

# KRONIKA KOMISJI HISTORII SZTUKI POLSKIEJ AKADEMII UMIEJĘTNOŚCI ZA ROK 2023

## WŁADZE KOMISJI

przewodniczący:  
prof. dr hab. Marcin Fabiański

zastępca przewodniczącego:  
dr hab. Marek Walczak, prof. UJ

sekretarz:  
dr Wojciech Walanus

## ODCZYTY W ROKU 2023

**12 I** dr Agnieszka Smołucha-Sładkowska, *Padovano czy nie Padovano? Caraglio czy nie Caraglio? Rewizja oeuvre medalierskiego artystów włoskich na dworze ostatnich Jagiellonów*

Tekst opublikowany jako: A. Smołucha-Sładkowska, *Giovanni Maria Mosca (Called Padovano) and Giovanni Jacopo Caraglio. A Revision of the Oeuvre of Italian Medallists at the Court of the Last Jagiellons*, „Notae Numismatae”, 18, 2023, s. 251–272.

**9 III** mgr Justyna Kamińska, *Nowe spojrzenie na najstarsze fazy budowy kościoła i klasztoru Dominikanów w Sandomierzu*

Tekst w zmienionej wersji opublikowany jako:

J. Kamińska, M. Doroz-Turek, A. Gołębniak, *Uwagi na temat faz budowy dominikańskiego kościoła św. Jakuba w Sandomierzu – wyniki badań interdyscyplinarnych*, „Wiadomości Konserwatorskie”, 76, 2023, s. 98–114.

J. Kamińska, *Środkowoeuropejskie źródła architektury i dekoracji kościoła oraz klasztoru Dominikanów w Sandomierzu – nowe hipotezy badawcze*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 86, 2024, nr 2, s. 5–30.

**13 IV** dr Andrzej Kompa, *Freski martyrium św. św. Karposa i Papylosa w Konstantynopolu i ich identyfikacja*

W południowo-zachodniej części starego Konstantynopola, w dzielnicy nazywanej Samatya (średniobizantyńska Psamatia), pomiędzy ulicą Abdurrahmana Nafiza Gürmana

i zaułkiem Bestekar Hakkı znajduje się zaniedbany klejnot późnoantycznej i średniowiecznej architektury sakralnej, martyrium św. św. Karposa i Papylosa. Orientowana rotunda z absydą oraz obejściem i obszerną kaplicą boczną stanowią pozostałość bardziej złożonej struktury, której zwieńczeniem był kościół usytuowany powyżej poziomu ulicy. Historia obiektu znajduje śladowe odzwierciedlenie w bizantyńskich źródłach pisanych, zaś ostatni kościół pamiętający czasy sprzeczności podboju tureckiego spłonął najpewniej pod koniec XVIII w. i został po kilku dekadach popadania w ruinę zastąpiony kościołem św. Menasa, zbudowanym na początku lat 30. XIX w. Choć plan kościoła i granice posesji pokrywają się w znacznej mierze z partią dolną, połączenie funkcjonalne między nimi zostało zablokowane i obecne wejście do martyrium prowadzi od ul. Gürmana, tj. od strony absydy rotundy, niezgodnie z pierwotnym założeniem. W okresie osmańskim i w XX w. dolne przestrzenie budowli pozostawały zaniedbane, były wykorzystywane na sklepy, składy, warsztaty i zaplecza przylegających punktów usługowych (ambulatorium), a przejścia pomiędzy poszczególnymi częściami obiektu zablokowano. Dopiero w 2. dekadzie XXI w. wszystkie części zabytku połączono, oczyszczono, a wewnątrz urządzono restaurację (Helena Cak Stones, w 2023 r. nieczynna). Opisany stan zachowania i sposób wykorzystywania w ostatnich kilku stuleciach wpłynął na niemal zupełne pominięcie zabytku w badaniach archeologicznych i bizantynologicznych, a martyrium, choć wyróżniające się metryką (prawdopodobnie V w. n.e.) i stołecznym położeniem było jedynie z rzadka jedynie przywoływane jako przykład architektury wczesnochrześcijańskiej, z oddaniem mu jego należnej rangi. Zidentyfikowane na podstawie repertoriów kościołów Konstantynopola i opisane w kilku krótkich tekstach przez Alfonsa-Marię Schneidera w latach 30. XX w., a następnie uwzględnione w leksykonie Wolfganga Müllera-Wienera (1977), martyrium dopiero w ostatnich dwudziestu latach doczekało się większego zainteresowania. Badania nad obiektem, jego historią, architekturą i znaczeniem w topografii bizantyńskiego Konstantynopola prowadzili m.in. Ayca Beygo, Ferudun Özgümüş, Anestis Vasilakeris i autor niniejszego wystąpienia.

Północno-wschodnia kaplica boczna martyrium zachowała dwa wielkopowierzchniowe, niemal zatarte freski, datowane na XIII/XIV w. Pierwszy z nich, znajdujący się na ścianie bocznej, przedstawia świętego wojownika ujętego konwencjonalnie konno, atakującego włócznią znajdującego się u dołu obrazu, niewidocznego wroga. Drugi fresk znajduje

się na kolebkowym, ceglany sklepieniu kaplicy i przedstawia Chrystusa w majestacie, w okręgu wpisanym w prostokątną bordiurę. Na podstawie sporządzonej w 2009 r. dokumentacji fotograficznej zdołałem częściowo odczytać i zidentyfikować inskrypcję wpisaną w otok fresku sufitowego (publikacja w „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Historica”, 87, 2011) – jest to fragment psalmu (Ps. 102[101], 20-21). Opowiadałem się wówczas za ostrożnością w interpretacji fresków, poddając kilka możliwych identyfikacji. Z kolei w swoim artykule z 2017 r. („Istanbuler Mitteilungen”, 67) Ferudun Özgümüş (wraz ze współautorami) opublikował pełną inskrypcję, pominął jednak fakt jej o sześć lat wcześniejszego odczytania i identyfikacji. W tym samym tekście, idąc za dotychczasowymi założeniami, rozpoznał w świętym wojowniku św. Demetriusza, nie wskazał natomiast, jaki wizerunek Chrystusa stanowi centrum fresku na sklepieniu (tymczasem w o rok wcześniejszym abstrakcie swojego wystąpienia na XXIII Międzynarodowym Kongresie Studiów Bizantyńskich w Belgradzie opowiadał się za przedstawieniem Pantokratora).

Przeprowadziwszy dalszą analizę zachowanej dokumentacji, w tym fotograficznej, wzbogaconej o lepsze niż którekolwiek wcześniej dostępne zdjęcia kolorowe fresków, zamieszczone w tekście F. Özgümüşa, sądzę nadal, że moje poprzednie obserwacje pozostają aktualne. Identyfikacja postaci przedstawionej w fresku ściennym, choć św. Demetriusz pozostaje prawdopodobnym rozwiązaniem, nie może również wykluczać św. Jerzego ani św. Menasa – obie propozycje znajdują uzasadnienie w późnobyzantyńskiej tradycji ikonograficznej i odniesieniach topograficznych w Psamatii, w tym w najbliższym otoczeniu zabytku i historii stojącego w tym miejscu kościoła. Z kolei fresk umieszczony na sklepieniu wymaga dalszych szczegółowych badań. Opublikowana w 2017 r. fotografia, poza szczegółami już wcześniej opisanymi (cztery postaci cherubinów/serafinów w narożach pomiędzy otokiem a prostokątną bordiurą, postać Chrystusa w centrum), pozwalają zauważyć detale dotąd niezauważone i przez F. Özgümüşa pominięte. Najważniejszą jest mandorla typu „karo”, a więc rombu o wklęsłoliniowych bokach, dotykająca otoku inskrypcyjnego, zawierająca w sobie postać Chrystusa w ujęciu do pasa. W przestrzeniach pomiędzy mandorlą a otokiem, choć ledwo widoczne, znajdują się postaci symbolizujące czterech Ewangelistów, ujęte konwencjonalnie jako *zodia* (NW – uskrzydłona postać, NE – orzeł, SW – lew, SE – wół). Z kolei w identyfikacji postaci Zbawiciela zamiast Pantokratora należy brać pod uwagę wyobrażenie Chrystusa Najdawniejszych Dni (*Palaios tōn hēmerōn*). Uważna obserwacja fresku pozwala dostrzec także nimb wokół głów Chrystusa i tetramorfa. Warto zauważyć, że niemal identyczne przedstawienie Chrystusa Najdawniejszych Dni i zodiów zachowało się w tzw. Ewangeliarzu Konstantynopolańskim, datowanym na XIII w. i przechowywanym w bibliotece uniwersyteckiej w Cambridge (Ms. Dd. 9.69, fol. 139r; Cambridge University Library).

Taka identyfikacja fresku, o ile dałoby się ją potwierdzić w toku dalszej szczegółowej inspekcji zabytku, pozwoliłaby na wyprowadzenie dalszych wniosków na temat użytkowania martyrium / substrukturu kościoła w okresie późnobyzantyńskim. Mogłaby posłużyć za wzmocnienie identyfikacji kaplicy jako prothesis – poszukiwanie ewentualnego diakonikonu wymagałoby naruszenia ulicy poniżej budynku i jest

trudno wykonalne; tymczasem przedstawienie Chrystusa *Palaios tōn hēmerōn* występuje m.in. w pochodzących z tego samego mniej więcej okresu kościołach Mistry czy Arty. Odpowiedzi na dalsze pytania badawcze – np. o związek pomiędzy freskami a funkcją kaplicy w późnym Bizancjum, ewentualne powiązanie fresków ze wzmożeniem religijnym w kontekście hesychazmu, poszukiwanie potencjalnych fundatorów malowideł – wymagają dalszych badań archeologicznych na miejscu oraz ostatecznego potwierdzenia identyfikacji przedstawień.

**11 V** prof. dr hab. Piotr Krasny, *Unde origo inde salus. Rola i formy architektoniczne szpitali epidemicznych w czasach nowożytnych*

Praktyka całkowitego separowania chorych na trąd od zdrowego społeczeństwa, zalecona w *Księdze kapłańskiej*, została złagodzona przez Chrystusa, który okazywał miłosierdzie tym nieszczęśnikom. Od VI wieku postawa taka została zinstytucjonalizowana przez Kościół, który zaczął wznosić szpitale w celu izolacji trędowatych, naśladujące Bazyliadę, założoną przez św. Bazylego w Cezarei Kapadockiej. W roku 1079 Sobór Laterański III określił funkcje i kształt takich założeń, nazywanych lazaretami w nawiązaniu do wielkiego Szpitala św. Łazarza w Jerozolimie. Większość lazaretów w Europie łacińskiej była skromnymi budowlami, ponieważ trąd nie osiągnął nigdy na tym obszarze wielkiego zasięgu. Katastrofalnych rozmiarów zaczęły jednak nabierać od połowy wieku XIV kolejne fale epidemii dżumy, które starano się ograniczać, izolując coraz liczniejszych chorych w dawnych szpitalach dla trędowatych. Kiedy budynki te okazywały się zbyt ciasne, podejmowano się najpierw ich prowizoryczne rozbudowy o drewniane skrzydła, pawilony lub chaotyczne zespoły chatki. Skromny, a często wręcz ubogi wygląd przekształconych w ten sposób szpitali epidemicznych pokazywał w dosadny sposób, że zarządcy tych gmachów nie troszczyli się zbyt wiele o ludzi dotkniętych zarazą, ale dążyli do ich bezwzględnej odseparowania od zdrowego społeczeństwa i skazania na samotną agonię. Dość powszechne było więc przekonanie, że trafiać do lazaretu jest gorsze od śmierci, toteż wielu zainfekowanych ukrywało swój stan, co prowadziło do dalszego rozprzestrzeniania epidemii.

Taki stan rzeczy postanowiły zmienić władze Werony po jej spustoszeniu przez dżumę w roku 1539, kierując się z jednej strony postępowaniem wiedzy o mechanizmach rozprzestrzeniania zarazy, wykształconym przede wszystkim w środowisku uniwersyteckim pobliskiej Padwy, z drugiej zaś – dążeniem do rozumnego praktykowania miłosierdzia wobec bliźnich, zalecanego gorąco przez werońskiego biskupa Gian Mattea Gibertiego. Nowy weroński lazaret zaprojektowany przez Michela Sanmicheliego został zbudowany na planie kwadratu, zarysowanego przez skrzydła podzielone na izby, dostępne z rozległego dziedzińca i skomunikowane arkadowym krużgankiem. Pośrodku dziedzińca usytuowano centralną, kopułową kaplicę o arkadowych prześwitach w ścianach, dzięki którym ksiądz celebrujący mszę mógł być widziany przez chorych odizolowanych w izbach, a przeciąg oczyszczał otaczające go powietrze z miazmatów dżumy. Schemat werońskiego założenia został powtórzony w innych północnowłoskich lazaretach, m.in. w wyjątkowo okazałym szpitalu epidemicznym, zbudowanym po roku 1576 z Mediolanie

z inicjatywy Karola Boromeusza przez Pellegrina Tibaldiego, oraz w lazarecie w Bergamo, wzniesionym w latach 1577–1581.

Włoskie szpitale posłużyły za wzór dla paryskiego *Hôpital de Saint-Louis*, zbudowanego przez Claude'a Chastillona i Claude'a Vellefauxa w latach 1607–1612. Olbrzymi kwadratowy dziedziniec tego lazaretu jest otoczony piętrowymi skrzydłami, mieszczącymi na piętrze obszerne sale dla chorych i izolatki, a na parterze pomieszczenia pomocnicze. Dookoła tego założenia zostały usytuowane budynki gospodarcze, a także znacznych rozmiarów kościół i cmentarz z precyzyjnie wyznaczonymi polami grzebalnymi. Założenie otoczono wyniosłym murem, spajającym je i podkreślającym jego starannie przemyślany kształt przestrzenny. Wszystkie budynki szpitala zostały wzniesione z nietynkowanej cegły, wzmocnione ciosami kamiennymi na narożnikach i ozdobione bogatym detalem kamieniarskim. Skala i bogate formy architektoniczne tego założenia (naśladowane na francuskiej prowincji, m.in. w *Hôpital de Saint-Roch* w Rouen) manifestowały, że zostało ono ufundowane przez Henryka IV jako wyraz jego troski o zachowanie zdrowia publicznego w królestwie. Taka demonstracja była przyjmowana z podziwem przez wielu pisarzy, ale Charles Le Petit dopatrywał się nie stosowności w bogatym ukształtowaniu *Hôpital de Saint-Louis*, pytając w satyrycznym opisie Paryża „dlaczego to szalone państwo musi dawać zarazie pałac”, podczas gdy każdy rozsądnie myślący człowiek odwraca przestraszony wzrok od nawiedzonych przez nią miejsc.

Wydaje się, że także magistraty holenderskich miast dopatrywały się nie stosowności w bogatej dekoracji *Hôpital de Saint-Louis*. Po ustaniu epidemii dżumy w Niderlandach w latach 1635–1636 podjęły budowę szpitali o układzie przestrzennym wzorowanym wyraźnie na głównym budynku paryskiego założenia. Owe Pesthuizen, wystawione m.in. w Amsterdamie i Delft, składały się bowiem z czterech dwukondygnacyjnych skrzydeł, ujmujących kwadratowy dziedziniec i mieszczących na piętrze sale dla chorych. Elewacji holenderskich szpitali nie okładano jednak prawie zupełnie detalem kamieniarskim, nadając tym budowlom surowy wyraz, uzmysławiający obserwatorom, że „to instytucja dobroczytna upiększa swoją siedzibę blaskiem dobrych uczynków, a nie budynek uświetnia tę instytucję”. Gładkie ściany lazaretów nie były jednak widoczne dla przechodniów, ponieważ starano się je przesłonić podwójnym lub potrójnym szpalerem drzew. Rolę tych nasadzeń opisał poetycko Daniel Willink, stwierdzając, że „otaczają one budynek jak ogród, co sprawia tak przyjemne wrażenie, że wszystkie straszliwe cierpienia, które pchają ciało do grobu, zamykają się w jego przestronnych salach. Dzięki temu gaśnie lęk przechodniów, a ich przerażone dusze doznają ukojenia”.

Bardziej konfrontacyjną postawę wobec zarazy manifestowały lazarety wznoszone w śródziemnomorskich miastach portowych. W ośrodkach tych obawiano się przede wszystkim przywleczenia moru przez załogi i ładunki statków, toteż te osoby i przedmioty poddawano w okresach zagrożenia epidemicznego obowiązkowej kwarantannie w budynkach szpitalnych. Lazarety były zatem lokowane przy wejściu do portów i przybierały bardzo okazałe rozmiary, co sprawiało że stawały się niejako wizytówką miast. Konieczność włączenia lazaretów w infrastrukturę portową sprawiała, że nie można było oddzielić ich od uczęszczanych miejsc rozległymi niezabudowanymi terenami. Konieczne było zatem

otaczanie tych gmachów solidnymi murami i rowami, aby uniemożliwić izolowanym wychodzenie z nich, a także zabezpieczyć złożone w nich towary przed rabunkiem. Takie rozwiązanie powodowało dość oczywiste skojarzenie, które odnotował Francesco Sansovino w opisie Wenecji, opublikowanym w roku 1581, stwierdzając, że tamtejszy „Lazzaretto Nuovo wygląda z daleka jak zamek z powodu muru, który go otacza”. Bardzo okazałe *castelli della sanità*, umocnione potężnymi wieżami, wznoszono zwłaszcza w XVIII wieku, m.in. w Genui, Ankonie i Marsylii, manifestując poprzez ich formy, że bronią one miast przed straszliwymi chorobami.

Wysiłek włożony w różnorodne kształtowanie zewnętrznego wyglądu szpitali epidemicznych był niewspółmierny do zaangażowania w zarządzanie ich wnętrzem, mimo deklaracji władz sanitarnych, że starają się zrobić to „w taki sposób, żeby zainfekowani i podejrzewani o zakażenie, a także usługujący im mogli wygodnie mieszkać i umierać”. Wnętrza lazaretów, a zwłaszcza izolatek i sal dla zakażonych były z reguły pozbawione jakiegokolwiek dekoracji, ponieważ zdawano sobie sprawę, że żadne rozwiązania architektoniczne, malarskie lub rzeźbiarskie nie mogą ukoić dusz zapowietrzonych, zmagających się ze straszliwą chorobą. *Okazałe* „pałace zarazy” mogły dawać takie ukojenie wyłącznie zdrowym, ukrywając przed nimi cierpienia zakażonych oraz kojąc ich wyrzuty sumienia z powodu skazywania wielu chorych na śmierć w samotności. *Okazałe* szpitale epidemiczne miały też sugerować społecznościom, że w konfrontacji z zagrożeniem zarazą władze świeckie i duchowne nie szczędzą środków, aby chronić przed chorobami swoich poddanych.

**15 VI** dr Wojciech Walanus, *Powstanie Komisji Historii Sztuki Akademii Umiejętności – karta z dziejów instytucjonalizacji dyscypliny*

Tekst opublikowany jako: W. Walanus, *Powstanie Komisji Historii Sztuki Akademii Umiejętności – karta z dziejów instytucjonalizacji dyscypliny*, „Folia Historiae Artium. Seria Nowa”, 21, 2023, s. 5–23.

**12 X** dr Magdalena Garnczarska, „Złote obrazy”. *O grupie ikon synajskich z X–XIII w. i ich niezwykłych dekoracjach*

W bogatej kolekcji obrazów tablicowych klasztoru świętej Katarzyny na Synaju wyróżnia się grupa dzieł, które zawierają złote elementy wypolerowane na wysoki połysk. Są to przede wszystkim krążki – najczęściej pełnią rolę nimbów, nierzadko jednak także pokrywają tła lub wypełniają nadłuczca arkad – ale również mandorle, otoki medalionów, promienie oraz łuki. Znamienny jest sposób, w jaki zostały wypolerowane, bowiem dzięki niemu zdają się wirować, poruszać. Wszystko zależy od ruchu – patrzącego i światła. Elementy te wyraźnie też odróżniają się od złotego tła, na którym najczęściej występują. Zdarza się także, że nakładają się na siebie, tworząc na przykład trójlistne układy, lub przeplatają się w mniej regularny sposób – i wówczas nie ma problemów z rozróżnieniem poszczególnych części składowych. Za każdym razem efekt jest niezwykle atrakcyjny, przyciągający wzrok.

Zespół ten szacuję na około 120 obrazów, za podstawowe kryterium przyjmując przy tym obecność przynajmniej



charakterystycznych nimbów – datowanych od 2. połowy X w. do XIII w. Biorąc pod uwagę, że powstawały przez długi czas oraz to, że są dość liczne, nie dziwi, że różnią się pod względem stylu. Także poziom wykonania bywa zróżnicowany. Nie zawsze bowiem owe złote elementy spotykamy w obrazach najwyższej jakości, lecz także w takich, w których partie malarskie są przeciętnej klasy. Być może świadczy to o rozdzieleniu (przynajmniej w niektórych przypadkach) tych zadań pomiędzy dwóch wykonawców. Kwestii tej jednak nie sposób jednoznacznie rozstrzygnąć, ponieważ o bizantyńskich praktykach warsztatowych nie ma dokładnych informacji (te, które są, przeczą takiemu podziałowi pracy). Niemniej, choćby we wczesnonowożytnej Italii, taka sytuacja niejednokrotnie miała miejsce, o czym świadczą zapisy w dokumentach cechów.

Również pod względem tematyki nie da się uchwycić żadnej prawidłowości: złote i połyskujące elementy pokrywają zarówno reprezentacyjne wizerunki świętych, jak i przedstawienia narracyjne. Wśród tych ostatnich szczególnie wyróżnia się grupa epistylów, w których znajdujemy zarówno wypolerowane na wysoki połysk łuki arkad, jak i złożone układy zbudowane z krążków oraz otoków szczelnie wypełniające wolne przestrzenie nad arkadami. Wydaje się nadto, że im późniejszy obraz – dotyczy to nie tylko wspomnianych epistylów, ale i pozostałych dzieł grupy – tym więcej złotych elementów. Do tego nierzadko zupełnie swobodnie „rozrzucanych” na złotym tle, jak gdyby chodziło przede wszystkim o wizualny efekt i wykazanie się artystycznym kunsztem.

Problem tych złotych elementów nie został, jak dotąd, gruntownie opracowany. Wzmiankując je, badacze odnoszą się głównie do techniki ich polerowania, dociekając, jak mogłyby działać narzędzia wykorzystywane do uzyskiwania charakterystycznego połysku. Z drugiej strony bywa poruszany także problem znaczenia złotych krążków. W tym przypadku nacisk jest kładziony na wskazywanie sensów symbolicznych – jak na przykład próby powiązania ich z duchowością hezychastyczną (czy raczej, ściślej rzecz biorąc, z palamizmem), co wydaje się równie kłopotliwe, co generalnie doszukiwanie się jej bezpośredniego wpływu na sztukę późnobizantyńską. Sądzę, że większy potencjał badawczy ma przyjrzenie się tym „złotym” obrazom z perspektywy bizantyńskiej estetyki. Uważam bowiem, że w modelowy sposób spełniają jej główne założenie – różnorodność (ποικιλία). W tym przypadku związaną przede wszystkim z bogactwem efektów wizualnych.

**9 XI** dr hab. Mikołaj Getka-Kenig, prof. PAN, *Historyczne centrum Krakowa a polityka dziedzictwa w komunistycznej Polsce (1945–1978)*

Referat stanowi pokłosie projektu badawczego realizowanego w ramach grantu Narodowego Centrum Nauki pt. *Zabytki architektury i polityka historyczna w komunistycznej Polsce – przypadek Krakowa 1945–1978*. Celem tego projektu jest analiza wpływu czynników politycznych na opiekę nad zabytkami Krakowa w okresie Polski „ludowej”. Chodzi o wykazanie, w jakim zakresie władze komunistyczne interesowały się architektonicznym dziedzictwem Krakowa i jak wyglądała relacja pomiędzy tym zainteresowaniem a państwową polityką historyczną. Jest to więc próba spojrzenia na historię

konserwacji zabytków w powojennej Polsce (pomiędzy „wyzwoleniem” miasta, a wpisem historycznego centrum Krakowa na listę Światowego Dziedzictwa UNESCO) z politycznego punktu widzenia – jako elementu szerszej zakrojonych działań w zakresie budowania historycznej tożsamości Polaków w powojennych realiach.

Jak dotąd, tematyka związków polityki i konserwacji nie była zbyt często podejmowana w nauce polskiej, a jeżeli już była badana, dotyczyło to w szczególności odbudowy zabytków. Przykładem jest pionierska praca Piotra Majewskiego pt. *Ideologia i konserwacja. Architektura zabytkowa w Polsce w czasach socrealizmu*, Warszawa 2009, która wbrew tytułowi poświęcona jest przede wszystkim odbudowie Warszawy. Skupienie na Warszawie nie jest przypadkowe. Problem odbudowy zabytków warszawskich stanowił w interesującym nas okresie (od 1945 po drugą połowę lat 50. XX w.) podstawowe zagadnienie z zakresu konserwacji z punktu widzenia państwa. Był również źródłem wielu doświadczeń, które miały znaczenie dla formowania się teorii i praktyki konserwacji w skali ogólnopolskiej, jak i w dużej mierze międzynarodowej. Nie zmienia to jednak faktu, że opieka państwa nad zabytkami nie ograniczała się tylko do Warszawy, jak również innych odbudowanych miast (np. Gdańsk – odbudowie historycznego centrum tego miasta, z uwzględnieniem kontekstu politycznego, poświęcona jest książka Jacka Friedricha pt. *Odbudowa Głównego Miasta w Gdańsku w latach 1945–1960*, Gdańsk 2015). Mierzyła się bowiem również z problemem obiektów zachowanych, których nie trzeba było odbudowywać, ale za to konserwować i adaptować do nowych funkcji.

Należy podkreślić wyjątkową sytuację Krakowa na tle innych ośrodków miejskich w powojennej Polsce. Był to bowiem największy zespół architektury zabytkowej, który nie uległ w zasadzie poważniejszemu zniszczeniu, czy nawet dewastacji w okresie II wojny światowej, co tak silnie kontrastuje nie tylko z przypadkiem Warszawy czy Gdańsk, ale również Poznania, Lublina, Wrocławia czy Białegostoku. Do tego dochodzi silny emocjonalny ładunek związany z historią Krakowa i ogólnopolskim znaczeniem jego architektonicznego dziedzictwa co najmniej od przełomu XVIII i XIX wieku. Badanie problemu konserwacji jako działania z zakresu polityki dziedzictwa okresu komunizmu należy więc moim zdaniem zaczynać właśnie od Krakowa, traktując go też jako punkt wyjścia w przyszłości do dalszych badań nad innymi, bardziej lokalnymi przypadkami.

W referacie skupiam się na polityce państwa wobec historycznego centrum Krakowa, w zasadzie tożsamego z powstałą w 1954 r. dzielnicą Stare Miasto (dawne Śródmieście, Wawel, Stradom i Kazimierz, bez części Wesołej). W 1978 r. ten obszar został wpisany jako pierwszy zespół urbanistyczny na listę Światowego Dziedzictwa UNESCO. Referat jest więc próbą prześledzenia genezy tego wpisu. Sama kandydatura Krakowa, wspierana przez władze PRL, stanowiła wyraz politycznych ambicji państwa w tym konkretnym czasie, ale miała również swoje dłuższe korzenie, sięgające początku komunistycznego reżimu. Analizuję więc drogę, jaką centralne władze powojennej Polski przeszły od początkowego lekceważenia tego obszaru (przełom lat 40. i 50.), którym interesowały się wówczas przede wszystkim władze lokalne. Następnie skupiam się na szeroko zakrojonych pracach konserwatorskich, finansowanych przez

rząd centralny i motywowanych polityką krajową (lata 60.). Kandydatura na listę UNESCO była już powodowana dalszą ewolucją tego procesu, a mianowicie dostrzeżeniem szczególnych walorów tego obszaru z punktu widzenia polityki zagranicznej (lata 70.). Historia konserwacji łączy się tutaj zarówno ze zmieniającą się oficjalną wizją narodowej przeszłości, jak i bardziej ogólnym zagadnieniem legitymizacji komunistycznej Polski.

**14 XII** prof. dr hab. Wojciech Bałus, *S. Wyspiańskiego i W. Ekielskiego projekt „Akropolis” na Wawelu. Fakty i fantazmaty*

Tekst opublikowany jako: W. Bałus, *Stanisława Wyspiańskiego i Władysława Ekielskiego projekt Akropolis*, w: *Wawel Wyspiańskiego* [katalog wystawy, 21 marca – 21 lipca 2024], Kraków 2024, s. 13–36.