

# Krzysztof Myśliński

---

## Budownictwo muzealne na Kielecczyźnie do 1945 roku

---

Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach 22, 110-125

---

2006

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

KRZYSZTOF MYŚLIŃSKI

## BUDOWNICTWO MUZEALNE NA KIELECCZYŹNIE DO 1945 ROKU

Badania nad dawną kulturą artystyczną Kielecczyny wielokrotnie dotyczyły problematyki zbieractwa i muzealnictwa, rzadziej „rasowego” kolekcjonerstwa. Zdecydowanie mniejsze było zainteresowanie problemami architektury muzealnej. W artykule tym zarysujemy dzieje budynków wzniesionych lub adaptowanych do końca międzywojnia na terenie północnej Małopolski, przeznaczonych na pomieszczenie i udostępnienie zbiorów artystycznych i historycznych. Choć w realiach Polski zniewolonej powstało wiele, różnej skali i wartości prywatnych kolekcji, to ledwie niewielka ich część znajdowała się w budynkach wzniesionych wyłącznie dla nich. W kształtujących się wówczas państwach narodowych obowiązek organizowania instytucji muzealnych spoczywał na władzach. W Polsce, przy braku własnego państwa, zadanie to podejmowali przedstawiciele elit społecznych i finansowych, adaptując na ten cel prywatne siedziby rodowe. Dopiero w ostatniej tercji XIX wieku udało się zorganizować wysiłkiem polskich stowarzyszeń społecznych kilka znacznie większych muzeów; żadne z nich nie otrzymało jednak własnego specjalnie zaprojektowanego budynku.

Przez cały okres zaborów nie powstało na ziemiach polskich muzeum, którego inicjatorem i opiekunem byłoby państwo. Na Kielecczyźnie, czyli części Małopolski, która po Kongresie Wiedeńskim znalazła się w granicach państwa rosyjskiego, powstała nieliczna, ale interesująca grupa budynków rezydencjonalnych, które adaptowano lub wzniesiono, przewidując także umieszczenie (w różnym zakresie) i publiczne udostępnienie zbiorów artystyczno-historycznych i bibliotecznych. Wszystkie one odwoływały się w jakimś stopniu do wzorów ideowych i architektoniczno-funkcjonalnych, wypracowanych w 1. połowie XIX wieku w Wielkopolsce (np. pałac Raczyńskich w Rogalinie i zamki Działyńskich w Kórniku i Gołuchowie) – w konfrontacji z puławskim pierwowzorem Izabelli Czartoryskiej.

W chronologicznym zestawieniu obiektów na Kielecczyźnie przeznaczonych do pokazu zbiorów należy wymienić:

- zespół domu Tomasza Zielińskiego przy ulicy Zamkowej 4 w Kielcach, ukształtowany w oparciu o starszą zabudowę w połowie XIX w.,
- pałac Wielopolskich w Chrobrzu koło Pińczowa, wzniesiony według projektu Henryka Marconiego w latach 1856-1860

- pałacyk Andrzeja Deskura w Sancygniowie, wystawiony w 1882 roku według projektu Adama Oczkowskiego, w zespole starszych zabudowań, później uzupełnionym przez Józefa Deskura,
- rozległy zespół dworsko-parkowy w Orońsku, należący do Christianich, a później do malarza Józefa Brandta, przebudowany i powiększony w latach 40.-80. XIX wieku.

Zwarty przestrzennie, bogaty architektonicznie i treściowo zespół domu przy ulicy Zamkowej 4 w Kielcach jest dziełem szczególnie interesującym. Powstał w latach 1847-1858 dla Tomasza Zielińskiego – naczelnika powiatu kieleckiego, a zarazem wybitnego kolekcjonera i opiekuna artystów, który zamieszkał w Kielcach w 1847 roku<sup>1</sup>. Zachowany w dobrym stanie do dziś kompleks zabudowań, został usytuowany wokół zaadaptowanego XVIII-wiecznego budynku, wzniesionego pierwotnie na cele gospodarcze (ujeżdżalnia koni), a następnie zamienionego na dom mieszkalny.

Najstarszym i najważniejszym elementem całości jest parterowy w zasadzie – bo tylko od południa osadzony na suterenach – budynek zwany pałacykiem lub dworkiem, w którym początkowo zamieszkali małżonkowie Zielińscy i gdzie znalazły się przywiezione do Kielc oraz systematycznie gromadzone zbiory artystyczne i historyczne<sup>2</sup>.

Już w pierwszym etapie rozbudowy złamano symetrię budynku, nawiązującego architektonicznie do klasycystycznego dworku. Dostawiono od wschodu malowniczy trójczłonowy segment obejmujący mieszkania i pracownie dla artystów, którymi Zieliński opiekował się oraz pomieszczenia dla szybko powiększających się zbiorów. Wzniesiono wówczas dwie masywne niskie wieże, czy raczej baszty z krenelażowymi zwieńczeniami połączone gotycyzującym pawilonem zwróconym dużymi oknami na południe i pełniącym dawniej (prawdopodobnie) rolę pracowni malarskiej, a później nazywanym oranżerią. Zwraca uwagę różnorodność zastosowanych form architektonicznych: gotycyzujące machikuły, krenelaże, ostrołuczne otwory i także motywy żeliwnego detalu, a obok nich renesansowa attyka na wschodniej wieży, medaliony z maskami i klasyczne profilowania otworów i wnęk.

W organizacji przestrzennej budynku brak śladów wyraźnego różnicowania funkcjonalnego wewnątrz z uwagi na ich cele ekspozycyjne. Nie dziwi to jednak, skoro jego architektoniczny kształt nawiązywał do koncepcji domu-muzeum<sup>3</sup>, a przyjęta przez Zielińskiego technika porządkowania ekspozycji zgodna była z obowiązującym wówczas wzorem „starożytnym”, zestawiającym ze sobą duże grupy obiektów o różnorodnym charakterze. Zieliński starał się maksymalnie wypełnić obiektami z kolekcji kolejne wnętrza, zachowując przy tym ich przeznaczenie użytkowe.

Ten sam repertuar form, choć w proporcjach odwróconych zdecydowanie na korzyść rozwiązań nowożytnych, zastosowano w piętrowym domu wzniesionym

<sup>1</sup> I. Jakimowicz, *Tomasz Zieliński. Kolekcjoner i mecenas*, Warszawa 1973, s. 18

<sup>2</sup> J. Łepkowski, *Zbiór śp. Tomasza Zielińskiego w Kielcach. Oddział starożytności*, Warszawa 1860

<sup>3</sup> Z. Ostrowska-Kęmbłowska, *Siedziby-muzea. Ze studiów nad architekturą XIX w. w Wielkopolsce*, w: *Sztuka XIX w. w Polsce. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Poznań 1977*, Warszawa 1979, s.78-108

w głębi posesji około 1855 roku<sup>4</sup>. Na elewacjach wszystkich budynków oraz arkadowej bramie od północnego-zachodu i niewielkiej piętrowej oficynie, umieszczono elementy rzeźbiarskie: antyczne popiersia greckie i rzymskie w konchowych wnękach, medaliony portretowe z włoskimi architektami z czasów odrodzenia i alegoryczne rzeźby, m.in. *Muzyki* na domu od strony parku. Dodać do tego trzeba powtarzające się antykizujące maski, detale kamieniarskie, jak np. herb *Łabędź* bpa Andrzeja Trzebieckiego wmurowany w basztę wschodnią nad wejściem, wreszcie liczne rzeźbiarskie elementy dekoracyjne, przede wszystkim wazy. Południową część działki otoczono murem z malowniczą basztką i zaaranżowano tam ekspozycję lapidarialną z zespołem detali rzeźbiarskich i architektonicznych, w nieistniejącej obecnie altanie. Zachowane do dziś w murze okazałe otwory, pierwotnie zamknięte kratami, umożliwiły odwiedzającym park miejski kielczanom, obserwacje wnętrza posesji Zielińskiego, który około 1854 roku wznosił pośrodku kamienny obelisk z inskrypcją wyliczającą kilkadziesiąt nazwisk najwybitniejszych współczesnych mu artystów polskich. Pośród nich wymieniony jest też architekt Bolesław Podczaszyński. Irena Jakimowicz sądziła, że mógł mieć on związek z przebudową pałacyku Zielińskiego bądź jako jej autor, bądź jako inspirator prac przeprowadzonych pospołu przez samego Zielińskiego i jakiegoś miejscowego budowniczego<sup>5</sup>.

Architektura nie istniała tu sama dla siebie. Konstytuowała właściwą emocjonalnie i semantycznie przestrzeń dla przechowywania, eksponowania i pokazu zgromadzonych „pamiątek historycznych”. Centralne miejsce zajmował budynek frontowy od ulicy Zamkowej. Duże reprezentacyjne pomieszczenia zaaranżowano w konwencji klasycyzującego dworu i wzbogacono wystrojem malarsko-rzeźbiarskim, odwołującym się do dziejów narodu i państwa polskiego. Obie frontowe sale wypełniła dekoracja malarska, w której, o ile wierzyć jej stanowi obecnie, wynikającym z daleko idących rekonstrukcji z lat 80. XX wieku, znajdowały się m.in. medaliony z wedytami ukazującymi dawne zamki polskie. W reprezentacyjnym salonie, przedzielonym trójprzęslową arkadą w typie serliany, zachowały się do dziś płaskorzeźby przedstawiające Juliana Ursyna Niemcewicza, ks. Józefa Poniatowskiego skaczącego do Elstery, a także herb Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Irena Jakimowicz, która próbowała zlokalizować przynajmniej krąg inspiracji twórczych dla kieleckiego zespołu, tak konstatuje najważniejszy walor tej architektury: *główny problem osobliwości domu Zielińskiego zdaje się leżeć [...] w jego związku z nurtem narodowego historyzmu, który wyraził się tutaj w programowym wykorzystaniu wzorów miejscowej architektury zabytkowej. [...] U Zielińskiego te idee znalazły wyraz [...] zarówno przez analogie „muzealnicze” do architektury zastosowanej na pomieszczenie puławskich zbiorów, jak i przez zgodność z podjętym przez siebie programem sztuki narodowej w zakresie mecenatu artystycznego, jaki uprawiał<sup>6</sup>.*

<sup>4</sup> Pierwotne przeznaczenie budynku budzi wątpliwości. I. Jakimowicz uzasadniała jego wzniesienie koniecznością znalezienia pomieszczeń dla goszczonych przez Zielińskiego artystów, którzy nie mieścili się już w starym budynku, wypełnionym rozrastającymi go zbiorami. Tradycyjnie ta piętrowa budowla uważana jest za dom własny Zielińskiego, może dlatego, że zmarł on tam w 1858 r. Por. I. Jakimowicz, *Tomasz Zieliński*, s. 60

<sup>5</sup> Tamże

<sup>6</sup> Tamże, s. 63

Warto zwrócić uwagę na zróżnicowany program przestrzenny zespołu oraz dekorację wnętrz i elewacji, łączące się z planami Zielińskiego, zmierzającego do stałego publicznego udostępnienia zbiorów<sup>7</sup>.

Odmienny charakter artystyczny i treściowy ma niewiele późniejsza fundacja Aleksandra Wielopolskiego w Chrobrzu<sup>8</sup>. Dzieje powstania i architektura pałacu Wielopolskich są efektem złożonej koncepcji polityczno-rodowej i mecenasowsko-kolekcjonerskiej, wypracowanej ostatecznie przez Wielopolskiego w wyniku wielu lat działalności w środowisku konserwatystów polskich<sup>9</sup>.

Neorenesansowa budowla, opatrzona alegorycznym wystrojem rzeźbiarskim i łacińskim napisem fundacyjno-komemoratywnym na fasadzie, przeznaczona była na mieszkanie ordynata i pomieszczenie zbiorów Ordynacji Myszkowskich. Składały się na nie własne zbiory margrabiego, obejmujące przede wszystkim bibliotekę naukową i archiwalia. Do tego dochodziły znaczne zbiory dzieł sztuki, zachowane w Książu Wielkim, Pałacu Wielopolskich w Krakowie (te niestety spłonęły w większości w wielkiej pożodze 1850 roku) oraz w starym dworze chroberskim<sup>10</sup>. Bogate zbiory artystyczne Wielopolski traktował jako uzupełnienie biblioteki i archiwum. Inspiracją do wzniesienia pałacu-muzeum w Chrobrzu były wspólne plany Wielopolskiego i Konstantego Świdzińskiego z Sulgostowa w Opoczyńskim. Łącząc rodowe kolekcje Wielopolskich z ogromnymi zbiorami Świdzińskiego, zamierzali oni powołać zakład naukowy na wzór fundacji Ossolińskich<sup>11</sup>. Umieszczenie ich w specjalnie na ten cel wzniesionym gmachu było jednym z warunków przekazania zbiorów na rzecz Wielopolskiego. Hrabia znał doskonale wielkość spodziewanego legatu, od lat interesował się statusem prawnym, sposobem organizacji i finansowania tego rodzaju przedsięwzięć. Zażyłość z Edwardem Raczyńskim, współtwórcą poznańskiej Biblioteki Raczyńskich, znajomość Zakładu Narodowego J. M. Ossolińskiego, który Wielopolski uważał za najlepszy wzór do naśladowania, obserwacje poczynione w warszawskich bibliotekach m.in. Krasińskich, również wieloletnia korespondencja i rozmowy w tej sprawie z Zygmuntem Antonim Helclem – to wszystko nie pozostawia wątpliwości, że Wielopolski zdawał sobie sprawę z potrzeb lokalowych tego przedsięwzięcia.

<sup>7</sup> Tamże, s. 67

<sup>8</sup> Fragment dotyczący Chrobrza oparty jest na niepublikowanej pracy autora: *Pałac Wielopolskich w Chrobrzu – siedziba Ordynacji Myszkowskich* (mps)

<sup>9</sup> A. Skalkowski, *Aleksander Wielopolski w świetle archiwów rodzinnych*, T. 1-3, Poznań 1947, passim

<sup>10</sup> Tamże

<sup>11</sup> B. Szyndler, *Biblioteka Ordynacji Myszkowskiej w Chrobrzu*, „Roczniki Biblioteczne” T. 11: 1975, s. 161-180. K. Świdziński, wybitny zbieracz i historyk amator, pochłonięty do granic szaleństwa pasją kolekcjonerską, spędził ostatnie lata życia w Kijowie. Nie mając dzieci zapisał swoje zbiory Wielopolskim, a wśród nich wybitnej wartości bibliotekę i archiwum. Do ostatecznej realizacji tego zamiaru jednak nie doszło, a spadek kolekcjonerski po Świdzińskim splonął w Warszawie w Powstaniu. Nieco łaskawszy był los dla własnych zbiorów Wielopolskiego, m.in. uratowana część zespołu obrazów, w tym także nowego malarstwa polskiego oraz pozostałości z wyposażenia pałaców w Chrobrzu i Książu Wielkim są dziś jednym z istotnych fragmentów ekspozycji Muzeum Narodowego w Kielcach. Po ostatecznej rezygnacji z testamentowego legatu Świdzińskiego, Wielopolski próbował zastąpić je podejmując nieudaną próbę nabycia kolekcji Tomasza Zielińskiego. Por. I. Jakimowicz *Tomasz Zieliński*, s. 67

W układzie wnętrza pałacu w Chrobrzu zwraca uwagę stosunkowo skromny udział pomieszczeń przeznaczonych na zbiory<sup>12</sup>. W projekcie na zbiory biblioteczne przewidziano tylko dwie sale: główną na parterze i tej samej wielkości na piętrze oraz małe gabinety i pokój dla bibliotekarza<sup>13</sup>. Ostatecznie nawet ten skromny program ograniczono rezygnując z górnej sali bibliotecznej zamienionej na pomieszczenia mieszkalne. Już w trakcie budowy Zygmunt Wielopolski, syn fundatora, zwracał uwagę na zbyt ciasne pomieszczenia przygotowywane w pałacu dla potrzeb zbiorów. Pomieszczenia recepcyjne: sień marmurowa i salon, nazywany zgodnie z pierwotnym zamiarem „salą monopterową”, miały służyć gloryfikacji dziejów ordynacji i władających nią rodów. Na rozmieszczenie pozostałych obiektów, przede wszystkim eksponatów wybranych z kolekcji malarstwa i grafiki, przeznaczone były ściany pozostałych pomieszczeń pałacu. Zapewniało to tak pożądane przez margrabiego rzeczywiste zespolenie Muzeum Świdzińskiego i Biblioteki Ordynacji z domem gospodarza.

Układ wnętrza w zasadzie nie odbiega wyraźnie od porównywalnych budynków rezydencjonalnych z tego czasu. Brak tu innowacyjnych rozwiązań funkcjonalnych, a trzeba pamiętać, że projektant pałacu – Henryk Marconi to jeden z najbardziej nowatorskich architektów polskich połowy XIX wieku, autor studialnego idealizującego projektu Muzeum Artystycznego, wydanego w jednym z zeszytów jego wzornika architektonicznego w latach 30. XIX wieku<sup>14</sup>. Predysponowało go to szczególnie do opracowania projektu pałacu-muzeum. Wcześniejsze realizacje, zwłaszcza wielkopolskie, ograniczały się do przebudowy starych historycznych siedzib rodowych, często bardzo gruntownej, co jednocześnie podkreślało wysoko ceniony wątek dawności rodu i element kontynuacji tradycji w starych murach. Tą drogą poszedł początkowo Wielopolski, podejmując przed 1846 rokiem przebudowę pałacu w Książu Wielkim. Projekt pałacu-muzeum w Chrobrzu stwarzał możliwość powstania całkowicie nowego rozwiązania architektonicznego. Tak się jednak nie stało. Więcej, w zachowanych źródłach, zwłaszcza korespondencji pomiędzy inwestorem i projektantem, brak na ten temat bliższych uwag. Jednocześnie Wielopolski w wypowiedziach prywatnych i publicystycznych powraca do idei wzniesienia budynku, będącego równocze-

<sup>12</sup> Zarys dziejów zbiorów bibliotecznych i muzealnych zgromadzonych przez K. Świdzińskiego zawiera artykuł A. Michalewskiej, *Z dziejów biblioteki i muzeum Konstantego Świdzińskiego*, „Roczniki Biblioteczne” T. 17: 1973, z. 3-4, s. 633-649. Autorka omawia także plany utworzenia „Muzeum Świdzińskiego” oraz dzieje sporu o zapis testamentowy dla Wielopolskich

<sup>13</sup> Pewien pogląd na rozmiary i organizację wnętrza w budynku przeznaczonym na siedzibę zbiorów o podobnym charakterze i wielkości daje opis Biblioteki Baworowskich we Lwowie. Wiktor Baworowski zapisał swoje zbiory wraz z pałacem rodzowym na pomieszczenie Biblioteki im. Baworowskich (*Baworowianium*). Budynek ten mieścił się w dawnym arsenale Sieniawskich, wzniesionym przed 1636 r. i przebudowanym na bibliotekę w stylu neoklasycystycznym. Por. A. Dolczek, *Dzieje siedziby Biblioteki Wiktora hr. Baworowskiego we Lwowie*, „Czasopismo Zakładu Narodowego Imienia Ossolińskich” 1993, z. 3, s. 25; A. Skalkowski, *Aleksander Wielopolski*, T. 2, s. 280

<sup>14</sup> T. S. Jaroszewski, A. Rottermund, *Katalog rysunków Architektonicznych Henryka i Leandra Marconich w Archiwum Głównym Akt Dawnych w Warszawie*, Warszawa 1977, kat. 724, il. 137

śnie siedzibą rodu – a właściwie Ordynacji rodowej – oraz połączonego Muzeum Świdzińskiego i Biblioteki Ordynacji Myszzkowskich.

Na dekorację pałacu składają się trzy wyraźnie wydzielone elementy: wystrój rzeźbiarski fasad, rozbudowana epigrafika i zespół medalionów portretowych w bawialni. Pojawiają się one przy tym, i mogą być odczytywane, zawsze w tej samej ustalonej kolejności. Rzeźbiarska dekoracja elewacji z pełnopostaciowymi rzeźbami antycznych bóstw nie została zrealizowana zgodnie z początkowymi planami. Najważniejszym elementem tego zestawu miał być posąg Minery (Ateń), w tradycji rzymskiej będącej opiekunką sztuk i rzemiosł, mistrzynią prac kobiecych, boginią mądrości i zwycięstwa. Rzeźba ta jako jedyna została kilkakrotnie wymieniana w zachowanych źródłach. Początkowo przewidziana była na zwieńczenie elewacji ogrodowej – na portyku ponad herbem Wielopolskich – wraz z dwiema rzeźbami o nieznanym temacie (niezrealizowanymi), ostatecznie ustawiono ją w ogrodzie. Cztery pełnopostaciowe rzeźby na gzymsie wieńczącym środek fasady południowej, pozbawione atrybutów, są trudne do jednoznacznego zidentyfikowania. Pierwsza to być może Hermes (?), druga Demeter (Ceres) lub Junona, dalej Apollo i Mars. Demeter byłaby w tym zestawieniu patronką rolników czyli ziemian, Junona<sup>15</sup> (Hera) – żona Jowisza (Zeusa) patronką życia rodzinnego; obie symbolizują także rodzinę i jej ciągłość. Mars – to symbol rycerskiego stanu właściciela, ale może także siły legalnej władzy. Dekorację rzeźbiarską fasady dopełniały cztery antykizujące biusty w okrągłych przezroczach portyku, przedstawiające – o ile można to odczytać ze starej fotografii – starożytnych filozofów (?)<sup>16</sup>.

Ta część dekoracji pałacu identyfikuje go jako miejsce poświęcone wiedzy i sztuce, co jest dość oczywiste, skoro budynek przeznaczony był na pomieszczenie zbiorów biblioteczno-historycznych. Charakterystyczny jest brak jakichkolwiek akcentów związanych z siłą wojskową narodu czy pamiątkami militarnych sukcesów rodu, który bierze się z koncepcji politycznej Wielopolskiego zdecydowanie wrogiemu wszelkim próbom zrywu zbrojnego.

Ten uniwersalny wątek znaczeniowy konkretyzuje i poszerza długa inskrypcja obiegająca dawniej elewację w połowie wysokości. Wielopolski ułożył dwie jej wersje. Pierwsza krótsza miała charakter napisu fundacyjnego<sup>17</sup>. Na pałacu

<sup>15</sup> Pewną wątpliwość budzi fakt, że Pruszyński wykonał dwie gipsowe rzeźby Junony i Flory, przeznaczone do dekoracji wnętrz. Ich fragmenty znajdowały się w pałacu w latach 70. XX w.

<sup>16</sup> Uległy zniszczeniu w latach 70. XX w.; nie odnaleziono wystarczających źródeł do ich identyfikacji

<sup>17</sup> Brzmiała ona ALEXANDER WIELOPOLSKI RE FAMILIARI RESTITUTA ET CONSTANTINI ŚWIDZIŃSKI DONO AEDES HAS A FUNDAMENTIS EREXIT, BONARUM ARTIUM STUDIIS DICAUIT (Aleksander Wielopolski po odzyskaniu majątku i otrzymaniu daru Konstantego Świdzińskiego budowlę tę wznosił od fundamentów i poświęcił studiom humanistycznym – tłumaczenie za: B. Szyndler, *Biblioteka Ordynacji*, s.172). Wielopolski zmuszony do rezygnacji z legatu, a de facto do porzucenia planów urzędzenia znaczącego ośrodka naukowego, przerezagował tekst, dodając ustęp, odnoszący się do całokształtu swoich dążeń życiowych i jednocześnie jawnie odwołujący się do braku akceptacji społecznej dla tradycji ordynacji symbolizowanej nazwiskami jej założycieli. Por. A. Skałkowski, *Aleksander Wielopolski*, s. 203

znalazła się druga rozbudowana tak, aby w lapidarnych słowach ująć sumę dążeń życiowych fundatora: ALEXANDER WIEŁOPOLSKI RE FAMILIARI RESTITUTA SUMMAE PROVIDENTIAE DONO AEDES HAS A FUNDAMENTIS EREXI ANNO SALUTIS MDCCCLIX, BONARUM ARTIUM STUDIIS DICAUI, AGRORUM HORUM COLONOS SERVAE OPERAE PER ME AB ANNO MDCCCXLV IMMUNES POSTERIS COMMISI, MYSZKOWIANAM ET SWIDZIANIANAM HAEREDITATEM AB INIURIA TEMPORUM VINDICAVI<sup>18</sup>. Dodatkowy napis BIBLIOTHECA umieszczony był na fasadzie, na wysokości sal bibliotecznych<sup>19</sup>. Wielopolski mógł szukać, w inspiracji płynącej z Puław, ideowych źródeł utworzenia muzeum na prowincji, w siedzibie patriotycznego rodu. Oczywiście nie podzielał przewodniej myśli tamtej ekspozycji: szlachetnej idei walki zbrojnej o wyzwolenie narodu.

Wyjątkowy charakter nowego gmachu zaakcentowano przede wszystkim poprzez wątki treściowe zawarte w dekoracji rzeźbiarskiej fasad i centralnych pomieszczeń parteru oraz w inskrypcji fundacyjnej obiegającej korpus pałacu. W wyniku takich zabiegów komunikatem ujawniającym muzealną funkcję budowli stała się dekoracja plastyczna, przy jednoczesnej daleko posuniętej redukcji programu funkcjonalnego.

Do tego nurtu kompleksowego kolekcjonerstwa, obejmującego także zamysł wzniesienia odpowiedniego budynku, nawiązuje kolejna realizacja. Andrzej Deskur wznosił w Sancygniowie w 1882 roku niewielki pałacyk z bogatą dekoracją rzeźbiarską, obejmującą przedstawienia królów polskich, hetmanów i pisarzy narodowych. Na bocznych parterowych częściach umieszczono całopostaciowe posągi królewskie: Kazimierza Wielkiego, Jadwigi, Władysława Jagiełły, Władysława Warneńczyka, Zygmunta Augusta i Stefana Batorego; na gzymsie pięterowej części środkowej popiersia wodzów: Jana Sobieskiego, Stefana Żółkiewskiego, Stefana Czarnieckiego, Jana Zamoyskiego, oraz pisarzy: Jana Kochanowskiego, Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego, Zygmunta Kraszewskiego i Henryka Sienkiewicza. Nad wejściem umieszczono tablicę marmurową z napisem: ZBUDOWANY PRZEZ I.O.W.P.W.K. ANDRZEJA DESKURA / I POŚWIĘCONY PRZEZ / J.W. BISKUPA KULIŃSKIEGO / W R. 1882<sup>20</sup>.

Andrzej Deskur prowadził aktywną działalność patriotyczną. W młodości brał udział w powstaniu styczniowym. Po osiedleniu się w Sancygniowie, gdzie prowadził wzorowe gospodarstwo rolne, jego działalność społeczna przybrała inne formy. Zgromadził okazałą bibliotekę, której księgozbiór upublicznił<sup>21</sup>. W roku 1900 Sancygniów objął jego syn Józef Deskur, artysta malarz wykształcony m.in. w Monachium. Zaprojektowane przez niego elementy wnętrza pałacyku, zwłaszcza

<sup>18</sup> Inskrypcje cytowane są za: A. Skałkowskim, *Aleksander Wielopolski*, s. 203 i przypis 243. [Ja] Aleksander Wielopolski po odzyskaniu majątku rodzinnego w darze Najwyższej Opatrzności wzniosłem od fundamentów ten pałac w Roku Zbawienia 1859, studiowaniu sztuk pięknych poświęciłem, chłopów pańszczyźnianych tych ziem, uczynionych przeze mnie wolnymi od roku 1845, powierzyłem potomnym, dziedzictwo Myszkowskich i Świdzińskich uratowałem przed niesprawiedliwością czasów (tłum. Elżbieta Wierzba)

<sup>19</sup> Tamże, s. 203

<sup>20</sup> J. Wiśniewski, *Historyczne opisanie kościołów, miast, zabytków i pamiątek w Pińczowskiem, Skalbmierskiem i Wiślickiem*, Mariówka 1927, s. 376

<sup>21</sup> Tamże, s. 380



cza pomieszczeń parteru: sieni i salonu, nawiązywały do wyobrażeń o tradycyjnym dworze szlacheckim<sup>22</sup>. W salonie urządził pracownię, projektując przy tym meble do wystroju wnętrz. Prowadził poszukiwania archeologiczne w okolicach Sancygniowa i gromadził wykopaliska<sup>23</sup>. O szczegółach zainteresowań kolekcjonerskich Deskurów wiemy niewiele. Andrzej zbierał etnografika – w 1903 roku zapisał Henrykowi Sienkiewiczowi 4 krakowskie zdobne rzędy końskie. Do dworu trafiła część wyposażenia rozebranego kościoła w Woli Knyszyńskiej, m.in. fragmenty gotyckich stalli, z których dość dowolnie zrekonstruowano obszerne fotele. Po przedwczesnej śmierci Józefa Deskura, wdowa po nim, Zofia z Klemensowskich, założyła w 1917 małe muzeum. Mieściło się ono w XVI-wiecznym dworze-kamienicy Sancygniowskich, który według tradycji podawanej przez ks. J. Wiśniewskiego służył za zbór ariański i zbrojownię<sup>24</sup>.

Ks. J. Wiśniewski widział tam: dwa konfesjonały gotyckie z herbem *Dębno* i drzwi z kościoła w Woli Knyszyńskiej, strój mieszczyki miechowskiej z XVII w., puchar z orłem i *Pogonią* oraz inicjałami Augusta II, ofiarowany według tradycji przez króla jednemu z Deskurów, porcelaną wiedeńską saską i fajanse czebarbarwne z Delft, kolekcję medali i monet, etnografikę, czepce mieszczańskie z XVIII wieku<sup>25</sup>. W kamienicy nie przeprowadzono zapewne żadnych prac adaptacyjnych, wprowadzając ekspozycje do istniejących wnętrz.

Pałacyk w Sancygniowie, a właściwie ukształtowany na przełomie XIX i XX wieku zespół zabudowań i detali plenerowych, nie ma w ścisłym znaczeniu charakteru siedziby muzealnej. Przy skromnej wciąż wiedzy o charakterze zgromadzonych tam zbiorów, warto zwrócić uwagę na kilka wątków. Utworzenie muzeum w starym dworze-kamienicy, w kontekście historycznym najcenniejszym obiekcie i zarazem eksponacie całego założenia, wieńczyło realizację swojej plenerowej dioramy historycznej jaką zapoczątkował Andrzej Deskur, tworząc z mini-pałacyku (mieszczącego zbiory rodzinne i udostępnioną publicznie bibliotekę) „cokół” pod bogatą i pouczającą dekorację rzeźbiarską. Zamyśl ten kontynuował Józef, dobudowując w renesansowych formach budynek bramny i bramę na wzór zachowanych XVI-wiecznych zabudowań z czasów ówczesnych

<sup>22</sup> Inspiracją do takiej fantastyczno-historyzującej aranżacji wnętrz mógł być piękny XVII-XVIII w. dwór w niedalekim nadwiślańskim Rogowie, spalony podczas działań wojennych w 1915 r. Był on przykładem rodowej siedziby, której nadano charakter domu-pomnika. Budził on zresztą już wcześniej zainteresowanie lokalnej opinii, czego dowodem jest opis pióra Edwarda Panca zamieszczony w „Gazecie Kieleckiej”, 24 VIII 1895, s. 1-2. Budynek ten został w XVIII w. zaaranżowany jako mauzoleum sławnego Hińczy z Rogowa. Dwór rogowski w swej architektoniczno-snycerskiej strukturze sam był już wybitnym dziełem sztuki. Wypełniały go przy tym liczne przedmioty, odwołujące się do świetności rodu symbolizowanej postacią Hińczy. Była to budowla, poza niezwykle bogactwem wystroju wnętrz, mieszcząca też świetne kolekcje pamiątek historycznych i dzieł sztuki zgromadzone przez dawnych właścicieli. Por. T. Szydłowski, *Ruiny Polski*, Kraków [1919], s. 161

<sup>23</sup> M. Gorzelak, *Józef Deskur (1861-1915). Artysta i ziemianin z Sancygniowa k. Pińczowa*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach” T. 20: 2000, s. 133

<sup>24</sup> *Józef Deskur (1871-1915). Fantazji tysiąc i jedna*. Katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Kielcach przygotowanej przez M. Gorzelak, Kielce 2001

<sup>25</sup> J. Wiśniewski, *Historyczne opisanie*, s. 380

właścicieli. Historyzująca, lecz w istocie uniwersalna architektura pałacyku zestawiona została z ostentacyjnie dydaktyczną dekoracją rzeźbiarską fasady, w drugim pokoleniu właścicieli uzupełnioną elementami wystroju wnętrza nawiązującymi do odległych dzieł narodowych. Taka aranżacja zapewnia, w raczej „nieklasycznej” formie, pole semantyczne, niezbędne dla właściwego funkcjonowania całości<sup>26</sup>. Nieklasycznej, ponieważ nie formy architektoniczne i dekoracyjne konkretnego budynku, a skojarzenia znaczeniowe i emocjonalne całego zespołu tworzą oprawę mało sprecyzowanej formuły dostępu do zgromadzonych zbiorów. To pewne, że Andrzej Deskur udostępniał publicznie zgromadzone przez siebie zbiory, ale dokładniej wiemy o tym tylko w stosunku do księgozbioru<sup>27</sup>. Ostatecznie, istniejące przez niemal 30 lat prywatne muzeum mieściło się w (należącej do zespołu i położonej opodal pałacyku) historycznej siedzibie Sancygniowskich, którą uzupełniono być może o małą przybudówkę wejściową. Dwór-kamienica, o przypisanych tradycją, a kultywowanych pieczołowicie przez Deskurów konotacjach reformacyjnych, które wzbogacono wznosząc „falsyfikaty” dawnych zabudowań i pamiątek ariańskich, sam w sobie tworzył stosowny kontekst treściowy dla pomieszczonych w nim zbiorów.

Kolejnym XIX-wiecznym obiektem wartym omówienia jest zespół rezydencjonalny w podradomskim Orońsku, włączony tu ze względu na jego rzeczywiste, a nie intencjonalne związki z omawianą problematyką. W najogólniejszym ujęciu przypisać go trzeba do licznej grupy siedzib ziemiańskich, które – ze względu na ambicję lub zainteresowania gospodarza – pełniły rolę salonów towarzysko-artystycznych, co sprzyjało szerszemu dostępowi do zgromadzonych tam zbiorów. W Orońsku mamy jednak do czynienia z istotną modyfikacją funkcji i architektury, wprowadzoną na przełomie XIX i XX wieku przez malarza Józefa Brandta.

Przygotowania do wzniesienia obszernego murowanego dworu podjął w czwartym dziesięcioleciu XIX wieku ówczesny właściciel majątku gen. Franciszek Christiani, dyrektor generalny komunikacji wodnych i lądowych w Królestwie Polskim<sup>28</sup>. Powstał wówczas projekt nowego budynku, którego autorem był, być może, czołowy architekt warszawski tego czasu – Franciszek Maria Lanci. W jego realizacji przeszkodziła śmierć Christianiego w 1842 roku. Budowę podjęła, nie wcześniej niż w 1853 roku, jego córka – Amelia Pruszkowa<sup>29</sup>. Neorenesansowy murowany dwór, o zamierzonych akcentach monumentalnych, położony jest pośrodku sporego parku mieszczącego wiele innych zabudowań. Wzniesiono go tuż obok starego drewnianego dworu (istniejącego prawdopodobnie jeszcze w latach 80. XIX wieku), będącego od kilkudziesięciu lat ośrodkiem życia kulturalnego. Obecny kształt architektoniczny pochodzi z czasów rozbudowy podjętej po 1886 roku, już za czasów nowego właściciela – Józefa Brandta,

<sup>26</sup> Z. Ostrowska-Kęmbłowska, *Siedziby-muzea*, s. 84

<sup>27</sup> List p. Stanisława Deskura z 2001 r. (w posiadaniu autora)

<sup>28</sup> F. Christiani wyróżniał się rozległością zainteresowań. Był członkiem Towarzystwa Naukowego w Krakowie i Towarzystwa Naukowego Uniwersytetu i Akademii Medyko-Chirurgicznej w Wilnie. Był także bibliofilem i kolekcjonerem, gromadził zbiory przyrodnicze: zoologiczne i mineralogiczne; przekazał je Warszawskiemu Towarzystwu Przyjaciół Nauk i Uniwersytetowi Warszawskiemu. Por. T. Palacz, *Orońsko – miejsce i ludzie*, Orońsko 1997, s. 27-28, 68

<sup>29</sup> Tamże, s. 114

może także według wspomnianych planów Lanciego. Brandt osiadł w Orońsku po ożenku z Amelią Pruszkową w 1877 roku<sup>30</sup>. Był jednym z najbardziej wziętych polskich malarzy końca XIX wieku; po studiach na Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Monachium osiadł tam i prowadził pracownię malarską. Zgromadził w niej pokaźne i cenne zbiory dawnej sztuki, zwłaszcza militariów i pamiątek po wybitnych postaciach polskiej historii oraz znaczną bibliotekę. Uzupełnieniem kolekcji były zbiory kostiumologiczne. W latach 70. nabył też zbrojownię zgromadzoną przez Tomasza Zielińskiego w Kielcach.

Zewnętrzna dekoracja budynku składa się z sześciu antykizujących popiersi wykonanych przez Władysława Milkuszyca. Są to m.in. wizerunki Artemidy i Dionizosa. W dekoracji wewnątrz zwracają uwagę przede wszystkim malowidła w buduarze przedstawiające postacie czterech Muz, które wykonał Alfred Schoppé około 1850 roku. Za czasów Brandta przy dworze urządzono dwie pracownie malarskie, użytkowane przez samego artystę i liczne grono jego przyjaciół oraz uczniów. W pracowniach pełno było zabytkowych przedmiotów, służących także jako rekwizyty do powstających tam kompozycji malarskich.

Rozbudowany przez niego dwór stał się więc w naturalny sposób pomieszczeniem na część zgromadzonych zbiorów. W rozległym parku dworskim wzniesiono wiele pawilonów, m. in.: kaplicę i oranżerię, umieszczono tam także zespół rzeźb ogrodowych i kamienną bramę z filarami w formie wysokich męskich herm.

\* \* \*

W dwudziestoleciu międzywojennym kilkakrotnie podejmowano próby wzniesienia budynków na potrzeby tworzonych po 1907 roku muzealnych ekspozycji regionalnych: w Sandomierzu, Kielcach i Radomiu. Dwukrotnie powoływany oddział PTK w Sandomierzu: raz w 1910 roku i ostatecznie 15 maja 1918 roku pod przewodnictwem ks. Andrzeja Wyrzykowskiego<sup>31</sup> zorganizował Muzeum Ziemi Sandomierskiej. Jego zaczątkiem były prywatne przekazy uzupełnione znaleziskami z wykopalisk archeologicznych podjętych wkrótce przez działaczy Towarzystwa. 7 czerwca 1921 roku Rada Miejska uchwaliła bezpłatne przekazanie placu o pow. 100 prętów pod budowę siedziby oddziału PTK. W roku 1922 podjęto budowę domu turystycznego z wydzieloną częścią muzealną<sup>32</sup>, którą ukończono w 1925 roku i wówczas otwarto wystawę zgromadzonych zbiorów<sup>33</sup>. Była to niewielka parterowa budowla utrzymana w formach popularnego w tym czasie nurtu polskiej architektury historyzującej, zwanego stylem dworkowym. Pomimo niewielkich rozmiarów, budynek pełnił różnorodne funkcje. Większą część parteru przeznaczono na potrzeby muzeum. Zajmowało ono dużą salę o wy-

<sup>30</sup> Brandt był inicjatorem wielu radomskich przedsięwzięć kulturalnych. W roku 1874 zorganizował w Radomiu pierwszą wystawę starożytniczą i artystyczną, brał też udział w przygotowaniu dwóch następnych, na których prezentował swoje zbiory starożytnicze. Zob. T. Palacz, *Orońsko*, s. 80-81

<sup>31</sup> K. Załuska, *Historia Muzeum w Sandomierzu*, „Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego” T. 5, 1968, s. 9-10

<sup>32</sup> Tamże, s. 10

<sup>33</sup> Tamże, s. 13

miarach 9,9 x 4,7 m, mieszczącą ekspozycję zbiorów oraz drugi mniejszy pokój przeznaczony na magazyn. Na parterze mieściły się też pomieszczenia biurowe i sala spotkań Towarzystwa. Poddasze przeznaczono na cele hotelowe. Autor projektu budynku nie jest znany<sup>34</sup>. Po 1945 roku zbiory przechowywane w budynku PTK nie były publicznie udostępniane<sup>35</sup>.

Znacznie wcześniejsze były początki innej udanej inicjatywy muzealnej w Sandomierzu. W roku 1902 kapituła katedralna w Sandomierzu ogłosiła projekt założenia muzeum dla ochrony niszczących pamiątek religijnych<sup>36</sup>, idąc śladem podejmowanych wówczas starań w części Małopolski, leżącej w granicach Austro-Węgier. Polityczne możliwości zrealizowania nawet tak pozornie nie kontrowersyjnego pomysłu były jednak w zaborze rosyjskim nieporównywalnie mniejsze. W roku 1905 ks. Józef Rokoszyński, który podjął się organizacji muzeum, otrzymał trzy sale w Seminarium Duchownym, dawnym klasztorze pp. Benedyktynów i zaadaptował je na potrzeby muzeum. Szybko powiększające się zbiory przestały mieścić się w małych pomieszczeniach seminaryjnych, a ich ekspozycja i zwiedzanie było utrudnione. Kuria sandomierska postanowiła adaptować na cele muzealne znajdujący się tuż obok katedry późnogotycki budynek dawnej mansjonarni, zwanej Domem Długosza. Po latach starań, w 1934 roku bp Włodzimierz Jasiński zdobył środki na remont znajdującego się w lichym stanie i mocno przekształconego budynku. Prace objęły: rekonstrukcję dachu, szczytów oraz detali; portale i obramowania okien odkuto na wzór późnogotyckich, a niki oryginalne fragmenty zachowano wmurowując je w ściany; remont zakończono w 1936 roku. Urządzenie ekspozycji powierzono wybitnemu krakowskiemu historykowi sztuki – Karolowi Estreicherowi. Uroczyste otwarcie muzeum w Domu Długosza odbyło się 26 października 1937 roku. Ekspozycja urządzona przez Estreichera przetrwała do dziś w prawie niezmiennym układzie<sup>37</sup>. Gruntowną restaurację mansjonarni przeprowadzono z myślą o nowym przeznaczeniu budynku. Wprowadzono pewne zmiany w układzie funkcjonalnym wnętrza. Dalej idące zmiany wprowadzono w elewacjach. Odtworzono gotyckie szczyty, przywrócono układ otworów, zaakcentowano oryginalne detale architektoniczne. Kierowało to uwagę widza w stronę idei lapidarium, związanej z naczelnym wzorcem polskiego muzealnictwa romantycznego – Domem Gotyckim Izabelli Czartoryskiej w Puławach. Przypomnijmy, że odwoływał się do tego wzoru także Tomasz Zieliński w swoim kieleckim pałacyku.

W latach międzywojennych kilkakrotnie próbowano zapewnić stałą siedzibę dla Muzeum Regionalnego PTK w Kielcach. W roku 1924 działacze PTK przedstawili szkice projektowe nowego imponującego budynku Muzeum Etnograficznego, wykonane przez architekta Wacława Borowieckiego. To oryginalne założenie architektoniczno-urbanistyczne, obejmowało dwa bliźniacze, równoległe budynki połączone okazałą bramą i poprzedzone kolumnowymi galeriami. Istotną była także postulowana lokalizacja budynku w centrum Wzgórza Zamkowe-

<sup>34</sup> J. Ścibior, *Z dziejów sandomierskiego muzeum*, „Pamiętnik Sandomierski”, T. 1, pod red. F. Kiryka, Kraków 1993, s. 94

<sup>35</sup> K. Załuska, *Historia*, s. 15

<sup>36</sup> „Gazeta Kielecka” 1902, nr 18, s. 3; por. też S. Mossakowski, *Sztuka sakralna a tożsamość narodowa*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne” T. 63, 1994, s. 19-27

<sup>37</sup> <http://www.domdługosza.sandomierz.opoka.org.pl/historia.htm>, s. 1

go, po wschodniej stronie katedry. W tym czasie miejsce to zajmowała cerkiew prawosławna, wzniesiona przez władze rosyjskie w 1867 roku. Tuż po powstaniu styczniowym powołano w Kielcach urząd gubernialny i osadzono w mieście duży garnizon wojskowy. Przy budowie cerkwi wykorzystano wiele detali kamiennych wyłamanych z pałacu biskupów krakowskich<sup>38</sup>. Rozbiórka świątyni prawosławnej postulowana była przede wszystkim ze względów ideowych. W memoriale, przesłanym do magistratu kieleckiego, działacze PTK proponowali wykorzystanie materiału rozbiórkowego do wzniesienia budynku muzealnego, który pomieściłby także sale przeznaczone na ogólne potrzeby kulturalne miasta. Jednocześnie proponowali poszerzenie koncepcji istniejącego muzeum regionalnego, które miałyby stać się regionalnym instytutem badawczym. Przedstawione plany architektoniczne, bez wątpienia przerastające możliwości ekonomiczne miasta, miały być kolejnym argumentem skłaniającym władzę do zgody na jej rozbiórkę. Zachowane szkice należą do najciekawszych dokumentów architektury międzywojennej w Kielcach<sup>39</sup>.

Do planów wzniesienia osobnego budynku muzealnego w Kielcach powrócono jeszcze w 1936 roku, po przejęciu przez Muzeum Regionalne PTK eksponatów prezentowanych na *Wystawie Świętokrzyskiej* zorganizowanej w Warszawie w marcu i przeniesionej do Kielc w maju tego roku. Organizatorami wystawy były ZG PTK w Warszawie i Komitet Ochrony Puszczy Jodłowej. Przewieziony do Kielc zespół eksponatów pozwalał utworzyć ekspozycję o charakterze regionalnym, zgodną w wytycznymi PTK. Brak było tylko odpowiedniego dla takiej ekspozycji lokalu<sup>40</sup>. Postulat wzniesienia Muzeum Świętokrzyskiego, traktowanego także jako pomnik pamięci Stefana Żeromskiego, omawiano na pierwszym Zjeździe Krajoznawczym Gór Świętokrzyskich, który odbył się 31 maja - 1 czerwca 1936 roku w Kielcach w czasie trwania *Wystawy Świętokrzyskiej*.

*Wystawa Świętokrzyska* pokazana w Kielcach w trzech niewielkich salach Muzeum PTK obejmowała działy: leśny, etnograficzny i popularyzacji turystyki, zbiory historyczne, a osobno zbiory: geologiczne, botaniczne i zoologiczne, numizmaty i pamiątki po Stefanie Żeromskim. Zgromadzone zbiory wymagały – jak oceniano – 750 m<sup>2</sup> powierzchni wystawienniczej<sup>41</sup>. Uchwałą z 25 października 1936 roku Tymczasowy Komitet Budowy Muzeum Świętokrzyskiego w Kielcach zwrócił się do ZG PTK z prośbą o udzielenie fachowej pomocy w zakresie opracowania projektu przyszłego muzeum. Postanowiono też utworzyć Towarzystwo Muzeum Świętokrzyskiego<sup>42</sup>. Zorganizowanie obszernego nowoczesnego muzeum było jednym ze stałych elementów postulowanego planu rozbudowy

<sup>38</sup> Archiwum Państwowe w Kielcach, sygn. AmK 2244; J. Pazdur, *Dzieje Kielc 1864-1939*, Wrocław 1971, s. 154, il. 52-53

<sup>39</sup> W okresie międzywojennym wzniesiono w Polsce zaledwie kilka nowych budynków muzealnych. Obok klasycyzujących gmachów Muzeów Narodowych w Warszawie i Krakowie powstał także nowoczesny budynek Muzeum Śląskiego w Katowicach. Bodaj jedyny nowy budynek przeznaczony na muzeum regionalne PTK wystawiono w latach 1927-1930 we Włocławku. Por. S. Lorentz, *Przewodnik po muzeach i zbiorach w Polsce*, Warszawa 1973, s. 342

<sup>40</sup> S. Kowalczewski, *Muzeum Świętokrzyskie Polskiego Towarzystwa Turystyczno-Krajoznawczego w Kielcach*, „Radostowa” R. 1: 1936, z. 1, s. 4

<sup>41</sup> S. Kowalczewski, *W pilnej sprawie*, „Radostowa” R. 1: 1936, z. 3, s. 31

<sup>42</sup> „Radostowa” R. 1: 1936, z. 5, s. 60

infrastruktury turystycznej Gór Świętokrzyskich. Wówczas to pojawił się pomysł umieszczenia schroniska i muzeum<sup>43</sup> w gmachu poklasztornym na Świętym Krzyżu, opuszczonym właśnie po likwidacji znajdującego się tam przez sto lat ciężkiego więzienia.

Przez cały okres międzywojenny pojawiały się także postulaty o przeznaczeniu pałacu biskupów krakowskich na muzeum. Pierwsze konkretne plany przedstawiono po odzyskaniu niepodległości w 1918 roku, w czasie organizacji administracji wojewódzkiej. Rozpatrywano wówczas możliwość nadbudowania skrzydła północnego i przeniesienia tam siedziby Wojewody i Urzędu Wojewódzkiego, myślano także o adaptacji na ten cel dawnego zespołu klasztornego św. Leonarda. Wobec słabości finansowej państwa i szybko rosnących potrzeb lokalowych administracji, z pomysłów tych trzeba było zrezygnować. Powróciły one w innej formie po śmierci Józefa Piłsudskiego. W połowie 1935 roku ówczesny wojewoda kielecki Władysław Dziadosz przedstawił projekt powstania Sanktuarium Marszałka Józefa Piłsudskiego i Muzeum Legionów Polskich<sup>44</sup>. Przeznaczono na nie pomieszczenia parteru pałacu, które bezpośrednio związane były z pobytem Piłsudskiego i sztabu legionów w Kielcach na przełomie sierpnia i września 1914 roku. W krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych ogłoszono zamknięty konkurs na projekt części muzealnej pałacu, prowadzony przez Karola Frycza. Zwycięski projekt studenta Jerzego Ostrowskiego nie został przyjęty do realizacji. Urządzenie Sanktuarium powierzono dwójce artystów: malarzowi Wacławowi Borowskiemu i rzeźbiarzowi Stanisławowi Rzeckiemu, którzy współpracowali z kieleckim konserwatorem zabytków Andrzejem Olesiem i rzeźbiarzem Wincentym Skurczyńskim<sup>45</sup>. Zasadniczej zmianie uległ charakter wnętrza trzech sklepionych południowo-zachodnich pomieszczeń parteru pałacu, które wyposażono w barwne marmurowe posadzki i okładziny ścian, portale zamknięte kowalskimi furtami i barwne witraże w sali poświęconej Marszałkowi. W pomieszczeniach tych, pierwotnie pełniących funkcje mieszkalno-administracyjne, nie było śladów dawnego wystroju. Adaptacja dawnej Izby Podskarbiego, przeznaczonej na pomieszczenie Muzeum Legionów została odłożona na później.

Znacznie istotniejsze zmiany wprowadzono w elewacjach i w otoczeniu tej części pałacu. Dążąc do funkcjonalnego wyizolowania części muzealnej, wybito duże drzwi od strony urzędzonego dziedzińca południowo-zachodniego. Różnice poziomów dziedzińca i pomieszczeń zniwelowano, wprowadzając – podzieleny schodami – taras z masywną balustradą. W zamurowanym oknie pokoju biskupiego wstawiono tablicę z cytatem z *Beniowskiego* Juliusza Słowackiego, zmieniono obramienia okien od Sanktuarium w elewacji zachodniej, wprowadzając inicjały Piłsudskiego *JP*, korespondujące z wielokrotnie powtórzonym w pałacu herbem *Korab*, należącym do jego fundatora bpa Jakuba Zadzika. Elementy inskrypcyjne znalazły się w logii wejściowej pałacu: duża płyta z napi-

<sup>43</sup> S. Suchorowski, *Najwyższy czas uratować strój i taniec świętokrzyski od zupełnie zagłady*, „Radostowa” R. 1: 1936, z. 3, s. 29

<sup>44</sup> L. Michalska-Bracha, *Sanktuarium Józefa Piłsudskiego i Muzeum Legionów Polskich w dawnym pałacu biskupim w Kielcach*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach” T. 17, 1993, s. 168

<sup>45</sup> Przebieg prac przygotowawczych i adaptacyjnych, por. L. Michalska-Bracha, *Sanktuarium, passim*

sem upamiętniającym pobyt Piłsudskiego w pałacu w 1914 roku oraz tablica na nadprożu drzwi wejściowych parteru. Napis na niej – wykonany archaizowaną kapitałą – jest cytatem z wypowiedzi Marszałka: *Rzeczą żołnierza jest stworzyć dla Ojczyzny piorun, co błyska, a gdy trzeba – uderzy*. Pałac w Kielcach, będący w intencji apologią politycznej działalności bpa Jakuba Zadzika, zyskał w ten sposób nowy wymiar: stał się narodowym miejscem, spinającym czasy obydwu niepodległych Rzeczypospolitych<sup>46</sup>. Prace adaptacyjne starano się pogodzić z wybitną wartością historyczną i artystyczną pałacu – co doskonale sobie wówczas uświadamiano.

Wiemy jeszcze o próbach wzniesienia budynków muzealnych w Radomiu i Ostrowcu Świętokrzyskim. Chociaż nie wyszły one poza mało skonkretyzowane plany, są ciekawym przyczynkiem do dziejów życia artystycznego obu miast. W Radomiu próby organizacji wystaw sztuki i starożytności podejmowano już w latach 70. XIX wieku<sup>47</sup>. Znany radomski kolekcjoner dr Tadeusz Rewoliński, twórca jednej z największej kolekcji numizmatycznych już w 1890 roku zabiegał o założenie w Radomiu Muzeum Starożytności, na rzecz którego deklarował przekazanie swoich zbiorów<sup>48</sup>. Następnym impulsem do założenia muzeum regionalnego w Radomiu był legat ks. Jana Wiśniewskiego, przekazany pod warunkiem zorganizowania ekspozycji muzealnej. Jeszcze przed powołaniem muzeum PTK, w 1910 roku ks. Wiśniewski udostępnił na krótko część prywatnych zbiorów w mieszkaniu przy ulicy Lubelskiej (obecnie Żeromskiego)<sup>49</sup>. W czasie I wojny muzealną część zbiorów ks. Wiśniewskiego przechowywali Maciej Glogier oraz inż. Stanisław Magnus, ówczesny prezes PTK w Radomiu<sup>50</sup>. W latach 1923-1925 ekspozycja znajdowała się w sali na drugim piętrze budynku Starostwa. Wkrótce miejscowi działacze PTK podjęli starania o wzniesienie w Radomiu osobnego budynku muzealnego. Zarząd Główny Towarzystwa obiecał przyznanie stosownych funduszy, pod warunkiem ofiarowania przez miasto odpowiedniego placu. Z planów tych niewiele wyszło, a muzeum ostatecznie znalazło miejsce w trzech pokojach w budynku Państwowej Wytwórni Broni<sup>51</sup>.

Jeszcze mniej skonkretyzowane były starania wokół wzniesienia budynku muzealnego w Ostrowcu Świętokrzyskim. Tamtejszy oddział PTK i skupione wokół środowisko regionalistów i kolekcjonerów wykazywało dużą aktywność i energię w organizacji muzeum regionalnego i udostępnienia jego zbiorów. Prezentowano je w lokalu przy ulicy Górnej. Ostrowiec Św. był w okresie międzywojennym jednym z najszybciej rozwijających się ośrodków miejskich na Kielecczyźnie. W przygotowanym przez warszawskiego architekta Romana Felińskiego, na przełomie lat 20. i 30. XX wieku, planie przestrzennego rozwoju mia-

<sup>46</sup> Cis [pseud.], *Muzea kieleckie*, s. 41

<sup>47</sup> „Tygodnik Ilustrowany” 1884, nr 56, s. 60-61; 1891, nr 95, s. 270. W 1874 r. otwarto z inicjatywy malarza Józefa Brandta, późniejszego właściciela dworu w Orońsku, pierwszą wystawę starożytności, a dwie następne staraniem środowiska radomskiej inteligencji, wśród której nie brakowało miłośników sztuki i kolekcjonerów.

<sup>48</sup> *Informator: 50 lat Muzeum Regionalnego w Radomiu*, opr. A. Apanowicz, W. Twardowski, Radom 1973, s. 59

<sup>49</sup> A. Apanowicz, *Historia*, s. 13

<sup>50</sup> E. Bajek, *70 lat Muzeum Radomskiego 1923-1993*, Radom 1993, s. 3

<sup>51</sup> A. Apanowicz, *Historia*, s. 14

sta przewidziano zespół budowli związanych z funkcjami kulturalnymi. Na trójkątnym placu poniżej południowo-wschodniego narożnika wzgórza miejskiego, który zajmuje okazały kościół parafialny znaleźć miały się: od północy – centralizujący budynek pałacu sztuki, zaś po stronie południowej identyczne w rzucie i symetryczne – gmachy teatru i muzeum. Plan miał oczywiście charakter ogólny i perspektywiczny i nie było wówczas szans na jego uszczegółowienie, a tym bardziej realizację. Potwierdza jednak świadomość kulturalnych potrzeb szybko rozwijającego się miasta<sup>52</sup>.



---

<sup>52</sup> W. Kotasiak, *Plan regulacji miasta Ostrowca według inż. arch. Romana Felińskiego (1930-1938)*, „Rocznik Muzealny. Muzeum Historyczno-Archeologiczne w Ostrowcu Świętokrzyskim” T. 2, 1999, s. 33-55.



*BUILDING MUSEUMS IN THE REGION OF KIELCE TILL 1945*

Mania of collecting was one of the most popular cultural activity amongst Polish society during the period of Partition of Poland. In 19<sup>th</sup> century, in the region of Kielce, there were a lot of private collections, concerning ancient exhibits, works of art and also archival, library collections. Mostly the collections was placed in interiors of palaces and mansions, because all collecting traditions were descended from the ancestry of the owners of old-Polish painting galleries. Quite a lot of the collections were devastated during the World Wars, for instance the collections in Rogów and Czarkowy on Vistula River in 1914 and in Motkowice in 1944. Only for a few monuments of art there were built, so called residence museums, popular in 19<sup>th</sup> century in Poland. There are some of them: built around 1850 Neo-Romantic complex of buildings of Tomasz Zieliński in Kielce, Neo-Renaissance palace of the Wielkopolski Family in Chrobrze near Pińczów, by the project of Henryk Marconi, an ancestral palace of the Deskur Family in Sancygniów (in a way), and a manorial complex of buildings in Orońsko near Radom, built on the turn of 19<sup>th</sup> century containing a studio and painting school of Józef Brandt.

Not before 1907 the Polish Tourist Society started to establish public museums. Though reasonable efforts were made to build proper museum buildings, there was only one building erected in Sandomierz in 1925, partly used as a museum. Other projects were stopped at the level of project. Among them, the most interesting were architectural drawings of the Ethnographic Museum in Kielce, designed by Wacław Borowiecki in 1920. Attempts to erect museum buildings in Radom and Kielce for Świętokrzyskie Museum or in Ostroieć Świętokrzyski were never put into realization.