



ROCZNIK

Muzeum
Okręgowego
w Toruniu

Tom 20/2023



Rocznik

Tom 20/2023

Muzeum Okręgowego w Toruniu

Toruń
2023

Annual

Volume 20/2023

The District Museum in Toruń

Rocznik

Tom 20/2023

Muzeum Okręgowego w Toruniu

Dyrektor Muzeum Okręgowego w Toruniu

Aleksandra Mierzejewska

Rada Naukowa

prof. dr hab. Wojciech Chudziak (Uniwersytet Mikołaja Kopernika)

dr Janusz Czop (Kraków)

prof. dr hab. Jerzy Malinowski (Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata)

prof. dr hab. Krzysztof Mikulski (Uniwersytet Mikołaja Kopernika)

Recenzenci tomu

dr hab. Piotr Birecki, prof. UMK

dr Radosław Bomba, prof. UMCS

dr hab. Jacek Gackowski, prof. UMK

dr hab. Bogna Łakomska, prof. ASP w Gdańsku

dr Joanna Wasilewska

dr hab. Michał F. Woźniak, prof. UMK

prof. dr hab. Jacek Woźny

Redakcja

dr Maciej Majewski

dr Iwona Markowska

dr Magdalena Nierzwicka

Redakcja językowa i korekta

Hubert Smolarek

Tłumaczenie na język angielski

Biuro Tłumaczeń Rubikon

Projekt graficzny

dr Tomasz Pietrzyk

Skład i projekt okładki

Franciszek Otto

Wszystkie prawa zastrzeżone. Książka, którą nabyłeś, jest dziełem twórcy i wydawcy. Żadna jej część nie może być reprodukowana jakimkolwiek sposobem – mechanicznie, elektronicznie, drogą fotokopii itp. – bez pisemnego zezwolenia wydawcy. Jeśli cytujesz fragmenty tej książki, nie zmieniaj ich treści i koniecznie zaznacz, czyje to dzieło

Rocznik Muzeum Okręgowego w Toruniu | rocznik@muzeum.torun.pl

Copyright by Muzeum Okręgowe w Toruniu ISSN 1733-7534 | Toruń 2023

Muzeum Okręgowe w Toruniu | Rynek Staromiejski 1 | 87-100 Toruń | tel. +48 56 660 56 12

www.muzeum.torun.pl | e-mail: muzeum@muzeum.torun.pl



MIASTO
TORUŃ

www.torun.pl

Muzeum Okręgowe w Toruniu jest samorządową instytucją kultury, której organem założycielskim jest Gmina Miasta Toruń

ARTYKUŁY I KOMUNIKATY

- 9 Ewa Bokiniec**
Miejsca pochówków ludności kultury przeworskiej z młodszego okresu przedrzymskiego w miejscowości Zapustek, pow. aleksandrowski
- 27 Beata Bielińska-Majewska**
Kilka uwag na temat kontekstu odkrycia wybranych zabytków archeologicznych z Lachmirowic, pow. inowrocławski w zbiorach Muzeum Okręgowego w Toruniu
- 43 Beata Bielińska-Majewska, Jakub Majewski**
Paleolit w grach cyfrowych. Studium przypadku – *Tajemnica Zaginionej Jaskini*
- 55 Wiktor Binnebesel**
Późnogotycka rzeźba Marii z Dzieciątkiem ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Toruniu – nierozpoznane dzieło warsztatów z Mechelen
- 69 Anna Kroplewska-Gajewska**
Historia źródeł i sposobów pozyskiwania zbiorów malarstwa i rzeźby w Muzeum Okręgowym w Toruniu
- 93 Katarzyna Paczuska**
Chińskie albumy z gwaszami na podłożu *tsu-so* w zbiorach Muzeum Okręgowego w Toruniu
- 105 Marta Skwirowska**
Czas przed, czas po, czas współ-tworzony. O idei śmierci w Meksyku
- 121 Katarzyna Pietrucka**
Wystawa stała „Toruń i jego historia” w Muzeum Historii Torunia

RECENZJE

- 137 Katarzyna Bucław**
Recenzja książki Marii Magdaleny Gessek *Modne stroje mieszkańców Torunia XIV-XVIII wiek*

SPRAWOZDANIA

- 141 Justyna Skibińska**
Sprawozdanie z działalności Muzeum Okręgowego w Toruniu za 2022 r.

ARTICLES AND COMMUNIQUES

- 9 **Ewa Bokiniec**
Burial sites of people of the Przeworsk culture from the younger pre-Roman period in Zapustek, Aleksandrów district
- 27 **Beata Bielińska-Majewska**
Some notes on the context of the discovery of selected archaeological artefacts from Lachmirowice, Inowrocław district, in the collection of the District Museum in Toruń
- 43 **Beata Bielińska-Majewska, Jakub Majewski**
The Paleolithic in digital games. A case study - *The Secrets of the Lost Cavern*
- 55 **Wiktor Binnebesel**
Late-Gothic sculpture of Mary with Child from the collection of the District Museum in Toruń - an unrecognized work of the Mechelen workshop
- 69 **Anna Kroplewska-Gajewska**
History of the sources and methods by which the collection of paintings and sculptures at the District Museum in Toruń was acquired
- 93 **Katarzyna Paczuska**
Chinese gouache albums on *tsu-so* base in the collection of the District Museum in Toruń
- 105 **Marta Skwirowska**
Time *before*, time *after*, time *co-created*. On the idea of death in Mexico
- 121 **Katarzyna Pietrucka**
Permanent exhibition "Toruń and its History" at the Museum of the History of Toruń

SILHOUETTES

- 137 **Katarzyna Bucław**
Book review of Maria Magdalena Gessek's book *Fashionable clothes of the residents of Toruń in the 14th-18th centuries*

REPORTS

- 141 **Justyna Skibińska**
Report on the activities of the District Museum in Toruń in 2022



Ewa Bokiniec

Muzeum Okręgowe w Toruniu
e.bokiniec@muzeum.torun.pl
Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
(pracownik emerytowany)
ewa.bokiniec@umk.pl
<https://orcid.org/0000-0001-9916-3173>

Miejsca pochówków ludności kultury przeworskiej z młodszego okresu przedrzymskiego w miejscowości Zapustek, pow. aleksandrowski

Burial sites of people of the Przeworsk culture from the younger pre-Roman period in Zapustek, Aleksandrów district

Abstrakt: Artykuł przedstawia opis i analizę czterech grobów kultury przeworskiej, w tym trzech ciałopalnych i jednego szkieletowego, odkrytych w miejscowości Zapustek, pow. aleksandrowski. Ich wyposażenie charakterystyczne jest dla faz A₃ młodszego okresu przedrzymskiego i B₁ okresu wpływów rzymskich.

Słowa kluczowe: kultura przeworska, Kujawy, groby ciałopalne, grób szkieletowy, młodszy okres przedrzymski, faza B₁ okresu wpływów rzymskich

Abstract: The paper presents a description and analysis of four graves of the Przeworsk culture, including three cremation graves and one skeletal grave, discovered in Zapustek, Aleksandrów district. Their furnishings are characteristic of phases A₃ of the younger pre-Roman period and of B₁ the Roman period.

Keywords: the Przeworsk culture, Kuyavia, cremation graves, skeletal grave, younger pre-Roman period, phase B₁ of the Roman period

Uwagi wstępne

Celem artykułu jest pełna prezentacja materiałów kultury przeworskiej, pozyskanych w 1963 r. przez Bonifacego Zielonkę z miejscowości Zapustek, pow. aleksandrowski, znajdujących się w zbiorach Działu Archeologii Muzeum Okręgowego w Toruniu (dalej DA MOT), które do tej pory nie zostały opublikowane w całości. Bonifacy Zielonka w pracy *Rejon Gopła w okresie późnolateńskiego i rzymskiego* na rycinach przedstawił tylko trzy spośród odkrytych we wspomnianej miejscowości zabytków, zaś opis znalezisk ograniczył do następującej wzmianki: „Na polu Żukowskiej znajduje się zniszczone cmentarzysko. Były tu groby ciałopalne, skąd zebrano ułamki ceramiki

(ryc. 2: 3), zapinkę żelazną (ryc. 2: 1) oraz tok oszczepu z czworograniastą tulejką (ryc. 2:2)” (Zielonka, 1970). Z kolei Olga Romanowska, prezentując nabytki Działu Archeologii w czasie od 1958 do 1964 r., wymieniła tylko dwa zabytki z Zapustka – jeden z noży i fibulę, umieszczając je mylnie w ramach nabytków z roku 1959. Dalsze materiały z Zapustka – ceramika z grobu 2 z badań B. Zielonki – wzmiankowane są przez Januariusza Janikowskiego w ramach opisu nabytków DA MOT z roku 1967 (Janikowski, 1969, s. 44). Z kolei Teresa Dąbrowska informacje na temat omawianego stanowiska umieściła w katalogu swojej książki pt. *Wczesne fazy kultury przeworskiej. Chronologia – zasięg – powiązania* (Dąbrowska, 1988, s. 268). Wspomniana

autorka poddała jednak w wątpliwość odkrycie grobu szkieletowego, jako argumentu używając brak wzmianki na temat takiego pochówku w publikacji Zielonki (1970). Wydaje się jednak, że bardziej wiarygodne są informacje podane w sprawozdaniu sporządzonym bezpośrednio po badaniach, niż te zawarte w późniejszej o siedem lat publikacji.

Według wspomnianego sprawozdania B. Zielonki (1963), w pierwszej połowie roku 1963 podczas prac melioracyjnych w miejscowości Zapustek (ryc. 1), prowadzący je Kazimierz Roszak (z pobliskiego Poczółkowa), w trakcie kopania rowów drenażowych natrafił na ciepłopalny grób (tu: Grób 1). Wydobył z niego zachowane w całości naczynie, zapinkę i przedmiot określony jako tok włóczni. Zabytki te przekazał ówczesnemu Konserwatorowi Zabytków Archeologicznych na województwo bydgoskie, dr. B. Zielonce. Grób ten znajdował się na polu pani Żbikowskiej, około 10 km na południe od Aleksandrowa Kujawskiego, w rozwidleniu polnych dróg, z których jedna prowadziła do Straszewa, druga zaś do Rybna. Teren w tym miejscu lekko opada w kierunku północnym, gdzie wcześniej znajdowały się łąki i mokradła, które w 1963 r. były już zmeliorowane. W sierpniu 1963 r. B. Zielonka w miejscu odkrycia wspomnianego grobu przeprowadził badania. W obrębie trzech wykopów, o łącznej powierzchni 156 m², odkrył dwa ciepłopalne groby i obiekt, który określił jako „ognisko”¹. Na obszarze o powierzchni około 0,5 ha wokół wyeksplorowanych obiektów przeprowadzono szczegółowe badania powierzchniowe, w trakcie których natrafiono jedynie na bardzo rzadko występujące ułamki ceramiki, w liczbie 13, w tym pięć fragmentów naczyń kultury amfor kulistych. W odległości około 200 m na północ od grobów odkrytych w sierpniu, miejscowy gospodarz pod dwoma głazami natrafił na szkielet, spod którego czaszki wydobył nóż. Brakuje jakichkolwiek innych informacji na temat tego obiektu. Zabytki pozyskane w 1963 r. z Zapustka znajdują się obecnie zbiorach DA MOT.

Analiza materiałów

Zapinka

Żelazną zapinkę (ryc. 2: 1), wydobytą w pierwszym z odkrytych w tej miejscowości grobów kultury przeworskiej, zaliczono do odmiany N według typologii Józefa Kostrzewskiego (1919). Do tej odmiany należą okazy o konstrukcji późnolateńskiej, z wysokim, łukowato ukształtowanym kabłąkiem i dolną cięciwą.

Fibule te wykonywano zarówno z żelaza, jak i ze stopów miedzi. Zapinki odmiany N, młodsze wśród form *geschweifite*, wyznaczają okres przejściowy pomiędzy młodszym okresem przedrzymskim a okresem wpływów rzymskich, stanowiąc formy przeżytkowe pierwszego ze wspomnianych okresów. Thomas Völling (2005, s. 124) podaje, że z obszaru *Germanii Magna* znanych jest co najmniej 930 fibul tego typu, silnie zróżnicowanych pod względem formy. Spośród trzech wydzielonych przez niego odmian typu N, interesująca będzie tylko odmiana N-a, ponieważ właśnie ją reprezentuje zapinka z Zapustka. Egzemplarz ten ma typowy dla tej odmiany silnie wygięty kabłąk, wykonany z drutu o romboidalnym przekroju, aczkolwiek w obrębie odmiany N-a mieszczą się również okazy wykonane z drutu o przekroju kolistym. Kabłąk omawianej tu zapinki jest gładki, bez plastycznych elementów, w przeciwieństwie do większości okazów odmiany N-a, które mają jakiś rodzaj profilowania – w postaci żeberka, guzka, dysku czy choćby nacięcia poniżej najwyższego punktu. Aczkolwiek ten ostatni sposób zdobienia mógł stać się nieczytelny wskutek uszkodzenia zewnętrznej warstwy kabłąka. W pochewce zapinki widnieje pojedynczy, okrągły otwór, co w tej odmianie jest rzadko spotykane, podobnie jak postać ramowata czy ażur schodkowy. Najczęściej stosowanym rozwiązaniem w obrębie odmiany N-a jest pełna pochewka o trójkątnym kształcie. Pomimo prostoty kształtu, widoczne są różnice pomiędzy poszczególnymi egzemplarzami, co świadczy o istnieniu małych, lokalnych warsztatów, produkujących te zapinki. Völling skatalogował aż 563 egzemplarze odmiany N-a ze 158 stanowisk na obszarze Barbaricum. Naniesienie na mapę pozwoliło określić ich koncentrację na obszarach Dolnego Połabia, dorzeczy Haweli i Szprewy oraz między Odrą a Wisłą. Niewielka ich ilość na terenie Czech i Słowacji oraz na zachód od Wezery spowodowana jest, zdaniem Völlinga, szybkim zastąpieniem tradycji późnolateńskich przez „nowinki” prowincjonalnorzymskie Horyzontu III (Völling, 2005, s. 125, Karte 13). Badacz ten w swoich zestawieniach podaje 63 groby, w których fibule odmiany N-a współwystępowały z innymi odmianami zapinek (Völling, 2005, Abb. 41, 42). Tylko w jednym przypadku fibula odmiany N-a współwystąpiła z kolankowatą zapinką odmiany K, co, wobec dość częstego występowania tych ostatnich z fibulami odmiany M-a, z którymi bardzo często rejestrowane są formy N-a, świadczy o późniejszym

1 Dokumentacja rysunkowa zaginiona.

pojawieniu się tych ostatnich – dopiero wówczas, gdy zapinki odmiany K skończyły się przeżywać w obrębie ostatniej fazy młodszego okresu przedrzymskiego, odpowiadającej fazie A₃ na obszarze kultury przeworskiej (Dąbrowska, 1988; Völling, 2005, Abb. 36, 41). Zapinki odmiany N-a jedynie w trzech grobach współwystąpiły z zapinkami Horyzontu I (*Horizont der geknickten Fibeln*), reprezentującymi formy o konstrukcji środkowolateńskiej, tj. odmiany D/E i późnolateńskiej (odmiana K). W kolejnych 22 grobach zostały znalezione z fibulami o konstrukcji późnolateńskiej Horyzontu II (*Horizont der geschweiften Fibeln* = *Großromstedt Zeitgruppe 3*), tj. z fibulami typów L, M-a, N-a, A.18 oraz z fibulą o konstrukcji środkowolateńskiej odmiany I (*Rechteckfibel*). W 23 następujących grobach fibule N-a znaleziono z zapinkami Horyzontu III (*Horizont ältester provinzialrömischer Fibeln*), takimi jak odmian M-b i N-b oraz typów A.2, A.19a i A.22; w ośmiu dalszych z zapinkami odmiany N-b, spotykanymi zarówno w grobach Horyzontu III, jak i IV, a w pięciu kolejnych z fibulami Horyzontu IV (*Augenfibelhorizont*), i wreszcie w jednym przypadku z najmłodszą formą typu N, tj. z zapinką odmiany N-c, mieszczącą się w Horyzoncie V (Völling, 2005, Abb. 43). Fibule tej ostatniej odmiany współwystępują nawet z fibulami A.72 (Bokiniec, Budynek, Pronobis, 2020, s. 125).

Noże

Teresa Dąbrowska (1997, s. 95–96) do typu I zaliczyła noże o trzpieniu jednostronnie wyodrębnionym z ostrza, natomiast do typu II – te wyodrębnione dwustronnie. Egzemplarz z grobu szkieletowego w Zapustku ma lekko wypukły grzbiet, podkreślony przez opadający w dół trzpień do rękojeści (ryc. 6: 2). Trzpień ten wyraźnie wyodrębniony jest od strony ostrza, w które przechodzi po łagodnym łuku, jak w podtypie Ia, grzbiet zaś w postaci nieznacznie zarysowanego uskoku, co z kolei upodabnia go do noży o dwustronnie wyodrębnionych trzpieniach typu II. Ostrze w najszerszym miejscu ma 2,1 cm, co przy całkowitej długości noża wynoszącej 12,9 cm, daje okaz o krępej formie. Egzemplarz ten jest bliski nożom podtypu Ia, które jednak mają trzpień wyraźnie jednostronnie wyodrębniony z ostrza, a grzbiet noża tworzy jednolity (bez uskoku) łuk z trzpieniem. Ten uskok sprawia, że forma z Zapustka nawiązuje również do podtypu II, jednak zdecydowanie bliższa jest podtypowi Ia. Te niewielkie uskoki, niezaobserwowane na cmentarzyskach w Oblinie (Czarnecka, 2007) i Kamieńczyku (Dąbrowska,

1997), wystąpiły na przykład na nożach z Wymysłowa (Jasnosz, 1952, np. ryc. 358: 4). Drugi z noży (ryc. 3: 1), odkrytych w omawianych tu grobach, ma zasadniczo prosty grzbiet – jedynie przejście grzbietu w trzpień jest ukształtowane lekko łukowato, jak w podtypie Ia, a nie stopniowato, jak w egzemplarzach typu II. Te wysmukłe formy, ukształtowane jak nóż z grobu 2 w Zapustku, na cmentarzysku w Piotrkowie Kujawskim, pow. radziejowski, wystąpiły z wyposażeniem typowym już dla faz A₁ i A₂ młodszego okresu przedrzymskiego (Kaszewska, 1962, XII: 4, XXIII: 5, XXIX: 2).

Typ I datowany jest prawie wyłącznie na młodszy okres przedrzymski. Okazy należące do podtypu IIa – z lekko łukowatym ostrzem, ale także z niewielkim uskokiem, charakterystycznym dla całego typu II, występują w zespołach grobowych kultury przeworskiej z fazy A₃ młodszego okresu przedrzymskiego i fazy B₁ okresu wpływów rzymskich.

Jedynie nóż z grobu nr 2 został lekko zgięty przed złożeniem do grobu. Takie działania okołofuneralne, jak gięcie i łamanie przedmiotów metalowych, w ciągu pierwszych czterech wieków istnienia kultury przeworskiej zaobserwowano w 80% grobów (Niewęglowski, 1981, s. 123).

Okucie łączyska (?)

Z pierwszego odkrytego w Zapustku grobu, przypadkowy znalazca dostarczył do muzeum żelazny przedmiot, który niestety później zaginął. W związku z tym jego opis i analiza możliwe są tylko na podstawie kilku słów na jego temat („tok żelazny oszczepu”), zawartych w niepublikowanym sprawozdaniu B. Zielonki i w jego artykule („tok oszczepu z czworograniastą tulejką”, Zielonka, 1970), gdzie na rysunku przedstawiono przedmiot w postaci zarysu w rzucie izometrycznym (Zielonka, 1970, tabl. 2: 3). Uniemożliwia to ścisłe określenie wymiarów, co ma szczególne znaczenie w przypadku przekroju poprzecznego. Przedmiot miał kształt ostrosłupa o wysokości około 8 cm, zaś długość boku czworobocznej podstawy wynosiła około 1 cm (ryc. 2: 2). Nie uwzględnili go ani Bartosz Kontny (1999) w pracy poświęconej wyłącznie okuciom dolnych partii włóczni, ani Tomasz Bochnak (2005). Z kolei Piotr Łuczkiwicz, chociaż wymienia go w katalogu jako tok za B. Zielonką (1970), to już w analizie o nim nie wspomina (Łuczkiwicz, 2006, s. 145–146, 327, nr 222). Od typowych toków przedmiot z Zapustka różni się kwadratowym przekrojem na całej swojej długości, aż po wylot. Jest to cecha zupełnie niespotykana wśród tego typu okuc

(Kontny, 1999; Łuczkiwicz, 2006, s. 145–146), aczkolwiek z obszaru kultury przeworskiej znane są tzw. groty stożkowate, których liście mają przekrój w kształcie kwadratu, lecz ich tulejki są w przekroju koliste, a ponadto są znacznie dłuższe od egzemplarza z Zapustka (Kontny, 1999, pl. 60). Jedynie grot ze Stanomina (gm. Dąbrowa Biskupia, pow. inowrocławski) ma wyraźnie przedłużony na górną część tulejki czworokątny przekrój, jednak już sam wylot tulejki ma – co prawda – lekko zaznaczone krawędzie, ale pomiędzy nimi boki są wypukłe (Bochnak, 2005, tabl. XXVII: 4; zbiory DA MOT). Poza tym grot ten jest znacznie większy i masywniejszy od omawianego tu przedmiotu, podobnie jak inne groty stożkowate. Najistotniejszą cechą różniącą okucie z Zapustka od wszystkich określanych jako toki czy groty stożkowate, są wymiary wylotu – bok ma długość zaledwie około 1 cm. Jedyny przedmiot, niemalże identycznie ukształtowany i o bardzo zbliżonych wymiarach jak ten z Zapustka, odkryto na cmentarzysku kultury przeworskiej w Tarnowie, pow. opolski. Jego długość wynosi 9,8 cm, a bok, również czworokątnie ukształtowanej tulei, ma zaledwie 1,3 cm (Godłowski, Szadkowska, 1972, s. 54, pl. XXXV: 6). Z tego powodu B. Kontny wykluczył go zarówno z kategorii grotów stożkowatych, jak i toków. Kazimierz Godłowski również miał wątpliwości, jeżeli chodzi o przeznaczenie tego wytworu jako okucia dolnej partii broni drzewcowej, stąd jego propozycja określenia funkcji tego szczególnego przedmiotu jako okucia końca łuku. Oznaczenie to Kontny (1999) odrzucił ze względów funkcjonalnych, mimo tego, że Kazimierz Godłowski ustalił miejsce okucia na podstawie fizycznie istniejących znalezisk dwóch łuków z Nydam (Godłowski, 1972, s. 125). Zauważone przez ostatnio wspomnianego badacza przypadki współwystępowania na ziemiach polskich grotów strzał ze stożkowatymi okuciami, faktycznie mogą potwierdzać jego tezę, że okucia te stanowią pozostałość po takich jednostronnie okutych zakończeniach łączy. Jedno z tych zakończeń łuku z Nydam miało wielokątny przekrój na całej długości, a drugie jedynie samo zakończenie w kształcie ostrosłupa (Engelhardt, 1865, tabl. XII: 10, 15). Może to jednak stanowić przesłankę do takiego właśnie określenia przedmiotów z Zapustka i Tarnowa.

Przedmiot z Zapustka datowany jest fibulą wariantu N-a wg Völlinga. Niemalże identyczny okaz z Tarnowa jest znacznie młodszy – współwystąpił bowiem z grzebieniem typu A I wg Thomas (s. 56–58), które to formy najczęściej są datowane na fazę B₂ okresu wpływów rzymskich.

Naczynia

Materiał ceramiczny, pozyskany z grobów odkrytych w Zapustku, jest bardzo silnie rozdrobniony, poza jednym naczyniem, wydobytym w całości (grób nr 1; ryc. 2: 3). Oprócz tego ostatniego natrafiono na pozostałości 19 naczyń, spośród których tylko w dwóch przypadkach możliwe było zrekonstruowanie pełnego profilu (ryc. 3: 4; 5: 3), a w dwóch kolejnych prawie pełnego (ryc. 3: 2; 4: 1). Nie oznacza to jednak, że odtworzono pełne formy. Nie było to możliwe ze względu na fakt, że odkryte fragmenty nie stanowiły kompletnych naczyń, lecz tylko jakąś część pierwotnych egzemplarzy. Powodem aż tak silnego rozdrobnienia i niekompletności naczyń jest przede wszystkim znaczny stopień zniszczenia grobów w trakcie prac rolnych i melioracyjnych. Z grobu nr 3 zachowała się bowiem jama o miąższości zaledwie 5 cm, a z grobu nr 2 – 30 cm. Niemniej jednak w zwyczaju ludności kultury przeworskiej było składanie do grobów wielu naczyń potłuczonych i zdekompletowanych, aczkolwiek deponowano także do kilku całych egzemplarzy (Godłowski, 1981, s. 107; Niewęglowski, 1981, s. 123). W przypadku tych ostatnich miało to miejsce szczególnie w młodszym okresie przedrzymskim i przy dużej liczbie naczyń w inwentarzu jednego grobu.

Naczynie z grobu nr 3 (ryc. 6: 1) i pozostałości szesściu z grobu nr 2 (numery w inwentarzu – 3, 4, 6, 10, 13, 18; ryc. 4: 8; 3: 4; 5: 3, 3a, 4; 4: 2,7) wykazują ślady wtórnego przepalenia – od nieznacznego, przejawiającego się w szarej barwie ścianek, poprzez delikatne spękania powierzchni, następnie silną deformację, aż po postać podobną do pumeksu, w której ścianki, pod wpływem wysokiej temperatury, uległy znacznemu pogrubieniu, możliwe że nawet trzykrotnemu w stosunku do pierwotnych wymiarów. Deponowanie przepalonych naczyń w grobach należy do typowych elementów obrzędowości pogrzebowej ludności kultury przeworskiej, szczególnie w młodszym okresie przedrzymskim i w fazie B₁ okresu wpływów rzymskich (Godłowski, 1981, s. 107; Niewęglowski, 1981, s. 136–138).

Do cech wyróżniających jedyne zachowane w całości naczynie (grób nr 1; ryc. 2: 3) należą: dwuczłonowość, cylindryczny wylew, największa wydętość brzuśca umieszczona tuż pod wylewem, od którego oddzielona jest dookólnym żłobkiem oraz situlowato ukształtowana dolna część brzuśca. Naczynia tego typu przez Godłowskiego (1981, s. 62, Tabl. I: 18) określone zostały jako szerokootworowe czarki o ostrym załomie brzuśca i pionowo ustawionej górnej części,

a przez Teresę Lianę (1970, tabl. II: 7, 11) sklasyfikowane w typie IV/1, do którego zaliczyła naczynia szeroko-otworowe o silnie zaakcentowanym załomie brzuśca. Średnice ich wylewów są na ogół dwukrotnie większe od wysokości. Naczynie z Zapustka wykazuje też silne podobieństwo do niektórych form typu II/3 (Liana, 1970, tabl. II: 6). Na tę zbieżność pomiędzy naczyniami typów II/3 i IV/1 wskazywała już zresztą sama Liana (1970, s. 439). Naczynia typu IV/1 o takich proporcjach jak naczynie z Zapustka, tj. o stosunku średnicy wylewu do wysokości wynoszącej 1,6 (i w ogóle poniżej 2,0), w grobach ludności kultury przeworskiej spotykane są rzadko. Na przykład na dużym cmentarzysku w Wymsławie tylko jedno naczynie typu IV/1 miało takie proporcje jak to z Zapustka (Jasnosz, 1952, ryc. 297: 7), a jedynie dwa stosunek wylewu do wysokości poniżej 2,0 (Jasnosz, 1952, ryc. 15c, 20d). Pierwsze z wymienionych współwystąpiło z dwoma zapinkami A.68, zaś pierwsze z dwóch pozostałych znaleziono w grobie razem z jednosiecznym mieczem typu III wg Wołągiewiczów (1963), a drugie z dwoma zapinkami odmian N-a wg Völlinga. Z kolei w Oblinie (299 grobów) na dziewięć naczyń tylko jedno miało identyczne proporcje, tj. stosunek średnicy wylewu do wysokości wynosił 1,6. Wspomniany stosunek drugiego naczynia z tej grupy wynosił 1,7, dwóch kolejnych 1,8 i dwóch ostatnich 1,9 (Czarnecka, 2007, tabl. CLXII: 167, 2; CXC VII: 233, 15; CC III: 241, 6; CC VII: 3, 4; CCXXXV: 286, 13). Na tym tle wyróżnia się niewielkie cmentarzysko w Grzybowie, liczące zaledwie 50 grobów (Garbacz, 2000, s. 131), z których wydobyto aż 12 egzemplarzy typu IV/1. Cztery z nich charakteryzują się stosunkiem średnicy wylewu do ich wysokości mniejszym od 2,0, tzn. mają proporcje naczyń wazowatych wg Bokiniec (2014, s. 22). Dwa spośród czterech wyżej wspomnianych współwystąpiły z zapinkami typu A.68. Naczynia typu IV/1 Liany charakterystyczne są dla fazy A₃ młodszego okresu przedrzymskiego i fazy B₁ okresu wpływów rzymskich. Stąd np. datowanie grobu 102 w Kamieńczyku na fazę A₃/B₁, z którego, notabene, wydobyto także zapinkę typu N-a wg Völlinga (Dąbrowska, 1997, s. 30, Taf. LIII: 102).

Dwa fragmenty podobnie ukształtowanego naczynia, lecz mniejszych rozmiarów, odkryto w grobie nr 2 (ryc. 4: 5). Naczynie to również charakteryzują: dwuczłonowość, największa wydętość brzuśca umieszczona tuż pod wylewem, od którego oddzielona jest dookólnym żłobkiem oraz situlowato ukształtowana dolna część brzuśca. Jedynie wylew nie jest cylin-

dryczny, lecz lekko wychylony na zewnątrz, przy czym sama forma, tj. poziome ścięcie krawędzi i trapezowaty kształt, jest identyczny jak w naczyniu omówionym powyżej. Szczególny kształt i umiejscowienie największej wydętości brzuśca pozwala przyporządkować również to naczynie, tak jak te omówione powyżej, do typu IV/1 Liany (1970, tabl. II: 7), aczkolwiek trudność w określeniu wysokości tego naczynia nie pozwala wykluczyć przynależności do jednej z form typu II/3 (1970, tabl. II: 6). Na to podobieństwo zwracała uwagę już sama Liana (1970, s. 439), co wiąże się z arbitralnym wyznaczeniem granicy pomiędzy morfologicznie bardzo zbliżonymi formami, których poszczególne typy stanowią metryczne continuum.

Podobnie ostroprofilowaną, umieszczoną tuż pod wylewem największą wydętość brzuśca, ma naczynie zachowane tylko w postaci czterech niedużych ułamków (ryc. 4: 8). Był to prawdopodobnie wysoki okaz, co daje podstawy do przyporządkowania go do typu II/3 wg Liany.

Trójczłonowe naczynie z grobu nr 2 (ryc. 3: 2) należy zaliczyć do typu IV wg klasyfikacji T. Dąbrowskiej (1997, s. 103). Typ ten tworzą naczynia wazowate z wyraźnie zaznaczoną szyjką, często występującą situlowatą częścią przydenną i wylewem typu b (facetowanym, ale słabiej pogrubianym niż w typie a) wg wspomnianej autorki (Dąbrowska, 1997, s. 101) oraz z wysoko umieszczoną największą wydętością brzuśca, często zdobioną wąskim pasmem ornamentu. Naczynia te zazwyczaj mają ucha, zdarzają się jednak egzemplarze bez uch. Ze względu na fragmentaryczny stan zachowania naczynia z Zapustka nie ma pewności, czy akurat ten egzemplarz faktycznie go nie miał. Wcześniejsza postać największej wydętości, w Kamieńczyku występująca w fazie A₂ i rzadko w A₃ (Dąbrowska, 1997 Taf. L: 96, 7; LX: 115, 9; CXXXIX: 301, 20; CLXXIV: 376, 12), charakteryzuje się zaokrągleniem łagodnie opadającym od dolnej partii szyjki oraz średnicą wyraźnie większą od wylewu. Na dużym cmentarzysku w Karczewcu (Dąbrowska, 1973) ani jedno naczynie z tak ukształtowanym brzuścem nie zostało zdeponowane w fazie A₃. Natomiast formy pojawiające się w Kamieńczyku w fazie A₃ (jeden okaz datowany jest na A₂/A₃) największą wydętość brzuśca mają załamaną bardziej ostro (po bardziej ciasnym łuku) i mniej wyeksponowaną – o wyraźnie mniejszej średnicy, tylko nieznacznie większej od średnicy wylewu (lub jej równej), niż okazy charakterystyczne dla fazy A₂ (Mycielska, Woźniak, 1988, tabl. LXIV: 19; Dąbrowska, 1997,

np. Taf. XXVIII: 58, 6; LXXXIII: 156, 14; LXXXVIII: 168, 7). Zatem egzemplarz z Zapustka bliższy jest formom pojawiającym się właśnie w tej fazie, niż tym typowym dla fazy A_3 . Potwierdzają to inne tego typu naczynia z fazy A_3 z cmentarzysk kultury przeworskiej, np. w Oblinie (Czarnecka, 2007, np. Taf. CXIX: 4; LX: 17), Błoniu (Mycielska, Woźniak, 1988, tabl. CXX: 13) i, szczególnie licznie, w Karczewcu (Dąbrowska, 1973, np. tabl. XXVII: 5, XXVIII: 19, XXXVIII: 27). Z drugiej strony, żadnej z obydwu wspomnianych tu odmian typu IV wg Dąbrowskiej nie odkryto na takich nekropolach jak Wymysłowo (Jasnosz, 1952) i Grzybów (Garbacz, 2000). Na pierwszym z wymienionych, najpewniej ze względu na niewielki udział grobów z fazy A_2 , a na drugim z powodu założenia cmentarzyska dopiero w początkach okresu wpływów rzymskich, co tylko potwierdza wczesną chronologię egzemplarzy ukształtowanych jak ten z Zapustka i ich przeżytkowy charakter już w fazie A_3 . Wąskie pasmo ornamentu należy do najczęściej stosowanych zdobień na naczyniach kultury przeworskiej z młodszego okresu przedrzymskiego. Ornament w identycznej postaci jak z Zapustka nie jest znany z żadnego z cmentarzysk przywoływanych w tym artykule. Nawet rozpatrywane osobno, obydwa wątki z interesującego nas naczynia, należą do bardzo rzadko używanych w garncarstwie ludności kultury przeworskiej. Na przykład niewielkie jodełki w układzie pionowym na ceramice w Karczewcu znane są tylko z dwóch przypadków, nadto zaobserwowanych na pojedynczych, niewielkich ułamkach. Przez T. Dąbrowską nie zostały nawet uwzględnione w zestawieniu ornamentów (Dąbrowska, 1973, s. 517, ryc. 111, tabl. XXXI: 10; XXXII: 18). Powtarzalny motyw potrójnej jodełki (ale nieograniczonej dookólnymi liniami rytymi) tworzy dookolne pasmo na czterech naczyniach z Kamieńczyka (Dąbrowska, 1997, Taf. XXVIII: 58, 6; LXIII: 118, 12, 15; LXXXVIII: 168, 7), w tym na trzech typu IV wg Dąbrowskiej (o ostroprofilowanej największej wydętości brzuśca), które współwystąpiły m.in. z fibulami odmiany M wg Kostrzewskiego (1919). Analogiczne motywy jodełki w układzie pionowym wystąpiły na zaledwie dwóch naczyniach z cmentarzyska w Niedanowie i aż na trzech na niewielkim cmentarzysku w Dobrzankowie (Okulicz, 1971, ryc. 5b, 30d, 39a). Na dwóch z tego ostatniego, datowanych na fazę A_3 , tworzyły horyzontalnie pięć rzędów dookolnego zygzaka, ograniczonych od góry i od dołu linią rytą, a na dwóch kolejnych, z faz A_3 i B_1 , formowały cztery rzędy. Pierwszy motyw zaobserwowano m.in. na naczyniu typu IV wg Liany

z grobu 211, drugi na wysokim(?), wazowatym naczyniu z grobu 480 (Ziemlińska-Odojowa, 1999, Taf. LXI: 211, 5; CLXXV: 480, 6). Również pojedynczy zygzak, ograniczony pojedynczymi liniami rytymi na ceramice kultury przeworskiej z młodszego okresu przedrzymskiego spotyka się bardzo rzadko (Dąbrowska, 1973, tabl. XXVIII: 4, 8; Dąbrowska, 1997, Taf. LXV: 120, 12, CLXXII: 367, 7; Skowron, 2006, tabl. LIV: 3; Czarnecka, 2007, s. 104, Abb. 5.C; Taf. CCXXVI: 278, 8), jednak wyraźnie częściej niż taki jak na naczyniu z Zapustka – zdwojony, jako że identyczny motyw jak ten w postaci zdwojonego zygzaka (ograniczonego poziomymi liniami rytymi) omawianego naczynia z Zapustka, wśród zdobień na ceramice z cytowanych tu cmentarzysk kultury przeworskiej, widnieje tylko na jednym, fragmentarycznie zachowanym naczyniu, analogicznym pod względem formy do okazu z Zapustka – na odkrytym w grobie 147 w Karczewcu (Dąbrowska, 1973, tabl. XXXVII: 6). Podobny do powyższego wątek, lecz bez środkowej linii horyzontalnej, oddzielających zygzaki, zdobi okaz z grobu 77 w Błoniu (Mycielska, Woźniak, 1988, tabl. LXIV: 19). Częściej, niż na innych cmentarzyskach kultury przeworskiej, motyw pionowej jodełki wystąpił w Wesółkach (Dąbrowska, Dąbrowski, 1967, ryc. 11: 4, 7; ryc. 16: 10, 13; ryc. 20: 17; ryc. 28: 5; ryc. 29: 24; ryc. 50: 1; ryc. 64: 8).

Wśród naczyń z Zapustka o wylewach nachylnych do wnętrza można wydzielić dwa typy: dwa lub trzy kubki oraz naczynie podtypu IIIA2 wg Andrzejowskiego (1998, s. 89–90, pl. XCVI), odpowiadające grupie III wg Liany. W kulturze przeworskiej ilość naczyń o wylewach typu I wzrasta sukcesywnie w ramach młodszego okresu przedrzymskiego. Pojawiają się w grobach na jej obszarze już w fazie A_1 (np. Bednarczyk, Romańska, Sujecka, 2010, ryc. 41), a od fazy A_2 spotyka się je na cmentarzyskach stosunkowo często, choć są to wówczas prawie wyłącznie niewielkie kubki beczułkowate (grupa I, typ 7 wg Dąbrowskiej, 1973, s. 500–501 = Typ I.7 w zapisie Czarneckiej, 2007, s. 97), analogiczne do tych z Zapustka (ryc. 5: 2, 3, 4?). Zresztą w kulturze przeworskiej stosowane są jako wyposażenie grobów również we wczesnym okresie wpływów rzymskich, a w tym czasie także dość licznie na jej osadach (Skowron, 2006, s. 59). Na cmentarzyskach tej kultury często stanowią najliczniejszy typ kubków (Dąbrowska, 1973; Ziemlińska-Odojowa, 1999; Czarnecka, 2007, s. 97; Kordowska, Kowalska, 2018, s. 64), aczkolwiek w zestawach grobowych kultury przeworskiej w stosunku do naczyń o wylewach wychylonych

na zewnątrz wspomniane kubki nie stanowią pokazowego zbioru. Jednak już od fazy A_3 istotnie wzrasta liczba naczyń o wylewach nachylonych do wnętrza, niebędących kubkami – są to większe naczynia misowate lub garnkowate oraz małe okazy, identyczne pod względem formy, jak typ I.7 wg Dąbrowskiej, lecz bezuche. Tendencja wzrostowa, jeżeli chodzi o udział naczyń o wylewach nachylonych do wnętrza naczyń w inwentarzach grobowych kultury przeworskiej, utrzymuje się również we wczesnym okresie wpływów rzymskich. Niemniej jednak ich frekwencja na poszczególnych cmentarzyskach jest zróżnicowana, np. na cmentarzysku w Niedanowie (Ziemlińska-Odojowa, 1999) naczynia o wylewach nachylonych do środka stanowiły aż 30% wszystkich naczyń!² Również w Łęgonicach (Kordowska, Kowalska, 2018) ich udział był wysoki – wynosił bowiem 20% całego zbioru³, lecz już w Oblinie było to 14 %⁴, a w Karczewcu zaledwie 7%⁵.

W obrębie wyróżnionego przez T. Dąbrowską typu I.7 warto wydzielić dwie odmiany: pierwsza charakteryzuje się zaokrąglonym brzuścem, którego dolna partia dochodzi do dna pod kątem rozwartym, druga zaś ma część przydenną ukształtowaną situlowato. I właśnie tę drugą reprezentuje kubek z Zapustka o w pełni zrekonstruowanym profilu (ryc. 5: 3, 3a). Dokładnie tak ukształtowane kubki oraz naczynia identyczne pod względem formy i rozmiarów lecz bezuche, na cmentarzyskach przeworskich datowane są na fazy A_3 młodszego okresu przedrzymskiego oraz B_1 i B_2 okresu wpływów rzymskich (np. Dąbrowska, 1973, tabl. III: 23, XV: 2; Andrzejowski, 1998, pl. I: 2, 1; Ziemlińska-Odojowa, 1999, Taf. VI: 17, 7; Czarnecka, 2007, Taf. LXVII: 64a, 3; CXXXIII: 134, 6; CXLI: 143, 9). Pozostałością podobnie ukształtowanego naczynia, jednak mniejszych rozmiarów jest mały fragment wylewu, dlatego nie można stwierdzić, czy naczynie, z którego ten fragment pochodzi, posiadało ucho (ryc. 5: 4). Mamy więc tu do czynienia albo z ułamkiem kubka, albo z jednym z tych egzemplarzy identycznie uformowanych, lecz bezuchych. Jeden, niewielki fragment naczynia z Zapustka, z zachowanym śladem po przyczepie ucha (ryc. 5: 2), stanowi najprawdopodobniej pozostałość po niedużym, beczułkowatym kubku typu I.7. Jego

wylew ma zakończenie V-kształtne – tylko wyjątkowo spotykane wśród naczyń datowanych na młodszy okres przedrzymski i fazę B_1 okresu wpływów rzymskich (Dąbrowska, 1973, tabl. XX: 16).

Zachowany fragmentarycznie kubek z trzeciego grobu ma beczułkowatą formę, analogiczną do typów I.5 i I.7 wg T. Dąbrowskiej, lecz cylindryczny, pogrubiony wylew o płasko ściętej krawędzi. Tak ukształtowane (cylindryczne) wylewy były bardzo rzadko stosowane w tej kategorii naczyń kultury przeworskiej (Marciniak, 1957, tabl. LXIII: 1; Dąbrowska, 1973, XLVII: 6). Naczynia typu I.7 bywają jednak asymetryczne, a wylew w jednej części może być nachylony do wnętrza, a w innej cylindryczny (Dąbrowska, Dąbrowski, 1967, ryc. 64: 4).

Bezuche i zdobione naczynie z Zapustka (ryc. 3: 4), o zachowanym pełnym profilu, zaliczone do podtypu IIIA2 wg Andrzejowskiego, odpowiadające formom grupy III wg Liany (1970) i typowi D wg Dąbrowskiej (1997), ma kształt niemalże identyczny jak wyżej wspomniany kubek (z tego samego grobu), którego profil również można było w pełni zrekonstruować. Jak już zauważono, kształt ten charakterystyczny jest dla naczyń z fazy A_3 młodszego okresu przedrzymskiego i z wczesnego okresu wpływów rzymskich – szczególnie licznie zaobserwowany na cmentarzysku w Niedanowie, zarówno w postaci kubków, jak i form bezuchych. Z kolei ornament (składający się z pasma trójkątów wypełnionych równoległymi liniami, które w sąsiadujących trójkątach stanowią odbicia lustrzane), podobnie jak w przypadku naczynia trójczłonowego, należy do rzadko wykorzystywanych w zdobnictwie naczyń kultury przeworskiej. Spośród większości przywoływanych tu cmentarzysk kultury przeworskiej wystąpił jedynie na pojedynczych naczyniach w Karczewcu (ułamek naczynia nieokreślonego typu; Dąbrowska, 1973, tabl. II: 8), Kamieńczyku (typ A.2, faza B_1 ; Dąbrowska, 1997, Taf. CXL: 302, 5) i Nadkolu (typ IIC1b; faza 2b – młodszy odcinek fazy B_{2a} i większość fazy B_{2b} ; Andrzejowski, 1998, Taf. LVII: 92, 1). Tego typu ornamentu nie ma w zestawieniu sporządzonym przez J. Skowrona (2006, tabl. LXI) dla ceramiki kultury przeworskiej z dorzecza środkowej i dolnej Bzury. Stosunkowo często, w porównaniu do wielkości zbioru naczyń, zaobserwowano go na liczącym 70 grobów cmentarzysku w Wesółkach w pow. kaliskim, gdzie wystąpił na egzemplarzach datowanych na fazy A_2 i A_3 (Dąbrowska, Dąbrowski, 1967, ryc. 8: 5; 10: 1; 30: 7, 10). Zwraca uwagę obecność tego ornamentu na kubku z jednego z pochówków (A_2 lub A_3), z liczącego zaledwie 35 grobów

2 Udział naczyń obliczono na podstawie okazów z zachowanymi górnymi partiami z pierwszych 229 grobów.

3 Uwzględniono wszystkie naczynia prezentowane we wspomnianej publikacji.

4 Udział naczyń obliczono na podstawie okazów z zachowanymi górnymi partiami z pierwszych 235 grobów.

5 Uwzględniono wszystkie naczynia prezentowane we wspomnianej publikacji.

cmentarzyska w Dobrzankowie (Okulicz, 1971, ryc. 6a). Zdobienie to występuje jednak również na naczyniach z nawet znacznie później datowanych grobów, m.in. na fazę C₁ okresu wpływów rzymskich (np. Makiewicz, 1970, s. 188–189, tabl. XIII: 1; Ziętek, 2004, tabl. XVI: 55, 14–15).

Pięć (lekką przepalonych) fragmentów średniej wielkości naczynia (średn. wylewu 25,5 cm) z grobu 2 stanowi pozostałość po formie szerokootworowej i szerokodennej, o wylewie lekko wychylonym na zewnątrz i niedbale facetowanym (ryc. 5: 1). Brzusiec jest słabo wyodrębniony – zaledwie o 1,5 cm większej średnicy niż średnica wylewu. Niestarannie są również zagładzane i szorstkie obydwie powierzchnie. Niestety, trudno jest określić pierwotną wysokość tego naczynia. Mogło być ono przysadziste, o wysokości mniejszej od średnicy wylewu. Bardziej prawdopodobne jest jednak, że wspomniane fragmenty stanowią pozostałość po jakiejś smuklejszej formie, naczynia garnkowate, o bardzo słabo zaznaczonym brzuscu (szerokootworowe i szerokodenne), do grobów kultury przeworskiej składane były bardzo rzadko, choć wyjątkiem jest tu cmentarzysko w Wilanowie. Niemniej jednak nawet tutaj, pomimo podobieństwa, a nawet identyczności formy, różnią się one od egzemplarza z Zapustka gładko wykończonymi ściankami (Marciniak, 1957, s. 68, 95, tabl. LVI: 4; LXXX: 3). A całe formy (lub te o zachowanym pełnym profilu) o cechach ceramiki kuchennej, w młodszym okresie przedrzymskim w kontekście sepulkralnym należą wręcz do wyjątkowych (Czarnecka, 2007, Taf. LXX: 22). Nieco częściej, jako dary grobowe, wykorzystywano garnkowate naczynia grubej roboty, lecz o bardziej zaznaczonych największych wydętościach brzuśców (Dąbrowska, Dąbrowski, 1967, ryc. 70: 6; ryc. 24: 1). Egzemplarz z Zapustka wydaje się najbliższy przysadzistym, szerokodennym, bezuchym garnkom kultury oksywskiej z ziemi chełmińskiej (Bokiniec, 2008, s. 140–141, zestawienie 36: 4a). O ile jednak w kulturze oksywskiej na ziemi chełmińskiej garnki takie są często spotykane w inwentarzach grobowych, o tyle w kulturze przeworskiej należą do wyjątków.

Wyjątkową formą charakteryzuje się również zdobione, niemalże kuliste, niewielkie naczynie, o wysokości około 10,5 cm (nie zachował się sam wylew) i średnicy największej wydętości brzuśca wynoszącej 11 cm (ryc. 4: 1, 1a). Jego idealnie wyrównana, lśniąco-czarna powierzchnia oraz niezwykle cienkie ścianki

o grubości 2–3 mm świadczą o reprezentacyjnym charakterze tego naczynia. Egzemplarz o identycznym, kulistym kształcie i o paśmie ornamentu umieszczonym w tym samym miejscu, stanowił jeden z elementów wyposażenia grobu kultury oksywskiej w Podwiesku, stanowisko 2 (Bokiniec, 2005, Taf. XV: 33, 2). Grób ten, z fibulami odmian M-a i N-a wg Völlinga, był szczególnie bogato wyposażony, m.in. w kilkadziesiąt szklanych paciorków (w tym duże formy grup 23 i 25 wg Haevernick, 1960), kilka kótek brodawkowatych z brązu ołowiowego oraz ozdoby, wykonane wyjątkowo (w skali Barbaricum w fazie A₃ młodszego okresu przedrzymskiego) ze złota.

W tym kontekście warte uwagi jest to, że naczynie tego typu w Podwiesku, stan. 2, współwystąpiło, tak jak w Zapustku, z przysadzistym garnkiem (Bokiniec, 2005, Taf. XV: 33, 1).

Poza omówionymi wyżej, z grobu nr 2 w Zapustku wydobyto także pozostałości trzech niewielkich naczyń, o średnicach wylewów wynoszących około 5 cm (ryc. 4: 2), 8,5 cm (ryc. 4: 4) i około 7 cm (ryc. 4: 7). W pierwszym przypadku jest to wylew, pogrubiony tak, jak zazwyczaj bywają wylewy naczyń kultury przeworskiej w młodszym okresie przedrzymskim. Jednak silne przepalenie spowodowało znaczne pogrubienie i, być może, zniekształcenie, stąd nie ma pewności, co do jego pierwotnej średnicy. Tradycje garncarskie tego samego okresu reprezentuje facetowany wylew, jako jedyny pozostały z drugiego naczynia. Jednak tak niewielkie ułamki wylewów ani w pierwszym z przypadków, ani w drugim nie pozwalają uściślić form naczyń, z których pochodzą, poza (wynikającym z danych metrycznych) faktem przynależności do kategorii naczyń małych. Tak ukształtowane wylewy i górne partie brzuśców mają bowiem naczynka bardzo różne pod względem kształtu. Są to, datowane na fazy A₂, A₃ i B₁, zarówno szerokodenne, jak i wąskodenne, w tym situlowate, miseczki (np. Czarnecka, 2007, Taf. X: 10a, 7; Taf. XVII: 20, 13; Taf. LXVIII: 65, 28; Taf. LXXII: 66, 16), ale również niewielkie kubeczki (np. Czarnecka, 2007, Taf. LXXV: 68, 3; Taf. CXXXVI: 137, 3; Taf. CXXI: 143, 6).

Uwagi końcowe

Wyposażenie wszystkich grobów kultury przeworskiej, odkrytych w Zapustku, ma cechy charakterystyczne dla młodszego okresu przedrzymskiego, szczególnie fazy A₃. Jednak większość z wydobytych przedmiotów przeżywa się jeszcze w fazie B₁ okresu wpływów rzymskich.

Groby ciałopalne i „ognisko” wystąpiły w jednym skupisku, wokół którego (na obszarze około 0,5 hektara) zaobserwowano zaledwie osiem małych fragmentów naczyń kultury przeworskiej. Biorąc pod uwagę prawie zupełne zniszczenie jednego z grobów i znaczne uszkodzenie drugiego, można założyć, że w najbliższym otoczeniu nie było dalszych pochówków. Znikoma ilość ułamków ceramiki zdaje się również wykluczać obecność osady wspomnianej kultury, na której mogłyby wystąpić takie odosobnione groby.

Pochówek inhumacyjny, ze względu na formę towarzyszącego mu noża, można datować ogólnie na młodszy okres przedrzymski. Grób ten oddalony był o około 200 m od wspomnianych pochówków ciałopalnych. Prawie zupełny brak ruchomych materiałów kulturowych na powierzchni gruntu może wskazywać, podobnie jak w przypadku grobów ciałopalnych, na odosobniony charakter pochówku szkieletowego. Jednak groby tego ostatniego typu często miały znaczną głębokość, co mogło uniemożliwić ich odkrycie, ponieważ nawet znaczne zniszczenie nie skutkuje ujawnieniem się elementów inwentarza grobowego.

Birytualny obrządek pogrzebowy był stosowany jedynie w niektórych regionach kultury przeworskiej, lecz właśnie na Kujawach należy w młodszym okresie przedrzymskim do typowych (np. Kokowski, 1989).

Opis materiałów

Grób 1 (ciałopalny)

Inwentarz (ryc. 2: 1-3): 1. Fibula żelazna odmiany N wg Kostrzewskiego (1919) wariantu N-a wg Völlinga (2005), jednoczęściowa. Sprężynka jest czterozwojowa, z czego dwa zewnętrzne zwoje stanowią przejście do dolnej cięciwy, a trzeci przechodzi w igłę. Na nóżce, w części nadpochewkowej znajduje się osiem nacięć. Samą pochewkę zdobi jeden (centralnie usytuowany) otwór, o średnicy 0,2 cm, i dwa płytkie, liniowe tłoczenia, równoległe do zakończenia pochewki, w odległości 0,1 i 0,3 cm od jej końca. Kabłąk w przekroju był pierwotnie romboidalny, lecz obecnie fibula ma uszkodzoną większą część powierzchni, której pierwotna warstwa zewnętrzna zachowana jest jedynie w obrębie pochewki i jednocentymetrowej części kabłąka przy niej, a także na długości 3,3 cm od końca igły, której długość wynosi 5,2 cm i kończy się 0,7 cm przed zakończeniem pochewki. Całkowita długość fibuli wynosi 5,9 cm, wysokość 2,5 cm; ryc. 2: 1 (MT/A/4388-3); **2.** Przedmiot (okucie łączyska?) czworokątny w przekroju, wykonany z żelaza; długość ok. 8 cm,

najprawdopodobniej pusty wewnątrz; ryc. 2: 2 (MT/A/4388-4; zaginął⁶); **3.** Naczynie typu IV/1 wg Liany, dwuczłonowe, z cylindrycznym, poziomo ściętym, niepogrubionym wylewem, oddzielonym od brzuśca głęboko rytym, dookólnym rowkiem. Zachowane w całości, pęknięte. Powierzchnia zewnętrzna naczynia jest jasnobrunatna; pierwotnie była starannie wygładzona, obecnie jest w znacznej mierze starta. Powierzchnia wewnętrzna, barwy jasnobrunatnej, przy dnie ceglastej, jest gładka, lecz mniej starannie wygładzona, niż zewnętrzna. Średnice: wylewu 16 cm, największej wydętości brzuśca 17 cm, dna 7,5 cm; wysokość 10 cm; grubość ścianki 0,5 cm; ryc. 2: 3 (MT/A/4388-1).

Chronologia: MOPR A₃ – OR B_{1a}

Uwaga:

Nie ma pewności, czy znalazca przekazał całość wyposażenia grobu.

W księdze inwentarzowej DA MOT w rubryce „NAZWA, OPIS, LOKALIZACJA STANOWISKA” zapisano „z grobu na polu Żbikowskiej, jesień 1961”, a w rubryce „SPOSÓB NABYCIA” – „oddane w depozyt przez mgr. B. Zielonkę 19.1.1961 r.”

Grób 2 (ciałopalny)

Odkryty 62 m na zachód od drogi i 10,8 m na południe od seradeli. Zarysował się na głębokości 30 cm poniżej poziomu gruntu jako nieregularna jama o średnicy 50 cm i miąższości 30 cm. Wypełnisko stanowiły warstwy czarnej ziemi i popielatego piasku, w których zalegały: nóż i ułamki około siedemnastu naczyń ceramicznych. Grób naruszony przez przebiegający obok rów drenażowy. Według prowadzącego badania wśród spalonych ludzkich szczątków znajdowało się także „kilka przepalonych kostek oraz nadpalona kostka prawdopodobnie łopatkowa ze zwierzęcia lub ptaka”. Materiał osteologiczny nie zachował się.

Inwentarz (ryc. 4: 1-8, ryc. 5: 1-4): 1. Nóż z prostym grzbietem, zbliżony do typu Ia wg Dąbrowskiej, lekko zgięty (zdeformowany) mniej więcej w połowie; silnie uszkodzony przez rdzę; długość 15,4 cm (pierwotna długość 16,4 cm), w tym trzpień do rękojeści 4,5 cm; największa zachowana szerokość ostrza 2,0 cm (pierwotna szerokość 2,2 cm); szerokość trzpienia 0,6–0,9 cm; ryc. 3: 1 (MT/A/4388-2); **2.** Naczynie wazowate, trójczłonowe typu IV wg Dąbrowskiej, o wylewie czterokrotnie facetowanym, wychylonym na zewnątrz; wąskie pasmo (o szerokości 0,9 cm) ornamentu metopowego, głęboko rytego i odciskanego

6 Rysunek wg Zielonka, 1970, Tabl. 2: 3.

zdobienia; powierzchnia zewnętrzna idealnie gładka, równa i lśniąca barwy głębokiej czerni; powierzchnia wewnętrzna barwy czarnoszarej, gładka, z widocznymi miejscami poziomymi pasmami zagładzeń; naczynie zachowane w postaci 26 fragmentów, stanowiących około 1/8 całości naczynia, bez dna; średnice: wylewu 26 cm, największej wydętości brzuśca 27 cm, dna około 14 cm; wysokość nie mniejsza niż 15 cm; grubość ścianki 0,4–0,7 cm w obrębie brzuśca, głównie 0,5 cm; ryc. 3:2;

3. Naczynie wazowate, typu II/3 wg Liany, o bardzo wysoko położonej i ostro załamanej największej wydętości brzuśca; powierzchnia zewnętrzna idealnie gładka, równa, barwy jasnobrunatnej; powierzchnia wewnętrzna plamista – barwy jasnobrunatno-szaro-ceglastej, gładka, z widocznymi miejscami poziomymi pasmami zagładzeń; naczynie zachowane w postaci 31 fragmentów, z których część jest zdeformowana i bardzo mocno przepalona (do porowatej postaci pumeksopodobnej); bez wylewu; średnice: największej wydętości brzuśca 21 cm, dna 9,5 cm; zachowana wysokość 13,5 cm (do 1 cm powyżej największej wydętości brzuśca); grubość ścianki 0,3–0,5 cm, poza największą wydętością brzuśca, gdzie wynosi 0,8 cm; niewykluczone, że dalszych 17, bardzo silnie przepalonych (o strukturze pumeksu) fragmentów ceramiki, również pochodzi z tego naczynia; ryc. 4: 8;

4. Naczynie jednoczłonowe grupy III wg Liany/ typ IIIA2 wg Andrzejowskiego; zdobione pasmem (szerokość 1,5 cm) regularnego ornamentu w odległości 2 cm poniżej krawędzi wylewu; naczynie wtórnie przepalone, silnie zdeformowane, zachowane w 34 fragmentach, stanowiących około 1/3 całego naczynia; powierzchnia zewnętrzna pierwotnie gładka, czarna, lśniąca, powierzchnia wewnętrzna barwy ciemnoszarobrunatnej, pierwotnie gładka z pasmami dookólnych zagładzeń; średnice: wylewu 15 cm, największej wydętości brzuśca 18 cm, dna 8,5 cm; wysokość 15 cm; grubość ścianki 0,5 cm (w obrębie wylewu 0,8 cm); ryc. 3: 4;

5. Niewielkie, niemalże kuliste naczynie, zdobione dookólnym pasmem (o szerokości 1,2 cm) zmiennego, metopowego ornamentu, głęboko rytego i odciskanego; powierzchnia zewnętrzna idealnie gładka, równa i lśniąca barwy głębokiej czerni; powierzchnia wewnętrzna barwy czarnoszarej, gładka, z widocznymi miejscami poziomymi pasmami zagładzeń; naczynie zachowane w postaci 18 fragmentów (bez wylewu), stanowiących około 1/6 całości naczynia; średnice: szyjki 4,5 cm, największej wydętości brzuśca 11 cm, dna 3,5 cm; przypuszczalna wysokość około 10–11 cm; grubość ścianki 0,2–0,4 cm (głównie 0,3 cm);

ryc. 4:1, 1a;

6. Kubek typu I.7 wg Dąbrowskiej, o wylewie nachylonym do wnętrza, wtórnie przepalony, lekko zdeformowany; powierzchnia zewnętrzna pierwotnie gładka; dno i niewielka część przydennej partii brzuśca zachowały pierwotną(?) jasnobrunatną barwę z lekko ceglasytymi przebarwieniami; pozostałe powierzchnie są barwy szarej; kubek zachowany we fragmentach, stanowiących około 1/2 całości; średnice: wylewu 13 cm, największej wydętości brzuśca 14 cm, dna 9 cm; wysokość 12 cm; ścianka najmniejszą grubość (0,5 cm) ma w dolnej części brzuśca, pogrubia się ku górze do 0,9 cm na wysokości wylewu; ryc. 5: 3, 3a;

7. Garnek o powierzchniach barwy szarej, szorstkiej, nierównej; zachowany w postaci pięciu fragmentów; wylew wychylony na zewnątrz, niestarannie facetowany, pogrubiony średnice: wylewu 25,5 cm, dna 20 cm; wysokość powyżej 20 cm; grubość ścianki 0,6–1,0 cm; ryc. 5: 1;

8. Fragment naczynia, zdobionego urozmaiconym pasmem (szerokość 0,9 cm) ornamentu; zachowany niewielki ślad po uchu i po czopie ucha; powierzchnia zewnętrzna, tam gdzie nie jest uszkodzona, idealnie gładka, równa i lśniąca barwy głębokiej czerni; powierzchnia wewnętrzna barwy jasnobrunatnej, gładka, z widocznymi poziomymi pasmami zagładzeń; grubość ścianki 0,7 cm, przy przejściu do szyjki 0,4 cm; ryc. 3: 3;

9. Fragment niedużego kubka, typu I.7 wg Dąbrowskiej, o wylewie nachylonym do wnętrza i śladem po naklejanym uchu na wysokości 0,7 cm poniżej krawędzi wylewu; obydwie powierzchnie gładkie, trochę nierówne, barwy jasnobrunatnej, wewnętrzna nieco ciemniejsza; grubość ścianki 0,5 cm; ryc. 5: 2;

10. Fragment nieznacznie pogrubionego wylewu nachylonego do wnętrza naczynia (kubek? typu I.7 wg Dąbrowskiej); powierzchnia zewnętrzna gładka, lekko nierówna, barwy szaro-ceglastej, wewnętrzna gładka, barwy ceglastej, spękana pod wpływem wtórnego przepalania; grubość ścianki 0,5 cm do 0,7 cm w obrębie wylewu; ryc. 5: 4;

11. Dwa fragmenty naczynia wazowatego typu IV/1 wg Liany, o ostro załamanej największej wydętości brzuśca, umieszczonej tuż pod lekko wychylonym na zewnątrz wylewem, dno situlowate; powierzchnia zewnętrzna gładka, równa, barwy ceglastej, wewnętrzna barwy jasnobrunatno-ceglastej, pierwotnie gładka z poziomymi pasmami zagładzeń; grubość ścianki 0,6 cm; 12 dalszych fragmentów brzuśców o powierzchni zewnętrznej barwy ceglastej pochodzi prawdopodobnie z tego naczynia i z egzemplarza spod numeru 10; grubości ścianek: 0,5 cm (cztery fragmenty), 0,6 cm (siedem fragmentów), po

jednym fragmencie 0,7 i 0,8 cm; ryc. 4: 5; **12.** Fragment facetowanego wylewu małego naczynia o częściowo uszkodzonej powierzchni, pierwotnie gładkiej, matowej, barwy czarnej; średnica 8,5 cm; grubość ścianki 0,5 cm; ryc. 4: 4; **13.** Fragment wylewu małego naczynia, silnie wtórnie przepalony, spękany i pogrubiony od wysokiej temperatury; średnica ok. 5 cm; ryc. 4: 2; **14.** Fragment situlowato ukształtowanego dna; średnica niemierzalna; grubość ścianki 0,4 cm; ryc. 4: 6; **16.** 20 fragmentów brzuśców naczynia o zewnętrznej powierzchni idealnie gładkiej, matowej, barwy czarnej, wewnętrznej mniej starannie wygładzonej, barwy jasnobrunatnej; grubość ścianek: 0,6 cm (cztery fragmenty), 0,7 cm (11 fragmentów), 0,8 cm (dwa fragmenty), 0,9 cm (dwa fragmenty przydenne); **17.** Fragment facetowanego wylewu, o gładkich, matowych powierzchniach, zewnętrznej jasnobrunatnej, wewnętrznej (i krawędzi) czarnej; średnica niemierzalna; grubość 0,6–0,8 cm; ryc. 4: 3; **18.** Fragment partii przewężenia pod wylewem z częścią górnej partii brzuśca małego naczynia; powierzchnie szare, lekko wtórnie przepalone; średnice: przewężenia pod wylewem 6,5 cm, brzuśca (nad największą wydętością) 7,5 cm; grubość ścianki 0,4 cm; ryc. 4: 7.

Chronologia: MOPR A₃

Uwaga: W „Sprawozdaniu...” grób ten B. Zielonka (1963) opisał jako „Grób 1”, lecz na oryginalnych metryczkach, wg numeracji polowej grób ten miał nr 2. W księdze inwentarzowej DA MOT w rubryce „NAZWA, OPIS, LOKALIZACJA STANOWISKA” zapisano „z grobu na polu Żbikowskiej, jesień 1961” i „w odległości 62 m na zachód od drogi Zapustek – Straszewo”. Wszystkie ceramiczne zabytki z tego grobu zapisane są pod jednym numerem inwentarza – MT/A/XIV/1/1967, 14/1967 jako „dar dr. B. Zielonki, odkryte 21.VIII.1963 r.”

Grób 3 (ciałopalny)

Zarysował się na głębokości 15 cm poniżej poziomu gruntu jako jama o wymiarach 65 × 74 cm i miąższości zaledwie 5 cm. Wypełnisko stanowiła czarna ziemia i „kilka kosteczek” oraz ułamki kubka.

Inwentarz (ryc. 6: 1): 1. Kubek zbliżony do typu I.7 wg T. Dąbrowskiej, z uchem wałeczkowatym, facetowanym, o górnym przyczepie (na czop) w odległości 1,5 cm od krawędzi wylewu; naczynie ma przepalone (barwy szarej) i uszkodzone obydwie powierzchnie; zewnętrzna pierwotnie prawdopodobnie była szorstka, a wewnętrzna gładka; zachowany w postaci ośmiu fragmentów stanowiących około 1/4 naczynia; średnice:

wylewu 12 cm, największej wydętości brzuśca 14 cm; wysokość około 11 cm; grubość ścianki 0,2–0,3 cm (MT/A/XIV/1/1967, 14/1967).

Chronologia: młodszy okres przedrzymski – B₁

Uwaga: W „Sprawozdaniu...” grób ten B. Zielonka (1963) opisał jako „Grób 2”.

Ognisko (?)

Na głębokości 40 cm poniżej poziomu gruntu natrafiono na bruk złożony z dość dużych polnych kamieni, ułożonych obok siebie na powierzchni 1,2 m² (1 x 1,2 m), „osadzonych w czarnej warstwie” zawierającej węgle drzewne. Kamienie, przeważnie granitowe, ulegały rozpadowi (wskutek pierwotnego silnego przepalenia?) podczas eksploracji obiektu. Poza wspomnianymi nie wystąpiły tu żadne inne materiały ruchome.

Z powierzchni stanowiska, na obszarze 0,5 hektara wokół dwóch grobów, badanych w sierpniu 1963 r.:

1. Sześć fragmentów brzuśców naczyń ceramicznych kultury przeworskiej (z okresu wpływów rzymskich?), o powierzchniach szorstkich, barwy jasnobrunatnej, szarej i ceglastej, grubość ścianek: 0,5 cm (dwa fragmenty), 0,7 cm (trzy fragmenty), 1,0 cm (jeden fragment);
2. Dwa fragmenty den naczyń ceramicznych kultury przeworskiej, o zniszczonych powierzchniach; średnice niemierzalne;
3. Pięć fragmentów brzuśców naczyń kultury amfor kulistych;
4. Dwie bryłki polepy.

Grób szkieletowy

Został odkryty przypadkowo przez gospodarza o nazwisku Przybysz w odległości około 200 m na północ od wyżej opisanych grobów. Szkielet znajdował się poniżej dwóch dużych głazów. Pod czaszką natrafiono na nóż. Nie zachowały się żadne informacje ani na temat sposobu ułożenia zmarłego, ani tego, kto prowadził eksplorację. Materiał osteologiczny nie zachował się.

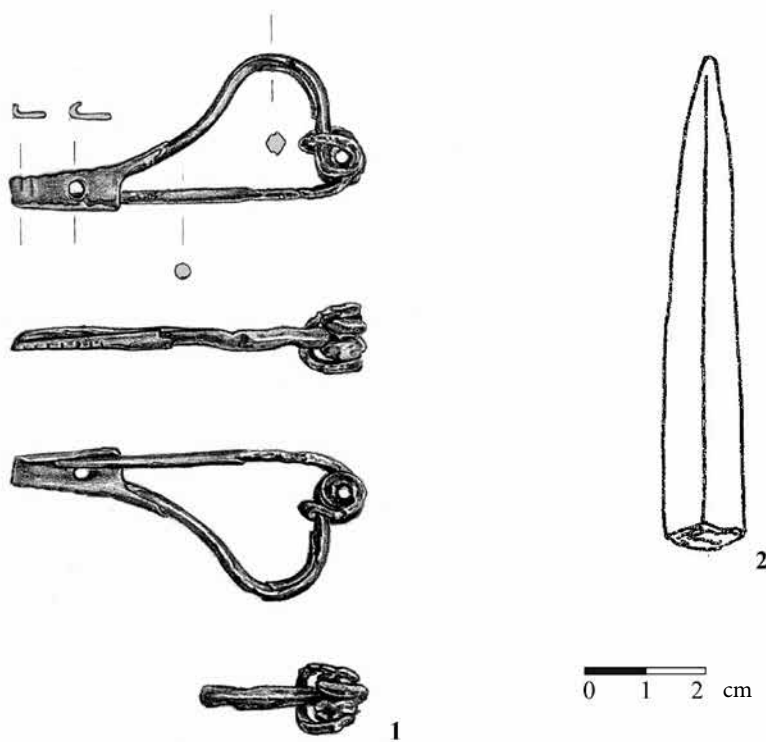
Inwentarz (ryc. 6: 2): 1. Nóż żelazny, zbliżony do typu Ia wg Dąbrowskiej, z lekko wypukłym grzbietem, przechodzącym w niewyodrębniony trzpień; długość noża 12,9 cm, w tym ostrze 9,4 cm; szerokość ostrza 2,1 cm, trzpienia 0,6–0,9 cm; ryc. 6: 2 (MT/A/4387).

Chronologia: młodszy okres przedrzymski

Uwaga: w księdze inwentarzowej DA MOT w rubryce „NAZWA, OPIS, LOKALIZACJA STANOWISKA” zapisano „na polu Żbikowskiej, jesień 1961”

BIBLIOGRAFIA:

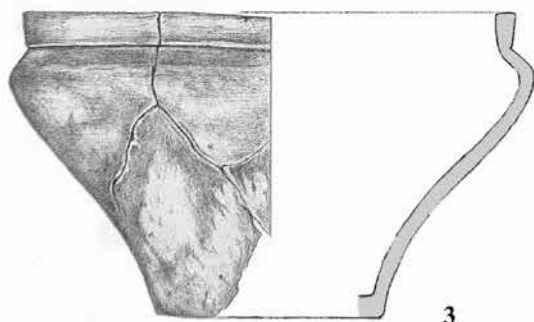
- Andrzejowski, J. (1998). *Nadkole 2. A cemetery of the Przeworsk Culture in Eastern Poland*, A. Bitner-Wróblewska (red.) (seria wydawnicza Monumenta Archaeologica Barbarica 5). Kraków: Wydawnictwo i Drukarnia „Secesja”.
- Bednarczyk, J., Romańska, A., Sujeczka, A. (2010). Kultura przeworska. W: J. Bednarczyk, J. Kabaciński, A. Koško (red.), *Osadnictwo Kotliny Kolskiej. Archeologiczne badania ratownicze na trasie autostrady A2* (seria wydawnicza Via Archaeologica Posnaniensis 1, s. 405–512), Poznań: Instytut Prahistorii im. Adama Mickiewicza, Instytut Archeologii i Etnografii PAN, Oddział w Poznaniu.
- Bochnak, T. (2005). *Uzbrojenie ludności kultury przeworskiej w młodszym okresie przedrzymskim*. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego.
- Bokiniec, E. (2008). *Kultura oksywska na ziemi chełmińskiej w świetle materiałów sepulkralnych*. Toruń: Muzeum Okręgowe w Toruniu.
- Bokiniec, E. (2014). *Szynych, gm. Grudziądz, woj. kujawsko-pomorskie, 1, Katalog: stanowisko 12* (seria wydawnicza Pozostałości osadnictwa z okresów przedrzymskiego i rzymskiego w strefie przebiegu autostrady A1 w woj. kujawsko-pomorskim). Toruń: Muzeum Okręgowe w Toruniu, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Bokiniec, E., Budynek, G., Pronobis, M. (2020). Cmentarzysko kultur oksywskiej i wielbarskiej. W: E. Bokiniec (red.), *Małe Czyste, gm. Stolno, woj. kujawsko-pomorskie, stanowisko 20. Wielokulturowe stanowisko sepulkralne na ziemi chełmińskiej* (s. 55–230). Toruń: Muzeum Okręgowe w Toruniu, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Czarnecka, K. (2007). *Oblin. Ein Gräberfeld der Przeworsk-Kultur in Südmasowien*, R. Madyda-Legutko (red.) (seria wydawnicza Monumenta Archaeologica Barbarica 13). Warszawa: Państwowe Muzeum Archeologiczne w Warszawie, Fundacja Monumenta Archaeologica Barbarica.
- Dąbrowska, I., Dąbrowski, K. (1967). *Cmentarzysko z okresu późnolateńskiego i wpływów rzymskich w Wesołkach, pow. Kalisz*, W. Hensel (red.) (seria wydawnicza Polskie Badania Archeologiczne 15). Wrocław-Warszawa-Kraków: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk.
- Dąbrowska, T. (1973). *Cmentarzysko kultury przeworskiej w Karczewcu, pow. Węgrów. Materiały Starożytne i Wczesnośredniowieczne, 2*, 383–531.
- Dąbrowska, T. (1988). *Wczesne fazy kultury przeworskiej. Chronologia – zasięg – powiązania*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Dąbrowska, T. (1997). *Kamieńczyk. Ein Gräberfeld der Przeworsk-Kultur in Ostmasowien*, A. Kokowski, Z. Woźniak (red.) (seria wydawnicza Monumenta Archaeologica Barbarica 3). Kraków: Instytut Archeologii i Etnologii Polskiej Akademii Nauk, Państwowe Muzeum Archeologiczne w Warszawie.
- Engelhardt, C. (1865). *Nydam Mosefund 1859–1863*, Kjöbenhavn: Commission Hos G.E.C. GAD.
- Garbacz, K. (2000). Cmentarzysko ciałopalne kultury przeworskiej w Grzybowie, gm. Staszów, woj. świętokrzyskie. *Materiały i Sprawozdania Rzeszowskiego Ośrodka Archeologicznego, 21*, 5–170.
- Godłowski, K. (1981). Kultura przeworska. W: W. Hensel (red.), *Prahistoria Ziemi Polskiej*, t. 5, J. Wielowiejski (red.), *Późny okres lateński i okres rzymski* (s. 57–135). Wrocław: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk.
- Godłowski, K., Szadkowska, L. (1972). Cmentarzysko z okresu rzymskiego w Tarnowie, powiat Opole. *Opolski Rocznik Muzealny, 5(2)*, 5–246.
- Haevernick, T.E. (1960). *Die Glasarmringe und Ringperlen der Mittel- und Spätlatènezeit auf dem europäischen Festland*. Bonn: Rudolf Habelt Verlag.
- Janikowski, J. (1969). Dział Archeologii. *Rocznik Muzeum w Toruniu, 4*, 38–61.
- Jasnosz, S. (1952). Cmentarzysko z okresu późno-lateńskiego i rzymskiego w Wymysłowie, pow. Gostyń. *Fontes Archaeologici Posnanienses, 2(1951)*, 1–284.
- Kaszewska, E. (1962). Cmentarzysko kultury wenedzkiej w Piotrkowie Kujawskim, powiat Radziejów. *Prace i Materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi, Seria Archeologiczna, 8*, 5–78.
- Kokowski, A. (1989). Miejsce praktyk żałobnych ze schyłku starożytności. W: A. Cofta-Broniewska (red.), *Miejsce pradziejowych i średniowiecznych praktyk kulturowych w Kruszy Zamkowej, woj. bydgoskie, stanowisko 13* (s. 65–124) (Seria Archeologiczna 35). Poznań: Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.
- Kontny, B. (1999). Znaleźiska toków z obszaru kultury przeworskiej. *Światowit, 42(B)*, 128–137.
- Kordowska, M., Kowalska, K. (2018). Łęgonice Małe, stan. II. Cmentarzysko kultury przeworskiej nad dolną Pilicą, J. Andrzejowski (red.) (seria wydawnicza Monumenta Archaeologica Barbarica, Series Gemina 7) Warszawa: Państwowe Muzeum Archeologiczne w Warszawie, Fundacja Monumenta Archaeologica Barbarica.
- Kostrzewski, J. (1919). *Die ostgermanische Kultur der Spätlatènezeit* (seria wydawnicza Mannus-Bibliothek 18). Leipzig-Würzburg: Verlag von Kurt Kabitzsch.
- Liana, T. (1970). Chronologia względna kultury przeworskiej we wczesnym okresie rzymskim. *Wiadomości Archeologiczne, 35*, 429–491.
- Łuczkiwicz, P. (2006) *Uzbrojenie ludności ziem Polski w młodszym okresie przedrzymskim*, A. Kokowski (red.) (seria wydawnicza Archaeologia Militaria 2). Lublin: Instytut Archeologii Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Marciniak, J. (1957). Cmentarzysko ciałopalne z okresu późnolateńskiego w Wilanowie koło Warszawy. *Materiały Starożytne, 2*, 7–174.
- Mycielska, R., Woźniak, Z. (1988). Cmentarzysko wielokulturowe w Błoniu. *Materiały Archeologiczne, 24*, 5–326.
- Niewęglowski, A. (1981). *Obrządek pogrzebowy ludności kultury przeworskiej na przełomie er (II wiek p.n.e. – II wiek n.e.)*. Wrocław: Ossolineum, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk.
- Romanowska, O. (1966). Dział Archeologii w czasie od 1958 r. do 1964 r. *Rocznik Muzeum w Toruniu, 2(1–2)*, 65–75.
- Skowron, J. (2006). *Kultura przeworska w dorzeczu środkowej i dolnej Bzury. Monografia osadnictwa*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Völling, Th. (2005). *Germanien an der Zeitenwende. Studien zum Kulturwandel beim Übergang von der vorrömischen Eisenzeit zur älteren römischen Kaiserzeit in der Germania Magna* (seria wydawnicza British Archaeological Reports, International Series 1360). Oxford: Archaeopress.
- Woźniak, M.D., Woźniak, R. (1963). Uzbrojenie ludności Pomorza Zachodniego u progu naszej ery. *Materiały Zachodniopomorskie, 9*, 9–166.
- Woźniak, R. (1993). *Ceramika kultury wielbarskiej między Bałtykiem a Morzem Czarnym*. Szczecin: Muzeum Narodowe w Szczecinie.
- Zielonka, B. (1963). Sprawozdanie z prac wykopaliskowych w miejscowości Zapustek, pow. Aleksandrów Kuj. W: *Sprawozdanie z badań archeologicznych prowadzonych na terenie województwa bydgoskiego w r. 1963 przez Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Bydgoszczy, Konserwatora Zabytków Archeologicznych na wojew. bydgoskie, Bydgoszcz*. Archiwum Działu Archeologii Muzeum Okręgowego w Toruniu.
- Zielonka, B. (1970). Rejon Gopła w okresie późnolateńskim i rzymskim. *Fontes Archaeologici Posnanienses, 20(1969)*, 147–217.
- Ziemińska-Odojowa, W. (1999). *Niedanowo. Ein Gräberfeld der Przeworsk- und Wielbark-Kultur in Nordmasowien*, T. Dąbrowska (red.) (seria wydawnicza Monumenta Archaeologica Barbarica 7). Kraków: Wydawnictwo i Drukarnia „Secesja”.
- Ziętek, J. (2004). Cmentarzysko kultury przeworskiej w Mierzynie-Grobli, stan. 2, gm. Rozprza, woj. łódzkie. W: M. Olędzki, J. Skowron (red.), *Kultura przeworska. Odkrycia – Interpretacje – Hypotezy* (s. 25–85). Łódź: Katedra Badań Wschodu, Wydział Studiów Międzynarodowych i Politologicznych UŁ.



1
—
2

Ryc. 1. Lokalizacja miejscowości Zapustek, pow. aleksandrowski na mapie Polski | opracowanie graficzne P. Banasiak

Ryc. 2. Zapustek, pow. aleksandrowski. Grób 1: 1-2 - żelazo; 3 - glina (1, 3 - rys. Patrycja Nowatkowska; 2 - wg Zielonka 1970, tabl. 2: 3 | opracowanie graficzne P. Banasiak

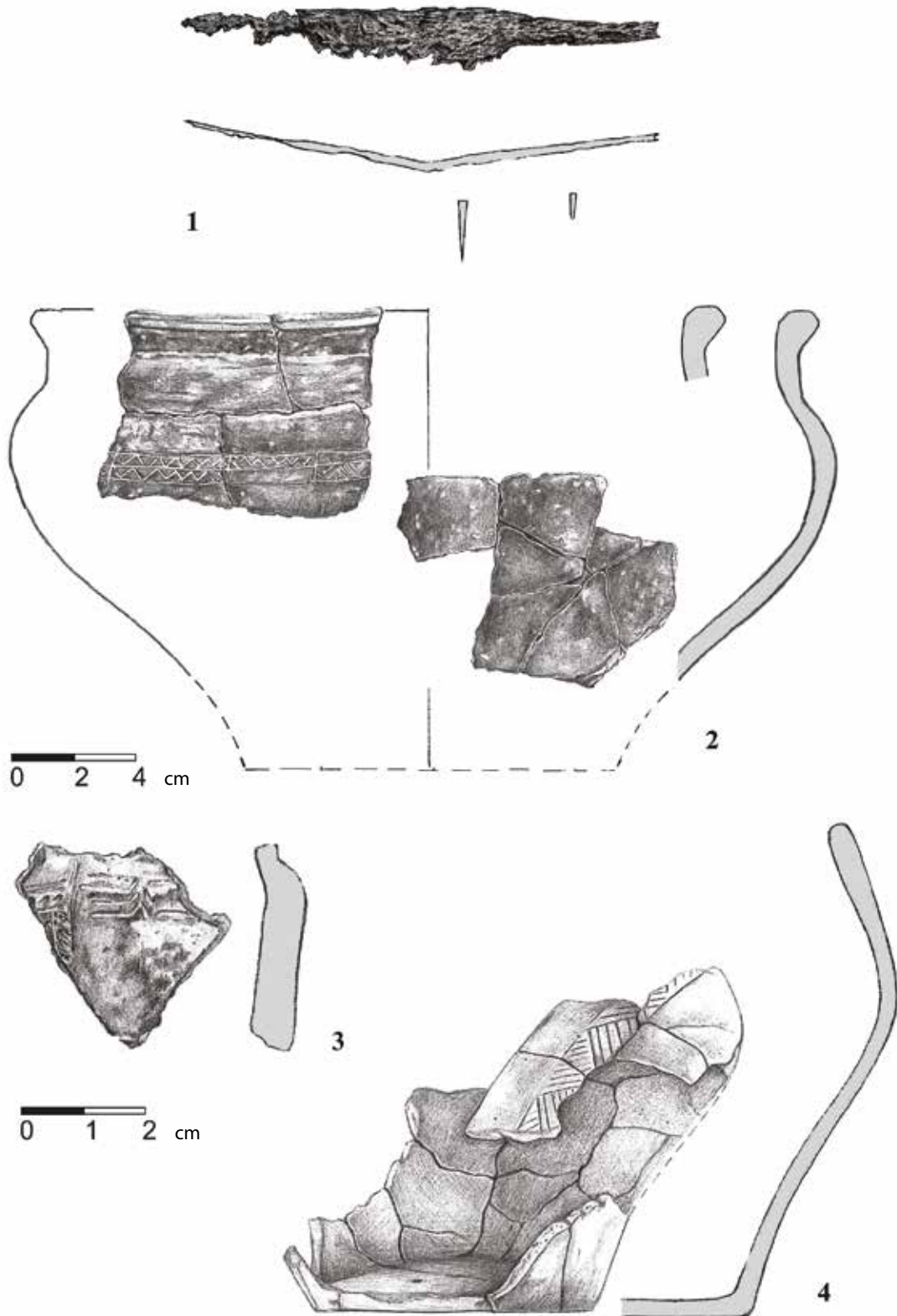


3

0 2 4 cm

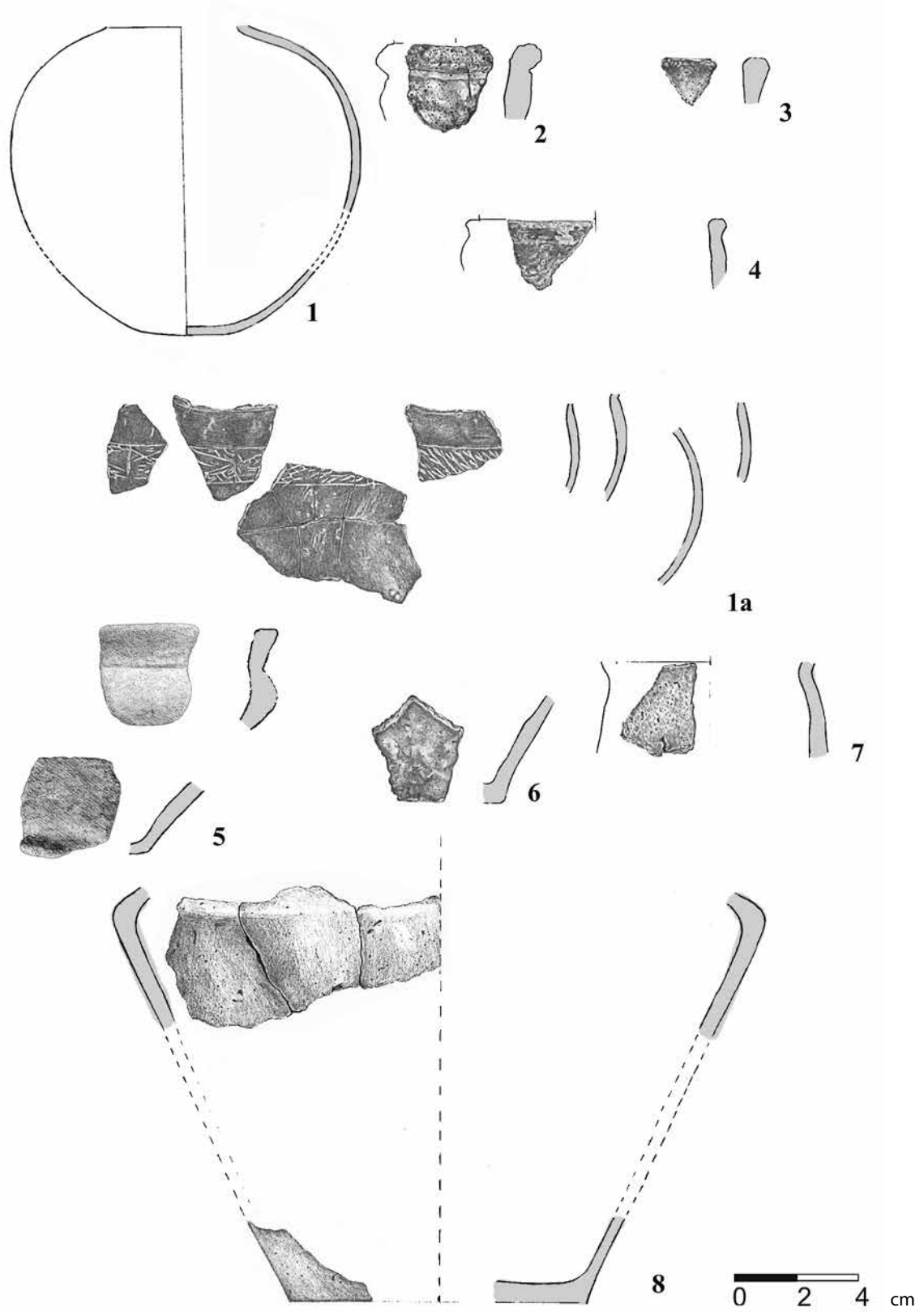
Fig. 1. Location of Zapustek, Aleksandrów district on the map of Poland | graphic design by P. Banasiak

Fig. 2. Zapustek, Aleksandrów district. Grave 1: 1-2 - iron; 3 - clay (1, 3 - drawing by Patrycja Nowatkowska; 2 - as cited in Zielonka 1970, tabl. 2: 3 | graphic design by P. Banasiak



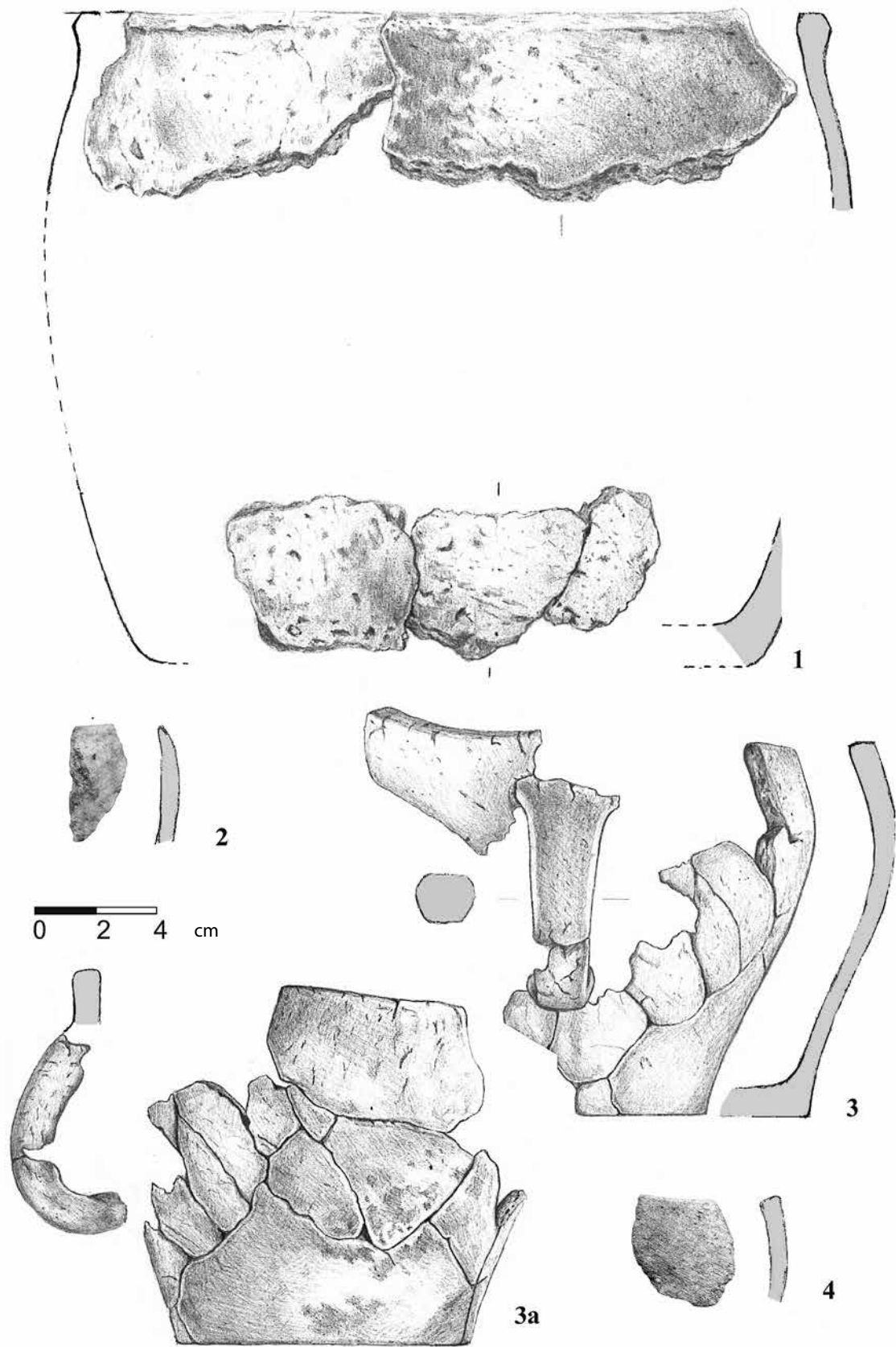
Ryc. 3. Zapustek, pow. aleksandrowski. Grób 2: 1 – żelazo; 2-4 – glina | rys. P. Nowatkowska; opracowanie graficzne P. Banasiak

Fig. 3. Zapustek, Aleksandrów district. Grave 2: 1 – iron; 2-4 – clay | drawing by P. Nowatkowska; graphic design by P. Banasiak



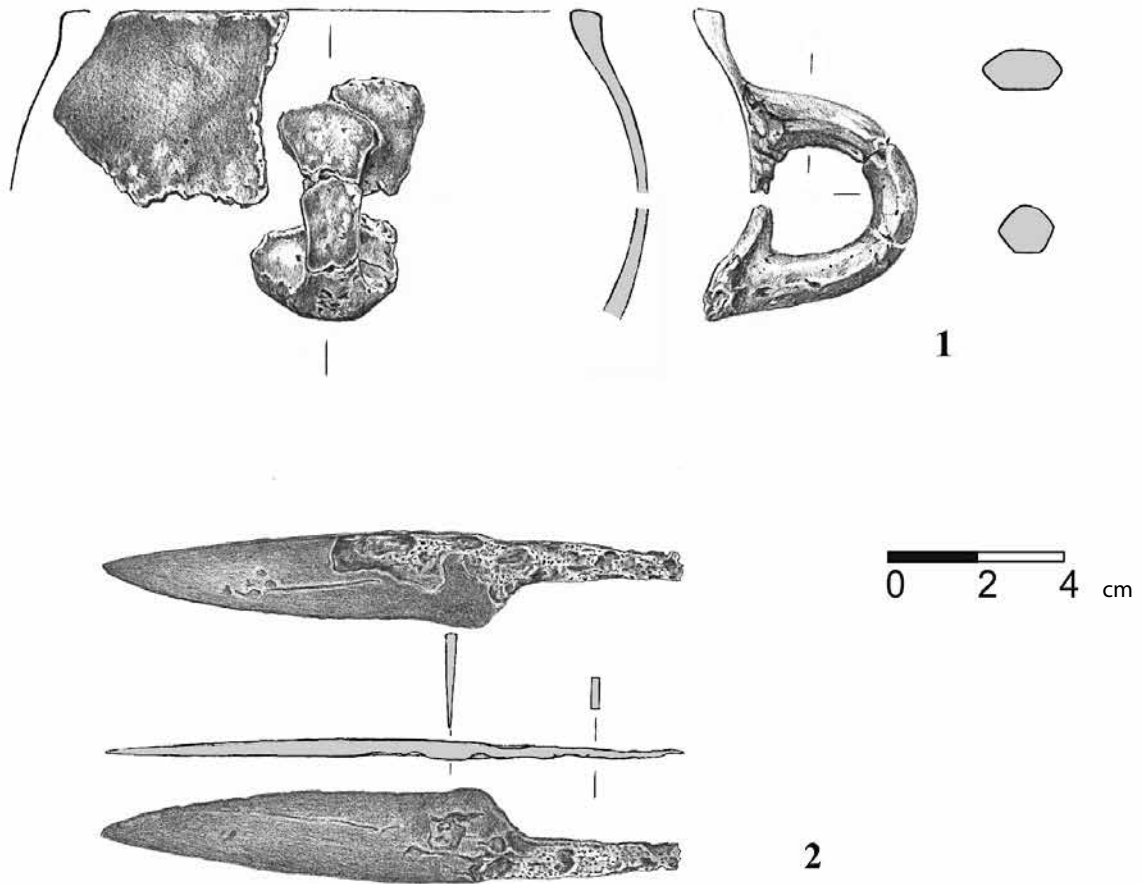
Ryc. 4. Zapustek, pow. aleksandrowski. Grób 2: 1-8 - glina | rys. P. Nowatkowska; opracowanie graficzne P. Banasiak

Fig. 4. Zapustek, Aleksandrów district. Grave 2: 1-8 - clay | drawing by P. Nowatkowska; graphic design by P. Banasiak



Ryc. 5. Zapustek, pow. aleksandrowski. Grób 2: 1-4 - glina | 1, 3 - rys. P. Nowatkowska; 2, 4 - rys. i opracowanie graficzne P. Banasiak

Fig. 5. Zapustek, Aleksandrów district. Grave 2: 1-4 - clay | 1, 3 - drawing by P. Nowatkowska; 2, 4 - drawing and graphic design by P. Banasiak



Ryc. 6. Zapustek, pow. aleksandrowski. Grób 3: 1 – glina. Grób szkieletowy: 2 – żelazo | rys. P. Nowatkowska; opracowanie graficzne P. Banasiak

Fig. 6. Zapustek, Aleksandrów district. Grave 3: 1 – clay. Skeletal grave: 2 – iron | drawing by P. Nowatkowska; graphic design by P. Banasiak

Beata Bielińska-Majewska

Muzeum Okręgowe w Toruniu
b.bielinskamajewska@muzeum.torun.pl
<https://orcid.org/0009-0001-1253-6959>

Kilka uwag na temat kontekstu odkrycia wybranych zabytków archeologicznych z Lachmirowic, pow. inowrocławski w zbiorach Muzeum Okręgowego w Toruniu

Some notes on the context of the discovery of selected archaeological artefacts from Lachmirowice, Inowrocław district, in the collection of the District Museum in Toruń

Abstrakt: Artykuł omawia w zarysie historię i okoliczności odkrycia wybranych zabytków archeologicznych z Lachmirowic, pow. inowrocławski, które znajdują się w zbiorach Działu Archeologii Muzeum Okręgowego w Toruniu w kolekcji związanej z epoką kamienia i wczesną epoką brązu. Podstawowe dane źródłowe omówiono w formie raportu wraz z katalogiem znalezisk.

Słowa kluczowe: Toruń, zbiory archeologiczne, muzeum, Lachmirowice, Kujawy, Polska

Abstract: The article discusses the history and context of the discovery of selected archaeological artefacts from Lachmirowice, county Inowrocław, which are stored in the collection of Stone Age and Early Bronze Age in the Department of Archaeology of the District Museum in Toruń. Basic source data are discussed in the form of a report with a catalogue of finds.

Keywords: Toruń, archaeological collections, museum, Lachmirowice, Kujawy, Poland

W zbiorach Działu Archeologii Muzeum Okręgowego w Toruniu (dalej: DA MOT) przechowywane są liczne zabytki archeologiczne z okolic Torunia, w tym i takie, które odkryto w Lachmirowicach (gm. Kruszewo, pow. inowrocławski, woj. kujawsko-pomorskie). Przedmioty te stanowią dary osób prywatnych lub zostały pozyskane do zbiorów muzeum podczas określonych badań i prospekcji terenowych, prowadzonych na tym obszarze. Pierwsze z nich miały miejsce w drugiej połowie XIX lub w początkach XX w. (kolekcja archiwalna) i związane były z działalnością niemieckiego towarzystwa naukowego Copernicus-Verein für Wissenschaft und Kunst zu Thorn (dalej: CV). Kolejne badania przeprowadzono w latach 50. XX w.

Celem niniejszej publikacji jest omówienie wybranych zabytków archeologicznych z Lachmirowic, które znajdują się w zbiorach DA MOT w kolekcji związanej z epoką kamienia i wczesną epoką brązu (dalej: EK/WB). Znaleziska te należy traktować jako uzupełnienie

nie źródłowe obiektów przechowywanych w zbiorach muzealnych powiązanych z określonym stanowiskiem archeologicznym. Niemniej jednak, przy dalszych analizach i próbach interpretacji zjawisk kulturowo-chronologicznych, istotne jest poznanie historii oraz kontekstu pozyskania konkretnych przedmiotów tworzących zbiór zabytków archeologicznych z Lachmirowic (ryc. 1).

Historia i kontekst odkrycia

Wzmianki na temat dawnych znalezisk z Lachmirowic znajdują się w niektórych publikacjach z końca XIX w. (Undset, 1882; Lissauer, 1887). Notatki i szkice na temat zabytków i odkryć pochodzących z tej miejscowości znaleźć można także w archiwum naukowym prof. Józefa Kostrzewskiego¹.

1 Archiwum prof. Józefa Kostrzewskiego, teczki (rękopisy) przechowywane są w Wojewódzkiej i Miejskiej Bibliotece Publicznej w Zielonej Górze. Część zdigitalizowanych teczek udostępniona na stronie internetowej: <https://zbc.uz.zgora.pl/dlibra/publication/70606/edition/65833#structure> [data odczytu 30.04.2023]

Po przeprowadzeniu kwerendy źródłowej ustalono, że w zbiorach DA MOT w Toruniu znajdują się liczne materiały archeologiczne pozyskane podczas badań archeologicznych prowadzonych, przede wszystkim przez Bonifacego Zielonkę, na stanowisku wielokulturowym w Lachmirowicach w latach 50. XX w. (Kuszewski, 1962). Taka informacja znajduje się w księgach inwentarzowych i na muzealnych kartach katalogowych toruńskiego muzeum. Część zabytków została odkryta także przez Halinę Gosławską i Józefa Kuszewskiego, którzy w 1958 r. prowadzili prace wykopaliskowe w tej okolicy (Romanowska, 1966). Informacje lub wstępne wyniki z prac terenowych prowadzonych w Lachmirowicach zostały opublikowane przez Bonifacego Zielonkę w określonych czasopismach (Zielonka, 1951; 1951a; 1951b; 1951c; 1953; 1963). Poza tym, w archiwum DA MOT zachowały się krótkie notatki, częściowa dokumentacja polowa i sprawozdania dotyczące badań prowadzonych w latach 50. XX w. w obrębie tej miejscowości (ryc. 2).

W zbiorach DA MOT znajdują się również pojedyncze obiekty pozyskane z Lachmirowic lub ich okolic, które łączyć należy z dawnymi zbiorami niemieckiego towarzystwa naukowego (CV) działającego wówczas w Toruniu. Jednym z zabytków, który był w powyższej kolekcji, jest fragment topora kamiennego. Ekspонат ten został przekazany do ówczesnego Muzeum Miejskiego w Toruniu przez właściciela majątku w Lachmirowicach Hinscha (*Jahresbericht...*, 1897, s. 15).

W kolekcji związanej z EK/WB przechowywane są także fragmenty naczyń, wyklejone i zrekonstruowane łącznie z kulturą pucharów dzwonowatych. Fragmenty tych naczyń² zostały zauważone wśród zabytków z Lachmirowic datowanych na okres przedrzymski i wpływów rzymskich. Ustalono wówczas, że ceramika ta odpowiada technologii stosowanej u szytka neolitu lub/i w początkach epoki brązu i stylistycznie nawiązuje do kultury pucharów dzwonowatych. Kontekst odkrycia niniejszych materiałów nie jest jednak do końca jasny. Po przeprowadzeniu ponownej kwerendy ustalono, że fragmenty znajdowały się w kartonie wraz z innymi fragmentami ceramiki z okresu wpływów rzymskich pod numerem MT/A/3471. Na swojej powierzchni nie posiadały naniesionych numerów inwentarzowych, pozwalających na dokładną ich identyfikację oraz przynależność do konkretnego stanowiska. Na zachowanej metryczce zostało zapisane przez

Bonifacego Zielonkę: „wkop II, osada I, jama”, natomiast w inwentarzu muzealnym zanotowano: „ułamki ceramiki do połowy gładzonej i chropowatej; naczynko czarne dwustożkowate; późny okres lateński wkop II, osada I; 1951 (sierpień, październik, listopad), badania B. Zielonki”. Kolejna z kart katalogowych, która dotyczy w/w numeru, lecz innego zabytku, zawiera następujący opis: „z osady lateńsko-rzymskiej, wkop I, w warstwie spalonej, 40 cm od powierzchni”. Poza tym, pod wspomnianym wyżej numerem inwentarzowym, znajdowały się również dwa fragmenty (sklejo- ne) ceramiki kultury amfor kulistych, na których był już naniesiony numer inwentarzowy i notatka: „wkop II”.

Podczas badań w latach 50. XX w. w Lachmirowicach (osada I) na głębokości 40 cm w wykopie (wkopie) V odkryto także fragment neolitycznego naczynia glinianego. Natomiast na powierzchni cmentarzyska rzymskiego znaleziono dwa wytwory krzemienne, w tym narzędzie wykonane z krzemienia czekoladowego. Oprócz tego, z powierzchni (osada II) pozyskano narzędzie kamienne (siekiera), które mogło być użytkowane jako prostownik do strzał. W zbiorach EK/WB przechowywany jest również fragment wióra krzemienno-ego, co do którego nie ma pewności, czy pochodzi z archiwalnych zbiorów, czy został odkryty przez B. Zielonkę w latach 50. XX w. W inwentarzu muzealnym i karcie katalogowej, której autorem jest zapewne B. Zielonka, jest notatka, że zabytek ten dostarczony został przez Hinscha. Na karcie katalogowej zapisany został też archiwalny numer inwentarza II B 100. Jednakże, brak dawnej sygnatury na zabytku uniemożliwia (na obecnym etapie poszukiwań) pewne przyporządkowanie obiektu do archiwalnej kolekcji związanej z CV w Toruniu.

W magazynie EK/WB znajduje się także zabytek kamienny, odkryty „na powierzchni pola” w Lachmirowicach, który chronologicznie łączyć należy z okresem przedrzymskim lub rzymskim.

Charakterystyka materiałów

Materiał zabytkowy pozyskany z Lachmirowic jest zróżnicowany chronologicznie. W zbiorach toruńskiego muzeum znajdują się przedmioty znalezione na powierzchni oraz liczne zabytki pochodzące z osad i cmentarzysk datowane od młodszej epoki kamienia (neolit) do okresu średniowiecza. Największą liczbę znalezisk łączyć należy z okresem wpływów rzymskich, natomiast do młodszej epoki kamienia i wczesnej epoki brązu przyporządkowano jedynie kilka zabytków, które powiązać można z odkryciami w Lachmirowicach.

2 Informacja ustna od dr Ewy Bokiniec (DA MOT), opiekuna zbiorów archeologicznych (późny okres lateński i okres wpływów rzymskich).

W niniejszej pracy omówiono kilka wytworów wykonanych z kamienia, krzemienia oraz z gliny, znajdujące się obecnie w zbiorach EK/WB w Dziale Archeologii. Pierwszym z nich jest fragment topora kamiennego (ryc. 3: 1), którego historia pozyskania łączy się z początkami tworzenia kolekcji muzealnej w Toruniu. Z literatury wiadomo, że pod koniec XIX w. właściciel majątku w Lachmirowicach, Hinsch, przekazał do Muzeum Miejskiego w Toruniu fragment topora kamiennego (*Jahresbericht...*, 1897, s. 15). Przedmiot ten został wykonany ze skały – gabra (Skoczylas, b.d.). Na zachowanym fragmencie narzędzia, widoczny jest naniesiony czerwoną farbą napis: *Lachmirowitz Kr. Strelno*, co sugeruje, że zabytek znajdował się w zbiorach ówczesnego niemieckiego towarzystwa naukowego (CV) w Toruniu. Nie znamy dokładnej lokalizacji odkrycia obiektu, ale możemy przypuszczać, że został znaleziony na gruntach należących do wspomnianego wyżej właściciela. Można dodać, że Hinsch w 1895 r. przekazał także, jako dar, część znalezionych przez siebie zabytków w Lachmirowicach do zbiorów Towarzystwa Historycznego w Bydgoszczy³.

Kolejnym zabytkiem jest fragment wióra krzemienego (ryc. 3: 2). W inwentarzu muzealnym, pod tym samym numerem, co fragment wióra krzemienego, zostały wpisane także fragmenty naczynia datowanego na okres wpływów rzymskich, na którym zachował się napis, wykonany czerwoną farbą, następującej treści: *Lachmirowitz Kr. Strelno II B 100*. Taki zapis sygnatury i miejscowości na zabytkach archeologicznych był stosowany do znakowania przedmiotów tworzących kolekcję niemieckiego towarzystwa naukowego (CV) w Toruniu. Z powodu braku napisu (wykonanego czerwoną farbą) na fragmencie wióra krzemienego, nie mamy pewności czy egzemplarz ten znajdował się w ówczesnej kolekcji niemieckiego towarzystwa naukowego (CV) w Toruniu, czy może został odkryty w latach 50. XX w.

Z kulturą amfor kulistych powiązano kilka fragmentów ceramiki⁴, w tym: fragmenty naczynia glinianego (ryc. 4: 4), fragment ucha (ryc. 4: 6) oraz fragmenty dwóch naczyń zdobionych (ryc. 4: 2, 3). Jeden fragment ceramiki przyporządkowano do kultury lendzielskiej (ryc. 4: 1), natomiast fragment ceramiki powiązano

z kulturą pucharów lejkowatych (ryc. 4: 5). Na młodszą epokę kamienia datowany jest także fragment naczynia glinianego prawdopodobnie kultury amfor kulistych (ryc. 5: 1), a także dwa wytwory krzemienne, w tym drapacz o wymiarach 3,45 × 2,9 cm, który wykonany został z importowanego krzemienia czekoladowego (ryc. 5: 2). Drugi wytwór krzemienisty to łuszczeń? (krzemień narzutowy) o wymiarach 3,3 × 3,1 cm (ryc. 5: 3).

Kolejnymi zabytkami, które są obecnie przechowywane w magazynie EK/WB, są wspomniane wyżej, fragmenty ceramiki, w tym zrekonstruowane naczynia, stylistycznie nawiązujące do kultury pucharów dzwonowatych (ryc. 6: 2; 7; 8). W związku z tym, że materiał ceramiczny (technologia, zdobienie, morfologia) łączy z powyższą kulturą i pozyskany być może z Lachmirowic, został ostatnio opracowany w artykule z 2021 r. (Kowalski, Adamczak i in., 2021), nie zostanie w tym miejscu opisany szczegółowo. Oprócz materiału ceramicznego, w publikacji tej (2021) uwzględniono także narzędzie kamienne znajdujące się w zbiorach DA MOT (ryc. 6: 1). Powyższe narzędzie kamienne (morfologiczna siekiera) o wymiarach 7,8 × 5,9 cm, odkryte zostało na powierzchni (osada II) w Lachmirowicach. Na obiekcie, na stronie spodniej, znajduje się zagłębienie, które umiejscowione jest równolegle do ostrza zabytku. Prawdopodobnie narzędzie kamienne (siekierka), zostało także użyte jako prostownik drzewców strzał, za czym przemawiają wyniki analizy technologicznej i funkcjonalnej (Kowalski, Adamczak i in., 2021; Osipowicz, 2021). W literaturze interpretacja przedmiotów określanych jako prostowniki jest dyskusyjna i różnie przedstawiana. Zdaniem niektórych badaczy, obiekty tak wykonane i odkrywane np. w towarzystwie materiałów łączy z kulturą pucharów dzwonowatych, mogły także służyć do szlifowania różnych przedmiotów, w tym również narzędzi kościanych (Budziszewski, Włodarczyk, 2010, s. 52; Wawrzyniuk i in., 2015). Zazwyczaj narzędzia określane jako prostowniki wykonywane były z piaskowców. W przypadku omawianego narzędzia z Lachmirowic jest to amfibolit (Skoczylas, b.d., Kowalski, Adamczak i in., 2021).

Wśród fragmentów ceramiki (w tym także zrekonstruowanych) łączy z kulturą pucharów dzwonowatych, wydzielono kubek (ryc. 6: 2; 7: 1), dwa puchary (ryc. 8: 1i 3), fragment nieokreślonego naczynia (ryc. 8: 4)

³ Informacja od kustosz Jolanty Szałkowskiej-Łoś z Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy.

⁴ Autorka dziękuje za konsultacje dr. Kamilowi Adamczakowi z Instytutu Archeologii UMK w Toruniu.

oraz pojedyncze fragmenty ceramiki (ryc. 7: 2, 3; 8: 2, 5, 6), które zapewne należą do tego samego zespołu znalezisk. Motywy zdobnicze widoczne są na trzech naczyniach oraz na jednym fragmencie ceramiki. W przypadku jednego z nich (kubka) układ zdobniczy tworzy kilka stref odciskanych, specjalnym narzędziem „radełkiem” lub grzebieniem. Na naczyniu widoczne są cztery linie dookoła szyjki, następnie po cztery lub pięć ułożone linie skośne i znów cztery poziome linie. W górnej części brzuśca widoczne jest także nietypowe zdobienie (ryc. 7: 1A). Kolejne dwa fragmenty naczyń – pucharów są także zdobione (ryc. 8: 1). Jeden z nich ma motyw zdobniczy podobny do tego, co występuje na kubku, natomiast w przypadku drugiego naczynia ornament, z uwagi na stan zachowania, jest niewyraźny i nieczytelny (ryc. 8: 3).

Poza wyżej opisanymi znaleziskami datowanymi na młodszą epokę kamienia lub wczesną epokę brązu w magazynie EK/WB znajduje się także przedmiot kamienny, który został odkryty w Lachmirowicach w latach 50. XX w. Egzemplarz ten na karcie katalogowej wykonanej z dużym prawdopodobieństwem przez B. Zielonkę został opisany jako „cylindryczna buławka granitowa z zaokrąglonymi krawędziami i nawierconym otworkiem z częścią czopka na dnie”. Po weryfikacji zabytek uznano za półprodukt przęślika kamiennego (ryc. 4: 7) i powiązano z okresem przedrzymskim lub rzymskim (Bielińska-Majewska, 2015).

Uwagi końcowe

Okoliczności odkrycia wybranych przedmiotów z Lachmirowic, przechowywanych w zbiorach DAMOT w kolekcji związanej z epoką kamienia i wczesną epoką brązu, w niektórych przypadkach nie są precyzyjne. Obserwacja ta dotyczy zwłaszcza fragmentów naczyń, które zostały zauważone wśród materiałów z okresu wpływów rzymskich. Na aktualnym etapie poszukiwań archiwalnych nie można stwierdzić, że fragmenty naczyń wykonane w stylistyce kultury pucharów dzwonowatych, zostały odkryte z całą pewnością w Lachmirowicach. Brak naniesionych numerów inwentarza, brak szczegółowych informacji na temat odkrycia opisywanych zabytków w zachowanych sprawozdaniach, jak również brak notatki w inwentarzu muzealnym i na kartach katalogowych, uniemożliwia ustalenie kontekstu oraz dokładnej lokalizacji znale-

zisk. Jeśli jednak przyjąć, że zostały odkryte w Lachmirowicach, to przypuszczalnie mogłyby pochodzić ze zniszczonego (przez młodsze kultury archeologiczne) grobu(?) związanego z kulturą pucharów dzwonowatych. Takiej możliwości nie możemy wykluczyć. W świetle danych jakimi dysponujemy pomocne w ustaleniu przybliżonego kontekstu odkrycia mogą być obserwacje struktury zewnętrznej i wewnętrznej zachowanych fragmentów ceramiki. Na jednej z archiwalnych kart katalogowych, dotyczącej znalezisk z okresu rzymskiego z Lachmirowic, umieszczono informację, że naczynie „pokryte było nalotem wapiennym”. Biały nalot zaobserwowano także na fragmentach naczyń związanych z kulturą pucharów dzwonowatych.

Zabytki związane z dawną kolekcją niemieckiego towarzystwa naukowego (CV), również nie posiadają konkretnych danych na temat kontekstu znalezienia obiektów. Wiadomo jedynie, że część z nich została odkryta w drugiej połowie XIX w. W tym czasie pojedyncze zabytki przekazywane były przez osoby prywatne lub miłośników starożytności do wybranych towarzystw i związanych z nimi muzeów. Informacje na temat określonych odkryć w Lachmirowicach można przeczytać w niektórych czasopismach (np. *Jahresbericht...*, 1897).

Krótką prezentacją określonych zabytków z Lachmirowic przybliży historię ich pozyskania pomimo wielu niewiadomych związanych z ustaleniem precyzyjnego kontekstu odkrycia niektórych z nich. Niemniej jednak, znaleziska te stanowią uzupełnienie źródłowe obiektów przechowywanych w kolekcjach muzealnych mających związek z określonym stanowiskiem archeologicznym. Poznanie historii, a zwłaszcza okoliczności pozyskania konkretnych znalezisk, jest istotne podczas dalszych analiz i interpretacji zjawisk chronologiczno-kulturowych związanych z obecnością określonych społeczności w danym miejscu. W kontekście danych źródłowych, jakimi dysponujemy przy próbach ustalenia ewentualnych proveniencji kulturowych, powinny być brane pod uwagę wszystkie dostępne fakty, a przede wszystkim informacje (lub ich brak) na temat okoliczności pozyskania konkretnych znalezisk archeologicznych. Ponowna weryfikacja dawnych kolekcji, porządkując aktualny stan wiedzy, stwarza nowe możliwości poznawcze w określonym zakresie.

Należy też rozważyć kompleksowe opracowanie materiałów pozyskanych przez B. Zielonkę z Lachmi-

rowic znajdujących się w Muzeum Okręgowym w Toruniu. Niewykluczone, że wśród zabytków przechowywanych w pozostałych magazynach zbiorów, w których są obiekty datowane na wczesną epokę żelaza czy okres wpływów rzymskich, mogą znajdować się nieodkryte (dotąd) fragmenty ceramiki lub inne przedmioty, które można datować na młodszą epokę kamienia lub wczesną epoką brązu.

Katalog

W zestawieniu i opisie znalezisk zastosowano następujący schemat:

1. Rok odkrycia / rok badań
2. Rodzaj stanowiska / obiekt
3. Opis przedmiotu, nr ryciny
4. Chronologia lub / i kultura
5. Zbiory / numer inwentarza
6. Literatura
7. Uwagi

Skróty/objaśnianie do chronologii:

- neolit: ok. 5500/5400–2400/2200 lat p.n.e.
- grupa brzesko-kujawsko kultury lendzielskiej: ok. 4600/4500–4100/4000 lat p.n.e.
- kultura pucharów lejkowatych: ok. 4200/4000–3000/2800 lat p.n.e.
- kultura amfor kulistych: ok. 3600/3500–2600/2400 lat p.n.e.
- wczesna epoka brązu: ok. 2400/2200–1600/1500 lat p.n.e.
- kultura pucharów dzwonowatych: ok. 2500/2400–2000/1800 lat p.n.e.
- okres przedrzymski lub wpływów rzymskich: ok. II w. p.n.e.–IV w. n.e.

Lachmirowice, gm. Kruszwica, powiat inowrocławski, woj. kujawsko-pomorskie

1. **Rok odkrycia/badań:** koniec XIX w., dar, przekazane do Muzeum Miejskiego przez Hinscha, właściciela majątku w Lachmirowicach.
2. **Rodzaj stanowiska/obiekt:** nieznanne.
3. **Opis:** fragment narzędzia kamiennego – topora (z otworem), brak części korpusu, części przyobuchowej oraz przyostrzowej, powierzchnia gładzona, widoczne uszkodzenia. Zachowane wymiary: długość: 8,1 cm, szerokość: 7,5 cm, szerokość obucha: 7,6 cm,

średnica otworu: ok. 1,7–2,5 cm, wysokość obucha: 7,1 cm (ryc. 3: 1). Surowiec – gąbrowiec (określił dr Janusz Skoczylas z Katedry Geologii UAM w Poznaniu).

4. **Chronologia:** neolit.
5. **Zbiory/numer inwentarza:** Muzeum Okręgowe w Toruniu, archiwalne (Coppernicus-Verein für Wissenschaft und Kunst zu Thorn); MT/A/261.
6. **Literatura:** *Jahresbericht...*, 1897, s. 15; Kostrzewski, b.d., s. 316; Skoczylas, b.d.
7. **Uwagi:** na zabytku zachowany napis wykonany czerwoną farbą, *Lachmirowitz Kr. Strelno*. Na karcie katalogowej i w inwentarzu muzealnym zapisano dawną sygnaturę *II.B. 346.1*. Prof. Józef Kostrzewski podaje numer *II D 346.1*. Notatka J. Kostrzewskiego zawiera także informację, że narzędzie wykonano z diabazu lub diorytu.

Lachmirowice, gm. Kruszwica, powiat inowrocławski, woj. kujawsko-pomorskie

1. **Rok odkrycia/badań:** koniec XIX w.?
2. **Rodzaj stanowiska/obiekt:** nieznanne.
3. **Opis:** fragment wióra krzemienno-krzemianowego (krzemień woskowy), zachowane wymiary: długość: 7,3 cm, szerokość: 3,9 cm, grubość: 0,8 cm (ryc. 3: 2).
4. **Chronologia:** neolit.
5. **Zbiory/numer inwentarza:** Muzeum Okręgowe w Toruniu; MT/A/2357-1.
6. **Literatura:** –
7. **Uwagi:** w księdze inwentarzowej MOT wpisane razem z fragmentem naczynia z okresu rzymskiego, na którym jest napisane czerwoną farbą *II B 100*. Na fragmencie krzemienia brak dawnej sygnatury.

Lachmirowice, gm. Kruszwica, powiat inowrocławski, woj. kujawsko-pomorskie

1. **Rok odkrycia/badań:** 1951 r., badania Bonifacego Zielonki.
2. **Rodzaj stanowiska/obiekt:** osada I, wkop I, z powierzchni.
3. **Opis:** fragment naczynia glinianego z ornamentem (palcowo-paznokciowym) odciskany w części przykrawędnej wylewu. Grubość ścianek 0,9–1,0 cm. Gлина z domieszką piasku, miki i drobnego różowego tłuczka (ryc. 4: 1).
4. **Chronologia:** neolit, grupa brzesko-kujawska kultury lendzielskiej.

5. **Zbiory/numer inwentarza:** Muzeum Okręgowe w Toruniu, MT/A/3464-1.

6. **Literatura:** –

7. **Uwagi:** wydzielony z materiałów datowanych na okres wpływów rzymskich.

Lachmirowice, gm. Kruszwica, powiat inowrocławski, woj. kujawsko-pomorskie

1. **Rok odkrycia/badań:** 1951 r., badania Bonifacego Zielonki.

2. **Rodzaj stanowiska/obiekt:** wkop I, gł. 20–40 cm.

3. **Opis:** fragment naczynia glinianego (sklejony z dwóch części) z ornamentem w postaci odciskanych kótek. Grubość ścianek 0,4–0,55 cm. Gлина z domieszką piasku, drobnego białego tłuczni oraz miki (ryc. 4: 2).

4. **Chronologia:** neolit, kultura amfor kulistych.

5. **Zbiory/numer inwentarza:** Muzeum Okręgowe w Toruniu; MT/A/3465-3.

6. **Literatura:** –

7. **Uwagi:** wydzielone z materiałów datowanych na okres wpływów rzymskich. Na karcie katalogowej zapis: *na polu PGR, od strony Siemionek przy zabudowaniach folwarcznych.*

Lachmirowice, gm. Kruszwica, powiat inowrocławski, woj. kujawsko-pomorskie

1. **Rok odkrycia/badań:** lata 50. XX w., badania Bonifacego Zielonki.

2. **Rodzaj stanowiska/obiekt:** osada I, wkop II, gł. 80 cm.

Opis: fragment naczynia glinianego z ornamentem w postaci odciskanych pionowych słupków, poniżej (słabo czytelnych) łuków? Ślady inkrustacji? Grubość ścianek 0,6–0,7 cm. Gлина z domieszką piasku, tłuczni mineralnego barwy różowej oraz miki (ryc. 4: 3).

3. **Chronologia:** neolit, kultura amfor kulistych.

4. **Zbiory/numer inwentarza:** Muzeum Okręgowe w Toruniu; MT/A/3470-3.

5. **Literatura:** –

6. **Uwagi:** wydzielony z materiałów datowanych na okres wpływów rzymskich. Na karcie katalogowej zapis: *badania B. Zielonki 1952, w inwentarzu 1951.*

Lachmirowice, gm. Kruszwica, powiat inowrocławski, woj. kujawsko-pomorskie

1. **Rok odkrycia/badań:** 1951 r., badania Bonifacego Zielonki.

2. **Rodzaj stanowiska/obiekt:** osada I, wkop II.

3. **Opis:** fragment naczynia glinianego (sklejony z dwóch części) z uszkodzonym uchem, powierzchnia zewnętrzna i wewnętrzna gładka. Na powierzchni zewnętrznej ślady wykańczania powierzchni palcami lub narzędziem (gładzikiem?). Ucho pionowo przekłute, uszkodzone. Średnica wylewu 12 cm, grubość ścianek 0,6–0,9 cm. Gлина z domieszką piasku, różowego tłuczni oraz miki (ryc. 4: 4).

4. **Chronologia:** neolit, kultura amfor kulistych.

5. **Zbiory/numer inwentarza:** Muzeum Okręgowe w Toruniu; MT/A/3471-6.

6. **Literatura:** –

7. **Uwagi:** wydzielone z materiałów datowanych na okres wpływów rzymskich. W inwentarzu zapisano: *Pol. Tow. Prehist. depozyt.* W archiwum DA MOT brak szczegółowych informacji dotyczących powyższego zapisu w inwentarzu.

Lachmirowice, gm. Kruszwica, powiat inowrocławski, woj. kujawsko-pomorskie

1. **Rok odkrycia/badań:** 1951 r., badania Bonifacego Zielonki.

2. **Rodzaj stanowiska/obiekt:** osada I, wkop VI, gł. 50 cm.

Opis: fragment naczynia glinianego z uszkodzonym uchem. Grubość ścianek 0,8–1,2 cm. Gлина z domieszką piasku i szamotu (ryc. 4: 5).

3. **Chronologia:** neolit, kultura pucharów lejkowatych.

4. **Zbiory/numer inwentarza:** Muzeum Okręgowe w Toruniu; MT/A/3472-4.

5. **Literatura:** –

6. **Uwagi:** wydzielone z materiałów datowanych na okres wpływów rzymskich. W inwentarzu zapisano: *Pol. Tow. Prehist. depozyt.* W archiwum DA MOT brak szczegółowych informacji dotyczących powyższego zapisu w inwentarzu.

Lachmirowice, gm. Kruszwica, powiat inowrocławski, woj. kujawsko-pomorskie

1. **Rok odkrycia/badań:** 1951 r., badania Bonifacego Zielonki.

2. **Rodzaj stanowiska/obiekt:** osada I, wkop V, jama.

3. **Opis:** fragment naczynia glinianego – ucha, powierzchnia wewnętrzna uszkodzona. Gлина z domieszką piasku, białego, grubego tłuczni oraz miki (ryc. 4: 6).

4. **Chronologia:** neolit, kultura amfor kulistych.

5. **Zbiory/numer inwentarza:** Muzeum Okręgowe w Toruniu; MT/A/3479-1.

6. **Literatura:** –

7. **Uwagi:** wydzielone z materiałów datowanych na okres wpływów rzymskich. W księdze inwentarzowej zapisano: *Pol. Tow. Prehist. depozyt*. W archiwum DA MOT brak szczegółowych informacji dotyczących powyższego zapisu w inwentarzu.

Lachmirowice, gm. Kruszwica, powiat inowrocławski, woj. kujawsko-pomorskie

1. **Rok odkrycia/badań:** 1951 r., badania Bonifacego Zielonki.

2. **Rodzaj stanowiska/obiekt:** osada I, wkop V, gł. 40 cm.

Opis: fragment naczynia glinianego z uszkodzonym uchem, powierzchnia zewnętrzna i wewnętrzna gładka, wewnątrz ciemniejsza, lśniąca. Na fragmencie widoczny ornament odciskany z motywem zdobniczym w postaci pięciu pionowych słupków, wykonanych specjalnym narzędziem zdobiącym/stemplem, poniżej zygzak. Ucho pionowo przekłute. Średnica wylewu 17 cm, grubość ścianek 0,5–0,6 cm. Gлина z domieszką piasku, pojedynczego białego tłuczni oraz miki (ryc. 5: 1, 1A).

Chronologia: neolit, kultura amfor kulistych?

3. **Zbiory/numer inwentarza:** Muzeum Okręgowe w Toruniu; MT/A/3484.

4. **Literatura:** –

5. **Uwagi:** W inwentarzu zapisano: *depozyt Pol. Tow. Prehist.* W archiwum DA MOT brak szczegółowych informacji dotyczących powyższego zapisu w inwentarzu.

Lachmirowice, gm. Kruszwica, powiat inowrocławski, woj. kujawsko-pomorskie

1. **Rok odkrycia/badań:** lata 50. XX w., badania Bonifacego Zielonki.

2. **Rodzaj stanowiska/obiekt:** osada II, z powierzchni.

3. **Opis:** półprodukt przęślika kamiennego, otwór niedowiercony do końca. Wymiary: wysokość 3,5 cm, średnica 4,2–4,3 cm (ryc. 4: 7). Surowiec – granit (określił dr Janusz Skoczylas z Katedry Geologii UAM w Poznaniu).

4. **Chronologia:** okres przedrzymski lub wpływów rzymskich.

5. **Zbiory/numer inwentarza:** Muzeum Okręgowe w Toruniu; MT/A/3583.

6. **Literatura:** Bielińska-Majewska 2015, s. 98, 101, ryc. 1: 4, s. 102, ryc. 2: 2.

7. **Uwagi:** w inwentarzu muzealnym zapisano rok odkrycia 1951, na karcie katalogowej wykonanej przez B. Zielonkę 1957? lub 51? (nieczytelne). Z dużym prawdopodobieństwem można uznać (w świetle aktualnych danych), że był to 1951 r.

Lachmirowice, gm. Kruszwica, powiat inowrocławski, woj. kujawsko-pomorskie

1. **Rok odkrycia/badań:** 1951 r., badania Bonifacego Zielonki.

2. **Rodzaj stanowiska/obiekt:** osada II, z powierzchni.

3. **Opis:** narzędzie kamienne, powierzchnia gładzona, na ostrzu widoczne ślady szlifowania. W części przyostrzowej (powierzchnia dolna) zagłębienie, miejscami widoczne uszkodzenia. Wymiary: długość całkowita: 7,8 cm, długość ostrza: 5,8 cm, szerokość na ½ długości: 5,7 cm, szerokość (maks.): 5,9 cm, szerokość obucha: 4,0 cm, grubość (maks.): 1,9 cm, wysokość obucha: 1,4 cm (ryc. 6: 1). Surowiec – amfibolit (określił dr Janusz Skoczylas z Katedry Geologii UAM w Poznaniu oraz dr hab. Maciej Krajcarz⁵, prof. Instytutu Nauk Geologicznych PAN w Warszawie).

4. **Chronologia:** neolit – wczesna epoka brązu.

5. **Zbiory/numer inwentarza:** Muzeum Okręgowe w Toruniu; MT/A/3584.

6. **Literatura:** Skoczylas b.d.; Kowalski, Adamczak i in., 2021; Osipowicz, 2021.

7. **Uwagi:** Sugeruje się, że jest to narzędzie kamienne (siekiera), które zostało użyte także jako prostownik drzewców strzał, na co wskazują wyniki analizy technologicznej i funkcjonalnej.

Lachmirowice, gm. Kruszwica, powiat inowrocławski, woj. kujawsko-pomorskie

1. **Rok odkrycia/badań:** 1952 r., badania Bonifacego Zielonki.

2. **Rodzaj stanowiska/obiekt:** cmentarzysko rzymskie I, z powierzchni.

3. **Opis:** dwa wytwory krzemienne: 1. narzędzie-drapacz (krzemień czekoladowy), wymiary dł.: 3,45 cm, szer.: 2,9 cm, gr.: 0,8 cm (ryc. 5: 2). 2. łuszczeń? (krzemień narzutowy), wymiary: dł.: 3,3 cm, szer.: 3,1 cm, gr.: 1,7 cm (ryc. 5: 3).

5 Informacja zapisana na karcie katalogowej wykonanej do w/w zabytku.

4. **Chronologia:** neolit.
5. **Zbiory/numer inwentarza:** Muzeum Okręgowe w Toruniu; MT/A/3607.
6. **Literatura:** Zielonka 1952.
7. **Uwagi:** W inwentarzu zapisano: *depozyt Pol. Tow. Prehist.* W archiwum DA MOT zachowała się krótka notatka, która zawiera informację, że część pieniędzy **na badania** w 1952 r. pochodzi z subwencji wspomnianego wyżej towarzystwa.

Lachmirowice?

1. **Rok odkrycia/badań:** prawdopodobnie z badań w latach 50. XX w. prowadzonych przez B. Zielonkę.
2. **Rodzaj stanowiska/obiekt:** osada I?, wkop II? lub wkop I?
3. **Opis:** **1.** zdobione naczynie gliniane (kubek) z uchem, wyklejone z fragmentów i zrekonstruowane. Wymiary: wysokość: 12,8 cm. Naczynie z lekko rozchyloną szyjką, szyjka i górna część brzuśca zdobione ornamentem odciskany specjalnym narzędziem zdołbiącym („radełkiem” lub grzebieniem), otwór naczynia owalny. Na uchu dwie pionowe linie ryte. Gлина z domieszką piasku i tłucznią mineralnego. Na powierzchni zewnętrznej i miejscami wewnętrznej biały nalot. (ryc. 6: 2; 7). **2.** fragment naczynia glinianego (puchar), wyklejonego z dwóch kawałków. Szyjka zdobiona w części górnej i dolnej ornamentem odciskany specjalnym narzędziem („radełkiem” lub grzebieniem). Wysokość naczynia ok. 7–8 cm. Środkowa część szyjki zdobiona ukośnymi odciskami linii (w grupach po pięć). Brak krawędzi wylewu, dna i znacznej części brzuśca. Na powierzchni zewnętrznej i miejscami wewnętrznej biały nalot (ryc. 8: 1). **3.** fragment naczynia glinianego (puchar), wyklejony z sześciu kawałków, ornament nieczytelny, słabo widoczny, ryty lub odciskany. Wysokość naczynia 8,7 cm. Brak części krawędzi wylewu, dna i znacznej części szyjki oraz miejscami brzuśca. Na powierzchni zewnętrznej i wewnętrznej ślady białego nalotu (ryc. 8: 3). **4.** fragment nieokreślonego naczynia glinianego (dno i fragment części przydennej), wyklejonego z czterech kawałków, niezdobione (ryc. 8: 4).
4. **Chronologia:** schyłkowy neolit/wczesna epoka brązu; kultura pucharów dzwonowatych.
5. **Zbiory/numer inwentarza:** Muzeum Okręgowe w Toruniu; MT/A/3471-1, MT/A/3471-2, MT/A/3471-3, MT/A/3471-4.

6. **Literatura:** Kowalski, Adamczak i in., 2021.
7. **Uwagi:** Znalezione w kartonie z materiałem datowanym na okres wpływów rzymskich. Brak na ceramicie naniesionych numerów inwentarza. Nie ma też dawnych kart katalogowych związanych z w/w ceramiką oraz opisu w inwentarzu muzealnym. Fragmenty naczyń noszą ślady przepalenia. **1.** pod numerem inwentarza MT/A/3471-1 prócz naczynia także dwa fragmenty ceramiki, w tym jeden zdobiony, prawdopodobnie od tego samego przedmiotu/kubka (ryc. 7: 2, 3). **2.** pod numerem inwentarza MT/A/3471-2 oprócz fragmentu naczynia (pucharu) także fragment ceramiki, z widocznym ornamentem, zapewne od tego samego naczynia/pucharu (ryc. 8: 2). **4.** pod numerem inwentarza MT/A/3471-4 poza fragmentem naczynia także dwa fragmenty ceramiki ze śladami białego nalotu (ryc. 8: 5, 6).

BIBLIOGRAFIA

- Bielińska-Majewska, B. (2015). Wybrane przedmioty kamienne w zbiorach Muzeum Okręgowego w Toruniu. *Pomorania Antiqua*, 24, 97–104.
- Budziszewski, J., Włodarczyk, P. (2010). *Kultura pucharów dzwonowatych na Wyżynie Małopolskiej*. Kraków: Wydawnictwo Instytutu Archeologii i Etnologii Polskiej Akademii Nauk.
- Die Eingänge für das Statische Museum. Prähistorische Sammlung. *Jahresbericht des Copernicus-Vereins für Wissenschaft und Kunst zu Thorn*, 43 (für das Geschäftsjahr 19. Februar 1896 bis 18. Februar 1897), 15–19.
- Kostrzewski, J. (b.d.). *Archiwum prof. Józefa Kostrzewskiego, rękopis, teka 21, Wielkopolska*. Pobrane z: <https://zbz.u.zgora.pl/dlibra/publication/70651/edition/66413/content>
- Kowalski, Ł., Adamczak, K., Bokinić, A.Z. (†), Bielińska-Majewska, B., Karczmarek, Ł., Krzyszowski, A., Osipowicz, G., Garbacz-Klempka, A., Gan, P., Szczepańska, G., Wawrzykowska, B. (†) (2021). New data for research on the Early Bronze Age in Northern Poland (2350–1600 BC). *Archäologisches Korrespondenzblatt*, 51(4), 473–499.
- Kuszewski, J. (1962). Dział Archeologii. *Rocznik Muzeum w Toruniu*, 1(2), 81–100.
- Lissauer, A. (1887). *Die prähistorischen Denkmäler der Provinz Westpreussen und der angrenzenden Gebiete*. Leipzig: W. Engelmann.
- Osipowicz, G. (2021). *Rezultaty analizy traseologicznej (technologicznej i funkcjonalnej) wytworu kamiennego (morfologicznej siekiery) ze stanowiska w Lachmirowicach*. Maszynopis przechowywany w Archiwum DA MOT.
- Romanowska, O. (1966). Dział Archeologii w czasie od 1958 do 1964 r. *Rocznik Muzeum w Toruniu*, 2(1–2), 65–75.
- Skoczylas, J. (b.d.). *Opracowanie: Neolityczne narzędzia kamienne ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Toruniu. Wykaz makroskopowych oznaczeń petrograficznych*. Maszynopis przechowywany w Archiwum DA MOT.
- Undset, I.M. (1882). *Das erste Auftreten des Eisens in Nordeuropa: eine Studie in der vergleichenden vorhistorischen Archäologie*. Hamburg: Meissner.
- Wawrusiewicz, A., Januszek, K., Manasterski, D. (2015). *Obiekty obrzędowe Pucharów Dzwonowatych z Supraśla. Złożenie darów – przejęcie terenu czy integracja kulturowa?* Białystok: Muzeum Podlaskie.
- Zielonka, B. (1951). Groby ludności kultury przeworskiej w Lachmirowicach, pow. Inowrocław. *Z Otchłani wieków*, 20(7–8), 120–128.

Zielonka, B. (1951a). Nowe odkrycia prehistoryczne; Systematyczne badania wykopaliskowe w Lachmirowicach, pow. inowrocławskim. *Z Otchłani wieków*, 20(7-8), 143.

Zielonka, B. (1951b). Kilka importów ceramicznych prowincjonalno-rzymskich z Lachmirowic, pow. Inowrocław. *Z Otchłani wieków*, 20(11-12), 184-189.

Zielonka, B. (1951c). Nowe odkrycia prehistoryczne, Dalsze odkrycia w Lachmirowicach, pow. Inowrocław. *Z Otchłani wieków*, 20(11-12), 203.

Zielonka, B. (1952). *Sprawozdanie z prac wykopaliskowych w Lachmirowicach w 1952 r.* Notatka przechowywana w archiwum DA MOT.

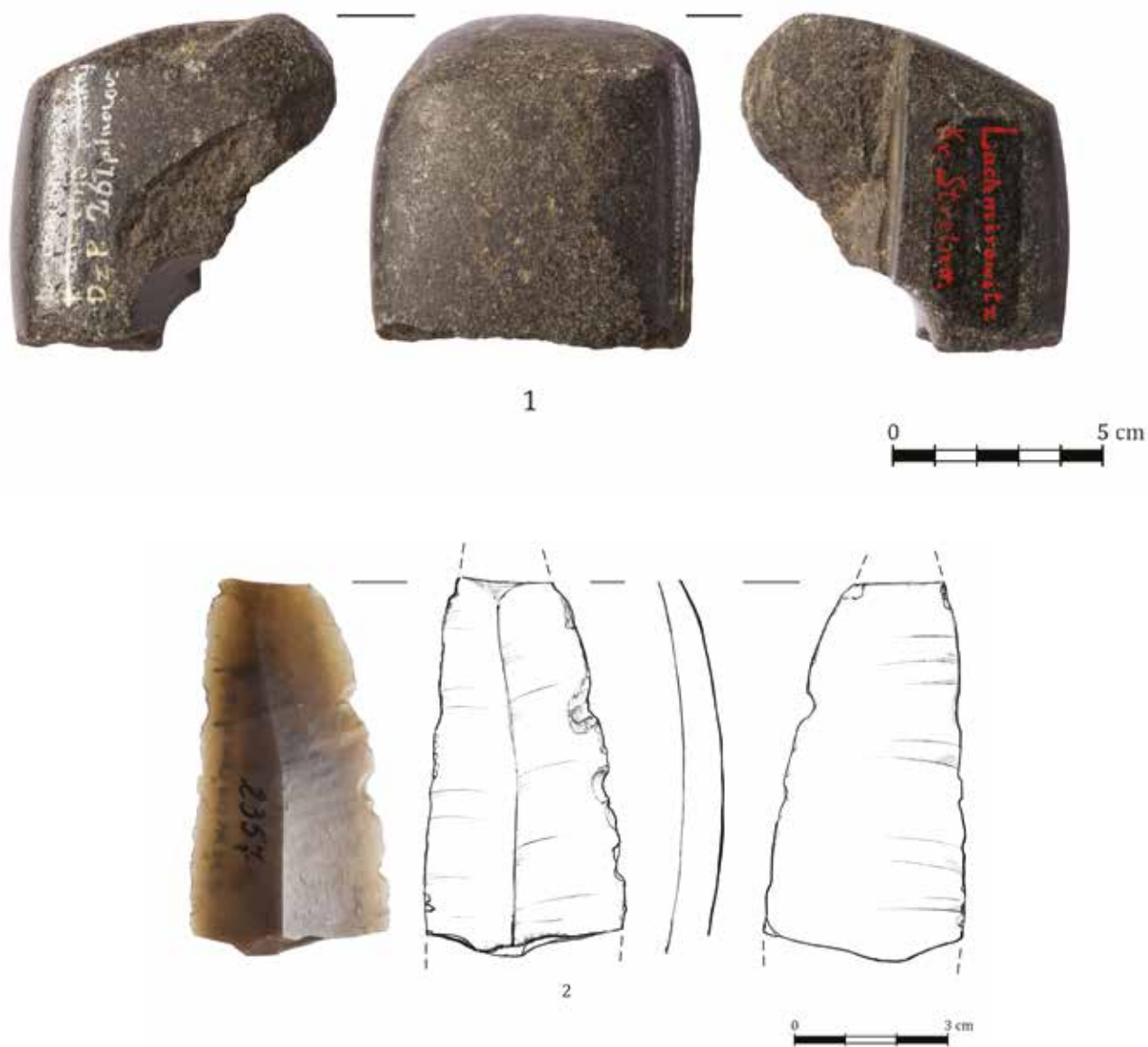
Zielonka, B. (1953). Cmentarzysko z okresu cesarstwa rzymskiego w Lachmirowicach w pow. inowrocławskim. *Przegląd Archeologiczny*, 9, 353-386.

Zielonka, B. (1963). Zarys dziejów polskich badań archeologicznych na ziemiach województwa bydgoskiego. *Rocznik Muzeum w Toruniu*, 1(3), 9-42.



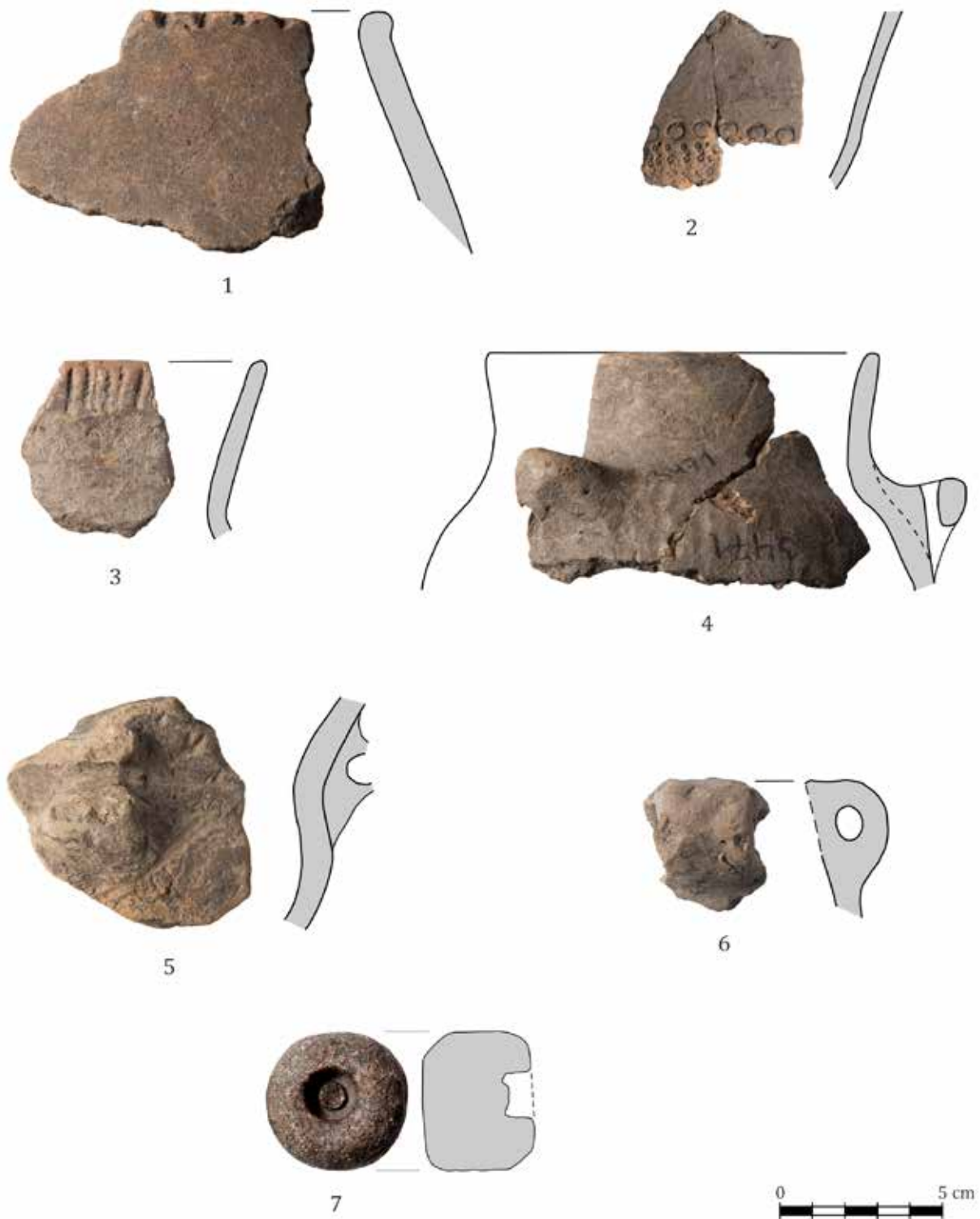
Ryc. 1. Lokalizacja – Lachmirowice, pow. inowrocławski, gm. Kruszwica, woj. kujawsko-pomorskie | oprac. graficzne M. Majewski

Fig. 1. Location - Lachmirowice, Inowrocław district, Kruszwica municipality, Kujawsko-Pomorskie voivodeship | graphic design by M. Majewski



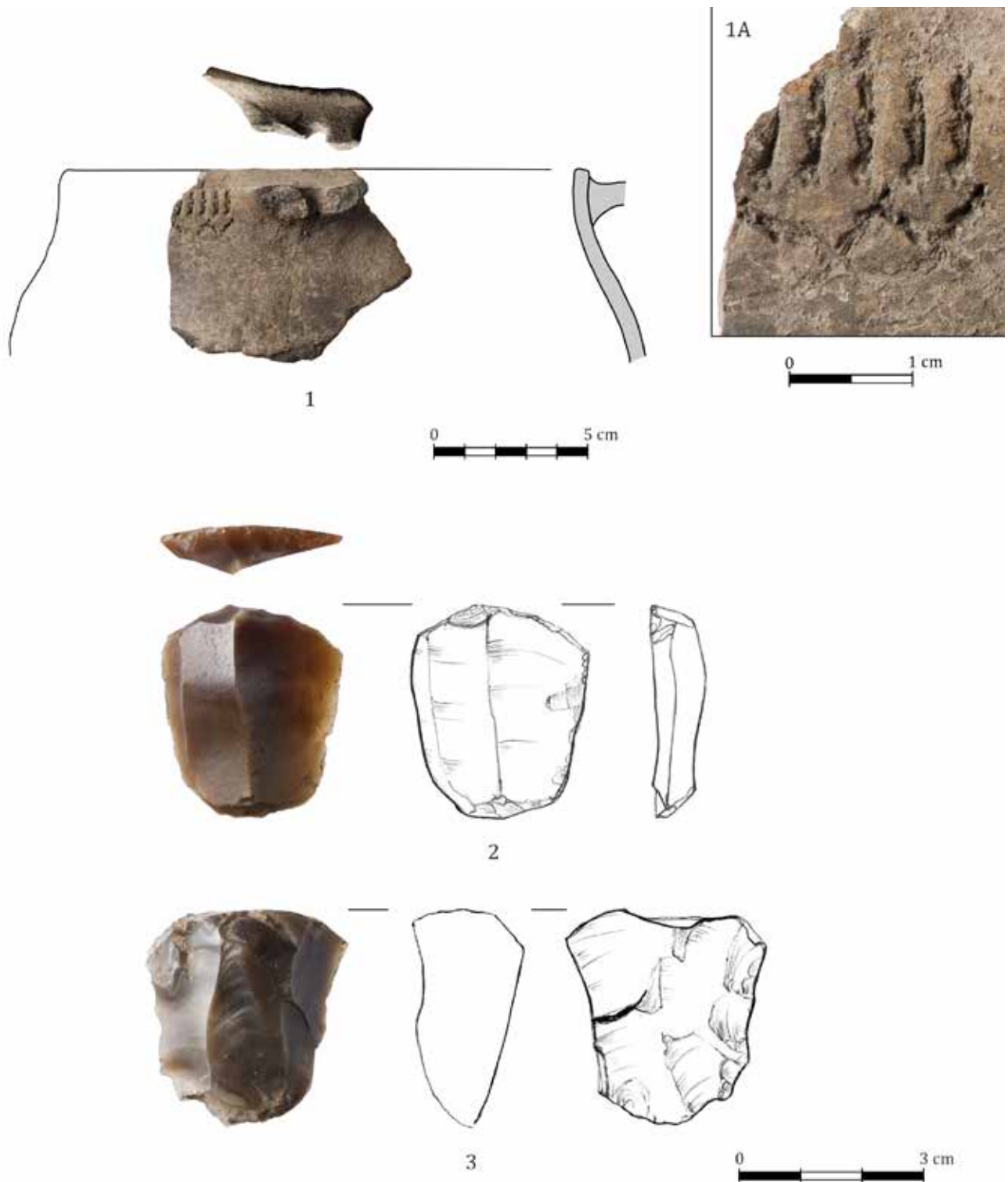
Ryc. 3. Lachmirowice, pow. inowrocławski. Znaleźiska kamienne i krzemienne: 1 – fragment topora kamiennego; 2 – fragment wióra krzemienno | zbory DA MOT, fot. K. Deczyński, rys. B. Bielińska-Majewska, oprac. graficzne M. Majewski

Fig. 3. Lachmirowice, Inowrocław district. Stone and flint finds: 1 - fragment of a stone axe; 2 - fragment of a flint blade | collection of DA MOT, photo by K. Deczyński, drawing by B. Bielińska-Majewska, graphic design by M. Majewski



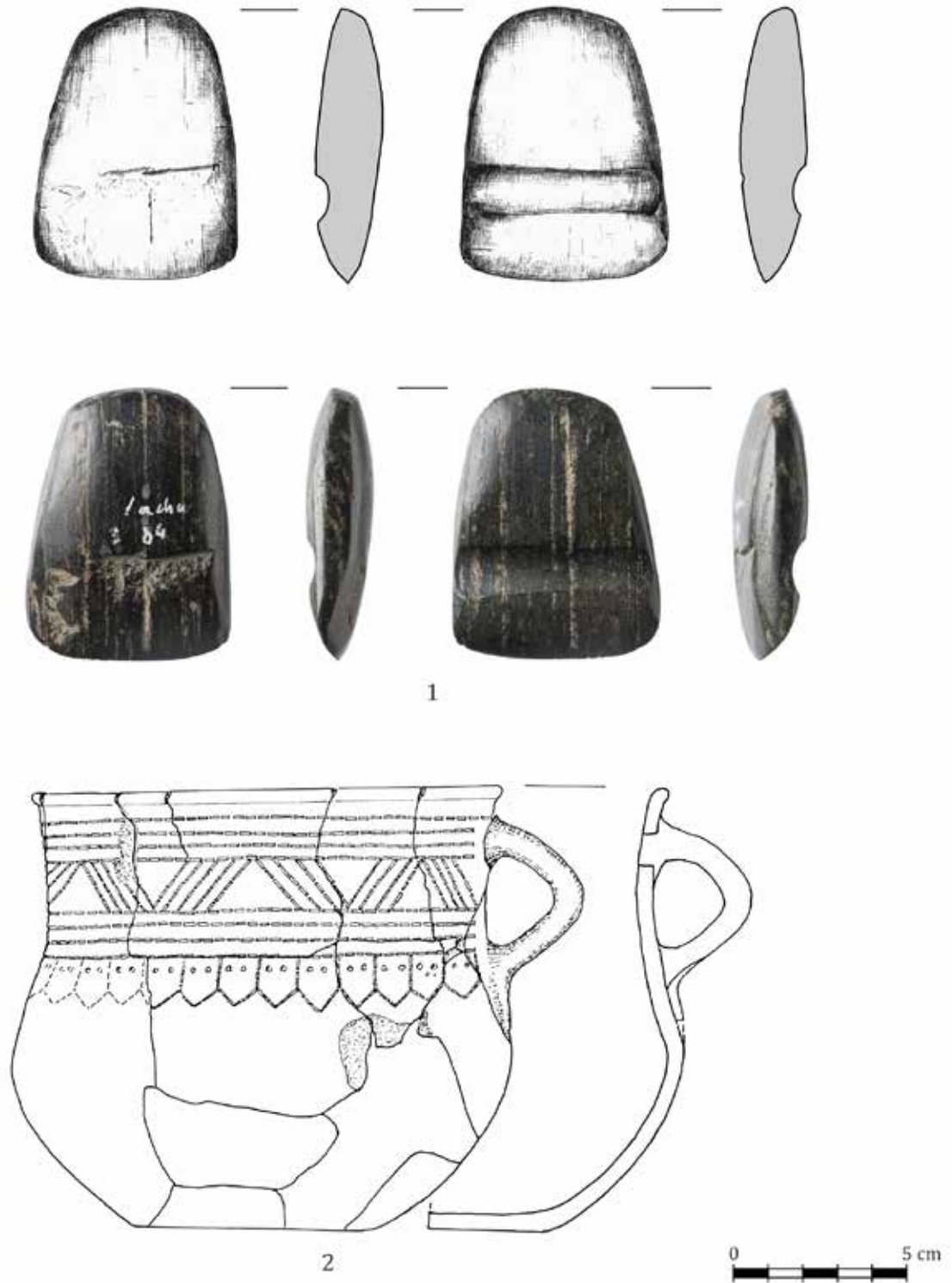
Ryc. 4. Lachmirowice, pow. inowrocławski. Znaleźiska ceramiczne i kamienne: 1-6 – fragmenty naczyń ceramicznych; 7 – półprodukt narzędzia kamiennego | zbiory DA MOT, fot. K. Deczyński, rys. B. Bielińska-Majewska, oprac. graficzne M. Majewski

Fig. 4. Lachmirowice, Inowrocław district. Ceramic and stone finds: 1-6 - fragments of ceramic vessels; 7 - semi-finished stone tool | collection of DA MOT, photo by K. Deczyński, drawing by B. Bielińska-Majewska, graphic design by M. Majewski



Ryc. 5. Lachmirowice, pow. inowrocławski. Znaleźiska ceramiczne i krzemienne: 1 – fragment naczynia ceramicznego; 1A – ornament (powiększenie); 2, 3 – wytwory krzemienne | zbiory DA MOT, fot. K. Deczyński, rys. B. Bielińska-Majewska, oprac. graficzne M. Majewski

Fig. 5. Lachmirowice, Inowrocław district. Ceramic and flint finds: 1 - fragment of a ceramic vessel; 1A - ornament (enlargement); 2, 3 - flint artefacts | collections of DA MOT, photo by K. Deczyński, drawing by B. Bielińska-Majewska, graphic design by M. Majewski



Ryc. 6. Lachmirowice, pow. inowrocławski. Znaleźiska kamienne i ceramiczne: 1 - narzędzie kamienne; Lachmirowice?: 2 - naczynie ceramiczne | zbiory DA MOT, fot. K. Deczyński; 1 - rys. B. Bielińska-Majewska; 2 - rys. B. Wawrzykowska, oprac. graficzne M. Majewski

Fig. 6. Lachmirowice, Inowrocław district. Stone and ceramic finds: 1 - stone tool; Lachmirowice?: 2 - ceramic vessel | collection of DA MOT, photo by K. Deczyński; 1 - drawing by B. Bielińska-Majewska; 2 - drawing by B. Wawrzykowska, graphic design by M. Majewski



1



2

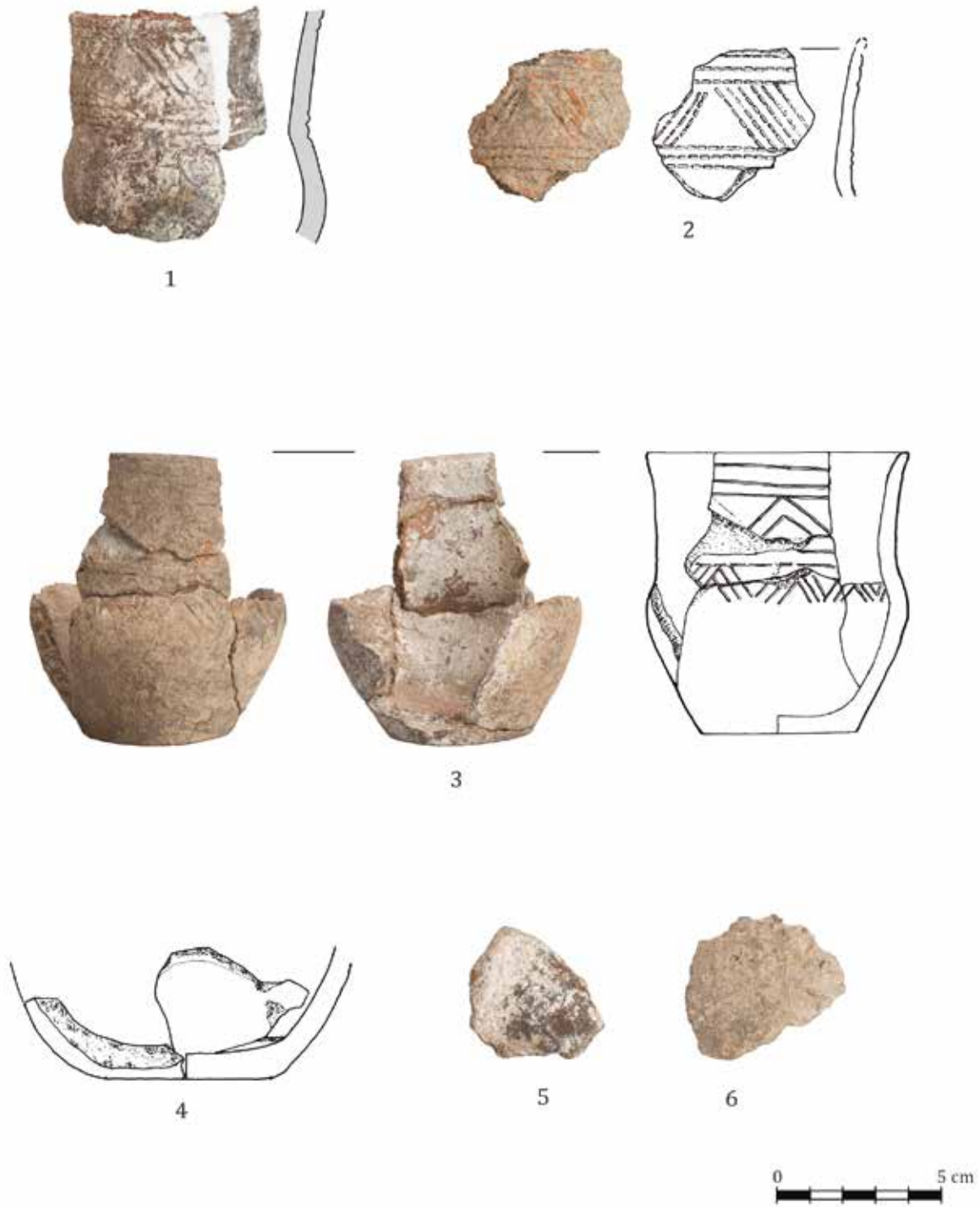


3



Ryc. 7. Lachmirowice? Znaleziska ceramiczne: 1 – naczynie ceramiczne; 1A – ornament (powiększenie); 2, 3 – fragmenty ceramiki | zbiory DA MOT, fot. K. Deczyński, oprac. graficzne M. Majewski

Fig. 7. Lachmirowice? Ceramic finds: 1 – ceramic vessel; 1A – ornament (enlargement); 2, 3 – ceramic fragments | collections of DA MOT, photo by K. Deczyński, graphic design by M. Majewski



Ryc. 8. Lachmirowice? Znaleźiska ceramiczne: 1, 3, 4 - fragmenty naczyń ceramicznych; 2, 5, 6 - fragmenty ceramiki | zbiory DA MOT, fot. K. Deczyński, 1 - rys. B. Bielińska-Majewska, 2, 3, 4 - rys. B. Wawrzykowska, oprac. graficzne M. Majewski

Fig. 8. Lachmirowice? Ceramic finds: 1, 3, 4 - fragments of ceramic vessels; 2, 5, 6 - ceramic fragments | collection of DA MOT, photo by K. Deczyński, 1 - drawing by B. Bielińska-Majewska, 2, 3, 4 - drawing by B. Wawrzykowska, graphic design by M. Majewski

Beata Bielińska-Majewska

Muzeum Okręgowe w Toruniu
b.bielinskamajewska@muzeum.torun.pl
<https://orcid.org/0009-0001-1253-6959>

Jakub Majewski

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy
jakubm@ukw.edu.pl
<https://orcid.org/0000-0002-3183-8119>

Paleolit w grach cyfrowych. Studium przypadku – *Tajemnica Zaginionej Jaskini*

The Paleolithic in digital games. A case study – *The Secrets of the Lost Cavern*

Abstrakt: Podobnie jak w przypadku filmów i literatury, istnieje wiele gier cyfrowych, które w poważny sposób podejmują treści związane z dziedzictwem kulturowym. Jednak tylko nieliczne z tych tytułów sięgają wstecz do najstarszych czasów w dziejach ludzkości – epoki kamienia. Jednym z takich przykładów jest gra przygodowa pt.: *Tajemnica Zaginionej Jaskini* (ang. Echo: *The Secrets of the Lost Cavern*, 2005). Osadzona w realiach świata paleolitycznego gra prezentuje (z założenia) nie fantastyczny scenariusz, ale interaktywną powieść dotyczącą społeczności prahistorycznych, z naciskiem na realizm i poznanie sztuki paleolitycznej odkrytej w jaskini Lascaux (Francja). Niniejszy artykuł zwraca uwagę na znaczną rolę, jaką mogą odegrać media w upowszechnianiu dziedzictwa archeologicznego. Na przykładzie powyższej gry podjęto próbę spojrzenia na omawianą problematykę z perspektywy nauk humanistycznych – archeologii oraz nauk z zakresu komunikacji społecznej i medialnej, w tym gier komputerowych. *Tajemnica Zaginionej Jaskini*, jako gra sprzed prawie 20 lat, nie reprezentuje już pełni możliwości interaktywnych mediów, ale pozostaje ważnym punktem w dyskusji o przekazywaniu i popularyzacji odkryć archeologicznych oraz najstarszego dziedzictwa kulturowego Europy.

Słowa kluczowe: sztuka naskalna, dziedzictwo archeologiczne, gra komputerowa, prehistoria, popularyzacja

Abstract: As with films and literature, there are many digital games that take heritage content seriously. However, only a few of these titles go back to the oldest time in human history – the Stone Age. One such example is the adventure game titled *The Secrets of the Lost Cavern* (Echo: *The Secrets of the Lost Cavern*, 2005). Set in the realities of the Palaeolithic world, the game presents (by design) not a fantasy scenario but an interactive novel about prehistoric communities, with an emphasis on realism and learning about the Palaeolithic art discovered in the Lascaux cave (France). This paper highlights the significant role that the media can play in the dissemination of archaeological heritage. Using the above game as an example, an attempt was made to look at the issue at hand from the perspective of the humanities – archaeology – and the sciences of social and media communication, including computer games. As a game from almost 20 years ago, *The Secrets of the Lost Cavern* no longer represents the full potential of interactive media, but it remains an important point in the discussion about communicating and popularising archaeological discoveries and Europe's oldest cultural heritage.

Keywords: cave art, archaeological heritage, computer game, prehistory, popularisation

Wstęp

Cyfrowa gra przygodowa *Tajemnica Zaginionej Jaskini* (ang. *Echo: The Secrets of the Lost Cavern*, 2005) autorstwa firmy Kheops Studio, której akcja jest osadzona w jaskini Lascaux (Francja) i jej najbliższym otoczeniu, należy do nielicznych mediów skoncentrowanych na starszej epoce kamienia. Wśród gier cyfrowych *Tajemnica...* jest niemalże jedynym przypadkiem opisującym paleolit tak szczegółowo. Warto zaznaczyć, że gry cyfrowe stanowią nie tylko jedno z najpopularniejszych współcześnie mediów, ale przede wszystkim, dzięki swojej interaktywnej strukturze, oferują możliwości niespotykane w jakimkolwiek innym medium (Majewski, 2018a).

Na przykładzie *Tajemnicy...* zwrócono uwagę na znaczną rolę, jaką mogą odegrać media w upowszechnianiu dziedzictwa archeologicznego¹. Podjęto próbę spojrzenia na powyższą problematykę z perspektywy nauk humanistycznych – archeologii oraz nauk z zakresu komunikacji społecznej i medialnej, w tym gier komputerowych. W artykule scharakteryzowano sposób i schemat wybierany podczas przedstawiania epoki kamienia w powieściach, filmach oraz grach i innych formach rekonstrukcji cyfrowych. Prócz tego zwrócono uwagę na afordancje², jakie stosuje się do celów rekonstrukcji, podkreślając jednocześnie zalety i pułapki związane z wykorzystaniem gier cyfrowych jako środka do propagowania najstarszych dzieł człowieka.

Punktem wyjścia do rozważań, które dotyczą omawianego zagadnienia, były postawione wcześniej pytania – w jaki sposób i w jakim stopniu treść prezentowanej gry jest zgodna z wiedzą archeologiczną, w jaki sposób jej zobrazowanie może być użyte w kategoriach budowania prahistorycznego świata w grach komputerowych oraz na co zwracać uwagę podczas tworzenia i projektowania gier komputerowych o tematyce pradziejowej, popularyzując jednocześnie wiedzę o przeszłości, w tym odkrycia archeologiczne. Zastanowiono się również nad zgodnością treści gry w świetle aktualnej wiedzy w danej dziedzinie, opisując punkty, gdzie gra bądź to przedstawia informacje

sprzeczne z współczesną wiedzą, bądź angażuje się w rozważania wykraczające poza nią.

Gra cyfrowa pozwala głębiej przemówić/dotrzeć do odbiorcy/gracza niż jakiegokolwiek nieinteraktywne medium, pozwalając odbiorcom na wyobrażenie i zrozumienie dawnego środowiska naturalnego oraz konkretnego miejsca z głównym bohaterem – człowiekiem (w roli głównej) umiejscowionym w odpowiednim (nieprzypadkowym) kontekście i konkretnym czasie w przeszłości.

Twórczość o tematyce pradziejowej – popularyzacja

Podobnie jak w przypadku filmów i literatury istnieje wiele gier cyfrowych, które podjęły się osadzenia swoich bohaterów w realiach prahistorycznego świata, propagując jednocześnie dziedzictwo kulturowe danego regionu. Tylko nieliczne z nich dotyczą epoki kamienia. Jednym z takich przykładów jest gra przygodowa pt.: *Tajemnica Zaginionej Jaskini*, która była inspiracją do zastanowienia się nad problematyką obrazowania i opisu epoki kamienia w grach cyfrowych.

W literaturze przedmiotu podawane są także różne znaczenia i terminy określające dziedzictwo kulturowe. Używane są również zamiennie takie wyrazy jak: zabytek, dobro kultury, zasoby kultury, a także dziedzictwo historyczne (Kobyliński, 2009, s. 13). Wśród specjalistów wciąż obecne są dyskusje dotyczące powyższych kwestii. Aktualne są również następujące pytania: czym konkretnie jest dziedzictwo kulturowe, czyją powinno być własnością, ale przede wszystkim, jakie znaczenie i jaką wartość ma w sensie znaczenia i wartości dla współczesnego społeczeństwa oraz jak powinno się je upowszechniać (Howard, 2003; Smith, 2006; Kobyliński, 2009; Chowaniec, 2010). Samo pojęcie dziedzictwa kulturowego przeszło także znaczny rozwój. Początkowo dziedzictwem nazywano wyłącznie zabytki kultury materialnej, zwłaszcza dzieła architektoniczne. Do dziedzictwa – definiowanego przez szereg międzynarodowych traktatów określających konieczność jego ochrony – stopniowo włączano dalsze elementy kultury materialnej i w następnej kolejności, szeroko pojętą kulturę niematerialną (Vecco, 2010). Niektórzy badacze, np. Laurajane Smith (2006), uważają, że materialne dziedzictwo kulturowe nie może istnieć bez pierwiastka niematerialnego. Aby być uznanym jako element dziedzictwa, przedmiot kultury materialnej musi posiadać znaczenie niematerialne również w oczach współczesnych.

1 Artykuł stanowi rozbudowaną wersję referatu pt. *Video Games for the Palaeolithic: A Case Study of Echo: The Secrets of the Lost Cavern* (autorzy: Majewski, J., Bielińska-Majewska, B.) wygłoszonego na międzynarodowej konferencji w Holandii (2018) – „The Interactive Pasts Conference 2”; the Netherlands Institute for Sound and Vision, Hilversum (link: <https://www.youtube.com/watch?v=cgm9YfWmqz0>).

2 Afordancje – ang. *affordances*. Termin wykorzystywany w naukach psychologicznych oraz medioznawstwie. Oznacza możliwości działania, jakie dany obiekt daje swemu użytkownikowi. Nie są to więc możliwości samego obiektu, ale możliwości użytkownika dzięki obiektowi – np. samochód, niezdolny do jazdy bez kierowcy, daje temu kierowcy afordancję jazdy.

Archeologia należy do nauk humanistycznych, która zajmuje się przeszłością, badaniem i odkrywaniem kultury materialnej człowieka (Ławecka, 2003; Renfrew, Bahn, 2002). Na podstawie dostępnych źródeł próbuje zrozumieć znaczenie i funkcjonowanie człowieka i jego wytworów w danej przestrzeni i czasie. Zajmuje się interpretacją kultury (szeroko rozumianej), w tym kultury archeologicznej w powiązaniu z człowiekiem. Zadaniem archeologii, oprócz opisu i analizy źródeł archeologicznych, jest wyjaśnianie różnych zjawisk społeczno-kulturowych zachodzących w przeszłości (Renfrew, Bahn, 2002). By było to możliwe, współpracuje ze specjalistami z zakresu nauk biologicznych (np.: paleobotanika, palinologia, archeozoologia, antropologia fizyczna), nauk o Ziemi (np. geologia, sedymentologia) nauk fizycznych, chemicznych, a także nauk z zakresu o człowieku i kulturze (np. etnologia).

By wyjaśnić znaczenie dziedzictwa archeologicznego, warto przytoczyć definicję zabytku. Zgodnie z Ustawą o ochronie i opiece nad zabytkami „zabytek to: nieruchomości lub rzecz ruchoma, ich części lub zespoły, będące dziełem człowieka lub związane z jego działalnością i stanowiące świadectwo minionej epoki bądź zdarzenia, których zachowanie leży w interesie społecznym ze względu na posiadaną wartość historyczną, artystyczną lub naukową, natomiast zabytek archeologiczny – zabytek nieruchomy, będący powierzchnią, podziemną lub podwodną pozostałością egzystencji i działalności człowieka, złożoną z nawarstwień kulturowych i znajdujących się w nich wytworów bądź ich śladów albo zabytek ruchomy, będący tym wytworem” (Ustawa..., 2003, s. 2/84).

Europejska Konwencja o ochronie dziedzictwa archeologicznego z 1992 r. (stosowana od 1995 r.) określa dziedzictwo archeologiczne jako „źródło zbiorowej pamięci europejskiej i jako instrument dla badań historycznych i naukowych”. Za przedmiot dziedzictwa archeologicznego uważa „wszelkie pozostałości, obiekty i jakiegokolwiek inne ślady ludzkości z minionych epok: których zachowanie i analiza pomogą prześledzić historię ludzkości i jej stosunek do środowiska naturalnego, dla których wykopaliska i odkrycia oraz inne metody badań nad dziejami ludzkości i jej środowiskiem są podstawowym źródłem informacji. Dziedzictwo archeologiczne obejmuje struktury, konstrukcje, zespoły budowlane, eksploatowane tereny, przedmioty, zabytki innego rodzaju, jak też ich otoczenie znajdujące się na ziemi lub pod wodą” (Europejska Konwencja..., 1992).

Upowszechnianie dziedzictwa archeologicznego jest niezwykle istotne, ponieważ to właśnie zabytki, źródła archeologiczne kształtują i budują nam obraz przeszłości, są przekazem z minionych lat, który zgodnie z przytoczonymi wyżej definicjami ma ogromne znaczenie dla rozwoju kulturowego danego kraju i rozumienia przeszłości (Bielińska-Majewska, 2011).

Rozumienie i próba interpretacji zjawisk kulturowych jakie mogły mieć miejsce w epoce kamienia jest złożona i powinna być rozpatrywana w określonym kontekście. Zdaniem np. André Leroi-Gourhana (1966), jeśli chodzi o kulturę niematerialną, ślady materialne mogą, w najlepszym przypadku, wskazywać na dopuszczalność danej interpretacji. Według definicji „niematerialne dziedzictwo kulturowe oznacza praktyki, wyobrażenia, przekazy, wiedzę i umiejętności – jak również związane z nimi instrumenty, przedmioty, artefakty i przestrzeń kulturową – które wspólnoty, grupy i, w niektórych przypadkach, jednostki uznają za część własnego dziedzictwa kulturowego. To niematerialne dziedzictwo kulturowe, przekazywane z pokolenia na pokolenie, jest stale odtwarzane przez wspólnoty i grupy w relacji z ich otoczeniem, oddziaływaniem przyrody i ich historią oraz zapewnia im poczucie tożsamości i ciągłości, przyczyniając się w ten sposób do wzrostu poszanowania dla różnorodności kulturowej oraz ludzkiej kreatywności” (Konwencja UNESCO, 2003).

Zgodnie z powyższym pojęciem, rozpatrując pewien etap w dziejach ludzkości, jakim jest starsza epoka kamienia (czas przyjęty w omawianej grze), można próbować opisać (zrozumieć) pewne elementy niematerialnego dziedzictwa kulturowego. Jednym z nich są praktyki, wiedza/tradycja przekazywania tajemnic w zakresie opisu i sposobu malowania/tworzenia. W przypadku gry *Tajemnica...* główny bohater przychodzi do „mistrza” (osoby wtajemniczonej), by zapoznać się/otrzymać wiedzę w zakresie tworzenia „pewnej opowieści” (sztuki naskalnej) w jaskini. Konkretnie kultury archeologiczne (na podstawie wiedzy, którą otrzymują) mają/tworzą typowy dla nich zestaw narzędzi, które potrafią wytworzyć i używać. W relacji z otoczeniem (w jakim się poruszają) sposoby wytwarzania narzędzi i schematy są powtarzalne, a to definiuje daną kulturę (grupę ludzi, społeczność).

Starsza epoka kamienia to pewien etap w dziejach ludzkości i charakterystyczne dla tej epoki m.in. techniki wytwarzania narzędzi oraz sposób postrzegania świata. To również początki tworzenia się potrzeby chowania zmarłych. O ile odkrywane przedmioty przy

pochówkach (z tego czasu) mówią o kulturze materialnej ówczesnych ludzi, tak idea pochówku/złożenia zmarłego w pewnym/nieprzypadkowym miejscu wskazuje na kulturę niematerialną (duchową), jakkolwiek będziemy ją interpretować. Sztuka naskalna, której początki odnajdujemy w tej epoce, jest także źródłem informacji o sposobie myślenia ówczesnych ludzi oraz o ich upodobaniach estetycznych. Poza tym nie można wykluczyć pozautylitarnej funkcji sztuki naskalnej (Rozwadowski, 2012, s. 913). Istnieje wiele teorii i interpretacji na temat sztuki naskalnej. Przykładowo Leroi-Gourhan zwrócił uwagę na umiejscowienie w przestrzeni i rozmieszczone w określonych częściach jaskiń form graficznych, co powiązał z pewnym „kodem” stosowanym przez ówczesnych ludzi (Leroi-Gourhan, 1966; Rozwadowski, 1998). Zdaniem tego badacza istniała organizacja przestrzeni w jaskini, pewien ustalony model tworzenia. Malowidła i ryty według Leroi-Gourhana tworzą pewien logiczny system, gdzie obserwowany jest dualizm pierwiastka żeńskiego i męskiego w strukturach sztuki jaskiniowej (Rozwadowski, 1998, s. 6). Pod koniec lat 90. XX w. Jean Clottes i James David Lewis-Williams powiązali proces tworzenia malowideł naskalnych (jego poszczególne etapy) z szamanizmem, natomiast Norbert Aujoulat ustalił, że przestrzeń jest czynnikiem decydującym i ma znaczenie w procesie tworzenia i przedstawiania określonych zwierząt w układzie kompozycji, na co ma wpływ cykl roczny zwierząt (French Ministry of Culture, 2023; Płonka, 2012; Clottes, 2020).

Problem interpretacji kultury materialnej, jej rozumienia oraz granic możliwości poznania oznacza, iż nieczęsto twórcy filmów i gier zajmujący się tematyką historyczną interesowali się najstarszymi dziejami ludzkości – starszą epoką kamienia. Jeżeli pominiemy tu liczne, ale fantastyczne dzieła, gdzie ludzie ścierają się z dinozaurami, nie pozostaje zbyt wiele pozycji. Wśród nich można wymienić następujące powieści: fantazyjną *Walkę o ogień* (1911), *Łowców mamutów* (1951) czy *Osadę kruków* (1957) Eduarda Štorcha, cykl *Dzieci Ziemi* (1980–2011) autorstwa Jean M. Auel, i nieliczne inne. Do filmów o powyższej tematyce można zaliczyć, bazujący na wspomnianej wyżej powieści *Walkę o ogień* (1981), *Klan niedźwiedzia jaskiniowego* (1986) oparty na cyklu Auel oraz dwa nowsze dzieła, w których uwzględniono wyniki badań naukowych: *Ao: Ostatniego Neandertalczyka* (2010) i *Alfę* (2018). Wśród gier komputerowych, oprócz *Tajemnicy Zaginionej Jaskini*, warto wskazać *Ancestors: Stories of*

Atapuerca (2018), *Dawn of Man* (2019) oraz nieco na boku, *Far Cry: Primal* (2016), grę osadzoną w środkowej epoce kamienia.

Dzieła te szybko się dezaktualizują. W celu bowiem skutecznego odtworzenia ówczesnego świata należy przedstawić bogatą *allotopię* (Maj, 2019), świat fikcji na tyle bogaty, aby wzbudzić u czytelnika/widza/gracza poczucie pełni i prawdziwości tegoż świata (Maj, 2019; Wolf, 2012). Budowę świata można podzielić na trzy elementy: środowiska, społeczeństwa i kultury (Majewski, 2018b). W przypadku dzieł osadzonych w czasach historycznych twórcy dysponują nieraz bogatymi źródłami i często starają się podejść rzetelnie do analizy źródeł (Polack, 2016), pomimo wyzwań, które z tego wynikają (Mortimer, 2011; de Groot, 2016; Copplestone, 2017).

Jak już wspomniano wyżej, w przypadku twórczości dotyczącej epoki kamienia, zauważyć można liczne niedociągnięcia związane z opisem pradawnej rzeczywistości. Wybierając z kilku hipotez, twórca niekoniecznie preferuje najlepiej udokumentowaną (fakty, dane), ale zwykle tę, która najlepiej pasuje do artystycznej wizji. Tam zaś, gdzie nauka nie sięga lub gdzie zamysł twórcy wykracza poza ramy naukowe, tam zaczyna się fantazja – zwłaszcza w przypadku prahistorii. Jeśli chodzi więc o popularyzację archeologii, trudno byłoby dziś uzasadnić polecenie publiczności filmu *Walka o ogień* czy powieści Štorcha. Niemniej w swoim czasie dzieła te zachęcały czytelników i widzów do głębszego zainteresowania się prahistorią. Podobnie nieuchronna dezaktualizacja współczesnych dzieł nie zmienia faktu, iż mogą one oddziaływać pozytywnie na dzisiejszą publiczność.

Należy jeszcze zauważyć, iż dzieła tworzone z użyciem różnych mediów inaczej oddziałują i przekazują inne treści (Wolf, 2012). Powieść bazująca na opisach, rozbudowanych dialogach czy monologach wewnętrznych pozwala na głębką charakteryzację postaci i obyczajów, ale tylko szczątkową wizualizację. Film zaś, jako medium wizualne, drastycznie sptyca postaci i społeczności, koncentrując się na pokazaniu żywej akcji, ale skutecznie wizualizuje chociażby ubrania, narzędzia, malowidła, zachowania i działania, które książka niedokładnie opisuje. Film zawiera również dźwięk, co pozwala zaprezentować domniemany język mówiony. Gry komputerowe pozwalają także na połączenie bogactwa audiowizualnego filmów z afordancjami mediów cyfrowych, wśród których Janet Murray (1997) wskazuje na cztery najważniejsze: pojemność

encyklopedyczną, otwartość na uczestnictwo użytkownika, przestrzenność i proceduralność.

W grze komputerowej gracz ma po pierwsze dostęp do większej ilości materiałów medialnych niż w innych mediach (pojemność). Następnie ma możliwość przemieszczania się w przestrzeni świata lub wybierania z różnych opcji na ekranie interaktywnego menu (przeźroczność), podejmowania interakcji z tym światem (uczestnictwo) i w rezultacie, możliwość wywołania nawet spontanicznych reakcji systemu wobec własnych działań (proceduralność). Gry nie tylko mogą zanurzyć gracza w trójwymiarowym świecie i umożliwić doświadczenia proceduralnych rekonstrukcji (Majewski, 2018a), ale również mogą zawierać pojemne encyklopedie wiedzy (Majewski, 2022). Afordancje gier cyfrowych zarazem stanowią swoistą pułapkę, domagając się rekonstrukcji elementów, które w przypadku filmu czy książki można by pozostawić na uboczu. Im szerszy wachlarz dostępnych interakcji ze światem, tym więcej działań, zachowań i akcji musimy zrekonstruować lub wymyśleć. Przykładowo twórcy gry *Far Cry: Primal* skorzystali ze wsparcia naukowego, aby w grze zawrzeć 1250 słów rekonstrukcji języka proto-indoeuropejskiego (Diver, 2016).

Wachlarz możliwości mediów cyfrowych nie jest równomiernie bogaty. Inne afordancje dostarczają gry, a inne aplikacje multimedialne czy tzw. gry poważne (ang. *serious games* – patrz Majewski 2018). Obecnie muzea coraz częściej sięgają po aplikacje multimedialne w celu prezentowania np. znalezisk archeologicznych czy miejsc. Jako przykład można tu wskazać muzealne aplikacje dla neolitycznego muzeum w Bylinach w Czechach (Květina, Unger, Vavrečk, 2015) czy dla jaskini Gargas we Francji (Djaouti i in., 2009). Co szczególnie ciekawe w tym przypadku stworzono również dwie wirtualne rekonstrukcje jaskini Lascaux – starszą z 1995 r. (Britton, 2022) i współczesną (Retout, 2018). Aplikacje w wirtualnej rzeczywistości udostępnia się również poza muzeami, jak w przypadku jaskini Chauvet, której malowidła prezentuje dystrybuowana w Internecie jako gra, ale faktycznie będąca prezentacją multimedialną, aplikacja *The Dawn of Art* (2020). Jednakże aplikacje multimedialne korzystają z cyfrowych środków w celu wzmocnienia warstwy audiowizualnej, ale nie wykraczają poza afordancje interaktywnej ekspozycji muzealnej i nie mogą wykorzystać innego kluczowego aspektu poetyki gier jako medium: ich możliwości immersji gracza w innej rzeczywistości (Kubiński, 2016).

Gry cyfrowe mogą pełniej wykorzystać afordancje interaktywnego medium, jednak również tutaj występuje zróżnicowanie zależnie od gatunku gry. Wspomniane wcześniej gry *Dawn of Man* i *Ancestors: Stories of Atapuerca* są grami strategicznymi, w których gracz w uproszczony sposób zarządza społecznością i jej zasobami, co też oznacza, iż świat społeczno-kulturowy jest w tych grach znacząco uproszczony. Z kolei *Far Cry: Primal*, z racji na nacisk położony na zręcznościową akcję, jest grą o wysokiej immersji, ale ograniczoną w prezentacji kultury (głębszą analizę *Far Cry: Primal* można znaleźć w: Milner, Collins, 2016a; 2016b).

Na tle przytoczonych wyżej przykładów *Tajemnica Zaginionej Jaskini* wyróżnia się pod względem bogactwa i formy przekazu zawartych w niej treści. Co prawda jako gra po raz pierwszy wydana w 2005 r., w warstwie audiowizualnej ustępuje współczesnej wirtualnej rekonstrukcji z Lascaux Exposition Internationale, jednak jako dzieło o tematyce pradziejowej, gra ta wykorzystuje afordancje gier znacznie pełniej niż inne tytuły.

Analiza

Akcja gry przygodowej *Tajemnica Zaginionej Jaskini*, której głównym bohaterem jest łowca paleolityczny o imieniu Arok pragnący nauczyć się malarstwa u ówczesnego mistrza – Klema – rozgrywa się w jaskini Lascaux i jej najbliższym otoczeniu (ryc. 1). Jaskinia Lascaux to jedna z najbardziej znanych jaskiń świata związana ze sztuką paleolityczną. Do charakterystycznych przedstawień znajdujących się w tej jaskini należą malowidła i ryty licznych zwierząt: koni, jeleni, kozioroźców, byków i wiele innych, przedstawione m.in. w ruchu oraz ryty i znaki geometryczne (Laming, 1968; Brézillon, 2001; Kozłowski, 2004; Groeneveld, 2016; Clottes, 2020).

Badania archeologiczne prowadzone od ponad 100 lat w Europie Zachodniej i Środkowej przyniosły odkrycie licznych stanowisk, obozowisk różnych typów, pracowni, pochówków, a także na terenach Europy Zachodniej znanych „sanktuariów” z przedstawieniami sztuki naskalnej (Połtowicz-Bobak, 2013, s. 7). Jednym z takich paleolitycznych „sanktuariów” jest jaskinia Lascaux, która została wybrana jako główna przestrzeń działań bohatera w grze. Kultura magdaleńska, której przedstawicielem jest Arok, to jedna z najbardziej znanych jednostek paleolitycznych Europy. Rozwój tej kultury datuje się od ok. 17 tys. do 12 tys. lat temu, a jej rdzennym obszarem była połu-

dniowo-zachodnia Francja ze skupiskami stanowisk w Akwitanii i Pirenejach oraz Kantabrii (Kozłowski, 2004). Kompleks magdaleński nazywany kulturą lub kulturami magdaleńskimi, dawniej – kręgiem kultur magdaleńskich, a także „Epoque de la Madeleine”, jest zjawiskiem o bardzo dużym zasięgu terytorialnym i chronologicznym oraz o złożonej strukturze wewnętrznej (Połtowicz-Bobak, 2013, s. 11; Kozłowski, 1975).

Prace badawcze i liczne analizy specjalistyczne prowadzone w jaskini Lascaux, a także na innych stanowiskach paleolitycznych umożliwiają wiarygodny opis warunków bytowania i życia ówczesnych łowców. Pozwoliły również na odtworzenie np. sposobu jej oświetlenia – odkryto liczne lampy kamienne, wypełnione zapewne tłuszczem zwierzęcym. Wiadomo również, że malowidła umieszczone na stropie jaskini wymagały użycia rusztowań oraz określonych barwników mineralnych. Dzięki pracom badawczym wiemy, że barwniki użyte w tej jaskini pochodziły z odległości ok. 20–35 km (Kozłowski, 2004, s. 539). Inne analizy rzucają światło na wykorzystanie roślinności przez ówczesnych ludzi (Tyldesley, Bahn, 1983; Revedin i in., 2010). Pojawiające się w grze zastosowania roślin, jak chociażby wywar z rumianku, mieszczą się w ramach określonych przez badania, nawet jeśli nie znajdują bezpośredniego potwierdzenia.

Treść gry w dużej mierze jest zgodna z wiedzą archeologiczną. Zestaw narzędzi, których używa główny bohater odpowiada inwentarzom kamiennym i kościanym znanym z badań archeologicznych pochodzących z omawianej epoki. Twórcy gry próbowali dokładnie odnieść się do źródeł archeologicznych i oddać „ducha epoki”, podejmując współpracę ze specjalistami z różnych dziedzin nauki, w tym znawcy Lascaux – Thierry’ego Félix’a. Zwrócili również uwagę na detale, czego przykładem może być m.in. użyta paleta barwników zastosowana w grze, zbliżona do tej, którą stosowali paleolityczni artyści (ryc. 2). Wiadomo, iż paleta malarza jaskiniowego składała się przede wszystkim z naturalnych barwników mineralnych takich jak: limonit i hematyt (żółcie, czerwienie i brązy), tlenki manganu (czerni i ciemny brąz), kaolin (biel), węgiel drzewny (czerni). Farby uzyskiwano w postaci pasty lub kredki, natomiast jako spoiwa używano: tłuszczu, szpiku kostnego, krwi lub wody (Hensel, 1957; Płonka, 2012; Groeneveld, 2016; Clottes, 2020).

Należy zaznaczyć, iż dla pradawnych społeczności świat i otoczenie, w jakim się poruszali, wykonując roz-

maite czynności, miał ukryte znaczenie, symbol (Kowalski, 1999; Sauvet i in., 2009; Płonka, 2012). Był on jednocześnie komunikacją językową i posiadał działanie magiczno-użytkowe, często niezrozumiałe dla nas. By podjąć próbę wyobrażenia i opisu pradawnej rzeczywistości i umiejscowienia w niej człowieka, należy też pamiętać (przy interpretacjach np. sztuki), że szeroko rozumiana kultura magiczna, miała charakter synkretyczny (Kowalski, 2001). Więcej na temat rozumienia symboliki w pradawnych społecznościach można przeczytać w pracach Andrzeja P. Kowalskiego (1999) czy Tomasza Płonki (2012).

Twórcy gry pośrednio uwzględnili ten metafizyczny wymiar działań podejmowanych przez głównego bohatera podczas określonych czynności, w tym podczas procesu uczenia się i tworzenia/powstawania danego przedstawienia/malowidła, które koncentrowały się w pewnej odległości od głównego wejścia w trudno dostępnych miejscach. Posiadały więc swoją wydzieloną przestrzeń. Akt tworzenia obrazu, malowidła czy rzeźby jest najwyższym przeżyciem, którego nie sposób opisać. Sam więc sposób tworzenia ma już w sobie pewną tajemnicę.

Ten wymiar ówczesnej rzeczywistości w grze uwzględniono w postaci przewodnika/szamana – Mistrza – jednocześnie nie wnikając nadmiernie w szczególności jego roli i działań (ryc. 3). W malarstwie paleolitycznym znane są postacie określane jako szamani/czarownicy. Jeden z najbardziej znanych wizerunków, prawdopodobnie ukazujący czarownika został odkryty w jaskini Trois-Frères (Brézillon, 2001; Eliade, 1997). Przedstawia on wyprostowaną postać z długim ogonem i ludzkimi kończynami. Na głowie ma prawdopodobnie jelenie poroże i uszy przypominające tura, natomiast twarz przypomina sowę. Postać ta swoim wyglądem odzwierciedla przypuszczalnie zwierzę fantastyczne, pół człowieka i pół zwierzę. Problematykę genezy sztuki paleolitycznej i obecności praktyk szamańskich, zmiennych stanów świadomości, opisał szerzej np. Andrzej Rozwadowski (2012).

Poza odkrywaniem przeszłości i rozpowszechnianiem o niej wiedzy, niezwykle istotnym zadaniem archeologii jest także zachowanie dziedzictwa kulturowego i jego ochrona przed niszczeniem. Od lat 60. XX w. jaskinia Lascaux jest zamknięta dla zwiedzających, ponieważ otwarcie na zwiedzanie przyczyniło się m.in. do rozwoju porostów i rozpuszczania się wierzchnich warstw wapiennej skały (Brézillon, 2001, s. 131). Aby ktokolwiek mógł doświadczać tego wyjątkowego za-

bytku – bez czego nie ma popularyzacji – zbudowano kopię jaskini, gdzie turyści mogą podziwiać paleolityczne malowidła.

Omawiana gra stanowi kolejną, tym razem cyfrową, kopię jaskini (ryc. 4), która została „odmłodzona” do okresu jej świetności i wzbogacona warstwą fabularną pozwalającą „zwiedzającym” bardziej wczuć się w realia środowiska i życie ówczesnych ludzi. Gra jest więc przykładem opowieści o przeszłości poprzez archeologię, powodująca jednocześnie podniesienie naszej świadomości historycznej. Autorzy gry odwołując się do źródeł archeologicznych, podkreślili jednocześnie wartość i bogactwo kulturowe tej części Europy.

Opisane powyżej treści są prezentowane w dwóch formach. Bardziej tradycyjną i jednocześnie precyzyjną w przekazie formą jest encyklopedia, której treść gra stopniowo udostępnia graczowi w miarę postępów fabuły. Co ważne, encyklopedia często otwarcie wskazuje na braki w dostępnej wiedzy oraz na odstępstwa od faktów. Nie jest to bynajmniej oczywiste: w innych grach, gdzie stosuje się podobne formy encyklopedii, niepewna wiedza bywa prezentowana autorytatywnie, a odstępstwa od faktów bywają maskowane (Majewski, 2022).

Drugą i główną formą prezentacji jest oczywiście rozgrywka, podczas której gracz stopniowo przemieszcza się przez kolejne części środowiska gry. W *Tajemnicy...* nie ma walki ani elementów zręcznościowych. Rozgrywka bazuje na rozwiązywaniu napotykanych zagadek czy problemów, w celu odblokowania dalszych postępów w grze. Trzeba niestety zauważyć, iż zastosowane tutaj mechaniki gry, czyli zbiór reguł, według których gracz podejmuje interakcje ze światem (Schell, 2014), nie zawsze się sprawdzają w kontekście budowania przekonującego świata paleolitycznego. Główną formą interakcji jest posługiwanie się przedmiotami i środowiskiem, a zasadniczym problemem jest nieprzystawalność niektórych napotkanych zagadek do odtwarzanego tutaj świata. Z jednej więc strony mocnym aspektem rozgrywki są często napotykane zagadki wymagające wykonania w odpowiedniej kolejności z użyciem odpowiednich narzędzi określonych czynności, np. przygotowania miotacza oszczepów (ryc. 5) czy narzędzia krzemienne. W tym aspekcie *Tajemnica...* prezentuje ciekawsze i głębsze podejście niż wspomniany *Far Cry: Primal*, gdzie gracz tworzy narzędzia i broń jednym kliknięciem „myszy”. Również malowanie, tworzenie wizerunku, które jest główną motywacją naszego bohatera, skutecznie bu-

duje ówczesny świat. Gracz jest wprowadzany w gromadzenie odpowiednich surowców, przygotowanie barwników oraz w poszczególne etapy malowania (procesu twórczego) na skale, według ustalonego schematu, z zastosowaniem odpowiedniej kolejności nakładania kolorów (ryc. 2).

Z drugiej strony wśród zagadek, które gracz musi rozwiązać w trakcie rozgrywki, jest też wariant tzw. Wież Hanoi – matematycznej łamigłówki. Trudno jednoznacznie odpowiedzieć na pytanie, czy człowiek paleolityczny mógł znać taki rodzaj zagadki. Można zauważyć, że w omawianej jaskini odkryto przedstawienia symboliczne i znaki geometryczne, które są różnie interpretowane przez specjalistów zajmujących się tematyką sztuki paleolitycznej. W innym miejscu drogę gracza blokuje skomplikowana blokada z powiązanych kijeków, którą trzeba krok po kroku rozwikłać; abstrahując od nieprawdopodobieństwa stosowania tak osobliwych struktur, trudno nie zapytać, dlaczego młody bohater nie rozwiązuje tego zadania siłą. Odstające w ten sposób od prahistorycznego kontekstu łamigłówki niestety pokazują, iż nie tylko gry akcji takie jak *Far Cry: Primal* (Weidman, 2016), ale również bardziej „intelektualne” produkcje jak *Tajemnica...* będą w jakiś sposób ograniczone przez mechaniczne konwencje swojego gatunku i pokusę rozciągania długości rozgrywki poprzez sztuczne zadania.

Zauważalnym problemem w budowaniu przekonującego świata są również interakcje z ludźmi, ograniczone tutaj do minimum. Można odnieść wrażenie, iż twórcy usiłowali uniknąć wchodzenia w nadmierne rozważania o zwyczajach obecnych wśród pradawnych społeczności. Większość czasu gracz napotyka puste siedziby i pojedyncze osoby.

W przeciwieństwie do innych dzieł osadzonych w epoce kamienia i stosujących wymyślony język, twórcy gry nie stworzyli nieznanego języka, ale wybrali język angielski (bohaterowie mówią po angielsku). Niemniej, *Tajemnica Zaginionej Jaskini* stanowi udany przypadek gry popularyzującej wiedzę o paleolicie.

Podsumowanie

Na zakończenie należy wrócić do zasadniczego pytania: w jaki sposób twórcy gier komputerowych mogą przybliżyć odbiorcom/graczom daną odległą rzeczywistość, by przedstawiony w niej świat/realia został zrozumiany i był zgodny z aktualną wiedzą archeologiczną lub historyczną (jeśli dotyczy czasów historycznych)? Przytoczony wyżej przykład gry daje częściową

odpowiedź na to pytanie. Aby w sposób wiarygodny przedstawiać rzeczywistość np. wybranej społeczności, kultury archeologicznej oraz funkcjonowania danej grupy ludzi (tworzącej określoną kulturę) w wyznaczonym przedziale chronologicznym, twórcy gier komputerowych powinni podjąć trud współpracy ze specjalistami z określonych dziedzin. Dzięki temu, w ostatecznym przekazie, nie zatracą sensu i niezwykłego bogactwa kulturowego oraz unikną powielania nieprawdziwych i nieaktualnych treści w swoich dziełach. Zarazem, po stronie badaczy, potrzebna jest świadomość, iż nawet dzieło rozrywkowe, w którym wymiar edukacyjny jest celem pobocznym i które w pewnych względach odbiega od dostępnej wiedzy, nadal może przyczynić się do propagowania dziedzictwa kulturowego.

Jeżeli założymy, że nadrzędnym celem gry jest upowszechnianie wiedzy o przeszłości, wówczas interdyscyplinarne podejście do tworzenia gier oparte na faktach i badaniach specjalistycznych (zgodnych z aktualnym stanem wiedzy) jest konieczne w procesie twórczym. Konkretnie fakty mogą być przedstawione w sposób atrakcyjny, by zachęcać odbiorcę/gracza do dalszego poznania. Przy obecnych możliwościach graficznych jest to realne.

W tym miejscu rysuje się pewna dywergencja między naszymi dyscyplinami. Z perspektywy archeologii korzystne jest ograniczenie dyskusyjnych zagadnień oraz bazowanie na sprawdzonej wiedzy i na danych potwierdzonych badaniami specjalistycznymi. Jednak z perspektywy gier i analizy światotwórczej niekiedy widać potrzebę sięgania po bardziej dyskusyjne rozważania i tematy. Aby zbudować przekonujący świat, który pozwoli graczom obcować z paleolityczną wspólnotą, konieczne może być wdrożenie w grze nawet mocno wątpliwych hipotez, czy w ogóle wymyślanie własnych koncepcji o pradawnych społecznościach. Ze strony analizy gry, unikanie dyskusyjnych zagadnień w sferze społecznej, osłabiło warstwę fabularną i ograniczyło dostępną pulę mechanik, w ten sposób redukując potencjał gry oraz bogactwo przedstawionego świata. Tymczasem pożytecznym rozwiązaniem mogło być wprowadzenie elementów dyskusyjnych do gry, jednocześnie stosując mechanizm encyklopedii, wyjaśniając, które elementy gry pokrywają się z faktami, a które od tych faktów odbiegają. Rozsądnie stosując te narzędzia, można więc wypracować korzystny kompromis.

Pomimo niektórych niedociągnięć odnoszących się do dawnej rzeczywistości, gra *Tajemnica Zaginionej*

Jaskini jest nadal dobrym przykładem współpracy wielu dziedzin nauki w propagowaniu dziedzictwa archeologicznego wykorzystanego w grach komputerowych. Gra spełnia walor edukacyjny, zwracając uwagę na dopracowane otoczenie (środowiska naturalne) i prawidłowo uwzględnia źródła archeologiczne oraz wyniki badań pozyskanych z analiz specjalistycznych.

Autorzy gry, dzięki współpracy i konsultacjom ze specjalistami w danej dziedzinie, stworzyli zrozumiały obraz przeszłości, przybliżając i skupiając się na tematyce malarstwa paleolitycznego. Pozostaje wyrazić nadzieję, iż *Tajemnica Zaginionej Jaskini* nie będzie jedyną grą, która tak głęboko podejmuje tę tematykę. Co innego bowiem zobaczyć malowidła paleolityczne w jaskini Lascaux, choćby w najwyższej jakości rekonstrukcji multimedialnej – a co innego samemu tworzyć przy pomocy odpowiedniego zestawu narzędzi, stojąc u boku paleolitycznego twórcy.

BIBLIOGRAFIA

- Annaud, J. (reżyseria). (1981). *Walka o ogień* [film]. International Cinema Corporation (ICC), Ciné Trail, Belstar Productions.
- Atlas V, Novelab, Google Arts & Culture. (2020). *The Dawn of Art* [gra cyfrowa/aplikacja multimedialna].
- Auel, J.M. (2002). *Klan niedźwiedzia jaskiniowego* [powieść z cyklu Dzieci Ziemi]. Poznań: Zysk i S-ka.
- Bell, E. (31.03.2009). Echo: Secret of the Lost Cavern Tips Walkthrough. *GameZebo*. Pobrane z: <https://web.archive.org/web/20170615153731/https://www.gamezebo.com/2009/03/31/echo-secret-lost-cavern-walkthrough-cheats-strategy-guide/>
- Bieleńska-Majewska, B. (2011). Przekaz przeszłości – rola archeologii w kształtowaniu świadomości kulturowej. *Rocznik Muzeum Wsi Mazowieckiej w Sierpcu*, 2, 107-113.
- Brézillon, M. (2001). *Encyklopedia kultur pradziejowych*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Britton, B. (27.06. 2022). *LASCAUX en realite virtuelle*. Pobrane z Benjamin Britton (kanał YouTube): <https://www.youtube.com/watch?v=KeeCcl8DEg8>
- Chapman, M. (reżyseria). (1986). *Klan niedźwiedzia jaskiniowego* [film]. Warner Bros.
- Clottes, J. (2020). Paleolityczna sztuka jaskiń i schronisk skalnych w Europie. *Archeologia Żywa*, 1(75), 58-65.
- Copplestone, T.J. (2017). But that's not accurate: the differing perceptions of accuracy in cultural-heritage videogames between creators, consumers and critics. *Rethinking History*, 21(3), 415-438. doi:10.1080/13642529.2017.1256615
- Chowaniec, R. (2010). *Dziedzictwo archeologiczne w Polsce. Formy edukacji i popularyzacji*. Warszawa: Instytut Archeologii.
- Diver, M. (21.02.2016). Speaking to the Professors Who Invented the Prehistoric Languages of 'Far Cry Primal'. *Vice*. Pobrane z: <https://www.vice.com/en/article/yvjx3k/speaking-to-the-professors-who-invented-the-tribal-languages-of-far-cry-primal-030>
- Djaouti, D., Alvarez, J., Rampnoux, O., Charvillat, V., Jessel, J. (2009). Serious Games & Cultural Heritage: A case study of prehistoric caves. *Ludoscience*. Pobrane z: <http://www.ludoscience.com/files/ressources/SG-case-study-Gargas-caves.pdf>
- Eliade M. (1997). *Historia wierzeń i idei religijnych*. Tom I, *Od epoki kamiennej do misteriów eleuzyńskich*, Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX.
- Europejska konwencja o ochronie dziedzictwa archeologicznego (poprawiona). (16.01.1992). Pobrane z: <https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU19961200564/O/D19960564.pdf> (data dostępu 01.02.2018)

- De Groot, J. (2016). *Remaking History: The past in contemporary historical fictions*. Abingdon: Routledge.
- French Ministry of Culture. (2023). *Archaeological research. Interpretations. The discovery of parietal art in the 19th century*. Pobrane z: <https://archeologie.culture.gouv.fr/lascaux/en/interpretations>
- Groeneveld, E. (06.09.2016). *Lascaux Cave*. Pobrane z: https://www.worldhistory.org/Lascaux_Cave/
- Hensel, W. (1957). *Sztuka społeczeństw paleolitycznych*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Howard, P. (2003). *Heritage: Management, Interpretation, Identity*. Londyn: Continuum.
- Hughes, A. (reżyseria). (2018). *Alfa* [film]. Studio 8, Columbia Pictures, The Picture Company.
- Kheops Studio. (2005). *Echo: Secrets of the Lost Cavern* [gra cyfrowa].
- Kobyliński, Z. (2009). *Własność dziedzictwa kulturowego*. Warszawa: Instytut Archeologii i Etnologii PAN.
- Konwencja UNESCO w sprawie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego. (17.10.2003). Pobrane z: https://www.unesco.pl/fileadmin/user_upload/pdf/Konwencja_o_ochronie_dz_niemater_2003.pdf (data dostępu 10.09.2018)
- Kowalski, A.P. (1999). *Symbol w kulturze archaicznej*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Instytutu Filozofii.
- Kowalski, A.P. (2001). *Myslenie przedfilozoficzne*. Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora.
- Kozłowski, J.K., Kozłowski, S.K. (1975). *Pradzieje Europy od XL do IV tysiąclecia p.n.e*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Kozłowski, J.K. (red.) (2004). *Wielka Historia Świata*. Tom 1. *Świat przed „rewolucją” neolityczną*. Warszawa: Świat Książki.
- Kubiński, P. (2016). *Gry wideo: zarys polityki*. Kraków: Universitas.
- Květina, P., Unger, J., Vavrečk, P. (2015). Presenting the invisible and unfathomable: Virtual museum and augmented reality of the Neolithic site in Bylany, Czech Republic. *Archeologické rozhledy*, 67, 3–22.
- Laming, A. (1968). *Skarby w grocie Lascaux*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Leroi-Gourhan, A. (1966). *Religie prehistoryczne*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Ławecka, D. (2003). *Wstęp do archeologii*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Madruga Works. (2019). *Dawn of Man* [gra cyfrowa].
- Malaterre, J. (reżyseria). 2010. *Ao: Ostatni Neandertalczyk* [film]. UGC YM, France 2 Cinéma, Cofinova 6.
- Maj, K.M. (2019). *Światotwórstwo w fantastyce: Od przedstawienia do zamieszkiwania*. Kraków: Universitas.
- Majewski, J. (2018). Playing with intangible heritage: video game technology and procedural re-enactment. W: L. Smith, N. Akagawa (red.), *Safeguarding Intangible Heritage: Practices and Politics* (s. 232–249). Londyn: Routledge.
- Majewski, J. (2018b). *The Elder Scrolls V: Skyrim and its Audience as a World-Building Benchmark for Indigenous Virtual Cultural Heritage*. Pobrane z: https://www.academia.edu/37594478/The_Elder_Scrolls_V_Skyrim_and_its_Audience_as_a_World_Building_Benchmark_for_Indigenous_Virtual_Cultural_Heritage
- Majewski, J. (2022). The voice of authority? Lore management strategies in Kingdom Come: Deliverance. *Homo Ludens*, 1(15), 115–128.
- Milner, N., Collins, M. (28.03.2016a). *University of York Archaeology Professors Play Far Cry: Primal on Twitch!*. Pobrane z Colleen Morgan (kanał YouTube): <https://www.youtube.com/watch?v=fys7WgaclCs>
- Milner, N., Collins, M. (29.03.2016b). *University of York Archaeology Professors Play Far Cry: Primal (part two)*. Pobrane z Colleen Morgan (kanał YouTube): <https://www.youtube.com/watch?v=T24pPhtCQ1l>
- Mortimer, I. (23.11.2011). *Why historians should write fiction*. Pobrane z Novel Approaches: from academic history to academic fiction: <https://ihrconference.wordpress.com/2011/11/23/why-historians-should-write-fiction/>
- Murphy's Toast Games. (2018). *Ancestors: Stories of Atapuerca* [gra cyfrowa].
- Murray, J. (1997). *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace*. Nowy Jork: The Free Press.
- Płonka, T. (2012). *Kultura symboliczna społeczeństw łowicko-zbierackich środkowej Europy*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Polack, G. (2016). *History and Fiction: Writers, their Research, Worlds and Stories*. Berno: Peter Lang.
- Renfrew, C., Bahn, P. (2002). *Archeologia. Teorie, metody, praktyka*. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Retout, O. (2018). *Lascaux Exposition Internationale*. Pobrane z: <https://lascaux-expo.fr/>
- Revedin, A., Aranguren, B., Becattini, R., Svoboda, J. (2010). Thirty thousand-year-old evidence of plant food processing. *PNAS USA*, 107(44), 18815–18819. doi:10.1073/pnas.1006993107
- Rosny, J.H. (1988). *Walka o ogień* [powieść]. Warszawa: Krajowa Agencja Wydawnicza.
- Rozwadowski, A. (1998). Czytając sztukę naskalną: pomiędzy archeologią a etnografią. *Przegląd Archeologiczny*, 46, 5–12.
- Rozwadowski, A. (2012). *Sztuka naskalna*. Rock Art. W: S. Tabaczyński, A. Marciniak, D. Cyngot, A. Zalewska (red.), *Przeszłość społeczna. Próba konceptualizacji* (s. 910–922). Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Rozwadowski, A. (2012). Archeologia szamanizmu jako rola religii. W: S. Tabaczyński, A. Marciniak, D. Cyngot, A. Zalewska (red.), *Przeszłość społeczna. Próba konceptualizacji* (s. 331–343). Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Schell, J. (2014). *The Art of Game Design: A Book of Lenses. 2nd Edition*. Boca Raton: CRC Press.
- Smith, L. (2006). *Uses of Heritage*. Abingdon: Routledge.
- Sauvet, G., Layton, R., Lenssen-Erz, T., Taçon, P., Włodarczyk, A. (2009). Thinking with Animals in Upper Palaeolithic Rock Art. *Cambridge Archaeological Journal*, 19(3), 319–336. doi:10.1017/S0959774309000511
- Štorch, E. (1951). *Łowcy mamutów* [powieść]. Warszawa: Nasza Księgarnia.
- Štorch, E. (1957). *Osada Kruków* [powieść]. Warszawa: Nasza Księgarnia.
- Tyldesley, J.A., Bahn, P.G. (1983). Use of plants in the European Palaeolithic: A review of the evidence. *Quaternary Science Reviews*, 2, 53–81.
- Vecco, M. (2010). A definition of cultural heritage: From the tangible to the intangible. *Journal of Cultural Heritage*, 11, 321–324. doi:10.1016/j.culher.2010.01.006
- Weidman, G. (03.03.2016). *Review: Far Cry Primal*. Pobrane z Super Bunnyhop (kanał YouTube): <https://www.youtube.com/watch?v=WKDhuFliFB8>
- Wikipedia. (18.04.2012). *File:Lascaux, Megaloceros.jpg*. Pobrane z: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Lascaux,_Megaloceros.jpg
- Wolf, M.J.P. (2012). *Building Imaginary Worlds: The Theory and History of Subcreation*. Nowy Jork: Routledge.
- Ubisoft. (2016). *Far Cry: Primal* [gra cyfrowa].
- Ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami*. (23.07.2003). Pobrane z: <https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU20031621568/U/D20031568Lj.pdf> (data dostępu 10.09.2018 i 10.05.2023)



1

2

Ryc. 1. Bohater gry w odtworzonym środowisku naturalnym | Kheops Studio, 2005

Ryc. 2. Paleta barw i proces malowania | Kheops Studio, 2005

Fig. 1. The protagonist of the game in a recreated natural environment | Kheops Studio, 2005

Fig. 2. The colour palette and painting process | Kheops Studio, 2005



3

4

Ryc. 3. Mistrz/szaman w stroju rytualnym | Kheops Studio, 2005

Ryc. 4. Kopia malowidła z Lascaux oraz „odmłodzona” cyfrowa rekonstrukcja (po prawej) | Wikipedia, 2012; po prawej: Kheops Studio, 2005

Fig. 3. Master/shaman in ritual dress | Kheops Studio, 2005

Fig. 4. A copy of the Lascaux painting and a “refreshed” digital reconstruction (right) | Wikipedia, 2012; right: Kheops Studio, 2005



Ryc. 5. Etapy przygotowania miotacza oszczepów | Kheops Studio, 2005

Fig. 5. Steps in the preparation of a spear thrower | Kheops Studio, 2005

Wiktor Binnebesel

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
wbinnebesel@doktorant.umk.pl
<https://orcid.org/0000-0002-5125-6079>

Późnogotycka rzeźba Marii z Dzieciątkiem ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Toruniu – nierozpoznane dzieło warsztatów z Mechelen¹

Late-Gothic sculpture of Mary with Child from the collection of the District Museum in Toruń - an unrecognized work of the Mechelen workshop

Abstrakt: Celem artykułu jest przedstawienie ustaleń dotyczących miejsca powstania, kręgu warsztatowego oraz datowania nierozpoznanej rzeźby Madonny z Dzieciątkiem ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Toruniu.

Wnikliwa analiza zabytku oraz gruntowne zapoznanie się ze stanem badań umożliwiły połączenie omawianego dzieła z warsztatami aktywnymi w brabanckim Mechelen. Dokonano próby umiejscowienia toruńskiej rzeźby w panoramie bogatej twórczości mechelańskich pracowni. Poprzez badania typu, stylu, rozmiarów, ikonografii oraz technologii i techniki wykonania możliwe jest powiązanie jej z najwcześniejszą fazą mechelańskiej produkcji i datowanie dzieła na pocz. XVI w. (zapewne ok. 1510 r.) oraz powiązanie jej z kręgiem rzeźb „o szczególnie pyzatych twarzach” (fr. *au visage particulièrement poupin*). Przez wiele rzadkich lub wręcz unikatowych cech oraz wyjątkowo wysokie walory artystyczne uzasadnione jest twierdzenie, że zabytek ten powstać mógł na indywidualne zamówienie, nie zaś, jak większość mechelańskiej produkcji, na skład.

Słowa kluczowe: Mechelen, rzeźba gotycka, Muzeum Okręgowe w Toruniu, badania technologiczne, Toruń, sztuka niderlandzka

Abstract: The aim of this paper is to present findings concerning the place of creation, the workshop circle and the dating of an unrecognised sculpture of the Madonna and Child from the collection of the District Museum in Toruń.

An in-depth analysis of the historical monument and a thorough study of the state of research made it possible to link the monument in question to workshops active in Mechelen in Brabant. An attempt was made to place the Toruń sculpture in the panorama of the rich output of Mechelen workshops. Through research into type, style, size, iconography and the technology and technique of execution, it is possible to link it to the earliest phase of Mechelen production and to date the monument to the early 16th century (probably around 1510) and to link it to the circle of sculptures ‘with particularly chubby faces’ (French *au visage particulièrement poupin*). Due to its numerous rare or even unique features and its exceptionally high artistic value, it is justified to say that this monument could have been created on an individual order and not, like most of Mechelen’s production, for a warehouse.

Keywords: Mechelen, gothic sculpture, District Museum in Toruń, technological research, Toruń, Dutch art

¹ Artykuł oparty jest na fragmentach pracy magisterskiej pt. „Rzeźba Madonny z Dzieciątkiem ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Toruniu. Nieznane dzieło z warsztatów Mechelen” (UMK 2020, promotor: dr hab. Juliusz Raczkowski, prof. UMK). Pragnę podziękować zarówno promotorowi mojej pracy, pracownikom Muzeum Okręgowego na czele z Anną Kroplewską-Gajewską oraz badaczom z Suermondt-Ludwig-Museum w Akwizgranie – Dagmarze Preisling oraz Michaelowi Riefowi, dzięki którym miałem możliwość odbyć praktyki w ramach programu ERASMUS+.

Rzeźba będąca tematem niniejszego artykułu wydaje się dziełem niepozornym, o niewielkich wymiarach (wysokość 57,5 cm, szerokość 20 cm, głębokość 14 cm). Ekspozowana jest w Galerii Sztuki Gotyckiej w głównym gmachu Muzeum Okręgowego w Toruniu – Ratuszu Staromiejskim (nr inw. MT/Rz/13/SN). Do toruńskich zbiorów trafiła ze składnicy muzealnej w Bożkowie na Dolnym Śląsku 20 września 1951 r. (*Protokół zdawczo-odbiorczy*, 1951, s. 129). Wcześniejsze losy rzeźby pozostają nieznane (więcej na temat badań proveniencyjnych: Binnebesel, 2022).

Toruńska rzeźba – opis

Pełnoplastyczna rzeźba Marii z Dzieciątkiem opracowana została z trzech stron z płasko ściętym odwrociem, przeznaczona do oglądu frontalnego, wykonana prawie w całości w jednym kawałku drewna orzechowego (*juglans*)². Posadowiona jest na niskiej sześciobocznej plincie, wykonanej razem z figurą (fot. 1).

Rzeźba przedstawia ukoronowaną Madonnę, upozowaną frontalnie *en plein pied* w lekkim kontrapoście, trzymającą oburącz przed sobą odziane w tunikę, wpółleżące Dzieciątko, skierowane przodem do widza, z paciorkiem różańca jako atrybutem. Bryła rzeźby jest zwarta, jej kompozycja statyczna.

Maria jest ukazana jako wyidealizowana, młoda niewiasta o pociągłej twarzy i drobnych rysach oraz o dość smukłych, ale lekko zaburzonych proporcjach ciała. Odziana została trójwarstwowo – w długą do plinty, dopasowaną w partii stanika, czerwoną suknię o głębokim prostokątnym dekolcie z białą lamówką, dekorowaną regularnie rozmieszczonymi okrągłymi puncowaniami; spod brzegu sukni widoczny jest rąbek białej koszuli, dekolt przestania biała chustka. Suknia, w partii spódnicy luźna i obszerna, podebrana jest pod prawym, przyciśniętym do boku przedramieniem, uwidaczniając w ten sposób długą do ziemi, ciemnoniebieską koszulę spodnią. Na ramionach Maria nosi luźno zarzucony, obfity złoty płaszcz z dekoracyjnymi bortami w formie pasa ograniczonego dwoma rzędami okrągłych puncowań, z niebieskim podbiciem. Obie poły płaszcza są mocno podebrane (prawa nieznacznie wyżej) i przyciśnięte przedramionami do boków Madonny, tworząc w ten sposób dwa spływy fałd. Długie faliste włosy (pierwotnie złoczone) spływają po bokach jej twarzy i wzdłuż ramion. Głowę wień-

czy korona w kształcie niskiego diademu o 12 pałkach (pierwotnie zapewne co druga miała formę rozbudowanych fleuronów, z których przetrwały tylko nasady) nałożona na wieniec w formie wałka okręconego spiralnie perełkowaną taśmą.

Dzieciątko jest dość duże, przysadziste, o pulchnych dłoniach i krótkich nóżkach, z dużą główką pokrytą niewielkimi kędziorkami. Odziane jest w luźną, granatową, rozciętą u dołu tunikę *manicata* z długimi, lekko podwiniętymi rękawami. Rozcięcie szatki ekspozuje nagie genitalia i nogi Dzieciątka.

Postać ustawiona jest w esowatym kontrapoście, ciężar ciała wspiera na prawej nodze, lewą delikatnie balansuje – stopa, widoczna spod szat, w całości oparta na plincie, jest wysunięta ku przodowi i skierowana na zewnątrz. Biodro nogi wspierającej jest lekko wygięte. Głowa Marii jest nieznacznie zwrócona w prawą stronę oraz wychylona lekko do przodu.

Stan badań

Rzeźba Marii z Dzieciątkiem długo nie była przedmiotem wnikliwych badań. Poświęcone jej wzmianki ograniczały się raczej do odnotowywania jej obecności w zbiorach i przeprowadzenia podstawowych muzealnych prac katalogowych bez prowadzenia większych studiów³.

Jedynym starszym opracowaniem rzeźby jest hasło katalogowe z 1968 r. z katalogu Galerii Sztuki Gotyckiej (Flik, Kruszelnicka, 1968, nr. kat. 49, s. 138–140, tabl. 55). Stanowi ono pierwszą publikowaną wzmiankę o omawianym obiekcie. Madonna datowana jest w nim na połowę XV w. Warsztat, który wykonał figurę, określony został jako „północnozachodnioniemiecki pod wpływami niderlandzkimi lub niderlandzki”. Janina Kruszelnicka, autorka części hasła poświęconej analizie artystycznej, zauważyła, że dzieła o podobnej kompozycji „rozpowszechnione były na terenie Niderlandów i sąsiadujących z nimi prowincji”. Autorka jako podobne przykłady przywołała m.in. rzeźbę ze zbiorów Luwru. Badaczka uznała, że wszystkie te dzieła były zapewne „naśladownictwami jakiejś figury cieszącej się sławą <<cudowności>>” (Flik, Kruszelnicka, 1968, nr. kat. 49, s. 138–139). Ustalenia autorki były powtarzane bez nowych badań i uzupełnień, a nawet z pojawiającymi się błędami przez ponad 50 lat.

Pierwszym jak dotąd monograficznym opracowaniem zabytku jest praca magisterska W. Binnebesela

2 Identyfikacja gatunku drewna wg: Flik, Kruszelnicka, 1968, nr. kat. 49, s. 139. Oryginalne, zdaje się warsztatowe flekowania widoczne są od spodu cokołu rzeźby – uzupełnione zostały frontowa oraz boczne jego krawędzie.

3 Z racji na długość artykułu nie ma tu miejsca na przytaczanie poszczególnych pozycji, które zresztą nie wносиły nowych ustaleń.

(2020). Celem tej pracy było pełne opracowanie zabytku z uwzględnieniem badań proveniencyjnych, styloznawczych, studium ikonograficznego i typologicznego, które prowadzić miały do określenia czasu i miejsca jej powstania oraz pierwotnej funkcji. Kluczowym elementem badań nad nierozpoznanym obiektem była wnikliwa analiza zabytkoznawcza. Badania pozwoliły na rozpoznanie technik oraz technologii wykonania samej figury, jej polichromii i złocień, stanowiących dodatkowe argumenty wskazujące na miejsce i czas powstania obiektu oraz historii prac konserwatorskich. Do badań wykorzystano również techniki nieniszczące, m.in. spektrometrię rentgenofluorescencyjną (XRF), które stanowiły dodatkowe narzędzia do interpretacji integralności i oryginalności zabytku⁴.

Chociaż obiekt ten przez blisko 70 lat nie budził zainteresowania badaczy, jest niezwykle cennym i unikatowym zabytkiem sztuki niderlandzkiej początków XVI w. nie tylko na tle polskim, ale i europejskim.

Zabytek toruński jako dzieło mechelańskie

Nie ulega wątpliwości, że w swej finezyjnej, lirycznej formie rzeźba nie znajduje analogii ani na Śląsku (skąd trafiła do Torunia), ani w obrębie sztuki ziem sąsiednich. Pod tym względem trzeba przyznać rację toruńskiej badaczce: zarówno opracowanie ogólnej formy, jak i szczegóły, kierują naszą uwagę w stronę sztuki niderlandzkiej (Flik, Kruszelnicka, 1968, nr. kat. 49, s. 139). Jej proveniencję można ponadto doprecyzować bardzo dokładnie, zarówno na podstawie cech stylu, jak i znaku zachowanego na odwrocie rzeźby.

Po pierwsze, uwagę zwraca charakterystyczny kanon urody obu postaci – wyidealizowane twarze (obie „dziecięce”), gładkie, pozbawione ekspresji, o lekko wylupianych i małych oczach, sprawiające wrażenie lalkowatości (fot. 2). Po drugie, ubiór Marii zdradzający cechy mody schyłku XV w. i znajdujący analogie w ikonografii zachodniej (francuskiej i niderlandzkiej). Suknia Marii ma obcisły stanik i głęboki czworokątny dekolt, przesłonięty chustką (fr. *collerette*), na nogach nosi patynki. Charakterystycznym detalem jest również korona przybierająca formę zwijanego wąłka z założonym nań diademem. Po trzecie, istotny jest również sposób ułożenia szat. Tunika Dzieciątka udrapowana jest tak, by eksponować jego genitalia. Madonna, unosząc przed sobą leżącego Jezuska, przy-

trzymuje po swoich bokach podebrane poły płaszcza a wraz z nimi, po jej prawej stronie, również obszerny fragment sukni. Poły te tworzą asymetryczne spływy – jej prawa podebrana mocniej z przodu, tworzy spłaszczony feston, lewa zaś, podebrana głębiej, jest rozciągnięta i opada niżej. Na spódnicy sukni uwidacznia się fałda agrafowa, wypełniona zgeometryzowanymi, v-kształtnymi nieckami o wielokierunkowym układzie, z zaokrąglonymi grzbietami.

Już wstępna obserwacja wyróżnionych cech pozwala na stwierdzenie, że jednoznacznie wskazują one na Mechelen (fr. Malines) jako na miejsce powstania toruńskiego zabytku. Zarówno proporcje ciała, opracowanie lalkowatej urody oraz strój i jego drapowanie są charakterystyczne dla tego ośrodka (Geelen, Steyaert, 2009, s. 20; Guillot de Suduiraut, Lancetremère, 2011, s. 93–96; Cayron, Steyaert, 2019, s. 62–65). Przesłankami dodatkowo argumentującymi tę atrybucję są technologia i technika wykonania (o czym jeszcze poniżej) oraz materiał – drewno orzechowe, powszechnie stosowane przez warsztaty Mechelen (Cayron, Steyaert, 2019, s. 56). Argumentem koronnym, potwierdzającym tezę o mechelańskim pochodzeniu toruńskiej rzeźby jest wreszcie znak umieszczony na odwrociu w formie czterech pionowych pasów (Cayron, Steyaert, 2019, s. 163) (fot. 3).

Badania nad rzeźbą Mechelen

W badaniach zachodnioeuropejskich problematyka produkcji gotyckich rzeźb w brabanckim Mechelen u schyłku średniowiecza jest popularna nieprzerwanie od lat 50. XX w. Wspomnieć należy, że ostatnimi laty, liczne badania pokoleń naukowców zwieńczone zostały paroma monografiami, m.in. studium poświęcone fenomenowi *horti conclusi* (Watteeuw, Iterbeke, 2018) czy też synteza mechelańskiej rzeźby tego czasu (Cayron, Steyaert, 2019)⁵.

W polskiej literaturze problem ten został jedynie odnotowany⁶. Do ważniejszych przykładów mogą być zaliczone prace Małgorzaty Schuster-Gawłowskiej (1989, s. 221–222, 227–230; 1992a, s. 12–13, 15; 1992b, s. 32–36), wzmianki w publikacji Ryszarda Szmydkiego (1986, s. 19), niewielki akapit w syntetycznym opraco-

4 Badania te wykonano przy wsparciu promotora niniejszej pracy dr. hab. J. Raczkowskiego, prof. UMK.

5 Jako istotny mankament tej pracy zaznaczyć należy, że autorki bazowały prawie wyłącznie na zabytkach z terenów Belgii i Francji. Jako inne, ważne i stosunkowo nowe prace, wymienić można publikacje: Geelen, Steyaert, 2009; Guillot de Suduiraut, Lancetremère, 2011; Gliemann, 2011; Preisling, Rief, 2017; Preisling, Rief, 2020.

6 Pomimo niewielkiego zainteresowania badaczy, podczas dotychczasowych badań udało się skatalogować już 10 mechelańskich zabytków znajdujących się obecnie lub w przeszłości w polskich zbiorach.

waniu Antoniego Ziemby (2008, s. 366–367), a także prace Marcina Kalecińskiego (2017; 2019).

Wytwórczość Mechelen

Mechelen było miastem o zdecydowanie mniejszych rozmiarach i niższej randze gospodarczej niż dominujące wówczas w regionie Bruksela i Antwerpia (Geelen, Steyaert, 2009, s. 19). Kluczowym jednak dla jego rozwoju stała się korzystna lokalizacja⁷ oraz polityka prowadzona przez namiestniczkę Niderlandów – Małgorzatę Austriaczkę. W Mechelen ulokowany był jej dwór, który stanowił istotny impuls dla rozkwitu lokalnej produkcji artystycznej (Geelen, Steyaert, 2009, s. 19; Cayron, Steyaert, 2019, s. 41). Pod koniec XV i w początkach XVI w. Mechelen stało się w Niderlandach ośrodkiem kluczowym pod względem politycznym oraz kulturowym (Prevenier, 2005; Hüsken, 2018, s. 55). Rzemieślnicy mechelańscy nie mogli jednak konkurować z potężnymi korporacjami antwepskimi i brukselskimi. Wytwórcy ci znaleźli zatem swoistą „niszę rynkową” – przedmioty zaspokajające potrzeby prywatnej, przede wszystkim kobiecej dewocji charakterystycznej dla późnego średniowiecza (Guillot de Suduiraut, Lancestremère, 2011, s. 91–92; Cayron, Steyaert, 2019, s. 48–49). Od ok. 1500 r. wytwarzano niewielkie domowe ołtarzyki, ogrody zamknięte (*horti conclusi*)⁸, a przede wszystkim niewielkie, mierzące przeważnie 26–38 cm wysokości (Cayron, Steyaert, 2019, s. 55) rzeźby świętych (Cayron, Steyaert, 2019, s. 42–48)⁹. Dzieła te – przy swojej dobrej jakości artystycznej i kosztownym wykończeniu – były stosunkowo niedrogie, małe, lekkie, a więc mobilne i łatwe w transporcie. Produkowane były w dużej liczbie z przeznaczeniem przede wszystkim na wolny rynek (Geelen, Steyaert, 2009, s. 22) oraz (co chyba najważniejsze dla ich sukcesu) emanowały wyjątkowym urokiem, stąd też nazywane są czasem, szczególnie na rynku sztuki, „laleczkami z Mechelen” (fr. *poupées de Malines*). Charakteryzowały je: upozowanie w lekkim kontrapoście, proste powtarzalne układy draperii – z często występującą przerzuconą połą płaszcza układającego się w rodzaj „fartuszka”, młodzięcza, idealizowana uroda, okrągła, dość duża głowa o przymkniętych oczach i drobnych ustach (Geelen, Steyaert, 2009, s. 20).

⁷ Szlaki łączące Brugię i Kolonię oraz bliskość portowej Antwerpii.

⁸ Były to niewielkie prywatne ołtarzyki mające formę skrzynek wypełnionych rzezbami, dekoracjami w formie kwiatów, relikwiami, plaketkami pielgrzymimi itp. Ich wymowa wiąże się przede wszystkim z *Pieśnią nad Pieśniami* i ogrodem miłości (Watteeuw, Iterbeke, 2018).

⁹ Odnotować należy, że znane są również przynajmniej trzy duże retabula ołtarzowe wykonane w całości lub częściowo w Mechelen.

Najczęściej spotykanym typem przedstawień wykonywanych w Mechelen była Madonna z Dzieciątkiem. Według cytowanych autorek typ ten stanowi 34% z ponad 600 przebadanych rzeźb. W 1/3 realizacji Jezusek leży – zawsze z nóżkami podtrzymywanymi lewą ręką Marii. Odziany jest przeważnie w długą do kostek tunikę. Do najczęściej spotykanych atrybutów Dzieciątka należą owoce oraz księga. Znaleźć jednak można również mniej częste rzeźby z Dzieciątkiem trzymającym różaniec¹⁰. Drugim najpopularniejszym typem przedstawień była św. Anna Samotrzecia. Niewiele mniej skatalogowano przykładów figur stojącego Dzieciątka Jezus. Realizacje tego tematu powielają zawsze ten sam schemat – Dzieciątko jest całkiem nagie, prawą rączką błogostawi, lewą zaś trzyma glob. Wartym odnotowania jest fakt, iż jest to jedyny typ, w obrębie którego wszystkie figurki były rzeźbiarsko opracowane i polichromowane z czterech stron (Cayron, Steyaert, 2019, s. 58).

Liczną grupę stanowią przedstawienia świętych niewiast. Najczęściej spotykanymi są przedstawienia świętych Katarzyny oraz Barbary, znaleźć można jednak również sporo wyobrażeń m.in. Marii Magdaleny, Małgorzaty, Urszuli, Elżbiety czy też Agnieszki. Kanon ukazywania świętych jest raczej powtarzalny i nie podlegał zmianom – np. katalog atrybutów, czy też sposób ich ukazania. Niewielką grupę spośród zachowanych rzeźb mechelańskich stanowią przedstawienia świętych mężczyzn. Stanowi ona zaledwie ok. 15% produkcji. Należą do nich święci: Roch, Jan Ewangelista, Michał Archanioł, Krzysztof oraz Sebastian. Odnotować należy, że zachowała się również niewielka grupa zabytków o różnorodnej ikonografii tworzonych zapewne na konkretne zamówienia. Zaznaczyć trzeba, że niezależnie od typu przedstawienia oraz (z pewnymi wyjątkami) okresu produkcji wykorzystywano i powielano bardzo ograniczony zasób wzorców – dla pól, strojów, draperii, czy też atrybutów (Cayron, Steyaert, 2019, s. 60).

Periodyzacja twórczości mechelańskiej

Próby ustalenia periodyzacji produkcji Mechelen podejmowano wielokrotnie. Najlepiej uzasadniona i najprecyzyjniejsza wydaje się najnowsza propozycja, której autorzy wyszczególnili cztery zasadnicze okresy twórczości rzeźb gotyckich:

1. Okres współpracy warsztatów Mechelen i Brukseli (ok. 1500–1510);
2. Okres uniezależnienia miejscowej produkcji (ok. 1505–1520);

¹⁰ Autorki przytaczają jedynie 10 przykładów. Najczęściej Dzieciątko nosi go na szyi.

3. Okres intensyfikacji produkcji (ok. 1515–1530);
4. Schyłek produkcji późnogotyckiej (ok. 1530–1540) (Cayron, Steyaert, 2019, s. 207–209).

W początkach XVI w. wytwórczość mechelańska była zatem silnie zależna od wzorców z Brukseli. Rzeźbiarze z Mechelen w widoczny sposób nawiązywali do popularnych tam pod koniec XV w. rozwiązań – szczególnie z kręgu warsztatu rodziny Bormanów (Guillot de Suduiraut, Lancestremère, 2011, s. 42; Cayron, Steyaert, 2019, s. 68–69). Polichromie i złocenia wykonywane były przez rzemieślników brukselskich. Poza przesłankami stylistycznymi i technologicznymi potwierdzają to cechowe znaki kontrolne – mechelańskie, dotyczące jakości drewna oraz brukselskie – świadczące o kontroli wykonania polichromii i złocień¹¹. Rzeźby z wczesnych lat produkcji charakteryzują się najwyższą jakością oraz największymi rozmiarami (Cayron, Steyaert, 2019, s. 56).

Z czasem wytwórczość w Mechelen uniezależniła się od warsztatów brukselskich i osiągnęła niemal seryjny charakter (Cayron, Steyaert, 2019, s. 35). Wraz ze wzrostem intensywności produkcji malały wymiary rzeźb – redukcji ulegał przede wszystkim ich wolumen, szczegóły podlegały uproszczeniu, uroda postaci stawała się coraz bardziej naiwna, częściej wykorzystywano tańsze i prostsze w obróbce materiały (np. topolę) (Preising, Rief, 2017, nr kat. 20, s. 108), spadała również jakość wykończenia rzeźbiarskiego (Guillot de Suduiraut, Lancestremère, 2011, s. 98–99). Jakość polichromii i złocień stała wciąż na wysokim poziomie – to zapewne za ich sprawą figurki te utrzymywały swą popularność (Cayron, Steyaert, 2019, s. 137). Wiadomo, że jeszcze w XVI w. wyroby mechelańskie docierały od obszarów obecnej Hiszpanii i Portugalii, aż po Skandynawię, a nawet na Wyspy Kanaryjskie i Filipiny. Istotne było tu zapewne ulokowanie miasta – na szlakach handlowych (Brugia-Kolonia) oraz sąsiedztwo portowej Antwerpii – wówczas największego portu w Europie (Geelen, Steyaert, 2009, s. 27–28, 50).

Przed połową XVI w. produkcja rzeźb utrzymanych w stylistyce późnogotyckiej ustała (Cayron, Steyaert, 2019, s. 209). Eksploatowane przez niemal pół wieku wzorce były już wówczas dość anachroniczne. Warsztaty snycerskie przestawiały się wówczas na produkcję rzeźb już w stylistyce nowożytnej.

Toruński zabytek – datowanie i krąg warsztatowy

Jak się wydaje, toruńska figura reprezentuje najwcześniejszą fazę twórczości Mechelen. Przede wszystkim, zdradza szereg cech uwidaczniających wpływy rzeźby brukselskiej, szczególnie dzieł Jana II i Jana III Bormanów (m.in. opracowanie detali anatomicznych i fizjonomicznych – podpuchnięte powieki, eksponowanie pewnej pulchności podbródków Matki i Dzieciątka czy też policzków i nóżek Jezuska). Na tle produkcji tego okresu, charakteryzuje się m.in. specyficzną fizjonomią twarzy Marii – jest ona owalna, mniej zaokrąglona, o drobnych oczach z wąskimi migdałowatymi w kształcie szczelinami¹², wysokim i stosunkowo szerokim czole, szpiczastym podbródkiem; opracowaniem bloku włosów, który wydaje się stosunkowo masywny. Cechy te zbliżają toruńskie dzieło do wyróżnionej przez Cayron i Steyaert w pierwszej fazie produkcji grupy rzeźb „o szczególnie pyzatyach twarzach” (2019, s. 87)¹³. Wśród nich najbardziej zbliżone są dwie rzeźby ze zbiorów Luwru – Marii z Dzieciątkiem (fot. 4)¹⁴ oraz św. Małgorzaty (fot. 5)¹⁵. Zbliżony sposób opracowania anatomii wykazują również rzeźby św. Barbary z Kunstpalast w Düsseldorfie (fot. 6)¹⁶.

Drugą istotną płaszczyzną porównawczą może być podejście do detalu stroju. Elementem takim może być sposób opracowania dekoltu sukni – głęboki, prostokątny, o wyraźnie opadających ostrych rogach. Co interesujące, podobny kształt dekoltu charakterystyczny jest dla części rzeźb zaklasyfikowanych przez badaczki do wcześniej wspomnianej grupy. Zauważyć należy również sposób opracowania patynek. Są one wyodrębnione rzeźbiarsko z opracowanym owalnym, lekko szpiczastym czubkiem. Takie przedstawienie obuwia również wskazuje na początki mechelańskiej wytwórczości – tak szczegółowe podejście do tego detalu zaobserwować można tylko w pierwszych latach produkcji (Preising, Rief, 2017, nr kat. 16, s. 90). Podobnym przykładem jest rzeźba Marii z Dzieciątkiem z Suermondt-Ludwig-Museum w Akwizgranu (nr inw. SK 240), datowana na początek XVI w. (fot. 7). Istotny jest również układ płaszczka. O ile dukt fałd oraz elementy kostiumologiczne są dość typowe dla seryjnej produkcji mechelańskiej, to podebranie płaszczka po obu stronach jest już na jej tle zabiegiem dużo rzadszym i cha-

11 Co ciekawe, statuty cechowe z Mechelen nie określały precyzyjnie gatunków drewna, jakie miały być wykorzystywane do wykonywania rzeźb. Powielano jednak wymagania od korporacji antwerpskich i brukselskich, rzeźbiąc początkowo wyłącznie w drewnie orzechowym i dębowym (Guillot de Suduiraut, Lancestremère, 2011, s. 90).

12 Jest to cecha dość istotna, gdyż w rzeźbach brukselskich oraz wczesnych wyrobach mechelańskich często mają one wykrój bardziej zbliżony do skierowanego ramionami w dół półksiężyca.

13 *Fr. les statuettes „au visage particulièrement poupin”.*

14 Inv. R.F. 1567; nr IRPA 11020957. Odnotować warto, że jako analogię tę samą rzeźbę przywołała Kruszelnicka.

15 Inv. R.F. 2572; nr IRPA 11021830.

16 Nr inw. mkp.P 1987-2.

rakterystycznym przede wszystkim dla początkowej fazy wytwórczości. Najczęstszym rozwiązaniem było przerzucenie jednej jego poły na drugą stronę, dzięki czemu powstawał układ przypominający fartuszek (Cauyron, Steyaert, 2019, s. 62–63). Warto zwrócić uwagę, że układ spływów podebranych pół płaszcza Madonny jest asymetryczny. Podobne rozwiązania zaobserwować można m.in. na rzeźbie św. Barbary z *Musées royaux d'Art et d'Histoire* w Brukseli (inv. 6570), datowanej na początek XVI w. (fot. 8).

Za wczesnym czasem powstania omawianej rzeźby przemawiają również jej wymiary (58×20×14 cm) oraz wydatny wolumen rzeźbiarski – jest ona bowiem większych rozmiarów niż przeciętne, produkowane w Machelen obiekty, szczególnie pod kątem wysokości i głębokości. W pierwszej fazie produkcji dominowały rzeźby o wysokości 35–37 cm, głębokości od 7 do 8 cm, szerokości zaś 10–15 cm (Cauyron, Steyaert, 2019, s. 55). Co prawda istnieje pewna grupa dzieł o większych wymiarach, jednak stanowią dość nieliczne przykłady. Zaliczyć do nich można m.in. przywołaną już Madonnę z Dzieciątkiem ze zbiorów Suermondt-Ludwig-Museum w Akwizgranie (fot. 7) (79 cm) (Preising, Rief, 2017, nr kat. 16, s. 89–92). Znane są również rzeźby o rozmiarach bardziej zbliżonych do wymiarów toruńskiego dzieła. Są nimi figury Madonny z Dzieciątkiem z Sint-Martinuskerk w Strijtem (60,5 cm)¹⁷ oraz z prywatnej kolekcji (fot. 9) (59,2 cm) (RKD, 2016). Wszystkie te duże rzeźby datowane są na początek XVI w. Wraz z rozwojem mecheleńskiej wytwórczości i jej intensyfikacją, rozmiary (szczególnie głębokość) ulegały tylko pomniejszeniu (Cayron, Steyaert, 2019, s. 55–56).

Za wczesnym czasem powstania przemawia również wyraźne oddziaływanie wzorców z Brukseli w partii wykończeniowej – zastosowanie na sukni Madonny techniki wyciskanego brokatu (Mercier, 2019, s. 163)¹⁸. Co warto podkreślić, mistrz brukselski, oznaczający swoje prace monogramem I*T (aktywny między 1500 i 1522 r.; Mercier, 2019, s. 163), malował i złocił również dzieła mecheleńskie – są to cztery rzeźby z zachowanymi na cokołach znakami oraz 35 rzeźb atrybuowanych na podstawie zbliżonego sposobu wykończenia (Cauyron,

Steyaert, 2019, s. 129). Z warsztatem tym łączone są również wspomniane wcześniej rzeźbiarskie analogie z grupy rzeźb „o pyzatyh twarzach” (Cauyron, Steyaert, 2019, s. 125–129). Zastanawiać może brak mecheleńskiego znaku poświadczającego jakość polichromii i złocień – dużej litery „M” (Cauyron, Steyaert, 2019, s. 166–167). Powodem tego może być zły stan zachowania sukni Marii – powierzchni, gdzie najprawdopodobniej znak ów mógł się znajdować. Niewykluczone jednak, jak wskazywano wyżej, że rzeźba wykańczana była przez warsztat brukselski – wówczas znak cechowy znajdowałby się na cokole (Cauyron, Steyaert, 2019, s. 172–173), który się do naszych czasów nie zachował.

Istotnym elementem wskazującym na początkową fazę wytwórczości omawianego ośrodka jest również pierwotna kolorystyka polichromii rzeźby. Intensywnie czerwona suknia¹⁹, niebieskie gieżło, podbicie płaszcza oraz tunika Dzieciątko²⁰, a także złoczone włosy, płaszcz, buty oraz korona²¹ wpisują się w typowe dla tego okresu rozłożenie barw (Guillot de Suduiraut, Lancestremère, 2011, s. 96–97; Cayron, Steyaert, 2019, s. 113).

Poza wskazanymi argumentami natury ogólnej istnieją konkretne przesłanki mogące, jak się wydaje doprecyzować datowanie rzeźby w obrębie pierwszego okresu produkcji, którego niechybnie jest ona przykładem. Są nimi nakrycie głowy Marii oraz wykorzystanie mieszanej techniki wykończenia polichromii i złocień – występowanie zarówno wzorów puncowanych, jak i wyciskanych brokatów.

Głowa Madonny zwieńczona jest zwijanym wałkiem, na którym znajduje się korona. We wczesnej fazie produkcji dominowały korony metalowe, nakładane na wyprofilowany, wycięty w głowie Marii uskok. Znanych jest zaledwie parę rzeźb, których korony są drewniane²². Drugim, nieco późniejszym typem na-

17 Nr IRPA 771.

18 Charakterystyczny kolor polichromii (głęboka czerwień), obecność wykrytych w badaniu XRF metali (srebro oraz cyna) oraz uwidocznione w makrofotografii wzory wskazują na wykorzystanie przy dekoracji sukni Marii technologii tzw. wyciskanych brokatów. W przypadku omawianej rzeźby mamy zapewne do czynienia z pozostałościami brokatu wyciskanego w formie lokalnej. Na makrofotografiach zauważyć można jednak, że stan zachowania tej dekoracji jest niemal szczytkowy. Widoczne są bowiem w większości przypadków jedynie negatywy aplikacji – powierzchnia czerwonej farby, która będąc jeszcze moką podczas nakładania cynowego płatka przyjęła jego fakturę (Geelen, Steyaert, 2011, s. 77).

19 Czerwony kolor warstwy polichromii położony został na folię srebrną. Technika ta była rozpowszechniona ok. 1500 r. w Niderlandach. Polegała na pokrywaniu metalowej folii laserunkiem – dzięki czemu osiągnano charakterystyczny, głęboki kolor polichromii oraz jej połysk. W przypadku polichromii czerwonej, tak jak w toruńskim zabytku, wykorzystywano kraplak – alizarynę, pochodzącą z kłączy marzany barwierskiej (*Rubia tinctorum*) (Vandamme, 1982, s. 60).

20 Widoczne fragmenty matowego błękitu na czerni wskazują na bardzo popularne w średniowiecznych Niderlandach rozwiązanie, polegające na naniesieniu błękitu (azurytu – co potwierdzono przez badania XRF) na czerni w celu uzyskania ciepłego, matowego koloru (Van Vlierden, Giltaj, 2008, s. 28).

21 Złocenia z korony, lamówki sukni, płaszcza oraz paciorka utrzymanego przez Dzieciątko wykonane zostały na cienkiej warstwie pomarańczowego bolusu. Glinka w tej barwie wykorzystywana była powszechnie w średniowiecznych Niderlandach. Określana jest jako bolus armeński. Dopełnieniem partii pokrytych złoceniami były wzory wykonane w technice puncowania. Złocenia elementów o bardziej rozbudowanej strukturze, np. włosów, czy butów wykonywano w innej technice – na mikstion (Cayron, Steyaert, 2019, s. 113; fr. *bolus d'Arménie*; Van Vlierden, Giltaj, 2008, s. 24).

22 Badaczkę podają cztery przykłady. Wydaje się jednak, że takich realizacji jest znacznie więcej. Doliczyć do nich można, chociażby rzeźbę św. Barbary z Kunstpalast w Düsseldorfie.

krycia głowy, jest zwijany wątek, który od góry dekorowany był metalowymi aplikacjami w formie fleuronów (Cayron, Steyaert, 2019, s. 63, 73, 78). Nakrycie to w początkowym okresie produkcji występuje bardzo rzadko i raczej w późniejszej jego części, by stać się rozwiązaniem dominującym od drugiego okresu (Cayron, Steyaert, 2019, s. 72). Rozwiązanie korony toruńskiej Madonny nie ma analogii w rzeźbie mechelskiej. Występowanie jednak jednocześnie związanego wątku oraz korony wydaje się być dla Brabancji dość rzadkie. W drugiej fazie produkcji zauważyć można pewien krótkotrwały nurt, charakteryzujący się większą swobodą i różnorodnością rozwiązań (Cayron, Steyaert, 2019, s. 74). Może to stanowić pewną przesłankę, wskazującą na nieco późniejsze datowanie omawianej rzeźby.

Drugim problemem jest sposób wykończenia polichromii i złocień. Pewnymi cechami różniącymi toruńską rzeźbę od obiektów wykończonych przez mistrza I*T jest brak dekoracji z wyciskanego brokatu na bortach płaszczka oraz brak widocznych pozostałości czerwonych laserunków na srebrze w obrębie ust (co może być wynikiem słabego stanu zachowania polichromii i złocień), oraz obecność dekoracji puncowanych. Według ustaleń Cayron i Steyaert mistrz ten nie wykorzystywał tego rodzaju dekoracji (Cayron, Steyaert, 2019, s. 129). Badaczki te w grupie dwóch mechelskich rzeźb opatrzonych znakiem „BRVESEL” (poświadczał on jakość wykonania polichromii i złocień) nie znalazły pozostałości dekoracji brokatowej, a stwierdziły za to dekoracje puncowane, co interpretują jako przesłankę, że również inni brukselscy malarze i pozłotnicy wykańczali rzeźby z Mechelen (Cayron, Steyaert, 2019, s. 115, 129)²³. Dekoracje te przybierały wówczas jednak bardziej złożone i dekoracyjne formy. Puncowane wzory wybite na bortach płaszczka i obszyciu dekoltu sukni toruńskiej rzeźby są znacznie prostsze. Co ciekawe, pomiędzy dwoma rzędami prostego puncowania dostrzec można pewne poprzeczne względem krawędzi płaszczka ślady, które mogą być pozostałością dekoracji wykonanej ruletką. Formy takie były charakterystyczne dla późniejszych okresów produkcji. W ten sposób opracowywano borty przeznaczone pod niewielkie polichromowane dekoracje – ciągi liter, kwiaty, wici roślinne, owoce

(Cayron, Steyaert, 2019, s. 120–121). Nie można jednak wykluczyć, że ślady te są jedynie wynikiem złego stanu zachowania, np. wtórnych złocień.

Przytoczone przesłanki dostatecznie argumentują, jak się wydaje, że omawiana rzeźba powstała w pierwszej fazie mechelskiej produkcji, czyli pomiędzy rokiem ok. 1500 a ok. 1510. Wydaje się jednak, że datowanie można doprecyzować – być może bliżej górnej granicy tego okresu – ok. 1510 r. Prócz wpisania Madonny w pierwszą fazę działalności Mechelen i zawężenia kręgu warsztatowego do pewnych obiektów z wyszczególnionej w badaniach ostatnio grupy rzeźb „o pyzatyh twarzach” dokładniejsza atrybucja jest niestety niemożliwa. W początkach XVI w. najprawdopodobniej nie istniał nakaz umieszczania na rzeźbach znaków warsztatów, stąd też literaturze znane są zaledwie pojedyncze ich przykłady, które nie umożliwiają na ich podstawie stworzenia, chociażby domniemych warsztatów (Cayron, Steyaert, 2019, s. 173). Większą liczbą znaków, danych i nazwisk rzeźbiarzy dysponujemy dopiero w nowożytnym okresie produkcji.

Podsumowanie

Zdaniem autora omówione dzieło jest zabytkiem wyjątkowej rangi. Wskazuje na to wiele argumentów, nie tylko niewątpliwie wyjątkowo wysoka klasa artystyczna. Warty podkreślenia jest również szereg cech rzadkich lub wręcz unikatowych takich jak: wyjątkowe rozmiary, zachowany na odwrociu otwór – *sepulcrum*²⁴, nietypowe nakrycie głowy Madonny, rzadka kreacja ikonograficzno-typologiczna – półleżące Dzieciątko odziane jest w sposób eksponujący genitalia²⁵, trzymające niegdyś plastyczne rosarium²⁶, od tyłu rzeźby przymocowana była pierwotnie

24 Niewykluczone, że otwór ten jest wtórny. W niniejszym artykule brak jednak miejsca na analizę pierwotnej funkcji zabytku.

25 Elementem indywidualnym toruńskiej rzeźby, acz niepozbawionym mechelskich analogii, jest również sposób przedstawienia Dzieciątka. Jezus ukazany jest w pozycji półleżącej, z nogami po lewej stronie Marii. Tego typu rozwiązanie występuje w ok. 1/3 przykładów rzeźb Madonn z tego ośrodka. O ile odzienie Chrystusa jest typowe, o tyle sposób ułożenia jego podciągniętej tuniki nie należy do standardów. Badacze naliczyli jedynie około 20 przykładów tego typu przedstawienia (Cayron, Steyaert, 2019, s. 58).

26 Należy zauważyć, że wśród rzeźb wykonanych w Mechelen przedstawienia z różańcem, jako atrybutem Dzieciątka nie należą do najczęściej spotykanych. Cayron oraz Steyaert wraz z pracownikami IRPA wśród skatalogowanych przez siebie ponad 600 rzeźb odnotowali jedynie 10 obiektów z motywem sznura modlitwennego, z czego u większości różaniec zawieszony jest na szyi Dzieciątka, zaś tylko w jednym przypadku Jezus trzyma go w dłoniach (Cayron, Steyaert, 2019, s. 59, 109). Wyróżniającym omawianą rzeźbę elementem jest forma rosarium. Jeśli się ono pojawia, to przeważnie opracowane jest wraz z trzymającym je Dzieciątkiem. W przypadku zaś toruńskiego dzieła, o czym świadczy zachowany w ręce Jezusa paciorek, było ono plastyczne – paciorki nawleczone były na sznurek lub drucik. Wśród rzeźb wykonanych w Mechelen znany jest jeden analogiczny przykład – figura Madonny z Dzieciątkiem z kościoła Sint-Martinus w Strijtem.

23 Rzeźb z pierwszego okresu produkcji (jednak bez znaków brukselskich) pozbawionych dekoracji z wyciskanego brokatu, a zdobionych puncowaniami jest jednak więcej. Przykładami mogą być chociażby rzeźby Marii z Dzieciątkiem z Akwizgranu (fot. 7) oraz św. Barbary z Düsseldorfu (fot. 6).

zapewne gloria promienista bądź wieniec różany²⁷, sposób wykończenia polichromii i złocień.

Chociaż większość snycerskiej wytwórczości w Mechelen nastawiona była na wolny rynek i produkcję na skład, to pewne dzieła powstawać musiały wskutek indywidualnych zamówień. Świadczą o tym nietypowe rozmiary niektórych obiektów lub odbiegająca od utartych schematów ikonografia. Przykładami mogą być: niewielka grupa rzeźb przedstawiających świętych dominikańskich i franciszkańskich (np. św. Klara z Asyżu, św. Dominik, czy też św. Bernard ze Sieny), grupy rzeźbiarskie umieszczane w *horti conclusi* (np. Daniel w jaskini lwów, Mojżesz przed gorejącym krzewem, ofiara Abrahama) oraz rzeźby większe, pozostające bez analogii, np. figura św. Anny Samotrzeciej z prywatnej kolekcji (mierząca ok. 70 cm wysokości)²⁸, wspominana już rzeźba Marii z Dzieciątkiem ze Strijtem czy też ta z akwizgrańskiego muzeum (fot. 7). Z uwagi na niestandardowe rozmiary toruńskiego zażytku oraz – jak się zdaje – nietypowe zestawienie motywów ikonograficznych, można wysnuć tezę, iż dzieło to zostało wykonane na indywidualne zamówienie.

BIBLIOGRAFIA

- BALaT (b.d.). *H. Barbara* [rzeźba]. Pobrane z: <https://balat.kikirpa.be/photo.php?objnr=20033379>
- Binnebesel, W. (2020). *Rzeźba Madonny z Dzieciątkiem ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Toruniu. Nieznane dzieło z warsztatów Mechelen*. Niepublikowana praca magisterska, Wydział Sztuk Pięknych UMK, Toruń.
- Binnebesel, W. (2022). Badania proveniencyjne – losy późnogotyckiej rzeźby Madonny z Dzieciątkiem ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Toruniu. *Rocznik Toruński*, 49, 175–195.
- Cayron, F., Steyaert, D. (2019). *Made in Malines. Les statuettes malinoises ou poupées de Malines de 1500–1540. Étude matérielle et typologique* (Scientia Artis 16). Bruksela: Brepols.
- Collections Louvre. (b.d.a). *La Vierge à l'Enfant* [rzeźba]. Pobrane z: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010093577>
- Collections Louvre. (b.d.b). *Sainte Marguerite* [rzeźba]. Pobrane z: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010094539>
- d:kult online. (b.d.). *Hl. Barbara* [rzeźba]. Pobrane z: [https://emuseum.duesseldorf.de/view/objects/asitem/items\\$0040:53407](https://emuseum.duesseldorf.de/view/objects/asitem/items$0040:53407)
- Flik, J., Kruszelnicka, J. (1968). *Zbiory gotyckiej rzeźby i malarstwa Muzeum Okręgowego w Toruniu. Katalog*. Toruń: Muzeum Okręgowo w Toruniu.
- Geelen, I., Steyaert, D. (2009). Considérations sur la vente et la diffusion des statuettes malinoises de la première moitié du XVIe siècle. W: R. Varese, F. Veratelli (red.), *Il collezionismo locale: adesioni e rifiuti: atti del Convegno* (s. 19–51). Firenze: Le Lettere.
- Gliesmann, N. (2011). *Geschnitzte kleinformate Retabel aus Antwerpen, Brüssel und Mechelen. Produktion des 15. und 16. Jahrhunderts. Herstellung, Form, Funktion*. Petersberg: Imhof.
- Guillot de Suduiraut, S., Lancestremère, Ch. (2011). La production de statuettes à Malines au début du XVIe siècle (vers 1500–1525/1530). W: M. Tomasi, S. Utz (red.), *L'art multiplié Production de masse, en série, pour le marché dans les arts entre Moyen Âge et Renaissance* (s. 89–103). Roma: Viella.
- Hüsken, W. (2018). Mechelen in the Sixteenth Century. W: Watteuw, L., Iterbeke, H. (red.) *Enclosed Gardens of Mechelen. Late Medieval Paradise Gardens Revealed* (s. 52–61). Amsterdam: University Press.
- Kaleciński, M. (2017). Madonna z Dzieciątkiem; Dzieciątko Jezus (Salvator Mundi). W: M. Kaleciński (red.), *Zamieszkać z Chrystusem i Marią. Sztuka dewocji osobistej w Niderlandach w latach 1450–1530* (nr. kat. 20, 21, s. 176–181). Gdańsk: Muzeum Narodowe.
- Kaleciński, M. (2019). Figurka Dzieciątka Jezus z kościoła Mariackiego w Gdańsku. W: M. Kaleciński (red.), *Hans Memling i sztuka dewocji osobistej w Niderlandach XV i początku XVI wieku. Materiały z pierwszej międzynarodowej konferencji memlingowskiej* (s. 155–163), Gdańsk: Muzeum Narodowe.
- Mercier, E. (2019). The Borman Workshop. Techniques Used in their Polychrome Statuary and Altarpieces. W: M. Debaene (red.), *Borman. A Family of Northern Renaissance Sculptors* (s. 147–169). London: Harvey Miller Publishers.
- Preisling, D., Rief, M. (2020). Re-Kollektionieren als Sammlungsstrategie. Eine Mechelener Kreuzigungsgruppe in Aachen. *Aachener Kunstblätter*, 67, 135–145.
- Preisling, D., Rief, M. (red.). (2017). *Niederländische Skulpturen von 1130 bis 1600*. Petersberg: Imhof.
- Prevenier, W. (2005). Mechelen circa 1500. A Cosmopolitan Biotope for Social Elites and Non-conformists. W: D. Eichberger (red.), *Women of Distinction. Margaret of York – Margaret of Austria* (s. 31–42), Leuven: Brepols.
- Protokół zdawczo-odbiorczy* (1951, 24 września). Dokumentacja depozytowa muzealiów Muzeum Pomorskiego w Toruniu 1850–1951 (Teczka 3/134, s. 129–131), Archiwum Zakładowe Muzeum Okręgowego w Toruniu.
- RKD. (2016, 7 września). *Anoniem Mechelen, Anna-te-Drieën, ca. 1500, Private collection* [rzeźba]. Pobrane z: <https://rkd.nl/nl/explore/images/d?filters%5Bobjectcategorie%5D%5B0%5D=beeldhouwwerk&query=Mechelen&start=1>
- Schuster-Gawłowska, M. (1989). Marques de corporations, poinçons d'ateliers et autres marques apposées sur les supports de bois des tableaux et des retables sculptés flamands. Essai de documentation à partir des collections polonaises. *Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. Jaarboek*, 211–261.
- Schuster-Gawłowska, M. (1992a). *Znaki cechowe na odwrociach flamandzkich obrazów na drewnie. Propozycja systematyki i dokumentacji* (Studia i materiały Wydziału Akademii Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. T. II). Kraków: Akademia Sztuk Pięknych.
- Schuster-Gawłowska, M. (1992b). Problemy dokumentacji znaków istniejących na drewnianych podobrazjach flamandzkich. W: Józef Flik (red.), *Problemy technologiczno-konserwatorskie malarstwa i rzeźby. Materiały z sesji naukowej poświęconej pamięci Leonarda Torwira. Toruń, 9–10 listopada 1992* (s. 32–39). Toruń: Uniwersytet Mikołaja Kopernika.
- Szmydki, R. (1986). *Retables anversois en Pologne: contribution à l'étude des rapports artistiques entre les anciens Pays-Bas Méridionaux et la région de Gdańsk au début du XVIe siècle* (Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België. Klasse der Schone Kunsten, Jaargang 40). Brussels: Paleis der Academiën.
- Vandamme, E. (1982). De polychromie van gotische houtsculptuur in de Zuidelijke Nederlanden. Materialen en technieken. *Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België. Klasse der Schone Kunsten*, 44, 35.
- van Vlieden, M., Giltaj, J. (2008). *Uit het goede hout gesneden. Middeleeuwse beelden uit de collectie Schoufour-Martin*. Rotterdam: Museum Boijmans Van Beuningen.
- Watteuw, L., Iterbeke, H. (2018). *Enclosed Gardens of Mechelen. Late Medieval Paradise Gardens Revealed*. Amsterdam: University Press.
- Ziomba, A. (2008). *Sztuka Burgundii i Niderlandów 1380–1500*. T. 1: *Sztuka dworu burgundzkiego oraz miast niderlandzkich*. Warszawa: Uniwersytet Warszawski.

27 Wskazują na to otwory montażowe znajdujące się na odwrocie.

28 Którą to autor miał możliwość zobaczyć dzięki życzliwości pracowników Suermondt-Ludwig-Museum i właściciela.



1	2
	3

Fot. 1. Madonna z Dzieciątkiem | Muzeum Okręgowe w Toruniu, nr inw. MT/Rz/13/SN, fot. J. Raczkowski 2019

Fot. 2. Madonna z Dzieciątkiem – detal | Muzeum Okręgowe w Toruniu, nr inw. MT/Rz/13/SN, fot. J. Raczkowski 2019

Fot. 3. Madonna z Dzieciątkiem – odwrocie, detal | Muzeum Okręgowe w Toruniu, nr inw. MT/Rz/13/SN, fot. W. Binnebesel 2019

Phot. 1. Madonna and Child | District Museum in Toruń, inv. no. MT/Rz/13/SN, photo by J. Raczkowski 2019

Phot. 2. Madonna and Child - detail | District Museum in Toruń, inv. no. MT/Rz/13/SN, photo by J. Raczkowski 2019

Phot. 3. Madonna and Child - reverse, detail | District Museum in Toruń, inv. no. MT/Rz/13/SN, photo by W. Binnebesel 2019



4 | 5

Fot. 4. Madonna z Dzieciątkiem | Luwr, nr inw. R.F. 1567, fot. za: Collections Louvre, b.d.a

Fot. 5. Św. Małgorzata | Luwr, nr inw. R.F. 2572, fot. za: Collections Louvre, b.d.b

Phot. 4. Madonna and Child | Louvre, inv. no. R.F. 1567, photo credit: Collections Louvre, b.d.a

Phot. 5. St. Margaret | Louvre, inv. no. R.F. 2572, photo credit: Collections Louvre, b.d.b



Fot. 6. Św. Barbara | Kunstpalast w Düsseldorfie, nr inw. mkp. P 1987-2, fot.W. Binnebesel 2019

Phot. 6. St Barbara | Kunstpalast in Düsseldorf, inv. no. mkp. P 1987-2, photo by W. Binnebesel 2019



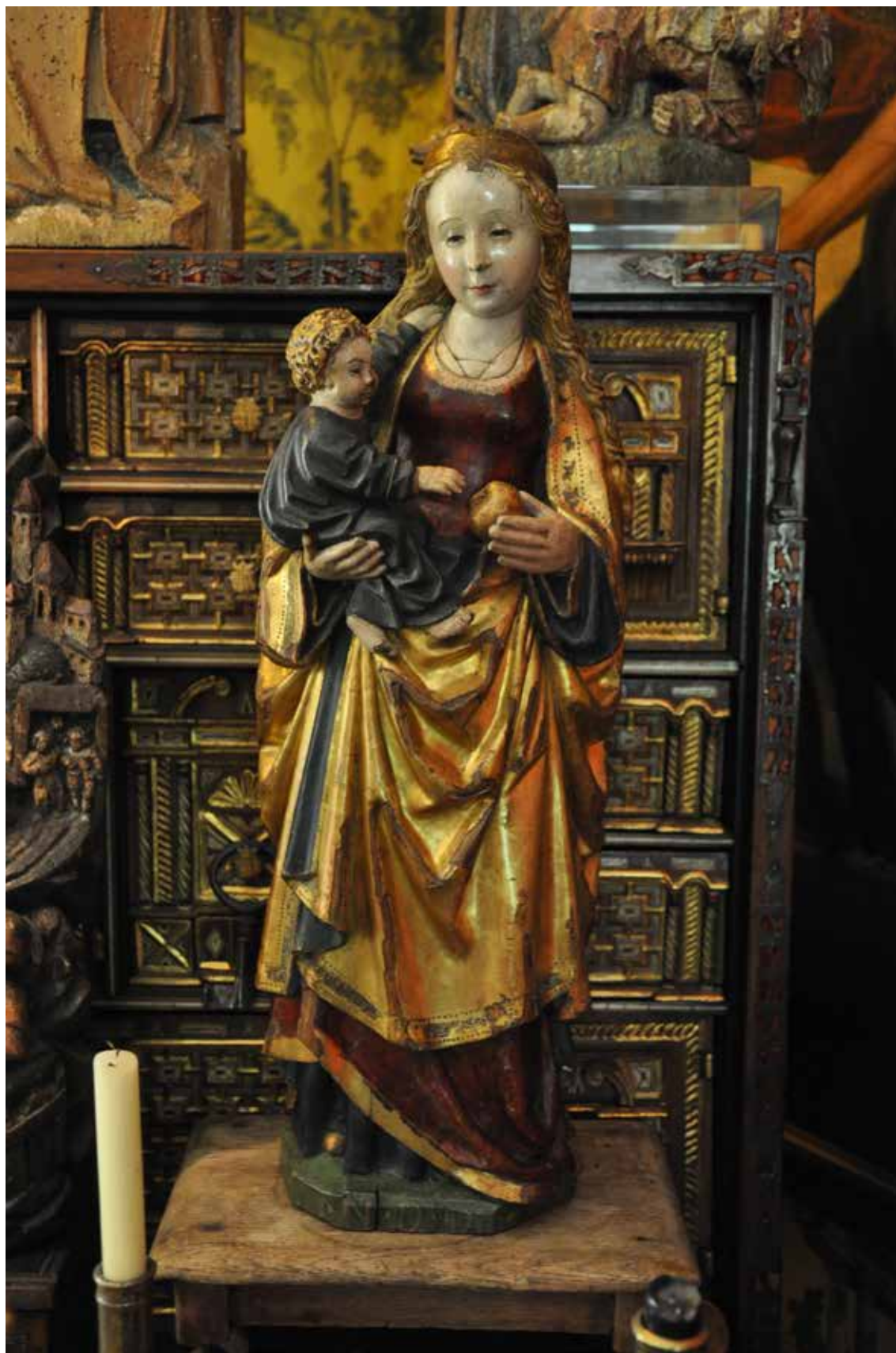
Fot. 7. Madonna z Dzieciątkiem | Suermondt-Ludwig-Museum w Akwizgranie, nr inw. SK 240, fot. za: Preising, Rief, 2017, nr kat. 16, s. 91

Phot. 7. Madonna and Child | Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen, inv. no. SK 240, photo credit: Preising, Rief, 2017, cat. no. 16, p. 91.



Fot. 8. Św. Barbara | Musées royaux d'Art et d'Histoire w Brukseli, nr inw. 6570, fot. za: BALaT, b.d.

Phot. 8. St Barbara | Musées royaux d'Art et d'Histoire, Brussels, inv. no. 6570, photo credit: BALaT, b.d.



Fot. 9. Madonna z Dzieciątkiem | kolekcja prywatna, fot. W. Binnebesel 2019

Phot. 9. Madonna and Child | private collection, photo by W. Binnebesel 2019

Anna Kroplewska-Gajewska

Muzeum Okręgowe w Toruniu
a.kroplewska@muzeum.torun.pl
<https://orcid.org/0000-0002-1624-6684>

Historia źródeł i sposobów pozyskiwania zbiorów malarstwa i rzeźby w Muzeum Okręgowym w Toruniu¹

History of the sources and methods by which the collection of paintings and sculptures at the District Museum in Toruń was acquired

Abstrakt: Artykuł dotyczy historii źródeł i sposobów pozyskiwania zbiorów malarstwa i rzeźby w Muzeum Okręgowym w Toruniu. Podzielony jest chronologicznie – od zbiorów biblioteki Gimnazjum Akademickiego, aż po XXI w. Omówienie sformułowanego w tytule zagadnienia unaczynia różnice w źródłach i sposobach nabywania dzieł sztuki wynikające z sytuacji politycznej regionu (okres rozbiorów, odrodzone państwo 1920-1939, II wojna światowa, Polska Rzeczpospolita Ludowa) i w konsekwencji zadań muzealników. Perspektywa ta pozwoliła uwypuklić wiele zagadnień dotyczących pozyskiwania zbiorów przez muzeum, które jest zadaniem priorytetowym, skutkującym bowiem systematycznie prowadzoną ochroną dóbr kultury.

Słowa kluczowe: muzealnictwo, Muzeum Okręgowe w Toruniu, malarstwo, rzeźba, Toruń, historia, proveniencja

Abstract: The paper deals with the history of the sources and methods used to acquire the collection of paintings and sculptures at the District Museum in Toruń. It is divided chronologically – from the collection of the library of the Academic Gymnasium to the 21st century. The discussion of the title issue highlights the differences in the sources and methods by which works of art are acquired, reflecting the political situation in the region (the period of the Partitions, the reborn state 1920-1939, the Second World War, the Polish People's Republic) and, consequently, the tasks of museum professionals. This perspective made it possible to highlight many issues concerning the acquisition of collections by the museum, which is a priority task resulting in the systematic protection of cultural assets.

Keywords: museology, District Museum in Toruń, painting, sculpture, Toruń, history, provenance

Pozyskiwanie zbiorów, czyli gromadzenie, to dla muzeum zadanie podstawowe, które skutkuje ich przechowywaniem, opracowywaniem, konserwacją i upowszechnianiem. Gromadzenia zbiorów muzeum „nigdy zaniechać nie może” (Woźniak, 1996a, s. 185), a zadanie to nadaje mu uprzywilejowaną rolę trwałej ochrony dóbr kultury. Historia źródeł i sposobów ich pozyskiwania może być nie tylko przyczynkiem do

badania nad poszczególnymi dziełami sztuki (tu: malarstwo i rzeźba), lecz także stanowić ważny aspekt historii muzealnej placówki czy też, w szerszym kontekście historycznym – społeczności regionu. Celem podjęcia tego tematu było przede wszystkim unaczynienie wiedzy, której zadaniem jest wzbogacenie szeroko pojętych zagadnień toruńskiego muzealnictwa o niejednokrotnie marginalizowane informacje.

¹ Materiał, który posłużył do napisania artykułu, został zaprezentowany na seminarium pt. *Badania proveniencyjne w muzeach* w Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie 15 listopada 2022 r. i organizatorzy wyrazili zgodę na wykorzystanie ich w tej publikacji. Zakres artykułu obejmuje zagadnienie źródeł i pozyskiwania zbiorów zarówno w czasie obowiązywania od 1965 r. nazwy „Muzeum Okręgowe w Toruniu”, jak i działalność toruńskiego muzeum w tym zakresie w czasach wcześniejszych.

Literatura dotycząca zagadnień historii obecnego Muzeum Okręgowego w Toruniu (dalej MOT²) i sposobów pozyskiwania zbiorów malarstwa i rzeźby w szczególności, obejmuje pozycje następujących autorów: Haliny Załęskiej, która jako pierwsza opublikowała historię muzeum (1952), a w muzealnych rocznikach prezentowała wykazy dzieł z wyszczególnieniem źródeł i sposobu nabycia (1962a; 1966; 1969); Janiny Kruszelnickiej o sztuce gotyckiej oraz portrecie na ziemi chełmińskiej (1968; 1982; 1983) i Michała Woźniaka, który w pogłębionej analizie wielu aspektów specyfiki MOT (2021), także kilkakrotnie podejmował temat pozyskiwania muzealnych zbiorów (1996; 1998; 2020). Katarzyna Kluczwajd natomiast zajmowała się zagadnieniami zarówno pozyskiwania dzieł przez okupanta w latach 1939–1944 (2015a), jak i pozbywania się ich po 1945 r. (2010; 2015b; 2020). Aleksandra Mierzewska z kolei w syntetyczny sposób ujęła kształtowanie zbiorów MOT (2021). W katalogach zbiorów malarstwa i rzeźby polskiej od końca XVIII w. do 1970 r. (2003; 2006; 2008) oraz katalogu *Galerii Malarstwa i Rzeźby Polskiej od Końca XVIII do Początku XXI wieku w Muzeum Okręgowym w Toruniu* (2018a) także wyszczególniono zagadnienie pozyskiwania muzealiów, podając źródła ich nabycia. Wiele informacji zawdzięczam Alinie Stefańskiej z Działu Inwentaryzacji, Digitalizacji i Dokumentacji Muzealnej, której wiedza i sporządzony przez nią na podstawie notatek Reginy Flik (pierwsza w historii MOT Główna Inwentaryzator Zbiorów Muzealnych i autorka monografii o zbiorach rodziny Gajewskich w Turznie, Flik, 1996) wykaz obiektów podworskich, znacząco uszczegółowiły zagadnienie.

Biblioteka Gimnazjum Akademickiego

Tradycje toruńskiego muzealnictwa sięgają końca XVI w., kiedy w 1594 r. przy protestanckim Gimnazjum Akademickim, powstała biblioteka wraz z „Gabinetem Osobliwości”. Jednym z wielu portretów, m.in. Marcina Lutra, Filipa Melanchtona, Michała Anioła oraz sławnych Torunian i dobrodziejów biblioteki (Tync, 1928, s. 149–150), które zdobiły bibliotekę, był także *Portret Mikołaja Kopernika*. Jest to jeden z trzech zachowanych XVI-wiecznych portretów astronoma (Olszewska-Świetlik, 2023, s. 81). W przypadku „naszego” portretu, zwanego gimnazjalnym, trudno pisać o nabyciu, ponieważ wizerunek nadal jest własnością

spadkobiercy gimnazjum akademickiego – Liceum Ogólnokształcącego nr I im. Mikołaja Kopernika w Toruniu. Zważywszy jednak na ogromną wartość obrazu, wymaga on nie tylko stałej dostępności, ale przede wszystkim konserwatorskiej i naukowej opieki, którą gwarantuje muzeum. Pośród portretów sławnych torunian w zbiorach MOT znajdują się m.in. wizerunki Marcina Mochingera (1594–1600)³, Gotfryda Kriwesa (ok. 1635)⁴ i Szymona Schultza (1669)⁵.

Städtisches Museum przy Coppernicus-Verein für Wissenschaft und Kunst

Kolejnym źródłem zbiorów malarstwa i rzeźby jest Städtisches Museum (Muzeum Miejskie) powołane z inicjatywy Coppernicus-Verein für Wissenschaft und Kunst in Thorn (Kopernikowskie Towarzystwo Nauki i Sztuki w Toruniu)⁶, które utworzono w 1861 r. w jednej z sal na drugim piętrze Ratusza Staromiejskiego (Gąsiorowski, 1970, s. 39) z połączonych zbiorów Coppernicus-Verein i Gminy Miejskiej oraz darów i depozytów mieszkańców Torunia, cechów rzemieślniczych, członków i sympatyków Towarzystwa (Załęska, 1962b, s. 11; Woźniak, 2020, s. 551–556). Pozyskane zbiory podzielono na pięć grup; w grupie I określonej jako *Sztuka* znalazły się kolejno: A – rzeźba, B – malarstwo, C – grafika i D – rysunki. W przewodnikach wymieniało m.in. „portrety królów polskich, mianowicie portret Stanisława Augusta malowany przez Bacciarellego” (*Przewodnik po Toruniu*, 2005, s. 37) oraz „różne pyszne rzeźby” (*Przewodnik*, 1913, s. 52). Z przykładów malarstwa zachowały się do dzisiaj przede wszystkim obrazy, które zdobiły wnętrza Ratusza Staromiejskiego: poczet królów polskich, portrety mieszczan toruńskich i tarcze herbowe (niestety w ograniczonej do 16 liczbie)⁷ oraz pojedyncze obrazy, które posiadają naklejone na odwrociach kartki z opisem i numerem przynależności do opisanej powyżej grupy. Jednym z nich jest obraz Maxa Kaufmanna, *Przed drzwiami domu* (2. poł. XIX w.), na którego odwrocie widnieje kartka z numerem: *I B 75*, który oznacza, że obraz przynależ-

3 Neisser Fabian (warsztat), *Portret dr Marcina Mochingera*, 1594–1600, tempera na desce dębowej, 50x39,5 cm, MT/M/37/SN.

4 Nieokreślony malarz toruński, *Portret Gotfryda Kriwesa*, Toruń, ok. 1635, olej na blasze miedzianej, 54x44 cm, MT/M/36/SN.

5 Nieokreślony malarz toruński, *Portret doktora Szymona Schultza*, 1669, olej na blasze miedzianej, 36x33,5 cm, MT/M/54/SN.

6 O niezależności Muzeum Miejskiego wobec towarzystwa pisze M. Woźniak (2020, s. 556).

7 Zastanawia brak na tarczach herbowych oznaczeń Städtisches Museum. Jeśli wszystkie oznaczenia miały formę kartki naklejonej na odwrocie, tak jak na niektórych muzealiach, to oznaczenie takie bardziej narażone było na zniszczenie, niż napisany farbą na odwrocie kolejny numer muzealium w zbiorze. Może także herby traktowano przede wszystkim jako wyposażenie ratusza, a nie muzealne zbiory.

2 1945–1950: Muzeum Miejskie; 1950–1955: Muzeum Pomorskie w Toruniu; 1955–1965: Muzeum w Toruniu; od 1965: Muzeum Okręgowe w Toruniu.

zał do działu pierwszego – *Sztuki*, zespołu oznaczonego literką *B* (*Malarstwo*) i wpisany został do księgi czy inwentarza, który nie zachował się do naszych czasów, pod numerem 75⁸. Kolejnym, ciekawym przykładem jest *Wywieszka farbiarzy* (1759), która została przekazana do Muzeum Miejskiego 6 maja 1905 r. i skatalogowana pod numerem: *II B 758*⁹. W Städtisches Museum „dominowały [...] zabytki związane z miastem, jego historią, ale było tu też trochę sztuki, zbiór etnologiczny, przyrodniczy; trudno doszukać się tu planowanego działania, przemyślanej koncepcji zbioru: dominuje sama chęć gromadzenia i to tego, co możliwe, dostępne” (Woźniak, 1998, s. 118). W pozostałościach tych zbiorów obecnie „zdecydowanie dominuje archeologiczno-historyczny charakter” (Woźniak, 2020, s. 559).

Muzeum Towarzystwa Naukowego w Toruniu

Towarzystwo Naukowe w Toruniu (dalej TNT), które dla swojego muzeum od 1876 r. pozyskiwało malarstwo i rzeźbę, omówione zostało w artykułach w 2015 i 2018 r. (Kroplewska-Gajewska, 2015, s. 117–136; 2018b, s. 194–206). Podkreślić należy, że opierało się ono głównie na darowiznach i zapisach testamentowych, o które często zabiegano w środowisku ziemiańskim (Chmarzyński, 1935, s. 67). Zbiory podzielone były na trzy działy. Sztuki piękne wraz z pieczęciami, numizmatami, medalami, przedmiotami odnoszącymi się do kultów religijnych i zwyczajów obrzędowych, sprzęty domowe i rozmaitości znalazły się w dziale trzecim – historycznym (Załęska, 1952, s. 14–15). W 1909 r. 2/3 zabytków w tym dziale pochodziło od Zygmunta Działowskiego, który darował je towarzystwu, „by zapełniały puste w pierwszych początkach ściany” (Chmielecki, 1909, s. 43). Rodziny zasłużonych dla Towarzystwa osób, na prośbę zarządu, darowały ich podobizny (Chmielecki, 1909, s. 43).

Pozyskiwano niejednokrotnie obrazy i rzeźby o wyjątkowej wartości – np. płaskorzeźbę z alabastru *Narodziny Panny Marii*, wykonaną w warsztacie angielskim po 1450 r., którą darował bliżej nieokreślony pan Kostka¹⁰. Przekazywano do zbiorów dzieła sztuki odnoszące się do idei malarstwa historycznego – np. *Szkic do II Traktatu toruńskiego* Mariana Jaroczyńskiego (1870)¹¹

(ryc. 1) oraz patriotycznej idei Polskiego Pomorza – np. portret zasłużonego działacza regionu Józefa Gótkowskiego (ok. 1882)¹² i *Portret Bolesława Buszczyńskiego* (k. XIX w.)¹³. Nośnikiem idei polskości regionu była kolekcja portretów królów i dowódców, określana jako „ciekawa i cenna” (Ajencja Wschodnia, 1928, s. 8). Należą do niej obecnie portrety: króla Stefana Batorego (1839)¹⁴, króla Jana Kazimierza (XIX w.)¹⁵, króla Jana III Sobieskiego (pocz. XVIII w.)¹⁶, króla Augusta II (2. ćw. XVIII w.)¹⁷ oraz Stefana Czarnieckiego (XVIII/XIX w.)¹⁸ i Stefana Rzewuskiego na koniu (XIX w.)¹⁹.

Rzeźba o wyjątkowej wartości artystycznej – *Maria Dobrej Nadziei* z ok. 1400 r.²⁰ (ryc. 2) – pochodziła z okolic zamku krzyżackiego w Papowie Biskupim koło Torunia (Chmarzyński, 1933, s. 504). W 1931 r. wraz z innymi obiektami przekazano ją jako depozyt do Muzeum w Toruniu (Jagodzińska, 2005, s. 86). Rzeźbę tę widać na fotografii sprzed 1931 r. w sali muzeum towarzystwa, gdzie stała na jednej z witryn prezentujących zbiory archeologiczne. W czasie II wojny światowej zaginęła, ale wcześniej, w 1934 r., Gwido Chmarzyński polecił wykonać jej gipsowy odlew, który znajduje się w zbiorach prywatnych (Jagodzińska, 2005, s. 86)²¹. *Madonna* była najprawdopodobniej częścią sceny Zwiastowania, a cechy jej warsztatu (Wiedeń i Praga – Jagodzińska, 2005, s. 92) nakazują widzieć w rzeźbie jeden z najciekawszych eksponatów muzeum towarzystwa. Z przekazanych towarzystwu przez Walerego Amrogowicza 53 akwarel Mariana Mokwy w 1931 r., pozostało zdeponowanych w MOT 16. Do dzisiaj zbiory TNT są opracowywane, konserwowane i upowszechniane przez muzeum, nadal będąc depozytami. Zapisy na odwrociach obrazów z tej kolekcji, obok obecnych numerów, zawierają także pisane najczęściej czerwonego koloru farbą skrót nazwy towarzystwa: *T.N.T.*, nr inwentaryzacyjny: *nr. in. 353*, literę: *A*, która może oznaczać najwyższą kategorię zbiorów oraz skrót

12 Artysta nieznan, *Portret Józefa Gótkowskiego*, ok. 1882, olej na płótnie, 57x47 cm, MT/Ad/156/M/N; biogram J. Gótkowskiego zob. Kroplewska-Gajewska, 2011, s. 136–137.

13 Artysta nieznan, *Portret Bolesława Buszczyńskiego*, k. XIX w., olej na płótnie, 91x57,5 cm, MT/Ad/147/M/N; biogram B. Buszczyńskiego zob. Kroplewska-Gajewska, 2011, s. 136.

14 Artysta nieznan, *Portret króla Stefana Batorego*, 1839, olej na płótnie, 62x49,5 cm, MT/Ad/149/M/SN.

15 Artysta nieznan, *Portret króla Jana Kazimierza*, XIX w., olej na płótnie, 81x67 cm, MT/Ad/153/M/SN.

16 Artysta nieznan, *Portret króla Jana III Sobieskiego*, pocz. XVIII w., olej na płótnie, 71x53,5 cm, MT/Ad/150/M/SN.

17 Artysta nieznan, *Portret króla Augusta II*, 2. ćw. XVIII w., olej na płótnie, 71x53 cm, MT/Ad/152/M/SN.

18 Artysta nieznan, *Portret Stefana Czarnieckiego*, XVIII/XIX w., olej na płótnie, 51,5x37,5 cm, MT/Ad/158/M/SN.

19 Artysta nieznan, *Portret Stefana Rzewuskiego na koniu*, XIX w., olej na płótnie, 50x38,5 cm, MT/Ad/157/M/N.

20 Zwana także *Madonną brzemienną*, kamień, wys. 42 cm.

21 Muzeum Okręgowe w Toruniu posiada jeszcze trzy kopie w różnym materiale.

8 Max Kaufmann, *Przed drzwiami domu*, 2. poł. XIX w., olej na płótnie, 30,5x22,5 cm, MT/M/1532/N.

9 *Wywieszka farbiarzy*, 1759, olej na drewnie, 94x145x3 cm, MT/M/99/SN.

10 Warsztat angielski, *Narodziny Panny Marii*, po 1450, alabaster, 42x28 cm, MT/Ad/244/Rz/SN.

11 Marian Jaroczyński, *Szkic do II Traktatu toruńskiego*, 1870, pastel na papierze 198x294 cm, MT/Ad/183/M/N; (AP w Toruniu, *Inwentarz 1877 roku*, sygn. 50, karta 3, Chmielecki, 1909, s. 44, nr 23; Ajencja Wschodnia, 1928, s. 8).

oznaczający najprawdopodobniej muzeum miejskie w Toruniu – m. m. *Torun*²².

Muzeum Miejskie 1930–1939

W 1931 r. połączone wreszcie zbiory podzielono na sześć odrębnych działów. Malarstwo oraz rzeźba znalazły się w dziale drugim nazwanym ogólnie *Sztuką* (Załęska, 1962b, s. 23). W 1934 r. Gwido Chmarzyński pisał, że „największym oczywiście działem Muzeum Pomorskiego staną się zbiory artystyczne. Już dotychczasowy inwentarz rzeźby, malarstwa i rzemiosła artystycznego liczy kilkanaście tysięcy pozycji od XIII wieku począwszy” (Chmarzyński, 1935, s. 73).

Chmarzyński projektował także „uruchomienie galerii malarstwa XIX–XX w. dla szeregu legatów dzieł malarstwa polskiego oraz dla pozyskiwanych dzieł współczesnej pomorskiej twórczości plastycznej od czasu uzyskania niepodległości” (Chmarzyński, 1935, s. 76). Starania o utworzenie galerii obrazów w Toruniu podejmowano już od pierwszej wystawy sztuki polskiej w 1921 r. (*Wystawa Sztuki Polskiej*, 1921, s. 2), a w 1926 r. „utworzyła się grupa osób, które mają zamiar ufundować obraz do przyszłej galerii obrazów w Toruniu. Zakup [miał być] dokonany ze składek, a nazwiska mecenasów wyryte na płycie metalowej umieszczonej na ramie obrazu na wieczną pamiątkę. Gdy piękny czyn ten znajdzie naśladowców, początki zbiorów dzieł sztuki dla Torunia szybko się rozwiną” (*Wystawa obrazów*, s. 1927, s. 10). Nawet w 1928 r. Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Toruniu zakupiło obraz Adama Hannytkiewicza *Winogrona* do swych zbiorów „mających być zaczątkiem przyszłej galerii obrazów m. Torunia” (*Wystawa „Plastyki”*, 1928, s. 8). Z kolei w 1932 r. na łamach „Słowa Pomorskiego” przyszłą galerię obrazów widziano jako reprezentację malarzy współczesnych, w szczególności pracujących w Toruniu i na terenie Pomorza, której początek miały tworzyć dzieła darowane przez artystów należących do Konfraterni Artystów w Toruniu, której członkami byli niemal wszyscy artyści związani z Toruniem czasowym i stałym zamieszkaniem²³. Pozostała tylko nadzieja, „że może już w niedalekiej przyszłości znajdzie się pewna chociażby skromna kwota w budżecie miasta na zakup dzieł sztuki” (*Z konfraterni artystów*, 1932, s. 2). Rok później, oceniając wysiłek organizacyjny śro-

dowiska artystycznego, Marian Sydow nie omieszkał w recenzji z wystawy „Toruń Współczesny” ponownie wspomnieć o konieczności powstania stałej galerii sztuki współczesnej, która reprezentowałaby dzieła artystów toruńskich, szczególnie przedstawiające motywy miejscowe. Wybrał nawet konkretne obrazy, m.in.: Brunona i Feliksa Pawła Gęstwickich, Ignacego Mazurka, Eugeniusza Grossa, Wojciecha Podlaszewskiego, Edwarda Karnieja, Ignacego Zelka, Janiny Brestkiej-Malessiny i Leona Wyczółkowskiego jako artyści pozamiejscowego (Sydow, 1933, s. 9). Kolejną inicjatywą w kierunku pozyskiwania zbiorów w celu ekspozycji na stałej wystawie były starania o zakup kolekcji Haliny z Działowskich i Gabriela Jeżewskich, która obejmowała 40 prac 30 artystów, m.in. Teodora Axentowicza, Juliana Fałata, Franciszka Kostrzewskiego, Jacka Malczewskiego, Józefa Mehoffera, Ksawerego Pillatiego, Józefa Rapackiego, Leona Wyczółkowskiego, Franciszka Żmurki i samej kolekcjonerki (*Pomorska wystawa*, 1934, s. 5–8). Niestety tych planowanych czy rekomendowanych zakupów w zbiorach MOT nie odnajdujemy.

Mienie poniemieckie 1939–1945

Oprócz zrabowanego przez okupanta mienia podworskiego, MOT przejęło także zbiory celowo gromadzone w okresie okupacji. Ówczesny dyrektor muzeum – dr Adolf Schwammberger – już od końca 1939 r. prowadził systematyczne zakupy, kładąc szczególny nacisk na propagandowe cele gromadzonych zbiorów i przygotowywanych wystaw. W 1941 r. rozpoczęto tworzyć miejską galerię malarstwa, do której do czerwca 1942 r. pozyskano 105 obiektów, reprezentujących głównie XIX-wieczne malarstwo niemieckie. 20 marca 1943 r. otwarto galerię, na której eksponowano ok. 130 obrazów (Grochowina, 2019, s. 42). Celem galerii było pokazanie niemieckim mieszkańcom sztuki niemieckiej by „kształtować postawy i aspiracje obywateli oraz umacniać więzi między nimi, zgodnie z ideą *deutsche Volksgemeinschaft* (niemiecka wspólnota narodowa)” (cytowany: Grochowina, 2019, s. 39; Birecki, 2019, s. 60).

Po wyzwoleniu w 1945 r. z kolekcji tego malarstwa, która obejmowała ok. 150 obrazów (Załęska, 1962a, s. 10), pozostało do dzisiaj ponad 20 obrazów. Ta niewielka liczba dzieł stanowi efekt decyzji, którą także wspomina Załęska: „malarstwo obce jest nieliczne, po rezygnacji Muzeum z obiektów malarstwa niemieckiego XIX i XX wieku, nabytych przez okupanta” (Załęska,

22 w/w oznaczenia znajdują się na odwrocie obrazu: *Portret Jerzego Augusta Wandolina Mniszcha*, 1744, olej na płótnie, 55,5x43 cm, MT/Ad/161/M/SN.

23 Konfraternię Artystów w Toruniu powołano 16 grudnia 1920 r. dzięki staraniom przybyłego do Torunia Juliana Fałata. Jej celem była odbudowa życia artystycznego w mieście po niemal 127 latach pruskiego zaboru.

1962a, s. 25). Jednak niektóre dzieła z kolekcji pozostały, np.: Emila Neide z 2 poł. XIX w.: *Portret Wilhelma I*²⁴ i *Portret Fryderyka III*²⁵ (Hossain, 2008, s. 16–32) oraz Wilhelma Trübnera, *Portret kobiety* (4. ćw. XIX w.) (ryc. 3)²⁶ i Waltera Leistikowa, *Jeziro Hawelskie* (1898) (ryc. 4)²⁷. Są to najlepsze przykłady *oeuvre* tych artystów. Warto przedstawić np. Wilhelma Trübnera (1851–1917), malarza niemieckiego, który do 1896 r. działał przeważnie w Monachium. W latach 1896–1903 uczył w szkole przy instytucie Städla we Frankfurcie nad Menem. Od 1903 r. do końca życia był profesorem Akademii w Karlsruhe. Malował portrety i pejzaże oraz obrazy o tematyce historycznej i mitologicznej. *Portret kobiety* z toruńskich zbiorów reprezentuje jeden z bardziej interesujących okresów w twórczości artysty. Typowe dla portretów malarza jest tu ograniczenie palety barwnej do ciemnych brązów i kontrast wyjątkowo jasnej karnacji twarzy modelki na tym tle. Dzieło odznacza się dużą swobodą i płynnością prowadzenia pędzla oraz ciepłą kolorystyką. Delikatnie zaznaczone różnicowanie barwne tła i opracowana niemal w jednym tonie suknia, wydobywa przede wszystkim twarz portretowanej. Kobieta o jasnej karnacji, dużych, ciemnych oczach z lekko uchylonymi ustami zdaje się mówić do malarza czy widza. Twarz malowana niemal naturalistycznie, w pogłębiony sposób, oddaje cechy charakterologiczne kobiety. Portretowa twórczość malarza należy do bardziej znaczących w jego *oeuvre*. Charakteryzuje się dużym wyczuciem waloru i swobodą formy, pomimo często oficjalnego charakteru portretu.

Kolejnym niezwykle interesującym artystą, którego trzy obrazy zostały także zakupione przez okupanta jest urodzony w Bydgoszczy Walter Leistikow (1865–1908), który edukację artystyczną rozpoczął u Alexandra Flotowa – bydgoskiego malarza portretów i scen historycznych. Po krótkim pobycie w królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Berlinie (1883), kontynuował naukę w prywatnych pracowniach berlińskich artystów – Hermanna Eschkego i Hansa Gudego. Od 1887 r. posiadał własną pracownię i aktywnie uczestniczył w życiu środowiska artystów berlińskich. Jego twórczość należy do modernizmu i berlińskiej secesji,

a *Jeziro Hawelskie* powstało w najlepszym artystycznie dziesięcioleciu twórczości malarza, kiedy artysta tworzył pejzaże pełne tajemniczości i klimatu, komponowane dynamiką diagonalnych linii i ich rytmicznością, podkreślaną licznym odbiciom w wodzie poszczególnych elementów obrazu (Kopciewicz, 2008, s. 38–39).

Należy z dużą mocą podkreślić, że głównym zadaniem pozyskiwanych przez okupanta dzieł sztuki do miejskiej galerii malarstwa było „na najbardziej znaczących przykładach pokazać niemieckim mieszkańcom Wschodu głębię i rozmiary niemieckiej sztuki oraz zachęcić [niemieckie] rodziny do troski o niemiecką sztukę” (*Sprawozdanie Adolfa Schwammbegera*, 1942, cyt. za: Grochowina, 2019, s. 42).

Obiekty podworskie

Muzeum przejęło malarstwo i rzeźbę należące do właścicieli ziemskich przede wszystkim z powodu konfiskat mienia polskiego przez Niemców (Załęska, 1962a, s. 10). Na mocy Dekretu z dnia 8 marca 1946 r. o majątkach opuszczonych i ponemieckich (Dz.U., Nr 13, poz. 87 ze zmianami), zbiór muzealiów tzw. podworskich²⁸ ze wszystkich działów w MOT liczy obecnie 277 sztuk²⁹. Z dziedziny malarstwa i rzeźby posiadamy obiekty z kilku majątków. We dworze rodziny Mieczkowskich w Niedźwiedziu (powiat wąbrzeski) w maju 1940 r. nastąpiło wysiedlenie rodziny i przejęcie dworu przez Niemców (Rejmanowski, 1995, s. 64). Było to także przejęcie prywatnego muzeum – jednego z największych zbiorów dzieł sztuki na Pomorzu (Rejmanowski, 1995, s. 34). Już sama liczba muzealnych pomieszczeń – dziesięć – najlepiej świadczy o skali zbiorów niedźwiedzkiego muzeum, co nie mogło ująć uwadze niemieckich władz okupacyjnych, które jako pierwsze rozpoczęły wywóz najcenniejszych zabytków. „Ostateczna grabież dokonana została w zimowe dni 1945 r., kiedy to pospiesznie załadowywano kolejne transporty, które tym razem skierowane zostały na wschód” (Rejmanowski, 1995, s. 41), a dwór z przyległościami przejęty został przez Państwowe Gospodar-

24 Emil Neide, *Portret Wilhelma I*, 2. poł. XIX w., olej na płótnie, 84x63,5 cm, MT/M/1540/N.

25 Emil Neide, *Portret Fryderyka III*, 2. poł. XIX w., olej na płótnie, 84x63,5 cm, MT/M/1541/N.

26 Wilhelm Trübner, *Portret kobiety*, 4. ćw. XIX w., olej na płótnie, 54x45,5 cm, MT/M/1548/N.

27 Walter Leistikow, *Jeziro Hawelskie*, 1898, olej na płótnie, 76,5x101,5 cm, MT/M/1545/N.

28 „[...] przejęcia na rzecz państwa takich ruchomości, jak dzieła sztuki, przedmioty o charakterze artystycznym, księgozbiory, archiwa rodzinne, nazywanych w urzędowej nomenklaturze mieniem podworskim dokonywano na podstawie przepisu wykonawczego do dekretu PKWN – Rozporządzenia Ministra Rolnictwa i Reform Rolnych z 01.03.1945 r. [...] Wykonanie tych przepisów powierzono m.in. Ministerstwu Kultury i Sztuki, starostwom powiatowym i urzędom wojewódzkim, włączając tym samym przejmowanie ruchomości mienia podworskiego na opisaną powyżej podstawie do działań tzw. akcji rewindykacyjnej, prowadzonej przez władze państwowe w odniesieniu do mienia zagrabionego w działaniach wojennych (za: Karecka, 2012, s. 44).

29 Wykaz sporządzony przez Alinę Stefańską z Działu Inwentaryzacji, Digitalizacji i Dokumentacji Muzealnej MOT.

stwo Rolne [dalej PGR] Wałycz (Rejmanowski, 1995, s. 64). W 1953 r. Okręgowy Zarząd PGR w Bydgoszczy wyraził zgodę na przeniesienie pozostałych eksponatów do Muzeum w Toruniu (Rejmanowski, 1995, s. 64). W 1962 r. Załęska oceniła, że z niedźwiedzich zbiorów „zaledwie jeden obraz, *Wniebowzięcie N. P. Marii*³⁰ i dwa kirysy z XVIII w. nadają się do zbiorów muzealnych” (Załęska, 1962a, s. 12). Przyjęto jednak i pozostałe dlatego w MOT z niedźwiedzkiej kolekcji znajduje się obecnie dziewięć obiektów, oprócz wymienionych wyżej także: *Milon z Krotony* (2. poł. XIX w.)³¹, *Płaczące putto* (XVIII w.)³², *Porwanie Sabinek* (XIX w.)³³ (ryc. 5) (Rejmanowski, 1995, s. 35, 45) oraz *Postać alegoryczna* (XIX w.)³⁴, *Tancerka* (XIX/XX w.)³⁵ i *Postać kobieca* (XVIII/XIX w.)³⁶.

Dwór w Łązynie (gmina Obrowo) od ok. poł. XIX w. do 1939 r. należał do rodziny Zielińskich h. Świnka (Chrapkowski, Zgierun, 1994, s. 25)³⁷. W 1945 r. majątek upaństwowiono i rozparcelowano. W MOT znajduje się siedem obiektów z Łązyna: *Załadowanie barki*³⁸ (pocz. XVIII w.), *Pejzaż* (1. poł. XX w.)³⁹, *Pejzaż w nocy* (XIX w.)⁴⁰, *Portret uczonego* (1. ćw. XIX w.)⁴¹, *Na popasie* (2. poł. XIX w.)⁴² oraz dwie ryciny Juliana Fałata z *Teki Myśliwskiej – Nieśwież*⁴³ (ryc. 6) i *Łoś. Polowanie na Polesiu*⁴⁴. *Teka Myśliwska* została przygotowana do druku w Zakładzie Graficznym „Sztuka” w Toruniu, działającym w latach 1921–1923. Wydrukowana nakładem Pomorskiej Drukarni Rolniczej w końcu lipca 1923 r. Składała się na nią osiem barwnych autolitografii ze scenami z polowań zimą formatu 50 × 65 cm, wykonanych własnoręcznie przez autora na kamieniu,

w wielobarwnej litografii (Rissmann, 2001, s. 19).

Kolekcja obrazów rodziny Gajewskich z pałacu w Turznie koło Torunia została przez okupanta zarekwirowana jesienią 1939 r. Prawdopodobnie była przeznaczona do nowej galerii w Muzeum Miejskim w Bydgoszczy, gdzie Niemcy planowali zgromadzić dzieła sztuki z całego okręgu pomorskiego. Projekt jednak nie został zrealizowany (Flik, 1996, s. 24). Po zakończeniu wojny zbiory (obrazy i ryciny) przekazano Muzeum Miejskiemu w Toruniu „początkowo w formie depozytu, a od 1958 r. na polecenie Ministerstwa Kultury i Sztuki zostały przejęte przez Muzeum na własność” (Flik, 1996, s. 24). MOT przejęło z Turzna 84 artefakty: 16 grafik i 68 obrazów. Wśród tych ostatnich jest 55 portretów rodziny i drzewo genealogiczne oraz dwie martwe natury szkoły holenderskiej z XVIII w.⁴⁵ i *Portret Stanisława Augusta* (2. poł. XVIII w.)⁴⁶. Jednym ze znamienitych przykładów malarstwa z tegoż źródła jest obraz Wilhelma Kotarbińskiego, *Spacer gondolą* (ok. 1890–1898)⁴⁷ (ryc. 7), który w 1945 r. był przechowywany w Toruniu w kamienicy pod Łukiem Cezara wraz z innymi obrazami, które wcześniej „znajdowały się na chwilowym przechowaniu w Książnicy im. Kopernika przy ul. Wysokiej, zostały przeniesione do Izby Skarbowej, niektóre uszkodzone, stare i zniszczone oraz wymagające konserwacji do pracowni konserwatorskiej przy ul. Żeglarskiej 5” (*Protokół*, 1945b, 29 marca).

Z dworu rodziny Mycielskich-Trojanowskich w Aleksandrowie Kujawskim w MOT znajdują się łącznie 73 obiekty, w tym 70 sztuk broni i fragmentów uzbrojenia oraz dwa obrazy nieznanymi autorów: *Portret mężczyzny* (MT/M/113/N) oraz *Mars i Minerwa strącająca złoto do morza* (MT/M/114/SN).

Natomiast z majątku w Ostrowie k. Kruszwicy należącym do Juliusza Trzcńskiego (1880–1939), byłego ministra w rządzie Wincentego Witosa i posła Sejmu Ustawodawczego, muzeum posiada 27 obiektów: osiem grafik, w tym Tytusa Maleszewskiego (MT/Gr/4542, MT/Gr/4544) i Leona Wyczółkowskiego (MT/Gr/4543); malarstwo: *Madonna z Dzieciątkiem i św. Janem*, XVIII w. (MT/M/128/SN) oraz dziewięć portretów członków rodziny Trzcńskich (MT/M/1569–1572/N). Na szczególną uwagę zasługuje osiem

30 Artysta nieznanym, *Wniebowzięcie N. P. Marii*, XVII/XVIII w., olej na desce, 163x124 cm, MT/M/158/SN.

31 Artysta nieznanym, *Milon z Krotony*, 2. poł. XIX w., brąz, wys. 77 cm, MT/Rz/163/N.

32 Artysta nieznanym, *Płaczące putto*, XVIII w., alabaster, wys. 54 cm, MT/Rz/16/SN.

33 [Boy F. de Bronze] kopia Giovanniego da Bologny, *Porwanie Sabinek*, XIX w., brąz, wys. 94 cm, MT/Rz/164/N.

34 Artysta nieznanym, *Postać alegoryczna*, XIX w., brąz, wys. 68 cm, MT/Rz/165/N.

35 Artysta nieznanym, *Tancerka*, XIX/XX w., brąz, wys. 102 cm, MT/Rz/166/N.

36 Artysta nieznanym, *Postać kobieca*, XVIII/XIX w., drewno, wys. 148 cm, MT/Rz/36/SN.

37 Gustaw Zieliński – zesłaniec, literat i poeta, księgozbiór jego przekazano Towarzystwu Naukowemu Płockiemu.

38 Szkoła Paula Wouwermana (szkoła holenderska), *Załadowanie barki*, pocz. XVIII w., olej na płótnie, 26x37 cm, MT/M/108/SN.

39 Artysta nieznanym, *Pejzaż*, 1. poł. XX w., olej na płótnie, 27x35 cm, MT/Av/714/M/N.

40 Szkoła holenderska, *Pejzaż w nocy*, XIX w., olej na płótnie, 26x35 cm, MT/M/111/SN.

41 Szkoła niderlandzka, *Portret uczonego*, 1. ćw. XIX w., olej na płótnie, 26x35 cm, MT/M/112/SN.

42 Artysta nieznanym, *Na popasie*, 2. poł. XIX w., olej na płótnie, 58,5x73 cm, MT/M/244/N.

43 *Nieśwież (Zima w puszczy)*, 1921–1923, litografia barwna na papierze kredowanym, 29x44 cm, Oddział Litograficzny „Sztuka” Pomorskiej Drukarni Rolniczej S.A. w Toruniu, MT/Gr/4135.

44 *Łoś. Polowanie na Polesiu (Przewóz łodzi upolowanego łosia)*, 1921–1923, litografia barwna na papierze, 28,2x44,2 cm, Oddział Litograficzny „Sztuka” Pomorskiej Drukarni Rolniczej S.A. w Toruniu, MT/Gr/8266.

45 Szkoła holenderska, *Martwa natura*, XVIII w., olej na płótnie, 25x90 cm, MT/M/129/SN i Szkoła holenderska, *Martwa natura*, XVIII w., olej na płótnie, 25,5x90 cm, MT/M/130/SN.

46 Rafael Mengs?, *Portret Stanisława Augusta*, 2. poł. XVIII w., olej na płótnie, 57x42 cm, MT/M/131/SN.

47 Wilhelm Kotarbiński, *Spacer gondolą*, ok. 1890–1898, olej na płótnie, 98x202 cm, MT/M/243/N.

portretów książąt kurlandzkich (MT/M/1575–1579/N), których wystawę pt. „Portrety książąt Kettlerów” przygotowała w 1985 r. Janina Kruszelnicka. Ponadto z tego majątku pochodzi także *Tancerka* Stanisława Jackowskiego, lata 20. XX w.⁴⁸ (ryc. 8). Rzeźba prezentuje tancerkę w finezyjnym ujęciu, pełnym ekspresji, gracji i lekkości.

Kilka obiektów w zbiorach MOT pochodzi również z dworu w Zamartem (powiat Sępólno), gdzie ostatnim dziedzicem był Herbert Albert Ludwik Franz von Parpart (1884–1967) (*Zamarte. Jakobsdorf, Bonstetten*, b.d.). Są to trzy obrazy: szkoła flamandzka wg Rubensa, *Madonna z Dzieciątkiem w wieńcu kwiatów* (XVII w.)⁴⁹ i 2 portrety olejne na płótnie L. Wegnera: *Portret młodego mężczyzny* (1892)⁵⁰ i *Portret kobiety* (1834)⁵¹, być może przedstawiające kogoś z rodziny Parpartów.

Z kolei z pałacu w Chlebowie (powiat obornicki, woj. wielkopolskie) pochodzącym z 1907–1912 r. (*Chlebowo*, b.d.) do MOT przywieziono jeden obraz pt. *Przejażdżka* (XIX w.)⁵².

Podsumowując zbiory podworskie w toruńskim muzeum to głównie zespół portretów sarmackich, obrazów pejzażowych i ze scenami rodzajowymi reprezentujących malarstwo zwane wówczas obcym (Załęska, 1962a, s. 25). Załęska w zestawieniu nabytków mienia podworskiego i ponemieckiego, wyodrębnia malarstwo: 198 sztuk oraz rzeźbę i snycerstwo: 58, przy ogólnej liczbie: 725 obiektów (Załęska, 1962a, s. 13). Różnica pomiędzy stanem, który podaje Załęska a obecnym, wynika m.in. ze wspomnianej wyżej akcji pozbywania się niechcianych dzieł sztuki.

Po 1945 r.

Sytuację muzealnych zbiorów na początku 1945 r. niezwykle trafnie opisała Załęska: „Muzeum było zmagazynowane, zbiory porzucane w kilkunastu miejscach, inwentarze zaginęły, a eksponaty wymagały natychmiastowej konserwacji i zabezpieczenia” (Załęska, 1952, s. 25). Z różnych miejsc zarówno w ratuszu, jak i w całym mieście wynajdywano obiekty, które były uprzednio w zbiorach muzeum lub na wyposażeniu ratusza, tak jak np. obraz Mariana Jaroczyńskiego // *Traktat toruński* (1873), który w Toruniu eksponowany

jest od 1938 r. Większość przedmiotów muzealnych udało się do 1947 r. odnaleźć – oprócz Wyrzyska – także w Sępólnie i podtoruńskim Górsku (Niedzielska, 2006, s. 669).

Odzyskiwanie muzealnego zbioru w 1945 r. jest bardzo ciekawie opisane przez Józefa Kozłowskiego – wówczas pierwszego kierownika wojewódzkiego Wydziału Kultury i Sztuki, który we wspomnieniach przekazał relację z poszukiwań i zabezpieczania muzealnych zbiorów: „Zbieraliśmy ludzi z ulicy, aby ratować zabytki Muzeum Okręgowego [z ratusza] zamienionego wówczas na szpital. W mojej ówczesnej działalności było też sporo z pracy detektywa – przetrząsalimy opuszczone urzędy, poszukując zaginionych dzieł sztuki. Pamiętam, że praca nasza uwieńczona została sukcesem – m.in. [...] w mieszkaniu malarza niemieckiego Karla Hemmerleina, udało się nam odnaleźć galerię portretów królewskich”, które wówczas przeniesiono do Książnicy Miejskiej (cytowany: Kozłowski, 1993, s. 8; Oleradzka, 1972). Wspomina ponadto, że „chodziło nie tylko o eksponaty, które były własnością muzeum w okresie międzywojennym, lecz o wszystkie cenne dzieła sztuki zabrane z dworów i pochodzące z różnych grabieży, zgromadzone przez okupanta w Toruniu i przeznaczone do wywozu” (Kozłowski, 1993, s. 7). 12 lutego Kozłowski zobaczył na dziedzińcu ratusza na wysokości metra zalegające bezładnie i niszczone dzieła sztuki – obrazy, meble itp. Wspominał, jak przeniesiono je w ciągu jednego dnia przy pomocy Kazimierza Waluka – malarza i konserwatora oraz „zaaresztowanych” przez milicjanta „młodzieńców”, których Kozłowski ustawił „szeregiem na odcinku od ratusza do Książnicy [...] i z rąk do rąk podawano wyciągane ze stosów rupieci cenne obrazy”. „Areszt” powtórzył w ciągu tego dnia kilkakrotnie, przy czym nie pominął okazji zdobycia w ten sam sposób jednej furmanki. Okazało się, że w obrębie ratusza znajdowały się nie tylko przedwojenne zbiory muzeum, lecz również zagrabione przez Niemców dzieła sztuki z okolicznych zbiorów (Kozłowski, 1993, s. 8). Następnego dnia – 13 lutego – Kozłowski wraz z Walukiem i Zygfydem Gardzielewskim udali się do ratusza, „aby spenetrować pomieszczenia gmachu, gdzie w zachodnim skrzydle zastaliśmy stos skrzyń przygotowanych przez okupanta do wywozu. Z tych to rozbijanych kolejno pak przenieśliśmy – podając przez okienko – najcenniejszy sprzęt do uzyskanego na ten cel pomieszczenia na plebanii kościoła NMP. Były to głównie cenne naczynia srebrne i cynowe, sakralne

48 Stanisław Jackowski, *Tancerka*, lata 20. XX w., brąz, wys. 76,5 cm, MT/Rz/50/N.

49 Szkoła flamandzka wg Rubensa, *Madonna z Dzieciątkiem w wieńcu kwiatów*, XVII w., olej na desce, 64,5x50 cm, MT/M/106/SN.

50 L. Wegner, *Portret młodego mężczyzny*, 1892, 62x47,5 cm, MT/M/136/N.

51 L. Wegner, *Portret kobiety*, 1834, 42x34,5 cm (MT/M/137/SN).

52 Artysta nieznanym, *Przejażdżka*, XIX w., olej na desce, 32x44,5 cm, MT/M/138/N.

i świeckie, kafle i inny sprzęt rzemiosła artystycznego” (Kozłowski, 1993, s. 8–9). „Pamiętam – wspominał Kozłowski – że spisaliśmy około dwóch tysięcy pozycji. Były to obrazy (malarstwo świeckie i sakralne), naczynia srebrne i pozłacane, cynowe, porcelana, meble (w tym skrzynie i zegary), sztandary cechowe i powstańcze, sztychy, rzeźby, broń i broje, kafle, formy pierników toruńskich, itp. [...] Zgromadziliśmy [...] więcej obiektów, niż ich posiadało Muzeum przedwojenne” (Kozłowski, 1993, s. 10).

Starano się decyzjami urzędniczymi spowodować inwentaryzację dóbr kultury w Toruniu: 6 kwietnia 1945 r. Eugeniusz Gross pisał z ramienia Wydziału Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego Pomorskiego w Toruniu do Waluka: „Proszę uprzejmie o sporządzenie wykazu przedmiotów sztuki i innych, pozostających pod opieką Obywatela, z podaniem liczby porządkowej, rodzaju dzieła (przedmiotu), wymiarów i uwag szczególnych, dotyczących stanu, w jakim się przedmiot znajduje, skąd pochodzi i czy wymaga odnowienia i jakiego rodzaju. Proszę też o podanie wykazu osób, które wiedzą gdzie i u kogo znajdują się przedmioty sztuki zabrane ze zbiorów publicznych lub prywatnych, zawleczone z innych miast lub wywiezione przez Niemców. Proszę o zbieranie wiadomości i dat o dziełach sztuki, będących w prywatnym posiadaniu, które to dane będą zapoczątkowaniem ogólnej inwentaryzacji dzieł Sztuki w Województwie Pomorskim. Za Wydział Kultury i Sztuki / Eugeniusz Gross / Kier. Ref. Działu Sztuk Plastycznych” (*Pismo E. Grossa*, 1945, 6 kwietnia). Zinwentaryzowany, ale i przejęty do MOT został np. *Portret Zofii Jacewiczowej* (1923) Felicjana Szczęsnego Kowarskiego, własność rodziny Jacewiczów, którzy po wojnie nie powrócili do Torunia. Oprócz portretu Zofii przejęto m.in. pejzaże Adama Setkowicza (*Protokół*, 1945a, 23 marca) i Władysława Jarockiego. Jeden z obrazów Jarockiego – *Pejzaż krymski. Widok na Aj-Petri* (ok. 1902–1903) (ryc. 9)⁵³ – nabyto do zbiorów w 1945 r. i może być tożsamy z wymienionym w protokole (*Protokół*, 1945a, 23 marca). To wyjątkowy obraz w *oeuvre* artysty, budowany silnym kontrastem światła i cienia układającymi się na skałach i roślinności.

Po wznowieniu działalności muzeum w 1945 r. stan kolekcji wyniósł 3 438 obiektów, z czego 3 241 pochodziło ze zbiorów Muzeum Miejskiego, a 197 stanowiły depozyty, głównie TNT. Należy podkreślić, że Dział

Sztuki obejmował tak jak dziś: malarstwo, rzeźbę i snycerstwo (meble) oraz rzemiosło. W wyszczególnionej przez Załęską tabeli malarstwa było 179 sztuk i 41 depozytów, natomiast rzeźby i snycerki: 284 zbioru własnego i 18 depozytów (Załęska, 1962a, s. 9). W 1962 r. malarstwa było 649 sztuk, a rzeźby i snycerstwa – 435 na ogólną liczbę muzealiów: 5 041 (Załęska, 1962a, s. 25).

Muzealne zbiory powiększyły się także dzięki przekazom Głównego Urzędu Likwidacyjnego w Toruniu. Taka nazwa figuruje w Księdze Inwentarzowej MOT, natomiast nie jest ona precyzyjna, był to bowiem Rejonowy Urząd Likwidacyjny w Toruniu, który działał w latach 1945–1951. Pozyskano z tego urzędu w formie depozytu sześć obiektów: skrzynkę, dzban pierścieniowy oraz cztery obrazy: dwa portrety kobiet⁵⁴, Józefa Zdarewicza *Przygody amorka* (1918)⁵⁵ i Stanisława Daczyńskiego *Hucułki* (1896)⁵⁶. Nadal wszystkie te artefakty pozostają depozytami, a analiza ksiąg świadczy, że na początku wiele obiektów wpisywano w taki sposób na wszelki wypadek, gdyby trzeba było je zwrócić właścicielom.

W pierwszych latach po wojnie skromny budżet Działu Sztuki nie pozwalał na rozwijanie planowej, racjonalnej akcji zakupów muzealiów, w tym także malarstwa i rzeźby (Załęska, 1962a, s. 13). Dopiero rozpoczęcie działalności Centralnej Komisji Zakupu Muzealiów (dalej CKZM) przy Centralnym Zarządzie Muzeów i Ochrony Zabytków spowodowało pewne ożywienie. Pierwszy przekaz ze składnicy muzealnej z zamku Narozno w Bożkowie (pow. Kłodzko) nastąpił w 1951 r., skąd muzeum otrzymało 50 eksponatów, m.in.: sześć rzeźb gotyckich, trzy obrazy późnogotyckie, meble i rzemiosło. Kolejny przydział MKiS nastąpił w 1958 r. ze Składnicy Muzealnej w Kozłowce i obejmował 24 obiekty ze szkła i ceramiki (Załęska, 1962a, s. 13). W latach 1949–1956 znaczne przydziały z CKZM pozwoliły na stworzenie skromnej „Galerii Malarstwa Polskiego XIX i XX w.” oraz wypełnienie poważnych luk zwłaszcza w zakresie rzemiosła artystycznego, a w nim szczególnie ceramiki (Załęska, 1962a, s. 13). „Po zlikwidowaniu zakupu centralnego, Dział otrzymuje corocznie kredyty centralne, które pozwalają na konieczne uzupełnienia w poszczególnych grupach dawnej sztuki

54 L. K., *Portret kobiety*, 1851, olej na płótnie, 60x50 cm, MT/Ad/68/M/SN i M. Höhne/kopia wg Vigee-Lebrune, *Portret kobiety*, XIX w., pastel na papierze, 49,5x33,5 cm, MT/Ad/69/M/SN.

55 Józef Zdarewicz, *Przygody amorka*, 1918, olej na płótnie, 68x55,5 cm, MT/Ad/43/M/N.

56 Stanisław Daczyński, *Hucułki*, 1896, akwarela na papierze, 18x26 cm, MT/Ad/52/M/N.

53 *Pejzaż krymski. Widok na Aj-Petri*, ok. 1902–1903, olej na płótnie, olej, 68x71,5 cm, MT/M/240/N.

ki. Pomocą w tej akcji są również dodatkowe kredyty z budżetu Wojewódzkiej Rady Narodowej w Bydgoszczy i Miejskiej w Toruniu, które przeznaczają się przede wszystkim na zakup dzieł sztuki współczesnej. Mimo uzyskania w ten sposób dość znacznego wzrostu zbiorów, otrzymywane kredyty są nadal niewystarczające, co powoduje często wiele trudności przy opracowywaniu wystaw” (Załęska, 1962a, s. 13). Pierwsze protokoły z posiedzeń komisji Zakupu w MOT zachowały się z 1965 r. Jeszcze w 1986 r. komisja zasilona była przez malarza, prof. WSP UMK Stanisława Borysowskiego (Sokołowska, 1986).

Pewne podsumowanie polityki zakupów muzeum dokonuje w 1961 r. anonimowy autor artykułu pt. *Cenne nabytki dla Galerii Polskiej Sztuki Współczesnej toruńskiego muzeum (Cenne nabytki, 1961)*, w którym potwierdza rozbudowę istniejącej od 1952 r. „Galerii Malarstwa Polskiego XIX i Początków XX w.” dzięki zakupom. W 1961 r. dotacja na tę rozbudowę z Zespołu do Spraw Plastyki MKiS wyniosła 283 000 zł.

Początkowe depozyty, otrzymane ze składnicy w Muzeum Narodowym w Warszawie, oddano MOT na własność w 1982 r. Jest to zbiór prawie 20 obrazów, m.in.: Jerzego Nowosielskiego, Tadeusza Brzozowskiego, Tadeusza Dominika, Kajetana Sosnowskiego, Andrzeja Mierzejewskiego, Antoniego Łyżwańskiego, Zygmunta Madejskiego czy Heleny Zaremby-Cybis. Na uwagę zasługują dwa obrazy Brzozowskiego – *Chrystus*⁵⁷ i *Pijący zawodnik*⁵⁸, które należą do początkowego okresu twórczości malarza, kiedy kompozycja odznaczała się realistyczną, acz zdeformowaną, dążącą do geometrycznej syntezy formą i zgaszonym kolorytem. *Kompozycja*⁵⁹ Nowosielskiego także należy do wczesnych dzieł malarza, w których w stylistyce ikony malarz poszukiwał formy niejednokrotnie na pograniczu realizmu i abstrakcji.

W zbiorach znajduje się także dzieło sztuki zakupione z kolekcji Feliksa Mangghi Jasińskiego – obraz Aleksandra Gierymskiego, *Grobowce Scalighierich w Weronie* (1900), na odwrocie którego jest kartka z napisem: *Alexandre Gierymski / Tableau – Monument Gothique – Verona / Inventaire № 4* obok pieczętka z orłem rosyjskim, w otoku napis: *Consulat Imperiale de Russie a Rome*, na tejże kartce, innym

atramentem i charakterem pisma, napis: *Gwarantuję autentyczność A / pochodzi z mych zbiorów / Feliks Jasiński*.⁶⁰ Obraz pochodzi ze spuścizny pozostałej w rzymskiej pracowni artysty, w 1902 r. przesłanej przez Antoniego Madejskiego jego spadkobiercom – Stanisławowi i Marii Kuczborskim. Na wystawie pośmiertnej artysty w TZSP w 1902 r. obraz znajdował się wśród dzieł przeznaczonych przez Kuczborskich na sprzedaż. Prawdopodobnie podczas tej wystawy kupił go Feliks Jasiński „Manggha” (1861–1929), a w 1909 r. (lub wcześniej) zdeponował w MNK. W 1949 r. obraz został zakupiony przez MKiS i przekazany do zbiorów MOT (Micke-Broniarek, Grzelak, Mrugała, 2014, s. 294). Ze spuścizn po artystach pochodzą także obrazy: Piotra Michałowskiego *Studium chłopca* (ok. 1844–1848)⁶¹, Józefa Pankiewicza *Studium portretowe kobiety* (ok. 1929–1930)⁶² i *Nimfa i faun* (1929–1930)⁶³ oraz Władysława Ślewińskiego *Morze w Bretanii* (ok. 1910–1911)⁶⁴, a także Henryka Weyssenhoffa *Drzewa w zimie* (1900)⁶⁵. Otrzymano także szereg obrazów pochodzących ze spuścizn pośmiertnych np. prof. Zygmunta Jundziłła, prof. Janiny Hurynowicz i Władysławy Biberstein-Zawadzkiej (Załęska, 1969, s. 23) oraz wieloletniego dyrektora MOT – prof. Jerzego Remera⁶⁶.

Otwarcie w 1951 r. pierwszej w historii Torunia „Galerii Malarstwa Polskiego XIX i XX w.” w pięciu salach na I piętrze Ratusza Staromiejskiego umożliwiły, jak wspominałam, zakupy Centralnej Komisji Zakupu Muzealiów przy Centralnym Zarządzie Muzeów i Ochrony Zabytków, która w latach 1949–1951 przekazała Muzeum Miejskiemu w Toruniu 101 obrazów. Uzupełnieniem toruńskich zbiorów o brakujące ważne pozycje zajął się doc. dr Jerzy Zanoziński, kurator „Galerii Sztuki Polskiej XX wieku” Muzeum Narodowego w Warszawie, który wraz z Marią Gąsiorowską (1922–1976), kierownikiem „Galerii Malarstwa Polskiego” w latach 1951–1957 (Frycz, 1982, s. 146–147), opracował koncepcję ekspozycji w ratuszu. To uzupełnienie miało formę depozytów z MNW, które do dzisiaj w liczbie

57 Tadeusz Brzozowski, *Chrystus*, 1946, olej na desce, 40x67 cm, MT/M/1229/N.

58 Tadeusz Brzozowski, *Pijący zawodnik*, 1947, olej na płótnie, 60x66 cm, MT/M/1228/N.

59 Jerzy Nowosielski, *Kompozycja*, 1948, olej na desce, 60x37,5 cm, MT/M/1252/N.

60 Aleksander Gierymski, *Grobowce Scalighierich w Weronie*, 1900, olej na płótnie, 62x71 cm, MT/M/264/N.

61 Piotr Michałowski, *Studium chłopca (Chłopiec)*, ok. 1844–1848, akwarela na papierze, 29x20 cm, MT/M/252/N.

62 Józef Pankiewicz, *Studium portretowe kobiety*, ok. 1929–1930, olej na płótnie, 63,5x53,5 cm, MT/M/339/N.

63 Józef Pankiewicz, *Nimfa i faun (Pejzaż z Satyrem)*, 1929–1930, olej na płótnie, 34x44 cm, MT/M/259/N.

64 Władysław Ślewiński, *Morze w Bretanii*, ok. 1910–1911, olej na płótnie, 50x61 cm, MT/M/265/N.

65 Henryk Weyssenhoff, *Drzewa w zimie*, 1900, olej na płótnie naklejonym na tekturze, olej, 33,5x53,5 cm, MT/M/357/N.

66 Leonard Torwirt, *Wiatr*, 1945, enkaustyka na kartonie, 25,8x32,5 cm, MT/M/1048/N.

26 dzieł zdobią galerię. Roman Olkowski podkreślał, że „częstą praktyką było podarowywanie innym instytucjom wieloletnich depozytów, które – jak to uzasadniali szefowie placówek – «na trwałe wpisały się w ekspozycję» danego muzeum” (Olkowski, 2012, s. 28). Po ponad dziesięciu latach Załęska podkreślała, że ilość depozytów złożonych w muzeum w latach 1961–1964 jest dość pokaźna i należą one do najcenniejszych okazów (Załęska, 1966, s. 31). Do dziś niektórzy zwiedzający szukają w ratuszu ulubionych obrazów, które MNW zostały zwrócone. Należy do tej grupy poszukiwanych *Autoportret w chińskim kimonie* Leona Wyczółkowskiego (1911) (Kroplewska-Gajewska, 2003, s. 310–311) – zjawiskowy, pastelami malowany wizerunek dumnie patrzącego na widza artysty. Oprócz tego dzieła, na toruńskiej galerii eksponowana była Stanisława Wyspiańskiego *Dziewczynka z fiołkiem – Pudicitia* (1895) (Kroplewska-Gajewska, 2003, s. 314–315). Z depozytów, które istotnie i dzisiaj podnoszą wartość galerii, na uwagę zasługują m.in. *Mater Dolorosa* (po 1870) Tomasza Oskara Sosnowskiego, *Przejście armii Napoleona przez Berezynę* (1866) Januarego Suchodolskiego, *Biednemu wiatr zawsze w oczy* (1875) Józefa Szermentowskiego, *Śmierć Zygmunta Augusta w Knyszynie* (1886) Jana Matejki, *Studium portretowe mężczyzny i kobiety* (1840–1848) Piotra Michałowskiego, *Portret żony* (1865) Henryka Rodakowskiego, *Kobieta z ciężarem (Wiatr)* (1899) Wacława Szymanowskiego, *Hołd sztuce i muzie* (1910) Jacka Malczewskiego, *Kobieta i mężczyzna* (1908) Edwarda Wittiga i *Homo Sapiens – maska* (ok. 1913) Stanisława Szukalskiego. To na końcu wymienione dzieło tym bardziej, że w zbiorach i na galerii eksponowana jest reprezentacja członków Szczepu Szukalszczyków herbu Rogate serce – m. in. prace Mariana Konarskiego i Norberta Strassberga.

Od 2017 r. eksponowane są nowe depozyty ze zbiorów MNW na galerii na pierwszym piętrze w przestrzeni przylegającej do średniowiecznej wieży ratuszowej. Są to rzeźby Xawerego Dunikowskiego: *Portret Kazimierza Kamińskiego* (1907), *Popiersie prof. Zygmunta Zaleskiego* (1915) i *Dante* (przed 1903) oraz *Irydion* (1904–1909) Henryka Kuny i *Olga Boznańska* (przed 1914) Ludwika Pugeta. Na szczególną uwagę w tym zbiorze zasługuje całopostaciowe przedstawienie Olgi Boznańskiej – wybitnej malarki polskiej, której dwa obrazy eksponowane są w kolejnej sali galerii. Syntetycznie ujęta bryła postaci Boznańskiej z rytmicznie ułożonymi fałdami sukni, podkreślającymi światło,

które na fakturowo opracowanych płaszczyznach postumentu, wydobywa ślady użycia przez Pugeta narzędzi rzeźbiarskich i współgra z majestatycznością tej niewielkich rozmiarów rzeźby.

Wśród depozytów z MNW wiele muzealiów eksponowanych jest na „Galerii Sztuki Gotyckiej”, pośród których na uwagę zasługują *Ołtarz Ukrzyżowania* (kon. XV w.)⁶⁷ i *Skrzydła ołtarza ze scenami ze św. Leonardem* (ok. 1500)⁶⁸. Wiele obrazów i rzeźb w formie depozytu przekazano MOT także kilka rzeźb z kościoła św. Janów w Toruniu⁶⁹.

Dokonywano zakupów w galeriach Przedsiębiorstwa Państwowego „Desa” w Warszawie, Krakowie, Nowej Hucie, Sopocie i Gdyni, szczególnie malarstwa współczesnego (Kroplewska-Gajewska, 2008, s. 12) (w zbiorze do 1945 r. jest prawie 30 prac – Kroplewska-Gajewska, 2006, s. 9). Historię jednego z zakupów w „Desie”, który kładzie cień na jakość tej instytucji warto przytoczyć. W protokole z jednej z Komisji Zakupu z 10 maja 1976 r. w uzasadnieniu zakupu rzeźby Świętego biskupa w salonie nr 3 PP. „Desa” w Warszawie pisano: „Muzeum Okręgowe w Toruniu posiada zbiory sztuki gotyckiej, mające dla naszego Muzeum szczególne znaczenie ze względu na tradycje Torunia jako jednego z najważniejszych w Polsce ośrodków sztuki w okresie średniowiecza. Jednak na 57 pozycji inwentarzowych sztuki gotyckiej w toruńskim muzeum – tylko 23 pozycje należą do zbiorów własnych; pozostałe są depozytami głównie Muzeum Narodowego w Warszawie oraz różnych kościołów. W tej sytuacji Dyrekcja Muzeum dąży specjalnie do powiększenia zbiorów sztuki gotyckiej, zwłaszcza liczby obiektów będących własnością toruńskiego muzeum” (Protokół, 1976, 10 maja). Zacytowane we fragmencie uzasadnienie zakupu dotyczyło rzeźby, która obecnie figuruje w wykazie strat wojennych, nr 27379⁷⁰ skradzionej z kościoła parafialnego pw. Narodzenia NMP w Dzieduszycach (powiat głogowski), 110 × 33 × 15 cm. W MOT określono wykonanie rzeźby na początek XVI w.,

67 *Ołtarz Ukrzyżowania*, warsztat śląski, rzeźba – drewno poli., tempera, kon. XV w., 191x112x27 cm, szafa, z kościoła św. Mikołaja w Brzegu, MT/Ad/1145/Rz/SN.

68 *Skrzydło ołtarza – św. Leonard uwalnia więźnia*, warsztat północnoczeski, ok. 1500, tempera, deska, 187x84 cm, MT/Ad/1151/M/SN/1 i *Skrzydło ołtarza – św. Leonard przyprowadza do kościoła swego sługę uwolnionego z okowów*, warsztat północnoczeski(?), ok. 1500, tempera, deska, 187x84 cm, MT/Ad/1151/M/SN/2.

69 *Bóg – Ojciec* (z grupy Tronu Łaski), toruński Warsztat św. Wolfganga, ok. 1500, rzeźba – drewno polichromowane, wys. 97 cm, MT/Ad/225/Rz/SN i *Król z grupy „Pokłonu Trzech Króli”*, Mistrz z kręgu Warsztatu św. Wolfganga, po 1500, rzeźba – drewno polichromowane, wys. 139 cm, MT/Ad/230/Rz/SN.

70 <http://www.dzielautracone.gov.pl/katalog-strat-wojennych/obiekt/?obid=27379> (dostęp: 09.11.2022).

a jej pochodzenie – jako nieokreślone. Do inwentarza wpisano pod nr: MT/Rz/117/SN⁷¹. Kolekcja sztuki średniowiecznej należy do najważniejszych w zbiorach MOT, chociaż jest nadal niezbyt liczna (Woźniak, 1996, s. 148).

Państwo (PRL), jako główny i jedyny mecenas oraz twórca idei gromadzenia rozumianego jako magazynowanie dorobku kulturalnego, dawało podstawę także toruńskiej kolekcji malarstwa i rzeźby. Obok reprezentacji szeroko pojętego regionu, kolekcja malarstwa i rzeźby MOT miała być zbiorem dzieł sztuki o znaczeniu ponadregionalnym. W związku z pragnieniem stworzenia galerii, która będzie reprezentacją całej sztuki polskiej, zakupy w 2. połowie XX w. miały przede wszystkim uzupełnić braki na wystawie stałej w zakresie malarstwa i rzeźby XIX i XX w. (Załęska, 1966, s. 26). O ich finansowaniu w latach 60. XX w. Załęska pisze, że „akcja zakupów opierała się – poza budżetem muzeum – zarówno na znacznych dotacjach MKiS – Zespołu do Spraw Plastyki i Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków, jak i na dodatkowych kredytach, otrzymywanych sporadycznie od Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Bydgoszczy i Miejskiej Rady Narodowej w Toruniu” (Załęska, 1966, s. 26).

Od początku tworzenia kolekcji Załęska wyjeżdżała na ogólnopolskie wystawy zbiorowe, np. na *Festiwal Malarstwa Współczesnego* w Szczecinie, gdzie zakupiono prawie 30 dzieł, np. Anny Güntner⁷² (ryc. 10), Jerzego Krawczyka⁷³ czy *Polskie Dzieło Plastyczne w XV-lecie PRL* w Warszawie, gdzie zakupiono prace m.in. takich artystów jak: Tadeusz Kantor, Kazimierz Mikulski, Marek Oberländer, Jacek Sienicki, Wacław Taranczewski czy Jacek i Marek Żuławscy. W muzealnej bibliotece zachowały się katalogi z tych wystaw opatrzone ołówkowymi notatkami dotyczącymi cen wybranych obrazów i rzeźb.

Nie po wszystkie muzealia wyjeżdżała Załęska na wystawy do innych miast. Pozyskiwanie dzieł sztuki artystów współczesnych odbywało się także na wystawach środowiskowych, eksponowanych m.in. w toruńskich: Biurze Wystaw Artystycznych i Klubie Międzynarodowej Prasy i Książki (KMPIK). „Powiększono również zasoby dzieł z wystaw Grupy Toruńskiej i innych, tzw. okręgowych czy środowiskowych, kiedy to władze miejskie i wojewódzkie przekazywały specjalny, celowy fundusz na zakupy wybranych przez muzealników

prac” (Kroplewska-Gajewska, 2008, s. 11). Wspomina to także Andrzej Drączkowski, wieloletni kustosz MOT: „Komisja Zakupu organizowana była w BWA z funduszy Rady Narodowej. Członkami Komisji byli m.in.: Zdzisław Ciara – dyrektor MOT, Marianna Olechnicka – dyrektor BWA i aktualny prezes ZPAP. Wyboru dzieł do MOT dokonywali opiekunowie zbiorów: Andrzej Sciepurowicz (kolekcja malarstwa i rzeźby) oraz Andrzej Drączkowski (kolekcja grafiki i rysunku). Następnie dokonywano wyboru prac do muzeów w Grudziądzu i Włocławku, dopiero to, co zostało było przeznaczone do biur i klubów... Kustosze poszukiwali dzieł także przy okazji pobytów w Warszawie czy Krakowie, gdzie penetrowano DESY i wybierano obiekty do zakupu. Na początku lat 80. XX w. kustosze wybierali dzieła sztuki także bezpośrednio z pracowni artystów zarówno w Toruniu, jak w Polsce”⁷⁴.

Celem zakupów toruńskiego środowiska artystycznego było także uzupełnienie zbioru o dzieła artystów związanych choćby tylko czasowo z WSP UMK. Z tą myślą zakupiono prace Stanisława Horno-Popławskiego, Bronisława Kierzkowskiego, Janusza Kaczmarskiego, Wojciecha Sadleya i Adolfa Ryszki. Artyści toruńscy, pracownicy WSP UMK są bardzo dobrze, by nie powiedzieć obficie, reprezentowani w zbiorze malarstwa i rzeźby, głównie dzięki zakupom właśnie z wystaw środowiskowych. Starania o dokumentowanie działalności artystycznej środowiska artystów związanych z Toruniem było w drugiej połowie XX w. niemal priorytetowe (Woźniak, 1996, s. 150), zostało jednak zminimalizowane na początku XXI w., gdy od 2007 r. zaczęto tworzyć kolekcję Centrum Sztuki Współczesnej „Znaki Czasu” w Toruniu.

Pozyskiwanie dzieł sztuki nadal odbywa się dzięki wystawom, które prezentowane są w mieście, ale także w MOT – w 1997 r. zakupiono z wystawy zbiorowej pedagogów ASP w Gdańsku obraz mało wówczas znanego malarza Krzysztofa Gliszczyńskiego (obecnie profesor ASP w Gdańsku)⁷⁵ czy w 2002 r. – Janusza Karbowniczka⁷⁶. Rzeźba Sylwestra Ambroziaka⁷⁷ została nabyta w 2003 r. z wystawy galerii ZPAP w Toruniu „Na Piętrze” i reprezentuje twórczość rzeźbiarza na galerii.

Po 1989 r., gdy odrodził się rynek sztuki, kolekcję uzupełniano i nadal się uzupełnia dzięki poszukiwaniu

71 Na rzeźbę w wykazie strat wojennych zwrócił uwagę w 2015 r. Wojciech Walanus.

72 Anna Güntner, *Maturzyści*, 1962, olej na płótnie, 100x75 cm, MT/M/491/N.

73 Jerzy Krawczyk, *Spaleni*, 1962, olej na płótnie, 100x112 cm, MT/M/489/N.

74 Rozmowa z kustoszem Andrzejem Drączkowskim, 14 XI 2022.

75 Krzysztof Gliszczyński, *Dialog z nieobecny*, 1995, technika własna na płótnie, 50x170 cm, MT/M/1600/N.

76 Janusz Karbowniczek, *Obraz optymistyczny*, 2001, olej, płótno, 100x70 cm, MT/M/1649/N.

77 Sylwester Ambroziak, *Bez tytułu*, 1998, brąz, odlew, 26x47x21 cm, MT/Rz/195/N.

dział na aukcjach sztuki. Szczególnie wiele w domach aukcyjnych kupiono obrazów i rzeźb artystów reprezentujących środowisko artystyczne Torunia w okresie międzywojennym. Było to podyktowane przede wszystkim staraniem uzupełnienia kolekcji o zilustrowanie okresu sztuki Torunia i regionu, która, wobec bardzo dużej ilości muzealiów z drugiej połowy XX w., była ilościowo i jakościowo ograniczona. Starania te pozwoliły na zorganizowanie wystawy z towarzyszącym jej katalogiem – *Plastyka Torunia 1920–1939. Konfraternia Artystów w Toruniu, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych* (Kroplewska-Gajewska, 2012). Ważnym argumentem wyboru do zakupu przykładów działalności artystycznej Konfraterni Artystów było niejednokrotnie uzupełnienie kolekcji o jakikolwiek przykład twórczości lub części jej – o drugi. Było tak przy zakupie bardzo ważnego obrazu Feliksa Krassowskiego, *Chłopiec z garnkiem* (1931)⁷⁸, który talent artysty oddaje zdecydowanie lepiej, niż niewielka martwa natura, którą od 1982 r. posiadamy.

W XXI w. zakupów obrazów dokonywano także za pośrednictwem programów MKiDN – np. w 2012 r., z programu *Kolekcje*, priorytetu *Regionalne kolekcje sztuki współczesnej* zakupiono obrazy Leona Tarasewicza⁷⁹, Włodzimierza Pawlaka⁸⁰ i Jarosława Modzelewskiego⁸¹. W 2020 r. nabyto w ten sposób obraz Jerzego Hoppena *Św. Jan Chrzciciel*. Wszystkie są eksponowane na galerii w ratuszu.

Do przykładów zakupów, które zasługują na wzmiankę należy niewątpliwie obraz Tymona Niesiołowskiego, *Dziewczynka w różowej sukience* (1907–1910)⁸² i *Szkic do obrazu „W świat”* (1901) Ferdynanda Ruszczyca⁸³. Pełen uroku portret Niesiołowskiego należy do początkowego okresu twórczości artysty, w którym kształtowała się jego osobowość twórcza pod wpływem środowiska twórców skupionych w Zakopanem wokół Stanisława Ignacego Witkiewicza (Witkacego). Z kolei obraz Ruszczyca wpisuje się w serię obrazów, w których pierwszoplanową rolę zyskał motyw zoranej ziemi. Należy do niej zarówno *Ziemia* (1898) z MNW, jak i właśnie *W świat* (1901) ze

zbiorów Lwowskiej Galerii Obrazów, do którego zakupiony przez MOT w 2015 r. obraz mógł być jednym ze szkiców. Obraz opatrzony jest na licu napisem autorskim: *Na pamiątkę r. 1905 / Fredzio(?)*, natomiast na odwrocie widnieje napis informujący o obdarowanym – Józefie Wierzyńskim, literacie, pedagogu, tłumaczu przysięgłym i towarzyszu malarza z lat dziecięcych i szkolnych w Mińsku Litewskim.

Nieocenione dla zbiorów muzealnych okazały się dary i przekazy, w dużej części obejmujące prace artystów związanych z Toruniem lub Wilnem (przekazy Jadwigi Budzisz-Bujnowskiej, Małgorzaty Srebrnej, Krystyny Wróblewskiej, Anastazji Kortt, Ireny Urbanowicz). Do dzisiaj, po organizacji wystaw monograficznych otrzymujemy w darze od artystów lub ich rodzin prace na nich eksponowane – jest to swego rodzaju podziękowanie artysty czy jego rodziny za wkład muzeum w opracowanie i popularyzację twórczego dorobku autora.

Omówiona powyżej historia źródeł i sposobów pozyskiwania zbiorów obejmujących malarstwo i rzeźbę kształtowała się w zależności od polityki państwa, dyrektorów placówki, a także zaangażowania opiekunów kolekcji. W pierwszym okresie, w XIX w., zbiór pozyskiwano z przekazów i darów zarówno od mieszkańców Torunia (Städtisches Museum), jak i ziemiaństwa (Muzeum TNT). W okresie odrodzonej Polski w latach 1920–1939 skupiono się przede wszystkim na rozwiązaniu problemu braku stosownej dla zorganizowania nowoczesnej ekspozycji siedziby, nie zaś na kształtowaniu zbiorów przyszłego muzeum. W okresie okupacji w czasie drugiej wojny światowej (1939–1945) dążono do stworzenia galerii malarstwa niemieckiego, której niewielki fragment pozostał w zbiorach obecnego muzeum.

Rzeczywistość powojenna w zmienionym ustroju państwa skutkowałą podporządkowaniem muzealnej instytucji centralistycznej polityce państwa i pozyskiwaniu zbiorów zgodnie z jego wytycznymi. Regionalny w zasadzie charakter zbiorów toruńskiego muzeum po 1945 r. miał uzyskać rys ogólnopolski. Niewątpliwie służyła temu celowi organizacja stałej galerii malarstwa, którą zasilano dzięki centralnym (CKZM), wojewódzkim (WRN) i miejskim (MRN) dotacjom. Ta centralizacja doprowadziła do sytuacji, w której kustosze muzeów w Toruniu i Bydgoszczy (Halina Załęska i Aurelia Borucka-Nowicka) kupowali w jednym czasie obrazy tych samych artystów, rywalizując ze sobą o artystyczną jakość wybieranych do zakupu dzieł.

78 Feliks Krassowski, *Chłopiec z garnkiem*, 1931, olej na płótnie, 96x65 cm, MT/M/1754/N.

79 Leon Tarasewicz, *Kompozycja*, 2001, olej na płótnie, 50x50 cm, MT/M/1788/N.

80 Włodzimierz Pawlak, *Nie jeżdżę z tego świata żywy*, 1986, olej na płótnie, 160x136 cm, MT/M/1786/N i *Klucze do Malewicza*, 1995, olej na płótnie, 120x100 cm, MT/M/1785/N.

81 Jarosław Modzelewski, *Noc (Nokturn)*, 1995, olej na płótnie, 40x62 cm, MT/M/1787/N.

82 Tymon Niesiołowski, *Dziewczynka w różowej sukni*, 1907–1910, olej na płótnie, 110x69 cm, MT/M/1820/N.

83 Ferdynand Ruszczyk, *Szkic do obrazu „W świat”*, 1905, olej na tekturze, 41,1x46,9 cm, MT/M/1815/N.

Jeśli zakupy malarstwa i rzeźby polskiej przeznaczone na stałą galerię w Ratuszu Staromiejskim przez wiele lat były priorytetowe, to i tak najbardziej obficie reprezentowane jest środowisko artystyczne Torunia, a w nim pedagodzy WSP UMK. Jakość tego zbioru stanowi zagadnienie na oddzielny artykuł, ważne, by zwrócić uwagę na fakt, że decyzje o zakupach poszczególnych dzieł odbywały się także pod presją konieczności wydania przydzielonej przez urzędników Wydziałów Kultury WRN lub MRN sumy. Obecnie, po kilkudziesięciu latach, wiele z tych zakupów przetrwało próbę czasu, są jednak i takie, których w muzealnych zbiorach nie musiałyby być. Celem bowiem wszystkich zakupów powinna być dbałość o reprezentację najistotniejszych nurtów w twórczości poszczególnych artystów, posiadanie ich dzieł wyjątkowych oraz takich, które stanowią nie tylko o talencie artysty, lecz także takie, które mogą być postrzegane jako reprezentacja pogłębionego odbioru sytuacji polityczno-społeczno-kulturalnej czasu ich powstania.

Ponad wszystko jednak dzieło sztuki – jak podkreśla Anne D'Alleva za Miecek Bal – „jest wydarzeniem, które rozgrywa się za każdym razem, gdy jest oglądane przez widza. Takie podejście czyni dzieło sztuki aktywnym autorem doświadczeń doznawanych przez widza, a w rezultacie również jego subiektywności” (D'Alleva, s. 46). Zatem przy każdej decyzji o zakupie kolejnego „aktywnego autora” należy pamiętać o „wydarzeniu”, na które widz ma szansę w muzealnych salach w przyszłości.

BIBLIOGRAFIA

- Ajencja Wschodnia. (1928). *Toruń. Królowa Wisły*. Toruń-Warszawa: Ajencja Wschodnia.
- Birecki, P. (2019). Straty wojenne Muzeum Okręgowego w Toruniu. W: P. Birecki, I. Markowska (red.), *Straty wojenne Muzeum Okręgowego w Toruniu w świetle dokumentacji ikonograficznej i archiwalnej* (s. 57–65). Toruń: Muzeum Okręgowo w Toruniu.
- Cenne nabytki dla Galerii Polskiej Sztuki Współczesnej toruńskiego muzeum. (1961). *Gazeta Toruńska*, 306 (28 XII).
- Chlebowo. (b.d.). W: Katalog polskich zamków, pałaców i dworców. Pobrane z: <https://www.polskiezabytki.pl/m/obiekt/6586/Chlebowo/>
- Chmarzyński, G. (1933). *Toruń dawny i dzisiejszy*. Toruń: Zarząd Miasta Torunia.
- Chmarzyński, G. (1935). Organizacja Muzeum Pomorskiego w Toruniu. *Pamiętnik Muzealny*, 4, 66–77.
- Chmielecki, K. (1909). *Człowiek przedhistoryczny w Prusiech Zachodnich oraz Przewodnik po zbiorach Towarzystwa Naukowego w Toruniu*. Toruń: nakł. Towarzystwa Naukowego.
- Chrapkowski, B., Zgierun, Z. (1994). *Łążyn gm. Obrowo. Zespół dworsko-parkowy*. Toruń: Urząd Wojewódzki w Toruniu-Wydział Ochrony Środowiska.
- D'Alleva, A. (2013). *Metody i teorie historii sztuki. Jak czytać...*, E. Jedlińska, J. Jedliński (przekład). Kraków: Universitas.
- Flik, R. (1996). Historia dóbr w Turznie. W: B. Chrapkowski, R. Flik, M. Kołyszko, S. Wojdyło (red.), *Turzno gmina Łysomice. Zespół pałacowo-parkowy* (s. 7–26). Toruń: Urząd Wojewódzki w Toruniu, Wydział Ochrony Środowiska.
- Frycz, J. (1982). Maria Ludwika Gąsiorowska: wspomnienie pośmiertne. *Rocznik Muzeum w Toruniu*, 8, 146–147.
- Gąsiorowski, E. (1970). *Ratusz w Toruniu*. Warszawa: Arkady.
- Grochowina, S. (2019). Muzeum Miejskie w Toruniu podczas okupacji niemieckiej (1939–1945). W: P. Birecki, I. Markowska (red.), *Straty wojenne Muzeum Okręgowego w Toruniu w świetle dokumentacji ikonograficznej i archiwalnej* (s. 39–47). Toruń: Muzeum Okręgowo w Toruniu.
- Hossain, A.S. (2008). Kriegskunst am Bezirksmuseum Thorn – eine Sammlung deutscher Werke. *Rocznik Muzeum Okręgowego w Toruniu*, 16, 16–32.
- Jagodzińska, A. (2005). Maria Dobrej Nadziei – styl i ikonografia rzeźby z terenu państwa zakonnego w Prusach. *Teka Komisji Historii Sztuki*, 10, 86–95.
- Karecka, L.M. (2012). Mienie zwane podworskim w Muzeum Narodowym w Warszawie. *Muzealnictwo*, 53, 44–57.
- Kluczajd, K. (2010). *Zagrabione, utracone muzealia toruńskie i inne zabytki miejscowe. O stratach wojennych Muzeum w Toruniu, ale i o powojennej polityce oraz „planowej gospodarce muzealiami”*, Toruń, mps w archiwum prywatnym.
- Kluczajd, K. (2015a). Städtisches Gemäldegalerie – muzealna Miejska Galeria Malarstwa z okresu okupacji hitlerowskiej i jej historia. *Acta Universitatis Nicolai Copernici Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo*, 46, 243–264.
- Kluczajd, K. (2015b). *Muzealna masa towarowa w toruńskim muzeum w czasach PRL-u i relatywizm historyczny. O politycznym i ekonomicznym zagospodarowaniu muzealiów po II wojnie światowej*. Pobrane z: <https://toruniarnia.blogspot.com/2015/09/muzealna-masa-towarowa-i-relatywizm.html>
- Kluczajd, K. (2020). Wokół dziedzictwa. Muzealne decyzje a ideologia socjalistycznego państwa – przypadek nie tylko toruński. W: M. Pyszczółkowski, M. Zdanowski, K. Zimna-Kawecka (red.), *Wokół dziedzictwa. Historycy sztuki, muzealnicy i konserwatorzy w 40. rocznicę śmierci prof. Jerzego Remera* (s. 263–273). Toruń: Towarzystwo Naukowe w Toruniu.
- Kopciwicz, I. (oprac.) (2008). *Walter Leistikow: malarz, grafik, projektant: na przełomie: informator wystawy*. Bydgoszcz: Muzeum Okręgowo im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy.
- Koźłowski, J. (1993). *Tak to zapamiętałem. Wspomnienia z życia kulturalnego Torunia w 1945 roku i w latach późniejszych* (oprac. Z. Jędrzyński). Toruń: Toruńskie Towarzystwo Kultury.
- Kroplewska-Gajewska, A. (2003). *Katalog Galerii Malarstwa i Rzeźby Polskiej*. T. 1, *Malarstwo i Rzeźba Polska od k. XVIII w. do 1939 r. w zbiorach Muzeum Okręgowego w Toruniu*. Toruń: Muzeum Okręgowo w Toruniu.
- Kroplewska-Gajewska, A. (2006). *Katalog Galerii Malarstwa i Rzeźby Polskiej*. T. 2, *Malarstwo i Rzeźba Polska od k. XVIII w. do 1945 r. w zbiorach Muzeum Okręgowego w Toruniu*. Toruń: Muzeum Okręgowo w Toruniu.
- Kroplewska-Gajewska, A. (2008). *Katalog Galerii Malarstwa i Rzeźby Polskiej*. T. 3, *Malarstwo i Rzeźba Polska od 1945 do 1970 r. w zbiorach Muzeum Okręgowego w Toruniu*. Toruń: Muzeum Okręgowo w Toruniu.
- Kroplewska-Gajewska, A. (2012). *Plastyka Torunia 1920–1939. Konfraternia Artystów w Toruniu, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych*, katalog MOT. Toruń: Muzeum Okręgowo w Toruniu.
- Kroplewska-Gajewska, A. (2015). Kolekcja malarstwa i rzeźby. W: A. Mierzejewska, M. Niedzielska (red.), *Nauka, sztuka, edukacja. 140. lat działalności Towarzystwa Naukowego w Toruniu* (s. 117–136). Toruń: Muzeum Okręgowo w Toruniu.
- Kroplewska-Gajewska, A. (2018a). *Galeria Malarstwa i Rzeźby Polskiej od Końca XVIII do Początku XXI wieku w Muzeum Okręgowym w Toruniu. Katalog*. Toruń: Muzeum Okręgowo w Toruniu.
- Kroplewska-Gajewska, A. (2018b). *Kolekcja Muzeum Towarzystwa Naukowego w Toruniu*. W: T. de Rosset, E. Bednarz Doiczmanowa, A. Tołysz (red.), *Muzeum a pamięć – forma, produkcja, miejsce* (s. 194–206). Warszawa: NIMOZ.
- Kruszelnicka, J. (1968). *Zbiory gotyckiej rzeźby i malarstwa Muzeum Okręgowego w Toruniu. Katalog*. Toruń: Muzeum Okręgowo w Toruniu.
- Kruszelnicka, J. (1982–1983). *Portret na Ziemi Chełmińskiej. Katalog wystawy*. Toruń: Muzeum Okręgowo w Toruniu.

- Micke-Broniarek, E., Grzelak, A., Mrugała, K. (2014). *Aleksander Gieryski 1850–1901* (katalog wystawy). Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie.
- Mierzejewska, A. (2021). Kształtowanie się zbiorów Muzeum Okręgowego w Toruniu. W: E. Barylewska-Szymańska (red.), *Teraźniejszość przeszłości. Muzealnictwo i historiografia w Gdańsku i na Pomorzu do roku 1945* (s. 214–229). Gdańsk: Muzeum Gdańska.
- Niedzielska, M. (2006). Organizacja niemieckiego życia kulturalnego w latach 1939–1945. 2. Muzeum Miejskie. W: M. Biskup (red.), *Historia Torunia*. T. 3 cz. 2, E. Alabrudzińska, et al. (oprac.), *W czasach Polski Odrodzonej i okupacji niemieckiej (1920–1945)* (s. 659–695). Toruń: Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego.
- Oleradzka, J. (1972). Profile toruńskie. Józef Kozłowski. *Nowości*, 242, 4.
- Olkowski, R. (2012). O badaniu proveniencji muzealiów. *Muzealnictwo*, 53, 27–37.
- Olszewska-Świetlik, J. (2023). Portret Mikołaja Kopernika z Muzeum Okręgowego w Toruniu – historia badań konserwatorskich. W: M. Geron, J. Olszewska-Świetlik, N. Pręgowski (red.), *Żywe dziedzictwo kopernikańskie. Współczesne inspiracje artystyczne i naukowe* (s. 80–95). Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK.
- Pismo E. Grosa do K. Waluka* (1945, 6 kwietnia). Muzea w Toruniu 1901–1950 (sygn. 331/1/29, k. nlb.). Archiwum Państwowe w Toruniu, Toruń.
- Pomorska Wystawa Sztuki 1934. Katalog*. (1934). Toruń.
- Protokół* (1945a, 23 marca). Muzea w Toruniu 1901–1950 (sygn. 331/1/6, k. nlb.). Archiwum Państwowe w Toruniu, Toruń.
- Protokół* (1945b, 29 marca). Muzea w Toruniu 1901–1950 (sygn. 331/1, k. 6). Archiwum Państwowe w Toruniu, Toruń.
- Protokół nr 29 z posiedzenia Muzealnej Komisji Zakupu Muzealiów przy Muzeum Okręgowym w Toruniu* (1976, 10 maja). Dział Inwentaryzacji, Digitalizacji i Dokumentacji Muzealnej Muzeum Okręgowego w Toruniu, Toruń.
- Przewodnik po Toruniu z roku 1904*. (2005). (wstęp i oprac. J. Domasłowski). Toruń: VIA.
- Przewodnik po Wystawie Przemysłowej w Toruniu od 16 do 27 sierpnia 1913*. (1913). Toruń: Nakł. Komitetu Wystawy Przemysłowej.
- Rejmanowski, M. (1995). Dwór w Niedźwiedziu. W: E. Buze, M. Rejmanowski, *Niedźwiedź gmina Dębowa Łąka. Zespół dworsko-pałacowy* (s. 7–50). Toruń: Urząd Wojewódzki w Toruniu, Wydział Ochrony Środowiska. Państwowa Służba Ochrony Zabytków w Toruniu.
- Rissmann, A. (red.) (2001). *Dzieje Zakładu Graficznego „Sztuka” w Toruniu 1920–1923*. T. Zakrzewski (wstęp). Toruń: Muzeum Okręgowo w Toruniu.
- Sokołowska, G. (1986). Jubileusz artysty. Rozmowa ze Stanisławem Borysowskim. *Warmia i Mazury*, 7(15 IV).
- Sprawozdanie Adolfa Schwammerbergera* (1942, czerwiec). Akta miasta Torunia 1939–1945 (sygn. 735). Archiwum Państwowe w Toruniu.
- Sydow, M. (1933). M.S. [Marian Sydow], Sztuki piękne na Wystawie „Toruń współczesny”. *Słowo Pomorskie*, 171(28 VII).
- Tync, S. (1928). *Dzieje Gimnazjum Toruńskiego (1568–1772)*, T. 1, *Wiek XVI*. Toruń: Towarzystwo Naukowe w Toruniu.
- Woźniak, M. (1996). Muzeum Okręgowo w Toruniu. W: M. Woźniak (red.), *Muzea Pomorza Nadwiślańskiego. Tradycja i współczesność* (s. 144–169). Toruń: Muzeum Okręgowo w Toruniu.
- Woźniak, M. (1996a). Działalność Muzeum Okręgowego w Toruniu w roku 1995 w aspekcie problematyki regionalnej. *Rocznik Toruński*, 23, 185–188.
- Woźniak, M. (1998). Muzeum Okręgowo w Toruniu – jego regionalny charakter. *Acta Universitatis Nicolai Copernici. Nauki Humanistyczno-Społeczne. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo*, 29, 117–125.
- Woźniak, M. (2020). Polskie i niemieckie inicjatywy muzealne na ziemiach zaboru pruskiego w drugiej połowie XIX wieku, Część II: Muzea w Toruniu i Bydgoszczy. W: T. de Rosset, A. Tołysz, M. Wawrzak (red.), *Studia o muzealnej pamięci na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej do roku 1918* (s. 549–589). Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK.
- Wystawa „Plastyki”. (1928). *Słowo Pomorskie*, 131(13 VI).
- Wystawa obrazów M. Puffkego. (1927). *Słowo Pomorskie*, 11(15 I).
- Wystawa Sztuki Polskiej w Toruniu. (1921). *Słowo Pomorskie*, 63(19 III).
- Z konfraterni artystów. Kontakt ze społeczeństwem. Projekty i zamierzenia. O stałą galerię obrazów. (1932). *Słowo Pomorskie*, 282(7 XII).
- Załęska, H. (1952). *Muzeum Pomorskie w Toruniu. Jego historia i działalność (1861–1951)*. Toruń: Muzeum Okręgowo w Toruniu.
- Załęska, H. (1962a). Dział Sztuki. *Rocznik Muzeum w Toruniu*, 1(2), 9–51.
- Załęska, H. (1962b). Stulecie zbiorów muzealnych w Toruniu. *Rocznik Muzeum w Toruniu*, 1(1), 9–34.
- Załęska, H. (1966). Dział Sztuki. *Rocznik Muzeum w Toruniu*, 2(1–2), 26–45.
- Załęska, H. (1969). Dział Sztuki. *Rocznik Muzeum w Toruniu*, 4, 18–31.
- Zamarte. Jakobsdorf, Bonstetten (od 1909 r.)*. (b.d.). W: Katalog polskich zamków, pałaców i dworów. Pobrane z: <http://www.polskiezabytki.pl/m/obiekt/1454/Zamarte/>
- Zimna-Kawecka, K. (2020). Ochrona zabytków na Pomorzu i Kujawach przed rokiem 1939 – początki organizacji urzędu konserwatorskiego, zadania i praktyka. W: K. Zimna-Kawecka, M. Prarat (red.), *Ochrona zabytków na Pomorzu i Kujawach w 100. rocznicę organizacji urzędów konserwatorskich w Polsce* (s. 47–88). Toruń: Towarzystwo Naukowe w Toruniu. Pobrane z: <https://repozytorium.umk.pl/handle/item/6437>



Ryc. 1. Marian Jaroczyński, *Szkic do II Traktatu Toruńskiego*, 1870 | depozyt TNT w Muzeum Okręgowym w Toruniu, fot. K. Deczyński

Fig. 1. Marian Jaroczyński, *Sketch for the Second Toruń Treaty*, 1870 | TNT deposit in the District Museum in Toruń, photo by K. Deczyński



Ryc. 2. Fotografia rzeźby *Marii Dobrej Nadziei*, ok. 1400 | wł. Archiwum Muzeum Okręgowego w Toruniu

Fig. 2. Photograph of the sculpture of *Mary of Good Hope*, ca. 1400 | property of the Archives of the District Museum in Toruń



Ryc. 3. Wilhelm Trübner, *Portret kobiety*, 4. ćw. XIX w. | wł. Muzeum Okręgowe w Toruniu, fot. K. Deczyński

Fig. 3. Wilhelm Trübner, *Portrait of a Woman*, 4th quarter of the 19th century | property of the District Museum in Toruń, photo by K. Deczyński



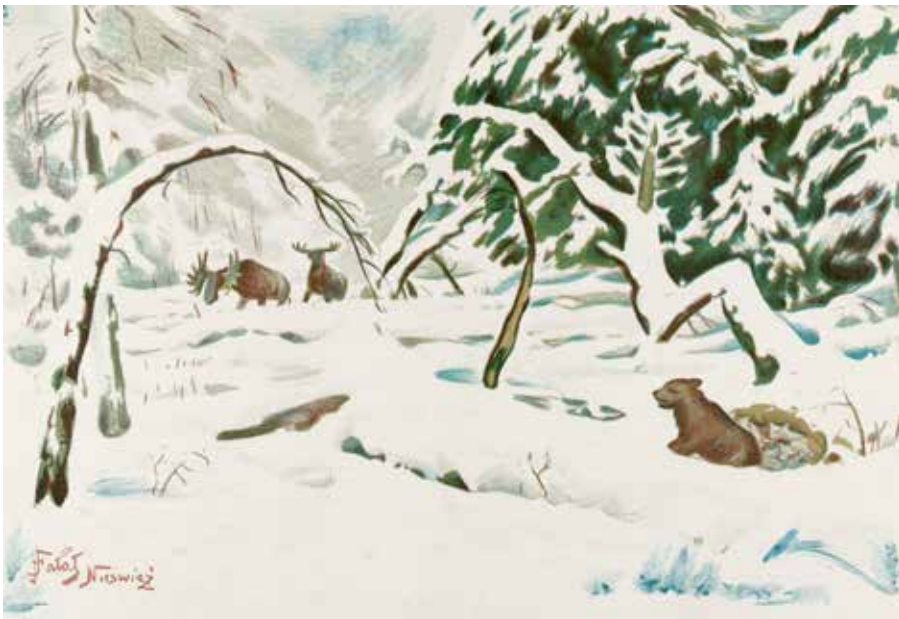
Ryc. 4. Walter Leistikow, *Jeziro Hawelskie*, 1898 | wł. Muzeum Okręgowe w Toruniu, fot. K. Deczyński

Fig. 4. Walter Leistikow, *Lake Havel*, 1898 | property of the District Museum in Toruń, photo by K. Deczyński



Ryc. 5. Boy F. de Bronze? kopia Giovanniego da Bologny, *Porwanie Sabinek*, XIX w. | wł. Muzeum Okręgowe w Toruniu, fot. K. Deczyński

Fig. 5. Boy F. de Bronze? a copy of Giovanni da Bologna, *The Rape of the Sabine Women*, 19th century | property of the District Museum in Toruń, photo by K. Deczyński



6

7

Ryc. 6. Julian Fałat, *Nesvizh (Zima w puszczy)*, 1921–1923 | wł. Muzeum Okręgowe w Toruniu, fot. K. Deczyński

Ryc. 7. Wilhelm Kotarbiński, *Spacer gondolą*, ok. 1890–1898 | wł. Muzeum Okręgowe w Toruniu, fot. A. Skowroński

Fig. 6. Julian Fałat, *Nesvizh (Winter in the Wilderness)*, 1921–1923 | property of the District Museum in Toruń, photo by K. Deczyński

Fig. 7. Wilhelm Kotarbiński, *Gondola ride*, ca. 1890–1898 | property of the District Museum in Toruń, photo by A. Skowroński



Ryc. 8. Stanisław Jackowski, *Tancerka*, lata 20. XX w. | wł. Muzeum Okręgowe w Toruniu, fot. A. Skowroński

Fig. 8. Stanisław Jackowski, *Dancer Woman*, 1920s | property of the District Museum in Toruń, photo by A. Skowroński



Ryc. 9. Władysław Jarocki, *Pejzaż krymski. Widok na Aj-Petri*, ok. 1902–1903 | wł. Muzeum Okręgowe w Toruniu, fot. K. Deczyński

Fig. 9. Władysław Jarocki, *Crimean Landscape. View of Aj-Petri*, ca. 1902–1903 | property of the District Museum in Toruń, photo by K. Deczyński



Ryc. 10. Anna Alina Güntner, *Maturzyści*, 1962 | wł. Muzeum Okręgowe w Toruniu, fot. A. Skowroński

Fig. 10. Anna Alina Güntner, *High School Graduates*, 1962 | property of the District Museum in Toruń, photo by A. Skowroński

Katarzyna Paczuska

Muzeum Okręgowo w Toruniu
k.paczuska@muzeum.torun.pl

Chińskie albumy z gwaszami na podłożu *tsu-so* w zbiorach Muzeum Okręgowego w Toruniu

Chinese gouache albums on *tsu-so* base in the collection of the District Museum in Toruń

Abstrakt: W zbiorach Muzeum Okręgowego w Toruniu znajdują się dwa interesujące albumy z obrazkami malowanymi na podłożu *tsu-so*. Były one produktem eksportowym, który przywozili z podróży do Chin zachodni obcokrajowcy. Delikatne obrazy wymagają starannej konserwacji. Z czasem arkusze stają się kruche. Łatwo je uszkodzić podczas przenoszenia lub przewracania stron albumów. Dwa albumy z obrazkami na *tsu-so* zostały zakupione w 1968 r. od Ireny Jugendfein z Krakowa. Pierwszy z nich (nr inw. MT/DW/156) zawiera 11 prac i jest kompilacją pięciu albumów o różnej tematyce. Drugi album (nr inw. MT/DW/157) jest jednorodny i zawiera 12 wizerunków ptaków. Albumy są interesujące nie tylko ze względu na egzotyczny materiał użyty do ich stworzenia, lecz także dlatego, że są charakterystyczne dla sztuki związanej z produkcją pamiątek okresu po pierwszej wojnie opiumowej (1839–1842) w historii Chin. Krucha struktura *tsu-so* skłania do tego, by udostępniać odbiorcom te obiekty rzadko, a także w cyfrowej wersji, co pewnie niebawem zostanie zrealizowane.

Słowa kluczowe: malarstwo, pejzaż, herbata, statki, ryby, ptaki, Chiny, *tsu-so*, *pith paper*

Abstract: In the collection of the District Museum in Toruń there are two interesting albums of pictures painted on *tsu-so* base. They were an export product brought back from trips to China by Western foreigners. The delicate paintings require careful conservation. Over time, the sheets become brittle. They are easily damaged when handled or when the album pages are turned. Two picture albums on *tsu-so* were purchased in 1968 from Irena Jugendfein from Krakow. The first (inv. no. MT/DW/156) contains 11 works and is a compilation of five albums with different themes. The second album (inv. no. MT/DW/157) is homogeneous and contains 12 images of birds. The albums are interesting not only because of the exotic material used to create them, but also because they are characteristic of the art associated with the production of souvenirs of the period after the First Opium War (1839-1842) in Chinese history. The fragile *tsu-so* structure prompts the idea that these objects should be made available to the public on rare occasions and in a digital version, which will probably be accomplished soon.

Keywords: painting, landscape, tea, ships, fish, birds, China, *tsu-so*, *pith paper*

Wśród wielu interesujących obiektów, jakie znajdują się w zbiorach sztuki dalekowschodniej Muzeum Okręgowego w Toruniu, uwagę zwracają dwa albumy z obrazkami malowanymi na podłożu *tsu-so*. Były one produktem eksportowym, który z podróży do Chin przywozili obcokrajowcy z Zachodu.

Handel Chin z Zachodem na początku XIX w.

W okresie nowożytnym świat zachodni kilkakrotnie przeżywał okresy fascynacji kulturą chińską. Dostęp do Państwa Środka był jednak poważnie ograniczony. Jedyne portem otwartym dla zachodnich kupców w okresie od 1757 do 1842 r. był położony nad Rzeką

Perłową w południowych Chinach Kanton (Guangzhou). Wraz z rozkwitem handlu na przełomie XVIII i XIX w. przybywało tam coraz więcej zagranicznych kupców i żeglarzy. Pozwolono im handlować w Kantonie tylko przez około sześć miesięcy w roku, a następnie na resztę roku wszyscy musieli wycofać się do portugalskiej kolonii Makau. Głównymi produktami, których poszukiwali europejscy i amerykańscy kupcy, były jedwab, porcelana, a w szczególności herbata (Gosling, 2017, s. IV). Po przegranej przez Chińczyków pierwszej wojnie opiumowej zostali oni zmuszeni do oddania Wielkiej Brytanii Hongkongu i otwarcia kolejnych portów dla handlu zagranicznego. Do Europy i Ameryki zaczęły wówczas szerszym strumieniem napływać wytwory chińskiego rzemiosła i sztuki. Były wśród nich także gwasze i akwarele malowane na tzw. „papierze ryżowym”.

Tsu-so jako podłoże malarskie

Powszechnie stosowanym w Chinach podłożem do akwrel i gwaszów po 1800 lub 1810 r. był *tsu-so* (*tongcao*, *pith paper*, *kung-shu*)¹. Błędnie nazywano go, pewnie ze względu na charakterystyczną biel materiału, „papierem ryżowym” (nazwa ta stosowana jest do dziś przez niektórych antykwariuszy, kolekcjonerów, a nawet muzealników). W rzeczywistości materiał ten nie ma nic wspólnego z ryżem, a technologia jego wyrobu różni się od wyrobu papieru. Jest on bowiem produkowany z cylindrycznego rdzenia krzewiastej rośliny *Papyrifera Aralia* lub *Tetrapanax papyrifus* (z rodziny *Araliaceae*), rosnącej na południu Chin (Nesbitt, Prosser, Williams, 2010). Biały rdzeń tej rośliny był od dawna używany w chińskiej medycynie. Wytwarzany z niego *tsu-so* miał też wiele innych zastosowań, niektóre sięgające wielu wieków wstecz. Pierwsza wzmianka o nim pochodzi z czasów dynastii Qin (265–420), kiedy cesarz nakazał sługom układać wykonane z tego materiału kwiaty (Treasure, 2009). Także w późniejszych wiekach na dworze cesarskim zarówno mężczyźni, jak i kobiety nosili we włosach takie kolorowe kwiaty.

W okresie popularności wyrobów *tsu-so*, zarówno uprawiano tę roślinę, ale także wykorzystywano dziko rosnącą. Technologia wyrobu arkuszy „papieru ryżo-

wego” była stosunkowo prosta, ale wymagała zręczności. Po okorowaniu łodygi moczyło się jej rdzeń, a następnie zręcznie go obracając, przy pomocy specjalnego noża wycinało się od obwodu do środka cienkie arkusze (Nesbitt, Prosser, Williams, 2010, s. 80–81). Uzyskiwało się w ten sposób delikatny materiał – gąbczastą kartę o aksamitnej fakturze powierzchni, który był wykorzystywany jako podłoże malarskie. Ze względu na charakter materiału arkusze *tsu-so* nie są duże (ok. 22 x 35 cm), doskonale nadając się do produkcji niewielkich obrazków malowanych gwaszem i akwarelą. Struktura „papieru ryżowego” przypomina plaster miodu. Jego złożona budowa komórkowa sprawiała, że materiał ten łatwo reagował na wilgoć. Po nałożeniu farby na powierzchnię komórki *tsu-so* pęczniały, powodując wrażenie trójwymiarowości namalowanego obrazu. Wiąże się to z gęstą aplikacją farby, która wypełnia zagłębienia komórek. Obrazek wygląda tak, jakby malowidło „wychodziło” z tła. Oryginalne podłoże *tsu-so* spodobało się Europejczykom. Większość znanych nam chińskich obrazów *tsu-so* zostało wykonanych na eksport do krajów europejskich, w szczególności Anglii, w XIX w.² Masowa produkcja tego typu obiektów spowodowała, że zaczęto używać szablonów z konturami rysunków, które następnie wypełniano kolorem. Wynikiem tej metody było powstanie serii wizerunków o znacznym podobieństwie do siebie (Gosling, 2017, s. IV). Część badaczy utrzymuje, że obrazki na „papierze ryżowym” zaczęto malować około 1820 r., zaś niektóre europejskie muzea twierdzą, że ich obrazy na *tsu-so* pochodzą z końca XVIII w., ale nie ma dowodów na tak wczesne pojawianie się na rynku europejskim tego typu prac. Istnieje przekaz, że cesarz Franciszek II Habsburg (1768–1835) kupił kilka albumów *tsu-so* od angielskiego konsula generalnego Wattsa w 1826 r. W British Library znajduje się zeszyt zawierający sześć obrazów z wpisem brytyjskiego oficera, który wysłał je do domu w 1829 r. Te przykłady i inne współczesne relacje odwiedzających Chiny sugerują, że na początku 1830 r. istniał już szeroki handel obrazami *tsu-so*. W 1835 r. w pobliżu zagranicznej dzielnicy Kantonu było około 30 sklepów sprzedających obrazy (Dyke, Kar-wing Mok, 2015). Po pierwszej wojnie opiumowej Kanton, do tej pory główny ośrodek

1 Termin *tsu-so* zaproponowała Mirosława Wojtczak w swoim artykule (Wojtczak, 2008, s. 61) dla materiału błędnie określanego „papierem ryżowym”. Później termin ten pojawia się w kolejnych pozycjach w polskiej literaturze (Krasowska, 2020), dlatego zdecydowałam się na używanie tego terminu. W literaturze anglojęzycznej stosuje się termin *pith paper*. Poszukując materiału porównawczego, należy postugiwać się więc terminem *pith paper*.

2 Napływ odwiedzających stworzył rynek małych, przenośnych i niedrogich pamiątek z Chin, które mogli zabrać do domu dla siebie, swoich rodzin i przyjaciół. Artyści z Kantonu od dawna tworzyli dzieła sztuki przeznaczone wyłącznie dla obcokrajowców. Na malowane na płótnie, papierze europejskim lub chińskim, a także innych mediach takich jak szkło i kość słoniowa mogli sobie pozwolić tylko bogaci kapitanowie i kupcy.

malarstwa na *tsu-so*, stracił swoją szczególną pozycję na rzecz Hongkongu³.

Małe obrazki wykonane na *tsu-so* przedstawiały zazwyczaj sceny z życia codziennego Chińczyków. Ze względu na swą egzotykę stały się bardzo popularne wśród ludzi Zachodu i dlatego były popularnym towarem eksportowym. Docenienie niewielkich obrazków na „papierze ryżowym” wiązało się nie tylko z orientalną estetyką, lecz także z łatwością transportu z Chin. Wkrótce jednak zaczęła je wypierać fotografia, która w 1846 r. dotarła do Hongkongu, a następnie rozpowszechniła się w całym Chinach. Fotografie i pocztówki zastąpiły *tsu-so* jako ulubione małe pamiątki z podróży do Chin. Produkcja i eksport obrazków na „papierze ryżowym” został ostatecznie zarzucony wraz z zawieszeniem handlu chińsko-brytyjskiego w XX w. Gwasze z wczesnego okresu charakteryzują się zwykle wyższym poziomem niż te z przełomu XIX i XX w.

Technika malowania na *tsu-so*

Obrazki *tsu-so*, choć powstawały w Chinach, były malowane zazwyczaj na sposób europejski. Zarówno sposób malowania, jak też elementy, które pojawiają się na obrazkach, są rzadziej spotykane w tradycyjnej sztuce chińskiej. Genezy takiego podejścia należy szukać w XVI w. kiedy do Chin zaczęli przenikać włoscy jezuici. Ponieważ najbardziej wykształceni przedstawiciele społeczeństwa chińskiego, tzw. *literati*⁴ jak ich nazwali Europejczycy (Yong, 2016), powszechnie odrzucali chrześcijańskie nauki, Włosi postanowili dotrzeć do nich za pomocą zachodniej kultury i sztuki. Zaczęli zatem sprowadzać z Europy znakomitych artystów, którzy uczyli miejscowych malarzy europejskich technik malarzkich, tworząc tym samym szczególną estetykę na pograniczu wschodniej i zachodniej, która stała się popularna w następnych stuleciach. Jedną z takich technik, która rozpowszechniła się wraz z włoskimi wpływami był gwasz (z włoskiego *guazzo*). Używano w niej farb wodnych z domieszką kredy oraz gumy arabskiej pełniącej funkcję spoiwa. Gwasz różni się od akwareli

znacznie wyższym stosunkiem pigmentu do wody oraz użyciem białej farby. To sprawia, że jest bardziej kryjący, o większych właściwościach odblaskowych.

Malowane gwaszem obrazki na *tsu-so* nie są zatem ani pod względem stylistycznym, ani technologicznym całkowicie chińskie lub całkowicie europejskie. Są swoistym kulturowym kompromisem, który wiele mówi o postrzeganiu jednej kultury przez drugą w epoce przed fotografią. Obrazki *tsu-so* stały się tym samym integralną częścią relacji Państwa Środka ze światem zachodnim. Choć stworzone około 200 lat temu egzotyczne scenki namalowane na „papierze ryżowym” są dość naiwne, to jednak nadal są współcześnie atrakcyjne dla rynku antykwarecznego, podobnie jak wtedy, gdy powstawały. Kolory tych prac są bardzo wyraziste, a użycie gwaszy daje jasny, błyszczący efekt i umożliwia oddanie drobnych szczegółów. Połyskująca farba wraz z efektem „wyjścia z tła” służyła podkreśleniu egzotycznego charakteru prac, a uroczą naiwność nadawała autentyczności naturze obrazków. Popularne tematy obejmowały: pejzaże z dżonkami i sampanami, chińskie stroje, a także wyobrażenia zwierzęce: ptaki, ryby i owady. Obrazki na *tsu-so* były niejednokrotnie sprzedawane w albumach (najczęściej po 12 stron), które chroniły je przed światłem, dzięki czemu zachowały swoje żywe kolory do dziś⁵. Każdy obrazek był mocowany do papierowej karty przy pomocy naklejonej bordiury, którą była barwna jedwabna wstążka (niebieska, czerwona lub rzadziej zielona). Okładki takiego albumu były obciążone jaśkrawym wzorzystym jedwabiem. Każdy album zazwyczaj dotyczył jednego tematu (np. ptaków, łodzi czy zawodów). Dla podróżników i turystów z Zachodu były one niedrogie, lekkie i łatwe do transportu.

Stan zachowania obrazków na *tsu-so*

Delikatne obrazki *tsu-so* wymagają starannej konserwacji. Z czasem arkusze *tsu-so* stają się kruche. Łatwo je uszkodzić podczas przenoszenia lub przewracania stron albumów. Wiele prac na „papierze ryżowym” jest popękanych lub połamanych. Niestety oprawa w albumach – podklejenie przy pomocy jedwabnych wstążek do cieńszych i bardziej wiotkich od podłoża *tsu-so* papierowych kart – sprzyja tego typu uszkodzeniom. Od lat konserwatorzy starają się ratować te delikatne prace (Boone, 2003; Zhang, Huang, Zhu, 2023;

3 W trakcie II wojny opiumowej pracownie, gdzie były produkowane obrazki na *tsu-so*, zostały częściowo spalone (1839–1841), a w czasie pożaru w 1856 r. całkowicie zniszczone. Zagraniczne firmy handlowe przeniosły się do Honan. W wyniku traktatu nankińskiego w 1842 r. otwarto dodatkowe chińskie porty dla handlu zagranicznego i ustanowiono je jako główne centra handlowe.

4 Określenie *literati* nie jest tożsame z polskim określeniem „literaci”. W tej tak określanej nawet przez chińskich autorów grupie znajdowali się zarówno urzędnicy, uczeni, nauczyciele, ale też członkowie społeczności lokalnych, którzy nie zdawali państwowych egzaminów. Były to więc osoby o bardzo różnym statusie. W tradycji zachodniej nie ma grupy o podobnej pozycji (najbardziej zbliżona jest nazwa warstwy społecznej – inteligencja). Jest to pojęcie nieprecyzyjne, które oznacza ogólnie człowieka wykształconego (Young, 2016, s.15–16).

5 W 1844 r. Amerykanin Osmond Tiffany opisał warsztaty *tsu-so* w Kantonie. Można je było kupić w pudełkach lub albumach za 1–2 dolary za tuzin. A zestaw składający się z cesarza i cesarzowej, mandarynów i dam dworu za osiem dolarów (Gosling, A. 2017, s. V).

Hasler, 2017; Wojtczak, 2008). Ponieważ jednak obrazy na *tsu-so* nie są uważane za szczególnie cenną i wybitną sztukę, zwykle można je znaleźć w zbiorach etnograficznych lub specjalistycznych. Znajdują się w wielu kolekcjach na całym świecie⁶ (Boone, 2003; Poel, 2016; Hasler, 2017), również w polskich muzeach – m.in. Muzeum Narodowym w Krakowie, Muzeum Narodowym w Poznaniu, Muzeum Narodowym Ziemi Przemyskiej w Przemyślu (Krassowska, 2020, s. 98–122; Stefaniak, 2015, poz. 41, 42, 43; Wojtczak, 2008, s. 62) czy Bibliotece Kórnickiej PAN (Krassowska, 2020, s. 137–148).

Pierwszy album z obrazkami na *tsu-so* w zbiorach MOT

W zbiorach Muzeum Okręgowego w Toruniu znajdują się dwa albumy z obrazkami na *tsu-so*. Zostały one zakupione w 1968 r. od Ireny Jugendfein z Krakowa. Pierwszy z nich (nr inw. MT/DW/156) zawiera 11 prac i jest kompilacją pięciu albumów o różnej tematyce. Dwie pierwsze karty przedstawiają kwiaty i owoce. Ulistnione gałązki z kwiatami (m.in. różami) i różnymi owocami, namalowane zostały dość sztampowo i naiwnie. Z kolei drobniaczko ze szczegółami zostały namalowane kolejne dwie karty przedstawiające różne gatunki ryb. Na każdej karcie znalazło się po siedem ryb (Antiquariat Forum, 2021, s. 72, p. 75). Ponieważ niektóre proporcje są nieco zachwiane, a szczegóły też nie są zgodne z rzeczywistością, identyfikacja poszczególnych gatunków była bardzo utrudniona⁷. Na pierwszej karcie udało się zidentyfikować rybę z rodziny półdziobcowatych (*Hemiramphidae*) – *Rhynchorhamphus georgii* (Froese, Pauly, 2019), rybę z rodziny hajdukowatych (*Holocentriformes*) – *Ostichthys japonicus* (Froese, Pauly, 2006), która na Dalekim Wschodzie nazywana jest Ebisu Dai, *Butis butis* (Duckbill sleeper) (Froese, Pauly, 2013) oraz prawdopodobnie *Oplegnathus punctatus* (Spotted knifejaw) (Froese, Pauly, 2014). Na drugiej karcie udało się rozpoznać najprawdopodobniej *Scatophagus argus* – argus zielony (Froese, Pauly, 2021) oraz jeden z gatunków *Dascyllus*. Choć dla odbiorców zachodnich przedstawienia egzotycznych, niespotykanych w Europie ryb, były same w sobie bardzo atrakcyjne,

to jednak nie należy zapominać o ich oryginalnym kontekście znaczeniowym. Zgodnie z chińską tradycją świat przyrody ma bowiem symboliczne znaczenia, ucieleśniając określone uczucia i emocje.

Kolejne dwie karty pochodzą z albumu obrazującego produkcję herbaty. Tego rodzaju albumy ilustrowały poszczególne etapy procesu produkcyjnego od przygotowania ziemi pod sadzenie krzewów herbacianych, poprzez zrywanie liści herbacianych, selekcję, sprzedaż aż po degustację naparu. Na pierwszej karcie ze zbiorów MOT pokazane jest suszenie liści herbacianych w koszach przez czterech chińskich robotników. Robią to nad misami z rozżarzonymi węglami oraz w piecu. Na drugiej karcie przedstawione zostało zbijanie skrzyń z herbatą do transportu. Jeden z robotników niesie na ramieniu ozdobną skrzynkę, drugi zbija wieko gwoźdźmi, a dwaj kupcy stojący przy stoliku piją z czarek herbatę (Gosling, 2017, s. 2–3). Kolejne dwie karty pochodzą z albumu prezentującego różne chińskie statki – popularny temat gwaszy na *tsu-so*. Przedstawiano w ten sposób statki i łodzie, które pływały po morzach i śródlądowych drogach wodnych wokół ośrodków żeglugi, jakimi były Kanton i Hongkong, bardzo dobrze znane zagranicznym gościom. Łodzie były w Chinach nie tylko głównymi środkami transportu. Te dwie karty ze zbiorów MOT przedstawiają chińskie łodzie teatralne, rozrywkowe tzw. łodzie uciech oraz niewielkie łódki pasażerskie. Istniało wiele odmian łodzi rekreacyjnych w czasach panowania dynastii Qing (1644–1911). Na pierwszej karcie przedstawiono typową łódź rozrywkową tzw. kwiatową (*huating* lub *huachuang*) o wysoko uniesionej rufie i płaskiej platformie na dziobie. Na obrazku nie widzimy jej wnętrza, gdyż rolety są spuszczone. Opisy tych łodzi można znaleźć w zachodnich i chińskich relacjach z XVIII i XIX w. Ponieważ ludzie Zachodu odwiedzający Kanton czy Hongkong nie mieli na nie wstępu, byli ich szczególnie ciekawi. Łodzie kwiatowe były w oczach zachodnich gości postrzegane jako pływające miejsciska rozpusty. W rzeczywistości służyły nie tylko uciechom cielesnym. Łodzie kwiatowe odgrywały różne role w życiu mieszkańców Kantonu. Odprawiano na nich także rytuały związane z festiwalami i innymi świątecznymi okazjami (Gao, 2020, s. 35–42). Choć wykonanie wspomnianych obrazków *tsu-so* jest naiwne, a łodzie i postacie ludzkie nieproporcjonalne, jaskrawo kolorowe karty są cenne jako źródło historyczne obrazujące XIX-wieczne chińskie jednostki pływające (Gosling, 2017, s. 8–10). Ostatnie trzy karty

⁶ Istnieją kolekcje obrazów na *pith* w Ashmolean Museum w Oxfordzie, Fitzwilliam Museum w Cambridge, Ermitaż w Petersburgu, Peabody Essex Museum w Salem i Hong Kong Museum of Art. A także na Uniwersytecie Harvarda, w Bibliotece Kongresu Amerykańskiego, National Library of Australia, Royal Botanic Kew Gardens w Londynie, Tropenmuseum w Amsterdamie, Museum Volkenkunde w Lejdzie, Maritime Museum w Rotterdamie, Wereldmuseum w Rotterdamie, Royal Academy of Fine Arts w Hadze.

⁷ Gatunki i rodziny ryb zostały rozpoznane przez ichtiologów z Akwarium Gdyńskiego MIR.

zawierają pejzaże odmiennie namalowane od wcześniej omówionych. Na poprzednich stronach albumu przedstawienia zostały namalowane na neutralnym tle *tsu-so*. W przypadku widoków całe karty zostały zamalowane. Widzimy na nich nadbrzeżny, częściowo skalisty pejzaż. Woda zaznaczona jest równoległymi prostymi liniami. Na równym terenie przedstawione zostały niewielkie pawilony i większe domy, czasami odgródzone murem. Na obrazkach widoczne są również pojedyncze, schematycznie wykonane postaci. Na dwóch pracach przedstawiono na wodzie niewielkie żaglowe łodzie. Tego typu pejzaże malowane na *tsu-so* są rzadko spotykane. Album wydaje się być kompilacją poszczególnych kart z różnych albumów. Strony są pojedyncze, jest tylko jedna para, którą stanowią karta z rybami i pejzaż leżące obok siebie na wspólnym kawałku papieru (co w przypadku publikacji drukowanych nazywane jest parą drukarską). Może to sugerować, że pierwotnie znajdowały się w jednym albumie. Okładka albumu oklejona została czerwonym jedwabnym adamaszkiem z motywem symboli taoistycznych wśród chmur.

Drugi album z obrazkami na *tsu-so* w zbiorach MOT

Drugi album (nr inw. MT/DW/157) w zbiorach MOT nie jest kompilacją, jest jednorodny i zawiera 12 wizerunków ptaków. Ptaki i kwiaty (*huaniaohua*) były jednym z ulubionych tematów malarstwa chińskiego. Ten rodzaj malarstwa zyskał popularność w czasach dynastii Tang (618–907) i osiągnął szczyt w czasach panowania dynastii Song (960–1279). Rozpowszechnił się też w Azji Wschodniej (Japonii i Korei). Zgodnie z chińską tradycją termin *huaniaohua* obejmuje kwiaty, ptaki, ryby i owady, ale także na tego typu przedstawieniach pojawiają się zwierzęta domowe (psy, koty itp.). Inspiracją są kwiaty i ptaki występujące w przyrodzie. Artyści tworzący w tym gatunku malarstwa chcieli nie tylko naśladować naturę, lecz także pokazać swój własny styl. Przedstawienia te niosły ze sobą także znaczenie związane z symboliką ptaków i kwiatów. W omawianym albumie ptaki w umownym pejzażu zostały przedstawione z zachwianiem proporcji i błędami w odtworzeniu szczegółów. Związane to jest z pewnością z masowością produkcji tego typu obrazków i ich pamiątkarskim charakterem. Powyższe nieścisłości nastroczały problemów w identyfikacji gatunków ptaków na poszczególnych planszach. Na kartach albumu zostały przedstawione takie ptaki jak: pawie indyjskie (*Pavo cristatus*) (McGowan, Kirwan, Boesman,

2017), wieloszpón szary (*Polyplectron bicalcaratum*) (McGowan, Kirwan, Boesman, 2017), dwa samce cudowronki mniejszej (*Paradisaea minor*) (Bouglouan, 2023), ryżowiec siwy (*Lonchura oryzivora*) (Payne, Sharpe, 2019), zimorodki (*Alcedo atthis*) (Woodall, 2016) i czapla zielonawa (*Butorides striata*) (Martinez-Vilalta A., Motis A. Christie D.A, Kirwan G.M., 2020), żuraw czarnoszyi (*Grus nigrocollis*), kakadu żółtolica (*Cacatua sulphurea*) (Rowley, Sharpe, Boesman, 2020), zebrobrzuszek himalajski (*Cutia nipalensis*) (Collar, Robson, 2020), para bażantów złocistych (*Chrysolophus pictus*) (McGowan, Kirwan, 2023), jeden z gatunków treronów oraz prawdopodobnie bagiewnik białopierśny (*Amaurornis phoenicurus*) z nietypowym czubkiem (Taylor, 2023)⁸. Okładka tego albumu została oklejona pomarańczowym jedwabnym adamaszkiem z motywem kępek kwiatów ułożonych w skośną kratkę.

Wszystkie obrazki w obu albumach zostały przyklejone do papierowego podłoża jedwabnymi czerwonymi wstążkami. Na okładkach znajdują się owalne czerwone pieczęcie pozytywowe ich sprzedawcy w Hongkongu: „KWONG.WOO/FANMANUFACTURER/DEALER IN/ALL KIND OF CHINESE GOODS/QUEEN'S ROAD/Hongkong”. Oba albumy zapakowane są we wspólne intrologatorskie pudło.

Podsumowanie

Albumy *tsu-so* ze zbiorów MOT powstały w 2. poł. XIX w. Są one interesujące nie tylko ze względu na egzotyczny materiał użyty do ich stworzenia, lecz także dlatego, że są charakterystyczne dla sztuki chińskiej związanej z produkcją pamiątek okresu po pierwszej wojnie opiumowej. Oczywiście tego rodzaju prace powstawały już znacznie wcześniej, to jednak właśnie w owym czasie produkowano je masowo dla obcokrajowców. Krucha struktura *tsu-so* ogranicza częste udostępnianie tych obiektów. Będzie to możliwe w cyfrowej wersji, co pewnie niebawem zostanie zrealizowane. Tego typu działania podjęła też np. National Library of Australia.

⁸ Gatunki ptaków konsultowałam z dr. Andrzejem G. Kruszewiczem, ornitologiem, dyrektorem Miejskiego Ogrodu Zoologicznego im. Antoniny i Jana Żabińskich w Warszawie oraz pracownikami Ogrodu Zoobotanicznego w Toruniu.

BIBLIOGRAFIA

- Antiquariat Forum. (2021). *Paintings, Drawings & Watercolours. Arts & Sciences, Maritime & Military History, The Middle East, Natural History, The Netherlands, General Topography*. Utrecht: Antiquariat Forum.
- Boone, T. (2003). Preserving Pith Paintings. Conservation Corner. *Library of Congress Information Bulletin*, 62(5). Pobrane z: <https://www.loc.gov/loc/lcib/0305/conserv.html>
- Bouglouan, N. (2023, 27 stycznia). *Lesser Bird-of-paradise. Oiseaux-Birds*. Pobrane z: <https://www.oiseaux-birds.com/card-lesser-bird-paradise.html>
- Zhang, C., Huang, J., Zhu, T. (2023, 2 października). *Guangzhou Tongcao painting in late China Qing Dynasty (1840-1912 AD): technology revealed by analytical approaches, Heritage Science* 9, 9 (2021). Pobrane z: <https://doi.org/10.1186/s40494-020-00472-2>
- Collar, N., Robson, C. (2023, 27 stycznia), Himalayan Cutia (*Cutia nipalensis*). W: J. del Hoyo, A. Elliott, J. Sargatal, D.A. Christie, E. de Juana (red.), *Handbook of the Birds of the World Alive*. Pobrane z: <https://birdsoftheworld.org/bow/species/cutia1/cur/introduction>
- Dyke, P.A. van, Kar-wing Mok, M. (2015). *Images of the Canton Factories 1760-1822 Reading History in Art*. Hongkong: Hong Kong University
- Froese, R., Pauly, D. (red.) (2006, 15 lipca). *Ostichthys japonicus*. Pobrane z: <https://www.fishbase.se/summary/Ostichthys-japonicus.html>
- Froese, R., Pauly, D. (red.) (2013, 30 kwietnia). *Butis butis*. Pobrane z: <https://www.fishbase.se/summary/Butis-butis.html>
- Froese, R., Pauly, D. (red.) (2014, 9 lutego). *Oplegnathidae*. Pobrane z: <https://www.fishbase.se/Summary/FamilySummary.php?Family=Oplegnathidae>
- Froese, R., Pauly, D. (red.) (2019, 30 kwietnia). *Rhynchorhamphus georgii*. Pobrane z: <https://www.fishbase.se/summary/Rhynchorhamphus-georgii.html>
- Froese, R., Pauly, D. (red.) (2021, 22 czerwca). *Scatophagus argus*. Pobrane z: <https://www.fishbase.se/summary/Scatophagus-argus.html>
- Gao, X. (2020). *Reflecting Domestic Genre Paintings: Chinese Reverse Paintings on Glass in Museum Volkenkunde*. St. Louis: Washington University in St. Louis.
- Gosling, A. (2017). *The Chinese Pith Painting Collection at the National Library of Australia. An annotated guide*. Canberra: National Library of Australia.
- Hasler, E. (2017, 26 maja). *Conserving Chinese pith painting. Collections conservator Eleanor Hasler on the challenges of and techniques used in conserving a collection of beautiful but fragile Chinese pith painting*. Londyn: Royal Botanic Gardens Kew. Pobrane z: <https://www.kew.org/read-and-watch/conserving-chinese-pith-paintings>
- Krasowska, A. (2020). *Malarstwo na podłożu wykonanym z tzw. „papieru ryżowego”/“tsu-so”. Analiza zagadnienia w kontekście zbiorów polskich. Zagadnienia konserwatorskie*. Praca magisterska. Nr. albumu 267673.
- Martinez-Vilalta, A., Motis, A. Christie, D.A., Kirwan, G.M. (2023, 27 stycznia). Striated Heron (*Butorides striata*). W: J. del Hoyo, A. Elliott, J. Sargatal, D.A. Christie, E. de Juana (red.), *Handbook of the Birds of the World Alive*. Pobrane z: <https://birdsoftheworld.org/bow/home>
- McGowan, P.J.K., Kirwan, G.M., Boesman, P. (2023, 27 stycznia). Indian Peafowl (*Pavo cristatus*). W: J. del Hoyo, A. Elliott, J. Sargatal, D.A. Christie, E. de Juan (red.), *Handbook of the Birds of the World Alive*. Pobrane z: <https://birdsoftheworld.org/bow/species/compea/cur/introduction>
- McGowan, P.J.K., Kirwan, G.M., Christie, D.A. (2023, 27 stycznia). Grey Peacock-pheasant (*Polyplectron bicalcaratum*). W: J. del Hoyo, A. Elliott, J. Sargatal, D.A. Christie, E. de Juana (red.), *Handbook of the Birds of the World Alive*. Pobrane z: <https://birdsoftheworld.org/bow/species/grypep2/cur/introduction>
- McGowan, P.J.K., Kirwan, G.M. (2023, 27 stycznia). Golden Pheasant (*Chrysolophus pictus*). W: J. del Hoyo, A. Elliott, J. Sargatal, D.A. Christie, E. de Juana (red.), *Handbook of the Birds of the World Alive*. Pobrane z: <https://birdsoftheworld.org/bow/species/golphe/cur/introduction>
- Nesbitt, M., Prosser, R., Williams, I. (2010). Rice-paper plant – Tetrapanax papyrifeus. The Gauze of the Gods and its products. *Curtis's Botanical Magazine*, 27(1), 71-92.
- Payne, R., Sharpe, C.J. (2023, 27 stycznia). Java Sparrow (*Lonchura oryzivora*). W: J. del Hoyo, A. Elliott, J. Sargatal, D.A. Christie, E. de Juana (red.), *Handbook of the Birds of the World Alive*. Pobrane z: <https://birdsoftheworld.org/bow/species/javspa/cur/introduction>
- Poel, R.H.M. van der (2016). *Made for trade – Made in China. Chinese export paintings in Dutch collections: art and commodity*. Lejda: Leiden University. Pobrane z: <https://scholarlypublications.universiteitleiden.nl/access/item%3A2921010/view>
- Rowley, I., Sharpe, C.J., Boesman, F.D. (2023, 27 stycznia), Yellow-crested Cockatoo (*Cacatua sulphurea*). W: J. del Hoyo, A. Elliott, J. Sargatal, D.A. Christie, E. de Juana (red.), *Handbook of the Birds of the World Alive*. Pobrane z: <https://birdsoftheworld.org/bow/species/yeccoc1/cur/introduction>
- Stefaniak, K. (red.) (2015). *W przestrzeni smoka. Sztuka chińska w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie*. Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie.
- Taylor, B. (2023, 27 stycznia). White-breasted Waterhen (*Amaurornis phoenicurus*). W: J. del Hoyo, A. Elliott, J. Sargatal, D.A. Christie, E. de Juana (red.), *Handbook of the Birds of the World Alive*. Pobrane z: <https://birdsoftheworld.org/bow/species/whbwat1/cur/introduction>
- Treasure. (2009). Treasure. Pith Paper. Rice has nothing to do with it. *Harvard Magazine*, marzec-kwiecień. Pobrane z: <https://www.harvardmagazine.com/2009/03/pith-paper>
- Wojtczak, M. (2008). Chińskie malarstwo na „papierze ryżowym” tsu-so. Technika wykonania i konserwacja. W: J. Malinowski, M. Wojtczak (red.), *Toruńskie Studia o Sztuce Orientu*. T. 3 (s. 61-69). Toruń: Wydawnictwo UMK.
- Woodall, F. (2023, 27 stycznia) *Common Kingfisher (Alcedo atthis)*. W: J. del Hoyo, A. Elliott, J. Sargatal, D.A. Christie, E. de Juana (red.), *Handbook of the Birds of the World Alive*. Barcelona: Lynx Edicions, Pobrane z: <https://birdsoftheworld.org/bow/species/comkin1/cur/introduction>
- Yong, Z. (2016). „Niech twym dążeniem będzie doskonałość, a rozrywką – sztuka” Literati w dawnych Chinach. W: J. Popkowska (red.), *Życie wśród piękna. Świat chińskiego uczonego* (s. 15-35). Warszawa: Muzeum Narodowe.



1

2

Fot. 1. Karta z owocami i kwiatami z albumu MT/DW/156 | fot. K. Deczyński

Fot. 2. Karta z rybami m.in. ryba z rodziny półdziobcowatych, ryba z rodziny hajdukowatych oraz prawdopodobnie *Oplegnathus punctatus* (Spotted knifejaw) z albumu MT/DW/156 | fot. K. Deczyński

Phot. 1. Card with fruit and flowers from album MT/DW/156 | photo by K. Deczyński

Phot. 2. Card with fish, inter alia, a fish of the Hemiramphidae family (halfbeaks), a fish of the Holocentridae family and probably *Oplegnathus punctatus* (Spotted knifejaw) from album MT/DW/156 | photo by K. Deczyński



 3
 4

Fot. 3. Karta ze zbijaniem skrzyń z herbatą i degustacją z albumu MT/DW/156 | fot. K. Deczyński

Fot. 4. Karta z łodzią kwiatową na pierwszym planie oraz teatralną po prawej z albumu MT/DW/156 | fot. K. Deczyński

Phot. 3. Card with tea chests nailing and tea tasting from album MT/DW/156 | photo by K. Deczyński

Phot. 4. Card with a flower boat in the foreground and a theatre boat on the right from album MT/DW/156 | photo by K. Deczyński



5

6

Fot. 5. Karta z pejzażem z albumu MT/DW/156 | fot. K. Deczyński

Fot. 6. Karta z parą bażantów złocistych z albumu MT/DW/157 | fot. K. Deczyński

Phot. 5. Card with a landscape from album MT/DW/156 | photo by K. Deczyński

Phot. 6. Card with a pair of golden pheasants from album MT/DW/157 | photo by K. Deczyński



Fot. 7. Karta z parą kakadu żółtolicznych z albumu MT/DW/157 | fot. K. Deczyński

Fot. 8. Karta z dwoma samcami cudowronki mniejszej z albumu MT/DW/157 | fot. K. Deczyński

Phot. 7. Card with a pair of yellow-crested cockatoos from album MT/DW/157 | photo by K. Deczyński

Phot. 8. Card with two males of lesser bird-of-paradise from album MT/DW/157 | Photo by K. Deczyński



9

10

Fot. 9. Karta z parą wieloszpónów szarych z albumu MT/DW/157 | fot. K. Deczyński

Fot. 10. Karta z prawdopodobnym bagiewnikiem białopierśnym z nietypowym czubkiem z albumu MT/DW/157 | fot. K. Deczyński

Phot. 9. Card with a pair of grey peacock-pheasants from album MT/DW/157 | Photo by K. Deczyński

Phot. 10. Card with a probable white-breasted waterhen with an atypical tip from album MT/DW/157 | photo by K. Deczyński



 11
 12

Fot. 11. Karta z trzema ryżowcami siwymi z albumu MT/DW/157. Widoczne uszkodzenia *pith* | fot. K. Deczyński

Fot. 12. Karta z parą pawi indyjskich z albumu MT/DW/157. Widoczne uszkodzenia *pith* | fot. K. Deczyński

Phot. 11. Card with three Java sparrows from album MT/DW/157. Visible *pith* damage | photo by K. Deczyński

Phot. 12. Card with a pair of Indian peafowls from album MT/DW/157. Visible *pith* damage | photo by K. Deczyński

Marta Skwirowska

Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie
Marta.Skwirowska@ethnomuseum.pl
<https://orcid.org/0009-0002-7947-0517>

Czas przed, czas po, czas współ-tworzony. O idei śmierci w Meksyku¹

Time before, time after, time co-created. On the idea of death in Mexico

Abstrakt: Autorka w tekście rozważa ideę śmierci w Meksyku, poprzez odniesienie tej koncepcji do konkretnych czasów: *przed* – czasu przedkolumbijskiego, *po* – czasu pokolumbijskiego, czyli czasu konkwisty i wplecionych weń zmian narodowo-tożsamościowych narodu meksykańskiego w znaczeniu metyskiego, oraz do czasu *współ-tworzonego*, czyli czasu obecnego, w którym zachodzą procesy włączania i adaptacji nowych form do obchodów Dnia Zmarłych w Meksyku. Koncepcję śmierci, wyrosłą na gruncie tych trzech czasów, autorka przedstawia jako konstrukt, który urósł do rangi narodowego totemu, obecnego i funkcjonującego w wielu płaszczyznach życia mieszkańców Miasta Meksyk.

Słowa kluczowe: Meksyk, Miasto Meksyk, Dzień Zmarłych, śmierć, czas prekolumbijski, konkwista, zwyczaje, współczesność, antropologia.

Abstract: In the text, the author considers the idea of death in Mexico, by relating this concept to specific times: before – the pre-Columbian time; after – the post-Columbian time, i.e. the time of the conquistadors and the interwoven national-identity changes of the Mexican people in the mestizo sense; and the co-created time, i.e. the present time, in which processes of incorporation and adaptation of new forms are taking place in the celebration of the Day of the Dead in Mexico. The concept of death, which grew out of these three times, is presented by the author as a construct that has developed into a national totem, present and functioning on many planes of life for the people of Mexico City.

Keywords: Mexico, Mexico City, Day of the Dead, death, precolumbian era, conquest of Mexico, traditions, contemporaneity, anthropology

Rozważania wokół idei śmierci, umierania, zachowań i praktyk żywych wobec zmarłych od dawna budzą zainteresowanie badaczy. Szczególny rozwój przypada na lata 70. i 80. XX w., kiedy to opublikowano szereg monografii, zwłaszcza w kręgu nauk historycznych –

w tym antropologii – poświęconych temu zagadnieniu. Ukazał się wówczas cały zakres studiów wokół tematu śmierci i związanych z nią rytuałów pogrzebowych, rodzaju nagrobków i pochówków, praktyk medycznych, testamentów, jak również świadectw ikonograficznych, które dostarczyły nowych źródeł dotyczących aspektów życia społecznego. Publikacje tamtych lat² analizowały kluczowe tematy historii nowożytnej Europy przez pryzmat śmierci: począwszy od narodzin kapitalizmu do historii sekularyzacji, historii strachu i winy aż po historię planowania urbanistycznego. Szczegółowe studia rytuałów pogrzebowych,

¹ Tytuł tego tekstu odnosi się do tytułu książki Claudio Lomnity (2005, wyd. I). *Death and the Idea of Mexico*, New York: Zone Books. (hiszp. wyd. 2006, *La Idea de la Muerte en México*, FCE: México). Lomnitz buduje swoją książkę wokół trzech podstawowych relacji: śmierć a początki państwa, śmierć a powstanie kultury popularnej, śmierć a naród. Zjawisko śmierci w Meksyku rozpatruje raczej w kategorii koncepcji, pewnej idei, która kształtowała się począwszy od XVI w., kiedy to władze starały się mieć kontrolę nad praktykami pogrzebowymi oraz swego rodzaju promocją wizerunku śmierci, aż do czasów rewolucji meksykańskiej. Lomnitz uznaje nacjonalizację śmierci za typową strategię meksykańską. Przedstawia również wpływ znaczenia śmierci na ukształtowanie się kultury popularnej, która wykorzystując sztukę, uczyniła ze śmierci narodowy, rozpoznawalny znak – totem Meksyku. Powyższy artykuł powstał na podstawie pracy doktorskiej autorki zatytułowanej „O ulotnej sztuce świętowania. Od *arte efimero* do instalacji świątecznych w przestrzeni Miasta Meksyk” napisanej pod kierunkiem dr hab. Kamili Baranieckiej, prof. IAIE PAN, obronionej w grudniu 2022 r.

² Znaczenie śmierci w różnych kontekstach w monografiach poświęconych temu zagadnieniu rozwijali m.in.: Le Goff, 1997; Aries, 1992; Vovelle, 2004; Delumeau, 1994; Huizinga, 1998.

mających miejsce przed i po pochówku, praktyk ludzkich związanych z martwym ciałem, wszelkiego rodzaju tabu oraz nakazów i zakazów, stały się załącznikiem ogromnego tematu studiów. Podobne zainteresowania towarzyszyły ciału zmarłego. Postawa człowieka wobec śmierci daje świadectwo o jego zwyczajach z życia oraz stosunku żywych do ciała zmarłego (zob. m.in. di Nola, 2006; Kubiak, 2014; *Antropologia śmierci*, 1993).

W Meksyku, w kraju, w którym idea i motyw śmierci są szczególnie żywe i obecne zarówno w wierzeniach, obrzędach, kulturze ludowej, jak i popkulturze, literatura na ten temat – nie tylko naukowa³ – jest szczególnie obfita. W stereotypowym, ugruntowanym przez przemysł turystyczny ujęciu Meksyk „słynie” z krwawych azteckich rytuałów, cukrowych czaszek darowanych na Święto Zmarłych oraz naigrywania się ze śmierci i pewnej z nią zażyłości.

Historia Meksyku i w jej kontekście historia stosunku do śmierci ma jasno określone okresy *przed* i *po*, a więc czasy *przed*-kolumbijskie i *po*-kolumbijskie, czasy rozwoju wielkich cywilizacji starożytnego Meksyku i czasy konkwisty wraz z jej europejskimi wpływami (Lomnitz, 2008, s. 14). Chilijski antropolog Claudio Lomnitz, autor monografii *Death and the Idea of Mexico* argumentuje, że czasy *przed* i *po*, w odróżnieniu od zintegrowanej historii Europy, doskonale odzwierciedlają fragmentaryzację nowożytnej historii Meksyku. Wspomniana fragmentaryzacja obecna jest przede wszystkim w okresie Kolonii, kiedy to społeczeństwo meksykańskie było jednocześnie europejskie i „obce” w znaczeniu Inni (*other*), a jednocześnie postrzegało siebie jako nację pochodzącą od śmiertelnego wroga. Ten naród wzajemnych wrogów wspólnie żył, nienawidził się i prokreował. Składał się z Kreolów, potomków białych kolonizatorów, następnie z rdzennej ludności, doświadczającej nieustannego wykluczenia oraz z narodowych protagonistów – Metysów (Lomnitz, 2008, s. 19–20). Zorganizowany system kast, do których należały powyższe grupy, odnosił się do ludności o mieszanym pochodzeniu i świadczył o próbach zachowania stopnia czystości rasy⁴.

3 Relację pomiędzy śmiercią i jej wymiarem eschatologicznym podejmowali w swoich dziełach literackich tacy autorzy meksykańscy jak: José Revueltas *El luto humano* (1943; książka nie została przetłumaczona na język polski [*Ludzka żałoba*]); Juan Rulfo *Pedro Páramo* (1955; I pol. wyd. 1966 *Pedro Páramo*, przeł. K. Wojciechowska); Octavio Paz *El laberinto de la soledad* (1950; pol. wyd. 1991 *Labirynt samotności*, przeł. J. Zych); Carlos Fuentes *La muerte de Artemio Cruz* (1962; pol. wyd. 1968 *Śmierć Artemia Cruz*, przeł. K. Wojciechowska); Jaime Sabines *Algo sobre la muerte del Mayor Sabines* (1986; książka nie została przetłumaczona na język polski [*O śmierci Majora Sabines*]).

4 Słowo kasta wywodzi się z łac. *casus*, co oznacza czysty.

W pierwszych latach konkwisty społeczność była podzielona na trzy grupy: rodowitych Hiszpanów, rdzenną społeczność oraz ludność pochodzenia afrykańskiego. W skład tej ostatniej wchodził zarówno niewolnicy, jak i ludzie wolni. System kast szybko zmienił swoją strukturę w wyniku mieszania się społeczności różniących się od siebie pochodzeniem i przynależnością do różnych grup etnicznych. Wyodrębniły się zatem następujące kasty: Hiszpanie, tzw. „półwyspiarze”, ludność urodzona w Hiszpanii i zamieszkująca tereny Meksyku. Stali oni najwyżej w hierarchii, zajmowali najważniejsze stanowiska państwowe i kościelne. Kolejni w systemie to Kreole (*Criollos*), ludność hiszpańskiego pochodzenia urodzona już na kontynencie amerykańskim. Mimo iż byli drugą co do „ważności” i liczebności kastą, nie powierzano im stanowisk państwowych. Kolejni w hierarchii to Metysi, których jedno z rodziców pochodziło z białej społeczności a drugie z rdzennej. Do kolejnych zaliczano rdzennych mieszkańców, Mulałów oraz Zambosów, czyli dzieci zrodzonych ze związku ludności pochodzenia afrykańskiego i rdzennego. Tak skonstruowany „naród wrogów” stanowił wobec siebie konkurencję, walczył o wpływy – poza odsuniętymi na bok ostatnimi trzema wymienionymi grupami. Doskonałą ilustracją opisaną hierarchii jest książka Ilony Katzew *Casta Paintings* (2004). Na podstawie zebranych danych ikonograficznych autorka pokazuje, że podział ten przekraczał kategorie grup społecznych, wyodrębniał bowiem znacznie więcej kast i niósł ze sobą o wiele dalsze implikacje: kulturowe i tożsamościowe.

W tym złożonym społeczeństwie grupą dominującą pod względem liczebności stali się pochodzący od wroga, czyli Hiszpanów, Metysi. Ci z kolei w ujęciu Octavio Paza są *hijos de la Chingada* – dziećmi zrodzonymi z gwałtu, synami Malinche⁵. Paz stawia teorię, że naród meksykański narodził się w wyniku gwałtu. *La Chingada* to figura mityczna „Matka otwarta, siłą zgwałcona lub uwiedziona. *Hijo de la Chingada* jest płodem zgwałcenia, porwania lub uwiedzenia” (Paz, 1991, s. 84). *La Chingada* to symbol konkwisty, symbol kobiety, również jedno z wyobrażeń macierzyństwa [tu: Indianki Malinche] zafascynowanej, uwiedzonej lub zgwałconej przez konkwistadorów [tu: Cortezą]. Sama Malinche to także symbol zdrady, a do *hijos de la Chingada*, synów Malinche, należą „obcokrajowcy,

5 Malinche – zwana również pod imionami Malintzin, Malinali, Malinalli, Doña Marina; indiańska tłumaczka i kochanka Hernána Cortésa, hiszpańskiego konkwistadora i zdobywcy Meksyku (Olko, 2010, s. 382).

źli Meksykanie, nasi wrogowie, nasi rywale. W każdym wypadku «inni». To znaczy ci wszyscy, którzy nie są tym, czym my jesteśmy. I tych innych określa się tylko tym, że są synami jakiejś tam matki, równie nieokreślonej i niejasnej, jak oni sami” (Paz, 1991, s. 71).

Opisana wyżej fragmentaryzacja i złożoność społeczeństwa meksykańskiego, miała wpływ również na postrzeganie pewnych idei. Obecne jest ono w opisach dokonywanych przez niektórych badaczy, starających się sklasyfikować „meksykańską postawę wobec śmierci”, znajdując w niej swego rodzaju makabryczność. Źródło tej makabryczności Jean Delumeau doszukuje się w rodzimych tradycjach przed-kolumbijskich (Delumeau, 1994, s. 53), choć jak zauważa Lomnitz, forma ta jest przecież dla Europejczyków dość znajoma, wystarczy bowiem spojrzeć na koncepcję śmierci i średniowieczną sztukę sakralną (Lomnitz, 2008, s. 18).

Ta makabryczność, której proveniencji Delumeau upatruje w tradycjach przed-kolumbijskich, stanowi według Andrésa Ortíza element „deformujący”, który wniknął w obecne wyobrażenia, jakie my badacze mamy na temat przedhiszpańskiej koncepcji śmierci (Ortíz, 1985, s. 7), dodałabym – meksykańskiej koncepcji śmierci w ogóle. Ortíz odwołuje się tu do procesu, który nazywa „meksykanizacją” czy też „aztekizacją” wszystkich grup rdzennych (Ortíz, 1985, s. 7). Aztekowie⁶ stali się do pewnego stopnia grupą „oficjalną”, „narodową”, a ponieważ sztuka tej grupy dotycząca śmierci została zachowana i rozpowszechniona, przyczyniła się do pewnej generalizacji prowadzącej do nadania cech kultury azteckiej innym grupom: Majom, Zapotekom czy Mixtekom. Stało się tak też dlatego, że w zabytkach tej kultury, jak w żadnych innych na terenie Meksyku, najwyraźniej zarysowała się idea śmierci, pozostawiając świadectwo zarówno w relacjach pisanych (kodeksy), słownych (mity) oraz wyobrażeniach plastycznych. Azteckie czaszki dekorowane mozaiką z turkusów, bogini ziemi, życia i śmierci Coatlicue [*Ta w Wężowej Spódnicy*]⁷, bogowie Quetzalcoatli

[*Upierzony Wąż*], Tezcatlipoca [*Dymiące Zwierciadło*; *Zwierciadło, które Sprawia, że Rzeczy Stają się Widoczne*] czy Huitzilopochtli [*Lewa Strona Kolibra*, bóg wojny], struktura z czaszek *tzompantli*⁸, pies Xoloitzcuintli⁹ przepływający zmarłych przez rzekę, utrwalony w figurkach ceramicznych przez kultury zachodniego wybrzeża¹⁰, rytualne składanie ofiar z ludzi pokazane w malowanych kodeksach i relacjach Hiszpanów trwają w pamięci zbiorowej współczesnych.

Głowa z obsydianu. Czas przed

„W Muzeum Narodowym w Meksyku (...) ujrzałem prekolumbijską głowę z obsydianu, na którą czekano dziś w Fundacji. Ten sławny zabytek widnieje sam jeden w gablotce, pod lustrem, które stanowi więź między dziełem a zwiedzającymi, podobnie jak zwierciadła, którymi zastąpiono bóstwa stanowią więź między wiernymi a sacrum. Odbija się w nim także ogromny witraż, poprzez który do Sali wkraczają drzewa – wielkie drzewa, potomkowie tych, które rosły nad kanałami azteckiej stolicy, gdzie Hiszpanie znaleźli «tyle przepięknych kwiatów i smutnych kartów». W tym cyklopicznym muzeum, jednym z najnowocześniejszych muzeów świata, Indianie przynoszą kwiaty idolom, które nie są jeszcze wyłącznie rzeźbami” (Malraux, 1978, s. 149–150). W powyższych słowach pobrzmiewa idea, zgodnie z którą francuski pisarz uznawał muzea sztuki nowoczesnej za małe czyścice służące kojarzeniu żywych z umarłymi (Malraux, 1978, s. 147). Kwiaty składane przed wizerunkami bogów, odbijały kosmologię sprzed kilku wieków.

Kierując uwagę ku koncepcji śmierci w przedhiszpańskim Meksyku, należy rozpoznać jej dwojake znaczenie. Pierwsze z nich odnosi się do systemu symbolicznego związanego z religią, koncepcją świata i jego dynamiką, w którym śmierć pojmowana jest jako *per se*, jako szczególne bóstwo obecne w kosmologii ludów mezoamerykańskich (zob. m.in. Frankowska, 1987; Olko, 2010; Vaillant, 1965). Rządzi ona w pewnych sferach: przebywa w świecie podziemnym, na

6 Aztekowie – mieszkańcy środkowego Meksyku, zamieszkujących te tereny w XII i XIII w. Jak pisze Justyna Olko (2010), choć dziś powszechnie określa się ich nazwą pochodzącą od ich mitycznej praojczyzny Aztlan, sami identyfikowali się z terminami Mexikowie (*mexica*) lub Tenochkowie (*tenochca*) – mieszkańcy Tenochtitlanu, stolicy imperium azteckiego na początku XV i XVI w. W źródłach pisanych występuje określenie „Aztekowie” (*azteca*), odnoszące się do wędrującej grupy, która w pewnym momencie przyjęła miano Mexików. Termin „Aztekowie” zyskał popularność w badaniach naukowych XIX i XX w. Odnoszony był głównie do założycieli Tenochtitlanu, a więc Mexików. Do dziś jest powszechnie używany i obejmuje wszystkie społeczności mówiące językiem nahuatl zamieszkujące Dolinę Meksyku, czyli centralny obszar imperium azteckiego (Olko, 2010, s. 98). W artykule, o ile przytoczone źródła nie wskazują inaczej, stosuję nazwę Aztekowie.

7 Tłumaczenia imion bogów podają za: Olko, 2010.

8 *Tzompantli* – obecność *tzompantli* zanotowano w wielu kulturach cywilizacji prekolumbijskich. Konstrukcje te, na których umieszczano czaszki jeńców wojennych i ofiar rytualnych odnaleziono m.in. w Chichén Itzá (kultura Majów), w Tula (Toltekowie) oraz w świątyni Templo Mayor (Aztekowie), której resztki znajdują się w centrum historycznym Miasta Meksyk. Odkryto w niej *tzompantli* składające się z około 60 tysięcy czaszek.

9 Xoloitzcuintli – bezwłosy pies meksykański. Pierwszy człon nazwy pochodzi od imienia boga Xólotl, kojarzonego z deformacją i zejściem do świata podziemnego, drugi zaś – itzcuintli w języku nahuatl oznacza psa. Dawniej często był wyobrażany w ceramice Colima (kultury zachodniego wybrzeża).

10 Kultury zachodniego wybrzeża rozwijały się na terytorium obejmującym dzisiejsze stany Colima, Nayarit, Jalisco, Sinaloa, Michoacán oraz częściowo stanu Guerrero y Guanajuato. Ich rozkwit przypada na 550 p.n.e. do 800 r. n.e.

dole, w miejscu ciemnym, które zamieszkują umarli, ale też Słońce kończy tam swoją dzienną wędrówkę. Druga zaś koncepcja dotyczy bliskich zmarłych, przodków. Zatem z jednej strony mamy do czynienia z pewną koncepcją śmierci występującą pod postacią bóstwa władającego światem zmarłych, z drugiej zaś, ze świętami poświęconym zmarłym przodkom (Ortiz, 1985, s. 7). W czasach kultur mezoamerykańskich oba te sposoby postrzegania śmierci zazębiały się, jednak nie były tożsame. Ortiz podkreśla, że nie w każdej kulturze przedhiszpańskiego Meksyku postrzeganie śmierci miało tak samo duże znaczenie i, jak ujmuje – „ten sam czar” (Ortiz, 1985, s. 7). Przykładem są choćby najwcześniejsze znaleziska archeologiczne, które dokumentują stosunek do życia i śmierci oraz dają nam pewien obraz tego, jak te zależności mogły wyglądać. I o ile znaleziska najwcześniejszych kultur są dość skąpe, to cywilizacja aztecka silnie już powiązała ideę życia dzięki śmierci z aktem indywidualnego umierania (Tomicki, 1986, s. 109). Należy dodać, że sztuka w czasach *przed-* pełniła funkcje pozaestetyczne, „w pierwotnych czasach kultura sztuka była najściślej związana z potrzebami życiowymi, biologicznymi, społecznymi, z potrzebą poznawania i komunikowania poznania, uznawaniem «wyższych potęg», a więc była związana z magią, wierzeniami religijnymi, mitami, wpleciona w życie praktyczne, była jego nieodłącznym elementem” (Gołaszewska, 1970, s. 178–179), choć jak podkreśla Ryszard Tomicki, to „nie oznacza bynajmniej zaprzeczenia istnieniu w każdej konkretnej społeczności określonych norm estetycznych będących wyrazem wrażliwości estetycznej społeczeństwa” (Tomicki, 1973, s. 214). Estetyka ta, w połączeniu ze złożonym panteonem bóstw i filozofią ludów Nahuatl¹¹, przybrała na znaczeniu wraz z przybyciem Azteków do Doliny Meksyku.

Pojawiają się nam już zatem trzy połączone ze sobą porządki. Pierwszy z nich – porządek ikonograficzny – odnajdujemy w znaleziskach archeologicznych. Są to zachowane artefakty: od najstarszej glinianej maski kultury Tlatilco okresu preklasycznego (1800 p.n.e.–100 n.e.), rozwijającej się w centrum Meksyku, po

najbardziej znane wyobrażenia ludów Nahuatl, w tym kultury azteckiej. Maski kultury Tlatilco przekazują istotną treść o dualności istnienia: życia i śmierci. Jej prawa strona przedstawia twarz ludzką za życia, lewa – pozbawiona skóry z widocznymi zębami i oczodołami – po śmierci. Począwszy od XI w. źródła archeologiczne dokumentujące kulturę ludów Nahuatl odkrywają przed nami *tzompantli*, czyli *lugar de cráneos* (miejsce czaszek): struktury, w których układało się głowy poświęconych wojowników. Z kolei najbardziej znane w popkulturze i przedstawiane bóstwa Azteków to np. Coatlicue, Huitzilopochtli, Tezcatlipoca czy Quetzalcoatl.

Z porządkiem ikonograficznym łączą się porządki mityczny i rytualny, bowiem idea śmierci przedstawiona w wyobrażeniach plastycznych odzwierciedlała filozofię obecną w życiu codziennym i rytualnym. Dawni Meksykanie traktowali śmierć jako coś koniecznego, co dotyka każdego. Cykle dnia i nocy, pory deszczowej i suchej były ekwiwalentem życia i śmierci. Śmierć stanowiła proces, stały element, który wyrażał się w mitach kosmogonicznych o kreacji świata i antropogonicznych o powstaniu człowieka. Dominowała wieloepokowa i katastroficzna wizja Wszechświata. Jeden z mitów o Czterech Słońcach opowiada o cyklach stworzenia świata, o walce pomiędzy dniem i nocą, pomiędzy bogiem Tezcatlipoca a bogiem Quetzalcoatl. Według wierzeń ludów Nahuatl (a także innych ludów Mezoameryki) istniały cztery światy związane z czterema słońcami ziemi, wiatru, ognia i wody, które kolejno były niszczone przez dominujące w nich żywioły. W każdym z nich ścierały się opozycyjne pierwiastki kosmosu, których konkretyzacjami były bóstwa patronujące poszczególnym epokom. Dały one początek piątemu obecnemu światu¹².

Różne wersje mitu o kreacjach kolejnych światów niosą ważny przekaz: świat, w którym żyjemy, nie powstał z jednorazowego aktu kreacyjnego. Wcześniejsze światy były niszczone, ale i piąty świat jest skazany na zagładę: targają nim trzęsienia ziemi i głód, życie jest niepewne i pełne nieszczęść. Pamiętając o kolejnych unicestwieniach świata, Aztekowie postrzegali śmierć jako przejście do „tamtego świata”, którego nie determinował styl prowadzenia życia na ziemi, a rodzaj śmierci i profesja zmarłego. Uczynków nie postrzegano w kategoriach dobra i zła, a zmarli nie mieli żadnej możliwości powrotu do „tego świata na ziemi”, aby od-

11 Nahuatl – grupa autochtonicznych ludów Ameryki Północnej mówiących różnymi odmianami języka nahuatl. Do tej grupy zaliczani są m.in. Toltekwie, Chichimekowie, Tepanakowie, Tlaxcallanie, Mexikowie (Olko, 2010, s. 99–102). Do naszych czasów zachowało się bogate dziedzictwo literackie ludów Nahuatl, różne gatunki piśmiennictwa codziennego i literackiego określanego mianem filozofii ludów Nahuatl. Są to poematy, pieśni, hymny religijne oraz przemowy. Teksty te zostały spisane przez zakonników hiszpańskich alfabetem łacińskim w języku nahuatl. Literatura ta przedstawia tradycje historyczne, spuściznę myślową ludów Nahuatl, a także liczne przekazy mitologiczne (León-Portilla, 2017).

12 Rozważania na temat mitu zob. m.in. Tomicki, 1985; Frankowska, 1987.

kupić swoje czyny. Idea śmierci była dialektyczna, co oznaczało, że „w życie wpisana jest śmierć, w śmierć wpisane jest życie” (Pomar, 1985, s. 66). Wierzono, że choć człowiek umiera, jego ród nadal żyje.

Związki życia i śmierci przedstawia wiele zachowanych świadectw. Są to relacje kronikarzy zawierające opis dawnych zwyczajów i rytuałów, artefakty kulturowe, sztuka, kosmowizja, a także malowane wstęgi papieru potocznie zwane kodeksami. Można z nich wyczytać sposób, w jaki upamiętniano zmarłych. To m.in. porządek rytualny. W wielu regionach przedhiszpańskiego Meksyku, powszechnym zwyczajem było sporządzanie zawiniątek pogrzebowych zmarłych, czyli rytuał „owijania” świętych przedmiotów i relikwii bóstw. W ten sposób przechowywano i strzeżono zamkniętą w ich wnętrzu substancję (Olko, 2010, s. 244). Zmarłych wyposażano w jadeity i kwiaty, bowiem wierzono, że miały one zdolność przyciągania boskich esencji. Cieleśne szczątki miały nie zostać zupełnie opuszczone przez składniki duchowe. Po pogrzebie zmarłych „karmiono” także oparami z kadzidła, wonią kwiatów oraz zapachami gotowanych pokarmów (Olko, 2010, s. 245). Sposób pochówku i zwyczaje pogrzebowe nie miały jednak jednorodnej formy w przedhiszpańskim Meksyku, współdzieliły pewne elementy, jak kwiaty składane u Majów i Azteków, różniły się jednak w zależności od kultury.

Czaszka z cukru. Czas po

Koncepcja śmierci zaczęła zmieniać się wraz z przybyciem Hiszpanów. Konkwista była końcem pewnego cyklu kosmicznego i ustanowieniem nowego królestwa boskiego (Paz, 1991, s. 89). W trakcie konkwisty zapoczątkowano niszczenie miejsc kultu bogów ludności nahuatlańskiej, wznoszenie krzyży, umieszczanie w dawnych świątyniach wizerunków świętych oraz masowe chrzty (Tomicki, 1986, s. 109). Zakonnicy, głosząc podstawowe zasady chrześcijańskie, starali się wykorzenić rdzenne zwyczaje i narzucić europejskie zwyczaje pogrzebowe zgodne z katolickim systemem religijnym, a wraz z nimi nową filozofię niosącą ślady średniowiecznej myśli eschatologicznej. Do koncepcji śmierci ludów Nahuja wprowadzili m.in. podział na piekło, niebo i czyściec, oraz odczucia strachu i lęku wobec śmierci, koncepcji w przedhiszpańskim Meksyku nieznanych. Niosą również ze sobą europejskie wyobrażenie śmierci: kostuchę z kosą, ledwo tłącą się świecą lub klepsydrą.

Alegoryczna koncepcja *danse macabre*, która w Europie w epoce baroku ponownie zatriumfowała, zgodnie z ikonograficznym przedstawieniem zrównywała wszystkich niezależnie od statusu: w obliczu śmierci wszyscy są równi. Zmieniła się koncepcja zależności życia i śmierci: od teraz, życie wieczne zależało od sposobu życia na ziemi. Idea ta obecna była w rzeczywistości meksykańskiej przez kilka stuleci, podczas których wykształciła się specyfika upamiętniania zmarłych. Rdzenne społeczności, zamieszkujące przede wszystkim obszary wiejskie oraz potomkowie przedhiszpańskich cywilizacji, połączyli dawne wierzenia z katolickimi obrzędami. W mieście sytuacja była już bardziej skomplikowana i zależała w dużej mierze od tego, czy żyli w nim potomkowie kolonizatorów, którzy zachowywali model katolicki, czy też inne grupy, które w praktyce religijnej łączyły elementy różnych wierzeń i rytuałów. Wizerunek ten, tak charakterystyczny dla wyobrażenia *danse macabre*, „meksykanizuje” się i przyjmuje z całą mocą w XIX w. za sprawą grafik José Guadalupe Posady (1852–1913) (Westheim, 1971, s. 10). Ten meksykański litograf za pomocą ilustracji z ironią, humorem i sarkazmem mówił o trudach, przykrościach i utrapieniach życia. Za oręż obrał motyw czaszki, przedstawiania żywych jako zmarłych na tle ówczesnych wydarzeń społecznych i politycznych. Ale *calavera* (czaszka) to także typ wierszyka, krótka forma literacka w formie satyry czy fraszki, której głównym tematem jest śmierć. Formę tę wykorzystywano do krytykowania, wychwalania lub drwiny zachowań ludzi (Pomar, 1985, s. 68). Zatem gatunek literacki, jak i rysunki występujące pod tą samą nazwą *calaveras*, stały się formą krytyki społecznej.

Tematami satyry były: polityka i politycy, korupcja, osoby publiczne. To była krytyka, która nie sprawiała ani oburzenia moralnego, ani protestów, ale wywoływała śmiech, ironiczny uśmiech, satyryczną uszczypliwość. Co istotne, „śmierć-Łysucha” (*muerte pelona*) w *calaveras* ma cechy bardzo ludzkie. Pojawia się jako złodziej-włóczęga, rowerzysta, toreador, jako pijak w jednej z *pulquerías*¹³, szewc, krawiec i murarz; w kapeluszu według najnowszej mody, wąsami i brodą. Paul Westheim konstatuje, że w żadnym z tych przedstawień nie jest straszdyłem, nie zapowiada nieuniknionego końca, nie jest też ani bardziej odrażająca, ani okropna niż ludzie (Westheim, 1971, s. 99–101). *Taniec śmierci* w Europie w XV i XVI w. służył jako

13 *Pulquería* – lokal, w którym podaje się *pulque*, czyli napój o niewielkiej zawartości alkoholu otrzymywany ze sfermentowanego soku agawy.

przestroga tym, którzy żyli w strachu przed śmiercią, jako wezwanie do rachunku sumienia, który miał posłużyć naprawie i opuszczeniu błędnej drogi obranej przez człowieka. Śmierć przedstawiana przez Posadę, czy też uogólniając – jego idea „meksykańskiej” śmierci, nie jest ani wyjątkowo ludzka, ani nadludzka, nie ma też nic ze zjawy. Być może dlatego nie pobudza ludzkiej wyobraźni do chorobliwego kręcenia się wokół tego co makabryczne. Przedstawienie śmierci pojawia się jako zgoła dobry kompan, któremu opowiada się żarty. Wydaje się, że nie jest zaprzeczeniem życia, a jego komplementarną częścią, głęboko zakorzenioną w świadomości ludzi.

Luis Cardoza y Aragón konkluduje, że Posada swoimi pracami łączy i jednocześnie oddziela dwa światy: świat sztuki wysokiej, monumentalnej, aspirującej do powszechnej (*popular*) oraz świat anonimowej sztuki ludowej, zredukowanej do ulotnego dźwięku. Z tego też powodu – przyznaje – jest ona nieporównywalnie daleko bardziej rozpowszechniona, ponieważ powszechność zawiera to w swojej naturze, materialnej i sentymentalnej, a nie intencjach czy dobrej woli (Cardoza y Aragón, 1963, s. 12). Grafiki Posady służyły ludziom, a jego sztuka gustowi polemizującego odbiorcy. Przekazywała emocje i znajomość czasów. Juan Larrea przyznał, że ich ogromna popularność sprawiła, iż stały się jedną z najbardziej rozpoznawalnych i unikalnych cech meksykańskiej sztuki ludowej, „narodowym totemem” (za: Cardoza y Aragón, 1963, s. 20). Tym narodowym totemem, przedstawianym nie tylko w grafikach Posady, ale i w innych dziełach kultury popularnej jest śmierć. Juan Larrea pisze: „Śmierć zamieniła się w coś, co – oh! ojczyzno gumy do żucia! – jest żute wszędzie, co jest przedmiotem codziennej komunii od dnia, w którym dziecko po raz pierwszy połknie te cukrowe czaszki ozdobione kobiecymi imionami” (za: Cardoza y Aragón, 1963, s. 26).

Zdaniem Lomnity, choć proces nacjonalizacji śmierci zachodził w XIX w. w różnych miejscach, to nie miał tak dużej mocy w historii żadnego innego narodu, jak meksykańskiego: „Nawet nie możemy opowiadać się za bliskim porównaniem pomiędzy meksykańską nacjonalizacją śmierci a rosyjską (czy też polską) próbą podbicia międzynarodowego rynku cierpienia. Podczas gdy rosyjskie uwznioślenie cierpienia nosi znamiona romantycznej tragedii zbiorowej zmiążdżonej przez ziemskie czy też niebiańskie siły, które pozostają poza wszelką kontrolą, meksykańska nacjonalizacja śmierci niesie ze sobą bardziej nihilistyczny, lekko-

duśny składnik. Jest współczesnym odnowieniem średniowiecznego tematu: śmierć przychodzi do nas wszystkich i ze wszystkich nas sobie drwi” (Lomnitz, 2008, s. 21).

Czaszka z papieru. Czas współ-tworzony

Współczesne postrzeganie uroczystości ku czci zmarłych badacze (Garciagodoy, 1998; Lomnitz, 2008) wywodzą z podziału między wsią a miastem, procesu, który miał miejsce w czasach Kolonii. Ideę podziału uroczystości na *popular* (miasto) i *folk* (wieś) łączą z procesem, który Guillermo Bonfil Batalla opisał w książce *México profundo. Una civilización negada* (2006). Bonfil Batalla widzi współistnienie różnych grup i społeczeństw na terenie Meksyku w przeciągu ostatnich 500 lat po rozpoczęciu konkwisty jako nieustanną konfrontację pomiędzy tymi, którzy starają się włączyć kraj w projekt cywilizacji zachodniej a stawiającymi opór, zakorzenionymi w mezoamerykańskim stylu życia. Projekt cywilizacji zachodniej pojawił się wraz z europejskimi najeźdźcami, ale nie został porzucony z uzyskaniem niepodległości: nowe grupy, które przejęły władzę, najpierw Kreole, a potem Metyysi, nigdy nie wycofali się z zachodniego projektu, tzn. zachodniego stylu życia. Różnice, które dzieliły te dwie grupy, wyrażały jedynie rozbieżności co do najlepszego sposobu realizacji tego samego projektu. Przyjęcie tego modelu doprowadziło do powstania, w ramach całego społeczeństwa meksykańskiego, państwa mniejszościowego, które organizowało się zgodnie z normami, aspiracjami i celami cywilizacji zachodniej, których nie podzielała (lub podzielała z innej perspektywy) reszta społeczeństwa meksykańskiego. Ten sektor, który ucieleśniał i napędzał dominujący projekt w Meksyku, Bonfil Batalla nazywa Meksykiem wyobrażonym (*México imaginario*) i przeciwstawia mu Meksyk głęboki (*México profundo*). Termin ten odnosi do tego, co „indiańskie” (*lo indio*), a to, co indiańskie daje panoramiczny obraz wszechobecności i wielopostaciowości kultur rdzennych w Meksyku. *México profundo* jest to zatem gwarant trwania cywilizacji mezoamerykańskiej, którą dziś uosabiają określone grupy – rdzenni mieszkańcy (*grupos indígenas*). Ich obecność widoczna jest także w sferach życia większości społeczeństwa narodowego. Autor pyta zatem: „co to oznacza dla naszej historii, dla naszej teraźniejszości i przede wszystkim dla naszej przyszłości współistnienie dwóch cywilizacji: mezoamerykańskiej i zachodniej” (Bonfil Batalla, 2006, s. 9).

Bonfil Batalla przyznaje, że relacje między *México profundo* a *México imaginario* były konfliktowe w przeciągu pięciu wieków ich konfrontacji. Meksyk wyobrażony wykluczał i negował cywilizacje mezoamerykańskie. Nie było miejsca na konwergencję cywilizacji, która zapowiedziałaby ich stopniowe łączenie się i udzielenie miejsca na nowy projekt, odmienny od tych pierwotnych, ale przez nie zasilanych. Proces, który miał miejsce, był zupełnie przeciwny: obie grupy stale się konfrontowały, czasem brutalnie, w aktach życia codziennego, realizując zasady swoich matryc cywilizacyjnych. Konfrontacja ta – jak ujmuje – nie odbywała się pomiędzy elementami kultury, ale pomiędzy grupami społecznymi: ich nosicielami, użytkownikami i twórcami. Obie te grupy nadal znajdują się po przeciwnej osi piramidy: u góry, mniejszościowa, ale dominująca społeczność o kolonialnym pochodzeniu – uczestnicy i promotorzy projektu Meksyku wyobrażonego, zaś u podstawy piramidy – społeczności, które ucieleśniają cywilizację mezoamerykańską.

Bonfil Batalla krytycznie odnosi się do procesu, który nastąpił wraz z uzyskaniem przez Meksyk niepodległości w 1821 r. Rzecz ujmuje wprost i konstatuje, że dekolonizacja Meksyku była niepełna: uzyskano niepodległość od Hiszpanii, ale nie zlikwidowano wewnętrznej struktury kolonialnej, ponieważ grupy, które sprawowały władzę od 1821 r., nigdy nie wyrzekły się cywilizacyjnego projektu Zachodu ani nie przeżyły zniekształconej wizji kraju, która jest zbieżna z punktem widzenia kolonizatora (Bonfil Batalla, 2006, s. 11). Tak więc projekty narodowe, według których organizowano społeczeństwo meksykańskie w różnych okresach jego niepodległej historii, były we wszystkich przypadkach projektami ujętymi wyłącznie w ramy cywilizacji zachodniej, w których na rzeczywistość głębokiego Meksyku nie ma miejsca, a co więcej, jest ona postrzegana jedynie jako symbol zacofania i przeszkodę do pokonania. Przyznaje jednocześnie, że *México profundo* to świat dynamiczny. Stawia opór, odwołując się do najróżniejszych strategii, w zależności od okoliczności dominacji, której podlega. Nie jest to świat pasywny, statyczny, ale żyje w ciągłym napięciu. Społeczności rdzenne nieustannie tworzą i odtwarzają swoją kulturę, dostosowują ją do zmieniających się nacisków, wzmacniają sferę własną i prywatną, czynią obce elementy kulturowe własnymi i oddają je na swoje usługi, cyklicznie powtarzają zbiorowe akty, które są sposobem wyrażania i odnawiania ich własnej tożsamości; milczą lub buntują się, zgodnie ze

strategią wypracowaną przez wieki oporu (Bonfil Batalla, 2006, s. 11).

Analizując obchody *Día de Muertos*, Juanita Garciagodoy (1998), a za nią Lomnitz (2008), odwołują się do idei autora *México profundo*, w myśl której formom upamiętnienia zmarłych w XIX-wiecznym Meksyku przypisują określenia *folk* i *popular*¹⁴. Podział ten miałby odzwierciedlać ówczesną stratyfikację społeczeństwa¹⁵. Pierwszy z terminów odnosi się do opisanego powyżej *México profundo*, identyfikowanym z rdzennymi społecznościami. Ich praktyki i uroczystości ku czci zmarłych – jak pisze Lomnitz – często stanowiły reinterpretację praktyk zakorzenionych w dawnym Meksyku – cywilizacjach mezoamerykańskich (Lomnitz, 2008, s. 273).

Drugi typ praktyk zwany *popular* badacze osadzają w miejskiej kulturze popularnej Miasta Meksyk (*urban popular culture*), wewnątrznie podzielonej na grupę tych, którzy uprawiają wysmiewającą, satyryczną i upolitycznioną lekturę Dnia Zmarłych (klasa niska) oraz grupę tych, którzy robią wszystko, aby zapomnieć lub zignorować Dzień Zmarłych, zastępując go praktykami proponowanymi przez Kościół. Ten typ zachowań Garciagodoy łączy z klasami średnią i wysoką, refleksja ta jednak nie obejmuje tego, co jest pomiędzy tymi dwoma formami. Beatriz Oliver Vega dodaje, że owe różnice jeszcze głębiej się zarysowują, kiedy artyści – przygotowujący instalacje artystyczne na Dzień Zmarłych w przestrzeni Miasta Meksyk – odchodzą od wizerunku śmierci wzbudzającej lęk na rzecz przedstawiania jej jako postaci wzbudzającej sympatię, np. w pozie baletnicy (Oliver Vega, 1991, s. 17).

Współcześnie tworzone instalacje na Dzień Zmarłych w przestrzeni Miasta Meksyk pokazują, że ich plastyczna strona nawiązuje do postaci czy też wyobrażeń dla tej uroczystości charakterystycznych. Obchodzone dziś Święto Zmarłych w Mieście Meksyk to wynik połączenia wielu tradycji *przed* i *po*, w ramach którego powstał wielowarstwowy, synkretyczny element bazujący na różnorodnych ikonografiach kulturowych. Artyści (wśród nich tzw. *cartoneros*) pracujący w technice *cartonería*, technice znanej na gruncie

14 W hiszpańskiej edycji książki Claudio Lomnitza *Idea de la muerte en México* (2006) terminy te odpowiednio są określone jako: *folklorica* oraz *popular* (2006, s. 262).

15 Opisany przez badaczy podział na dwa narody i w konsekwencji na elity i klasę popularną, czy na nowoczesność oraz modernizację, nie może być jedynym wyznacznikiem społeczeństwa meksykańskiego XVIII i XIX w. Ten podział naznaczony był silnym przenikaniem się elementów różnych kultur ze zróżnicowanym stopniem ich akceptacji i identyfikacji. W tym poliwalentnym społeczeństwie te dwie grupy zaznaczają się jednak najsilniej, jak też związane z tymi grupami i praktykowane przez nie święta, w tym Święto Zmarłych.

europiejskim pod nazwą *papier-mâché*, łączą i zbierają w swoich pracach różne wątki z wydarzeń historycznych *przed i po*. Odzwierciedlają w nich tendencje społeczne i gusta związane z danym momentem historycznym, przewijają losy i czyny bohaterów oraz herosów kulturowych, najważniejszych bogów azteckich, a także i ich symbole. Warto podkreślić, że choć strona ikonograficzna wytworów związanych ze świętem *Día de Muertos* nawiązuje do wierzeń i tradycji katolickich oraz społeczności rdzennych, to jednak nie włącza weń kosmowizji i systemu wierzeń ludów Mezoameryki, tak jak postrzegały je dawne cywilizacje.

W dzisiejszych obchodach dawne idee nie są obecne w sensie filozoficznym czy praktycznym, są one natomiast widoczne w porządku ikonograficznym. Odnajdziemy w nim szereg nawiązań do panteonu bóstw azteckich, do bogów takich jak: Tezcatlipoca, Huitzilopochtli, Quetzalcoatl, Mictlanteuctli [*Pan Krainy Zmarłych*], bogini Coatlicue, ich wyobrażeń, symboli im towarzyszących i utożsamianych ze śmiercią. Tymi symbolami są: papierowe czaszki układane na wzór *tzompantli*, maski przedstawiające dwoistą naturę życia i śmierci i pomalowane w ten sposób twarze uczestników, pieszczelne na słodkich chlebach zwanych *pan de muertos*, cukrowe czaszki z wypisanym imieniem czy kolorowe „dywany” usypane z ziaren, nasion, kolorowych trocin i płatków kwiatów ze wzorami zarówno prekolumbijskimi, jak i katolickimi, kadzidło *copal* i kolejne poziomy Mictlanu¹⁶ odzwierciedlone (choć nie zawsze) w strukturze ołtarzy poświęconych zmarłym.

W rezultacie połączenia różnych porządków symbolicznych, powstało w Mieście Meksyk zjawisko, którego oderwany od rodzinnych uroczystości charakter, sprzyjał rozwojowi procesu określonego przez Lomnitza „nacionalizacją” śmierci. Zjawisko to jest dziś paradygmatycznym przykładem nie tylko kulturowego *mestizaje* i rewolucyjnej mocy grafik José Guadalupe Posady. Miejskie obchody *Día de Muertos* stanowią wykreowany na przestrzeni lat byt, z którym identyfikują się turyści i któremu sprzyjają władze miasta. Te ostatnie, wychodząc naprzeciw oczekiwaniom przyjezdnych, widzą w nich okazję do stworzenia nowego produktu popkulturowego zarówno dla mieszkańców, jak i przyjezdnych, produktu turystycznego, wokół którego rozwija się przemysł oferujący rozległą ikonografię śmierci.

Dynamikę święta współtworzonego przez czynniki ludzkie i popkulturowe, podkreśla nieustanne włączanie weń nowych symboli i ich adaptacja w ramach obchodów. Zintensyfikowały się one w 2016 r., kiedy to po raz pierwszy w Mieście Meksyk odbyła się parada wprost nawiązująca do pochodów przedstawionego w sekwencji otwarcia 24. filmu z serii przygód agenta 007 Jamesa Bonda. Pierwsze sceny *Spectre* (2015) nakręcono w centrum historycznym Miasta Meksyk. Tu swój początek miała również parada. „Musieliśmy stworzyć karnawał z okazji Dnia Zmarłych, bo po Jamesie Bondzie turyści zaczną tu przyjeżdżać, szukać karnawału z filmu i nic nie znajdując – powiedział meksykański sekretarz turystyki Enrique de la Madrid Cordeiro” (za: Synowiec, 2016). Karnawałowy „pochód z Bonda” szybko stał się częścią obchodów *Día de Muertos*. I tak jak w filmie, w kolejnym roku po premierze odbyła się parada, której uczestnicy mężczyźni i kobiety, tancerze, muzycy, clowni, szcudlarze mieli twarze wymalowane w trupie czaszki. Umarli z białymi licami, sińcami pod oczyma, z imitacją szwów wokół czarnych ust przechadzali się ulicami. Nawet tancerze *concheros*¹⁷ – ubrani w charakterystyczną krótką spódniczkę (*naguillas*) z zarzuconą na plecach pelerynką i udekorowani różnego rodzaju ozdobami wykonanymi z piór i muszli – mieli w ten sposób pomalowane twarze. W korowodzie pojawiały się osoby z minionych wieków, elegancko ubrane kobiety w długich sukniach i kapeluszach, panowie w garniturach, w charakterystycznych spodniach w paski, w białej koszuli, kamizelce i we fraku. Melonik na głowie, laska w ręku, cygaro w ustach. Na głowach pań kapelusze ozdobione kwiatami, jak na grafikach Posady. Mieszały się różnorodne style. Nawiązywały do różnych symboli i okresów historycznych. To znak współczesności, kiedy filmy i popkultura mają wpływ na tworzenie nowych tradycji i kreację miejskiej rzeczywistości, kiedy obrazy dominują nad narracją. Związane jest to z tym, że – jak twierdzi Dominic Strinati – coraz bardziej społeczeństwo konsumuje obrazy i znaki dla nich samych aniżeli ze względu na ich użyteczność albo dla głębszych wartości, które mogą symbolizować. „Konsumujemy obrazy i znaki kultury właśnie dlatego, że są to obrazy i znaki nie zważając na ich użyteczność i wartość. Jest to oczywiste w samej kulturze popularnej, gdzie wygląd zewnętrzny i styl – to, jak rzeczy wyglądają – oraz zaba-

16 Mictlan – świat podziemny, miejsce zmarłych.

17 *Concha* – (hiszp.) muszla. *Concheros* określa tancerzy, którzy mają bransolety na rękach i kośćkach dekorowane muszelkami. Wydają one charakterystyczny dźwięk podczas tańca.

wa i żart dominują nad treścią i znaczeniem” (Strinati, 1998, s. 180). To gra licznymi konwencjami i cytataми kulturowymi.

We współczesnym Meksyku miejska kultura popularna pokazuje pewnego rodzaju „zażyłość” ze śmiercią. Ale bliskość ta przejawia się przede wszystkim w oprawie wizualnej, która z jednej strony wykorzystywana jest do krytyki wydarzeń społecznych i zwraca uwagę na trudne społecznie zagadnienia, z drugiej zaś – pod względem artystycznym – czerpie inspiracje z różnych porządków zarówno od dawnych ludów Nahuja, jak i późniejszego XIX-wiecznego procesu poszukiwania meksykańskości. *Calaveras* zyskują lokalny charakter, mogą portretować konkretne osoby, jak i ogólną grupę zawodową, w sposób satyryczny przedstawiają osoby publiczne. Należy jednak pamiętać, że humor i satyra polityczna jest typową obroną w meksykańskiej tradycji *burla* (naśmiewania się) (Masuoka, 1994, s. 58). I o ile ten charakter świętowania jest obecny w mieście, to nie należy go utożsamiać z całym Meksykiem, zwłaszcza regionalnym.

Świętowanie *Día de Muertos* daje głos meksykańskiej unikalności, która wyraża się w ekspresji artystycznej. Meksykanie poprzez podejście satyryczno-ironiczne osławiają śmierć, choć bez wątplenia, w całej tej zabawie zachowują szacunek. Sama perspektywa śmierci, zarówno dla Meksykanów, jak i całej ludzkości jest czymś przykrym, jednak – jak sami o sobie mówią – różnią się od innych narodów, ponieważ nadają śmierci charakter *familiar* i *cotidiano* (Oliver Vega, 1991, s. 18). I zdaje się, że wielość znaczeń hiszpańskiego *familiar*, doskonale określa stosunek do śmierci: rodzinny i domowy, zwyczajny i prosty, zażyły i poufaty, a jednocześnie potoczny i codzienny (*cotidiano*). Jednak oddaje się jej szacunek, który przejawia się w różnych praktykach i formach artystycznych. I być może, jak pisze Lomnitz, to popkulturowe upiększanie śmierci, z echem tradycji azteckich i katolickich, stało się perfekcyjnym ucieleśnieniem kulturowej hybrydy – *mestizaje*. Dyskurs tych tradycji obecny jest w instalacjach. Współczesne miejskie obchody Święta Zmarłych to wielowarstwowy system, który transmituje i komunikuje zachowaną wiedzę i praktyki, pamięć i złożoną meksykańską tożsamość. To repertuar, który z jednej strony poprzez instalacje ucieleśnia pamięć, z drugiej wprowadza wiele nowych i współczesnych elementów (Taylor, 2003). Te wielopoziomowe zna-

czenia odpowiadają na potrzeby uczestników, świadków, artystów biorących udział w wydarzeniach.

Termin *mestizaje* nie jest terminem nowym. I choć w pierwszym, pierwotnym znaczeniu odnosi się do biologicznych konotacji, dziś jego rozumienie bardziej kładzie akcent na kulturowe połączenie, fuzję, hybrydę, „która ma historię, opowiada historię i ucieleśnia historię” (Taylor, 2003, s. 94). Termin ten doskonale opisuje synkretyczny charakter opisywanego problemu, który na różnym etapie historycznym opowiada swoją historię, za każdym razem zmodyfikowaną, zmienną. Wydaje się, że jednocześnie metropolitańskie obchody Dnia Zmarłych świadczą o kompromisie między tym, co nowe i oryginalne, a tym, co chrześcijańskie i mezoamerykańskie.

Dzień Zmarłych obchodzi się uroczysto zarówno w społecznościach wiejskich, jak i w mieście, choć są to dwa odmienne rodzaje świętowania. Społeczności rdzenne, które świętują *Días de Muertos*, są odwiedzane przez innych Meksykanów (i turystów zagranicznych), którzy niekoniecznie traktują to święto jako część własnej rodzimej i społecznej tradycji, ponieważ w sensie religijnym jej nie praktykują. Mogą natomiast włączyć elementy święta do własnej identyfikacji tożsamościowej z tym, co meksykańskie. Juanita Garcíagodoy zwraca uwagę na bardzo ważny szczegół: Meksykanie, często ci religijnie niepraktykujący, identyfikują się z fiestą, ponieważ „jest bardzo ładna, bardzo tradycyjna, bardzo meksykańska” (Garcíagodoy 1998, s. 67). Mimo że niektórzy nie składają ofiar za swoich zmarłych, to lubią zjeść *pan de muerto*, darować czaszki z cukru – ponieważ taka jest tradycja (Garcíagodoy, 1998, s. 67).

Narodowemu charakterowi fiesty sprzyja identyfikacja ze współobywatelami, ciągłość z rzekomo wspólną przeszłością i usankcjonowanie święta przez rząd. Jak pisał Paz, Meksykanin kocha świętować, Garcíagodoy dodaje – bo fiesta jest bardzo meksykańska i ponieważ „jesteśmy Meksykanami” (Garcíagodoy, 1998, s. 73). Zapewne o tej wspólnej identyfikacji ze świętem przemawia sposób odnoszenia się do śmierci i zmarłych, a w konsekwencji do życia. Sposób to wyjątkowy w skali światowej, skoro święto od 2007 r. znalazło się na światowej liście niematerialnego dziedzictwa UNESCO. Ten szczególny charakter wytworzenia pewnej wielowarstwowej koncepcji śmierci, a w jej wyniku – świętowania, zdecydowanie odróżnia Meksykanów od innych nacji.

BIBLIOGRAFIA

- Antropologia śmierci. Myśl francuska.* (1993). S. Cichowicz, J.M. Godzimirski (wybór i tłum.). Warszawa: PWN.
- Ariès, P. (1992). *Człowiek i śmierć* (przeł. E. Bąkowska). Warszawa: PIW.
- Bonfil Batalla, G. (2006). *México profundo. Una civilización negada*. México: DEBolsillo.
- Cardoza y Aragón, L. (1963). *José Guadalupe Posada*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Oliver Vega, B. (1991). *Los días de muertos. Una costumbre mexicana*, E. Cortés Ruiz, B. Oliver Vega, C. Rodríguez Lazcano, D. Sierra Carrillo, P. Villanueva Peredo (coord.). México: GV Editores.
- Delumeau, J. (1994). *Grzech i strach. Poczucie winy w kulturze Zachodu XIII–XVIII wieku.* (przeł. A. Szymanowski). Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX, Oficyna Wydawnicza Volumen.
- Frankowska, M. (1987). *Mitologia Azteków*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Garciagodoy, J. (1998). *Digging the Days of the Dead*. Colorado, USA: University Press of Colorado.
- Gołaszewska, M. (1970). *Świadomość piękna*. Warszawa: PWN.
- Huizinga, J. (1998). *Jesień średniowiecza* (przeł. T. Brzostowski). Warszawa: PIW.
- Katzew, I. (2004). *Casta Painting. Images of Race in Eighteenth-Century Mexico*. New Heaven and London: Yale University Press.
- Kubiak, A.E. (2014). *Inne śmierci. Antropologia umierania i żałoby w późnej nowoczesności*. Kraków: Universitas.
- Le Goff, J. (1997). *Narodziny czyścica* (przeł. K. Kocjan. Postowie Z. Mikołajko). Warszawa: PIW.
- Leon-Portilla, M. (2017). *La filosofía nahuatl estudiada en sus fuentes* (wstęp A.M. Garibay). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Lomnitz, C. (2008). *Death and the Idea of Mexico*. New York: Zone Books.
- Malraux, A. (1978). *Głowa z obsydianu* (przeł. A. Tatariewicz. Pośl. R. Caillois). Warszawa: PIW.
- Masuoka, S. (1994). *En Calavera. The Papier-Mâché Art of the Linares Family*. Los Angeles: UCLA Fowler Museum of Cultural History.
- di Nola, A.M. (2006). *Triumf śmierci. Antropologia żałoby* (przeł. J. Kornecka). Kraków: Universitas.
- Olko, J. (2010). *Meksyk przed konkwistą*. Warszawa: PIW.
- Ortiz, A. (1985). Santos, calaveras y muertos: la búsqueda de una raíz. Entrevista a Carlos Navarrete. *México Indígena: Ceremonias de muertos*, Instituto Nacional Indigenista, 7(listopad–grudzień), 4–12.
- Paz, O. (1991). *Labirynt samotności* (przeł. J. Zych). Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Pomar, M.T. (1985). El concepto de la muerte en México. *México Indígena. Ceremonias de muertos. Culto funerario en diversas comunidades indígenas*, 7(listopad–grudzień), 65–70.
- Strinati, D. (1998). *Wprowadzenie do kultury popularnej* (przeł. W.J. Burszta). Warszawa: Wydawnictwo Zysk i Spółka.
- Synowiec, O. (2016, 10 sierpnia). Za sprawą agenta 007 Meksyk będzie mieć nową tradycję. *Wysokie Obcasy*. Pobrane z: <https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,138929,20523062,za-sprawa-agenta-007-meksyk-bedzie-miec-nowa-tradycje.html>
- Taylor, D. (2003). *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in Americas*. Durham–London: Duke University Press.
- Tomicki, R. (1973). Sztuka jako «rzeczywistość jedyna» w kulturze ludów Nahuatl w XV–XVI wieku. *Etnografia Polska*, 17(2), 213–224.
- Tomicki, R. (1985). Struktura epok świata w mitologii nahuatlańskiej. Nowa interpretacja wersji z „Histoire du Mechique”, „Leyenda de los Soles” i „Historia de los mexicanos por sus pinturas”. *Etnografia Polska*, 29(1), 107–132.
- Tomicki, R. (1986). Drogi w zaświaty. Materiały do eschatologii Azteków. *Polska Sztuka Ludowa*, 40(1–2), 109–114.
- Vovelle, M. (2004). *Śmierć w cywilizacji Zachodu: od roku 1300 po współczesność* (przeł. M. Ochab, M. Sawiczewska–Lorkowska, D. Senczyszyn, T. Swoboda). Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria.
- Westheim, P. (1971). *La Calavera*. México: Ed. Era.



Fot. 1. *Tzompantli*, fragment instalacji wykonanej z okazji obchodów Dnia Zmarłych, Miasto Meksyk, 2008 r. | fot. M. Skwirowska

Phot. 1. *Tzompantli*, fragment of an installation made for the Day of the Dead celebrations, Mexico City, 2008 | photo by M. Skwirowska



Fot. 2. Xoloitzcuintli przepływający przez rzekę zmarłego, fragment instalacji wykonanej z okazji obchodów Dnia Zmarłych, Miasto Meksyk, 2008 r. | fot. M. Skwirowska

Phot. 2. Xoloitzcuintli bringing a dead man across the river, fragment of an installation made for the Day of the Dead celebrations, Mexico City, 2008 | photo by M. Skwirowska



Fot. 3. *La Catrina* | aut. Adalberto Álvarez, Museo de Cartonería, Santa Catarina Ayotzingo, 2008 r. | fot. M. Skwirowska

Phot. 3. *La Catrina* | aut. Adalberto Álvarez, Museo de Cartonería, Santa Catarina Ayotzingo, 2008 | photo by M. Skwirowska



Fot. 4. *Si Adelita se fuera con otro* [Gdyby Adelita poszła z innym], aut. Adalberto Álvarez, fragment instalacji wykonanej z okazji obchodów Dnia Zmarłych, Miasto Meksyk, 2008 r. | fot. M. Skwirowska

Phot. 4. *Si Adelita se fuera con otro* [If Adelita were to leave with another man], aut. Adalberto Álvarez, fragment of an installation made for the Day of the Dead celebrations, Mexico City, 2008 | photo by M. Skwirowska



Fot. 5. Obchody Dnia Zmarłych, cmentarz w Tzintzuntzan, 2009 r. | fot. M. Skwirowska

Phot. 5. Day of the Dead celebrations, Tzintzuntzan cemetery, 2009 | photo by M. Skwirowska

Katarzyna Pietrucka

Muzeum Okręgowe w Toruniu
k.pietrucka@muzeum.torun.pl

Wystawa stała „Toruń i jego historia” w Muzeum Historii Torunia

Permanent exhibition “Toruń and its History” at the Museum of the History of Toruń

Abstrakt: W latach 2010–2011 w ramach projektu „Toruń – Hanza nad Wisłą” przeprowadzono prace, które przy okazji generalnego remontu całego budynku, przystosowały go dla potrzeb wystawienniczych późniejszego Muzeum Historii Torunia. Kolejnemu oddziałowi Muzeum Okręgowego w Toruniu początek dała oddana do użytku 28 kwietnia 2012 r. projekcja multimedialna „Księga Toruń 3D”. Prezentuje ona historię miasta w kilkunastominutowym filmie w technologii 2 i 3D. Rok 2012 stanowił początek prac, które zakończono w 2015 r. Wystawa tworzona była etapami zarówno ze względu na długą chronologię dziejową, jak i różnorodność wydarzeń historycznych, które miała pokazać. Ekspozycja ulokowana jest na pięciu poziomach gmachu Domu Eskenów i obejmuje dzieje miasta aż do 1990 r. Zbudowana została za pomocą nowoczesnych środków wystawienniczych, które pozwoliły przedstawić skomplikowaną i wieloletnią historię Torunia.

Słowa kluczowe: Muzeum Okręgowe w Toruniu, Muzeum Historii Torunia, wystawa „Toruń i jego historia”

Abstract: In 2010–2011, as part of the ‘Toruń – Hanza on the Vistula River’ project, work was carried out which, together with a general renovation of the entire building, adapted it for the exhibition needs of the later Museum of the History of Toruń. Another branch of the District Museum in Toruń was opened on 28 April 2012 with the multimedia projection ‘Toruń 3D Book’. It presents the history of the city in a several-minute film in 2 and 3D technology. 2012 marked the beginning of the work, which was completed in 2015. The exhibition was created in stages both because of the long historical chronology and the variety of historical events it was intended to show. The exhibition is located on five levels of the Esken House building and covers the history of the city up to 1990. It was built using modern exhibition means to present Toruń’s complex and long history.

Keywords: District Museum in Toruń, Museum of the History of Toruń, “Toruń and its History” exhibition

Rys historyczny budynku Muzeum Historii Torunia

Dom Eskenów, zwany także Pałacem Eskenów, wzniesiono w 2. poł. XIV w. Jego pierwszym właścicielem był burmistrz Henryk Hitfeld (zm. 1398). Od 1518 r. kamienica przeszła w ręce kolejnego burmistrza toruńskiego Franciszka I Eskena (ok. 1472–1537) i na następne dwa wieki została siedzibą rodową rodziny Eskenów. Około 1590 r. zmieniono charakter gotyckiego domu

mieszkalnego na renesansową rezydencję mieszczańską. Wzbogacono ją o jeden z najpiękniejszych portali w Toruniu, wykonany z szarego piaskowca oraz bramę wejściową z przedstawieniem losów syna marnotrawnego. Szczęśliwie portal zachował się nad wejściem do Domu Eskenów, a brama wejściowa prezentowana jest w Ratuszu Staromiejskim. Kolejne lata przyniosły następne zmiany właścicieli. Od około 1825 r.

budynek przystosowywany został do celów magazynowych, a w 1844 r. przeszedł w ręce firmy kupieckiej Ludwik Anton Damman i Kordes. To właśnie oni przebudowali kamienicę w stylu klasycznym i przeznaczili ją na spichrz. Zmienili także układ kondygnacyjny oraz otwory okienne i dach. Po II wojnie światowej gmach nadal pełnił funkcję magazynową. Powojenny czas przyniósł zmiany w roku 1965. Wtedy to wykupiono dwa XVIII-wieczne spichlerze przy ul. Ciasnej dla potrzeb Działu Archeologii muzeum. Trzy lata później rozpoczęto przeprowadzkę do wyremontowanych budynków przy ul. Ciasnej 4 i 6, a w 1975 r. otworzono stałą wystawę archeologiczną „Zapisane w ziemi” w kolejnym budynku – numer 8 (Uziembło, Wawrzykowska, 2011, s. 139–140). Pod koniec lat 70. i na początku lat 80. XX w. stwierdzono, że muzeum potrzebuje kolejnej jednostki, która gromadziłaby zbiory historyczne w jednym miejscu, tj. Oddziału Historii i Dziejów Miasta Torunia. Jego siedzibą miał zostać Dom Eskenów przy ul. Łaziennej 16, który sąsiedował z istniejącym już w kamienicach przy ul. Ciasnej, Oddziałem Archeologii. W końcu 1989 r. budynek został oddany do użytku dla nowego oddziału muzeum (Mierzejewska, 2011, s. 206).

Remont i przystosowanie budynku do potrzeb ekspozycji stałej „Toruń i jego historia”

Do 2010 r., w którym to rozpoczęto prace remontowe i dość znacznie przebudowano sale wystawowe, zmieniając koncepcję i przynależność wnętrz, prezentowano w budynku dwie wystawy stałe: historyczną „Toruń 1793–1920. Miasto pogranicza” oraz archeologiczną „Odkrywanie przeszłości”. Pierwsza opowiadała o dość trudnym czasie dla Torunia, a mianowicie o okresie zaborowym. Kuratorem otwartej w 2000 r. wystawy oraz autorem katalogu był Bogusław Uziembło. Druga ekspozycja przenosiła zwiedzających w odległe czasy pradziejów i wczesnego średniowiecza, pokazując osadnictwo Torunia i jego okolic (Bielińska-Majewska, 2020, s. 366–367), a autorem scenariusza, powstałej w 1999 r. ekspozycji, była Bogusława Wawrzykowska (Uziembło, Wawrzykowska, 2011, s. 145).

W latach 2010–2011 w ramach projektu „Toruń – Hanza nad Wisłą”¹ przeprowadzono prace, które przy okazji generalnego remontu całego budynku przystosowały go dla potrzeb wystawienniczych późniejsze-

go Muzeum Historii Torunia. Wówczas to powiększono metraż powierzchni wystawienniczej, na której przez kolejne lata tworzono wystawę stałą „Toruń i jego historia”. Pierwszym etapem późniejszego Muzeum Historii Torunia była oddana do użytku 28 kwietnia 2012 r. projekcja multimedialna „Księga Toruń 3D”. Prezentuje ona historię miasta w kilkunastominutowym filmie w technologii 2 i 3D, wykonanym na podstawie narracji historycznej, napisanej przez obecną dyrektorkę Muzeum Okręgowego w Toruniu panią Aleksandrę Mierzejewską, a wspartej konsultacjami prof. dr. hab. Romana Czai z Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Film do dzisiejszego dnia cieszy się wielkim zainteresowaniem. W ówczesnym muzealnictwie był to trend wciąż jeszcze nowatorski, a muzeum mogło zapisać się na liście nielicznych przedstawiających dzieje w taki właśnie sposób².

Koncepcja, projekt, przetargi, wykonawcy

Rok 2012 stanowił początek prac, które w roku 2015 osiągnęły pełną formę i wypełniły budynek historią Torunia. Wystawa tworzona była etapami zarówno ze względu na długą chronologię dziejową, jak i różnorodność wydarzeń historycznych, które miała pokazać. Nie bez znaczenia były także plany wystawiennicze Muzeum Okręgowego, jak i kwestie logistyczne czy finansowe. Zaplanowano budowę ekspozycji na okres czterech lat według chronologii historycznej, którą przyporządkowano do poszczególnych kondygnacji budynku. Właśnie z tego powodu uznano, że nie obejdzie się bez koncepcji i projektu na aranżację plastyczną całego przedsięwzięcia. Na bazie scenariusza merytorycznego przygotowanego przez Dział Historii i Dziejów Miasta Torunia, Dział Archeologii i przy wsparciu konsultantów z ramienia Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, dokonano pierwszego przetargu na całość projektu. Rozstrzygnęli go komisyjnie przedstawiciele Muzeum Okręgowego w Toruniu w osobach dr. Marka Rubnikowicza (ówczesnego dyrektora), Aleksandry Mierzejewskiej (ówczesnej kierownik Działu Historii i Dziejów Miasta Torunia), Katarzyny Pietruckiej (pracownika Działu Historii i Dziejów Miasta Torunia i koordynatora całego przedsięwzięcia z ramienia muzeum) oraz przedstawicieli instytucji zewnętrznych, takich jak Teatr Lalek „Baj Pomorski”, który reprezentował w obradach jury dyrektor teatru

1 Projekt Biura Toruńskiego Centrum Miasta realizowany w partnerstwie z Lokalną Organizacją Turystyczną „Liga Polskich Miast i Miejsc UNESCO”, w latach 2007–2011.

2 Aranżację sali oraz wykonanie filmu w projekcji 2 i 3 D, w ramach projektu „Toruń – Hanza nad Wisłą” (umowa nr POIG.06.04.00-00-011/10), wykonała krakowska firma NOLABEL.

Zbigniew Lisowski i Uniwersytet Mikołaja Kopernika, który reprezentował prof. dr hab. Roman Czaja. Bez dyskusyjnie zachwycała wszystkich koncepcja przygotowana przez warszawską firmę ASC Studio, reprezentowaną przez Annę Skołożynską-Ciecierę. To właśnie ta firma wygrała później przetarg na projekt plastyczny pierwszej części ekspozycji (prahistoria i średniowiecze). Obejmował on także realizację zadania na zasadzie „zaprojektuj i wykonaj” i zamknął pierwszy etap realizacji wystawy stałej „Toruń i jego historia”, zabudowując wystawienniczo parter Domu Eskenów w 2012 r. Kolejny rok przyniósł zmiany w sposobie prac. Zdecydowano wówczas, że dalsze części powstaną na bazie kilku przetargów każdorazowo celowanych do konkretnych elementów wystawienniczych. Od tego momentu co roku rozpisywane były już odrębne przetargi na wykonanie różnych elementów ekspozycji, takich jak zabudowy, gabloty, multimedia, wsady multimedialne, projekty plastyczne, wydruki wielkoformatowe itp. Od roku 2013 projektem i aranżacją plastyczną wystawy zajmowała się wrocławska firma Sowa-Szenk, a przez następne lata zmieniali się jedynie poszczególni wykonawcy. Tak też w roku 2013 kolejne firmy z całej Polski³ zajęły się montażem. Wtedy to stworzono część ekspozycji stałej, która objęła I piętro Domu Eskenów i opowiedziała o Toruniu w okresie nowożytnym. W roku 2014 muzeum wzbogaciło się o kolejną część wystawy opowiadającą o czasach zaborów, II Rzeczypospolitej i II wojny światowej. Wszystko to za sprawą firm zewnętrznych⁴. Całości dopełnili ostatni już wykonawcy i w roku 2015 zakończono budowę wystawy „Toruń i jego historia”⁵. Wówczas wykonano także wszystkie uzupełnienia do istniejących już części ekspozycji oraz zbudowano sale edukacyjne w piwnicach budynku, a powstały one we współpracy merytorycznej z Działem Edukacji⁶. Wte-

dy to mogliśmy mówić, że ekspozycja (jako jedyna na tę skalę w mieście) opowiadająca tak szczegółowo o dziejach Torunia, stała się faktem, a wystawa która docelowo stać miała się jednocześnie Muzeum Historii Torunia, sięgnęła rangi nowoczesnej i zbudowanej według najnowszych trendów wystawienniczych (Kamińska, 2015, s. 59–61).

Przez wszystkie lata tworzenia wystawy pisane były wnioski o dofinansowanie do Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Z czterech napisanych wniosków, aż trzy okazały się sukcesem – na drugą część wystawy uzyskaliśmy dofinansowanie w kwocie 80.000, na trzecią mieliśmy już 200.000 dodatkowych środków, a koszty ostatniej części montażowej uzupełnione zostały aż o 210.000 złotych.

Wystawa stała „Toruń i jego historia” – scenariusz, konsultacje i trudy pracy wystawienniczej

Wspomniany wyżej scenariusz merytoryczny wystawy towarzyszył jej autorom przez cały czas montowania ekspozycji. Początkowo stworzono zespół składający się z pracowników Działu Historii i Dziejów Miasta Torunia – Katarzyny Pietruckiej (koordynatora), dr Iwony Markowskiej (obecnie kierownik Działu Historii i Dziejów Miasta Torunia) i Roberta Żytkowicza. Pierwszy i ostatni etap (średniowiecze i okres powojenny wraz z uzupełnieniami) wykonany został przez Katarzynę Pietrucką i dr Iwonę Markowską, wszystkie inne (nowożytność, XIX w., II RP, okres II wojny światowej) przez Katarzynę Pietrucką. Podkreślić trzeba, że Muzeum Historii Torunia było niejako prekursorem w nowym sposobie prac merytorycznych i montażowych. Jako pierwsi w Muzeum Okręgowym w Toruniu (równoległe z Muzeum Podróżników im. Tony’ego Halika: Nierzwicka, 2022, s. 63–76) zaczęliśmy współpracę z firmami zewnętrznymi, a wystawa do której stworzyliśmy scenariusz historyczny, choć pod całkowitą koordynacją przedstawicieli muzeum, konstruowana była na bazie projektu plastycznego przez firmy zewnętrzne, nie, jak dotąd, przez muzealny Dział Techniczny, który zajął się wyłącznie umieszczaniem eksponatów na wystawie. Tym razem ogrom zajęć pozahistorycznych na początku trochę przytłaczał przedstawicieli Działu Historii. Praca dotąd ograniczająca się do historii, przeszła „w wymiar” przetargów, umów, organizacji firm wykonawczych itp. Stała się bardzo „niemuzealna” i polegała bardziej na rozplanowaniu i koordynacji zadań zewnętrznych wykonawców niż na zajęciu historyka, który z zasady nie zna się na administracji, za-

3 Na mocy sprawy OP-222P-8 i 9/2013 wyłoniono projektantów według których prowadzone były wszystkie prace wykonawcze. Za sprzęt wystawienniczy odpowiadał wówczas Audiotech S. Kamiński, A. Urbaniak SP.J. z Wrocławia, za programy multimedialne i tablice wielkoformatowe Firma Arwena Ewa Świder-Grobelana z Warszawy, za montaż gablot i zabudowy wystawienniczej natomiast Firma Macieja Grygiera ze Szczecina.

4 Sprawa DOP.241.3.2014 pozwoliła pracować firmę: Audiotech – montaż i sprzedaż sprzętu komputerowego, za programy multimedialne odpowiadał Aleksander Ernst z Wrocławia, a montażem sprzętu wystawienniczego zajęła się firma Mega.

5 Sprawa DOP.241.6.2015 wyłoniła firmę Extend Vision z Krakowa, która wzięła na siebie koordynację wszystkich prac wystawienniczych w skład których wchodził: montaż zabudowy wystawienniczej, sprzęt multimedialny, programy multimedialne i projekty tablic graficznych.

6 Za programy multimedialne wraz z zakupem sprzętu odpowiadała Firma Point Marcin Miłkowski z Nysy. Za projekcję na kiniekt Średniowieczny Port w Toruniu odpowiadała Firma Tomorrow z Warszawy natomiast cały design plastyczny wraz z projektem strojów, manekinów, puzzli edukacyjnych wzięły na siebie toruński plastyk Jacek Nawrocki. On także zrobił identyfikację kierunkową do całego budynku Muzeum Historii Torunia wraz z firmą APlus z Torunia.

rządzeniu, prawnych aspektach przetargów czy umów. Jednak doświadczenia nas wzbogacają i każdy kolejny rok dawał coraz większą sprawność w działaniach, a wystawiennictwo stało się łatwiejsze, przyjemniejsze i bardziej satysfakcjonujące. Bezdyskusyjnie wartość merytoryczna była dla autorów przez cały okres tworzenia wystawy najważniejsza. Mieliśmy konsultantów z uczelni toruńskiej do każdej epoki prezentowanej na wystawie. Przy pracy nad pierwszą częścią – średniowieczem – z ogromną empatią i przychylnością wspierał nas prof. dr hab. Roman Czaja. Pomagał przy doborze i uszczegółowianiu najważniejszych wydarzeń historycznych z początków dziejowych Torunia, ale i wspierał na etapie kwerend. Konsultacji przy części nowożytnej podjął się dr Michał Targowski, który oprócz szerokiej wiedzy historycznej jest także świetnym i kreatywnym organizatorem wielu imprez historycznych, a dzięki temu jego spojrzenie na ekspozycję było wzbogacone o doświadczenia pozauczelniane. Kolejny etap ekspozycji „Toruń i jego historia” to czas zaborów, okres napoleoński, czas II Rzeczypospolitej i trudne lata II wojny światowej. Przy tej części konsultantem była prof. dr hab. Magdalena Niedzielska. Dokładność i skrupulatność Pani Profesor bardzo pomogły przy wyeksponowaniu wielu ważnych wątków historii Torunia poprzez pryzmat historii świata. Ostatni zaś etap – Lata powojenne (1945–1990) – konsultował prof. dr hab. Mirosław Golon oraz dr hab. prof. UMK Sylwia Grochowina.

Wystawa stała „Toruń i jego historia”

Uznano, że tak ważna wystawa historyczna nie może powstać bez okresu przedlokacyjnego. Dlatego też tzw. Wielką Sienią Domu Eskenów zajmuje wystawa archeologiczna, ponieważ nie sposób mówić o mieście, nie opowiadając o człowieku żyjącym wcześniej na tych terenach. Nie można pominąć, że żył on na obszarach w okolicy Torunia już ok. 11 tys. lat p.n.e., a jego sposób życia zmieniał się od koczowniczego po osadniczy. Część archeologiczną merytorycznie opracowali koleżdy i koleżanki z Działu Archeologii, a koordynatorem była dr Beata Bielińska-Majewska. Ta część ekspozycji omawia najstarsze dzieje człowieka, przedstawiając sytuację gospodarczo-kulturową w poszczególnych epokach – od paleolitu schyłkowego do wczesnego średniowiecza (początki XIII w.) (Smolarek, 2022, s. 137).

Wraz z częścią archeologiczną przygotowano pierwszą część historyczną, dotyczącą średniowiecza w Toruniu. Początek naszego miasta nierozwal-

nie związany był z przybyciem na ziemię chełmińską rycerzy Zakonu Szpitala Najświętszej Marii Panny Domu Niemieckiego w Jerozolimie. Z końcem 1225 r. książę Konrad Mazowiecki wystosował prośbę do zakonu o przybycie rycerzy zakonnych do walki z poganami na pograniczu polsko-pruskim. Dopiero jednak na początku 1228 r. pierwsi zakonnicy pojawili się w okolicach dzisiejszego Torunia. Ta część ekspozycji wprowadza zatem widza w czasy najodleglejsze i rozpoczyna opowieść od momentu lokacji Torunia w 1233 r. poprzez wzniesienie kolejnego Torunia (Nowego Miasta Toruń) w 1264 r., zamykając całość na wojnach polsko-krzyżackich i walce torunian o wprowadzenie w mieście władzy królów polskich. Podkreślono, że Stare Miasto Toruń miało charakter handlowy, natomiast Nowe Miasto Toruń od początku było zapleczem rzemieślniczym dla kupieckiego Torunia. Pokazano, jak trzy odrębne organizmy funkcjonowały obok siebie do 1454 r., kiedy to po licznych wojnach doszło do aktu inkorporacji Prus do Polski. Wtedy to dwa miasta Toruń połączyły się i utworzyły jeden organizm miejski. Okres ten zaprezentowany jest na ekspozycji przede wszystkim poprzez artefakty, takie jak towary, którymi handlowali kupcy, monety, obiekty obrazujące życie codzienne czy kopie najważniejszych dokumentów. Ważnym elementem koncepcyjnym są uzupełnienia w formie multimedialnych, wydruków czy tekstów narracyjnych, które pokazują ówczesny rozkwit gospodarczy miasta, jego władzę i jej atrybuty, ale i życie codzienne, konflikty z Krzyżakami, pokoje toruńskie itp.

Dwie sale I piętra Domu Eskenów przedstawiają kolejne lata dziejów Torunia, tym razem w okresie nowożytnym. Dla potrzeb narracyjnych nowożytność „cofnięto” do 1454 r. – by rozpocząć tę część opowieści od momentu przyłączenia Torunia do I Rzeczypospolitej. Toruń należał wówczas do najważniejszych i największych ośrodków miejskich. Jego szczególną pozycję gwarantowały przywileje króla Kazimierza Jagiellończyka z 1454 i 1457 r. przyznające miastu rozległe posiadłości ziemskie, pełną samodzielność w sprawach administracyjnych i sądowniczych, prawo bicia złotej i srebrnej monety oraz utracone w 1. poł. XVI w. prawo składu. Stawały one Toruń na wysokiej pozycji, co dawało miastu sporą autonomię i sprawiało, że było miejscem często odwiedzanym przez królów polskich z racji wielu wydarzeń politycznych. Pokazano to w jednej z sal ekspozycyjnych prezentującej sylwetki wszystkich tych, którzy w Toruniu bywali. Okres przynależności do polsko-litewskiej Rzeczypospolitej

przyniósł Toruniowi również trudne wyzwania, jakimi były kilkakrotne oblężenia podczas wojen szwedzkich (1629, 1658, 1703), epidemie oraz ekonomiczna i administracyjna blokada miasta wprowadzona przez Prusy w roku 1772 (Pietrucka, Targowski, 2013).

Ta część ekspozycji w znakomity sposób łączy ogrom artefaktów i wydarzeń dziejowych ze sposobem ich przedstawiania. Efektownie zaprojektowano prezentację o dzwonie Tuba Dei, która jest sercem jednej z sal i wokół której osnuta jest opowieść o Toruniu w Koronie. Wojny polsko-szwedzkie natomiast pokazano w drugim pomieszczeniu za pomocą tzw. poli wizji, która oprócz narracji wprowadza zwiedzających w obraz i odgłosy wojny. Poza tym w obu salach znaleźć można wiele prezentacji wizualnych i dźwiękowych tematycznie określonych na wystawie za sprawą zabytków.

Rozerwanie związku z Królestwem Polskim w 1793 r. na skutek II rozbioru pruskiego oznaczało dla Torunia utratę dotychczasowych przywilejów i samorządowych uprawnień oraz przypieczętowało gospodarczy i demograficzny upadek miasta. Właśnie od tego zaczynamy opowieść na II piętrze Muzeum Historii Torunia. Dnia 7 maja 1793 r. w Gdańsku, 10-osobowa delegacja mieszczan toruńskich z byłym burmistrzem-prezydentem Samuelem Lutherem Geretem (1730-1797) na czele „pokłoniła” się królowi Prus Fryderykowi Wilhelmowi II. Akt ten zatwierdził przyłączenie Torunia do Królestwa Prus. W marcu 1794 r. Toruń otrzymał nowe władze – Zespolony Magistrat. Do miasta przybyli pruscy urzędnicy z rodzinami, tworząc specyficzną grupę dodatkowych mieszkańców i osadzony został silny garnizon, którego utrzymaniem obarczono torunian. Patrycjat utracił wpływy, a mieszczanie odczuli poważny spadek zysków z handlu i usług. Toruń stał się miastem garnizonowym z obostrzeniami typowymi dla nadgranicznych pruskich twierdz. Po krótkim okresie Księstwa Warszawskiego (1807-1815) Toruń wrócił pod władzę pruską na mocy kongresu wiedeńskiego z 1815 r. Wraz z przedmieściami liczył według spisu ludności z 1816 r. tylko 6 911 mieszkańców cywilnych. Ogólna liczba mieszkańców Torunia w latach 1864-1910 wzrosła z 15 733 do 46 227 osób. Wiązało się to z napływem ludności robotniczej, który dokonał się pod wpływem wzrostu gospodarczego lat 70. XIX w., w tym także budowy linii kolejowej i mostu kolejowo-drogowego na Wiśle, oddanego do użytku w roku 1873. Po 1815 r., a szczególnie w latach 1871-1914, Toruń stał się prężnym ośrodkiem handlowym, rozbudo-

wującym się ośrodkiem miejskim, a toruński przemysł zaczął się rozwijać. Kwitło życie obywatelskie. Licznie powstawały i rozwijały się różnego rodzaju polskie towarzystwa, które zrzeszały ludzi aktywnych społecznie na wielu polach. Przykładem mogą być: Towarzystwo Śpiewacze „Lutnia”, Gimnastyczne „Sokół” – męski i żeński – czy Bractwo Strzeleckie. Dużą uwagę poświęcono szkolnictwu. Na przykład przy ul. Szkolnej (ob. Sienkiewicza) powołano Katolickie (ob. Wydział Sztuk Pięknych UMK) i Ewangelickie (ob. Wyższe Seminarium Duchowne) Seminarium Nauczycielskie, a także Katolickie (ob. V Liceum Ogólnokształcące) i Ewangelickie (ob. Nauczycielskie Kolegium Języków Obcych) Zakłady Przygotowawcze. Powstawały zakłady przemysłowe, m.in. Born & Schütze (ob. Centrum Handlowe), fabryka Drewitza (ob. tereny przy dworcu autobusowym), młyny Richtera (ob. Centrum Nowoczesności „Młyn Wiedzy”) (Pietrucka, 2014). Tak wiele zagadnień i aspektów historycznych pokazano na ekspozycji za pomocą licznych artefaktów, pięknie zakomponowanych tematycznie. Nie sposób jednak w tak wielowątkowej opowieści nie nadać narracji, co zrobiono za pomocą multimediiów wzbogaconymi licznymi fotografiami, pocztówkami, mapami, planami, dokumentami jak i słowem pisanym, a centrum zajmuje opowieść o twierdzy Toruń. Druga sala tej części ekspozycji wprowadza nas w okres II Rzeczypospolitej i czasu II wojny światowej. Dnia 10 stycznia 1920 r. do Torunia przybyli trzej przedstawiciele Polskiej Komisji Odbiorczej, którzy w imieniu Naczelnego Dowództwa Wojsk Polskich mieli dokonać przejęcia toruńskiej twierdzy. Dnia 15 stycznia 1920 r. wojskowi członkowie komisji, w polskich mundurach żołnierskich, przejęli o godz. 12.00 od niemieckiego dowództwa twierdzę Toruń. Dnia 18 stycznia 1920 r. wojska niemieckie o godz. 8.00 opuszczały miasto. Równocześnie z wymarszem wojsk niemieckich nastąpiło przejęcie pełnej odpowiedzialności za bezpieczeństwo w Toruniu przez oddziały Straży Ludowej. Toruń został udekorowany i przygotowany do przyjęcia jednostek Wojska Polskiego. Jednostki miały wkroczyć do Torunia o godz. 12.30, weszły jednak ok. godz. 15.00. Powitanie wojska płk. Skrzyńskiego nastąpiło przed Dworcem Miasto na placu, który dla upamiętnienia historycznego dnia nosi obecnie nazwę 18 Stycznia. Kilkundniowe obchody przekazania władzy Polakom, których bohaterem był także gen. Józef Haller, odbywały się głównie na Rynku Staromiejskim. Czas do wybuchu II wojny światowej był dla Torunia okresem wszelakiego rozwoju. Miasto

rozbudowywało się pod względem gospodarczym, przestrzennym, komunikacyjnym, rekreacyjnym, a także wzmocniło swą władzę stając się stolicą Województwa Pomorskiego. Posiadało także garnizon skupiający wszystkie rodzaje wojsk. Niestety, wrzesień 1939 r. przyniósł kolejną próbę dla Torunia. Wkroczenie do miasta Wehrmachtu 7 września 1939 r. przyczyniło się do germanizacji, eksterminacji i wysiedlania polskiej ludności, aresztowań na skalę masową zarówno mieszkańców, jak i konspiratorów toruńskich. Dobrym w całej złej rzeczywistości okazało się zachowanie niemal nienaruszonej architektury Torunia. Zniszczono i to tylko dlatego, że służyło to strategii wojskowej, dwa mosty toruńskie – na początku wojny przez wojsko polskie, na końcu zaś niemieckie (Smolarek, 2022, s. 152). Sala ta podzielona na dwie części jest także pod względem plastycznym. Pierwsza wzbogacona multimediami z widokami Torunia z II RP pozwala nam odbyć „lot nad Toruniem” za sprawą multimediu w formie sterowca pokazującego fotografie miasta „z lotu ptaka”. Z kolei drugiej części grozy dodaje zaciemnienie i projekcja wzbogacona odgłosami nalotów.

Ostatni już etap wystawy stałej opowiada o Toruniu powojennym, obrazując jego historię od 1945 do 1990 r. i umieszczając ją na III piętrze budynku. Od 1 lutego 1945 r. miasto funkcjonowało w orbicie wpływów Związku Socjalistycznych Republik Radzieckich. Ten czas to nie tylko trudy powojennego „odradzania się” miasta, ale i powstania Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, powołanego dekretem Rady Ministrów w dniu 24 sierpnia 1945 r., odbudowy życia kulturalnego reprezentowanego przez studentów w słynnym Klubie „Od Nowa” czy przez artystów i toruńczyków w Klubie Środowisk Twórczych „Azyl”, który powstał w 1967 r. w gmachu teatru „Baj Pomorski”, rozwoju przestrzennego miasta, rozbudowy i powstawania licznych osiedli, z których największym było Rubinkowo, powstawania nowych miejsc pracy w państwowych zakładach produkcyjnych typu Elana, Merinotex czy Apator. Ten ostatni okres kojarzy się również z klubem żużlowców słynących ze swych osiągnięć i pracujących jako jeden z licznych klubów sportowych, działających w powojennym Toruniu. Nie sposób mówić o początkach demokracji w Toruniu bez ukazania przemian politycznych w mieście i całym kraju. Ekspozycję zamykają akcenty związane z przeprowadzeniem w Toruniu wyborów parlamentarnych w czerwcu 1989 r. oraz wyborów samorządowych w maju 1990 r. (Pietrucka, 2015). Ta część narracyjnie uzupełniona jest przede wszyst-

kim przez multimedia dotykowe, w których ukrytych jest setki fotografii i filmów o Toruniu, jego osiedlach, zakładach pracy, sporcie, nauce czy kulturze. Można też przenieść się na PRL-owski dancing za pomocą big-beatowego utworu Kasi Sobczak i bogatej kolekcji zdjęć dancingowo-balowych.

Muzeum Historii Torunia posiada także pomieszczenia edukacyjne, ponieważ wystawa historyczna powinna także uczyć. Zależało nam, by wiedza przekazana była odbiorcy w najnowocześniejszy i najprzyjemniejszy z możliwych sposobów, a nie ma chyba nic przyjemniejszego niż nauka poprzez zabawę, dotyk czy obcowanie z „żywym” przedmiotem historii (Kamińska, 2015, s. 109–110). Pomieszczenia edukacyjne znajdują się w trzech salach piwnic Domu Eskenów. Pierwsza z nich wprowadza nas w tzw. oś czasu, która prezentuje 23 około minutowe filmiki, opowiadające o najważniejszych wydarzeniach historycznych z dziejów Torunia. Pokazane są one na tle wydarzeń z historii Polski. Druga sala to nic innego jak „podróż” po ulicach i domach Torunia od średniowiecza aż do czasów współczesnych. Za sprawą pomocy edukacyjnych takich jak: duże i specjalnie zaprojektowane puzzle kamienic, stroje czy zastawy stołowe, pokazujemy zmiany w architekturze, modzie i sposobie odżywiania. Trzecie pomieszczenie piwnic edukacyjnych pozwala odbyć wirtualny spacer po dawnym toruńskim porcie.

Kilkuletnie prace z założenia określały wystawę „Toruń i jego historia” jako docelowe Muzeum Historii Torunia, które stworzone zostało w myśl założeń współczesnej muzeologii i najnowszej typologii dotyczącej rodzajów muzeów (Kamińska, 2015, s. 48, 49, 60, 61).

Wystawa historyczna jako wystawa koncepcyjna

Współcześnie i nowocześnie stworzona wystawa historyczna bez założenia, że będzie ona koncepcyjną, nie ma pełnego przekazu i odbioru! Przy opisywanej ekspozycji obejmującej kilkaset lat historii Torunia kwestia historyczna (Pomian, 1995, s. 1) była priorytetowa, jednak płynność przekazania „wiadomości dziejowych”, sposób nadania im narracji, by wynikały jedne z drugich i możliwie najszerzej prezentowały historię, była nie mniej ważna. Bezdyskusyjnie wystawiennictwo historyczne jest, a jeśli nie to powinno być, z założenia wystawiennictwem koncepcyjnym, a co za tym idzie przekaz merytoryczny, narracyjny, ekspozycyjny i plastyczny powinien być wielopoziomowy. Narracja tematyczna, która musi łączyć wydarzenia (niejedno-

krotnie rozrzucone chronologicznie od kilkudziesięciu do kilkuset lat) powinna być wiodąca, oczywiście zaraz po zabytkach muzealnych, które są w pracy muzealnika najważniejsze! Na wystawie „Toruń i jego historia” prezentujemy ponad 1100 oryginalnych zabytków opowiadających o historii Torunia w poszczególnych epokach. To jest podstawa każdej wystawy. Jednak same eksponaty zarówno w formie prezentacyjnej, jak i reprezentacyjnej (Świecimski, 2005, s. 9–10, 14), do tego różnorodną formą, w przypadku długiej historii Torunia nie nadadzą narracji i nie opowiedzą dziejów. Dlatego wielopoziomowa współpraca kuratora, projektanta, wykonawcy w każdym aspekcie jest niezbędna, a mieszanie środków przekazu i łączenie tradycyjnych z nowoczesnymi pomaga w przekazie i uzupełnia ekspozycję pod każdym względem. Pamiętać trzeba też, że montując wystawę, pracujemy przede wszystkim dla zwiedzającego – to właśnie odbiorca musi sam odnaleźć się na ekspozycji i w płynny sposób zapoznać z „podanymi” przez kuratora zabytkami, faktami, obrazami czy opisami, sam musi znaleźć płynność narracji, by dowiedzieć się, jak wyglądała opowiadana historia! Tekst często niechciany, a niezbędny w narracji, musi pojawiać się nie tylko w podpisach, ale i opisach czy multimediach, które są też zbawienne dla eksponowania artefaktów papierowych, których ze względów konserwatorskich nie możemy prezentować zbyt długo – a jak tu pokazać Toruń bez Torunia, bez pięknych fotografii, pocztówek, widoków czy planów...

BIBLIOGRAFIA:

- Bielińska-Majewska, B. (2020). Dział Archeologii Muzeum Okręgowego w Toruniu – wybrane zagadnienia z zakresu upowszechniania dziedzictwa archeologicznego regionu. *Pomorania Antiqua*, 29, 357–380.
- Kamińska, A. (2015). *(Re)konstrukcje muzeum w kulturze współczesnej. Studium socjopedagogiczne*. Poznań: Uniwersytet im. Adama Mickiewicza.
- Mierzejewska, A. (2011). Dział Historii i Dziejów Miasta Torunia. W: K. Mikulski, E. Okoń (red.), *Księga pamiątkowa 150-lecia Muzeum Okręgowego w Toruniu 1861–2011* (s. 197–214). Toruń: Muzeum Okręgowo w Toruniu.
- Nierzwicka, M. (2022). Pasja podróżowania. Wystawa stała w Muzeum Podróżników im. Tony’ego Halika. *Rocznik Muzeum Okręgowego w Toruniu*, 19, 63–76.
- Smolarek, H. (red.). (2022). *Muzeum Okręgowe w Toruniu. Przewodnik ilustrowany*. Warszawa: Muzeum Okręgowe w Toruniu.
- Pietrucka, K. (2014). *Toruń i jego historia* [wystawa]. Toruń: Muzeum Okręgowe w Toruniu.
- Pietrucka, K. (2015). *Toruń i jego historia* [wystawa]. Toruń: Muzeum Okręgowe w Toruniu.
- Pietrucka, K., Targowski, M. (2013). *Toruń i jego historia* [wystawa]. Toruń: Muzeum Okręgowe w Toruniu.
- Pomian, K. (1995). Jak uprawiać historię kultury. *Przegląd Historyczny*, 86(1), 1–13.
- Świecimski, J. (2005). Prezentacja i reprezentacja – dwie funkcje eksponatu muzealnego. *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego 1277, Opuscula Musealia*, 14, 9–24.
- Uziębło, R., Wawrzykowska, B. (2011). Muzealne zbiory archeologiczne Torunia. W: K. Mikulski, E. Okoń (red.), *Księga pamiątkowa 150-lecia Muzeum Okręgowego w Toruniu 1861–2011* (s. 119–153). Toruń: Muzeum Okręgowe w Toruniu.



 1
 2

Fot. 1. Część wystawy dotycząca prahistorii | fot. A. Skowroński

Fot. 2. Sala opowiadająca o średniowieczu | fot. A. Skowroński

Phot. 1. Prehistory section of the exhibition | photo by A. Skowroński

Phot. 2. Medieval story room | photo by A. Skowroński



3

4

Fot. 3. Sala opowiadająca o średniowieczu | fot. A. Skowroński

Fot. 4. Sala pokazująca życie w Toruniu w okresie nowożytnym | fot. A. Skowroński

Phot. 3. Medieval story room | photo by A. Skowroński

Phot. 4. Room showing life in Toruń in the modern period | photo by A. Skowroński



5

6

Fot. 5. Sala pokazująca życie w Toruniu w okresie nowożytnym | fot. A. Skowroński

Fot. 6. Sala pokazująca życie w Toruniu w okresie nowożytnym | fot. A. Skowroński

Phot. 5. Room showing life in Toruń in the modern period | photo by A. Skowroński

Phot. 6. Room showing life in Toruń in the modern period | photo by A. Skowroński



7

8

Fot. 7. Sala pokazująca życie w Toruniu w okresie nowożytnym | fot. A. Skowroński

Fot. 8. Widok ekspozycji wprowadzającej zwiedzających w okres XIX w. | fot. A. Skowroński

Phot. 7. Room showing life in Toruń in the modern period | photo by A. Skowroński

Phot. 8. View of the exhibition introducing visitors to the 19th century | photo by A. Skowroński



Fot. 9. Fragment wystawy pokazujący czas II Rzeczypospolitej i II wojny światowej | fot. A. Skowroński

Fot. 10. Fragment wystawy pokazujący czas II Rzeczypospolitej i II wojny światowej | fot. A. Skowroński

Phot. 9. Fragment of the exhibition showing the time of the Second Republic of Poland and the Second World War | photo by A. Skowroński

Phot. 10. Fragment of the exhibition showing the time of the Second Republic of Poland and the Second World War | photo by A. Skowroński



11

12

Fot. 11. Fragment wystawy pokazujący czas II Rzeczypospolitej i II wojny światowej | fot. A. Skowroński

Fot. 12. Ostatnia część wystawy opowiadająca o latach powojennych | fot. A. Skowroński

Phot. 11. Fragment of the exhibition showing the time of the Second Republic of Poland and the Second World War | photo by A. Skowroński

Phot. 12. The last part of the exhibition recounting the post-war years | photo by A. Skowroński



Fot. 13. Ostatnia część wystawy opowiadająca o latach powojennych | fot. A. Skowroński

Fot. 14. Makieta i projekcja multimedialna „Księga Toruń 3D” | fot. A. Skowroński

Phot. 13. The last part of the exhibition recounting the post-war years | photo by A. Skowroński

Phot. 14. Model and multimedia projection „Toruń 3D Book” | photo by A. Skowroński



Fot. 15. Sale edukacyjne w piwnicach Muzeum Historii Torunia | fot. A. Skowroński

Phot. 15. Educational rooms in the basement of the Museum of the History of Toruń | photo by A. Skowroński

Katarzyna Bucław

Muzeum Diecezjalne w Toruniu
muzeum@muzeumdiecezjalne.torun.pl
<https://orcid.org/0000-0003-1292-6874>

Recenzja książki Marii Magdaleny Gessek *Modne stroje mieszkańców Torunia XIV-XVIII wiek*

Book review of Maria Magdalena Gessek's book *Fashionable clothes of the residents of Toruń in the 14th-18th centuries*

W książce dotyczącej ubiorów mieszkańców Torunia Maria Magdalena Gessek podejmuje próbę rekonstrukcji strojów, które nosili torunianie w średniowieczu i nowożytności. To pozycja o charakterze popularnonaukowym, która jest przeznaczona dla szerokiego grona odbiorców. Publikacja ta jest podzielona na rozdziały, w których przybliżono formy stroju noszonego przez mieszkańców Torunia od XIV aż do końca XVIII stulecia. Omówienie toruńskich ubiorów jest poprzedzone krótkim wprowadzeniem przybliżającym najważniejsze wydarzenia danej epoki oraz tło społeczno-polityczne, dzięki czemu dany okres historyczny oraz nurty kształtujące modę są bardziej zrozumiałe dla czytelnika.

We wstępie autorka przybliżyła metodologię pracy kostiumologa oraz nakreśliła najważniejsze problemy, z jakimi się on mierzy. W badaniach nad strojem historycznym główną trudnością stanowi brak autentycznych ubiorów, zwłaszcza z okresu średniowiecza. Materiały, z których sztyto stroje, szybko ulegają destrukcji, dlatego kompletnie zachowane stroje to wielka rzadkość, szczególnie w przypadku wczesnych epok. Zwykle do naszych czasów dotrwały jedynie elementy pełnego ubioru, dlatego ich badanie opiera się częściowo na rekonstrukcji, co autorka słusznie podkreśliła.

W książce zwraca ona uwagę na wszystkie gałęzie rzemiosła, które zajmowały się produkcją odzieży jak: krawcy, kuźnierze, szewcy, złotnicy czy pasamownicy. Dzięki temu czytelnik może poznać skomplikowany proces produkcji odzieży i akcesoriów stroju (s. 56-67). W krótki opis działania poszczególnych rzemieślników wplecione zostały ciekawostki pozwalające lepiej zapamiętać wszystkie informacje, np. o tym, ile ważyły nożyce do przycinania runa.

Maria Magdalena Gessek wskazuje na różny charakter źródeł z których korzystała. Najcenniejsze z punktu widzenia badań kostiumologa są autentyczne ubiory, w tym przypadku szczególnie te toruńskie, które dla omawianej publikacji stanowią punkt wyjścia. Z grupy tej wydzielono stroje grobowe, które często sztyto specjalnie na pogrzeb i mogły różnić się znacznie od stroju codziennego. Równie cenne źródła do badań kostiumologicznych stanowią dzieła sztuki, które stanowią najbardziej obszerną grupę obiektów pomocnych w badaniu strojów oraz źródła pisane. Autorka wykonała szeroko zakrojoną kwerendę i wybrała najciekawsze z nich, które pozwalają na rekonstrukcję całościowego wyglądu mieszkańców Torunia oraz na zaobserwowanie mody, jaka wówczas panowała. Słusznie podkreślono tu, że w przypadku dzieł sztuki należy zachować ostrożność, ponieważ nie każdy namalowany strój można traktować jako źródło dla kultury materialnej, a zawsze stanowi on pewną kreację artysty, który przez zastosowanie odpowiednich środków artystycznych chciał nadać treść swemu dziełu. Z wielu zachowanych w Toruniu dzieł sztuki autorka dokonała selekcji, wybierając tylko te stroje, które z dużym prawdopodobieństwem mogły być rzeczywiście noszone w grodzie Kopernika. Luki w materiale źródłowym zostały wypełnione reprodukcjami za- bytków z Gdańska i Elbląga, gdzie prawdopodobnie noszono analogiczne stroje, bowiem miasta te były ze sobą związane przez kontakty handlowe oraz pokrewieństwo. Zwłaszcza w przypadku najbogatszych osób strój musiał być podobny, a właśnie arystokracja czy patrycjat były najczęściej portretowane, dlatego współczesne opracowania kostiumologiczne, co autorka także podkreśla, omawiają głównie ubiory

najbogatszych warstw społecznych. Biedota bardzo rzadko pojawiała się na obrazach, a ich proste stroje nie były pieczołowicie przechowywane, tak jak w przypadku arystokracji, lecz wielokrotnie przerabiane i wykorzystywane, aż do całkowitego zniszczenia.

Źródła pisane, na które powołuje się Maria Magdalena Gessek, to inwentarze pośmiertne, ustawy antyzbytkowe, pamiętniki, kroniki, listy i relacje z podróży. Ich fragmenty cytowane w tekście pozwalają lepiej zrozumieć formę noszonych strojów oraz to, jak były one odbierane przez ówczesnych ludzi, pozwala to także skonfrontować te opinie z naszym postrzeganiem historycznych strojów. Dobrym przykładem na to jest relacja F.Ch. Ogiera, który opisując suknię z 2. poł. XVII w., dowodzi, jak szokujące dla otoczenia w tamtym czasie było odstawianie przez kobiety ramion i dekoltu (s. 121) lub fragment z *Opisu obyczajów...* Jędrzeja Kitowicza o pudrowaniu włosów i noszeniu kapelusza pod pachą, nawet w zimne dni, by go nie ubrudzić od pudru (s. 145). W pierwszych rozdziałach książki cytaty z tekstów źródłowych stanowią oddzielny blok tekstu zapisany czcionką nawiązującą do pisma ręcznego. Zabieg ten w pewnym momencie został jednak zaniechany i w części poświęconej czasom nowożytnym już się nie pojawia.

Wieloletnie doświadczenie autorki w zawodzie edukatora muzealnego dało wyraz w budowie tekstu, który został podzielony na krótkie akapity. Wykorzystano także szereg zabiegów utrzymujących uwagę czytelnika na wysokim poziomie, szczególnie w pierwszych rozdziałach, ponieważ w dalszej części opracowania tekst staje się nieco bardziej blokowy. Opisy toruńskich strojów zredagowane są w postaci krótkich sekcji, ściśle dotyczących jednego zagadnienia lub omówienia jednego stroju. Istotną rolę odgrywa ściśle powiązanie tekstu z fotografią, do której staje się on komentarzem. Autorka posługuje się prostym językiem i krótkimi zdaniami, a trudniejsze terminy kostiumologiczne lub staropolskie są natychmiast wyjaśnione w przypisach lub słowniczku umieszczonym na końcu opracowania.

Książka jest także efektem owocnej współpracy muzealnego edukatora i grafika. Uwagę zwraca w niej piękna i spójna z tekstem oprawa graficzna. Tekst jest ilustrowany wielką ilością reprodukcji zabytków sztuki, archeologii i rzemiosła artystycznego, które służą jako ilustracja do poszczególnych typów stroju oraz jego elementów. Autorka wykonała niezwykle szeroko zakrojoną kwerendę i dokonała wyboru obiektów

tak, by przybliżyć czytelnikowi lokalne zabytki, także te mniej znane lub trudno dostępne. W książce znalazły się reprodukcje toruńskich i gdańskich dzieł sztuki oraz ich detali, co jest niewątpliwie jej zaletą, ponieważ wczesne opracowania kostiumologiczne (np. *Historia ubioru* M. Gutowskiej-Rychlewskiej) ilustrowane były przerysami strojów z omawianych dzieł sztuki, które niekiedy wprowadzały czytelnika w błąd przy interpretacji elementów ubiorów przedstawionych postaci. Błędna analiza kostiumologa poparta rysunkiem, który sam w sobie stanowi już pewną kreację, mogła utrwalać jego tezę na długie lata i rozpowszechniała się. W niniejszej publikacji to niebezpieczeństwo nie występuje.

Bardzo ciekawe rozwiązanie zastosowano na stronach ukazujących strój małżeństwa von Soest z płyty nagrobnej znajdującej się do dziś w kościele św. Janów (s. 22–25). Na stronach verso umieszczono kolejno całopostaciowe sylwetki zmarłych, a dookoła nich rozmieszczono krótkie komentarze dotyczące poszczególnych elementów ich stroju, które są precyzyjnie oznaczone strzałkami. Przy okazji zostały tu wymienione nazwy tych części garderoby, np. jopula, kruseler, surcot; omówiono także to, jak zakładano poszczególne elementy garderoby. Postaci te są także wycięte z zabytku – co w tym wypadku jest szczególnie korzystne, ponieważ płytę nagrobną gęsto pokrywa ornament. Zredukowanie ilości detali znacznie poprawia w tym wypadku koncentrację na stroju postaci. Na stronie obok (recto) znajdują się powiększone detale omawianych części ich garderoby tak, aby czytelnik mógł jeszcze lepiej zaobserwować szczegóły ich stroju. Następnie wybrane elementy ubiorów z płyty nagrobnej zestawiono z innymi zabytkami, na których widać więcej charakterystycznych dla nich elementów (np. charakterystyczny rząd drobnych guzików przy zapięciu męskiego rękawa widoczny na relikwiarzu św. Korduli albo kruseler na wizerunku św. Marii Magdaleny z kościoła Wniebowzięcia NMP w Toruniu). Innym pomysłem na wskazanie postaci, której strój jest właśnie omawiany, jest wyróżnienie jej w większej grupie osób przez zastosowanie tła o obniżonej przezroczystości, podczas gdy omawiany strój pozostaje nadal wyraźny (s. 45–52). W ten sposób pokazano postaci z *Tablicy 10 Przykazań* z kościoła Mariackiego w Gdańsku oraz na *Pasji Toruńskiej* z kościoła św. Jakuba. Rozwiązanie to sprawdza się nawet, kiedy dana persona widoczna jest tylko fragmentarycznie. Dzięki temu czytelnik od razu może skoncentrować się na omawia-

nym przykładzie stroju. Wśród tych exemplów zdarzają się fotografie nieostre, np. *Batszeba w kąpieli* (s. 49), być może wynika to z faktu, że obiekty te znajdują się w trudno dostępnych miejscach. Ostatni zaprezentowany w publikacji sposób na edycję zdjęć polega na wycięciu poszczególnych postaci z dzieła sztuki. Wszystkie te sposoby wskazywania omawianego stroju pozwalają na skoncentrowanie uwagi czytelnika na ubiorze, o którym mowa. Niewątpliwym walorem tego zabiegu jest także szybkie odszukanie omawianego stroju na kompozycjach zbiorowych, ukazujących większe grupy postaci (np. obraz z Sali Sądu w Toruniu, *Apoteoza Gdańska*).

Charakterystycznym elementem lokalnie noszonych ubiorów jest damski płaszcz, gęsto marszczony przy szyi, szyty z futra lub tkanin okrywający całą postać kobiety. Pojawia się on już na zabytkach z 2. poł. XV w. – wówczas posiadał on także stójkę wokół szyi i szyto go z kolorowych tkanin (s. 50–51). W XVII w. zarówno konstrukcja, jak i kolorystyka tego odzienia uległy zmianie. Płaszcze te szyto głównie z futra lub czarnej tkaniny, nie posiadają one już stójki (s. 91–93). Przy opisie tego elementu stroju w czasach nowożytnych autorka powołuje się na sugestię Edmunda Kizika jakoby ten element garderoby był noszony głównie w czasie uroczystości pogrzebowych. Jednak przeczą temu dzieła sztuki, na których przedstawiono panny młode (Anton Möller, *Gdańskie panny młode*, ok. 1605 – Tylicki, 2005, il. I p I), a także scenę zaślubin na obrazach w kościele w Pruszczu Gdańskim czy niewiasty słuchające kazania (Warsztat Antona Möllera, *III Przykazanie – Będziesz dzień święty święcił* oraz *VI Przykazanie – Nie cudzołóż*, pocz. XVII w.). W tym wypadku ciemny kolor tej szaty wynika z dominującej ówczesnie mody na czarne ubiory.

Wielkim walorem tekstu jest wplatanie ciekawostek o wymiarach poszczególnych elementów garderoby, ich konstrukcji czy użytych materiałów. Interesujące dla wielu odbiorców będą również wzmianki o symbolice stroju, ponieważ niektóre z jego elementów, np.

rękawiczki, poza funkcją użytkową, niósł pewne komunikaty. Autorka wskazuje też, które elementy stroju były najbardziej kosztowne, ponieważ dziś nie jest to już tak oczywiste. Obok kwestii formalnych i symbolicznych, autorka podejmuje też temat roli stroju jako komunikatu w późnym średniowieczu i epoce nowożytnej, czyli jego społecznego odbioru pozwalającego na rozróżnianie statusu społecznego czy zamożności portretowanego człowieka. Dla ludzi XXI w. pozycja społeczna czy zawód osób wyobrażonych na dziełach sztuki nie są tak jednoznaczne, jak dla ludzi żyjących w dawnych epokach.

Książka jest zakończona słowami Łukasza Gołębiowskiego, który wskazywał na to, jak obszerne, różnorodne i skomplikowane jest zagadnienie dawnego ubioru. Myślę, że autorka podołała temu trudnemu zadaniu i stworzyła przystępny, ale też bogaty w rozległą wiedzę przewodnik po stroju toruńskim, który może być świetnym podręcznikiem zarówno dla każdego, kto interesuje się strojem, jak i dla osób pragnących rozpocząć przygodę z kostiumologią. Książka systematyzuje formy strojów noszonych w Toruniu i Prusach. Jest pozycją przeznaczoną dla szeroko rozumianego odbiorcy sztuki. Zastosowane w niej rozwiązania aktywizują niemal wszystkie zmysły, pozwalają na zapamiętywanie informacji i utrzymywanie uwagi czytelnika przez długi czas. Ponadto omówienie ubiorów mieszkańców Torunia może stać się pretekstem do zapoznania czytelnika z lokalnymi dziełami sztuki. Publikacja ta uczy patrzenia na zabytki, dostrzegania detali oraz zachęca do „zatrzymania się” przed danym obiektem podczas pobytu w muzeum lub innym zabytkowym wnętrzu.

BIBLIOGRAFIA

- Gessek, M.M. (2022). *Modne stroje mieszkańców Torunia XIV–XVIII wiek*. Toruń: Muzeum Okręgowe w Toruniu.
- Tylicki, J. (2005). *Rysunek gdański ostatniej ćw. XVI w. i pierwszej poł. XVII w.* Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.

Justyna Skibińska

Muzeum Okręgowo w Toruniu
j.skibinska@muzeum.torun.pl

Sprawozdanie z działalności Muzeum Okręgowego w Toruniu za 2022 r.

Report on the activities of the District Museum in Toruń in 2022

DZIAŁALNOŚĆ WYSTAWIENNICZA

W 2022 r. we wszystkich oddziałach Muzeum Okręgowego w Toruniu przygotowano łącznie 35 wystaw czasowych. Najważniejszym wydarzeniem była ekspozycja „Cranach – Arcymistrz Renesansu”. Dzięki współpracy z Muzeum Archidiecezjalnym we Wrocławiu oraz Muzeum Narodowym w Warszawie udało się zaprezentować w Toruniu cenny obraz Lucasa Cranacha Starszego *Madonna pod jodłami* (1510), a także kilka dzieł namalowanych przez jego warsztat, współpracowników i naśladowców. Odwiedzający muzeum mogli wybierać w bogatej, różnorodnej ofercie wystawienniczej. W Ratuszu Staromiejskim eksponowano dzieła toruńskich artystów – Józefa Pietrzyka, Waldemara Woźniaka czy Elżbiety Wiśniewskiej. W Muzeum Toruńskiego Piernika, poza kilkoma wystawami, kontynuowano również cykl „Piernikowy design”. W Muzeum Sztuki Dalekiego Wschodu w Kamienicy pod Gwiazdą oraz w Muzeum Podróżników im. Tony’ego Halika można było podziwiać sztukę i naturę odległych krajów, pozostałe oddziały również przygotowały bardzo ciekawe ekspozycje.

Wystawy czasowe:

1. **„Miasta Polski na opakowaniach FC „Kopernik” S.A.”** z cyklu „Piernikowy design” (termin: 10.01.2022–27.02.2022, kuratorzy i aranżacja plastyczna: Małgorzata Mikulska-Wernerowicz, Krzysztof Lewandowski, miejsce: Muzeum Toruńskiego Piernika).

2. **„Między Słupią a Wierzą – cmentarzyska z wczesnej epoki żelaza”**, wystawa wypożyczona z Muzeum Archeologicznego w Gdańsku, uzupełniona o zabytki z MOT (termin: 14.01.2022–24.04.2022, kurator i aranżacja plastyczna: Piotr Fudziński, kurator z ramienia MOT: Leszek Kucharski, miejsce: Ratusz Staromiejski).

3. **„Drzeworyty – symbole szczęścia. Wystawa z okazji obchodów Księżycowego Nowego Roku na Tajwanie”** (termin: 01.02.2022–28.02.2022, kuratorki i aranżacja plastyczna: dr Magdalena Nierzwicka, Katarzyna Paczuska, miejsce: Muzeum Podróżników im. Tony’ego Halika).

4. **„Tadeusz Wierzejski – kolekcjoner, antykwariusz, darczyńca”** (termin: 05.02.2022–17.04.2022, kurator: Paweł Czopiński, aranżacja plastyczna: dr Tomasz Pietrzyk, miejsce: Muzeum Sztuki Dalekiego Wschodu w Kamienicy pod Gwiazdą).

5. **„M’73, czyli retro pokój z pamiątkami kopernikańskimi”** (termin: 19.02.2022–28.02.2022, opieka kuratorska i aranżacja plastyczna: Alicja Marika Lubowicka, miejsce: Ratusz Staromiejski).

6. **„Józef Pietrzyk (1942–2020). Czas przemijania”** (termin: 26.02.2022–15.05.2022, kurator: Anna Kropiewska-Gajewska, aranżacja plastyczna: dr Tomasz Pietrzyk, miejsce: Ratusz Staromiejski).

7. **„Zabytkowe miasta Polski na opakowaniach FC „Kopernik” S.A. (Kraków, Warszawa, Poznań, Gdańsk, Toruń)”** z cyklu „Piernikowy design” (termin: 01.03.2022–29.05.2022, kuratorzy i aranżacja plastyczna: Małgorzata Mikulska-Wernerowicz, Krzysztof Lewandowski, miejsce: Muzeum Toruńskiego Piernika).

8. **„Kolory Meksyku. Sztuka *amate* z wioski Xalitla z kolekcji Stanisława Kasprzyka”** (termin: 05.03.2022–19.06.2022, kurator i aranżacja plastyczna: dr Magdalena Nierzwicka, miejsce: Muzeum Podróżników im. Tony’ego Halika).

9. **„Zatrzymaj się, spójrz, kup. Reklama i opakowania do pierników z Fabryki Cukierniczej „Kopernik” S.A.”** (termin: 20.03.2022–09.09.2022, kuratorzy: Małgorzata Mikulska-Wernerowicz, Krzysztof Lewandowski, aranżacja plastyczna: Marek Głowacki, miejsce: Muzeum Toruńskiego Piernika).

10. **„Twierdza Toruń współcześnie – Forty Artyleryjskie”** (termin: 20.03.2022–09.09.2022, kuratorzy: dr Mirosław Giętkowski, Adam Kowalkowski, projekt graficzny i aranżacja plastyczna: Adam Kowalkowski, miejsce: Muzeum Twierdzy Toruń).
11. **„Wielkanoc”** z cyklu „Piernikowy design” (termin: 12.04.2022–24.04.2022, kuratorzy i aranżacja plastyczna: Małgorzata Mikulska-Wernerowicz, Krzysztof Lewandowski, miejsce: Muzeum Toruńskiego Piernika).
12. **„Cranach – Arcymistrz Renesansu”** (termin: 29.04.2022–31.12.2022, kurator: Anna Kroplewska-Gajewska, aranżacja plastyczna: dr Tomasz Pietrzyk, miejsce: Ratusz Staromiejski).
13. **„Pamiętki z podróży do Azji”** (termin: 29.04.2022–13.11.2022, kurator i aranżacja plastyczna: Katarzyna Paczuska, miejsce: Muzeum Sztuki Dalekiego Wschodu w Kamienicy pod Gwiazdą).
14. **„Wojenna rzeczywistość Torunia w zwierciadle niemieckiej propagandy. Fotografie”** (termin: 28.05.2022–14.08.2022, kurator: dr Iwona Markowska, aranżacja plastyczna: dr Tomasz Pietrzyk, miejsce: Ratusz Staromiejski).
15. **„Kopernik” dzieciom. Opakowania z FC „Kopernik” S.A.** z cyklu „Piernikowy design” (termin: 07.06.2022–20.11.2022, kuratorzy i aranżacja plastyczna: Małgorzata Mikulska-Wernerowicz, Krzysztof Lewandowski, miejsce: Muzeum Toruńskiego Piernika).
16. **„Mój świat cudów. Waldemar „Wojtek” Woźniak. Malarstwo, asamblaż, rysunek”** (termin: 11.06.2022–28.08.2022, kuratorzy: Anna Kroplewska-Gajewska, prof. Tomasz de Rosset, aranżacja plastyczna: dr Tomasz Pietrzyk, miejsce: Ratusz Staromiejski).
17. **„Tu byłem... z cegłą. Wystawa prac Tomka Kawiaka”** (termin: 25.06.2022–02.10.2022, kurator i aranżacja plastyczna: dr Magdalena Nierzwicka, miejsce: Muzeum Podróżników im. Tony’ego Halika).
18. **„Między tradycją, a nowoczesnością. Stanisław Kościński – rzeźba i snycerstwo”** (termin: 24.06.2022–31.12.2022, kuratorzy: Małgorzata Mikulska-Wernerowicz, Krzysztof Lewandowski, aranżacja plastyczna: dr Stanisław Kościński, miejsce: Muzeum Toruńskiego Piernika).
19. **„Jestem wolny – jestem sobą”** (termin: 16.07.2022–27.11.2022, kuratorki: Katarzyna Pietrucka, Magda Polanowska, aranżacja plastyczna: Jacek Nawrocki, miejsce: Muzeum Historii Torunia).
20. **„Jacob Heinrich Zernecke. Wybitny torunianin”** (termin: 03.09.2022–20.11.2022, kuratorzy: dr Michał Targowski, Katarzyna Pietrucka, aranżacja plastyczna: Jacek Nawrocki, miejsce: Ratusz Staromiejski).
21. **„ALE KOSMOS! Kopernik w Domu Kopernika! – Wystawa pamiątek z filmu Mikołaj Kopernik”** w reż. E. i Cz. Petelskich (termin: 8.09.2022–26.09.2022, kurator i aranżacja plastyczna: Alicja Marika Lubowicka, miejsce: Dom Mikołaja Kopernika).
22. **„Twierdza Toruń w obiektywie – wystawa pokonkursowa”** (12.09.2022–14.09.2023, kurator i aranżacja plastyczna: Adam Kowalkowski, miejsce: Muzeum Twierdzy Toruń).
23. **„Pełno ich nigdzie. Przywracanie pamięci o polskich Żydach w przestrzeni miejskiej”**, wystawa plenerowa (termin: 14.09.2022–09.10.2022, kuratorki: Zofia Bojańczyk, Kinga Lewandowska-Doleszczak Muzeum POLIN, z ramienia MOT: dr Magdalena Nierzwicka, projekt wystawy: Magdalena Burdzyńska, miejsce: Dziedziniec Ratusza Staromiejskiego).
24. **„Moja przygoda w Muzeum. Międzynarodowe Spotkania Artystyczne dla Dzieci i Młodzieży”** (16.09.2022–30.12.2022, kurator: Magda Polanowska, aranżacja plastyczna: dr Tomasz Pietrzyk, miejsce: Ratusz Staromiejski).
25. **„Strażacki Wrzesień 1939 – kolory historii”** (termin: 16.09.2022–31.10.2022, kuratorzy: bryg. Małgorzata Jarocka-Krzemkowska z KW PSP Toruń oraz st. asp. Bartosz Szatkowski z KM PSP Toruń, współpraca: Centralne Muzeum Pożarnictwa w Mysłowicach, z ramienia MOT: dr Mirosław Giętkowski, Adam Kowalkowski, projekt graficzny i aranżacja plastyczna: Małgorzata Jarocka-Krzemkowska, Bartosz Szatkowski, miejsce: Muzeum Twierdzy Toruń).
26. **„Podróżnicze karykatury Przemysława Krupskiego”** (termin: 08.10.2022–27.11.2022, kurator i aranżacja plastyczna: dr Magdalena Nierzwicka, miejsce: Muzeum Podróżników im. Tony’ego Halika).
27. **„Toruń i poligon artyleryjski na mapach wojskowych 1945–1995”** (termin: 13.10.2022–30.11.2022, kuratorzy: płk. rez. dr Eugeniusz Sobczyński, z ramienia MOT: dr Mirosław Giętkowski, Adam Kowalkowski, projekt graficzny i aranżacja plastyczna: Adam Kowalkowski, miejsce: Muzeum Twierdzy Toruń).
28. **„Toruń w habicie. Historia toruńskich zakonów”** (termin: 10.11.2022–6.04.2023, kurator: Robert Żytkowicz, aranżacja plastyczna: dr Tomasz Pietrzyk, miejsce: Muzeum Historii Torunia).
29. **„Zasłużeni w imię prawa. Historia Toruńskiej Adwokatury”** (termin: 19.11.2022–12.02.2023, kuratorki: Aleksandra Mierzejewska, dr Alicja Sumowska, aranżacja plastyczna: Jacek Nawrocki, miejsce: Ratusz Staromiejski).

30. **„Najstynniejszy toruński piernik – „Katarzynka” – Opakowania z FC „Kopernik” S.A.”** z cyklu „Piernikowy design” (termin: 21.11.2022–04.12.2022, kuratorzy i aranżacja plastyczna: Małgorzata Mikulska-Wernerowicz, Krzysztof Lewandowski, miejsce: Muzeum Toruńskiego Piernika).

31. **„Pierniki w Polsce. Śladami piernikarskiego rzemiosła”** (termin: 25.11.2022–01.12.2022, kuratorzy i aranżacja plastyczna: Małgorzata Mikulska-Wernerowicz, Krzysztof Lewandowski, miejsce: Muzeum Toruńskiego Piernika).

32. **„Patrząc z nadzieją w przyszłość – współczesna kaligrafia japońska”** (termin: 26.11.2022–26.03.2023, kurator i aranżacja plastyczna: Katarzyna Paczuska, miejsce: Muzeum Sztuki Dalekiego Wschodu w Kamienicy pod Gwiazdą).

33. **„Elżbieta Wiśniewska. Artystka i kuratorka”** (termin: 02.12.2022–19.03.2023, kurator: Szymon Jan Stenka, aranżacja plastyczna: dr Tomasz Pietrzyk, miejsce: Ratusz Staromiejski).

34. **„Opowieść o powrotach”**. Wystawa towarzysząca XV Międzynarodowemu Festiwalowi Sztuk Wizualnych Inspirowanych Naturą „Sztuka Natury” (termin: 02.12.2022–14.05.2023, kurator: dr Marek Trzeciak, z ramienia MOT: dr Magdalena Nierzwicka, aranżacja plastyczna: dr Magdalena Nierzwicka, miejsce: Muzeum Podróżników im. Tony’ego Halika).

35. **„Boże Narodzenie. Święteczne opakowania do pierników z Fabryki Cukierniczej „Kopernik” S.A.”** z cyklu „Piernikowy design” (termin: 06.12.2022–29.01.2023, kuratorzy i aranżacja plastyczna: Małgorzata Mikulska-Wernerowicz, Krzysztof Lewandowski, miejsce: Muzeum Toruńskiego Piernika).

Wystawy czasowe (poza siedzibą MOT):

1. **„Świat toruńskiego piernika”** (termin: 18.11.2021–30.01.2022, opieka kuratorska i aranżacja plastyczna: Krzysztof Lewandowski, miejsce: Muzeum Miejskie Dzierżoniowa).

2. **„Świat toruńskiego piernika”** (termin: 04.11.2022–28.02.2023, opieka kuratorska i aranżacja plastyczna: Krzysztof Lewandowski, miejsce: Muzeum Karkonoskie w Jeleniej Górze).

3. **„Mikołaj Kopernik. Opowieść o życiu i dziele”** (termin: 18.03.2022–28.08.2022, opieka kuratorska i aranżacja plastyczna: Alicja Marika Lubowicka, miejsce: Muzeum im. ks. dr. Władysława Łęgi w Grudziądzu).

4. **„Piparkoogimaania”**. Prezentacja pierników przygotowanych przez Muzeum Toruńskiego Piernika

w Tallinnie (termin: 01.12.2022–07.01.2023, opieka kuratorska: Krzysztof Lewandowski, aranżacja plastyczna: galeria w Tallinnie, miejsce: Estonia).

5. **„W Papui Nowej Gwinei. Fotografie Elżbiety Dzikowskiej i Dariusza Tulei”** (termin: 16.05.2022–31.05.2022, opieka kuratorska: dr Magdalena Nierzwicka, miejsce: Biblioteka Miejska im. Jana Kasprowicza w Inowrocławiu).

WYDAWNICTWA MOT:

W 2022 r. pracownicy Muzeum Okręgowego w Toruniu wydali drukiem kilka katalogów i folderów towarzyszących wystawom czasowym. Wielokrotnie publikowali również swoje teksty w czasopismach naukowych, jak i w zewnętrznych wydawnictwach, prezentując bogaty dorobek naukowy czy najnowsze badania dotyczące wybranych tematów.

Publikacje redagowane:

1. **Nierzwicka, M.** (red.) (2022), *Kolory Meksyku. Sztuka amate z wioski Xalitla*. Folder do wystawy *Kolory Meksyku. Sztuka amate z wioski Xalitla z kolekcji Stanisława Kasprzyka*. Toruń: Muzeum Okręgowe w Toruniu, s. 24, ISBN 978-83-66208-23-0.

2. **Mikulska-Wernerowicz, M., Kościński, S.** (red.) (2022), *Między tradycją a nowoczesnością. Stanisław Kościński – rzeźba i snycerstwo*. Katalog. Toruń: Muzeum Okręgowe w Toruniu, s. 150, ISBN 978-83-66208-27-8.

3. **Mikulska-Wernerowicz, M.** (red.) (2022), *Piernikowa Jednodniówka* (25 listopada), 7/1 (gazeta wydana z okazji Dnia św. Katarzyny, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Muzeum Toruńskiego Piernika).

4. **Majewski, M., Markowska, I., Nierzwicka, M.** (red.) (2022). *Rocznik Muzeum Okręgowego w Toruniu 19*, s. 138, ISSN 1733-7534.

5. **Smolarek, H.** (red.) (2022), *Przewodnik Ilustrowany. Muzeum Okręgowe w Toruniu*. Toruń-Warszawa: Muzeum Okręgowe w Toruniu, s. 244, ISBN 978-83-62559-16-9 (II wydanie).

Pozostałe publikacje:

1. **Gessek, M.M.** (2022). *Modne stroje mieszkańców Torunia XIV-XVII wiek*. Toruń: Muzeum Okręgowe w Toruniu, s. 196, ISBN: 978-83-66208-25-4.

2. **Kroplewska-Gajewska, A.** (2022). *Józef Pietrzyk (1942–2020) – Czas przemijania*. Katalog. Toruń: Muzeum Okręgowe w Toruniu. s. 120, ISBN 978-83-66208-22-3.

3. **Sumowska, A.** (2022). *Zasłużeni w imię prawa – historia Toruńskiej Adwokatury*. Folder do wystawy, Toruń: Muzeum Okręgowe w Toruniu, s. 28, ISBN 978-83-66208-26-1.

DZIAŁALNOŚĆ NAUKOWO-BADAWCZA

Działalność naukowo-badawcza to ważna część aktywności każdego muzeum, będąca punktem wyjścia do tworzenia tematycznych wystaw czasowych, opracowania katalogów wystaw i zbiorów, a także publikacji naukowych i popularnonaukowych. Rok 2022 to czas intensywnej pracy osób z działów merytorycznych, którzy prowadzili pogłębione kwerendy, uczestniczyli w licznych konferencjach naukowych, sesjach popularnonaukowych, seminariach i wykładach, prezentując wyniki badań i wymieniając się wiedzą z badaczami z innych instytucji muzealnych i naukowych.

Konferencje naukowe organizowane przez MOT:

Znaczącym wydarzeniem w Muzeum Okręgowym w Toruniu 2022 r. była pierwsza edycja ogólnopolskiej konferencji pt. „**Nowoczesne muzeum – relacje i narracje**” (20–22.04.2022), podczas której zaprezentowano 39 referatów w ramach dwóch głównych grup tematycznych: *narracji* – związanej ze sposobami budowania przez muzea wypowiedzi i opowieści (poprzez wystawy czy działania edukacyjne), a także podjęcie dyskursu o roli, formie i zakresie aktywności cyfrowej muzeów; oraz *relacji* – zarówno w stosunku do publiczności muzealnej, jak i do przestrzeni, otoczenia gospodarczego i środowiska, w jakim funkcjonują muzealnicy. W sposób szczególny zaakcentowano zagadnienia odpowiedzialności społecznej muzeów, muzeum rozszerzonego, muzeum przedsiębiorczego oraz ekomuzeum. Wszystkie wygłoszone referaty dostępne są na kanale YouTube Muzeum Okręgowego w Toruniu.

Nieco mniejszą skalę miały inne inicjatywy naukowe, które odbyły się w Muzeum Twierdzy Toruń. Mowa tu o XV spotkaniach Forum Dziedzictwa Sztuki Inżynierskiej pt. „**Nowe funkcje architektury fortyfikacyjnej – problematyka inżyniersko-konserwatorska**” (5–6.05.2022), przygotowanych we współpracy ze Stowarzyszeniem Muzeów Sztuki Inżynierskiej; konferencji pt. „**Artyleria – Bóg Wojny**” (25.05.2022) zorganizowanej wspólnie z Uniwersytetem Mikołaja Kopernika w Toruniu oraz XXXIV Ogólnopolskiej Konferencji Historyków Kartografii „**Fortyfikacje na dawnych mapach**”, przygotowanej we współpracy z Zespołem Historii Kartografii przy Instytucie Historii

Nauki PAN, Katedrą Historii Wojskowej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, a także Katedrą Geomatyki i Kartografii Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie (14.10.2022).

Wygłoszone referaty i wykłady przez pracowników MOT:

1. **Giętkowski, M.**, tytuł: *Centrum Wyszkozenia Artylerii w Toruniu 1920–1939*. Konferencja dotycząca 100 lat szkolnictwa wojskowego w Toruniu, Urząd Marszałkowski Województwa Kujawsko-Pomorskiego (10.01.2022).
2. **Giętkowski, M.**, tytuł: *Poligon w Toruniu 1920–2002*. Konferencja dotycząca historii wojskowego poligonu w Toruniu, Centrum Szkolenia Artylerii i Uzbrojenia im. gen. Józefa Bema (21.03.2022).
3. **Giętkowski, M.**, tytuł: *Nieformalne zwyczaje podchorążych Oficerskiej Szkoły Artylerii – Szkoły Podchorążych Artylerii 1923–1939*. Ogólnopolskie sympozjum naukowe dotyczące tradycji i obyczajów Wojska Polskiego w okresie dwudziestolecia międzywojennego, Centrum Szkolenia Artylerii i Uzbrojenia im. gen. Józefa Bema (10.06.2022).
4. **Giętkowski, M.**, tytuł: *Artyleria francuska w pierwszej wojnie światowej*. Konferencja „Artyleria – Bóg wojny”, Wydział Nauk Historycznych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika i Muzeum Okręgowe w Toruniu, Muzeum Twierdzy Toruń (25.05.2022).
5. **Kłosiński, M.**, tytuł: *Dom Mikołaja Kopernika – między muzeum narracyjnym a muzeum templum. Koncepcja i sposób narracji muzeum biograficznego na przykładzie nowej wystawy stałej*. I Ogólnopolska Konferencja „Nowoczesne muzeum – relacje i narracje”, Muzeum Okręgowe w Toruniu (20–22.04.2022).
6. **Kłosiński, M.**, tytuł: *Nicolaus Copernicus House in Toruń*. EMYA 2022 Conference. „Museums addressing local and global issues in and with their communities”, Estonian National Museum Tartu (4–7.05.2022).
7. **Kowalkowski, A.**, tytuł: *Koszary Bramy Chełmińskiej – adaptacja zabytkowego obiektu fortecznego na siedzibę Muzeum Twierdzy Toruń*. XV spotkanie Forum Dziedzictwa Sztuki Inżynierskiej pt. „Nowe funkcje architektury fortyfikacyjnej – problematyka Inżyniersko-konserwatorska”, Muzeum Okręgowe w Toruniu (5–6.04.2022).
8. **Kowalkowski, A.**, *Toruńskie forty Biehlera*. Międzynarodowa konferencja „Forty Biehlera – historia i współczesne użytkowanie”, Ulm (12.05.2022).
9. **Kowalkowski, A.**, *Muzeum Twierdzy Toruń – problemy*

dostosowania obiektów zabytkowych do celów muzealnych. Ogólnopolska Konferencja Historyczna „Miasto-twierdza-garnizon. Historie współistnienia i wyzwania teraźniejszości”, Hevelianum, Gdańsk (6–7.10.2022).

10. **Kowalkowski, A.** tytuł: *Twierdza Toruń w kartografii pruskiej i niemieckiej*. XXXIV Ogólnopolska Konferencja Historyków Kartografii „Fortyfikacje na dawnych mapach”, Zespół Historii Kartografii przy Instytucie Historii Nauki PAN, Katedra Historii Wojskowej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Muzeum Twierdzy Toruń oraz Katedra Geomatyki i Kartografii Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Muzeum Twierdzy Toruń (14.10.2022).

11. **Kowalkowski, A.**, tytuł: *XIX-wieczna Twierdza Toruń*, wykład wygłoszony dla Toruńskiego Uniwersytetu Trzeciego Wieku (10.2022).

12. **Kroplewska-Gajewska, A.**, tytuł: *Wystawa stała jako główna dla kolekcji przestrzeni relacji ekspozycji z odbiorcą*. I Ogólnopolska Konferencja „Nowoczesne muzeum – relacje i narracje”, Muzeum Okręgowe w Toruniu (20–22.04.2022).

13. **Kroplewska-Gajewska, A.**, tytuł: *Moja grafika jest malarstwem – proces twórczy Stanisława Borysowskiego*. Konferencja „Wokół zagadnień warsztatu artysty: malarza, rzeźbiarza, architekta...”, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu (7–8.11.2022).

14. **Kroplewska-Gajewska, A.**, tytuł: *Źródła pozyskania malarstwa i rzeźby w Muzeum Okręgowym w Toruniu*. Seminarium „Badania proveniencyjne w muzeach – stan badań i postulaty badawcze” w Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie (15.11.2022).

15. **Kurkowski, M.**, tytuł: *Ornamentalne i architektoniczne dekoracje malarskie z okresu średniowiecza w kościele św. Jakuba (lokalizacja, wzory, technika wykonania) – ustalenia po pracach konserwatorskich*. Konferencja „Dzieje i skarby kościoła św. Jakuba w Toruniu – nowe rozpoznanie”, Muzeum Okręgowe w Toruniu i Toruński Oddział Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Ratusz Staromiejski (24–25.06.2022).

16. **Kurkowski, M.**, Bednarczuk, K., tytuł: *Ryte i malowane dekoracje maswerkowe odkryte we wnętrzu świątyni św. Jakuba – przyczynek do historii budowy i wystroju malarskiego kościoła*. Konferencja „Dzieje i skarby kościoła św. Jakuba w Toruniu – nowe rozpoznanie”, Muzeum Okręgowe w Toruniu i Toruński Oddział Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Ratusz Staromiejski (24–25.06.2022).

17. **Lewandowski, K.**, tytuł: *Piernikowo – kreatywni. Rola ciasta piernikowego w muzealnej relacji i narra-*

cjach. I Ogólnopolska Konferencja „Nowoczesne muzeum – relacje i narracje”, Muzeum Okręgowe w Toruniu (20–22.04.2022).

18. **Lubowicka, A.M.**, tytuł: *Pamiętki, a może wyroby? Zbiór obiektów z rocznic kopernikańskich w Domu Mikołaja Kopernika*. Konferencja „Toruńskie zabytki młodszego pokolenia. Toruńskie rocznice Kopernikańskie, fakty, ideologie, kreacje”, Wojewódzka Biblioteka Publiczna – Książnica Kopernikańska (19.11.2022).

19. **Lubowicka, A.M.**, tytuł: *Nicolaus Copernicus House in Toruń*. EMYA Annual Conference and Award Ceremony „Museums addressing local and global issues in and with their communities”, Estonian National Museum Tartu (04–07.05.2022).

20. **Markowska, I.**, tytuł: *Przemiany świadomości społecznej i ich oddziaływanie na kształt kolekcji muzealnych. Przykład niemieckich fotografii z lat 1940–1945 z Muzeum Okręgowego w Toruniu*. I Ogólnopolska Konferencja „Nowoczesne muzeum – relacje i narracje”, Muzeum Okręgowe w Toruniu (20–22.04.2022).

21. **Markowska, I.**, tytuł: *Problemy związane z badaniem proveniencji muzealiów z okresu II wojny światowej na przykładzie kolekcji niemieckich fotografii ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Toruniu*. Seminarium „Badania proveniencyjne w muzeach – stan badań i postulaty badawcze” w Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie (15.11.2022).

22. **Nierzwicka, M.**, tytuł: *Borys Malkin's letters from the field (South America, 1959–1994)*. Wykład wygłoszony przy wystawie: „Geschäfts-idee? 5 Fragen an ‚das Objekt-Set‘ von Noanamá aus Kolumbien”, Völkerkundemuseum der Universität Zürich (15.12.2022).

Uczestnictwo pracowników MOT w szkoleniach, konferencjach/sesjach/wykładach etc.:

1. **Bielińska-Majewska, B., Zdanowski, M.**, udział w debacie „Badać, czy nie badać? Jak pracować nad rozwojem publiczności?” z cyklu „Muzea jutra” organizowanej przez Poznańskie Centrum Dziedzictwa, on-line (25.01.2022) <https://pcd.poznan.pl/news/335/bada-czy-nie-bada-jak-pracowa-nad-rozwojem-publiczno-ci->

2. **Bielińska-Majewska, B.**, udział w seminarium „Plątaniny rzeczy(wistości)” organizowanym przez Katedrę Etnologii i Antropologii Kulturowej UMK (Instytut Nauk o Kulturze) wraz z Polskim Towarzystwem Ludoznawczym, Oddział w Toruniu, w ramach obchodów Ogólnopolskiego Dnia Etnografii, Etnologii i Antropologii Kulturowej, on-line (9.02.2022).

3. **Bielińska-Majewska, B.**, udział w sympozjum

międzynarodowym „Re-thinking hunter-gatherer exchange networks in NE Europe” organizowanym przez University of Tartu (Estonia), University of Helsinki (Finlandia), on-line (16.02.2022).

4. **Bielińska-Majewska, B.**, udział w sesji „Epoka kamienia – odkrycia, metody, interpretacje” organizowanej przez Wydział Archeologii Uniwersytetu Warszawskiego, on-line (14.02.2022). <https://www.archeologia.uw.edu.pl/epoka-kamienia-odkrycia-metody-interpretacje-3/>

5. **Zdanowski, M.**, udział w debacie „Zarządzanie zespołem a kwestia komunikacji” z cyklu „Muzea jutra”, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, on-line (22.03.2022). <https://www.facebook.com/wilanow/videos/674859186995208>

6. Pracownicy działów merytorycznych MOT wzięli udział w konferencji „Nowe funkcje architektury fortyfikacyjnej – problematyka inżynierjno-konserwatorska” w ramach XV spotkań Forum Dziedzictwa Sztuki Inżynierijnej przygotowanych przez Muzeum Okręgowe w Toruniu i Stowarzyszenie Muzeów Sztuki Inżynierijnej (5–6.04.2022).

7. **Bielińska-Majewska, B.**, udział w międzynarodowej konferencji „Prehistory of Ukraine” organizowanej przez: Università degli Studi di Ferrara, Museum National d’Histoire Naturelle Paris, Universitat Rovira i Virgili Tarragona, Istituto Politecnico di Tomar (Uniwersytet Studiów w Ferrarze, Muzeum National d’Histoire Naturelle w Paryżu, Universitat Rovira i Virgili di Tarragona oraz przez Instytut Politechniczny w Tomar), tryb zdalny (11.04.2022).

8. Pracownicy działów merytorycznych MOT wzięli udział w konferencji „Nowoczesne muzeum – relacje i narracje” organizowanej przez Muzeum Okręgowe w Toruniu (20–22.04.2022).

9. **Lubowicka, A.M.**, udział w warsztatach „Design Thinking” – prowadzenie Mateusz Łapiński, w ramach konferencji „Nowoczesne muzeum – relacje i narracje” organizowanej przez Muzeum Okręgowe w Toruniu (20–22.04.2022).

10. **Zdanowski, M.**, udział w debacie „Muzea jutra – szanse, wyzwania, zagrożenia” z cyklu „Muzea jutra”, Fabryka Schindlera / Muzeum Krakowa (24.05.2022).

11. **Nierzwicka, M., Mierzejewska, A., Zdanowski, M.**, wzięli udział w konferencji „Muzeum XXI wieku. W 100-lecie I Zjazdu Muzeów Polskich w Poznaniu” organizowanej przez Muzeum Narodowe w Poznaniu (1–3.06.2022).

12. **Markowska, I.**, udział w szkoleniu „Badanie polskich strat wojennych – zasady aplikowania i realizacji” organizowanym przez Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, on-line (26.10.2022).

13. **Lubowicka, A.M.**, udział w webinarze „Wykorzystanie czynnika instagrammability do promocji polskich muzeów” – prowadzenie Maja Paszkowska, Instytut Badań Organizacji Kultury (9.11.2022).

14. **Lubowicka, A.M.**, udział w kursie „Jak to jest być skrybą? Sekrety manuskryptów dla początkujących”, semestralny kurs on-line, Uniwersytet Otwarty Uniwersytetu Warszawskiego, certyfikat.

15. **Lubowicka, A.M.**, udział w webinarze „Technokultura i przemiany uczestnictwa w kulturze” – dr hab. Magdalena Sobocińska, prof. UE, Instytut Badań Organizacji Kultury (9.11.2022).

Publikacje pracowników MOT wydane w 2022 r.:

1. **Bielińska-Majewska, B.** (2022). Diversity of the Late Palaeolithic tanged points in the northern part of central Poland in the light of the latest discoveries in Brzoza. 50, near Toruń, Poland. *Anthropology*, 60, 1, 5–28. (Moravian Museum, Anthropos Institute, Brno).

2. **Bielińska-Majewska, B., Bokiniec, E., Uziembło, R.** (2022). Bursztyn od neolitu do wczesnego średniowiecza w zbiorach Muzeum Okręgowego w Toruniu. *Acta Universitatis Nicolai Copernici, Archeologia*, 38, 35–88.

3. **Bielińska-Majewska, B., Skibińska, J.** (2022). Sprawozdanie z działalności Muzeum Okręgowego w Toruniu za 2021 r. *Rocznik Muzeum Okręgowego w Toruniu*, 19, 121–136.

4. **Bokiniec, E.** (2022). Naczynie grupy III/V wg Schindlera-Wołągiewicza z obszaru cmentarzyska kultury wielbarskiej w Grębocinie, gmina Lubicz, powiat toruński. *Rocznik Muzeum Okręgowego w Toruniu*, 19, 11–31.

5. **Kroplewska-Gajewska, A.** (2022). W muzealnym magazynie... – kontakt z odbiorcą w czasie lockdownu. *Rocznik Muzeum Okręgowego w Toruniu*, 19, 69–76.

6. **Kroplewska-Gajewska, A., de Rosset, T.** (2022). *Mój świat cudów. Waldemar „Wojtek” Woźniak: marlarstwo – asamblaż – rysunek*. Katalog. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.

7. **Kucharski, L.** (2022). Grób skrzynkowy z Papowa Biskupiego (stan. 33 obszar AZP 35-43/103), pow. chełmiński, woj. kujawsko-pomorskie. *Rocznik Muzeum Okręgowego w Toruniu*, 19, 33–43.

8. **Lewandowski, K., Mikulska-Wernerowicz, M.** (2022). Świat toruńskiego piernika, W: K. Szafrńska (red.), *Historia piernikarskiego rzemiosła. Folder do wystawy*. Jelenia Góra: Muzeum Karkonoskie w Jeleniej Górze.

9. **Mierzejewska, A.** (2022). Roman Domagała – wspomnienie. *Rocznik Muzeum Okręgowego w Toruniu*, 19, 91–95.
10. **Nierzwicka, M.** (2022). Pasja podróżowania. Wystawa stała w Muzeum Podróżników im. Tony'ego Halika po modernizacji w latach 2010–2012. *Rocznik Muzeum Okręgowego w Toruniu*, 19, 77–90.
11. **Stawska, V.** (2022). Wczesnośredniowieczna pisanka-grzechotka ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Toruniu. *Rocznik Muzeum Okręgowego w Toruniu*, 19, 45–54.
12. **Stefańska, A.** (2022). Konserwator i jego pracownia. Prof. Józef Flik (16.03.1936–27.12.2021). *Rocznik Muzeum Okręgowego w Toruniu*, 19, 97–112.
13. **Zdanowski, M.** (2022). „Nowoczesne muzeum – relacje i narracje” – konferencja naukowa jako stałe forum wymiany myśli o współczesnych problemach muzealnictwa. *Rocznik Muzeum Okręgowego w Toruniu*, 19, 115–119.

Opracowania naukowe/specjalistyczne:

W 2022 r. Muzeum Okręgowe w Toruniu pod kierownictwem pracownika Działu Archeologii Beaty Bielińskiej-Majewskiej kontynuowało badania wykopaliskowe (ratownicze i powierzchniowe) na stanowisku nr 50 w gm. Wielka Nieszawka, woj. kujawsko-pomorskie (13.06–3.07.2022). W ich rezultacie powstały następujące opracowania:

1. **Bielińska-Majewska, B.** (2022). *Sprawozdanie wraz z opracowaniem wyników badań archeologicznych przeprowadzonych w 2022 r. w Brzozie (stan. 50), gm. Wielka Nieszawka (AZP 40-44/250), woj. kujawsko-pomorskie*, maszynopis przechowywany w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu i w Muzeum Okręgowym w Toruniu.
2. **Bielińska-Majewska, B.** (2022). *Opracowanie materiałów krzemienych – Brzoza (stan. 50)*, opracowanie dołączone do w/w sprawozdania, maszynopis przechowywany w WUOZ w Toruniu i MOT.

Z ramienia Muzeum Okręgowego w Toruniu Dział Archeologii sprawował liczne nadzory archeologiczne na terenie miasta Torunia:

1. Brama Żeglarska – badania związane z włączeniem do sieci kanalizacyjnej, odkryto murowane elementy bramy w jej obrębie (kwiecień–maj 2022).
2. Al. 700-lecia – badania przy budowie kolektora deszczowego. Budowany kolektor stanowił przedłużenie inwestycji z 2020 r i pozwolił na kontynuację badań Mroźni-Chłodni Twierdzy Toruń, wykonano *Spra-*

wozдание z nadzoru archeologicznego nad pracami ziemnymi przy budowie kanału deszczowego w Al. 700-lecia Torunia, w ramach projektu *Poprawa funkcjonowania komunikacji miejskiej w Toruniu – BIT-CITY II* (czerwiec–lipiec 2022).

3. Ul. Szosa Chełmińska oraz na skrzyżowaniu ul. Szosa Chełmińska, Odrodzenia, Czerwona Droga i al. Solidarności, w ramach inwestycji *Budowa nowej linii tramwajowej do os. Jar wraz z infrastrukturą towarzyszącą na odcinku ulic: Legionów, Ronda Czadcy, Długiej i Szosy Chełmińskiej od przejazdu kolejowo-drogowo-tramwajowego (z tym przejazdem) do skrzyżowania przy pl. NOT (z tym skrzyżowaniem) wraz z wyposażeniem podstacji trakcyjnej Jar w urządzenie do zasilania nowej linii tramwajowej*, realizowanej w ramach projektu *Poprawa funkcjonowania komunikacji miejskiej w Toruniu – BiT City II* (maj–grudzień 2022).

4. Budynek MDK – badania przy budowie windy oraz podjazdu dla niepełnosprawnych, odkryto dawny przepust strugi Postolec (lipiec–sierpień 2022).

5. Podwórce Kolegium Jagiellońskiego przy ul. Prosta 4/Jęczmienna 23 (grudzień 2022).

6. Bulwar Filadelfijski – badania przy przebudowie ulicy wraz z elementami przyległymi. Badania rozpoczęte w sierpniu 2022, trwające dalej w roku 2023. Odkryto m.in. rawelin między Bramą Żeglarską a Basztą Gołębnik, budynek Komory Celnej, relikty kompleksu Ducha Świętego, pozostałości zabudowy drewnianej przy ul. Flisaczej, prawdopodobnie ulicę brukowaną prowadzącą od Bramy Klasztornej do kościoła Ducha Świętego.

DZIAŁALNOŚĆ EDUKACYJNA I POPULARYZATORSKA

Muzeum Okręgowe w Toruniu stale poszerza swoją ofertę edukacyjną, wzbogacając ją o nowe zajęcia dla różnych grup wiekowych, przygotowując programy edukacyjne do wystaw czasowych oraz na potrzeby corocznie organizowanych wydarzeń, jakimi są **Białe Wakacje** (17–30.01.2022), **Majówka w Muzeum** (29.04–03.05.2022), **Zielone Wakacje** (07–08.2022), **Letnie spotkania z archeologią** (07–08.2022) czy **Toruńskie Noce Muzeów** (14.05.2022, 25.06.2022, 17.09.2022). Nasza placówka aktywnie uczestniczy także w **Toruńskim Festiwalu Nauki i Sztuki** (20–24.04.2022) oraz **Festiwalu Wisły** (14–15.08.2022). Niektóre przedsięwzięcia mają również na celu aktywizację seniorów. Dla tej grupy wiekowej w ramach

ogólnopolskiego projektu MKiDN organizowany jest **Weekend seniora z kulturą** (01–02.10.2022). Ofertę edukacyjną uzupełniają spotkania, wykłady i prelekcje, które odbywają się we wszystkich oddziałach Muzeum Okręgowego w Toruniu. Większość z nich prowadzona jest przez pracowników muzealnych, ale do udziału w wybranych przedsięwzięciach zapraszane są także ciekawe osobowości kultury, sztuki, profesory uczelni, podróżnicy lub autorzy książek. Popularnością cieszą się też oprowadzania kuratorskie po wystawach stałych oraz czasowych. W 2022 r. przeprowadzono łącznie 349 stacjonarnych działań edukacyjnych, w tym 225 zajęć edukacyjnych (warsztatów, gier edukacyjnych, wykładów) poprowadzonych przez pracowników Działu Edukacji, 102 różne działania edukacyjne (urodziny, biesiady, warsztaty i inne) przeprowadzone przez pracowników innych działów merytorycznych (Działu Archeologii, Działu Historii Toruńskiego Piernikarstwa, Działu Twierdzy Toruń) oraz 22 zajęcia edukacyjne poprowadzone przez osoby inne, niż pracownicy muzeum. Ponadto odbyły się 1802 warsztaty w piekarni.

W 2022 r. oferta edukacyjna muzeum wzbogacona została o nowe tematy zajęć: *Mikołaj bez butów nie chodził!*, *Czas pracy, czas zabawy w dawnym Toruniu*, *Ceremonia parzenia herbaty chińskiej*, *Kupcy kontra piraci* oraz *Przygoda na czarnym lądzie*. Dział Edukacji aktywnie włączył się również w organizację zajęć dla dzieci, które wraz z rodzicami uciekły do Torunia przed wojną w Ukrainie.

Stałym elementem działań edukacyjnych są także konkursy muzealne. W 2022 r. odbyła się 43. edycja konkursu **Międzynarodowe Spotkania Artystyczne dla Dzieci i Młodzieży „Moja Przygoda w Muzeum”**. Jej organizatorem, „dobrym duchem” oraz opiekunem jest Magda Polanowska z Działu Edukacji. Konkurs cieszy się niesłabnącą popularnością i gromadzi uczestników niemal z całego świata. Ważną inicjatywą pozostaje także **Olimpiada Artystyczna**. W tym roku odbyła się jej 46. edycja. Funkcję sekretarza naukowego z ramienia muzeum sprawuje Magdalena Białkowska-Stenka z Działu Edukacji. Wychodząc naprzeciw nowym potrzebom społecznym związanym z dobrostanem psychicznym oraz walką z szeroko rozumianymi uzależnieniami, muzeum podjęło się całkiem nowego zadania, włączając się w miejski program profilaktyki uzależnień. W ramach współpracy Działu Historii i Dziejów Miasta Torunia (Katarzyna Pietrucka) oraz Działu Edukacji (Magda Polanowska) zorgani-

zowano konkurs plastyczny **„Jestem wolny – jestem sobą”**. Inicjatywa miała na celu walkę z uzależnieniami wśród dzieci i młodzieży, a także promowanie zdrowego stylu życia oraz zdrowych relacji wśród nich. Nagrodzone i wyróżnione prace plastyczne wzięły udział w profesjonalnej wystawie pokonkursowej, która miała miejsce w Muzeum Historii Torunia (16.07–27.11.2022). Część plakatów eksponowana była także w przestrzeni miejskiej na specjalnie w tym celu zaprojektowanych billboardach. Ważnym elementem przedsięwzięcia były spotkania warsztatowe prowadzone przez psychologów i terapeutów.

W 2022 r. miały miejsce następujące spotkania i wykłady popularnonaukowe (wybór):

1. Spotkanie z dr Alicją Sumowską i dr. Marcinem Sumowskim pt.: *Dzień u Świętych Janów, czyli o czasie w średniowiecznej parafii* z cyklu „Tajemnice toruńskich historii”, Muzeum Historii Torunia (20.01.2022).
2. Spotkanie z dr. Mirosławem Giętkowskim i Adamem Kowalkowskim pt. *Wprowadzenie do historii Twierdzy Toruń*, z cyklu „Środowe spotkania z historią wojskowości”, Muzeum Twierdzy Toruń (26.02.2022).
3. Spotkanie z Katarzyną Polak, Marcinem Orłowskim, Pawłem Bukowskim i Lechem Narębskim na temat *Atlasu Twierdzy Toruń*, poświęconemu Fortowi XI – Stefan Batory, z cyklu „Środowe spotkania z historią wojskowości”, Muzeum Twierdzy Toruń (23.02.2022).
4. Prelekcja dla studentów architektury wnętrz na Wydziale Sztuk Pięknych UMK na temat adaptacji wnętrz industrialnych, prowadzenie Małgorzata Mikulska-Wernerowicz, Krzysztof Lewandowski, Muzeum Toruńskiego Piernika (23.03.2022).
5. Spotkanie z dr. Dawidem Kobiątką pt.: *Archeologia Doliny Śmierci – materialne ślady masowej zbrodni z końca stycznia 1945 roku pod Chojnicami* w ramach cyklu „Tajemnice toruńskich historii”, Muzeum Historii Torunia (24.03.2022).
6. Spotkanie z Marcinem Orłowskim pt. *Życie codzienne w okupowanym Toruniu*, z cyklu „Środowe spotkania z historią wojskowości”, Muzeum Twierdzy Toruń (30.03.2022).
7. Spotkania z dr. hab. Edwardem Salińskim – projektantem „smakowitych” opakowań dla Fabryki „Kopernik” pt.: *Od projektu do efektu*, Muzeum Toruńskiego Piernika (06.04.2022, 14.05.2022).
8. Prelekcja z pokazem pt.: *Organizacja ruchu turystycznego w Muzeum Toruńskiego Piernika* dla studentów kierunku Turystyka i Rekreacja, Wydział Nauk

- o Kulturze Fizycznej AWF w Poznaniu, prowadzenie Małgorzata Mikulska-Wernerowicz, Krzysztof Lewandowski, Muzeum Toruńskiego Piernika (19.04.2022).
9. Gra miejska w Domu Mikołaja Kopernika pt. *Historia pewnego fałszerstwa*, w ramach XX Toruńskiego Festiwalu Nauki i Sztuki, prowadzenie Magdalena Białkowska-Stenka oraz Alicja Lubowicka, Dom Mikołaja Kopernika (23.04.2022).
10. Warsztat pt.: *Tajemnicze oblicza* w ramach XX Toruńskiego Festiwalu Nauki i Sztuki, prowadzenie dr Beata Bielinska-Majewska przy współpracy z Leszkiem Kucharskim, Ewą Bokiniec oraz Violetta Stawską, siedziba Działu Archeologii (23.04.2022).
11. Spotkanie z Adamem Kowalkowskim pt. *Twierdza Toruń współcześnie – Forty Artyleryjskie*, z cyklu „Środowe spotkania z historią wojskowości”, Muzeum Twierdzy Toruń (27.04.2022).
12. Spotkanie pt.: *Zegar, kalendarz, dzwon – mierzenie i organizacja czasu w dawnym mieście* w ramach Majówki w Muzeum, prowadzenie dr Alicja Sumowska, Muzeum Historii Torunia (29.04.2022, 02.05.2022).
13. Prelekcja pt.: *Dizajn kopernikański. Pamiątki i wyroby z l. 70. XX w.*, Alicja Marika Lubowicka, Dom Mikołaja Kopernika (30.04.2022).
14. Spotkanie pt.: *Mity, fakty i legendy* przy wystawie „Toruń i jego historia”, w ramach Majówki w Muzeum, prowadzenie dr Iwona Markowska, Muzeum Historii Torunia (30.04.2022, 3.05.2022).
15. Spotkanie pt.: *Królowie Polski, a wolność w Toruniu*, w ramach I Toruńskiej Nocy Muzeów, prowadzenie Katarzyna Pietrucka, Muzeum Historii Torunia (14.05.2022).
16. Prelekcja z pokazem pt.: *List z Malborka do Torunia, czyli jak szybko działała poczta krzyżacka*, w ramach I Toruńskiej Nocy Muzeów, prowadzenie dr Alicja Sumowska, Muzeum Historii Torunia (14.05.2022).
17. Spotkanie pt.: *Dominikanie. Historia toruńskiego zakonu*, w ramach I Toruńskiej Nocy Muzeów, prowadzenie Robert Żytkowicz, Muzeum Historii Torunia (14.05.2022).
18. Prelekcja pt.: *Piernikowe słodkości i różności*, w ramach I Toruńskiej Nocy Muzeów, prowadzenie Małgorzata Mikulska-Wernerowicz, Krzysztof Lewandowski, Muzeum Toruńskiego Piernika (14.05.2022).
19. Gra miejska pt.: *Z wizytą u Koperników – pomóż rodzinie Mikołaja w codziennych obowiązkach*, w ramach I Toruńskiej Nocy Muzeów, Dom Mikołaja Kopernika (14.05.2022).
20. Spotkanie pt.: *Historia jednego przedmiotu*, przy wystawie *Pamiątki z podróży do Azji*, w ramach I Toruńskiej Nocy Muzeów, prowadzenie Katarzyna Pączuska, Kamienica pod Gwiazdą (14.05.2022).
21. Spotkanie *Kolory Meksyku. Sztuka amate z wioski Xalitla*, w ramach I Toruńskiej Nocy Muzeów, dr Magdalena Nierzwicka, Muzeum Podróżników im. Toniego Halika (14.05.2022).
22. Spotkanie pt.: *Z piernikiem przy herbacie* zrealizowane w Międzynarodowym Dniu Herbaty, we współpracy z Kolegium Jagiellońskim w Toruniu, prowadzenie Małgorzata Mikulska-Wernerowicz, Krzysztof Lewandowski, Muzeum Toruńskiego Piernika (21.05.2022).
23. Spotkanie z Adamem Kowalkowskim pt. *Pancerze Fortu I*, z cyklu „Środowe spotkania z historią wojskowości”, Muzeum Twierdzy Toruń (25.05.2022).
24. Wykład prof. dr hab. Lubow Żwanko z Państwowego Uniwersytetu Biotechnologicznego w Charkowie, kierowniczką Centrum Muzealnego oraz profesorką Katedry UNESCO pt. *Polscy artyści w Charkowie. Wczesny okres życia i twórczości Bolesława Cybisa (1895–1919)* (31.05.2022), Ratusz Staromiejski.
25. Spotkanie pt.: *Historia w sztuce* przy wystawie „Toruń i jego historia”, w ramach II Toruńskiej Nocy Muzeów, prowadzenie Katarzyna Pietrucka, Muzeum Historii Torunia (25.06.2022).
26. Pokaz fotografii pt.: *„Sztuka” propagandy czy mistyfikacja?* (25.06.2022), spotkanie przy wystawie „Wojenna rzeczywistość Torunia w zwierciadle niemieckiej propagandy”, w ramach II Toruńskiej Nocy Muzeów, prowadzenie dr Iwona Markowska, Muzeum Historii Torunia (25.06.2022).
27. Spotkanie z artystą rzeźbiarzem dr. Stanisławem Kościńskim przy wystawie „Między tradycją a nowoczesnością. Stanisław Kościński – rzeźba i snycerstwo”, w ramach II Toruńskiej Nocy Muzeów, Muzeum Toruńskiego Piernika (25.06.2022).
28. Spotkanie z Adamem Kowalkowskim pt. *Przewoźna wieża pancerna „Fahrpanzer”*, z cyklu „Środowe spotkania z historią wojskowości”, Muzeum Twierdzy Toruń (29.06.2022).
29. Cykl spotkań kuratorskich przy wystawie „Cranach – Arcymistrz Renesansu”, prowadzenie Anna Kropiewska-Gajewska, Ratusz Staromiejski (04–12.2022).
30. Wykład dr Kingi Czechowskiej (Delegatura IPN w Bydgoszczy) pt. *Trzeba było ratować przyjaciół. Ludzi trzeba było ratować – Sprawiedliwi wśród Narodów Świata z dawnego woj. pomorskiego*, Ratusz Staromiejski (14.09.2022).
31. Warsztaty z odczytywania nazw miejscowości

- w języku jidysz, prowadzenie dr Kinga Czechowska (Delegatura IPN w Bydgoszczy), Ratusz Staromiejski (17.09.2022).
32. Prelekcja z pokazem pt.: *Historia toruńskiego ratusza*, w ramach III Toruńskiej Nocy Muzeów i Europejskich Dni Dziedzictwa, prowadzenie Katarzyna Pietrucka, Ratusz Staromiejski (17.09.2022).
33. Prelekcja pt.: *Pałac, spichlerz i muzeum – poznaj tajemnice Domu Eskenów* – historia budynku Muzeum Historii Torunia i jego właścicieli, w ramach III Toruńskiej Nocy Muzeów i Europejskich Dni Dziedzictwa, prowadzenie dr Iwona Markowska, Muzeum Historii Torunia (17.09.2022).
34. Prelekcja pt.: *Historie z toruńskich zakonów. Jezuici*, w ramach III Toruńskiej Nocy Muzeów i Europejskich Dni Dziedzictwa, prowadzenie Robert Żytkowicz, Muzeum Historii Torunia (17.09.2022).
35. Spotkanie pt.: *Dobre i złe tajemnice* przy wystawie „Jestem wolny. Jestem sobą”, prowadzenie Barbara Krzemińska, Muzeum Historii Torunia (21.09.2022).
36. Wykład Ewy Sobczyk pt. *Podróż Romana Haltera – czyli śladem życia i twórczości chodeckiego Żyda*, Ratusz Staromiejski (24.09.2022).
37. Spotkanie pt.: *Jestem wartościowy i jedyny* przy wystawie „Jestem wolny. Jestem sobą”, prowadzenie Barbara Krzemińska, Muzeum Historii Torunia (28.09.2022).
38. Spotkanie z Marcinem Orłowskim i Łukaszem Skoczkiem pt. *Konspiracyjne skrytki w Toruniu i nie tylko*, z cyklu „Środowe spotkania z historią wojskowości”, Muzeum Twierdzy Toruń (28.09.2022).
39. Wykład dr hab. Moniki Jakubek-Raczkowskiej, prof. UMK pt.: *Wokół symboliki i znaczeń Madonny pod jodłami Cranacha*, Ratusz Staromiejski (01.10.2022).
40. Spotkanie autorskie z Mirosławą Stojak wokół jej książki *Pamięci wrocławskich Żydów*, prowadzenie dr Kinga Czechowska, Ratusz Staromiejski (01.10.2022).
41. Wykład dr. hab. Michała Woźniaka, prof. UMK pt.: *Sztuka w dobie reformacji. Czy godzi się czynić obrazy i czy mogą one prowadzić do zbawienia?*, Ratusz Staromiejski (05.10.2022).
42. Wykład Michała Kłosińskiego pt. *Portret Mikołaja Kopernika z Muzeum Okręgowego w Toruniu*, Ratusz Staromiejski (06.10.2022).
43. Spotkanie pt.: *Uzależnienia technologiczne. O czym warto pamiętać korzystając z nowoczesnych technologii* przy wystawie „Jestem wolny. Jestem sobą”, prowadzenie Aleksander Jachowski, Muzeum Historii Torunia (06.10.2022, 13.10.2022).
44. Wykład dr Karoliny Famulskiej-Ciesielskiej pt. *Lubicz Górny jako szteta – o poszukiwaniu śladów*, Ratusz Staromiejski (08.10.2022).
45. Spotkanie pt.: *Dlaczego nie warto dziś słuchać dorosłych* przy wystawie „Jestem wolny. Jestem sobą”, prowadzenie Wojciech Przybysz, Stowarzyszenie Dzieciom i Młodzieży Wędką im. Każdego Człowieka, Muzeum Historii Torunia (19.10.2022).
46. Spotkanie pt.: *Ty decyduj: hej czy hejT?* przy wystawie „Jestem wolny. Jestem sobą”, prowadzenie Wojciech Przybysz, Stowarzyszenie Dzieciom i Młodzieży Wędką im. Każdego Człowieka, Katarzyna Pietrucka, Muzeum Historii Torunia (26.10.2022).
47. Spotkanie z Adamem Kowalkowskim pt. *Mosty Torunia* z cyklu „Środowe spotkania z historią wojskowości”, Muzeum Twierdzy Toruń (26.10.2022).
48. Wykład Teresy Tylickiej pt.: *Gdańszczanin w Toruniu. Pastor Johann Jacob Haselau i jego kolekcja* w ramach cyklu „Tajemnice Toruńskich Historii”, Muzeum Historii Torunia (27.10.2022).
49. Wykład prof. Wojciecha Kowalskiego pt. *Madonna restituta. Trudny powrót skradzionego dzieła*, Ratusz Staromiejski (05.11.2022).
50. Spotkanie z Agatą Romaniuk, autorką wydawnictwa *Kocia Szajka i fałszerze pierników*, Muzeum Toruńskiego Piernika (06.11.2022).
51. Oprowadzanie po galerii malarstwa uczestników warsztatów teatralnych pt.: *No co się tutaj działo?*, Anna Kroplewska-Gajewska, Ratusz Staromiejski (22.07.2022, 15.10.2022).
52. Prelekcja pt.: *Wykorzystanie środków unijnych w Muzeum Toruńskiego Piernika*, prowadzenie Małgorzata Mikulska-Wernerowicz, Krzysztof Lewandowski, Muzeum Toruńskiego Piernika (22.11.2022, 23.11.2022).
53. Spotkanie z Anną Kornelią Jędrzejewską (Muzeum Okręgowe im. L. Wyczółkowskiego w Bydgoszczy) pt.: *Pierniki w Polsce. Śladami piernikarskiego rzemiosła* w ramach cyklu „Święta Katarzyna wypiek rozpoczyna”, Muzeum Toruńskiego Piernika (25.11.2022).
54. Spotkanie z dr. hab. Jarosławem Dumanowskim, prof. UMK pt.: *Kulinarne potyczki z piernikami – piernikowe sosy, octy, musztardy* w ramach cyklu „Święta Katarzyna wypiek rozpoczyna”, Muzeum Toruńskiego Piernika (25.11.2022).
55. Spotkanie pt.: *Piernikowy design. Opakowania do pierników z Fabryki Cukierniczej „Kopernik” S.A.* w ramach cyklu „Święta Katarzyna wypiek rozpoczyna”, prowadzenie Małgorzata Mikulska-Wernerowicz, Muzeum Toruńskiego Piernika (25.11.2022).

56. Spotkanie z Piotrem Bukowskim pt. *Stalag XXA* z cyklu „Środowe spotkania z historią wojskowości”, Muzeum Twierdzy Toruń (30.11.2022).

57. Wykład dr. hab. Jacka Tylickiego, prof. UMK pt. *Cranach i grafika jego czasu*, Ratusz Staromiejski (03.12.2022).

58. Spotkanie z prof. dr. hab. Krzysztofem Mikulskim pt.: *Rodzina Mikołaja Kopernika*, Dom Mikołaja Kopernika (06.12.2022).

59. Spotkanie z dr. hab. Jarosławem Dumanowskim, prof. UMK pt.: *Kulinarne potyczki z piernikami – korzenne piwo, czyli... piernik po staropolsku*, Muzeum Toruńskiego Piernika (06.12.2022).

60. Spotkanie z artystą rzeźbiarzem dr. Stanisławem Kościńskim, Muzeum Toruńskiego Piernika (16.12.2022).

61. Spotkanie z dr. hab. Jarosławem Dumanowskim, prof. UMK pt.: *Kulinarne potyczki z piernikami – Karp w piernikach*, Muzeum Toruńskiego Piernika (21.12.2022).

62. Spotkanie z Adamem Kowalkowskim pt. *Wisła, kłopotliwa sąsiadka Torunia*, z cyklu „Środowe spotkania z historią wojskowości”, Muzeum Twierdzy Toruń (28.12.2022).

Działalność internetowa:

W 2022 r. muzeum kontynuowało działania w ramach projektu **Muzealnie wirtualnie**, którego realizacja rozpoczęła się jeszcze w 2020 r. w związku z zamknięciem placówek kultury w wyniku obostrzeń wprowadzonych podczas pandemii COVID-19. W naszym muzeum podjęto decyzję o kontynuacji projektu pomimo zniesienia stanu epidemii i otwarciu instytucji kultury. W jego ramach podjęto 425 działań internetowych, które polegały głównie na publikacji w sieci różnego rodzaju postów, artykułów, filmów etc. Liczba odbiorców wirtualnych działań muzeum wyniosła 760 530 osób (Facebook, strona internetowa MOT, etc.).

ZBIORY, DOKUMENTACJA, KONSERWACJA I NABYTKI

W 2022 r. zbiory muzealiów MOT powiększyły się o blisko pół tysiąca zabytków (495 poz. inw.), z czego zakupiono 150 pozycji, 300 otrzymano w darze, a 45 drogą przekazu. Do ksiąg inwentarzowych wpisano 633 pozycje oraz wydano 420 kart ewidencyjnych.

Na przygotowywane wystawy czasowe muzeum pozyskało niemal półtora tysiąca eksponatów w ramach 55 użyczeń; podobnie MOT użyczyło 89 innym placówkom 897 zabytków. Wszystkie wspomniane ru-

chy eksponatów odnotowano w księdze ruchu muzealiów (łącznie 144 pozycje).

Do bazy danych systemu MONA wpisano 523 nowych pozycji oraz zaktualizowano zapisy dotyczące 11 320 obiektów. Uzupełniono informacje w bazie, dotyczące dokumentacji fotograficznej eksponatów (6050) i wprowadzono cyfrowe wizerunki 7280 obiektów. Zinventaryzowano blisko 10 tysięcy ujęć w dokumentacji wizualnej (9926). W Pracowni Digitalizacji wykonano dokumentację (wizerunki 2D) 1240 muzealiów, tworząc 4745 wizerunków cyfrowych. W Pracowni Multimedialnej wykonano 4966 fotografii, w tym 1156 fotografii nabytków z ich cyfrową obróbką.

Do biblioteki naukowej przybyło 378 woluminów wydawnictw (330 druków zwartych i 48 czasopism), z księgozbioru bibliotecznego skorzystało 341 osób.

Aktywność Działu Konserwacji skoncentrowana była zarówno na pracach związanych z konserwacją obiektów własnych oraz wypożyczonych, ale także z zabezpieczaniem, przechowywaniem oraz ekspozycją zabytków w odpowiednich dla nich warunkach. Pracownia Konserwatorska przeprowadziła niezbędne prace konserwatorskie zabytków i dzieł sztuki, sprawowała opiekę nad obiektami. Profilaktyka konserwatorska obejmowała stałą kontrolę warunków klimatycznych, kształtowanie warunków przechowywania i ekspozycji. Podczas realizacji wystaw zaangażowanie Działu Konserwacji obejmowało przygotowanie zabytków do ekspozycji i bezpiecznego transportu, sporządzanie opinii konserwatorskich stanu zachowania i odbiory konserwatorskie muzealiów, współpraca przy montażu wystaw. W 2022 r. w pracowniach Działu Konserwacji wykonano konserwację m.in.: **165** obrazów sztalugowych na podobrazii płóciennym, na drewnie i tekturze, **127** ram do obrazów, **13** szt. zabytkowych mebli i stolarki. Konserwacją zachowawczą objęto: **630** eksponatów na podłożu papierowym, **473** zabytki rzemiosła i **72** rzeźb. Pracownicy Działu Konserwacji odpowiedzialni byli także za: wykonanie **200** opisów stanu zachowania obiektów wypożyczanych do innych instytucji kultury, przeprowadzenie **243** odbiorów konserwatorskich wraz z sprawdzeniem stanu zachowania obiektów zwracanych z innych muzeów oraz wykonanie m.in.: **589** opraw obiektów na podłożu papierowym i **150** obwolut do magazynu grafiki i rysunku. Pod nadzorem konserwatorskim odbywały się także opakowanie, porządkowanie i układanie kolekcji plakatów kopernikańskich w magazynie zbiorów Domu Mikołaja Kopernika przeprowadzone w związku

z Rokiem Kopernikańskim oraz przygotowywaną wystawą plakatów kopernikańskich.

Prace związane z zabezpieczaniem zabytków prowadzone były też w Pracowni Konserwatorskiej Działu Archeologii, gdzie dokonano konserwacji: **26** zabytków szklanych, **18** zabytków brązowych, **14** zabytków z kości i poroża wypożyczanych do Muzeum w Gnieźnie, **ośmiu** przedmiotów żelaznych, pochodzących z nadzorów archeologicznych, **dwóch** zabytków z wystawy stałej w Domu Mikołaja Kopernika (miska klepkowa i misa ceramiczna) i **dwóch** zabytków z bursztynu. Ponadto przeprowadzona została konserwacja zabytków ceramicznych z cmentarzyska w Lachmirowicach oraz Ujmy Dużej (ze zbiorów PLR) oraz ze stanowiska w Od-rach. Dużym wyzwaniem okazało się przygotowanie i zapakowanie **73** zabytków archeologicznych przeznaczonych do wypożyczenia do Muzeum Ziemi Krajeńskiej w Nakle i Muzeum Historyczno-Etnograficznego im. Juliana Rydzkowskiego w Chojnicach.

NAGRODY I WYRÓŻNIENIA

7 maja 2022 r. Muzeum Okręgowe w Toruniu otrzymało prestiżowe **Wyróżnienie specjalne dla Domu Mikołaja Kopernika** podczas gali wręczenia nagród **European Museum of the Year Award 2022 (EMYA)**. Uroczystość odbyła się w Tartu w Estonii, a wyróżnienie odebrała delegacja MOT w składzie: dyrektor Aleksandra Mierzejewska, Alicja Marika Lubowicka oraz Michał Kłosiński.

23 września 2022 r., w konkursie na **Kujawsko-Pomorskie Wydarzenie Muzealne Roku – MUSEJON**, Muzeum Okręgowe w Toruniu zdobyło nagrody oraz wyróżnienia w dwóch kategoriach. **Nagrodę główną** w kategorii „**Wystawa**” przyznano wystawie stałej w **Muzeum Twierdzy Toruń** przygotowanej przez Mirosława Giętkowskiego i Adama Kowalkowskie-

go. **Wyróżnienie** w kategorii „**Działalność naukowa i wydawnicza**” otrzymał katalog *Kwiaty na jedwabiu. Chińskie tkaniny haftowane w zbiorach Muzeum Okręgowego w Toruniu* autorstwa Katarzyny Paczuskiej i projektu graficznego Krzysztofa Deczyńskiego. 4 grudnia 2022 r., z okazji 25-lecia wpisania Zespołu Staromiejskiego Torunia na Listę Światowego Dziedzictwa UNESCO, dyrektor Aleksandra Mierzejewska otrzymała odznakę „**Zasłużony dla Kultury Polskiej**”, a kierownik i kustosz Domu Mikołaja Kopernika – Michał Kłosiński – **złotą odznakę „Za opiekę nad zabytkami**”. Z tej samej okazji Muzeum Okręgowemu w Toruniu przyznano **„Statuetkę Herbu Torunia”** za działania na rzecz odnowy toruńskich zabytków.

Adam Kowalkowski z Muzeum Twierdzy Toruń otrzymał **Nagrodę Prezydenta Torunia** w kategorii Turystyka za rok 2021.

FREKWENCJA

W 2022 r. Muzeum Okręgowe w Toruniu odwiedziło **468 898** osób i był to najwyższa frekwencja w ciągu ostatnich pięciu lat. Z całą pewnością wpływ na nią miało zakończenie pandemii COVID-19, podczas której ludzie byli „zamknięci” w domach oraz pozbawieni możliwości fizycznego uczestnictwa w życiu kulturalnym. Po otwarciu muzeów i innych instytucji zwiedzający nadzwyczaj chętnie odwiedzali nasze oddziały. Powróciły również wycieczki szkolne, tradycyjnie przyjeżdżające do Torunia w maju i czerwcu. Jak zawsze największą popularnością cieszył się oddział Muzeum Toruńskiego Piernika i Dom Mikołaja Kopernika, ale pozostałe obiekty również odnotowały znaczny wzrost liczby odwiedzających. W 2022 r. w murach muzeum, głównie Ratusza Staromiejskiego odbyły się również 52 różnego rodzaju imprezy (uroczystości, koncerty, spotkania i inne).

© Copyright by Muzeum Okręgowe w Toruniu ISSN 1733-7534 | Toruń 2023



Muzeum Okręgowe w Toruniu
Rynek Staromiejski 1 | 87-100 Toruń | tel. +48 56 660 56 12
www.muzeum.torun.pl | e-mail: muzeum@muzeum.torun.pl

