



ROCZNIK

Muzeum Okręgowego w Toruniu

Tom 22/2025



Rocznik

Tom 22/2025

Muzeum Okręgowego w Toruniu

Toruń
2025

Annual

Volume 22/2025

The District Museum in Toruń

Rocznik

Tom 22/2025

Muzeum Okręgowego w Toruniu

Dyrektor Muzeum Okręgowego w Toruniu

Aleksandra Mierzejewska

Rada Naukowa

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

dr Janusz Czop

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 hab. Jacek Gackowski, prof. UMK

dr hab. Jacek Górski, prof. UPJP II w Krakowie

dr hab. Magdalena Iwanicka, prof. UMK

dr hab. Tomasz Krzemiński, prof. UMK

prof. dr hab. Jacek Tylicki

Redakcja

dr Maciej Majewski

dr Iwona Markowska

dr Magdalena Nierzwicka

Redakcja językowa i korekta

Hubert Smolarek

Tłumaczenie na język angielski

Biuro Tłumaczeń Rubikon

Elżbieta Basiul

Michał Kłosiński

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 2025

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



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

ARTYKUŁY

- 9 Teresa Tylicka**
Motywy toruńskie w kolekcjach rodzin Weese i Schwartz w XIX i na początku XX wieku
- 27 Anna Kroplewska-Gajewska**
Toruńskie losy czterech obrazów Jana Damela – przyczynek do badań nad malarstwem ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Toruniu
- 43 Elżbieta Basiul**
Obrazy Jana Damela pt. *Spotkanie Jana III Sobieskiego z cesarzem Leopoldem pod Wiedniem* ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Toruniu oraz analogiczna kompozycja malarska (replika?) ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie w świetle badań fizykochemicznych i nieniszczących – określenie techniki obrazów i ich korelacji warsztatowych
- 73 Beata Bielińska-Majewska, Jakub Majewski**
Kryteria prezentacji wystaw archeologicznych w celu kształtowania wrażliwości poznawczej w kontekście prehistorii
- 93 Beata Bielińska-Majewska**
Działalność naukowo-badawcza i edukacyjna, popularyzująca dziedzictwo archeologiczne w Muzeum Okręgowym w Toruniu w latach 2019–2024

KOMUNIKATY

- 111 Katarzyna Paczuska**
Misa bencharong – chiński wyrób z tajlandzkimi wzorami
- 117 Michał Kłosiński**
Od dziedzictwa do doświadczenia. Nowa wystawa stała w Domu Mikołaja Kopernika: historia, innowacje i wyzwania projektu

SPRAWOZDANIA

- 141 Justyna Skibińska**
Sprawozdanie z działalności Muzeum Okręgowego w Toruniu za rok 2024

ARTICLES

- 9 Teresa Tylicka**
Toruń motifs in the Weese and Schwartz families' collections in the 19th and early 20th centuries
- 27 Anna Kroplewska-Gajewska**
The fate of four paintings by Jan Damel in Toruń – a contribution to research on paintings from the collection of the District Museum in Toruń
- 43 Elżbieta Basiul**
Jan Damel's painting *John III Sobieski meets Emperor Leopold at Vienna* from the collection of the District Museum in Toruń and similar composition from the collection of the National Museum in Warsaw in the light of physicochemical and non-destructive analyses: identification of painting techniques and technical and methodological correlations
- 73 Beata Bielińska-Majewska, Jakub Majewski**
Criteria for presenting archaeological exhibitions in order to shape cognitive sensitivity in the context of prehistory
- 93 Beata Bielińska-Majewska**
Scientific, research and educational activities promoting archaeological heritage at the District Museum in Toruń in 2019–2024

COMMUNIQUES

- 111 Katarzyna Paczuska**
Bencharong bowl – Chinese product with Thai designs
- 117 Michał Kłosiński**
From heritage to experience. A new permanent exhibition at the Nicolaus Copernicus House: history, innovations and challenges of the project

REPORTS

- 141 Justyna Skibińska**
Report on the activities of the District Museum in Toruń in 2024



Teresa Tylicka

teresa.tylicka13@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-8298-9742>

Motywy toruńskie w kolekcjach rodzin Weese i Schwartz w XIX i na początku XX wieku

Toruń motifs in the Weese and Schwartz families' collections in the 19th and early 20th centuries

Abstrakt: Wprawdzie wraz z końcem XVIII w. zanikł „złoty okres” aukcji kolekcjonerskich na terenie całej Rzeczypospolitej, które dla bibliofilów i miłośników dokumentów o historyczno-ikonograficznej proveniencji stanowiły okazję do poszerzania wiedzy i zbiorów, jednak później, przez całe XIX stulecie aż po wiek XX do wybuchu II wojny światowej, był to czas, kiedy zgromadzone kolekcje nadal utrzymywano i pielęgnowano. Szczególnym zainteresowaniem cieszyły się regionalne pamiątki, mające charakter sentymentalny i związane z miejscem zamieszkania czy prowadzenia działalności gospodarczej. Nie ma dziś zbyt wielu informacji o zainteresowaniach kolekcjonerskich mieszczan toruńskich w XIX w., a zatem skąpą wiedzę na ten temat przychodzi często składać z lakonicznych wiadomości, rozproszonych w rozmaitych publikacjach. Niemniej jednak na podstawie owych przekazów można pokusić się o naszkicowanie pewnego obrazu zjawiska, co z kolei pozwala wysnuć wnioski, że tego typu tradycje nie były obce w toruńskim środowisku. Na tle lokalnego społeczeństwa wyróżnia się w tym czasie finansowa elita miasta, do jakiej należała rodzina Weese, prowadząca najstarsze i największe przedsiębiorstwo piernikarskie, działające w Toruniu od poł. XVIII w. Prym wiódł jej przedstawiciel, Gustav Traugott Weese, działający od lat 20. XIX w., który nie tylko dał nazwę rodzinnej firmie, ale znacznie ją unowocześnił. Później tradycję tę kontynuował jego potomek, Gustav Bernhard Weese, kierujący w pierwszych dekadach XX w. do 1939 r. słynną już nie tylko w Europie fabryką wyrobów cukierniczych. Rodzina Weese posiadała niewątpliwie zbiory dokumentów ikonograficznych, związanych z Toruniem, bliżej nieznanej wielkości i nieokreślonego zakresu tematycznego, o czym świadczą zachowane w literaturze wzmianki na ten temat, zebrane i przytoczone w artykule przez piszącą te słowa. Prawdopodobnie także niektóre ryciny z rodzinnej kolekcji zostały wykorzystane jako materiał reklamujący pierniki i inne produkty cukiernicze, wytwarzane przez tę rodzinną firmę.

Inny przykład gromadzenia lokalnych pamiątek dotyczących Torunia stanowi kolekcja należąca do Konrada Schwartza, przedsiębiorcy budowlanego działającego w pierwszych dekadach XX w., zamieszkałego w kamienicy przy ul. Bydgoskiej 50/52. Uratowany z zawieruchy wojennej zbiór dokumentów, porzuconych przez opuszczającego w pośpiechu miasto w 1945 r. ich właściciela, szczęśliwie dla grodu Kopernika ocalał i stanowi obecnie jeden z najważniejszych i najcenniejszych dokumentów historyczno-ikonograficznych z poł. XVIII w., zachowany w oryginale i przechowywany w Muzeum Okręgowym w Toruniu.

Słowa kluczowe: Toruń, kolekcjonerstwo, historia, ryciny, ikonografia Torunia

Abstract: Although the ‘golden age’ of collectors’ auctions throughout the Polish-Lithuanian Commonwealth, which provided bibliophiles and enthusiasts of documents of historical and iconographic provenance with an opportunity to expand their knowledge and collections, came to an end at the end of the 18th century, later, throughout the 19th century and into the 20th century until the outbreak of World War II, it was a time when the accumulated collections continued to be maintained and nurtured. Regional souvenirs, which were sentimental in nature and related to the place of residence or business activity, were particularly popular. Today, there is not much information available about the collecting interests of Toruń townspeople in the 19th century, and therefore the scarce knowledge on this subject often comes from laconic information scattered in various publications. Nevertheless, based on these accounts, it is possible to sketch a certain picture of the phenomenon, which in turn allows us to conclude that such traditions were not uncommon in Toruń. At that time, the financial elite of the city stood out from the local community, including the Weese family, who ran the oldest and largest gingerbread company, operating in Toruń since the mid-18th century. Its representative, Gustav Traugott Weese, who had been active since the 1820s, took the lead. He not only gave his family business its name, but also significantly modernised it. Later, this tradition was continued by his descendant, Gustav Bernhard Weese, who in the first decades of the 20th century, until 1939, managed a confectionery factory that was already famous not only in Europe. The Weese family undoubtedly possessed a collection of iconographic documents related to Toruń, the size and thematic scope of which are unknown, as evidenced by references to this subject preserved in literature, collected and cited in this article by the author. It is also likely that some of the engravings from the family collection were used as advertising material for gingerbread and other confectionery products manufactured by this family business.

Another example of a collection of local memorabilia related to Toruń is the one belonging to Konrad Schwartz, a construction entrepreneur active in the first decades of the 20th century, who lived in a tenement house at 50/52 Bydgoska Street. Saved from the turmoil of war, the collection of documents, abandoned by their owner who left the city in a hurry in 1945, fortunately survived for the city of Copernicus and is now one of the most important and valuable historical-iconographic documents from the mid-18th century, preserved in its original form and stored in the District Museum in Toruń.

Keywords: Toruń, collecting, history, engravings, iconography of Toruń

Wprawdzie wraz z końcem XVIII w. na terenie Rzeczypospolitej zanikł „złoty okres” aukcji kolekcjonerskich, które dla bibliofilów i miłośników dokumentów o historyczno-ikonograficznej proweniencji stanowiły okazję do poszerzania nie tylko zbiorów, ale i wiedzy, jednak później, przez całe XIX stulecie po wiek XX, aż do wybuchu II wojny światowej, był to czas, kiedy zgromadzone kolekcje nadal utrzymywano i pielęgnowano. Szczególnym zainteresowaniem cieszyły się regionalne pamiątki, niejednokrotnie o charakterze sentymentalnym, mające związek z miejscem zamieszkania czy prowadzeniem działalności gospodarczej, pieczołowicie przechowywane przez kilkupokoleniowe rodziny.

Kolekcja rodziny Weese

Na kulturalnej mapie Torunia w XIX i na początku XX w. wśród wyróżniających się rangą rodzin, należących do finansowej elity miasta, skłaniających się zarazem ku kolekcjonerskim zainteresowaniom, była familia znanych przedsiębiorców i właścicieli słynnej fabryki pierników – Weese, narodowości niemieckiej, uznawana za najstarszą i największą w mieście. Postacią, która przyczyniła się do znacznego rozwoju tej firmy, zmodernizowała ją, przyniosła rozgłos i dała nazwę był Gustav Traugott Weese¹. Jednakże to jego dziad,

¹ Gustav Traugott Weese (1801–1874), aktywny działacz społeczny, członek i przewodniczący Rady Miasta Torunia, poseł do parlamentu pruskiego w Berlinie w latach 1850–1853 i 1856–1871, modernizator rodzinnej firmy piernikarskiej, działającej od 1763 r. (Biskup, 1995, s. 161).

Johann Weese, rozpoczął w 1751 r. działalność gospodarczą w branży piernikarskiej w mieście nad Wisłą. W 1763 r. ożenił się on z Dorotą Schreiber, wdową po innym mistrzu tego samego fachu, następnie połączył oba warsztaty i od tego momentu firmował je własnym nazwiskiem. Przedsięwzięcie kontynuował jego syn, Andreas², lecz dopiero Gustav Traugott Weese, poprzez zakup w 1824 r. nowoczesnych maszyn do wypieku pierników i innych wyrobów cukierniczych, unowocześnił manufakturę. Fabryka „Gustav Weese” z datą założenia „1763”, podawaną już później na firmowym logo, reklamowała wyroby w sposób bardzo wyraźny, eksportując towary do wielu krajów Europy, a także do Azji (Bobeca, 2012, s. 21; Kucharzewska, 2017, s. 25; Orłowska-Radecka, 2023, s. 217). Przedsiębiorstwo zyskało dobrą renomę w XIX w., stało się również dostawcą towaru dla Jego Wysokości Cesarza Niemieckiego (Orłowska-Radecka, 2023, s. 218).

O zainteresowaniach zbierackich przedstawicieli rodu Weese, zwłaszcza Gustava Traugotta oraz jego wnuka, Gustava Bernharda³, nie pisano dotąd wcale, a przecież są one ewidentne, biorąc pod uwagę chociażby szatę graficzną niektórych wyrobów cukierniczych tejże firmy. Na kanwie zebranych, aczkolwiek mocno rozproszonych informacji, pojawiających się w kilku publikacjach naukowych, nasuwa się zatem konstatacja, że zamiłowanie do lokalnych pamiątek związanych z ikonografią Torunia bez wątpienia właściciele omawianego przedsiębiorstwa posiadali. Daje to z kolei asumpt do pokuszenia się o zrekonstruowanie i dalsze poszukiwania – w miarę możliwości przynajmniej po części – zgromadzonego przezeń zbioru dokumentów, ważkich dla miasta nad Wisłą, bo dających obraz kolekcji złożonej z nieistniejących już w przeważającej ilości pamiątek o charakterze historycznym.

Pośród zachowanych w toruńskim archiwum dokumentów pisanych znajduje się inwentarz Copper-

nicus-Verein für Wissenschaft und Kunst ze stycznia 1885 r., w którym odnotowano fakt przekazania towarzystwu w 1863 r. przez radcę sanitarnego dr. Weesego [Gustava Traugotta? – przyp. T.T] portretu burmistrza Heinricha Strobanda oraz trzech innych portretów wcześniejszych toruńskich rajców miejskich (*Verzeichniss*, 1885, nr 18 i 19)⁴. Zapewne chodzi o portret burmistrza eksponowany obecnie w Sali Mieszkańskiej Ratusza Staromiejskiego. Co do pozostałych dzieł – trudno dziś o konkretne ustalenia. Adnotacja z archiwum jest odnotowaniem faktu o najwcześniejszym, a zarazem jedynym znanym nam geście podarowania przez toruńskich piernikarzy *pro publico bono* dla grodu Kopernika eksponatów z własnej kolekcji.

Niektóre z posiadanych w rodzinnej kolekcji pamiątek – przeważnie rycin – Gustav Traugott Weese wykorzystał w poł. XIX w. do reklamy „słodkiego” przedsiębiorstwa, a w konsekwencji – również do rozpropagowania miasta nad Wisłą, w którym ten interes się rozwijał. Tak było w przypadku wykorzystanego na opakowaniu pierników widoku części Torunia. Litografia, wykonana przez Wilhelma Loeillota (ok. 1827–1876) na podstawie rysunku Eduarda Gaertnera (1801–1877) (w zbiorach Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej – Książnicy Kopernikańskiej [dalej WBP-KK], sygn. Teka 9/84; Męczekalska, Madajewska, 2023, s. 114), przedstawia kamienicę u zbiegu ulic Starotoruńskiej i Piekarskiej (dziś ul. Kopernika 40) (ryc.1), uznawaną wówczas za dom narodzin Mikołaja Kopernika. Autorem ryciny ze zbiorów dawnego towarzystwa *Coppernicus-Verein für Wissenschaft und Kunst*, obecnie w posiadaniu WBP-KK, był Robert Winckelmann⁵. Napis na opakowaniu poniżej ilustracji głosi: „COPERNICUS – HAUS ZU THORN. / Thorner Pfefferkuchen / von / Gustav Weese / in Thorn”. Notabene ta sama litografia była zamieszczona także w przewodniku po Toruniu autorstwa Theodora Eduarda Körnera (1810–1891) (Męczekalska, Madajewska, 2023, s. 114–115). Jako ciekawostkę związaną z ikonografią dawnego grodu Kopernika należy odnotować także fakt, że wspomniany powyżej budynek został uwidoczony na rycinie Adama Pilińskiego (1810–1887), wykonanej według rysunku Teofila Mielcarzewicza (1807–1879). Jest tam przedstawiona fontanna w formie globusa z dłońią trzymającą astrolabium, poświęcona wielkiemu astronomowi, a sztafaż

2 Żoną Andreasa Weesego, syna Johanna, była Maria Dorothea, córka Daniela Gottlieba Liebiga, mistrza piernikarskiego, prowadzącego w Toruniu działalność od końca XVIII w. Jej malowany portret w owalnej ramie jest eksponowany w Muzeum Toruńskiego Piernika przy ul. Strumykowej 4 w Toruniu (Kucharzewska, 2017, s. 32, il. 16).

3 Gustav Bernhard Weese (1869–1970), syn Anny Weese (Mayer) i Friedricha Hübnera, po śmierci ojca od 1895 r. zarządzał fabryką pierników wraz z matką, jako samodzielny właściciel występuje od 1902 do 1944 r. W 1897 r. Gustav Bernhard zakupił dwa frontowe budynki przy ul. Małe Garbary 7 i 9 (d. Strobandsstrasse 3 i 5), kontynuując działania ojca, który w 1884 r. wykupił tylne części działek i wybudował tam nową fabrykę według projektu Reinharda Uebricka. Umożliwiło to dogodny dojazd do przedsiębiorstwa, ponadto rok później wznosił kolejny, ostatni budynek, według projektu Konrada Schwarza, zamykając w ten sposób obszar fabryki w obrębie ulic: Strumykowa, Królowej Jadwigi i Małe Garbary. Na początku XX w. toruńska firma zatrudniała do 220 pracowników. W latach 1910–1911 G. Weese wybudował okazałą willę przy ul. Danielewskiego 6 na Bydgoskim Przedmieściu (Kucharzewska, 2017, s. 85, 89, 93, 127–132).

4 Za uzyskanie tej informacji dziękuję mężowi, prof. Jackowi Tylickiemu.

5 W zbiorach WBP-KK, sygn. Teka 9/12. Praca, o wymiarach 15,9×13 cm, została wykonana w Berlinie przed 1850 r. Pod ozdobną ramką z wici roślinnej zamieszczono sygnaturę autorską: Hof.[licher] Lith.[ograph] Rob.[ert] Winckelmann. Berlin (Męczekalska, Madajewska, 2023, s. 115).

mu towarzyszący ukazuje moment wizyty w 1812 r. w Toruniu cesarza Napoleona wraz ze świtą (zbiory WBP-KK, sygn. Teka 9/13; Męczekalska, Madajewska, 2023, s. 113; Tylicka, Tylicki, 2016, *Katalog C.8*, s. 107, il. 53 [s. 207]; Tylicki, 2025, s. 256).

Na innym z opakowań toruńskich pierników produkowanych przez fabrykę Gustava Weeseego, datowanym po 1853 r., ukazano widok Rynku Staromiejskiego w kierunku zachodnim, z pomnikiem Kopernika i Dworem Artusa po lewej (w klasycystycznej formie tej budowli przed jej przebudową w 1889 r.) oraz z ratuszem po prawej stronie (zbiory WBP-KK, sygn. Teka 9/51). Poniżej zamieszczono podpis: „COPERNICUS DENKMAL ZU THORN”, wraz z wizerunkiem orła pruskiego w tarczy po prawej i orła Prus Królewskich po lewej stronie. Na pozostałych dwóch stronach tego samego opakowania znalazły miejsce napisy: „Honigkuchen – Fabrik / Gustav Weese / in Thorn / Hoflieferant” oraz „Thorner Lebkuchen” z herbem Torunia i marką towarową w kole, prezentowaną przez dziewczynkę oraz podaniem ilości pierników w opakowaniu (ćwierć tuzina – trzy sztuki) (Męczekalska, Madajewska, 2023, s. 151) (ryc. 2).

Opakowanie słynnych toruńskich katarzynek zostało zaprojektowane jeszcze inaczej. W ozdobioną motywami kwiatnymi formę sześciolistnego piernika wkomponowano kilka ujęć z widokami miasta ze sztafażem, będących kompilacją charakterystycznych dla Torunia budowli. Przedstawiają one: dansker – zachowany fragment dawnego komturego zamku krzyżackiego, pozostającego od XV w. w stanie ruiny, pomnik Kopernika na Rynku Staromiejskim oraz widok fabryki pierników rodziny Weese przy ul. Strumykowej 4. Ten ostatni budynek wznosił dla Gustava Weeseego w 1895 r. znany przedsiębiorca budowlany Reinhard Uebrick (Pszczółkowski, 2021, s. 72–73), autor projektów m.in. gmachu Towarzystwa Naukowego w Toruniu przy ul. Wysokiej 16 i kamienicy na rogu ulic Rybaki i Kujota (dawnej Uebrickstrasse), zniszczonej pożarem w 2006 r. (Kluczajd, 2017, s. 18). Napis na opakowaniu katarzynek brzmi: „Katharinchen / von / Gustav Weese / Thorn”. Przy fragmencie zamku krzyżackiego widnieje napis: „Dansker”, przy widoku fabryki pierników: „Honigkuchen Fabrike / Gustav Weese”, zaś przy pomniku Kopernika zamieszczono szarfę z napisem: „Coppernicus Denkmal”. W centralnym miejscu umieszczono herb Torunia z napisem: „STADT-WAPPEN”.

Weese, właściciele fabryki pierników, przez szereg lat dbali skrupulatnie o wizerunek i reklamę rodzin-

nego przedsiębiorstwa. Od lat 80. XIX w. korespondencja oraz dokumenty firmy pisane były na papierze z nadrukiem „Gustav Weese. Honigkuchen – Fabrik”, z logo w formie pszczelego ula w typie „kószka” w półwieńcu kwiatów i liści, z napisem *Schutzmarke* (w tłum. znak zastrzeżony) i z inicjałami „G.W.” [Gustav Weese] (Kucharzewska, 2017, s. 93). Logo to było wykorzystywane także w anonsach reklamowych, zamieszczanych w toruńskiej prasie. Motywem wykorzystywanym w reklamach prasowych i księgach adresowych po 1904 r. był ponadto awers medalu, jaki firma otrzymała za osiągnięcia w dziedzinie przemysłu (Kucharzewska, 2017, s. 93).

Synem Gustava Traugotta Weeseego był Robert Adolph, zmarły w wieku 38 lat w Saksonii. Wdowa po nim, Anna Weese z domu Mayer, wyszła za mąż za Friedricha Hübnera, który w 1884 r. zbudował w Toruniu nową fabrykę pierników przy ul. Strumykowej, otrzymał także tytuł nadwornego dostawcy pierników dla cesarza Wilhelma I Hohenzollerna. Po śmierci F. Hübnera w 1895 r. przez pierwsze lata razem z matką fabryką zarządzał jego syn, Gustav Bernhard Weese. W latach 1902–1939 kierował on rozbudowanym przedsiębiorstwem wraz z bratem, Maxem Albertem⁶; bracia otworzyli przedstawicielstwa firmy w Rzeszy Niemieckiej, a w latach 1905–1915 wzniesli nowy zakład w toruńskiej dzielnicy Mokre (Lewandowski, b.d.).

W interesie właścicieli leżało dotarcie do jak najszerszego kręgu konsumentów oraz odpowiednia reklama, wyróżniająca się na rynku wyrobów cukierniczych. Dużą rolę odgrywała tu ochrona znaków towarowych wykorzystujących logo firmy. Fabryka „Gustav Weese” zgłosiła je w Urzędzie Patentowym w 1920 r. Zapewne jednak ze względu na zmianę sytuacji politycznej znaki owe zostały zarejestrowane dopiero po pięciu latach, w lipcu 1925 r., jako niemieckojęzyczne znaki słowne i słowno-graficzne. Urząd Patentowy Rzeczypospolitej Polskiej pod numerem 6612 zarejestrował jeden ze znaków towarowych firmy, opublikowany w „Wiadomościach Urzędu Patentowego”. Składał się on z trzech odrębnych elementów, wykorzystywanych w przedsiębiorstwie „Gustav Weese” od poł. XIX w. Następnym znakiem towarowym zarejestrowano pod numerem 6613 (Orłowska-Radecka, 2023, s. 218–219), zaś kolejnych siedem, zgłoszonych do Urzędu Patentowego 15 lipca 1925 r., o numerach rejestracyjnych od 6614 do 6620, nosiło różne nazwy:

⁶ W 1905 r. firma Weese przejęła fabrykę pierników A. Krantz-Następcy w Halle, którą kierował Max Albert Weese (Kucharzewska, 2017, s. 114).

„Coppernicus, Gustav Weese”, „Weese’s Honigkuchen”, „Botschafter”, „Haubitzen-Grüsse”, „GEWEBI”, „Gee-Wee-Packung”. Były one zastrzeżone dla takich wyrobów, jak ciastka, ciastka miodowe, pierniki, biszkopty, keksy, itp. Ósmy znak, o nazwie „Gustav Weese Ge-We-Tho”, z numerem rejestracyjnym 6622, zarejestrowany 16 lipca 1925 r., nadano ciastkom miodowym, piernikom, towarom czekoladowym i cukrowym (Orłowska-Radecka, 2023, s. 220).

Zgłoszone w 1920 r., a zarejestrowane pięć lat później znaki towarowe firmy „Gustav Weese” nieco zdezaktualizowały się, musiały też ulec zmianie w nowej rzeczywistości politycznej. Od tego roku Toruń stał się bowiem miastem Rzeczypospolitej, a językiem urzędowym – polski, toteż napisy na znakach towarowych redagowano w tym właśnie języku. W latach 1922–1930 fabryka zgłosiła kilka polskojęzycznych słownych znaków towarowych dla swoich produktów. Były to w przeważającej większości wyroby o nazwach słowiańskich, m.in.: „Jadwizanki” (pierniki oblewane czekoladą), „Polonia” (pierniki, keksy i wyroby cukiernicze), „Perły wiślane”, „Jagódka” oraz „Kopernik” (Orłowska-Radecka, 2023, s. 222–223). Na opakowaniach wyrobów cukierniczych o nazwach „Katarzynki” i „Lwiątko” znalazł miejsce także herb Torunia stosowany przez firmę „Gustav Weese” od poł. XIX w. (Orłowska-Radecka, 2023, s. 223–224, il. 5 [s. 237], il. 7 [s. 238]).

W projekcie skrzynki na pierniki z fabryki Weese został wykorzystany fragment panoramy Torunia od strony Wisły (ryc. 3), obecnie w zbiorach Muzeum Okręgowego w Toruniu (dalej MOT; nr inw. MT/P/143). Opakowanie to przybrało następującą formę: w horyzontalny prostokąt wpisany jest widok miasta; od prawej z Bramą Mostową, dalej kościołem św. Janów, wieżą Ratusza Staromiejskiego, dachem Dworu Artusa, wieżą staromiejskiego zboru ewangelickiego (obecnie kościoła katolickiego pw. Ducha Świętego) oraz wieżkami kościoła NMP w tle (Lewandowski, b.d.)⁷.

Gustav Bernhard Weese na pocz. XX w. posiadał znaczną kolekcję rysunków i rycin związanych z Toruniem, o czym dowiedzieć się można z naukowych publikacji. Z całą pewnością należały doń dwa rysunki związane z kaplicą królowy Anny Wazówny, usytuowaną przy północnej ścianie prezbiterium kościoła NMP w Toruniu. Obie prace, obecnie w zbiorach kartograficznych Archiwum Państwowego w Toruniu (da-

lej: APT, zb. kart.; sygn. 438, teka 348), wykonał rzeźbiarz Johann Ernst Debees ok. 1750 r.⁸ Pierwsza z prac, o formacie pionowego prostokąta, ukazuje w widoku sarkofag z leżącą figurą Anny Wazówny, z rzutem poniżej i podaniem skali (ryc. 4). W prawym, dolnym rogu rysunek opatrzony jest sporządzoną brązowym tuszem rękopiśmienną inskrypcją: „Joan Ernst Debëesz” (APT, zb. kart., sygn. 438, teka 348)⁹. Podobnie jest w przypadku drugiej z omawianych prac, z widokiem portalu mauzoleum z nagrobkiem Anny Wazówny (APT, zb. kart., sygn. 438, teka 348)¹⁰. Na rysunku o formacie pionowego prostokąta przedstawiono ozdobny, barokowy portal w widoku, ze skalą i przekrojem kolumn poniżej (ryc. 5). W prawym, dolnym rogu rękopiśmienna inskrypcja brązowym tuszem głosi: „Joan Ernst Debëesz”. Być może w obu przypadkach nie jest to sygnatura autorska, lecz dopisek wykonany przez kolekcjonera i właściciela obu prac, uzupełniający informację o autorze dzieł (Tylicka, Tylicki, 2016, s. 99–100, *Katalog C.4.a-b*, il. 49a [s. 202], il. 49b [s. 203]).

Lakoniczną wzmiankę o pochodzeniu wyżej omówionych rysunków z kolekcji Gustava Weesego zawarł w swej publikacji z 1907 r. Bernhard Schmid (Schmid, 1907, s. 8). Wcześniejsze losy obu prac nie są znane; mogły one np. stanowić część kolekcji toruńskiego pastora Johanna Jacoba Haselaua, wystawionej po śmierci uczonego duchownego na aukcję w 1792 r. wraz z jego bogatym księgozbiorem (Tylicka, Tylicki, 2016, s. 19). Trudno obecnie ustalić, w jaki sposób

8 Johann Ernst Debees (ok. 1720–po styczniu 1781), rzeźbiarz pochodzący z Królewca, od 1736 r. czeladnik, od 1747 r. mistrz, początkowo związany z Reszlem, zatrudniony także prawdopodobnie w pracowniach Christoph Peuckera i później Johanna Christiana Schmidta, realizującego m.in. nastawę ołtarza głównego dla kościoła jezuitów w Grodnie. Do Torunia Debees przybył zapewne na początku 1747 r. i ubiegał się o przyjęcie do miejscowego cechu, co wywołało sprzeciw korporacji malarsko-rzeźbiarskiej. Wystosowana przez to środowisko suplika do Rady Miasta nie przeskodziła jednak w przyjęciu go w szeregi braci cechowej w czerwcu tego roku jako katolika, co było wówczas niezwykle rzadkością. Debees otrzymał w Toruniu uprawnienia mistrzowskie w 1747 r., a rok później uzyskał prawa miejskie i odtąd prowadził dobrze prosperujący zakład rzeźbiarski, realizując szereg zleceń na wyposażenie wnętrz sakralnych. W 1750 r. ożenił się z Cathariną Kelnerin, powtórnie wziął ślub w 1783 r. z Marianną z Chęcińskich z Radziejowa, z którą miał troje dzieci. W 1764 r. Debees wykonał nastawę ołtarza głównego kościoła karmelitów w Markowicach, rok później retabulum ołtarza głównego w Starej Kościelnej. Z jego warsztatu zapewne pochodzą także liczne figury ołtarzowe i ambony z 2. poł. XVIII w., zachowane w toruńskich kościołach: pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty oraz pw. św. Jakuba, a także w okolicznych kościołach parafialnych i filialnych, m.in. w Młyńcu, Dźwierznie, Orzechowie, Zakrzewie i in. Obszerny biogram artysty wraz z weryfikacją faktów archiwalnych z życia podanych we wcześniejszej literaturze oraz atrybucja dzieł (Łyczak, 2018, s. 69–80, il. 115–177 [s. 155–171]).

9 Rysunek, wym. 31,7×19,5 cm, papier, piórko, pędzel, czarny tusz, akwarela, lawowanie w kolorze szarym, obwiedziony podwójną ramką. Stan zachowania dość dobry; liczne drobne brunatne plamki i ślady tuszu, praca po zabiegach konserwatorskich, podklejona białym płótnem, z błękitną lamówką na obrzeżach.

10 Rysunek, wym. 31×19,3 cm, papier, piórko, pędzel, czarny tusz, akwarela, lawowanie w kolorze szarym, obwiedziony podwójną ramką. Stan zachowania dość dobry; drobne przetarcia (zwłaszcza w lewym górnym rogu) i plamki, praca po zabiegach konserwatorskich, podklejona białym płótnem, z błękitną lamówką na obrzeżach.

7 Skrzynkę należy datować po 1899 r., ponieważ w tymże roku dobudowano widoczną na obrazie wieżę przy dawnym staromiejskim zborze ewangelickim.

rysunki znalazły się w posiadaniu rodziny Weese, wiadomo natomiast, że w okresie dwudziestolecia międzywojennego trafiły one do toruńskiego archiwum (Piskorska, 1938, s. 64, poz. 438)¹¹.

Adnotacja zamieszczona przez Reinholda Heuera, w opublikowanej w 1929 r. książce na temat zboru ewangelickiego na Starym Mieście w Toruniu (Heuer, 1929), potwierdza wiadomość podaną przez B. Schmida o zgromadzonej przez G.B. Weesego kolekcji prac dotyczących Torunia. Pisząc o źródłach ikonograficznych związanych z omawianą świątynią Heuer, w jednym z przypisów wymienia dwa rysunki: pierwszy – z widokiem fasady wschodniej zboru, znajdujący się wówczas w miejskim archiwum, oraz drugi – przedstawiający widok elewacji południowej tejże świątyni, wg projektu Efraima Schrögera. Ta druga praca miała rzekomo pochodzić właśnie z kolekcji G. Weesego (Heuer, 1929, s. 22, przyp. 18)¹². Heuer nie sprecyzował jednak w tekście, czy rysunek ów przedstawiał zrealizowany czy też niezrealizowany projekt tego kościoła i trudno w chwili obecnej rozstrzygnąć tę kwestię (APT, zb. kart., sygn. 523, teka 47)¹³. W zbiorach kartograficznych toruńskiego archiwum przechowywane są obecnie trzy rysunki projektowe E. Schrögera z widokiem elewacji południowej staromiejskiego zboru: dwa niezrealizowane, w konwencji późnego baroku oraz jeden zrealizowany, w bardziej powściągliwej stylistyce bliższej klasycyzmowi (ryc. 6). W tej samej publikacji Heuera napotykać można ponadto na istotną dla niniejszych dociekań informację o posiadaniu przez G. Weesego jeszcze wielu innych rysunków tej samej świątyni, opatrzonych adnotacjami [zapewne rękopiśmiennymi – przyp. T.T.] o odnowieniu jej wnętrza w latach 1815–1816 (Heuer, 1929, s. 31, przyp. 28). Jaki był dalszy los owych prac – trudno aktualnie rozstrzygnąć.

Przykładem niezachowanego do dziś ikonograficznego dokumentu, należącego do rodziny Weese, był rysunek ukazujący fragment zabudowy Torunia z ok. poł. XVIII w., zapewne autorstwa artysty amato-

ra Georga Friedricha Steinera (Mikulski, 2005, s. 316–317). Pracę tę znamy obecnie wyłącznie z kopii utrwalonej na negatywie szklanej kliszy z pocz. lat 40. XX w., wykonanej przez fotografa Kurta Grimma (Markowska, Grochowina, 2018, s. 7, 15–24), obecnie w zbiorach APT (sygn. 83a)¹⁴ (ryc. 7). Na pierwszym planie ukazany został widok nieistniejącego dziś kościoła pw. św. Wawrzyńca w Toruniu, w tle zaś fragmenty innych niezachowanych budowli: dach i wieżę kościoła pw. św. Mikołaja przy klasztorze oo. dominikanów oraz Bramę Chełmińską; oba obiekty zburzone na pocz. XIX w. przez pruskie władze miasta. Oryginalny rysunek był niegdyś w posiadaniu rodziny Weese, o czym donosi publikacja Zygmunta Kruszelnickiego traktująca o dawnych widokach Torunia (Kruszelnicki, 1987, ryc. 37 s. 78; Tylicka, 2017, s. 256–257, il. 9).

Zasługującą na uwagę pracą o charakterze kartograficznym jest plan Torunia z 1769 r., znany z odbitki litograficznej wykonanej w 1907 r., który utworzono z oryginalnego odrysu, znajdującego się wówczas w rękach „znanej toruńskiej rodziny Weese”. Według autora publikacji z 1973 r., Andrzeja Tomczaka (1973, s. 182, ryc. 2; wykaz planów, poz. 2, s. 190–191 [z dopiskiem: „oryginał przed 1945 r. w rękach rodziny Weese”]), który szczegółowo omawia ten dokument, idea wydrukowania planu zrodziła się w związku z poświęceniem nowego kościoła ewangelickiego w toruńskiej dzielnicy Mokre (Tomczak, 1973, s. 182, przyp. 39). Jedna z odbitek graficznych planu znalazła się przed I wojną światową w zbiorach toruńskiego archiwum i – jak podaje autor – „przerys, wykonany chyba ręką niewprawną w kreśleniu planów, zatarł cechy stylowe oryginału, nie ma jednak powodu wątpić, by zrobiono go niedokładnie” (Tomczak, 1973, s. 182, przyp. 39). Artykuł przynosi sporo ciekawego materiału do studiów kartograficznych nad Toruniem i jego przedmieściami; ukazuje chociażby zniszczony, lecz wyraźnie zarysowany obwód bastionowy z objaśnieniami i oznaczeniem aż 45 obiektów. Autor oryginalnego planu z 1769 r. pozostaje anonimowy, natomiast przerys sporządził Johannes Loesch (Tomczak, 1973, s. 182, przyp. 39).

Dla dociekań stanowiących meritum niniejszego tekstu interesująca jest również dodatkowa informacja zamieszczona w tymże artykule A. Tomczaka. Autor powołuje się na rozmowę z dr. Helmutem Weese z Augsburga [zapewne na pocz. lat 70. XX w., gdy artykuł był przygotowywany do druku – przyp. TT],

11 Dwa rysunki J.E. Debeesa przechowywane są w jednej tece i pod tą samą sygnaturą (APT, zb. kart, teka 348, sygn. 438) wraz z rzutem kościoła Mariackiego w Toruniu. Być może wszystkie trzy prace pochodzą z tej samej dawnej kolekcji (Piskorska, 1938, s. 64, poz. 438; Tylicka, Tylicki, 2016, s. 99–101).

12 W publikacji podana przedwojenna sygnatura archiwum miejskiego w Toruniu z dopiskiem, cyt.: „Stadt. Archiv Kat. II, XVIII, 110 (Mappe): es stellt die – turmlose – Ostfront dar; die Schrögersche Ansicht der südlichen Langseite sehen wir auf einem im Besitz der Herrn Gustav Weese – Thorn befindlichen Blatte”.

13 Wszystkie rysunki projektowe, związane ze staromiejskim zбором ewangelickim, pochodzące w głównej mierze z czterotomowego atlasu pastora J.J. Haselaua z 2. poł. XVIII w., a znajdujące się w toruńskim archiwum, zostały szczegółowo omówione w części katalogowej książki, poświęconej tejże kolekcji (Tylicka, Tylicki, 2016, *Katalog A.10.f.*, s. 83, il. 40 [s. 191]; C.10.a, s. 109–110, il. 35 [s. 186]; C.10.b, s. 110, il. 36 [s. 187]).

14 Album rysunków Steinera zaginęła w 1944 r. (Biskup, 1998).

który oświadczył, że jego ojciec, Gustav [Bernhard] Weese, „posiadał w Toruniu spory zbiór starych sztychów i planów [zapewne także i rysunków – przyp. T.T.], który jednak zaginął podczas ostatnich miesięcy II wojny światowej”. Toruński historyk skomentował tę wiadomość w sposób następujący: „należy się więc liczyć z zaginięciem oryginalnego planu, o którym tu mowa”¹⁵. Wydrukowane w 1907 r. egzemplarze omawianego powyżej planu miasta z XVIII w. dołączono do książki R. Heuera na temat historii nieistniejącego kościoła św. Jerzego w Toruniu. Wydano ją w związku z budową nowej świątyni ewangelickiej w dzielnicy Mokre (Heuer, 1907)¹⁶ (obecnie kościół katolicki pw. Matki Bożej Zwycięskiej).

W jaki sposób rodzina toruńskich piernikarzy weszła w posiadanie wyżej omówionych prac – nie wiadomo. Być może nabyto je jeszcze podczas którejś z ostatnich aukcji kolekcjonerskich, jakie odbywały się do kon. XVIII w. zarówno w Toruniu, jak i na terenie całej Rzeczypospolitej (Imańska, 2007; 2013). Część z nich znalazła później miejsce w zbiorach kartograficznych toruńskiego archiwum. Co stało się z pozostałymi obiektami – nie wiadomo. Tego zagadnienia nie pomógł rozstrzygnąć również przedstawiciel rodziny Weese, obecny w 2015 r. na inauguracji otwarcia nowego oddziału Muzeum Okręgowego w Toruniu (Muzeum Toruńskiego Piernika) przy ul. Strumykowej 4 w dawnym budynku fabryki G. Weese¹⁷. Michael Weese, bo o nim mowa, zapytany o fakt, czy posiada jakieś informacje na temat dawnej kolekcji rodzinnej, zaprzeczył, tłumacząc, że nic mu o tym nie wiadomo, ponieważ jest on reprezentantem innej linii tego znanego rodu.

Konrad Schwartz i jego album

Zbiór kilkudziesięciu rysunków oraz kilku stron tekstu rękopiśmiennych z 1756 r., zebranych w rodzaju albumu, posiadał przedsiębiorca budowlany Konrad Schwartz (1861–po 1928)¹⁸, mieszkający do 1945 r.

w okazałym domu wzniesionym z muru pruskiego przy ul. Bydgoskiej 50–52 w Toruniu. Związana z grodem Kopernika kolekcja, która funkcjonowała dotychczas (raczej niesłusznie) pod nazwą albumu tzw. Pseudo-Steinera, znajdująca się obecnie w zbiorach MOT (nr inw. MT/HT/I/85/1–52)¹⁹, należała właśnie do Konrada Schwartza. Złożony z luźnych kart album, składający się z XVIII-wiecznych dokumentów ikonograficznych i pisanych o wyjątkowej wartości, został uratowany z wojennej zawieruchy jesienią 1945 r., po ucieczce z miasta właściciela kolekcji. Przed grabieżą mieszkania Schwartzów ów cenny zbiór ocalała Pelagia Turobińska, przekazując go rok później Zarządowi Miasta. Magistrat oddał album archiwum miejskiemu, jednak – zgodnie z wolą ofiarodawczyni – w 1949 r. trafił on do muzeum miejskiego, gdzie pozostaje do dnia dzisiejszego.

Pierwotny album, mocno zniszczony, oprawiony w półskórek i zawierający 52 karty czerpanego, żeberkowego papieru ze znakiem wodnym holenderskiej firmy „Honig & Zoonen”, w latach 1959–1960 poddano zabiegom konserwatorskim, przeprowadzonym przez Tadeusza Tuszewskiego (Makowiecka, 1963, s. 214; Tylicka, Tylicki, 2016, s. 50–51). Nową oprawę wykonano w powiększonym formacie, zaś jako podkładki kart zastosowano sztywne arkusze z torszonu czerpanego (MOT, nr inw. MT/HT/I/85/1–52)²⁰.

Nie wiadomo, jakiej objętości był pierwotny, uratowany przed rabunkiem, album. Nie znamy też porządku, w jakim był ułożony, ponieważ nie został on opatrzony spisem zawartości. Obecnie składają się nań 43 rysunki i dziewięć stron od ręcznie pisanego tekstu w języku niemieckim. Strona tytułowa, wykonana czarnym tuszem i lawowana w odcieniu szarości, zawiera napis: „Grund, / und Aufrisse / Der Stadt Thorn, Rathhouses / Kirchen und Gebaeuden, nebst andern Merctwuerdigkeiten / 1756.”, zamieszczony w kartuszu przypominającym kształtem serce, na kanwie którego wije się rozbudowana plecionka. W skład albumu wchodzi XVIII-wieczne rysunki panoram Torunia, Ratusza Staromiejskiego (widoki i rzuty) (ryc. 8), kościołów miasta, wśród których znalazł się nowo wybudowany w 1756 r. staromiejski zbór ewangelicki (obecnie kościół katolicki pw. Ducha Świętego). Jest również rysunkowa karta z herbami patrycjatu toruńskiego. Wśród rękopiśmiennych tekstów w albumie zamieszczono wierszowaną historię Torunia, autorstwa

15 Do teki, w której kopia jest przechowywana w archiwum (APT, zb. kart. teka 459) – jak podaje autor – dołączono notatkę w j. niemieckim na temat okoliczności sporządzenia odbitki z oryginalnego planu, znajdującego się wówczas w rękach rodziny Weese (Tomczak, 1973, s. 182, przyp. 39; Piskorska, 1938, s. 47, poz. 306, teka 459).

16 W spisie zawartości tejże publikacji „Plan von Thorn aus dem Jahre 1769” wyszczególniony jest poza tekstem. W egzemplarzu tej książki z zasobów Biblioteki Uniwersyteckiej w Toruniu (sygn. VII-141200) obecnie brakuje omawianego planu.

17 Fotografie XVIII-wiecznych form piernikarskich z zasobów rodziny Weese (Heuer, 1931, il. 48).

18 Konrad Schwartz, syn mistrza murarskiego Ernesta Schwartza, urodzony w Toruniu, aktywny społecznik, członek Copernicus-Verein für Wissenschaft und Kunst, także radny miasta, zaprojektował co najmniej cztery kamienice w Toruniu, żonaty z Gabriele z d. Wisselinck, córką nadburmistrza, z którą miał pięć córek i syna. Po 1918 r. pozostał w Toruniu, czynnie uczestniczył w życiu społeczności mniejszości niemieckiej (Pszczółkowski, 2021, s. 76–77).

19 Termin „Pseudo-Steiner” w odniesieniu do albumu pojawił się po raz pierwszy w artykule Z. Kruszelnickiego (1957, s. 344–400, s. 371).

20 Pierwotny album, o wym. 230×370 mm, zwiększono, prezentując dokumenty w nowym formacie, o wym. 250×410 mm.

Gottfrieda Centnera (1712–1774) (Salmonowicz, 1992, s. 197–198), obejmującą zakresem czasu od założenia miasta przez krzyżaków do poł. XVIII w. Znalazł się tam także wykaz członków władz miasta (Rada, Ławnicy i III Ordynek), panegiryk na cześć króla Augusta II oraz utwór pochwalny na cześć burmistrza i rajców toruńskich z okazji położenia w 1727 r. dachu na odbudowanym po pożarze ratuszu. Zamieszczono ponadto odpis reskryptu przywileju Augusta III z 1754 r., zezwalającego na budowę staromiejskiej świątyni protestanckiej oraz mowę na ukończenie tejże budowli w 1756 r., wygłoszoną przez rektora gimnazjum akademickiego Franza Christopha Jetzego. Całość kończy tekst z amatorskim szkicem, objaśniającym układ kopernikański (Tylicka, Tylicki, 2016, s. 51).

Rysunki z omawianego zbioru opatrzone są napisami wykonanymi brązowym tuszem nad obiektami w formie banderol oraz posiadają w ten sam sposób oznaczoną oryginalną paginację w lewych, górnych narożnikach kart (Tylicka, Tylicki, 2016, s. 50–51). Świadczy to o pochodzeniu zbioru dokumentów z zasobów dawnej kolekcji, której pierwszym właścicielem był najprawdopodobniej XVIII-wieczny toruński erudyta, prof. Gottfried Centner, historyk i prorektor Gimnazjum Akademickiego²¹. Utwór jego autorstwa, napisany z okazji jubileuszu 300-letniej rocznicy zrzucenia jarzma krzyżackiego przez stany pruskie, zatytułowany: *Jubel-Gedichte auf das dreyhundert-jährige Andecken der glücklich ausgefallen Veränderung der Stadt Thorn, bei freywillig erwählten Schutze der Crone Polen...*, został wydany drukiem w Elblągu w 1754 r. (Smolińska, 2011, s. 201–202), jest zamieszczony wśród rękopiśmiennych tekstów omawianego albumu z toruńskiego muzeum. Uczony, związany z miastem nad Wisłą, posiadał zapewne znaczącą kolekcję dokumentów o wartości historycznej i ikonograficznej, którą pielęgnował i sukcesywnie powiększał, jak czynili to inni miejscowi intelektualiści w tym czasie, m.in. senior pastor Christoph Heinrich Andreas Geret czy pastor Johann Jacob Haselau. Rysunków, które „krążyły” w Toruniu w kopiach nawet w kilku egzemplarzach dostarczał natomiast lokalny rysownik amator, z zawodu białoskórnik, Georg Friedrich Steiner (Tylicka, 2023, s. 71–93; 2025) (ryc. 9).

Jaką drogą przedsiębiorca budowlany, mistrz murarski Konrad Schwartz, wszedł w posiadanie omawianego

tu zbioru prac związanych z Toruniem – nie wiadomo²². Jako członek toruńskiego towarzystwa Copernicus-Verein miał zapewne świadomość, że stanowi on niekwestionowaną wartość historyczną. W chwili ewakuacji z miasta pod koniec II wojny światowej, zapewne czynionej w wielkim pośpiechu, Schwartz nie zapakował jednak albumu wraz z najcenniejszym rodzinnym dobytkiem. W ten sposób zatem ten zachowany w oryginale zbiór dokumentów z poł. XVIII w., zebrany w formie albumu, szczęśliwie pozostał *in situ* w Toruniu – dawnym hanzeatyckim mieście Prus Królewskich, w którym niemal 300 lat wcześniej został założony.

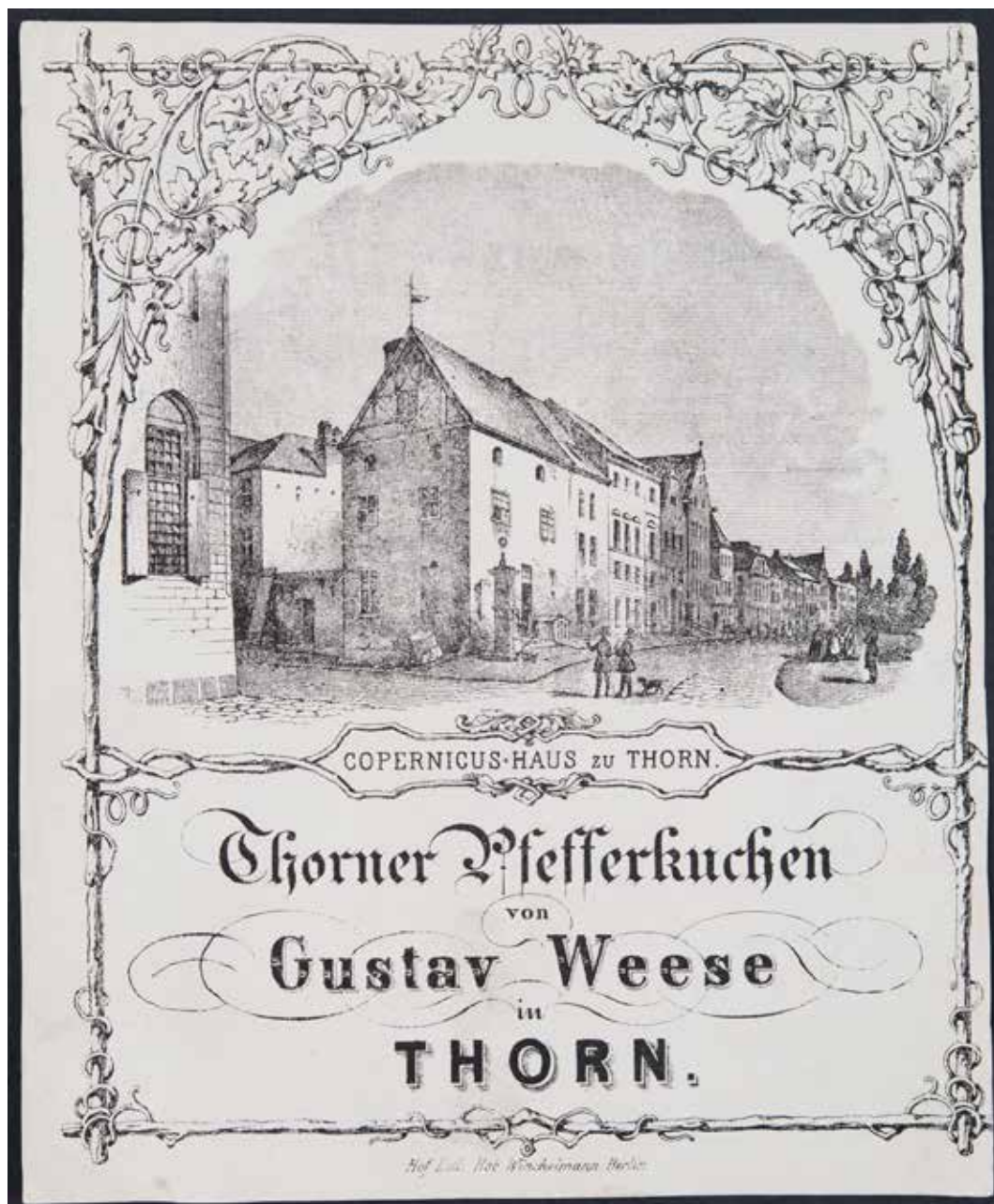
BIBLIOGRAFIA

- Biskup, M. (red.). (1995). Arszyński, M., Zakrzewski, T. (przygot.), *Toruń. Miasto i ludzie na dawnej fotografii (do 1939 roku)*. Toruń: Towarzystwo Naukowe w Toruniu.
- Biskup, M. (red.). (1998). *Toruń i miasta Ziemi Chełmińskiej na rysunkach Jerzego Fryderyka Steinera z pierwszej połowy XVIII wieku (Tzw. Album Steinera)*. Toruń: Towarzystwo Naukowe w Toruniu.
- Bobecka, P. (2012). Pierniki toruńskie w historii i w podaniach lokalnych. *Rocznik Toruński*, 39, 15–42.
- Heuer, R. (1907). *Thorn – St. Georgen: Geschichte der Georgengemeinde ihrer alten Kirche und ihres Hospital: Baugeschichte und Beschreibung der neuen Georgenkirche in Thorn-Mocker*. Toruń: E. Golembiewski.
- Heuer, R. (1929). *Die altstädtische evangelische Kirche in Thorn*. Thorn: Poznań druk. Concordia.
- Heuer, R. (1931). *Thorn*. Berlin: Deutscher Kunstverlag.
- Imańska, I. (2007). *Toruńskie aukcje księzek w XVIII wieku*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Imańska, I. (2013). „Per medium auctionis”. *Aukcje księzek w Rzeczypospolitej (XVII–XVIII w.)*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Kluczajd, K. (2017). *Toruń, którego nie ma*. Łódź: Księży Młyn Dom Wydawniczy.
- Kruszelnicki, Z. (1957). Dawne widoki Torunia. W: M. Walicki (red.), *Studia pomorskie*, t. 2 (s. 345–400). Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Kruszelnicki, Z. (1987). *Toruń nie istniejący*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Kucharzewska, J. (2017). *Historia rodziny Weese – fabrykantów toruńskich pierników – i jej inwestycje budowlane w Toruniu*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Lewandowski, K. (b.d.). *Toruński ród piernikarski – rodzina Weese*. Pobrane z: https://www.historiaposzukaj.pl/wiedza,historiomat,731,historiomat_rod_piernikarski.html
- Łyczak, B. (2018). *Toruński cech rzeźbiarski i snyderka na obszarze jego oddziaływania w latach 1695–1793*. Warszawa: Wydawnictwo DiG.

21 Prof. G. Centner był także właścicielem znacznego księgozbioru, który po jego śmierci został wystawiony na jednej z toruńskich aukcji kolekcjonerskich w 1774 r. (Imańska, 2013, s. 113).

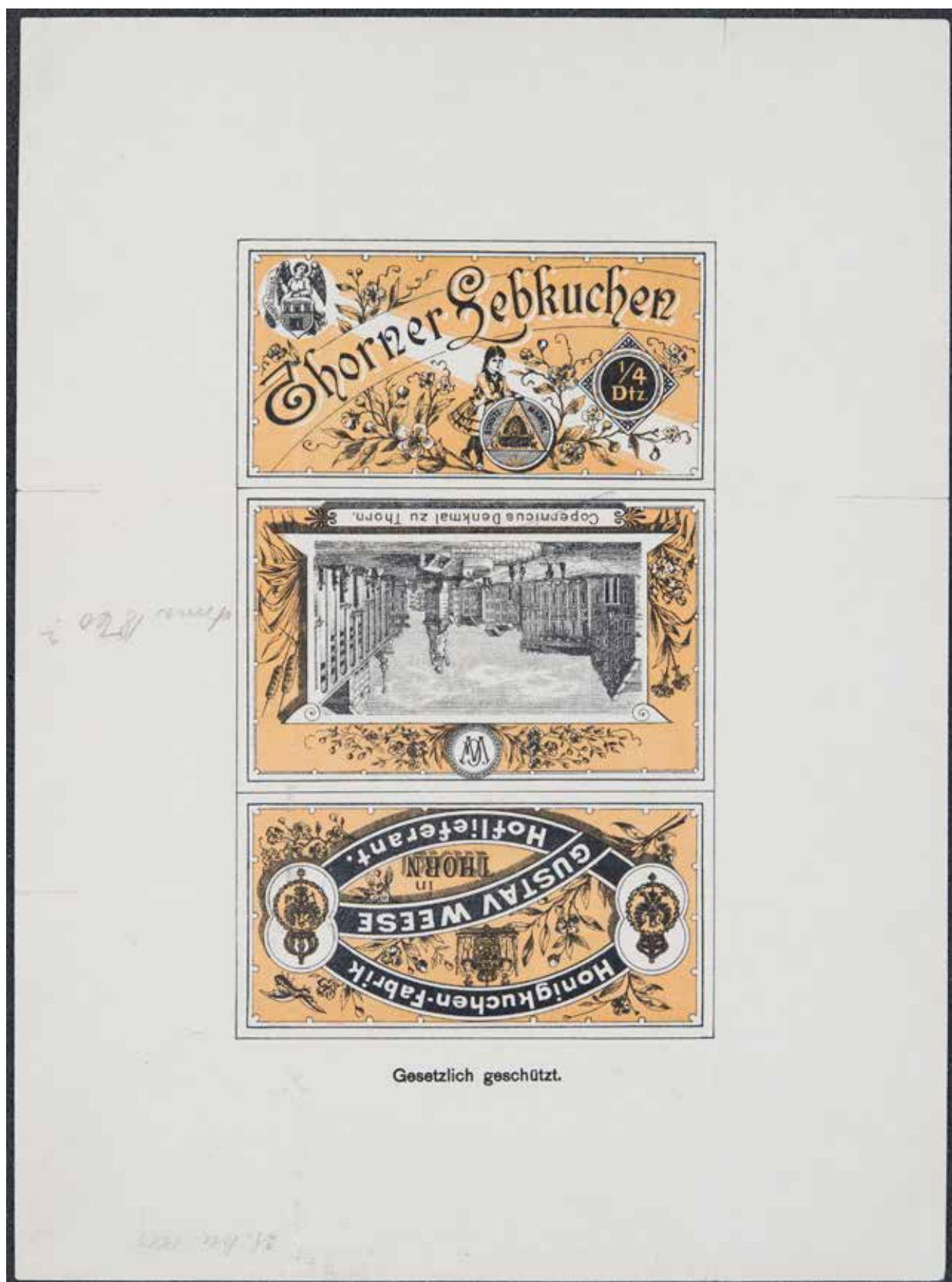
22 Konrad Schwartz wznosił dla Gustava Weesego w 1898 r. budynek fabryczny, zamykający kompleks przemysłowy w obrębie ulic: Strumykowa, Królowej Jadwigi i Małe Garbary (Kucharzewska, 2017, s. 89). Być może obaj przedsiębiorcy, jako właściciele zbiorów dokumentów o charakterze ikonograficzno-historycznym związanych z Toruniem, mieli wzajemne kontakty także na płaszczyźnie zainteresowań kolekcjonerskich.

- Makowiecka, H. (1963). Album rysunków architektonicznych Torunia. *Rocznik Muzeum w Toruniu*, 1(3), 212–257.
- Markowska, I., Grochowina, S. (2018). *Okupowany Toruń w obiektywie Kurta Grimma. Niemiecka fotografia propagandowa ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Toruniu*. Toruń: Muzeum Okręgowe w Toruniu.
- Męczekalska, A., Madajewska, B. (2023). *Kopernikana w zbiorach ikonograficznych Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej – Książnicy Kopernikańskiej w Toruniu. Katalog*. Toruń: Książnica Kopernikańska w Toruniu.
- Mikulski, K. (2005). Steiner Georg Friedrich (Jerzy Fryderyk) (1704–1766). W: A. Romanowski (red.), *Polski Słownik Biograficzny*, t. 43/2, z. 177 (s. 316–317). Warszawa-Kraków: Instytut Historii PAN im. Tadeusza Manteuffla – Polska Akademia Umiejętności.
- Orłowska-Radecka, K. (2023). Znaki towarowe przedsiębiorstw toruńskich zaprojektowane dla branży spożywczej w latach 1924–1939. *Rocznik Toruński*, 50, 209–244.
- Piskorska, H. (1938). *Zbiory kartograficzne archiwum miasta Torunia*. Toruń: Nakład Zarządu Miejskiego.
- Pszczółkowski, M. (2021). *Toruńska kamienica czynszowa w latach 1850–1914*. Toruń: Towarzystwo Naukowe w Toruniu.
- Salmonowicz, S. (1992). Centner Gotfryd. W: S. Gierszewski (red.), *Słownik biograficzny Pomorza Nadwiślańskiego*, t. 1 (s. 197–198). Gdańsk: Wydawnictwo Gdańskie.
- Schmid, B. (1907). *Die Denkmalpflege in der Provinz Westpreussen im Jahre 1905. Bericht an die Provinzialkommission zur Verwaltung der Westpreussischen Provinzialmuseen zu Danzig*. Danzig: Druck von A. W. Kafemann G.m.b.H.
- Smolińska, Z. (2011). Album rysunków architektonicznych Torunia. W: A. Ziemełska (red.), *150 lat Muzeum Okręgowego w Toruniu 1861–2011* (s. 201–202), *Katalog*. Toruń: Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Okręgowego w Toruniu.
- Tomczak, A. (1973). Źródła kartograficzne do dziejów Torunia z przełomu XVIII i XIX wieku. *Acta Universitatis Nicolai Copernici, Historia*, 11(58), 175–198.
- Tylicka, T. (2017). Kościół pw. św. Mikołaja i klasztor oo. dominikanów w Toruniu na rysunkach Georga Friedricha Steinera i kartach albumu tzw. Pseudo-Steinera jako przejaw zainteresowań kolekcjonerskich. W: A. Błażejewska, K. Kluczajd, E. Pilecka (red.), *Dzieje i skarby dominikańskiego kościoła pw. św. Mikołaja w Toruniu* (s. 239–258). Toruń: Oddział Toruński Stowarzyszenia Historyków Sztuki.
- Tylicka, T. (2023). Architektura świątyni świętojakubskiej – na przykładzie rysunków i rycin z XVIII-wiecznych kolekcji. W: A. Błażejewska, E. Pilecka, A. Saar-Kozłowska (red.), *Dzieje i skarby kościoła św. Jakuba w Toruniu. Nowe rozpoznanie* (s. 71–93). Toruń: Oddział Toruński Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Towarzystwo Naukowe w Toruniu.
- Tylicka, T. (2025). Garść uwag o zaginionych rysunkach Georga Friedricha Steinera z około 1744 r. *Rocznik Toruński* [w druku].
- Tylicka, T., Tylicki, J. (2016). „*Thorunensia*” i inne rysunki z XVIII-wiecznej kolekcji pastora Jana Jakuba Haselaua, *Katalog*. Toruń: Towarzystwo Miłośników Torunia.
- Tylicki, J. (2025). Early Monuments Commemorating Copernicus. W: A.F. Cola, W. Piasek (red.), *Nicolaus Copernicus in the Culture of Memory* (s. 245–259). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht Verlag.
- Verzeichniss der im Museum für Kunst und Altertum zu Thorn aufbewahrten Gegenstände. Angefertigt im Januar 1885*. (1885) (sygn. Coppersnicus-Verein, 117). Archiwum Państwowe w Toruniu.



Ryc. 1. Opakowanie pierników z fabryki Gustava Weesego z widokiem Domu Mikołaja Kopernika, WBP-KK, Teka 9/84

Fig. 1. Packaging for gingerbread cookies from Gustav Weese's factory with a view of Nicolaus Copernicus's house, WBP-KK, folder 9/84



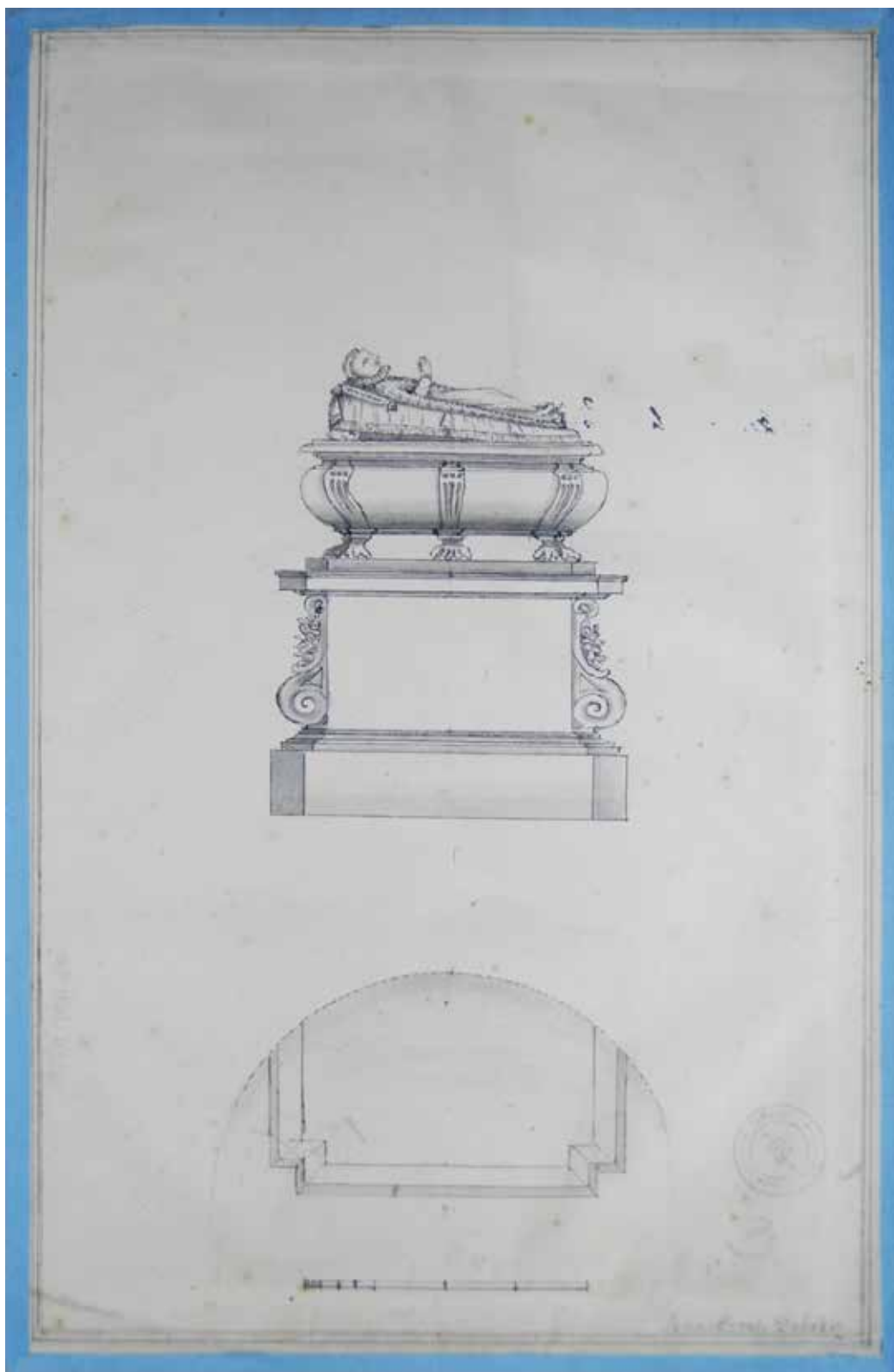
Ryc. 2. Opakowanie pierników z fabryki Gustava Weesego z widokiem Rynku Staromiejskiego i pomnikiem Kopernika, WBP-KK, TeKa 9/51

Fig. 2. Packaging for gingerbread cookies from Gustav Weese's factory, with a view of the Old Town Square and the Copernicus monument, WBP-KK, folder 9/51



Ryc. 3. Skrzynka na pierniki z panoramą Torunia od strony Wisły, MOT, MT/P/143 | fot. K. Deczyński

Fig. 3. Gingerbread box with a panorama of Toruń from the Vistula River side, MOT, MT/P/143 | photo by: K. Deczyński



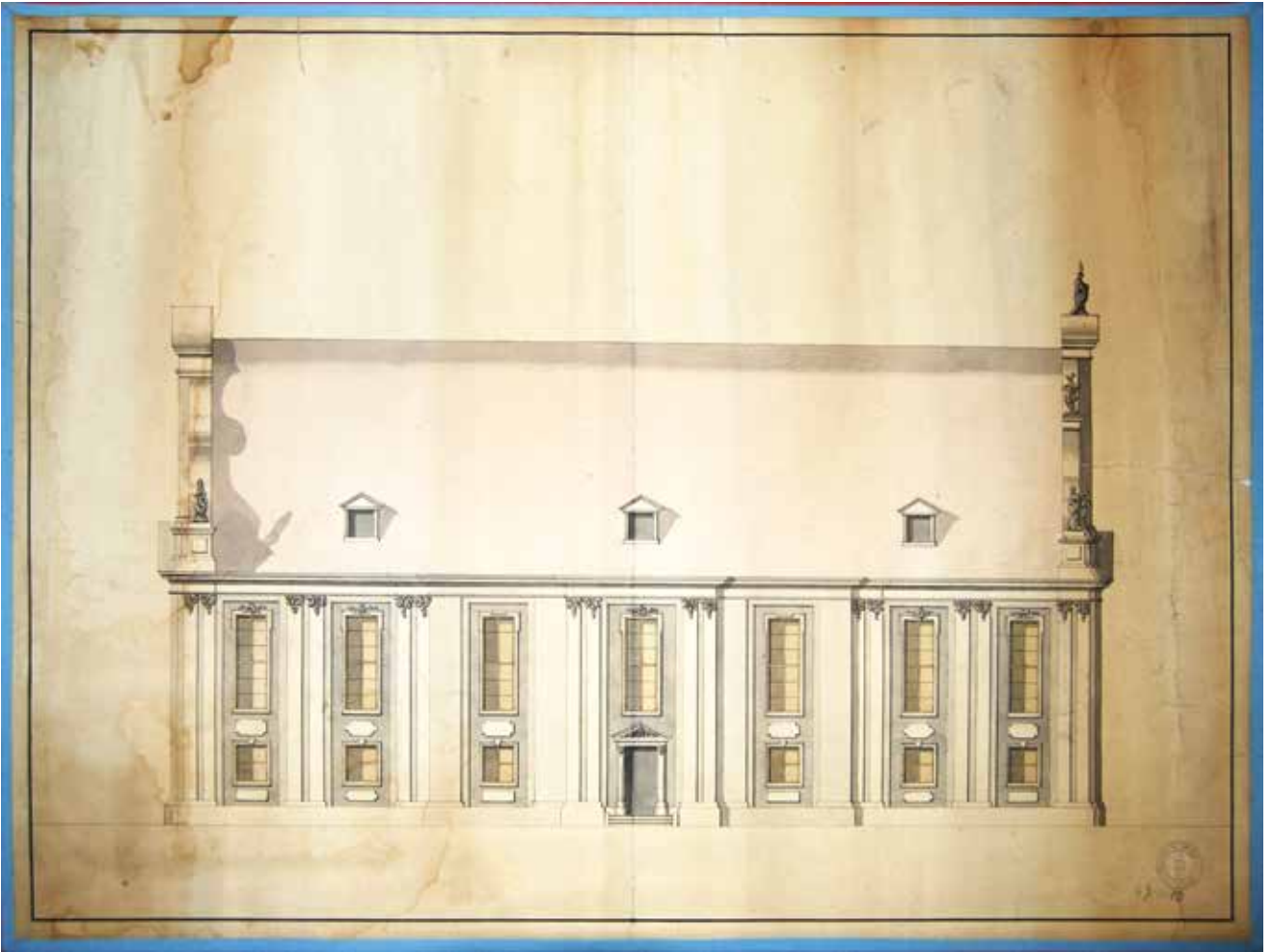
Ryc. 4. Rysunek Johanna Ernsta Debeesa z sarkofagiem Anny Wazówny, APT, zb. kart., sygn. 438, teka 348 | fot. T. Tylicka

Fig. 4. Drawing by Johann Ernst Debees depicting the sarcophagus of Anna Vasa, APT, card collection, ref. no. 438, folder 348 | photo by: T. Tylicka



Ryc. 5. Rysunek Johanna Ernsta Debeesa z portalem mauzoleum Anny Wazówny, APT, zb. kart., sygn. 438, teka 348 | fot. T. Tylicka

Fig. 5. Drawing by Johann Ernst Debees depicting the portal of Anna Vasa's mausoleum, APT, card collection, ref. no. 438, folder 348 | photo by: T. Tylicka



Ryc. 6. Rysunek projektowy Ephraima Schrögera z widokiem elewacji południowej staromiejskiego zboru ewangelickiego – jedna z wersji, APT, zb. kart., sygn. 523, teka 47 | fot. T. Tylicka

Fig. 6. Design drawing by Ephraim Schröger showing the southern façade of the Old Town Evangelical Church – one of the versions, APT, card collection, ref. no. 523, folder 47 | photo by: T. Tylicka



Ryc. 7. Szklana klisza z rysunkiem Georga Friedricha Steinera przedstawiającym widok kościoła św. Wawrzyńca w Toruniu, APT, Album Steinera, Kurt Grimm, sygn. 83a | fot. T. Tylicka

Fig. 7. Glass plate with a drawing by Georg Friedrich Steiner depicting a view of St. Lawrence's Church in Toruń, APT, Steiner's Album, Kurt Grimm, ref. no. 83a | photo by: T. Tylicka



Ryc. 8. Rycina przedstawiająca widok Torunia od wschodu. Album rysunków architektonicznych Torunia, MOT, MT/HT/I/185/3 | fot. K. Deczyński

Fig. 8. Engraving depicting a view of Toruń from the east. Album of architectural drawings of Toruń, MOT, MT/HT/I/185/3 | photo by: K. Deczyński



Ryc. 9. Rycina przedstawiająca Ratusz Staromiejski od strony południowej przed bombardowaniem w 1703 r. Album rysunków architektonicznych Torunia, MOT, MT/HT/I/185/18 | fot. K. Deczyński

Fig. 9. Engraving depicting the Old Town Hall from the south side before the bombing in 1703. Album of architectural drawings of Toruń, MOT, MT/HT/I/185/18 | photo by: K. Deczyński

Anna Kroplewska-Gajewska

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

Toruńskie losy czterech obrazów Jana Damela – przyczynek do badań nad malarstwem ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Toruniu¹

The fate of four paintings by Jan Damel in Toruń – a contribution to research on paintings from the collection of the District Museum in Toruń

Abstrakt: W 1920 r. zostały przywiezione do Toruniu cztery obrazy namalowane przez Jana Damela o tematyce historycznej: *Spotkanie Jana III Sobieskiego z cesarzem Leopoldem pod Wiedniem*, *Śmierć ks. Józefa Poniatowskiego*, *Wbijanie słupów żelaznych przez Chrobrego* i *Wjazd Bolesława Chrobrego do Złotej Bramy w Kijowie*. Tylko pierwszy z wymienionych należy do zbiorów toruńskiego muzeum. Na podstawie źródeł archiwalnych, artykułów prasowych, materiału ikonograficznego oraz kwerend w *Katalogu strat wojennych* i muzeach, podjęto próbę odtworzenia nie tylko historii tych obrazów, lecz także ich wyglądu. Wszystko w celu uzupełnienia wiedzy o dorobku artystycznym Jana Damela, unaocznienia trudności w tworzeniu kolekcji Muzeum Miejskiego w Toruniu w okresie międzywojennym oraz historii przemieszczania dóbr kultury na wschodzie II Rzeczypospolitej po 1920 r.

Słowa kluczowe: malarstwo, Sobieski, Damel, Toruń, muzeum, historia, proveniencja

Abstract: In 1920, four historical paintings by Jan Damel were brought to Toruń: *The meeting of Jan III Sobieski with Emperor Leopold near Vienna*, *The death of Prince Józef Poniatowski*, *Chrobry driving iron stakes into the ground* and *Bolesław Chrobry entering the Golden Gate in Kyiv*. Only the first of these belongs to the collection of the Toruń museum. Based on archival sources, press articles, iconographic material, and queries in the *Catalogue of War Losses* and museums, an attempt was made to reconstruct not only the history of these paintings, but also their appearance. All this was done in order to supplement knowledge about Jan Damel's artistic achievements, highlight the difficulties in creating the collection of the Municipal Museum in Toruń in the interwar period, and present the history of the movement of cultural goods in the east of the Second Polish Republic after 1920.

Keywords: painting, Sobieski, Damel, Toruń, museum, history, provenance

¹ Artykuł poświęcam pamięci Krystyny Znojewskiej-Prokop (1958–2024) – kustosz w Zbiorach Malarstwa Polskiego Muzeum Narodowego w Warszawie, znakomitej znawczynie sztuki polskiej, cenionej historyk sztuki, specjalistki w dziedzinie restytucji dóbr kultury oraz autorki wielu wystaw i publikacji naukowych.

Wstęp

Historia dotyczy czterech obrazów o tematyce historycznej, namalowanych przez Jana Damela (1780–1840) w 1818 r. Jeden z nich – *Spotkanie Jana III Sobieskiego z cesarzem Leopoldem pod Wiedniem* (ryc. 1) zachował się w zbiorach Muzeum Okręgowego w Toruniu (dalej MOT). Los pozostałych trzech, zatytułowanych: *Śmierć ks. Józefa Poniatowskiego*, *Wbijanie słupów żelaznych przez Chrobrego* i *Wjazd Bolesława Chrobrego do Złotej Bramy w Kijowie* (Lankau, 1921) niestety nie jest znany.

Celem artykułu jest uzupełnienie nie tylko wiedzy o dorobku artystycznym Jana Damela, lecz przede wszystkim unaocznienie trudności w tworzeniu kolekcji Muzeum Miejskiego w Toruniu w okresie międzywojennym oraz w szerszym kontekście – historii przemieszczania dóbr kultury na wschodzie II Rzeczypospolitej po 1920 r.

Jan Damał (ur. 1780 r., Mitawa w Kurlandii, dziś Jelgava na Łotwie; zm. 1840 r., Mińsk) był malarzem i rysownikiem. W latach 1799–1809 studiował na Oddziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Wileńskiego u Franciszka Smuglewicza i Jana Rustema. Uczył w Gimnazjum Wileńskim. W 1816 r. przeniósł się do Mińska. Został zesłany do Tobolska na Syberii (1820), skąd po trzech latach powrócił i osiadł w Mińsku. Był członkiem loży masońskiej „Gorliwy Litwin”.

Droga do Torunia

Wszystkie wymienione wyżej obrazy zostały przywiezione do Torunia w 1920 r. przez polskiego oficera po odwołaniu bolszewików ze zniszczonego domu w Mińszczyźnie (Lorentz, 1935, s. 313) – najprawdopodobniej domu Antoniego Ratyńskiego w Sinczy, pow. ihumeński², gubernia mińska (Kołaczkowski, 1883, s. 27). Niestety w aktualnym stanie badań imię i nazwisko polskiego oficera nie jest znane. W związku z tym, że był to oficer wojska polskiego, można wysnuć przypuszczenie, że obrazy zostały przywiezione podczas odwrotu spod Mińska np. 55 Poznańskiego Pułku Piechoty, walczącego w ramach 14 dywizji 4 armii generała Władysława Sikorskiego. Od 20 września 1920 r. pułk przez Prużana, Rużana i Słonim zajął 30 września Baranowicze, 3 października – Kleck, a 14 października – Mińsk (Jasionek, 1928, s. 22–23). Jednak już następnego dnia (15 października) na mocy rozejmu w Rydze

opuścił Mińsk. „Rozgromiwszy wroga, szczerymi łzami żegnane odeszły oddziały pułku na linię demarkacyjną. Przed pułkiem szły ogromne kolumny jeńców i uchodzącej ludności polskiej” (Jasionek, 1928, s. 24; za Skardziński, 1993, s. 192). Następnie pułk zajął linię demarkacyjną na lewym brzegu Niemna w okolicy Stołpców, gdzie pozostał ponad miesiąc (Jasionek, 1928, s. 24). Do Polski powrócił 24 grudnia 1920 r. do garnizonu w Krotoszynie (Jasionek, 1928, s. 25). Mińszczyzna pozostała na mocy rozejmu w Rydze we władzy bolszewików.

Przedmiotów ewakuowanych z ziemi mińskiej do Torunia było więcej. Wskazuje na to list z Wydziału Prezydialnego Wojewody Pomorskiego do delegatów Ministra Skarbu: Laskiego i [M.] Grabowskiego³. Owe ewakuowane przedmioty zdeponowane zostały w składach p. Rutkowskiego przy ul. Bydgoskiej. Jan Lankau, konserwator zabytków kultury i sztuki okręgu pomorskiego, odpisał z polecenia Wojewody Pomorskiego, że „z przedmiotów sztuki znalazłem jedynie cztery obrazy olejne, malowane na płótnie, malowane przez Jana Damela w r. 1818 w Mińsku” (Lankau, 1921). Pismo Lankau kończy stwierdzeniem, że proveniencja ich nie jest znana poza tym, że pochodzą z powiatu ihumeńskiego; są drugorzędnej wartości artystycznej i mocno uszkodzone. Proponuje, by przekazać je do Muzeum Ziemi Pomorskiej w Toruniu, „gdzie ze względu na tematy patriotyczne, które przedstawiają, będą znakomitym środkiem propagandy polskość” (Lankau, 1921).

Następnie M. Grabowski i Roman Stolarski jako delegaci Ministerstwa Skarbu na mocy rozporządzenia Departamentu Skarbowości przekazali Lankauowi „mienie ze składnicy toruńskiej przy ul. Bydgoskiej 41: nr inw. 134 cztery obrazy Damla [Damela] cena szacunkowa 40 000 mk za jeden obraz, czyli razem 160 000 mk. [...] Przedmioty te przeznaczone są do Muzeum Ziemi Pomorskiej” (*Akt zdawczo-odbiorczy*, 1921). Oprócz obrazów do muzeum przekazano także fotel, lampki elektryczne, 155 map Wydziału Mierniczego, mapy Województwa Pomorskiego, podstawki do obsadek, książki i broszury oraz 140 planów dróg powiatu ihumeńskiego⁴ (*Akt zdawczo-odbiorczy*, 1921a).

2 Ihumeń położony pomiędzy Mińskiem a Bobrujskiem (nazwa obowiązująca do 18 września 1923 r., obecnie Czerwień) – miasto na obecnej Białorusi w obwodzie mińskim.

3 W nagłówku listu widnieje nazwa pisana z dużych liter: *ul. Prosta Hotel Pension*. W *Księdze adresowej miasta Torunia* z 1923 roku nazwa *Hotel Pension* nie występuje. Być może chodzi o pensjonat Heleny Witkowskiej, znajdujący się przy ul. Prostej 8/10 (*Księga adresowa*, 1923, s. 19, 290).

4 Kwerenda w Archiwum Państwowym w Toruniu i Muzeum Okręgowym w Toruniu nie dała pozytywnych rezultatów.

W Muzeum Miejskim w Toruniu

Obrazy *Damela* były własnością Urzędu Wojewódzkiego (Lankau, 1926) i przekazano je do nabicia na blejtramy dekoratorowi w Teatrze Miejskim, Aleksandrowi Kobryniowi⁵, który przypuszczając, że stanowią one własność teatru, „pozostawił je tamże” (Lankau, 1926). Przeniesiono je do Muzeum Miejskiego najprawdopodobniej na początku 1930 r. Informuje o tym pismo z 3 lutego 1930 r., że obrazy „znajdowały się do niedawna w jednej z sal Teatru Miejskiego w Toruniu, gdzie nie miały należytej opieki i otoczenia, przestano je w ostatnim czasie do Muzeum Miejskiego” (Bolt, 1930). Formalne przekazanie obrazów jednak nie nastąpiło, ponieważ w tym samym piśmie prezydent Bolt prosi wojewodę o „oddanie wymienionych obrazów do zbiorów Muzeum Miejskiego, będących załącznikiem przyszłego Muzeum Pomorskiego” (Bolt, 1930). W odpowiedzi wicewojewoda Mieczysław Seydlitz stwierdził, „iż obrazy wspomniane zachowam w posiadaniu Urzędu Wojewódzkiego, przeznaczając je na ozdobę sali reprezentacyjnej Wojewody wzgl. [względnie] przyszłego gmachu Urzędu Wojewódzkiego” (Seydlitz, 1930). Dalej jednak prosi „o tymczasowe zachowanie obrazów w salach Muzeum Miejskiego do czasu oddania ich do restauracji p. Podlaszewskiemu w Toruniu, co nastąpi w bliskim czasie” (Seydlitz, 1930). Rzeczywiście, malarz i konserwator oraz członek Konfraterni Artystów – Wojciech Podlaszewski – przysłał wicewojewodzie dr. Mieczysławowi Seydlitzowi kosztorys „na renowację czterech obrazów pędzla *Damela*” (Podlaszewski, 1930). Niestety Gwido Chmarzyński, konserwator zabytków sztuki i kultury, odpowiadając za wojewodę, odstąpił od zamiaru odnowienia obrazów, tłumacząc decyzję ich niewysoką wartością artystyczną (Chmarzyński, 1930).

Ciekawym wątkiem związanym z obrazami są dokumenty, w których podpułkownik dyplomowany Konstanty Drucki-Lubecki⁶ zwrócił się w 1926 r. „z pre-

tensjami do wspomnianych obrazów [...] przypuszczając, że dzieła te pochodzą ze zbiorów jego ojca Hieronima ks. Druckiego-Lubeckiego [(1861-1919)]” (Bolt, 1930). Na początku stycznia 1930 r. oświadczył jednak, „że obrazy nie należały do zbiorów nieboszczyka mego ojca ks. [Hieronima] Druckiego Lubeckiego że wobec tego do ww. obrazów nie mam i mieć nie mogę żadnych pretensji” (Drucki-Lubecki, 1930).

Wątek wileński

Kolejne zainteresowanie obrazami przyszło tym razem z Urzędu Wojewódzkiego Wileńskiego w 1933 r. od Stanisława Lorentza, który słał zapytania do urzędującego w Poznaniu konserwatora dr. Witolda Dalbora. Według niego obrazy nadal miały być przechowywane w Teatrze Miejskim w Toruniu i używane jako rekwizyty. Lorentz podaje, że „na 2 obrazach podobno jest podpis i data (na czapraku i na kamieniu)” (Lorentz, 1933)⁷ i ze względu na opracowywanie notatki o *Damelu*, prosił o informacje, czy dobrze podano mu tematy obrazów (*Śmierć ks. Józefa, Sobieski pod Wiedniem, Bolesław Chrobry pod Bramą Złotą* i *Bolesław Chrobry wbijający słupy graniczne*), na których obrazach są podpisy i jakie są daty, dokładne ich wymiary oraz czy nie ma napisów lub znaków na odwrocie. Prosił także o ich fotografie. Jedno z tych zdjęć przedstawiające obraz *Wjazd do Złotej Bramy w Kijowie*, które było także reprodukowane w „Dniu Pomorskim” (ryc. 2) (Gal, 1935, s. 6), zachowało się także w zbiorach Muzeum Okręgowego w Toruniu [MOT, Fot. A. 676] (ryc. 3). Lorentz nie poprzestał jednak na tym i dalej w liście pisze, że „obrazy te nie posiadają właściciela, chyba więc traktować je należy jako własność państwową. Czyby nie można było odebrać ich od teatru i zdeponować w Wilnie. Ponieważ *Damel* był malarzem wileńskim, a obrazów jego prawie wcale nie posiada Wilno, bo prawie wszystkie są w Mińszczyźnie po stronie bolszewickiej, byłoby dla Wilna bardzo pożądane, gdyby choć te cztery obrazy mogły się znaleźć. Gdyby wreszcie nie można było obrazów tych odebrać, czyby nie udało się choć wypożyczyć ich na wystawę, która będzie w Wilnie otwarta 1 czerwca b.r.” (Lorentz, 1933). Według zapisu odręcznego na piśmie, odpowiedź Dalbora „listem prywatnym” nadano 5 maja 1933 r. (Lorentz, 1933).

5 Aleksander Kobryń (działal od 1920 – zm. 1944 Litomierzyce), scenograf. W 1918 r. należał do zespołu Teatru Polskiego w Kijowie, ale nie wiadomo w jakim charakterze. W latach 1920–1922 był inspektorem sceny w Teatrze Narodowym w Toruniu i już wtedy zaczął pracować jako samodzielny scenograf. W sezonie 1922/1923 był scenografem w Teatrze Polskim w Katowicach, w latach 1930–1933 w Teatrze Nowym w Poznaniu, a od 1933 r. w tamtejszym Teatrze Polskim. Podczas II wojny światowej, w latach 1940–1943, jako stały scenograf jawnego Teatru Komedia w Warszawie. Został zamordowany przez hitlerowców (Encyklopedia teatru polskiego, b.d.).

6 Konstanty Drucki-Lubecki (1893–1940) herbu Druck, pułkownik dyplomowany kawalerii Wojska Polskiego, kawaler Orderu Virtuti Militari, ofiara zbrodni katyńskiej. Konstanty Drucki-Lubecki w latach 1918–1921 służył w oddziale konnym Samoobrony Wileńskiej (dochodząc do stanowiska dowódcy pułku). Jako rotmistrz w październiku 1920 r. dowodził szwadronem i po walkach umożliwił piechocie zajęcie linii demarkacyjnej w okolicy Mińska. Hieronim Drucki-Lubecki, ojciec Konstantego, zbudował dwór Nowopole niedaleko miasteczka Raków w województwie mińskim. Za: Jan Priachin – Drucki-Lubecki (1920–2009), „Mój ojciec zginął od sowieckiej kuli”. Dramatyczne wspomnienia świadków sowieckiego piekła (Białos, 2022).

7 Na *Spotkaniu Sobieskiego* rzeczywiście na kamieniu jest podpis i data: „[Józef] Damel inv.[enit] et pinx.[it] / 1818 Mińsk.” Drugiej sygnatury należy poszukiwać na obrazie przedstawiającym śmierć ks. Józefa Poniatowskiego na czapraku (osm. çaprak) – okryciu na konia wykonanym z różnych materiałów, które było przeznaczone pod siodło lub na kulbakę.

Urząd Wojewódzki nie tracił zainteresowania obrazami i przesłał zapytanie do Muzeum Miejskiego o miejsce ich przechowania „i czy są dostatecznie zabezpieczone przed zniszczeniem” (Urząd Wojewódzki Pomorski w Toruniu, 1933), istniał bowiem „zamiar przewiezienia obrazów do Wilna, skąd pochodzą” (Urząd Wojewódzki Pomorski w Toruniu, 1933). Muzeum Miejskie już po kilku dniach odpowiedziało, że obrazy „znajdują się obecnie w suchym magazynie Muzeum na III piętrze ratusza i są zabezpieczone przed wszelkim zniszczeniem” (Chmarzyński, 1933).

16 czerwca 1933 r., także dzięki materiałom od Chmarzyńskiego, Lorentz wygłosił wykład na posiedzeniu Sekcji Historii Sztuki Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Wilnie pt. *Nowe dane o twórczości Jana Damela* (*Sprawozdanie*, 1934, s. 11), którego omówienie zostało opublikowane pt. *Materiały do życiorysu i twórczości Jana Damela* w ramach działu *Sprawozdania różne Sprawozdań TPN SHS w Wilnie*, 1935 (Lorentz, 1935, s. 310–315). Referent podkreślał, „że znaczna część spuścizny artystycznej Damela z czasów jego pobytu na Syberji (1820–1822) i w Mińsku (1822 do śmierci w r. 1840) prawdopodobnie uległa zniszczeniu, należałoby więc tem staranniejsze zinwentaryzować wszystkie prace Damela, znajdujące się w Polsce” (Lorentz, 1935, s. 311). Autor omawia krótko także obrazy z Muzeum Miejskiego w Toruniu, twierdząc, że o dwóch pierwszych obrazach brak wzmianek w artykułach o Damelu (Lorentz, 1935, s. 310) i w *Słowniku Malarzy Polskich* Rastawieckiego (Rastawiecki, 1850, nr kat. 9–11, s. 131). Dwa kolejne obrazy – *Spotkanie...* i *Śmierć ks. Józefa...* znajdowały się według Rastawieckiego u Antoniego Ratyńskiego w Sinczy, w powiecie ihumeńskim, guberni mińskiej. Ponadto u Ratyńskiego w XIX w. znajdował się także *Zgon mistrza krzyżaków Ulricha von Jungingen w bitwie pod Grunwaldem* Damela (Rastawiecki, 1850, nr kat. 9–11, s. 131). Rastawiecki także posiadał pracę Damela w swoich zbiorach (Rosset, 2021, s. 256). Lorentz dysponował fotografiami wszystkich czterech obrazów i napisał, że zarówno kompozycja *Wbijania...* jak i *Wjazdu...* „jest całkowicie oparta na sztychach Smuglewicza o tych samych tematach” (Lorentz, 1935, s. 313). Lorentz sugeruje w artykule, że prawdopodobnie także kompozycję *Spotkania Sobieskiego...* „zaczerpnął Damel z obrazu na ten sam temat Smuglewicza, który według Rastawieckiego znajdował się u E. Starzyńskiego w Zaińcach na Podolu – szkice mógł widzieć u swego nauczyciela” (Lorentz, 1935, s. 313). Lorentz zwrócił

uwagę, że *Śmierć ks. Józefa...* jest samodzielną kompozycją, która była poprzedzona licznymi studiami, znajdującymi się w szkicownikach malarza (Lorentz, 1935, s. 313). Niestety pośród fotografii siedmiu prac Damela zamieszczonych w *Sprawozdaniu* nie znalazły się fotografie obrazów z Torunia, którymi dysponował, być może ze względu na ich zły stan zachowania.

W kolejnym artykule Lorentza pt. *Szkicownicy Jana Damela* opublikowanym w „Kurierze Wileńskim” (Lorentz, 1935a) autor podaje nieco więcej szczegółów na temat przechowywanych w Toruniu obrazów. Opierając się na otrzymanych fotografiach dzieł, pisze, że na obrazie przedstawiającym śmierć ks. Józefa Poniatowskiego znajduje się sygnatura „Johannes Damel inr. [,inv.(enit)] 1818”. Jest to druga, wymieniona wcześniej przez Lorentza sygnatura (Lorentz S. do Dalbora W., 1933, 12 kwietnia). Datowanie tego obrazu oraz *Spotkania Sobieskiego z Leopoldem* i kilka szkiców tych obrazów zamieszczonych w *Szkicowniku* Damela wg Lorentza pochodzącego z czasów zesłania na Syberię (ok. 1820–1822) wskazuje, „że Damel zamierzał powtórnie oba tematy opracować, lub też że reprodukować je w sztychach, jakby sądzić można z odwrócenia kompozycji szkicu z Sobieskim i Leopoldem” (Lorentz, 1935a)⁸ (ryc. 4 i 5). Na praktykę wykonywania późniejszego niż obraz rysunku wskazuje Anna Grochala, omawiając twórczość Józefa Peszki (Grochala, 2000, s. 197).

Przeniesienie do Urzędu Wojewódzkiego Pomorskiego i konserwacja płócien

W 1934 r. zainteresowanie obrazami, które zostały przeniesione ze strychu ratusza do Urzędu Wojewódzkiego, ponownie dotyczyło ich odnowienia, tym bardziej, że zamierzano umieścić je w apartamentach wojewody (Dalbor, 1934). Oceniano, że na ogół były w dość dobrym stanie, płótna musiały być jednak zdublowane, a same obrazy oczyszczone. Witold Dalbor starał się o pozyskanie funduszy na ten cel z ministerstwa, sugerując, by odnowienie wykonał, i to na miejscu w Toruniu, Marjan Słonecki lub inny ze współpracowników Jana Rutkowskiego. „Pan Wojewoda gotów jest temu pracownikowi udzielić na czas restauracji mieszkanie i utrzymanie” (Dalbor, 1934). Słonecki miał przyjechać do Torunia, by odnawiać obrazy około

8 W zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie znajduje się ponad 400 szkiców na kartach pięciu szkicowników (Rys.Pol.964/1–66 MNW; Rys.Pol.1758/1–74; Rys.Pol.5986/1–62 MNW; Rys.Pol.5987/1–71; Rys.Pol.8944/1–103 MNW) i wielu luźnych kartach oraz 25 szkiców w albumie *Szkice Szkoły Wileńskiej zebrane 1824 przez Michała Czarnockiego a 1844 ofiarowane do zbioru tohojskiego* (Rys.Pol.8940/1–113 MNW).

15 stycznia 1935 r. (Rutkowski, 1934). Tak się jednak nie stało, bowiem jeszcze w grudniu 1934 r. Wojewoda Pomorski pisał do konserwatora Dalbora w Poznaniu z pytaniami o możliwość oddania obrazów do konserwacji malarzowi, członkowi Konfraterni Artystów – Leszkowi Pindelskiemu – i czy żądane przez niego „wynagrodzenie w kwocie 1500 zł jest odpowiednie i czy zostanie pokryte z kredytów konserwatorskich z uwagi na to, że wspomniane obrazy są własnością państwa” (Bogocz, 1934). Pindelski uzyskał aprobatę Dalbora (Dalbor, 1935) i powierzono mu jeden z obrazów do renowacji na próbę. O Pindelskim jako odnowicielu bardzo zniszczonego *Wjazdu Chrobrego do Kijowa...* pisano w prasie toruńskiej (Gal, 1935, s. 6) i warszawskiej (m, 1935). Pindelski odrestaurował także drugi obraz – *Spotkanie Jana III Sobieskiego* na odwrocie którego widnieje napis: „Restaurował art. malarz Pindelski L. w r. 1935”. Czy zdołał odrestaurować dwa następne? Tego niestety nie wiadomo. W końcu 1934 r. informowano, że obrazy znajdują się w Urzędzie Wojewódzkim w pokoju nr 25 (Notatka w aktach, 1934).

W kolejnym, 1935 r., w prasie toruńskiej ukazały się dwa artykuły. Pierwszy w „Dniu Pomorskim” w tonie oburzenia na zaniedbania i brak troski o ochronę tych obrazów (Gal, 1935, s. 6), drugi natomiast – wyjaśniający – w „Słowie Pomorskim” (Chmarzyński, 1935, s. 4). Wszystkie, wg autora artykułu w „Dniu Pomorskim”, miały wymiar 135×210 cm i „były popękane, podziurawione, pokryte pajęczyną i kurzem” (Gal, 1935, s. 6). Nierozpoznany Fr. Gal stwierdza, że „technika malowania, koloryt zwłaszcza i traktowanie poszczególnych postaci przypominają wpływy Smuglewicza naprz. «Przysięgę Kościuszki w Krakowie» i inne, oraz Rustema, których Damel był uczniem. Zresztą wystarczy porównać «Spotkanie Sobieskiego z Leopoldem» ze znanym damelowskim obrazem, wyobrażającym odwrót armii napoleońskiej z pod Moskwy w r. 1812 przez Wilno” (Gal, 1935, s. 6). Artykuł autor kończy, odnosząc się do idei ratowania dziedzictwa kultury w czasie odwrotu „wojsk bolszewickich z nad Wisły i Drwęcy przez Mińszczyznę i znalezienie tam przez tropiące nieprzyjaciela wojska polskie owych czterech zabytków wileńskiej szkoły malarskiej [...]” (Gal, 1935, s. 6).

Po wojnie

Z kolejnych lat – do 1939 r. – dokumenty się nie zachowały. Po 1945 r. trzech poszukiwanych obrazów Damela w zbiorach Muzeum Okręgowego w Toruniu nie odnotowano. Znajduje się natomiast wspomniane

Spotkanie Sobieskiego. W pierwszej księdze muzealnego Inwentarza Artystycznego (wzór z 1947 r.) pod numerem 83 widnieje wpis, że obraz został przekazany do muzeum 28 maja 1946 r. przez Państwowe Warsztaty i Stocznie w Toruniu⁹. Poszukiwania w toruńskim archiwum nie dały odpowiedzi, czy obraz zdobił biura przedsiębiorstwa, czy został odnaleziony w jakimś magazynie. W kolejnej, aktualnej księdze (wzór z 1967 r.) powtórzono zapis o przekazaniu tym razem pod aktualnym numerem MT/M/232/N z dopiskiem, że obraz znajdował się „przed II wojną światową w willi wojewody pomorskiego przy ul. Fredry”. Chodzi o rezydencję wojewodów pomorskich (ul. Fredry 6/8), którą zamieszkiwali w latach 1925–1939. Niestety poszukiwania dokumentów wyposażenia rezydencji wojewodów w Archiwum Państwowym w Toruniu także nie zakończyły się sukcesem.

Ocalałym obrazem zainteresowała się w 1989 r. Alina Targowska – konserwatorka w Muzeum Okręgowym w Toruniu i przeprowadziła jego konserwację, dokonując m.in. zmniejszenia wymiaru płótna z 145×213,5 cm na 135×209 cm. Krosno zmniejszono do wymiarów 134,5×208,5 cm (Targowska, 1989). Pierwszą badaczką, która upubliczniła wiedzę na temat dokumentów o czterech obrazach Jana Damela, które pojawiły się w Toruniu w 1920 r., jest Karolina Zimna-Kawecka (2011, s. 481, 675; 2020, s. 76). To jej odkrycia dały asumpt do bardziej szczegółowych badań.

Zaginione dzieła

Poszukiwania wszystkich fotografii oraz samych obrazów nie przyniosły jak dotąd pozytywnego rezultatu. W Muzeum Narodowym w Warszawie (dalej MNW) znajduje się niesygnowana i niedatowana wersja tego tematu określona przez Krystynę Sroczyńską jako replika obrazu toruńskiego Jana Damela *Spotkanie króla Jana III Sobieskiego z cesarzem Leopoldem pod Wiedniem*, olej na płótnie, 138×214 cm, nr inw. MP4569 MNW, który jest darem dla Karola Iwanickiego z 1933 r.¹⁰ (ryc. 6) (Sroczyńska, 1965, s. 8, kat. 13). Więcej światła na zagadnienia formalne i techniczne obu obrazów rzucają badania konserwatorskie prof. Elżbiety Basiul z WSPUMK, dogłębnie je porównujące i zamieszczone

9 W 1945 r., kontynuując działalność istniejącego w okresie międzywojennym Państwowego Zarządu Dróg Wodnych, rozpoczął funkcjonowanie Państwowy Zarząd Wodny, Stocznia i Warsztaty w Toruniu. W latach 1950–1951 przedsiębiorstwo nosiło nazwę: Stocznia Rzeczna – Stocznia Główna Rejonu Toruń. Od 7 sierpnia 1952 r. Toruńska Stocznia Rzeczna weszła w skład Centralnego Zarządu Żeglugi Śródlądowej i Stoczni w Warszawie (*Toruńskie Zakłady Urządzeń Okrętowych...*, 1947–1974).

10 Karol Iwanicki (1870–1940 lub 1941) – architekt, właściciel kolekcji.

w niniejszym tomie (Basiul, 2025, s. 43–71). Osobnym zagadnieniem dla badaczy falerystyki wykraczającym poza temat tego artykułu, jest zapewne przypadkowe podobieństwo ozdoby konia Sobieskiego do dystynktorium Orderu Osmana (tur. *Osmaniye Nişanı*), który nadawany był dopiero w latach 1862–1923¹¹.

Jak mogły wyglądać pozostałe dwa obrazy – *Wbijanie słupów...* i *Śmierć ks. Józefa* – podpowiadają badacze twórczości Damela. Pierwszym i najważniejszym, ponieważ posiadał zdjęcia wszystkich czterech obrazów, jest Lorentz, którego wnioski podałam wyżej. Zależność od kompozycji Smuglewicza potwierdzają także J. Derwojed i L. Skalska, wymieniając poszukiwane obrazy (Derwojed, Skalska, 1975, s. 6). Autorzy przytaczają także temat śmierci ks. Józefa Poniatowskiego, który jest kilkakrotnie rysowany we wspomnianym szkicowniku (ryc. 7, 8, 9, 10). Istnieje także fotografia obrazu (także w MNW) (ryc. 11). Cztery obraz – *Wbijanie słupów...*¹² – nieznanymi ani z fotografii, ani szkiców, był całkowicie oparty „na szychach Smuglewicza o tych samych tematach” (Lorentz, 1935, s. 313) (ryc. 12).

Franciszek Smuglewicz odegrał największą rolę w pierwszej fazie rozwoju malarstwa historycznego, przygotowując m.in. cykl rysunków ilustrujących historię Polski (Grochala, 2000, s. 196), które silnie inspirowały jego uczniów. Jan Damel był jednym z trójki jego absolwentów, obok Józefa Oleszkiewicza i Gaspara Borowskiego, którzy podejmowali w twórczości tematy historyczne (Grochala, 2000, s. 198). Wpływ nauczyciela obserwować można szczególnie w wykorzystywaniu przez niego elementów ikonograficznych i kompozycyjnych (Brus-Malinowska, 1996, s. 33) oraz schematycznego modelunku postaci (Znojewska-Prokop, 2000, s. 555). Kompozycje Damela były jednak wobec sztuki Smuglewicza wtórne, płasko malowane i tworzone z wysiłkiem (Lewicka-Morawska, 2005, s. 211–212). Wskazuje na to dobitnie chociażby porównanie grafiki Smuglewicza (ryc. 13) i fotografii obrazu Damela (ryc. 2 i 3), przedstawiających *Wjazd Bolesława Chrobrego do Złotej Bramy w Kijowie*.

Pomimo tych wszystkich niedoskonałości warsztatowych i braków w pełnym odtworzeniu losów czterech obrazów Jana Damela, historia pozyskania, przeznaczenia i – w obecnym stanie badań – utraty trzech obrazów, stanowi przyczynek do badań nie tyl-

ko proweniencyjnych oraz strat wojennych. Jest także istotnym uzupełnieniem wiedzy o losach dóbr kultury na wschodzie II Rzeczypospolitej po 1920 r. Szczególnie ważne jest to uzupełnienie wobec rozproszenia dzieł artysty po majątkach ziemian guberni mińskiej czy jego syberyjskich klientów. „Większość z nich [bocem] przepadła i nikt z miłośników sztuki nigdy ich nie ujrzy” (Mytariewa, 1975, s. 46).

BIBLIOGRAFIA

- Akt zdawczo-odbiorczy* (1921, 20 września). Urząd Wojewódzki Pomorski w Toruniu 1919–1939 (sygn. 4/24724, k. nlb.), Archiwum Państwowe w Bydgoszczy, Bydgoszcz.
- Akt zdawczo-odbiorczy* (1921a, 5 października). Urząd Wojewódzki Pomorski w Toruniu 1919–1939 (sygn. 4/24724, k. nlb.), Archiwum Państwowe w Bydgoszczy, Bydgoszcz.
- Basiul, E. (2025). Obrazy Jana Damela pt.: *Spotkanie Jana III Sobieskiego z cesarzem Leopoldem pod Wiedniem* ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Toruniu oraz analogiczna kompozycja malarska (replika?) ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie w świetle badań fizyko-chemicznych i nieniszczących – określenie techniki obrazów i ich korelacji warsztatowych, *Rocznik Muzeum w Toruniu*, 22, 43–71.
- Białous, A. (2022, 17 września). „Mój ojciec zginął od sowieckiej kuli”. *Dramatyczne wspomnienia świadków sowieckiego piekła*. Pobrane z: <https://pch24.pl/moj-ojciec-zginal-od-sowieckiej-kuli-dramatyczne-wspomnienia-swiadkow-sowieckiego-piekla/>
- Bogocz, D. (1934, 7 grudnia). [Pismo do W. Dalbora]. Urząd Wojewódzki Pomorski w Toruniu 1919–1939 (sygn. 4/24573, k. nlb i sygn. 4/24585, k. 250), Archiwum Państwowe w Bydgoszczy, Bydgoszcz.
- Bolt, A. (1930, 3 lutego). [Pismo do Wojewody Pomorskiego w Toruniu]. Urząd Wojewódzki Pomorski w Toruniu 1919–1939 (sygn. 4/24573, k. nlb), Archiwum Państwowe w Bydgoszczy, Bydgoszcz.
- Brus-Malinowska, B. (1996). Jan Damel. W: J. Malinowski, M. Woźniak, R. Janoniené (red.), *Kształcenie artystyczne w Wilnie i jego tradycje* (s. 33–34). Toruń: Muzeum Okręgowe w Toruniu.
- Chmarzyński, G. (1930, 8 kwietnia). [Pismo do W. Podlaszewskiego]. Urząd Wojewódzki Pomorski w Toruniu 1919–1939 (sygn. 4/24573, k. 8), Archiwum Państwowe w Bydgoszczy, Bydgoszcz.
- Chmarzyński, G. (1933, 6 października). [Pismo do Urzędu Wojewódzkiego Pomorskiego w Toruniu]. Urząd Wojewódzki Pomorski w Toruniu 1919–1939 (sygn. 4/24573, k. nlb), Archiwum Państwowe w Bydgoszczy, Bydgoszcz.
- Chmarzyński, G. (1935, 21 marca). O „odkryciu” cennych zażytków malarstwa na strychu ratusza w Toruniu – Oświadczenie dr. Chmarzyńskiego. *Słowo Pomorskie*, 67, 4.
- Dalbor, W. (1934, 29 października). [Pismo do Generalnego Konserwatora w Warszawie J. Remera] Urząd Wojewódzki Pomorski w Toruniu 1919–1939 (sygn. 4/24585, k. 249), Archiwum Państwowe w Bydgoszczy, Bydgoszcz.
- Dalbor, W. (1935, 14 stycznia). [Pismo do Urzędu Wojewódzkiego Pomorskiego w Toruniu]. Urząd Wojewódzki Pomorski w Toruniu 1919–1939 (sygn. 4/24585, k. 252), Archiwum Państwowe w Bydgoszczy, Bydgoszcz.

¹¹ Za wskazanie podobieństwa ozdoby do dystynktorium Orderu Osmana dziękuję prof. Jackowi Tylickiemu z UMK w Toruniu.

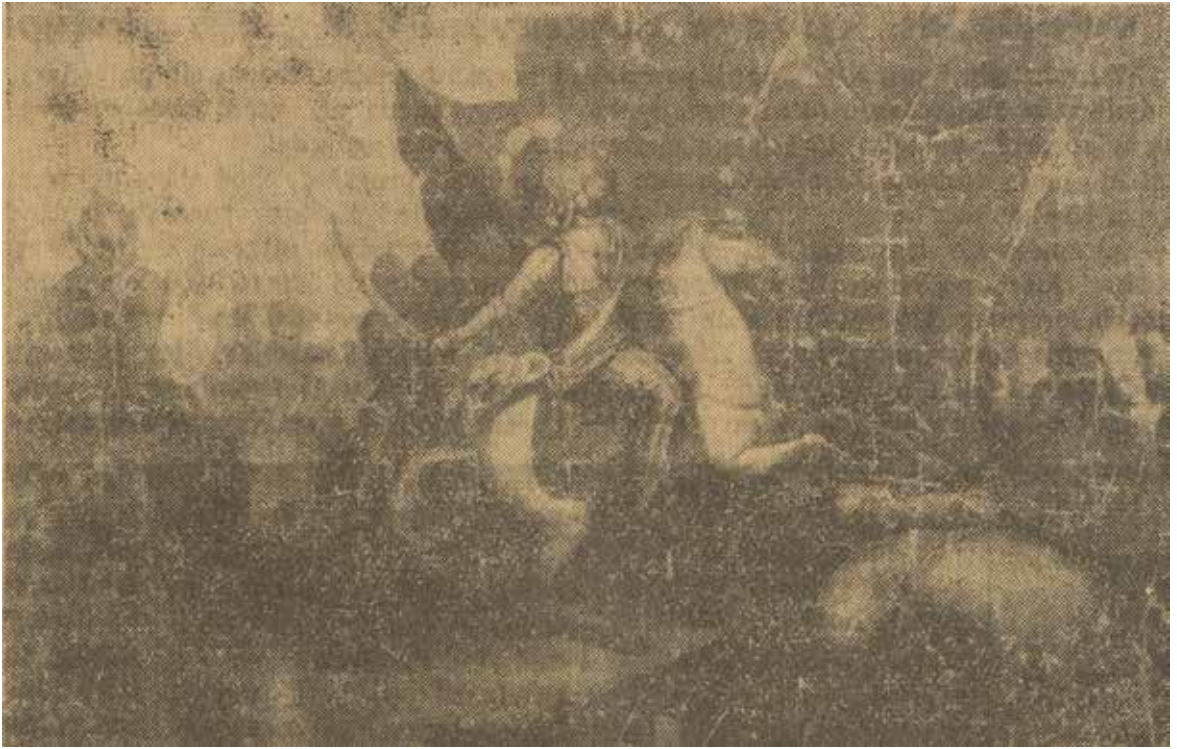
¹² Warto zwrócić uwagę na tytuł tego obrazu, który jest podawany w dokumentach jako *wbijanie pali granicznych* przez Bolesława Chrobrego w rzekę Ossę w miejscowości Słup pod Grudziądzem lub w rzekę Odrę.

- Derwojed, J., Skalska, L. (1975). *Damel Jan Krzysztof*. W: J. Białostocka-Maurin i in. (red.), *Słownik Artystów Polskich i obcych w Polsce działających*, t. 2 (s. 5–9). Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich PAN.
- Drucki-Lubecki, K. (1930, 25 stycznia). [Pismo do Magistratu m. Torunia – odpis]. Urząd Wojewódzki Pomorski w Toruniu 1919–1939 (sygn. 4/24573, k. nlb), Archiwum Państwowe w Bydgoszczy, Bydgoszcz.
- Encyklopedia teatru polskiego. (b.d.). *Aleksander Kobryń*. Pobrane z: <https://encyklopediateatru.pl/osoby/34322/aleksander-kobryn>
- Gal, Fr. (1935, 14 marca). Odkrycie cennych zabytków sztuki malarskiej na strychu ratusza w Toruniu. *Dzień Pomorski*, 62, 6.
- Grochala, A. (2000). Historia i alegoria. W: E. Charazińska, R. Bobrow (red.), E. Micke-Broniarek (współpraca), *W kręgu wileńskiego klasycyzmu* (s. 195–203). Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie.
- Jasionek, S. (1928). *55 Poznański Pułk Piechoty. Zarys historii wojennej Pułków Polskich 1918–1920*. Warszawa: Wojskowe Biuro Historyczne.
- Kończakowski, J. (1883). *Pamiętki po Janie Sobieskim*. Lwów: Księgarnia Gubrynowicza i Schmidta.
- Księga adresowa miasta Torunia wraz z Podgórzem i powiatem Toruń-Wieś*. (1923). Toruń: Wydaw. Księgi Adresowej.
- Lankau, J. (1921, 25 czerwca). [Pismo do delegatów Ministerstwa Skarbu Laskiego i Grabowskiego]. Urząd Wojewódzki Pomorski w Toruniu 1919–1939 (sygn. 4/24730, k. 7), Archiwum Państwowe w Bydgoszczy, Bydgoszcz.
- Lankau, J. (1926, 30 czerwca). [Pismo do Wojewody w Toruniu]. Urząd Wojewódzki Pomorski w Toruniu 1919–1939 (sygn. 4/24573, k. 20), Archiwum Państwowe w Bydgoszczy, Bydgoszcz.
- Lewicka-Morawska, A. (2005). *Między klasycyzmem a tradycjonalizmem. Narodziny nowoczesnej kultury artystycznej a malarstwo polskie końca XVIII i początków XIX wieku*. Warszawa: Neriton.
- Lorentz, S. (1933, 12 kwietnia). [Pismo do Konserwatora W. Dalbora]. Urząd Wojewódzki Pomorski w Toruniu 1919–1939 (sygn. 4/24578, k. 204), Archiwum Państwowe w Bydgoszczy, Bydgoszcz.
- Lorentz, S. (1935). Materiały do życiorysu i twórczości Jana Damela – referat wygłoszony na XXI posiedzeniu z dn. 16 czerwca 1933 r. W: M. Morelowski (red.), *Prace i Materiały Sprawozdawcze Sekcji Historii Sztuki*, t. 2, z. 1–4 (s. 310–315). Wilno: Towarzystwo Przyjaciół Nauk w Wilnie.
- Lorentz, S. (1935a). Szkielet Jana Damela. *Kurier Wileński*, 1, 7.
- m. (1935, 17 marca). Toruń (Od nasz. Koresp.) Odkrycie. *Kurier Warszawski*, 75, 12.
- Mytariewa, K.W. (1975). Tematyka syberyjska w twórczości Damela. *Biuletyn Historii Sztuki*, 37(1), 38–48.
- [Notatka w aktach Wydział Komunikacyjno-Budowlany Urzędu Wojewódzkiego Pomorskiego] (1934, 21 grudnia). Urząd Wojewódzki Pomorski w Toruniu 1919–1939 (sygn. 4/24573, k. nlb), Archiwum Państwowe w Bydgoszczy, Bydgoszcz.
- Podlaszewski, W. (1930, 15 marca). [Pismo do Wicewo-
- wody Pomorskiego w Toruniu M. Seydlitza]. Urząd Wojewódzki Pomorski w Toruniu 1919–1939 (sygn. 4/24573, k. nlb), Archiwum Państwowe w Bydgoszczy, Bydgoszcz.
- Rastawiecki, E. (1850). *Słownik malarzy polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo przebywających* (t. 1). Warszawa: nakładem autora.
- Rosset de, T.F. (2021). „By skreślić historię naszych zbiorów”. *Polskie kolekcje artystyczne*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK.
- Rutkowski, J. (1934, 15 grudnia). [Pismo do Wojewody Pomorskiego Stefana Kirtiklisa]. Urząd Wojewódzki Pomorski w Toruniu 1919–1939 (sygn. 4/24573, k. nlb), Archiwum Państwowe w Bydgoszczy, Bydgoszcz.
- Ryszkiewicz, A. (1957). Z twórczości Franciszka Smuglewicza i jego kręgu (Portrety zbiorowe). *Biuletyn Historii Sztuki*, 19, 3–26.
- Seydlitz, M. (1930, 11 marca). [Pismo do Magistratu Miasta Torunia]. Urząd Wojewódzki Pomorski w Toruniu 1919–1939 (sygn. 4/24573, k. nlb), Archiwum Państwowe w Bydgoszczy, Bydgoszcz.
- Skardziński, B. (1993). *Polskie lata 1919–1920*, t. 2: *Sąd Boży*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Volumen.
- Sprawozdanie ze stanu i działalności Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Wilnie za rok 1933 (XXVII rok istnienia)* (1934), Wilno: Towarzystwo Przyjaciół Nauk w Wilnie.
- Sroczyńska, K. (1965). Wstęp. W: S. Lorentz (słowo wstępne), K. Sroczyńska (wstęp), L. Skalska (kat.), *Polskie malarstwo historyczne i batalistyczne XIX i XX wieku: katalog wystawy w Lidzbarku Warmińskim* (s. 4–6). Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, Olsztyn: Wydział Kultury Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej.
- Targowska, A. (1989). *Karta konserwatorska obrazu Jana Damela pt.: Spotkanie Jana III Sobieskiego z cesarzem Leopoldem pod Wiedniem* – archiwum MOT, nr kartoteki: 125. *Toruńskie Zakłady Urzędzeń Okrętowych „Towimor” w Toruniu*. (1949–1974). (sygn. 69/176/0). Archiwum Państwowe w Toruniu, Toruń. Pobrane z: <https://www.szukajwarchiwach.gov.pl/zespol/-/zespol/102147>
- Urząd Wojewódzki Pomorski w Toruniu. (1933, 4 października). [Pismo do Zarządu Miasta i Muzeum Miejskiego w Toruniu]. Urząd Wojewódzki Pomorski w Toruniu 1919–1939 (sygn. 4/24573, k. nlb), Archiwum Państwowe w Bydgoszczy, Bydgoszcz.
- Znojewska-Prokop, K. (2000). Jan Krzysztof Damel. W: E. Charazińska, R. Bobrow (red.), E. Micke-Broniarek (współpraca), *W kręgu wileńskiego klasycyzmu* (s. 554–555). Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie.
- Zimna-Kawecka, K. (2011). *Działalność konserwatorska na terenie województwa pomorskiego w latach 1920–1939*, praca doktorska, promotor dr hab. M. Arszyński prof. UMK, Toruń 2011.
- 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. *Spotkanie Jana III Sobieskiego z cesarzem Leopoldem pod Wiedniem, 1818, olej na płótnie, 135×209 cm, MOT, MT/M/232/N | fot. K. Deczyński*

Fig. 1. *The meeting of Jan III Sobieski with Emperor Leopold near Vienna, 1818, oil on canvas, 135×209 cm, MT/M/232/N | photo by: K. Deczyński*



2

3

Ryc. 2. *Wjazd Bolesława Chrobrego przez Złotą Bramę do Kijowa* | za: Gal, 1935, s. 6

Fig. 2. *Bolesław Chrobry entering the Golden Gate in Kyiv* | source: Gal, 1935, p. 6

Ryc. 3. *Wjazd do Złotej Bramy w Kijowie*, fotografia, MOT, Fot. A. 676

Fig. 3. *Entrance to the Golden Gate in Kyiv*, photograph, MOT, Fot. A. 676



 4
 5

Ryc. 4. Szkic do obrazu „Spotkanie króla Jana Sobieskiego z cesarzem Leopoldem” (verso), ok. 1821, ołówek, lawowanie, papier żeberkowy, 31,6×20,6 cm, MNW, Rys.Pol.1758/59 MNW

Fig. 4. Sketch for the painting “The Meeting of King Jan Sobieski and Emperor Leopold” (verso), ca. 1821, pencil, wash, ribbed paper, 31.6×20.6 cm, MNW, Rys.Pol.1758/59 MNW

Ryc. 5. Jan III Sobieski na koniu, fragment kompozycji do obrazu „Spotkanie króla Jana Sobieskiego z cesarzem Leopoldem” (verso), ok. 1821, ołówek, papier żeberkowy, 31,6×20,6 cm, MNW, Rys.Pol.1758/60 MNW

Fig. 5. Jan III Sobieski on horseback, fragment of the composition for the painting “The Meeting of King Jan Sobieski with Emperor Leopold” (verso), ca. 1821, pencil, ribbed paper, 31.6×20.6 cm, MNW, Rys.Pol.1758/60 MNW



6

7

Ryc. 6. *Spotkanie króla Jana III Sobieskiego z cesarzem Leopoldem pod Wiedniem*, olej na płótnie, 138×214 cm, MNW, MP 4569 MNW

Fig. 6. *The meeting of King Jan III Sobieski with Emperor Leopold near Vienna*, oil on canvas, 138×214 cm, MNW, MP 4569 MNW

Ryc. 7. *Śmierć księcia Józefa Poniatowskiego (verso)*, ok. 1812, tusz, pióro, papier, 23,3×19,7 cm, MNW, Rys.Pol.5987/66 MNW

Fig. 7. *The death of Prince Józef Poniatowski (verso)*, ca. 1812, ink, pen, paper, 23.3×19.7 cm, MNW, Rys.Pol.5987/66 MNW



8 | 9

Ryc. 8. Szkice kompozycyjne do obrazu „Śmierć księcia Józefa”; półpostać męska; ręka z rękojeścią (verso), ok. 1821, kredka, pióro w tonie brązowym, papier żeberkowy, 31,6×20,6 cm, MNW, Rys.Pol.1758/74 MNW

Fig. 8. Compositional sketches for the painting ‘The Death of Prince Józef’; male half-figure; hand with a hilt (verso), ca. 1821, crayon, brown pen, ribbed paper, 31.6×20.6 cm, MNW, Rys.Pol.1758/74 MNW

Ryc. 9. Jeździec upadający z konia, studium do obrazu „Śmierć księcia Józefa”; półpostać męska; ręka z rękojeścią (verso), ok. 1821, ołówek, pióro w tonie brązowym, papier żeberkowy, 31,6×20,6 cm, MNW, Rys.Pol.1758/73 MNW

Fig. 9. Horseman falling from his horse, study for the painting ‘The Death of Prince Józef’; male half-figure; hand with a hilt (verso), ca. 1821, pencil, brown pen, ribbed paper, 31.6×20.6 cm, MNW, Rys.Pol.1758/73 MNW



10
11

Ryc. 10. Jeździec na koniu, szkic kompozycyjny do obrazu „Śmierć księcia Józefa”, ok. 1821, ołówek, lawowanie, papier żeberkowy, 31,6×20,6 cm, MNW, Rys.Pol.1758/59 MNW

Fig. 10. Horseman, compositional sketch for the painting 'The Death of Prince Józef', ca. 1821, pencil, wash, ribbed paper, 31.6×20.6 cm, MNW, Rys.Pol.1758/59 MNW

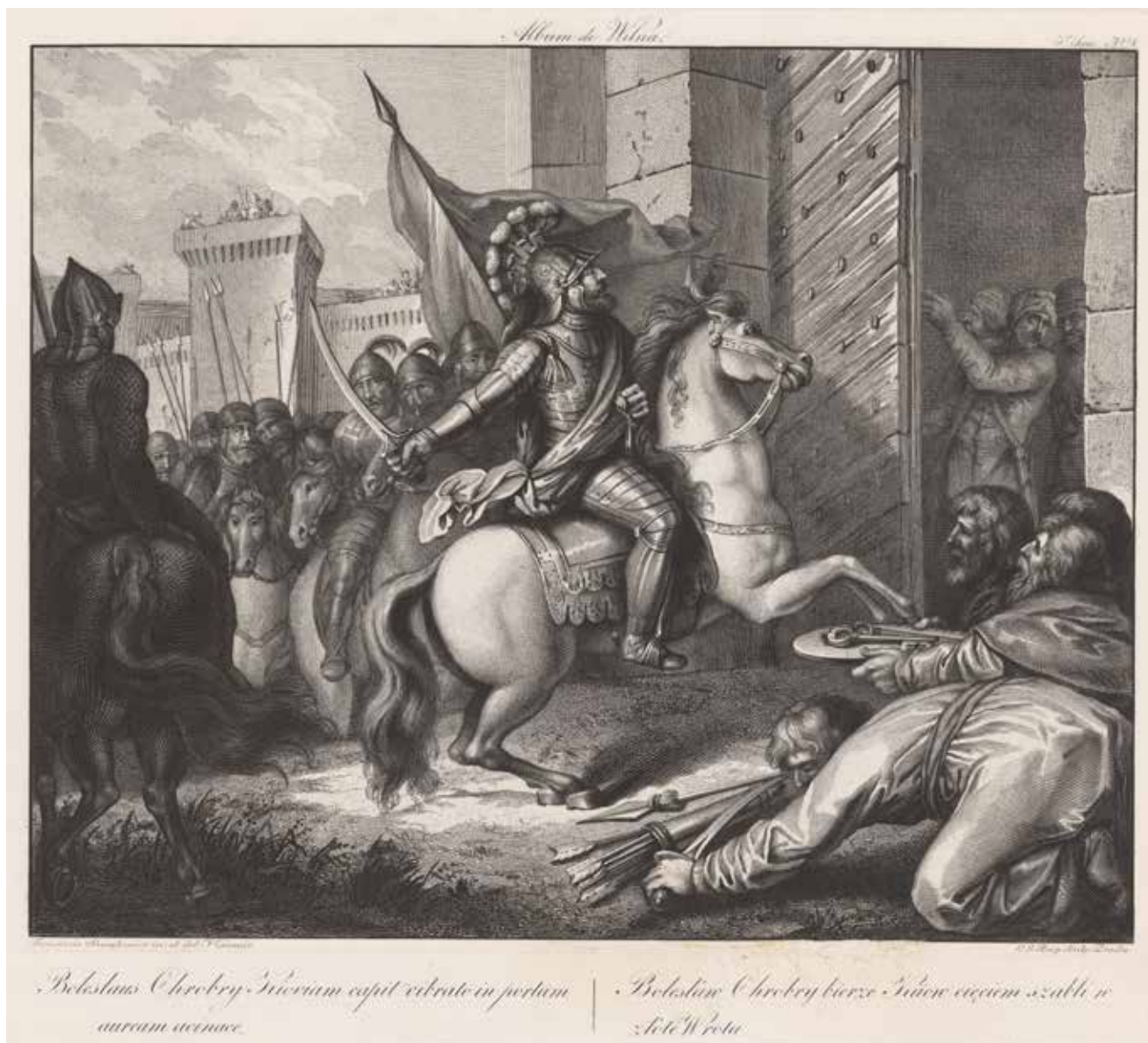
Ryc. 11. Fotografia obrazu: Jan Damel, Śmierć ks. Józefa, ok. 1915–ok. 1925, papier fotograficzny, karton, 10,4×15,9 cm, MNW, Zbiory Ikonograficzne i Fotograficzne, DI 76885/1–2 MNW

Fig. 11. Photograph of the painting: Jan Damel, *The Death of Prince Józef*, ca. 1915–ca. 1925, photographic paper, cardboard, 10.4×15.9 cm, MNW, Iconographic and Photographic Collection, DI 76885/1–2 MNW



Ryc. 12. Carl Gottlieb wg rysunku Franciszka Smuglewicza, *Bolesław Chrobry wbija słupy graniczne na Elbie i Sali*, ok. 1791, miedzioryt, 30,7×38,2 cm, MNW, Gr.Pol.22348 MNW

Fig. 12. Carl Gottlieb, based on a drawing by Franciszek Smuglewicz, *Bolesław Chrobry drives border posts into the Elbe and Saale rivers*, ca. 1791, copperplate engraving, 30.7×38.2 cm, MNW, Gr.Pol.22348 MNW



Ryc. 13. Carl Gottlieb wg rysunku Franciszka Smuglewicza, *Bolesław Chrobry przed Złotą Bramą w Kijowie*, 1849–1850, miedzioryt, 33,7×42 cm, MNW, Gr.Pol.20888 MNW

Fig. 13. Carl Gottlieb, based on a drawing by Franciszek Smuglewicz, *Bolesław Chrobry in front of the Golden Gate in Kyiv*, 1849–1850, copperplate engraving, 33.7×42 cm, MNW, Gr.Pol.20888 MNW

Elżbieta Basiul

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
elabas@umk.pl
<https://orcid.org/0000-0001-8834-2993>

Obrazy Jana Damela pt. *Spotkanie Jana III Sobieskiego z cesarzem Leopoldem pod Wiedniem* ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Toruniu oraz analogiczna kompozycja malarska (replika?) ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie w świetle badań fizyko-chemicznych i nieniszczących – określenie techniki obrazów i ich korelacji warsztatowych

Jan Damel's painting King John III Sobieski meets Emperor Leopold at Vienna from the collection of the District Museum in Toruń and similar composition from the collection of the National Museum in Warsaw in the light of physicochemical and non-destructive analyses: identification of painting techniques and technical and methodological correlations

Abstrakt: Artykuł poświęcony jest zagadnieniom warsztatu malarskiego obrazu Jana Krzysztofa Damela *Spotkanie Jana III Sobieskiego z cesarzem Leopoldem pod Wiedniem* (1818) z Muzeum Okręgowego w Toruniu oraz obrazu będącego powtórzeniem tej kompozycji, pochodzącego z Muzeum Narodowego w Warszawie. Głównym celem przeprowadzonych analiz było określenie struktury obu obrazów i odtworzenie procesu twórczego. Porównanie wyników przybliżyło związki w zakresie techniki i technologii, w tym ocenę kolejności powstawania dzieł. Zastosowano do tego celu najnowsze metody badań nieniszczących oraz analizy fizyko-chemiczne. Materiały barwiące, zidentyfikowane w strukturze obrazu stosowane były jeszcze w XVIII w. Nie stwierdzono materiałów nowych stosowanych już w 1. poł. XIX w. Spoivo w zaprawie i warstwach malarskich określono jako olejne. Dokonano również wstępnego porównania techniki malowania obrazu z drugą wersją malarskiej kompozycji, pochodzącą z Muzeum Narodowego w Warszawie. Obraz ze zbiorów muzeum toruńskiego wykazuje więcej cech spontaniczności artystycznej w przedstawieniach drugiego planu oraz pewne braki w opracowaniu plastycznym postaci pierwszoplanowych i koni. Wersja obrazu z Muzeum Narodowego w Warszawie posiada bardziej ekspresyjne opracowanie postaci pierwszoplanowych, a mniej rozwinięte wydają się elementy drugiego planu. Jednocześnie w tej wersji obraz jest bogatszy pod względem światłocieniowego opracowania. Z tego względu przedstawienie z Muzeum Narodowego w Warszawie należy uznać za te, które posiada najwięcej cech dojrzałego okresu twórczości Damela i jest skończoną wersją kompozycji z Muzeum Okręgowego w Toruniu. Obie kompozycje mogły powstać w tym samym czasie. Jednak obecność sygnatury na obrazie z Muzeum Okręgowego w Toruniu oraz ślady kopiowania (przepróchy) na wersji warszawskiej skłaniają do stwierdzenia, że pierwowzorem był obraz z Torunia.

Słowa kluczowe: malarstwo olejne, technika malarska, XIX wiek, Jan Damel

Abstract: This article examines the painting techniques and materials used in Jan Krzysztof Damel's *King John III Sobieski Meets Emperor Leopold at Vienna* (1818) from the collection of the District Museum in Toruń and in the artist's later version of the same composition preserved in the National Museum in Warsaw. The primary objective of the study was to determine the structural characteristics of the two paintings and reconstruct the artist's creative process. A comparison of the results provided further insights into technical and technological similarities, making it possible to determine the sequence in which the paintings had been created. This was achieved by applying the latest non-destructive examination methods and performing a variety of physicochemical analyses. The pigments identified in the original painting were those used in the eighteenth century; no evidence was found of materials introduced in the first half of the nineteenth century. The binding medium in the ground and paint layers was determined to be oil-based. A preliminary comparison of the painting techniques was also conducted between the original work and the second version of the composition found at the National Museum in Warsaw. The former version is characterised by greater spontaneity and artistic freedom, but it also reveals certain deficiencies in the modelling of the figures in the foreground and of the horses. Conversely, the latter version demonstrates a more expressive rendering of the foreground figures, with the background features being less developed. Furthermore, the latter version is more sophisticated in terms of the use of chiaroscuro effects. In view of these observations, the version from the National Museum in Warsaw should be considered more representative of Damel's mature artistic period and accepted as the final iteration of the original composition preserved in the District Museum in Toruń.

Keywords: oil painting, painting technique, 19th century, Jan Damel

Wstęp

W zasobach Muzeum Okręgowego w Toruniu (dalej MOT) znajduje się obraz na płótnie pt. *Spotkanie Jana III Sobieskiego z cesarzem Leopoldem pod Wiedniem* autorstwa Jana Krzysztofa Damela (Kroplewska-Gajewska, 2018, s. 53–55)¹. Obraz posiada bogatą historię, a jego proveniencją zajmowało się wielu badaczy. Ocena jakości opracowania w okresie międzywojennym była trudna do oszacowania ze względu na zły stan zachowania obrazu. Niezależnie od walorów artystycznych o zachowaniu dzieła zadecydowała wówczas jego historyczna tematyka, nawiązująca do wielkiego zwycięstwa oddziałów króla Jana III Sobieskiego pod Wiedniem w 1683 r. Ten fakt zapewne zadecydował o przeprowadzonych w 1. poł. XX w. pierwszych renowacjach dzieła (Targowska, 1989)². Profesjonalną konserwację obraz przeszedł dopiero w Muzeum

Okręgowym w Toruniu w latach 80. XX w. (Targowska, 1989). Poszerzone badania historii zabytku stworzyły potrzebę dodatkowych analiz techniki obrazu, także z powodu istnienia innej wersji dzieła w MNW (Kroplewska-Gajewska, 2018, s. 54)³. Intrygujące stało się porównanie techniki i technologii obu obrazów oraz wskazanie, które opracowanie było pierwowzorem.

Cel badań

Podstawowym celem podjętych analiz było określenie techniki i technologii obrazów Jana Damela pt. *Spotkanie Jana III Sobieskiego z cesarzem Leopoldem pod Wiedniem* z Muzeum Okręgowego w Toruniu oraz innej wersji tego obrazu z Muzeum Narodowego w Warszawie, a także porównanie ich cech warsztatowych w jak najszerszym zakresie. Dążono do wykazania związków między obrazami w zakresie malarskiej techniki, a przede wszystkim próbowano ustalić kolejność powstawania obu dzieł i potwierdzić czas ich wykonania.

1 Jan Krzysztof Damel, ur. 1780, Kurlandia (Mitawa), zm. 30 VIII 1840, Mińsk, polski malarz i karykaturzysta; nawiązywał do malarstwa klasycystycznego; studiował na uniwersytecie w Wilnie u F. Smuglewicza i J. Rustema; działał w Wilnie, na Syberii (od 1820) i w Mińsku; malował obrazy religijne, sceny historyczne i współczesne, pejzaże i liczne portrety; znany także jako Jonas Damelis i Johann Damehl. Sygn. śr. d.: J Damel inv: [...] pinx / 1818 Mińsk. Płótno, olej, 135x209 cm. Nabyto do zbiorów Muzeum Okręgowego w Toruniu w 1946 r. jako dar Państwowych Warsztatów i Stoczni w Toruniu. Nr inw. MT/M/232/N.

2 Według napisu na płótnie dublżowym renowację obrazu przeprowadził w 1935 r. Leszek Pindelski.

3 Autorka pisze o niesygnowanej i nie datowanej wersji obrazu o podobnym wymiarze i tytule w Muzeum Narodowym w Warszawie: Jan Damel, *Spotkanie króla Jana III Sobieskiego z cesarzem Leopoldem pod Wiedniem*, olej na płótnie 138x214 cm, MP 4569 MNW. W publikacji występuje jako replika obrazu z Torunia, z nieczytelną sygnaturą w dolnej partii.

Metodyka badawcza

Zestaw technik zastosowanych do badań obrazów pozwolił zidentyfikować materiały malarskie użyte do ich powstania oraz określić podstawowe cechy warsztatu artysty Jana Damela. Wykorzystane metody analityczne odpowiadały aktualnym standardom w tym zakresie (Basiul, Cupa, 2006; Basiul, Cupa, Rogóż, Rozpłoch, 2007; Rogóż, 2009; Pinna, Galeotti, Mazzeo (red.), 2012; Wysokińska, 2016)⁴. W pierwszej kolejności wykonano nieinwazyjne techniki obrazowania, które umożliwiły analizę powierzchni dzieła, jego strukturę i wstępną identyfikację materiałów. Wiele informacji o technice malarskiej i stanie zachowania obrazu przyniosły techniki reflektograficzne w UV-RUV (zakres 320–400 nm), w świetle widzialnym – VIS (zakres 400–700 nm) i w podczerwieni – NIR (zakres 700–1000 nm) oraz obserwacja fluorescencji lica obrazu w świetle UV-FUV (max. wzbudzenia 365 nm). Reflektografia w UV pozwalała zarejestrować promieniowanie ultrafioletowe, odbite od warstwy malarskiej. Miejsca na powierzchni obrazu o zróżnicowanej strukturze uwidacznily się jako odcienie szarości. Do wstępnej analizy pigmentów przydatna była technika obrazowania fałszywym kolorem w podczerwieni (IRFC). W celu określenia zawartości pierwiastków w badanych warstwach malarskich szczególnie wartościowa była nieinwazyjna metoda energodispersyjnej rentgenowskiej analizy fluorescencyjnej (XRF). Dopełnieniem badań nieniszczących była rentgenografia cyfrowa (CR), która pozwoliła zarejestrować promienie rentgenowskie, przechodzące przez struktury wewnętrzne obiektu. Badania nieinwazyjne zostały uzupełnione analizą inwazyjną, wykorzystującą próbki warstw malarskich. Dokładne informacje o pigmentach i spoiwach występujących w warstwach obrazu uzyskano za pomocą analiz przekrojów w świetle VIS i UV oraz badań chemicznych na przekrojach pró-

bek (Mirowska, Poksińska, Rouba, Wiśniewska, 1992; Rudniewski, 1995; Basiul, Cupa, 2006; Rogóż, 2006; Basiul, Cupa, Rogóż, Rozpłoch, Szroeder, 2007). Jedną z ważniejszych badań próbek warstw malarskich była analiza spektrograficzna XRF oraz analiza pasm rejestrowanych w spektroskopii w podczerwieni z transformatą Fouriera⁵. W wyniku interpretacji widm uzyskano dane na temat zawartości określonych substancji organicznych, tj. spoiw oraz niektórych barwników i pigmentów. Rezultaty badań zilustrowano opracowanymi komputerowo fotografiami przekrojów poprzecznych warstw malarskich, a wyniki badań wraz z opisem umieszczono w tabelach.

Wyniki badań obrazu Jana Damela *Spotkanie Jana III Sobieskiego z cesarzem Leopoldem pod Wiedniem z Muzeum Okręgowego w Toruniu*

BADANIA NIEINWAZYJNE

Światło widzialne (VIS)

Obrazowanie w świetle widzialnym wykorzystywano do wstępnego określenia techniki dzieła i jego stanu zachowania oraz do porównań wyników badań w innych technikach nieinwazyjnych. Obraz wykonano w technice olejnej na płótnie. Dzieło poddano pracom konserwatorskim, co potwierdza widoczny od wrocica dublaż; kity i retusze są zauważalne w zakresie widma widzialnego z powodu lekkiego zmatowienia tych miejsc. W obrazie dominują ciepłe barwy (brązy, żółcienie) oraz jasnoszare niebo. Lico obrazu pokrywa błyszczący werniks. Powierzchnia obrazu wykazuje dość gładki sposób opracowania malarskiego z drobnymi impastami w partii najwyższych światła lub w głębokich cieniach kompozycji. Pierwszy plan opracowany został gładko, precyzyjnie. Natomiast drugi plan jest namalowany bardziej szeroko, swobodnie, bez zacierania śladów pędzla.

4 Z doświadczeń badaczy wynika, że w pierwszej kolejności należy wykonać jak najszerszy zakres badań nieniszczących. W drugiej kolejności, w razie zgody właściciela obiektu, można przeprowadzić analizy niszczące, tj. badania próbek pobranych z obrazu. Badania reflektograficzne w zakresie UV, VIS, IR wykonano aparatem PentaX645 Z IR z obiektywem o ogniskowej 55 mm oraz zestawem filtrów. Aparat został skalibrowany przy użyciu paszportu X-RiteColorChecer. Zastosowano oświetlenie halogenowe oraz UV typu Blacklight Blue z maksimum dla linii 365 nm. Badania nieinwazyjne przenośnym spektrometrem rentgenowskim XRF. Widma XRF zarejestrowano przy użyciu spektrometru rentgenowskiego S1 Tracer 5i firmy BRUKER z zasilaniem 50kV i anodą rodową. Podczas badania zastosowano kolimator wiązki pierwotnej 8 mm, napięcie – 35 kV, natężenie – 20 µA. Analizy przeprowadzono w powietrzu (bezkontaktowo). Badanie RTG obrazu Jana Damela z Muzeum Okręgowego w Toruniu wykonano przy użyciu cyfrowego aparatu rentgenowskiego – system firmy Teledyne z generatorem rentgenowskim – lampą rentgenowską CP160B o parametrach pracy: napięcia 40–160 kV i natężenia 0,1–0,5mA oraz detektorem GoScan 4335. Całościowy zakres badań nieniszczących wraz z wstępną interpretacją wykonał Adam Cupa, Laboratorium Badań Fizyko-Chemicznych i Nieniszczących, Centrum Badań i Konserwacji Dziedzictwa Kulturowego, Wydział Sztuk Pięknych UMK, Toruń (luty 2024 r.).

5 Badanie mikrochemiczne próbek: wykonanie naszlifów przekrojów poprzecznych próbek; wykonanie barwnych fotografii w świetle widzialnym oraz fluorescencji wzbudzonej ultrafioletem (365 nm) przekrojów poprzecznych próbek; wykonanie rozmazów wodnych oraz działanie na próbki kwasami i zasadą; analizy mikrochemiczne pigmentów znajdujących się w poszczególnych warstwach malarskich; badania klasy związków organicznych występujących w warstwach przekrojów poprzecznych (zmydlanie, wybarwienie w czerni amidowej oraz zieleni malachitowej, test na hydroksyproline). Badania spektrograficzne XRF próbek warstw malarskich wykonano na spektrometrze rentgenowskim Malvern Panalytical Epsilon 4; A:Rh 10W, 50kV, 2mA; zakres analityczny F-Am. Badanie wykonał A. Cupa. Badania przekrojów warstw malarskich oraz badanie XRF wykonał A. Cupa, Laboratorium Badań Fizyko-Chemicznych i Nieniszczących, Centrum Badań i Konserwacji Dziedzictwa Kulturowego, Wydział Sztuk Pięknych UMK, Toruń (luty 2024). Badania spektrograficzne FTIR warstw malarskich próbek na spektrometrze w podczerwieni (spektrometr FT-IR ALPHA firmy BRUKER z przystawką ATR; zakres pomiaru: 4000–400 cm⁻¹). Badanie FTIR wykonała Teresa Kurkiewicz, Laboratorium Badań Fizyko-Chemicznych i Nieniszczących, Centrum Badań i Konserwacji Dziedzictwa Kulturowego, Wydział Sztuk Pięknych UMK, Toruń (luty 2024).

Reflektografia w UV (UVR)

W technice reflektografii w UV powierzchnia obrazu została odwzorowana w różnych odcieniach szarości. Taki efekt powstał z powodu równomiernego pokrycia powierzchni obrazu werniksem żywicznym podczas ostatniej konserwacji. Jednocześnie uwidoczniły się retusze w partii nieba jako jasnoszare plamy o zróżnicowanej gradacji szarości. Plamy najjaśniejsze wskazują na obszary o większej refleksyjności i występują w miejscach ostatnich ingerencji konserwatorskich. Ciemniejsze partie wskazują na farby bardziej pochłaniające promieniowanie UV.

Fluorescencja w UV (UVF)

Przy użyciu tej techniki zarejestrowano w zakresie światła widzialnego fluorescencję obrazu, powstałą pod wpływem ekspozycji na światło ultrafioletowe. Źródłem jasnej, żółtozielonej fluorescencji powierzchni obrazu jest żywiczny werniks konserwatorski. W partii nieba intensywne jasne świecenie warstwy malarskiej wynika z obecności dużej ilości bieli ołowiowej. W tym miejscu widoczne są również partie ciemne, wygaszające fluorescencję, które wskazują na wcześniejsze oraz późne kity i retusze konserwatorskie. Ostatnie ingerencje uwidoczniły się w formie ciemnych plam, a najstarsze jako plamy szare. Jasnoróżowy ton fluorescencji wskazuje na obecność kraplaku w warstwach malarskich.

Reflektografia w IR (IRR)

Obrazowanie w tej technice umożliwia przeniknięcie warstwy werniksu i niektórych warstw malarskich. Jednak w tym wypadku nie zaobserwowano linii rysunku kompozycyjnego, który często uwidacznia się pod warstwami malarskimi. Uwidoczniły się natomiast ubytki warstwy malarskiej (ciemne plamy).

Obrazowanie fałszywym kolorem ze składową w IR (IRFC)

Zastosowanie techniki obrazowania fałszywym kolorem ze składową w IR pozwoliło określić sposób opracowania polichromii w obrazie oraz miejsca występowania konserwatorskich ingerencji. Odmienna chromatyka wskazywała na obecność określonych pigmentów i barwników w warstwach malarskich (Wysokińska, 2016). Barwa żółta z podtonami szarości pozwalała zidentyfikować czerwień cynobrową. Natomiast odcienie oliwkowobrunatne odpowiadały za występowanie w warstwach malarskich czerwieni kraplakowej. Zabarwienie brunatnozielone odzwierciedliło zawartość pigmentów żelazowych (czerwień, żółcienie, brązy). Kolor żółty z podtonami brązu mógł wskazywać na obecność barwników organicznych lub masykot. Obecność różnych gradacji szarości, głównie koloru szarofioletowego, mogła wskazywać na zawartość w warstwach malarskich błękitu pruskiego.



Fot. 1. Spotkanie Jana III Sobieskiego z cesarzem Leopoldem pod Wiedniem (dalej Spotkanie Jana III Sobieskiego), Muzeum Okręgowe w Toruniu (dalej MOT). Obrazowanie w świetle widzialnym (VIS) | fot. A. Cupa



Fot. 2. *Spotkanie Jana III Sobieskiego*, MOT. Fotografia odwrocia obrazu w świetle widzialnym (VIS) | fot. A. Cupa



Fot. 3. *Spotkanie Jana III Sobieskiego*, MOT, fragment. Obrazowanie w technice reflektografii w ultrafiolecie (UVR) | fot. A. Cupa



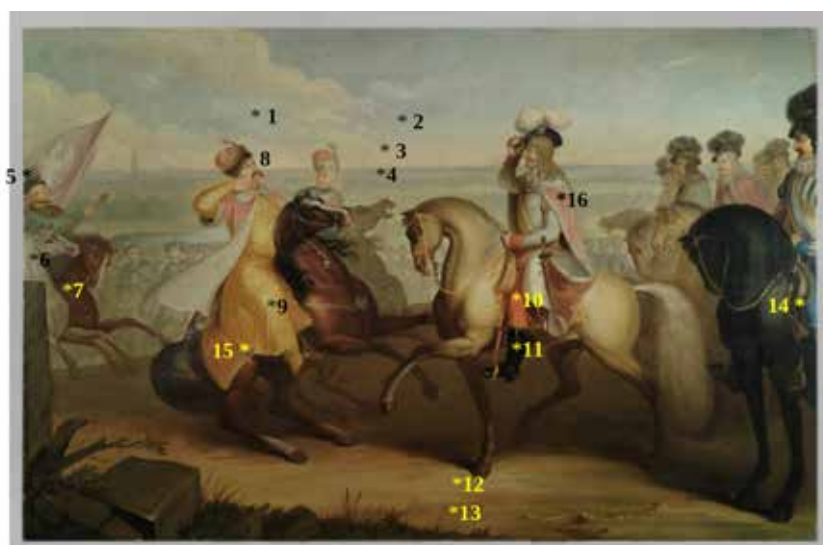
Fot. 4. *Spotkanie Jana III Sobieskiego*, MOT. Fotografia obrazu w świetle ultrafioletowym (UV) | fot. A. Cupa



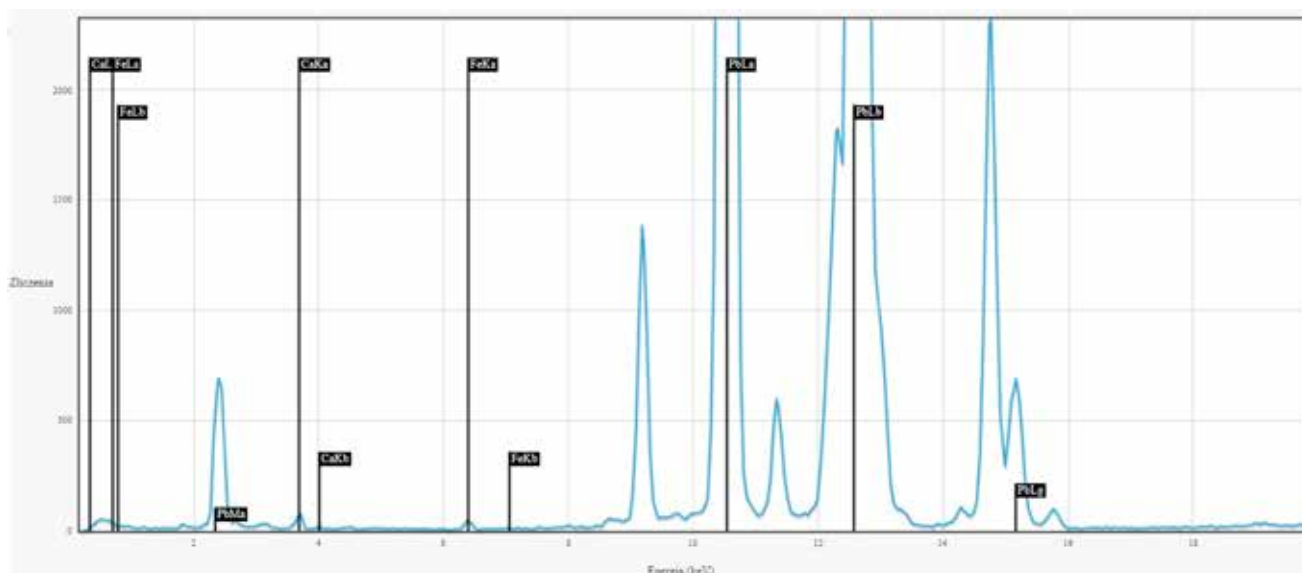
Fot. 5. *Spotkanie Jana III Sobieskiego*, MOT. Obrazowanie w technice reflektografii w bliskiej podczerwieni (IRR) | fot. A. Cupa



Fot. 6. *Spotkanie Jana III Sobieskiego*, MOT. Obrazowanie w technice fałszywych kolorów w podczerwieni (IRFC) | fot. A. Cupa



Fot. 7. *Spotkanie Jana III Sobieskiego*, MOT. Oznaczenie miejsc wykonania pomiarów nieinwazyjną metodą fluorescencji rentgenowskiej (XRF) | fot. A. Cupa



Ryc. 1. *Spotkanie Jana III Sobieskiego*, MOT. Widmo rentgenowskiej analizy fluorescencyjnej (XRF), wynik pomiaru w punkcie 1: Pb, Fe, Ca | wyk. A. Cupa

Nieinwazyjna metoda rentgenowskiej fluorescencji pozwoliła dokładnie określić skład pierwiastkowy wszystkich warstw opracowania malarskiego (ryc. 1, tab. 1)⁶.

Tab. 1. *Spotkanie Jana III Sobieskiego*, MOT. Zestawienie wyników rentgenowskiej analizy fluorescencyjnej (XRF), źródło: badania własne | oprac. E. Basiul

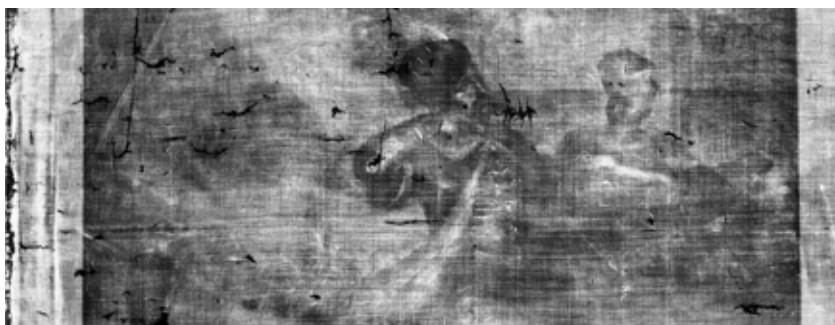
Nr próbki	Miejsce badań	Wyniki badań	Pigmenty
1	niebo	Pb, Fe, Ca	biel ołowiowa, kreda, żółcień/czerwień żelazowa
2	niebo	Pb, Zn, Ca, Fe	biel ołowiowa, biel cynkowa(?), kreda, żółcień/czerwień żelazowa
3	niebo	Pb, Fe, Ca, Zn	biel ołowiowa, żółcień/czerwień żelazowa, kreda, biel cynkowa(?)
4	krajobraz w tle (roślinność) – szarość	Pb, Fe, Ca, Zn	biel ołowiowa, żółcień/czerwień żelazowa, kreda, biel cynkowa(?)
5	flaga przy lewym brzegu obrazu – róż	Pb, Fe, Ca, Zn	biel ołowiowa, żółcień/czerwień żelazowa, kreda, biel cynkowa(?)
6	biały koń przy lewej krawędzi obrazu – światło na szyi	Pb, Fe, Ca, Zn	biel ołowiowa, żółcień/czerwień żelazowa, kreda, biel cynkowa(?)
7	koń przy lewej krawędzi obrazu	Pb, Fe, Ca, Zn, Ti	biel ołowiowa, żółcień/czerwień żelazowa, kreda, biel cynkowa(?), biel tytanowa(?)
8	karnacja na twarzy króla Jana III Sobieskiego	Pb, Fe, Ca, Hg	biel ołowiowa, żółcień/czerwień żelazowa, kreda, cynober
9	szata króla Jana III Sobieskiego – światło na kolanie złocistej szaty	Pb, Fe, Ca	biel ołowiowa, żółcień/czerwień żelazowa, kreda
10	strój cesarza Fryderyka – różowe rajtuzy(?) – światło	Pb, Hg, Fe, Ca	biel ołowiowa, cynober, żółcień/czerwień żelazowa, kreda
11	strój cesarza Fryderyka – czarne buty(?) – światło	Pb, Fe, Ca, Hg	biel ołowiowa, żółcień/czerwień żelazowa, kreda, cynober
12	partia ziemi pod kompozycją – jasna żółcień	Pb, Fe, Ca	biel ołowiowa, żółcień/czerwień żelazowa, kreda

⁶ Pełna dokumentacja wyników badań metodą fluorescencji rentgenowskiej XRF obrazu z Muzeum Okręgowego w Toruniu znajduje się w Laboratorium Badań Fizyko-Chemicznych i Nieniszczących, Centrum Badań i Konserwacji Dziedzictwa Kulturowego, Wydział Sztuk Pięknych UMK.

13	partia ziemi pod kompozycją - ciemna żółcień	Pb, Fe, Ca	biel ołowiowa, żółcień/czerwień żelazowa, kreda
14	strój postaci przy prawym brzegu obrazu - błękit	Pb, Fe, Ca	biel ołowiowa, żółcień/czerwień żelazowa, kreda
15	szata króla Jana III Sobieskiego - światło na przy dolnej krawędzi żółcistej szaty	Pb, Fe, Ca	biel ołowiowa, żółcień/czerwień żelazowa, kreda
16	strój cesarza Fryderyka - peleryna - światło na różowej szacie	Pb, Hg, Fe, Ca	biel ołowiowa, cynober, żółcień/czerwień żelazowa, kreda

Rentgenografia cyfrowa (CR)

Obraz rentgenowski zarejestrowany na cyfrowych panelach zawierał informacje o zakresie występowania ciężkich pierwiastków, m.in. ołowiu i rtęci, silnie pochłaniających promienie X, a obecnych w takich pigmentach, jak np. biel ołowiowa czy cynober (jasne plamy). Widoczna była również struktura płóciennego podobrazia, gdyż zaprawa zawierała biel ołowiową oraz uczytelniły się miejsca ubytków malarskiego podłoża (czarne plamy).



Fot. 8. *Spotkanie Jana III Sobieskiego*, MOT. Rentgenogram fragmentu obrazu (CR) | wyk. A. Cupa

BADANIA INWAZYJNE

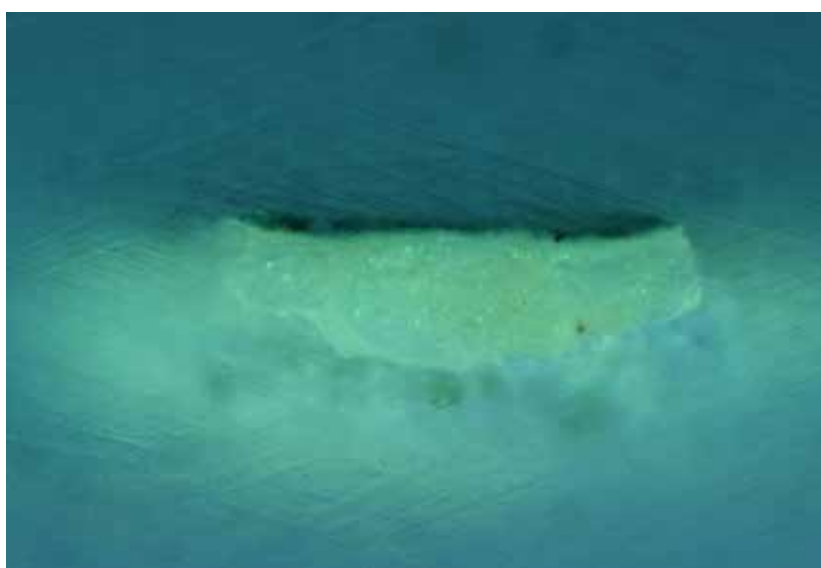
Badania próbek warstw malarskich



Fot. 9. J. Damel, *Spotkanie Jana III Sobieskiego*, MOT. Miejsca pobrania próbek warstwy malarskiej | fot. A. Cupa



Fot. 10. *Spotkanie Jana III Sobieskiego*, MOT. Próbk nr 1 – mikrofotografia w świetle widzialnym | fot. A. Cupa



Fot. 11. *Spotkanie Jana III Sobieskiego*, MOT. Próbk nr 1 – mikrofotografia fluorescencji wzbudzonej ultrafioletem – 365 nm | fot. A. Cupa

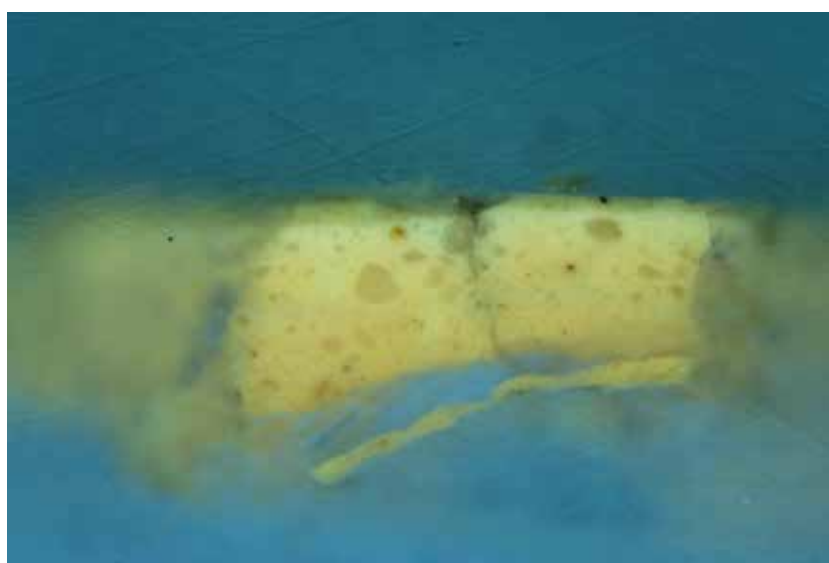
Wyniki rentgenowskiej analizy fluorescencyjnej (XRF) próbki 1 – skład: Zn, Ca, Pb, Fe, Ti, P, Si.

Tab. 2. *Spotkanie Jana III Sobieskiego*, MOT. Wyniki badań rentgenowskiej analizy fluorescencyjnej (XRF) i mikrochemicznych próbki nr 1 | oprac. A. Cupa

Nr	Warstwa	Rodzaj pigmentów i wypełniaczy	Rodzaj spoiwa	Grubość warstwy [μm]
3.	błękitna	biel cynkowa, biel ołowiowa, kreda, błękit pruski(?)	olejne	15–23
2.	przezroczysta	kreda, biel ołowiowa	olejne	2–4
1.	biała	kreda, biel cynkowa, biel ołowiowa	olejne	ok. 120



Fot. 12. *Spotkanie Jana III Sobieskiego*, MOT. Próbk nr 2 – mikrofotografia w świetle widzialnym | fot. A. Cupa



Fot. 13. *Spotkanie Jana III Sobieskiego*, MOT. Próbk nr 2 – mikrofotografia fluorescencji wzbudzonej ultrafioletem – 365 nm | fot. A. Cupa

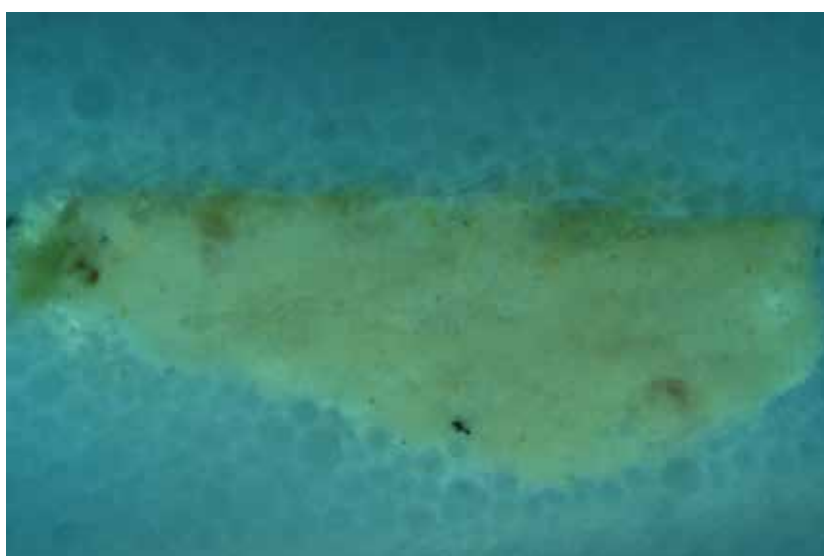
Wyniki rentgenowskiej analizy fluorescencyjnej (XRF) próbki nr 2 – skład: Pb, Ca, Fe, Zn, Ti, P, Si.

Tab. 3. *Spotkanie Jana III Sobieskiego*, MOT. Wyniki badań XRF i mikrochemicznych próbki nr 2 | oprac. A. Cupa

Nr	Warstwa	Rodzaj pigmentów i wypełniaczy	Rodzaj spoiwa	Grubość warstwy [μm]
3.	biała (częściowo wtórna)	biel ołowiowa, kreda, biel cynkowa, biel tytanowa	olejne	16–27
2.	biała	kreda, biel ołowiowa, żółcień żelazowa/glinokrzemiany, krzemiany(?)	olejne	183–242
1.	przezroczysta	-	klejowe (białko)	-



Fot. 14. *Spotkanie Jana III Sobieskiego*, MOT. Próbkę nr 3 – mikrofotografia w świetle widzialnym | fot. A. Cupa

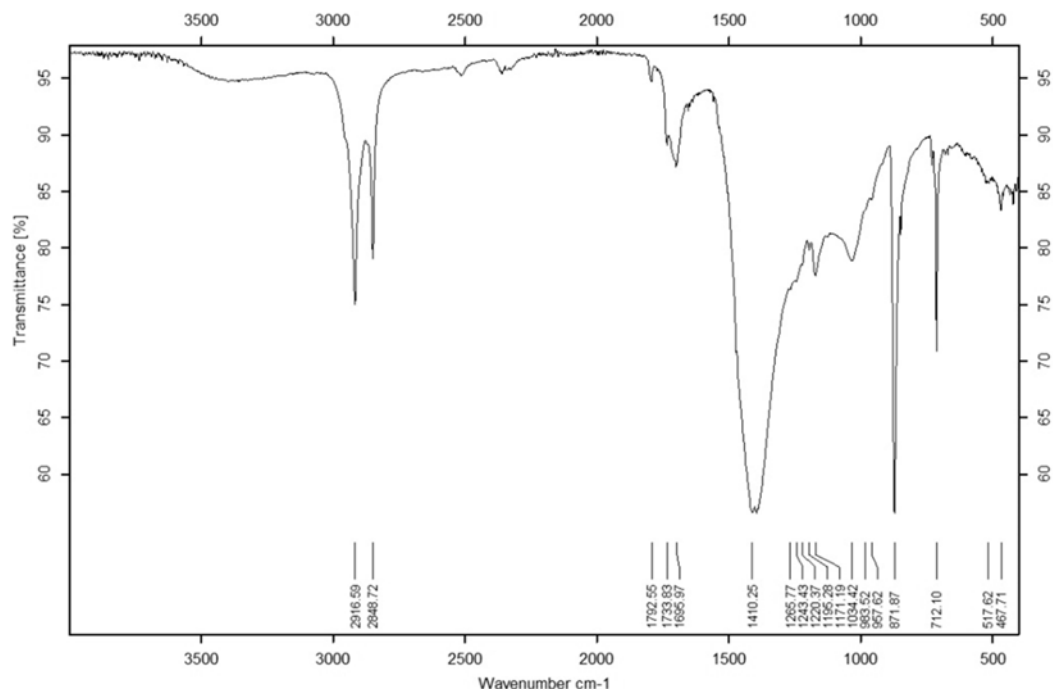


Fot. 15. *Spotkanie Jana III Sobieskiego*, MOT. Próbkę nr 3 – mikrofotografia fluorescencji wzbudzonej ultrafioletem – 365 nm | fot. A. Cupa

Wyniki rentgenowskiej analizy fluorescencyjnej (XRF) próbki nr 3 – skład: Ca, Zn, Fe, Pb, Ti, P, Si, K, Ba, Co, Cu.

Tab. 4. *Spotkanie Jana III Sobieskiego*, MOT. Wyniki badań XRF i mikrochemicznych próbki nr 3 | oprac. A. Cupa

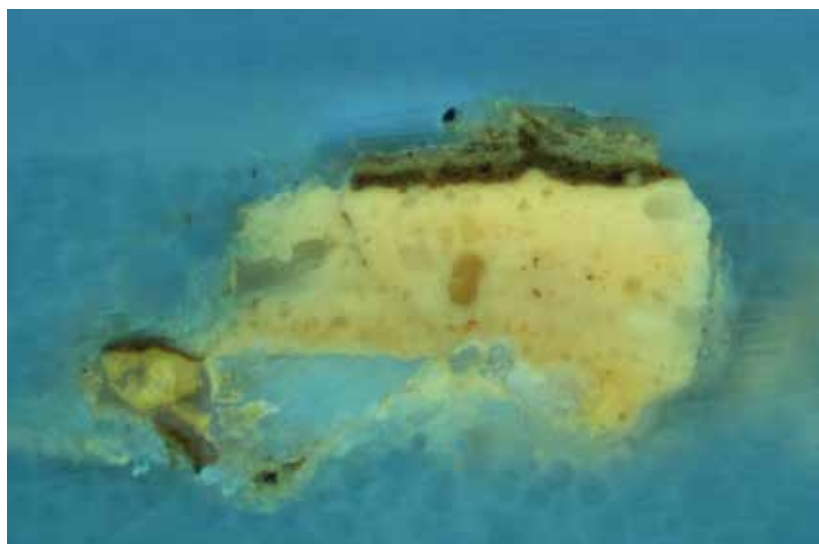
Nr	Warstwa	Rodzaj pigmentów i wypełniaczy	Rodzaj spoiwa	Grubość warstwy [μm]
2.	biała (wtórna)	biel cynkowa, biel tytanowa, biel ołowiowa, kreda	olejne	12-15
1.	biała	kreda, biel ołowiowa, żółcień żelazowa/glinokrzemiany, krzemiany(?)	olejne	294-423



Ryc. 2. Spotkanie Jana III Sobieskiego, MOT. Spektroskopia w podczerwieni (FTIR). Próbkę nr 3: zidentyfikowano węglan wapnia, wosk i/lub olej, żywicę naturalną, prawdopodobnie tlenki żelaza | wyk. T. Kurkiewicz



Fot. 16. Spotkanie Jana III Sobieskiego, MOT. Próbkę nr 4 - mikrofotografia w świetle widzialnym | fot. A. Cupa

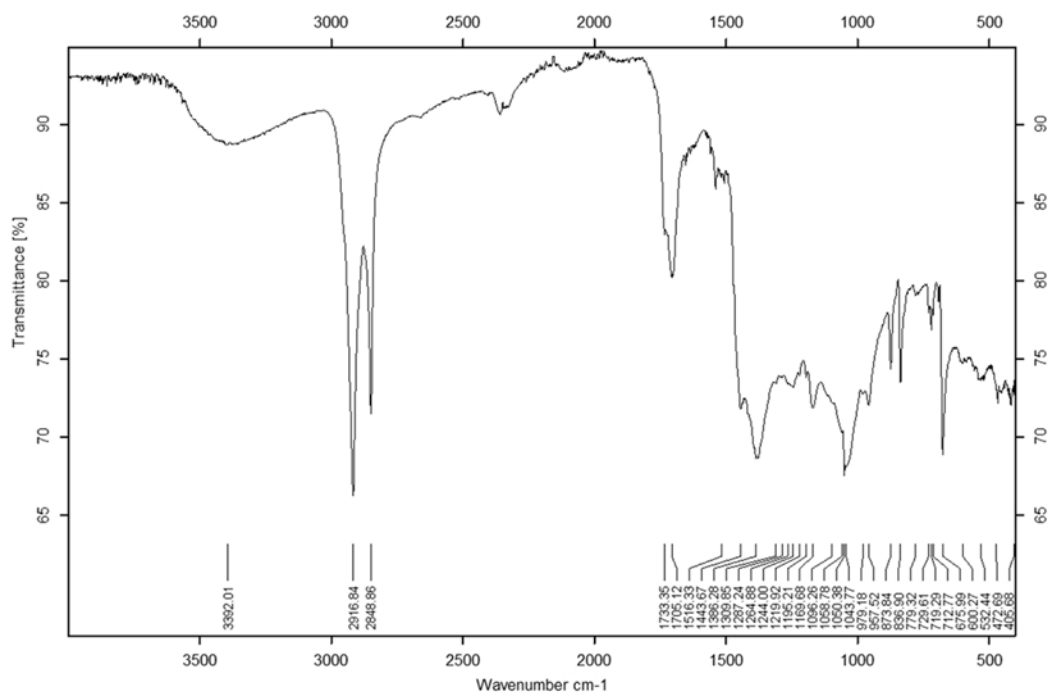


Fot. 17. Spotkanie Jana III Sobieskiego, MOT. Próbkę nr 4 - mikrofotografia fluorescencji wzbudzonej ultrafioletem - 365 nm | fot. A. Cupa

Wyniki rentgenowskiej analizy fluorescencyjnej (XRF) próbki 4 – skład: Pb, Ca, Fe, Zn, P, Si, K, Ba.

Tab. 5. *Spotkanie Jana III Sobieskiego*, MOT. Wyniki badań XRF i mikrochemicznych próbki nr 4 | oprac. A. Cupa

Nr	Warstwa	Rodzaj pigmentów i wypełniaczy	Rodzaj spoiwa	Grubość warstwy [μm]
6.	przezroczysta	-	żywiczne	15-22
5.	brązowa	kreda, biel ołowiowa, żółcień żelazowa/glinokrzemiany, czerwień żelazowa	olejne	19-24
4.	brunatna	kreda, biel ołowiowa, żółcień żelazowa/glinokrzemiany, czerwień żelazowa, czerń najprawdopodobniej węgłowa	olejne	18-22
3.	brązowa	żółcień żelazowa / glinokrzemiany, czerwień żelazowa, czerń najprawdopodobniej węgłowa, kreda, biel ołowiowa	olejne	23-25
2.	biała	kreda, biel ołowiowa, żółcień żelazowa/glinokrzemiany, krzemiany(?)	olejne	179-259
1.	przezroczysta	-	klejowe (białko)	-



Ryc. 3. *Spotkanie Jana III Sobieskiego*, MOT. Spektroskopia w podczerwieni (FTIR). Próbkę nr 4, brązowa, zidentyfikowano biel ołowiową, węglan wapnia, wosk i/lub olej, żywicę naturalną, prawdopodobnie pigment żelazowy | wyk. T. Kurkiewicz

Podsumowanie wyników badań obrazu Jan Damela *Spotkanie Jana III Sobieskiego z cesarzem Leopoldem pod Wiedniem z Muzeum Okręgowego w Toruniu*

Obraz namalowano na płótnie lnianym o bardzo dużej gęstości na drewnianych krosnach o wymiarach 134,5×208,5 cm. Płóciennie podobrazie przeklejono i założono warstwę jasnobezowej zaprawy z wypełniaczem w postaci bieli ołowiowej i kredy oraz z olejnym spoiwem. Dodatkiem do zaprawy zapewne były niewielkie dodatki żółtych pigmentów żelazowych, prawdopodobnie w formie glinokrzemianów. W warstwie zaprawy widoczne są duże, przeźroczyste cząstki (być może był to mineralny wypełniacz zawierający krzemionkę⁷). Zaprawa została założona cienko, tak, aby nie zakrywać całkowicie faktury płótna.

Autor obrazu zastosował typowe pigmenty i wypełniacze charakterystyczne jeszcze dla XVIII w. – biel ołowiową, kredę, żółte, czerwone i brązowe pigmenty żelazowe – ziemne glinokrzemiany, cynober, czerń roślinną lub kostną, błękit pruski. Nie stwierdzono obecności żółcieni neapolitańskiej. Poza czerwieniami cynobrowymi występują mieszaniny brązów, bieli, czerni, żółcieni i czerwieni żelazowych w mieszaninach z bielą ołowiową i czernią (patrz: tab. 1).

Obraz toruński cechuje wyciszona, statyczna kompozycja pod względem układu postaci oraz mocno zawężona chromatyka malarskiego opracowania. Jedność tonalna i kolorystyczna spowodowana została ujednoliconym sposobem malowania – zapewne występuje podrysowanie (ołówki grafitowy?), a następnie opracowanie w kolorze lokalnym z jednoczesnym formowaniem światła przez rozjaśnienie bielą i opracowanie półtonów oraz cieni przez dodatek brązów i być może czerni. Miejscowo artysta zastosował laserunki brązowe, lokalnie błękitne lub delikatne karminowe. W obrazie toruńskim jest wyraźny brak ciemnych tonów w cieniach. Taki stan obrazu może wynikać z faktu, że obiekt przeszedł interwencję konserwatorską w latach 30. XX w. (Targowska, 1989)⁷. Brak pełnego modelunku światłocieniowego może również wskazywać na dzieło nieskończone.

Porównując fragmenty pierwszoplanowe i drugoplanowe obrazu, stwierdzono pewne różnice w sposobie modelowania postaci, w tym portretu króla, cesarza i postaci drugoplanowych.

Kompozycja pierwszego planu, w tym portret króla Jana III Sobieskiego i cesarza Leopolda, są bardziej wystudiowane, malowane gładko. Tylko niewielkie impasta artysta umieścił w miejscu najwyższych światła. Autor obrazu prawdopodobnie wzorował się na dostępnych artyście grafikach czy innych obrazach, przedstawiających wymienionych władców. Drugi plan w obrazie cechuje bardzo zawężona chromatyka z przewagą szarości i rozbielonych kolorów, jednocześnie bez silnych kontrastów światłocieniowych. W tym miejscu artysta zastosował szerokie pociągnięcia pędzla, uzyskując wrażenie większej ekspresji malarskiej. Sposób potraktowania materii malarskiej wskazuje na wysoką klasę opracowania i autora o dużych zdolnościach portretowych. Być może artysta w tym przypadku nie był ograniczony kanonami czy wzorcami i tworzył drugi plan „na żywo”, tzn. z wykorzystaniem modeli z najbliższego otoczenia malarza.



Fot. 19. *Spotkanie Jana III Sobieskiego*, MOT, fragment | fot. E. Basiul

7 W czasie prac oczyszczających mogły zostać naruszone warstwy ciemnych laserunków, które można było łatwo naruszyć, stosując zbyt agresywne środki. Być może do laserunków dodawano spoiwo w rodzaju oleju mawkowego, które było często stosowane przez artystów malarzy na pocz. XIX w., chociaż jego parametry pod względem schnięcia są gorsze od oleju lnianego.



Fot. 20. *Spotkanie Jana III Sobieskiego*, MOT, fragment
| fot. E. Basiul



Fot. 21. *Spotkanie Jana III Sobieskiego*, MOT, fragment
| fot. E. Basiul



Fot. 22. *Spotkanie Jana III Sobieskiego*, MOT, fragment
| fot. E. Basiul



Fot. 23. *Spotkanie Jana III Sobieskiego*, MOT, fragment
z inskrypcją: J. Damel inv: ... pinx 1818 Mińsk. | fot. E. Basiul

Wyniki badań obrazu Jan Damela *Spotkanie króla Jana III Sobieskiego z cesarzem Leopoldem pod Wiedniem* z Muzeum Narodowego w Warszawie

BADANIA NIEINWAZYJNE

Światło widzialne (VIS)

Analizę w świetle widzialnym wykonano w celu wstępnego określenia zasadniczych cech dzieła, wskazujących na technikę wykonania i stan zachowania obrazu. Jednocześnie fotografię w świetle widzialnym wykorzystywano do badań porównawczych obrazowań w innych technikach nieinwazyjnych. Obraz wykonano w technice olejnej na płótnie. Wiele elementów wskazuje na to, że dzieło było w przeszłości konserwowane (widoczny od odwrocia dublaż; kity i zmienione, ciemniejsze retusze). W opracowaniu malarskim dominują ciepłe barwy (brązy, żółcienie) oraz jasno-błękitne niebo. Na powierzchni obrazu widoczna jest warstwa błyszczącego werniksu. Powierzchnia malarstwa wykazuje ekspresyjny, impastowy sposób opracowania, szczególnie w partii karnacji i w miejscu blików na strojach postaci pierwszego planu. Precyzyjnie, laserunkowo opracowano cienie kompozycji. Zastosowana w tych miejscach brązowa farba dodaje formom przestrzenności, jednocześnie scalając całość pod względem barwnym i tonalnym.

Reflektografia w UV (UVR)

Badanie w technice reflektografii w UV ukazało powierzchnię obrazu w różnych wartościach szarości, które zacierały szczegóły kompozycji. Zasadniczym powodem takiej sytuacji było równomierne pokrycie powierzchni obrazu żywicznym werniksem konserwatorskim. Jasne obszary wskazują na partie w obrazie o największej refleksyjności i występują w miejscach wcześniejszych prac konserwatorskich. Zróznicowana gama szarości uwidoczniła się w partii nieba, wskazując na miejsca rozległych retuszy (jasnoszare plamy). Ciemne wartości tonu szarego wskazują na materiały intensywniej pochłaniające promieniowanie UV.

Fluorescencja w UV (UVF)

Badania w tej technice pozwoliły zarejestrować żółtozielone świecenie powierzchni warstwy malarskiej, za które odpowiada żywiczny werniks konserwatorski. Intensywne, jasne świecenie warstwy malarskiej w partii nieba wskazuje na występowanie dużej ilości bieli ołowiowej. W tej części obrazu widoczne są również ciemne plamy powstałe w wyniku wygaszania fluorescencji w miejscach kitów i retuszy konserwatorskich. Badanie wskazało na możliwość obecności czerwieni kraplakowej w wierzchnich warstwach polichromii.

Reflektografia w IR (IRR)

Technika reflektografii w IR często pozwala przeniknąć warstwy werniksu i warstw malarskich oraz uczytelnić wstępny rysunek. W badanym obrazie metoda ta nie pozwoliła jednak zaobserwować linii rysunku kompozycyjnego pod warstwami malarskimi. Natomiast w postaci ciemnych plam uwidoczniły się ubytki warstwy malarskiej.

Obrazowanie fałszywym kolorem ze składową w IR (IRFC)

Zastosowanie techniki tzw. kolorowej podczerwieni umożliwiło określenie obszarów występowania konserwatorskich ingerencji. Zmieniona chromatyka obrazu pozwalała zidentyfikować pigmenty i barwniki w warstwach malarskich. Miejsca malowane czerwienią cynobrową ukazały się jako partie obrazu o barwie żółtej z podtonami szarości. Natomiast pojawiające się w badaniu odcienie oliwkowobrunatne odpowiadały za obecność w warstwach malarskich czerwieni kraplakowej. Zabarwienie brunatnozielone wskazywało na występowanie pigmentów żelazowych (czerwień, żółcienie, brązy). Kolor żółty z podtonami brązu mógł wskazywać na obecność barwników organicznych lub masykot. Na obecność błękitu pruskiego w polichromii mogło wskazywać występowanie w obrazowaniu różnych gradacji szarości (kolor szarofioletowy).



Fot. 24. *Spotkanie króla Jana III Sobieskiego z cesarzem Leopoldem pod Wiedniem (dalej Spotkanie króla Jana III Sobieskiego)*, Muzeum Narodowe w Warszawie (dalej MNW). Obrazowanie w świetle widzialnym (VIS) | fot. A. Cupa



Fot. 25. *Spotkanie króla Jana III Sobieskiego*, MNW, odwrocie obrazu. Obrazowanie w świetle widzialnym (VIS) | fot. A. Cupa



Fot. 26. *Spotkanie króla Jana III Sobieskiego*, MNW. Obrazowanie w technice reflektografii w ultrafiolecie (UVR) | fot. A. Cupa



Fot. 27. *Spotkanie króla Jana III Sobieskiego*, MNW. Fotografia fluorescencji obrazu wzbudzonej światłem ultrafioletowym (UV) | fot. A. Cupa



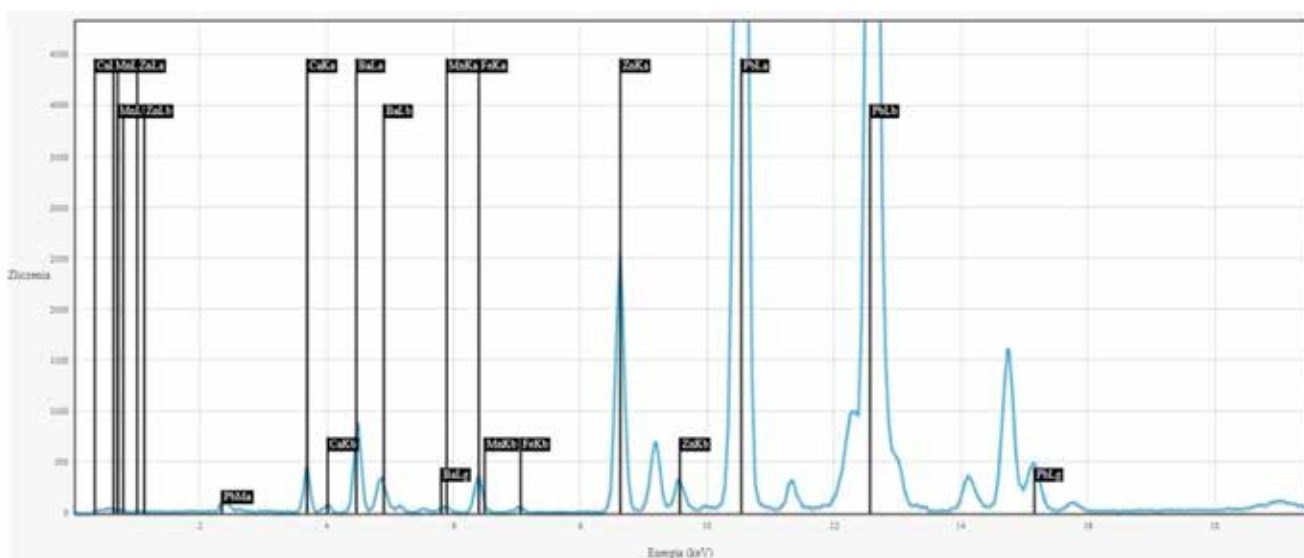
Fot. 28. *Spotkanie króla Jana III Sobieskiego*, MNW. Reflektografia w bliskiej podczerwieni (IRR) | fot. A. Cupa



Fot. 29. *Spotkanie króla Jana III Sobieskiego*, MNW. Obrazowanie fałszywym kolorem ze składową w podczerwieni (IRFC) | fot. A. Cupa



Fot. 30. *Spotkanie króla Jana III Sobieskiego*, MNW. Obraz w świetle widzialnym z oznaczonymi miejscami analiz składu pierwiastkowego nieinwazyjną metodą fluorescencji rentgenowskiej (XRF) | fot. A. Cupa



Ryc. 4. *Spotkanie króla Jana III Sobieskiego*, MNW. Widmo rentgenowskiej analizy fluorescencyjnej (XRF) | pomiar w punkcie nr 1: Pb, Zn, Fe, Ca, Ba, Mn

Tab. 6. J. Damel, *Spotkanie króla Jana III Sobieskiego*, MNW. Zestawienie wyników rentgenowskiej analizy fluorescencyjnej (XRF), źródło: badania własne | oprac. E. Basiul⁸

Nr próbki		Wyniki XRF	Pigmenty
1	niebo	Pb, Zn, Fe, Ca, Ba, Mn	biel ołowiowa, biel cynkowa(?) kreda, żółcień/czerwień żelazowa
2	niebo	Pb, Zn, Ca, Fe, Ba	biel ołowiowa, biel cynkowa(?) kreda, żółcień żelazowa, biel barytowa(?)
3	niebo	Pb, Zn, Fe, Ca, Ba, Ti	biel ołowiowa, żółcień/czerwień żelazowa, kreda, biel cynkowa(?), biel tytanowa(?), biel barytowa(?)
4	krajobraz w tle (roślinność) – szarość	Pb, Zn, Fe, Ca, Ba, Ti, Hg	biel ołowiowa, żółcień/czerwień żelazowa, kreda, cynober, biel tytanowa(?), biel cynkowa(?)

⁸ Pełna dokumentacja wyników badań metodą fluorescencji rentgenowskiej XRF obrazu z Muzeum Narodowego w Warszawie znajduje się w Laboratorium Badań Fizyko-Chemicznych i Nieniszczących, Centrum Badań i Konserwacji Dziedzictwa Kulturowego, Wydział Sztuk Pięknych UMK w Toruniu.

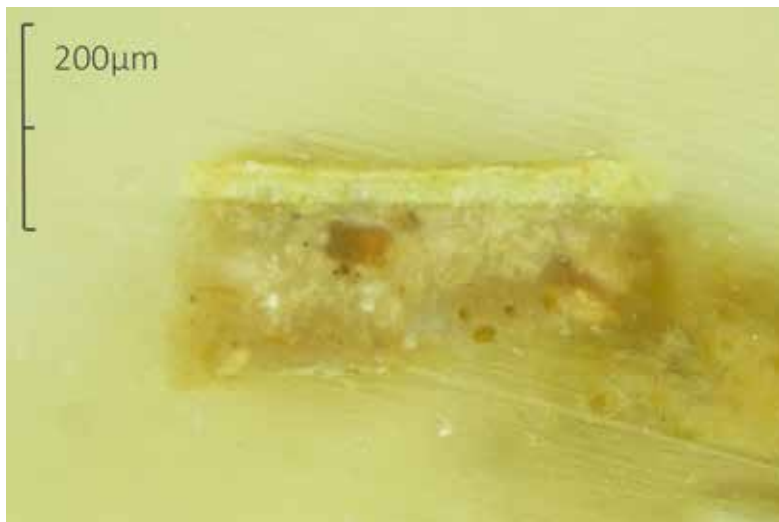
5	flaga przy lewym brzegu obrazu – róż	Pb, Fe, Ca, Zn, Mn, Hg	biel ołowiowa, żółcień/czerwień żelazowa, kreda, biel cynkowa(?)
6	biały koń przy lewej krawędzi obrazu – światło na szyi	Pb, Fe, Ca, Mn	biel ołowiowa, żółcień, kreda, mangan
7	koń przy lewej krawędzi obrazu	Pb, Fe, Ca, Mn	biel ołowiowa, żółcień/czerwień żelazowa, kreda, umbra
8	karnacja na twarzy króla Jana III Sobieskiego	Pb, Fe, Ca, Hg, Zn	biel ołowiowa, żółcień/czerwień żelazowa, kreda, cynober, biel cynkowa (wtórna?)
9	szata króla Jana III Sobieskiego – światło na kolanie złotistej szaty	Pb, Fe, Ca	biel ołowiowa, żółcień/czerwień żelazowa, kreda
10	strój cesarza Fryderyka – różowe rajtuzy(?) – światło	Hg, Pb, Fe, Ca	cynober, biel ołowiowa, żółcień/czerwień żelazowa, kreda
11	strój cesarza Fryderyka – czarne buty(?) – światło	Pb, Fe, Ca, Hg, Mn	biel ołowiowa, żółcień/czerwień żelazowa, kreda, cynober, umbra
12	partia ziemi pod kompozycją – jasna żółcień	Pb, Fe	biel ołowiowa, żółcień/czerwień żelazowa, kreda
13	partia ziemi pod kompozycją – ciemna żółcień	Pb, Fe, Ca	biel ołowiowa, żółcień/czerwień żelazowa, kreda
14	strój postaci przy prawym brzegu obrazu – błękit	Pb, Fe, Ca	biel ołowiowa, żółcień/czerwień żelazowa, kreda
15	szata króla Jana III Sobieskiego – światło na przy dolnej krawędzi złotistej szaty	Pb, Fe, Ca	biel ołowiowa, żółcień/czerwień żelazowa, kreda

BADANIA INWAZYJNE

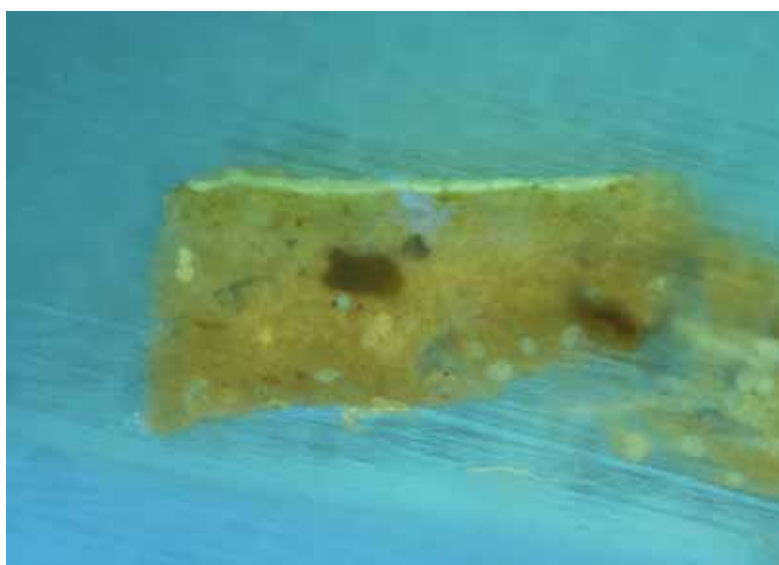
Badania próbek warstw malarskich



Fot. 31. *Spotkanie króla Jana III Sobieskiego*, MNW. Oznaczenie miejsc pobrania próbek warstwy malarskiej | fot. A. Cupa



Fot. 32. Spotkanie króla Jana III Sobieskiego, MNW. Próbka nr 1 – mikrofotografia w świetle widzialnym | fot. A. Cupa



Fot. 33. Spotkanie króla Jana III Sobieskiego, MNW. Próbka nr 1 – mikrofotografia fluorescencji wzbudzonej światłem UV – 365 nm | fot. A. Cupa

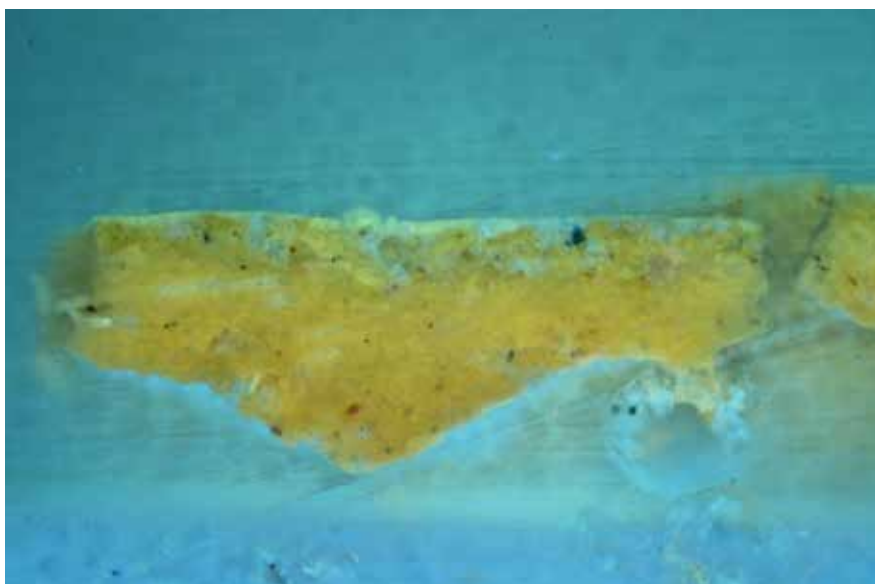
Wyniki rentgenowskiej analizy fluorescencyjnej (XRF) próbki nr 1 – skład: Ca, Pb, Fe, P, Si.

Tab. 7. Spotkanie króla Jana III Sobieskiego, MNW. Wyniki badań XRF i mikrochemicznych próbki nr 1 | oprac. A. Cupa

Nr	Warstwa	Rodzaj pigmentów i wypełniaczy	Rodzaj spoiwa	Grubość warstwy [μm]
4.	przezroczysta	werniks	-	5-10
3.	biała/kremowa	biel ołowiowa kreda, żółcień żelazowa/glinokrzemiany, krzemiany(?)	olejne	ok. 10
2.	biała/kremowa	kreda, biel ołowiowa, żółcień żelazowa/glinokrzemiany	olejne	23-27
1.	kremowa/ugrowa	kreda, biel ołowiowa, żółcień żelazowa/glinokrzemiany	olejne z dodatkiem białka	128-172



Fot. 34. Spotkanie króla Jana III Sobieskiego, MNW. Próbkę nr 2 – mikrofotografia w świetle widzialnym | fot. A. Cupa



Fot. 35. Spotkanie króla Jana III Sobieskiego, MNW. Próbkę nr 2 – mikrofotografia fluorescencji wzbudzonej ultrafioletem (365 nm) | fot. A. Cupa

Wyniki rentgenowskiej analizy fluorescencyjnej (XRF) próbki nr 2 – skład: Ca, Pb, Fe, P, Si.

Tab. 8. Spotkanie króla Jana III Sobieskiego, MNW. Wyniki badań XRF i mikrochemicznych próbki nr 2 | oprac. A. Cupa

Nr	Warstwa	Rodzaj pigmentów i wypełniaczy	Rodzaj spoiwa	Grubość warstwy [μm]
3.	przezroczysta	werniks	żywiczne	10–13
2.	biała/kremowa	kreda, biel ołowiowa, żółcień żelazowa/ glinokrzemiany	olejne	53–100
1.	kremowa/ugrowa	kreda, biel ołowiowa, żółcień żelazowa/ glinokrzemiany	olejne	163–220



Fot. 36. *Spotkanie Jana III Sobieskiego*, MOT, fragment obrazu | fot. E. Basiul



Fot. 37. *Spotkanie króla Jana III Sobieskiego*, MNW, fragment obrazu | fot. E. Basiul



Fot. 38. *Spotkanie Jana III Sobieskiego*, MOT, fragment obrazu | fot. E. Basiul



Fot. 39. *Spotkanie króla Jana III Sobieskiego*, MNW, fragment obrazu | fot. E. Basiul



Fot. 40. *Spotkanie króla Jana III Sobieskiego*, MNW, fragment obrazu. Widoczne ekspresyjne, fakturalne opracowanie partii karnacyjnych przy użyciu szczecinowego pędzla | fot. E. Basiul



Fot. 41. *Spotkanie króla Jana III Sobieskiego*, MNW, fragment obrazu. Widoczne ekspresyjne, fakturalne opracowanie partii karnacyjnych i włosów przy użyciu szczecinowego pędzla, głównie w miejscach najwyższych światła | fot. E. Basiul



Fot. 42. *Spotkanie króla Jana III Sobieskiego*, MNW, fragment obrazu. Liczne ubytki warstwy malarskiej do zaprawy. Widoczne miejsca użycia przez artystę przepróchy i rysunku ołówkowego(?). W wielu miejscach występuje rysunek wzmocniony brązową farbą i pędzlem, m.in. autorskie poprawki kształtu nosa. Czytelna faktura płótna | fot. E. Basiul



Fot. 43. *Spotkanie króla Jana III Sobieskiego*, MNW, fragment obrazu. Miejsca potwierdzające użycie przez artystę przepróchy | fot. E. Basiul

Podsumowanie wyników badań obrazu *Jana Damała Spotkanie króla Jana III Sobieskiego z cesarzem Leopoldem pod Wiedniem z Muzeum Narodowego w Warszawie*

Dzieło powstało na płótnie naciągniętym na drewniane krosna o wymiarach 138×214 cm. Na płótno położono warstwę jasnobieżowej zaprawy z wypełniaczem w postaci bieli ołowiowej i kredy oraz z olejnym spoiwem, które być może zmodyfikowano pewną ilością kleju glutynowego. Zaobserwowano w zaprawie niewielkie dodatki żółtych pigmentów żelazowych (glinokrzemiany). Możliwe były również dodatki krzemianów.

Do namalowania obrazu wykorzystano typowy dla XVIII i początku XIX w. zestaw pigmentów i wypełniaczy – biel ołowiową, kredę, żółte, czerwone i brązowe pigmenty żelazowe – ziemne glinokrzemiany, cynober, czerń roślinną lub kostną, błękit pruski. Biel cynkowa zidentyfikowana w bezkontaktowych badaniach XRF obrazu prawdopodobnie pochodzi z warstw wtórnych, ale również może wynikać z obecności w farbach związków sykatywujących, zawierających cynk (Brochwicz, Wiśniewska, 1987)⁹. W warstwach barwnych nie zidentyfikowano żółcieśni neapolitańskiej. Warstwy malarskie naniesiono na

zaprawę olejną lub emulsyjną o odcieniu jasnokremowym. Stwierdzono obecność glinokrzemianów i być może krzemianów. Obraz cechują silne kontrasty światłocieniowe oraz żywa kolorystyka karnacji i strojów. Jednocześnie formy są opracowane bardziej szczegółowo.

Rysunek kompozycji sporządzono metodą przepróchy oraz wykonano linearny, bardzo delikatny rysunek grafitowy (Ślesiński, 1970, s. 279)¹⁰. Rysunek kompozycji drugoplanowych podkreślono w końcowej fazie opracowania brązową farbą.

Stosowany przez artystę zestaw pigmentów był bardzo ograniczony, powszechnie występujący na palecie malarskiej już w wieku XVIII. Do namalowania obrazu zastosowano uproszczone mieszaniny brązów, bieli, czerni, żółcieśni i czerwieni żelazowych z dodatkiem bieli ołowiowej i czerni. Czerwienie cynobrowe również łączono z bielą i brązami (patrz: tab. 1).

Badany obraz cechuje zawężona chromatyka, przeważają w nim szarości i brązy, ale poszczególne fragmenty obrazu wykazują rozbudowany światłocieniowy

⁹ Takim związkiem może być wtritol cynkowy.

¹⁰ Zamiast naturalnego grafitu, który wykorzystywano do rysowania już w 2. poł. XVI w., zaczęto na przełomie XVIII i XIX w. stosować ołówki w dzisiejszym rozumieniu, wykorzystując materiał powstały ze zmieszania pławionego grafitu i glinki. Wkład był trwale osadzony w drewnie i przewidywano temperowanie w miarę zużywania się drewna. Wynalazek dzisiejszego ołówka przypisuje się Czechowi Józefowi Hardtmuthowi (ok. 1790 r.), jak również Francuzowi Mikołajowi Conté (w 1790 lub 1795 r.).

modelunek. Cienie opracowywano brązem i ta wartość barwna zdecydowała o ogólnej tonacji obrazu. W niektórych partiach obrazu użyto do laserunków organicznych czerni, a także czerwieni (kraplak) oraz błękitu (błękit pruski).

Artysta stosował ujednolicony sposób malowania – wzmacniał linearne kontury brązową farbą i opracowywał poszczególne formy w kolorze lokalnym od razu wprowadzając światłocień, dodając bieli w światłach, a brązów i czerni w półtonach i cieniach. Ostatnim etapem było zastosowanie laserunków w najgłębszych cieniach oraz lokalnie w partiach błękitnych czy czerwonych.

Pierwszy plan w badanym obrazie cechują szerokie pociągnięcia pędzla i silne kontrasty światłocienowe, co daje efekt większej ekspresji malarskiej. W tym miejscu można mówić o wysokiej klasie opracowania, którego autor posiadał duże zdolności portretowe oraz znaczące doświadczenie w tym gatunku malarskim. Na drugim planie zauważalna jest zawężona chromatyka, przewaga rozbielonych szarości. W tym miejscu artysta zastosował niewielkie impasta na karnacjach i na szatach postaci.

Wnioski końcowe

Porównanie budowy technicznej obu obrazów

Oba obrazy powstały na jednakowym podobrazu, tj. drewnianych krosnach i płótnie¹¹. Podłoża zostały dobrze wyselekcjonowane i reprezentują wysoki poziom techniczny. Płótna wykorzystane do namalowania kompozycji były równo tkane, gęste i występowały w pojedynczych kawałkach (brytach). Trudno jest stwierdzić, czy płótna były przygotowane wcześniej i udostępnione w handlu jako gotowe podobrazie. Jednak biorąc pod uwagę duże rozmiary płócien, można dojść do wniosku, że podobrazia były przygotowane specjalnie do realizacji zamówienia w warsztacie artysty albo pod jego nadzorem. Nie ma podstaw twierdzić, że wykorzystano gotowe płótno z zaprawą, tzw. płótno fabryczne¹². Na początku XIX w. gotowe płótna z zaprawą, także naciągnięte już na krosna, były dostępne w większych miastach w Europie (Bouvier, 1828, s. 410; Ślesieński, 1969, s. 122–123). Jednak na tere-

nach, na których działał Jan Damel, takie gotowe podobrazie mogło rzadziej występować w handlu.

W badanych obrazach występują zaprawy o odcieniu jasnokremowym, które często stosowano już w 2. poł. XVIII w., a w 1. poł. XIX w. były już powszechną praktyką warsztatową (Ślesieński, 1969, s. 123; Szpor, 1991, s. 48; Wachowiak, Trykowski, 2016, s. 339; Dmowska, 2020, s. 194)¹³. Głównymi wypełniaczami w takich zaprawach była biel ołowiowa, często z kredą oraz z niewielkim dodatkiem czerni czy ochry. Spoiwo zapraw w badanych obrazach było głównie olejne, co także odpowiada warsztatowym tendencjom powszechnym na początku XIX w. (Bouvier, 1828, s. 411). Zaprawy zostały nałożone dość cienko, ale wydaje się, że w obrazie z Muzeum Okręgowego w Toruniu powierzchnia zaprawy była szlifowana i gładzona. Natomiast w obrazie z Muzeum Narodowego w Warszawie pozostawiono wyraźną fakturę podłoża, co dobrze koresponduje z fakturalnym opracowaniem pierwszoplanowych postaci.

W badaniach obrazu toruńskiego nie potwierdzono obecności na powierzchni zaprawy rysunku linearnego wykonanego np. ołówkiem czy brązową lub czarną farbą. Natomiast na płótnie warszawskim, w miejscu wykruszeń polichromii, zauważono miejscowo zastosowaną przepróchę oraz delikatny rysunek linearny, wykonany być może grafitowym narzędziem. Jednocześnie w tym dziele malarskim widoczny jest linearny, swobodny rysunek, opracowany brązową farbą i pędzlem, podkreślający kształty postaci drugoplanowych. W obu badanych obrazach nie stwierdzono występowania odrębnego podmalowania brązem czy klasycznego podmalowania w szarościach. Brak jest wyraźnie warstwowego budowania formy i koloru. Budowa obrazów jest dość prosta, a jej cechą szczególną jest cienka, jednorodna warstwa malarska, w której modelunek osiągnąć jest w sposób zbliżony do techniki *alla prima*¹⁴. Przy takiej metodzie malowania poszczególne odcienie farb musiały być już przygotowane na palecie i kładzione bezpośrednio na zaprawie. Ten sposób malowania stał się na przełomie XVIII i XIX w. coraz częściej stosowany (Ślesieński, 1970, s. 280–281; Doerner, 1975, s. 129–130).

11 Oba podobrazia wykazują niewielkie różnice w rozmiarach. Obraz warszawski jest o 3 cm wyższy od obrazu toruńskiego oraz o 5 cm dłuższy. Parametry płócien zostały szczegółowo określone tylko dla obrazu z Muzeum Okręgowego w Toruniu, ale na podstawie tylko wizualnej oceny można stwierdzić, że oba płótna były podobne pod względem rodzaju splotu i gęstości.

12 W obu przypadkach nie było możliwości dotarcia do krajków płócien. Obecność zaprawy na krajkach uważa się za potwierdzenie faktu wykorzystania płócien fabrycznych.

13 W przypadku malarni działającej na zamku królewskim w Warszawie spoiwem zapraw były często emulsje na bazie oleju lnianego i białka. W pracowniach malarni stosowano wypełniacze, które nadawały zaprawom biały lub jasnobeżowy kolor. Dodatkowo do warstwy zaprawy w wielu przypadkach była biała mączka marmurowa.

14 Grubości zapraw i warstw malarskich zostały zestawione w tabelach: 2–5, 7–8.

Tab. 9. Podsumowanie wyników badań obrazów Jan Damela, *Spotkanie Jana III Sobieskiego* z Muzeum Okręgowego w Toruniu oraz tej samej kompozycji z Muzeum Narodowego w Warszawie | oprac. E. Basiul

Autor/Tytuł obrazu /Numer inwentarzowy	Jan Damel, <i>Spotkanie Jana III Sobieskiego</i> , Muzeum Okręgowo w Toruniu MT/M/232/N	Jan Damel, <i>Spotkanie króla Jana III Sobieskiego</i> , Muzeum Narodowe w Warszawie MP 4569 MNW
Wymiary	135x209 cm	138x214 cm (139x215)
Podobrazie	płótno (dublaż płócienny), krosno drewniane (wtórne)	płótno (dublaż płócienny), krosno drewniane (wtórne)
Przeklejenie	klej glutynowy(?)	klej glutynowy(?)
Zaprawa – wypełniacz, spoiwo	kreda, biel ołowiowa, żółcień żelazowa/glinokrzemiany, krzemiany(?), spoiwo olejne	kreda, biel ołowiowa, żółcień żelazowa/glinokrzemiany, krzemiany, spoiwo olejne/emulsyjne(?)
Warstwy malarskie – pigmenty	biel ołowiowa, biel cynkowa(?), żółcień żelazowa/glinokrzemiany, czerwień żelazowa, cynober, błękit pruski, czern węgłowa, kreda, kraplak	biel ołowiowa, żółcień/czerwień żelazowa, kreda, umbra naturalna, umbra palona, cynober, błękit pruski, czern organiczna, kraplak
Werniks	żywica naturalna (wtórny)	żywica naturalna (wtórny)
Przemalowania/retusze	biel cynkowa	biel tytanowa, biel cynkowa

Pigmenty wykorzystywane do namalowania obrazów były powszechnie stosowane przez artystów na początku XIX w. (Dobrzańska 2021, s. 248–249)¹⁵. Zastosowana przez Jana Damela paleta materiałów barwiących była jednak bardzo ograniczona. Brakuje nowoczesnych na tamte czasy takich pigmentów, jak np. błękit kobaltowy, zieleń szwajnfurcka czy żółcień chromowa (Ślesiński, 1969, s. 123–125)¹⁶. Nie stwierdzono również obecności w warstwach malarskich obu obrazów żółcień neapolitańskiej, którą identyfikowano w wielu warsztatach europejskich w XVIII i XIX w. (Rudniewski, 1995, s. 92; Dmowska, 2020, s. 194)¹⁷. Poza czerwieniami cynobrowymi, występują w badanych polichromiach różnego pochodzenia brązy, czernie, a także żółcień i czerwień żelazowe (naturalne glinokrzemiany) w mieszaninach m.in. z bielą ołowiową (patrz: tab. 1, 2). Do laserowania niektórych powierzchni używano czerwieni kraplakowej, brązów czy czerni. Występowanie bieli cynkowej w olejnej warstwie malarskiej (J. Damel, *Spotkanie Jana III Sobieskiego*, MOT, próbka nr 1, błękit) może wskazywać na późniejsze miejscowe uzupełnienia polichromii w obrazie. Olejna

biel cynkowa zaczęła być popularna w Europie dopiero w 2. poł. XIX w. (Rudniewski, 1995, s. 40)¹⁸.

Sposób malowania obrazów jest zróżnicowany. Obraz warszawski został namalowany bardziej ekspresyjnie, niezwykle wprawnie, z dużą ilością szczegółów i bardziej kontrastowo w porównaniu do obrazu z toruńskiego muzeum. W dziele Damela z Warszawy uwagę zwraca duża ilość impastów w opracowaniach postaci pierwszoplanowych, głównie w karnacjach czy we włosach i w dekoracjach szat. Jednocześnie w tym obrazie artysta zastosował większą ilość brązowych laserunków w cieniach form przedstawianych postaci. Ślady przepróchy na dziele Damela z Warszawy, występujące głównie w miejscach przedstawienia głów niektórych postaci, mogą świadczyć o tym, że obraz powstał już po wykonaniu kompozycji toruńskiej, ale być może w tym samym czasie. Poziomem wykonania pracy, jakością opracowania malarskiego przewyższa jednak obraz toruński. Jedynie na drugim planie w obrazie z Torunia pojawiają się opracowania świadczące o wyjątkowych zdolnościach portretowych autora przedstawienia. Główną kompozycję obrazu toruńskiego artysta wykonał mniej ekspresyjnie, ale z dużym wyczuciem koloru i formy. Być może artysta uznał ten typ opracowania za najbardziej adekwatny do rangi przedstawienia. Obraz toruński posiada sygnaturę

15 Podobny zestaw pigmentów i wypełniaczy zidentyfikowała Katarzyna Dobrzańska w obrazach Jana Bogumiła Plerscha (1732–1817), który był nadwornym malarzem i dekoratorem Stanisława Augusta Poniatowskiego.

16 Na początku XIX w. pojawiły się w Europie takie pigmenty jak m.in. błękit kobaltowy, zieleń szwajnfurcka, żółcień chromowa i inne.

17 W malarni prowadzonej przez Bacciarellego zestaw używanych pigmentów był dość bogaty, wykraczający poza paletę stosowaną przez Damela. Poza żółcień neapolitańską występowała tam m.in. ziemia zielona, ultramaryna, aury pigment, minia.

18 Biel cynkową jako farbę ze spoiwem olejnym zaczęto produkować na skalę przemysłową we Francji w 1845 r. (Leclair). Wcześniej powszechnie występowała tylko w farbách akwarelowych.

w dolnej części kompozycji. Sygnowanie obrazów nie było jednak normą w tamtym czasie i nie przywiązywano do niej takiej wagi. Zapewne o jej obecności decydowały okoliczności zlecenia obrazów, w tym wymogi zamawiającego. Dzieła takie jak oba obrazy Damela miały przede wszystkim ilustrować ważne wydarzenie historyczne, a więc służyły pewnej misji. W takiej sytuacji oznaczenie autorstwa dzieła mogło schodzić na dalszy plan. W obu dziełach można zaobserwować wszechstronność malarza w stosowaniu odpowiednich środków artystycznych, szczególnie jest to widoczne w tworzeniu tkanki malarskiej – od opracowań gładkich do fakturalnych, ekspresyjnych powierzchni malarskich wykonanych szcetinowym pędzlem, bez zacierania jego śladów. Malarz znany był ze swoich umiejętności różnicowania sposobu malowania¹⁹.

Można wysunąć ostrożną hipotezę, że obraz z Muzeum Narodowego w Warszawie, a więc ten bez sygnatury, był prawdopodobnie autorską repliką obrazu toruńskiego. Świadczyć o tym mogą ślady przepróchy w partiach głów postaci na obrazie warszawskim, których nie można zaobserwować na obiekcie z toruńskiego muzeum. W obu obrazach występują partie namalowane bardziej gładko lub fakturalnie, ale dzieła różnią się lokalizacją poszczególnych sposobów opracowania malarskiego. Jednak każdy z tych rodzajów kształtowania materii malarskiej znajduje potwierdzenie w pozostałej twórczości artysty. Obraz toruński wydaje się być zniszczony w procesie konserwatorskim albo niedokończony. Na uwagę zasługują elementy wyposażenia postaci władców oraz ich koni w formie orderów i symbolicznych emblematów, które być może zostały dodane nieco później w celu podniesienia rangi historycznego wydarzenia.

W przypadku obu badanych obrazów można zauważyć oszczędność w zastosowanych materiałach barwnych, która może wynikać z peryferyjności warsztatu i ograniczonego dostępu artysty do cennych pigmentów powszechnie występujących np. w malarni na zamku królewskim w Warszawie, czy nowych pigmentów pojawiających się na początku XIX w. na zachodzie Europy.

Podziękowania

Składam gorące podziękowania Pani kustosz Tamary Richter, kierownik Magazynu Malarstwa, oraz Pani

Annie Mistewicz, głównej konserwator z Muzeum Narodowego w Warszawie, za umożliwienie przeprowadzenia badań. Natomiast Pani mgr Alinie Targowskiej, głównej konserwator Muzeum Okręgowego w Toruniu, a także Pani mgr Annie Kroplewskiej-Gajewskiej, kustosz w Muzeum Okręgowym w Toruniu, dziękuję za życzliwą współpracę w trakcie badań realizowanych przy tytułowych obrazach.

BIBLIOGRAFIA

- Basiul, E., Cupa, A. (2006). Metody analizy mikropróbek polichromii w badaniach konserwatorskich XVII-wiecznej chrzcielnicy z kościoła pw. św. Jadwigi Śląskiej w Rybnicy Leśnej. W: G. Śliwiński i in. (red.), *Techniki analityczne w konserwacji zabytków, seminarium i warsztaty* (s. 102–106). Gdańsk: Wydawnictwo Instytutu Maszyn Przepływowych PAN im. R. Szwalskiego.
- Basiul, E., Cupa, A., Rogóż, J., Rozpłoch, F., Szroeder, P. (2007). Współczesne techniki analityczne w badaniach technologicznych zabytków na przykładzie gotyckiego ołtarza z Katedry we Włocławku. W: J. Olszewska-Świętlik (red.), *Badania technologii i technik malarskich, konserwacja dzieł sztuki, kopia. Księga pamiątkowa z okazji jubileuszu 50-lecia pracy dedykowana prof. dr. art. kons. Józefowi Flikowi* (s. 128–141). Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Bouvier [Pierre Louis] – M.B.L. (1828). *Bouvier's vollständige Anweisung zur Ölmalerei für Künstler und Kunstfreunde. Aus dem Französischen übersetzt von Dr. C.F. Prange. Nebst einem Anhang über die geheimnisvolle Kunst, alte Gemälde zu restauriren. Mit sieben Kupfertafeln.* Halle: Bei Hemmerde und Schwetschke.
- Brochwicz, Z., Wiśniewska, E. (1987). Właściwości witiolu cynkowego jako środka sykatywującego spoiwa olejne w świetle starych traktatów i badań własnych. *Acta Universitatis Nicolai Copernici. Nauki Humanistyczno-Społeczne. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo*, 11 (161), 47–64.
- Dmowska, R. (2020). Bacciarelli czy Malarnia? Studium budowy technicznej portretów rodziców króla Stanisława Augusta ze zbiorów Zamku Królewskiego w Warszawie i Łazienek Królewskich. *Kronika Zamkowa: Roczniki*, 7, 179–203.
- Dobrzańska, K. (2021). Konserwacja dwóch obrazów ołtarzowych, przypisywanych Janowi Bogumiłowi Plerschowi (1732–1817) z kościoła pod wezwaniem Świętej Marii Magdaleny w Sernikach, przekazanych do kolekcji muzeum Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. *Wiadomości Konserwatorskie Województwa Lubelskiego*, 23, 244–256.
- Doerner, M. (1975). *Materiały malarskie i ich zastosowanie. Nowe opracowanie: Toni Roth, Richard Jacobi.* Warszawa: Wydawnictwo Arkady.
- Kroplewska-Gajewska, A. (2018). *Galeria malarstwa i rzeźby polskiej od końca XVIII wieku do początku XXI wieku w Muzeum Okręgowym w Toruniu.* Toruń: Muzeum Okręgowe w Toruniu.

¹⁹ Potwierdzeniem tego faktu są odmiennie pod względem faktury malarskiej opracowane autoportrety malarza, znajdujące się w Muzeum Narodowym w Warszawie.

- Mirowska, E., Poksińska, M., Rouba, B., Wiśniewska, I. (1992). *Identyfikacja podobraz i spoiw malarskich w zabytkowych dziełach sztuki*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Pinna, D., Galeotti, M., Macceo, R. (red.). (2012). *Współczesne metody badań obrazów sztalugowych. Podręcznik konserwatora-restauratora*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Rogóż, J. (2006). Metody badań nieniszczących w konserwacji. W: G. Śliwiński i in. (red.), *Techniki analityczne w konserwacji zabytków, seminarium i warsztaty* (s. 62-72). Gdańsk: Wydawnictwo Instytutu Maszyn Przepływowych PAN im. R. Szwalskiego.
- Rogóż, J. (2009). *Zastosowanie technik nieniszczących w badaniach konserwatorskich malowideł ściennych*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Rudniewski, P. (1995). *Pigmenty i ich identyfikacja*. Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych.
- Szpor, J. (1991). *Michałowski nieznany*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Ślesiński, W. (1969). Na czym i czym malowano w dobie romantyzmu w Krakowie. *Ochrona Zabytków*, 22(2), 117-130.
- Ślesiński, W. (1970). Kilka uwag o wkładzie pierwszej połowy XIX wieku do technik malarskich. *Ochrona Zabytków*, 23/4 (91), 279-284.
- Ślesiński, W. (1984). *Techniki malarskie. Spoiwa organiczne*. Warszawa: Wydawnictwo Arkady.
- Targowska, A. (1989). *Karta konserwatorska obrazu Jana Damela pt. Spotkanie Jana III Sobieskiego z cesarzem Leopoldem pod Wiedniem* (b.d.). (nr kartoteki: 125) Muzeum Okręgowe w Toruniu, Toruń.
- Wachowiak, M., Trykowski, G. (2016). Badania składu pierwiastkowego zapraw dziewiętnastowiecznych obrazów – nowe możliwości wspomaganie datowania i atrybucji na podstawie nieinwazyjnych badań in situ z wykorzystaniem przenośnego spektrometru XRF. *Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo*, 47, 333-355.
- Wysokińska, A. (2016). *Utworzenie wzorcowej bazy obrazów cyfrowych pigmentów i barwników dla potrzeb analitycznych fluorescencji wzbudzonej ultrafioletem oraz techniki kolorowej podczerwieni*. Praca magisterska wykonana pod kier. dr. hab. J. Rogóża, prof. UMK, Wydział Sztuk Pięknych UMK, mps, Toruń.

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>

Kryteria prezentacji wystaw archeologicznych w celu kształtowania wrażliwości poznawczej w kontekście prehistorii

Criteria for presenting archaeological exhibitions in order to shape cognitive sensitivity in the context of prehistory

Abstrakt: Wystawy archeologiczne od dawna stanowią kluczową metodę popularyzacji dziedzictwa kulturowego, pełniąc ważną rolę w upowszechnianiu kultury i historii regionu. We współczesnym świecie wizualna atrakcyjność (grafika, zdjęcia, filmy, animacje, gry, aplikacje) nie powinna dominować w ekspozycji archeologicznej, lecz pełnić rolę elementu wspierającego i uzupełniającego wystawę. Artykuł przedstawia spostrzeżenia dotyczące współczesnych wymogów prezentacji najstarszych dziejów człowieka, szczególnie w kontekście nowych technologii komunikacyjnych wykorzystywanych w tworzeniu wystaw archeologicznych, na przykładzie Muzeum Okręgowego w Toruniu. Postawiono pytanie, w jakim stopniu muzea mogą wykorzystać nowe technologie, nie zakłócając wrażliwości poznawczej odbiorców.

Słowa kluczowe: dziedzictwo archeologiczne, nowe technologie, media, muzeum, wystawa archeologiczna, prehistoria, Toruń

Abstract: Archaeological exhibitions have long been a key method of promoting cultural heritage, playing an important role in disseminating the culture and history of a region. In today's world, visual appeal (graphics, photographs, films, animations, games, applications) should not dominate archaeological exhibitions, but rather serve as a supporting and complementary element. The article presents observations on the contemporary requirements for presenting the earliest history of humankind, particularly in the context of new communication technologies used in the creation of archaeological exhibitions, using the example of the Regional Museum in Toruń. The question is raised as to what extent museums can use new technologies without disrupting the cognitive sensitivity of their audience.

Keywords: archaeological heritage, new technologies, media, museum, archaeological exhibition, prehistory, Toruń

Wstęp

Stałe wystawy archeologiczne wciąż pozostają jedną z kluczowych metod popularyzacji wiedzy o przeszłości, odgrywając szczególnie ważną rolę w propagowaniu dziedzictwa kulturowego na poziomie regionalnym. Takie wystawy muszą stawiać na atrakcyjną prezentację treści oraz angażować publiczność za pomocą różnych metod. Aby przyciągnąć uwagę zwiedzających, wystawa nie powinna ograniczać się jedynie do tradycyjnych elementów, takich jak eksponaty materialne, ilustracje i fotografie, choć pozostają one istotnym elementem. Wystawy powinny również wykorzystywać elementy multimedialne, takie jak filmy, animacje, interaktywne gry i aplikacje cyfrowe zarówno w formie tradycyjnego ekranu, jak i rozszerzonej rzeczywistości. Z drugiej strony, elementy te powinny wspierać i wzmacniać tradycyjne komponenty wystawy archeologicznej, a nie dominować nad nimi.

Niniejszy artykuł¹ stanowi wstępną analizę wymogów prezentacyjnych, stosowanych do przedstawiania najwcześniejszych okresów dziejów ludzkości w kontekście nowych mediów i technologii komunikacyjnych wykorzystywanych w tworzeniu wystaw archeologicznych, na przykładzie Muzeum Okręgowego w Toruniu. Interesuje nas również odpowiedź na pytanie, w jakim stopniu muzea mogą wykorzystywać nowe technologie, nie zakłócając wrażliwości poznawczej swoich zwiedzających.

Wystawy archeologiczne

Sposoby prezentacji zabytków archeologicznych oraz forma wystaw zmieniały się wraz z rozwojem archeologii, muzealnictwa oraz technologii (Malinowski, 1958; Jaskanis, 1991; Konopka, 1991; Czopek, 2000, 2016; Abłamowicz, 2010). W XX w. metody prezentacji eksponatów archeologicznych były inne niż dzisiaj. Ówczesna forma ekspozycji była atrakcyjna, choć opowiadała o przedmiotach, obiektach i świecie naszych przodków w sposób „mniej technologiczny”. Niektóre z tych wystaw pozostają nadal doskonałym przykładem harmonijnego połączenia treści i formy, o czym warto pamiętać.

Lokalne muzea, w zależności od warunków finansowych, przestrzennych i kompetencji kadr, podejmują różne wysiłki w celu przybliżenia odległej historii

człowieka. Przykładem takiej placówki jest Muzeum Okręgowe w Toruniu (dalej MOT), które należy do grona najstarszych muzeów w Polsce. Zbiory archeologiczne, mające kluczowe znaczenie dla badań nad historią regionu, gromadzone są w powyższej instytucji od ponad 160 lat. Muzeum to jest również placówką wielodziałową, obejmującą różnorodne działy poświęcone m.in. archeologii, historii i sztuce. Od momentu jej powstania, pracownicy zajmujący się najstarszymi dziejami człowieka, od epoki kamienia po średniowiecze, skupiali się nie tylko na działalności naukowo-badawczej. Zaangażowani byli również w promocję dziedzictwa archeologicznego regionu, organizując wydarzenia edukacyjne oraz przygotowując publikacje i wystawy o charakterze stałym lub czasowym. Wystawy stałe, w odróżnieniu od wystaw czasowych, wymagają od kuratora/autora kompleksowego podejścia, zarówno na etapie tworzenia koncepcji i scenariusza, jak i wyboru obiektów przeznaczonych na ekspozycję. W przypadku wystaw czasowych kurator może skoncentrować się na wyborze jednego tematu lub zagadnienia, które zamierza opracować na potrzeby ekspozycji. Ten typ wystaw jest dostępny w określonych ramach czasowych. Ekspozycja stała jest udostępniona przez dłuższy czas i prezentuje (z reguły) najważniejsze zabytki, przechowywane pod opieką danej instytucji. Wystawy stałe prezentują często historię regionu, budynku, konkretnej osoby lub dotyczą kolekcji malarstwa i rzeźby, kultur pozaeuropejskich lub innych tematów związanych z gromadzonymi zbiorami. W przypadku archeologii prezentowane są ślady osadnictwa z uwzględnieniem wielu innych kwestii związanych z rozwojem technologicznym, kulturowym i gospodarczym społeczności reprezentujących różne kultury archeologiczne.

Wystawa jest przekazem, komunikatem, formą transmisji pewnego zespołu informacji (Konopka, 1991, s. 252). W swojej publikacji Jerzy Świecimski przedstawia wystawę muzealną jako: „szczególnego rodzaju typ utworu kulturowego, łączącego w swej strukturze elementy architektury, plastyki i języka, utwór podporządkowany określonej funkcji i adresowany do określonych rodzajów odbioru” (Świecimski, 1992, s. 55). Tak rozumiany utwór wystawowy składa się z wielu elementów. Są nimi: eksponaty, czyli przedmioty materialne, które są wartościowe poznawczo i autentyczne, zobrazowania, które mogą być użyte w wymiarze przestrzenno-kolorystycznym lub na płaszczyźnie treściowej. Wystawę buduje także „sprzęt wystawowy”

¹ Artykuł stanowi rozszerzoną wersję referatu pt. *An exploration of presentational requirements for archaeological exhibitions with the aim of shaping cognitive sensibilities in prehistoric knowledge* (autorzy: dr Beata Bielińska-Majewska, dr Jakub Majewski) wygłoszonego na międzynarodowej konferencji w Rzymie (2024) – 30th EAA (European Association of Archaeologists) Annual Meeting in Roma, Italy (28–31 August).

(np. gabloty, oświetlenie) oraz elementy architektury wystawowej, przestrzeni wykorzystanej w celach ekspozycyjnych (Świecimski, 1992).

W niniejszej publikacji nie sposób omówić charakteru i zakresu tematycznego wszystkich wystaw archeologicznych, prezentowanych w MOT, dlatego poniżej wspomniane zostaną jedynie niektóre z nich. Na wybranych przykładach będzie można prześledzić, jakich środków i narzędzi używano do tworzenia wystaw archeologicznych oraz jak rozwijał się sposób prezentacji i forma ekspozycji, opowiadającej o działalności człowieka na przestrzeni wieków (od paleolitu do średniowiecza).

Pierwsza wystawa archeologiczna po II wojnie światowej o charakterze dydaktycznym, którą udostępniono na początku lat 50. XX w., miała na celu edukację i popularyzację wiedzy o przeszłości regionu. Początkowo ekspozycja zajmowała jedną salę w piwnicach Ratusza Staromiejskiego w Toruniu (Ilustrowany Kurier Polski, 1951; Kuszewski, 1962; Woźniak, 1996; Ziemełwska, 2011; Uziembło, Wawrzykowska 2011; Bielińska-Majewska, 2020). W 1953 r., w związku z otrzymaniem drugiego pomieszczenia, wystawę zreorganizowano, zwiększając liczbę ekspozycji i wzbogacając ekspozycję m.in. o tablice informacyjne, modele i fotografie, co pozwoliło na rozbudowanie proponowanych treści merytorycznych (ryc. 1: A, B; ryc. 2: A, B). W 1955 r. zorganizowano kolejną wystawę archeologiczną, która prezentowała najnowsze wyniki badań archeologicznych ośrodka toruńskiego oraz publikacje dotyczące zbiorów (Kuszewski, 1962; Ziemełwska, 1955, 1956; Uziembło, Wawrzykowska, 2011). Wystawę systematycznie uzupełniano o obiekty archeologiczne, pozyskane z badań przeprowadzonych przez ówczesnych archeologów, co pozwoliło na poszerzenie wiedzy o najstarsze dzieje regionu (ryc. 1: C, D). W latach 50. XX w. zdarzało się, że zabytki archeologiczne uzupełniały inne ekspozycje, organizowane wówczas w MOT. Jako przykład można podać wystawę pt. „Ceramika – techniki produkcji”, otwartą w 1953 r. w ówczesnym Muzeum Pomorskim w Toruniu, na której znalazły się wybrane zabytki archeologiczne (ryc. 3: A, B, C, D). Jak pisała Halina Załęska: „Ekspozycje z zakresu archeologii polskiej przygotował na wystawę kustosz Działu Archeologicznego Muzeum Pomorskiego w Toruniu mgr Bonifacy Ziemełwska” (Załęska, 1954, s. 11). Warto przypomnieć, że po przeprowadzeniu prac konserwatorsko-remontowych Ratusza Staromiejskiego w Toruniu, które rozpoczęły

się w 2. poł. lat 50. XX w., na lokalizację planowanej stałej ekspozycji archeologicznej wytypowano jedną z gotyckich piwnic tegoż budynku. Ekspozycja miała być udostępniona w 1962 r. (Ilustrowany Kurier Polski, 1962; ryc. 2: C). Ostatecznie zamierzenia tego nie udało się zrealizować.

W 2. poł. lat 60. XX w., przy znaczącym wsparciu licznych osób i instytucji, pozyskano na potrzeby Działu Archeologii MOT zespół zabytkowych budynków, zlokalizowanych przy ul. Ciasnej. Po zakończeniu prac remontowych i przystosowawczych, zbiory archeologiczne, dotychczas magazynowane w innych miejscach, zostały przeniesione do nowo przygotowanych powierzchni, co poprawiło warunki ich przechowywania oraz umożliwiło prezentację zbiorów archeologicznych. W latach 70. i 80. XX w. stałe wystawy archeologiczne, takie jak „Zapisane w ziemi” oraz „Najstarsze osadnictwo Torunia i okolic”, w miarę rozwoju muzealnictwa, samego muzeum i metod prezentacji obiektów, zawierały tablice informacyjne, ryciny oraz rekonstrukcje, co znacząco wzbogacało i uzupełniało ekspozycję archeologiczną, czyniąc ją bardziej atrakcyjną w porównaniu do wcześniejszych form oprawy plastycznej i prezentacji zabytków archeologicznych (ryc. 4: A, B, C, D).

Ostatnia stała ekspozycja archeologiczna pt. „Odkrywanie przeszłości” w MOT była dostępna dla zwiedzających w latach 1999–2010 i stanowiła istotny element oferty muzeum w tym okresie (ryc. 5: A, B, C, D). Mimo braku elementów multimedialnych, wystawa cieszyła się dużym zainteresowaniem, o czym świadczyła wysoka liczba odwiedzających, obejmujących uczniów szkół podstawowych, ponadpodstawowych oraz studentów uczelni wyższych. Wystawa przedstawiała pradzieje regionu od ok. XI tysiąclecia p.n.e. do poł. XIII w. Na ekspozycji udostępniono zwiedzającym zabytki archeologiczne, pochodzące ze zbiorów MOT, które odkryto w granicach ziemi chełmińskiej, dobrzyńskiej, południowej części Pomorza Gdańskiego, Pałuk i północnych Kujaw (Wawrzykowska, 2000). Aranżację plastyczną wzbogacano o takie elementy jak modele, manekiny, ilustracje i rekonstrukcje. Wystawa otrzymała również wyróżnienie w kategorii wystaw archeologicznych w ogólnopolskim konkursie Muzealne Wydarzenie Roku Sybilla (Wawrzykowska, 2000, s. 209).

Poza wystawami o charakterze stałym, MOT organizowało także różne ekspozycje czasowe o tematyce archeologicznej (Ziemełwska, 2011; Uziembło,

Wawrzykowska, 2011; Bielińska-Majewska, 2020). Prezentowano na nich zarówno wyniki przeprowadzonych badań wykopaliskowych, jak i zagadnienia związane z różnorodną tematyką badawczą, podejmowaną przez pracowników. Część wystaw przybliżała także działalność naukowo-badawczą i sylwetki określonych archeologów działających w muzeum toruńskim. Większość z nich wymagała również charakterystycznej oprawy plastycznej, co wiązało się ze współpracą z grafikami lub plastykami.

Współczesna ekspozycja archeologiczna, aby skutecznie konkurować o zainteresowanie zwiedzających, nie może ograniczać się jedynie do konwencjonalnych elementów, takich jak eksponaty, ilustracje i fotografie, mimo że te tradycyjne formy nadal mają swoje miejsce w przestrzeni wystawowej. Współczesne wystawy wymagają również elementów multimedialnych, takich jak filmy, animacje, cyfrowe gry interaktywne i aplikacje, wykorzystywane zarówno na tradycyjnych ekranach, jak i w rozszerzonej rzeczywistości. Elementy te, jeśli nie są nadmierne, mogą stymulować ciekawość oraz zachęcać zwiedzających do poszerzenia wiedzy zarówno w kontekście wystawy, jak i poza nią. Poza tym wystawa archeologiczna powinna mieć na celu nie tylko prezentację przedmiotów (zabytków archeologicznych), ale również jej zadaniem powinno być wyjaśnienie, jak te przedmioty funkcjonowały w przeszłości oraz jakie miały znaczenie w kontekście społeczno-kulturowym.

Wykorzystanie multimedii zintegrowanych z ekspozycją archeologiczną stanowi jedno z najtrudniejszych wyzwań dla projektantów i kuratorów, którzy muszą zadbać o zachowanie równowagi między nowoczesnymi technologiami a autentycznością i edukacyjnym charakterem wystawy. Próby wykorzystania wybranych elementów multimedialnych można zaobserwować na wystawie „Toruń i jego historia” w Muzeum Historii Torunia, gdzie technologie wspierają oryginalne eksponaty, wzbogacając narrację i angażując zwiedzających do zapoznania się z proponowaną tematyką. Jednakże, w świetle dynamicznego rozwoju nowych technologii, takich jak rozszerzona rzeczywistość czy interaktywne aplikacje, niektóre z tych elementów mogą okazać się niewystarczające, zwłaszcza w przypadku młodszych zwiedzających, którzy są przyzwyczajeni do bardziej zaawansowanych form multimedialnych.

Po remoncie i likwidacji dotychczasowych wystaw stałych (archeologicznej i historycznej) w Domu Eske-

nów, w 2012 r., MOT udostępniło pierwszą część stałej wystawy historycznej pt. „Toruń i jego historia”, która stanowiła element większego projektu, poświęconego historii miasta (Pietrucka, 2023). Ekspozycja została przygotowana przez pracowników Działu Historii i Dziejów Miasta Torunia MOT, którzy opracowali jej koncepcję merytoryczną oraz scenariusz, uwzględniając ważne wydarzenia w historii Torunia. Narracja skupiła się na historii Torunia, ukazując rozwój miasta na przestrzeni wieków. Na potrzeby powyższej wystawy najwcześniejsze dzieje, obejmujące ślady działalności człowieka od paleolitu do wczesnego średniowiecza, zostały opracowane merytorycznie przez pracowników Działu Archeologii MOT², którzy są również autorami wybranych tekstów obecnych na wystawie. Zauważyć jednak trzeba, że nie jest to stała wystawa archeologiczna, a jedynie wydzielona część archeologiczna, która w skróconej formie opowiada o przeszłości regionu. Archeolodzy nie mieli również wpływu na aranżację plastyczną, wybór gablot, oświetlenia oraz innych elementów wizualnych, wybranych przez organizatorów w tej części ekspozycji. Zgodnie z projektem, zabytki archeologiczne, ułożone w porządku chronologicznym, zostały umieszczone w gablotach i wnękach, w jednym pomieszczeniu na parterze (Wielka Sień, Dom Eskenów), przy wejściu do muzeum (ryc. 6: A, B, C, D). Część archeologiczna, mimo iż udostępnia publiczności jedynie w niewielkim zakresie dziedzictwo archeologiczne regionu, wzbogaca i uzupełnia propozycję historyczną o dzieje przedhistoryczne Torunia i terenów położonych w pobliżu miasta. Nowym rozwiązaniem na przygotowanej ekspozycji historycznej w MOT było wykorzystanie technologii multimedialnych, takich jak telewizja, ekrany i inne elementy, w tym dźwięk i nagraną narrację, które uatrakcyjniają przekaz dotyczący historii Torunia.

Sama wystawa jest nie tylko prezentacją i narzędziem komunikacji z odbiorcą, ale również interpretacją i badaniem konkretnego zagadnienia (Hałasa, 2010). Dlatego też praca kuratorów wystaw, w tym archeologicznych, wymaga profesjonalizmu. W przypadkach, gdy wystawy tworzone są bez współpracy z odpowiednimi specjalistami, może istnieć ryzyko, że przedstawione treści będą zawierać nieaktualne informacje dotyczące konkretnej tematyki. W MOT tematy

2 Koordynatorem i autorem opracowania koncepcji części archeologicznej do wystawy stałej pt. „Toruń i jego historia”, cz. I Prahistoria jest Beata Bielińska-Majewska, natomiast autorami tekstów są: dr Beata Bielińska-Majewska (paleolit, mezolit, neolit, początki epoki brązu), Leszek Kucharski (późne okresy epoki brązu i początki epoki żelaza), dr Ewa Bokinić (czas Cetów i Rzymian), Romualda Uziembło (okres wczesnego średniowiecza).

wystaw archeologicznych były i są wybierane przez archeologa – kuratora wystawy. Do jego zadań należy również opracowanie koncepcji wystawy, stworzenie scenariusza, napisanie tekstów oraz dobór odpowiednich artefaktów. Oddzielną kwestią jest wybór plastyka odpowiedzialnego za artystyczną aranżację wystawy, który ma połączyć wizję archeologa z możliwościami technicznymi i finansowymi MOT.

Dyskusja

Kryteria prezentacji wystaw archeologicznych w celu kształtowania wrażliwości poznawczej są niezwykle istotnym aspektem w procesie edukacyjnym i popularyzacyjnym w przestrzeni muzealnej. Współczesne wystawy archeologiczne mają na celu nie tylko przekazanie wiedzy o przeszłości, ale także rozwijanie zdolności poznawczych i wrażliwości odbiorcy, pobudzając go do chęci poszerzenia wiedzy oraz zapoznania się z dziedzictwem archeologicznym i przedmiotami z przeszłości, funkcjonującymi w kontekście zmian kulturowych i społecznych.

Podczas tworzenia wystaw o tematyce archeologicznej warto zwrócić uwagę na kilka zasad, które mogą wpłynąć na poznawczy odbiór proponowanej tematyki przez zwiedzającego. Jedną z nich jest dostosowanie treści wystawy do poziomu odbiorcy. Użycie przystępnego języka, zrozumiałych tekstów, opisów oraz tłumaczenie wybranych zagadnień powinno być jednym z kluczowych elementów tworzenia wystawy. Kolejnym kryterium jest zobrazowanie zabytków archeologicznych i przedstawienie ich funkcji w przeszłości w kontekście danej epoki. Istotne jest również podkreślenie ich wpływu na rozwój pradawnych społeczności oraz na zmiany, które zaszły pod wpływem konkretnych wynalazków.

Nie bez znaczenia jest także uwzględnienie technologii multimedialnych, które wpływają na kształtowanie wrażliwości poznawczej odbiorców. Projektowanie interaktywnych map, planów, wizualizacji osad, obozowisk czy rozwijających się miast, a także możliwość wirtualnego spaceru, pozwalają na pełnowymiarowe spojrzenie na pradawny świat z innej perspektywy. Poza tym ważnym elementem procesu tworzenia wystawy archeologicznej jest aranżacja przestrzeni, która poprzez zastosowanie odpowiedniego oświetlenia i innych poznawczych elementów buduje i przenosi zwiedzających w klimat danej epoki.

Dopełnieniem wystaw może być również możliwość aktywnego uczestnictwa w proponowanym wy-

darzeniu. W tym celu muzea stosują różne elementy, np. gry edukacyjne lub dotykowe ekrany. Tego typu środki angażują różne zmysły w procesie poznania, które mogą zostać uruchomione podczas zwiedzania. Ważne jest, by powyższe propozycje były dostosowane do wieku odbiorcy uwzględniając jego zdolności i możliwości przyswajania nowych informacji. Jednym z przykładów zaangażowania zwiedzających do poznania historii średniowiecza, jest zaprojektowana w przestrzeni edukacyjnej, na potrzeby wystawy pt. „Toruń i jego historia”, możliwość wirtualnego spaceru po fragmencie średniowiecznego miasta Torunia (ryc. 8: A) i samodzielnego odkrywania dawnego portu (Tomorrow sp. z o.o, 2017; Pietrucka, 2023). Aplikacja, przygotowana przez firmę Tomorrow, jest przykładem wykorzystania nowoczesnych multimedii i immersyjnych technologii projekcyjnych w sposób na tyle prosty, aby sprzęt nadawał się do obsługi przez dowolną grupę wiekową. Wystawa wykorzystuje projekcję dookólną, czyli otaczającą użytkownika: ten więc ogląda trójwymiarową rekonstrukcję średniowiecznego portu w Toruniu na trzech dużych ekranach, przed sobą i po bokach. Choć aplikacja została przygotowana na bazie silnika Unity, a więc teoretycznie mogłaby oferować znacznie bardziej złożone formy interakcji, to wyraźnie widać, że zostały one celowo ograniczone, aby nie sprawiać trudności użytkownikom. W kontekście muzealnym kwestia ta nabiera szczególnego znaczenia, ponieważ odwiedzający napotykający trudności często oczekują wsparcia ze strony personelu, a bardziej złożone formy interakcji mogą prowadzić do jego nadmiernego obciążenia.

Proces tworzenia wystawy jest złożony i czasochłonny. Istotnym etapem tego procesu jest opracowanie materiałów źródłowych, dotyczących obiektów, kultur archeologicznych, środowiska naturalnego oraz innych aspektów związanych z życiem człowieka w przeszłości. Etap ten realizowany jest przez specjalistów w danej dziedzinie, którzy uwzględniają aktualną wiedzę opartą na badaniach naukowych oraz dostępnych, potwierdzonych informacjach. W ostatecznej formie przekazu, przeznaczonego dla zwiedzających, kluczowa jest współpraca ekspertów, mająca na celu stworzenie materiału jasnego i zrozumiałego. Należy również zadbać o precyzyjny dobór języka oraz formę narracji, która ma towarzyszyć odbiorcy. Współcześnie na wystawach archeologicznych powszechnie stosuje się tablice informacyjne, umożliwiające samodzielne przyswajanie wiedzy przez zwiedzających.

Zjawiskiem, które staje się coraz bardziej popularne, jest wykorzystanie narracji dźwiękowej, odtwarzanej w określonych punktach wystawy. Narracja ta może przybierać formę odtwarzanego tekstu lub postaci mówiącej, której głos (a niekiedy także obraz) kierowany jest bezpośrednio do zwiedzającego. Wybór tematu, obiektów oraz opracowanie treści na potrzeby wystawy zależy od wielu czynników, w tym dostępnych zasobów finansowych oraz wyzwań technologicznych konkretnych instytucji. Innowacyjne rozwiązania technologiczne mogą znacząco wzbogacić walory wizualne wystawy, jak ma to miejsce na nowej stałej ekspozycji archeologicznej w Muzeum Archeologicznym i Rezerwacie „Krzemionki”, którą udostępniono w 2021 r. Zwiedzający posiadają określoną wrażliwość, rozwijaną w wyniku doświadczeń życiowych. Proces poznawczy, który zachodzi podczas zwiedzania, zależy od wielu czynników, takich jak uwaga, percepcja oraz wcześniej zdobyta wiedza i doświadczenia. Osoba zwiedzająca, zainteresowana tematyką wystawy, ma również zdolność przetwarzania informacji oraz łączenia różnych elementów w spójną całość.

Warunki przestrzenne i techniczne kształtują podstawowe aspekty wystawy, czyli wybór tematu oraz sposób jej prezentacji (Konopka, 1991). Przestrzeń stanowi zatem kluczowy element procesu tworzenia wystawy. Może występować w różnych formach, zarówno fizycznych, jak i wirtualnych, co ma wpływ na doświadczenie poznawcze odbiorców. W tradycyjnym podejściu przyjmuje to formę sali wystawowej, stanowiącej ograniczoną przestrzeń, w której zaprezentowany zostaje określony temat oraz zbiór obiektów związanych z danym okresem (ryc. 1; 2: A, B; 4; 5; 6; 7). Może to być pojedyncza sala lub zespół pomieszczeń, w których ekspozyty prezentowane są w porządku chronologicznym, obejmującym okres od najdawniejszych czasów po współczesność. Alternatywnie, prezentacja może przybrać formę wystawy planszowej zlokalizowanej w przestrzeni publicznej.

Nowe możliwości technologiczne, rozwijające się i udoskonalane zwłaszcza w ostatnich latach, wykorzystywane są podczas badań wykopaliskowych, dokumentacyjnych i analitycznych. Wybór i zastosowanie cyfrowych narzędzi i technologii, coraz częściej użyte zostaje również na wystawach archeologicznych, kształtując nowe metody popularyzacji (Stobiecka, 2020). W rzeczywistości XXI w. nasze wystawy nie muszą być już wyłącznie materialne – mogą również przyjmować formę wirtualną. Wirtualna wystawa może bądź to

stanowić wspomagający element w kontekście szerszej materialnej wystawy, bądź też może funkcjonować jako samodzielna, całkowicie wirtualna forma dostępna w muzeum lub zupełnie poza nim. Wirtualne elementy wystawy, oparte na grafice cyfrowej, mogą przybierać różne formy: po pierwsze, mogą być interaktywne lub nie; po drugie zaś, mogą wykorzystywać standardowy płaski ekran, projekcję ścienną, zestawy okularowe do rzeczywistości wirtualnej (ang. *virtual reality*, VR) lub też elementy mieszanej rzeczywistości (ang. *mixed reality*, MR), np. kody QR, które po odczytaniu przez kamerę telefonu komórkowego, wyświetlą na jego ekranie dodatkowe informacje. Wspomniane elementy występują w różnych skalach, od bardzo małych, obejmujących tylko markery do użycia z telefonem, poprzez stanowiska odpowiadające wielkością gablocie muzealnej, aż wreszcie mogą obejmować przestrzeń całego pomieszczenia. Również w tym przypadku będą występować różne skale – o ile wystawa używająca ekranów ściennych lub projekcji, jak omawiana wcześniej rekonstrukcja średniowiecznego Torunia, będzie zajmowała zaledwie kilka metrów kwadratowych, o tyle stanowiska do okularów VR, paradoksalnie, mogą wymagać znacznie więcej miejsca, jeżeli odtwarzana w okularach aplikacja będzie wykrywać ruch użytkownika. Przykładem może być wystawa pt. „Lascaux International Exhibition”, która łączy materialne rekonstrukcje części jaskini Lascaux z technologią rzeczywistości wirtualnej (ryc. 8: B), umożliwiając dostęp do pełniejszej, choć niematerialnej, cyfrowej rekonstrukcji jaskini (Retout, 2018). Innym, równie wymagającym pod względem przestrzeni przykładem jest rekonstrukcja maltańskiej megalitycznej świątyni Mnajdra (ryc. 8: C; Flynn, 2012).

Co ważne, wirtualna wystawa może funkcjonować poza murami muzeum, umożliwiając dostęp online lub poprzez pobieranie aplikacji. Taka wystawa może więc dotrzeć do znacznie szerszej publiczności, choć należy zaznaczyć, że w takim przypadku organizator nie może aktywnie wspierać widzów w procesie interpretacji. Nowoczesne technologie wspomagają efekty poznawcze, umożliwiając pogłębienie wizualizacji odległych lub całkowicie niedostępnych światów. Przykładem takiej wystawy jest wirtualna wystawa archeologiczna w Bylanach w Czechach (ryc. 9: A; Květina, Unger, Vavrečka, 2015). Inna, choć uboższa w warstwie informacyjnej, natomiast bardziej zaawansowana wizualnie, to aplikacja VR *The Dawn of Art* (2020), dostępna bezpłatnie na platformie Steam (ryc. 9: B).

Aplikacja zabiera użytkownika na wycieczkę po francuskiej jaskini Chauvet, umożliwiając mu obejrzenie tamtejszej sztuki naskalnej. Aplikacja, prezentując wirtualnie odtworzone na bazie zdjęć wnętrza jaskini, wzbogaca wycieczkę, wykorzystując efekty specjalne oraz narrację omawiającą przedstawione dzieła sztuki oraz ich kontekst. Co ciekawe, prawdziwa jaskinia Chauvet jest niedostępna dla publiczności. Podobnie jak w przypadku jaskini Lascaux – i z podobnych względów konserwatorskich – dla zwiedzających przygotowano osobną, fizyczną rekonstrukcję, czyli faksymile jaskini: Caverne du Pont-d'Arc (Grotte Chauvet 2). Oznacza to, że publiczność zawsze będzie obcować z jaskinią Chauvet wyłącznie w formie rekonstrukcji – do wyboru pozostaje jedynie wersja fizyczna lub cyfrowa.

Niezależnie od tego, czy elementy wirtualne stanowią część szerszej, wieloformatowej wystawy, czy też funkcjonują jako całkowicie niezależna ekspozycja – przynoszą one znaczące korzyści. Po pierwsze, umożliwiają cyfrowy dostęp do wizualizacji wielu artefaktów w kompaktowej przestrzeni – jedna aplikacja lub stacja wyświetlająca pozwala na łatwe grupowanie artefaktów z określonego stanowiska archeologicznego lub porównywanie różnych obiektów. Po drugie, pozwalają na zdalne „udostępnianie” artefaktów – jak w przypadku artefaktów z Bylan, które mogą być zdalnie badane przez innych badaczy, którzy mogą je oglądać, obracać i powiększać na ekranie (Květina, Unger, Vavrečka, 2015). Tego rodzaju wirtualna inspekcja oczywiście nie może być porównana z bogactwem metod badawczych, jakie można zastosować wobec oryginalnego artefaktu, niemniej pozostaje użyteczna w początkowej fazie badań, zwłaszcza w celach porównawczych. Co ważne, na obrazach i nagraniach zeskanowanych artefaktów można zastosować metody analizy obrazu, oparte na wykorzystaniu sztucznej inteligencji. Oznacza to, iż w przyszłości badacze będą mogli takie narzędzia wykorzystać w celu przeprowadzenia precyzyjnej i szybkiej analizy porównawczej, wskazującej podobieństwa i różnice między wybranymi artefaktami z całego świata. Taka zaś analiza mogłaby być zgoła nierealna w przypadku materialnych artefaktów, ze względu na wysokie koszty związane ze zgromadzeniem ich w jednym miejscu – koszty wypożyczenia, transportu, ubezpieczenia itd.

Kolejną ważną kwestią jest to, że wirtualne wystawy pozwalają na pełniejszą rekonstrukcję nie tylko materialnych, ale również niematerialnych aspektów

dziedzictwa kulturowego (Majewski, 2018b). Obecnie trudno znaleźć przykłady zastosowania takich rozwiązań w muzeach. Istnieje natomiast wiele przykładów ogólnodostępnych gier i aplikacji cyfrowych, które podejmują się mniej lub bardziej udanej cyfrowej rekonstrukcji niematerialnych elementów związanych z dziedzictwem (Champion, 2015; Majewski, 2018a; Majewski, 2018b; Bieleńska-Majewska, Majewski, 2023). Cyfrowa rekonstrukcja opiera się na źródłach pierwotnych i wtórnych, dostępnych danych oraz wynikach badań interdyscyplinarnych. Kluczowa jest również zdolność rekonstruktora do interpretowania tych informacji, wyciągania wniosków z badań i formułowania hipotez. W idealnym przypadku każda rekonstrukcja traktowana byłaby jako praca w toku, podlegająca zmianom w razie nowych odkryć, a w ramach jednej ekspozycji mogłyby być przedstawione różne interpretacje. Aspekt zaznaczania hipotetyczności rekonstrukcji oraz możliwości istnienia alternatywnych wersji jest tym bardziej istotny, że wraz z rozwojem technologii, cyfrowe rekonstrukcje coraz bardziej zbliżają się wizualnie do poziomu fotorealizmu. Taka wizualna „rzeczywistość” może jednak wywoływać u odbiorców złudzenie, że mają do czynienia nie z jedną z możliwych prób odtworzenia, lecz z realnym obrazem dawnej rzeczywistości.

Wirtualne wystawy wiążą się również z pewnymi wyzwaniem. Muzeum to przede wszystkim miejsce, do którego przychodzimy nie tylko po to, by podziwiać materialne ślady przeszłości, ale także, aby zapoznać się ze sposobami ich interpretacji kulturowo-chronologicznej. Nawet jeśli eksponaty muzealne są pieczołowicie chronione w gablotach przed bezpośrednim dotykiem, to jednak cenimy sobie kontakt „na żywo” choćby i przez szkło. Co więcej, muzea wręcz stawiają na pierwszym miejscu nawet bardzo zniszczone, ale autentyczne artefakty, podczas gdy znacznie przecież bardziej atrakcyjne wizualnie rekonstrukcje i kopie pełnią jedynie funkcje pomocnicze. Z tych przyczyn niektóre muzea wprost odrzucają propozycje wirtualnych rekonstrukcji, uważając takowe za zbędne lub wręcz niepożądane. Drugim wyzwaniem jest kwestia kosztów: aplikacje wirtualne muszą być zaprojektowane i wykonane na zamówienie, a do tego wymagają dedykowanego sprzętu, który musi najpierw zostać zakupiony, następnie utrzymywany i, w razie potrzeby, naprawiany w celu utrzymywania wystawy w pełnej sprawności. Trzecim wyzwaniem jest logistyka: jak wskazano wcześniej, wirtualne wystawy, mimo iż

służą prezentacji cyfrowych, niematerialnych obiektów i scen, jednak wymagają określonej przestrzeni fizycznej. Przykładowo, jedna stacja VR będzie wymagała co najmniej 2x2 metry przestrzeni, aby umożliwić, użytkownikowi stojącemu pośrodku, swobodne poruszanie rękoma bez ryzyka uderzenia w ścianę lub w osoby postronne. Jedna stacja VR będzie oczywiście użytkowana w dowolnym momencie tylko przez jednego zwiedzającego, który będzie ją „blokował” przez kilka czy kilkanaście minut wymaganych, aby „zwiedzić” wirtualną wystawę. Co więcej, im lepsza jakościowo jest wirtualna wystawa, tym większe ryzyko, że oglądający zanurzy się w niej na dłużej, a będąc odcięty od otoczenia przez okulary, nie będzie nawet świadomy innych gości czekających na dostęp. Krótko mówiąc, im bogatsze elementy multimedialne, tym więcej stanowisk dostępu będzie musiało muzeum zorganizować w celu zwiększenia przepustowości; to jednak znacząco zwiększy koszty sprzętu oraz zapotrzebowanie na przestrzeń. Takie stanowiska będą wymagały również nadzoru personelu w celu zapobiegania uszkodzeniom, a także regularnej konserwacji – w tym sterylizacji wewnętrznych części twarzowych zestawów VR. Intensywnie użytkowany sprzęt będzie wymagał regularnej wymiany, zwłaszcza w przypadku zastosowania okularów z przewodowym połączeniem z komputerem. W takim przypadku, kable łączące urządzenie będą narażone na uszkodzenia mechaniczne związane z intensywnym użytkowaniem, co będzie prowadzić do konieczności wymiany.

Ostatni problem wirtualnych rekonstrukcji może wydawać się wręcz paradoksalny: choć nawet najstarszy artefakt, liczący tysiące lat, pozostaje niezmiennie aktualny, a z biegiem czasu zyskuje na wartości, to wirtualna rekonstrukcja stworzona przy użyciu najnowszej technologii starzeje się błyskawicznie. Ze względu bowiem na rozwój technologii, dający stały wzrost jakości wizualnej i poziomu szczegółowości, przydatność typowej wirtualnej rekonstrukcji można szacować na zaledwie kilka, a maksymalnie kilkanaście lat. Nie oznacza to, iż po tym czasie będzie konieczne usunięcie takiej wystawy – w wielu muzeach starsze wirtualne wystawy wciąż pozostają w użytku. Problem pojawia się wtedy, gdy zwiedzający, oglądając przykładowo wirtualną rekonstrukcję bydgoskiego zamku dostępną w Muzeum Okręgowym w Bydgoszczy (ryc. 10: A; Weckwerth, 2006), zobaczy coś co, w każdym aspekcie warstwy wizualnej będzie ustępować analogicznym rekonstrukcjom obecnym w ogólnodostęp-

nych grach cyfrowych, jak np. czeskich grach *Kingdom Come: Deliverance* (2018) oraz *Kingdom Come: Deliverance II* (2025) (ryc. 10: B; Grantham, 2025).

Podsumowanie

Wystawy archeologiczne mają na celu nie tylko przyciągnięcie uwagi zwiedzających poprzez przedstawienie najstarszych dziejów człowieka, ale także dążą do uwrażliwienia społeczeństwa na konieczność poszanowania, zachowania i ochrony dziedzictwa archeologicznego. Na przykładzie wystaw archeologicznych tworzonych i udostępnianych zwiedzającym w MOT, ukazana została w zarysie problematyka wystawienia archeologicznego, związanego z dziedzictwem archeologicznym, jak również złożoność procesu tworzenia ekspozycji dotyczących omawianej tematyki. Sposoby prezentacji zabytków archeologicznych oraz formy wystaw zmieniały się na przestrzeni lat. Kształtowały się także kryteria, które wpisywały się w panujące w danym czasie tendencje wystawiennicze oraz możliwości techniczne.

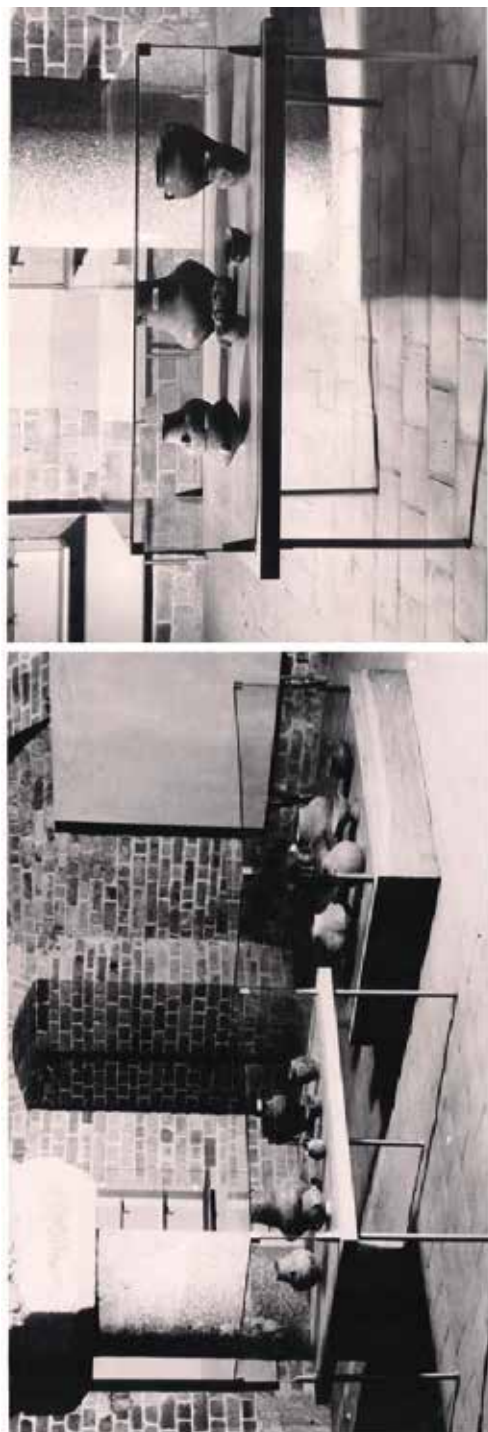
Muzea odgrywają kluczową rolę w propagowaniu zasobów archeologicznych regionu. Prezentowanie najstarszych kultur archeologicznych oraz wyjaśnianie funkcji przedmiotów wytworzonych przez człowieka jest istotnym elementem procesu zdobywania wiedzy oraz zrozumienia naszej przeszłości w kontekście zmieniających się procesów społeczno-kulturowych. Nowoczesne technologie multimedialne stanowią cenne narzędzie w interpretacji i wizualizacji wybranych aspektów życia naszych przodków. Obraz, w tym technologie takie jak hologramy, może stanowić pewnego rodzaju „film o przeszłości”, który oddziałuje na wyobraźnię zwiedzających.

Technologie cyfrowe, mimo licznych zalet, niosą ze sobą również pewne trudności. Pomimo kilku dekad rozwoju grafiki komputerowej i prób jej wykorzystania w rekonstrukcjach cyfrowych na potrzeby popularyzacji dziedzictwa, integracja elementów cyfrowych w muzeach nadal stanowi wyzwanie. Tylko nieliczne placówki dysponują odpowiednim doświadczeniem, aby wprowadzać technologie cyfrowe bez obawy o niepożądane efekty uboczne. Muzea powinny korzystać z innowacji technologicznych w sposób przemyślany i dostosowany do potrzeb odbiorców. Zbyt głośna muzyka, źle umiejscowione migające światła czy jaskrawe obrazy mogą zakłócać odbiór ekspozycji. Współczesne techniki artystyczne, w tym sztuka cyfrowa, mogą również pomóc w wyobrażeniu sobie

nieistniejących już struktur, budowli i idei. W tym kontekście kluczowa jest współpraca ze specjalistami oraz zachowanie ostrożności, aby uniknąć nadinterpretacji przeszłości, zwłaszcza w kontekście wystaw archeologicznych.

BIBLIOGRAFIA

- Abłamowicz, D. (2010). Kilka uwag o kondycji muzeów w Polsce. W: J. Wrzesiński, A.M. Wyrwa (red.), *Przeszłość dla przyszłości – problemy edukacji muzealnej. Materiały Konferencji z okazji Jubileuszu 40-lecia Muzeum Pierwszych Piastów na Lednicy, Lednica 11-13 września 2009 roku* (seria *Biblioteka Studiów Lednickich*, 18, Seria A, nr 2, s. 15–31). Lednogóra: Muzeum Pierwszych Piastów na Lednicy.
- Atlas V, Novelab, Google Arts & Culture. (2020). *The Dawn of Art* [gra cyfrowa/aplikacja multimedialna].
- Bielińska-Majewska, B. (2020). Dział Archeologii Muzeum Okręgowego w Toruniu – wybrane zagadnienia z zakresu upowszechniania dziedzictwa archeologicznego regionu. *Pomorania Antiqua*, 29, 327–379.
- Bielińska-Majewska, B., Majewski, J. (2023). Paleolit w grach cyfrowych. Studium przypadku – Tajemnica Zaginionej Jaskini. *Rocznik Muzeum Okręgowego w Toruniu*, 20, 27–42.
- Champion, E. (2015). *Critical Gaming: Interactive History and Virtual Heritage*. Farnham: Ashgate.
- Czopek, S. (2016). Muzea i zbiory archeologiczne. W: S. Czopek, J. Górski (red.), *Między nauką a popularyzacją. Muzea i parki archeologiczne* (s. 11–33). Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- Czopek, S. (2000). *Wstęp do muzealnictwa i konserwatorstwa archeologicznego*. Rzeszów: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej.
- Flynn, B. (2012). *In Search of a Body: The Somatisation of Digital Cultural Heritage*. Sydney: praca doktorska, University of New South Wales. Maszynopis przechowywany w University of New South Wales.
- Grantham, J. (2025, 19 lutego). Kingdom Come: Deliverance 2 – Real Life Locations You Can Visit. *GameRant*. Pobrane z: <https://gamerant.com/kingdom-come-deliverance-2-real-life-locations-visit-historical/>
- Hałasa, G. (2010). Muzeum jako placówka badawcza. Krytyczna refleksja nad zbiorem i projekty wystawiennicze. W: E. Kowalska, E. Urbaniak (red.), *Muzeum XXI wieku – teoria i praxis. Materiały z sesji naukowej organizowanej przez Muzeum Początków Państwa Polskiego i Polski Komitet Narodowy ICOM, Gniezno, 25–27 listopada 2009 roku. Księga pamiątkowa poświęcona Profesorowi Krzysztofowi Pomianowi* (s. 94–101). Gniezno: Muzeum Początków Państwa Polskiego.
- Ilustrowany Kurier Polski*. (1951, 13 listopada). Ziemia mówi. 2149 (r. 7, nr 296), 3.
- Ilustrowany Kurier Polski*. (1962, 15 czerwca). Muzeum archeologiczne w piwnicach toruńskiego ratusza. 5422 (r. 18, nr 141).
- Jaskanis, J. (1991). Kilka uwag w sprawie wystawiennictwa archeologicznego. Słowo wstępne na otwarcie sympozjum. *Rocznik Białostocki*, 16, 85–89.
- Konopka, M. (1991). Wystawy archeologiczne – dawniej, dzisiaj i jutro. *Rocznik Białostocki*, 16, 251–275.
- Kuszewski, J. (1962). Dział Archeologii. *Rocznik Muzeum w Toruniu*, 1(2), 81–100.
- Květina, P., Unger, J., Vavrečka, 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.
- Majewski, J. (2018a). *The Elder Scrolls V: Skyrim and its Audience as a World-Building Benchmark for Indigenous Virtual Cultural Heritage*. Gold Coast: praca doktorska, Bond University. Maszynopis przechowywany w Bond University.
- Majewski, J. (2018b). Playing with intangible heritage: video game technology and procedural re-enactment. W: L. Smith, N. Akagawa (red.), *Safeguarding Intangible Heritage: Practices and Politics* (s. 241–258). London: Routledge.
- Malinowski, T. (1958). Niektóre zagadnienia polskiego muzealnictwa archeologicznego. *Z Otchłani Wieków*, 24, 359–363.
- Pietrucka, K. (2023). Wystawa stała „Toruń i jego historia” w Muzeum Historii Torunia. *Rocznik Muzeum Okręgowego w Toruniu*, 20, 121–135.
- Retout, O. (2018). *Lascaux Exposition Internationale*. Pobrane z: <https://lascaux-expo.fr/>
- Stobiecka, M. (2020). *Natura artefaktu, kultura eksponatu. Projekt krytycznego muzeum archeologicznego* (seria *Nowa Humanistyka*, 59). Warszawa: Instytut Badań Literackich.
- Świecimski, J. (1992). *Wystawy muzealne*, t. 1, *Studium z estetyki wystaw*. Kraków: Wydawnictwo Jan-Kajetan Młynarski.
- Tomorrow Sp. z o.o (2017, 24 stycznia). *Muzeum Okręgowego w Toruniu*. Pobrane z: <https://www.youtube.com/watch?v=bxvz2zl7dn>
- Uziembło, 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 Okręgowego w Toruniu.
- Wawrzykowska, B. (2000). „Odkrywanie przeszłości” – stała wystawa archeologiczna w Muzeum Okręgowym w Toruniu – Dom Eskenów. *Rocznik Toruński*, 7, 203–209.
- Warhorse Studios. (2018). *Kingdom Come: Deliverance* [gra cyfrowa].
- Warhorse Studios. (2025). *Kingdom Come: Deliverance II* [gra cyfrowa].
- Weckwerth, M. (2006, 28 czerwca). Komputerowa wizja średniowiecznej warowni w Bydgoszczy. *Gazeta Pomorska*. Pobran z: <https://pomorska.pl/komputerowa-wizja-sredniowiecznej-warowni-w-bydgoszczy/ar/6842765>
- Woźniak, M. (red.). (1996). *Muzea Pomorza Nadwiślańskiego. Tradycja i współczesność*. Toruń: Muzeum Okręgowego w Toruniu.
- Zielonka, B. (1955). Działalność Działu Archeologii Muzeum Pomorskiego w Toruniu w 1954 roku. *Wiadomości Archeologiczne*, 22 (3–4), 387–388.
- Zielonka, B. (1956). Wystawa dorobku badań archeologicznych Muzeum Pomorskiego w Toruniu w okresie 10-lecia. *Wiadomości Archeologiczne*, 23(3), 288–289.
- Ziemlewska, A. (red.). (2011). *150 lat Muzeum Okręgowego w Toruniu 1861–2011. Katalog*. Toruń: Muzeum Okręgowego w Toruniu, Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Okręgowego w Toruniu.



A

B



C

D

Ryc. 1. Fragmenty wystaw archeologicznych: **A, B** – prawdopodobnie 1951 r., **C, D** – 1955 r.; Ratusz Staromiejski w Toruniu, archiwum MOT | fot. A. Jarmołowicz

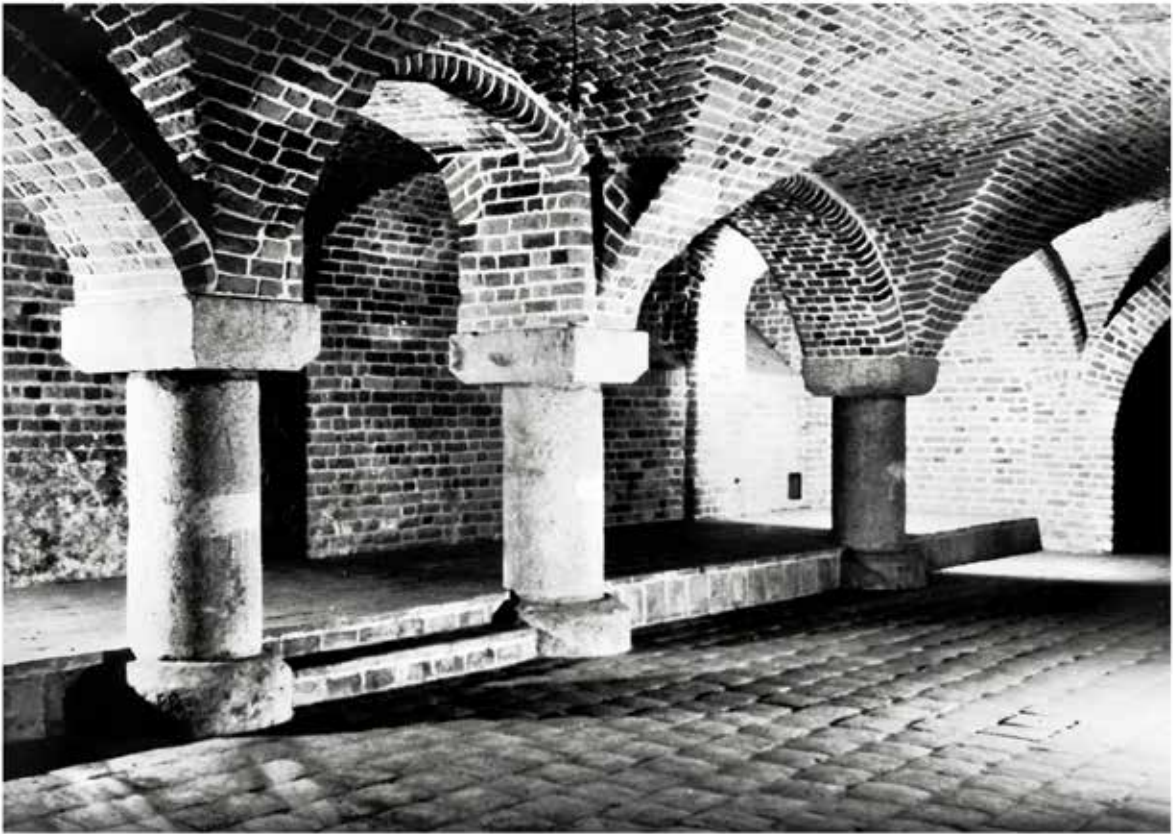
Fig. 1. Fragments of archaeological exhibitions: **A, B** – probably 1951, **C, D** – 1955; Old Town Hall in Toruń, MOT archives | photo by: A. Jarmołowicz



A



B



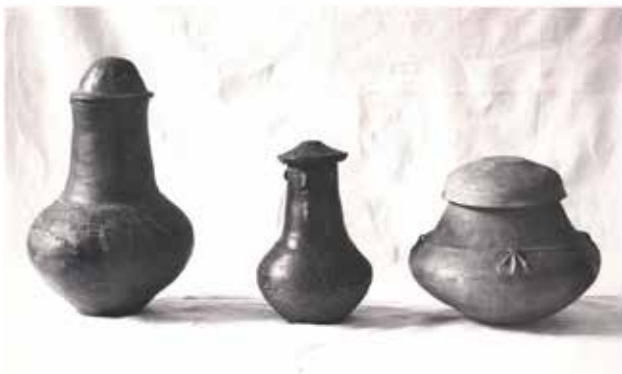
C

Ryc. 2. Fragmenty wystawy archeologicznej oraz wnętrze planowanej ekspozycji: **A, B** – lata 50. XX w., **C** – 1962 r.; Ratusz Staromiejski w Toruniu, archiwum MOT | fot. A. Jarmołowicz

Fig. 2. Fragments of the archaeological exhibition and the interior of the planned exhibition: **A, B** – 1950s, **C** – 1962; Old Town Hall in Toruń, MOT archives | photo by: A. Jarmołowicz



A



B



C



D

Ryc. 3. Fragment wystawy pt. „Ceramika – techniki produkcji” otwartej w 1953 r.: **A** – zabytki archeologiczne prezentowane na ekspozycji, **B, C, D** – przykłady zabytków archeologicznych, przeznaczonych na wystawę; Ratusz Staromiejski w Toruniu, PKZ Toruń; archiwum MOT | fot. A. Czarnecki; J. Mesuse

Fig. 3. Fragment of the exhibition entitled ‘Ceramics – Production Techniques’ opened in 1953: **A** – archaeological artefacts presented at the exhibition, **B, C, D** – examples of archaeological artefacts intended for the exhibition; Old Town Hall in Toruń, PKZ Toruń; MOT archives | photo by: A. Czarnecki; J. Mesuse



B

A



D

C

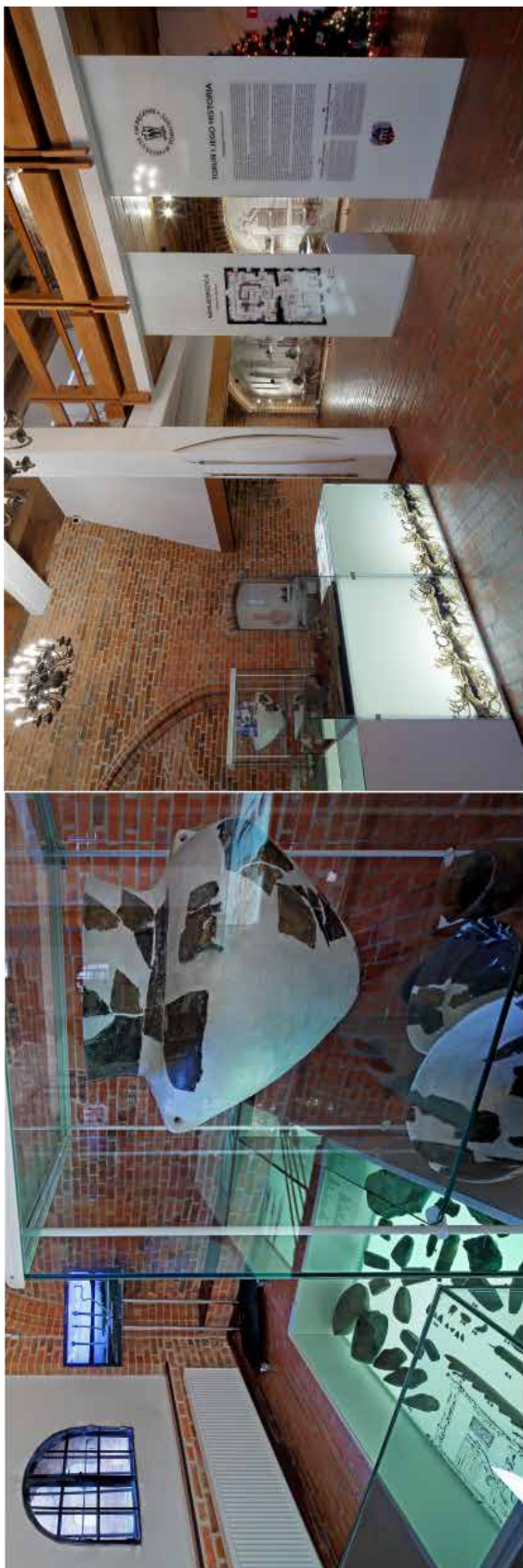
Ryc. 4. Fragmenty stałych wystaw archeologicznych: **A, B** – „Zapisane w ziemi” (1975–1982), **C, D** – „Najstarsze osadnictwo Torunia i okolic” (1985–1986); Dom Eskenów MOT, archiwum MOT

Fig. 4. Fragments of permanent archaeological exhibitions: **A, B** – ‘Recorded in the Earth’ (1975–1982), **C, D** – ‘The Oldest Settlements of Toruń and the Surrounding Area’ (1985–1986); The Eskens’ House MOT, MOT archives



Ryc. 5. Fragmenty stałej wystawy archeologicznej: **A, B, C, D** – „Odkrywanie przeszłości” (1999–2010); Dom Eskenów MOT, archiwum MOT | fot. B. Swobodzińska

Fig. 5. Fragments of the permanent archaeological exhibition: **A, B, C, D** – ‘Discovering the Past’ (1999–2010); The Eskens’ House MOT, MOT archives | photo by: B. Swobodzińska



A

B



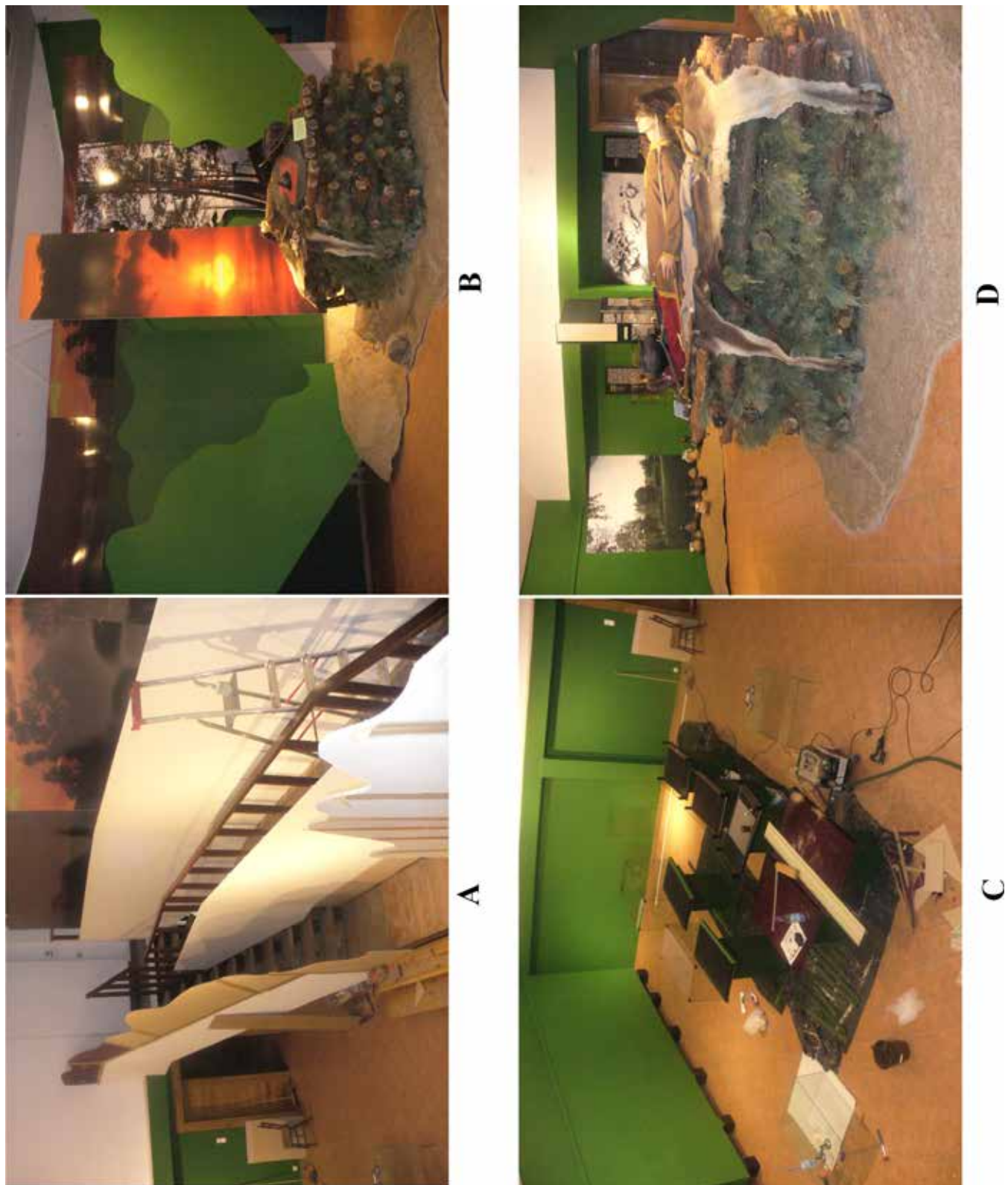
C



D

Ryc. 6. Część archeologiczna na stałej wystawie historycznej: **A, B, C, D** – „Toruń i jego historia”, (od 2012 r.); Dom Eskenów MOT, archiwum MOT | fot. A. Skowroński

Fig. 6. Archaeological section of the permanent historical exhibition: **A, B, C, D** – ‘Toruń and its history’ (since 2012); The Eskens’ House MOT, MOT archives | photo by: A. Skowroński



Ryc. 7. Etapy przygotowania i projektowania wystawy czasowej o tematyce archeologicznej: **A, B, C, D** - „Z duchami przez wieki” (2008 r.); Dom Eskenów MOT, archiwum MOT | fot. B. Bielińska-Majewska

Fig. 7. Stages of preparation and design of a temporary exhibition on archaeology: **A, B, C, D** - ‘With ghosts through the centuries’ (2008); The Eskens’ House MOT, MOT archives | photo by: B. Bielińska-Majewska



A



B



C

Ryc. 8. Przykłady wirtualnych spacerów i rekonstrukcji: **A** – wirtualny spacer po średniowiecznym Toruniu, **B** – międzynarodowa „Wystawa Lascaux”, **C** – środowisko przestrzenne do wirtualnej rekonstrukcji świątyni Mnajdra | **A** – za: Tomorrow sp. z o.o., 2017, **B** – za: Retout, 2018, **C** – za: Flynn, 2012

Fig. 8. Examples of virtual tours and reconstructions: **A** – virtual tour of medieval Toruń, **B** – international ‘Lascaux Exhibition’, **C** – spatial environment for the virtual reconstruction of the Mnajdra temple | **A** – source: Tomorrow sp. z o.o., 2017, **B** – source: Retout, 2018, **C** – source: Flynn, 2012



A



B

Ryc. 9. Przykłady wirtualnych wystaw i aplikacji: **A** – wirtualna wystawa archeologiczna Bylany, **B** – aplikacja VR *The Dawn of Art* | **A** – za: Květina, Unger, Vavrečka, 2015, **B** – za: Atlas V, Novalab, Google Arts & Culture, 2020

Fig. 9. Examples of virtual exhibitions and applications: **A** – Bylany virtual archaeological exhibition, **B** – VR application *The Dawn of Art* | **A** – source: Květina, Unger, Vavrečka, 2015, **B** – source: Atlas V, Novalab, Google Arts & Culture, 2020



A



B

Ryc. 10. Przykłady rekonstrukcji: **A** – zamek w Bydgoszczy, **B** – czeski zamek Malešov w grze *Kingdom Come: Deliverance II* | **A** – za: Weckwerth, 2006, **B** – za: Grantham, 2025

Fig. 10. Examples of reconstructions: **A** – Bydgoszcz Castle, **B** – Malešov Castle in the Czech Republic in the game *Kingdom Come: Deliverance II* | **A** – source: Weckwerth, 2006, **B** – source: Grantham, 2025

Beata Bielińska-Majewska

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

Działalność naukowo-badawcza i edukacyjna, popularyzująca dziedzictwo archeologiczne w Muzeum Okręgowym w Toruniu w latach 2019–2024

Scientific, research and educational activities promoting archaeological heritage at the District Museum in Toruń in 2019–2024

Abstrakt: Muzeum Okręgowe w Toruniu to instytucja o zróżnicowanej strukturze, która od ponad 160 lat prowadzi działalność naukowo-badawczą, konserwatorską, wystawienniczą i edukacyjną. Zbiory muzealne, obejmujące historię, kulturę pozaeuropejską, sztukę i archeologię, stanowią fundament podejmowanych przez pracowników badań naukowych. Powyższa aktywność umożliwia rozwój wiedzy w zakresie różnych dziedzin, jak również stanowi podstawę dla organizowania nowych wystaw i projektów edukacyjnych. Na przykładzie Działu Archeologii w artykule omówiona zostanie działalność naukowo-badawcza Muzeum Okręgowego w Toruniu w latach 2019–2024, ze szczególnym uwzględnieniem jej wpływu na rozwój inicjatyw edukacyjnych, promujących dziedzictwo archeologiczne regionu.

Słowa kluczowe: Toruń, dziedzictwo archeologiczne, zbiory, muzeum, badania, edukacja

Abstract: The District Museum in Toruń is an institution with a diverse structure, which has been conducting scientific and research, conservation, exhibition and educational activities for over 160 years. The museum's collections, covering history, non-European culture, art and archaeology, form the basis for the scientific research undertaken by its staff. These activities facilitate the development of knowledge in various fields and provide a foundation for organising new exhibitions and educational projects. Using the example of the Archaeology Department, the article discusses selected scientific and research activities of the District Museum in Toruń in 2019–2024, with particular emphasis on their impact on the development of educational initiatives promoting the archaeological heritage of the region.

Keywords: Toruń, archaeological heritage, collections, museum, research, education

Wstęp

Zbiory muzealne umożliwiają bezpośredni kontakt z konkretnymi zabytkami, jak również stanowią istotne źródło naukowe, będące podstawą dla podejmowanych działań badawczych. Kolekcje muzealne dostarczają informacji na temat obiektów (ich struk-

tury, budowy czy funkcji) oraz pozwalają na analizę ich proveniencji, co jest istotne z perspektywy historycznej oraz kulturowej. Stanowią one również materiał porównawczy, wykorzystywany w ramach określonej problematyki badawczej.

Badania naukowe, prowadzone przez pracowników Muzeum Okręgowego w Toruniu (dalej MOT) umożliwiają zdobywanie nowych informacji oraz poszerzanie wiedzy na temat różnych aspektów związanych z archeologią, historią i historią sztuki, jak również pozwalają na zgłębianie procesów związanych z powstawaniem kolekcji muzealnych. Kluczowym zadaniem jest opisywanie i wyjaśnianie faktów oraz danych źródłowych, przy wykorzystaniu dostępnych technologii oraz odpowiednich metod badawczych, precyzyjnie dostosowanych do konkretnej dziedziny nauki. Końcowym etapem tych działań jest udostępnienie kolekcji, pojedynczych zabytków oraz opracowanych informacji – zarówno w formie wystaw, jak i publikacji o charakterze naukowym i popularnonaukowym, skierowanych do zwiedzających oraz osób zainteresowanych.

MOT jest instytucją o złożonej strukturze, która od ponad 160 lat realizuje działalność naukowo-badawczą, konserwatorską, wystawienniczą oraz edukacyjną. Zróżnicowane zbiory muzealne, obejmujące obszary historii, kultur pozaeuropejskich, sztuki oraz archeologii, stanowią punkt wyjścia do podejmowanej problematyki badawczej. Szeroko pojęta działalność naukowo-badawcza, realizowana przez pracowników muzeum, była i nadal stanowi podstawę do tworzenia nowych wystaw oraz działań edukacyjnych. Celem niniejszego artykułu¹ jest przedstawienie działalności naukowo-badawczej, która miała wpływ na proponowane inicjatywy edukacyjne, związane z upowszechnianiem dziedzictwa archeologicznego w MOT w latach 2019–2024 z perspektywy Działu Archeologii.

Działalność naukowo-badawcza

Dział Archeologii (dalej DA) jest jednym z najstarszych w strukturze MOT, który od momentu powstania aktywnie uczestniczy w działaniach mających na celu upowszechnianie wiedzy o najdawniejszych dziejach regionu. Dzieje toruńskich zbiorów archeologicznych zostały szczegółowo przedstawione w katalogach oraz publikacjach towarzyszących wystawom zorganizowanym z okazji 140-lecia istnienia tych zbiorów i 150-lecia Muzeum Okręgowego w Toruniu (Wawrzykowska, 2002; Uziembło, Wawrzykowska, 2002; 2011; Ziemińska, 2011). Informacje o zbiorach archeologicznych i historii działu publikowano także w czasopi-

śmie, które wydawało muzeum (Kuszewski, 1962; Zielenka, 1963). W ostatnim czasie opublikowano również artykuł poruszający wybrane zagadnienia dotyczące działalności naukowo-badawczej oraz wystawienniczej DA, obejmujący lata 1948–2018 (Bielińska-Majewska, 2020c) oraz artykuł na temat współpracy MOT z Uniwersytetem Mikołaja Kopernika (dalej UMK), który ukazał się w wydawnictwie pokonferencyjnym pt. *80, 70, 40 – trzy jubileusze archeologii akademickiej w Toruniu* (Rubnikowicz, Uziembło, 2022). W związku z dostępnością wspomnianych opracowań, ponowne przytaczanie faktów dotyczących historii DA nie jest zasadne. Poniżej przedstawione zostaną jedynie wybrane obserwacje i refleksje dotyczące działalności naukowo-badawczej orazularyzatorskiej prowadzonej przez pracowników Działu Archeologii Muzeum Okręgowego w Toruniu (dalej DA MOT) w ostatnich latach.

Działalność naukowa pracowników MOT jest ściśle powiązana z określoną kolekcją muzealną, a w przypadku archeologii także z prowadzonymi badaniami archeologicznymi. Dzięki tym badaniam nie tylko rozbudowywana jest kolekcja najstarszych obiektów przechowywanych w muzeum, ale również weryfikowane i poznawane są najstarsze dzieje województwa kujawsko-pomorskiego. Opracowywanie zbiorów oraz ich publikowanie stanowi jedno z podstawowych zadań pracowników muzeum, którzy specjalizują się w danym obszarze badawczym. Zbiory archeologiczne znajdują się pod opieką osób, które mają specjalistyczne wykształcenie i kwalifikacje. Pracownicy muzeum są autorami lub współautorami publikacji naukowych i popularnonaukowych, a także udzielają konsultacji w zakresie archeologii. Wyniki prowadzonych badań oraz opracowywanych zagadnień są publikowane w krajowych i międzynarodowych czasopismach naukowych. W latach 2019–2024 opublikowano ponad 20 artykułów dotyczących zagadnień archeologicznych, które pogłębiają wiedzę o danym obszarze badawczym, popularyzując jednocześnie dziedzictwo archeologiczne regionu i kolekcji archeologicznej znajdującej się w zbiorach MOT. Część z powyższych publikacji ukazała się w różnych wydawnictwach, w tym pokonferencyjnych, pozostałe opublikowano m.in. w takich czasopismach jak „Acta Universitatis Nicolai Copernici – Archeologia”, „Pomorania Antiqua”, „Anthropologie”, „Archäologisches Korrespondenzblatt”, „Praehistorische Zeitschrift”, „Światowit”, oraz „Rocznik Muzeum Okręgowego w Toruniu” (Skibińska, 2023; 2024).

¹ Niniejszy artykuł jest rozszerzoną wersją referatu wygłoszonego 15 listopada 2024 r. przez dr B. Bielińską-Majewską podczas VI Konferencji Naukowej Muzealników Województwa Kujawsko-Pomorskiego w Muzeum Ziemi Krajeńskiej w Nakle nad Notecią.

W ramach działalności naukowo-badawczej archeolodzy prowadzą również badania terenowe. W ten sposób nie tylko powiększane są zbiory archeologiczne, lecz także pozyskiwane są nowe dane, dotyczące przeszłości regionu. Istotnym aspektem tej aktywności jest współpraca z krajowymi i zagranicznymi instytucjami naukowo-badawczymi, co sprzyja wymianie wiedzy, doświadczeń oraz rozwijaniu interdyscyplinarnych projektów badawczych. Oprócz tradycyjnych badań wykopaliskowych, muzeum angażuje się także w badania w formie nadzorów archeologicznych, które realizowane są przy różnych inwestycjach na terenie Torunia, mających na celu ochronę dziedzictwa archeologicznego w obliczu rozwoju miasta.

W latach 2019–2023 MOT otrzymało dofinansowanie ze środków Wojewody Kujawsko-Pomorskiego za pośrednictwem Kujawsko-Pomorskiego Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Toruniu i kontynuowało badania wykopaliskowe w północno-wschodniej części toruńskiego poligonu, na stanowisku o niepowtarzalnej wartości poznawczej i naukowej, związanym z późnym paleolitem – Brzoza, stan. 50² (ryc. 1: A). W pracach terenowych uczestniczyli absolwenci UMK, studenci oraz doktoranci Instytutu Archeologii UMK w Toruniu (dalej IA UMK), a także wolontariusze. Dzięki współpracy z ekspertami z różnych ośrodków naukowych możliwe było również przeprowadzenie badań specjalistycznych, takich jak analiza geomorfologiczna środowiska geograficznego i pedostratygrafii stanowiska, identyfikacja petrograficzna, archeozoologiczna, traseologiczna oraz spektroskopia Ramana (Bielińska-Majewska, 2019a; 2019b; 2020a; 2020b; 2021a; 2021b; 2022a; 2022b; 2023a; 2023b; 2023; Bielińska-Majewska, Jankowski, 2021; Krajcarz, 2019; 2020; 2021; 2022; 2023; Łydzba-Kopczyńska, 2023; Winiarska-Kabacińska, 2022; 2023; 2024). Poza tym, w 2024 r. pracownicy DA MOT uczestniczyli również w badaniach wykopaliskowych prowadzonych przez IA UMK, w obrębie średniowiecznego kompleksu Ducha Św. w Toruniu³.

W latach 2019–2022 MOT prowadziło także badania archeologiczne w formie nadzorów⁴ nad pracami ziemnymi przy przebudowie ulic w Toruniu, m.in.: ul.

Wały gen. Sikorskiego, ul. Chopina i al. Jana Pawła II, przy Alei 700-lecia, ul. Szosa Chełmińska – przy placu Naczelnej Organizacji Technicznej (ryc. 1: B). W tym czasie odkryto m.in. fragmenty fortecznej chłodni z przełomu XIX i XX w. i inne fragmenty Twierdzy Toruń oraz fosy miasta i zabudowy z XV i XVI w. W działania te zaangażowani byli także stażyści, którzy mieli okazję uczestniczyć w pracach badawczych oraz zdobywać doświadczenie w zakresie nadzoru archeologicznego i badań terenowych. Podczas powyższych prac w terenie, a także w trakcie kwerend historycznych DA współpracował z pracownikami merytorycznymi z Muzeum Twierdzy Toruń – oddziału MOT. Współpraca ta umożliwiła wykonanie dokumentacji oraz ochronę odkrytych zasobów archeologicznych, a także wzbogaciła wiedzę na temat przeszłości Torunia.

W 2022 r. prowadzono także nadzór archeologiczny w budynku Kolegium Jagiellońskiego przy przebudowie ul. Bulwar Filadelfijski⁵ – odcinek od Bramy Żeglarskiej do Baszty Gołębnik oraz przy przebudowie ul. Bulwar Filadelfijski (ryc. 1: B). Wyniki z przeprowadzonych badań, w postaci sprawozdań oraz opracowań naukowych, są przechowywane w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków (dalej WUOZ) w Toruniu oraz w DA MOT (Kucharski, 2021; 2022; 2023). Dokumentacja z badań archeologicznych i wyniki przeprowadzonych analiz zawierają dane źródłowe na temat przeszłości regionu i pozyskanych obiektów. Stanowią także podstawę do dalszych analiz i badań naukowych.

Pracownicy DA MOT uczestniczą w konferencjach (naukowych i popularnonaukowych), biorą udział w specjalistycznych sesjach, seminariach i warsztatach archeologicznych. W latach 2019–2024 uczestniczyli czynnie w dwunastu konferencjach⁶, z których cztery miały charakter międzynarodowy: „16th SKAM Lithic Workshop” (Nitra, Słowacja); „17th SKAM Lithic Workshop” (Muzeum Archeologiczne i Rezerwat „Krzemionki” (Krzemionki Opatowskie); „26th EAA” (European Association of Archaeologists) Annual Meeting (Budapeszt, Węgry); „30th EAA” (European Association of Archaeologists) Annual Meeting (Rzym, Włochy). Pozostałe związane były z XXII, XXIII i XXIV „Sesją Pomorzoznawczą” (Bydgoszcz, Malbork, Szczecin), IX, X oraz „XI Konferencją Sprawozdawczą” (Biskupin); V Seminarium Archeometalurgicznym

2 Badania wykopaliskowe były prowadzone od 2015 r. pod kierunkiem dr Beaty Bielińskiej-Majewskiej (MOT). W 2024 r., pomimo uzyskania dofinansowania od Kujawsko-Pomorskiego Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Toruniu na kontynuację badań, muzeum nie mogło przeprowadzić zaplanowanych badań, ponieważ nie uzyskało zgodny ze strony wojskowej (Rejonowy Zarząd Infrastruktury w Bydgoszczy).

3 Kierownikiem powyższych badań był dr Ryszard Kazimierczak (IA UMK).

4 Kierownikiem badań archeologicznych w formie nadzoru był Leszek Kucharski (MOT).

5 Kierownikiem nadzoru był L. Kucharski – sprawozdanie w opracowaniu.

6 Więcej szczegółów znajduje się w programach konferencyjnych, książkach streszczeń lub stronach internetowych (wybór): Nemerget i in., 2019; SKAM, 2019; 2024; Kleinová 2020; European Association of Archaeologists, 2020; 2024; Badania archeologiczne, 2019; 2021; 2023; UKW 2020; USZ, 2023; MPPP, 2024.

„Ekstensywny nurt produkcji żelaza na ziemiach polskich w starożytności” (Milanowska Wólka) oraz z konferencją pt. „Religia(e) Słowian. Pogaństwo i chrześcijaństwo w średniowiecznej Europie Środkowo-Wschodniej” (Gniezno). Dodatkowo uczestniczą w otwartych zebraniach naukowych, sesjach tematycznych oraz wykładach specjalistycznych, które są organizowane przez różne ośrodki naukowe zarówno w Polsce, jak i za granicą (Bielińska-Majewska, Skibińska, 2022; Skibińska, 2023; 2024). W latach 2019–2024 uczestniczą w kilkunastu takich spotkaniach. Udział w powyższych wydarzeniach pozwala na bieżąco śledzić najnowsze osiągnięcia w dziedzinie archeologii i muzealnictwa, a także nawiązywać współpracę z innymi instytucjami badawczymi.

Pracownicy muzeum są autorami określonych opracowań naukowych i angażują się w realizację wybranych projektów badawczych z zakresu archeologii, zarówno tych organizowanych przez MOT, jak i przez inne jednostki naukowo-badawcze (Bokiniec, 2020; Bokiniec, Budynek, Pronobis, 2020; Majewski, 2020; 2024; Gackowski i in., 2021; Stawska, 2020; 2024a; 2024b). Pozyskują również środki finansowe z instytucji zewnętrznych na realizację konkretnych zadań badawczych. W latach 2019–2024 MOT otrzymało sześć dofinansowań na kontynuację badań wykopaliskowych w Brzozie stan. 50 (Toruń-Rudak), a także na publikację określonych wydawnictw. Przykładem publikacji, które otrzymały dofinansowanie, jest opisany poniżej katalog, związany z zabytkami archeologicznymi Towarzystwa Naukowego w Toruniu, które przechowywane są w zbiorach MOT, a także opracowanie źródeł archeologicznych ze stanowiska wielokulturowego w Małym Czystym (ryc. 2: A, B; Bokiniec, Budynek, Pronobis, 2020; Majewski, 2020; Stawska, 2020). Publikacje będące wynikiem realizacji powyższych projektów i zadań dostępne są również na stronie internetowej MOT w formie bezpłatnych e-booków⁷ (ryc. 2: C, E). Nieodpłatne udostępnianie wyników badań sprzyja popularyzacji wiedzy o dziedzictwie archeologicznym oraz promowaniu rezultatów badań naukowych wśród różnych grup odbiorców, w tym również tych spoza środowiska akademickiego.

Jednym z opracowań, w które byli zaangażowani pracownicy DA MOT i które otrzymało dofinansowanie ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach programu Wspieranie Działań Muze-

alnych 2019, jest wspomniany wyżej i opublikowany w 2019 r. katalog pt. *Kolekcja Archeologiczna Muzeum Towarzystwa Naukowego w Toruniu w zbiorach Muzeum Okręgowego w Toruniu* (Gużyński, 2019)⁸. Zakres prac związanych z przygotowaniem katalogu obejmował konserwację zabytków archeologicznych, archiwalnych metryczek, przeprowadzenie kwerendy archiwaliów oraz badania weryfikacyjne dotyczące pochodzenia zabytków. Ważnym elementem było także przyporządkowanie obiektów do odpowiednich kultur archeologicznych oraz określenie ich chronologii. W katalogu opisano ponad 1000 zabytków pochodzących z ponad 120 miejscowości. Dzięki temu opracowaniu możliwe było nie tylko utrwalenie wiedzy na temat poszczególnych artefaktów, ale także stworzenie bazy dokumentacyjnej, która stanowi podstawę dla przyszłych badań oraz umożliwia zapoznanie się z przeszłością regionu (ryc. 2: A). Katalog ten stanowi element działań na rzecz ochrony oraz upowszechniania dziedzictwa archeologicznego, wpisując się w szerszy kontekst jego dokumentowania i popularyzacji.

Poza wymienionymi wydawnictwami powstającymi z ramienia MOT, pracownicy muzeum uczestniczą w opracowaniach naukowych, prowadzonych także przez inne instytucje naukowe i muzealne. Efektem współpracy są powstające wówczas określone publikacje. Jedną z nich jest wspomniana wyżej monografia stanowiska pt. *Małe Czyste, gmina Stolno, województwo kujawsko-pomorskie, stanowisko 20: wielokulturowe stanowisko sepulkralne na ziemi chełmińskiej*⁹, która otrzymała dofinansowanie ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury (ryc. 2: B). Kolejnym przykładem jest publikacja pt. *Wczesnośredniowieczne cmentarzysko szkieletowe w Grucznie na Pomorzu Wschodnim (stanowisko 1). Badania wykopaliskowe w XIX–XX wieku*¹⁰, która powstała dzięki projekto-¹¹ finansowanemu ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Program Ochrona Zabytków Archeologicznych, który realizowany był przez IA UMK w Toruniu we współpracy z Muzeum im. ks. dr. Władysława Łęgi w Grudziądzu.

8 Redakcja naukowa Piotr Gużyński (MOT). Autorzy not katalogowych z ramienia MOT: dr Beata Bielińska-Majewska, dr Ewa Bokiniec, Leszek Kucharski oraz Romualda Uziembło.

9 Redaktorem monografii jest dr Ewa Bokiniec.

10 Autorami opracowania są: dr hab. Jacek Bojarski, prof. dr hab. Wojciech Chudziak, Małgorzata Kurzyńska, dr Alicja Drozd-Lipińska oraz Violetta Stawska (MOT).

11 Projekt realizowany przez pracowników Katedry Starożytności i Wczesnego Średniowiecza IA UMK – prof. Wojciecha Chudziaka i dr. hab. Jacka Bojarskiego (kierownik projektu) we współpracy z Muzeum im. ks. dr. Władysława Łęgi w Grudziądzu reprezentowanego przez Małgorzatę Kurzyńską.

7 E-booki dostępne na stronie internetowej MOT (Gużyński, 2019; Bielińska-Majewska, Jankowski, 2021).

Działalność edukacyjna

Przedstawiona wyżej aktywność naukowo-badawcza, realizowana przez pracowników DA MOT stanowi podstawę w zakresie przygotowania nowych wystaw i inicjatyw edukacyjnych.

Z wydaniem katalogu pt. *Kolekcja Archeologiczna Muzeum Towarzystwa Naukowego w Toruniu w zbiorach Muzeum Okręgowego w Toruniu* wiązał się także przygotowany w 2020 r. bezpłatny program edukacyjny pt. „Lokalne pradzieje”¹², skierowany do młodzieży oraz społeczności lokalnych (ryc. 3: A). Głównym celem programu było przybliżenie znaczenia dziedzictwa kulturowego regionu oraz historii i początków gromadzenia zabytków archeologicznych przez pierwszych działaczy Towarzystwa Naukowego w Toruniu. Program miał na celu zwiększenie świadomości na temat lokalnej historii i znaczenia archeologicznych zbiorów muzealnych. W ramach tego programu przygotowano także cykl spotkań pod nazwą „Lokalne pradzieje plus”, skierowanych do odbiorców indywidualnych (ryc. 3: B). Tematyka spotkań koncentrowała się na początkach działalności Towarzystwa Naukowego w Toruniu oraz na postaciach, które je tworzyły, ze szczególnym uwzględnieniem ich wkładu w rozwój archeologii. Program ten stanowił doskonałą okazję do bezpośredniego kontaktu z historią i pozwalał uczestnikom zgłębić wiedzę na temat początków muzealnictwa i archeologii w regionie. W 2020 r. przeprowadzono ponad 12 zajęć w ramach powyższych spotkań, które miały na celu promocję wydawnictwa oraz popularyzację wiedzy o lokalnym dziedzictwie archeologicznym.

W 2021 r. MOT otrzymało dofinansowanie ze środków Muzeum Historii Polski w Warszawie w ramach programu „Patriotyzm Jutra” 2021 na realizację programu edukacyjnego pt. „Romantyczny pozytywizm. Działalność patriotyczna ziemiaństwa polskiego w Prusach Zachodnich w drugiej połowie XIX wieku”. Celem tego programu była popularyzacja wiedzy na temat działalności ziemiaństwa polskiego, ze szczególnym uwzględnieniem jego wpływu na życie społeczne, kulturalne oraz polityczne w Prusach Zachodnich. Elementem promocji programu była także ekspozycja czasowa pt. „Pomorze – jestem stąd!” (kurator Piotr Gużyński), składająca się z 12 plasz, na których przedstawiono charakterystykę polskich organizacji oraz osób z nimi związanych, które miały

wpływ na kształtowanie tożsamości narodowej w tym regionie (ryc. 4: A).

W 2021 r. MOT uzyskało również dofinansowanie¹³ od takich instytucji jak: Nadleśnictwo Gniewkowo; Firma Emtor sp. z o.o.; Narodowe Centrum Nauki (projekt Opus 12 nr 2016/23/B/ST10/01067) oraz Kujawsko-Pomorski Wojewódzki Konserwator Zabytków w Toruniu – na realizację wystawy czasowej i publikacji pt. „Na krańcach toruńskiego poligonu – badania archeologiczne Muzeum Okręgowego w Toruniu w latach 2015–2020” (Bielińska-Majewska, Jankowski, 2021)¹⁴. Zamierzeniem wystawy było udostępnienie wstępnych wyników badań archeologicznych na stanowisku w Brzozie (Toruń-Rudak), popularyzacja dziedzictwa archeologicznego i przyrodniczego tej części Polski oraz zwrócenie uwagi na potrzebę ochrony prawnej stanowisk archeologicznych, na których znajdują się najstarsze ślady pobytu człowieka w Kotlinie Toruńskiej (ryc. 4: B). Aktualne ustalenia, związane z prowadzonymi badaniami, a przede wszystkim kontekst archeologiczny pozyskanych wytworów krzemienych i pozostałych materiałów źródłowych podczas badań wykopaliskowych, pozwalają na weryfikację dotychczasowych informacji dotyczących stanowiska i poszerzenie wiedzy na temat aktywności człowieka u schyłku starszej epoki kamienia. Ekspozycja składała się z 17 plasz, na których przedstawiono wstępne wyniki badań archeologicznych, przeprowadzonych w latach 2015–2020 w północno-wschodniej części toruńskiego poligonu wojskowego.

Oprócz organizacji wystaw, wiedza o dziedzictwie archeologicznym jest upowszechniana także w ramach różnorodnych akcji edukacyjnych, organizowanych przez różne instytucje. W latach 2019–2024 archeolodzy z DA MOT przygotowali cztery¹⁵ propozycje („Od ziarna do chleba”; „Tajemnicze obrazy z przeszłości – ryty naskalne”; „Tajemnicze oblicza”; „Rzeźbię sobie – mistrz paleolitycznej wyobraźni”) w ramach „Toruńskiego Festiwalu Nauki i Sztuki”, corocznego wydarzenia, które propaguje wyniki badań prowadzonych w różnych dziedzinach nauki, wśród osób odwiedzających miasto i mieszkańców Torunia (ryc. 5: A). Festiwal jest organizowany przez UMK, Urząd Miasta Torunia oraz Towarzystwo Naukowe w Toruniu.

13 Patronat medialny wystawy – czasopismo popularnonaukowe „Archeologia Żywa”.

14 Kuratorem wystawy była dr Beata Bielińska-Majewska (MOT), współpraca dr hab. Michał Jankowski, prof. UMK, dr Maciej Majewski (MOT).

15 Tytuły zajęć edukacyjnych przygotowanych w latach 2019–2024 i prowadzonych przez Dział Archeologii MOT w ramach Toruńskiego Festiwalu Nauki i Sztuki dostępne w Internecie: <https://www.festiwal.torun.pl/archiwum>.

12 Autorem programu był Piotr Gużyński (MOT).

W 2019 r. MOT wzięło również udział w festiwalu nauki zorganizowanym przez Muzeum Archeologiczne w Biskupinie pod hasłem „Ścieżki archeologii – nauka – kultura – popkultura”, którego celem było ukazanie współczesnej archeologii jako nauki interdyscyplinarnej, łączącej różne dziedziny wiedzy i wpływającej na szerokie spektrum działań w kulturze, sztuce oraz popkulturze (ryc. 6: A). W ramach powyższego wydarzenia pracownicy MOT zaprezentowali pięć posterów informacyjnych, dotyczących historii i działalności DA od momentu jego powstania do 2018 r. Opracowane plansze omawiały wyniki badań archeologicznych, realizowanych przez placówkę, jak również działalność wystawienniczą, konserwatorską oraz edukacyjną (ryc. 6: B). Szósty poster dotyczył zbiorów prekolumbijskich, przechowywanych w MOT. Poza tym przeprowadzono również warsztaty pt. „Pradziejowy jubiler”. Udział w festiwalu był okazją do zaprezentowania szerszej publiczności dorobku muzeum toruńskiego w zakresie archeologii, a także podkreślenie znaczenia archeologii jako nauki, która nie tylko bada przeszłość, ale również ma szeroki wpływ na współczesną kulturę, edukację i popularyzację wiedzy.

W latach 2019–2024 kontynuowano cykl warsztatów archeologiczno-plastycznych w ramach „Letnich spotkań z archeologią” (ryc. 7). Warsztaty te, prowadzone przez doświadczonych archeologów, stanowią wyjątkową formę edukacji, łączącą naukę z twórczym podejściem do tematyki archeologicznej. Każde zajęcia poprzedzane są prelekcją lub pokazem multimedialnym, które wprowadzają uczestników w tematykę spotkania, dostarczając podstawowej wiedzy na temat omawianych zagadnień. W latach 2019–2024 pracownicy DA MOT przygotowali ponad 20 zajęć o profilu edukacyjnym w formie warsztatów, które cieszyły się zainteresowaniem zarówno wśród dzieci, jak i młodzieży. Realizowane zajęcia miały na celu przekazanie uczestnikom wiedzy o najstarszych kulturach archeologicznych, zapoznanie się z dawnymi wynalazkami, sztuką pradziejową oraz metodami pracy archeologa. „Letnie spotkania z archeologią”¹⁶ stanowią ważny ele-

ment oferty edukacyjnej MOT, angażując społeczność lokalną i turystów odwiedzających Toruń, w interaktywną naukę oraz rozwijając ich zainteresowanie dziedzictwem kulturowym regionu.

Poza wyżej wymienionymi formami przybliżającymi archeologię, pracownicy DA MOT aktywnie uczestniczyli w różnorodnych działaniach edukacyjnych, organizowanych przez muzeum, mających na celu popularyzację wiedzy o dziedzictwie kulturowym i historii regionu. W latach 2019–2020 pracownicy uczestniczyli w programie edukacyjno-promocyjnym („Przez wieki i kontynenty – Muzeum za 2 zł”), który miał na celu popularyzację historii poprzez organizację spotkań i prelekcji. W ramach tej akcji archeolodzy prowadzili liczne spotkania upowszechniające archeologię w Muzeum Historii Torunia – oddziale MOT, angażując uczestników do udziału w fascynującym świecie przeszłości (ryc. 5: B). Ponadto, uczestniczono w corocznych wydarzeniach takich jak Noc Muzeów, Majówka w Muzeum oraz innych działaniach o charakterze edukacyjnym (ryc. 5: B). Udział w takich inicjatywach pozwala nie tylko na promocję działalności instytucji, ale także na zwiększenie świadomości społecznej, dotyczącej ochrony i wartości dziedzictwa archeologicznego. Dodatkowo, przygotowywane są teksty, opracowania oraz posty dotyczące wybranych zabytków i zagadnień archeologicznych, które ukazują się na stronie internetowej MOT oraz w mediach społecznościowych. Zadaniem tych działań jest udostępnianie osobom zainteresowanym wyników prowadzonych badań archeologicznych, jak również przybliżenie historii dawnych badań oraz zbiorów o istotnym znaczeniu dla województwa kujawsko-pomorskiego. W latach 2019–2024 na stronie internetowej MOT¹⁷ opublikowano ponad 20 tekstów, które dotyczyły różnorodnych aspektów dziedzictwa archeologicznego regionu (Bielińska-Majewska, Skibińska, 2022; Skibińska, 2023; Skibińska, 2024). Celem publikacji jest nie tylko edukacja i budowanie świadomości historycznej, ale także aktywne zaangażowanie społeczności lo-

16 Tytuły zajęć/warsztatów archeologicznych, przeprowadzonych przez pracowników DA MOT w latach 2019–2024 (wybór): „Życie codzienne w pradziejach”; „Skarby z pradawnej skrzyni”; „Tajemnicze obrazy z przeszłości – ryty naskalne”; „Niebo oczyma starożytnych”; „Smoki, gady, potwory”; „Mały mistrz garncarski”; „Łuk, żarna, krosna, świder – codzienność grodu łużyckiego”; „Drewniane budownictwo pradziejowe”; „Dawne gry Orientu”; „Tajemnicze oblicza – epoka kamienia”; „Tajemnicze oblicza – epoki brązu i żelaza”; „Tajemnicze oblicza – czas Celtów i Rzymian”; „Tajemnicze oblicza – okres średniowiecza”; „Od ziarna do chleba – okiem archeologa”; „I ja potrafię namalować mamuta”; „Antiquus liber-ars et scientia” (sztuka iluminacji dawnych ksiąg); „Codzienne prace w epoce brązu”; „Rzeźbię sobie – mistrz paleolitycznej wyobraźni”; „Jak ubierano się kilka tysięcy lat temu?”; „Pisanki, grzechotki-zabawki znane od pradziejów”; „Życie codzienne w grodzie łużyckim”; „Archeolog – odkrywca starożytności”.

17 Tytuły publikacji i prezentacji przygotowanych w latach 2019–2024 przez pracowników DA MOT dostępne na stronie internetowej: <https://www.muzeum.torun.pl> (Blog, wybór): *Przedmioty pożądania. Handel, wymiana i grabież na ziemiach polskich u schyłku starożytności*; *Wczesnośredniowieczna pisanka – grzechotka*; *Święta przestrzeń starożytnych miejsc ponownych narodzin*; *Bonifacy Zielonka – pasja odkrywania przeszłości*; *Świat pradawnej magii – magiczne znaczenia naczyń w pradziejach*; *Nie tylko koty mają siedem żyć – historia jednej „Baby”*; *Kabłączki skroniowe – ozdoby średniowiecznych kobiet*; *Zapomniane odkrycia archeologiczne – Brąchnówko niedaleko Torunia*; *Zapomniane odkrycia archeologiczne – Rzęczkowo (powiat toruński)*; *Zapomniane odkrycia archeologiczne – Otłoczyn (powiat aleksandrowski)*; *Nie tylko „PIASKI”. Odkrycia archeologiczne na skraju toruńskiego poligonu wojskowego (2015–2023)*. Pozostałe teksty dotyczące zabytków archeologicznych były publikowane w formie postów także na portalu społecznościowym Facebook.

kalnej oraz innych osób zainteresowanych w proces ochrony i popularyzacji dziedzictwa kulturowego.

Podsumowanie

DA MOT stara się aktywnie uczestniczyć w działaniach mających na celu promocję dziedzictwa kulturowego i szerzenie wiedzy o najstarszych dziejach regionu. Pomimo bogatej historii tworzenia zbiorów archeologicznych w MOT, działalności naukowo-badawczej i edukacyjnej, jednym z największych wyzwań powyższej placówki pozostaje brak (od 2010 r.) stałej wystawy archeologicznej oraz sali edukacyjnej przeznaczonej i przygotowanej na potrzeby archeologii. Przechowywane przez muzeum zbiory archeologiczne, liczące ponad 200 tysięcy zabytków, stanowią niezwykle ważne źródło wiedzy na temat pradziejów regionu, obejmując różnorodne epoki i kultury – od paleolitu po czasy nowożytne. Zabytki te, pozyskane głównie z ziemi chełmińskiej, dobrzyńskiej, Kujaw i Pomorza Gdańskiego, nie tylko dokumentują najstarsze dzieje człowieka, ale również odzwierciedlają procesy kulturowe, społeczne i gospodarcze, które miały miejsce na przestrzeni dziejów.

Każde muzeum powinno dążyć do tego, by odwiedzający nie tylko oglądali eksponaty, ale również, aby uświadamiali sobie znaczenie i konieczność ochrony dziedzictwa archeologicznego. Zagadnienie to porusza już w latach 20. i 30. XX w. m.in. Roman Jakimowicz (Jakimowicz, 1929; 1932; 2023). Dlatego tak ważne jest, aby MOT mogło w pełni realizować swoją misję edukacyjną poprzez stworzenie stałej wystawy archeologicznej, która może być jednocześnie narzędziem pomagającym w budowaniu świadomości społecznej o naszej historii i znaczeniu ochrony dziedzictwa. Takie przedsięwzięcie pozwoli na udostępnienie nie tylko bogatych zbiorów archeologicznych publiczności, ale także umożliwi skuteczniejsze przekazywanie wiedzy o przeszłości człowieka, wspierając jednocześnie działalność naukową i edukacyjną instytucji.

Mamy nadzieję, że w przyszłości uda się zrealizować ten cel, a stała wystawa archeologiczna w Muzeum Okręgowym w Toruniu stanie się przestrzenią, w której historia (zwłaszcza ta najstarsza) regionu ożyje na nowo, uwrażliwiając kolejne pokolenia na dziedzictwo archeologiczne oraz na konieczność jego ochrony.

BIBLIOGRAFIA

- Badania archeologiczne... (2019, 23–24 maja). *Abstrakty. IX Konferencja Sprawozdawcza. „Badania archeologiczne w województwie kujawsko-pomorskim w latach 2017–2018”*. Biskupin: Muzeum Archeologiczne w Biskupinie.
- Badania archeologiczne... (2021, 20–22 października). *Abstrakty. X Konferencja Sprawozdawcza pt. „Badania archeologiczne w województwie kujawsko-pomorskim w latach 2019–2020. Archeologia województwa kujawsko-pomorskiego w ostatnim dwudziestoleciu”*. Biskupin: Muzeum Archeologiczne w Biskupinie.
- Badania archeologiczne... (2023, 22–23 czerwca). *Abstrakty. XI Konferencja Sprawozdawcza pt. „Badania archeologiczne w województwie kujawsko-pomorskim w latach 2021–2022”*. Biskupin: Muzeum Archeologiczne w Biskupinie.
- Bielińska-Majewska, B. (2019a). *Sprawozdanie wraz z opracowaniem wyników badań archeologicznych przeprowadzonych w 2019 r. w Brzozie (stan. 50), gm. Wielka Nieszawka (AZP 40-44/250), woj. kujawsko-pomorskie*. Toruń. Maszynopis przechowywany w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu i Muzeum Okręgowym w Toruniu.
- Bielińska-Majewska, B. (2019b). *Opracowanie materiałów krzemiennych – Brzoza (stan. 50), gm. Wielka Nieszawka, woj. kujawsko-pomorskie (badania 2019 r.)*. Toruń. Maszynopis przechowywany w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu i Muzeum Okręgowym w Toruniu.
- Bielińska-Majewska, B. (2020a). *Sprawozdanie wraz z opracowaniem wyników badań archeologicznych przeprowadzonych w 2020 r. w Brzozie (stan. 50), gm. Wielka Nieszawka (AZP 40-44/250), woj. kujawsko-pomorskie*. Toruń. Maszynopis przechowywany w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu i Muzeum Okręgowym w Toruniu.
- Bielińska-Majewska, B. (2020b). *Opracowanie materiałów krzemiennych – Brzoza (stan. 50), gm. Wielka Nieszawka, woj. kujawsko-pomorskie (badania 2020 r.)*. Toruń. Maszynopis przechowywany w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu i Muzeum Okręgowym w Toruniu.
- Bielińska-Majewska, B. (2020c). *Dział Archeologii Muzeum Okręgowego w Toruniu – wybrane zagadnienia z zakresu upowszechniania dziedzictwa archeologicznego regionu. Pomorania Antiqua, 29, 357–379*.
- Bielińska-Majewska, B. (2021a). *Sprawozdanie wraz z opracowaniem wyników badań archeologicznych przeprowadzonych w 2021 r. w Brzozie (stan. 50), gm. Wielka Nieszawka (AZP 40-44/250), woj. kujawsko-pomorskie*. Toruń. Maszynopis przechowywany w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu i Muzeum Okręgowym w Toruniu.
- Bielińska-Majewska, B. (2021b). *Opracowanie materiałów krzemiennych – Brzoza (stan. 50), gm. Wielka Nieszawka, woj. kujawsko-pomorskie (badania 2021 r.)*. Toruń. Maszynopis przechowywany w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu i Muzeum Okręgowym w Toruniu.
- Bielińska-Majewska, B. (2022a). *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. Toruń. Maszynopis przechowywany w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu i Muzeum Okręgowym w Toruniu.
- Bielińska-Majewska, B. (2022b). *Opracowanie materiałów krzemienych – Brzoza (stan. 50), gm. Wielka Nieszawka, woj. kujawsko-pomorskie (badania 2022 r.)*. Toruń. Maszynopis przechowywany w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu i Muzeum Okręgowym w Toruniu.
- Bielińska-Majewska, B. (2023). The oldest traces of human presence in the north-eastern part of the Toruń military training ground. W: M. Sudoł-Procyk, M. Krajcarz, Ł. Czyżewski (red.), *Między archeologią a naukami o środowisku: jubileusz 50-lecia pracy naukowej Profesora Krzysztofa Cyrka = Between archaeological and environmental sciences: the jubilee celebration of the 50th anniversary of the scientific work of Professor Krzysztof Cyrek* (s. 175–194). Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Bielińska-Majewska, B. (2023a). *Sprawozdanie wraz z opracowaniem wyników badań archeologicznych przeprowadzonych w 2023 r. w Brzozie (stan. 50), gm. Wielka Nieszawka (AZP 40-44/250), woj. kujawsko-pomorskie*. Toruń. Maszynopis przechowywany w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu i Muzeum Okręgowym w Toruniu.
- Bielińska-Majewska, B. (2023b). *Opracowanie materiałów krzemienych – Brzoza (stan. 50), gm. Wielka Nieszawka, woj. kujawsko-pomorskie (badania 2023 r.)*. Toruń. Maszynopis przechowywany w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu i Muzeum Okręgowym w Toruniu.
- Bielińska-Majewska, B., Jankowski, M. (2021). *Na krańcach toruńskiego poligonu – badania archeologiczne Muzeum Okręgowego w Toruniu w latach 2015–2020* [folder wystawy czasowej]. Toruń: Muzeum Okręgowe w Toruniu. Dostępne na: <https://muzeum.torun.pl/wp-content/uploads/2021/11/Na-krańcach-toruńskiego-poligonu-%E2%80%93-badania-archeologiczne-Muzeum-Okręgowego-w-Toruniu-w-latach-2015-2020.pdf>
- Bielińska-Majewska, B., Skibińska, J. (2022). Sprawozdanie z działalności Muzeum Okręgowego w Toruniu za rok 2021. *Rocznik Muzeum Okręgowego w Toruniu*, 19, 121–136.
- Bokinić, E. (red.). (2020). *Małe Czyste, gmina Stolno, województwo kujawsko-pomorskie stanowisko 20. Wielokulturowe stanowisko sepulkralne na ziemi chełmińskiej*. Toruń: Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Muzeum Okręgowe w Toruniu.
- Bokinić, E., Budynek, G., Pronobis, M. (2020). Analizy kulturowo-chronologiczne. Cmentarzysko kultur oksywijskiej i wielbarskiej. W: E. Bokinić (red.), *Małe Czyste, gmina Stolno, województwo kujawsko-pomorskie stanowisko 20. Wielokulturowe stanowisko sepulkralne na ziemi chełmińskiej* (s. 55–230). Toruń: Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Muzeum Okręgowe w Toruniu.
- European Association of Archaeologists. (2020). *26th EAA Annual Meeting in Budapest, Hungary, 26-30 August 2020*. Pobrane z: <https://www.e-a-a.org/EAA2020/EAA2020/Home.aspx>
- European Association of Archaeologists. (2024). *Abstract Book. Persisting with change, 30th EAA Annual Meeting, Rome, Italy, 28th–31st August 2024*. Pobrane z: https://cris.vub.be/ws/portalfiles/portal/114452761/EAA_Abstract_Book_2024_online.pdf
- Gackowski, J., Adamczak, K., Bokinić, E., Weinkauff, M., Markiewicz, M., Bienias, D. (red.). (2021). *XXXI Sesja Pomorzoznawcza: materiały z konferencji, Toruń, 22–24 listopada 2017 roku*, t. 1, *Od epoki kamienia do okresu wędrówek ludów*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu.
- Gużyński, P. (red.). (2019). *Kolekcja archeologiczna Muzeum Towarzystwa Naukowego w Toruniu w zbiorach Muzeum Okręgowego w Toruniu. Katalog*. Toruń: Muzeum Okręgowe w Toruniu. Dostępne na: https://muzeum.torun.pl/wp-content/uploads/2019/12/KatalogTNT_www-3.pdf
- Jakimowicz, R. (1929). Ochrona zabytków przedhistorycznych. *Wiadomości Archeologiczne*, 10, 1–26.
- Jakimowicz, R. (1932). Polskie ustawodawstwo o ochronie zabytków przedhistorycznych. *Wiadomości Archeologiczne*, 11, 1–7.
- Jakimowicz, R. (2023). Roman Jakimowicz. Teksty wybrane. W: A. Tołysz (oprac. nauk.), *O społecznej roli zabytków przedhistorycznych: pokazać, by nauczyć* (Seria Pomniki Muzealnictwa Polskiego, – t. 5, s. 27–294). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Kleinová, K. (red.). (2020). *#Networking, 26th EAA Virtual, Annual Meeting (24th–30th August). Abstract Book, European Association of Archaeologists, Prague*. Pobrane z: https://textileseals.uw.edu.pl/wp-content/uploads/2020/08/EAA2020virtual_Abstract-Book_19-August.pdf
- Krajcarz, M. (2019). *Identyfikacja petrograficzna zabytków kamiennych ze stanowiska Brzoza 50 (pow. toruński, gm. Wielka Nieszawka)*. Maszynopis przechowywany w Muzeum Okręgowym w Toruniu.
- Krajcarz, M. (2020). *Identyfikacja petrograficzna zabytków kamiennych ze stanowiska Brzoza 50 (pow. toruński, gm. Wielka Nieszawka)*. Maszynopis przechowywany w Muzeum Okręgowym w Toruniu.
- Krajcarz, M. (2021). *Identyfikacja petrograficzna zabytków kamiennych ze stanowiska Brzoza 50 (pow. toruński, gm. Wielka Nieszawka)*. Maszynopis przechowywany w Muzeum Okręgowym w Toruniu.
- Krajcarz, M. (2022). *Identyfikacja petrograficzna zabytków kamiennych ze stanowiska Brzoza 50 (pow. toruński, gm. Wielka Nieszawka)*. Maszynopis przechowywany w Muzeum Okręgowym w Toruniu.
- Krajcarz, M. (2023). *Identyfikacja petrograficzna zabytków kamiennych ze stanowiska Brzoza 50 (pow. toruński, gm. Wielka Nieszawka)*. Maszynopis przechowywany w Muzeum Okręgowym w Toruniu.
- Kucharski, L. (2021). *Sprawozdanie z nadzoru archeologicznego nad pracami ziemnymi związanymi przy realizacji projektu „Przebudowa układu torowo-drogowego w ul. Wały Gen. Sikorskiego i Al. Jana Pawła II wraz z budową pasa tramwajowo-autobusowego w Toruniu – BIT-CITY II”, Toruń*. Maszynopis przechowywany w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu i Muzeum Okręgowym w Toruniu.

- Kucharski, L. (2022). *Sprawozdanie 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”*. Toruń. Maszynopis przechowywany w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu i Muzeum Okręgowym w Toruniu.
- Kucharski, L. (2023). *Sprawozdanie z nadzoru archeologicznego nad pracami ziemnymi prowadzonymi przy budowie windy dla niepełnosprawnych na terenie posesji przy ul. Prostej 4-Jęczmiennej 23 (Akademia Jagiellońska) w Toruniu*. Toruń. Maszynopis przechowywany w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Toruniu i Muzeum Okręgowym w Toruniu.
- Kuszewski, J. (1962). Dział Archeologii. *Rocznik Muzeum w Toruniu*, 1(2), 81-100.
- Łydzba-Kopczyńska, B. (2023). *Opracowanie wyników badań z zastosowaniem spektroskopii Ramana obiektów bursztynowych ze stanowiska nr 50 w Brzozie*. Wrocław. Maszynopis przechowywany w Muzeum Okręgowym w Toruniu.
- Majewski, M. (2020). Analizy kulturowo-chronologiczne. Ostroga z bodźcem gwieździstym. W: E. Bokiniec (red.), *Małe Czyste, gmina Stolno, województwo kujawsko-pomorskie stanowisko 20. Wielokulturowe stanowisko sepulkralne na ziemi chełmińskiej* (s. 253-254). Toruń: Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Muzeum Okręgowe w Toruniu.
- Majewski, M. (2024). Analiza ruchomych źródeł archeologicznych. Elementy uzbrojenia. W: B. Wasik (red.), *Zamek w Sztumie. Siedziba krzyżackich wójtów, rezydencja wielkich mistrzów i polskich starostów* (s. 297-311). Malbork: Muzeum Zamkowe w Malborku.
- MPPP. (2024). *Religia(e) słowian. Pogaństwo i chrześcijaństwo w średniowiecznej Europie Środkowo-Wschodniej. Program konferencji*. Pobrane z: [https://muzeumgnieзно.pl/data/zamowienia/145/o/Religia\(e\)%20S%C5%82owian-%20program.pdf](https://muzeumgnieзно.pl/data/zamowienia/145/o/Religia(e)%20S%C5%82owian-%20program.pdf)
- Nemergut, A., Cheben, I., Ruttkayová, J., Pyżewicz, K. (reds.). (2019). *Abstract Book. 16th SKAM Lithic Workshop „Fossil Directeur” – A Phenomenon over Time and Space, 16th SKAM Lithic Workshop 21-23 October 2019, Nitra, Slovak Republic*.
- Olszta-Bloch, M., Bokiniec, E. (2020). Wstęp. W: E. Bokiniec (red.), *Małe Czyste, gmina Stolno, województwo kujawsko-pomorskie stanowisko 20. Wielokulturowe stanowisko sepulkralne na ziemi chełmińskiej* (s. 7-18). Toruń: Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Muzeum Okręgowe w Toruniu.
- Rubnikowicz, M., Uziembło, R. (2022). Archeologia toruńska. Z historii współpracy Muzeum Okręgowego w Toruniu z Uniwersytetem Mikołaja Kopernika. W: W. Chudziak, J. Gackowski, D. Makowiecki (red.), *80, 70, 40 – trzy jubileusze archeologii akademickiej w Toruniu* (s. 369-382). Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- SKAM. Stowarzyszenie Krzemieniarskie. (2019). *16th SKAM Lithic Workshop „Fossil directeur – A phenomenon over time and space”, 21-23 October 2019 Nitra, Slovak republic*. Pobrane z: www.skam2019.wordpress.com
- SKAM. Stowarzyszenie Krzemieniarskie. (2024). *17th SKAM Lithic Workshop „New Perspectives in Lithic Studies”, Krzemionki, April 24-26, Abstract Book*. Pobrane z: <https://lithicworkshop.wordpress.com/wp-content/uploads/2024/04/abstracts-skam-2024-1.pdf>
- Skibińska, J. (2023). Sprawozdanie z działalności Muzeum Okręgowego w Toruniu za rok 2022. *Rocznik Muzeum Okręgowego w Toruniu*, 20, 141-152.
- Skibińska, J. (2024). Sprawozdanie z działalności Muzeum Okręgowego w Toruniu za rok 2023. *Rocznik Muzeum Okręgowego w Toruniu*, 21, 181-193.
- Stawska, V. (2020). Analizy kulturowo-chronologiczne. Pochówki wczesnośredniowieczne. W: E. Bokiniec (red.), *Małe Czyste, gmina Stolno, województwo kujawsko-pomorskie stanowisko 20. Wielokulturowe stanowisko sepulkralne na ziemi chełmińskiej* (s. 231-252). Toruń: Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Muzeum Okręgowe w Toruniu.
- Stawska, V. (2024a). Katalog grobów. W: J. Bojarski, W. Chudziak, M. Kurzyńska, A. Drozd-Lipińska, V. Stawska (red.), *Mons Sancti Johannis, t. 1, Wczesnośredniowieczne cmentarzysko w Grucznie na Pomorzu Wschodnim (stanowisko 1). Badania wykopaliskowe w XIX-XX wieku* (s. 191-370). Toruń: Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Grudziądz: Muzeum im. ks. dr. Władysława Łęgi w Grudziądzu.
- Stawska, V. (2024b). Tablice grobów. W: J. Bojarski, W. Chudziak, M. Kurzyńska, A. Drozd-Lipińska, V. Stawska (red.), *Mons Sancti Johannis, t. 1, Wczesnośredniowieczne cmentarzysko w Grucznie na Pomorzu Wschodnim (stanowisko 1). Badania wykopaliskowe w XIX-XX wieku* (s. 397-504). Toruń: Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Grudziądz: Muzeum im. ks. dr. Władysława Łęgi w Grudziądzu.
- UKW. (2020). *XXII Sesja Pomorzoznawcza za lata 2018-2019, 16 października 2020 roku. Program konferencji*. Pobrane z: https://wydzialhistoryczny.ukw.edu.pl/download/57725/Sesja_Pomorzoznawcza_za_lata_2018-2019_16.10.2020_program.pdf
- USz. (2023). *XXIV Sesja Pomorzoznawcza, 16-17 listopada 2023. Program konferencji*. Pobrane z: <https://archeologia.usz.edu.pl/xxiv-sesja-pomorzoznawcza-16-17-listopada-2023/>
- Uziembło, R., Wawrzykowska, B. (2002). Katalog wystawy przygotowanej z okazji 140-lecia toruńskich archeologicznych zbiorów muzealnych. W: R. Uziembło, B. Wawrzykowska (red.), *Z dziejów publicznych zbiorów archeologicznych w Toruniu: Katalog wystawy przygotowanej z okazji 140-lecia toruńskich archeologicznych zbiorów muzealnych. Dedykowanej tym wszystkim, którzy je tworzyli, pomnażali i chronili*. Muzeum Okręgowe w Toruniu, *Dom Eskenów*, 16.05 – 16.09.2002. Toruń: Muzeum Okręgowe w Toruniu.
- Uziembło, 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.
- Wawrzykowska, B. (2002). Zarys historii muzealnych zbiorów archeologicznych w Toruniu. W: B. Wawrzykowska (red.), *Archeologia toruńska. Historia i teraźniejszość* (s. 31-56). Toruń: Muzeum Okręgowe w Toruniu.

- Winiarska-Kabacińska, M. (2022). *Analiza traseologiczna wybranych materiałów krzemianych ze stanowiska Brzoza nr 50 (AZP 40-44/250), gmina Wielka Nieszawka, powiat toruński, woj. kujawsko-pomorskie, część 1*. Poznań. Maszynopis przechowywany w Muzeum Okręgowym w Toruniu.
- Winiarska-Kabacińska, M. (2023). *Analiza traseologiczna wybranych materiałów krzemianych ze stanowiska Brzoza nr 50 (AZP 40-44/250), gmina Wielka Nieszawka, powiat toruński, woj. kujawsko-pomorskie, część 2*. Poznań. Maszynopis przechowywany w Muzeum Okręgowym w Toruniu.
- Winiarska-Kabacińska, M. (2024). *Analiza traseologiczna wybranych materiałów krzemianych ze stanowiska Brzoza nr 50 (AZP 40-44/250), gmina Wielka Nieszawka, powiat toruński, woj. kujawsko-pomorskie, część 3 oraz analiza traseologiczna dwóch siekier kamiennych i narzędzia krzemienne*. Poznań. Maszynopis przechowywany w Muzeum Okręgowym w Toruniu.
- Zielonka, B. (1963). Zarys dziejów polskich badań archeologicznych na ziemiach województwa bydgoskiego. *Rocznik Muzeum w Toruniu*, 1(3), 9–42.
- Ziemlewska, A. (red.). (2011). *150 lat Muzeum Okręgowego w Toruniu 1861–2011. Katalog*. Toruń: Muzeum Okręgowe w Toruniu.



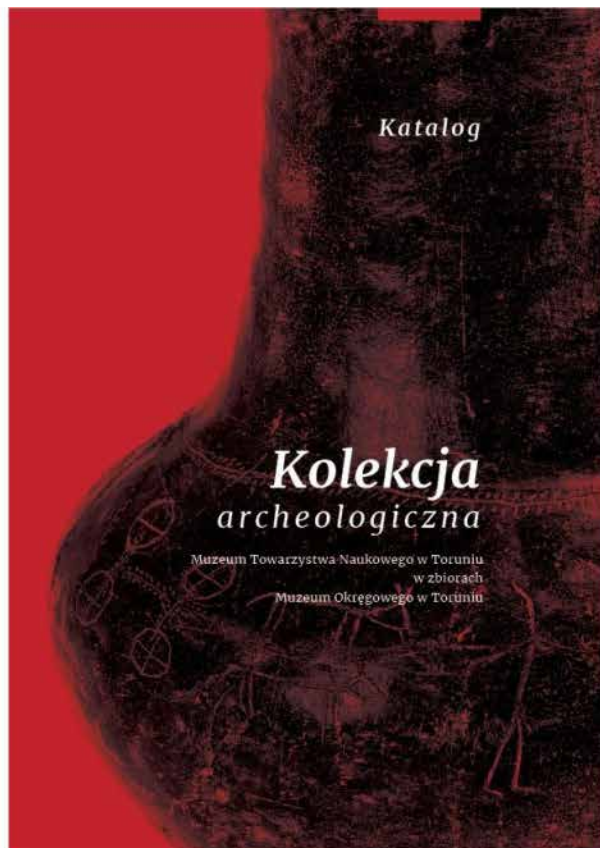
A



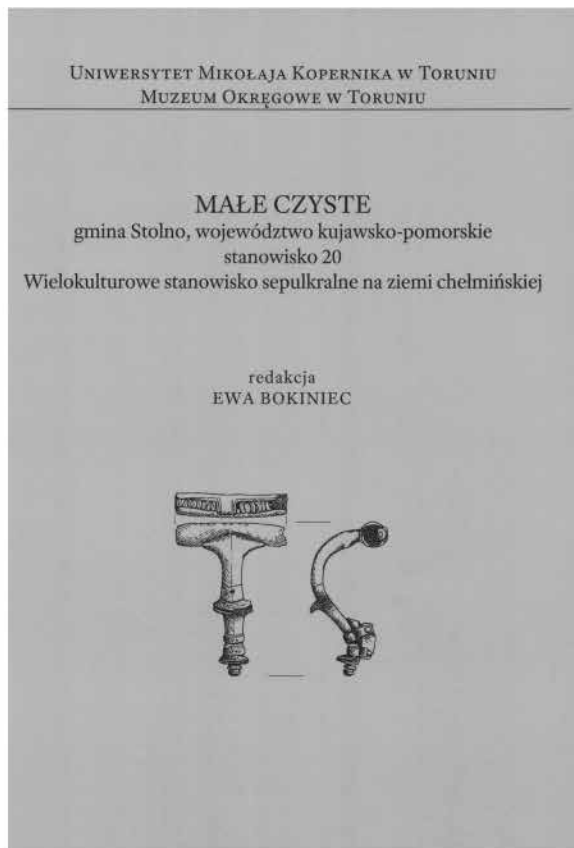
B

Ryc. 1. Prace eksploracyjne i dokumentacyjne prowadzone podczas badań wykopaliskowych i badań w formie nadzoru archeologicznego: **A** – Brzoza, stan. 50, gm. Wielka Nieszawka, pow. toruński (2015–2023), **B** – Toruń (2019–2022), archiwum DA MOT | fot. B. Bielińska-Majewska, A. Kowalkowski, P. Gużyński, M. Majewski, L. Kucharski, oprac. graficzne B. Bielińska-Majewska

Fig. 1. Exploratory and documentation work carried out during excavations and archaeological supervision: **A** – Brzoza, site no. 50, Wielka Nieszawka municipality, Toruń district (2015–2023), **B** – Toruń (2019–2022), DA MOT archives | photo by: B. Bielińska-Majewska, A. Kowalkowski, P. Gużyński, M. Majewski, L. Kucharski, graphic design: B. Bielińska-Majewska



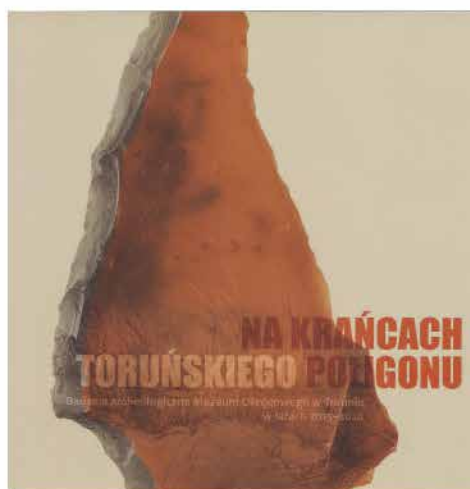
A



B



C



D



E

Ryc. 2. Wybrane publikacje: **A** – katalog pt. *Kolekcja archeologiczna Muzeum Towarzystwa Naukowego w Toruniu w zbiorach Muzeum Okręgowego w Toruniu*, **B** – monografia pt. *Małe Czyste, gmina Stolno, województwo kujawsko-pomorskie, stanowisko 20: wielokulturowe stanowisko sepulchralne na ziemi chełmińskiej*, **C, E** – bezpłatne e-booki dostępne na stronie internetowej MOT, **D** – folder wystawy czasowej pt. „Na krańcach toruńskiego poligonu – badania archeologiczne Muzeum Okręgowego w Toruniu w latach 2015–2020” | oprac. graficzne B. Bielińska-Majewska

Fig. 2. Selected publications: **A** – catalogue entitled *Archaeological Collection of the Scientific Society Museum in Toruń in the collections of the District Museum in Toruń*, **B** – monograph entitled *Małe Czyste, Stolno municipality, Kuyavian-Pomeranian Province, site 20: multicultural sepulchral site in Chełmno Land*, **C, E** – free e-books available on the MOT website, **D** – folder of the temporary exhibition entitled ‘At the edge of the Toruń military training ground – archaeological research by the District Museum in Toruń in 2015–2020’ | graphic design: B. Bielińska-Majewska



A



B



C

Ryc. 3. Przykłady działań edukacyjnych: **A** – Lokalne pradzieje, **B** – Lokalne pradzieje plus, **C** – spotkanie promujące katalog pt. *Kolekcja archeologiczna Muzeum Towarzystwa Naukowego w Toruniu w zbiorach Muzeum Okręgowego w Toruniu, archiwum MOT* | fot. K. Deczyński, P. Gużyński, oprac. graficzne B. Bielińska-Majewska

Fig. 3. Examples of educational activities: **A** – Local prehistory, **B** – Local prehistory plus, **C** – meeting promoting the catalogue entitled *Archaeological Collection of the Scientific Society Museum in Toruń in the collections of the District Museum in Toruń, MOT archives* | photo by: K. Deczyński, P. Gużyński, graphic design: B. Bielińska-Majewska



A



B

Ryc. 4. Wystawy czasowe zorganizowane przez DA MOT (2021 r.): **A** – „Pomorze – jestem stąd!”, **B** – „Na krańcach toruńskiego poligonu – badania archeologiczne Muzeum Okręgowego w Toruniu w latach 2015–2020”, archiwum MOT | fot. B. Bielińska-Majewska, P. Gużyński, oprac. graficzne B. Bielińska-Majewska

Fig. 4. Temporary exhibitions organised by DA MOT (2021): **A**: ‘Pomerania – I’m from here!’, – ‘At the edge of the Toruń military training ground – archaeological research by the District Museum in Toruń in 2015–2020’, MOT archives | photo by: B. Bielińska-Majewska, P. Gużyński, graphic design: B. Bielińska-Majewska



A



B

Ryc. 5. Przykłady działań edukacyjnych popularyzujące dziedzictwo archeologiczne w latach 2019–2024: **A** – Toruński Festiwal Nauki i Sztuki, **B** – Noce w Muzeum, Majówki, Muzeum za 2 złote, archiwum Muzeum Toruńskiego Piernika MOT, archiwum MOT | fot. B. Bielińska-Majewska, K. Deczyński, P. Gużyński, M. Majewski, V. Stawska, oprac. graficzne B. Bielińska-Majewska

Fig. 5. Examples of educational activities promoting archaeological heritage in 2019–2024: **A** – Toruń Science and Art Festival, **B** – Nights at the Museum, May Day celebrations, Museum for PLN 2, MOT Toruń Gingerbread Museum archives, MOT archives | photo by: B. Bielińska-Majewska, K. Deczyński, P. Gużyński, M. Majewski, V. Stawska, graphic design: B. Bielińska-Majewska



A



B

Ryc. 6. Przykład działań edukacyjnych popularyzujących dziedzictwo archeologiczne w 2019 r. **A** – festiwal nauki pt. „Ścieżki archeologii – nauka – kultura – popkultura”, Muzeum Archeologiczne w Biskupinie, **B** – wybór posterów przygotowanych na potrzeby w/w festiwalu w Biskupinie | fot. **A** – dzięki uprzejmości organizatora: Muzeum Archeologiczne w Biskupinie, **B** – projekt graficzny posterów K. Deczyński; oprac. graficzne B. Bielińska-Majewska

Fig. 6. Examples of educational activities promoting archaeological heritage in 2019. **A** – science festival entitled ‘Paths of Archaeology – Science – Culture – Pop Culture’, Archaeological Museum in Biskupin, **B** – a selection of posters prepared for the above-mentioned festival in Biskupin | photo by: **A** – courtesy of the organiser: Archaeological Museum in Biskupin, **B** – poster design: K. Deczyński; graphic design: B. Bielińska-Majewska



Ryc. 7. Przykłady działań edukacyjnych popularyzujące dziedzictwo archeologiczne w latach 2019–2024 w ramach „Letnich spotkań z archeologią”, archiwum DA MOT | fot. B. Bielińska-Majewska, P. Gużyński, V. Stawska, oprac. graficzne B. Bielińska-Majewska

Fig. 7. Examples of educational activities promoting archaeological heritage in 2019–2024 as part of the ‘Summer Meetings with Archaeology’, DA MOT archives | photo by: B. Bielińska-Majewska, P. Gużyński, V. Stawska, graphic design: B. Bielińska-Majewska

Katarzyna Paczuska

Muzeum Okręgowe w Torunia
k.paczuska@muzeum.torun.pl

Misa bencharong – chiński wyrób z tajlandzkimi wzorami

Bencharong bowl – Chinese product with Thai designs

Abstrakt: W 2024 r. Muzeum Okręgowe w Toruniu otrzymało w darze niezwyklej obiekt – chińską misę, na której ściankach namalowane zostały motywy z tajlandzkiego kręgu kulturowego. *Bencharong* to wyjątkowy rodzaj emaliowanej porcelany, produkowanej wyłącznie dla syjamskiej rodziny królewskiej z dynastii Chakri od kon. XVIII do pocz. XX w. Prosta forma naczynia kontrastuje ze skomplikowanymi tajskimi wzorami, malowanymi farbami emaliowymi. Wyroby tego rodzaju rzadko pojawiają się poza Tajlandią i nielicznie prezentowane są w muzeach. Omawiana misa jest wyrobem ceramicznym, wykonanym z porcelany wysokiej jakości, o regularnym kształcie, wytoczonym na kole garncarskim i precyzyjnie nałożonych kolorach farb emaliowych. W medalionach umieszczone zostały postaci Thepphanom, którzy alternowani są postaciami Thep Norasri. Ten obiekt stał się cennym nabytkiem do kolekcji chińskiej ceramiki eksportowej Muzeum Okręgowego w Toruniu.

Słowa kluczowe: porcelana, Chiny, Tajlandia, Thepphanom, Thep Norasri, dynastia Chakri

Abstract: In 2024, the District Museum in Toruń received an extraordinary gift – a Chinese bowl decorated with motifs from Thai culture. Bencharong is a unique type of enamelled porcelain, produced exclusively for the Siamese royal family of the Chakri dynasty from the end of the 18th century to the beginning of the 20th century. The simple form of the vessel contrasts with the intricate Thai patterns painted with enamel paints. Products of this type rarely appear outside Thailand and are seldom displayed in museums. The bowl in question is a ceramic product made of high-quality porcelain, with a regular shape, turned on a potter's wheel and precisely coated with enamel colours. The medallions feature figures of Thepphanom, alternating with figures of Thep Norasri. This object has become a valuable addition to the collection of Chinese export ceramics at the District Museum in Toruń.

Keywords: porcelain, China, Thailand, Thepphanom, Thep Norasri, Chakri dynasty

W 2024 r. Muzeum Okręgowe w Toruniu otrzymało w darze niezwyklej obiekt – chińską misę, na której ściankach namalowane zostały motywy z tajlandzkiego kręgu kulturowego¹.

Już za czasów panowania mongolskiej dynastii Yuan (1279–1368) zapotrzebowanie na import chińskiej porcelany pobudziło w Państwie Środka przemysł ceramiczny na wielką skalę. Handel nią objął Azję, północną Afrykę oraz Europę, co przyczyniło się do rozwoju nie tylko handlu zagranicznego,

1 Numer inwentarza MT/DW/947.

ale i miejscowego rzemiosła. Chińskie wyroby ceramiczne cieszyły się popularnością zarówno ze względu na oryginalność wzorów, jak i wysoką jakość. Od czasów Yuan do masy ceramicznej dodano kamień porcelanowy, co pozwoliło na podniesienie temperatury wypału do 1300°C, a to przyczyniło się do poprawy twardości i sztywności porcelanowego korpusu. Większa zawartość glinu w kaolinie sprawiła, że porcelana stała się bielsza. Popyt na ceramikę chińską sprawił, że rzemieślnicy dostosowywali się do rynku zagranicznych odbiorców, używając obcych wzorów i dekoracji. Na przykład w manufakturach Jingdezhen wzory, które nanoszono na naczynia, były motywami znanymi z kultury islamskiej, gdyż dla wyższych sfer Imperium Osmańskiego ceramika ta stała się symbolem luksusu i oznaką dobrego smaku. Tego typu wzory rzadko można zobaczyć w Chinach. Również w czasie panowania następnych chińskich dynastii produkowano naczynia na rynek bliskowschodni (Schiffer, 1970, s. 32, il. 83; Barnes, 2010, s. 370–373) czy europejski (Schiffer, 1970, s. 242, il. 650; Fang, 2011, s. 124–136; Choi Jr., 2002; Ostkamp, 2009, s. 51, il. 57; Ostkamp, 2011, s. 7, il. 7). W manufakturach powstawały naczynia na rynek europejski w typach nigdy nieużywanych w samych Chinach (np. tulipiery czy talerze z kołnierzami).

Omawiana misa podarowana Muzeum Okręgowemu w Toruniu należy do ceramiki, której dekoracja związana jest z tym samym zjawiskiem – dostosowywaniem dekoracji do oczekiwań odbiorcy. *Bencharong* to wyjątkowy rodzaj emaliowanej porcelany produkowanej wyłącznie dla syjamskiej rodziny królewskiej z dynastii Chakri od końca XVIII do początku XX w. Prosta forma naczynia kontrastuje ze skomplikowanymi tajskimi wzorami, malowanymi farbami emaliowymi. Wyroby tego rodzaju rzadko pojawiają się poza Tajlandią i nielicznie prezentowane są w muzeach².

Podobno nazwa *bencharong* pochodzi od dwóch sanskryckich słów – *panch* (pięć) i *rong* (kolor) i odnosi się do liczby kolorów użytych na pojedynczym egzemplarzu. Oczywiście są odstępstwa od tej zasady i ilość użytych kolorów waha się od trzech do ośmiu. Cyfra pięć może odnosić się także do pięciu żywiołów – drewna, ognia, ziemi, metalu i wody (z wyjątkiem metalu pozostałych używa się do tworzenia ceramiki

– wodę miesza się z ziemią, tworząc glinę, a drewno służy jako paliwo dla ognia, który utwardza glinę). Aby wyprodukować naczynie *bencharong*, należało nałożyć dwie glazury oraz dwa lub trzy razy je wypalać. Produkcja była więc kosztowna i skomplikowana.

Początkowo zamówienia były realizowane wyłącznie na dwór syjamski³. Naczynia te były przeznaczone na stół królewski⁴. Od poł. XIX w. kontrola dworu nad handlem tego typu ceramiką zmalała, a *bencharong* stał się towarem luksusowym również dla dworzan i urzędników, ale też dla zamożnej warstwy chińsko-tajskich kupców, która przejmowała gospodarkę syjamską. Wprawdzie w dekoracji tych naczyń wykorzystywano nadal wiele tradycyjnych dworskich wzorów, jednak najczęściej w produkcji przeznaczonych głównie na rynek Azji Południowo-Wschodniej ograniczano się zaledwie do kilku tajskich akcentów. Bardziej tradycyjne chińskie formy, takie jak np. czajniczki, były dekorowane w tym samym stylu. Pod koniec XIX w. podejmowano w Bangkoku na niewielką skalę próby malowania czerepów naczyń produkowanych w Chinach, a nawet wytwarzania tam porcelany, lecz były to wyroby niskiej jakości. Wraz z upadkiem dynastii Qing (1644–1911) oraz z pojawieniem się mody na europejską zastawę stołową w Tajlandii, na początku XX w. zaprzestano produkcji porcelany *bencharong*. Dzisiaj wykonuje się podobne dekoracyjne przedmioty jako pamiątki.

Kształty naczyń *bencharong* są proste, z przeznaczeniem do codziennego użytku. Są to miski (z nakrywami i bez), pojemniki z nakrywami, czajniczki i filiżanki do herbaty, małe dzbanki, spluwaczki i łyżki. Samą porcelanę na potrzeby tajskiej dynastii Chakri wykonywano w Jingdezhen. Porcelanowy korpus pokrywano tam białą glazurą. Następnie malowano go farbami emaliowymi w manufakturach południowochińskich prowincji Jiangxi, Fujian i Guangdong. Wymagało to dwóch lub trzech wypałów naczynia. Kolory użyte w *bencharong* są podobne do chińskich palet *famille verte* (zielony, czerwony, żółty, niebieski, czarny, fioletowy, brązowy, turkusowy) i *famille rose* (różowy, niebieski, fioletowy, czarny, czerwony, żółty). Następnie naczynie wypalano po raz drugi

2 Wyjątkiem jest ekspozycja ceramiki Victoria&Albert Museum w Londynie: <https://collections.vam.ac.uk/item/O474897/basin-unknown/> (dostęp: 08.07.2024). Ostatnio Instytut Sztuki w Chicago w setną rocznicę nabycia kolekcji porcelany *bencharong* postanowił się tym pochwalić: <https://www.artic.edu/articles/1076/an-early-collection-of-bencharong-porcelain> (dostęp: 08.07.2024).

3 Początkowo, w okresie *Ayutthaya* (1677–1767), produkcja przeznaczona była wyłącznie na dwory w Ayutthaya, Thonburi i Bangkoku, co było ściśle kontrolowane. Bogate, jasne wzory były hinduskie i buddyjskie, a często indyjskie formy miały pokrywy w kształcie stupy.

4 *Bencharong* był używany jako zastawa stołowa dla tajskiej rodziny królewskiej, dlatego niektóre kształty są podobne do tych używanych w dzisiejszej tajskiej zastawie stołowej. Powstawały też drobne pojemniki na kosmetyki, olejki i maści. Do królewskiej porcelany *bencharong* należą też spluwaczki związane ze zwyczajem żucia betelu.

w piecu muflowym (z wewnętrzną komorą zabezpieczającą emalie) w atmosferze utleniającej, w niskiej temperaturze (750–850 °C), tak aby kolory nałożone na glazurę nie spłonęły.

Nałożenie złota wymagało jeszcze trzeciego wypalenia w jeszcze niższej temperaturze. Niekiedy na *bencharongu* pojawiają się złocenia jako tło przedstawień, bądź kontur lub wypełnienie motywu. Dekoracja z tajskimi motywami pokrywa całą powierzchnię naczynia *bencharong* – wewnątrz i zewnętrzne ścianki aż do stopy. Motywy, które pojawiają się na naczyniach są przeważnie tajskie, chociaż czasami pojawiają się wzory chińskie. Tematyka ma źródło w buddyzmie, *Ramakien* (tajskim eposie narodowym) (Cadet, 1970) oraz opowieściach i legendach ludowych. Na naczyniach mityczne zwierzęta zamieszkujące las Himaphan położony na zboczach góry Meru, która jest osią Wszechświata, bawią się wśród zielonej tropikalnej flory i fauny Azji Południowo-Wschodniej. Mieszają się z bóstwami, demonami, ptakami i zwierzętami (Muang, 2000). Niektóre z dobrze znanych motywów to kanok (motyw przypominający płomień)⁵, phum khao bin (kształt pąka lotosu)⁶, bóstwa okazujące szacunek (thepphanom), norasing (pół człowiek, pół lew), a także te inspirowane kwiatami, zwierzętami i historią *Ramakien*. Na naczyniach *bencharong* pojawiają się między innymi Garuda – mityczne stworzenie o ludzkim korpusie, ptasich skrzydłach, nogach z orlimi pazurami i głowie z grubym, zakrzywionym dziobem oraz wyłupiastymi oczami. Jego dolna część ciała jest pokryta piórami. Inne postaci to: Hanuman – mityczna małpa z *Ramakien*, która jest wodzem armii małp; Rajasingh – mityczny lew (*singh*) ze skrzydłami ptaka i ogonem przypominającym liść, a także Thewada – niebiańska istota siedząca z rozpostartymi na boki ramionami. Natomiast na misce, która trafiła do zbiorów MOT, znajdują się w medalionach postaci Thepphanom, którzy alternowani są postaciami Thep Norasri. Thepphanom to istota niebiańska (*devata*) znana z kosmologii buddyjskiej, przedstawiona ze złożonymi dłońmi w gest ańjali *mudrā*⁷, z koroną na głowie, ozdobnym kołnierzem, bransoletami i naramien-

nikami. Można go porównać do anioła lub bóstwa, które jest opiekunem i strażnikiem świątyni. Często Thepphanom przedstawiani są w parze jako brat i siostra, klęczący na obu kolanach z rękami w pozycji *wai*⁸, modlący się lub okazujący szacunek. Thepphanom po raz pierwszy pojawili się na ziemi, gdy Budda osiągnął oświecenie. Zostali jego opiekunami, a następnie strażnikami świątyń religijnych i artefaktów, takich jak święte zwoje.

Thep Norasri zaś to mityczne półbóstwo żyjące w lesie Himaphan, łączące ludzką górną połowę ciała z tylnymi częściami lwa z ogonem oraz kopytami jelenia. Medaliony zostały umieszczone na czarnym tle z czerwono-różowymi płomieniami. Thepphanomowie zostali umieszczeni w trójkątnych, czerwonych medalionach z płomienistym obramowaniem. Natomiast Thep Norasri mają tylko czerwoną, płomienistą aureolę. Ciała niebiańskich istot są białe, a biżuteria, którą noszą, jest żółta. Dekorację uzupełniają pasy żółte i czerwone z motywem kwiatów i kropek wokół górnej części korpusu oraz zielona opaska z różowym motywem kwiatowym wokół wylewu. Na dnie naczynia namalowany został stylizowany, dziesięciopłatkowy kwiat.

Omawiana misa jest wyrobem ceramicznym, wykonanym z porcelany wysokiej jakości, o regularnym kształcie wytoczonym na kole garncarskim i precyzyjnie nałożonych kolorach farb emaliowych. Obiekt ten stał się cennym nabytkiem do kolekcji chińskiej ceramiki eksportowej Muzeum Okręgowego w Toruniu.

BIBLIOGRAFIA

- Barnes, L.E. (2010). Yuan Dynasty Ceramics. W: L. Zhiyan, V.L. Bower, H. Li (red.), *Chinese Ceramics: From the Paleolithic Period through the Qing Dynasty (The Culture & Civilization of China)* (s. 330–385). New Haven: Yale University Press.
- Cadet, J. (1970). *The Ramakien*. New York: Kondansha.
- Choi Jr., K.I. (2002). A Chinese Porcelain 'European - Subject' Baluster Vase and Its Export Design Context. *Oriental Art Magazine*, 48(1), 17–22.
- Fang, L. (2011). *Chinese Ceramics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Håbu, A. (2012). Revealing History Through Museum Collections: How the Ring Collection of Bencharong in Oslo Sheds Light on Norwegian Maritime Engagement in the Kingdom of Siam. W: I. Kopania (red.), *South-East Asia. Studies in Art, Cultural Heritage and Artistic Relations with Europe* (s. 165–172). Toruń-Warsaw: Polish Institute of World Art Studies & Tako Publishing House.
- 8 *Wai* to powitanie w Tajlandii, polegające na lekkim ukłonie. Im wyżej ręce są trzymane w stosunku do twarzy i im niższy ukłon, tym większy szacunek lub cześć okazuje osoba dająca *wai*. Jest to również sposób wyrażenia wdzięczności lub przeprosin.

5 Wzór liścia przypominający płomień (*kranok*) jest symbolem płomienia buddyzmu i stanowi podstawę motywów roślinnych. Pojawia się często w tajskiej sztuce i rzemiośle artystycznym.

6 Kwiat lotosu (*lai dok bua*) (*Nelumbo nucifera*) jest buddyjskim symbolem. Wyrasta z błota i rozkwita nieskazitelny biały kwiat, symbolizujący czystość. Nasiona lotosu zaś symbolizują płodność.

7 Ańjali *mudrā* jest gestem dłoni, który kojarzy się głównie z religiami i sztukami indyjskimi, i spotkać go można w całej Azji. Jest częścią indyjskiego tańca klasycznego, takiego jak *bharatanatyam*. Wykonuje się go w praktyce jogi, a także stanowi on część pozdrowienia *namaste*.

- Muang, B. (2000). *Mythical Animals in the Himavanta Forest: Mythical Animals Depicted by Thai Artists in the Traditional Style*. Explore Bangkok. Pobrane z: <https://www.explore-bangkok.com/mythical-creatures-in-thailand/>
- Museum Angewandte Kunst. (2021). *Meet Asian Art. Bowls – Metamorphoses of Basic Form*. Pobrane z: https://www.museumangewandtekunst.de/media/20_maa_bowls_flyer_exhibit.pdf
- Ostkamp, S. (2009). Exportkeramiek uit Zhangzhou. Met Zogenoemde 'Swatow' en andrsoortige producten. *Vormen uit nuur*, 206/207(3-4), 23-55.
- Ostkamp, S. (2011). Krekels, kikkers en een lang en voorspoedig leven. *Vormen uit nuur*, 212/213(1), 2-31.
- Revire, N. (2023). *An Early Collection of Bencharong Porcelain*. Pobrane z: <https://www.artic.edu/articles/1076/an-early-collection-of-bencharong-porcelain>
- Robinson, N.V. (1982). *Sino-Thai Ceramics in the National Museum, Bangkok, Thailand and in Private Collections*. Bangkok: National Museum.
- Rooney, D.F. (1993). *The Role of Ceramics in Betel Chewing Rituals in Thailand*. Pobrane z: http://rooneyarchive.net/lectures/lec_ceramics_and_betel.pdf.
- Victoria&Albert Museum. (2009). *Basin*. Pobrane z: <https://collections.vam.ac.uk/item/O474897/basin-unknown/>
- Warren, W. (1999). *Jim Thompson, The House on the Klong*. Singapur: Archipelago Press.
- Schiffer, H., Schiffer, P., Schiffer, N. (1970). *Chinese Export Porcelain. Standard patterns and forms, 1780 to 1880*. Atglen: Schiffer Publishing.



Fot. 1. Misa ceramiczna *bencharong*, MOT, MT/DW/947 | fot. K. Deczyński

Photo 1. *Bencharong* ceramic bowl, MOT, MT/DW/947 | photo by: K. Deczyński



2

3

Fot. 2. Misa ceramiczna *bencharong* | fot. K. Deczyński

Photo 2. *Bencharong* ceramic bowl | photo by: K. Deczyński

Fot. 3. Postać Thephanom na misie *bencharong* | fot. K. Deczyński

Photo 3. Thephanom figure on the *bencharong* bowl | photo by: K. Deczyński



4

5

Fot. 4. Postać Thep Norasri na misie *bencharong* | fot. K. Deczyński

Photo 4. Thep Norasri figure on the *bencharong* bowl | photo by: K. Deczyński

Fot. 5. Wnętrze misy *bencharong* | fot. K. Deczyński

Photo 5. *Bencharong* bowl interior | photo by: K. Deczyński

Michał Kłosiński

Muzeum Okręgowe w Toruniu
m.klosinski@muzeum.torun.pl

Od dziedzictwa do doświadczenia. Nowa wystawa stała w Domu Mikołaja Kopernika: historia, innowacje i wyzwania projektu

From heritage to experience. A new permanent exhibition at the Nicolaus Copernicus House: history, innovations and challenges of the project

Abstrakt: Muzeum Dom Mikołaja Kopernika usytuowane jest w dwóch późnośredniowiecznych kamienicach przy ul. Kopernika 15 i 17 w Toruniu, dawnej ul. św. Anny. Kamienica pod nr 15 w latach ok. 1459–1480 należała do krakowskiego kupca Mikołaja Kopernika. Przybył on do Torunia ok. 1456 r. i ożenił się z pochodzącą z patrycjuszowskiej rodziny Barbarą Watzenrode. Oddział poświęcony postaci astronoma funkcjonuje w tym miejscu od 1963 r. Właściwe udostępnienie oddziału Dom Mikołaja Kopernika MOT nastąpiło w 1973 r. w związku z 500. rocznicą urodzin Mikołaja Kopernika. Kolejna duża modernizacja obiektu wraz z budową nowej wystawy stałej została przeprowadzona w latach 2017–2018.

Artykuł stanowi opis i podsumowanie procesu przygotowania oraz budowy nowej wystawy stałej. Zawiera rys historyczny związany z powołaniem oddziału Dom Mikołaja Kopernika, ocenę i diagnozę sytuacji muzeum sprzed 2017 r., ujęcie pierwszych prac studyjnych nad nowymi założeniami wystawienniczymi, opis powstania i założeń scenariusza wystawy oraz referowanie prac we współpracy z konsultantami. Przedstawia również proces wyłaniania właściwego projektu zarówno modernizacji obiektu, jak i budowy nowej wystawy stałej, a także opis procesu właściwej realizacji projektu, kończąc na opisie funkcjonowania muzeum w nowych warunkach wystawienniczych.

Słowa kluczowe: Dom Mikołaja Kopernika, Muzeum Okręgowe w Toruniu, historia muzealnictwa w Toruniu, nowa wystawa stała w Domu Mikołaja Kopernika, modernizacja muzeum, boom muzealny w Polsce, jubileusz 500-lecia urodzin Kopernika (1973)

Abstract: The Nicolaus Copernicus House Museum is located in two late medieval tenement houses at 15 and 17 Kopernika Street in Toruń, formerly St. Anne's Street. From approximately 1459 to 1480, house no. 15 belonged to the Kraków merchant Nicolaus Copernicus. He arrived in Toruń around 1456 and married Barbara Watzenrode, who came from a patrician family. A branch dedicated to the astronomer has operated at this location since 1963. The actual opening of the Nicolaus Copernicus Museum branch took place in 1973, in connection with the 500th anniversary of Nicolaus Copernicus's birth. Another major modernization of the building, including the construction of a new permanent exhibition, was carried out in 2017–2018.

This article describes and summarizes the process of preparing and building the new permanent exhibition. Beginning with a historical outline related to the establishment of the Nicolaus Copernicus Museum branch, through assessments and diagnoses of the museum's situation before 2017, through the presentation of the first studies of the new exhibition assumptions, through a description of the creation and assumptions of the exhibition scenario, through a report on the work in cooperation with consultants, through a presentation of the process of selecting the right project for both the modernization of the facility and the construction of the new permanent exhibition, through a description of the process of the actual implementation of the project, and ending with a description of the museum's functioning in the new exhibition conditions.

Key words: Nicolaus Copernicus House, District Museum in Toruń, history of museology in Toruń, new permanent exhibition at the Nicolaus Copernicus House, museum modernization, museum boom in Poland, 500th anniversary of Copernicus' birth (1973)

Wstęp

Znaczenie Domu Mikołaja Kopernika w Toruniu

Dom Mikołaja Kopernika, jedno z najważniejszych miejsc w Toruniu i jeden z najważniejszych punktów na mapie polskiego muzealnictwa związanego z dziedzictwem naukowym, przeszedł w ostatnich latach gruntowną przemianę. Muzeum poświęcone postaci Mikołaja Kopernika nie tylko przyciąga turystów z całego świata, ale świadczy przede wszystkim o jego dokonaniach oraz pozwala zwiedzającym przenieść się do czasów, w których dorastał przyszły wielki astronom, ukazując życie codzienne późnośredniowiecznego Torunia. Dom Mikołaja Kopernika łączy w sobie obecnie nowoczesność tam, gdzie to możliwe i tradycję tam, gdzie to konieczne. Nowa wystawa stała, otwarta w 2018 r., stanowi zwieńczenie wieloletnich prac koncepcyjnych, projektowych i konserwatorskich, których celem było nadanie temu miejscu nowej jakości muzealnej i narracyjnej. Artykuł przedstawia proces przygotowania i budowy tej ekspozycji: od rysu historycznego instytucji, przez diagnozę sytuacji przed modernizacją, po powstanie scenariusza wystawy i realizację wielowymiarowego projektu, który finalnie zyskał uznanie w kraju i na arenie międzynarodowej.

Rys historyczny Domu Mikołaja Kopernika: geneza i pierwsze wystawy

Historia umiejscowienia instytucji muzealnej, poświęconej osobie Mikołaja Kopernika, w kompleksie dwóch kamienic przy ul. Kopernika 15 i 17 w Toruniu, nie jest prosta i jednoznaczna. Wiodły do niej kręte ścieżki, których zwieńczeniem było otwarcie muzeum

w 1973 r. z okazji 500-lecia urodzin Kopernika. Muzeum zostało wówczas zlokalizowane w dwóch budynkach przy dawnej średniowiecznej ul. św. Anny.

Dom Mikołaja Kopernika w Toruniu (w latach 1960–2001 oficjalną nazwą było Muzeum Mikołaja Kopernika, oddział Muzeum Okręgowego w Toruniu) jest najmłodszym z trzech muzeów, poświęconych wielkiemu astronomowi – po Museo Copernicano w Rzymie (1879) mieszczącym się w Obserwatorium Astronomicznym na Górze Monte Mario (inicjator Artur Wołyński) oraz po Muzeum Mikołaja Kopernika we Fromborku (1948) powołanym przez Związek Historyków Sztuki i Kultury (inicjatorzy: prof. Aleksander Gieysztor, prof. Stanisław Lorentz, dr Tadeusz Przykowski). Jak wspominała Janina Mazurkiewicz, Muzeum Mikołaja Kopernika – oddział Muzeum Okręgowego w Toruniu – zostało wpisane na mapę reprezentującą ogólnopolską sieć muzealną 5 czerwca 1960 r. W grupie polskich muzeów biograficznych, według chronologii ich powstawania, zajmowało 26. miejsce (Mazurkiewicz, 2001).

Idea powstania muzeum kopernikańskiego w Toruniu pojawiła się już w XIX w., lecz przez długi czas nie mogła zostać zrealizowana, m.in. z powodu wątpliwości związanych ze sporem o ustalenie dokładnego miejsca narodzin Mikołaja Kopernika. Spór ten utrzymywał się w zasadzie do 2. poł. XX w., jednak przez wiele lat decydujący wpływ na proces powstania muzeum miały także inne istotne kwestie społeczne, polityczne i kulturowe.

Pierwsze oznaki zainteresowania torunian osobą i dziełem Mikołaja Kopernika sięgają 2. poł. XVI w. Ślady materialnej pamięci o tym znamienitym obywatelu

miasta zgromadzono w gabinecie osobliwości, który był częścią biblioteki Gimnazjum Toruńskiego, założonego w 1564 r., a później przekształconego w Gimnazjum Akademickie. W tym właśnie gabinecie przechowywany był słynny toruński portret Kopernika z XVI w., który obecnie znajduje się w zbiorach Muzeum Okręgowego w Toruniu, jako depozyt I LO im. Mikołaja Kopernika w Toruniu (Flik, 1990). Należy jednak odnotować, że z czasem ta pamięć zanikła, a sama postać uczonego została zapomniana. Dopiero od XVIII w. wśród mieszkańców Torunia rozpoczął się proces przywracania pamięci o Koperniku. Przykładem tej działalności była aktywność Jakuba Henryka Zerneckiego oraz Samuela Luthra Gereta. Ten drugi postawił sobie nawet za cel opracowanie biografii Kopernika. Niestety próba ta nie powiodła się, jednak ich aktywność na tym polu wpisuje się w historię ustalenia miejsca urodzin Kopernika (Roszak, Wieczorek, 2023). Podkreślić należy, że problem braku jednoznacznej lokalizacji domu narodzin astronoma był istotnym zagadnieniem w kontekście późniejszych prób zorganizowania muzeum kopernikańskiego w Toruniu. Za miejsce narodzin Kopernika pierwotnie uznawano, na podstawie przekazu Jakuba Henryka Zerneckiego, kamienicę przy ul. Kopernika 40 (dawniej Piekary 4). W 1711 r. toruński kronikarz, w dziele *Historiae Thoruniensis Naufragae Tabulae*, ogłosił, że astronom urodził się w domu narożnym, położonym przy Bramie Starotoruńskiej (Zernecke, 1711, s. 75). Informację tę Zernecke powtórzył w kolejnej edycji swojego dzieła, *Thornische Chronica*, opublikowanej w 1727 r. w Berlinie (Zernecke, 1727, s. 81). Nowa edycja zawierała więcej wiadomości o samym uczoneym, jednak autor nie podał żadnych źródeł swojego domysłu, dotyczącego miejsca narodzin Kopernika. Wydany w 1760 r. kalendarz toruński Samuela Luthra Gereta ponownie utrwalił tę lokalizację jako miejsce urodzenia uczonego (Geret, 1760, s. 161). Co więcej, z jego inicjatywy przed wspomnianym domem pobudowano studnię w formie małej piramidki, zwieńczonej kulą, która była symbolicznym upamiętnieniem autora teorii heliocentrycznej.

W 1812 r. Toruń odwiedził Napoleon. Przybywając do miasta słynnego uczonego, kazał się zaprowadzić do domu, w którym przyszedł na świat. Naturalnie rajcy zaprowadzili cesarza do kamienicy niedaleko Bramy Starotoruńskiej. W 1819 r. władze pruskie chciały udzielić subwencji na remont kamienicy, ale zażądano przedstawienia źródeł archiwalnych, które potwier-

dzałyby, że rzeczywiście jest to dom rodzinny Kopernika. W 1823 r., po próbie kwerendy, okazało się, że nie ma jednoznacznych dokumentów, potwierdzających tytuł własności Koperników w stosunku do omawianej działki, co skutkowało wycofaniem się władz z pomysłu (Górski, 1955, s. 6). Dopiero w 2. poł. XIX w. burmistrz Torunia Georg Immanuel Bender, na podstawie badań archiwalnych, a przede wszystkim w wyniku odczytania odnalezionego w wieży ratuszowej wykazu służb z 1449 r., wskazał jako bardziej prawdopodobne miejsce urodzenia Kopernika – kamienicę przy ówczesnej ul. Kopernika 17 (dawniej ul. św. Anny) (Bender, 1881, s. 119–123). Pogląd ten był kontestowany przez społeczność niemiecką do końca rządów państwa pruskiego w Toruniu.

Ale nie tylko wątpliwości dotyczące dokładnego miejsca urodzin uczonego miały wpływ na późniejsze decyzje dotyczące powołania ewentualnego muzeum kopernikańskiego. W XIX w. w Toruniu, podobnie jak w wielu innych europejskich miastach, zawiązały się towarzystwa naukowe, takie jak *Copernicus-Verein für Wissenschaft und Kunst* (1854) oraz *Towarzystwo Naukowe w Toruniu* (1875). Pierwsze było związane ze społecznością niemiecką, która miała udział w oficjalnych czynnikach władzy w mieście, drugie natomiast ze społecznością polską. Celem obu było prowadzenie badań naukowych, działalności popularnonaukowej, a także gromadzenie zbiorów, które później mogłyby stać się załączkami pełnoprawnych muzeów. Taką inicjatywę *Copernicus-Verein für Wissenschaft und Kunst* podjęło w 1861 r., zaś TNT w 1876 r., jednak w obu nie przewidziano odrębnych działów muzealnych poświęconych Mikołajowi Kopernikowi. Należy również podkreślić, że w kontekście określonej sytuacji politycznej, tj. braku polskiej państwowości, a jednocześnie silnej presji germanizacyjnej, oba towarzystwa prowadziły działalność skoncentrowaną na umacnianiu narodowej tożsamości. Postać Mikołaja Kopernika była przedmiotem gorącego sporu, rywalizacji, a także swego rodzaju napięć pomiędzy obiema społecznościami. Być może te antagonizmy skutecznie stanęły na przeszkodzie w drodze do powołania kopernikańskiego muzeum. Miejsce urodzin astronoma również stało się przedmiotem takiego sporu, gdyż, jak już wspomniano, społeczność niemiecka konsekwentnie opowiadała się za lokalizacją domu narodzin Kopernika w kamienicy przy ul. Kopernika 40, natomiast po odzyskaniu przez Polskę niepodległości, kiedy pojawiły się pierwsze postulaty utworzenia

muzeum kopernikańskiego w czasie obchodów 450. rocznicy urodzin astronoma w 1923 r., były one wysuwane z myślą o kamienicy przy ul. Kopernika 17. Od 1933 r. Jan Szyk i inni toruńscy pedagodzy zabiegali o objęcie kamienicy szczególną ochroną, jednak ich działania przerwała II wojna światowa. Po jej zakończeniu Szyk wznowił starania, a przełom nastąpił w 1953 r. – w Międzynarodowym Roku Kopernikowskim – kiedy to Prezydium Miejskiej Rady Narodowej przeznaczyło część Domu Kopernika na siedzibę oddziału Polskiego Towarzystwa Miłośników Astronomii.

5 czerwca 1960 r. Aleksander Zawadzki, ówczesny Przewodniczący Rady Państwa, otworzył w kamienicy przy ul. Kopernika 17 pierwszą biograficzną wystawę muzealną, poświęconą Kopernikowi, przygotowaną przez zespół (prof. Jerzy Serczyk, Janina Mazurkiewicz, Danuta Ciara). Ze względu na poważne zagrożenie i zawilgocenie budynku wystawa została zdemontowana już po dwóch miesiącach. Okoliczności wymogły przeprowadzenie gruntownej konserwacji obiektu w latach 1960–1963, a jednocześnie podjęto się rekonstrukcji fasady z XV w. Kolejną, stałą już wystawę udostępniono 28 czerwca 1964 r. Była ona znacznie bogatsza, m.in. o zbiory pozyskane przez samo muzeum, a jej scenariusz opracowała Janina Mazurkiewicz. Aranżację wykonał prof. Józef Kozłowski wraz z art. plastykiem Bohdanem Olechnickim.

10 września 1966 r., podczas uroczystej sesji Miejskiej Rady Narodowej i Miejskiego Komitetu Frontu Jedności Narodu, która odbyła się na dziedzińcu Ratusza Staromiejskiego, uchwalono Wojewódzki Program Obchodów 500-lecia urodzin Kopernika. Toruńskie muzeum, siłami wydzielonego w 1967 r. ze struktury ogólnej Działu Historycznego Domu Kopernika, przystąpiło do opracowania własnego programu, mającego uczcić ten jubileusz. Ówczesny dyrektor muzeum, prof. Jerzy Remer (1888–1979), w dniu 1 marca 1968 r. na wyjazdowym posiedzeniu Sekcji Muzealnictwa i Ochrony Dóbr Kultury w Toruniu przedstawił koncepcję pt. „Muzeum Epoki Kopernika”. Zaprojektowane według niej wystawy miały stworzyć swoisty „kombinat muzealny”, zlokalizowany w zespole kamienic przy ul. Kopernika 15–17, w Ratuszu Staromiejskim oraz w gmachu po Bibliotece Uniwersyteckiej przy ul. Chopina, w którym miał być stworzony główny punkt przedsięwzięcia „Muzeum Epoki Kopernika”. Nieprzekazanie przez władze uczelni gmachu po Bibliotece Uniwersyteckiej i negatywne rezultaty licznych kwerend i sondaży w muzeach,

bibliotekach i antykwariatach zaważyły na zawężeniu pierwotnej koncepcji prof. Remera i wpłynęły na ograniczenie zakresu wystaw do zlokalizowania ich tylko w kamienicach przy ul. Kopernika 15–17, które zostały poddane kolejnym zabiegom konserwatorskim i adaptacyjnym (Mazurkiewicz, 2001, s. 36). Scenariusz wystawy jubileuszowej opracowała kustosz Janina Mazurkiewicz, a konsultantami naukowymi byli pracownicy UMK: historycy – prof. Marian Biskup, prof. Zenon Hubert Nowak; historycy sztuki i konserwatorzy – prof. Marian Arszyski, doc. dr Jerzy Frycz; astronom – prof. Andrzej Woszczyk. Autorami powiększeń fotograficznych i diapozytowych scallających wystawę byli artyści fotograficy – Czesław Kuchta i Jerzy Wardak, a wykonawcami aranżacji i elementów graficznych – prof. Józef Kozłowski i artysta plastyk Józef Pietrzyk.

Co najbardziej interesujące, już po otwarciu muzeum w 1973 r. okazało się, w wyniku badań prowadzonych przez prof. Tomasza Jasińskiego, że dom przy ul. Kopernika 15 jest tą właściwą kamienicą, którą posiadali Kopernikowie. Ustalenia Georga Bendersa z lat 80. XIX w. były obarczone błędem, polegającym na tym, że lokował rzeczoną działkę pod adresem ul. Kopernika 17, podczas gdy prawidłowa lokalizacja to ul. Kopernika 15 (Jasiński, 1986).

Późnogotycka kamienica Koperników

Muzeum Domu Mikołaja Kopernika to obecnie zespół dwóch kamienic, usytuowanych przy ul. Kopernika 15 i 17 w Toruniu, które zostały wzniesione w późnym średniowieczu. Kamienica pod nr. 15 była własnością ojca astronoma – Mikołaja Kopernika seniora, który przybył do Torunia z Krakowa ok. 1456 r. i ożenił się z Barbarą Watzenrode, córką zamożnego toruńskiego patrycjusza. Kopernik senior, dzięki uzyskanemu w wyniku małżeństwa majątkowi, stał się pełnoprawnym członkiem elity miasta. W tym czasie był on w posiadaniu kilku nieruchomości. Bez wątplenia w 1473 r., roku narodzin Mikołaja Kopernika astronoma, dom przy ówczesnej ul. św. Anny (dziś ul. Kopernika nr 15) był własnością rodziny Koperników. Na podstawie źródeł archiwalnych wiadomo, że wspomniany dom w 1459 r. dziad astronoma Łukasz I Watzenrode przyjął jako ekwiwalent za długi od swojego siostrzeńca Szymona Falbrechta. Następnie przekazał go bezpośrednio córce Barbarze i jej małżonkowi. W maju 1464 r. Mikołaj Kopernik senior uczestniczył jako opiekun prawny swej żony Barbary w podziale spadku po jej zmarłym

ojcu, w którym potwierdzono tytuł własności do omawianej nieruchomości. (Prowe, 1853, s. 18; Mikulski, 1996, s. 252). W związku z coraz trudniejszą sytuacją ekonomiczną przedsiębiorstwa Kopernika seniora, już w 1480 r. ojciec astronoma zmuszony był ten dom sprzedać. Działka przy obecnej ul. Kopernika 15 pierwotnie sięgała do połowy długości obszaru ograniczonego dzisiejszymi ulicami: Kopernika i Rabiąską. W późnym średniowieczu została dwukrotnie powiększona (Nawrocki, 1985, s. 197). Obecny wygląd kamienicy jest efektem co najmniej trzeciej przebudowy. Główną podstawę do datowania zabytku stanowi elewacja kamienicy. Badacze spierają się co do dokładnej daty powstania murowanego domu, wyznaczając ją w przedziale czasowym pomiędzy 1350 a końcem 1450 r. (Frycz, 1963; Nawrocki, 1980; Tajchman, 1985). Nowych ustaleń w tej materii mogą dostarczyć dalsze badania konstrukcji drewnianych, m.in. więźby dachowej kamienicy oraz oficyn (Schaaf, Prarat, 2023). Dom rodziny Koperników to charakterystyczny dla miast hanzeatyckich tzw. dom-skład (Tajchman, 1985; Nawrocki, 1985). Przetrwał od czasów średniowiecza do dnia dzisiejszego w niewiele zmienionym stanie. Jego układ i zdobienia odzwierciedlają kontakty handlowe i artystyczne Torunia oraz przemiany zachodzące w sposobie życia mieszkańców miasta. Jego głównym założeniem było łączenie funkcji mieszkalnej z magazynową. Były to w przeważającej większości domy o trzech kondygnacjach naziemnych i jednej podziemnej, z reprezentacyjną fasadą zwieńczoną szczytem. Wejście do budynku było poprzedzone przedprożem. Przestrzeń wewnętrzna w głębi budynku była dzielona na dwa trakty – przedni i tylny (Kłosiński, Lubowicka, 2018, s. 6–7). Na przełomie XIII i XIV w. nastąpiło zamknięcie obwodu piwnic w dzisiejszym kształcie. W tym czasie powstał też mur zachodni naziemnej części kamienicy o wymiarach 10 m długości i 9 m wysokości. (Nawrocki, 1980, s. 38). Mur ten był wspólny z sąsiednią kamienicą nr 17, w której obecnie usytuowane jest główne wejście do muzeum. Po obu stronach, w dwóch kamienicach, w tym samym miejscu znajdowały się tej samej wielkości półkolisty przesklepione wnęki. Na murze tym zachowały się pierwotne ślady stropów trzech kondygnacji, które mają inne poziomy, niż stropy istniejące obecnie. Poszczególne kondygnacje miały 4,2 i 3 m wysokości (Nawrocki, 1985, s. 198). Dom Mikołaja Kopernika to budynek dwukondygnacyjny, trójosiowy, ze schodkowym szczytem i bogatą, plastycznie opracowaną fasadą. Zdobiąca

ją dekoracja malarska widoczna jest obecnie tylko w blendach pierwszego i drugiego piętra, ale pierwotnie występowała na wszystkich płaszczyznach tynkowanych. Kwiatony, słuźki i konsolki wykonane były ze sztucznego kamienia. Uwagę zwracają wimpergi nad portalem i nad oknami drugiego piętra. Elewacja, którą uzyskała ta średniowieczna kamienica była jedną z najbogatszych pośród znanych gotyckich fasad toruńskich kamienic. W bryle i wnętrzu zauważyć można wiele elementów architektonicznych charakterystycznych dla pozycji społecznej mieszkańców tej zamożnej kamienicy. Podział przestrzeni związanej z częścią handlową dopełniały pomieszczenia mieszkalne i użytkowe, charakterystyczne dla kamienic hanzeatyckich, tj.: wysoka sień, nadwieszona izdebka, izba w tylnym traktcie i dodatkowa izba nad nią, poddasze, oficyny czy kąt kuchenny. Układ pomieszczeń kamienicy odzwierciedlała organizacja struktury fasady. Zazwyczaj w ich kompozycjach można odczytać wysoką sień oraz położone nad nią kondygnacje magazynowe. W elewacji gotyckiej okna wysokiej sieni i tylnego traktu były szklone oraz znacznie większe, okna pomieszczeń magazynowych zaś zamykano tylko okiennicami (Kłosiński, Lubowicka, 2018, s. 6–7).

Od samego początku przygotowań do powstania nowej wystawy stałej, szczególnie w fazie koncepcyjnej i na etapie pisania scenariusza, przedkładano podstawową myśl, że zabytek klasy zerowej – średniowieczna kamienica, w której spędził swoje młode lata Mikołaj Kopernik – powinien stanowić centrum ujęcia problemu nowej ekspozycji. Kamienica, będąca kluczowym świadkiem historii, nie tylko miała stanowić tło dla opowieści o wielkim astronomie, ale także zostać przedstawiona w kontekście swoich średniowiecznych korzeni – jej architektura, struktura i układ wnętrz były podstawą, na której zbudowano ideę całej wystawy. Jeśli Mikołaj Kopernik senior handlował miedzią, to obecność kantoru kupieckiego, w którym prowadził tę działalność, była nieodzowna. Jeśli kupiec przechowywał duże ilości towarów to magazyny domu-składu, położone w górnych partiach kamienicy, musiały być udostępnione publiczności. To właśnie ten dom, stanowiący doskonały przykład średniowiecznej architektury mieszczańskiej, miał w nowoczesnej formie ułatwić odbiorcy zrozumienie, w jakim otoczeniu dorastał młody Kopernik, co w znacznym stopniu wpłynęło na jego późniejsze dokonania.

Diagnoza i ocena sytuacji muzeum sprzed 2017 r.

Ostatnia modernizacja wystawy stałej w Domu Mikołaja Kopernika przed omawianymi zmianami była przeprowadzona w 1995 r. Wówczas opracowano nową wersję wystawy biograficzno-historycznej pt. „Mikołaj Kopernik – życie i dzieło”, przygotowanej z okazji 35-lecia działalności muzeum. W porównaniu do poprzednich edycji opartych na wypożyczeniach długoterminowych zabytków z bibliotek i innych muzeów, na tej wystawie zaprezentowano własny zbiór artefaktów. Wystawę przygotowała st. kustosz Janina Mazurkiewicz wraz z zespołem artystów plastyków z Łodzi – Krystyną i Tadeuszem Śliwińskimi oraz Zbigniewem Janeczkiem. Ekspozycja ta, co warto podkreślić, została wyróżniona w 1996 r. w konkursie „Najciekawsze Wydarzenie Muzealne Roku 1995” (Mazurkiewicz, 2001, s. 45).

Po 10 latach funkcjonowania wystawy coraz wyraźniej dostrzegano, że ekspozycja nie spełniała oczekiwań publiczności. Skoncentrowana w ciasnych i nieprzyjaznych salach, szczególnie w kamienicy nr 17, stwarzała problemy w czasie wzmożonego ruchu zwiedzających. Największym problemem była nieczytelna ścieżka zwiedzania – grupy odwiedzające muzeum nachodziły na siebie, co wprowadzało chaos. Wymogiem stało się zaplanowanie scenariusza w sposób, który pozwalałby rozwiązać te problemy. Merytoryczna wartość scenariusza musiała uwzględniać podstawowe założenia logistyczne, takie jak m.in. udostępnienie jak największej przestrzeni zwiedzającym, np. części magazynów na II piętrze, oraz połączenie obu kamienic w górnej części muzeum, co, jak się później okazało, rozwiązało wiele problemów. Ważnym celem było także dostosowanie muzeum do wyzwań współczesności, w których zaawansowana technologia stanowi codzienne wsparcie i narzędzie do efektywnej komunikacji ze zwiedzającym.

Pierwsze prace studyjne nowych założeń wystawienniczych i scenariusz wystawy

Kierownictwo Muzeum Dom Mikołaja Kopernika w 2001 r. objęła Aleksandra Kuczborska. Z kolei w 2007 r. dyrektorem Muzeum Okręgowego w Toruniu został dr Marek Rubnikowicz. W pierwszym okresie swojego urzędowania dyrektor deklarował zamiar modernizacji Domu Mikołaja Kopernika. Zostały przygotowane pierwsze koncepcje, nad którymi pracowali Michał Kłosiński, Karolina Zawada i Magdalena Dembek. Niestety, prace te zostały zarzucone. W między-

czasie energia modernizacyjna muzeum skupiła się na inwestycjach w nowe wystawy stałe w Domu Eskenów oraz adaptacji budynku dawnej fabryki pierników na cele nowo planowanego Muzeum Toruńskiego Piernika. W 2010 r. kierownikiem Domu Mikołaja Kopernika został Michał Kłosiński. Około 2012 r. powrócono do prac nad nowym scenariuszem wystawy. Scenariusz stworzyli Michał Kłosiński z pomocą Magdaleny Dembek w 2015 r. Następnie zespół konsultantów z UMK przygotował swoje uwagi. Grono ekspertów: prof. Marian Arszyński, prof. Roman Czaja, prof. Maciej Mikołajewski, prof. Krzysztof Mikulski zaproponowało sugestie i uwagi, które zostały ujęte i włączone do poprawionej wersji scenariusza. Kuratorzy, Michał Kłosiński i Magdalena Dembek, wspierani przez astronomów i historyków, opracowali narrację opartą na biografii Kopernika oraz jego związkach z Toruniem. Celem było nie tylko przedstawienie życia uczonego, lecz przede wszystkim stworzenie opowieści, która pozwoliłaby zwiedzającemu przenieść się do czasów dzieciństwa młodego Kopernika, ukazując realia tamtego okresu. Ważnym elementem było również wzbudzenie refleksji nad znaczeniem jego dokonań naukowych oraz skłonienie odbiorcy do zastanowienia się nad własnym postrzeganiem miejsca ludzkości w kosmosie. Scenariusz nowej wystawy stałej oparty był na trzech głównych tematach, które stanowiły oś narracyjną całego projektu: postać Mikołaja Kopernika, życie codzienne toruńskich mieszczan w średniowieczu oraz rozwój nauki nowożytnej. Każdy z tych tematów miał na celu przybliżenie zwiedzającym nie tylko samej postaci astronoma, ale również oddanie kontekstu historycznego jego działalności, a przede wszystkim życia mieszkańców Torunia w okresie późnego średniowiecza. Część wystawy poświęcona Mikołajowi Kopernikowi, jego życiu, edukacji i pracy naukowej zawierała informacje o studiach w Krakowie i Włoszech, działalności na Warmii, a także o dziele życia – heliocentrycznej teorii, która zrewolucjonizowała nasze postrzeganie Wszechświata. Przestrzeń Domu Mikołaja Kopernika z kolei została wykorzystana jako tło dla ukazania życia codziennego w Toruniu w czasach młodości uczonego. Dzięki zaplanowanym rekonstrukcjom wewnątrz średniowiecznej kamienicy wraz z przewidzianymi eksponatami rzemiosła, zwiedzający mieli w jak największym stopniu doświadczyć realiów życia toruńskich mieszczan w okresie 2. poł. XV w. Wystawa miała również na celu ukazanie, jak Kopernik wpłynął na rozwój astronomii oraz innych dziedzin

nauki. Jej zadaniem było dostarczenie zwiedzającym wiedzy na temat badań astronomicznych w okresie przed XVI w., metod prowadzenia obserwacji w dawnych czasach oraz wyobrażenia kosmosu w epoce przedkopernikańskiej. Ta część opowieści miała być zlokalizowana w piwnicach muzeum. Scenariusz przewidywał również nowe wykorzystanie sali do pokazu światło-dźwięku przy makiecie prezentującej Toruń z około 1500 r. Z uwagi na realizację projektu *Księgi Toruń 3D* w 2012 r. w Domu Eskenów (także oddziale Muzeum Okręgowego w Toruniu) jako wytyczną dla założeń scenariusza przyjęto rezygnację z koncepcji pokazu światło-dźwięku. Zamiast tego scenariusz zakładał stworzenie w oficynie C Domu Mikołaja Kopernika sali kina 3D, w której miały być wyświetlane trzy filmy: jeden o tematyce naukowej i astronomii w czasach przed- i pokopernikańskich, drugi o Toruniu z czasów dzieciństwa Mikołaja Kopernika oraz trzeci ukazujący swobodną opowieść o otaczającym nas Wszechświecie.

Konkurs na projekt modernizacji DMK i aranżacji nowej wystawy stałej

W roku 2015 został rozpisany konkurs na opracowanie koncepcji plastycznej ekspozycji stałej w Domu Mikołaja Kopernika oraz pokazów multimedialnych w technice 3D w kompleksie budynków przy ul. Kopernika 15/17 w Toruniu. Dyrektor muzeum powołał sąd konkursowy dla wybrania najlepszej pracy w składzie: przewodniczący: dr Marek Rubnikowicz, członkowie: prof. Marian Arszyński – Instytut Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa UMK; prof. Roman Czaja – Instytut Historii i Archiwistyki UMK; prof. Maciej Mikołajewski – Centrum Astronomii UMK; prof. Krzysztof Mikulski – Instytut Historii i Archiwistyki UMK oraz prezes Towarzystwa Miłośników Torunia; Janina Mazurkiewicz – członek Zarządu Fundacji Przyjaciół Planetarium i Muzeum Mikołaja Kopernika; Emanuel Okoń – wicedyrektor ds. naukowych MOT, członek i sekretarz konkursu; Michał Kłosiński – kierownik Działu Dom Mikołaja Kopernika MOT.

Pod koniec 2015 r. konkurs został rozstrzygnięty, a zwycięską pracą okazał się projekt firmy Studio Art V K. Janicka z Krakowa. Autorem tej koncepcji był Aleksander Janicki – grafik, fotografik, scenograf, twórca instalacji multimedialnych i wideo, którego prace były pokazywane w ramach wielu wystaw indywidualnych i zbiorowych zarówno w kraju, jak i za granicą, we współpracy z Mają Gralak, Elżbietą Mertą i Barba-

rą Leśniak. Członkowie sądu konkursowego w zwycięskiej pracy docenili m.in. innowacyjność projektu: „Wielowątkowa narracja treści scenariusza wystawy przeprowadzona została przez autorów ocenianej pracy w sposób nietuzinkowy. Odnaleźli oni metodę łączącą wymowę nowoczesnych środków techniki wystawienniczej z przekazem treści znaczeniowych zakodowanych w substancji i strukturze zabytkowych wnętrz, zwłaszcza kamienicy nr 15”. Ponadto członkowie sądu konkursowego dostrzegli „[...] że wszystkie nowoczesne środki techniki wystawienniczej, mimo ich rozmieszczenia w różnych, często od siebie oddległych punktach ścieżki zwiedzania, udało się połączyć w jedną spójną, dobrze zharmonizowaną całość, posiadającą w sensie wizualnym wyrazisty wspólny mianownik. Podkreślić przy tym należy, że zastosowano je w formie, która mimo jej z natury rzeczy silnej ekspresji, nie zdominowała wymowy zabytkowych wnętrz [...]” (DMK.611 2012–2018). Następnie, już w 2016 r., muzeum ogłosiło przetarg na opracowanie projektu wykonawczego wraz z kosztorysem inwestorskim ekspozycji stałej i pokazów multimedialnych w technice 3D w Domu Mikołaja Kopernika. Projekt na podstawie scenariusza przygotowało biuro MAE Multimedia Art & Education z Gdańska we współpracy z pracownią Studio Art V K. Janicka w osobie Aleksandra Janickiego, który odpowiadał za koncepcję plastyczną całej wystawy. W ramach firmy MAE prace nadzorowali Przemysław Nestoruk w obszarze multimediiów, Beata Wróblewska w obszarze elementów ekspozycji oraz Maciej Stawarz – architekt projektu wykonawczego. Osoby te w późniejszym etapie modernizacji i budowy wystawy stałej pełniły funkcje nadzorów.

Właściwa realizacja projektu

Najważniejszy był proces realizacji samego przedsięwzięcia. Odbył się on w stosunkowo krótkim czasie, bo na przestrzeni siedmiu miesięcy od października 2017 do czerwca 2018 r. Nie mniej istotny był etap prac poprzedzający właściwą budowę nowej wystawy. W Muzeum Okręgowym w Toruniu dyrektor powołał specjalny zespół ds. realizacji tego zadania w składzie: dr Marek Rubnikowicz – dyrektor MOT, przewodniczący zespołu, Aleksandra Mierzejewska – wicedyrektor ds. naukowych MOT, zastępca przewodniczącego, Michał Kłosiński – sekretarz, członek zespołu, Grzegorz Heberlejn – członek zespołu, Alicja Lubowicka – członek zespołu. W ramach prac przygotowawczych przeprowadzono demontaż ówczesnego wyposażenia

ekspozycji w Domu Mikołaja Kopernika, co było konieczne dla przygotowania przestrzeni muzeum pod dalsze działania. Kolejnym krokiem była ewakuacja cennej kolekcji kopernikanów oraz innych zabytków przechowywanych w DMK (zbiór obejmował ponad 10 tysięcy eksponatów), które zostały przeniesione do tymczasowego miejsca przechowywania, zapewniającego odpowiednie warunki ochrony. Następnie przygotowano budynek do prac remontowych obejmujących nie tylko konieczne naprawy, ale także modernizację infrastruktury, co umożliwiło dostosowanie przestrzeni do nowych standardów wystawienniczych i technicznych, niezbędnych do realizacji nowej koncepcji ekspozycji stałej. Zarówno do tego zadania, jak i do późniejszych prac związanych z realizacją wystawy sumiennie i z wielką energią włączyła się od kwietnia 2017 r. Alicja Lubowicka – nowa pracownica działu Dom Mikołaja Kopernika. Na czas remontu z działu obsługi MOT zostały oddelegowane do bezpośredniej pracy w budynku DMK trzy pracownice: Teresa Kozłowska, Katarzyna Sikorska i Janina Witkowska. Ich pomoc i zaangażowanie w czasie całego okresu były niezastąpione.

W ramach realizacji projektu Muzeum Okręgowe w Toruniu podzieliło zadanie na cztery części i ogłosiło cztery oddzielne przetargi stosownie do zakresu. W przetargu wyłonione zostały następujące podmioty: Jawor sp. z o.o. (Toruń) – wykonawca odpowiedzialny za prace konstrukcyjno-budowlane; [osoby zaangażowane w projekt: Michał Jaworski, Andrzej Wróblewski]; Konsorcjum MAAT4 sp. z o.o. (Warszawa) i Fabryka Dekoracji Marcin Pietuch (Kraków) – wykonawca odpowiedzialny za przygotowanie ekspozycji [Dorota Zalewska, Tomasz Kupiec, Jacek Augustyn; Dominika Pietuch, Marcin Pietuch (rekonstrukcje); Ewa Lisiak (malowidła ścienne)]; New Amsterdam sp. z o.o. (Kraków) – wykonawca odpowiedzialny za dostawę i montaż sprzętu multimedialnego [Tomasz Lipiński, Michał Morzyk]; TRIAS AVI sp. z o.o. (Warszawa) – wykonawca odpowiedzialny za przygotowanie kontentu do stanowisk multimedialnych oraz wyprodukowanie trzech filmów do nowo powstałego kina [Roman Zwiejski, Szymon Badtke (Toucan sp. z o.o.), Marcin Olczak (Tomorrow sp. z o.o.)].

Do realizacji zadania z ramienia MOT zostali zatrudnieni konsultanci: prof. Elżbieta Pilecka – konsultant merytoryczny, Lech Narębski – konsultant ds. konserwatorskich oraz Jacek Nawrocki – konsultant ds. plastycznych. Służyli oni bezcenną radą, szcze-

gólnie prof. Elżbieta Pilecka była niezastąpionym wsparciem w trakcie przygotowywania materiałów merytorycznych, towarzyszących wystawie. Ponadto muzeum zatrudniło Piotra Winiarskiego – inspektora ds. budowlanych oraz Łukasza Raniszewskiego – inspektora ds. sanitarnych.

W ramach realizowanego projektu zarządzanie całością stanowiło ogromne wyzwanie logistyczne i organizacyjne. Prace były wykonywane na jednym obiekcie przez cztery główne podmioty, a dodatkowo z udziałem kilkunastu podwykonawców. Kluczowe dla prawidłowego przebiegu prac były cotygodniowe narady na placu budowy, które odbywały się od grudnia 2017 do czerwca 2018 r. Spotkania te, prowadzone przez Michała Kłosińskiego, stanowiły platformę do bieżącego rozwiązywania problemów i zadań związanych z realizacją projektu. Nierzadko na tych zebraniach rozstrzygano spory pomiędzy wykonawcami oraz poszukiwano optymalnych rozwiązań problemów, które nie zawsze były przewidziane w pierwotnym projekcie wystawy. Zarządzanie tak rozbudowanym przedsięwzięciem wymagało nie tylko precyzyjnego planowania, ale także elastyczności w reagowaniu na zmieniające się okoliczności.

W ramach prac budowlanych w Domu Mikołaja Kopernika przeprowadzono szereg działań mających na celu przywrócenie historycznego charakteru budynku oraz modernizację przestrzeni ekspozycyjnych. W piwnicach i innych częściach budynku wykonano m.in. izolacje przeciwwilgociowe, betonowanie poduszek, a także renowację balustrad i schodów. Wprowadzono również zmiany w strukturze budynku, w tym dobudowę szybu windowego od podwórza kamienicy nr 17 oraz połączono dwa budynki nr 15 i nr 17 w poziomie II kondygnacji. Remont obejmował także prace związane z wymianą i naprawą podłóg, montażem nowych okładzin ściennych oraz wzmocnieniem konstrukcji stalowych. Dodatkowo zmieniono układ przestrzenny niektórych pomieszczeń, a także wykonano prace renowacyjne przy stropach i sufitych. W partii magazynu wbudowano szklaną klatkę, która umożliwiła zwiedzającym podziwianie więźby dachowej dawnego domu-składu. Całość prac miała na celu przywrócenie budynkowi pierwotnego charakteru, jednocześnie dostosowując go do nowych funkcji muzealnych. W ramach budowy ekspozycji wykonano specjalnie zaprojektowane gabloty i ekspozytory. Zrealizowano kilka znaczących rekonstrukcji dawnego wyposażenia kamienicy mieszczańskiej,

m.in. rekonstrukcję łoża z 2. poł. XV w., pieca z kaflami gruszkowymi, okiennic wewnątrznych, stołów w kancorze kupieckim i w partii magazynu. Aby umiejscowić zaplanowane w narracji wystawienniczej zabytki, należało przeprowadzić zabiegi konserwatorskie. Prace te objęły przygotowanie około 400 zabytków, z czego 55 na podłożu papierowym, 20 malarstwa, 21 mebli, 157 ceramiki, 25 obiektów rzemiosła artystycznego z drewna, 42 z metalu, 15 skórzanych, 51 monet oraz 36 instrumentów naukowych. Dla wielu z nich wykonano pełną konserwację wraz z dokumentacją, a dla pozostałych przeprowadzono konserwację zachowawczą. Wielki wkład w tę część zadania mieli koleżanki i koledzy z pracowni konserwacji MOT: Alina Targowska, Katarzyna Łukawska, Krystyna Noworyta-Przystał, Ewa Brewka, Elżbieta Dombrowska i Krzysztof Szałkowski.

Wprowadzenie nowoczesnych technologii multimedialnych do wystawy stałej było znaczącym elementem projektu. Zastosowanie interaktywnych ekranów dotykowych, projekcji wideo oraz wirtualnej rzeczywistości umożliwiło zwiedzającym głębsze zanurzenie się w tematykę wystawy (Kłosiński, 2020). Dzięki tym rozwiązaniom, historia staje się bardziej angażująca i przystępna. W zakresie multimedii zainstalowano 62 stanowiska, w tym 10 punktów dźwiękowych oraz około 30 monitorów dotykowych z pełnymi opisami zabytkowych obiektów. Nie są one jedynie technologicznymi nowinkami. Zasadniczym przykładem tego podejścia jest nowoczesna, całościenna gablota, znajdująca się na ścieżce zwiedzania między salą , w której wspomina się rodzinę Kopernika a izbą tylnego traktu. Pokazuje ona realia życia codziennego użytkowników owych przedmiotów (Lubowicka, 2020, s. 73). W sali edukacyjnej umieszczono trzy fotele multimedialne, a na wieżbie średniowiecznej kamienicy zaprezentowano spektakl *Niebo Kopernika*. Ponadto przygotowano trzy filmy w kinie 4D (w późniejszym czasie funkcjonowania wystawy zredukowanym do formuły 3D): *Wszechświat, Mikołaj Kopernik – poprzednicy i następcy* oraz *Mikołaj Kopernik w Toruniu*.

Koszty realizacji: finansowanie

Całkowity koszt realizacji projektu nowej wystawy stałej wraz z modernizacją Domu Mikołaja Kopernika wyniósł 14.745.695,12 zł, z czego 9.848.574,59 zł pochodziło z dofinansowania unijnego. Pozostałą część pokryto z budżetu Muzeum Okręgowego w Toruniu przy współudziale dotacji celowej Urzędu Miasta Torunia. Warto zaznaczyć, że koszt projektu obejmował

nie tylko realizację samej wystawy, ale także prace budowlane, konserwatorskie, nadzory oraz instalacje nowych sieci energetycznych, teleinformatycznych, wymianę sieci ppoż. i sieci antywłamaniowej. Ponadto w ramach prac modernizacyjnych ujęto: budowę windy na dziedzińcu kamienicy nr 17 oraz adaptację poddasza oficyn kamienicy nr 15 na nowe pomieszczenia socjalne. Aranżacja nowej wystawy stałej w zespole kamienic nr 15 i 17 zakładała z kolei nowe zagospodarowanie piwnic i poddasza-magazynu kamienicy nr 15 na cele wystawiennicze, m.in. budowę specjalnej szklanej klatki, udostępniającej widok na wieżbę dachową kamienicy nr 15, wyposażenie i aranżację sali pokazu multimedialnego w technice 3D w oficynie kamienicy nr 15 oraz zakup nowych urządzeń multimedialnych, które pozwoliły na stworzenie nowoczesnej i interaktywnej przestrzeni ekspozycyjnej.

Projekt modernizacji Domu Mikołaja Kopernika był częścią większej inicjatywy pod nazwą „Toruńska Starówka – ochrona i konserwacja dziedzictwa kulturowego UNESCO – etap II”. Realizowane w latach 2015–2023 przedsięwzięcie stanowiło kluczowy element strategii Gminy Miasta Toruń w zakresie kultury i ochrony dziedzictwa. Całkowity koszt wyniósł ponad 75 mln zł, z czego dofinansowanie z Europejskiego Funduszu Rozwoju Regionalnego w ramach Programu Operacyjnego Infrastruktura i Środowisko na lata 2014–2020 wyniosło blisko 54 mln zł. Liderem projektu była Gmina Miasta Toruń. Inicjatywa stanowiła kontynuację wcześniejszego projektu o tej samej nazwie, realizowanego w latach 2007–2013, wspieranego przez Europejski Fundusz Rozwoju Regionalnego.

W realizację etapu II zaangażowanych było wielu partnerów, reprezentujących różne instytucje i organizacje aktywne w Toruniu. Wśród nich: parafie rzymskokatolickie: pw. Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny i bł. ks. Stefana Wincentego Frelichowskiego, pw. św. Jakuba Apostoła oraz pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty, parafia ewangelicko-augsburska: pw. św. Szczepana w Toruniu; instytucje kultury: Muzeum Okręgowe w Toruniu, Centrum Kultury Zamek Krzyżacki, Kujawsko-Pomorski Teatr Impresaryjny; oraz organizacje pozarządowe: Fundacja Tumult oraz Towarzystwo Miast Partnerskich Torunia.

W ramach projektu przeprowadzono prace w 17 obiektach zabytkowej architektury na terenie zespołu staromiejskiego, które miały na celu nie tylko ich odnowienie, ale także adaptację do współczesnych potrzeb. Działania te można podzielić na cztery główne

kategorie: prace konserwatorskie, restauratorskie i roboty budowlane na obiektach i w ich otoczeniu, zakup trwałego wyposażenia do prowadzenia działalności kulturalnej i edukacyjnej, tworzenie i modernizacja wystaw stałych, zabezpieczenie obiektów przed kradzieżą, zniszczeniem i pożarem. Jak zakładali twórcy projektu, przeprowadzone prace miały doprowadzić do zwiększenia potencjału turystyczno-kulturalnego Torunia, poprawić dostępność obiektów dla osób niepełnosprawnych, wzmocnić pozycję Torunia na turystycznej mapie Polski i Europy, a dzięki odnowionym zabytkom i poszerzonej ofercie kulturalnej, miasto Toruń miało stać się jeszcze bardziej atrakcyjne.

Muzeum w nowych warunkach wystawienniczych

Nowa ekspozycja została udostępniona dla zwiedzających 22 czerwca 2018 r. Można podjąć krótką próbę oceny wystawy. Stanowi ona interesujący przykład połączenia tradycji z nowoczesnymi rozwiązaniami technologicznymi. Jest nie tylko hołdem dla Mikołaja Kopernika, ale także próbą popularyzacji wiedzy o nauce i jej rozwoju w czasach dawnych. Dzięki nowoczesnym technologiom, wystawa stała się nie tylko atrakcyjna wizualnie, ale także wartościowa edukacyjnie. Dzieło Kopernika, jego odkrycia oraz historia jego życia zostały przedstawione w sposób nowoczesny, angażujący zwiedzających w interaktywną podróż przez historię nauki. Pomimo wykorzystania wielu narzędzi współczesnej technologii, w gotyckich wnętrzach prezentowane są: interaktywne instalacje i multimedialne kapsuły, a nawet „płonąca podłoga”, to jednak zabytkowe wnętrza dawnego domu-składu z końca XV w. są główną atrakcją wizyty w muzeum Dom Mikołaja Kopernika. Wnętrza te przenoszą zwiedzającego w świat młodości przyszłego wielkiego uczonego. Zwiedzanie Domu Mikołaja Kopernika opiera się na narracji linearnej, prowadzącej od punktu A do punktu B jedną, wyznaczoną ścieżką. Projektując wystawę zakładającą linearną ścieżkę przejścia, wpisujemy się w pewne ograniczenia i dosyć sztywne ramy tego, co chcemy przekazać widzowi. Pomimo łączenia i przenikania się trzech z pozoru odmiennych tematów wystawy, linearność narracji została zachowana, a dla swobodnego wprowadzania zmian wątków ekspozycji posłużyły charakterystyczne punkty węzłowe (struktura architektoniczna budynku). Dla przykładu, w piwnicy „prowadzona” jest opowieść o spotkaniu człowieka z kosmosem, o rodzeniu się naukowej astronomii i rozumieniu uniwersum niebiańskiego w czasach pre-

historycznych, starożytnych i w średniowieczu. Wychodząc z piwnicy i przechodząc do sali na parterze oficyny, następuje zmiana tematu narracji i widz odkrywa świat rodziny astronoma, wkracza do jego rodzinnego domostwa. Jest w miejscu, w którym w czasach późnośredniowiecznych realnie ogniskowało się życie codzienne rodziny Kopernika i to właśnie ten temat staje się motywem opowieści wystawienniczej. W górnej części budynku następuje kolejna zmiana tematu narracji. W wyniku przeprowadzonej modernizacji zostało wykonane przebicie i korytarz pomiędzy dwoma budynkami na wysokości trzeciej kondygnacji. Przejście to pozwoliło zwiedzającym na symboliczne opuszczenie w 1491 r. wraz z 18-letnim Mikołajem Kopernikiem kamienicy – domu rodzinnego w Toruniu i wyruszenie na studia do Krakowa. W ten sposób dalszym tematem wystawienniczym staje się biografia bohatera wystawy. W tej części ekspozycji również został usytuowany punkt kulminacyjny opowieści – charakterystyczny element budujący kręgosłup linearnych narracji filmowych. W naszym wypadku jest to krótka opowieść multimedialna o najważniejszym dziele Mikołaja Kopernika, czyli o modelu heliocentrycznym opisywanym na kartach *De revolutionibus orbium coelestium*. Wyciemniona sala potęguje wrażenie podniosłości, widz skonfrontowany jest z esencją przesłania: oto dzieło Kopernika, które zmieniło świat. Kontynuując zwiedzanie, pozostaje się jeszcze w filmowej scenerii, gdyż kolejny punkt na mapie wystawy to sala pod nazwą „Recepcja dzieła Mikołaja Kopernika”. Zwiedzający wchodzi na szklaną podłogę, imitującą rozpalone pobojuwisko spalonych ksiąg, konfrontując nastawienie z doświadczaniem trudności w przyjęciu dzieła. (Kłosiński, 2023, s. 62–66).

Podsumowując, realizacja nowej wystawy stałej w Domu Mikołaja Kopernika była ambitnym przedsięwzięciem, które wymagało współpracy wielu osób i firm. Wyzwania związane z połączeniem historycznych wnętrz z nowoczesnymi technologiami oraz adaptacją średniowiecznych przestrzeni do wymogów współczesnego muzeum zostały pokonane dzięki starannej koordynacji prac oraz zaangażowaniu ekspertów z różnych dziedzin. Wystawa zdobyła szereg prestiżowych nagród i wyróżnień, w tym w 2019 r. w Konkursie na Wydarzenie Muzealne Roku Sybilla 2018 w kategorii „Nowe i zmodernizowane wystawy stałe”, przyznawanym przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Również w 2019 r. projekt został wyróżniony nagrodą Modernizacja Roku za

innowacyjne podejście do zachowania i prezentacji dziedzictwa. W 2020 r. muzeum otrzymało wyróżnienie w konkursie Musejon – Kujawsko-Pomorskie Muzealne Wydarzenie Roku za szczególne osiągnięcia w dziedzinie muzealnictwa. Te laury podkreślają znaczenie wystawy zarówno w kontekście muzealnym, jak i kulturowym oraz jej rolę w promowaniu dorobku Mikołaja Kopernika. Zwieńczeniem licznych nagród było prestiżowe wyróżnienie specjalne europejskiego gremium muzealnego w 2022 r. na gali nagród EMYA (European Museum of the Year Award).

BIBLIOGRAFIA

- Arszyński, M. (1966). O problemach kolorystyki fasad. *Zeszyty Naukowe UMK, Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo*, 1, 151-167.
- Bender, G. (1881). Archivalische Beiträge zur Familiengeschichte des Nic. Copernicus. *Mitteilungen der Copernicus-Vereins für Wissenschaft und Kunst zu Thorn*, 3, 61-126.
- Chudziak, J. (1973). Badania nad średniowiecznym ośrodkiem miejskim Torunia. *Zapiski Historyczne*, 38, 75-80.
- Flik, J. (1990). *Portret Mikołaja Kopernika z Muzeum Okręgowego w Toruniu: studium warsztatu malarzkiego*. Toruń: Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu.
- Frycz, J. (1960). *Kamienica gotycka przy ul. Kopernika 15 w Toruniu: dokumentacja naukowo-historyczna. 1973-1974* (WKZ, sygn. 2855). Archiwum Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków w Toruniu, Toruń.
- Frycz, J. (1963). Dom Kopernika w Toruniu. *Rocznik Muzeum w Toruniu*, 1(3), 134-150.
- Gąsiorowski, E. (1966). Toruńska kamienica mieszczańska. *Zeszyty Naukowe UMK w Toruniu, Nauki Humanistyczno-Społeczne, Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo*, 16, 69-110.
- Geret, S.L. (1760). *Staats und Adress-Kalender van Thornn aufs Jahr 1761*. Toruń: Samuel Luter Geret.
- Górski, K. (1955). *Domostwa Mikołaja Kopernika w Toruniu* (seria Biblioteczka Kopernikańska, 1). Toruń: Towarzystwo Bibliofilów im. Lelewela.
- Górski, K. (1967). Wnętrze domu mieszczańskiego w Toruniu w XV wieku. *Rocznik Muzeum w Toruniu*, 2(3-4), 152-153.
- Jasiński, T. (1986). Dom rodzinny Mikołaja Kopernika; przyczynek do studiów nad socjotopografią późnośredniowiecznego miasta. *Kwartalnik Historyczny*, 92, 861-884.
- Kłosiński, M. (2020). Kolekcja przyrządów naukowych w Domu Mikołaja Kopernika. Współczesna forma prezentacji instrumentów naukowych doby nowożytnej. W: M. Woźniak (red.), *Technika i nauka w muzeum. Formy i środki prezentacji II – materiały posesyjne* (s. 223-235). Bydgoszcz: Wydawnictwo Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy.
- Kłosiński, M. (2023). Dom Mikołaja Kopernika – między muzeum narracyjnym, a muzeum-templum. Koncepcja i sposób narracji muzeum biograficznego na przykładzie nowej wystawy stałej. W: M. Nierzwicka, M. Zdanowski (red.), *Nowoczesne muzeum. Relacje i narracje* (s. 57-73). Toruń: Muzeum Okręgowo w Toruniu.
- Kłosiński, M., Lubowicka, A.M. (2018). *Dom Mikołaja Kopernika*. Toruń: Muzeum Okręgowo w Toruniu.
- Lubowicka, A.M. (2020). Archeologia przy okazji – nowa wystawa stała w Domu Mikołaja Kopernika w Toruniu. W: P. Banasiak, M. Freygart-Dzieruk, N. Stawarz, E. Wielocha (red.), *Forum Archeologii Publicznej popularyzacja i edukacja archeologiczna* (s. 71-82). Łódź-Toruń: ArcheGraph. Pobrane z: <https://www.archaeograph.pl/lib/I231bv/ForumArcheologiiPublicznej-klmsnokn.pdf>
- Mazurkiewicz, J. (1962). Dom Kopernika. *Rocznik Muzeum w Toruniu*, 1(2), 76-80.
- Mazurkiewicz, J. (1966). Dział Historyczny i oddział „Dom Kopernika”. *Rocznik Muzeum w Toruniu*, 2(1-2), 56-64.
- Mazurkiewicz, J. (1968). Jubileuszowe wystawy w zespole kamieniczek przy ul. Kopernika 15/17. *Rocznik Muzeum w Toruniu*, 6, 209-219.
- Mazurkiewicz, J. (1969). Dział Historyczny i oddział „Dom Kopernika”. *Rocznik Muzeum w Toruniu*, 4, 62-74.
- Mazurkiewicz, J. (2000a, luty). Muzeum Mikołaja Kopernika oddział Muzeum Okręgowego w Toruniu. Projekcja światło-dźwięku przy modelu Torunia z około 1500 r. *Biuletyn Muzeum Okręgowego w Toruniu, Wydanie specjalne*.
- Mazurkiewicz, J. (2000b). Czterdziestolecie Muzeum Mikołaja Kopernika oddziału Muzeum Okręgowego w Toruniu 1960-2000. *Biuletyn Muzeum Okręgowego w Toruniu*, 34, 5-20.
- Mazurkiewicz, J. (2001). Muzeum Mikołaja Kopernika Oddział Muzeum Okręgowego w Toruniu (1960-2000). *Rocznik Muzeum Okręgowego w Toruniu*, 10, 31-147.
- Mazurkiewicz, J., Remer, J. (1966). Zagadnienia Muzeum Kopernikowskiego (A – Komisja do utworzenia Muzeum Mikołaja Kopernika, B – Szlakiem Kopernika, C – Komisja koordynacyjna, D – Sympozjum kopernikowskie). *Rocznik Muzeum w Toruniu*, 2(1-2), 159-169.
- Mikulski, K. (1996). Watzenrodowie i dom rodzinny Mikołaja Kopernika w Toruniu. W: R. Czaja, J. Tandecki (red.), *Studia nad dziejami miast i mieszczaństwa w średniowieczu* (s. 243-255). Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Nawrocki, Z. (1980). Kamienica przy ul. Kopernika 15 w Toruniu. *Rocznik Muzeum w Toruniu*, 7, 37-62.
- Nawrocki, Z. (1985). Pięć kamienic przy ul. Kopernika w Toruniu. *Kwartalnik Architektury i Urbanistyki*, 30, 197-225.
- Nawrocki, Z. (2016). *Historyczne kamienice w Toruniu. Gotyk*. Toruń: Firma Fotograficzno-Wydawnicza Photo Studio WM.
- Nowa wystawa stała w Domu Mikołaja Kopernika 2012-2018*. Muzeum Okręgowo w Toruniu – dział Dom Mikołaja Kopernika 2012-2018 (DMK.611 2012-2018). Archiwum Muzeum Okręgowego w Toruniu, Toruń.
- Prowe, L. (1853). *Zur Biographie von Nicolaus Copernicus*. Toruń: Gedruckt in der Rathsbuchdruckerei.
- Remer, J. (1968). Muzeum epoki Kopernika (koncepcja i realizacja). *Rocznik Muzeum w Toruniu*, 3, 23-37.
- Roszak, S., Wieczorek, A. (2023). Mikołaj Kopernik. Życie po życiu. Osiemnastowieczne kręgi pamięci. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Rymaszewski, B. (1966). Problematyka konserwatorska toruńskich kamienic mieszczańskich. *Zeszyty Naukowe UMK w Toruniu, Nauki Humanistyczno-Społeczne, Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo*, 16, 111-149.
- Schaaf, U., Prarat, M. (2023). Więźba dachowa tzw. Domu Kopernika w Toruniu w świetle badań architektonicznych.

W: M. Geron, J. Olszewska-Świetlik, N. Pręgowski (red.), *Żywe dziedzictwo kopernikańskie: Współczesne inspiracje artystyczne i naukowe* (s. 111-134). Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.

Tajchman, J. (1985). Z problematyki przemian funkcjonalnych toruńskiego domu mieszczańskiego w czasach nowożytnych. *Kwartalnik Architektury i Urbanistyki*, 30(2), 111-134.

Tajchman, J. (2013). Toruńskie elewacje w typie tzw. Domu Kopernika. W: J. Raczkowski (red.), *Studia i materiały z dziedzictwa kulturowego Torunia i regionu. Stare i nowe dziedzictwo Torunia* (t. 1, s. 126-142). Toruń: Wydawnictwo

Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.

Woźniak, M. (1996). *Muzeum Okręgowe w Toruniu*. W: M. Woźniak (red.), *Muzea Pomorza Nadwiślańskiego – tradycja i współczesność* (s. 145-169). Toruń: Muzeum Okręgowe w Toruniu.

Zernecke, J.H. (1711). *Historiae Thoruniensis Naufragae Tabulae*. Toruń: Johann Christian Laurer.

Zernecke, J.H. (1727). *Thornische Chronica in welcher die Geschichte dieser Stadt von 1231 bis 1726 aus bewehrten Scribenten und glaubwürdigen Documentis zusammen getragen worden*. Berlin: Ambrosius Haude.



Fot. 1. Dom Mikołaja Kopernika – kamienice przy ul. Kopernika 15 i 17 | fot. K. Deczyński

Photo 1. Nicolaus Copernicus House – tenement houses at 15 and 17 Kopernika Street | photo by: K. Deczyński



Fot. 2. Widok fasady tylnej Domu Mikołaja Kopernika | fot. A. Skowroński

Photo 2. View of the rear façade of the Nicolaus Copernicus House | photo by: A. Skowroński



Fot. 3. Modernizacja wystawy stałej w Domu Mikołaja Kopernika – prace budowlane | fot. K. Deczyński

Photo 3. Modernisation of the permanent exhibition at the Nicolaus Copernicus House – construction work | photo by: K. Deczyński



4

5

Fot. 4. Modernizacja wystawy stałej w Domu Mikołaja Kopernika – prace budowlane | fot. K. Deczyński

Photo 4. Modernisation of the permanent exhibition at the Nicolaus Copernicus House – construction work | photo by: K. Deczyński

Fot. 5. Modernizacja wystawy stałej w Domu Mikołaja Kopernika – prace budowlane | fot. K. Deczyński

Photo 5. Modernisation of the permanent exhibition at the Nicolaus Copernicus House – construction work | photo by: K. Deczyński



Fot. 6. Modernizacja wystawy stałej w Domu Mikołaja Kopernika – budowa ekspozycji | fot. K. Deczyński

Photo 6. Modernisation of the permanent exhibition at the Nicolaus Copernicus House – construction of the exhibition
| photo by: K. Deczyński



Fot. 7. Fragment nowej wystawy stałej w Domu Mikołaja Kopernika – tylny trakt | fot. A. Skowroński

Photo 7. Fragment of the new permanent exhibition at the Nicolaus Copernicus House – rear wing | photo by: A. Skowroński



Fot. 8. Fragment nowej wystawy stałej w Domu Mikołaja Kopernika – kantor kupca | fot. A. Skowroński

Photo 8. Fragment of the new permanent exhibition at the Nicolaus Copernicus House – merchant's office
| photo by: A. Skowroński



9
10

Fot. 9. Fragment nowej wystawy stałej w Domu Mikołaja Kopernika – hełmy VR | fot. A. Skowroński

Photo 9. Fragment of the new permanent exhibition at the Nicolaus Copernicus House – VR headsets, | photo by: A. Skowroński

Fot. 10. Fragment nowej wystawy stałej w Domu Mikołaja Kopernika – odkrycia geograficzne | fot. A. Skowroński

Photo 10. Fragment of the new permanent exhibition at the Nicolaus Copernicus House – geographical discoveries | photo by: A. Skowroński



11

12

Fot. 11. Fragment nowej wystawy stałej w Domu Mikołaja Kopernika – biała sala | fot. A. Skowroński

Photo 11. Fragment of the new permanent exhibition at the Nicolaus Copernicus House – white room | photo by: A. Skowroński

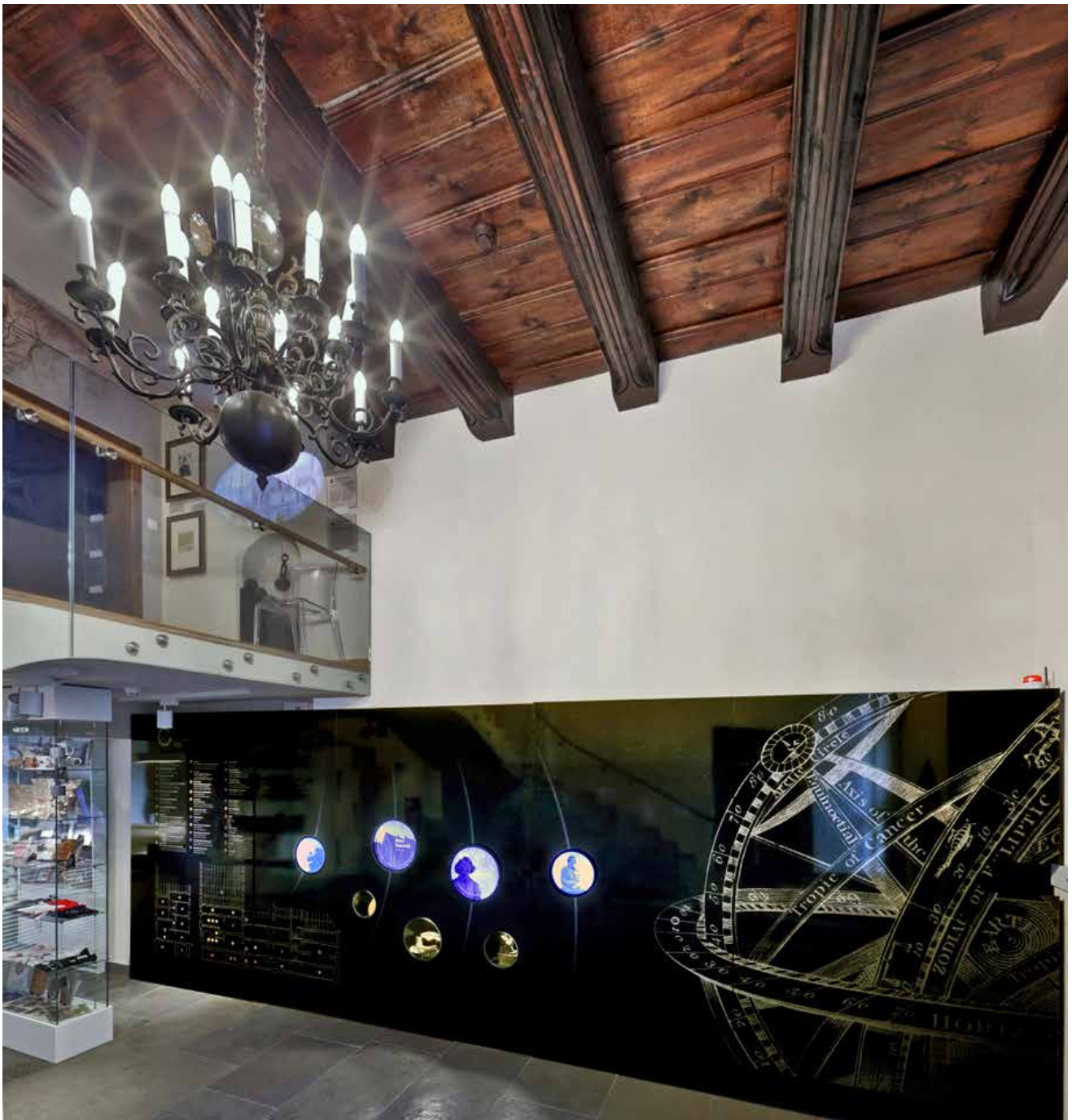
Fot. 12. Fragment nowej wystawy stałej w Domu Mikołaja Kopernika – prezentacja zabytków archeologicznych | fot. A. Skowroński

Photo 12. Fragment of the new permanent exhibition at the Nicolaus Copernicus House – presentation of archaeological artefacts | photo by: A. Skowroński



Fot. 13. Fragment nowej wystawy stałej w Domu Mikołaja Kopernika – Kopernik, lekarz i ekonomista | fot. A. Skowroński

Photo 13. Fragment of the new permanent exhibition at the Nicolaus Copernicus House – Copernicus, physician and economist | photo by: A. Skowroński



Fot. 14. Fragment nowej wystawy stałej w Domu Mikołaja Kopernika – strefa wejścia | fot. A. Skowroński

Photo 14. Fragment of the new permanent exhibition at the Nicolaus Copernicus House – entrance area | photo by: A. Skowroński



Fot. 15. Wręczenie wyróżnienia w konkursie EMYA 2022 | fot. EFM

Photo 15. Presentation of the EMYA 2022 award | photo by: EFM

Justyna Skibińska

Muzeum Okręgowe w Toruniu
j.skibinska@muzeum.torun.pl

Sprawozdanie z działalności Muzeum Okręgowego w Toruniu za 2024 r.

DZIAŁALNOŚĆ WYSTAWIENNICZA

W 2024 r. we wszystkich oddziałach Muzeum Okręgowego w Toruniu otwarto łącznie 22 wystawy czasowe. W Ratuszu Staromiejskim prezentowano plakaty o tematyce kopernikańskiej, prace artystów Grupy Toruńskiej z lat 1958–1978, malarstwo Barbary Steyer oraz medale Sebastiana Mikołajczaka w ramach XV edycji Międzynarodowego Projektu Medalierskiego KOSMOS. Odbyły się również dwie cykliczne wystawy prac dzieci i młodzieży – jedna w ramach konkursu „Moja Przygoda w Muzeum”, druga w ramach projektu „Jestem wolny – jestem sobą!”.

W Galerii Sztuki Gotyckiej w Ratuszu Staromiejskim, wśród eksponatów średniowiecznych zaaranżowanych na wystawie stałej, otwarto ekspozycję „Oprawy gotyckie XIII–XVI wieku ze zbiorów toruńskich”. Wynikiem dwuletnich badań pracowników Działu Historii Toruńskiego Piernikarstwa była wystawa „Formy piernikarskie w polskich kolekcjach muzealnych”, prezentowana – ze względu na liczbę obiektów – również w Ratuszu. W samym Muzeum Toruńskiego Piernika można było obejrzeć formy do pierników oraz niewielką wystawę poświęconą słynnemu Waflowi Teatralnemu.

W Muzeum Historii Torunia, we współpracy z Miejskim Zakładem Komunikacji w Toruniu, powstała wystawa poświęcona dawnej komunikacji miejskiej. Otwarto także ekspozycję z okazji rocznicy tumultu toruńskiego oraz kolejną wystawę medalierską. W Muzeum Podróżników im. Tony’ego Halika prezentowano fotografie przedstawiające krajobrazy Finlandii oraz wystawę biżuterii małżeństwa Kupniewskich, inspirowanej fotografiami Elżbiety Dzikowskiej. Tradycyjnie, rok w tym oddziale zamknęła ekspozycja z cyklu „Sztuka Natury”.

W Muzeum Sztuki Dalekiego Wschodu w Kamienicy pod Gwiazdą zaprezentowano dwie wystawy: „Lotos z seladonowej wazy. Porcelana mistrza Jiuang

Tonglei” oraz „Sztuka samurajów. Wystawa uzbrojenia japońskiego”. W najmłodszym oddziale MOT, Muzeum Twierdzy Toruń, pokazano wystawę „Forty pośrednie Twierdzy Toruń” oraz fotograficzną wystawę pokonkursową „Twierdza Toruń w obiektywie”.

Wystawy czasowe:

1. **„Forty pośrednie Twierdzy Toruń”** (termin: 01.01 – 30.06.2024, kuratorzy: dr Mirosław Giętkowski, Adam Kowalkowski, miejsce: Muzeum Twierdzy Toruń).
2. **„Wystawa pokonkursowa fotograficzna – Twierdza Toruń w obiektywie”** (termin: 01.01 – 30.06.2024, kuratorzy: dr Mirosław Giętkowski, Adam Kowalkowski, miejsce: Muzeum Twierdzy Toruń).
3. **„Wyprawa przez Lemmenjoki – największy park narodowy Europy”** (termin: 05.01 – 26.05.2024, kurator i aranżacja plastyczna: dr Magdalena Nierzwicka, miejsce: Muzeum Podróżników im. Tony’ego Halika).
4. **„Lotos z seladonowej wazy. Porcelana mistrza Jiuang Tonglei”** (termin: 13.01 – 09.06.2024, kurator i aranżacja plastyczna: Katarzyna Paczuska, miejsce: Muzeum Sztuki Dalekiego Wschodu w Kamienicy pod Gwiazdą).
5. **„KOSMOS. XV edycja Międzynarodowego Projektu Medalierskiego”** (termin: 18.01 – 17.03.2024, kuratorzy: Sebastian Mikołajczak, Robert Żytkowicz, aranżacja plastyczna: Sebastian Mikołajczak, miejsce: Ratusz Staromiejski).
6. **„Wizerunki polskich władców na monetach i medalach”** (termin: 27.01 – 21.04.2024, kurator: Robert Żytkowicz, aranżacja plastyczna: Jacek Nawrocki, miejsce: Muzeum Historii Torunia).
7. **Wystawa plakatu „Kopernik 550+1”** (termin: 19.02 – 02.06.2024, kuratorzy: Alicja Marika Lubowicka, Szymon Jan Stenka, aranżacja plastyczna:

- Matylda Sutuła, miejsce: Ratusz Staromiejski).
8. **Pokaz obrazu „Ekstaza Kopernika” Daniela Pawłowskiego** (termin: 08.03 – 24.03.2024, miejsce: Dom Mikołaja Kopernika).
 9. **„W drewnie zamknięte. Formy do pierników przygotowane w ramach projektu «Formy piernikarskie w polskich kolekcjach muzealnych»”** (termin: 12.03 – 02.11.2024, kuratorzy i aranżacja plastyczna: Małgorzata Mikulska-Wernerowicz, Krzysztof Lewandowski, miejsce: Muzeum Toruńskiego Piernika).
 10. **„Barbara Steyer (1925–1988) malarstwo”** (termin: 22.03 – 25.08.2024, kurator: Anna Kroplewska-Gajewska, aranżacja plastyczna: dr Tomasz Pietrzyk, miejsce: Ratusz Staromiejski).
 11. **„Autobusem i tramwajem po dawnym Toruniu”** (termin: 17.05 – 17.11.2024, kurator: dr Iwona Markowska, Michał Gordon, aranżacja plastyczna: Jacek Nawrocki, miejsce: Muzeum Historii Torunia).
 12. **„Jestem wolny – jestem sobą!”** (termin: 24.05 – 13.10.2024, kuratorzy: Justyna Laskowska, Piotr Pietrucki, aranżacja plastyczna: Jacek Nawrocki, miejsce: Ratusz Staromiejski).
 13. **„Metamorfozy natury. Fotografie Elżbiety Dzikowskiej, biżuteria Jolanty i Andrzeja Kupniewskich”** (termin: 08.05 – 27.10.2024, kurator: dr Magdalena Nierzwicka, aranżacja plastyczna: dr Magdalena Nierzwicka, Jolanta i Andrzej Kupniewscy, miejsce: Muzeum Podróżników im. Tony’ego Halika).
 14. **„Grupa Toruńska (1958–1978) – malarstwo, grafika, rzeźba z kolekcji Muzeum Okręgowego w Toruniu”** (termin: 21.06 – 31.12.2024, kurator: Anna Kroplewska-Gajewska, aranżacja plastyczna: dr Tomasz Pietrzyk, miejsce: Ratusz Staromiejski).
 15. **„Sztuka samurajów. Wystawa uzbrojenia japońskiego”** (termin: 21.06 – 10.11.2024, kuratorzy i aranżacja plastyczna: Katarzyna Paczuska, Paweł Czopiński, miejsce: Muzeum Sztuki Dalekiego Wschodu w Kamienicy pod Gwiazdą).
 16. **Wystawa pokonkursowa 45. Międzynarodowego Konkursu Plastycznego dla dzieci i młodzieży „Moja Przygoda w Muzeum”** (termin: 13.09 – 03.11.2024, kurator: Magda Polanowska, aranżacja plastyczna: Małgorzata Wojnowska-Heller, miejsce: Ratusz Staromiejski).
 17. Wystawa plenerowa **„Między orłami a muzami. W 120. rocznicę wybudowania teatru w Toruniu”** (eksponowana najpierw na pl. Teatralnym w dniach 1–11.11.2024, a następnie na dziedzińcu Ratusza Staromiejskiego w dniach 11 – 22.11.2024, kurator: prof. dr hab. Marek Podlasiak, projekt: Nina Tarnowska, koordynator ze strony MOT: dr Iwona Markowska. Wystawa zorganizowana przez Teatr im. Wilama Horzycy w Toruniu przy współpracy Muzeum Okręgowego w Toruniu).
 18. **„Formy piernikarskie w polskich kolekcjach muzealnych”** (termin: 22.11.2024 – 02.03.2025, kuratorzy: Małgorzata Mikulska-Wernerowicz, Krzysztof Lewandowski, aranżacja plastyczna: Jacek Nawrocki, miejsce: Ratusz Staromiejski).
 19. **„Wafel Teatralny. Długa historia małego smokotyku”** (termin: 23.11.2024 – 30.03.2025, kuratorzy i aranżacja plastyczna: Małgorzata Mikulska-Wernerowicz, Krzysztof Lewandowski, miejsce: Muzeum Toruńskiego Piernika).
 20. **„Z życia lasu” - wystawa w ramach XVII Międzynarodowego Festiwalu Sztuk Wizualnych Inspirowanych Naturą „Sztuka Natury”** (termin: 30.11.2024 – 23.02.2025, kuratorzy i aranżacja plastyczna: Marek Trzeciak, dr Magdalena Nierzwicka, miejsce: Muzeum Podróżników im. Tony’ego Halika).
 21. **„Krwawy sąd. Toruńska sprawa z 1724 roku”** (termin: 08.12.2024 – 01.06.2025, kuratorzy: dr Alicja Sumowska, Katarzyna Pietrucka, aranżacja plastyczna: Jacek Nawrocki, miejsce: Muzeum Historii Torunia).
 22. **„Oprawy gotyckie XIII–XVI wieku w zbiorach toruńskich”** (termin: 14.12.2024 – 02.03.2025, kuratorzy wystawy: dr hab. Arkadiusz Wagner, prof. UMK; kurator ze strony MOT: dr Magdalena Nierzwicka, aranżacja plastyczna: Jacek Nawrocki, miejsce: Ratusz Staromiejski).
- Wystawy czasowe** (poza siedzibą MOT):
1. **„Świat toruńskiego piernika”** w ramach wystawy: „Historia piernikarskiego rzemiosła” (termin: 01.01 – 11.02.2024, opieka kuratorska i aranżacja plastyczna: Krzysztof Lewandowski, miejsce: Muzeum Historyczne w Ełku).
 2. **„Mikołaj Kopernik. Opowieść o życiu i dziele”** (termin: 17.02 – 14.04.2024, opieka kuratorska i aranżacja plastyczna: Michał Kłosiński, miejsce: Muzeum Historyczne w Ełku).
 3. **„Piparkoogimaania 2023”** – prezentacja pracy z ciasta piernikowego autorstwa M. Włodarek – „Wszystko kręci się wokół Kopernika” (termin: 01.12.2023 – 07.01.2024, miejsce: Tallinn, Estonia).

4. **„Piparkoogimaania 2024”** – udział w wystawie prac wykonanych z piernika i ciasta piernikowego (termin: 3.12.2024 – 5.01.2025, prace z ciasta piernikowego przygotowały: Monika Włodarek, Wiktoria Kubiak, miejsce: Tallinn, Estonia).
5. **„Weź miodu praśnego. Dawne i współczesne przepisy piernikarskie”** – wystawa planszowa (termin: 13.12.2024 – 31.01.2025, miejsce: Muzeum Regionalne w Jaworze).

WYDAWNICTWA MOT

W 2024 r. Muzeum Okręgowego w Toruniu wydało drukiem katalogi i foldery towarzyszące wystawom czasowym. Ukazał się kolejny tom (21/2024) „Rocznika Muzeum Okręgowego w Toruniu”. Pracownicy publikowali swoje teksty w czasopismach naukowych oraz wydawnictwach zewnętrznych.

Publikacje redagowane:

1. **Lewandowski, K., Mikulska-Wernerowicz, M.** (red.). (2024). „Piernikowa Jednodniówka” (listopad), 9/1, (bezpłatna gazeta wydana z okazji Świątecznego Festiwalu Toruńskiej Katarzynki), Toruń: Muzeum Okręgowe w Toruniu, s. 4.
2. **Majewski, M., Markowska, I, Nierzwicka, M.** (red.). (2024). *Rocznik Muzeum Okręgowego w Toruniu*, 21, s. 194, ISSN 977-173-375-30-06.
3. **Nierzwicka, M.** (red.). (2024). *Metamorfozy natury. Fotografie Elżbiety Dzikowskiej, biżuteria Jolanty i Andrzeja Kupniewskich*. Folder do wystawy „Metamorfozy natury. Fotografie Elżbiety Dzikowskiej, biżuteria Jolanty i Andrzeja Kupniewskich”. Toruń: Muzeum Okręgowe w Toruniu, s. 32, ISBN 978-83-66-208-40-7.
4. **Pietrucka, K.** (red.). (2024). *Krwawy sąd. Toruńska sprawa z 1724 roku*. Toruń: Muzeum Okręgowe w Toruniu, s. 35, ISBN 978-83-66208-46-9.

Pozostałe publikacje:

1. **Kroplewska-Gajewska, A.** (2024). *Barbara Steyer (1925–1988) – malarstwo, katalog wystawy*. Toruń: Muzeum Okręgowe w Toruniu, s. 136. ISBN 978-83-958952-5-8.
2. **Mikulska-Wernerowicz, M., Lewandowski, K.** (2024). *Formy piernikarskie w polskich kolekcjach muzealnych. Katalog*. Toruń: Muzeum Okręgowe w Toruniu, s. 348. ISBN 9788366208445.

Publikacja zewnętrzna:

Bojarski J., Chudziak, W., Kurzyńska, M., Drozd-Lipińska, A., Stawska, V. (2024). *Wczesnośredniowieczne cmentarzysko w Grucznie na Pomorzu Wschodnim (stanowisko 1): badania wykopaliskowe w XIX-XX wieku*. (Seria: Mons Sancti Johannis, T. 1). Toruń: Wydawnictwo naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu; Grudziądz: Muzeum im. ks. dr. Władysława Łęgi w Grudziądzu, s. 566. ISBN 978-83-231-6059-5, ISBN 978-83-88076-62-6.

Publikacje pracowników MOT wydane w 2024 r.:

1. **Bielińska-Majewska, B.** (2024). Badania archeologiczne na stanowisku nr 50 w Brzozie, gm. Wielka Nieszawka, woj. kujawsko-pomorskie w latach 2020–2021. W: E. Fudzińska (red.), *Od epoki kamienia do czasów współczesnych. XXIII Sesja Pomorzoznawcza* (s. 11–24). Malbork: Muzeum Zamkowe w Malborku.
2. **Bielińska-Majewska, B., Sobko, B.** (2024). Materiały krzemienne z Otłoczyna, powiat aleksandrowski w zbiorach Muzeum Okręgowego w Toruniu. *Rocznik Muzeum Okręgowego w Toruniu*, 21, 9–29.
3. **Bielińska-Majewska, B., Majewski, J.** (2024). An exploration of presentation requirements for archaeological exhibitions with the aim of shaping cognitive sensibilities in prehistoric knowledge. W: *30th EAA Annual Meeting, Rome, Italy, 28th–31st August 2024. Abstract Book, Rome, European Association of Archaeologists* (s. 1598). Pobrane z: EAA Abstract Book 2024_online; <https://www.eaa-a.org/EAA2024> https://lucris.lub.lu.se/ws/portal-files/portal/207682396/Abstract_Book_2024_online.pdf
4. **Bielińska-Majewska, B., Sobko, B.** (2024). Flint materials from Otłoczyn in the collections of the District Museum in Toruń. W: *17th SKAM Lithic Workshop – New perspectives in the lithic studies. Krzemionki, 24–26 April 2024, Abstracts* (s. 17) Pobrane z: <https://lithicworkshop.wordpress.com/wp-content/uploads/2024/04/abstracts-skam-2024-1.pdf>
5. **Bokiniec, E., Kucharski, L.** (2024). Jacek Karol Delekta – wspomnienie o życiu i działalności. *Rocznik Muzeum Okręgowego w Toruniu*, 21, 43–79.
6. **Dembek, M.** (2024). Twórczość graficzna jako zapis wydarzeń z życia. Na przykładzie prac Teresy Jakubowskiej (1954–1965) z okresu toruńskiego /

- Graphic Creativity as a Record of Life Events. On the Example of Teresa Jakubowska's (1954-1965) Works from her Toruń Period. *Sztuka i Dokumentacja*, 31, 79-98.
7. **Dembek, M.** (2024). Doświadczenie i wyobrażenie architektury w twórczości Barbary Narębskiej-Dębskiej. *Rocznik Muzeum Okręgowego w Toruniu*, 21, 103-126.
 8. **Kłosiński, M.** (2024). Jubileusz 550. rocznicy urodzin Mikołaja Kopernika w Toruniu. *Rocznik Muzeum Okręgowego w Toruniu*, 21, 155-179.
 9. **Kroplewska-Gajewska, A.** (2024). Od muzeum regionalnego do Muzeum Ziemi Pomorskiej im. Marszałka Józefa Piłsudskiego. W: G. Radecki (red.), *Muzeum XXI wieku. W 100-lecie I zjazdu muzeów polskich w Poznaniu*, t. 2 (s. 81-97). Poznań: Muzeum Narodowe w Poznaniu, Szreniawa: Muzeum Narodowe Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie.
 10. **Kroplewska-Gajewska, A.** (2024). Ikonografia władzy w toruńskim wydaniu: uzupełnienie toruńskiego pocztu królów polskich za prezydentury Antoniego Bolta. W: K. Kluczajd, M. Pszczółkowski (red.), *Toruń za prezydentury Antoniego Bolta: przestrzeń wspólna, architektura, kultura*, z cyklu *Zabytki toruńskie młodszego pokolenia* (s. 105-121). Toruń: Stowarzyszenie Historyków Sztuki.
 11. **Kurkowski, M.** (2025). Cykl Siedmiu grzechów głównych - fragmenty malowideł odkrytych w kaplicy pw. św. Walentego w kościele św. Jakuba w Toruniu. *Rocznik Toruński*, 51(51), 213-256. <https://doi.org/10.12775/RT.2024.010>.
 12. **Majewski, M.** (2024). Analiza ruchomych źródeł archeologicznych. Elementy uzbrojenia. W: B. Wasik (red.), *Zamek w Sztumie. Siedziba krzyżackich wójtów, rezydencja wielkich mistrzów i polskich starostów* (s. 297-311). Malbork: Muzeum Zamkowe w Malborku.
 13. **Markowska, I.** (2024). Powojenna odbudowa Muzeum Miejskiego w Toruniu (1944-1950). Trudne początki i rekonstrukcja zasobu muzealnego. W: E. Barylewska-Szymańska, S. Bykowska (red.), *Terazniejszość przeszłości. Muzealnictwo i historiografia w Gdańsku i na Pomorzu po roku 1945* (s. 391-419). Gdańsk: Muzeum Gdańska, Instytut Historii im. Tadeusza Manteuffla Polskiej Akademii Nauk.
 14. **Paczuska, K.** (2024). Kashigata i dasikpan. Dalekowschodnie formy ciastkarskie w zbiorach Muzeum Okręgowego w Toruniu. W: Mikulska-Wer-
 - nerowicz, M., Lewandowski, K., *Formy piernikarskie w polskich kolekcjach muzealnych. Katalog* (s. 324-357). Toruń: Muzeum Okręgowo w Toruniu.
 15. **Pietrucka, K.** (2024, 11 czerwca). Tłok pieczętny na wystawie. *Toruński Archiwista. Niecodziennik Toruńskiego Pikniku Archiwalnego*, 1, 3.
 16. **Sumowska, A.** (2024). Teksty i kalendarium, W: K. Pietrucka (red.), *Krwawy sąd. Toruńska sprawa z 1724 roku*. Toruń, . (s. 4, 16-17, 22-23, 28-29, 34). Toruń: Muzeum Okręgowo w Toruniu.
 17. **Zdanowski, M.** (2024). Zarządzanie strategiczne w Muzeum Okręgowym w Toruniu. Opowieść w odcinkach, część 1. *Rocznik Muzeum Okręgowego w Toruniu*, 21, s. 143-149.
 18. **Zdanowski, M.** (2023). „Wszędzie dobrze, ale w domu najlepiej”. Dom Mikołaja Kopernika - największy zachowany zabytek kopernikański w kolekcji Muzeum Okręgowego w Toruniu i tego marketingowe skutki. *Komunikaty Mazursko-Warmińskie*, 4 (323), 665-676 [czasopismo ukazało się w 2024 r.].

Publikacje online:

1. **Bielińska-Majewska, B.** (2024). *Nie tylko „PIASKI”. Odkrycia archeologiczne na skraju toruńskiego poligonu wojskowego (2015-2023)*. Pobrane z: <https://muzeum.torun.pl/blog/nie-tylko-piaski-odkrycia-archeologiczne-na-skraju-torunskiego-poligonu-2024/>
2. **Bielińska-Majewska, B.** (2024). *Zapomniane odkrycia archeologiczne - Otłoczyn (pow. aleksandrowski)*. Pobrane z: <https://muzeum.torun.pl/aktualnosci/2024-zapomniane-odkrycia-archeologiczne-otloczyn-powiat-aleksandrowski/>
3. **Markowska, I.** (2024, 9 września). *Leon Ignacy Raszeja, na służbie do samego końca. Mija 85. rocznica tragicznej śmierci prezydenta Torunia*, Nowości. Dziennik Toruński. Pobrane z: <https://nowosci.com.pl/leon-raszeja-na-sluzbie-do-samego-konca-mija-85-rocznica-tragicznej-smierci-prezydenta-torunia/ar/c1-18790943>

DZIAŁALNOŚĆ NAUKOWO-BADAWCZA

Stałym elementem pracy merytorycznych pracowników muzeum są badania naukowe i dokumentacyjne. Ze względu na wielooddziałową strukturę MOT ich zakres jest niezwykle szeroki, a podejmowana tematyka - różnorodna. W 2024 r. przeprowadzono liczne kwerendy i konsultacje, a pracownicy aktywnie uczestni-

czyli w konferencjach naukowych, sesjach popularno-naukowych oraz seminariach. Wyniki swoich badań wielokrotnie prezentowali w formie referatów i wykładów. Swoją specjalistyczną wiedzą chętnie dzielili się także z badaczami z innych instytucji muzealnych i ośrodków naukowych.

Konferencje naukowe organizowane przez MOT:

Znaczącym wydarzeniem w Muzeum Okręgowym w Toruniu w 2024 r. była organizacja drugiej edycji ogólnopolskiej konferencji naukowej „Nowoczesne muzeum – relacje i narracje” (4–6 września 2024), która odbyła się w Ratuszu Staromiejskim. Podczas obrad wygłoszono 32 referaty piętnastominutowe oraz 16 krótkich, pięciominutowych prezentacji, przygotowanych łącznie przez 54 prelegentki i prelegentów. W konferencji uczestniczyło niemal 150 specjalistek i specjalistów z zakresu muzealnictwa i ochrony dziedzictwa. Celem organizatorów było podjęcie najważniejszych, aktualnie dyskutowanych problemów współczesnego muzealnictwa oraz stworzenie przestrzeni do wymiany doświadczeń pomiędzy praktykami i teoretykami.

Kolejnym ważnym przedsięwzięciem była trzecia edycja konferencji naukowej „Artyleria – Bóg wojny” (2–4 grudnia 2024), zorganizowana wspólnie przez Muzeum Twierdzy Toruń i Wydział Nauk Historycznych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika. Wydarzenie zgromadziło badaczy zajmujących się historią techniki wojskowej, architektury obronnej, tworząc forum do prezentacji najnowszych ustaleń i wyników badań nad artylerią w ujęciu historycznym.

Referaty i wykłady wygłoszone przez pracowników MOT:

1. **Bielińska-Majewska, B.**, tytuł: *Działalność naukowo-badawcza i edukacyjna popularyzująca dziedzictwo archeologiczne w Muzeum Okręgowym w Toruniu*. VI Konferencja Naukowa Muzealników Województwa Kujawsko-Pomorskiego, Muzeum Krajeńskie w Nakle (15.11.2024).
2. **Bielińska-Majewska, B.**, współautor Majewski J., tytuł: *An exploration of presentation requirements for archaeological exhibitions with the aim of shaping cognitive sensibilities in prehistoric knowledge*. Międzynarodowa konferencja – 30th EAA (European Association of Archaeologists) Annual Meeting in Roma, Italy (28–31.08.2024).
3. **Bielińska-Majewska, B.** współautor Sobko B., tytuł: *Flint materials from Otłoczyn in the collections of the District Museum in Toruń*. 17th SKAM LITHIC WORKSHOP, NEW PERSPECTIVES IN THE LITHIC STUDIES, Krzemionki, referat “Flint materials from Otłoczyn in the collections of the District Museum in Toruń” (24–26.04.2024).
4. **Dzieruk, J.**, tytuł: *Dwugłowe bóstwo. Kogo przedstawia posządek z Nowego Wieca ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Toruniu*. Konferencja popularnonaukowa pt. „Religia(e) Słowian”, Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie (2–4.10.2024).
5. **Kłosiński, M.**, tytuł: *Oblicza Mikołaja Kopernika*. Piknik Archeologiczny, Muzeum w Pruszkowie (31.08.2024).
6. **Kłosiński, M.**, tytuł: *Kopernik: Polak, Niemiec, kobieta*. Muzeum Historyczne w Ełku (15.04.2024).
7. **Kłosiński, M.**, tytuł: *O Mikołaju Koperniku*. Spotkania „Obiady czwartkowe” org. przez Katarzynę Michniewską twórczynię i prowadzącą teatr Bohema House, Warszawa (26.09.2024).
8. **Kroplewska-Gajewska, A.**, tytuł: *Ikonografia władzy: uzupełnienie toruńskiego pocztu królów polskich za prezydentury Antoniego Bolta*. 18. konferencja „Zabytki toruńskie młodszego pokolenia”, Książnica Kopernikańska w Toruniu (25.05.2024).
9. **Kucharski, L.**, tytuł: *Średniowieczny zespół klasztorno-szpitalny Ducha Świętego – wpływ Wisły na dzieje zakonu benedyktynek w Toruniu*, Konferencja naukowa w ramach cyklu „Konwersatoria wigierskie”, Pokamedulski Klasztor w Wigrach (28–29.11.2024).
10. **Lewandowski, K.**, tytuł: *Formy piernikarskie w polskich kolekcjach muzealnych. Projekt badawczy*. Konferencja „Nowoczesne Muzeum Relacje i narracje”, Muzeum Okręgowie w Toruniu (04–06.09.2024).
11. **Lubowicka, A.**, tytuł: *Material ways to remember thing, or why do we need ugly copernican souvenirs*. ICOM DEMHIST 2024 Open Talks Online – „Historic House Museums and Their Communities” (25–27.11.2024).
12. **Markowska, I.**, tytuł: *Rola muzeum w polsko-niemieckim dialogu o drugiej wojnie światowej*. Konferencja Naukowa „Nowoczesne Muzeum – relacje i narracje”, Muzeum Okręgowie w Toruniu (04–06.09.2024).
13. **Nierzwicka, M.**, tytuł: *Muzeum na cenzurowanym. Kolekcje Borysa Malkina. Przykład wystawy*

Noanamá w Muzeum Etnograficznym w Zurichu. IV Wiosenne Seminarium Muzeologiczne „Muzeum etnograficzne na rozdrożu”, Dom Misyjny św. Stanisława Kostki w Chludowie (14.05.2024).

14. **Zdanowski, M.**, tytuł: *Sieciowanie (networking) w zarządzaniu dziedzictwem kulturowym – szanse, wyzwania i zagrożenia*. Forum Miast Fortecznych, Toruń (21–22.03.2024).
15. **Zdanowski, M.**, wystąpienia dot. sieciowania i funkcjonowania szlaków kulturowych w Muzeum Uniwersytetu Warszawskiego (25.04.2024).

Badania archeologiczne prowadzone przez Dział Archeologii

1. „Program badań interdyscyplinarnych kompleksu sakralnego Ducha św. w Toruniu” realizowany jest przez Uniwersyteckie Centrum Archeologii Średniowiecza i Nowożytności UMK w Toruniu przy współpracy z Muzeum Okręgowym w Toruniu. Badaniem objęto obszar dawnego kościoła i klasztoru Ducha Świętego. Zakres chronologiczny badań obejmuje w szczególności okres od lokacji miasta i wzniesienia w tym miejscu pierwszego kościoła i szpitala, poprzez nadanie go benedyktyńkom w 1311 r. aż do zniszczenia przez Szwedów w 1655 r. W badaniach archeologicznych przy Bramie Klasztornej w Toruniu uczestniczył Jakub Dzieruk.
2. Nadzór archeologiczny – zakończenie prac przy przebudowie Bulwaru Filadelfijskiego; budowa odcinka sieci wodociągowej w zachodniej części Bulwaru Filadelfijskiego. Prace prowadzili Leszek Kucharski oraz Jakub Dzieruk.

Uczestnictwo pracowników MOT w szkoleniach, konferencjach/sesjach/wykładach ect.:

1. **Bielińska-Majewska, B., Zdanowski, M.**, udział online w debacie pt. „Muzeum odpowiedzialne środowiskowo – projekcja przyszłości czy konieczność dnia dzisiejszego”, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, 2. edycja cyklu „Muzea jutra”, (11.01.2024).
2. **Bielińska-Majewska, B.**, udział w seminarium pt. „Dziedzictwo kulturowe – wsparcie i promocja w programach oraz projektach europejskich”, Urząd Marszałkowski w Toruniu (05.03.2024).
3. **Bielińska-Majewska, B.**, uczestnictwo online, w ogólnopolskim spotkaniu inauguracyjnym święta archeologii i dziedzictwa archeologicznego – Europejskich Dni Archeologii (#EDA), Muzeum Archeologiczne w Biskupinie (12.06.2024).

4. **Bielińska-Majewska, B.**, udział w konferencji 17th SKAM LITHIC WORKSHOP, NEW PERSPECTIVES IN THE LITHIC STUDIES, Krzemionki (24–26.04.2024).
5. **Bokiniec, E., Dzieruk, J., Kucharski, L.**, udział w „Ósmym spotkaniu naukowego zespołu do badań nad zjawiskiem masowego deponowania dóbr”, Instytut Archeologii UMK, Toruń (17.05.2024).
6. **Bielińska-Majewska, B.**, udział w międzynarodowej konferencji – 30th EAA (European Association of Archaeologists) Annual Meeting in Roma, Italy (28–31.08.2024).
7. **Bielińska-Majewska, B., Markowska, I., Pietrucka, K., Zdanowski, M.**, udział w VI Konferencji Naukowej Muzealników Województwa Kujawsko-Pomorskiego, Muzeum Krajeńskie w Nakle (15.11.2024).
8. **Brewka, E., Cybulska-Jędraszek, K., Dombrowska, E., Łukawska, K., Targowska, A.**, udział w konferencji online pt. „Ochrona archiwaliów – aktualne wyzwania”, zorganizowanej przez Katedrę Konserwacji Papieru i Skóry UMK (25–26.04.2024).
9. **Brewka, E., Dombrowska, E., Nierzwicka, M.**, udział w konferencji „*Textus et Pictura V. Klocek – Kolekcja – Miscelanea. Średniowieczna książka jako zbiór*”. Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu (11–13.04.2024).
10. **Dembek, M.**, udział w konferencji „Dlaczego nie było wielkich muzealniczek?”, Łazienki Królewskie w Warszawie (08.10.2024).
11. **Dombrowska, E., Cybulska-Jędraszek, K., Targowska, A.**, udział w warsztacie Platformy prewencji konserwatorskiej HERIE, IF, Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń (17.05.2024).
12. **Dzieruk, J.**, udział w konferencji popularnonaukowej „Religia(e) Słowian”, Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie (2–4.10.2024).
13. **Gessek, M., Skibińska, J., Smorowińska, K.**, udział w cyklu spotkań i szkoleń zorganizowanych przy okazji projektu Turystyka Dostępna (marzec–czerwiec 2024).
14. **Giętkowski, M.**, udział w konferencji „25 lat Polski w NATO”, Warszawa (12.03.2024).
15. **Kłosiński, M., Lubowicka, A.**, udział w spotkaniu Stowarzyszenia Muzealników Polskich oddziału kujawsko-pomorskiego (10.06.2024).
16. **Kłosiński, M.**, udział w Pikniku Archeologicznym Muzeum w Pruszkowie (31.08.2024).
17. **Kłosiński, M.**, udział w „Astrofestiwalu” z okazji Święta Województwa Kujawsko-Pomorskiego, Inowrocław (06.09.2024).

18. **Kłosiński, M.**, udział w spotkaniu „Obiady czwartkowe” zorganizowanym przez Katarzynę Michniewską twórczynię i prowadzącą teatr Bohema House, Warszawa (26.09.2024).
19. **Kowalkowski, A., Zdanowski, M.**, udział w konferencji w ramach spotkania miast Fortecznych, Toruń (22.03.2024).
20. **Kowalkowski, A.**, udział w Międzynarodowej Konferencji „Forty Biehlera – historia i współczesne użytkowanie”, Poznań (24–28.04.2024).
21. **Kroplewska-Gajewska, A.**, udział w 18. konferencji „Zabytki toruńskie młodszego pokolenia”, Toruń (25.05.2024).
22. **Kroplewska-Gajewska, A., Nierzwicka, M.**, udział w seminarium pt. „Badania proveniencyjne w muzeach – stan badań i postulaty badawcze”, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie (11.06.2024).
23. **Kroplewska-Gajewska, A., Nierzwicka, M.**, udział w szkoleniu pt. „Utracona kolekcja. Badania na rzecz odtworzenia przedwojennego inwentarza Muzeum Etnograficznego w Warszawie”, Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie (22.11.2024).
24. **Kucharski, L.**, udział w konferencji naukowej z cyklu „Konwersatoria wigierskie”, Wigry (28–29.11.2024).
25. **Laskowska, J., Olkowski, P.**, udział w konferencji „Marketing w Kulturze”, Gdańsk (28–29.03.2024).
26. **Laskowska, J.**, udział w seminarium pt. „Dziedzictwo kulturowe – wsparcie i promocja w programach oraz projektach europejskich”, Urząd Marszałkowski Województwa Kujawsko-Pomorskiego w Toruniu (20.02.2024).
27. **Lewandowski, K., edukatorzy Muzeum Toruńskiego Piernika**, udział w szkoleniu pt. „Muzeum Pamięci” – Fundacja „Wyspy Pamięci” (20–22.08.2024).
28. **Lewandowski, K., Zdanowski, M.**, udział i organizacja II debaty z cyklu „Muzea Jutra” pt. „Muzea a branża turystyczna. Współpraca, konkurencja czy pasywność?”, Muzeum Okręgowe w Toruniu (20.06.2024).
29. **Lewandowski, K., Markowska, I.**, udział w konferencji „Nowoczesne Muzeum – relacje i narracje” (04–06.09.2024).
30. **Lewandowski, K.**, udział w panelu ekspertów poświęconemu turystyce kulinarnej w czasie Ogólnopolskich obchodów Światowego Dnia Turystyki w Toruniu (30.09.2024).
31. **Lubowicka, A.**, udział w webinarze pt. „Instytucje kultury w czasach kryzysu”, Paweł Kamiński, Menadżerkultury.pl (30.09.2024).
32. **Lubowicka, A.**, udział w warsztatach dla osób z chorobami otępiennymi wraz z Fundacją Wyspy Pamięci, Toruń (30.10.2024).
33. **Lubowicka, A.**, udział w webinarze pt. „Archiwum społeczne krok po kroku”, A. Kapała, M. Matusiak-Konfeder, Centrum Archiwistyki Społecznej (10.12.2024).
34. **Lubowicka, A.**, udział w konferencji ICOM DEM-HIST 2024 Open Talks Online – „Historic House Museums and Their Communities” (25–27.11.2024).
35. **Mierzejewska, A., Zdanowski, M.**, udział II Zjeździe Muzeów – Instytucjonalnych Członków Stowarzyszenia Muzealników Polskich w Muzeum Narodowe Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie (21–22.11.2024).
36. **Nierzwicka, M.**, udział w seminarium pt. „Badania proveniencyjne w muzeach – stan badań i postulaty badawcze” w Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, Villa Intrata, Warszawa (12.03.2024).
37. **Nierzwicka, M.**, udział w konferencji „Textus et Pictura V. Klocek – Kolekcja – Miscelanea. Średniowieczna książka jako zbiór”, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu (11–13.04.2024).
38. **Nierzwicka, M.**, udział w międzynarodowej konferencji „(De)kolonizacja – strategie horyzontalne”, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, (8–10.05.2024).
39. **Nierzwicka, M.**, udział w IV Wiosennym Seminarium Muzeologicznym „Muzeum etnograficzne na rozdrożu”, Dom Misyjny św. Stanisława Kostki w Chłudowie (13.05–15.05.2024).
40. **Nierzwicka, M.**, udział w II Konferencji muzeów wpisanych do Państwowego Rejestru Muzeów, Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu (22–23.05.2024).
41. **Nierzwicka, M.**, udział w konferencji „Nowoczesne muzeum – relacje i narracje”, Muzeum Okręgowe w Toruniu (4–6.09.2024).
42. **Nierzwicka, M.**, udział w seminarium „Badania proveniencyjne w muzeach – stan badań i postulaty badawcze”, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie (1.10.2024).
43. **Nierzwicka, M.**, udział IV Międzynarodowej, Interdyscyplinarnej Konferencji Naukowej z Zakresu Telegumentologii „Gotyck w Polsce i Europie”, Muzeum Okręgowe w Toruniu, (13–14.12.2024).
44. **Nierzwicka, M., Zdanowski, M.**, udział w Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej Stowarzyszenia Muzeów Uczelnianych „Obiekty wiedzy. Uczelniane

- zbiory muzealne jako narzędzia edukacyjne”, Lublin (23–25.10.2024).
45. **Skibińska, J.**, udział w szkoleniu NIM z zakresu zarządzaniem projektem w muzeum, Gdynia (25–26.04.2024).
 46. **Skibińska, J.**, udział w szkoleniu dla pracowników Urzędu Miasta Torunia oraz jednostek podległych GMT z zakresu realizacji standardów dostępności w projektach unijnych w perspektywie finansowej 2021–2027 (15.11 i 22.11.2024).
 47. **Zdanowski, M.**, udział w konferencji organizowanej przez Kujawsko-Pomorską Organizację Turystyczną pt. „Współpraca-innowacje-turystyka zrównoważona”, Toruń (18.04.2024).
 48. **Zdanowski, M.**, udział w XXI Forum Dziedzictwa Sztuki Inżynierskiej w Pogorzeliczy (13–14.05.2024).
 49. **Zdanowski, M.**, udział w Toruńskim Festiwalu Dialogu, Toruń (10–11.09.2024).
 50. **Zdanowski, M.**, udział w posiedzeniu jury konkursu MUSEJON Kujawsko-Pomorskie Muzealne Wydarzenie Roku – przewodniczenie prac jury (24.06.2024).
 51. **Zdanowski, M.**, udział w XI Międzynarodowej Konferencji Konserwatorskiej pt. „Problemy muzeów związane z zachowaniem i konserwacją zbiorów”, Muzeum Narodowe Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie (24–26.09.2024).
 52. **Zdanowski, M.**, udział w spotkaniu muzealników kujawsko-pomorskich w Muzeum im. ks. dr. Władysława Łęgi w Grudziądzu (08.10.2024).
 53. **Zdanowski, M.**, udział w Forum Toruńskiej Kultury, Toruń (29.10.2024).
 54. **Zdanowski, M.**, udział w IV Konferencji „Badania w sektorze kultury. (Współ)tworzenie”, Uniwersytet Jagielloński w Krakowie (26–28.11.2024).
 55. **Zdanowski, M.**, udział w konferencji (aktywne uczestnictwo w panelu) „Małe muzea. Federacja i komunikacja”, Toruń (5–6.12.2024).
 56. **Zdanowski, M.**, udział 1-szym posiedzeniu VII kadencji Rady Muzeum im. ks. dr. Władysława Łęgi w Grudziądzu (18.12.2024).

DZIAŁALNOŚĆ EDUKACYJNA I POPULARYZATORSKA

Dział Edukacji oferuje zajęcia przez cały rok, dostosowując ofertę do bieżących wydarzeń i wystaw czasowych. W kalendarzu wydarzeń na stałe znalazły się: Białe Wakacje, Zielone Wakacje, Toruński Festiwal Nauki i Sztuki, Majówka w Muzeum oraz Noce Muzeów.

Ponadto, co roku Dział Archeologii zaprasza dzieci na „Letnie Spotkania z Archeologią”. W Muzeum Toruńskiego Piernika w lipcu i sierpniu odbywają się zajęcia w ramach programu „Wakacje z Piernikami”, a w listopadzie Świąteczny Festiwal Toruńskiej Katarzynki. Festiwal łączy edukację z zabawą, angażując zarówno dzieci, jak i dorosłych w tradycję toruńskiego piernikarstwa.

W 2024 r. przeprowadzono łącznie 301 stacjonarnych działań edukacyjnych, w tym 273 lekcje muzealne. Zajęcia i warsztaty prowadzone były również przez osoby z zewnątrz – nie tylko przez pracowników muzeum. W tym czasie opracowano nowe tematy zajęć we wszystkich oddziałach Muzeum Okręgowego w Toruniu (MOT). Przykładowo w Ratuszu Staromiejskim odbywały się lekcje pod tytułem „Z modą przez wieki XV–XVII w.”; w Muzeum Historii Torunia – „Zakon szuka szpiega”, „U boku wielkiego mistrza”, „Historia i tajemnice zakonu krzyżackiego” oraz „Muzealni tropiciele w Domu Eskenów”; w Muzeum Twierdzy Toruń – „Szwedzi w Toruniu”; w Muzeum Sztuki Dalekiego Wschodu w Kamienicy pod Gwiazdą – warsztaty origami pod tytułem „Jedno zagięcie rozpoczyna zabawę”; a w Domu Mikołaja Kopernika – zajęcia „Medycyna w czasach Kopernika”.

Dział Edukacji organizował również cykliczne kursy muzealne, takie jak Międzynarodowe Spotkania Artystyczne dla Dzieci i Młodzieży „Moja Przygoda w Muzeum” (44. edycja) oraz Olimpiada Artystyczna z historii sztuki. Ponadto odbyła się kolejna edycja programu edukacyjnego „Jestem wolny – jestem sobą!” – mającego na celu popularyzację wiedzy i zwiększenie świadomości dotyczącej uzależnień wśród dzieci i młodzieży.

Spotkania\prelekcje\webinaria prowadzone lub organizowane przez pracowników Muzeum Okręgowego w Toruniu:

1. Wykład Anny Kroplewskiej-Gajewskiej pt. *Portret* w ramach cyklu „OBRAZowe OPOWIADANIA”, Ratusz Staromiejski, (10.01.2024).
2. Wykład dr Alicji Sumowskiej pt. *Cena śmierci – pochówek i pamięć o zmarłych w średniowiecznym Toruniu* w ramach cyklu „Tajemnice toruńskich historii”, Muzeum Historii Torunia w Domu Eskenów, (18.01.2024).
3. Spotkanie ze Sławomirem Lewandowskim i Marianem Chojnowskim pt. *3,7 cm armata rewolwerowa Hotchkiss-Gruson* w ramach cyklu „Środowe spotkania z historią wojskowości”, Muzeum Twierdzy Toruń, (31.01.2024).

4. Uroczystości Dies Natalis Copernici w Muzeum Okręgowym w Toruniu w związku z obchodami 551. rocznicy urodzin Mikołaja Kopernika, Ratusz Staromiejski (19.02.2024).
5. Wykład Anny Kroplewskiej-Gajewskiej pt. *Portret – dialog pomiędzy modelem, malarzem i odbiorcą – kontynuacja* w ramach cyklu „OBRAZowe OPOWIADANIA”, Ratusz Staromiejski, (07.02.2024).
6. Spotkanie z Miłoszem Rusieckim pt. *Początki lotnictwa w Toruniu* w ramach cyklu „Środowe spotkania z historią wojskowości”, Muzeum Twierdzy Toruń, (28.02.2024).
7. Spotkanie ze Zdzisławem Preisnerem pt. *Wyspa Bali klejnot tropików*, Muzeum Podróżników im. Tony’ego Halika, (07.03.2024).
8. Wykład Ewy Bokiniec pt. *Opowieść o pracowitych kobietach i zazwyczaj leniwych mężczyznach na ziemiach polskich w starożytności* w ramach cyklu „Tajemnice toruńskich historii”, Muzeum Historii Torunia w Domu Eskenów, (21.03.2024).
9. Spotkanie ze Sławomirem Lewandowskim i Marianem Chojnowskim pt. *Mitralieza Montigny M69* w ramach cyklu „Środowe spotkania z historią wojskowości”, Muzeum Twierdzy Toruń, (27.03.2024).
10. Wykład Anny Kroplewskiej-Gajewskiej pt. *Malarstwo członków Konfraterni Artystów w Toruniu (1920–1939)* w ramach cyklu „OBRAZowe OPOWIADANIA”, Ratusz Staromiejski, (03.04.2024).
11. Spotkanie z Magdaleną Tomaszewską-Bołatek, autorką książki pt. *Polskie tradycje kulinarne*, Muzeum Toruńskiego Piernika, (06.04.2024).
12. Prelekcja dr. Marcina Sumowskiego pt. *Diabły na plebanii, czyli dziewięć udręk średniowiecznego duchownego* w ramach 22. Toruńskiego Festiwalu Nauki i Sztuki, Muzeum Historii Torunia w Domu Eskenów, (20.04.2024).
13. Spotkanie z Adamem Kowalkowskim pt. *Forteczne rejon ograniczeń budowlanych w Toruniu* w ramach cyklu „Środowe spotkania z historią wojskowości”, Muzeum Twierdzy Toruń, (24.04.2024).
14. Spotkanie z Krzysztofem Krygierem pt. *Uzbekistan jedwabnym i bawełnianym szlakiem*, Muzeum Podróżników im. Tony’ego Halika, (25.04.2024).
15. Prelekcja Katarzyny Pietruckiej pt. *Jak zmieniał się Toruń? (1920–1939)* w ramach akcji „Majówka w Muzeum”, Muzeum Historii Torunia w Domu Eskenów, (28.04.2024).
16. Spotkanie pt. *Dawne i współczesne przepisy na pierniki*, Muzeum Toruńskiego Piernika, (29.04.2024, 18.05.2024).
17. Prelekcja dr Iwony Markowskiej pt. *Tajemnice dawnego pałacu – Dom Eskenów i jego mieszkańcy* w ramach akcji „Majówka w Muzeum”, Muzeum Historii Torunia w Domu Eskenów, (30.04 i 04.05.2024).
18. Spotkanie z Alicją Mariką Lubowicką przy wystawie *KOPERNIK 550+1 – wystawa plakatu kopernikańskiego*, Ratusz Staromiejski, (30.04.2024).
19. Prelekcja dr Magdaleny Dembek pt. *Muzealne herstorie. Teresa Jakubowska*, Ratusz Staromiejski, (01.05.2024).
20. Spotkanie z Małgorzatą Mikulską-Wernerowicz i Krzysztofem Lewandowskim pt. *Formy piernikarskie w polskich kolekcjach muzealnych. Projekt badawczy*, Muzeum Toruńskiego Piernika, (02.05.2024, 18.05.2024, 22.06.2024).
21. Prelekcja dr Ewy Bokiniec pt. *Bogowie starożytnych Celtów* w ramach Majówki w Muzeum, Muzeum Historii Torunia w Domu Eskenów, (03.05.2024).
22. Prelekcja Anny Kroplewskiej-Gajewskiej pt. *Twórczość Barbary Steyer wobec przemian w sztuce polskiej 2. połowy XX wieku*, Ratusz Staromiejski, (05.05.2024).
23. Prelekcja Michała Kłosińskiego pt. *Instrumenty Mikołaja Kopernika*, Dom Mikołaja Kopernika, (05.05.2024).
24. Wykład Anny Kroplewskiej-Gajewskiej pt. *Ślady wojny w obrazach* w ramach cyklu „OBRAZowe OPOWIADANIA”, Ratusz Staromiejski, (08.05.2024).
25. Prelekcja Jakuba Dzieruka pt. *Gdy kapłan nie patrzy... pogańska rzeczywistość w dobie chrześcijaństwa* w ramach I Nocy Muzeów, Muzeum Historii Torunia w Domu Eskenów, (18.05.2024).
26. Prelekcja Michała Kłosińskiego pt. *Astrologia i Mikołaj Kopernik* w ramach I Nocy Muzeów, Dom Mikołaja Kopernika, (18.05.2024).
27. Prelekcja Katarzyny Pietruckiej pt. *O królach, którzy Toruń odwiedzali* w ramach I Nocy Muzeów, Muzeum Historii Torunia w Domu Eskenów, (18.05.2024).
28. Projekcja filmów dokumentalnych pt. *Dzieła Utracone* (wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych w Warszawie) w ramach I Nocy w Muzeum, Muzeum Historii Torunia w Domu Eskenów, (18.05.2024).
29. Prelekcja Katarzyny Paczuskiej pt. *Czarki, misy i wazy – o ceramice dalekowschodniej ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Toruniu* w ramach I Nocy Muzeów, Muzeum Sztuki Dalekiego Wschodu

- w Kamienicy pod Gwiazdą (18.05.2024).
30. Spotkanie z Rafałem Królem pt. *Wyprawa przez Lemmenjoki – największy park narodowy Europy*, Muzeum Podróżników im. Tony'ego Halika, (25.05.2024).
 31. Spotkanie z Adamem Kowalkowskim pt. *Kolej w Torunia a przebudowa obiektów fortecznych Twierdzy Toruń* w ramach cyklu „Środowe spotkania z historią wojskowości”, Muzeum Twierdzy Toruń, (29.05.2024).
 32. Spotkanie z Katarzyną Matuszczyk-Lu pt. *Pracownia Jang Tongleia: Krople seladonu wśród bambusów i herbaty*, Muzeum Sztuki Dalekiego Wschodu w Kamienicy Pod Gwiazdą, (01.06.2024).
 33. Wykład Anny Kroplewskiej-Gajewskiej pt. *Twórczość Barbary Steyer wobec przemian w sztuce polskiej 2. połowy XX wieku* w ramach cyklu „OBRAZowe OPOWIADANIA”, Ratusz Staromiejski, (05.06.2024).
 34. Warsztaty pt. *Gęsie pióro, pergamin, papier – jak pisano w dawnych wiekach* w ramach Toruńskiego Pikniku Archiwalnego organizowanego przez Stowarzyszenie Archiwistów Polskich Oddział w Toruniu, Archiwum Państwowe w Toruniu oraz Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Ratusz Staromiejski, (11.06.2024).
 35. Orowadzanie po wystawie stałej „Toruń i jego historia” w ramach Toruńskiego Pikniku Archiwalnego organizowanego przez Stowarzyszenie Archiwistów Polskich Oddział w Toruniu, Archiwum Państwowe w Toruniu oraz Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Muzeum Historii Torunia, (11.06.2024).
 36. Piknik Militaryny w Muzeum Twierdzy Toruń (14-16.06.2024).
 37. Prelekcja Roberta Żytkowicza pt. *Toruń i Wisła. Rola rzeki w życiu miasta* w ramach II Nocy Muzeów, Muzeum Historii Torunia w Domu Eskenów, (22.06.2024).
 38. Prelekcja dr Magdaleny Dembek pt. *Grafika Grupy Toruńskiej* w ramach II Nocy Muzeów, Ratusz Staromiejski, (22.06.2024).
 39. Spotkanie z kolekcjonerem i miłośnikiem komunikacji Marcinem Żyndą pt. *Toruńskie bilety komunikacji miejskiej – podróż przez ponadstuletnią historię* w ramach II Nocy Muzeów, Muzeum Historii Torunia w Domu Eskenów, (22.06.2024).
 40. Prelekcja dr Michała Kurkowskiego pt. *Historia w szkle zapisana – spotkanie w Galerii Sztuki Gołyckiej*, w ramach II Nocy Muzeów, Ratusz Staromiejski, (22.06.2024).
 41. Prelekcja Anny Kroplewskiej-Gajewskiej pt. *Twórczość Barbary Steyer wobec przemian w sztuce polskiej 2. połowy XX wieku* w ramach II Nocy Muzeów, Ratusz Staromiejski (22.06.2024).
 42. Prelekcja Michała Kłosińskiego pt. *Nowe ustalenia w badaniach kamienicy Dom Mikołaja Kopernika* w ramach II Nocy Muzeów, Dom Mikołaja Kopernika (22.06.2024).
 43. Prelekcja Katarzyny Pietruckiej pt. *Toruń stolicą województwa pomorskiego* w ramach II Nocy Muzeów, Muzeum Historii Torunia w Domu Eskenów, (22.06.2024).
 44. Spotkanie z Adamem Kowalkowskim pt. *Przyczółek Mostowy Twierdzy Toruń* w ramach cyklu „Środowe spotkania z historią wojskowości”, Muzeum Twierdzy Toruń, (26.06.2024).
 45. Spotkanie z Jackiem Kazimierowskim, w ramach cyklu „Sobota z kolekcjonerem”, Muzeum Sztuki Dalekiego Wschodu w Kamienicy pod Gwiazdą, (03.08.2024).
 46. Wykład Anny Kroplewskiej-Gajewskiej pt. *„Grupa Toruńska” – malarstwo, grafika, rzeźba* w ramach cyklu „OBRAZowe OPOWIADANIA”, Ratusz Staromiejski, (04.09.2024).
 47. Prelekcja Katarzyny Paczuskiej pt. *Czarki, misy i wazy – o ceramice dalekowschodniej ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Toruniu* w ramach obchodów Europejskich Dni Dziedzictwa oraz III Nocy Muzeów, Muzeum Sztuki Dalekiego Wschodu w Kamienicy pod Gwiazdą, (14.09.2024).
 48. Prelekcja z pokazem Katarzyny Pietruckiej pt. *Na wiślanym szlaku... toruńscy osadnicy, kupcy i fliścacy* w ramach obchodów Europejskich Dni Dziedzictwa oraz III Nocy Muzeów, Muzeum Historii Torunia w Domu Eskenów, (14.09.2024).
 49. Prelekcja z pokazem dr Ewy Bokinieć pt. *Znad Adriatyku nad Bałtyk* w ramach obchodów Europejskich Dni Dziedzictwa oraz III Nocy Muzeów, Muzeum Historii Torunia w Domu Eskenów, (14.09.2024).
 50. Spotkanie z dr Iwoną Markowską pt. *Jak komunikacja miejska zmieniła obraz miasta i codzienność jego mieszkańców* przy wystawie „Autobusem i tramwajem po dawnym Toruniu” w ramach obchodów Europejskich Dni Dziedzictwa oraz III Nocy Muzeów, Muzeum Historii Torunia w Domu Eskenów, (14.09.2024).
 51. Prelekcja Katarzyny Paczuskiej pt. *Między Edo a Kioto. Trakt Tōkaidō*, w ramach obchodów Eu-

- ropejskich Dni Dziedzictwa oraz III Nocy Muzeów, Muzeum Sztuki Dalekiego Wschodu w Kamienicy pod Gwiazdą, (14.09.2024).
52. Pokaz filmu w reż. A. Żuławskiego pt. *Na srebrnym globie* w ramach spotkania „Ale Kosmos! Żuławski”, Dom Mikołaja Kopernika (wydarzenie było częścią weekendu na szlaku kopernikowskim), (14.09.2024).
53. Spotkanie z podróżnikiem dr Zdzisławem Preisnerem pt. *Magiczne Indie*, Muzeum Podróżników im. Tony’ego Halika, (15.09.2024).
54. Wykład Anny Kroplewskiej-Gajewskiej pt. *Rzeźba w przestrzeni Galerii do 1939 roku*, w ramach cyklu „OBRAZowe OPOWIADANIA”, Ratusz Staromiejski, (02.10.2024).
55. Spotkanie autorskie z Michałem Gordonem, promocja książki pt. *Przystanek 100-lecie. Autobusy toruńskiej komunikacji miejskiej 1924–2024* w ramach cyklu „Tajemnice toruńskich historii”, Muzeum Historii Torunia w Domu Eskenów, (24.10.2024).
56. Spotkanie z dr Magdaleną Dembek pt. *Osobowości grafiki toruńskiej przy wystawie „«Grupa Toruńska» (1958–1978) – malarstwo, grafika, rzeźba z kolekcji Muzeum Okręgowego w Toruniu”*, Ratusz Staromiejski, (29.10.2024).
57. Wykład Anny Kroplewskiej-Gajewskiej pt. *Rzeźba w przestrzeni Galerii po 1945 roku* w ramach cyklu „OBRAZowe OPOWIADANIA”, Ratusz Staromiejski, (06.11.2024).
58. Cykl prelekcji i spotkań przy wystawie „Formy piernikarskie w polskich kolekcjach muzealnych”, (22.11–31.12.2024).
59. Warsztat Piernikowo-Teatralny pt. *WAFEL Niebanalny* w ramach „Świątecznego Festiwalu Toruńskiej Katarzynki”, Muzeum Toruńskiego Piernika, (23–24.11.2024).
60. Wykład Anny Kroplewskiej-Gajewskiej pt. *Koloryzm i jego oblicza* w ramach cyklu „OBRAZowe OPOWIADANIA”, Ratusz Staromiejski, (04.12.2024).
61. Pokaz filmów *Copernicus* w ramach spotkania Mikołajki w DMK, Muzeum Historii Torunia w Domu Eskenów, (06.12.2024).
62. Warsztat pt. *Piernik na długie zimowe wieczory* w ramach projektu „Boże Narodzenie piernikiem pachnące”, Muzeum Toruńskiego Piernika, (grudzień 2024).
63. Wycieczki z adiunktem Muzeum Twierdzy Toruń Adamem Kowalkowskim po obiektach fortyfika-

cyjnych Torunia, w każdą ostatnią niedzielę miesiąca.

Spotkania i prelekcje to część działalności popularyzatorskiej pracowników MOT. Oprócz nich, w ciągu całego roku odbywały się oprowadzania po oddziałach i wystawach w ramach cyklicznej oferty czy Nocy Muzeów, ale też dla gości specjalnych – delegacji z innych muzeów, krajów, dyplomatów, przedstawicieli władz regionalnych i państwowych, uczniów i studentów. W sumie odbyło się 192 wydarzenia, w tym 144 oprowadzania kuratorskie.

ZBIORY, DOKUMENTACJA, KONSERWACJA I NABYTKI

W 2024 r. kolekcja MOT powiększyła się o 765 pozycji, w tym 53 obiekty zakupione, 515 pozyskanych w formie darów oraz 197 przekazów. Do ksiąg inwentarzowych wpisano 141 nowych pozycji, wykonano 125 uzupełnień w księgach inwentarzowych i ewidencyjnych oraz 892 pozycje dokumentacji wizualnej nabytków. W księdze ruchu muzealiów odnotowano 91 pozycji, w tym 18 użyczeń ze zbiorów MOT (obejmujących łącznie 363 obiekty) oraz 73 użyczenia na rzecz MOT (1483 obiekty).

W komputerowej bazie danych systemu MONA dodano 858 nowych rekordów, zaktualizowano lub uzupełniono dane przy 7739 obiektach, wprowadzono 2062 wpisy dokumentacji fotograficznej, a tyle samo nowych wizerunków dodano do bazy. Łącznie zinwentaryzowano 7882 ujęcia dokumentacji wizualnej.

Biblioteka Naukowa wzbogaciła się o 372 woluminy, w tym 342 druki zwarte i 30 czasopism. Z jej zasobów skorzystało 301 czytelników.

W archiwum fotograficznym wykonano 1535 digitalizacji i skanów, natomiast Pracownia Multimedialna przygotowała 608 fotografii obiektów oraz 1332 zdjęcia nowych nabytków wraz z ich cyfrową obróbką.

Pracownia konserwatorska objęła opieką zabytki ze wszystkich oddziałów muzeum, prowadząc konserwację zachowawczą, restaurację wybranych dzieł sztuki oraz stały nadzór nad obiektami i salami ekspozycyjnymi. Monitorowano warunki konserwatorskie, przeprowadzano przeglądy i opisy stanów zachowania eksponatów ze stałych wystaw, a także przygotowywano raporty dotyczące ochrony zbiorów – m.in. dla Muzeum w Gliwicach, Muzeum Narodowego w Szczecinie oraz Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu w związku z wypożyczeniem obiektów na

wystawę „Formy piernikarskie w polskich kolekcjach muzealnych”. Opracowano również kwestionariusz warunków ekspozycji dla Archiwum Państwowego w Toruniu na potrzeby wystawy „Autobusem i tramwajem po dawnym Toruniu”.

Istotnym elementem pracy Działu Konserwacji były odbiory konserwatorskie oraz kontrola stanu zachowania obiektów wypożyczanych z innych instytucji, jak i zwracanych po ekspozycjach czasowych. W 2024 r. przygotowano opisy stanu zachowania 264 muzealiów wypożyczanych na wystawy w innych instytucjach, przeprowadzono odbiór i ocenę stanu 451 obiektów powracających do MOT z ekspozycji zewnętrznych oraz zaktualizowano stan zachowania 44 zabytków depozytowych.

Dział wykonał również szeroki zakres prac konserwatorskich, obejmujący: 92 obrazy sztalugowe na podobrazii płóciennym, drewnie i tekturze, kompozycji w technice mieszanej, kolażu i asamblażu; 483 obiekty na podłożu papierowym; 73 ramy do obrazów; 25 zabytkowych mebli i elementów stolarki zabytkowej, 6 medali; 3 rzeźby współczesne oraz 248 obiektów rzemiosła artystycznego.

W pracowni konserwatorskiej Działu Archeologii w 2024 r. rozpoczęto konserwację pełną zabytków z Bodzanowa: 22 z metalu, 5 z gliny, 7 z kości i poroża oraz 4 zespołów zabytków ze szkła, ponadto konserwację łyżki żelaznej z wystawy w Muzeum Historii Torunia oraz zabytków ceramicznych ze stanowiska w Lachmirowicach. Zakończono pracę nad klejeniem drewnianej miski klepkowej z wystawy „Toruń i jego historia”.

NAGRODY I WYRÓŻNIENIA

Muzeum Okręgowe w Toruniu otrzymało nagrodę **Musejon** w kategorii I (wystawa) za wystawę czasową „**Misterium Słońca. Kopernik, syn renesansu**” – nagroda została wręczona podczas gali w Ratuszu Staromiejskim. Nagrodzona wystawa i towarzyszące jej wydarzenia były częścią obchodów związanych z 550. rocznicą urodzin Mikołaja Kopernika, przypadającą w 2023 r.

Adam Kowalkowski, adiunkt w Muzeum Twierdzy Toruń, otrzymał Odznakę Honorową „Za zasługi dla Turystyki” przyznaną przez Ministra Sportu i Turystyki za znaczące osiągnięcia w dziedzinie krzewienia turystyki i edukacji turystycznej na terenie Rzeczypospolitej Polskiej.

FREKWENCJA

W 2024 r. Muzeum Okręgowe w Toruniu odwiedziło 503 136 osób.



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

