
POWAZKOWSKIE
BIOGRAFIE
SYNONIMY
1

Powązkowskie Biografie

1

Warszawa 2026

Opracowanie merytoryczne
JOANNA M. SOSNOWSKA

Redakcja
ALEKSANDRA JANISZEWSKA

Projekt okładki i opracowanie graficzne
KOJOT FACTORY
Jerzy Konofał

Przygotowanie do druku
Poligrafia ZUS w Warszawie

© Copywright by FUNDACJA STARE POWĄZKI 2026

ISBN 978-83-979999-0-9

Wydawca



ul. Powązkowska 14, 01-797 Warszawa

Druk i oprawa
Poligrafia ZUS w Warszawie

Spacer po Starych Powązkach rzadko bywa tylko przechadzką wśród nagrobków. To raczej spotkanie – z historią, ze sztuką, z pamięcią o ludziach, którzy współtworzyli swoje czasy, a dziś przemawiają do nas ciszą kamienia, słowem wyrytym w epitafium i śladem pozostawionym w dziejach rodzin, miasta i kraju. Każdy grób to opowieść. Czasem wielka i powszechnie znana, czasem cicha, ukryta w archiwach i rodzinnych wspomnieniach, lecz zawsze warta ocalenia.

Stare Powązki są bowiem nie tylko nekropolią. To szczególna kronika – pisana ludzkimi losami. Spoczywają tu artyści i rzemieślnicy, uczeni i żołnierze, społecznicy, duchowni, przedsiębiorcy, ludzie wielkich czynów i ci, których codzienna praca budowała rzeczywistość mniej spektakularnie, lecz równie trwale. Razem tworzą różnorodną i wielobarwną panoramę minionych pokoleń.

Niniejsza publikacja powstała z potrzeby zatrzymania tych historii na dłużej.

Czytając te życiorysy, możemy spojrzeć na Powązki inaczej. Już nie tylko jak na miejsce zadumy i wspomnień, lecz jak na przestrzeń dialogu między przeszłością a teraźniejszością. Bo pamięć nie jest jedynie obowiązkiem wobec tych, którzy odeszli – jest także lekcją dla żyjących.




FUNDACJA
STARE POWĄZKI
ul. Okopowa
POD TEMLEREM
FURTKA
KOLUMBARIUM
ul. Spokojna
KATAKUMBY
ul. Powązkowska
POD MUREM
ZTM
BRAMA I
(Brama Pięciu Poległych)
Kościół pw. Św. Karola Boromeusza
BRAMA II
Św. Honoraty
Budynek Zarządu Cmentarza Siedziba Fundacji Stare Powązki
ul. Piaskowa
WC
P
ul. Powązkowska
BRAMA IV
(Brama wjazdowa)
KLIN
PPRK
ul. Tatarska
BRAMA V
Cmentarz Muzułmański (Tatarski)
BRAMA VI
ul. Jana Ostroroga
BRAMA VII
W PROST
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17

SPIS TREŚCI

Słowo wstępne 7

1 Anna Bilińska-Bohdanowicz 10

2 Jan Chęciński 16

3 Fryderyk Jurjewicz 24

4 Czesław Kamela 30

5 Józef Kenig i Salomea Palińska 36

6 Jan Kiepura 42

7 Adam Kuryłowicz 48

8 Irena Lorentowicz 54

9 Henryk Marconi 60

10 Władysław Melanowski 66

11 Jerzy Modrakowski 74

12 Stanisław Moniuszko 80

13 Zbigniew Raszewski 86

14 Anna Tomaszewicz-Dobrska 94

15 Zofia Trzcińska-Kamińska 102

16 Henryk Wieniawski 110

17 Jan Zachwatowicz 116

Spis ilustracji 122

Biogramy autorów 125

„Pamięć o przeszłości kształtuje naszą przyszłość"

Józef Piłsudski

Idąc ścieżkami powązkowskiego cmentarza, mijamy nagrobki okazałe i te całkiem skromne, nasz wzrok przesuwa się po kolejnych pomnikach, co pewien czas przykuwa go jakieś nazwisko, zatrzymujemy się na chwilę, żeby przeczytać cały napis, zastanawiamy się nad nieznanym nam losem pogrzebanych tam ludzi. Czasami w oko wpada nam nagrobek jakiejś cenionej powszechnie postaci, ale tych jest zdecydowanie mniej niż miejsc kryjących doczesne szczątki osób, których los jest dla nas tajemnicą. Choć wielu z tych zmarłych przeszło przez życie okryte sławą zdobytą dzięki dokonaniom naukowym i artystycznym czy też pracy na rzecz społeczeństwa, to jednak dziś nie wszyscy są znani w stopniu, na jaki zasługują ze względu na swoją pracę dla Polski.

Chcielibyśmy niniejszą publikacją, i kolejnymi w następnych latach, przybliżyć sylwetki ludzi zasłużonych dla polskiej historii, nauki i kultury, których osiągnięcia naturalną koleją rzeczy zostały już częściowo zapomniane. Wybierając bohaterów esejów zebranych w tym zeszycie, nie kierowaliśmy się efektownością i artystycznym znaczeniem pomnika nagrobnego ani stanem jego zachowania. Ważne były postacie, którym należy się pamięć.

Wzorem było trzytomowe dzieło Kazimierza Władysława Wójcickiego *Cmentarz powązkowski pod Warszawą* (1855–57), pierwsza monografia tej nekropolii, przynosząca też informacje o innych cmentarzach stolicy. Przede wszystkim jednak opowiadająca o ludziach pochowanych na Powązkach, tych sławnych za życia i tych, których zasługi znali tylko najbliżsi.

Siedemnaście esejów poświęconych osobom pochowanym na Powązkach odzwierciedla historię miasta, ale też poniekąd Polski. Najstarszym wśród bohaterów tej publikacji jest Henryk Marconi (1792–1863) – Włoch, architekt działający w Warszawie i na terenie całego kraju od lat 20. XIX wieku. Jego realizacje dokonywane na zlecenie arystokracji i mieszczaństwa, rezydencje pałacowe, jak również budynki użyteczności publicznej wywarły ogromny wpływ na rozwój naszej architektury. Kompozytor, twórca opery narodowej Stanisław Moniuszko (1819–1872), krytyk teatralny i publicysta Józef Kenig (1821–1900) oraz jego żona, aktorka Salomea Palińska (1831–1873), aktor, pisarz, autor librett do oper Jan Chęciński (1826–1874) oraz skrzypek wirtuoz i kompozytor Henryk Wieniawski (1835–1880) stali się znani około połowy XIX wieku. Ich aktywność zawodowa wpisywała się w trudną sytuację polityczną doby przed i po powstaniu styczniowym. Należeli do ostatniego pokolenia romantyków i taka też była ich twórczość, schyłkowa, ale też otwierająca nowe horyzonty. Druga połowa XIX stulecia znana dziś dobrze z haseł na rzecz emancypacji kobiet ukazana jest przez biografie

dwóch wybitnych przedstawicielek płci pięknej: artystki malarki Anny Bilińskiej-Bohdanowicz (1854–1893) i pierwszej w Polsce lekarki z uniwersyteckim dyplomem Anny Tomaszewicz-Dobrskiej (1854–1918). Na Powązkach jest pochowanych wielu wybitnych przedstawicieli medycyny, tu obok Dobrskiej przedstawiamy dwóch pionierów w swoich specjalizacjach: lekarza i farmakologa Jerzego Modrakowskiego (1875–1945) i okulistę Władysława Melanowskiego (1888–1974). Okres walk o niepodległość przybliżają biografie hodowcy koni Fryderyka Jurjewicza (1871–1929) oraz polityka i działacza społecznego Adama Kuryłowicza (1890–1966), a także rzeźbiarki Zofii Trzcińskiej-Kamińskiej (1890–1977). W pierwszym powstaniu śląskim brał udział przyszły światowej sławy tenor Jan Kiepura (1902–1966). Wszyscy oni rozwinęli swoją działalność w dwudziestoleciu międzywojennym, troje dożyło końca II wojny światowej, a ich dalsza działalność i rozbieżność losów pokazuje, jak skomplikowane były koleje życia Polaków w XX wieku. W II RP rozpoczęli swą pracę zawodową: architekt i konserwator Jan Zachwatowicz (1900–1983) oraz scenografka i malarka Irena Lorentowicz (1908–1985), a także geodeta Czesław Kamela (1910–1992). Na ich życiu również odcisnęła piętno wojna i polityczne przemiany, które po niej nastąpiły. Najmłodszym bohaterem *Powązkowskich biografii* jest Zbigniew Raszewski (1925–1992), twórca polskiej teatrologii, Warszawianin z wyboru, jak zresztą większość przywołanych już tu postaci.

To krótkie chronologiczne zestawienie siedemnastu biografii uzmysławia zachodzące w ciągu blisko dwóch wieków przemiany polityczne i społeczne, a także te dotyczące nauki i sztuki, których motorem są zawsze ludzie.

Joanna M. Sosnowska



Leopold Wasilkowski, Brama św. Honoraty, 1915

ANNA BILIŃSKA-BOHDANOWICZ

(1854–1893)



kw. 10, rz. 1, m. 17

Artystka malarka

Pewnego razu, jeszcze w okresie studiów w Paryżu, Anna Bilińska odwiedziła pracownię słynnej wówczas artystki Rosy Bonheur. Jej uwagę zwróciły medale, które otrzymała francuska artystka. Westchnęła wówczas: „Medali, orderów mnóstwo. A najpiękniejsza gwiazda na szyję. Gdyby to taką dostać!..." (Bohdanowicz 1928, s. 54). Słowa te zapisała w dzienniku, stanowiącym podstawowe źródło dzisiejszej wiedzy o jej życiu, choć zachowały się też inne dokumenty i fotografie. Jedno ze zdjęć ukazuje zmarłą malarkę w otwartej trumnie wystawionej przed uroczystościami pogrzebowymi w kościele św. Aleksandra w Warszawie. Na poduszce stojącej obok katafalku wyłożone zostały medale otrzymane przez Bilińską. Zdobyła to, czego tak bardzo pragnęła, stała się uznaną, nagradzaną malarką.

Choroba przerwała tę dobrze rozwijającą się karierę i zakończyła krótkie życie artystki. Mąż zmarłej, lekarz Antoni Bohdanowicz, zaprojektował nagrobek znajdujący się na cmentarzu powązkowskim. Jest to pierwszy znajdujący się tam pomnik, na którym tak wyraźnie wyeksponowano fakt bycia zmarłej osoby „artystką malarką". Na płycie nie ma dat życia Bilińskiej, co sugeruje ponadczasowość, żeby nie powiedzieć wieczność, jej dokonań. Nagrobek zdobi złamana kolumna, symbol przerwanego życia i kariery oraz oparty o nią laurowy wieniec, dowód sławy. Antoni Bohdanowicz robił wiele, żeby ta nie przeminęła, zadbał o spuściznę po artystce. Najbardziej znany jej obraz, *Autoportret* z 1887 roku, przekazał do Muzeum Narodowego w Krakowie, inne dzieła trafiły do Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, dziś są przechowywane w Muzeum Narodowym w Warszawie. W 1928 roku wydał wspomnienia o żonie oparte na wypisach z jej dziennika i artykułach prasowych, mimo to o Bilińskiej właściwie zapomniano. Jeszcze kilkanaście lat temu wspomniany *Autoportret*, dzieło, które przyniosło artystce pierwsze sukcesy na paryskiej scenie sztuki, wisiał w krakowskich Sukiennicach w kącie nad drzwiami. Dopiero badania związane z tak zwanym zwrotem feministycznym spowodowały, że na powrót się nią zainteresowano i to nie tylko w Polsce, ale również na świecie. Ukoronowaniem tego procesu była niewątpliwie wystawa monograficzna w Muzeum Narodowym w Warszawie w 2021 roku. Pozostał po niej katalog dokumentujący dokonania artystki (Artystka 2021).

Anna Bilińska urodziła się w Złotopolu w Ukrainie, dzieciństwo i młodość spędziła na Kresach i w rosyjskiej Wiatce, gdzie jej ojciec pracował jako lekarz. Uczyła się tam rysunku u artysty Michała Andriollego zesłanego w głąb Rosji za działalność patriotyczną. Pobierała również lekcje muzyki, a gdy wraz z matką i młodszym rodzeństwem przeniosła się w połowie lat 80. do Warszawy, wahała się między dalszą nauką muzyki i malarstwa. Wybrała to drugie i zaczęła uczęszczać na lekcje do Wojciecha Gersona, malarza i wybitnego pedagoga. Wśród jego uczniów było wielu później docenionych znakomitych artystów, jak Maksymilian Gierymski, Józef

Anna Bilińska, ok. 1882

Chełmoński, Leon Wyczółkowski i Julian Fałat. Gerson w ciemnych latach po powstaniu styczniowym zrealizował ambitny plan i rozpoczął w swej prywatnej pracowni nauczanie kobiet. Gdy Bilińska przekroczyła jej próg, spotkała tam kilka młodych uczennic, które później zaznaczyły swoją obecność w świecie sztuki, jak Zofia Stankiewiczówna, Maria Chrzanowska, późniejsza Gażycz, Kazimiera Dziekońska czy Alfonsa Kanigowska. Przez długie lata w ogóle się o nich nie mówiło, choć za życia cieszyły się umiarkowanym uznaniem, dziś pamięć o nich powoli wraca. Początek lat 70. XIX stulecia to okres narastających tendencji pozytywistycznych, w tym działań na rzecz równouprawnienia kobiet. To wtedy Eliza Orzeszkowa opublikowała programowy artykuł *Kilka słów o kobietach*, a następnie powieści podejmujące tak zwaną sprawę kobiecą, jak *Pamiętnik Wacławy, Pan Graba* i przede wszystkim *Marta*, która to powieść odegrała ważną rolę w uświadamianiu kobietom konieczności zdobywania wykształcenia i konkretnego zawodu. Bilińska doskonale wpisywała się w projekt zarysowany przez pisarkę – chciała być samodzielna, ale nie zamierzała całkowicie rezygnować z życia uczuciowego, małżeństwa i macierzyństwa. Niestety nie było jej dane połączyć się z ukochanym, artystą malarzem Wojciechem Grabowski, bo ten zmarł w młodym wieku.

Do Paryża pojechała tam wraz z Zofią Stankiewiczówną i jej matką w celu uczęszczania do Académie Julian, pierwszej w pełni profesjonalnej szkoły artystycznej dla kobiet. Studiowało w niej wiele później znanych artystek z całej Europy, a także ze Stanów Zjednoczonych. Z dziennika Bilińskiej wiadomo, że w Académie Julian z wieloma koleżankami utrzymywała przyjacielskie stosunki, wyjątkiem były Rosjanki, których nie chciała znać, mimo że ją samą, z racji urodzenia w Ukrainie, brano często za Rosjankę. Obracała się przede wszystkim w polskim środowisku, bywała między innymi w domach Władysława Mickiewicza, Józefa Chełmońskiego, Seweryny Duchińskiej i jej męża.

Dużo pracowała, była bardzo samodzielna, już kilka miesięcy po przyjeździe do Paryża wynajęła pokój na poddaszu i wyprowadziła się z mieszkania zajmowanego wraz z Zofią Stankiewiczówną i jej matką. Postępowanie Bilińskiej zadaje kłam teoriom, że wszystkie młode kobiety były w tym okresie ograniczane przez konwenanse. Te najbardziej ambitne, śmiało realizujące swoje plany, potrafiły się im przeciwstawić i wcale nie spotykały się z potępieniem. Profesorowie z Académie Julian doceniali wysiłki Bilińskiej, była chwalona i nagradzana, brała udział w konkursach na równi z kolegami, chciała, choć jej się to nie udało, uczęszczać na lekcje rysunku do męskiej pracowni, by mieć więcej możliwości ćwiczenia ręki. Śmiało wypowiadała się w listach o twórczości innych malarzy, nie zawahała się nawet skrytykować Jana Matejki. Jednocześnie chciała się mężczyznom podobać, była bardzo zakochana. Pisała o sobie: „Myślałby kto, że ja jestem tylko artystką. A ja jestem zwyczajną sobie kobietą" (Bohdanowicz 1928, s. 62). I gdyby nie seria tragicznych wydarzeń, zapewne szybciej, niż to się ostatecznie stało, zaistniałaby w świecie sztuki.

Kolejno śmierć ojca, najlepszej przyjaciółki i ukochanego załamały ją nerwowo. Na pewien czas wyłączyła się z życia artystycznego, przełomem stało się zaprezentowanie wyżej wspomnianego *Autoportretu*. Ukazała się na nim w czarnej, żałobnej sukni, z paletą i pędzlami w rękach oraz – na co zwrócili uwagę wszyscy krytycy – z włosami w nieładzie. Dziś oczywiście inaczej oceniamy fryzurę artystki, ale 140 lat temu przedstawienie siebie bez należytej staranności w wyglądzie było dla wielu

aktem dowodzącym śmiałości i niepoddawania się konwenansom. Piszący o obrazie uważali, że Bilińska dowiodła nim posiadania „męskiego" talentu, bo to, co robili mężczyźni, wyznaczało poziom, było dobre i akceptowane. Malując „jak mężczyzna", przedstawiając się bez przypisywanej kobietom kokieterii, stawała się w oczach ówczesnej opinii prawdziwym artystą.

Bilińska dostała za *Autoportret* medal i wróciła do pracy artystycznej. W następnych latach namalowała dużo portretów, to dawało jej możliwość zarobku, ale tworzyła też sceny rodzajowe, pejzaże i martwe natury w postaci kwiatów w wazonach. Posługiwała się techniką malarstwa olejnego, ale też pastelami i węglem. Jej prace były pokazywane na wystawach w Paryżu, Londynie, Berlinie i Warszawie. Wróciła również do życia towarzyskiego paryskiej Polonii. To w tym gronie spotkała swojego przyszłego męża, lekarza zmuszonego do wyjazdu z kraju w obawie przed carskimi represjami za działalność niepodległościową.



A. Bilińska, *Autoportret*, 1887



Nagrobek Anny Bilińskiej-Bohdanowicz, fragment

Po ślubie w 1892 roku, kiedy Bohdanowicz miał już francuskie obywatelstwo, wrócili do Warszawy. Bilińska snuła plany otwarcia szkoły artystycznej dla kobiet. Zaczęła malować swój kolejny autoportret, ale choroba przerwała tę pracę, pozostał nieskończony, znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie.

Joanna M. Sosnowska

Bibliografia

- Artystka 2021: *Artystka Anna Bilińska 1854–1893*, katalog wystaw, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa
- Bohdanowicz 1928: A. Bohdanowicz, *Anna Bilińska. Kobieta, Polka i artystka: w świetle jej dziennika i recenzji wszechświatowej prasy*, Warszawa
- Sosnowska J., *Poza kanonem*, Warszawa 2003



Nagrobek Anny Bilińskiej-Bohdanowicz

JAN CHĘCIŃSKI

(1826–1879)



Wszechstronny artysta teatru

Jan Chęciński całe swe życie, poza krótkim okresem dzieciństwa spędzonym w Goślubiu nad Bzurą, mieszkał w Warszawie. Z artystycznym życiem stolicy pod zaborem rosyjskim związał się właściwie już w czasach gimnazjalnych. Był nie tylko dramaturgiem i reżyserem, lecz także aktorem, śpiewakiem, poetą, znanym i cenionym twórcą librett, jak również pedagogiem o dużych zdolnościach dydaktycznych oraz organizacyjnych, autorem literatury dziecięcej. Zmarł po ciężkiej chorobie w wieku czterdziestu ośmiu lat.

Jan Konstanty Chęciński urodził się w Warszawie 22 grudnia 1826 roku. Jego ojciec, prawnik, Jan Nepomucen, zatrudniony w Warszawie jako „obrońca przy rządzącym Senacie", miał naturę choleryka, był człowiekiem agresywnym i brutalnym, ale to właśnie on miał największy wpływ na syna. Swojej matki Marianny z Dobrowolskich, pierwszej żony ojca, Jan właściwie nie znał. Urodził się cztery lata po ślubie swoich rodziców, zawartym w 1822 roku w kościele św. Jana Chrzciciela w Warszawie. Niebawem małżonkowie rozwiedli się, a chłopiec pozostał przy ojcu. Ze swym starszym o trzy lata bratem Władysławem Jan nie utrzymywał bliższych kontaktów. Ojciec w 1833 roku poślubił, jedynie na trzy lata, 28-letnią Mariannę Magdalenę Krasucką. Tym razem ślub odbył się w kościele ewangelickim. Kolejną jego żoną była dziewiętnastoletnia Tekla Ewa Garczyńska, z którą związek Jan senior zawarł w marcu 1836, po otrzymaniu rozwodu z poprzednią małżonką na mocy wyroku Sądu Konsystorskiego Wyznań Ewangelickich. Michał Chomiński, popularny XIX-wieczny aktor scen krakowskich i warszawskich, w swoim *Skorowidzu artystów dramatycznych*, pisząc o Chęcińskim, na samym wstępie zaznaczył: „syn sławnego rozwodnika" (Chomiński, k. 4).

Dzieciństwo upłynęło więc Janowi na ciągłych zmianach rodziny. Jako dziesięciolatek trafił do Goślubia, gdzie mieszkał przez rok u Urszuli z Borzędzkich Garczyńskiej, matki swej drugiej macochy. Ta przybrana babka była kobietą ostrą i surową, niezbyt dobrze do niego usposobioną. Trudne dzieciństwo bez macierzyńskiej miłości, brak rodzicielskiej troski, przyczyniły się do psychicznego i emocjonalnego rozchwiania, z którymi musiał zmagać się niemal całe życie. Jednocześnie zaszczepiły w nim wytrwałość, sumienność, pracowitość i wiarę jedynie we własne siły.

W 1837 roku rozpoczął naukę w gimnazjum w Lesznie Wielkopolskim, do którego uczęszczał przez trzy lata. Cenione, z wieloletnią tradycją, posiadało bogatą bibliotekę, teatr, a język polski, mimo że w Lesznie dominowała ludność niemieckojęzyczna i protestancka, był uprzywilejowany. Ponadprzeciętna inteligencja Chęcińskiego, staranność i konsekwencja w działaniu i pracy umożliwiły mu, mimo przerwania dalszej szkolnej nauki, samodzielne zdobycie wszechstronnego wykształcenia, a zdolności artystyczne przyniosły sukcesy zarówno na niwie literatury, jak i teatru. Mimo to, całe życie borykał się z ciągłymi problemami finansowymi i słowa Henryka Sienkiewicza z pośmiertnego

Jan Chęciński

wspomnienia o Chęcińskim wydają się dobrze oddawać jego zmagania: „Oto życie męczeńskie, a potem trumna, martwa zielona gałązka na wyziębniętą pierś i słowo uznania... po śmierci" (Sienkiewicz 1951, s. 94).

Gdy w 1843 roku przyjechał do Warszawy na gościnne występy włoski dyrygent


STRASZNY DWÓR,

OPERA W 4ch AKTACH,

Z KTÓRYCH PIERWSZY W DWÓCH ODSŁONACH.

MUZYKA

Stanisława Moniuszki.

SŁOWA

Jana Chęcińskiego.

WARSZAWA

Nakład GEBETHNERA i WOLFFA.

1865.

Okładka, *Straszny dwór*, 1865

Jan Quattrini z zespołem Evasio Rocca i wkrótce zaczął udzielać prywatnych lekcji śpiewu, Chęciński zgłosił się do niego. Ponieważ miał dobry głos – bas (*basse-taille*) – został przyjęty przez Quattriniego na początku roku 1844. Bardzo intensywnie uczył się wówczas włoskiego. Zdolności lingwistyczne pozwoliły mu w krótkim czasie biegle opanować znajomość tego języka, tak że bez problemu tłumaczył włoskie teksty i udzielał prywatnych lekcji. Jednym z jego uczniów był między innymi Wojciech Gerson, który w 1844 roku rozpoczął studia malarskie w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych. W latach sześćdziesiątych został Chęciński wykładowcą języka włoskiego w Instytucie Muzycznym przy Szkole Dramatycznej w Warszawie. Poza włoskim znał też języki: niemiecki, francuski, rosyjski.

W 1845 roku Quattrini został drugim dyrygentem w Teatrze Wielkim w Warszawie. Jego pozytywna opinia o Chęcińskim przyczyniła się zapewne do przyjęcia go na etat chórzysty w Teatrze Wielkim. Równocześnie rozpoczął naukę w Szkole Dramatycznej prowadzonej przez Jana Jasińskiego i Jana Królikowskiego. Po trzyletnim kursie otrzymał pozytywną opinię nauczycieli Szkoły i, powołując się na nią,



Okładka, *Verbum nobile*, 1861

w 1849 złożył podanie o debiut „w dramacie". W 1850 został przyjęty na etat artysty dramatycznego teatrów warszawskich. Debiut, 17 marca tego roku w roli Sędzimira w komedii Stanisława Bogusławskiego *Lwy i lwice*, był nieudany. Zniechęciło to młodego adepta aktorstwa i choć zagrał jeszcze potem sporo ról, postanowił oddać się twórczości literackiej.

Mimo początkowych niepowodzeń, aktorem pozostał niemal do końca życia. Określany mianem „ostatnie wcielenie siły tragicznej na warszawskiej scenie", lubił grać i bardzo chętnie zastępował tych, którzy chorowali bądź wyjeżdżali na urlopy. Z reguły zastępstwa takiego podejmował się z dnia na dzień. Pozwalała mu na to znajomość ról w granych sztukach, którą osiągał dzięki systematycznemu uczestnictwu w próbach oraz znakomitej pamięci. Gdy tej czasem nie starczało, improwizował.

Wkrótce po swym scenicznym debiucie ożenił się Chęciński z dwudziestojednoletnią Felicją Sobieską, córką będącego już wówczas na emeryturze pierwszego skrzypka w orkiestrze Teatru Wielkiego. Ślub odbył się 27 marca 1850 roku. W akcie małżeństwa jako zawód miał wpisany „artysta dramatyczny", a jego miejsce zamieszkania to ulica Piwna 104. Chęcińscy doczekali się w sumie ośmiorga dzieci. Jeden z synów, Władysław, zmarł bardzo wcześnie. Na świat kolejno przychodzili: Czesław (1851), Feliks (1852), Matylda (1854), Zofia (1856), Jan (1857), Mieczysław (1858), Jadwiga (1867). Chęciński, po przykrych doświadczeniach własnego dzieciństwa, wiele czasu poświęcał swoim synom i córkom, ich wychowywaniu i kształceniu. To dla nich pisał swoje piękne utwory i poezje dziecięce. Niestety mimo jego ciągłych wysiłków i dodatkowej pracy, i jako nauczyciela gry na fortepianie, i nauczyciela języka włoskiego, i jako suflera opery włoskiej, rodzina wielokrotnie cierpiała niedostatek, chorowały dzieci, żona i on sam. W 1872 Felicja Chęcińska, od roku już sparaliżowana, zmarła, zostawiając męża samego z piątką najmłodszego rodzeństwa.

Nie mogąc w pełni zrealizować się jako aktor, zdecydował się Chęciński rozpocząć pracę na niwie literatury. Pierwszym jego utworem był jednoaktowy dramat pt. *Poeta*, napisany i wystawiony na scenie warszawskiej w 1851 roku. Nie przyniósł on większego rozgłosu ani wśród publiczności, ani wśród krytyki literackiej, podobnie jak następna dwuaktowa komedia prozą wystawiona rok później, pt. *Rozwód, czyli dwie mężatki*. Po tym nieudanym debiucie dramaturgicznym zaprzestał pisania sztuk scenicznych i zamilkł na kilka lat jako dramaturg, poświęcając się poezji. Jak uważał Mieczysław Rulikowski: „przede wszystkim bowiem był Ch [ęciński] urodzonym poetą" (Rulikowski 1937, s. 289). Pisał wiersze, jak również drobne utwory liryczne drukowane początkowo w pismach, później ogłaszane w odrębnych zbiorkach. Ważniejsze z nich to: *Jałmużna* (1855), *Anioł i czart* (1856) czy *Mniejsze poemata i strofy ulotne* (1859), wśród których największą popularnością cieszyły się *Zamki na lodzie*. Gdy jako poeta osiągnął już powszechne uznanie, powrócił do twórczości dramaturgicznej. Istotnym momentem na jego drodze pracy twórczej było spotkanie z Władysławem Syrokomlą (wł. Ludwik Kondratowicz), którego Chęciński bardzo cenił jako poetę, i do którego w swej liryce często się odwoływał. Poeci poznali się, gdy Syrokomla przebywał w Warszawie w 1856 roku. Od razu przypadli sobie do gustu, bardzo się polubili i zaprzyjaźnili. Już w pierwszym liście Syrokomla pisał do Chęcińskiego: „Czy wiesz Pan, jaką mam myśl? Wszak Francuzi od dawna z powodzeniem używają współki dramatycznej – spróbujmy jej z Panem; napiszmy cokolwiek dramatycznego

(niekoniecznie wierszem) [...] maniera nasza podobna, [...] proszę pomyśleć nad przedmiotem, bo mi, w tej chwili przynajmniej, trudno o inicjatywę..." (Syrokomla 1856, k. 164).

Taki był początek powstania jednej z najlepszych sztuk Chęcińskiego. Gdy w lipcu 1857 roku Syrokomla powtórnie odwiedził Warszawę, nadali wspólnie sztuce tytuł *Wielcy i mali*, ustalili jej tematykę i na tym współpraca się skończyła. Wkrótce Kondratowicz wycofał się z dalszej pracy nad dramatem i Chęciński sam napisał całość, zmieniając ostatecznie tytuł utworu na *Szlachectwa duszy*. Sztuka dotyczyła popularnego wówczas zagadnienia związanego z pozycją społeczną i moralną arystokracji rodowej. Wystawiono ją niemal zaraz po napisaniu, 28 marca 1859. Odniosła, jak na tamte warunki, ogromny sukces. W samej tylko Warszawie w ciągu roku wystawiona została ponad dwadzieścia razy, lecz także w innych miastach cieszyła się wyjątkowym powodzeniem. Już żaden z jego późniejszych dramatów Chęcińskiego nie osiągnął tak wysokich notowań krytyki, publiczności, świata artystycznego. Kolejno ukazywały się i grane były na warszawskiej scenie następujące jego utwory: *Porządni ludzie* (1861), *Przed obiadem po obiedzie* (1862), *Ciekawość pierwszy stopień do piekła* (1864), *Poświęcenie* (1866), *Cicha woda brzegi rwie* (1867), *Krytycy* i *W niełasce* – napisane w 1874, a wystawione już po śmierci autora.

Jako dramaturg był Chęciński w II połowie XIX i początkach XX wieku jednym z bardziej lubianych i cenionych autorów scenicznych. Przyczyniła się do tego także jego twórczość jako librecisty i tłumacza tekstów operowych. Jego oryginalne libretta do muzyki Moniuszki (biogram w niniejszym zeszycie), które zaowocowały takimi



Grób Jana Chęcińskiego

operami jak *Verbum nobile* (1861), *Straszny dwór* (1865), *Paria* (1869), *Beata* (1872) czy do *Ottona Łucznika* A. Münchheimera (1864), *Rybaka z Palermo* L. Grossmana (1867) na stałe wpisały Jana Chęcińskiego do historii polskiej kultury. Również jego tłumaczenia i przeróbki librett operowych, między innymi *Trubadura* czy *Rigoletta* J. Verdiego (1859), *Faworyty* G. Donizettiego (1859) czy *Pięknej Heleny* J. Offenbacha (1869), przetrwały próbę czasu i na długo weszły do operowego repertuaru. Muzykalność, wspaniały słuch, duże wyczucie rytmu pozwalały Chęcińskiemu na idealne wręcz przystosowywanie tłumaczonych tekstów do muzyki.

Swą literacką działalność twórczą dopełnił Chęciński praktyką zawodową w teatrze. Jeszcze pod koniec prezesury rosyjskiego generała Ignacego Abramowicza w Dyrekcji Teatrów Rządowych, 24 maja 1860 roku, został po raz pierwszy mianowany reżyserem teatrów warszawskich. Praca reżysera nie była w owych czasach zadaniem prostym i życzenie: „oby cię zrobili reżyserem dramatu" funkcjonowało jako przekleństwo. Po ośmioletniej przerwie, w 1868 roku powrócił na stanowisko reżysera dramatu i komedii, popierany przez Stanisława Moniuszkę, będącego jednym z największych autorytetów artystycznych Warszawy, jak również przez Rosjanina Sergiusza Muchanowa, prezesa Warszawskich Teatrów Rządowych. Z Muchanowem liczyły się bardzo artystyczne elity między innymi ze względu na duże wpływy jego żony Marii Calergis. Wzajemne stosunki Muchanowa i Chęcińskiego układały się poprawnie. Rosjanin cenił rzetelność i fachowość Chęcińskiego, miał do niego zaufanie, a ten zdawał sobie sprawę, że bez akceptacji prezesa, a więc bez przekonania go do swoich planów i racji, sam nic nie zdziała.

Do zadań Chęcińskiego jako reżysera należało przygotowywanie repertuaru, angażowanie aktorów, planowanie i prowadzenie prób, projektowanie dekoracji, omawianie i ustalanie kostiumów, jak również zakup niezbędnych do spektakli materiałów dla pracowni stolarskich, malarskich, krawieckich, prowadzenie korespondencji i cała masa drobnych, a czasochłonnych prac biurokratycznych, które urzędnik teatralny musiał wykonywać, a „rozmaitość ich była doprawdy obłędna" – jak pisał Józef Szczublewski (Szczublewski 1963, s. 128).

Był tym, który – jak podkreślali współcześni – „pchnął sztukę teatru na nowe, wielkie, szerokie tory" (Krogulski 1901, s. 473). Uważano go za człowieka teatru tej miary co Stanisław Koźmian. Rulikowski, jego wnikliwy biograf, pisał, iż był Chęciński w Polsce pierwszym nowoczesnym reżyserem. Wielką wagę w inscenizacjach przygotowywanych dramatów przywiązywał do tekstu utworu. W jego założeniach teoretycznych najważniejsze było, by myśl autora nie została wypaczona, by jak najwierniej przedstawić ideę wystawianej sztuki. Dlatego też uważał, że należy bardzo skrupulatnie przygotowywać pierwsze czytane próby, na których powinno się dokładnie omawiać z aktorami każdą rolę i ich udział w całym spektaklu, którego wizja powinna być jasno sprecyzowana. Niemniej istotne było dla niego rzemiosło aktorskie, spójność całej roli, zarówno warstwy psychicznej postaci, jak i plastyki zewnętrznej, przy czym szczególną wagę przykładał do ekonomii ekspresji, odpowiednio dobranej skali głosu, no i oczywiście dobrej dykcji. Poza tym jako jeden z pierwszych kładł duży nacisk na konieczność gry zespołowej i spójną budowę koncepcji inscenizowanej sztuki.

Chęciński był faktycznie jednym z pierwszych reżyserów-reformatorów w polskim teatrze drugiej połowy XIX w. Nie tylko umożliwiał poznanie najwartościowszych utworów dramaturgii światowej

i polskiej, ale otwierał drogę nowym kierunkom inscenizacyjnym, nowej estetyce teatru, które rozwinęły się dopiero w następnym stuleciu. Lata jego działalności w Warszawskich Teatrach Rządowych przyczyniły się do znacznego podniesienia poziomu ówczesnej sceny polskiej, tak że śmiało mogła konkurować z wiedeńskim Burgtheater czy paryską Comédie Française.

Jan Chęciński zmarł 30 grudnia 1874 roku na tyfus, którym zaraził się od swoich dzieci, które samotnie wychowywał po śmierci żony.

Marzena Kuraś

Bibliografia

- Chomiński: M. Chomiński, *Skorowidz artystów dramatycznych od r. 1764*; w: Archiwum M. Rulikowskiego, Zb. Spec. IS PAN, nr inw. 1067/73 (2)
- Krogulski 1901: W. Krogulski, *Z notatek starego aktora*, t. II *Dopełnienia*, w: Archiwum M. Rulikowskiego Zb. Spec. IS PAN, nr inw. 1067/72 Rulikowski 1937: M. Rulikowski, *Chęciński Jan*, PSB, t. III, Kraków
- Syrokomla 1856: List W. Syrokomli do J. Chęcińskiego z 1856 w: Archiwum M. Rulikowskiego Zb. Spec. IS PAN, nr inw. 1076/73 (2)
- Sienkiewicz 1954: Sienkiewicz H., *Jan Chęciński. Wspomnienie pośmiertne* w: *Dzieła*. T. XL, Warszawa
- Szczublewski 1963: Szczublewski J., *Wielki i smutny teatr Warszawski (1868–1880)*, Warszawa

FRYDERYK JURJEWICZ

(1871–1928)



kw. 34, rz. 6, m. 24, 25

Hodowca koni, organizator wyścigów konnych

Fryderyk Jurjewicz przyszedł na świat w rodzinnym majątku Berszada na Podolu. Ukończył studia prawnicze na uniwersytecie w Odessie. Od młodości związany był z hodowlą koni, zwłaszcza pełnej krwi angielskiej i z wyścigami. Prowadził także własną stajnię wyścigową. Poczynając od roku 1903, piastował funkcję prezesa Towarzystwa Wyścigów Konnych w Odessie. Po przeprowadzce do Warszawy, w 1906 roku został członkiem rzeczywistym Towarzystwa Wyścigów Konnych w Królestwie Polskim. Od 1910 roku aż do roku 1923 pełnił funkcję prezesa Towarzystwa Wyścigów Konnych w Królestwie Polskim, po 1918 roku przemianowanym na Towarzystwo Zachęty do Hodowli Koni w Polsce. Była to najważniejsza organizacja w kraju zrzeszająca hodowców, właścicieli stajni wyścigowych oraz zajmująca się organizacją wyścigów konnych. Jego prezesura to okres rozkwitu stowarzyszenia i szybkiego rozwoju wyścigów na ziemiach polskich. W stosunkowo krótkim czasie dał się poznać jako doskonały organizator, świetnie także rozumiejący zagadnienia ekonomiczne wiążące hodowlę i wyścigi. Był wielkim autorytetem w dziedzinie regulacji prawnych, dających podstawy organizacji hodowli i wyścigów. Działał w zakresie hodowli koni krwi angielskiej. Został członkiem komisji technicznej, a następnie głównym doradcą zarządu stadnin państwowych w Petersburgu.

Najtrudniejszą, a zarazem najdonioślejszą rolę Fryderyk Jurjewicz odegrał w okresie I wojny światowej. W 1915 roku na rozkaz władz ewakuował polskie konie stadne i wyścigowe w głąb Rosji, ocalając tym samym znaczną liczbę koni zarodowych pełnej krwi. Jako miejsce postoju na czas walk wybrał tor w Odessie. Znalazły tam schronienie ewakuowane z Warszawy stajnie wyścigowe oraz część rozproszonych koni hodowlanych, dla których wydzierżawił leżący nieopodal miasta majątek Ałtestowo. Prowincjonalny tor w Odessie nie był przygotowany na pomieszczenie tak dużej liczby koni i ich obsługę. Prezes Jurjewicz przystąpił, z właściwą sobie energią i determinacją, do stworzenia warunków dających możliwość w miarę bezpiecznego przetrwania zarówno ludziom, jak i zwierzętom. Początkowo organizował na terenie odeskiego toru wyścigi wspólnie z rosyjskim towarzystwem. Od roku 1917 Główny Zarząd Hodowli Koni oddał tor w całkowite władanie Towarzystwa Wyścigów Konnych w Królestwie Polskim, czyniąc Fryderyka Jurjewicza jedynym jego gospodarzem i organizatorem gonitw. Pomimo znacznego oddalenia Odessy od linii frontu, w miarę narastającego chaosu po wybuchu rewolucji w Rosji, sytuacja wyścigów stawała się coraz trudniejsza. Po upadku caratu Rząd Tymczasowy nie udzielił zgody na organizację wyścigów w Petersburgu, a w Moskwie wyścigi mogły się odbywać bez publiczności i totalizatora. Prezesowi Jurjewiczowi udało się przekonać przedstawicieli lokalnych władz do odmiennego potraktowania toru w Odessie i uzyskał zgodę na organizację tam wyścigów oraz

Fryderyk Jurjewicz, fragment płaskorzeźby na nagrobku



F. Łopieński, G. Chmielewski, *Popiersie Fryderyka Jurjewicza*

zakładów wzajemnych, co umożliwiło dalsze funkcjonowanie toru. Sezon w roku 1917 trwał od kwietnia do początków grudnia, obejmując 94 dni wyścigowe, w ciągu których rozegrano około 800 gonitw. Sytuację w tym czasie tak relacjonował autor wielu publikacji poświęconych hodowli koni, prof. Witold Pruski: „Jeżeli rok 1917 był dla wyścigów bardzo ciężki to czasy, które przyszły niebawem, stały się pasmem udręk, zaciętej walki o najprymitywniejsze potrzeby życiowe i ciągłego patrzenia śmierci prosto w oczy. Począwszy od jesieni 1917 aż do kwietnia 1919 rządy w Odessie zmieniały się jak w kalejdoskopie: ukraińskie, bolszewickie, niemieckie, austriackie, petlurowskie, białogwardyjskie, francuskie i wreszcie znów bolszewickie. Za każdym razem w mieście trwały walki, padało mniej lub więcej trupów, a potem należało się bronić przed rekwizycją koni, przekonywać o potrzebie hodowli, o ważności posiadania dla niej elity zarodowej, o niezbędności wyścigów z totalizatorem jako jedynym źródłem utrzymania dla koni i ludzi. Wszystko to niósł na swych barkach Prezes Fryderyk Jurjewicz. Z niezrównanym talentem prowadził pertraktacje z kolejnymi władzami, chodził po urzędach, prosił, przekonywał, szafował łapówkami lub groził w zależności od sytuacji i rodzaju ludzi, z którymi miał do czynienia – a w rezultacie osiągał swój cel" (cyt za: folbluty). W powyżej opisanej scenerii odbył się kolejny, i zarazem ostatni, sezon w roku 1918, jeszcze dłuższy od poprzedniego, bo trwający 100 dni. W gonitwach uczestniczyły 292 konie.

W kwietniu 1919 roku wojska francuskie ewakuowane zostały z Odessy, co oznaczało faktyczne przekazanie władzy bolszewikom, a tym samym utratę całego stada. W tej sytuacji F. Jurjewicz, w porozumieniu z wielkim miłośnikiem wyścigów i sportu jeździeckiego majorem Konstantym Plisowskim, dowódcą późniejszego 14 Pułku Ułanów Jazłowieckich, wchodzącego w skład Dywizji Strzelców generała Lucjana Żeligowskiego, zdecydował o niezwłocznej ewakuacji koni i personelu. Wraz z pracownikami Towarzystwa Wyścigów Konnych sformował z koni ze stajni wyścigowych szwadron zapasowy pułku, podejmując w ten sposób próbę przebicia się do ojczyzny. Wymarsz z Odessy zarządzono na 6 kwietnia 1919 roku. Droga, niepozbawiona przeszkód i niebezpieczeństw, często pod obstrzałem bolszewików, wiodła przez Besarabię, Kiszyniów, Czerniowce, Stanisławów i dalej do Lwowa, a stamtąd już koleją do Warszawy. Cały ten ciężki przemarsz, który odbywał się na terenach objętych wojną domową i rewolucją, trwał 104 dni. Szczególnie trudna, wobec zniszczenia mostu, była przeprawa przez Dniestr. Świadek tych wydarzeń, sekretarz Towarzystwa Ignacy Oszmanowicz, wspominał: „Na wysokości kilku pięter nad wodą, po kładce z dwóch desek, położonych między kolejowymi szynami, trzeba było przeprowadzić

całą tę gromadę rumaków gorącej krwi, która w niejednym z nich żywo grała. A bolszewicy z oddali obstrzeliwali kawalkadę" (cyt. za: folbluty). 28 czerwca 1919 roku Fryderyk Jurjewicz na ogierze Liege wkroczył do Warszawy na czele polskich stajen wyścigowych ewakuowanych w 1915 roku do Odessy. Dzięki jego brawurowej decyzji i determinacji zostały uratowane 252 konie pełnej krwi angielskiej, tym samym ocalono znaczną część materiału stadnego koni (ogiery i matki z przychówkiem), wywiezionego podczas wojny do Rosji, umożliwiając tym samym w dużym stopniu szybką odbudowę hodowli tej rasy w wolnej Polsce.

Po powrocie do kraju Fryderyk Jurjewicz przystąpił do jak najszybszego zorganizowania wyścigów, aby zapewnić warunki egzystencji ocalałym szczątkom naszej hodowli. Przygotowania te przebiegały w zawrotnym tempie, gdyż otwarcie sezonu nastąpiło już we wrześniu 1919 roku. Niezależnie od tych działań, władze powierzyły mu troskę o całokształt hodowli koni, powołując Jurjewicza na stanowisko Naczelnika Zarządu Stadnin w Ministerstwie Rolnictwa i Dóbr Państwowych. Po zmianie Zarządu w Departament Chowu Koni został jego dyrektorem. Działalność w Ministerstwie trudna była do pogodzenia z funkcją prezesa Towarzystwa Zachęty do Hodowli Koni, toteż w roku 1923 złożył rezygnację z prezesury, ustępując to stanowisko Albertowi hr. Wielopolskiemu. Jego praca przyczyniła się do rozwoju hodowli koni w kraju, zarówno w stadninach już istniejących, jak Stadnina i Stado Ogierów w Janowie Podlaskim, jak i w tych nowo utworzonych: SO Bogusławice (1921), SO w Łącku (1923), SO w Drogomyślu (1926). Założono także Stadniny Państwowe w Kozienicach w 1924 roku, dokąd przeniesiony został dział koni pełnej krwi z Janowa Podlaskiego oraz w Racocie w roku 1928, z przeznaczeniem na hodowlę koni półkrwi. Pamiętać należy, że w owym czasie konie pełniły kluczową rolę, nie tylko w rolnictwie, ale także w gospodarce oraz w wojsku, gdzie służyły do jazdy pod wierzch i do transportu. Utrzymanie właściwego pogłowia tych zwierząt oraz jakości hodowli było kwestią strategiczną.

Fryderyk Jurjewicz podejmował także działania mające na celu uregulowanie



Płyta na grobie
Fryderyka Jurjewicza

przepisów dotyczących prawidłowego funkcjonowania hodowli koni, przyczyniając się do uchwalenia przez Sejm kilku ważnych ustaw. W roku 1925 uchwalona została Ustawa o wyścigach konnych oraz Ustawa o nadzorze państwowym nad ogierami i rejestracji klaczy zarodowych. Ta pierwsza stanowiła fundament, na którym oparty został cały system organizacyjny wyścigów konnych, w wielu fragmentach obowiązujący do dzisiaj. W 1927 roku wydane zostało rozporządzenie Prezydenta RP o Państwowych Zakładach Chowu Koni i premiowaniu ogierów, regulujące zasady pomocy świadczonej przez państwo w zakresie podnoszenia poziomu hodowli. Uregulowano także kwestię funkcjonowania oraz organizacji zakładów wzajemnych (totalizatora) na torach wyścigowych towarzystw wyścigów konnych oraz o sposobie prowadzenia rachunkowości tych zakładów. Innym ważnym obszarem działalności Jurjewicza było stworzenie pierwszych polskich ksiąg stadnych, stanowiących podstawę hodowli koni. Dzięki niemu ukazała się Polska Księga Stadna Koni Pełnej Krwi Angielskiej w 1924 roku oraz Czystej Krwi Arabskiej w 1926 roku. Po wykupie od hr. Branickiego terenu na Służewcu z przeznaczeniem na nowy tor wyścigowy powstał Komitet Budowy Toru Wyścigów Konnych na Służewcu, w którym znalazł się także F. Jurjewicz obok prezesa Towarzystwa Alberta hr. Wielopolskiego i architekta Tadeusza Dachowskiego. Inauguracyjna gonitwa na Służewcu odbyły się już po śmierci Jurjewicza w 1939 roku.

Fryderyk Jurjewicz zmarł w 1929 roku i pochowany został na Cmentarzu Powązkowskim w Warszawie. Nagrobek zaprojektowany przez R. S. Lubowieckiego wykonano w zakładzie Braci Łopieńskich. Po śmierci ufundowano, ze składek miłośników i zwolenników sportu konnego dzięki inicjatywie redakcji „Jeźdźca i Hodowcy", odlane z brązu popiersie, stojące obecnie na terenach Wyścigów Konnych na Służewcu. Autorem projektu był Feliks Łopieński, a rzeźbę wykonał Gracjan Chmielewski. Dla uznania zasług zmarłego w latach międzywojennych główna nagroda sezonu jesiennego rozgrywana była jako Wielka Warszawska i nosiła imię Fryderyka Jurjewicza, a właściciel zwycięskiego konia otrzymywał złoty medal z podobizną patrona tej gonitwy. Od 2011 roku rozgrywana jest gonitwa Memoriał Fryderyka Jurjewicza. Jak napisano we wspomnieniach mu poświęconych „był człowiekiem wielkiego serca i umysłu". Jego zasługi dla ocalenia polskich koni i rozwoju hodowli są trudne do przecenienia. Odznaczony był Krzyżem Komandorskim Orderu Odrodzenia Polski „w uznaniu zasług, położonych dla Rzeczypospolitej Polskiej na polu pracy hodowlanej".

Marcin K. Schirmer

Bibliografia:

- http://www.folbluty.org/folblutyCMS/index.php?mact=News,cntnt01,detail,0&cntnt01articleid=227&cntnt01returnid=15
- Oszmanowicz I., *Ś.P. Fryderyk Jurjewicz jako prezes towarzystwa i organizator wyścigów konnych,* „Jeździec i Hodowca. Tygodnik ilustrowany", R. VIII, nr 9, 1929, s. 110–111
- Pruski W., *Wyścigi i hodowla koni pełnej krwi oraz czystej krwi arabskiej w Polsce w latach 1918–1939*, Wrocław 1980
- Schirmer M.K., *Towarzystwo Zachęty do Hodowli Koni w Polsce,* „Koń Polski", nr 1, 2025, s. 80–83



Nagrobek F. Jurjewicza, proj. R.S. Lubowiecki; rz. B-cia Łopieńscy

CZESŁAW KAMELA

(1910–1992)



kw. 131, rz. 2, m. 1

Geodeta, żołnierz i patriota

O znaczeniu doczesnego życia wybitnego człowieka, śmiertelnego jak każdy z nas, świadczy zazwyczaj to, co znajduje się na nagrobku obok imienia, nazwiska, a także dat początku i końca jego żywota. W tym tekście postacią, nad którą chcemy pochylić się niczym osoby zapalające znicz na jej grobie, jest profesor Czesław Kamela. Na jego nagrobku znajdującym się na Starych Powązkach widnieje jedno takie słowo, a brzmi ono GEODETA. To wskazuje, kim był przede wszystkim w oczach rodziny i Jego środowiska zawodowego. Jeżeli jednak spojrzeć szerzej i postawić sobie zadanie opisania w trzech słowach jego życia, to bez wątpienia obok określenia profesji, winny się znaleźć słowa: żołnierz i patriota. Gdyby się zastanowić, gdzie szukać odpowiedzi na to, co decyduje o tym, że właśnie te trzy słowa określają życiową ścieżkę prof. Kameli, to trzeba by przyjrzeć się bliżej wartościom wpojonym mu przez Jego najbliższą rodzinę (Makowski 1993, s. 4–5) i jego bogatemu życiorysowi (Pachuta 1990a; Kłopociński i Pachuta 1992), którym spokojnie można by obdzielić kilka osób.

Czesław Kamela urodził się 24 lipca 1910 roku w Dzierzkowicach koło Kraśnika Lubelskiego. Był czwartym z szóstki dzieci działacza ludowego Józefa i Marianny z domu Osmoła. Po ukończeniu szkoły powszechnej w rodzinnej miejscowości naukę kontynuował w humanistycznym gimnazjum w Kraśniku Lubelskim, gdzie uzyskał maturę w roku 1928. O swoim szkolnym koledze Czesławie późniejszy ks. kanonik Stanisław Zawadzki z parafii Kurów mawiał, że „tęgi umysł do matematyki, choć żyta od pszenicy nie odróżniał, choć z chłopów" (Makowski 1993, s. 16). Na jesieni tego samego roku podjął studia na Oddziale Mierniczym Wydziału Inżynierii Lądowej i Wodnej Politechniki Lwowskiej, na co miał duży wpływ fakt, iż jego gimnazjalnym nauczycielem matematyki był absolwent tego oddziału, inżynier mierniczy Stanisław Zachara (Wilkowski 1990, s. 8). Nauczycielami akademickimi Czesława Kameli były sławy polskiej nauki, profesorowie tacy jak: Lucjan Grabowski – geofizyk, astronom i geodeta, Kasper Weigl – geodeta i fotogrametra, Antoni Łomnicki – matematyk i kartograf, Stefan Banach – matematyk i mechanik, Kazimierz Bartel – matematyk, Zygmunt Klemensiewicz – fizyk, Antoni Wereszczyński – prawnik, Zygmunt Golonka – gleboznawca. W grudniu 1932 roku uzyskał dyplom inżyniera mierniczego, a w 1935 roku uprawnienia mierniczego przysięgłego. W latach 1933–1939 pracował jako geodeta, wykonując szereg prac triangulacyjnych i scaleniowych w południowej Polsce w województwach krakowskim, tarnopolskim i lwowskim.

Żołnierska droga Czesława Kameli rozpoczęła się w dniu wybuchu drugiej wojny światowej, kiedy to wstąpił ochotniczo do Wojska Polskiego i wziął udział w obronie przeciwlotniczej Drohobycza. Po klęsce kampanii wrześniowej 1939 roku przez Węgry przedostał się do Francji, gdzie wstąpił do 2. Dywizji Strzelców Pieszych dowodzonej przez gen. Prugara-Ketlinga, pełniąc służbę w stopniu kaprala podchorążego. Po ataku Niemiec na Francję, po kilkudniowych walkach w Alzacji w rejonie Belfortu,

Czesław Kamela, po 1945

wobec nieuchronnej kapitulacji Francji i niemożności kontynuowania skutecznej walki, 20 czerwca 1940 roku dywizja wraz z rozbitymi wojskami francuskimi przekroczyła granicę ze Szwajcarią, gdzie Polacy zostali internowani. Większość żołnierzy 2. DSP spędziła resztę wojny w obozach internowania, pracując na rzecz gospodarki szwajcarskiej i zdobywając wykształcenie. Kpr. pchr. inż. Czesław Kamela prowadził dla swych kolegów kursy rolniczo-meriolacyjne w Matzingen. Został też wykładowcą miernictwa dla internowanych na Wydziale Inżynierii Lądowej i Wodnej w Obozie Uniwersyteckim w Winterthur, działającym pod patronatem Federalnej Politechniki w Zurychu. Prowadził również ćwiczenia z matematyki na wszystkich pięciu wydziałach tego obozowego uniwersytetu. Podjąwszy pracę akademicką, równocześnie sam studiował na tej słynnej uczelni technicznej geodezję wyższą, astronomię, geofizykę, fotogrametrię i matematykę. Tam też, pod kierunkiem prof. F.C. Baeschlina przygotował rozprawę doktorską w języku niemieckim pod tytułem *Porównanie dokładności wyznaczeń szerokości, długości i azymutu z pomiarów astronomicznych z tymi wartościami otrzymanymi z triangulacji*, którą obronił w grudniu 1945 roku, uzyskując stopień doktora nauk technicznych. W czasie pobytu w Szwajcarii pracował także w Biurze Geodezyjnym m. Zurychu oraz firmie Kern & Co. w Aarau, produkującej instrumenty geodezyjne.

Wydaje się, że życiowym drogowskazem dla prof. Czesława Kameli były słowa jego ojca wypowiedziane tuż przed śmiercią: „by, będąc zdolnym, nie szczędził sił dla ojczyzny i by był człowiekiem sumienia, prawym i rzetelnym w działaniu […] i by mógł podać rękę każdemu" (Makowski 1993, s. 4–5). Trafność tych słów w odniesieniu do życia profesora jest oznaką, że wypełnił on ojcowską wolę. Zapewne to zobowiązanie skłoniło go, by powrócić po wojnie do ojczyzny, zawładniętej przez komunistów, odrzucając dużo większe możliwości zawodowe na Zachodzie. Po powrocie do Polski miał dylemat, gdyż „wiedział, że za granicą nie mógłby żyć, ale też nie potrafił do końca zaakceptować tego, co zastał w kraju – narodzin komunistycznego totalitaryzmu i jego konsekwencji. Postanowił pracować, bo chciał dać coś z siebie dla Polski mimo ekranowej przesłony PRL-u" (Makowski 1993, s. 17).

Powrócił do ojczyzny w lipcu 1947 roku i od 1 września tego roku rozpoczął pracę w Katedrze Geodezji Wyższej u prof. Edwarda Warchałowskiego (w tym czasie rektora Politechniki Warszawskiej)



W. Prochaska,
Internement en Svisse

na ówczesnym Wydziale Geodezyjnym PW (obecnie Wydziale Geodezji i Kartografii), z którym związał się na całe życie, a także w Geodezyjnym Instytucie Naukowo-Badawczym (krótko, bo tylko do 1951 roku) mającym swą siedzibę również w Gmachu Głównym PW. Jeszcze na obczyźnie rozpoczął prace nad rozprawą habilitacyjną na temat *Wyznaczanie geoidy z pomiarów grawimetrycznych,* którą w 1949 r. przedstawił na Politechnice Warszawskiej, uzyskując stopień doktora habilitowanego nauk technicznych. W pracy tej zaprezentował nowatorskie podejście wykorzystania tego rodzaju pomiarów w badaniach figury Ziemi, o czym świadczy fakt, iż obok swojego przedwojennego lwowskiego mentora – prof. Lucjana Grabowskiego, uważany był w kraju w owym czasie i do dziś za najbardziej zasłużonego dla rozwoju tego rodzaju badań. Należy dodać, że wydany jeszcze w Szwajcarii w 1943 roku podręcznik *Miernictwo* był podstawą kształcenia geodezyjnego w tym zakresie tuż po wojnie, po jego przekazaniu do dźwigającej się ze zgliszczy ojczyzny. W roku 1955 został mianowany profesorem nadzwyczajnym, a w roku 1965 profesorem zwyczajnym. Profesor Kamela był autorytetem naukowym w dziedzinie geodezji w kraju i za granicą. Nie sposób



Czesław Kamela wśród studentów

wymienić wszystkich jego dokonań naukowych ani gremiów naukowych, do których należał i którym przewodził. Uzupełnijmy tylko, że na Politechnice Warszawskiej po śmierci prof. Warchałowskiego w 1953 roku objął kierownictwo Katedry Geodezji Wyższej, które piastował do czasu reorganizacji struktury Wydziału Geodezji i Kartografii w 1970 roku, po czym pracował w tej jednostce aż do czasu przejścia na emeryturę w roku 1980. Pod Jego kierownictwem KGW rozwijała nowe kierunki badań z zakresu triangulacji, niwelacji precyzyjnej, grawimetrii, geofizyki i geodezji satelitarnej, brała udział w międzynarodowych projektach badawczych i stała się prężnym ośrodkiem naukowym nie tylko w kraju. Następnie



Tablica na Gmachu Głównym Politechniki Warszawskiej

przez 10 lat pracował w Instytucie Geodezji i Meteorologii Wojskowej Akademii Technicznej. Profesor Czesław Kamela w trakcie pracy w PW w roku akademickim 1955/56 pełnił funkcję pełnomocnika rektora do spraw dydaktyki na prawach prorektora, w latach 1953–1959 sekretarza Senatu tej uczelni, a także dwukrotnie dziekana Wydziału Geodezji i Kartografii (1964–1969 i 1973–1978).

Poza murami uczelni prof. Kamela był członkiem Komitetu Geodezji PAN (od 1985 r. jego członkiem honorowym), od 1977 roku członkiem Korespondentem Bawarskiej Akademii Nauk w Monachium, przez wiele lat przewodniczącym Narodowego Komitetu ds. Międzynarodowej Unii Geodezji i Geofizyki, członkiem Stowarzyszenia Geodetów Polskich (od 1985 r. jego członkiem honorowym), a także członkiem Towarzystwa Przyjaciół i Miłośników Lwowa (od chwili jego powołania w 1988 roku) i członkiem ZBOWiD-u. W uznaniu Jego zasług dla polskiej geodezji i edukacji w 1974 roku Rada Państwa przyznała Mu tytuł „Zasłużonego Nauczyciela", a Akademia Rolniczo-Techniczna w Olsztynie w 1975 roku nadała tytuł doktora *honoris causa*. Prof. Kamela był wielokrotnie odznaczony, a wśród Jego odznaczeń można wymienić: państwowe – Krzyż Oficerski i Kawalerski Orderu Odrodzenia Polski, Złoty Krzyż Zasługi, resortowe – „Zasłużony dla Geodezji i Kartografii" oraz społeczne – Honorowa Odznaka NOT i Honorowa Odznaka SGP.

Profesor Czesław Kamela w środowisku akademickim Wydziału Geodezji i Kartografii był osobą niezwykle lubianą zarówno przez studentów, jak i pracowników, a także znaną z wyjątkowego poczucia humoru. Ci pierwsi – nawiązując do Jego nazwiska – nazywali go w swoim gronie humorystycznie i nieco z angielska *Kamelem*, lub pieszczotliwie – z powodu jego dobroduszności w stosunku do nich – po prostu *Cześkiem*. Był wspaniałym kompanem w trakcie wycieczek górskich odbywanych w gronie pracowników i ich rodzin, z którymi serdecznie się przyjaźnił. Właśnie z takimi okolicznościami wiąże się jedna z zabawnych anegdot krążących od lat na WGiK, przekazywanych z pokolenia na pokolenie. Podobno podczas jednej z takich wędrówek górskich w pewnym momencie profesor powiedział do współtowarzyszy: „But mnie uwiera". W ślad za tym padło ze strony kogoś pytanie, zwyczajne przecież w takiej sytuacji: „Który?". Jednakże, ku zaskoczeniu piechurów, padła zaskakująca odpowiedź: „Nie wiem". Ponieważ to nie była rzecz ważna, odpowiedź ta została skwitowana ogólnym milczeniem, okraszonym tylko minami zdziwienia, po czym wszyscy poszli dalej. W trakcie najbliższego odpoczynku prof. Kamela zdjął ze swych pleców pokaźny plecak, wyciągnął z niego jeden z pary zapasowych butów do wędrówki górskiej i oznajmił z zadowoleniem: „To był prawy". Na to całe towarzystwo wybuchnęło śmiechem. Jeden z jego studentów, Andrzej Raubo, w tekście zabawnej *Ballady o profesorze K* trafnie opisał go następująco: „uśmiech ten sam co zawsze – w oczach dowcipu skra, bo ciałem zawsze młody, kto młodą duszę ma. Bo miękkie miał On serce i czuły był na los studenckiej, bidnej braci, co bzdury plotła w głos. […] Bo dziełu Kopernika sens głębszy przecież dał – Mikołaj ruszył Ziemię – Czesław jej zbadał kształt" (Wilkowski 1989, s. 41). I taki właśnie był profesor Czesław Kamela, po prostu dusza człowiek, choć przy tym wielki naukowiec.

Prof. Kamela swoim wewnętrznym rozterkom – dręczącym go od momentu powrotu do kraju – mógł w końcu dać upust, gdy „nastał czas przełomu, ów legendarny «Sierpień 1980». Profesor nie wahał się ani chwili, związał się z ruchem «Solidarności» na dobre i złe, aktywnie wspierając go swoim autorytetem. I tak już pozostało do końca – był zdeterminowany"

(Makowski 1981, s. 17). Profesor był związany z Duszpasterstwem Środowisk Twórczych. I rzeczywiście, tak jak pragnął jego rodziciel, prof. Czesław Kamela zasłużył całym swoim życiem, by podać rękę wielkim, gdyż na spotkaniu twórców nauki i kultury z papieżem Janem Pawłem II w Teatrze Wielkim w Warszawie 8 czerwca 1991 roku, został Mu osobiście przedstawiony.

Odszedł od nas 13 stycznia 1992 roku. Jego prochy zostały złożone na Cmentarzu Powązkowskim 21 stycznia, pożegnanie celebrował ks. Wiesław Niewęgłowski, duszpasterz środowisk twórczych. Na biurku wśród pozostawionych rzeczy znalazła się legitymacja podporucznika Czesława Kameli odznaczonego Medalem Wojska przez Ministerstwo Spraw Wojskowych, opatrzona Orłem w Koronie, datowana na 27 czerwca 1983 rok i wydana w Londynie. Czyżby tym faktem chciał nam przekazać, że czuje się nie tylko geodetą, lecz w równym stopniu również żołnierzem? Tak należy się chyba domyślać. Profesor, mimo widocznych już na pierwszy rzut oka zalet, był człowiekiem skromnym i pełnym pokory, o czym świadczą słowa: „mam tylko żebracze pragnienie – żebrak prosi o wsparcie – ja proszę o pamięć!" (Pachuta 1991, s.12), wypowiedziane przy okazji jego jubileuszu 80-lecia, u kresu życia. Panie Profesorze, pamiętamy o Panu, wyrażając to na różny sposób, czasami dłutem w kamieniu, a tym razem piórem na papierze.



Grób Czesława Kameli i jego żony Heleny z d. Dowhanek

Mariusz Pasik

Bibliografia

- Kłopociński i Pachuta 1992: W. Kłopociński, S. Pachuta, *In Memoriam. Prof. dr hab. inż., dr h.c. Czesław Kamela*, „Przegląd Geodezyjny", t. LXIV, z. 4, s. 20–21
- Makowski 1981: A. Makowski, *Jubileusz 40-lecia pracy naukowej i dydaktycznej prof. Czesława Kameli*, „Geodezja i Kartografia", t. XXX, z.1, 7–11
- Makowski 1993: A. Makowski, *Czesław Kamela 1910–1992. Życie i działalność*, Warszawa, Stowarzyszenie Geodetów Polskich
- Pachuta 1990a: S. Pachuta, *Jubileusz 80-lecia prof, dr hab. inż. Czesława Kameli*, „Przegląd Geodezyjny", t. LXII, z. 7, s. 7–8
- Pachuta 1990b: S. Pachuta, *Prof. zw. dr hab. inż. dr h. c. Czesław Kamela. Wybitny geodeta, naukowiec-dydaktyk-wychowawca*, Wyd. WAT, Wydział Inżynierii Lądowej i Geodezji, Instytut Geodezji i Meteorologii, Warszawa
- Pachuta 1991: S. Pachuta, *Uroczystości Jubileuszowe profesora Czesława Kameli w Instytucie Geodezji i Meteorologii WAT*, „Przegląd Geodezyjny", t. LXIII, z. 1, 8–12
- Wilkowski 1989: W. Wilkowski, *A jak za kilka lat się spotkamy*, „Przegląd Geodezyjny", t. LXI, z. 4–5, s. 41–42
- Wilkowski 1990: W. Wilkowski, *Profesor musi być wiecznym studentem*, „Przegląd Geodezyjny", t. LXII, z. 7, s. 8–11
- *90 lat Wydziału Geodezji i Kartografii Politechniki Warszawskiej*, Warszawa 2011

JÓZEF KENIG

(1821–1900)

i SALOMEA PALIŃSKA

(1831–1873)





kw. 3, rz. 2, m. 17

„Potentat opinii" i rywalka Modrzejewskiej

Nieopodal kościoła św. Karola Boromeusza, a jeszcze bliżej Bramy Pięciu Poległych, znajduje się prosta płyta z karraryjskiego marmuru (dziś już mocno zanieczyszczonego porostami), ustawiona na niskim piaskowcowym postumencie. Nieco powyginane metalowe litery komunikują, że w tym niepozornym grobie spoczywają Salomea Palińska (1831–1873) i Józef Kenig (1821–1900). Nagrobna inskrypcja jest równie oszczędna, co forma grobowca. Nie informuje, kim była Salomea, a Józefa przedstawia jedynie jako „dziennikarza". Za tymi oszczędnymi środkami sepulkralnego wyrazu kryje się jednak ważny rozdział w dziejach Warszawy okresu zaborów. Józef Kenig (już za życia nazywany „potentatem opinii") i jego żona Salomea Palińska (czołowa aktorka dramatyczna Warszawy do przyjazdu Modrzejewskiej) należeli bowiem do reprezentantów ścisłej kulturalnej elity nadwiślańskiego grodu drugiej połowy XIX wieku. Choć oboje mieli niepolskie korzenie, odegrali bardzo istotną rolę w rozwoju polskiej kultury, zwłaszcza w dziedzinie sztuk plastycznych i teatru.

Starszy o dekadę od swojej żony Józef Kenig, właściwie Józef Teofil Konstanty König lub Koenig, przyszedł na świat w Płocku 16 lutego 1821 roku. Swoje niemieckie nazwisko zawdzięczał ojcu Teofilowi, urzędnikowi Komisji Wojewódzkiej Płockiej (odpowiednika współczesnego urzędu wojewódzkiego), pochodzącemu z Królestwa Hanoweru (Dolna Saksonia), choć urodzonemu już na terenie dawnej Rzeczypospolitej. Matką Józefa była Józefa z Romanowskich, *primo voto* Józefowa Sławęcka, córka właścicieli kamienicy w Krakowie i majątku ziemskiego koło Pińczowa. Ojciec Józefa Keniga był luteraninem, a matka była katoliczką. Co ciekawe, chłopca ochrzczono dopiero po śmierci jego ojca, w 1831 roku. Józef miał już wówczas 10 lat, a chrzest odbył się w obrządku katolickim. Uroczystość miała miejsce w kościele Mariackim w Krakowie, ponieważ w tym właśnie mieście przyszły dziennikarz przebywał jako uczeń Gimnazjum św. Anny. Wybór szkoły, znajdującej się wówczas za granicą (w Wolnym Mieście Krakowie), wynikał najpewniej ze związków rodzinnych. Po ukończeniu tego etapu edukacji Kenig rozpoczął studia z zakresu historii literatury na Uniwersytecie Jagiellońskim.

Będąc sierotą i do tego najstarszym z rodzeństwa liczącego jeszcze jednego brata i dwie siostry (nie licząc trójki dzieci z pierwszego małżeństwa matki, również wychowywanych przez jego ojca), zdecydował się jednak powrócić do rodziny w Królestwie Polskim. Tutaj musiał uzupełnić swoje wykształcenie ze względu na fakt, że po powstaniu listopadowym władze rosyjskie nie uznawały zagranicznych studiów. Uczęszczał więc przez rok do gimnazjum rządowego w Kielcach (dziś Liceum nr I im. Stefana Żeromskiego). Wybór tego miasta wynikał z bliskości wspomnianego rodzinnego majątku, wówczas należącego do jednego z braci matki. Dopiero z królewsko-polską maturą w ręku Kenig przeniósł się do Warszawy, gdzie mieszkali dwaj pozostali wujowie – jeden był

Józef Kenig, ryt. J. Holewiński
Salomea Palińska, ryt. A. Regulski wg fot. J. Mieczkowskiego

malarzem, a drugi prawnikiem. Ten drugi załatwił dobrze uczącemu się siostrzeńcowi aplikanturę w warszawskim Sądzie Pokoju.

Racjonalna kalkulacja wuja, który choć miał własne dzieci, starał się zapewnić siostrzeńcom dobry start w przyszłość, zawiodła jednak w zderzeniu z artystyczną pasją podopiecznego. Kenig dość szybko wszedł bowiem w towarzystwo inteligenckiej młodzieży, znane jako „cyganeria warszawska". Do jego bliskich znajomych z tego czasu należeli zarówno literaci, m.in. Cyprian Kamil Norwid, Teofil Lenartowicz czy Roman Zmorski, jak i malarze, m.in. Wojciech Gerson, Juliusz Kossak (później ojciec chrzestny jego najstarszej córki) czy Franciszek Kostrzewski. Sam skłaniał się ku publicystyce, debiutując w 1841 roku w czasopiśmie „Nadwiślanin", redagowanym przez czołowego warszawskiego „cygana", poetę Seweryna Filleborna. Przełomowa okazała się jednak nieco późniejsza publikacja – *O dandyzmie w Warszawie*, która ukazała się na łamach „Gazety Warszawskiej". Zwrócił nią uwagę redaktora i właściciela pisma, Antoniego Lesznowskiego (młodszego), w związku z czym zrezygnował z kariery prawniczej, aby zostać współpracownikiem redakcji.

„Gazeta Warszawska" była najstarszym wówczas, choć już raczej podupadłym, czasopismem w Warszawie. Mając silną konkurencję ze strony chociażby „Kuriera Warszawskiego", gazeta Lesznowskich potrzebowała zmian. Młody redaktor z całym sercem zaangażował się w jej rozwój, mając dość szerokie zainteresowania i ewidentny talent do pisania. W 1845 roku objął redakcję działu politycznego. W tym zakresie jego specjalnością były przede wszystkim autorskie komentarze do artykułów z prasy francuskiej i brytyjskiej. Kenig był przy tym wyraźnie anglofilem. Choć publicystyka polityczna nie miała wielkich szans na rozwój w realiach Królestwa (zarówno przed, jak i tym bardziej po powstaniu styczniowym), Kenig starał się jak najlepiej wykorzystać wszelkie możliwości, aby pobudzać w społeczeństwie zainteresowanie wydarzeniami zagranicznymi i zarazem kształtować tutejsze wyobrażenie o świecie.

Najbardziej trwałe dziedzictwo pozostawił jednak po sobie jako krytyk artystyczny. W latach czterdziestych i pięćdziesiątych jego uwaga skupiała się na sztukach plastycznych, zwłaszcza malarstwie. Walczył piórem o popularyzację sztuki w społeczeństwie. Był wielkim propagatorem wystaw publicznych. Pod względem formalnym negatywnie oceniał dziedzictwo klasycyzmu, skłaniając się ku realizmowi (sam jako pierwszy posługiwał się tym terminem w polskiej krytyce artystycznej). Odegrał również istotną rolę jako promotor młodych artystów. Jego recenzje z lat pięćdziesiątych stały w znacznej mierze u podstaw późniejszych karier Juliusza Kossaka, Franciszka Kostrzewskiego, Henryka Pillatiego czy Józefa Szermentowskiego.

Istotną, bo prawdziwie krytyczną cezurą w jego życiorysie, mogącą złamać jego karierę na wczesnym etapie, była tzw. wojna żydowska. Na początku 1859 roku Lesznowski zdecydował się opublikować artykuł Keniga na temat koncertu słynnych czeskich skrzypaczek Wilhelminy i Marii Neruda w salach redutowych warszawskiego Teatru Wielkiego pod koniec poprzedniego roku. Zwracając uwagę na nieobecność reprezentantów żydowskiej elity miasta na tym wyjątkowym wydarzeniu, Kenig zarzucił im w dość niewybredny sposób, że wzgardzają tymi, którzy nie należą do ich „koterii". Muzyczna recenzja wywołała prawdziwą burzę nie tylko w środowisku warszawskim, ale również wśród Polaków w innych zaborach i na emigracji. Afera mocno zaciążyła na zdrowiu Lesznowskiego, który niedługo później zmarł. W rezultacie jednak to właśnie Kenig zajął jego miejsce jako redaktor

naczelny „Gazety", szybko osiągając pozycję czołowego publicysty w Królestwie Polskim.

O jego osobistej pozycji w tym czasie dobrze świadczy fakt, że w okresie manifestacji patriotycznych przed powstaniem styczniowym został członkiem kilkunastoosobowej delegacji mieszkańców Warszawy do namiestnika – tzw. Delegacji Miejskiej. Przekształciła się ona potem w krótkotrwały organ miejskiego samorządu. Kenig zasiadł w niej obok m.in. pisarza Józefa Ignacego Kraszewskiego, lekarza Tytusa Chałubińskiego i fotografa Karola Beyera, jak również żydowskich bankierów Mathiasa Rosena i Leopolda Kronenberga oraz naczelnego rabina Warszawy Bera Meiselsa. Wstąpił też do Towarzystwa Rolniczego, będąc blisko politycznego środowiska Andrzeja Zamoyskiego. Pozytywnie odnosił się do działań Aleksandra Wielopolskiego. Już wówczas dał się poznać jako propagator pracy organicznej i wykorzystywania wszelkich ustępstw ze strony zaborcy na rzecz polskiej społeczności. W trakcie powstania, kiedy Rosjanie objęli go nadzorem policyjnym, w sposób naturalny sympatyzował ze stronnictwem „białych".



Panna Palińska w roli Heleny de la Seigliere, rys. J. Kossak

Po powstaniu swoje zainteresowania skupił na problemach miejskich, angażując się w rozwój Warszawy nie tylko na niwie publicystycznej. Wielokrotnie należał m.in. do komisji budżetowej Warszawy. Wspierał działania Sokratesa Starynkiewicza (prezydenta w latach 1875–1892), z którym był zaprzyjaźniony. Działał jednak również w organizacjach ogólnopolskich, takich jak Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych (należał do jego władz) oraz Komitet Właścicieli Listów Zastawnych Towarzystwa Kredytowego Ziemskiego (którego był prezesem). Inną sferą jego działalności, w której szczególnie się rozwinął w latach sześćdziesiątych, była krytyka teatralna. To właśnie po 1863 roku powstały jego najważniejsze i do dziś cenione recenzje. Tym tematem interesował się już jednak w latach pięćdziesiątych i zapewne przy tej okazji poznał swoją późniejszą żonę. Stało się to przypuszczalnie po roku 1855, kiedy Salomea Palińska po długim okresie pracy poza Warszawą osiadła na stałe nad Wisłą.

Palińska była z urodzenia Warszawianką, choć jej rodzina miała – podobnie jak Keniga – korzenie płockie. Przyszła na świat jako Sara Ryfka Adelson w rodzinie Dawida i Teodory Adly z Russków, obojga wyznania mojżeszowego. Jej matka po stracie męża wyszła potem za mąż za Józefa Palińskiego, zamożnego kupca działającego w Warszawie i Londynie, też pochodzenia żydowskiego. To właśnie

po nim Sara przyjęła nazwisko wraz z imieniem Salomea z okazji swojego chrztu w katedrze św. Jana w 1844 roku. W późniejszym czasie pamięć o żydowskich korzeniach Palińskiej nie była pielęgnowana – wręcz przeciwnie, przy okazji ślubu z Kenigiem przedstawiła fałszywy akt chrztu, według którego miała urodzić się na Litwie. Co jednak ciekawe, w okresie „wojny żydowskiej" zarzucano Kenigowi, że krytykuje Żydów, pomimo romansu z Żydówką (nie byli jeszcze wówczas małżeństwem).

Palińska uczyła się sztuki aktorskiej początkowo u Leontyny z Żuczkowskich Halpertowej, najsłynniejszej warszawskiej tragiczki drugiej ćwierci XIX wieku. Należała do jej najwybitniejszych uczennic i zarazem kontynuatorek jej pracy. Potem wstąpiła do Szkoły Dramatycznej. W 1850 roku, po bardzo dobrze przyjętym występie w roli Celiny w komedii Stanisława Bogusławskiego *Lwy i lwice*, została zatrudniona w Warszawskich Teatrach Rządowych. Odeszła już jednak rok później, prawdopodobnie z powodu konfliktu z rosyjskim gen. Ignacym Abramowiczem, dyrektorem WTR. Z Warszawy Palińska przeniosła się do Wilna, czasowo grając również w Kownie, a następnie we Lwowie. Do Warszawy powróciła w 1855 roku. Wówczas przejęła pozycję Halpertowej, stając się od tej pory na lata pierwszą tragiczką teatrów warszawskich. W historii zapisały się jej główne kobiece role np. w *Otellu* i *Kupcu Weneckim* Williama Szekspira, *Adriannie Lecouvreur* Eugène'a Scribe'a i Ernesta Legouvé, czy *Dziewicy Orleańskiej* Fryderyka Schillera. Nie stroniła też od komediowego repertuaru, występując m.in. w *Miss Multon* Eugène'a Nusa i Adolphe'a Belota, *Helenie de la Seigliere* Julia Sandeau, *Ciotuni* Aleksandra Fredry, czy *Pani Kasztelanowej* Józefa Korzeniowskiego. Sama przetłumaczyła z niemieckiego sztukę *W gabinecie jego ekscelencji* Rudolfa Hahna (rękopis w Bibliotece Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk).

W latach sześćdziesiątych nie miała w Warszawie poważniejszych rywalek wśród aktorek tragicznych. Detronizacji Palińskiej dokonała jednak Helena Modrzejewska, kiedy w 1868 roku zadebiutowała w Warszawie w roli Adrianny Lecouvreur. Historię sukcesu wielkiej Krakowianki i zarazem artystycznej porażki Palińskiej poświęcony był jeden z odcinków serialu *Modrzejewska* w reżyserii Jana Łomnickiego, z Krystyną Jandą w roli Modrzejewskiej i Marią Chwalibóg w roli Palińskiej. Przegrana w tej historycznej rywalizacji spowodowała, że Palińska powoli zaczęła wycofywać się z pracy aktorskiej. Dochodziły do tego coraz poważniejsze problemy zdrowotne. Zmarła przedwcześnie w 1873 roku, pozostawiając męża z trójką dzieci. Kenig nie ożenił się ponownie. Do końca pozostał czynny jako publicysta, choć w 1889 roku rozstał się z „Gazetą Warszawską". Przeżył żonę aż o dwadzieścia siedem lat.

Mikołaj Getka-Kenig

Bibliografia

- Bartoszewicz K., *Wojna żydowska w roku 1859 (początki asymilacji i antysemityzmu)*, Warszawa 1913
- Jankowski Cz., *Na marginesie literatury. Szkice i wrażenia*, Kraków 1906
- Krogulski W., *Notatki starego aktora. Przewodnik po teatrze warszawskim XIX wieku*, Warszawa 2015
- Prokop A., *O działalności krytycznej Józefa Keniga w latach 1841–1860*, „Sztuka i Krytyka", t. 7, nr. 1–2, 1956, s. 201–234



Nagrobek Salomei Palińskiej-Kenig i Józefa Keniga

JAN KIEPURA

(1902–1966)



Aleja Zasłużonych 80/81

Światowej sławy śpiewak

Jan Kiepura był synem Franciszka Kiepury, piekarza z Sosnowca, i Marii z domu Neumann, Polki pochodzenia żydowskiego o wyznaniu rzymskokatolickim. Jako 17-latek w 1919 roku brał udział w I powstaniu śląskim. Ukończył gimnazjum w Sosnowcu. Z woli ojca studiował prawo na Uniwersytecie Warszawskim (1921–1925). Uczył się też prywatnie śpiewu u Wacława Brzezińskiego, pedagoga i solisty Opery Warszawskiej. Lekcje odbywały się w tajemnicy przed ojcem. Nie odebrał regularnego wykształcenia w konserwatorium muzycznym, będąc samorodnym talentem. W 1924 roku pedagog zarekomendował Kiepurę do chóru Opery Warszawskiej, skąd ten wkrótce został zwolniony za nadmierny popis w solowym epizodzie Górala w *Halce* Stanisława Moniuszki („Po nieszporach przy niedzieli…"). W pierwszym, jeszcze nie solowym, koncercie Kiepura wziął udział w 1924 roku w sali kina „Sfinks" w Sosnowcu. Dalsze lekcje śpiewu pobierał u Ignacego Warmutha, dawnego solisty teatru operowego we Lwowie.

Dzięki Warmuthowi w styczniu 1925 roku odbył się właściwy debiut operowy 23-letniego Kiepury w operze we Lwowie w roli tytułowej w *Fauście* Charlesa Gounoda. Ten właśnie występ stał się początkiem jego spektakularnej światowej kariery scenicznej. Reakcja publiczności była bardzo entuzjastyczna. Bezpośrednio po debiucie, pianista i kompozytor Franciszek Neuhauser wskazał zarówno na zalety głosu debiutanta, jak i braki, zwłaszcza w zakresie jego wyszkolenia: „Głos tego wiele obiecującego w przyszłości młodego adepta sztuki jest wydatny i fenomenalnie piękny, wyszkolenie tego niezwykłego materiału wokalnego pozostawia natomiast wszystko jeszcze do życzenia" (Pacan-Świetlicka 2025, s. 69). Słowa krytyki nie pozbawiły młodego Kiepury wiary w siebie, tylko zmobilizowały do niezbędnej dalszej pracy nad głosem. O Kiepurze jako już dojrzałym śpiewaku pisał Jerzy Waldorff, że charakteryzowała go: „delikatność rysunku fraz, lekkość prowadzenia głosu i muzykalność interpretacji doskonała" (Waldorff 1974, s. 23).

Po debiucie we Lwowie Kiepura ruszył na podbój Poznania, a następnie w lutym 1925 roku znów pojawił się w Operze Warszawskiej, tym razem już jako solista w *Fauście* (jak we Lwowie). Dyrektor Emil Młynarski wpuścił na scenę niedawnego chórzystę, którego sam wcześniej z hukiem wyrzucił. Wkrótce Kiepura wystąpił na stołecznej scenie w *Tosce* Giacoma Pucciniego i *Strasznym dworze* Stanisława Moniuszki. Kariera nabierała teraz tempa. W 1926 roku Kiepura zjawił się w Wiedniu. Początkowo wystąpił w *Zemście nietoperza* Johanna Straussa w Theater an der Wien, gdzie usłyszał go dyrektor Opery Wiedeńskiej (Staatsoper) i wkrótce Kiepura zadebiutował na tej prestiżowej scenie jako Cavaradossi w *Tosce*. W latach 1926–1938 w Operze Wiedeńskiej występował 56 razy w szeregu oper Pucciniego jako: Cavaradossi w *Tosce* (dziesięciokrotnie), Rodolfo w *Cyganerii* (sześciokrotnie) oraz Kalaf w *Turandot* (23 razy), biorąc udział w pierwszym wystawieniu tej opery w Austrii, a ponadto w: *Das Wunder der Heliane* (*Cud Heliany*) Ericha Wolfganga

Jan Kiepura, 1935

Korngolda (ośmiokrotnie), *Rigoletcie* (pięciokrotnie) oraz *Trubadurze* Giuseppe Verdiego (dwukrotnie), *Carmen* Georgesa Bizeta (dwukrotnie). Stał się Polakiem dobrze znanym wiedeńskim melomanom, którzy do dziś pamiętają o jego wielkim talencie. Od momentu tzw. Anschlussu Austrii (w marcu 1938 r.), mając matkę pochodzenia żydowskiego, nie występował już więcej na deskach Opery Wiedeńskiej.

Jan Kiepura śpiewał też w wielu innych prestiżowych teatrach. We Włoszech sprawdził się w tamtejszym repertuarze (*Tosca, Turandot*) w mediolańskiej La Scali, Teatro di San Carlo w Neapolu i weneckim Teatro La Fenice. Śpiewał też w londyńskiej Covent Garden, Opéra-Comique w Paryżu, berlińskiej Staatsoper, a ponadto w teatrach operowych w: Kopenhadze, Pradze, Chicago i Buenos Aires. W 1938 roku zadebiutował w Metropolitan Opera w Nowym Jorku w *Cyganerii* Pucciniego, gdzie śpiewał również m.in. w roli Księcia w *Rigoletcie* Verdiego (jedna z jego ról popisowych).

Ponadto dawał liczne koncerty, zarówno w salach koncertowych, jak i w otwartej przestrzeni. Zawsze pamiętał o publiczności polskiej. Jerzy Waldorff trafnie zaobserwował rozwój kariery Kiepury: „Ugruntowawszy pozycję zagraniczną, o czym prasa polska nie omieszkała informować społeczeństwo, Jan Kiepura zaczyna odwiedzać corocznie kraj jako nie tyko artysta śpiewak już doskonały, ale i znakomity, świadomy najtrafniejszych posunięć organizator własnej popularności" (Waldorff 1974, s. 22).

Podczas koncertów, znany ze swojego żywiołowego temperamentu, nawiązywał wyjątkowo bliski kontakt ze słuchaczami, kreując siebie na prostego „chłopaka z Sosnowca". Do jego ulubionych bisów należała piosenka ludowa *Umarł Maciek, umarł.* Kiepura chętnie brał też udział w koncertach przeznaczonych na cele charytatywne i społeczne. Jeden z koncertów w 1936 roku



Marta Eggerth i Jan Kiepura, 1954

przeznaczony był na budowę Muzeum Narodowego w Krakowie. Odbył się na dziedzińcu Zamku Królewskiego na Wawelu, gromadząc blisko dwadzieścia tysięcy słuchaczy. Śpiewał wówczas m.in. arię Stefana (z kurantem) ze *Strasznego dworu.* Do pozostałych tego rodzaju koncertów należały m.in. na dochód Koła Studentów Polskich w Gdańsku czy na powodzian w Krynicy.

Ostatni spektakl Kiepury w Polsce przed wybuchem II wojny światowej odbył się wiosną 1939 roku, gdy wystąpił jako Don José w *Carmen* na scenie Opery Warszawskiej. Waldorff wspominał: „Sala opery przepełniona. […]. Kurtyna idzie w górę i się zaczyna oddech tamujące oczarowanie. To była najdoskonalsza jego partia i rola! […] Tłumy u wyjścia z teatru, u wejścia do hotelu. Nikt tylko nie przewidywał, że to jest operowe spotkanie ostatnie przed potopem, rozstanie na długie lata" (Waldorff 1974, s. 30). Parę miesięcy później, we wrześniu 1939 roku gmach Opery Warszawskiej został zbombardowany przez Niemców. Podczas pobytu w Warszawie wiosną 1939 roku Kiepura dał się również słyszeć poza teatrem, gromadząc czterdzieści tysięcy osób podczas koncertu na Rynku Starego Miasta. Koncert przeobraził się we wzniosłą manifestację patriotyczną.

Kiepura skierował swoje słowa do tłumu: „Przybyłem tu zza Oceanu Spokojnego nad wzburzone polskie morze jako śpiewak, ale i jako Polak" (Waldorff 1974, s. 30). Zaintonował wtedy *Rotę*. W Polsce żydowskie pochodzenie matki Kiepury nigdy nie wywoływało antysemickich zachowań wobec Jana Kiepury i jego rodziny.

W życiu prywatnym Jan Kiepura w 1928 roku poznał piękną 21-letnią Lwowiankę, córkę zamożnego adwokata, Zofię Batycką (w 1930 r. zdobyła tytuł Miss Polonia). Ostatecznie do małżeństwa jednak nie doszło. Dopiero w 1937 roku 35-letni tenor ożenił się z Márthą Eggerth – węgierską śpiewaczką i aktorką, która mówiła o sobie: „Jestem Żydówką po matce, Węgierką po ojcu, Polką po mężu" („Gazeta Krakowska").

Kiepura wraz z żoną brali udział w licznych wspólnych koncertach, wykonując zarówno repertuar zagraniczny, jak i polski, w tym na przykład jako duet aranżację *Kujawiaka a-moll* Henryka Wieniawskiego (biogram w niniejszym zeszycie), która zyskała ogromną popularność. W 1930 roku śpiewak rozpoczął współpracę z zagranicznymi wytwórniami filmowymi, występując z powodzeniem w 12 filmach. W pięciu z nich zagrał z żoną – m.in. *Dla ciebie śpiewam* (*Mein Hertz ruft nach dir*) z 1934 roku i *Czar cyganerii* (*Charme de la Bohème*) z 1937 roku. Z wielu filmów pochodziły znane przeboje, chętnie wykonywane przez Kiepurę także podczas koncertów. W filmie *Zdobyć cię muszę* (*Ein Lied für dich*) z 1933 roku brzmiał przebój *Ninon, ach uśmiechnij się,* a w filmie *Kocham wszystkie kobiety* (*Ich liebe alle Frauen*) z 1935 roku Kiepura śpiewał *Ob Blond ob Braun ich liebe alle Fraun*, czyli *Brunetki, blondynki…* Do 1939 roku filmy z udziałem Kiepury wyświetlane były również w Polsce, przyczyniając się do ogromnej popularności artysty. W latach 1926–1962 Kiepura dokonał też wielu nagrań płytowych obejmujących zarówno arie operowe, jak i przeboje (także filmowe), w tym cieszący się ogromną popularnością *Mów do mnie jeszcze* z muzyką Napoleona Rutkowskiego do wiersza Kazimierza Przerwy-Tetmajera. Kiepura jako artysta dorobił się niemałej fortuny. W 1933 roku wybudował w Krynicy luksusowy pensjonat „Patria", którego modernistyczną formę architektoniczną zaprojektował Bogdan Pniewski. Artysta wraz z małżonką pojawiali się tam regularnie do 1939 roku.

W związku ze zbliżającą się agresją Niemiec i ich polityką wobec osób pochodzenia żydowskiego zarówno Jan Kiepura, jak i jego żona oraz dzieci byli bezpośrednio zagrożeni. Wybuch II wojny światowej zastał ich w Paryżu. Jan Kiepura zgłosił się do formowanej wtedy Armii Polskiej we Francji. Zdemobilizowany udał się wraz żoną do Stanów Zjednoczonych, gdzie dał szereg koncertów na rzecz Polski. Do 1942 roku kontynuował też współpracę z Metropolitan Opera, a następnie związał się z Civic Opera Hause w Chicago. Za pośrednictwem ojca, który ukrywał się w Krakowie, Kiepura regularnie przekazywał środki na rzecz Rady Głównej Opiekuńczej (polskiej organizacji charytatywnej działającej w okresie okupacji). Schorowana matka śpiewaka, ukrywana przez siostry felicjanki początkowo w Krakowie, zmarła w 1943 roku



W. Czechowska-Antoniewska, *Medalion portretowy na nagrobku Jana Kiepury*

w Końskich po nakazanym przez Niemców opuszczeniu budynku klasztoru przez zakonnice.

W 1944 roku Kiepura rozpoczął wieloletnią współpracę z jednym z teatrów na Broadwayu, gdzie śpiewał wraz z żoną. W *Wesołej wdówce* Franza Lehára występowali oboje w USA, Wielkiej Brytanii, we Francji, Włoszech i w Niemczech. Po 1945 roku dla władz powojennej Polski, pozostającej pod polityczną dominacją Moskwy, Jan Kiepura stał się synonimem przedwojennego świata, dlatego nie mógł odwiedzać kraju aż do 1958 roku. W latach 1958 i 1959 Kiepura pojawił się wreszcie w Polsce (po 19 latach nieobecności), gdzie wystąpił w Warszawie (poza koncertem śpiewał m.in. dla zgromadzonego tłumu z balkonu hotelu Bristol), Krakowie, Bydgoszczy, Gdańsku, Łodzi, Katowicach, Poznaniu i Wrocławiu.

Jan Kiepura po raz ostatni śpiewał publicznie w 1966 roku w USA, w tym samym roku zmarł na atak serca w Harrison koło Nowego Jorku. Zgodnie z jego wolą został pochowany w Polsce. Pogrzeb odbył się w kościele św. Krzyża, po czym ciało wybitnego tenora spoczęło na Cmentarzu Powązkowskim w Alei Zasłużonych. Tablicę nagrobną zdobi medalion z wizerunkiem śpiewaka dłuta Wiktorii Czechowskiej-Antoniewskiej. Tłum żałobników był tak ogromny, że większość osób nie zmieściła się w kościele. Od 1967 roku w Krynicy-Zdroju odbywa się corocznie Festiwal im. Jana Kiepury. Pomniki Jana Kiepury stanęły w: 2002 roku w Sosnowcu i w 2004 roku w Krynicy-Zdroju, obydwa autorstwa Tadeusza Markiewicza i Gabriela Karwowskiego. W 1975 roku w 14. dzielnicy Wiednia jednej z ulic nadano nazwę Jan-Kiepura-Gasse.

Podobny życiorys do Jana Kiepury miał jego o dwa lata młodszy brat Władysław Kiepura (ur. 1904 w Sosnowcu, zm. 1998 w Fort Lauderdale w USA). Jako harcerz brał udział w I powstaniu śląskim w 1919 roku oraz w plebiscycie na rzecz polskości Górnego Śląska. Jego debiut sceniczny jako tenora odbył się w 1932 roku w Krakowie. Następnie występował w teatrach operowych w Warszawie (1932–1934) i we Lwowie (1936), śpiewał jako solista w operze w Hamburgu i mediolańskiej La Scali. Aby nie być mylonym ze swoim starszym bratem, występował pod pseudonimem „Władysław Ladis". Wcielił się też w postać Jontka w filmie *Halka* z 1937 roku w reżyserii Juliusza Gardana i pod kierownictwem artystycznym Leona Schillera. Podczas II wojny światowej osiadł w USA, wkrótce rezygnując z kariery artystycznej. W związku z talentem obydwu braci, Jana i Władysława, krążyły nieprawdziwe plotki, że Jan Kiepura, bojąc się konkurencji, opłacał Władysława, aby nie śpiewał tam, gdzie on sam występował. Władysław dementował te słowa: „To kłamstwo! Brat sprowadził mnie do Warszawy właśnie dlatego, że wierzył w mój głos i chciał pomóc mi kształcić się nie tylko za swoje pieniądze (ja wtedy nie miałem grosza przy duszy), ale i przy użyciu jego własnych, już wyrobionych stosunków" (Waldorff 1974, s. 37).

Michał Piekarski

Bibliografia

- Pacan-Świetlicka 2025: J. Pacan-Świetlicka, *W stulecie debiutu Jana Kiepury we Lwowie,* „Cracovia Leopolis", nr 1 (118), s. 68–72
- Waldorff 1974: J. Waldorff, *Jan Kiepura,* Kraków
- „Gazeta Krakowska"
- Kański J., *Kiepura Jan,* [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM,* red. Elżbieta Dziębowska, t. 5, Kraków1997, s. 75–77



Nagrobek Jana Kiepury

ADAM KURYŁOWICZ

(1890–1966)



kw. 224, rz. 5, m. 32

Polityk, związkowiec, społecznik, więzień obozu KL Auschwitz

Gdy wchodzimy IV bramą na Cmentarz Powązkowski i udajemy się w głąb cmentarza, w kwaterze 224 zwraca uwagę modernistyczny, granitowy nagrobek Adama Kuryłowicza i jego rodziny. Był znanym, zwłaszcza w okresie II RP, działaczem związkowym i politycznym, organizatorem wielu przedsięwzięć społecznych. Działalność związkową i polityczną kontynuował także po II wojnie światowej.

Urodził się w 21 grudnia 1890 roku w Kłyżowie wówczas w powiecie niżańskim. Ojciec opuścił rodzinę, Adama wychowywała matka Anna z domu Nitka. We Lwowie ukończył szkołę przemysłową, a następnie uzupełniał wykształcenie w Wyższej Szkole Zawodowej w Wiedniu. Wykształcenie umożliwiło mu pracę na kolei na stanowisku elektromontera. Wtedy też związał się z ruchem związkowym – do Związku Zawodowego Kolejarzy wstąpił w 1909 roku.

W 1919 roku organizował zjazd kooperatyw kolejowych, na którym został powołany do Rady Nadzorczej utworzonego wówczas Centralnego Związku Spółdzielni Pracowników Kolejowych. W grudniu tego samego roku jako delegat kolejarzy lwowskich uczestniczył w Warszawie w obradach pierwszego w niepodległej Polsce zjazdu organizacji zawodowych kolejarzy z byłych trzech zaborów. Zjazd ten zdecydował o utworzeniu Związku Zawodowego Pracowników Kolejowych RP, w skrócie ZZK. Adam Kuryłowicz został wybrany w skład Zarządu Głównego ZZK i w związku z tym przeniósł się ze Lwowa do Warszawy. Był już wówczas żonaty, związek małżeński z Jadwigą z d. Kramarczuk zawarł w 1917 roku.

W latach 1922–1937 był prezesem ZZK, a od 1928 do 1937 wiceprzewodniczącym Komisji Centralnej Związków Zawodowych. Był również członkiem Rady Nadzorczej i Komitetu Wykonawczego Krajowej Spółdzielni Spożywców Kolejarzy oraz członkiem Rady Nadzorczej banku „Społem" i przewodniczącym Komisji Rewizyjnej.

Od 1922 Kuryłowicz współpracował przy organizowaniu Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej (WSM) i został członkiem jej Rady Nadzorczej. Zasiadał również w Radzie Nadzorczej Społecznego Przedsiębiorstwa Budowlanego w Warszawie. Na wniosek Prezydium ZZK brał udział w pracach organizacyjnych Spółdzielni Budowlano-Mieszkaniowej Kolejarzy „Związkowiec" i został przewodniczącym jej Zarządu. Funkcję tę pełnił do września 1939 roku. Wspierał działalność Towarzystwa Uniwersytetu Robotniczego, na przykład udostępniając Towarzystwu pomieszczenia w domu związkowym ZZK w Łazach (Milewski 1990, s.13). Adam Kuryłowicz jako prezes ZZK był inspiratorem i organizatorem budowy na terenie całej Polski domów związkowych, będących siedzibami organizacji, a także służących jej członkom jako lokalne ośrodki kultury. Powstały między innymi domy w Stanisławowie, Łapach, Skarżysku-Kamiennej, Czortkowie, we Lwowie i Rzeszowie. Pierwszą i najważniejszą

M. Kościelniak, *Portret Adama Kuryłowicza*, 1946

inwestycją budowlaną ZZK była budowa głównej siedziby w Warszawie przy ul. Czerwonego Krzyża 20. Mieściła ona biura zarządu, hotel i mieszkania pracownicze. W domu tym znalazł swe miejsce założony przez Stefana Jaracza teatr Ateneum. Adama Kuryłowicza ze słynnym aktorem i dyrektorem teatru połączyły długoletnie węzły przyjaźni. Warszawska siedziba do dziś służy kolejarskim związkowcom. Nadal też działa teatr Ateneum, którego lokal jest unikalnym przykładem wnętrz w stylu *art déco*.

Jako wiceprzewodniczący Komitetu Centralnego Związków Zawodowych brał Kuryłowicz udział w 1936 w Kongresie Międzynarodowej Federacji Związków Zawodowych w Londynie. Aktywnie działał w Międzynarodowym Zrzeszeniu Pracowników Transportowych (ITF).

Równolegle z działalnością związkową Adam Kuryłowicz udzielał się w strukturach politycznych. W styczniu 1909 roku wstąpił do Polskiej Partii Socjalno-Demokratycznej Galicji i Śląska Cieszyńskiego (PPSD GC). Z jej ramienia był członkiem Komitetu Bezpieczeństwa i Ochrony Dobra Publicznego podczas walk o Lwów w 1918 roku. Na kongresie zjednoczeniowym w 1919 roku, w wyniku którego PPSD GC weszła w skład Polskiej Partii Socjalistycznej, został powołany do Rady Naczelnej PPS, a w 1924 do Centralnego Komitetu Wykonawczego tej partii. Był posłem z listy państwowej do Sejmu RP I, II i III kadencji. Jako generalny referent przedstawiał wnioski PPS do ustaw uposażeniowych i emerytalnych. Wielokrotnie zabierał głos na forum Sejmu w sprawach budżetowych i komunikacyjnych. W maju 1926 roku Kuryłowicz poparł Józefa Piłsudskiego, przyczyniając się w wydatny sposób do sukcesu przewrotu, zorganizował bowiem strajk kolejarzy, co uniemożliwiło wojskom rządowym dotarcie do Warszawy z Pomorza i Wielkopolski.

We wrześniu 1939 roku brał udział w obronie Warszawy, a od października działał w podziemnej organizacji „Chłop



Dom Związku Zawodowego Kolejarzy, proj. R. Miller, 1924–28

i Robotnik" pod przewodnictwem Norberta Barlickiego z PPS.

W marcu 1941 roku Adam Kuryłowicz został aresztowany przez gestapo po wnikliwej rewizji jego domu na warszawskich Bielanach. Życie uratowała mu żona Jadwiga, która podczas rewizji ukryła w fałdach obszernego szlafroka przechowywaną w domu broń. Od 6 października 1939 roku obowiązywało niemieckie rozporządzenie przewidujące surowe kary, łącznie z karą śmierci, za posiadanie przez Polaków broni. Po pobycie na Pawiaku w lipcu 1941 roku został osadzony w KL Auschwitz (więzień nr 18487). W obozie należał do organizacji konspiracyjnych – najpierw do Bojowej Organizacji PPS kierowanej przez Stanisława Dubois, a następnie do Grupy Bojowej Oświęcim, drugiej obok Związku Organizacji Wojskowej AK dużej organizacji konspiracji więźniarskiej w obozie. Współpracował z więźniami lekarzami, ratując życie zagrożonych więźniów poprzez umieszczanie ich w obozowym szpitalu.

W styczniu 1945 roku podczas akcji zacierania przez Niemców śladów zbrodniczych działań (w tym uśmiercania więźniów fenolem) ocalił *Książkę bloku 28 sala 7*, czyli obozowego szpitala. W latach powojennych przekazał ją do Archiwum Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau w Oświęcimiu. Więźniem obozu był do 30 stycznia 1945 roku. Zawsze podkreślał, że przeżył dzięki żonie Jadwidze,



Nagrobek
rodziny Kuryłowiczów,
proj. R. Miller, 1926 (fragment)

która wysyłała mu systematycznie paczki, najpierw ubraniowe, a następnie, gdy tylko stało się to możliwe, co tydzień paczki żywnościowe (Pilecki 2016, s. 292–295). Zarabiała na nie ciężką fizyczną pracą. Z zapisków w archiwum rodzinnym wynika, że żona przesłała do obozu dwieście pięć paczek. Zachowała się także korespondencja między małżonkami ocenzurowana przez władze obozu.

Po wojnie Adam Kuryłowicz podtrzymywał obozowe przyjaźnie i znajomości – zarówno z artystami, między innymi z rzeźbiarzem Xawerym Dunikowskim, malarzem, rysownikiem Mieczysławem Kościelniakiem (autorem rysunków dokumentujących życie więźniów w obozie), pisarzem Michałem Rusinkiem, jak i z innymi kolegami z oświęcimskiego „piekła". Spotykali się oni na warszawskich Bielanach w ocalałym z wojennej pożogi domu Adama i Jadwigi Kuryłowiczów.

W latach 1945–1950 Adam Kuryłowicz stał ponownie na czele Związku Zawodowego Kolejarzy. W latach 1946–1947 był ministrem pracy i opieki społecznej w rządzie premiera Edwarda Osóbki Morawskiego, od 1949 roku członkiem Centralnej Rady Związków Zawodowych (CRZZ), posłem do Krajowej Rady Narodowej i na Sejm Ustawodawczy. Należał do tej frakcji PPS, która wzięła udział w kongresie zjednoczeniowym z PPR, w związku z tym został członkiem PZPR. Jednak jego krytyczny stosunek do decyzji partyjnych spowodował skierowanie go wyłącznie do pracy w CRZZ w Wydziale Bytowo-Mieszkaniowym. Po przejściu w 1959 roku na rentę działał społecznie w Komisji Rewizyjnej CRZZ oraz współpracował z Biurem Historycznym tej organizacji. Był też przewodniczącym Komisji Historycznej przy Zarządzie Głównym ZZK. Zmarł 28 sierpnia 1966 r.

Nagrobek, o którym wspomniano na wstępie, został zaprojektowany przez architekta Romualda Millera po tragicznej śmierci na szkarlatynę, w ciągu kilku tygodni, dwojga małych dzieci małżonków Adama i Jadwigi Kuryłowiczów – siedmioletniej Halusi i sześcioletniego Rysia. Nagrobek w swojej pierwotnej formie miał zaprojektowaną część ziemną, która dopiero po śmierci Adama Kuryłowicza została przykryta granitową płytą ufundowaną przez Związkowców. Architekt Romuald Miller był członkiem ZZK, współpracował blisko z Adamem Kuryłowiczem przy projektowaniu domów związkowych, zwłaszcza domu w Warszawie. Był autorem kilku budynków dworców kolejowych, a także projektu drewnianego domu na Wystawę Tani Dom Własny na polach Bielańskich w Warszawie w 1932 roku. Według tego projektu, w sąsiedztwie terenów wystawowych, w drugiej połowie lat 30. zostało wybudowane przez Spółdzielnię Budowlano-Mieszkaniową ZZK RP osiedle jednorodzinnych domów drewnianych „Związkowiec I". Osiedle to w większości zostało zachowane do chwili obecnej – między innymi zachował się też dom małżonków Jadwigi i Adama Kuryłowiczów (Dudkowski 2024, s. 51, 57, 217).

Ewa Drabik

Bibliografia

- Dudkowski 2024: M. Dudkowski, *W stronę modernizmu. Architekt Romuald Miller*, Warszawa, s. 51, 57, 217
- Milewski 1990: J.J. Milewski, *TUR w okręgu białostockim*, „Białostocczyzna", nr 4 (20), s. 13–15
- Pilecki 2016: *Rotmistrz Pilecki. Raporty z Auschwitz*, przedmowa T. Płużański, S. Michałkiewicz, L. Żebrowski, Warszawa
- https://www.auschwitz.org.dokumnety (medyczne)
- „Biuletyn Biura Historycznego CRZZ" nr 4, 1994



Nagrobek rodziny Kuryłowiczów, proj. R. Miller, 1926

IRENA LORENTOWICZ

(1904–1985)



kw. 119, rz. 2, m. 21

Scenografka, malarka, działaczka polonijna

Zostawiła po sobie obrazy, szkice, projekty scenografii, witraże, polichromie. Jej dzieła znajdują się w muzeach, kościołach i prywatnych zbiorach w Polsce, Francji i USA. Materiały biograficzne jej dotyczące rozsiane są po archiwach europejskich i amerykańskich. Badając biografię Ireny Lorentowicz, odkrywamy fascynujący życiorys artystki, społeczniczki działającej w kręgach polonijnych, ale też osoby, której całe życie było niejako dziełem sztuki. Napotykamy na liczne „białe plamy" i zagadki. Pierwsze niejasności dotyczą daty urodzenia. Dotychczasowi badacze byli skłonni podawać, jakoby przyszła ona na świat w roku 1908. Na płycie nagrobnej na Cmentarzu Powązkowskim widnieje natomiast rok 1905. Odpowiedzi dostarczają księgi parafialne warszawskiej katedry pw. św. Jana Chrzciciela. Z aktu chrztu wynika, że Irena Wanda Magdalena Lorentowicz, córka Jana Lorentowicza i Ewy z Rościszewskich Lorentowiczowej, przyszła na świat 25 września 1904 roku. U źródeł późniejszych nieporozumień była celowa strategia artystki – starała się samą siebie „odmładzać" już od połowy lat 20. XX wieku. Podczas studiów w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych skłonna była podawać rok urodzenia 1905. Natomiast od roku 1938, gdy ubiegała się o przyjęcie na Sorbonę, deklarowała, że urodziła się w roku 1908. Tenże rok podawała konsekwentnie w kolejnych dekadach. Nie wiadomo, czy prawdziwą datę znali jej przyjaciele i spadkobiercy. Na to, że przynajmniej część osób zdawała sobie sprawę z konfabulacji, nie znając jednak szczegółów, wskazywałaby data na nagrobku oraz informacje w niektórych nekrologach.

Młodzieńcze lata Ireny Lorentowicz upłynęły w atmosferze entuzjazmu związanego z odrodzeniem ojczyzny, w nastroju radości, fascynacji nowoczesnością. Fundamentalne znaczenie dla formacji artystki miała postać ojca – Jana Lorentowicza: historyka teatru i literatury, recenzenta, dyrektora warszawskich Teatrów Miejskich. Wpatrzona w wybitnego ojca, zdobywająca szlify malarskie pod okiem matki, absolwentki paryskiej Académie Colarossi, wsłuchująca się w rodzinnym domu w dyskusje najsłynniejszych polskich literatów, Irena Lorentowicz stała się entuzjastką sztuki, a zarazem erudytką. Do warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych wkraczała w 1923 roku jako osobowość mocno uformowana. Kształciła się w pracowni charyzmatycznego Tadeusza Pruszkowskiego; chłonęła atmosferę Szkoły oraz plenerów malarskich w Kazimierzu nad Wisłą. Właśnie jako uczestniczkę kazimierskich plenerów uwieczniła ją Maria Kuncewiczowa w powieści *Dwa księżyce*.

Człowiekiem teatru była od zawsze. Świat teatralny znała od najwcześniejszej młodości dzięki ojcu. Jej artystyczny styl krystalizował się następnie pod kierunkiem jednego z najwybitniejszych polskich scenografów – Wincentego Drabika. W latach 20. XX wieku była asystentką w pracowni Drabika w Teatrze Wielkim, uczęszczała też na prowadzone przez niego od 1931 roku zajęcia w Szkole Sztuk Pięknych. Gdy w roku 1932 został utworzony Państwowy Instytut Sztuki Teatralnej, decyzja o podjęciu tam studiów była dla niej oczywista. Jednocześnie współpracowała jako autorka

Irena Lorentowicz, ok. 1940 r.



I. Lorentowicz, *Trois montagnardes en costumes folkloriques*, proj. kostiumów

projektów dekoracji i kostiumów z warszawskimi scenami: Ateneum, Teatrem Kameralnym, Teatrem Polskim.

Od początku scenograficznej twórczości została zauważona jako artystka umiejętnie reinterpretująca wzorce historyczne i folklorystyczne, potrafiąca przetworzyć je w nowatorskie rozwiązania teatralne. Tę zdolność doceniono, wybierając jej projekty do, wystawionego w Operze Paryskiej w kwietniu 1936 roku, baletu *Harnasie* Karola Szymanowskiego w reżyserii Leona Schillera. Praca ta miała przełomowe znaczenie dla jej artystycznej ścieżki. Zadanie było odpowiedzialne – wystawienie *Harnasiów* stanowiło przedsięwzięcie tyleż artystyczne, co dyplomatyczne; miało być pierwszym po odzyskaniu w 1918 roku niepodległości polskim spektaklem w paryskiej operze. Lorentowicz spełniła pokładane w niej oczekiwania. W ludowej sztuce podhalańskiej zafascynowały ją: rozbudowana ornamentyka wnętrz, barwność i dekoracyjność ubiorów, bogata wizualna oprawa obrzędów. Otrzymawszy do dyspozycji monumentalnych rozmiarów scenę paryskiej opery, w pierwszej odsłonie ukazała majestatyczny górski pejzaż utrzymany w barwach błękitu i różu oddających nastrój letniego poranka. Natomiast w drugiej odsłonie podjęła próbę odwzorowania izby przyozdobionej z okazji wesela. Inspirowała się architekturą podhalańską, wprowadzając liczne i misterne zdobienia geometryczne i roślinne. Rozmach wizualnej oprawy przedstawienia, podobnie jak aspekt muzyczny, zachwyciły recenzentów.

Po entuzjastycznie przyjętych *Harnasiach* przed Lorentowicz otworzyły się paryskie teatry i galerie. Podczas Wystawy Światowej w 1937 roku zabłysnęła nagrodzonymi złotym medalem projektami scenograficznymi oraz dekoracjami i kostiumami dla Polskiego Baletu Reprezentacyjnego stanowiącego przedmiot dumy polskiej ambasady. Doczekała się indywidualnej wystawy w Galérie de l'Élysée (1938). Jej obraz *Costume de théâtre* został zakupiony do państwowych francuskich zbiorów (obecnie znajduje się w Centre Pompidou). Panoramy jej ówczesnej aktywności dopełniają studia podjęte na wydziale literaturoznawczym Sorbony, gdzie jako stypendystka rządu francuskiego poświęciła czas badaniom nad historią średniowiecznego teatru.

Artystka zamierzała, podobnie jak niegdyś jej ojciec, po latach spędzonych

w Paryżu powrócić na stałe do ojczyzny i podjąć pracę w stołecznych teatrach. Tymczasem jej życie potoczyło się zupełnie inaczej. Wrzesień 1939 roku zastał ją w stolicy Francji. Chociaż najważniejsze paryskie sceny otworzyły sezon jesienią 1939 roku, a scenografka otrzymała ofertę ponowienia współpracy z Opéra-Comique, jednak tę i podobne propozycje odrzucała. Całą twórczą energię włożyła we wspieranie polskich środowisk wychodźczych. Pierwszą z polonijnych instytucji, w których w roku 1939 podjęła pracę, była mieszcząca się w Paryżu Centrala Informacji i Dokumentacji. Kluczowy obszar jej działalności stanowiła organizacja polskich spektakli i ekspozycji. Odbiorcami przedstawień byli przede wszystkim polscy uchodźcy wojenni oraz żołnierze. Do najszczytniejszych przedsięwzięć należał, wystawiony w oprawie wizualnej stworzonej przez Lorentowicz i Franciszka Blacka, bożonarodzeniowy spektakl *Szopka żołnierska – Przybieżeli do Betlejem żołnierze*. Grany był w Paryżu, Lille, Angers oraz w wojskowym obozie ćwiczebnym w Coëtquidan, gdzie od 1939 roku trwało formowanie polskiej armii we Francji. Natomiast wystawy, obok konsolidowania środowisk wychodźczych, miały na celu uświadomienie francuskiej publiczności sytuacji w okupowanej Polsce. Szczególnie uroczysty charakter miała, współorganizowana przez Lorentowicz, zaprezentowana jesienią 1939 roku ekspozycja fotografii zatytułowana *La Grande Pitié de Varsovie*, dotycząca wojennych zniszczeń Warszawy i heroizmu mieszkańców stolicy.

Kres działaniom położyło wkroczenie wojsk niemieckich do Paryża: Irena Lorentowicz, podobnie jak inni przedstawiciele polskich struktur rządowych, zmuszona była jak najszybciej opuścić Francję. Przez bez mała rok tułała się wraz z innymi polskimi uchodźcami po Hiszpanii i Portugalii, by latem 1941 roku wsiąść na parowiec *Serpa Pinto*, wiozący tych, którzy pozostali „bez ojczyzny", na drugi brzeg oceanu, do Nowego Jorku. W czasie wojny docierały do niej wiadomości o śmierci ojca (1940), matki (1943), bliskich i przyjaciół. Świat, w którym się wychowała i którego część stanowiła, przestał istnieć.

Niejedną osobę podobne wydarzenia by załamały. Irenie Lorentowicz udało się uchronić przed życiową katastrofą dzięki artystycznemu talentowi, a zarazem właściwościom charakteru: zgoła fenomenalnej cierpliwości i połączeniu praktycznego myślenia z solidnym gruntem ideowym. Przed wojną okazjonalna publicystka „Kuriera Warszawskiego", w USA stała się jedną z najzagorzalszych orędowniczek sprawy polskiej. Jeszcze z lat paryskich serdecznie zaprzyjaźniona z Janem Lechoniem, już w roku 1941 podjęła współpracę z redagowanym przez niego „Tygodniowym Przeglądem Literackim Koła Pisarzy z Polski" (później „Tygodnik Polski"). Współpracowała z Klubem Polskim na Columbia University, angażowała się w działalność Fundacji Kościuszkowskiej, Komitetu Narodowego Amerykanów Polskiego Pochodzenia,



I. Lorentowicz, *Polish Madonna*, lata 40.–50. XX w.



Płyta na grobie Ireny Lorentowicz

Polskiego Instytutu Naukowego, nowojorskiego Ogniska Polskiego. Z twórców ocalałych z wojennego rozgromu, rozproszonych po USA, został jesienią 1942 roku uformowany Polski Teatr Artystów. Przez cały czas jego funkcjonowania Irena Lorentowicz pozostawała główną scenografką. Projektowała dekoracje i kostiumy do przedstawień granych dla diaspory polskiej, między innymi do *Pastorałki* na podstawie tekstu Leona Schillera i do dotyczących sytuacji w okupowanej ojczyźnie dramatów Antoniego Cwojdzińskiego.

Wśród najdonioślejszych dzieł Ireny Lorentowicz z lat spędzonych przez nią w USA należy wskazać prace z zakresu sztuki sakralnej. Tworzyła obrazy religijne, przede wszystkim o tematyce maryjnej, często inspirowane rodzimym folklorem, takie jak *Polska Madonna*, ofiarowana przez artystkę do zbiorów Polish Museum of America w Chicago. Do najważniejszych jej dzieł należały witraże w kościele pw. św. Trójcy w Chicago z roku 1955 oraz wystrój kaplicy-sanktuarium pw. Matki Bożej Częstochowskiej w Doylestown, z lat 1955–1956.

W roku 1960 artystka powróciła do Polski. Zamieszkawszy w Warszawie, podjęła pracę artystyczną, przede wszystkim jako scenografka operowa, a także działalność dydaktyczną. Tak jak przed wojną mieszkanie Lorentowiczów na warszawskim Powiślu przyciągało pisarzy, publicystów, artystów, tak teraz mieszkanie-pracownia Ireny Lorentowicz położone w pobliżu Placu Teatralnego, urządzone z fantazją i gustem, stało się miejscem niezliczonych spotkań. Do scenografki lgnęli przyjaciele, współpracownicy z teatrów oraz uczniowie Państwowego Liceum Techniki Teatralnej ubiegający się o to, by właśnie pod jej kierunkiem wkraczać w twórczą samodzielność. Ona natomiast chętnie służyła swoim czasem, uwagą, wsparciem. Zmarła w Warszawie, 11 lutego 1985 roku.

Krystyna Berkan

Bibliografia:

- Lorentowicz I., *Oczarowania*, Warszawa 1972
- Lechoń J., *Dziennik*, t. 1–3, Londyn 1967–1973
- Kuncewiczowa M., *Dwa księżyce*, Warszawa 1974



Nagrobek Jana i Ireny Lorentowiczów

HENRYK MARCONI

(1792–1863)



kw. 177 wprost rz. 5, m. 9/10

Architekt Warszawy

W historii Warszawy zapisało się wielu wybitnych architektów, których projekty odcisnęły swoje piętno na jej wyglądzie na przestrzeni wieków. W szczególny sposób dotyczy to XIX stulecia, kiedy rodziło się nowoczesne miasto odpowiadające na potrzeby szybko modernizującego się społeczeństwa. Pomimo totalnej destrukcji z okresu II wojny światowej, dzięki powojennej odbudowie do dziś zachowało się wiele imponujących architektonicznych świadectw tamtych społeczno-urbanistycznych przemian. W ich rzędzie nie brakuje realizacji projektów Henryka Marconiego. Będąc czynnym w Warszawie na przestrzeni czterech dekad, poczynając od lat dwudziestych XIX wieku, pozostawił też po sobie wiele świeckich i sakralnych budynków poza jej granicami. Przez historyków sztuki kojarzony jest przede wszystkim jako jeden z czołowych prekursorów neogotyku i neorenesansu. Równocześnie należał do najważniejszych kontynuatorów i twórczych interpretatorów klasycyzmu (którego przejawem był również neorenesans).

Na Starych Powązkach Marconi spoczywa w skromnym grobowcu przykrytym śnieżnobiałą płytą z karraryjskiego marmuru. Choć dzięki rozwojowi kolei był to dość popularny materiał sepulkralny w Warszawie w II połowie XIX wieku (zwłaszcza wśród zamożniejszych klientów powązkowskich kamieniarzy), w tym konkretnym przypadku przypomina on o pochodzeniu tego spolszczonego Włocha. Henryk, a właściwie Enrico Marconi, urodził się bowiem w Rzymie w 1792 roku jako syn pochodzącego z Mantui Leandra. Ojciec był również architektem, ale też scenografem i malarzem teatralnym, a na początku XIX wieku profesorem Akademii Sztuk Pięknych w Bolonii. To on stał się pierwszym nauczycielem późniejszego warszawskiego projektanta. Henryk Marconi studiował na wspomnianej Akademii, jak również architekturę na Uniwersytecie Bolońskim. Po zakończonej edukacji pracował przez kilka lat jako nauczyciel rysunku. Jego ambicją było jednak projektowanie. Początkowo próbował więc swoich sił w konkursach architektonicznych, oddając się jednocześnie studiom nad zabytkami starożytnymi w Rzymie.

Choć w dziejach warszawskiej architektury Marconi zapisał się jako współtwórca jej nowoczesnego wielkomiejskiego oblicza, geneza jego nadwiślańskiej kariery była dość tradycyjna. Przypominała bowiem drogę zawodową wielu innych włoskich budowniczych w poprzednich wiekach. Marconi został sprowadzony z Rzymu do Królestwa Polskiego przez arystokratę Ludwika Michała Paca, który poszukiwał projektanta dla swoich nowych rezydencji. Początkowo Marconi pracował dla niego w Dowspudzie koło Suwałk, gdzie Pac zażyczył sobie wzniesienie wielkiego neogotyckiego pałacu. Wybudowany w latach 1822–1823, był jedną z najwspanialszych rezydencji ziemiańskich powstałych w Królestwie Polskim przed powstaniem listopadowym, a do tego czasu największą neogotycką na ziemiach polskich, walnie przyczyniającą się do spopularyzowania tego stylu wśród bogatego ziemiaństwa w ciągu XIX wieku. Co ciekawe, Marconi nie miał wcześniej żadnych projektowych

Henryk Marconi



A. Pruszyński, *Popiersie Henryka Marconiego*, 1872

doświadczeń z neogotykiem, dlatego dopiero na miejscu oddał się studiom nad średniowiecznym dziedzictwem architektonicznym i jego ówczesnymi interpretacjami. Było to możliwe dzięki zagranicznym publikacjom znajdującym się w arystokratycznych bibliotekach ówczesnej Warszawy. Pałac dowspudzki zachował się do dziś jedynie w stanie szczątkowym.

Pac zlecił Marconiemu również projekt nowej siedziby w Warszawie. Monumentalny gmach przy ulicy Miodowej, dawny pałac Radziwiłłów przebudowany w latach 1824–1828, nawiązywał w swojej zewnętrznej szacie do projektów wielkiego renesansowego interpretatora antyku, Andrei Palladia. Pieczołowicie odbudowany po 1945 roku, dziś mieści Ministerstwo Zdrowia. Stanowi on najwspanialszy przykład prywatnej inwestycji w stylu klasycyzmu z konstytucyjnego okresu Królestwa Polskiego (przed powstaniem listopadowym), a więc w okresie, w którym Warszawa zapełniała się imponującymi gmachami publicznymi w tym stylu projektu Chrystiana Piotra Aignera i Antonia Corazziego. Szczególne wrażenie robi obszerna sala balowa, nawiązująca do architektury term Karakalli w Rzymie. Pałac kryje jednak w sobie również przykłady mistrzostwa Marconiego w operowaniu nieklasycznymi środkami formalnymi – neogotycką bibliotekę oraz mauretańską łazienkę.

Projekty dla Paca okazały się przepustką do wielkiej kariery Marconiego nie tylko w zakresie zleceń prywatnych, ale również projektów rządowych. Już w 1828 roku Marconi został budowniczym rządowym i członkiem Rady Ogólnej Budownictwa, Miernictwa, Dróg i Spławów przy Komisji Rządowej Spraw Wewnętrznych i Policji. W tym roku wszedł również w skład konkursowego jury na warszawskiej wystawie sztuk pięknych, organizowanej przez resort oświecenia publicznego. W tym czasie otrzymał zlecenie rządowe na projekt przebudowy klasycystycznej kaplicy w kościele kapucynów z przeznaczeniem na mauzoleum serca króla Jana III. Od końca lat dwudziestych XIX w., na zlecenie rządowe Marconi opracowywał również projekty np. dla siedziby komisji wojewódzkiej w Lublinie oraz ratuszy w takich miastach jak Radom, Augustów, Ciechanów, Skierniewice, Wieluń czy Góra Kalwaria. Tym samym projekty Marconiego (podobnie jak Antonia Corazziego) stały się wizytówką coraz bardziej rozwijającego się aparatu biurokratycznego. Rządowym przedsięwzięciem była również budowa pierwszego dworca w Warszawie – dworca kolei Warszawsko-Wiedeńskiej w latach 1844–1845, jak również nowoczesnych więzień w Warszawie (tzw. Pawiak, nieistniejący), Kaliszu i Siedlcach. Widoczne w tych projektach nawiązania do historii architektury legitymizowały komunikacyjne i penitencjarne innowacje. Doniosłym zleceniem, mającym wiele wspólnego z gospodarczym

postępem, był projekt elewacji nowej siedziby Towarzystwa Kredytowego Ziemskiego przy ulicy Kredytowej, wzniesionej w latach 1853–1858 i nawiązującej do Biblioteki św. Marka w Wenecji. TKZ, kluczowa instytucja finansowa wspierająca modernizację majątków ziemiańskich, nie było co prawda organem państwa, ale miało z nim ścisłą styczność. Marconi zaprojektował również siedzibę dyrekcji szczegółowej TKZ w Radomiu.

Równocześnie Henryk Marconi nie zaniedbywał zleceń prywatnych. Co prawda, po powstaniu listopadowym stracił swojego protektora (Pac udał się na emigrację, a jego majątki uległy konfiskacie), szybko znalazł jednak innych. Pracował m.in. dla właściciela Wilanowa Aleksandra Potockiego, projektując neogotycki pomnik-cenotaf jego rodziców i bramę w Morysinie oraz neorenesansowy kościół parafialny i kaplicę pałacową. Wzniósł również dorycki pawilon parkowy w Natolinie, należącym do dóbr wilanowskich – był to pierwszy przykład bezpośredniej recepcji greckiej architektury sakralnej na ziemiach polskich. Dla byłej żony Potockiego, Anny Wąsowiczowej, przebudował pałac w Jabłonnie. Dla jego dalszego kuzyna, Andrzeja Zamoyskiego, zaprojektował olbrzymią dochodową kamienicę wraz z jego stosunkowo niewielkim pałacem (na tyłach) przy Nowym Świecie. Jego autorstwa były również projekty przebudowy dwóch innych arystokratycznych siedzib na tej ulicy: pałaców Władysława Pusłowskiego i Władysława Branickiego.

Znaczenie Marconiego w dziejach architektury polegało przede wszystkim na umiejętnym odpowiadaniu na zmieniające się potrzeby szerokiego grona zamożnych i ambitnych zleceniodawców. Nie był on radykalnym innowatorem (bardziej odważne pomysły mieli w tym okresie np. Adam Idźkowski, Franciszek Maria Lanci, a zwłaszcza działający w Wilnie Karol Podczaszyński). Charakteryzował się pewną dozą konserwatyzmu, co jednak



Wodozbiór w Ogrodzie Saskim, proj. H. Marconi, 1852–54

zapewniło mu popularność, a więc i liczne zlecenia. Marconi wywodził się z dość tradycyjnego środowiska, traktującego architekturę jako przede wszystkim dziedzinę sztuk pięknych i hołdującego dziedzictwu Witruwiusza. Dobrze o tym świadczy przygotowanie przez Marconiego i wydanie traktatu *O porządkach architektonicznych* z 1828 roku (opublikowanego również w wersji włoskiej). Choć w drugiej edycji z 1837 roku starał się już łączyć względy artystyczne z bardziej inżynierskim sposobem myślenia o budownictwie, wciąż w centrum zainteresowań stawiał teorię porządków – jak na klasycystę z krwi i kości przystało.

Mimo wszystko Marconi należał również do propagatorów racjonalistycznych idei Jeana-Nicolasa-Louisa Duranda, który na pierwszym miejscu stawiał utylitarny charakter architektury. Warszawski architekt czynił to jednak w sposób umiarkowany, zapewne mając na uwadze zarówno własne wykształcenie, jak i oczekiwania zleceniodawców. Rządowy, jak i arystokratyczny klient, wykorzystujący architekturę przede wszystkim do legitymizowania swojej pozycji, był z natury rzeczy bardziej zachowawczy. Marconi świetnie potrafił odpowiadać na takie potrzeby. Nowoczesnego podejścia Marconiego do swojej profesji dowodzi również publikacja jego własnych projektów. Był to sposób na przyciągnięcie nowych klientów poprzez szeroką prezentację swojego dorobku i umiejętności. Pierwszy z dwunastu zeszytów *Zbioru projektów architektonicznych* ukazał się w 1838 r. i stanowiło to bezprecedensowe wydawnictwo na gruncie warszawskim.

Na koniec warto podkreślić, że z punktu widzenia historii warszawskiej kultury istotnym dziedzictwem Marconiego okazała się również jego rodzina. Dwóch jego synów – Leandro (1834–1919) i Władysław (1848–1915) – zostało architektami. Choć nie dorównali ojcu ani popularnością za życia, ani tym bardziej uznaniem po śmierci, pozostawili po sobie wiele charakterystycznych budynków, aby wymienić chociażby willę Raua w Alejach Ujazdowskich i Wielką Synagogę na Tłomackiem (proj. Leandra), czy Kamienicę pod Gigantami w Alejach Ujazdowskich i Hotel Bristol przy Krakowskim Przedmieściu (proj. Władysława). Do pewnego stopnia porównywalną karierę na skalę Henryka, ale w zupełnie innej dziedzinie, zrobił dopiero syn Władysława, Bohdan (1894–1975). Należał bowiem do najwybitniejszych polskich konserwatorów malarstwa w XX wieku, nadzorującym prace konserwatorskie przy wielu bezcennych dziełach sztuki w zbiorach polskich (zwłaszcza Muzeum Narodowego w Warszawie, z którym był zawodowo związany) po II wojnie światowej. Ta część rodziny nie miała już jednak nic wspólnego ze Starymi Powązkami. Ze względu na wiarę żony Henryka, Szkotki Małgorzaty Heiton (Highton), zarówno jego syn Władysław, jak i wnuk Bohdan byli reformowanymi ewangelikami i spoczywają na cmentarzu tego wyznania przy ulicy Żytniej. Wnuk Władysława po innym synu, Henryk Jerzy Marconi (1927–2011), był bodaj ostatnim (jak dotąd) architektem wśród męskich potomków swojego wybitnego przodka. Specjalizował się w projektowaniu budynków przemysłowych, głównie w Warszawie, choć miał też znaczny udział w budowie słynnego domu handlowego Jubilat w Krakowie. Spoczywa na Cmentarzu Prawosławnym przy ulicy Wolskiej. Warto na koniec dodać, że córka Władysława, Halina (1888–1952), poślubiła Stanisława Łozę, autora bezcennego słownika *Architekci i budowniczowie w Polsce* (1954), jak również pierwszej (i jak dotąd jedynej) monografii rodziny Marconich.

Mikołaj Getka-Kenig

Bibliografia

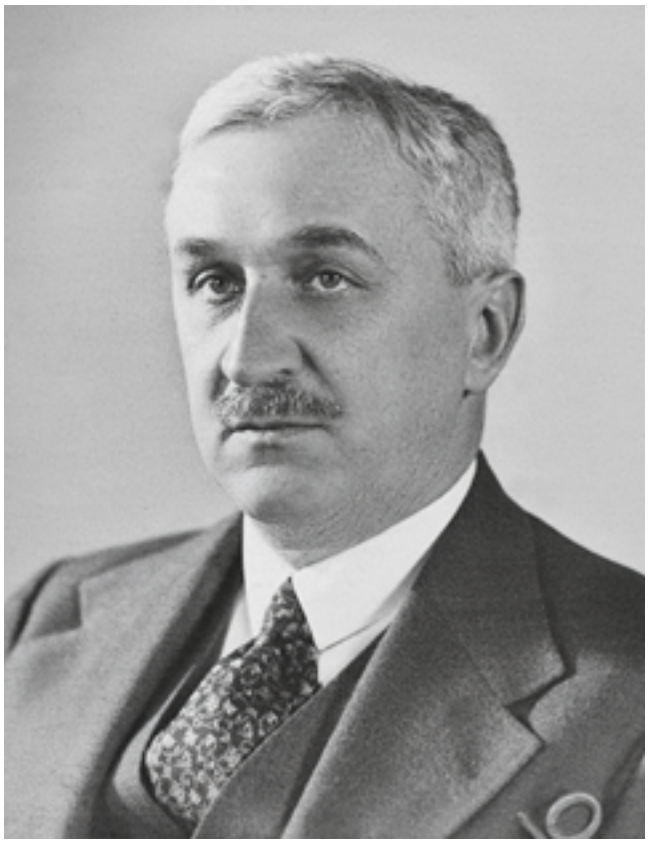
- Bartczakowa A., *Pałac Paca*, Warszawa 1973
- Getka-Kenig M., *„Przedmioty budownictwa" na warszawskich wystawach sztuk pięknych z lat 1819–1828 a problem modernizacji kultury architektonicznej w konstytucyjnym Królestwie Polskim*, „Quart", nr 3, 2019, s. 22–41
- Jaroszewski T.S., *O siedzibach neogotyckich w Polsce*, Warszawa 1981
- Jaroszewski T.S., A. Rottermund, *Marconi Henryk (1792–1863)*, w: *Polski słownik biograficzny*, red. E. Rostworowski, t. 19, Wrocław 1974, s. 599–600.
- Łoza S., *Henryk Marconi i jego rodzina. Materiały do monografii w serii Mistrzowie Architektury Polskiej*, Warszawa 1954.



Nagrobek Henryka Marconiego

WŁADYSŁAW MELANOWSKI

(1888–1974)



kw. 30, rz. 6, m. 28/29

Twórca polskiej szkoły okulistycznej

Na Starych Powązkach w kwaterze nr 30 znajduje się prostokątny nagrobek ziemny z umieszczonym u wezgłowia krzyżem na postumencie i dwiema tablicami, ogrodzony pierwotnie żeliwnymi prętami, osadzonymi w narożnych wielobocznych słupkach. Na cokole krzyża umieszczona została biała marmurowa płyta informująca, że w miejscu tym został pochowany prof. dr hab. Władysław Henryk Melanowski. Spostrzegawcze oko spacerowicza zwróci z pewnością uwagę na tajemniczy znak, przypominający oko, znajdujący się poniżej nazwiska. Osoby, które interesują się sztuką i religią starożytnego Egiptu, z łatwością rozszyfrują ten symbol jako Oko Horusa (*Udżat*) (Dembska 1995, s. 213). Horus był jednym z najważniejszych bogów w panteonie egipskim. Według jednego z mitów, podczas zaciekłego starcia z bogiem chaosu i ciemności Setem, oko zostało mu wydrapane. Zwrócono je jednak później Horusowi za sprawą boga mądrości, opiekuna zaklęć i lekarza innych bóstw – Thota. Oko to stało się w krainie faraonów potężnym amuletem – symbolem zdrowia fizycznego, płodności, witalności i jasnowidzenia. Dla historyków medycyny kontekst znaczeniowy umieszczenia oka na grobie polskiego profesora jest łatwy do rozszyfrowania. Władysław Melanowski był w XX wieku jednym z najwybitniejszych polskich okulistów, za sprawą którego ten dział medycyny zyskał nad Wisłą renomę dorównującą standardom międzynarodowym. Warto przybliżyć najważniejsze momenty z jego życiorysu, wpisują się one bowiem w pełne perturbacji czasy dwóch światowych konfliktów zbrojnych, walki Polaków o niepodległość oraz tworzenia fundamentów współczesnej polskiej okulistyki.

Bohater tego tekstu urodził się w mieszczańskiej rodzinie w Warszawie w 1888 roku. W mieście tym uczęszczał początkowo do rosyjskiego gimnazjum nr 2. W 1905 roku brał udział w szkolnym strajku, następnie kontynuował naukę już w polskiej szkole założonej przez słynnego zagorzałego patriotę generała Pawła Chrzanowskiego. Maturę zdał w 1907 roku eksternistycznie w dalekim Akermanie. Studia podjął w Kijowie na Uniwersytecie św. Włodzimierza, uzyskując dyplom lekarski w 1912 roku. Przez krótki czas pracował w tamtejszej klinice chirurgicznej, szybko jednak musiał wyjechać jako stypendysta rządowy na daleką Syberię (do Obwodu Semipałatyńskiego) w celu objęcia stanowiska lekarza okręgowego. Podczas I wojny światowej powołano go do wojska w stopniu kapitana lekarza, przez półtora roku przebywał w guberni tobolskiej, by następnie trafić do Omska, gdzie osiedlił się z rodziną. Należy w tym miejscu dodać, że był już wówczas żonaty z Franciszką (z domu Migdalską), został także ojcem. Najstarsza córka Zofia w 1917 roku miała trzy lata. W kolejnych latach małżeństwo Melanowskich doczekało się jeszcze trzech córek: Haliny, Wandy i Ireny. Przebywając na dalekiej Syberii, zaczął Melanowski interesować się okulistyką, wykonywał nawet drobne zabiegi chirurgiczne, mające na celu wyeliminowanie wad wzroku.

Do Warszawy powrócił w maju 1918 roku i natychmiast rozpoczął pracę jako

Władysław Melanowski

wolontariusz w Instytucie Oftalmicznym. Przez krótki czas zdobywał też doświadczenie medyczne jako asystent w Zakładzie Anatomii Patologicznej Uniwersytetu Warszawskiego u profesora Józefa Hornowskiego. W marcu kolejnego roku powołano go do Armii Polskiej dowodzonej we Francji przez generała Józefa Hallera. Dzięki trzymiesięcznemu pobytowi na Zachodzie miał okazję zapoznać się z działalnością tamtejszych szpitalnych oddziałów ocznych. Po przyjeździe do Polski pracował najpierw krótko w Szpitalu Ujazdowskim, a następnie jako kierownik i założyciel Oddziału Ocznego Szpitala Okręgowego w Grodnie.

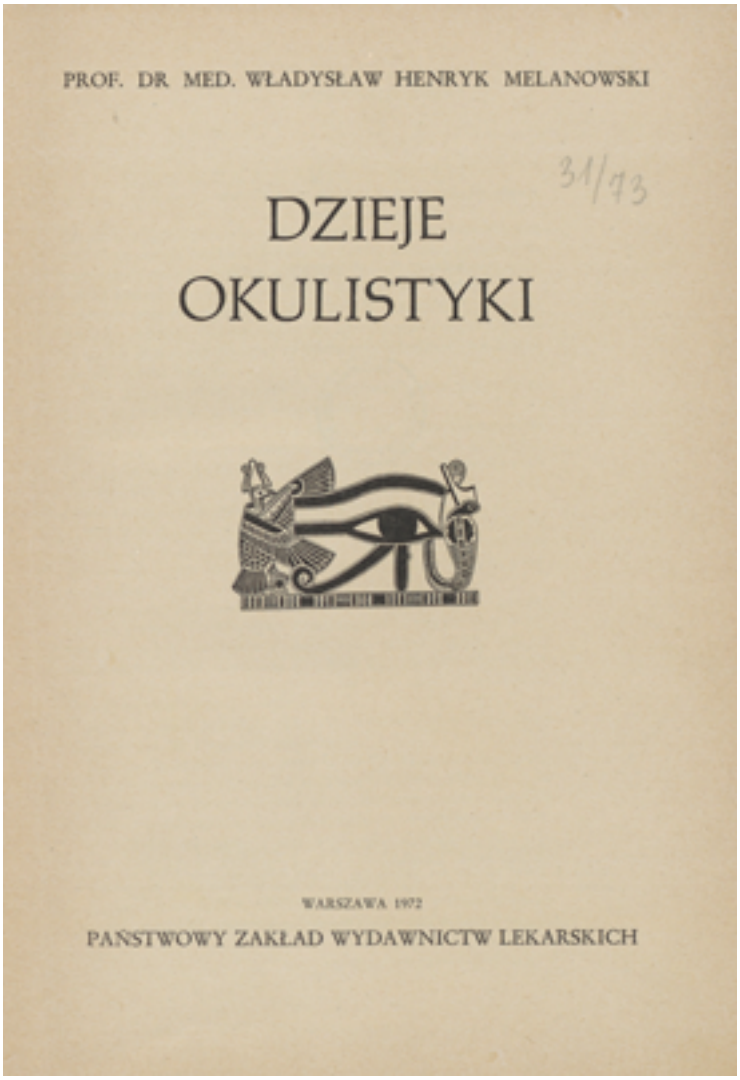
Początek 1921 roku okazał się przełomowy w jego życiu. Zakończyły się wówczas lata wieloletnich, często przymusowych tułaczek. Za sprawą wielce szanowanego w Warszawie profesora Kazimierza Noiszewskiego został mianowany asystentem w Klinice Ocznej Wydziału Lekarskiego UW. Warto także dodać, że w tamtym okresie współpracował ze słynnymi anatomami i patologami w gmachu Anatomicum przy ulicy Oczki – oprócz dobrze mu znanego Hornowskiego, miał okazję zaznajamiać się z bliska z badaniami m.in. Edwarda Lotha i Ludwika Paszkiewicza. W 1923 roku obronił doktorat na podstawie pracy *Przyczynek do anatomii patologicznej jaskry*. Chorobie tej będzie też poświęcać w przyszłości kolejne badania. Lata 1923 i 1924 to czas zawodowych wyjazdów w jego życiu. Po raz drugi udał się do Francji (tym razem do kliniki ocznej w Bordeaux), poznawał także działalność podobnych placówek naukowych w Pradze, Zurychu i Wiedniu. W tym ostatnim z miast zetknął się po raz pierwszy z prof. Hansem Lauberem, o którym będzie jeszcze mowa w tym



Siedziba Instytutu Oftalmicznego, Warszawa, ryt. A. Karmański

tekście. Trzy lata po doktoracie przyszedł czas na habilitację. Dotyczyła ona zmian w oczach wynikających z chorób nerek.

Po przejściu na emeryturę profesora Noiszewskiego Melanowski, jako najbardziej doświadczony okulista w Warszawie, objął zastępczo katedrę oczną i wykłady z okulistyki prowadzone w ramach działalności Wydziału Lekarskiego UW. Dużą jego zasługą było w tym czasie rozbudowanie Kliniki Ocznej mieszczącej się w jednym z pawilonów szpitala św. Ducha. Ostatecznie jednak na stałe kierownikiem tej katedry nie został, ponieważ funkcję tę powierzono przybyłemu z Wiednia wspominanemu wyżej prof. Lauberowi. Z pewnością było to duże rozczarowanie dla Melanowskiego. W licznych jego publikacjach poświęconych historii polskiej okulistyki zwraca uwagę wyraźna jego niechęć w stosunku do kolegi po fachu. Wydaje się jednak, że nie wynikała ona, mimo wszystko, z zawiści zawodowej (choć dokonania rywala wyraźnie krytykował), lecz była raczej uwarunkowana postawą Laubera w stosunku do Polaków, zwłaszcza w czasie II wojny światowej. Świadczy o tym taki oto



W. Melanowski, *Dzieje Okulistyki*, proj. okładki W. Melanowski

akapit *z Rysu dziejów okulistyki w Polsce* autorstwa Melanowskiego: „Na katedrę po nim [Noiszewskim] przez nieporozumienie zaproszono Niemca Hansa Laubera z Wiednia, który natychmiast po wkroczeniu Niemców do Polski ze swastyką stanął w rzędzie prześladowców kultury polskiej. Okres prowadzenia katedry okulistyki (1931–1939) przez prof. H. Laubera w wolnej Polsce nie był wolny od zgrzytów, podkreślania przez niego wyższości kultury niemieckiej i lekceważenia polskiej" (Melanowski 1948b, s. 35). Zadośćuczynieniem dla Melanowskiego było uzyskanie w 1933 roku profesury tytularnej na Uniwersytecie Warszawskim, a rok później objęcie prestiżowej funkcji dyrektora w Instytucie Oftalmicznym im. ks. Edwarda Lubomirskiego. Historię tej placówki opisał Melanowski szczegółowo w 1948 roku w monumentalnej pracy *Dzieje Instytutu Oftalmicznego od 1823 roku do 1944 roku*. Warto poświęcić jej kilka zdań oraz ukazać dokonania bohatera tekstu w rozwoju tego miejsca.

Instytut został założony w 1827 roku po kilku latach przygotowań dzięki zapisowi testamentowemu patrona tego miejsca, ks. Edwarda Lubomirskiego. Początkowo mieścił się w wynajętej kamienicy przy ul. Świętokrzyskiej. Do pierwszej stałej siedziby przy ulicy Marszałkowskiej przeniesiono go w 1835 roku. Wśród najważniejszych ordynatorów i lekarzy naczelnych w XIX wieku należy wymienić Leopolda Augusta Leo (1794–1868) oraz



Tablica na nagrobku Władysława Melanowskiego

ojca polskiej okulistyki Wiktora Feliksa Szokalskiego (1811–1891). W 1870 roku Instytut przeprowadził się na ulicę Smolną. Nowy budynek zaprojektował jeszcze przed śmiercią jeden z najbardziej rozchwytywanych dziewiętnastowiecznych warszawskich architektów, Henryk Marconi (biogram w niniejszym zeszycie). Budowy doglądał jednak do samego końca Adolf Woliński. „Nie żałowano miejsca, wszędzie dostatek powietrza i pyszny widok na zawiślańskie okolice; jest to punkt najszczęśliwiej obmyślony pod względem sanitarnych dla chorych. Ogród i sadzawka w pobliżu udzielają świeżą i zdrową atmosferę" – pisano w prasie w związku z inauguracją gmachu („Kurier Warszawski" 1870, nr 225, s. 1). Po kilku dekadach jednak, w momencie obejmowania przez Melanowskiego administrowania tego miejsca, nie prezentowało się ono już tak nowocześnie. Zarządzanie instytutem nowy dyrektor rozpoczął od zlecenia doraźnych remontów (wzmocnienie ścian, naprawa dachu, odnowienie klatek schodowych i posadzek, naprawa instalacji energetycznych). Bardzo szybko uporządkował też sprawy personalne, decydując się na ścisłą współpracę z doświadczonymi naukowcami (m.in. Zofią Wojno i Kazimierzem Beinem) i stawiając na rozwój naukowy młodszego pokolenia lekarzy. Jeszcze przed wybuchem wojny udało się Melanowskiemu wprowadzić całodobowe dyżury lekarskie, co było *novum* w tej placówce. Zauważalny był również wzrost przyjmowanych pacjentów. Dla porównania w roku 1934/1935 było to 1270 osób, ale już w 1937/1938 1436 osób przy jednoczesnym skracaniu czasu hospitalizacji (Melanowski 1948a, s. 244). Poświęcając dużo czasu działalności administracyjnej, nie rezygnował Melanowski z własnego rozwoju. Badał dalej zmiany anatomopatologiczne oka w chorobach nerek, interesował się wpływem nadciśnienia tętniczego na jaskrę, etiologią jaglicy i zaćmy, leczeniem operacyjnym zeza, pracował nad zapaleniem siatkówki w gruźlicy, publikował regularnie na temat wpływu syfilisu na wzrok u Polaków. Jak wielu innych naukowców udzielał się w latach 30. XX wieku w Polskim Towarzystwie Eugenicznym. Od 1931 roku był również redaktorem naczelnym czasopisma „Klinika Oczna". Bardzo szybko wstąpił też do Polskiego Towarzystwa Okulistycznego, funkcję prezesa tej organizacji pełnił jednak dopiero po wojnie.

We wrześniu 1939 roku urządzono w Instytucie Oftalmicznym Szpital Polowy, znosząc tu rannych z najbliższych okolic. Kolejne lata upłynęły Melanowskiemu na utrzymaniu działalności placówki w tych tragicznych i ponurych okolicznościach oraz udziale w tajnym nauczaniu młodzieży akademickiej. W czasie powstania warszawskiego Instytut przy Smolnej znalazł się w samym sercu walk. 3 sierpnia siedziba placówki spłonęła, wcześniej jednak Melanowski zdecydował się przenieść pacjentów i najpotrzebniejsze wyposażenie do Zakładu św. Kazimierza na Tamce, a następnie ok. 10 sierpnia do gmachu dawnej ambasady japońskiej przy ulicy Pierackiego (obecna Foksal). 21 września także i to drugie miejsce trzeba było opuścić. Personel Instytutu wraz z pacjentami udali się więc w stronę stacji Warszawa Zachodnia, by stamtąd przedostać się do Milanówka, a następnie do Grodziska Mazowieckiego.

W 1945 roku Melanowski objął funkcję kierownika katedry i kliniki Ocznej UW i pełnił ją do 1959 roku (Manicki 1968, s. 344). Coraz więcej jego uczniów przejmowało też zwierzchnictwo nad najważniejszymi krajowymi klinikami okulistycznymi. Ich mentora postrzega się obecnie jako twórcę polskiej dwudziestowiecznej „szkoły okulistycznej" (Trzcińska-Dąbrowska 1995, s. 77). Pierwsze lata po wojnie

to w jego życiu okres wytężonej pracy pisarskiej. W ciągu kilku lat opublikował m.in. *Rys Dziejów Okulistyki w Polsce* (1948), *Optykę okulistyczną* (1950), *Oko a układ nerwowy* (1956). Ostatnią jego monumentalną pracą były *Dzieje Okulistyki* wydane w 1972 roku, na dwa lata przed śmiercią. Do dziś publikacja ta, demonstrująca także olbrzymie zainteresowania humanistyczne autora (poza obowiązkową dla lekarzy łaciną, znał on grekę, posługiwał się swobodnie pismem hebrajskim i arabskim), pozostaje obowiązkową lekturą dla każdego lekarza i historyka medycyny. Na stronie tytułowej tego monumentalnego dzieła widnieje wspominane we wstępie wymowne Oko Horusa. Nie tylko wprowadza ono doskonale czytelnika w świat okulistyki, ale świadczy też o niezwykłej energii życiowej i erudycji autora książki.

Adam Tyszkiewicz

Bibliografia

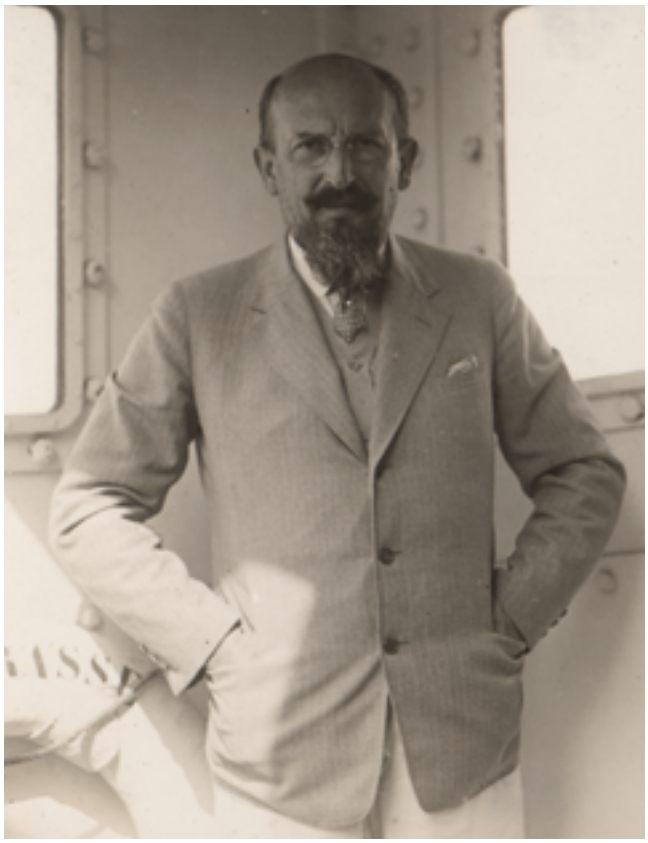
- Dembska 1995: A. Dembska, *Kultura starożytnego Egiptu. Słownik*, Warszawa
- Manicki 1968: J. Manicki (red.), *Dzieje uczelni medycznych w Warszawie w latach 1944–1960*, Warszawa
- Melanowski 1948a: W. Melanowski, *Dzieje Instytutu Oftalmicznego od 1823 roku do 1944 roku*, Warszawa
- Melanowski 1948b: W. Melanowski, *Rys dziejów okulistyki w Polsce*, Warszawa
- Melanowski 1972: W. Melanowski, *Dzieje okulistyki*, Warszawa
- Trzcińska-Dąbrowska 1995: Z. Trzcińska-Dąbrowska, *Melanowski Władysław Henryk*, w: *Słownik bibliograficzny polskich nauk medycznych XX wieku*, t. 1, z. 3, Warszawa, s. 75–77
- Teczka osobowa Izby Lekarskiej Warsz.-Białost. W.H. Melanowskiego, Główna Biblioteka Lekarska im. Stanisława Konopki w Warszawie (GBL), PL\327\1\0\3576.



Nagrobek Władysława Melanowskiego

JERZY MODRAKOWSKI

(1875–1945)



kw. 32, wprost, rz. 3, m. 25

Europejski uczony w służbie polskiej nauki

Profesor Jerzy Modrakowski był wybitnym farmakologiem oraz twórcą i pierwszym kierownikiem Katedry i Zakładu Farmakologii Eksperymentalnej Uniwersytetu Warszawskiego (obecnie Katedry i Zakładu Farmakologii Doświadczalnej i Klinicznej Warszawskiego Uniwersytetu Medycznego).

Jerzy Leopold Modrakowski urodził się 3 kwietnia 1875 roku w Bydgoszczy, w zniemczonej rodzinie polskiego pochodzenia. Ojciec Franciszek Modrakowski był właścicielem sklepu z materiałami włókienniczymi w Bydgoszczy. Brał udział w wojnie francusko-pruskiej, w wyniku odniesionych ran zmarł w wieku trzydziestu kilku lat. Po jego śmierci żona Serafina (z domu Cieszkowska według dokumentów, Ciastowska według relacji rodziny) wraz z synami Jerzym i Leopoldem przeprowadziła się do Wrocławia i ponownie wyszła za mąż za urzędnika kolejowego Schwarzbacha, z którym miała jeszcze dwóch synów Kurta i Fritza.

W 1893 roku Jerzy Modrakowski ukończył Gimnazjum Świętego Jana we Wrocławiu i rozpoczął studia medyczne na Uniwersytecie Wrocławskim (1893–1895, 1897–1898). Pomimo trudnych warunków, świetnie radził sobie jako student. Po pierwszym roku studiów otrzymał stypendium im. Karola Marcinkowskiego dla najlepszego studenta Polaka, ufundowane przez Wielkopolan. Zapewniło mu to stabilizację materialną i umożliwiło kontynuację studiów na uniwersytetach niemieckich, w tym w Monachium (1896–1897). Spotkał tam liczną grupę młodych Polaków, także studentów, z którymi się zaprzyjaźnił i pod których wpływem rozpoczął intensywną naukę języka polskiego. Jadwiga Modrakowska-Skiba, jego najmłodsza córka, tak wspomina język, którym posługiwał się w późniejszych latach jej ojciec: „Mówił piękną literacką polszczyzną, lecz z wyraźnym cudzoziemskim akcentem, który dobrze pamiętam, jednak wtedy nie znałam jego przyczyny. Opanował także trudną polską ortografię w stopniu pozwalającym myśleć, że ojczystym językiem władał od dzieciństwa, a nie dopiero od dwudziestego pierwszego roku życia" (Modrakowska-Skiba 2022, s. 45).

Jerzy Modrakowski ukończył studia w Berlinie w 1898 roku i uzyskał tam stopień doktora medycyny. Następnie odbył roczny staż w Monachium, gdzie poznał profesora Wacława Sobierańskiego – kierownika Zakładu Farmakologii na Uniwersytecie im. Jana Kazimierza we Lwowie, którego został później asystentem. We Lwowie zamieszkał z pierwszą żoną, poznaną w Monachium Eleonorą Martin, malarką. Najstarszy syn George urodził się we Lwowie. W 1902 roku państwo Modrakowscy wyjechali do Stanów Zjednoczonych, gdzie zamieszkali w Milwaukee, w stanie Wisconsin. Jerzy Modrakowski pracował tam jako lekarz. Praca nie sprawiała mu jednak satysfakcji, bardziej niż praktyką lekarską chciał zajmować się badaniami naukowymi, ale według wspomnień córki uważał, że „w tak dzikim kraju, jakim wówczas były Stany Zjednoczone, nie było odpowiednich warunków do pracy

Jerzy Modrakowski



Jerzy Modrakowski z żoną Romaną w swoim mieszkaniu, 1 września 1939

naukowej". Po roku Modrakowski zdecydował się na powrót do Europy. Małżeństwo z Eleonorą Martin, mające charakter wyłącznie cywilny ze względu na różnicę wyznań, zakończyło się za obopólną zgodą. Po drodze do kraju w 1904 w Strasburgu ukończył studia w zakresie farmacji. W 1905 roku wrócił do Lwowa, gdzie kontynuował badania naukowe. Jednocześnie praktykował jako lekarz, okresowo w uzdrowisku w Kissingen w Bawarii. W tamtym czasie interesował się balneologią i pacjentom zalecał lecznicze kąpiele, o skuteczności których był przekonany.

Po śmierci profesora Wacława Sobierańskiego, Modrakowski kontynuował rozpoczęte przez niego badania naukowe i wykłady z zakresu farmakologii. W 1905 roku uzyskał stopień docenta farmakognozji Uniwersytetu Lwowskiego, w 1909 roku docenta farmakologii tamże, a w 1912 roku został mianowany na stanowisko profesora nadzwyczajnego przez cesarza Franciszka Józefa. W tamtym okresie uzupełniał wykształcenie i wizytował w celach naukowych ośrodki farmakologiczne i farmaceutyczne w Austrii, we Francji, w Anglii i Szwajcarii. Jednocześnie praktykował jako lekarz, specjalizując się w chorobach przewodu pokarmowego.

W grudniu 1917 roku w Wydziale Lekarskim Uniwersytetu Warszawskiego powołana została Katedra Farmakologii Eksperymentalnej (Krawczyk, Zielonka 2009), której prof. Modrakowski został kierownikiem, przenosząc się tym samym ze Lwowa do Warszawy. Tytuł profesora zwyczajnego otrzymał już w Warszawie. 1 stycznia 1918 roku rozpoczął działalność Zakład Farmakologii dysponujący dwoma etatami: kierownika i asystentki.

W okresie całej działalności zakładu pracowało w nim dziewięć osób (Śródka 1990). Wśród współpracowników prof. Modrakowskiego byli między innymi wybitni farmakolodzy: Henryk Sikorski (późniejszy twórca i kierownik Katedry Farmakologii i Toksykologii Wydziału Weterynaryjnego Uniwersytetu Warszawskiego, zamordowany w 1940 r. w Katyniu), Emil Leyko (późniejszy kierownik Katedry Farmakologii Uniwersytetu w Wilnie i twórca Katedry Farmakologii w Uniwersytecie Łódzkim), Janusz Supniewski (późniejszy kierownik Zakładu Farmakologii Uniwersytetu Jagiellońskiego, twórca krakowskiej szkoły farmakologicznej).

W 1919 roku Modrakowski otrzymał nominację na stanowisko profesora zwyczajnego. W tym samym czasie wstąpił do armii generała Józefa Hallera jako lekarz w stopniu majora. Ze względu na biegłą znajomość języka angielskiego został przydzielony do misji generała Jana Romera w celu prowadzenia pertraktacji z armią amerykańską dotyczących zakupu urządzeń sanitarnych i lekarstw dla polskiego wojska. Jednak pracę akademicką uważał za najważniejszą – zajmował się organizowaniem studiów lekarskich, farmaceutycznych i stomatologicznych. Prowadził prace naukowe, a jego publikacje ukazywały się w Polsce i za granicą w językach: niemieckim, francuskim, angielskim. Badania dotyczyły między innymi: patogenezy moczówki prostej, obrzęku płuc, wstrząsu anafilaktycznego, fizjologii i farmakologii trawienia, w których to zastosował po raz pierwszy rentgenografię do badań farmakologicznych przewodu pokarmowego. Ponadto, prof. Modrakowski zajmował się standaryzacją leków roślinnych. W Katedrze powstały liczne podręczniki z zakresu farmakologii i toksykologii.

W 1923 roku Modrakowski ożenił się po raz drugi, tym razem z Marią Kuczkiewicz, studentką Wydziału Chemii Uniwersytetu Warszawskiego, wybitnie uzdolnioną muzycznie, a w 1924 roku urodził się jego drugi syn, Andrzej, późniejszy profesor weterynarii Uniwersytetu Wrocławskiego. Maria porzuciła chemię dla wokalistyki i po otrzymaniu stypendium z Towarzystwa Muzyki Dawnej wyjechała do Paryża. Została profesorem śpiewu w École Normale de Musique. Małżeństwo rozpadło się. 15 kwietnia 1931 roku Modrakowski poślubił Romanę Lentzównę – studentkę medycyny, córkę Jadwigi z Neprosów i Stanisława Lentza, malarza, profesora warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Mieli dwoje dzieci: Jadwigę (ur. 1935 r. w Warszawie) oraz Stanisława (ur. 1938 r. w Warszawie – zm. 1945 r. we Wrocławiu).

W czasie pracy w Uniwersytecie Warszawskim profesor Modrakowski pełnił funkcję dziekana Wydziału Lekarskiego (1926–1927), dyrektora wyodrębnionego z tego wydziału Instytutu Stomatologicznego, przekształconego następnie w samodzielną Akademię Stomatologiczną. Dzięki jego wysiłkom w 1939 roku przyznano teren i fundusze na budowę przeznaczonego dla niej budynku (Majcherczyk, Rewerski 1997).

Wykłady prowadzone przez profesora Modrakowskiego były bardzo cenione przez studentów i lekarzy. Uważano je za interesujące, przystępne, przekazywane z humorem i uwzględniające problematykę kliniczną, co nadawało im praktyczny charakter. Jerzy Modrakowski był członkiem Towarzystwa Naukowego Warszawskiego, Polskiej Akademii Umiejętności (1930 r. jako członek korespondent, od 1934 r. członek rzeczywisty). W 1937 roku był polskim delegatem jako członek-ekspert w Międzynarodowej Komisji ds. Narkotyków przy Lidze Narodów. Jako delegat Wydziału Lekarskiego utrzymywał także kontakt z Fundacją Rockefellera.

Ukoronowaniem kariery zawodowej był wybór profesora Jerzego Modrakowskiego na stanowisko najpierw rektora Akademii Stomatologicznej (1936 r.), a następnie rektora Uniwersytetu Warszawskiego (1939 r.). Pełnił tę funkcję w niezwykle trudnych warunkach oblężenia miasta we wrześniu 1939 roku (w tym czasie w pomieszczeniach Wydziału Lekarskiego UW działał szpital polowy), a następnie w okresie likwidacji UW przez okupantów. Za zasługi dla polskiej nauki został odznaczony Krzyżem Komandorskim Orderu Polonia Restituta w 1937 roku oraz Krzyżem Walecznych za obronę Warszawy (Mirowska-Guzel, Szreniawski, Członkowski 2015).

Po kapitulacji stolicy, jesienią 1939 roku profesor Modrakowski kilkakrotnie w prywatnych mieszkaniach organizował zebrania władz warszawskich uczelni. Wspólnie z innymi rektorami zwrócił się do władz okupacyjnych o zezwolenie na przeprowadzenie egzaminów końcowych dla tych studentów, którym do skończenia studiów brakowało tylko tego ostatniego egzaminu. Niemcy zgodzili się, choć tylko na niektórych wydziałach i z wykluczeniem Żydów. W maju 1940 roku wydano 529 dyplomów studentom wydziałów: lekarskiego, farmaceutycznego, weterynaryjnego i matematyczno-przyrodniczego UW oraz Akademii Stomatologicznej, Politechniki Warszawskiej i Szkoły Głównej Handlowej.

Profesor Modrakowski brał udział w konspiracyjnym nauczaniu, wykładał farmakologię w tzw. Szkole Zaorskiego. Córka we wspomnieniach pisała: „Już wcześniej ojciec związał się z istniejącą oficjalnie Prywatną Szkołą Zawodową dla Pomocniczego Personelu Sanitarnego, kierowaną przez docenta Jana Zaorskiego. Kształciła ona laborantów i felczerów. Na początku miała dobre warunki lokalowe. Zajęcia odbywały się w jednym z ocalałych budynków uniwersyteckich na Krakowskim Przedmieściu, gdzie przed wojną mieścił się Zakład Farmakologii. Tam ojciec czuł się gospodarzem i mógł swoich słuchaczy traktować jak studentów wyższej uczelni. Wysoki, niemal akademicki poziom jego wykładów naraził placówkę na szykany ze strony okupantów. W lutym 1943 roku usunięto ją z Uniwersytetu i skonfiskowano pomoce naukowe. Odtąd szkoła funkcjonowała w różnych wynajmowanych pomieszczeniach. Tak przetrwała do wybuchu Powstania Warszawskiego" (Modrakowska-Skiba 2022, s. 56–57).

Powstanie Warszawskie zastało profesora Modrakowskiego w Warszawie. Po jego upadku był aresztowany i przymusowo zatrudniony między innymi jako lekarz obozowy we Wrocławiu. 14 czerwca 1945 roku Jerzy Modrakowski zmarł na zator tętnicy płucnej po przebytej operacji brzusznej. Pierwotnie został pochowany we Wrocławiu, ale w maju 1946 roku żona doprowadziła do ponownego pochówku w grobie swoich rodziców na warszawskich Starych Powązkach.

Znakomite podsumowanie aktywności profesora Modrakowskiego sformułował prof. Janusz Supniewski: „Modrakowski był prawdziwym europejskim badaczem naukowym w ścisłym i dobrym tego słowa znaczeniu. Był uczonym najwyższej klasy, cenił bowiem nie tylko żmudne dociekania naukowe, lecz również filozofię nauki, cel i syntezę wiedzy" (Supniewski 1946, s. 9).

Dagmara Mirowska-Guzel, Andrzej Członkowski

Bibliografia

- Krawczyk, Zielonka 2009: Krawczyk M., Zielonka M., *Katedra i Zakład Farmakologii Doświadczalnej i Klinicznej*, w: *Dzieje I Wydziału Lekarskiego Akademii Medycznej w Warszawie (1809–2006)*, red. M. Krawczyk, Lublin, s. 914–917
- Majcherczyk, Rewerski 1997: Majcherczyk J., Rewerski W., *Prof. dr Jerzy Modrakowski*, w: *Historia Farmakologii w Polsce*, red.: A. Danysz, Warszawa, s. 391–394
- Mirowska-Guzel, Szreniawski, Członkowski 2015: Mirowska-Guzel D., Szreniawski Z., Członkowski A., *Profesor Jerzy Modrakowski (1875–1945). Twórca Katedry i Zakładu Farmakologii Eksperymentalnej Uniwersytetu Medycznego*, „Medycyna. Dydaktyka. Wychowanie", 47 (3), s. 32–34
- Modrakowska-Skiba 2022: Modrakowska-Skiba J., *Powrót do minionego czasu. Zapiski z pamięci. O profesorze Jerzym Modrakowskim i dawnym świecie*, Warszawa
- Śródka 1990: Śródka A., *Katedra i Zakład Farmakologii Eksperymentalnej*, w: *Dzieje nauczania medycyny i farmacji w Warszawie (1789–1950)*, red. M. Łyskanowski, A. Stapiński, A. Śródka, Warszawa, s. 279–280
- Supniewski J., *Farmakologia wegetatywna. Modrakowski*, Warszawa 1949



Nagrobek Jerzego Modrakowskiego

STANISŁAW MONIUSZKO

(1819–1872)



kw. 9, rz. 3, m. 8

Twórca oper i niezliczonych pieśni

Stanisław Moniuszko urodził się w 1819 roku w Ubielu koło Mińska jako syn Czesława Moniuszki, byłego oficera, uczestnika kampanii napoleońskiej 1812 roku, i Elżbiety z Madżarskich, pochodzącej z rodziny polskich Ormian. Pierwsze lekcje gry na fortepianie pobierał pod kierunkiem matki w rodzinnym dworze w Ubielu. Gdy skończył 8 lat, mieszkał przez trzy kolejne wraz z rodzicami w Warszawie, gdzie zaczął uczęszczać do gimnazjum pijarów, jednocześnie pobierając edukację muzyczną pod kierunkiem Augusta Freyera, dawnego ucznia Józefa Elsnera. Następnie kształcił się w Mińsku pod kierunkiem nauczyciela fortepianu Dominika Stefanowicza. Mając 18 lat wyjechał do Berlina, gdzie kontynuował naukę u Carla Friedricha Rungenhagena. Na ziemie polskie powrócił w wieku 21 lat i przez kolejne 18 (1840–1858) mieszkał w Wilnie niedaleko ratusza (ul. Niemiecka 3, obecnie 26), a następnie przez 14 lat w Warszawie (1859–1872) w pobliżu placu Zamkowego pod adresem Krakowskie Przedmieście 71 i 81. Związany był z wileńskim kościołem św. Jana, gdzie miał posadę organisty, a w Warszawie z kościołem sióstr wizytek, gdzie nieraz rozbrzmiewały jego utwory sakralne. Ponadto dzieła sceniczne Stanisława Moniuszki prezentowano niejednokrotnie w Teatrze Wielkim, gdzie od 1859 roku obejmował posadę dyrygenta sceny operowej. W latach 1864–1866 prowadził zajęcia w Instytucie Muzycznym w Warszawie, który mieścił się w dawnym Pałacu Ostrogskich (obecnie siedziba Muzeum Fryderyka Chopina).

W ciągu 53 lat życia ukończył sześć oper, ponad 300 pieśni na głos i fortepian, głównie do poezji polskiej, i szereg utworów sakralnych. Do najważniejszych oper należała *Halka,* której prapremiera odbyła się w Wilnie w 1848 roku w wersji II-aktowej i w Warszawie w 1858 roku w wersji IV-aktowej. To właśnie *Halka* zapewniła Moniuszce sukces i pozycję w środowisku warszawskim. Opera powstała do libretta Włodzimierza Wolskiego, należącego do kręgu cyganerii warszawskiej, znanego ze swych radykalnych poglądów. Halka jest góralką, która zaszła w ciążę ze szlachcicem Januszem, on jednak, zgodnie z oczekiwaniem swojej warstwy społecznej, żeni się z inną kobietą, próbując zapomnieć o swoim przygodnym romansie. W połowie XIX wieku umieszczenie w roli pierwszoplanowej postaci pochodzącej z ludu nie należało do obowiązującej konwencji, zwłaszcza że to właśnie Halka jest bohaterką pozytywną. Jak zwrócił uwagę Grzegorz Zieziula, fabuła *Halki* jest dość nietypowa, bowiem zamiast „apoteozy polskości" mamy do czynienia z ostrą krytyką społeczną, którą ówczesna publiczność odnosiła bezpośrednio do rabacji galicyjskiej z 1846 roku. Warstwa muzyczna wskazuje na doskonały warsztat kompozytora, który do romantycznej muzyki operowej, wykazującej wpływy włoskie i francuskie, włączył szereg polskich tańców (polonez, mazur, tańce góralskie). Geniusz Moniuszki polegał też na tym, że mieszkając w prowincjonalnym Wilnie i nie odwiedzając ośrodków zachodnioeuropejskich, zdołał stworzyć dzieło o tak wysokich walorach muzycznych i dramaturgicznych, które nie odstaje stylistycznie od pisanych w tym czasie oper innych kompozytorów. Także pozostałe dzieła

Stanisław Moniuszko, 1865

sceniczne Moniuszki wskazują na jego nadrzędny cel: dramaturgię opery. Z *Halki* do dziś dobrze znane są takie fragmenty jak chociażby: *Jako od wichru krzew połamany* i *Gdybym rannym słonkiem* (arie Halki), *Szumią jodły na gór szczycie* (aria Jontka), a także *Ojcze z Niebios, Boże Panie* (scena chóralna w kościele). Ostatni z nich wkrótce stał się osobną i do dziś chętnie śpiewaną pieśnią kościelną.

Prapremiera kolejnej cieszącej się wielką popularnością opery Moniuszki, *Strasznego dworu*, odbyła się w Warszawie w 1865 roku. Libretto Jana Chęcińskiego (biogram w niniejszym zeszycie) wzorowane było na *Ślubach panieńskich* Aleksandra Fredry. Opera ta może być postrzegana jako muzyczny odpowiednik *Pana Tadeusza*, stanowiąc sekwencję scen rodzajowych z życia szlachty dawnej Rzeczypospolitej. Dwaj bracia, Stefan i Zbigniew, powracając do domu po zwycięskiej wyprawie wojennej, żegnają się ze swoimi towarzyszami i składają „śluby kawalerskie", postanawiając się nie żenić, aby w każdej chwili być w gotowości na wezwanie ojczyzny. Plany te pokrzyżował im jednak świat kobiet, który zadrwił z męskich postanowień. Na tle komediowym pojawiają się odwołania do polskich tradycji i obyczajów. Zamysł opery zrodził się jeszcze przed powstaniem styczniowym 1863 roku. Choć libretto przed prapremierą w 1865 roku poddane zostało licznym ingerencjom cenzury, mającym na celu usunięcie ukrytych odniesień do polskiej historii, ostatecznie ze względu na patriotyczny wydźwięk i entuzjastyczną reakcję warszawskiej publiczności *Straszny dwór* już po trzecim spektaklu w Teatrze Wielkim w Warszawie został zdjęty z afisza przez cenzurę rosyjską. Odtąd aż do 1915 roku Warszawiacy, aby obejrzeć tę operę w całości, musieli jeździć do Lwowa, gdzie od 1877 roku *Straszny dwór* na polskiej scenie operowej grany był bez skrótów. Z popularnością we Lwowie dzieł Moniuszki wiązała się działalność jego ucznia Henryka Jareckiego, cenionego dyrygenta.



J. Szczepkowski, *Pomnik Stanisława Moniuszki*, 1936/1965, Warszawa

Od strony muzycznej w *Strasznym dworze* podobnie jak w *Halce* Moniuszko połączył zdobycze opery zachodnioeuropejskiej z polskimi tradycjami muzycznymi. Do dziś dobrze znane są takie fragmenty jak: *Dobrze, dobrze, Panie bracie, przewyborny ten nasz plan! Nie ma niewiast w naszej chacie. Vivat semper wolny stan* (chór rycerzy); *Spod igiełek kwiaty rosną, mknie za ściegiem ścieg* (chór kobiet); *Kto z mych dziewek serce której* (aria Miecznika); *Ten zegar stary* (aria Skołuby); *Cisza dokoła, noc jasna, czyste niebo* (aria Stefena z kurantem). Ponadto, wyjątkową

popularność zdobył finałowy mazur (z dodanym później chórem: *Hej! zagrajcie siarczyście*). Jak stwierdził Grzegorz Zieziula, rzekomo zepsuty zegar (można tu dodać: „pociągany za sznurek") odzywający się już w I akcie (a następnie podczas arii Stefana) „swym kurantem przywodzący na myśli chwile chlubnej narodowej przeszłości, staje się w tej z pozoru lekkiej, komicznej operze symbolem odsyłającym do jej ukrytego patriotycznego przesłania" (Zieziula 2020, s. 188). Elektryzowało ono widzów w momencie prapremiery niedługo po stłumieniu przez władze rosyjskie powstania styczniowego. W późniejszym okresie arię tę, podobnie jak partię Jontka z *Halki* z powodzeniem wykonywali znani śpiewacy z Janem Kiepurą na czele (biogram w niniejszym zeszycie).

Do słynnych oper Moniuszki należała też m.in. *Hrabina* do libretta Włodzimierza Wolskiego – satyra na modę na cudzoziemszczyznę, której prapremiera odbyła się w Warszawie w 1860 roku. Wyraźne wzorce muzyki francuskiej i włoskiej kontrastują tu z pełnymi szlachetnej prostoty polskimi pieśniami, a tytułowa Hrabina z jej popisowymi ariami stanowi uosobienie sztuczności. W ten sposób, podobnie jak *Halka*, opera ta wpisuje się w gatunek dzieł mających na celu krytykę ówczesnego społeczeństwa.

Moniuszko stworzył też muzykę do II części *Dziadów* Adama Mickiewicza. Była



Okładka, *Halka*, b.d.

to kantata dramatyczna prawykonana w Warszawie w 1865 roku w drugą rocznicę powstania styczniowego. Wykonanie mogło dojść do skutku dzięki zmianie tytułu dzieła na *Widma*. Rozpoczyna się znanymi słowami: *Ciemno wszędzie, głucho wszędzie*…. Wkrótce po warszawskim prawykonaniu, jeszcze w tym samym roku, kantata zabrzmiała również we Lwowie podczas pobytu Moniuszki w tym mieście, gdzie za sprawą Jareckiego od 1878 roku była grana w wersji scenicznej. Muzyka *Widm* jest przesiąknięta lokalnym kolorytem, ponadto kompozytor czerpie ze zdobyczy muzyki sakralnej, wprowadzając słuchaczy w „quasi-religijny charakter obrzędowego misterium Dziadów" (Grajter 2020, s. 388).

Moniuszko wsławił się też jako twórca wielu pieśni, w tym *Śpiewników domowych* – zeszytów zawierających około 300 pieśni na głos i fortepian do poezji polskiej, zwłaszcza z kręgu wileńskiego: Adama Mickiewicza – m.in. *Czaty*, *Sonety krymskie,* Ludwika Kondratowicza – *Pieśń wieczorna*, Jana Czeczota – *Prząśniczka,* a także Ignacego Kraszewskiego – *Dziad i baba*, a ponadto Jana Kochanowskiego – *Tren X*. *Śpiewniki domowe* ukazywały się w kolejnych 12 zeszytach, w tym w sześciu wydanych jeszcze za życia kompozytora. Pieśni niejednokrotnie utrzymane są w rytmie polskich tańców: poloneza, mazura, kujawiaka i krakowiaka. Świadczą o niezwykłej inwencji melodycznej kompozytora przy jednoczesnej umiejętności tworzenia muzyki doskonale przylegającej do tekstu. Powstały w wyniku świadomego dążenia Moniuszki do stworzenia powszechnego repertuaru śpiewaczego do poezji polskiej, którego brak odczuwalny był w okresie zaborów.

Moniuszko komponował też wiele utworów sakralnych, głównie w okresie wileńskim, do których należą przeznaczone do wykonania przed Ostrą Bramą cztery *Litanie Ostrobramskie,* a także siedem mszy do tekstów łacińskich oraz polskich parafraz. Wykonywano je w wielu polskich kościołach. Jedna z mszy żałobnych Moniuszki w 1880 roku zabrzmiała podczas pogrzebu znanego skrzypka Henryka Wieniawskiego (biogram w niniejszym zeszycie). Do najkunsztowniejszych mszy łacińskich należą *Msza Es-dur* z 1865 roku oraz *Msza Des-dur* z 1870 roku. Spośród tak zwanych mszy polskich *Msza Piotrowińska* miała swoje prawykonanie w warszawskim kościele sióstr wizytek w 1872 roku jako jedno z ostatnich prawykonań za życia kompozytora. Wartościowe są także pozostałe utwory sakralne, wśród nich *Sub tuum praesidium* (*Pod Twoją obronę*) na baryton i organy z 1857 roku oraz *Ecce lignum crucis* (*Oto drzewo Krzyża*) na baryton, chór mieszany i organy z 1872 roku. Moniuszko był również autorem pojedynczych utworów instrumentalnych, spośród których do najważniejszych należy uwertura koncertowa *Bajka* z 1848 roku.

W życiu prywatnym z małżonką Aleksandrą z domu Müller (pochodzącą z Wilna) powołał na świat 10 dzieci i musząc sprostać utrzymaniu sporej rodziny, podejmował działalność pedagoga, dyrygenta i organisty. Odegrał dzięki temu kluczową rolę w życiu muzycznym Wilna połowy XIX wieku oraz Warszawy trzeciej ćwierci XIX wieku.

Do uczniów Moniuszki należeli między innymi dwaj kompozytorzy odgrywający kluczową rolę w polskim życiu muzycznym drugiej połowy XIX wieku: Zygmunt Noskowski – wieloletni pedagog Instytutu Muzycznego w Warszawie, pod którego kierunkiem kształciło się wielu kompozytorów (w tym Karol Szymanowski) i Henryk Jarecki – wieloletni dyrektor muzyczny teatru we Lwowie, przyczyniający się do zaistnienia silnych tradycji moniuszkowskich w tym mieście. W Wilnie pod kierunkiem Moniuszki kształcił się z kolei

kompozytor rosyjski Cezar Cui. W 1871 roku Moniuszko wszedł do grona członków-założycieli Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, które zajmowało się działalnością wydawniczą oraz organizacją publicznych koncertów jeszcze zanim powstała w Warszawie filharmonia.

W 1872 roku Stanisław Moniuszko początkowo został pochowany w katakumbach, w 1908 roku spoczął w nowym, prostym grobie ufundowanym przez Warszawskie Towarzystwo Muzyczne w sąsiedztwie grobu rodziców Chopina. W 1922 roku, za sprawą władz polskich, w Wilnie odsłonięto pomnik Moniuszki dłuta Bolesława Bałzukiewicza. W Warszawie do odsłonięcia pomnika autorstwa Jana Szczepkowskiego doszło w 1965 roku. Stanął on na placu przed Teatrem Wielkim, w którym w późniejszym okresie główną salę widowiskową nazwano „Salą Moniuszki". Kompozytor został także patronem Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku.

Michał Piekarski

Bibliografia

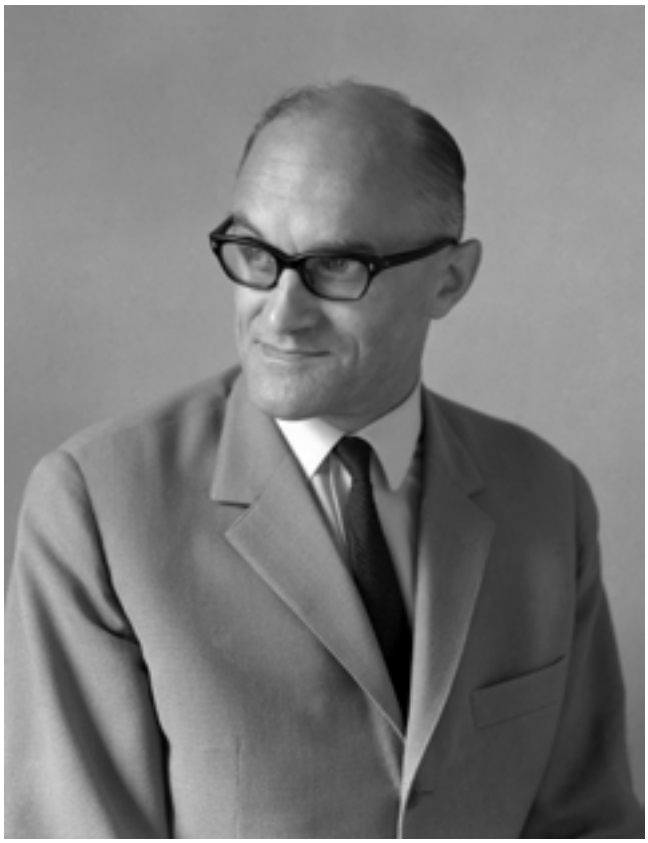
- Grajter 2020: M. Grajter, *Muzyka chóralna i oratoryjno-kantatowa,* [w:] *Moniuszko Kompendium,* red. R. Golianek, Kraków, s. 363–391
- Zieziula 2020: G. Zieziula, *Dzieła operowe,* [w:] *Moniuszko Kompendium,* red. R. Golianek, Kraków, s. 141–202
- Dziębowska E., *Moniuszko Stanisław,* [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM,* red. E. Dziębowska, t. 6, Kraków, 2000, s. 303–335.
- Sokalska M., *Dramaturgia oper,* [w:] *Moniuszko Kompendium,* red. R. Golianek, Kraków 2020, s. 203–244



Nagrobek Stanisława Moniuszki

ZBIGNIEW RASZEWSKI

(1925–1992)



kw. 39, rz. 1, m. 18

Profesor

Najwybitniejszy polski teatrolog, profesor, od 1953 roku do śmierci związany z Instytutem Sztuki PAN. Wieloletni redaktor naczelny, wraz Bohdanem Korzeniewskim, „Pamiętnika Teatralnego" – najważniejszego w Polsce periodyku teatrologicznego (wyd. IS PAN). Autor trzystu dwudziestu dziewięciu tekstów naukowych, w tym szesnastu książek i licznych opracowań. Wykładowca na wydziale Wiedzy o Teatrze w PWST (obecnie Akademia Teatralna w Warszawie), promotor piętnastu doktoratów i czterdziestu dwóch prac magisterskich. Nazywany Profesorem bez wymieniania nazwiska, jako ten o jedynym i niepowtarzalnym autorytecie naukowym i osobistym.

Urodził się 5 kwietnia 1925 w Poznaniu, w rodzinie kapitana Wojska Polskiego. Do pochodzenia z rodziny wojskowej przywiązywał dużą wagę i całe życie interesował się militariami. Ojciec został zabity w Starobielsku. Zbigniew Raszewski wychowywał się w Bydgoszczy od piątego roku życia do powrotu do Poznania na studia. W mieście nad Brdą w 1931 roku rozpoczął edukację w szkole powszechnej „Rodziny Wojskowej", kontynuował też rozpoczęte już w Poznaniu (czyli do 5. roku życia!) doświadczenia widza teatralnego, odwiedzając regularnie między innymi Teatr Miejski w Bydgoszczy, gdzie nawet występował podczas przedstawienia ku czci marszałka Piłsudskiego w 1934 roku. W następnym roku brał udział w spektaklu w Szkole Podchorążych. Śpiewał w szkolnym chórze, a we wrześniu 1935 roku wstąpił do Konserwatorium Muzycznego w Bydgoszczy przy ul. Gdańskiej 17. Zainteresowanie muzyką na poziomie profesjonalnym będzie mu towarzyszyć do końca życia, chociaż z czasem zrezygnuje z nauki gry na fortepianie.

W momencie wybuchu II wojny światowej powinien rozpocząć naukę w trzeciej klasie gimnazjum. Ojciec Raszewskiego dostał się do niewoli sowieckiej, starszy brat znalazł się w Polskich Siłach Zbrojnych na Zachodzie, siostrę wojna zastała w Warszawie. Wobec braku ojca i brata czternastoletni Raszewski pełni rolę żywiciela rodziny, pracując jako robotnik, najpierw (w styczniu 1940 r.) jako uczeń w odlewni metali Koszeniuka na Bielawkach w Bydgoszczy. Zaangażowany w konspiracyjny ZHP, aresztowany w kwietniu 1940 za próbę zorganizowania drużyny w fabryce Koszeniuka, przetrzymywany w areszcie gestapo, tam bity, co w konsekwencji spowodowało po wojnie przewlekłą chorobę i przedwczesną śmierć w 67. roku życia. Zwolniony w lutym 1941 roku na podstawie orzeczenia o złym stanie zdrowia więźnia wystawionego przez przekupionego przez matkę niemieckiego lekarza. Od maja 1941 roku był zatrudniony najpierw jako uczeń, potem pomocnik w fabryce Lukullus w dziale ekspedycji. Od jesieni należał do tajnej organizacji samokształceniowej, tam też zaangażował się w działalność konspiracyjnego teatru domowego, między innymi pisał słowa i muzykę do szopki noworocznej. W maju 1943 roku złożył przysięgę AK (pseudonim „Jerzy"), był zastępcą dowódcy, w marcu 1944 roku przejął dowództwo i pseudonim dowódcy („Alojzy").

Zbigniew Raszewski

W styczniu 1945 roku brał udział w wyzwalaniu Bydgoszczy za co w 1987 roku otrzymał w Londynie Krzyż Armii Krajowej. W listopadzie 1945 zdał maturę i wyjechał na studia do Poznania, gdzie został studentem Wydziału Humanistycznego na Uniwersytecie Poznańskim. Bydgoszcz i Pomorze stały się po wojnie jednymi z ważniejszych obszarów jego naukowych i pozanaukowych zainteresowań (Zbiór szkiców *Z tradycji teatralnych Pomorza, Wielkopolski i Śląska*, Wrocław 1955, książka o Bydgoszczy *Pamiętnik gapia,* Bydgoszcz 1994). W Bydgoszczy Jego imieniem nazwano ulicę i tramwaj.

Podczas studiów uczestniczył w zajęciach takich sław, jak Zygmunt Szweykowski, Roman Pollak, Wacław Kubacki. Żywo brał udział w studenckim życiu artystycznym – jako autor, wykonawca, inspirator. W maju 1946 roku został czasowo aresztowany za udział w wielkim pochodzie studentów przed gmachem urzędu wojewódzkiego domagających się uwolnienia aresztowanych w Krakowie studentów. We wrześniu związuje się z Caritas Academica, tam też poznaje przyszłą żonę, Annę, z którą bierze ślub tuż po zakończeniu nauki. Od 1947 roku studiował dodatkowo w klasie fortepianu w Państwowym Konserwatorium Muzycznym w Poznaniu. W marcu 1949 roku rozpoczął pracę jako kontraktowy młodszy asystent przy Seminarium Historii Literatury Polskiej na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Poznańskiego



Zbigniew Raszewski w Częstochowie, 1949, fotomontaż

(do 31 III 1951 r.). W październiku 1949 roku otrzymał dyplom magistra na podstawie pracy *Twórczość dramatyczna Tadeusza Rittnera*.

Studia w Poznaniu pod okiem prof. Zygmunta Szweykowskiego zaowocowały nie tylko ostatecznym ukierunkowaniem zainteresowań naukowych w kierunku teatrologicznym, ale też wyborem kariery naukowej – początkowo na Uniwersytecie Poznańskim, przerwanej jednak przez interwencję polityczną w lutym 1953 roku. W listopadzie 1951 roku obronił rozprawę doktorską *Twórczość dramatyczna Gabrieli Zapolskiej*, promotorem był prof. Zygmunt Szweykowski. Oceniając dwa lata później dorobek naukowy Raszewskiego, Szweykowski napisał: „Praca ta wykazała od razu zarówno wybitne uzdolnienia naukowe autora, jak i jego wyrobienie metodyczne, jak wreszcie dociekliwość i pasję badawczą. Rozległa ta monografia przyniosła rezultaty zupełnie nowe i stanowi ważną pozycję nie tylko dla twórczości samej Zapolskiej, lecz i dla poznania ówczesnego dramatu oraz teatru polskiego" („Pamiętnik Teatralny"1993, s. 361).

Już wtedy rozpoznany jako wyjątkowo utalentowany i pracowity naukowiec, dzięki uporowi Leona Schillera i życzliwości dyrektora Państwowego Instytutu Sztuki (PIS) Juliusza Starzyńskiego zostaje zatrudniony w połowie grudnia 1952 roku na etacie samodzielnego pracownika nauki w Zakładzie Historii i Teorii Teatru oraz w redakcji „Pamiętnika Teatralnego". W lutym 1954 roku Leon Schiller zaproponował Raszewskiemu stanowisko swego zastępcy, jako kierownika Sekcji Teatru PIS, uzasadniając: „Dr Raszewski jest bardzo sumiennym, skrupulatnym pracownikiem, twórczym naukowo, dobrze zorientowanym w całokształcie prac Sekcji, nie zasklepiającym się w swojej robocie, lecz aktywnie udzielającym pomocy innym kolegom, a co najważniejsze ze względu na mój wniosek – dr Raszewski odznacza się zdolnościami organizacyjnymi" (Krasiński, s. 365). Miesiąc później umiera Leon Schiller i Raszewski, namaszczony przed jego śmiercią na następcę również w „Pamiętniku Teatralnym", rozpoczyna swój czterdziestodwuletni okres niekwestionowanego, najwyższego autorytetu teatrologicznego w Polsce. Szybko zostaje mianowany docentem, wtedy też pojawiają się opinie jego dawnych profesorów i przełożonych z Uniwersytetu Poznańskiego, które, mimo iż napisane na początku jego kariery naukowej, okażą się summą jego sylwetki naukowej, aktualną do końca drogi zawodowej i życiowej. Wacław Kubacki pisał: „Praca doktorska Zb. Raszewskiego o Gabrieli Zapolskiej była niezwykłym wydarzeniem polonistycznym na Uniwersytecie Poznańskim i zapowiedzią wielkiej przyszłości naukowej dra Raszewskiego. Cechą tego uczonego jest rzadka znajomość przedmiotu, oparta w dodatku na własnych poszukiwaniach materiałowych, duża pracowitość, entuzjazm naukowy i – rzecz najcenniejsza – prowadzenie badań archiwalnych" („Pamiętnik Teatralny" 1993, s. 366). Zygmunt Szweykowski tak konkludował swoją opinię: „Dra Raszewskiego uważam za bardzo wybitnego pracownika naukowego. Rygorom pracy kandydackiej odpowiada nie jedna, ale kilka jego prac i dlatego przyznanie mu tytułu docenta jest w całej pełni uprawnione". W październiku 1955 roku Raszewski otrzymał tytuł docenta i od jesieni 1955 roku nieformalnie wraz z Bohdanem Korzeniewskim prowadził redakcję „Pamiętnika Teatralnego", w październiku 1956 roku ukazał się pierwszy numer oficjalnie przez nich podpisany.

Następne lata, wyznaczane kolejnymi numerami pisma (współredagował

148 numerów), aż do nieomal jednoczesnej śmierci obu redaktorów naczelnych „PT", to powiększanie się dorobku, rangi i roli, jaką Raszewski odgrywa w polskiej nauce, której częścią, w dużym stopniu za jego sprawą, stała się teatrologia. Tymon Terlecki stwierdził, że Raszewski ugruntował „już ostatecznie i raz na zawsze istnienie teatrologii polskiej jako odrębnej, samorządnej, suwerennej dyscypliny" („Pamiętnik Teatralny" 1993, s. 410). Oprócz ukształtowania teatrologii jako nauki, Raszewski dzięki „Pamiętnikowi Teatralnemu" wprowadził niszowy dotąd temat historii teatru do szerokiej świadomości odbiorców. Dużą rolę odegrały numery monograficzne, między innymi poświęcone Stanisławowi Ignacemu Witkiewiczowi „Witkacemu" („Pamiętnik Teatralny" 1970, z. 1–4, „Pamiętnik Teatralny" 1985, z. 1–4) czy teatrowi podczas II wojny światowej („Pamiętnik Teatralny" 1964, z. 1–4), które stały się bestsellerami, a numer o wojnie podległ nawet konfiskacie i został wycofany z księgarń, a finalnie przeznaczony na przemiał. Wcześniej, w 1958 roku, Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk zdecydował o zamknięciu pisma. Dzięki interwencji między innymi Jerzego Zawieyskiego i Leona Kruczkowskiego decyzja została uchylona. Od tego czasu jednak pismo było stale atakowane, w tym przez głównego publicystę „Trybuny Ludu" Jana Alfreda Szczepańskiego (Jaszcza).

Równocześnie z redagowaniem „Pamiętnika Teatralnego" Raszewski animował powstanie i był redaktorem naczelnym *Słownika Biograficznego Teatru Polskiego*, do którego napisał szereg haseł. Hasła encyklopedyczne pisał też do *Enciclopedia dello Spettacolo* (49 haseł). Edytował, opracował oraz napisał wstępy do wielu książek, które uważał za niezbędne do wzbogacenia polskiej biblioteki teatrologicznej. Zainspirował wiele tłumaczeń. Sam znał biegle trzy języki: niemiecki, francuski i angielski. Wydał też wiele własnych książek i kilkaset artykułów naukowych, z których kilka odegrało przełomową rolę w polskiej teatrologii. Co najmniej dwie jego książki stały się wielkimi wydarzeniami i stały się kamieniem milowym w rozwoju polskiej wiedzy o teatrze. Pierwsza to dwutomowy *Bogusławski* (Warszawa 1972), po którego wydaniu Raszewski uzyskał tytuł profesora nadzwyczajnego. Bohdan Korzeniewski tak ocenił tę monografię: „Jest niewątpliwie najwybitniejszym z dzieł zarówno pod względem naukowym, jak i literackim, jakie wydała dotąd polska nauka o teatrze. Metoda historyczna, wypróbowana w pracach poprzednich, tutaj doprowadziła do obrazu o wyjątkowej wymowie. Na taka wymowę, uderzającą prawdą i rozległością myśli, zdobywają się tylko książki nieliczne" (Korzeniewski 1971). Monografia otrzymała wiele nagród i wyróżnień. Druga ważna pozycja to wydana w 1977 roku *Krótka historia teatru polskiego,* o której tak pisał Stanisław Marczak-Oborski: „Stała się ona wydarzeniem w naszej historiografii jako jej mistrzowskie osiągnięcie, jako pierwsze, oraz – mimo skromnego tytułu – wyczerpujące i nowoczesne ujęcie dziejów teatru, wykorzystujące w pełni dotychczasową wiedzę i ukazujące jej nowe perspektywy, z doskonałym wyczuciem hierarchii zjawisk, z umiejętnością pokazania procesów rozwojowych w ich powiązaniach, antynomiach i następstwach" („Pamiętnik Teatralny"1993, s. 396). W lutym 1981 roku Raszewski uzyskał tytuł profesora zwyczajnego, sprawa z nadaniem ciągnęła się od 1975, już wówczas na Radzie Naukowej IS PAN prof. Andrzej Ryszkiewicz postawił – przyjęty jednogłośnie – wniosek o rozpoczęcie procedury. Powody opóźnień

były polityczne i nie przypadkiem tytuł Raszewski otrzymał dopiero podczas tzw. karnawału „Solidarności".

Profesor wykładał na wydziale Wiedzy o Teatrze w PWST, ale też łączyła go szczególna przyjaźń z niektórymi praktykami teatru, jak na przykład Kazimierzem Dejmekiem. Raszewski towarzyszył Dejmkowi w epopei związanej ze zdjęciem spektaklu *Dziadów* ze sceny Teatru Narodowego w 1968 roku. W lipcu tego roku Dejmek ofiarował Raszewskiemu kajdany, które nosił w ostatniej scenie Gustaw Holoubek jako Konrad. Ich przyjaźni położył kres stan wojenny, gdy Kazimierz Dejmek jako przewodniczący Naczelnej Rady Artystycznej zgłosił propozycję, by teatry wobec bojkotu Teatru Telewizji musiały prowadzić transmisje ze scen. Raszewski złożył rezygnację z członkostwa w Radzie, wsparł w grudniu 1981 studencki strajk w PWST, a następnie internowanych studentów i aktorów, w tym Halinę Mikołajską.

Rola Raszewskiego nie ograniczała się do własnej pracy naukowej. W wydanym po jego śmierci numerze „PT" wszyscy autorzy szkiców wspomnieniowych zaznaczają znaczenie, jakie odegrała pomoc merytoryczna, materiałowa i metodologiczna, którą otrzymali od Profesora. Jak pisała redakcja „Pamiętnika Teatralnego" we wstępie do numeru monograficznego poświęconego Raszewskiemu: „Był naszym nauczycielem – począwszy od seminarium prywatnego na Żoliborzu w latach 1957–58. Jego lektury prac, konsultacje, porady warsztatowe, informacje



Tablica na nagrobku Zbigniewa Raszewskiego

źródłowe i bibliograficzne bywały najlepszymi i niezapomnianymi seminariami naukowymi, jakich próżno by szukać na uniwersytetach" („Pamiętnik Teatralny" 1993, s. 343). Także przywoływane we wspomnieniach listy czy recenzje wewnętrzne Raszewskiego do dziś mogą służyć za bezcenne źródło rad metodologicznych. Druga, charakterystyczna cecha Raszewskiego to życzliwość i zainteresowanie dla wszystkich osób, z którymi zetknął go los, czego rozmiar można było ocenić dopiero po jego śmierci, ponieważ jako chrześcijanin, członek Kościoła katolickiego, nie afiszował się z pomocą, której udzielał.

Jagoda Hernik-Spalińska

Bibliografia

- „Pamiętnik Teatralny" 1993: „Pamiętnik Teatralny" 1993, z. 2–3 (zeszyt monograficzny „Pamiętnika Teatralnego" w całości poświęcony Zbigniewowi Raszewskiemu)
- Krasiński E., *Zbigniew Raszewski. Kronika życia i działalności (1925–1992)*, „Pamiętnik Teatralny" 1993, z. 2–3, s. 345–422
- Maciejewska M.K., *Bibliografia publikacji Zbigniewa Raszewskiego*, w: *O teatrze i dramacie. Studia – przyczynki – materiały*. Red. nauk. E. Krasiński, Wrocław1989, s. 423–427 (uaktualnienie i uzupełnienie: U. Rudzka, *Bibliografia publikacji Zbigniewa Raszewskiego. Część II: 1986–1993*, „Pamiętnik Teatralny" 1993, z. 2–3, s. 617–642
- Węgrzyniak R., *Zbigniew Raszewski 1925–1992*, „Nauka Polska" 1993, nr 5, s. 169–172



Nagrobek Zbigniewa Raszewskiego

ANNA TOMASZEWICZ-DOBRSKA

(1854–1918)



kw. 178, rz. 5, m. 28/29

Pierwsza lekarka Warszawy

Na Starych Powązkach w Warszawie można odnaleźć wiele przedwojennych nagrobków zasłużonych lekarzy. Przede wszystkim są to jednak miejsca spoczynku mężczyzn, do których przez wiele stuleci należało przysłowiowe „królestwo Asklepiosa". Grobów słynnych kobiet, które zapisały się przed 1939 rokiem w historii polskiej medycyny, jest zdecydowanie mniej; można je w sumie policzyć na palcach jednej ręki. Do tego wąskiego grona zasłużonych lekarek, pochowanych na najpiękniejszej stołecznej nekropolii, należy zaliczyć siostrę Marii Skłodowskiej-Curie, absolwentkę Sorbony Bronisławę Dłuską, dwie lekarki, które niestety nie nostryfikowały w Polsce uzyskanych za granicą dyplomów: Teresę Ciszkiewiczową i Teodorę Krajewską, wyemancypowaną działaczkę polityczną i społeczną, słynną warszawską feministkę Justynę Budzińską-Tylicką, a przede wszystkim Annę Tomaszewicz-Dobrską – uznawaną za pierwszą dyplomowaną polską lekarkę z prawem uprawiania zawodu. Grób tej ostatniej, wykonany z piaskowca, został wzniesiony na planie prostokąta, nakryto go płytą z czterema żeliwnymi uchwytami, u jego wezgłowia umieszczono schodkowy cokół z tablicą zawierającą ryte inskrypcje. Na grobowcu ustawiono ponadto przysadziste słupki połączone żeliwnymi prętami. Całkiem niedawno pomnik został odnowiony dzięki staraniom Fundacji Stare Powązki. Pojawiła się wówczas druga tablica dedykowana już bezpośrednio bohaterce tego tekstu. Coraz więcej Warszawiaków i turystów odwiedza to miejsce, bowiem historia jej życia jest w ostatnim czasie często przypominana – pojawiają się szkice biograficzne jej dedykowane w czasopismach o profilu medycznym, a w 2021 roku wydana została powieść Ałbeny Grabowskiej *Doktor Anna*.

Anna Tomaszewicz przyszła na świat w 1854 roku w Mławie na terenie zaboru rosyjskiego. Ojciec jej, Władysław, był pułkownikiem dowodzącym oddziałem żandarmerii. Matka, Jadwiga z domu Kołaczkowska, wywodziła się z rodziny ziemiańskiej i o wiele bardziej niż jej mąż kultywowała polskie tradycje, co z pewnością wpłynęło na patriotyczną postawę córki Anny i pięciorga jej rodzeństwa. Od najmłodszych lat Anna wykazywała olbrzymie zdolności związane z przyswajaniem wiedzy, a także talent do języków obcych. Ukończywszy piętnaście lat, oświadczyła rodzinie (wówczas już mieszkała w Warszawie), że zamierza kontynuować naukę na studiach medycznych, co wywołało w domu, jak łatwo się domyśleć, szok, niedowierzanie i brak akceptacji dla tego szalonego zdaniem rodziców pomysłu. Musieli jednak ustąpić, bowiem córka, pragnąc osiągnąć wyznaczony sobie cel, podjęła nawet strajk głodowy. Studia w Warszawie albo na innym rosyjskim uniwersytecie nie wchodziły w grę, ponieważ w tamtym czasie kobiety nie mogły zasiadać w ławach studenckich. Podobna sytuacja panowała w całej Europie, choć w kilku miejscach, w tym w Szwajcarii, pierwsze przedstawicielki płci pięknej zaczęły być dopuszczane do nauki na poziomie wyższym, mogły także zdawać egzaminy i uzyskiwać dyplomy. Dlatego też Anna w porozumieniu z rodzicami obrała

Anna Tomaszewicz-Dobrska, ok. 1880

ostatecznie za kierunek swojego wyjazdu Zurych. U podnóża Alp pojawiła się w 1871 roku po blisko dwuletnich przygotowaniach pod okiem korepetytorów i podjęła studia na tamtejszym uniwersytecie. Początki nie były łatwe, ponieważ wiedza z zakresu chemii i fizyki, uzyskana podczas wczesnych lat nauki, szybko okazała się niewystarczająca. Jednak dzięki wytrwałości i pracowitości sprawnie nadrobiła zaległości. Nie pokonał ją także tyfus plamisty, na który poważnie zachorowała (Filar 1959, s. 74). W Zurychu miała okazję pracować u boku słynnego niemieckiego neurologa prof. Edwarda Hitziga, stając się jego asystentką w Zakładzie dla Umysłowo Chorych, gdzie badała anatomię i fizjologię mózgu. Drugim renomowanym naukowcem, który zasadniczo wpłynął na rozwój Tomaszewicz, był niemiecki profesor fizjolog Ludimar Hermann. Pod jego to kierunkiem obroniła w 1877 roku pracę doktorską pt. *Przyczynek do fizjologii błędnika słuchowego*. Wiedzę i umiejętności zdobyte w Szwajcarii podparła dodatkowo krótkimi pobytami naukowymi w Wiedniu i Berlinie. Miała szansę wyjazdu do Japonii w celu kontynuowania kariery, jednak tęsknota do ziem rodzimych oraz permanentne problemy finansowe spowodowały, że w 1878 roku zdecydowała się na powrót do ojczyzny.

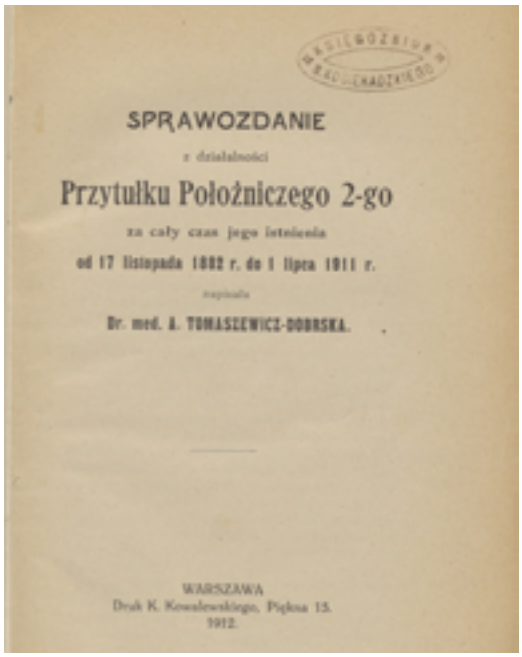


Anna Tomaszewicz-Dobrska z synem Ignacym, 1886

Liczyła z pewnością, że jej osiągnięcia i zdobyte doświadczenia okażą się w Warszawie przydatne. Bardzo szybko jednak spotkały ją pierwsze rozczarowania. I to ze strony renomowanego Towarzystwa Lekarskiego Warszawskiego (TLW), do którego zgłosiła się natychmiast po powrocie w celu uzyskania niezbędnej zgody na praktykę. Mimo że wspierał ją sam prezes, znamienity histolog Henryk Hoyer oraz kilku innych nowocześnie myślących warszawskich lekarzy, kandydatura jej na członkinię tego gremium przepadła w tajnym głosowaniu (zabrakło jednego głosu!), a to oznaczało wstrzymanie obranego przez nią kursu związanego z rozpoczęciem wymarzonej pracy. Sytuacja tym bardziej była dla niej niecekawa, że w Królestwie Polskim, podlegającym prawu rosyjskiemu, nie można było w tamtym czasie nostryfikować dyplomów uzyskanych na zachodnich uczelniach. Historia starań o przyjęcie do TLW pokazuje, jak bardzo spolaryzowane były w tamtym czasie nie tylko świat warszawskich naukowców, ale także opinie obywateli odnośnie do dopuszczenia młodych kobiet do praktyk medycznych. W przestrzeni publicznej można było usłyszeć paszkwile w rodzaju: „kobiety nie mogą być lekarzami, ponieważ nie mają brody…", „mają za małe mózgi" lub

„o niewłaściwym kierunku, w jakim niektóre zbłąkane owieczki postępować zaczęły" (Fritsche 1878, s. 47). Na łamach prasy publikowano poglądy krytyków-opozycjonistów: „zbadawszy dokładnie sprawę kobiet-lekarek, przychodzimy do przekonania, iż nie odpowiada ona żadnej naglącej potrzebie, gdyż lekarze mężczyźni najzupełniej celowi odpowiadają. Po wtóre, iż studiowanie medycyny i wykonywanie praktyki lekarskiej jest w wysokim stopniu nieodpowiednie ani usposobieniu, ani uzdolnieniu, ani charakterowi kobiet" (Fritsche 1878, s. 47). Na domiar złego w momencie powrotu ze studiów Tomaszewicz do Warszawy publikowano w odcinkach w prasie (w „Kłosach", 1879–1880) powieść Stanisława Krupskiego *Pod skrzydłami „Almae Matris". Wiązanka z listów medycynierki* opowiadającą losy naiwnej, niedojrzałej i rozchwianej emocjonalnie studentki Zosi uczącej się medycyny właśnie w Zurychu. W Warszawie huczało od plotek, a w środowisku lekarzy skojarzenia były jednoznaczne. Jednak wielu znanych ludzi świata kultury wspierało ambitną lekarkę w oficjalnych wypowiedziach. Wśród jej zwolenników znaleźli się m.in. Bolesław Prus, słynny ówczesny okulista Wiktor Feliks Szokalski, sam mający za sobą studia zagraniczne, które z pewnością pozwoliły mu postępowo oceniać emancypację kobiet, oraz działacz społeczny, pisarz i publicysta Aleksander Świętochowski (Prus 1878, nr 42, s. 1). Szczególnie wymownie niefortunną sytuację zawodową Tomaszewicz skomentował na łamach „Przeglądu Tygodniowego" ten ostatni. Pisał: „uwijać się będzie u nas kanarek między wróblami, polska lekarka wykształcona w Zurichu, między synami Eskulapa, którzy ją dziobać już zaczęli" (Świętochowski 1878, s. 39).

Wytrwałość i niezłomność – te dwie cechy charakteru Tomaszewicz miały


SPRAWOZDANIE

z działalności

Przytułku Położniczego 2-go

za cały czas jego istnienia

od 17 listopada 1882 r. do 1 lipca 1911 r.

napisała

Dr. med. A. TOMASZEWICZ-DOBRSKA.

WARSZAWA

Druk K. Kowalewskiego, Piękna 15.

1912.

Strona tytułowa: *Sprawozdanie z działalności Przytułku Położniczego*

z pewnością największy wpływ na jej decyzję dotyczącą wyjazdu do Petersburga w 1879 roku w celu podjęcia próby nostryfikacji dyplomu w samej stolicy cesarstwa rosyjskiego. Tam jednak także spotkały ją początkowo jedynie rozczarowania, brak chęci jakiejkolwiek pomocy i wsłuchania się w marzenia nieustępliwej lekarki, walczącej o uzyskanie zgody umożliwiającej jej wykonywanie swojego zawodu. I gdyby nie szczęśliwy zbieg okoliczności, pewnie nigdy świat nauki nie usłyszałby o Tomaszewicz. Tym cudownym wydarzeniem było uzyskanie przez nią zatrudnienia w haremie sułtana przebywającego w tym czasie z dłuższą wizytą nad Newą. Do tej tajemniczej kobiecej przestrzeni wstęp mogła mieć tylko reprezentantka tej samej płci i to znająca języki. Polska lekarka znała angielski, niemiecki i francuski, nadawała się więc do tego zadania znakomicie. Pomoc dworowi znamienitego gościa ze świata Orientu wpłynęła ostatecznie

na stanowisko władz rosyjskich, które zdecydowały się dopuścić Tomaszewicz do egzaminu lekarskiego przed wieloosobową komisją. Zdanie egzaminu pozwoliło na oficjalną nostryfikację dyplomu uzyskanego w Zurychu. Anna mogła zacząć pakować walizki, by rozpocząć wymarzoną pracę w Warszawie.

Po powrocie do tego miasta podjęła wreszcie praktykę. Zajmowała się przede wszystkim leczeniem kobiet – szczególnie tych najbiedniejszych: żebraczek, bezdomnych i prostytutek oraz dzieci. Pracy od samego początku miała co niemiara, gdyż w Warszawie wybuchła epidemia gorączki połogowej. Z tego powodu otwarto w mieście kilka przytułków, kierowniczką jednego z nich została w 1882 roku właśnie Tomaszewicz-Dobrska. Przy jej nazwisku pojawił się już w tym czasie drugi człon, ponieważ wyszła za mąż za Konrada Dobrskiego – wielce szanowanego laryngologa, redaktora naczelnego gazety „Zdrowie", członka zarządu TLW i jednocześnie jej obrońcy w nie tak dawnej awanturze związanej z członkostwem w wyżej wspomnianym Towarzystwie. Szybko też urodziła syna Ignacego. Przytułek nr 2, którym zarządzała przez kolejnych 29 lat, mieścił się początkowo przy ulicy Prostej 2 w bardzo zaniedbanej kamienicy, którą na potrzeby pomocy medycznej trzeba było odremontować. Oczywiście stało się to dzięki staraniom energicznej, nowej kierowniczki tego miejsca i jej już wówczas dość dużym kontaktom, nie tylko wśród lekarzy, ale także w świecie stołecznej finansjery. Do jej wielbicieli należał na przykład jeden z najbogatszych mieszkańców Warszawy Stanisław Leopold Kronenberg, który zresztą przyczynił się wielce do uruchomienia tego typu zakładów leczniczych (Filar 1959, s. 33). Wiele cennych informacji na temat historii i działalności przytułku, przeniesionego w 1889 roku na ulicę Żelazną 55, można pozyskać z wydanego w 1912 roku sprawozdania z działalności tej placówki (Dobrska 1912).

Tomaszewicz-Dobrska szczególnie dbała o poprawę higieny i stosowanie środków odkażających (pierwsze sześciolecie swojej pracy określała nawet mianem „dyktatury karbolu"). Procedury wprowadzone przez brytyjskiego chirurga, ojca światowej antyseptyki, Josepha Listera, były dla niej bez wątpienia fundamentalne. Dzięki temu bardzo szybko śmiertelność przy porodach w przytułku spadła do 1 procentu, co było ewenementem w całej Warszawie. Śledziła też na bieżąco osiągnięcia znamienitych zachodnich badaczy, m.in. Roberta Kocha i Ludwika Pasteura, którzy odkrywali dla medyków nieznany do tej pory świat bakterii i zaproponowali pierwsze sposoby radzeniami sobie z nimi. Tomaszewicz podobną walkę wydała drobnoustrojom w Warszawie. Czytając spisane przez nią przykazania dla personelu przytułku, szczególnie drugie zwraca uwagę: „Nie miej innych wierzeń prócz w bakterie; innych dążeń prócz odkażania". Uważała „ustalenie dogmatu wszechobecności i wszechmocy bakterii" za herkulesową pracę, a przytułek „stał się [dla niej] terenem starcia nowoczesności z przeżytkami i długiego mozolnego jej pochodu poprzez najtwardsze nałogi, najzawziętsze uprzedzenia i najtępsze mózgi" (Dobrska 1912, s. 10–11). Oprócz opieki nad chorymi zorganizowała także przy przytułkach nowoczesną Szkołę Położnych, w której prowadziła zajęcia. Z czasem absolwentki tej placówki uzupełniały kadry warszawskich placówek medycznych, oferując rodzącym kobietom opiekę na najwyższym poziomie. W 1896 roku Tomaszewicz-Dobrska brała też udział, jako pierwsza kobieta w Warszawie, w operacji cesarskiego cięcia (Dobrska 1912, s. 26).

Na emeryturę odeszła w 1911 roku, nadal jednak starała się prywatnie leczyć chorych, zwłaszcza tych najbardziej



Tablica na grobie Anny Tomaszewicz-Dobrskiej

potrzebujących. W jej życiorysie można odnaleźć wiele więcej ważnych osiągnięć i inicjatyw. Brała udział w pracach Towarzystwa Dobroczynności i Towarzystwa Kolonii Letnich; niezmordowanie walczyła o możliwość zorganizowania wyjazdu na wakacje dzieciom robotników, rzemieślników i służących. Była także jedną z organizatorek Towarzystwa Kultury Polskiej. W ramach tej działalności, mającej na celu zakładanie instytucji kulturalnych i podnoszenie poziomu polskiego społeczeństwa, udzielała się u boku słynnych pozytywistów, m.in. wspierającego ją już wcześniej w świecie medycznym Aleksandra Świętochowskiego, prawnika i bankiera Kazimierza Natansona czy dyrektora polskiego gimnazjum, zagorzałego patrioty, Jana Kreczmara. Do jej bliskich znajomych należały Eliza Orzeszkowa i Maria Konopnicka. Wspólnie brały udział w 1907 roku w I Zjeździe Kobiet Polskich, na którym promowano idee równouprawnienia kobiet. Uczestniczyła także w latach 1887 i 1896 w dwóch wystawach higienicznych w Warszawie, które okazały się wielkimi sukcesami organizatorskimi i merytorycznymi.

Anna Tomaszewicz-Dobrska niestety nie doczekała wolnej Polski. Zmarła 21 czerwca 1918 roku. Powodem jej śmierci była gruźlica płuc – choroba zabierająca w tamtym czasie olbrzymie żniwo w społeczeństwie europejskim, zwana wymownie „kapitanem tych wszystkich żołnierzy śmierci". Podczas swojej kariery bohaterka tego tekstu sama wielokrotnie starała się pomóc zmagającym się z tym schorzeniem mieszkańcom Warszawy, niestety w tamtym czasie była to jeszcze daremna walka z „drapieżnym zabójcą" ze względu na brak szczepionek i antybiotyków.

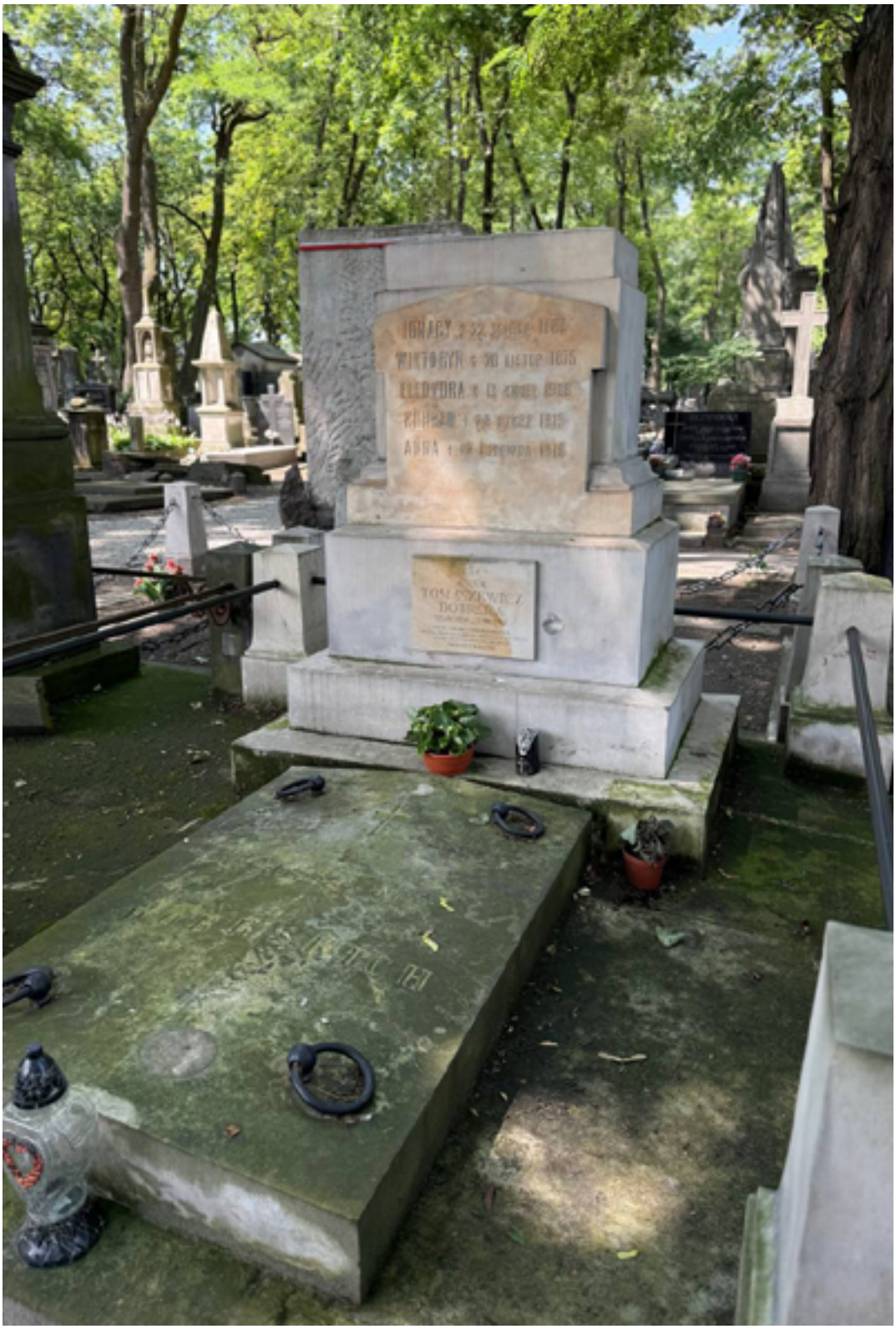
Pochowana została w grobie rodzinnym męża, który zmarł w 1915 roku. Tuż przed śmiercią poprosiła, by w związku z jej pogrzebem zamiast wieńców obecni na jej ostatnim pożegnaniu goście kierowali datki na dobroczynną organizację o nazwie Kropla Mleka wspomagającą biedne dzieci. Anna Tomaszewicz-Dobrska pokazała społeczności Warszawy, w jaki sposób powinna postępować nowoczesna polska

Hygieja, czym jest empatia w stosunku do innego człowieka oraz jak kolosalne zmiany w przestrzeni medycyny wprowadziły kształtujące się w drugiej połowie XIX wieku bakteriologia i antyseptyka.

Adam Tyszkiewicz

Bibliografia

- Dobrska 1912: A. Dobrska, *Sprawozdanie z działalności Przytułku Położniczego nr 2*, Warszawa
- Filar 1959: Z. Filar, *Anna Tomaszewicz-Dobrska. Karta z dziejów polskich lekarek*, Warszawa
- Fritsche 1878: G. Fritsche, *Kronika Miejscowa. Wybory urzędników i nowych członków Towarzystwa Lekarskiego Warszawskiego*, „Medycyna", t. 6, nr 3, s. 46–47
- Grabowska 2021: A. Grabowska, *Doktor Anna,* Warszawa
- Prus 1878: B. Prus, *Kronika Tygodniowa*, „Kurier Warszawski", nr 42, s. 1–2
- Świętochowski 1878: A. Świętochowski, *Echa Warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy", nr 4, s. 39
- Urbanik-Kopeć A., *Nonsens i lekarz bastard. Anna Tomaszewicz-Dobrska (1854–1918)*, „Analecta: studia i materiały z dziejów nauki", R. 29, z. 1, 2020, s. 153–197
- Główna Biblioteka Lekarska im. Stanisława Konopki w Warszawie (GBL)*, Dobrska Tomaszewicz Anna*, F-3446; F-3448.



Nagrobek Anny Tomaszewicz-Dobrskiej

ZOFIA TRZCIŃSKA-KAMIŃSKA

(1890–1977)



Al. Zasłużonych, m. 79

Rzeźbiarka wszechstronna

Zofia Trzcińska-Kamińska urodziła się 26 grudnia 1890 roku w Wieprzcu na Lubelszczyźnie, zmarła 27 października 1977 roku w Warszawie. Pochodziła z rodziny szlacheckiej o starych tradycjach rodzinnych i dziejowych, sięgających zarówno ze strony ojca Witolda Trzcińskiego (1851–1930), jak i matki Zofii z Unrugów Trzcińskiej (1859–1922) wiele pokoleń wstecz. Rodzina Trzcińskich spokrewniona była między innymi z Kossakami, Tatarkiewiczami, Potworowskimi, a w dalszej linii z pisarzem Conradem Korzeniowskim. Przesiąknięty tradycją dom rodzinny w Leścach zawsze przyciągał ludzi związanych ze środowiskiem artystycznym – malarzy, literatów i muzyków. Pierwsze lekcje rysunku Zofia Trzcińska pobierała w Lublinie u malarza, grafika i etnografa Konstantego Kietlicz-Rayskiego, uczęszczała również przez pewien czas w Warszawie do prywatnej szkoły malarskiej Miłosza Kotarbińskiego.

W 1907 roku 17-letnia Zofia wyjechała po raz pierwszy za granicę, by w Berlinie uczyć się rzeźby (modelowania w glinie) u niemieckiego rzeźbiarza Arthura Lewin-Funcke. Kolejny rok spędziła w stolicy Francji, gdzie po raz pierwszy zetknęła się z czołowymi francuskimi rzeźbiarzami – Augustem Rodinem i Emilem Antoinem Bourdellem. Po powrocie do Polski zapisała się na kurs malarstwa do prywatnej pracowni Władysława Ślewińskiego w Warszawie, tam też poznała swego przyszłego męża Zygmunta Kamińskiego, grafika, malarza, założyciela i profesora Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej. 27 listopada 1909 roku Zofia i Zygmunt wzięli ślub w kościele św. Aleksandra w Warszawie.

W stolicy Francji Trzcińska-Kamińska przebywała jeszcze kilkakrotnie, między innymi w latach 1911–1912 uczęszczała wraz z mężem do Akadémie Ranson prowadzonej przez Maurice'a Denisa. Jego poglądy na unowocześnienie sztuki kościelnej na gruncie ściśle religijnym będą miały ogromny wpływ na twórczość artystki, zwłaszcza pod koniec jej życia. Możliwe, że to właśnie kontakty ze wspomnianymi wcześniej Rodinem i modnym w owym czasie, zwłaszcza wśród polskich artystów i artystek, Bourdellem utrwaliły u początkującej malarki jej zainteresowanie rzeźbą. Wyraźny przełom i zwrot w kierunku tej dziedziny sztuki nastąpił kilka lat później, kiedy artystka miała już za sobą malarski debiut. W marcu 1914 roku wystawiała wraz z ugrupowaniem Młoda Sztuka w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Działalność tej grupy, zwiastującej zmiany w polskiej sztuce, przerwał wybuch wojny.

Wkrótce rzeźbiarka zdecydowała się na odważny, aczkolwiek w jej kręgach rodzinnych zupełnie niezrozumiały krok, który wywołał niemały skandal. W 1915 roku w tajemnicy przed bliskimi wstąpiła do Legionów i w męskim przebraniu pod pseudonimem Zygmunt Tarło walczyła przez dwa miesiące w II Brygadzie kawalerii sztabowej na Wołyniu (Milewska, Zientara 1999, s. 138). Mimo zakazu przyjmowania kobiet do służby liniowej, w latach 1915–1916 w trakcie działań bojowych w Karpatach i na Wołyniu w szeregach

Zofia Trzcińska-Kamińska, fot. po 1945

oddziałów frontowych znajdowały się kobiety. Może nie było to powszechne i stanowiło raczej element swoistego folkloru, ale wiele z nich, aby odbyć służbę wojskową, zdecydowało się na założenie męskiego stroju i przyjęcie męskiego pseudonimu (Dufrat 2013, s. 252). Artystka wyruszyła na front, zostawiając zaledwie 4-letnią córkę pod opieką siostry Janiny, która jako jedyna wiedziała o zamiarach Zofii. Wojenny epizod w życiu młodej artystki nie trwał długo, ale na pewno miał wpływ na jej dalsze życie i decyzje – również artystyczne. Gipsowa rzeźba odlana w brązie, przedstawiająca monumentalną postać ułana Beliniaka stojącego nad płytą grobową, była jej pierwszą pracą rzeźbiarską i już na zorganizowanej w 1917 roku w Lublinie Wystawie Legionów otrzymała bardzo przychylne recenzje od ówczesnej krytyki. Prace nad tym pomnikiem poprzedził roczny kurs rzeźby, który odbyła w 1916 roku w Warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych u prof. Edwarda Wittiga.



Zofia Trzcińska-Kamińska z mężem Zygmuntem Kamińskim

W latach 1917–1918 artystka kształciła się w Kunstgewerbeschule w Wiedniu i w prywatnej pracowni u austriackiego rzeźbiarza czeskiego pochodzenia Antona Hanacka. Podczas pobytu w Austrii Trzcińska-Kamińska zaznajomiła się z techniką kucia w marmurze oraz podstawami monumentalnej rzeźby kompozycyjnej, jednocześnie studiowała medalierstwo. Artystka od początku swojej drogi artystycznej miała zapewnione wyjątkowo sprzyjające warunki rozwoju, biorąc pod uwagę aktualną sytuację w kraju – trwającą wojnę. Wyjazdy na naukę do Austrii i swobodne przemieszczanie się w tym czasie między zaborami świadczyły o pewnym uprzywilejowaniu. Warto również dodać, że do początku XX wieku możliwości zdobycia umiejętności rzeźbiarskich były dla kobiet znacznie trudniejsze niż osiągnięcie kwalifikacji w malarstwie czy rysunku. Rzeźba uchodziła za sztukę niekobiecą, bo była brudna i wyczerpująca fizycznie. W Polsce sytuacja ta zmieniła się z chwilą powstania w 1904 roku Szkoły Sztuk Pięknych, gdzie studentkom przysługiwały te same prawa, co studentom. Istniejąca w początkach szkoły pracownia Xawerego Dunikowskiego cieszyła się dużą popularnością wśród kobiet.

Artystka dzięki swojej determinacji i wsparciu męża w krótkim czasie osiągnęła wysoką pozycję w świecie rzeźbiarskim. Razem z mężem tworzyli pomniki i projektowali małe formy rzeźbiarskie, jak monety czy okolicznościowe medale. Zajmowali się również pracą dydaktyczną – Kamiński wykładał na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej, a Zofia w latach 1936–1939 uczyła rzeźby dekoracyjnej w Miejskiej Szkole Sztuk Zdobniczych w Warszawie. W okresie



Z. Trzcińska-Kamińska, figura umierajcego mężczyzny na grobie rodziny Pruszkowskich, Cmentarz Powązkowski

międzywojennym małżeństwo należało do ówczesnego establishmentu artystycznego. Rzeźbiarka współpracowała również z innymi warszawskimi architektami, jak Stanisław Marzyński, Jan Łukasik czy Jan Zachwatowicz (biogram w niniejszym zeszycie).

Warto zauważyć, że już w 1919 roku Zofia Trzcińska-Kamińska wymieniana jest w prasie jako znacząca rzeźbiarka, chociaż nie ma jeszcze dużego dorobku artystycznego. Spośród wczesnych rzeźb o charakterze świeckim na uwagę zasługują jej znakomite pomniki i rzeźba portretowa. Warto wymienić wykonaną w marmurze w 1919 roku *Jutrzenkę*, która stanęła w latach 30. w warszawskich Łazienkach, a także monumentalną, znajdującą się na Cmentarzu Powązkowskim rzeźbę umierającego wojownika na grobie Stanisława i Janiny Pruszkowskich z 1920 roku. W Alei Zasłużonych na Powązkach możemy podziwiać jeszcze dwie inne realizacje rzeźbiarskie Zofii Trzcińskiej-Kamińskiej, a mianowicie wykonany w 1945 roku w formie przydrożnej kapliczki słupowej nagrobek pisarki Marii Rodziewiczówny i datowany na 1969 rok pomnik na grobie męża rzeźbiarki Zygmunta Kamińskiego, gdzie sama też została później pochowana. Na grobie Kamińskich w górnej części ostrołukowej wnęki umieszczono płaskorzeźbione przedstawienie Matki Boskiej Częstochowskiej. Autorem projektu zwieńczenia oraz dekoracyjnego potraktowania powierzchni kamienia w partii strojów Matki i Dzieciątka szat był Zygmunt Kamiński.

W połowie lat 20. XX wieku, kiedy kariera Zofii Trzcińskiej-Kamińskiej zaczęła rozwijać się na dobre, nastąpił wyraźny przełom w życiu rzeźbiarki mający wpływ na jej późniejsze zainteresowania artystyczne. Artystka w 1924 roku wstąpiła do III Zakonu Dominikańskiego, stając się tercjarką. Do tego samego świeckiego

zakonu należała także pisarka Zofia Kossak-Szczucka, z którą rzeźbiarka utrzymywała kontakt nie tylko ze względu na więzy rodzinne, ale także w związku z działalnością konspiracyjną w czasie wojny. Pierwsze rzeźby o tematyce religijnej powstały zaraz po wstąpieniu artystki do tercjarek. „Po około rocznej aspiraturze otrzymałam szkaplerz jako siostra Gertruda, w dniu Zwiastowania NMP 1925 roku. Z dniem tym wiąże się bardzo ważny fakt w moim życiu. Oto wykonałam szybko i łatwo moją pierwszą figurę o treści religijnej. Było to właśnie przedstawienie Zwiastowania. Rzeźba o wymiarach wzrostu naturalnego. Miała ona dużo przerysowań, ale także pewien religijny wyraz" (Trzcińska-Kamińska, 1979, s. 61). Rzeźba ta wykonana z drewna, dziś znana jest tylko z fotografii, dała początek przyszłej pracowni sztuki kościelnej, którą artystka zorganizowała w zbudowanym w latach 1926–1928 domu przy ul. Myśliwieckiej 10 w Warszawie.

Okres dwudziestolecia międzywojennego to obok powstających pierwszych dzieł sakralnych najlepszy okres dla jej twórczości świeckiej. Artystka miała już wówczas za sobą pierwsze poważne sukcesy artystyczne. Aż do wybuchu II wojny światowej brała z powodzeniem udział w konkursach rzeźbiarskich na pomniki. Rzeźby z tego okresu reprezentują najwyższy poziom artystyczny spośród dzieł całego jej dorobku. Z zachowanych do dzisiaj realizacji rzeźbiarskich wykonanych jeszcze przed wojną na uwagę zasługują jej znakomite pomniki, jak pomnik prezydenta Wodroowa Wilsona w Poznaniu (1927), Tadeusza Kościuszki w Poznaniu (1929), Serca Jezusa w Gostyniu (1929, zniszczony w 1940), hetmana Stefana Czarnieckiego w Czarncy (1935) czy dekoracja architektoniczna w postaci kamiennego orła na gmachu Poczty Głównej w Lublinie (1925) i płaskorzeźby z kieleckiego marmuru z personifikacjami Sławy, Pokoju, Oświaty, Sprawiedliwości i Nauki wykonane wspólnie z Zygmuntem Kamińskim, a znajdujące się do dziś w Starym Domu Poselskim Sejmu (1926–1927) w Warszawie.

W 1931 roku artystka odbyła podróż do Grecji, Egiptu i Palestyny, studiując rzeźbę antyczną i sakralną różnych kultur religijnych. Po powrocie wykonała serię rzeźb, które znalazły się w wydanym przez wydawnictwo Verbum w 1933 roku *Katalogu Rzeźb Religijnych Zofii Trzcińskiej-Kamińskiej*. Pod wpływem odbytej podróży powstała jedna z najciekawszych i najbardziej charakterystycznych dla jej stylu rzeźb – *Matka Boska z Dzieciątkiem* (zwana też *Matką Boską Akademicką*). Wykuta z jednego bloku piaskowca ponad dwumetrowej wysokości, poświęcona młodzieży akademickiej stanęła w 1938 roku na Dziedzińcu Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej, gdzie znajduje się do dzisiaj. W stolicy możemy podziwiać jeszcze jedną wersję Matki Boskiej wykonaną przez Trzcińską-Kamińską w kamieniu i pełniącą funkcję podwórkowej kapliczki, znajdującą się od 1943 roku na dziedzińcu domów mieszkalnych na Mokotowie pomiędzy ulicami Narbutta, Łowicką i Fałata. Na cokole z lewej strony umieszczono napis „Figurę Matki Boskiej wykonała/Zofia Trzcińska-Kamińska/1890–1977/Rzeźbę poświęcił/o. Edward Kosibowicz S.J./Zamordowany 2 VIII 1944". Figura z Mokotowa w 2023 roku została wpisana do rejestru zabytków ruchomych województwa mazowieckiego. W zbiorach prywatnych w Londynie znajduje się odlana w brązie i datowana na 1942 rok miniaturowa kopia figury z mokotowskiej kapliczki, która trafiła tam z Warszawy w latach 60. Taką samą Matkę Boską w gipsie, znajdującą się obecnie w zbiorach prywatnych, artystka wykonała dla częstochowskiej fabryki „Czyn", z którą współpracowała po wojnie podczas pobytu w tym mieście. Dla tego



Z. Trzcińska-Kamińska,
Matka Boska Częstochowska
na nagrobku Z. Trzcińskiej-Kamińskiej
i Z. Kamińskiego

zakładu rzeźbiarka zaprojektowała płaskorzeźby (*Matka Boska Ostrobramska)*, krucyfiksy, figurki (m.in. *Zwiastowanie*, *Matka Boska Gidelska*). (Sucharkiewicz 2022, s. 75).

Wymienione prace rzeźbiarki wskazują nie tylko na głęboką religijność twórczyni, ale też wszechstronność warsztatową. Trzcińska-Kamińska rzeźbiła w różnych materiałach, dobrze czuła się zarówno w twardym kamieniu, marmurze, stiuku, jak i w drewnie. Zajmowała się niemal wszystkimi gatunkami rzeźby, od dekoracji architektonicznych, przez nagrobki, po pomniki, medale. Warto wspomnieć rzeźby projektowane w latach 30. z myślą o kaplicach transatlantyków M/S „Batory" i M/S „Piłsudski", do których wykonała w drzewie gruszkowym nieistniejące już dziś figury św. Jacka i św. Antoniego z Padwy (Gola 2012, s. 359).

W czasie wojny artystkę i jej męża usunięto z mieszkania oraz pracowni znajdującej się na tyłach domu przy ul. Myśliwieckiej. Wiele rzeźb, które tam pozostało, uległo zniszczeniu podczas dwóch pożarów, część cudem ocalała. Trudne lata okupacji pozwalały przeżyć artystce i jej rodzinie wykonywane w tym czasie przedmioty kultu, głównie wizerunki Matki Boskiej i świętych. Po wojnie Kamińscy odbudowali z ruin dom i pracownię na Myśliwieckiej, a artystka poświęciła się całkowicie twórczości religijnej, zajęła się masową

produkcją rzeźb sakralnych, które znajdują się w wielu polskich kościołach, klasztorach i kaplicach. Obok produkcji i powielania figur świętych, w tym najpopularniejszego wizerunku św. Józefa, a także Stacji Drogi Krzyżowej, rzeźbiarka wykonywała również inne zamówienia kościelne. Jest między innymi autorką umieszczonej w Sali Rycerskiej klasztoru na Jasnej Górze tablicy pamiątkowej Ślubów Jasnogórskich Jana Kazimierza (1957), płyty nagrobnej kardynała Augusta Hlonda (1960) w Archikatedrze Warszawskiej i rzeźby Matki Kościoła (1965) znajdującej się w ogrodach warszawskiej rezydencji prymasa przy ul. Miodowej. Warto też wspomnieć, że w podwarszawskim kościele pod wezwaniem św. Kazimierza w Pruszkowie znajduje się największy zespół jej prac, powstały w latach 60. XX wieku we współpracy z innymi artystami, między innymi z Zygmuntem Kamińskim. Zdobione płaskorzeźbami konfesjonały, ambona, Droga Krzyżowa i dwie kropielnice wykazują echa stylistyki przedwojennego Rytmu. Spójny artystycznie projekt Kamińskich łączy zmysł dekoracyjny z umiejętnością przekazania głębokiego przeżycia religijnego.

Twórczości artystycznej Trzcińska-Kamińska poświęciła ponad 50 lat życia. W jej dorobku rzeźbiarskim znajdują się kompozycje figuralne, pomniki, portrety, rzeźba architektoniczna, zajmowała się również projektowaniem małych form: ryngrafów, medali i monet. Swoje prace prezentowała od 1914 do 1946 roku na wielu wystawach w kraju i za granicą. W okresie dwudziestolecia międzywojennego wielokrotnie brała udział w konkursach na projekty pomników, medali i monet, zdobywając liczne nagrody i wyróżnienia. Rzeźbiarka uzyskała między innymi złoty medal na Wystawie Sztuki Sakralnej w Radomiu w 1934 roku i dwa złote medale na Międzynarodowej Wystawie Sztuka i Technika w 1937 roku w Paryżu, gdzie doceniono jej monumentalny posąg króla Bolesława Chrobrego i złotą monetę z wizerunkiem tegoż władcy.

Zofia Trzcińska-Kamińska to artystka wyjątkowa, jej życiorys i dokonania artystyczne mogłyby stanowić gotowy scenariusz filmowy. Epizod legionowy, lata wojny i okupacji spędzone w Warszawie, dwukrotne spalenie pracowni, decyzja o wstąpieniu do III Zakonu Dominikanów. To wszystko wpłynęło z pewnością na duchową przemianę artystki i przybliżyło rzeźbiarkę do twórczości religijnej i tym samym do Boga.

Józefina Szlenkier

Bibliografia

- Dufrat 2013: Dufrat J., *Kobiety w Legionach i kobiety związane z ideą Legionów*, w: *Legenda Legionów. Opowieść o Legionach oraz ludziach Józefa Piłsudskiego*, s. 252, Warszawa
- Milewska, Zientara 1999: Milewska W., Zientara M., *Sztuka Legionów Polskich i jej twórcy 1914–1918*, Kraków
- Sucharkiewicz 2022, Sucharkiewicz K., *Środowisko artystyczne fabryki wyrobów ceramicznych „Czyn"* w: *Czyniąc piękno. Działalność częstochowskiej Fabryki Wyrobów Ceramicznych „Czyn",* katalog wystawy, Częstochowa
- Gola 2012: Gola J., *Polskie transatlantyki – pływające salony sztuki*, w: *Sztuka wszędzie. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1904–1944*, koncepcja wystawy i katalogu M. Sitkowska, red. naukowa J. Gola, M. Sitkowska, A. Szewczyk, Warszawa, s. 340–361
- *Katalog rzeźb religijnych Zofii Trzcińskiej-Kamińskiej*, Warszawa 1933
- Trzcińska-Kamińska Z., *Myśl o sztuce*, „W drodze" nr 3 (67), R. 7, 1979, s. 61



Nagrobek Zofii Trzcińskiej-Kamińskiej i jej męża Zygmunta Kamińskiego

HENRYK WIENIAWSKI

(1835–1880)



kw. 11, rz. 4, m. 31

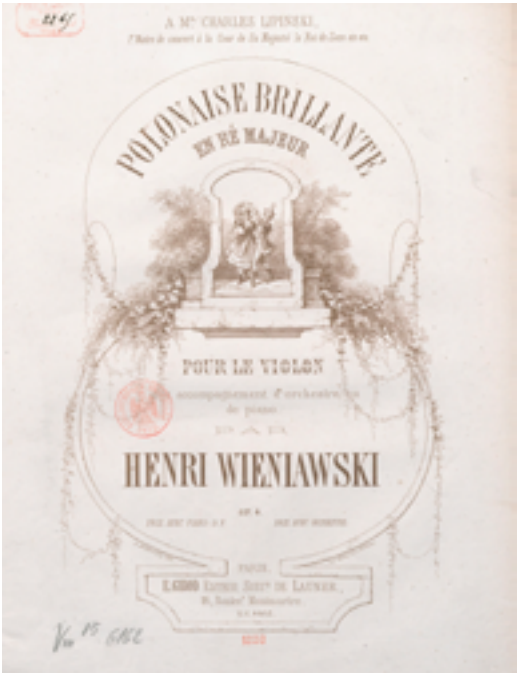
Wirtuoz

Henryk Wieniawski urodził się w 1835 roku w Lublinie jako syn Tadeusza Wieniawskiego, Polaka pochodzenia żydowskiego, lekarza, odznaczonego za swe czyny uczestnika powstania listopadowego oraz Reginy z domu Wolff, również pochodzenia żydowskiego (oboje już wtedy byli wyznania rzymskokatolickiego). Matka skrzypka wywodziła się z rodziny uzdolnionej muzycznie. Henryk gry na skrzypcach uczył się początkowo w Lublinie u Stanisława Serwaczyńskiego. Wkrótce ujawnił się jego talent. W wieku ośmiu lat rozpoczął edukację w Konserwatorium Paryskim, choć obowiązujące przepisy nie przewidywały nauki uczniów młodszych niż 12 lat. W wieku 11 lat otrzymał w stolicy Francji pierwszą nagrodę (Premier Prix) Konserwatorium Paryskiego, będąc najmłodszym dotąd laureatem w klasie skrzypiec. Na uczelni tej kształcił się do 1850 roku. Od 13. roku życia święcił triumfy jako skrzypek, występując w Paryżu, a następnie w Petersburgu, gdzie grał też na dworze carskim. Często występował również ze swoim o dwa lata młodszym bratem Józefem Wieniawskim, pianistą, który również kształcił się w Konserwatorium Paryskim. Obaj odbyli między innymi tournée po Rosji, gdzie w ciągu tylko dwóch lat wystąpili około dwustu razy. Koncertowali też w Niemczech i Austrii. W Wiedniu dali się słyszeć w sali Musikverein. W kolejnych latach Henryk Wieniawski wielokrotnie występował też w Wielkiej Brytanii. Stał się wirtuozem rozpoznawanym w Europie.

Henryk Wieniawski był także znany polskiej publiczności. W 1848 roku w wieku 13 lat po raz pierwszy wystąpił w Warszawie, zdobywając uznanie. W tym samym czasie poznał w Wilnie Stanisława Moniuszkę (biogram w niniejszym zeszycie), który z wielką uwagą śledził odtąd rozwój talentu młodych braci Wieniawskich. Swoje młodzieńcze *Allegro de sonate* na skrzypce i fortepian z 1848 roku Wieniawski zadedykował Moniuszce. Z kolei *Koncert skrzypcowy D-dur* (z 1862 r.) zachował się do dziś za sprawą fragmentu wpisanego w formie dedykacji w pamiętniku Moniuszki. Wieniawski w 1848 roku pojawił się również w Dreźnie, gdzie spotkał się z Karolem Lipińskim (dawnym „rywalem Paganiniego"), o dwa pokolenia starszym, najwybitniejszym polskim skrzypkiem I połowy XIX w., koncertmistrzem orkiestry króla saskiego Fryderyka Augusta. Wieniawski miał wówczas okazję zapoznać się z grą Lipińskiego. Za jego sprawą spotkał się w Weimarze z Ferencem Lisztem.

Publiczność polska miała okazję usłyszeć Henryka Wieniawskiego także we Lwowie, gdzie wystąpił w 1857 roku z bratem Józefem oraz w 1877 roku ze znanym węgierskim dyrygentem Arthurem Nikischem. Bracia Wieniawscy występowali również w Krakowie i rodzinnym Lublinie. W Poznaniu Henryk i Józef Wieniawscy dali w sumie 11 koncertów. Pierwsze odbyły się w 1854 roku, gdy muzycy mieli po kilkanaście lat, ostatni w 1878 roku, pod koniec kariery artystycznej Henryka Wieniawskiego. Skrzypek zagrał wówczas obszerny program. Zabrzmiały między innymi *Koncert d-moll* op. 22 i *Polonez A-dur* op. 21 Wieniawskiego. Bywało,

Henryk Wieniawski, przed 1870



Okładka *Polonaise brillant en ré majeur*, 1858

że muzyk honoraria z koncertów przeznaczał na cele charytatywne, na przykład we Lwowie, finansując edukację muzyczną dzieci z biednych rodzin.

W stolicy cesarstwa rosyjskiego Henryk Wieniawski odznaczył się nie tylko jako gościnny wirtuoz. Przez 12 lat, między 1860 a 1872 rokiem, obejmował na dworze carskim w Petersburgu posadę pierwszego skrzypka w orkiestrze operowej. Podjął też pracę pedagoga w powstałym w 1862 roku Konserwatorium Petersburskim. Wieniawski, pamiętając wciąż o Moniuszce, czynił też starania o wystawienie *Halki* w Petersburgu, do czego doszło w 1870 roku. Był tak uwielbiany przez wielkiego księcia Konstantego, że ten, zachwycony jego grą, miał stwierdzić, że zrobiłby dla niego wszystko. W związku z niewypowiedzianą jeszcze prośbą Wieniawski miał rzec: „zdaje mi się, że jest [to] w mocy waszej cesarskiej wysokości" (Reiss 1985, s. 73). Gdy wielki książę wreszcie zapytał o prośbę Wieniawskiego, ten wskazał, aby jego starszy brat Julian Wieniawski mógł bez przeszkód powrócić na ziemie zaboru rosyjskiego, bowiem ze względu na udział w powstaniu styczniowym musiał przebywać na emigracji. Wskazuje to z jednej strony na odwagę Wieniawskiego, z drugiej na to, że mimo wysokiego stanowiska na dworze cesarskim nie zapominał, że jest Polakiem. Po 12 latach Wieniawski zrezygnował z posady dworskiej, podobno z powodu braku satysfakcji artystycznej i finansowej. W tym czasie wdał się też w awanturę z namiestnikiem rosyjskim Królestwa Polskiego Fiodorem Bergiem rezydującym w Warszawie, który grubiańsko go potraktował. W związku z tym otrzymał zakaz przyjazdów do Warszawy. Wkrótce podał się też do dymisji z orkiestry dworskiej. Wtedy razem z pianistą i kompozytorem Antonem Rubinsteinem (założycielem Konserwatorium Petersburskiego) udali się na tournée po USA, dając ponad dwieście koncertów we wszystkich większych miastach. Wieniawski koncertował następnie na ziemiach polskich, na Węgrzech, w Rumunii. W latach 1874–1877 był zatrudniony jako pedagog w Konserwatorium Królewskim w Brukseli w zastępstwie za chorego Henriego Vieuxtempsa.

Mimo słabszego stanu zdrowia musiał wkrótce powrócić do częstszej działalności koncertowej, potrzebując pieniędzy zarówno ze względu na powinności rodzinne, jak i zamiłowanie do hazardu. W 1860 roku w Paryżu odbył się jego ślub z Izabelą Hampton. Powołali na świat siedmioro dzieci (z których troje zmarło w niemowlęctwie). Wieniawski prowadził bardzo intensywne życie, przeżywszy zaledwie 45 lat, grał niezliczoną liczbę koncertów w bardzo odległych miejscach, począwszy od ziem polskich, przez kraje niemieckojęzyczne, francuskojęzyczne, Wielką Brytanię i Stany Zjednoczone, po Rosję. Było to w czasach, gdy dopiero powstawało wiele



A. Pruszyński, *Plakieta z portretem na nagrobku Henryka Wieniawskiego*

późniejszych połączeń kolejowych, w tym kolej warszawsko-petersburska, ukończona w 1862 roku, linia łącząca Lwów z Wiedniem, otwarta w 1861 roku, a Poznań uzyskał połączenie (i to pośrednie) z Warszawą dopiero w 1906 roku, ponad ćwierć wieku po śmierci Wieniawskiego.

W 1879 roku Wieniawski na zaproszenie Antona Rubinsteina znów odwiedził Rosję, biorąc udział w koncercie Towarzystwa Muzycznego w Moskwie. Choć wyraźnie pogarszał się jego stan zdrowia, zdążył jeszcze zawitać do południowej Rosji (obecnie Ukraina), gdzie występował w Charkowie, Odessie i Kijowie. W ciężkim stanie trafił znów do Moskwy i znalazł się w szpitalu, gdzie umarł po dwóch miesiącach w marcu 1880 roku. Jego ciało sprowadzono do Warszawy, nabożeństwo żałobne odbyło się w kościele Św. Krzyża, podczas którego zabrzmiała jedna z mszy żałobnych Stanisława Moniuszki. Pochowany został na Cmentarzu Powązkowskim, na jego grobie stanął pomnik dłuta Andrzeja Pruszyńskiego.

Henryk Wieniawski był też kompozytorem, w tym autorem dwóch koncertów skrzypcowych. W *I Koncercie fis-moll* op. 14 uwagę zwraca fascynacja Wieniawskiego możliwościami technicznymi instrumentu. Wątki polskie słyszalne są między innymi w skrzypcowych polonezach i kujawiakach. Do najbardziej znanych kompozycji należą do dziś *Polonez*

D-dur z 1852 roku oraz *Kujawiak a-moll* z 1851 roku na skrzypce i fortepian. W późniejszych latach *Kujawiak* w aranżacji na głos wokalny (oraz duet) wykonywany był chętnie przez Jana Kiepurę (biogram w niniejszym zeszycie) z tekstem samego śpiewaka „Piękny słońca blask i rannej zorzy brzask". Na uwagę zasługuje też *Legenda* op. 17 powstała pod wpływem uczucia Wieniawskiego do Izabeli Hampton, jego późniejszej żony.

Postać wybitnego polskiego skrzypka została upamiętniona poprzez powołanie Międzynarodowego Konkursu Skrzypcowego im. Henryka Wieniawskiego, który po raz pierwszy odbył się w 1935 roku w Warszawie, a począwszy od 1952 roku kolejne edycje mają miejsce w Poznaniu. W rodzinnym Lublinie w 1978 roku odsłonięto popiersie Wieniawskiego dłuta Janusza Pastwy. W mieście tym działa też Towarzystwo Muzyczne im. Henryka Wieniawskiego.

Michał Piekarski

Bibliografia

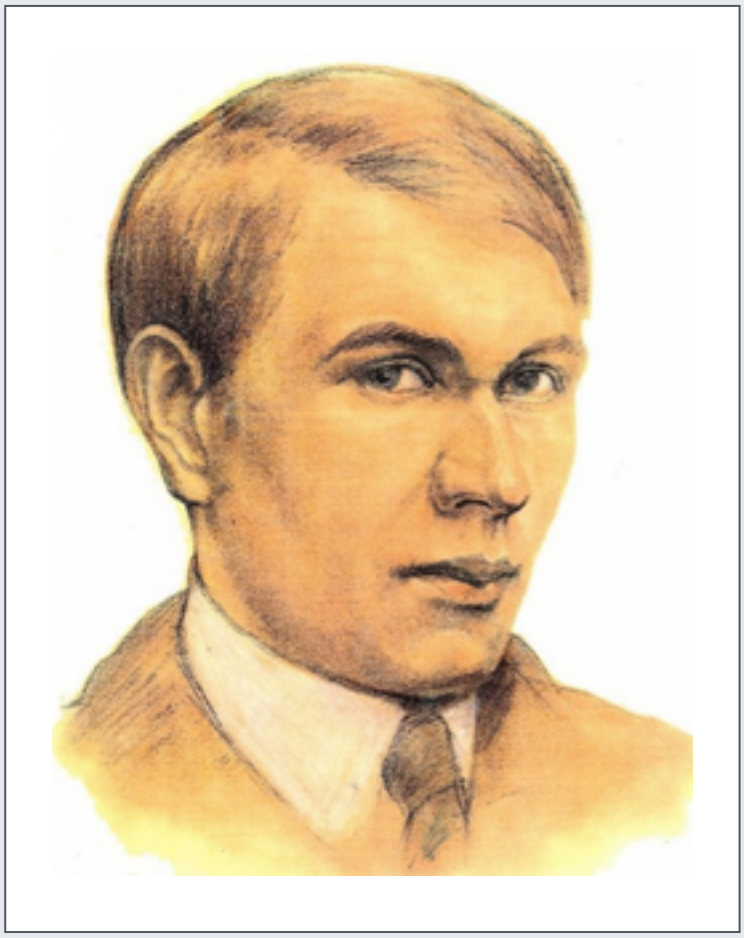
- Dziadek M., *Henryk Wieniawski,* Portal Muzyki Polskiej: https://portalmuzykipolskiej.pl/pl/osoba/7531-henryk-wieniawski/biografia/2-biografia-pelna
- Reiss J., *Wieniawski,* Kraków 1985
- Suchowiejko R., *Wieniawski Henryk,* [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM,* red. E. Dziębowska, t. 12, Kraków 2012, s. 168–179



Nagrobek Henryka Wieniawskiego

JAN ZACHWATOWICZ

(1900–1983)



kw. 166, rz. 6, m. 25

Konserwator

Pylon – wolnostojący element architektoniczny używany w celach dekoracyjnych lub dla zaznaczenia granicy. Ten, stojący na Starych Powązkach, oznacza granicę między życiem doczesnym a tym, co potem. Pod nim spoczęło fizyczne ciało wielkiego warszawskiego architekta. Z bloku nieoszlifowanego granitu można odczytać, kim był. Idealne proporcje złotego podziału wskazują na zakorzenienie w tradycji architektury, od starożytności, przez włoski renesans, po współczesność. Czystość formy ujawnia twórcę ery modernizmu. To, co dosłowne, ujawnia napis – Jan Zachwatowicz, architekt, konserwator zabytków. *Non omnis moriar*, dodaje płyta nagrobna i mało komu przysługuje równie trafnie ta dewiza.

Urodził się w 1900 roku w Gatczynie pod Petersburgiem jako syn polskiego kolejarza. Stalowe tory od dziecka łączyły go z Warszawą. Kiedy miał cztery lata, przyjechał tu na wycieczkę, zapamiętał Kolumnę Zygmunta. Do Warszawy, stolicy wolnej Polski, wrócił w 1924 roku i zamieszkał w niej już na stałe. Nostryfikował dyplom z petersburskiej uczelni i znalazł się wśród kadry Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej (WAPW). Pierwszym docenionym atutem repatrianta była swoboda w rysunku, ale miał do zaoferowania Warszawie znacznie więcej. Od 1930 roku pracował w Zakładzie Architektury Polskiej (ZAP), kierowanym przez Oskara Sosnowskiego, tam, pod skrzydłami sławnego profesora, ukształtował się Jan Zachwatowicz, jakiego zapamiętała Warszawa.

W ZAP uczestniczył w pracy nad inwentaryzacją i badaniem zabytków budownictwa polskiego. W jego ramach studenci, pod okiem kadry, sporządzili ogromną bazę inwentaryzacyjną zabytków Warszawy i całej Polski. Obronioną na Wydziale pracę doktorską Zachwatowicz napisał na temat renesansowego miasta idealnego i twierdzy Zamość. W czasach prezydentury Stefana Starzyńskiego kierował odsłonięciem fragmentów murów miejskich. Wtedy ulica Podwale wyglądała inaczej, obie jej strony zamykała pierzejowa zabudowa, w linii fortyfikacji stały kamienice czynszowe, w których średniowieczne mury były ścianami i fundamentami. Zachwatowicz wyeksponował fragment murów od ul. Nowomiejskiej do Wąskiego Dunaju. Ukazała się fosa, dwie linie umocnień, baszta prochowa i gotycki most w miejscu Barbakanu.

Wybuchła wojna. 17 września 1939 roku jęzory ognia owinęły się wokół kopuły Wieży Zygmuntowskiej Zamku Królewskiego, wskazówka zegara zatrzymała się na godzinie jedenastej piętnaście. Ogień wdzierał się do wnętrz, parł ku salom stanisławowskim. Do walki stanęli strażacy i ochotnicy, wśród nich Zachwatowicz. Zaczęła się walka o dobra kultury, które wróg niszczył od pierwszych bombardowań do ostatniego dnia swojej obecności w Warszawie.

Po kapitulacji miasta Zachwatowicz wrócił na Wydział, gdzie dowiedział się o śmierci dziekana Sosnowskiego. Objął po nim kierownictwo ZAP i Katedry Architektury Polskiej. Zadania były specjalne. Spod nosa Niemców, instalujących siedzibę gestapo w gmachu dawnego ministerstwa w Alei Szucha, wyniósł, w iście szpiegowskim stylu, bezcenne zbiory

Jan Zachwatowicz, *Autoportret*, 1924

materiałów Centralnego Biura Inwentaryzacji Zabytków Sztuki w Polsce oraz Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości. Trafiły bezpiecznie na Wydział Architektury.

Rada Wydziału Architektury PW postanowiła o niestosowaniu się do niemieckich zakazów oraz dalszym prowadzeniu pracy dydaktycznej i naukowej. Pod przykrywką szkół niższego szczebla działał tajny Wydział, gdzie Zachwatowicz uczył i podwyższał własne kwalifikacje. W konspiracji obronił pracę habilitacyjną.

W pomieszczeniach ZAP prowadzono konspirację nie tylko naukową.

„Potrzeba ludzi, którzy umieją rysować i nie boją się…" (Jankowski 1988, s. 60) – zwrócił się Zachwatowicz do arch. Piotra Biegańskiego w 1940 roku. W Zakładzie powstała konspiracyjna grupa fałszerzy dokumentów, kierowana przez absolwenta WAPW, cichociemnego Stanisława Jankowskiego „Agatona". „Obecność tajnej pracowni […] w ZAP zawdzięczaliśmy przede wszystkim odwadze i przychylności Profesora Jana" – wspominał Jankowski (Jankowski 1988, s. 60–64).

Po wybuchu Powstania Warszawskiego Zachwatowicz zgłosił się do rejonowego delegata rządu i otrzymał funkcję pełnomocnika dla zabezpieczenia dzieł sztuki i kultury na terenie południowego Śródmieścia. Zorganizował grupę specjalną, która badała wartość zabytków i organizowała możliwą ich ochronę. Gdy powstańczy zryw upadł, wydostał się ze zrujnowanego miasta, w Podkowie Leśnej odnalazł Stanisława Lorentza, organizującego akcję wywozu archiwów i zabytków z opuszczonej i palonej Warszawy. Uczestnicy tak zwanej akcji pruszkowskiej uratowali około trzystu tysięcy książek, wartościowe dokumenty i zbiory Muzeum Narodowego. Zachwatowicz wywiózł zbiory ZAP, dokumenty później bezcenne przy odbudowie Starego Miasta.



Jan Zachwatowicz na Starym Mieście w Warszawie

Architekci obecni w Podkowie Leśnej w ciągu dnia jeździli do niszczonej Warszawy, a wieczorami pracowali nad projektami jej odbudowy.

W Podkowie Zachwatowicza i Biegańskiego odnalazł Józef Sigalin, ich dawny student. Przyjechał w mundurze Ludowego Wojska Polskiego, by przekazać wieści: w Warszawie już instalują się władze cywilne, są pierwsze plany odbudowy, jest prezydent – Marian Spychalski, architekt, kolega Biegańskiego ze studiów.

„Jedziecie do Warszawy, czy nie? – zapytał. – Jedziemy – odparli" (Biegański 1990, s. 15–16).

Na drugi dzień Spychalski powołał Biuro Organizacji Odbudowy Warszawy (BOOW), na którego czele postawił Zachwatowicza. Profesor, po konsultacji z delegaturą rządu londyńskiego, przyjął nominację. Prezes odrodzonego Stowarzyszenia Architektów Rzeczpospolitej Polskiej, prof. Lech Niemojewski, zredagował emocjonalną odezwę wzywającą architektów do zgłaszania się do pracy w BOOW, podpisał się pod nią także Jan Zachwatowicz. 14 lutego 1945 roku powołano Biuro Odbudowy Stolicy (BOS), które przejęło kompetencję BOOW, Zachwatowicz objął szefostwo Wydziału Architektury Zabytkowej BOS oraz posadę Generalnego Konserwatora Zabytków.

„Sytuacja jest taka, jaka jest – tłumaczył architektowi Kazimierzowi Piechotce w lecie 1945 roku. – Nie ma co się łudzić, trzeciej wojny światowej nie będzie. Nie służymy ustrojowi, lecz krajowi. Bez względu na to, kto i jak długo będzie tu rządził, to jest nasz kraj i nasze miasto i trzeba skoncentrować wszystkie siły, żeby je odbudować" (Piechotkowie 2021, s. 154).

Postulaty obywatelskie, opinie specjalistyczne oraz decyzje państwowe były jednogłośne – Stare Miasto i Trakt Królewski miały zostać odbudowane. Wymagało



Tablica na grobie Jana Zachwatowicza

to od Zachwatowicza specjalnego podejścia, kompromisów pomiędzy doktryną konserwatorską a wymaganiami rzeczywistości. Kiedy w 1931 roku Polska jako członkini Ligi Narodów zobowiązała się do przestrzegania reguł konserwacji zabytków zawartych w Karcie Ateńskiej uchwalonej przez Konferencję Konserwatorów (nie mylić z Kartą Ateńską CIAM, 1933), nie spodziewano się kataklizmu II wojny światowej. Karta uznawała za wartościową jedynie autentyczną tkankę zabytkową i zabraniała rekonstrukcji. Jednak w świetle wyjątkowej sytuacji – ogromu zniszczeń zabytkowej substancji miasta – uzasadnionym, według Zachwatowicza, była kreacja konserwatorska; rekonstrukcja oparta na naukowych źródłach, budowa nowych budynków w miejscu nieistniejących. Możliwie wiernie odwzorowujących oryginały, odtwarzających nastrój, ale przekształconych wedle aktualnych potrzeb i możliwości technicznych, ze świadomością koniecznego fałszu konserwatorskiego.

Zachwatowicz stanął na czele środowiska architektów i konserwatorów – twórców wielkiego dzieła rekonstrukcji warszawskich zabytków. Wymagało to wielkiej wiedzy, zaparcia oraz zdolności organizacyjnych i politycznych, potrzebnych w negocjacjach z władzami państwowymi. Miał te cechy, bez jego uporu i wielkiego autorytetu Warszawa wyglądałaby dziś inaczej. Zrekonstruowano Stare oraz Nowe Miasto, Krakowskie Przedmieście, Nowy Świat, kościoły i pałace.

Ostatnią dekadę życia Zachwatowicz poświęcił odbudowie Zamku Królewskiego. Jego otwarcie dla społeczeństwa w 1984 roku, którego profesor nie doczekał, zamknęło dzieło pokolenia, stawiającego sobie za punkt honoru odbudowę zrujnowanej przez wroga Warszawy.

Poza stolicą Zachwatowicz uczestniczył w odbudowie zabytków między innymi w Gdańsku, Wiślicy, Malborku, Poznaniu, Opolu. To on zaprojektował znaną wszystkim, biało-niebieską tarczę, którą oznacza się w Polsce zabytki. Jest symbolem powojennej odbudowy zabytków, to dzieło uważał za konieczne dla podtrzymania ciągłości polskiej kultury. W pracy kierował się poczuciem patriotycznego zobowiązania wobec współobywateli i miasta.

Zmarł w Warszawie w 1983 roku, ale nie wszystko umarło. Jego zasługi dla kultury Warszawy są olbrzymie. Profesor żyje w swoich zabytkach. Od 2021 roku jego odlana z brązu postać przechadza się wzdłuż murów miejskich.

Tadeusz Michalski

Bibliografia

- Biegański 1990: relacja P. Biegańskiego [w:] *Politechnika Warszawska 1939–1945. Wspomnienia pracowników i studentów*, Warszawa, s. 15–16
- Jankowski 1988: Jankowski S., *„Agaton", Z fałszywym ausweisem w prawdziwej Warszawie*, t. II, Warszawa
- Piechotkowie 2021: Piechotkowie M. i K., *Wspomnienia architektów*, Warszawa, s. 154
- Michalski T., *Profesor Jan*, „Stolica" nr 3–4, 2025, s. 18
- Sigalin J., *Warszawa 1944–1980. Z archiwum architekta,* tom I, Warszawa 1986
- Zachwatowicz J., *Wspomnienia z lat okupacji*, [w:] *Walka o dobra kultury. Warszawa 1939–1945,* red. S. Lorentz, tom I, Warszawa 1970
- Zachwatowicz J., *Zapiski autobiograficzne*, rps, Archiwum Zamku Królewskiego w Warszawie



Nagrobek Jana Zachwatowicza

Skróty:
FSP – Fundacja Stare Powązki
GBL – Główna Biblioteka Lekarska
PW – Politechnika Warszawska
THL BPP – Towarzystwo Historyczno-Literackie, Biblioteka Polska w Paryżu
Zb. Spec. IS PAN – Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk
Zb. Fot. i Rys. Pom. IS PAN – Zbiory Fotografii i Rysunków Pomiarowych Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk

Spis ilustracji:

L. Wasilkowski, Brama św. Honoraty, 1915, fot. FSP

1. **Anna Bilińska-Bohdanowicz** ***kw. 10, rz. 1, m. 17***
   a. Anna Bilińska, ok. 1882, fot. W. Piechowski, Zb. Spec. IS PAN, nr inw. 70
   b. A. Bilińska, *Autoportret*, 1887, Muzeum Narodowe w Krakowie, domena publiczna
   c. Nagrobek Anny Bilińskiej-Bohdanowicz, fragment, fot. FSP
   d. Nagrobek Anny Bilińskiej-Bohdanowicz, całość, fot. FSP

2. **Jan Chęciński** ***kw. 2, rz. 1, m. 26/27***
   a. Jan Chęciński, według fot. Mieczkowskiego, domena publiczna
   b. Okładka, *Straszny dwór*, Warszawa 1865
   c. Okładka, *Verbum nobile*, Warszawa 1861
   d. Grób Jana Chęcińskiego, fot. FSP

3. **Fryderyk Jurjewicz** ***kw. 34, rz. 6, m. 24, 25***
   a. Fryderyk Jurjewicz, fragment płaskorzeźby na nagrobku, fot. FSP
   b. F. Łopieński, G. Chmielewski, *Popiersie Fryderyka Jurjewicza*, Warszawa, Służewiec, fot. domena publiczna
   c. Płyta na grobie Fryderyka Jurjewicza, fot. FSP
   d. Nagrobek F. Jurjewicza, proj. R.S. Lubowiecki; rz. B-cia Łopieńscy, fot. FSP

4. **Czesław Kamela** ***kw. 131, rz. 2, m. 1***
   a. Czesław Kamela, po 1945, repr. *90 lat Wydziału Geodezji i Kartografii Politechniki Warszawskiej*, Warszawa 2011, s. 51
   b. W. Prochaska, *Internement en Svisse*, drzworyt, 1940, repr. B. Ząbczyk-Chmielewska, *Polscy elektrycy w obozie uniwersyteckim Winterthur w Szwajcarii w latach 1940–1945*, „Maszyny Elektryczne – Zeszyty Problemowe" 2017, nr 4, s. 48
   c. Czesław Kamela wśród studentów Wydziału Geodezji i Kartografii, repr. A. Makowski, *Czesław Kamela 1910–1992. Życie i działalność*, Warszawa 1993, s. 8
   d. Tablica pamiątkowa poświęcona prof. Czesławowi Kameli w Gmachu Głównym PW, fot. M. Pasik
   e. Grób Czesława Kameli i jego żony Heleny z d. Dowhanek, fot. FSP

5. **Józef Kenig i Salomea Palińska** ***kw. 3, rz. 2, m. 17***
   a. *Józef Kenig*, ryt. J. Holewiński, repr. „Kłosy" 1884, nr 1011, s. 313
   b. *Salomea Palińska*, ryt. A. Regulski wg fot. J. Mieczkowskiego, repr. „Tygodnik Ilustrowany" 1873, nr 304, s. 200
   c. Panna Palińska w roli Heleny de la Seigliere, rys. J. Kossak, repr. „Tygodnik Ilustrowany" 1866, nr 335, s. 92
   d. Nagrobek Salomei Palińskiej-Kenig i Józefa Keniga, fot. FSP

6. **Jan Kiepura** ***Al. Zasłużonych 80/81***
   a. Jan Kiepura, 1935, fot. domena publiczna
   b. Marta Eggerth i Jan Kiepura, 1954, fot. domena publiczna
   c. W. Czechowska-Antoniewska, *Medalion portretowy na nagrobku Jana Kiepury*, fot. FSP
   d. Nagrobek Jana Kiepury, fot. FSP

7. **Adam Kuryłowicz** ***kw. 224, rz. 5, m. 32***
   a. M. Kościelniak, *Portret Adama Kuryłowicza*, 1946, fot. redakcja
   b. Dom Związku Zawodowego Kolejarzy, proj. R. Miller, 1924–28, fot. domena publiczna

c. Nagrobek rodziny Kuryłowiczów, proj. R. Miller, 1926, (fragment) fot. FSP
d. Nagrobek rodziny Kuryłowiczów, proj. R. Miller, 1926, fot. FSP

8. Irena Lorentowicz ***kw. 119, rz. 2, m. 21***
a. Irena Lorentowicz, fot. portretowa, ok. 1940 r., Zb. Spec. IS PAN, nr inw. 1512/II/B
b. I. Lorentowicz, *Trois montagnardes en costumes folkloriques*, projekt kostiumów Pasterek do baletu *Harnasie* K. Szymanowskiego, Opéra de Paris, Paryż 1936, Towarzystwo Historyczno-Literackie, Biblioteka Polska w Paryżu, nr inw. THL BPP. Rys.178.3
c. I. Lorentowicz, *Polish Madonna*, akwarela, lata 40.–50. XX w., Polish Museum of America w Chicago, nr inw. 2023.006.008
d. Płyta na grobie Ireny Lorentowicz, fot. FSP
e. Nagrobek Jana i Ireny Lorentowiczów, fot. FSP

9. Henryk Marconi ***kw. 177 wprost rz. 5, m. 9/10***
a. Henryk Marconi, repr. *Album biograficzne zasłużonych Polaków wieku XIX*, Warszawa 1901, t.1
b. Andrzej Pruszyński, *Popiersie Henryka Marconiego*, 1872, kościół ss. Wizytek w Warszawie, fot. Adrian Grycuk, domena publiczna
c. Wodozbiór w Ogrodzie Saskim, projekt H. Marconi, 1852–54, fot. K. Gajdemski, domena publiczna
d. Nagrobek Henryka Marconiego, fot. FSP

10. Władysław Melanowski ***kw. 30, rz. 6, m. 28, 29***
a. Władysław Melanowski, zb. GBL
b. Siedziba Instytutu Oftalmicznego przy ul. Smolnej w Warszawie, ryt. A. Karmański, repr. „Tygodnik Ilustrowany" 1870, nr 146, s. 185
c. Karta tytułowa z Okiem Horusa projektu W. Melanowskiego, W. Melanowski, *Dzieje Okulistyki*, Warszawa 1972, zb. GBL
d. Tablica na nagrobku W. Melanowskiego, fot. FSP
e. Nagrobek W. Melanowskiego, fot. FSP

11. Jerzy Modrakowski ***kw. 32, wprost rz. 3, m. 25***
a. Jerzy Modrakowski podczas podróży statkiem, repr. J. Modrakowska-Skiba, *Powrót do minionego czasu. Zapiski z pamięci. O profesorze Jerzym Modrakowskim i dawnym świecie*, Warszawski Uniwersytet Medyczny, Warszawa 2022
b. Jerzy Modrakowski z żoną Romaną w swoim mieszkaniu, po oficjalnym objęciu przez Modrakowskiego stanowiska rektora Uniwersytetu Warszawskiego, 1 września 1939 r., repr. J. Modrakowska-Skiba, *Powrót do minionego czasu. Zapiski z pamięci. O profesorze Jerzym Modrakowskim i dawnym świecie*, Warszawski Uniwersytet Medyczny, Warszawa 2022
c. Nagrobek J. Modrakowskiego, fot. FSP

12. Stanisław Moniuszko ***kw. 9, rz. 3, m. 8***
a. Stanisław Moniuszko, 1865, fot. Tytus Maleszewski, domena publiczna
b. Jan Szczepkowski, *Pomnik Stanisława Moniuszki*, 1936/1965, Warszawa, fot. domena publiczna
c. Okładka, *Halka*, b.d., domena publiczna
d. Nagrobek Stanisława Moniuszki, fot. FSP

13. Zbigniew Raszewski ***kw. 39, rz. 1, m. 18***
a. Zbigniew Raszewski, fot. Zb. Fot. i Rys. Pom. IS PAN
b. Zbigniew Raszewski w Częstochowie, 1949, fotomontaż, repr. „Pamiętnik Teatralny" R.XLII: 1993, nr 3–4, s. 440
c. Tablica na nagrobku Zbigniewa Raszewskiego, fot. FSP
d. Nagrobek Zbigniewa Raszewskiego, fot. FSP

14. Anna Tomaszewicz-Dobrska ***kw. 178, rz. 5, m. 28/29***
a. Anna Tomaszewicz-Dobrska, ok.1880, zb. GBL
b. Anna Tomaszewicz-Dobrska z synem Ignacym, 1886, zb. GBL
c. Strona tytułowa*: Sprawozdanie z działalności Przytułku Położniczego nr 2*, zb. GBL
d. Tablica na grobie Anny Tomaszewicz-Dobrskiej, fot. FSP
e. Nagrobek Anny Tomaszewicz-Dobrskiej, fot. FSP

15. Zofia Trzcińska-Kamińska ***Al. Zasłużonych m. 79***
a. Zofia Trzcińska-Kamińska, fot. zbiory autorki
b. Zofia Trzcińska-Kamińska z mężem Zygmuntem Kamińskim, fot. zbiory autorki
c. Z. Trzcińska-Kamińska, figura leżącego mężczyzny na grobie rodziny Pruszkowskich, Cmentarz powązkowski, fot. FSP
d. Z. Trzcińska-Kamińska, *Matka Boska Częstochowska* na nagrobku Z. Trzcińskiej-Kamińskiej i Z. Kamińskiego, fot. FSP
e. Nagrobek Z. Trzcińskiej-Kamińskiej i jej męża Z. Kamińskiego, fot. FSP

16. Henryk Wieniawski ***kw. 11, rz. 4, m. 31***
a. Henryk Wieniawski, przed 1870, fot. J. Mieczkowski, domena publiczna
b. Okładka *Polonaise brillant en ré majeur*, 1858, domena publiczna
c. A. Pruszyński*, Plakieta z portretem na nagrobku Henryka Wieniawskiego*, fot. FSP
d. Nagrobek Henryka Wieniawskiego, fot. FSP

17. Jan Zachwatowicz ***kw. 166, rz. 6, m. 25***
a. Jan Zachwatowicz, *Autoportret*, 1924, domena publiczna
b. Jan Zachwatowicz na Starym Mieście w Warszawie, fot. domena publiczna
c. Tablica na grobie Jana Zachwatowicza, fot. FSP
d. Nagrobek Jana Zachwatowicza, fot. FSP

Krystyna Berkan – dr historyk sztuki, teatrolog, absolwentka Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego oraz Wiedzy o Teatrze w Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie

Andrzej Członkowski – prof. dr hab. med., farmakolog, neurolog, pracuje w Katedrze i Zakładzie Farmakologii Doświadczalnej i Klinicznej Warszawskiego Uniwersytetu Medycznego

Ewa Drabik – miłośniczka historii, absolwentka Uniwersytetu Warszawskiego

Mikołaj Getka-Kenig – dr hab., historyk sztuki, muzealnik, pracuje w Instytucie Historii Nauki Polskiej Akademii Nauk, dyrektor Muzeum Zamkowego w Sandomierzu

Jagoda Hernik-Spalińska – dr hab., teatrolog, historyk teatru, prof. w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk

Marzena Kuraś – historyk teatru, absolwentka Uniwersytetu Warszawskiego, pracuje w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk

Dagmara Mirowska-Guzel – prof. dr hab. med., farmakolog, neurolog, pracuje w Katedrze i Zakładzie Farmakologii Doświadczalnej i Klinicznej Warszawskiego Uniwersytetu Medycznego

Tadeusz Michalski – absolwent Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej i Polskiej Szkoły Reportażu, redaktor w magazynie „Stolica”

Mariusz Pasik – absolwent i pracownik Wydziału Geodezji i Kartografii Politechniki Warszawskiej, asystent w Zakładzie Geodezji Inżynieryjnej i Systemów Pomiarowych, miłośnik historii i tradycji polskiej geodezji

Michał Piekarski – dr, absolwent Instytutu Muzykologii oraz Studium Europy Wschodniej Uniwersytetu Warszawskiego, pracuje w Instytucie Historii Nauki Polskiej Akademii Nauk

Joanna M. Sosnowska – prof. dr hab., historyk sztuki, pracuje w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk

Marcin K. Schirmer – dr, historyk sztuki i przedsiębiorca, prezes Polskiego Towarzystwa Ziemiańskiego

Józefina Szlenkier – historyk sztuki, absolwentka Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego

Adam Tyszkiewicz – dr, absolwent archeologii i historii sztuki na Uniwersytecie Warszawskim, kierownik Sekcji ds. Współpracy z Otoczeniem w Laboratorium Miasta na Wydziale Geografii i Studiów Regionalnych Uniwersytetu Warszawskiego


FUNDACJA
STARE POWĄZKI


FUNDACJA
STARE POWĄZKI