego zabytku – wywiezionego w głąb Rosji cudownego obrazu Matki Boskiej. Niewiele jednak mówi się o tym, co w różanostockiej bazylice pozostało po dziejowych burzach i do dzisiejszego dnia ozdabia jej wnętrze. Mam tu na myśli głównie zespół jedenastu ołtarzy wraz z amboną w typie wileńskim i osiemnaście z dwudziestu sześciu przeznaczonych do nich płócien. Razem z innymi zachowanymi elementami pierwotnego wyposażenia, jak konfesjonały, ławki i stalle, tworzą one interesujący zespół osiemnastowiecznych zabytków, tym ciekawszy, iż przeznaczony konkretnie do tej świątyni. Dzięki temu charakteryzuje się on, oprócz wysokiego poziomu artystycznego, również jednolitością stylową.

Zanim Różanystok stał się własnością rodziny Tyszkiewiczów, którzy ufundowali tam kościół i klasztor dominikanów, nosił nazwę Tabeńszczyzna i należał wraz z okolicznymi wsiami do potomków Scipiona del Campo, kawalatora Zygmunta Augusta. W latach 80. XVI wieku istniało tam piękne założenie dworsko-ogrodowe¹.

Jego następny właściciel, Szczęsny Tyszkiewicz, wywodził się z potomków ruskiego bojara Kalenika Miszkowicza, który w początkach XV wieku otrzymał za swe zasługi od księcia wołyńskiego Swidrygiełły, brata Jagiełły, dobra w ziemi kijowskiej. Stały się one podwaliną rodowej fortuny². Prawie sto lat później potomkowie Kalenika – Wasyl, Gawryło i Michaił, dworzanie królewscy, przenieśli się na Litwę, gdzie weszli w posiadanie ziem w powiecie słonimskim. W 1569 roku Wasyl, wojewoda podlaski, a następnie smoleński, otrzymał od Zygmunta Augusta tytuł hrabiowski³. Potomkiem Gawryły, czyli Gabriela był Szczęsny Tyszkiewicz, stolnik derpski i powiatowy rotmistrz grodzieński pospolitego ruszenia, właściciel Tabeńszczyzny zwanej wówczas Krzywym Stokiem, później przemianowanej na Różanystok⁴. Najprawdopodobniej należały do niego również folwarki w Królowym Moście nad Świsłoczą⁵ i w Dołkach koło Juchnowca⁶. Ożenił się on z Eufrozyną z Tyszkiewiczów, stolnicówną słonimską⁷.

Folwark Tyszkiewiczów znajdował się zapewne poza granicami dzisiejszego Różanegostoku, przy drodze do Dąbrowy Białostockiej, w pobliżu stawu utwo-

rzonemu przez wody niewielkiego strumienia – stoku⁸. Po drugiej stronie drogi zachowały się do dziś pozostałości trzech stawów rybnych.

Historię pojawienia się obrazu Matki Boskiej we dworze Tyszkiewiczów oraz pierwszych przed nim cudów, opisał jeden z pierwszych różanostockich dominikanów, o. Gabriel Jurkowski w książce p.t. *Glansowany i prześliczny miesiąc...*, wydanej po raz pierwszy w Wilnie w 1677 roku, a następnie wielokrotnie wznawianej pod różnymi tytułami. W 1652 roku Eufrozyna i Szczęsny Tyszkiewiczowie zamówili u nieznanego grodzieńskiego malarza kilka obrazów, w tym jeden przedstawiający Matkę Boską z Dzieciątkiem w typie Hodegetrii. W 1658 roku, podczas nieobecności we dworze stolnika, jego żona ozdobiła obraz suchymi wiankami i wraz ze wszystkimi domownikami zaczęła odprawiać przed nim codzienne nabożeństwa. 21 listopada, w dniu Ofiarowania Najświętszej Marii Panny, przed obrazem samoczynnie zapłonęła lampka. Po przeniesieniu, za radą przebywających akurat we dworze dominikanów, obrazu do osobnego pomieszczenia, zaczął on wydzielać „miłą i wdzięczną” woń, a suche wianki, które go zdobiły – rozkwitły. Wkrótce zanotowano pierwsze cudowne uzdrowienia i nawrócenia⁹. W 1662 roku komisja powołana przez biskupa wileńskiego Jerzego Białłozora do zbadania cudów dziejących się przed obrazem przedstawiła opis ponad 30 doznanych łask. W tym samym roku biskup dokonał benedykcji obrazu, zezwalając na rozszerzanie jego kultu. W dokumentach z 1662 roku po raz pierwszy figuruje nazwa Różanystok¹⁰.

Tyszkiewiczowie rok wcześniej postanowili ufundować klasztor dominikański, w którym na stałe miało przebywać dwunastu zakonników sprowadzonych z Sejn. Ich zadaniem była opieka nad cudownym obrazem i krzewienie jego kultu. W 1661 roku niedaleko folwarku Różanystok stanął drewniany kościół wraz z klasztorem¹¹. Umiejscowiono go na wzgórzu, na skrzyżowaniu dróg wiodących do Dąbrowy, Suchowoli i Grodna przez Nowy Dwór, gdzie stoi dziś murowana bazylika. Wcześniej znajdował się tam przydrożny krzyż, przy którym w 1655 roku uciekający przed wojskami moskiewskimi ks. Adam Paszkowski miał widzenie dotyczące chwalebnej przyszłości tego miejsca¹². Badania archeologiczne wykazały, że pod nawą poprzeczną obecnego kościoła znajdują się pozostałości fundamentów i murowana krypta kryjąca pochówki, zapewne zakonników. Dawny drewniany kościół był orientowany, o wielobocznie zamkniętym prezbiterium, nieco dłuższy niż transept obecnej bazyliki¹³.

Dominikanie dobrze spełniali swoje posłannictwo, szeroko propagując kult Matki Boskiej Różanostockiej, głównie poprzez misje, które prowadzili na Litwie, Rusi i w Koronie. W 1677 r. wydali wspomnianą wyżej książkę o Jurkowskiego, wznawianą później m.in. w 1687, 1756 i trzykrotnie w 1760 roku. Z czasem, w związku z coraz większym napływem pielgrzymów i rosnącą sławą sanktuarium, niewielka drewniana świątynia przestała wystarczać. W 1759 roku rozpoczęto budowę murowanego kościoła, która zajęła zakonnikom dwadzieścia pięć lat, przede wszystkim ze względu na duże rozmiary świątyni, trudną sytuację w kraju i brak stałych funduszy. Budowę wspomagali członkowie wszystkich, także najuboższych, rodów na Litwie i Podlasiu, m.in. Radziwiłłowie, Sapiehowie, Ogińscy, Puzynowie, Giedroyciowie. Dominikanie zbierali też składki na misjach. Wzorem dla różanostockiego kościoła stała się jezuicka świątynia w pobliskim Grodnie (dzisiejsza katedra): trójnawowa bazylika z transeptem, kopułą na



1. Zdjęcie lotnicze Różanegostoku. Widoczny m. in. kościół wraz z dawnym klasztorem dominikańskim, d. klasztor prawosławny i kaplica Matki Boskiej Wspomożenia Wiernych (d. cerkiew). Fot. W. Stępień, 1993. *Zbiory ROBiDZ w Białymstoku. Aerial photograph of Różanostok with visible church and the former Dominican monastery, the former Orthodox convent, and the chapel of the Madonna of Assistance for the Faithful (former Orthodox church). Photo: W. Stępień 1993.*

skrzyżowaniu naw i dwuwieżową fasadą, wzniesiona w 2. połowie XVII wieku. Wzór ten starano się przetransponować bardzo dokładnie, jednak gdy w 1785 roku konsekrowano kościół w Różanymstoku nie posiadał on ani kopuły, ani zwieńczenia wież. W 1794 roku ukończono budowę murowanego klasztoru¹⁴.

Inicjatorem budowy nowego kościoła był o. Remigiusz Zahorowski, w latach 1759-1763 przeor konwentu różanostockiego, dawny prowincjał litewski (1747-1750)¹⁵. W 1758 roku przyczynił się on do powstania w Zabiałłach, gdzie również pełnił funkcję przeora, murowanego kościoła i klasztoru¹⁶.

Na wygląd świątyni wpływ mógł wywrzeć również znany architekt dominikański, o. Ludwik Hryncewicz, który w roku 1774, dn. 13. V. jako prowincjał przeprowadza uchwałę aby uruchomić środki na prowadzenie fabryki kościoła w Różanymstoku¹⁷. Prof. Marian Morelowski podaje, że kościół w Różanymstoku powstał za czasu słynnych rządów artystycznych ks. Remigiusza Zahorowskiego i ks. Ludwika Hryncewicza architektu¹⁸. Bezsprzecznym faktem jest, że Hryncewicz, zmarły w 1783 roku, wybudował klasztory w Rosieniach, Nieświeżu, Wierzbołowie, kościół w Zabiałłach-Wołyńcach, fasadę świątyni misjonarzy w Wilnie, a także współpracował przy budowie kościoła w Dru¹⁹ i wyróżnił się w dziedzinie projektowania ołtarzy²⁰. Morelowski przypisuje mu współautorstwo ołtarzy w wileńskim kościele dominikańskim Świętego Ducha oraz w Zabiałłach-Wołyńcach²¹, a Łotowski – w Różanymstoku. Nie jest wykluczone, że pod koniec lat 50. XVIII wieku, gdy zapadła decyzja o budowie świątyni, Hryncewicz przebywał w Różanymstoku wraz z Za-

horowskim, wiadomo bowiem, że dopiero od 1759 roku działał w Zabiążkach²³, gdzie w latach 1761-1764 był przeorem²⁴. Niewykluczone także, że o. Hryncewicz rezydował w Różanymstoku w latach 1774-1780, pomiędzy okresem gdy pełnił obowiązki prowincjała litewskiego (1771-1774)²⁵, a pobytem w Rosieniach, gdzie następnie w latach 1780-1782 był przeorem²⁶. Wszystkie te hipotezy wymagają jednak sprawdzenia na drodze kwerend archiwalnych.

Nie ulega wszakże wątpliwości, że obaj dominikanie cieszyli się sławą budowniczych, a Ludwik Hryncewicz wręcz znany był z tego, że *niezmysłoną miał ochotę do murowanych fabryk, jakoż po wszystkich klasztorach, gdzie przeorował, znaczną w potomności zostawił w fabrykach chwałę i pamięć*²⁷.

W momencie konsekracji kościoła w Różanymstoku nie był co prawda ukończony, ale mógł poszczycić się wspaniałym i kompletnym wystrojem, jednolitym i dobranym do charakteru wnętrza. Jego zasadniczą częścią było trzynaście murowanych ołtarzy wraz z amboną, ozdobionych rzeźbami i sztukaterią. Ołtarz główny w absydzie zamykał prezbiterium, dwa ołtarze wieńczyły ściany szczytowe naw bocznych, dwa – ściany szczytowe transeptu, pozostałe ustawiono przy filarach wzdłuż nawy w taki sposób, że tworzyły rodzaj kulis prowadzących wzrok ku prezbiterium. Pary bocznych ołtarzy zbudowano na identycznych planach; obecnie różnią się jedynie kolorystyką. Były to ołtarze architektoniczne, symetryczne, dwukondygnacyjne, ukształtowane w formie płytkich nisz utworzonych przez kolumny lub opilastrowane ścianki, ustawione na wysokich cokołach. Zwieńczenia miały formę glorii bądź otoczonych rocaillami kartuszy. Charakteryzowały się połączeniem monumentalnej barokowej architektury z rokokowym ornamentem. Ambonę umieszczono na drugim filarze od ołtarza, po lewej stronie; składała się ona z masywnego kosza, podzielonego zdwojonymi pseudopilastrami i otoczonego u podstawy grubym wałkiem, gładkiego zaplecka i baldachimu z gierowanym belkowaniem. Prowadziły do niej poprzedzone portalem schody osłonięte pełną balustradą, ozdobioną, podobnie jak kosz, płycinami z motywem rocailli. Obecnie zarówno ołtarze jak i ambona pokryte są malowaną imitacją marmuru, pierwotnie jednak mogły być białe, a ornamenty połączone, jak jest to widoczne na zdjęciach m.in. z 1907 roku²⁸.

Do ołtarzy zamówiono dwadzieścia sześć obrazów – po dwa do każdego, przy czym największy z nich, ilustrujący wezwanie kościoła, czyli Ofiarowanie Najświętszej Marii Panny, znajdował się na zasłonie umieszczonego w niszy głównego ołtarza cudownego wizerunku Matki Boskiej Różanostockiej. Były to obrazy olejne, malowane na płótnie, o stosunkowo dużych rozmiarach: 360x210 cm (obraz Ofiarowania NMP), około 200x100 cm (obrazy z dolnych kondygnacji ołtarzy bocznych) i 120x80 cm (obrazy z górnych kondygnacji ołtarzy bocznych)²⁹. Przedstawiały one przede wszystkim świętych, zarówno dominikańskich: Dominika, Jacka, Katarzynę ze Sieny, Wincentego Ferreriusza, jak i popularnych współczesnych: Barbarę, Antoniego Padewskiego, Anioła Stróża, Katarzynę Aleksandryjską.

Pomimo wielokrotnych przemalowań, zniszczenia warstwy malarskiej, zabrudzenia i ściemnienia powierzchni, można przypuszczać, że wszystkie obrazy pozostające w nurcie XVII-wiecznego malarstwa religijnego wyszły spod pędzla tego samego artysty. Charakteryzuje je typowa ikonografia, prostota kompozycji, niewielka głębia przestrzenna, ograniczona zazwyczaj do dwóch planów, schematycznie zaznaczona w tle architektura, wzbogacona niekiedy o zarysy ludzkich

sylwetek oraz jednolity, nie zawsze poprawny, sposób traktowania anatomii postaci. Również pozy i twarze putt, które wielokrotnie towarzyszą świętym, są do siebie podobne. Na każdym z malowideł możemy obserwować tak charakterystyczną dla epoki baroku koegzystencję dwóch sfer: niebieskiej i ziemskiej, oddzielonych często uchyloną kotarą. Ta pierwsza objawia się pod postacią światłości przenikającej przez skłębione obłoki, języków ognia, trąb, chórów anielskich lub osób Trójcy Świętej. Obrazy nie mają sygnatur, co może też wynikać z ich zniszczenia, zwłaszcza w dolnych partiach. Jedynie na silnie przemalowanym w części środkowej obrazie Matki Boskiej Anielskiej (pierwotnie przedstawiającym Dzieciątko Jezus na kuli ziemskiej) widnieje data 1780.

Za autora cyklu obrazów uchodzi Antoni Gruszecki (1734-1798), mnich bazylikański z Poczajowa, który przez znaczną część swego życia mieszkał i tworzył na ziemiach Podlasia i Grodzieńszczyzny. W Bibliotece Uniwersytetu Wileńskiego znajduje się konwolut akt zawierający dokumenty związane z osobą malarza, m.in. posłanie do „Ojców w Chrystusie” z 1795 roku, w którym artysta pisze o sobie, że *niegdyś na Horodnicy sławny będąc, z zakonami dobrze żyjąc, w Różanymstoku w obrazach wiadomy*³⁰. Gruszecki przebywał w Horodnicy pod Grodnem w latach 1775-1792³¹, a więc w okresie kiedy najprawdopodobniej powstał cykl obrazów do kościoła w Różanymstoku, konsekrowanego w 1785 roku. Porównując je z dwoma sygnowanymi płótnami Gruszeckiego z kościoła pofranciszkańskiego w Drohiczynie, przedstawiającymi św. Antoniego (1775) i św. Franciszka (1774)³², możemy dostrzec szereg analogii: obaj franciszkańscy święci, widoczni w całej postaci, stoją na stopniach przy nakrytych draperią stołach, na których leżą księgi. U ich stóp siedzą lub klęczą putta, uskrzydłone anielskie główki widoczne są również na tle otwartych niebios. Na drugim planie rysują się sylwetki kolumn ustawionych na stopniach, na których w obrazie przedstawiającym św. Franciszka siedzi mnich czytający książkę. Rodzaj kompozycji, rozwiązanie tła, twarze i atrybuty świętych, układ draperii spowijających putta są niemal identyczne jak w obrazach z Różanogostoku, powstałych zapewne nieco później, około 1780 roku. Również obraz z kościoła bernardynów w Alwernii (1767), przedstawiający św. Jana Nepomucena utrzymany został w tej samej konwencji zarówno w ukazaniu postaci świętego, który stoi w lekkim kontrapoście przyciskając do piersi krzyż, jak i sposobie potraktowania tła, na które składa się fragment monumentalnej architektury z uchyloną kotarą i obłoki wraz z wyłaniającą się z nich Matką Boską z Dzieciątkiem³³.

Gruszecki, którego bogaty żywot można by nazwać nieledwie awanturnym, był uczniem Stanisława Stroińskiego, malował dla Rzewuskich w Podhorcach, misjonarzy na Stradomiu w Krakowie, krakowskich mieszczan i wspomnianych bernardynów w Alwernii (pod zmienionym nazwiskiem Dombrowski, ponieważ wystąpił wówczas z klasztoru bazylikański). Po powrocie do zakonu zamieszkał w Supraślu, gdzie brał udział w ozdabianiu cerkwi i monasteru. Był również na usługach króla Stanisława Augusta, dekorując pałac w Horodnicy i Nowy Zamek w Grodnie. Pewne jest także jego autorstwo cyklu obrazów ołtarzowych do kościoła bernardynów w Grodnie³⁴. W latach 1768-1770 i 1775-1798 pomagał mu uczeń, Filip Michałkiewicz³⁵, który prawdopodobnie pracował również w Różanymstoku, o czym mogłyby świadczyć wyraźnie gorsze fragmenty niektórych malowideł w mniej ważnych partiach: sylwetkach putt i drugoplanowych postaci, atrybutach i tle³⁶.



2. Widok na nawę
główną kościoła.
Fot. A. Kułak, 2003.
View of the main nave.
Photo: A. Kułak 2003.

3. Widok na prawą
nawę kościoła.
Fot. A. Kułak, 2003.
View of the right nave.
Photo: A. Kułak 2003





4. Ołtarz główny Ofiarowania Najświętszej Marii Panny w świątyni. W pierwszej kondygnacji XVIII-wieczny obraz Ofiarowania NMP. Fot. A. Kułak, 2003. Main altar of the Presentation of the Holy Virgin Mary in the temple. In the first tier – the eighteenth-century painting Presentation of the Holy Virgin Mary. Photo: A. Kułak 2003.



5. Ołtarz Ukrzyżowania Pana Jezusa przy ścianie szczytowej lewej nawy, pierwotnie Biczowania Pana Jezusa. W górnej kondygnacji XVIII-wieczny obraz św. Marii Magdaleny. Fot. A. Kułak, 2003.
Altar of the Crucifixion of the Lord Jesus next to the left nave gable wall, originally: *Flagellation of the Lord Jesus*. In the upper tier – eighteenth-century painting *St. Mary Magdalene*. Photo: A. Kułak 2003.



6. Ołtarz Matki Boskiej Różanostockiej przy pierwszym filarze lewej nawy, pierwotnie św. Dominika. W drugiej kondygnacji XVIII-wieczny obraz Matki Boskiej Różańcowej. Fot. A. Kułak, 2003.
Altar of Our Lady of Różanystok next to the first pillar of the left nave, originally: *St. Dominic*. In the second tier — eighteenth-century painting *Our Lady of the Rosary*. Photo: A. Kułak 2003.

7. Ołtarz św. Antoniego Padewskiego przy drugim filarze prawej nawy, pierwotnie św. Wincentego Ferreriusza. W obu kondygnacjach XVIII-wieczne obrazy: w dolnej św. Antoniego Padewskiego, w górnej św. Judy Tadeusza. Fot. A. Kułak, 2003.
Altar of St. Anthony of Padua next to the second pillar of the right nave, originally: *St. Vincent Ferrerius*. In both tiers – eighteenth-century paintings: in lower - *St. Anthony of Padua*, in upper - *St. Jude Thaddeus*. Photo: A. Kułak 2003.

Trudno jest dziś rozstrzygnąć, kto zdecydował o tematyce płócien namalowanych przez Gruszeckiego. Nie może bowiem budzić wątpliwości, iż tworzyły one zamkniętą całość, że miały jednolity, przemyślany program ikonograficzny. Czyż można bowiem sobie wyobrazić, aby Zakon Kaznodziejski zlekceważył tak ważny sposób głoszenia Słowa Bożego jak mowa obrazów? Według Sadoka Barączka spośród 463 cudownych obrazów Matki Boskiej czczonych w XVIII-wiecznej Polsce, 90 znajdowało się w kościołach dominikańskich³⁷, a kościół w Różanymstoku powstał właśnie jako monumentalna oprawa dla cudownego obrazu Matki Boskiej, przyciągającego tysiące pielgrzymów. Jego sława w XVII i XVIII wieku ustępowała na tych ziemiach tylko nielicznym ośrodkom kultu maryjnego. Bogactwo wystroju i wyposażenia kościoła, na które składały się oprócz obrazów i rzeźb również meble, organy i dzwony, świadczyło o randze całego założenia i rozmachu, z jakim dominikanie przystąpili do jego realizacji. Trudno wątpić, że z nie mniejszą uwagą i zaangażowaniem opracowywali program ideowy swojej świątyni, mającej służyć nie tylko Maryję, ale również świętych Zakonu Kaznodziejskiego.

Z kompletu dwudziestu sześciu płócien zachowało się do dziś osiemnaście. Po wielu zawieruchach dziejowych ich pierwotny układ w kościele został całkowicie zatarty i możliwy jest do odtworzenia jedynie na podstawie archiwaliów. Połowa obrazów znajduje się obecnie na ścianach i filarach kościoła, a te, które pozostały w ołtarzach również zmieniły, poza dwoma przypadkami, swoje miejsca. Z wystroju rzeźbiarskiego nie zachowało się nic, a z pewnością był on imponujący. Na drugim filarze prawej nawy umieszczone jest dzisiaj nieduże drewniane popiersie św. Pawła, którego warstwa malarska została w latach 60. XX wieku całkowicie odrestaurowana³⁸. Datowane na połowę XVIII wieku charakteryzuje się ono miękkim modelunkiem twarzy i włosów i dość wysokim poziomem wykonania – można przypuszczać, że jest jedyną pozostałością pierwotnego wyposażenia rzeźbiarskiego. Istnieje prawdopodobieństwo, że pochodziło z zaplecka jednej z dwóch „katedr” stojących w prezbiterium, o których inwentarz z 1851 roku mówi: *dwie katedry podobnie nad temi popiersia ss. z ozdobami złożonemi*³⁹.

Najstarsze dostępne mi inwentarze opisujące wystrój kościoła pochodzą dopiero z połowy XIX wieku. W 1847 roku w wyniku powszechnej kasaty klasztorów katolickich w zaborze rosyjskim dobra klasztoru różanostockiego wraz z kościołem przeszły w ręce duchowieństwa świeckiego⁴⁰. Z tego powodu sporządzono w 1846 roku spis inwentarzowy, w którym wymieniono i opisano jego stan posiadania. Jest to ostatni inwentarz opisujący wygląd świątyni jeszcze dominikańskiej, można przypuszczać, że niewiele zmienionej od momentu konsekracji świątyni, która miała miejsce zaledwie sześćdziesiąt lat wcześniej. Potwierdza to również jednolity i umożliwiający klarowną interpretację układ obrazów w ołtarzach. Kolejne dwa inwentarze z 1850 i 1851 roku spisane zostały po polsku i rosyjsku już po przejściu świątyni przez duchowieństwo świeckie, w czasie gdy proboszczem był ks. Hippolit Kossobudzki. Zawierają one wiele interesujących szczegółów o dekoracji malarskiej bocznych kaplic i wystroju sztukatorskim ołtarzy, jednak opisywane przez nie rozmieszczenie płócien, które nawet w przeciągu tych dwóch lat było zmieniane, jest bardziej chaotyczne i z pewnością różni się od pierwotnego, zaplanowanego przez dominikanów.



8. Ołtarz św. Teresy z Lisieux przy trzecim filarze lewej nawy, pierwotnie Anioła Stróża. W górnej kondygnacji XVIII-wieczny obraz św. Barbary.
Fot. A. Kułak, 2003.

Altar of St. Theresa of Lisieux next to the third pillar of the left nave, originally: the Guardian Angel. In upper tier – eighteenth-century painting St. Barbara. Photo: A. Kułak 2003.

9. Ołtarz św. Józefa przy czwartym filarze prawej nawy, pierwotnie św. Marii Magdaleny.
Fot. A. Kułak, 2003.

Altar of St. Joseph next to the fourth pillar in the right nave, originally: St. Mary Magdalene. Photo: A. Kułak 2003.

10. Ambona. Na zaplecku XVIII-wieczny obraz św. Augustyna. *Fot. A. Kułak, 2003.*
Pulpit. In back – eighteenth-century painting St. Augustine. Photo: A. Kułak 2003.

W 1846 roku w pierwszej kondygnacji ołtarza głównego znajdował się cudowny obraz Matki Boskiej Różanostockiej, zakryty częściowo połączanymi srebrnymi sukienkami i dwiema srebrnymi koronami ozdobionymi „czeskimi” kamieniami. Rama, również srebrna, ważąca 66 grzywien, ufundowana została w 1764 roku przez Brygidę z Radziwiłłów Sołłohubową, znaną dobrodziejkę dominikanów. Cudowny wizerunek umieszczony był we wnęce wybitej karmazynową tkaniną i otoczonej drewnianą połączaną ramą, zasłanianą go obrazem Ofia-



12. Obraz Biczowania
Pana Jezusa
Fot. K. Miller, 2002.
**Flagellation of the
Lord Jesus.**
Photo: K. Miller 2002.

rowania Najświętszej Marii Panny. Na obramieniu wnętrza bądź ramie obrazu Ofiarowania widniały malowane herby fundatorów, a między kolumnami flankującymi środkową część ołtarza stało sześć gipsowych posągów Doktorów Kościoła. W drugiej kondygnacji znajdował się wizerunek Dzieciątka Jezus siedzącego na kuli ziemskiej, oprawiony, jak pozostałe obrazy ołtarzowe, w drewnianą połączoną ramę. W zwieńczeniu widniało owalne przezrocze z imieniem Maryi na błękitnym tle. Wystroju dopełniały figury aniołów i skrzydlatych putt. Drewniane tabernakulum połączone było z tronem eucharystycznym⁴¹.

Obraz w głównej kondygnacji ilustrował apokryficzną scenę z „Protoewangelii Jakuba”, w której trzyletnia Maria ofiarowywana na służbę do świątyni jerozolimskiej samodzielnie wchodzi po prowadzących do niej schodach⁴². Tytuł kościoła związany był z datą pierwszych cudów na dworze Tyszkiewiczów, które miały miejsce 21 listopada, dokładnie w święto Ofiarowania Matki Boskiej.

Z kolei przedstawienie Jezusa na kuli ziemskiej należało do ikonografii Chrystusa Króla, nawiązującej do Sądu Ostatecznego. W tym przypadku jednak dziecięca postać Zbawiciela i tekst psalmu 95, którego werset *Cantate et benedicite Nomini Ejus* widniał na banderoli trzymanej przez jedno z putt sugeruje, że chodzi o łaskawe panowanie i łagodny sąd. Interpretując w tym kontekście wymowę wystroju ołtarza można uznać, że przedstawiona w cudownym wizerunku Maryja jest Orędowniczką ludzkości i Matką Kościoła, symbolizowanego przez figury Doktorów Kościoła; Kościoła, którego królem jest Chrystus.

Nie wiadomo dziś, jakich świętych przedstawiały posągi Doktorów, można jedynie domniemywać, że był wśród nich św. Tomasz z Akwinu – dominikanin i św. Augustyn, którego regułę przyjął św. Dominik dla swego zakonu.

Ołtarze wieńczące szczytowe ściany bocznych naw poświęcone były Męce Chrystusa i dwóm najważniejszym filozofom dominikańskim: św. Tomaszowi z Akwinu i jego nauczycielowi, św. Albertowi Wielkiemu. Oddzielały je od głównej nawy kościoła dwa balkony rozpięte między prezbiterium a pierwszymi filarami naw. Tworzyły się w ten sposób osobne boczne kaplice.

W ołtarzu lewej, wschodniej nawy, znajdował się obraz Biczowania Pana Jezusa przedstawiający Chrystusa stojącego przy kolumnie i sieczonego przez oprawcę łańcuchem różg. Jego dopełnieniem był wiszący w drugiej kondygnacji nie zachowany wizerunek św. Piotra z Werony⁴³, pierwszego dominikańskiego męczennika zabitego w XIII wieku przez albigensów, których pragnął nawracać. Hagiografowie przedstawiają jego śmierć jako podobną do śmierci Chrystusa: św. Piotr ginie od ciosu sztyletu w bok, wypowiadając słowa Jezusa z krzyża: *W Twoje ręce, Panie, oddaję ducha mego*. Miało to miejsce w pierwszą sobotę po Wielkanocy⁴⁴.

Wystroju kaplicy dopełniała dziś już nie istniejąca polichromia na sklepieniu (najprawdopodobniej *en grisaille*) przedstawiająca sceny Męki Pańskiej⁴⁵. Łotowski pisze: *Nie dały rezultatów poszukiwania [w 1980 roku – A.K.] wspomnianej w inwentarzu z 1846 roku polichromii al fresco w kaplicach południowych, w nawach bocznych. Po usunięciu pobiał okazało się, że nie były to freski, lecz jakieś kolorowe malowidła wykonane tanią, zmywalną techniką, które po pokryciu ich wapnem rozplynęły się*⁴⁶.

Podobne malowidła o nieznanym temacie (zapewne korespondującej z wystrojem ołtarzy) znajdowały się również w prawej (zachodniej) kaplicy, nad ołtarzem św. Tomasza z Akwinu⁴⁷.

Tomizm stał się w 1342 roku oficjalną doktryną zakonu dominikańskiego. Jeszcze w XVII i XVIII wieku dominikanie prowadzili swoje wykłady i dysputy metodą scholastyczną, opierając się na Tomaszowej „Summie teologicznej”, a wykładowcy przynajmniej do 1687 roku musieli potwierdzać specjalną przysięgą wierność nauce św. Tomasza. Z jego poglądami wiąże się również odkrycie przez dominikanów ich zakonnego charyzmatu, którym miało stać się kierowanie ludzi ku prawdzie (*veritas*)⁴⁸.

12. Obraz
Ofiarowania
Najświętszej Marii
Panny w świątyni
Fot. A. Kułak, 2003.
*Presentation of the
Holy Virgin Mary
in the Temple.*
Photo: A. Kułak
2003.





13. Obraz św. Dominika. Fot. A. Kułak, 2003.
St. Dominic. Photo: A. Kułak 2003.

Potwierdzeniem dominikańskiej genealogii nauki św. Tomasza było umieszczenie nad jego wizerunkiem obrazu św. Alberta, również członka Zakonu Kaznodziejskiego, filozofa i interpretatora dzieł Arystotelesa. W okresie 1248-1254 kierował on studiami zakonnymi w Kolonii, gdzie studiował św. Tomasz⁴⁹.

Żaden z tych dwóch obrazów nie zachował się do dnia dzisiejszego.

Następne ołtarze boczne znajdowały się w transepcie przy pierwszej parze filarów dzielących nawy i poświęcone były założycielowi Zakonu Kaznodziejskiego św. Dominikowi Guzmanowi oraz Katarzynie ze Sieny, największej świętej żeńskiej linii zakonu⁵⁰.

W lewym ołtarzu umieszczony był wizerunek św. Dominika, przedstawiający go z księgą w dłoni, wpatzonego w otwarte niebiosy, w otoczeniu zasłuchanego tłumu i zakonników w czarno-białych habitach. U stóp świętego malarz umieścił typowe atrybuty: model kościoła, biskupią mitrę oraz psa, który trzymany w pysku pochodnią podpala ziemski glob.

W drugiej kondygnacji ołtarza znajdował się obraz Madonny z Dzieciątkiem przekazującej św. Dominikowi różaniec. Scena ta, mocno związana z propagowaną przez dominikanów modlitwą różańcową, ilustrowała wizję, jakiej święty miał doświadczyć w klasztorze Prouille na wyspie Albi, kiedy Matka Boska nakazała mu rozważać przy pomocy różańca radosne, bolesne i chwalebne tajemnice jej życia⁵¹.

14. Obraz
św. Katarzyny
ze Sieny
Fot. A. Kułak, 2003.

**St. Catherine
of Siena.**

Photo: A. Kułak 2003.



Uzupełnieniem ikonografii ołtarza była umieszczona w jego zwieńczeniu gwiazda – kolejny atrybut św. Dominika, który jak gwiazda wieczorna miał zapowiadać zmierzch grzesznego świata⁵².

W prawym ołtarzu czczono wizerunek św. Katarzyny ze Sieny ukazujący jej stygmatyzację. Urzeczona wizją ukrzyżowanego Chrystusa zakonnica klęczy przed rozłożoną na pulpicie księgą, a ku jej rozpostartym dłoniom i lewej stopie wybiegają z krzyżofixa złociste promienie. Korona cierniowa na głowie symbolizuje naśladowanie Chrystusa⁵³. W zwieńczeniu ołtarza znajdowało się wyobrażenie serca⁵⁴, odnoszące się do innej wizji dominikanki, w której Jezus wyjął z jej boku serce i z nim odszedł⁵⁵.

W drugiej kondygnacji ołtarza umieszczony był obraz św. Józefa z Dzieciątkiem, przedstawiający go jako starca w antykizujących szatach z typowymi



15. Obraz św. Jacka. Fot. A. Kułak, 2003.
St. Hyacinthus. Photo: A. Kułak 2003.

atrybutami: narzędziami stolarskimi i kwitnącą różdżką⁵⁶. Obraz ten był dopełnieniem wizerunku Marii z drugiej kondygnacji sąsiedniego ołtarza. Natomiast oba płótna, jako przedstawiające największych świętych Kościoła, korespondowały z wezwaniami ołtarzy zamykającymi ściany szczytowe transeptu, których dolne kondygnacje mieściły wyobrażenia patronów Kościoła powszechnego i polskiego: św. Jacka i Apostołów Piotra i Pawła, a wyższe opiekunów Korony i Litwy: św. Stanisława Biskupa i św. Kazimierza Królewicza⁵⁷.

Ołtarz we wschodnim ramieniu transeptu nosił wezwanie św. Jacka Odrowąża, patrona Polski i ruskiej prowincji dominikanów. Św. Jacek był pierwszym polskim dominikaninem, przyjętym do zakonu jeszcze przez św. Dominika, założycielem licznych klasztorów w Polsce, na Litwie, Rusi i Pomorzu oraz gorliwym misjonarzem. Legenda głosi, że zmuszony do ucieczki z oblężonego przez Tatarów Kijowa przeszedł suchą nogą przez Dniepr, zabierając ze sobą Najświętszy Sakrament i figurkę Matki Boskiej⁵⁸. W taki też

sposób ukazany został na różanostockim obrazie. Unoszące się nad nim putto trzymało księgę z hasłem zakonu: *Euntes praedicate Evangelium* – Wszystkim głóście Ewangelię.

Wyższa kondygnacja ołtarza mieściła obraz św. Stanisława Biskupa, przedstawiający Wskrzeszenie Piotrowina. Wylaniający się spośród chmur anioł trzymał palmę – symbol męczeństwa biskupa.

W zwieńczeniu ołtarza umieszczone było drewniane cyborium otoczone promieniami i cherubinami⁵⁹, w którym według legendy św. Jacek miał nieść Eucharystię.

Obraz Apostołów Piotra i Pawła z ołtarza w zachodnim ramieniu transeptu został w znacznym stopniu przemalowany w czasie, gdy kościół różanostocki zamieniony był na cerkiew (1866-1915). Obraz przedstawiał siedzących naprzeciw siebie Apostołów opatrzonych typowymi atrybutami: księgami, kluczami i mieczem oraz centralną świątynią na skale, przy której zgromadziło się stado owiec. Nad kościołem rozpięty był łuk tęczy, unosiły się putta trzymające księgę i gołębica Ducha Świętego. Zarówno sylweta świątyni, jak i tęcza nie są oryginalne, a z pewnością również postaci Apostołów uległy przemalowaniu. Być może jednak tematem płótna od początku była apoteoza Kościoła, którego wiernych symbolizują owce.

Nad wizerunkiem świętych Piotra i Pawła znajdował się obraz św. Kazimierza, ogłoszonego patronem Rzeczypospolitej Obojga Narodów ze szczególnym uwzględnieniem Litwy oraz wybawicielem Ojczyzny (*Sospitator Patriae*), ze względu na przypisywaną mu cudowną interwencję w czasie oblężenia Połocka w 1518 roku⁶⁰. Zapewne z jego osobą związane też było wyobrażenie imienia Maryi w zwieńczeniu ołtarza, jako że królewicz znany był z nabożeństwa do Matki Boskiej, a odmawiany przez niego codziennie hymn *Omni die dic Mariae* został po jego śmierci spisany na pergaminie i włożony do trumny⁶¹.



16. Obraz św. Wincentego Ferreriusza w XVIII-wiecznych ramach po portrecie fundatora. Fot. A. Kułak, 2003.
St. Vincent Ferrerius in the eighteenth-century frames of a portrait of the founder. Photo: A. Kułak 2003.



17. Obraz św. Katarzyny Aleksandryjskiej.

Fot. A. Kułak, 2003.

St. Catherine of Alexandria.

Photo: A. Kułak 2003.

18. Obraz św. Marii Magdaleny.

Fot. A. Kułak, 2003.

St. Mary Magdalene. *Photo: A. Kułak 2003.*

19. Obraz św. Antoniego Padewskiego.

Fot. K. Miller, 2004.

St. Anthony of Padua. *Photo: K. Miller 2004.*

Następne dwa ołtarze umieszczone przy drugiej parze filarów znajdowały się w sąsiedztwie ambony i jesionowej chrzcielnicy, która pierwotnie przylegała do zachodniego filaru od strony nawy⁶². Niewątpliwie miało to związek z wezwaniami ołtarzy, które poświęcono dwóm dominikanom szczególnie zasłużonym w walce o czystość wiary i głoszeniu Słowa Bożego: św. Piusowi V Papieżowi i św. Wincentemu Ferreriuszowi⁶³.

Obraz Piusa V ze wschodniego ołtarza zaginął i nie wiemy, jak przedstawiono tego świętego, jedyne go chyba papieża z zakonu św. Dominika. Pius V został wybrany na Stolicę Piotrową w 1566 roku i zasłynął jako realizator reform zatwierdzonych na Soborze Trydenckim, a także jako reformator liturgii, mszału i brewiarza oraz propagator misji w Ameryce, Azji i Afryce. Przede wszystkim jednak zorganizował opór państw chrześcijańskich, które dzięki temu zwyciężyły Turków w bitwie pod Lepanto w 1571 roku. Dzień wiktorii, 7 października, ustanowił świętem Matki Boskiej Różańcowej⁶⁴.

Nad wizerunkiem papieża umieszczony został obraz św. Judy Tadeusza, patrona spraw beznadziejnych, przedstawiający Apostoła w towarzystwie putta, które trzymało jego atrybuty: kątownicę i maczugę. Święty prezentował proporzec z wizerunkiem Chrystusa, który według legendy miał namalować i przekazać królowi Edessy, Abgarowi, aby mógł on zostać cudownie uzdrowiony⁶⁵. Nie jest jasne, dlaczego wizerunek św. Judy połączono z przedstawieniem św. Piusa, być może powodem był „List” Apostoła, w którym nawołuje on do walki o wiarę i stanięcia przeciw tym, którzy grzesząc odstępują od niej (Jud 22- 23).

Ołtarz przy zachodnim filarze mieścił w pierwszej kondygnacji przedstawienie św. Wincentego Ferreriusza, dokonującego uzdrowienia bądź wskrzeszenia leżącego u jego stóp człowieka. Otaczający go ludzie symbolizowali tłumy, które gromadziły się, aby słuchać mowy świętego. Żyjący na przełomie XIV i XV wieku dominikanin z Hiszpanii zasłynął jako niezwyklej kaznodzieja nawracający setki słuchaczy i dokonujący wielu uzdrowień⁶⁶.

Nad jego wizerunkiem znajdowało się przedstawienie św. Augustyna, którego regułę przyjęli dominikanie. Jej istotą było wspólne życie, oparte na idei jednomyślnej miłości, wzorowanej na przykładzie Apostołów i pierwszych chrześcijan: wszelka własność powinna być wspólna, a praca wykonywana dla wspólnego dobra. Obraz różanostocki przedstawiał św. Augustyna wpatrzonego w symbol Trójcy Świętej, której poświęcił największe swe teologiczne dzieło *De Trinitate*. Towarzyszące mu putto wylewające z łyżki wodę nawiązywało do legendy, według której święty spotkał na plaży dziecko przelewające wodę z morza do dołka w piasku, co miało symbolizować niemożność zgłębienia tajemnicy Boga jednego w trzech Osobach⁶⁷.

Piąta para bocznych ołtarzy poświęcona była popularnym świętym wspomóżycielom: Aniołowi Stróżowi, patronowi litewskiej prowincji dominikanów i św. Antoniemu Padewskiemu. W górnych kondygnacjach umieszczono wizerunki św. Floriana i św. Jana Nepomucena, strzegących przed żywiołami ognia i wody⁶⁸.

Obraz Anioła Stróża w lewym ołtarzu przedstawiał popularną scenę, w której Boży posłaniec przeprowadza dziecko przez niebezpieczne skały, wskazując jednocześnie na otwarte niebiosa, skąd należy zawsze oczekiwać pomocy.

Wizerunek św. Floriana z wyższej kondygnacji, interpretowany w późniejszych inwentarzach jako obraz św. Jerzego, nie zachował się. Biorąc pod uwagę tak częste w zapisach inwentarzowych pomyłki można sądzić, że malarz wyposażył św. Floriana w atrybuty charakterystyczne również dla św. Jerzego, na przykład zbroję, miecz, tarczę, sztandar czy purpurowy płaszcz rzymskiego żołnierza. Jego typowym atrybutem było naczynie z wodą i budynek w płomieniach, ale od XVIII wieku zaczęto go przedstawiać również jako męczennika z palmą w dłoni bądź z kamieniem u szyi, co miało przypominać, jaką śmiercią zginął⁶⁹.

Ołtarz zachodni, poświęcony Antoniemu z Padwy, mieścił w pierwszej kondygnacji obraz ilustrujący najbardziej znaną wizję tego świętego, w czasie której ukazało mu się Dzieciątko Jezus. Scenie towarzyszyło uskrzydłone putto trzymające lilię i otwartą księgę. Kult św. Antoniego kwitł od XIII wieku w całej Europie, gdzie cieszył się on sławą cudotwórcy, obrońcy przeciw szatanowi, opiekuna rodzin i pomocnika w odnajdowaniu rzeczy zagubionych⁷⁰.

Obraz św. Jana Nepomucena z tego ołtarza zaginał. Być może podobny był do wspomnianego wcześniej wizerunku z kościoła bernardynów w Alwernii, również autorstwa Antoniego Gruszeckiego. Zgodnie z popularną ikonografią przedstawiał on św. Jana w stroju kanonika, wpatzonego w krucyfik, do którego miał szczególne nabożeństwo, w wieńcu z pięciu gwiazd nad głową⁷¹.

Ostatnie dwa ołtarze, usytuowane najbliżej wejścia i najskromniejsze, nosiły wezwania św. Katarzyny Aleksandryjskiej i św. Marii Magdaleny⁷². Według legendy, w 1530 roku obie święte wraz z Matką Boską ukazały się pewnemu zakonnikowi dominikańskiemu z klasztoru w Soriano i wręczyły mu obraz św. Dominika, na którym trzyma on lilię i książkę – wizerunek szeroko później rozpowszechniony⁷³. W górnych kondygnacjach ołtarzy poświęconych półlegendarnym świętym z pierwszych wieków chrześcijaństwa umieszczono przedstawienia św. Barbary i św. Apolonii⁷⁴.

Tematem obrazu św. Katarzyny, znajdującego się w lewym ołtarzu, były Mistyczne zaślubiny z Dzieciątkiem Jezus, kiedy w obecności Maryi wkłada ono na palec świętej zaręczynowy pierścień. W tle uwidoczniło sceny z męczeństwa św. Katarzyny: ścięcie głowy i uniesienie ciała przez anioły.

Umieszczony powyżej wizerunek św. Barbary, patronki dobrej śmierci, również nie odbiegał od standardów ikonografii: ubrana w królewskie szaty święta adorowała trzymaną przez anioła kielich z hostią. Z tła wyłaniała się wieża, której trzy okna symbolizowały tajemnicę Trójcy Świętej.

W sąsiednim ołtarzu noszącym wezwanie św. Marii Magdaleny wisiało płótno wyobrażające ją jako pokutnicę wpatrzoną w krzyż i wspartą o księgę. Padający na jej głowę jasny promień światła symbolizował łaskę. Na skale leżały symbole ascezy: czaszka, dyscyplina i naczynie na wonności, którymi miała namaścić ciało Chrystusa przed złożeniem do grobu. Szczególną popularność wśród dominikanów zawdzięcza Maria Magdalena legendzie, jakoby jej kazania nawróciły pogan, a sama Matka Boska wskazała ją św. Dominikowi jako patronkę jego zakonu⁷⁵.

Obraz św. Apolonii nie zachował się. Była ona czczona jako patronka od chorób zębów i dziąseł, co miało swe źródło w legendzie o jej męczeństwie. Bywa przedstawiana z obcęgami jako narzędziem męki oraz na tle płonącego stosu, na który rzuciła się nie chcąc zaprzeczyć się wiary⁷⁶.

Wszystkie ołtarze boczne były *murowane graduanami, kolumnami, statuami i różnaitą sztukaturą przyozdobione*⁷⁷, każdy z nich posiadał murowaną mense i drewniany krucyfiks; poprzedzony był stopniami z sosnowego drewna⁷⁸.

Kosz ambony zdobiły figury czterech Ewangelistów, baldachim wieńczyła figura anioła trzymającego krzyż. Po obu stronach głównego ołtarza zawieszono naturalnej wielkości portrety fundatorów w szerokich drewnianych ramach zdobionych rokokowym ornamentem. Przynajmniej od 1846 roku na filarach i ścianach wisiało czternaście stacji Drogi Krzyżowej⁷⁹.

Do kościoła sporządzono komplet jesionowych intarsjowanych mebli, do których zaliczały się konfesjonały, ławki, stalle w chórze, dwie katedry z prezbiterium z połączanymi popiersiami świętych oraz wyposażenie zakrystii: szafy i komody. Zdobione były one motywami roślinnymi, rocaillami, wazonami. Organmistrz z Królewca Mikołaj Janson wykonał trzydziestopięciogłosowe organy z dwiema klawiaturami. Na wieżach zawieszono trzy dzwony, z których dwa większe, fundacji dominikańskiego kaznodziei Wincentego Owłoczymskiego, odlano w 1764 roku w Królewcu, mniejszy zaś w 1734⁸⁰.

W 1795 roku Różanystok znalazł się na terenie Nowych Prus Wschodnich, a w 1795 roku władze pruskie skonfiskowały folwark Różanystok i wieś Stocko, wypłacając w zamian zakonnikom coroczną pensję. Po traktacie tylżyckim Różanystok znalazł się w zaborze rosyjskim. W 1811 roku utworzono tutaj prowadzoną przez dominikanów parafię, którą przejęli w 1847 roku księża świeccy. 15 września 1866 roku władze carskie zamknęły kościół, a 26 września przekazały go duchowieństwu prawosławnemu.

Zamiana kościoła na cerkiew skończyła się nieszczęśliwie dla znacznej części wyposażenia: zrzucone z chóru fragmenty rozebranych wcześniej organów uległy zniszczeniu, posągi świętych i aniołów zostały usunięte z ołtarzy i zasypane gruzem w podziemiach kościoła, połamane konfesjonały, stalle i sedia uznano za niezdatne do użytku, pozostałe wyposażenie, czyli meble, drobne sprzęty, szaty i księgi liturgiczne rozdano sąsiednim parafiom⁸¹.

Podobny był los obrazów, które wymienia inwentarz z 1866 roku. Jedenaście z nich: obraz Matki Boskiej Różanostockiej, jego kopia, niezidentyfikowany bliżej obraz Matki Boskiej bez ram, obraz Dzieciątka Jezus na kuli ziemskiej, św. Józefa, św. Judy Tadeusza, św. Jerzego (zapewne Floriana), św. Piotra i Pawła, św. Barbary, św. Marii Magdaleny, św. Katarzyny Męczennicy za pokwitowaniem wojennego naczelnika Sokółki Woronowa przejął kler prawosławny. Obrazy Biczowania Chrystusa, św. Antoniego Padewskiego, św. Piotra Męczennika i św. Kazimierza Królewicza przekazano parafii w Nowym Dworze; wizerunki św. Jacka, św. Dominika, św. Katarzyny ze Sieny, św. Tomasza z Akwinu i św. Augustyna parafii w Sidrze; obrazy św. Stanisława i Matki Boskiej Różańcowej – Dąbrowie Białostockiej. Pozostałe płótna, których być może nikt nie chciał wziąć, ponieważ przedstawiały mniej popularnych świętych, zostawiono na miejscu. Były to obrazy św. Piusa V, św. Wincentego Ferreriusza, Anioła Stróża, św. Alberta Wielkiego, św. Jana Nepomucena i św. Apolonii. Wszystkie obrazy oprawione były w drewniane połączane ramy⁸².

Prace adaptujące wnętrze kościoła do potrzeb liturgii wschodniej rozpoczęto na szerszą skalę ok. 1903 roku, czyli po przybyciu do Różanogostoku żeń-

skiego zakonu prawosławnego, który w 1901 roku przejął kościół wraz z klasztorem. W prezbiterium ustawiono wówczas wysoki, zasłaniający dolną kondygnację ołtarza ikonostas, zburzono dwa ołtarze – św. Jacka i Apostołów Piotra i Pawła zamykające nawę poprzeczną, usunięto wszystkie mensy ołtarzowe. Cudowny obraz Matki Boskiej został umieszczony w bocznym ołtarzu przy pierwszym filarze lewej nawy⁸³. Ołtarze zyskały nowe wezwania, między innymi Narodzenia Najświętszej Maryi Panny i św. ap. Jana Teologa, zachowano też wezwanie św. Piotra i Pawła⁸⁴. Na zdjęciu z 1907 roku możemy dostrzec wiszące jeszcze w niektórych ołtarzach płótna w profilowanych barokowych ramach⁸⁵.

W jednym z nich, umieszczonym w górnej kondygnacji ołtarza przy pierwszym filarze lewej nawy, możemy domyślać się przemalowanego obrazu Matki Boskiej Anielskiej, przedstawiającego dawniej Dzieciątko Jezus na kuli ziemskiej, przy czym otaczające ją sylwetki putt pozostały najprawdopodobniej nienaruszone, dzięki czemu nie utraciły swego barokowego charakteru.

Wkrótce po wybuchu I wojny światowej, w 1915 roku, prawosławne zakonnice musiały uciekać przed wojskami niemieckimi do Rosji. Zabrały ze sobą między innymi cudowny obraz Matki Boskiej. W czasie wojny kościół zamieniono na magazyn zboża i stajnię, dopiero w 1918 r. został on razem z przynależącymi budynkami i ziemią zwrócony duchowieństwu katolickiemu. Nowo mianowany proboszcz różanostocki ks. Witold Sarosiek otrzymał pełnomocnictwo uprawniające do przejęcia z okolicznych kościołów elementów wyposażenia dawnego kościoła różanostockiego⁸⁶. Obok mebli, lichtarzy, feretronów, szat i ksiąg metrycznych udało mu się odzyskać z sąsiednich parafii trzynaście obrazów. Z Nowego Dworu: Biczowanie Pana Jezusa, obraz św. Antoniego Padewskiego, św. Dominika, św. Piotra Męczennika i św. Kazimierza Królewicza; z Sidry: św. Katarzyny Sieneńskiej, św. Wincentego, św. Augustyna, św. Tomasza z Akwinu, św. Jacka w ramach złożonych; z Dąbrowy: św. Stanisława, Matki Boskiej Różańcowej w ramach złożonych i Ofiarowania Najświętszej Maryi Panny bez ram⁸⁷.

Porównując te dane ze spisem z 1866 r., można zaobserwować pewne nieścisłości: obraz św. Dominika miał trafić do Sidry, a oddano go z Nowego Dworu, obraz św. Wincentego, początkowo pozostawiony w Różanymstoku, zwrócony został z parafii sidrzańskiej, a nie wymieniany w ogóle w inwentarzu z 1866 r. obraz Ofiarowania znalazł się w Dąbrowie⁸⁸.

Spośród płócien przejętych oficjalnie przez naczelnika Woronowa zachowały się wszystkie z wyjątkiem obrazu św. Jerzego, nierozpoznanego obrazu Matki Boskiej, kopii wizerunku Matki Boskiej Różanostockiej i, oczywiście, samego cudownego obrazu. Pozostawione również w cerkwi obrazy św. Piusa V, św. Alberta, św. Jana Nepomucena i św. Apolonii zaginęły, przetrwał tylko wizerunek Anioła Stróża. Być może zostały zniszczone, podobnie jak portrety fundatorów, nie wymieniane w inwentarzach od 1860 roku⁸⁹.

W 1919 roku parafię różanostocką wraz z kościołem i należącymi doń zabudowaniami przejęli księża salezjanie⁹⁰. W 1929 roku przeprowadzili oni remont kościoła, w czasie którego *pomurkowano ołtarz główny i boczne*⁹¹, czyli pokryto je malowaną imitacją marmuru. Było to zapewne związane z uroczystym umieszczeniem w bocznym ołtarzu przy pierwszym filarze lewej nawy „kopii” cudownego obrazu, namalowanej zgodnie ze wzorem zaczerpniętym z ulotnych grafik i nie-

wiele mającej wspólnego z oryginałem. Namalowanie obrazu zlecono „Zakładowi św. Wojciecha” z Warszawy, którego właścicielem był Włodzimierz Tur⁹².

Po objęciu kościoła przez salezjanów większość ołtarzy zmieniła swe wezwania: znaczna część wyposażenia, w tym obrazów, zaginęła lub została zniszczona, w zapomnienie zapewne poszedł pierwotny układ wezwań. Przede wszystkim jednak salezjanie, mając własnych świętych i własny program, nie starali się odtworzyć pierwotnego wystroju. Podominikańskie obrazy były więc przenoszone z miejsca na miejsce i umieszczane przypadkowo w różnych ołtarzach, na filarach bądź ścianach kościoła. Wystrój świątyni nigdy nie był już tak zwarty i jednorodny jak w czasach Zakonu Kaznodziejskiego.

W latach 1936-1938 miał miejsce kolejny remont, w czasie którego wymieniono sześć prowizorycznych drewnianych mens na murowane, które ozdobił płaskorzeźbami rzeźbiarz z Wilna Józef Noworyto⁹³. Wykonał on również, w 1938 roku, w ołtarzu zamykającym zachodnią nawę (pierwotnie św. Tomasza z Akwinu) dwie półpełne rzeźby św. Ludwika i św. Elżbiety na konsolach oraz kilka figurek putt⁹⁴. Zatrudniony w 1936 roku inny rzeźbiarz, nazwiskiem Birżański, ustawił między kolumnami wielkiego ołtarza posągi czterech Ewangelistów, wyżej sześć figur kłęzących aniołów i cztery wazony. Nieudane rzeźby Ewangelistów zdjęto w 1936 roku, a aniołów w latach 1980-1981⁹⁵. W 1937 roku w dawnym ołtarzu Biczowania Chrystusa firma Scheffera z Piekar wykonała dwie płaskorzeźby przedstawiające Matkę Boską Bolesną i św. Jana Ewangelistę. Pomiędzy nimi umieszczono w 1938 roku krzyż z naturalnej wielkości figurą Chrystusa na tle „prymitywnego malowidła” przedstawiającego Jerozolimę⁹⁶. Dwojgu malarzom zlecono wykonanie obrazów ołtarzowych: Antoni Malinowski z Białegostoku namalował w 1937 roku dwa obrazy przedstawiające Serce Jezusowe i Przemienienie Pańskie do dawnego ołtarza św. Katarzyny ze Sieny (obecnie Serca Jezusowego) i obraz św. Teresy z Lisieux Patronki Misji do ołtarza w lewej nawie, pierwotnie pod wezwaniem Anioła Stróża⁹⁷. Łucja Bałzukiewiczówna z Wilna namalowała w 1938 roku obraz przedstawiający Wizję św. Franciszka z Asyżu według Murilla do dawnego ołtarza św. Tomasza z Akwinu⁹⁸.

Pomiędzy 1938 a 1952 rokiem w rokokowych ramach po portretach fundatorów umieszczono obrazy Anioła Stróża i św. Wincentego Ferreriusza⁹⁹.

W czasie wojny kościół został ostrzelany, ale większych strat najprawdopodobniej nie poniósł. Mniej więcej w tym okresie zaginęły jednak dwa obrazy podominikańskie: św. Piotra z Werony i św. Tomasza z Akwinu, nie wymieniane już w inwentarzu z 1952 roku. W tym czasie nie było również w kościele różaństockim obrazu św. Kazimierza Królewicza, który w 1919 roku powrócił z kościoła w Nowym Dworze podarty i zniszczony i został oddany do konserwacji do warszawskiego „Zakładu św. Wojciecha”, gdzie zaginał¹⁰⁰.

Najprawdopodobniej na przełomie lat 40. i 50. powstały cztery olejne obrazy przeznaczone do wyższych kondygnacji ołtarzy, wielkości wcześniej tam wiszących podominikańskich płócien. Przedstawiły one Obnażenie z szat, św. Franciszka Salezego, św. Wojciecha i zakonnicę identyfikowaną w inwentarzach ze św. Kingą¹⁰¹. Na podstawie zbieżności stylistycznych można przypuszczać, iż te stylizowane na barokowe płótna obrazy wyszły spod pędzla jednego malarza.

Kolejne poważne remonty, polegające między innymi na pokryciu ołtarzy i ambony barwną malaturą imitującą stiuk i wykonaniu brakujących murowanych

mens, miały miejsce w latach 1958-1967. Ich głównym wykonawcą był Ignacy Napieck z Poznania, autor nieudanej płaskorzeźby przedstawiającej Wniebowzięcie Matki Boskiej w górnej kondygnacji ołtarza głównego¹⁰². Malowidło przedstawiające Jeruzolimę w ołtarzu Ukrzyżowania Chrystusa, dawniej Biczowania, zastąpiono gipsową płaskorzeźbą o tej samej tematyce autorstwa Aleksandra Kozła z Różanogostoku, który wykonał również wzorowane na podominakańskich ramy do niektórych obrazów i srebrną sukienkę do cudownego obrazu Matki Boskiej¹⁰³. Do glorii w głównym ołtarzu ks. Wojciech Kilian zaprojektował przezrocze, przedstawiające Tróję Świętą (1967 r.) oraz namalował nowy obraz Serca Jezusowego do ołtarza pod tym wezwaniem (pierwotnie św. Katarzyny ze Sieny) (1969-1976 r.). W 1964 roku Jadwiga Żołądek namalowała wizerunki św. Kazimierza Królewicza i św. Józefa umieszczone w pierwszej od wejścia parze ołtarzy. Mniej więcej w tym okresie poddano również konserwacji kilka obrazów ołtarzowych (między innymi św. Katarzyny Aleksandryjskiej i Matki Boskiej Anielskiej), pozłożono ramy i uzupełniono wystrój rzeźbiarski o figurki putt i niewielkiej wartości artystycznej rzeźby ołtarzowe¹⁰⁴.

W latach 1980-1981 prowadzono przygotowania do koronacji obrazu Matki Boskiej Różanostockiej papieskimi koronami, w związku z czym usunięto z ołtarzy nieudane „dzieła” Birżańskiego i Napiecka oraz inne niefortunnie rozmieszczone posągi. Józef Łotowski z Białegostoku zaprojektował korony do cudownego obrazu oraz wykonał kilka figurek putt do górnych kondygnacji ołtarzy. Na zasłonie cudownego obrazu umieszczono nierozpoznaną wcześniej kopię oryginalnego wizerunku Matki Boskiej Różanostockiej. W 1983 roku Łotowski wykonał sześć figur Doktorów Kościoła do głównego ołtarza¹⁰⁵.

Obecny układ obrazów w różanostockich ołtarzach prezentuje się następująco:

1. Ołtarz główny Ofiarowania Najświętszej Marii Panny. W dolnej kondygnacji XVIII-wieczny obraz ilustrujący wezwanie kościoła, w górnej – płaskorzeźba Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny autorstwa I. Napiecka z lat 60. XX wieku.
2. Ołtarz Ukrzyżowania Chrystusa zamykający lewą (wschodnią) nawę, pierwotnie Biczowania Chrystusa. W dolnej kondygnacji krucyfiks z lat 30. XX wieku z figurą św. Marii Magdaleny, w górnej – XVIII-wieczny obraz św. Marii Magdaleny.
3. Ołtarz św. Franciszka z Asyżu zamykający prawą (zachodnią) nawę, pierwotnie św. Tomasza z Akwinu. W dolnej kondygnacji obraz z 1938 roku Wizja św. Franciszka autorstwa Łucji Bażukiewiczówny, w górnej – XVIII-wieczny obraz św. Józefa.
4. Ołtarz Matki Boskiej Różanostockiej przy pierwszym filarze lewej nawy, pierwotnie św. Dominika. W dolnej kondygnacji cudowny obraz z 1928 roku zasłaniany kopią oryginalnego obrazu Matki Boskiej Różanostockiej, w górnej – XVIII-wieczny obraz Matki Boskiej Różańcowej.
5. Ołtarz Serca Jezusowego przy pierwszym filarze prawej nawy, pierwotnie św. Katarzyny ze Sieny. W dolnej kondygnacji obraz ks. Wojciecha Kiliana z lat 60/70. XX wieku obrazujący wezwanie ołtarza, zasłaniany obrazem Przemienienia Pańskiego Antoniego Malinowskiego z 1937 roku, w górnej – XVIII-wieczny obraz św. Stanisława Biskupa.

6. Ołtarz św. Jana Bosco przy drugim filarze lewej nawy, pierwotnie św. Piusa V Papieża. W dolnej kondygnacji obraz św. Jana Bosco z 1. połowy XX wieku, w górnej – obraz św. Franciszka Salezego nieznanego autora z lat 40-50. XX wieku.
7. Ołtarz św. Antoniego Padewskiego przy drugim filarze prawej nawy, pierwotnie św. Wincentego Ferreriusza. W dolnej kondygnacji XVIII-wieczny obraz św. Antoniego, w górnej – XVIII-wieczny obraz św. Judy Tadeusza.
8. Ołtarz św. Teresy z Lisieux przy trzecim filarze lewej nawy, dawniej Anioła Stróża. W dolnej kondygnacji obraz św. Teresy namalowany w 1937 roku przez Antoniego Malinowskiego, w górnej – XVIII-wieczny obraz św. Barbary.
9. Ołtarz Biczowania Chrystusa przy trzecim filarze prawej nawy, dawniej św. Antoniego Padewskiego. W dolnej kondygnacji XVIII-wieczny obraz ilustrujący tytuł ołtarza, w górnej – obraz Obnażenie z szat nieznanego autora z lat 40-50. XX wieku.
10. Ołtarz św. Kazimierza Królewicza przy czwartym filarze lewej nawy naprzeciwko wejścia, dawniej św. Katarzyny Aleksandryjskiej. W dolnej kondygnacji obraz św. Kazimierza namalowany przez Jadwigę Żołądek w 1964 roku, w górnej – obraz prawdopodobnie św. Kingi nieznanego autora z lat 40-50. XX wieku.
11. Ołtarz św. Józefa przy czwartym filarze prawej nawy, dawniej św. Marii Magdaleny. W dolnej kondygnacji obraz św. Józefa autorstwa Jadwigi Żołądek z 1964 roku, w górnej – obraz św. Wojciecha nieznanego autora z lat 40-50. XX wieku.

Obecny wystrój kościoła niewiele ma już wspólnego z bogatym, przemysłanym ikonograficznie wystrojem świątyni dominikańskiej. Obrazy rozmieszczone przypadkowo na ścianach i filarach kościoła nie korespondują ze sobą i nie tworzą jednolitej całości. Stanowiące ich dopełnienie rzeźby dawno zostały zniszczone, a z intarsjowanego kompletu jesionowych mebli zachowało się jedynie kilka sztuk, mocno już sfatygowanych. Jednak pomimo tych braków różanostocki zespół ołtarzowy nadal imponuje urodą i rozmachem, a rozproszony i niekompletny cykl dominikańskich obrazów wciąż świadczy o znaczeniu zakonu, który go ufundował. Jest poza tym świadkiem, bardzo dziś cennym, myśli osiemnastowiecznych zakonników, którzy przy pomocy jak najbardziej ziemskich środków chcieli zdobywać dusze dla chwały nieba i głosić cześć jego mieszkańców.

PRZYPISY

- ¹ J. Maroszek, *Pogranicze Litwy i Korony w planach króla Zygmunta Augusta*, Białystok 2000, s. 433-434.
- ² E. Rulikowski, *Berdyczów [w:] Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego*, t. I, Warszawa 1880, s. 124; tenże, *Puliny [w:] tamże*, t. IX, Warszawa 1888, s. 281. O Tyszkiewiczach zobacz również: H. Lulewicz, *Miszkowicze, Kalenikowicze, Tyszkowicze (Tyszkiewiczze) – cztery pokolenia w dziejach rodu (XV wiek i pierwsza połowa XVI wieku) [w:] Władza i prestiż. Magnateria Rzeczypospolitej w XVI-XVIII wieku*, red. J. Urwanowicz, Białystok 2004, s. 306-329.
- ³ S. Wyslouch, *Z dziejów Łosošny i jej posiadaczy*, „Ateneum Wileńskie”, r. VII, s. 149.
- ⁴ K. Niesiecki, *Herbarz polski*, Lipsk 1838-1846, t. IX, s. 173-184.
- ⁵ J. A. Chrapowicki, *Diariusz*, cz. I, oprac. T. Wasilewski, Warszawa 1978, s. 288; J. Maroszek, dz. cyt., s. 418.
- ⁶ Archiwum parafialne w Choroszczy, *Inventarium omnium rerum et bonorum ecclesiae et conventus Choroscen*, rękopisy 1678 i 1681, za: J. Łotowski, *Sanktuarium Różanostockie*, Warszawa 1987, s. 25-26.
- ⁷ K. Niesiecki, dz. cyt., s. 182.

- ⁸ J. Łotowski, dz. cyt., s. 30.
- ⁹ Cudowny obraz Bogarodzicy w Różanymstoku, wyd. 3, Wilno 1867, s. 13-18 za: T. Krahel, *Różanymstok. Sanktuarium Maryjne*, Białystok 1981, s. 5-8. Jest to prawdopodobnie ostatnie wydanie, zmienione i rozszerzone, książki o. Jurkowskiego, uzupełnionej przez proboszcza różanostockiego ks. Hippolita Kossobudzkiego. Ks. Krahel prawdopodobnie mylnie podaje datę i numer wydania. Wg Łotowskiego (dz. cyt., s. 7-8) powinno być: wyd. 10 (zmienione), 1857.
- ¹⁰ T. Krahel, dz. cyt., s. 8-10.
- ¹¹ Tamże, s. 11-12; J. Łotowski, dz. cyt., s. 6, 32.
- ¹² J. Łotowski, dz. cyt., s. 39-40.
- ¹³ A. Czapska, *Badania architektoniczne w Różanymstoku i Sidrze*, „Białostoczczyzna”, nr 3(11) 1988, s. 3.
- ¹⁴ H. Kossobudzki, *Cudowny obraz Bogarodzicy w Różanymstoku, z dodatkiem Modlitw i Pieśni do N. Maryi Panny oraz króciutkiej Kroniki Różanostockiego Kościoła*, Wilno 1857, s. 342-343; T. Krahel, dz. cyt., s. 12-15; J. Łotowski, dz. cyt., s. 7, 38-44, 49-50.
- ¹⁵ J. M. Giżycki, *Wiadomości o dominikanach prowincji litewskiej*, Kraków 1917, s. 27, 198-199; H. Kossobudzki, dz. cyt., s. 342; T. Krahel, dz. cyt., s. 12; J. Łotowski, dz. cyt., s. 41-42.
- ¹⁶ S. Barącz, *Rys zakonu kaznodziejskiego w Polsce*, Lwów 1917, s. 395.
- ¹⁷ M. Morelowski, *Znaczenie baroku wileńskiego XVIII st.*, Wilno 1940, s. 68.
- ¹⁸ Tenże, *Zarysy sztuki wileńskiej z przewodnikiem po zabytkach między Niemiem a Dźwinią*, Wilno 1939, s. 365.
- ¹⁹ Tamże, s. 134-136, 138, 140, 243, 299; Tenże, *Znaczenie baroku...*, dz. cyt., s. 67-68; E. Łopaciński, *Materiały do dziejów rzemiosła artystycznego w Wielkim Księstwie Litewskim*, Warszawa 1946, s. 111, 115; S. Łoza, *Architekci i budowniczości w Polsce*, Warszawa 1954, s. 123.
- ²⁰ Tamże, s. 299; S. Łoza, dz. cyt., tamże.
- ²¹ Tenże, *Znaczenie baroku...*, dz. cyt., s. 34-35, podpisy pod ilustracjami 57a, 58a. Giżycki pisze, że w Zabiłlach o. Hryniewicz (taką wersję nazwiska podaje niekiedy również Morelowski) *dokończył zupełnie budowy nowicyatu (...); ołtarze ozdobił sprowadzwszy do tego osobnego z Wilna sztukatora i rzeźbiarzy (Wiadomości o dominikanach...*, dz. cyt., s. 304).
- ²² J. Łotowski, dz. cyt., s. 46-47.
- ²³ M. Morelowski, *Znaczenie baroku...*, dz. cyt., s. 67.
- ²⁴ J. M. Giżycki, dz. cyt., s. 303.
- ²⁵ Tamże, s. 30; S. Barącz, dz. cyt., s. 170; S. Łoza, dz. cyt., s. 123.
- ²⁶ M. Morelowski, *Znaczenie baroku...*, dz. cyt., s. 67.
- ²⁷ *Rękopism x. Bagińskiego Dominikanina Prowincji Litewskiej*, Wilno 1854, s. 141 za: S. Barącz, dz. cyt., s. 170.
- ²⁸ Z. Piłaszewicz, *Różanymstok. Kościół i klasztor poddominikański*. Dokumentacja historyczno-architektoniczna, Białystok 1971, maszynopis, il. nienumerowana; J. Łotowski, dz. cyt., il. 5, 6.
- ²⁹ Wszystkie wymiary za: J. Kotyńska Stetkiewicz, *Karty ewidencyjne wyposażenia kościoła parafialnego w Różanymstoku*, 1998, maszynopis, przechowywane w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Białymstoku.
- ³⁰ Biblioteka Uniwersytetu Wileńskiego, rękopis, A. 3582, *Bumagi i pisma żywopisca otca Antoni[n]a Gruszewskiego [tak] 1760-1798* za: A. Ryszkiewicz, *Malarz Antoni Gruszecki vel Dombrowski bazylianin w Supraślu*, „Rocznik Białostocki”, VII 1967, s. 125.
- ³¹ A. Ryszkiewicz, dz. cyt., s. 118-125.
- ³² Tamże, s. 117-118, ryc. 3, 4; *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. XIII, *Województwo białostockie*, red. M. Kałamajska-Saeed, z. 1, *Siemiatycze, Drohiczyń i okolice*, oprac. M. Kałamajska-Saeed, Warszawa 1996, s. 21, il. 88, 163, 164; Karta ewidencyjna zabytku ruchomego – obraz św. Antoniego, oprac. I. Galicka, H. Sygietyńska, 1964, w zbiorach WUOZ w Białymstoku; Karta ewidencyjna zabytku ruchomego – obraz św. Franciszka, oprac. I. Galicka, H. Sygietyńska, 1964, w zbiorach WUOZ w Białymstoku.
- ³³ A. Ryszkiewicz, dz. cyt., s. 114, ryc. 1.
- ³⁴ Tenże, dz. cyt.; Tenże, *Antoni Gruszecki [w:] Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.)*, malarze, rzeźbiarze, graficy, t. II, red. J. Maurin-Białostocka, H. Bartnicka-Górska, J. Białyńska-Birula i in., Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1975, s. 501-503; M. Morelowski, *Znaczenie baroku...*, dz. cyt., s. 50, 60, il. 157.
- ³⁵ Z. Prószyńska, *Filip Michałkiewicz [w:] Słownik artystów polskich...*, dz. cyt., t. V, Warszawa 1993, s. 506-507; A. Ryszkiewicz, *Malarz Antoni Gruszecki vel Dombrowski...*, dz. cyt., s. 114, 125, 126-128.

- ³⁶ J. Łotowski, dz. cyt., s. 48.
- ³⁷ W. A. Hinnebusch, *Dominikanie – krótki zarys dziejów* [w:] *Dominikanie: szkice z dziejów zakonu*, red. M. A. Bobraj OP, Poznań 1986, s. 220; J. A. Spież, *Dominikanie w Polsce* [w:] tamże, s. 289.
- ³⁸ Karta ewidencyjna zabytku ruchomego – rzeźba św. Pawła, oprac. J. Kotyńska Stetkiewicz, 1998, w zbiorach WUOZ w Białymstoku.
- ³⁹ Archiwum Archidiecezjalne w Białymstoku (dalej: AAB), *Inwentarz kościoła Parafialnego Różanostockiego podany w zarząd ks. Hipolitowi Kossobudzkiemu r. 1850. Wizytacja Kościoła Parafialnego Różanostockiego w Gubernii Grodzieńskiej* [nieczyt.] i *Dekaniec Sokólskim za 1851 r.*, rękopis (dalej: Inwentarz 1851), s. 3 (nie numerowana).
- ⁴⁰ T. Krahel, dz. cyt., s. 17-18; J. Łotowski, dz. cyt., s. 70-75.
- ⁴¹ AAB, *Inwentar' Prichodskogo Rimsko-Katoličeskogo Rożanostokskogo Kostela i Monastyrja. Sostavlenn' 12 fevralja 1846 goda*, rękopis (dalej: Inwentarz 1846), s. 2 (nie numerowana); AAB, Inwentarz 1851, s. 2; AAB, *Inwentarnoje Opisanije Rożanostokskogo Rimsko-Katoličeskogo Kostela – sostavlenoe 1850 goda*, rękopis (dalej: Inwentarz 1850), s. 4 (nie numerowana); H. Kossobudzki, dz. cyt., s. 342; S. Barącz, dz. cyt., s. 370.
- ⁴² T. Dziubecki, *Dzieciństwo Maryi* [w:] M. Biernacka, T. Dziubecki, H. Graczyk, J. Pasierb, *Ikongmfia nowożytnej sztuki kościelnej w Polsce, Nowy Testament*, t. 1, *Maryja Matka Chrystusa*, Warszawa 1987, s. 107.
- ⁴³ AAB, Inwentarz 1846, dz. cyt., s. 2.
- ⁴⁴ *Acta Sanctorum, Aprilis*, t. 3, *Parisiis et Romae 1866* za: J. Salij, *Legends dominikańskie*, Poznań 1983, s. 123; W. Zaleski, *Święci na każdy dzień*, Warszawa 1989, s. 171.
- ⁴⁵ AAB, Inwentarz 1850, dz. cyt., s. 8.
- ⁴⁶ J. Łotowski, dz. cyt., s. 113.
- ⁴⁷ AAB, Inwentarz 1850, dz. cyt., s. 5.
- ⁴⁸ J. Spież, dz. cyt., s. 293; E. Działo, *Dominikanie. Duchowość* [w:] *Encyklopedia Katolicka*, red. F. Gryglewicz, R. Łukaszuk, Z. Sułowski, Lublin (dalej: EK), t. 4 1983, kolumna 76; J. Salij, *Duchowość dominikańska* [w:] *Dominikanie. Szkice z dziejów...*, dz. cyt., s. 20-21.
- ⁴⁹ W. Zaleski, dz. cyt., s. 711-713; Z. Włodek, *Albert Wielki. Myśl filozoficzno-teologiczna* [w:] EK, t. 1 1973, k. 302.
- ⁵⁰ AAB, Inwentarz 1846, dz. cyt., s. 2.
- ⁵¹ J. Salij, *Legends...*, dz. cyt., s. 33; Tenże, *Duchowość dominikańska*, dz. cyt., s. 32; K. Moisan, *Matka Boska Różanicowa* [w:] *Ikongrafia nowożytnej sztuki kościelnej w Polsce*, red. J. Pasierb, *Nowy Testament*, t. 2, K. Moisan, B. Szafranec, *Maryja Orędowniczka Wiernych*, Warszawa 1987, s. 62-63.
- ⁵² J. Salij, *Duchowość dominikańska*, dz. cyt., s. 33-34.
- ⁵³ *Acta Sanctorum...*, dz. cyt., s. 862-967 za: J. Salij, *Legends...*, dz. cyt., s. 192-193; A. M. Martinelli, *Katarzyna ze Sieny. Ikongrafia* [w:] EK, t. 8 2000, k. 1001; M. A. Mongini, *Św. Katarzyna Sienieńska w ikongrafii. Przegląd typowych atrybutów* [w:] *Mistrzynie świętości i prawdy. Katarzyna ze Sieny, Teresa z Avila*, red. J. Misiurek, A. Nowak, J. Popławski, Lublin 1997, s. 89.
- ⁵⁴ AAB, Inwentarz 1850, dz. cyt., s. 5.
- ⁵⁵ *Acta Sanctorum...*, dz. cyt., s. 862-967 za: J. Salij, *Legends...*, dz. cyt., s. 191.
- ⁵⁶ *Apokryfy Nowego Testamentu*, red. M. Starowieyski, t. I, *Euangelie apokryficzne*, Lublin 1980, s. 190-191.
- ⁵⁷ AAB, Inwentarz 1846, dz. cyt., s. 2.
- ⁵⁸ J. Salij, *Legends...*, dz. cyt., s. 78; W. Zaleski, dz. cyt., s. 479.
- ⁵⁹ AAB, Inwentarz 1850, dz. cyt., s. 8.
- ⁶⁰ M. Rożek, „*Sospitator Patriae*”. *O kulcie św. Kazimierza* [w:] *Podług nieba i zwyczaju polskiego. Studia z historii architektury, sztuki i kultury ofiarowane Adamowi Miłobędzkiemu*, red. Z. Bania, A. Baranowski, M. Brykowska i in., Warszawa 1988, s. 530-533.
- ⁶¹ H. Rybus, *Kazimierz Jagiellończyk* [w:] *Hagiografia Polska. Słownik bio-bibliograficzny*, red. R. Gustaw, Poznań-Warszawa-Lublin, t. I, 1971, s. 745-46.
- ⁶² AAB, Inwentarz 1851, dz. cyt., s. 3; AAB, Inwentarz 1850, dz. cyt., s. 6.
- ⁶³ AAB, Inwentarz 1846, dz. cyt., s. 2.
- ⁶⁴ W. Zaleski, dz. cyt., s. 155; M. Kornecki, *Matka Boska Polska. Adaptacja i rozpowszechnienie typu ikongraficznego obrazu Matki Boskiej Śnieżnej od XVI do XVIII wieku* [w:] *Dzieje Lubelszczyzny*, red. T. Chrzanowski, t. VI, Lublin 1992, s. 256.
- ⁶⁵ K. Künstle, *Ikongrafie der christlichen Kunst*, t. II, *Ikongrafie der heiligen*, Freiburg im Breisgau 1926, s. 359.

- ⁶⁶ K. Künstle, dz. cyt., s. 578; W. Zaleski, dz. cyt., s. 167-168.
- ⁶⁷ G. Bedouelle, *Dominik, czyli łaska Słowa*, przeł. J. Fenrychowa, Poznań 1987, s. 229-235; K. Bartoszewski, *Augustyn w ikonografii* [w:] EK, t. I, dz. cyt., k. 1103.
- ⁶⁸ AAB, Inwentarz 1846, dz. cyt., s. 2.
- ⁶⁹ R. Knapieński, *Titulus ecclesiae. Ikonografia wezwań współczesnych kościołów katedralnych w Polsce*, Warszawa 1999, s. 227-228, 467-472.
- ⁷⁰ A. Lepitre, *Święty Antoni Padewski*, przeł. A. Tauer, Warszawa 1908, s. 102-103; K. Kuźmak, E. Sokółowski, *Antoni z Padwy* [w:] EK, t. I, dz. cyt., k. 662.
- ⁷¹ K. Künstle, dz. cyt., s. 350-351.
- ⁷² AAB, Inwentarz 1846, dz. cyt., s. 2.
- ⁷³ K. Moisan, dz. cyt., s. 65.
- ⁷⁴ AAB, Inwentarz 1846, dz. cyt., s. 2.
- ⁷⁵ E. Krawiecka, *Jasna ciemnego świata pochodnia. Z dziejów świętej Marii Magdaleny*, Poznań 1997, s. 20; K. Moisan, dz. cyt., s. 65.
- ⁷⁶ *Martyrologium rzymskie*, przeł. Estreicher, Lwów 1862, s. 30; K. Künstle, dz. cyt., s. 90-93.
- ⁷⁷ AAB, Inwentarz 1851, dz. cyt., s. 2.
- ⁷⁸ AAB, Inwentarz 1850, dz. cyt., s. 9.
- ⁷⁹ AAB, Inwentarz 1851, dz. cyt., s. 3; AAB, Inwentarz 1846, dz. cyt., s. 2.
- ⁸⁰ Tamże; Kossobudzki, s. 343-345.
- ⁸¹ T. Krahel, dz. cyt., s. 16-19, 21; J. Łotowski, dz. cyt., s. 82-83.
- ⁸² Archiwum Parafialne w Różanymstoku (dalej: APR), *Historia cudownego obrazu, kościoła, parafii w Różanymstoku*, maszynopis, s. 45-46, 55. Wydaje się, że autorami są ks. F. Cofałka i ks. K. Głąb, a maszynopis powstał ok. 1966 roku.
- ⁸³ T. Krahel, dz. cyt., s. 22-24; J. Łotowski, dz. cyt., s. 82-88.
- ⁸⁴ G. Sosna, *Święte miejsca i cudowne ikony*, Białystok 2001, s. 260.
- ⁸⁵ Z. Piłaszewicz, dz. cyt., il. nie numerowana; J. Łotowski, dz. cyt., il. 5.
- ⁸⁶ T. Krahel, dz. cyt., s. 25-26; J. Łotowski, dz. cyt., s. 91-92.
- ⁸⁷ APR, *Kronika kościoła różanostockiego 1918-1938*, rękopis, s. 45-46.
- ⁸⁸ Być może był on wymieniany na liście Woronowa jako obraz Matki Boskiej bez ram, który pozostawiono w cerkwi, a po pewnym czasie przekazano parafii w Dąbrowie.
- ⁸⁹ J. Łotowski, dz. cyt., s. 83.
- ⁹⁰ Tamże, s. 93-94; T. Krahel, dz. cyt., s. 26.
- ⁹¹ APR, *Kronika kościoła...*, dz. cyt., s. 63.
- ⁹² T. Krahel, dz. cyt., s. 28; J. Łotowski, dz. cyt., s. 95-106.
- ⁹³ APR, *Kronika kościoła ...*, dz. cyt., s. 97. APR, *Spis inwentarzowy kościoła różanostockiego 1938 r.*, maszynopis (dalej: Inwentarz 1938), s. 13.
- ⁹⁴ Tamże, s. 102-103; J. Łotowski, dz. cyt., s. 109; APR, Inwentarz 1938, dz. cyt., s. 15-16.
- ⁹⁵ APR, *Kronika kościoła ...*, dz. cyt., s. 107; APR, *Spis inwentarzowy kościoła różanostockiego 1982 r.*, maszynopis (dalej: Inwentarz 1982), s. 4; J. Łotowski, dz. cyt., s. 116.
- ⁹⁶ APR, *Spis inwentarzowy kościoła różanostockiego 1959-69 r.*, maszynopis (dalej: Inwentarz 1959-1969), s. 5.
- ⁹⁷ APR, *Kronika kościoła ...*, dz. cyt., s. 96; APR, Inwentarz 1938, dz. cyt., s. 15-16.
- ⁹⁸ Tamże, s. 41.
- ⁹⁹ APR, *Spis inwentarzowy kościoła różanostockiego 1952 r.*, maszynopis (dalej: Inwentarz 1952) podaje na s. 16, że był to wizerunek św. Dominika, ale zważywszy, że dziś znajduje się tam obraz św. Wincentego, a obraz nie był z pewnością po 1952 roku wyjmowany z ogromnych ram, można przypuszczać, iż jest to pomyłka.
- ¹⁰⁰ T. Krahel, dz. cyt., s. 29-30; J. Łotowski, dz. cyt., s. 103, 109-110.
- ¹⁰¹ APR, Inwentarz 1952, dz. cyt., s. 6, 8.
- ¹⁰² APR, Inwentarz 1956-69, dz. cyt., s. 4.
- ¹⁰³ Tamże, s. 5-6; J. Łotowski, dz. cyt., s. 111.
- ¹⁰⁴ APR, Inwentarz 1956-69, dz. cyt., s. 4, 44-45; APR, *Spis inwentarzowy kościoła różanostockiego 1972 r.*, maszynopis, s. 41.
- ¹⁰⁵ APR, Inwentarz 1982, dz. cyt., s. 4, 5-8; J. Łotowski, dz. cyt., s. 116, 123-126.

THE ALTAR COMPLEX IN THE PARISH CHURCH IN RÓŻANYSTOK – HISTORY AND ICONOGRAPHY

The history of the church in Różanystok dates back to the mid-seventeenth century. The first miracles took place in front of a venerated likeness of the Madonna in 1658 at the manor house of Szczęśny and Eufrozyna Tyszkiewicz. In 1661 the miracles were the reason for bringing over twelve Dominicans from nearby Sejny to Różanystok (at the time known as Krzywystok) for the purpose of disseminating the cult of the miraculous painting. Probably in the same year the Tyszkiewicz couple founded a wooden church with a small monastery. The fame of Our Lady of Różanystok grew, and with time the church proved to be insufficient. In 1759-1785 a brick church modelled on the parish church in Grodno was erected in its place, and the construction of a new monastery was completed in 1794. The church was outfitted with thirteen brick altars, whose monumental Baroque architecture was embellished with delicate Rococo ornaments composed, i. a. of rocaille motifs and the blazing acanthus. In about 1780 Antoni Gruszecki, a Basilian artist, executed 26 altar paintings. The church outfitting was supplemented with two life-size portraits of the founders, a set of inlaid ash furniture, a baptismal fount, a 35-voice organ, and three bells.

Upon the basis of extant church inventories from the middle of the nineteenth century one could attempt to reconstruct the configuration of the patron saints of the altars, which must have certainly constituted a uniform and lucid iconographic programme, meticulously devised by the Dominicans.

Similarly to the whole church, the main altar was dedicated to the Presentation of the Holy Virgin Mary, since the first miracle at the Tyszkiewicz residence took place on the the festival of the Presentation - 21 November. The main storey obtained a niche with the miraculous painting of *Our Lady of Różanystok*, concealed by a depiction of the *Presentation of Mary in the Temple*. A likeness of the Infant Jesus on a globe was placed above, and statues of the Doctors of the Church were situated between the columns of the altar first tier.

The altar closing the left nave was, in accordance with tradition, consecrated to the Passion of Christ, and featured a painting showing the Flagellation, supplemented in the upper tier with a portrait of St. Peter of Verona, the first Dominican martyr (thirteenth century), whose agony was frequently compared to the death of Christ. The altar crowning the gable wall of the right nave was devoted to the foremost Dominican philosophers – St. Thomas Aquinas, and his mentor – St. Albert Magnus, whose teaching comprised the foundation of the Dominican doctrine.

The patrons of the successive two side altars located next to the first pair of pillars and, similarly to the altars closing the transept, best displayed, were the greatest saints of the Predicant Order – its founder, St. Dominic (left altar) and St. Catherine of Siena (right altar). They were supplemented by likenesses of the patrons of the universal Church: Our Lady of the Rosary, featured above St. Dominic. and St. Joseph with the Infant Jesus, above a portrait of St. Catherine.

The second pair of pillars was situated next to the antithetically situated pulpit and baptismal fount, whose proximity probably determined the patrons of

the adjoining altars. The left altar was dedicated to St. Pius V, a pope who originated from the Predicant Order, made a great contribution to the struggle for the purity of the faith, and organised the resistance of Christian states at the battle of Lepanto. His likeness was displayed below that of St. Jude Thaddeus, who in his *Letter* also called for the defence of Christianity. The main tier of the right altar contained a likeness of St. Vincent Ferrerius, a fourteenth-century Predicant who loyally implemented the Dominican slogan: *Proclaim the Gospel to all*. Above was a likeness of St. Augustine, whose rule was adapted by Dominic for his monastic order.

The next pair of altars was dedicated to popular holy helpers: the Guardian Angel, patron of the Lithuanian province of the Dominican order (left altar), and St. Anthony of Padua, for centuries a popular miracle worker (right altar). The upper tier featured depictions of protectors from fire and water – St. Florian (left) and St. John Nepomuk (right).

Two altars situated closer to the entrance were embellished with the depictions of semi-legendary holy women from the early centuries of Christianity. The left showed St. Catherine of Alexandria, with the upper tier displaying a likeness of St. Barbara, while the right altar featured St. Mary Magdalene, with a painting of St. Apolonia above.

The pulpit located on the second pillar of the left nave was decorated with the figures of the four Evangelists, and its baldachin was crowned with a statue of an angel holding a cross.

In 1866 the building was adapted for the purposes of a Russian Orthodox church and a considerable part of its outfitting was destroyed, including elements of the carved altar decoration, the organ, some of the paintings, and the furniture. Two altars - of St. Hyacinthus and the Apostles Peter and Paul, which crowned the gable walls of the transept, were pulled down. The majority of the canvases was, however, handed over to the local parishes, from which in 1919 they were taken back by the Różanystok parish priest, Rev. Sarosiek, together with other elements of the outfitting.

In 1922 the church, together with the monastery and the accompanying buildings, became the property of the Salesians. Owing to the considerable devastation of the original outfitting, the interior never regained its original appearance. Another reason was the fact that the rich Dominican iconographic programme was forgotten.

Today, the church contains 11 of a total of 13 altars, and 18 canvases of the original 26 as well as a small part of the furniture. In 1915 the miraculous likeness of the Madonna was appropriated by Russian Orthodox nuns residing in Różanystok since 1901; fleeing the German troops, they carried it into inner Russia. Today, the side altar of the left nave features its venerated „copy” from 1928, endowed with papal crowns in 1981.

SEBASTIAN WICHER
Białystok

Twórczość architektoniczna Stanisława Bukowskiego na tle epoki*

W tym roku mija 100. rocznica urodzin i 25. rocznica śmierci architekta Stanisława Bukowskiego – artysty, którego skala zainteresowań oraz bogaty dorobek na polu architektury, plastyki, piśmiennictwa i myśli naukowej przyczyniły się do tego, że słusznie przez wielu nazywany był „człowiekiem renesansu”.

Materiały źródłowe dotyczące osoby Stanisława Bukowskiego¹ do niedawna znajdowały się przede wszystkim w posiadaniu jego rodziny. Pokazną liczbę archiwaliów zgromadził wieloletni przyjaciel architekta Jerzy Stadnicki z Warszawy. Po jego śmierci wszystkie materiały trafiły do warszawskiego Muzeum Literatury². Należą do nich świadectwa szkolne i akademickie, dokumenty osobiste, zaświadczenia, pisma urzędowe, fragmenty wywiadów z Bukowskim, wiele notatek bibliograficznych, liczne fotografie, a także bogata korespondencja Stadnickiego prowadzona z architektem na przestrzeni kilku lat i zawierająca informacje z jego życia osobistego, wzmianki dotyczące zainteresowań, twórczości projektowej i konserwatorskiej oraz działalności społeczno-kulturalnej. Część wymienionych archiwaliów Stadnicki przekazał w połowie lat 80. XX w. warszawskim instytucjom naukowym – Bibliotece Narodowej³ i archiwum Polskiej Akademii Nauk⁴. J. Stadnicki, jeszcze za życia architekta Bukowskiego, z pomocą jego współpracowników jako pierwszy czynił starania o monograficzne opracowanie dorobku artysty⁵, jednak z powodu braku zainteresowania ówczesnych wydawców nie zdołał zrealizować tego zamierzenia.

* Artykuł stanowi skróconą, poprawioną i uaktualnioną wersję mojej pracy magisterskiej, zatytułowanej *Twórczość architekta Stanisława Bukowskiego w obszarze architektury współczesnej i zabytkowej na tle epoki*, napisanej w roku 2002, pod kierunkiem prof. dra hab. inż. arch. Jana Tajchmana, w Instytucie Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. W tym miejscu chciałbym dodać, że artykuł pt. *Alumnat wojskowy w Tykocinie. Historia, przebudowy i konserwacja*, który ukazał się w poprzednim zeszycie „Biuletynu Konserwatorskiego Województwa Podlaskiego”, stanowi skróconą wersję pracy licencjackiej, napisanej w roku 2000, pod kierunkiem dra Janusza Krawczyka, na ww. uczelni. Jednocześnie składam serdeczne podziękowania Panu Profesorowi i Panu Doktorowi oraz Panu Profesorowi Marianowi Arszyńskiemu za cenne uwagi i pomoc przy sporządzaniu ww. opracowań.

Bogate zbiory, związane z osobą S. Bukowskiego, posiadają również bratanię jego żony – Placydy z Siedleckich Bukowskiej – Joanna Łempicka i Małgorzata Siedlecka, obie z Białegostoku⁶. W skład ich wchodzi cenny materiał ikonograficzny, m. in. szereg projektów wykonanych odręcznie lub w postaci kopii przedstawiających przede wszystkim budynki współczesne, projekty do obiektów zabytkowych, plany związane z wystrojem wnętrz i małą architekturą oraz fotografie z życia osobistego i zawodowego architekta. Zbiory dodatkowo zawierają szereg dokumentów, jak umowy o pracę, zlecenia prac projektowych, protokoły z posiedzeń komisji architektonicznych, rachunki, dokumenty osobiste, dyplomy, wycinki prasowe i korespondencje. Część materiałów dotyczy także żony architekta. W archiwaliach tych można odnaleźć maszynopisy kilku artykułów popularnonaukowych z różnych dziedzin, w większości są to kopie wspomnianych prac znajdujących się w archiwum PAN.

Na podstawie wymienionych wyżej materiałów źródłowych można wyodrębnić w pracy twórczej architekta dwa okresy: „wileński” i „białostocki”. Podział ten staje się bardziej wyraźny po prześledzeniu źródeł publikowanych, związanych z osobą S. Bukowskiego. Pierwsze z nich pojawiają się już przed 1939 r. w prasie wileńskiej oraz na łamach specjalistycznych periodyków dotyczących architektury. Bogate w ikonografię publikacje, poświęcone są przede wszystkim pracom prowadzonym przy regulacji wileńskiego Placu Katedralnego oraz mauzoleum grobów królewskich w tamtejszej katedrze⁷. Znacznie mniejszy zasób informacji posiadamy na temat architektury współczesnej projektowanej przez Bukowskiego oraz jego losów w czasie wojny⁸. Wiadomości, dotyczące realizacji wileńskich zamieszczone zostały również w opracowaniach wydanych już po roku 1945⁹, także w powojennej literaturze litewskiej¹⁰. Warto nadmienić, że część danych pochodzi od samego architekta, co ma szczególne znaczenie dla badań nad jego dorobkiem.

Kolejne źródła publikowane odnoszą się przede wszystkim do twórczości architektonicznej i działalności konserwatorskiej Bukowskiego w okresie „białostockim”. Pierwszymi z tej grupy są materiały, które można określić jako biograficzne, będące zapisem wywiadów prowadzonych z architektem, wspomnieniami pośmiertnymi, a także biogramami, w których możemy odnaleźć zarówno informacje o jego życiu prywatnym, jak i dotyczące przebiegu prac architektoniczno-konserwatorskich¹¹.

Dokładne materiały, charakteryzujące projekty architektoniczne autorstwa Bukowskiego, stanowią przede wszystkim wspomniane archiwalia J. Łempickiej i M. Siedleckiej, zaś dotyczące prac projektowych w zakresie architektury zabytkowej, w postaci projektów, dokumentacji historyczno-architektonicznych i konserwatorskich znajdują się w zbiorach Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków w Białymstoku oraz delegatur terenowych tegoż Urzędu w Łomży i Suwałkach¹². Niepublikowane dotąd materiały źródłowe dotyczące prac remontowo-konserwatorskich kościoła w Raczkach udało się odnaleźć w tamtejszym archiwum parafialnym¹³, z kolei w Archiwum Archidiecezjalnym w Białymstoku przechowywany jest projekt niezrealizowanego białostockiego kościoła Miłosierdzia Bożego¹⁴.

W publikacjach dotyczących odbudowy i konserwacji zabytków na terenie północno-wschodniej Polski, tylko w nielicznych przypadkach wspomina się

o Bukowskim jako autorze projektów, inwentaryzacji, ekspertyz i innych dokumentacji. Jeden z jego projektów opublikowano w roku 1946, w katalogu wydanym przez Ministerstwo Odbudowy¹⁵. Jednak architekt znany jest przede wszystkim z opracowań poświęconych białostockiemu założeniu pałacowo-ogrodowemu Branickich¹⁶, rozwojowi przestrzennemu Białegostoku i jego odbudowie¹⁷ oraz niektórym zabytkom z terenu d. województwa białostockiego¹⁸.

Nazwisko Bukowskiego dość często łączone jest z pracami dotyczącymi zagospodarowania terenu wokół białostockiego kościoła św. Rocha i wyposażenia wnętrza tej świątyni¹⁹, kościoła w białostockiej dzielnicy Dojlidy²⁰ oraz w kilku innych miejscowościach²¹. Omówienia pojedynczych obiektów sakralnych projektowanych lub odbudowywanych przez architekta podjął się ostatnimi czasy historyk sztuki Krzysztof Jabłoński²².

Do obiektów użyteczności publicznej zrealizowanych według projektów Bukowskiego na terenie Białegostoku i okolic należy: dawny Dom Partii, hotel Cristal i inne, które z braku materiałów archiwalnych trudno zlokalizować, ze względu na zmianę ich funkcji, bądź nie obowiązujące dziś nazwy instytucji, jakie nimi gospodarowały. Jedynym źródłem mogą być relacje świadków pamiętających tamte czasy.

* * *



1. Stanisław Bukowski – portret, l. 70. XX w. Fot. autor nieznany (z archiwum J. Stadnickiego z Warszawy, ob. w zb. Muzeum Literatury w Warszawie).

Stanisław Bukowski – portait, 1970s. Photo: unknown author (from the archive of J. Stadnicki in Warsaw, today: coll. of the Museum of Literature in Warsaw).

Stanisław Bukowski urodził się 21 stycznia 1904 r. w Rypinie (woj. kujawsko-pomorskie), jako drugi, spośród czwórki dzieci Antoniego (1878-1952), urzędnika, i Leokadii (1879-?) z Mielczarskich(?). Początkowo rodzina Bukowskich zamieszkiwała w Lipnie. Po ukończeniu dwóch klas w miejscowym gimnazjum im. S. Żuchowskiego, Bukowski przeniósł się do Warszawy, gdzie kontynuował naukę w gimnazjum im. T. Rejtana, w którym w roku 1922 uzyskał świadectwo dojrzałości²³. W tymże roku wstąpił na Wydział Architektury Politechniki Warszawskiej. Studia ukończył z oceną bardzo dobrą w roku 1933, uzyskując tytuł inżyniera architekta (później mgr inż. architekta)²⁴, a ich uwieńczeniem była praca dyplomowa wykonana pod kierunkiem prof. Rudolfa Świerczyńskiego²⁵. Zaraz po ukończeniu studiów pracował od 1 maja do 1 września 1933 r. w biurze projektowym prof. Czesława Przybylskiego²⁶. Na przełomie roku 1933/34, otrzymał roczne stypendium Wydziału Architektury PW na pogłębienie wiedzy za granicą i udał się w podróż po Europie, podczas której zwiedził Czechy, Austrię, Belgię, Holandię i Niemcy. Dłużej zatrzymał się we Włoszech i Francji, poznał też Hiszpanię i Afrykę Północną²⁷.



2. Studenci Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej – Stanisław Bukowski widoczny w ostatnim rzędzie (drugi od prawej), lata 30. XX w. Fot. autor nieznany (z archiwum J. Stadnickiego z Warszawy, ob. w zb. Muzeum Literatury w Warszawie).

Students of the Department of Architecture at Warsaw Polytechnic – Stanisław Bukowski in the last row (second from the right), 1930s. Photo: unknown author (from the archive of J. Stadnicki in Warsaw, today: coll. of the Museum of Literature in Warsaw).

3. Stanisław Bukowski wraz z żoną Placydą Siedlecką-Bukowską w ogrodzie pałacowym Branickich w Białymstoku, pocz. lat 70. XX w. Fot. autor nieznany (z archiwum J. Stadnickiego z Warszawy, ob. w zb. Muzeum Literatury w Warszawie).

Stanisław Bukowski together with wife Placyda Siedlecka-Bukowska in the Branicki Palace gardens, beginning of 1970s. Photo: unknown author (from the archive of J. Stadnicki in Warsaw, today: coll. of the Museum of Literature in Warsaw).



4. Stanisław Bukowski wraz z Władysławem Paszkowskim – pierwszym powojennym Wojewódzkim Konserwatorem Zabytków w Białymstoku, 1948. Fot. autor nieznany (z archiwum M. Siedleckiej z Białegostoku).

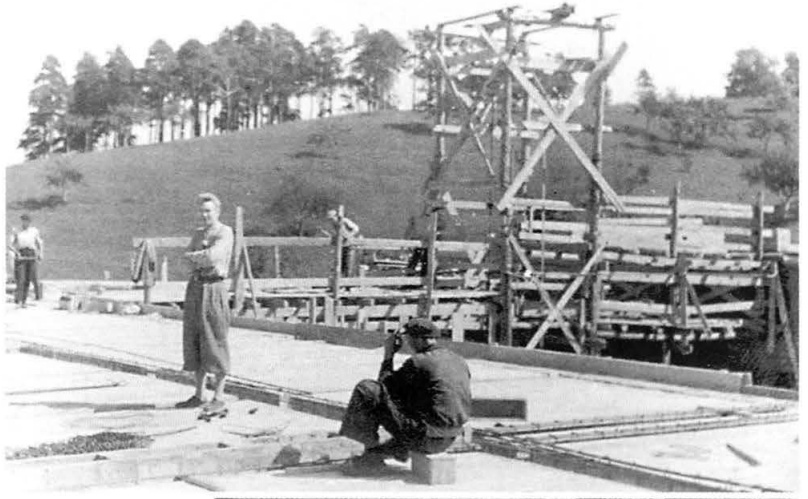
Stanisław Bukowski together with Władysław Paszkowski – the first post-war Voivodeship Conservator of Historical Monuments in Białystok, 1948. Photo: unknown author (from the archive of M. Siedlecka in Białystok).



Po powrocie do kraju pracował przez rok akademicki 1934/35 na Wydziale Architektury PW, jako starszy asystent prof. Franciszka Krzywdy-Polkowskiego w Katedrze Architektury Wnętrz i Krajobrazu²⁸. Od roku 1934 został członkiem Stowarzyszenia Architektów Rzeczypospolitej Polski²⁹.

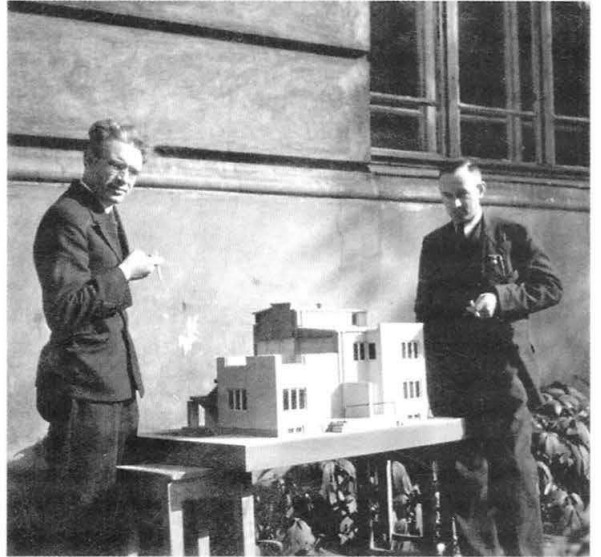
5. Stanisław Bukowski (z lewej) przy budowie Szkoły Powszechnej przy ulicy Beliny-Prażmowskiego (ob. Lepkalnio) w Wilnie, proj. Romuald Gutt, 1938. Fot. autor nieznany (z archiwum M. Siedleckiej z Białegostoku).

Stanisław Bukowski (from the left) on the construction site of the Primary School in Belina-Prażmowski Street (today: Lepkalnio) in Wilno (Vilnius), design: Romuald Gutt, 1938. Photo: unknown author (from the archive of M. Siedlecka in Białystok).



W roku 1936 zachęcony ofertą ciekawej pracy wyruszył do Wilna, gdzie otrzymał posadę w Miejskim Biurze Urbanistycznym, na której pozostawał do roku 1940³⁰. Razem z Leszkiem Teodozjym Dąbrowskim, asystentem wybitnego polskiego architekta – prof. Romualda Gutta, zajmował się przede wszystkim architekturą przestrzeni. Zapewne już poza pracownią, w ramach prywatnej działalności architektonicznej, uczestniczył w projektowaniu obiektów użyteczności publicznej i budynków willowych³¹. Również w Wilnie rozpoczął pracę przy zabytkach³².

W Wilnie poznał przyszłą żonę – Placydę Siedlecką³³, wówczas studentkę Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu im. Stefana Batorego, później artystkę malarzkę. Pobrali się w roku 1937³⁴ i zamierzali osiąść



6. Stanisław Bukowski (z lewej) wraz z prof. Romualdem Guttem (?) przy modelu modernistycznej willi, Wilno, lata 30. XX w. Fot. autor nieznany (z archiwum M. Siedleckiej z Białegostoku).
Stanisław Bukowski (from the left) together with Prof. Romuald Gutt (?) next to a model of a modernistic villa, Wilno, 1930s. Photo: unknown author (from the archive of M. Siedlecka in Białystok).

w Wilnie na stałe³⁵, jednak II wojna światowa pokrzyżowała ich plany. Po jej wybuchu architekt pracował początkowo jako naczelnik i główny architekt wileńskiego oddziału Przedsiębiorstwa Projektowo-Planistycznego Litewskiej Socjalistycznej Republiki Radzieckiej, biorąc udział w poważnych przedsięwzięciach inżynierijno-budowlanych³⁶. Później razem z żoną utrzymywali się z zajęć dorywczych, jak malowanie pocztówek i szycie strojów komunijnych³⁷.

Na początku roku 1945 Bukowscy osiedlili się w Białymstoku, rodzinnym mieście żony³⁸. *W zniszczonym w czasie wojny niemal w 80 proc. Białymstoku – jak pisze H. Wilk – rozpoczął Stanisław Bukowski pracę jako jeden z trzech architektów, w rękach których spoczywały wszystkie problemy projektowo-budowlane całego województwa*³⁹. Trzydziestokilkuletnia działalność Bukowskiego na terenie miasta i okolic szła dwoma głównymi torami: odbudowy zabytków i twórczości projektowej.

W Pracowni Konserwacji Zabytków Architektury, zorganizowanej wspólnie z Władysławem Paszkowskim, ówczesnym Wojewódzkim Konserwatorem Zabytków, Bukowski z niewielką grupą współpracowników sporządzał projekty zabezpieczenia, a następnie odbudowy i rekonstrukcji zniszczonych zabytków. Pracownią tą kierował w latach 1947-1949 oraz 1952-1958. Nadzorował odbudowę wielu zabytków tego miasta i okolicy z zespołem pałacowo-parkowym Branickich na czele⁴⁰. Drugą główną dziedziną jego twórczości była architektura sakralna i użyteczności publicznej.

Piastował także odpowiedzialne stanowiska w różnych instytucjach urbanistyczno-architektonicznych, najdłużej we wspomnianej Pracowni Konserwacji Zabytków, Centralnym Biurze Projektów Architektonicznych i Budowlanych: Miastoprojekt-Wschód (1949-1952), Białostockim Biurze Projektów Budownictwa Ogólnego (1958-1970) oraz Komitecie Zakładowym Gminnej Spółdzielni „Samopomoc Chłopska” (1969-1974)⁴¹. Często wchodził w skład komisji techniczno-opiniodawczych, m.in. był przewodniczącym Komisji Architektoniczno-Budowlanej przy Wydziale Budownictwa Prezydium WRN, rzeczoznawcą-doradcą do spraw urbanistyki w Dziale Budownictwa Urzędu Wojewódzkiego w Białymstoku oraz członkiem różnych komisji artystycznych⁴².

Poza działalnością ściśle zawodową był aktywny w wielu innych dziedzinach. W latach 1946-1952 zajmował się dydaktyką jako nauczyciel projektowania w Liceum (później Technikum) Budowlanym w Białymstoku⁴³. Wykształcił w tym czasie wielu zdolnych młodych ludzi, którzy pracowali w Białymstoku jako architekci, inżynierowie i technicy. Zwracał przede wszystkim uwagę na wyrobienie kulturalne swych uczniów i na rozwinięcie w nich zamiłowania do obranego zawodu⁴⁴.

Z pasją poświęcał się również działalności społeczno-kulturalnej, jako założyciel, a później aktywny członek (okresowo – prezes) białostockiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych⁴⁵, skarbnik oddziału białostockiego Związku Polskich Artystów Plastyków⁴⁶, wiceprezes miejscowego oddziału Stowarzyszenie Architektów Polskich⁴⁷, członek Białostockiego Towarzystwa Naukowego⁴⁸ i Polskiego Towarzystwa Archeologicznego⁴⁹.

Bywał prelegentem i inicjatorem wielu akcji kulturalnych. Zgromadził niezwykle bogaty zbiór książek, poświęconych historii estetyki i kultury artystycznej. Interesował się także fotografią, plastyką, kolekcjonerstwem, również sztuką kuli-

narzną⁵⁰. Stale pogłębiał wiedzę, wiele czytał z bardzo różnych dziedzin, a swoje przemyślenia zaczął stopniowo opracowywać na piśmie. Pod koniec życia był autorem kilkunastu, może kilkudziesięciu szkiców popularnonaukowych, przeważnie pozostałych w maszynopisie, częściowo drukowanych⁵¹.

Był człowiekiem niezwykle żywotnym, czynnym, prawym, powszechnie cenionym i szanowanym, a jednocześnie ze względu na swą skromność nie zabiegał o rozgłos. Wiele projektów wykonywał bezpłatnie, zwłaszcza instytucjom kościelno-charytatywnym⁵².

Nad jego życiem osobistym zaciążyło ciężkie kalectwo jedynego dziecka, syna Andrzeja, urodzonego w roku 1951. Zwłaszcza po śmierci żony stał się dlań jedynym opiekunem i rolę tę pełnił z niezwykle oddaniem. Sam jednak coraz bardziej zapadał na zdrowiu⁵³. Zmarł w Białymstoku 1 marca 1979 r. na niewydolność układu krążenia w szpitalu przy ul. Sienkiewicza. Pochowany został na białostockim cmentarzu św. Rocha, gdzie spoczął obok żony⁵⁴.

Pośród licznych odznaczeń i nagród, jakie mu przyznano, do ważniejszych należą: nagroda Komitetu Urbanistyki i Architektury za projekt odbudowy i przebudowy pałacu Branickich w Białymstoku (1956) oraz nagroda tegoż Komitetu za plan realizacyjny śródmieścia m. Białegostoku (1957) projektowanego razem z zespołem, Nagroda m. Białegostoku za odbudowę zabytków (1957), Srebrny Krzyż Zasługi za całokształt działalności architektonicznej (1959), Krzyż Kawalerski Orderu Odrodzenia Polski (1969) oraz odznaka honorowa Zasłużony Białostoczyczyńce (1973)⁵⁵. W lipcu 2002 r. w hallu zabytkowego białostockiego ratusza – siedzibie Muzeum Podlaskiego – odsłonięto tablicę pamiątkową poświęconą Stanisławowi Bukowskiemu.

* * *

Pierwsze prace projektowe architekt Bukowski wykonywał jeszcze w Warszawie, w biurze prof. Cz. Przybylskiego, biorąc udział przy *opracowywaniu rysunków wykonawczych, dozorowaniu robót i sprawdzaniu rachunków, przy czym wykazał duży zasób uzdolnienia, sumienności i wiedzy fachowej*⁵⁶.

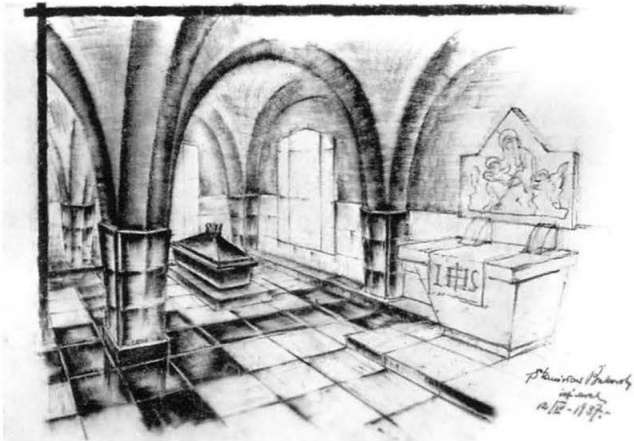
Po przybyciu do Wilna w roku 1936, architekt objął posadę współpracownika prof. Gutta. Jedną z pierwszych znanych prac Bukowskiego był projekt bramy wejściowej stadionu sportowego, do którego w 1938 roku Gutt zaprojektował trybuny i dach. W pełni zrealizowano jedynie projekt Bukowskiego⁵⁷.

Kolejną realizację stanowiła szkoła powszechna przy ulicy Beliny-Prażmowskiego, wzniesiona w latach 1938-1939 według projektu R. Gutta z udziałem S. Bukowskiego w toku realizacji. Jak podaje E. Małachowicz: *szkoła ta była przykładem nowoczesnego, funkcjonalnego rozwiązania i wyposażenia, a jej architektura znakomicie wkomponowana w pofalowany i lesisty krajobraz otoczenia. Podobnie jak bliźniacza szkoła na Antokolu [wg projektu Stefana Narębskiego – S.W.], składa się ona z dwóch brył usytuowanych w podkowę z łącznikiem w głębi. Łącznik związany z górzystym terenem żelbetowym mostkiem poprzedzony był od strony frontowej ozdobnym ogródkiem. Szczególnie wyróżnia się ściana szczytowa skrzydła południowego, licowana kamieniami z narzutowych głazów granitowych z mozaikowymi motywami dekoracyjnymi*⁵⁸.

Architekt brał udział również w projektowaniu budynków willowych, znajdujących się przed wojną przy ulicy Dąbrowskiego 14 i przy ulicy Kamiennej 5 na terenie Góry Bouffałowej, w części przeznaczanej pod zabudowę. Tylko ta ostatnia, będąca własnością mecenasa S. Bagińskiego, została ukończona przed wrześniem 1939 r. Jest to budynek piętrowy, o gładkich elewacjach, z balkonem ograniczonym charakterystycznymi, rurowymi balustradami i pionową bryłą klatki schodowej z wysokim oknem przechodzącym przez obydwie kondygnacje⁵⁹.



7. Wilno. Projekt urbanistyczny regulacji placu Katedralnego i otoczenia (makieta), opracowany w ramach Miejskiego Biura Urbanistycznego miasta Wilna przez S. Bukowskiego pod kier. prof. Romualda Gutta, 1936-1937, makietę wykonał S. Bukowski. Fot. S. Bukowski (wg: Romuald Gutt, pod red. Olgierda Czenera, Warszawa 1968, il. 43).
Wilno. Town planning design of Katedralny Square and surrounding (model), prepared in the Municipal Town Planning Office by S. Bukowski under the supervision of Prof. Romuald Gutt, 1937-1938, model: S. Bukowski. Photo: S. Bukowski (acc. to: Romuald Gutt, ed. by Olgierd Czener, Warszawa 1968, fig. 43)



8. Szkicowy projekt aranżacji wnętrza mauzoleum królewskiego w katedrze wileńskiej, opr. S. Bukowski, 1937. Fot. S. Bukowski (z archiwum M. Siedleckiej z Białegostoku).
Sketch design of an arrangement of the interior of the royal mausoleum in Wilno cathedral, prep. by S. Bukowski, 1937. Photo: S. Bukowski (from the archive of M. Siedlecka in Białystok).

Omawiając wspomniane prace trudno ustalić, jak duży był tu wkład architekta Bukowskiego. O ile zrealizowaną bramę stadionu można uznać za pracę autorską, to szkoła niewątpliwie jest dziełem Gutta i jako taka figuruje w opracowaniach poświęconych architektowi. Niemniej jednak udział Bukowskiego w tych realizacjach oraz współpraca z jednym z najwybitniejszych architektów polskich nie pozostały bez wpływu na jego późniejszą twórczość.

Od początku pobytu w Wilnie Bukowski, obok wykonywania planów obiektów współczesnych, uczestniczył także w sporządzaniu projektów związanych z architekturą zabytkową. W połowie lat 30. rozpoczęto prace nad korektą układu

miejskiego w Wilnie. Za naczelne zadanie urbanistyczne uznano przede wszystkim regulację placów miejskich: Katedralnego, Ratuszowego i Napoleona. Rozciągający się na południowy wschód od katedry obszerny Plac Katedralny, powstały w wyniku zburzenia przez zaborców w latach 1799-1803 dolnego zamku wileńskiego i późniejszych (1831) prac związanych z budową twierdzy, przez czas dłuższy pozostawał całkowicie poza zasięgiem uwagi architektów i urbanistów. Dopiero od 1935 r. zaczęto poważnie zastanawiać się nad jego regulacją, kiedy to postanowiono, że na odpowiednio zaaranżowanym Placu Katedralnym zostanie wzniesiony pomnik marszałka J. Piłsudskiego. W związku z tym, rozpisano dwa konkursy, lecz wyróżnione w nich projekty nie zostały zakwalifikowane do realizacji⁶⁰.

Ostatecznie Komitet Uczczenia Pamięci Marszałka Piłsudskiego zaproponował prezydentowi miasta, aby zagadnieniem regulacji Placu Katedralnego zajęło się Miejskie Biuro Urbanistyczne, w którym w latach 1936-1937 powstał firmowany przez Romualda Gutta plan ukształtowania Placu Katedralnego. Podstawowym założeniem projektu było rozstrzygnięcie rozwiązań komunikacyjnych i oprawy plastycznej placu⁶¹. Niedługo po zatwierdzeniu do realizacji wspomnianego projektu z inną koncepcją, wskazującą większą regularność w ukształtowaniu placu, wystąpił znany wileński artysta Ludomir Slendziński. W związku z tym rozgorzała polemika, która miała swój szeroki oddźwięk w prasie wileńskiej, jak również na łamach specjalistycznego pisma „Architektura i Budownictwo”. Tam też wileński historyk sztuki, ks. dr Piotr Śledziewski wespół z architektem Bukowskim, prezentując projekt według koncepcji Gutta, twierdzili, że praca Slendzińskiego jest *jakby interpretacją projektu Miejskiego Biura Urbanistycznego, opartą na tych samych podstawowych założeniach, lecz nie uwzględniających problemów pejzażowych. Prócz tego różnica polega na wprowadzeniu akcentów plastycznych w postaci 8 rzeźb figuralnych wzdłuż południowej ściany placu na tle zieleni*⁶². Na następnych stronach czasopisma, projekt Miejskiego Biura Urbanistycznego skrytykował Kazimierz Kieniewicz, opowiadając się jednocześnie za koncepcją Slendzińskiego jako wyraziciela sfer artystycznych i kulturalnych miasta. Według Kieniewicza koncepcja Gutta jest pozbawiona wartości artystycznych, godna raczej *niwelatora, kanalizatora i ogrodnika*⁶³.

Ogólnie rzecz ujmując, rozwiązanie Placu Katedralnego, napastowane z pozycji tradycjonalistycznego monumentalizmu, wprowadzało zieleni do śródmieścia, zamiast proponowanej dużej ilości symbolicznych rzeźb, ustawionych na geometrycznie prostokątnym placu⁶⁴. Mimo tych kontrowersji Zarząd Miejski utrzymał w mocy pierwotną decyzję i w 1938 r. rozpoczęta została realizacja projektu Gutta, ogłoszono także konkurs na pomnik Marszałka⁶⁵. Niestety, brak funduszy nie pozwolił na spełnienie postulatów konserwatorskich, uzasadniających konieczność przeprowadzenia badań wykopaliskowych i inwentaryzacji pozostałości Dolnego Zamku⁶⁶.

Regulacja wileńskiego Placu Katedralnego obok uporządkowania Rynku Głównego w Krakowie i otoczenia Zamku Królewskiego w Warszawie, zyskała największy rozgłos w okresie międzywojennym. Według K. Pawłowskiego te trzy realizacje stanowiły istotny wkład w rozwój metod planowania urbanistycznego⁶⁷.

Jeżeli chodzi o pomnik Marszałka, to według koncepcji Miejskiego Biura Urbanistycznego – jak zaznaczali ks. P. Śledziewski i S. Bukowski – *pomnik mający*

*tam być wzniesiony, rozumiano jako obiekt wieloczołowy, o wybitnej przewodze elementów architektonicznych, wychodząc z założenia, iż w bogatym otoczeniu roślinnym rzeźba figuralna ginie jako akcent kompozycyjny, natomiast formy architektoniczne kontrastując z zielenią stanowiąc będą dostateczne, lecz nie zasilne zakończenie całej kompozycji od strony wschodniej*⁶⁸. Rozstrzygnięcie konkursu na pomnik Marszałka Piłsudskiego nastąpiło w dniu 19 kwietnia 1939 roku. W skład komisji Sądu Konkursowego powołanego przez Wojewódzki Komitet Uczczenia Pamięci Marszałka Józefa Piłsudskiego wchodził: arch. Mieczysław Kotarbiński, prof. Ludomir Slendziński, prof. Marian Morelowski, konserwator zabytków Witold Kieszkowski, ks. dr Piotr Śledziwski oraz inż. Stanisław Bukowski, zaś przewodnictwo Sądu objął gen. broni Kazimierz Sosnkowski. Uchwalono jedynie zakupienie 6 prac uznanych za najlepsze⁶⁹. Żadnego z nadesłanych projektów nie zakwalifikowano do wykonania i postanowiono, że ostateczne opracowanie projektu ma nastąpić w drodze zamówienia prac u kilku artystów rzeźbiarzy⁷⁰.

Kolejną pracą projektową Bukowskiego w ramach architektury zabytkowej była aranżacja wnętrza krypty – mauzoleum w katedrze wileńskiej⁷¹. W związku z odkryciem grobów królewskich w połowie września 1931 roku, na wniosek Komisji Technicznej i Komisji Historyczno-Archeologicznej, wojewoda wileński zwrócił się do prof. Juliusza Kłosa, sprawującego wówczas kierownictwo robót konserwatorskich przy katedrze, z propozycją opracowania projektu mauzoleum pod kaplicą św. Kazimierza. Zatwierdzony w czerwcu 1932 roku projekt zakładał zrealizowanie w podziemiach kwadratowej sali przykrytej sklepieniami krzyżowymi o przekroju półkolistym, opartymi na 4 filarach środkowych wykonanych z żelbetu i oblicowanych polerowanym granitem⁷².

Po tragicznej śmierci prof. J. Kłosa⁷³, kierownictwo robót restauracyjnych w katedrze objął wybitny warszawski statyk – inż. Henryk Wąsowicz. Budowa mauzoleum w stanie surowym ukończona była w lutym 1936 roku. Z wykonaniem wnętrza wstrzymano się ze względu na prace nad restauracją kaplicy św. Kazimierza i katedry. Specjalna Komisja Konserwatorska w sprawie wyposażenia wnętrza mauzoleum królewskiego, po rozpatrzeniu projektu prof. J. Kłosa, powzięła jednak uchwałę ogłoszenia ścisłego konkursu na plastykę wnętrza w istniejącej konstrukcji. 16 marca 1937 roku Komisja rozpatrzyła szkice dostarczonych projektów autorstwa architektów Stanisława Bukowskiego i Stefana Narębskiego i do realizacji wybrano projekt pierwszego z nich⁷⁴. Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, na wniosek ówczesnego konserwatora wileńskiego dra Ksawerego Piwockiego, 19 maja 1937 r. przyjęło projekt wyposażenia wnętrza mauzoleum i zezwoliło na zaangażowanie projektodawcy architekta Stanisława Bukowskiego jako kierownika artystycznego.

Wyróżniona praca wprowadziła w stosunku do projektu prof. Kłosa kilka istotnych pod względem plastycznym zmian⁷⁵, które zmierzały do osiągnięcia efektu, polegającego na optycznym scaleniu dziewięciu przęseł i uzyskaniu przez to zwarte go wnętrza, w przeciwieństwie do poprzedniej koncepcji wnętrza trzynawowego o czterech słupach. Grubość słupów u dołu została zmniejszona, a ich przekrój poprzeczny zmieniono z kwadratu na ośmiobok. Uzyskano w ten sposób optyczne zmniejszenie wysokości słupów, zaś wypiętrzenie sklepień nastąpiło przez zmianę łuków ich gurtów z formy kolistej na paraboliczną. Oprócz wymie-

nionych zmian, Bukowski zaprojektował także wyposażenie wnętrza mauzoleum⁷⁶. Wykonawcą wnętrza była firma A. Baranowskiej z Wilna. Do czasu wybuchu wojny zrealizowano większość projektowanych prac. Do krypty przeniesione zostały wszystkie trzy trumny i urna z sercem. Nie zdołano zrealizować: krat, lamp, tablic z napisami, sarkofagów, wspomnianej urny oraz posążka Bogurodzicy. Na te trzy ostatnie pozycje miał być rozpisany konkurs otwarty⁷⁷.

Okres czteroletniej współpracy S. Bukowskiego z prof. Guttem przerwała wojna, w wyniku której w roku 1940 zostało zlikwidowane Miejskie Biuro Urbanistyczne⁷⁸. Pomimo trudnej sytuacji Polaków w czasie wojny w Wilnie, Bukowski nadal brał czynny udział, jako architekt, w dość znaczących przedsięwzięciach budowlanych. Początkowo został zatrudniony, w okresie od 11 kwietnia do 1 grudnia 1940, roku jako pracownik kontraktowy przy robotach związanych z planowaniem i urządzaniem kurortu Kulautuva, położonego nad Niemnem nieopodal Kowna⁷⁹.

Od roku 1941 Bukowski jako naczelnik i główny architekt wileńskiego oddziału Przedsiębiorstwa Projektowo-Planistycznego brał udział w poważnych robotach inżynieryjnych. Zacytujmy w tym miejscu fragment wspomnień J.M. Gisgesa: *[...] dwudziestego lutego 41 roku uciekłem z bratem z Bejnarowa do Kowna. Tutaj ukrywaliśmy się w mieszkaniu znajomego Polaka, Montwiłła, sędziego Litewskiego Sądu Najwyższego, i stąd nawiązaliśmy kontakt z naczelnym inżynierem trestu budowlanego, – inżynierem Bukowskim, który zatrudnił nas, pośród około pięciu tysięcy ludzi, przy budowie ziemnego wału, regulującego ujście Wilii do Niemna [ujście to ma miejsce w Kownie – S.W.]. W maju znowu zmieniłem zawód dzięki inżynierowi Bukowskiemu, który przeniósł mnie na budowę stacji pomp i zbiorników wody wedle jego projektów⁸⁰.*

Podsumowując architektoniczne dokonania Stanisława Bukowskiego w okresie „wileńskim” należy stwierdzić, że w ciągu niespełna dekady stał się on twórcą dojrzałym, przygotowanym do podjęcia poważnych działań projektowo-budowlanych. Miał nie tylko okazję współpracować z czołowymi polskimi architektami, lecz sam także projektował i prowadził znaczące przedsięwzięcia budowlane.

Po przybyciu do Białegostoku w roku 1945, Stanisław Bukowski objął kierownictwo prac przy ukończeniu kościoła św. Rocha, rozpoczętego jeszcze przed wojną w latach 20. XX w. według projektu Oskara Sosnowskiego⁸¹. W chwili wybuchu wojny kościół był gotowy w stanie surowym, z założoną kopułą, ukończoną wieżą, częściowo oszklony. Według koncepcji Sosnowskiego świątynia umieszczona na wzgórzu miała być otoczona dwukondygnacyjną galerią, której pierwsze piętro zostało wzniesione w roku 1940, jednak Bukowski postanowił zmienić pierwotną koncepcję, rezygnując z drugiej kondygnacji⁸². Prawdopodobnie nie bez znaczenia przy podjęciu tej decyzji pozostawał fakt, iż architekt wraz z L.T. Dąbrowskim – w ramach Regionalnego Biura Planowania Przestrzennego – pracowali nad planem przebudowy Białegostoku⁸³. Dzięki jednokondygnacyjnym galeriom całe założenie ma charakter bardziej „otwarty” ku miastu i jego głównej osi – ulicy Lipowej. Ingerencja Bukowskiego osłabiła monumentalizm kościoła, przestał być on „twierdzą” panującą nad śródmieściem miasta. Natomiast nową rangę artystyczną nadał założeniu wileński rzeźbiarz Stanisław Horno-Popławski, ustawiając na galerii na osi ulicy Lipowej rzeźbę „Chrystusa-Dobrego Pasterza”, stanowiącą znaczący, symboliczny element zmiany funkcji kościoła w organizmie miejskim⁸⁴.



9. Białystok, Kościół parafialny p.w. św. Rocha (proj. Oskar Sosnowski, 1927) – widok ogólny od ulicy Lipowej na galerię z rzeźbą Dobrego Pasterza (dłuta S. Horno-Popławskiego) oraz schody zewnętrzne w trakcie budowy (proj. S. Bukowski, 1946). Fot. W. Paszkowski 1947 (w zb. *Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków w Białymstoku, nr inv. M/24/2136/4,5*).

Białystok, parish church of St. Roch (design: Oskar Sosnowski,1927) - general view from Lipowa Street of gallery with a sculpture of the Good Shepherd (by S. Horno-Popławski) and exterior stairs in the course of construction (design: S. Bukowski) 1946).

Photo: W. Paszkowski 1947 (from the coll. of the Voivodeship Office for the Protection of Historical Monuments in Białystok, further as: WUOZ, inventory no. M/21/2136/4,5.



10. Białystok. Kościół parafialny p.w. św. Rocha – wewnątrz z widokiem na ołtarz boczny p.w. Matki Bożej Różańcowej, proj. S. Bukowski, l. 50 XX w. Fot. S. Wicher 2004.

Białystok, parish church of St. Roch – interior with a view of a side altar of Our Lady of the Rosary, design: S. Bukowski, 1950s. Photo: S. Wicher 2004.

Architekt Bukowski opracował także plany zagospodarowania terenu wokół kościoła św. Rocha oraz schody prowadzące do galerii, cztery pawilony bramne i krzyż misyjny na dziedzińcu pielgrzymkowym. Nadzorował też prace wykończeniowe prowadzone przy plebanii (również autorstwa O. Sosnowskiego), położonej obok kościoła⁸⁵. Znacznie dłużej trwały prace nad wyposażeniem wnętrza świątyni, do której według planów Bukowskiego zrealizowano m.in. dwa ołtarze boczne – Matki Bożej Różańcowej i św. Antoniego⁸⁶, tron wystawienia⁸⁷ w ołtarzu autorstwa prof. Aleksandra Welsa, znajdującym się w kaplicy św. Rocha oraz tabernakulum i świeczniki⁸⁸. Udział w pracach wykończeniowych kościoła miała także żona architekta – Placyda Bukowska, która wespół z nim zaprojektowała plafon witrażowy, podwieszony pod latarnią nawy centralnej⁸⁹. W roku 1960

Bukowski wykonał szkic wielkiego ołtarza do prezbiterium kościoła św. Rocha, który nie został jednak zrealizowany. Projektodawca, wykorzystując w projekcie formy kryształowe, nawiązywał do architektury świątyni. Ołtarz zaplanował wzbogacić szeregiem figuralnych rzeźb świętych, zaś trójbocznie zamknięte okna prezbiterium zamierzał wypełnić kubistycznym witrażem⁹⁰.

Architekt, uzupełniając wnętrze kościoła św. Rocha, pozostał wierny przestrzennej koncepcji Sosnowskiego – wszystkie ołtarze ustawił w tych miejscach, które w swoim planie wyznaczył Profesor. Ogólnie zostały również zachowane funkcje poszczególnych aneksów⁹¹.

Pierwszym okazałym obiektem sakralnym zaprojektowanym przez architekta Bukowskiego w okresie „białostockim” jest kościół w Chodorówce, położony przy trasie Białystok-Augustów⁹². Świątynia założona na planie krzyża łańciskiego z ukośnie ustawionymi zakrystiami, przylegającymi do kwadratowego prezbiterium oraz z odsuniętą nieco od korpusu asymetryczną wieżą w typie lombardzkim, zrealizowana została w latach 1947-1952. W stylistyce budowli widoczne są zarówno uproszczone formy historyczne, jak i – charakterystyczne dla architektury tzw. nowoczesnej – półmodernistyczne. Architekt nawiązał do form renesansu i baroku, przetwarzając je przy tym w sposób charakterystyczny dla stylistyki lat trzydziestych. Budowla odznacza się także nowoczesnym myśleniem o przestrzeni wewnętrznej, oświetleniu i strukturze⁹³.

W roku 1946 Bukowski wykonał niezrealizowany projekt kościoła w Pogorzalkach, jednak ze względu na to, iż zachował się jedynie szkic sytuacyjny świątyni, jej bliższa charakterystyka jest niemożliwa⁹⁴. W tym miejscu warto dodać, iż w roku 1956, staraniem mieszkańców wsi, wybudowano Dom Kultury, którego układ zaprojektowano tak, by w sprzyjających okolicznościach można było dostawić wieżę i całość zaadaptować na kościół⁹⁵. Cały pomysł oraz plan budynku był zapewne autorstwa samego Bukowskiego, za czym przemawia omówiony poniżej projekt domu zdrowia i kultury w Chlebotkach, założony na identycznym rzucie, jak pogorzelski budynek. Zamierzenia tego jednak nie zdołano zrealizować i w roku 1969 po raz kolejny zaczęto zabiegać o budowę nowego kościoła⁹⁶.

Ks. Józef Kaczyński zaprosił Bukowskiego w 1946 r. do wykonania projektu kaplicy (wraz z bramą z asymetryczną wieżą-dzwonnica), poświęconej pomordowanym przez hitlerowców mieszkańcom wsi Krasowo-Częstki. W projekcie Bukowski przedstawił niewielką budowlę centralną na planie kwadratu ze ściętymi narożnikami i dwoma aneksami, w których umieścił wejście i ołtarz. Całość nosi wyraźne cechy modernizmu z elementami form dekoracyjnych. Smukła bryła kaplicy miała być nakryta „kubistycznym” dachem-hełmem. Ze względów finansowych i praktycznych, projekty nie doczekały się realizacji i ostatecznie kaplicę zrealizowano w oparciu o plany nakreślone przez ks. Kaczyńskiego⁹⁷.

Dwa lata po rozpoczęciu budowy kościoła w Chodorówce, Bukowski zaprojektował drugą świątynię do białostockiej dzielnicy Dojlidy, zrealizowaną w latach 1949-1955⁹⁸. Oryginalne rozplanowanie oraz kompozycja bryły stawia ją w rzędzie pierwszych budowli sakralnych w Polsce, na których duch funkcjonalizmu odcisnął swoje utylitarne w założeniach piętno. Przede wszystkim kościół cechuje asymetryczny plan, w którym do podłużnej nawy głównej przylega od północy tylko jedna nawa boczna z emporą. Bryła z korpusem nakrytym niemalże

plaskim dachem została potraktowana jako kompozycja kilku prostokątów, przy czym po raz kolejny projektodawca zastosował lombardzki typ fasady. Oryginalnością odznacza się także ogólna koncepcja wnętrza ze znaczną oszczędnością i uproszczeniem plastycznych środków wyrazu. Nawę główną o charakterystycznych eliptycznych arkadach oraz pozostałe człony świątyni, architekt poddał geometryzacji przy pomocy form z kręgu Art Déco⁹⁹.



11. Chodorówka Nowa, Kościół parafialny p.w. Matki Boskiej Pocieszenia – fasada, proj. S. Bukowski, 1946-1952.

Fot. Władysław Paszkowski, 1957
(w zb. WUOZ w Białymstoku).

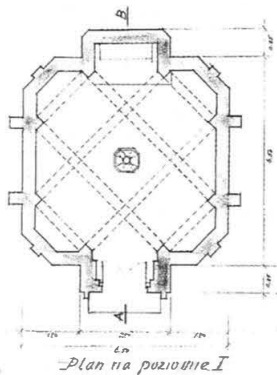
Chodorówka Nowa, parish church of Our Lady of Solace – façade, design: S. Bukowski, 1946-1952.

Photo: W. Paszkowski 1957
(in the coll. of WUOZ in Białystok).

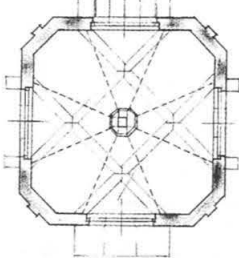
12. Szkieletowy projekt kaplicy-pomnika na cmentarzu pomordowanych w Krassowie – plany, widok i przekrój, opr. S. Bukowski, b.d., ołówek na kalce (z archiwum J. Łempickiej z Białegostoku, ob. w zb. Muzeum Historycznego w Białymstoku).

Sketch design of a chapel-monument in the cemetery of those murdered in Krasowo – plans, view and cross-section, prep. by S. Bukowski, no date, pencil of carbon from the archive of J. Łempicka in Białystok, today: in the coll. of the Historical Museum in Białystok.

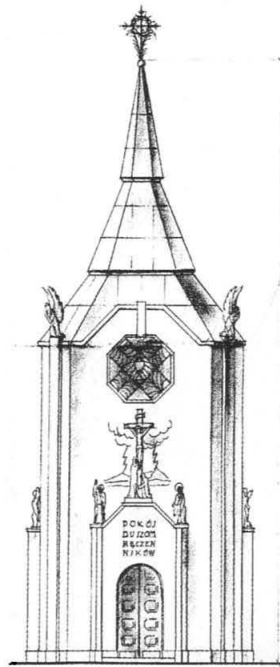
Szkicowy projekt kaplicy-pomnika na cmentarzu pomordowanych w Krassowie 1:50



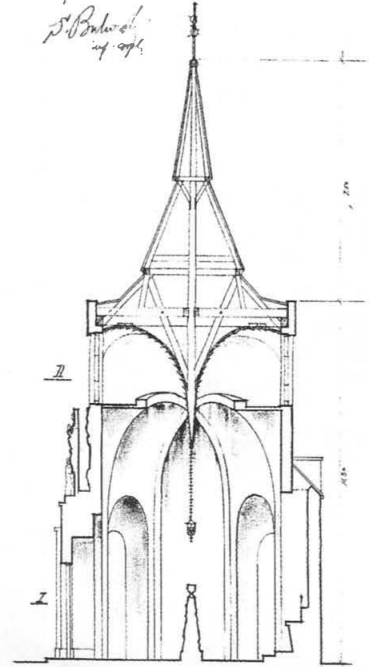
Plan na poziomie I



Plan na poziomie II



Widok z przodu



Przekrój A-B

opracował

S. Bukowski
1946



13. Białystok – Dojlidy, ul. ks. S. Suchowolca, Kościół p.w. Niepokalanego Serca Marii – widok ogólny, proj. S. Bukowski, 1949-1955. Fot. S. Wicher, 2004.

Białystok – Dojlidy, Ks. S. Suchowolec Street, church of the Immaculate Heart of Mary – general view, design: S. Bukowski, 1949-1955. Photo: S. Wicher 2004.

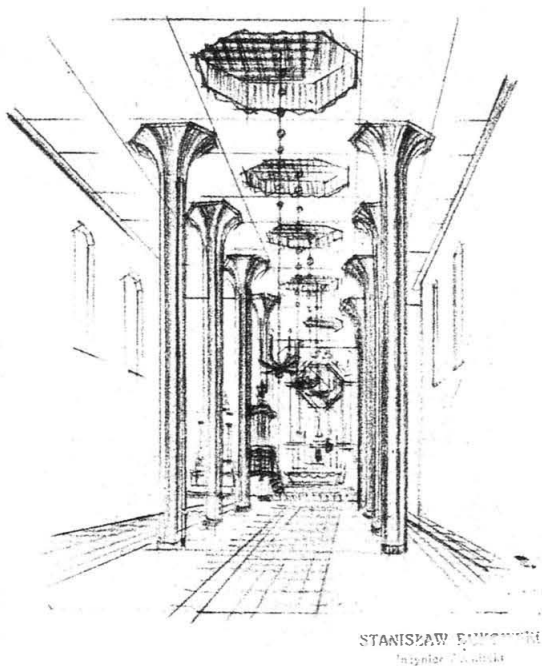
14. Białystok – Dojlidy, ul. ks. S. Suchowolca, Kościół p.w. Niepokalanego Serca Marii – wnętrze z widokiem na chór, proj. S. Bukowski, 1949-1955. Fot. Łucja Włoch 1994 (karta ewidencyjna zabytku, nr inv. 2589, w zb. WUOZ w Białymstoku).

Białystok – Dojlidy, Ks. S. Suchowolec Street, church of the Immaculate Heart of Mary – interior with a view of the choir, design: S. Bukowski, 1949-1955. Photo: Łucja Włoch 1994 (register card of the monument, inventory no. 2589, in the coll. of WUOZ in Białystok).





15. Granne n/Bugiem, Kościół parafialny p.w. św. Jana Chrzciciela – fasada, proj. S. Bukowski, 1948-1962. Fot. Delegatura WUOZ w Łomży (wg: karta ewidencyjna tzw. fiszka w zb. WUOZ w Białymstoku). Granne on the Bug, parish church of St. John the Baptist – façade, design: S. Bukowski, 1948-1962. Photo: WUOZ Delegation in Łomża (acc. to: register card, so-called fiche in the coll. of WUOZ in Białystok).



16. Szkicowy projekt kościoła parafialnego w Grannem – perspektywa wnętrza, opr. S. Bukowski, b. d., ozalid na papierze (z archiwum M. Siedleckiej z Białegostoku). Sketch design of the parish church in Granne – perspective of interior, prep. by S. Bukowski, no date, ozalid on paper (from the archive of M. Siedlecka in Białystok).

Trzecim zrealizowanym projektem sakralnym Bukowskiego jest świątynia w Grannem nad Bugiem. Kościół wznoszono w latach 1948-1962¹⁰⁰. Jak podaje J. Stadnicki: *Bukowski niechętnie się do niego przyznawał jako zrealizowanego niezgodnie z projektem, i jego zdaniem, niefortunnie*¹⁰¹. W budowni tej architekt skorzystał z klasycznego symetrycznego planu świątyni trójnawowej z bocznymi aneksami, przy jednoczesnym nadaniu całości modernistycznego charakteru, niepozbowionego jednak daleko przetworzonych gotyckich nawiązań, widocznych zwłaszcza w kompozycji fasady. Projektodawca zaplanował użycie żelbetowej konstrukcji, wypełnionej tradycyjnym materiałem, wzorując się na rozwiązaniach stosowanych m. in. przez francuskiego architekta Augusta Perreta. W 1. wersji projektu świątyni¹⁰² Bukowski zaproponował podział halowego wnętrza kościoła ośmiobocznymi filarami grzybkowymi o formie zbliżonej do tej, jaką po raz pierwszy użył w roku 1910 Robert Maillart w budynku magazynu w Zurychu. Jednak – w odróżnieniu od Maillarta – Bukowski przyjął inną zasadę konstrukcyjną, w której filary nie wspierają żelbetowego stropu, a jedynie jego konstrukcję ramową. W kolejnej wersji projektu¹⁰³ twórca wzbogacił nieco wyraz plastyczny świątyni poprzez urozmaicenie dość zwartej i przysadzistej bryły, wcześniej przywodzącej na myśl halę fabryczną. Nowością, w odróżnieniu od projektów kościołów w Chodorówce

i Dojlidach, jest inna forma fasady – symetryczna, bezwieżowa, ze schodkowym szczytem i nałożoną w części centralnej trójbocznie wklęsłą konstrukcją ramową. Surowy charakter świątyni, zaprezentowany w pierwszej wersji projektu, został też złagodzony oszczędnym – w porównaniu z prezentowanym w poprzednich pracach Bukowskiego – detalem architektonicznym. O ile w dojlidzkim kościele dominującym elementem dekoracyjnym są liczne uskoki, tu z kolei proste ramowe podziały wzbogacone zostały ośmiobokiem lub sfazowanymi na narożach kwadratami i prostokątami. Jak wspomniano, realizacja w dużym stopniu odbiega od projektu, wpływając niekorzystnie na ostateczny odbiór kościoła. Różnice widoczne są zarówno w bryle, jak i we wnętrzu świątyni.

17. Przytuły. Kościół parafialny p.w. Krzyża Świętego – widok ogólny, proj. S. Bukowski, 1950-1955.
Fot. Ryszard Rzepecki, Leszek Surowiec
(wg: *Kościóły i kaplice Diecezji Łomżyńskiej*, red. Tadeusz Bronakowski i Tadeusz Słiwowski, Łomża 1995, il. 53).
Przytuły, parish church of the Holy Cross – general view, design: S. Bukowski, 1950-1955. Photo: Ryszard Rzepecki and Leszek Surowiec (acc. to: *Kościóły i kaplice Diecezji Łomżyńskiej (Churches and Chapels in the Diocese of Łomża)*, ed. by Tadeusz Bronakowski and Tadeusz Słiwowski, Łomża 1995, fig. 53).



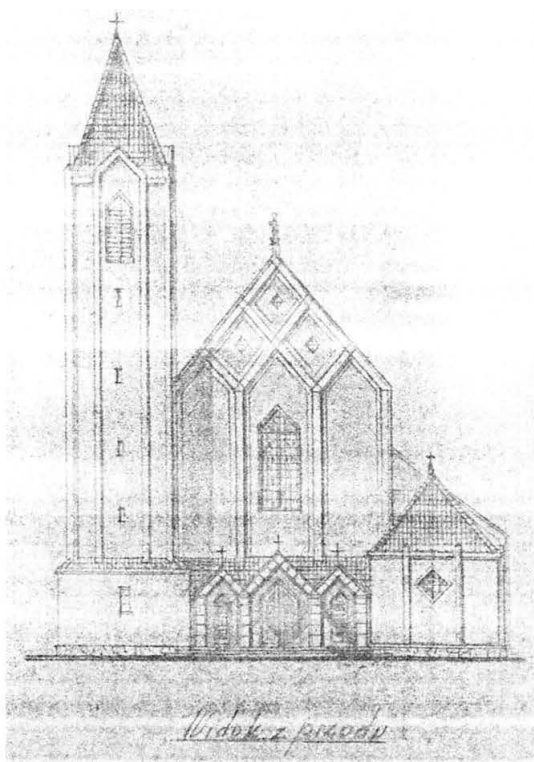
Ostatnim spośród zrealizowanych obiektów sakralnych autorstwa architekta Bukowskiego jest kościół w Przytułach, wzniesiony w latach 1950-1960¹⁰⁴. Podobnie, jak w projekcie świątyni w Chodorówce, tak i tu architekt w wyraźny sposób nawiązuje do form historycznych, w tym wypadku architektury romanizmu i wschodniomazowieckiego późnego gotyku, umiejętnie je łącząc i przetwarzając na modernistyczną modłę. Nawiązania do romanizmu widoczne są przede wszystkim w użytych do budowy kościoła materiale (łamany kamień granitowy), w dość przysadzistych proporcjach obiektu oraz jego planie. Z kolei przestrzeń wewnątrz kościoła, skomponowana w formie hali „schodkowej”, jak i schodkowy szczyt fasady, bliższe są architekturze gotyckiej, przy czym kompozycja wnętrza posiada nowożytny charakter. Dominującym elementem dekoracyjnym tej budowli staje się motyw schodkowy, widoczny przede wszystkim we wspomnianym szczycie, blendach, zwieńczeniu portalu, jak też w naczółkach trójbocznie zamkniętych otworów okiennych, które stanowią nowoczesną tawestację średniowiecznych biforiów.

Architekt Bukowski był także autorem niezrealizowanego projektu kościoła w Puchałach koło Łomży¹⁰⁵, który planowano wzniesić na miejscu zniszczonej w czasie II wojny świątyni z początku XX w.¹⁰⁶ W niedatowanym projekcie, pochodzącym zapewne z końca lat 40. lub początku 50. XX w., projektodawca zaplanował kościół na starych fundamentach, w pełni wykorzystując ich zarys. Jednak projektowana świątynia nie jest nawiązaniem do zniszczonej, a raczej nową kreacją o odmiennej bryle i rozwiązaniu przestrzenno-funkcjonalnym. Bukowski,

pozostawiając układ bazylikowy, stosuje jednocześnie lombardzki typ fasady, a w kompozycji elewacji wykorzystuje stylizowane motywy geometryczne. Mimo znacznego uproszczenia i redukcji form kościoła, w projekcie wyczuwalne są nawiązania do architektury gotyku, zwłaszcza w jej południowowłoskim wydaniu¹⁰⁷.

18. Szkicowy projekt kościoła na starych fundamentach w Puchałach – fasada, opr. S. Bukowski, b. d., ozalid na papierze (z archiwum J. Łempickiej z Białegostoku, ob. w zb. Muzeum Historycznego w Białymstoku).

Sketch design of the church on old foundations in Puchały – façade, prep. by S. Bukowski, no date, ozalid on paper (from the archive of J. Łempicka in Białystok, today: in the coll. of the Historical Museum in Białystok).



Dość skomplikowana jest historia budowy kościoła na cmentarzu św. Rocha w Białymstoku. Władze kościelne zleciły Bukowskiemu wykonanie projektu prawdopodobnie na początku lat 50. XX w.¹⁰⁸ W dwóch niezrealizowanych wariantach projektu bezwieżowej, opartej na klasycznym planie świątyni, widoczne są wpływy konstruktywizmu, dekoracyjnej stylizacji, jak też pewnych nawiązań do architektury historycznej¹⁰⁹. Ówczesne władze nie zgadzały się jednak na budowę świątyni, wobec czego Bukowskiemu zlecono plan budynku kościelnego, który miał stanąć na miejscu przewidzianym pod budowę kościoła. Architekt skomponował rzut obiektu w taki sposób, by w bardziej sprzyjających czasach można było przebudować go na potrzeby kultu¹¹⁰. O ile w projekcie kościoła Bukowski stosuje nowoczesne formy, to w przypadku budynku kościelnego korzysta bezpośrednio z repertuaru form historycznych, nawiązując do tzw. stylu dworkowego¹¹¹, popularnego w Polsce w okresie międzywojennym. Powyższych projektów nie udało się zrealizować i ostatecznie przy cmentarzu św. Rocha wzniesiono w 2 połowie lat 50. XX w. uproszczony w formie, dwupiętrowy obiekt na planie prostokąta, kryty dwuspadowym dachem, przeznaczony na mieszkania dla księży emerytów. Prace budowlane przy domu nadzorował arch. Bukowski, zaś wykonywała je ekipa z Zaklikowa, która współpracowała z nim przy wykańczaniu kościoła św. Rocha¹¹². Warto wspomnieć, iż Bukowski był również autorem projektu pseudobarokowej bramy do cmentarza św. Rocha, zrealizowanej w znacznie uproszczonej formie¹¹³.



Widok od ul. Antoniukowskiej

19. Projekt kościoła przy ulicy Antoniukowskiej w Białymstoku – widok ogólny (wariant I), opr. S. Bukowski, b. d., ołówek na kalce (z archiwum J. Łempickiej z Białegostoku, ob. w zb. Muzeum Historycznego w Białymstoku).
Design of the church in Antoniukowska Street in Białystok – general view, prep. by S. Bukowski, no date, pencil on carbon (from the archive of J. Łempicka in Białystok, today: in the coll. of the Historical Museum in Białystok).



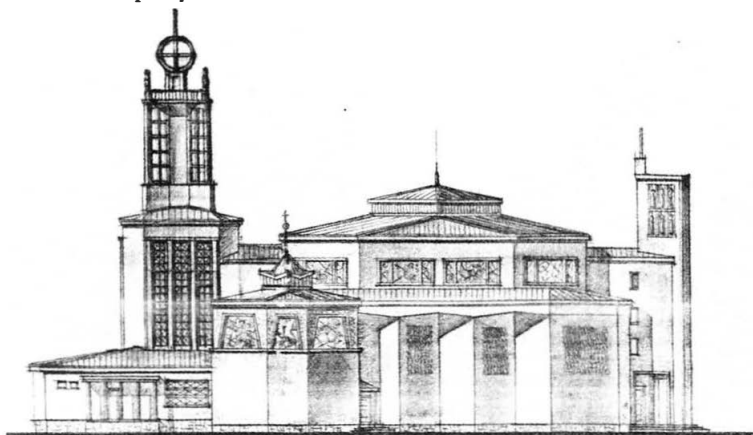
Widok wnętrza

20. Projekt kościoła przy ulicy Antoniukowskiej w Białymstoku – widok wnętrza, opr. S. Bukowski, b. d., ołówek na kalce (z archiwum J. Łempickiej z Białegostoku, ob. w zb. Muzeum Historycznego w Białymstoku).
Design of the church in Antoniukowska Street in Białystok – view of interior, prep. by S. Bukowski, no date, pencil on carbon (from the archive of J. Łempicka in Białystok, today: in the coll. of the Historical Museum in Białystok).

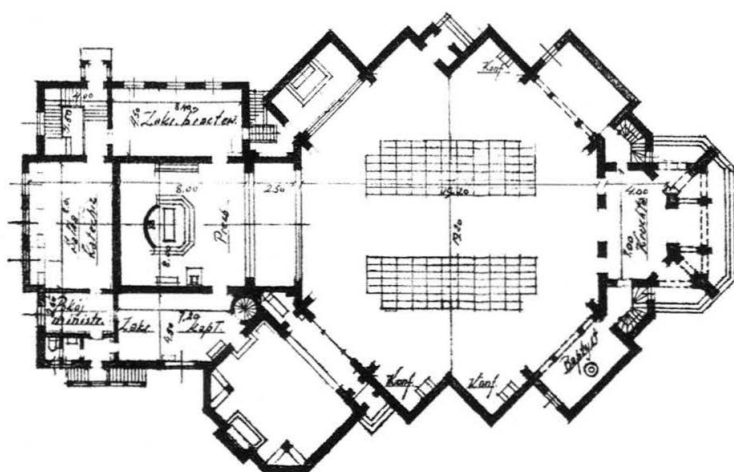
Z innych znanych prac Bukowskiego z terenu Białegostoku pozostaje plan rozbudowy drewnianej kaplicy przy ulicy Poleskiej 42¹¹⁴. Projekt nie jest datowany, ale prawdopodobnie został wykonany w końcu lat 40. W oparciu o niego powiększono kaplicę o przylegającą do niej salkę katechetyczną. Jesienią 1955 r. ks. Michał Sopoćko zaplanował ponowną rozbudowę kaplicy, którą tym razem zrealizowano w oparciu o plany architekta Michała Bałusza. Projekt wystroju wnętrza opracowała Placyda Bukowska¹¹⁵.

Po roku 1955 Bukowski stworzył szereg projektów kościołów, lecz już żaden z nich nie doczekał się realizacji. Jednym z najbardziej okazałych obiektów sakralnych w jego twórczości miała być świątynia w Czarnej Wsi-Stacja (ob. miasto Czarna Białostocka). Do realizacji projektu nie doszło ze względu na trudności, jakie stwarzały ówczesne władze administracyjne¹¹⁶. Kilkuwariantowy projekt Bukowskiego pochodzi z roku 1957¹¹⁷. Architekt prezentuje w nim nowe koncepcje, zarówno przy planowaniu wnętrza, jak też komponowaniu bryły. Analizując ogólną dyspozycję wnętrza można się dopatrzeć wyraźnych inspiracji twórczością Oskara Sosnowskiego, a w szczególności jego niezrealizowanym planem katedry w Katowicach z 1925 r.¹¹⁸, jak też białostockim kościołem św. Rocha. Bukowski stosuje jednak inny system konstrukcyjny w korpusie nawowym, ze stropami opartymi na żelbetowej konstrukcji ramowej o niemalże fabrycznej stylistyce, uzyskując tym samym centralne wnętrze bez podziałów, co daje efekt większej integracji przestrzeni wewnętrznej. Bardzo ciekawie prezentuje się rozczłonkowana, kubiczna bryła świątyni z umieszczoną nad prezbiterium konstruktywistyczną wieżą, inspirowaną być może – ze względu na miejsce usytuowania – rozwiąza-

niem zastosowanym w paryskiej bazylice Sacré Coeur. W projekcie widoczne są także nawiązania do niemieckiego ekspresjonizmu i sztuki dekoracyjnej, nie brak też zapożyczeń z dorobku Perreta¹¹⁹.



21. Szkicowy projekt kościoła w Czarniej Wsi-Stacja (ob. Czarna Białostocka) – widok z boku (wariant), opr. S. Bukowski, 1957, ozalid na papierze (z archiwum J. Łempickiej z Białegostoku, ob. w zb. Muzeum Historycznego w Białymstoku).
Sketch design of the church in Czarna Wieś-Stacja – view from the side, variant, prep. by S. Bukowski, 1957, ozalid on paper (from the archive of J. Łempicka in Białystok, today: in the coll. of the Historical Museum in Białystok).

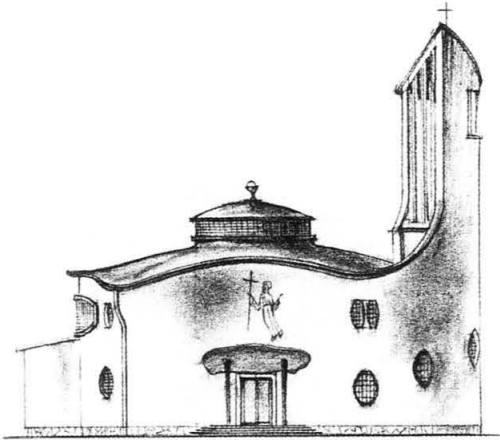


22. Szkicowy projekt kościoła w Czarniej Wsi-Stacja (ob. Czarna Białostocka) – rzut parteru, opr. S. Bukowski, 1957, ozalid na papierze (z archiwum J. Łempickiej z Białegostoku, ob. w zb. Muzeum Historycznego w Białymstoku).
Sketch design of the church in Czarna Wieś-Stacja – ground plan of ground floor, prep. by S. Bukowski, 1957, ozalid on paper (from the archive of J. Łempicka in Białystok, today: in the coll. of the Historical Museum in Białystok).

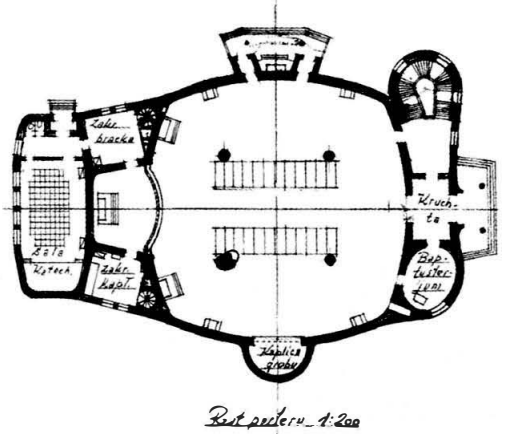
Pewne reminiscencje planów wspomnianej plebanii na białostockim cmentarzu św. Rocha znajdziemy w zrealizowanym (z niewielkimi zmianami) w latach 1959-1960 projekcie plebanii w Raczkach koło Suwałk¹²⁰. Bukowski wykorzystał tutaj formy neoklasyczne, co było zapewne spowodowane potrzebą nawiązania do położonego w pobliżu klasycystycznego kościoła. Z innych budynków kościelnych zaprojektowanych przez Bukowskiego należy wspomnieć organistówkę we wsi Jałówka, zrealizowaną w końcu lat 50. XX w.¹²¹

Niezwykle wyjątkowym w twórczości architekta dziełem jest niezrealizowany szkicowy projekt kościoła w Starym Jeżewie¹²². Jego oryginalność polega na nawiązaniu do form ekspresyjnych, przy jednoczesnym zastosowaniu tradycyjnego w zasadzie planu. Bryłę świątyni architekt potraktował w sposób rzeźbiarski, korzystając jednocześnie ze swojego ulubionego motywu, jakim jest asymetrycznie

ustawiona wieża. Gdyby dokładnie udało się ustalić datę powstania projektu kościoła w Jeżewie, być może okazałoby się, że jest on jedną z wcześniejszych „rzeźbiarskich” propozycji architektury sakralnej na terenie naszego kraju¹²³.

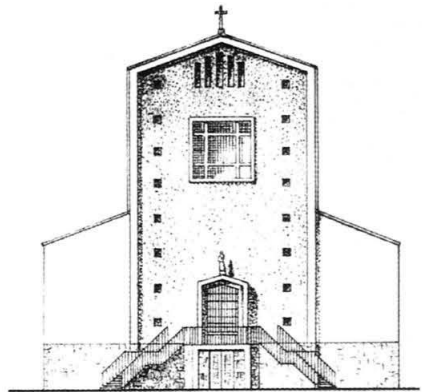


23. Szkicowy projekt kościoła w Jeżewie Starym – fasada, opr. S. Bukowski, b.d., ołówek na kalce (z archiwum J. Łempickiej z Białegostoku, ob. w zb. Muzeum Historycznego w Białymstoku).
Sketch design of the church in Jeżewo Stare – façade, prep. by S. Bukowski, no date, pencil on carbon (from the archive of J. Łempicka in Białystok, today: in the coll. of the Historical Museum in Białystok).

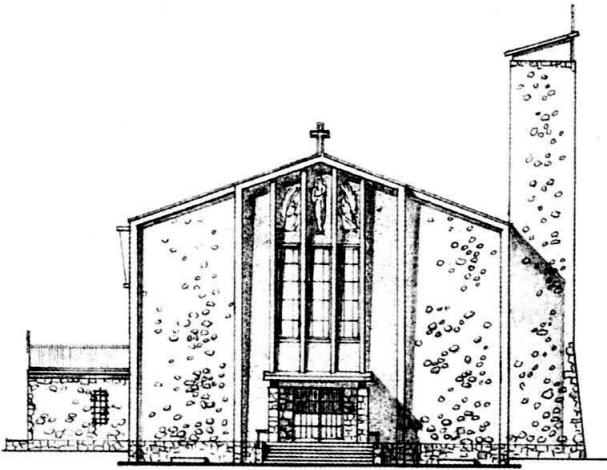


24. Szkicowy projekt kościoła w Jeżewie Starym – rzut parteru, opr. S. Bukowski, b.d., ołówek na kalce (z archiwum J. Łempickiej z Białegostoku, ob. w zb. Muzeum Historycznego w Białymstoku).
Sketch design of the church in Jeżewo Stare – ground plan of the ground floor, prep. by S. Bukowski, no date, pencil on carbon (from the archive of J. Łempicka in Białystok, today: in the coll. of the Historical Museum in Białystok).

W czerwcu 1962 r., na zamówienie ks. Michała Sopoćko, architekt sporządził szkic koncepcyjny kościoła Miłosierdzia Bożego w Białymstoku, który planowano wzniesić przy ul. Wiejskiej. Świątyni jednak nie zrealizowano z powodu braku ostatecznej zgody ze strony administracji kościelnej¹²⁴. Bukowski zaproponował kościół w układzie bazylikowym, założony na bardzo prostym planie z nawą centralną dwukrotnie szerszą od naw bocznych oraz dwiema zakrystiami ustawionymi pod kątem 45 stopni do trójbocznie zamkniętego prezbiterium. Całość założenia cechuje znaczna oszczędność środków formalnych. Najciekawiej prezentuje się bezwieżowa fasada świątyni, przedstawiona w dwóch skrajnie odmiennych wariantach: modernistycznym i historyzującym (w tzw. typie kapucyńskim).



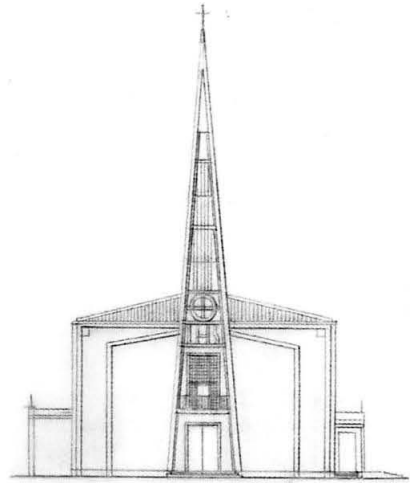
25. Projekt kościoła Miłosierdzia Bożego przy ul. Wiejskiej w Białymstoku – widok z przodu (wariant), opr. S. Bukowski, 1962, ozalid na papierze (ze zbiorów Archidiecezjalnego Wyższego Seminarium Duchownego w Białymstoku).
Design of the church of Divine Mercy in Wiejska Street in Białystok – view from the front, variant, prep. by S. Bukowski, 1962, ozalid on paper (from the coll. of the Archdiocesan Higher Seminary in Białystok).



Widok z przodu

1:200

26. Projekt kościoła do nieustalonej miejscowości – widok z przodu, opr. S. Bukowski, b.d., ozalid na papierze (z archiwum J. Łempickiej z Białegostoku, ob. w zb. Muzeum Historycznego w Białymstoku).
Design of a church for an unidentified locality – view from the front, prep. by S. Bukowski, no date, ozalid on paper (from the archive of J. Łempicka in Białystok, today: in the coll. of the Historical Museum in Białystok).

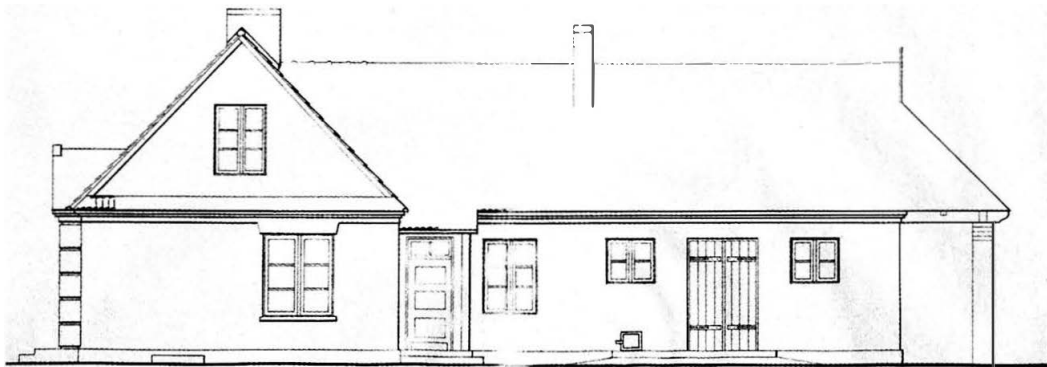


27. Projekt kościoła do nieustalonej miejscowości – widok z przodu, opr. S. Bukowski, b.d., ozalid na papierze (z archiwum J. Łempickiej z Białegostoku, ob. w zb. Muzeum Historycznego w Białymstoku).
Design of a church for an unidentified locality – view from the front, prep. by S. Bukowski, no date, ozalid on paper (from the archive of J. Łempicka in Białystok, today: in the coll. of the Historical Museum in Białystok).

W zbiorach archiwalnych zachowały się jeszcze dwa niezrealizowane projekty kościołów: z symetryczną strzelistą wieżą¹²⁵ i z fasadą w typie lombardzkim¹²⁶. Brak w obu dokumentacjach jakichkolwiek danych pozwala przypuszczać, że sporządzono je jako warianty kościołów do konkretnych miejscowości. W projektach tych Bukowski po raz kolejny skorzystał z dorobku architektonicznego wypracowanego w okresie międzywojennym, stosując repertuar form przedwojennej awangardy w duchu ekspresjonizmu, skrajnego modernizmu i polskiego formizmu.

Do zrealizowanych pomysłów Bukowskiego, związanych z wystrojem wnętrz sakralnych, należy projekt ołtarza głównego i stali do niewielkiego kościoła w Gródku, w których twórca sięga do motywów polskiej sztuki dekoracyjnej i konstruktywizmu¹²⁷. Spośród niezrealizowanych projektów, bądź też istniejących, lecz niezlokalizowanych, wymienić można ołtarz św. Stanisława w duchu sztuki ludowej oraz kaplice Serca Jezusowego i Matki Bożej, obie o ciekawej formie sklepienia¹²⁸.

Stanisław Bukowski, oprócz szeregu projektów związanych z architekturą sakralną i budownictwem kościelnym, od samego początku pobytu w Białymstoku opracowywał równorzędnie plany obiektów użyteczności publicznej, budynków mieszkalnych i wielu innych. W roku 1946, na zlecenie Ministerstwa Odbudowy, opracował serię typowych projektów przygotowanych z myślą o odbudowie wsi. Jeden z planów został opublikowany w katalogu projektów zagród wiejskich, wydanym nakładem Wydawnictwa Ministerstwa Odbudowy¹²⁹. W projektach widać nie tylko dbałość o odpowiedni układ przestrzenno-funkcjonalny, ale również o walory estetyczne zabudowań przy jednoczesnym nawiązaniu do regionalnych form budownictwa wiejskiego¹³⁰.



28. Projekt zagrody dla małomiasteczkowego typu gospodarstwa rolniczo-rzemieślniczego – elewacja boczna, opr. S. Bukowski, 1946, ozalid na papierze (z archiwum J. Lempickiej z Białegostoku, ob. w zb. Muzeum Historycznego w Białymstoku).
Design of farmstead for a small-town farm-artisan household, side elevation, prep. by S. Bukowski, 1946, ozalid on paper (from the archive of J. Lempicka in Białystok, today: in the coll. of the Historical Museum in Białystok).

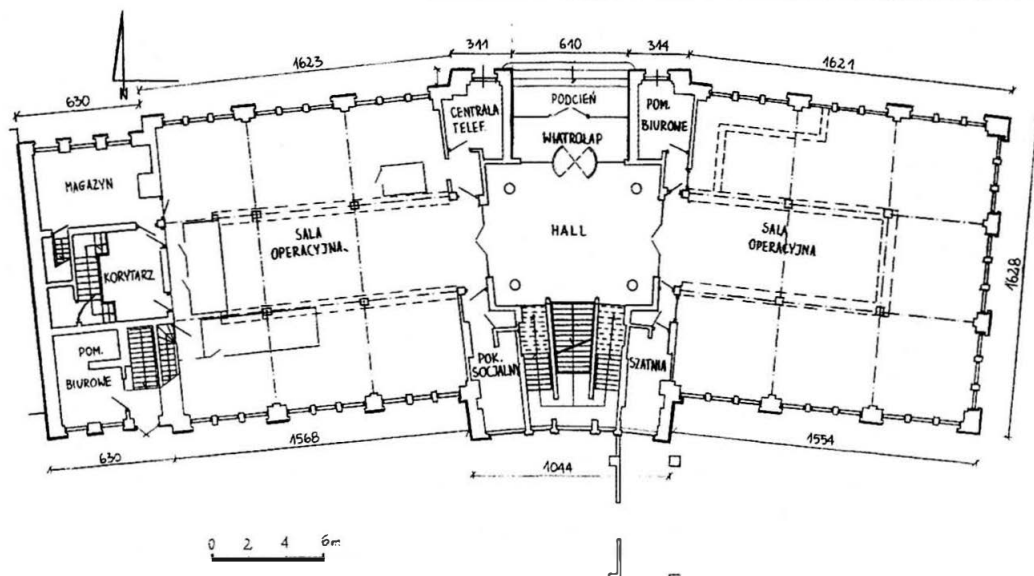
Jednym ze zrealizowanych w niewielkim tylko stopniu pomysłów Bukowskiego jest wykonany w październiku 1947 r. projekt fasady frontowej gmachu Zarządu Miejskiego (obecnie Urzędu Miejskiego) przy ul. Branickiego 9 w Białymstoku¹³¹ o wyraźnych analogiach do międzywojennej twórczości akademickich architektów, takich jak Marian Lalewicz, czy Adolf Szyszko-Bohusz.

Pierwszym obiektem użyteczności publicznej na terenie Białegostoku, który przyszło zaprojektować w całości architektowi Bukowskiemu był budynek Narodowego Banku Polskiego, zlokalizowany w pierzei południowej Rynku Kościuszki przy wlocie ulicy Sienkiewicza, a wzniesiony w latach 1947-1950 w ramach planu inwestycyjnego¹³². Jego forma stanowi konglomerat niemalże wszystkich tendencji architektonicznych okresu międzywojennego. Odnajdziemy tu zarówno wpływy półmodernizmu opartego na kompozycji klasycznej (bryła), formy stylizacyjno-dekoracyjne (wystrój elewacji), a także nawiązania do konstruktywizmu, czy też funkcjonalizmu z kręgu Le Corbusiera i weimarskiego Bauhausu (konstrukcja i bryła). Korpus główny banku został oparty na planie dwóch kwadratów z „wbitym” między nimi trapezowym klinem, mieszczącym klatkę schodową, co dało efekt wybrzuszonej fasady. Mimo wielu różnorodnych odwołań stylistycznych stanowi on dzieło spójne i śmiało może być zaliczany do obiektów kontynuujących osiągnięcia polskiej architektury okresu międzywojennego. Warto w tym miejscu dodać, że w kompozycji fasady Bukowski inspirował się w sposób wyraźny twórczością swojego profesora Rudolfa Świerczyńskiego¹³³.

W roku 1950 Komenda Wojewódzka Straży Pożarnych podjęła decyzję o budowie Okręgowego Ośrodka Wyszczolenia Pożarniczego przy ul. Stalina 52 (ob. ul. Lipowa 32). Inwestor zlecił plany Centralnemu Biuru Projektów Architektonicznych i Budowlanych, zaś głównym projektantem obiektu został arch. Stanisław Bukowski. Ukończony w roku 1952 gmach, formą zewnętrzną nawiązuje do popularnych w ciągu lat 20. i 30. XX w. rozwiązań z kręgu monumentalnego półmodernizmu¹³⁴.

W tym samym czasie powołano Bukowskiego jako współpracującego architekta (obok plastyków Tadeusza Bołozza i Aleksandra Welsa) do zespołu projektowego, mającego opracować plany pomnika Wdzięczności dla Armii Czerwo-

nej, który ostatecznie postanowiono ustawić na Plantach przy dużym basenie. Odświeżenie monumentu nastąpiło 7 września 1951 roku¹³⁵.



29. Białystok, ul. Rynek Kościuszki 7, Gmach Narodowego Banku Polskiego (ob. Bank BPH) – widok ogólny, proj. S. Bukowski, 1947-1950. Fot. Barbara Tomecka 1995 (wg: karta ewidencyjna zabytku nr inv. 2800, w zb. WUOZ w Białymstoku).

Białystok, 7 Kościuszko Market Square. National Polish Bank building (today: BPH Bank) – general view, design: S. Bukowski, 1947-1950. Photo: Barbara Tomecka 1995 (acc. to: register card of the monument, inventory no. 2800, in the coll. of WUOZ in Białystok).

30. Białystok, ul. Rynek Kościuszki 7, Gmach Narodowego Banku Polskiego (ob. Bank BPH) – rzut parteru, proj. S. Bukowski, 1947-1950; rysunek inwentaryzacyjny (wg: karta ewidencyjna zabytku nr inv. 2800, w zb. WUOZ w Białymstoku).

Białystok, 7 Kościuszko Market Square. National Polish Bank building (today: BPH Bank) – ground plan of the ground floor, design: S. Bukowski 1947-1950; inventory drawing (acc. to: register card of the monument, inventory no. 2800, in the coll. of WUOZ in Białystok).

Trzecim monumentalnym obiektem użyteczności publicznej w dorobku arch. Bukowskiego jest gmach Komitetu Wojewódzkiego PZPR, tzw. Dom Partii (ob. Wydział Humanistyczny Uniwersytetu w Białymstoku), znajdujący się przy Placu Uniwersyteckim. Realizacja ta w pełni nosi znamiona architektury realizmu socjalistycznego. Powstały w latach 1951-1952 obiekt otwierał zrealizowane częściowo, osiowe założenie urbanistyczne Białegostoku lat 50. XX w. – tzw. „Aleję Pochodów”, obowiązkowy element urbanistyki socrealistycznej¹³⁶. Architektura całego budynku utrzymana jest w stylu klasycyzującego modernizmu, charakterystycznego dla początkowego okresu socrealizmu, czerpiącego jeszcze z tradycji przedwojennego monumentalizmu gmachów publicznych. Szczególnie oryginalnie prezentuje się rzut budynku, złożony z poprzedzonego kolumnadą korpusu głównego, zespolonego z wydłużonymi skrzydłami za pomocą łączników opartych na planie wycinków koła. Dzięki tak skomponowanej architekturze, gmach dawnego Domu Partii jest jedną z najlepszych tego typu realizacji w stylu realizmu socjalistycznego w Polsce.

31. Białystok, Plac Uniwersytecki, Gmach Wojewódzkiego Komitetu Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej, tzw. Dom Partii (ob. budynek Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu w Białymstoku), proj. S. Bukowski, 1951-1952.

Fot. autor nieznamy (ze strony internetowej: www.city.bialystok.pl).

Białystok, Uniwersytecki Square, building of the Voivodeship Committee of the Polish United Workers' Party, so-called Party House (today: the Humanities Department at Białystok University), design: S. Bukowski, 1951-1952. Photo: author unknown (from: www.city.bialystok.pl).



Jednocześnie z opracowywaniem projektu Domu Partii Bukowski, w ramach Centralnego Biura Projektów Architektonicznych i Budowlanych, przygotowywał plany Hotelu Miejskiego (ob. hotel „Cristal”). Miejsce pod jego zabudowę wyznaczono przy skrzyżowaniu ulic Stalina i Olejniczaka (ob. Lipowa i Liniarskiego), w niedalekim sąsiedztwie gmachu KW PZPR. Obiekt zestawiony z prostopadłościennych brył o różnej wysokości i założony na rzucie zbliżonym do litery „L”, wybudowano w latach 1951-1954¹³⁷. Dyspozycja elewacji jest oszczędna i dość jednostajna, charakterystyczna dla powojennego „biurowego” konstruktywizmu¹³⁸. Porównując obiekt z gmachem Domu Partii nie widać w nim tak wyraźnych odniesień do historyzmu, jednak i tak wyczuwalna jest tu klasyczna kompozycja.

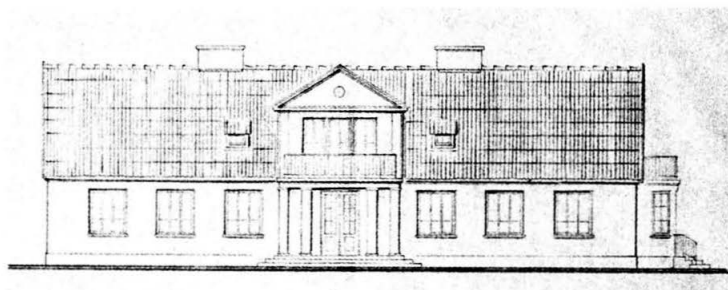
Stanisław Bukowski był również projektantem białostockiego gmachu Zjednoczenia Gazownictwa w Białymstoku, zrealizowanego w roku 1951¹³⁹. Obecnie, obiekt ten trudno jest zlokalizować, ze względu na brak jakichkolwiek przybliżających go danych¹⁴⁰. Wiadomo także, że w ramach, wspomnianego już kilkakrotnie Centralnego Biura Projektów Architektonicznych i Budowlanych, inżynier Bukowski wchodził w skład zespołu przygotowującego plan realizacyjny śródmie-

ścia Białegostoku (ciąg ulicy Lipowej oraz osiedli ZOR północ i ZOR północny wschód). Za projekt ten zespół otrzymał w roku 1956 od Komitetu ds. Urbanistyki i Architektury nagrodę I stopnia w dziale projektów zespołów i budynków mieszkalnych¹⁴¹.



32. Białystok, ul. Lipowa 3, Hotel Miejski (ob. Hotel Cristal) – widok ogólny (przed przebudową), proj. S. Bukowski, 1951-1956. Fot. Barbara Tomecka 1994 (karta ewidencyjna zabytku, nr intv. 2801, w zb. WUOZ w Białymstoku).

Białystok, 3 Lipowa Street, „Miejski” Hotel (today: „Cristal” Hotel), general view prior to designing, design: S. Bukowski, 1951-1956. Photo: Barbara Tomecka 1994 (register card of the monument, inventory no. 2801, in the coll. of WUOZ in Białystok).

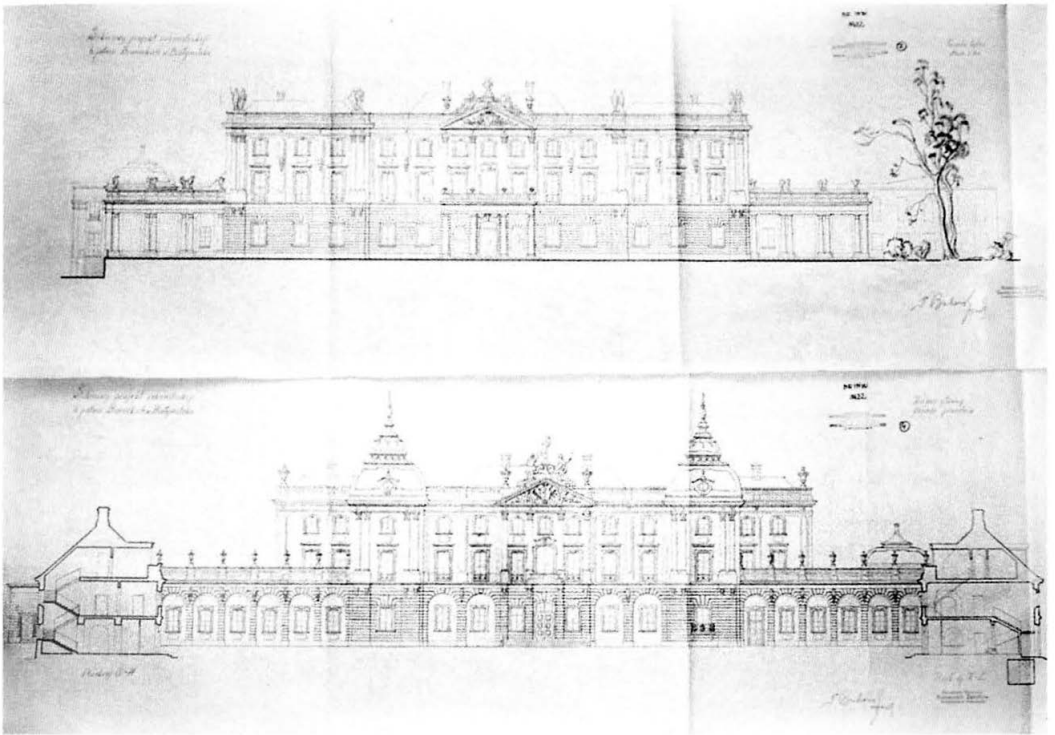


33. Projekt techniczno-roboczy Domu Zdrowia i Kultury w Chlebotkach – elewacja frontowa, opr. S. Bukowski, b. d., ozalid na papierze (z archiwum M. Siedleckiej z Białegostoku).

Technical-working design of the Health and Culture Centre in Chlebotki – front elevation, prep. by S. Bukowski, no date, ozalid on paper (from the archive of M. Siedlecka in Białystok).

Z innych niezrealizowanych projektów twórcy wymienić można, nawiązujący do stylu dworcowego, projekt Domu Zdrowia i Kultury w Chlebotkach z 1957 r., oparty na symetrycznym, rozcłnkowanym rzucie, zbliżonym do litery „T”¹⁴² oraz projekt domu jednorodzinnego (prawdopodobnie własnego)¹⁴³.

Obok opracowywania planów koncepcyjnych nowych budynków, Bukowski od początku swojego pobytu w Białymstoku zajmował się również projektowaniem w ramach architektury zabytkowej. Pierwsze prace inwentaryzacyjne i projektowe wykonywał na zasadzie zleceń¹⁴⁴. Z czasem okazało się, że zadań jest zbyt wiele, w związku z czym przy Wydziale Kultury i Sztuki, z inicjatywy Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Białymstoku – Władysława Paszkowskiego – została zorganizowana w roku 1948 Pracownia Konserwacji Zabytków Architektury. Zadaniem Pracowni, której kierownictwo objął Bukowski, było wykonywanie inwentaryzacji oraz dokumentacji projektowych obiektów zabytkowych, ujętych w planach zabezpieczenia i konserwacji w całym ówczesnym województwie białostockim¹⁴⁵.



34. Szkicowy projekt rekonstrukcji b. pałacu Branickich w Białymstoku – korpus główny, elewacja przednia i tylna, opr. S. Bukowski, b.d., ozalid na papierze (w zb. WUOZ w Białymstoku, nr inw. 1422).
Sketch design of the reconstruction of the former Branicki palace in Białystok – main corps, front and back elevation, prep. by S. Bukowski, no date, ozalid on paper (in the coll. of WUOZ in Białystok, inventory no. 1422).

Największą wartość, a zarazem zasadniczy problem dla konserwatorów, stanowił zniszczony w niemal 70% zespół dawnego pałacu Branickich¹⁴⁶. Już w roku 1946 Naczelna Dyrekcja Muzeów i Ochrony Zabytków zleciła inż. Bukowskiemu opracowanie projektu rekonstrukcji i adaptacji zabytku na Pałac Kultury Ludowej w budynku głównym i Muzeum Regionalnego w jednym ze skrzydeł bocznych. W oparciu o uwagi ówczesnego Generalnego Konserwatora Zabytków, prof. Jana Zachwatowicza oraz na podstawie badań własnych i dr. Jana Glinki, Bukowski sporządził w latach 1947-1949 projekt techniczny rekonstrukcji pałacu. Jednocześnie powołano go na stanowisko głównego kierownika odbudowy¹⁴⁷.

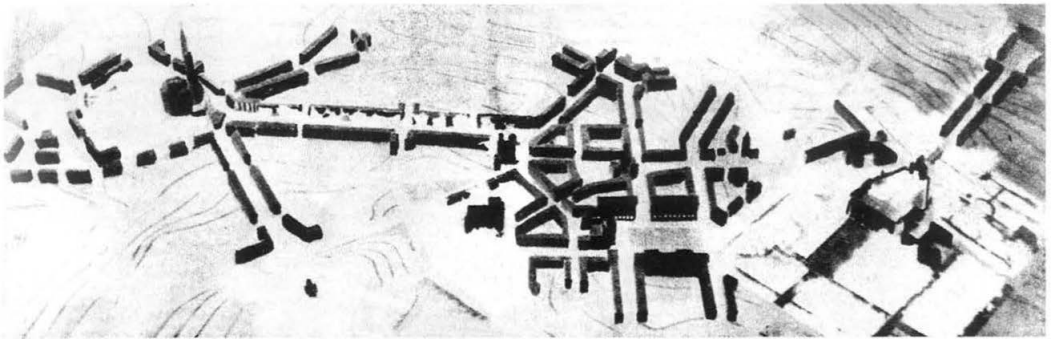
Głównym założeniem konserwatorskim projektu była odbudowa pałacu i przywrócenie zabytkowi szaty zewnętrznej wraz z wystrojem architektonicznym z połowy XVIII w.¹⁴⁸ W końcu 1949 roku zmieniono decyzję co do jego przeznaczenia i ulokowano w nim pierwszą w dziejach Białegostoku wyższą uczelnię – Akademię Medyczną. Inicjatywa jej utworzenia wyszła z miejscowego Komitetu Wojewódzkiego PZPR oraz z Ministerstwa Zdrowia¹⁴⁹. Bukowskiego odsunęto od kierownictwa odbudowy pałacu ze względu na to, iż nie wyraził zgody na zmianę jego funkcji¹⁵⁰. Projekt adaptacyjny na cele Akademii Medycznej, opracowany w roku 1950 przez inż. Andrzeja Nitccha, wprowadzał wbrew zastrzeżeniom Bukowskiego szereg zmian. Jednak w roku 1951 ponownie powołano go na stanowisko kierownika architektonicznego odbudowy pałacu z ramienia Akademii Medycznej. W rok później architekt powrócił także na stanowisko kierownika pra-

cowni konserwatorskiej¹⁵¹. W uznaniu jego zasług oraz jako rekompensatę za odsunięcie go od kierownictwa odbudowy, warszawskie PKZ zamontowały na tympanonie pałacu od strony ogrodu popiersie architekta¹⁵².

Do roku 1955 odbudowano niemal całkowicie kompleks budynków i przystosowano do potrzeb uczelni. W latach 50. przystąpiono także do realizacji projektu rewaloryzacji przypałacowego założenia ogrodowego. Projekty parku zabytkowego sporządził prof. Gerard Ciołek, zaś pawilonów parkowych, tarasu, fontann i mostu – Bukowski¹⁵³. Jeszcze w latach 70. architekt prowadził nadzór autorski przy wykonaniu polichromii w sieni głównej i klatce schodowej pałacu¹⁵⁴.

Obok odbudowy pałacu Branickich, równie ważne stało się dźwiganie z gruzów innych cennych XVIII-wiecznych obiektów zabytkowych Białegostoku, związanych z mecenasem J.K. Branickiego, a położonych w większości w centrum miasta. Pierwszy powojenny plan urbanistyczny odbudowy miasta Białegostoku powstał w latach 1945-1946, opracowany w ramach Regionalnej Dyrekcji Planowania Przestrzennego przez architektów Leszka Dąbrowskiego i Stanisława Bukowskiego¹⁵⁵. Wyznaczał on tereny przemysłowe i nowe tereny mieszkaniowe oraz zakładał rekonstrukcję Rynku Kościuszki. Pozostawiał w zasadzie historyczne, XVIII-wieczne elementy rozplanowania miasta. Z ważniejszych zmian, jakie wprowadzono w planie historycznym było przebicie południowej pierzei Rynku Kościuszki w celu przedłużenia ulicy Sienkiewicza (wówczas ul. 1-go Maja) i połączenie jej z ulicą Legionową, co znacznie usprawniło komunikację w centrum¹⁵⁶. Jednocześnie plan ten był zapowiedzią urbanistycznych rozwiązań stosowanych w epoce realizmu socjalistycznego, o czym świadczą chociażby takie elementy, jak klasyczna osiowość planu, reprezentacyjne place, obrzeżna zabudowa, monumentalne symetryczne gmachy, kolumnady itp. Według A. Oleksickiego *była to świadoma, choć na szczęście z gruntu nierealna, podjęta na wielką skalę próba przekomponowania centrum miasta*¹⁵⁷. Mimo, że plan ten nie został zrealizowany, to jednocześnie przesądził już w tamtych latach o skali i klimacie rejonu odbudowywanego centrum Białegostoku i właściwie o kierunkach jego rozwoju¹⁵⁸.

Do odbudowy wschodniej, reprezentacyjnej części Rynku, przy której w dużej mierze znajdują się XVIII- i XIX-wieczne zabytki, przystąpiono jeszcze w połowie lat 40. W roku 1955 Bukowski przy współpracy z inż. Zenonem Filipczukiem wykonał w ramach PP PKZ szkicowe projekty architektonicznego uporządkowania poszczególnych pierzei Rynku. Wówczas odtworzono pozostałe pierzeje zachodniej części Rynku Kościuszki z zachowaniem dawnej linii zabudowy, podnosząc jednocześnie jej skalę¹⁵⁹. Pierzeję południową wzniesiono w stylu monumentalnego socrealizmu, opartego na przedwojennym modernizmie. Pierzeję zachodnią i północną Rynku, a także większość nowej zabudowy w ulicy Lipowej, zrealizowano w duchu „socrealizmu romantycznego”, nawiązującego wprost do „architektury swojskiej” lat 20. XX w.¹⁶⁰ Ostatecznie odbudowa śródmieścia, która miała miejsce w latach 1945-1958, została z różnych przyczyn przeprowadzona w sposób niejednoznaczny i niekonsekwentny. Mimo to należy stwierdzić, że autorzy odbudowy Rynku Kościuszki uszanowali historyczny XVIII-wieczny kształt placu, chociaż podwyższona została zabudowa w pierzejach, w związku z czym ratusz utracił charakter dominanty wysokościowej. Odtworzono najbardziej znaczące budowle, zachowały się także główne osie widokowe¹⁶¹.



35. Białystok. Plan przebudowy miasta – makieta centrum (negatyw), opr. S. Bukowski i Leszek T. Dąbrowski, 1945-1946. Fot. autor nieznany (wg: H. Nowara, *Białystok. Rozwój przestrzenny miasta*, Białystok 1969, s. 36-37).

Białystok, plan of redesigning the town – model of the City (negative), prep. by S. Bukowski and Leszek T. Dąbrowski, 1945-1946. Photo: author unknown (acc. to: H. Nowara, *Białystok. Rozwój przestrzenny miasta* (Białystok. The Spatial Development of the Town), Białystok 1969, pp. 36-37).

36. Białystok, Rynek Kościuszki – widok z odbudowywanego rzesza na pierzeję południową i północną Rynku, w kierunku zespołu katedralnego p.w. Wniebowzięcia NMP. Z lewej strony w tle widoczna odbudowana kamienica staromiejska (ob. restauracja Astoria), po prawej, na I planie, gmach banku NBP (ob. Bank BPH), w głębi odbudowywany klasztor Sióstr Miłosierdzia, 1956. Fot. Władysław Paszkowski (w zb. WUOZ w Białymstoku, nr intw. M/5/416/1).

Białystok, Kościuszki Market Square, view from the town hall undergoing reconstruction of the southern and northern rows of houses in the Market Square and towards the complex of the cathedral of the Assumption of the Holy Virgin Mary. On the left, in the background, visible rebuilt Old Town house (today: the „Astoria” restaurant), to the right, in the foreground, the NBP Bank offices (today: BHP Bank), in the background - reconstructed convent of the Sisters of Mercy, 1956. Photo: W. Paszkowski (in the coll. of WUOZ in Białystok, inventory no. M/5/416/1)

Jednym z pierwszych odbudowanych zabytków przy Rynku Kościuszki była narożna kamienica mieszczańska z trzeciej ćwierci XVIII w. (ob. restauracja „Astoria”). Podczas odbudowy prowadzonej w latach 1946-1952, w oparciu o projekty powstałe w pracowni Bukowskiego, odtworzono przede wszystkim mansardowy dach zabytku¹⁶². W tym samym czasie przystąpiono do odbudowy klasztoru Sióstr Miłosierdzia, położonego po drugiej stronie Rynku. Projekty odbudowy, autorstwa Bukowskiego, pochodzą z lat 1947-1949. Architekt początkowo planował częściową rozbudowę zabytku, jednak z niewiadomych przyczyn nie zdecydowano się na realizację tej koncepcji. Zasadnicza odbudowa trwała do roku 1950. Klasztorowi przywrócono zbliżony do pierwotnego wygląd, rezygnując z utrzymania efektów poprzednich przebudów¹⁶³.

Bardziej skomplikowane stały się prace przy odbudowie tzw. Zbrojowni, pochodzącej z przełomu XVIII/XIX w., znajdującej się przy Rynku Kościuszki 4. W 1948 roku Bukowski wykonał inwentaryzację obiektu, zaś w marcu 1951 r. w Centralnym Biurze Projektów Architektury i Budownictwa sporządził pierwszy projekt odbudowy, w którym utrzymał w zasadzie przedwojenną formę zabytku. Ostatecznie zbrojownię odbudowano w latach 1954-1956 według planów sporządzonych przez Z. Filipczuka, przy czym przesunięto o kilka metrów miejsce jej lokalizacji, natomiast w części dachu wprowadzono pseudobarokową facjatę z balkonem¹⁶⁴.

W roku 1955 Bukowski wykonał w ramach pracowni PKZ projekt szkicowy wnętrza ratusza odbudowanego w latach 1954-1958, według planów arch. Zofii Chojnackiej. Wspomniany projekt został zrealizowany w głównym swym zarysie prawie w całości¹⁶⁵.

Dużą stratą była rezygnacja ze starań o uratowanie, zachowanego w części frontalnej murów, klasycystycznego budynku dawnej resursy obywatelskiej, znajdującego się niegdyś u zbiegu ulic Sienkiewicza i Rynku Kościuszki (vis-à-vis ww. kamienicy staromiejskiej). Na jej miejscu, zamiast projektowanej w pracowni Bukowskiego rekonstrukcji zabytku, wzniesiono siedzibę Towarzystwa Przyjaźni Polsko-Radzieckiej¹⁶⁶.

Innym obiektem, usytuowanym przy Rynku Kościuszki, do którego projekt odbudowy przygotował w roku 1946 Bukowski, jest kamienica stojąca w północnej pierzei Rynku, oznaczona obecnie numerem 22. Zrealizowany pod koniec lat 40. bi dynek, gabarytowo dopasowany do reszty obiektów w pierzei, przeznaczono na cele mieszkalno-usługowe¹⁶⁷.

Na zlecenie NDMiOZ w roku 1947 Bukowski, we współpracy z arch. Leśławem Jaroszem, przystąpił do projektu odbudowy klasycystycznego budynku dawnej Łoży Masońskiej, znajdującego się przy ul. Kilińskiego. W oparciu o badania historyczno-architektoniczne dr. Jana Glinki zdecydowano się przywrócić łoży pierwotny wygląd, pomijając późniejsze naleciałości. Przede wszystkim zmieniono bryłę dachu na czterospadowy. Odbudowę zabytku ukończono w roku 1952¹⁶⁸.

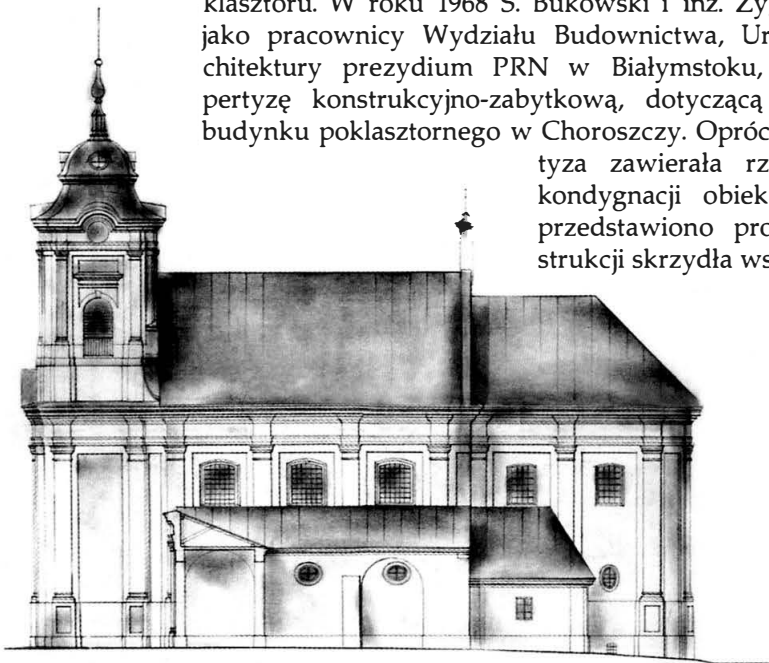
20 sierpnia 1947 roku Ministerstwo Kultury i Sztuki zleciło Bukowskiemu wykonanie prac architektoniczno-konserwatorskich w związku z odbudową Pałacyku Gościnnego z 1771 r., znajdującego się przy ul. Kilińskiego. W latach 1947-1952 trwały prace przy odbudowie zabytku, zgodnie z projektem opracowanym przez Bukowskiego w oparciu o zachowany rysunek z k. XVIII w. i autentyczne

fragmenty wystroju, wprowadzając jednocześnie w układzie przestrzenno-funkcjonalnym zmiany podyktowane charakterem adaptacji¹⁶⁹.

Według projektu sporządzonego pod kierunkiem S. Bukowskiego, w latach 1947-1949, przystąpiono do odbudowy XIX-wiecznej komory celnej, położonej przy dawnej szosie Żółtowskiej (ob. klub „Domek Napoleona” przy Al. Jana Pawła), w trakcie której zrekonstruowano kopulasty dach zabytku¹⁷⁰.

Na zakończenie omawiania udziału Bukowskiego przy odbudowie i konserwacji obiektów zabytkowych na terenie miasta Białegostoku, należy wspomnieć o rozbudowie dawnej szkoły żydowskiej, położonej przy ul. Lipowej 42 D, w której po roku 1945 swoją siedzibę znalazło Liceum Budowlane. Architekt, wykorzystując podkowiasty plan budynku, postanowił pomiędzy dwoma dość znacznymi ryzalitami umieścić salę gimnastyczną w postaci szklanej dobudówki¹⁷¹.

Innym ważnym ośrodkiem, skupiającym zabytki z kręgu mecenatu hetmana J.K. Branickiego jest Choroszcz. Projekt odbudowy tamtejszego XVIII-wiecznego kościoła sporządził, wspólnie z Leszkiem Dąbrowskim, Stanisław Bukowski. Prace prowadzone przy zabytku w latach 1946-1948 miały w dużej mierze charakter zachowawczy, jednak połączone częściowo z próbą domniemanej, gdyż nie opartej na badaniach architektonicznych rekonstrukcji¹⁷². Nowo wprowadzonym elementem stała się arkada, łącząca nawę południową świątyni ze skrzydłem klasztoru. W roku 1968 S. Bukowski i inż. Zygmunt Szmulik, jako pracownicy Wydziału Budownictwa, Urbanistyki i Architektury przydziału PRN w Białymstoku, wykonali ekspertyzę konstrukcyjno-zabytkową, dotyczącą zabezpieczenia budynku poklasztornego w Choroszczy. Oprócz opisu, ekspertyza zawierała rzuty wszystkich kondygnacji obiektu, na których przedstawiono propozycję rekonstrukcji skrzydła wschodniego¹⁷³.



Elewacja boczna, 1946.

*S. Bukowski i Leszek Dąbrowski
1946*

37. Projekt odbudowy parafialnego zabytkowego kościoła w Choroszczy – elewacja boczna, opr. Stanisław Bukowski i Leszek Teodozy Dąbrowski, 1946, ołówek na kalce (w zb. WUOZ w Białymstoku, nr inw. 1497).

Design for the reconstruction of the historical parish church in Choroszcz – side elevation, prep. by Stanisław Bukowski and Leszek Teodozy Dąbrowski, 1946, pencil on carbon (in the coll. of WUOZ in Białystok, inventory no. 1497).

Kolejną pracą Bukowskiego na terenie Choroszczy była rekonstrukcja XVIII-wiecznej letniej rezydencji Branickich. Już w końcu 1952 r. architekt wykonał szkicowy projekt oparty na rekonstrukcji dr. J. Glinki. Jednak odbudowę obiektu prowadzono w latach 1959-1964 w oparciu o projekt inż. arch. H. Kosmólskiej z warszawskiej Pracowni Projektowej PP PKZ¹⁷⁴.

Większe prace rekonstruktorsko-konserwatorskie przeprowadzono w pałacu Archimandrytów w Supraślu i w związanym z nim zespole poklasztornym bazylianów. We wrześniu 1947 r. NDMiOZ zleciła Bukowskiemu sprawowanie kierownictwa robót zabezpieczających, po czym przystąpiono do pełnej odbudowy całego zamierzenia. W dwa lata później inżynier wykonał pierwszy projekt rekonstrukcji części prawego skrzydła. W latach 1953-1954 został opracowany kolejny projekt adaptacji dawnego klasztoru dla potrzeb szkolnictwa. Budynek klasztorne, połączone z pałacem, odbudowane zostały do roku 1955. Z wyjątkiem cerkwi w okresie odbudowy nie przeprowadzono badań architektonicznych należących do zespołu obiektów¹⁷⁵.



38. Supraśl. D. zespół poklasztorny o.o. bazylianów (ob. Prawosławny Klasztor Męski) – odbudowane skrzydło południowe, stan z 1974 r. Fot. W. Wawrzonowski (wg: Zofia Piłaszewicz, *Supraśl. Zespół klasztorny O.O. Bazylianów. Dokumentacja historyczno-architektoniczna*, Białystok 1974, il. 91, w zb. WUOZ w Białymstoku, nr inw. 1713).

Supraśl, former Basilian monastery complex (today: Orthodox monastery) – rebuilt southern wing, state in 1974. Photo: W. Wawrzonowski (acc. to: Zofia Piłaszewicz, *Supraśl. Zespół klasztorny o. o. bazylianów. Dokumentacja historyczno-architektoniczna* (Supraśl. The Basilian Monastery Complex. Historical-Architectural Documentation), Białystok 1974, fig. 91, in the coll. of WUOZ in Białystok, inventory no. 1713).

W roku 1945 przystąpiono do odbudowy zespołu poklasztornego w Wigrach. Wykonanie prac architektoniczno-konserwatorskich przy kościele pokamedulskim zlecono Bukowskiemu w lipcu 1947 r. Do 1956 roku wedle jego projektów zrekonstruowano część uszkodzonych sklepień, dach oraz dwie wieże¹⁷⁶.

Także w Drohiczynie przystąpiono w 1946 roku do odbudowy kościoła po-franciszkańskiego. W lipcu następnego roku Bukowski otrzymał od NDMiOZ zlecenie wykonania prac architektoniczno-konserwatorskich. Odbudowę prowadzono w latach 1946-1954 według projektu rekonstrukcji kościoła, przygotowanego przez H. Wasilewskiego pod kierunkiem architekta Bukowskiego¹⁷⁷.

39. Wigry. Kościół klasztorny pokamedulski – widok ogólny w trakcie odbudowy.
Fot. W. Paszkowski 1954 (w zb. WUOZ w Białymstoku).
Wigry, former Cameldolite monastery church, general view in the course of reconstruction.
Photo: W. Paszkowski 1954
(in the coll. of WUOZ in Białystok).



Prace konserwatorskie w duchu XIX-wiecznych purystycznych restauracji, przeprowadzono przy uszkodzonej w czasie II wojny katedrze w Łomży. Projekt rekonstrukcji z roku 1955, wykonany w białostockiej Pracowni Konserwacji Zabytków, firmowany jest nazwiskiem Bukowskiego jako kierownika pracowni, a wykreślony został przez Z. Filipczuka¹⁷⁸. W projekcie przedstawiono dwie koncepcje restauracji katedry. Bardziej umiarkowana wersja przewidywała zachowanie nawarstwień renesansowych w szczycie północnym istniejącej wieży, druga z kolei proponowała regotycyzację tego szczytu, natomiast oba warianty przedstawiały

nadanie pseudogotyckiej formy fasadzie¹⁷⁹. Do realizacji regotytyzacji fasady katedry łomżyńskiej nie doszło przede wszystkim z braku funduszy¹⁸⁰. W 2 połowie lat 50. warszawskie Pracownie Konserwacji Zabytków przeprowadziły gruntowny remont kościoła¹⁸¹, podczas którego – jak uważa M. Giedz, autorka studium historyczno-architektonicznego wystroju katedry – zniszczono cenny pod względem historycznym i artystycznym wystrój malarski i sztukatorski wnętrza, zyskując w rezultacie skromną pseudogotycką formę¹⁸².

Nazwisko Bukowskiego wiąże się również z odbudową kościoła w Krypnie, do którego architekt, jesienią 1946 roku, w ramach prywatnej działalności, wykonał projekt odbudowy wieży. Wbrew planom została ona zrealizowana w nieco niższej wysokości¹⁸³.

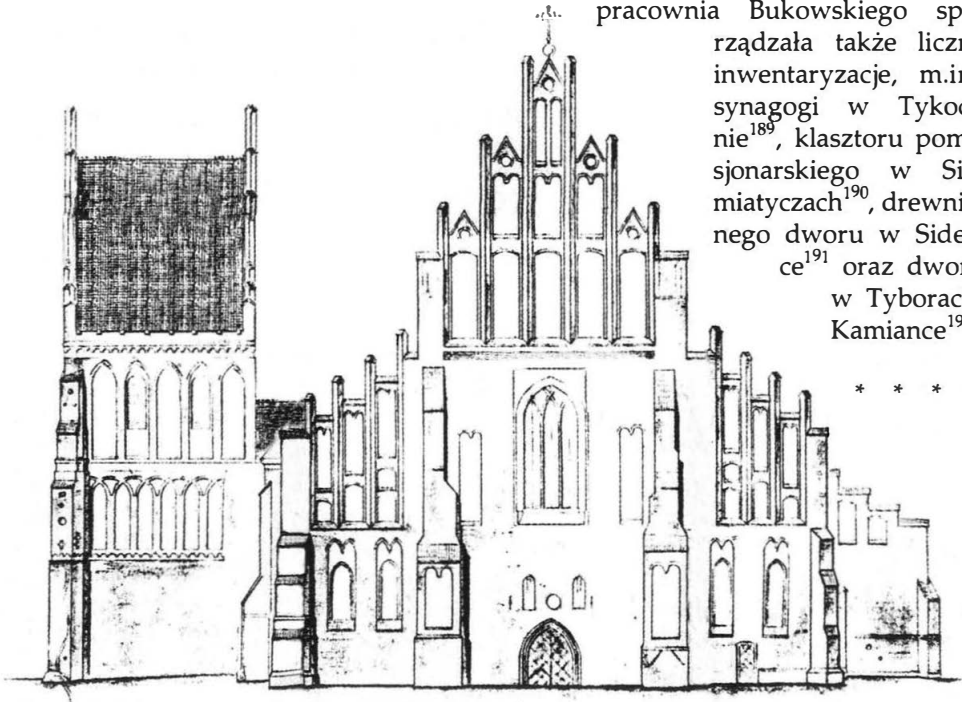
Obok wykańczania omawianej już wcześniej budowy kościoła św. Rocha w Białymstoku, Bukowski miał także okazję odbudowywać dwa inne kościoły, zaprojektowane przez swojego profesora O. Sosnowskiego. Pierwszym z nich jest kościół w Goniądzu, do którego odbudowy po zniszczeniach wojennych przystąpiono w roku 1946. Bukowski wykonał ekspertyzę budowlaną, zgodnie z którą rozebrane zostało sklepienie i ściany świątyni do fundamentów. Rekonstrukcję kościoła wraz z wyposażeniem wnętrza i polichromią wykonano do 1973 roku¹⁸⁴. Z kolei przy kościele w Hodyszewie Bukowski wykonywał prace projektowe na pograniczu rekonstrukcji zabytku i twórczości architektonicznej. W czasie II wojny świątynia uległa poważnemu zniszczeniu, w roku 1949 została odbudowana, zaś w roku 1967 wykonano żelbetową kopułę pokrytą blachą oraz założono witraże. Architekt Bukowski uczestniczył zarówno w pracach przy odbudowie, jak i wznoszeniu kopuły, przy której wykonaniu sprawował nadzór techniczny¹⁸⁵. Artysta wykonał również szereg planów, dotyczących wystroju wnętrza i wyposażenia świątyni, które najpewniej pochodzą z lat 60.¹⁸⁶ Wśród nich znajdują się projekty kolorystyki wnętrza, ołtarza głównego, organów, konfesjonałów, żyrandoli, stolarzki drzwiowej oraz boazerii. Poszczególne elementy wyposażenia noszą różne cechy stylistyczne, m.in. z kręgu sztuki dekoracyjnej oraz zmodernizowanego neobaroku. Z powyższych projektów zrealizowano jedynie stolarzkę drzwiową.

Inny charakter od wyżej wspomnianych prac miały roboty budowlane prowadzone przy nie zniszczonym w czasie działań wojennych kościele w Trzciannem. Zaraz po roku 1945 ówczesny proboszcz postanowił rozbudować klasycystyczny kościół. Zadanie to powierzył arch. Bukowskiemu, który zaplanował powiększyć przestrzeń nawową kościoła o ramiona transeptu, z nieznacznymi ryzalitami w ścianach szczytowych, zaś od strony prezbiterium o dodatkową zakrytą i przedsionki. W fasadzie przewidział także niewielki pseudoklasycystyczny portyk. Prace, z pewnymi odstępstwami od projektu, prowadzone były w latach 1948-1949¹⁸⁷.

Do projektów restauracji obiektów sakralnych, wykonanych przez Bukowskiego poza PP PKZ, należy zaliczyć projekt remontu generalnego klasycystycznego kościoła w Raczkach koło Suwałk. W sierpniu 1962 roku miejscowy inżynier J. Urbanowicz wykreślił inwentaryzację kościoła, na podstawie której architekt Bukowski wykonał w rok później *Projekt techniczny częściowej rekonstrukcji zabytkowego kościoła w Raczkach*. Został on sporządzony w uzgodnieniu z białostockim WKZ W. Paszkowskim oraz konstruktorem inż. Jerzym Drewnowskim i w roku 1964 zatwierdzony do realizacji. Jako generalną koncepcję przyjęto restaurację ko-

ścioła mającą na celu oczyszczenie go z późniejszych przeróbek, ale szanującą rozbudowę pochodzącą z lat 30. XX w. Architekt wykonał niniejszy projekt bezpłatnie. Z nieznanych przyczyn plany nie zostały sfinalizowane, a przeprowadzone w kilka lat później prace przy kościele, realizowane bez udziału Bukowskiego, w znacznym stopniu zniszczyły oryginalne wyposażenie wnętrza¹⁸⁸.

Oprócz odbudowy i konserwacji zabytków architektury, pracownia Bukowskiego sporządzała także liczne inwentaryzacje, m.in.: synagogi w Tykocinie¹⁸⁹, klasztoru pomisjonarskiego w Siemiatyczach¹⁹⁰, drewnianego dworu w Siderce¹⁹¹ oraz dworu w Tyborach-Kamiance¹⁹².



FASADA KATEDRAŁY - 1900

40. Łomża, Kościół katedralny p.w. Św. Michała Archanioła, Projekt techniczny rekonstrukcji – fasada (wariant), opr. Zenon Filipczuk pod kier. S. Bukowskiego, 1955 (oryg. Archiwum Parafialne w Łomży, repr. wg: M. Giedz, *Łomża. Kościół katedralny p.w. Św. Michała Archanioła*.

Studium historyczno-architektoniczne, Białystok 1984, nr inw. 1655, w zb. Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków Delegatura w Łomży).

Łomża. Cathedral Church of St. Michael the Archangel. Technical design of reconstruction – façade (variant), prep. by Zenon Filipczuk under the supervision of S. Bukowski, 1955 (original in: Parish Archive in Łomża, reprodu. after: M. Giedz, *Kościół katedralny p.w. Św. Michała Archanioła. Studium historyczno-architektoniczne* (Cathedral Church of St. Michael the Archangel. Historical-Architectural Study), Białystok 1984, inventory no. 1655, in the coll. of WUOZ, Delegature in Łomża).

Zrealizowane projekty Stanisława Bukowskiego są materialnym efektem jego twórczości architektonicznej, ale w pewnym sensie wyrażają także jego postawę światopoglądową. Ważne jest zatem poznanie poglądów twórcy na temat architektury współczesnej i zabytkowej¹⁹³.

Stanisław Bukowski traktował architekturę jako swoje osobiste powołanie, wiele uwagi przywiązywał do podniesienia jej rangi jako sztuki i do jej popularyzacji wśród społeczeństwa¹⁹⁴. Architekturze przypisywał najwyższą pozycję spo-

śród wszystkich sztuk, zaś architekta uważał za *Arcybudowniczego* i *Superplastyka*. Jednocześnie wielokrotnie podkreślał konieczność współpracy przedstawicieli różnych dziedzin artystycznych. Bliski był przez to idei integracji sztuk, kształtowanej w 1 poł. XX w. przez weimarski Bauhaus. Również przekonanie Bukowskiego o misyjnym charakterze zawodu wywodzi się z idei propagowanych przez Ruch Nowoczesny we wczesnych latach jego istnienia.

Oprócz nieustannie podkreślanej potrzeby współpracy architektów z plastykami, Bukowski wskazywał też na konieczność odpowiedniego nastawienia inwestora i pozostawienia architektowi większej swobody w procesie projektowania, dzięki której mógłby w pełni realizować swe wizje artystyczne. W jednym z wywiadów, zapytany o podniesienie estetyki miasta Białegostoku, odpowiedział: *Uważam, że jedyną drogą, wiodącą do tego celu, jest współpraca architektów, plastyków i wszystkich tych, co mają tu coś do powiedzenia. Przede wszystkim jednak inwestorzy zlecając biurom projektów prace, winni zaznaczyć, że mają się tam znaleźć takie czy inne elementy plastyczne. Wówczas dopiero architekci mogą coś zrobić dla estetyki miasta. A przecież architektura jest niesłychanie ważnym czynnikiem w życiu społeczeństwa. Architektura kształtuje człowieka bardziej, niż inna dziedzina sztuki. Tymczasem zaniedbało się u nas te sprawy i rolę architekta sprowadziło się do roli urzędnika*¹⁹⁵.

W jednym ze swych felietonów Bukowski wspomina, że dla architektury ważne są w jednakowej mierze, zarówno całości jak i części kompozycji, a odstępstwo od tej zasady winno być traktowane jako szkodnictwo kulturowe. Planowany obiekt starał się opracowywać począwszy od ogólnego wyrazu artystycznego przez wystrój wnętrza, aż po drobny detal. Wyrażał w ten sposób chęć bycia twórcą „totalnym”, podobnie, jak wielu współczesnych mu architektów, np. Alvar Aalto, czy Arne Jacobsen.

Architekt Bukowski uważał także, że dbałość o wysoki poziom artystyczny architektury powinna obowiązywać zawsze, bez względu na warunki materialne państwa. O odpowiednią oprawę plastyczną architektury dbano jeszcze w okresie socrealizmu, i chyba również ta kwestia zaważyła na czynnym udziale Bukowskiego w projektowaniu architektury tamtego czasu. Kwestie te zaniedbano natomiast wraz z nadejściem ery typizacji i budownictwa mieszkaniowego opartego na technologii uprzemysłowionej. Swoją opinię na ten temat architekt wyraził w korespondencji do J. Stadnickiego pisząc: *[...] uważam rozwiązanie tego problemu [mieszkalnictwa – S.W.] na drodze ohydneho blokowo-koszarowego budownictwa za jedno z największych nieszczęść jakie spadły na nasz naród razem z tzw. „socjalizmem”*¹⁹⁶.

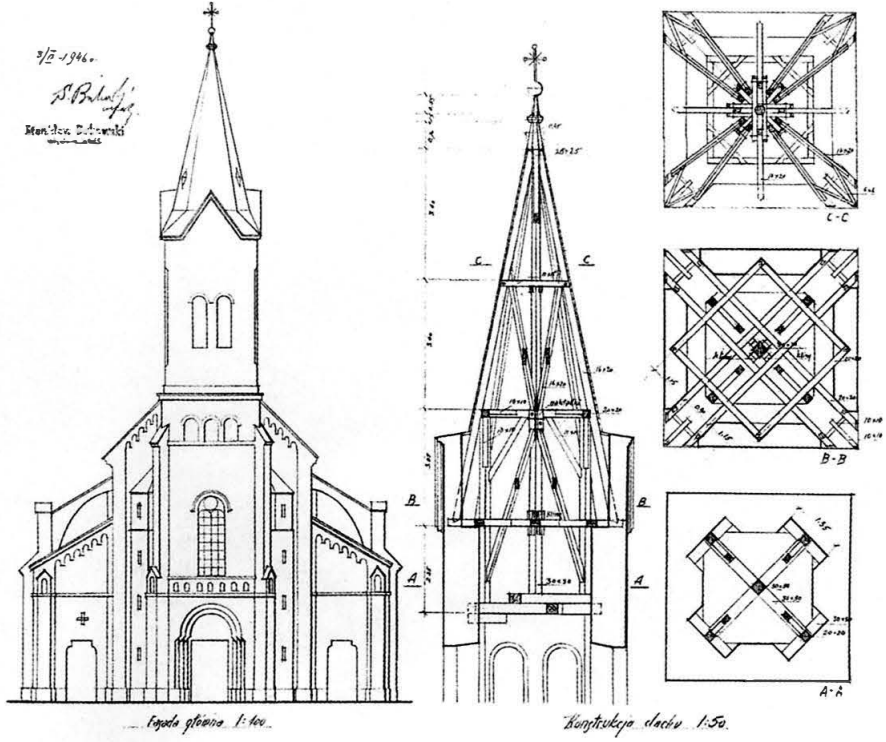
Bukowski jako jeden z czołowych architektów Białegostoku oraz osoba czynnie uczestnicząca w życiu kulturalnym i społecznym miasta, narażony był na oddziaływanie polityki. Choć dla niego istotny był sam fakt tworzenia i uczestniczenia w kształtowaniu architektury, to jednocześnie zdawał sobie sprawę, że te dwie dziedziny od zawsze miały na siebie istotny wpływ. Według amerykańskiego historyka architektury – pioniera postmodernizmu – Charlesa Jencksa: *przyjęcie jakiegokolwiek zamówienia [przez architekta – S.W.] równa się podjęciu decyzji o charakterze politycznym*.¹⁹⁷ Podobnie jak inni twórcy, chociażby znani nam z historii architektury Le Corbusier, Walter Gropius, czy Philip Johnson, bardzo często oskarżani o sympatyzowanie ze skrajnymi ugrupowaniami politycznymi, tak i Bukowski z racji swojego zawodu nie ustrzegł się podobnych pomówień. Pro-

jektując wiele świątyń w czasach stalinizmu narażał się na nieprzychylnne stanowisko ówczesnych władz, które niechętnie patrzyły na ten rodzaj twórczości. Jednocześnie, w tym samym okresie projektował ważne dla ówczesnego reżimu obiekty użyteczności publicznej, m.in. Dom Partii, czy też uczestniczył przy wznoszeniu Pomnika Wdzięczności Armii Czerwonej. Mimo, iż nie podzielał poglądów politycznych ówczesnych władz, to jednak uważał, że więcej można zrobić czynnie uczestnicząc na polu architektury, niż z niej rezygnując. Zdecydowanie chętniej Bukowski tworzył architekturę sakralną, gdyż kształtowanie jej pozostawiało o wiele większe możliwości plastycznego wyrazu, niż architektura oficjalna, tworzona w państwowych biurach projektowych o kolektywnej metodzie pracy i narzuconych z góry normach i ograniczeniach. Jak twierdzi A. Basista: *wówczas dla wielu architektów budowa kościołów stała się psychologiczną reakcją przeciw nudzie i szarości narzuconego świata*¹⁹⁸.

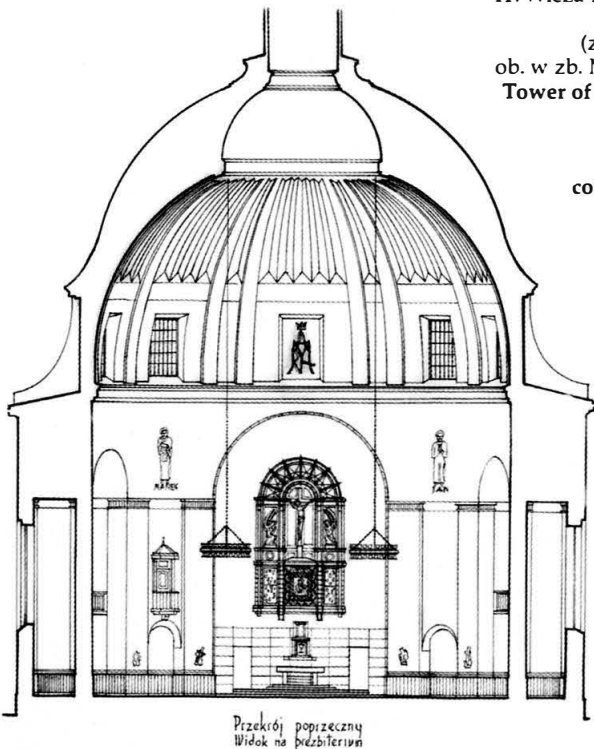
Ważnym dla Bukowskiego był też stosunek do przeszłości i architektury zabytkowej. T. Gicgier w roku 1974 pisał: *Inżynier Bukowski jest architektem starszej generacji i kształcił się w czasach, gdy, jak powiada, przywiązywano tę samą wagę do nauki architektury, co do historii architektury*¹⁹⁹. Mimo, iż w czasie jego studiów na świecie i w Polsce królował styl międzynarodowy, to nie został on wierny skrajnemu modernizmowi. Nie bez znaczenia pozostały tu stypendialne podróże zagraniczne, dzięki którym – jak twierdził Bukowski – odkrył fenomen architektury zabytkowej i z awangardy przeszedł na pozycje bardziej umiarkowane²⁰⁰. Ten związek tradycji i myśli nowoczesnej szczególnie często podkreślali architekci starszego pokolenia, jak Świerczyński, Gutt, czy Sosnowski, z którymi architekt współpracował.

Bukowski, działając na polu architektury zabytkowej miał świadomość problematyki konserwatorskiej. Rekonstrukcji nie traktował jako działania stricte konserwatorskiego, o czym świadczy jego niniejsza wypowiedź: *Wprawdzie przez pewien czas zajmowałem się architekturą zabytkową, ale nie od strony jej konserwacji, a od strony rekonstrukcji, a to nie jest to samo. Przy rekonstrukcji istotnie występują czasem problemy konserwatorskie, ale zdarza się to bardzo rzadko i są one najczęściej bardzo proste*²⁰¹. O samej powojennej odbudowie polskich zabytków architektura wypowiedział się następująco: *To była odpowiedzialna i trudna praca wymagająca od architekta nie tylko dokładnej znajomości stylu odbudowywanego zabytku, ale i uczciwego zaangażowania, zrozumienia dla idei ratowania pomników narodowej kultury*²⁰². W stwierdzeniu tym można wyczuć wpływ powojennego programu odbudowy zabytków, sformułowanego przez ówczesnego Generalnego Konserwatora Zabytków – Jana Zachwatowicza²⁰³. Bukowski, podobnie jak Zachwatowicz, uważał iż: *Odbudowa i rekonstrukcja zabytków nie może sprowadzać się do wiernego powtórzenia rozwiązań projektowych mających niegdyś służyć zupełnie innym, niż obecnie celom. Nawiązując jak najściślej do zgodnych ze stylem epoki form architektonicznych, należy uwzględnić przy odbudowie zabytkowych budowli współczesne ich przeznaczenie, a więc i wymogi użytkowników, którzy będą z nich korzystać*²⁰⁴. Wyznaczanie architekturze zabytkowej nowej roli w życiu społecznym należało również do części powojennego programu odbudowy. Architekt popierał próby przystosowania obiektów do nowych potrzeb, o ile użytkownik nie wprowadzał zmian w układzie przestrzenno-funkcjonalnym.

Wieża kościoła w Krypcie



41. Wieża kościoła w Krypcie – projekt odbudowy, opr. S. Bukowski, 1946, ołówek na kalce (z archiwum J. Łempickiej z Białegostoku, ob. w zb. Muzeum Historycznego w Białymstoku).
 Tower of the church in Krypcie, project of reconstruction, prep. by S. Bukowski, 1946, pencil on carbon (from the archive of J. Łempicka in Białystok, today: in the coll. of the Historical Museum in Białystok).



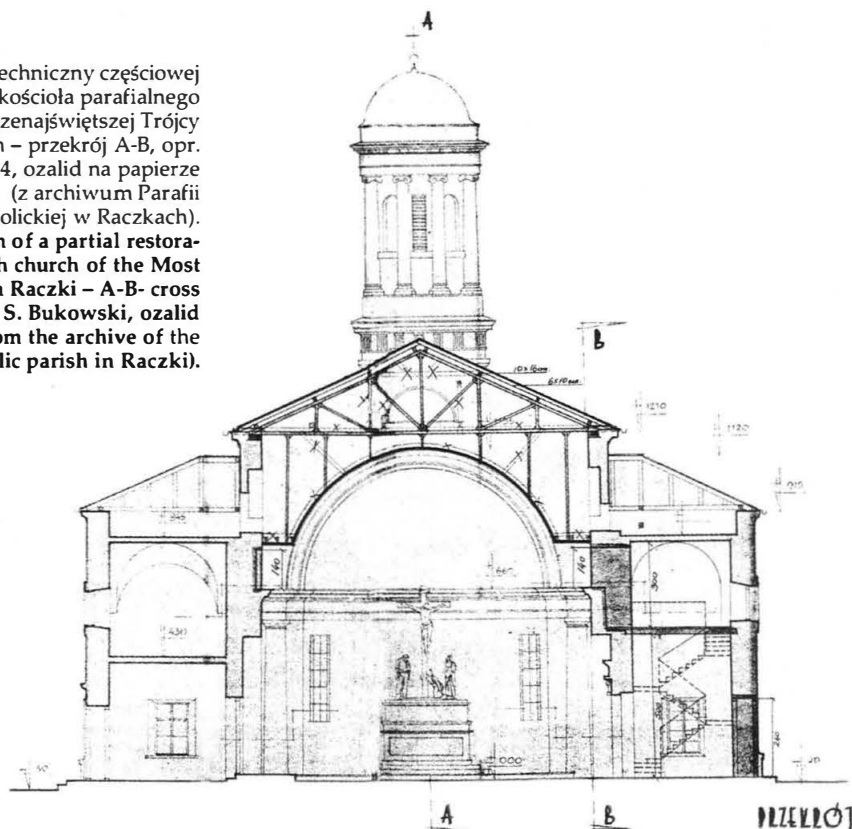
Przekrój poprzeczny
 Widok na prezbiterium

42. Projekt aranżacji wnętrza kościoła parafialnego w Hodyszewie – przekrój poprzeczny z widokiem na prezbiterium, opr. S. Bukowski, b. d., tusz na kalce (z archiwum J. Łempickiej z Białegostoku, ob. w zb. Muzeum Historycznego w Białymstoku).
 Design of an arrangement of the interior of the parish church in Hodyszewo – cross section with a view of the presbytery, prep. by S. Bukowski, no date, India ink on carbon (from the archive of J. Łempicka in Białystok, today: in the coll. of the Historical Museum in Białystok).

43. Projekt rozbudowy kościoła w Trzciannem – fasada przednia, opr. S. Bukowski, 1948-1949, ołówek na kalce (z archiwum J. Łempickiej z Białegostoku, ob. w zb. Muzeum Historycznego w Białymstoku).
Design of the reconstruction of the church in Trzcianne, front façade, prep. by S. Bukowski, 1948-1949, pencil on carbon (from the archive of J. Łempicka in Białystok, today: in the coll. of the Historical Museum in Białystok).



44. Projekt techniczny częściowej restauracji kościoła parafialnego p.w. Przenajświętszej Trójcy w Raczkach – przekrój A-B, opr. S. Bukowski, 1964, ozalid na papierze (z archiwum Parafii Rzymskokatolickiej w Raczkach).
Technical design of a partial restoration of the parish church of the Most Holy Trinity in Raczki – A-B- cross section, prep. by S. Bukowski, ozalid on paper (from the archive of the Roman-Catholic parish in Raczki).



Bukowski zapytany niegdyś, czy można we współczesnym projektowaniu nawiązywać do wielkiego dorobku i bogactwa form architektury minionych wieków, do architektury regionalnej, odpowiedział: *Podstawę prawidłowego projektowania architektury nawiązującej do miejscowych warunków i regionalnych form kulturowych stanowią: gruntowna znajomość sztuki architektonicznej oraz wiedza o przeszłości skonfrontowana ze współczesnymi problemami. Odnosi się to zarówno do rekonstrukcji zabytków, jak i do architektury powstającej współcześnie...*²⁰⁵

O wielkim szacunku architekta Bukowskiego do przeszłości i potrzebie ratowania regionalnej tradycji budownictwa, świadczy fragment zacerpnięty ze wspomnienia pośmiertnego – autorstwa jednego z białostockich architektów – I. W. Łukaszewicza: *Zarówno w tamtym środowisku [wśród członków Białostockiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych – S.W.], jak i w Stowarzyszeniu Architektów Polskich, jeszcze w latach sześćdziesiątych, a więc wtedy, gdy to było bardzo niepopularne, nawoływał do zachowania relikwów ginącej architektury drewnianej Białegostoku, stanowiącej interesującą odrębność polskiego pejzażu miejskiego. Przypominam sobie też jego porównanie drewnianej architektury Białegostoku do architektury przedmieść Wilna i postulował zachowanie zespołów urbanistycznych o takiej zabudowie, które za lat kilka miałyby stać się unikalnymi przykładami autentycznej kultury budowlanej polskich ziem wschodnich*²⁰⁶. W tym miejscu należy podkreślić, że Stanisław Bukowski jako pierwszy z białostockich architektów i przedstawicieli świata kultury zwracał uwagę na potrzebę zachowania i rewitalizacji w szczególności drewnianej zabudowy białostockiego osiedla Bojary, stanowiącego wyjątkową w skali Polski enklawę architektury regionalnej w centrum miasta. Za przykładem Bukowskiego poszło wielu białostockich architektów²⁰⁷.

* * *

Architekt Stanisław Bukowski to postać wielce zasłużona dla powojennej odbudowy zabytków całego regionu północno-wschodniego Polski, a jego wpływ na obraz współczesnej architektury Podlasia jest bez wątpienia znaczący.

Już w okresie „wileńskim” uczestniczył w wielu pracach, zarówno z dziedziny urbanistyki, architektury nowoczesnej, jak i zabytkowej. Regulacja wileńskiego Placu Katedralnego należała do ważniejszych przedsięwzięć w międzywojennej Polsce. Dla środowiska wileńskiego, znanego ze swych konserwatywnych poglądów, pomysły warszawskich architektów, tworzących na terenie Wilna często były nie do przyjęcia, choć nie należały przecież do szczególnie postępowych. Zarówno prace przy regulacji wileńskich placów, jak również nowe realizacje, np. szkoła powszechna, czy stadion, sporządzane były pod kierunkiem prof. Gutta i na nich również odcisnęły piętno tendencje umiarkowanego modernizmu, którym profesor hołdował. Chyba najsilniej wpływy funkcjonalizmu widoczne są we wspólnie zaprojektowanych przez Bukowskiego i Gutta budynkach willowych. Natomiast opracowanie plastyczne mauzoleum królewskiego jest samodzielnym dziełem Bukowskiego. O tym, że już w trakcie realizacji projekt ten zyskał duży rozgłos świadczy fakt, iż Bukowski – młody warszawski architekt – wygrał konkurs, mając za konkurenta uznanego wówczas wileńskiego twórcę Stefana Narębskiego. W zabytkowym obiekcie, jakim jest katedra wileńska, Bukowski stworzył dzieło na poły nowoczesne, wprowadził przede wszystkim nowy element, jakim

był łuk paraboliczny. Również w czasie wojny pozostawał wziętym architektem, uczestnicząc w poważnych przedsięwzięciach inżynieryjnych. Ogólnie rzecz biorąc, w okresie tym skryształizowała się osobowość artystyczna architekta, ukształtowana nie tylko przez środowisko – należących do starszego pokolenia moderny – warszawskich architektów, ale również przez zgodny z konserwatyżmem środowiska wileńskiego historyzm.

Okres białostocki był w dziedzinie architektury szczególnie płodny dla Bukowskiego, choć zrealizowane obiekty są w zasadzie tylko wycinkiem jego twórczości. Podobnie, jak w przypadku innych polskich architektów, także i Bukowski starał się nadać za duchem epoki. Pierwszy kilkuletni okres w powojennej twórczości charakteryzował się kontynuacją tendencji przedwojennych. W tym czasie Bukowskiemu udało się zaprojektować i zrealizować trzy kościoły: w Chodorówce, Dojlidach i Grannem. O ile pierwsza świątynia, o cechach zmodernizowanych i przetworzonych stylów historycznych, jest jedną z wielu realizacji pojawiających się w Polsce w okresie powojennym, o tyle kościół w Dojlidach to dzieło wyjątkowe, dzięki użyciu nowych rozwiązań przestrzenno-funkcjonalnych, konstrukcyjnych i formalnych, nawiązujących przede wszystkim do przedwojennych koncepcji funkcjonalizmu. Kościół ten można uznać za najlepszy zrealizowany obiekt sakralny w twórczości Bukowskiego. Z kolei najciekawszym obiektem użyteczności publicznej w dorobku architekta jest gmach białostockiego Banku, łączący w sobie nawiązania do wielu przedwojennych kierunków architektonicznych.

Architekt, stosując nowoczesne formy, często starał się je łączyć poprzez wykorzystanie licznych zabiegów dekoracyjnych. W działaniach tych bliski był architektom „szkoły krakowskiej”, z której wywodził się m.in. Oskar Sosnowski, a także projektantom zaliczanym do pierwszej fazy modernizmu, tzw. „starszych”. Wszyscy oni, w przeciwieństwie do skrajnych awangardzistów, poszukiwali nowych form nie zrywając jednak z dorobkiem poprzednich pokoleń.

We wczesnym okresie powojennym Bukowski starał się kontynuować przedwojenne tendencje, co było charakterystyczne dla twórczości wielu polskich projektantów. Ten krótki przedział dość swobodnej twórczości nie tylko architektów, ale i innych twórców, ukróciło wprowadzenie doktryny socrealizmu. Bukowski nie zrezygnował jednak z projektowania. Mieszcząc się w wymaganiach stawianych przez ówczesne warunki, potrafił zaprojektować gmach KW PZPR, który dzięki oryginalnemu rozwiązaniu przestrzenno-funkcjonalnemu (choć opartemu na klasycznej osiowości) i ciekawej bryle może uchodzić za jeden z lepszych obiektów tego typu na terenie naszego kraju. Jeśli chodzi o inne realizacje użyteczności publicznej, to nie są one już tak wyjątkowe. Na tle architektury tego okresu nie wyróżniają się w zasadzie niczym szczególnym. W okresie socrealizmu Bukowskiemu udało się także zrealizować projekt kościoła w Przytułach, gdzie wykorzystał przetworzone formy historyczne w duchu gotyku i klasycyzmu (wewnątrz), nawiązując jednocześnie do regionalnej tradycji budowlanej.

W pierwszych powojennych latach, jak też później, Bukowski wracał szczególnie często do stylu dworkowego, i to zarówno w budynkach użyteczności publicznej, czego przykładem może być Dom Zdrowia i Kultury w Chlebotkach, jak również przy projektowaniu obiektów budownictwa kościelnego i w projektach typowych.

Kiedy zerwano z zasadami socrealizmu i zwrócono się w stronę nowoczesnych rozwiązań, architekt i tym razem starał się dotrzymać kroku epoce. Choć od tej pory duża ilość jego projektów pozostaje na papierze, to podobnie jak większość jego zachodnich kolegów, takich jak Le Corbusier, Eero Saarinen, czy Jörn Utzon, poszukuje on świeższych rozwiązań, zwracając się w kierunku architektury neoekspresjonistycznej. Z dużym prawdopodobieństwem można stwierdzić, że projekty Bukowskiego do kościołów w Jeżewie Starym i innych miejscowościach były jednymi z pierwszych, nawiązujących do architektury rzeźbiarskiej na terenie naszego kraju. Pewne tendencje ekspresjonistyczne architekt zaczerpnął także z twórczości Oskara Sosnowskiego, stosując je w projekcie kościoła w Czarnej Wsi. Inne z kolei, niezrealizowane projekty tego okresu, zbliżają twórczość Bukowskiego do osiągnięć konstruktywizmu, zaś przy opracowaniu wnętrza, czy detalu nadal korzysta z form polskiej sztuki dekoracyjnej (kościół św. Rocha, ołtarz w kościele w Gródku), ale pojawiają się też kształty z kręgu kubizmu, czy nawet formizmu (projekt ołtarza głównego do kościoła św. Rocha lub szkice dwóch niezrealizowanych świątyń do nieustalonych miejscowości). Wydaje się, że Bukowski wraz ze współpracującym z nim artystą plastykiem Aleksandrem Welsem byli chyba jedynymi kontynuatorami form polskiej sztuki dekoracyjnej na terenie Podlasia, aż po lata 60. XX w., a więc długo po tym, jak wyszły one z użycia.

Podsumowując niniejsze rozważania należy stwierdzić, że Stanisław Bukowski nie był architektem awangardowym, ale nie należał również do twórców przeciętnych. Tworzył dzieła różnorodne, lecz wszystkie one mają swoje korzenie w architekturze okresu międzywojennego. Mimo, że korzystał z wielu wcześniejszych osiągnięć, to umiał je umiejętnie przetwarzać, czy nawet rozwijać. Nawiązywanie do twórczości tamtego czasu wynikało zapewne nie tylko z wykształcenia, jakie wówczas odebrał, ale również z wielkiego sentymentu i tęsknoty za architekturą wolnej Polski.

Oddzielnej oceny wymaga twórczość Bukowskiego na polu architektury zabytkowej, która przypadła na okres „białostocki”. Wyznacznikiem zasad powojennej odbudowy i konserwacji zabytków w Polsce był wyżej wspomniany program Generalnego Konserwatora Zabytków Jana Zachwatowicza. Idąc za wzorem Warszawy, Poznania, czy Gdańska, także i w Białymstoku poczęto dźwigać z ruin najcenniejsze zabytki. Zgodnie z założeniami Zachwatowicza, Bukowski starał się w trakcie odbudowy w miarę możliwości bazować na materiałach historycznych i ikonograficznych, tak aby najwierniej odtworzyć pierwotną formę zabytku. Częsty przy ówczesnych pracach pośpiech oraz brak wystarczających materiałów archiwalnych stawał się nieraz przyczyną błędów w odbudowie. Tak było chociażby w przypadku białostockiego pałacu Branickich. Jednocześnie Bukowskiemu zdarzało się nieraz zbyt dosłownie interpretować słowa Jana Zachwatowicza. Postawa taka wyrażona została w niezrealizowanym projekcie przebudowy zabytkowego centrum Białegostoku, stworzonym wspólnie z L.T. Dąbrowskim. Jak pisze A. Oleksicki, tu właśnie uwidoczniło się jaskrawo niebezpieczeństwo, kryjące się w programie Zachwatowicza. Architekci wzięli jego zalecenia dosłownie i rozpoczęli nadawanie zabytkom – w tym wypadku zaś całemu rozplanowanemu centrum miasta – „formy właściwe”²⁰⁸.

W wielu pracach Bukowski rezygnował z późniejszych, przeważnie XIX-wiecznych nawarstwień i nadawał obiektom nowe formy, niekiedy poparte źródłowo. Nie zawsze były to pomysły Bukowskiego, nieraz jego współpracowników i Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków. Mimo tego, ostateczną decyzję jako kierownik pracowni podejmował Bukowski, a więc dopuszczał takie projekty do realizacji. Dużą część śródmiejskiej zabudowy Białegostoku zastąpiono nowym budownictwem, które nie powtarza wiernie przedwojennych rozwiązań, nie nawiązuje też do XVIII-wiecznej zabudowy, a jest raczej fantazją na jej temat i współczesną kreacją. Pod tym względem projekty Bukowskiego i jego pracowni nie są czymś wyjątkowym w ówczesnej polskiej praktyce konserwatorskiej. Takie realizacje były powszechne na terenie całego kraju.

Tendencje te nasilały się też w różnych okresach i stanowiły odbicie ówczesnych kierunków w architekturze. Doskonałym tego przykładem jest architektura zabudowy otaczającej Rynek Kościuszki w Białymstoku, gdzie obok odbudowanych cennych obiektów zabytkowych, którym przeważnie przywrócono pierwotną XVIII-wieczną formę, stoją budynki w duchu romantycznego socrealizmu, umiarkowanego modernizmu, jak również obiekty bezstylowe, odbudowane metodą gospodarczą. Ta różnorodność formalna jest raczej wynikiem warunków, w jakich zabudowę tę realizowano, niż projektów Bukowskiego, który starał się w zasadzie stworzyć bardziej jednolite wnętrza urbanistyczne. Często też efekty odbudowy nie pokrywały się z planami i w ostatecznej wersji były wypadkową stanu zachowania zabytku, potrzeb użytkownika i aktualnego stanu posiadania przekazów historycznych. Czasami Bukowski musiał iść na kompromis (zespół klasztorny w Supraślu, ratusz, zbrojownia), w innych wypadkach wprowadzano zmiany wbrew jego protestom, o czym świadczyć może odbudowa pałacu Branickich w Białymstoku.

Inną tendencją powojennej odbudowy, były rekonstrukcje zabytków, nie tylko zniszczonych podczas II wojny, ale również nieistniejących często od wielu lat. Architekt Bukowski brał udział w tego typu przedsięwzięciach, wystarczy przypomnieć rekonstrukcję pałacyku Branickich w Choroszczy, czy zapoczątkowanie całościowej rekonstrukcji zespołu poklasztorowego w Wigrach. Architekt nie ustrzegł się też prac mających purystyczny charakter, czego przykładem jest projekt regotycyzacji łomżyńskiej katedry. Choć prace te były cofnięciem się w głąb XIX-wiecznej etyki konserwatorskiej, to w okresie powojennym prowadzono je nadal. Oprócz osobistych zapatrywań konserwatorów, na ten rodzaj postępowania z zabytkami, rzutowały również podobne założenia realizowane przy poparciu Jana Zachwatowicza, jak „odbudowa” katedr w Poznaniu, Gnieźnie czy w Warszawie.

Podsumowując twórczość architektoniczną Stanisława Bukowskiego należy stwierdzić, że powinna ona znaleźć swoje stałe miejsce w opracowaniach, dotyczących zarówno powojennej architektury polskiej, jak też historii odbudowy i konserwacji zabytków, dając pełniejszy obraz tych zagadnień.

* * *

ANEKS.

FELIETON STANISŁAWA BUKOWSKIEGO · P.T. NIEPOROZUMIENIA Z ARCHITEKTURĄ²⁰⁹

Nieporozumienie 1

Wielu, bardzo wielu obywateli naszego Kraju, w tym nierzadko i przedstawiciele władz różnego szczebla, wyobraża sobie, że Architektura to rodzaj powłoki dekoracyjnej, nałożonej na ściany budynku, w celu nadania mu estetycznego, t.j. jakby odświętnego wyglądu. Rola architektury, w ich pojęciu, sprowadza się do zdobienia budynku, którego wszystkie pozostałe elementy zostały, już przedtem, opracowane przez innych fachowców, a więc konstruktorów, technologów, instalatorów i kosztorysarzy.

Nic bardziej fałszywego! Architekt jest plastykiem, kształtującym zewnętrzną i wewnętrzną formę budynku w najdrobniejszych szczegółach nadając mu piętno artystyczne zgodne z potrzebami duchowymi epoki, wyrażające dążenie kulturowe swoich współobywateli i swoje własne. Decyduje, przytem, o układzie funkcjonalnym budynku, jego konstrukcji i wyposażeniu instalacyjnym. Jest więc równocześnie inżynierem o wszechstronnym przygotowaniu, jest faktycznym autorem i budowniczym obiektu, choć nie jego wykonawcą.

Możnaby nazwać go „Arcybudowniczym”, ponieważ greckie słowo Architektura oznacza po polsku „Arcybudownictwo”. Jest także jakby Superplastykiem, dyrygującym podporządkowanymi Architekturze, innymi dyscyplinami sztuki jak malarstwo i rzeźba, na zasadzie sformułowanej jeszcze przez rzymian, że: „Architectura est mater artium”, czyli matką sztuk pięknych.

Architektura to sztuka zbiorcza, głęboko zintegrowana ze wszystkimi aspektami budownictwa, a architekt jej twórcą, reżyserem i dyrygentem. Nie może być więc mowy, aby nie był odpowiedzialny za ostateczną całość dzieła artystycznego. Nie tylko musi, ale i chętnie weźmie na siebie tę odpowiedzialność, pod warunkiem, jednak, że nie będzie mu się, po kolei, odbierać wszystkich prerogatyw, związanych z pracą twórczą, tak jak to się dzieje u nas.

Nieporozumienie 2

Od pewnego czasu zaczyna być lansowane przekonanie o tem, że epoka w której żyjemy charakteryzuje się masowością budownictwa, z racji przesłanek urbanistycznych układającego się w duże zespoły np. osiedlowe, przemysłowe, sportowo-rekreacyjne, naukowe, uzdrowiskowe itp. Pociąga to, jakoby, za sobą fakt przesuwania się punktu ciężkości wyrazu artystycznego budownictwa z poszczególnych obiektów na całości urbanistyczne. Inaczej mówiąc, ważna jest całość kompozycyjna, a nieważne poszczególne budynki.

Nikomiu nie trzeba, chyba, udowadniać, że takie ujęcie sprawy prowadzi najkrótszą drogą do lekceważenia najprzód wyrazu artystycznego poszczególnych budynków, a w dalszej kolejności i innych aspektów budownictwa.

Plac św. Marka w Wenecji dlatego jest wielkim arcydziełem urbanistyki, że oprócz wspaniałej kompozycji przestrzennej całości, składa się z budowli, będących arcydziełami architektury różnych epok kulturowych, ale znakomicie ze sobą zharmonizowanych.

Podobne przykłady możnaby mnożyć, nietylko sięgając do historii Architektury, ale i czerpiąc z twórczości dnia dzisiejszego.

Ważne są w jednakowej mierze, zarówno całości jak i części kompozycji, a odstępstwo od tej zasady winno być traktowane jako szkodnictwo kulturowe.

Nie trudno, w końcu, domyśleć się skąd się biorą karkołomne pomysły o małej ważności budynków, składających się na większą, ważną całość zespołu. Trzeba, przecież, jakoś usprawiedliwić straszliwą nudę i monotonię budownictwa osiedlowego. Ale ten numer nieprzejdzie.

Nieporozumienie 3

Różni działacze gospodarczy, szczególnego zresztą rodzaju, usiłują wmówić w społeczeństwo, że jesteśmy krajem biednym, stawiającym pierwsze kroki na drodze do dobrobytu i, że nie stać nas, na razie, na różne fanaberje w postaci ozdobnego budownictwa. Najważniejsze zadania na dziś to dostarczenie ludziom pracy, żywności i mieszkań, reszta może poczekać do lepszych czasów.

Nic podobnego, proszę działaczy gospodarczych, kultura nie może czekać! Dość już napatrzyliśmy się na spustoszenia społeczne, wywołane tego rodzaju rozumowaniem. Architektura jest zjawiskiem kulturowym i dyscypliną artystyczną jedną z najważniejszych, jeśli nie wręcz najważniejszą w życiu społecznym, z racji swej powszechności i nieustannych z nią kontaktów.

Architektura wychowuje społeczeństwo nie gorzej od literatury lub muzyki a jest ciągle spychana na ostatnie miejsce, lub poprostu rugowana z życia społecznego pod różnymi pretekstami.

Jesteśmy narodem o pięknych tradycjach w dziedzinie Architektury i głębokiej kulturze architektonicznej, nie wolno nam z niej rezygnować ani na jeden moment.

Nieporozumienie 4

Zdawałoby się, że w sprawach Architektury zabytkowej nie ma już w Polsce nic do powiedzenia, bo to i dorobek powojennej odbudowy wspaniały, i sława światowa w dziedzinie rekonstrukcji. To prawda, zrobiliśmy dużo i dobrze, ale to stanowczo nie jest już wszystko. Obiekty zabytkowe wymagają nietylko ciągłej konserwacji, ale i stałej ochrony przed barbarzyńską dewastacją zarówno samych budynków, jak i ich otoczenia, dokonywaną przez użytkowników i różnych niefrasobliwych inwestorów, pchających się z nowoczesną zabudową w najbliższe sąsiedztwo zabytków.

Aktywność tych ostatnich przybrała w Polsce zupełnie nieprawdopodobne rozmiary, pomimo istniejących w tej mierze i zupełnie wyraźnych przepisów prawnych, zabraniających naruszania i zniekształcania otoczenia obiektów zabytkowych.

Państwo ludowe w trosce o przekazanie przyszłym pokoleniom rzetelnych wartości kulturowych, stworzyło wokół zabytków strefy ochronne, mające na celu zachowanie klimatu artystycznego epok w których obiekty powstawały, a bez których Architektura zabytkowa traci znaczną część swojej wartości. Strefy te nierzadko obejmują całe miasta i miasteczka, lub bardzo znaczne przestrzenie związane z większymi zespołami. W strefach tych obowiązują określone rygory, bynajmniej nie zabraniające zabudowy, lecz zmierzające do tego aby architektura nowopowstających obiektów nawet bardzo nowoczesna, była nie gorsza od zabytkowej i nie przytłaczała jej swymi rozmiarami.

Tymczasem obserwujemy coraz częściej, albo wycinanie drzew wokół dworów, pałaców czy też zespołów poklasztornych, albo bezsensowną zabudowę w bezpośredniej bliskości zabytków, albo też zupełnie idiotyczną regulację rzek, strumieni i zbiorników

wodnych, nad którymi nierzadko położone są wielkiej wartości obiekty. W ten sposób niszczy się beztrąsko krajobraz, będący integralną częścią zabytku. Pomimo obowiązujących norm prawnych, walka o ochronę zabytków jest bardzo trudna i często przegrywana. Ostatnio włączył się do niej znakomity publicysta „Kultury” Aleksander Małachowski, staczając homeryckie boje o Kazimierz nad Wisłą, Łowicz i wiele innych małych miast o niepowtarzalnym uroku. W wielu wypadkach odniósł zwycięstwo, ratując dla całego świata (bez przesady) wartości kulturowe zupełnie unikalne. Cześć Mu za to i Chwała Wiczysta, a nagrody doczesne też Mu się należą, przynajmniej od Ministra Kultury i Stowarzyszenia Architektów. Tylko nie medale, kochani, tylko nie medale, bo to jest dużo więcej warte od najpiękniejszych medali.

Na terenie naszego miasta mieliśmy niedawno przykrą sprawę hotelu „Orbis”, projektowanego na ul. Marchlewskiego tuż przy pałacu Branickich. Przeciwno projektowi i jego lokalizacji wypowiedział się cały aktyw kulturalny miasta, ale zwoleńnicy lokalizacji choć mieli na jej obronę tylko jeden argument, a mianowicie (ratunku!), że turyści będą mieli blisko do zabytku, bynajmniej nie dali za wygraną i nie ma żadnej pewności czy w końcu nie postawią na swoim.

PRZYPISY

- ¹ Wymieniam źródła i materiały bibliograficzne, w których uwzględniono osobę architekta, inne – nie wnoszące nic nowego – świadomie pomijam.
- ² W kolejnych odsyłaczach archiwalia te będą oznaczone skrótem MLW.
- ³ Archiwalia, dotyczące S. Bukowskiego, złożone zostały przez J. Stadnickiego w Bibliotece Narodowej w Warszawie w dniu 4 października 1984 r. Niestety, mimo moich starań, nie udało się ustalić aktualnego miejsca przechowywania archiwaliów powierzonych wspomnianej instytucji. Pozostał po nich jedynie wykaz sporządzony przez J. Stadnickiego (dalej: WMBNW), z którego wynika, że były to źródła szczególnie cenne dla badań nad życiem i wczesną twórczością Bukowskiego.
- ⁴ Archiwum Polskiej Akademii Nauk w Warszawie, Teczka: *Materiały J. Stadnickiego dotyczące Stanisława Bukowskiego nabyte w 1986*, sygn. 154, ks. n.b. 1806. W tece znajduje się kilkanaście maszynopisów artykułów S. Bukowskiego o charakterze popularnonaukowym (niektóre w dwóch egzemplarzach).
- ⁵ Z relacji zmarłego J. Stadnickiego oraz MLW, Życiorys architekta S. Bukowskiego napisany przez J. Stadnickiego w 3 wersjach, opracowany w okresie od kwietnia 1979 do stycznia 1980 r. i poprawiony przez osoby współpracujące lub przyjaźniące się z Bukowskim – prof. Piotra Biegańskiego, arch. Lesława Jarosza, inż. Władysława Paszkowskiego oraz inż. Jana Siedleckiego.
- ⁶ Znaczną część tych archiwaliów pani J. Łempicka przekazała w depozyt Muzeum Historycznemu w Białymstoku, w związku z tym w dalszej części artykułu będą oznaczone jako zbiory Muzeum (MHB) oraz zbiory J. Łempickiej (AJŁB), natomiast archiwum p. M. Siedleckiej skrótem AMSB.
- ⁷ Piotr Śledziewski, Stanisław Bukowski, *O projekcie regulacji Placu Katedralnego w Wilnie*, „Architektura i Budownictwo”, R. XIV 1938, nr 11/12, s. 366-372 oraz w tym samym numerze – polemiczny artykuł Kazimierza Kieniewicz, *Problem Placu Katedralnego w Wilnie*, s. 373-375; Piotr Śledziewski, *Mauzoleum Królewskie w Bazylice Wileńskiej*, Wilno, 1939, R. I, nr 2, s. 107-119; „Architektura i Budownictwo”, R. XV 1939, nr 4/5, s. 57-59; Wilno R. I 1939, nr 2, s. 168-169. Artykuły prasowe: *Stan prac przy odbudowie katedry*, „Dziennik Wileński” 1936, nr 31: 1 II; M. Tr., *Mauzoleum królewskie w bazylice wileńskiej*, „Dziennik Wileński” 1937, nr 176: 29 VI; Kazimierz Kieniewicz, *Aktualne roboty w Bazylice Wileńskiej*, „Słowo” 1937, nr 356: 28 XII; *Zakończenie budowy mauzoleum królewskiego w Katedrze Wileńskiej*, „Słowo” 1939, nr 184: 7 VII oraz Józef Batorowicz, *Plac Katedralny w Wilnie. Przyjęcie projektu regulacji*, „Gazeta Polska” (?) [brak dokładnych danych bibliograficznych, wycinek prasowy w AMSB].

- ⁸ Jedynym źródłem publikowanym, w którym nadmieniono o wojennych losach architekta Bukowskiego, są wspomnienia Jana Marii Gisgesa, *Wywoływanie duchów*, Warszawa 1985, s. 270-271.
- ⁹ Romuald Gutt, red. Olgierd Czerner, Warszawa 1968; Edmund Małachowicz, *Architektura dwudziestolecia międzywojennego w Wilnie* [w:] *Architektura i urbanistyka w Polsce w latach 1918-1978*, „Studia i materiały do teorii i historii architektury i urbanistyki”, red. Wojciech Kalinowski, T. XVIII, Warszawa 1989, s. 121-141; Tenże, *Wilno. Dzieje, architektura, cmentarze*, Wrocław 1996; Józef Poklewski, *Polskie życie artystyczne w międzywojennym Wilnie*, Toruń 1994, a także wzmianki w niektórych artykułach wymienionych w przyp. 12.
- ¹⁰ Napalys Kitkauskas, *Vilnius Cathedral*, Vilnius 1972, s. 45 oraz *Vilniaus Architektura*, Vilnius 1985, s. 96.
- ¹¹ Henryk Wilk, *Zabytki bliskie sercu*, „Kontrasty”, R. 1969, nr 9 (13), s. 26; *Warszawska Szkoła Architektury. 50-lecie Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej*, praca zbiorowa, Warszawa 1967, s. 272 i 303; Krystyna Marszałek, *Rozwój kultury i instytucji kulturalnych Białegostoku w latach 1944-1964* [w:] *Studia i materiały do dziejów miasta Białegostoku*, T. II, Białystok 1970, s. 430-446; Krystyna Siemiatycka, *Przedstawiamy naszych laureatów. Inż. Stanisław Bukowski – architekt* [artykuł w postaci wywiadu prasowego znajduje się w zbiorach MHB; dotychczas nie udało mi się ustalić, skąd pochodzi, najpewniej z jednej z białostockich gazet z lat 60. XX w.]; Waldemar Monkiewicz, Zbigniew Troczewski, *Ludzie związani z regionem północno-wschodnim*, cz. 6: *Działacze kultury i artyści*, Białystok 1979, s. 9, 59; Idzi W. Łukaszewicz, *Konterfekt architekta*, „Gazeta Współczesna”, z dn. 7-9 marca 1980 r., s. 6; Jerzy Stadnicki, *Architekt Stanisław Bukowski – człowiek kultury*, „Ochrona Zabytków”, R. 1982, nr 1-2, s. 114-115; Tenże, *Pamięci inż. arch. Stanisława Bukowskiego*, „Rocznik Białostocki”, Białystok 1991, t. XVI, s. 606-609; Joanna Lempicka, *Wspomnienie o Stanisławie Bukowskim* [w:] *Ogród Branickich w Białymstoku. Badania-projekty-realizacja 1999-2000*, „Studia i materiały Ośrodka Ochrony Zabytkowego Krajobrazu w Warszawie”, red. Andrzej Michałowski, Seria: Ogrody 9 (15), 2000, s. 56-57; Sebastian Wicher, *Stanisław Bukowski (1904-1979)* [w:] *Powojenna odbudowa Białegostoku* [katalog wystawy], Białystok 2002.
- ¹² Patrz również: *Województwo białostockie. Katalog dokumentacji i prac konserwatorskich PP PKZ 1951-1971*, Warszawa 1972, s. 16 (poz. 122-126), 26 (poz. 580, 593). W publikacji tej wymieniono dokumentacje, które w większości nie występują w archiwach wspomnianych urzędów konserwatorskich.
- ¹³ Archiwum parafialne w Raczkach, *Projekt techniczny częściowej rekonstrukcji zabytkowego kościoła w Raczkach*, opr. S. Bukowski, ozalid i opis techniczny, 1964.
- ¹⁴ Archiwum Archidiecezji Białostockiej (dalej: AAB), Teczka 20: *Materiały archiwalne pozostałe po ks. Michale Sopocho, Szkic koncepcyjny kościoła Miłosierdzia Bożego w Białymstoku*, ul. Wiejska 41, opr. S. Bukowski, tusz na kalce i ozalid, 1962 r. W tym miejscu pragnę serdecznie podziękować ks. prof. Henrykowi Ciereszko za udostępnienie projektu oraz Barbarze Cichońskiej za pomoc w dotarciu do niniejszego materiału.
- ¹⁵ *Projekty zagród wiejskich*, Warszawa 1946, s. 39 [budynek inwentarski opracowany na podstawie projektu inż. arch. St. Bukowskiego].
- ¹⁶ Stanisław Bukowski, Alicja Lutostańska, *Odbudowa pałacu w Białymstoku*, „Ochrona Zabytków”, R. 9, 1956, nr 1-2, s. 61-72; Tadeusz Gicgier, *Tajemnice pałacowego wnętrza*, „Kontrasty”, R. 1974, nr 9 (73), s. 17-21; *To nie ten pałac*, wywiad T. Wiśniewskiego z ks. J. Niecieckim, „Kurier Poranny” (Białystok), nr 201 (12140), 23-25.09.1994, s. 1 i 3; Antoni Oleksicki, *Ogród Branickich w Białymstoku. Praktyka konserwatorska ostatnich lat*, s. 12-13 oraz Anna Oleńska, *Informacje o pracach konserwatorskich prowadzonych w ogrodzie Branickich do 1997 roku*, s. 84-85 – oba artykuły [w:] *Ogród Branickich w Białymstoku. Badania-projekty-realizacja*, „Studia i materiały OOZK w Warszawie”, red. Andrzej Michałowski, Seria: Ogrody 4 (10), 1998; Ewa Narolewska, *Przemiany pałacu Branickich w Białymstoku w XIX i XX wieku. Problemy konserwatorskie* [w:] *Ogród Branickich w Białymstoku. Badania-projekty-realizacja 1999-2000*, „Studia i materiały OOZK w Warszawie”, red. Andrzej Michałowski, Seria: Ogrody 9 (15), 2000, s. 9-50; E. Zeller-Narolewska, *Pałac Branickich w Białymstoku w XIX i XX w. Przemiany i problemy konserwatorskie*, „Biuletyn Konserwatorski Województwa Podlaskiego” [dalej: BKWP], 2001, z. 7, s. 6-48.
- ¹⁷ Helena Nowara, *Białystok – rozwój przestrzenny miasta*, Białystok 1969, s. 36-37; Helena Sawczuk-Nowara, *Środowisko człowieka w planach zagospodarowania przestrzennego miasta Białegostoku*, Mate-

- riały z międzynarodowej konferencji naukowej pt. *Konserwacja zabytków i rewaloryzacja miast po II wojnie światowej*, red. Bronisław Sekula, Szczecin 1987, s. 312-322; Antoni Oleksicki, *Rynek w Białymstoku – przeszłość i czasy obecne*, „Biuletyn Konserwatorski Województwa Białostockiego” [dalej: BKWB], 1997, z. 3, s. 19-34; *Powojenna odbudowa Białegostoku*, katalog wystawy, Białystok 2002; A. Oleksicki, *Pierwszy powojenny plan Białegostoku autorstwa Ignacego Felicjana Tłoczka a późniejszy rozwój miasta*, BKWP, 2003, z. 8-9, s. 98-107;
- ¹⁸ Wacław Kochanowski, *Architektura zespołu pokamedulskiego w Wigrach* [w:] *Studia i materiały do dziejów Suwalszczyzny*, red. Jerzy Antoniewicz, Białystok 1965, s. 139-172; Romana Zdziarska, *Kościół i klasztor misjonarzy w Siemiatyczach w pierwszej połowie XVIII w.*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, T. XXXVI, z. 2, 1991, s. 103-122; *Zabytki architektury i budownictwa w Polsce*, red. Joanna Puchalska i Hanna Krzyżanowska, T. 3 *Województwo białostockie*, opr. Rimma Sylwanowicz i Jerzy Tołłoczko, Warszawa 1992; Ewa Narolewska, *Nieznany projekt odbudowy wnętrza białostockiego ratusza*, BKWB, 1996, z. 2, s. 85-88; Anna Czapska, *Nie istniejący dwór w Siderce*, BKWP, 1999, z. 5, s. 195-200.
- ¹⁹ Sławomir Rogulski, *Słowo o Oskarze Sosnowskim*, „Zeszyty Naukowe Stowarzyszenia PAX”, 1978, nr 1/18, przyp. 8; Adam Dolistowski, *Kościół św. Rocha w Białymstoku – syntezą twórczości Oskara Sosnowskiego*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, 1981, T. XXVI, z. 3-4, s. 247-269; Kazimierz Konstantynowicz, *Siedem ołtarzy na jednym wzgórzu. Historia i opis białego kościoła*, „Kurier Podlaski” (Białystok), 1983, nr 50; Urszula Kraśnicka, *Kościół – pomnik. Kościół na wzgórzu św. Rocha – pomnik wdzięczności za odzyskaną niepodległość*, Białystok 1998, *passim*.
- ²⁰ *Kościół w Polsce. Odbudowane i wybudowane 1945-1965*, red. Tadeusz Sielski, Warszawa 1968; Ks. Jan Nieciecki, *Budownictwo sakralne i kościelne w Archidiecezji w Białymstoku*, „Wiadomości Kościelne Archidiecezji w Białymstoku” (dalej: WKAB), R. XVI (XVIII) 1990, nr 4 (78), s. 87-95 oraz opracowania K.A. Jabłońskiego w przypisie 22.
- ²¹ *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, T. IX: *Województwo łomżyńskie*, red. Maria Kałamajska-Saeed, z. 1: M. Kałamajska-Saeed, *Łomża i okolice*, Warszawa 1982 [w publikacji tej błędnie podano imię architekta Bukowskiego jako autora projektu kościoła w Przytułach]; *Spis kościołów i duchowieństwa Archidiecezji Białostockiej*, Białystok 1998, *passim*.
- ²² Krzysztof A. Jabłoński, *Kościół Matki Boskiej Pocieszenia w Chodorówce*, „Z badań Katedry Historii Architektury” [zeszyty Wydziału Architektury Politechniki Białostockiej (dalej: ZbKHA)], 1996, z. 1, s. 47-57; Tenże, *Architektura sakralna Archidiecezji Białostockiej w latach 1880-1995*, praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Andrzeja K. Olszewskiego na Wydziale Kościelnych Nauk Historycznych i Społecznych Akademii Teologii Katolickiej w Warszawie, Białystok-Warszawa 1998, *passim*; Tenże, *Katolicka architektura sakralna Białegostoku* [w:] *Studia i materiały do dziejów miasta Białegostoku*, Białystok 2001, s. 337-349; Tenże, *Kościół parafialny i kaplica cmentarna w Goniądzu*, ZbKHA, 2001, z. 3, s. 53-66; Tenże, *Budownictwo kościelne na terenie Archidiecezji Białostockiej w latach 1795-1939*, Białystok 2002, s. 49, 51, 177, 193.
- ²³ MLW, Życiorys-wersja 3, dz. cyt., k. 1; WMBNW – świadectwa gimnazjalne oraz drzewo genealogiczne rodziny Bukowskich; AMSB, Dowód osobisty wystawiony w Warszawie, dn. 15.07.1928 r. Patrz również: W. Monkiewicz, Z. Troczewski, *Ludzie...*, dz. cyt., s. 9; J. Stadnicki, *Architekt...*, dz. cyt., s. 114, Tenże, *Pamięci...*, dz. cyt., s. 606. Jak wynika z materiałów, S. Bukowski zamieszkiwał w Warszawie przy ul. Kruczej 19. Wiadomo także, że rodzina Bukowskich posiadała willę w Bukowcu k/Legionowa, gdzie rodzice architekta zamieszkiwali jeszcze w latach powojennych. Ojciec zajmował posadę dyrektora warszawskiej rzeźni. Najstarszy brat Bukowskiego – Marian (1902-1939) jako dyrektor Urzędu Morskiego w Gdyni, zginął zaraz na początku II wojny, rozstrzelany przez Niemców. Drugi brat – Tadeusz – był przez wiele lat lektorem w warszawskiej rozgłośni radiowej, zaś siostra Barbara wyszła za Polaka niemieckiego pochodzenia – Erwina Peschta, właściciela sklepów z artykułami tytoniowymi i fotograficznymi. Niejasne są informacje dotyczące matki Bukowskiego, która zmarła prawdopodobnie po II wojnie. Trudno ustalić, z jakiego domu pochodziła. W materiałach jej nazwisko panięńskie figuruje w trzech wersjach: Mielczarek, Mielczarska i Marchlewska. Prawdopodobnie była ona siostrą Juliana Marchlewskiego (1866-1925), znanego ekonomisty, publicyści, krytyka, wydawcy i działacza polskiego i międzynarodowego ruchu robotniczego [z relacji J. Stadnickiego].
- ²⁴ MLW, Życiorys-wersja 3, dz. cyt., k. 1; WMBNW – indeks studencki z lat 1922-1933 i zaświadczenie o ukończeniu studiów z dn. 07.04.1933 r.; AMSB, Odpis zaświadczenia zawiadamiającego o ukoń-

- czeniu przez S. Bukowskiego studiów wyższych. Patrz również: Edmund Michalski, *Wrażenia z podróży po Hiszpanji*, „Architektura i Budownictwo”, R. V 1929, nr 5, s. 186-195 (w artykule opublikowano akwarelę i rysunek sangwiną, autorstwa S. Bukowskiego, przedstawiające hiszpańskie zabytki); „Architektura i Budownictwo”, R. IX 1933, nr 7, s. 219 i *Warszawska Szkoła Architektury...*, dz. cyt., s. 272, 303; J. Stadnicki, *Architekt...*, dz. cyt., s. 114, *Tenże, Pamięci...*, dz. cyt., s. 607. Ten ponad 10-letni okres studiów spowodowany był częstymi podróżami S. Bukowskiego za granicę, w celu poznania europejskiej architektury [relacja Zdzisławy Zalewskiej-Wójcik i J. Stadnickiego].
- ²⁵ Do końca nie wiadomo, co było tematem pracy magisterskiej Bukowskiego. J. Stadnicki wspomina, że prawdopodobnie chodziło o projekt bardzo ciekawego systemu rynion do budynku Banku Gospodarstwa Krajowego w Warszawie, którego projektantem był promotor pracy – prof. R. Świerczyński. Kwestię tę mogłoby rozwiązać odnalezienie indeksu studenckiego S. Bukowskiego, który J. Stadnicki przekazał Bibliotece Narodowej.
- ²⁶ MLW, Życiorys-wersja 3, dz. cyt., k. 1; WMBNW – zaświadczenie z dn. 22.10.1934 r., zawiadamiające o pracy S. Bukowskiego w biurze projektowym prof. Cz. Przybylskiego; AMSB, Odpis w/w zaświadczenia.
- ²⁷ MLW, Życiorys-wersja 3, dz. cyt., k. 1; WMBNW – pismo MWRiOP z dn. 02.08.1933 r.; AMSB, Odpis w/w pisma. O przyznaniu stypendium informują również: H. Wilk, *Zabytki...*, dz. cyt.; I.W. Łukaszewicz, *Konterfekt...*, dz. cyt.; J. Stadnicki, *Architekt...*, dz. cyt., s. 114 i J. Łempicka, *Wspomnienie...*, dz. cyt., s. 56. Dzięki zagranicznym podróżom Bukowski znakomicie opanował język włoski [relacja Z. Zalewskiej-Wójcik].
- ²⁸ AMSB, Pismo z dn. 06.10.1934 r. wystawione przez Wydział Architektury PW; AJSW, Życiorys-wersja 3, dz. cyt., k. 1; WMBNW – Politechnika Warszawska, *Program na rok akademicki 1933/34*, Warszawa 1933. S. Bukowski wymieniony jako starszy asystent kierownika Zakładu Architektury Wnętrz i Krajobrazu WA, prof. Krzywdy-Polkowskiego, do 1935/36. O asystenturze wspominają: W. Monkiewicz, Z. Troczewski, *Ludzie...*, dz. cyt., s. 9; I.W. Łukaszewicz, *Konterfekt...*, dz. cyt.; J. Stadnicki, *Architekt...*, dz. cyt., s. 114. Z kolei H. Wilk dodatkowo podaje, że Bukowski był także starszym asystentem Oskara Sosnowskiego [H. Wilk, *Zabytki...*, dz. cyt.], jednak informacje te nie mają potwierdzenia w żadnych źródłach.
- ²⁹ MLW, WMBNW – legitymacja członkowska SARP z lat 1934-1939.
- ³⁰ MLW, Życiorys-wersja 3, dz. cyt., k. 1; WMBNW – zaświadczenie wystawione przez LSRR Komitet wykonawczy miasta Wilna z dn. 07.05.1941 r.; AMSB, Odpis w/w pisma. Artykuły: H. Wilk, *Zabytki...*, dz. cyt.; W. Monkiewicz, Z. Troczewski, *Ludzie...*, dz. cyt., s. 9; I. W. Łukaszewicz, *Konterfekt...*, dz. cyt.; J. Stadnicki, *Architekt...*, dz. cyt., s. 114; *Tenże, Pamięci...*, dz. cyt., s. 607; J. Łempicka, *Wspomnienie...*, dz. cyt., s. 56.
- ³¹ E. Małachowicz, *Architektura...*, dz. cyt., s. 136 oraz *tenże, Wilno...*, dz. cyt., *passim*.
- ³² MLW, Życiorys-wersja 3, dz. cyt., k. 1; P. Śledziwski, *Mauzoleum...*, dz. cyt.; W. Monkiewicz, Z. Troczewski, *Ludzie...*, dz. cyt., s. 9; J. Stadnicki, *Architekt...*, dz. cyt., s. 114 i *Pamięci...*, dz. cyt., s. 607, także opracowania E. Małachowicza, *Architektura...*, dz. cyt., oraz *Wilno...*, dz. cyt., s. 70, *passim*.
- ³³ *Placyda (Pelagia) z Siedleckich Bukowska* (21.10.1907-18.12.1974) urodziła się w Białymstoku, gdzie ukończyła szkołę podstawową i średnią. W latach 1928-1935 studiowała malarstwo pod kier. prof. Ludomira Slendzińskiego na Wydziale Sztuk Pięknych USB w Wilnie. Była członkinią organizacji zawodowej Cech św. Łukasza w Wilnie oraz współzałożycielką utworzonej w roku 1936 Spółdzielni Pracy Artystów Wileńskich. Po wojnie powróciła wraz z mężem do rodzinnego miasta. Jako jedna z pierwszych brała udział w kształtowaniu białostockiego środowiska plastycznego i życia kulturalnego. Od roku 1946 zajmowała się dydaktyką w Liceum Sztuk Plastycznych w Białymstoku, a następnie w Supraślu, gdzie w okresie późniejszym przeniesiono tę szkołę. Należała do białostockiego okręgu ZPAP. Uprawiała malarstwo sztalugowe z niewielkimi odstępstwami na rzecz plastyki monumentalnej. Swoją twórczość często prezentowała na wielu wystawach regionalnych, część prac artystki zakupiło już w latach 60. XX w. m.in. Muzeum Okręgowe w Białymstoku oraz Muzeum Narodowe w Warszawie. Współpracowała również z mężem, np. projektując wystrój wnętrz lub tworząc obrazy do budowanych przezeń kościołów (plaskorzeźby w prezbiterium kościoła w Dojlidach, witraż w szklanym sklepieniu kościoła św. Rocha w Białymstoku). [AJŁB, Dyplom Uniwersytetu im. Stefana Batorego w Wilnie z dn. 09.12.1936 r.; K. Marszałek, *Rozwój...*, dz. cyt., s. 417-448; W. Monkiewicz, Z. Troczewski, *Ludzie...*, dz. cyt., s. 59; J. Poklewski, *Polskie życie...*, dz.

- cyt., s. 75, 141-142, 231, 283, 285; Joanna Tomalska, *Białostockie środowisko plastyczne po II wojnie światowej. Szkic do zbiorowego portretu* [w:] *Studia i materiały do dziejów miasta Białegostoku*, red. Henryk Majecki, T. V, Białystok 2001, s. 221-238 oraz informacje M. Siedleckiej, Z. Zalewskiej-Wójcik i Anny Andreew].
- ³⁴ AMSB, Pismo z dn. 18.12.1968 r. wystawione przez PMRN Wydział Spraw Wewnętrznych w Białymstoku w sprawie ustalenia treści aktu małżeńskiego; AJSW, Życiorys-wersja 3, dz. cyt., k. 1.
- ³⁵ Świadczy o tym wyrys geodezyjny działki budowlanej zakupionej na terenie Wilna, na której Bukowski zamierzał wznieść dom jednorodzinny [patrz materiały w AMSB].
- ³⁶ MLW, Życiorys-wersja 3, dz. cyt., k. 1; WMBNW – zaświadczenie wystawione dn. 15.01.1941 r. przez LSRR Komitet Wykonawczy miasta Wilna; dokument w języku litewskim z 1941 r. (prawdopodobnie umowa o pracę); AMSB, Odpis w/w zaświadczenia; MHB, Legitymacja pracownicza, sygn. Dep/115; J.M. Gisges, *Wywoływanie duchów...*, dz. cyt., s. 270-271.
- ³⁷ MLW, Życiorys-wersja 3, dz. cyt., k. 2 oraz relacje Z. Zalewskiej-Wójcik i M. Siedleckiej.
- ³⁸ MLW, Życiorys-wersja 3, dz. cyt., k. 2; H. Wilk, *Zabytki...*, dz. cyt.; K. Marszałek, *Rozwój...*, dz. cyt., passim; I.W. Łukaszewicz, *Konterfekt...*, dz. cyt.; J. Stadnicki, *Architekt...*, dz. cyt., s. 114; Tenże, *Pamięci...*, dz. cyt., s. 607. Bukowscy początkowo zamieszkiwali przy ul. Rabińskiej, później otrzymali mieszkanie w przedwojennej kamienicy przy ul. Świętojańskiej 22/6, skąd ich usunięto (mieszkania te zostały zajęte m.in. przez urzędników bezpieki). Następnie wynajmowali poddasze w domu jednorodzinny przy ul. Białostoczek 18. Pod koniec lat 50. XX w. planowali przenieść się do Warszawy. Prof. Sienicki, który był wówczas dyrektorem Instytutu Urbanistyki i Architektury w Warszawie, złożył Bukowskiemu propozycję pracy w tej placówce [MHB, Korespondencja prof. dr Stefana Sienickiego do S. Bukowskiego z dn. 11.03.1959 r.; z relacji Z. Zalewskiej-Wójcik, M. Siedleckiej i J. Łempickiej].
- ³⁹ H. Wilk, *Zabytki...*, dz. cyt. Jako pierwsi z architektów, obok S. Bukowskiego, osiedlili się w Białymstoku po wojnie także inżynierowie Jan Szurowski i Antoni Choroszuca [K. Marszałek, *Rozwój...*, dz. cyt., s. 435].
- ⁴⁰ MLW, Życiorys-wersja 3, dz. cyt., k. 2; MHB, Zaświadczenia i umowy o pracę zawarte między S. Bukowskim i W. Paszkowskim. H. Wilk, *Zabytki...*, dz. cyt.; T. Gicgier, *Tajemnice...*, dz. cyt.; W. Monkiewicz, Z. Troczewski, *Ludzie...*, dz. cyt., s. 9; I. W. Łukaszewicz, *Konterfekt...*, dz. cyt.; J. Stadnicki, *Architekt...*, dz. cyt., s. 114; Tenże, *Pamięci...*, dz. cyt., s. 607.
- ⁴¹ MLW, Życiorys-wersja 3, dz. cyt. oraz szereg zaświadczeń, umów, pism urzędowych w zbiorach MHB i AMSB.
- ⁴² MHB, Zaświadczenia informujące o pełnieniu tych funkcji przez S. Bukowskiego.
- ⁴³ H. Wilk podaje, że Bukowski prowadził zajęcia przez 8 lat, natomiast ze źródeł niepublikowanych wynika, że przez 6 lat [H. Wilk, *Zabytki...*, dz. cyt.; MLW, Życiorys-wersja 3, dz. cyt., k. 2 oraz MHB, Umowy o pracę na stanowisku nauczyciela projektowania, zawarte w latach 1946-1952, między S. Bukowskim, a dyrektorem Liceum Budowlanego – inż. Antonim Choroszuca].
- ⁴⁴ H. Wilk, *Zabytki...*, dz. cyt.
- ⁴⁵ MLW, Życiorys-wersja 3, dz. cyt., k. 3 oraz I.W. Łukaszewicz, *Konterfekt...*, dz. cyt. i J. Stadnicki, *Architekt...*, dz. cyt., s. 114.
- ⁴⁶ K. Marszałek, *Rozwój...*, dz. cyt., s. 433.
- ⁴⁷ Funkcję tę pełnił w latach 60. XX w., zaś członkiem oddziału był od 1947 roku [MLW, Życiorys-wersja 3, dz. cyt., k. 3 oraz materiały z MHB].
- ⁴⁸ MLW, Życiorys-wersja 3, dz. cyt., k. 3.
- ⁴⁹ Archiwum PAN w Warszawie, Stanisław Bukowski, *Posąg Światowida w krakowskim Muzeum Archeologicznym*, 1964; w artykule tym Bukowski podpisał się jako członek Polskiego Towarzystwa Archeologicznego.
- ⁵⁰ I. W. Łukaszewicz, *Konterfekt...*, dz. cyt.; z relacji J. Łempickiej, M. Siedleckiej i Z. Zalewskiej-Wójcik.
- ⁵¹ MLW, Życiorys-wersja 3, dz. cyt., k. 3. O twórczości pisarskiej Bukowskiego informuje J. Stadnicki również w dwóch artykułach: *Architekt...*, dz. cyt., s. 115 i *Pamięci...*, dz. cyt., s. 608-609. W druku ukazały się: *Tajemnice sanktuariów paleolitycznych*, pisany w latach 1968-1973, drukowany partiami w kwartalniku „Z otchłani wieków”, 1975, nr 1 i 2 oraz *Uzasadnienie rekonstrukcji świątyni Śwentowita na wyspie Rugii*, również w „Z otchłani wieków”, 1974, nr 1. Pozostałe artykuły znajdują się w warszawskim archiwum PAN, MHB oraz AMSB.

- ⁵² MLW, Życiorys-wersja 3, dz. cyt., k. 3.
- ⁵³ Tamże, k. 3. Andrzej Bukowski zmarł w lutym 2004 r.; pochowano go w rodzinnym grobowcu Bukowskich na cmentarzu św. Rocha w Białymstoku.
- ⁵⁴ MLW, Życiorys-wersja 3, dz. cyt., k. 3 oraz informacje uzyskane od Z. Zalewskiej-Wójcik.
- ⁵⁵ MLW, Życiorys-wersja 3, dz. cyt., k. 3; MHB, Zaświadczenia i nagrody. Artykuły: K. Siemiatycka, *Przedstawiamy...*, dz. cyt., H. Wilk, *Zabytki...*, dz. cyt., I.W. Łukaszewicz, *Konterfekt...*, dz. cyt., J. Stadnicki, *Architekt...*, dz. cyt., J. Lempicka, *Wspomnienie...*, dz. cyt., s. 56.
- ⁵⁶ AMSB, Odpis zaświadczenia wystawionego przez prof. Cz. Przybylskiego w dn. 22.10.1933 r.
- ⁵⁷ MLW, Życiorys-wersja 3, dz. cyt.; J. Stadnicki, *Architekt...*, dz. cyt., s. 115, Tenże, *Pamięci...*, dz. cyt., s. 607; E. Małachowicz, *Architektura...*, dz. cyt., s. 136. Prawdopodobnie chodzi o stadion, który obecnie należy do klubu sportowego *Dynamo*. W tym miejscu warto wspomnieć, że fotografie modelu i fotografie z budowy znajdowały się niegdyś w zbiorach prof. Gutta, jednak nie ustaliłem do-
 kąd niniejsze archiwalia zostały przekazane po jego śmierci [patrz informacja w: *Romuald Gutt*, dz. cyt., s. 42].
- ⁵⁸ *Romuald Gutt*, dz. cyt., s. 42 oraz na podstawie informacji arch. S. Bukowskiego: E. Małachowicz, *Architektura...*, dz. cyt., s. 135; Tenże, *Wilno...*, dz. cyt., s. 67.
- ⁵⁹ E. Małachowicz, *Architektura...*, dz. cyt., s. 133.
- ⁶⁰ Ks. P. Śledziwski, S. Bukowski, *O projekcie...*, dz. cyt., s. 367-368; E. Małachowicz, *Architektura...*, dz. cyt., s. 137, Tenże, *Wilno...*, dz. cyt., s. 70; J. Poklewski, *Polskie życie...*, dz. cyt., s. 188-189.
- ⁶¹ Ks. P. Śledziwski, S. Bukowski, *O projekcie...*, dz. cyt., s. 369-371; J. Batorowicz, *Plac...*, dz. cyt.; E. Małachowicz, *Architektura...*, dz. cyt., s. 138, Tenże, *Wilno...*, dz. cyt., s. 70; J. Poklewski, *Polskie życie...*, dz. cyt., s. 189-193. Oryginał projektu regulacji Placu Katedralnego wykreślony przez T. Godziszewskiego, a firmowany nazwiskiem R. Gutta znajduje się w depozycie Muzeum Okręgowego w Toruniu. Opublikowano go we wspomnianym opracowaniu J. Poklewskiego.
- ⁶² Ks. P. Śledziwski, S. Bukowski, *O projekcie...*, dz. cyt., s. 372.
- ⁶³ K. Kieniewicz, *Problem...*, dz. cyt., s. 374 i 375.
- ⁶⁴ Jan Minorski, *Postulaty i koncepcje urbanistyczne i architektoniczne w Polsce w ostatnim pięcioleciu przed II wojną światową* [w:] *Materiały i Studia*, Seria IV – „Zagadnienia społeczno-gospodarcze w kształtowaniu przestrzennym”, z. 4: *Materiały do dziejów myśli architektonicznej w zaraniu Polski Ludowej*, red. Władysław Szulc, Międzyuczelniany Zakład Podstawowych Problemów Architektury, Urbanistyki i Budownictwa, Warszawa 1965, s. 27.
- ⁶⁵ Ks. P. Śledziwski, S. Bukowski, *O projekcie...*, dz. cyt., s. 369-371; J. Batorowicz, *Plac...*, dz. cyt.; E. Małachowicz, *Architektura...*, dz. cyt., s. 138, Tenże, *Wilno...*, dz. cyt., s. 70; J. Poklewski, *Polskie życie...*, dz. cyt., s. 191-193.
- ⁶⁶ E. Małachowicz, *Architektura...*, dz. cyt., s. 138, Tenże, *Wilno...*, dz. cyt., s. 70. Zmiany, jakie zaistniały między projektem a realizacją są wynikiem późniejszych (1939-1941) prac przeprowadzonych pod kierunkiem litewskiego architekta Vytautasa Žemkalnisa Landsbergisa [J. Poklewski, *Polskie życie...*, dz. cyt., s. 193].
- ⁶⁷ Krzysztof Pawłowski, *Zasady ochrony, odbudowy i rewaloryzacji historycznych zespołów urbanistycznych* [w:] *Zabytki urbanistyki i architektury w Polsce. Odbudowa i konserwacja*, red. Wiktor Zin, T. I: *Miasta historyczne*, pod red. Wojciecha Kalinowskiego, Warszawa 1986, s. 51; J. Poklewski, *Polskie życie...*, dz. cyt., s. 188-189.
- ⁶⁸ Ks. P. Śledziwski, S. Bukowski, *O projekcie...*, dz. cyt., s. 370.
- ⁶⁹ Były to projekty następujących autorów: Janiny Reichert przy współpracy Fryderyka Totha i Krystyny Tołoczkojówny, Konstantego Danko i Wacława Kowalika, Stanisława Horno-Popławskiego oraz Zygmunta Jabłońskiego przy współudziale Eugeniusza Szparkowskiego.
- ⁷⁰ „Architektura i Budownictwo”, R. XV 1939, nr 4/5, s. 57-59 oraz *Wilno*, R. I 1939, nr 2, s. 168-169.
- ⁷¹ MLW, Życiorys-wersja 3, dz. cyt., k. 1, 5; W. Monkiewicz, Z. Troczewski, *Ludzie...*, dz. cyt., s. 9; J. Stadnicki, *Architekt...*, dz. cyt., s. 114, Tenże, *Pamięci...*, dz. cyt., s. 607.
- ⁷² P. Śledziwski, *Mauzoleum...*, dz. cyt., s. 111-113; Stanisław Lorentz, *Album wileńskie*, Warszawa 1986, s. 95-107; E. Małachowicz, *Architektura...*, dz. cyt., s. 136, Tenże, *Wilno...*, dz. cyt., s. 69.
- ⁷³ J. Poklewski, *Profesor Juliusz Kłos – architekt – badacz – konserwator – pedagog – człowiek* [w:] *Architektura et historia. Studia Mariano Arsyziński septuagenario dedicata*, red. Michał Woźniak, Toruń 1999, s. 283-314.

- ⁷⁴ P. Śledziewski, *Mauzoleum...*, dz. cyt., s. 107-114; S. Lorentz, *Album...*, dz. cyt., s. 95-100; J. Poklewski, *Polskie życie...*, dz. cyt., s. 244-247.
- ⁷⁵ Zrezygnowano z kapiteli i obniżono opory sklepień oraz okładziny ściennej, projektowanej z piaskowca, do wysokości 110 cm nad posadzką. Okładziny słupów i filarów przewidziano z czerwonego polerowanego granitu wileńskiego, podobnie jak posadzkę skomponowaną z kilku odmian czerwieni oraz z czarnego, wołyńskiego granitu [P. Śledziewski, *Mauzoleum...*, dz. cyt., s. 116].
- ⁷⁶ Przewidziano trzy podstawy pod sarkofagi dla króla Aleksandra i królowych Elżbiety i Barbary i jedną podstawę mniejszą pod urnę z sercem króla Władysława IV. Miały być one wykonane z monolitów granitowych, czerwonych, skomponowanych z posadzką. Zaprojektowane były również trzy sarkofagi i urna o charakterze relikwiarzy kutych w srebrze. Jako odpowiedniki do powyższych sarkofagów i urny miały być umieszczone na ścianach metalowe tablice w obramieniach kamiennych, wkomponowanych w okładziny ścienne z napisami objaśniającymi. Na wprost wejścia na ścianie tylnej zaprojektowano na konsolce posążek Bogurodzicy kuty w srebrnej blasze. W dwóch bocznych przesłach, nie zawierających sarkofagów i urny, zaprojektowano czarne ławy granitowe przy ścianach [P. Śledziewski, *Mauzoleum...*, dz. cyt., s. 116-118].
- ⁷⁷ P. Śledziewski, *Mauzoleum...*, dz. cyt., s. 118-119; E. Małachowicz, *Wilno...*, dz. cyt., s. 229.
- ⁷⁸ H. Wilk, *Zabytki...*, dz. cyt.; W. Monkiewicz, Z. Troczewski, *Ludzie...*, dz. cyt., s. 9; I.W. Łukaszewicz, *Konterfekt...*, dz. cyt.; J. Stadnicki, *Architekt...*, dz. cyt., s. 114.
- ⁷⁹ MLW, WMBNW – zaświadczenie wystawione dn. 15.01.1941 r. przez LSRR Komitet Wykonawczy miasta Wilna; AMSB, Odpis w/w zaświadczenia.
- ⁸⁰ J.M. Gisges, *Wywoływanie duchów...*, dz. cyt., s. 270-271. Mimo, że autor nie podaje imienia inżyniera, to informacje te dotyczą z całą pewnością Stanisława Bukowskiego. Potwierdzenie stanowi zachowana legitymacja pracownicza wydana przez wileński oddział Przedsiębiorstwa Projektowo-Planistycznego LSRR [MHB, Legitymacja, sygn. Dep/115].
- ⁸¹ MLW, Życiorys-wersja 3, dz. cyt., k. 7 oraz J. Stadnicki, *Pamięci...*, dz. cyt., s. 607.
- ⁸² A. Dolistowski, *Kościół...*, dz. cyt., s. 250-252 oraz U. Kraśnicka, *Kościół...*, dz. cyt., s. 53, 55, 67.
- ⁸³ H. Sawczuk, *Białystok...*, dz. cyt., s. 36-37; H. Sawczuk-Nowara, *Środowisko...*, dz. cyt., s. 314-315. H. Nowara podaje, że instytucja, w której przygotowano plan nosiła nazwę Regionalnej Dyrekcji Planowania Przestrzennego, A. Oleksicki wspomina o Rejonowej DPP, zaś W. Monkiewicz i Z. Troczewski (zapewne za Bukowskim), iż było to Biuro Urbanistyczne Planowania Przestrzennego w ramach PKZ. [Archiwum Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków w Białymstoku (dalej: AWUOZB), Antoni Oleksicki, Irena Małofiejew, *Studium historyczno-urbanistyczne do miejscowego planu ogólnego zagospodarowania przestrzennego miasta Białegostoku*, Białystok 1978, sygn. 2300, s. 72-73 oraz W. Monkiewicz, Z. Troczewski, *Ludzie...*, dz. cyt., s. 9].
- ⁸⁴ W. Monkiewicz, Z. Troczewski, *Ludzie...*, dz. cyt., s. 23-24; A. Dolistowski, *Kościół...*, dz. cyt., s. 252-253; U. Kraśnicka, *Kościół...*, dz. cyt., s. 67. Patrz także: Dorota Grubba, *Stanisław Horno-Popławski. Droga sztuki – sztuka drogi*, Sopot 2002, s. 25, 26, 37, 45, 62-64.
- ⁸⁵ W latach 1945-1946 do plebanii dobudowano prostopadłe skrzydło do wcześniej wzniesionego w latach 1929-1934 skrzydła północnego. Prace nad zespołem ukończono w roku 1947 [A. Dolistowski, *Kościół...*, dz. cyt., s. 252].
- ⁸⁶ MHB, *Projekt szkicowy ołtarza Matki Boskiej*, brak skali i daty; ołówek na kalce; *Projekt ołtarza Matki Boskiej*, brak skali i daty, ołówek na kalce oraz ozalid podmalowywany w trzech wersjach kolorystycznych. Wśród archiwaliów brak jest natomiast projektów do ołtarza św. Antoniego. Patrz również: K. Konstantynowicz, *Siedem ołtarzy...*, dz. cyt.
- ⁸⁷ MHB, *Projekt wykonany w ołówku na kalce* nie został zatytułowany, brak też daty opracowania.
- ⁸⁸ MLW, *Życiorys-wersja 3*, dz. cyt., k. 7; MHB, *Projekt tabernakulum – widoki, rzuty i przekroje*, skala 1:5, brak daty, ołówek na kalce. O projektach mowa również w artykule J. Stadnickiego, *Architekt...*, dz. cyt., s. 115.
- ⁸⁹ MHB, *Projekt witraża pod kopułą kościoła św. Rocha – widoki i przekroje*, skala 1:10 i 1:2, brak daty, ołówek na kalce, również w zbiorach AMSB; MLW, *Życiorys-wersja 3*, dz. cyt., k. 7. S. Rogulski, twierdzi, że stanowi on jedyne późniejsze zrozumienie koncepcji wystroju wnętrza u Sosnowskiego [Sławomir Rogulski, *Kościół św. Rocha w Białymstoku – koncepcja ideowa budowy świątyni jako pomnika – wyraz architektoniczny*, WKAB, 1977, nr 4 (26), s. 76].
- ⁹⁰ MHB, *Szkic wielkiego ołtarza do kościoła św. Rocha w Białymstoku*, skala 1:50, 1960, ozalid.

- ⁹¹ A. Dolistowski, *Kościół...*, dz. cyt., s. 253-254. Idea centralnego ołtarza, której zwolennikiem był Sosnowski, stała się bliska także Bukowskiemu [według informacji Bukowskiego udzielonej S. Rogulskiemu w lutym 1975 r. [S. Rogulski, *Słowo...*, dz. cyt.]. Zdaniem A. Olszewskiego: *oltarze w kaplicach dopasowane do charakteru całości [w duchu polskiej sztuki dekoracyjnej – S.W.], są wręcz dosłownymi kopiami słynnego ołtarza, projektowanego przez Jana Szczepkowskiego na Wystawę Paryską 1925 roku [Andrzej K. Olszewski, *Nowa forma w architekturze polskiej 1900-1925. Teoria i praktyka*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1967, s. 162-163].*
- ⁹² MLW, *Życiorys-wersja 3*, dz. cyt., k. 7; W. Monkiewicz, Z. Troczewski, *Ludzie...*, dz. cyt., s. 9; Ks. J. Nieciecki, *Budownictwo...*, dz. cyt., s. 89; J. Stadnicki, *Pamięci...*, dz. cyt., s. 607; *Spis kościołów...*, dz. cyt., s. 237-238. Dokładną analizę stylowo-formalną kościoła przeprowadził K. A. Jabłoński w artykule *Kościół Matki Boskiej...*, dz. cyt., s. 49-51.
- ⁹³ K. A. Jabłoński, *Kościół Matki Boskiej...*, dz. cyt., s. 49-51.
- ⁹⁴ MHB, *Szkic sytuacji kościoła w Pogorzalkach*, skala 1:1000, 24.08.1946 r. Być może szkic ten został sporządzony do niezrealizowanego projektu świątyni, autorstwa warszawskich architektów [patrz: Archiwum Archidiecezjalne w Białymstoku (dalej: AAB), Teczka: *Kościół w Pogorzalkach*. Projekt kościoła parafialnego w Pogorzalkach, opr. St. Szymański i K. Cygański].
- ⁹⁵ Informacja obecnego proboszcza parafii w Pogorzalkach ks. Jerzego Rachwało, według relacji niezującego miejscowego historyka Edwarda Popławskiego.
- ⁹⁶ AAB, Teczka: *Kościół w Pogorzalkach*. Ostatecznie świątynię wybudowano dopiero w latach 1977-1980, zaś projekt sporządził inż. arch. Jerzy Zgliczyński [Ks. Jan Nieciecki, *Budownictwo sakralne...*, dz. cyt., s. 89].
- ⁹⁷ MHB, Stanisław Bukowski, *Szkicowy projekt kaplicy pomnika na cmentarzu pomordowanych w Krassowie*, skala 1:50, br. daty, ołówek na kalce oraz *Szkicowy projekt do cmentarza pomordowanych w Krassowie*, skala 1:50, br. daty, ołówek na kalce, a także relacja ks. Józefa Kaczyńskiego ze wsi Nowe Piekuty, informacje zawarte w: *Przewodnik po upamiętnionych miejscach walki i męczeństwa. Lata wojny 1939-1945*, praca zbiorowa, Warszawa 1988, s. 440 i na stronie internetowej www.ciechanowiec.lomza.opoka.org.pl/piekuty.htm.
- ⁹⁸ MHB, *Projekt budowy kościoła w parafii Dojlidy w Białymstoku*, skala 1:100, br. daty, ołówek na kalce; *Szkicowy projekt kościoła w Dojlidach* (wariant), skala 1:200, br. daty, ołówek na kalce; *Projekt kościoła w Dojlidach* (wersja zrealizowana), skala 1:100, br. daty, ołówek na kalce; *Projekty wyposażenia wnętrza i detali do kościoła w Dojlidach*, br. daty, ołówek na kalce; MLW, *Życiorys-wersja 3*, dz. cyt., k. 6; W. Monkiewicz, Z. Troczewski, *Ludzie...*, dz. cyt., s. 9; I.W. Łukaszewicz, *Konterfekt...*, dz. cyt., s. 6; Ks. J. Nieciecki, *Budownictwo...*, dz. cyt., s. 89, 91; J. Stadnicki, *Pamięci...*, dz. cyt., s. 607; *Spis kościołów...*, dz. cyt., s. 100-101.
- ⁹⁹ Dokładny opis kościoła w opracowaniu K.A. Jabłońskiego, *Architektura sakralna...*, dz. cyt., s. 146-148, a także tegoż, *Katolicka architektura sakralna...*, dz. cyt., s. 336-338. Patrz również: AWUOZB, Łucja Włoch, *Białystok-Dojlidy. Kościół p.w. Niepokalanego Serca Maryi i Matki Boskiej Ostrobramskiej*, karta ewidencyjna zabytku, 1994, nr inw. 2689.
- ¹⁰⁰ MLW, *Życiorys-wersja 3*, dz. cyt., k. 7; W. Monkiewicz, Z. Troczewski, *Ludzie...*, dz. cyt., s. 9; J. Stadnicki, *Pamięci...*, dz. cyt., s. 607; *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, T. IX: *Województwo łomżyńskie*, red. Maria Kałamajska-Saeed, z. 2: M. Kałamajska-Saeed, *Ciechanowiec, Zambrów, Wysokie Mazowieckie i okolice*, Warszawa 1986, s. 36 oraz *Rocznik Diecezji Drohiczyńskiej. Spis parafii i duchowieństwa*, opr. ks. Stanisław Ulaczyk, Drohiczyń-Warszawa 1999, s. 163-165.
- ¹⁰¹ MLW, *Życiorys-wersja 3*, dz. cyt., k. 7; J. Stadnicki, *Pamięci...*, dz. cyt., s. 607. Rzeczywiście, porównując zrealizowaną świątynię z projektem Bukowskiego widoczne są dość znaczne zmiany. W zbiorach J. Stadnickiego zachowała się również korespondencja Bukowskiego dotycząca tego problemu, której fragment brzmi następująco: *Sprawa kościoła w Grannem ciągnie się już 25 lat, w czym kilkanaście lat przerwy w budowie. [...] budowa nie toczy się zgodnie z projektem, ponieważ nigdy nie byłem wzywany na budowę, ani nikt nie przyjeżdżał po instrukcje czy choćby informacje. Z doświadczenia wiem, że taką praktykę uprawiają zazwyczaj księża, którzy chcą ukryć przed architektem zmiany wprowadzone przez siebie do projektu [MLW, Korespondencja S. Bukowskiego do J. Stadnickiego z dn. 9 września 1976 r.]*.
- ¹⁰² AMSB, *Szkicowy projekt kościoła w parafii Granne diecezji pińskiej*, 1:200, br. daty, ozalid.
- ¹⁰³ MHB, *Projekt kościoła w parafii Granne, pow. Bielski Podlaski* (niekompletny), skala 1:200, br. daty, ołówek na kalce.
- ¹⁰⁴ MHB, *Projekt niepodpisany*, br. skali i daty, ołówek na kalce; MLW, *Życiorys-wersja 3*, dz. cyt., k. 7; J. Stadnicki, *Pamięci...*, dz. cyt., s. 608; *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, T. IX: *Województwo łom-*

- żyńskie, red. Maria Kałamajska-Saeed, z. 1: M. Kałamajska-Saeed, *Łomża i okolice*, Warszawa 1982, s. 51; *Kościoty i kaplice Diecezji Łomżyńskiej*, Łomża 1995, s. 219.
- ¹⁰⁵ MHB, *Szkicowy projekt kościoła na starych fundamentach we wsi Puchały, pow. Łomża*, skala 1:200, br. daty, ozalid; MLW, *Życiorys-wersja 3*, dz. cyt., k. 8; J. Stadnicki, *Architekt...*, dz. cyt., s. 115, Tenże, *Paniąci...*, dz. cyt., s. 608.
- ¹⁰⁶ *Katalog zabytków sztuki w Polsce...*, dz. cyt., s. 52; *Kościoty i kaplice Diecezji Łomżyńskiej*, Łomża 1995, s. 237.
- ¹⁰⁷ Prawdopodobnie architekt czerpał inspiracje ze swoich zagranicznych podróży, a jak wiadomo szczególnie cenił architekturę południowych Włoch i być może dekoracja szczytu fasady kościoła w Puchalach jest dalekim przetworzeniem krzyżujących się łuków, występujących w XII-wiecznych krużgankach Paradiso przy katedrze w Amalfi [por.: Andre Chastel, *Sztuka włoska*, T. I, Warszawa 1978, s. 111, il. 35]. Echa tradycji gotyckiej w powojennej architekturze sakralnej były dość częste w tym czasie w Polsce. Widoczne są one przede wszystkim w przetworzonych na nowoczesną modłę bryłach kościołów lub też charakterystycznym dla gotyku wertykalizmie. Przykładem może być chociażby nieco późniejszy tarnowski kościół p.w. Matki Boskiej z Fatima, z lat 1957-1960, również o lombardzkim typie fasady. Projekt Bukowskiego byłby więc jednym z pierwszych w Polsce należących do tego nurtu.
- ¹⁰⁸ MLW, *Życiorys-wersja 3*, dz. cyt., k. 8. Ze względu na brak daty, trudno jest ustalić z jakich dokładnie lat pochodzą wykonane przez Bukowskiego plany. Wydaje się, że zostały sporządzone zaraz po zrealizowanych projektach kościołów w Chodorówce, Dojlidach, Przytułach i Grannem.
- ¹⁰⁹ MHB, *Projekt kościoła przy ul. Antoniukowskiej w Białymstoku*, br. daty.
- ¹¹⁰ Informacje uzyskane od księdza emeryta Zenona Wesołowicza z Białegostoku.
- ¹¹¹ MHB, *Projekt budynku mieszkalnego na terenie cmentarza przy ul. Antoniuk Fabryczny w Białymstoku*, skala 1:100, br. daty, ołówki na kalce.
- ¹¹² Obiekt zaraz po wybudowaniu przejęło państwo i oprócz wspomnianych celów kościelnych urządzono w nim przychodnię lekarską tzw. „ambulatorium szpitala św. Rocha” oraz aptekę, które funkcjonowały, aż do początku lat 90. XX w. [informacje uzyskane od księdza emeryta Zenona Wesołowicza oraz prof. Józefa Maroszka z Białegostoku].
- ¹¹³ MHB, *Projekt bramy do cmentarza na Antoniuku*, skala 1:25, br. daty, ołówki na kalce. Obecnie bramę, jak i całe ogrodzenie rozebrano, a na ich miejscu wzniesiono nowe.
- ¹¹⁴ AMSB, *Projekt dobudowy drewnianej werandy do budynku mieszkalnego drewnianego na posesji Felicji Chodkowskiej przy ul. Poleskiej nr 42 w Białymstoku*, skala 1:100, br. daty, ołówki na kalce.
- ¹¹⁵ Informacje ks. prof. Henryka Ciereszko z Białegostoku oraz AWUOZB, Zofia Cybulko, Barbara Tomecka, *Białystok. Kaplica parafialna p.w. Świętej Rodziny (uraz z plebanii)*, karta ewidencyjna zabytku, 1993, nr inw. 2701.
- ¹¹⁶ Pośrednią przyczyną były także braki materiałowe [informacja nieżyjącego proboszcza parafii w Czarnej Białostockiej ks. Henryka Glinko]. Patrz również: AAB, Teczka: *Czarna Białostocka* oraz Ks. Henryk Glinko, *25 lat Parafii Świętej Rodziny w Czarnej Białostockiej 1974-1999*, s. 6.
- ¹¹⁷ MHB, *Szkicowy projekt kościoła w Czarnej Wsi-Stacja*, skala 1:200, 1957, ołówki na kalce; MLW, *Życiorys-wersja 3*, dz. cyt., k. 8; J. Łempicka, *Wspomnienie...*, dz. cyt., s. 57.
- ¹¹⁸ Por.: Oskar Sosnowski, *Projekt katedry w Katowicach*, Architekt, 1925, z. 4, s. 22 lub A. Dolistowski, *Kościół...*, dz. cyt., s. 255.
- ¹¹⁹ Projekt kościoła w Czarnej Wsi został zaakceptowany przez ówczesne władze budowlane i kościelne, jednak nie bez zastrzeżeń ze strony tych pierwszych. Projektantowi zarzucono – chyba nie bez racji – tendencje do zbytniego dekoracjonizmu [MHB, Protokół z posiedzenia WKUA w dniu 15 maja 1958 r.].
- ¹²⁰ Archiwum WUOZ Delegatura w Suwałkach (dalej: AWUOZS), *Szkicowy projekt plebanii w Raczkach*, skala 1:100, br. daty, ozalid oraz tamże Krzysztof Jabłoński, *Raczki – plebania*, karta ewidencyjna zabytku, 1999.
- ¹²¹ MHB, *Projekt organistówki we wsi Jałowka*, skala 1:200, br. daty, tusz i ołówki na kalce; MLW, *Życiorys-wersja 1*, dz. cyt.; Ks. Jan Nieciecki, *Budownictwo...*, dz. cyt., s. 94. Podczas realizacji obiektu nieco go uproszczono, a w latach późniejszych rozbudowano, przez co w znacznym stopniu zespeciono formę projektowaną przez architekta.
- ¹²² MHB, *Szkicowy projekt kościoła we wsi Stare Jeżewo*, skala 1:200, br. daty, ołówki i tusz na kalce. Sądząc po usytuowaniu baptysterium i ambony zlokalizowanej przy jednym z filarów między nawowych, można przyjąć, że projekt mógł powstać jeszcze przed wprowadzeniem nowych ustaleń

- liturgicznych II Soboru Watykańskiego, a więc przed rokiem 1965. Z kolei należy pamiętać, że Episkopat Polski dopiero po konferencji w roku 1973 wprowadził w życie *Normy postępowania w sprawach sztuki kościelnej* [Monika Rydygier, *Najnowsza architektura sakralna w Polsce – główne tendencje i problemy. Pluralizm form w architekturze współczesnych kościołów*, Teka Komisji Urbanistyki i Architektury, T. XXII, 1988, s. 82]. W tym wypadku można przyjąć, że projekt powstał najpóźniej na początku lat 70. XX w. i był jednym z ostatnich obiektów sakralnych w twórczości Bukowskiego.
- ¹²³ Tendencje do neoekspresjonizmu uwidoczniły się w polskiej architekturze sakralnej z początkiem lat 60. XX w. Jedną z pierwszych budowli, niegdyś kontrowersyjnych, a dziś już mających uznane miejsce w historii polskiej architektury sakralnej, był kościół w Nowej Hucie-Bieńczycach z lat 1966-1977, w którym widoczne są z kolei wyraźne inspiracje corbusierowską kaplicą w Ronchamp.
- ¹²⁴ AAB, *Szkic koncepcyjny...*, dz. cyt. oraz informacje ks. prof. Henryka Ciereszko z Białegostoku.
- ¹²⁵ MHB, Projekt kościoła do nieustalonej miejscowości I, skala 1:200, ołówek na kalce.
- ¹²⁶ MHB, Projekt kościoła do nieustalonej miejscowości II, skala 1:200, ozalid.
- ¹²⁷ MHB, Projekty wyposażenia do kościoła w Gródku, br. daty, ołówek na kalce: *Szkicowy projekt ołtarza głównego*, skala 1:25; *Ołtarz do kościoła w Gródku*, skala 1:10; *Stalla w prezbiterium*, skala 1:10. Nie wiadomo, z jakiego okresu pochodzą te prace, według informacji obecnego proboszcza, który usunął z kościoła wspomniany ołtarz i stalle, projekty wykonano prawdopodobnie w początku lat 60. XX w.
- ¹²⁸ MHB, *Projekt kaplicy Serca Jezusowego i Matki Bożej*, br. daty i dokładnego opisu, ozalid i kilka wersji kolorystycznych.
- ¹²⁹ *Projekty zagród wiejskich...*, dz. cyt., s. 39.
- ¹³⁰ MHB, *Projekt zagrody dla małomiasteczkowego typu gospodarstwa rolniczo-rzemieślniczego*, skala 1:50, 1946, ozalid oraz *Projekt domu murywanego, piętrowego mieszkalno-rzemieślniczo-sklepowego w małym miasteczku*, skala 1:100, 1946, ozalid. Nie zdołałem ustalić, czy któryś z tych projektów doczekał się realizacji.
- ¹³¹ MHB, *Projekt fasady frontowej Zarządu Miejskiego w Białymstoku przy ul. Branickiego*, br. skali, 1947, ozalid. Porównując stan obecny budynku z projektem Bukowskiego wynika, że zrealizowano go fragmentarycznie w postaci balkonu (bez zadaszienia) i czterech boniowanych lizen parteru, w centralnej części fasady.
- ¹³² AWUOZB, Barbara Tomecka, Zofia Cybulko, *Białystok. Bank, ul. Rynek Kościuszki 7*, karta ewidencyjna zabytku, 1995, nr inw. 2800.
- ¹³³ Chodzi tu przede wszystkim o projekty jego warszawskich gmachów, tj. Ministerstwa Komunikacji, Banku Gospodarstwa Krajowego i Kierownictwa Marynarki Wojennej. Inspiracja ta nie była przypadkowa, jeśli przypomnimy sobie fakt, iż Bukowski jako magistrant prof. Świerczyńskiego przygotowywał pracę związaną z gmachem BGK.
- ¹³⁴ MLW, *Życiorys*-wersja 3, dz. cyt., k. 7; MHB, Protokół Komisji Techniczno-Opiniodawczej z dn. 28.12.50 r. oraz pismo z dn. 11.01.1951 r. nr RG-1/36 Komendy Wojewódzkiej Straży Pożarnych do inż. Stanisława Bukowskiego. Gmach po wybudowaniu, na mocy porozumienia Poczty Polskiej z Prezydium Miejskiej Rady Narodowej w Białymstoku, w marcu 1952 r. przeszedł na własność Dyrekcji Poczty i Telekomunikacji. W roku 1972 obiekt został nadbudowany o jedną kondygnację, przez co w znacznym stopniu zeszpecono jego formę [informacje Mieczysława Sztolberga, pracownika Telekomunikacji Polskiej S.A.].
- ¹³⁵ MHB, Protokół z posiedzenia komisji artystycznej budowy pomnika Wdzięczności dla Armii Czerwonej z dn. 20.12.1950 r.; AMSB, Zamówienie z dn. 21.01.1951 r. wystawione przez Wojewódzki Komitet Fundacji Pomnika Wdzięczności dla Armii Radzieckiej. Bukowski w piśmie występuje jako kierownik Sekcji Technicznej Komitetu. Umieszczona na postumencie rzeźba przedstawiająca żołnierza radzieckiego została wykonana przez artystę Jana Ślusarczyka z Warszawy [Waldemar Monkiewicz, Elwira Duc, *Szlakiem osiągnięć Polski Ludowej po Białymstoku*, Białystok 1975, s. 30]. W roku 1990 pomnik usunięto z Plant, a rzeźbę przeniesiono na cmentarz radzieckich jeńców wojennych przy ul. Ciołkowskiego w Białymstoku [AWUOZB, Maria Oleksicka, *Pomnik Wdzięczności Armii Radzieckiej*, karta ewidencyjna zabytku, 1986, nr inw. 22].
- ¹³⁶ AWUOZB, *Dom Partii* (kopia projektu), sygn. 4427 oraz Dariusz Stankiewicz, *Białystok. Dom Partii KW PZPR, ob. budynek UwB*, karta ewidencyjna zabytku, 1993, nr inw. 2667; MLW, *Życiorys*-wersja 3, dz. cyt., k. 6; K. Siemiatycka, *Przedstawiamy...*, dz. cyt.; H. Wilk, *Zabytki...*, dz. cyt., s. 26; W. Monkiewicz, Z. Troczewski, *Ludzie...*, dz. cyt., s. 9; I.W. Łukaszewicz, *Konterfekt...*, dz. cyt.; J. Stadnicki, *Pamięci...*, dz. cyt., s. 606 oraz *Zabytki architektury...*, dz. cyt., s. 14; A. Oleksicki, *Powojenna...*, dz. cyt., s. 20.

- ¹³⁷ MHB, *Hotel Miejski. Projekt techniczny elewacji*, skala 1:100, CBPAiB Miastoprojekt-Białystok, 1956, tusz na kalce; oraz opinia Kolegium Architektonicznego z dn. 03.03.1951 r.; AWUOZB, Barbara Tomecka, Zofia Cybulko, *Białystok Hotel*, karta ewidencyjna zabytku, 1994, nr inw. 2800; MLW, *Życiorys-wersja 3*, dz. cyt., k. 6; K. Siemiątycka, *Przedstawiany...*, dz. cyt.; H. Wilk, *Zabytki...*, dz. cyt., s. 26; W. Monkiewicz, Z. Troczewski, *Ludzie...*, dz. cyt., s. 9; I.W. Łukasiewicz, *Konterfekt...*, dz. cyt.; J. Stadnicki, *Pamięci...*, dz. cyt., s. 606 oraz *Zabytki architektury...*, dz. cyt., s. 14.
- ¹³⁸ Pod koniec lat 90. XX w. budynek został dość znacznie przebudowany. Wtedy też z elewacji (nad wejściem do restauracji) usunięto ciekawy element dekoracyjny, jakim był neon „Serca i damy”, zaprojektowany przez żonę Bukowskiego. Już w roku 1980 w artykule pośmiertnym, poświęconym osobie arch. Bukowskiego, autor określa owy neon jako *równie już zabytkowy* [I.W. Łukasiewicz, *Konterfekt...*, dz. cyt., s. 6].
- ¹³⁹ MLW, *Życiorys-wersja 3*, dz. cyt., k. 6 oraz J. Stadnicki, *Pamięci...*, dz. cyt., s. 607.
- ¹⁴⁰ Być może chodzi tu o dwa budynki biurowe Zakładu Gazowniczego przy ulicy Zacisze, które w ostatnim czasie zostały w znacznym stopniu zmodernizowane. Z. Troczewski i J. Antoniuk w przewodniku po mieście z roku 1956 wspominali, że gazownia miała powstać w okresie planu 5-letniego [Z. Troczewski, J. Antoniuk, *Białystok i okolice. Przewodnik i informator*, Białystok 1956, s. 39], natomiast A. Dobroński nadmienia, że Miejską Gazownię przekazano do eksploatacji w 1962 r. [Adam Dobroński, *Białystok. Historia miasta*, Białystok 1998, s. 184]. W tym miejscu można tylko wspomnieć, że w dziale administracyjnym Zakładu Gazowniczego przechowywanych jest szereg projektów dotyczących inwestycji budowlanych tej instytucji. Wyróbkową kwerendę archiwum przeprowadziłem w marcu 2002 r.
- ¹⁴¹ Pozostałymi członkami zespołu projektującego byli: Walerian Bielecki, Zdzisław Bubinić, Leon Jaruszewicz, Jan Krutul, Mieczysław Krzywiec, Henryk Majcher, Edward Rybiński, Jan Szurowski, Jerzy Zgliczyński i Stefan Zieliński [patrz MHB, Pismo KUA z dn. 06.12.1956 r.].
- ¹⁴² AMSB, *Projekt techniczno-roboczy Domu Zdrowia i Kultury w Chlebiotkach pow. Zambrów*, br. daty i skali, ozalid kolorowany; MLW, *Życiorys-wersja 3*, dz. cyt., k. 8.
- ¹⁴³ AMSB, *Projekt domu jednorodzinnego*, skala 1:100, br. daty, ołówki na kalce.
- ¹⁴⁴ Świadczą o tym liczne pisma z Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków wysyłane bezpośrednio na adres architekta – patrz: MHB, Pisma NDMiOZ z lat 1946-1948.
- ¹⁴⁵ MLW, *Życiorys-wersja 3*, dz. cyt., k. 2; MHB, Umowy o pracę na stanowisku kierownika PP KZA, zawarte między W. Paszkowskim, a S. Bukowskim z lat 1948-1949; Waclaw Kochanowski, Ludmiła Lebedzińska, Władysław Paszkowski, *Osiągnięcia Polski Ludowej w zakresie ochrony zabytków na Białostoczczyźnie*, „Rocznik Białostocki”, Białystok 1965, T. V, s. 281-82; A. Oleksicki, *Odbudowa...*, dz. cyt., s. 9.
- ¹⁴⁶ W związku z tym, że temat odbudowy pałacu Branickich omawiany był wielokrotnie, zrezygnowałem z jego szczegółowej analizy. Szerzej m.in.: Waclaw Kochanowski, Władysław Paszkowski, *Prace konserwatorskie – województwo białostockie (1952-1956)*, OZ, R. 9, 1956, nr 4 (35); Waclaw Kochanowski, Ludmiła Lebedzińska, Władysław Paszkowski, *Osiągnięcia...*, dz. cyt.; S. Bukowski, A. Lutostańska, *Odbudowa...*, dz. cyt., s. 63-69; T. Gicgier, *Tajemnice...*, dz. cyt.; T. Wiśniewski, *To nie ten pałac...*, dz. cyt.; E. Zeller-Narolewska, *Pałac...*, dz. cyt., s. 9-21.
- ¹⁴⁷ MHB, Kalendarium prac dotyczących odbudowy pałacu Branickich, opr. Stanisław Bukowski, br. daty, mps; pismo L.dz. 889/49/NDM NDMiOZ z dn. 28 stycznia 1949 r. skierowane do inż. arch. S. Bukowskiego z zestawieniem zleconych wcześniej prac projektowych przy pałacu Branickich oraz pismo L.dz. 7466/47/NDM NDMiOZ z dn. 31 października 1947 r. skierowane do inż. arch. S. Bukowskiego, podpisane przez Generalnego Konserwatora Zabytków prof. dr. J. Zachwatowicza; W. Kochanowski, L. Lebedzińska, W. Paszkowski, *Osiągnięcia...*, dz. cyt., s. 284; T. Gicgier, *Tajemnice...*, dz. cyt., s. 21; E. Zeller-Narolewska, *Pałac...*, dz. cyt., s. 27.
- ¹⁴⁸ W. Kochanowski, L. Lebedzińska, W. Paszkowski, *Osiągnięcia...*, dz. cyt., s. 285; S. Bukowski, A. Lutostańska, *Odbudowa...*, dz. cyt., s. 70-71; E. Zeller-Narolewska, *Pałac...*, dz. cyt., s. 27-28.
- ¹⁴⁹ Jakub Chlebowski, *Rozwój i osiągnięcia Akademii Medycznej w Białymstoku*, s. 211 oraz Waclaw Białkowski, *Wspomnienia o pracy w województwie białostockim w latach 1944-1949*, s. 78-79, oba artykuły w: „Rocznik Białostocki”, Białystok 1965, T. V.
- ¹⁵⁰ MHB, pismo S. Bukowskiego skierowane do Akademii Medycznej w Białymstoku z dn. 01.03.1950 r.; E. Zeller-Narolewska, *Pałac...*, dz. cyt., s. 27. Architekt słusznie uważał, że przeznaczenie pałacu na cele Akademii nie będzie służyć zarówno jej, jak i przede wszystkim samemu zabytkowi. Poza tym

- był świadom tego, że przeznaczając pałac na cele uczelni, straci się bezpowrotnie możliwość odwrócenia jego historycznych, bogatych wnętrz, a sama adaptacja będzie wymagała gruntownej przebudowy jego układu przestrzennego.
- ¹⁵¹ MHB, Kalendarium, dz. cyt. oraz umowa zawarta dn. 18 sierpnia 1951 pomiędzy Akademią Medyczną a S. Bukowskim; T. Wiśniewski, *To nie ten pałac...*, dz. cyt., s. 3; E. Zeller-Narolewska, *Pałac...*, dz. cyt., s. 27, 31.
- ¹⁵² Bukowski w jakiś czas po ukończeniu prac przy odbudowie pałacu Branickich został wytypowany za to do nagrody państwowej. Jednak wbrew centralnym władzom konserwatorskim nagrodę przyznano nie Bukowskiemu, lecz architektowi z Warszawy, który zajął jego miejsce, gdy tego odwołano od kierownictwa odbudowy. Władze konserwatorskie usiłowały w roku następnym przymusić nagrodę dla Bukowskiego, jednakże bezskutecznie. Postanowiono więc oczywistą krzywdę zrekompenzować architektowi – moralnie. Pracownia Konserwacji Rzeźby w Warszawie otrzymała polecenie wykonania, na miejsce jednej z niezidentyfikowanych rzeźb pałacowych, popiersia inżyniera Stanisława Bukowskiego. Popiersie zostało wykonane, ale z kolei ówczesne władze Białegostoku sprzeciwiły się jego ustawieniu. Jednak po pewnym czasie rzeźbę przetransportowano w tajemnicy do Białegostoku i zamontowano na szczycie pałacu [T. Giegier, *Tajemnice...*, dz. cyt., s. 21].
- ¹⁵³ MHB, Umowa AH/881/TAS/58 z dn. 08.05.1958 na opracowanie projektu realizacyjnego zagospodarowania terenu pałacowego Akademii Medycznej; W. Kochanowski, L. Lebedzińska, W. Paszkowski, *Osiągnięcia...*, dz. cyt., s. 285; S. Bukowski, A. Lutostańska, *Odbudowa...*, dz. cyt., s. 72; A. Oleksicki, *Ogród...*, dz. cyt., s. 51-52; A. Oleńska, *Informacja...*, dz. cyt., s. 84-85; E. Zeller-Narolewska, *Pałac...*, dz. cyt., s. 30-31.
- ¹⁵⁴ MHB, Rachunek wystawiony przez Bukowskiego Akademii Medycznej w Białymstoku z dn. 06.09.1973 r.
- ¹⁵⁵ AWUOZB, Antoni Oleksicki, Irena Małofiejew, *Studium historyczno-urbanistyczne do miejscowego planu ogólnego zagospodarowania przestrzennego miasta Białegostoku*, Białystok 1978, sygn. 2300, s. 72-73; H. Sawczuk, *Białystok...*, dz. cyt., s. 36-37; H. Sawczuk-Nowara, *Środowisko...*, dz. cyt., s. 314-315. oraz W. Monkiewicz, Z. Troczewski, *Ludzie...*, dz. cyt., s. 9; A. Oleksicki, *Odbudowa...*, dz. cyt., Tenże, *Pierwszy...*, dz. cyt., s. 101-102.
- ¹⁵⁶ H. Sawczuk-Nowara, *Środowisko...*, dz. cyt., s. 314; A. Oleksicki, *Rynek...*, dz. cyt., s. 31; Tenże, *Odbudowa...*, dz. cyt., s. 20, Tenże, *Pierwszy...*, dz. cyt., s. 101.
- ¹⁵⁷ A. Oleksicki, *Odbudowa...*, dz. cyt., Tenże, *Pierwszy...*, dz. cyt., s. 101-102.
- ¹⁵⁸ H. Sawczuk-Nowara, *Środowisko...*, dz. cyt., s. 314.
- ¹⁵⁹ AWUOZB, *Szczegółowy projekt planu zagospodarowania obszaru ściśle zabytkowego m. Białegostoku*, skala 1:1000, opr. S. Bukowski, wykreślił Z. Filipczuk, 1955, ozalid nr inw. 1363; *Szkicowy projekt architektonicznego uporządkowania północnej pierzei Rynku Kościuszki na odcinku od ul. Spółdzielczej do ul. 1-go Maja*, skala 1:200, opr., wykr. i data j.w., ozalid nr inw. 1364; *Rozwinięcie pierzei północnej*, opr., wykr. i data j.w., ozalid nr inw. 1365; *Szkicowy projekt architektonicznego uporządkowania południowej pierzei Rynku Kościuszki na odcinku od ul. Nowoprojektowanej do budynku „Delikatesy” w Białymstoku*, skala 1:200, opr., wykr. i data j.w., ozalid nr inw. 1369; *Rozwinięcie pierzei południowej (ul. Dzierżyńskiego)*, opr., wykr. i data j.w., ozalid nr inw. 1367; MLW, *Życiorys-wersja 1*, dz. cyt., k. 5; A. Oleksicki, I. Małofiejew, *Studium...*, dz. cyt., s. 72-73; I. W. Łukaszewicz, *Konterfekt...*, dz. cyt., s. 6; A. Oleksicki, *Odbudowa...*, dz. cyt., s. 21.
- ¹⁶⁰ A. Oleksicki, *Odbudowa...*, dz. cyt., s. 21. E. Małachowicz określa część działalności architektonicznej okresu realizmu socjalistycznego w Polsce jako architekturę mimetyczną (środowiskową), do której zalicza także prace prowadzone na terenie Białegostoku. Ten znany od dawna i szczególnie rozpowszechniony w okresie historyzmu sposób, polegający na mimetycznym włączaniu nowych budowli do istniejących zespołów zabudowy, szczególnie często był stosowany we Włoszech. Mimezyzacja budynków, oprócz przypadków zestawiania ich bezpośrednio w sąsiedztwie starych, była stosowana również do uzupełniania większych fragmentów zabudowy miast w formach będących jak gdyby ekstraktem ich charakterystycznych form stylowych [E. Małachowicz, *Ochrona środowiska kulturowego*, T. I, Warszawa 1988, s. 352, 354].
- ¹⁶¹ A. Oleksicki, *Rynek...*, dz. cyt., s. 31-33.
- ¹⁶² MHB, Pismo L.dz. nr VII-747/46 NDMiOZ z dnia 25 lutego 1946 r. zlecające S. Bukowskiemu opracowanie projektu odbudowy domu zabytkowego w Białymstoku; AWUOZB, A. Oleksicki,

- I. Malofiejew, *Białystok...*, dz. cyt., s. 131; Janina Poskrobko, Ewa Zeller, *Białystok. Kamienica miejska przy ul. Sienkiewicza 2, dokumentacja powykonawcza z przebiegu prac remontowo-konserwatorskich*, Białystok 1988, nr inw. 3872, s. 6-7; Jerzy Tołłoczko, Łucja Włoch, *Białystok. Dom dworski*, karta ewidencyjna zabytku, 1992, nr inw. 2628 oraz W. Monkiewicz, Z. Troczewski, *Ludzie...*, dz. cyt., s. 9.
- ¹⁶³ AWUOZB, *Klasztor ss. Miłosierdzia. Rysunki inwentaryzacyjne. Detale*, nr inw. 1471; Zofia Baranowska, *Klasztor-szpital ss. Miłosierdzia w Białymstoku*, Studium historyczno-architektoniczne, Warszawa 1960, nr inw. 178, s. 6-19 oraz Ewa Narolewska, Rimma Sylwanowicz, *Białystok. Klasztor Zgromadzenia Sióstr Miłosierdzia*, karta ewidencyjna zabytku, 1997, nr inw. 2909. Omawiając klasztor Sióstr Miłosierdzia trzeba także wspomnieć o zrealizowanym po wojnie ołtarzu NMP, usytuowanym w kaplicy na I piętrze. Co prawda nie zachowały się materiały, które potwierdzałyby autorstwo Bukowskiego, jednak wniosek taki można wyciągnąć analizując formę ołtarza [informacja Ewy Zeller-Narolewskiej].
- ¹⁶⁴ AWUOZB, *Inwentaryzacja dawnej Zbrojowni*, opr. S. Bukowski, Białystok 1948, nr inw. 195; tegoż, *Projekt podstawowy Towarzystwa Wiedzy Powszechnej w Białymstoku*, CBPAiB Białystok 1951, nr inw. 198; *Projekt odbudowy domu staromiejskiego przy ul. Rynek Kościuszki nr 4 w Białymstoku*, opr. Z. Filipczuk, pod kier. S. Bukowskiego, PPKZA Białystok 1953, nr inw. 199; A. Oleksicki, I. Malofiejew, *Białystok...*, dz. cyt., s. 130; Ewa Narolewska, Małgorzata Pawluczuk, Rimma Sylwanowicz, *Białystok. Dawna zbrojownia – odwach*, karta ewidencyjna zabytku, 1997, nr inw. 2916; MLW, *Życiorys-wersja 3*, dz. cyt., k. 7 oraz W. Kochanowski, W. Paszkowski, L. Lebedzińska, *Osiągnięcia...*, dz. cyt., s. 286. Wiadomo jednak, że Bukowski podobnie, jak w przypadku odbudowy ratusza, nie zgadzał się na wzniesienie Zbrojowni w innym miejscu. Uważał, że zgodnie z prawdą historyczną powinna być odbudowana na zachowanych pierwotnych fundamentach [informacja uzyskana od dr inż. Eugeniusza Masłowskiego z Białegostoku, który jako konstruktor brał udział razem z Bukowskim w wielu przedsięwzięciach budowlanych].
- ¹⁶⁵ Szerzej na temat odbudowy białostockiego ratusza oraz projektu wewnątrz patrz: E. Narolewska, *Ratusz w Białymstoku – dzieje i przeobrażenia*, BKWB, 1995, z. 1, s. 25-34 oraz też, *Nieznanzy projekt...*, dz. cyt., s. 85-86 i AWUOZB, E. Narolewska, *Ratusz, Rynek Kościuszki*, karta ewidencyjna zabytku, 1994, nr inw. 2714.
- ¹⁶⁶ Jan Jaskanis, *Zabytki i muzea w Białymstoku w okresie PRL* [w:] *Studia i materiały do dziejów miasta Białegostoku*, pod red. Henryka Majewskiego, T. IV, Białystok 1985, s. 209-210; A. Oleksicki, *Odbudowa...*, dz. cyt., s. 9.
- ¹⁶⁷ MHB, *Projekt odbudowy i nadbudowy domu przy ul. Rynek Kościuszki 22-24 w Białymstoku*, 1946, ozalid.
- ¹⁶⁸ AWUOZB, *Projekt odbudowy domu b. Łoży Masońskiej w Białymstoku przy ul. Kilińskiego 16 na Bibliotekę Miejską*, skala 1:100, 1948, opr. S. Bukowski, ozalid nr inw. 500; Jerzy Tołłoczko, *Dom tzw. Łoża Masońska*, karta ewidencyjna zabytku, 1992, nr inw. 2624; MHB, Pismo L.dz. 4702/46/NDM NDMiOZ z dn. 21 lipca 1947 r. zlecające Bukowskiemu prace projektowe przy odbudowie łoży; Pismo i referat Jana Glinki skierowany do NDMiOZ, z dn. 25 października 1947 roku; MLW, *Życiorys-wersja 3*, dz. cyt., k. 6. Patrz również: W. Kochanowski, L. Lebedzińska, W. Paszkowski, *Osiągnięcia...*, dz. cyt., s. 286; I. Grochowska, *Łoża „Złotego Pierścienia”, „Kontrasty”* 1971, nr 2, s. 34; Ludwik Hass, *Wohnomularstwo w Białymstoku w XVIII i w pierwszych dziesięcioleciach XIX w.* [w:] *Studia i materiały do dziejów miasta Białegostoku*, pod red. Henryka Majeckiego, T. IV, Białystok 1985, s. 93-111.
- ¹⁶⁹ AWUOZB, Teresa Szyburska, *Białystok-pałacyk gościnny*. Dokumentacja historyczno-architektoniczna, Warszawa 1973, nr inw. 1370, s. 6-7, 17; Ewa Narolewska, Rimma Sylwanowicz, Małgorzata Pawluczuk, *Dawny Pałacyk Gościnny*, karta ewidencyjna zabytku, 1997, nr inw. 2915; MHB, Pismo L.dz. 6237/47/NDM NDMiOZ z dn. 20 sierpnia 1947 r.; Pismo L.dz. 7466/47/NDM NDMiOZ z dn. 31 października 1947 r.
- ¹⁷⁰ MLW, *Życiorys-wersja 3*, dz. cyt., k. 7; W. Paszkowski, *Województwo białostockie. Prace konserwatorskie*, OZ 1952, nr 4, s. 278-279; W. Kochanowski, L. Lebedzińska, W. Paszkowski, *Osiągnięcia...*, dz. cyt., s. 295. Jako datę odbudowy autorzy podają lata 1947-1949, natomiast J. Tołłoczko i Ł. Włoch wspominają o latach 1946-1951 [AWUOZB, Jerzy Tołłoczko, Łucja Włoch, *Białystok. Komora celna*, karta ewidencyjna zabytku, Białystok 1992, nr inw. 2632]. Błędną datę odbudowy podali Tołłoczko i Sylwanowicz przyjmując lata 1957-1959 [Por.: *Zabytki architektury...*, dz. cyt., s. 14].

- ¹⁷¹ MLW, Życiorys-wersja 3, dz. cyt., k. 2; AWUOZB, Adam Dolistowski, Tadeusz Łukaszewicz, Białystok. *Dawna Rzemieślnicza Szkoła Żydowska*, karta ewidencyjna zabytku, 1979, nr inw. 0766. Autorzy karty zaznaczają, że prace związane z rozbudową prowadzono w latach 1965-67, inaczej niż u J. Stadnickiego, który podaje rok 1951.
- ¹⁷² MLW, Życiorys-wersja 3, dz. cyt., k. 6; AWUOZB, *Projekt odbudowy parafialnego, zabytkowego kościoła w Choroszczu*, opr. S. Bukowski, L.T. Dąbrowski, br. daty, ołówki na kalce, nr inw. 1497; Zofia Piłaszewicz, *Choroszcz. Kościół i klasztor podominikański*. Dokumentacja historyczno-architektoniczna, Białystok 1970, nr inw. 266, s. 1, 8, 16-17; W. Kochanowski, L. Lebedzińska, W. Paszkowski, *Osiągnięcia...*, dz. cyt., s. 298-299; *Spis kościołów...*, dz. cyt., s. 140 oraz materiały pana Jana Adamskiego z Choroszczu.
- ¹⁷³ MHB, *Ekspertyza konstrukcyjno-zabytkowa dotycząca zabezpieczenia zabytkowego budynku poklasztornego w Choroszczu*, opr. S. Bukowski, Z. Szmulik, Białystok 1968; AWUOZB, Z. Piłaszewicz, *Choroszcz...*, dz. cyt., s. 16-17, 22; Ewa Łuszczzyńska, *Choroszcz. Budynek dawnego klasztoru*, karta ewidencyjna zabytku, 1978, nr inw. 0613.
- ¹⁷⁴ AWUOZB, *Choroszcz. Pałac Branickich – projekt szkicowy*, Białystok 1952, opr. S. Bukowski, nr inw. 1494; Elżbieta Żyłko, *Choroszcz. Zespół pałacowo-parkowy*. Dokumentacja historyczna, Warszawa 1962, nr inw. 262, s. 18-19; Antoni Oleksicki, Janina Poskrobko, *Choroszcz. Pałac Branickich*, karta ewidencyjna zabytku, 1987, nr inw. 2566; MLW, Życiorys-wersja 3, dz. cyt., k. 6; Jan Glinka, *Choroszcz, letnia rezydencja hetmana w XVIII stuleciu*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury”, R. VI 1938, s. 178.
- ¹⁷⁵ MHB, Pismo L.dz. 6249/47/NDM NDMiOZ z dn. 22 września 1947 r., zlecające Bukowskiemu prace w Supraślu; AWUOZB, *Projekt rekonstrukcji części prawego skrzydła b. pałacu Chodkiewiczów w Supraślu*, 1949, nr inw. 933, opr. S. Bukowski,; *Pałac Opatów w Supraślu. Projekt rekonstrukcji prawego skrzydła oraz Pałac Opatów w Supraślu. Projekt rekonstrukcji korpusu głównego*, skala 1:100, 1954, opr. S. Bukowski, nr inw. 935; Marian Kornecki, *Supraśl. Zespół pobazyliński*, karta ewidencyjna zabytku, 1979, nr inw. 0855; Zofia Piłaszewicz, *Supraśl. Zespół poklasztorny O.O. Bazylianów*, dokumentacja historyczno-architektoniczna, Białystok 1974, nr inw. 1713, s. 20; *Zespół poklasztorny w Supraślu. Zagadnienia konserwatorskie*, mps, nr inw. 974; MLW, Życiorys-wersja 3, dz. cyt., k. 5; W. Kochanowski, *Pobazyliński zespół architektoniczny w Supraślu*, pow. Białystok, „Rocznik Białostocki”, Białystok 1963, T. IV, s. 389-390.
- ¹⁷⁶ MHB, Pismo L.dz. 4711/47/NDM NDMiOZ z dn. 21 lipca 1947 r. zlecające Bukowskiemu prace przy zespole pokamedulskim w Wigrach; MLW, Życiorys-wersja 3, dz. cyt., k. 8; AWUOZS, Przemysław Marek Gartkiewicz, Józef Zeglicki, Stefan Sobaniec, *Wigry. Dokumentacja historyczna wstępna*, Warszawa 1959, nr inw. 629; Janusz Mackiewicz, *Wigry. Zespół poklasztorny kamedulów*, karta ewidencyjna zabytku, 1978, br. nr inw.; W. Kochanowski, *Architektura zespołu...*, dz. cyt., s. 155-156; W. Kochanowski, L. Lebedzińska, W. Paszkowski, *Osiągnięcia...*, dz. cyt., s. 297-298; *Materiały konserwatorskie...*, dz. cyt., s. 29, poz. 680, 693, 697.
- ¹⁷⁷ MHB, Pismo L.dz. 4701/46/NDM NDMiOZ z dn. 21 lipca 1947 r. skierowane do S. Bukowskiego; AWUOZB, Maria Giedz, *Kościół i klasztor pofranciszkański p.w. Wniebowzięcia Marii Panny w Drohiczyźnie*. Dokumentacja historyczno-architektoniczna, Białystok 1980, br. nr inw., s. 25-26.
- ¹⁷⁸ AWUOZŁ, Maria Giedz, *Łomża. Kościół katedralny p.w. św. Michała Archanioła*. Studium historyczno-architektoniczne, Białystok 1984, nr inw. 1655.
- ¹⁷⁹ *Łomża. Kościół katedralny p.w. św. Michała Archanioła. Projekt techniczny rekonstrukcji*, opr. Z. Filipczuk, pod kier. S. Bukowskiego, 1955 [w:] M. Giedz, *Łomża. Kościół katedralny...*, dz. cyt. [serwis fotograficzny – reprodukcja].
- ¹⁸⁰ Z relacji inż. arch. Zenona Filipczuka z Białegostoku.
- ¹⁸¹ W. Paszkowski, *Roboty konserwatorskie w katedrze łomżyńskiej*, „Ochrona Zabytków”, R. 10, 1957, nr 3 (38), s. 172-181; W. Kochanowski, L. Lebedzińska, W. Paszkowski, *Osiągnięcia...*, dz. cyt., s. 296-297; *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, T. IX: *Województwo łomżyńskie*, red. Maria Kałamajska-Saeed, z. 1: M. Kałamajska-Saeed, *Łomża i okolice*, Warszawa 1982, s. 18-22.
- ¹⁸² AWUOZŁ, Maria Giedz, *Wystrój kościoła katedralnego p.w. św. Michała Archanioła*. Studium historyczno-architektoniczne, Białystok 1985, nr inw. 1655, s. 33 oraz M. Giedz, *Łomża. Kościół katedralny...*, s. 40-41.
- ¹⁸³ MHB, *Wieża kościoła w Krypnie – projekt*, opr. S. Bukowski, skala 1:100, 1946, tusz na kalce; Zofia Cybulko, *Krypno. Z dziejów kościoła parafialnego*, BKWB, 1996, z. 2, s. 44. Wiadomo także, że Bukowski zaprojektował szafę na paramenta kościelne w tymże kościele [informacja ks. emeryta Zenona Wesolowicza z Białegostoku].

- ¹⁸⁴ *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce* (seria nowa), T. IX: *Województwo łomżyńskie*, red. Maria Kałamajska-Saeed, z. 3: M. Kałamajska-Saeed, *Kolno, Grajewo i okolice*, Warszawa 1988, s. 6-7; *Spis kościołów...*, dz. cyt., s. 206-207. Szerzej na temat odbudowy kościoła w Goniądzu: K. A. Jabłoński, *Kościół...*, dz. cyt., s. 59-60.
- ¹⁸⁵ AWUOZŁ, W. Boruch, *Hodyszewo, Kościół parafialny p.w. Wniebowzięcia NMP*, karta ewidencyjna zabytku, Łomża 1989, nr inw. 797; *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, T. IX: *Województwo łomżyńskie*, red. Maria Kałamajska-Saeed, z. 2: M. Kałamajska-Saeed, *Ciechanowiec, Zambrów, Wysokie Mazowieckie i okolice*, Warszawa 1986, s. 38; *Kościoty i kaplice...*, dz. cyt., s. 259 oraz informacje ks. Józefa Kaczyńskiego z Nowych Piekut.
- ¹⁸⁶ MHB, Projekty wystroju wnętrza do kościoła w Hodyszewie (ozalid na papierze podmalowywany gwaszkiem) oraz projekty wyposażenia wnętrza i detalu (ołówek i tusz na kalce), br. daty; MLW, *Życiorys-wersja 3*, dz. cyt., k. 8 oraz J. Stadnicki, *Architekt...*, dz. cyt., s. 115, Tenże, *Pamięci...*, dz. cyt., s. 608.
- ¹⁸⁷ MHB, *Projekt rozbudowy kościoła w Trzciannem*, opr. S. Bukowski, skala 1:100, br. daty; AWUOZŁ, W. Boruch, P. Maliszewski, *Trzcianna, kościół p.w. św. Piotra i Pawła*, karta ewidencyjna zabytku, Łomża 1987, nr inw. 818; *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, T. IX: *Województwo łomżyńskie*, red. Maria Kałamajska-Saeed, z. 1: M. Kałamajska-Saeed, *Łomża i okolice*, Warszawa 1982, s. 70; *Spis kościołów...*, dz. cyt., s. 229; Ks. Jan Nieciecki, *Budownictwo sakralne...*, dz. cyt., s. 95; *500 lat parafii Trzcianna 1496-1996*, Trzcianna 1996, s. 8.
- ¹⁸⁸ Archiwum Parafialne w Raczkach, *Projekt techniczny częściowej rekonstrukcji zabytkowego kościoła w Raczkach*, opr. S. Bukowski, 1963, ozalid [arch. L. Jarosz podaje, że był to projekt remontu kapitałnego wnętrza i został on zrealizowany nie w pełni (MLW, *Życiorys-wersja 3*, dz. cyt., k. 8). W rzeczywistości wedle projektów Bukowskiego zdołano przywrócić jedynie zamurowane drzwi pod amboną i skuć część ściany, co pozwoliło uzyskać tym samym planowane miejsce na katafalk]; AWUOZS, Dariusz Maciej Ambrosiewicz, *Raczki, kościół par. p.w. Przenajświętszej Trójcy*, karta ewidencyjna zabytku, 1990, nr inw. br.; *Schematyzm Diecezji Ełckiej*, opr. Tomasz Ratajczak, Ełk 1997, s. 230, ponadto informacje uzyskane od Piotra Puczyłowskiego – zakrystianina parafii w Raczkach.
- ¹⁸⁹ AWUOZB, *Inwentaryzacja malowideł ściennych synagogi w Tykocinie*, nr inw. 4980; patrz również: *Materiały konserwatorskie...*, dz. cyt., s. 26, poz. 593.
- ¹⁹⁰ AWUOZB, *Klasztor w Siemiatyczach – inwentaryzacja*, opr. S. Bukowski, Białystok 1954, nr inw. 880.
- ¹⁹¹ A. Czapska, *Nie istniejący dwór...*, dz. cyt., s. 199.
- ¹⁹² *Materiały konserwatorskie...*, dz. cyt., s. 26, poz. 580.
- ¹⁹³ Swoją opinię na temat architektury współczesnej i zabytkowej wyraził Bukowski w niepublikowanym felietonie *Nieporozumienia z architekturą*, który ze względu na uniwersalność wyrażonych w nim poglądów przytaczamy w aneksie *in extenso*.
- ¹⁹⁴ Z relacji M. Siedleckiej, J. Lempickiej, architekt K. Drewnowskiej oraz dra inż. Eugeniusza Masłowskiego i J. Stadnickiego.
- ¹⁹⁵ K. Siemiatycka, *Przedstawiamy...*, dz. cyt.
- ¹⁹⁶ MLW, Korespondencja S. Bukowskiego do J. Stadnickiego z dn. 09.11.76.
- ¹⁹⁷ Charles Jencks, *Ruch nowoczesny w architekturze*, Warszawa 1987, s. 37.
- ¹⁹⁸ A. Basista, *Betonowe dziedzictwo. Architektura w Polsce czasów komunizmu*, Warszawa-Kraków 2001, s. 154.
- ¹⁹⁹ T. Gicgier, *Tajemnice...*, dz. cyt., s. 17-21.
- ²⁰⁰ Z relacji J. Stadnickiego z Warszawy.
- ²⁰¹ MLW, Korespondencja S. Bukowskiego do J. Stadnickiego z dn. 14.10.74.
- ²⁰² H. Wilk, *Zabytki...*, dz. cyt., s. 26.
- ²⁰³ Jan Zachwatowicz, *Program i zasady konserwacji zabytków*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury”, R. VIII, 1946, nr 1-6.
- ²⁰⁴ H. Wilk, *Zabytki...*, dz. cyt., s. 26.
- ²⁰⁵ Tamże.
- ²⁰⁶ I. W. Łukaszewicz, *Konterfekt...*, dz. cyt., s. 6.
- ²⁰⁷ W roku 1988, na IX Ogólnopolskim Sympozjum Architektury Regionalnej uchwalona została tzw. *Karta Bojarska*, adresowana do czynników polityczno-administracyjnych wszystkich szczebli, do architektów, urbanistów i planistów oraz środowisk opiniotwórczych, z życzeniami, by ta dzielnica-ogród stała się miejscem powrotu dla tysięcy białostoczan, tętniła życiem i przyciągała turystów [A. Dobroński, *Białystok...*, dz. cyt., s. 200].

²⁰⁸ A. Oleksicki, *Odbudowa...*, dz. cyt., s. 18.

²⁰⁹ AMSB, Stanisław Bukowski, *Nieporozumienia z architekturą*, mps. Artykuł nie jest datowany, ale sądząc po sprawie, o jakiej wspomina w nim autor, a dotyczącej budowy hotelu *Orbis*, wywnioskować można, że pochodzi on z początku lat 70. XX w. W okresie tym, mimo wielu protestów ze strony białostockich środowisk twórczych i kulturalnych, próby wzniesienia przy ul. Marchlewskiego (ob. Pałacowa) kilkukondygnacyjnego hotelu zostały zrealizowane. Obiekt przez wiele lat stał w stanie surowym niezagospodarowany, rzekomo z powodu braku środków na jego wykończenie. Dopiero w latach 90. XX w. utworzono w nim funkcjonujący do dziś *Hotel Gołębiowski*. Decyzja o wniesieniu wysokiego budynku przy głównej osi, łączącej XVIII-wieczne Nowe Miasto z zespołem pałacowo-ogrodowym Branickich, miała bez wątpienia charakter polityczny, podobnie jak zmiana przeznaczenia samego pałacu na siedzibę Akademii Medycznej.

THE ARCHITECTURAL OEUVRE OF STANISŁAW BUKOWSKI AGAINST THE BACKDROP OF THE EPOCH

The architect Stanisław Bukowski made a great contribution to the post-war reconstruction of historical monuments in the whole of north-eastern Poland, and his impact on the contemporary architecture of the Podlasie region remains prominent.

Stanisław Bukowski was born in 21 January 1904 in Rypin (voivodeship of Kujawy-Pomerania). In 1933 he graduated from the Department of Architecture at Warsaw Polytechnic, where he received the title of engineer of architecture. Immediately afterwards he worked for several months in the design studio of Prof. Czesław Przybylski. At the turn of 1933 he obtained a yearly scholarship from the Department of Architecture at Warsaw Polytechnic, enabling him to travel across a large part of Europe. Upon his return he worked during the academic year of 1934/1935 in the Department of Architecture at Warsaw Polytechnic as senior assistant to Prof. Franciszek Krzywda-Polkowski at the Chair of Architecture of the Interior and Landscape.

In 1936 S. Bukowski moved to Wilno where he was appointed to a post in the Municipal Town Planning Office; here, he stayed until 1940 as an assistant of Prof. Romuald Gutt, an outstanding architect, dealt primarily with the architecture of space, and took part in, i. a. designs concerning the regulation of the Cathedral Square in Wilno (1936-1937). Together with Prof. R. Gutt, Stanisław Bukowski designed the Comprehensive School building, maintained in the spirit of moderate modernism (1938-1939), a sports stadium (1938), and several villas. In Wilno, he also initiated work on historical monuments. In a closed competition announced in 1937 for a mausoleum of royal tombs in Wilno cathedral his design won first prize and was realised on the eve of the war.

After the outbreak of the second world war S. Bukowski was initially employed as a contract worker in construction work associated with planning and arranging the outlay of the Kulautuva resort; then worked as the head and chief architect of the Wilno branch of the Design-Town Planning Enterprise of the Socialist Lithuanian Republic, and took part in important engineering-construction undertakings (such as building a mound regulating the mouth of the Wilia to the Niemen).

At the beginning of 1945 S. Bukowski and wife settled down in Białystok, where he began working as one of the three architects entrusted with all the design-construction ventures in the whole voivodeship. His more than thirty-years long activity followed two courses: the reconstruction of historical monuments and design.

In the Atelier for the Conservation of Monuments of Architecture, which he headed in 1947-1949 and 1952-1958, S. Bukowski, together with a small group of coworkers, prepared projects for safeguarding and the subsequent reconstruction and conservation of devastated monuments, i. a. the Branicki palace in Białystok (rebuilding design, 1947-1955), the guest palace, 5 Kilińskiego Street (rebuilding design, 1947-1949), the Masonic Lodge building, 16 Kilińskiego Street (jointly with L. Jarosz, rebuilding design together with partial reconstruction, 1947-1952), the convent of the Sisters of Mercy, 5 Kościuszki Market Square (rebuilding design, 1947-1949), a burgher town house, 2 Sienkiewicza Street (rebuilding design together with W. Paszkowski, 1946-1952), the Armoury, 4 Kościuszki Market Square (rebuilding design, 1947-1949), the Jewish Artisan School, 41 Lipowa Street (expansion, 1965-1967), the town hall (interior design, 1955), and a design for the development of a row of houses in Kościuszko Market Square (jointly with Z. Filipczuk, 1955). Together with L. T. Dąbrowski, S. Bukowski was also the author of the first postwar plan of redesigning Białystok (1945-1946).

The name of Stanisław Bukowski is also linked with the reconstruction and conservation of monuments in the following localities: Łomża – cathedral (project of conservation and partial re-Gothicisation, together with W. Paszkowski and Z. Filipczuk, 1951-1958), Choroszcz – church (rebuilding design jointly with L. T. Dąbrowski (1946-1948), Wigry – former Cameldolite monastery church (rebuilding design, 1947-1953), Drohiczyń – a post-Franciscan monastery church (rebuilding design, 1946-1954), Supraśl – the Archimandrite monastery and palace (together with W. Paszkowski and Z. Filipczuk, 1947-1955), Hodyszewo – church (supervision of rebuilding, 1949 and interior design, 1960s), Trzcianne – church (expansion design, 1948-1949), Raczki – church (conservation and partial reconstruction design, 1964), Goniądz – church (supervision of rebuilding, 1945-1955), Krypno – church (project of rebuilding the tower, 1946), Gródek (interior design, 1960s) as well as the documentation and inventories of numerous historical monuments.

The second main domain was sacral and public utility architecture, i. a. in Białystok - the socialist realistic building of the Voivodeship Committee of the Polish United Workers' Party - the so-called Party House in Uniwersytecki Square (1951-1951), „Cristal” Hotel in 3 Lipowa Street (1951-1954), the Centre of Fire Brigade Training in 32 Lipowa Street (1950), the PKO Bank, whose design referred to prewar semi-modernism with elements of the decorative arts, 7 Kościuszki Market Square (1947-1951), the clinic of the St. Roch hospital in Antoniuk Fabryczny Street (about 1957) and a town house in 22 Kościuszki Market Square. The sacral objects include: the completed construction of the St. Roch church in Białystok, designed by Oskar Sosnowski (designs of stairs, arcades and interior, 1945-1962), modernistic churches in Dojlidy, a district of Białystok (1947-1955) and the village of Granne (1948-1962), churches maintained in the spirit of modernised historical forms in Chodorówka Nowa (1946-1952) and Przytuły (1950-1955), and the expansion of the chapel in 42 Poleska Street (end of the 1940s). Other noteworthy realisations outside Białystok include a vicarage in the manor-house style in the village of Raczki (1959-1960), and the organist's house in the village of Jałówka (1950s).

Many of Bukowski's designs were never implemented, such as the health and culture centre in Chlebotki (1957), the churches in Białystok (Wiejska Street and in the St. Roch cemetery) in Czarna Białostocka, Puchały, Jezewo Stare, and Pogorzałki as well as a chapel in Krasowo-Częstki, commemorating the local victims of war.

DANUTA JASKANIS
Warszawa

Archeologiczne ślady najstarszej budowli sakralnej na wschodniomazowieckich peryferiach w Świątku Strumianach w woj. podlaskim

Nazwa Świątek wywodzi się od formy przymiotnikowej *święty* w języku polskim, w wersji starosłowiańskiej *světъ*, rosyjskiej *svjatoj*, czeskiej *svatý* i serbochorwackiej *svet*. Według językoznawców przyrostek – *bskъ* wyraża związek, czyli sąsiedztwo osady z obiektem uważanym najpierw za mocny, a następnie – jako wtórne określenie o znaczeniu religijnym – uważanym za święty (S. Urbańczyk 1975, s. 582). Analiza językoznawcza nazwy miejscowości leżącej nad Brokiem na wschodnim Mazowszu znajduje potwierdzenie w materiale archeologicznym dla obu tych następujących po sobie w czasie wersji znaczeniowych. Materiał ten uzyskano w trakcie wielosezonowych prac wykopaliskowych, przeprowadzonych kompleksowo na kilku sąsiadujących ze sobą obiektach tworzących święcki wczesnośredniowieczny zespół osadniczy.

Świątek wymienia tylko jeden zespół dokumentów zachowany w dwóch przekazach, a mianowicie jako inwentarz dóbr biskupstwa płockiego sporządzony na przełomie XII i XIII w., znany także w odpisie tegoż inwentarza z XIII-XIV w., oraz dokument Konrada I, datowany na około 1240 r. Te dwie, uznane przez mediewistów za najstarsze wiadomości pisane dla tego terenu (A. Kamiński 1956, s. 131-132), wymieniają *castrum Svatsco* (*Suantsck*, *Swantsk*) wraz z należącymi do niego 42 osadami i dwiema wsiami (*Crivovo-Crirouo* oraz *Kebla-Rebla*) *pertinent ad ecclesiam de Suantsck* oraz komorą celną z obowiązkiem wypłacania biskupstwu 12 kruszy soli jako stawki celnej. Nie rozwijając w tym miejscu wątku związanego z dyskusją nad dokładnym ustaleniem przez historyków czasu powstania tego źródła, stwierdzić należy, że przekazuje ono w dwóch niezależnych od siebie tekstach rzeczywisty stan dóbr biskupstwa płockiego sprzed 1217 r. Odmiennie zapisywane w nich nazwy tej samej osady ułatwiają niekiedy lokalizację kartograficzną poprzez kojarzenie ich z nazwami historycznymi lub współczesnymi wsi i osad (przykładowo *Wyssemyrze* – Wyszomierz, *Cysevo* – Czyżewo, *Vinsky* – Wiszonki, *Vysoke* – Wysokie, *Samovo* – Szumowo), niekiedy jednak nie pozwalają na jednoznaczną ich interpretację. W wyniku analizy toponomastycznej dokonanej głównie

przez S. Zajączkowskiego (1936, s. 41-44) oraz J. Wiśniewskiego (1957, s. 319-326) ustalono, że około 20 nazw miejscowości leżących aktualnie w obrębie powiatów Wysokie Mazowieckie, Zambrów i Ostrów Mazowiecka znajduje swoje odpowiedniki w tekście dokumentu w formie brzmieniowej analogicznej do współczesnej albo nieco odkształconej. Dzięki analizie ich rozmieszczenia można nakreślić przybliżone granice kasztelanii święckiej podległej biskupstwu w Płocku. Mimo peryferyjności położenia ziemie północno-wschodniego Mazowsza miały dla biskupstwa płockiego duże znaczenie i wbrew pozorom dzięki osadnictwu skupionemu przede wszystkim nad rzekami odznaczały się dogodnymi warunkami komunikacyjnymi.

Pozostałość wymienionego w spisie posiadłości biskupstwa płockiego grodu święckiego jest jedynym obiektem archeologicznym, który po dziś dzień zachował się w krajobrazie wsi zwanej obecnie Święck Strumiany w pow. wysokomazowieckim. Pozostałe elementy zespołu w postaci dwóch osad i cmentarzyska oraz reliktów budowli sakralnej zostały odkryte dopiero w trakcie badań wykopaliskowych (D. Jaskanis 1998, s. 536-548)¹.

Gród wzniesiony został na wysuniętym cyplu wzgórza morenowego, wcinającym się w podmokłą dziś dolinę rzeki Brok. Otoczony polami uprawnymi oraz łąkami nadrzecznymi manifestuje się obecnie wyrazistymi narysami ciągów obwarowań otwartych od zachodu, czyli od strony rzeki oraz rowami fosowymi. Przebiegający półkoleście w poprzek majdanu, znacznie zniwelowany garb terenowy jest pozostałością po wale konstrukcji skrzyniowej otaczającym pierwsze, mniejsze (20 x 30 m) założenie obronne, które wzniesiono w pierwszej lub na początku drugiej połowy X w. (faza I) dla umocnienia władztwa mazowieckiego na stosunkowo mało zaludnionych peryferiach wschodnich. Gród powstał na surowym korzeniu, a rozwinął się zapewne w ramach dalekosiężnych zamysłów o terytorialnej rozbudowie państwa, łączącej się z intensywną kolonizacją ziem położonych daleko od centrum, choć dzielnica Mazowsza słabo była wtedy jeszcze powiązana z formującym się wczesnopiastowskim ośrodkiem wielkopolskim.

Z dendrochronologicznych analiz drewna ze studni odkrytej w obrębie tych wałów uzyskano dwie daty. Trzon trójskrzyniowej cembrowiny dębowej powstał z drzew ściętych w okresie jesienno-zimowym w latach 966/967 i 967/968. Wokół skrzyni studni, w wierzchniej tylko warstwie, znajdowała się inna izbica, której fragment wydatowano na około 914 +/-1 r. (A. Ważny 1995 – archiwum; 2001, s. 49 i 59-60; M. Krąpiec 1999 – archiwum; D. Jaskanis 1998a, s. 179). Obudowa zewnętrzna ewentualnie mogła być pozostałością starszej studni, bardziej jest jednak prawdopodobne, że stanowiła wtórnie użyty materiał zabezpieczający przed napływem wód gruntowych spływających po stoku ku rzece, silnym jeszcze podczas badań wykopaliskowych.

Na potrzeby grodu funkcjonującego w fazie II, kiedy przejął on funkcje siedziby kasztelańskiej wraz z obowiązkami politycznymi, a także administracji świeckiej i kościelnej, powiększono go w kierunku wschodnim do powierzchni liczącej obecnie około 1,5 ha. Wzniesiono potężny wał w konstrukcji przekładkowej, chroniony z zewnątrz dodatkowym zaporowym wałem ziemnym umocnionym kamieniami oraz dwiema fosami. Tak silnie ufortyfikowany gród stał się w XII-XIII w. centrum jednostki terytorialnej w zarządzie administracyjnym Mazowsza podległej biskupstwu założonemu w Płocku w 1075/76 r., a z czasem jednym

1. Świętek Strumiany gm. Czyżew-Osada. Układ przestrzenny cmentarzyska ze śladami konstrukcji grodzeniowej oraz budowli sakralnej, posadowionych na wolnym od zabudowy placu w obrębie osady. Oprac. D. Jaskanis.
 Świętek Strumiany, commune of Czyżew-Osada. Spatial configuration of the burial site with traces of fencing construction and a sacral building, situated in a building-free square within the settlement. Prep. by D. Jaskanis.



z ogniw stałej kościelnej struktury terytorialnej, której tworzenie wraz z akcją ewangelizacyjną na Mazowszu przypisuje się udziałowi mnichów benedyktyńskich z Mogilna (M. Derwich 2002, s. 463-466). Warto w tym miejscu wspomnieć o znalezionym w Święcku stilusie służącym do pisania na woskowanych tabliczkach. Poświadcza on obecność w grodzie osoby (lub osób) posługującej się znajomością pisma, a swym kształtem zbliżonym do litery T nawiązuje do formy znanej głównie z terenu Wielkopolski, a więc z centrum państwa piastowskiego.

Odkrycie i przebadanie metodą wykopaliskową całości położonego na wschód od grodu cmentarzyska pozwoliło zwrócić uwagę na niezwykle interesującą problematykę związaną z przyjęciem chrześcijaństwa oraz formami jego upowszechniania na rubieżach wschodniomazowieckich. Dominacja na tym terenie i na sąsiednim Podlasiu typologicznie odmiennych i jednocześnie często widocznych w obecnym krajobrazie naturalnym wczesnośredniowiecznych cmentarzysk kurhanowych oraz tych z grobami w obudowach kamiennych (nazywanych przez niektórych archeologów niezbyt adekwatnie do problemu cmentarzyskami „wiejskimi”), nie sprzyjała zainteresowaniu i poszukiwaniom innej jeszcze formy chowania zmarłych w bezpośrednim sąsiedztwie grodów. Brak dostrzegalnych dla oka śladów oraz trudności w odkrywaniu nekropolii z płaskimi, wziemnymi konstrukcjami grobów, w trakcie badań powierzchniowych, były głównymi powodami, że ten typ cmentarzysk przygodowych nie był i właściwie nadal nie jest częstym przedmiotem badań archeologicznych w tej części Polski. Taki stan rzeczy spowodował, że nawet tak odmienne i wyróżniające się płaskimi grobami cmentarzysko święckie zostało w jednym z artykułów zaliczone do dominującej grupy cmentarzysk z grobami o charakterystycznej obudowie kamiennej (A.K.F. Wołosz 1992, s. 6). Nekropolia w Święcku należy w skali wschodniego Mazowsza do wyjątkowych odkryć, które ukazują wyraźny charakter przykościelny cmentarzyska z pełną recepcją rytuału inhumacji. W ten sposób można określić na tym terenie zasięg oddziaływania Kościoła rzymskiego już po stłumieniu buntu Mieciaława, co najmniej od drugiej połowy XI w., najpóźniej od przełomu XI na XII w. Można przyjąć, że cały zespół osadniczy jest modelowym przykładem organizacji państwowo-kościelnej z jej złożonością zmienną zwłaszcza dla pogranicznego charakteru terytorium.

Metoda szerokopłaszczyznowych badań wykopaliskowych i objęcie nimi całego obszaru nekropolii stworzyła możliwości rekonstrukcji procesu wyznaczenia przestrzeni sakralnej oraz udowodniła istnienie budowli kościelnej, określonej w przekazach źródłowych dotyczących Święcka słowem *ecclesia*. Mamy tu wyraźny, archeologicznie potwierdzony przejaw zastosowania się do reguły kościelnej zabraniającej *chowania zmarłych po lasach i polach*, zawartej w trzech wczesnośredniowiecznych źródłach pisanych dotyczących Słowian zachodnich: w żywocie Ottona, biskupa Bambergu w relacji mnicha Ebbona oraz w tzw. Dekretach Brzetysława I z 1039 r. powtórzonych przez Brzetysława II w 1092 r. (za H. Zoll-Adamikową 1971, s. 9).

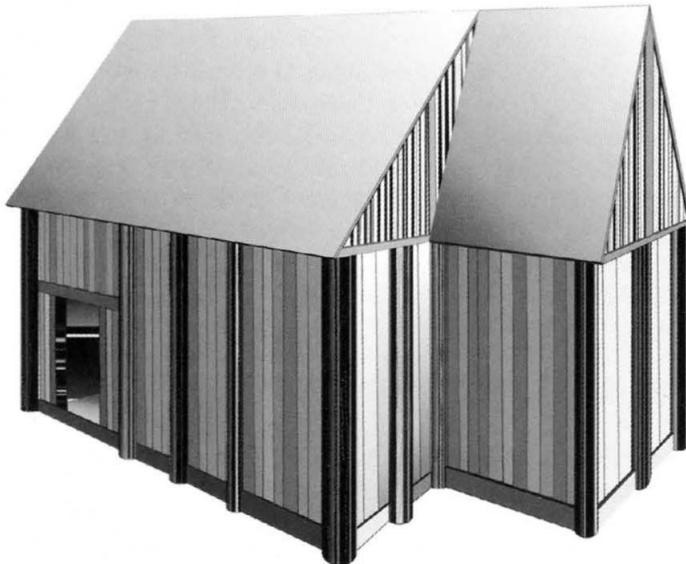
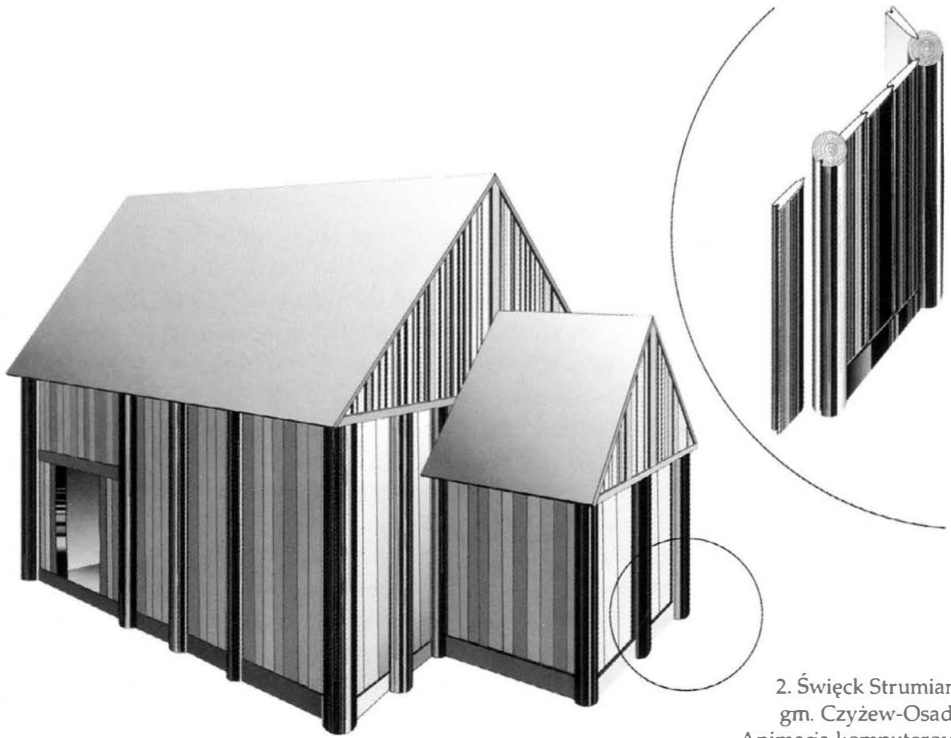
Wybór miejsca oraz układ przestrzenny cmentarzyska święckiego świadczą o planowych działaniach. Najpierw wzniesiono budowlę sakralną na placu wolnym od zabudowy w obrębie istniejącej osady przygodowej i w bliskim od strony zachodniej sąsiedztwie samego grodu. Zabudowa osady ciągnęła się bo-

wiem szerokim pasem, częściowo powielając półkole przebiegający narys wałów grodu, jednocześnie dobrze plasując się w istniejących warunkach topograficznych zachodniego stoku wysoczyzny. Jej relikty o opisanej dyspozycji przestrzennej poświadczały obecność ziemnych domostw mieszkalnych i obiektów gospodarczych oraz struktur napowierzchniowych ze śladami konstrukcji zrębowych. Od tej chwili stałym punktem stała się budowla sakralna, wokół której można było założyć ogrodzony cmentarz, naruszając nawet najbliższe fragmenty osady. Wprowadzenie sakralnej przestrzeni w obręb osady nawiązuje do prawidłowości zaobserwowanej na cmentarzyskach przykościelnych Krakowa, polegającej na lokowaniu jej na ogół w centralnych punktach głównych osad (K. Radwański 1990, s. 240).

Za opisaną wyżej kolejnością zdarzeń przemawiają obserwacje poczynione w trakcie badań wykopaliskowych. W części zachodniej cmentarzyska w miejscu nie zajęтым przez pochówki odkryto relikty drewnianej budowli sakralnej. Zachowały się one szczątkowo w pokładzie gliny calcowej pod warstwą ziemi ornej w postaci negatywów posłupowych uszeregowanych w liniach równoległych i prostopadłych do siebie. Na ich podstawie można było stwierdzić, że kościół wzniesiono na planie czworoboku, z prawie kwadratowym prezbiterium. Nie do końca znany jest sposób zamknięcia od zachodu ze względu na częściowe zniszczenia spowodowane traktem wiejskim. Mogło być ono proste, z osiowym wejściem z drogi. Była to zapewne budowla jednoprzestrzenna, ze stojącymi na osi w korpusie co najmniej trzema słupami podtrzymującymi kalenicę. Budowla zorientowana wzdłuż osi E-W, nawiązywała do orientacji grobów. Cechą charakterystyczną świątyni było podkreślenie podziału poprzecznego wschodniej części korpusu, być może jako nawiązanie do transeptu. Zapewne dodatkowy rząd słupów pełnił także rolę konstrukcyjnego wzmocnienia tej ściany kościoła. Mało prawdopodobne jest, aby pomiędzy prezbiterium a głównym korpusem istniała wyodrębniona w bryle osobna konstrukcja dachowa, choć nie można jej z całą odpowiedzialnością wykluczyć. Stwierdzone wymiary budowli w rzucie poziomym wynosiły: całkowita szerokość korpusu 7,5 m, natomiast zachowana długość 6,25 m, pierwotnie – zapewne około 7-8 m. Wymiary prezbiterium wynosiły 2,50 x 2,60 m. Pozostałości konstrukcyjne świadczą, że szkielet budowli wzniesiono ze słupów o średnicach 20-35 cm, zachowanych w negatywach do głębokości 24 cm. Nie zaobserwowano natomiast obecności negatywów pofundamentowych ścian obwodowych. Najpewniej zastosowano drewnianą podwalinę, której ślady zaobserwowano jedynie w narożniku północno-wschodnim w postaci dwóch poziomych brunatnych smug po rozłożonym drewnie belek schodzących się pod kątem prostym. Resztę zniszczyła niwelacja terenu, a wzmacniające ją polne kamienie rozwłócone przez orkę zalegały wokół w luźnym układzie, zwłaszcza na zewnątrz ściany północnej.

W sferze domysłów zatem musi pozostać sposób wypełniania ścian. Na podstawie stwierdzonej konstrukcji nośnej słupów przyjąć można, że przestrzeń między słupami wypełniały pionowe belki klinowane w drewnianą podwalinę. W pionie mogły być one łączone na wpust, techniką udokumentowaną w zachowanej konstrukcji oszalowania studni. Każda z belek jednostronnie ociosywana w celu uzyskania przekroju trapezowatego, była wzdłuż szerszej krawędzi zaopa-

trzona w rowek, w który wchodziła krawędź węższa belki następnej, wspólnie tworząc litą ścianę z jednej strony (z zewnątrz lub od wewnątrz) z płaskim licem (D. Jaskanis 1998a, s. 177-178).



2. Świątek Strumiany
gm. Czyżew-Osada.
Animacja komputerowa
domniemanej bryły
w jej dwóch wariantach.
*Oprac. D. Jaskanis,
animacja E. Rudewicz.*
**Świątek Strumiany,
commune of
Czyżew-Osada.
Computer animation
of two variants
of the assumed solid.
Prep. by D. Jaskanis,
animation:
E. Rudewicz.**

Zniszczenia śladów budowli spowodowane między innymi nietrwałością samego materiału, jakim jest drewno, oraz niesprzyjającymi warunkami zalegania w glinie, dopełniła – jak wyżej wspomniałam – silna degradacja warstwy kulturowej, co potwierdzają także znajdujące się bardzo płytko, niekiedy pod warstwą ziemi ornej grubości 0,25-0,30 m, zniszczone pochówki.

Słupowa konstrukcja świątyni święckiej nie budzi zdziwienia, była ona bowiem szeroko stosowana we wschodnio- i zachodnioeuropejskim kręgu chrześcijaństwa (C. Ahrens 1982, s. 119-186). Oprócz funkcji wspierania konstrukcji, słup był ponadto jednym z podstawowych elementów każdej budowli sakralnej i odgrywał znaczącą rolę o ściśle określonych w historii religii treściach symbolicznych, potwierdzoną w tekstach Pisma Świętego i innych pismach hierarchów Kościoła (J. Uścińowicz 2004 s. 412). Z tego też powodu rozlokowanie słupów w przestrzeni świątyni należy rozpatrywać z punktu widzenia potrzeb konstrukcyjnych, przy jednoczesnym dostrzeganiu znaczących wartości ich emocjonalnej wymowy i charakteru informacyjnego.

Hipotetyczna konstrukcja ścian kościoła może być poparta stwierdzoną techniką wzniesionego w Świątku w tym samym czasie ogrodzenia cmentarza, choć metoda mocowania elementów drewnianych w obu wypadkach była różna. Teren wokół kościoła przeznaczony na nekropolię został od początku ściśle określony. Jego powierzchnia wynosiła około 1320 m² w granicach zaznaczonych rowem, w którym ustawiono ciasno obok siebie słupy stabilizowane zasypiskiem ziemnym. W ten sposób powstało ogrodzenie palisadowe, którego ślady zachowały się wyraźnie z trzech stron, ulegając zakłóceniu od strony zachodniej, którą naruszył wraz z częścią kościoła współczesny trakt wiejski i częściowo eksploatacja ziemi. Odkrycie wczesnośredniowiecznego ogrodzenia i jego przebiegu wokół nekropolii należy niewątpliwie do rzadkości na ziemiach polskich (D. Jaskanis 1998, s. 541).

W południowej części budowli sakralnej odkryto kenotaf, czyli pustą jamę grobową przygotowaną w celu pochowania zmarłego osobnika. Z nieznanych przyczyn miejsce to nie zostało wykorzystane. Złożenie zmarłego do grobu w świątyni było przywilejem. Przykłady pochówków w obrębie kościołów z innych regionów poświadczają dużą dyferencjację w zasadach umożliwiających korzystanie z prawa pochowania w świątyni. Inne obowiązywały w kościołach katedralnych, inne w parafialnych i klasztornych. Niewątpliwie w XII w. przywilej taki miały głównie osoby duchowne wysokich godności, a dopiero potem osoby świeckie, ale także uwarunkowane to było stanem czy statusem społecznym pochowanego.

Zasadą przestrzeganą na cmentarzu było zakładanie grobów w kolejnych rzędach przebiegających z północy na południe, czyli prostopadle do wschodniej krawędzi ogrodzenia. Wyodrębniono do 10 rzędów silnie zagęszczonych grobów, przy czym zjawiskiem charakterystycznym była ich wielowarstwowość, zwłaszcza w części północno-wschodniej, gdzie groby występowały w 3-4 poziomach. Rzędowy układ grobów nieobcy był cmentarzyskom przykościelnym w innych regionach Polski wczesnośredniowiecznej, a stał się powszechny, choć nie obligatoryjny, zwłaszcza od XII w. (K. Wachowski 2002 s. 114, 118).

Przebieg ogrodzenia od strony wschodniej zachowywał idealny kierunek z północy na południe, natomiast boki północny i południowy krawędziami odchylo-

ne były od osi wschód-zachód o około 15° ku północy. Fakt ten jest niezwykle ważny dla dalszej analizy układu przestrzennego cmentarzyska oraz orientacji poszczególnych jam grobowych, kryjących pochówki usytuowane głowami na zachód wedle obowiązującego rytuału przestrzeganego przez Kościół. Obecność stwierdzonej konstrukcji grodeniowej nie tylko wiąże się z wytyczeniem granic cmentarza. Musiała ona spełniać także rolę napowierzchniowego oznakowania stron świata. Zaobserwowano bowiem ścisłą zależność między orientacją występujących dwóch osi grobów a kierunkiem linii grodenia. Przy konsekwentnie przestrzeganej zasadzie chowania zmarłych wzdłuż osi wschód-zachód, prostopadle do przebiegu ogrodzenia od strony wschodniej, odchylenie od tej orientacji dotyczyło grobów z obrzeża południowego i północnego, gdzie jamy grobowe były równoległe do linii ogrodzenia, odchylonej nieco ku północy. Analiza położenia pochówków nie wskazuje na żadne inne uwarunkowania, które mogłyby się wiązać na przykład z płcią czy wiekiem pochowanego osobnika. Rozpatrywanie analityczne azymutów poszczególnych grobów wykluczyło także bezpośrednie i każdorazowe uzależnienie ich od pory roku oraz pory dnia, którym to czynnikiem w literaturze archeologicznej przypisuje się niekiedy podstawową przyczynę zróżnicowania orientacji grobów (H. Zoll-Adamikowa 1971 s. 46-47).

Ciągłość zwyczaju sytuowania pochówków w zależności od linii przebiegu ogrodzenia trwała przez cały czas użytkowania nekropolii, czyli przez 120-150 lat, w ciągu których inhumacja stała się jedyną aprobowaną formą pochówku². Na końcową fazę użytkowania cmentarza przypada zjawisko przekroczenia linii ogrodzenia i tym samym wydłużenia terenu zajętego przez groby na osi wschód-zachód, przy czym zachodni kraniec cmentarza wtargnął z pojedynczymi grobami na zewnętrzne elementy obronnie grodu, na wał II i fosę II.

W bezpośredniej od północy bliskości kościoła odkryto wyraźnie wyodrębniającą się kwaterę grobów z pochówkami w trumnach-skrzyniach, po których zachowały się w obrębie jam nikłe ślady po rozłożonym drewnie oraz gwoździe, w kilku przypadkach także okucia żelazne.

Na 490 odkrytych grobów z 510 pochówkami tylko niecałe 50% zawierało wyposażenie, które ograniczało się do przedmiotów codziennego użytku oraz do części stroju i ozdób. Zjawisko sukcesywnego zubożania inwentarzy grobowych było wynikiem przemian obyczajowych związanych z oddziaływaniem Kościoła. Pośród ozdób znajdujących się głównie w grobach kobiet pochowanych w różnym wieku oraz dziewczynek grupy *infans II* zaobserwowano występowanie materialnych pozostałości, wiążących się zarówno z symboliką nowej religii, jak też z przejawami trwania w tradycyjnej mentalności pogańskiej. Przedmioty te o wartości semiotycznej stanowią obecnie swoistego rodzaju informację o przejawach kultury duchowej miejscowej społeczności. Analiza frekwencji oraz kontekstu współwystępowania przede wszystkim ozdób w obrębie zamkniętych zespołów grobowych ujawniła synkretyzm zachowań czytelny nie w samej formie obrządku pogrzebowego, ale w wyposażaniu zmarłych w atrybuty, którym przypisywano moc ochronną.

Najbardziej wyrazistymi dowodami nowej religii były bez wątpienia dwie zawieszki, jedna medalionowata z wizerunkiem św. Jerzego oraz druga prostokątna z postacią Matki Boskiej Orantki³. Na tej drugiej, nad podniesionymi rękoma postaci, czytelne są małe literki alfabetu greckiego MR oraz θY zaopatrzone

w znaki abrewiacji wskazujące na zastosowanie skrótu w zapisie, który oznacza w tłumaczeniu „Matka Boga”. Krzyżyki natomiast, czasem o wyrafinowanej formie, wykonane różnymi technikami i w różnym materiale oraz zawieszki krzyżkopodobne nie mają już tak jednoznacznego charakteru. Można przypuszczać, że krzyż nie musiał być jeszcze powszechnie rozumiany jako nośnik treści nowej religii. Wieloznaczność tego typu zawieszek daje o sobie znać choćby na przykładzie kolii z grobu nr 145, którą oprócz paciorków szklanych tworzyły cztery krzyżyki ułożone parami po obu stronach oraz dwie zawieszki z krzyżem wpisanym w koło. Współwystępowanie tych przedmiotów w jednej kolii łączy atrybuty przynależności do religii chrześcijańskiej z tradycyjnymi nawykami odziedziczonymi po pogańskiej przeszłości, wyrażającymi się noszeniem amuletów. Obok funkcji podstawowej, stanowiącej znak wiary i demonstrację pobożności, przedmioty te musiały pełnić także tradycyjne funkcje ochronne, nie pomijając przy tym walorów estetycznych i dekoracyjnych.

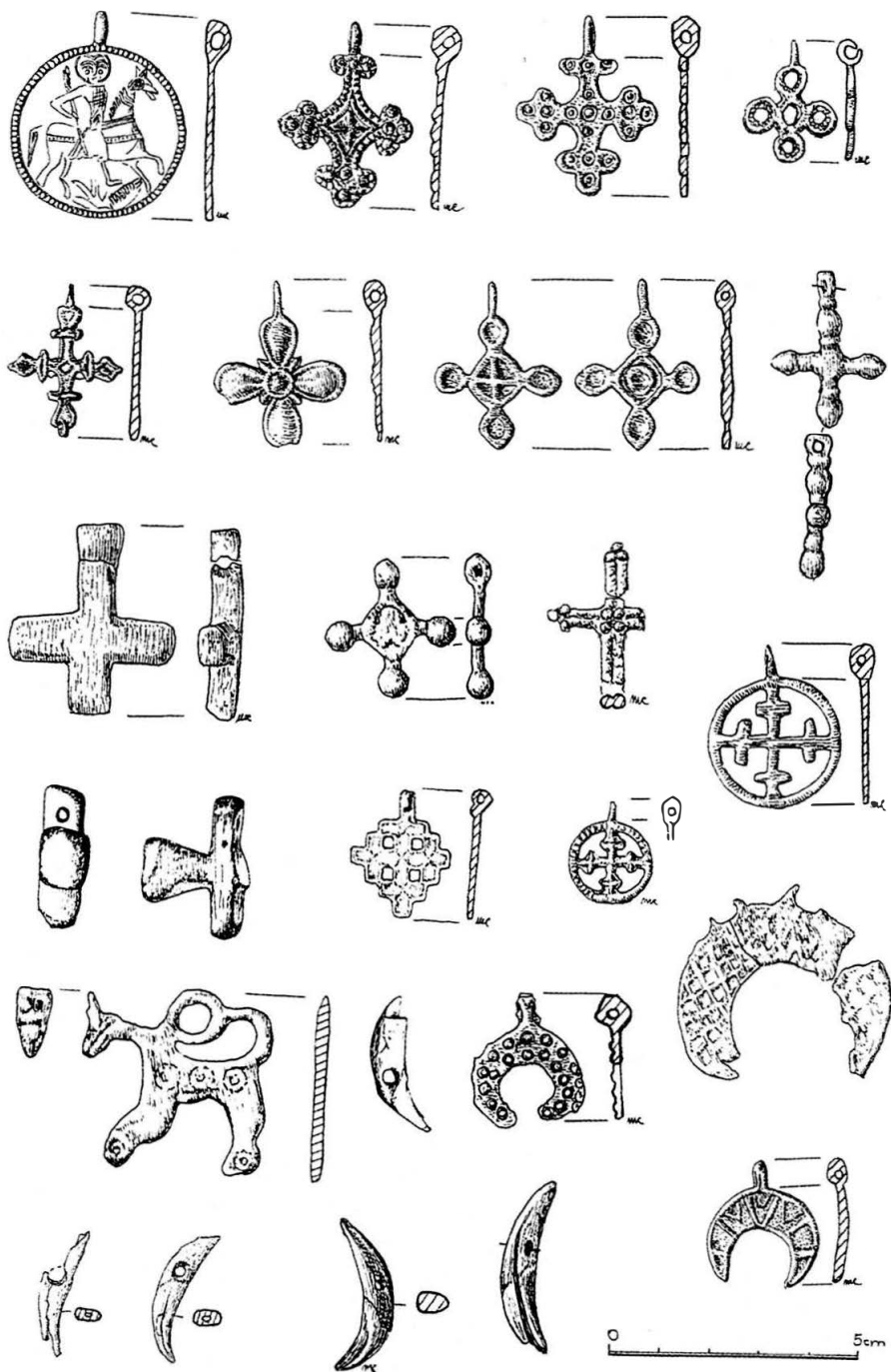
Analogiczne funkcje pełniły będące w użytkowaniu przedmioty, których symbolika jest wyraźną reminiscencją wierzeń pogańskich, związanych swymi korzeniami ze stosunkiem człowieka do zjawisk przyrody. Do tej grupy zaliczyć można półksiężycowate zawieszki skierowane rogami w dół, zapewne przekazujące nam informacje o kulcie lunarnym, a także zawieszki zoomorficzne w postaci „konika” oraz odkryte w grobach kobiet, mężczyzn i dzieci amulety z zębów lisa i psa. W symbolice pogańskiej motywy zoomorficzne mają ściśle określoną wymowę. Zwłaszcza koń i pies utożsamiane są z pojęciem *psychopompos*, oznaczającym przewodnika dusz zmarłych w ich wędrówkach przez zaświaty, na miejsce im przeznaczone (W. Kopaliniński 1990, s. 158; R. Knapiniński 1992, s. 159).

Zjawiska zaobserwowane w Świątku świadczą, że postępy w procesie chrystianizacji następowały powoli. Obok wprowadzanych podstawowych dogmatów religijnych, Kościół tolerował, a niekiedy adaptował stare obyczaje pogańskie, włączając je w krąg religii chrześcijańskiej. Dlatego też nie można się zgodzić z poglądem, że przejawy synkretyzmu pogańsko-chrześcijańskiego nie mogą mieć miejsca na cmentarzyskach przykościelnych.

Zwłaszcza w przypadku Świącka, położonego na styku wodnego i lądowego szlaku handlowego oraz posiadającego komorę celną i targ mogło to być uzasadnione. Docierały tu na pewno z zewnątrz różne prądy ideowe, nie tylko z obszaru rdzennego Mazowsza oraz Rusi Nowogrodzkiej, ale także z terenów zasiedlonych przez pogańskie ludy bałtyjskie, głównie lettgałskie. Ożywione kontakty z tymi ziemiami poświadczają elementy kultury materialnej nekropolii.



3. Świątek Strumiany gm. Czyżew-Osada. Zawieszka brązowa z wyobrażeniem Matki Boskiej Orantki. Foto A. Ring. Świątek Strumiany, commune of Czyżew-Osada. Bronze pendant with a likeness of the Praying Madonna. Photo: A. Ring.



4. Święć Strumiany gm. Czyżew-Osada. Wybór ozdób związanych z religią chrześcijańską oraz z przejawami tradycyjnej obyczajowości pogańskiej. Rys. M. Curyło.
 Święć Strumiany, commune of Czyżew-Osada. Selection of ornaments connected with Christianity and symptoms of traditional pagan customs. Drawing: M. Curyło.

Wiele argumentów wskazuje także na to, że w dobie utrwalania chrystianizmu i zachodzących procesów społeczno-gospodarczej transformacji państwa i zapewne powstającej tu wtedy sieci parafii, pod wpływem impulsów docierających z zewnątrz ukształtowały się na ziemi święckiej swoiste cechy kulturowe właściwe dla obszaru pogranicza.

Okres rodzenia się państwowości polskiej wraz z chrystianizacją znajduje archeologiczne odbicie w odkrytych kamiennych budowlach przedromańskich i romańskich. Kamienne formy budownictwa, często monumentalnego, powstawały w ośrodkach związanych głównie z działalnością władców i wydarzeniami historycznymi, o czym przekonują nas relikty odkryte w Poznaniu, Gnieźnie, Gieczu, Łeknie, Płocku, Krakowie, czy Wiślicy. W badaniach nad początkami państwa polskiego eksponowano przede wszystkim ich walory oraz znaczenie, mając przy tym nadzieję na odkrycie w reliktach archeologicznych kościołów drewnianych wzmiankowanych w tekstach wcześniejszego średniowiecza (A. Gieysztor 1971, s. 30-40).

Od tego czasu na ziemiach polskich ujawniono pozostałości kilku wczesnośredniowiecznych drewnianych świątyń. W Krakowie pod murem kościoła p.w. św. Wojciecha zachowały się fragmenty podłogi oraz ścian dwóch budowli, starszej datowanej na koniec X w. lub początek XI w. i młodszej z pierwszej lub początku drugiej połowy XI w. (K. Radwański 1970, s. 7-24); w Kaliszu-Zawodziu relikty drewnianego obiektu słupowego z końca X i pocz. XI w. poprzedzały romańską kolegiatę p.w. św. Piotra i Pawła (T. Baranowski, L. Gajewski 1991, s. 109-115); wreszcie ustalono, że na Ostrowie Lednickim konstrukcja ścian tzw. kościoła II była drewniana, a okres realizacji jego budowy przypadał na lata 60. X w. (J. Wrzesiński, M. Kara 2002 s. 6-19).

Rzecz znamienna, że różniąc się między sobą rozwiązaniami konstrukcyjnymi, uzależnionymi od inwencji miejscowych cieśli, wykazują dużą zbieżność swymi wymiarami uchwyconymi w rzutach poziomych. Sytuacja taka prowokuje do zastanowienia się, czy rozmiary ich były w jakiejś mierze uzależnione od obowiązującego modułu. Jak pisze P. Skubiszewski (1979, s. 901) decydujące znaczenie dla budownictwa i architektury mogło mieć oddziaływanie i sposoby transmisji wielkich nurtów funkcjonalno-ideowych przekraczających granice regionów dzięki określonym kręgom odbiorców, w tym kleru. Z dużym prawdopodobieństwem można więc zaliczyć na podstawie zaobserwowanych cech świątynię święcką do północnej strefy budownictwa drewnianego, nie podlegającego jeszcze regionalizacji wykształconej w końcowej fazie sztuki romańskiej (P. Skubiszewski 1979, s. 902). Rozstrzygnięcie problemu możliwe byłoby jednak po zbadaniu większej serii współczesnych sobie czasowo drewnianych budowli sakralnych, przy czym nie bez znaczenia byłoby uwzględnienie także funkcji, którą pełniły na potrzeby populacji z określonego terenu. Budowla kościelna w Święcku zapewne spełniała rolę kościoła parafialnego. Po pierwsze jest jedynym na tym terenie kościołem wymienionym w źródłach pisanych, po drugie wskazywałaby na to liczebność osobników pochowanych na ogrodzonym cmentarzysku o zorganizowanym układzie przestrzennym.

Brak jest dotychczas wiarygodnych analogii z obszaru Mazowsza. W wyniku zintensyfikowanych w ostatnich latach prac archeologicznych na terenie

Wzgórza Tumskiego w Płocku odkryto wielofazowy cmentarz, którego najstarszy poziom pochodził z okresu sprzed pojawienia się najstarszych budowli kamiennych. Na tej podstawie przyjęto domniemanie o pierwotnym istnieniu tu świątyni drewnianej w najstarszej warstwie osadniczej o chronologii sprzed drugiej połowy XI w. (A. Gołębniak 2000, s. 174-175).

Nie mamy żadnych przesłanek źródłowych ani pisanych, ani archeologicznych dla poparcia hipotezy o istnieniu, poza Świątkiem, budowli sakralnych w innych ośrodkach grodowych północno-wschodniego Mazowsza. Być może dzięki benedyktyńskiej aktywności misyjnej taki obiekt został zbudowany w Wiźnie, mazowieckim ośrodku grodowym wysuniętym na północ jako gród pogranicza mazowiecko-jaćwieskiego. O istnieniu „na zamku” kościoła, ale dopiero z 1300 roku, a na podgrodzium z 1390 roku, wzmiankują dużo późniejsze zapiski z przeprowadzanych wizytacji dóbr kościelnych w XVII-XVIII w. Słabym dość poparciem dla takiej, nie tyle hipotezy, co jednej z możliwości, jest fakt założenia przez benedyktynów z Tyńca opactwa w Starych Trokach w 1405 r., a więc ośrodka położonego na Litwie, do którego droga prowadziła zapewne przez Wiznę (M. Kalamajska-Saeed 1982, s. 73).

Podobnie trudno jest określić rolę położonych bardziej na północ, poza środkowym biegiem Narwi, wczesnośredniowiecznych grodów jako ośrodków uczestniczących w pełnieniu zadań duszpasterskich (w Samborach, Pieńkach Grodzisku, Czerwonem, Małym Płocku, Truszkach Zalesiu). Na obecnym etapie badań problemowych stanowią one przede wszystkim dowód prowadzonej mazowieckiej plemiennej, a następnie wczesnopiastowskiej polityki w zakresie organizowania sieci fortyfikacji na północno-wschodnich rubieżach. W świetle badań dendrochronologicznych i uzyskania dendrodat drewna odkrytego na grodzisku położonym w dorzeczu rzeczki Wincenty (dopływem Pisy) w Truszkach Zalesiu⁴, można przypuszczać, że proces ten przypadał na okres X – początki XI w.

LITERATURA

- AHRENS C.
1982 *Frühe Holzkirchen im nördlichen Europa*, Hamburg.
- BARANOWSKI T., GAJEWSKI L.
1991 *Nowe wyniki badań archeologicznych grodziska na Zawodziu w Kaliszu*, „Studia Lednickie” nr 2, s. 109-115.
- DERWICH M.
2002 *Mogilno i Płock. Z dziejów budowy organizacji kościoła polskiego* [w:] *Civitas & villa. Miasto i wieś w średniowiecznej Europie środkowej*. Wrocław-Praha, s. 463-466.
- GIEYSZTOR A.
1971 *Kultura artystyczna przed powstaniem Państwa Polskiego i jej rozwój w osiedlach wczesnomiejskich* [w:] *Sztuka polska przedromańska i romańska do schyłku XII w.*, red. M. Walickiego, Warszawa.
- GOŁĘBNIK A.
2000 *Początki Płocka w świetle ostatnich prac weryfikacyjnych i nowych odkryć archeologicznych* [w:] *Osadnictwo i architektura ziem polskich w dobie Zjazdu Gnieźnieńskiego*, Warszawa, s. 167-177.
- JASKANIS D.
1998 *Układ przestrzenny cmentarzyska we wczesnośredniowiecznym zespole osadniczym w Świątku Strumianach na wschodnim Mazowszu* [w:] *Kraje słowiańskie w wiekach średnich. Profanum i sacrum*, Poznań, s. 536-548.
- 1998a *Wczesnośredniowieczna studnia na grodzisku w Świątku Strumianach na wschodnim Mazowszu* [w:] *Studia z dziejów cywilizacji*, Warszawa s. 175-182.

- KAMIŃSKI A.
1956 *Z badań nad pograniczem polsko-rusko-jaćwieskim w rejonie rzeki Sliny*, „Wiadomości Archeologiczne”, t. 23/2, s. 131-167.
- KNAPIŃSKI R.
1992 *Iluminacje romańskie Biblii Płockiej*, Lublin.
- KALAMAJSKA-SAEED M.
1982 *Łomża i okolice, Województwo łomżyńskie, Katalog zabytków sztuki*, Warszawa.
- KOPALIŃSKI W.
1990 *Słownik symboli*, Warszawa.
- KRAPIEC M.
1999 *Wyniki analizy dendrochronologicznej drewna konstrukcyjnego studni ze Świąćka Strumian, stanowisko 1, gmina Czyżew – archiwum Działu Archeologicznego Muzeum Podlaskiego w Białymstoku*.
- RADWAŃSKI K.
1990 *Głos w dyskusji podczas sesji popołudniowej 15 XII 1987*, [w:] *Stan i potrzeby badań nad wczesnym średniowieczem w Polsce*, Poznań-Wrocław-Warszawa, s. 240.
- SKUBISZEWSKI P.
1979 *O sztuce w Polsce w średniowieczu*. „Kwartalnik Historyczny”, R. 86 nr 4 s. 891-916.
- URBAŃCZYK S.
1975 *Świątek* [w:] *Słownik Starożytności Słowiańskich* t. 5, s. 582.
- UŚCINOWICZ J.
2004 *Gdzie się podzieli „Niemi”* [w:] *Budownictwo sakralne i monumentalne*. V Międzynarodowa konferencja naukowo-techniczna, Białystok, s. 403-414.
- WACHOWSKI K.
2002 *Problematyka cmentarzy przykościelnych w średniowiecznym Wrocławiu* [w:] *Civitas & villa. Miasto i wieś w średniowiecznej Europie środkowej*, Warszawa-Praha, s. 113-122.
- WAŻNY T.
1995 *Analiza dendrochronologiczna drewna z konstrukcji studni ze Świąćka Strumian – archiwum Działu Archeologicznego Muzeum Podlaskiego w Białymstoku*.
- 2001 *Dendrochronologia obiektów zabytkowych w Polsce*, Gdańsk.
- WIŚNIEWSKI J.
1957 *W sprawie badań nad pograniczem Jaćwieży*, „Przegląd Historyczny”, t. 48/2 s. 319-326.
- WOŁOŚZ A.K.F.
1991 *Początki drewnianej architektury kościelnej na Mazowszu*, „Notatki Płockie” 2/151, s. 3-8.
- WRZEŚIŃSKI J., KARA M.
2002 *Na tropie początków sakralnej architektury Ostrowa Lednickiego*, „Z Otchłani Wieków” R. 57/Nr 1-2/2002, s. 6-19.
- ZAJĄCZKOWSKI S.
1936 *Najdawniejsze osadnictwo polskie na Podlasiu*, „Roczniki Dziejów Społecznych i Gospodarczych”, t. 5, s. 41-44.
- ZOLL-ADAMIKOWA H.
1971 *Wczesnośredniowieczne cmentarzyska szkieletowe Małopolski*, cz. II. *Analiza*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk.

PRZYPISY

- ¹ Badania wykopaliskowe na terenie zajmowanym przez zespół osadniczy prowadziłam w latach 1962-1970, 1975.
- ² Odstępstwem był jedyny grób popielnicowy nr 311, kryjący spalone szczątki dwóch osobników płci męskiej.
- ³ Słowa wdzięczności wyrażam Pani mgr J. Hościłowicz za pomoc w identyfikacji przedstawienia Matki Boskiej Orantki, a Panu prof. A. Poppe za naukową konsultację.
- ⁴ Informację ustną uzyskałam od badaczki tego obiektu, Pani mgr E. Marczak.

ARCHAEOLOGICAL TRACES OF THE OLDEST SACRAL BUILDING
IN EASTERN MAZOVIAN PERIPHERIES IN ŚWIĘCK STRUMIANY
IN THE VOIVODESHIP OF PODLASIE

Archaeological research conducted in the early mediaeval settlement complex in the village of Święck Strumiany in eastern Mazovia contributed to the discovery of relics of capital significance for studies on settlements along the east- and west-Slavonic borderland. The relics of a stronghold from about the middle of the tenth century, subsequently expanded and additionally reinforced with two moats and mounds, were the only legible ones in the natural landscape on the river Brok, the right-bank tributary of the Bug. Two more settlements and a skeleton burial site were discovered in the course of investigations conducted near the stronghold. The outcome of the research became an archaeological confirmation of the philological interpretation of the name of the village of Święck, known from sources relating to an inventory of the property of the Płock bishopric. The name comes from the adjective „święty”, denoting the connection between the settlement and an object regarded as strong and then in a secondary, religious meaning of „holy”.

The presence of a cemetery established around an earlier sacral building with a pillar construction was revealed in a square without any buildings within the settlement. Archaeological research confirmed the existence of a church mentioned in sources. Traces of a wooden sacral object are fragmentarily preserved in the form of post-pillar negatives in parallel and perpendicular rows. Upon this basis it was concluded that the church was built on the plan of a rectangle 7.5 meters wide and a preserved length of 6.25 metres, with an almost square presbytery (2.50 x 2.60 metres) on a W-E axis.

The terrain intended for burial was strictly delineated within limits marked with a palisade, a phenomenon extremely rarely documented in research. The fencing simultaneously played the role of a determinant of the four parts of the world, as evidenced by the bearings of the burial pits. The graves located near the fencing, which to the east ran along a north-south axis, were situated perpendicularly to it and the heads of the deceased faced westwards. On the other hand, burials situated closer to the northern and southern fencing construction, turned ca. 15° northwards, were located parallel. The 490 graves in the cemetery, used in the twelfth-thirteenth century, concealed the remnants of persons of both genders and different age groups as well as children. Only about 50% of the burials were outfitted, as a rule with scarce objects of daily use and elements of clothes and ornaments. This fact cannot be perceived in categories of social differentiation, and the burials cannot be distinguished into poor and rich. The reason for the successive impoverishment of the grave inventories was the impact of the Church, which in eastern Mazovia played a missionary role. Ornaments of semiotic significance included objects whose message was associated with the symbolic of the new Christian religion, such as medallions with the likenesses of St. George and the Praying Madonna, as well as crosses, but also symptoms of traditional pagan customs represented by amulets made of fox or dog teeth, lunula pendants and those in the shape of a „small horse”.

KRYSTYNA BIEŃKOWSKA
Białystok

Supraska nekropolia – badania archeologiczne w sąsiedztwie katakumb

Na przełomie XV i XVI wieku przybyli do Supraśla z Ławry Pieczerskiej mnisi z zakonu św. Bazylego¹. Szybko zmienili charakter i krajobraz miejsca, w którym osiedli. Prowadzili bogatą działalność religijną, oświatową i gospodarczą, wznosili liczne budowle kultowe i przemysłowe.

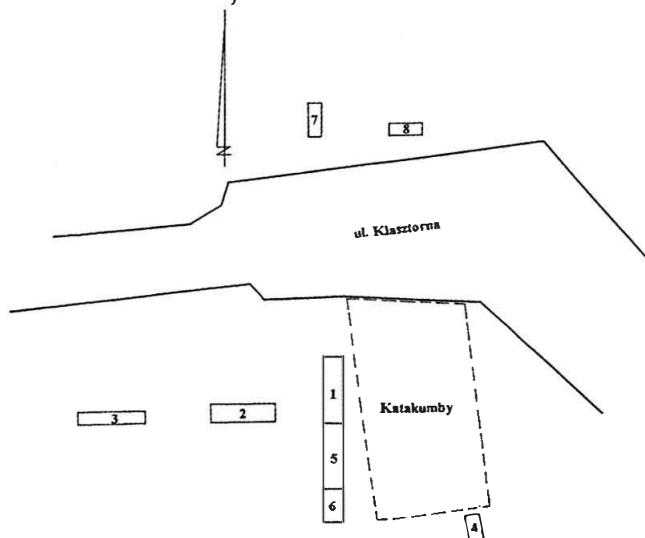
Z mieszkającymi w klasztorze mnichami związane są murowane krypty grobowe – katakumby, usytuowane około 30 m na południe od południowego skrzydła klasztoru. Dokładnej daty ich budowy nie znamy, wiadomo, że grzebano w nich bazylianów gdy byli już unitami (od 1614 roku)². Z opisu z 1764 r. dowiadujemy się³, że nad kryptą wznosiła się kaplica pod wezwaniem Zmartwychwstania Pana, która w tamtym czasie znajdowała się w złym stanie technicznym.

Zainteresowanie katakumbami miejscowej społeczności sprawiło, iż w 1984 r., na zlecenie ówczesnego Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Białymstoku, przeprowadzono badania archeologiczno-architektoniczne tego obiektu⁴. Badania te pozwoliły na pozyskanie informacji niezbędnych do opracowania wytycznych konserwatorskich w celu ich turystycznego zagospodarowania. Wykazały one również, iż pierwotnie obiekt ten był o połowę mniejszy, nie ustalono jednak, kiedy został rozbudowany. Zbyt długotrwałe, prowizoryczne zadaszenie terenu badań spowodowało postępującą dewastację katakumb i dlatego też Podlaski Wojewódzki Konserwator Zabytków w Białymstoku postanowił objąć ochroną konserwatorską katakumby oraz przyległy teren, na którym w trakcie prowadzonych po II wojnie światowej robót ziemnych znajdowano kości ludzkie.

Badania archeologiczne ze środków PWKZ przeprowadziło Muzeum Podlaskie w Białymstoku⁵ w lipcu 2003 roku. Celem ich było ustalenie zasięgu występowania pochówków ludzkich, zwłaszcza w kierunku zachodnim od ogrodzenia katakumb, dlatego większość wykopów zlokalizowano we wschodniej części byłego boiska szkolnego (ryc. 1).

Wykopy 1,5,6 tworzyły jeden ciąg po linii N-S o długości 25 m i szerokości 3 m po linii W-E. Wytyczono je po zachodniej stronie katakumb w odległości od 3 do 5 m od ich ogrodzenia. Wykop 2 znajdował się w odległości 7 m, a 3 w odległości 17 m na zachód od wykopu 1. Wykop 4 założono w odległości 1 m na południe od ogrodzenia katakumb i 2 m na zachód od granicy z prywatną posesją.

Wykop ten był położony około 1 m niżej aniżeli wykopy poprzednie. Dwa ostatnie wykopy: 7 i 8 założono na terenie klasztoru, w odległości około 6 m na północ od ul. Klasztornej.



1. Supraśl, stan. 4. Lokalizacja wykopów.
Wszystkie rysunki: H. Karwowska.
 Supraśl, site 4. Localisation of digs.
All drawings: H. Karwowska.

W wykopach odkryto 15 pochówków ludzkich, z tym że zlokalizowano je tylko w wykopach 1 i 5, natomiast wyeksplorowano 12, bowiem 3 pochówki były tylko fragmentami czaszek widocznych we wschodnich profilach wykopów. Najdalej na południe zlokalizowany szkielet znajdował się w odległości 28 m od ul. Klasztornej. Szkielety odsłaniano na głębokości 0,25-0,55 m od powierzchni darni⁶. Część z nich zachowała się fragmentarycznie wskutek istniejących tu wykopów – jam odpadkowych. W grobie 7 zachował się fragment górnej partii szkieletu, a szkielety 8 i 9 pozbawione były czaszek i części górnych kości.

Zmarłych grzebano w pozycji z reguły wyprostowanej na wznak, głową na zachód, z rękami na klatce piersiowej. Wyjątkiem był pochówek 11, gdzie zmarły był ułożony na lewym boku z nogami lekko podkurczonymi. W prostokątnych jamach grobowych nie stwierdzono obudów czy śladów po trumnach. Przy szkieletach nie znaleziono jakiegokolwiek wyposażenia. Tylko na kościach szkieletu 5 zachowały się ślady po przedmiocie miedzianym lub brązowym. Zmarły z grobu 10 miał głowę ułożoną na cegle, tzw. palcówce o wymiarach ok. 7,4 x 16 cm i zachowanej długości 27 cm.

Z przeprowadzonych badań antropologicznych⁷ wynika, iż były tu pochowane 2 młode kobiety w wieku 17-19 lat i 10 mężczyzn w wieku od 35-40 do 65-70 roku życia. U wszystkich zmarłych antropolog stwierdził zmiany patologiczne, m.in. na kościach u jednego zmarłego stwierdzono zmiany nowotworowe, w 6 przypadkach zmiany pourazowe, a w 5 – zmiany zwyrodnieniowe stawów. Średnia wzrostu pochowanych tu kobiet wynosiła 152 cm, a mężczyzn – 169,7 cm.

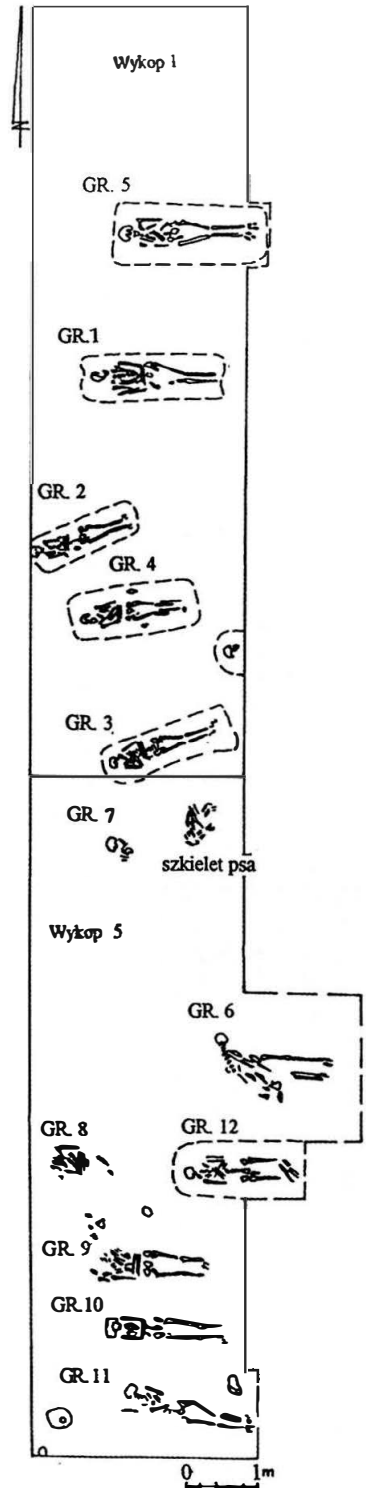
W wykopie 5 w jego NW narożniku, na głębokości 0,30 m od powierzchni darni odsłonięto szkielet psa.

W warstwie przykrywającej pochówki w wykopie 1 znaleziono kilkadziesiąt fragmentów ceramiki, głównie o wypale redukcyjnym, 1 fragment kafla garnkowego, kilka fragmentów talerzy fajansowych z białą polewą z XX wieku, mały fragment naczynia z zieloną polewą, 3 fragmenty ceramiki barwy brunatnej schudzonej drobnoziarnistą domieszką tłucznia, w tym 2 fragmenty den grubości 1,2 i 1,7 cm naczyń późnośredniowiecznych.

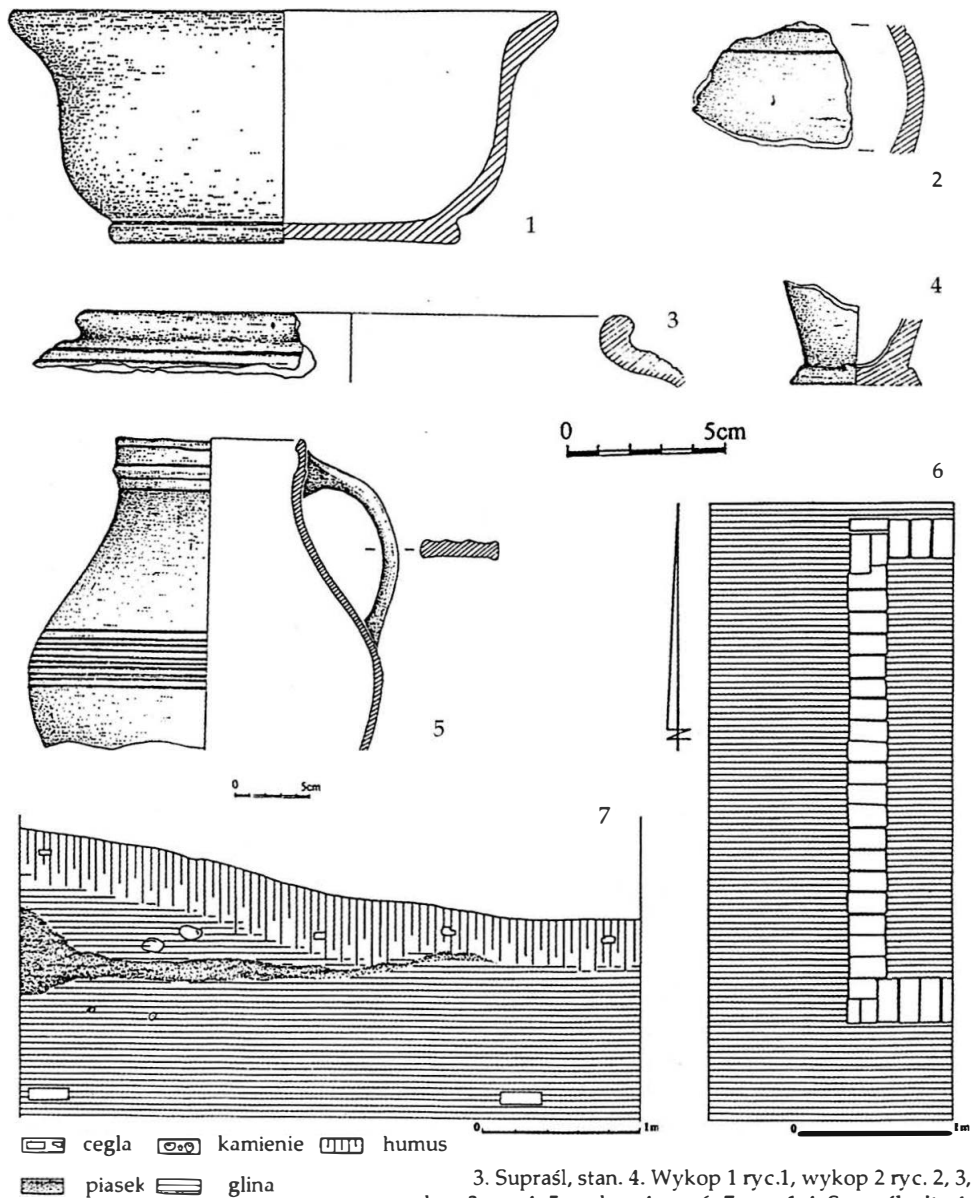
2. Supraśl, stan. 4. Wykop 1 i 5. Lokalizacja grobów.
Supraśl, site 4. Digs 1 and 5. Localisation of graves.

Z fragmentów ceramiki o wypale redukcyjnym zrekonstruowano głęboką misę (ryc. 3-1), o wyodrębnionym dnie średnicy 11 cm. Wysokość misy wynosi 7,5 cm, średnica wylewu – 17 cm. O wiele więcej materiału zabytkowego dostarczyła warstwa humusowa w wykopie 5. Znalaziono w niej glinianą pokrywkę (ryc. 4-2) typu stożkowatego, o średnicy 5 cm i wysokości 4,5 cm, zdobioną promieniście rozchodzącymi się wyświeczeniami; fragmenty malowanego dzbanuszka (ryc. 4-1) wykonanego z jasnobrunatnej gliny pokrytej obustronnie żółtą polewą. Powierzchnię dzbanuszka zdoła stylizowana ornamentyka roślinna barwy zielonej i brązowej. Wysokość dzbanuszka 11,1 cm, średnice: wylewu 7,6 cm, brzuśca – 8,5 cm, dna 6,3 cm; fragmenty glinianego talerza (ryc. 4-2) pokrytego jasnoszarą polewą, którego dno zdoła rysunek gałązki z kwiatem tulipana, barwy brązowej. Płatki kwiatu i liście mają barwę zieloną. Kołnierz talerza zdoła ułożone w trójkąty pionowe zielone pasy. Średnica talerza 19,5 cm, wysokość 3,5 cm, średnica dna – 12,5 cm. Oprócz ceramiki naczyniowej znalaziono główkę fajki glinianej (ryc. 4-6), zwanej lulką. Powierzchnię fajki pokrywała polewa koloru oliwkowego. Wys. główki 3,2 cm, średnica – 2,5 cm.

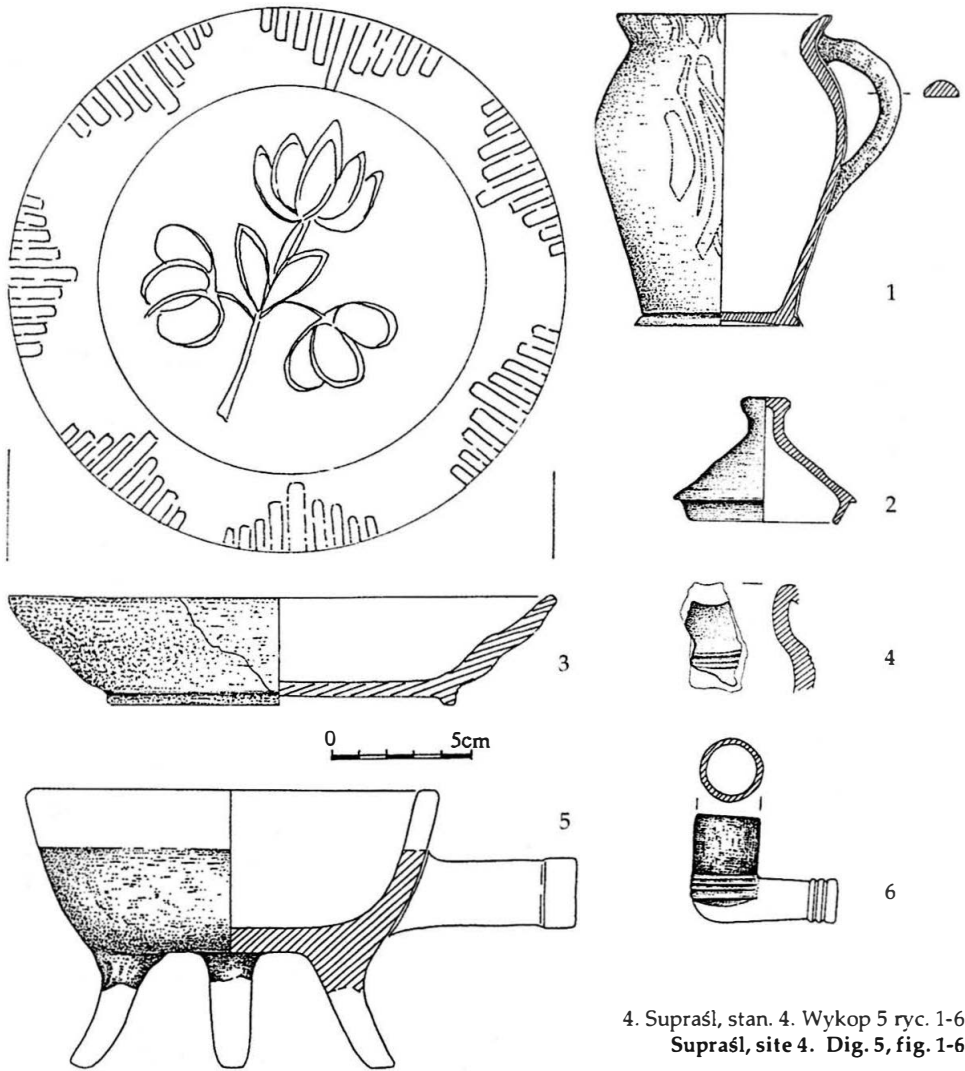
W jamie niszczonej grób 6 znalaziono kilka ułamków glinianych dachówek z XIX/XX w. oraz pobite szkło butelkowe – współczesne. Wkop niszczone groby 8 i 9 dostarczył kilkanaście fragmentów ceramiki o wypale redukcyjnym. Wśród nich znalaziono fragmentarycznie zachowane naczynie z uchem (ryc. 5-4) o ostrym załomie brzuśca tuż pod krótką szyjką i płaskim wyodrębnionym dnie o wymiarach: wysokość – 16,5 cm, średnice: wylewu – 14 cm, dna – 8 cm. Znalaziono również górny fragment naczynia (ryc. 5-6) o profilu esowatym, z uchem o średnicy wylewu – 15 cm oraz fragmenty trójnóżka (ryc. 4-5) o średnicy korpusu około 15 cm i wysokości ok. 10 cm.



Wykop 6, będący przedłużeniem o 5 m w kierunku południowym wykopu 5, usytuowany był na stoku byłego boiska. Pod darnią w pół. części wykopu odsłonięto warstwę kamieni różnej wielkości, która tworzyła umocnienie (?) zbocza. W półd. części wykopu bezpośrednio pod darnią wystąpił calec. Między kamieniami wystąpiło kilkanaście fragmentów ceramiki o wypale redukcyjnym, fragmenty kafli płytowych o polewie zielonej z plastycznym ornamentem geometrycznym oraz fragmenty naczyń polewanych.



3. Supraśl, stan. 4. Wykop 1 ryc.1, wykop 2 ryc. 2, 3, wykop 3 ryc. 4, 5, wykop 4 ryc. 6, 7, ryc. 1-4. Supraśl, site 4. Dig 1, fig. 1. Dig 2, fig. 2, 3. Dig 3, fig. 4, 5. Dig 4, fig. 6, 7, fig. 1-4



4. Supraśl, stan. 4. Wykop 5 ryc. 1-6.
Supraśl, site 4. Dig. 5, fig. 1-6.

Wykop 4, usytuowany w sąsiedztwie SE naroża ogrodzenia katakumb o wymiarach 2 x 4 m, znajdował się ok. 1 m niżej aniżeli wykopy z grobami. Do głębokości około 1,10 m warstwy były przemieszane, występowały w nich fragmenty cegieł palcówek, ceramiki naczyniowej o wypale redukcyjnym zdobionych wybłyszczaniem i polewanej o różnych odcieniach zieleni oraz mały fragment ceramiki ręcznie lepiącej barwy brunatnej, schudzonej domieszką tłuczniową o chronologii pradziejowej. Na głębokości 1,10 m w NW narożu wykopu natrafiono na fragment rozkładającej się deski szerokości 0,60 m ułożonej po N-S. W bezpośrednim sąsiedztwie deski znaleziono 4 fragmenty ceramiki o wypale redukcyjnym, w tym 1 fragment zdobiony pasmami płytkich krótkich pionowych nacięć. Pod deską, której nie udało się wyjąć, na głębokości 1,70 m, w warstwie gliny odsłonięto fragment fundamentu (ryc. 3-6) zbudowanego z jednej warstwy cegieł

o wymiarach 6 x 12,5 x 25 cm, ułożonych ściśle obok siebie, bez zaprawy. Długość fundamentu po linii N-S wynosiła 3,40 m natomiast jego zasięg w kierunku wschodnim odsłonięto tylko na niewielkim odcinku. Być może jest to pozostałość figarni, która była usytuowana w pobliżu katakumb⁸, a jej budowa była związana z założeniem pod koniec XVII wieku ogrodu włoskiego usytuowanego na południe od budynków klasztornych⁹.

Założone w centralnej części byłego boiska wykopy 2 i 3 potwierdziły informacje mieszkańców, iż teren ten był przed wojną zabudowany, gdyż w obu wykopach pełno było gruzu budowlanego.

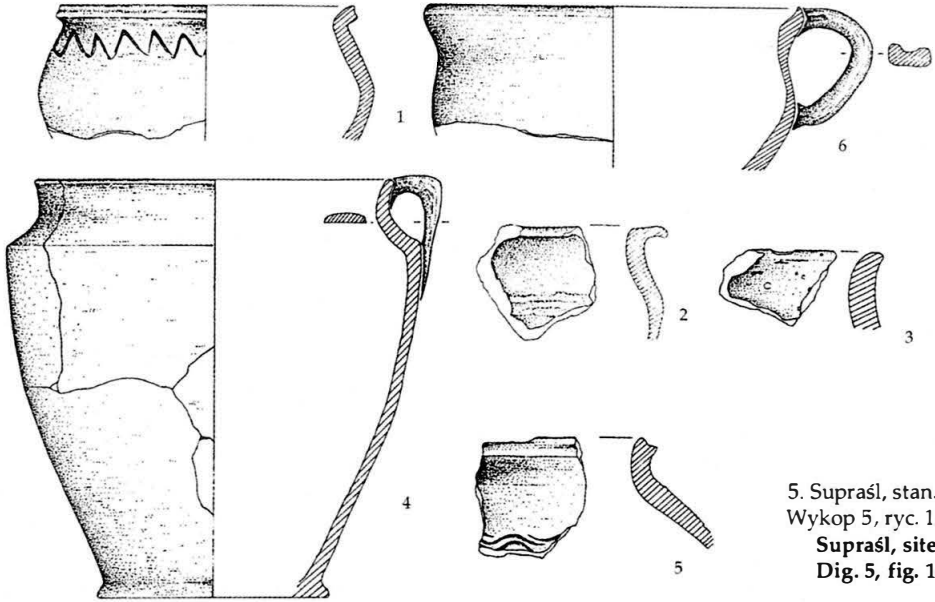
W wykopie 2 pod warstwą darni w gliniastej ziemi przemieszanej z piaskiem o miąższości ok. 0,40 m znaleziono: dolną część brunatnego naczynka glinianego (ryc. 3-4) o płaskim wyodrębnionym dnie średnicy 4,2 cm, o powierzchni wewnętrznej pokrytej zielonkawą polewą; fragmenty talerza glinianego pokrytego jasnoszarą polewą oraz kilka fragmentów naczyń niepolewanych barwy siwej i drobne ułamki cegieł.

W wykopie 3 bezpośrednio pod warstwą darni wystąpiła ziemia gliniasta przemieszana z gruzem ceglany. Ta warstwa niwelacyjna we wschodniej części wykopu dochodziła do 1,26 m. Między fragmentami cegieł znaleziono 50 fragmentów ceramiki o wypale redukcyjnym, m. in. górną część dzbana (ryc. 3-5) z profilowanym uchem, o wylewie średnicy 12 cm i wydatnym brzuscu średn. 23,5 cm zdobionym pasmem żłobków dookólnych.

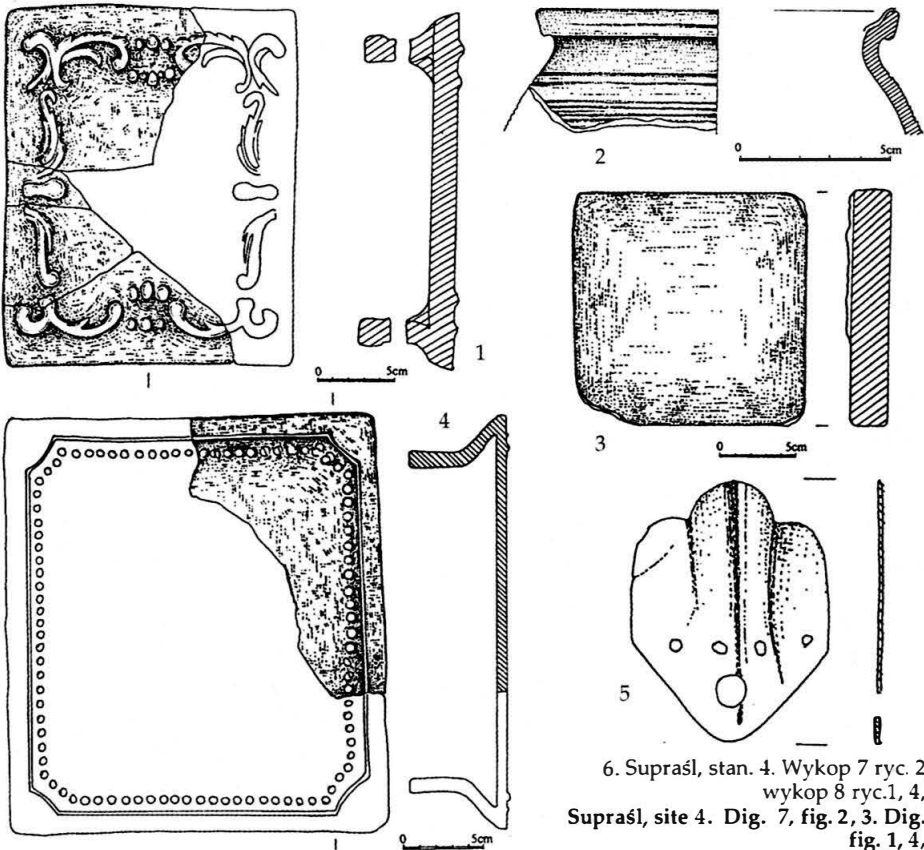
Wykopy 7 i 8 wytyczone na terenie klasztornym miały dać nam odpowiedź, jak daleko w kierunku północnym sięgał cmentarz. Okazało się, że w tym miejscu, od 1955 r., kiedy w budynkach klasztornych miało siedzibę Technikum Mechanizacji Rolnictwa, zakopywano śmiecie i gruz. Oba wykopy do głębokości 1,36 m były wypełnione gruzem ceglany, fragmentami doniczek glinianych, talerzy fajansowych z napisem PSS Spółem, fragmentami kafli płytowych niepolewanych z ornamentyką plastyczną (ryc. 6-1,4), fragmentami ceramiki siwej. W tym „historycznym” śmietniku znaleziono cementową płytkę podłogową (ryc. 6-3) o licu barwy różowej i wymiarach 15,2 x 15,2 x 2,5 cm oraz okucie (ryc. 6-5) z blaszki brązowej w kształcie trójlistnej koniczyny.

Przeprowadzone badania wykopaliskowe pozwoliły na ustalenie zasięgu cmentarza. Zachodnia granica nekropolii przebiegała nie dalej jak 10 m na zachód od dzisiejszego ogrodzenia działki z katakumbami. Zbyt duża niwelacja terenu na południe od katakumb doprowadziła prawdopodobnie do zniszczenia pochówków, jeśli niegdyś tu istniały. Brak wyposażenia grobowego nie pozwala na określenie dokładnej chronologii pochówków. Na podstawie pomiaru kości badana populacja odpowiada normom metrycznym charakterystycznym dla populacji nowożytnych z okresu od XV-XVIII w.¹⁰

Większość znalezionej ceramiki pochodzi z naczyń o wypale redukcyjnym, który w ośrodkach miejskich znany był od 2 połowy XIII wieku, ale swój renesans przeżywał w 2 połowie XVII w.¹¹ Na XVII i XVIII w. przypada apogeum występowania naczyń na trzech nóżkach¹², chociaż znane były i w średniowieczu. Występujące na ceramice o wypale redukcyjnym zdobienia w postaci wyświecania mają wielowiekową tradycję, a na terenach Białorusi i Litwy przetrwały do początków XX wieku¹³.



5. Supraśl, stan. 4.
Wykop 5, ryc. 1-6.
Supraśl, site 4.
Dig. 5, fig. 1-6.



6. Supraśl, stan. 4. Wykop 7 ryc. 2,3,
wykop 8 ryc.1, 4, 5.
Supraśl, site 4. Dig. 7, fig. 2, 3. Dig. 8,
fig. 1, 4, 5.

Ceramice o wypale redukcyjnym towarzyszyły ułamki naczyń barwy brunatnej czy brunatnoszarej. Są to z reguły niewielkie fragmenty naczyń typu garnki, o wylewach wygiętych na zewnątrz, wydatnym brzuścu tuż pod wylewem, zdobionym dookólnym żłobkowaniem, które znane są na naszym terenie z osad XVI/XVII w.¹⁴

Z chwilą rozpowszechnienia się glazurowania naczyń zmniejszyła się rola siwaków w garncarstwie nowożytnym¹⁵.

Około 7% znalezionych fragmentów ceramiki stanowią ułamki naczyń z glazurą. Ich rozpowszechnienie wiąże się z pojawieniem się na przełomie XVI i XVII w.¹⁶ na terenach Polski wyrobów fajansowych z południowej Europy. Około połowy XVII w., również na terenie Europy pojawiły się fajki typu lulka¹⁷. Jeden egzemplarz takiej fajki znaleziono w Supraślu. Z początkiem XIX w. lulki były skutecznie wypierane przez fajki jednorodne¹⁸. W okresie renesansu oprócz barwnych pól na kaflach zaczęły się rozpowszechniać w Polsce różne naczynia, głównie talerze i misy zdobione ornamentem malowanym¹⁹. Malowane wyroby garncarskie, które na początku XVII w. były rzadkością i produkowano je głównie na potrzeby ludzi zamożniejszych, w XVIII w. produkowane były już masowo i można je było nabywać na jarmarkach²⁰.

Barwa gliny użytej do wyrobu, zwłaszcza malowanego dzbanuszka znalezioneego na terenie badań, świadczy o jej pochodzeniu ze złóż miejscowych (naczynia z gliny o takiej barwie znajdują się w zbiorach Działu Etnografii Muzeum Podlaskiego w Białymstoku). Motyw kwiatu tulipana, którym był ozdobiony supraski talerz, pojawia się na porcelanie w końcu XVIII w. i jest motywem powszechnie występującym w XIX w. Niewykluczone, że zarówno dzbanuszek jak i talerz są wyrobami miejscowymi z końca XIX lub początków XX w. Z tego samego okresu pochodzi cementowa płytką podłogowa.

PRZYPISY

¹ W. Kochanowski, *Pobazyliński zespół architektoniczny w Supraślu, pow. Białystok*, „Rocznik Białostocki”, t. IV, Białystok 1963, s. 357-358.

² tamże, s. 374 i 392.

³ tamże, s. 392.

⁴ Badania prowadzili Z. Skrok i T. Wilde – maszynopis sprawozdania z badań znajduje się w Dziale Archeologii Muzeum Podlaskiego w Białymstoku.

⁵ Badaniami kierowała autorka.

⁶ Według relacji mieszkańców Supraśla teren ten został zniwelowany w latach 60. XX wieku w trakcie budowy boiska szkolnego.

⁷ Badania antropologiczne przeprowadził mgr Wiesław Kapla w 2003 r. Opracowanie antropologiczne znajduje się w posiadaniu PWKZ w Białymstoku.

⁸ W. Kochanowski, *Pobazyliński...*, op. cit., s. 39.

⁹ tamże, s. 380.

¹⁰ W. Kapla, *Analiza antropologiczna materiałów kostnych ze stanowiska 4 w Supraślu odkrytych w roku 2003*, maszynopis.

¹¹ E. Fryś-Pietraszkowa, *Rozkvit i zmierzch ceramiki siwej*, [w:] *Garncarstwo i kaflarstwo na ziemiach polskich od późnego średniowiecza do czasów współczesnych*, Materiały z konferencji, Rzeszów 21-23 IX 1993, Rzeszów 1994, s. 15-16.

¹² K. Sulikowska-Tuszyńska, *Średniowieczne naczynia ceramiczne z klasztoru Norbertanek w Strzelnie*, Toruń 1997, s. 57.

- ¹³ W. Hołubowicz, *Garncarstwo wiejskie zachodnich terenów Białorusi*, Toruń 1950, s. 227.
- ¹⁴ Analogiczna ceramika pochodzi z osady w Leonowiczach, gm. Michałowo datowanej na 2 połowę XVI do połowy XVII w. D. Krasnodębski – maszynopis sprawozdania z badań w archiwum Działu Archeologii MP w Białymstoku.
- ¹⁵ E. Fryś-Pietraszkowa, *Rozkwit i zmierzch...*, op. cit., s. 16.
- ¹⁶ R. Reinfus, *Garncarstwo ludowe*, Warszawa 1955, s. 65.
- ¹⁷ E. Lisowa, *Zbiór fajek odkrytych podczas badań ratowniczych na trasie W-Z we Wrocławiu*, [w:] *Silesia Antiqua*, t. 25, 1983, s. 131.
- ¹⁸ B. Walkiewicz, *Jednorodne fajki gliniane z badań archeologicznych na terenie podzamcza w Szczecinie* [w:] *Materiały Zachodniopomorskie*, t. XLVI, Szczecin, 2000, s. 294.
- ¹⁹ R. Reinfus, *Garncarstwo...*, op. cit., s. 14.
- ²⁰ tamże, s. 56-57.

THE SUPRAŚL NECROPOLIS – ARCHAEOLOGICAL RESEARCH NEXT TO THE CATACOMBS

In July 2003 the Podlasie Museum in Białystok conducted reconnaissance excavations for the Conservator of Historical Monuments of the Voivodeship of Podlasie. The research concerned a skeleton cemetery adjoining catacombs in the former school courtyard in Supraśl. The range of the cemetery was established, and twelve out of a total of fifteen discovered burials were explored. The skeletons were unearthed 0.25 -0.55 metres below the surface of the grass. The dead were buried chiefly stretched out on their backs, with slightly bent legs. No outfitting of the graves nor traces of coffins were found. The recovered remnants were those of two women who had died at the age of 17-19, and the remaining were of men who died at the age of 35-40 or 65-70. Upon the basis of a measurement of the bones the cemetery can be dated as late modern.

The historical material consists mainly of fragments of pottery from the seventeenth to the twentieth century; the only architectural elements unearthed next to the southeast corner of the catacomb fencing was a fragment of a brick foundation; this could be a trace of a fig hothouse, which stood here in the eighteenth century.





NIEMIRÓW – ZESPÓŁ KOŚCIOŁA PARAFIALNEGO PW. ŚW. STANISŁAWA BISKUPA I MĘCZENNIKA
 NIEMIRÓW – COMPLEX OF THE PARISH CHURCH OF ST. STANISŁAW BISHOP AND MARTYR

1. Widok na bramę-dzwonnicę.
Fot. D Stankiewicz 2004.
View of gate-bell tower.
Photo: D. Stankiewicz 2004.



2. Elewacja frontowa. *Fot. D. Stankiewicz 2004.*
View of the front elevation. Photo: D. Stankiewicz 2004.

3. Elewacja boczna. *Fot. D. Stankiewicz 2004.*
View of the side elevation. Photo: D. Stankiewicz 2004.



DARIUSZ STANKIEWICZ
Białystok

Parafia rzymskokatolicka św. Stanisława Biskupa i Męczennika w Niemirowie laureatem konkursu Generalnego Konserwatora Zabytków

Kolejnym laureatem konkursu Generalnego Konserwatora Zabytków w Warszawie pod nazwą „Zabytek Zadbany” w edycji 2003 została parafia rzymskokatolicka św. Stanisława Bpa i Męczennika w Niemirowie. Minister Kultury Waldemar Dąbrowski przyznał Parafii dyplom oraz emblemat za *przeprowadzony kompleksowy remont kościoła parafialnego, eksponujący walory architektoniczne, artystyczne i estetyczne zabytku sakralnego oraz za konserwację elementów wyposażenia i uporządkowanie terenu przykościelnego.*

Niemirów to dawne miasto, obecnie niewielka, malownicza wieś położona nad Bugiem, w pobliżu resztek dawnej Puszczy Mielnickiej, tuż przy granicy Rzeczypospolitej Polskiej z Republiką Białoruś. Jak podają publikacje, jego początki związane są zapewne z wyprawą Jarosława Mądrego w 1041 r. na Mazowsze przeciw Mieśławowi. Pierwsza wzmianka w źródłach, wówczas dotycząca wsi o nazwie Niwice, pojawiła się w 1495 r., a dotyczyła jej zamiany na Rudniki pomiędzy Iwaszką Liatoworem Chreptowiczem a synem Sołtana Aleksandrowicza. W 1548 r. król Zygmunt August nadał wieś Stanisławowi Niemirze h. Gozdawa z Ostromęczyna. W 1616 r. jego wnuk Stanisław Niemira, kasztelan podlaski, od 1634 r. wojewoda podlaski uzyskał dla niej prawa miejskie i zmienił nazwę na Niemirów. Podczas wojen szwedzkich Niemirów został zniszczony. Co najmniej od 1738 r. znajdował się w posiadaniu Czartoryskich, a w XIX w. należał najpierw do Niemojewskich, a następnie do Szaniawskich. Od 1851 r. Niemirów stał się własnością rządową. Był niszczone w 1939, 1941 i 1944 r. W okresie międzywojennym Niemirów utracił rangę miasta, a po II wojnie światowej – prawa miejskie.

Jak podają źródła archiwalne z 1792 r., pierwotny, drewniany kościół pw. św. Stanisława Biskupa i Męczennika z 1620 r. *strukturą piękną zbudowany, ozdobiony i dostatecznie opatrzony we wszystko fundacji Stanisława Niemiry, kasztelana podlaskiego i jego żony Ewy z Mogielnickich, spłonął w 1775 r. przypadkowym ogniem wewnątrz zajętym.* Budowę obecnego, murowanego, barokowo-klasycystycznego kościoła z fundacji Michała Fryderyka Czartoryskiego, kanclerza

litewskiego rozpoczęła w 1780 r. jego żona Eleonora z Waldsteinów Czartoryska. Projektantem świątyni i jego wystroju architektonicznego był, być może, architekt Jan Samuel Becker. Budowę ukończył w 1791 roku Adam Kazimierz Czartoryski, generał ziem podolskich. Wystrój i wyposażenie wnętrza świątyni pochodzi z czasów jej budowy, a także z kręgu mecenatu tego dworu. Jednonawową świątynię zdobi zespół pięciu płaskorzeźb wykonanych w narzucie, a także klasycystyczne dzieła snycerskie o wysokich walorach artystycznych: tabernakula w ołtarzach bocznych, ambona, chrzcielnica, konfesjonał, a także obrazy ołtarzowe.



4. Elewacja tylna i boczna. Fot. D. Stankiewicz 2004.
View of the back and side elevation. Photo: D. Stankiewicz 2004.

Bramę-dzwonnicę z ogrodzeniem zbudowano w 1823 r. staraniem ks. Marcina Niemyskiego, o czym informuje łaciński napis umieszczony na frontonie dzwonnicy. W ramach represji po Powstaniu Styczniowym w 1866 r. kościół zamknięto. W 1905 r. ponownie reaktywowano parafię. Kościół usytuowany jest w zachodnim narożu północnej pierzei rynku, fasadą zwrócony na południe. W 1966 r. zespół kościelny wpisany został do rejestru zabytków w uznaniu jego wysokich wartości architektonicznych i historycznych.

Bieżące prace remontowe prowadzone były w latach 1905, 1964-1968, 1974, 1991. Kolejny, tym razem kompleksowy remont zabytkowego zespołu kościelnego, składającego się z kościoła, bramy-dzwonnicy i ogrodzenia parafia przeprowadziła w latach 1997-2001 pod kierownictwem proboszcza ks. dr. Romualda Koska. Dzięki jego ogromnemu zaangażowaniu zrealizowano duży zakres prac remontowych i konserwatorskich we współpracy z urzędem konserwatorskim. Dokonano remontu wszystkich zabytków zespołu kościelnego – świątyni, bramy-dzwonnicy

i muru ogrodzenia wokół świątyni. Przy kościele wykonano remont elewacji z częściowym odtworzeniem zniszczonych elementów wystroju architektonicznego, pokryto dachówką gzymsy i parapety. Założono nowe rynny i rury spustowe, zrekonstruowano drewniane drzwi główne i boczne. Przeprowadzono także konserwację dwóch płaskorzeźb – św. Piotra i Pawła, umieszczonych w fasadzie świątyni. We wnętrzu wymieniono instalację elektryczną, naprawiono i pomalowano tynki na ścianach i założono instalacje systemu alarmowego, przeciwwłamaniowego i sygnalizacji pożaru.



5. Św. Łukasz, płaskorzeźba na ścianie nawy.
Fot. M. Grochowski 2003.
St. Luke, bas-relief on nave wall.
Photo: M. Grochowski 2003.



6. Św. Mateusz, płaskorzeźba na ścianie nawy.
Fot. M. Grochowski 2003.
St. Matthew, bas-relief on nave wall.
Photo: M. Grochowski 2003.

Ważną realizacją konserwatorską we wnętrzu były prace przy pięciu ściennych rzeźbiarskich scenach, przedstawiających czterech ewangelistów i Chrztę Chrystusa w Jordanie, a także konserwacja dwóch feretronów.

Wyremontowano także bramę-dzwonnicę, którą pomalowano, wymieniono dachówkę i odtworzono drewnianą bramkę wejściową. Zakonserwowano też drewnianą konstrukcję do zawieszania dzwonów, odlanych w 1754 roku w Gdańsku i w 1779 w Warszawie. Kapitałnemu remontowi poddano ogrodzenie wokół świątyni. Ponadto uporządkowano teren wokół świątyni, wykonano nowe, utwardzone obejście procesyjne oraz nowe schody z podjazdem dla osób niepełnosprawnych i bramę wjazdową na teren przykościelny, zapewniającą bezpośredni dojazd do świątyni. Architektura kościoła została oświetlona w taki sposób, aby dobrze ukazać jej walory o zmierzchu.



7. Ambona. Fot. M. Grochowski 2003.
Pulpit. Photo: M. Grochowski 2003.



8. Feretron z obrazu św. Małgorzaty, rewers.
Fot. M. Grochowski 2003.
Feretory from a painting of St. Margaret, reverse.
Photo: M. Grochowski 2003.

Wszystkie prace remontowe wykonywane były pod ścisłym nadzorem Podlaskiego Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Białymstoku, a prace konserwatorskie zostały zlecone specjalistom z danych dziedzin sztuki. Prace przeprowadzone przy zespole architektonicznym kościoła dofinansowali: Generalny Konserwator Zabytków i Podlaski Wojewódzki Konserwator Zabytków, który sfinansował konserwację barokowego feretronu z przedstawieniami Matki Boskiej z Dzieciątkiem, Prorokinią Anną i Arcykapłanem na awersie oraz św. Małgorzatą na rewersie oraz konserwację wymienionych wcześniej dwóch płaskorzeźb z frontonu kościoła.

IWONA GÓRSKA
Białystok

Odznaczeni „Za opiekę nad zabytkami”

Europejskie Dni Dziedzictwa to jedna z najważniejszych akcji promocji zasobów kulturowych, jakie prowadzi Rada Europy. Ideą przyświecającą realizacji tego przedsięwzięcia jest wola atrakcyjnego udostępnienia najciekawszych zabytków w regionie. Daje to możliwość zaprezentowania nie tylko tego, co ważne w sensie uniwersalnym, ale także pozwala na ukazanie obiektów o znaczeniu regionalnym czy lokalnym. Poznanie zabytków z najbliższej okolicy, kształtowanie postawy pełnej akceptacji dla dokonań przeszłości odgrywa ogromną rolę w budowaniu tożsamości kulturowej.

Wrzesień jest miesiącem obchodów Europejskich Dni Dziedzictwa. Głównym organizatorem i koordynatorem działań związanych z organizacją Dni na Podlasiu jest Regionalny Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków w Białymstoku. W dniach 20-21.09.2003 w Surażu odbyły się Europejskie Dni Dziedzictwa na Podlasiu. Ważnym wydarzeniem było uroczyste wręczenie złotych odznak „Za opiekę nad zabytkami” Wiktorowi Litwińczukowi i Sławomirowi Halickiemu. Są to kolejne, uhonorowane przez Ministra Kultury osoby z województwa podlaskiego, które w szczególny sposób wyróżniły się pracą społeczną na rzecz ochrony zabytków.

Wiktor Józef Litwińczuk – kustosz i właściciel Muzeum Archeologiczno-Etnograficznego w Surażu, zamiłowany krajoznawca i społecznik. W latach 1958-62 był instruktorem oświaty przy Polskim Czerwonym Krzyżu w Białymstoku; 1962-70 kierował Zarządem PCK w Zambrowie; 1970-72 przewodniczył Radzie Miejskiej Suraża; 1973-74 był kierownikiem oświaty przy Wojewódzkim Zarządzie PCK; od 1975 przejął gospodarstwo rolne po ojcu; obecnie jest Honorowym Członkiem Towarzystwa Przyjaciół Suraża i Okolic.

Ojciec Władysław, rolnik z zawodu, z zamiłowania archeolog i historyk, nierozdzielnie związany z historią Suraża, przekazał swą pasję synowi. Pieczołowicie gromadzone zbiory, „znaleziska”, a także dary okolicznych mieszkańców po śmierci Wł. Litwińczuka, na mocy testamentu trafiły w ręce syna Wiktora, który na ich potrzeby przystosował i wyposażył własny budynek gospodarczy. Miłość do zbiorów, jak sam często powtarza, przysła z czasem. Aż trudno w to uwierzyć, gdyż z każdym eksponatem wiąże się jakaś opowieść. Zgromadzone zbiory często wzbogacają historyczne wystawy organizowane przez Muzeum Podlaskie. Regionalna Telewizja poświęciła Wiktorowi Litwińczukowi program z cyklu „Znane-Nieznanie” pt. *Z historii Suraża*, wyemitowany również w trakcie trwania EDD na Podlasiu. Nabyta wiedza, kontakty z merytorycznymi pracownikami Muzeum

Podlaskiego, archeologami, wrodzona erudycja sprawiły, że wycieczki odwiedzające suraskie Muzeum przeżywają niezapomnianą przygodę z historią. Jego społeczna działalność związana z ochroną dóbr kultury, zasługi w krzewieniu wiedzy o dziedzictwie kulturowym są godne pochwały i naśladownictwa.

Sławomir Halicki – były Dyrektor Miejsko-Gminnego Centrum Kultury w Choroszczy, geograf, krajoznawca, związany z działalnością kulturalno-oświatową na Podlasiu. Organizator cyklicznego już festynu archeologicznego *Grodzisko* w Surażu. Pracę zawodową (1986-88) rozpoczął jako asystent w Ośrodku Badań Naukowych. W latach 1988-90 związany był z Parkiem Krajobrazowym Puszczy Knyszyńskiej. W okresie 1990-93 był doktorantem Uniwersytetu Warszawskiego na Wydziale Geografii i Studiów Regionalnych. W kolejnych latach był inspektorem kultury i oświaty w Urzędzie Miejskim w Choroszczy, pełnomocnikiem wojewody ds. mniejszości narodowych i etnicznych w Urzędzie Wojewódzkim w Białymstoku. Równie bogato i różnorodnie rysuje się działalność społeczna S. Halickiego: jest członkiem-założycielem Konfederacji Szlachty Zagrodowej; członkiem zarządu Polskiego Towarzystwa Turystyczno-Krajoznawczego; działaczem Towarzystwa Przyjaciół Choroszczy; prezesem Towarzystwa Przyjaciół Suraża i Okolic. W 2003 roku zaangażował się w organizację Europejskich Dni Dziedzictwa na Podlasiu. Do najważniejszych działań należy zaliczyć zorganizowanie, wspólnie z Muzeum Podlaskim, wystawy *Choroszcz w kartografii*, przygotowanie i otwarcie *Szlaku Kulturowego Suraż*, udział w konferencji popularnonaukowej w Surażu oraz przygotowanie festynu folklorystycznego, wieńczącego Europejskie Dni Dziedzictwa.



Surąż, gm. Suraż,
Muzeum Archeologiczno-
Etnograficzne
W. Litwińczuka

Fot. G. Ryżewski, wrzesień
2003, ze zbiorów ROBiDZ
w Białymstoku.

Suraż, commune of Suraż,
the W. Litwińczuk
Archaeological-
Ethnographic Museum.
Photo: G. Ryżewski,
September 2003, from the
coll. of ROBiDZ
in Białystok.

Dwie różne postacie i bogate osobowości; ludzie związani z życiem kulturalnym regionu, bez których wizerunek Podlasia byłby skromniejszy. Złota odznaka „Za opiekę nad zabytkami” dla obu panów: W. Litwińczuka i S. Halickiego jest wyrazem uznania nie tylko Ministra Kultury, ale przede wszystkim społeczności lokalnej, doceniającej wieloletnie zasługi w popularyzacji dziedzictwa kulturowego.

KOMENDA WOJEWÓDZKA POLICJI
w Białymstoku
Wydział Prewencji

Program „Bezpieczeństwo dóbr kultury narodowej” na terenie województwa podlaskiego

Realizację programu „Bezpieczeństwo dóbr kultury narodowej” na terenie woj. podlaskiego rozpoczęto w 2000 r. W lipcu tego roku, z inicjatywy Komendy Wojewódzkiej Policji w Białymstoku, odbyło się inauguracyjne spotkanie przedstawicieli zainteresowanych podmiotów, w którym oprócz reprezentantów Policji uczestniczyli przedstawiciele następujących urzędów i instytucji: Wojewódzkiego Oddziału Służby Ochrony Zabytków w Białymstoku, Komendy Wojewódzkiej Państwowej Straży Pożarnej w Białymstoku, Podlaskiego Oddziału Straży Granicznej w Białymstoku, Urzędu Celnego w Białymstoku, Polskiej Izby Systemów Alarmowych.

Z uwagi na specyfikę woj. podlaskiego, na którego terenie znakomita większość zabytków zgromadzona jest w obiektach sakralnych, skład Zespołu rozszerzony został o przedstawicieli kościołów różnych wyznań.

Zasadniczym celem tego spotkania było wypracowanie metod i form działania, mających na celu poprawę bezpieczeństwa obiektów zabytkowych i zgromadzonych w nich dóbr dziedzictwa narodowego.

Uczestnicy spotkania zgodnie ocenili, że stan zabezpieczenia większości obiektów zabytkowych i współczesnych na terenie województwa podlaskiego, w których przechowywane są dobra kultury, jest niedostateczny. Z uwagi na wysokie potencjalne zagrożenie tych dóbr uznano za konieczne niezwłoczne podjęcie planowych działań o charakterze profilaktycznym we współpracy z lokalnymi podmiotami działającymi na danym terenie. W związku z tym powołano Wojewódzki Zespół Koordynacyjny Programu, którego przewodnictwem objął insp. Roman Popow, Pierwszy Zastępca Komendanta Wojewódzkiego Policji w Białymstoku.

W ramach realizacji przyjętych założeń, w każdym powiecie powstały powiatowe zespoły robocze. W ich skład oprócz policjantów weszli przedstawiciele instytucji merytoryczne odpowiedzialnych za przedmiotowe zagadnienie, tj.: kościołów i cerkwi parafialnych (właściciele i użytkownicy obiektów), Wojewódzkiego Oddziału Służby Ochrony Zabytków oraz Delegatury w Łomży i Suwałkach, muzeów, galerii, bibliotek, Komend Powiatowych Państwowej Straży Pożarnej, firm ubezpieczeniowych, zrzeszeń konsultantów i instalatorów systemów alarmowych, Podlaskiego Oddziału Straży Granicznej i Izby Celnej.

Po uzgodnieniu sposobu zorganizowania, terminów spotkań i szczegółowych zasad współpracy, powiatowe grupy robocze wytypowały spośród 352 obiektów objętych bezpośrednimi działaniami programowymi te z nich, które są najbardziej zagrożone pod względem zarówno przestępczym jak i pożarowym, a następnie przystąpiły do przeprowadzania kontroli stanu zabezpieczenia obiektów.

W pierwszej kolejności wizytowano obiekty najbardziej zagrożone oraz takie, w których przechowywane są przedmioty szczególnej wartości artystycznej i historycznej.

Czynności kontrolne obiektów, w których przechowywane są dobra kultury dokumentowane są w formie „Protokołu z kontroli stanu zabezpieczenia obiektu ...”, który zawiera:

- ❖ ocenę ogólnego stanu bezpieczeństwa kontrolowanego obiektu;
- ❖ propozycje korekt i uzupełnień stanu zabezpieczenia obiektu pod względem: antywłamaniowym (antynapadowym), przeciwpożarowym, ochrony fizycznej;
- ❖ instruktaż administratora, zarządcy lub właściciela w zakresie sposobów unikania zagrożeń i zachowania się w przypadku zaistnienia sytuacji ekstremalnych.

Podczas cyklicznych posiedzeń Wojewódzkiego Zespołu Koordynacyjnego przedkładane są sprawozdania z wykonywanych zadań, następuje ocena ich skuteczności, weryfikacja i doskonalenie.

W toku dotychczasowej realizacji programu na terenie woj. podlaskiego: zwizytowano łącznie 337 obiektów, tj. 91% wszystkich obiektów objętych działaniami programowymi, wykonano kompletną, wymaganą dokumentację 313 obiektów nieruchomych, sfotografowano, opisano i oznakowano 9956 zabytków ruchomych.



1. Funkcjonariusz techniki kryminalistycznej wykonuje zdjęcie przedmiotów będących dobrami kultury.
Criminalistic technique expert taking photographs of objects regarded as cultural property.



2. Ewidencja zabytków ze zbiorów Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków w Białymstoku jest podstawową dokumentacją przy wykonywaniu prac.
The basic documentation are the historical monument files from the collections of the Voivodeship Office for the Protection of Historical Monuments in Białystok.

Oceniając skuteczność dotychczasowej współpracy międzyinstytucjonalnej w ramach programu „Bezpieczeństwo dóbr kultury narodowej” podkreślić należy, że przynosi ona wymierne efekty. O ile w innych regionach kraju utrzymuje się wysoki stopień zagrożenia przestępczością dóbr kultury, to w latach 2001-2003 w woj. podlaskim zanotowano trzy przypadki kradzieży takich przedmiotów.

Potwierdzają to również pozytywne opinie oraz pełna akceptacja wykonanych zadań, wyrażana w oficjalnych wystąpieniach podczas posiedzeń Wojewódzkiego Zespołu Koordynacyjnego przez przedstawicieli środowisk biorących udział w programie. Szczególną wymowę ma opinia Podlaskiego Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków, który stwierdził, iż dzięki realizacji programu, w ciągu 3 lat zrobiono bardzo dużo w zakresie zabezpieczenia zabytków na terenie Podlasia.

JANUSZ MACKIEWICZ
Suwałki

Dokumentacje ewidencyjne parków i założeń dworsko-ogrodowych w zbiorach archiwalnych Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków w Białymstoku Delegatury w Suwałkach

Dokumentacje ewidencyjne parków i zespołów dworsko-ogrodowych, znajdujące się w archiwum Delegatury WUOZ w Suwałkach, pochodzą z lat 1984-2003. Opracowane są według jednolitego schematu zawierającego następujące części:

1. **Krótką analizą historyczną zespołu (parku):** 1. Ewolucja układu przestrzennego, 2. Dawne plany, 3. Źródła do dziejów zespołu (parku);

2. **Charakterystyka stanu istniejącego:** 1. Układ przestrzenny, 2. Skrócona inwentaryzacja roślinności, 3. Analiza stopnia zachowania układu zabytkowego, 4. Rola obiektu w krajobrazie;

3. **Wnioski:** 1. Granice ochrony konserwatorskiej w zakresie ochrony układu przestrzennego, ochrony ekologicznej oraz ochrony kompozycji widokowej, 2. Ewentualna zmiana sposobu użytkowania parku, 3. Zakres niezbędnej lub pożądanej renowacji;

4. Dokumentacja fotograficzna.

W każdej dokumentacji ewidencyjnej znajduje się plansza przedstawiająca plan zespołu (parku) z naniesionym starodrzewem, grupami drzew, układem drożnym (i wodnym), granicami ochrony konserwatorskiej, obiektami budowlanymi itp. Wszystkie dokumentacje posiadają metryczki założenia przestrzennego (parku), które zawierają podstawowe dane o zespole (obieckie). Do dokumentacji, wykonanych w ostatnich latach są załączone mapy ewidencyjne z granicami i numerami działek geodezyjnych. Opracowania sprzed 2001 roku zawierają krótkie recenzje wykonane wg obowiązującego wówczas szablonu.

AUGUSTÓW

1. **Augustów. Park miejski na Rynku Zygmunta Augusta.** Opr.: Barbara Tomecka, Małgorzata Wróblewska; fot. Antoni Oleksicki, s. 11, il. 23, pl. 1, Białystok 1990, nr inw. 1071.

2. **Augustów. Zespół Oficerskiego Yacht Clubu RP, ul. Kardynała Stefana Wyszyńskiego.** Oprac. i fot.: Małgorzata Wróblewska-Thernström, s. 21, il. 26, pl. 1, Białystok 2003, nr inw.1150.

CISÓW

3. **Cisów, gm. Sztabin. Park dworski.** Opr. i fot.: Elżbieta Jankowska, Barbara Hugo-Bader, Izabela Bontemps, s. 23, il. 14, pl. 1, ZG SN-TliO w Warszawie, Warszawa 1984, nr inw. 724.

DOWIACISZKI

4. **Dowiaciszki, gm. Puńsk. Park dworski.** Opr. i fot.: Elżbieta Jankowska, Barbara Hugo-Bader, Izabela Bontemps, s. 15, il. 16, pl. 1, ZG SN-TliTO w Warszawie, Warszawa 1984, nr inw. 722.

DOWSPUDA

5. **Dowspuda, gm. Raczki. Park pałacowy.** Opr. i fot.: Teresa Gurowska, Wanda Żeligowska, Wiesława Michalczyk, Andrzej Dąbski, s. 25, il. 13, pl. 1, ZG SN-TliTO w Warszawie, Warszawa 1985, nr inw. 745.

KADARYSZKI

6. **Kadaryszki, gm. Rutka Tartak. Zespół dworsko-ogrodowy.** Opr. i fot.: Piotr Sikorski, s. 20, il. 20, pl. 2, 1984 r., nr inw. 1114.

KLEJWY

7. **Klejwy, gm. Sejny. Park dworski.** Opr. i fot.: Elżbieta Jankowska, Barbara Hugo-Bader, Izabella Bontemps, s. 22, il. 20, pl. 1, ZG SN-TliTO w Warszawie, Warszawa 1984, nr inw. 721.

KONIECBÓR

8. **Koniecbrów, gm. Raczki. Założenie dworsko-ogrodowe.** Opr. i fot.: Małgorzata Wróblewska, Janusz Tomecki, Krzysztof Janikowski, s. 18, il. 17, pl. 1, Białystok 1988, nr inw. 917.

KRASNOGRUDA

9. **Krasnogruda, gm. Sejny. Park dworski.** Opr. i fot.: Teresa Gurowska, Wanda Żeligowska, Wiesława Michalczyk, s. 23, il. 24, pl. 1, ZG SN-TliTO w Warszawie, Warszawa 1985, nr inw. 746.

ŁUMBIE

10. **Łumbie, gm. Sejny. Park dworski.** Opr. i fot.: Marian Jędras, Lucyna Jędras, Lech Rzepecki, s. 9, il. 12, pl. 1, ZG SN-TliTO w Warszawie, Warszawa 1987, nr inw. 864.

MIERUNISZKI

11. **Mieruniszki, gm. Filipów. Park wiejski (szkolny).** Opr. i fot. Marian Jędras, Lucyna Jędras, Lech Rzepecki, s. 8, il. 9, pl. 1, ZG SN-TliTO w Warszawie, Warszawa 1987, nr inw. 846.

12. **Mieruniszki, gm. Filipów. Park dworski.** Opr. i fot. Marian Jędras, Lucyna Jędras, Lech Rzepecki, s. 10, il. 22, pl. 1, ZG S-TliTO w Warszawie, Warszawa 1987, nr inw. 847.

NETTA

13. **Netta, gm. Augustów. Park dworski.** Opr. i fot.: Marian Jędras, Lucyna Jędras, Lech Rzepecki, s. 12, il. 21, ZG SN-TliTO w Warszawie, Warszawa 1986, nr inw. 808.

OLSZANKA

14. **Olszanka, gm. Nowinka. Zespół dworsko-ogrodowy.** Opr. i fot.: Małgorzata Wróblewska-Thernström, s. 17, il. 23, Białystok 2002, nr inw. 1112.

PODGÓRZE

15. **Podgórze, gm. Bakalarzewo. Zespół folwarczny.** Opr. i fot.: Piotr Sikorski, s. 15, il. 9, pl. 2, 1999 r., nr inw. 1115.

PODGÓRZE KOLONIA

16. **Podgórze Kolonia, gm. Bakalarzewo. Zespół folwarczny.** Opr. i fot.: Piotr Sikorski, s. 12, il. 7, pl. 2, 1999 r., nr inw. 1116.

STARA HAŃCZA

17. **Stara Hańcza, gm. Wiązajny. Park dworski.** Opr. i fot.: Marian Jędras, Lucyna Jędras, Lech Rzepecki, s. 10, il. 15, pl. 1, ZG SN-TliTO w Warszawie, Warszawa 1987, nr inw. 845.

SUDAWSKIE

18. **Sudawskie, gm. Wiązajny. Zespół dworsko-ogrodowy.** Opr. i fot.: Małgorzata Wróblewska-Thernström, s. 18, il. 21, pl. 3, Białystok 2002, nr inw. 1111.

SUWAŁKI

19. **Suwałki. Park Miejski Konstytucji 3 Maja.** Opr. i fot.: Marian Jędras, Lucyna Jędras, Lech Rzepecki, s. 14, il. 24, pl. 1, ZG SN-TliTO w Warszawie, Warszawa 1987, nr inw. 865.

SZEJPISZKI

20. **Szejpiszki, gm. Krasnopol. Park dworski.** Opr. i fot.: Elżbieta Jankowska, Barbara Hugo-Bader, Izabela Bontemps, s. 23, il. 17, ZG SN-TliTO w Warszawie, Warszawa 1984, nr inw. 723.

OBJAŚNIENIE SKRÓTÓW:

fot. – fotografował(li)
gm. – gmina
il. – ilustracje
nr inw. – numer inwentarżowy
opr. – opracował(li)
pl. – plan

r. – rok
s. – strona
ZG SliTO – Zarząd Główny Stowarzyszenia
Inżynierów i Techników Ogrodnictwa.
Zespół Rzeczoznawców



1. W. Paszkowski przy samochodzie
wojskowym „Willis” w terenie,
lata 40. XX w. Fot. autor nieznany.
**W. Paszkowski next to a Willis Jeep,
1940s. Photo: unidentified author.**

JANINA HOŚCİLOWICZ
Białystok

Władysław Paszkowski
– architekt, konserwator*
(1905-1982)

Upłynęły już 22 lata od śmierci inżyniera architekta Władysława Paszkowskiego, pierwszego Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków woj. białostockiego, organizatora służby konserwatorskiej i twórcy pierwszego w dziejach miasta muzeum regionalnego.

Syn ojca Michała i matki Anny z Lisowskich urodził się 18 grudnia 1905 r. w Smoleńsku. Tu rozpoczął naukę w szkole powszechnej. W 1917 r. wraz z rodzicami i bratem Bolesławem przyjechał do Polski i zamieszkał w Wilnie. Naukę kontynuował w szkole zawodowej im. Promienistych. Od 1 września 1925 r., po zdaniu wstępnego egzaminu, uczęszczał do Państwowej Szkoły Technicznej na wydział budowlany. W ramach pięcioletnich zajęć szkolnych odbył praktykę z zakresu miernictwa i budownictwa. W 1930 r. złożył egzamin końcowy, a przez następne 3 lata pracował jako praktykant dozoru technicznego w Prywatnej Spółce Sporządzania Planów w Wilnie. Po złożeniu sprawozdania z odbytej praktyki, a także zdaniu egzaminu praktycznego przed Komisją Egzaminacyjną, zgodnie z ówczesnym regulaminem, otrzymał dyplom technika. W 1934 r. został zatrudniony w Oddziale Sztuki wileńskiego Urzędu Wojewódzkiego, w którym konserwatorem zabytków był dr Stanisław Lorentz, późniejszy dyrektor Muzeum Narodowego w Warszawie, a od 1936 r. przez 2 lata – Ksawery Piwocki, po wojnie dyrektor Państwowego Instytutu Sztuki oraz Witold Kieszkowski, od 1945 r. Konserwator Generalny w Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków w Warszawie. Pod ich kierownictwem W. Paszkowski przepracował do połowy sierpnia 1939 r. Zajmował się wówczas pomiarami obiektów zabytkowych i ich fotografovaniem. Jak pisze w swoim życiorysie, pełnił obowiązki kierownika robót i projektowania oraz brał udział w pracach prowadzonych na Placu Katedralnym. W 1937 r. z upoważnienia K. Piwockiego wykonywał zdjęcia pomiarowe i fotograficzne Góry Zamkowej i jej otoczenia, a w 1938 r. przeprowadził pomiary niwelacyjne terenu w Trokach, na którym planowano budowę muzeum karaimskiego.

Dwa lata wcześniej, mając stałe zatrudnienie i ustabilizowany tryb życia, poślubił Zofię Tomiałowicz, urodzoną w Homlu w 1912 r. Ślub odbył się 24 lutego 1936 r. w barokowym kościele św. Rafała, położonym w dzielnicy Śnipiszki w Wilnie.

* Jest to rozszerzony tekst mego autorstwa, *Władysław Paszkowski (1905-1982)*, publikowany [w:] *Rocznik Białostocki*, Warszawa 1991, t. XVI, s. 612-616.

Okres wojny przeżył w Wilnie. W czasie okupacji radzieckiej, w latach 1940-1941 W. Paszkowski był pracownikiem Zarządu Miejskiego na stanowisku kierownika robót konserwatorskich Górnego Zamku. W okresie przedwojennym, jak i w trakcie wykonywania nowych zadań, pogłębiał wiedzę historyczno-architektoniczną, gromadził materiał dokumentacyjny, niezbędny do opracowania projektu i wykonania modelu rekonstrukcji Górnego Zamku wraz z otoczeniem. W czasie okupacji niemieckiej pracował w fabryce skór i obuwia jako tabelowy w dziale budowlanym.

Na początku 1945 r. W. Paszkowski wraz z małżonką przyjechał do Białegostoku i 10 kwietnia rozpoczął pracę w Wydziale Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego, którego naczelnikiem był przybyły także z Wilna ks. dr Piotr Śledziewski, historyk sztuki, badacz rzeźby wileńskiej. W. Paszkowski otrzymał stanowisko pełniące obowiązki konserwatora zabytków, a od 1 stycznia 1948 r. przyjął dodatkową funkcję kierownika oddziału w tymże wydziale. Po 7 miesiącach został mianowany Konserwatorem Zabytków. Rok później Naczelna Dyrekcja Muzeów i Ochrony Zabytków MKiS w Warszawie powierzyła mu organizację muzeum regionalnego, które umieścił w wyremontowanym prawym skrzydle pałacu Branickich.

Od momentu podjęcia pracy w Białymstoku, mając wileńskie doświadczenie konserwatorskie i organizacyjne, a także oparcie w ludziach przybyłych z Wilna, a szczególnie w architekcie Stanisławie Bukowskim, przystąpił do ratowania najcenniejszych zabytkowych obiektów architektonicznych, które w czasie wojny uległy znacznemu uszkodzeniu. W tym celu, jak pisze w swoim życiorysie, już w 1947 r. zorganizował Pracownię Konserwacji Architektury i dodatkowo nią kierował w latach 1949-1952, do momentu powstania w Białymstoku Przedsiębiorstwa Państwowego Pracowni Konserwacji Zabytków. Za zgodą MKiS z wymienioną pracownią związany był do 1955 r. Zatrudniony w niepełnym wymiarze godzin, zajmował się inwentaryzacją zabytków oraz projektowaniem, szczególnie detali architektonicznych. W 1955 r. zorganizował brygadę wykonawczą robót konserwatorskich, która do 1960 r. podlegała bezpośrednio Wojewódzkiemu Konserwatorowi Zabytków. W tym samym roku doprowadził do rozszerzenia działalności konserwatorskiej o problematykę archeologiczną, powołując w strukturze WKZ stanowisko pracy ds. archeologicznych, jako jedno z pierwszych w kraju. Stanowisko to objął mgr Jan Jaskanis, późniejszy doktor i dyrektor Muzeum Okręgowego w Białymstoku.

Nominację na Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków W. Paszkowski otrzymał 1 sierpnia 1955 r. W grudniu tego samego roku Państwowa Komisja Weryfikacyjno-Egzaminacyjna przy Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej, uznając jego dorobek w zakresie konserwacji i projektowania, szczególnie detali architektonicznych w zabytkowych obiektach, nadała mu tytuł inżyniera architekta.

W. Paszkowski ponad 40 lat życia poświęcił trudnej i odpowiedzialnej pracy w dziele ochrony zabytków. Po ważnych siedmiu latach przepracowanych w Wilnie, gdzie ukształtowały się jego zainteresowania zabytkami, swoje doświadczenia przeniósł na grunt białostocki. Pracę rozpoczął jeszcze przed zakończeniem II wojny światowej. Miasta i wsie leżały w gruzach, budowle historyczne w 80%

były uszkodzone lub zniszczone. W scenerii tragicznego stanu zabytków, znaczonych przeszłością stylową i historyczną, W. Paszkowski podjął trud ich ratowania w wyniszczonym wojną kraju. Brakowało wówczas ludzi do wykonawstwa robót budowlano-konserwatorskich, cieśli, dekarzy, murarzy, sztukatorów oraz projektantów i konserwatorów. Dokuczał niedobór materiałów i narzędzi. Nie było zaplecza naukowo-badawczego, nie były znane rozproszone archiwalia, materiały ikonograficzne, czy też opracowania historyczne. W tamtym czasie niemal jedynym przekazem stawały się wypalone i częściowo lub całkowicie zniszczone zabytkowe budowle z fragmentami dawnego wystroju zewnętrznego i wewnętrznego. Do miast i mniejszych miejscowości rozległego województwa docierał różnymi środkami lokomocji, samochodem – wojskowym Willisem i własnym motocyklem z koszem – Panonią. W terenie dokumentował ogrom zniszczeń, posługując się aparatem fotograficznym przywiezionym z Wilna oraz uzupełniał te dokumentacje rysunkiem i opisem. Tak gromadzony materiał pozwalał na ustalenie zakresu niezbędnych prac zabezpieczających budowle przed dalszym niszczeniem. Dawał też możliwość sporządzenia programu i kolejności robót konserwatorskich. W pierwszym rządzie W. Paszkowski zwracał uwagę na te obiekty architektury murowanej i budownictwa drewnianego, które posiadały znaczne wartości artystyczne i historyczne. Znajdował je wszędzie, ale w pierwszej kolejności zajął się obiektami w Białymstoku, a także w niedaleko położonych miasteczkach – w Supraślu i Tykocinie. Dziś mało kto pamięta, iż w samym mieście, dzięki jego inicjatywie, bezpośredniemu nadzorowi, osobistemu udziałowi i współudziałowi w powstawaniu dokumentacji technicznej, doszło do odbudowy szeregu znaczących architektonicznych budowli zabytkowych.

Pierwszym terenem działania konserwatorskiego stał się pałac Branickich w Białymstoku, wypalony w 70%. W roku podjęcia pracy w Urzędzie Wojewódzkim W. Paszkowski objął ścisły nadzór nad rozpoczętymi robotami konserwatorskimi. Kierownictwo robót powierzył arch. S. Bukowskiemu. Prace rozpoczęły się od odgruzowania pałacu, sporządzenia inwentaryzacji, zabezpieczenia i przebadania murów. W wyniku tych robót odkryto relikty gotyckiego dworu Wiesiołowskich i ustalono zakres XVII-wiecznej tyłmanowskiej rozbudowy. Zabezpieczono zachowaną na elewacjach polichromię, a we wnętrzu fragmentarycznie ocalałą sztukaterię. Zabezpieczono elementy rzeźbiarskiego wystroju oraz rzeźby ogrodowe. Jednocześnie opracowano podstawową dokumentację techniczną i przystąpiono do robót konserwatorskich. Po trwających wiele lat pracach, prowadzonych przez Pracownię Konserwacji Zabytków, przywrócono pałacowi XVIII-wieczną szatę.

Od 1947 r. trwały roboty konserwatorskie przy innych obiektach zabytkowych w Białymstoku, do których arch. Bukowski lub jego współpracownicy zatrudnieni w Pracowni Konserwacji Zabytków sporządzili projekty odbudowy. Wśród takich budowli był Pałacyk Gościnny. Prace w jego obrębie trwały trzy lata, a po ich zakończeniu, w 1950 r., przeniesiono do niego z prawego skrzydła pałacu Branickich Muzeum Regionalne, bowiem pałac stał się siedzibą Akademii Medycznej. W latach 1947-1949 odbudowano Komorę Celną na Wysokim Stoczku oraz XVIII-wieczny klasztor SS. Miłosierdzia, w którym w 1950 r. umieszczono Państwowy Dom Dziecka. W tej grupie zabytków znajdowała się Łoża Masońska, która po dwóch latach prac konserwatorskich stała się siedzibą najpierw placówek

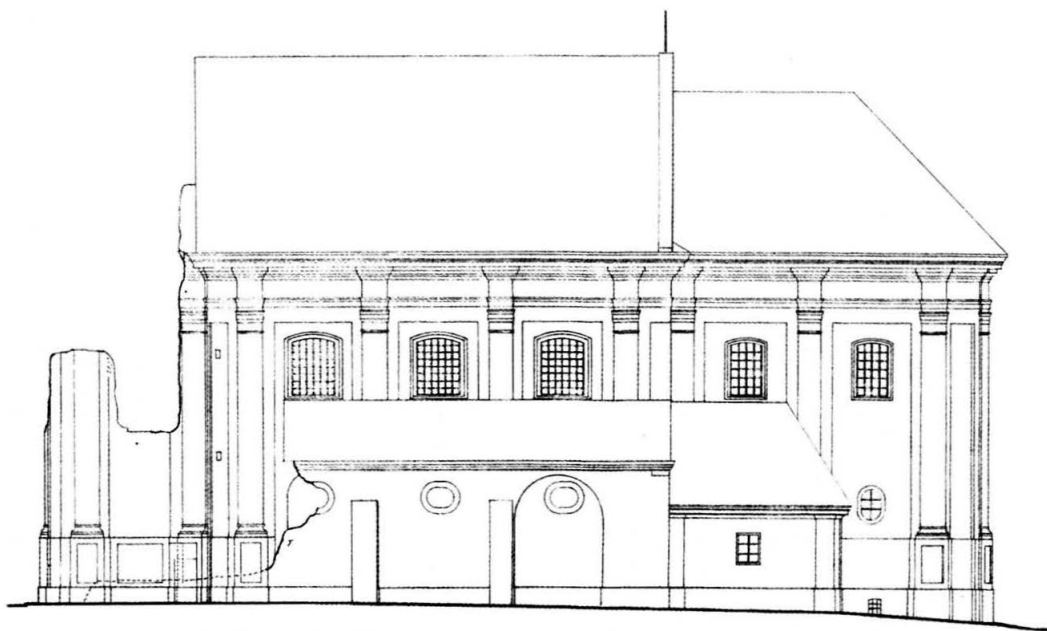
kulturalnych, a od 1956 r. – biblioteki. Nieco kłopotów wykonawczych przysporzyła projektantowi z wymienionej pracowni, inż. Z. Filipczukowi, zburzona w czasie wojny Zbrojownia. Odbudowano ją w latach 1954-1958, przesuwając budynek o 4 m w głąb od poprzedniego posadowienia. Po zakończeniu robót przez dwa lata była siedzibą Wydziału Kultury Urzędu Wojewódzkiego oraz Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków, a w 1960 r. umieszczono w niej archiwum. Wypaloną kamienicę staromiejską przy ul. Sienkiewicza 2, po odbudowie w latach 50., adaptowano na restaurację.

Aby przywrócić charakter dawnego rynku białostockiego postanowiono odbudować rozebrany w 1940 r. ratusz, stanowiący główny akcent kompozycyjny w XVIII-wiecznym układzie przestrzennym miasta. Roboty budowlano-adaptacyjne wg projektu arch. Zofii Chojnackiej z PKZ w Warszawie trwały w latach 1952-1958 i od tego momentu gospodarzem ratusza stało się Muzeum Okręgowe. Prowadzono jednocześnie konserwację spalonego w 1944 r. pałacu Lubomirskich w dzielnicy Dojlidy, umieszczając w nim szkołę rolniczą.

Szeroko zakrojone prace konserwatorskie trwały także w terenie. Od 1945 r. Wojewódzki Konserwator Zabytków zajął się supraskim zespołem klasztornym bazylianów. W pierwszej kolejności odgruzowano zburzoną w 1944 r. cerkiew obronną z początków XVI w. W. Paszkowski wykonał inwentaryzację murów i opracował propozycję ich zabezpieczenia jako trwałej ruiny. Jednak przed wykonaniem niezbędnych robót, w pierwszej kolejności postanowił ocalić fragmenty zachowanych malowideł ściennych z połowy XVI w. Trudne prace przy ich ratowaniu trwały w latach 1945-1946. Polegały one na odcięciu od muru 30 fragmentów polichromii i przeniesieniu ich na tymczasowe podobrazie, będące ramami z siatką i gipsem. Trwającej dwa lata fachowej konserwacji poddano je dopiero po 18 latach w warszawskiej Pracowni Konserwacji Zabytków.

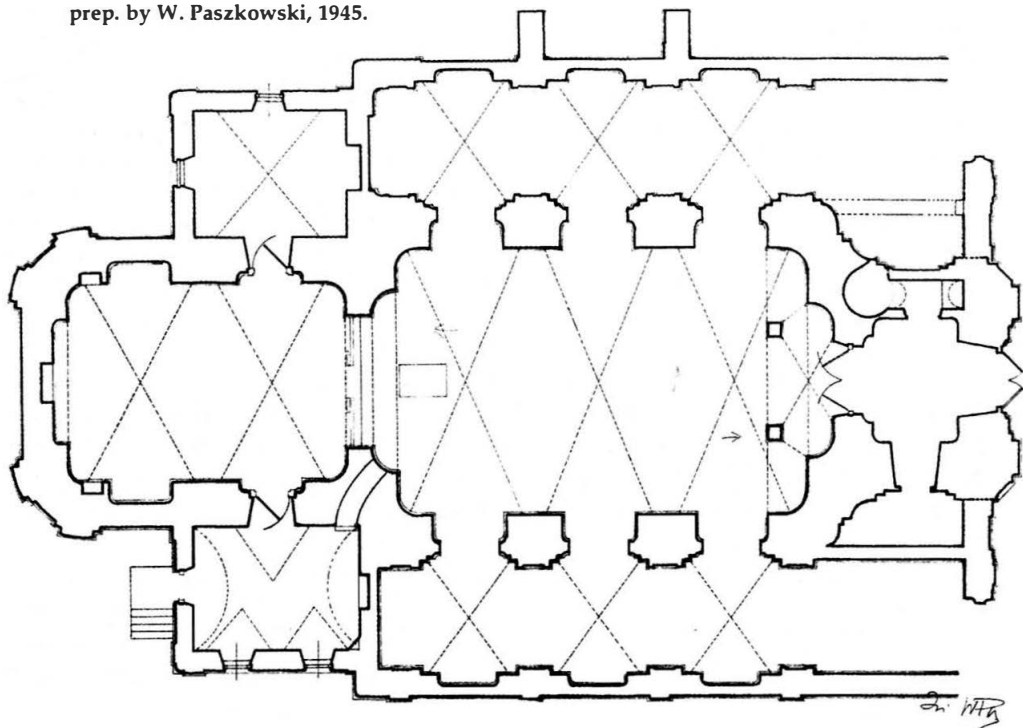
Poza ruinami cerkwi W. Paszkowski zinwentaryzował i wykonał projekt odbudowy wypalonego Pałacu Archimandrytów z XVII w. I tu ważnym zadaniem było zabezpieczenie fragmentów XVIII-wiecznego wystroju rzeźbiarskiego, sztukatorskiego i malarskiego, zdobiącego refektarz i kaplicę. Ich częściową konserwację i rekonstrukcję przeprowadzono w latach 1955-1958. Odbudowany wówczas pałac, poza kaplicą i refektarzem, oraz pozostałe wyremontowane XVIII-wieczne budynki klasztorne w 1955 r. przekazano w użytkowanie szkole rolniczej. Robotom konserwatorskim poddano także zdewastowaną XVIII-wieczną bramę-dzwonnicę, wchodzącą w skład zespołu bazylińskiego.

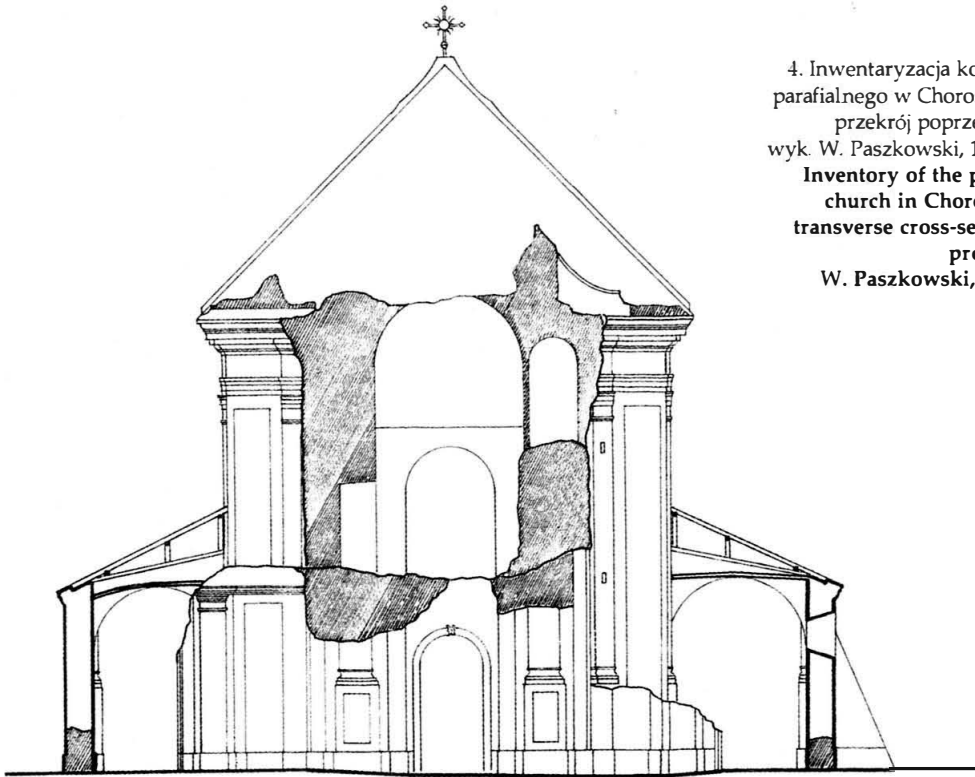
W pierwszych latach powojennych urząd konserwatorski przystąpił do zabezpieczenia i remontu obiektów zabytkowych w Tykocinie. Jednym z nich był nieuszkodzony przez wojnę, ale niewłaściwie użytkowany XVII-wieczny alumnat, przebudowany w XVIII w. W 1949 r. W. Paszkowski wykonał inwentaryzację budynku i zabezpieczył go przed dalszą dewastacją. W latach 1951-1952 obiekt poddano robotom konserwatorskim, a po ich zakończeniu przekazano w użytkowanie miejscowej Gminnej Spółdzielni „Samopomoc Chłopska”, która umieściła w nim magazyn nawozów sztucznych. Niewłaściwe wykorzystanie pomieszczeń alumnatu doprowadziło do ponownego remontu. W latach 1957-1959, podczas osuszania fundamentów budowli, odsłonięto fragment muru jednej z dwóch narożnych baszt rozebranych w XVIII w.



2. Inwentaryzacja kościoła parafialnego w Choroszcz, elewacja południowa, wyk. W. Paszkowski, 1945 r.
Inventory of the parish church in Choroszcz, southern elevation, prep. by W. Paszkowski, 1945.

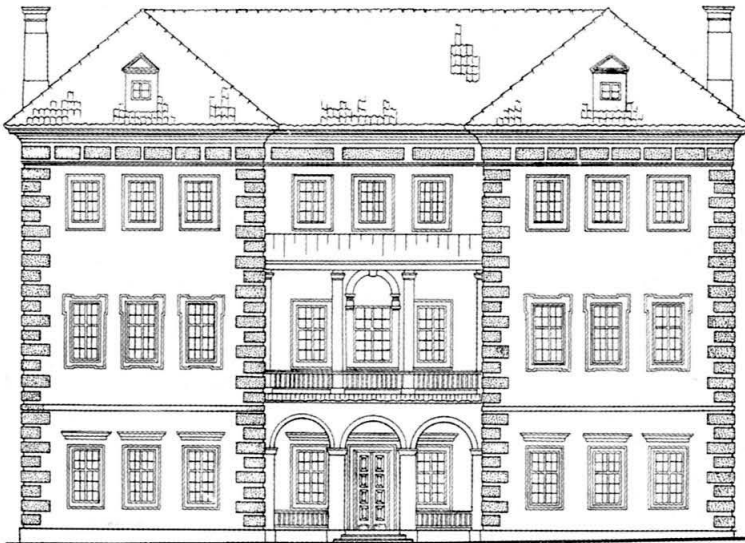
3. Inwentaryzacja kościoła parafialnego w Choroszcz, rzut przyziemia, wyk. W. Paszkowski, 1945 r.
Inventory of the parish church in Choroszcz, ground plan, prep. by W. Paszkowski, 1945.





4. Inwentaryzacja kościoła parafialnego w Choroszczy, przekrój poprzeczny, wyk. W. Paszkowski, 1945 r.
Inventary of the parish church in Choroszcz, transverse cross-section, prep. by W. Paszkowski, 1945.

inst. arch. W. Paszkowski



5. Projekt odbudowy pałacu Archimandrytów w Supraślu, fragment elewacji wschodniej, wyk. W. Paszkowski, 1949 r.
 (wg: W. Kochanowski, *Pobazyliński zespół architektoniczny w Supraślu, pow. Białystok* [w:] „Rocznik Białostocki”, t. IV, Białystok, 1963, s. 373).
Project of rebuilding the Archmandrite palace in Supraśl, eastern elevation, prep. by W. Paszkowski, 1949 (according to: W. Kochanowski, *Pobazyliński zespół architektoniczny w Supraślu* (Post-Basilian architectural complex in Supraśl, county of Białystok) „Rocznik Białostocki”, vol. IV, Białystok 1963, p. 373).



6. Projekt odbudowy pałacu Archimandrytów w Supraślu, elewacja zachodnia, wyk. W. Paszkowski, 1949 r.
Project of rebuilding the Archmandrite palace in Supraśl, western elevation, prep. by W. Paszkowski, 1949

W 1948 r. zabezpieczono synagogę z 1642 r., która uszkodzona pociskami groziła zawaleniem. Prowadzone wówczas roboty były skomplikowane, bowiem wewnątrz posiada XVII- i XVIII-wieczny bogaty wystrój architektoniczny w postaci renesansowej szafy ołtarzowej – Aron Hakodesz i bimy oraz sztukaterii i malowideł ściennych. Kompleksowe prace trwały do połowy lat 70., a po ich zakończeniu i odbudowie babińców oraz po odbudowie Domu Talmudycznego według projektu arch. Ireny Zbichorskiej z białostockich PKZ – oba obiekty przeszły w użytkowanie Muzeum Okręgowego w Białymstoku. W 1958 r. zajęto się zaniedbanym dawnym klasztorem bernardynów, a także dawną rezydencją ekonomiczną, w której umieszczono szkołę podstawową. Równocześnie przeprowadzono w Tykocinie remonty kilku kamieniczek staromiejskich.

Do ważnych przedsięwzięć konserwatorskich należy zaliczyć badania archeologiczno-architektoniczne, przeprowadzone w latach 1961-1963 przez Zakład Architektury Politechniki Warszawskiej pod kierownictwem dra Andrzeja Gruszeckiego oraz przez dra Jerzego Kruppe z Instytutu Historii Kultury Materialnej Polskiej Akademii Nauk, na częściowo zrujnowanym przez Szwedów, a w XVIII w. rozebranym zamku tykocińskim. W ich wyniku udowodniono istnienie w tym miejscu grodu obronnego, na którym w XV w. wzniesiono murowany zamek Gasztoldów i który Zygmunt August w 2 poł. XVI w. rozbudował na okazałą twierdzę. Na dziedzińcu zamkowym odkryto dwie studnie: murowaną z wapnia czerwonego i drewnianą, a w jego obrębie znaleziono dużą ilość zabytków ruchomych. Badania dostarczyły ważnego materiału naukowego, który stał się podstawą do opracowania dokumentacji technicznej, umożliwiającej zabezpieczenie i konserwację odkrytych murów jako trwałej ruiny. Podobnie jak w wypadku Góry Zamkowej w Wilnie, W. Paszkowski na podstawie pozyskanych materiałów z badań oraz po wykonaniu planów i rysunków, w 1976 r. zbudował makietę „Domniemana rekonstrukcja królewskiego zamku bastionowego w Tykocinie”, eksponowaną w Muzeum Wojska w Białymstoku.

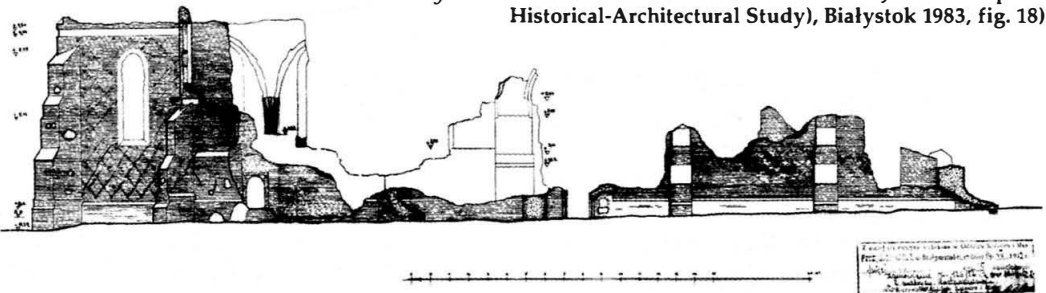
Prace konserwatorskie prowadzono także w Choroszczy przy podominańskim XVIII-wiecznym kościele, którego fasada w czasie ostatniej wojny uległa poważnemu uszkodzeniu. W 1945 r. W. Paszkowski wykonał inwentaryzację obiektu, a w niedługim czasie arch. S. Bukowski sporządził projekt odbudowy elewacji frontowej i wieży, na podstawie którego przywrócono pierwotny wygląd świątyni. Również w Choroszczy zniszczony w czasie I wojny światowej pałac, dawna letnia rezydencja Branickich, doczekał się odbudowy. Roboty według projektu arch. Hanny Kosmólskiej z PKZ w Warszawie trwały długo, z przerwami od 1959 r. do 1973 r., bowiem związane były z rekonstrukcją wystroju architektonicznego wewnętrznego i zewnętrznego budynku. Po wielu dyskusjach dotyczących jego zagospodarowania pałac przeszedł w użytkowanie Muzeum Okręgowego w Białymstoku.

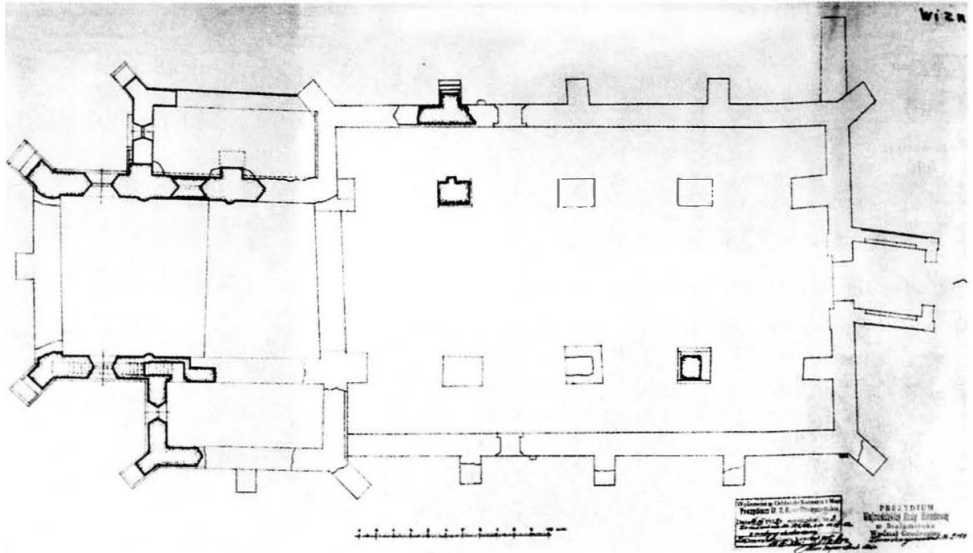
Do ratowania barokowych zespołów klasztornych w Drohiczyńie przystąpiono po zakończeniu działań wojennych. W latach 1946-1954 odbudowano kościół pofranciszkański, do którego W. Paszkowski wykonał inwentaryzację wraz z obiektem klasztornym. W świątyni zabezpieczono wystrój sztukatorski kaplicy i ołtarzy, a także zrekonstruowano ołtarz główny i dwa ołtarze boczne. W 1960 r. przeprowadzono kapitalny remont klasztoru przyległego do świątyni, przeznaczając go na potrzeby szkoły średniej. Drugim obszarem działań konserwatorskich był zespół klasztorny benedyktynek. Rozpoczęły się one od usunięcia uszkodzeń kościoła i zabezpieczenia ruin budynków klasztornych. W 1958 r. przygotowano dokumentację techniczną wykonaną przez arch. Hannę Kosmólską i na jej podstawie odbudowano dwa skrzydła klasztoru. Również w kościele pojezuickim, częściowo zniszczonym, roboty łącznie z pracami konserwatorskimi prowadzonymi w obiektach klasztornych, rozpoczęte były już w 1944 r. i trwały w latach następnych.

Ogromnego wysiłku konserwatorskiego wymagała rekonstrukcja gotyckiego kościoła w Wiźnie, zburzonego w 1944 r. Zniszczeniu uległo 75% budowli, w tym gwiazdziste i siatkowe sklepienie. Odbudowy kościoła podjął się W. Paszkowski. W latach 1952-1953 wykonał inwentaryzację zachowanych murów oraz projekty techniczne wraz z detalami stolarki, niezbędne do rekonstrukcji świątyni. Pod jego kierownictwem roboty prowadzone były w latach 1951-1958 i w konsekwencji przywróciły one kościołowi pierwotny, gotycki kształt.

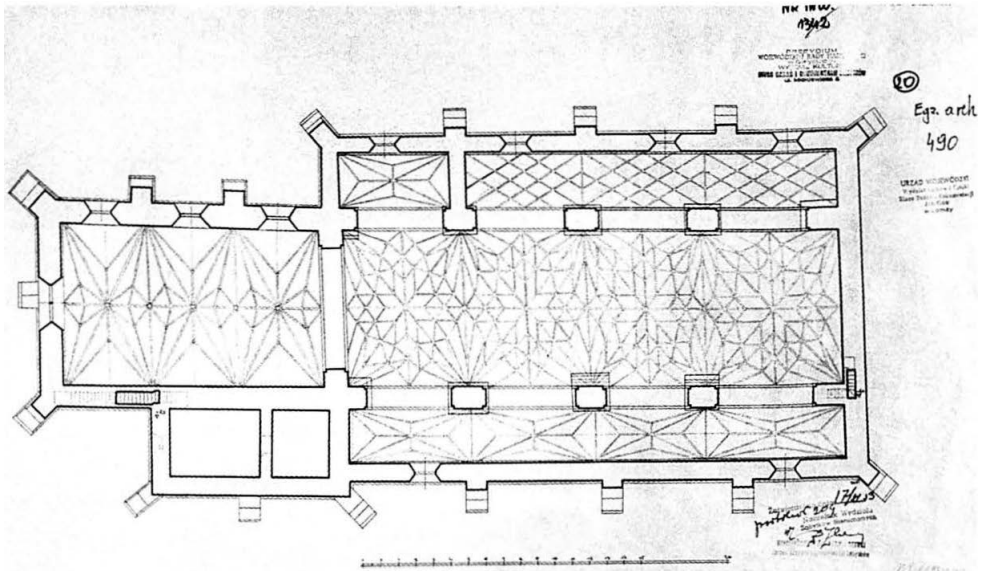
7. Inwentaryzacja kościoła parafialnego w Wiźnie, elewacja północna, wyk. W. Paszkowski, 1952 r. (wg: M. Dolistowska, *Wizna. Kościół p.w. św. Jana Chrzciciela. Studium historyczno-architektoniczne*, Białystok 1983, il. 18).

Inventory of the parish church in Wizna, northern elevation, prep. by W. Paszkowski, 1952 (according to: M. Dolistowska, *Wizna. Kościół p.w. św. Jana Chrzciciela. Studium historyczno-architektoniczne* (Wizna. Church of St. John the Baptist. Historical-Architectural Study), Białystok 1983, fig. 18)





8. Inwentaryzacja kościoła parafialnego w Wiznie, rzut przyziemia, wyk. W. Paszkowski, 1952 r. (wg: M. Dolistowska, *dz. cyt.*, il. 12). Inventory of the parish church in Wizna, ground plan, prep. by W. Paszkowski, 1952 (according to: M. Dolistowska, *op. cit.*, fig. 12)



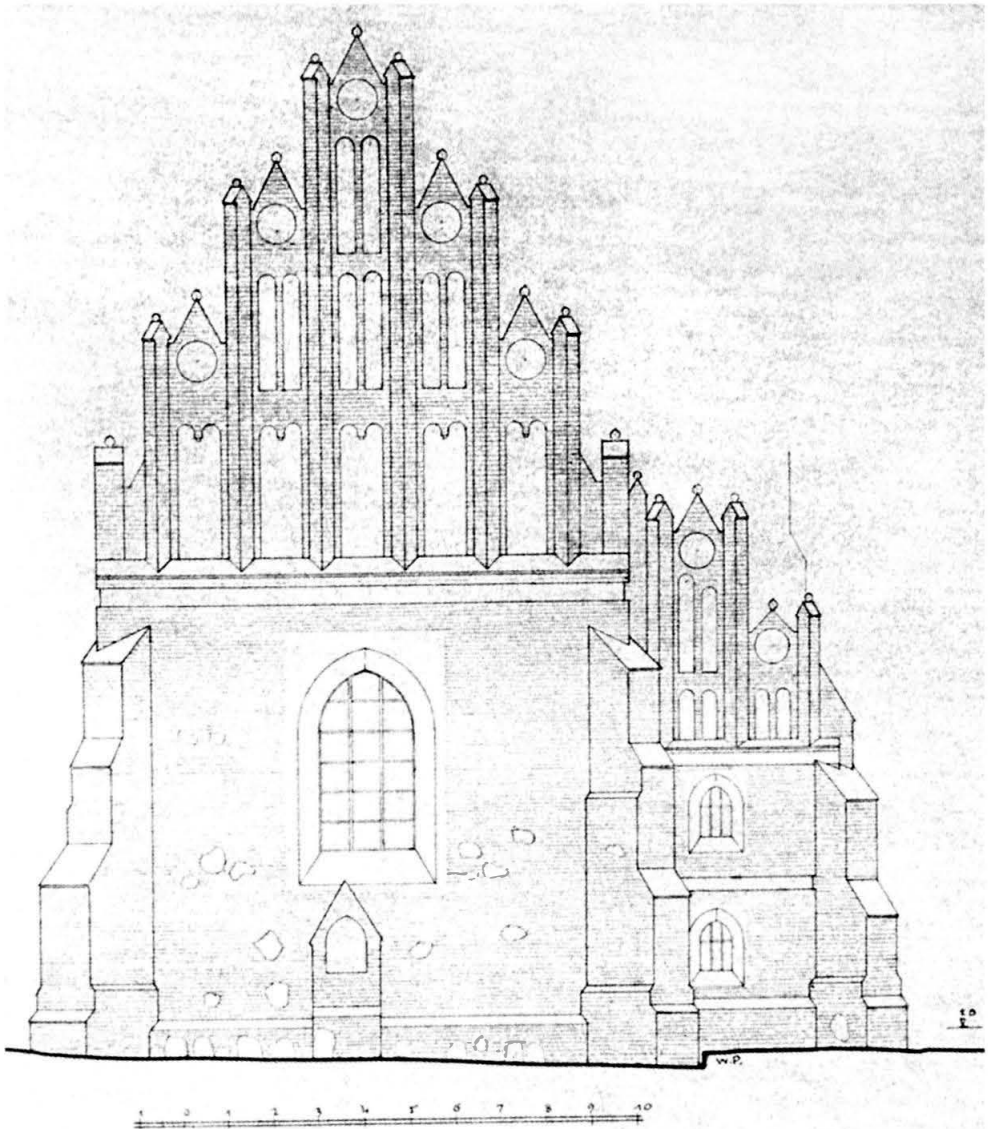
9. Projekt odbudowy sklepienia kościoła parafialnego w Wiznie, wyk. W. Paszkowski, 1953 r. (wg: M. Dolistowska, *dz. cyt.*, il. 19). Project of reconstructing the ceiling in the parish church in Wizna, prep. by W. Paszkowski, 1953 (according to: M. Dolistowska, *op. cit.*, fig. 19)

Niemaló problemów konserwatorskich nagromadziło się w obrębie malowniczo położonego zespołu klasztorowego w Wigrach, kształtowanego od końca XVII w. przez wiek XVIII. Spośród kilkunastu budynków pokamedulskich, po ostatniej wojnie pozostały jedynie ruiny kościoła, część budynku refektarza i jeden

erem. Prace konserwatorskie rozpoczęto już w 1945 r. Najpierw odgruzowano ruiny i zabezpieczono je przed dalszym rozpadem. W 1947 r. przystąpiono do odbudowy plebanii mieszczącej się w części dawnego refektarza wg projektu inż. A. Wasilewskiego. W latach 1949-1964 odbudowano kościół, erem, budynek schodów do ogrodu i dom furtyana. Zabezpieczono część murów oporowych i zrekonstruowano zniszczone jego fragmenty.

10. Projekt odbudowy kościoła parafialnego w Wiznie, elewacja wschodnia, wyk. W. Paszkowski, 1953 r. (wg: M. Dolistowska, *dz. cyt.* il. 21).

Project of reconstructing the parish church in Wizna, eastern elevation, prep. by W. Paszkowski, 1953 (according to: M. Dolistowska, *op. cit.*, fig. 21).



Jak stwierdza W. Kochanowski – współpracownik W. Paszkowskiego – w artykule „Architektura zespołu pokamedulskiego w Wigrach”, *projekty budynków sporządził w Pracowni Konserwatorskiej w Białymstoku inż. W. Paszkowski pod kierunkiem inż. S. Bukowskiego. Inwentaryzacje oraz projekty (częściowo wstępne) zabezpieczenia murów oporowych wykonano w Pracowni Konserwacji Zabytków w Białymstoku pod kierunkiem inż. Z. Filipczuka (1956-1958), a inż. A. Misiorowski z PKZ w Warszawie wykonał w 1961 r. projekt ich zabezpieczenia.*

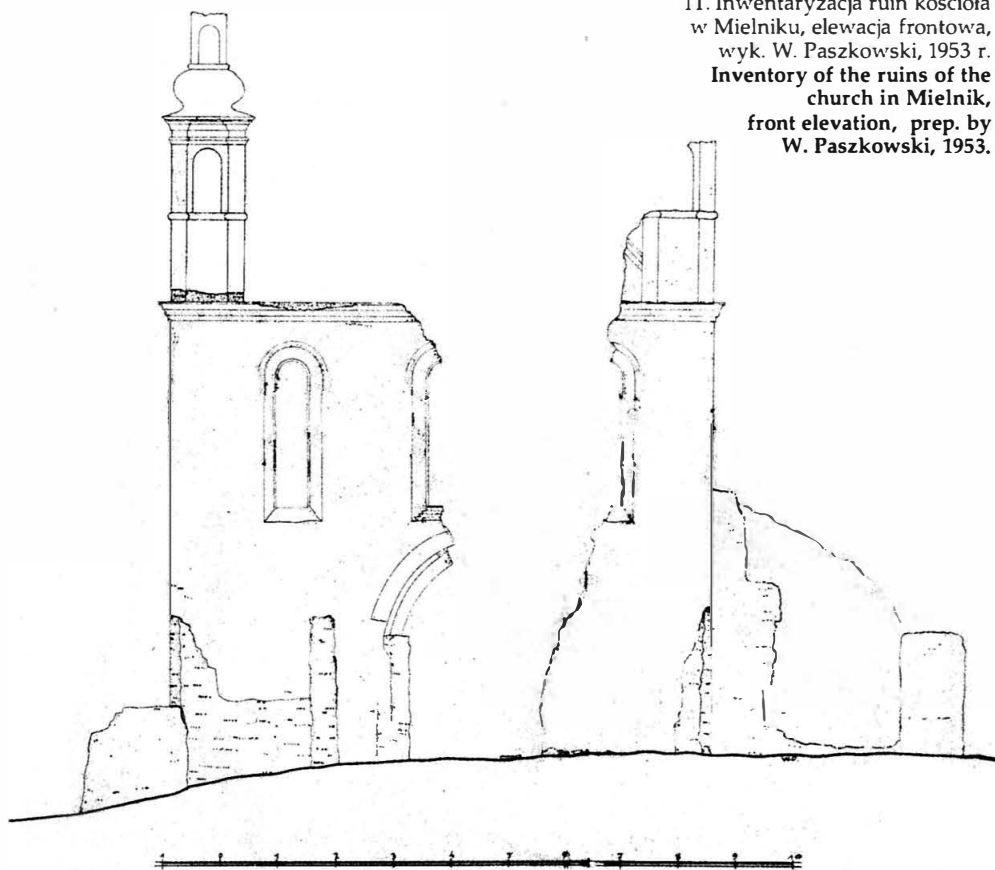
Z uwagi na złożoność problemów konserwatorskich w kompleksie wigierskim w 1959 r. z ramienia WKZ inż. W. Galicki przeprowadził badania architektoniczne w celu uściślenia lokalizacji obiektów niegdyś wchodzących w klasztorne założenie. Ich wyniki dawały podstawę do prowadzenia dalszych robót konserwatorskich, które trwały przez szereg następnych lat, a nadzór merytoryczny z ramienia PKZ w Białymstoku niemal do śmierci sprawował W. Paszkowski.

Wojewódzki Konserwator Zabytków podejmował również prace przy budowach, które co prawda nie ucierpiały nadmiernie w wyniku działań wojennych, ale na skutek niewłaściwych przeróbek czy zaniedbań wymagały interwencji konserwatorskiej. Do takich obiektów należał uszkodzony w 1944 r. późnogotycki kościół katedralny w Łomży, gdzie w latach 1947-1948 dokonano naprawy więźby dachowej i dach pokryto dachówką. Następnie wykonano badania architektoniczne z udziałem W. Paszkowskiego. Przebadano wówczas fundamenty, sklepienie, spękane mury prezbiterium i naw bocznych. Badania pozwoliły na opracowanie przez PKZ pod kierunkiem arch. S. Bukowskiego niezbędnych projektów, na podstawie których w latach 1954-1956 prowadzono roboty konserwatorskie. Dotyczyły one m. in. wymiany zlasowanych cegieł, rekonstrukcji południowego, gotyckiego szczytu dzwonnicy i odnowienia renesansowego szczytu północnego, usunięcia dobudowanej po wojnie kruchty, otwarcia południowego portalu, odsłonięcia wejścia do nawy południowej. We wnętrzu odsłonięto profile filarów, wyremontowano sklepienie, usunięto szpecącą międzywojenną polichromię oraz emporę z prezbiterium. Odsłonięto zamurowane otwory loży.

W 1953 r. W. Paszkowski wykonał inwentaryzację ruin zamkowego gotyckiego kościoła w Mielniku, zniszczonego podczas I wojny światowej i zabezpieczył jego mury. On to z myślą o odbudowie świątyni w 1956 r. wykonał projekt rekonstrukcji i doprowadził do badań archeologiczno-architektonicznych. Na jego zlecenie w latach 1959-1961 badania przeprowadziła archeolog mgr Irena Górńska z Warszawy, która przebadala teren otaczający kościół oraz teren przy murach zamku średniowiecznego. W trakcie badań wnętrza świątyni odkryto trójdzielną kryptę.

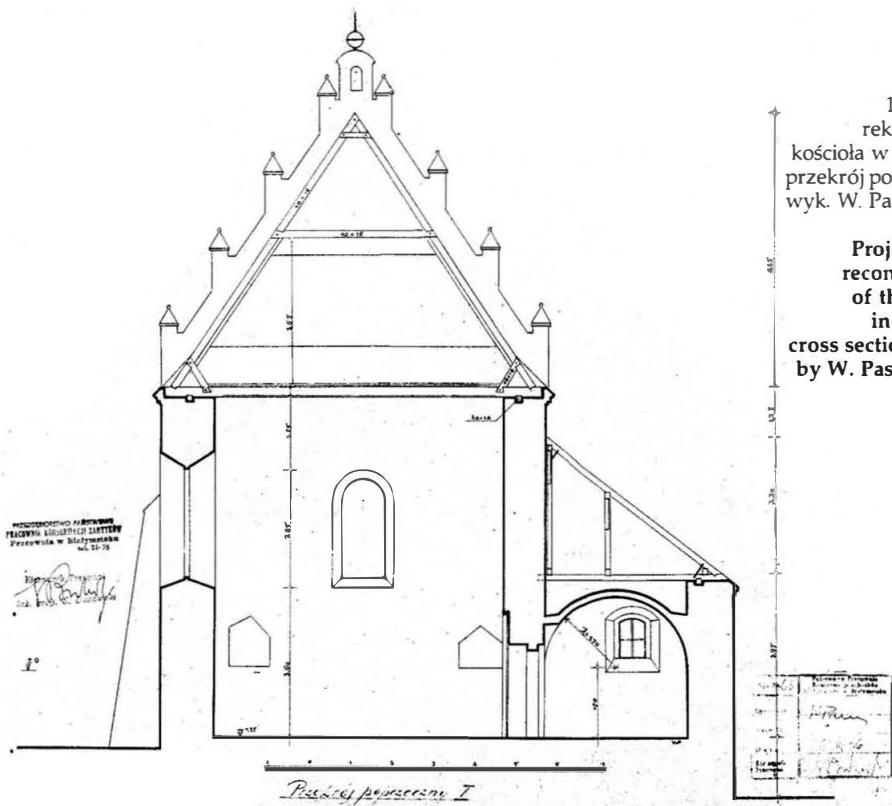
W ciągu następnych dwóch lat w późnorenesansowym dawnym klasztorze dominikanów w Sejnach wyremontowano dach i hełmy trzech baszt. W 1958 r., w Augustowie, rozpoczęto – z przeznaczeniem na cele turystyczne – roboty konserwatorskie przy Starej Poczcie, składającej się z trzech budynków. Obiekty przekazano w użytkowanie po pięciu latach prowadzonych prac. Po podjętym w 1958 r. remoncie synagogi z przełomu XVIII i XIX w. w Siemiatyczach wg projektu inż. Jana Siedleckiego z miejscowych PKZ, w 1964 r. stała się ona siedzibą Powiatowego Domu Kultury. Zabezpieczono mury XVII- XVIII-wiecznej synagogi w Krynkach oraz synagogę w Orli. Wstępnym pracom konserwatorskim poddano zagrożoną zawaleniem XVI-wieczną wieżę zrujnowanego w czasie ostatniej wojny kościoła w Gołdapi.

11. Inwentaryzacja ruin kościoła w Mielniku, elewacja frontowa, wyk. W. Paszkowski, 1953 r.
Inventory of the ruins of the church in Mielnik, front elevation, prep. by W. Paszkowski, 1953.

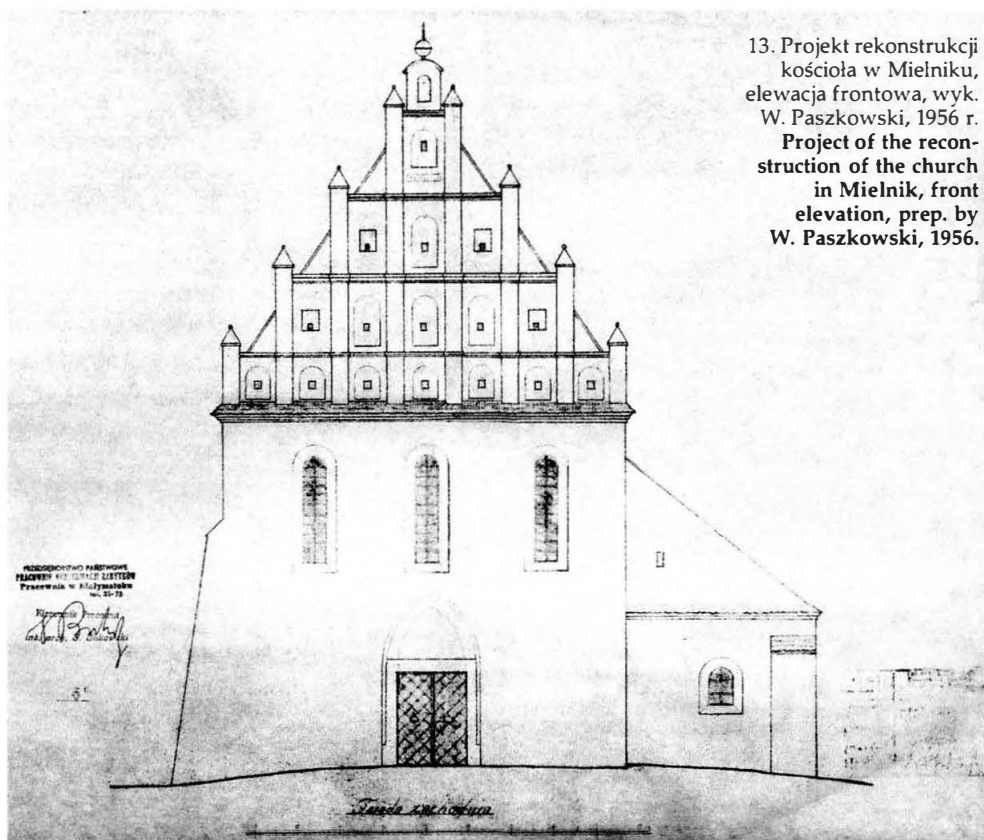


Ochroną konserwatorską otoczono nieliczne zachowane ratusze miejskie. Już w 1937 r. uszkodzonemu ratuszowi klasycystycznemu w Suwałkach przywrócono więź zegarową i zrekonstruowano wystrój architektoniczny. Rok później przeprowadzono odbudowę także klasycystycznego ratusza w Łomży, odnowiono barokowy ratusz w Bielsku Podlaskim.

Zainteresowanie Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków skupiło się również na dworach, które przeważnie były zrujnowane bądź pozostawione bez opieki ulegały dewastacji. Przykładem może być częściowo zniszczony, a następnie poważnie zdewastowany po wojnie, najstarszy w naszym województwie mурowany dwór z 1610 r. w Pawłowiczach, rozbudowany w XVIII w. o drugą kondygnację i oficynę. W 1955 r. W. Paszkowski przystąpił do robót zabezpieczających mury, a także wykonał projekt odbudowy parteru dworu, zaś badania architektoniczne obiektu w 1957 r. powierzył arch. Marii Brykowskiej z Warszawy. W 1959 r. inż. T. Dzierżanowski wykonał pozostałe podstawowe projekty odbudowy. Roboty konserwatorskie zostały zakończone w 1964 r. i dwór w Pawłowiczach przekazano w użytkowanie szkole podstawowej.



12. Projekt rekonstrukcji kościoła w Mielniku, przekrój poprzeczny, wyk. W. Paszkowski, 1956 r.
Project of the reconstruction of the church in Mielnik, cross section, prep. by W. Paszkowski, 1956.



13. Projekt rekonstrukcji kościoła w Mielniku, elewacja frontowa, wyk. W. Paszkowski, 1956 r.
Project of the reconstruction of the church in Mielnik, front elevation, prep. by W. Paszkowski, 1956.



14. Inwentaryzacja dworu w Bęczkowie, elewacja frontowa, wyk. W. Paszkowski i S. Winiarski, 1956 r. Inventory of the manor house in Bęczków, front elevation, prep. by W. Paszkowski and S. Winiarski, 1956.

Podobnie stało się z XVIII-wiecznym dworem w Bęczkowie, do którego w 1956 r. inwentaryzację obiektu wykonał W. Paszkowski wspólnie z arch. S. Winiarskim. Odbudowano także zrujnowany po wojnie dwór z XIX w. w Tyborach Kamiance i przekazano w użytkowanie Polskiej Akademii Nauk. Zabezpieczono i wyremontowano XVIII-wieczny pałac w Strabli, będący siedzibą szkoły podstawowej. Z założenia dworskiego w Hieronimowie odrestaurowano oficynę. W latach 1960-1961 przeprowadzono remont secesyjnego pałacu Buchholtza w Supraślu z przeznaczeniem na średnią szkołę plastyczną.

Niemal jednocześnie z prowadzeniem robót konserwatorskich w architektonicznych obiektach zabytkowych W. Paszkowski podjął problem ochrony parków i ogrodów położonych w sąsiedztwie historycznych budowli. Już w latach 50. przy udziale arch. S. Bukowskiego przystąpiono do rekonstrukcji parku przy pałacu Branickich w Białymstoku. Wówczas wyremontowano bramę wjazdową, zrekonstruowano dwa pawilony – toskański i włoski oraz fontanny. Oczyszczono drzewostan, usunięto wyschnięte drzewa i krzewy. Wykonano rekonstrukcję muru oporowego podtrzymującego nasyp tarasu górnego, naprawiono i uzupełniono ogrodzenie dziedzińca wstępnego i honorowego wraz ze studniami. Zabezpieczono i zakonserwowano rzeźby figuralne i wazy, które w 1960 r. ustawiono w alei głównej. W tym samym czasie opracowano niezbędne dokumentacje pozwalające na prowadzenie dalszych robót związanych z porządkowaniem parku przypałacowego. Porządkowano również ogrody przy pałacach w Dojlidach, Choroszczy, Dowspudzie i Rudce, sporządzono ich pomiary, które były podstawą do dalszych przedsięwzięć konserwatorskich i rekonstrukcyjnych.

Poza zabytkowym budownictwem murowanym W. Paszkowski ochroną konserwatorską obejmował także budownictwo drewniane. Interesowały go konstrukcje ciesielskie, użyty materiał, układ wnętrza oraz stosowane zdobnictwo. Już w latach 50. prace konserwatorskie prowadzono przy XVIII-wiecznym kościele

w Narwi, świątyni z 2 poł. XVII w. w Wieliczkach. Polegały one na wymianie fragmentów konstrukcyjnych drewnianych ścian, dachu, zmiany pokrycia. Gruntowną konserwację przeprowadzono w 1957 r. w meczecie w Kruszynianach, w którym m.in. odrestaurowano wieżyczki.

W. Paszkowski doprowadził do remontu jednego z nielicznych w województwie XVIII-wiecznego drewnianego dworu w Łosośnej. I tu doszło do naprawy ścian, więźby dachowej, zmiany pokrycia, stolarki wewnętrznej i zewnętrznej. W latach 1954-1959 robotom konserwatorskim poddano drewniane lamusy: z końca XVIII w. – piętrowy podcieniowy w Strabli, również piętrowy z XVIII w. w Kalinówce Kościelnej, częściowo spalony w 1954 r. Do ostatniego lamusa W. Paszkowski wykonał inwentaryzację i projekt częściowej rekonstrukcji. Remontami objęte były także lamusy podcieniowe, parterowe w Knyszynie i Rudce. Ten ostatni znajduje się obecnie w Muzeum Rolnictwa w Ciechanowcu. Doczekały się konserwacji chaty mazurskie, podcieniowa w Kaltkach, później przeniesiona do Starych Juch, i dwie chaty w Krzyżewie, przeniesione do Muzeum Kultury Ludowej w Węgorzewie.

Zdając sobie sprawę z trudności zachowania drewnianego budownictwa ludowego na całym obszarze województwa, W. Paszkowski rozważał potrzebę otoczenia ochroną i stałą konserwacją wybranych wiejskich zespołów zabudowy w miejscowościach położonych przy szlakach turystycznych. W tym celu odbywał liczne penetracje terenu, dokonując przeglądu całych wsi i pojedynczych zagród. I chociaż w tamtym okresie nie udało się doprowadzić do realizacji jego zamierzeń, to taka myśl kiełkowała u jego następców i stała się realna dopiero w 1982 r., w momencie powołania Białostockiego Muzeum Wsi.

Ingerencje konserwatorskie obejmowały także zabytki ruchome. W ich wyniku zabezpieczono i przeprowadzono konserwację kilkudziesięciu malowideł ściennych, obrazów, rzeźb. Za przykład mogą służyć wspomniane wcześniej malowidła ścienne ze zrujnowanej cerkwi pobazylińskiej, polichromie i sztukaterie w refektarzu i kaplicy pałacu Archimandrytów w Supraślu, a także odrestaurowane w latach 1950-1958 pięć ołtarzy w kościele pokamedulskim w Wigrach oraz fragment odkrytego w 1950 r. ołtarza szafkowego w Radziłowie. Natomiast w latach 1955-1958 zrekonstruowano wiele rzeźb wchodzących w wystrój pałacu Branickich i bramy wjazdowej. W 1955 r. zakonserwowano portrety Izabeli i Jana Klemensa Branickich zawieszony w kościele tykocińskim oraz obraz Wniebowzięcia NMP z kościoła farnego w Białymstoku. Konserwacji poddano również w latach 1958-1962 renesansowe podwójne nagrobki starostów łomżyńskich, w tym i Modliszewskich, znajdujące się w kościele katedralnym w Łomży.

Wśród wielokierunkowych działań służby konserwatorskiej szczególnie miejsce wyznaczył W. Paszkowski badaniom architektonicznym. Przeprowadzał je na ważnych obiektach zabytkowych. Wyjątkowym zainteresowaniem obejmował ruiny zamków średniowiecznych, częściowo zachowanych lub znanych jedynie z przekazów archiwalnych. Badania te poprzez uzyskanie dokumentacji rysunkowej, opracowanie wyników w postaci publikacji, uściślały nawarstwienia stylowe i zmiany, jakie zachodziły na przestrzeni wieków. Pozwalały sprecyzować ich układ przestrzenny i ustalić materiał użyty do budowy, a w konsekwencji dawały podstawę zabezpieczenia resztek dawnych budowli jako trwałej ruiny. Z inicjatywy W. Paszkowskiego przebadano wspomniane już wcześniej obiekty, tj. zamek

w Tykocinie, teren założenia klasztornego w Wigrach, kościół w Mielniku, pałac Branickich w Białymstoku, dwór w Pawłowiczach.

W końcu 1961 r. W. Paszkowski zastąpił na stanowisku Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków artysta rzeźbiarz Paweł Pawluczuk, pozostawiając jednak swego poprzednika w kierowanym przez siebie urzędzie. Dalszy etap działalności konserwatorskiej W. Paszkowskiego mimo zmienionej sytuacji przebiegał jak dawniej. Prace remontowo-konserwatorskie przy obiektach prowadzono zgodnie z wcześniej przyjętym programem. Kończono lub realizowano roboty rozpoczęte w końcu lat 50. i w latach 60. Kontynuowano je w zespołach klasztornych Drohiczyna, w Wigrach i Supraślu, w pałacach Branickich w Białymstoku i Choroszczy, synagogach w Tykocinie i Siemiatyczach, we dworach w Łosośnej i Pawłowiczach, w budynkach Starej Poczty w Augustowie. Podejmowano nowe zadania, w których W. Paszkowski miał niemały udział jako inicjator i pełniący nadzór konserwatorski nad pracami prowadzonymi przy zabytkowych obiektach.

W latach 1961-1964 remontowano klasycystyczny ratusz w Sejnach, do którego W. Paszkowski wykonał projekt przebudowy wykusza. Przez następne pięć lat trwały prace przy częściowo zniszczonym, XIX-wiecznym kościele w Raczkach. Przeprowadzono konserwację dworu i oficyny w Cisowie. We dworze umieszczono w wydzielonych salach muzeum poświęcone Karolowi Brzostowskiemu, pozostałe pomieszczenia adaptowano na warszawski ośrodek kolonijny. Wówczas także zajęto się konserwacją podjazdu i wieży pałacu Paca w Dowszpuździe.

W połowie lat 60. urząd konserwatorski podjął problem odbudowy spalonego w 1941 r. XIX-wiecznego pałacu Starzeńskich w Ciechanowcu. Decyzja ta wywołała w różnych kręgach władzy wiele trudnych dyskusji na temat celowości jego odbudowy. Jednak dzięki dużemu zaangażowaniu obu panów konserwatorów oraz przy poparciu społeczności ciechanowieckiej, w latach 1966-1969 przeprowadzono poważne prace remontowo-adaptacyjne tej budowli. W efekcie pałac wraz z otoczeniem stał się siedzibą Muzeum Rolnictwa im. ks. Krzysztofa Kluka. Również w tamtym czasie zrekonstruowano, wg projektu arch. H. Kosmólskiej, częściowo rozebrany w latach 30. XVIII-wieczny pałac w Rudce i po trwających pięć lat robotach, w 1970 r., umieszczono w nim szkołę rolniczą.

Z inspiracji i pod nadzorem W. Paszkowskiego oraz przy akceptacji P. Pawluczuka rozpoczęto także nowy etap badań archeologiczno-architektonicznych. W latach 60. przebadano kilka budowli zamkowych i kościelnych na terenie woj. białostockiego.

Prace badawcze powierzono Instytutowi Historii Architektury i Sztuki Politechniki Warszawskiej, kierowanemu w tamtym czasie przez doc. dr inż. arch. Annę Czapską. Dotyczyły one ruin zamku w Szczuczynie z 2 poł. XVII w., przebudowanego w XVIII w., rozebranego w okresie I wojny światowej. W trakcie prac badawczych w latach 1964-1965 odkryto pierwotny zarys fundamentów budowli, co pozwoliło na opracowanie projektu zabezpieczenia murów jako trwałej ruiny. Innym terenem badawczym był XVI-wieczny zameczek w Wąsoszy, znany z przekazów archiwalnych. W 1966 r. określono miejsce jego posadowienia i zarys murowanej budowli.

Poza wymienionymi zamkami A. Czapska przeprowadziła również badania architektoniczne kościoła w Krasnymborze z 2 poł. XVI w. W latach 1964-1965

odkryto resztki podziemnego przejścia, łączącego świątynię z nieistniejącym dziś klasztorem. Natomiast w latach 1969-1970 rozpoznano trzy fazy budowy kościoła w Rutkach Kossakach. Stwierdzono, że najstarszą częścią świątyni jest obecne prezbiterium, do którego w XVI w. dobudowano przedsionek i kaplicę, a w XIX w. powiększono o nawę główną i dwie nawy boczne.

W 1970 r. podjęto badania na dwóch stanowiskach w Sidrze. Obejmowały one wzgórze zamkowe i rynek. Stwierdzono wówczas, iż na ruinach spalonego obronnego zameczku z XVI w. w XVIII w. zbudowano pałac. Odślonięto jego piwnice z resztkami sklepień. Natomiast na rynku odkryto piwnice dawnego zboru kalwińskiego, które zabezpieczono i wyeksponowano jako trwałą ruinę.

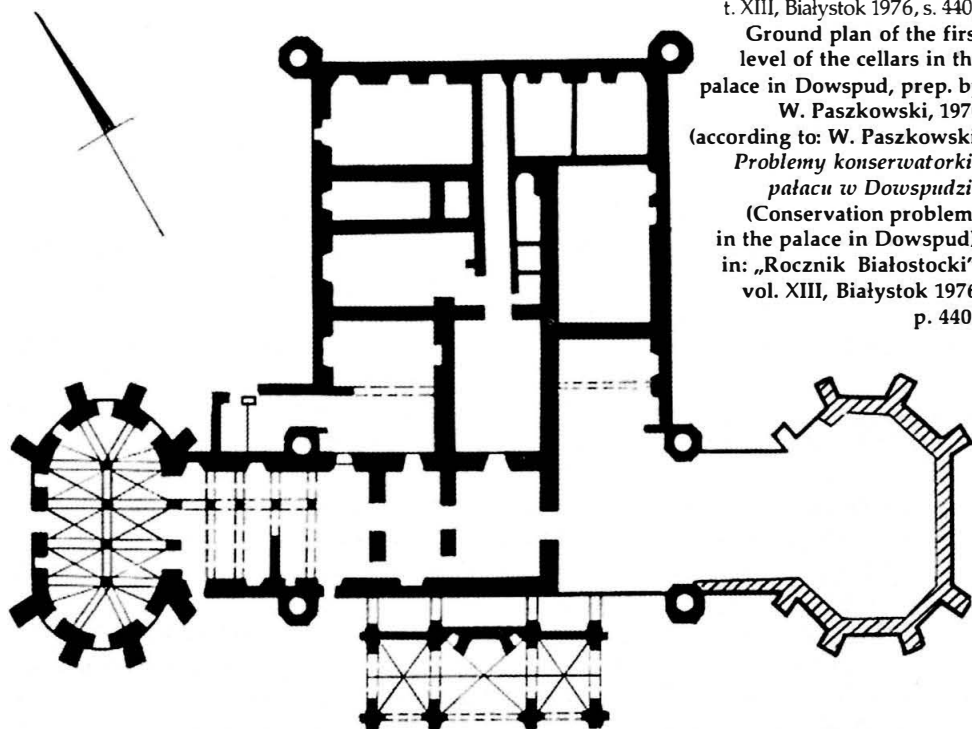
Nieco wcześniej, bo już w 1963 r. W. Paszkowski skierował swoje zainteresowania na XIX-wieczne założenie pałacowe w Dowspudzie. Na łamach lokalnej prasy wskazywał na wartości historyczne i architektoniczne, podkreślał wyjątkowe walory tej neogotyckiej budowli. W 1970 r. zlecił badania architektoniczne, które w ramach warszawskich PKZ wykonał inż. Henryk Siuder, jak się wydaje z udziałem W. Paszkowskiego. Oni obaj sporządzili rzuty pierwszego poziomu piwnic, które miały posłużyć przyjęciu prawidłowej metody konserwatorskiej zachowanych resztek pałacu. Do tematu tego W. Paszkowski powrócił w maju 1971 r., kiedy to swoje przemyślenia wyraził w referacie „Problemy konserwatorskie pałacu w Dowspudzie” wygłoszonym na sesji naukowej, zorganizowanej przez Komisję Historii Sztuki Białostockiego Towarzystwa Naukowego, opublikowanym później na łamach „Rocznika Białostockiego”. Podjął w nim ważny problem stosowania współczesnych materiałów w konserwacji zabytkowej architektury. Pisał: *Konserwacja obiektu zabytkowego jest zjawiskiem skomplikowanym. Przetrwanie zabytkowej budowli do naszych czasów świadczy o prawidłowości konstrukcyjnej, właściwie użytych materiałach oraz doskonałych projektach budowlanych i wykonawcach. Duże doświadczenie i dobra znajomość materiałów, pomimo ich niewielkiej różnorodności, gwarantowały trwałość budowli. Duże bogactwo i cechy chemofizyczne współczesnych materiałów budowlanych oraz brak doświadczenia w ich zastosowaniu stwarzają wielkie trudności dla współczesnego konserwatora zabytków architektury. Zastosowanie współczesnych materiałów budowlanych do zabytkowego obiektu nie zawsze daje pozytywne rezultaty, a w niektórych wypadkach doprowadza nawet do destrukcji zabytku.*

Rozważania te dotyczyły pałacu w Dowspudzie i wiązały się z zastosowaniem w przeszłości cementu do naprawy kolumn, cokołów i kapiteli, ale odnosiły się również do innych obiektów remontowanych przez nieodpowiedzialnych rzemieślników, stosujących nieodpowiednie materiały.

Poza wymienionymi tu zajęciami Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków, przedstawionymi w dużym skrócie, niemało czasu poświęcał W. Paszkowski popularyzacji zabytków woj. białostockiego. Przy udziale młodszych pracowników zorganizował ogólnopolskie konferencje konserwatorskie, w 1957 r. w Supraślu, w 1958 r. w Augustowie. Przedstawiał na nich ważne zagadnienia, nurtujące miejscową służbę konserwatorską. Dotyczyły one zabezpieczenia, czy też zachowania budownictwa ludowego w regionie oraz prac konserwatorskich prowadzonych w zespołach klasztornych w Supraślu i Wigrach, a także ochrony Kanału Augustowskiego. Konferencje były połączone z objazdami po terenie, dzięki czemu przybliżyły uczestnikom wiedzę o bogactwie kulturowym ziem północno-wschodniej Polski.

15. Rzut pierwszego poziomu piwnic pałacu w Dowspudzie, wyk. W. Paszkowski, 1970 r. (wg: W. Paszkowski, *Problemy konserwatorskie pałacu w Dowspudzie* [w:] „Rocznik Białostocki”, t. XIII, Białystok 1976, s. 440).

Ground plan of the first level of the cellars in the palace in Dowspud, prep. by W. Paszkowski, 1970 (according to: W. Paszkowski, *Problemy konserwatorskie pałacu w Dowspudzie* (Conservation problems in the palace in Dowspud), in: „Rocznik Białostocki”, vol. XIII, Białystok 1976. p. 440).



Wiedzę o budowlach zabytkowych, badaniach i poczynaniach konserwatorskich starał się W. Paszkowski, w miarę możliwości, popularyzować w różny sposób. Wyrażał ją w pierwszych po wojnie katalogowych opracowaniach historycznych miast: Tykocina, Choroszcz, Szczuczyna. W lokalnej prasie, „Ochronie Zabytków”, „Kamienie”, publikował informacje na tematy badawcze i konserwatorskie, prowadzone w regionie i mieście, m.in. o pałacu Branickich, kościele katedralnym w Łomży, kościele w Wigrach. Pisał o dworach w terenie i budownictwie drewnianym. Był również współautorem artykułu sprawozdawczego z dwudziestoletniej działalności służby konserwatorskiej w województwie, a także mapy zabytków woj. białostockiego. On też w 1963 r. zainspirował Wytwórnę Filmów Dokumentalnych w Warszawie do nakręcenia filmu o zabytkach w Tykocinie. Będąc już na emeryturze opracował dokumentacje konserwatorskie z prac budowlano-konserwatorskich prowadzonych z przerwami od 1948 r. do lat 70. w synagodze tykocińskiej, z prac za lata 1960-78 przy ruinach cerkwi pobazylińskiej w Supraślu, pałacu Branickich w Choroszcz w latach 1961-1973; z prac prowadzonych w latach 1974-1979 w kościele i klasztorze benedyktynek w Drohiczyźnie; z prac w latach 1976-1978 prowadzonych w zespole pokamedulskim w Wigrach, z prac konserwatorskich w latach 1973-1979 przy Śluzie w Paniewie na Kanale Augustowskim oraz prac z lat 1977-1979, jakie trwały na terenie pałacu Paca w Dowspudzie.

Wymieniona tu różna problematyka działań konserwatorskich wymagała od W. Paszkowskiego jako Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków udziału w wielu naradach i posiedzeniach dyskusyjnych. Szczególnie trudne były one wówczas, gdy przychodziło bronić słusznego stanowiska konserwatorskiego, odnoszącego się do pojedynczych budowli lub zespołów. Wymagało też dużej wiedzy historycznej, planistycznej i architektonicznej, by uzasadnić konieczność utrzymania kształtu zabytkowych układów urbanistycznych, zespołów miejskich, a w nich rynków i ulic. Za swą postawę, czasem nieugiętą, W. Paszkowski niejednokrotnie narażał się ówczesnym władzom. Przykładem może być kilkudniowy areszt, spowodowany obroną dziedzińca przed pałacem Branickich w Białymstoku, przez który zaplanowano przeprowadzenie trasy łączącej Rynek Kościuszki z ulicą Mickiewicza. Zdarzały się też krytyczne uwagi, kierowane pod jego adresem za odbudowę kościoła w Wiźnie, czy też zespołu klasztorowego w Wigrach. Zastrzeżenia budziła pomoc konserwatorska w pracach remontowych budowli sakralnych, nawet tych, w których roboty prowadzone były przez parafie. Poparcia dla swych słusznym celów szukał wśród sprzymierzeńców, członków Wojewódzkiej Rady Ochrony Dóbr Kultury, powołanej w 1958 r. i u Generalnego Konserwatora Zabytków w Warszawie. I zapewne taka postawa stała się powodem przesunięcia W. Paszkowskiego 30 marca 1961 r. ze stanowiska Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków na stanowisko starszego konserwatora zabytków, a od 1 sierpnia 1966 r. do momentu odejścia na emeryturę 30 stycznia 1972 r. – starszego inspektora ds. konserwacji zabytków.

Poza różnorodnymi zajęciami zawodowymi W. Paszkowski znajdował czas na aktywną działalność w organizacjach społecznych. Od 1950 r. był członkiem Polskiego Towarzystwa Turystyczno-Krajoznawczego i zasiadał w Wojewódzkiej Komisji Opieki nad Zabytkami. Od 1960 r. był członkiem Białostockiego Towarzystwa Naukowego, od 1968 r. – członkiem Stowarzyszenia Architektów Rzeczypospolitej Polski. Od 1960 r. należał do Stronnictwa Demokratycznego.

W okresie swojej pracy nie zawsze był doceniany. Dopiero w 1955 r. otrzymał pierwsze odznaczenie – medal 10-lecia Polski Ludowej, a następne po dziewięciu latach. Były to odznaczenia i wyróżnienia związane z ochroną zabytków. Do nich należały: Złota Odznaka za Opiekę nad Zabytkami nadana w 1964 r., Złota Odznaka PTTK w 1965 r., Zasłużony Działacz Kultury, nadane w 1968 i 1971 r., Złoty Krzyż Zasługi w 1969 r., Zasłużony Pracownik Rady Narodowej w 1970 r. W 1974 r., będąc już na emeryturze, otrzymał odznakę Zasłużony Białostoczczyźnie i Krzyż Orderu Odrodzenia Polski, a jego nazwisko zostało wpisane do Księgi Zasłużonych Białostoczczyźnie.

W. Paszkowski, mimo okresowych niepowodzeń, a przy tym trudności, które musiał pokonywać każdego dnia, potrafił zjednywać sobie ludzi. Zarażał ich tematami odnoszącymi się do zabytków i ich konserwacji. Dzielił się swymi doświadczeniami, wątpliwościami. Często od wielu znakomitych naukowców, wcześniej wymienionych, oraz takich jak: prof. Jan Zachwatowicz – Generalny Konserwator Zabytków, dr Jan Glinka – od przedwojnia badacz spuścizny Branickich i znawca dziejów Białostoczczyzny, prof. arch. Anna Czapska z Politechniki Warszawskiej, czy też Michał Szymański – inspektor w MKiS, otrzymywał pomoc i radę. Przychylną taką zjednywała mu wysoka kultura osobista, koleżeński

i czynny stosunek do pracowników, a także szacunek do zwierzchników i interesantów, których w progi biura sprowadzały problemy ochrony zabytków. Wraz z odejściem na emeryturę nie zerwał istniejących więzi z zabytkami naszych ziem, bowiem jeszcze w latach 1972-1982 był zatrudniony w niepełnym wymiarze godzin w P.P. Pracowni Konserwacji Zabytków w Białymstoku na stanowisku starszego projektanta i konsultanta. W ramach tej pracy wykonał projekt odbudowy wypalonego w 1945 r. gotyckiego kościoła w Baniach Mazurskich, który odbudowano w latach 1975-1980. Niemal do śmierci sprawował nadzór konserwatorski nad pracami prowadzonymi na terenie założenia pałacowego w Dowspudzie oraz nad rekonstrukcją i odbudową kilkunastu obiektów pokamedulskich w Wigrach, które stały się ośrodkiem wypoczynkowym MKiS w Warszawie. Był też konsultantem konserwacji kaplicy i ołtarza św. Benedykta w tamtejszym kościele.

W dorobku W. Paszkowskiego odnotować należy projekt techniczny wykonany w 1973 r. Dotyczył on kotłowni i garażu, które miały być usytuowane w sąsiedztwie XIX-wiecznego spichlerza w Olecku. W tamtym czasie utrzymywał także bliski kontakt z białostockim urzędem konserwatorskim, korzystał z zaproszeń pracowników do wspólnych wyjazdów terenowych, do zabytkowych obiektów, które zawsze go pasjonowały.

Pozostawiony przez W. Paszkowskiego dorobek jest ogromny. On to bowiem w ciągu 38-letniej pracy na Białostocczyźnie przyczynił się do zachowania wielu zabytkowych budowli, które weszły do kart historii i kultury narodowej. Pod jego kierownictwem rozwinęła się działalność naukowa służby konserwatorskiej, poprzez kompleksowe badania dawnej architektury, a także dzięki artykułom opracowywanym również przez młodych współpracowników, mgr. Wacława Kochanowskiego i mgr. Ludmiłę Lebedzińską. Rozumiał potrzebę budowania warsztatu naukowego. W tym celu organizował archiwum konserwatorskie. Składały się nań dokumentacje techniczne, inwentaryzacje, rysunki pomiarowe, materiały ikonograficzne i fotografie. Założył specjalistyczną bibliotekę, gromadzącą publikacje na tematy konserwatorskie, architektury i sztuki.

Ważne miejsce w zbiorach archiwalnych przechowywanych przez WKZ zajmują negatywy fotograficzne autorstwa W. Paszkowskiego. Są ich tysiące, bowiem nie rozstawał się z aparatem fotograficznym w czasie pracy. One to stanowią wyjątkowo bogate źródło wiedzy, dające obraz wojennych zniszczeń miasta i województwa, a także wszystkie fazy jego odbudowy. Ze zgromadzonego materiału korzystają nie tylko pracownicy służby konserwatorskiej, ale również historycy i historycy sztuki zajmujący się dziejami naszego regionu oraz studenci miejscowych uczelni i innych ośrodków z całego kraju. O popularności tych zbiorów świadczą mogą ukazujące się aktualnie publikacje, w których m.in. umieszczone są fotografie wykonane przez W. Paszkowskiego oraz wystawy organizowane przez urząd konserwatorski i białostockie muzea.

Przywołując pamięć o tamtym okresie, konfrontując z interesującym nas piśmiennictwem i materiałami źródłowymi, trudno nie zauważyć ogromnych zasług W. Paszkowskiego – pierwszego Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków woj. białostockiego. Przejawiają się one troską i wewnętrzną potrzebą ratowania, a tym samym zachowania dóbr kultury, jakimi są dawne miejskie układy przestrzenne, zespoły architektoniczne i pojedyncze obiekty. Szczególnie tym

ostatnim starał się przywrócić kształt i szatę architektoniczną z okresu ich świetności.

Zabiegał o to, by z wielkim trudem i niemałym kosztem odbudowane, czy też odrestaurowane budowle znajdowały odpowiednich użytkowników, będących gwarantem ich dalszego przetrwania. W tym celu zmuszony był godzić się na adaptowanie lub przebudowywanie wewnątrz w obiektach zabytkowych mających być siedzibami instytucji oświatowych i kulturalnych. Czynił to jednak zgodnie z ogólnie przyjętymi zasadami, jakie panowały wówczas w kraju. Zdawał sobie bowiem sprawę z faktu, iż gdyby nie akceptował takich rozwiązań, nie odbudowywał czy nie rekonstruował budowli, znaczna część zabytków przestałaby istnieć lub istniałaby w formie trwałej ruiny, zubożając jeszcze bardziej historyczny krajobraz kulturowy regionu.

W codziennej pracy podejmował ważne decyzje, docierając wiele razy do każdego obiektu w terenie, sprawując nadzór konserwatorski, albo pochylając się nad każdą dokumentacją przy biurku. Do dziś jeszcze można zauważyć na wielu projektach i opracowaniach studyjnych jego poprawki i uwagi, świadczące o wnikliwym podejściu do rozpatrywanych tematów. Dlatego też, kiedy cofniemy się pamięcią w okres niezmiernie trudny z racji złożoności problemów, zdumienie budzi ogromny dorobek W. Paszkowskiego, w którym zawarta jest również wyjątkowa część dziejów regionu, w tym i historii konserwatorstwa białostockiego. Jego dokonania zasługują więc na najwyższe uznanie i głęboki szacunek, bowiem pracę w zakresie ochrony dóbr kultury traktował nie tylko jako obowiązek, ale i wielką życiową pasję.

Inżynier architekt Władysław Paszkowski zmarł 2 października 1982 r. i spoczywa wraz z małżonką na cmentarzu św. Rocha w Białymstoku.

ŹRÓDŁA

1. Akta osobowe W. Paszkowskiego, przechowywane w Podlaskim Urzędzie Wojewódzkim w Białymstoku.
2. Akta osobowe W. Paszkowskiego, przechowywane w Pracowni Konserwacji Zabytków w Białymstoku.
3. Informacja ustna inż. Mieczysława Godlewskiego z Białegostoku, udzielona w 2001 r.
4. Informacja ustna mgr. Antoniego Oleksickiego z Białegostoku, udzielona w 2003 r.
5. Informacja ustna mgr. Stanisława Tumidajewicza z Suwałk, udzielona w 2004 r.

DOKUMENTACJE INWENTARYZACYJNE I PROJEKTOWE WYKONANE PRZEZ WŁADYSŁAWA PASZKOWSKIEGO

1. Inwentaryzacja kościoła parafialnego w Choroszczy, 1945 r., nr inw. 469, w zbiorach Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków (dalej WUOZ) w Białymstoku.
2. Inwentaryzacja i projekt zabezpieczenia ruin cerkwi pobazyliiańskiej w Supraślu, 1946 r., nr inw. 1966, w zbiorach WUOZ w Białymstoku.
3. Pomiar inwentaryzacyjny pałacu Opatów w Supraślu, 1947 r., nr inw. 943, w zbiorach WUOZ w Białymstoku.
4. Projekt odbudowy pałacu Opatów w Supraślu, 1949 r., nr inw. 946, w zbiorach WUOZ w Białymstoku i reprodukcja: W. Kochanowski, *Pobazyliiański zespół architektoniczny w Supraślu, pow. Białystok*, [w:] „Rocznik Białostocki”, t. IV, Białystok 1963, s. 373.
5. Inwentaryzacja kościoła i klasztoru pofranciszkańskiego w Drohiczynie 1947 i 1949 r., nr inw. 1511, w zbiorach WUOZ w Białymstoku.

6. Inwentaryzacja alumnatu w Tykocinie, 1949 r., nr inw. 1022, w zbiorach WUOZ w Białymstoku.
7. Inwentaryzacja ruin kościoła w Wiźnie oraz projekt odbudowy, 1952-1953, nr inw. 490, w zbiorach WUOZ, Delegatura w Łomży.
8. Inwentaryzacja pomiarowa kościoła w Mielniku, 1953 r., nr inw. 665, w zbiorach WUOZ w Białymstoku.
9. Projekt rekonstrukcji kościoła w Mielniku, 1956 r., nr inw. 1541-1542, w zbiorach WUOZ w Białymstoku.
10. Inwentaryzacja lamusa w Kalinówce Kościelnej, brak daty (1954 lub 1955 r.), nr inw. 602, w zbiorach WUOZ w Białymstoku.
11. Projekt techniczny częściowej rekonstrukcji lamusa w Kalinówce Kościelnej, 1955 r., nr inw. 603, w zbiorach WUOZ w Białymstoku.
12. Plan parteru pałacu w Pawłowiczach, 1955 r. nr inw. 1550, w zbiorach WUOZ w Białymstoku.
13. Bęckowo – pomiary inwentaryzacyjne dworu wykonane wspólnie z arch. Stefanem Winiarskim, 1956 r., nr inw. 1377-1379, w zbiorach WUOZ w Białymstoku.
14. Rzut pierwszego poziomu piwnic w Dowszpuździe. Repródukcja: W. Paszkowski, *Problemy konserwatorskie pałacu w Dowszpuździe*, [w:] „Rocznik Białostocki”, Warszawa 1976, t. XIII, s. 440.
15. Domniemana rekonstrukcja królewskiego zamku bastionowego w Tykocinie, 1976 r., nr inw. 2039, w zbiorach WUOZ w Białymstoku.

W wykazie uwzględniono inwentaryzacje i projekty, na których odczytano podpisy W. Paszkowskiego. W zbiorach WUOZ w Białymstoku i Delegaturze w Suwałkach znajdują się opracowania inwentaryzacyjne i projektowe bez podpisów autorów dokumentacji, często tylko z podpisem kierownika pracowni PKZ. Być może niektóre z nich są autorstwa W. Paszkowskiego.

BIBLIOGRAFIA

1. W. Paszkowski, *Pałac Branickich w Białymstoku*, „Ochrona Zabytków”, R. 2, 1949, nr 1, s. 60-61.
2. W. Paszkowski, *Województwo białostockie. Prace konserwatorskie*, „Ochrona Zabytków”, R. 5, 1952, nr 4, s. 278-281.
3. W. Paszkowski, *Wątki gotyckie pałacu Branickich w Białymstoku*, „Ochrona Zabytków”, R. 5, 1952, nr 4, s. 287.
4. W. Kochanowski, W. Paszkowski, *Prace konserwatorskie. Województwo białostockie (1952-1956)*, „Ochrona Zabytków” R. 9, 1956, nr 4, s. 257-261.
5. W. Paszkowski, *Roboty konserwatorskie w katedrze tomżyńskiej*, „Ochrona Zabytków”, R. 10, 1957, nr 3, s. 172-181.
6. W.K. Kochanowski, *Konserwacja zabytków sztuki województwa białostockiego w latach 1945-1959*, [w:] „Rocznik Białostocki”, t. I, Białystok 1961, s. 387-402.
7. W. Paszkowski, *Szesnaście lat opieki nad zabytkami*, „Kamena”, R. 29, 15-31 V 1962, nr 9/10, s. 14.
8. W. Paszkowski, *Pałac w Dowszpuździe*, „Gazeta Białostocka”, 20-21 IV 1963, nr 93, s. 6.
9. W. Paszkowski, *Prace badawcze na zamku pod Tykocinem*, „Gazeta Białostocka”, 14-15 XII 1963, nr 295, s. 6.
10. W. Kochanowski, *Pobazyliański zespół architektoniczny w Supraślu pow. Białystok*, [w:] *Rocznik Białostocki*, t. IV, Białystok 1963, s. 355-395.
11. W. Paszkowski, *Pałac w Choroszczy*, „Gazeta Białostocka”, 22-25 X 1964, nr 254, s. 6.
12. W. Paszkowski, *Szczuczyn – miasto prywatne*, „Gazeta Białostocka”, 5-6 XII 1964, nr 290, s. 6.
13. L. Lebedzińska, W. Paszkowski, *Tykocin*, [Białystok], 1964, s. 20 nlb.
14. Z. Sokołowska, L. Lebedzińska, *Ochrona dóbr kultury w województwie białostockim w XX-leciu Polski Ludowej* [katalog wystawy], Białystok 1964, s. 60 nlb.
15. W. Kochanowski, *Architektura zespołu pokamedulskiego w Wigrach*, [w:] *Studia i materiały do dziejów Suwalszczyzny*, Białystok 1965, s. 139-174.
16. W. Kochanowski, L. Lebedzińska, W. Paszkowski, *Osiągnięcia Polski Ludowej w zakresie ochrony zabytków na Białostoczczyźnie*, [w:] „Rocznik Białostocki”, t. V, Białystok 1965, s. 261-306.
17. W. Paszkowski, *Choroszcz*, [Białystok], 1966, s. 24 nlb.
18. L. Lebedzińska, *Freski w Supraślu*, katalog wystawy, Białystok 1968, s. 92 nlb.
19. L. Lebedzińska, *Ochrona zabytków ruchomych w działalności Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Białymstoku*, [w:] „Rocznik Białostocki”, t. VIII, Białystok 1968, s. 67-75.

20. H. Wilk, *Śladami zabytków. Zapraszamy na szlaki. (Rozmowa z inż. arch. Władysławem Paszkowskim – konserwatorem zabytków architektonicznych)*, „Gazeta Białostocka”, 18 VII 1970, nr 196, s. 7.
21. *Mapa zabytków województwa białostockiego*, Warszawa 1972. Treść zabytkową opracowały L. Stalończyk i J. Hościłowicz na podstawie materiałów L. Stalończyk i W. Paszkowskiego.
22. A. Czapska, *Architektoniczne zabytki miasta Wąsosz oraz badania terenu dawnego zamku*, [w:] *Rocznik Białostocki*, t. XI, Warszawa 1972, s. 283-303.
23. W. Paszkowski, *Choroszcz, woj. białostockie. Pałac Branickich. Dokumentacja konserwatorska z prac budowlano-konserwatorskich prowadzonych w latach 1961-1973*, Białystok 1973, s. 15, il. 71, maszynopis w zbiorach WUOZ w Białymstoku, nr inw. 3141.
24. W. Paszkowski, *Problemy konserwatorskie pałacu w Dowspudzie*, [w:] *Rocznik Białostocki*, t. XIII, Warszawa 1976, s. 439-449.
25. W. Paszkowski, *Tykocin, woj. białostockie. Synagoga. Dokumentacja konserwatorska z prac budowlano-konserwatorskich prowadzonych w latach po 1961-1977*, Białystok 1977, s. 15 i il. 71, maszynopis w zbiorach WUOZ w Białymstoku, nr inw. 3708.
26. W. Paszkowski, *Wigry, woj., suwalskie. Zespół pokamedulski, dokumentacja konserwatorska z prac budowlano-konserwatorskich prowadzonych w latach 1976-1978*, Białystok 1978, s. 11, il. 54, maszynopis w zbiorach WUOZ Delegatura w Suwałkach, nr inw. 515.
27. W. Paszkowski, *Kanał Augustowski, Śluza Paniewo, woj. suwalskie, dokumentacja konserwatorska z prac budowlano-konserwatorskich prowadzonych w latach 1973-1979*, Białystok 1979, s. 16, il. 36, maszynopis w zbiorach WUOZ Delegatura w Suwałkach, nr inw. 609.
28. W. Paszkowski, *Dowspuda. Pałac Paca, woj. suwalskie. Dokumentacja konserwatorska z prac remontowo-konserwatorskich prowadzonych w latach 1977-1979*, Białystok 1980, s. 13, il. 76, maszynopis w zbiorach WUOZ Delegatura w Suwałkach, nr inw. 597.
29. W. Paszkowski, *Supraśl. Ruiny cerkwi O.O. Bazylianów, woj. białostockie. Dokumentacja sprawozdawcza z prac remontowo-konserwatorskich prowadzonych w latach 1960-1978*, Białystok 1980, s. 9, il. 72, maszynopis w zbiorach WUOZ w Białymstoku, nr inw. 3706.
30. W. Paszkowski, *Drohiczyn, woj. białostockie. Kościół i klasztor SS. Benedyktynek. Dokumentacja konserwatorska z prac budowlano-konserwatorskich prowadzonych w latach 1974-1979*, Białystok 1980, s. 16, il. 71, maszynopis w zbiorach WUOZ w Białymstoku, nr inw. 2381.
31. M. Kalamajska-Saeed, *Łomża i okolice, Województwo łomżyńskie, Katalog Zabytków Sztuki*. Warszawa 1982, s. 19, 74.
32. M. Dolistowska, *Wizna. Kościół parafialny p.w. św. Jana Chrzciciela. Studium historyczno-architektoniczne*, Białystok 1983, s. 48, il. 144, maszynopis w zbiorach WUOZ Delegatura w Łomży, nr inw. 1220.
33. S. Lorentz, *Album wileńskie*, Warszawa 1986, s. 34.
34. A. Czapska, *Zagadnienie trwałej ruiny na przykładzie zboru kalwińskiego w Sidrze*, [w:] „Rocznik Białostocki”, t. XVII, Warszawa 1991, s. 251-268.
35. A. Czapska, *Badania architektoniczne na terenie dawnego województwa białostockiego w latach 1965-1985*, [w:] „Rocznik Białostocki”, t. XVIII, Warszawa 1993, s. 423-432.
36. A. Czapska, *Z badań nad kościołem w Rutkach w woj. białostockim*, [w:] „Rocznik Białostocki”, t. XVIII, Warszawa 1993, s. 219-232.
37. E. Narolewska, *Ratusz w Białymstoku – dzieje i przeobrażenia*, „Biuletyn Konserwatorski Województwa Białostockiego”, Białystok 1995, z. 1, s. 25-34.
38. J. Hościłowicz, *Zespół pałacowy w Strabli, jego dzieje i konserwacja*, „Biuletyn Konserwatorski Województwa Białostockiego”, Białystok 1996, z. 2, s. 5-34.
39. E. Zeller-Narolewska, *Pałac Branickich w Białymstoku XIX i XX wieku. Przemiany i problemy konserwatorskie*, „Biuletyn Konserwatorski Województwa Podlaskiego”, Białystok 2001, z. 7, s. 6-47.
40. P. Brysacz, *O dwóch takich co miasto ratowali*, *Magazyn „Kurier Poranny”*, 20. VII 2002, s. 6-7.
41. S. Wicher, *Alumnat wojskowy w Tykocinie. Historia przebudowy i konserwacja*, „Biuletyn Konserwatorski Województwa Podlaskiego”, Białystok 2003, z. 8-9, s. 7-47.
42. Karty ewidencyjne dokumentacji obiektów architektury, w zbiorach WUOZ w Białymstoku.

LISTY DO REDAKCJI

Drohiczyn, 10.03.2002 r.

Szanowny Panie Konserwatorze!

Pragnę gorąco podziękować za nadesłany uprzejmie VII Zeszyt Biuletynu Konserwatorskiego Województwa Podlaskiego za rok 2001. Zawsze z radością odbieram tak piękny prezent informujący o cennych osiągnięciach w zakresie Ochrony Zabytków na naszym terenie i jako miły wyraz pamięci.

Proszę przekazać moje serdeczne pozdrowienia całemu szanownemu Zespołowi Redakcyjnemu –

Ks. prof. Władysław Hładowski

* * *

Warszawa, dnia 19 marca 2002 roku

Szanowni Państwo,

Pragnę serdecznie podziękować za kolejny zeszyt Biuletynu Konserwatorskiego Województwa Podlaskiego.

Wydawnictwo Oddziału Służby Ochrony Zabytków i Regionalnego Ośrodka Studiów i Ochrony Środowiska Kulturowego w Białymstoku jest interesującym przyczynkiem w dziele promocji naszych „Małych Ojczyzn”.

Proszę przyjąć słowa uznania za wnikliwość i szerokie traktowanie podejmowanych tematów.

Gratuluje trwania w realizowaniu tej cennej inicjatywy.

Na dalszy trud pracy z serca błogosławię

Ks. Sławoj Leszek Głódź
Biskup Polowy Wojska Polskiego

* * *

Poznań, 2002-03-25

Szanowny Panie Konserwatorze,

Bardzo dziękuję za przesłany mi uprzejmie „Biuletyn Konserwatorski Województwa Podlaskiego” z. VII. Zawiera on szereg interesujących materiałów. Dla mnie zaś szczególnie cenny jest artykuł Danuty Jaskanis pt. „Grodzisko w Rajgrodzie w świetle źródeł archeologicznych”.

Dziękując raz jeszcze, przesyłam serdeczne pozdrowienia wraz z najlepszymi życzeniami z okazji Świąt Wielkanocnych

Prof. dr hab. Zofia Kurnatowska
Instytut Archeologii i Etnologii PAN
Oddział w Poznaniu

* * *

Warszawa, dnia 14 marca 2002 r.

Biblioteka Główna Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie uprzejmie dziękuje za 7 zeszyt „Biuletynu Konserwatorskiego Województwa Podlaskiego” za rok 2001, w którym znajdujemy wyniki interesujących badań nad zabytkowymi fisharmoniami z terenu dawnego województwa suwalskiego oraz szereg artykułów na wysokim poziomie naukowym i wydawniczym z dziedziny szeroko rozumianej kultury i sztuki.

Z wyrazami poważania i gorącymi podziękowaniami

p.o. Dyrektora
Biblioteki Głównej Akademii Muzycznej
im. Fryderyka Chopina
mgr Henryka Kowalczyk

* * *

Toruń, dnia 07.03.2002 r.

Serdecznie dziękujemy za przesłany Biuletyn, który wzbogaci zasoby naszej Biblioteki i będzie wykorzystywany w pracy naukowej i dydaktycznej zarówno przez studentów jak i pracowników naszego Zakładu.

Kierownik
Zakładu Konserwacji Malarstwa
i Rzeźby Polichromowanej
Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu
Prof. dr Bogumiła Rouba

* * *

Warszawa, 26.01.2004 r.

Szanowni Państwo,

pragnę tą drogą podziękować serdecznie za pamięć i przesłanie mi kolejnego tomu Biuletynu Konserwatorskiego. Jak wszystkie poprzednie, tak i ten podwójny 8-9/2003 tom został przygotowany z wielką starannością merytoryczną i edytorską.

Sądząc po tematyce można stwierdzić, że z każdym rocznikiem obok stałych działów problemowych, poszerza się zakres tematyczny o nowe zagadnienia wynikające z odkryć, badań lub potrzeb naukowo-konserwatorskich.

Właściwie jest to w tej chwili jedyny rocznik związany z dziedzictwem kulturowym północno-wschodniego regionu, zwłaszcza w dziedzinie sztuki, dziejów kultury duchowej i materialnej, jak też aktualnie prowadzonych badań i prac służących utrzymaniu spuścizny.

Udostępnianie wiedzy z tego zakresu i to na tak wysokim poziomie profesjonalnym jest drogą do spopularyzowania nie tylko działań konserwatorskich, ale także wiedzy o zasobach kulturowych tego regionu i to nie tylko pośród jego mieszkańców. Z moich obserwacji wynika, że Biuletyn może wzbudzić duże zainteresowanie w środowiskach uniwersyteckich, które nie zawsze mają wiedzę o wydawnictwie. Odnoszę jednak wrażenie, że zasięg jego rozpowszechniania jest bardziej – co zrozumiałe zresztą przy zapewne niewielkim nakładzie – ograniczony do odbiorców środowiska konserwatorskiego w Polsce, stąd w mniejszym stopniu Biuletyn dostępny jest w uniwersyteckich środowiskach humanistycznych. Stąd moja propozycja.

Otóż zbliża się w 2004 roku pora edytowania tomu jubileuszowego, czyli dziesiątego, który dla Zespołu Redakcyjnego powinien być swoistym rodzajem laurki za wytrwałość w pozyskiwaniu autorów artykułów, w animowaniu i podejmowaniu różnorodnych tematów, za umiejętność współpracy, a także za umiejętność pozyskiwania życzliwych sponsorów, bez których wszystko byłoby trudniejsze. Dlatego proponuję, by przy okazji tego Jubileuszu wydać kolorową ulotkę propagującą wydawnictwo i rozesłać ją jako zwiastuna do bibliotek wyższych uczelni i wydziałów humanistycznych.

Na koniec pragnę wyrazić Redakcji swoją wdzięczność za umieszczanie not wspomnieniowych o ludziach, których już nie ma, a którzy swoje życie zawodowe związali z tą częścią Polski, pracując często w niełatwych warunkach, jako strażnicy pamiętek narodowych.

Gratulując raz jeszcze efektów pracy, zaangażowania redakcyjnego, życzę wielu następnych interesujących tomów oraz wielu życzliwych sponsorów.

Z poważaniem

Dr Jan Jaskanis

* * *

Warszawa, 26.02.2004

Bardzo dziękuję za okazowy numer „Biuletynu Konserwatorskiego” (8-9), jak zwykle bardzo ciekawy i na najwyższym poziomie edytorskim i naukowym. W aktualnym numerze mnie szczególnie zainteresowały: J. Musialika *Fisharmonie* i Z. Rostkowskiego *Martini w Starej Wsi*.

Życzę dalszych tak udanych publikacji.

Prof. dr hab. Jerzy Gołos

* * *

Toruń, dnia 24.02.2004 r.

Z wdzięcznością otrzymałem kolejny, 8-9 zeszyt Biuletynu Konserwatorskiego Województwa Podlaskiego, jak zwykle opracowany na wysokim poziomie edytorskim

i z bogatą oprawą plastyczną. Zestaw zawartych w nim opracowań, od wyników badań archeologicznych poczynając poprzez prace dokumentacyjne i konserwatorskie, inwentaryzację zabytkowych fisharmonii, a na wspomnieniu o prof. Ignacym Tłoczku skończywszy, stanowi odzwierciedlenie szerokiego zakresu działalności

konserwatorskiej, podejmowanej przez Wojewódzki Oddział Służby Ochrony Zabytków na terenie Podlasia.

Osobistą satysfakcję stanowi dla mnie zamieszczenie pełnego zestawu dokumentacji historyczno-konserwatorskich i inwentaryzacji pomiarowych zabytkowych organów, w przeważającej części mego autorstwa, oraz dokumentacji prac organo-mistrzowsko-konserwatorskich, zrealizowanych przy zabytkowych instrumentach.

Wdzięczny za otrzymany egzemplarz Biuletynu i załączone życzenia łączę wyrazy szacunku.

Mgr Marian Dorawa
Rzecznik Ministra Kultury RP
d/s ochrony i konserwacji zabytkowych organów

* * *

Białystok, 10 maja 2004 r.

Szanowny Panie Konserwatorze! Szanowna Redakcjo!

„Biuletyn Konserwatorski” czytam od początku z tym większym zainteresowaniem, że znajduję w nim fachowe, pogłębione i pełne znaczących faktów materiały. Z nie małym zdziwieniem stwierdziłam, że to już niespełna dekada wydawnicza i że zebrała się spora biblioteczka wiedzy konserwatorskiej województwa podlaskiego. Wiedzy przeznaczonej zarówno dla profesjonalistów jak i tych, którym sprawy ochrony zabytków leżą głęboko na sercu. Konfrontując tę wiedzę z założeniami postawionymi przez Redakcję w 1995 roku, uważam, że w dużym stopniu cele zostały spełnione.

Jak to zrobiła Redakcja, będąc wyłącznie na „garnuszk” sponsorów, na „łascie” autorów, którzy zrzekli się [sic!] honorariów, a także radząc sobie z trudami organizacyjnymi – tego doprawdy nie wiem? Tak, czy owak Zespołowi, który w dzisiejszej rzeczywistości „chwycił byka za rogi” należą się szczerze słowa uznania.

Gdybym miała wymienić to, co mi się najbardziej w kolejnych zeszytach podobało – nie starczyłoby tu miejsca. Zdecydowanie muszę jednak wyrazić uznanie za materiał o Strabli przedstawiający miejsce, obiekt i ludzi wpisanych w historyczne tło. Z zaciekawieniem czytałam o Białymstoku z przełomu XIX i XX wieku, oglądałam stare mapy i zdjęcia dokumentujące wygląd mego rodzinnego miasta. Historia pałacu w Białowieży oraz urządzanych tam polowań wniosła intrygujący powiew wielkiego świata. Niezwykle ważny był też materiał o cerkwi w Czyżach będący swego rodzaju epitafium ku czci nie istniejącej już świątyni.

Nie chcąc powielać komplementów o treści i formie „Biuletynu”, zauważam jednakże, że zawiera on całą paletę barw Podlasia, bogactwo i różnorodność kulturową regionu.

Chciałabym także o coś się upomnieć: potrzebna jest mianowicie stała rubryka, swoisty „Poczet konserwatorów”, a nie tylko nieliczne okolicznościowe wspomnienia. Konserwacja zabytków to wszak nie tylko obiekty, ale przede wszystkim ludzie (jest ich wielu, znam niektórych osobiście), którzy serdecznie i z wielkim zaangażowaniem zastanawiają się, co wartościowego można zachować przyszłym pokoleniom. Szkice o nich, portrety czy biografie będą na pewno bardzo popularne i z zaciekawieniem czytane.

A gdyby tak jeszcze Szanowny Zespół zainicjował szeroką, redakcyjną dyskusję pod hasłem: „Zanim zburzysz – pomyśl!”, byłoby to satysfakcjonujące nie tylko dla mnie. Białystok zasługuje na takie działanie.

Z poważaniem

Ludmiła Chalecka-Połocka

* * *

Białystok, 10.02.2004 r.

(...) Wszystkie dotychczas wydane numery są przez bibliotekę pedagogiczną starannie przechowywane i cieszą się zainteresowaniem naszych czytelników.

Niezmiennie korzystają z Państwa publikacji nauczyciele historii, języka polskiego i sztuki. W związku z realizowaną w szkołach ścieżką edukacyjną „Edukacja regionalna – dziedzictwo kulturowe w regionie” materiały zawarte w Państwa biuletynach stanowią inspirację dla tej grupy nauczycieli. Wykorzystywane są informacje o stanie zabytków naszego województwa i ich konserwacji, wiadomości o historii i kulturze naszego regionu, a także wszystko co dotyczy architektury, malarstwa, rzeźby i rzemiosła Podlasia.

Nieocenioną wartość, co podkreślają czytelnicy, stanowią fotografie, ilustracje, mapy, które wzbogacają treści artykułów.

Z życzeniami dalszych sukcesów

*Dyrektor
Centrum Edukacji Nauczycieli
w Białymstoku
mgr Krystyna Grabowska*

* * *

Białystok, 13 września 2004 roku

Regionalny Oddział PTTK w Białymstoku składa gorące podziękowanie za przekazanie nam 20 egzemplarzy Biuletynu Konserwatorskiego jako nagród dla uczestników XXVII Wojewódzkich Eliminacji Konkursu Krasomówczego.

Od dawna wielce sobie cenimy niezwykle ważną pracę osób związanych z Wojewódzkim Oddziałem Służby Ochrony Zabytków w Białymstoku, będących redaktorami i autorami tekstów zawartych w poszczególnych tomach Biuletynu Konserwatorskiego.

Są to bardzo cenne materiały dotyczące największych skarbów, ciekawostek z bogatego dziedzictwa kulturowego naszego regionu.

Wyrażając nasze uznanie, jednocześnie życzymy kolejnych udanych edycji Biuletynu Konserwatorskiego. Bez tej cyklicznej publikacji już trudno byłoby wyobrazić sobie pogłębione działania krajoznawcze i krasomówcze, którymi zajmuje się nasz Regionalny Oddział PTTK w Białymstoku.

Łączmy turystyczne pozdrowienia!

*Przewodnicząca Rady ds. TON
ZG PTTK*

Maria Maranda

*Prezes Regionalnego Oddziału
PTTK w Białymstoku*

Tomasz Jerzy Ostapczuk

RECENZJE

PRZEPIĘKNY BIULETYN

Słowo biuletynu kojarzy się zwykle z drukami niezbyt wyszukаныmi, dokumentującymi bieżącą działalność instytucji. Jeśli tak, to wyjątkiem w tej regule są Biuletyny Konserwatorskie poprzednio Województwa Białostockiego, a teraz już Podlaskiego. Otrzymaliśmy właśnie kolejny, szósty zeszyt. Wymienię tylko kilka tematów: kościół w Strabli, pałac w Choroszczy, Pałacyk Gościnny w Białymstoku, elektrownia białostocka, polowania carskie w Białowieży, płaskorzeźby Ksawerego Dunikowskiego w Niemirowie, zabytkowe fisharmonie, organy, całe działy: „Zabytki do zagospodarowania” i „Dobra utracone”.

Okazuje się na przykład, że car Aleksander II i jego goście ustrzelili w ciągu dwóch dni 1860 roku: 28 żubrów, 2 łosie, 20 danieli, 11 dzików, 16 wilków, 16 saren, 7 lisów, 4 borsuki i tylko 2 zające. Do Białowieży pary cesarskie przyjeżdżały pociągiem, który składał się z 11 wagonów, w tym salonu, dwóch gabineatów, kuchni. Specjalnie sprowadzeni z Warszawy ogrodnicy urządzali tzw. rampę carską wyścielaną dywanami. Z kwiatów układano napisy powitalne oraz dwugłowego orła. Przegląd zabitej zwierzyny odbywał się wieczorem przed pałacem. Zwierzęta układano na lewym boku, najpierw te zastrzelone przez cara, potem i przez innych uczestników polowania. Służba ubrana w czerwone koszule oświetlała latarniami cały teren. To tylko wybrana ciekawostka z anonowanego tomu. Przeczytać i starannie obejrzyć należy cały.

„Kurier Poranny”, nr 109, 1.05.2001 r.

* * *

BIULETYN KONSERWATORÓW

Ukazał się siódmy zeszyt „Biuletynu Konserwatorskiego Województwa Podlaskiego”, za rok 2001, wydany przez Wojewódzki Oddział Służby Ochrony Zabytków i Regionalny Ośrodek Studiów i Ochrony Środowiska Kulturowego w Białymstoku. Zawiera on publikacje, skierowane nie tylko do profesjonalistów, ale również do osób, które interesują się dziejami swojego regionu, architekturą, ochroną zabytków, archeologią.

Bardzo dużo miejsca poświęcono w Biuletynie problematyce Pałacu Branickich w Białymstoku: jego odbudowie i przebudowom, wykopaliskom archeologicznym prowadzonym w ogrodzie przypałacowym. Ks. Jan Nieciecki przedstawia plan rezydencji białostockiej w czasach Jana Klemensa. Białostoczan – i nie tylko – z pewnością zaciekawia historia (do końca niewyjaśniona) odrestaurowanej pięknej rzeźby św. Jana Nepomucena, znajdującej się w Archidiecezjalnym Wyższym Seminarium Duchownym, a której zdjęcie zdobi okładkę Biuletynu. (a)

„Gazeta Współczesna”, nr 32, 14.02.2002 r.

PASJONUJĄCE SPOTKANIA Z ZABYTKAMI

Najnowszy „Biuletyn Konserwatorski Województwa Podlaskiego” (zeszyt 8-9) to podsumowanie prac i badań konserwatorskich prowadzonych na Podlasiu w ostatnich dwóch latach.

Tykocin

W „Biuletynie...” znajdziemy dwa niezwykle ciekawe teksty poświęcone zabytkom Tykocina. Sebastian Wicher prezentuje historię, etapy przebudowy i konserwacji alumnatu wojskowego w Tykocinie. Przytułek dla inwalidów wojennych i zasłużonych weteranów powstał w XVII stuleciu, z fundacji Krzysztofa Wiesiołowskiego, marszałka wielkiego litewskiego. O niezwyklej budowli wzmiankowało wiele znamienitych dawnych druków, m.in. „Volumina Legum”, „Złota Księga Szlachty Polskiej”, „Encyklopedia Staropolska” Glogera. Alumnat przechodził różne koleje losu, mieściły się weń: zbór protestancki, sala widowiskowa, areszt, magazyn nawozów sztucznych. Obecnie, po gruntownym remoncie, pełni funkcje hotelarskie.

Innym opisanym w „Biuletynie...” zabytkiem Tykocina jest synagoga. Tekst Krzysztofa Millera poświęcony konserwacji malowideł ściennych to lektura zapewne ciekawa dla fachowców – dla laików może być równie pasjonująca jak książka detektywistyczna. Wszystko za sprawą drobiazgowego opisu arcyciekawej technologii zapobiegania zawilgoceniu muru, a następnie zdejmowania, renowacji i ponownego instalowania malowideł ściennych. Czyta się z wypiekami na twarzy.

Pałacyk Gościnny

Warto też przeczytać tekst Jolanty Koller-Szumskiej poświęcony Pałacykowi Gościnnemu w Białymstoku. Autorka przybliży historię budowli, a także przedstawia kolejne etapy prac konserwatorskich. Ten reprezentacyjny budynek wzniesiony został dla Izabeli z Poniatowskich Branickiej, trzeciej żony hetmana. Niestety, przed śmiercią Pani Krakowskiej (tak powszechnie zwano siostrę króla) nie ukończono wystroju wnętrza. W tej sytuacji trzeba było stworzyć od podstaw wystrój wnętrza pałacyku, opierając się na wiedzy historycznej. Niezwykle trudnego zadania podjął się ksiądz Jan Nieciecki – historyk sztuki, wybitny znawca dziejów mecenatu Branickich. Efekt jest imponujący – pałacyk budzi szczerzy zachwyt publiczności i znawców tematu.

Ponadto w „Biuletynie...” znajdziemy interesujące teksty o powojennym planie Białegostoku, o pałacu Buchholtzów w Supraślu, o zabytkowych fisharmoniach, cmentarzach wojennych Suwalszczyzny, pracach archeologicznych w Ogródzie Branickich w Białymstoku i wiele innych. (...) (DES)

„Kurier Poranny”, nr 11, 14.01.2004 r.

BIULETYN KONSERWATORSKI

Pełna nazwa brzmi „Biuletyn Konserwatorski Województwa Podlaskiego” i jest to już zeszyt 8-9 za lata 2002-2003. Określenie zeszyt jednak myli, bo otrzymaliśmy kolejny wspaniały tom, bogaty treściowo, dopieszczony pod względem graficznym. Oto kilka tematów z tej publikacji: alumnat wojskowy w Tykocinie, pałac Buchholtzów w Supraślu, powojenny plan rozwoju Białegostoku autorstwa prof. Felicjana Tłoczka, białostocki Pałacyk Gościnny, cmentarze wojenne z I wojny światowej na Suwalszczyźnie. Z tekstu Antoniego Oleksickiego można się dowiedzieć, jak wiele propozycji prof. F. Tłoczka nie doczekało się realizacji i jak wiele błędów urbanistycznych popełniono w naszym mieście.

Oto jeden przykład – szeroka arteria na przedłużeniu osi zespołu Pałacu Branickich w kierunku zachodnim, przez zburzone w okresie okupacji Chanajki. „Była to niepowtarzalna szansa, kompletnie zaprzepaszczona na początku lat 60., kiedy to pomiędzy ul. Akademicką i Skłodowskiej wzniesiono bezsensowny, z urbanistycznego punktu widzenia, zespół dziewięciokondygnacyjnych »punktowców«, zamykających od zachodu widok na pałac i otaczający go park. Dzieła dopełniła najbardziej chyba szkodliwa lokalizacja budynku dzisiejszego rektoratu Uniwersytetu w Białymstoku, usytuowanego niemal dokładnie na głównej osi pałacowej.”

„Kurier Poranny”, nr 79, 2.04.2004 r.

